



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



كلية اللغة والأدب العربي والفنون

جامعة الحاج لخضر - باتنة 1-

قسم اللغة والأدب العربي

أثر المسرح الملحمي في المسرح المغاربي تونس ، المغرب ، الجزائر- أنموذجا-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث

فرع: مسرح عربي

إشراف:

أ.د. عبد الرزاق بن السبع

إعداد الطالبة:

سمية كعواش

لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
1	الطيب بودريالة	أستاذ	جامعة باتنة 1	رئيسا
2	عبد الرزاق بن السبع	أستاذ	جامعة باتنة 1	مشرفا
3	حمزة حمادة	محاضراً	جامعة الوادي	عضوا
4	سليم بتقة	أستاذ	جامعة بسكرة	عضوا
5	قاسم بوزيد	محاضراً	جامعة قسنطينة 3	عضوا
6	الجمعي بن حركات	محاضراً	جامعة باتنة 1	عضوا

السنة الجامعية :

1443-1442 هـ/ 2021-2022 م

حق كرامة

المقدمة:

شكل المسرح العربي منذ فترة طويلة محور اهتمام العديد من رجالات المسرح الذين حاولوا جاهدين مسايرة المستجدات التي كانت تطرأ على الساحة العربية من حين لآخر، خاصة على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي، فهذه الأسباب - بالإضافة إلى أسباب أخرى- دفعت معظم المسرحيين العرب إلى التفكير في إعادة صياغة بناء المسرحية العربية، سواء على مستوى النص أو العرض الذي يجب أن تعرض وفقه المسرحيات العربية.

وعرف الوطن العربي عموماً والمغرب العربي خصوصاً مظاهر التجربة والحدائثة في المسرح أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات من القرن العشرين، وذلك بعد أن تبلورت مفاهيم التجريب في المسرح الغربي، ودخل هذا الأخير مرحلة ما بعد التجربة وما بعد الحدائثة، وعليه حاول المبدعون المسرحيون العرب الخوض في عوالم التجريب المسرحي بتجاوزهم القوالب السائدة الواقفة عند حدود التقليد والتكرار، واحتكاكهم بالتيارات المسرحية التجريبية الغربية.

من هنا، يشكل تأثر المبدعين المسرحيين العرب بالمسرح الغربي عاملاً أساسياً ومهماً في تطوير مسرح عربي حديثي، هذا التأثير أدى بهم إلى إدماج مجموعة من العناصر



الفنية والتقنية في أعمالهم المسرحية، سواء على مستوى الكتابة الدرامية وخصوصياتها - النص - أو على مستوى الكتابة الركحية وتقنياتها - العرض -.

واتضحت ملامح ومظاهر هذا التأثير في المغرب العربي من خلال البحث عن قالب مسرحي عربي مغاربي يحمل هموم الجماهير الشعبية، حيث تتحول مسرحياته إلى عروض تفضح القمع والظلم، كما ساهمت المكونات الثقافية التي اكتسبها المسرحيون من خلال تأثرهم بمنظر المسرح الملحمي "بريخت" بتوجيه مسرحياتهم لمعالجة القضايا ذات العلاقة الوطيدة بهموم الجماهير واهتماماتها، متبنين الفكر الاشتراكي، معمقين رؤيتهم لجماليات التراث العربي، معبرين من خلال هذا التأثير عن أوجاع الإنسان الذي يكابد الظلم والاضطهاد، ساعين إلى تبيين عملية المثاقفة، والاستفادة من الآخر، وأن الاعتماد على الفن المسرحي الغربي نقطة انطلاق لا نتجاهلها، وتراثنا العربي الأصل نقطة إرتكاز لا بد من التأكيد عليها، لتتجلى التأثيرات الفنية والتقنية في كل من تونس، الجزائر والمغرب الأقصى، مع الإشارة إلى أنه على الرغم من وجود مسرح في ليبيا وموريتانيا، فإنني لم أجد ولم أعرف أنهما قد عرفا مصطلح التأثير والتأثير المسرحي بنفس الدرجة الذي عرفته بلدان المغرب العربي الثلاث والتي اتخذتها محورا لدراستي، وبالتالي صرفت النظر عنه لقلّة مادته أيضا.

لقد كان الدافع الأساس لاختيار هذا الموضوع، هو البحث عن تجليات تأثير "بريخت" ومسرحه الملحمي في المسرح المغربي، وتحليل أهم مرتكزاته النظرية والتطبيقية في بناء النص والعرض المسرحيين.

ويعد البحث في التراث والإحتفالية والحلقة من الدراسات النقدية التي تكشف عن جماليات الكتابة المسرحية التي تسعى إلى الإدهاش وإحداث خلخلة معرفية لدى المتلقي، وهذا النوع من الدراسة لا يزال في بداياته الأولى ويطرح أمام الباحث رؤى مغرية لإعادة النظر في جماليات الكتابة المسرحية.

ودفعني اهتمامي بالبحث في هذا الموضوع، إلى الإجابة على مجموعة من التساؤلات التي دارت في ذهني وهي:

1. هل عرف المغرب العربي مظاهر المسرح الملحمي؟
2. هل تأثر المسرح المغربي بـ "بريخت"؟
3. كيف تجلت مظاهر هذا التأثير؟ وما هي مراحل تطوره؟
4. ما هي أهم المرتكزات النظرية والخصائص الفنية والجمالية التي تميزت بها الأعمال المسرحية التجريبية في المغرب العربي؟

ولما كانت الإجابة عن هذه التساؤلات تتطلب منا رصد نشأة وتطور هذا القالب الفني - المسرح الملحمي - وتحليل بعض الأعمال المسرحية ذات الطابع البريختي الملحمي من

خلال أساليب فنية معينة، بات لزاما علينا أن نعرض بالدراسة والتحليل لأهم مرتكزاتها التجريبية مقتفين أثر أبنية نصوصها، وتقنيات عروضها المسرحية، ومبرزين خصوصيات هذا التجريب الفنية والجمالية شكلا ومضمونا.

ولتحقيق هذه الغاية والأهداف تحددت معالم خطة البحث الذي اشتمل تمهيدا وثلاثة فصول، فضلا عن المقدمة والخاتمة.

ففي التمهيد تحدثت البحث عن "المسرح الملحمي البريختي" حيث تطرق فيه إلى الخلفيات التاريخية لنشأة المسرح الملحمي والوقوف على مراحل تطور الرؤية الفكرية والفنية عند "بريخت" ومصادر ثقافته التي طور من خلالها مسرحه الملحمي، مع ذكر أهم آثاره المسرحية.

أما الفصل الأول، فدرس "الملاحم الملحمية في المسرح التونسي - التراث -" حيث تطرق المبحث الأول منه إلى حركية المسرح التونسي من التأسيس إلى التجريب ومبينا مفهوم تجربة المسرح التراثي.

أما المبحث الثاني فتناول المرتكزات التجريبية للكتابة المسرحية التراثية، فوقف عند بناء النص المسرحي التراثي وأهم مرتكزاته التجريبية، مطبقا ذلك على مسرحية "ديوان الزنج" لمنظر المسرح التراثي التونسي "عز الدين مدني"، الذي كان متأثرا أشد التأثر

بمنظر المسرح الملحمي الأول "برتولد بريخت"، فالتراث هو تقنية من تقنيات المسرح الملحمي.

أما الفصل الثاني من البحث تناول " المؤثرات البريختية في المسرح المغربي - الإحتفالية - " فوقف المبحث الأول منه عند حركة الإحتفالية في المغرب، كما عرض إلى مفهوم الإحتفالية والمسرح الإحتفالي الذي أصبح مسرحا رائدا.

أما المبحث الثاني، فتناول المرتكزات التجريبية في الكتابة المسرحية الإحتفالية بدراسته بناء النص الإحتفالي وتحليل مرتكزاته التجريبية لأهم الأعمال المغربية مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " لعبد الكريم برشيد رائد المسرح الإحتفالي في المغرب.

وتناول الفصل الثالث من البحث "النظرية الملحمية في الجزائر - الحلقة- " حيث درس المبحث الأول منه حركية المسرح الملحمي في الجزائر، راصدا أهم المراحل التي مر بها المسرح حتى وصل إلى مرحلة التجريب المسرحي البريختي، وعرف الحلقة فلسفيا ودينيا واجتماعيا.

ودرس المبحث الثاني من هذا الفصل المؤثرات الملحمية للكتابة المسرحية، فوقف عند مفهوم بناء النص الملحمي الحلقوي لمسرحية "اللثام" لعبد القادر علولة..

كما عمدت في تحليلي لمسرحيات بحثي إلى تبيان الجوانب الجمالية للنصوص وإبراز خصائصها الملحمية ونقاط التلاقي مع مسرح "بريخت" ورواه الفنية وقناعاته الفكرية وهي

كثيرة منها: التراث، الإحتفال، الحلقة، القوال/الراوي، كسر الجدار الرابع، التغريب وغيرها من مرتكزات المسرح الملحمي البريختي التي لجأ إليها عبد " القادر علولة " و " عز الدين مدني " و " عبد الكريم برشيد " .

وختاماً استخلصت مجموعة من النتائج التي أثرت في التجارب الفنية في مسرحيات "علولة" و"المدني" و"برشيد" ضمنها خاتمة الاطروحة.

وقد ارتأيت الاعتماد في هذا البحث على مجموعة من المناهج التي تخدم البحث، كالمنهج التاريخي الذي وظفته عند التأريخ لمراحل الكتابة المسرحية في بلدان المغرب العربي.

كما أخذت من آليات المنهج التحليلي والوصفي، طالما أنني بصدد محاولة تحليل المسرحيات الثلاث مع تحديد الخصائص الملحمية البريختية فيها.

وقد اعتمد البحث قائمة مصادر ومراجع عديدة، تمثلت المصادر في نصوص المدني وبرشيد وعلولة المسرحية، أما المراجع فكانت متنوعة، منها دراسات قام بها المؤلفون أنفسهم، كـ"نظرية المسرح الملحمي" لـ"برتولد بريخت" ترجمة "جميل نصيف"، إضافة إلى "الأورغانون الصغير"، وأخرى قدمت قراءات للمنحى الملحمي في الوطن العربي منها كتاب "علي الراعي" " المسرح في الوطن العربي"، مع المراجع الأخرى المدونة في الفهرس.

وقد اعترض البحث جملة من الصعوبات، منها ندرة الدراسات المتخصصة في هذا المجال، وعدم توفر المصادر والمراجع المختصة، هذا بالإضافة إلى قلة النصوص المطبوعة، الأمر الذي صعب عملية سير بحثي، مما دفعني إلى البحث عن مصادر هذه المسرحيات من خلال رحلاتي العلمية إلى تونس والمغرب، بالإضافة إلى العديد من ولايات الوطن كقسنطينة، عنابة، وهران، الجزائر العاصمة، مستغانم، سيدي بلعباس وسعيدة.

وفي الختام يخلق بي أن أنوه برعاية أستاذي الكريم "عبد الرزاق بن السبع" الذي أسجل عميق امتناني له وأعتز بإشرافه على هذا البحث، وإذا وجد القارئ مواطن ضعف أو زلل في هذا البحث -وهو موجود حتما- فأمل أن يذكر أن ذلك ناتج من سوء انتقاعي بتوجيهات أستاذي الفضل الدكتور "عبد الرزاق بن السبع".

كما أشكر أولئك الذين استشرتهم في بعض الأمور المتعلقة بهذا البحث وهم السادة: الدكتور لمباركي بوعلام من جامعة سعيدة، والدكتور قدور جدي من جامعة قسنطينة، والأستاذ أحمد عبازة من جامعة تونس الشقيقة.

وتعد هذه الدراسة محاولة لا أدعي أنني توصلت فيها إلى نتائج حاسمة، فأمل أن أكون قد وفقت بعض التوفيق، فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي.

والله ولي التوفيق



تعمیرات

تمهيد:

برتولد بريخت: حياته، مصادر جماليته، نظريته في المسرح:

في اليوم العاشر¹ من شهر فبراير سنة 1898 ولد "أويخن برتولد فريد ريخ بريخت"² Eugen Berthold Freidrich Brecht في مدينة (أوجسبورغ)³ بجنوب ألمانيا، قدم والده من "الغابة السوداء"، واستقر في (أوجسبورغ) ليشغل في مصانع الورق، ويظل يجد حتى يبلغ مرتبة مدير في سلك المعمل سنة 1914⁴، وكانت أمه التي أبدى تعلقا كبيرا بها، ابنة موظف مدني، وأصلها من "منطقة أخرى" في الغابة السوداء، وكان أبوه كاثوليكيا في حين كانت أمه بروتستانتية⁵.

التحق "بريخت" عند بلوغه سن السادسة بالمدرسة الشعبية الابتدائية في مسقط رأسه ثم دخل المدرسة الملكية التابعة لبلديته .

¹ - برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، من المسرح العالمي، ترجمة وتقديم أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر د.ط ، د.ت، ص:5.

² - قد يلفظ اسمه بالشين (بريشت)، حسب نطق أهالي برلين (ينظر ص:50 من مجلة المسرح المصرية، عدد ديسمبر 1968).

³ - كورت روتمان: تاريخ الأدب الألماني، تر: سليمان عواد، مر: شفيق السباط، منشورات عويدات، بيروت، د.ط، 1989، ص191 .

⁴ - قرشولي عادل: برتولد بريخت في المرأة العربية، مجلة "الحياة المسرحية"، عدد 13، دمشق، 1980، ص:06.

⁵ - نفسه، ص: 06.

وبعد انقضاء الأعوام التسعة في الثانوية حصل على شهادة البكالوريا التي أهلتها لدراسة الفلسفة والطب في جامعة "ميونيخ" MUNICH عام 1919¹ ، ولكنه كان كثيرا ما يسأم من محاضرات الطب، فيعرض عنها للالتحاق بحلقات البحث التي كانت تقام في الجامعة نفسها حول المسرح².

كان "بريخت" مهتما بالثقافة الألمانية، وكان مغرما بالعزف على الغيثار والتوجه إلى الطبيعة ، وقد فرض "بريخت" نفسه منذ سنة 1919 وما بعدها كشخصية أدبية، أولا كناقذ شرس موهوب الجانب ثم كمسرحي ومؤلف بارع³.

وفي عام 1920⁴ ماتت والدة "بريخت" التي كانت أحب الناس إليه، فانتقل إلى "ميونيخ" حيث تعرف على مجموعة من الأدباء و الفنانين من أبرزهم الممثلة " بلاند نيه ايبينغر " B.Ibinguer وأخذ يتردد على "برلين" بغية إيجاد عمل هناك، وفي هذه الأثناء كان "بريخت" يشرف على تحرير زاوية النشاط المسرحي في صحيفة " إرادة الشعب الاشتراكية" اليسارية التي كانت تصدر في " أوجسبورغ" ، ولكنه قطع صلته بها أوائل 1921⁵، كما قطع صلته بمدينة " أوجسبورغ" التي كان يقيم فيها والده وأسرتة .

¹ - أوين فريدريك: برتولد بريخت؛ حياته، فنه وعصره، تر: إبراهيم العريس، دار إبن خلدون، بيروت، ط 2، 1983، ص: 12.

² - ينظر: عبد الغفار مكاوي: قصائد برتولد بريخت، دار الكتاب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1963، ص: 04.

³ - ينظر: جونسون بول: المثقفون، تر: طلعت الشايب، دار شرقيات، القاهرة، د.ط، 1998، ص: 184، 185.

⁴ - برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ص: 06.

⁵ - نفسه، ص: 06.

انتقل بريخت إلى " برلين " ليقوم هناك بصفة نهائية سنة 1924، واستطاع أن يجمع حوله كوكبة من الفنانين و الأدباء ورجال الدراما الذين يسروا له سبل العمل في المسرح الألماني مع المخرج " ماكس راينهاردت" M.Rienhardat ، والكاتب المسرحي " كارل توكماير " K.Tuckmayar.

وفي عام 1926¹ راح "بريخت" يعكف على دراسة الفلسفة الهيجلية والماركسية دراسة عميقة ومنتظمة في مدرسة العمال الماركسية، كما نراه يولي القضايا الاقتصادية المعاصرة اهتماما بالغا، وخاصة مناورات رجال المال وأزمات البورصات ، ويوثق صلته بالمخرج المسرحي الكبير " أرفين بيسكاتور " * Erwin Piscator وهكذا ، وبعد "سطوع نجم "بريخت" في ألمانيا، التحق بمسرح "دوتيش تياتر" ليشغل منصب " دراما توج" ويكلف بمراجعة وإعداد نصوص مسرحية للعرض² ، وبعد أن تأثر "بريخت" إلى "ماركس" اتسم عمله الموسوم "جان دارك قدسية المسالخ"³ بالتعاليم الماركسية الجديدة .

¹ - بيتي نانسي فيبر، هيوبرت هانين: برتولد بريخت، النظرية السياسية الأدبية، تر: كامل يوسف حسين، مر: د/جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط 1، 1986، ص: 25.
² - مخلوف بوكروح: مسرحيات بريشت، تقديم، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 1994، ص: 08.
³ - ينظر: برتولد بريخت: جان دارك قدسية المسالخ، تر: نبيل الحفار، مر: سعد الله ونوس، دار الفرابي، بيروت، د.ط، 1981، ص 30.

*أرفين بيسكاتور:(1893-1966)من أهم المخرجين الألمان الذين التزموا بقضايا المجتمع والسياسة، وقد كان السباق إلى توظيف المسرح الملحمي الجدلي ذي الطابع السياسي الذي يخاطب عقل الجمهور قبل عاطفته. ينظر: (www.w.w.diwanalarab.com).

* هلينه فايغل: ممثلة ألمانية شهيرة، زوجة بريخت ومديرة مسرح البرلينز أنسامبل بعد وفاته، هي أيضا عضوة في أكاديمية الفنون الديمقراطية- ولدت عام 1890 وتوفيت في برلين عام 1970. ينظر: (www.arab.ency.com)

ويطلق بريخت زوجته الأولى " مارنة تسوف " M.Tsouve عام 1927 ، وهي التي أنجب منها طفله " هانة مريانة " H.Maryana ، ثم يتعرف على الممثلة القديرة التي أدت أعظم الأدوار النسائية في مسرحياته، ويتزوجها فيما بعد، ونقصد الممثلة " هيلينه فايغل " *Halina Figel.

