



جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: DL/17/10

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي

التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر

إعداد الطالبة:

العلجة هذلي

تاريخ المناقشة: 2017/05/16

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
جمال مجناح	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
العمرى بوطابع	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
عمار بن لقريشي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
لخضر حشلافي	أستاذ	جامعة الجلفة	ممتحنا
أحمد بوصبيعات	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	ممتحنا
نور الدين عمرون	أستاذ محاضر (أ)	المعهد العالي للفنون الدرامية برج الكيفان الجزائر	ممتحنا

الموسم الجامعي: 2016/2017م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرفان

قال تعالى: ﴿لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾ إبراهيم، الآية 7.

بعد الشكر لله تعالى على عونه وتوفيقه، أتقدم بخالص عبارات الشكر والعرفان للأستاذ الدكتور: "العمرى بوطابع" على تواضعه الكبير وقلبه الأكبر وتوجيهاته وتسهيلاتهِ وإفادتي بخبراته وحرصه على إتمام وإنجاح هذا العمل. كما لا يفوتني أن أشكر الأساتذة الأفاضل "أعضاء لجنة المناقشة" لتكرمهم بقبول مناقشة هذه الأطروحة.

والشكر موصول للنخبة الطيبة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة المسيلة رئيسا وإدارة وأساتذة وعمالا على دعمهم الكبير لي ولكل طالب علم. ولا يفوتني أن أشكر الأساتذة الأفاضل الذين أفدت منهم الكثير لإتمام بحثي ولطالما استوقفوني ناصحين وموجهين وهم:

—الكاتب المسرحي المصري "السيد حافظ".

— الدكتور "نور الدين عمرون" الذي فتح لي أبواب مكتبة المعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان.

—الدكتور "أحمد حمدي" عميد كلية الاتصال جامعة الجزائر 3.

—الدكتور "عز الدين جلاوجي" المتخصص في الفنون المسرحية.

—الأستاذ "جمال ولد صابر"، صديق المرحوم ولد عبد الرحمان كافي.

—السيدة "رجاء علولة"، أرملة المسرحي الكبير عبد القادر علولة.

إلى هؤلاء جميعا لهم مني خالص شكري وعرفاني.

إهداء

إلى من رضاها سرُّ توفيقِي " أُمِّي وَأَبِي " حفظهما الله
إلى زوجي العزيز تاج رأسي " رابح مسعودي "
إلى فرحة عمري التي انتظرتها بعد سبع سنوات ابني البكر
" أحمد ياسين "

إلى توائمي الأعزاء " أريج، أمين، أيوب "
حفظهم الله ورعاهم وأسعدني بنجاحهم إن شاء الله في شهادة التعليم
المتوسط هذا العام

إلى إخواني وأخواتي كل باسمه ومقامه
إلى كل الذين أحبهم ويحبونني



مقدمة

قادني الأشغال على المسرح الحلقوي التراثي الجزائري في مرحلة الماجستير إلى معايشة نصوص مسرحية لولد عبد الرحمان كافي تعبق بأريج التراث وعبق الأصالة وكان ارتباط البحث عن الهوية العربية للمسرح بقضية التراث ومدى النهل عن منابعه الصافية، فهو طاقة إبداعية تجسدت في محاولات إبداعية أعلنت تمردا المطلق على المفهوم التقليدي للمسرح، لقد كان لذلك التفاعل المباشر مع تلك النصوص المسرحية الجزائرية أثر في نفسي مما شجعتني على الخوض في غمار المسرح، لكن من باب التجريب باعتباره أكثر تمردا على المسرح الأرسطي.

ثم إن شغفي بكل ما هو جزائري جعلني أختار أدباء جزائريين، وقد كان للتوجيهات المشجعة لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور " لعمري بوطابع " دورها الكبير في ضبط الأطر العامة لموضوع البحث وتبسيط الضوء على كل أبعاده، ومن ثم جاءت فكرة الاشتغال على " التجريب في النص المسرحي الحلقوي في الجزائر " وهو العنوان الأول الذي سجلت به موضوع الدراسة، والذي أثبت البحث في مختلف الطروحات المرتبطة بظاهرة التجريب في علاقته بمسرح الحلقة قصوره عن احتواء كل جوانب الظاهرة في المسرح الجزائري عموما واختزالها في ظاهرة واحدة هي الحلقة لذلك كان النزوع نحو تعديل العنوان إلى "التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر ".

وقد كان ميلي لاختياري المسرح مدونة لبحثي كونه قد شكل في نفسي رغبة جامحة وخاصة بعدما تعرفت عن كثب عن هذا الفن الجميل في مرحلة الماجستير، ثم إن عزوف كتابنا عنه دون باقي الفنون الأدبية إبداعا ونقدا في حين نجده قد خطا خطوات عملاقة في دول المغرب العربي وحتى في المشرق العربي وخصوصا مصر والشام ناهيك عن التطور الملحوظ الذي عرفه المسرح في الغرب تأليفا وتنظيرا على أيدي كبار المسرحيين والمنظرين.

إن موضوع التجريب في المسرح الجزائري هو موضوع بكر لا توجد دراسات أكاديمية وافية تناولته بالشرح بالتحليل باستثناء بعض البحوث التي تناثرت هنا وهناك.

ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أهم الجهود التي بذلت قبلنا ولها فضل السبق عنها في مجال الاهتمام بالمشرح الجزائري والتجريب كحقل إبداعى تتمظهر فيه حداثه المشرح وهى كما يأتى:

1- أحمد بىوض: المشرح الجزائري 1926- 1989، منشورات التبيين الجاحظية الجزائرية، 1998.

2- بوعلام مباركى: مظاهر التجريب المشرحى فى المغرب العربى مقارنة دراماتورجية، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2006.

3- نور الدين عمرون: المسار المشرحى الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنتيت الجزائر، 2006.

4- عز الدين جلاوجى: النص المشرحى فى الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر 2000.

5- الشريف الأدرع: بريخت والمشرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار الجزائر، 1991.

ويلاحظ على هذه الجهود المبذولة أنها تركز على جانب دون آخر فى المشرح عموما والتجريب خصوصا.

إن دراسة ظاهرة " التجريب فى النص المشرحى الجزائري المعاصر " طرح علمى منهجى يسعى إلى الإجابة عن جملة من التساؤلات المؤطرة لإشكالية البحث ويمكن تحديد هذه التساؤلات فيما يأتى:

1- ما هى طبيعة التجريب فى النص المشرحى الجزائري المعاصر؟، هل هو السعى الإبداعى المؤسس على خلفية معرفية وروى فكرية واضحة؟ أم هو مجرد الخروج عن المشرح الأرسطى وتكسير قواعده ومخالفة الذائقة الفنية وإحداث المغايرة لأجل تحطيم النموذج القديم لا غير؟.

2- إذا كان التجريب مغامرة إبداعية في مجال الفنون والآداب، يرتاد مناطق بكرا غير مأهولة عن طريق استخدام أدوات جديدة فما هي صور حضور هذه المغامرة الإبداعية في المسرح الجزائري؟ وكيف عبرت عن آمال وتطلعات الجزائريين في فترة ما بعد الاستقلال؟

3- ما هي طبيعة المسار التحولي الذي قطعه الممارسة المسرحية الجزائرية المعاصرة؟ وما هي الأشكال المسرحية التجريبية التي حددت معالم التحول فيه؟.

4- إن المسرح الجزائري كما المسرح العربي لم يخرج في شكله من دائرة التبعية للمسرح الغربي، ومع دعوة بعض المسرحيين الجزائريين لرفض هذه التبعية والعودة إلى التجريب عن طريق استخدام أشكال تراثية بطريقة عصرية، هل استطاعت هذه التجارب التأصيلية الخروج من دائرة التأثير بالمسرح الغربي؟ وهل نجحت في ذلك؟ وهل نمتلك فعلا مسرحا تجريبيا؟

5- ما هي جماليات النص المسرحي التجريبي الجزائري المعاصر؟ وهل استطاع خلق خصوصيته الإبداعية وسط النصوص المسرحية العربية المعاصرة؟

من الواضح أن هذه التساؤلات تستوجب للإجابة عنها مسحا شاملا للنصوص المسرحية الجزائرية المعاصرة، من أجل الكشف عن تجليات هذه الظاهرة فيها، وبالتالي رسم المسار التطويري الذي قطعه الممارسة المسرحية في الجزائر، وهو أمر لا تمتلك هذه الدراسة جرأة إدعاء بلوغه، نظرا لكون التجريب فعلا يشمل جوانب النص المتعددة ولأنه كذلك فهو يختلف من تجربة إلى أخرى، لهذا فقد اعتمدت دراستي إياه على الانتقاء الذي يظهر هذا الاختلاف والتعدد، حيث لجأت إلى انتقاء التجارب المسرحية التي جسدت احتكاما واعيا للتجريب كما ساهمت في دفع حركية الإبداع المسرحي الجزائري المعاصر من خلال إثرائها النص بجماليات خرجت به عن المألوف المسرحي الجزائري.

فتمثلت المصادر الإبداعية التي اخترتها في مسرحيات حلقوية لولد عبد الرحمان

كاكي وهي:

- القرب والصالحين.

- كل واحد وحكمه.

- بني كلبون.

- مسرحيات عبد القادر علولة: الأقوال، الأجواد، اللثام.

أما في المسرح الذهني فكانت المسرحية الوحيدة التي كتبت في هذا المجال وهي مسرحية " الهارب للطاهر وطار " وفي المسرحية الشعرية اخترت مسرحية " أبوليوس " لأحمد حمدي.

أما عن المنهج المتبع في هذه الأطروحة فقد ارتأيت الاعتماد على ما يسميه بعض الدارسين بالمنهج المتكامل، إذ لجأت إلى مجموعة من المناهج التي تخدم في عملية البحث، كالمنهج التاريخي لرصد ظاهرة التجريب في المسرح الغربي ثم العربي وتحديدًا الجزائري وهذا في الفصل التمهيدي، كما أفدت من منهجين أراهما مهمين هما المنهج التحليلي والوصفي في الفصول الأربعة الأخرى مع الاستفادة من بعض المناهج التي تخدم بحثي كلما تطلب الأمر ذلك، وخاصة المنهج المقارن الذي اعتمدته لما عقدت مقارنة بين المسرحية الجزائرية " القرب والصالحين " والمسرحية الألمانية " الإنسان الطيب في سيتشوان ".

وفي ضوء ما سبق تحددت معالم خطة البحث الذي يشمل فصلا تمهيديا وأربعة فصول مستقلة في مباحثها ومتصلة في محاورها الهادفة إلى محاولة الإحاطة بإشكالية البحث فضلا عن مقدمة وخاتمة بعدها فهرسة تضم فهرس المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات: ففي الفصل التمهيدي الذي عنوانته بـ **التجريب مفاهيم وتاريخ**، حيث حاولت فيه ضبط مفهوم التجريب وعلاقته بالمسرح، ثم تتبعت امتدادات الظاهرة وجذورها في المسرحين الغربي والعربي وصولا إلى المسرح الجزائري المعاصر.

أما الفصل الأول والذي عنوانته بـ: **تجريب مسرح الحلقة وتوظيف التراث الشعبي** فقد

خصصته للحديث عن تجريب مسرح الحلقة وتوظيفها عند ولد عبد الرحمان كاكي الذي شكل عنده التراث أهم المرتكزات الفنية والجمالية التي اعتمد عليها التجريب المسرحي الحلقوي في الجزائر، فهو يمثل حلقة وصل بين الماضي والحاضر.

أما الفصل الثاني: فعنوانه بـ "التجريب من خلال توظيف القول في ثلاثية علولة" حيث أدى الاشتغال على التراث إلى اكتساع النص المسرحي جمالية جديدة بفضل التوظيفات المختلفة للأشكال المسرحية.

أما الفصل الثالث: فتعرضت فيه إلى تجريب المسرح الذهني من خلال مسرحية " الهارب " للطاهر وطار وهي مسرحية ذهنية تعد الأولى من نوعها في المسرح الجزائري بالنظر إلى الموضوع الإيديولوجي الذي طرحه الكاتب.

أما الفصل الرابع والأخير فتحدثت فيه عن التجريب من خلال توظيف المسرحية الشعرية عند الكاتب المعاصر أحمد حمدي في مسرحية أبوليوس، حيث قمت بدراسة تحليلية لهذه المسرحية التجريبية، وخلصت من كل هذا إلى خاتمة تضمنت جملة من النتائج التي تم التوصل إليها، أوردتها في نقاط مرتبة بحسب المباحث والفصول.

وقد اعتمدت على مراجع عديدة أراها مجتمعة مع غيرها هي خلاصة المادة العلمية التي شكلت بحثي منها:

1. خطاب التجريب في المسرح العربي لعبد الرحمن زيدان.
2. بنية التأليف المسرحي من البداية إلى الثمانينات لمحمد الكباط.
3. الحداثة والتجريب في المسرح لعبد الرحمن بن إبراهيم.
4. المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا و النص المسرحي الكلمة والفعل لفرحان بلبل.
5. الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة لـ عقا امهاوش.
6. المسرح العربي المعاصر لـ عبد الله أبو هيث.
7. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا لـ حورية محمد حمو.
8. قلق المسرح العربي لـ سعيد ناجي.

وإذ كان لكل جهد بشري هادف من صعوبات فقد واجهتني صعوبات جمة في إعداد البحث لعل أبرزها صعوبة الحصول على المراجع التي تشكل المادة العلمية، فكل ما وجدته هو مقالات متناثرة هنا وهناك أو أجزاء فقط من البحث، فعلى الرغم من أن عمر المسرح الجزائري يشارف القرن لكن مشكلة التدوين والنشر والتوثيق تظل أهم عوائق المسرح، إضافة إلى افتقارنا إلى دراسات أكاديمية وتنظيرية لنقاد ومسرحيين، كما هو الشأن في دول المغرب العربي خاصة

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل شكري وامتناني لأستاذي الفاضل الدكتور " العمري بوطابع " الذي لم يدخر جهدا في مساعدتي وتزويدي بمختلف المراجع والتوجيهات القيمة التي خدمتني في بحثي المتواضع، كما لا يفوتني أن أشكر النخبة الطيبة في قسم اللغة العربية وآدابها رئيسيا وإدارة وأساتذة وعمالا على مساعدتهم ودعمهم المتواضع لكل طالب علم.

وأخيرا فإنني إذ أودع هذه الدراسة بين أيدي الأساتذة الخبراء أعضاء لجنة المناقشة، أشكر لهم عناء قراءتها وتصويب هفاتها، ولا التمس العذر لنفسي لما قد يشوبها من نقص أو خلل، حسبي فقط أنني أنجزتها بنية خالصة لخدمة الأدب الجزائري، والمسرح منه تحديدا وحسبي أنني اجتهدت، والله وراء القصد، ووحدة أسأل التوفيق.

العلجة هذلي

المسيلة في: 22 فبراير 2017

الفصل التمهيدي

التجريب مفاهيم وتاريخ

- 1- ماهية التجريب:
- 2- مفهوم التجريب المسرحي:
- 3- أسباب ظهور المسرح التجريبي:
- 4- التجريب في المسرح الغربي:
أولا/ التجريب في المسرح الغربي.
أ- التجريب في المسرح الملحمي:
ب- التجريب في مسرح القسوة:
ج- التجريب في المسرح الفقير:
ثانيا/ التجريب في المسرح العربي:
1- التأصيل في التجريب المسرحي العربي:
2- مفهوم التأصيل في التجريب المسرحي العربي:
3- التجريب المسرحي العربي بين الشكل العربي والقلب التراثي:
أ- توفيق الحكيم:
ب- يوسف إدريس:
ج- سعد الله ونوس:
ثالثا/ التجريب في المسرح الجزائري.
تجارب المسرح الجزائري.

1- ماهية التجريب:

يتميز مصطلح التجريب باتساعه وشموليته وارتباطه بمجموعة كبيرة من الحقول الأدبية والفنية والنقدية، لذلك قبل أن نتعرض لمفهوم التجريب المسرحي وتطويره سنحاول مقارنة هذا المصطلح لغة واصطلاحاً.

أ- التجريب لغة:

كلمة "تجريب" مشتقة من الفعل جَرَّبَ، وقد جاء في معجم لسان العرب لابن منظور (ت 711هـ / 1228م) قوله: «جَرَّبَ يُجَرِّبُ تَجْرِيبًا وَتَجْرِيبًا الشَّيْءَ حَاوِلَهُ وَابْتَحَرَهُ مَرَّةً بَعْدَ أُخْرَى... وَجَرَّبَ الرَّجُلُ تَجْرِيبَةً: ابْتَحَرَهُ. وَرَجُلٌ مَجْرَبٌ: قَدْ عَرَفَ الْأُمُورَ وَجَرَّبَهَا فَهُوَ بِالْفَتْحِ مَجْرِبَتَيْنِ قَدْ جَرَّبَتْهُ الْأُمُورَ وَأَحْكَمَتْهُ.

المجرب الذي قد جرب في الأمور وأعرف ما عنده ...

ودراهم مجربة: موزونة».¹

والمعنى نفسه نجده في القاموس المحيط حيث جاء فيه: جربه تجربة: اختبره، وجرب: عرّف الأمور، ودراهم مجربة: موزونة.²

ومن هنا يتأسس مفهوم كلمة تجريب في المعاجم العربية على معنيين اثنين هما "الاختبار والمعرفة" أما إذا تتبعنا هذه الكلمة في المعاجم الغربية فنجدها لا تخرج عن هذين المفهومين فقد وردت كلمة تجريب في Expérimentative في المعجم الفرنسي لاروس (Le petit Larousse illustré) بمعنى "الاختبار الذي يستند إلى التجربة والملاحظة للتأكد من صحة الفرضية".³

1 - ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم): لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 110.

2 - الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، إعداد وتقديم محمد عبد الرحمان المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1417-1997، ص 139.

3 - وهذا ما يؤكد ترجمته العبارة: « méthode scientifique sur l'expérience et l'observation contrôlée pour vérifier des hypothèses ». للتوسع ينظر:

le petit Larousse illustré, édition anniversaire de la Seuse, 2010, P 399.

من خلال تتبع المعنى اللغوي لكلمة "تجريب" يكاد يكون واحدا في المعاجم العربية أو الغربية وهو الاختبار من أجل الوصول إلى المعرفة.

ب- التجريب اصطلاحا:

إن التجريب عملية تقوم أساسا على المعرفة والاختبار تصدر عن ذات مجربة واعية بما تفعل حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمر المجربة.

وقبل الوقوف عند المفهوم الاصطلاحي للتجريب في مجال الأدب عموما والمسرح خصوصا لابد من الإشارة إلى أن هذا المصطلح قد عرف أولا في المجال العلمي قبل انتقاله للأدب لذلك يلزمنا هنا الكشف عن مرجعيات معرفية ساهمت في تكوينه وتشكيله ويتضح من خلالها مصدره ومنشأه وامتدادات التأصيل لمفهوم التجريب.

لقد استخدم مصطلح التجريبية "Expérimentale" كمصطلح علمي بادئ الأمر عند تشارلز داروين (Charles Robert Darwin) (1809-1883): في نظريته "التحول" منذ منتصف القرن التاسع عشر بمفهوم التحرر من النظريات القديمة في محاولة لاستكشاف الحقائق العلمية الجدية، كما استخدمه كلود بيرنار "Claude Bernard" (1813-1887) المعنى نفسه في دراسته حول علم الطب التجريبي.

إن مفهوم التجريب تكون في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وقد ارتبط بمفهوم الحداثة "la Modernité" « وقد ظهر في الفنون أولا وخاصة في الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين كانت الرغبة في تطوير العملية المسرحية جذريا، خاصة وأن التجريب تزامن مع ظهور الإخراج كوظيفة مستقلة، ومع رغبة المخرجين في تطوير البحث المسرحي بمعزل عن التقاليد والأعراف الجامدة، وبعيدا عن الريح المادي، وبهذا المنحنى يعتبر المسرح التجريبي "Théâtre Expérimental" عكس المسرح التقليدي وعكس المسرح التجاري»¹

1 - فرحان بليل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران، ط2، سوريا، دمشق، 2002، ص18.

وعلى الرغم من كل المحاولات لتحديد معنى التجريب في تعريف جامع مانع له، فإن لفظة "التجريب" ما تزال غائمة الملامح والدلالة فقد حاول أكثر من أربعين شخصا باحثًا من المسرحيين في العالم وفي الوطن العربي حاولوا تحديد مفهوم التجريب في مهرجان القاهرة في دوراته الثلاث الأولى يلخصها فرحان بلبل في أربعة عشر تعريفًا:

- التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة
- التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير
- التجريب مرتبط بالمجتمع
- التجريب مزج بين الحاضر والماضي
- كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب
- لا يوجد نوع محدد للتجريب
- التجريب انفتاح على ثقافات الآخرين
- التجريب إبداع
- التجريب مرتبط بتقنية العرض
- التجريب عملية معملية
- التجريب فن الخاصة وجمهور المثقفين
- التجريب تجاوز للركود
- التجريب مرتبط بالخبرة في مجال المسرح
- التجريب ثورة¹.

إن هذه التعاريف المتنوعة تمزج بين العملية التجريبية وبين أهدافها ومصادرها وبين أساليب تنفيذها وينطبق بعضها على أي إبداع في أي عصر.

«ولو تتبعنا عروض المسرح التجريبي أكثر من تتبعنا لتعاريفه لوجدنا رابطا مشتركا هو (مخالفة المؤلف)، ومخالفة المؤلف هذه ليست بمعناها البريختي، بل تعني شيئا آخر هو

1 - فرحان بلبل: مرجع سابق، ص 19.

(مخالفة الدرامي) في مختلف مدارسها واتجاهاتها، فكل نص مسرحي يسير على أصول الدراما كلاسيكيا كان أم (إيشنيا) أو (بريختيا) أم (رمزيا) أم غير ذلك يخرج عن وصفه بالتجريبي، وكل عمل يؤخذ نصه المسرحي ناجزا قبل بدء التدريبات عليه يخرج عن وصفه بالتجريبي وكل عمل يلتزم إنجاز التمثيل فيه بأسلوب أداء الشخصية المسرحية يخرج عن وصفه بالتجريبي»¹.

إن هذا التحديد لما هو غير تجريبي، يوصلنا إلى ما هو تجريبي، لكنه يدل في الوقت نفسه على أن لفظة "التجريب" مطاطية كثيرة الوجوه والألوان، ويسهل إلصاقها بأي عمل من الأعمال، كما يسهل التمسك بها حين الخروج على أي مألوف في أصول العمل المسرحي تأليفا وإخراجا وتمثيلا مهما كان هذا الخروج تافها ويسهل التستر وراءها حين الدفاع عن الأخطاء الفنية التي يقع فيها بعض العروض المسرحية، ومثالا على ذلك يذكر فرحان بلبل: « أن تقديم نص لشكسبير ممثلا بلباس معاصر يعتبره البعض تجريبا رغم تفاهة هذه التجربة، ويعتبر البعض تقديم عمل مسرحي من غير ديكور لنص يفترض أن يمتلئ فيه المسرح بالديكور عملا تجريبيا رغم سذاجة هذه التجربة، ولكن المسرح التجريبي ليس بهذه السذاجة ومجموعة التعاريف الأربعة عشر التي سبق ذكرها للمسرح التجريبي - رغم أنها وصف للتجريب أكثر مما هي تعريف له - تدل على أن التجريب لا يقوم به إلا مسرحيون مثقفون متمرسون بالعمل المسرحي»².

2- مفهوم التجريب المسرحي:

إن الحادثة تتمظهر في الحقول الإبداعية من خلال التجريب باعتباره آلية تطبيقية تعكس تصورا معيناً للحادثة، فهو مغامرة إبداعية في مجال الفنون والآداب، «يرتاد مناطق بكرا غير مأهولة عن طريق استخدام أدوات جديدة»³ إنه بمثابة إعلان لقطيعة من الأشكال التقليدية وبحث عن أنماط جديدة ومن ثمة « فالتجريب يتضمن نفسا حداثيا يتجلى في نفي

1 - فرحان بلبل: مرجع السابق، ص 20.

2 - المرجع نفسه، ص 21.

3 - فريدة النقاش: حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، القاهرة، العدد 86-أكتوبر-1992، ص 114.

ما هو قائم ورفض ما أصبح مسلما به، إنه فعل التمرد والقفز على الثابت والتعاليم المطلقة، والقبول فقط بما يمتلك القابلية للتجديد وإمكانية التغيير، وهو ما نستخلص منه أن التجريب عبارة عن سؤال مفتوح لا يتوقف عن توليد أسئلة لا إجابة عنها إلا بالمزيد من طرح الأسئلة»¹.

إن التجريب فعل متوتر، غير أنه في سيرورته المتوترة وحركيته المتغيرة باستمرار يؤسس شكلا من أشكال الوعي الضدي الذي يجعل من ذاته موضوعا للتأمل والنقد والمساءلة، إن تأكيد ذات التجريب يتم من خلال الحضور الضدي، وغايته نحو ذلك أن يتحول ذاتيا من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، وإذا كان فعل التجريب يقوم على الحرية، فذلك لا يعني اقتران فعل التجريب بالعشوائية والعبثية بمعناه العام، لأن الشروط التاريخية والخصوصيات الاجتماعية لها تأثير فاعل في الممارسات التجريبية، فالعلاقة بين فعل التجريب وبين ماهو اجتماعي تاريخي «تجعله تعبيرا فنيا عن أوضاع قد أصبحت متجمدة وأنه قد آن الأوان لتغيير هذه الأوضاع، بالبحث عن أشكال جديدة، وهذه الأشكال الجديدة ستكون بالطبع أشكالا فنية، لكنها لا تلبث أن تنعكس على الوضع الاجتماعي»².

فالتجريب ليس عملية معزولة ومنحصرة في دائرة ماهو جدلي فلسفي، وأن إمكانية التجريب في ظل واقع اجتماعي يتسم بالجمود وانعدام القابلية للتغيير تبقى غير مضمونة «لأن من شروط التجريب خلخلة السائد وتحطيم المطلق، والتشكيك في الثابت، لذلك ستكون مهمة الفنان التجريبي في المجتمع التقليدي صعبة التعقيد، خصوصا عندما يتعلق الأمر بفن ذي طبيعة جمعوية مثل الفن المسرحي الذي هو فن التواصل والنوعية وإثارة الأسئلة الحاسمة»³.

و يرى عبد الرحمان بن إبراهيم أن التجريب المسرحي يتمظهر من خلال مستويين اثنين جمالي ومعرفي.

1 - عبد الرحمان بن إبراهيم: الحائثة والتجريب في المسرح، دار إفريقيا، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2014، ص 119.

2 - المرجع نفسه ، ص 114.

3 - عبد الرحمان بن إبراهيم: المرجع السابق، ص120.

أ- المستوى الجمالي:

ويتحدد في البحث المستمر عن صيغة يراد بها التعبير عن الرغبة في تجاوز أنماط فنية مسرحية سائدة باتت غير مؤهلة لاستيعاب متغيرات تجربة الحياة، وعاجزة عن استشراف آفاق مغايرة في إطار شروط جمالية أقدر على بلورة الطابع الإشكالي القائم تاريخيا بين التجربة المسرحية والتجربة الحياتية».¹

ومن هنا يمكن القول أنه ليس كل محاولة تمردية على صيغة مسرحية معينة هي تجريبية بالضرورة لأنه لابد من توفر القدرة على تحقيق الإشباع وإلا صرنا أمام فوضى وابتذال.

ب- المستوى المعرفي:

يرى عبد الرحمان بن إبراهيم «أن الإمتاع الفني والمتعة الجمالية لا يمكن أن تتحقق عمليا في العملية المسرحية إلا إذا ارتقى الفعل المسرحي التجريبي إلى درجة الشرط المعرفي -على اعتبار أن التجريب ذو علاقة وثيقة مع ما هو اجتماعي- علاقة تتجلى في كون التجريب يعكس الشعور العام بحتمية البحث عن بديل أو بدائل تستمد مشروعيتها الفنية ومصادقيتها الاجتماعية انطلاقا من كونها رسالة جمالية إلى مشاعر وعواطف الناس، وأنذاك تكتمل شعرية الخطاب المسرحي التجريبي».²

فالتجريب مرتبط أساسا بالتجربة الملموسة، وبالممارسة العلمية التي تكشف تلقائيا عن مفهوم خاص، وتعكس تصورا معينا لمرجعية نظرية، ولما كانت الحادثة بحثا ومغامرة وتجاوزا، فقد تضمن مفهوم التجريب المسرحي دلالة حداثية أساسية تتمثل في تأكيد الذات المبدعة والبحث باستمرار عن الفاعلية الإنسانية.

«لقد تفجر الصراع بين المسرحين الكلاسيكي ونظيره الحداثي نتيجة للظروف العامة التي هيأتها الحادثة والتي تجسدت في إعادة التأسيس لمكونات العملية المسرحية "النص

1 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 128.

2 - المرجع نفسه، ص 129.

الدرامي "Texte-Tuxuel"، "والعرض الدرامي" Texte de représentation بعد أن ترسخ في أذهان المسرحيين الطليعيين أن النص الدرامي شيء والعرض المسرحي شيء آخر، وأن لغة هذا غير لغة ذاك وأن القول بوجود علاقة بينهما ليست سوى تبرير لهيمنة الأول على الثاني وبالتالي تكريس ما هو مسرحي لما هو أدبي¹ ومن هنا جاءت الحداثة المسرحية لتأكيد خصوصية المسرح المفقودة من خلال التجريب بعد تحول العرض إلى مجرد ترجمة أمينة وحرفية للنص الأدبي المكتوب.

3- أسباب ظهور المسرح التجريبي:

إن حركات التجديد في المسرح نشأت كلها في المنعطفات الحاسمة في حياة شعب من الشعوب «ويبنى على ذلك أن كل مدرسة أو اتجاه ارتبطت بشعب ما ثم انتقلت منه إلى بقية الشعوب، فإن الكلاسيكية القديمة يونانية أركبها الرومان على أكتافهم، ثم أثرت في عصر النهضة الأوروبية، والشكسبيرية انكليزية، والكلاسيكية الجديدة فرنسية والرومانسية فرنسية ثم ألمانية والرومانسيتان مختلفتان عن بعضهما رغم تشابههما وتبادل التأثير والتأثر بينهما»².

ولقد قامت جميع التجديدات المسرحية حتى نهاية القرن التاسع عشر، على أكتاف المسرحيين الذين كانوا يلتقطون مظاهر العصر وتحولاته الجديدة ويترجمونها إلى فن درامي مكتوب تتبثق عنه أصول جديدة للعرض المسرحي، وعندما برزت قيمة المخرج في بداية القرن العشرين وصار سيد العرض المسرحي، بدأت تلك السلسلة الطويلة من التمردات على العرض المسرحي التقليدي.

«ولكن الكاتب المسرحي ظل يقاسم المخرج حقل التجارب الجيدة ومنذ قدم ألفريد جاري مسرحية (أوبو) عام 1896 تتالت ثورات الكتاب المسرحيين على الدراما، فمن

1 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 130.

2 - فرحان بلبل: مرجع سابق، ص 33.

مسرحيات السريالية والدادائية إلى مسرح الطليعة والمسرح الثوري، وإلى المسرح الملحمي، وبرزت أسماء عشرات الكتاب الذين يفككون أصول الدراما ويعيدون تركيبها من جديد»¹. وهذا يعني أن محاولات التجديد في القرن العشرين كانت مناصفة بين المخرجين والكتاب المسرحيين.

فلأول مرة في التاريخ يبدو المنعطف الحاسم شاملا للبشر جميعا وليس قاصرا على شعب ما أو بلد ما، فإن شعوب الأرض جميعا عانت من حربين عالميتين مدمرتين حتى إذا انتهت هاتان الحربان من انطواء النصف الأول من القرن العشرين، ظلت الكرة الأرضية وشعوبها طوال النصف الثاني تعاني من حروب صغيرة لا تكاد تخمد في مكان حتى تنثور في آخر وشعوب الأرض كلها عرفت الثورات الكبيرة، وإذا كان قسم من هذه الشعوب قد ثار للتخلص من الظلم والجوع والاضطهاد والاستعمار، فإن الشعوب التي قادت حكوماتها الظلم والاضطهاد والتجوع عرفت أنواعا من التمردات لتخليص مجتمعاتها من بقايا التخلف أو التمييز العنصري أو القهر السياسي.

«ظهر المسرح سلاحا شديدا للدفاع عن الحرية وشديد الهجوم على الظلم، فمن مسرح الغضب والقسوة إلى المنهج البريختي إلى مسرح الطليعة والمسرح الثوري، وكتبت آلاف المسرحيات التي تمس الحياة السياسية والاجتماعية مسا مباشرا جارحا لم يعرف مثله تاريخ المسرح»²

ذلك لأن المسرح وليد المجتمع يعالج قضايا وي طرح البديل « فإذا كان أبسن يبدو بدعا غريبا في القرن التاسع عشر لأنه انحاز إلى قضايا المجتمع وجعل أوروبا تهتز لأن (نورا) صفقت باب الزوجية وغادرت بيتها حتى لا تكون دمية فيه، فإن كتاب القرن العشرين وخاصة في النصف الثاني منه، اتجهوا كلهم أو جلهم إلى الموضوعات الاجتماعية والسياسية التي عصفت بهم بحيث تبدو ثورة أبسن الاجتماعية قاصرة ضئيلة أمام ثورتهم »³.

1 - فرحان بلبل: المرجع السابق، ص 37.

2 - المرجع نفسه، ص 35.

3 - فرحان بلبل: المرجع السابق، ص 36.

أولاً: التجريب في المسرح الغربي:

إننا عندما نتحدث عن المسرح في القرن العشرين فإننا نتحدث عن تراكم تجارب مسرحية ذات جذور ماضية تصل روافدها إلى العصر اليوناني، ليصبح المسرح مقترنا بما هو حدائي ومظهرا من مظاهر الحضارة المعاصرة، من خلال التحولات الاجتماعية والفنية التي شهدتها المجتمعات العالمية، وبهذا يمكننا الحديث عن مرحلتين متعاقبتين على المسرح الغربي:

«أ- مرحلة تقديس النص المسرحي: التي ابتدأت منذ أسخيلوس، حيث بدأ طغيان النصوص في العروض المسرحية واضحا وتقلصت مشاركة المتفرج في العرض المسرحي.

ب- مرحلة الانسلاخ مما هو كلاسيكي وإعلان الثورة المسرحية مع "برشت" (Brecht) وبهذا نبذت طريقة العرض الإيطالية، وتعددت النظريات المسرحية خلال القرن العشرين اهتمت معظمها بالإخراج المسرحي بصفة عامة وبعضها الآخر بتقنيات التمثيل واستطاعت أن تبلور وتطور الفعل المسرحي شكلا ومضمونا، كما تجاوزت هذه المدارس المسرحيات الكلاسيكية السائدة، الشيء الذي أدى إلى ظهور مناهج متعددة وتقنيات مختلفة، وهكذا خلقت أسماء مجموعة من الفنانين والمخرجين والمؤلفين في سماء المسرح العالمي وقد انصبت جهودهم التجريبية على عناصر التركيب المسرحي سواء تعلق الأمر بالتأليف أو بالإخراج كل حسب منهجه ووسائله الخاصة».¹

أ- التجريب في المسرح الملحمي:

تقترن النظرية الملحمية بثلاثة منظرين مسرحيين ساهموا في تأسيس وبلورة الاتجاه الذي يعرف بالمسرح الملحمي وهم "ماكس رينهاردت" "Max Reinhardt" و "أروين بسكاتور" "E.piscator" و "برشت" "B.Brecht" « وقد استعار هذا الأخير كلمة ملحمي من غيره لوجودها في التراث المسرحي القديم، فهي كانت تعني دائما حسب المنظور الكلاسيكي

1 - عفا امهاوش: الفعل المسرحي الغربي والنظريات الغربية الحديثة، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع-سوريا، ط1، ص28.

الحدث أو العقدة وإبراز الطبائع المماثلة أو المتعارضة فيما بينها انطلاقاً من مصير إنساني عام ومعروف، كما كانت تعني أيضاً التسلسل المنطقي والمنظور للمشاهد»¹

أما "بريشت" فيرى عكس ذلك، إذ أن المسرح بالنسبة إليه «لا يعتبر حدثاً أو تحريكاً لهذا الحدث الدرامي، وإنما هو سرد وتحريك نظامي للحجة الجدلية»².

* ماكس رينهاردت "MAX REINHARDT":

عمل على تحقيق هدفين أساسيين يدخلان في صميم التوجه الجديد للإخراج الفني.

«الغاية الأولى: تحرير الجمهور من المفاهيم التقليدية للتلقي التي سادت في المسرح الكلاسيكي حيث تقتصر العملية المسرحية على التواصل من طرف واحد حيث يتخذ شكل التلقين والغاية الثانية: تقديم النصوص الدرامية في صيغة ملحمة ترمي إلى تنوير الأفكار والعادات بالاعتماد على اتجاه تعبيرى درامى، و هو ما أطلق عليه تسمية المسرح الملحى»³.

الذي اعتمد على جملة من التقنيات أهمها على الإطلاق «التعامل مع الحدث باعتباره حالة سردية»⁴.

وتعود أسباب نجاح "ماكس رينهاردت" «إلى العنصر التقني الذي مكنه من بلوغ درجة عالية من التأثير في عواطف الجمهور، فقد وظف بمهارة كبيرة الإضاءة والموسيقى والصوت، وبرع في خلق المؤثرات التي حررت الجمهور من عبء الأدب واللغة»⁵. حيث يتطلب من الممثل قوة في الإلقاء ومن المتلقي مجهوداً كبيراً في الإصغاء، وقد أشار أحد النقاد الانجليزيين بخصوص مسرح رينهاردت: «إذا كان رينهاردت لا يقدم لنا الدراما

1 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 146.

2 - حسن المنيعي: المسرح و الارتجال، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط01، 1992، ص 29.

3 - المرجع نفسه، ص 29.

4 - عبد الرحمان بن إبراهيم: المرجع السابق، ص 147.

5 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 147.

الإغريقية، فماذا يقدم؟ وكانت الإجابة أنه يقدم الرينهارديتية¹ أي أنه كان ينطلق من تصور اختباري تجريبي واضح المعالم وهو تحرير المسرح من التبعية للفلسفة والأدب.

* أرفين بسكاتور Erwin Piscator:

يعتبر "أرفين بسكاتور" "Erwin Piscator" امتدادا للتوجه الذي كان أستاذه "ماكس رينهاردت" قد رسمه بحيث «كانت تجربته المسرحية تخدم مصالح الدراما الملحمية بامتياز وذلك من خلال استخدامه للفيلم في الإخراج المسرحي باعتباره يمهّد الطريق للدراما»² وبفضل هذا «أصبحت الكلمة المسموعة أقل عبثا كما أنها أخذت تصبح حاسمة بشكل مطلق، لقد أتيح للمشاهد إمكانية النظر بصورة مستقلة في أحداث معينة تهيج الظروف الضرورية لاتخاذ القرارات من قبل الشخصيات، كما أتيح للمشاهد نفسه إمكانية أن يرى هذه الأحداث من زاوية أخرى غير الزاوية التي يراها الأبطال الذين تحركهم هذه الأحداث نفسها»³.

اعتبر "بسكاتور" المسرح منبرا للتعليم، ومهد بهذه الفكرة للمسرح الملحمي عند "بريشت" الذي ينظر للمسرح كأداة تعبير، وعلى الرغم من النزعة التعبيرية التي كانت حاضرة في العروض التي أنجزها بسبب الاستخدام الكثيف للتقنيات الآلية، إلا أنه كان حريصا على إبراز ملامح الخطاب السياسي بحيث «يكون العرض المسرحي بكل مقوماته تحليلا للظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية، لهذا كان تأكيده على عرض الظروف التاريخية والاجتماعية عرضا مباشرا لا كمجرد خلفية للأحداث الشخصية»⁴.

وتعود أسباب تغليب المضامين السياسية في الخطاب المسرحي لدى "أرفين بسكاتور" إلى «معارضته القوية للمسرح التعبيري الذي اتجه إلى أساليب عاطفية تترجم أفكار

1 - جيمس روزا إيفانز: المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم، مجلة الأقلام العراقية، بغداد، العدد 5، 1977، السنة 12، ص 28.

2 - عفا امهاوش: مرجع سابق، ص 40.

3 - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيق، عالم المعرفة (بيروت)، (دت)، ص 53.

4 - أمين العيوطي: المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 14، العدد 4، السنة 1984، ص 83.

الشخصيات وخيالاتها وأحلامها ووقع العالم الخارجي على ذواتها، وتتحوا منحى تجريديا وجماليا في استخدام الديكور والإضاءة الملونة والأداء التمثيلي»¹

وهذا ما يفسر «كون الشخصية المسرحية في مسرح "بسكاتور" تراجعت بالحدث إلى المكانة الثانية لفائدة المضمون السياسي الذي احتل المركز الأول بهدف تعرية الواقع وتناقضاته الاجتماعية والثورة عليه»².

ولتوسيع مجال الأحداث التي تجري في الفضاء المسرحي، لجأ "بسكاتور" «إلى توظيف اللقطات السينمائية في العرض المشهدي، من أجل ربط الحدث بسياقه التاريخي والواقع الاجتماعي، والغاية في نهاية المطاف، تكثيف الدلالة السياسية وإضفاء الطابع التتويري»³

* برتولد برشت "Bertold Brecht":

إن تشكيل القالب المسرحي الملحمي في شكله المعروف لدينا يعود إلى برتولد برشت، فهو الذي نظر له ونجح في تأليف نصوص درامية ذات مضامين جديدة وبديلة للموضوعات المعروفة التي سادت في المسرح الكلاسيكي.

و«بريخت» يسمي مسرحه مسرحا ملحميا "Epique" لأنه أقرب إلى القتال، فالكاتب يتخذ وسيلة لاستمرار حكم من الجماهير على قضية من القضايا، مثلما تفعل ذلك الكثير من وسائل الإعلام، فهو يقدم حيثيات الحكم يريد أن يستصدره من الجماهير، وهو بذلك يقدم عملا أشبه بالملحمية التي تتألف من مشاهد حوارية ومن سرد يرويها الراوي»⁴.

وقد وضع "بريخت" قواعد جديدة لمسرحه الملحمي تستند إلى فضائيين رئيسيين: فضاء الفرجة وفضاء الجمهور.

• فضاء الفرجة: «وينهض هذا الفضاء بدوره على الثوابت الآتية:

1 - المرجع نفسه، ص 83.

2 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 149.

3 - المرجع نفسه، ص 150.

4 - عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط01، 2011، ص 59.

- **التغريب: "Distanciation"** وهو وسيلة لتحرير الجمهور من الرواسب الاجتماعية والحد من تأثيرها عليه لحظة مشاهدة العرض لينشغل بالتساؤلات المثيرة للنظر والتشكيك في كل ما يحيط به، نظرة مشككة ونقدية، لذلك حرص "بريخت" على إبقاء مسافة بين الممثل والشخصية التي يمثلها حتى لا يقع توحد بينهما¹، مما يعني أن وظيفة العرض الملحمي لا تنتهي عند حدود ونهاية العرض، على اعتبار أن فضاء العرض فضاء للذة والمتعة والتفتيس، « وفي الجمع بين المتعة أثناء العرض من جهة وبين التساؤل والتأمل الفلسفي من جهة ثانية فيما بعد العرض، تكمن جمالية العملية المسرحية القائمة على مبدأين اثنين أساسيين بدونهما تنتقي خصوصية المسرح الملحمي: اللذة والتعليم»².

وفي سبيل بلوغ هاتين الغايتين، تجاوز برشت لمكونات السينوغرافية للفضاء المسرحي، واستعاض عنها بالبساطة في قطع الديكور القادرة على خلق تأثيرات تحافظ على انفصال الجمهور وتغريبه عن الحدث ويشكل الممثل في هذه العملية العنصر الفاعل باعتباره صانع الفرجة.

يعتبر أثر التغريب مفتاح الدراما تورجيا الملحمية والمحرك لنظامها الجمالي المتحقق في مستويات الإبداع المسرحي نصا وإخراجا وتمثيلا وتلقيا «ولعله أثنى شيء ورثه المسرح المعاصر عن "بريشت" لأنه كان من أهم انجازات الحداثة المسرحية في الغرب الذي اتفق أنصار "بريشت" ومعارضوه على أهميته، لذا فلا غرابة أن يصبح التغريب إحدى معالم الحداثة المسرحية»³.

لقد انطلق بريخت من فكرة جوهرية هي: «أن المسرح التطهيري "المطبخي" يشحن المتفرج بالعواطف ويعطل تفكيره، ولهذا يرى أن المتفرج يجب أن لا يشحن بالعواطف، وإنما يشحن بالتفكير، ولتغريب الموقف أو الحدث أو الإنسان يجب وضعه تحت ضوء جديد فمن

1 - عبد الرحمن إبراهيم: مرجع سابق، ص 150.

2 - المرجع نفسه، ص 151.

3 - سعيد الناجي: المسرح الملحمي والشرق، الهيئة العامة للمسرح، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط01، سنة

2012، ص 89.

علاقات جديدة، ويضرب على ذلك مثلاً بأن المرء يصبح مغرباً عن أمه عندما تتزوج ثانية، ولهذا كانت الوسيلة الفضلى للتغريب هي أسلوب الحكاية الذي يؤكد باستمرار على الانفصال بين المتفرج وزمن الحدث»¹.

*الإيهام Illusion:

لقد عوض المسرح الملحمي فكرة التطهير التي تتحقق نتيجة توحيد كل من المتلقي والممثل من جهة والشخصية التي يمثلها من جهة أخرى، بالتأكيد على أن ما يجري أمام المتلقي ليس سوى تمثيل، ولذلك لا بد من «تخيط أي إيهام بالحقيقة، وأن يكون واضحاً لدى المتفرج أنه لا يشاهد أحداثاً واقعية تجري أمام عينيه الآن، ولكنه جالس في مسرح يسمع تقريراً حياً واضحاً عن أحداث حدثت في الماضي»² أما على مستوى التقنيات المسرحية «كقطع الأثاث يجب أن تعيد بناء منظر واقعي، ويجب إبقاء الستارة مزاحة لكي يتابع الجمهور عملية تغيير قطع أثاث فضاء الخشبة، ليبقوا على وعي تام بأنهم في قاعة مسرح، وهذا ما يفسر إصرار المسرح الملحمي على إبقاء مسافة فاصلة بين الممثل والجمهور لكسر أي إيهام محتمل»³.

وهكذا يمكن القول أن اعتماد "برشت" على عنصري التغريب والإيهام «يدخل في إطار محاولة تطوير الشكل المسرحي من مستوى المسرحيات السياسية التعليمية التي أرسى قواعدها "أروين بسكاتور" إلى مستوى المسرحيات الملحمية التي تتضمن ما هو سياسي وتعليمي على أساس أن الشكل المسرحي أقدر على تبليغ المضامين الفكرية بالشكل الذي يضمن تحريك الوعي وتحريض المتفرج وتنوير الفكر»⁴.

* فضاء الممثل "Espace de L'acteur":

1 - عبد الفتاح قلعة جي: المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 01، سنة 2012، ص72.

2 - أمين العيوطي: المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 14، العدد 4، السنة 1984 ص88.

3 - عبد الرحمن بن إبراهيم: مرجع سابق، ص152.

4 - عبد الرحمن بن إبراهيم: مرجع سابق، ص125.

يعتبر الممثل هو صانع الفرجة لذلك يلح المسرح الملحمي على ضرورة محافظته على المسافة بينه وبين الشخصية الممثلة وقد «كان بريشت يطلب من ممثله أن يعطي لطريقة الأداء وظيفة تاريخية على اعتبار أن المتفرج يتجلى في رأيه كحاكم المجتمع ولكي يتسنى له القيام بهذه الوظيفة على أحسن وجه، فإن على الممثل أن يبدوا متباعدة عن الدور الذي يقوم به».¹

ومن أجل بلوغ ذلك «أعطيت للممثل صلاحية التصرف وحرية المناورة تضاف إلى ملكاته الذاتية التي تتمثل في امتلاك الإدراك الحسي، وقدرة تعبيرية جسدية، ولإبقاء المتفرج في حالة يقظة نقدية، على الممثل أن يظل محتفظا بدوره كمجرد ممثل خصوصا عندما تتأزم الأحداث، فكلما تعقد الوضع الاجتماعي للشخصية وتأزمت حالتها النفسية، وجب على الممثل أن يبتعد ما أمكن عن تقمصها».²

• فضاء الجمهور "Espace de public":

إن الجمهور هو العنصر الأساسي في العملية المسرحية على اعتبار أن فعل المسرح يتحقق بالجمهور وفي الجمهور، لأنه مستمد منه وموجه إليه «واعبارا للمكانة التي يحتلها المتلقي في المسرح الملحمي فإن اللجوء إلى التجريب في مجال الفضاء المسرحي لم يكن من أجل تأكيد النزعة الجمالية وحسب، بل من أجل البحث عن لغة سينوغرافية بديلة وقادرة على أن تساهم في تجسيد الخطاب السياسي ونقله بحرارته الثورية إلى ذهن المتلقي»³

بهذا المعنى «فإن التجريب المسرحي في المسرح الملحمي تتحكم في خلفيته إيديولوجية واضحة، لذلك كانت التقنيات الاصطناعية محدودة، حين اتجه الاهتمام إلى تقنية التمثيل وفي تصوير النظرية الملحمية».⁴

1 - حسن المنيعي: مرجع سابق، ص 95.

2 - عبد الرحمان بن إبراهيم: المرجع السابق، ص 153.

3 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 154.

4 - المرجع نفسه، ص 154.

وإن النص الأدبي للمؤلف والنص المسرحي للمخرج ترجعا لفائدة نص الممثل، الذي سيأخذ صيغته النهائية في ذهن المتلقي كنص للمتفرج، كما أن «إبداع المخرج وعبقريته وتصوره الفكري (concept)، وكذلك جهد الكاتب وروعة النص وعظمة فكر الكاتب، تنتقل إلى المتفرج عن طريق الممثل»¹.

كما أن النزعة التجريبية في المسرح الملحمي تتمثل في طبيعة الموضوعات والأساطير التي يتم الاستلهاً منها في كتابة النصوص الدرامية، فشخصياته في كل مسرحياته من الطبقات الاجتماعية الدنيا أي من الواقع الذي يحياه الجمهور نفسه وعليه «فإن الركح المسرحي يمثل نموذجاً حياً وصادقاً في قالب غني شديد الكثافة الدلالية يختزل الوقائع في واقع الفضاء المسرحي، ويختصر الأزمة في زمن الفضاء الدرامي الذي هو زمن المتفرج»² هذا المتفرج الذي يبقى أسيراً في المسرح الملحمي «وإذا كان جوهر المسرح يقوم على فعل التفرج المتضمن للعب وتلقيه، فإن ما يميز المسرح الملحمي هو التركيز المفرط على الجمهور وعلى المتفرج باعتباره محل تفاعل المسرح والمجتمع موضع الجدل بين المتعة والسلوك اليومي، وتفاعل التجربة الجمالية والتجربة الحياتية، لقد كان مدار تفكير "بريشت" أن يجعل المتفرج يمتلك الواقع ويؤثر عليه»³.

إن حداثة المسرح الملحمي تتمثل في كونه جاء تعبيراً عن التحولات الاجتماعية والتاريخية التي طالت بنيات المجتمع الأوروبي، فسقوط المسرح الكلاسيكي كان سقوطاً تاريخياً واجتماعياً، كما أن المسرح البريشتي قدم نفسه كضرورة اجتماعية، وكإفراز لمتطلبات تاريخية، من هنا استمد هذا المسرح مشروعته الفنية.

ب- التجريب في مسرح القسوة:

1 - حسن خليل: الممثل والحركة، مجلة المسرح المصرية، العددان 43-44، ص8.

2 - عبد الرحمن بن إبراهيم: المرجع السابق، ص 155.

3 - سعيد الناجي: المسرح الملحمي والشرق، الهيئة العربية للمسرح، الأمانة العامة للشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2012، ص86.

تشكلت نظرية القسوة عند "أنتونان أرتو" (Antonin Artoud) (1886-1848) من خلال رؤيته السحرية والجمالية والرمزية للأشياء، واستطاع بواسطتها خلخلة مرتكزات المسرح الفرنسي الكلاسيكي، حيث «رفض أن يكون المسرح عبارة عن تاريخ يروي الأحداث أو مسرحا سيكولوجيا صرفا، لهذا طالب بالعودة إلى ماهو سحري وأسطوري وكانت ثورته على المسرح هذه تهدف إلى طرد الكاتب من المسرح فلم يعد المؤلف هو السيد، ولم يعد الممثلون هم العبيد، وإنما أصبح الممثل يمتلك قداسته وجدارته على خشبة».¹

ويرتبط التجريب المسرحي زمنيا بالقواعد الحداثية التي وضعها "أنتونان أرتو" (Antonin Artoud) و"ألفريد جاري" (Alfred jarry) انطلاقا من مسرحيته الشهيرة "أبو ملكا" "ubo Roi" «وبمقدار ما أثارت من ردود فعل مضادة، مارست تأثيرا من نوع آخر فقد أشار كاتبها أنه بمجرد رفع الستارة تصبح خشبة المسرح كالمرآة أمام الجمهور، ليرى فيها الفاسد نفسه وله قرني ثور وجسم تنين تتناسب ودرجة فساد».²

لقد ظل المسرح الغربي لفترة طويلة مسرح أفكار ومواعظ، تعتمد على الحوار واللغة والمنطوقة ومحاولة تصوير الفضاء المسرحي تصويرا واقعا إلى أن بدأت العناية تتجه أكثر إلى اكتشاف وظيفة المسرح وتطوير أدواته، انطلاقا مما تتطلبه الحداثة من ضرورة تهذيب ذوق الجمهور وتنقيفه ودفعه إلى تغيير مجتمعه.

« وإن المسرح الذي يدعو إليه "أرتو" يقتضي تمثيل كل ما هو قاس في الحياة على خشبة المسرح، وهذا يتطلب تغييرا جذريا على مستوى الفضاء والعرض».³

فمسرح القسوة إذن يخاطب الإنسان الشامل لا الإنسان السيكولوجي «والحياة عبارة عن ازدواجية بين المفاهيم كالمسرح والطاعون، والمسرح والقسوة، والمسرح والثقافة، فالمسرح والطاعون مثلا سيان عند "أرتو" فهما عبارة عن أزمة تنتهي إما بالشفاء أو بالموت».⁴

1 - عقا امهاوش: الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، مرجع سابق، ص 66.

2 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 158.

3 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 72.

4 - المرجع نفسه، ص 70.

– النزعة التجريبية في مسرح القسوة:

تجدر الإشارة هنا إلى أن مسرح القسوة قدم نفسه كثورة جذرية ضد المسرح التقليدي المرتبط أساسا باللغة الأدبية المنطوقة، ويتضمن هذا التمرد على الحضور الأدبي في الفن المسرحي، والدعوة إلى ابتكار ميتافيزيقا للكلام والإيماء والعبارة والحركة وهي كلها إمكانيات أحدثها دور الممثل الذي تجاوز حدود النص اللغوي المتمثل في الأداء الصوتي.

« وهذا التحول في مفهوم العملية المسرحية ناتج بالدرجة الأولى عن التغيير الجذري في التعامل مع اللغة المنطوقة، التي بدت عاجزة عن تحقيق التواصل، وأكثر جفافا وميوعة ومثيرة للاستفزاز ولحفيظة الجمهور، الأمر الذي هيا المناخ العام للتقليل من نص المؤلف والتمهيد لإلغائه لفائدة نص المخرج ونص الممثل»¹.

ج- التجريب في المسرح الفقير:

لقد ارتبطت الممارسة المسرحية "جيرزي جروتوفسكي" "Jerzy Grotowski" بمسرحه العمالي الذي خلق منه منظرا ومبدعا ومصلحا مسرحيا، بالإضافة إلى كونه مخرجا وممثلا. «ولقد اتخذ من فكرة إشراك الجمهور في المشهد المسرحي مبدأ ثابتا لتعويض جزء من المؤثرات الاصطناعية التي كانت تشكل عرقلة في تحقيق تواصل حقيقي ومؤثر بين الممثل والمشاهد»².

إن هذا المسرح الذي يدعو إليه "غروتوفسكي" يتميز بتلقائية في اللعب «فالخشبة يمكن أن تكون أي شيء، لكن الممثل يمكن أن يكون كل شيء، إن الممثل في المسرح الفقير يعبر عن روحانيته، ويحاول من جهته أن يفتن المشاهد ويسحره سيكولوجيا حتى ينبهر بما قدمه له»³.

وقد اتخذ "جروتوفسكي" من فكرة إشراك الجمهور في المشهد المسرحي مبدأ ثابتا لتعويض جزء من المؤثرات الاصطناعية التي كانت تشكل عرقلة في تحقيق تواصل حقيقي

1 – المرجع نفسه، ص 166.

2 – عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 174.

3 – عقا امهاوش: مرجع سابق، ص 93.

ومؤثر بين الممثل والمشاهد، فكان بالإمكان الاستغناء عن كل قطع الديكور وأثاث فضاء الخشبة لأن الأساس في العملية المسرحية هو الممثل والجمهور.

وينفرد "جروتوفسكي" بكونه مخرجا مجددا ومؤلفا للعرض، أي أنه يحول المضامين الفكرية والفلسفية أو الإيديولوجية الكامنة في النص إلى أفكار شكلية تتماشى مع مقتضيات العرض المسرحي التي تستند بشكل أساسي إلى الممثل.

« وإن جروتوفسكي لم يكن يهدف إلى تأسيس صيغة فنية محددة، كما أنه لم يكن ينطلق من تصورات قبلية جاهزة، وإنما كان يهدف إلى تعويض المفهوم التقليدي السائد للفرجة المسرحية، وإعلان القطيعة الجمالية معها».¹

إن الأمر إذن يتعلق بتأسيس "المسرح الجديد" "New théâtre" «باعتباره نوعا جديدا للفن المسرحي، وباعتباره حوارا وتبادلا مباشرا للأسس الفكرية والحضارية ما بين الجمهور و خشبة المسرح».²

* التركيز على الممثل كجسد:

ابتداع لغة مسرحية بديلة تقوم على العلاقات المستوحاة من المسرح الشرقي لإحلالها مكان اللغة السائدة، وتتكون من علامات صغيرة ومحددة (الإيماءات-الصوتيات)³ كما أقام "جروتوفسكي" مختبرا أطلق عليه "مسرح المعمل" لإنجاز العروض المسرحية وإعداد الممثلين، وكان من خلاله يهدف إلى غايتين اثنتين:

« أ- الأولى: غاية قريبة وتتمثل في:

- تحسين الأداء الصوتي للممثلين.

- التكامل التام لسياقة أجسادهم.

1 - عبد الرحمن بن إبراهيم: المرجع السابق، ص 175.

2 - هناء عبد الفتاح، حيرزي جروتوفسكي، الورشة البولندية، مجلة المسرح، القاهرة، العدد 50-1993، ص 76.

3 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 70.

ب- الثانية: غاية بعيدة تتجلى في اكتشافات جديدة في ميدان الأداء التمثيلي، وكانت المادة الخام التي اعتمدها "جروتوفسكي" في مسرحه الجديد هو القوى العظمى للتراث الرومانتيكي البولندي».¹

- مفهوم الجسد في المسرح الفقير:

يرتبط العرض المسرحي التجريبي الأوروبي بتنوع التجارب الساعية إلى بناء الصورة المرئية للتعبير الجسدي الذي يمتلك لغة كاملة ومعبرة تتجاوز حدود الكلام ويصعب ترجمتها إلى لغة لسانية بسبب قوتها الإيحائية ووقعها المؤثر. «فالنص الدرامي يبدأ كفكرة عند المؤلف، ويتحول إلى رؤية لدى المخرج ليصير مجسدا على تجربة الإنسان عبر التاريخ».² إن النص الذي يتلقاه المشاهد في صيغته النهائية، هو النص الذي صاغه الممثل اعتمادا على دوافعه المتدفقة من كيانه النفسي والمعنوي الذي هو عبارة عن مستودع طبيعي للدوافع والانفعالات. «أما على مستوى الانجاز فالجسد في تصور "جروتوفسكي" يحطم تلقائيا العازل بين عالمين منفصلين: عالم الممثل وعالم الجمهور ويوحد بينهما في فضاء واحد، بحيث يصبح العرض سلسلة من المشاهد الارتجالية، توحى وكأن المتلقي مساهم في مجرياتها».³

إن أهمية الممثل في مسرح "جروتوفسكي" تكمن في القدرة على الإثارة وعلى إقحام المتفرج في الحدث وتوريطة فيه.

«وحتى تكون المواجهة ثنائية ومباشرة يتم الاستغناء عن التقنيات المسرحية والمؤثرات الصوتية لكي يتجه الاهتمام للممثل».⁴

ودفاعا عن المسرح الفقير، فإنه يعتبر ما يسمى بالتقنيات والمؤثرات كالإضاءة والمناظر وقطع الديكور مجرد ترف.

1 - هناء عبد الفتاح: مرجع سابق، ص 71.

2 - عبد الرحمان بن إبراهيم: المرجع السابق، ص 178.

3 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 178.

4 - المرجع نفسه، ص 180.

«إن الممثل ليس أداة ناقلة للدور أو مجرد موصول إن القديس الراهب يخلق الفعل الدرامي، يوجه الجمهور في نفس الوقت بواسطة الأفكار التي تتكون ذهنياً»¹.

وبعد دراستنا للمراحل التي مر بها المسرح التجريبي الأوروبي والخصائص العامة التي ميزته وساهمت في تطويره شكلاً ومضموناً، سنحاول التطرق إلى التجريب في المسرح العربي باعتباره تابعاً للمسرح من خلال رصد بعض التجارب المسرحية في المشرق العربي عموماً وفي الجزائر خصوصاً مع التجارب المسرحية التي حاولت التعامل مع المسرح الأوروبي بشكل مختلف عن القالب المسرحي الأوروبي عن طريق التجريب في الأشكال المسرحية كالاحتفال والحلقة، وهذا تأصيلنا لهوية المسرح العربي.

ثانياً/ التجريب في المسرح العربي:

لقد كان من البديهي أن يسعى المسرحيون العرب جاهدين في مجال التنصير لضبط مكونات الفن المسرحي، واستيعاب خصوصياته الأدبية، ومقوماته التقنية التي ارتبطت منذ البداية بشروط العرض المسرحي الغربي، وبمتطلبات المشهد الفني الأوروبي.

لقد دخل التجريب كمفهوم إلى الوطن العربي في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات عن طريق الاحتكاك بالحركات التجريبية المسرحية الأوروبية مما أدى بالمسرحيين العرب إلى الثورة ضد الأشكال السائدة والعالقة في التكرار والتقليد، وبدأت القوالب المسرحية العربية التقليدية بإدخال المؤثرات الفنية والتقنية فيها لتواكب التجارب العالمية المتطورة.

«ولم يعد الحديث عن التجريب المسرحي المعاصر محصوراً في المفاهيم التي واكبت ميلاده واستمراره من حيث مناقشته لمسألة التأصيل والاقتباس والتعامل مع التراث بكل أشكاله ومضامينه، بل صار الحديث عن التجريب محكوماً بتوجه جديد تتحكم فيه مجموعة من الاهتمامات الفنية والنقدية المحملة بإلحاحات وأكراهات تاريخية جديدة بدأت تعمل على تفجير الأسئلة حول المعرفة وحول إمكانات الحديث عن الأفق المنتظر لهذا المسرح في

1 - عبد القادر معلال: فلسفة الجسد عند كروتوفسكي، مجلة المسرح المصرية، العدد 78، 1995، ص 86.

سياق التحولات التي فرضتها طبيعة التعامل مع المسرح والتعبير بواسطته عن الذات وعن الآخر».¹

ويكاد ينفرد المسرح العربي بخاصية تتمثل في كون أغلب المسرحيين العرب يجمعون في آن واحد بين التأليف والتنظير والإخراج ولعل هذا راجع إلى الفراغ المعرفي والجمالي الذي صدم به هؤلاء، مما اضطرهم إلى ممارسة دور المبدع والناقد والمخرج والمنظر.

1- التأسيس في التجريب المسرحي العربي:

ظهر العديد من الدعوات التي نادت بالبحث عن هوية عربية مسرحية تؤسس وتوصل لمسرح عربي وتتأقّف مع الآخر (المسرح الأوروبي) «وقد وعى المسرحيون العرب هذه الحقيقة ونادوا بضرورة تأسيس شكل مسرحي أصيل مفتوح على التجارب المسرحية المعاصرة العالمية على اعتبار أن عملية التأسيس تبدأ أولاً من الشكل»² وقد تبنى هذه الدعوة مجموعة من المسرحيين المعاصرين كمحمود دياب وتوفيق الحكيم ويوسف أدريس وسعد الله ونوس، «فقد التجأ محمود دياب إلى شكل السامر المصري ليجعل منه شكلاً مسرحياً قادراً على احتضان قضايا واقعية ومعاصرة نحو الصراع الاجتماعي، لأن المضامين لا تتفصل عن أشكالها»³ وكتب مسرحية «ليالي الحصاد» في قالب السامر الشعبي المصري، وجعل من الليل في الريف المصري فضاء مسرحياً مفتوحاً يمارس فيه السامرون التشخيص العفوي اعتماداً على التلقائية والعفوية.

« وقد وظف محمود دياب تقنيات مسرحية تجريبية وتعكس هذه المسرحية توجهها تأسيسياً مضاداً لمرحلة الاقتباس والترجمة التي تبين أنها لم تقدم جديداً في سبيل بلورة مسرح يتخذ من هموم وقضايا الإنسان والواقع والمستقبل مادة له»⁴

1 - عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 11.

2 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 184.

3 - مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأسيس في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 4، المجلد 17، السنة 1987، ص 93.

4 - عبد الرحمان بن إبراهيم: المرجع السابق، ص 184.

وحققت هذه المسرحية قفزة نوعية في سبيل مسرحية الجمهور «حيث وظف الأسلوب الكاريكاتوري الساخر لتحقيق غايات تجريبية:

- ضمان وإغراء الجمهور ومشاركتهم
- تحطيم الحاجز الوهمي بإنشاد الجمهور لأغاني ريفية لإضفاء الطابع الاحتفالي في المسرحية».¹

2- مفهوم التأصيل في التجريب المسرحي العربي:

« إن التجريبية هي السمة الأساسية للمسرح العربي في نهايات القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين، وصار غير التجريبيين متخلفين عن الحركة المسرحية العربية المعاصرة».² وقد ارتبط التجريب في المسرح العربي المعاصر « بالدعوة إلى الاحتفالية التي وجد فيها روادها مدخلا إلى ميدان التجريب بحثا عن شكل مسرحي أصيل نابع من صميم الواقع الثقافي العربي، ويستمد تقنياته وآليات اشتغاله من الأشكال الشعبية».³ فالأمر هنا يتعلق بإعادة قراءة النصوص والحكايات الشعبية الاحتفالية « قراءة مسرحية ليتم الوصول بعدها إلى ضوابط المسرح العربي وقوانينه، شأن نحائنا الذين انطلقوا من الأثر الأدبي المروي والمدون، ليصلوا إلى ضوابط اللغة العربية وقواعدها ».⁴

وقد صاغ بعض المهتمين قضية التأصيل على أنها «ضمانة المسرح العربي الاجتماعية من خلال أهمية الغوص في المحلية وفرز أشكال تعبير موروثة ما تزال فاعلة في الوقت نفسه».⁵

وقد استند التجريبيون العرب المعاصرون في رؤيتهم هذه إلى الأسس الآتية:

-
- 1 - المرجع نفسه، ص 185.
 - 2 - فرحان بلبل: مرجع سابق، ص 113.
 - 3 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 185.
 - 4 - عبد الفتاح قلعة جي: نحو مشروع آخر في المسرح العربي، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، العدد 69، السنة 13، ص 58.
 - 5 - عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، المرجع السابق، ص 41.

أ- «أن تجربة المسرح العربي في فترة الريادة ظلت حبيسة الاقتباس والترجمة في الكتابة والأداء والإخراج.

ب- الحضور القوي للغة الأدبية التراثية، مما أثر على الحدث المسرحي وأفقد الفعل بعده الدرامي المتمثل في الصراع والحوار.

ج- عدم استيعاب المسرحيين الرواد للدلالة الدرامية للمصطلحات المسرحية ذات البعد المفهومي مثل: تجريب/ مأساة/ كوميديا سوداء/ الفضاء/ التقنيات المسرحية...»¹
 إن دعوات التأصيل ليست مجرد بعث شكل أو أشكال مسرحية تراثية، أو استلهاً للتراث العربي في المسرح «بل هي صيانة التقاليد الثقافية وحضورها الفعال في تحقيق الوظيفة الاجتماعية وفي تثمير الحوار الثقافي مع تراث الإنسانية استناداً إلى وعي الذات ووعي الآخر»².

3- التجريب المسرحي العربي بين الشكل العربي والقالب التراثي:

لم يعد الحديث عن التجريب المسرحي العربي المعاصر محصوراً في المفاهيم التي واكبت ميلاده واستمراره من حيث مناقشته لمسألة التأصيل والاقتباس والتعامل مع التراث بكل أشكاله ومضامينه، بل «صار الحديث عن هذا التجريب محتوماً بتوجه جديد تتحكم فيه مجموعة من الاهتمامات الفنية المحملة بإلحاحات وإكراهات تاريخية جديدة بدأت تعمل على تفجير الأسئلة حول المعرفة وحول إمكانات الحديث عن الأفق المنتظر لهذا المسرح في سياق التحولات التي فرضتها طبيعة التعامل مع المسرح والتعبير بواسطته عن الذات وعن الآخر»³ وعلى هذا الأساس «تكونت صورة العالم في وعي العملية المسرحية العربية، وهي تعيد النظر في مجموع الموضوعات التي تحكم في الرؤية للمسرح من مارون النقاش إلى بداية طرح السؤال عن هذه الرؤية، والبحث عن بنية مسرحية تقدم العرض المسرحي

1 - عبد الرحمان بن إبراهيم: المرجع السابق، ص 186.

2 - عبد الله أبو هيف: مرجع سابق، ص 40.

3 - عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 11.

العربي بتأسيس جديد يساهم فيه جل المسرحيين العرب بعطاءات أدبية وفنية انضمت إلى ما قدمه توفيق الحكيم وعلي الراعي ويوسف إدريس وسعد الله ونوس، والجماعات المسرحية في الوطن العربي التي سعت إلى امتلاك تقنيات جديدة تستفيد من التطورات المنجزة في الغرب والعمل على توظيف هذه التقنيات في آلياته والمزاوجة بين الصيغة المسرحية الأوروبية والصيغة الفرجوية الأدائية العربية لإعطاء التجريب المسرحي خصوصيته الفنية والجمالية نصا وعرضا»¹.

وفي هذا الشأن يقول ممدوح عدوان: " إنهم يجربون ليجددوا ونحن نجرب لكي نجذر".²

أ- توفيق الحكيم:

لقد انتبه المسرحي العربي الرائد توفيق الحكيم إلى ما يمثله الشكل الغربي من عراقيل في سبيل ابتكار تجريبي لقالب مسرحي ذي خصوصية محلية، يستمد مقوماته من الظواهر الاحتفالية بعدما تبينت بجلاء الحقائق التالية:

أ- «أن اعتماد الشكل المسرحي الغربي كقالب للمضامين التراثية العربية لم يحقق مسعى الدراميين العرب في التأسيس لمسرح عربي أصيل.

ب- أن الحداثة المسرحية تجاوزت ما هو ثابت الذي يتجانس في القالب الأوروبي وأكدت بطلان القاعدة القائلة بأن المسرح إما أن يكون أوربيا أو لا يكون.

ج- اكتشاف خصوبة الأشكال الاحتفالية الشعبية وقابليتها للتوظيف الدرامي الذي يتمثل في الارتجال الذي ساد في ممارسات فرجوية شعبية عند المخايل المصري، وفي حلقات التمثيل الفوري الشوارعي كالفصل المضحك الذي كان يقدم في القاهرة في أواخر القرن الماضي، وهي تقنية عرفتھا الظواهر المصرية العربية قبل أن يكتشفها المسرح الغربي.

1 - بوعلام مباركي: مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي مقارنة دار تورجيه ، بحث مقدم لنيل أطروحة دكتوراه، إشراف د.عز الدين المخزومي، جامعة وهران، 2005-2006.

2 - ممدوح عدوان: في التجريب المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، مجلة فصلية محكمة تصدر عن وزارة الثقافة، دمشق، العدد 41، 1993، ص 08.

د- كون الفرجة الشعبية الاحتفالية أقدر بتقنياتها البسيطة على تحطيم عنصر الإيهام عن طريق المشاركة الفعلية».¹

وقد تجسدت حالة المسرح العربي في إبداعات توفيق الحكيم الذي جمع بين «الريبرتوار العالمي والقالب الأصيل في محاولة لدرء الشكل الإيطالي للمسرح»²، حيث اقترح استحداث قالب مسرحي عربي من خامات درامية تراثية، تتلاءم مع المقومات العامة للفضاء المسرحي الأوروبي ومعلوم أن القالب الذي استوحاه توفيق الحكيم من التراث الشعبي المصري كان للأداء المسرحي ولم يكن صالحاً للتأليف الدرامي على منواله. ولا نكاد نعثر على مسرحية من مسرحياته العديدة كتبت وفق مقتضيات قالبه الشعبي، بل نراه «يلجأ إلى التجريب في بعض مسرحياته العالمية الشهيرة»^{*}.

وكأنه أراد بذلك أن يثبت أن قالبه قادر -كما قال- على استيعاب آثار بيرانديلو ودورنيمات».³

كما أن توفيق الحكيم عجز عن صب مسرحيات عالمية في قالبه المسرحي، فهو لم يرق إلى مستوى البديل للقالب الأوروبي، وهذا ما يبرهن عليه قوله: «بأن القالب العالمي السائد هو حصيلة جهود متراكمة كافة الشعوب والأحقاب، واستخدامنا له فيمن استخدمه من شعوب الأرض من مغربها ومشرقها ليس فيه غضاضة، بل فيه النفع والدليل على وجودنا الحي في قطار الحضارة المتحركة».⁴

«عان القالب الذي يقترحه توفيق الحكيم لا يعكس موقفاً فكرياً متحرراً من هيمنة الثقافة الغربية، بقدر ما يقدر برؤية استلابية ترى في الشكل الغربي النموذج الأمثل، ومن ثمة فالقول بأن توفيق الحكيم مارس التجريب بالمفهوم الذي ساد في مسرح الطليعة ومسرح

1 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 190.

2 - حسن المنيعي: هنا المسرح هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس، ط01، ص 15.

* - يا طالع الشجرة على سبيل المثال التي صاغها وفق المنظور العبثي.

3 - إبراهيم حمادة: توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي، مجلة فصول المعرفة، المجلد2، العدد3، 1982، ص 62.

4 - توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، دون طبعة، ص13.

العبث لا يستند إلى أساس، لأنه لم يأت بجديد، بل أن اقتراح القلب كان إيذانا -بشكل غير مباشر- بالقبول العلني بالتبعية للثقافة الغربية».¹

ومما يلاحظ هنا أن توفيق الحكيم لم يكن يسعى -باستحداث قلبه المسرحي- إلى إقامة علاقة متكافئة بين الثقافة الغربية والعربية، تقوم على إبراز خصوصية هذه الأخيرة وتأكيد تميزها، وهو القائل: «على أي بعد ذلك، رأيت أن أنبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القلب الانصراف عن القلب العالمي المعروف وما يسير فيه من اتجاهات وتصورات، بل على النقيض من ذلك، فإني إلى جانب ذلك أنادي بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى لا ننفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتصورات».²

على أننا نسجل لتوفيق الحكيم أن إسهاماته على تواضعها ومحاولته في المسرح «تعد مؤشرا على ظهور تصور جديد لدى المسرحيين العرب يدفعهم إلى الانسلاخ عن الغرب، وعن أشكاله الدرامية، وهذا ما يؤدي بالفعل إلى تعدد النظريات الفنية وارتكازهم على الموروث الغربي»³ اعتمادا على منظور تجريبي ورؤية حداثية.

ب- يوسف إدريس:

يعتبر يوسف إدريس أول من افتتح البحث عن هوية المسرح العربي، وهو البحث الذي قاد إلى الانخراط في عملية التجريب تنظيرا وممارسة، وإن كان توفيق الحكيم قد سبقه إلى ممارسة الكتابة التجريبية.

وفي هذا السياق «يرى يوسف إدريس أن المهمة الأساسية هي إيجاد شخصيتا المستقلة في الأدب والفن والعلم وفي كل مجال، فإن لم تكن موجودة فعلى أن نوجدها».⁴

1 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 192.

2 - توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي: مرجع سابق، ص 21.

3 - سامية أحمد أسعد: مرجع سابق، ص 87.

4 - يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، الوطن العربي، 1974، ص 483.

ومن هذا المنطلق «تبدأ سلطة الهوية في المسرح، والبحث عن ملامح الذات في أشكال الفرجة التي تحسب جزافاً على المسرح»¹ وانطلاقاً من هذا التصور بحث يوسف إدريس عن بذور مسرحية في حياتنا، فتوصل إلى السامر باعتباره فعلاً مسرحياً يقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحاً أم موالد، «ويبني على أساسه نظرية الفرفورية كاقترح جمالي للمسرح العربي، بالإضافة إلى الأراجوز وخيال الظل ومسرح الحوار»².

لقد مثلت "الفراير" انعطافة تجريبية في المسرح العربي المعاصر سواء على مستوى الكتابة الدرامية أو الإخراج المسرحي، كما أنها سجلت ما يشبه القطيعة مع مفهوم التراث الذي ساد لدى الجيل السابق من الكتاب والمخرجين، «ولعل أهم يلفت في هذه المسرحية كونها عمدت إلى تحطيم الثوابت الأرسطية الثلاث التي لا نكاد نعثر لها على مواصفات محددة، فالزمان والمكان والحدث غير معلومين تماماً وغير قابلين للإمساك بأي منهم»³. على مستوى المكان، فعلى الرغم من أن المسرح يتجسد في المكان الذي يتحرك فيه الممثلون، فإن مسرحية الفراير -كنص درامي- لا تقيم اعتباراً للإرشادات المسرحية، «فالمكان حاضر في النص الأدبي كمكان ذهني في خيال القارئ، وحاضر أيضاً في العرض المسرحي»⁴.

وأما الزمان فهو عبارة عن أزمنة متعاقبة وهذا ما أثر على سير الحدث الذي سيتحول إلى مجموعة أحداث يصعب ربط بعضها ببعض «حسب السياق العام في العرض المسرحي التقليدي الذي يبدأ بالبداية فالعقدة ثم الحل، وعلى هذا الأساس فإن عملية البحث عن ربط نسبي بين هذا المشهد والذي يعقبه مثلاً قد لا يتأتى بسبب غياب حبكة واضحة المعالم تبدأ من البسيط إلى المركب»⁵.

1 - سعيد الناجي: قلق المسرح العربي، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، ط01، سنة 2004، ص 101.

2 - المرجع نفسه، ص 105.

3 - عبد الرحمن بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 193.

4 - المرجع نفسه، ص 193.

5 - المرجع نفسه، ص 194.

ولعل ما يزيد في أهمية هذه المسرحية كونها ظهرت في فترة ما سمة في تاريخ مصر الحديث التي اتسمت بالمد الناصري القومي، وما ترتب عن ذلك من تحولات شاملة وجذرية أهمها على الإطلاق المواجهة مع المد الاستعماري الغربي -الصهيوني- وبمعنى آخر، «فإن المحتوى الإيديولوجي لمسرحية الفرافير له حضور فاعل ومؤثر تتجلى معالمه العامة في الدعوة إلى التأسيس لمسرح عربي أصيل، كتعبير عن رفض المسرح الغربي الدخيل»¹ كما إن الكاتب قد نجح من خلال مضمونها الفكري حين طرح مسألة الحرية وسيادة الفرد في مملكة فرفوريا، وقد وظف مجموعة من التقنيات، انتقالها من أصول فنية تراثية عربية ومصادر مسرحية غربية.