ويستمر " بريخت " في مواصلة نشاطه المسرحي في ألمانيا تأليفا وعرضا ونشرا إلى غاية سنة 1933¹ حيث يوقف عرض مسرحيته " الأجراء "، كما يمنع عرض مسرحيته " جان دارك "، وتبدو في الأفق إرهابات الإرهاب النازي فيضطر إلى مغادرة وطنه فاتحا صفحة جديدة في حياته، وهي صفحة المنفى والضرب في مناكب الأراضي الأوروبية والأمريكية، حيث يواصل نشاطاته التي لم تقتصر على المسرح فحسب، بل تعدت إلى السينما والإذاعة.

لقد كان " بريخت " ينتقل بين " براغ " و " فينيا " و " زيوريخ "، وجزيرة " تيرو " في " الدانمارك "، و " باريس "، و " لندن "، و " موسكو "، و " فنلندا "، و " نيويورك "، ويعقد الاجتماعات مع مواطنيه المنفيين، ويحرر المقالات، إضافة إلى نشاطاته الآنف الذكر، بينما كان النازيون يلاحقون كتبه ويلقون بها إلى أسنة النيران أمام دار الأوبرا في " برلين " ليجردونه من جنسيته الألمانية عام 1935². وفي العام نفسه انتقل " بريخت " إلى الإتحاد السوفياتي³ ليستقر

¹ - برتولد بريخت : مسرحية بادن لتعليم الموافقة ، ص : 08.

² - عبد الغفار مكاري : مقدمة قصائد من برتولد بريخت ، ص : 12.

³ - برتولد بريخت : قصص من الرزنامة ، إعداد وترجمة : بوعلي ياسين ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2000 ، ص : 09.

لفترة قصيرة ويتعرف على نمط من الأداء المسرحي القوقازي والشرقي التقليدي عموماً بما يعرف عندنا في الأدب العربي بـ "الحكواتي" أو "القصة خون" في الأدب الفارسي، والتي على ضوءها كتب مسرحيته المعروفة "دائرة الطباشير القوقازية"، وجوهر هذه المسرحية أن الملكية يجب أن تعود إلى الذين يمكن أن يستفيدوا منها بطريقة إنسانية .

وفي سنة 1941 أقام في الولايات المتحدة¹ ولم ينج "بريخت" من الملاحقة حتى في منفاه، فقد ضايقته السلطات الأمريكية وحدثت من نشاطه المعادي لنظامها، واضطر إلى المثول أمام لجنة للتحقيق في سلوكه عام 1947².

وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية وسقوط نظام "هتلر" يعود إلى ألمانيا الديمقراطية، ليستقر في برلين، سنة 1948³، وينصرف لفنه وطبع أعماله الكاملة.

وفي عام 1949 ينشئ "بريخت" مع زوجته "هيلينه فايغل" فرقة "البرلينر أنسامبل" Berhiner Ensemble التي ذاع صيتها في أرجاء العالم.

ويحصل "بريخت" هو وزوجته على الجنسية النمساوية عام 1950⁴، وفي الرابع عشر من شهر أغسطس عام 1956 توفي "بريخت" بالسكتة القلبية، وقد أقامت الدولة حفل تابين له⁵.

¹ - نفسه ، ص ، ن .

² - علي عقله عرسان : سياسة في المسرح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1978 ، ص : 289 .

³ - برتولد بريخت : مسرحية بادن لتعليم الموافقة ، ص : 08 .

⁴ - Lecture de Brecht : éditions du seuil , Paris , 1960 , p : 24 .

⁵ - جريم رنهولد: هكذا بدأ بريخت، ترجمة: فاروق عبد القادر/ مجلة المسرح، عدد سبتمبر، القاهرة، د ط، 1968، ص:16.

هذا هو "بريخت"، الذي كان في طفولته ذا طبيعة متمردة، ثائرة، متفتحة، كان يبحث عن الحرية والتحرر، وكان يملك ذكاءً ثعلبياً¹ كما يوصف، حيث كان مولعاً في طفولته ومراهقته بالمسرح والغناء والكتابة، فمنذ صباه كان يهتم بمسرح العرائس، ويحاول أن يمثل ويخرج مسرحيات كاملة مع أتزابه، وأنه "يجد لذته الكبرى في الاستماع إلى المغنين المتجولين في الشوارع والأسواق"² كما أنه نظم بعض القصائد الشعرية، فقد نشرت له صحيفة الطلبة "الحصاد" بعض قصائده سنة 1912، ونشرت له صحيفة "أحدث أخبار أوجسبورغ" شيئاً من قصائده الجديدة³.

وبعد تخطي مرحلة المراهقة يدخل مرحلة الشباب حين نراه يعيش حياة مستهترة بوهيمية، إنه في هذه الفترة شخص معتل، شهواني، فوضوي⁴، عدمي⁵، ويحاول بعض الدارسين أن يربطوه بالوحديين أو كتاب "اللامعقول"⁶ فقد كان >> يقضي سهراته البوهيمية الصاخبة في المقاهي والحانات، ويتردد أحياناً على المقبرة التي يشعر فيها

¹ - قرشولي عادل: برتولد بريخت في المرأة العربية، ص: 04.

² - عبد الغفار مكاوي: مقدمة ترجمة "قصائد من برتولد بريخت"، ص: 20.

³ - ينظر: برتولد بريخت: حياته وأعماله لنبيل الحفار، الحياة المسرحية، عدد 4، دمشق، د ط، 1978، ص: 134.

⁴ - ينظر: برتولد بريخت: المسرح الثوري، ترجمة: عبد الحليم الشبلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ص: 206.

⁵ - ينظر: عبد الغفار مكاوي: نفسه، ص: 20.

⁶ - ينظر: حنا عبود: مسرح الدوائر المغلقة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1987، ص: 268.

بارتياح <<¹، وقد كان يقول : >> يجب أن يكون الحق كل الحق في أن أبصق حيث أريد، وأن أنام وحدي، وأن أكون سيئ السيرة، عديم الضمير <<².

ويقال أن هذا التدهور في حياة "بريخت" يعود إلى بعض الأسباب منها أنه اضطر إلى قطع دراسته والالتحاق بالخدمة العسكرية سنة 1918 فرأى مآسي الحرب في المشفى حيث انطبعت في ذهنه صور الأموات والمشوهين التي سوف تنعكس بعد ذلك على مسرحياته، وخاصة "أوبرا القروش الثلاثة"³ إضافة إلى موت والدته التي كان متعلقا بها إلى حد بعيد⁴ وكذلك كرهه الشديد للراهبات ، وهن يمثلن المسيحية التي تكبح الغرائز وتحرص على تنظيم المجتمع، وهو الكره الذي ورثه عن جدته⁵.

إن المطلع على مذكرات "بريخت" يلاحظ حديثه عن فتاة يرمز لها بحرف (بي BI) فقد كان يحبها وكانت تلك الفتاة مصابة بمرض السرطان⁶ وعانت كثيرا قبل أن تفارقه ، ومن هنا أخذ يدرك التزاماته الاجتماعية والإنسانية والسلوكية على حد سواء وذلك بعد دراسته

¹ - ينظر :

Brecht Bertolt : journaux ,notes autobiographique , 1920 _ 1954 , édition l'arche ,Paris , 1978 , p :16.

² - ينظر: سعد الفهد: حياة بريخت، مجلة عالم الفكر: عدد 3 ، مجلد 11 ، وزارة الأعلام ، الكويت ، 1980 ، ص: 292.

³ ينظر:

Le theatre complet de Bertold Brecht; Tred Jean Claude Hémery , édition l'arche, ve, Paris ,p :96.

⁴ - عبد الغفار مكاوي : مقدمة ترجمة كتاب "قصائد برتولد بريخت" ، ص: 105.

⁵ - بنجامان فالتر : بريخت ، ترجمة : أميرة الزين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، د ط، 1974 ، ص: 158.

⁶ - Les journaux de Brecht , p :10.

للمادية الجدلية دراسة شاملة حيث انتسب إلى مدرسة العمال الماركسية ، وبعدها اعتنق المذهب الماركسي، ويحاول بعض الدارسين تفسير التجاء "بريخت" إلى الفكر الماركسي تفسيراً خاطئاً، فيربطون بين بوهميته السابقة وبين التزامه ذلك أن "بريخت" أراد أن يكبح جماح طبيعته المتمردة واحتياجاته البدنية فحمل نفسه على الخضوع القسري لنظام خارج عن نفسه¹ وهو النظام الماركسي، وقد كان يريد الاستقرار خارج ألمانيا ليمارس العمل في الحزب الماركسي فيقول : >> نحن لم نصل إلى برلين بعد رغم جهود عديدة، وعلينا الآن أن نحاول الحصول على جوازات سفر سويسرية، لأن الجوازات الأخرى لن تصلح بعد الآن، وأنا لا أريد في هذه اللحظة بشكل خاص أن أستقر نهائياً في ألمانيا >>²، أما رفض "بريخت" الاستقرار في الإتحاد السوفياتي فيعود إلى خشيته من نظام "ستالين" الذي كان يصادر الحريات ويشدد الخناق على الأدباء و الفنانين، فبريخت يرى أن تدخل الدولة في أمور الأدب و الفن >> تؤذي الأدب الذي يواليها عبر سحقها للأدب الذي يقف ضدها، فهي تضعه تحت وصايتها، وتتزع له أسنانه، وتحرمه من كل موضوعية >>³ كذلك نلتمس دعوته المباشرة للمذهب الماركسي وذلك عبر أعماله التعليمية إلا أن مسرحيته " السيد بونتيل وتابعه ماتى " يعتبرها "د. عبد الغفار مكاي" مختلفة عن سائر أعماله من حيث >> أنها ليست من نوع المسرحية ذات الفكرة

¹ - روبرت بروستايين : المسرح الثوري ، ترجمة : عبد الحليم الشبلاوي ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، دط ، دت ، ص:213.

² - أسلين مارتين : بريخت في عامه السبعين ، ترجمة ، فريدة النقاش ، مجلة المسرح ، عدد ديسمبر ، القاهرة ، د ط ، 1968 ، ص: 10 .

³ - برتولد بريخت : الفنون والثورة ، ترجمة: إبراهيم العريس ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ط1 ، 1975 ، ص: 30.

أو ذات الموضوع <<¹، و أما في أعماله الملحمية فنلاحظ مدى التغيير الذي طرأ على آراء بريخت السياسية، حيث اهتم بريخت بالحياة الذاتية للفرد ودوافعه بجانب الاهتمامات الجماعية التي ازدادت عمقا².

لقد كان بريخت يكره الحرب كرها عميقا ليس لأنها لا إنسانية و بربرية فقط ، بل يكرهها أيضا لأنها كانت ثمرة لعلاقات اقتصادية غير عادلة، فهو يدرك أن الطبقة الرأسمالية هي التي شنت الحرب كي تزداد ثراء وذلك عن طريق ازدهار تجارة الأسلحة وصناعتها، ولذلك كان بريخت يدين أولئك الذين يحقدون على النازية و الفاشية وينسون أسباب نموها فمن >> يناهضون الفاشية دون أن يعادي الرأسمالية، ومن يتأسف على البربرية ، مثله كمثل من يريد أن يأمل حصته من الخروف دون أن يذبح الخروف <<³.

وقد خلف بريخت أثارا غزيرة ومتنوعة، تتراوح بين الشعر والقصة والرواية والمسرحية والمقالة النقدية والإخراجية، والأوبرا، والسيناريو. لقد ترك بريخت ما يقرب من أربع وثلاثين مسرحية موضوعة أو مقتبسة، جمعت في اثني عشر جزءا، كما ترك عشر

¹ - عبد الغفار مكاوي: مقدمة ترجمة لمسرحية " السيد بونتيل و تابعه ماتى " ، سلسلة مسرحيات عالمية ، عدد 21 ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د ط، د ت، ص : 12.

² - جورج لوكاتش: معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة: أمين العيوطي، دار المعارف ، القاهرة، د ط، 1971، ص: 116.

³ - برتولد بريخت : خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة ، ترجمة : نبيل حفار ، مسرح التغيير ، دار الفارابي ، بيروت ، د ط ، 1981 ، ص: 228.

دواوين شعرية، ودراسات عن المسرح بلغت سبعة مجلدات، ومقالات نقدية وقصصا وروايات جمعت هي الأخرى في سبعة مجلدات¹.

إلا أن شهرة "بريخت" قامت بالدرجة الأولى على أعماله المسرحية وتنظيره للدراما، ذلك أن "بريخت" أعطى حياته للمسرح وأحدث ثورة في مفاهيمه .
وهنا نعرض قائمة بأعمال بريخت المسرحية وكتاباته:

أ - مسرحياته :

بعل	1918
طبول في الليل	1919
في أدغال المدن	1921 - 1924
حياة ادوارد الثاني البريطاني	1923
رجل برجل	1924 - 1926
أوبرا القروش الثلاثة	1928
ازدهار و تطور مدينة ماهاجوني	1928 - 1929
مسرحية بادن التعليمية حول الموافقة	1928 - 1931
سرقة لندنبيرغ	1929
الذي يقول نعم والذي يقول لا	1929 - 1930
جان داك قدسية المسالخ	1930

¹ - ينظر: مقدمة "مسرحية بادن لتعليم الموافقة" ، المرجع السابق، 1976 ، ص: 09.

الإجراء (القرار)	1930
القاعدة والإستثناء	1930
الأم	1932
الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة	1932
الإخوة هوراس والإخوة كورياس	1933 – 1934
رعب وبؤس الرايخ الثالث	1935
بنادق الأم كرار	1936 – 1937
حياة غاليليه	1937 – 1938
محاكمة لوكولوس	1938
الإنسان الطيب في ستشوان	1934 – 1940
الأم شجاعة وأولادها	1939
السيد بونتيللا وخادمه ماتى	1940
أرتور و أوى	1941 – 1942
شفيك في الحرب العالمية الثانية	1942 – 1943
دائرة الطباشير القوقازية	1943 – 1947
رؤى سيمون ماسار	1944 – 1945
كومونة باريس	1945 – 1948
انتيجون	1947 – 1956
تقرير هامبورغ	1951

معلم القصر	1951
كوربولان	1952
دون جوان	1952
طبول وأبواق	1952
توراندوت (أو مؤتمر غاسلي الأدمغة)	1953

ب- أعماله النظرية :

خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة (مقالة مهمة)	1935
سلسلة من المقالات النقدية القصيرة كان ينشرها في الصحف والدوريات	1935 – 1941
شراء النحاس (حوارية مطولة تتناول جمالية الفن المسرحي)	1937 – 1951
الأورغانون الصغير للمسرح (دراسة جمالية يطرح فيها زبدة نظريته في المسرح الملحمي)	1948
(العمل المسرحي المتضمن كل ما يتعلق بستة عروض مسرحية قدمها " البرلينر أنسامبل ") ¹ .	1952

¹ - ينظر: مقدمة عبد الغفار مكاي لترجمة قصائد من برتولد بريخت، ص: 25.

* التعبيرية : مذهب الفن يستهدف في المقام الأول التعبير عن المشاعر أو العواطف و الحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفس الفنان، وفيه تحرف صور العالم الحقيقي بحيث تتلائم مع هذه المشاعر والعواطف والحالات ، وذلك عن طريق تكثيف الألوان ، وتشويه الأشكال ، واصطناع الخطوط ، القوية والمغايرات المثيرة ، ترتبط التعبيرية بالفن الألماني في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ينظر : (www.Wikiedia.com)

تطور المراحل المسرحية في حياة "بريخت" :

لقد مرت حياة "بريخت" الإبداعية المسرحية بثلاث مراحل تكاملت فيما بينها لتنتج لنا المسرح الملحمي بصورته الأخيرة الكاملة، بداية من :

1- المرحلة التعبيرية* (من 1922 إلى 1927): اسم أطلقه النقاد الألمان

وهذا المذهب كما يوحي اسمه محاولة لاكتشاف تقنية وطريقة للتعبير عما يعتقد الكاتب المسرحي بأنه يشكل الحقيقة الباطنية في مسرحه وهو طريقة أكثر تأثيراً من طرق بقية المذاهب المسرحية ، فالتعبيرية تتيح أقصى مجال من الحرية في استخدام الأساليب والوسائل الفنية والأجواء، فقد نجد في المسرحية الواحدة انتقالاً فجائياً من الشعر إلى النثر، ومن الواقعية الموضوعية إلى ذروة المونولوج الذاتي، ومن حوار واقعي تقليدي إلى كلام مسرف الإيجاز، والتركيز يكون فيها على الفرد .

وهو الاتجاه الذي يشمل أعمال بريخت المبكرة في فترة شبابه، وحدد نهاية هذه المرحلة بتاريخ انتماء "بريخت" إلى المذهب الماركسي العمالي عام 1926. فيقول "مارتن اسلين" M.Asiant أن ملامح الوجودية العنثية والرومانسية الجديدة اللتين تلاءمان ثورة "بريخت" الفوضوية الموجهة في شكلها ضد نظام المجتمع البورجوازي وجشعه، وضد عدم الانسجام والسخف في الكون والطبيعة الإنسانية¹ كما يحاول "فالتر بنجامان" W.Benjamin من جهته أن يصب ثورة "بريخت" الشاب على المجتمع البورجوازي،

¹ - ينظر: مارتن اسلين : المرجع السابق ، ص:206.

ويتخذ مسرحياته الأولى وثائق احتجاج جاف اللهجة على الحرب¹ وأن يسقط "بريخت" عن خانة التعبيرين الذين كان تيارهم سائدا آنذاك بحجة >> أن رفضهم للحرب أخلاقي، ومسرحياتهم التعبيرية تذكر الإنسان بإنسانيته وضميره، وتعيده أبدا إلى حالة الفطرة الأولى كما يفعل روسو، لتخلصه من كل الروابط الإجتماعية<<² خلافا لبريخت الذي كان بعيدا عن هذه المثالية ومرتبطا بالواقع الاجتماعي المعيش .

ويذهب "داركو سوفين" D.Soufine إلى أن "بريخت" في هذه المرحلة ليس سوى عدمي ذاتي، ترك أرض الواقع دون أن يبحث له مسبقا عن موقع يضع فيه أقدامه، فاتخذ الاغتراب عنده شكلا الارتداد إلى العتب.³

أما "برناردورت" B.Dort فيؤكد أن مسرحية بريخت الأولى "بعل" سيرة ذاتية لكاتب مسرحي تعبيري⁴ إلا أنه برأيه لم يلبث أن أدار ظهره للتعبيرية واتجه نحو الواقع الحي في مسرحيته الثانية "طبول في الليل"⁵، فمسرحياته من "طبول في الليل" إلى "ماهاجوني" تناولت حالة من السخط على الوضع السائد شأنه شأن التعبيريين، إلا أنه يضيف عليهم شيئا جديدا من الاهتمامات السياسية⁶.