«أما فيما يتعلق بالتقنيات المستوحاة من التراث المحلي، فقد عمد يوسف إدريس إلى صياغة بناء مسرحية الفرافير في قالب المسرحية داخل المسرحية، وهو شبيه إلى حد بعيد بمعمار القصص والحكايات فالمؤلف يقدم نفسه على أساس أنه عنصر فاعل في الحدث المسرحي حيث يتولى بنفسه دعوة الجمهور إلى القيام بدور ما في العرض لتحقيق حالة التمسرح، وهو ما يسهم في إلقاء المسافة بين فضائي القاعة والخشبة»².

وأما التقنيات المستلهمة من المسرح الغربي، فهي تكاد تشمل كل تياراته «فقد أخذ عن "بيرانديللو" "Pirandello" تقنية هدم الجدار الرابع، وعن "كوميديا ديلارتي" "comédie Dell-Arté" تقنية الملهاة الارتجالية الشعبية، أما مسرح العبث فيمثل حضورا قويا في مسرحية الفرافير وعلى مستويات عديدة، ونكتفي هنا بالتأكيد على لا زمانية ولا مكانية النص، وعلى غرائبية الأشخاص وعلى محدودية الحدث، أي أن معنى اللامعقول يتجلى أكثر فأكثر مع تطورات الأحداث، فالفرفور لا يعرف لماذا هو فرفور وكذلك الأمر بالنسبة للسيد»³.

1 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 194.

2 - المرجع نفسه ، ص 195.

3 - المرجع نفسه، ص 195.

إن النجاح الحقيقي في هذه المسرحية يمكن أساساً في نزعتها التجريبية وفي رؤيتها الحداثية للواقع، وتجاوزها لأنماط الكتابة الدرامية السائدة، كما تنفرد هذه المسرحية بكونها أول نص درامي عربي وظفت فيه كل التقنيات المسرحية التجريبية الجديدة التي عرفت في المسرح التجريبي الطليعي الأوروبي «غير أن ما نجح فيه يوسف إدريس هو أنه أثبت من خلال هذا النص الريادي أن الأشكال الماقبل مسرحية والظواهر الشعبية والاحتفالية التراثية قابلة لاستيعاب تقنيات المسرحية التجريبية، وقادرة على طرح الأسئلة الفكرية، وعلى تناول القضايا الاجتماعية المطروحة، وعلى الارتقاء بالجمهور إلى درجة الإثارة الفكرية والمتعة الجمالية».¹

ومن بين التقنيات التي وظفها يوسف إدريس في مسرحيته نذكر:

أ- «إزالة الجدار الرابع».

ب- اعتبار فضاء الجمهور /قاعة امتداد لفضاء العرض/ الممثل.

ج- كسر الإيهام المسرحي.

د- التأكيد على أن ما يجري مجرد تمثيل.

هـ- الدعوة إلى المشاركة العقلية الواعية.

و- إضفاء طابع التجريب على المشهد المسرحي».²

إن الملفت أكثر في مسرحية الفرافير هو أن الظاهرة الاحتفالية المتمثلة في السامر تحولت إلى مسرح حقيقي «زاهر بعناصر منتقاة من مدارس واتجاهات مسرحية مختلفة»³ حيث نلمس السمات الدرامية والملحمية والعبثية والغنائية منصهرة في قالب فني منسجم، أي «أن جمالية التجريب المسرحي بالمفهوم الذي عرف في المسرح الأوروبي الحداثي بارزة

1 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 196.

2 - المرجع نفسه ، ص 196.

3 - محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الأدب، بيروت، ط01، 1973، ص95.

على مستوى المعمار الفني للنص الذي استطاع المحافظة على الخصوصية المحلية والنكهة المصرية الخالصة».¹

وقد كانت مسرحيته هذه تطبيقاً لذلك كله «ولم تستطع أن تنفي الآخر، وتأثرت باتجاهات المسرح العالمي من عبثية وبريختية»²

1 - عبد الرحمان بن إبراهيم: المرجع سابق ، ص 197.

2 - نادية رؤوف فرح: يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص

ج- سعد الله ونوس:

يمثل المسرح العربي السوري سعد الله ونوس أحد رموز الجيل الأوسط من المؤلفين الدراميين وكان أهم ما أكد عليه مسرح سعد الله ونوس هو الجمهور الذي يفرض الاهتمام به إلى إيجاد الوسائل القادرة على ضمان تواصل حقيقي وفاعل ومؤثر «وأول هذه الوسائل هو التجريب الذي يثير نوعاً من الغرابة وإثارة الانتباه هو شد أنظار المتفرج إلى ما يجري أمامه، حيث يتحول المؤلف إلى شيء غريب يضطر معه إلى تحريم السؤال والبحث عن الجواب».¹

فالمؤلف عندما يبدع نصاً درامياً فهو يكتب لجمهور معين، ويتخذ من همومهم وقضاياهم وهواجسهم مادة للكتابة، مما يعني أنه سيركز أكثر على الطريقة الملائمة لطرح موضوع النص الدرامي ولانتقاء التقنيات المناسبة القادرة على ممارسة التأثير وتحقيق التواصل، وفي هذا الإطار يلتقي سعد الله ونوس مع يوسف إدريس في التأسيس لشكل مسرحي عربي على طرح قضايا فكرية وموضوعات اجتماعية.

ومعلوم أن سعد الله ونوس سعى -هو الآخر- إلى إحداث قطيعة مع جيل الرواد بعد أن تبين له أن المسرح العربي على مدى أكثر من قرن من الزمان «فشل في محاولة تطوير المسرح المستورد حتى يتلاءم مع حاجياتنا وطبيعتنا العربية، لأنه مسرح أوروبي لا يندمج معنا، ولا نندمج معه، وكل المسرحيات التي ظهرت صيغت بوسائل وآليات غير نابعة من التقاليد والثقافة العربية».²

وأمام الوعي بضرورة التحرر من هيمنة الشكل الغربي من ناحية ومن سيطرة حالة الإسقاط على الحاضر وحالات النكوص نحو الماضي من ناحية أخرى، جسدت كتابة سعد الله ونوس هذا التوجه القائم على «أن إيجاد مسرح عربي لا يمكن إلا أن يبدأ من الاحتفال الذي هو خلية المسرح الأساسية وبغير هذا نكون من أراد بناء السقف قبل الأساس وفي هذا

1 - عبد الرحمن بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 199.

2- عبد الرحمن حمادي: جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح العربي، مجلة الوحدة، الرباط العددان 94-95، 1992، ص26.

الاحتفال يحضر الجسد، كل الجسد، وذلك هو في حقيقته المعنى العميق للتظاهرة المسرحية، وهنا الحاجة للتأكيد على الحضور، حضور الناس واحتشادهم وحوارهم داخل المكان الواحد والزمن الواحد وذلك حول القضية الواحدة».¹

• مفهوم العرض المسرحي لدى سعد الله ونوس:

إن المهم في العملية المسرحية عند ونوس هو الجمهور، وقد أكد على أنه «يرفض القوالب الجاهزة لأن المهم ليست هذه القوالب، إننا ن صنع مسرحنا لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا».² ويقترح ونوس صيغة فنية للعرض المسرحي ذات ملامح عربية أصيلة، غير أنه لا يطرحا كبديل للشكل المسرحي الغربي ويتكون من الاحتفال -الجمهور- التراث- التغريب- التسييس- .

أ- الاحتفال:

يمثل الاحتفال القاسم المشترك بين جميع الاتجاهات التأصيلية في المسرح العربي، على الرغم من التباين الذي يمن أن يميز هذا التوجه عن ذاك «فقد كان اللجوء إلى الاحتفال ضرورة فنية للبحث عن صيغة ما لإعطاء المسرح العربي مضمونا جديدا وشكلا مغايرا وتقنية خاصة، تساعد على التحرر من هيمنة المسرح الأرسطي».³ ولما كان الجمهور العربي احتفاليا بطبيعته، وعبر تاريخه، فإن الحاجة إلى مسرح احتفالي جماهيري تمثل ضرورة فنية وحاجة اجتماعية «فالاحتفال ضرورة حيوية مرادف للحرية والتلقائية، من هنا جاء تأكيد الاحتفالية على أن يكون هو التعبير الحر للإنسان في المجتمع الحر».⁴

ب- الجمهور:

1- عبد الرحمن حمادي، مرجع سابق، ص 27.

2- بوعلي ياسين، نبيل سليمان: الأدب والإيديولوجيات في سورية، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، سنة 1974، ص 353.

3- المرجع نفسه، ص 353.

4- عبد الرحمن حمادي: مرجع سابق، ص 26.

يمثل الجمهور دوراً فاعلاً ومؤثراً في العرض المسرحي الذي يتحول إلى حفل جماعي وفرجة يشترك في إنجازها الممثل والجمهور، لذلك «سعي سعد الله ونوس إلى إلغاء الحاجز في العديد من مسرحياته بين الممثلين والجمهور».¹

وقد أثر الوعي بأهمية الجمهور في الكتابة الدرامية التي تخلصت من الذهنية والوعظية « وركزت على واحدة من أهم خصوصيات الفن المسرحي التي تتجلى في كون النص يؤلف ليعرض، وأنه مهما كان ذا طاقة إبداعية متميزة، فقيمتها الحقيقية تكمن في بعده الجماعي الذي يكمن بدوره في العرض المسرحي».²

وبقدر ما يحقق هذا الأخير جماهيريته، يكون بالضرورة طليعياً في مضمونه تجريبياً في شكله، وفي هذا الصدد يؤكد سعد الله ونوس: «إننا نريد مسرحاً للجماهير».³

ج- التراث:

لقد شكل التراث مادة خصبة للاستلهام، «على عكس الرواية التي تستمد موضوعاتها من الواقع، والشعر الذي يستوحي من العاطفة فإن المسرح من التراث وفن إسقاط الواقع على الماضي بأساطيره وأحداثه وخرافاته، بل نستطيع القطع بألا وجود للمسرح خارج دائرة التراث».⁴

فالتراث يمثل القاعدة المشتركة بين كل الأشكال المسرحية المعروفة مهما تعددت الفوارق والخصوصيات، غير أن «مجرد العودة إليه لا يكفي لقيام مسرح طليعي، لذلك ركز المسرحيون العرب المحدثون على التنظير للمسرح العربي الحديث».⁵

وفي هذا الصدد أورد سعد الله ونوس: «أن الناس لا يأتون للمسرح لمتابعة أحداث الحكاية، فهم غالباً يعرفونها، وهي متداولة بينهم، أو فيما بين أيديهم من كتب لكنهم يأتون

1- عبد الرحمان حمادي: مرجع سابق ، ص 27.

2 - المرجع نفسه ، ص 202.

3- سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ط01، 1988، ص 26.

4- عبد الرحمان بن إبراهيم، المرجع السابق، ص 203.

5- المرجع نفسه، ص 203.

لينظروا في شروط حياتهم هم في الضوء الذي تلقىه المعالجة الجديدة على الحكاية القديمة»¹، وهو ما يفهم منه أن الهاجس التجريبي كان حاضرا في الرؤية الإبداعية لسعد الله ونوس «لأن الفرق بين المسرح الكلاسيكي التبعي/ وبين المسرح الحداثي/ التحديثي يكمن في الموقف من التراث من جهة وفي أسلوب صياغته وعرضه من جهة ثانية فالأول يعتمد إلى الاجترار، في حين أن الثاني يسعى إلى إحداث قطيعة مع الماضي وبناء علاقة حداثية تقوم على إعادة تشكيله وفق شروط الحاضر ومتطلبات الواقع»².

ومن هنا يكتسب مسرح سعد الله ونوس صفة الحداثية، لأنه يتعامل مع التراث انطلاقا من حاجات الواقع ووفق الشروط الفنية القادرة على تبليغ الخطاب.

د - التجريب:

لقد أدرك المسرحيون العرب والحداثيون أن نجاح العرض المسرحي مرهون بمدى قوة تأثيره واستمرارية فعل هذا التأثير إلى ما بعد العرض، «ولم يكن أمامهم إلا تحويل المؤلف إلى شيء غريب، على أساس أن الغرابة مثيرة للفضول والتساؤل، وعن طريق هذه الإثارة يتحقق الهدف المتمثل في إخراج المتلقي من سلبية الاجتماعية»³ لقد أدرك سعد الله ونوس أن الجمهور العربي يتوفر على تراكم مشهدي/احتفالي، وأن العرض المسرحي يقتصر في ذهنه بالهزل والتسلية المجانية والمتعة الآنية، وهذه السلبية تمثل واحدة من أكبر المثبطات التي نعرق تطوير المسرح العربي وتعيق الارتقاء به إلى مستوى التجريب، ولتجاوز هذه السلبية، عمد ونوس إلى تقنية التجريب في المسرحية سالفة الذكر «التي امتزجت فيها البنية التاريخية مع عناصر فلكلورية كثيرة، فإذا نحن نتحرك في مستويين هما مستوى الواقع التاريخي المتسريل بالأسطورة، ومستوى الواقع العيني الصلب الذي نكتوي بلظاه»⁴.

1- فاروق عبد القادر: صراع المسافات عند سعد الله ونوس، ربيع المسرح العربي، العدد 1، 1990، ص 02.

2 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع السابق، ص 204.

3- المرجع نفسه، ص 204.

4 - محمد بدري: تجليات التجريب في المسرح العربي، قراءة في سعد الله ونوس، م، س، ص 94.

غير أن النصوص الدرامية التجريبية تطرح مشاكل معقدة على مستوى العرض المشهدي « فقد ثبت أن النصوص الدرامية التجريبية عادة ما تمثل تحدياً للمخرجين المسرحيين، ويفشلون في ترجمتها إلى فرجة مسرحية تبلغ درجة المتعة الجمالية وتحقق التواصل وما يترتب عنه من إثارة فكرية ووجدانية».¹

ويستطيع المتتبعون للعروض المسرحية التجريبية أن يلاحظوا طغيان التعقيد والإبهام والغموض الذي لا يعني إلا شيئاً واحداً هو: ضبابية الرؤية وضحالة الطاقة الخلاقة.

هـ- التسييس:

إن كل عمل إبداعي يعكس بالضرورة موقفاً إيديولوجياً، لأن الكاتب -أياً كان- يكتب انطلاقاً من موقع اجتماعي تاريخي محدد سواء وعي بذلك أم لم يع، فموقعه يحدد موقفه، فإذا كان المسرح نشأ احتفالياً وجماهيرياً فقد «نشأ سياسياً ولا يزال، وحتى عندما يبدوا غير مكترث بالسياسية يتحاشى الخوض في مشاكلها ويبتعد ما استطاع عن شحونها ودواماتها فإنه يعبر عن موقف سياسي ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية والهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم وسبل تغيير هذه الأوضاع».²

« وعلى الرغم من أن المسرح السياسي يقترن بـ"أرفين بيسكاتور" Erwin Piscator فإن سعد الله ونوس في دعوته إلى التسييس إنما ينطلق من صميم الواقع العربي الذي كان يتطلب مسرحاً سياسياً يهدف إلى تسييس المتفرج من خلال عرض يكون بكل مقوماته تحليلاً للظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية»³

1 - عبد الرحمن بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 205.

2 - بوعلي ياسين، نبيل سليمان: مرجع سابق، ص 353.

3 - عبد الرحمن بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 207.

لقد رفض الجمهور في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" النهاية المأساوية للمملوك "جابر" الذي أحبوه لذكائه وحبه للمغامرة «وقد تعمد سعد الله ونوس تحبيبه للجمهور في البداية لتكون نهايته غير المتوقعة صدمة مفاجئة»¹

وهكذا يكون «رفضهم بنهاية المسرحية هو تدخل، لم يعودوا متفرجين فحسب، هكذا تسير عملية التسييس؛ الامتناع من المسرحية أو رفضها تمهيدا لموقف جديد من الواقع هو رفض للواقع الذي تمثله المسرحية، والذي هو -بالرغم من الفرق الزمني- واقعهم»²

ثالثا/ التجريب في المسرح الجزائري:

بعد انصرام أكثر من قرن على ما يمكن اعتباره -تجاوزا- تأسيسا لفن المسرح بالجزائر، كان الارتباط بالتجارب المسرحية الأوروبية يمثل ضرورة فنية للمسرحيين الجزائريين الذي بهرهم الشكل المسرحي الأوروبي، في وقت بات فيه هذا الشكل متجاوزا من الناحية التجريبية، وقد تجسدت تجربة المسرح الجزائري في الأعمال المقتبسة والمعدة إلى أخرجها المسرحيون الجزائريون الرواد وفي طليعتهم ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة.

وهذه الأعمال تؤكد على «أن أغلب المسرحيين المغاربة يلجؤون إلى الاقتباس لأنهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق الفن، ويعجزون عن استكمال شروط التأليف المسرحي، لذلك نلاحظ أن حركتنا المسرحية نشطت في ميدان الاقتباس زمنا طويلا، إن الكاتب لا يبتعد كثيرا برأيه هذا عن الرأي السابق الذي رأى في الاقتباس نوعا من التستر إلا أنه يرى فيه جانبا ربما اعتبره إيجابيا إلا إذا قام بجانب حركة نشيطة في التأليف وتوفرت له شروط معينة من الجودة».³

1 - المرجع نفسه، ص 207.

2 - بوعلي ياسين، نبيل سليمان: المرجع السابق، ص 359.

3- محمد الكفاط: بنية التأليف المسرحي من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط01، 1986، ص 50
نقلا عن "المسرح المغربي من أين إلى أين؟"، وزارة الثقافة، دمشق، 1975، ص 111.

كما أن انعدام العمق الفكري والافتقار إلى رؤية فنية، وعدم مراعاة الشروط التاريخية للممارسات الإبداعية، أفقد الأعمال المقتبسة قيمتها الدرامية، وتحولت إلى مجرد عروض فرجوية ذات «لعب درامي تلقائي»¹.

وقد حصل ما يمكن اعتباره تطورا في سيرورة المسرح الجزائري يتمثل في لجوء المسرحيين الجزائريين إلى نصوص ومواضع تراثية للتعبير عن موقف إيديولوجية رافضة للواقع الاستعماري، وهذه الانعطافة ليست نابعة من رؤية فلسفية أو قناعات فنية اقتضتها التجربة المسرحية باعتبارها فعلا داخل التاريخ، وكل ما في الآخر أن الاعتبارات الإيديولوجية الوطنية فرضت هذا التحول، وهو ما أحدث شرطا فنيا في الممارسة المسرحية التي لم تكن مؤهلة تاريخيا ومعرفيا وجماليًا لاحتواء الإيديولوجية السائدة.

وبناءً على ذلك «فالتأسيس الحقيقي للمسرح المغربي هو الذي بدأ عمليا في مرحلة ما بعد الستينات مع انطلاق موجة النظريات التي ارتبطت بظهور جيل من المسرحيين الشباب ذوي نفس حدثي»² هذا الجيل الذي يرمي إلى إحداث قطيعة فنية ومعرفية مع المسرح الذي ساد طول فترة التأسيس لمسرح جزائري أصيل، يضع في الاعتبار الأول البحث عن شكل فني أو على الأقل صيغة فنية محلية مستمدة من التراث الجزائري /العربي/ الإسلامي، ومنفتحة على التجارب الدرامية العالمية وقابلة للاستيعاب التقنيات التجريبية المستجدة في المشهد المسرحي المعاصر.

ولعل ما يدعونا إلى الوقوف عن هذا الجيل:

«أ- أنه جاء كإفراز لتحولات تاريخية واجتماعية حتمت ضرورة التغيير، والبحث عن آفاق إبداعية ورؤى فكرية مستقبلية، أضفت على مفهوم الممارسة المسرحية دلالات ثورية وكرست الواقعية النقدية والتسجيلية.

1- حسن المنيعي: مرجع سابق، ص 06.

2 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 210.

ب- أنه صرف الاهتمام عن متاهة البحث عن شكل فني محدد مثلما هو الأمر بالنسبة لتوفيق الحكيم ويوسف إدريس إيماناً بأن التجريب المسرحي أفرغ مفهوم الشكل المسرحي من دلالاته الكلاسيكية المتمثلة في القالب الجامد ذي الثوابت المطلقة.

ج- أنه اهتم بلغة درامية ذات كثافة دلالية.

د- أنه انصرف إلى التجريب على مستوى العرض والأداء والإخراج¹.

• **الحداثة المسرحية وضرورة التنظير:** يكاد ينفرد المسرح الجزائري المعاصر بكون المستجدات التجريبية على مستوى التأليف الدرامي والإخراج رافقهما زخم هائل من التنظيرات التي تهدف إلى تحقيق الأهداف الرئيسية التالية:

«أ- زخرفة القواعد الأرسطية والتصورات التقليدية للممارسة المسرحية

ب- الاستجابة لضرورات التغيير الحداثي، والبحث عن هوية فنية وأرضية معرفية للممارسات المسرحية، باعتبارها خطاباً إبداعياً ما يزال يبحث عن وجوده كفعل ثقافي.

ج- البحث عن موقع متميز في الراهن الثقافي، بعد اشتداد المنافسة مع السينما والتلفزة فيما يخص استقطاب اهتمام الناس، وقدرتهما الفائقة على التواصل معهم»²

ويرى عبد القادر علولة صاحب أكبر مشروع تنظيري في المسرح الجزائري المعاصر حين تكلم عن علاقة مسرح الحلقة بالمسرح البريختي قال: «لم ينبهنا بريخت بصفة مباشرة إلى هذه الأشكال وإنما حاول الخروج عن النمط الأرسطي، فبحث الحواجز الكائنة في هذا النمط، واقترح إمكانية الخروج عنها، ومسرح بريخت كما نعلم يركز على نقطتين أساسيتين هما: التجريب والمسرح اللأرسطي، وما دام اهتمامنا منصبا حول النقطة الثانية فإننا نجد أن بريخت "Brecht" سعى إلى انتهاج التغيير وتحويل الواقع، حيث يقول: «لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم بل يعملون على تغييره»، فالمسرح إذن حسب رأي بريخت يجب أن يكون أداة ثورية تسهم في عملية التحول الاجتماعي

1 - عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع السابق ، ص 211.

2- المرجع نفسه، ص 211.

لصالح الطبقات المقهورة، وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي، ومن ثم لابد من تغيير الشكل»¹.

لقد أصبح التنظير ضرورة حتمية لاستعادة حدث المسرح العربي المفقودة، حتى لا يبقى هذا المسرح «مجرد حرفة وصناعة تتحول إلى اشتغال عضلي حيواني يغيب فيه الفكر ويحضر الجسد»².

وعلى الرغم من التدفق التنظيري الذي شهده المسرح المعاصر اعتبارا من عقد السبعينات، والذي يمثل الاحتفالية والحلقة والمسرح الثالث، المسرح الفقير، مسرح المرحلة ومسرح النقد والشهادة، فقد اكتسب هذا التنظير ملامح ثابتة وأخرى متغيرة تكاد تكون مشتركة على الرغم من تباين الرؤى الفنية واختلاف التصورات بين هذا الاتجاه النظري وذاك.

«أ- الثابت:

- رفض النموذج الغربي
- تطوير البنيات الشكلية التراثية
- التعامل مع التراث انطلاقا من ضرورات الحاضر وحاجاته
- اعتبار المشهد المسرحي أداة للتوعية وتوعية الواقع انطلاقا من موقف إيديولوجي منحاز لهموم الجماهير.

1- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، (1962-1989)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998، ص 168.

2- عبد الكريم برشيد: الاحتفالية في أفق التسعينات-الاحتفالية إلى أين؟، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 77.

ب- المتغير:

- فضاء الفرجة المسرحية باعتبارها مجالا مشرعا على التجريب والاختيار المفتوح.
- التقنيات المسرحية التي قد تكون أصيلة أو مستمدة من المشهد المسرحي الغربي.
- تقنية التمثيل (فردية- ثنائية-جماعية)¹.

* بين التأصيل والتجريب في المسرح الجزائري المعاصر:

لقد شهد المسرح الجزائري في ظل إرهابات التحول الاجتماعي تطورا ملحوظا شمل العناصر المكونة للنص والعرض المسرحيين، فقد حاول المهتمون بهذا المسرح التعبير عن قضاياهم وانشغالاتهم بفلسفة جديدة ساهمت في تأصيل المسرح عن طريق العودة إلى التراث الشعبي الزاخر بالأشكال التعبيرية الفلكلورية المؤثرة في المتفرجين نظرا لقربها من أحاسيسهم ومشاعرهم.

« لقد تطورت محاولة التأسيس والتأصيل لمسرح جزائري والتي حاول من خلالها مجموعة من المسرحيين الجزائريين المحترفين منهم والهواة اقتحام مجال التجريب عن طريق العودة إلى تطوير وتطوير الأشكال التراثية لما قبل مسرحية، وجعلها قوالب مسرحية لمضامين عصرية، ولقد أصبحت الحلقة شكلا تجريبيا استطاع من خلاله هؤلاء المسرحيون الرجوع بالكتابة المسرحية الجزائرية إلى منابعها الصافية بفضل عصرنة القول والمداح للتعبير عن القضايا السياسية الراهنة»².

ومن أبرز الكتاب المسرحيين الذي لهم السبق في مجال المسرح الحلقوي نجد "ولد عبد الرحمان كاكي" الذي عمل على رصد الظواهر الاجتماعية السلبية قصد تجسيدها دراميا والعمل على مزج هذه الظواهر بالتراث والأسطورة، وفي هذا الإطار تأتي أهمية البحث عن خصوصية التجربة المسرحية الحديثة، حيث يرى مخلوف بوكروح: «أن أي

1- عبد الرحمان بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 214.

2- العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القرب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي، نموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة المسيلة، 2009.

تجربة لا تنشأ من تلقاء ذاتها أو من عوامل خارجة عن البيئة الاجتماعية المعبرة عنها بل تتشكل من طبيعة هذا التغيير الذي يضيف عليها طابعا خاصا».¹

العرض: مما يتيح التحكم في عملية الإخراج، كما أن الجمهور يكون بدوره مطالبا بفهم الوظيفة الدراماتورية لهذه الآليات الجديدة، لا باعتبارها غاية في ذاتها لإبهار المشاهد، وإنما بوصفها وسائل لبلورة دلالة الإخراج المسرحي.

« يفترض التجريب المسرحي القبول بفكرة أن الفن يقوم على المحاولة التي يمكن أن تقع أحيانا في الخطأ، طالما أنها تبحث عما لا يوجد بعد، أو على حقائق خفية، والمحاولات تكون في اختبار النصوص التي لم تقدم بعد، أو المعروفة بصعوبتها أو في طريق التمثيل، أو في وضعية التلقي، والتجريب يعني التجديد باستمرار، والبحث عن أساليب وأشكال جديدة».²

وإذا كان التجريب يعني كل ذلك، فإنه لا يقصد إلى تقديم أعمال منسجمة ونهائية، وإنما مقترحات متبلورة يقدمها لجمهور عارف، تكون قابلة للتطوير المستمر بما يضمن تسلسل التجارب واستمرارها، وتأتي العلاقة بالجمهور في مركز اهتمامات المسرح التجريبي، فالمسرح هنا لم يعد حبيس ذلك التعارض بين الترفيه والتعليمية، بل يريد أن يذكي روح السؤال والمساءلة عند الجمهور ويغير وضعية التلقي التي كان يطبعها دائما الانفعال والسلبية والتأثير الأحادي للعرض المسرحي.

في ضوء ما تقدم، وإذا جاز لنا أن نوسع مفهوم التجريب المسرحي باعتباره مغامرة من قبل المؤلفين والمخرجين لتجريب أشكال وأساليب درامية في حقولهم الثقافية الخاصة التي قد تكون لها تقاليد درامية ضاربة في القدم كما هو الشأن بالنسبة للغرب، أو تلك التي لم تعرف المسرح إلا بشكل جنيني وفي وقت متأخر كما هو الشأن عندنا، إذا جاز لنا ذلك نقول إن المسرح الجزائري قد نشأ تجريبيا أي بواسطة التجريب وعبره، ذلك أن هذا المسرح لا

1- مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة سوسيولوجيا في المسرح الجزائري ومصادره، الجزائر، 2002، ص 10.

2 - ابن ياسر عبد الواحد: مرجع سابق، ص 120.

يتوفر على تاريخ عريق، ولا على تراكم تجارب متجذرة لم يكن له بد من التجريب «كان التجريب قدر مسرحنا الناشئ في بداية القرن الماضي لا لاعتباره اختيارا حرا، أو ترفا فنيا وإنما كضرورة تاريخية حددتها وتحكمت فيها عوامل اللحظة التاريخية والزمن الثقافي والأطر الاجتماعية العامة».¹

كان الرواد الأوائل من أمثال (رشيد القسنطيني) و (محي الدين باشطارزي) و (سلالي علي) المعروف (بعلالو) وغيرهم، يمارسون التجريب المسرحي بطرقهم وأساليبهم الخاصة، فلم يكونوا يجربون أساليب وأشكال فنية داخل المسرح القائم الذي لم يكن قد ظهر بعد، وإنما يجربون أنماط ووسائل استنبات الجنس الدرامي الناشئ نفسه في تربة ثقافة لم تكن لها صلة واضحة ومتجذرة بهذا الفن الوافد، فالاعتراف من (ألف ليلة وليلة) أو من تاريخ الأندلس أو من (موليير) نفسه كان يتم داخل تصور تجريبي عفوي أي «عبر توليف الشذرات والتكييف والاقتباس، والعبث أحيانا بالنصوص/ النماذج، لاسيما في الكوميديا سواء بوعي أصحاب هذا التصور أم بدون وعي منهم، وقد استمر هذا النمط من التجريب لفترة طويلة من بدايات المسرح الجزائري، بل إننا نستطيع القول إن تاريخ المسرح الجزائري يكاد يكون تاريخ تجارب وتكاد تكون كلمة تجربة أو تجارب ثابتة وملحة تتردد باستمرار في قاموس كل الخطابات النظرية والنقدية حول مسرحنا».²

• تجارب المسرح الجزائري:

أولا: التجريب بواسطة الاقتباس:

إن الباحث في ضرورة الاقتباس في حركة المسرح الجزائري يجد غموضا في مفهوم الاقتباس نفسه والتباسه، «فالاقتباس يعني أحيانا التعريب وأحيانا أخرى التكييف والتوليف أو المونتاج وكلها تحيل إلى بعضها البعض دون تعيين أو تدقيق»³، وعدم التمييز في

1 - ابن ياسر عبد الواحد: مرجع سابق، ص 223.

2 - المرجع نفسه، ص 124.

3 - المرجع نفسه، ص 125.

المصطلح يحيل إلى معضلة كبيرة هي كيفية التعامل مع المسرح الوافد وكيفية تمثيل النصوص المقتبسة عنها.

إن الاقتباس كنافذة نطل منها على أدب الأمم الأخرى لا يمكن أن يثير جدلا أو معارضة ولكنه «يصبح ظاهرة تستحق الدرس عندما يطغى على الساحة المسرحية فيعوض عن التأليف ويقوم بديلا عنه، وهذه حالة عرفها المسرح المغربي في بعض فتراته وخاصة عند انطلاقته وبداية مسرح الهواة».¹

ومما يلاحظ أن التأليف المسرحي، في العالم أجمع لم يعرف ازدهارا متواصلا إلا في فترات خاصة ولذلك لا ينبغي أن نولي الظاهرة أكثر مما تستحق فنهل الموقف بسبب اعتماد المسرح الجزائري على الاقتباس عندما تجف أقلام المؤلفين، خاصة إذا علمنا أن هناك عوامل أخرى تدفع إلى الاقتباس بالإضافة إلى قلة التأليف أو ضعفه، ثم إن أغلب المسرحيين الجزائريين يلجؤون إلى الاقتباس لأنهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق الفني ويعجزون عن استكمال شروط التأليف المسرحي، «لذلك نلاحظ أن حركتنا نشطت في ميدان الاقتباس زمنا طويلا»²، وخير من جسد هذه المرحلة هو الكاتب "ولد عبد الرحمان كاكي" في مسرحيته العبثية الشهيرة "تاريخ الزهرة" التي اقتبسها من "النو الياباني" وهي مأخوذة من الأسطورة الخرافية بحيث أن منبت الزهرة بدم العاشق شيء من قبيل العبت أو اللامعقول، ولعل هذا المقطع من المسرحية هو ما يجعلها ذات طابع عبثي «وقد أوحى بها ولد عبد الرحمان كاكي لخلق أسطورة حديثة يمكننا أن نصفها ضمن أساطير التضحية والفداء والخلود معا، فالزهرة ترمز إلى الجزائر، والبستاني يرمز إلى الشخص المضحي بنفسه فداء الوطن».³

1 - محمد الكفاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط01، 1986، ص 49.

2 - محمد الكفاط: مرجع سابق، ص 50.

3 - العلجة هذلي: مرجع سابق، ص 114.

وفي عام 1958- اقتبس "ولد عبد الرحمان كاكي" مسرحية ذات اتجاه عبثي عن مسرحية نهاية "اللعبة" لبكين، ويوحى لنا عنوانها مصطلح يستخدم في لعبة الشطرنج وهو عبارة عن وصول اللعبة إلى الجزء الثالث والأخير، وبدل العنوان ولو بطريقة رمزية إلى نهاية الأشياء في الحياة.

«هذه المسرحية تشتمل على أربع شخصيات، كل منها يرى حلما وتعمل جاهدة على إيصاله للآخرين لكن دون جدوى، وهي لعبة يستمتع الأفراد بها حين تأديتها، لكن نهايتها سوف تكون وخيمة لعدم تمكنهم من الاتصال الفكري وفي عجزهم عن إيصال رؤاهم مما ينتج لديهم الإحباط الدائم، وتمثل الدراما في هذه المسرحية فقدان الثقة والأمل في الحياة، التي تبقى دون معنى في خضم التكرار الديناميكي لحوادث الحياة اليومية وتعجز اللغة على أن تكون أداة تفاهم وتواصل بين الناس».¹

إن الاقتباس ظاهرة ارتبطت بحركة الفرق التمثيلية في المقام الأول والأخير «فالمسرحيات المترجمة أو المقتبسة كانت تقدم إلى الفرق لتمثيلها ولم يفكر أصحابها في تقديمها إلى القراء لأنها لا تعتبر أدبا مقروءا».²

وعلى ضوء ما تقدم نستخلص قيمة الاقتباس ودوره في حركة النص المسرحي العربي « فالأقتباس يعطي حرية التصرف، إذ يحافظ المقتبس على البناء العام للنص مع أنه يغير في الحوار، وفي الشخصيات تغييرا يجعلنا أمام مسرحية محلية، فالشخصيات في الأصل تصبح مرادفة للشخصيات في النص المقتبس وهذه التغييرات تفرضها الرغبة في جعل المسرحية مقبولة من طرف العقلية المحلية والوجدان المحلي».³

1 - العلبة هذلي: مرجع سابق، ص 114.

2 - تمارا ألكسندوفينا بوتينيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط2، عام 1990، ص 114.

3 - أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والأقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، عام 1993، ص 62.

على أن الاقتباس غالبا ما يكون بعيدا عن تلك القمة التي يسمو إليها التأليف، نظرا «لأن الذين يتصدرون له غالبا ما كانوا غير أدباء من حيث مواهبهم الأصلية، ولكنهم ممارسون لفنون التمثيل أو الإخراج أو الحرفية أو الإنتاج».¹

ثانيا: التجريب بواسطة توظيف التراث وأشكال الفرجة التقليدية

ويظهر هذا النمط واضحا في أعمال "ولد عبد الرحمان كاكي" ومن خلال مسرحياته الشهيرة: "القرباب والصالحين"، "كل واحد وحكموا"، "ديوان القراقوز" وكذلك أعمال "عبد القادر علولة" في مسرحيته "المائدة والثلاثية" المشهورة من خلال استثمار شكل الحلقة وفن الراوي والمداح والقوال، ويظهر التجريب هنا شاملا يعني تأليف النص وأسلوب الإخراج، والسينوغرافيا ومن العرض نفسه فغالبا ما تختلف عروض (علولة) للمسرحية الواحدة من عرض لآخر بحسب الخصوصيات والظروف الخاصة وفي هذا الشأن يقول: «عندما نتكلم عن الحلقة أو القوال، فإننا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوناتها التقليدية، فلم يكن لقائنا مع التراث عام 1972 بل قبله ولكن تجربة مسرحية "المائدة" التي قدمت هذا العام نبهتنا إلى وجود ثقافة شعبية نتعامل مع تراثها وتتطلب بنيات مسرحية أخرى، فالمسرحية من تأليف وإخراج جماعيين، تروي قصة حول أبعاد الثورة الزراعية تجولت بها في الأرياف والقرى وهيأت عروضها للعمل في الهواء الطلق، فتحلق المتفرجون حول الممثلين أثناء العرض، ومن كل الجهات مما ألزمتنا الاستغناء عن الديكور، وصرنا نعمل بدون ديكور تقريبا، إلا من بعض الاستخدامات الضرورية لتمييز الشخصيات عن بعضها البعض، هذا الوضع جعل الممثل يتكيف مع فضاء جديد، وقد أدى الاستغناء عن الديكور إلى نوع من الارتياح لدى الجمهور الذي عندما يضجر ولا يروقه ما نقدمه له يعطينا بظهره ليقابل زملائه من الجالسين، إما يتحدث معهم أو يسمعنا بأذنه أكثر..»

وهو ما نبهنا أيضا إلى التركيز على المسرح الحواري أكثر، خصوصا المروي منه، وفيما يخص استيعاب الجمهور للمسرحية يضيف "علولة" قائلا: ولكي نتعرف أكثر على

1 - أبو الحسن عبد الحميد سلام: مرجع سابق، ص 63.

مدى تقربنا من الجمهور، أخذنا نناقش العرض معه بعد كل أمسيته تجنباً للأخطاء وتقرباً منه جمالياً وفكرياً... وهذا ما حققناه خلال عرضنا لمسرحية "المائدة" إذ بعد انتهاء العرض الأربعة، وبعد المناقشات المستمرة مع متفرجين من الفلاحين بغية التوصل إلى حل يرضيهم، وجدنا أن العرض الأخير يختلف عن العرض الأول بدرجة كبيرة، كما لاحظنا أن هناك قدرة كبيرة وطاقات سمعية هائلة لدى الجمهور بالإضافة إلى الذكريات الكثيرة والعظيمة التي يملكها، فقد كان يستعيد أثناء المناقشات الكثير من حواراتنا، ولما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن مسرحية تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور».¹

كما ألف "ولد عبد الرحمان كافي" مجموعة من المسرحيات التي تندرج في إطار البحث عن مسرح جزائري أصيل باعتماده على لغة مسرحية تستمد خصوصيتها من التراث المحلي والاستفادة من الحلقة والمسرح التقليدي الشعبي كمشروع لبناء أسس وآفاق جديدة للمسرح الجزائري، ويعينه على الربط الإبداعي بين التراث الشفوي الشعبي كمرجع والمسرح المعاصر كإبداع فني والأخذ عن مؤثرات أجنبية كمحاولة لإعطاء المسرح الجزائري مكانة هامة دون الانسلاخ عن الهوية الوطنية «وهذا ما أدى بالكاتب إلى اللجوء إلى الحكاية الشعبية المحلية المتداولة في الأوساط الشعبية، كما في مسرحية "كل واحد وحكموا" حيث تروي هذه الحكاية المحلية حادثة انتحار فتاة اسمها "الجوهر" وعمرها أربعة عشر ربيعاً بعد إرغامها على الزواج من شيخ ثري أكبر من والدها، إضافة إلى أنه متزوج من ثلاث نساء وله منهن اثنا عشر ولداً».²

إن مسرحية "كل واحد وحكمه" هي «قصة واقعية جرت أحداثها في مدينة مستغانم وهي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ مئة عام».³

1 - أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، (1926-1989)، مرجع سابق، ص 168.

2 - العلجة هذلي: مرجع سابق، ص 109.

3 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص 15.

لقد خولت هذه المفاهيم عن المسرح للمسرحيين الجزائريين «معرفة مدى ارتباط المسرح بـ"الاحتفال" وكيفية توظيف الطقوس والشعائر والأشكال الما قبل المسرحية في أعمالهم التي تقوم على التراث، كما خولت لهم -على مستوى الإخراج- استثمار جسد الممثل وإعادة النظر إلى السينوغرافيا وفضاء اللعب الذي تحول إلى مكان فريقي ملموس، ثم الكتابة الدراماتورية التي أصبحت جد ثرية تقوم على عدة أشكال تعبيرية تؤسس إلى جانب ملحوظات النص ما يمكن تسميته بـ"المسرح المفتوح"».¹

إن اللجوء إلى التراث قد يساعد المسرح الجزائري إلى الانتقال إلى مرحلة النضج والعالمية، وذلك عبر توسيع أفق اشتغاله وإمكانياته التعبيرية والفنية دون أن يتخلى عن هويته الثقافية التي ظلت حاضرة في انتاجاته متنوعة الأشكال والتي أبدعها مسرحيون موهوبون تمرسوا على الكتابة الدراماتورية، وعلى أساليب الإخراج وإدارة الممثل، «إن هذه الوضعية هي التي مكنته من مساهمة التحولات الفكرية والاجتماعية في الوطن العربي وفي العالم برمته، حيث حرص على تحديد موقفه وتعميق وعيه خبراء الذخيرة المعرفية والفرجوية الكامنة في التراث العربي والإنساني عامة، وكذا بكل ما يجري في العالم من أحداث وفواجع».²

إن اللجوء إلى التراث قد «شكل أداة دفع ضد الغزو الكولونيالي الذي حاول فرض ثقافته ومحو ثقافة أصيلة كان من اللازم استعادتها، كما كان رد فعل ضد سياسة القمع والتسلط في البلدان العربية: الشيء الذي جعل العروض تتميز بكتابة بلاغية ركحية تدرء الخطاب المباشر لتعويضه بلغة ثرية تفيض بابنكرات فنية، تقوم على التلميح والترميز والأيقنة والمبالغات الكاريكاتورية، وذلك لتجنب سيف الرقابة، ولجعل الجمهور في حالة استنارة فكرية ومتعة بصرية ففي عمر هذين الموقفين، كان المسرحيون العرب يعملون على تعميق علاقاتهم بالتراث، وعلى استيعاب تقنيات المسرح الأوروبي، إلى أن أمكن لهم تحقيق

1 - حسن المنيعي: حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب، ط01، 2014، ص 17.

2 - المرجع نفسه، ص 19.

تصالح بين ثقافتين أدى إلى "اندماج" تمخضت عنه "هوية" مسرحية عربية جديدة، تنتمي إلى العالمية وذلك حيث تنوع آفاقها وعوالمها».¹

ثالثاً: التجريب الشامل:

وهو التجريب الذي يخترق العمل المسرحي في كافة مستوياته ومكوناته، أي «التجريب الذي يمتد إلى بنية النص وحبكته وكيفية بناء الشخصيات المسرحية وتركيب أحداثها، كما يعني السينوغرافيا وتأثيث فضاء الخشبة وحتى الفضاء المسرحي بكامله في بعض الأحيان، كما ينصب على الإنجاز الركحي وجسد الممثل نفسه، إذ يمكن الحديث في مثل هذه العروض عما يمكن تسميته بالممثل التجريبي»² وتقدم أعمال المرحومين "ولد عبد الرحمان كاك" و "عبد القادر علولة" محاولات أولية في هذا النوع من التجريب المسرحي أي التجريب الشامل.

وقد بدأ التجريب في المسرح الجزائري يتجه في مسارات جديدة ومجددة منذ منتصف الثمانينات من القرن العشرين بفضل ظهور جيل جديد من المبدعين الشباب خصوصاً في مجال الإخراج والسينوغرافيا والتمثيل، وقد وجد التجريب الجديد تنفساً له في المهرجانات والملتقيات الثقافية التي أصبحت تشكل مختبرات وورشات إبداع واسعة للتجريب المبدع والخلق.

1 - حسن المنيعي: مرجع سابق، ص 20.

2 - ابن ياسر عبد الواحد: مرجع سابق، ص 129.

رابعاً: التجريب في النص المسرحي.

إن التجريب على مستوى النص المسرحي يسمح بتعدد مؤلفي هذا النص (المؤلف، الممثل، الجمهور)، ونجد هذا الملمح عند كل من ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة وكاتب ياسين، وأحمد حمدي وعز الدين جلاوي كون العرض المسرحي احتفالاً فيتم ترك ثغرات ومساحات في النص للارتجال يتجاوب معها الممثل والمتفرج.

«كما أن هذا التجريب يسعى للوصول إلى لفة متعددة في هذا الاحتفال المسرحي لتحقيق قدر كبير من التواصل مع الذات عن طريق إدخال الفنون الفرجية القولية مع روح العصر في إدراك أهمية هذا التعدد لدعم خصوصيات النص المسرحي العربي، ولجعله قابلاً للحياة في التمثيل».¹

إن للنص المسرحي بعد خاص في إطار سحر العمل الركحي، إنه يعد أقرب إلى الميتافيزيقي إلى السحر، وكلا البعدين يحبسهما الممثل المجرب «فنص المؤلف بالنسبة للممثل كتابة جسدية، إنه ينتهي من كونه نصاً أدبياً، إن النص أثناء القراءة يضع الممثل في حالة جسدية، حماسة أو وهن، هذه الحالة الجسدية هي استحواذ حقيقي، هذا الاستحواذ كما لو أنه استحواذ روح على جسد الممثل، هو الذي يدفع طاقة غريبة ومحركة في جسد الممثل لينطلق في عملية غريبة من النماذج بين معطي موضوعي /النص المسرحي ومعطي ذاتي /جسد الممثل».²

ومن البديهي أن النص المسرحي، كعنصر مهم بالنسبة للممثل في تعبيره الركحي، يعمل على التأثير في سيرورة الإبداع، وبشكل مهم منذ الخطوات الأولى لبناء الشخصية الدرامية أثناء التدريب، فما بالك أثناء التفاعل مع المتلقي عند العرض المسرحي.

«إن حمولة النص المسرحي وبديهيها حمولة الكاتب نفسه، هي حمولة نفسية -روحية- ثقافية إبداعية، لذلك وجب الأخذ بعين الاعتبار أهمية هذا الجانب حتى تتحقق التكاملات

1 - بوعلام مباركي: مرجع سابق، ص 23.

2 - عبد المولى محترزم: تجليات وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، مطبعة الكرامة، الرباط، ط01، 2009، ص 31.

والانسجومات التي هي أهم معايير هذا الفن الجماعي، بين مبدع الكلم ومبدع الفعل، ومبدع النظر والملابس والأدوات وكذا الإضاءة واللحن والمؤثرات الصوتية».¹

لقد أصبح النص المسرحي نصا مفتوحا يحمل معه تصوره للإخراج المسرحي ويحمل دينامية وحركية خاصة به تتفاعل فيه الشخصيات بالاعتماد على تقنيتي الحوار والإرشادات المسرحية التي تقدم تصورا عن الفضاء بشكل عام وعن تشكيل العرض المسرحي بشكل خاص، فعند "علولة" أو "كاكي" «يساهم النص المسرحي مع باقي العناصر الأخرى المؤسسة للعرض المسرحي في توضيح الرؤية المسرحية حيث يغرب النص على أساس أن يتمكن الممثل من إيصال المضمون (مضمون الشخصية) إلى المشاهد، بمعنى أن يحاول الممثل نقل ملامح الشخصية كما هي مرسومة في النص المسرحي إلى المتفرج، وذلك باستخدام ضمير الغائب، وللممثل أن يضيف تعليقات وملاحظات على النص المسرحي، من هنا يصبح العرض المسرحي مزيجا من الكلمات المعبرة التي تشبه الكلمات المكتوبة في العناوين، والمقطوعات الغنائية وديكورات وموسيقى وصور فوتوغرافية ومشاهد والإضاءة... الخ بالإضافة -وهذا الأهم- إلى تغريب الظاهرة المسرحية وإعطاء طابع معرفي وجمالي للحكاية».²

إن هذا التوجه الاحتفالي الحلقوي لا يخرج عن الفضاء الذي رسمه أصحاب النظريات الغربية الحديثة فيما يخص النص المسرحي، بمعنى عدم الاقتصار على النص في حد ذاته، إنما اعتباره مشروع مسرحية لأنه مفتوح على مصادر الإنشاء المسرحي كالتاريخ والأسطورة والحكاية والأمثال والأغاني والملاحم الشعبية والأدب العربي، فقد نظرت «الاحتفالية إلى النص من منظور يخالف ما هو سائد على مستوى الكتابة التقليدية المغلقة في إطار جامد لا يتيح للمبدع التعبير عن منطلقات فكرية وجمالية متحررة»³، فالكلمة في

1 - عبد المولى محتريم، مرجع سابق، ص 32.

2 - عفا امهاوش: مرجع سابق، ص 137.

3 - حسن المنيعي: التأصيل في المسرح العربي من خلال حركية النص، الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط،

السنة الثامنة عدد (94 و 95) 1992، ص 73.

المسرح غالبا ما تقف عند حدود الوصف، وصف المتخيل والوهم، إنها عبارة عن لون واحد يتموقع وسط أشكال من الألوان في لوحة تشكيلية.

إن الأهم عند رواد المسرح الحلقوي هو ما يمكن أن يصير إليه النص «أي النظر إليه في حركيته وليس في سكونيته، وفي تحوله من حالة وجوده على الورق إلى حالة وجوده الفعلي على خشبة».¹

وهذا النص المتحرك لا يحيا إلا مع الناس كما يقول عبد الكريم برشيد «فالنص الأدبي ليس احتفالا إلا من حيث الإمكانات التي يختزنها داخله، فهو الثابت المتحرك والساكن المتغير، والآتي الأبدي، والقديم الجديد، فالأساس في المسرح الاحتفالي ليس هو النص، في ذاته ولذاته، ولكن في الموقف منه، هذا الموقف هو الذي يفجر الحياة الكامنة في النص ويعطيه المعاصرة»² ومن هنا يصبح فعل الكتابة في الاحتفالية تجاوزا لما هو كائن والبحث فيما هو ممكن، وذلك بتجاوز الواقع الزائف، والبحث عن واقع أكثر واقعية تتمطر فيه الحقيقة بشكل واضح، ومن هنا يمكن القول أن المسرح الحلقوي أو الاحتفالي «لا يسطر كلمات تقرأ أو تسمع ولكنه يحيي حفلا يعاش، والحفل مناخ قبل كل شيء فهو إما بارد أو حار، كما أن له أيضا زمنه النفسي هذا الزمن الذي قد يطول أو يقصر، وذلك بحسب الحالات التي قد نعيشها داخل هذا الحفل، هذه الكتابة لا تخاطب الأذن من خارج الأذن لأنها عالم ندخله ويدخلنا، فهي فضاء له طقسه ومناخه وإيقاعه، هذا الإيقاع المتغير باستمرار، وذلك بحسب تغير الحالات وسرعة الأحداث والمواقف والشخصيات، فالأساس هو تحقيق التماس والتحام بين النص والجمهور داخل الحفل».³

إن للنص المسرحي خاصية أساسية في العرض المسرحي، وهو يشكل الثالث إلى جانب الممثل والجمهور، كما أن هذا النص منه ينطلق المخرج لإعداد العرض المسرحي فلا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عن فكرة ينطلق منها في إعداد العرض المسرحي،

1 - عفا امهاوش، مرجع سابق، ص 139.

2 - عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والإعلان ليبيا، (1989، 1990)، ص 178.

3 - عبد الكريم برشيد: مرجع السابق، ص 181.

وهذه الفكرة هي التي يتمحور حولها مضمون النص «وبفضل خلو النص المسرحي استطعنا أن نتعرف على رواد التراجيديا اليونانية كأسخيلوس، وسوفوكليس ويوريبيدس وعلى أعمال شكسبير وموليير وراسين وغيرهم».¹

خامسا: التجريب في التمثيل.

لقد اقتصر التجريب في هذا المستوى على المزوجة بين طبيعة الأداء في فنون الفرجة العربية كالقوال والمداح ومؤدي السيرة الشعبية ومنهج ستانسكلا فسكي في التقمص ومنهج التغريب عند بريخت كما وظفه ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحيته الشهيرة "القرب والصالحين" أو عند علولة في مسرحيته "المائدة"، ومن جهة أخرى ينتهج البعض الآخر ما يمكن تسميته بالاندماج المتقطع حيث يكون الاندماج وقطع الاندماج إراديا أو بمساعدة تقنيات العرض الأخرى، كما هو الحال عند كاكي في مسرح الحلقة المعروف.

إن ثنائية (فضاء اللعب/متلقي) تطبع بشكل واضح سيرورة الإبداع الصادق فنيا للممثل أثناء العرض المسرحي، وعليه وكما هو معروف فإن أي فضاء (اصطلاح عليه أنه فضاء عرض مسرحي) يفقد هذه الميزة بمجرد غياب الممثل لأنه هو الذي يعطيه المصداقية الإيهامية بحضوره وفعله فيه «إذن فحضور الممثل في الفضاء الركحي هو الذي يمنح حقيقة الوجود المحسوس لهذا الفضاء، بل إن الممثل يمكنه تركيب هذا الفضاء بالتوالي أو في آن واحد إلى فضاءات متعددة ربما بإشارة منه فقط، حيث يعطيه أبعادا كثيرة ومعاني شتى كذلك، ومن جانبه فالفضاء الركحي يطبع سحره على أداء الممثل ويزيد من توهجه الفني الصادق أمام المتلقي مؤطرا كل أعماله ومانحا إياه المصداقية الفنية لذلك يمكن القول بأن التأثير متبادل بين الفضاء الركحي والممثل كل واحد لا يأخذ أبعاده وقيمه إلا بوجود وتأثير الآخر».²

سادسا: التجريب في معمارية العرض المسرحي.

1 - عفا امهاوش: مرجع سابق، ص 135.

2 - عبد المولى محتريم: مرجع سابق، ص 33.

إن المسرح بالنسبة لرواده التجريبيين هو عمل جماعي حقيقي يتم عن طريق عملية إبداع جماعية مشتركة، ويكون الحوار فيه مستمر تتفجر من خلاله طاقات الممثلين والمتفرجين، وبهذا يستطيع العرض الجماعي تكسير طوق المسرح الكلاسيكي، ولو «استعرضنا أهم التجارب المسرحية الإنسانية لها هذه الخصائص وهذا البناء ... المسرح اليوناني وتجربة شكسبير، وتجربة بريشت كلما كانت تجارب مسرح حي جماعي، ومن المؤسف أن التاريخ أهمل جماعة كل واحدة من هذه التجارب والتغيرات الكثيرة التي كان يجربها شكسبير ومن بعده "بريشت" على النصوص من خلال التدريبات ونقاشات الممثلين، وبعد العرض واستجابات الجمهور دليل كاف على أن العمل المسرحي كان خلقا جماعيا وحيا يتجدد ويتطور كل يوم ومع كل عرض».¹

ويمكن القول هنا أن هذه الدعوات حاولت باجتهاداتها المتواضعة أن ترجع المسرح إلى جو الفرجة والاحتفال والحلقة في فضاء بسيط خال من الديكورات الفخمة والملابس الباهرة، وهذا ما كان يصبو إليه "عبد القادر علولة" "ولد عبد الرحمان كاكي" فقدا مسرحياتهما (المائدة) و (القرب الصالحين) في الهواء الطلق، وأعتقد أنهما أول من فتحا الطريق أمام الهواة للتعامل مع التراث والتاريخ وهما اللذان نظرا للمسرح الحلقوي الجزائري من باب الممارسة اعتمادا على فضاء الحلقة والراوي، ويبدو أن الحلقة تعد من أبرز الفضاءات التي لعبت دورا أساسيا في تعميق الخطاب المسرحي الاحتفالي، وفي هذا المجال يقول عبد الكريم برشيد «هي لقاء عام يتشكل من أجسام بشرية تشكل حلقة وداخلها الراوي، وفي هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص والتمثيل بالتقليد، والجد بالهزل والواقع بالسحر، هذه الحلقة لها مركز هو الرواية /الملحمة والأسطورة والخرافة».²

تعتبر الحلقة بهذا المفهوم ثورة على المسارح الكلاسيكية ومحاولة إيجاد مسرح متميز يعتد أساليب الفرجة بحيث الكل يشارك في العرض المسرحي ويساهم فيه، الممثلون من

1 - سعد الله ونوس: بيانات المسرح عربي جديد، دار الفكر الجيد (بيروت) 1988، ص 37.

2 - عبد الكريم برشيد: حدود الاثن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص 102.

ناحية والجمهور من ناحية أخرى، وهكذا تصبح للعناصر السينوغرافية المكونة للعرض المسرحي دلالات عميقة وإيحاءات وجبهة وتسعى الحلقة على كل حال إلى «إحداث انقلاب جذري ابتداءً من التمثيل والنص والإخراج والمعمار المسرحي والمؤسسة، فقد كان لفعل التمثيل وهو أساس الظاهرة المسرحية أن يراجع وذلك حتى يمكن أن يبني على أسس جيدة أسس تستجيب للرؤية الاحتفالية والمنظور الاحتفالي».¹

وفي ختام هذا الفصل التمهيدي يمكن القول أن المسرح العربي عموماً والجزائري خصوصاً استطاع أن يقف على قدميه وهو يفخر بإنجازاته الهائلة، التي مكنته من المساهمة في دعم حركة الإبداع المسرحي الإنساني، وبما أن أعلامه وجدوا أنفسهم في عالم جديد: عالم الاستقلال السياسي وبناء أسس مجتمع عربي ديمقراطي، فقد ارتأى معظمهم أن يكون المسرح في خدمة الجمهور، وهذا ما أدى إلى تحول خطاباته بحيث لم يعد إدانة للغرب الاستعماري فقط بل انتقاداً لاذعاً للأوضاع الفاسدة في البلدان العربية والعلاقة المتوترة بين الشعب والسلطة منذ نهاية الستينات، وقد تم التعبير عنها من خلال "هيمنة التراث" باعتباره أداة للبحث عن صيغة مسرحية عربية ووسيلة لترسيخ هوية قومية ثقافية، وكذا باعتباره بداية تاريخ جديد للمسرح العربي لا من حيث سعيه إلى تحقيق خصوصيته بل من حيث قدرته على ابتكار أسلوب فني يراعي العلاقة بين الكتابة الدرامية وتقنيات العرض، انطلاقاً من جدلية الواقع والتاريخ والأيديولوجيا.

«وهكذا تم الارتكاز على الوضع السياسي المعيش، وعلى مناقشة المنظومة الثقافية العربية التي عرفت تحولات جذرية بفعل "المثاقفة" التي انعكست مظاهرها في التكوين الذي حصل عليه المسرحيون والكتاب والنقاد، وفي تعداد المناابر التي اهتمت بقضايا المسرح العربي وطروحاته الجديدة».²

1 - عبد الكريم برشيد، مرجع سابق، ص 24.

2 - حسن المنيعي: حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات) منشورات المركز الدولي، دراسات الفرجة، المغرب، ط01، 2014، ص 14.

وقد تبلورت معالم هذه الصورة في إنتاج نصوص جريئة ذات بنية حرة متفجرة تهدف إلى صناعة "فرجة شاملة" وإلى تواصل الجمهور معها، من خلال أشكالها الفنية التي تخترق قواعد المسرح الأرسطي وكذا من خلال ما تتطوي عليه من مضامين ودلالات فردية تربط الحاضر بالماضي وتخلق علاقة انسجام بين الخصوصية والكونية الشيء الذي أدى إلى بروز فهم جديد لإنتاج العمل المسرحي نابع من توظيف التراث ومن استرشاد عميق ببعض أعلام المسرح الغربي الذين كان لهم أثر كبير على الحركة المسرحية في العالم العربي أمثال "الدراماتورجيا البريشتية" التي خولت للمسرحيين العرب تجاوز الشكل المسرحي التقليدي الإيهامي الذي يبقي الجمهور في وضعية سلبية لا يتفاعل مع الحدث المسرحي.

كما استفاد أعلام المسرح العربي من تصورات "أنطونان آرطو" للمسرح حيث يرفض جمالية المحاكاتي السيكلوجي وينظر للمسرح باعتباره "فرجة حية" وليس باعتباره مجرد جسر تعبره النصوص وملفوظات الكتابة الأدبية.

وبذلك سعى أدباؤنا إلى التجريب كمغامرة إبداعية في مجال الفنون والأدب إنه بمثابة إعلان القطيعة مع الأشكال التقليدية وبحثا عن أنماط جديدة ومن ثمة فالتجريب يتضمن نفسا حدثا يتجلى في نفي ما هو قائم ورفض ما أصبح مسلما به «إنه فعل التمرد والقفز على الثابت والتعاليم المطلقة والقبول فقط بما يمتلك القابلية للتجديد وإمكانية التغيير».¹

1 - عبد الرحمن بن إبراهيم: مرجع سابق، ص 119.

الفصل الأول

تجريب مسرح الحلقة وتوظيف التراث الشعبي

تمهيد:

- الحلقة، النشأة والمصطلح.
- 1- مفهوم الحلقة النشأة والتطور.
- 2- الأصل الديني للحلقة.
- 3- التصور الجديد للحلقة.
- 4- مسرحة الحلقة.
- 5- خصائص المسرح الحلقوي.
- تجربة ولد عبد الرحمان كاكي من خلال توظيف الحلقة والتراث.
- ❖ تعامل ولد عبد الرحمان كاكي مع المادة التراثية في تجريب الحلقة.
- التفكيك والتركيب الفني.
- إشكالية السلطة والعنف.
- ❖ الإسقاط على الواقع.
- تعرية الميكانيزمات والدواليب المتحركة في بنية المجتمع.
- إبراز العلاقة بين الحاكم والمحكوم.
- فنية التزامن.

مسرح الحلقة وتوظيف التراث الشعبي:

تمهيد:

إذا كان المسرح يعبر عن حالات اجتماعية معينة فإن عملية الإبداع بطبيعة الحال تكون بلا شك ملاحقة لهذه الحالات على مستويات متعددة: النص والإخراج وسينوغرافيا العرض والجمهور، وبهذا شكلت مرحلة السبعينات لحظة زمنية حاسمة في تاريخ المسرح الجزائري، وخاصة وأن الحركة المسرحية التي تلت هزيمة 1967 مع جيل الهواة كان هاجسها الوحيد هو تحريك المشروع المسرحي لإعادة النظر فيما هو سياسي واقتصادي وثقافي واجتماعي، وطرح أسئلة متعلقة تهتم بقضايا المجتمع الجزائري، وتحاول إيجاد أجوبة جاهزة تستجيب لمعطيات الحاضر، وتأخذ بعين الاعتبار متطلبات المستقبل، وإذا ما تفحصنا الإنتاجات المسرحية قبل السبعينات فإننا نستشق نقصا واضحا كلما حاولنا بحث أو دراسة تطور المسرح في الجزائر على مستوى النص والإخراج. فبالإضافة إلى قلة المسرحيين والمخرجين الموهوبين والممثلين المقتدرين، يمكن القول أن المسرح الجزائري اقتصر على فضاءات المسرح الغربي، الشيء الذي جعل الفعل المسرحي لا يعكس التجربة اليومية النابعة من جوهر الواقع، واستمر في الاشتغال على نصوص أجنبية من خلال الثقافة والاقتباس والترجمة، وهذا ما يدفع إلى القول أن النصوص المسرحية الكلاسيكية في تلك المرحلة لم تكن محبوبة ولا تحمل أي تصورات إخراجية أو دراماتوجيا خاصة بها ونعتقد أن تبني المسرحيين الجزائريين للمسرح الغربي عن طريق الاقتباس من موليير وراسين وشكسبير... الخ، ومحاولة إثبات وجوده بالقوة عن طريق عصرنته وجعله يواكب التحولات السوسيو ثقافية والاقتصادية والسياسية داخل المجتمع دون النظر إلى خصوصية هذا الفن، جعل الخطاب المسرحي يتأخر حتى مرحلة السبعينات ليعرف نهضة فنية متنوعة تمثلت في ظهور اتجاهات مسرحية كالحلقة والاحتفالية ومسرح النقد والمسرح الثالث ومسرح المرحلة والمسرح التجريبي... توجت بمساهمة أعلام مسرحية ساهمت في بلورة فعل الكتابة الدرامية

والركحية نذكر منهم: عبد القادر علولة وولد عبد الرحمان كاكي، والطاهر وطار وعز الدين جلاوي وأحمد حمدي وكاتب ياسين وعز الدين جلاوي.

وقد سعى هؤلاء الرواد إلى اقتراح مجموعة من الصيغ حاولوا من خلالها أن يعكسوا وجهات نظرهم في كيفية تأصيل تجربة مسرحية جزائرية تراعي خصوصياتها الثقافية وتعمل على تحقيق مناقفة مع الآخر بالاستفادة من التجربة العالمية، وقد تكاثفت جهود هؤلاء وتم ترويجها في بيانات أو في كتابات تنظيرية أو كتابات إبداعية وعروض مسرحية.

• الحلقة، النشأة والمصطلح:

إن الفعل الاحتفالي فعل مستمر عبر الزمان والمكان، يتجدد بين لحظة وأخرى من خلال ارتباطه بنسيج الحياة وجوهر الواقع الاجتماعي، «والاحتفالية كانت في أغلب طروحاتها مفتوحة على كل التيارات والتجارب الغربية والعربية انطلاقاً من "أرسطو" الذي يعتبر المرجع الأساسي للمسرحيين وصولاً إلى الثورة المتعلقة التي أحدثتها المدارس المسرحية التجريبية في الغرب».¹

وبما أن المسرح الجزائري -شأنه شأن المسرح العربي- يفتقر إلى أرضية مسرحية أصيلة وقديمة، فإنه لم يكن له أي خيار سوى الامتياح من هذه التجارب ولهذا يلاحظ عند دراسة بعض النصوص الاحتفالية عند علولة أو كاكي أنها «تتضمن جزئيات فنية ترتبط بعناصر المسرح العربي الحديث، كما تستوعب أهم خصائصه واكتشافاته التي نلمسها عند بيراندلو (المسرح داخل المسرح) وعند برتولد بريشت في (المسرح الملحمي وبعض مواصفاته) وعند غروتسكي في (المسرح الفقير)».²

لقد لاحظ المسرحيون الجزائريين (-علولة-وكاكي...) أن المسرح الكلاسيكي الذي ابتعد عن الاحتفال، أضاع الكثير وأصبح فناً أحادي الجانب يقتصر على لغة الكلام، فالمسرح في جوهره صناعة ولغة شاملة وليس هو (الكلمة) ولهذا يرى برشيد أن هذا المسرح

1 - عفا امهاوش: مرجع سابق، ص 127.

2 - حسن المنيعي: هنا المسرح-هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس، 1990، ص 73.

«أصبح منفيا في الكلمة والكلمة وحدها، وبهذا خسر المسرح لأنه فرط في الجوهر والأساس أي في شمولية اللغة».¹ وبهذا المعنى سيصبح الممثل مسجوناً داخل لغة الألفاظ يقرأ دوره كخطيب أو واعظ، ولن يعود في هذه الحالة دور للجمهور الذي يفترض أن يكون مشاركاً في الحفل الجماعي، وأمام هذا الاختناق الذي عانى منه المسرح لفترة طويلة، دعا مسرحيون غربيون بالرجوع إلى المسرح إلى بدايته حيث كان يعتمد على الاحتفال ونذكر من هؤلاء دعوة "جان جاك روسو" (J.J.Rousseau) إلى الاحتفال حيث «وقف مناهضاً للمسرح وفنون الفرجة عامة باعتبارها مدمرة لنسق حياة الناس مسيئة إلى تجمعاتهم ودعوته إلى الاحتفال»² ودعوة "جان فيلار" (Jan Vilar) الذي أخرج المسرح من العلبة الإيطالية إلى الهواء الطلق «وكان "أرطو" في الثلاثينات من القرن العشرين قد دعا إلى ضرورة تغيير خشبة المسرح المعاصر واستبدالها بساحة أو حظيرة، والرجوع بالمسرح إلى أصوله القديمة، والشيء نفسه دعا إليه "أدولف أيبا" (A. Appia) الذي فتح طريقاً جديداً للمنظر المسرحي فغير شكل الخشبة التقليدية، حيث ألغى مقدمة المسرح ليعود بالمسرح إلى أصوله أي إلى المسرح اليوناني الذي كان فيه المتفرجون يحيطون بالفضاء المسرحي ويتتبعون أحداث العرض المسرحي من كل ناحية لهذا يرى "أيبا" أن الستائر ما هي إلا حائل بين العمل الدرامي ورغبة النظارة، أما نحن فقد استطعنا أن نخرج بالعرض المسرحي عبر هذا الجدار».³

أما "مايبر هولد" (Meyer Hold) فيطالب بحرق كل المواد الخادعة على خشبة المسرح والخروج بالمسرح إلى تنشق الهواء الطلق، «لأن الفضاء التقليدي في نظره لم يكن قادراً على خلق فضاء حي وخالق يلتقي فيه الممثل بالمتفرج، وخشبة مسرح "مايبر هولد" هي مساحة من الأرض لا تختلف بشيء على الأرض التي يجلس فوقها آلاف المشاهدين،

1 - عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلام، (ليبيا)، (1989-1990)، ص 51.

2 - محمد المديوني: إشكالية تأصيل المسرح العربي، المجتمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، 1993، ص 384.

3 - عفا امهاوش: مرجع سابق، ص 228.

وقد أثبت بأن مسرحه هذا .. بفولاذه ومنصاته وإنسانه الحي كاف وجيد، وأنه يعطي البديل العصري لمسرح القرن التاسع عشر، حيث يتكلم فيه الممثلون بلا توقف وهم جلوس على المقاعد، وكأنهم جهاز الحاكي الذي تدور عليه كل يوم أسطوانة مختلفة. كما أن العروض المسرحية عند "آبال" (Arabal) أشبه ما تكون بطقوس أو بمواكب واحتفالات دينية، فهو لا يملك نظرية عن المسرح».¹

ومن جهة أخرى نسجل ثورة "برشت" على المؤسسة المسرحية الكلاسيكية وتبنيها لما أسماه "المسرح الملحمي" حيث أعاد الاعتبار للفضاء المسرحي وأساليب التمثيل فمسرح البناء لم يعد يلبي متطلبات الجمهور «ومن هنا يبقى المسرح والملحمة وحدهما يحتفظان بعناصر الاحتفال وملامحه الأساسية: المسرح من خلال الممثل الذي هو المغني والمنشد والرسام.. والملحمة، وذلك من خلال المداح والراوي والشاعر الجوال، ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويشبهه في الأرض بحثاً عن الناس في الأسواق والقرى والمدن».²

كما تشكلت فكرة وجود المسرح في الشارع في الغرب فحيثما يوجد الناس يوجد المسرح.

إن هذه الثورة ضد غياب الحفل المسرحي هي التي جعلت من المسرحيين العرب بدورهم يعيدون الاعتبار والقدسية للاحتفال الجماعي لأن هذا المسرح الأكثر حضوراً في ذاكرة وعمل المخرجين ليس في أوربا فحسب بل في عموم مساح العالم، ومنذ انطلقت التجارب الوطنية التي حملت خصوصيات وهويات الأوطان وفي سياق تأخر المسرح العربي بالمسرح الملحمي « نجد أن مسرحنا العربي تجدد ونما وتطور بعد أن اكتشفنا "برشت" في ثقافتنا قبل أن نكتشفه في نصوصه، وهذا ما جعل المسرح الملحمي يتطور بسرعة، متاغماً مع موجة التحديث التي رافقت الثقافة العربية في الستينات ومع موجة التحديث السياسي التي وجدت في المسرحية الشعبية ذلك البعد الثقافي الذي تريد توصيله للناس، وقد ارتبط البعدان الثقافي والسياسي بمرحلة متقلبة من حياة الشعوب العربية حيث المسرحية العربية

1 - ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميتولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2010، ص 76.

2 - عبد الكريم برشيد: مرجع سابق، ص 51.

والكلاسيكية والتاريخية لا يمكنها أن تستوعب ما حدث من نكسات وقمع للحريات في حين أن انفتاح الشكل الفني على اللوحات والمشاهد بدلا من بنية الفصول الصارمة أسهم في تكوين حرية واسعة للممثل بحيث ينتقل من حال إلى أخرى مؤديا أدوارا عدة وأمكن للمؤلف أن ينتقل زمنيا بين مراحل متباعدة كي يللم فكرته، وأمكن للمخرج أن يرى في حرية الشكل مجالا لاستيعاب حركات وأفعال الممثلين، وأمكن للجمهور أن يخرج من كونه متفرجا يكسر الحَبَّ والمكسرات في المسرح إلى فاعل مشدود لمتابعة ما يحدث ومشارك يعلق ويشترك في الحوار».¹

يشكل التراث أهم المرتكزات الفنية والجمالية التي اعتمد عليها التجريب المسرحي الحلقوي في الجزائر، فهو يمثل حلقة وصل بين الماضي والحاضر «والمسرح الجزائري غني بأشكاله التراثية التي إذا وظفت بصفة عقلانية وبرؤية فنية جديدة سوف تتحقق الغرض من التجريب، فالتراث هنا يشكل حلقة وصل بين الماضي والحاضر، لتقديم أفكار جديدة تخدم التجريب، وقد بدأ المسرح العربي منذ فترة في الاتجاه نحو التراث والاعتراف من الأشكال التراثية، وما من مناسبة مسرحية إلا وكان التراث حاضرا، إن المسرح التجريبي مغامرة تتطلب الحركة وتتناهى مع كل ما هو ساكن وجامد»² وهكذا انطلقت المحاولات التجريبية التراثية وعادت إلى البحث والحفر في الذات العربية عموما والجزائرية خصوصا لتوظيف ظواهر وأشكال مسرحية في عروضها «كتوظيف شخصية المداح والقوال والحلقة والشعر الملحون والرقص وحركة الجسد».³

ولعل من أبرز هذه التجارب على الإطلاق، نجد تجربتي "ولد عبد الرحمان كاكبي" و"عبد القادر علولة" فهما تجربتان رائدتان في الحركة المسرحية الجزائرية، وهذا راجع إلى

1 - ياسين النصير: الحداثة في المسرح أسئلة الدائنة في المسرح وعلاقة الدراما بالميتولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2010، ص 76.

2 - حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، 2002، ص 360.

3 - حفناوي بعلي: مرجع سابق، ص 361.

قدراتهما الفنية اللتان يتمتعان بها في مجالات التأليف والتمثيل والإخراج، معتمدين على استلهم التراث الشعبي مثل: القوال والمداح والحلقة مما مكنهما من خلق فن مسرحي أصيل يجمع بين الحقيقة والخيال والفن والواقع، تمكنا من خلاله من طرح قضايا ومشاكل المجتمع الجزائري في شكل فني جمالي، وقد اعتمدا على الحلقة كوسيلة فنية وتقنية وحتى يخلقا نوعا من التفاعل الفني بين الدلالة التراثية بوصفها وسيلة فنية والدلالة المعاصرة باعتبارها حقيقة تاريخية «من هنا أخذ شكل الحلقة التقليدي وأدخل عليه عناصر معاصرة أعطت للحلقة قيمتين جديدتين: فكرية وجمالية، وبعدا شعبيا قريبا من إحساس المتلقي دون أن يحدث شرخا كبيرا بين المعطيات المعاصرة وبين عناصر الثقافة الشعبية بالإضافة إلى الاعتماد المطلق في هذا الشكل المسرحي الجديد على لغة شعبية واقعية قوامها الكلمة والعبارة في سرد الحكاية»¹ وهذا ما نجده جليا في مسرحية "القرباب والصالحين" لولد عبد الرحمان كاكي حيث أراد في هذه المسرحية الملحمية أن يظهر الإنسان في ازدواجيته.

«أي يتكون من عنصرين: الخير والشر، ولذلك يمكن إصلاحه، كما تبين المسرحية في الوقت ذاته أن الخير نادر والطيبة لا وجود لها إن حليلة أرادت أن تجرب الطيبة لكنها فشلت لأن الحياة -على حد تعبيرها- قاسية»².

إن مسرحية "القرباب والصالحين" -مسرحية ملحمية- كما يتضح من عرضها الذي يختلط فيه السرد بالحوار اختلاطا حرا لا يتقيد بحدود الزمان والمكان.

«والعرض نفسه يحدد الموقف، فالصالحون يعثرون على امرأة طيبة ويطلبون منها أن تظل كذلك، ولكن الصالحين في الوقت نفسه يرفضون إرشاد هذه المرأة على الخير، ومن هنا كان الصراع الأساسي، فالعوامل الاقتصادية هي العوامل التي تقف دائما في وجه الخير، فطلب الصالحين من الإنسان أن يكون طيبا ورفضهم التدخل في مساعدته وتوجيهه للخير أمران متناقضان»³ وتتألف المسرحية من مشاهد قصيرة وأخرى طويلة وكان الهدف من المشاهد

1 - مبارك بوعلام: مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، مقارنة دراماتوجية، مرجع سابق، ص 10.

2 - حفناوي بعلي: المرجع السابق، ص 214.

3 - حفناوي بعلي: مرجع سابق، ص 214.

القصيرة تكسير تطور الحدث وأن عليه أن يحقق رغبة أو خاصية المسرح الملحمي، في أن يواجه المتفرج بما يعرضه عليه وأن يجعله يفكر في مغزاه، أما المشاهد الطويلة فهي تصور الصراع بين الخير والشر كما يتمثل في شخصية المرأة الطيبة "حليمة"، وتتخلل المشاهد الطويلة أغاني وخطب موجهة توجيهها مباشرا، والأغاني في ظاهرها تختلف في المشاهد التي تصاحبها ولكنها بطريق مباشر أو غير مباشر تعلق جميعا على الحدث.

«والشخصيات في المسرحية - كما هي العادة في المسرح الملحمي - بسيطة أكثر من اللازم إذ ما يهم هنا هو العلاقات الاجتماعية بين الأفراد لا الأفراد أنفسهم، وأكثر المتحدثين في المسرحية لا أسماء لهم، فنحن نصفهم بصفاتهم الاجتماعية: القرب - الصالحين - الدرويش - الجمال - الزوج - الجد - الشرطي - القروي...»¹

تعد مسرحية (القرب والصالحين) من أهم تجارب المسرح الحلقوي في الجزائر حيث تجسد الأسطورة الشعبية المحلية التي تعتمد عليها الملحمية «وقد تميزت هذه التجربة بعمل أسني على مستوى الكلمات المستعملة وعناصر الحوار، كما انكبت اجتهادات الإخراج على استعمال الحيز السينوغرافي المستوحى من الحلقة، واعتمد العرض كذلك على عناصر الغناء ليس كفعل استعراضى بل كوظيفة جماعية مرتبطة ببنية المسرحية»².

كما استطاع "عبد القادر علولة" من خلال ثلاثيته المسرحية الشهيرة (الأقوال، الأجواد، اللثام) أن يحقق عملا إبداعيا وشكلا مسرحيا يستمد مقوماته من التراث الشعبي، فكانت تجربته المسرحية قائمة على تطوير وتطويع هذا التراث ليصبح شكلا واقعا يكسب جمهوره الذي يتذوقه تعبيرا جماليا يكشف عن همومه وتطلعاته حيث يقول "علولة" في هذا الشأن: «عندما نتكلم عن الحلقة أو القوال فإننا نتكلم عن البيئة ومكوناتها التقليدية...»³.

وانطلاقا من هذا القول، حاول علولة ترسيخ مكونات الثقافة الشعبية الجزائرية الأصيلة باستلهامه وتوظيفه للحلقة والقوال في أعماله المسرحية التي عبر من خلالها عن انشغالات

1 - المرجع نفسه، ص 215.

2 - المرجع السابق، ص 215.

3 - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص 234.

الطبقة الاجتماعية الكادحة، وبهذا يصبح القول شخصية مركزية في الوسط المسرحي الحلقوي، فيمسك بخيوطه في تشويق وأصالة.