¹ - بنجامان فالتر : المرجع السابق ، ص: 173.

² - بنجامان فالتر: المرجع السابق، ص: 175.

³ - داركو سوفين : المرأة والدينامو ، ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مجلة المسرح ، عدد 1958 ، القاهرة ، ص : 68.

⁴ - ينظر.: 40 : p ، Dort Bernard : lecture de Brecht

⁵ 41. Dort Bernard : lecture de Brecht , p-

⁶ - سعد أدرس :المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت،دط،1979 ، ص: 205.

ولا يتردد عبد الغفار مكاوي في وسم آثار "بريخت" المبكرة "بالنزعة العدمية التعبيرية"¹، أما "أبو العيد دودو" فيتحدث عن "مسرحية بادن لتعليم الموافقة" بأن "بريخت" لم يخرج عن إطار المدرسة التعبيرية² حتى 1929، أما "رونالد جراي" فيقول عن مسرحية "بعل" أنها >> تعبيرية بجوها الصوفي وشططها الخيالي وأسلوبها المنقطع، واستمتاعها بالمخاوف المفزعة وبإدراكها الذاتي لنوبات السكر والعريضة.....، فبقيت أعمال "بريخت" محصورة في هذا الطقس<<³، كما يشير "عادل قرشولي" إلى أسماء "محمد غنيمي هلال" و "منير أبو دبس" و "رشاد رشدي" و "كمال عيد" و "محمد بركات" الذين كانوا يتفقون على انتماء "بريخت" إلى المذهب التعبيري⁴ ويقول "عادل قرشولي" بأن "بريخت" كان شكليا في بداياته⁵، وأنه استخدم بعض الوسائل الفنية التي كان يستخدمها التعبيريون، كما تناول مواضيع كانوا يتناولونها⁶.

ب _ الإتجاه التعليمي (من 1928 إلى 1941): في هذه المرحلة تحول

"بريخت" من إنسان بوهيمي شهواني إلى إنسان مبدع ومسؤول يتفاعل مع الأوضاع السائدة لوطنه، فدفعه وعيه في التجديد إلى تغيير اتجاهه تغييرا كاملا والتخلي عن البناء الدرامي ليسلك طريقا جديدا ألا وهو طريق المسرحية التعليمية، وما ساعده على ذلك هو

1 - ينظر: عبد الغفار مكاوي : مقدمة ترجمته لكتاب "قصائد من برتولد بريخت" ، ص: 20.

2 - ينظر : برتولد بريخت : مقدمة ترجمته لمسرحية بادن لتعليم الموافقة ، ص: 09.

3 - زكي أحمد كمال : دراسات في النقد الأدبي ، دار النهضة العربية، القاهرة ، د ط، 1998 ص: 65.

4 - ينظر : عادل قرشولي : برتولد بريخت في المرأة العربية ، الحياة المسرحية ، ص : 4-5.

5 - عادل قرشولي : برتولد بريخت في المرأة العربية ، الحياة المسرحية ، ص: 08.

6 - نفسه ، ص: 08.

دراسته للماركسية وتشبعه بمبادئها، فأصبحت كتاباته تخضع لمبدأ واحد وهو إيمانه بوجود تغيير المجتمع عن طريق فحصه وتحليله وتوعية الناس بأسباب شقائهم بدلا من تفسيره.

ومن هنا شن حربه الضروس على مبدأ "الفن للفن" و ضد مفاهيم المسرح البرجوازي ، لكنه واجه مشاكل جمة من طرف الطبقة البرجوازية التي تحالفت مع "هتلر" آنذاك وأحست بالخطر الذي تشكله الحركة المضادة التي قوى نشاطها أثناء الأزمة الاقتصادية القوية التي ضربت الرأسمالية الألمانية سنة 1929، فراحت تصدر أي عمل مسرحي تشتم فيه رائحة المعارضة¹ وراحت تغلق المسارح في وجه الكتاب الاشتراكيين، مما جعل "بريخت" يتجه للكتابة لفرق العمال و فرق الهواة ذات الوسائل المسرحية البسيطة² و"بريخت" في كتاباته المسرحية في هذه الفترة لم يكن يطلب الخلود³ وإنما كان يسعى إلى توعية العمال وتدريبهم على التفكير المادي الذي يساعدهم على تفعيل وتشغيل العقل والروح والمطالبة بتغيير الأوضاع والثورة عليها .

ففي مسرحية "القاعدة والاستثناء"⁴ يصور لنا تاجرا رأسماليا مستبدا يشد الرحال إلى مدينة "أورجا" حيث توجد حقول البترول التي يريد الوصول إليها واستغلالها قبل غيره، لهذا نشاهد إنسان جشعا يستبد بخادمه الذي كان ينوء تحت وطأة العمل فيستعمل معه

¹ - ينظر: عادل قرشولي: لماذا اتجه برتولد بريخت إلى المسرح التعليمي؟ كتاب مسرح التغيير ، ص: 13.

² - نفسه ، ص: 33.

³ - عادل قرشولي: لماذا اتجه برتولد بريخت إلى المسرح التعليمي؟ كتاب مسرح التغيير، ص: 94.

⁴ ينظر: . 30: p, 1974, t3, Paris , Le theatre complet de Brecht : edition l'arche

أسلوب الترغيب والترهيب لكي يسرع في جر ساقبه، فيظل التاجر وخادمه في البراري الواسعة وينفذ ما كان يدخرانه من ماء، وعندما يهم العبد بتقديم وعائه الخاص به إلى سيده، يشك هذا الأخير فيه ويظن به سوء، فيطلق عليه النار في الأخير، وعندما تكتشف الجريمة ويقدم التاجر إلى المحاكمة، غير أن القضاء يتجند للدفاع عن التاجر المجرم، ويحاول إثبات براءته، لأنه كان في حالة دفاع شرعي عن النفس، فتقتل أرملة الخادم في القصاص من قاتل زوجها لتنتهي المسرحية .

فهنا يصور لنا "بريخت" بشاعة النظام الرأسمالي وقواعده الثابتة وهي : احتقار التجار الكبار للفقراء واستعبادهم واستغلالهم مقابل رضوخ الفقراء لأسيادهم مقابل وقوف القانون إلى جانب الأقوياء، تلك هي القاعدة التي يقصدها "بريخت" في مسرحيته أما الاستثناء فيمكن أن يوجد في طبقة الفقراء، فمن الممكن ثورة أحد العمال على الوضع المعهود .

أما في مسرحيته "الإخوة هوراس والإخوة كورياس"¹ فيعطينا "بريخت" دروساً قيمة تدور حول الدفاع عن الوطن والاستماتة في استغلال أبسط الوسائل للدفاع عن الشرف والعرض والأرض، والاستفادة من الخبرات والحيل التي تساعد في دحض العدو الغازي .

وتعتبر مسرحية "أوبرا القروش الثلاث" أولى مسرحياته السياسية الهادفة التي تحركها الإيديولوجية الماركسية² يقول "سعد أردش" في كتابه "المخرج في المسرح المعاصر" :

>> هجر بريشت سنة 1928 البناء الدرامي الموروث عن مجتمعه وعدل من عاطفيته

¹ - برتولد بريخت : الإخوة هوراس و الإخوة كورياس ، ترجمة: سعيد حورانية، دار الفارابي ، بيروت ، د ط، 1979.

² - برتولد بريشت : الأركان الصغير للمسرح ، نظرية برتولد بريشت عن المسرح الملحمي ، ترجمة : فاروق عبد الوهاب ، هلا للنشر والتوزيع ، د ط، 1965، ص: 7-8 .

وسخطه وبأسه وغير اتجاهه تغييرا كاملا ، وفي الشكل الجديد يدخل مرحلة البحث عن بناء تعليمي يقوم على فلسفة أخلاقية جديدة مستوحاة من الفكر السياسي الماركسي، وفي هذه المرحلة يبحث "بريشت" عن صياغة فكرية فنية للمسرح التعليمي، وفي عدد من المسرحيات التعليمية يقدم أصول الفكر الجديد في بناء مسرحي وقمة هذه المسرحيات هي مسرحية "الاستثناء والقاعدة" وهي خاتمة المطاف ونقطة النضج في تعليمات "بريشت"¹.

ومن خصائص المرحلة التعليمية : التلقين بحيث تصبح الشخصيات مجرد أبواقا تلقي ما جادت به قريحة المؤلف، والتضحية بالفرد من أجل الجماعة وهذا العنصر الأخير هو من صميم معتقدات المذهب الاشتراكي. فكانت هذه المرحلة الانتقالية في حياته بمثابة الإرهاصات الأولى للمسرح الملحمي، وفي سنة 1940 يكف "بريخت" عن كتابة مسرحياته التعليمية ويأخذ في الاتجاه نحو مرحلة في غاية الأهمية هي المرحلة الملحمية.

ج- الاتجاه الملحمي (من 1941 إلى غاية وفاته 1956): في هاته المرحلة

أصبح "بريخت" من >>أعظم الكتاب الدراميين الفنيين في عصره وأوسعهم نفوذا أيضا<<²، وقد ساهمت ظروف انتقاله من منفى إلى آخر في بلورة نظريته >> وفي الو.م.أ تبدأ مرحلة النضج السياسي الحقيقي لبريشت، ويبدأ كتابة مسرحياته الملحمية الطويلة مثل: "دائرة الطباشير القوقازية"، "الإنسان الطيب في ستشوان"، و"الأم

¹ - سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ، ص: 206.

² - جورج لوكتش : المرجع السابق، ص : 117.

شجاعة"¹ << وقد أقر "بريخت" في كتابه "الأورغانون الصغير" بأن "المسرح الملحمي" كمصطلح فقير جدا و عام بالنسبة للمسرح الذي كان ينشده، فهو في حاجة إلى تعريف أكثر دقة وإلى تطعيم أكثر .

¹ - سعد أردش : نفسه ، ص: 207.

المسرح الملحمي:

لقد أصبح "برتولد بريخت" الأكثر شعبية في فن المسرح ، ولم ينافسه سوى شكسبير* W.Shakespeare ، وذاعت شهرته بنحو أكثر عندما حمل على عاتقه ضرورة تغيير العالم لا تفسيره، ومن المسارح التي أثرت في ظهور المسرح الملحمي نذكر:

1- المسرح الإغريقي: وقد أخذ منه مصطلح المسرح الملحمي >> لكي يؤكد نوعا

سرديا يتيح لما يقول أرسطو: وصف بصفة أحداث متوازية<<¹ وهذه التسمية غرضها >>العودة إلى أهم عناصر المسرح ألا وهو (الكورس / الراوي / المغني) وهذا ما كان له أهميته في المسرح الإغريقي القديم².

2- المسرح المسيحي : كانت مسرحيات المسرح المسيحي أو مسرح القرون

الوسطى غرضها تعليمي، وقد حاول "بريخت" تغيير وظيفة المسرح فأصبح يميل إلى الاهتمام بالحياة الفردية للأشخاص بعدما كانت اهتماماته منصبة أساسا على الجماعة وهذا في أعماله التعليمية، وقد أضفى "بريخت" على شخصياته نوعا من الغرابة بأن

* وليام شكسبير Shakespeare William (1564-1616):شاعر إنجليزي ، امتاز بتحليله عواطف القلب البشري، من مسرحياته (هملت، عطيل، تاجر البندقية) ترجم خليل مطران بعضا منها إلى العربية شعرا، ينظر:قسطنطين تيودوري: المنجد،(منجد الأعلام)،المكتبة الشرقية،بيروت،لبنان،دط، دت،مج2،ص:122.

¹ - عبد الرحمن بن زيدان :التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، دط، 2001،ص:64.

² - عدنان رشيد ، مسرح بريشت ، دار النهضة العربية المصرية للطباعة والنشر ، بيروت ، دط، 1982 ، ص :

يجعلها ترتدي أقنعة إنسانية أو حيوانية، وتمثيل كهذا يؤدي إلى خلق مسافة بين المتفرج والممثل .

3- المسرح الشرقي والتراث: لقد تأثر "بريخت" بالأساطير الشرقية وبفكر الأديان

الشرقية مثل "بوذا" *Bouddha و "كونفوشيوس" **Confucius، وتأصلت اتجاهات "بريخت" الفكرية باهتمامه المتزايد بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية وخاصة بمسرح "النو" "No"، ومسرح "الكابوكي" "Kabuki" اليابانيين**، وكذلك الدراما الصينية، وكانت مسرحيات "النو" اليابانية عاملا مهما في تشكيل وجهة نظره المسرحية، ولذلك يذهب "فريدريك أوين" إلى أن >> مسرحيات "بريخت" التعليمية هي مسرحيات "نو" يابانية ذات مضمون ديالكتيكي<<¹.

4- المسرح التعبيري :

عندما كتب "بريخت" مسرحياته الأولى كان هناك تيار واحد هو التعبيرية، هذه الأخيرة تتميز بجوها الصوفي وتصويرها للنفس الداخلية للإنسان، وعدم الانخداع بالمظاهر

*بوذا: (480-563) ق.م، هو مؤسس ديانة أو فلسفة البوذية، وهي اقرب إلى فلسفة الحياة منها إلى الدين، حيث لا تؤمن بإله، وهي أكثر الديانات إنتشارا في الهند والشرق الأقصى. ينظر: (w.w.w.ar.wikipedia.org/wiki).

**كونفوشيوس: (479-551) ق.م، هو أول فيلسوف صيني يفلح في إقامة مذهب يتضمن كل التقاليد الصينية عن السلوك الإجتماعي والأخلاقي، ولقد كانت تعاليمه وفلسفته ذات تأثير عميق في الفكر والحياة الصينية والكورية واليابانية والتايوانية والفيتنامية، ويلقب بنبي الصين. ينظر: (w.w.w.ar.wikipedia.org/wiki)

***مسرحيات النو والكابوكي : هي مسرحيات تعرض في أي مساحة فارغة بالإضافة إلى فقر إمكانياتها ودلالاتها المباشرة وأداء الممثل فيها يكون سالبا، فضلا عن إمكانية عرض هذه المسرحيات في أي ساحة فارغة، بالإضافة إلى نقر ديكوراتها دلالتها المباشرة، للمزيد ، ينظر : (www.arab.ency.com)

¹ - أوين فريدريك : المرجع السابق ، ص: 140 .

السطحية التي قد لا تدل على شيء مطلق مما فطرت عليه نفس الشخص وما تخفيه من ألغاز وأسرار، وحينما اشتغل "بريخت" بالمرسح كانت التعبيرية قد بلغت أوجها في ألمانيا، لذا كان في الأعمال الأولى له متأثرا بالتعبيرية، ومن هنا يتضح لنا سير "بريخت" على خطى أستاذه "فرانك ويدكيند" F.Wedkeid و "جورج بوشنر" G.Buchner حيث نلاحظ من خلال أعماله اهتمامه بالبطل الواحد، الذي يبدو محور العمل، وما عداه من الشخصيات هي شبيهة بشخصيات الأحلام التي لا نستطيع تحديد معالمها، كما نواجه في هذه النصوص بتعدد المناظر، ويبدو >> أثر ويدكيند واضحا على مسرحية "بعل" الذي كان الرفض من طرف التيمة الرئيسة لها <<¹ .

فبريخت يدخل في أعماق وأغوار نفسية البطل "بعل" ويحاول تصوير التناقضات في نفسه فهو من الأشخاص الذين >> يفضلون قبول العالم بانفعال، مؤثرين الحياة على طريقة نيتشه، مخمورين بحب العظمة، معلنين أنهم تحرروا من الروابط الاجتماعية والأخلاقية <<² .

كما فتحت مسرحية "موت داننون" لبوشنر التي كشفت زيف وخداع الطبقة الحاكمة تحت غطاء الشعارات النبيلة المجال أمام "بريخت" لتلمس نظريته حول المسرح الملحمي، ويظهر جليا في أعمال بوشنر أن المسألة الاجتماعية تلعب دورا فيها، كما أن "بريخت" تأثر بالأفكار التي عرضها في مسرحية "فوسيك" وتدور فكرتها حول أن الفقير يستطيع أن

¹ - عدنان رشيد: المرجع السابق ، ص : 240.

² - رونالد جراي : بريخت ، تر: نسيم مجلي ، مر :د/أحمد كمال زكي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، د ط ، 1972 ، ص : 55 .

يؤكد أفكاره وشخصيته ووجوده إن لم يحاول أن يأخذ المقاييس الأخلاقية والاجتماعية بمأخذ الجد وهي نفس الأفكار التي دعت لها الأم شجاعة في التحلي عن القيم النبيلة من أجل البقاء، وقد كان سبب انهيار أولادها هو التحلي بما هو نبيل .

كما تعد مسرحية "طبول في الليل" دليل آخر لانتمائه إلى المذهب التعبيري فبريخت يصور البطل ممزقا بين اختيارين أحدهما يطالبه بالاستمرار في الثورة، والآخر يدعوه بالاحتفاظ بخطيبته والحياة السعيدة في كنف زوجته الرأسمالية، فهو متمزق بين الواجب والعاطفة الإنسانية .

5- المسرح السياسي:

عندما جاء بريخت إلى المسرح الملحمي وجد نفسه أمام الكثير من الاتجاهات السياسية والثورية في الفن والمسرح قبل أن يحدد مساره، وقد غلب المسرح العمالي آنذاك على الساحة الفنية، لكن بريخت وجد هذا المسرح وجده "بريخت" لا يضيف شيئا سوى تشريح طبقة العمال ومشاكلهم دون عرض الأسباب أو إعطاء الحلول، لكن ما لبث أن تحول إلى مسرح سياسي حقيقي حين انظم إليه المثقفون والفنانون الاشتراكيون بعد الحرب العالمية الأولى، وكان أبرزهم " إيرفين بسيكاتور " E.Pescator الذي قارب بين المسرح والسينما .