« وإذا نظرنا إلى البناء العام لمسرحيات "عبد القادر علولة" نجد أن القول داخل الحلقة هو الحاكي لأحداث المسرحية، وهو أيضا الشخصية الرئيسية للعمل المسرحي، وهذا ما نلاحظه في مسرحية للعمل المسرحي، كما أنه يلعب دور الوسط بين المسرحية والجمهور في سرده للأحداث والتعليق عليها، وهذا ما نلاحظه في مسرحيتي "الأقوال" و "اللاثام".

« وهكذا تميزت تجربة عبد القادر علولة من خلال تجربته للأشكال التراثية الشعبية في بناء أعماله المسرحية بخصائص فنية وجمالية استقاها من مناهل الثقافة الشعبية فأصبح توظيف القول واستخدام شكل الحلقة يساهم مساهمة فعالة في إثراء الفكر الواقعي الاجتماعي والسياسي في قالب فني وجمالي يستغني عن الخشبة الإيطالية وعناصرها السينوغرافية مثل الديكور والملابس والمؤثرات المسرحية».¹

وجدير بالذكر هنا أن التجريب المسرحي للشكل التراثي (الحلقة والقول) عند "عبد القادر علولة" انطلق من محيطه الاجتماعي وواقعه السياسي وكما قال -علولة- «أن المسرح ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليومية ومن المعاش الحقيقي واليومي لشعبنا... مسرح يمس أعماق مشاعر المشاهد ويجعله مغنيا من خلال عروض ذات جوهر إيديولوجي وعاطفي واجتماعي شديد الاتساع، وأخيرا مسرح يمارس فيه المشاهد قطيعة مع العادة التقليدية للمستهلك ليشغل وظيفة أخرى ألا وهي "المبدع-المساعد" إن مسرحي يضيف "علولة" كما سبق وأن ذكرت موجه للعمال والمبدعين البدويين والفكرين، ولهذا السبب فهو لا يدعوهم لأن "ينسوا" أنفسهم وأن يؤجروها لكنه يدعوهم من خلال عرس للحواس والفكر إلى إعادة شحن أنفسهم بالشجاعة والتفاؤل والإبداع، فمن هذا المنحنى بالذات تكون الوظيفة

1 - بوعلام مباركي: مرجع سابق، ص 10.

الجديدة للمشاهد أثناء العرض وظيفة مبدع-مساعد ووظيفة تحرير إبداعي للتخيل وللتجربة المعاشة لجماهيرنا الشعبية»¹.

مما سبق نخلص إلى أن التجريب المسرحي الجزائري قد استفاد من التجريب المسرحي العالمي استفادة تجاوز فيها حد الاقتباس والترجمة فطال تجربيه مختلف المناهج والرؤى والنظريات الحديثة على مستوى الفن الدرامي، سواء ما تعلق بتقنيات الكتابة الدرامية أو بالكتابة الركحية من أداء وسينوغرافيا.

وبناء على هذا، أصبحت لهذه الأشكال المسرحية التجريبية قيمة لا يستهان بها وخاصة منها التجريب المسرحي الحلقوي، الذي لم يخرج عن إطار تجريب الأشكال التراثية الشعبية مستلهما عناصره كتقنية تجريبية خلخلت قواعد المسرح الأرسطي وذلك لإعطاء المسرح الجزائري قالبه الفني والجمالي الخاص به والنابع من أصالة وتراث الشعب الجزائري والمعبر من هويته وثقافة مجتمعه وتطلعاته وآماله، وبهذا اتخذ المأثور الشعبي طريقه إلى المسرح الجزائري، في شكل تجريبي غايته خلق قالب مسرحي جزائري أصيل، هذا القالب المسرحي هو الحلقة والمداح وبهذا الشكل صار التجريب المسرحي الجزائري نوعا من التمرد على المسرح التقليدي بمعناه الواسع، بحيث انصبت جهود المسرحيين الجزائريين على تطبيق أساليب الإخراج الحداثي في عروضهم المسرحية، وقد أدى اهتمام هؤلاء المسرحيين بتقديم أشكال فنية جديدة إلى التركيز على الناحية البصرية في العرض المسرحي ومناقشته موضوعات إنسانية متعلقة بالقلق الإنساني العام.

1- مفهوم الحلقة النشأة والتطور:

الحلقة بمعناها الشكلي هي مكان للعرض يجتمع حوله أبناء الشعب في مناسباتهم السعيدة ولياليهم المقمرة، وغالبا ما تكون الساحة الشعبية التي توجد في كل قرية أو ريف، وفي هذه الساحة تكون الحلقة المستديرة مفروشة دائرتها بالحصر وفي جانب الدائرة تستقر الفرقة وأدواتها الموسيقية التقليدية ومعداتنا الشعبية.

1 - عبد القادر علولة: مرجع سابق، ص 235.

« تعد الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية الشعبية التي عرفتھا المجتمعات العربية في مراحل تطورها، وهي شكل فرجوي شعبي يتوفر على عناصر مسرحية مختلفة منها الغناء والرقص والحركة والحكاية والمؤثرات الصوتية الأخرى، فهي أحد أقدم الفنون الفرجوية بحيث لا زالت راسخة في وجدان جمهور المغرب العربي بفضاءها اللعبي الذي يؤثثه الحلايقي وفق أسلوب عمله، من حيث القص وتشخيص السير الشعبية وتقطيعها إلى مراحل وحقب بكلمات وحركات تجعله يعيش من ذاته بطريقة يختلط فيها العجائب بالواقع، بحيث يظل مفتوحا على شكله الدائري وفرجاته القائمة على السرد وبلاغة الجسد والموسيقى»¹ وانطلاقا مما سبق يمكن القول أن الحلقة فن قديم يمتاز بالبساطة وشكله الدائري، وهو ينشد التأثير في أعماق الإنسان بواسطة المتعة والانفعال فهي لعبة وتسلية اجتماعية توارثتها الأجيال التي أعجبت بها لكونها ارتبطت بروح الشعب مجسمة لشخصية الجماعات القبلية «فهي من هذا المنظور إحدى تعابير التراث الحضاري الشفوي، كما أنها تشكل في الوقت نفسه شكلا بدائيا لفن ما قبل المسرح، وبناءً على هذا يكاد يتفق جل الباحثين والدارسين على تعريف جامع مانع لمفهوم الحلقة، فهي في نظرهم عبارة عن تجمع من الناس في شكل دائري يتوسطها فردٌ أو أفرادٌ مختصون في الغناء الممزوج ببعض الحكايات والنكت تقدم للمتلقين»².

وقد ورد في لسان العرب أن "الحلقة" بسكون اللام كل شيء استدار كحلقة الحديد والفضة والذهب وكذلك هو في الناس أي الجماعة من الناس مستديرون كحلقة الباب ويقول ابن الأعرابي هم كالحلقة (هنا بفتح اللام) لا يدري أيها طرفها يضرب مثلا للقوم إن كانوا مجتمعين مؤتلفين تلتهمهم وأيديهم واحدة لا يطمع عددهم ولا ينال منهم³.

وتمتاز الحلقة كذلك بالإيماء والألعاب البهلوانية عن طريق تشخيص الراوي أو المداح لبعض الأدوار الهزلية بين الحين والآخر التي تتخذ طابعا فرجويا «وموضوع الحلقة

1 - بوعلام مبارك: مرجع سابق، ص 14.

2 - بوعلام مبارك: مرجع سابق، ص 15.

3 - ابن منظور - لسان العرب، مصدر سابق، ص 61-62.

يحتوي على رصيد كبير من الحكايات والأساطير العجيبة التي تجلب المارة إليها يغلب عليها طابع الارتجال في الأداء والحوار الذي يؤدي إلى عدم تمكن الممثل من إدراج الحوار بتسلسل منطقي يصوغ الضحك والمأساة والموسيقى والرقص وغير ذلك».¹

2- الأصل الديني للحلقة:

يعتبر شكل الحلقة في أنماطه النهائية في الجزائر امتدادا لمظهر حلقات الذكر التي كانت تقوم بها الزوايا والاتجاهات الصوفية حيث أخذت البناء الصوري الكامل لتكوينها.

أ- حلقة الذكر الدينية:

« يجلس الشيخ والمريد (الذي يمثل الفرد المشاهد في الحلقة المسرحية) في حلقة مثلاً" صفين كل واحد منهم على ركبتيه، ويبسط كفيه ويضعهما فوق ركبتيه، ويبدأ الشيخ أو المتقدم يقول "لا إله إلا الله" ثم يتبعه الذاكرون بصوت واحد ولهجة واحدة يرددونها مرات هم والشيخ معا ثم يقول الشيخ "الله الله"، ويرد اسم الجلالة بالمد قليلا وبالنعمة التي بها "لا إله إلا الله" بعد أن ينهض واقفا ويتبعه الذاكرون ويأخذ كل واحد منهم بيد الآخر ويجعل باطن كفه بباطن كف من بجانبه مع تشبيك الأصابع بينما يتوسط الشيخ تلك الدائرة ويمشي باتزان منتقلا من مكان إلى مكان آخر، والذاكرون يتبعون حركاته ولهجته في الذكر ثم ينتقل بهم من لهجة إلى لهجة، ومن طبقة إلى طبقة حيث أن الأذكار طبقات متعددة بارتفاع الصوت وانخفاضه، ويقف المشاهدون في حلقة الذكر مع الذاكرين فإذا كثر عدد المريدين (المشاهدين) دخل المنشدون وسط الحلقة في صفين متقابلين -خمس أو أربعة يقابلهم مثلهم- فإذا ازداد عدد المشاهدين دخل سابقوهم وسط الحلقة مؤلفين بذلك مع المنشدين حلقة ثانية داخل الأولى، هذا وعلى الشيخ والمنشدين أن ينقلوا الذاكرين من لهجة إلى لهجة ومن طبقة إلى طبقة دون انقطاع الذكر، وعند الانتهاء بينما يكون الشيخ أو المقدم في وسط الحلقة يمشي ويدور مسرعا باللهجة والجميع يذكرون معه بتلك السرعة وبصوت عال إذ به يقف ويرفع يده اليمنى إلى فوق رأسه أمام وجهه، ويشير بسبابة يده كمن يتشهد ويقول محمد

1 - محمد خراف: نشأة المسرح وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة الأقلام، ع06، ص 05.

صلى الله عليه وسلم ومعنى هذا ختام حلقة الذكر وهناك يجلس الذاكرون في حلقة واحدة ويجلس الشيخ معهم كواحد منهم لا في الوسط لكنه يتصدر المجلس وعندما يقرأ أحدهم ما تيسر من الذكر الحكيم وفاتحة الكتاب، وهكذا تختتم حلقة الذكر المسماة "بالحضرة"¹.
ومما يلاحظ بوضوح في هذا النوع من "الحلقة" هو التصاعد في الإنشاد والإيقاع والحركة والنمو العام للمشهد باتجاه ذروته في الظاهر والباطن في نفوس الشيوخ والمريدين والجمهور المنتبِع لها.

وفي هذا التصاعد النفسي تتصاعد درجة الانفعال والتطهير في الوقت نفسه «حتى ليعود الإنسان مؤدياً كان أو مشاهداً إلى حالة تجعله أكثر قدرة على استيعاب الحياة وتحمل مشقاتها والتلذذ بها، لأنه في ذلك اليقين والوجد يشعر أن للحياة معنى، وأن هناك من يساعده، على أن يقضم قطعة أخرى من قطع الحياة التي له»².

كما أنه يعود في سلوكه مع الغير أكثر مودة وصفاء وأملًا تزكوا فيه القيم الروحية وتتجلى في سلوكه العام «ولو لم يكن سوى هذه فقط من نتائج الطقس التعبدية الديني متحققة لكفي به طقساً تعبدياً، في إطار فني يؤدي وظيفة الفن الاجتماعية والروحية والنفسية على أفضل وجه، وتغيير الفرد من الداخل كما يغير الجماعة تغييراً إيجابياً مفيداً في الحياة»³.

وتنقسم الحلقة الدينية إلى مراتب يلتزم بها أفرادها لا يتجاوزونها إلا بأمر ولا ينالها المرید إلا بعد تجربة طويلة، هذه المراتب هي:

«1- شيخ الزاوية: وهو الرئيس الأعلى الذي يعطي العهد لمن يريد الدخول في هذه الحلقات والنظر في شؤون الزاوية.

2- شيخ الحزب: يولى من طرف الشيخ الأول ووظيفته رئاسة الحلقة والأذكار التي تتلى في المواسم والجمع وغيرها من الاحتفالات.

1 - العلجة هذلي: مرجع سابق، ص 94..

2 - علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، 1981، ص 180.

3 - علي عقلة عرسان: المرجع السابق، ص 181.

- 3- شيخ الحضرة: وهو الذي يرتب حلقة الحضرة في الوقوف صفوفًا، ويفتح ويختم بهم ذكر الله ويطول ويقصر ويخفف وينشد أثناء الذكر، أو يأذن بذلك للمكلف بالإشاد.
- 4- شيخ العمل: (الشاوش) ويكون غالبا عارفا بالطبوع والنغم وأسمائها وهو الذي يختار من المرید من فيه أهلية للعمل فيضعه في مكان يختص به في الحلقة لا ينتقل عنه مهما اجتمعوا»¹.

ب- تطور حلقات الذكر:

تعتبر حلقات الذكر الدينية في الجزائر امتدادا طبيعيا للمجالس الدينية التي كانت تقام في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين، غير أنها بعد فترة من الزمن بدأت تتعزى من ثوبها الديني لتدخل العوالم الدنيوية بتعدد وظائفها التي تجاوزت الوظيفة الدينية البحتة، إلى وظائف اجتماعية أخرى، كالتسلية والترفيه أو المعرفة والتثقيف.

لقد خرجت حلقات الذكر من انطوائها الانعزالي، إلى المحيط الاجتماعي الأكثر اتساعا فلم يعد مكانها الزوايا أو سفوح الجبال، وإنما دخلت في اتصال مباشر مع أصناف الحياة الاجتماعية الشعبية للمجتمع الجزائري، فأصبحت تقام في الساحات العامة والشوارع المفتوحة، والأسواق الشعبية، وهذا ما أعطى لمضامينها أنساقا مختلفة، خاصة وأنها لم تعد تتخذ من المواقع الدينية أساسا لها، وإنما صارت متاعب الحياة ومشاكل الناس هاجسا مسيطرا على فضائها، ومهما يكن فإن الحلقة الدينية ومن خلال التطورات التي واكبتها لم تتغير صورها وحواشيها الشكلية، كما يحدث ذلك في طبقة المواضيع المعالجة وإنما استطاعت أن تحافظ على نمطها الشكلي إلى حد بعيد حيث نجد:

«- خاصية الفضاء المغلق الانعزالي، والتي تعبر في شكلها الدائري عن مفهوم خاصية الحيز المكاني.

- خاصية الاشتراك الجماعي في الأداء والاتصال المباشر من الطرفين اللذين يحققان السمع والفرجة.

1 - المرجع نفسه، ص 184.

- الاستمرارية في وجود الوظائف التي كانت تتقلد بها الحلقة، من شيخ الحضر إلى شيخ العمل حيث أصبح شيخ الحضر أو ما يسمى بالقوال، الواجهة القولية لمضمون الحلقة أما شيخ العمل "الشاوش" فقد أخذ وظائف فنية تكاد تقابل وظيفة المخرج -جوازا- حيث يختار الأشخاص للأعمال بعد أن يشرف على العمل كله بتحديد وظيفة وعمل ومكان جلوس ونوعية مشاركة كل عنصر فيها كما يتحكم القوال في الإيقاع العام للحلقة».¹

أما من حيث البنية الفنية المتنامية فقد حافظ هذا النوع من المجالس على تدرج المركب، الذي تسهم فيه عناصر التكوين ومقوماته جميعا ويلعب فيه المثير الخارجي من إيقاع ونغمة وكلمة دورا رئيسيا في تحقيق نجاحه لأن عدم قيام تجاوب جدلي بين المشاهدين والمشاركين من جهة وبين تلك المثيرات الخارجية من جهة أخرى يجعل النتائج سلبية، فالإنسان هنا واستعداده ورغبته بل حتى المحيط الذي هو فيه والجمهور وجميع عناصر تقديم العرض الفني أو الاشتغال بالسمع والفرجة كل هذا يشكل النسيج الحي والبنية الناجحة والأداء المثمر للحلقات التي تقام سواء في الزوايا أو في الأسواق والتجمعات الشعبية.

وجدير بالذكر هنا الإشارة إلى حتمية التطور التاريخي لمثل ما حدث في المسرح الأوروبي حيث نجد أن هذا الفن قد ترعرع في أحضان الكنيسة التي كانت ذات مواصفات معمارية خاصة كطريقة الجلوس لتأدية الطقوس الدينية وكذا طريقة ومكان أداء القساوسة لمهامهم الدينية، لقد أنجبت جملة هذه المواصفات في أوروبا إبان قرونها الوسطى الشكل المسرحي الحديث حيث أننا نجد شكل عمارة المسرح لم تختلف كثيرا لا في ظاهره الخارجي ولا في ترتيباته الداخلية ومن هذا المنطلق أساسا يمكننا الكشف عن الفوارق الكبيرة في الأشكال المسرحية التي تولدها ثقافة عن غيرها، وهذا ما دفع بالمسرحي الجزائري إذ يقول: «إننا في حاجة ماسة إلى هندسة معمارية مسرحية خاصة بمدرجنا وفقط، وهذه الاختلافات الكثيرة في طرق الأداء وحيثيات استيعاب المجتمع الشعبي لمعاني المكان».²

1 - العلة هذلي: مرجع سابق ص 95.

2 - أحمد بيوض: مرجع سابق، ص 169.

3- التصور الجديد للحلقة:

بعد أن خرج أسلوب الحلقة عن إطاره الديني في الزوايا ودور المتصوفين تميز بميزات جديدة أكسبته إياها المتطلبات الشعبية الحديثة آنذاك، وهذا بالانتقال مباشرة من الشكل المنمط إلى الفضاء الفسيح الذي تنتوع فيه الموضوعات، وتتعدد أشكال التعبير عنها خاصة في تقليدها الأسلوب القصصي المؤدي ارتجالا حيث أنها لم تعد مجالسا من مجالس الذكر الديني، إنما خلفته في ذلك القصة الشعبية بعوالمها الصورية والاعتقادية الخارقة، فأصبحت تجمعا جديدا للناس لا يتوسطه شيخ زاوية ولا علامة ديني بل ممثل أو ممثلان يختصان بالقصص والغناء الممزوج ببعض الحكايات والنكت، وأصبحت لا تقدم للمريدين المتصوفة بل لجمهور شعبي عريض قوامه الطبقات الشعبية على مختلف أنواعها بغية تحقيق هدف لا يتمحور حول تطهير نفسي لأصل ديني بقدر ما يهدف إلى فرجة شعبية تتميز بهندستها الدائرية، وتتوفر على عناصر أساسية هي: قصة تروى لها بداية ووسط ونهاية تتخللها مقاطع غنائية بآلات موسيقية تقليدية يحكمها المنطق الحوارى بين المؤدي والمتفرجين وتهدف إما إلى التكتيت والتسلية و هذا جوهر أصلها الجديد أو إلى المعرفة والتثقيف.

وإن من أهم خصائص الحلقة اعتمادها على شخصين هما "القول والمدايح" واللذان يمثلان الامتداد الصوري للشخصين "شيخ الحضرة ومنشد الحضرة" حيث توظف فيها النغمة الشعبية الأصيلة بآلات موسيقية تقليدية كالرباب والدف والبندير والقصة والكلمات المؤثرة الموحية كالמושحات والشعر الملحون.

إذن يتشكل فضاء الحلقة في الساحات العامة والأسواق الشعبية وذلك لانفتاحه على جميع الشرائح الاجتماعية بمختلف مستوياتها الثقافية، بحيث نجد "عبد القادر علولة" يعرف الحلقة وفضائلها قائلا: «في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا سوق أسبوعية أين يلتقي نفر وجموع الناس لقضاء حوائجهم في هذه الأسواق وكانت تقام حلقات على شكل دائري تروى فيها قصص الأبطال وسيرهم وما تركه هؤلاء من أمور عظيمة فكان لهذه

الحكايات صدى عميق وأهمية بالغة لدى الجمهور، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والفعل والحركة، يعتمد على الفرجة والمتعة، تخلط فيه الحقيقة بالخيال والجد بالهزل»¹.

يتضح لنا من هذا التعريف أن الحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم فهي تشكل ظاهرة ثقافية لها امتداد في عمق التراث الشعبي، لهذا لجأ "علولة" و"كاكي" إلى توظيف الحلقة لتجربة مسرحية بهدف التوصل إلى فن مسرحي جزائري أصيل باستلهم جماليات هذا الشكل التراثي الحلقوي ومعالجة لأوضاع الحياة اليومية عبر هذا الشكل الفني الذي يعتمد على السمع أكثر من المشاهدة البصرية وذلك لطبيعة الثقافة الشعبية الشفوية. ومهما يكن فإن التجربة الجديدة - تجربة الحلقة - تمثل على الأقل خطوة أكثر أصالة وتجاوزاً للاقتباس، وهي لا يمكن أن تتقدم في بناء مسرح تجريبي أصيل أي مرتبط بواقعه الاجتماعي والسياسي والفكري، إلا عن طريق النقد والبحث والإبداع الأصيل، وأيضاً التجاوز المبدع والخالق للاستهلاك المسرحي الذي استمر قرناً من الزمن.

وكنتيجة لهذا يصعب التأريخ لظاهرة الحلقة لأنها ذات أصل شفوي توارثت عبر الأجيال وتكاد تتعدم أصولها المكتوبة، غير أنها ما تزال مستمرة إلى يومنا هذا واستطاعت أن تحافظ على وجودها رغم التغيرات التي حدثت في المجتمع العربي، وهذا ما يؤكد نجاح ممارستها في الحفاظ على جمهورها واندماجها في مختلف الأوساط الاجتماعية، وبهذا أصبحت الحلقة لسان الشعب، انحصرت مهمتها في التنقيف وإعطاء الدروس والعبر فانتشرت في الأسواق، «وفي ظل هذا التطور أصبحت ظاهرة الحلقة شكلاً من الأشكال التعبيرية المسرحية الماقبلية بطابعها الديني والشعائري، الذي ساد المجتمعات التقليدية المحافظة فتحوّلت من ممارسات تعبدية إلى فرجة شعبية لها أسسها ومقوماتها الفنية والجمالية التي تقوم على العفوية والانفعال المباشر في الاتصال والمشاركة مع المتلقي

1 - عبد القادر علولة: مسرحيات الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر، 1997، ص 15.

وبتأثيرها الشامل والقوي على هذا المتلقي بمختلف مستويات التعليمية والثقافية»¹، من هنا أصبح للحلقة مفهوم خاص في الذاكرة الجماعية فغدت رموزا للتواصل بين مختلف الشرائح الاجتماعية من حيث مميزاتها وطقوسها وشخصياتها وجمهورها وأسلوبها الخاص في التعبير وطريقتها في التأثير على المتلقي.

وهكذا «نشأت الحلقة وتطورت في إطار تلك الطقوس الدينية والشعائر التعبدية فاتخذ مفهومها طابعا دينيا وأخلاقيا، ويتجلى ذلك من خلال شكلها الهندسي الدائري الذي يقف في وسطه الراوي أو القاص أو الواعظ والإمام بسرده قصص تاريخ الأنبياء وسيرهم، وأخبار الصحابة والأولياء الصالحين، كما ينشد المدائح والأشعار والأزجال لتزيين العرض.

وهكذا انتشرت الحلقة في أوساط الجماعات الدينية قصد تبليغ رسالتها الدينية والتربوية والأخلاقية، وذلك لإصلاح المجتمع وتوعيته من خلال العمل على إقامة حلقات الذكر التعليمية وتقديم الدروس الوعظية والإرشادية في المساجد والساحات والأسواق العمومية»².

كما تعتبر الحلقة «فرجة شعبية ارتبطت بالاحتفال الشعبي وبالأسواق الشعبية الممزوجة بالغربة في سرد أحداثها، فنجد القول يتوسط الحلقة ويقوم بسرد حكايات عن شخصيات من صنع خياله، وقدرة إبداعه الذي يتجاوز الواقع من خلال الهالة والتضخم التي يضيفها الجمهور أثناء سرد الحكايات والأساطير العجيبة، ووصفه للشخصيات الخيالية»³.

وهكذا ترسخت الحلقة في الذاكرة الشعبية كشكل تعبري يتميز بالتنوع والتعدد من خلال المزج بين عالمي الخرافة والواقع، معبرة عن حاجات المجتمع في الأفراح والأحزان والمواسم والأعياد، ومؤكدة على الهوية الثقافية وروح الانسجام ورفض الانسلاخ عن هذه المجتمعات كيفما كانت تركيبتها البشرية وبنيتها الاجتماعية والثقافية والسياسية «وقد اتفقت جل الدراسات الحديثة على اعتبار الحلقة ظاهرة مغربية تحمل في طياتها موروثا شعبيا، إذ

1 - بوشية عبد القادر: مرجع سابق، ص 307.

2 - بوعلام مبارك، مرجع سابق، ص 16.

3 - محمد خراف: مرجع سابق، ص 180.

كانت العروض في شكل الحلقة تعرض في الهواء الطلق ويوم السوق، حيث يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائرة قطرها بين خمسة إلى اثني عشر مترا، داخل الدائرة الصوتية الأخرى التي تضيف على الحلقة جوا من البهجة والمتعة والانبهار وتخلق نوعا من الاستمرار والتواصل بينها وبين الجمهور»¹.

4- مسرحة الحلقة:

يرى حسن المنيعي أن الحلقة «مسرح شعبي يشرف على تقديم فرجاتها بعض الأفراد المختصين في فن الحكاية والإيماء والألعاب البهلوانية، وكان الممثل الذي قد يكون مداحا أو شخصية مسلية يعرض إبداعاته في الأسواق وفي ساحات المدن الكبرى»²، ومن خلال هذه التعريف يتضح لنا أن الحلقة تتطوي على إرهابات درامية تقدم فرجة نعيشها ولكنها لا تخضع لتقطيع الفصول والمشاهد، ولا تحترم القوانين المسرحية المتداولة.

فهي تجربة جمالية ترتقي بالمتفرج، وتغير من سلوكه الاجتماعي عبر توفير سبل معرفية جديدة، تركز على القطيعة مع النظرة العادية والمألوفة للأشياء، ويحقق صانعو الفرجة تأثير الحلقة بفضل مجموعة من التقنيات والخطوات تعتمد كلها على مبدأ فصل العناصر الفنية والتركيب بينها من حيث هو مبدأ محوري لتحقيق التجربة الحلقوية سواء من جهة المبدع أو من جهة المتلقي، هذه الوسائل هي:

«- تقسيم أجزاء الحكاية والتركيب بينها، واستبدال التطور العضوي بالتطور عبر القفزات الذي يقطع الحدث ويجرؤه ويجعله غريبا مدهشا.

- استعمال الأغاني، الأشعار والموسيقى وما يتضمنه هذا الاستعمال من انتقال من مستوى جمالي إلى آخر ينبذ النثر لصالح الشعر ويتجاوز الإلقاء لصالح الموسيقى والغناء.

- تقسيم الجهاز السينوغرافي إلى قطع متحركة تنتج أشكالا تركيبية مختلفة، لا توهم بواقعيتها لأنها بسيطة وفقيرة، تعلن تمسرحها وتكشف عن تمسرح الفضاء المسرحي وفراغه.

1 - السلاوي محمد أديب: إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة الأقلام، ع 4، 1979، ص 180.

2 - حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، ط01، 1974، ص 15.

- تحقيق جدلية الفارغ والممتلئ بما هي تفسير لاندماج وتغريب له في كل مستويات العمل المسرحي»¹.

أما أسلوب اللعب المسرحي فيتضمن نسقا من التقنيات هي:

«أ- إبراز المدهش والغريب في الحديث

ب- تقمص الشخصية المسرحية والابتعاد عنها

ج- البحث عن الملامح المميزة للشخصية وعرضها حتى لا توهم بواقعيته

د- إعلان التمثيل والحفاظ على الانتماء الاجتماعي للممثل

هـ- مخاطبة الجمهور مباشرة

و- اللجوء إلى السرد وتأريخ الأحداث، وقراءة التعليقات إلى جانب الدور المسرحي

ي- مراقبة الحركات الجسدية والبحث عن تلك التي لها دلالة اجتماعية»².

ويمكن اعتبار الحلقة شكلا فنيا مصبوغا، ولعل ما يميزها عن باقي متاهات الحياة اليومية هو تلك الخصائص الطقوسية الجمالية، وقد تتضمن الحلقة لغة شعرية أو حركات تعبيرية رفيعة المستوى أو عناصر فنية أخرى «كما أنها تعرض أمام جمهور يتكون من أغلبية لها ذاكرة مشتركة مع صانعي الفرجة، وفي هذا الإطار فإن انفصال الفرجة عن الحياة اليومية لا يصل إلى حد القطيعة، ولكنه يجعلها تجربة مكثفة وهذا ما ينتج إمكانية لحظات التوهج الوجداني التي تندثر فيها الفوارق الاجتماعية بين الناس»³.

إن مفهوم الحلقة له قابلية وقدرة على احتواء قضايا متعددة وشائكة من قبيل السلطة، التاريخ، الأصالة، التناص، الذاكرة، الوجدان... ويمكن اعتبارها كنوع لانبعاث الثقافة ووسيط يعكسها.

1 - سعيد الناجي: المسرح الملحمي والشرق (قراءة جديدة لأصول المسرح الملحمي في ضوء الثقافة الشرقية)، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2012، ص 91.

2 - المرجع نفسه، ص 92.

3 - خال أمين: رهنات دراسة الفرجة بين الشرق والغرب، مجلة السرديات وفنون الأداء، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، 2011، ص 133.

«فالحلقة توظف بعقريّة كل هذه الأجناس والممارسات الفرجوية في النص الفرجوي الواحد، وهو النص الذي يكون حواريا باستمرار»¹.

وعليه فإن مركزية الحلقة في فضاء الساحات والأسواق المفتوحة على الأزمنة والأمكنة والإمكانات التأويلية تجعلها قادرة اتساع رقعة القراءة المنهجية حيث تحتل المسرحية مكانة أساسية «فالحلايقي يملك من القدرات الكفيلة لتخول له ممارسة عمله بتجميع النصوص وانتقائها ودراستها للتركيز على نصوص تحتوي على أبعاد درامية من حكاية وصراع وتحولات في المواقف والوضعيّات والتشويق حتى يبقى المتلقي مشدودا أمام الأحداث ومتتبعا بتلّيف للنهاية المنتظرة»²، وهذا هو الدور الرئيسي للحلقة.

كما أن « القصص تتوفر في فعاليته مجموعة من العناصر المسرحية من خلال روايته للحكايات والخرافات والأخبار والقصص التي تأتي تارة منظومة، تتخذ هذه المواد الفنية قالباً نثرياً يمتح من "التاريخي" و "الديني" و "الملحمي" و "العجائبي" دون أن تفوتنا الإشارة إلى عنصر الغناء»³.

تلتم هذه المتون ليحولها الحلايقي إلى فرجة ولعب، فهو يؤسس نصه المبني بناء منطقياً لإقناع المتلقي بخطابه، وقد تتداخل هذه النصوص كاملة أو تحافظ على أحاديثها ويضيف إليها من عنديته، ويخلق لها مسارات أخرى من خياله، وكأننا أمام عملية تناص أو حوارية النصوص معتمداً على ذاكرته وما تختزنه هذه الذاكرة من موسوعة الأخبار والحكايات والخرافات «فبغض النظر عن مضامين هذه الذاكرة المحملة بالحكايات والقصص والرواد، وبغض النظر عن حقيقتها وعن طبيعتها وعن صدقها، أو عدم صدقها، ما يهم هو

1 - خال أمين: مرجع سابق، ص 135.

2 - محمد جلال أعراب: التمسرح ... المسرحه.... التقضية في فرجات ساحة جامع الفنا ومرجعيتها في المسرح المغربي، سلسلة تحولات الفرجة فرجة التحولات، مصنف جماعي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة 21، ط01، 2013، ص 87.

3 - رشيد أمحجور: فن الراوي كشكل مسرحي -المسرح المغربي نموذجاً- مجلة الثقافة المغربية، السنة الأولى، 1991، العدد3، دار المناهل للطباعة والنشر، ص 63.

قدرة الراوي على الاستيعاب والتمثيل والخيال وارتباطه بالمروي له غالباً ما ينتمي إلى أوساط شعبية¹.

ومن هنا تتجلى عملية التمسرح من خلال اشتغال "الحلايقي" على الجوانب التعبيرية والأدائية لإيصال خطابه إلى المتلقي على عدة عناصر مرئية تعضد المقيّل والمروي، وهو ما يشبه الاشتغال الدراماتورجي في المسرح.

«وهذا ما يتيح له (الحلايقي) ممارسة أفعال إنجازية تتسم بالخفة والأناقة والاقتصاد والدينامية والتحول، وقد يؤدي إكسسوار واحد مثل العصا إلى تعدد دلالي مكثف بفضل تحوله وحياته ونموه... وقد عبر الفنان المسرحي "الطيب الصديقي" عن إعجابه بتوظيف العصا في الحلقة يقول متحدثاً عن أستاذه "الحلايقي": "منك تعلمنا جوهر مهنتنا، من خلال عصا واحدة لا غير تحولها حسب إرادة الحكي، فتصبح العصا شجرة مخضرة، تتحول إلى مظلة أو إلى حصان راكب... وفجأة هو ذا السيف الذي هو يجرّح أو هو ذا القلم الذي يدون... المجد لك أيها الراوي القديم الذي يبتعد بتؤدة كل مساء عن حياته»².

...إن الشكل الدائري -الحلقي- هو ما يصبو إليه الحلايقي لممارسة لعبه وحكيه، حيث يحط رحاله وأمتعته ولوازم عمله بعد أن يكون قد حدد المكان الذي سيكون مسرحاً لنشاطه الفرجوي، ومنذ هذه اللحظة تبدأ عملية التفضية: تموقع الجسد، تحديد المسافة بين الناظر والمنظور إليه، تأثيث المكان بالإكسسوارات، وتوزيعها على الأرض بإحكام، فيثير فضول المارين والمتريدين على الساحة، والعاشقين لفن الحلقة، المساحة الفارغة يملؤها الحلايقي بجسده وأكسسواراته فيلتنم الناس، ناظر ومنظور إليه وموضوع، ثلاثة عناصر كافية لتحديد عملية التفضية، ويتحقق فعل من أفعال المسرح، يقول بيتر برول: «أستطيع أن أتخذ أية

1 - محمد جلال أعراب، مرجع سابق، ص 87.

2 - المرجع نفسه، ص 88.

مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية، فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة في حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح»¹.
إن الحلايقي منذ البداية «يعي أن تقسيم الفضاء والتحكم في المسافة التي تربطه بالمتلقي من شروط نجاح عمله، كما أن المتلقي يعني جيدا منذ البداية أن هناك مسافة بينه وبين الحلايقي لا يجوز تجاوزها، ولا يجوز ولوج منطقة الحلايقي إلا بأمر منه بدعوة للمشاركة في مجريات أحداث القصة هذه العلاقة بين، شخصية الحلايقي كطرف أول والمتلقي كطرف ثان تحتتم على الناظر الانصياع لسلطة المحكي وتمسرح الأداء وشروط التفضية»².

وهكذا تفرض التفضية على المتلقي وضعية الثبات، وتمتع الحلايقي بحرية الحركة والاستدارة والتنقل والوقوف والجلوس... فهو صانع الفرجة ومهندسها ومديرها، وربما كان هذا الطابع المسرحي للحلقة هو الذي حدا بكثير من المسرحيين الجزائريين إلى الاتجاه نحوها، وإن الأهداف جمالية محضة، لاستثمار مظهرها التراثي والإفادة مما تتيحه من علاقة مفتوحة مع الجمهور، فالتعامل مع فضاء الساحات العمومية وما يشكله من فرجات شعبية آلت إلى اشتغالات دراماتورية وتمسرحية في كتابات العديد من المسرحيين الجزائريين.

كما شكلت الحلقة في أماكن متعددة من مدن وقرى واشتغالات الدرس المسرحي المنضوي في ما يسمى بأبحاث في الأشكال الماقبل مسرحية لإثبات أحقية هذه الأشكال الفرجية في مرجعيتها للمسرح الجزائري خصوصا والمغاربي عموما، وفي هذا الشأن يقول "حسن المنيعي" «إن الأشكال الماقبل المسرحية في المغرب لم تتجاوز طابع الفرجة القائمة على المتعة ومن ثم فقد شكلت البداية الضمنية للمسرح المغربي الشيء الذي سيجعل منها لاحقا أسلوب كتابة يهدف لدى بعض الراميين إلى تأصيل أعمالهم»³ والمسرح العربي اليوم

1 - بيتر برول: المساحة الفارغة، ترجمة وتقديم فاروق عبد القادر، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح2، ص 15.

2 - محمد جلال أعراب، مرجع سابق، ص 89.

3 - حسن المنيعي، قراءة في مسارات المسرح المغربي، الطبعة الأولى، مطبعة سندي، 2003، ص 27.

« يمر بمرحلة وعي الذات وقد بذلت جهود فنية كبيرة من أجل تأصيل هذا الفن، ليصبح معبرا عن هموم الإنسان العربي المعاصر وتطلعاته ومشبعاً لحاجاته الجمالية، ومن هذا الموقع انطلق بعض رجال المسرح العربي يؤكدون حضور ظاهرة المسرح في تراثنا الأدبي والشعبي»¹.

ومن هذا المنطلق حاول عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة تأصيل المسرح الجزائري بواسطة مشروعهما (الحلقة) كمشروع بحث مستقبلي يستمد من التراث والمعاصرة لإرساء قواعد هيكليّة للمسرح الجزائري التجديد الذي يشكل صوتاً عربياً متميزاً في خطابه الأدبي والفني، لأنه يكرس عملية تجذير المسرح الحلقوي لخدمة القضايا الملحة التي تفرضها اللحظة المعيشة لبلورة الوعي التاريخي الذي يحفز أحاديده وجوده في بنية النص المسرحي، وفي إبداعه ركحياً، «إنه مسرح يتوخي الإجابة عن الأسئلة الحضارية التي تطرح عليه بحثاً عن الوسائل التي يعمق بها وجوده وتواصله مع المتلقي العربي وهو يبحث لنفسه عن موقع في هذا العالم، وفي الوقت ذاته يعمل على تحديث الواقع والفكر والرؤية الفنية داخل الضرورة التاريخية، إنه المسرح الحاضر بتجاربه المتنوعة في إضافاته النوعية. وفي تحاوره مع الثقافات الإنسانية، ومع التجارب المسرحية التي نعدّها ظاهرة صحية تعطي لوجوده بعداً عربياً يلتحم بسؤال النهضة العربية من جهة، ويوجه كل التحديات التي تريد أن تعزله عن عملية البناء والحفاظ على الهوية من جهة أخرى»².

وعلى اعتبار أن هذا التنوع يقوم على أكتاف مبدعين يسكنهم هاجس السؤال، وقلق الوجود، والبحث عن معنى هذا الوجود، لأن أساسيات البناء الأدبي والفني لا تتفصل عن الموضوعي في علاقته بالذاتي، حيث الخاص يتقاطع بالعام لتكوين خطاب مسرحي تجريبي يشبه الإنسان العربي في مكانه وزمانه وطموحاته.

1 - محمد عزام: المسرح العربي بواسطة منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1987، ص 145.

2 - عبد الرحمان بن زيدان، خطاب التجريب في المسرح العربي، مطبعة سندي مكناس، سنة 1997، ص 54.

لقد اضطلع بهذه المهمة مبدعون جزائريون وهبوا فنهم لخدمة الثقافة العربية في علاقاتها بالتحويلات والتغيرات التي تفرضها الحتمية التاريخية على الواقع والإنسان ووسائله التعبيرية، هؤلاء المبدعون الذين جعلوا إنتاجهم الدرامي متميزا بالعمل على تأصيل الظاهرة المسرحية في الواقع العربي، وجعلها حركة توظف الخطاب النقدي لمساءلة الواقع، وقراءة التراث العربي قراءة جديدة تجعله يسامر الخاصيات الجديدة ليملك حيويته وفعاليته، وقد انخرط في الواقع والصراع والطموح لانجاز ذلك بشكل إيجابي وفعال.

5- خصائص المسرح الحلقوي:

إن المسرح الجزائري المعاصر يدين بالشيء الكثير للمبدعين "ولد عبد الرحمان كاكى" و"عبد القادر علولة" نظرا للدور الهام الذي قاما به في سبيل تطوير الحركة المسرحية في الجزائر سواء على مستوى التأليف أو الإخراج أو التمثيل، وتتجلى تلك الأهمية أساسا في تحديثهما للخطاب المسرحي وفي محاولتهما تأسيس كتابة درامية جديدة تجمع بين الأصالة والمعاصرة، ولعل من هم خصائص مسرح الحلقة عندهما هو:

أ- التواصل الوجداني وإشراك الجمهور:

حيث يمكن القول أن التواصل الوجداني وإشراك الجمهور هو الميزة الأولى لهذا المسرح، ذلك أن الإنسان اجتماعي بطبعه، وهو يبحث دائما عن الآخرين، «هكذا تكونت المدن والاحتفالات والتجمعات البشرية في الأسواق والأعياد والمهرجانات والمقاهي، وإذا كانت وسائل النقل الآلي اليوم قد جعلت من التواصل شيئا ممكنا، فالواقع غير هذا، ذلك أن القرب المكاني لا يتتبع بالضرورة تحقيق القرب الوجداني، فما القرب الوجداني سوى تواصل سياحي، والتقاء من غير ملامسة وإذا كانت وسائل الإعلام من تلفزة وإذاعة قد أوجدت نوعا من التواصل، فما هو إلا تواصل خال من التفاعل والمشاركة والحوار، لأنه يقوم على أساس التلقين والتعليم والدعابة وشحن الجمهور بأقصى ما يمكن من المعلومات والأفكار والمبادئ، والمسرح الاحتفالي يستبعد التعليم لأنه يقوم بالدور التبشيري نفسه الذي تضطلع به وسائل الإعلام، والمسرح الاحتفالي بحث عن الطريق الأقصر إلى الجمهور، الطريق الذي يحقق

التواصل والمشاركة الوجدانية، ويملك أكثر من سواه إمكانية تعرية الواقع وكشف الزيف عنه»¹.

ومن هنا لابد أن يكون المسرح حفلاً عاماً تتحقق فيه المشاركة من خلال تشغيل خيال الجمهور، وذلك عن طريق الاقتصاد في الملابس والمناظر (الإكسسوار)، الشيء الذي يدفع بالجمهور إلى أن يعمل خياله في ما يرى، وأن يجعل إحساساته في حالة استنفار، وبهذا فقط يمكن أن يكون لحضوره معنى، «إن الكراسي التي يجلس عليها جمهور سلبي هي في حقيقتها كراس فارغة مثلها مثل كراسي المشلولين المتحركة آليا»². وعندما نحتفل نخرج عن العادي المبتذل، نخرج عن الآلي فنتجاوز الذات وكل قوانين الطبيعة «ومن هنا كان الاحتفال مرادفاً للتحرر، التحرر من المكان باعتباره أبعاداً محددة وجامدة، والتحرر من الزمن إذ أن الاحتفال دوماً يكون في المساحة البكر وفي اللحظة الوليدة، إنه تحد للواقع ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني لتتواصل الذوات المختلفة ويموت فيه الواقع الجامد»³.

فالمسرح يجب أن يخاطب في الواقع الأول شعور الجمهور، ومن عادة الشيء العادي ألا يثير الإنسان ولا يلفت انتباهه، وعليه فإنه لابد من الاعتماد على المدهش من الصور والأحداث لمخاطبة وجدان الجمهور وما الشعور في المسرح الاحتفالي إلا مرحلة للوصول إلى العقل الفاعل، ومن عادة العقل ألا ينشط ويشتغل إلا عندما يلمس التناقض في الأشياء والغرابة والتفكك، فالعادي يريح العقل ولا يتعبه، واكتشاف غرابة الأشياء مدخل أساسي للتفكير والبحث فيها وإن ما نسميه بالواقعية ليس من الواقعية في شيء ذلك أن الواقع متحرك وهو بذلك يملك قابلية التشكل وارتداء الأقنعة الخادعة.

«إن وجود "الآخر" المتفرج هو أصل التمثيل، إنني وحدي أتصرف بكل حرية، أتصرف بكل جنون وحمق، ولكن بمجرد أن أجد نفسي محاطاً بالعيون "المتفرجة" فإنني أتخلى مؤقتاً عن

1 - محمد عزام: المسرح المغربي دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص 150.

2 - المرجع نفسه، ص 151.

3 - عبد الكريم برشيد: ألف باء الواقعية الاحتفالية، الثقافة الجديدة، العدد السابع، ص 158.

حريتي وتلقائيتي وأخذ في التمثيل، وساعتها لن تكون الكلمات والحركات والإشارات مطابقة لما في الداخل، ولكن بما يريد الآخرون، ومن هنا افتقدنا وجوهنا الحقيقية داخل المجتمع، وعوضناها بأقنعة تمثل الإيمان أو الاستقامة أو الوداعة والبراءة، فعندما أراك لا أرى غير القناع أما أنت فمصادر لفترة قد تطور وقد تقصر، ومن هنا كان التمثيل هو ما يحدث يوميا داخل المجتمع».¹

وبهذا كان الاحتفال هو ذلك الحيز الزمني الذي تتوقف فيه لعبة التمثيل، ولا يمكن أن تحررنا إلا من خلال الاحتفال، ففيه ترتفع الأقنعة ليظهر الإنسان، فنحصل بذلك على الجوهر الذي طمسته روتينية الأيام.

والاحتفال الحلقوي يسعى إلى إيجاد الآخر المشارك في الإبداع، ومتى أصبح مشاركا فإنه يتخلى عن التفرج، الشيء الذي يعطي العرض تلقائيته وعفويته « وبذلك يصبح المسرح حفل "كرنفال" يشخص فيه الكل ويحتفي الناظر والمنظور والمنتج والمستهلك، فالمسرح ليس تمثيلا وإنما هو حياة أكثر صدقا وواقعية من حياة يومية يمسحها الخوف والتظاهر».²

ب- وظيفة المسرح الحلقوي:

إن الحلقة تجاوزت العمل الفردي -الجزئي- إلى العمل الجمعي والكلي، فهي قبل أن تكون نظرية فكرية وورش يقوم على أساس التجريب المبدئي وعلى التطوع الإبداعي وذلك من حيث الممارسة والتنظير والاعتقاد، إنها تزواج بين النظرية والتطبيق، لذلك أوجدت الجماعة المتجانسة، «وإن إيجاد الجماعة شيء جديد في تاريخ المسرح العربي لأن الفرقة تجمع حول مسرحية، أما الجماعة فهي تجمع من أجل مسرح، وبهذا تكون مهمتها أكبر ومسؤوليتها أخطر، لأنها تضطلع بمهمة التأسيس، تأسيس فن وتأسيس فكر وتأسيس مؤسسة وتأسيس تقاليد مسرحية مغايرة».³

1 - محمد عزلم، مرجع سابق، ص 152.

2 - عبد الكريم برشيد: ألف باء الواقعية الاحتفالية، الثقافة الجديدة، العدد السابع، ص 154.

3 - عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة دراسات نقدية 3، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط01، 1989، ص 139.

إن احتفالية الحلقة حاولت أن تعطي مفهوما قديما جديدا للمسرح، الاحتفال «هذا المفهوم يتلخص في أن المسرح موعد أولا وأنه لقاء في الموعد المحدد- ثانيا وأن هذا اللقاء يتم في مكان عام وزمن محدد، وأن الذي يجعل هذا اللقاء ممكنا ومتحققا هو وجود إحساس جماعي عام، هذا الإحساس هو الذي يصنع الاحتفال».¹

لهذا فإن المسرح الحلقوي لا يباعد بين الفعلين الواقعي والمسرحي لأن الأساس هو أن يصنع منهما سحر المسرح واقعا جديدا فيه شيء مما هو كائن، وشيء مما هو ممكن فيه بعض مما نراه وبعض مما نتصوره، فيه الواقعي والوهمي والحاضر والغائب، إن مسرح الحلقة لا يكون إلا بيننا فنحن شهوده ونحن من نحياه ونتورط فيه، وبهذا تختفي ميتافيزيقية المسرح الكلاسيكي وتختفي هويته الكامنة في وجود الغيب المسرحي والجبرية المسرحية.

إن الحلقة تتجاوز ما يقع في الواقع والتاريخ والحكاية والأسطورة والحلم إلى تلمس معنى ما يقع ورصد روحه ومغزاه، يقول "أنطونان آرثو" «يجب أن نؤمن بمعنى للحياة جدده المسرح، حياة تجعل الإنسان سيدا ككا لم يوجد بعد، ويولد كل ما لم يولد، ويمكن أن يولد بشرط ألا يكتفي بأن يكون مجرد أدوات تسجيل».²

تحاول الحلقة بناء علاقات جديدة بالجمهور، علاقات تقوم على استبعاد التعليم والتحريض والتلقين، فهي لا تفكر بالجمهور أولا لأن التفكير لعبة جماعية ولأن المسرح ثانيا لا يمكن أن يكون إلا مؤتمرا شعبيا عاما.

إن وظيفة المسرح الحلقوي ليست في تغيير الواقع وإنما في تجاوزه وأن التعبير لا يمكن أن يتم إلا عن طريق العقل الشاعر، العقل الذي يستوعب الأشياء بعد أن تمر بالحسن، فالتعبير الدرامي هو لغة مصورة تخاطب كل الحواس، ولذلك فقد عمد عبر مراحل التاريخ المختلفة إلى الارتكاز على كل فكر مصور يعبر بالفكر والحركة، ولذلك كان لابد أن يلتقي بالأسطورة والرمز والأحلام باعتبار أنها تفكير مصور ومجسد.

1 - المرجع نفسه، ص 140.

2 - أنطونان آرثو: المسرح وقرينه، ترجمة سامية أسع، دار النهضة العربية، ص 07.

«فالتغيير إذن هو أصل الاحتفال، ولكن التغيير لا يمكن أن يتم بدون إدهاش تحرر الإرادة من سحر العادة، وأن الرمز التاريخي والأسطوري يملكان قابلية تركيب واقع مسرحي تطبعه الجدة والغرابة، واقع يجعل المتفرج وكأنه يكتشف الأشياء لأول مرة وبذلك يستعيد إحساسه المفقود في زحمة الأيام، وأن الشعور بالتناقض هو المدخل لتصحيحه».¹

ولا يمكن أن يقوم المسرح على القدرية الآلية، لأن حرية الإرادة هي الشيء الأساسي في الشخصيات التي تقف موقف الصراع سواء أمام القوى الفوقية أو أمام القدر، أو أمام القوانين المدنية أو أمام الذات، فالجبرية تقتل المسرح وتلغي شروط الاحتفال المتمثلة في وجود الآخرين ومشاركتهم في الحوار والصراع « فالفن هو محاولة التحكم في الظواهر الطبيعية والاجتماعية المختلفة، ومحاولة تجاوزها، ولكن التغيير لا يمكن أن يتم في رمشة عين، وبطريقة آلية، ومن هنا فقد كان التحريض يكتفي بإحداث رجات في السطح وفي الغلاف الخارجي للأشياء ومن غير أن يتعمق في خلفياتها وأسبابها، والمطلوب من المسرح العربي اليوم ليس فقد إحداث تغييرات في جغرافية الجوع وتوزيع الثروة، وإنما يجب أن يتعدى التغيير هذا المنظور المحسوس من العلاقات الاقتصادية والإنتاجية إلى الإنسان العربي ذاته».²

فالمهم أن يتغير هذا الإنسان ويعرف ثورة ثقافية يقتلع من أعماقه الجذور المهترئة وتعطيه شهادة المعاصرة، ومن هنا يكون هدف المسرح الاحتفالي هو صناعة الإنسان الغربي الجديد، الإنسان الواعي والمعاصر، والمسرح الحلقوي الاحتفالي يعني شمولية المسؤولية ذلك لأن الشخصية تجد نفسها مسؤولة عن اختياراتها التي تتسم وفق قنوات داخلية، وتتمثل وظيفة المسرح الحلقوي في التفسير الذي يعني خلق الإنسان العربي الجديد الحر، الواعي، المعاصر، ويتم ذلك عن طريق تدمير البنيات العقلية الجغرافية والأسطورية والماضوية واقتلاع الجذور المهترئة لإعطائه شهادة معاصرة، الأمر الذي لا تلقي فيه

1 - محمد عزام، المسرح المغربي، مرجع سابق، ص 155.

2 - محمد عزام، المسرح المغربي، مرجع سابق، ص 155.

مظاهرة الحادثة في قشرة الإنسان، بل لابد أن تتصهر الحادثة في جوهره وذاته، ليكون مسؤولاً عن اختياراته وفق قناعاته الداخلية.

وعندما يكون الفن تجاوزاً للواقع، فإنه لابد أن يأتي محملاً بالجديد ذلك أن من مميزات الشيء الجديد أن يثير الدهشة أول الأمر، لأنه يفقد المشابهة والنظر في الواقع اليومي، إن الفن إبداع، وكل إبداع هو رحلة، وكل رحلة هي أخبار وغرائب وأسرار، ومن هنا يكون الغموض الموحى صفة ملازمة لكل إبداع فني أو علمي، فهو إذن ليس هروباً ولا حيلة فنية لأن الهدف الأساسي لدى الأديب أو الفنان هو التبليغ والتواصل، وإن صفة الغموض لازمت كل التيارات المجددة سواء في الأدب أو الفنون أو الفكر.

وإذا كان المسرح الحلقوي يسعى إلى إيجاد حالات من التمسرح فما ذلك إلا لإيمانه بأن التفكير لعبة جماعية، وأن التعبير حاجة إنسانية عامة، والحلقة تقوم على التفكير والتعبير، انطلاقاً من شعار «دعه يفكر، دعه يعبر» وعندما نؤمن بقدرة الجمهور على التفكير فإننا حتماً لن ننصب أنفسنا رسلاً للوعي والتعليم، فالجمهور إرادة واعية وراشدة، «لذلك كان لابد من استبعاد التلقين والتحريض القائم على المهيجات الخارجية، كما أن الحلقة تقوم على الإيمان بوحدة الحقيقة».¹

وتعتبر الحلقة شكلاً مسرحياً ارتبط بالواقع الشعبي وبالاحتفالات الشعبية التي تعرفها الأسواق والساحات العمومية، فهي كما يرى حسن المنيعي أنها «مسرح شعبي يشرف على تقديم فرجاتها بعض الأفراد المختصين في فن الحكاية والإيماء والألعاب البهلوانية في الأسواق، وفي ساحات المدن الكبرى»². من خلال هذا الرأي يظهر لنا «أن الحلقة تنطوي على إرهاصات درامية تقدم لنا فرجة نعيشها في واقع حياتنا من خلال لقطاتها الملحمية، إلا أن عناصرها لا تخضع لتقطيع الفصول أو المشاهد، ولا تحترم القواعد المسرحية المتداولة، فهي عبارة عن مشهد تمثيلي له بعد شعائري واحتفالي ووظيفة اجتماعية وممتعة سحرية كما

1 - محمد عزام، مرجع سابق، ص 165.

2 - حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، ط01، 1974، ص 15.

في حلقات الذكر عند الصقويين أو حلقات الأسواق الشعبية التي يقوم فيها القوال بسرد الحكايات وقصص الأنبياء وسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم مستخدماً عصاه ومؤدياً حركات تمثيلية دون إهمال جانب الغناء والإنشاد وبعض المؤثرات الصوتية الأخرى التي تضيف على الحلقة جواً من البهجة والمتعة والانبهار وتخلق نوعاً من الاستمرار والتواصل بينها وبين الجمهور».¹

وهكذا تمسحت الحلقة كفرجة شعبية من خلال خلقها في المتلقي نوعاً من التأثير والتأثر عن طريق الجو السحري الذي يسيطر عليها، بحيث يصبح فيها المتفرج متشوقاً لإنهاء الحكاية عن طريق الاتصال الوجداني مع العرض الحلقوي. «ولقد ساهمت مسرحة الحلقة في التعبير عن شتى القضايا الاجتماعية والسياسية وذلك لسهولة تمريرها للخطابات السياسية والأيدولوجية للجماهير الشعبية، كما ساعد تمسرح الشكل الحلقوي أيضاً في مد جسور التواصل مع المتلقي من خلال جمالية شكلها الدائري الذي يتلاءم مع الخلفية التاريخية الثقافية الشعبية لهذا المتلقي».²

أصبحت الحلقة شكلاً تجريبياً استطاع من خلاله هؤلاء الكتاب المسرحيين الرجوع بالكتابة المسرحية الجزائرية إلى منابعها الصافية بفضل عصرنة القوال والمداح للتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية الراهنة.

ولعل من أبرز هؤلاء الكتاب المسرحيين الذين كان لهم فضل السبق في مجال التجريب المسرحي الحلقوي نجد كل من ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القار علولة، فالاثنتان معاً يتميزان باعتماد السرد الملحمي كبديل عن البناء الدرامي التقليدي «بالإضافة إلى استلھامهما لفضاء الفرجة المفتوحة من خلال كتابة بصرية تعمق الوعي بالشكل الدائري

1 - محمد أديب السلاوي: إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة الأقلام، ع4، 1979، ص14.

2 - بوعلام مباركي: مرجع سابق، ص 14.

للفرجة الشعبية، سواء من تقليد القوال أو المدايح أو الحلايقي، وقد أدى هذا الاشتغال إلى قذف جسد الممثل المحتفل في جوهر الوجدان الفرجوي المغاربي».¹

ومن هنا فإن تعلق الحلقة بالأثر التغريبي البريختي قوي، ويفسر ذلك التبنى المتصاعد للنموذج البريختي في الفعل المسرحي الجزائري منذ منتصف الستينات معهما، «وشأن الدراماتورجيا الملحمية البريختية يشدد صانعا فرجة الحلقة على إسباغ المظهر التاريخي على سردهما من خلال التعليقات وتقنيات أخرى لكسر الإيهام باعتبارها آليات مضافة لهاته الأخيرة وغالبا ما تكون هاته التعليقات منبعا للضحك وإن كانت أيضا تكشف القناع عن المظهر الأسطوري في أفق تفكيكه».²

1 - خالد أمين: المسرح المحكي في المغرب والجزائر: وجدان فرجوي مشترك، الأدب المغاربي اليوم، منشورات اتحاد الكتاب-المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2006م، ص 307.

2 - جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، مكتبة المثقف المغربي، الرباط، الطبعة الأولى، سنة 2015، ص 31.

• تجربة ولد عبد الرحمان كاكي من خلال توظيف الحلقة والتراث:

تعتبر تجربة "ولد عبد الرحمان كاكي (1934-1995م) رائدة في توظيف وتجريب شكل الحلقة الدائري وتقنيات القوال الشعبي في الستينات من القرن الماضي، والملاحظ في تجربة "كاكي" (الذي اشتغل جنبا إلى جنب مع عبد القار علولة في البدايات الأولى) «هو تشبعه بالمسرح البريختي التعليمي والملحني قبل عودته للحلقة الشعبية، ومحاولة استنباتها بشكل مسرحي قائم بذاته، ولعل أبرز مسرحيات كاكي التي استلهمت تقنيات القول الشعبي هي (القرب والصالحين) التي توجت في مهرجان صفاقس سنة 1966م كما أن جل مسرحيات كاكي المقتبسة تتشكل في فضاء بيني مثل مسرحية "القراقوز" 1964 والمقتبسة عن الإيطالي "كارلو غورزي"، ولكنها ممزوجة بعوالم ألف ليلة وليلة وملحونيات الغرب الجزائري»¹.

وهكذا بدأ ينتظم مفهوم مسرح الحلقة في الفضاءات المسرحية الجزائرية ضمن رؤية جديدة، تستلهم التراث الشعبي، وتحيل على أهم خصائصه «وإذا أردنا تبلور مسرح الحلقة في الجزائر نجده قد نشأ كطرح مغاير للمسرح الكلاسيكي الأوروبي، ولقد تطورت محاولة التأسيس والتأصيل لمسرح جزائري والتي حاول من خلالها مجموعة من المسرحيين الجزائريين المحترفين منهم والهواة اقتحام مجال التجريب عن طريق العودة إلى تطوير وتطوير الأشكال التراثية الفرجوية الماقبل مسرحية، وجعلها قوالب مسرحية لمضامين عصرية، ولقد أصبحت الحلقة شكلا تجريبيا استطاع من خلاله هؤلاء الكتاب المسرحيون الرجوع بالكتابة المسرحية الجزائرية إلى منابعها الصافية بفضل عصرنة القوال والمداح للتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية الراهنة»².

1 - خالد أمين: مرجع سابق، ص 314.

2 - العلجة هنلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القرب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي نموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الموسم الجامعي (2008-2009)، إشراف د/ العمري بوطابع، تخصص: دراماتوجيا ونقد مسرحي، كلية الآداب، قسم اللغة، جامعة المسيلة، ص 109.

إن من أبرز الكتاب المسرحيين الذين كان لهم فضل السبق في مجال المسرح الحلقوي نجد ولد عبد الرحمان كاكي (1938-1995) الذي عمل على رصد الظواهر الاجتماعية التي عرفت بها البلاد خلال مراحل مختلفة من الثورة التحريرية إضافة إلى رصد الظواهر الاجتماعية السلبية قصد تجسيدها دراميا والعمل على مزج هذه الظواهر بالتراث والأسطورة.

كما شكلت القضايا التاريخية مكانة هامة في مسرحه خاصة في مسرحية 132 سنة "إفريقيا قبل واحد" حيث عالج قضايا الاستغلال ومراحل الثورة التحريرية وكذلك الوحدة الإفريقية، إلى جانب مسرحية الشبكة التي ألفها سنة 1957 "ديوان القراقوز" عام 1960، وتصب معظمها في الميدان الثوري دعما للثورة التحريرية وتعريفا بالقضية الجزائرية وعدالتها، كما أولى الكاتب اهتماما كبيرا للمشاكل الاجتماعية بواقعيتها إلى جانب تحجر العقليات الخاصة فيما يتعلق بالعادات والتقاليد البالية، وهذا ما جسده في المسرحية الحلقوية "كل واحد وحكمه" فبرغم البعد الاجتماعي للمسرحية بطابعها الجغرافي، فقد تمكن من تجسيد تلك القيم البالية بطريقة فنية درامية فأبرز السيطرة التي تفرض على المرأة عدم السماح لها بإبداء الرأي، وقد استوحى "ولد عبد الرحمان كاكي" هذه المواضيع من واقعه اليومي ومزجها بالمرور الشعبي إلى جانب مطالعته الدائمة قصد البحث عن شكل مسرحي يتلاءم وطبيعة المجتمع الجزائري، ومسايرة للتطور الثقافي في مرحلة البناء والتشييد.

«وفي الوقت الذي عرف فيه المسرح الجزائري أزمة النصوص المسرحية لجأ عدة كتاب إلى التأليف الجماعي وكذا الترجمة والاقتباس، والذي انعكس سلبا على عملية الإبداع الفردي، وكانت الترجمة نوعا من الجزأة، بحيث لا يبقى من المسرحية إلا هيكلها أو عقدها الأساسية كما في مسرحية "ديوان القراقوز".

أما في المرحلة الثانية من مراحل الإبداع الفني عند "كاكي" نجده قد تجنب تماما الاقتباس وتفرغ للإبداع، فأبدع عشر مسرحيات ابتداء من عام 1962 إلى غاية 1968 ولولا أن الحادث الخطير الذي تعرض له وتسبب في انقطاعه عن العمل المسرحي وكذا نوبات

الصرع التي كان يتعرض لها ولفترات طويلة والتي ولدت لديه قهرا نفسيا لكان إبداعه المسرحي لا يعد ولا يحصى، ومع ذلك فقد كانت محاولاته للعودة للفن المسرحي بارزة ففي عام 1972 قدم مسرحية "بني كلبون" والتي بدأ تأليفها عام 1968 وقد توجت هذه المرحلة المتأزمة بتأليف وعرض مسرحية "ديوان الملاح" عام 1975.

لقد عمل كاكي بحسه الجمالي، وبلغته المحلية المتداولة لدى عامة الناس، والتي يوليها عناية فائقة بإعطائها بعدها الجمالي والإيقاعي، فهي لغة موحية وشاعرية بتحليلها لمواقف إنسانية وردود أفعالها، وقد تضمن مسرحه بمضامين مستلهمة من التراث الشعبي في قالب مسرحي جديد من خلال إدخال تقنيات فنية جديدة، تجعل العرض المسرحي وسيلة لنقل الأفكار عبر وعي الجماهير.

ومن خلال تجربة "ولد عبد الرحمان كاكي" الفنية نجد أن الاجتهاد هو الإبداع والعبقرية، ولا يمكن لأية أمة الاحتفاظ بفنونها وتراثها إلا بتحديد معالم تراثها وتحديثها، ومحاولة إعطاء كل لون ثقافي لونا آخر مغايرا لكونه سمة التطور والتجديد.

وقد كانت رغبته في محاولة الاستفادة أكثر من تجربة الأداء التمثيلي عند المداح وفضاء العرض المسرحي الشعبي في الحلقة، فمسرحه أقرب إلى لغة المداح في الحلقة الشعبية، كما أن الكلمات تكتسي طابعا شفهيًا في قالب شعري وبأسلوب ملحمي، ذي طابع جغرافي، يتسم بالبعد الإنساني في محاولة لتمجيد البطولة الشعبية في كفاحها ضد المستعمر والمحافظة على تقاليدها وأبطالها الشعبيين، والمضامين الإنسانية هي رمز العودة إلى الأصل التقليدي¹.

إن نشأة "ولد عبد الرحمان كاكي" في الحي الشعبي هو الذي جعل للثقافة الشعبية مكانة هامة في مسرحه، وذلك راجع إلى رصيده الفكري والثقافي الذي استلهمه من حي "تاجديت" الشعبي الذي ازدهرت فيه الفنون الشعبية الشفوية، ويعتبر الشعر الملحون وقصص المداحين والقوالين الوسيلة الوحيدة للتسلية والتعليم، والأكثر ملائمة للواقع في المدن

1 - العلجة هذلي: مرجع سابق، ص 103.

والأرياف، فاتخذة "كاكي" كعامل جمالي إذ تفرغ للأدب الشفهي يدرسه بتمعن، وعمل على حفظ الشعر الملحون وحكايات المداحين والقوالين، وهما أكثر العناصر الشعبية البارزة في أعماله، إلى جانب وعيه بهوم مجتمعه خاصة تدهور الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

وقد استمد "كاكي" مضامين مسرحياته من التراث الشعبي والحكايات والخرافات، ليشكل في الأخير لوحات تاريخية مثل مسرحية "شعب الظلمة" و "بني كلبون" * وتتسم بالبعد الإنساني لتصبح فيما بعد نشيدا شعبيا قصد تمجيد البطولة الشعبية.

كما اعتمد على التراث الشعبي خاصة المداح في الحلقة، وهو فضاء العرض التمثيلي الشعبي، ونقله إلى خشبة المسرح بعد أن كان فضاء المداح في الساحات العامة والأسواق الشعبية، وتوصل إلى خلق علاقة تجمع بين الممثل والجمهور، من خلال المشاركة الإيجابية فيصبح الممثل متفرجا والمتفرج ممثلا، وقد سعى إلى تشكيل الممثل والمتفرج نظرا لما يتمتع به المداح من مميزات خاصة، كطول النفس الذي يمكنه من مواصلة الأداء ببراعة، ومعرفته الكاملة بالجمهور وعاداته ومعتقداته، «وقد وظف "ولد عبد الرحمان كاكي" المداح بسرد الحكاية الشعبية بشكل متقطع أشبه باللوحات، وقد اشتملت هذه اللوحات على بعض الأغاني الجماعية أو الفردية، ويعلق المداح على الحدث أو يخاطب الجمهور قصد إثارته وإجباره على المشاركة»¹، كما عمل على استخدام إكسسوارات تقليدية للمداح "كالعصا والبرنوس والطبلة والإيقاع والقناع الإفريقي" كما في مسرحية "إفريقيا قبل واحد".

«والتجديد الذي أدخله "ولد عبد الرحمان كاكي" يتجلى في الشكل حيث استلهم أشكال المسرح الشعبي التقليدي وطورها بإدخال تقنيات معاصرة، فجاءت أعماله متأثرة بعدة كتاب دراميين عالميين مثل "ستنسلا فسكي، جوردن كريدج، ميرحولد، بريخت" وهم أكثر من تأثر

* مسرحية بني كلبون هي خاتمة الثلاثية التي تبدأ بمسرحية "القرب والصالحين" عام 1965 ومسرحية كل واحد وحكمه" عام 1966، لتتوج بمسرحية ثالثة هي "بني كلبون" عام 1968، كنتيجة نهائية لبحثه الفني متأثرا بالمسرح الملحمي ومعتمدا على الخرافة كموضوع، وعلى الحكاية كأسلوب جديد.

1 - أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره من 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، 1998، ص 169.

بهم، وهذا التأثير راجع للظروف التي كانت تعيشها البلاد بعد الاستقلال، والذي كان يتطلب من المبدع إيجاد أسلوب مسرحي جديد يهدف إلى التأصيل ومستمد من الثقافة الشعبية، ويعالج قضايا وجودنا الحضاري والاجتماعي والسياسي والثقافي»¹، فكان لابد من إيجاد صيغة فنية بمضامين إنسانية من خلال العودة إلى أصل المسرح باعتباره منبع إنساني. ومسرحه منبع لإيقاظ الوعي الفكري وهذا ما يفسره إقبال الجمهور على مسرح "كاكي" وما يؤكد رغبة الجمهور في مواصلة هذا الشكل المسرحي التقليدي المستمد من موروثهم الثقافي الشعبي، كونه يعالج قضايا إنسانية ببعداها المادي والروحي.

ورغم أن بداية تجربته المسرحية كانت عن طريق الاقتباس من المسرح العالمي، إلا أنه كان محافظا في استلهامه منه وهذا راجع إلى اهتمامه بالمسرح الشعبي ومحاولته إحياء هذا الموروث من جديد، فقد تأثر بمقولة "هنري كوريدو" الذي قال له ولزملائه: «أذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية أما الفن الجزائري فهو بينكم»²، مؤكدا على أن الأشياء كلها تتبع من الشعب وليس خارجه، وبذلك عمل "كاكي" على دراسته وتسجيله، فجاءت أعماله مزيجا بين الفلاحين والعمال والفقراء والصيادين كلهم في عمل مسرحي متكامل.

❖ تعامل ولد عبد الرحمان كاكي مع المادة التراثية في تجريب الحلقة:

لقد تعامل "ولد عبد الرحمان كاكي" مع المادة التراثية حسب مقتضيات ومستلزمات التعبير الفني الذي اختاره، وفق نظريته التراثية التي تحدد سماتها من خلال طريقة التعامل التي ينتجها ونوع المعالجة التي يخصص بها هذه المادة، وهذا مرهون بمدى تمكن المبدع من مادته ومن الأدوات الفنية اللازمة، وكذلك درجة وعيه، وقد استطاع "كاكي" التعامل مع المادة التراثية وتطويعها للمسرح وفق ثلاثة عناصر تشكل مجتمعة طبيعة تعامله مع المادة التراثية وهي:

1 - العلجة هذلي: مرجع سابق، ص 104.

2 - عمر محمد الطالب: ملامح المسرحية العربية الإسلامية، ط01، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ص 341.

1- التفكير والتركيب الفني:

كان "كاكي" أثناء تعامله مع المادة التراثية يلجأ من منطلقات فنية وتجريبية إلى تفكيكها وإعادة تركيبها من جديد في بناء فني يبقى على روح هذه المادة وجوهرها، وفي الوقت نفسه يعطيها بعداً رمزياً آخر، ويظهر هذا العنصر أكثر في نصوصه المسرحية التي تزوج بين المواضيع المستمدة من البيئة المحلية والاقتباسات التي يضطلع بها من النصوص العالمية كما هو الحال مع "الطائر الأخضر" لـ"كارلوجوزي" و "إنسان سيتشوان الطيب" لـ"بريخت" فإنه لا يندم تماماً حين يتعامل مع المادة التراثية والشعبية المحلية لوحدها.

2- فنية التزامن:

وتعد من أهم العناصر التي تشغل بال المبدع المشتغل على المواضيع البعيدة زمنياً عن زمنه، وقد وعى "كاكي" منذ البداية هذا الأمر، فحاول أن يلم به لإعطاء شرعية زمنية / فنية للأعمال التي تتطرق وتستند إلى مثل هذه المواضيع والتي شملت نوعين أساسيين من هذا العنصر هما:

أ- ماضي / ماضي: وهذا بالإبقاء على الزمن في سياقه الأصلي كما هو الحال في مسرحيتي "إفريقيا قبل واحد" و "132 سنة".

ب- ماضي / حاضر: وذلك باستدعاء الزمن الماضي وتمثيله وإلباسه لباس الحاضر حتى يتداخل كلاهما بالآخر، في وحدة فنية مقصودة كما هو الحال في مسرحيتي "كل واحد وحكمه" و "بني كلبون".

❖ الإسقاط على الواقع:

وهو العنصر الثالث والأكثر وضوحاً في أعمال "كاكي" إذ أنه أولى الأهمية الأكبر في استلهامه للتراث لقابليته الإسقاط على الواقع، فكان كلما لاحظ ظاهرة منتشرة ومتفشية في المجتمع إلا رجع إلى ما تختزنه ذاكرته من حكايات وخرافات كان قد سمعها من جدته أو سمع عنها أو قرأها فيعالجها ويطوعها ثم يصوغ حسبها نصاً يناقش فيه هذه الظاهرة، حيث عالج قضايا تغش الخرافة والشعوذة واللاعذالة والسرقة واستعمال القوة، وتندرج ضمن هذه النقطة ثلاثة عناصر هي:

1- تعرية الميكانيزمات والدواليب المتحركة في بنية المجتمع: وذلك عن طريق فضح السلوكات المتفشية فيه وتعرية تركيبة بنائه المختلفة والمركبة على أسس غير سليمة تضر بالمصالح العامة، ولا تخدم سوى الأقلية التي تعمل من أجل بقاء الوضع على ما هو عليه، وان "كاكي" يتوجه أساساً بنقده إلى هذه الأقلية المستحوذة على زمام الأمور.

2- إبراز العلاقة بين الحاكم والمحكوم: وهي العلاقة التي عالجها "كاكي" اعتماداً على التراث بما فيه من الخرافة والأسطورة كما في مسرحية "كل واحد وحكمه"، وبرزت أكثر عمقا في مسرحية "بني كلبون"، هذه العلاقة لم تكن مبنية على مبدأ الحقوق والواجبات بقدر ما كانت مؤسسة على الاستغلال والرغبة في السيطرة.

3- إشكالية السلطة والغنف: وتعرض لها الكاتب في مسرحية "بني كلبون" حيث جعل كبير الدوار يمثل السلطة وعمر القاضي يمثل الرجل المثقف، وفي هذه المسرحية يرجع "كاكي" الغلبة لممثل السلطة رغم أن الحق كان إلى جانب "عمر" وأراد من خلال ذلك إبراز العلاقة بين السلطة والمثقف -في منظور السلطة- يجب أن تكون تبعية¹.

وهكذا استطاع "ولد عبد الرحمان كاكى" أن يوضح طريقته الإبداعية في توظيفه للتراث وأن ينقل رؤيته الفنية كما يجب أن يكون عليه العمل الفني المسرحي الأصيل والمتشبع بروح بيئته، ذلك أن الاجتهاد في الشيء هو العبقرية ذاتها، والإبداع هو الوعي بالتراث «حيث

1 - العلجة هذلي: مرجع سابق، ص 107.

وعى "كاكي" منذ البداية أهمية التراث ومدى تنقف المتلقي به، فالوعي هنا يقود إلى معرفة ماهو التراث الأمتل الذي يختاره ويعمل عليه، طبقا لتفكير المجتمع الجزائري وتركيبه وقد أثبت "كاكي" وعيا نقديا حيث أنه درس التراث المحلي والغربي ومحصه، وأخذ منه ما يتلاءم وحاجاته والغابة التي كان يريدھا، كما أنه في اقتباساته من التجارب والتراث العالمي استطاع أن يأخذ منها ما يتأقلم مع البيئة الجزائرية».¹

إن ولد عبد الرحمان كاكي قد وظف فضاء الحلقة والمداح ضمن رؤيته التأصيلية، لذلك فهو يعد «من أهم المسرحيين الجزائريين الذين جربوا مجموعة من الأشكال المسرحية الغربية والعربية على حد سواء إن تجريبيا أو تأصيلا، وقد استوعب مجموعة من التجارب المسرحية العالمية كانفتاحه على مسرح اللامعقول ومسرح العنف، ومسرح بريخت، وكوميديا ديلارتي، ومسرح المداح الحكواتي ومسرح الحلقة»²، وقد ركز كثيرا على فن الحلقة «كما في مسرحيته "بني كلبون" حيث تأثر فيها بأسلوب الحلقة مع توظيف الأسلوب البريختي ومشاكلته لتقاليد الحكواتية لدى العرب».³

ومن هنا ندرك أن ولد عبد الرحمان كاكي قد حاول جادا التخلص من ضيق العلبة الإيطالية بالانفتاح على فضاءات الحلقة، نظرا للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين-المتفرجين وهو إما أن يكون حلقيا أو يشبه حذوة الحصان «الشيء الذي يعني عدم الخضوع إلى المنظور مصدر التماهي في المسرح ذي الخشبة الإيطالية، وبذلك يعلن الحاكي بمسرحه ومن خلال فنه عن نوع المحاكاة»⁴. حيث يستهل مسرحيته كما عودنا "بني كلبون" باستهلال يخبر فيه الممثلون المتفرجين عن أدوارهم وعن مضمون المسرحية وأنهم مجرد تمثيل فقط، فيقول في مطلع مسرحيته:

1 - العلبة هذلي: مرجع سابق، ص 107.

2 - جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، منشورات مكتبة المتقف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2015، ص 61.

3 - الشريف الأدرع: بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، الطبعة الأولى 2010، ص 53.

4 - المرجع نفسه، ص 72.

- المجموعة: أحنا جينا زيار والزيارة محبة.
- الممثلات: احنا الممثلات.
- الممثلين: احنا الممثلين، احنا جينا زيار والزيارة محبة، زاييرين ناس هذه البلاد
- الممثلات: الله يسترنا من الخشين .. الله يسترنا من الشين
- المداح 1: رواية بني كلبون نمثلها لكم.
- الممثل 1: الله يسترنا من الخشين
- الممثل 2: الله يبعد علينا الشين
- المداح 2: بالمعناوي يسمى مرحبا
- المداح 1: واللي ناوي الخير يجبر الصابي
- الممثل 3: الله يلعن اللي ينكر الصحبة.
- الممثل 4: والحسود ما يشوف الخير.
- المداح 1: اللي يصلي يقابل الكعبة.
- المداح 2: واللي يعرضوه ما ينكرش الشعير
- الجماعة: اللي فات مات
- الممثل 3: ناس الأولين ايقولوا اتمشى واتصنت للقال
- الممثل 4: وإذا واجبت اطرز كلامك بالمثال.
- المداح 2: اخطيك من قال والقال.
- المداح 1: إذا شريت سقسي بشحال.
- الممثل 2: وإذا جلت احضى البال.
- الممثل 3: وإذا ما تعرفش سال.
- الممثل 4: رد بالك من الذل.
- المداح 1: لازم على الممثل يمثل.
- المداح 2: وهذا مكان للتمثيل.

الممثل 1: احنا نعطوا المثل.

الممثل 2: وأنتم ردوا البال.