إن المسرح السياسي الحقيقي بدأ في فرنسا وایرلندا، فمنذ أن كتب "جيرهارت هاوتيمان" G.Hauptman مسرحية النساجون عام 1892 وذلك للتعبير عن تمرد الطبقة العاملة

على الرأسمالية، ثم بعدها عام 1896 بمسرحية "فلوريان جاير" الذي يروي قصة ثورة الفلاحين على الإقطاعيين، حتى انفتحت على المسرح الألماني أبواب الكتابة السياسية التي تحت على التمرد والثورة على البرجوازية .

ومن الجذور التي أثرت في فن "بريخت" نجد الأوتشرك* الذي >> ظهر منتصف القرن الماضي في روسيا حيث نجد فيه الكثير من ملامح المسرح الملحمي ورائده هو الفنان "مكسيم جوركي" M.Gorky الذي ثار على أصول التأليف المسرحي التقليدي وحاول أن يستنبط فنا جديدا أكثر موثقة لفلسفته الاشتراكية المعروفة <<¹.

أما الفرق بين المسرح الملحمي وفن الأوتشرك هو أن المسرح الملحمي >> يمثل ثورة عنيفة على أصول المسرح التقليدي، ولكنه يختلف اختلافا واضحا عن الثورة الأخرى التي يمثلها فن الأوتشرك، فالمسرح الملحمي عرض قصصي في صورة درامية، أما الأوتشرك فدراسة لمشكلة أو مشاكل اجتماعية وتقديم نتيجة هذه الدراسة في صورة درامية موحية <<².

* الأوتشرك : هي لفظة معناها الريبورتاج أي الاستطلاع ، والبداية لا يعني النقد المسرحي الريبورتاج الصحفي، بل الريبورتاج أو الإستطلاع الدرامي، وكأن المؤلف قد نقل من قطاع الحياة الذي يريد استطلاع أحواله وحالته النفسية والعقلية ، وبعد دراسة المؤلف لهذا القطاع نراه يصوغ خلاصة دراسته وملاحظته في صورة درامية تقوم على أحداث جزئية ومتعددة ولكنها مع ذلك كافية لتوجيه الحركة على خشبة المسرح ، ثم شخصيات تتجاوز وتستخدم وسط مواقف وعلاقات متعددة، ولكنها تتضافر كلها في إبراز الخلاصة النهائية لدراسة هذا القطاع ، ومع ذلك لا نحس أن المسرحية مفككة أو متضاربة، ينظر: محمد مندور : الأصول الدرامية وتطورها، مجلة المسرح، العدد7، القاهرة 1964، ص: 12.

¹ د. محمد مندور المسرح العالمي : دار نهضة مصر ، القاهرة ، د ط ، د ت ، ص : 19.

² - نفسه : ص : 17 .

إعتمد "بيسكاتور" E.Pescator في مسرحه السياسي على المنهج التركيبي في العرض المسرحي فوظف السينما والشرائح المصورة وكافة الابتكارات الميكانيكية التي أتاحتها المكتشفات الحديثة، وهكذا فإن جل المؤرخين يرجعون بداية المسرح الملحمي إلى ألمانيا في حوالي عشرينات القرن الماضي على يد "إيرفين بيسكاتور" الذي كان يعد مرجعيه للمسرح السياسي، إلا أن "بريخت" لم يتوقف عند الحدود التي وضعها بيسكاتور في تناوله للقضايا السياسية في المسرح، فهو لم يخرج عن الإطار الذي رسمه السابقون >> لقد كان يستهدف من مسرحه مجرد إيقاظ النبض السياسي، في حين يستهدف "بريخت" تنوير الجماهير من خلال توعيتها وتعليمها عن طريق كشف الحقائق العلمية المستفادة من الواقع والتاريخ >>¹.

إيديولوجية كارل ماكس * :

لقد قامت النظرية الملحمية على خلفية وعي واقتناع بأن العالم قد تغير ولم تعد الأشكال التقليدية قادرة على مواكبة الواقع والتعبير عنه ولا على فهمه وهي أيضا لم تعد تستجيب لطموحات الإنسان المعاصر سواء كان مسرحيا أو إنسانا عاديا، فالمسرح الملحمي قام على مبادئ مختلفة، وقد اعتمد على عدة منابع منها الفلسفة حيث >> أن

¹ - سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ، ص : 211 .

*كارل ماكس:(5مايو 1818 إلى 14مارس 1883)، كان فيلسوفا ألمانيا، سياسي، وصحفي، ومنظر إجتماعي. قام بتأليف العديد من المؤلفات إلا أن نظريته المتعلقة بالرأسمالية وتعارضها مع مبدأ أجور العمال هو ما أكسبه شهرة عالمية. لذلك يعتبر مؤسس الفلسفة الماركسية، ويعتبر من المنظرين الأساسيين للفكر لشيوعي.للمزيد ينظر: (w.w.w.ar.wikipedia.org).

الإيديولوجيا عملية ذهنية يقوم بها المفكر وهو واع، إلا أن وعيه زائف لأنه يجهل القوى الحقيقية التي تحركه، ولو عرفها لما كان فكره إيديولوجيا <<¹ فهي ذات قوى خفية تدفع المفكر، أو الكاتب، أو الفنان إلى اتجاه مسطرا مسبقا، لكن هذه القوى، لا يستطيع المفكر أن يشعر بجاذبيتها إلا بعد أن يغوص فيها.

فالحديث عن الإيديولوجيا يجعلنا نرى أنها تصور للعلم، يتجلى ضمنا في الفن وفي جميع تظاهرات الحياة اليومية للفرد والمجتمع فسيكون أي شكل من أشكال الفكر تقدم على أساس أنها محرك التاريخ ليست سوى إيديولوجيا، ويطلق عليها "كارل ماركس" مفهوم "البنية الفوقية"، في مقابل "البنية التحتية".

إن البنية الفوقية هي مجموع الأفكار التي تشمل الدين والفن والفلسفة المثالية والتي تقف حائلا عائقا دون معرفة الصراع المادي بين الطبقات فتصبح بذلك المعنى المعاش والانعكاس لها يعود في الفن ومن خلال الأفكار التي تظهر على مستوى النص حيث أن >> النص يفضح كاتبه ويعريه ويجعل واضحا ما يخفيه من انعكاسات فكرية ورؤى، عندما تصبح الإيديولوجيا التي يحملها صريحة في قولها <<² لأن النص عبارة عن مجموعة من تجارب الأجيال السابقة في فكر الكاتب، حيث ينطلق منها نحو آفاق جديدة حيث تقوم هذه الأفكار بترتيب الإيديولوجيا ووضعها في شكل جديد هو النص، وبهذا المعنى المعاش والانعكاس الممارس لمختلف العلاقات التي يقيمها الإنسان مع سائر

¹ - ماكس و إنجلز : دراسات فلسفية ، باريس ، 1951 ، ص:139 .

² - عمار بلحسن : الأدب و الإيديولوجيا ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، د ط ، 1984 ، ص: 97 .

الناس، فكل سلوك ونشاط يحمل تصورا للعالم ويتجسد في الأفكار التي تتضمنها الأعمال الأدبية والفنية .

ومن خلال هذه المفاهيم المجملة نرى أن "بريخت" تشبع بالأفكار الماركسية، وتشرب من نهر الأيديولوجية الماركسية ومن جانب آخر >> كان لاعتناق "بريخت" الماركسية انعكاسا واضحا على اهتمامه بعض التحليلات التي تتعلق بالعلاقات الاجتماعية وفق مفهوم ماركس <<¹.

وقد نرى الأفكار الماركسية في أعمال بريخت الفنية، وذلك من خلال استبدال مفهوم المجتمع لدى ماركس ، ذلك المجتمع الذي يجب عليه إحداث التغيير، بالمجتمع المسرحي أي الجمهور، وذلك عن طريق شحنه بالأفكار الثورية التي تدفعه نحو التغيير . وقد لقيت أفكار "كارل ماركس" رواجاً كبيراً بين النقاد والأدباء، إذ اعتبروها ظاهرة فريدة غيرت مسار ما كان سائداً من أفكار مثالية .

لقد حاول الفكر الماركسي تأسيس محاولة محلية للأدب أكثر من محاولته إعطاء تفسير له وعمل بجانبه علم الجمال الماركسي على كشف الجدل القائم بين الموضوعي والذاتي في الواقع .

إن هذه الأبعاد الإيديولوجية لم تتل من الشكل العام للمسرح الأرسطي، بل كانت هذه الأفكار بمثابة الشرارة حيث تصدت القواعد الأرسطية لهذه المفاهيم الجديدة إذ عندما >>

¹ - مدحت الكاشف : المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ، د ط ، 2008 ، ص: 30.

اقتنع "بريخت" بفكرة التغيير التي أخذها عن الماركسية، وضع المسرح في خدمتها، ولكن مفهوم المسرح كان له بالمرصاد، مما جعله يضع نظريته في المسرح الملحمي ووسائله، ومنها وظيفة المسرح التي كانت تعني عند "أرسطو" التطهير، فأصبحت تعني عند "بريخت" "التغريب"¹.

فالمسرح الملحمي التزم بالإيديولوجيا الفلسفية للمفكرين الألمان، حيث كانت الموجه الأول للمسرح الملحمي كما أن >> النتيجة الحتمية لتنوير الناس ستكون الثورة على كل ما يقيد الإنسان، وخاصة الطبقة العاملة، إذ حاول أن يقلب كل عرض مسرحي إلى مظاهرة جماهيرية، حتى أنه في بعض مسرحياته وزع بنادق حقيقية من فوق خشبة المسرح على أفراد الجمهور في الصالة، كما لو كان يدعوهم للثورة فوراً >>².

فهو وسيلة لتعبئة الجماهير، لإيقاظها وإثارتها، لتحفيزها لتحقيق عمل جماعي يمس المشكلة المعروضة وهي مشكلة لها علاقة بمشاكل المجتمع، فيجسدها المسرح ويعالجها أمام جمهور متفهم، وهذا هو هدف المسرح الملحمي الذي يسعى للثورة على الواقع والدعوة للتغيير لا إلى التفسير.

ومن خلال الفلسفة الماركسية تأثر "بريخت" بالأفكار الفلسفية التي يحاول أن يجعلها في خدمة مسرحه الملحمي المخالف للمسرح الأرسطي >> إذ ظهر مفهوم المسرح الملحمي في الأساس في ألمانيا اعتباراً من العشرينات من هذا القرن حيث أخذ منحى

¹ - محمد عزام : مسرح سعد الله ونوس ، منشورات دار علاء الدين، سوريا ، ط 2 ، 2008 ، ص: 56 .

² - أحمد عثمان : المسرح إتجاهاته وقضاياها ، فصول مجلة النقد الأدبي ، المجلد الثاني، ع 3 ، 1982 ، ص:80.

مسرحيا وأيديولوجيا في آن واحد، إذ أنه كان محصلة لتوجهات مسرحية سابقة... من خلال تغيير المسرح بحد ذاته كشكل ومضمون <<¹ فقد أدخل "بريخت" وسائل جديدة على المسرح أضفت عليه صفة الملحمية معتمدا على ما تأثر به كارل ماركس .

وقد دعا "كارل ماركس" إلى اعتماد منهج فكري يناهض لتحرير الإنسان من الظلم ويسعى إلى استرداد الكرامة الإنسانية، وهذا ما اعتمد عليه بريخت في تأسيس نظريته الملحمية، فلقد أحدث ثورة في تاريخ المسرح والدراما، وأتى بنظرية عكسية تعارض نظرية أرسطو تماما.

لقد استفاد "بريخت" من فلسفة "هيجل" عن الديالكتيك، كما استفاد أيضا من دراسات المفكر "كارل ماركس" عن الاقتصاد السياسي، ونبع كذلك من تراث الكلاسيكيين الألمان أمثال "غوته" و"شللر" ، وتراث الواقعيين النقديين أمثال "بوشنر" و"هوتيمان" واستثمر "برتولد بريخت" هذا المخزون، وأسس نظريته في المسرح الملحمي.

وجوهر الخلاف بين المسرح الأرسطي والمسرح البريختي يتخلص في جملة ماركس الشهيرة التي تقول : << لقد انحصر جهد الفلاسفة دائما في تفسير العالم، وذهب في ذلك مذاهب مختلفة، ولكن القضية الحقيقية ليست تفسير العالم بل تغييره >>² لهذا نجد "بريخت" متأثرا بالأيديولوجية الماركسية وما ساعده على ذلك الظروف السياسية

¹ - ماري إلياس و حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ، ناشرون، بيروت ، ط 1 ، 1997 ، ص: 85.

² - نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1 ، 1999 ، ص: 89 .

والاقتصادية السائدة في تلك الحقبة، وتطابق مع ما يحمله من أفكار يسارية من خلال تصوير الواقع على الفرد ، واستغلال طبقة أخرى.

لقد حاول "بريخت" في مسرحياته رصد التقسيم الطبقي وتصوير العلاقات الاجتماعية، ومعاناة الفرد مع مجتمعه، وكذلك صراع الفرد مع الفرد . فقد كان المسرح البريختي الملحمي يشحن أفكار المتفرج ويملاً نفسيته بالأفكار الثورية التي تدعو للتغيير والثورة على الواقع، وهذا عكس المسرح الأرسطي الذي يجعل المتفرج متلقيا فقط مستهلكا لما يتلقاه على خشبة المسرح .

وهكذا تبنى "بريخت" في مسرحه الملحمي رؤية "كارل ماركس" التي ترى صراع الإنسان الحقيقي ليس ضد القوى الغيبية القاهرة وإنما ضد البنى الاجتماعية والسياسية القائمة، ومن هنا فهي ترى أن الإنسان المسحوق وجد نفسه في ذلك الوضع لا لأن ذلك هو قدره الذي سطرته له الآلهة ولكن لأن البنى الاجتماعية والاقتصادية القائمة تمارس عليه ضغطا وإقصاء، وليس عليه الخضوع والاستسلام لأن العدو واضح ومتجسد في الواقع التاريخي وليس متعاليا ولا مفارقا، ولهذا من الأحسن للإنسان أن يفهم هذه البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأيدولوجية ويفككها، ومن ثمة يسعى إلى تغييرها وذلك للخروج من واقع المعاناة التي يعيشها. ومن هنا لم يعد الصراع ضد قوى غيبية وإنما صار صراعا اجتماعيا وسياسيا، إنه صراع الإنسان مع القوى الاجتماعية والسياسية

المهيمنة من أجل تغيير القوانين التي تحكم هذه العلاقة وتحرير الإنسان من القهر والاستغلال والاستبداد .

وبهذا يكون "بريخت" ضد كل تلك المبادئ التي جاء بها أرسطو واعتمد في منهجه الملحمي على المادية الماركسية، ويعني ذلك أن "بريخت" يفسر المادية الجدلية عند ماركس بوصفها أسلوب لمعالجة الحالات الاجتماعية كما لو كانت تجري عليها تجربة، وتتبعها في كل التناقضات، بغرض التأكيد على فكرة أن المجتمع حساس للتغيير والقول بأن الإنسان يطوي في داخله الكثير، ولذلك يمكن أن يضيع منه الكثير، إنه ليس في حاجة إلى أن يظل كما هو، ويجب ألا ينظر إليه كما هو، بل كما ينبغي أن يكون¹.

جدلية هيغل* Higel :

يرى "بريخت" أن المسرح يجب عليه مواكبة التطورات الثقافية والاقتصادية والمسرحية، فعندما أحس أن مصطلح الملحمي لم يف بالغرض المطلوب اتجه "بريخت" إلى الديالكتيك متأثراً بفلسفة "هيغل" وتعزيزاً لفكرة الجدل النقدي التي تقوم عليها مسرحه الذي ينكشف عن الجدلية في الثياب .

* جورج ويليام فريدريك هيغل (27 أغسطس 1770-14 نوفمبر 1831)، فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت في ألمانيا، وهو من أهم الفلاسفة الألمان وهو من أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر، ينظر: (<http://maakom.com/site/article/140>).

¹ - ينظر : أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي المدارس والمناهج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، د ط ، 1989 ، ص: 113.

والديالكتيك فن موغل في القدم، فمنذ الأزل كان الصراع والجدال بين الإبداع عموماً والسياسة والثقافة وغيرها قائماً إلى اليوم ، وعلى مر التاريخ فهيجل مثلاً توصل إلى الديالكتيك بسبب الملاحظة التي أبداهها حول مدارس "سقراط"، كذلك نجده قائماً حول إشكالية العلاقة بين الإبداع والسياسة عند "كارل ماركس"، فالديالكتيك هو >> الجدل أي محاولة الوصول إلى الحقيقة ، فمن خلال رأيين متناقضين ، ينشأ حوار ثالث يقودنا إلى الحقيقة والصواب.....وقد ربط "بريخت" هذا القانون بالمرسح، حيث أن الصراع الدرامي هو صراع جدلي، مما دفعه إلى الانشغال طويلاً بضرورة نقل الديالكتيك إلى المسرح، ليكشف للمشاهد التناقضات الاجتماعية والاقتصادية، التي تحرك التاريخ وتطور المجتمعات، ما دام الإنسان وليد التناقضات الاجتماعية المنعكسة على مسار الحياة - التي لا يمكن أن تظل جامدة - وعلى تصرفاته وأخلاقه وحاجاته المستمرة للتغيير ونبذ الركود، إذ أن القانون الديالكتيكي يفرض نفسه حيث لا توجد حتمية للأشياء، لأنها في تغيير مستمر <<¹.

وقد قام "بريخت" في مسرحه الملحمي على >> الثورة على تناقضات المجتمع، فكانت كتاباته التي تتفجر أسئلة عن واقع الإنسان وحقائق المجتمع تؤدي لتحريك التفكير وجذب القارئ والشاهد، إلى حلبة الصراع الدرامي والمساهمة في إصدار الأحكام والحلول الناجعة <<².

¹ - ينظر : عدنان رشيد ، المرجع السابق ، ص:62-63.

² - نفسه ، ص:235.

لقد تأثر بريخت في مسرحياته بعنصر الديالكتيك بهدف إحداث تغيير في المجرى التاريخي للدراما، حيث أنه تأثر بالماركسية، والديالكتيك يعتبر المحرك الرئيسي لجميع أفكاره فهو يركز في أعماله على التناقضات السياسية للنظام الاجتماعي >> فالمسرح انطلاقاً من وعيه بحقيقة الصراعات الدائرة - عليه أن يفضح ويكشف طبيعة تلك الصراعات - عليه أن يستفز الجمهور، ويعلمه، وهو يعرض عليه أوضاعه بكثير من التحليل من أجل تنويره، ومن ثمة تحفيزه على العمل لتغيير قدره >>¹.