الممثل 3: في الرواية كاين المعنى والفال

الممثل 4: واللي ماهوش معناوي بعدما انكمل سال

المداح 1: هاهي رواية بني كلبون

المداح 2: الرواية اللي رايعين نمثلوها

المداح 1: هاهي رواية بني كلبون

المداح 2: والمعناوي بلا شك يفهمها

المداح 1: اشكون اللي يفرحوا للمغبون

الجميع: بني كلبون

المداح 1: باش عايشين

الجميع: بزعمة وكون

المداح 2 كون هو الشيطان وزعمة زوجته زيدوا... زيدوا... ماتتساو وما تتحدثوا

المداح 1: اشكون اللي يعطي العهد ويخون

الجميع: بني كلبون

المداح 2: اشكون اللي يحكموا بلا قانون

الجميع: بني كلبون

المداح 1: بني كلبون عندهم صفة ابنادم ولكن إذا قلت لهم السلام تتدم

المداح 2: إذا شفتهم يحشموا وإذا بداو ينبحوا سلم

المداح 1: وشكون اللي يفرحوا للمغبون

الجميع: بني كلبون

المداح 2 شوفوا واسمعوا ما صرى لانسان ابندام كثير الاحسان اللي قاسيتوا القدرة وجاء يشارك بني كلبون في الكسرة، عايش في بر اللي يكسو العظام وهو مسكين يحوس على المكتوب، كثير الاحسان، ويعظم السلام، وإذا طلبته ما يعجزش على جيبه

المداح: شوفوا اسمعوا الشيء اصرى الإنسان ابندام كثير الإحسان في بني كلبون، يوم من الأيام ظلموه وانهار اللي طال حقه هجروه، وليلة الهجرة صعبية والكلمة في روحها مصيبة، خلى دار ابنها بيده في وسطها أهله، وقال للصديق أيا نسهرنا

المداح: الصديق راه قدام الباب، والإنسان راه يبقى على خير داره واحنا ما بقالنا غير من المسرح انوخروا»¹

لقد كانت رغبة "ولد عبد الرحمان كاكي" في محاولة الاستفادة أكثر من تجربة الأداء التمثيلي عند المداح وفضاء العرض المسرحي الشعبي في الحلقة، فمسرحة هنا أقرب إلى لغة المداح في الحلقة الشعبية، كما أن الكلمات تكتسي طابعا شفهيًا في قالب شعري وبأسلوب ملحمي ذي طابع جغرافي يتسم بالبعد الإنساني في محاولة لتمجيد البطولة الشعبية في كفاحها ضد المستعمر والمحافضة على تقاليدها وأبطالها الشعبيين والمضامين الإنسانية هي رمز العودة إلى الأصل التقليدي.

إن نشأة "ولد عبد الرحمان كاكي" في الحي الشعبي هي التي جعلت للثقافة مكانة هامة في مسرحه، وذلك راجع إلى رصيده الفكري والثقافي الذي استلهمه من حي "تاجديت" الشعبي الذي ازدهرت فيه الفنون الشعبية الشفوية.

وهكذا نجد "كاكي" قد خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية ولتمكينه من أن ينتقد نقداً بناءً «لأن المسرح وهم يجب أن يبقى

1 - ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية بني كلبون، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002، ص 201.

الجمهور واعيا بهذه الحقيقة عن طريق هدم مفهوم الحائط الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح، إن المسرحية ليست حقيقية، وإنما هي توضيح لحالة لا يمكن أن تغير».¹

لذلك عمد "كاكي" منذ بداية المسرحية إلى تقديمها عن طريق المداح وكذا الممثلين ليخبر الجمهور أنها مجرد مسرحية تمثل لهم كما جاء على لسان المداحين الأول والثاني، «كما ألف "كاكي" مجموعة من المسرحيات التي تتدرج في إطار البحث عن مسرح جزائري أصيل باعتماده على لغة مسرحية تستمد خصوصيتها من التراث المحلي والاستفادة من الحلقة كمشروع لبناء أسس وآفاق جديدة للمسرح الجزائري ويعينه على الربط الإبداعي بين التراث الشفوي كمرجع والمسرح المعاصر كإبداع فني والأخذ عن مؤثرات أجنبية كمحاولة لإعطاء المسرح الجزائري مكانة هامة، دون الانسلاخ عن الهوية الوطنية، وهذا ما أدى بالكاتب إلى اللجوء إلى الحكاية الشعبية المحلية المتداولة في الأوساط الشعبية، كما في مسرحيته "كل واحد وحكمه" حيث تروي هذه الحكاية المحلية حادثة انتحار فتاة اسمها الجوهر وعمرها أربعة عشر ربيعا بعد إرغامها على الزواج من شيخ ثري أكبر من والدها، إضافة إلى أنه متزوج من ثلاث نساء وله منهن اثنا عشر ولدا».²

لقد كان أصل هذه الحكاية هو أغنية المداحات الفلكلورية التي كانت تؤدي في الأعراس عن "جوهر بنت شط البحر" التي كانت هي أيضا أصلها خرافة مما أدى بـ"كاكي" عند استلهاها إلى إضافة عنصر فني آخر تمثل في الخيال الذي يحول الحلم إلى حقيقة والذي يجعل الفتاة "الجوهر" التي تنتحر ليلة زفافها تعود إلى الحياة لتشهد محاكمة الشيخ العجوز (جور).

1 - حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص 206.

2 - العلجة هذلي، مرجع سابق، ص 109.

«وهذه القصة واقعية جرت أحداثها في مدينة مستغانم وهي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ مائة سنة».¹

تبدأ مسرحية "كل واحد وحكمه" كما عودنا "كاكي" في مسرحياته باستهلال بين البخار والجماعة يحاول من خلاله التمهيد لأحداث المسرحية ومضمونها وأنها مجرد قصة فيها الكثير من العبر والحكمة:

« البخار: ها البخور

الجماعة: اللي بيخر يرجع مسطور

البخار: ها البخور

الجماعة اللي بيخر، يروح عليه السطور

البخار: ها البخور

الجماعة 1: يكفيننا من البخور

الجماعة 2: ومنفيعته

الجماعة 3: احكي الحكاية

الجماعة 4: بلا ما نكثروا من بركة الله فيك

الجماعة 5: بلا مزية

البخار: نحكيلكم حكاية الجوهر

إذا تعاونوني أنا نحكيها وأنتم تمثلوها

البخار: في الغنيات اتخمسوا معايا، وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية

الجماعة: احكي احكي رانا معاك

الجماعة 6: هذي حكاية اللي شاق

الجماعة 1: ولا حكاية الفراق

1 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، 2005، ص 15.

الجماعة 2: هذي حكاية الناس الملاح ولا السراق

الجماعة 3: اللي يتبعها ييكي ولا يضحك

الجماعة 4: اعلما إذا ضاق

الجماعة 5: ولا نشرح الخاطر؟

البخار: الحكاية اصارت وفيها شتى حكيمات في الحقيقة كالحياة شتى خطرات تضحك - شتى خطرات تبكي

الجماعة: احكي ... احكي رانا رانا معاك احكي»¹.

«البخار: هذي واحد الميات سنة ولا أكثر، الحاجة أصرات اهنى كان راجل شايب واقريب ينحني غير الأولاد عنده طزينة، كان هو التاجر الكبير في المدينة، زعفران التالي ايجيه بسفينة، ماله كثير وجاهل الغبينة، اللي مالوا كثير واش ايدير؟

الجماعة: ايحج ولا يزوج قالوا الأولين؟

البخار: على هذا الشيء تبنات الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانت له حجة وزورة، والخطرات التالين اقلها تجارة، وأهنا تبدأ الحكاية»².

حيث يدخل الحاج جبور في لباس تاجر غني، بينما تلعب الجماعة المرافقة للراوي دور الأبناء، فيعرض الحاج "جبور" عليهم رغبته في الزواج:

جبور: من الحج يا أولادي أن مليت، وكل ما انولي يلقاوني بالبندير، كلي اتبليت حاب نتزوج مع بنت ونبنيها بيت، ما عندكم فاهش تتخلعوا في الزواج أنا اشتيهت»³.

لكن هذه الفكرة لا تروق لأولاد ولا لزوجاته الثلاث فيهدد الحاج "جبور" بطرد كل من يعرقل هذا الزوج أو يقف هجرة غيره فيه:

الجماعة 1: بابا أنت كبير في السن

1 - ولد عبد الرحمان كاكاي: "كل واحد وحكمه" منشورات الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10-20 أوت 2002، ص 04.

2 - المصدر نفسه، 05.

3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

جبور: مازالوا أسناني

الجماعة 2: بابا أنت الحاج

جبور: واللي حاج ماشي بنادم

الجماعة 3: بابا خايفينك إذا تتزوج تتدم

جبور: والقاضي و الشرع لاش مديورين إذا ما عجبتيش الحال انطلق

الجماعة 4: يا بابا أنت ماشي عازب اتزوجت ثلاث خطرات

جبور: سكتوني خير

المرأة 1: يبني بيته اللي ما عندوش البيت، أنت عندك ثلاثة

المرأة 2: كل واحدة منا أعطاتك أربع رجال تحسب تجبر اثنا عشر

المرأة 3: اثنا عشر رجل في اكتافك

جبور: حبتوني نقول الله يبارك، ايقول الله يبارك، اللي راه رايح ايجاهد وصابهم، أنا راني في

راحة، وزيد بزيادة راني انوكلهم

المرأة 1: الأول ايسموه محمد والتالي بوزيد، كون تتزوج ما تحصي اتزيد

المرأة 2: واشكون يعطيك بنته أنت ولادك راهم قد الزواج

المرأة 3: يا أنهار جيت تخطبني والديا قالوا عندك زوج انسا وكل امرأة عندها الذراري ما

قبلوا غير بالسيف»¹.

وبعد هذا الصراع بين جبور وأولاده وزوجاته الثلاث يعين العروس التي ارتضاها

لنفسه وهي "الجوهر" بنت سليمان الفقير الذي يسكن في بيت عند "جبور" كما أنه مدين له

بالمال ويرسل خادمة "نقوس" لخطبتها من والدها الذي يضطر تحت وطأة الفقر والعوز إلى

القبول رغم فارق السن بينهما:

نقوس: الحاج سليمان.

سليمان: واش كاين نقوس ؟

1 - ولد عبد الرحمان كاكي، المصدر السابق، ص 06.

نقوس: جيت نخطبك

سليمان: راك تهدر ولا تعجر؟

نقوس: ماشي أنا جيت بني الدار، ولكن سيدي الحاج احميدة جبور التاجر

سليمان: حاب يزوج واحد من أولاده

نقوس: لا حاب يزوج هو

سليمان: مع من ؟

نقوس: مع بنتك.

سليمان: عندي غير بنت وحدة، والزينة مازالت تلعب.

نقوس: راه حاب يتزوج معاها وحبها تتحب¹.

وهذا يستغل "جبور" فقر "سليمان" وكنه مدينا له بالمنزل والمال ويجبره على القبول.

جبور: كون يقول لا نخرجه من الدار ويردلي دراهمي كون يبيع بالطوه وسرواله².

سليمان: كون الدار ماشي داره وراه مسلفي الدراهم ماشي غير اللا نقو له ما نخليلوش³.

وأخيرا ينتصر المال والقوة ويجبر سليمان على تزويج ابنته "الجوهر" إلى الحاج "جبور"، لكن البنت ترفض بشدة كونها تحب "سعدى" ابن الجيران الفقير العاطل عن العمل، وتحت الضغوطات تضطر إلى القبول على مضض، لكنها تختار في الأخير الحل المناسب حسب رأيها وهو الانتحار برمي نفسها في البحر ليلة زفافها، كما جاء ذلك على لسان البخار الذي يسرد لنا مجرى الأحداث:

البخار: «فأتوا زوج جمعات والحاج جبور حب ايدير عرسو، نحكيلكم الحالة كي اصرات ما سمعت تسمعوا النهار عرسها اداو البنت يزوروها ومن بعد هودوها للبحر يوضوها أخطات القلقة وين كانوا معاها الزغرتات، وراحت عمدا للبلاعة، الزغرتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات وفي طوع ما لعشا عرسها حضروا لعشا موتها، الناس في ذلك الليل تحاكات، كاين

1 - ولد عبد الرحمان كاكي: المرجع السابق، ص 14.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اللي قال عمدا حوست على الموت، وكاين اللي قال اداوها الجنون، كون اجينا مدادحة اهنا تكمل الحكاية ولكن هذي رواية، فيها درس وقراية، تتخيلوا الدعوة داروها الجنون ونشوفو الشي راه رايح يصرى»¹.

إن حكاية "الجوهر" لم تنته بموتها بل انتقلت إلى العالم الآخر حيث تظهر على المسرح شخصيات من عالم الجن، وبين يديها الجوهر المخطوفة فيرسل (جبور) خادمه (نقوس) لبحث له عن رجل دين فقير له علاقة بعالم الجن ليجعل منه واسطة بينه وبين عالم الجن:

جبور: «أنا من هذا الشيء ما نبرا متحقق باللي الدعوة الجنون وحتى ولد جارها من ذلك الليلة مابانش، الجنون بيها بلاشك.

جبور: ما تقوتش هاك، شوف اللي طالب فقير يكون عفريت راني حاب نشتكى.
نقوس: لمن سيدي.

جبور: للجنون هم أيكون عندهم حكم وقانون وهذي خطفة²

ويذهب جبور ليعيد عروسه في محاكمة عندهم، لتتغير لنا الأحداث وتصبح عملية الانتحار عملية اختطاف من جن البحر الذي تصور لها في هيئة الإنسان الذي كانت تحبه (السعدي) ليساعدها في أعماق البحر، ويتحول رجل الدين إلى محامي في عالم الجن ويتخذ هنا "ولد عبد الرحمان كاكي" مبدأ التخريب لإبراز مفهوم العدل، وعندما كانت القضية عند جن البر انتقلت إلى جن البحر - في مشهد آخر - ولتشويق القارئ انتقل إلى عالم جن السماء ليحكم بين جن الأرض وجن البحر.

«جبور: السيد قال حس روحه كلي اتعذر، كان رايح يتزوج وخطفوله زوجته جنون البحر، دار اللي لازم جاب الشمع، ونجر واستغفر، راه يقول بللي هذا الشيء ظلم، شر اتعداو عليه واداهها جن من جنون البحر.

1 - ولد عبد الرحمان كاكي: المصدر السابق ، ص 36.

2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الجن 1: اصنت يا جبور هذا الشيء اصرا في البحر واحنا ننجموا انفتوه وانشوفوا وين راه الشر.

الجن 2: إذ جن من جنون البحر، اتعدى وقيله احسب مع هذا البننت يصيب السعادة.

جبور: قليل من الناس تفرز بين جنون البر وجنون البحر وجنون السماء».¹

وفي الأخير اتضح أن الجن تصور في هيئة (السعدي) وقام بواجبه لتحقيق العدالة والتي لا يمكن تحقيقها إلا بعدالة السماء بعدما اختارت "الجوهر" الموت -الذي هو انتصار لها- وتعود (الجوهر) جثة على شاطئ البحر، وهنا تنتهي المسرحية على لسان البخار كما في البداية.

البخار: أيام من بعد الصيادة صابوا فريسة الجوهر على الشط، سيدي الحاج فوت شيء يمات ومات.

الحكاية اللي احكيهاها ومثلناها صرات، دورك ما بقانا غير نكملوا بشي حكومات.²

لقد خرج نور الدين عمرون بفكرة رئيسية للمسرحية هي: "الفقر وسيلة من وسائل تسلط الحكام كما لخصها في ثلاثة أهداف:

1. يعيش كثير من الأفراد المراهقة المتأخرة.

2. يتسلط الأغنياء على المحتاجين.

3. أكبر صديق للحكام الدكتاتوريين الفقر".³

لقد عمل "كاكي" على تطوير الحكاية الشعبية التي جسدها في الحلقة على شكل فرجة إلى دراما شعبية تلقائية، كونها تحتوي على جماليات موضوع يطرح في طياته تيارا فكريا وشعوريا يجمع فيها الممثل كمبدع والمتفرج كمتألق مشارك فيها، حيث استلهم "ولد عبد الرحمان كاكي" من مصادر محلية وعربية عالمية ومزج هذه المصادر شكلا ومضمونا عن

1 - ولد عبد الرحمن كاكي: كل واحد وحكمه، مصدر سابق، ص 37.

2 - المصدر نفسه، ص 46.

3 - نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنتيت، الجزائر، ط1، 2000، ص 155.

طريق إبداعه الخاص مع إضافاته الفنية القيمة متمثلة في الأشكال التي استخدمها في مسرحه الحلقوي المستمد من التراث الشعبي محددة في أربعة أشكال هي:

الشكل الأول: التعبير عن التراث.

الشكل الثاني: استخدام التراث في قالب تقليدي.

الشكل الثالث: استخدام التراث في قالب تجريبي.

الشكل الرابع: استخدام التراث شكلا ومضمونا¹.

لقد وجد "كاكي" في الحلقة نماذج أصيلة، استمد- منها مسرحه لبحث عن مسرح يؤسس الفعل وثنائيتيه الأصالة والمعاصرة، وعلى الحلقة كفعل جمعي يحتوي الذاكرة الجماعية، فهو مسرح نموذجي يجمع كل المصادر الفنية خاصة الملحمية والعناصر الشفوية الشعبية حتى يعطي لمسرحه بعدا عالميا إنسانيا، ومسرحه انعكاس لمرحلة انتقالية بكل إيجابياتها وسلبياتها عبر المراحل التاريخية.

فقد عمل "كاكي" في هذه المسرحية على تجنب الإيهام، واندماج الممثل، خاصة دور (الجوهر)، فيحدث التقطيع بالغناء الجماعي وسخريته من التاجر (جبور) وبما أن الحكاية خرافية فقد قدمها بأسلوب ملحمي يصور فيه العجائب بصورة خيالية كإجابة أسئلة المداح عن مصير (الجوهر) وتبرير فعل الانتحار المحرم دينيا، ويطلب الافتراض أن (الجوهر) اختطف من جن البحر، وكأن المسرحية ستبدأ الآن فقط، فيظهر جبور مجددا ويتحدث عن اختطاف (الجوهر) من طرف الجن ويرسل (نقوس) للبحث عن رجل دين فقير له علاقة بعالم الجن ليجعل منه واسطة، هكذا يقدم لنا "كاكي" مستوى فهم جبور فهو متناقض، تقيا في البداية ثم منافقا يلجأ للسحر والكفر، يبحث عن الإنصاف عند الجن ويصور لنا المحاكمة التي تحدث في العالم الآخر، ويحول عملية الانتحار إلى عملية اختطاف من جن البحر في هيئة الإنسان وبمظهر سعدي حيث يساعدها في أعماق البحر ويتخذ "كاكي" من

1 - العلجة هذلي: مرجع سابق، ص 124.

التغريب مبدأ لإبراز مفهوم العدل، عبر عدالة جان البحر وجان السماء حيث يقدم جبور شكواه لعدالة جان البحر.

ويصل المشهد للعدالة ويتضح أن الخاطف تمثل صفة "سعدي" وقام بواجبه في تحقيق العدالة، ولا يمكن التحقيق إلا بعدالة السماء، وتعود (الجوهر) جثة على شاطئ البحر وهكذا تنتهي الحكاية على لسان البخار كما بدئت في البداية»¹.

إن في مسرحية "كل واحد وحكمه" نلمس عودة "كاكي" بنا إلى رمزية العصور الوسطى، حيث كانت مسرحيات الأسرار والمعجزات، حيث اتخذ من التصوير الخيالي - الخرافي - على لسان الجن وسيلة للبحث عن العدالة، وعرض الصراع البشري مقابل الغريزة، وقد استلهم من الموروث الشعبي كالخيال الذي يحول الحلم إلى واقع ويحطم كل القيود لتحقيق العدالة في مجتمع مسوده اللاعدالة وقانون الغاب.

ومن جهة أخرى «قد ولد عبد الرحمان كاكي» مسرحية حلقوية تراثية أخرى هي مسرحية "القرباب والصالحين" التي تتحدث عن خرافة الأولياء الثلاثة والمرأة العمياء التي كان يقصها المداحون في الأسواق، ويلاحظ أن "كاكي" قد اشتغل في هذه المسرحية التأصيلية على المنهج البريختي، وتوظيف المداح وتشغيل الفضاء الدائري بالشعبي»².

وقد قدمت هذه المسرحية سنة 1966 وهي مأخوذة عن مسرحية "بريخت" "الإنسان الطيب في سيتشوان" وقد وظف "كاكي" الأولياء الصالحين نظرا لما يحمله هذا التوظيف من دلالات دينية وعقائدية، هؤلاء الأولياء الثلاثة هم: سيدي عبد القادر وسيدي عبد الرحمان وسيدي بومدين وكان توظيفهم من خلال عودتهم إلى الحياة الدنيا وطلبهم المبيت والاستضافة عند أهل قرية "بني دحان"، لكن أهلها لم يضيفوهم أبدا، ماعدا حليلة الضريرة التي أحسنت وفادتهم وأكرمتهم بذبح عنزتها الوحيدة رغم فقرها وعوزها، فيقرر الأولياء

1 - العلجة هنلي: مرجع سابق، ص 88.

2 - جميل حمداوي: مرجع سابق، ص 62.

الصالحون رد الجميل لها بدعاء الله عز وجل أن يعيد لها بصرها واغتنت وعاد ابن عمها الصافي الذي كان غائبا غيابا طويلا.

فيهدم بذلك المزاراة التي أقامها الأولياء لحليمة، متخذا في ذلك شعار "العمل هو الطريق الوحيد للرخاء والعدالة الاجتماعية بين البشر، «لقد حاول "كاكي" الاحتفاظ بحبكة المسرحية واستعمال عناصر دراما "بريخت" المستهدية في المسرحية في شكل الحلقة المتجذرة في التقاليد الشعبية»¹.

تعد مسرحية "القرب والصالحين" من أنضج المسرحيات على الإطلاق، فقد فاز عنها "كاكي" بالجائزة الكبرى لمهرجان صفاقس بتونس وبالميدالية الذهبية للمعهد الدولي للمسرح سنة 1990 بمناسبة انعقاد المهرجان الدولي للمسرح بالقاهرة وهي من المسرحيات الأكثر تعبيرا لعالم "كاكي" المسرحي، فهي أكثر من سابقتها مزجا للأسطورة بالواقع، حيث تبدأ المسرحية كما عودنا "كاكي" في مسرحياته باستهلال بين سليمان القرب والجماعة بذكر مزايا الماء وأهميته ومنافعه وأنه ينتقل من مكان مقدس "عين سيدي العقبي" ويقطع مسافة طويلة حتى يبيعه لأهل القرية وينفعهم ببركة ولي الله سيدي العقبي:

سليمان: ها الماء، ها الماء

الجماعة أ: ماء سيدي ربي

سليمان: جاييه جاييه

الجماعة ب: من عين سيدي العقبي»²

وهكذا يتم الاستهلال في تقديم شخصية سليمان القرب وذكر محاسنه وأعماله الخيرة، ثم يبدأ المشهد الأول، حيث يبدأ المداح في رواية قصة أولياء الله الصالحين ويقدمهم للجمهور:

1 - حفاوي بعلي: مرجع سابق، ص 211.

2 - ولد عبد الرحمان كاكى: مسرحية القرب والصالحين، طبعت خلال الدورة الخامسة والثلاثين للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، من (10 إلى 20 أوت 2002) ص 02.

«المдах: نهار من النهارات ونهارات ربي كثيرة، في جنة رضوان وجنة ربي كبيرة، تلاقوا ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام واحد المريرة، الثلاثة من أهل التشريف وسيرتهم سيرة، اللي يذكروهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديره.

واللي يزورهم في ثلاثة ما تركبهم غيرة

وما يفوت قبلهم لا بومالي ولا بوهالي ولا دربالي لا شريف، هما ذكار الجنان مين يكون ملان خريف.

الجماعة: اشكون هم هذا الناس قدام المريرة ؟

المдах: سيدي عبد القادر الشرقي، سيدي بومدين الغربي، وسيدي عبد الرحمان... قبضوا المريرة وخرجوا من جنة الرضوان وجاؤ يزوروا العباد اللي عايشين في هذه الدنيا¹.
إن استخدام "كاكي" لأسلوب التغريب عن طريق سرد الأحداث، سهل المهمة لاستنتاج شخصيات تاريخية واستحضارها من العالم الآخر، حيث يلتقي سليمان القراب بالأولياء الثلاثة بينما كان يتجول جوعانا في قرية "بني دحان":

«الولي الصالح الأول: الليل راه قريب ايطيح

الولي الصالح الثاني: وزيد بالزيادة منين سمعناك تعيط جرينا، وفي الحق اعبينا

الولي الصالح الثالث: نطلب من الضيافة اليوم وغدوى ربي يرحمنا برحمته

الولي الصالح الأول: بيت ضياف ربي يا قراب

الولي الصالح الثاني: حكمت عليهم وعليك تتسماو ضياف ربي

سليمان: وين انبيتكم ؟ معنديش شي دار أنا إلا قراب²

ولكن الأولياء يلحون عليه بأن يدلهم على إنسان صالح يقبل بمبيتهم عنده، وتستمر الحكاية وبعد أن رفض كل أهل القرية استضافتهم يلجئون إلى حليلة الضريرة التي تقبل ذلك وترحب بالضيوف الكرام، بل وتذبح لهم عزتها الوحيدة إكراما لهم وتبركا بهم.

1 - ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب والصالحين ، مصدر سابق، ص 05.

2 - المصدر نفسه ، ص 16.

حليمة: في الدار ساكنة ولية عمية غير راسها ومعزتها وعلى كلمة ضياف ربي راهي تقول مرحبا.¹

ثم يتدخل المداح للتعليق على المشهد الذي استقبلت فيه "حليمة العمياء" أولياء الله الصالحين.

المداح: في قرن أربعة عشر، خيروا ولية صالحة

ولكن عند اللي قرا حروف البالي

هذا وين يبدأ الحديث

بلا ما نكثروا الكلام بلا ما تشالي، نزيدوا في الحكاية وانشوفوا التالي».²

يدخل الأولياء الصالحون إلى بيت حليمة، فيجدونها امرأة فقيرة وضريرة، لا تملك سوى عنزتها التي تستفيد من حليبها مع جيرانها، ولكنها تذبحها لهم، وعند مغادرتهم المكان وتطلب منهم حليمة أن يدعوا الله لها لعله يرجع ابن عمها الصافي الغائب فيه زمن بعيد.

سيدي عبد القادر: شوفي يا ولية وين الزمان اقصد القرية ضياف ربي لو كان نطلبوا ربي في ثلاثة أنت الولية المؤمنة واحنا الأولياء الصالحين.

سيدي عبد الرحمان: لو كان تطلبوا ربي الجميع والصافي يولي، ويولوك الكثير واشتا تديري؟

حليمة: نأمل اندير الخير.³

وفعلا كما جاء في الحكاية عندما تستيقظ حليمة صباحا يعود لها بصرها، وتجد أن أولياء الله قد غادروا المكان، وبعد لحظات يدق ابن عمها الصافي الباب بعد غياب طويل.

«وبعد هذا المشهد يحاول الكاتب طرح القضايا التي يعيشها المجتمع الريفي التقليدي، فيطرح قضية المعتقدات البدائية وتأثيرها في أوساط الشعب، وينتقد بذلك الطقوس التي كانت تؤدي في هذا الجو الثقافي والعائدي الذي يستحوذ على عقول جميع الناس من سكان

1 - ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص 16.

2 - المصدر نفسه، ص 36.

3 - المصدر نفسه، ص 44.

القرية، بما فيهم القاضي والمفتي ورجال القانون والأمن، ويعبر عن مستوى المجتمع في فترة الستينات.

أما الثروة المالية التي أهداها الأولياء الصالحون للمرأة الصالحة أصبحت تحت تصرف ابن عمها الصافي، الذي تقلد مكانة مرموقة إلى جانب أعيان المدينة، بحيث اتصل بالقائد ثم القاضي ثم المفتي، واقتراح عليهم معالجة أزمة القرية من جوع وفقر، فها هو يدعوهم لاحتفال كبير يعيش من خلال أهل القرية في ظل الولائم والأعياد التي تقيمها المرأة الصالحة احتفالاً بشفائها وتكريماً للأولياء الصالحين¹.

وهكذا استمر الحال في قرية "بني دحان" مدة ثلاث سنوات نسي الجميع الفقر والجوع ونسوا كذلك طعم العمل والجد، وركنوا إلى الراحة وكثر الكذب والنفاق، وأصبح "سليمان القراب" يتاجر بسيرة أولياء الله الصالحين، فيتقطن الصافي ابن عم حليلة للوضع، ويطلب منها تغيير أسلوب معاملة أهل القرية، وأن تكف عن تقديم الولائم، فالحال يزداد تدهوراً يوماً بعد يوم، ويطلب منها السماح له بتسيير شؤونها المالية وتوظيف هذه الثروة في خلق ورشات عمل يستفيد منها أهل القرية ويعود نظام العمل هو السائد.

يقول سليمان القراب: "فات الأوان كل شيء انقض وتغير ولا يعيش في القرية إلا من يكد ويعمل، وراح زمن التطفل والاستخفاف بعقول البسطاء، لن يبقى لا درويش ولا خديم"² وتنتهي المسرحية بحكمة ترددها المجموعة في الأخير مفادها «أن العمل هو المفتاح الوحيد للنجاح، وعمل الخير يظهر في قوة الإنسان على فعل الخير في نفسه، بكد واجتهاد، لأن المستقبل هو العمل والاجتهاد»³.

إن الفكرة التي يمكن أن تستخلص من هذه الأحداث البسيطة هي أن "كاكي" عمد إلى إظهار واقع المجتمع الجزائري خلال السنوات الأولى من الاستقلال، وعبر عن هذا الواقع بصورة فنية في إطار خرافي يعكس المستوى الفكري والمعيشي الريفي.

1 - العلجة هذلي، مرجع سابق، ص 142.

2 - ولد عبد الرحمان كاكي: مصدر سابق، ص 82.

3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بين "القرباب والصالحين" و"الإنسان الطيب في سيتشوان" لقد تأخر ولد عبد الرحمان كاكى " في مسرحيته "القرباب والصالحين" بمسرحية "الإنسان الطيب في سيتشوان" لبوتولد بريخت، وهي حكاية عريقة في التراث الصيني «وتروي قصة ثلاثة من الآلهة جاءوا بعد رحلة شاقة إلى الأرض، بحثا عن إنسان طيب وهو شيء نادر للغاية، فيحاول حمال الأرض ويدعى "وانج" وهو فقير، يقابلونه البحث لهم عن مأوى، لكن سكان المدينة يرفضون استقبال الآلهة الثلاثة، ماعدا شخص واحد هو العاهرة "شين تي" وكمكافأة لها يعطونها مبلغا من المال يمكنها من فتح دكان للتبغ، وما إن تتمكن من فتحه حتى يحاصرها كل الطفيليين والسائلين، ولكي تدافع عن نفسها منهم تضطر إلى تبديل هيئتها وتتنكر في زي رجل تدعي أنه "شوي تا" ابن عمها، وعلى هذا النحو تصبح لنفسها بديلا قاسيا حازما لا يرحم، غير أن "شين تي" تقع في غرام طيار عاطل عن العمل بعد أن تنقذه من الانتحار، هذا الطيار هو "يانغ سون"، وتكتشف أنه هو أيضا يستخدمها للوصول إلى مآربه الشخصية متمثلة في الحصول على وظيفة عن طريق الرشوة، وهو لا يتردد في سبيل تحقيق رغبته في تحطيمها، فتحمل "شين تي" من عشيقها، وتقسم أن تتحول إلى نمرة لكي تدافع عن صغيرها، أما أنها الآخر "شوي تا" فهو الذي يتولى إعادة ثروتها بفضل الحصول على مصنع للتبغ ويستغل خلوه مع الضمير جاعلا منه جلادا كبيرا، فطرد كل من كان يتخذ من المكان مأوى له، واستغل الطيار، وجعله موظفا عنده، يشرف على عمال المصنع، ويعاملهم معاملة العبيد، ونجح المصنع وتوالت الأرباح، وأخذ "شوي تا" يسدد الديون التي أرهقت كاهل شين تي" وهددتها بالإفلاس، ولكن اختفاءها سرعان ما أيقظ ظنون الناس وجعلهم يتساءلون عن سر اختفاء "شين تي"، فراحوا يرددون فيما بينهم أن ابن عمها قد قتلها واستولى على ثروتها، وادعى أنها سافرت، هذه الظنون أيضا نجدها عند حمال الماء "وانج" السقاء النزيه، الذي تتصل به الآلهة دائما، وبتهم "شوي تا" بقتلها ويحال إلى المحاكمة فبدأت "شين تي" تنزع

القناع ذلك أن "شوي تا" لم يكن في حقيقة الأمر سوى "شين تي" نفسها، وبعد تمزيق الملابس تبدوا "شين تي" أمام الناس¹ وهي تقول:

نعم أنا شين تي، أنا شوي تا وشين تي معا

أمركم منذ القديم:

يكون المرء طيبا أن

ثم بالرغم من أنه يعيش

ممزق النفس كبرق

وإلى نصفين قسم

لست أدري ما جرى؛

صبرت لغير كريمة

دنياكم عسيرة

كم شقاء كم قنوط ؟

ويد الخير إذا مدت

إلي ولنفسي لم أوفق

كان صعبا أن أساعد

ذات نفسي ثم غيري

إن الغير نكر

وإذا ساعدت شخصا

ضائعا ضعت معه

أي شخص يتمتع

من فعال الشر إذ

شهد موت الجائعين.¹

1 - العلجة هذلي، مرجع سابق ص 130.

وتستمر "شين تي" في عرض مأساتها وإبراز شقائها قائلة:

«فلماذا ينعم الشر
ويستقي الخير دوما ؟
غسلتني الضئر النهر
فتأذيت من الرحمة
أصبحت كذبة
عندما أبصر بؤسا
صوت شيئا غير نفسي
فأدينوني إذن
كل جرم قد فعلته
كان للجيران عونا
كان حبا في حبيبي
كان إنقاذا لطفلي
من شقاء واحتياج
إنني فيم قيصر ثم
كنت إنسانا شقيا».²

وهكذا ينبهر الآلهة الثلاثة وينبهر معهم الناس من هذه المرأة التي هي "الإنسان الطيب في سيتشوان" والتي ما تزال على قيد الحياة، ويترك الآلهة القضية المتهم، وهم ما كانوا يطلبون أكثر من بقائها على قيد الحياة.

1 - برتولد بريشت، مسرحيات "الأم الشجاعة وأولادها، الإنسان الطيب في سيتشوان، ترجمة سلسلة الأنيس الأدبية الصادرة عن وزارة الثقافة، عناية الجزائر عاصمة الثقافة 2007، طبعة جديدة، ص 350.

2 - المرجع نفس، ص 351.

ويستعد الآلهة للرحيل، لكن الآنسة "شين تي" تتوسل إليهم من أجل البقاء، لأنها غير قادرة على مواجهة بؤس وشقاء أصدقائها مرة ثانية، إنها تعبت من فعل الخير، لكن الآلهة يتركونها لتدبر أمورها بنفسها ويعودون إلى مقرهم السماوي.

هكذا تنتهي حكاية بريخت، لكن يبدو أن المسرحية لم تقدم نهاية مقنعة لسير الأحداث، لذا وجب على الممثلين أن يتقدموا إلى الجمهور باعتذاراتهم، حيث يقول أحـ الممثلين مخاطبا الجمهور:

«أيها الجمهور الكريم لا تتضايق

فنحن نعلم أن هذه الخاتمة ليست موفقة

كنا نحلم بأسطورة وردية

لكنها بين أيدينا اتخذت نهاية مريرة

وإنا لنشعر نحن أنفسنا بخيبة أمل

ونحن نرى الستارة تنزل بينما بقيت الأسئلة مفتوحة

وأيم الله لم نكن نقصد إلا إمتاعكم...»¹

«عند مقارنتنا بين مسرحية "القراب والصالحين" لكاكي" ومسرحية "الإنسان الطيب في سيتشوان" لـ"بريخت" نجد أن حكاية المسرحية الجزائرية تميزت ببساطة الأداء التقليدي للمداح والإطلالة الملحوظة له في عرض الموضوع، حيث يغلب على الحكاية الوصف الذي يسهل عملية تطور الأحداث ويساعد على تقريب الصورة الفنية من الجمهور، إلا أن الاهتمام المفرط بالجزئيات أثر على تماسك القصة، وأظهر نقصا ملحوظا في فعالية التركيز والتكثيف وصياغة الأفكار المطروحة، الأمر الذي أدى إلى اختلاط الأمور، حيث يضيع الحدث الرئيسي وسط الأحداث الفرعية، وأما بناء مسرحية "الإنسان الطيب في سيتشوان" فظهر في صيغة أكثر ملائمة لأحداث المسرحية، حيث طبعها الانسجام والسير الحسن

1 - برتولد بريشت: مسرحيات بريشت: ترجمة الأنيس السلسلة الأدبية: تحت إشراف مصطفى سواق، طبعة جديدة 2007، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ص 352.

والمنطقي للأحداث، وتوالت المشاهد المسرحية في تسلسل منطقي رغم تفرعها، إذ أنها قدمت داخل إطار فرضته الضرورة الفنية حيناً والاحتمال المعرفي حيناً آخر، أضفت على العمل جمالية وممتعة¹.

كما أن استخدام مبدأ التجريب في مسرحية "القرب والصالحين" يساعدنا الفنان "ولد عبد الرحمان كاكى" على الكشف عن واقع الإنسان الجزائري في مرحلة معينة من تاريخه، وعرض أحوال المجتمع في صورة فنية قادرة على الإمتاع والإثارة، إلا أن البناء الفني عند "كاكى" لم يتم على أساس التحليل المنطقي للأحداث أو التحليل النفسي لدوافع الشخصيات، وإنما قام على الإيحاء وعلى الكشف الحدسي لأبعاد الشخصيات والأحداث، لذا كان الصراع بين الخير والشر في المسرحية ساكناً، وسار الفعل المحوري الذي تدور حوله أحداث المسرحية في مسار خطي قليل التوتر، لا يثير ردود أفعال قوية، ولا يشكل أزمت حادة مقارنة بنظيرتها الألمانية، حيث يظهر الصراع جلياً في مسرحية "الإنسان الطيب في سيتشوان"، نظراً لكون "بريخت" ذا فكر ماركسي بحت، الأمر الذي جعل الصراع في المسرحية قائماً ومتميزاً بين الفقراء والبطالين والمحتاجين من جهة وطبقة الحكام والتجار من جهة أخرى، كما أن استخدام بريخت لأسلوب التغليب لصورة الشخصية الرئيسية "شين تي" بمظهرين، تارة طيبة ومناضلة لنشر الخير والإحسان بين البشر، وأخرى حازمة متشددة لمواقفها الصارمة في شخصية ابن عمها "شوي تا"، والتباين الذي يلاحظ بين المظهرين ينتج صراعاً أخلاقياً ومادياً يثير تطلعا فكرياً وجدانياً ومشاركة عقلية في الأحداث والشخصيات.

وإذا كنا قد رأينا أن بريخت قد اهتم كثيراً بالوقائع المادية واعتنى بقدر أكبر بتصوير مختلف الشرائح الاجتماعية وعلاقاتها، وما حدث من صراع بين الشخصيات فإن ذلك لدليل على أن غاية الكاتب هي تصوير بعض الشخصيات الإنسانية، فهي مواقف تبرز مكانتها الاجتماعية وتقيم بينها وبين غيرها من الشخصيات صراعاً يشكل بعض القيم الإنسانية، ويفصح عن طبيعة الإنسان وقيمه وتكوينه النفس أو الخلقى أو الفكري، لذلك اختار البطل

1 - العلجة هذلي: مرجع سابق، ص 133.

الذي يمثل الإنسان الطيب في شخص العاهرة "شين تي" لتحد للعرف الاجتماعي الذي يصنف هذا النوع من النساء في درجة دنيئة وغير محترمة لا يرجى منها أي خير.

«أما النماذج التي أسست تصوير شخصيات مسرحية "القربان والصالحين" فهي في الأصل مأخوذة من شرائح المجتمع القروي، اعتمد الكاتب على شخصية "سليمان القربان" وأسند إليها دور البطولة، حيث يقول سليمان بدور الراوي، يروي الأحداث الماضية، ويمهد لما هو مقبل، ثم يتقمص شخصية فاعلة تؤدي الحدث وتشاطر الآخرين المواقف، عكس ما تعرفنا عليه في المسرحية البريختية، إذ تظهر شخصية "وانج" السقا شخصية ثانوية، أم شخصيات "ولد عبد الرحمان كاكى" فيظهر جميع أبعادها الوظيفية ليست إلا ردود أفعال، الأمر الذي جعلها شخصيات متأثرة لا مؤثرة في بنية الحدث، فقد ظهرت شخصيات عديدة تؤدي الدور نفسه والوظيفة نفسها، كما هو الحال بالنسبة لشخصية المداح وشخصية الدرويش وسليمان القربان، حيث تداول كل واحد منهم على رواية حدث قدوم الأولياء الصالحين لزيارة القرية، وهذا ما يفسر في الواقع أن هذه الشخصيات تمثل الحبل القيادي الذي يقود تصورا لأفعال الوسطية التي تتضمنها عملية السرد المكثفة في حوارات المسرحية، وأضحت شخصية المرأة الطيبة "حليمة العمياء" شخصية ثانوية، تكتفي بإبراز موقف واحد، هو استقبال أولياء الله الصالحين الثلاثة وإبوائهم ثم تختفي من الأحداث.

ويقوم "كاكي" شخصية "الصافي" ابن عم حليمة العمياء لتولي عملية تسيير الثروة المالية التي أصبحت تمتلكها كمكافأة لها جراء ما قدمته من كرم لأولياء الله الصالحين، هذه العملية أريد بها تعويض الدور الذي يؤديه ابن العم "شوي تا" في المسرحية الألمانية، إلا أن هذا يبدو أنه إجراء جعل مجال الإبداع والعرض المسرحي ضيقا، كما أن تدخل شخصية الصافي في الحدث لم يكن مبررا كافيا ومقنعا، حيث بدت حركة أفعاله مفتعلة، ولا تملك مصداقية، وكان الكاتب أراد أن يملك فراغا ويسد ثغرة أحدثتها تطورات الحكاية، التي تخضع لمنطق فني وفكري معين، ويبرز ابن العم "الصافي" الوجه الآخر الذي يقابل طيبة حليمة، والذي يستطيع أن يقوم ما أعوج من سلوك قام بها أعيان القرية وممثلو الحكم فيها،

كالقاضي والقائد والمفتي والإمام، هذه الشخصيات التي تستدرك أخطاءها، وتغير أفعالها بعدما تنفطن لهول الأوضاع المتدهورة التي عاشتها القرية في زمن الاحتفالات والولائم التي كانت تقدم عرفانا لأولياء الله الصالحين، ويعود الجميع لوظائفهم ويلتزموا النزاهة والاعتدال، فينتجه الفقراء والمساكين نحو معامل "الصافي" وبذلك تنتصر روح العمل عن الفوضى والاتكال التي سببتها سنوات الاحتفال والبهجة».¹

إن الفكرة التي عالجتها كلتا المسرحيتين هي الطيبة ونذرتها في عالم يسوده الظلم والفساد، مما نتج عن ذلك صراع أبدي بين الخير والشر، لذلك نجد عند مقارنة المسرحيتين تنافذا بين النصين كما يشير ذلك إدريس قرقوة.

1 - العلجة هذلي، مرجع سابق، ص 135.

نص القرب والصالحين	نص الإنسان الطيب في سيتشوان
- شخصية حليلة العمياء	- شخصية "شين تي"
- شخصية سليمان القرب	- شخصية "وانج" السقا
- الأولياء الصالحين	- شخصية الآلهة الثلاثة
- الصافي ابن عم حليلة	- شخصية شوي تا ابن عم شين تي
- صراع الخير والشر في الإنسان	- صراع الخير والشر في الإنسان
- الأحداث في قرية بن دحان	- في قرية أو بلدة سيتشوان
- البحث عن الإنسان الطيب ذي الروح الخير.	- البحث عن الإنسان الطيب ذي الروح الخير ¹ .

يظهر لنا من خلال قراءة هذا الجدول: أن شخصيات الأولياء الصالحين تقوم بالدور نفسه الذي تقوم به آلهة الصين الثلاثة وشخصية حامل الماء تأخذ الأبعاد نفسها في كلتا المسرحيتين، وكذلك الصافي ابن عم حليلة يؤدي الدور نفسه الذي أداه "شوي تا" ابن عم "شين تي".

لكن حكاية "القرب والصالحين" تختلف عن حكاية الإنسان الطيب في سيتشوان، فهناك تباين في الخطوط العامة لبناء الشخصيات، فبينما تتصف حليلة الكفيفة في مسرحية "كاكي" بالطيبة والصلاح، نجد في مسرحية "بريخت" أن صفة الطيبة تمثلت في شخص العاهرة "شين تي"، كما أن سير الأحداث وتسلسلها في المسرحية الألمانية تختلف تماما عن سير الأحداث ومضمونها في المسرحية الجزائرية والتي زودت بعدد من المشاكل الثانوية، كاستغلال المعتقدات الشعبية عن طريق التقرب إلى الله بواسطة أوليائه الصالحين، ومشكل حقوق الأسرة الجزائرية، وظهور الشعوذة والنفاق، وغيرها من المشاكل التي تعيشها المجتمعات المتخلفة.

1 - العلة هذلي عن إدريس قرقو: التراث في المسرح الجزائري، الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة سيدي بلعباس، 2004، ص 363.

«إن ولد عبد الرحمان كاكى" الذي كان يتحدث عن الإنسان في الجزائر أصبح يستمد من مشاكل الإنسان المحلي صورة العالمي، إلا أن المجال الأساسي الذي تترابط فيه رؤية الفنان الواقعية ومجال التعبير عن مواقف الشخصيات واستغلال الغير كلها والنفوذ إلى عقل المتلقي بواسطة الخرافة باعتبارها مركز الثقل في المسرحية كلها.

فقد ترتب عن هذا أن جاءت الحكاية امتدادا حيا يعكس واقعا متخلفا يسوده نظام اجتماعي إقطاعي، يختلف اختلافا جذريا عن واقع المجتمع الغربي الرأسمالي، وبالتالي فإن معالجة مشكلة الطيبة وصراع الخير والشر في المسرح لم تتعد حدود فترة زمنية قصيرة، وهي التي مرت بها الجزائر في السنوات الأولى من الاستقلال، فعبرت عن ذهنية مجتمع تقليدي تسوده الأمية والجهل، ولم يبق من أوجه التشابه بين النص المسرحي الألماني والنص المسرحي الجزائري إلا فكرة الطيبة والبحث عن الإنسان الطيب سواء في قرية سيتشوان أو في قرية بني دحان، أما حوادث المسرحية ومواقعها وحواراتها وإسقاطاتها فقد تغيرت تماما، وهذا ما جعل "كاكي" لا يجد ضرورة لذكر مسرحية "بريخت" كمصدر لمسرحيته، ويضفي عنها ميزة الاقتباس ليصبح نص المسرحية نصا جزائريا بشحمه ولحمه وروحه أيضا».¹

إن مسرحية "القرب والصالحين" مسرحية ملحمية بطبيعة الحال كما يتضح من عرضها الذي يختلط فيه السرد بالحوار اختلاطا حرا لا يتقيد بحدود الزمان والمكان، كما أن المشاهد فيها تتراوح فيها بين الطول والقصر «والهدف من المشاهد القصيرة أن تكسر تطور الحدث وأن تعلق عليه مما يحقق رغبة أو خاصية المسرح الملحمي في أن يواجه المتفرج بما يعرضه عليه وأن يجعله يفكر في مغزاه، أما المشاهد الطويلة فهي تصور الصراع بين الخير والشر، كما يتمثل في شخصية المرأة الطيبة حليلة، وتتخلل المشاهد الطويلة أغان وخطب موجهة توجيهها مباشرا، والأغاني في ظاهرها تختلف عن المشاهد التي تصاحبها ولكنها

1 - العلجة هذلي، التراث في المسرح الجزائري، الأشكال والمضامين، مرجع سابق، ص 137.

بطريق مباشر أو غير مباشر تعلق جميعا على الحدث»¹، ولعل أبرز ما يميز هذه المسرحية هو بساطة شخصيتها وهذا ما ألفناه في المسرح الملحمي، فالمهم هنا هو العلاقات الاجتماعية بين الأفراد لا الأفراد أنفسهم، لذلك نجد أكثر المتحدثين في المسرحية لا أسماء لهم، فالكاتب يصفهم بصفاتهم الاجتماعية ووظائفهم: القراب الصالحين، المغني، المغني، الدرويش، الحمال، الشرطي، القروي...

وأخيرا «تعد مسرحية "القراب والصالحين" من أهم تجارب الهواة في الستينات والتي تجسد الأسطورة الشعبية المحلية التي تعتمد عليها الملحمية، وصدق أن هذه الأسطورة موجودة حقيقة في منطقة وهران، أسطورة "حليمة الضريرة" التي تستعيد بصرها في نهاية الحكاية.

وقد تميزت هذه التجربة بعمل ألسني على مستوى الكلمات المستعملة وعناصر الحوار، كما انكبت اجتهادات الإخراج على استعمال الحيز السينوغرافي المستوحى من الحلقة، واعتمد العرض كذلك على الغناء ليس كفعل فردي استعراضي بل كوظيفة جماعية مرتبطة ببنية المسرحية»².

1 - حفاوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، مرجع سابق، ص 215.

2 - المرجع نفسه، ص 215.

الفصل الثاني

تجريب القوال عند عبد القادر علولة

تمهيد:

- 01- التجريب من خلال توظيف القوال في مسرحية "الأجواد".
 - 2- التجريب من خلال توظيف القوال في مسرحية " الأقوال".
 - 3- التجريب من خلال توظيف القوال في مسرحية " اللثام".
- أ- المقطع الاستهلالي.
- ب- المقطع الأساسي.
- ج- المقطع النهائي.

تمهيد:

حاول علولة أن ينزاح عن الفضاء الأرسطي الكلاسيكي ذي البعد الأحادي والخروج عن فضاء العلبة الإيطالية المغلق بالانتقال إلى فضاء الحلقة الشعبية المفتوحة بكل طقوسها ومكوناتها الاحتفالية على الجماهير المتحررة من صرامة المقاعد المنظمة والمتميزة بالأبعاد المتعددة والرؤى المتنوعة في تقديم الفرجة المسرحية، «إن إشكالية الفضاء المسرحي جعلت علولة يفكر في إيجاد أساليب جديدة لخطابه المسرحي من خلال توظيفه للحلقة التي كانت بمنزلة المادة الخام لرؤيته الإخراجية، وتشكيله الحركي ووسيلته للخروج عن الفضاء الإيطالي الذي كان بالنسبة إليه مجرد فضاء يفرض بعدا أحاديا أثناء العرض، فالحلقة فضاء يسمح بتعدد الأبعاد والمستويات والمنظورات، ذلك أن العرض يصير من خلال هذا الفضاء متعدد الرؤى يسمح بمسرحة القول».¹

وظف الكاتب والمخرج المسرحي -عبد القادر علولة (1939-1994) «فضاء المداح والقول من خلال الحلقة ضمن رؤية احتفالية شعبية تتأرجح بين الرؤية البريختية (التغريب-التسييس، تكسير الجدار الرابع-التنوير-توظيف المسرح الملحمي...)» والرؤية الستانسلافسكية (التقمص، المعاشة الصادقة، الواقعية النفسية، توظيف المسرح الأرسطي...) وخاصة في مسرحيته "الأجود" التي كانت مثالا للانزياح من العلبة الإيطالية الغربية بتوظيف الحلقة والأشكال التراثية الشعبية تأصيلا وتأسيسا²، ويفسر هذا أن عبد القادر علولة قد اشتغل على توظيف التراث في مسرحية الأجود، فاكتملت المسرحية قدرة كبيرة على التحاور مع موروثنا الثقافي والفني من خلال توظيفه لعدة عناصر أضفت جمالية خاصة على العرض في فضاء التشكيل الحركي، وفضاء الكتابة في خروجها من حيز القاعة الإيطالية التي أعاققت تطور هذه المسرحية التي كان "علولة" يحاول باستمرار توظيف القول والحلقة لكسر الإيهام من جهة والعودة إلى الأصول للاحتفال عند عامة الناس من

1 - جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد الغربي المعاصر، مرجع سابق، ص 66.

2 - المرجع نفسه، ص 65.

جهة ثانية، ولجوء علولة لبعض الأشكال التراثية القديمة كان بهدف الولوج إلى معرفة تصور جديد لعلاقة العرض مع الجمهور الذي لا يتردد على المسرح، فيصرح مخرجنا قائلا: "إذا الشعب البسيط لم يتردد كثيرا على المسرح، فلم لا يذهب المسرح إليه".¹

إن الغرض من توظيف هذا الفضاء الشعبي الدائري أو شبه الدائري هو تحقيق الكينونة الشعبية والسعي نحو التأصيل الحقيقي وتأسيس لمسرح عربي مغاير للمسرح الغربي القائم على تشغيل فضاء العلبة الإيطالية، «لقد ساهمت الحلقة كموروث شعبي في بلورة تجربة "علولة" المسرحية من خلال "الأجود" فسمحت بفهم خطورة هذه التجربة -من ناحية تفسير الفضاء التقليدي -وفي إسهامات في توظيف طرق الحكى القديمة، لأن الشعر الشعبي كان بمنزلة المصر المهم والغني في الكتابة المسرحية عند علولة، لأنه ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات، ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض، لكن لم يكن هم علولة كبير هذا الفضاء نفيا للغرب كمفهوم إيديولوجي وإثباتا لروحه الشرقية، فعلولة عكس ذلك تماما، كان يهدف من خلال ذلك إلى إيجاد أساليب جديدة تمنح إبداعه بعدا "أمميا" عالميا لا شرقيا ولا غربيا». ²

وهكذا نصل إلى أن عبد القادر علولة كان من أكثر المسرحيين العرب انفتاحا على الفضاء الدائري، بتشغيله لفن الحلقة والأشكال الفرجوية التراثية الأخرى كما في مسرحيته "الأجود" و"اللاثام"، وقد أشاد المسكيني الصغير بنجاح علولة في التحكم في جماليات الحلقة، كما نوه بكفاءته في التعامل مع فضاء الحلقة في المسرح العربي بصفة عامة والمسرح المغاربي بصفة خاصة، وفي هذا الصدد يقول: «وأعتقد شخصا أن الذين تعاملوا مع مسرح الحلقة والسيرة بشكل من الأشكال في المغرب العربي، باستثناء الكاتب الشهيد "عبد القادر علولة" الذي حاول اختراق فضاء الحلقة بذكاء مبدع في أعماله المشهورة (الأجود، اللاثام)، كانوا بعيدين من روح الحلقة، لأن نصا دراميا يلبس مثل هذا الشكل /الحلقة حيث يفترض

1 - لخضر منصوري: المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة، كتاب العربي، الكويت، العدد 87، يناير 2012م، ص 120.

2 - المرجع نفسه، ص 120.

توظيف عناصر التمثيل والغناء والرقص، إلى جانب الرواية والحكي والقص العجائبي، لا يمكن أن يخضع كلياً للقالب المسرحي الغربي ولا يمكن أن يكون إلا نصاً فريداً له خاصيته الوطنية الشعبية المؤثرة، يفجر مكامن المتلقي الغربي والعربي في الشكل والمضمون».¹

01- التجريب من خلال توظيف القوال في مسرحية "الأجواد":

إن الاشتغال على التراث أدى إلى اكتساع النص المسرحي جمالية جديدة بفضل التوظيفات المختلفة للأشكال المسرحية حيث شهدت التجربة المسرحية تحولاً كبيراً في بنية النص المسرحي، تجلّى ذلك عبر الاشتغال الجمالي في بنية النص المسرحي في محاولة لتتبع الأشكال الفلكلورية والتراثية والطقوس الدينية المقاربة للشكل المسرحي والقباعة في الموروث الشعبي، واستتطاقها في تأسيسات نصية منطلقاً وإطاراً لهوية كتابية مسرحية، فالمسرح يجب أن يصدر من التراث وذاكرة الشعب العربي، وأما السبب في الرجوع إلى التراث بالذات فهدفه إيجاد مسرح عربي مغاير لما يحمله هذا التراث من تنوع وخصب، فالتراث يمثل ذاكرة الشعب «لذلك كان لابد أن يكون له مكان مهم لإبداعنا المسرحي، إن المسرح كما رأينا لغة ولا يمكن أن تحدث شعباً إلا من خلال لغته، هذه اللغة التي تختزن عقلية وروحه وتطوراته، هذه الأشياء لا يمكن التوصل إليها من خلال دراسة التراث العربي الذي هو بالأساس وليد شرعي للوجدان العربي».²

فالتراث إذن بما يحمله من مخزون ثري وما يمثله من مكانة في وجدان الإنسان العربي، وعندما نقول شعبي فإننا لا نقصد به ذلك المسرح الذي يستهلكه الشعب وإنما المقصود بالشعبية في منظور المسرح الحلقوي «ذلك الذي يساهم الشعب في إنتاجه وإبداعه»³، أي ذلك المسرح الذي يعتمد في بناء الموضوعات على قضايا الشعب وواقعه، وهو الذي يجعل الشعب مساهماً في العملية الإنتاجية للمسرحية وهو ما يحيلنا إلى الحلقة

1 - المسكني الصغير: حكاية بوجمعة الفروج، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ط1، ص 04.

2 - محمد كامل الخطيب: نظرية المسرح، مقدمات وبيانات منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، 1994، ج2، ص 754.

3 - محمد كامل الخطيب: المرجع السابق، ص 749.

التي كانت تجعل مبدأ الجمهور عنصرا مساهما في إحداث الفرجة وتغيير الأحداث وتشدد على ضرورة إلغاء المتفرج السلبي الذي يكتفي المشاهد فيه بالتلقي فقط.

و«من هنا كان لابد للجمهور أن يخلع عنه صفة التفرج ليصبح مشاركا في الخلق والإبداع والتفكير».¹

ومن هذا المنطلق نادي "علولة" بضرورة رفض قوالب الفكر الغربي وفضاءاته المغلقة واستبدالها بفضاءات مفتوحة نحو الساحات والمقاهي الشعبية، مستفيدا في ذلك من المخزون الشعبي ومظاهره الاحتفالية لتأصيل الفرجة المسرحية، فمن خلال خلق الفضاء المفتوح يستطيع المتلقي أن يكون عنصرا فاعلا وإيجابيا من خلال حرية انتقاله، وما تضيفه الفضاءات المفتوحة من إمكانية إشراك المتفرج في العرض المسرحي، فهذا المسرح «هو تحرير الحواس من الانجذاب نحو الاتجاه الواحد، وبذلك تحرير العين من مسرح الصندوق، ومن الجدران والكواليس، لأن الإبداع ليس درسا، فالمهم أن تعيش بكل حواسك تجربة عقليا ونفسيا وروحيا».²

إن شكل الحلقة المترتبة عن نشاط المدايح أو القوال قد فرض استخدام مصطلح (مسرح اللعبة) كتبديل (لمسرح اللعبة) أي المسرح الأوروبي -والذي ورث تقاليد- عن المسرح اليوناني بقواعده الأرسطية حيث يجري العرض داخل اللعبة أي الخشبة بجدرانها الأربعة، ثلاثة حقيقية والرابع حائط وهمي ممتد على طور الستارة الأمامية، ومن خلال هذا الحائط (التمثيل) يشاهد المتفرجون الأحداث الممثلة على المسرح كما أنها نسخة من الحياة، أي التمثيل ينبغي أن يجري بمعزل عن المتفرجين المفترض عدم وجودهم، ومن ثم يتولد الإحساس بالإيهامي بالواقع، وإذا كان (مسرح اللعبة) يقوم على تفعيل عنصر الإيهام هذا، فإن (مسرح اللعبة) يقوم على تكسير الإيهام من خلال تحطيم هذا الجدار الفاصل بين

1 - المرجع نفسه، ص 745.

2 - عبد الرحمان زيدان: قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية للامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا ط01، 1992، ص 284.

الممثلين -اللاعبين وبين المتفرجين المتحلقين والمشاركين بطريقة أو بأخرى في تأسيس اللعبة المسرحية وتفعيلها والاندماج فيها*.

إن مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة بوصفه مؤلفا ومخرجا لها تعتبر من أهم الأعمال الإبداعية في الجزائر التي حاولت تجاوز نمطية المسرح الأوروبي وذلك يمر على توظيف أحد أبرز أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري متمثلا في شكل القوال، وأجاب "علولة" في حوار أجراه معه "محمد جليل" مختص علم الاجتماع في جامعة وهران 1985 عن "الأجواد" وسبب اختياره لهذا العنوان فأجاب: «إنه من الصعب علي أن أخص مسرحية الأجواد، ومن الصعب أن أعالج شكل مختزل كل ما تحتويه، سواء من حيث الأفكار أو من حيث انشغالات البحث التي تتطوي عليها... لذلك يبدوا لي أنه من الأجدر تقديم بعض الأفكار الكبيرة عبر مراحل، أولا فيما يتعلق بالعنوان "الأجواد" بالمعنى الحرفي الكرماء، فهو يلخص بالنسبة إلى حد ما، الفكرة المركزية، أي جوهر المسرحية، هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية أو بالأحرى بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء، إنها مناظر نصادفها كل يوم، تحكي هذه الجدارية وتكشف بدقة كيف يتصرف هؤلاء الناس المغمورون والبسطاء (المحقوقون) والذين لا نكاد نلاحظهم بالجود، وكيف يتكلمون بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة بالمشاكل الكبرى للمجتمع، طبقا ضمن حدودهم، أما فيما يخص البناء العام، فإن المسرحية تضم ثلاثة مواضيع درامية تستقطعها أربع أغنيات، ويستقل كل عنصر من عناصر المسرحية بذاته من حيث الموضوع، في حين يرتبط الكل بما يمكن أن أسميه: "العناصر الأساسية للمضمون" عن طريق أنصال خلفية...

* - ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى 1997، ص 314، (ن، ع، ل، ب).

ما يمكن أن أضيفه هو أن العرض يدوم أكثر من ثلاث ساعات، عرش قائم للأعين والقلب والفكر كتبته وأخرجته أولاً وقبل كل شيء من أجل كل الذين يعملون ويبدعون الوصول إلى مجتمع حر وديمقراطي، خال من استغلال الإنسان للإنسان»¹.

لقد توجت هذه المسرحية بعدة جوائز وطنية ودولية، بمجرد عرضها سنة 1985 منها جائزة أحسن تمثيل مسرحي ونالها الممثل (سيراو بومدين)

- جائزة أحسن عرض-الجزائر-1985

- جائزة أحسن نص مسرحي

- جائزة أحسن أداء مسرحي-تونس

-تتوبه بالنص المسرحي -تونس.

إن هذه التتويجات المتعددة لدليل على القيمة الأدبية والفنية لهذه المسرحية الحلقوية التي لفتت انتباه النقاد والمسرحيين بنضجها الإبداعي من خلال توظيف شخصية القوال «فمسرح علولة مسرح تجريبي حداثي متنوع وثرى، يقوم على التثوير والتعبير والتجديد والانفتاح على التراث الشعبي بالاعتماد على مجموعة من الفنيات المسرحية كالحلقة والسيرة والحكي والقوال، وهذه السمة التجريبية فكرا وجمالا هي التي جعلته يكرم في الدورة الرابعة للمهرجان الدولي للمسرح التجريبي سنة 1992، وذلك المهرجان الذي يقام في القاهرة في شهر سبتمبر من كل عام، وفي هذا المهرجان يعرض أنجح المسرحيات التجريبية في العام قاطبة»².

وإن شخصية القوال التي ركز عليها "علولة" في بناء مسرحياته، ساعد المتفرج على الإبداع وتكملة العرض المسرحي الشعبي، وذكرونا هذا المسرح بقالب السامر عند "توفيق الحكيم" وغيره، وفي هذا الصدد يقول "علولة": «ليست قضيتنا نقل التراث من فضاءه الطبيعي إلى علبة، ولكن هي بنية العروض بالطريقة التي يعمل بها القوال مع أخذ ما

1 - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، دار موفم للنشر، 1997، الجزائر، ص 233.

2 - جميل حمداوي: مرجع سابق، ص 54.

يناسبنا من التراث العالمي الذي لا يمثل خدعة ولا يجعل المتفرج شوافاً أو مستهلكاً سجيناً، فنحن نحاول أن نقيم علاقات ذكية مع المتفرج حتى يصبح مبدعاً، فعرضنا هو شيء مقترح وليس نهائياً أو كاملاً، ولو أنه دقيق، فهو حافز أو منشط للطاقات الإبداعية والثقافية للمتفرج، وهذا موجود في المسرح الذي نقدمه، وموجود فيقلب الأداء المسرحي الشعبي العربي»¹.

إن مسرحية "الأجود" ألفها علولة وأخرجها بطريقة متوازنة ودقيقة، حيث الهم السياسي بطابعه الانتقادي مسيطر، وفيها ما يزال البحث عن إنسانية الإنسان وسط هذا الهم هاجساً أبرز الكاتب فيها العديد من القيم الأساسية للمجتمع من خلال تشخيصها في ثلاث لوحات سلوكية لشخصيات هامشية، لكنها فاعلة وإيجابية في المجتمع، تعرضها المسرحية بأسلوب فني استخدم فيه "علولة" السرد عن طريق توظيف القوال ممهداً للحوادث أو مناجاة الشخصية لنفسها، إضافة إلى استخدام الأغنية الشعبية لتفعيل التأثير في المتفرج.

تعرض المسرحية في لوحاتها الأولى معاناة العمال البسطاء ومن خلال اختيار شخصيتين بسيطتين لكنهما فاعلتان في المجتمع، هما شخصية "علال" عامل النظافة، والربوحي الحبيب" الحداد الذي يعمل في ورشة.

فأما "علال الزبال" الذي يزيل القمامة وينظف الشوارع من الأوساخ بكل إخلاص وتقان ومحبة لعمله وللناس، فلا يضجر ولا يمل ولا يكل، بل نراه وهو يزيل الأوساخ ويفضح السلع المغشوشة ويطالب بخفض الأسعار وحتى يكون في متناول الجميع وهو لا يتردد في دعم القطاع العام بمواجهة استغلال القطاع الخاص.

ويعلن تضامنه مع طبقة الفقراء والمحرومين بل ويسعد بانتمائه إليهم وعيا منه بشرف الانتماء إلى الطبقة التي يمثلها معهم.

وما يمكن أن يلفت النظر في هذه المسرحية هو عدم تقديمها بشخصية "علال الزبال" من خلال موقف صراعي حوار مع آخرين -كما هو معروف في تقاليد الدراما- ولكنها

1 - جمالي صدقي: حوار مع عبد القادر علولة، مجلة المسرح، القاهرة، مصر، العدد 46، سبتمبر 1992م، ص 70.

توظف القوال وتكشف عن أبعاد شخصية "علال الزبال" من خلال عرض سردي مسجوع يؤديه القوال فقط:

"علال الزبال ماهر في المكناس
حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس
يمر على الشارع الكبير زاهي حواس
باش يمزح بعد الشقا يهرب شوي للوسواس
يرشق قارو مبروم تحت الشاشية
ينسف صدره كاللي معلق الحاشية
وراء الظهر يثني الذراع ويثقل المشية
كأنه وزير جايب في جرتة حاشية
بخطوى فخور بلرصيف ما عليه تخشة
ويطل من بعيد في الحوانيت السلعة مفرشة
كأنه يراقب في المليحة والمغشوشة
معجب بالخيرات خدمة قرانية في الورشة".¹

أما الشخصية الثانية التي تعرضها المسرحية في هذه اللوحة ذلك هي شخصية "الربوحي الحبيب" ويعمل حدادا في ورشة البلدية، رغم بساطة عمله لكنه طيب القلب ويحب الخير للبلاد والعباد، يشارك في إنقاذ حيوانات الحديقة العامة من الإهمال والموت جوعا، فبعد فشله في إقناع مسؤولي البلدية بضرورة الاهتمام أكثر بحيوانات الحديقة، يتطوع من شباب الحي الشعبي الذي يسكنه ويتسلل ليلا إلى الحديقة ليتولى إطعام تلك الحيوانات الجائعة، مما يجود به الناس عليهم، وتدرجيا تتحسن صحة الحيوانات ويدب فيها النشاط والحيوية، ليكتشف حارسها الليلي -بعدها تعرف على فاعل الخير- أن بعض مسؤولي

1 - عبد القادر علولة: الأجواد، مصدر سابق، ص 79.

البلدية كانوا يختلسون المال من ميزانية الحديقة، حتى أن بعضهم كان يسرق الطعام المخصص لتلك الحيوانات.

ومما يلاحظ هنا أن السرد كذلك يضيف على المسرحية مثل هذا المقتطف الذي جاء على لسان القوال وحاول من خلاله رسم أبعاد شخصية "الربوحي الحبيب":

«الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية، في السن يعتبر كبير، مادام في عمره يحوط على الستين، في القامة قصير شوية السندان والمطرقة خلوا فيه المارة، لونه أسمر بلوطي، وسنيه واقفة جذرتها تبان زوح غاييين، شعره أشهب كرد مبروم والشيب ما ترك شعره...»

الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق، رائق محبوي بالكثير عن الخدامين قرآينه، عمالي الميناء، البلدية الوحدات الصناعية...، الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر...¹.

ويستمر علولة في سرد أحداث المسرحية على لسان القوال، وفي هذا المقتطف يصور قرار "الربوحي الحبيب" التكفل بحيوانات الحديقة رفقة شباب الحي، وذلك بعدما سرد علينا مساعيه الحنية والخائبة مع مسؤولي البلدية:

«في ختام الدراسة فإذ الربوحي الحبيب موقف ودبر على حل للنجدة، نظم حلقة تضامنية ودخل معاه شبان الحي في العملية، عادوا كل يوم وقت المغرب يلما كل ما يحصلوا عليه من مأكولات، لحم، دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة، فاكهة، وحين ايطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبث ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة، وراه تابعينوا قطط وكلاب الحومة، أكثر من شهر وهو يجيبلهم في الماكلة في المهمة داخل الجنان يتلزم عليه ويجري ويتخبأ من وراء الشجر خوفا، إذا العساس

1 - عبد القادر علولة: الأجواد، مصدر سابق، ص 82.

اللي يبات يحضي بلقفه وتفشل الحركة، الحيوان والفوا الربوحي الحبيب الحداد، عادوا يحبوه ويشموا ريحته من بعيد، عادوا كل ما يوصلهم يفرحوا بيه».¹

ومن الواضح أن "عبد القادر علولة" قد قصد من خلال شخصية "الربوحي الحبيب" تقديم نموذج إيجابي خير آخر، يعاضد به شخصية "علال الزبال" في تكفل البسطاء إيجاد حلول إيجابية لمشاكل المجتمع العامة.

أما في اللوحة الثانية، فإن المسرحية تعرض كذلك على لسان القوال وبأسلوب يتناغم فيه الشعر والغناء معاناة قدور اليومية فهو بناء يعمل بعيدا عن عائلته، التي يشتاق إليها كثيرا وخاصة ابنته التي نتيجة بعده عنها تفقد إحساسها بأبوته وصارت تناديه (عمي) وهذا ما زاد في ألمه وعذابه، وإحساسه بالظلم الاجتماعي، فهو يشيد المباني والسكنات في حين يعيش محروما من مسكن لأن يسكن في منزل قديم مهدد بالانهيار في أي لحظة، ومع ذلك نراه صابرا محتسبا مع زوجته "فاطمة" في انتظار غد أفضل:

«ابنى وعلا، كب جهده في البغلي والياجور

اترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور

وحش المرأة والأولاد ثقيل في صدره كالكور

في خاطر طعيمة وحنان مرتو فطيمة

قال انشوف ولادي نمحي التعب نفاجي الغمة

نغطس في الجو الأهلي نشرب جغيمة

طالت المسافة نسق طويل ما قال كليمة

باقي يفكر في الصغيرة بنته فطيمة

اللي تنساه تنادي له عمي كاليتمية

بالحلوه يجلبها يذوب لها الحشمة»²

1 - عبد القادر علولة: الأجواد، مصدر سابق، ص 85.

2 - المصدر نفسه، ص 101.

كما عبر "علولة" في هذه اللوحة عن قيمة التضحية والصدقة التي جمعت بين عاملين بسيطين بإحدى الثانويات هما: عكلي الطباخ ومنور البواب، حيث يقرر "عكلي" إهداء هيكله العظمي بعد وفاته لهذه الثانوية، ويوصي صديقه العزيز "منور" بالحرص على تنفيذ وصيته. وهذا مانراه مجسدا على الخشبة -مثل كل مرة- دعوة أستاذة العلوم الطبيعية لمنور بإحضار الهيكل الهظمي لصديقه "عكلي" إلى القسم حتى يتسنى لها شرح الدرس للتلاميذ من خلاله، وهنا يتقاطع خطان في هذا الموقف الدرامي، الأول سردي يتجه نحو الماضي من خلال استرجاع "منور" ذكريات صداقته مع "العكلي" والثاني حوار يترجم أفعال المعلمة وهي تشرح الدرس لتلاميذها:

«كانت بين عكلي ومنور صداقة كبيرة، صحبة متينة رابطتهم حد ما يدس على خوه، واحد منهم ما يدير شيء بلا ما يشاور الآخر، كانت بين عكلي ومنور مودة حلوة، محبة قلبية صافية، ما قادر الغير يتضمن بيناتهم ويخلوضها، يتناقشوا ويتناقدوا صح ولكن عمرهم لا يتنايفوا.

كانت بين عكلي ومنور صداقة كبيرة، عكلي رحمه الله توفي هذوا عشر سنين فايته ورغم هذا من شق الموت باقية رابطتهم علاقة حية...»¹

أما اللوحة الثالثة والأخيرة فتقدم لنا صورا من الخير المطلق تعكسه جوانب من حياة ثلاث شخصيات من عامة الناس تعرض بشكل متلاحق بداية بشخصية "منصور" العامل الذي أحيل على التقاعد، فحزن حزنا كبيرا على فراق آليته الميكانيكية التي عاشها سنين أكلت عمره، فنراه يناجيها ويكي فراقها ثم يوحى بضرورة الحفاظ عليها:

«مرزم قشه المنصور بالصمت والتبسيمة: سرحوه في تقاعد يريح من الخدمة.

ودع أصحاب بحماس ملثم على الغمة داخله حزين لسانه ثقيلة عليه الكلمة، أوقف عند الآلة حيران، حك فوقها الرزمة تنهت وعانقها تقول بيناتهم ذمة، خاطبها بمهلة وهذوء عاطبها قيمة، أنا كبرت وخارج في راحة منعمة، وأنت رشيتي عن قريب ايصيبوك عرمة

1 - عبد القادر علولة: الأجواد، مصدر سابق، ص 104.

حكموا علينا بالفراق ها يوم الخاتمة

بعدما تعاشرنا سنين فاتوا كالمنامة

أوقفت معاك طويل وستك بمداومة

سنين عديدة وأنا بجنبك كالدعمة»¹.

ثم تشخص اللوحة جانبا من معاناة "جلول الفهايمي" العامل بمصلحة حفظ الجثث بالمستشفى، فتصور تفانيه في عمله الدؤوب خدمة للمصلحة العامة وكفاحه المستميت لفضح السلوكات البيروقراطية التي تحول دون انتصار سياسة الطب المجاني، مما عرضه لعقوبات مهنية من طرف مسؤوليه، فانعكس ذلك على حياته فصار رجلا عصيبا في صراع داخلي بين واجبه في الإخلاص لعمله وبين ضغوطات مسؤوليه، لكنه لم يعد قادرا على الصمت خاصة بعدما اكتشف جثة رجل حي في ثلاجة حفظ الجثث:

أنا الفهايمي ما نسواش... أنا متالبني الهم... عندهم الحق اللي يسبوني... عنهم الحق مسميني الفضولي... لو امن راهم حكموا علي بالإعدام... أنا يلزمني السوط... السوط... السوط نستهل السقلة في الفم... جلول الفهايمي بلية... آفة اجتماعية... اربطوا جلول الفهايمي أقتلوه... أعلاش مخليني حي؟ خيطوا لي فمي واقطعوا لي نيفي تتجحوا... والسوط... السوط... السوط»².

مما سبق ذكره نجد أن "علولة" يرفض المسرح الأرسطي ويستبدله بالمسرح التجريبي الذي يستفيد من آليات المسرح الملحمي كما عند "بريخت".

« وعليه يتميز "القوال" عند "علولة" بكونه ممثلا شعبيا نظريا يحمل في طياته ذاكرة مخزنة من الثقافة والفنون الشعبية تتمثل في الأمثال والأشعار والأزجال والرقص والغناء والسرد والسيرة والحلقة، ومن ثم فامتزاج القوال بمفهومه التراثي والممثل بمفهومه الكلاسيكي -الأرسطي- ينتج لنا شخصية مسرحية جديدة البناء، وإن هذا التزاوج يفرض بالضرورة

1 - عبد القادر علولة: الأجواد، مصدر سابق، ص 125.

2 - المصدر نفسه، ص ص 132-133.

نوعين من الإرسال "التمثيل" الأول سردي يعتمد على طاقات المشاهد السمعية والتخيلية والثاني يعتمد على الحوار والإيماءات التي تستدعي بدورها تتبع النص والحركات التي تصدر عن الممثلين أثناء عملية العرض»¹، كما أن "علولة" يعتمد إلى اختيار شخصياته وممثليه من الواقع الشعبي المعيش، بعد الاحتكاك بفئات المجتمع بكل أنواعها، وفي هذا الصدد يقول "علولة" «إنني أستخرجها من الحياة اليومية، من واقع كل يوم، بالطبع هناك معالجة فنية وجمالية أي كل ما يشمل عمل الإبداع المعقد، إن شخوصي تنطبق وتنبثق من الواقع وهدفهم هو واقع المتفرج»²

وهنا أستطيع القول بأن المسرح الجزائري قد فكر بدوره في التحرر من جدران العلبة الإيطالية المغلقة بالانفتاح على فضاءات مسرحية جديدة سواء كانت مرتبطة بفن الحلقة كما وجدنا ذلك عند "عبد الرحمان كاكي"، أو بفن القوال والمداح كما في مسرحية الأجواد عند "علولة"، لكن ما ينقص هذه التجارب المسرحية في الجزائر هي افتقادها إلى صياغة النظريات والتصورات النسقية الجمالية في شكل بيانات وأوراق تنظيرية.

وفي الختام تعرض المسرحية معاناة "سكينة" وهي عاملة في مصنع للأحذية ظروفها قاسية، تصاب بالشلل فتضطر إلى التخلي عن عملها في المصنع وسط حزن كبير خيم على زملائها في العمل ويلقبونها بجوهرة المصنع:

«جوهرة المصنع سكينة المسكينة

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

ما تيرى ما ترجع لخدمة الأحذية

هكذا صرح بالأمس أطباء المستشفى

سموم اللصقة هما أسباب البلية

جوهرة المصنع سكينة المسكينة»³.

1 - جميل حمداوي: مرجع سابق، ص 82.

2 - عبد القادر علولة: الأجواد، مصدر سابق، ص 243.

3 - عبد القادر علولة: الأجواد، مصدر سابق، ص 149.

إن الدارس لمسرحية الأجواد يجدها فعلا تمثل جدارية الخير في حياة الجماهير الكادحة وقد صاغها مؤلفها بأسلوب سردي عن طريق توظيف "القوال" الذي هو مصدر للمعلومات الخاصة بمعظم الشخصيات فهو ينهض بوظيفة السرد أو القول، ذلك أن القوال شخصية نائبة عن الكاتب بحيث يسند إليها -الكاتب- إشارات وعلامات لظهورها على خشبة، فالقوال في مسرحيات علولة هو السارد الحاضر، يروي قصته من الداخل، لذلك يظهر داخل المسرحية بمظهرين مرة في هيئة البطل وأخرى في هيئة السارد يتحدث عن البطل، وهكذا نجد الشخصية المحورية في مسرحية "الأجواد" هي شخصية واعية ترفض الظلم والبيروقراطية وتسعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية فهذا "علال" رغم أنه يسعى إلى تخليص الناس من أوساخهم إلا أنه ما يزال ينظر إليه باحتقار، ومع ذلك يواصل عمله وهو يحلم بغد أفضل له وللجزائر، وإلى آخر شخصية في المسرحية متمثلة في سكيينة التي شلت بسبب مصنع الأحذية.

إن المتمعن في مسرحية "الأجواد" يجد طغيان جانب السرد على الفعل الدرامي هذا إلى الجانب الذي اضطلع به القوال الذي له دور البطولة في المسرحية حيث يقوم بدور الراوي ووصف الشخصيات وتقديمها للجمهور، فالشخصية السردية هنا لم تتشكل وتتبلور من خلال ما تمارسه من أفعال ومواقف سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري إنما شكلت على لسان الراوي القوال بصورة وصفية إخبارية وإنما يرجع ذلك إلى أن التجربة التي تعرضها "الأجواد" تقوم أساسا على تخطي المفاهيم الأرسطية للمسرح والقائمة على تقديس التمثيل والتشخيص والفعل.

فعلولة هنا قدم شكل مسرحي جديد بمحاولته الاستفادة من أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي معتمدا على السرد كطريقة جديدة وغير مألوفة كما في المسرح الأرسطي وفي هذا الشأن يقول علولة: «نبهتنا تجربة عرض مسرحية المائدة سنة 1972 إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتطالب ببنيات مسرحية أخرى، لقد انطلقنا من المسرحية بديكور ضخم وعرضناها في مختلف التعاونيات الزراعية، ولاحظنا أن الجمهور يحيط

بفضاء العرض، ويشكل حلقة بصفة طبيعية رويدا رويدا، بدأنا في حذف أجزاء الديكور حتى يتسنى لكل المتفرجين مشاهدة العرض وهو ما أدى إلى تغيير شكل اللعب والتمثيل نظرا لوجود فضاء جديد، أضف إلى ذلك أننا كنا ننظم بعد العروض مناقشات ولاحظنا أن المتفرج يذكر أقساما كبيرة من العرض ويكرر حوار الممثلين والمشاهد بدقة، هناك طاقات سمعية وذاكرة شفوية، ولما خضنا تجربة اللاديكور وجدنا المتفرج يدير ظهره ويسمع النص أكثر مما يشاهده، ولما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن بنية مسرحية وأشكال تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور»¹.

لقد نهض "القوال" في مسرحية "علولة" بمجموعة من الوظائف الدرامية يمكن إبراز بعضها في ما يأتي:

- «- تقديم الشخصية المسرحية ووصف أبعادها الجسدية والاجتماعية والنفسية.
- استحضار ماضي الشخصية، وعرضه على المتلقي لمساعدته على استيعاب حاضر الشخصية وما تواجهه من صراع مثلما رأينا ذلك في لوحة (عكلي ومنور).
- استعادة الحوادث الكبرى التي يصعب تمثيلها على خشبة المسرح، والاكتفاء بسردها على الأسماع، وهنا يلتقي دور "القوال" مع دور "الجوفة" في المسرح اليوناني.
- الربط بين الحوادث والمواقف الدرامية لتمتين البناء الهندسي العام للمسرحية.
- تقديم الاستطرادات الجميلة المناسبة للتعليق على الحوادث.
- إلقاء الأشعار والأغاني الشعبية المؤثرة، ذات العلاقة المباشرة بالشخصية والحوادث التي تواجهها.
- تمثيل دور الشخصية المسرحية بفرض تكسير الإيهام وتحسيس المتلقي بأن ما يراه ويسمعه ليس حقيقة ولكنه مجرد تمثيل، وهو الرهان الذي حرص عليه المسرح الملحمي في مواجهة المسرح الأرسطي»².

1 - أحمد بيبوض: المسرح الجزائري 1926-1989، مرجع سابق، ص 168.

2 - أحسن اتليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث الموسم الجامعي

لقد صرف عبد القادر علولة (1993-1994) -وهو أهم مسرحي مغاربي استلهم من آليات اشتغال فرجة الحلقة والقوال الشعبي في مسرحية المحكي- كل طاقته الإبداعية في العقد الأخير من حياته لتطوير منهج مسرحي مستمد من الحلقة، وذلك بعد أن حلق في سماء الإبداعات العالمية وتأكد في نهاية الأمر أنه يستحيل تقديم رسالته الاجتماعية للجمهور بمعزل عن الانفتاح على عاداتهم ووجدانهم الفرجوي " وعبر علولة عن انشغاله المتأخر بمسرح الحلقة، في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح ببرلين سنة 1987 وذلك بعد أن تأكد من عدم جدوى الترتيب المسرحي المحاصر داخل اللعبة الإيطالية: وفي خضم هذا الحماس وهذا التوجه العام نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية، أو ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها اتجاه العرض المسرحي، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي وفي هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير وحتى الإخراج المسرحي الحاضر بالقاعات المغلقة ومتفرجيهما الجالسين إزاء الخشبة، كان من الواجب تحويله، كان يجب إعادة النظر في كل العرض جملة وتفصيلاً.¹

ويمكن النظر إلى هذه الشهادة البليغة من حيث هي قيام تأسيسية يرسل الدوافع التي أدت إلى فعل التجريب من خلال فرجة الحلقة.

إنها محاولة تجريبية نابعة من تكون التجربة الميدانية، لقد خلص علولة أثناء مراجعة تصويره للفن المسرحي برمته في حدود علاقته بالجمهور الجزائري إلى القول "عن طريق هذه التجربة استدرجنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديد الرموز العريقة للعرض الشعبي، المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم، كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة، ولم تبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير

1 - خالد أمين: رهانات الفرجة بين الشرق والغرب، مجلة السرديات وفنون الأداء وقائع الملتقى العلمي أكتوبر 2010، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، ص 140.

الملابس على مرأى من المتفرجين، وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة، دون أن يعجب من ذلك أحد.¹

إن مسرح علولة يصبو إلى أن يكون مسرحا تراثيا يؤثر تأثيرا جماعيا قويا ذلك أنه مسرح متجذر في المواقف الصراعية المنتزعة من لحظات تاريخية مجددة، وفي هذا السياق يقول مصطفى رمضاني: "لقد اتجه عبد القادر علولة إلى التراث مدفوعا بدافع التجريب، وبحثا عن الخطاب التأصيلي الحق، ومشدودا إلى الحداثة في أنقى مظاهرها، فإذا كان خطاب الحداثة في المسرح العربي يتوسل بالتجريب..؛ فإن عبد القادر علولة كان من أوائل المبدعين المسرحيين العرب الذين استطاعوا أن ينتبهوا إلى هذه المسألة، إذ راح يؤسس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضلية المغلقة، فاتصل بالفلاحين والفئات الشعبية السفلى، وحاول أن يشركهم في الفعل المسرحي عن طريق الاقتراب من مشاغلهم اليومية فيما يخص الجانب التيماتي، ومن أساليب الفرجة الشعبية فيما يخص الجانب الفني".²

وفيما يخص المضامين والموضوعات والتيمات، فقد ركز علولة على بعض القضايا التي تهم المجتمع الجزائري بشكل خاص كقضية العمال والصراع الطبقي، والبيروقراطية، وعلاقة السلطة بالشعب، كما وجدنا ذلك سابقا في مسرحية الأجواد التي ألفها سنة 1985، وقبلها كانت مسرحية الأقوال سنة 182 وأخيرا اللثام سنة 1989.

وما يلفت النظر في مسرح "علولة" هو اهتمامه بالجمهور لأنه طرف رئيسي في العملية الإبداعية " فالجمهور يشكل في المسرح الاحتفالي مرتكزا هاما إنه عنصر من ماهية الظاهرة المسرحية التي هي ظاهرة مركبة، فالجمهور شريك أساسي في عملية الإبداع الفني المسرحي، هذا يعني أن الظاهرة المسرحية خلق جماعي، وغياب أي مركب من مركباته

1 - خالد أمين: مرجع سابق، ص 141.

2 - مصطفى رمضاني: (مسرح القوال عند عبد القادر علولة)، الأدب المغاربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، سنة 2006، ص 323.

يؤدي إلى بتر الفرجة من أحد عناصرها الجوهرية "،¹ وفي هذا الشأن يقول محمد التهامي العماري: " لأن سيميائيات المسرح لن تستعمل شروط وجودها إلا إذا هي جعلت الجمهور في قلب اهتمامها، تماما مثل اهتمامها بتحليل النص الدرامي ونص الفرجة المسرحية."²

إن اشتغال عبد القادر علولة على التراث اتخذ أشكالا مختلفة، حيث استثمر المادة التاريخية " واستند إلى الأشكال الفرجوية ذات الجذور التراثية الشعبية كالحكايات والخرافات الأسطورية."³

إن شخصيات "علولة" البسيطة تتجلى للمتفرج بصفاتها المتميزة منذ بداية المشاهد للمسرحية، تم تعرض الأحداث كدلائل على الحك البدائي، وفي ختام العرض يترك الحكم الأخير للمتفرج.

"فالربوحي الحبيب في (الأجواد) مشروح الخلق، ومحبوب كثيرا عند أقرانه العمال بالميناء والبلدية والوحدات الصناعية حيث يعزونه كثيرا:
"الربوحي" الأسمر حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر.

أما عكلي "الأجواد" فقد كان كويل القامة، شواربه مفتولة، وصوته عال والكلمة تخرج من فيه صافية موزونة، أما صديقه منور فهو قصير القامة وأصغر منه بعشر سنوات، تربي في البادية ولا يزال يحافظ على القيم التي شربها في صغره، كما أن جلول الفهايمي كريم ويؤمن كثيرا بالعدالة الاجتماعية، ويحب وطنه بإخلاص، متمنيا أن تتطور بلاده بسرعة وأن تزدهر فيها حياة الأغلبية."⁴

2- التجريب من خلال توظيف القوال في مسرحية " الأقوال "

1 - بن يونس بو شعيب: الخطاب المسرحي عند مصطفى رمضاني، كتاب جماعي، مطبعة ترفقة، ط1، 2008، ص118.

2 - محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2006، ص 131.

3 - عبد المجيد شكير: المادة التراثية في المسرح المغربي، كتاب العربي، المسرح العربي مسيرة تتجدد، وزارة الإعلام، مجلة العربي، ط1، 2012، الصغاه دولة الكويت، ص 124.

4 - بغداد أحمد بلية: تجارب جديدة في المسرح الجزائري، مجلة المسرح العربي، مسيرة تتجدد، ط1، 2012، ص 206.

تمثل مسرحية "الأقوال" بداية النضج والوعي الاجتماعي الحقيقي من خلال شخصية قدور السائق الذي يقدم استقالته لمدير المؤسسة التي يشتغل بها منذ أكثر من خمس عشرة سنة، فبعدما كان تابعاً لمديره في كل شيء يدرك في الأخير حقيقته بأنه كان ينهب أملاك المؤسسة ويعبث فيها خراباً:

" القوال:

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي سريعة عظم
ترعظ غواشي هادنة كالزلزلة تجعل القوم مفاجوعة عجلانة
تعفن الخواطر تهيج وتحوزك للفتنة اللي تتموج في طريقها
توصل محقنة تتسرب تفيض على الخلق وتفرض المحنة
الأقوال يا السامع ليها فيها أنواع كثيرة، فيها اللي مرة دخلة سم
تكمش كالعلقة تزرع الهول بعمادة وتفشل العقول رمقة فيها
اللي حلوه ماء تروى تحمس كالرفاقة تملي القلوب ثيقة
الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة اللي في صالح الغني
الطاغي المستغل، واللي في صالح الكادح البسيط والعامل
قوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه
قوالنا اليوم يا السامع على غشام ولد الداود وابنه
قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس
نبدو بقدور السواق ونخلعوه يقول:

لقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة".¹

كما يلاحظ من حديث "القوال" الذي ينهض بالسردي فإن هذه المسرحية تتكون من ثلاث لوحات يفصل بينها شخصية القوال الذي يقدم لنا قضية كل لوحة.

اللوحة الأولى: قصة "قدور السواق"

1 - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، موفم للنشر 1997، ص 23.

حيث " تمثل مسرحية "الأقوال" بداية النضج والوعي الاجتماعي الحقيقي من خلال شخصية قدور السائق الذي يقدم استقلالية لمدير المؤسسة التي يشتغل بها منذ أكثر من خمس عشرة سنة، فبعدما كان تابعا للمدير في كل شيء يدرك أخيرا حقيقته بأنه كان ينهب أملاك المؤسسة ويعبث فيها خرابا"¹، فبعدما كان قدور السائق والناصر المدير صديقين أيام الثورة التحريرية عاشا معا مرارة الاستعمار والظلم، لكن بعد الاستقلال فرقتهما أنانية المدير والاهتمام بمصالحه الشخصية على حساب تطور البلاد.

"قدور السواق: السي الناصر هاك تقرى هذه الرسالة موجهة ليك يا حضرة المدير... نعم فيها استقالتي... طالب نتسرح فيها من الآن... ما كان لاه تتكلم يا السي الناصر المدير... اليوم أن نتكلم... خمسطاش سنة تقريبا وأنا ساكت باكم أما اليوم نتكلم..."².

والاستقالة في الحدث هي انفصال شخصية قدور عن شخصية الناصر مدير المؤسسة، مع أن الرابط التاريخي كان قويا بينهما، فكلاهما شارك في الكفاح المسلح ضد المستعمر، إلا أن ذلك لم يمنع الناصر من تخريب ممتلكات الشعب.

"واحسرتاه على سي الناصر الشاب البطل... الشاب الذي كافح من أجل العدالة الاجتماعية... أين ذلك الشاب السي الناصر رحمه الله"³.

إن تبعية "قدور" لمديره الناصر كانت تبعية مطلقة وسببها الثقة العمياء والصدقة المخلصة، إلا أن إدراك "قدور" الحقيقة جعلته يمقت مسؤوله وأعماله الشنيعة، ما جعل الثقة تنعدم بينهما.

قدور: " بعدما أخرج من هنا.. أرجوك لا تبحث عني سيدي... فطريقنا من اليوم لم يعد واحدا.. وربما يكون اختلافا إلا الأبد"⁴.

1 - بغداد أحمد بلية: مرجع سابق، ص 206.

2 - عبد القادر علولة: المصدر السابق، ص 23.

3 - المصدر نفسه ، ص 30.

4 - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، مصدر سابق، ص 26.

"إن ما جرى لقدور يمثل لحظة وعي تام لأحد أفراد الشعب أدرك من هم متناقضات الحياة أن الخطابية الأيديولوجية لا كفي بل يجب تدعيمها بالأفعال".¹

تلقت مسرحية "الأقوال" الانتباه إلى بعض المشكلات الاجتماعية العويصة التي سيواجهها المجتمع الجزائري ومنها الفقر والبطالة الناجمة عن تسريح العمال وطردهم، وهذا ما شهده المجتمع الجزائري وعاشه بصفة رهيبة، وهذا ما تصوره اللوحة الثانية من المسرحية والتي تتعرض لقصة غشام ولد داود" الذي يحال على التقاعد مرغما جراء مرضه المزمن والخطير.

وهكذا يسرح غشام من العمل لأنه إنسان مريض غير قادر على العطاء ويحس بدنو أجله، فيجتمع ابنه البكر -مسعود- لأول مرة ليسرد عليه قصة كفاحه ليعتبر منها ويختتمها بوصيته التي يدعوه فيها إلى الصبر والعمل ومواصلة الدرب.

غشام: " يا وليدي مسعود الشعب الخدام محتاج لناس اللي كيفكم، محتاج بالمتقنين اللي مأمنين في الاشتراكية، ويخدموا الوطن والمصلحة العامة... يا مسعود وليد العامل غشام نشكر ربي اللي قدرنا نكبروك ونساهموا في تكوينك... تتمنى ونطلب ربي ما تخيش وتؤدي الواجب متاعك كيما متمنيين أمك وأنا... نطلب ربي تقيد وطنك في طريق الاشتراكية...".²

أما اللوحة الثالثة: فيروي "علولة" قصة "زينوبة بنت بوزيان العساس"، وهي طفلة ذات الاثنا عشر ربيعاً، مصابة بداء القلب تسافر بالقطار كل عطلة إلى زيارة خالها في وهران، وتتعرف على الركاب وتقرأ ما في داخلهم حتى ولو لم يتكلموا، بعد رحلة طويلة تصل بيت خالها وتصدّم بطرد خالها من المعمل الذي كان يعمل فيه فتجد حياته وأسرته قد تغيرت تماماً بعدما قام مع مجموعة من العمال بإضراب عن العمل للمطالبة بحقوقهم الطبيعية ليعيش حالة فقر قاسية، رغم أنه ليس هناك مبرر لطرده من العمل مع مجموعة من أصدقائه.

1 - بغداد أحمد بلية: ، مرجع سابق ص 207.

2 - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، المصدر السابق، ص 56.

"القوال: زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها ثناش سنة قاصفة في القيمة نقول مولات ثمن سنين وقليلة في الصحة.. مريضة بالقلب والأطباء ما جبرولها دواء... قالوا الأطباء ازدادت هكذا ويمكن تعيش إذا حافظتوا عليها قاطعين عليها القهوة وأشياء أخرى، وما نعين عليها الجري والرياضة، قالوا لوالديها ما تعاكسوهاش وبدلوا عليها الهواء ساعة على ساعة، ديروا برأيها وما تخلوهاش تتغشش وترد لقلبها"¹.

وهكذا عند تواجدها عند خالها الجيلالي في وهران نشأت بينها وبين العمال صداقة قوية، جعلتها تشعر بمعاناتهم وقلة ذات أيدهم.

تعد مسرحية "الأقوال" من المسرحيات الهامة التي وظف فيها "عبد القادر علولة" التراث الشعبي ولاسيما في السيرة والقوال وفن الحلقة، لأن المسرح الذي كان يتبناه الكاتب هو المسرح الشعبي أو الفرجة التراثية الشعبية والتي بناها على رفض المسرح الغربي رفضا جذريا، والثورة على المسرح الأرسطي الكلاسيكي، والتمرد على العلبة الإيطالية " التي تذكر الجمهور بفضاء درامي غريب عنه، وهو الذي تعود أن يرى الفرجة الشعبية في الريف والمدينة على حد سواء، ومن هنا اقترح عبد القادر علولة أن يوظف فن الحلقة ومسرح القوال وفن السيرة للاقترب أكثر من الفلاحين والعمال والتلاميذ والطلبة، أي التواصل مع الشعب الجزائري"².

لقد تعلم علولة الكثير من جمهوره المتفرج، والمتعلق حول حلقاته الدائرية الشعبية الممتعة، وذلك حينما اختار القالب المسرحي الاحتفالي وفن القوال لأن الجمهور -حسب علولة- " لا يريد من المسرح إلا الجانب المسموع منه، والدليل على ذلك أن علولة وجد بعض المتفرجين يجلسون بطريقة خلفية لا ينظرون مباشرة إلى المشاهد المسرحية، بل

1 - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، مصدر سابق، ص 57.

2 - جميل حمداوي: نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة، تاريخ النشر 2010-05-14 jamilhamdaoui@yahoo.fr

يكتفون بالسماع والحفظ والنقاط الحوارات والسرود، وتشغيل الذاكرة لدرجة أن البعض منهم كان يعيد بعض الحوارات المشهدية كلها مرات عديدة".¹

وفي هذا النطاق يقول علولة موضحا تصوره النظري الذي يقوم على مسرحية التراث : " إن النقطة التي ننطلق منها لتحقيق المسرح المحكي ليست ماثلة في آن لدينا تراثا قصصيا يمكن إعادة تشكيله مسرحيا وإنما القضية هي أن لدينا تراثا قصصيا ذا طبيعة مسرحية، يصدر عن خيال مسرحي وفهم متميز بمطالب المشهد، والمرفق والشخصية وسائر عناصر البناء المسرحي، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية (وليس الحوار) لأن أسلوب الحكاية كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن الأذن العربية هي الطريق المدرب للنقاط الجمال (وليس العين)، ولأن التمثيل لم يكن نشاطا فنيا اجتماعيا يتعامل مع المستويات الأدبية والكتابية".²

ومن هنا فإن المتفرج في مسرح علولة يقبل كثيرا على القصة المحكية بدلا من رؤية الفرجة التمثيلية المعروضة، يقول مصطفى رمضاني: " أما فيما يخص الجانب الفني، فنجد أنه يستعين بلغة التراث الشعبي، ويوظف أسلوب القوال المعروف في المجتمع الجزائري، ويتجاوز التقسيمات المألوفة في الحوار الدرامي، فلا وجود للحوار المسرحي في مسرحياته، لأن الحكيم هو الذي يقوم مقامه، فالحكي عنده هو التقنية القادرة على خلق تواصل شعبي مع المتلقي لأنه ينحدر أصلا من فضاء شعبي مألوف لديه، ومخزون في الذاكرة الشعبية هو فضاء الحلقة، وهذا الفضاء يمثل مصدرا أساسيا في تكوين الذوق الجمالي عند المتفرج، وهو فضاء يتميز بانفتاحه ومرونته في ضبط مكان المتفرجين والممثلين أو تحديد وضعيتهم، ويتيح للممثل قدر أكبر على التخيل ومحاورة الجمهور من كل الزوايا".³

ومن المؤكد أن عبد القادر علولة حين استغنى عن الحوار، وعوضه بالحكي كان يستحضر ما تحفظه ذاكرة المواطن الجزائري من ألوان التعبير الشعبي فهو يرى أن الغاية

1 - المرجع نفسه.

2 - المرجع نفسه.

3 - جميل حمداوي: مرجع سابق.

من استغلال عناصر التراث الشعبي الجمالية تكمن في مخاطبة المواطن بالأسلوب القريب من ذاكرته.

وعلى الرغم من أن مسرح "علولة" سرديا بامتياز إلا أنه مكثف من حيث الكتابة البصرية، وذلك بالاعتماد على جسد الممثل المحتفل أكثر من أي شيء آخر كالأكسيسوار أو الإضاءة، ويحضر "القوال" في مسرحياته باعتباره راويا شعبيا وساردا ينسق بين الشخصيات، وبمه للأحداث، إنه بمثابة المداح والحكواتي أو بمثابة ممثل شامل.

وبيعني هذا أن القوال يجمع بين التمثيل المشهدي والحكي المسرد أو يتأرجح بين الراوي المنسق وتمثيل الشخصيات المحورية، مع التعريف بالشخصيات المسرحية المقدمة والتعليق عليها.

"القوال يحتل في مسرح "عبد القادر علولة" مكانا مركزيا، فهو الذي يصنع وبشكل جوهري، شخصه تحت الأضواء، يتكلم ليقول كل شيء ببساطة، يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها، ثم يعود ليأخذ دور الراوي، وها اللعب بين الحكاية والتمثيل المسرحي يعطي ولادة جديدة لشكلين من الجمهور : الجمهور الداخلي والجمهور الخارجي، يشترك الجمهور الداخلي في التمثيل المسرحي، ففي اللحظة التي يتحدث فيها القول يصبح الممثلون الآخرون متفرجين، ثم يستعيدون أدوارهم حين تعاد إليهم اللمة، وإذ يمرر القوال إليهم فعل الكلام فذاك يوحى بخلود الحركة في القول"¹، ومن ذلك هذا المشهد الذي يقدم فيه القوال لشخصياته

بطريقة حكاية سردية كما في مشهد تقديم زينوبة في مسرحية "الأقوال" اللوحة الثالثة:

القول: زينوبة بنت بوزيان العساس يمثلو أبيها في الثانوية من ناحية السيرة والذكاء، الأساتذة مستعجبين فيها والتلاميذ ساعة يغيروا منها، وساعة تشفهم لما يوزير عليها قلبها، تدير يديها على صدرها وتبقى تشهق وتقول دروك يزول عليا، عارفة باللي مرضها ما فيه دواء اتكلمت شحال مع الأطباء وفهمت والديها ويغيضها الحال لما يقولولها علاش متروحيش للخارج...".

1 - جميل حمداوي: مرجع سابق.

وهكذا يقدم "القول" شخصية "زينوبة" بنت بوزيان العساس عبر فنيات الوصف والتشخيص، وسرد الحدث وتحبيكه دراميا، ويلاحظ أن الحكي سمة أساسية وخاصة مفضلة عند علولة في تناول شخصيته المحورية -زينوبة بنت بوزيان العساس- وغيرها من الشخصيات الأخرى التي مرت بنا في "الأقوال"، ويلاحظ أن القول يستخدم في أقواله الشعبية العامة الجزائرية من أجل التقرب إلى الجمهور الحاضر، بغرض خلق مشاركة وجدانية احتفالية، وقد نجحت هذه التجربة عند علولة كما نجحت عند زميله "ولد عبد الرحمان كاكى".

وهكذا يرتبط "عبد القادر علولة" جزائريا وعربيا بمسرح القول تجريبيا وتحديثا وتأصيلا من خلال ربطه بفن الحلقة والمسرح المسرد أو المحكي، فهو من المسرحيين العرب الذين دافعوا عن وجود الخطاب الدرامي في التراث العربي الإسلامي وفي موروثنا الشعبي، بشرط أن حسن التعامل مع التراث تعاملًا واعيا وإيجابيا، "فعلولة" لم يترك بابا إلا وطرقه ولا قضية تمس المجتمع إلا وتعرض لها بالنقد والتحليل، فمواضيعه تخص "القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية كمعاناة البسطاء والفلاحين والعمال والمتقنين في حياتهم اليومية، والإشارة إلى تدهور القدرة الشرائية عند المواطنين الجزائريين، وفساد الإدارة والبيروقراطية والتتديد بالصراع الطبقي والتفاوت الاجتماعي وتناول مشاكل الطلبة، ورصد علاقة الشعب بالسلطة الحاكمة، دون أن ينسى علولة الهموم القومية والقضايا المصيرية الكبرى كقضية فلسطين، وقضية لبنان والتبعية الاقتصادية للغرب".¹

ولعل هذا ما رأيناه في المسرحيتين السابقتين "الأقوال" و"الأجواد"، وأما المسرحية الثالثة فهي "اللاثام"، وهي خاتمة الثلاثية كتبها علولة سنة 1989 وتتعرض لمعاناة الفرد الجزائري في ظل البيروقراطية والتهميش وسوء التسيير.

3- التجريب من خلال توظيف القول في مسرحية "اللاثام"

1 - دنيا الرأي، جميل حمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي عبد القادر علولة نشر في:

Puput. Almantn voice.com/articles/2010/05/11.html 2010/05/14.

يستهل "علولة" مسرحيته اللثام -كما عودنا- باستهلال للقوال، يعرف فيه بشخصية البطل الرئيسي للمسرحية، إنه "برهوم الخجول".

القوال:

"برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم، ازداد هذوا اثنين وربعين عام بالتقريب، ولدته "الفرزية" أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة، لفوا عليه بعمامة أبواه وحطوه تحت الصنوبر فوق الحشيش، كان أيوب الأصرم أب برهوم الخجول، في هذاك الوقت عامل فلاحي دام عند المعمر، وكان رائد الحركة النقابية، مشهور عند عمال الفلاحة والخماسين ينشط من سيدي بلعباس لسيدي بومدين...".¹

تم وصف شخصية "برهوم الخجول" كسرد استرجاعي لماضي الاستعمار الفرنسي، "قبرهوم" عمره اثنان وأربعون سنة، ولد بغابة من غابات الجزائر، بعد فرار أمه الحامل به وأبيه وإخوته الذكور الأربعة من الجيش الفرنسي، على أثر قيام الحركة النقابية بحرق مخازن الكولون والهجوم على السجن، ولد برهوم ففرح به والده، لكن فرحه لم يدم طويلا إذ لحق به جنود الاحتلال وأمسكوه.

القول: "جاء يجري فرحان أيوب الأصرم، وينادي بقوة دحام... دحام الجبال رجعوا الصدى... رفد أيوب ولده بحنان ضمه على صدره ولما جاء يقبل عليه، حين ما هبط راسه لقفوه الجدارميا من القفاء.. برهوم الحشام اللي كان مسمى دحام في البداية ما يشفاش على والديه...".²

قام أخ "أيوب الأصرم" "غال" برعاية وتربية "برهوم الخجول" الذي عمل في خدمة الأرض والرعي، وعمل عند النجار "الألزامي" والنجار "الفرناطي"، ثم تزوج برهوم مع شريفة بنت عمه بعد يوم من الاستقلال، ورزق خمسة أولاد، ثلاث بنات (الضاوية، حليلة، العوينة) وولدين هما (العربي والطيب)، عاشوا حياة قاسية في الريف مما اضطر برهوم إلى الرحيل

1 - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، مصدر سابق، ص 157.

2 - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، مصدر سابق، ص 158.

إلى المدينة، وعمل كعامل متأهل في مصنع الورق، وبرع في حرفته ميكانيكي في قسم عجبن الحلفة، وهنا ينتقي قول القوال -ليبدأ الحوار- بعدما رجع برهوم إلى بيته قلقا خائفا ويخبر زوجته بالسبب:

"برهوم: المصنع الوطني للورق اللي نخدموا فيه صانعينه الأجانب وفتح بيانه لشغل في 72، من هذاك الوقت وهو يتقلب في المشال، وحتى لليوم عمره ما نتج الكمية اللي لزمه ينتجها حسب حجمه والأهداف اللي عليهم اتبنى...".¹

ويخبرها بزيارة أصدقائه الثلاثة "الفيلاي" "لعرج" و"البكوش" الذين يريدون منه إصلاح آلة العجين حتى يزيد المصنع من إنتاجه لأنهم يعرفون ذكاه في الميكانيك، لكن "برهوم" كان خائفا من عواقب هذه العملية، لكن زوجته أصرت على إصلاحها لأنه سينعم الخير لكل الناس.

"برهوم: البرمة الكبيرة اللي تغسل وتعجن الحلفة راها خاسرة، بغاوني نصلحها.. راهم يمشوا في الدعاية ويقولوا برهوم ولد أيوب الأصرم عفريت في الميكانيك، غير هو اللي يطبق يصنعها...".²

ويعود القوال للقول حيث يصف برهوم واستقباله للنقابيين وخوفه ودراستهم خطوات إصلاح البرمة، ورحيلهم بعد أن سلموه مخططها الداخلي، وبعد ثلاثة أيام متوالية يتمكن برهوم من إيجاد مكن الخل في البرمة، ليتجه من أصحابه خفية إلى المصنع لإصلاح الآلة، وبعد جهد جهيد يتمكن "برهوم" الميكانيكي من ذلك، لكن صديقه وجاره الفيلاي يضغط على زر التشغيل فيسقط إبراهيم من فوق الآلة بعد انزلاق رجله التي انكسرت فأسرع أصدقاؤه لنجدتهم ونسوا الآلة تتشغل، حيث ينتبه عليهم رجال الأمن الذين اقتادوا "إبراهيم" إلى المستشفى للعلاج قبل أخذه للتحقيق معه، لكن مجموعة من الأشخاص دخلوا عليه في

1 - المصدر نفسه ، ص 171.

2 - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، مصدر سابق، مرجع سابق، ص 173

المستشفى وأشبعوه ضربا وجذعوا أنفه، ولما أتى الطبيب أبلغه أنه تعرض للضرب وأن من ضربه قاموا بقطع أنفه، فأعطى الطبيب شهادة طبية لزوجته وهنا ينتهي الحوار.¹

ليبدأ قول "القوال" بعد أكثر من شهر تعافى "برهوم" وخرج من المستشفى وبعد أيام يقرر أخذ الشهادة الطبية إلى مركز الشرطة ليودع بشكواه "...خرج يتخيل داير لثام أبيض على نيفه، خبطته شريفة مفصل كالعجار مخزوم فالققاء بالحاشية، خرج قاصد مكتب الشرطة ورافد في يده قفه خاوية شادها باش يقلع الحشمة..."².

وخاصة بعد المضايقات التي تعرض لها في الطريق من طرف الناس معلقين عليه وعلى آلة المصنع، وفي مركز الشرطة يحتجز "برهوم" هناك لأنه محل بحث ويأمر المفتش بحبسه لأنه متهم بالتشويش والخيانة والتخريب، وهكذا يسجن ظلما "برهوم"، الذي أراد الخير للمصنع وللناس، وبعد شهور خرج من السجن وانتظر ليرجعوه للعمل في المصنع ولكن لم يحصل ذلك، ليصاب بعد ذلك بخيبة أمل كبيرة أصبح يبدوا كالمجنون، ولم يستطع العيش في منزله وآثر المقبرة عليه.

وكان قد بعث برسالة إلى أسرته، يحدثهم فيها عن المجتمع المثالي، "...يتكلم على مجتمع مثالي... على قرية مليانة بالورود.. برج أخضر مشجر.. قلعة لا تؤخذ.. يتكلم على النظام الداخلي على حرية التعبير والإبداع... وعلى أصحابه.. يتكلم على طالب الهناء... قاصد الخير ومسلكة الأيام.. سكان الحي سمعوا بالرسالة اللي بعثها برهوم كلهم تأسفوا ودعاو له بالشفاء.. الرسالة سماوها رسالة الوداع..."³.

إن هذا النص الدرامي "اللثام" هو امتداد طبيعي لنصوص درامية سابقة "الأقوال" و"الأجواد" وكلها تصب في رافد واحد هو كشف معاناة الشعب الجزائري في ظل البيروقراطية وسوء تسيير المؤسسات العامة، وفي هذا الشأن يقول أحمد بغداد بلية عن نص "اللثام":

1 - المصدر نفسه ، ص 198.

2 - رضا رحموني: سيميائية النص الدرامي عند عبد القادر علولة، " مسرحية اللثام أنموذجا"، مذكرة ماجستير، جامعة المسيلة، 2013/2014، ص 48.

3 - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، مصدر سابق، ص 221.

"الذي ينبئ فعلا عن انهيار النظام القائم وانحسار الأيديولوجية السائدة آنذاك، إذ يبين بطريقة رمزية أن مؤسسي الفكر الثوري وجامعي لواء العدالة الاجتماعية هم المخترقون الأصليون للمبادئ التي يحملونها، وبالتالي هم الذين يقضون عليها".¹

لقد وظف عبد القادر علولة تقنية " القوال " التي نهضت بعبء السرد فكانت معظم حوادث المسرحية تسردها القوال، وكان يهدف في مسعاه هذا إلى «تأصيل المسرح، أي ربطه بالأصول الفنية التراثية العربية، بهدف تحقيق تواصل فعال مع الملتقى العربي، والخطاب التأصيلي يطمح إلى هجر ونبد القوال المسرحية الغربية»²، ويرتبط هذا التأصيل بالبحث عن صيغة عربية، تخلص المسرح العربي من النموذج الأوروبي، وعليه فقد نظر إلى طقوس الاحتفال الضامنة إلى أصالة المسرح العربي «وإن هذه الدعوة إلى طقوس الاحتفال هي التي دفعت الدراميين العرب إلى نبذ المسرح على الطريقة الإيطالية للدخول في مغامرة التجريب والتجديد، والبحث عن صيغة مسرحية تؤدي بهم إلى خلق خطاب مسرحي يؤثر في وعي الجمهور، لذلك قامت كل المحاولات التأصيلية على التوغل إلى مسارب التراث الشعبي بالوقوف على أشكال فردية والإحاطة بعناصرها اللعبوية»³.

وفي هذا النص الدرامي " للثام " يؤمن " علولة " بالتغريب والاندماج والتباعد على مستوى التمثيل والتشخيص متأثرا في ذلك بالمخرج " بريخت " «ولم يعد على الممثل أن يوهم بأنه شخص من الشخص، ولم يعد عليه أن يسترسل بأهواء وأمزجة الشخصية المؤداة، وأن يتنازل عن شخصية لمصلحتها، بل عليه أن يبدي طول مدة تأديته، وأنه ممثل ويبقى كذلك، فيقوم بأداء فني أداء يقدمه كاستمتاع أساسي للجمهور»⁴.

ويعني هذا أن المسرحي " عبد القادر علولة " يرفض المسرح الأرسطي، ويستبدله بالمسرح التجريبي الذي يستفيد من آليات المسرح الملحمي كما عند بريخت وعليه يتميز " القوال "

1 - مجلة أصوات الشمال: بغداد أحمد بلية: عبد القادر علولة والتجديد في الشكل والمضمون، نشر في

1010/10/02 www.aswat-achmal.com/or/?p=98ala=12340

2 - أحمد بلخيري: المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، ط1، 1999، ص 112.

3 - أحمد بلخيري: مرجع سابق، ص 171.

4 - جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، الطبعة الأولى 2015، ص 82.

عند علولة «بكونه ممثلاً شعبياً فطرياً، يحمل في طياته ذاكرة مخزنة من الثقافة والفنون الشعبية المتمثلة في الأمثال، والأشعار، والأزجال، والرقص والغناء والسرد والسيرة والحلقة، ومن ثمة فامتزاج "القوال" بمفهومه التراثي والمتمثل بمفهومه الكلاسيكي الأرسطي ينتج لنا شخصية مسرحية جديدة البناء، وراد هذا التزاوج يفرض بالضرورة نوعين من الإرسال (التمثيل) الأول سردي يعتمد على طاقات المشاهد الشعبية والتخيلية، والثاني يعتمد على الحوار والإيماءات التي تستدعي بدورها تتبع النص والحركات التي تصدر عن الممثلين أثناء عملية العرض»¹، إنها بذلك تحقق فرجة مسرحية تكمن قوتها في استغلال معظم مناطق الفضاء المسرحي، وكذا استجابة الممثلين لشخصياتهم المزدوجة (القول من ناحية وتمثيلة من ناحية ثانية) «هذه الفرجة التي تثير اهتمام المشاهد في تتبع سير الفعل والحدث المسرحي، وبالضرورة تتبع نمو الشخصيات من بداية المسرحية إلى نهايتها.

إن هذا النص الدرامي "الشام" هو امتداد لنصين دراميين سابقين هما "الأقوال" و"الأجواد" وهذه النصوص كلها تصب في رافد واحد عالج من خلاله "علولة" مشكلة الطبقة السحيقة في المجتمع الجزائري، وهي طبقة العمال الكادحين الذين يسعون وراء لقمة العيش، ولد سأل "علولة" عن شخصيات مسرحياته فقال: «إنني أستخرجها من الحياة اليومية من واقع كل يوم بالطبع هناك معالجة فنية وجمالية، أي كل ما يشمل تحميد الإبداع المعقدة، إن شخوصي تتطلق وتتبع من الواقع، وهدفهم هو واقع المتفرج»².

لقد كانت مسرحية "الشام" «تنبأ فعلاً عن انهيار النظام القائم وانحسار الأيدولوجية السائدة آنذاك، وإذ بين بطريقة رمزية أن مؤسس الفكر الثوري وجامعي لواء العدالة الاجتماعية هم المخترقون الأصليون للمبادئ التي يحملونها، وبالتالي هو الذين يقضون عليها»³

1 - المرجع نفسه، ص 82.

2 - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، مرجع سابق، ص 243.

3 - مجلة أصوات الشمال: أحمد بغداديلية، عبد القادر علولة والتجديد في الشكل والمضمون للنشر في 2010/10/02. www.Aswat-achmal.com/ar/?p=98ala=12340.

يتكون هذا النص الدرامي السردى من ثلاثة مقاطع ، والمقطوعة حسب ما يراها عبد الحميد بورابو «مجموعة من المتتاليات تخضع لأشكال مختلفة من العلاقات. فهي بنية متكاملة، وتعد الوحدة الحقيقية لمحتوى القصة على المستوى الدلالي، وهي تتسع بحرية لنسبة في ارتباطها بغيرها من المقطوعات»¹. هذه المقاطع هي:

أ- المقطع الاستهلاكي:

ويبدأ من بداية المسرحية إلى قول القوال: «محبوب برهوم الهشام بالكثير في الشركة الوطنية في قسم غسيل عجيب الحلفة ... رغم المصائب التي تتساقط عليه ساعة على ساعة ما يعيش على العمل ما يتأخر ما يتغيب على الخدمة»²، وفي هذا المقطع نتعرف على الشخصيات الفاعلة وما صاحبها من صراع وتوتر بين النقابين الذي مجمع أعلى مخازن المستعمر والسجن، بسبب الظلم والطغيان الذي مارسه عليهم الاستعمار والذي سلبهم حريتهم وسج بهم في السجن، ، كما نتعرف في هذا المقطع الاستهلاكي كذلك على "برهوم" في الغاية، بعد ما فر والده من الاستعمار بعد حرق المخازن، ثم تربية عمه له بعدما مات والده في البحر. وتزويجه "بالشريعة" ابنه عمه بعد الاستقلال كسر استرجاعي، ثم رحيله إلى المدينة بعدما انتعش الاقتصاد الجزائري وعم الرخاء، وعمله في مصنع الورق كميكانيكي.

وما يلاحظ على هذا المقطع الاستهلاكي أنه بدوره مقسم إلى مقطوعتين:

المقطوعة: وتمتد من بداية النص إلى قوله: «... يحس بنفسه طائر في المسكن عايم في الهواء بين السقف والحصيرة»³

أما المقطوعة الثانية: فتمتد من قول: « برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم زوجه ناسه مع شريفة بنت عمه»¹ إلى قوله: «ساعة على ساعة ما تعيش في العمل ما يتأخر ما يتغيب على الخدمة»²

1 - عبد الحميد بورابو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية) دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 96.

2 - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، مصدر سابق، ص 163.

3 - المصدر نفسه، ص 160.

وكان السبب تقسيم المقطوعة الاستهلالية إلى مقطوعتين هو عامل الزمن أي مرحلة الاستعمار ومرحلة الاستقلال.

ب- المقطع الأساسي:

ويمتد من قول برهوم : « يا الشريفة... يا الشريفة... خفي ... خفي... »³ إلى قول القوال: « ... في النهاية زير على القفة ضميها على صدره باش القوال يتغلب على الحشمة وهجم هجمة واحدة »⁴.

هذا المقطع هو أساس ما في المسرحية وهو جوهر النص الدرامي لأنه يشمل الحوار الذي دار بين العمال النقابيين الثلاثة بغية إصلاح آلة عجن الحلقة حتى يزيد المصنع إنتاجه ولكن "برهوم" يبدو خائفا قلقا من المهمة العويصة التي اسندت إليه، ويبقى مترددا ولكن بعدما أقنعه جاره "السي خليفة" بضرورة إصلاح هذه الآلة لأن ذلك سيعود بالخير على الجميع وبعدها قاموا ثلاثة ليالي - بدراسة مراحل اصلاحها- سلموا برهوم في الليلة الرابعة المخطط، حيث تسللوا ليلا إلى المصنع، حيث قام "برهوم" رفقة زملائه بإصلاح الآلة ولكن "برهوم" يتعرض لحادث سقوط فكسرت رجله بعدما شغل زملاؤه الآلة، وتظن لهم الحراس ليؤخذ "برهوم" إلى المستوصف للعلاج، ويتعرض هناك للضرب من طرف مجهولين فخدع أخته وسلم الطبيب شهادة تثبت ذلك لزوجته، وبعد خروجه توجه إلى الشرطة لإيداع شكواه وتعرضه في الطريق لمضايقات من الناس الذين لم يرحموه.

ج- المقطع النهائي:

والذي يمتد من قول الشرطي الأول: « هاني خويا هاني... غير ما تخليش... هاني مطلع يديا للسماء »⁵، إلى قول الشريفة زوجة برهوم: «نخاف أنادحام خويا...»⁶.

1 - المصدر نفسه، ص 163.

2 - المصدر نفسه، ص 163.

3 - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، مصدر سابق ، ص 163.

4 - المصدر نفسه، ص 201.

5 - المصدر نفسه، ص 201.

6 - المصدر نفسه، ص 231.

وملخص هذا المقطع هو أثناء إيداع " برهوم " لشكواه عند الشرطة يتفاجء بأنه مطلوب عندهم بتهمة التخريب والتشويش على العمال، ويحاكم ثم يدخل السجن الذي ترك بصمته على نفسيته، بل أثر فيه تأثيرا عميقا، حتى أنه لما خرج منه لم يستطع التأقلم مع المجتمع أو العيش فيه وأصيب باضطرابات نفسية حادة، جعلته يهرب من منزله ويستأنس بالقبور ووحشتها، إنه بهذا التصرف قد غاب كليا عن الوعي الاجتماعي بزمانه ومكانه نتيجة الظلم الذي تعرض له والقهر الذي سلط عليه وما " برهوم " إلا فرد من أفراد هذا الشعب المغلوب على أمره، وما فاتحة ثلاثية " علولة " اللثام - إلا تجسيد لتجربة الصراع السياسي والاقتصادي على هياكل الدولة واستعمالها لأغراض شخصية، والأثر الجانبي الذي تركه هذا الصراع على البنية الاجتماعية.

يرى نور الدين عمرون " أن الفكرة الرئيسية للمسرحية هي: الحفاظ على أملاك الشعب من الإفلاس وحماية اليد العاملة، وأما الأهداف فهي:

1. يدفع الاستقرار الأسري للعيش في أمان بعيدا عن الصراعات.
2. يعرقل الإداريون المصلحيون الإنتاج والإنتاجية.

3. يحافظ العمال على أملاك الشعب من الإفلاس ودعما للتشغيل.¹

إن مسرح " عبد القادر علولة " هو مسرح التجريب بغية التأسيس والتأصيل والمزج بين التمثيل والمحكي السردى والنهل من التراث الشعبي الاحتفالي، وتعكس ثلاثية (الأقوال، الأجواد، اللثام) النضج الفني لديه فقد اقتنع بواجب البحث عن شكل مسرحي يستمد مقوماته من الأشكال التعبيرية، ومن هنا كان اهتمامه بالسرد وفاعلية الكلمة، وإعادة النظر في الفن المسرحي ككل واستثمار التراث الشعبي.

لقد ساهم علولة في رسم ملامح مسرح أساسه تحرير الهوية الفنية من كل أسوار مقيدة بحدود ثقافية ضيقة، لا تتمسك بخصوصية محلية، تؤسس الصراع والتوتر والانقسام فالخصوصية عنده لا تعني الانعزال والانطواء، وإنما الانفتاح على الانجازات الفنية، الغربية،

1 - نور الدين عمرون المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة بانتيت، الجزائر، ط1، 2006، ص 186.

وعبر هذا المزج والتناسخ الخلاق بين المناهل الشعبية المتجسدة في فرجة الحلقة والمناهل العالمية المتمثلة في المسرح الملحمي... بشكل خاص، بنى علولة نصوصه الدرامية وفق اللوحات المستقلة من بعضها البعض - كما لا حظنا ذلك في ثلاثيته.

الفصل الثالث

تجريب المسرح الذهني في مسرحية "الهارب" للطاهر وطار

أولاً/ مفهوم المسرح الذهني.

تمهيد:

01- تعريف المسرح الذهني.

02- موضوعات المسرح الذهني.

03- المسرح الفكري في مصر.

04- عناصر المسرح الذهني.

05- الشخصية في المسرح الذهني

ثانياً/ المسرح الذهني في الجزائر.

01- مضمون المسرحية.

02- الدراسة الفنية لمسرحية الهارب.

أ- الشخصيات في مسرحية الهارب.

ب- لغة الحوار في مسرحية الهارب.

ج- أنواع الحوار من خلال المسرحية.

ج- الصراع في مسرحية الهارب.

د- الزمان والمكان في مسرحية الهارب.

أولاً/ مفهوم المسرح الذهني.

إن المطلع على تطورات المسرح العربي الحديث والمنتبع لأهم تجاذباته ليقف متمعنا أمام ذلك الزخم الهائل من النظريات المسرحية المتعددة الروافد، وكذا الاشتغالات التطبيقية الركحية في تجارب متنوعة وملفتة للاهتمام التي تبدو للوهلة الأولى متباعدة متنافرة، لكن طريقة الفن المسرحي إبان هذا المدى الزمني تكشف من خلال تأمل وبحث عن التقاربات الضمنية بين أفكار مجالات المسرح العربي الحديث والمعاصر والذين زعموا أمرهم على تجديد فن المسرح، ونفض الغبار عن طريق الأداء الركحي للممثل «غير أن هذه الحركة المتجددة لم يأت لها النجاح ولم يتحقق لها الغنى والانتشار إلا من خلا مثابرة كل مجدد في تطوير أفكار ونظريات فنية وجمالية مسرحية كل انطلاقاً من زاوية تجارية».¹

وقد كان من الأشكال المسرحية التي تحظى باهتمام النقاد والباحثين عندنا في الجزائر خاصة والعالم العربي عامة المسرح الذهني أو مسرح الأفكار.

01- تعريف المسرح الذهني:

إذا عدنا إلى معاجم المصطلحات الدرامية نجد "حمادة إبراهيم" يعرف دراما الأفكار "Drama of Ideas" «بأنها المسرحية التي لا تهدف إلى الإمتاع والتسلية فحسب بل تعني -في المحل الأول- بمناقشة الأفكار التي غالباً ما تتصل بالأوضاع الاجتماعية والسياسية المعاصرة»²، كما لا يعني هذا أن مسرحية دراما الأفكار «هي ذلك النوع من المسرحيات التي يحشر فيها المؤلف أكبر قدر ممكن من الأفكار، وإنما هي تلك المسرحية التي تتراءى فيها الفكرة شيئاً فشيئاً من خلال ما يدور فيها من صراع، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع، فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية وإنما هي تحصل بالضرورة من خلال الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو المتناقضة».³

1 - عبد المولى محتريم: تجارب وأساليب في التكوين لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، مطبعة الكرامة، الرباط، المغرب، ط1، 2009، ص 13.

2 - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ط1، 01، 1971، ص 144.

3 - عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، د، ت ص 39.

وهكذا يظهر لنا أن مسرحية الأفكار لا يقتصر دورها فقط على طرح الأفكار والتركيز عليها، وإغفال باقي العناصر المسرحية الأخرى، ذلك أن المسرح الذهني تقليدي في بنائه، ورسم شخصياته والحوادث التي تتحرك فيه «ولكن العنصر المميز للمسرح الذهني هو أن ما يشغل الشخصيات ليس موضوعا عاطفيا أو نزاعا ماديا بقدر ما هو قضية فكرية، وهذا ما نجده في مسرح "البسن" و "برناردشو" و "جيرودو" و "سارنر" و "شكسبير"».¹

وهنا يتبين أن المسرح الذهني مسرح تقليدي في بنائه ومعارض للتقليدية من طريق مضمونه، كما أن المسرحية الذهنية في جوهرها تعرض فكرة ذهنية أو عقلية بعيدة عن واقع الحياة، لكنها تعبير عن سر الحياة وأهميتها وقيمتها ناجمة من كونها قضية منها تتبع رؤيا الحياة وتتكون ملامح الشخصيات.

كما أطلقت تسميات؟ أخرى على هذا النوع من المسرح منها مسرحية المشكلة أو القضية «وهي المسرحية التي تعالج القضايا الاجتماعية المتعلقة بالعلاقات الاجتماعية وأخلاقيات المجتمع التقليدي ومشكلات الفرد ومواصفاته، وتسعى إلى مناقشة وسائل حلها وهذا النوع من المسرحيات يلقي رواحا كبيرا منذ منتصف القرن التاسع عشر بغرب أوروبا عامة، ويمكن اعتبار أغلب المسرحيات لبرناردشو».²

إن مسرحية المشكلة هي التي تكشف عن مشكلة اجتماعية تطرح عدة أسئلة، وتحفز المشاهدين للبحث عن الأجوبة، «مثل هذه المسرحيات تعرف بمسرحيات القضية لأنها تعرض وتستتبط برهانا وربما تكون هذه المسرحيات تراجيدية أو كوميدية في جوهرها، ولكن أفكار هذه المسرحيات تشكل قضية ذات محتوى عميق يسعى المؤلف إلى توصيله عن طريق الربط بين عقول الجمهور ومشاعرهم».³

ولقد ميز عز الدين إسماعيل بين المسرحية الذهنية والمسرحية الفكرية «فهو يرى أن المسرحية الذهنية تتراءى فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال ما يدور من صراع ولا تتمل الفكرة

1 - أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الذهني مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، الطبعة الأولى 2002، ص 07.

2 - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، مادة "مسرحية المشكلة" ص 145.

3 - أحمد صقر: مرجع سابق، ص 11.

إلا بانتهاء الصراع، فالفكرة ليست هي الهدف، وإنما تحصل من خلال المتناقضات... والحوار فيها يهتم بالكشف عن الشخصية، فهو حركة بالشخص نحو الاكتمال خلال مراحل التجربة، والذهنية حوارها فلسفي يهدف إلى الكشف عن الفكرة في ذاتها وهو حركة بالفكرة التي جيء بالشخصية مقدما من أجلها».¹

والباحث يرى أن عز الدين إسماعيل «قد بين رأيه هذا معتمدا على تداخل المعنيين واختلاطهما عند الحكيم، فالحكيم يقول في مقدمة مسرحية "بحماليون" إني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، ثم يعود فيقول في حوار مع غالي شكري مسرحي فكري إنه يقوم على الأفكار، ويمكن أن نعتبره عقليا، و به نستطيع القول إن هذا التنوع في اختلاف استخدام لفظي فكري وذهني قد خلق عند البعض نوعا من الحيرة، الأمر الذي جعلهم يفرقون بين المسرحية الذهنية والمسرحية الذهنية».²

والحقيقة أن المسرح الذهني يهتم كثيرا بعرض الأفكار أكثر من اهتمامه بعنصر الفرجة، لذا فهو يستخدم شخصيات المسرحية، وكذا الحوار الذي ينطلق على ألسنتهم ليلقوا أو يتصارعوا محققين عنصر الصراع الذي يركز على الفكرة، وبذلك يمكننا القول إن هذا النوع من المسرح مع كل ذلك يمكن أن يعرض وأن يشاهد على خشبة المسرح وإن غابت المتعة الجسدية لاعتماده على المتعة العقلية.

كما يمكننا القول أيضا «أن المسرح الذهني يعطيك نتيجة ما تشاهده هو تقرأه ولا يترك لك مشقة البحث عنها، حين نرى أن المسرح الذهني يركز أساسا على طرح قضية ذهنية ولا يسعى لتقديم نتيجة هذه القضية، أي أنه يعطيك الفرصة ويقحمك مع كل الشخصيات والحوار والصراع والحدث في قضية ذهنية دون أن يكشف لك عن نتيجة ولكن عليك أن تعمل عقلك في عمليات تفكير متتابعة مما يقلل من المتعة الجسدية، بل يفقدك متابعة تسلسل العمل دون أن يحقق لك المتعة العقلية، بل يجعل الأفكار والمعبر عنها

1 - المرجع نفسه ، ص 17.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بواسطة الكلمات أمرا بحاجة إلى تفسير مما يجعل هذا المسرح قريبا للقراءة أكثر من المشاهدة»¹.

02- موضوعات المسرح الذهني:

لقد سعى رواد المسرح الذهني إلى استخدام خشبة المسرح كوسيلة حيوية ومؤثرة في توصيل أفكارهم إلى الجمهور، وذلك أن المسرح هو مكان مناقشة الحقائق والقضايا أكثر من كونه مكانا لخدمة الجماليات، وإن كان المسرح اليوناني (الكلاسيكي) كان يستمد موضوعاته ومضامينها من الأساطير والتاريخ، فإن المسرح الذهني قديما قد عالج في مسرحياته الذهنية موضوعات تدور حول تطهير المجتمع من عيوبه باستخدام الدراما كوسيلة ثم إن ارتباط المسرح الذهني بالواقعية كاتجاه يقدم أحداثا واقعية أكثر بحياة المجتمع وظروفه، جعل الأمر أيضا ينعكس أيضا على نوعية الموضوعات المطروحة للنقاش، حيث أصبحت الأفكار الواردة بهذه المسرحيات في جزء كبير منها تورية.

والمتتبع للمسرحيات الذهنية يلاحظ «أن كاتبها يتعرض لبعض الأفكار المستمدة لأصولها من قضايا اجتماعية وفلسفية وأخلاقية وغير ذلك ليصل إلى حل كل قضية من هذه القضايا بل لكي يناقشها، وبهذا لا يكون الجمهور الطرف السلبي الذي يتقبل كل شيء من الكاتب المسرحي بل يصل الأمر إلى تقبل الحلول النهائية لبعض القضايا الحياتية دون أن يعمل عقله فيما يقدم أمامه»².

03- المسرح الذهني في مصر:

مثلما سعى كل من "ابسن" و"شو" إلى إدخال التغييرات والإضافات على المسرحية الحديثة منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر -بدايات الدراما الحديثة- سعى كذلك توفيق

1 - أحمد صقر: مرجع سابق، ص 18.

2 - المرجع نفسه، ص 44.

الحكيم ومن أتى بعده من كتاب المسرح الذهني المصري إلى إدخال بعض التغييرات على المسرحية المصرية وخاصة التي كتبت بعد عام 1930.

«ذلك أن "توفيق الحكيم" رائد الدراما الذهنية في مصر، كتب قبل سفره إلى فرنسا بعض الأعمال التي رأى أنها سوف تقدم للجمهور موضوعات تعالج المشاكل الاجتماعية الملحة إلا أنه علق على ذلك بقوله لا تتس أن المراد من وراء تلك المسرحيات كان مجرد تسلية الجمهور المقبل على المسارح في ذلك الوقت، ولكن عندما أردت وضع المسرح على أساس جدي متصل بثقافتنا الأزلية، وجدت أن حالة المسرح في مصر حتى اليوم لا تشجع على تمثيل هذا النوع من الروايات -يقصد المسرحيات الذهنية- ذلك أن اللون الغالب على مسارحنا اليوم هو السيطرة على غرائز الجماهير بإغراقها في هذيان من الضحك أو سيل من الدموع»¹، وهكذا بفهم مما سبق أن الروح التي سيطرت على هذه الأعمال تذكرنا أن مثل هذه الأعمال لا تقدم مشاكل العصر الذي يعيشون فيه، ومن ثم لا تتفق ومتطلباتنا ذلك أن ما يدور في قصور الأمراء والملوك وكذا الأبطال الأسطوريين كل هذه الموضوعات لا تشكل قضايانا التي نعيشها، مما دفعه "الحكيم" إلى أن يعلن صراحة رفضه لهذه المرحلة وبحته عن أسلوب جديد يحقق به الجديد فكان رأيه الصريح الذي قال فيه: «بصفة عامة فإن تلك التمثيلية كانت تمثل مرحلة من مراحل حياتي الغنية مرحلة كان الهدف فيها هو إجادة العرض المسرحي من حيث هو فن قائم بذاته، بصرف النظر عن الأفكار التي يتضمنها، وكانت هذه المرحلة متسمة بنوع من المسرح الموجود وقتئذ، مرحلة كان كل انتباهي فيها موجها نحو معرفة أسرار العرض المسرحي ومحاولته إجادته، إن هذه المرحلة انتهت»².

إن التطور الذي حدث بالمسرحية المصرية قد ظهرت بوادره عند "توفيق الحكيم" الذي أعلن على استعداد عزمه على ذلك الأمر الذي جعل المسرحية المصرية تتبلور وتكتمل وقد «تأثرت بتطور البناء الفني للمسرحية، حيث تحولت من بناء قصصي يستلزم تطورا منطقيا يؤدي إلى نتيجة حتمية حسب قوانين الضرورة والاحتمال، معتمدا على بطل رئيسي ،

1 - توفيق الحكيم: ملامح داخلية، حوار أجراه عبد الفتاح الديدي، مكتبة الآداب 1964، ص 20.

2 - توفيق الحكيم: مرجع سابق، ص 242.

وحوله شخوص ثانوية إلى ذلك الشكل الذي يلغي القصة ويبعد عن مفهوم البطل الواحد، وهنا لم يعد لهم المؤلف الاستغراق في أبعاد الشخصيات، على نحو يجعل منها أبطالاً بحيث تدور المسرحية حول شخصية واحدة يعني المؤلف بإلقاء الضوء عليها أكثر من سواها وإنما انتقلت الأهمية من البطل؟ إلى الموقف، كما أتاح هذا التطور للمسرحية أن تأخذ أبطالها من جميع الطبقات»،¹ كل هذا اتضح أثره في أعمال كتاب المسرح المصري خاصة في أعمال توفيق الحكيم ويوسف إدريس وصالح عبد الصبور وفتحي رضوان... وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن آثار هذا التطور قد تبلورت «حينما انتقل المسرح من القوانين الأبدية والضرورة المحكومة بالجبر الميتافيزيقي وقوانين الضرورة (الاحتمال) إلى أفكار الحدث الذي لا تكتفه الجبرية بسبب الصراع الاجتماعي، فظهرت فيه أفكار "شو" و"ابسن" وأفكار الأساطير والحكايات الشعبية المراد بها الرمز والتكسية، وتعددت عناصر الفكر في المسرحية المصرية بقدر اهتمام الكاتب المسرحي بالحياة الإنسانية».²

04- عناصر المسرح الذهني:

إن تأثر "توفيق الحكيم" بالمسرح الذهني الأوروبي وبأهم رواده دعاه إلى إنتاج فن جديد هو المسرح الذهني، الذي شمل عناصر البناء الدرامي للمسرحية من صراع وحدث وشخصيات وحوار:

أ- الصراع: توجد تعريفات كثيرة تتفق برغم تعددها في خط واحد حيث ترى أن الصراع هو «مناضلة بين قوتين متعارضتين ينموا بمقتضى تصادمها الحدث الدرامي»³، أي أنه من شروط حدوث الصراع وجود قوتين متعارضتين قد تكون قوى مادية أو فكرية، إلا أنه لا يد

1 - حسن محسن: المؤثرات الغربية في المسرح المعاصر، دار النهضة العربية، 1979، ص 520.

2 - المرجع نفسه، ص 529.

3 - إبراهيم حمادة: مرجع سابق.

من وجود طرفين حتى يحدث الصراع بينهما، فالصراع يمثل جانبا من البناء الدرامي للمسرحية، لا يمكن تجاهله ذلك أنه ينصهر ليظهر في بنية المسرحية من حيث حوارها وشخصياتها وأحداثها ولا يمكننا أن نتخيل تقبل الجمهور عملا أدبيا يجلسون لمشاهدته عددا من الساعات دون أن يشد انتباههم ما يسمى بالصراع «وقد اتفقت معظم الآراء على تقسيم الصراع إلى أقسام منها:

- 1- الصراع الخارجي، 2- الصراع الداخلي، 3- الصراع الخارجي متخذا طابعا اجتماعيا، 4- صراع الأفكار، 5- الصراع الساكن، 6- الصراع الواثق، 7- الصراع الصاعد، 8- الصراع المرتقب»¹.

إن المسرح الذهني -الذهني- لا يخلو من الصراع إلا أنه صراع يختلف عن الصراع الدرامي التقليدي الذي يدور بين الإرادات الإنسانية، وتحاول فيه كل مجموعة أو فرد الانتصار لنفسه، بل أنه «ليس صراعا دراميا بمعنى الكلمة، فهو لا يؤدي في جزئياته إلى لحظات من التوتر العاطفي الذي يكون في مجموعة الصراع في المسرحية كلها، وليس ذلك القول غريبا لأن المنطلق الذي يبدأ منه المؤلف عادة ما يكون منطلقا فكريا محضا يحاول بعد ذلك أن يجد له شخصيات يلبسها الأدوار التي يفضلها هو عملا من هذا المنطلق الذهني»².

إن الصراع في المسرح الذهني ليس بين حق واضح أو خطأ، أي ليس بين شرير وخير، فلا يوجد في هذه المسرحيات أشرار، ولا يوجد أبطال، بل أكثر من ذلك إن دراما الأفكار هذه تسعى لأن تجعل محتواها الذهني يتماشى مع ظروف العصر تشتمل على نوع من الصراع يختلف عن غيره من أنواع الصراعات الأخرى «فبدلا من صراع الإرادات كما

1 - أحمد الصقر: مرجع سابق، ص 159.

2 - محمد زكي القسماني: البناء الدرامي لمسرح توفيق الحكيم، العدد 1 وزارة الثقافة، المركز القومي للآداب، ط1، 1988، ص 124.

في الدراما الفرنسية نجد صراع الأفكار وصراع الكلام أكثر أهمية من صراع المشاعر والعواطف».¹

ب- الحدث في المسرح الذهني:

يعرف "حسين رامز" الفعل الدرامي "Dramatic Action" بقوله: «أن الكلمة تعطي مجموعة محيرة من الأحداث.. بل هي تعطي كل ما يحدث على المسرح من دخول وخروج إيماءات وحركة وتفاصيل وحوار ومواقف، هنا نلمس ضرورة الكشف عن الوظيفة أو الخاصية التي يحرك المسرحية نحو دورة، فالفعل ينفجر في مجموعة من الأزمات المتصارعة، والفعل الدرامي هو إعداد وتحقيق هذه الأزمات مع جعل المسرحية دائمة الحركة تجاه عرض محدد».²

في حين أن إبراهيم حمادة في تعريفه للفعل الدرامي يؤكد أنه يشتمل أيضا على نواحي أخرى تتمثل في النقاط التالية:

- «حركات الممثلين الجسمية فوق خشبة المسرح (التمثيل) بما في ذلك دخولهم وخروجهم إلى المواقف الدرامية، وكل الأفعال الأخرى التي تصدر منهم لتصوير أحداث النص المسرحي.
- كلمات النص نفسها شكل من أشكال التعبير عن الحدث، فهو تصور العواطف وردود الفعل الانفعالية، وتؤثر في سلوكيات الغير وبالتالي تدفع حركة المسرحية إلى الأمام.
- كما يمكن أن يكون الفعل الدرامي نفسيا وذلك حين يصوغ المؤلف الدرامي أفعالا وأقوالا تفتح للمتفرجين ثقوبا في نفسيات الشخصيات كي يطلوا منها على الأعماق وما فيها من مكونات عقلية وعاطفية لا تخرج إلى السطح.

1 - أحمد الصقر: مرجع سابق، ص 166.

2 - حسين رامز محمد: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1972، ص 168.

- النص المسرحي عبارة عن فعل درامي طويل، يتألف من سلسلة متتابعة من الأحداث القولية والفعلية والنفسية التي قام المؤلف بالموائمة بينها»¹.

أما عن الحدث المسرحي وتعريفه وأوجه الاتفاق والاختلاف مع الفعل الدرامي فيقول عبد العزيز حمودة: «إن الحدث الدرامي أو الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنيه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض»². أي أنه يرى الحدث الدرامي يشمل جانبي الحركة الداخلية والخارجية، وهذا يعني أيضا أنه لابد وأن يشمل التطور ليؤدي إلى نتيجة، وهذا ما أشار إليه "عبد العزيز حمودة" بقوله إن «تطورات الحدث الدرامي في مفهوم أرسطو وغيره تتسم بالاحتمالية التي تجعل أي تطور للموقف منذ بدايته هو التطور الوحيد المحتمل هذا من ناحية، ومنا ناحية ثانية فإن الحدث الدرامي لابد وأن يكون جادا بمعنى أن خطوات تطوره لا يمكن الرجوع فيها، وهذا عكس الحدث اليومي الذي من الممكن أن نبدل ونغير في نتائجه، بل في توقعاتنا لهذه النتائج والتطور»³.

ومن خلال التعريفات السابقة نجد أن «الدراما نشأت واشتقت من كلمة "درامينون" باليونانية ومعناها "عمل شيء"، ومن هنا كان الحدث هو عصب الدراما، ومن هنا كانت طبيعة الحدث هي المدخل لدراسة هذا الشكل الفني، والاختلاف الجذري بين الدراما وسائر الأشكال الفنية الأخرى مثل الرواية أو القصة مثلا هو إنها تقوم على الحدث الذي يتم خلقه عن طريق الحوار، في زمن مسرحي معين لا يزيد في الغالب عن ثلاث ساعات»⁴.

ج- الحوار في المسرح الذهني:

شهد العصر الحديث تطورا ملحوظا في كافة نواحي الحياة، فقد تطورت وتبدلت نوعية الموضوعات التي أصبحت تشغل إنسان هذا العصر، وكان من الطبيعي أن يرتبط

1 - إبراهيم حمادة: مرجع سابق.

2 - عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1982، ص 45.

3 - المرجع نفسه، ص 59.

4 - أحمد صقر: مرجع سابق، ص 174.

تطور لغة التعبير بتطور أسلوب الحياة، وإن هذا التغيير الذي طرأ على لغة الدراما كان طبيعياً، ما لم يمنعها من أن تؤدي دورها بدقة وتكون مؤثرة، وذلك عندما تكون مقنعة للجمهور، وتؤكد أن ما يسمع هو حقيقة وواقع من أجل أن يكتب للمسرح البقاء.

«وإن التطور الذي طرأ على طبيعة الموضوعات، ومن ثمة على نوعية اللغة التي كتبت بها الموضوعات جاء متوافقاً مع التغيير الذي حدث في لغة المسرح الحديث ذلك أن لغة المسرح من موسيقى وإضاءة وإكسسوارات تفسر بواسطة الممثلين والمخرجين، إنه المخرج الذي يهيمن من خلال كلامه على المقاعد والإضاءة والملابس والمؤثرات الصوتية لكي يؤدي كل منها على دورها، كما أنه يستطيع من خلال هذه الأدوات أن يأتي بنتيجة مختلفة تماماً عن مفاهيم المؤلف».¹

ولذا نستطيع أن نفهم لغة المسرح من الممكن أن تتغير وفقاً لقدرات المخرج ومدى تفهمه لطبيعة النص، فعلى سبيل المثال إذا كانت المسرحية فكرية فإنها تستلزم بالضرورة أسلوباً يرتقي ليعبر عن غرضها في حيث تتطلب المسرحية الاجتماعية العصرية التي تصور مواقف من الحياة أسلوباً أيسر وأكثر بدهاءة يعبر عن واقع الحياة، وهذا ما دفع الكثير من النقاد والباحثين إلى القول بضرورة «أن يكون الحوار ملائماً للشخصية، فلا يسمح الكاتب للشخصية بأن تقول شيئاً لا يتناسب وطبيعتها كما خلقها هو أو صورها للجمهور»² بل أكثر من ذلك لابد وأن يتقبلها الجمهور في واقع الحياة، ويضيف محمد زكي القسماوي في هذا الصدد حين يتحدث عن قيمة اللغة في المسرحية وما لها من دوره قوله: «إنما وسيلة لغاية ولكنها وسيلة ذات أثر ضخم في تحقيق العمل الفني وبناءه الدرامي ومن هنا كانت عنصراً بالغ الأهمية تتوقف أهميته على قدرة المؤلف على استخدام اللغة وحسن توظيفها، فغايتها ليس جمالية شعرية فحسب، بل غايتها أن تحمل الفكر وأن تعبر عن الشخصية وتعريفها»³، ومما سبق نستطيع القول إن غاية اللغة ليست جمالية شعرية، بل إن غايتها

1 - المرجع نفسه، ص 229.

2 - أحمد صقر، مرجع سابق، ص 247.

3 - محمد زكي القسماوي: مرجع سابق، ص 16.

أيضا أن تحمل الفكر وأن تعبر عن القيم التي تحملها الشخصيات، «كل هذا يجعلني أؤكد أن لغة الحوار في المسرحية الذهنية تتمتع وتتسم بما تتسم به لغة الحوار في المسرحية بشكل عام، وأعني بذلك أن لغة المسرحية لها مستواها الفني والتعبيري الذي يجعلها تتناسب مع شخصيات المسرحية، ومن ثم مع موضوع المسرحية».¹

ومن هنا نستطيع القول إن ملائمة لغة الحوار للشخصية أمر جوهري وضروري ذلك أننا لا نتوقع منها أن تتطرق حوارا لا يتمشى مع طبيعتها ومع سماتها وملامحها، التي جعلها المؤلف تتمتع بها «ذلك أنه يتعين على المؤلف أن يسمح لشخصياته بأن تتفعل وأن تفكر وأن تتصرف حسب معطياتها التي منحها إياها منذ البداية، وبالتالي تتصرف حسب مقتضيات الموقف الذي تمر به، ولا يحق للمؤلف أن يفرض عليها لغة حوار تكون بعيدة عن طبيعتها وقدراتها وإن فعل ذلك تحولت كلها إلى نمط واحد ثابت مما يفقدها قيمتها».²

5- الشخصية في المسرح الذهني:

«إننا نجد الكثير من التغيرات التي طرأت على ملامح الشخصية في الدراما الحديثة من خلال رسم ملامحها ودورها الذي تضطلع به في المسرحية، ذلك أننا في غالبية الدراما الحديثة نجد الشخصيات لا تعرف ماذا تريد، فهم ضحايا بالقوى البيئية، فاقدر الوعي والقدرة المادية على الفعل».³

إن هذا التطور والتغيير الذي طرأ على ملامح الشخصية في الدراما الحديثة والذي يتبلور كثيرا في شخصيات المسرح الذهني، كما سيتضح بالتفصيل من خلال هذا التحليل لملامح الشخصية في المسرح الذهني، وأهم هذه العناصر هو أسلوب تصوير الشخصيات التي تؤكد وعيها وإدراكها لما تقدم عليه وتفعله ولا تصدر أفعالها نتيجة جهل أو سوء فهم، بل إنها تقوم بأفعالها عن وعي وقصد، وهذا يعني أن الأهم في الشخصية هو «علاقاتها المتبادلة مع الآخرين، أي حركتها في مجتمع المسرحية، التي تتجسد عبر سلسلة من

1 - أحمد صقر، مرجع سابق، ص 248.

2 - المرجع نفسه، ص 249.

3 - أحمد صقر، مرجع سابق، ص 377.

الحركات الخارجية والداخلية توضح سلوك الشخصية وردود أفعالها وتصوراتها، فالدراما تسعى إلى تصوير الشخصية وهي في حركة دائمة، بينما يسعى الرسام -مثلاً- إلى تصوير مظهر الأجسام ودواخلها عن طريق التشخيص الظاهري للحركة ذاتها فقط، كذلك فإنه يظهرها في لحظة متوقفة جاعلاً منها أيقونة ثابتة الملامح، يسعى الدرامي إلى جعل الشخصية تتمظهر بحيوية مستمرة، ربما لا تنتهي حتى بانتهاء المسرحية، وبذلك فإنه يحملها معان ومضام تضمن لها مرموزات ومستويات ترفعها إلى مستويات التأويل والتفسير المستمرين».¹

إن حركة الشخصية داخل الحبكة المسرحية تولد طاقة وقوة دفع تنشأ عن تفاعل بين الحوافز والدوافع العاطفية والنفسية من جهة، وبين الموجهات الذهنية والعوامل من جهة أخرى، وهي حركة تحتاج إلى عملية تنظيمية يتحكم بها العقل أحياناً أو المزاج أحياناً أخرى، فضلاً عن ذلك إنها تعطي تحديدات واضحة للمهارات والنزعات والميول والاستعدادات التي تميز شخصية عن غيرها، لذلك يمكن تمييز ثلاث سمات رئيسية لحرك الشخصية عموماً هي:

«أ- السمو الدافعة الموجهة: وهي السمة التي تضم جميع الخواص الفاعلة للشخصية والتي تولد الطاقة اللازمة لدفع الفعل الدرامي قدماً، وتتأثر هذه الطاقة بعدة عوامل منها: المتغيرات الذهنية، المتغيرات العاطفية، والسلوك الاجتماعي وردود الأفعال اللاإرادية.

ب- السمة التنظيمية: وهي السمة التي تخضع فيها الشخصية للتنظيم العام لحبكة المسرحية، حيث يعد هذا التنظيم جوهر العملية التنظيمية لحركة الشخصية الدرامية، إذ ينظم علاقاتها بنفسها وبالأخرين، وعلاقتها بالحبكة أيضاً وهذه السمة يتحكم بها المؤلف تحكماً تاماً لضمان عدم خروج حركة الشخصية عن الإطار العام لحركة الحبكة.

ج- السمة اللاواعية: وهي السمة التي تتعلق بالخواص النفسية والعوامل الغريزية والوراثية اللاواعية، والتي تشكل أثراً بيناً في حركة الشخصية العامة، وهذه السمة لا توجهها

1 - مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، منشورات ضفاف، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2013، ص 100.

الشخصية، بل تخضع لتوجيهات المؤلف، فإن أراد تغليب الإرادة الواعية فإنه سيحد من نشاط العوامل المذكورة آنفاً، وإن أراد تغليب اللاوعي فإنه سيطلق من فعالية تلك العوامل».¹ ومن المفيد هنا التنويه أن تلك السمات المذكورة هي ليست سمات مطلقة تعمل دون مؤثرات تحد منها أو تعمل على تعميمها، وهذه المؤثرات هي عبارة عن متغيرات عديدة، تقف في مقدمتها أربعة متغيرات رئيسية هي:

- «- **مظهر الشخصية:** ويشمل المظهر كل المتغيرات التي تطرأ على شكل الشخصية وقوامها وبنيتها وهيئتها وتعبيراتها الخارجية أثناء الأحداث والمواقف الدرامية.
- **أراء الشخصية:** وتشمل كل المتغيرات التي تطرأ على ما تصرح به الشخصية عن نفسها، أو ما تصرح به الشخصيات الأخرى عنها، وتدخل ضمن ذلك المتغيرات التي تطرأ على لغة الشخصية وصياغتها لعبارتها ومستوى ذكائها وسعة خيالها.
- **فكر الشخصية:** ويشمل كل المتغيرات التي تطرأ على أفكار الشخصية والمتغيرات التي نطراً على ردود أفعالها ومبرراتها الذهنية أثناء الأحداث والمواقف الدرامية، سواء ما كان معن منها صراحة، أو تلك التي تبثها عن التعليقات الجانبية أو المناجيات الفردية.
- **فعل الشخصية:** ويشمل على المتغيرات التي تحدث في سلوك الشخصية وردود أفعالها ومواقفها العاطفية والنفسية، كما تشمل تلك المتغيرات التي تعطي الشخصية طابعها الدرامي المتفرد، الذي يميزها عن الشخصيات الأخرى».²

ثانياً/ المسرح الذهني في الجزائر:

إذا كان المسرح الذهني قد ينهض به في مصر الكاتب المبدع "توفيق الحكيم" الذي قال فيه "عز الدين إسماعيل": «إن المسرح عند توفيق الحكيم يدور حول مصير الفكر الذي يريد أن يكون إنساناً فتجذبه على الدوام إرادة الانطلاق على أجنحة الأحلام، وتغريه فتنة التحرر ويسحره سراب الحياة في ظل عالم من الثبات والدوام والاستمرار هو فكر ميتافيزيقي

1 - مجيد محمد الجبوري: مرجع سابق، ص 103.

2 - مجيد محمد الجبوري: المرجع السابق، ص 104.

ففي جوهرة، يلذ له أن يصف كل ما يعير بنا من أحداث بأنه باطل وعدم»¹ فإن الكاتب "الطاهر وطار" (1936، 2010) هو الروائي الجزائري الوحيد الذي كتب في المسرحية الذهنية كما صرح بذلك عز الدين جلاوي: «ولعل مسرحية "الهارب" للطاهر وطار هي المسرحية الإيديولوجية الوحيدة في الأدب الجزائري، يعرض فيها الصراع بين الفكر الشيوعي والفكر الرأسمالي، والحقيقة أن الكاتب لم يحول الشخصيات إلى أبواق للوعظ والإرشاد وترديد الشعارات الجوفاء، والخطب الرنانة مما يعرفه في كثير من الأعمال الإبداعية، خاصة الرائدة التي تنقصها التجربة والدربة».²

01- مضمون مسرحية الهارب:

تقع مسرحية "الهارب" في أربعة فصول ألفها الطاهر وطار سنة 1961 بتونس أثناء إقامته هناك، وتحاول هذه المسرحية الإيديولوجية عرض تصادم الأفكار وتصارعها بغية انتصار فكر على حساب آخر.

«تدور أحداث المسرحية أساسا في السجن، وفي المقبرة وبين إسماعيل، وأشخاص المسرحية هم: إسماعيل البورجوازي، توفيق حفار القبور، جماعة من الثوار الشيوعيين مدير السجن، ابنته راضية صديقها وهم عملاء لأمريكا، صفية، الصادق، الخادم، وهم من الذين حن عليهم المجتمع وجنت عليهم البرجوازية».³

«تبدأ هذه المسرحية بحديث داخل السجن بين إسماعيل والصادق (المحكوم عليه بالإعدام)، يدور كله حول رفض إسماعيل الخروج من السجن بعدما انقضت مدة سجنه

1 - عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، د، ط، د، ت، ص 235.

2 - عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، الجزائر، د، ط، 2007، ص 109.

3 - عز الدين جلاوي: مرجع سابق، ص 109.