إن استخدام "بريخت" لأسلوب الديالكتيك في مسرحياته كشف عن التناقضات الاجتماعية الذي يقوم على أنقاض رأيين مختلفين ويوصل إلى نتيجة منطقية يتقبلها العقل بعد عرضها بواسطة الديالكتيك .

وعليه فالمسرح السياسي يرتبط بالجدل والسياسة، فهو >> الذي يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفاً فكرياً ومبدئياً من تلك الحالة إنه عملية تحريك، عملية نقل إلى حيز الفعل >>² والسياسة في المسرح الألماني متمثلة في محاربة الرأسمالية والبرجوازية التي احتكرت الأموال والخيرات وتركت الطبقات الأخرى تتخبط في الفقر والحروب، وقد سعى "بريخت" في مسرحه الملحمي إلى تغيير المجتمع .

¹ - سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط 1 ، 1988 ، ص:41.

² - أحمد العشري : المسرح التحريضي ، الإثارة والدعاية، مجلة عالم الفكر الكويتية ، العدد الأول ، ابريل/ماي/يونيو، الكويت، 1987، ص: 103-104.

الفصل الأول:

الخصائص الملحمية في المسرح التونسي

-التراث-

"مسرحية ديوان الزنج" لعز الدين المدني أنموذجا

المبحث الأول: التراث في المسرح التونسي

المبحث الثاني: الخصائص الملحمية التراثية في مسرحية

"ديوان الزنج" لعز الدين المدني

الفصل الأول: الملاحح الملحمية في المسرح التونسي - التراث -

"مسرحية ديوان الزنج" لعز الدين المدني أنموذجا

ازداد الاهتمام بالتراث العربي في السنوات الأخيرة بصفة واضحة، فتعددت قراءاته ومفاهيمه وتوظيفاته، وكثر التأليف من أجل إحيائه وتقييمه واستلهامه في شتى مجالات الفن والإبداع، بحثا في ثناياه عن قيم أصيلة تكون بديلا للثقافات الغازية، وقد رأى فيها بعض المبدعين مصدر إلهام يمكنهم من تجربة فنية متميزة يتجاوزون بها ما يرد عليهم من ثقافة الغرب خاصة.

وقد تطلع عز الدين المدني إلى هذه الغاية في العديد من مسرحياته فوظف التراث العربي توظيفات مختلفة استنطقت الحدث التاريخي وامتداده في الذاكرة الجماعية في عصرنا الحاضر.

وتعتبر تجربة "عز الدين المدني" في لجوئه إلى إثراء نصوصه المسرحية بمصادر تراثية تجربة ريادية في المسرح العربي متأثرا بتجربة "بريخت" الذي اعتمد في مسرحياته على كثير من التراث والآثار الغربي.

المبحث الأول: التراث في المسرح التونسي

بدايات المسرح التونسي:

يجمع الدارسين للمسرح التونسي على أن البدايات الأولى تعود إلى القرن العشرين، و أن أولى العروض المسرحية العربية بتونس كانت عروض الكوميديا المصرية، بقيادة "عبد القادر المصري" والتي قدمت مسرحية "العاشق المتهم" وذلك سنة 1908¹، ثم تلتها فرقة سليمان القرداحي التي حلت بتونس نهاية 1908 التي أثرت تأثيرا بالغا في الجمهور التونسي وخاصة فئة المثقفين، وحازت مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" على إعجاب المثقفين المسحورين بهذا الفن الذي لم يعرفوه من قبل بهذه الطريقة، فكان الإجماع من التونسيين على ضرورة إنشاء مسرح عربي في تونس، يقول "حمادي بن حليلة" في كتابه << سليمان القرداحي يعتبر بدون منازع أب المسرح التونسي >>².

وقامت فرقة القرداحي بنقل النموذج المسرحي الناجم عن التجربة المصرية (مصر- بلاد الشام) وذلك بتقديم بعض المسرحيات الحربية التي تأثرت بها بعض الفرق التونسية التي نشأت بعد ذلك، وقد قدم بتونس ترجمات لمسرحيات "شكسبير" أو المسرحيات التي ألفها " أبو خليل القباني" و "نجيب الحداد"، كذلك رواية "عايدة" الشهيرة.

¹ ينظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، مطابع الوطن، الكويت، ط2، أغسطس 1999، ص: 434.

² Ben Halima Hamadi: un demi siècle de théâtre Arabe en Tunisie; OP, cit, P : 44.

وتؤكد الصحافة المصرية على المساهمة الكبيرة لفرقة القرداحي في إنشاء حركة مسرحية تونسية، وهذا ما يشير إليه أحد محرري جريدة الأهرام المصرية: >> قرأنا في جرائد تونس الرسمية أن سمو باي تونس قد أنعم ببنيشان الافتخار مع لقب "بك" على حضرة البارع سليمان القرداحي مدير الجوق التمثيلي العربي، وقد أراد سموه بهذا الإنعام مكافأة منشئ المسرح العربي في الديار التونسية، كما أن المجلس البلدي قد ساعده بمبلغ من المال لتنشيطه في مهمته الأدبية والإقبال على سماع رواياته كبير جدا. فنهنته ونتمنى له كل نجاح وتوفيق>>¹.

وقد ساهمت فرقة سليمان القرداحي في تطوير أعمال الفرق التونسية من خلال تفضيلهم البقاء في تونس بعد موت أستاذهم، فساهموا بتأسيس>> عدد من الفرق المسرحية التونسية وبخاصة منها فرقة الجوق التونسي المصري المتكونة من عدد هؤلاء الممثلين والممثلات إلى جانب بعض من الذين بادروا إلى تأسيس فرقة النجمة التي تأسست عام 1908 من طرف ممثلين تونسيين>>².

إن تأثير سليمان القرداحي على نشأة المسرح التونسي لا يمكن لأي باحث أن ينكره فهو كما قال المسرحي التونسي "محمد عبازة" >> من أدخل التونسيون عصر المسرح وبعث فيهم الرغبة، رغبة بعث المسرح في ديارهم، وغرس فيهم في بداية الأمر النزوع إلى

¹ - نجم أحمد يوسف: المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847-1914، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1980، ص:112.

² - محمد المديوني: مغامرة الفعل المسرحي في تونس، دار سحر للنشر، تونس، د ط، 2000، ص:43.

الإتباع، ثم دفعهم إلى التأليف والاقتراب والتكوين، لأنه كان مدرسة بحالها، فقد أحبوه، وأحبوا فيه إتقانه لعمله وعشقه لفنه، فأعجبوا بأعماله التي قدمها، وأقبلوا عليها إقبالا منقطع النظير، وكانهم عرفوا المسرح منذ عشرات السنين»¹.

وعلى إثر وفاة "سليمان القرداحي" >> تأسس الجوق التونسي المصري، وقد ضم بعض أفراد فرقة قرداحي مثل "أحمد عفيفي" و"محمد زكي" و"مصطفى سري" و"أحمد عبد العزيز" و"ماري" و"زهية"، إلى جانب تونسيين سيقدمون لأول مرة عملا مسرحيا متكاملا منهم "محمد بورقيبة" و"أحمد بوليمان" و"الهادي الأرنؤوط"، وقدمت الفرقة "صدق الإخاء" و"عنتره"².

وهناك فرقة أخرى >> وفدت في نهاية شهر جويلية 1909 هي فرقة إبراهيم حجازي، ورغم تقديم هذه الفرقة لعديد العروض ولأهم المسرحيات للعرض لمدة شهرين إلا أنها لم تلاق نجاحا >>³ وهذا راجع إلى >> جوانب فنية تتعلق بطريقة معالجة الشخصيات وطريقة الإخراج والتمثيل >>⁴.

وبخصوص نشأة المسرح في تونس يقول جعفر ماجد: >> من الطبيعي أن يكون ظهور المسرح بتونس متأخرا عن ظهوره بالمشرق، لا سيما بلاد الشام حيث كانت

¹ محمد عبّازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر، تونس، 2009، ص:41.

² محمد مسعودي إدريس: في تاريخ المسرح التونسي، نصوص ووثائق، دار سحر للنشر، تونس، 2007، ص:20.

³ شرف الدين المنصف: تاريخ المسرح التونسي، شركة العمل للنشر والصحافة، تونس، 1972، ص:47.

⁴ محمد المديوني: مغامرة الفعل المسرحي في تونس، ص:46.

الطوائف النصرانية سبابة إلى اكتشاف ثقافة الغرب قبل أن تنتشر جيوش الاحتلال بالمغرب العربي وتمتد الجسور الثقافية بينه وبين فرنسا بصورة خاصة. ويظهر أن الفرنسيين قد قدموا أول عرض مسرحي بالعالم العربي خلال حملة "بونابرت" على مصر (1798-1801) هم الذين أدخلوا المسرح إلى تونس مباشرة إثر الاحتلال، ولكن العروض الفرنسية لم تكن تمس إلا جمهورا ضئيلا من النخبة... إلا أن نشأة المسرح التونسي في لغته العربية تؤرخ بالقرار الذي اتخذته الكاتبة العام الفرنسية بتونس سنة 1907 بعرض مشروع على مجلس بلدية تونس يتعلق بتنظيم عروض مسرحية عربية بالمسرح البلدي...¹.

وانطلاقا من هذه التجربة توالى الفرق المسرحية للظهور على الساحة التونسية على غرار فرقة "الآداب العربية" سنة 1911، ومن خلالها >> يحقق المسرح التونسي انطلاقة فعلية، فقد رأت في المسرح أولا، وسياسة بعد ذلك، سمتان لازمتا المسرح التونسي لمدة نصف قرن من الزمن، لأن الآداب أخلاق وإبداع فاخترلوا في الآداب حضارتهم العربية الإسلامية كلها².

¹ - توفيق بكار، جعفر ماجد: مختارات من الأدب التونسي المعاصر (القصة والمسرح)، الدار التونسية للنشر، (ج2)، 1985، ص:261.

² - محمد عبّازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص:56-57.

وقد استهلّت هذه الفرقة أولى أعمالها بمسرحية صلاح الدين الأيوبي وجماعة الشهامة الأدبية وهي << أول فرقة مسرحية تونسية دخلت غمار الإنتاج المسرحي >>¹، وقد تأسست سنة 1912، وقدمت هذه الفرق الكثير من المسرحيات سواء المحلية أو العربية أو العالمية، وقد أعطت حركية وحيوية للمسار المسرحي التونسي منذ 1911 >> وقد قامت بين الفرقتين "الشهامة" و"الآداب" منافسة فنية وأدبية كبيرة، كان لها فضل عظيم في تسديد خطى التمثيل والممثلين وفن التمثيل عامة إلى الاتجاه القويم كما أفاد الجمهور من وجود الفرقتين فائدة ملحوظة<>².

إن بدايات المسرح التونسي ترجع إلى عدة أسباب أهمها زيارات الفرق المشرقية إلى تونس وتأثيرها على الفرق التونسية الناشئة، وعلى الفئة المثقفة وذلك من خلال تقبل هذا الفن وتطويعه لمتطلبات الواقع المعيش وكذلك الترغيب في ممارسته، وقد استغلته النخبة المثقفة التونسية في محاربة الجهل والتخلف الذي يعيشه المجتمع التونسي.

نشأة الفرق التونسية:

لقد أفضى التفاعل بين المشرق والمغرب إلى بروز العديد من المسرحيين التونسيين الذين أخذوا على عاتقهم تشكيل فرق مسرحية الغرض منها إحياء ونشر هذا الفن المسرحي في أنحاء المدن التونسية، وما يميز فترة النشأة استمرار توافد الفرق المشرقية

¹ - محمد عبّازة: المرجع السابق، ص:54.

² - علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص:435.

على تونس، ولعل أبرزها "فرقة جورج أبيض" و"فاطمة رشدي" و"فرقة رمسيس" بقيادة يوسف وهبي و"فرقة نجيب الريحاني"، وقد أثرت فرقة جورج أبيض تأثيرا كبيرا في تاريخ الحركة المسرحية التونسية وذلك من خلال >> عروضها المسرحية المتميزة عن تلك التي عرضها الرواد الأوائل سواء على مستوى النص المسرحي أو على صعيد الإخراج أو طبيعة أداء الممثلين بتقديمها رواياتها الخالدة، ومنها 'صلاح الدين الأيوبي' و'لويس الحادي عشر' و'عنتر' للشاعر أحمد شوقي، وغيرها من الأعمال المسرحية الأخرى التي أعجبت الجمهور التونسي بمختلف شرائحه وفئاته الثقافية¹.

كما كانت لزيارة فرقة "رمسيس" بقيادة 'يوسف وهبي' التي قدمت أول عروضها في ماي 1927، و' فرقة فاطمة رشدي' التي استهلّت أول عروضها في شهر ماي 1932 أهمية كبيرة في تطور الفرق التونسية، وكذلك أعجب الجمهور على اختلاف شرائحه بالمسرحيات التي قدمها يوسف وهبي لمقدرته الفنية العالية وفرقة فاطمة رشدي التي احتضنتها النخبة المثقفة التونسية بشكل خاص². أما الفرقة الوحيدة التي لم تلاق عروضها نجاحا هي فرقة الريحاني رغم نجاحه في مصر >> لكن الجمهور التونسي لم

¹ - محمد عبّازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص: 71.

² - ينظر: محمد مسعود إدريس: الفئات الاجتماعية وجمهور المسرح العربي بالمسرح البلدي بتونس 1934- 1936، دراسات في تاريخ المسرح التونسي، دار سحر للنشر، المعهد العالي للفن المسرحي، تونس، د ط، 1993، ص: 95.

يكن ليجذب المناظر الخليعة الراقصة التي قدمها في مسرحياته ولم يغفر له خاصة جريه وراء المال»¹.

فمن خلال هذه التجارب المسرحية المشرقية استفاد المسرح التونسي منها، فتطورت في هذه الفترة الفرق التونسية الناشئة وأصبحت تبحث عن الاحتراف سواء على سبيل الإخراج والتمثيل والكتابة ومن أهم هذه الفرق:

- فرقة التمثيل العربي: نشأت عام 1922 نتيجة الدمج بين فرقتي الشهامة والآداب برعاية النخبة المثقفة التونسية وتحت إشراف جورج أبيض، وقد ركزت على الترجمة والاقتباس من الأدب العالمي.
- فرقة الاتحاد المسرحي: نشأت نتيجة الدمج بين العديد من الفرق المسرحية التونسية، وقد تأثرت بالمسرح التاريخي في أول إنتاجاتها المسرحية، ثم اتجهت إلى الطابع التراثي والثقافي بداية من سنة 1939.
- الفرقة البلدية: بدأت نشاطها عام 1954 بقيادة الفنان المصري "زكي طليمات" الذي أخذها نحو الاحتراف >> هي تتمتع بإمكانيات قلما توفرت لفرقة مسرحية أخرى سواء كانت الفرق الجهوية القارة أو غيرها، ذلك أن الفرقة تتمتع أولاً بالصفة القانونية كفرق محترفة، إلى جانب كونها تتمتع بما تحتاجه الفرق

¹ - محمد مسعود إدريس: في تاريخ المسرح التونسي، ص:25.

المسرحية من بنى تحتية كامتلاكها لقاعة تمارين وقاعة عرض والمتمثلة خاصة في تمكنها الآلي من قاعة المسرح البلدي»¹.

○ وتعد تجربة هذه الفرقة البلدية هي الأنجح بين الفرق سواء في مجال التأليف والتعريب والإخراج والنقد المسرحي، وهي كما يقول محمد عبازة أنها أحسن من يمثل فرق التمهيد التأسيسية، فقدمت مسرحيات على المسرح التاريخي تحكي عن أمجاد العرب والمسلمين ناطقة بلغة عربية فصيحة، كما اهتمت بالكتابة عن التأسيس المسرحي وترجمة العديد من روائع المسرح العالمي، كما اهتمت كذلك بالإخراج المسرحي.

وتعتبر هذه الفرق الثلاث هي التي مهدت لمسيرة المسرح التونسي بداية من العشرينات إلى فترة الستينات، ويمكن القول أن التونسيين قد عرفوا المسرح تأليفا وتمثيلا وإخراجا.

ميلاد المسرح التونسي:

لقد ظلت فكرة تحقيق مسرح تونسي جديد هاجسا أسر قلوب وضمائير النخبة المثقفة المسرحية في تونس منذ بداية الستينات، خصوصا تلك الطبقة التي تمكنت من الاطلاع على ثقافة الآخر وحركات التجديد في المسرح الأوروبي بشكل عام والفرنسي بشكل خاص، ومن أشهر هؤلاء الفنانين الذين يرجع لهم السبق في اكتشاف الفن المسرحي نذكر

¹- عبد الحليم المسعودي: المسرح التونسي، مسارات حداثة، الشركة الجديدة للطباعة والصحافة والنشر، تونس، د ط، 2018، ص:107.

منهم: "عز الدين المدني"، "خليفة اسطنبولي"، "سمير العيادي"، "فاضل الجعايبي"، "المنصف السويسي"، "محمد إدريس"، "حسن الزمولي"، "مصطفى الفارسي"، "الحبيب بولعراس"، "علي بن عياد"، "الحبيب شبيل"، "محمد رجاء فرحات"، "المنصف شرف الدين" وغيرهم ممن درسوا المسرح في تونس وخارجها 1 .

بفضل هؤلاء المسرحيين عرف المسرح التونسي مسيرة تاريخية حافلة بالإنجازات الفنية والإبداعية المتمثلة في تأليف النصوص المسرحية، وفي الأشكال والقوالب التي عمد بعض المبدعين إلى تجريبها في أعمالهم المسرحية لأجل إثراء المسرح التونسي بهذه الأشكال، ومن ثم تأصيل هذا المسرح وربطه ببيئته المحلية، هذا من ناحية أو من ناحية أخرى قصد فتح آفاق المسرح على جميع التجارب والمدارس المسرحية سواء المحلية أو العربية أو العالمية، وفي هذا السياق يقول 'عبيدو باشا' >> أن بداية التحول حدثت في بداية السبعينات، ذلك أن هذه الفترة شهدت ارتفاعا في عدد المسرحيين التونسيين الذين تعمقوا في الدراسات المسرحية وسافروا إلى الخارج، واطلعوا على تجارب الغير ووسعوا آفاقهم من خلال ذلك، تأثروا بالمدارس المسرحية العالمية في باريس وروما وبرلين وغيرها، ثم عادوا يحملون ثقافة مسرحية هامة، تتداخل فيها أحلامهم بإنتاج مسرحي تونسي جديد ومختلف^{1,2}، يحاول التطرق بأساليب فنية وجمالية إلى أهم العوائق

¹ -د/ عبد الحليم المسعودي: المرجع السابق، ص: 60.