(وهي عشرون سنة) متذرعاً بفكرة خالجه في السجن مؤداها أن السجن قد أنساه مأساة الوجود البشري»¹.

- إسماعيل: (يخاطب نفسه) سينسخ القرار إذن.. سيرفع الحكم.. حكمي أنا الذي أصدرته على نفسي ينفذه غيري، ويرفعه كما بدا له.. أنا لم أكن أرمي إلى هذا، يا لسخافة المجتمع وإلا فما معنى أن يقال لمجرم أنك تعتبر مجرماً فترة من الزمن فقط، هل معنى ذلك أن ما ارتكبه المجرم يدخل سجن الحياة لفترة من الزمن ثم يغادره؟ أنا أرفض، ويجب أن يعرفوا الحقيقة، فقد أخرجت نفسي من الحياة وانتهى الأمر، ولن أعود إليها بعد كل ما جرى، لا لن أعود»².

ورغم محاولات صديقه السجين "الصادق" إقناعه بالخروج والعدول عن رأيه لكنه يرفض، وما إن يخرج الصادق حتى يعتمد إسماعيل إلى الانتحار.

«إنه هارب، هارب بكل معنى الكلمة، هارب من كل شيء، من مجتمعه، من نفسه، من حقيقته، وهو من الحياة لا يملك أي شجاعة، وأية قدرة على مواجهة أي شيء وكل ذلك دليل قوي على انهياره وضعفه وزواله.

ويتدخل أخيراً مدير السجن، وابنته راضية وصديقها والسجانون لإنقاذه ويحول إلى مكتب المدير، حيث يطلب منه أن يقص عليهم قصته»³.

«المدير: (يقدم سيجارة وقهوة لإسماعيل) تفضل فقص علينا قصتك بكل أمانة.

إسماعيل: (يطرق قليلاً) إنني لا أعرف من أين أبدأ يا سيدي، بل إنني لا أرى لي قصة البتة.

راضية: قص علينا حياتك من أولها

المدير: نعم حياتك، فما القصص إلا حياتنا !.

1 - شايف عكاشة: مدخل إلى علم النص المسرحي الجزائري، قراءة مفتاحية، منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون-الجزائر، 1991، ص 39.

2 - الطاهر وطار: الهارب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مطبعة أحمد زبانه، الجزائر، ط02، 1980، ص 18.

3 - عز الدين جلاوي: مرجع سابق، ص 110.

اسماعيل: حياتي ؟.. حياتي، قصتي؟.. نعم حياتي.. فقد كنت في الحياة (يشعل السيجارة ويرشق القهوة).

حياتي.. كنت هنالك في الحياة حيث..

(يغمض عينيه فيعود به الخيال إلى ما قبل عشرين سنة ويصغي إليه المدير وابنته راضية باهتمام بالغ).¹

وفي الفصل الثاني يقص إسماعيل قصته: «إنه في غرفة ضيقة وحده يحمل مسدسا وبين الفينة والأخرى يلقي نظرة على نفسه في المرأة، وقد بات متيقنا أنه ليس منفردا، وإنما شخص آخر يسميه "أنا" ويحاوره». ²

أنا: هكذا يبدو لك، لا علينا أنت الآن مصمم على الانتحار، وعلى مغادرة الحياة أليس كذلك؟.

إسماعيل: (متوددا) أجل، أجل مصمم على ذلك وأرجو أن لا تصمم أنت على معارضتي، وتذكر أن الانتحار أنبل طريقة يتبعها الإنسان للخروج من المأزق، فهو لا يكلفنا إلا ألم لحظات، بينما الحياة تكلفنا ألم العمر كله.. لماذا تريد يا (أنا) أن تبقى؟ ما الذي يغريك؟ أي شيء يجذبك؟ البقاء عفن يا (أنا) ولا شيء يجبرنا عليه سوى استسلامنا.. الاستسلام لعواطف الحياة تقذفنا حيث تشاء.. (فترة صمت).

نعم مصمم على الانتحار وها قد أحضرت المسدس، ولم يبق إلا أن أنفذ ما عزمت عليه وإني لفاعل.. لأنني عندما أقارن بين العدم والبقاء أجد العدم أفضل، وأجد الطريق إليه أسهل.. إن هناك فرقا كبيرا بين ألك لحظة وألم عمر.

أنا: (جاد كل الجد) ما أبشع المنظر الذي تتراءى لك الحياة من خلاله.

1 - الطاهر وطار: الهارب، مرجع سابق، ص 36.

2 - حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص 162.

...اسمع يا إسماعيل، إنك لا ترى من الحياة إلا الجانب المظلم القاسي.. لأنك لم تأخذ بعد سوى طريق مظلمة قاسية.. ولكنك تنسى أنه مثلما هناك في الحياة جانب مظلم هناك جانب مشرق.. كما يوجد في الحياة شقاء توجد السعادة..»¹

لكن إسماعيل يقرر الانتحار، ولا يثنيه سوى أن نفسه أو ذلك (الأنا) «يذكره بحبيبته صفية، التي غدرت به، وأحبت توفيق زميلها في الجامعة، وهذا ما أدى بإسماعيل إلى كرهها، ويسترجع إسماعيل هذه الذكريات، وكيف هم بقتلها، ثم يعود إلى غرفته مع نفسه، ومع (أنا) ويعودان إلى الحوار، وفي مقاطع طويلة، يحاول إسماعيل أن ينتصر على (أنا) ليقتل نفسه، ولكن (أنا) يعيقه ويجد له أسبابا»².

(أنا): ..لم تجيبني حين سألتك عن صفية، ألا تعلم بأنها غدرت بك وكيف فعلت ذلك؟. إسماعيل: ماذا تريد أن تعرف عن (صفية) وعن خيانتها، لقد وجدتها أمس مع (توفيق) في المقبرة، وسمعتها تقول له أرجو أن لا تحدثني عن (إسماعيل) بعد اليوم، فنهضت مشهرا المسدس لكي أضع حدا لحياتها التافهة... ولكن يجلس فتترأى له الرؤى»³.

ويبقى إسماعيل على جانب من المسرح يرقب الأحداث، ويشاهد ما يرجي على المستوى الثاني من المسرح إذ «تبدو صفية وتوفيق حفار القبور، ويمثلون أدوارهم أمام (إسماعيل) الذي يرقبهم ويتابعهم، ويعلق عليهم من حين لآخر وهو خارج اللعبة، أما توفيق الشاب المثقف الذي يحمل فكرا شيوعيا يريد أن يفهم (صفية) أنه مناضل وصاحب مبادئ وعليها أن تنظم إليه»⁴.

إسماعيل: (يلمس مسدسه) الآن أفهمه إنه يعمل على الاستيلاء عليها، يا له من لعين.. توفيق: (حالما) ستتظمن إلينا؟، وتفهمين "الأم" لغوركى، وتبرعين في التحليلات العلمية، وتلهبين الاجتماعات بالنقاش، وتوزعين المناشير، وتشكلين خلايا نسوية، وتحتدم المعركة،

1 - الطاهر وطار: مرجع سابق، ص 39.

2 - حفناوي بعلي: مرجع سابق، ص 162.

3 - الطاهر وطار، مرجع سابق، ص 47.

4 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007، ص 253.

وتدخلين الحياة السرية، وتشدد ضراوتك و.. و.. ربما من يدري قد ننتصر ونحن في ريعان الشباب ف.. ف..

صفية: (مغمضة العينين) أتممها... أتممها...

توفيق: (مواصلًا) فنكون لبعضنا..

صفية: ما أروع ذلك.. !

توفيق: وقد يلقي علينا القبض وقد يموت أحدها، وقد نموت كلانا، قبل ذلك اليوم، وقد نعيش قبل تلك اللحظات التي عاشها (روبرت وماريا) في قصة "لن تفرج الأجراس"، بل وقد يكون عملنا كله في نتائجه، سوى تلك القصة الرائعة.. صفية، ما أروع أن تمتزج أحلام المثقف بالنضال الثوري، حيث تمتد الأبعاد، وتتسع الآفاق، وتجد خلجات الضمير الإنساني، منذ فجر التاريخ..»¹

ولكن عندما يتحرك إسماعيل يرى نفسه في المرأة فيستفيق ويعود إلى رشده، إلى الشخص الذي تمثل له في المرأة (أنا) ويعود إليه بحواره، والغريب أن إسماعيل كلما هم بالانتحار يتصدى له (الأنا) ويوجد له المبررات، ويفق مع (أنا) لأرجاء عملية الانتحار إلى وقت آخر، وينتهي الفصل الثاني بتراجع إسماعيل عن عزمه، ويقرر التمسك بالحياة، ويختار فتاة جميلة، تثير الغيرة في قلب صفية، لينتقم منها.

وفي الفصل الثالث تحضر الفتاة التي اختارها (إسماعيل) والتي علق عليها آمالا كبيرة لتعيد إليه (صفية) حبيبته بعد أن هجرته، وبعد حوار طويل بين (إسماعيل) و(أنا) حول هذه الفتاة «تدخل الفتاة المنتظرة ويفاجأ الجميع إنها (صفية) نفسها، وفي نهاية الفصل يتصالح (إسماعيل) مع حبيبته، وتعود المياه إلى مجاريها، ولكن المنظر الأخير نعلم أن توفيق الطالب الجامعي على موعد مع (صفية) في المقبرة، إلا أنها لم تحضر وخالفت

1 - الطاهر وطار: الهارب، ص 51.

وعده»¹، وهاهو مع حفار القبور ينتظران قدومها ولكنها لم تأت وينتهي دور (توفيق) بعدما يتقن أن (صفية) ذهبت إلى الأبد:

حفار القبور: إنها تعد جميع الناس، لم تبق فيها الإحساسات يا رفيق، المفروض أن ...
توفيق: (يقاطعه) أن أقوم بنقد ذاتي.

حفار القبور: لقد عرضنا للخطر من أجلها، لقد أخطأت يا رفيق.

توفيق: أعترف بأنني.. بأنني أحببتها ذات يوم في فجر التاريخ.²

وفي الفصل الرابع تعيش (صفية) مع حبيبها (إسماعيل)، ولكن سوداوية الحياة، وضيقها عند (إسماعيل) «الذي أثر على (صفية) التي سارت على دربه، وهذا ما جعلها تفكر في الانتحار».³

صفية: (مستسلمة) لم يبق للحياة طعم... أتمنى لو أنني غير موجودة على الشكل الذي نحن عليه.

إسماعيل: اتفقنا إذن، ينبغي أن نريح أنفسنا من الحياة حالا، هاهي الطريقة التي سنتبعها، نتعانق وفي خلال ذلك تطلقين النار على نفسك ثم أفعل ذلك بدوري.⁴
وينتهيان إلى هذا الاتفاق، ولكن صفية لا تقدر على إطلاق النار.

صفية: (تثبت مبتعدة عنه) لا أستطيع، إن هناك قوة خفية تمنع إصبعي من الحركة (إسماعيل) لماذا يأبى إصبعي الضغط رغم أنني مصممة ؟

إسماعيل: (يعيدها إلى أحضانه) صفية كوني جدية ! فاللعب لا يصلح في كل الأوقات، هات المسدس.

صفية: (مرتجفة) أقتلني أنت يا (إسماعيل) افعل بي ما تشاء ليكون الموت على غير يدي.

إسماعيل: حسنا سأفعل ذلك، هيا نتعانق.⁵

1 - حفاوي بعلي: مرجع سابق، ص 162.

2 - صالح لمباركية: مرجع سابق، ص 255.

3 - الطاهر وطار: الهارب، ص 89.

4 - المصدر نفسه، ص 107.

5 - الطاهر وطار: الهارب، المصدر السابق، ص 109.

«ويطلق (إسماعيل) الرصاص على صفية فيسقطها أرضاً، ولكنه يتجمد عندما يفكر في إطلاق النار على نفسه».¹

وينتهي إسماعيل من قصته، لقد قتل (صفية) ولكنه لم يتمكن من قتل نفسه ويعود إلى مكتب مدير السجن الذي كان يستمع إلى قصته مع ابنته (راضية) وفي غمرة هذا التشاؤم، تقترب ابنة المدير من (إسماعيل) وتقنعه أن في الحياة أملاً وسعادة، وبعد جهد تصل (راضية) إلى إقناع (إسماعيل) بالخروج من السجن، بعد عشرين سنة قضاها فيه، وتكون المفاجأة حين تقرر (راضية) الزواج من إسماعيل. راضية: لقد قررت الزواج من (إسماعيل) يا أبي.

المدير: (مندهشاً) ماذا تقولين؟

إسماعيل: إنك مخطئة.

راضية: ما هو المانع الذي تراه يا أبي ؟ ألا تتشرف بابنة تنقذ هذا المسكين، ألا تستصوب رأيي...؟ أريد إعادة إنسان إلى الحياة بعد أن خرج منها يا أبي.

صديق راضية: يا لهذا النبل.

إسماعيل: (لنفسه) استمرار اهرب، هارب من الحياة، هارب من الموت، هارب من السجن، ترى أين سأهرب بعد ذلك ؟

المدير: لـ (إسماعيل) ما رأيك أنت؟، إنني لا أفهم ما الذي دفع بابنتي إلى هذا التفكير، إن قصتك لجد غريبة يا أيها السيد.

إسماعيل: لا أملك رأياً يا سيدي.²

وفي الختام يتصافح الجميع، ولكن ترتفع في الخارج أصوات وتسمع طلقات نارية، يدخل (توفيق) لينزع الأقنعة عن حقيقة هذه الشخصيات.

توفيق: (يأمر الثلاثة الآخرين الذين معه) قودوا العملاء إلى الساحة الشعبية وحاكموهم، يخاطب (راضية) الدكتورة المحترمة.. رئيسة مصلحة المخابرات الأمريكية (يلتفت إلى

1 - صالح لمباركية: مرجع سابق، ص 256.

2 - الظاهر وطار: مصدر سابق، ص 124.

المدير)، أبوها مدير السجن المحترم، (يلتفت إلى صديق راضية) زوجها الكريم وساعدها الأيمن.. لقد سبقناكم أيها الخونة،¹ أما إسماعيل فقد أصابته حيرة هؤلاء عملاء و(توفيق) و(الصادق) صديقه الذي حكموا عليه بالسجن المؤبد.

الصادق: (وهو داخل) تحيا الثورة الاشتراكية، (إسماعيل) صديقي لقد تغيرت معالم الطريق (يسقط إسماعيل مغميا عليه)... تغيرت معالم الطريق... تغيرت معالم الطريق...².

وهكذا تنتهي المسرحية بهذا الانقلاب «انقلاب في الأفكار والمبادئ والمفاهيم، وهي دعوة إلى التغيير والثورة، فمسرحية الهارب هي حيرة الأبطال وقلقهم، ولعل (توفيق) هو الذي يمثل ذلك التغيير المنتظر، وهو انتصار الثورة الاشتراكية على الأخلاق البورجوازية، الذي يمثله مدير السجن وابنته وصديقها، وحتى (إسماعيل) الابن الضال في متاهات البورجوازية»³، ويبقى في السجن إنه بحاجة إلى تربية وإصلاح وإلى غسل مخه وعقله من أدران البورجوازية.

توفيق: ردوا هذا السجين إلى السجن إلى الزنزانة حتى نقيم مدارس إصلاح الأخلاق البورجوازية.⁴

02 - الدراسة الفنية لمسرحية الهارب.

إن مسرحية الهارب مسرحية ذهنية تسخر سخرية مرة وقاسية من الطبقة البورجوازية التي مثلها إسماعيل أحسن تمثيل، وقد أظهر الكاتب هذه الطبقة غارقة في متعة الحياة واللذة، وهي بذلك تقترب من نهايتها، لأن الأسباب الموضوعية والمعنوية التي كانت تستمد منها مبررات وجودها، وتمدها بالطاقة والحيوية أصبحن منعدمة، ولم يعد هناك أمل في الحياة، وكابوس الثورة، وانتشار الوعي الاجتماعي والسياسي ما انفكا يهددان كيانهما، وقد عدت محاصرة من جميع الجوانب، بتلك الجماهير الشعبية التي هبت للنضال لاسترجاع

1 - المصدر نفسه، ص 126.

2 - المصدر نفسه، ص 127.

3 - صالح لمباركية: مرجع سابق، ص 257.

4 - الطاهر وطار، مصدر سابق، ص 127.

حريتها وتخليص الفئات الكادحة من الاستغلال ضد البورجوازية التي باتت تشكل خطرا على مصلحة البلاد ومستقبلها.

إن المضمون الرئيسي الذي تطمح المسرحية إلى تحقيقه يتسم بالطابع السياسي، يقوم على تفسخ الطبقة البورجوازية، وانهيار نظامها المتعفن من خلال صراعه مع القوى الشعبية، لقد أصبحت عاجزة عن تحقيق الانسجام مع الحياة ومواكبة الظروف التاريخية المستجدة في المجتمع وما يزر به من تحولات وتغيرات تهدف إلى تحرير الفرد من الهيمنة والاستغلال، وتفسر المسرحية عدم انسجام تل الطبقة وتدهورها بتسرب جرثومة الفساد إلى جسدها، فتعفت أعضاؤها وتعطلت وظائفها، وبالتالي أضى زوال نظامها نتيجة حتمية ومؤكدة.

وهكذا وجدنا "إسماعيل" المثقف البورجوازي متفرغا للهو والمجون وتبذير تركة أبيه، عاجزا عن الدخول في الحياة مدخلا سليما، وهو إلى ذلك فاشل في عمل أي شيء، ليس بمقدوره أي يتخذ أي قرار، أو أن يلتزم بأي موقف، بينما يبدوا "توفيق" المناضل الاشتراكي، قوي الإرادة قادر على أن يعيش الحياة بمرها وحلوها، انقطع عن الجامعة لينخرط في التنظيم السري، وتوصل إلى استدراج فتاة أحلام "إسماعيل" وإقناعها بالانضمام إلى التنظيم.

وموقف الكاتب من هذا الواقع، وما يجري فيه من صراع واضح لاسيما عندما تقترب أزمة البورجوازية، وقرب أجلها بمسألة الاستقلال لأنه ثمة علاقة وطيدة بين هذه الطبقة والوجود الاستعماري، فهو الباعث على نشوتها وتبلورها حيث أنه كان في حاجة إلى عملاء يسخرهم لخدمة مصالحه، فكان لزاما عليه أن يجعل منهم طبقة متميزة بمستواها المادي، ولما كانت الثورة لا تضع تحرير الوطن هدفا نهائيا وإنما تتجاوز ذلك إلى تحقيق العدالة الاجتماعية والمساواة باتخاذ الاشتراكية كنظام اجتماعي سياسي، فإن ذلك يعني أن مصالح تلك الطبقة هي الأخرى آيلة إلى الاندثار.

إن من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات والصراع -في صورة الحوار- يتم للمسرحية ما يمكن أن نسميه بـ "البناء الفني للمسرحية" ونقصد به «التحام هذه العناصر في عمل متكامل يبدأ بعرض الأحداث والشخصيات عرضا عاما ثم يتتبع تطورها ومصائرهما

حتى تبلغ نهاية التي يرى المؤلف أنها تصنع خاتمة لهذا البناء»،¹ إذن «البناء المسرحي للمسرحية يعتمد على عناصر فنية، لا يمكن بأي حال من الأحوال من كاتب المسرحية تجاوزها أو تجاوز أحدها، وإنما عليه أن يسير وفقها حتى يستطيع أن ينجز عملا مسرحيا مثاليا». ²

أ- الشخصيات في مسرحية الهارب:

تعتبر الشخصية في المسرح وسيلة هامة فعالة في بناء العمل الدرامي لذلك كما يقول عبد المالك مرتاض: «بأن الشخصية في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي هي كائن ورقي ألسني، بمعنى أنها أداة فنية يبيدها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها فيجعل منها كائنا حيا له، آثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي». ³

إذن الشخصية هي إحدى العناصر الفنية الرئيسية في المسرحية الذهنية لها تأثير فعال وحضور مميز وعن طريقها يقدم كاتب المسرحية فكرته، ويعرض موضوعه وعلى لسانها يكون أداء الجمل الحوارية وبأدائها وحركاتها وتصرفاتها تتقل المعلومات والآراء والأفكار للمشاهدين والشخصية الفنية الدراسية في النص الأدبي لها القدرة على تطور الحدث وتطوير النص داخليا وخارجيا، وتمتاز بالتركيز والدقة والمتانة والبعد الفني في التفكير والعمل والاستجابة وردود الفعل»⁴، والعمل الأدبي الجيد يعرف ويقاس بمدى قوة الشخصية ومدى تأثيرها على سير أحداث المسرحية وفي مسرحية "الهارب" يهنئ المؤلف الشخصية للتطور عندما ينتقل الصراع من الخارج إلى داخل إسماعيل، لما يخلو إلى نفسه، إنه غير راض عن قرار خروجه من السجن ويتحدى المحكمة التي أصدرت الحكم والمجتمع الذي تمثله، إن ذلك الحكم الصادر ماهو إلا تشويه لحكم أصدره على نفسه منذ أمد بعيد، حكم أبدي لا رجوع فيه، لكنه لم يجرؤ على تنفيذه وقد حانت الفرصة لذلك، ويضاعف من هذه

1 - عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية والشعر، دار النهضة العربية، 1975، ص 12.

2 - عزو إسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح: التدريس المسرح رؤية حديثة في التعليم الصفي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان-الأردن، ط01، 2008، ص 97.

3 - عز الدين جلاوي: مرجع سابق، ص 130.

4 - المرجع نفسه.

المعاناة ذلك الحس المأساوي المترتب على تفكير إسماعيل في اختيار أسهل سبيل لخلاصه، بعد أن أصبحت خدعة السجن التي كلفته سنين طويلة من الآلام والعذاب دون جدوى، فالهروب إلى السجن ليس حلاً، والمسألة إذن لازالت تحتاج إلى موقف ينهي تلك المهزلة، على أن الرأي يقتضي اختصار الطريق، ومن ثم لا مناص سوى الانتحار.

وقد استثمر المؤلف التقابل بين مواقف الشخصيات ليثري الفعل الدرامي والجانب الذهني وظهر ذلك من موقف "الصادق" اتجاه "إسماعيل" أولاً ثم موقف المدير بعد ذلك وهما يسعيان إلى إقناعه بالخروج، بينما يرفض إسماعيل ويحاول بدوره شرح موقفه راجياً من المدير الإفراج عن الصادق بدلاً منه.

والحركة الذهنية تكاد تكون سمة سائدة على الحوار في المسرحية، غير أن الصراع يمضي داخليا ويتسم بالعمق ولا يرتد إلى خارجها لما يبدو من توتر وتمزق نفسي بين أطراف الصراع «فعالم المسرح صورة للعالم الكبير ولا عزلة فيه ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات، ومن هذا التفاعل في شيء صورته تتولد بنية المسرحية، ومن خلاله تنموا الشخصيات مع الحدث، في حساب فني محكم يبدو من دقة أحكامه أنه تلقائي طبيعي».¹

وقدم لنا الكاتب في مسرحية "الهارب" بطلاً من الناس العاديين يناضل في مجال له أبعاده ودلالاته، وقد قدم لنا المؤلف من معالم الشخصية العديد من الصفات التي تحدد أبعادها وتكشف عن دوافع تصرفاتها، فلا يكاد ينتهي الفصل الأول حتى ندرك سبب إصرار "إسماعيل" على الانتحار وموقفه وطبيعة كفاحه ضد المبادئ الحياتية المعادية له.

لقد أصبح مكاننا فرز وضع الأبطال من بداية الحدث، وتحديد طبيعة الصراع القائم بينهم، والتعرف على الشخصيات التي تحمل قيماً اجتماعية متعارضة، ولا يبقى الحدث في المسرحية صاعداً بشكل أحداث خارجية متسلسلة بقدر ما يمضي غالباً في شكل صراع نفسي وشعوري ينضج في داخل "إسماعيل" كاشفاً عن أبعاده النفسية، وما يلاحظ أنه يبدأ من

1 - غنيمي محمد هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت-لبنان، 1986، ص 609.

الخارج عندما تدرك الشخصية تناقضا خارج الذات المتصل بالمجتمع، ما تؤمن به وهو الحرية الفردية في الحياة، إن اصطدام الشخصية بالمجتمع الناتج عن تعارض الموقفين أحدث لها انتكاسة وأصبحت عاجزة عن مواجهة الواقع أو الاندماج في التيار الجديد، ويمثل هذا الجانب خاصية من خصائص الشخصية قد كشف عنها ذلك التردد والاضطراب في سلوك "إسماعيل" وفي هذا الصدد يقول عز الدين جلاوي: «وفي تتبعنا لحركة الشخصية في النص المسرحي الجزائري لاحظنا أن دراستها والتعمق فيها مجال واسع وحقل خصيب، مما اضطرنا إلى حصر هذه الدراسة في مجالات ثلاثة، ندرس في المجال الأول الشخصية التي تمثل القطيعة والمواجهة، وفي المجال الثاني نتعرض للشخصية التي تمثل التمزق والتبعية والخيبة، أما المجال الثالث فنخصصه للشخصية التي تمثل التخاذل والتبعية».¹

- بطل القطيعة والمواجهة:

«الحقيقة أن هذا النوع من الشخصية لا محالة موجود في كل عمل أدبي، وفي كل الأعمال التي تتناولها بالدراسة، وإنما اخترنا هذه النماذج لأن صفتي القطيعة والمواجهة ظاهرتان فيها، وأظهر ما تكون في مسرحية "الهارب" للطاهر وطار، ويمثل ذلك "توفيق" هذا الفتى الذي آمن بالفكر الشيوعي وناضل تحت رايته، مضحيا بكل ما يملك، ولعل أفضل من وصفه بذلك في المسرحية نفسها "صفية" حين قالت له: "مناضل اشتراكي أحرق لا يهادن نفسه... يختار الأحياء الشعبية والزوايا المظلمة... ويفضل العمال على الطلاب».²

وهو بالفعل مناضل لا يهادن ولا يغير خط سيره مهما تكالب عليه أعداؤه، ويعمل جهده كي ينتقل هذا التفكير إلى غيره من الناس، يعير عن هذه الأمنية حين يخاطب صفية قائلا: «أريد أن تذوقي حلاوة النضال من أجل الآخرين».³

وهو في جهاده هذا يحس بالغبطة والسعادة ما دام يضحى من أجل مبادئه ومعتقداته آملا أن يرى النفير الأكبر الذي سيهز الواقع المتعفن ويغيره إلى الأحسن «وكلما احتدت

1 - عز الدين جلاوي: مرجع سابق، ص 131.

2 - الطاهر وطار، مصدر سابق، ص 44.

3 - المصدر نفسه، 50.

المعركة ازدادت إيماناً وغبطة بعقيدي، وتراءى لي أفق الهزة الكبرى، أفق الزلزال العنيف الذي سيعصف بالاستغلال والاضطهاد».¹

وعلى مدى المسرحية يبقى توفيق يعمل لإحداث القطيعة الكبرى والمواجهة العظمى مع كل الأفكار المناقضة لأفكاره، ومع كل الحاملين لهذه الأفكار، والذي يمثلهم في هذه المسرحية "إسماعيل" البورجوازي المتعفن، إسماعيل الذي يصفه توفيق لصفية قائلاً: لنشخصه بدقة كالمرض، فهو الصورة المجسمة للمجتمع الذي يجب أن نناضل لتحطيمه، إنه دورة عمياء، يستهلك تركة أبيه، ويدفعه الفزع من نفاذها إلى القلق والاضطراب، برجوازي حقير لا تهمه سوى اللذة والراحة».²

«وينتهي الأمر بتوفيق إلى الانتصار الشامل على أعدائه، ويحكم عليهم بالسجن لكنه سجن من نوع خاص، ليس كالسجن الذي كان إسماعيل فيه، إنه السجن المدرسة المربية المصلحة للأخلاق البورجوازية المتعفنة»³، «ردوا هذا الشقي إلى الزنزانة حتى نفتح مدارس إصلاح الأخلاق البورجوازية».⁴

يعتبر "توفيق" بما يمثله من أبعاد شخصية مقابلة "إسماعيل" باعتبارها تمثل طرفاً ثانياً في الصراع، وقد وفق المؤلف في رسم الشخصية بتركيز وإيجاز من خلال تركيزه على مقوماتها، والكشف عن ولعها بالنضال السري الذي يشوبه الكثير من الأحلام والخيال، وحقده المبالغ فيه على "إسماعيل" البورجوازي، ثم استعداده للتضحية من أجل مصلحة الوطن.

إن توفيق في العمل يمثل مصلحة فئات الشعب الكادحة وإلى اختارت طريق النضال الاشتراكي وهدفها القضاء على البورجوازية، وينظر توفيق إلى هذه الطبقة على أنها تجسد مرضاً في المجتمع ينبغي استئصاله، وهي إلى ذلك تمثل خطراً على حاضر الوطن

1 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2 - الطاهر وطار، مصدر سابق، ص 49.

3 - عز الدين جلاوي: مرجع سابق، ص 131.

4 - المرجع نفسه، ص 127.

ومستقبله، ليس من حيث أنها قطاع استغلالي فحسب، وإنما بوصفها نقطة إستراتيجية في نظر الامبريالية التي سخرها في الحفاظ على مصالحها في العالم كله.

إن ارتباط الشخصية بعلم التاريخ باعتبار "توفيق" طالبا في معهد التاريخ، كشف أن البعد الذهني لها، وإذا ما اقترنت بالنضال الاشتراكي كطريق للخلاص، وخلص توفيق نفسه يكمن فيما يحتدم في عقله، عن حاضره وعن استعداداته للتضحية رغم إدراكه لخطورة المسلك «وقد يلقي علينا القبض، وقد يموت أحدها في الطريق قبل ذلك اليوم، وقد تعيش قبل ذلك اللحظات التي عاشها "روبرت" و "ماريا" في قصة "لمن تقرر الأجراس"، بل وقد يكون عملنا كله في نتائجه، سوى تلك القصة الرائعة... صفة ما أروع أن تمتزج أحلام المثقف بالنضال الثوري، حيث تمتد الأبعاد وتتسع الآفاق، وتجد خلجات الضمير الإنساني، منذ فجر التاريخ نغمات سيمفونية رقيقة تنسكب فيها لذيذة مسكرة...»¹.

ويظهر هذا الكلام الذي يوجهه "توفيق" إلى "صفة" محاولا إقناعها بضرورة الانضمام إلى التنظيم السري، مدى إيمانه بفكرة النضال الثوري لتحرير الشعوب كما يكشف عن إطلاعه وهو دارس التاريخ على حركة الشعوب نحو التحرير عبر التطور التاريخي للمجتمعات البشرية، ورغم تدمره من الواقع الذي سعى إلى تغييره، يبدوا متقائلا في تصويره لصفة مخاطر الثورة والنضال وسعادة الانتصار بكلام فيه الكثير من الخيال والأحلام.

- بطل التمزق والصراع والخيبة:

«البطل الرئيسي لصفات التمزق والخيبة "إسماعيل" ومسرحية الهارب للطاهر وطار، والهارب هذا العنوان الذي اختاره الكاتب والأديب لمسرحيته هو الصفة الأساسية لإسماعيل، مما ينبئنا مباشرة أن موضوع المسرحية هو هذا البطل وتصرفاته وأخلاقياته وأفكاره.

والحكم على إسماعيل بالضياح والخيبة يبدأ من داخله أولا، حيث يعترف -والاعتراف سيد الأدلة- لرفيقه السجين: «أما أنا فبلا طريق، لا أعرف أين أتجه، إلى الأمام أم إلى

1 - الطاهر وطار: الهارب، مصدر سابق، ص 51.

الخلف، إلى اليسار أم إلى اليمين، بلا طريق، بلا بداية، بلا نهاية، مأساة... كارثة»¹ أو حين يعترف لمدير السجن: «من قال لم أن لي قصة ؟ لا إنني لم أفعل شيئاً يستحق أن يكون قصة... لا شيء لا شيء هناك يذكر»²، وينتهي إلى خارجه حين يصفه زميله في السجن الصادق: «وطبعاً أنت لا تعرف نهاية طريقك ولكن لا تعرف كذلك منعرجاتها، لا، ولا حتى معالمها».³

وبصر "إسماعيل" على أن يبقى في السجن رافضاً أن يخرج إلى الحياة: «لا أريد الخروج من هنا لسبب واحد هو أنني لست على الاستعداد لممارسة الحياة من جديد»⁴، ثم لا يحل السجن مشكلته حين يهرب إلى أحضانه، فيقرر الهروب إلى أمر آخر أشد وأخطر، ولكنه أقدر على وضع حد لآلام إسماعيل وعذاباته النفسية... «إن الانتحار أنبل طريقة يتبعها الإنسان للخروج من المأزق».⁵

وتعجز نفسه الجبانة عن الانتحار ف يعلن الانفصال عن أناه، عن ذاته: «وإسماعيل ليس أنا، وأنا ليس إسماعيل، كل منا له نظرتة الخاصة»⁶، فإذا ما حاصرتة هذه الأنا بأسئلتها المخرجة المقلقة هدها بهروب آخر عن طريق استعمال الخمر: «إما أن تكف عن فضولك، وإلا استعملت الخمر لكي لا أستمع إلى صوتك البشع يا أنا».⁷

«ويضل إسماعيل هكذا ممزقا لا يجد مرفأ ترسو عليه قواربه الضائعة التائهة الخائبة، يفشل الكل في إنقاذه وجره إلى معسكرها الأمريكي الرأسمالي العميل»⁸، «أنت هارب، هارب

1 - المصدر نفسه، ص 16.

2 - المصدر نفسه، ص 19.

3 - الطاهر وطار: الهارب، مصدر سابق، ص 13.

4 - المصدر نفسه، ص 32.

5 - المصدر نفسه، ص 39.

6 - المصدر نفسه، ص 40.

7 - المصدر نفسه، ص 54.

8 - عز الدين جلاوي: مرجع سابق، ص ص 136، 137.

من الحياة، هارب من الموت، هارب من الألم، فما الذي يجعلك تتشبث بالمكوث في السجن، اهرب من السجن أيضا».¹

وهكذا وجدنا "إسماعيل" المثقف" البورجوازي متفرغا للهو والمجون وتبذير تركة أبيه عاجزا عن الدخول في الحياة دخلا سليما، وهو إلى ذلك فاشل في عمل أي شيء، ليس بمقدوره أن يتخذ أي قرار وأن يلتزم بأي موقف.

إن شخصية "إسماعيل" على الرغم من وضوحها، تظل شخصية معقدة مركبة من حيث البناء، لا يتأتى فهمها إلا بتحليل سلوكها من خلال علاقاتها بالمجتمع ونظرتها للعالم، وإجلاء جوانبها الخفية المستحكمة في تلك العلاقات، وإن التردد والاضطراب النفسي اللذين يتراءيان على سلوك الشخصية ناتجتان عن عجزها عن المجابهة، وبأسها من وجودها، لذلك صمم "إسماعيل" على الهروب إلى الموت عن طريق الانتحار، وما هذا في الواقع إلا نوع من التمرد على المجتمع ورفضه لمفاهيمه وعلاقاته المستجدة «بعد أن أصبح الانسجام مع العالم الخارجي أمرا مستبعدا ومستحيلا، مما أضفى على الحدث جوا تراجيديا من خلال نضال الشخصية المفجع وهي تسير إلى مصيرها المؤلم».²

- بطل التبعية:

«وهو شخصية مضاف ولاحق تابع، يغير رأيه مع كل موجة لأنه لا يملك قوة المعارضة والرفض، يظهر ذلك بجلاء في شخصية "صفية".

"صفية" تعيش الضياع والتمزق بين "توفيق" وشاب أحبته وأعجبت به حد القداسة «ببدلتك الزرقاء وصدرك العريض، وبشرك السمرء، وصرامة الأسود المتطايرة من عينيك تجذبني يا توفيق ولو إلى المقبرة»³، وبين إسماعيل الشاب البورجوازي الضائع المريض، شاب أقنعت نفسها بحبه وتزوجته «وكالعمياء أغرك جلوسه في مقهى الطلبة، وجريدة

1 - المرجع نفسه، ص 114.

2 - غنيمي محمد هلال: النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط01، 2004، ص 560.

3 - الطاهر وطار: مصدر سابق، ص 48.

المتقنين في يده، ومفاتيح السيارة تتلاعب بين أصابعه، ووقاه الزائف، فارتيمت بين أحضانه، واستهوتك التجربة ونشوة اللامبالاة، وتكررت لنفسك وتنازلت عن النضال».¹

وفي الوقت الذي تعيش فيه بالقرب من توفيق فتحس بالراحة والدفء والسعادة، ترى في إسماعيل معبودها وحبیبها الذي لا تقدر الاستغناء عنه، حتى إذا طلب منها إسماعيل أن تقدم له حياتها مجانا فيزهقها بطلقة من مسدسه، أي من أنانيته وحمقه، نرها تستسلم كلية وتهبه جسدها وروحها: «أقتلني يا إسماعيل، افعل بي ما تشاء»²، «وبالفعل يقتلها على أن يقتل نفسه، لكن أنانيته تتغلب عليه، فيهرب من الموت وقد كان يطلبه».³

إن "صفية" (بطل التبعية) قد تكون رمزا وظفه المؤلف لإبراز الجوانب السلبية للطبقة البورجوازية التي تقوم على الاستغلال في أبشع صورته وقسوته وجفافه من الإنسانية، وبذلك فإن "صفية" ضحية من ضحايا سلوك "إسماعيل" البورجوازي، الذي توصل إلى تحويل هذه الفتاة الجامعية إلى عاهرة تُلَف على البيوت انسياقا للمادة، لقد أغراها بماله وسيارته وخدعها بالزواج، فخضعت له واعتنقت أفكاره، وحين تخبره بأنها حبلى منه يرفض الزواج منها في البداية، فإذا ما أصبحت هذه الوسيلة -صفية- تجمع بين رمز الاستغلال والحقيقة في كون الفتاة تعاني ظلما وإذلالا لكرامتها، فإنها بذلك تتحول إلى وسيلة خصبة للتأثير الدرامي بفكرة العدل والتغيير الثوري الذي تبناه "توفيق" وأصبح يرى فيه السبيل الوحيد لتخليص المجتمع منه.

إن هذا التوظيف الرمزي "لصفية" يؤكد حرص توفيق وإصراره على تطهيرها وإنقاذها إذ يفضلها مناضلة متحمسة على أن تكون عاهرة ضائعة، لذلك يدفعها إلى قطع صلاتها "بإسماعيل" وغيره من البورجوازيين طالبي المتعة وتخلصها منهم، ومن هنا يتكشف موقف "توفيق" الثوري وحرصه على تطهير المجتمع من هذه الطبقة الاستغلالية، غير أن "صفية" شخصية ضعيفة عاجزة عن اتخاذ القرار، فأصبحت غير قادرة على اتخاذ موقف بالرغم مما

1 - المصدر نفسه، ص 50.

2 - الطاهر وطار: مصدر سابق، ص 106.

3 - عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، مرجع سابق، ص 137، 138.

أظهرته من إذعان "لتوفيق" إذ سرعان ما انطفأ حماسها وعادت لتجمعها الصدفة من جديد "بإسماعيل" عن طريق الخادمة التي تعودت التردد بها على البيوت.

ويوحي الحوار الذي دار بينها وبين "إسماعيل" في الفصل الأخير، بالتناقض الجلي في تفكير الشخصية وسلوكها ويكشف في الوقت ذاته عن دوافع اضطرابها وترددتها الذي أدى بها إلى اليأس من الحياة ومن ثم الإقدام على الانتحار، إنها لم تعد تر فرقا بين تفكير كل من "توفيق" و"إسماعيل" ورؤيتهما للحياة، فالأول يرى وجوب فعل التغيير وضرورة النضال الثوري لإصلاح ما فسد، والثاني ينظر إليها على أنها تجسد الشر كله ينبغي التخلص منه، وفي الواقع إن إقناعها بالانتحار لم تكن إذعانا "لإسماعيل" وإنما جاء بعد تفكير عميق توصلت من خلاله إلى إقناع نفسها بتفاهة وجودها وتمرها من الحياة ولم تعد تر سبيلا لخلاصها سوى الموت.

- أبعاد الشخصية:

إن رسم أبعاد الشخصيات المحورية ومختلف الشخصيات في المسرحية أحد أهم الخطوات التي يلزم أن يحددها بمهارة وذكاء الكاتب المسرحي «ويعتمد نجاح المسرحية إلى حد كبير على مهارة الكاتب في تحديد أبعادها»¹.

ولكي يوفق الكاتب في رسم شخوصه «ينبغي أن يتعرف عليهم واحدا واحدا ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية، حتى يقرر أن يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة: البعد الجسماني أو الشكلي، والبعد الاجتماعي والبعد النفسي، وعلى معرفته الدقيقة لهذه الأبعاد الثلاثية يتوقف نجاحه في رسم الشخصية»².

❖ **البعد الجسماني:** وهو كل ما تعلق بالمظهر الخارجي للشخص، من حيث الشكل والقامة (طويل، قصير، بدين، نحيف، لون الشعر، لون العينين...) «لأن نظرة الإنسان

1 - عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، 2011، ص 178.

2 - علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة الإسكندرية، مصر، (د،ط)، (د،ت) ص 74.

للحياة كثيرا ما تعتمد على هذا البعد وتؤثر تأثيرا كثيرا على أسلوب تفكير الشخص وممارسته الحياتية، بل وحركاته على خشبة المسرح، فهو يعتمد على هذا البعد».¹

أما البعد الجسماني في مسرحية الكاتب فنجد مثلا في هذا المقطع: «يرفع الستار على غرفة خالية إلا من سريرين حديديين قديمين، عليهما أغطية رثة بالية، يجلس على كليهما سجينان، يبدو أن إدارة السجن تركتهما ومرضهما، لهما لحيتان كثيفتان أحدهما وهو إسماعيل، يبدو متوتر الأعصاب كأنه ينتظر مكروها، أما الآخر فإنه تغلب على ملامحه اللامبالاة التامة».²

لقد كشف هذا المقطع عن الحالة المزرية التي يعيشها "إسماعيل" وصديقه "الصادق" في السجن والتي سببت لهما الأمراض والمعاناة الجسمانية إضافة للمعاناة النفسية.

❖ **البعد الاجتماعي:** وهو رسم الشخصية من خلال وضعها الاجتماعي ومركزها: (المهنة، المحيط الذي يعيش فيه الإنسان، درجة تعليمه، ثقافته...)، و«البعد الاجتماعي هو ما يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته، والدين أو المذهب الذي يعتنقه، والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها، فإن لكل ذلك أثرا في تكوينه».³

ومن خلال مسرحية الهارب يظهر لنا مثلا "إسماعيل" رجل بوجوازي ينفق ثروة والده في الملذات حيث اعتاد على الحصول على كل ما يريده، وكأن الكاتب أراد أن يظهر مدى الترف الذي ينعم فيه البرجوازي واعتماد أولادهم على ثروة آبائهم:

«توفيق: (متشكرا) لا يا صافية.. لا ينبغي أن نتحدث بأكثر قدر ممكن عن إسماعيل هذا... لنشخصه بدقة كالمرض، فهو الصورة المجسمة للمجتمع الذي يجب أن نناضل لتحطيمه، إنه دورة عمياء، يستهلك شركة أبيه، ويدفعه الفزع من نفاذها إلى القلق والاضطراب،

1 - عبد المجيد شكري، المرجع السابق، ص 178.

2 - الطاهر وطار، مصدر سابق، ص 07.

3 - علي أحمد بالكثير: مرجع سابق، ص 74.

برجوازي حقير لا تهمة سوى اللذة والراحة»¹، إذن فالبرجوازية في نظر توفيق كالمرض والوباء الذي يجب استئصاله.

أما صفية: فهي طالبة جامعية، تقيم العلاقات هنا وهناك من أجل المال والحياة الرغيدة فهي شخصية ضعيفة، عاجزة، وهي هنا رمز للجانب السلبي للفكر البرجوازي المستغل للناس الضعفاء:

«توفيق: كنت أخشى أن لا تحضري أيتها الطالبة الضعيفة، لكن ها إنك قد جئت.. وهذا ما يجعلني أومن بأنه ما تزال في ضميرك بذور خير»².

فصفية هي رمز الاستغلال لأنها فتاة ظلمت وأذلت كرامتها، وبذلك فإنها تتحول إلى وسيلة خصبة للتأثير الدرامي بفكرة العدل والتغيير.

«صفية: توفيق إنني ضالة، انفصلت عن شخصيتي وبيئتي وابتعدت عن جاذبيتها نهائياً، وخنث الرفاق.. لم يبق من ماضي إلا كتب في محفظتي، وعلاقات فاترة مع زملاء وزميلات، وبعض أقارب وذكريات»³.

- شخصية توفيق: مناضل اشتراكي يدعو إلى نبذ روح البرجوازية.

«صفية: مناضل اشتراكي أحرق، لا يهادن نفسه (تبتسم) يختار الأحياء التبعية والزوايا المظلمة والمقابر، ويفضل العمال على الطالبات»⁴.

- شخصية راضية: ابنة مدير السجن وهي طبيبة متخرجة من الجامعة الأمريكية، عميلة لدى المعسكر الرأسمالي.

- «توفيق يخاطب راضية: الدكتورة المحترمة.. رئيسة مصلحة المخابرات الأمريكية (يلتفت إلى المدير) أبوها مدير السجن المحترم، يزودها بالعملاء»⁵.

1 - الطاهر وطار: الهارب، مصدر سابق، ص 43.

2 - الطاهر وطار: الهارب، مصدر سابق، ص 43.

3 - المصدر نفسه، ص 44.

4 - المصدر نفسه، ص 44.

5 - المصدر نفسه، ص 126.

تمثل راضية هنا الطبقة البورجوازية الاستغلالية التي تسعى جاهدة إلى ضم أكبر عدد من العملاء إلى صفها وبكل الطرق.

❖ البعد النفسي:

«وهو ما ينتج عن البعدين السالفين من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام فحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية والخلفية».¹

والبعد النفسي «يحدد طبيعة الشخصية، هل هي شخصية قادرة على الابتكار والخلق ؟ هل تعاني من عقد نفسية؟، هل الشخص حاد المزاج ميال للعنف، أم أنه إنسان متسامح له أخلاق سوية.. والحقيقة أن البعد النفسي وثيق الصلة بالبعد الفسيولوجي والبعد الاجتماعي، فهذان البعدان يؤثران سلباً وإيجاباً على تكوين البعد النفسي»²، وهكذا ينعكس البعد النفسي للشخصية من خلال سلوكها وتصرفاتها، وما يمكن أن تتخذه من دلالات تكشف عن طبيعة الشخصية وتكوينها الفيزيولوجي والذهني، ذلك أن هذا البعد هو حصيلة للبعدين السابقين (الجسماني والاجتماعي)، وهذه الأبعاد «لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي يربطها رباطاً وثيقاً بنمو الحدث والشخصية لتحقيق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف وتوتره وغزارة معناه، وفي تجسيم هذه المعاني في نتائج حتى لا تخرج من دائرة الاحتمال، ولا استغلال لبعد عن البعدين الآخرين في المسرحية»³

- البعد النفسي في شخصيات مسرحية الهارب:

شخصية إسماعيل: شخصية تفتقر للتوازن والتكامل، تعاني من الضياع واليأس وهارب من الحياة وهارب من الموت «إسماعيل لرفيقه السجين الصادق: أما أنا فبلا طريق، بلا بداية، بلا نهاية مأساة... كارثة»⁴

شخصية صافية: شخصية تفتقر إلى التوازن، متخاذلة، خائنة، مستسلمة.

1 - علي أحمد باكثير: مرجع سابق، ص 74.

2 - عبد المجيد شكري: مرجع سابق، ص 179.

3 - ماجوري بولتين: تشريح المسرحية، ترجمة دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1962، ص 143.

4 - الطاهر وطار، مصدر سابق، ص 16.

«صفية (مستسلمة): لم يبق للحياة طعم.. أتمنى لو أنني غير موجودة على الشكل الذي نحن عليه».¹

صفية (متمردة): «الموت ! الحياة ؟ البقاء ! العدم ! كلا ! كلا لا هذا ولا ذاك !».²
- أما شخصية "الصادق" فهي شخصية حاملة رافضة للواقع الذي هي فيه وتريد التغيير في المصير الذي آلت إليه:

«الصادق: إنني بالرغم من أنه محكوم علي بالسجن طيلة العمر أترقب بلهفة واشتياق ذلك اليوم السعيد، اليوم الذي أعرف أنه لن يكون إلا بعد أن ينتهي عمري».³
لقد استطاع الكاتب إبراز شخصيات مسرحيته والرمزية التي تحملها كل شخصية، فشخصية إسماعيل ترمز إلى اليأس والعبثية واللامبالاة، وشخصية صفية ترمز إلى الفتاة الضائعة لا مستقبل، والصادق يرمز إلى الأمل والتفاؤل، أما توفيق فيرمز إلى الطبقة الكادحة الثائرة ضد الاستغلال والداعية إلى العدل والمساواة، ومن خلال هذا نلمس الذهنية في المسرحية وذلك في الصراع الذي تعيشه كل شخصية وهذا ما جعل العمل يزداد إثارة وتشويقاً.

ب- لغة الحوار في مسرحية الهارب:

لما كان "الطاهر وطار" يقصد صنع دراما ذات تناول فلسفي، تعالج قضايا إنسانية تاريخية واجتماعية وأخلاقية، وتدعو إليها، فإنه لجأ إلى تشخيص الفكرة بأشخاص عديدين، يمثلون قطاعاً كبيراً من المجتمع على اختلاف فئاته وطبقاته الاجتماعية، وهم إلى ذلك يجسدون قيمة متعارضة، وباحتكاك الشخصيات يتولد الصراع ويقوم ثمة نقاش وجدال، تحاول كل شخصية من خلال شرح موقفها والإفصاح عن أفكارها ومنطقاتها.

وتبرز طبيعة اللغة المستخدمة في هذه المسرحية الطابع الذهني الذي أضفاه المؤلف على حوارها، وقد اعتمد في ذلك على التقابل والازدواج بين مواقف الشخصيات التي رأيناها

1 - المصدر نفسه، ص 120.

2 - المصدر نفسه، ص 11.

3 - الطاهر وطار، مصدر سابق، ص 11.

تختلف في اتجاهاتها وميولها الذهنية، ومن خلال تلك العلاقات الدرامية القائمة على التناقض وتفاعلها، يتدفق الحوار كاشفا عن سريان الحركة الفرية واطرادها على المسرحية كلها، ويتضح ذلك من خلال المعجم الموظف الذي تشكل تلك الألفاظ التي تبرز أحيانا مواقف الشخصيات المتناقضة، وإن كانت في الواقع تجسد المضمون الذهني الذي يهدف إليه المؤلف بهذا العمل، ونذكر على سبيل المثال: الانقلاب، الانعتاق والتحرر الإنسان، المجتمع، الحياة والموت، الوجود والعدم، اللامبالاة والنضال، الحسن والقبح الخير والشر، النبل والانحطاط، الشيوعية والبورجوازية، وهذه الألفاظ لما لها من ظلال وإيحاءات، قد استثمارها المؤلف فيما يدعوا إليه تغيير ثوري والقضاء على كل مظاهر الاستغلال والاضطهاد، كما أن معجم المسرحية يشكل بصورة واضحة القضايا التي يعني المضمون بمناقشتها على المستويين المحلي المحدد والإنساني العام، والتي يعد الكثير منها شعارات للمرحلة السياسية والاجتماعية التي عاشها المجتمع خلال فترة الخمسينيات والستينيات.

ولعل ما تتميز به لغة "الطاهر وطار" إنها تنزع إلى الأسلوب البسيط بعيدة عن التكلف والصنعة، كاشفة عن مقدرة لغوية وفنية، وقد طعم الكاتب لغته ببعض العناصر التي تمثل إيماءات شعرية لتحقيق بعض الشاعرية، وهذه غالبا ما «يلجأ إليها كاتب المسرحية النثرية لتطبيق قدرة الشعر لمسرحياتهم، يعلنون به من الجانب الدرامي»¹ وبذلك فقد استطاع أن يحكم حوارهِ ويحسن إدارته ليكون وعاءا مناسباً لما تطرحه المسرحية من أفكار.

وما يلفت الانتباه هنا، طول الجملة الحوارية التي تكاد تكون سمة سائدة على الحوار، والغرض من ذلك هو الإقناع بالقضايا الذهنية، التي يطرحها النص، ويتجلى ذلك في حوار الشخصيات الأساسية، إذ يطول الحوار ويتخذ أبعاده الذهنية لاسيما عندما يتعلق الأمر بالأفكار التي يدعوا إليها الكاتب، حيث نجد الجملة الحوارية تتسع لمهمة الإقناع والبرهنة «وبذلك يصبح الحوار وبناءه بناء لغويا ودراميا من أهم وسائل الكاتب لبناء المسرحية

1 - سعد أبو الرضا: الكلمة والبناء الدرامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1982، ص 47.

ذاتها»¹ وهكذا تسهم لغة الحوار المحكمة البناء في الكشف عن ماضي الشخصية وحاضرها، وعن مكوناتها الذهنية والاجتماعية والنفسية، والجوانب التي أذكت الصراع، ويتجلى ذلك من خلال الحوار الذي دار بين "صفية" و"إسماعيل" في الفصل الرابع قبيل إقدامها على الانتحار، إذ سرعان ما يرتد ذلك الصراع ليستكين داخل الشخصية بغية تصوير داخلها وسير أغوارها:

صفية: (متردة) الموت ! الحياة؟ البقاء ! العدم ! كلا كلا لا هذا ولا ذاك ! إنما... إنما يا إسماعيل أريد أن أسألك عما دفعنا إلى أن نضع أنفسنا في هذا المأزق ؟ لماذا لا نفكر إلا في الموت والحياة؟ أضروري أن نفكر فيهما ؟ إسماعيل! افعل ما بدا لك... فإنني لا أستطيع الخيار بين هذا الأمر أو ذلك.. لا أريد إقحام نفسي في هذا الأمر المخرج! أنت زوجي ولك الحق في أن تقرر مصيرنا، كما ترى! ولو أنني أشعر بضرورة الثورة على وضعنا، بصفة رجولية، يعني أكثر جدية في شمولنا وفي أهدافنا.. ذلك أننا لسنا سوى ضحايا كما يقول توفيق»².

«إسماعيل: (يقاطعها) اسمعي يا صفية، إنك لم تفهميني، فنحن لا نستطيع أبدا اختيار أمر عن الآخر مهما كان.. ومهمتنا لا تتجاوز تحديد ما نحن، مجبورون على الميل إليه على أنه من اختيارنا، اسمعي، حين أنظر مثلا إلى الحياة أراها عبارة عن أسلاك شائكة تجري فيها الآلام.. لا أستطيع النجاة إن رحت أقفحها، وقد ذقت بالفعل كما ذقت وتذوقين هذا الكي.. ثم ألقت هنالك غير الحياة، فيقابلني العدم.. الموت.. وبما أنني لا أعرف عن الموت إلا أنه الرائحة الأبديّة من الآلام فإنني دون أن أختار أجدني متزحلقا نحو الراحة.. نحو العدم.. نعم ! وأتيقن من أنني غير مسؤول.. صفية كنت تقولين أن الحياة لم يعد لها طعم.. إذن.. لماذا تريد أن تتأسفي على مغادرتها..؟ صفية أريد رأيك باختصار.. هل يبدو لك كلامي معقولا أم لا ؟

1 - المرجع نفسه ، ص 29.

2 - الطاهر وطار: الهارب، مصدر سابق، ص 106.

أجيبني دون أن تتذكري توفيق، فهو كالإنجيل، كالقرآن، ككتاب أخلاق.. لا يعرف إلا السير في حالة استعداد.. هل تفهمين يا زوجتي العزيزة..»¹.

وإذا كان كل من طرفي الموقف السابق يحاول أن يؤكد تفاهة الحياة وعدم جدوى التغيير، ومن ثم ينبغي التخلص منها عن طريق الانتحار، فإن إدراك كل منهما للحدود التي تنتهي عندها قدراته ووسائله لتحقيق فكرته، تكشف حقيقة إنسانية عامة هي ضعف الإنسان، وهو يواجه ذاته في ضعف وعجز.

ج- أنواع الحوار من خلال المسرحية:

تميزت مسرحية الهارب بنوعي من الحوار:

- **الحوار الخارجي:** وهو ما كان بين شخصيات المسرحية حيث «يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة، فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح على ذاتها»²، وقد استخدم الكاتب هذا النوع من الحوار، فنجد مثلاً بين الصادق وإسماعيل:

«الصادق: أصحيح ما سمعت، أحاولت الانتحار ؟

إسماعيل: تأبي الروح التي تسكنني إلا أن تظل متعلقة بهذا الجسد الرخيص التافه المتألم»³.

- **الحوار الداخلي (المونولوج):** وهو الكلام الداخلي بين الشخصية وذاتها أي أنها، ونجد ذلك في حوار إسماعيل مع أناه:

«أنا: (هازئاً) أما تزال تتكر وظيفتي ؟

إسماعيل: بئس الوظيفة وإن كانت هي ذي.

أنا: أعتقد أن الخادم كذبتك.. (يقهقه)

إسماعيل: كلا، كلا، لا يعقل ذلك، لأنها تتال مقابل خدمتها نقوداً صافية.

أنا: أو ربما لم تجدها..»¹.

1 - المصدر نفسه، ص 107.

2 - علي أحمد باكثير: ، مرجع سابق، ص 88.

3 - الطاهر وطار: الهارب، مصدر سابق، ص 29.

- خصائص الحوار:

إن للحوار خصائص عديدة نميزه في عناصر المسرحية، وحتى يحقق التأثير المطلوب في النفوس ويجلي مدى ملاءمته مع الشخصية، ولعل من أهم تلك الخصائص نذكر:

- التركيز والإيجاز:

يتميز الحوار المسرحي علن الحوار العادي بالدقة والإيجاز وتحديد للقواعد التي حددت بمكان وزمان معينين، «لأن الكاتب المسرحي مطالب بملء ذلك الحيز الزماني الضيق بغية التأثير في الجمهور لا غير، فعمله سريع يقوم على اللوحة الدالة والإشارة الخفيفة والكلمة ذات القدرة اللفظية المشحونة المعبرة»¹، لذلك على العبارات أن تكون مناسبة لدور الشخصية وقدرتها على الأداء «فالتركيز والإيجاز واللمحة الدالة تكشف عن الطبائع وهي العناصر الأساسية للحوار الجيد»²، وقد يتحول الحوار إلى خطب طويلة موجهة إلى جمهور المشاهدين، ولعل هذا ما تميزت به مسرحيتنا، حتى لنجد الحوار قد يبلغ صفحة كاملة على لسان إسماعيل أو توفيق، وقد يقصر فيكون في كلمة أو كلمتين.

- مناسبة اللغة لموضوع المسرحية:

ترتبط اللغة ارتباطاً وثيقاً بموضوع المسرحية، فالمواضيع الاجتماعية لها لغتها الخاصة، كذلك المواضيع الذهنية، فاللغة لها قيمة بالغة حيث يقول محمد زكي القسماوي: «إنها وسيلة لغاية ولكنها وسيلة ذات أثر ضخم في تحقيق العمل الفني وبناءه الدرامي، ومن هنا كانت عنصر بالغ الأهمية، تتوقف أهميته على قدرة المؤلف على استخدام اللغة وحسن توظيفها، فغايتها ليست جمالية شعرية فحسب، بل غايتها أن تحمل الفكر وأن تعبر عن الشخصية وتعريفها»³، فاللغة يجب أن تحمل فكر وآراء ومواقف الشخصية، وهذا ما نجده في المسرحية الذهنية "الهارب" من خلال هذه المقاطع:

صفية: آه.. اغسل رأسي.. اغسله من أدران التافهين.. واصل، واصل..

توفيق: عديني بالانضمام إلينا أولاً.

إسماعيل: (بينه وبين نفسه) حان الوقت للقضاء على هذين الحالين.

1 - أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبية فنية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط01، ص 152.

2 - محمد زكي عثمانوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، (د، ت)، ص 30.

3 - المرجع نفسه، ص 30.

صفية: لم ألزم قط في حياتي.. خاصة في السنتين الأخيرتين...»¹

- مناسبة الحوار للشخصية:

«إن الحوار الجيد يرتكز في الأساس على تناسب الجمل الحوارية مع طبيعة الشخصية المسرحية وعوامل تكوينها من عمر وثقافة ورؤية للحياة، كما يرتكز على قدرة هذه الجمل على نقل الفكرة المسرحية وإيصالها للمتلقى، إضافة إلى تدفق الحوار ومرونته في التعبير عن طبيعة الصراع الدرامي في العمل المسرحي من خلال جمل قصيرة مثلاً "حققت التوافق وطبيعة هذه الصراع"²، فعلى الكاتب مراعاة قدرات الشخصيات لتتمكن من أداء أدوارها وألا يحملها ما لا تستطيع النهوض به لأن ذلك يقلل من شأنها.

ويتجسد ملائمة الحوار لشخصيات الطاهر وطار من خلال هذا المقطع:

«الصادق: يا للشقاوة، يا للكارثة، هكذا؟ أنت أيضاً تعرف طريقي؟ وهم أيضاً.. الآخرون يعرفون ذلك.. إنها كارثة ويا لها من كارثة.

إسماعيل: سينسخ القرار إذن.. سترفع الحكم حكماً أنا الذي أصدرته على نفسي ينفذه غيره، ويرفعه كما بدا له.

إسماعيل: سأحاول إقناعهم، وإن أبوا فسأعرف كيف أنقذ قراري بنفسي.. لن ألبث خارج السجن أكثر من خمس دقائق حتى أكون قد أخدمت أنفاسي.

الصادق: أرايت يا إسماعيل إنك لم ترو لي قصتك، ولو فعلت ذلك لما اضطروا إخراجي من هنا بالعنف»³.

- البعد الذهني في الحوار المسرحي:

تتناول مسرحية "الهارب" موضوعاً متمثلاً في الصراع القائم بين النظام الرجعي الرأسمالي والنظام التقدمي الاشتراكي، وقد أعطى الكاتب للحوار أبعاداً ذهنية لأنها أصلاً من المسرح الذهني الذي كتب ليقرأ لا ليتمثل، حيث يكتشف القارئ من خلال الحوار الدائر بين

1 - الطاهر وطار: الهارب، مصدر سابق، ص 52.

2 - نصر محمد عباس: فن الدراما المسرحية رؤية نقدية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2011، ص 55.

3 - الطاهر وطار، الهارب، المصدر السابق، ص 18.

إسماعيل عالما من الدلائل والرموز التي يمكن إسقاطها على الواقع لتسهم في تقديم رؤية نقدية للحياة والمجتمع، تتسم بشيء من الوعي والعمق، "فالطاهر وطار" يقيم بعض تفاصيل هذه المسرحية داخل ذهن مشبعة بالرموز العميقة التي جسد من خلالها الكاتب حالة الصراع النفسي الذي يعيشه "إسماعيل" بين انتمائه للطبقة البورجوازية، وتطلعات المجتمع الجديدة إلى نظام اشتراكي، هذا الصراع الذي أدى به إلى التفكير في الانتحار هو وخطيئته صفية، التي أقدمت عليه في حين تراجع "إسماعيل" تأكيداً لعدم اقتناعه بالأفكار الجديدة التي أتت بها الشيوعية، ونجد ذلك من خلال هذه المقاطع:

إسماعيل: صفية كوني جدية ! فاللعب لا يصلح في كل الأوقات، هات المسدس..

صفية: (مرتجفة) أقتلني أنت يا إسماعيل.. افعل بي ما تشاء.. ليكن الموت على غير يدي.
إسماعيل: حسنا سأفعل ذلك.

"أنا": (يبدوا فجأة لإسماعيل) إياك.. حذار.. لا تطلق النار.. لا تتحمل مسؤولية موتها..
إياك.. حذار.. لا تطلق النار.

صفية: آه.. هـ.. آي !! توفيق أينك يا توفيق (تسقط متخبطة في الدماء)

إسماعيل: (ينهض متأملاً المسدس) والآن جاء دوري...

"أنا": (يقهقه) أجاد أنت يا إسماعيل ؟

إسماعيل: (ثائراً) أين كنت أيها اللعين؟ دعني وشأني ؟

"أنا": ألا يمكن الاستمرار في الحياة ولو لفترة أخرى ؟ سنة سنتين مثلاً ؟

إسماعيل: آه، ما بال إصبعي !؟ إنه جامد! يا للسخرية!! أيمن ألا أموت ؟ فضاعة..
عبث.. سخرية.. كارثة.. نكبة¹!!!

إن تميز أي عمل مسرحي يكون بالحوار، لأنه يميزه عن غيره من الفنون الأخرى، وما يلاحظ على هذه المسرحية هو تحول الحوار فيها إلى نقاش بين الشخصيات وهذا ما يميز المسرح الذهني، فالحوار يساعد على تطوير الأحداث وإبراز اللغة التي تستعملها

1 الطاهر وطار: الهارب، المصدر السابق، ص 110.

الشخصيات في التعبير عن التعبير عن نفسها، والحوار يبرز لنا مهارات الكاتب في نسج خيوط إبداعه وذلك في كيفية تجسيد الأحداث ورسم الشخصيات بواسطة اللغة الفنية الجميلة.

ج- الصراع في مسرحية الهارب.

إن الصراع في المسرحية عنصر جوهري، يمثل روح العمل وقلبه النابض والعمود الفقري الذي يقوم عليه بناؤه، حيث تقوم الشخصيات يتحمل عبئه من خلال مواقف وأحداث يتجلى فيها طرفا الصراع حتى يدفعها بالعمل الدرامي إلى ذروته التي تمثل قمة الأزمة «والتي ينظر إليها عادة على أنها نقطة وسط في الأحداث يعقبها قفل انحداري يؤدي إلى حل العقدة».¹

ويؤكد "لاجوس أجري" في هذا الشأن أن «الصراع هو علامة الحياة في كل عمل أدبي، إنه نبض القلب، ولا يمكن أن يحتوي عمل أدبي على صراع إلا ويشعرك بوجوده في العمل، إن الصراع هو ذلك النشاط الجبار الذي يمكن بواسطته أن يخلق التفجير الواحد سلسلة من التفجيرات بعد ذلك، ويمكن أن تضع شخصيتين متخاصمتين أو مجموعة من الخصوم كلا منها في وجه ليستكشف وقوع الصراع عنيفا يبهر الأنفاس».²

ويعرفه عبد العزيز حمودة «هو العمود الفقري للبناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود له، إن الصراع الدرامي يؤدي في جزئياته إلى لحظات من التوتر العاطفي»³، في حين يرى "أحمد الصقر" كما تحدثنا عن ذلك في بداية الفصل «أن الصراع هو مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي»⁴ فمن شروطه وجود قوتين متصادمتين قد تكون مادية أو فكرية لذا كي يتحقق الصراع لابد من وجود طرفين حتى

1 - حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط01، 1972، ص 503.

2 - لاغوس أجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د،ط) (د،ت) ص 320.

3 - عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط02، 2001، ص 93.

4 - أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الذهني مع التطبيق، مرجع سابق، ص 157.

يحدث الصراع بينهما، فبدون هذا الصراع تظل الشخصية مسطحة مبهمة لا نعرف لها هدافا ولا غاية.

إن مسرحية الهارب ترتبط بالواقع ارتباطا وثيقا، وتمثل المرحلة التاريخية التي كان المجتمع الجزائري يجتازها -1961- تمثيلا صادقا، كما أنها تكشف عن العلاقات المتناقضة القائمة على الصراع الطبقي، وقد عبر عنه المؤلف بتوظيف بعض المفاهيم والشعارات التي كان يعلنها الأفراد بوصفها أسلوبا لحياتهم، داعيا بذلك إلى التغيير الثوري وفسح المجال أمام الطبقات الكادحة لتقود مسيرة النضال والبناء.

تقوك موضوع المسرحية على تصوير الصراع القائم بين أفراد المجتمع وهؤلاء الأفراد ينقسمون إلى قسمين، ينتهي كل منهما بما يحدد له المؤلف من أبعاد فكرية واجتماعية إلى طبقة معينة، وبذلك يصبح الصراع طبقيا يتجلى في الصدام القائم بين "توفيق" الاشتراكي و"إسماعيل" البورجوازي، ويحاول الأول التصدي له، والانتقام منه لأنه يرى فيه إنسانا مستغلا ظالما ينبغي القضاء عليه.

وبجانب هذا الصراع، قمة صراع آخر داخلي يتمثل في صراع "إسماعيل" ضد "الشبح" "الأنا" الذي يتخيله ويحاوره، ويكاد يكون هذا الشبح مسؤولا عن كل تصرفات الشخصية وسلوكها.

إن جوهر الصراع في هذه المسؤولية هو الصراع الداخلي الذي يسكن في أعماق عق "إسماعيل" وهو قائم بين الموت والحياة أي بين إصرار الشخصية المحورية على الانتحار والتخلص من معاناتها عن طريق الموت، وبين تمسكه بالحياة، لما فيه من لذة ومتعة وسعادة ويتجلى ذلك في سلوك "إسماعيل" إذ تصوره المسرحية رجلا غريبا في تفكيره مضطربا في مواقفه، متهورا في تصرفاته، وهي تذهب إلى أبعد من ذلك لتجعل منه شخصية سلبية لا تستطيع أن تنجز شيئا، وحتى قتله لصفية لم يكن من باب الانتقام، وإنما كان أمرا قد اتفقا عليه.

وقد تجسدت رغبة إسماعيل بالبقاء في السجن ورغبة الصادق في الخروج منه، ويظهر لنا هذا التعارض الموجود بين الرغبةيتين مشكلا عنصر الصراع:

إسماعيل: فإنني لا أريد الخروج من هنا لسبب واحد هو أنني لست على استعداد لممارسة الحياة من جديد، بل ولا حتى العودة إليها.

الصادق: (بواصل حديثه) نحن الآن في مفترق الطرق، وكلانا يبغض الطريقة المعينة له.

إسماعيل: أنا وزميلي الصادق أمانا طريقتان، طريق الحياة، وطريق العدم، وكلانا يبغض الطريق التي يتعين أن يسلكها، هو يرفض العدم مثلما أرفض الحياة، فليخرج، ولأبق..¹

لقد دل هذا المقطع على الصراع الذي يعانيه البطلان (إسماعيل وتوفيق) بسبب المصير الذي عين لهما، كما اشتملت المسرحية على صراع إيديولوجي آخر بين نظامين هما الاشتراكية ويمثلها "توفيق" والبورجوازية ويمثلها "إسماعيل" ومدير السجن وابنته راضية وصديقتها، الذين ينتمون إلى المعسكر الرأسمالي، ونلمس ذلك في المقاطع التالية:

«صفية: مناضل اشتراكي يختار الأحياء الشعبية والزوايا المظلمة والمقابر، ويفضل العمال على الطالبات»².

«توفيق: (متحدث عن إسماعيل).. بورجوازي حقير، لا تهمة سوى اللذة والراحة.. سوف يوظف ما تبقى بين يديه من المال لاستغلال عرق الآخرين.. هذا هو.. صورة مصغرة لطبقة لعينة.

توفيق: كل يوم وكلما قوي صفنا، وكلما احتدمت المعركة أزدت إيماننا وغبطة بعقيدتي، وترأى لي أفق الهزة الكبرى، أفق الزلزال العنيف»³.

- أشكال الصراع في المسرحية:

تجسد في مسرحية "الهارب" نوعان من الصراع، صراع خارجي وآخر داخلي:

1 - الطاهر وطار: الهرب، مصدر سابق، ص 32.

2 - المصدر نفسه، ص 44.

3 - المصدر نفسه، ص 50.

❖ الصراع الخارجي:

« وهو الصراع الذي يكون بين شخصيتين متناقضتين لأهداف معينة (اقتصادية، اجتماعية، فكرية) لاختلاف المبادئ ووجهات النظر، ويكون عادة من شخص وآخر أو بين الشخص والمجتمع الذي يعيش فيه أو بين فكرة وفكرة»¹، ذلك أن هذا الاختلاف هو الذي يولد لنا الصراع فلا بد لتحقيقه وجود شخص يريد الوصول إلى شيء.

وفي المسرحية نجد أن الصراع الخارجي كان صراعا إيديولوجيا تجسد بين توفيق الاشتراكي وبين إسماعيل "البورجوازي" ومدير السجن وابنته وصديقها، ولعل هذه هي أبرز القضايا التي أراد "الطاهر وطار" عرضها في مسرحيته لأنها صراع من سنسن بين المعسكرين الشرقي والغربي، ومن ذلك هذه المقاطع:

توفيق: (في حديثه لصفية عن إسماعيل البورجوازي) "فهو الصورة المجسمة للمجتمع الذي يجب أن نناضله"

ثم نجد دعوة توفيق لصفية للانضمام إليه:

توفيق: (حالما أيضا) "ستتضمنين إلينا، وتفهمين الأم لفوركي وتبرعين في التحليلات العلمية وتلهبين الاجتماعات بالنقاش، وتوزعين المناشير وتشكلين خلايا نسوية، وتحتدم المعركة وتدخلين الحياة السرية ... وربما ... من يدري قد ننتصر ونحن في ريعان الشباب"²

ونرى محاولة إقناع "توفيق" لصفية بالانضمام إلى المعسكر الشيوعي وتصبح رمزا للمرأة المناضلة ضد الظلم والاضطهاد، ومحاولة راضية كذلك بأن تقنع إسماعيل بالهرب إليها.

راضية: أهرب ! أهرب إلي ... افعل مثلنا !!.

إسماعيل: ماذا تفعلون أنتم؟

راضية: نفعل ما بدا لنا ... نلهو، نمرح، نغتبط، نحزن، نتألم، نفعل كل ما في الحياة باختصار"

1 - رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة العامة للكتاب، (د، ط)، 1998، ص 44.

2 - الطاهر وطار: الهارب، مصدر سابق، ص 59.

الملاحظ أن هذه المقاطع دلت على الصراع الخارجي الذي تجسد في "توفيق" الاشتراكي الذي يسعى جاهدا إلى ضم أكبر عدد من المناضلين إلى صفه وكذا الطيبة صفية التي سعت إلى ضم "إسماعيل" إلى صفها وبذلك أخذ الصراع الخارجي مكانته في المسرحية.

❖ الصراع الداخلي:

«لكي يحتدم الصراع ويستمر إلى النهاية يجب أن تكون بين هذه الشخوص شخصية محورية (pivotal character) من ذلك الطراز القوي العنيد الذي لا يقنع بإنصاف الحلول، فإما أن يبلغ كل ما يريده أو يتحطم»¹.

ويتعلق هذا النوع من الصراع بذات الإنسان فالصراع الداخلي ينجم عن انقسام الذات الإنسانية إلى ذاتين متضادتين متصارعتين، أي صراع الشخصية مع قواها الداخلية وما ينتج عنه من تمزق في هذه الذات وذلك يعبر عن معانات الشخصية، ونلمس في المسرحية مثل هذا النوع من الصراع عند الشخصية البطلة "إسماعيل" الذي يعاني من صراع وتمزق بينه وبين ذاته، حيث عندما ينظر في المرأة، تتراءى له صورته فيحاورها، ونجد ذلك في المقاطع الآتية:

- إسماعيل: أتعرف ما الذي أنا مقدم عليه؟ طبعاً أنت تعرف (ينظر إلى المسدس) طلبة واحدة، اثنتان إن اقتضى الأمر... شيء من الألم... ثم ماذا؟... عملية بسيطة جداً... لا يستغرق أكثر من لحظات².

"أنا": (يخاطب نفسه)

لقد شرب الكأس حتى الثمالة وينبغي أن أتخيل عليه عساه يعود فيجد ذوقاً يجعله يعدل عن أفكاره هذه.

(يرفع صوته)

1 - على أحمد باكثير: مرجع سابق، ص 76.

2 - الطاهر وطار: مصدر سابق، ص 37.

ما هو آخر المسرحية التافهة التي قلت عنها

- إسماعيل: إما أن تكف عن فضولك وإلا استعملت الخمر لكي لا أسمع إلى صوتك البشع يا أنا.

- إسماعيل: قل ما بدا لك، ولكن دعني انتحر.

(يحاول أن يطلق النار فيسارع "أنا" لتصويب المسدس إلى السقف).

ويا حصرته ألم أمت «عليك اللعنة يا أنا»¹

وهكذا يستمر هذا الصراع بين "إسماعيل" و"الأنا" الذي يحاول جاهدا إقناعه بالعدول عن الانتحار، لكن إسماعيل بقي مصمما على قراره، وهذه المقاطع من المسرحية تكشف لنا عن قيمة الصراع الذهني عند "إسماعيل" القائم بين الحياة والموت، أي بين رغبته في الانتحار للتخلص من المعاناة وبين رغبته في الحياة بما تحمله من متعة، وبين هاتين الرغبتين يتعمق الصراع داخل نفسية (إسماعيل) المهزومة المتصفة بالسلبية والضعف والجبن، ويظهر في عزوفه على الانتحار بعدما اتفق مع زوجته صفية.

د- الزمان والمكان في مسرحية الهارب:

❖ الزمان:

إن جوهر الحدث الدراسي يتحدد بشكل خاص من خلال الكشف عن لحظة الفعل الحاضرة المتضمنة لإمداداتها الزمنية في الماضي والمستقبل « لذا يمكن القول أن بإمكان كل نص مسرحي أن يبتدع وحدة زمنية قائمة بذاتها، لا علاقة لها بزمان النصوص الأخرى، كما يمكن القول بأن حبكة النص المسرحي وبناء شكلها الخاص على تعاملها مع حركة الزمن الخاصة بها »².

«لقد اهتم النقاد والدارسون بفكرة الزمن في العمل الأدبي كما اهتموا بفكرة المكان والحيز فإذا كان المكان لا يبذر جنينه إلا في رحم الزمان، فإن الزمن لا يجوز له أن ينفصل

1 - الطاهر وطار: مصدر سابق، ص ص 53-60.

2 - مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا، منشورات الصفاف، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 124.

عن المكان إلا إجرائيا ، والزمن الأدبي لا يبسط ظلاله وسلطانه على المكان فحسب، بل يشد إليه كل شيء داخل العمل الغني بحبال المسد، فإذا لكل تحت سطوته وجبروته، الحدث، الشخصيات، والحبكة والجواز، إن الزمن زمن متسلط شفاف، متولج في أشد الأشياء صلابة ومتحكم في أبعد الأمور احتياطيا ¹»

والزمن في هذه المسرحية كما يراه عز الدين جلاوي ثلاثة أزمنة هي: زمن الخلق - الزمن الخارجي والزمن الداخلي.

أ- **زمن الخلق:** والمقصود به زمن خروج العمل الإبداعي إلى الوجود، ولحظة رؤيته النور، وإن معرفة هذا الزمن ضرورية للأديب أو القارئ أو المشاهد على حد سواء حتى يأخذ هذا العمل سياقه التاريخي والاجتماعي، ثم إن معرفة الزمن تخبرنا بطريقة العمل فالنص الذي يكتب في زمن الحرب ليس كالذي يكتب في زمن الآمان، والذي يكتب في زمن النصر يختلف عن الذي يكتب في زمن الهزيمة وهكذا.

« نلاحظ أن زمن الخلق مضبوط في مسرحية "الهارب" للطاهر وطار حين يسجل في آخر نصه سنة (1961)، فإذا أردنا أن نستقر النص المسرحي بربطه بهذا التاريخ استطعنا أن نكتشف أشياء كثيرة».

إنه بكل بساطة سنة الصراع الرهيب بين أجنحة الثورة التحريرية وربانها، كل يعمل على أن يدفع بالسفينة إلى شاطئ يراه أنسب وأليف لنجاتها ونجاحها.

والمسرحية لا شك أنها ترصد قلق المناضل الشيوعي الذي يتجسد في المسرحية في شخصية "توفيق" الذي يعمل جاهدا منذ البداية على أن يهزم إسماعيل ² المنجل الذي يبدد حركة والده ويلعن الحياة ويقرأ كتب سارتر ³ «إسماعيل البورجوازي الحقيير الذي لا يهمه سوى اللذة والراحة» ⁴.