² -عبيدو باشا: ممالك من خشب (المسرح العربي عند مشارف الألف الثالث)، رياض الريس للكتب، بيروت، ط1، 1999، ص:162.

والمشاكل التي يعاني منها المجتمع التونسي في مختلف الميادين، بما فيها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، فهاته الكوادر المسرحية التونسية الجديدة، شكلت كما يرى - منصف السويسي - >> نوعا من القطيعة بين هذا المسرح وبين مسرح الأربعينيات والخمسينيات<<¹.

ومن هنا أدرك المؤلفون التونسيون أن >> المسرح نضال ثقافي حضاري وسياسي، عمدوا إلى تغيير أشكاله الفنية وقوالبه الجمالية تغييرا أصليا بتطويعهم للأشكال الفرجوية التراثية وتوظيفها في نصوصهم المسرحية لمسايرتهم التجارب المسرحية العالمية متأثرين بتقنياتها الإخراجية على مستوى الكتابتين الدرامية والركحية<<² .

وانطلاقا من هذا المنظور تعددت مصادر المسرح التونسي وتتنوع مناهل المادة المسرحية بالنسبة للكاتب والمبدعين التونسيين، ما بين المصدر التاريخي والمصدر الاجتماعي والمصدر التراثي. فكل مصدر من هذه المصادر غرف منه الكتاب مضامينهم الفكرية والمعرفية وعالجوها بروى فنية إبداعية تحمل الكثير من الخصوصيات والسمات ذات الطابع المحلي المعبر عن تاريخ وثقافة وحضارة المجتمع التونسي.

¹- حسن عطية: الثابت والمتغير (دراسات في المسرح والتراث الشعبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1990، ص:72.

²- عز الدين المدني ومحمد السقانجي: رواد التأليف المسرحي في تونس، الشركة الوطنية للتوزيع، تونس، ط1، 1986، ص:19.

وتعد تجربة "علي بن عياد" تجربة رائدة على مستوى الإخراج، فهو لم ير النص المسرحي نصاً أدبياً كتب ليقرأ، وإنما ليعرض على خشبة، ويجسد على المسرح، ومن هنا كانت مسألة الإخراج محور اهتمامه لإيمانه المطلق بدور المخرج في العملية المسرحية، لذلك وجدناه مخرجا صانعا للعرض المسرحي بجميع أبعاده، أما النص فقد اعتبره "علي بن عياد" ركيزة أساسية من ركائز الفعل المسرحي، حيث يقول >> النص هو العمود الفقري للحفل المسرحي في معظم الأحيان، وليس هو بجزئية صغيرة من بين الجزئيات التي يتكون منها الحفل المسرحي... بل هو أهم من ذلك بكثير لأنه هو الذي يبتكر الشخصيات المسرحية التي يشاهدها الجمهور تتحرك على الركب، وهو الذي يجدد التركيب الدرامي وهو الذي يرسم مختلف درجات الكلام، ويفرز الحوار الواحد أو المتعدد الأطراف >>¹.

نرى بأن "علي بن عياد" يعتبر النص المسرحي رؤية جمالية تعبر عن المشاكل الفكرية التي يطرحها أمام الجمهور، فقد كان بن عياد >> يحب الشعب محبة وطنية تتدرج في السياسة التي تسير البلاد، التثقيف رفيع المستوى، وتربية الجيل الصاعد وديمقراطية التعليم >>².

¹ - محمد عياد: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص: 235.

² - عز الدين المدني: ألوان من رصيد علي بن عياد، دراسات في المسرح التونسي، تأليف جماعي/ نشر مجلة الحياة الثقافية، تونس، دط، (د،ت)، ص: 58.

لقد استطاع "علي بن عياد" أن يرقى بالفعل المسرحي إلى درجة التأسيس، واستطاع أن يجذب جماهير عريضة إليه، فقدم مسرحيته "مراد الثالث" مع الفرقة البلدية، وحقق نجاحا باهرا لأنه >> نجح في تقديم عرض مسرحي متكامل من حيث التمثيل والإخراج والدراماتورجيا والديكور والملابس والإضاءة... وفهم تقنيات اللعبة المسرحية وآلياتها المختلفة بعد جمع الموهبة مع الاكتساب، فنقل المسرح الغربي إلى البلاد التونسية... إذ قدم مسرحيات من الروائع العالمية وخاصة الغربية، وبالخصوص الفرنسية فقدم "كاليغولا" و"يرما" و"عطيل" وغيرها >> ¹.

وهناك تجربة مسرحية أخرى يمثلها المخرج المسرحي المنصف السويسي الذي كان أكثر وعيا بالفن المسرحي وقواعده، وأول عمل قام به هو مسرحية "الهاني بودريالة" متأثرا فيها بمنهج التغريب البريختي، ودعوته لإنشاء مسرح واقعي يعبر عن الواقع المعيش ويحكي عن هموم وانشغالات الجماهير الشعبية والطبقات الكادحة ليوقظ وعيها ويدعوها إلى التساؤل وعدم التسليم بالواقع وحثها على التغيير والثورة، كما اعتمد على تقنية السرد التي تبقى المتلقي بعيدا عن الممثل وتجعله يقظا فطنا لما يشاهده، فاعتمد على رواية الأحداث واستقلالية المشاهد والاستغناء عن الديكور.

ولا شك أن >>النفس الجديد الذي دخل به المنصف السويسي عالم المسرح التونسي كان حاسما في نجاح تجربته الأولى مع فرقة الكاف، والمتمثل خاصة في تأثير شخصية

¹ محمد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر، تونس، ط1، ماي 2009، ص:13.

'بريشت' وإشعاعه على المسرح العالمي بعد الحرب العالمية الثانية، وذلك من خلال تنامي المد الاشتراكي في شتى أصقاع المعمورة شرقا وغربا، شمالا وجنوبا، إذا أضفنا إلى ذلك مسألة حركات التحرر بالعالم الثالث عموما والعالم العربي تحديدا وتأثرها بالمد الاشتراكي... وكان 'بريشت' خير مترجم لهذا الفكر على المستوى الفني وتحديدًا المسرحي¹، وهذا التأثير جاء نتيجة زيارة "المنصف السوسي" إلى فرقة البرلنر انسامبل والدورة التدريبية التي قام بها معهم.

وتعد الأعمال المسرحية التالية من أحسن ما أنتجه المسرح التونسي عبر مسيرته الفنية (سقوط غرناطة) لـ "خليفة اسطنبولي"، (أنا الحادثة) لـ "منجي بن براهيم" (عطشان يا صبايا، رحلة السندباد) لـ "سمير العيادي"، (السد) لـ مسعدي، (الطوفان، الأخيار) لـ "مصطفى الفارسي"، (ديوان الزنج، رحلة الحلاج، مولاي السلطان الحسن الحفصي) لـ "عز الدين المدني، وغيرهم².

ويشكل المصدر التراثي أبرز المصادر الفكرية والمعرفية والفنية التي نهل منها معظم المسرحيين، خاصة "عز الدين المدني" و"سمير العيادي" و"منصف السويسي" و"علي بن عياد".

¹ - محمد عبازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، ص: 43-44.

² - نفسه، ص: 45.

مسرح التراث في تونس

قبل أن نبدأ في دراسة مسرح "عز الدين المدني" من الوجهة التي حددناها، يتحتم علينا أن نقدم تحديدات أولية لبعض المفاهيم التي سنستعملها، ولعل المفهوم المحوري هو التراث، ورغم أن بحثنا محدد في دراسة رؤية "عز الدين المدني" له من خلال تحليلنا لمسرحيته "ديوان الزنج"، فإن ذلك لا يمنع من أن نقدم في بداية التحليل بعض المفاهيم الأساسية لتكون بمثابة الجسر الذي يساعدنا على فهم توجه الكاتب من كتاباته.

مفهوم التراث:

تعددت المفاهيم والاصطلاحات، حيث كان الميراث هو الذاكرة التي تكونت عبر الأجيال في تاريخ أمة ما والتي أفرزتها تجاربها، أي تلك التراكمات والتجارب والفنون والعلوم التي لا يمكن تحقيق النهضة دون أن يكون هناك تراث، فالتراث هو <الموروث الإنساني، أو بالمعنى المصطلح التراث الإنساني، الذي هو كل ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وفنون وعلوم، فمنه تراث عالمي ومنه تراث شعبي، وكذلك التراث التاريخي، التراث الأدبي، التراث الديني والتراث الصوفي>>¹.

فالتراث على هذا هو تاريخ الأمة السياسي والاجتماعي والنظم الاقتصادية والقانونية التي شرعتها، ومجموع خبراتها الأدبية ومنجزاتها في الطب والكيمياء والفلك والفيزياء وعلم

¹ فوزي ناهدة: عبد الوهاب البياتي -حياته وشعره- (دراسة نقدية)، دار النهضة العربية للنشر، مصر، دط، 2000، ص:146.

الاجتماع وعلم النفس وفن التصوير والعمارة والتزيين، يضاف إلى هذه الخبرات المكتسبة عن طريق الممارسات اليومية والعلائق الاجتماعية التي كثيرا ما تصاغ في حكايات وخرافات وأمثال وحكم ومزح تجري على ألسنة الناس بأساليب تعبيرية متنوعة تعكس خبراتهم النفسية والوجدانية ونشاطاتهم التخيلية ومواقفهم الاجتماعية ومواقفهم السياسية.

ومصطلح التراث من بين أهم المصطلحات ذيوعا في حقل الدراسات النقدية والإنسانية المعاصرة، فهو التركة التي يبقها السابق للاحق في تسلسل متواصل، فهو <كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة>¹، وهو <ما خلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات أيا كان نوعها>²، وبعبارة أوضح يمكننا القول بأن التراث هو <روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده>³.

ويؤكد كثير من الدارسين على عدم الخلط بين مصطلحي التراث والإرث <باعتبار أن الإرث هو ما يرثه الابن عن أبيه بعد أن يموت هذا الأخير، فهو عنوان على اختفاء

¹ - حنفي حسن: التراث والتجديد -موقفنا من التراث القديم- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 2002، ص:13.

² - محمد سليمان حسين: التراث العربي الإسلامي - دراسة تاريخية ومقارنة- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط، د.ت، ص:13.

³ - إسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المرجح الكويت، ط، 2000، ص:40.

الأب وحلول الابن محله، أما التراث فهو ما يبقى حاضرا في الخلف من السلف، وبالتالي فهو عنوان على حضور السلف في الخلف»¹.

فأهمية التراث تكمن في قدرته على التواصل والاستمرار في الحاضر، بل والتوجه نحو المستقبل، ولعل هذا ما أراده 'أدونيس' إذ يقول <ليس التراث ما يصنعك، بل ما تصنعه، التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك، التراث لا ينقل بل يخلق>>². وعلى الرغم من ارتباط التراث بالماضي في صورة من الصور، إلا أن هذا الارتباط لا ينبغي أن يجعلنا نغفل - كما يؤكد أدونيس - أن <ليس الماضي كل ما مضى، الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة >>³. من هنا تتبع حاجة المبدع إلى التواصل مع تراث أمته قصد الاستفادة منه باستلهامه وتوظيفه واستغلاله أحسن استغلال.

وعموما فإن التراث هو ذلك الحضور الدائم وهو الحامل والمعبر عن هوية أمة ما لأنه جزء لا يتجزأ منها، ولا يمكن استئصاله، حيث يعد <التراث في مجمله رافدا ضروريا لإفادة الحاضر واستكشاف المستقبل>>⁴، وليس بإمكان أمة ما تأسيس الجديد دون أن

¹ - محمد عابد الجابري: المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط2، 1999، ص:88.

² - أدونيس علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول - بحث في الإبداع والإبداع عند العرب- ج3 (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص:313.

³ - نفسه، ص:313.

⁴ - بوبعوي بوجمعة وآخرون: توظيف التراث في الشعر الجزائري، منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث جامعة باجي مختار عنابة، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ط1، 2007، ص:13.

يكون لها تراث عريق أصيل لأنه ليس <<أمرا ساكنا ميتا أفرزته هزائم الأمة وانكساراتها التاريخية، وإنما هو تلك الحيوية والفاعلية المتدفقة في وجدان الأمة >>¹.

دوافع توظيف التراث في المسرح:

يجمع أغلب الباحثين الذين قاموا بإجراء دراسات الاهتمام بالتراث دواعي توظيفه على نفس الأسباب، فنجد إسماعيل سيد علي يحدد أربعة أسباب تجعل الكاتب المسرحي يهتم بالتراث ويوظفه في نصوصه المسرحية وهذه الأسباب هي:

<<أولا: الفخر بمآثر العرب وتاريخهم تعويضاً عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار، فيكون استلهاً للمواقف القومية بهدف الفخر والاعتزاز وإثارة الحمية والألفة في النفوس.

ثانياً: الوقوف أمام المستعمر فيكون توظيف التراث بهدف التمسك بالشخصية الوطنية في مقابل سعي الاستعمار لطمسها.

ثالثاً: التمسك بالهوية القومية العربية وخاصة في فترات الهزات الكبرى التي تضعف كيان الأمة، فيخيم عليها الإحساس بالإحباط والضياع، فيكون التراث معوضاً عن الشعور بالنقص ودافعاً لعودة الثقة بالنفس.

¹ - عبد الجبار الرفاعي: جدل التراث والعصر، دار الفكر المعاصر، العراق، دط، 2001، ص: 18-19.

رابعاً: محاولات التأسيس للمسرح العربي وذلك بالسعي إلى استلهاهم الأشكال والمضامين التراثية لمواجهة سلطة الثقافة الغربية >> ¹.

وعليه نستنتج أن التراث هو >> التاريخ والذاكرة والشخصية التي تلون أجيال الأمة الواحدة بألوانها، فهو ليس تراكم خبرات ومعارف، ولكنه اعتراف بوجود واعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنفسي بكيانها وموقعها في العالم، فنحن كثيرا ما نسمع أو نقرأ أن "أمة بلا تراث"، "أمة بلا جذور"، بل "بلا مستقبل" لأن الجذور هي التي تغذي شجرة الحياة لتعطي ثمارها وتثمن بنورها على الإنسانية جمعاء، الأمة التي لا تصون تراثها وتستفيد منه في جميع مجالات الحياة، أمة تابعة ولا يمكنها أن تسهم في بناء حاضر ومستقبل الإنسانية، بل لا يمكن أن تحافظ على كيانها كأمة >> ².

أهمية التراث:

تباينت آراء الباحثين حول أهمية التراث، وقد ذكرها "مهدي نافع موسى" في أربعة مواقف تتمثل في:

>> أولاً: الموقف المقدس للتراث، وهو موقف نكوصي يعتقد أن ما في التراث هو كل الخير، وأن ما أنجره الماضي هو الموجه والمسير للحاضر والمستقبل.

¹ - إسماعيل سيد علي: المرجع السابق، ص: 40-42.

² - بوبعوبو بوجمعة وآخرون: المرجع السابق، ص: 19-20.

ثانياً: الموقف الراض للتراث، وهو موقف سلبي ينكر التراث جملة وتفصيلاً ويعتقد بعدم جدواه في الحياة المعاصرة.

ثالثاً: الموقف الانتقائي أو الإيديولوجي، الذي يدعو للاستفادة من التراث بما يخدم خطه الإيديولوجي أو الفكري وحسب.

رابعاً: الموقف التوفيقى أو المتردد، والذي يقف حائراً أمام التراث، فلا يعرف ما الذي يريده منه بالضبط.

وبعد عرضه لهذه المواقف، يرى الباحث أن الموقف السليم من التراث هو الموقف الإيجابي الذي يحسن إدراك الجوانب المضيئة في التراث، كما يحسن توظيفها في إضاءة الحاضر والمستقبل << 1.

شروط توظيف التراث في المسرح:

لقد حدد بعض الدارسين للمسرح مجموعة من الشروط الواجب توفرها في العمل المسرحي المتأثر بالتراث وهي:

<< أولاً: عدم تبجيل التراث وإلا أصبح الكاتب أسيراً لكل ما هو قديم.

¹ - مهدي نافع موسى: نظرة في التراث العربي، الأهم والمهم بين الماضي والحاضر، مجلة سيرتا، العدد 7/6 إصدارات معهد العلوم الاجتماعية بجامعة قسنطينة، جويلية 1982، ص: 94-95.

ثانياً: القدرة على الانتقاء من التراث ما يناسب المرحلة التاريخية الراهنة، وما يلائم مشكلات الحاضر.

ثالثاً: المرونة في التعامل مع التراث بحرية، ذلك أن المسرحي الجيد هو الذي يعي دور التراث وعياً نقدياً يمكنه من تفجير ما فيه من دلالات إيحائية بواسطة إضافة جوانب وشخصيات لم يكن لها وجود حقيقي في التاريخ، فالمسرحي فنان يختلف دوره عن دور المؤرخ.

رابعاً: التوظيف الرمزي للتراث، حيث يتم استعماله قناعاً، أو معادلاً موضوعياً للتعبير عن الواقع بأسلوب غير مباشر، ويكون ذلك خاصة عندما يواجه الكاتب ضغوطاً اجتماعية أو سياسية خارجية.

خامساً: الأصالة والمعاصرة بين التراث والواقع، وتتمثل في قدرة المسرحي على جعل التراث يستجيب لمتغيرات العصر، ذلك أن قيمة التراث تكمن في مدى ما يعطي للمبدع من وجهات نظر لتفسير الواقع >> ¹.

وعليه يشترط على المؤلف الاطلاع الجيد على التراث >> وفي كلياته وجزئياته كظاهرة أو ظواهر مادية وروحية متنوعة المناحي ومتعددة الجوانب مع الوعي التام بحقيقتها وأبعادها >> ².

¹ - إسماعيل سيد علي: المرجع السابق، ص: 48.

² - بويعبو بوجمعة وآخرون، المرجع السابق، ص: 20.