1 - عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، مرجع سابق، ص 145.

2 - المرجع نفسه، ص 146.

3 - الطاهر وطار: الهارب، مصدر سابق، ص 44.

4 - المصدر نفسه، ص 49.

وهكذا نراه في ختام المسرحية عندما يلقي القبض على الخونة. حسب رأي توفيق وهم إسماعيل ومدير السجن وراضية ابنته وصديقها، فراه يصبح غالباً: « لقد سبقناكم أيها الخونة... فودوا الثلاثة إلى الساحة وردوا هذا الشقي إلى الزنزانة حتى تفتح مدارس إصلاح الأخلاق البورجوازية¹، أو كما ختمت المسرحية بصيحة مدولية لتوفيق، ينتصر فيها للاشتراكية «تحيى الثورة الاشتراكية... إسماعيل صديقي تغيرت معالم الطريق... تغيرت معالم الطريق... تغيرت معالم الطريق»².

ب- الزمن الخارجي:

يعرف مصطفى توافي في الزمن الخارجي بأنه لا الزمن الواقع عند طرفي الرواية المسرحية أو غيرها، أي البداية والنهاية، وبالتالي فموضوعي مرتبط بالزمن التاريخي، وما فيه من موضوعات اجتماعية، إنه بمعنى أبق التوقيت القياسي للأحداث التي تجري في الآن ولذلك فإنها عادة تروى بصيغة الحاضر³

لقد كان حظ الزمن الخارجي في مسرحية الطاهر ضئيلاً جداً مقارنة بالزمن الداخلي، «حيث تبدأ أحداث المسرحية في السجن وإسماعيل على وشك الإفراج عنه، في حين سيبقى الصادق هناك يعاني من ألم الوحدة وقسوة الفراق، تصور كم هو مهول هذا الانقلاب... كنت صداي يا إسماعيل... تصور يا رفيقي أن ما بقى من العمر سيمر على هذه الوتيرة... تصور أنني منذ اليوم سأغدو بلا صدى»⁴ ويرفض إسماعيل الخروج من هنا لسبب واحد هو أنني لست على استعداد لممارسة الحياة من جديد»⁵ وينتقل إسماعيل إلى مكتب المدير لكي يسمع منه قصته الغريبة التي دفعته إلى رفض الحرية وتفضيل السجن، ورغم أن

1 - الطاهر وطار: الهارب، مصدر سابق، ص 44.

2 - المصدر نفسه، ص 49.

3 - عز الدين جلاوي: مصدر سابق، ص 148.

4 - الطاهر وطار: المصدر السابق، ص 08.

5 - المصدر نفسه، ص 32.

إسماعيل لا يعترف بأن له قصة، وإنما هي مجرد هروب لا غير، يبدأ في حكاية قصته مستحضرا الماضي فيما يقرب من ثمانين صفحة¹.

ج- الزمن الداخلي:

«وهو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، وإذا كان الزمن الموضوع الخارجي هو زمن الحاضر، فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة والومضة الورائية، وهو أيضا زمن المستقبل المعيش في الحلم بنوعية حلم النوم وحلم اليقظة»² وفي هذا الصدد يقول عز الدين جلاوي: «لا يخلو عمل أدبي إطلاقا من زمن ماض مستحضر، ومن زمن مستقبلي يعاضدان الزمن الحاضر، وإذا كانت هذه الأزمنة الماضي والحاضر والمستقبل تأتي منفصلة أحيانا فإنها كثيرا ما تأتي متداخلة يصعب الفعل بينها، والمتتبع للزمن داخل هذه النصوص، يلاحظ أنها تتنوع وتتعدد حتى في الزمن الواحد فالماضي مثلا هناك ماض لم يحدث داخل النص، وإنما سيستحضر فقط بواسطة الذاكرة وهناك ماض كان في مرحلة من مراحل النص المسرحي حاضرا أو حتى مستقبلا وتطور الأحداث يغدو ماضيا».

كما أن هناك مستقبلا لا يستحضر إلا عن طريق الحلم، حلم اليقظة أو النوم، في حين أن المستقبل يتطور حوادث المسرحية يغدوا حاضرا وربما ماضيا أيضا.

وإن عدنا إلى نص مسرحية "الهارب" نجد أن "الطاهر وطار" يخفي بذكاء كبيرا لماضي رغم أنه له حصة الأسد في المسرحية والأحداث كلها قائمة على ما كان في الماضي، إلا أننا لا نجد إلا الحاضر مرسوما أمامنا فالبطل الرئيسي يرفض أن يكون له ماض أو قصة ماضية تحكي وتعاد كما أنه لا يفكر في المستقبل إطلاقا ولا نجده متطلعا إليه بل العكس يريد أن يعتبر الحاضر وكفى، وها هو يجيب مدير السجن لما طلب منه أن يروي له قصته.

1 - عز الدين جلاوي: مرجع سابق، ص 150.

2 - المرجع نفسه، ص 152.

إسماعيل: «ومن قال لك أن لي قصة¹ لا، إني لم أفعل شيئاً سيستحق أن يكون قصته، لا شيء هناك يذكر» «ليست هناك أية قصة يا سيدي كل ما هناك أني قررت الهروب²». ويضيف عز الدين جلاوي: «فالكاتب يظهر بطل المسرحية إسماعيل عبر ثلاثين صفحة، وقد أنهى عقوبته في السجن لأنه قتل زوجته صفية، غير أنه يرفض أن يخرج، مما يدفع مدير السجن وابنته راضية وصديقها إلى أن يطلبوا منه أن يقص عليهم قصته التي يراها إسماعيل غير مهمة، لا تستحق الذكر والاهتمام، وتحت إلحاح السائلين يدعي إسماعيل، ويبدأ في سرد قصته يغمض عينيه، فيعود به الحال إلى ما قبل العشرين سنة، ويصغي إليه المدير وابنته راضية باهتمام بالغ».

ويعود بنا الكاتب إلى ماضي إسماعيل عبر أكثر من سبعين صفحة، ليسرد علينا قصته في مناظر وفضول يتصارع فيه كل من إسماعيل، صفية، توفيق، وآخرون في المقبرة والمحكمة والبيت، وفي أماكن أخرى، وتنتهي القصة بقتل إسماعيل لزوجته صفية، وسقط مغشياً عليه، وهو يصيح «أيها الموت إنني هارب إليك من الحياة تعالى فأنقذني»³ وحين يعود إلى وعيه يجد نفسه بين من كان يقص عليهم قصته، لتتواصل خيوط القصة عبر أربعة عشر صفحة، تنتهي بانتصار توفيق ورفقائه على الخونة والعملاء، بمعنى أن القصة تبدأ وهي تقارب نهايتها، ثم تعود إلى بدايتها على شكل ماضي يتذكره حتى إذا ما انتهت إلى النقطة التي كانت عندها انطلقت مواصلة سيرها إلى نقطة نهايتها»⁴.

وهذا نجد البطل إسماعيل إنسان ميت لا طموح له لا يريد أن يتذكره. ولا أن يعيش الحياة بما فيها «ألا ليت له لن يحدث، إنه لمهول بالنسبة لي كذلك... سأقوم بكل ما أوتيت من إرادة وطاقة حدوث هذا الانقلاب... إني أرفضه»⁵.

1 - الطاهر وطار: الهارب، مصدر سابق، ص 19.

2 - المصدر نفسه، ص 34.

3 - المصدر نفسه، ص 36.

4 - عز الدين جلاوي: النصر المسرحي في الأدب الجزائري، مرجع سابق، ص 153.

5 - الطاهر وطار: الهارب، المصدر السابق، ص 08.

«وهكذا نجح الكاتب كبيراً حين جرد بطله من كل أبعاده حتى الزمانية إمعان في وصف صياغة وفشله، فليس له إلا اللحظة الآنية التي يعيشها عيشة مرة متذبذبة يتمنى أن تنتهي بسرعة، وما غير ذلك فهو منقطع الأسباب عن الماضي والمستقبل معا»¹.

❖ المكان في مسرحية الهارب:

يرى محمد تحريشي أن «المكان يشمل كل ما هو حقيقي موجود على الواقع أما الحيز فيشمل كل ما هو خيالي غير موجود على أرض الواقع، لأن جمالية المكان بوصفه فضاء حركياً ديناميكياً تتداخل مع علوم الأشياء، فهو يحمل الدلالات والرموز وكل ما يفسرها حسب مرجعيته، فهو بذلك المكان المتحرك، والفعل ينتقل بين المكان من خلال الصراع»².

وهكذا نجد من النقاد والدرسين من لا يرى فرقاً بين المصطلحين، ومنهم من يغرق بينهما فالمكان ينحصر في الحيز الجغرافي الحقيقي بينهما الحيز يتسع فيشمل كل فضاء خرافي أو أسطوري*.

وتعدد الأمثلة في العمل المسرحي (مقهى، شارع، بيت، مؤسسة...)، إذ أنا أحداث المسرحية لا تقتصر على مكان واحد، فجميع تلك الأمكنة تعالج جانباً معيناً من هذه الأحداث، فتختلف زوايا المكان من منظور تلك الأحداث، وللحيز جوانب كثيرة كالتأثر في تكوين الشخصيات وتطوير الحدث والصراع، ناهيك عن أن المكان ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات وإنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وفي الشخصيات إنه حدث وجزء من الشخصية، ذلك لأن المكان هو من يساعد الشخصيات في التفاعل مع الأحداث ويصل بالمؤلف إلى مستوى عال من الجودة، ويصب كل مقدراته الفنية والأدبية والإبداعية مع الارتقاء بأسلوب النص المسرحي ولغته وفنياته.

1 - عز الدين جلاوي: مرجع سابق، ص 155.

2 - محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر، حلب، (د.ت)، ص32.

* عز الدين جلاوي: المرجع السابق، ص 32.

وظف الطاهر في مسرحيته المكان بنوعية -المغلق والمفتوح، ورغم أن مشاهد المسرحية قد وصلت واحدا وثلاثين مشهدا إلا أن معظمها قد جرى في الأماكن المغلقة كالسجن.

أ- الأماكن المغلقة:

• **السجن:** وهو غرفة موحشة «خالية إلا من سريرين حديديين قديمين عليهما أغطية رثة بالية»¹ وهذا المكان يبعث على الوحشية والرغبة والخوف، وتمكن الذهنية فيه الإنسان بمجرد دخول السجن وسرور مدة عليه يصبح يعاني صراعا مع ذاته، ومع من هم موجودين في السجن.

• **الغرفة:** هي كذلك مكان مغلق، ذات أهمية كبرى في حياة الإنسان باعتبارها المأوى الذي يلجأ إليه فهي مصدر سلبيته وهذوء وراحة، لكن الكاتب في مسرحيته بصورها على أنها مصدر للرغبة والوحشة: «في غرفة ضيقة فيها سرير عتيق ذو مضجع واحد، وفيها أثاث مختلف، كله قديم، ومنضدة صغيرة عليها كؤوس وأعقاب سجائر وأوراق مختلفة الحجم والقذارة، وبها أيضا خزانة أبت رغم الدهر إلا أن تظل متماسكة»².

وهذه الصفات التي نعت بها الكاتب غرفة إسماعيل قبل دخوله السجن ترمز إلى الوحدة ومعانات الإنسان الذي يعيش وحيدا.

• **المحكمة:** هي مكان لمعاقبة المجرمين على أفعالهم وجرائمهم المرتكبة، وكان في المسرحية يوحى كذلك بالرغبة والخوف والاكتئاب والمصير المجهول، كل هذه الأماكن تبعث على اليأس والخوف والوحشة وكل مكان يذهب إليه إسماعيل هاربا إليه من نفسه ومن واقعه وحياته يجده أسوأ من الآخر، وكأن كل شيء يحاصره ويضيق عليه الخناق.

ب- الأماكن المفتوحة في المسرحية:

1 - الطاهر وطار: الهارب، مصدر سابق، ص 24.

2 - المصدر نفسه، ص 37.

اقتصرت على المقبرة: هي مكان خال إلا من حفار القبور، واسم المقبرة كذلك يبعث على الوحشة والخوف والاكتئاب، فكانت مناظر البؤس بمصير ومآل الإنسان وغالبا ما يكون للشخصية والمكان علاقة قوية تجمعهما «وأن الفضاء يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية»¹.

وقد وصف الطاهر وطار المقبرة بقوله: «إنها مكان خال إلا من حفار القبور إسماعيل وصفية وتوفيق... إسماعيل في الرواية»².

فلا وجد سوى القبور المهدامة، ولهذا يرى إسماعيل أن كل مكان هارب إليه من نفسه إلا وجد أسوأ، فالمكان عامل أساسي يحمل دلالات كثيرة غالبا ما توحى لنا بطبيعة العمل ومعرفة ما يحمله من دلالات ومدى تأثيره على الأحداث والشخصيات وخاصة الشخصية البطلة "إسماعيل" وأن له تأثير كبير على ذهن الشخصيات فالمقبرة رمز الموت والفناء والعدم أما السجن فهو رمز اليأس والقيود والهروب «وإن أفكار المسرحية كلها تدعو إلى الثورة والحركة التي ستتوجب العمل على عدة مستويات نفسية واجتماعية وسياسية وأخلاقية وقد جاءت هذه المسرحية في فترة الاستقلال وهي الفترة العصبية في تكوين المجتمع وسبل اختياره لمستقبله الذي بلا شك هو أصعب الاختيارات»³.

« إن المسرح الذهني مسرح بقيمة المؤلف داخل ذهن ويجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز، والاعتماد في هذا المسرح على الفكرة لا على الحادثة لهذا تنتسج الهفوة بين خشبة المسرح وبين المؤلف لهذا المسرح الذهني ولا يجد قنطرة ينقل عليها أعماله إلا المطبعة»⁴.

وفي ختام هذا الفصل يمكن القول بأن مسرحية "الهارب" للطاهر وطار هي المسرحية الأيدلوجية والذهنية الوحيدة في الأدب الجزائري والتي تعرض للطرح الذي كان قائما بين

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 29.

2 - الطاهر وطار: الهارب، مصدر سابق، ص 57.

3 - أحمد هيكال: الأدب القصصي والمسرح في مصر، دار المعارف، القاهرة الطبعة الرابعة، سنة 1983، ص 369.

4 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص 135.

الاشتراكية والرأسمالية في ستينات القرن الماضي، وأن المسرح الذهني ليس ذلك النوع من المسرحيات التي يحتشد فيها الكاتب أكبر قدر ممكن من الأفكار وإنما هي تلك المسرحية التي تتراءى لنا الفكرة فيها شيئاً فشيئاً من خلال الصراع، ولا تكتمل إلا باكتمال الصراع فيها، والشخصية فيها شخصية مأساوية يائسة من الحياة هاربة منها ترفض فكرة الوجود وتمثل أبها رمزية ونفسية عبر عنها الكاتب من خلال المراحل التي مرت بها الشخصية، إلا أن أهم مرحلة هي المرحلة النفسية، والتي أخذت جل أحداث المسرحية وهي الصراع الأيدلوجية الذي دار بين البورجوازية التي يمتلكها إسماعيل والاشتراكية التي يمثلها توفيق، وكذلك صراع إسماعيل مع ذاته (الأنثا) الذي أثر على حياته وجعله يعاني الوحدة والألم والرغبة في الهروب من الحياة التي يرى أن لا جدوى منها عن طريق الانتصار، حينما صدر القرار بخروجه من السجن.

ومما يلفت الانتباه في مسرحية "الهارب" هو طول الجمل الحوارية التي تكاد تكون سمة سائدة على الحوار وكان الغرض من ذلك هو الإقناع بالقضايا الذهنية التي يطرحها الكاتب، كما يلاحظ الحضور الإيجابي للمكان في النص المسرحي فليس هو جزء لوقوع الأحداث، وإنما هو عنصر أساسي قائم بذاته في البناء المسرحي، وقد اعتمد الكاتب على الأمكنة المغلقة كثيراً لأنها تبرر المعاناة التي مرت بها الشخصيات، أما الزمان فعلى الرغم من أن للماضي حصة كبيرة في المسرحية إلا أننا لا نرى إلا الحاضر لأن البطل "إسماعيل" يرفض أن يكون له ماضي مثلاً يرفض أن يكون له مستقبل.

إن مسرحية "الهارب" محبوبة بإحكام شديد، حيث نلاحظ تماسكاً بين الشخصيات وتماسكاً مع الأحداث التي قادت إلى نهاية حتمية رآها الكاتب وهي انتصار الثورة الاشتراكية.

" وهكذا تنتهي المسرحية بهذا الانقلاب... انقلاب في الأفكار والمبادئ والمفاهيم، وهي دعوة إلى التغيير والثورة، فمسرحية الهارب هي حيرة الأبطال وقلقهم ولعل توفيق هو الذي يمثل

ذلك التغيير المنتظر وهو انتصار الثورة الاشتراكية على الأخلاق البرجوازية التي يمثلها مدير السجن وابنته وصديقها وحتى إسماعيل الغبن الضال في متاهات البرجوازية. إن أفكار المسرحية كلها تدعو إلى الثورة والحركة التي تستوجب العمل على عدة مستويات نفسية واجتماعية وسياسية وأخلاقية، وقد جاءت هذه المسرحية في فترة الاستقلال وهي الفترة العصيبة في تكوين المجتمع وسبل اختياره لمستقبله الذي بلا شك هو أصعب الاختيارات".¹

1 - صالح المباركية: مرجع سابق، ص 134.

الفصل الرابع

تجريب المسرحية الشعرية في مسرحية أبوليوس لأحمد حمدي

تمهيد:

أولاً: المسرحية الشعرية مفهوم وتاريخ.

1- مفهوم المسرحية الشعرية: (théâtre poétique)

2- المسرحية الشعرية عند الغرب.

3- المسرحية الشعرية عند العرب.

أ- عند المشاركة.

ب- المسرحية الشعرية في الجزائر.

4- ملخص المسرحية الشعرية "أبوليوس" لأحمد حمدي.

5- تجريب المسرحية الشعرية عند أحمد حمدي.

ثانياً: الدراسة الفنية للمسرحية الشعرية التجريبية "أبوليوس".

1- اللغة والتناص والإيقاع في مسرحية "أبوليوس".

2- الشخصية وأساليب التشخيص في المسرحية الشعرية.

3- الحوار: وظائفه و أشكاله في مسرحية أبوليوس.

تمهيد:

يرى يوسف إدريس «أن الفن خاصية من خواص كل شعب، والمسرح أيضا جزء لا يتجزأ من طبيعة كل شعب»¹، فالمسرح ولد مع الإنسان، بحكم أن الميل للتمثيل والتشخيص سجيته وغريزة طبيعية فيه، وبهذا يكون المسرح قد «بدأ عند العرب كما بدأ عند غيرهم من الأمم، فكرة بسيطة وممثلا فردا ومسرحا بدائيا وجمهور غير مقيد...، إن الدراما العربية لها سمات تنتمي إلى خصائص العرب الاجتماعية والنفسية والثقافية وليس لنا بالضرورة أن نطبق عليها سمات تنتمي إلى خصائص العرب الاجتماعية والنفسية والثقافية، وليس لنا بالضرورة أن نطبق عليها قواعد الدراما المصرية أو اليونانية أو غيرها من القواعد الدرامية»².

إن ما تطالب به مثل هذه الدراسات لتاريخ المسرح هو النظر إلى الظاهرة المسرحية في جوهرها كتمثيل وتشخيص، وليس في شكلها كبنائية وخشبة وطقوس تستقي مرجعيتها من المفهوم الأرسطي للمسرح، وهو مفهوم مستلهم من النموذج اليوناني للظاهرة المسرحية، وهذا ما يحاول "برشيد عبد الكريم" لفت الانتباه إليه عندما يقول: «فعوض أن نفهم المسرح - كظاهرة شعبية - فقد انصرفنا بذهننا إلى ما يتعلق به من تقنيات وملحقات مختلفة، لقد فهمنا -أو أفهمونا- أن المسرح هو البناية، ونحن أمة لها قصورها ومساجدها وقلاعها، ولكن ليس لها مسارح، وفهمنا -أو أفهمونا- أن المسرح هو النص الأدبي، ونحن أمة لها قصائد ومعلقات ومقامات ورسائل وحكايات، ولكن ليس لديها نصوص مسرحية، نصوص تتركب من فصول ومشاهد ومن تقنيات خاصة، فهل يصح أن ندعي بعد ذلك أننا أصحاب مسرح؟»³.

1 - يوسف إدريس: نحو مسرح مصري، مقدمة نقدية لمسرحية الفرافير، دار غريب للطباعة، القاهرة، د، ن، ص 20.

2 - كمال الدين محمد: العرب والمسرح، منشورات دار الهلال (مصر)، عدد 293، مايو 1975، ص ص 158، 159.

3 - برشيد عبد الكريم: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ط01، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 185، ص 41.

لقد حاولت كثير من البحوث دراسة خصوصيات الظاهرة المسرحية في البيئة العربية وتبيان ما يميزها عن المسرح الأوروبي: «المسرح هو الخشبة والمتفرجون... إذن هذين المفهومين ثابتان في المسرح الأوروبي وقلما يثيران الشك واختلاف وجهات النظر، أما في المشرق فالأمر يختلف لأن الظروف التاريخية الفريدة، والتقاليد القديمة، والوسط السكاني، وإيقاع الحياة، ونفسية الشعب ومزاجه كل تلك أمور خلفت جوا خاصا تماما للفن المسرحي: الممثل والمتفرج، هما العنصران الأساسيان للفن المسرحي، قد يغيب ممثل النص، وقد تغيب خشبة المسرح، ولكن لا بد من وجود الشخص الذي يقوم بالعرض والشخص الذي يتلقاه».¹

ومما تقدم ذكره «يمكن القول بكثير من الوثوق، بأن العرب والشعوب الإسلامية عامة، وقد عرفت أشكالاً مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر، وإذا مررنا بسرعة على الطقوس الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام والتي لم تتطور إلى فن مسرحي، كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض، فسنجد ثمة إشارات واضحة على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح خيال الظل».²

يعتبر "مارون النقاش" أول اسم يرتبط بنشأة المسرح العربي، وذلك من خلال ترجمته لمسرحية (البخيل) لموليير، وعرضها في لبنان سنة 1847، ولقد تميز الإنتاج المسرحي لرواد المسرح العربي الأوائل (مارون النقاش، أبو خليل القباني ويعقوب صنوع) وغيرهم بتداخل التعريب والاقتباس والترجمة والتأليف، كما تداخل الشعر والنثر والعامية والقصص، وهذا قبل أن يشهد المسرح العربي تطوراً فنياً كبيراً على يد (أحمد شوقي) ومن بعد (عزيز أباطة) و(صلاح عبد الصبور) في المسرح الشعري، و(توفيق الحكيم)، ومن بعد (يوسف إدريس) و(سعد الله ونوس) في المسرح النثري، وقد جاءت نشأة المسرح العربي في رأي (تليمة عبد المنعم) «استجابة للظروف السياسية والاجتماعية التي كانت تمر بها المجتمعات

1 - تمار الكسندروفنا، بوتيتسيفيا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط1، دار الفارابي بيروت، 1981، ص ص 30، 31.

2 - الراعي علي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة رقم 248، الكويت، 1999، ط2، ص 33.

العربية وهي تكافح في سبيل حريتها وتحقيق النهضة في العصر الحديث، فقد تهيأت هذه الظروف تربة اجتماعية وفكرية صالحة لقيام المسرح العربي، فبحكم أن المسرح فن جماعي في الأداء والتلقي، فإنه يجد ازدهاره في مناخ الحركات الشعبية والديمقراطية، ولذلك ارتبطت نشأة المسرح العربي بعالمين أولهما ذاتي يتصل بظروف النهضة العربية نفسها، ثانيهما خارجي يتمثل في الاتصال بالحضارة الغربية».¹

وإن نشأة المسرح في الجزائر لا تختلف في الحقيقة عن ظروف ومعطيات نشأة المسرح العربي مثلما رأيناها آنفا «والمسرح في الجزائر شأنه شأن بقية الأقطار العربي الأخرى مر بشتى المراحل التاريخية من ترجمة واقتباس ثم جزأة لكثير من النصوص المسرحية العالمية والعربية، ورغم الإمكانيات القليلة وسياسة المحاصرة والتضييق وتكميم الأفواه ومطاردة النخبة الوطنية، فإن ذلك لم يمنع رواد المسرح الجزائري من لقب دورهم السياسي والتعبوي والفني في هذه الفترة، بمستوى إن لم يكن متميزاً، فهو قريب من ذلك بالقياس إلى الظروف التي عملوا فيها».²

ولقد تعددت موضوعات النصوص المسرحية في الجزائر سواء قبل الثورة التحريرية وتعددت الأشكال والقوالب المسرحية التي عالجت تلك القضايا فنجد المسرحية النثرية والشعرية وما يهمنها في هذا المجال هو المسرحية الشعرية بموضوعاتها وروادها وغاياتها.

1 - تليمة عبد المنعم: حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة-مصر، 1975، ص ص 197، 198.

2 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، سنة 2005، ص 05.

أولاً: المسرحية الشعرية، مفهوم وتاريخ:

1- مفهوم المسرحية الشعرية: (théâtre poétique)

عرف المعجم المسرحي الشعر المسرحي بما يلي: «هو تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعراً أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعراً والمسرح المكتوب نثراً».¹

إن المتأمل في هذا التعريف «يلاحظ أن المسرح يتعايش في توافق تام مع جملة من الفنون السمعية والبصرية، يعد الشعر واحداً منها، إن لم يكن في طليعتها جميعاً.

إن عدم تشابههما واتحادهما لا يجعل منهما عوين متافرين، وخطان متوازيان لا يلتقيان أبداً، إن المسرح لا يناقض الشعر، ولا يدخل معه في صراع، كما لا يدخل في صراع مع بقية الفنون الأخرى، وإنما يجمع بينهما بكثير من المحبة والتجانس، إنه فن المصالحة وفن المحبة وفن التلاحم، وبقدر ما نستطيع أن نقول إن المسرح أب الفنون فهو أيضاً ابنها المدلل، وإن المسرح حين يستدعي الإيماء والحركة والصوت والموسيقى والفنون التشكيلية والكلمة الشعرية لا يغرض إذابتها داخله وسلبها خصوصياتها، ولا يفرض الاستسلام لها أيضاً والذوبان فيها، ولكن لتشكيل فسيفساء فنية جميلة تسمى المسرح، وهو بذلك يشبه الشجرة التي لا تكون كذلك بالأغصان فقط أو الجذوع أو الأوراق أو الثمار فحسب، ولكن بها جميعاً متحدة في تناغم وانسجام».²

وهكذا نجد أن العلاقة بين المسرح والشعر جد وثيقة حيث كان المسرح في بداياته وأصوله يطلق عليه تسمية الشعر الدرامي، والكاتب المسرحي كان يسمى بالشاعر أيضاً كما أن أرسطو "Aristote" (322-384 ق م) صنف المسرح ضمن فنون الشعر وهذا راجع للأصول الغنائية والطقسية لهذا الفن.

1 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط01 سنة 1997، ص 281.

2 - عز الدين جلاوي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد المسرحي والدراماتوجيا، جامعة المسيلة 2008-2009، ص 09.

وقد كان المسرح في مختلف الحضارات يكتب شعرا وهذا ما وجد في المسرح الشرقي القديم وعند اليونان والرومان.

2- المسرحية الشعرية عند الغرب:

«لقد بدأ ظهور الحوار النثري في المسرح في الغرب منذ القرون الوسطى، مع الميل إلى استخدام اللهجات المحلية في بعض الأشكال المسرحية الشعبية التي ترتبط أكثر من غيرها بالحياة العامة، وخاصة الأشكال الكوميديّة مما يدل على أن استخدام الشعر في المسرح كان يرتبط بأسلوب تصوير الواقع فيه، ويبدو ذلك بشكل واضح في القرن التاسع عشر ضمن حركة الواقعية».¹

لقد صار النثر لغة المسرح بمختلف أنواعه، أما الرواية التي انبثقت من اللغات المحلية، وارتبط تطورها بظهور الواقعية، فلم تكتب إلا نثرا على مدى تاريخها، وكذلك الأمر بالنسبة للسينما أو الدراما التلفزيونية.

«إن استخدام الشعر في المسرح الأوروبي منذ عصر النهضة كان يعني استخدام أسلوب تعبير رفيع المستوى، ولذلك فإن الأنواع التي اعتبرت رفيعة والتي التزمت بقواعد الكلاسيكية التي كتبها "بيير كورني" "P. Corneille" (1606-1684) و"جان راسين" "J. Racine" (1639-1699)، وفي مسرحيات الانجليزي "جون درايدن" "J. Dryden" (1611-1699)، بالمقابل لم تلتزم الأنواع الأخرى بذلك بشكل واضح، فأغلب كوميديات "موليير" "Molière" (1622-1673) الكلاسيكية كانت مكتوبة نثرا، كما أن مسرحيات الانجليزي "وليم شكسبير" "W. Shakespeare" (1564-1616) كانت تمزج الشعر والنثر من خلال استنادها إلى مستويين لغويين هما لغة الشخصيات الرفيعة من أمراء وملوك (الشعر)، ولغة الشخصيات المضحكة كالمهراج وحفاري القبور وغيرهم (النثر)».²

والحقيقة أن الشعر كلغة كتابة في المسرح ظل سائدا حتى القرن التاسع عشر مع الرومانسية، فقد كان المسرح الانجليزي الرومانسي مرتبطا بالشعر ارتباطا كاملا، «وقد كتب

1 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 281.

2 - المرجع نفسه ، ص 281.

الانجليزيان "لورد بايرون" "L. Bayron" (1824-1788) و"شيللي" "Shelly" (1792-1822) الشعر في قالب مسرحي، ولذلك لم تمثل مسرحياتهما قط واعتبرت نوعا من القصائد الدرامية، خاصة وأنهما كانا في الأصل شاعرين لا علاقة لهما بالممارسة المسرحية، وكذلك الأمر بالنسبة للمسرحي الألماني "ولفغانغ غوته" "W. Gothe" (1832-1749) و"فريدريك شيللر" "F. Schille" (1805-1759) مسرحياتهما شعرا¹.

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، وبشكل مواز تماما لدخول اللغة النثرية إلى المسرح مع الواقعية، قامت محاولات لإعادة الشعر إلى المسرح من منظور جديد لا يعنى بالأسلوب فقط، وإنما يرتبط بالجوهر الطقسي للمسرح، وقد كانت المحطة الأهم في هذا التوجه الحركة الرمزية، التي سعت إلى توظيف اللغة الشعرية في المسرح.

«كما قام كتاب ايرلنديون على رأسهم "وليم بيتس" "W. Yeats" (1939-1865)، و"جون سينغ" "J. Synge" (1909-1871) و"شين أوكيسي" "S. O casey" (1964-1880) بتأسيس ما أسموه "الحركة من أجل مسرح شعري" في إنجلترا في بداية القرن العشرين. وكتبوا الدراما الشعرية شعرا أو بالنثر الشعري متأثرين بالمدرسة الرمزية الفرنسية، كذلك حاول الشاعر الأمريكي "توماس اليوت" "T.s Elliot" (1965-1888) تجديد الدراما الشعرية الانجليزية من خلال رفضه لأسلوب المسرح الايليزابيثي واللجوء إلى الرمزية، وقد تجلت الرمزية عنده مستوحاة من التراجيديا اليونانية.

«وبعد ذلك صار البعد الشعري في المسرح وسيلة لخلق صور إنسانية عامة ولإعطاء النص المسرحي بعدا إنسانيا شموليا من خلال الكثافة الشعرية، وقد استخدم الشاعر الإسباني "فدريكو غارسيا لوركا" "F. G Lorcu" (1936-1899) اللغة الشعرية التي تقوم على الاستعارات في مسرحيته (عرس الدم) (1933)، رغم أن موضوعها كان مأخوذا من الحياة اليومية، وقد ربط بين المأساوي والشعري، لأنه اعتبر أن الشعري يمس الشعب»².

3- المسرحية الشعرية عند العرب:

1 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 281.

2 - ماري إلياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص 282.

أ- عند المشاركة:

لقد تأثر العرب بالآداب الأوروبية الوافدة عليه، والتي تهافت عليها الأدباء، وفي طليعة هذه الآداب نجد المسرح الذي رغم بذوره العربية الممتدة عبر التاريخ الأدبي إلا أنه يعد وافدا جديدا على أدبنا العربي، «وإذا كان المسرح الشعري عريقا لدى أمم الأرض، فإنه بدأ عند العرب أيضا شعرا، ولعل أهم الأسباب الدافعة إلى ذلك، السعي نحو تقليد الغرب، واستلهما ما عنده، وميل الإنسان العربي إلى الغنائية، فالعرب أمة الشعر والارتباط بالسير الشعبية التي ارتبطت بالشعر والغناء أيضا، والظواهر المسرحية والاحتفالية كالبكاء على مقتل الحسين وتمثيل قتله، والقراقوز وخيال الظل، كلها كانت تمزج الشعر بالغناء، إضافة إلى جهود الرواد ابتداء من مارون النقاش الذي ترجم مسرحية "موليير" "البخيل" ومزج فيها بين النثر والغناء، وجهود "أبو خليل القباني" الذي كان مسرحه احتفاليا، بمعنى أنه كان يميل إلى الاستعراض والغناء أكثر، وكذلك الأمر مع "سلامة حجازي" الذي كان مغنيا مسرحيا بالأساس، مسابقة لذوق الجمهور الذي كان يطلب الغناء، مما جعل كتاب المسرح الأوائل يحاولون إرضاء هذا الجمهور الشغوف بالطرب والشعر، وكذلك الترجمات الكثيرة التي قام بها الرواد لعيون المسرحيات الشعرية الغربية خاصة الفرنسية والانجليزية».¹

إن هذه الأسباب مجتمعة وغيرها جعلت النص العربي يولد من رحم الشعر فكانت النصوص الرائدة الأولى تكتب شعر لا نثرا.

ويرى عز الدين جلاوي* أن تطور المسرحية الشعرية قد مر بمراحل رئيسية مفصلية في مسيرة المسرح الشعري في الأدب العربي، وهذه المراحل تتقارب زمنيا إذ تستغرق كل مرحلة بين الأربعين والخمسين سنة.

- المرحلة الأولى: مرحلة التأسيس للمسرحية الشعرية العربية:

وهي مرحلة التلمس الأولى لتأليف نص مسرحي شعري عربي، يكاد بجمع الدارسون أن مسرحية (المروءة والوفاء) لجليل اليازجي تعتبر أول مسرحية شعرية تُولف في الأدب

1 - عز الدين جلاوي: مرجع سابق، ص 14.

* ينظر عز الدين جلاوي، مرجع سابق، ص 15، وما بعدها بتصرف.

العربي وقد كتبها اليازجي سنة 1876 ببيروت، وقد مثلتها فرقة القرداحي في مصر سنة 1886، كما كتب أخرى بعنوان "الخنساء" أو كيد النساء سنة 1877، ثم ظهر بعده جيل من كتاب المسرحية الشعرية، والملاحظ أن معظم المسرحيات كتبت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وقد التزمت عمود الشعر كما هو معروف في القصيدة العربية القديمة.

- المرحلة الثانية: مرحلة التأهيل للمسرحية الشعرية العربية:

على الرغم من أن شعراء المرحلة الأولى قد استمروا في العطاء بالقيم التي ارتضوها لأنفسهم إلا أن مرحلة أخرى بدأت تلوح في الأفق، يحمل رأيتها الشاعر العربي الكبير "أحمد شوقي" (1870-1932) الذي تعود البداية الحقيقية له وإلى مسرحياته السبع التي اعتبرت فتحاً جديداً في المسرح عموماً، «بدأ شوقي يكتب للمسرح عام 1927، وفي هذه الفترة ألف خمس مسرحيات شعرية جديدة، وأعاد كتابة المسرحية القديمة التي كان قد كتبها في الفترة السابقة سنة 1893، كما كتب مسرحية نثرية، فتم له بذلك بسبع مسرحيات، وهذه المسرحيات منها ست مآس، وأما السابعة فهي ملهاة، ومآسي شوقي هي: "على بك الكبير" و"مصرع كيلوباترا" و"مجنون ليلي" و"عنتره" و"قمبيز" و"أميرة الأندلس" وهي المسرحية النثرية الوحيدة، وأما الملهاة فهي "الست هدى" وقد كتبها شعراً كالمآسي الخمس الأولى».¹

وقد اختار شوقي لمآسيه المجال التاريخي، كما اتخذ لمسرحياته هدفاً أخلاقياً متأثراً في كل هذا بالكتاب الكلاسيكيين الفرنسيين وخاصة "كورني"، كما اهتم شوقي لمآسيه بتصوير حياة الملوك والأمراء والأبطال، واهتم في ملهاته الوحيدة بتصوير حياة أفراد عاديين من الشعب، وهو في هذا خاضع لتقاليد الكلاسيكيين.

«غير أنه لم يخضع خضوعاً تاماً للمدرسة الكلاسيكية وتقاليدها، بل خرج عليها في بعض تلك التقاليد، فهو لم يلتزم قاعدة الوحدات الثلاث التي سار عليها "الكلاسيكيون" وهي وحدة الموضوع والزمان والمكان، وقد حاول شوقي تطويع القالب الشعري حسب مستلزمات الحوار الدرامي، ثم جاء بعده تلميذه عزيز "أبازيه" (1899-1973) الذي حاول أن يطور

1 - أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1983، ص 303.

مدرسة شوقي فكتب مسرحاً شعرياً تاريخياً مثل مسرحية "العباسة" (1947) و"الناصر" (1949)، وكذلك المصري أحمد باكثير (1910-1969) الذي كتب "واسلاماه" و"الحاكم بأمر الله" وغيرهما كثير.

– المرحلة الثالثة: مرحلة الإبداع في المسرحية الشعرية العربية:

ويمكن أن نطلق على هذه المرحلة "مرحلة النضج والكمال" لأن المبدعين استطاعوا تحقيق أمرين لا يقوم المسرح الشعري من دونهما، «الأمر الأول هو أنهم روضوا الشعر العربي ترويضاً تاماً للمسرح، حتى صار سلساً منقاداً، وتشكل لديهم ما يسمى بالشعر الدرامي الذي يختلف عن الشعر الغنائي، في لغته وإيقاعه وصوره، كما استطاعوا أن يهضموا شيئاً يسمى المسرح بعد أن نبتوا داخله وخبروه وعرفوا أسرارَه وقد كان عند أسلافهم وافداً غريباً يشبه شجرة نخيل في سيبيريا».¹

ولعل من أبرز كتاب هذه المرحلة هو المصري "صلاح عبد الصبور" (1931-1981) «الذي وجد نفسه يقف على جبل من التجارب الشعرية والدرامية التي عدت ثورة في الأدب العربي في العصر الحديث، هذه الثورة لم تكتف بالإبداع فحسب بل والنقد أيضاً»²، حيث قدم باقة من المسرحيات الشعرية هي مأساة الحلاج، مسافر ليل، ليلي والمجنون، الأميرة تنتظر، بعد أن يموت الملك ما بين سنتي (1964-1973).

وقد وجه النقد إلى المسرح الشعري الذي ظهر في بدايات القرن لأنه يخلط بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري، ولأنه يركز على الشعر أكثر من اهتمامه بالمكونات الدرامية. والواقع أن ارتباط المسرح العربي في بداياته بالشعر كان يتطلب الغناء، فقد كانت بعض نصوص المسرح العربي في بداياته تغنى غناء مما يتطلب التزام القافية حتى ولو كانت المسرحية تقدم باللغة المحلية العامية.

1 - عز الدين جلاوي، مرجع سابق، ص 19.

2 - عز الدين جلاوي، مرجع سابق، ص 19.

«وهذا ما نجده في أوبرت "العشرة الطيبة" التي كتبها بديع خيرى ولحنها سيد درويش، وفي مسرحيات "مايسة" و"ألف ليلة وليلة" التي كتبها بيرم التونسي (1893-1961) باللغة العامية النثرية التي تعتمد السجع».¹

ب- المسرحية الشعرية في الجزائر:

تحددت رسالة المسرح الجزائري منذ الإرهاصات الأولى لنشأته في الدفاع عن الوطن والشخصية الوطنية واللغة العربية، وكان الأهم في ميلاد المسرح الجزائري بع سنة 1920 «هو أن الجزائريين بدأوا يعبرون جماهيريا عن وجودهم وعن شخصيتهم بلغتهم الأم ويؤكدونها بواسطة المسرح يجب أن يعي خصوصية مصيره، ولن يتأتى له ذلك دفعة واحدة، فلا فرقة مجموعة مسرحيات أو قاعة أو جمهور يستطيع بمفرده القيام بهذه المهمة بل الكل في الميدان».²

وفي عام 1921 زارت فرقة "جورج أبيض" الجزائر ضمن جولة قامت بها في ذلك العام في الشمال الإفريقي بدأت بليبيا وانتهت في المغرب، حيث قدمت مسرحيتين من التاريخ العربي كتبنا باللغة الفصحى «هما "صلاح الدين الأيوبي" و"ثارات العرب" لجورج حداد، غير أن الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال الإفريقي وخاصة تونس، وذلك لأن صفوة المثقفين الجزائريين كانوا إذ ذاك يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا، فلم تكن المسرحيات العربية تهمهم، بينما لم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة»³، ومع ذلك كان لهذه الزيارة الأثر الطيب على نفوس المثقفين فتشكلت بذلك الجمعيات والنوادي التي ساهمت في نهضة المسرح الجزائري «أولها جمعية "المهذبية جمعية الآداب والتمثيل العربي" التي أسسها "علي الشريف الطاهر" وكتب لها "الشفاء بعد العناء" في فصل واحد سنة 1921 و"قاضي الغرام" سنة 1922 في أربعة فصول ومسرحية "بديع" في ثلاثة فصول سنة 1924، وجاء بعده سلالي علي

1 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن: مرجع سابق، ص 283.

2 - أحمد ببيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، 1998، ص 11.

3 - الراعي علي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة 248، الكويت، ط8، 1978، ص472.

ومحي الين باشتلرزي ورشيد القسنطيني، ثم حملت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين المشعل بعد ذلك، وقمت للأدب الجزائري الكثير من الكتاب الذين أبدعوا الكثير من المسرحيات».¹

ولما كان موضوع بحثنا هو "المسرحية الشعرية"، فإن المسرح الجزائري قد عرف كذلك هذا النوع من المسرح، وكانت أول مسرحية شعرية تكتب هي مسرحية "بلال" لمحمد آل خليفة" سنة 1938، «جاءت هذه المسرحية الشعرية في فصلين، يحتوي الفصل الأول على ثمانية مشاهد، والفصل الثاني على تسعة مشاهد، وقد عمد الشاعر في بناء مسرحيته إلى إبراز أسس فنية عالية في البناء المسرحي، خاصة من حيث الشكل، إذ قدم لنا في الفصل الأول كل الشخصيات الأساسية في النص».²

وأما المسرحية الشعرية الجزائرية الثانية فكانت سنة 1941 على يد العلامة "محمد البشير الإبراهيمي" أحد مؤسسي جمعية العلماء المسلمين وسماها "رواية الثلاثة" «وردت كلها على بحر الرجز، كتب صاحبها حين أجبر على الإقامة في آفلو أثناء الحرب العالمية الثانية، وهي تقع في 877 بيت، وفي ثلاث جلسات هي بمثابة فصول مسرحية، شخصيتها المسرحية "عبد الحفيظ الجنان" و"محمد بن العابد الجيلالي" و"السعيد بن حافظ"، والملاحظ أن المسرحية الشعرية قد ظهرت في أحضان الحركة الإصلاحية، إذ أن محمد العيد هو شاعر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ومحمد البشير الإبراهيمي هو نائب رئيسها وخليفته بعد موته سنة 1940».³

وبعد عقود من الزمن يؤلف الشاعر الأخضر السائحي مسرحيتين شعريتين هما: "حكاية ثورة"، و"أنا الجزائر" سنة 1988.

1 - عز الدين جلاوي: مرجع سابق، ص 23.

2 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، سنة 2005، ص 31.

3 - عبد الله الركبي، مرجع سابق، ص 220.

«وفي الفترة نفسها تقريبا يؤلف الشاعر الجزائري أحمد حمدي نصا مسرحيا شعريا بعنوان "أبولوس" ينشره اتحاد الكتاب العرب بسوريا سنة 1990، ويدبج تقديمه الكاتب الجزائري "الطاهر بن عيشة"¹.

من خلال هذا العرض الوجيز للمسرحية الشعرية في الجزائر نجد أن ما كتب قليلا جدا، لا يعبر إطلاقا عن حاجة المجتمع الجزائري لمثل هذا النوع من المسرح. - كل الشخصيات الأساسية في النص²، وكثيرا ما تجد الدارسين في تاريخهم للمسرح الجزائري الحديث يشيرون إلى مسرحية "بلال" للشاعر محمد العيد، «حيث اعتبرها النقاد أول نواة شعرية استلهم فيها التاريخ العربي الإسلامي وحاول أن يجسد موقف الصحابي المشهور "بلال" الذي تحمل في سبيل العقيدة ما لم تحمله سوى القليل من المؤمنين لما يعتقدون من مبادئ، بالإضافة إلى الأسلوب الذي كتبت به في فترة متقدمة جدا، وهو أسلوب شاعري يراعي فيه محمد العيد اختلاف الشخصيات وتنوعها، ويركز فيها على المعاني التي ترمز إليها مواقف بلال بين جلاديه ومضطهديه، ليدعوا من خلال ذلك الشعب الجزائري إلى اقتفاء أثر الأسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة»³.

وتعتبر هذه المسرحية «نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري، لا لأنها أول عمل شعري متكامل في هذا المجال فحسب، وإنما لأنها قد عبرت أيضا عن اتجاه جديد تجلّى في مضمونها التاريخي إلى جانب الناحية الدينية والتربوية»⁴

ويلخص نور الدين عمرون فكرة المسرحية في: "أن آمال العبد الحرية الجسدية والروحية، أما الأهداف فهي:

أ- ندافع عن أفكارنا وإيماننا بالصبر والعقلانية.

1 - عز الدين جلاوي، مرجع سابق، ص 24.

2 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى عين مليلة- الجزائر، 2005، ص 31.

3 - عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983، ص 220.

4 - المرجع نفسه، ص 220.

ب- نحرر ونساعد الإنسان للعيش بكرامة في الحياة.

ج- نعمل من أجل تحقيق المبادئ الإنسانية".¹

4- ملخص المسرحية الشعرية "أبوليوس" لأحمد حمدي:

«منذ أن كشف الأديب والمفكر الليبي "علي فهمي خشيم" عن شخصية "أبوليوس" وترجم إلى العربية أعماله الأساسية "تحولات الجحش الذهبي" و"الأزاهير" و"دفاع صبراتة"، وهذه الشخصية تجذب الأدباء والنقاد العرب بثناء حياتها وإبداعها فيما يخص موضوعات كثيرة ما تزال موضع نقاش، كالموقف من التراث الفكري والسردى للأقوام والشعوب الأصلية على الأرض العربية قبل الفتوحات الإسلامية مثل الموقف من قضية الانتماء القومي»²

إن سيرة حياة أبوليوس تتيح أوسع الفرص لمناقشة هذه المسائل وسواها، كما أن نصوصه ولاسيما "تحولات الجحش الذهبي" من كنوز الإنسانية الباقية، وهي مثل "ملحمة جلجامش" تحتفظ بقيمة فكرية وفنية متألفة في التطور الخلاق لتعبير الدرامي.

وكان من أبرز المحاولات التي استلهمت شخصية "أبوليوس" الشاعر "أحمد حمدي".

«قدم للمسرحية "الطاهر بن عيشة"، ولاحظ أمورا ثلاثة، أولها شعوره الغامر بالسعادة، لأن شاعرا جزائريا لم يتهرب من الميدان المسرحي، فأبدع مسرحية شعرية تدرك خطورة رسالة المسرح وعظمتها، وثانيها أن المسرح الشعري نفسه على جانب كبيرة من الخطورة، إذ فيه يتزوج الفكر بقدسيته، والشعر بعظمته والفن بروعته، وهذه مغامرة من مغامراته اللافتة للنظر، وثالثها أن العمل المسرحي أيا كان قضية يخدمها وهدفا يرمي إليه، والقضية هنا: هي كشف الغبار التاريخي عن نضال شعبنا ضد الاستعمار الروماني، الذي خيم ظلامه على أرضنا، مدة تزيد عن الثمانية قرون، ظل شعبنا خلالها يقاوم بجميع طبقاته، ويسعى إلى التحرر والانعقاد من الظلم والعبودية وأثناء هذا النضال المرير، برزت عدة بطولات شعبية ظلت تضحياتها معالم مجد وشرف للقوافل المتتابعة للجهد والحرية، الراضية للذل

1 - نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة بانتيت، الجزائر، ط1، 2000، ص 124.

2 - عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 351.

والاستعباد، ومن أبرز هذه البطولات وهي كثيرة لا تعد ولا تحصى، بطولة "أبوليوس" النوميدي المداوروشي الذي اتخذ منه حمدي بطلا رئيسيا لمسرحيته الشعرية هه، وشخصية هذا البطل تتضمن عدة مناقب تستحق البقاء والخلود¹، ويعيد "الطاهر بن عيشة" مآثر القول حول أبوليوس فهو فيلسوف كبير، ملم بعلوم عصره، يضاهي في ذلك أكبر فلاسفة اليونان، وهو خطيب مصقع، تتضاءل أمامه بلاغة "شيشرون" الروماني، وهو أحد رواد الرواية والقصة في العالم القديم، وإلى جانب هذا كله فهو قائد سياسي محنك، قاد نضال شعبه النوميدي ضد الرومان بحنكة واقتدار، ومقابل ذلك دفع الثمن كاملا، سجنًا ونفيا من وطنه.

وعلى هذا الأساس تكتسي مسرحية "أبوليوس" لصاحبها أحمد حمدي أهميتها الخاصة من كونها أثارت فينا قضية هذا المثقف العبقري الذي أنجبته تربة الجزائر الخصيبة وتتضمن هذه المسرحية في النهاية دعوة لأحفاد أبوليوس من المثقفين الجزائريين أن يعيدوا الاعتبار لأعمال "أبوليوس" العلمية والأدبية.

«وقد احترز الشاعر المؤلف أحمد حمدي من هذه الاعتبارات كلها وواجه الإشكاليات التي يتحتم عليه إزاحتها، كي لا يكون حاجز الزمن الفيصل الصارم والحد الفاصل في العمل الإبداعي، كونه مستمدا من الوقائع التاريخية الماضية والموغة في القدم، وهذا كله لا يغير شيئا على مستوى الخطاب الإيديولوجي للنص، ولا يشكل أي اضطراب أو غموض في مسار المضمون، فالنص الإبداعي ليس نصا تاريخيا، ولا هو مجرد سرد ساذج للوقائع التاريخية الجامدة، إنه قراءة جديدة واعية للواقع في الوقت نفسه، وجدوى المسرح الشعري وأهميته في نهاية القرن العشرين الذي شهد انحسارا مختلفا بسبب هجمة وسائل الاتصال والتلفزة على وجه الخصوص، وبسبب كفة المسرح الشعري التي يشوبها كثير من التكلف

1 - عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، مرجع سابق، ص 352.

والصناعة والرتابة، ولكن هذه المعضلات وسواها ينبغي ألا تجعلنا نرضخ لفنون السوق، والفنون الخالصة والذوقية العالية ضرورة لمواجهة الثقافة المحدودة والاستهلاكية»¹.

إن أبوليوس شخصية قومية وفكرية ولدت في مادورا بالجزائر، وعاشت وقضت "بأويا" (طرابلس) بليبيا، وقد اختار أحمد حمدي لمسرحيته بشكل اللوحات، فتألفت مسرحيته من ثلاثة عشرة لوحة، سبقها بمقطع سماه "قبل أن يرفع الستار"، «سمح فيها للبطل أبوليوس بتقديم نفسه مباشرة للجمهور، وهو بذلك يكسر الجدار الرابع، ويتمرد على المسرح الأرسطي، منتصرا للمسرح البريختي التعليمي، وقد تجاوز عدد شخصيات المسرحية خمس عشرة شخصية، إضافة إلى الكورس»².

«- أبوليوس رجل كامل القوام، حازم في مواقفه، جهوري في صوته، واضح في عباراته، يتكلم باعتداد وصرامة، يرتدي قشابية عادية، يظهر قبل أن يرفع الستار: أبوليوس: (مخاطبا الجمهور) لقد جئتم إلى هذا المسرح، وأنا أشعر بالثقة في هذا، بخير إرادة العالم، فإنكم تعلمون أن أهمية خطية ما لا تعتمد على المكان الذي تلقى فيه، بل إن ما ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار أول الأمر هو: (أية صورة من صور المتعة سوف يقدمها المسرح؟) لو كان تمثيلا تقليديا لضحكتكم، فإن كان شيئا على الحبل لارتعدتم خشية أن يسقط الماشي، ولو كان ممثلا هزليا لحببتموه بالتصفيق، أما إن كان فيلسوفا لتعلمتم شيئا منه»³.

تابع الكاتب في لوحاته الأحداث الرئيسية لمسرحيته من خلال شخصية "أبوليوس" مركزا على أهمها:

- **اللوحة الأولى:** الساحة العامة في مدينة مداوروش الرومانية، تحفها الأقواس والأعمدة التي تشتهر بها الهندسة الرومانية، السكان يرتدون أزياء رومانية، لكن أحيانا يمر أناس في

1 - عبد الله أو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، مرجع سابق، ص 252.

2 - عز الدين جلاوي: بنية المسرحية في الأدب المغاربي المعاصر، مرجع سابق، ص 27.

3 - أحمد حمدي: الأعمال الشعرية غير الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص 255.

عجلة من أمرهم يرتدون البرنوس أو القشابية، من الضباب المسرحي يظهر الكورس في لحن وعظي:

«الكورس:

يا سكان الأرض جميعا

هذا صوت من أعماق التاريخ يرن،

ما زال يرن

وينادي في أعماقكم الإنسان

إن المال هو الفتان

وإن الحكم إذا جار هو الطغيان

وإن القمع هو الخسران

وإن الأرض إذا ابتليت بالظلم

صارت أشجان

وإن الفقر هو العدوان...

أبوليوس: (يظهر فجأة وكأنه مندفع من أعماق الأرض) ويقول بصوت جهوري:

- صمتا

- صمتا

- صمتا

إن الظلم..

وإن الزور..

وإن البهتان..

صور أخرى للإنسان

صور أخرى في الإنسان؟؟

أبوليوس (بإصرار):

إيه..

إن الذئب لا يجرو أن يأكل ذئبا

لكن الإنسان

يفعل ما لا تفعله الذئبان»¹.

كان هذا حوارا عاما حول العدل والطغيان والفوارق بين البشر، وقد دار بين الكورس وأبوليوس والكاهن.

- **اللوحة الثانية:** أبوليوس في مخفر الشرطة متهم بالشغب وهو يرفض الاتهام، فالأرض أرضه إنه بربري في بلاده.

(أضواء باهرة.. أبوليوس في مخفر الشرطة.. حوله حراس مدججون بالسيوف والعصي، وتبدو عليهم مظاهر القسوة).

«الشرطي: من أنت ؟

إلى ماذا تدعو؟

أبوليوس: (مشيرا بيده):

أنا ابن هذه الأرض

وهذه السماء.

الشرطي: أجب دون لف ولا دوران:

أولا: من تكون؟

ثانيا: ما الذي قلت للكاهن الأعظم؟

ثالثا: ما الذي كنت تفعل

رابعا : أنت متهم بالشغب

خامسا: أنت تهزأ بالسلطة الحاكمة

سادسا: قد دخل إلى الحي

1 - أحمد حمدي: مصدر سابق، ص ص 256، 257.

يا بريري بلا رخصة

وبلا أي إذن»¹

- اللوحة الثالثة:

قلق والديه عليه، وخبر من عبد أنه في السجن فيطمئنه الأب أنه تحت الحراسة، لكن الأمم تظل قلقة؛ فلأمر بعده السياسي، لأن "أبوليوس" من جماعة عصاة أثينا:

الأب: الأرض شحيحة

هذا العام

والفلاحون كسالى

الأم: (تقاطععه لتغير مجرى الحديث)

إن ابنك أبوليوس

لم يعد منذ يومين

على غير عادته

كما أنه لم ير في المدينة

الأب: سوف أطرده خمسين فلاحا

وسأبقي على خمس عشرة

وستين شابا.

لا ..

بل سأطردهم كلهم

وأشتري بالأجور العبيد

(بعد صمت قصير: يلتفت إلى أم أبوليوس)

غيابه ليس جديدا علينا

لقد صار حقا ينغص في كل يوم، حياتي

1 - أحمد حمدي: ، مصدر سابق، ص 262.

بأفكاره المهلكة

وأحاديثه المزعجة

ومخالطة السفلة

إن قائد مادورا حدثني..

بانضمامه للعصبة المارقة

وعصاة أثينا»¹.

يلتفت الأب إلى تجارته واستقبال التجار، بينما الكورس يدعو إلى انتفاضة الشباب

في الشوارع:

الكورس:

يا شبابا في الشوارع

زائع العينين ضائع

ارفض الذل..

... انتفض...

تلق هذا الكون رائع

يا شبابا في الشوارع

يا شباب..

يا شباب..

يا شباب..

(تنطفئ الأضواء ويسدل الستار).²

- اللوحة الرابعة:

يدخل الأب إلى مخفر الشرطة ويدفع لكبير الشرطة نقوا لإطلاق سراح ابنه على أن

يغادر روما للدراسة، وعند خروجه تأتي أخبار مناهضة للحكم والمطالبة بعودة "أبوليوس"

1 - أحمد حمدي: مصدر سابق، ص 268.

2 - أحمد حمدي: مصدر سابق، ص 274.

وتخفيف الضرائب والقمع... فيطلب من أبوليوس تهدئة المتظاهرين ولا يفعل، وعندما يبدأ القتل يقرر مخاطبتهم ويحذر الرومان من القمع:

أبوليوس: (خائفاً على مصير السكان):

سأخطب فيهم

لعلهم يرجعون

غير أنني أحذركم

من مواجهة الوضع بالقمع والقتل..

إن ذلك عين الخطأ..

إنه الزيت يلعب ناراً

ويحدث مثل الوباء دماراً

... إن حقوقهم واضحة.

كبير الشرطة (مغتباً):

تفضل أبوليوس

لتملاً الرؤوس حكمة

وتهدأ النفوس»¹.

يخرج أبوليوس، يتبعه الأب والشرطي، أما كبير الشرطة فيبقى يذرع القاعة جيئةً وذهاباً، عصبي المزاج، تتطفئ الأضواء ويسدل الستار.. مع موسيقى غاضة.

- اللوحة الخامسة:

(ساحة عامة في مدينة مداوروش.. مظاهرة ضخمة، وجوه متحفزة، نساء أطفال، شبان أشداء أغلبهم فلاحون، لفحتهم الشمس فازدادوا قوة وفتوة) ، وأبوليوس خطيب في الجماهير لمناهضة روما ويقنعهم بتشكيل وفد من فئات الشعب لمفاوضة المحتلين من القمع، الغلاء وارتفاع الضرائب.

1 - أحمد حمدي: أحمد حمدي: مصدر سابق، ص ص 284، 285.

أبوليوس: (يوصل خطابه السابق)

من الرأي

يا سادتي الأوفياء

أي نعود للحكمة الخالدة

ونكون وفدا

يفاوض عجل الحكومة

عن القمع... ثم الغلاء

وارتفاع الضرائب

الجمهور: (مقاطعا)

إنه الرأي السديد

صوت: أبوليوس في الوفد

صوت آخر: بل رئيس

الجمهور: رئيسها.. رئيسا.¹

(أبوليوس سيستشير أعضاء الوفد بينما تخفت الأضواء ببطء، ويسدل الستار).

- اللوحة السادسة:

لا يستمع القنصل للوفد، بل يأمر بنفي أبوليوس، وسجن بقية الوفد، ثم تقوم الحرب

بين الفرس والرومان.

ليانوس:

لا بد من نفيه اليوم،

قبل الغروب

يكون بعيدا عن أرض نوميديا،

أما أصحابه الهمجيون،

1 - أحمد حمدي: مصدر سابق ، ص 292.

فليحبسوا دون أي انتظار.¹

(موسيقى حزينة تصاحب انطفاء الأضواء وإسدال الستار).

- اللوحة السابعة:

أبوليوس في بيته مع الشرطي قبل نفيه وتعليقات من الأب والأم وأبوليوس.

(طرق عنيف على الباب.. يركض العبد دون أن يكمل كلامه، يفتح الباب.. يدخل أبوليوس محاطا بالشرطة).

أحد الشرطة أمرا:

خذ لباسك

دون سلاحك

الأم (محتجة)

أطلقوه

أطلقوه أيها السفلة

الشرطي مهددا

أغلق فمك يا امرأة

أو ستغلقه عنوة

أبوليوس (متوجها إلى أمه)

دعهم يا أماه

فالظلم من شيمهم

والقهر من شرعتهم

والحق لا تعرفه دولتهم

أماه سأعود

مكللا بالفار والورود

1 - المصدر نفسه، ص 303.

فالظلم لا يدوم

والنفي مرحلة

في هذه الحياة.¹

الكورس:

فيا أمة المجد

يا أمتي،

طريق الخلاص،

ودرب النجاة،

يرصعه الدم والسيف،

في مهرجان الدماء،

فلن تهزمي،

إذا ما سلكت،

إلى المجد،

دروب الفلاح،

ودرب الدم.²

(يسدل الستار)

اللوحة الثامنة:

القافلة إلى "لاويا" مع المنفيين، ونشيد "أبوليوس" حول الحنين إلى الوطن:

أبوليوس (مناجيا وهو يبتعد):

سلام على الدنيا؛ سلام على الربى

سلام على الأزهار، والماء، والنهر

لكم كنت مشتاقا إليكم في قريكم

1 - أحمد حمدي: مصدر سابق ، ص 306.

2 - أحمد حمدي: مصدر سابق ، ص 310.

فكيف يكون الصبر بعد الذي يجري؟

حزين .. وقد صارت جراحي كثيرة

ولكن جرح النفي أقوى من الجمر ..

(فترة صمت)

بلادي التي قد صغت منها طفولتي

وأحلامي السكرى فاتحة العمر

هواك هواي قد ترعرع في دمي

وشب لهيبا مع فؤادي وفي صدري

فلن تهزم الأحزان شوقي وخافقي

وأنت بلادي درة المجد والدهر»¹.

اللوحة التاسعة:

في مكتبة "أوبا" "طرابلس" ولقاء مع الأميرة "بودنتيلا" التي تعده ضيفا في قصرها

وتخبره أنها والدة بونتسانوس الذي تعلم معه في أثينا وروما.

أبوليوس (متذكرا):

عشنا معا في روما وأثينا

(بعد صمت)

إنه من خيرة أصحاب

أنا سعيد يلقاك سيدتي ..

وسوف أسعد كثيرا

إذا تركن برؤية بونتيانوس ؟

بودنتيلا:

إذن ..

1 - المصدر نفسه، ص 316.

تعالى معي..¹

(يتبعها بينما يبقى مسؤول المكتبة في مكانه.. ثم يأخذ الكتاب الذي حركه أبوليوس ليعيده إلى مكانه في الرفوف.. إثر ذلك تتطفئ الأضواء).

اللوحة العاشرة:

(بعد سنة.. بهو واسع في قصر بودنتيلا.. بعض الكتب في رفوف المكتبة.. أبوليوس منهمك في كتابه الفصل الأخير من رواية "الحمار الذهبي" «وقد تفاقمت المؤامرات عليه خلال السنة الأولى من إقامته في "أويا" فيقترح بوفيتانوس عليه أن يتزوج أمه ليحميه قانون البلاد، ويفعل وروحه حزينة:

«أبوليوس: أيها الصوت الغريب

يا صدى الحزن

ويا عسف القيود

لم يعد للحرف معنى ووجود

إن بدا عبدا ذليلا

همه أن يرضي الحكام

والعهد الرذيلة»²

(موسيقى الزواج.. تصاحب انطفاء الأضواء وإسدال الستار).

اللوحة الحادية عشر:

لا يعتقد قرانه على "بودنتيلا"، ولكنه يقدم للمحاكمة (محكمة أويا تقع في المسرح الروماني.. الصفوف الأولى للأعيان.. قضاة، محامون في لباس رسمي.. أبوليوس في قفص الاتهام، بودنتيلا تجلس هي وابنها بونتيانوس وحيدين.. رئيس المحكمة يتحدث مع مستشاريه وأعوانه.

أيها السادة..

1 - أحمد حمدي: مصدر سابق ، ص 326.

2 - أحمد حمدي، مصدر سابق، ص 329.

بودنتيلا لم ترض بأعيان البلد،
 كيف ترضى اليوم بالساحر أبوليوس؟؟
 (بعد أن يسترجع أنفاسه)
 إنه السحر الخطير
 ذلك السحر الذي حدثنا عنه،
 وعن تأثيره
 في "الحمار الذهبي"
 (بعد توقف)
 يا حماة العدل
 إني أتمنى بتر هذا الداء
 واستئصاله من بلدي
 إنني أطلب أقصى العقوبات¹
 أبوليوس دون أن يستأذن في طلب الكلمة، وبتكهم واضح:
 - كنت أحسب أنكم جبئتم المحكمة
 قصد عقد القران
 ولكن على ما بدا منكم الآن
 أنكم جبئتم قصد تنفيذ ما قد تقرر في عتمان الظلام
 (تنفجر القاعة بالضحك)
 رئيس المحكمة:
 إن هذا الكلام
 يعد إهانة
 واعتداء على هيبة المحكمة

1 - أحمد حمدي: مصدر سابق ، ص 338.

ومسا خطيرا بروح العدالة

لذا تقرر ما هو آت

ينفي "أبوليوس" من أويا".

يجرد مما كسب

تتخذ هذي الأوامر فورا، وليس هناك طعون

وقد رفعت جلسة اليوم»¹.

ينهض رئيس المحكمة يتبعه بقية المستشارين والقضاة في حين تصدر مهمة وسط القاعة، تتم عن احتجاج غامض.. تلتف الشرطة حول "أبوليوس" ليقودوه إلى خارج المدينة.. "بودنتيلا" مذهولة من إصدار هذا الحم الجائر بهذه السرعة، يقف إلى جانبها بونتيانوس حيث يتجمهر عدد من الشبان الثائرين.. سرعان ما يتحول ذلك إلى مظاهرة صاخبة.. يسدل الستار.

اللوحة الثانية عشر:

عند مدخل الصحراء، حيث ينعدم الاتجاه، وتختلط المسالك، يظهر من السراب حارسان يقودان "أبوليوس" ويرميانه خارج المدينة، ثم يلتقطه المسافرون، ويخبرونه بهياج الشعب، ويهتدي إلى قرطاجنة، أما الأميرة فترحل إلى هناك، ووراءها القنصل.

الحارس (يأمر):

هنا مفترق الطرق،

ومدخل لمتاهة العظيمة

(إلى أبوليوس)

عليك أن تختار

أبوليوس (مقاطعا):

إن معركة الاختيار شائكة

1 - المصدر نفسه، ص 352.

شائكة..

قائلة..

إذا انعدم العقل،

والقيم الراشدة.¹

1 - أحمد حمدي: مصدر سابق ، ص 354.

اللوحة الثالثة عشر:

يحكم صديقه "سرابة" قرطاجنة ويكرمه مع الأميرة ويحتفلون بإقامة تمثال له، ثم يخطب فيهم الشاعر فيلمون الذي مات وهو يدعوهم لإزاحة الستار عن النصب (الساحة العامة في مدينة قرطاجنة.. حشود جماهيرية في انتظار إزاحة الستار عن تمثال أبوليوس)

«- قرطاجني 1:

هذا الهرج؟

قرطاجني 2:

ليس هذا هرج

(أبوليوس، يا سيدي، يستحق

أكثر من كل هذا،

وحكمته وعلومه قد ملأت في مدينتنا كل عقل وقلب».¹

يعتبر أحمد حمدي شاعرا وكاتبا مسرحيا، أسهم في ترسيخ المسرحية الشعرية وامتدادها في الجزائر، وسعى إلى التجديد في بنائه الفني، وأدرك أن الفن المسرحي يشكل جانبا من جوانب البناء الشامخ في جسم الثقافة والأدب للأمة، فهي ركيزة أساسية في البناء الثقافي للمجتمع، وآمن بأن أصالة الفنون وقوتها تستمدّها من قدرتها على التعبير عن روح الشعب الذي نبعث منه.

إن محاولة تجريب صياغة المسرحية شعرا في العصر الحديث تثير في نفس الشاعر مجموعة من التساؤلات التي لم تكن تثير انتباه الشاعر القديم، والسبب في ذلك أن المسرح كان قديما يكتب شعرا لا نثرا ولم يكن المسرح النثري يكسب أحقية وجوده بعد.

لقد أدرك أحمد حمدي «أن المسرحية هي أرقى أنواع الفنون، كما أن الشعر الدرامي هو أرقى أنواع الشعر، إذ ينتقل به الشاعر من الغنائية الفردية إلى الموضوعية»²، وهذا ما

1 - أحمد حمدي، مصدر سابق، ص 362.

2 - حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999، ص 178.

ذهب إليه عز الدين إسماعيل عندما قال: «إن كل الأنواع الأدبية تصبوا إلى الوصول لمستوى التعبير الدرامي الذي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي، فإذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون فإن العمل الأدبي الدرامي يلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون».¹

وهكذا نجد أن الشعر هو الأداة الطبيعية لكتابة المسرحية، وذلك «للتناسب بينه وبين ما تفرضه اللغة المسرحية من اختزال واختصار، فعالم المسرحية هو عالم اللحظات المكثفة الغنية، لذا فقد تنبأ بعدم استطاعة النص المسرحي النثري مجارة المسرح الشعري ويعد اختياره للشعر لغة للحوار المسرحي خطوة في طريق التأصيل، خصوصاً أن التطبيق قد واكب التطوير عنده، ولا يخفى ما للشعر من قيمة في نفس الإنسان العربي».²

5- تجريب المسرحية الشعرية عند أحمد حمدي:

إن حداثة المسرح الجزائري وعدم امتداده في التربة العربية، لا يشكل عائقاً في سبيل الوصول إلى مسرح جزائري الهوية، ذلك لأن ظواهر الإبداع والتجارب الفنية لا يمكن أن تنبت في فراغ، أو أن تعيش معزولة عن تجارب الآخرين خصوصاً أمام تشابك الحضارات وتشابه التجارب، إذ لا يمكننا عزل ثقافة شعب عن شعب آخر «أمام تشابك وتلاحم الثقافات والحضارات عبر تعاقب الأجيال، وتشابه الهموم والتطلعات»³ فيمكننا أن نستفيد من تجارب الآخرين شرط أن تحقق أصالتنا في عملية البحث والاستنبات، وذلك من خلال تحقيق خصوصيتنا المحلية.

وتعني الخصوصية - عند البرادعي - إيجاد بصمة تشبه بصمة الآخرين في الظاهر، إلا أنها تتميز بالتفاصيل والجزئيات، لكن هل المقصود بالتفاصيل والجزئيات مضمون العمل المسرحي؟

1 - إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، منشورات جامعة البعث، سورية، 1988-1989، ص 278.

2 - حورية محمد حمو: المرجع السابق، ص 179.

3 - البرادعي خالد محي الدين: خصوصية المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1986، ص 72.

يمكننا أن نرجح صدق هذه المقولة ذلك «لأن محي الدين البرادعي في محاولاته التنظيرية للبحث عن مسرح عربي لم يول اهتماما للشكل فنيا جديرا مغايرا للشكل الفني المعتمد، وكل ما فعله من الناحية التطبيقية أنه أشار في مقدمة بعض مسرحياته إلى أن هذه المسرحية يمكن أن تعرض في أي مكان دون التقيد بخشبة المسرح، أو بالعلبة الإيطالية، والمكان جزء من العمل الفني، وليس كل العمل الفني، إضافة إلى أنه حاول تحطيم الجدار الرابع عن طريق بعض الممثلين في الصالة وإشراكهم في العملية المسرحية، وهذه الخطوة طبقت في المسرح الأجنبي قبل أن يلتزم بها بعض المؤصلين المسرحيين، وإصراره على تشابه التجارب وتشابك الحضارات يدل دلالة واضحة على أنه لا ضير من الاستعانة بالمسرح وخصوصيا، وهنا يبرز دور الجزئيات والتفاصيل»¹.

ولابد أن نشير هنا أن الكاتب "أحمد حمدي" قد كتب مسرحيته شعرا ونثرا فكانت جمل المواقف الفرية والنضالية والتأملية بلغة الشعر، ونطقت العامة من الشرطة والجنود والموظفين نثرا في محاولة لحل عقدة اللغة المسرحية «حين يصير نفر من المسرحيين والكتاب على الكتابة بلغة الشارع ولو في موضوع تاريخي يتناول حياة الملوك والأمراء والقادة والمفكرين والأدباء والعلماء»².

لقد عمد "أحمد حمدي" إلى التبسيط وإحلال لغة الشعر في مكانها السامي والتأملي و الرقيق والنضالي، بينما خص وصف الفعل وتتاميه ومنطوق العامة بالنثر، وهذه نقطة تحسب لهذه المحاولة المسرحية، «ومن الواضح أن أحمد حمدي" لا يطمع إلى الإحاطة بثرأ شخصية "أبوليوس" كله، فقد مثل أمرين: أولهما إحياء ذكر هذه الشخصية القومية الفردية، وثانيهما تكريم القيم الفكرية والنضالية ولاسيما قيم الانتماء إلى الأرض والوطن وقد مثلتها سيرة "أبوليوس" تمثيلا مشهودا، غير أن ميول نزوع حمدي إلى التبسيط والاختزال قد

1 - حورية محمد حمو: مرجع سابق، ص 187.

2 - عبد الله أو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، مرجع سابق، ص 355.

قلل من قابليات معالجة شبكة المفاهيم والعلاقات المعقدة في سيرة "أبوليوس" وعصره¹، ولعله اكتفى بمسرحية تعليمية بالدرجة الأولى.

ثانياً: الدراسة الفنية للمسرحية الشعرية التجريبية "أبوليوس"

1- اللغة والتناص والإيقاع في مسرحية "أبوليوس"

أ- اللغة:

استخدم أحمد حمدي لغة فصيحة لكنها بسيطة في ألفاظها وتراكيبها وهي أقرب إلى لغة الإرشادات، لكن أحياناً يرتفع مستوى اللغة إلى الجمال والروعة، ومن ذلك هذا المقطع على لسان أبوليوس لما نفي وغادر أرضه وبلاده التي أحب كيف لا وهي مرتع طفولته وسجل ذكرياته:

أبوليوس (مناجيا وهو يبتعد):

سلام على الدنيا؛ سلام على الربى

سلام على الأزهار، والماء، والنهر

لكم كنت مشتاقاً إليكم في قريكم

فكيف يكون الصبر بعد الذي يجري؟

حزين.. وقد صارت جراحي كثيرة

ولكن جرح النفي أقوى من الجمر..

بلادي التي قد صغت منها طفولتي

وأحلامي السكرى فاتحة العمر

هواك هواي قد ترعرع في دمي

وشب لهيباً مع فؤادي وفي صدري

فلن تهزم الأحزان شوقي وخافقي

وأنت بلادي دره المجد والدهر.¹

1 - عبد الله أبو هيف: مرجع سابق، ص 355.

لقد جاءت هذه الأبيات الجزئية مفعمة بالعواطف الجياشة والعبارات الموجبة والمعبرة عن الحالة التي يشعر بها "أبوليوس" وهو يغادر أرضه ويبتعد عن خلانه.

ب- التناص: لا يميل الشاعر أحمد حمدي إلى تداخل نصوص غيره في نصه الأدبي لذلك لا نكاد نجد التناص إلا في أربعة نصوص كما ذكر عز الدين جلاوي فالنص الأول أخذه من الإنجيل والبقية أخذها من القرآن الريم حسب الجدول التالي:

الرقم	النص الحاضر	النص الغائب
1	أو لم تعلم بأن القول حق؟ وبأن الكلم الصادق بدء؟	في البدء كانت الكلمة (الإنجيل)
2	خذوه.. وغلوه بالسوط علموه (ص 260)	﴿خذوه فغلوه ثم الجحيم صلوه﴾ الآية 30- 31 سورة الحاقة
3	يا كاهن الظلام الله خلق الإنسان وعلم اللسان النطق والبيان (ص260)	﴿خلق الإنسان علمه البيان﴾ الآية 3-4 سورة الرحمن
4	دعيهم في غيهم يعمهون ص 331.	﴿ونقلب أفئدتهم وأبصارهم كما لم يؤمنوا به أول مرة ونذرهم في طغيانهم يعمهون﴾ الآية 110 من الأنعام.

ج- إيقاع النص¹:

اعتمد الكاتب على تفعيلات ثمانية بحور شعرية هي على الترتيب:

المتقارب (39 مرة) والمتدارك (38 مرة) والرجز (36 مرة) والخبب (14 مرة) والرمل (12 مرة) والكامل (3 مرات) والسريع (1 مرة) والطويل (1 مرة)، وهذا يعني أن الشاعر اعتمد كثيرا على شعر التفعيلة، ولا عجب فهو من شعراء البارزين في الجزائر، أما الشعر العمودي فقد استخدمه مرة واحدة وجاء ذلك على لسان أبوليوس كان مبعدا عن وطنه:

سلام على الدنيا؛ سلام على الربى ، سلام على الأزهار، والماء، والنهر
لكم كنت مشتاقا إليكم في قريكم ، فكيف يكون الصبر بعد الذي يجري²

لكن الشاعر لم يلتزم الشعر -سواء العمودي أو شعر التفعيلة- في كل المسرحية فقد نجده أحيانا يستخدم لغة النثر في محاولة منه لحل عقدة اللغة المسرحية ومن ذلك قوله:
أبوليوس.. أبوليوس (ص260)

الضرائب الضرائب

ازداد الاضطراب

يا كلاب يا كلاب (ص 257)

ماذا تعرف عنها يا نوميدي (ص318)

أذكر أن القانون يعاقب حتى مجرد تعمد الجريمة (ص320)

وهذا يكفي مثلما يكفي لإنزال حكم القانون وجود نية الإنزال للعقاب (ص321).

حيث يقو عبد الله أبو هيف في هذا الصدد: «لقد كتب أحمد حمدي مسرحيته شعرا ونثرا، فكانت جل المواقف الفكرية والنضالية والتأملية مصاغة بلغة الشعر، ونطقت العامة من الشرطة والجنود والموظفين نثرا في محاولة مقبولة لحل عقدة اللغة المسرحية»³.

2- الشخصية وأساليب التشخيص في المسرحية الشعرية:

1 - جلاوي عز الدين: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، مرجع سابق، ص 53.

2 - أحمد حمدي، مصدر سابق، ص 316.

3 - عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، قضايا رؤى وتجارب، مرجع سابق، ص 355

أ- تعريف الشخصية: هي كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأفعال الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة مثل: اللوحة والرواية والفيلم السينمائي، والدراما، وللشخصية في المسرح خصوصية كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على خشبة من خلال جسد الممثل وأدائه¹

وتتكون الشخصية في المسرح من خلال أفعالها وخطابها ومجمل الصفات التي تحملها، وهناك دائما علاقة جدلية بين فعل الشخصية وصفاتها تلعب دورا هاما في تحديد نوعية الشخصية، وحين يغيب الفعل يكون الأمر ذو دلالة.

ب- أساليب التشخيص في المسرحية الشعرية:

إن لكل أديب وسائله المختلفة والمتنوعة لإخراج شخصياتها نابضة حية من خلال أفعالها وتصرفاتها أفكارها ومظاهرها، وهذا ما سأعرض إليه من خلال تشخيص الشخصية الرئيسية "أبوليوس" في المسرحية.

• التشخيص بالفعل:

إن جوهر المسرحية هو تمثيل فعل ما، لذلك فإن من أبرز عناصر التشخيص هو الفعل نفسه الذي يصور عن الشخصية وفق مزاجها ومشاعرها وعواطفها، ويجب أن يبتماشى الفعل مع طبائع وصفات الشخصية لإقناع القارئ أو المتفرج وفي مسرحية "أبوليوس" نجد أن الشخصيات المحورية لا تفعل كثيرا، وإنما تقول كثيرا، وفي هذا الصدد يقول عز الدين جلاوي: "أم الأفعال التي يعتمد عليها أحمد حمدي فإن أولها خروج "أبوليوس" من أعماق الركب، كأنه خروج من أعماق التاريخ" يظهر أبوليوس فجأة وكأنه مندفع من أعماق الأرض.

ويقول بصوت جهوري: "ص 257، مما يجعل الفعل إرشادا مسرحيا قرائيا وإخراجيا، ومما يجعل وظيفته مفاجأة المشاهد وخلق حالة من التوتر النفسي، كما أن فيه إشارة لطبيعة "أبوليوس" الثائرة الفاضحة للظلم، وقد ربط الكاتب خروج "أبوليوس: المفاجئ من أعماق

1 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن: معجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص269.

الركح بصوته الجهوري كما يوحي لنفسية: أبوليوس "المعتمد بنفسه وإلا كيف يخرج في وجه المتلقين في أول خروج له بقوله: "صمتا صمتا صمتا" ص257. عنها صرخة تعبر عن نفسية أبوليوس الراضة لأي صوت يعلو صوتها، نفسية متعالية¹.

معتدة بثقافتها أكثر ما تدل عل أبوليوس الثائر، وهذا ما نشاهده في المسرحية².

• التشخيص بالمظهر:

حيث نجد في معظم الحالات أن المادة الأولى منحيث التسلسل الزمني التي تتوفر لدينا لفهم الشخصية وتفسيرها هي المظهر الشخصي، وقد يجد المرء ذو الملاحظة الدقيقة أن النظرة الأولى إلى شخص معين قد تمده بمادة كبيرة للملاحظة والتحليل، فنحن دائما في ملاحظتنا لمعارفنا الجدد نستعيد مجموعة من الأفكار حول أهمية الجسم بالنسبة لشخصية" إن الحجم والشكل والبنية والقوام وضخامة الشكل أو نحافته بشكل انطباعاتنا الأولى، وإن الفحص الدقيق يكشف لنا عن ملامح وإشارات وإشارات قد نفرنا وقد تجذبنا أو قد تبقي حب الاستطلاع عندنا نشيطا وتكاد تكون الملابس جزءا من جسم الفرد، وإن ما تتم عمه الملابس من فقر أو غنى، أو تذيير يلج إلى لشعورنا فورا ويمدنا بمادة للتفسير والتحليل"²

أما في مسرحية" أبوليوس" فنجد الكاتب أحمد حمدي قد أهمل هذه الخاصية- التشخيص بالمظهر - مع كل الشخصيات، ولم يأت ذكر لمظهر" أبوليوس" قط ما عدا من خلال المدخل الذي سماه" قبل أن يرفع الستار"، أي قبل اللوحة الأولى، حيث جاء فيه:" أبوليوس رجل كامل القوام، حازما ي موافقه، جهوريا في صوته، واضحا فلي عبارته، يتكلم باستعداد وصرامة، يرتدي قشابية عادية، يظهر قبل أن يرفع الستار، ص255، وهي من صفات كلها متعلقة بالمظهر الخارجي لبطل المسرحية فكأن منها الصفات الجسدية في قوله:" القوام، جهوري الصون، واضح العبارة" ومنها ما يتعلق بالمظهر الخارجي في قوله:" يرتدي قشابية: وهي لباس خاص يرتبط أصلا بالأمازيغ ودليل هويتهم.

1 - عز الدين جلاوي، مرجع سابق، ص122.

2 - فردب ميليت، فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، 1986، ص449.

• التشخيص بالفكر:

يستطيع الكاتب إمطة اللثام عن الشخصية من خلال أفكارها: ولا شك أن الدرجة التي يمارس القصاص، امتيازها هذا فيرفع الغطاء وينظر في عقول شخصيات تعتمد على درجة الأسلوب الموضوعي أو الذاتي الذي يختار، وهو ككثير من كتاب المسرح قد يحترم نفسه من هذا.

هذا التلصص على هذه الشخصيات التي أبدعها، ولكن لم يستطع كتاب القصة عموماً مقاومة إغراء استخدام أقصر طريق لمعرفة مخلوقاتهم، وذلك باطلاعنا على أدق أسرارهم، وعلى أكثر مسالكهم العقلية تعقيداً، وهي مسالك قد لا تكون الشخصية مدركة لها تماماً من أحدث القصص ذات التحليل النفسي¹.

وفي مسرحية "أبوليوس" يحاول الكاتب الكشف عن شخصية البطل من خلال ما يبدي من أفكار، فهو رجل مثقف يحب المطالعة وقراءة الكتب له جانب معرفي كبير، كما أنه تأثر على الاحتلال مضح، في سبيل وطنه وأمته، يكره الظلم والطغيان والانبطاح، ويحب العلم والفلسفة والكتب: أبوليوس (محتجاً ومتهمكاً).

- يا كاهن الظلام

- الله خلق الإنسان

وعلم اللسان

النطق والبيان

والحق والحرام

والعدل والطغيان (ص 260)

- وفي موقف آخر يبدو "أبوليوس" حكيماً متعقلاً "لا متهوراً أو مندفعاً.

- أبوليوس (منفعلاً):

- يا صاحبي

1 - فردب ميليت، مرجع سابق، ص 456.

- لن أرضى في أرضي انهزاما
- ولا يتامى
- غير أن الظلم قام
- فاحذر من الطغيان
- واسلك للسلامة.
- طرق النجاة
- فإن أوزيريس يأمر بالتأني(ص291)
- وهو لا يعتبر ذلك خورا أو ضعفا ولكنه تحايلا على الأعداء: أبوليوس: احتموا بالحكمة الغراء
- وانحنوا للريح إن هبت عتية
- كالسنابل إن هذا الظلم زائل

• التشخيص بالرأي:

هو محاولة الكشف عن الشخصية من خلال ما تقوله عنها الشخصيات الأخرى في المسرحية " والشيء الذي هو أقل أهمية مما يقوله الشخص نفسه هو ما نقوله الشخصيات الأخرى عنه، وقد اتخذ ونحن نحاول دائما في فهمنا حكمنا على فرد قابلناه حديثا أن نبني هذا الحكم على انطباعاتنا عن مظهره وكلامه، وعلى آراء الذين يعرفونه معرفة أوفى من معرفتنا له"¹

وقد يساعدنا الآخرون في معرفة الشخصية أكثر مما يمكن أن نبرزه هي (الأنثى) التي قد تلجأ إلى إخفاء العيوب والهفوات.

وإن القارئ لمسرحية: أبوليوس" نجد أن الشخصيات تنقسم إلى قسمين كبيرين في الحكم على شخصية: أبوليوس"، القسم الأول هم محبوه ممن لهم صفة الرابة معه كالأم والعبد، الجمهور، القرطاجنيين، بوندنتيلا ومجموعة هم أعداؤه سواء في وطنه، وهم المستعمرون

1 - فردب ميليت، مرجع سابق، ص 454.

الرومان (الكاهن، الشرطي، كبير الشرطة، ليانوس) والمجموعة الثنية في منفاه (أويا) كالجندي ، مسؤول المكتبة، النائب...

- الأم (بهلع)
- ابني سجين
- أيها الدنفير.
- يا له من عار
- أن يرى مقيدا حزينا
- أي جنون
- أي سخط حل بالبلاد
- وعم الفساد
- في عهد ليانوس¹
- أي شباب دونما أبوليوس
- سأخرج صائحة بالشباب
- هيموا إلى السجين ما دوره
- حيث زين الشباب
- تحت نصل المحراب
- الأب (بتهمك)
- إن النساء شرنا الجميل
- يجعلن من حكاية صغيرة
- مسألة كبيرة²
- التشخيص بالكلام:

1- أحمد حمدي: أبوليوس، مصدر سابق، ص270

2 - أحمد حمدي: أبوليوس، مصدر سابق، ص272

التشخيص بالكلام خاصة الجانبي هو إحدى الوسائل الواضحة لتأكيد عنصر المفارقة" وهو وسيلة سهلة لكشف التناقض بين ما يقوله الشخص وبين ما يحس به كشفاً سريعاً وفورياً أمام الجمهور، ولكشف التناقض عن الشجاعة الظاهرية والجبين الفعلي، وعن سلامة النية في الرغبة الظاهرة والحدق الدفين في الغاية الحقيقية¹.

وفي مسرحية " أبوليوس " يكتفي أحمد حمدي في تشخيصه بالكلام للشخصية الرئيسية بذكر صفة ملازمته لأبوليوس هي من طبيعته الفيسيولوجية وهي جهازة الصوت عنده ولا يذكر الكاتب ذلك إلا في بداية المسرحية في الإشارات المسرحية قبل أن يرفع الستار " أبوليوس رجل كامل القوام حازم في مواقفه، جهوي في صوته، واضح في عبارته، يتكلم باعتدال وصرامة، يرتدي قشابية عادي، يظهر قبل أن يرفع الستار " ص 255، ثم يذكر في بداية اللوحة الأولى مع إسناد الدور لأبوليوس " يظهر فجأة وكأنه مندفع من أعماق الأرض ويقول بصوت جهوي " ص 237، أما دون ذلك فقد أهمله الكاتب²

• التشخيص بالمونولوج:

"المونولوج، هو شكل من أشكال الخطاب المسرحي، يمكن أن يأخذ بشكل مناجاة فردية مع الذات، إذ تتساءل الشخصية من خلال تشعر به من مشاعر متضاربة، وتعبّر به عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما، في هذه الحالة يكون المونولوج الإطار الذي يعبر به عن الصراع الوجداني"³

يظهر المونولوج عادة في لحظات حردة من الحدث فيلفت الانتباه إلى حيرة البطل، ويكشف مكنون ذاته، وغالباً ما يشكل المونولوج وحدة بنيوية مستقلة، وانقطاعاً في التطور الدرامي للحدث وتأكيداً على المفاصل الأساسية فيه، بالإضافة إلى الكثافة الشعرية التي يحملها، حيث ترتقي فيه اللغة ارتقاء كبير.

1 - فردب ميليت: مرجع سابق ، ص 452.

2 - عز الدين جلاوي: مرجع سابق،، ص 137.

3 - ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 494.

استعمل الكاتب " أحمد حمدي " المونولوج في مسرحي، وخاصة لما ضاقت الدنيا

بأبوليس، وهو في طريق منفته:

فيقول أبوليس: (مناجيا وهو يبتعد):

سلام على الدنيا، سلام على الربى.

سلام على الأزهار، والماء والزهر.

لكم كنت مشتاقا إليكم في قريكم.

فكيف يكون الصبر بعد الذي يجري؟.

ولم أك يوما، أراقب الساعة التي .

أفارق أرضا من دماء، ومن شعري.

أنا الآن .. لا أدري أنا من أنا؟.

أصفاصة الأحزان، أم لوعة الهجر؟

حزين .. وقد صارت جراحي كثيرة.

ولكن جرح النفي أقوى من الجمر..

(فترة صمت).

بلادي التي صغت منها طفولتي.

وأحلامي السكرى، وفاتحة العمري .

هواك هواي قد ترعرع في دمي.

وشب لهيبا في فؤادي، وفي صدري.

فلن تهزم الأحزان شوقي وخافقي.

وأنت بلادي درة المجد والدهر.¹

3- الحوار: وظائفه و أشكاله في مسرحية أبوليوس:

1- أحمد حمدي: أبو ليوس، مصدر سابق، ص 316.

أ- تعريفه: كان الحوار حاضرا بقوة في مسرحية " أبوليوس " وقد أدى وظائفه المنوطة به على أكمل وجه، وقبل أن تعرف على وظائفه وأشكاله في هذه المسرحية، حري بنا أن نعرفه أولا.

لقد جاء في المعجم المسرحي تعريف الحوار Dialogue بأنه شكل من أشكال التواصل تتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر.

وكلمة "Dialogue" منحوتة من اليونانية "dia" التي تعني اثنين و "logos" التي تعني الكلام، والحوار من أشكال الخطاب في المسرح، يشبه المحادثة في الحياة اليومية العادية ولكنه يختلف عنها جوهريا، فهو اقتصادي ودلالي دائما ولا مجال للاعتباطية فيه ووظيفته الحقيقية هي وظيفة ابلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات.¹ وفي المسرح الغربي اعتبر الحوار العنصر الذي يميز المسرح كجنس أدبي، عن بقية الأجناس التي تقوم على السرد أساسا مثل الملحمة والرواية "ولكن ذلك لا ينفي وجود السرد في الوظيفة الإبلابية ضمن القالب الحوار في هذا المسرح، وأما المسرح الشرقي فلم يعرف هذا التمييز لأن القالب السردى ظل هو الأساس والحوار فيه يأتي ضمن السرد، وهذا ما استند إليه المسرحي الألماني " برتولت بريشت " " B.brecht " (1898-1956) الذي أدخل السرد بكثافة على المسرح الملحمي.

وفي المسرح الحديث فقد الحوار أهميته ولم يعد يعبر عن تواصل فعلي بين الشخصيات ودائما عن صعوبة هذا التواصل كصورة لأزمة الإنسان²

إن من المسائل التي يتأسس عليها البناء الدرامي الحوار الدرامي " وإذا كانت المواقف والأحداث بمثابة الهيكل العظمي للمسرحية فالحوار هو اللحم والخلايا والشرابين التي تملأ هذا الهيكل العظمي وتمده بالحياة، فلا يوجد عنصر تعبيرى آخر في يد المؤلف المسرحي سوى الحوار، لأن بقية العناصر الأخرى من مواقف وشخصيات وأحداث هي تشكيلية أكثر منها تعبيرية".³

ب- وظائف الحوار من خلال مسرحية أبوليوس:

1 - ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997، ص 176.

2 - المرجع نفسه، ص 177.

3 - أحمد بلخيرى: المصطلح المسرحي عند العرب، البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص 119.

إن "للحوار وظائف أساسية تعطيه صفته الدرامية، وإذا لم يقدّم بها الحوار لا يفقد دراميته فحسب بل يخرج عن كونه حواراً مسرحياً ويمكن للكاتب أن يبتكر للحوار مهمات أخرى كأن يدخل الغناء أو أن يقطع تسلسل الحكاية بمخاطبة الجمهور، لكنه لا يستطيع التخلي عن هذه الوظائف الثلاثة، فهي القيد الذي لا بد أن يكبل يديه به حتى يكون نصه منتظماً إلى جنس المسرح"¹.

❖ وظائف الحوار المباشر:

• الوظيفة الفعلية: حسب ما ذهب إليه عز الدين جلاوي:

ما يحدث في الحاضر: وهو قسمان، قسم وقع فعلاً على خشبة المسرح وهو الأهم لأنه يتحول إلى فعل فوق الخشبة ولكنه قليل جداً. ومن ذلك أوامر كبير الشرطة لأحد رجاله بالانصراف واستعمال القوة لحفظ الأمن:

كبير الشرطة: إذن

انصرف وأحفظ الأمن

واستعمل جميع الوسائل².

أو عندما طلب أبوليوس من الجمهور الذي كان يستمع إلى خطابه أن يتحرك معه لتدشين التمثال الذي أقيم له تكريماً وتمجيذاً لمكانته العلمية والفكرية:

أبوليوس: هيا نمضي معا

ونزيع الستار

عن النصب

والذكرات التي لا تموت³.

أما القسم الثاني فهو حدث يقع في الحاضر ولكن ليس على خشبة المسرح وإنما يروي رواية، ومن ذلك موت أحد السجناء جوعاً، وثورة السجناء والمواطنين احتجاجاً على ذلك.

الشرطي 2: سيدي

إن مسجوناً جديداً

1 - فرحان بليل: النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 111.

2 - أحمد حميد: أبوليوس، مصدر سابق، ص 271.

3 - أحمد حمدي: أبوليوس، مصدر سابق، ص 362.

مات بالجوع

وإن الأمن في السجن.¹

وفي الشوارع

تجتاحه حالا من الفوضى

فيثور الناس ويحس الرومان بأن خطرا محدقا بالمدينة سيعصف بهم جميعا في تلك اللحظات.

الشرطي: وشرذمة من لصوص المدينة.

تحاصر ما دورا يا سيدي.²

مما يجعل كبير الشرطة يستنجد بأبوليوس من أجل أن يهدئ الناس الثائرين لأنه على قناعة بتأثير أبوليوس في شعب نوميديا للمكانة التي يحتلها في قلوبهم:

كبير الشرطة: أخرج الآن لتخطب فيهم كعادتك

ولكن لتتصحهم بالرجوع إلى الرشد

والرجوع إلى ما يؤدونه من عمل.³

ومن الأحداث كذلك التي وقعت في الحاضر أيضا أمر النائب بنفي " أبوليوس " من أويا وحرقت كتبه وتجريده من ممتلكاته:

النائب: ينفي أبوليوس من أويا

بحرق ما يخطه من كتب

يجرد مما كسب⁴

• استحضار الماضي:

يلجأ الحوار أحيانا لاستدعاء الماضي مثل افتخار أبوليوس بنفسه من أنه في بلده ما دورا كان محاميا الفقراء وذلك بغرض الدفاع عن ما يؤمن به ويعتقه، فإذا كان هناك محامي الفقراء فهو هنا محامي الحب.

أبوليوس: كنت ببليدي ما دورا

1 - المصدر نفسه، ص 275.

2 - المصدر نفسه ، ص 281.

3 - المصدر نفسه، ص 283.

4 - أحمد حمدي: أبوليوس، مصدر سابق، ص 352.

محامي الفقراء¹

• استشراف المستقبل:

كما يلجأ الكاتب أيضاً لذكر المستقبل في حواراته، ومن ذلك استعداد الأب لاستقبال تجار قرطاجنة من أجل أن يبيعهم ما هياً من سلع وهو بذلك كشف لجشع الأب وأنانيته وقد ربط ذاك بوجود الابن أبوليوس بالسجن مما يعني أن الأب كانت تهمه مصلحته المادية قبل حياة وكرامة ابنه ناهيك عن شرف شعبه ووطنه.

الأب تجار قرطاجنة قادمون

فحضر الزيوت والحبوب

واخير السكان.²

حتى إذا حاصرته الأم وضغطت عليه راح يقترح على الرومان إطلاق سراحه من أجل إرساله إلى روما كي يواصل تعليمه وهي فكرة راقت للرومان المحتلين الشاب لو سمحت بإطلاقه

سوف أرسله للدراسة

في أمهات المعاهد

في روما.³

• الوظيفة الكشفية

الكشف عن الزمان والمكان

لقد حضر المكان في هذه المسرحية بقوة وإن كان ذلك على حساب الزمان رغم ترابطهما فالبطل هنا يرتبط بالمكان ارتباطاً روحياً ووجدانياً.

أبوليوس

أنا ابن هذه الأرض

هذه الأرض أرضي.⁴

في حين يتحول السجن إلى مكان للقمع ومصادرة الحريات وتقليل آمال المتطلعين للحرية

1 - المصدر نفسه ، ص 326.

2 - المصدر نفسه ، ص 276.

3 - المصدر نفسه ، ص 277.

4 - أحمد حمدي: أبوليوس، مصدر سابق، ص 270.

كبير الشرطة خذوه للزنزانة المنفردة

الأب انه في السجن

أما المكتبة فهي مكان مقدس لا يجوز أن يدخله العساكر لأنه هيكل الخالدين
بودنتيلا كيف تقتحمون هيكل الخالدين؟¹

وعلى كل من يرغب في اقتحام حرما أن يتعطر لذلك لأنها مكان مقدس كالمعبد تماما.
بودنتيلا: ومن واجب الكل

أن يتعطروا قبل الدخول إلى هيكل الخالدين.²

وإذا كان فضاء المكتبة يوحي بهذه القدسية، فإن دروب الصحراء التي قطعها أبوليوس في
طريق نفيه هي متاهات مفزعة وغير آمنة.
أبوليوس: إن هذه المتاهة واسعة.

والدروب كثيرة

ولكنها غير آمنة ولئيمة

خدام هذا الفراغ المريب

والسراب العجيب

تفتقد للنهاية المعلومة

وهل تعتقد

في ظلام المتاهة

أن الطريق سوي

وأن نهايته واضحة³

أما الزمان فهو قليل الحضور وهو رمز للقمع والتخويف.

كبير الشرطة: ليكن

في صبح غد

جهاز الحرس القيصري⁴

1 - المصدر نفسه ، ص 323.

2 - المصدر نفسه ، ص 323.

3 - أحمد حمدي: أبوليوس، مصدر سابق، ص 355.

4 - المصدر نفسه ، ص 376.

- **كشف عن الشخصية:** استغل الكاتب الحوار للكشف عن شخصياته، " فبالحوار نتعرف على أفكار الشخصيات وعواطفها، ونعرف مدى ثقافتها وما تنويه من أفعال وما أنجزته من مهام، وبالحوار تصارع الشخصية خصومها وتصل بصراعها إلى نهايته المحتومة"¹
أبوليوس: يا عجل الحكومة²

أما أبوه فيظهر من خلال الحوار مهتما بتجارته، واستثمار أمواله، متهما أبوليوس بالطيش والمجون فهو ليس موجودا بالسجن كما تدعي الأم، وإنما هو بأحضان امرأة.
الأب: قد يكون بأحضان جارية³

• الوظيفة الجمالية:

« إن المسرح فن من فنون القول وواحد من الأنواع الأدبية، ولذلك وجب أن يكون جميلا بصياغته وحسن سبكه وقوة بيانه، وأن يستطيع أن يهز نفوسنا ويشبع رغبتنا في قراءة أو سماع الكلام الجميل، ولم يبدأ المسرح متعثرًا إلا لأنه كان يقدم متعة مركبة، فهو شعر جميل وهو قصة جميلة وهو مروي بتشويق فكان يحمل خصائص الإبداع الشعري مضافا إليها خصائص قوة البيان المسرحي، وكان له من جماليات الشعر مهاد موطأة لتحقيق الإمتاع بلذاذ الكلام»⁴

ومن الصور الجميلة التي ظهرت في هذا النص المسرحي، هي صور تقليدية حصرت في المجاز بأنواع « فالوساوس كما يزرع النبات، فالصورة استعارة مكنية حذف فيها المشبه به النبات وترك لازما من لوازمه وهو الزرع»:

وقد يزرع في قلوب الناس

وساوس الخناس⁵

ومن الاستعارات أيضا:

يلوي ذراع الزمن الراكد⁶

1 - فرحان بليل: النص المسرحي الكلمة والفعل/ منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق- سوريا، 2003، ص 112.

2 - أحمد حمدي: أبوليوس، المصدر السابق، ص 360.

3 - المصدر نفسه ، ص 37

4 - فرحان بليل: المرجع السابق، ص 113.

5 - أحمد حمدي: أبوليوس، مصدر سابق، ص 259.

6 - المصدر نفسه ، ص 312.

حيث شبه الزمن بالإنسان ثم حذف المشبه به وترك لازما من لوازمه هو يلوي ذراع على سبيل الاستعارة المكنية.

ومن الصور أيضا الشبيه ومن ذلك تشبيه الخوف بالإله، ذاكرا وجه الشبه حاذفا أداة التشبيه على سبيل التشبيه المؤكد المفضل. أصبح الخوف إلها مستندا.¹

ومثل قوله مشبها ثورة شعبه دون روية ولا تعقل باندفاع السفينة في صباح عاصف. إن اندفاعا في الظلام أمر خطير

مثل السفينة في صباح عاصف²

❖ أشكال الحوار غير المباشر في مسرحية أبوليوس:

وتمثل في المسرحية من خلال الأشكال التالية:

أ- المونولوج:

«تستخدم كلمة مونولوج في اللغة العربية يلفظها الأجنبي وأحيانا تترجم إلى المناجاة أو النجوى، وهو شكل من أشكال الخطاب المسرحي إذ تتساءل الشخصية من خلاله عما تشر به من مشاعر متضاربة وتعبر به عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما»³

وقد لجأ الكاتب إلى المونولوج حيث أورده عدة مرات في المسرحية وجاء على لسان بطلها أبوليوس في مواقف متعددة منها:

- مرة لما كان رافضا للظلم تأثرا ضده.

- سأخطب فيهم

لعلهم يرجعون

غير أنني أحركم

من مواجهة الوضع بالقمع والقتل

إن ذلك عين الخطأ

إنه الزيت يلهب نارا

1 - المصدر نفسه ، ص 373.

2 - عز الدين جلاوي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، مرجع سابق، ص 186.

3 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن: معجم سابق، ص 494.

ويحدث مثل الوباء دمارا

.. إن حقوقهم واضحة¹

كما نجده مرة أخرى معبرا عن شوقه لوطنه الذي نفي منه:

أبوليوس (مناجيا وهو يبتعد):

سلام على الدنيا سلام على الربى

سلام على الأزهار والماء والنهر.

لكم كنت مشتاقا إليكم في قريكم.

فكيف يكون الصبر بعد الذي يجري؟

ولم أكن يوما، أرقب الساعة التي

أفارق أرضا من دمائي من شقري.

أنا الآن ... لا أدري أنا من أنا؟

أصفصافة الأخران، أم لوعة الهجر؟

حزين ... وقد صارت جراحي كثيرة

ولكن جرح النفي أقوى من الجمر.²

ومرة معانقا الحرف وهو منكب على كتابة الفصل الأخير من رواية " الحمار الذهبي "

أبوليوس في حوار داخلي:

أيها الحرف

أيتها الكلمات التي لا تجيء

أيعني قدرا، قمرا.

ووصايا نبي.

وتعالى إلي.

نرسم الزمن المستحيل

وأشجاره الوارفة

ونغني لمرحلة واعدة³

1 - أحمد حمدي: أبوليوس، مصدر سابق، ص 284.

2 - المصدر نفسه ، ص 316.

3 - أحمد حمدي: أبوليوس، مصدر سابق، ص 327.

كما ورد المونولوج مرة على لسان أم أبوليوس باكية على خطأ الشباب الذين زج بهم
العدو في السجن داعية للتأثر:
الأم (باكية):
يا شبابا في دهاليز السجون
يا رجالا هائمين
يا نساء ثاكلات
يا بلادي
يا جراحي الدامية
أصبح الخوف إلها مستبدا
يحسب الأنفاس
يمتد رماحا فوق هامات البشر
ويداجي الفكر.
والدنيا الجميلة
يعقد الألسن عن قول الحقيقة
(تتوقف قليلا ثم تواصل)..
يا زمان الموت.
والطغيان والرومان.
والشعب الحزين
لم يعد فينا أصيل.
إن بقينا، هكذا، عمدا طويلا.
دون تأثر
دون تحطيم القيود.¹
ب- السرد:

«تطلق هذه التسمية على تشكل من أشكال القول، يقوم على رواية حدث ما أو مجموعة
أحداث من ابتكار الخيال أو من الواقع، ونعترض وجود راوٍ.

1 - أحمد حمدي: أبوليوس، مصدر سابق، ص 273.

والسرد في المسرح يلبي ضرورة درامية تكمن في تعريف القارئ أو المشاهد بما كان يجري قبل بداية المسرحية، لذلك كانت المقدمة في المسرحيات الكلاسيكية تحتوي دائماً على سرد يأتي من المونولوج، ويتضمن السرد عادة حديثاً من الماضي البعيد أو القريب يقع خارج الخشبة».¹

لم يكن السرد محبذاً قديماً لأنه يقضي على الفعل الذي هو جوهر المسرحية " أما في المسرح الحديث فأصبح استخدام السرد خياراً واعياً في الفترة التي تلاشت فيها الحدود بين الأنواع المسرحية، وغابت القواعد التي تحدد ما هو مقبول وما هو مرفوض في المسرح"². وقد استخدم الكاتب " أحمد حمدي" السرد في مسرحيته أبوليوس ثلاث مرات كذلك على لسان البطل " وهو يعلي أمجاد الكبار من فلاسفة اليونان ومبدعيهم ابتداء من الصفحة 349 يبدأ أبوليوس في سرد قصته " هيباس" قائلاً:

أبوليوس (سيتألف الدفاع):

كان " هيباس" أحد السفسطائيين، برز كل رفاقه جميعاً في تنوع آثاره، وهو خطيب ليم يكن يفوقه أحد وكان معاصراً للفيلسوف سقراط، أيما عن أسرته فلا يعرف شيء، غير أن صيته كان ذائعاً، وكان له منافسون كثيرون...³

وهو الأمر نفسه الذي يفعله البطل في الصفحة 365 حين يسرد قصة " فيلمون" والفارق بينهما أن الأولى حكاها في محكمة أويا أيما قضاته، أما الثانية فحكاها في قرطاجنة وهو يحظى بالتكريم والإجلال"⁴

أبوليوس: حسن أني سأحدثكم في هذه المناسبة العظيمة عن قصة فيلمون التي يبتعد الشبه عن قصتي وبهذه القصة تنتهي المسرحية.

أبوليوس: كان " فيلمون" شاعراً وكاتباً من مرحلة الملهاة الوسيطة، وقد ألف مسرحيات نافس بها "ميناندز" وزاحمه.

كلا.. بل في مناسبات عديدة هزمه فعلاً...⁵

1 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن: معجم سابق، ص 249.

2 - المعجم نفسه ، ص 259.

3 - أحمد حمدي: أبوليوس، المصدر السابق، ص 349.

4 - عز الدين جلاوي : بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، مرجع سابق، ص 187.

5 - أحمد حمدي: أبوليوس، مصدر سابق، ص 365.

" أما السرد الثالث فقد ظهر على لسان قائد القافلة والذي يقص على البطل أبوليوس ما الذي وقع بعد خروجه من "أويا"، وكيف انتفض الناس ضد حكام المدينة"¹
قائد القافلة:

وبعد خروجك من قاعة المحكمة

عما أويا اضطراب كبير

ومازال يشتد

والظالمون يلوذون بالبحر

والبحر يلتهم الهاريين

ويقذفهم جثثا لا رؤوس لها.²

ج- الكورس:

"الكورس هو حديث جماعي يستند إلى مجموعة تقف على جانب الخشبة توجه كلامها للمتلقى والمشاهد خاصة، وقد توجه كلامها للشخصيات نفسها وربما تعلق على بعض أقوالهم وتصرفاتهم".³

وفي مسرحية أبوليوس لجأ الكاتب إلى تنويع الحوار عن طريق استعماله للكورس الذي حضر في النص عشرة مرات " حضر في اللوحة الأولى أربعة مرات، جاء في الأخيرة تعليقا عن الكاهن الروماني الذي كان يحذر من انتشار التمرد والمتمردين:

الكاهن: إذا ما سكتنا عن هؤلاء

يعم الخراب

وتحتدم الفتن والاضطراب"⁴

يعلق الكورس معتبرا تكميم الأفواه ظلما وطغيانا:

الله..

يا الله

الظلم ما أقساه

1 - عز الدين جلاوي : المرجع السابق، ص 187.

2 - أحمد حمدي: أبوليوس، المصدر السابق، ص 360.

3 - عز الدين جلاوي: المرجع السابق، ص 176.

4 - أحمد حمدي: أبوليوس، مصدر سابق، ص 261.

في هذه الحياة¹

كما يعلق في المرة ما قبل الأخيرة على سجن " أبوليوس " موجهًا حديثه للأمة متأسفاً على ضياع العدل

(يجرونه - أبوليوس - قبل أن يكمل كلامه خارج الحلبة)

سلاما على الأرض

يا أمتي

سلاما على العدل

والرحمة.²

" كما قد يأتي الكورس تمهيدا لظهور " أبوليوس " بل وتمهيدا لفكرة المسرحية ككل والتي تقوم على صراع الإنسان لأخيه الإنسان، من أجل مصادرة حريته و تحقيقا لأطماعه"³

يا سكان الأرض جميعا

إن المال هو الفتان

وإن الحكم إذا جار هو الطغيان

وإن القمع هو الخسران⁴

وهذا ما نراه يتكرر مرارا على لسان الكورس، "غير أنه ينسحب من المسرحية ابتداء من اللوحة العاشرة كأنما كان هو صوت الكاتب المساند للبطل، حتى إذا بدأ بطله يحقق انتصاره انسحب من المسرحية"⁵

وفي ختام هذا الفصل يمكن القول أن المسرح الجزائري قد جرب الشعر وغرف منه، والمسرح الشعري فن أدبي قائم بذاته لا يذوب في الشعر، لكن الشعر بلغته وإيقاعه يعتبر مقوما أساسيا فيه، لكن ما يلاحظ أن المسرحية الشعرية قليلة في أدبنا باستثناء بعض المحاولات التي قام بها الرواد الأوائل أمثال محمد العيد آل خليفة في مسرحيته بلال ومرورا بأحمد حمدي في عصرنا الحالي الذي جرب المسرحية الشعرية في مسرحيته " أبوليوس " والتي تعد محاولة رائدة، وقد عمد إلى التبسيط واحتلال لغة الشعر مكانها السامي والتأملي

1 - المصدر نفسه ، ص 261.

2 - المصدر نفسه ، ص 260.

3 - عز الدين جلاوي: مرجع سابق، ص 188.

4 - أحمد حمدي: أبوليوس، مصدر سابق، ص 274.

5 - عز الدين جلاوي: مرجع سابق، ص 188.

والرقيق والنضالي، بينما خص وصف الفعل وتناميه ومنطوق العامة بالنثر وهذه نقطة تحسب لهذه المحاولة التجريبية، ومن الواضح أن أحمد حمدي لا يطمح إلى الإحاطة بثناء شخصية "أبوليوس" كلها، لذلك نشد أمرين: أولها إحياء ذكرى الشخصية القومية الفردية، وثانيهما تكريم القيم الفكرية والنضالية ولاسيما قيم الانتماء إلى الأرض والوطن، وقد مثلتها سيرة أبوليوس تمثيلا مشهودا.

خاتمة

أثمر تتبع ظاهرة " التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر " وملامسة تجلياتها جملة من النتائج، يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

1- التجريب فعل ممارسة إبداعية خلاقية، قوامه البحث والكشف والتجاوز، فهو نبذ للزيف وترفع عن التقليد، و جنوح دائم نحو الخلق الذي يضمن للتجربة الإبداعية زيادتها وتجدها الدائمين.

2- هذا الفعل الإبداعي الخلاق متأصل في المسرح العربي، حيث تعددت أشكاله وتنوعت مضامينه التي جسدت تحولات المسرح العربي.

3- لم يحد المسرح الجزائري عن المعاصر هذا المسار، وإن كانت حركيته قد اتسمت بالبطء نتاج جملة من الظروف الثقافية والسياسية و ضغوط متطلبات الحياة اليومية.

4- أن التجريب في المسرح الجزائري يتجه في مسارات جديدة ومجددة منذ منتصف الثمانينات من القرن العشرين، بفضل ظهور جيل جديد من المبدعين الشباب خصوصا في مجال الإخراج والسينوغرافيا والتمثيل، وقد وجد التجريب متنفسا له في المهرجانات والملتقيات الثقافية التي أصبحت تشكل مختبرات و ورشات إبداع واسعة للتجريب المبدع والخالق.

5- استطاع أدباؤنا تأليف مجموعة من المسرحيات التي تندرج في إطار البحث عن مسرح جزائري أصيل، باعتمادهم على لغة مسرحية تستمد خصوصيتها من التراث المحلي والاستفادة من الحلقة والمسرح التقليدي الشعبي كمشروع لبناء أسس وآفاق جديدة للمسرح الجزائري، ويعينهم على الربط الإبداعي بين التراث الشفوي الشعبي كمرجع والمسرح المعاصر كإبداع فني، والأخذ من مؤثرات أجنبية كمحاولة لإعطاء المسرح الجزائري مكانة هامة دون الانسلاخ عن الهوية الوطنية.

6- تعد المسرحية الذهنية في الجزائر تجربة جديدة دعا من خلالها كاتبها الطاهر وطار إلى ضرورة الانقلاب في الأفكار والمفاهيم وهي دعوة إلى التغيير والثورة التي تستوجب العمل على عدة مستويات نفسية واجتماعية وسياسية وأخلاقية وخاصة في فترة الاستقلال وهي

الفترة العصبية في تكوين المجتمع وسبل اختياره لمستقبله الذي هو بلا شك أصعب الاختيارات.

7- أثبتت الدراسة أن النص المسرحي التجريبي المعاصر في الجزائر يكاد يكون عاريا من الخطابات التنظيرية التي تشكل الرؤيا التي يحتكم إليها هذا النص، والتي تكشف عن مرجعية الأديب الفكرية والفلسفية والأدبية.

الأمر الذي دفعنا إلى الإقرار، بأننا لا نملك في مسرحنا المعاصر نموذج (كاتب مسرحي/ منظر) في حين أن دولا شقيقة فاقتنا في ذلك، وبالتالي فإن الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر تفتقر إلى أسس نظرية واضحة، ومرد ذلك إلى أن التنظير النقدي عملية تتطلب الخبرة الكبيرة والمعاشية العميقة للعملية الإبداعية إضافة إلى المرجعية المعرفية القائمة على التفاعل بين الذات والآخر، وهذا ما لم يبلغه بعد الأديب المسرحي الجزائري.

8- الكتابة المسرحية الجزائرية المعاصرة، قادرة على إحداث التميز، فقط لو أن التجارب اللاحقة تستثمر المنجزات التي يبني عليها مستقبل المسرح الجزائري.

وأخيرا فإنني إذ أسدل الستار على هذا البحث لا أملك جرأة الإدعاء بأن نتائجه هذه كافية للحكم بأنه قد استوفى جميع جوانب الظاهرة المدروسة.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم.

أولاً/ المصادر الإبداعية:

- 1- أحمد حمدي: الأعمال الشعرية غير الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008.
- 2- الطاهر وطار: الهارب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مطبعة أحمد زبانه، الجزائر، ط02، 1980.
- 3- عبد القادر علولة: مسرحيات الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر، 1997.
- 4- ولد عبد الرحمان كاكي: "كل واحد وحكمه" منشورات الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10-20 أوت 2002.
- 5- ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب والصالحين، طبعت خلال الدورة الخامسة والثلاثين للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، من (10 إلى 20 أوت 2002) .
- 6- ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية بني كلبون، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002.

ثانياً/ المعاجم:

- 7- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، مادة "مسرحية المشكلة" .
- 8- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم): لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط02، 2005.
- 9- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط01 سنة 1997.
- 10- الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، إعداد وتقديم محمد عبد الرحمان المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1417-1997.

- 11- أحمد بلخيري: المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، الطبعة الأولى سنة 1999.
- ثالثا/ المراجع:
- 12- أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، عام 1993.
- 13- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية 1998.
- 14- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبية فنية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط01.
- 15- أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، الطبعة الأولى 2002.
- 16- أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرح في مصر، دار المعارف، القاهرة الطبعة الرابعة، سنة 1983.
- 17- إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، منشورات جامعة البعث، سورية، 1988-1989.
- 18- البرادعي خالد محي الدين: خصوصية المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1986.
- 19- برشيد عبد الكريم: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ط01، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب..
- 20- بن يونس بو شعيب: الخطاب المسرحي عند مصطفى رمضان، كتاب جماعي، مطبعة ترفية، ط1، 2008.
- 21- بوعلي ياسين، نبيل سليمان: الأدب والإيديولوجيات في سورية، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، سنة 1974.

- 22- تليمة عبد المنعم: حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة-مصر، 1975.
- 23- جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، الطبعة الأولى 2015.
- 24- جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، مكتبة المتقف المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، سنة 2015.
- 25- حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، ط01، 1974.
- 26- حسن المنيعي: حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات) منشورات المركز الدولي، دراسات الفرجة، المغرب، ط01، 2014.
- 27- حسن المنيعي: هنا المسرح هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس، ط01
- 28- حسن المنيعي، المسرح و الارتجال، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط01، 1992.
- 29- حسن المنيعي، قراءة في مسارات المسرح المغربي، الطبعة الأولى، مطبعة سندي، 2003.
- 30- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
- 31- حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط01، 1972.
- 32- حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، 2002.

- 33- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999.
- 34- خالد أمين: المسرح المحكي في المغرب والجزائر: وجدان فرجوي مشترك، الأدب المغربي اليوم، منشورات اتحاد الكتاب-المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2006 م.
- 35- خالد أمين: رهانات دراسة الفرجة بين الشرق والغرب، مجلة السرديات وفنون الأداء، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، 2011.
- 36- الراعي علي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة 248، الكويت، الطبعة الثانية، 1978.
- 37- سعيد ناجي: المسرح الملحمي والشرق (قراءة جديدة لأصول المسرح الملحمي في ضوء الثقافة الشرقية)، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2012.
- 38- سعيد ناجي، قلق المسرح العربي، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، ط01، سنة 2004.
- 39- شايف عكاشة: مدخل إلى علم النص المسرحي الجزائري، قراءة مفتاحية، منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون-الجزائر، 1991.
- 40- الشريف الأدرع: بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، الطبعة الأولى .
- 41- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، سنة 2005.
- 42- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، 2005.

- 43- عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية) د،ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- 44- عبد الرحمان بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، دار إفريقيا الشرف، الدار البيضاء، المغرب، 2014.
- 45- عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2001.
- 46- عبد الرحمان بن زيدان، خطاب التجريب في المسرح العربي، مطبعة سندي مكناس، سنة 1997.
- 47- عبد الرحمان زيدان: قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية للامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا ط01، 1992.
- 48- عبد الفتاح قلعة جي: المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 01 ، سنة 2012.
- 49- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية والشعر، دار النهضة العربية سنة 1975.
- 50- عبد الكريم برشيد: الاحتفالية في أفق التسعينات-الاحتفالية إلى أين؟، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- 51- عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والإعلان ليبيا، (1989، 1990).
- 52- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة دراسات نقدية 3، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط01، 1989.
- 53- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

- 54- عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983..
- 55- عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي ، القاهرة، 2011.
- 56- عبد المولى محتريم: تجليات وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، مطبعة الكرامة، الرباط، ط01، سنة 2009.
- 57- عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط02، 2001.
- 58- عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، د، ت.
- 59- عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، الجزائر، 2007.
- 60- عزو إسماعيل عفانة: أحمد حسن اللوح: التدريس المسرح رؤية حديثة في التعليم الصفي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان-الأردن، ط01، 2008.
- 61- عفا امهاوش: الفعل المسرحي الغربي والنظريات الغربية الحديثة، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع-سوريا، ط01، 2013.
- 62- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة الإسكندرية، مصر، (د،ط)، (د،ت) .
- 63- علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، 1981.
- 64- عمر محمد الطالب: ملامح المسرحية العربية الإسلامية، ط01، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب.

- 65- غنيمي محمد هلال: النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، 2004.
- 66- فرحان بلبل، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران، ط2، سوريا، دمشق، 2002.
- 67- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا، منشورات الصفاف، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
- 68- محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2006.
- 69- محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- 70- محمد المديوني: إشكالية تأصيل المسرح العربي، المجتمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، 1993.
- 71- محمد جلال أعراب: التمسرح ... المسرحه.... التقضية في فرجات ساحة جامع الفنا ومرجعيتها في المسرح المغربي، سلسلة تحولات الفرجة فرجة التحولات، مصنف جماعي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة 21، ط1، 2013.
- 72- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، (د، ت).
- 73- محمد عزام: المسرح العربي بواسطة منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1987.
- 74- محمد كامل الخطيب: نظرية المسرح، مقدمات وبيانات منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، 1994، ج2.

- 75- محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الأدب، بيروت، ط1، 1973.
- 76- مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة سوسيولوجيا في المسرح الجزائري ومصادره، الجزائر، 2002.
- 77- المسكيني الصغير: حكاية بوجمعة الفروج، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999.
- 78- مصطفى رمضان: (مسرح القول عند عبد القادر علولة)، الأدب المغربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، سنة 2006.
- 79- نادية رؤوف فرح: يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- 80- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر، ط1، 2000.
- 81- ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميتولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2010.
- 82- يوسف إدريس: نحو مسرح مصري، مقدمة نقدية لمسرحية الفرافير، دار غريب للطباعة، القاهرة.
- رابعا/ المراجع المترجمة:
- 83- برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيق، عالم المعرفة (بيروت)، (دت).
- 84- بيتر برول: المساحة الفارغة، ترجمة وتقديم فاروق عبد القادر، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح2.

- 85- تمارا ألكسندوفينا بوتينيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط2، عام 1990.
- 86- فردب ميليت، فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، 1986.
- 87- لاغوس أجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د،ط) (د،ت) .
- 88- ماجوري بولتين: تشريح المسرحية، ترجمة دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1962.

خامسا/ الدوريات و المجلات:

- 89- إبراهيم حمادة: توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي، مجلة فصول المعرفة، المجلد2، العدد3، السنة 1982.
- 90- أمين العيوطي: المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 14، العدد4، السنة 1984.
- 91- بغداد أحمد بلية: تجارب جديدة في المسرح الجزائري، مجلة المسرح العربي، مسيرة تتجدد، الطبعة الأولى، سنة 2012.
- 92- جيمس روزا ايقانز: المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم، مجلة الأقاليم العراقية، بغداد، العدد 5، 1977، السنة 12.
- 93- حسن المنيعي: التأصيل في المسرح العربي من خلال حركية النص، الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، السنة الثامنة عدد (94 و 95) 1992.
- 94- خالد أمين: رهانات الفرجة بين الشرق والغرب، مجلة السرديات وفنون الأداء وقائع الملتقى العلمي أكتوبر 2010، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر.

- 95- رشيد أمحجور: فن الراوي كشكل مسرحي -المسرح المغربي نموذجاً- مجلة الثقافة المغربية، السنة الأولى، 1991، العدد3، دار المناهل للطباعة والنشر.
- 96- السلاوي محمد أديب: إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة الأقلام، ع 4، 1979.
- 97- عبد الرحمان حمادي: جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح العربي، مجلة الوحدة، الرباط العددان 94-95، السنة 1992.
- 98- عبد الفتاح قلعة جي: نحو مشروع آخر في المسرح العربي، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، العدد69.
- 99- عبد القادر معلا: فلسفة الجسد عند كروتوفسكي، مجلة المسرح المصرية، العدد 78، 1995.
- 100- عبد المجيد شكير: المادة التراثية في المسرح المغربي، كتاب العربي، المسرح العربي مسيرة تتجدد، وزارة الإعلام، مجلة العربي، الطبعة الأولى 2012، الصغاه دولة الكويت.
- 101- فاروق عبد القادر، صراع المسافات عند سعد الله ونوس، ربيع المسرح العربي، العدد1، 1990.
- 102- فريدة النقاش: حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، القاهرة، العدد 86-أكتوبر-1992.
- 103- كمال الدين محمد: العرب والمسرح، منشورات دار الهلال (مصر)، عدد 293، مايو 1975.
- 104- لخضر منصوري: المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة، كتاب العربي، الكويت، العدد 87، يناير 2012م.
- 105- محمد زكي العشماوي: البناء الدرامي لمسرح توفيق الحكيم، العدد 1 وزارة الثقافة، المركز القومي للآداب، الطبعة الأولى 1988.

106- مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 4، المجلد 17، السنة 1987.

107- ممدوح عدوان: في التجريب المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، مجلة فصلية محكمة تصدر عن وزارة الثقافة، دمشق، العدد 41، 1993.

108- هناء عبد الفتاح، حيرزي جروتوفسكي، الورشة البولندية، مجلة المسرح، القاهرة، العدد 50-1993.

سادسا/ الرسائل والأطروحات الجامعية:

109- أحسن اتليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث الموسم الجامعي 2009-2010.

110- بوعلام مباركي: مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي مقارنة دار تورجيه ، بحث مقدم لنيل أطروحة دكتوراه، إشراف د. عز الدين المخزومي، جامعة وهران، 2005-2006.

111- عز الدين جلاوي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد المسرحي والدراماتورجيا، جامعة المسيلة 2008-2009.

112- العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي نموذجاً، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الموسم الجامعي (2008-2009) جامعة المسيلة.

سابعا/ المواقع الإلكترونية:

113- مجلة أصوات الشمال: بغداد أحمد بلية: عبد القادر علولة والتجديد في الشكل والمضمون، نشر في 10/10/2010:

www.aswat-achmal.com/or/?p=98ala=12340

114- مجلة أصوات الشمال: أحمد بغداديلية، عبد القادر علولة والتجديد في الشكل

والمضمون للنشر في 2010/10/02.

www.Aswat-achmal.com/ar/?p=98ala=12340 .

ملاحق

الملحق الأول: ترجمة كتاب المسرحيات المختارة

1- أحمد حمدي: (1948 -)

الأستاذ أحمد حمدي أمده الله بالصحة والعافية من مواليد 1948/09/09 بالدبيلة ولاية الوادي- الجزائر، أكاديمي وكاتب وشاعر جزائري يشتغل حاليا عميدا لكلية الإعلام والاتصال بالجزائر 3، ويعتبر أحد رواد حركة التجديد في الشعر الجزائري، وأبرز شعراء جيل السبعينيات في الأدب الجزائري، صدرت له عدة مؤلفات في مجالات الشعر والمسرح والبحث الأكاديمي منها:

* **في مجال الشعر:** انفجارات، قائمة المغضوب عليهم، تحرير ما لا يحزر، أشهد أنني رأيت، الأعمال الشعرية غير الكاملة 1965-2005.

* **في مجال المسرح:** أبوليوس (مسرحية شعرية)، حصن الأحرار، المقصلة اليومية، مونودراما، وقت للضرب ووقت للطرح، مسرحية ديوان الداوي حديث السقوط (مسرحية شعرية).

* **في مجال الدراسات والبحوث:** واقع السينما في الجزائر، الثورة الجزائرية والإعلام، ديوان الشعر الشعبي، شعر الثورة المسلحة، دراسات في الصحافة الجزائرية، جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري، الخطاب الإعلامي العربي، آفاق وتحديات، تاريخ الصحافة العربية في الجزائر، تأليف مفدي زكريا.

2- الطاهر وطار (1936-2010)

أديب روائي وكاتب مسرحي من مواليد 1936 بـ"سدراة" بالشرق الجزائري تلقى تعليما تقليديا قبل أن ينقطع عن الدراسة ويلتحق عام 1956 بصفوف جبهة التحرير الوطني، ألف العديد من الروايات والمجموعات القصصية التي ترجم بعضها إلى العديد من اللغات الشرقية ومن هذه الروايات نذكر: اللار، الزلزال، العشق والموت في الزمن الحراشي، رمانة، الطعنات، دخان من قلبي، عرس بغل، تجربة في الشعر.

وأما أعماله المسرحية فنجد: الهارب وقد تحولت كل من الشهداء يعودون هذا الأسبوع والحوات والقصر إلى مسرحيتين، الأولى اقتبسها محمد بن قطاف وأخرجها بالعنوان نفسه زياني شريف عياد في الجزائر، والثانية اقتبسها في القاهرة طارق يوسف تحت عنوان اليوم السابع.

أنشأ جمعية جماعة من الأدباء جمعية الجاحظية التي أصدرت مجلة التبيين ومجلة القصيدة وأسست جائزة مفدي زكريا المغاربية في الشعر.

الطاهر وطار سجالي عنيد لا يعرف المهادنة في مساجلة خصومه، عرف بمناصبته العداء للتيار الفرانكفوني إلى درجة التعصب أحيانا، كما عرف بحبه الكبير لشعبه فهو يصرح دائما بقوله: (أنا مسكون بالشعب) ومن هنا لم تكن أعماله الإبداعية جهدا أو إنجازا مستقلا عن القضية الجماعية لأن قناعته بأن الشعب هو القوة الدافعة للتحرك، لذلك وجب أن يكون العمل الإبداعي يخدم مصالحه ويعالج مشاكله ويشخص أمراضه. توفي رحمه الله عام 2010.

3- عبد القادر علولة (1939-1994):

كاتب مسرحي جزائري ولد في 1939/07/08 بمدينة الغزوات في الغرب، زاول دراسته الابتدائي في مدرسة عين البرد وأكمل دراسته الثانوية في سيدي بلعباس، وانقطع بعدها لينتقل بعدها إلى إحدى ثانويات وهران، التحق سنة 1956 بفرفة الشباب المسرحية التي تديرها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، واستمر عاملا في المسرح الهاوي إلى غاية سنة 1962، حيث أخرج أول مسرحية للهواة وهي مسرحية "الأسرى" ليلتحق بعدها بالمسرح الوطني، أخرج بعد ذلك العديد من المسرحيات منها:

- الغولة كتبها رويشد 1964.

١- لسلطان الحائر لتوفيق الحكيم 1965.

- الدهاليز - لمكسيم غوركي.. ترجمة محمد بوحابسي 1982.

كما ألف وأخرج المسرحيات التالية:

- العلق 1969.
- الخبزة 1970.
- الحوت ياكل الحوت 1975.
- القوال (الأقوال) 1980.
- الأجواد 1985.
- اللثام 1989.
- أرلوكان خادم السيدين (ترجمة لمسرحية جولدوني) 1993.

كما كان الفقيد بصدد كتابة مسرحية جديدة بعنوان "العملاق" ولكن رصاص الغدر أوقف هذا السيل الإبداعي مساء يوم الخميس 10 مارس 1994.

4- ولد عبد الرحمان كاكي (1934-1993):

عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي كاتب ومسرحي جزائري من مواليد 1934/02/18 بمدينة مستغانم بالغرب الجزائري، انخرط في المرحلة الابتدائية بالفرقة المسرحية المدرسية التي يزاول فيها دراسته، كما التحق بالكشافة الجزائرية الأمر الذي جعله يهتم بالنشاط الثقافي وبالمسرح، انظم سنة 1947 إلى جمعية "السعدية" التي كانت تجمع عدد كبير من الموهوبين في تلك الفترة وألف خلال تواجده بهذه الجمعية ثلاثة أعمال مسرحية هي مسرحية الحقيبة، ديوان القراقواز والأميرة الصلحاء.

لكن سرعان ما تخطى "كاكي" عن هذه الجمعية بسبب رقابة الاستعمار الفرنسي الذي شدد الخناق على الشعب الجزائري لينشأ بعد ذلك فرقة مسرحية خاصة عرفت الغرفة (المسرح)، ثم كتب العديد من المسرحيات منها:

132 سنة، وهي مسرحية ثورية نضالية، شعب الظلمة وإفريقيا قبل واحد. ومسرحية القراب والصالحين سنة 1965 والتي نال عنها الجائزة الكبرى في مهرجان صفاقس بتونس سنة 1966، والميدالية الذهبية للمعهد الدولي للمسرح بالقاهرة في 1990.

تعرض ولد عبد الرحمن كاكي لحادث سيارة سنة 1968 وأقعد عن العمل واكتفى بالإشراف التقني والإداري على المسرح الجهوي بوهران.

وكانت (ديوان الملاح) التي كتبها سنة 1975 آخر عمل له. يعد ذلك انقطع نهائيا عن التأليف والإخراج المسرحي، توفي رحمه الله سنة 1993 وهو يقارب الواحد وستون عاما.

الملحق الثاني: أهم الأعلام الواردين في البحث

اسم العلم	الترجمة
برتولد بريخت	مسرحي ألماني ولد في العاشر من فبراير 1898 في مدينة " أوكسبوك " من عائلة ميسورة الحال، أنهى دراسته الثانوية عام 1908 وقد انخرط عام 1918 في صفوف الجيش الألماني كمساعد طبيب (أي في السنة الأخيرة للحرب العالمية الأولى). انتقل إلى برلين العاصمة ونشر هناك مسرحية " أوبرا ثلاثة قروش " استطاع تطوير المسرح من مسرح أرسطي مقلد إلى مسرح ملحمي وتعليمي مبدع، توفي عام 1956 وخلف ثلاثين مسرحية وثلاث روايات، وجدت مسرحياته نجاحا منقطع النظير على مسارح العالم
أنتوان آرتو	(Antonin Artoud 1896-1948) كاتب مسرحي فرنسي، بدأ حياته الفنية بديوان صغير جمع فيه بعض القصائد الرمزية، ثم تعرف إلى المجموعة التي كان يتزعمها " أندريه برتون " وأصبح من أنشط الذين أسهموا في الثورة السريالية، عندئذ لفت الأنظار إليه بكتبه الثلاثة سر الغموض 1925- ميزان الأعصاب 1925 ورسائل إلى جاك ريفر سنة 1927، تتلمذ " آريو " على " شارل دولان " كما قام بإخراج بعض المسرحيات، وتدرّب على مهنة التمثيل، أسس عام 1926 مسرح " ألفريد جاري " (Alfred Jary)
قسطنطين ستناسلافيسكي	Stanislavski ولد في موسكو سنة 1863، تلقى تعليما خاصا هو واخوته، ثم درس المسرح والتمثيل في فرنسا، بنى له أبوه مسرحا خاصا به فكان يخرج ويمثّل في هذا المسرح، غادر إلى موسكو من دراسته في باريس سنة

1888 وألف فرقته المسرحية، وضع قواعد جديدة للتمثيل الصادق غير المفتعل. من أشهر كتبه " حياتي في الفن " توفي سنة 1938.	
ولد سنة 1925، درس في أكسفورد وبدأ يخرج أعمال شكسبير وهو دون العشرين، وفي سنة 1970 أسس المركز الدولي لأبحاث المسرح.	بيتر بروك
(Alfred Jary) كاتب مسرحي فرنسي اشتهر بمسرحية أوبي ملكا التي قدمت سنة 1896 على أحد مسارح باريس.	ألفريد جاري
ولد (Edward Gordon Graig) عام 1872 في أسرة فنية، احترف التمثيل في السابعة عشرة بمدينة لندن وتخصص في أدوار مسرحيات شكسبير. اشتغل بالإخراج والتمثيل منذ عام 1896 وتوفي سنة 1919.	أدورد غوردن كريج
J-Grotow ski ولد عام 1933 في بولونيا أنشأ مختبر المسرح عام 1959 توفي 1999.	جيرزي غروتسكي
مسرحي مصري ولد في الإسكندرية، من رواد مدرسة الفكر الوطني المصري ويعد من أكبر كتاب مصر في العصر الحديث، خلف ما يزيد عن الثمانين مسرحية أشهرها: أهل الكهف، عودة الروح، السلطان الحائر	توفيق الحكيم (1898-1987)
مسرحي سوري، ولد في قرية حصين البحر، تلقى تعليمه في مدارس اللاذقية، عمل محررا للصفحات الثقافية، كما عمل مديرا للهيئة العامة للمسرح، توفي في عام 1997 بعد صراع طويل مع مرض السرطان. من آثاره مسرحيات: الملك هو الملك، الفيل يا ملك الزمان، جثة على الرصيف	سعد الله ونوس (1941-1997)
مفكر وأديب مصري من مواليد 19 ماي 1927، قد للأدب العربي عشرين مجموعة قصصية وخمس روايات، إضافة إلى الشعر والمسرحيات، توفي أول أوت سنة 1991، من أشهر مسرحياته: ملك القطن 1957، الفرافير 1964، البهلوان 1983.	يوسف إدريس (1927-1991)

الملحق الثالث: أهم المصطلحات الواردة في البحث

المصطلح	مفهومه
المسرح	لغة: مشق من الفعل الثلاثي " سرح يسرح " والمسرح هو المكان المخصص للرعي، كما يمكن أن تكون مأخوذة أيضا من فعل تسرح عنه، أي قرح عنه وبذلك فهي متضمنة لمعنى التسلية والاستمتاع. اصطلاحا: يعرف بكونه في جوهره عمل يقوم على عرض المتخيل وبأنه عمل إبداعي يتجلى في نصوص ثابتة الحدود منتهية يمكن قراءتها قراءات متعددة باعتبارها بناء مغلقا وهو عرض وتجسيم يتجاوز اللفظ إلى الحركة والصوت وهو تام وثابت نصا وهو مفتوح للتأويل، حركي دائم الحركة لا يكاد يستقر على حال عرضا وفرجة.
التجريب	التجريب مفهوم تكون في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وارتبط بمفهوم الحداثة، ظهر في الفنون أولا وعلى الأخص الرسم والنحت، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين، وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج من المألوف والسائد.
التغريب	هو المصطلح الشائع في اللغة العربية كترجمة لتعبير (Distanciation) " الإبعاد الذي أطلقه الشكلائي الروسي شك洛夫سكي (chkovski) والذي يعني إدراك الشيء المألوف من خلال إبراز الشاذ فيه. استند المسرحي الألماني إلى المفهوم نفسه واستعمل تعبيرا تأثير الابتعاد في نظريته حول المسرح الملحمي. والتغريب هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور، بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفاً فيه لكثرة الاستعمال.
التراث	لغة: في لسان العرب مأخوذة من مادة " ورث " وقيل: الورث في المال والإرث في الحسب، فهو التركة التي يتركها السابق للملاحق.

اصطلاحاً: هو مصطلح شامل يطلق ليعني به عالماً متشابهاً من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية وبمجموعة الطقوس التي بقيت عبر التاريخ وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان.	
لغة: سكون اللام، كل شيء استدار كحلقة الحديد والذهب والفضة، وكذلك هو في الناس أي الجماعة من الناس مستديرون كحلقة الباب، ويقول ابن العربي هو كالحلقة هنا بفتح اللام لا يدري طرفها، يضرب مثلاً للقوم إذا كانوا مجتمعين مؤتلفين كلمتهم وأيديهم واحدة لا يستطيع عدوهم ولا ينال منهم اصطلاحاً: هي مكان للعرض يجتمع حوله المتفرجون في الساحات العمومية، تتميز بالبساطة والشكل الدائري أو هي شكل فرجوي شعبي قديم يتوفر على عناصر المسرحية المختلفة كالغناء والرقص والحركة والحكاية والمؤثرات الصوتية.	الحلقة
باللاتينية (Sceno Graphia) وباللغة اليونانية (skeno Graphia) زمنه ظهرت هذه الكلمة حسب مصدرها من skno وتعني الخشبة و Graphia وتعني الكتابة والرسم.	السينوغرافيا
هو جدار وهمي يفترض وجوده في مقدمة الخشبة، أي في الحد الفاصل بين الخشبة والصالة و يفصل بين الممثل والمتفرج، قصد التغريب حتى لا تتم عملية الاندماج التي تكون نتيجة الانفعالات.	الجدار الرابع
ويطلق عليه أيضاً في العربية مسرح العنف، وهو تعبير ابتدعه المسرحي الفرنسي أنطوان آرتو (1896-1948) وصاغه بشكل نظري في كتابه " المسرح وقرينه: 1938 وفي بياينات ومحاضرات كتبها وألقاها ما بين 1931-1933 ثم نشرت في أعماله الكاملة. طرح " آرتو " مفهوم مسرح القسوة وأعطاه بعداً فلسفياً في محاولة لإعادة صفة القدسية للمسرح الغربي، وقد رفض آرتو المسرح الغربي القائم على المحاكاة، وطالب بتحقيق نوع من السهر والذوبان بين الممثل والمتفرج من خلال إزالة الحواجز بين المعاش والخيالي مستوحياً ذلك من الطابع	مسرح القسوة

الطقسي للمسرح اليوناني القديم.	
المسرح الملحمي مفهوم صاغه ويلوره المسرحي الألماني برتولد بريخت (B.Brecht 1898-1956) بشكل نظري وطبقه في مسرحه. ظهر مفهوم المسرح الملحمي في الأساس في ألمانينا اعتبارا من العشرينيات من القرن الماضي، حيث أخذ منحى مسرحيا وإيديولوجيا في آن واحد إذ أنه كام محصلة لتوجيهات مسرحية سابقة له في أوروبا وروسيا هدفت إلى تفسير وظيفة المسرح في المجتمع من خلال تغيير المسرح بحد ذاته كشكل وكمضمون	
المسرح الفقير تعبير استخدمه المسرحي اليوناني صيوزي غروتوفسكي (J.Grotowski) 1933 كصيغة به أسلوب عمله القائم على الاقتصاد في الوسائل المسرحية، بحيث يصبح عمل الممثل هو الأساس. وقد حاول غروتوفسكي تحقيق ذلك عمليا في المختبر المسرحي الذي أسسه في البداية عام 1959 ، وقد انطلق في الأسا من رفض المسرح الذي يتطلب تكاليف كبيرة.	
الجمهور تسمية الجمهور في اللغة العربية مأخوذة من كلمة " جمهرة" التي تعني التجمع... والجمهور مجموعة من الناس تجتمع لحضور ومتابعة احتفال ما أو لعبة رياضية أو عرض مسرحي أو فني ويقال أيضا الحضور والمشاهدين.	
الإبهام كلمة (Ellussion) مأخوذة من الكلمة اللاتينية (illusio) المشتقة من الفعل اللاتيني (Ludere) بمعنى مزج وسخر، وتطور المعنى مع الزمن فصارت الكلمة تدل على خطأ في الإدراك يؤدي إلى اعتبار الظاهرة حقيقية واقعية	
القواعد الأرسطية هي قواعد نص عليها أرسطو في كتابه " فن الشعر" وتتلخص في الالتزام بوحدة الحدث ووحدة المكان ووحدة الزمان.	

الملخصات

ملخصات الدراسة

الملخص باللغة العربية:

تناولت في هذا البحث مسألة " التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر " فحاولت الإجابة عن التساؤلات المتعلقة بطبيعة التجريب ومدى استيعاب كتابنا له وتمثيله في إبداعاتهم المسرحية المختلفة، ذلك أن التأسيس الحقيقي للمسرح الجزائري بدأ عمليا في مرحلة ما بعد الستينيات مع انطلاق موجة النظريات التي ارتبطت بظهور جيل من المسرحيين الشباب ذوي النفس الحداثي.

هذا الجيل الذي يرمي إلى إحداث قطيعة فنية ومعرفية مع المسرح الأرسطي الذي ساد طوال فترة التأسيس لمسرح جزائري أصيل، فشهد المسرح الجزائري في ظل إرهابات التحول الاجتماعي و الثقافي تطورا ملحوظا شمل العناصر المكونة للنص والعرض المسرحيين، فقد حاول المهتمون بالمسرح اقتحام مجال التجريب عين طريق العودة إلى تطوير وتطوير الأشكال التراثية وجعلها قوالب مسرحية لمضامين عصرية، حيث أصبحت الحلقة شكلا تجريبيا استطاع من خلال هؤلاء المسرحيين الرجوع بالكتابة المسرحية إلى منابعها الصافية بفضل عصرنة القول والمداح للتعبير عن القضايا المختلفة كما فعل ولد عبد الرحمن كاكي وزميله عبد القادر علولة.

كما استطعنا توسيع مفهوم التجريب المسرحي باعتباره مغامرة من قبل المؤلفين والمخرجين لتجريب مضامين وأشكال درامية في حقولهم الثقافية الخاصة، فكان لحضور المسرح الذهني عند الطاهر وطار تجديدا لفن المسرح الذي يهتم كثيرا بالأفكار المستمدة من القضايا الاجتماعية والفلسفية والأخلاقية أكثر من اهتمامه بعنصر الفرجة، دون أن أغفل الحديث عن تجريب قالب جديد في المسرح الجزائري متمثلا في المسرحية الشعرية التي جربها الكاتب أحمد حمدي.

لقد حاولت في هذا البحث دراسة ثمان مسرحيات جزائريات معاصرة وهي المسرحيات التي شكلت المصادر الإبداعية للبحث لكونها الأكثر استحضارا للتجريب وتوظيفا له في خدمة أهداف متباينة، فعمدت إلى تحليلها حسب طبيعة التجريب فيها، وكشفت من خلال هذا البحث الموزع عبر خمسة فصول بمواضيعها المتنوعة تنوع أجيال كتاب النصوص المسرحية عن حضور التجريب في نصوص أدب المسرح الجزائري وتمتع المسرحيين الجزائريين بوعي عميق في تصويرهم للواقع المعيش، سعيا منهم لتحقيق أهداف سياسية واجتماعية وفنية، وهذا من خلال الإحاطة بأسئلة الإشكالية المطروحة متتبعة الصور المختلفة لحضور التجريب.

Résumé :

Cette recherche s'intéresse à la question de « l'expérimentation dans le texte théâtral algérien contemporain ». Pour ce faire, j'ai essayé de trouver des réponses relevant de la nature de l'expérimentation et le degré de son assimilation par nos dramaturges et sa représentation dans leurs différentes créations théâtrales ; Car la vraie naissance du théâtre algérien remonte pratiquement à la période post années soixante avec l'apparition d'une série de théories qui ont coïncidé avec une génération de jeunes gens jouissant d'un souffle moderniste.

Cette génération ambitionnait d'amorcer la rupture artistique et cognitive avec le théâtre aristotélicien qui régnait durant la période de la fondation d'un théâtre algérien authentique. Ce qui s'est traduit par un développement notable du théâtre algérien des éléments composant le texte et la présentation théâtrale dans le sillage des prémisses d'une mutation sociale et culturelle. Les dramaturges ont essayé de s'engouffrer dans le domaine de l'expérimentation par le biais du développement et l'assujettissement des formes faisant parti du patrimoine et les transformées en genres théâtraux aux contenus modernes, au point que la pièce (حلقة) expérimentale qui a permis à ces dramaturges de retourner aux sources pures de l'écriture dramaturgique grâce à la modernisation du « Goual » et du « Meddah » pour s'exprimer sur différents problèmes comme l'ont si bien fait Abdelrahmane Kaki et Abdelkader Alloula.

Nous avons pu, en outre, étendre le sens de l'expérimentation théâtrale comme étant une aventure menée par les auteurs et les réalisateurs pour expérimenter des contenus et des formes dramatiques dans leurs propres champs culturels, c'est ainsi que l'utilisation du théâtre mental par Tahar Ouatar est un renouveau de l'art d'un théâtre qui s'intéresse beaucoup plus aux idées issues de problèmes sociaux, philosophiques et éthiques qu'au spectacle. Aussi, je n'ai pas omis de parler de l'expérimentation d'un nouveau type dans le théâtre algérien qui est le théâtre poétique expérimenté par le dramaturge Ahmad Hamdi.

J'ai essayé dans cette recherche d'examiner huit pièces théâtrales algériennes contemporaines ; elles ont constitué les références créatives de notre recherche parce qu'elles sont les plus évocatrices de l'expérimentation dont elles utilisent pour atteindre plusieurs objectifs et pour ce faire, je les ai analysées selon la nature de l'expérimentation. Par ailleurs, cette recherche qui est répartie en cinq chapitres m'a permis de découvrir la diversité des générations de dramaturges utilisant l'expérimentation dans les textes littéraires du théâtre algérien, en plus de la conscience profonde dont jouissent les dramaturges algériens dans leur description de la réalité afin d'atteindre des fins politiques, sociales et artistiques par le biais de l'appréhension des questions de la problématique posée en suivant les différentes images de la présence de l'expérimentation.

Mots clé: Experimentation, Theater, Episode, Heritage.

Summary :

This research focuses on the question of "experimentation in the contemporary Algerian theatrical text". To do this, I tried to find answers related to the nature of the experimentation and the degree of its assimilation by our playwrights and its representation in their various theatrical creations; For the true birth of the Algerian theater goes back practically to the post-sixties period with the appearance of a series of theories that coincided with a generation of young people enjoying a modernist breath.

This generation wanted to initiate the artistic and cognitive break with the Aristotelian theater that reigned during the founding of an authentic Algerian theater. This has resulted in a notable development of the Algerian theater of the elements composing the text and the theatrical presentation in the wake of the premises of a social and cultural mutation. The playwrights tried to get into the field of experimentation through the development and subjugation of the forms forming part of the heritage and transformed them into theatrical genres to modern contents, to the point that the experimental piece (حلقة) which Allowed these dramatists to return to the pure sources of dramaturgical writing thanks to the modernization of the Goul and the Meddah to express themselves on different problems as Abdelrahmane Kaki and Abdelkader Alloula did so well.

Moreover, we have been able to extend the meaning of theatrical experimentation as an adventure led by authors and directors to experiment with dramatic content and forms in their own cultural fields, for example, the use of mental theater By Tahar Ouatar is a revival of the art of a theater that is much more interested in ideas arising from social, philosophical and ethical problems than in spectacle. Also, I did not omit to mention the experimentation of a new type in the Algerian theater which is the poetic theater experienced by the playwright Ahmad Hamdi.

I tried in this research to examine eight contemporary Algerian plays; They constituted the creative references of our research because they are the most evocative of the experimentation they use to achieve several objectives and to do so I analyzed them according to the nature of the experiment. This research, which is divided into five chapters, allows me to discover the diversity of generations of playwrights using experimentation in the literary texts of Algerian theater, in addition to the profound awareness enjoyed by Algerian playwrights in their description of reality In order to reach political, social and artistic ends by means of the apprehension of the questions of the problematic posed by following the different images of the presence of the experimentation.

Key words: Experimentation, Theatre, Ring, Patrimoine.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	
شكر وعرفان	
إهداء	
العنوان	رقم الصفحة
مقدمة	أ - ز
الفصل التمهيدي: التجريب مفاهيم وتاريخ	
1- ماهية التجريب.....	09
2- مفهوم التجريب المسرحي.....	12
3- أسباب ظهور المسرح التجريبي.....	15
أولاً/ التجريب في المسرح الغربي.....	17
أ- التجريب في المسرح الملحمي.....	18
ب- التجريب في مسرح القسوة.....	25
التجريب في المسرح الفقير.....	26
ثانياً/ التجريب في المسرح العربي.....	29
1- التأصيل في التجريب المسرحي العربي.....	30
2- مفهوم التأصيل في التجريب المسرحي العربي.....	31
3- التجريب المسرحي العربي بين الشكل العربي والقالب التراثي.....	33
أ- توفيق الحكيم.....	34
ب- يوسف إدريس.....	36
ج- سعد الله ونوس.....	40
ثالثاً/ التجريب في المسرح الجزائري.....	45
تجارب المسرح الجزائري.....	51
الفصل الأول: تجريب مسرح الحلقة وتوظيف التراث الشعبي	
تمهيد:.....	67
• الحلقة، النشأة والمصطلح.....	68
1- مفهوم الحلقة، النشأة والتطور.....	76

77	2- الأصل الديني للحلقة.....
81	3- التصور الجديد للحلقة.....
85	4- مسرحة الحلقة.....
91	5- خصائص المسرح الحلقوي.....
99	• تجربة ولد عبد الرحمان كاكي من خلال توظيف الحلقة والتراث.....
103	❖ تعامل ولد عبد الرحمان كاكي مع المادة التراثية في تجريب الحلقة.....
104	التفكيك والتركيب الفني.....
104	فنية التزامن.....
105	❖ الإسقاط على الواقع.....
الفصل الثاني: تجريب القوال عند عبد القادر علولة	
134	تمهيد:.....
136	01- التجريب من خلال توظيف القوال في مسرحية "الأجواد".....
152	2- التجريب من خلال توظيف القوال في مسرحية " الأقوال".....
159	3- التجريب من خلال توظيف القوال في مسرحية " اللثام".....
164	أ- المقطع الاستهلالي.....
165	ب- المقطع الأساسي.....
166	ج- المقطع النهائي.....
الفصل الثالث: تجريب المسرح الذهني في مسرحية "الهارب" للظاهر وطار	
169	أولا/ مفهوم المسرح الذهني.....
169	تمهيد:.....
169	01- تعريف المسرح الذهني.....
172	02- موضوعات المسرح الذهني.....
173	03- المسرح الذهني في مصر.....
175	04- عناصر المسرح الذهني.....
179	05- الشخصية في المسرح الذهني.....
182	ثانيا/ المسرح الذهني في الجزائر.....

183	01- مضمون مسرحية الهارب.....
190	02- الدراسة الفنية لمسرحية الهارب.....
191	أ- الشخصيات في مسرحية الهارب.....
204	ب- لغة الحوار في مسرحية الهارب.....
211	ج- الصراع في مسرحية الهارب.....
216	د- الزمان والمكان في مسرحية الهارب.....
الفصل الرابع: تجريب المسرحية الشعرية في مسرحية أبوليوس لأحمد حمدي	
227	تمهيد:.....
230	أولاً: المسرحية الشعرية، مفهوم وتاريخ.....
230	1- مفهوم المسرحية الشعرية: (théâtre poétique).....
231	2- المسرحية الشعرية عند الغرب.....
233	3- المسرحية الشعرية عند العرب.....
233	أ- عند المشاركة.....
236	ب- المسرحية الشعرية في الجزائر.....
239	4- ملخص المسرحية الشعرية "أبوليوس" لأحمد حمدي.....
256	5- تجريب المسرحية الشعرية عند أحمد حمدي.....
258	ثانياً: الدراسة الفنية للمسرحية الشعرية التجريبية "أبوليوس".
258	1- اللغة والتناص والإيقاع في مسرحية "أبوليوس".....
261	2- الشخصية وأساليب التشخيص في المسرحية الشعرية.....
268	3- الحوار: وظائفه و أشكاله في مسرحية أبوليوس.....
283-281	خاتمة.....
292-284	ملاحق.....
305-293	قائمة المصادر والمراجع.....
309-306	فهرس المحتويات.....
-	ملخص الدراسة بالعربية والفرنسية والإنجليزية.....

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المخلص:

تناولت في هذا البحث مسألة " التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر " فحاولت الإجابة عن التساؤلات المتعلقة بطبيعة التجريب ومدى استيعاب كتابنا له وتمثيله في ابداعاتهم المسرحية المختلفة، ذلك أن التأسيس الحقيقي للمسرح الجزائري بدأ عمليا في مرحلة ما بعد الستينيات مع انطلاق موجة النظريات التي ارتبطت بظهور جيل من المسرحيين الشباب ذوي النفس الحداثي.

هذا الجيل الذي يرمي إلى إحداث قطيعة فنية ومعرفية مع المسرح الأرسطي الذي ساد طوال فترة التأسيس لمسرح جزائري أصيل، فشهد المسرح الجزائري في ظل إرهابات التحول الاجتماعي والثقافي تطورا ملحوظا شمل العناصر المكونة للنص والعرض المسرحيين، فقد حاول المهتمون بالمسرح اقتحام مجال التجريب عين طريق العودة إلى تطوير وتطويع الأشكال التراثية وجعلها قوالب مسرحية لمضامين عصرية، حيث أصبحت الحلقة شكلا تجريبيا استطاع من خلال هؤلاء المسرحيين الرجوع بالكتابة المسرحية إلى منابعها الصافية بفضل عصرنة القول والمداح للتعبير عن القضايا المختلفة كما فعل ولد عبد الرحمن كاكي وزميله عبد القادر علولة.

كما استطعنا توسيع مفهوم التجريب المسرحي باعتباره مغامرة من قبل المؤلفين والمخرجين لتجريب مضامين وأشكال درامية في حقولهم الثقافية الخاصة، فكان لحضور المسرح الذهني عند الطاهر وطار تجديدا لفن المسرح الذي يهتم كثيرا بالأفكار المستمدة من القضايا الاجتماعية والفلسفية والأخلاقية أكثر من اهتمامه بعنصر الفرجة، دون أن أغفل الحديث عن تجريب قالب جديد في المسرح الجزائري متمثلا في مسرحية الشعرية التي جربها الكاتب أحمد حمدي.

لقد حاولت في هذا البحث دراسة ثماني مسرحيات جزائرية معاصرة وهي المسرحيات التي شكلت المصادر الإبداعية للبحث لكونها الأكثر استحضارا للتجريب وتوظيفا له في خدمة أهداف متباينة، فعمدت إلى تحليلها حسب طبيعة التجريب فيها، وكشفت من خلال هذا البحث الموزع عبر خمسة فصول بمواضيعها المتنوعة تنوع أجيال كتاب النصوص المسرحية عن حضور التجريب في نصوص أدب المسرح الجزائري وتمتع المسرحيين الجزائريين بوعي عميق في تصويرهم للواقع المعيش، سعيا منهم لتحقيق أهداف سياسية واجتماعية وفنية، وهذا من خلال الإحاطة بأسئلة الإشكالية المطروحة متتبعة الصور المختلفة لحضور التجريب.

الكلمات المفتاحية: التجريب، المسرح، التراث، الحلقة.