المسرح العالمي والتراث:

تعد عملية استثمار التراث الشعبي وتوظيفه في العروض المسرحية شكلا من أشكال التطور الذي شهدته حركة المسرح العالمي، ذلك أن العلاقة بين الموروث الشعبي وفن المسرح علاقة جذرية، فكل ما في المسرح من علم هو في حقيقته تراث كان وما يزال أسلوبا من أساليب الإنسان ومحاولته الدعوية في كشف المشكلات ومعرفة المخاطر التي تواجه المجتمع حول حقيقة الوجود عبر دراسة النفس الإنسانية والتعمق في دواخله، فمنذ الحضارة الإغريقية ارتبط فن المسرح ارتباطا وثيقا ببنية النص المسرحي الذي اعتمد بالأساس على الأساطير القديمة، وحكايا الموروث الشعبي المعبرة عن القيم والمثل العليا التي كانت تهدف إليها عروض المسرح الإغريقي بوصفها فنا توجيهيا يعده الإغريق طقسا من الطقوس الدينية وأصولها.

وبما أن المسرح أحد أهم الأشكال الثقافية المؤسسة للوعي الاجتماعي والحقل الأكبر المنفتح على الحقول المعرفية كافة، والمستوعب كافة العلوم والفنون، فإن التراث يشكل حقلا من حقول المعرفة التي يزخر بها فن المسرح ويدعو إليها تحقيقا لهدفه الأسمى في التعبير عن الواقع الحياتي والارتقاء به.

ولأن المسرح هو الفن الموثق للتاريخ والشاهد عليه، فقد أفاد رواده ومنظروه من البنى المعرفية كافة، ورسخوا رؤاهم فيه للكشف عن مكوناته، وقد جاءت عملية توظيف التراث

في الفن المسرحي عبر الانفتاح على الآخر بوعي فكري كبير ونضج جمالي يقوم على الأخلاق والقيم السامية، فشكّلت قراءة الموروث الشعبي قراءة نقدية تهدف إلى رؤية الإنسان المعاصر لمشكلات الواقع الآني وحلولها.

وعليه فقد اتخذ المسرحيون المحدثون موقفا إيجابيا من توظيف التراث واستلهامه بناء على رغبة فنية في إيجاد شكل حر قابل للإضافة والتطوير في استيعاب روح العصر، فظهرت أعمال مسرحية انطلقت من تراث الأمم القديمة، وجاءت أغلب أعمال المسرح الحديث مستنبطة من موضوعات التراث، فكانت معظم مسرحيات 'بريخت' صورا ناطقة بالدور الإيجابي الذي يمكن أن يلعبه التراث الشعبي في المسرح وجاءت مسرحية "الذباب" لـ'سارتر' Jean Paul Sarter معتمدة على أسطورة إغريقية قديمة، ويمكن الإشارة إلى تأثير 'ألبير كامو' Albert Kamus في مسرحية 'كاليجولا' بالتراث، حيث اعتمد على ما أورده المؤرخ 'سويتون' Souitton عن 'كاليجولا' بكل تفاصيل صراعاته حتى جملة - مازلت حيا- التي قالها وهو يموت¹.

وقد تعامل 'بريخت' في أغلب مسرحياته ونذكر منها "دائرة الطباشير القوقازية" و"أوبرا القروش الثلاثة"، و"بوتيللا" و"تابعة ماتى"، ضمن منهجه الملحمي، مع الحكايات الشعبية مستخدما تقنية سرد الأحداث والتعليق عليها من طرف الراوي، جاء تعامله هذا بعد أن اكتشف مضامين الموروثات الشعبية وما تحمله من بعد جدلي يمهد للوصول إلى

¹ - أنظر: غنام غنام: التأثيرات التراثية - المسرح والتراث- بحث منشور في الموقع الإلكتروني:

www.Ghannamtheater.com ص:5.

حقيقة نظرية عامة في مفهوم صراع الطبقات، يقدمها "بريخت" في إطار يدفع بالمتلقي إلى المحاكمة العقلية والجمالية الواعية لتلك الأحداث وتوجيهه إلى اتخاذ موقف اجتماعي¹.

المسرح العربي والتراث:

إذا كان التراث يعني >> المعرفة الخلفية التي توجه مسار المثقف ذهنيا وثقافيا وحضاريا ومعرفيا وجماليا في التعرف إلى مكونات العصر وواقعه كونه يشكل الذاكرة الشعورية واللاشعورية التي يختزنها الإنسان العربي المعاصر للتكيف مع المواقع المعيش، فإن إشكالية التعامل مع التراث أصبحت من الضرورات الملحة في الفكر العربي المعاصر <<².

لقد وظف الكثير من المسرحيين العرب التراث في مسرحياتهم، وذلك بعد إدراكهم >> أهمية الدور الذي يمكن أن يلعبه في تأسيس النهضة المسرحية العربية، فتعاملوا معه وفق رؤى استشراقية معاصرة تدفعهم في ذلك قناعاتهم وخلفياتهم الاجتماعية والفكرية المتنوعة من أجل تعميق الخطاب النهضوي المعاصر، وذلك للدفاع عن الذات وتأكيد الهوية الوطني <<³.

¹ - ينظر: إلياس ماري وحسن حنان قصاب، المرجع السابق، ص: 63.

² - علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص: 128.

³ - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1981، ص: 83.

وعلى الرغم من أن بدايات المسرح العربي جعلت من التراث حبيس الاقتباس والترجمة والقراءة الحرفية السطحية، فإن النخبة من المسرحيين المحدثين انطلقوا في معالجاتهم المسرحية له من الرغبة التأصيلية في تفسير الرؤية المعاصرة للتراث والتثبيت به من خلال الجمع بين الجانبين المادي والروحي وصهرهما في بوتقة واحدة لتأسيس مبادئ الحداثة من خلال المحافظة على الأصالة والقيم الروحية الموروثة التي تنفع المجتمع وترتقي به.

إن التعامل مع التراث الشعبي يأتي على أساس المواقف والحركة المستمرة للإسهام في تطوير البنيات التراثية التي تفرض وجودها انطلاقاً من جدلية التأثير والتأثير، فالتراث ليس تمثالا جامداً، بل هو كتلة حيوية يتم تأكيد استمراريتها في حركة التاريخ من خلال الأفعال التأصيلية التي تلعب الدراما المسرحية دوراً فعالاً في ديمومتها الحركية.

من هذا المنطلق، جاء استلهام التراث الشعبي وتوظيفه وفق الصيغة المتعارف عليها إسهاماً من المسرحيين العرب في إرساء عدد من الجوانب التعليمية والفكرية والجمالية التي أفرزتها المتغيرات الثقافية والاجتماعية للمجتمع، مما يتطلب من الكاتب المسرحي توافر الوعي الكبير والمهارة الفائقة في استخدام تقنيات الترفيه والتثقيف والنقد الاجتماعي وتأثيراته.

ومن هنا، كان من الطبيعي أن تأخذ حكايا التراث الشعبي دورها في المسرح الحديث لتشكل باعاً مهماً من البواعث التي تأسست عليها البنية الدرامية الفكرية والجمالية لكثير

من نصوص الأدب المسرحي التي شكلت تجربة غنية فتحت >> الباب على مصراعيه لتدخل فيها كل التقنيات المعاصرة وأساليب القول وتلاوين الحكيم، فمهدت لقيام مسرح شعبي برؤيا حديثة، وإمكانات فكرية تقلب الأحداث على أوجهها، وتجعل من المسرح أداة تغيير حقيقية للكثير من القوالب الفكرية الجامدة وتدخلنا في عصر تطوير البنية الفنية وتخليصها من رواية حادثة إلى خلق حادثة أخرى للوصول بها إلى المجتمع المثالي >>¹.

وقد شهدت الثقافة العربية خلال العصور الإسلامية أشكالا متنوعة من الفنون الاحتفالية في طقوسها وفعاليتها الجماعية، حيث يتجمع العامة حول مكان >> الحدث سواء كان الاحتفال يأخذ طابعا دينيا أم دنيويا، من هنا، جاءت فعالية المتفرجين القصوى حيث لا يشعر الواحد منهم أنه مجرد مراقب، بل هو مشترك ضروري في كل ما يحدث أمامه >>².

لقد نجح المبدع العربي في استغلال التراث، واستطاع >> أن يكون مجربا أصيلا بمعنى أنه حقق استقلالاً تاماً عن شكل المسرح الغربي، فجاءت شخصيات الحكايا العربية في سياق تنويري مغاير لطروحات المسرح الغربي، متضمنة مونولوجات وحوارات محملة بجزالة لغوية... فضلا عن جعله للغة الشفهية الموروثة من الذاكرة الشعبية، لا

¹ - ياسين النصير، المرجع السابق، ص: 83.

² - تمارا إلكساندر وقنا بوسيتيفا: ألف عام وعام على المسرح، ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1981، ص: 156.

بوصفها أداة تواصل لسانية وحسب، بل علامات لسانية استطاعت صياغات الإخراج التأسيلي أن تنقل المتلقي إلى عالم سحري غير محدود يطل من خلالها على عوالم الميثولوجية الشرقية بكل ما تحمله من خيال وجمال أخذ¹.

وهكذا اشتغل المخرج العربي من خلال استخدام وسائل من شأنها أن تخلق العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحي، وامتد هذا التأثير كذلك على تجارب العديد من المخرجين العرب مثل 'الطيب صديقي'، 'عز الدين المدني'، 'نجيب سرور'، 'إبراهيم جلال'، 'سامي عبد الحميد'، 'فاضل خليل'، 'ريمون جباره'، 'نضال الأشقر'، 'قاسم محمد'، 'هاني صنوبر'... وغيرهم².

حظي المسرح العربي المعاصر بالعديد من التجارب المسرحية التي استلهمت موضوعات التراث الشعبي ووظيفتها، فظهرت تجارب مسرحية مهمة في سياق تلك الوظيفة وعمقت من وجودها وتفاعلها، إذ شهد المغرب العربي نماذج جسدت تلك الوظيفة الدرامية للتراث فكرا وجمالا تمثلت بتجارب 'الطيب الصديقي' و'عز الدين المدني'، وكان الهدف من تعامل هؤلاء المبدعين وغيرهم إلى دفع الجمهور للمشاركة الفعالة فتحليل العرض إلى طقس احتفالي جماعي بهيج.

¹ - نادر كاظم: المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مطبعة سيكو، بيروت، دط، 2003، ص:17.

² - ياسين النصير: المرجع السابق، ص:94 .

تجربة مسرح التراث في تونس:

تنوعت الأشكال المسرحية في أعمال كتاب ومخرجي المسرح التونسي، ومنهم من عاد إلى التراث الشعبي من أجل استلهام أشكاله ومضامينه وأبطاله، ولكن وفق رؤى إبداعية تنطلق من أساس القالب المسرحي الذي يؤمن به كل واحد منهم، فعز الدين المدني اعتمد على الشخصيات التاريخية في كتابة مسرحياته التراثية، و كيف أبطاله مع قلبه المسرحي التراثي الذي تبناه، خصوصا في مسرحياته: "ديوان الزنج"، "الغفران"، "رحلة الحلاج"، في حين نجد كل من سمير العيادي ومحمد المديوني اختارا التراث الشعبي كمصدر لإثراء تجربتهما الفنية بالعودة إلى الشخصيات التراثية الشعبية، وبالتحديد شخصيات الحكاية الشعبية لتجسيدها على خشبة المسرح التونسي وقد تجلت هذه النماذج البطولية الشعبية في المسرحيات التالية: " رحلة السندباد" لسمير العيادي، " سهم كاغط أو حكاية قرية آمنة" لمحمد مديوني...

ويشكل الديوان مصدرا أساسا للتجريب المسرحي التونسي الحديث وخاصة عند "عز الدين المدني"، بحيث نجده يحدد مصطلح الديوان في حفلة فنية جماهيرية بما تحمله هذه الكلمة من معان ودلالات شتى في >> اللغة وهي التجمع والاحتشاد، وفي النفس هي الإمتاع الذي يوقظ الحواس، وفي الاجتماع، هي المشاركة بالمشاعر حيننا وبالفكر حيننا، وربما الجسم أحيانا، وفي الفكر، هي الجدل والسجال بين القوى المتناقضة والمعارضة

التي يعدو بعضها على بعض إلى بلوغ التركيب، وفي الفن المسرحي، هي الخلق الجماعي المتضافر الرفيع الذي يتوجه الانسجام الفني في كل جزئية من جزئياته >> ¹.

ومنه نستنتج أن "مسرحية الزنج" لعز الدين المدني وهي أول مسرحياته، حيث مهد من خلالها الطريق لظهور شكل مسرحي جديد سيؤثر على الحركة المسرحية أيما تأثير، وهو "المسرح التراثي" الذي أصبح حقلا كبيرا وخصبا للبحث والتجريب والاكتشاف.

وفي ضوء ذلك، راح المدني يجرب هذا الشكل الفني في أعماله الدرامية معتبرا أن الديوان في حد ذاته حفلا يقوم على الالتقاء والتجمع بين أفراد المجتمع في مختلف المناسبات، ولهذا كان توظيفه يهدف إلى العودة إلى المنابع الأصلية التي تقوم عليها الثقافة العربية.

ولما كان المسرح شكلا من أشكال هذه الثقافة، فإن ممارسته تتطلب ربطه بسمات وخصوصيات هذه الثقافة سواء على مستوى الشكل أول المضمون، يقول المدني في هذا السياق >> إبداعنا الذي نريده يعتمد على تراث الأمة العربية ماضيا وحاضرا ومستقبلا، هذا الإبداع هو الذي يربط عرى الزمان ويواصل بينها ويبلغ ويعمق ويعلو ويحقق ويكشف، هي بالتحديد قضية المجهول المتجه للمعلوم، لأن الإبداع أيضا مغامرة بكل

¹ - عز الدين المدني: ثورة الزنج، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1973، ص: 07.

شيء... في سبيل الاستكشاف، لا لقارات مجهولة، بل لقارات معتم عليها... قد تبدأ بالتراث والتاريخ لكنها لا تنتهي عند الواقع بقدر ما تتفاعل معه >> ¹.

إن التراث في نظر "المدني" هو النافذة التي يمكن النظر من خلالها إلى ماضي الأمة بكل ما يحمله هذا الماضي من تنوع تراثي وتاريخي وثقافي للمجتمع، ففي مسرحية "رحلة الحلاج" يعرض عز الدين المدني هذه الشخصية باعتبارها شخصية تاريخية تراثية، غنية بالدلالات الفكرية والقيم الروحية والأخلاقية والرموز الفنية والجمالية، فهي تتضمن >> قصة استشهاد بطولي من أجل الحق والعدل والمحبة، وهي احتجاج وجداني رائع نبيل على مفاسد عصره في أواخر القرن الثالث الهجري وبداية الرابع... إن استشهاده هو رمز لنضال الإنسان من أجل أرفع القيم وأنبهها، مهما اختلفت أساليب النضال... لقد حرص الحلاج على أن ينزل إلى دنيا الناس، فلا يعزل عنها، بل يسعى لإشاعة النور في الأرض، حرباً ضد المفاسد والمظالم، توكيدا لروح والعدالة والحق والمحبة في الإنسان، ومن أجل الإنسان >> ².

ولعل الخصائص التي تميز بها الحلاج هي من جعلت المدني يستحضرها في عمله المسرحي، فقام >> بتحليل أبعادها وسبر أغوارها النفسية والاجتماعية لغرض معرفة أهدافها ونواياها وأفكارها، ولأجل ذلك عمد المدني إلى تقسيمها إلى ثلاثة أقسام، فهناك

¹ - مجدي فرح. محاورات في التجريب المسرحي (حوار مع عز الدين المدني)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 1998، ص: 87-88.

² - محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1973، ص: 259.

الشخصية الأولى والمتمثلة في "حلاج الحرية" وهناك "حلاج الأسرار" الشخصية الثانية، أما الشخصية الثالثة فتتمثل في "حلاج الشعب" << 1. فكل شخصية مميزات خاصة بها، فالشخصية الأولى تعشق الحرية وتناضل لأجلها، والشخصية الثانية تتمرد على أهل السنة والجماعة وذلك بإعادة التأمل في أركان الإسلام، أما الثالثة فتؤلب العمال ضد أمين السوق ليطلب الزيادة في الأجور، وللدفاع على العمال، واهتمام المدني بالشخصية البطلية مرده الالتفاف إلى التراث الشعبي وما يزر به من مضامين أدبية وفكرية وفنية.

"عز الدين المدني" والعودة إلى التراث:

لقد حاول "عز الدين المدني" التأسيس لكتابة عربية متميزة وذلك انطلاقاً من التراث العربي الإسلامي من خلال إعادة صياغته وفقاً لقواعد الكتابة الدرامية، ولهذا لا يخلو أي إبداع فني من إبداعات "عز الدين المدني" المسرحية من مقدمة أو تعليق أو شرح أو ملاحظة عبر من خلالها عن تطلعه إلى مسرح مختلف وبديل عن المسرح الغربي المسيطر على الساحة المسرحية العربية.

فقد حاول "عز الدين المدني" في المسرح التونسي أن >> يقدم المسرحية العربية في الشكل والمضمون المستندة إلى أعماق ما ترسب في وجدان المتفرج العربي من أفكار وأحاسيس << 2.

¹ - علي الراعي: المرجع السابق، ص: 258.

² - نفسه، ص: 446.

واهتمام عز الدين المدني بالتراث العربي الإسلامي - من خلال إعادة بلورته وفق رؤية جمالية معاصرة - لا يعني تقديس التراث وإنما يعني البحث عن فن عربي أصيل >> لقد كان خليقا بالعرب المعاصرين أن لا يتبنوا من الفن المسرحي إلا النوع لأنهم بتقليدهم الفنيات الغربية ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا، قد جعلوا من الفن المسرحي فنا مقصورا على الحضارة الأوروبية، في حين أن الشرق القديم قد عرفه حق المعرفة بتقنيات وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح الغربي وأشكاله، بسبب هذه النظرة الضيقة وتبعاً لذلك، ابتعد رجال المسرح العرب شططا من حكايات الشعب <<¹. ولهذا يدعو "عز الدين المدني" الكتاب العرب إلى العودة إلى التراث والإغتراف منه قدر المستطاع، فالاهتمام بالتراث يعني عن الفنيات الأوروبية المستوردة.

المادة التراثية في مسرحيات المدني:

تمتاز المادة التراثية التي وظفها "عز الدين المدني" في مسرحياته بالتنوع والاختلاف والتعدد، ويمكن حصر المادة التراثية في المحاور التالية:

- التاريخ العربي الإسلامي: الأحداث التاريخية والشخصيات.
- الأشكال التعبيرية والأسلوبية.
- الآثار المكتوبة.

¹ - عز الدين المدني: الزنج وثورة صاحب الحمار، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط2، 1981، ص: 26.

1. التاريخ العربي الإسلامي (الأحداث التاريخية والشخصيات):

تستلهم المسرحيات الست (ثورة صاحب الحمار"، "ديوان الزنج"، "رحلة الحلاج"، "مولاي السلطان الحفصي"، "تعازي فاطمية" و"حمودة باشا") مادتها من التاريخ العربي الإسلامي باعتمادها أحداثا تاريخية دارت في المغرب العربي أو في مشرقه، أو باعتمادها شخصيات تاريخية دينية "كالحلاج"، أو فكرية "كأبي العلاء المعري"، أو باعتمادها معا في الوقت ذاته.

أ. الأحداث التاريخية:

اعتبر عز الدين المدني التاريخ مجموعة من الأحداث، المواقف، الأفكار والقيم والأشكال التي يمكن مسرحتها حسب ما يلئم واقعنا المعيش، وكل ما في ذلك من اختيارات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية معلومة، والهدف من مسرحياته التراثية التاريخية هو اكتساب شكل مسرحي مبتكر يتناغم مع الكشف عن الأشكال المسرحية الكامنة في التراث العربي الإسلامي.

* مسرحية ثورة صاحب الحمار 1970:

ويحكي المدني في هذه المسرحية عن انتفاضة >> مخلد بن كيداد بن سعد الله بن مغيث الأباضي النكاري، وهو أحد أئمة الأباضية في المغرب العربي المعروف بصاحب

الحمار << 1، ضد حكم الفاطميين في تونس، وقد قام صاحب الحمار بجمع بعض القبائل البربرية وخاصة قبيلة زناتة لمقاومة الحكم الفاطمي، وقد فتح الكثير من المدن منها مدينة القيروان، وقد تم القضاء على هذه الانتفاضة بعد قتله سنة 336هـ.

* مسرحية الزنج سنة 1972:

أخذت مسرحية الزنج مادتها التراثية من ثورة الزنج بقيادة علي بن محمد²، وقد اندلعت ثورة الزوج سنة 255هـ ضد الخلافة العباسية، ولم يتم القضاء عليها إلا في حدود سنة 270هـ، وقد ألحق الزوج والمرتقة والأتراك هزائم كبيرة بالجيش العباسي، واستولوا على مجموعة من المدن منها "عبادان" و"الأهواز" و"البصرة".

* مسرحية مولاي السلطان الحسن الحفصي سنة 1977:

اقتبس عز الدين المدني أحداث هذه المسرحية من وقائع حدثت في القرن السادس عشر، عندما حاولت البلدان الخارجية سواء الإسلامية كالأتراك والدول المسيحية كإسبانيا احتلال دولة تونس، غير أن مواطنيها صمدوا في وجه المحتل الأجنبي فقد طلب السلطان الحسن الحفصي الحماية من إسبانيا للبقاء في العرش، في حين أن ابنه

¹ - ابن عذاري المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، دار الثقافة، بيروت، ج1، ط2، 1980، ص:216-218.

² - ابن الأثير: الكامل في التاريخ، مر وتع مجموعة من العلماء، دار الكتاب العربي، بيروت، ج5، ط4، 1983، ص:357 إلى 363.

كانت ميولاته تركية، لذا طلب النجدة منهم، غير أن سكان تونس وفضوا الاحتلال وأحقوا هزائم نكراء بالجيشين الإسباني والتركي وحرروا بلدهم نهائيا من الاحتلال.

* مسرحية حمودة باشا سنة 1991:

تعود أحداث هذه المسرحية إلى وقائع وأحداث تاريخية عرفت تونس في نهاية القرن الثامن عشر أثناء حكم السلطان حمودة باشا ودولته الرشيدة، ومعاناته الشديدة من الخيانات التي تعرض لها من أقرب المقربين إليه.

ب. الشخصيات العربية الإسلامية:

انتقى "عز الدين المدني" شخصيتين بارزتين في الفكر والأدب العربيين وهما "الحلاج" و"أبا العلاء المعري"، فاستلهم آثارهما وأفكارهما في مسرحياته.

* مسرحية رحلة الحلاج سنة 1973:

هو "أبو المغيث الحسين بن منصور الملقب بالحلاج"¹، كان يدعو إلى حب الله وحده وتقديس الذات الإلهية، ونبذ المذات الدنيوية، كما دعا إلى عدم الاعتراف بالقوانين المدنية، ما جلب له المتاعب السياسية من قبل رجال السلطة، فاتهموه بالكفر وحكموا عليه بالصلب والقتل.

¹ - الطبري: تاريخ الأمم والملوك: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ج10، ط2، 1969، ص:147-148.

* مسرحية الغفران:

لقد اعتمد 'عز الدين المدني' في مسرحيته "الغفران" على ترجمة حياة "أبي العلاء المعري".

ساعد: من أنت؟

أبو العلاء: أنا أبو العلاء بن أحمد.

مسعد: ابن من؟

أبو العلاء: ابن عبد الله بن سليمان.

ساعد: اللقب؟

أبو العلاء: المعري.

مسعد: معرفة النعمان.

ساعد: متى ولدت؟ ومتى مت؟

أبو العلاء: ولدت يوم الجمعة قبل مغيب الشمس لسبع وعشرين خلت من ربيع الأول

لسنة 363هـ... ومت يوم الجمعة الثاني من ربيع الأول سنة 449هـ¹.

¹ - عز الدين المدني: تعازي فاطمية، الغفران، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط2، 1992، ص: 97-98.

والغفران هي مسرحية تعود إلى القرن الخامس الهجري، وتتكون من ثلاث فصول <>الجنة، والجحيم، ثم العودة إلى الجنة، وأبو العلاء هو الذي يقوم بإخراج هذه المشاهد كلها والإعداد لها، وتقديم الأشخاص الذين يظهرون في كل مشهد، إلى جانب انفراده بالتأليف والصياغة والحوار... فليس من اليسير على قراءه اليوم أن يفهموه إلا من كان منهم على علم بتاريخ العربية والإسلام، مع دراية لغوية عالية، ومن هنا تبدو الحاجة إلى شروح هامشية لما هو مظنة الغموض أو الالتباس.

فالفخران مسرح أديب ومفكر وعالم لغوي، قد اتخذ من هذه الرحلة سبيلا إلى لقاء الشعراء واللغويين والرواة ليناقتشهم فيما كان يشغله ويشغل عصره وبيئته من قضايا الشعر واللغة < >¹. والهدف من استحضار شخصية المعري في مسرحية الغفران هو استعماله كرمز أراد من خلاله المدني إسقاطه على واقع المثقف التونسي في عصرنا الحاضر.

2. الأشكال التعبيرية:

اعتمد المدني في مسرحه على المادة التراثية التي شكلت منطلقا أساسيا في بناء نصوصه المسرحية، فوظف بعض الأساليب التعبيرية العربية على لسان شخصيات مسرحياته، فأورد بعض الأشعار وبعض الفقرات النثرية وذلك للاستشهاد والاستدلال <>كما اعتمد بعض الأساليب التعبيرية كفنيتها من فنيات الكتابة، ونجد لذلك أمثلة في

¹ - عائشة عبد الرحمان (بنت الشاطئ): جديد في رسالة الغفران، نص مسرحي من القرن الخامس الهجري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1983/1403، ص: 82-83.

مسرحية "الغفران" و"ديوان الزنج" و"الحلاج"، كما أشار إلى الاستطرداد في غضون مسرحية "الزنج" باعتبارها فنية متميزة من فنيات الكتابة العربية، وكذلك الأمر بالنسبة للانتحال الذي يشير إليه في هامش نص مسرحية مولاي السلطان الحسن الحفصي >> ¹.
وبالإضافة إلى اعتماده على بعض الأساليب الإنشائية، فقد >>اعتمد المدني بعض التراكيب والقوالب الجاهزة والارتكازات اللفظية في تمييز ملاحم بعض شخصياته، ويظهر ذلك واضحا بصفة بيّنة خاصة في مسرحية "الغفران" >> ²، حيث يقول >> صاحب الكلام: الصبر حيلة من لا حيلة له لأن الصبر مفتاح الفرج >> ³.

وهكذا نلاحظ على مسرحيات 'عز الدين المدني' ندرة الموروث الشعبي وعدم اهتمامه بأخبار العرب ونواديرهم، كما فعل غيره من المسرحيين الذين استلهموا نصوصا كثيرة ومتنوعة من "سيرة عنتر بن شداد" و"سيرة الزير سالم" و"سيرة بني هلال" وغيرها من السير، كما أننا لم نجد أثرا لكتاب "كليلة ودمنة"، أما بالنسبة "لألف ليلة وليلة" فقد استلهم مسرحية واحدة هي "الحمال والبنات"، في حين نجد أن المادة التراثية الغالبة والأكثر تواترا في آثار المدني هي المادة التاريخية المكتوبة سواء كانت محبذة في أحداث أو في شخصيات فكرية، أما بقية المصادر فلا تكون روافد فرعية لهذه المادة التاريخية الغالبة.

وهذا الجدول يلخص لنا ذلك:

¹ - محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص: 43.

² - نفسه، ص ن.

³ - عز الدين المدني: الغفران، ص: 33.

المادة التراثية	المسرحية
انتفاضة بعض قبائل البربر ضد الحكم الفاطمي في إفريقية	ثورة صاحب الحمار
انتفاضة الزنج في سباح البصرة ضد الخلافة العباسية	ثورة الزنج
انتفاضة صوفي ضد السلطة وموالاته للانتفاضات الأخرى	الحلاج
حياة المعري وأخباره. رسالة الغفران. دقائق الأخبار.	الغفران
انتفاضة سكان الأرياض ضد الحكم الحفصي و ضد غزو الأتراك والإسبان	مولاي السلطان الحسن الحفصي

وإذا نظرنا إلى هذه الأحداث إلى هذه الشخصيات تبين لنا مجموعة من القواسم

المشتركة تجمع بينها:

أولها: أنها تعبير عن عدم الرضى وعلى الوضع السائد ورفض للأمر الواقع.

ثانيها: أنها محاولة لتغيير هذا الوضع وعمل على قلب ما هو سائد من العلاقات بشكل عنيف.

ثالثها: انتفاضة على الحكم المركزي قام بها مضطهدون مسحقون أو مهمشون، ولا يعترف لهم بأية مكانة.

رابعها: أنها تمر بفترة انتصار وتحقيق للأمال ثم تؤول إلى خيبة الأمل والاندثار << ¹.

3. الآثار المكتوبة:

لقد اعتمد 'المدني' في كتابة مسرحياته على بعض الآثار المكتوبة للمادة التراثية، ومنها الآثار التاريخية والأدبية والدينية، فتعامل مع الآثار التاريخية في مسرحياته أشكالاً من التعامل كما وظفها أنواعاً من التوظيفات، ولعل أهم هذه الآثار التاريخية "تاريخ الأمم والملوك" "لابن أبي جرير الطبري"، وقد أورد 'عز الدين المدني' على لسان الطبري نفسه فقرات مأخوذة من الكتاب وذلك في مسرحيته ثورة الزنج >> أيها الناس أنصتوا يرحمكم الله، كان خروج صاحب الزنج في يوم الأربعاء لأربع بقين من شهر رمضان سنة خمس وخمسين ومائتين وقتل يوم السبت لليلتين خلتا من صفر سنة سبعين ومائتين، فكانت أيامه من لدن خرج إلى اليوم الذي قتل فيه أربعة عشرة وأربعة أشهر وستة أيام << ².

¹ - محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص: 44.

² - عز الدين المدني: ديوان الزنج، ص: 102.

>> ولما كان يوم الجمعة لثلاث عشرة بقين من شوال من هذه السنة، أغارت خيل الخائن على البصرة صباحاً.<<

>> ثم دخلت سنة ستين ومائتين باليمن والسعد والعافية على الخليفة المعتمد على الله.....<<

>> في هذه السنة اشتد الغلاء في عاصمة بلاد الإسلام...<<¹

أما الآثار الأدبية، فقد انتقى منها نصوصاً مختلفة استعملها بدرجات مختلفة وتوظيفات متفاوتة في كتابة نصوصه المسرحية، فمنها ما ورد في "ديوان الزنج" من قصائد شعرية قيلت في ثورة الزنج، ومنها ما كان أحد المحاور الرئيسية لعمل مسرحي كما كان الأمر بالنسبة لمرحلة الرحلة في رسالة الغفران لأبي علاء المعري.

كما لجأ "عز الدين المدني" كذلك إلى بعض الآثار الدينية في أعماله المسرحية، فوظف القرآن الكريم والكتب السماوية، وذلك باعتماده على بعض الآيات القدسية التي أوردها على لسان شخصياته المسرحية وذلك >> استشهاد برأي أو تبريراً لموقف أو دعاء<<².

فوجد في كتاب "دقائق الأخبار الكبير في ذكر الجنة والنار" للإمام 'عبد الرحيم بن أحمد القاضي' مادة تراثية اعتمدها في مسرحية الغفران.

¹ - عز الدين المدني: ديوان الزنج، ص: 103-106.

² - محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص: 42.

وهكذا نجد أن تضافر هذه القواسم المشتركة في المادة التراثية التي اختارها "عز الدين المدني" مرتكزا أساسيا في مسرحه التراثي لا يبدو محض صدفة، بل هو <مقياسا للانتقاء نابغا عن اختيار واع، فلقد امتازت هذه المادة التراثية بتوفر عناصر دراسة مكثفة توفر فيها التقابل والصراع وتواجد فيها الفعل والحركة، وتضافر فيها ثقل وزن الشخوص بسماتهم الواقعية ورصيدهم التاريخي، مضافا إلى ذلك كله تعقيد أحوالهم وتشابك علاقاتهم ومصداقية ممارساتهم ومعاناتهم، وهذا العنصر بالذات هو الذي يفسر انصراف "عز الدين المدني" عن الآثار الإنشائية من قصص وأساطير وعن شخصياتها التي مهما كانت قريبة من واقع الإنسان وتصورات، فإنها تبقى خيالية ومختلفة، ليس لها مصداقية الشخصية التاريخية، ولا قدرتها على إقناع القارئ أو المتفرج، لكن الأهم يبدو في السمة التي تمتاز بها هذه المادة التراثية، فهي تعبير عن كل ما له علاقة بالتغيير في مواجهته لقوى المحافظة، وهي تجسيم لعناصر التحول في صراعها مع عناصر الثبات سواء كان ذلك في المستوى الاجتماعي والسياسي >>¹.

الكتابة المسرحية التراثية عند عز الدين المدني:

إن الكتابة المسرحية - شأنها شأن كتابات أخرى- لا تحاول القبض على كائن متوهم في فضاء غير واقعي، وإنما هي استجابة عفوية وطبيعية لتفاعلات ثقافية وحضارية، لهذا فاختيار التراث كإطار إبداعي له ما يبرره عند عز الدين المدني، فقد لجأ إليه ليقول على

¹ - محمد المديوني: المرجع السابق، ص: 46.

شخصياته المسرحية موضوعات معاصرة وحساسة وفي غاية الخطورة، فمسرحياته هي - في غالبها - محاولة لتعرية ظاهرة السلطة، ورفع الغشاوة عنها وتفكيك دواليبها والثورة عليها حتى تستعيد صيغتها السامية والنبيلة في أن تصبح السلطة قضية مجتمعية.

فقد حاول عز الدين المدني فهم الظاهرة من خلال استيعابه للتراث العربي >> والتراث هنا هو نص جمع لا يحده زمان ولا مكان، وهو يشمل جميع ما أنتجته الثقافة البشرية عبر حقب التاريخ المختلفة، فالتراث إذن استغله الكاتب لإنتاج نصوص أخرى ولكنه ليس نصا فردا بل هو نص جمع متعدد الروافد، نص يتنامى ويتسع ويتغذى بكل إبداع جديد << ¹.

إن التراث بوصفه النص الأول لا يمحي من الذاكرة، بل يترك آثاره في النصوص وفي كل كتابة لاحقة، بحيث يمكن لنا القول بأن التراث يشكل النص المصدر (HYPO TEXTE) في حين تشكل المسرحية - التي نحن بصدد دراستها - النص الناسخ (HYPER TEXTE)، فهي بذلك تحوير للنص الأول أو تغيير للنص المصدر، على أن تحافظ هذه المدونة على هويته وأصالته.

تشكل المادة التراثية المنتقاة - بعناية وحرص فائقين - السمة البارزة لنصوص عز الدين المدني المسرحية، بحيث نجد الكاتب يتعامل مع هذه المادة بطريقة ذكية جعلته يبحث عن العناصر الدرامية في النصوص الأدبية العربية الكلاسيكية، بحيث رأى أن

¹ - محمد يوسف وعادل خضر: بحوث في خطاب السد المسرحي، مطبعة الاتحاد، تونس، ط1، 1994، ص:65.

محاولة التأسيس في النص التراثي >> تتأتى من عمق تجربة المبدع في كيفية امتلاكه لخاصية الخطاب التراثي، وفي جذب اهتمامه بالقضية أو المسألة التي يرى تجانسها مع التوافق الزمني أو المكاني أو أشكال العلاقات الأخرى، أيضا في اقتداره على تحديد السمات التي يراها ضرورية في المنحى التراثي. وفي نسق طرحه للتساؤلات الممكنة في النص بعنوان العصر الحاضر وحتى المقبل لا فرار من الماضي والحاضر بل من خلال اعتبار النص نافذة حضارية نطل منها على التاريخ، واعتماد مرحلة من مراحل محدودة ومعينة في إطار زمني ومستلزماته المعرفية والدلالية بعيدة عن الإغراق في الإطار والمديح والإسقاط غير المبرر. إذ تمر الظاهرة التراثية في النص عبر أشكال تعويضية تستشف البعد النقدي الخفيف والمستحب للمرور به نحو الآتي في تصوره وملاحظته وملاحقة سيره في الذهن والتصور قبل التجسيم المستحب >> ¹.

فعملية الإبداع - إبداع نص مسرحي- تتطلب من الكاتب أن يخضع المادة التراثية لعملية الحذف والإضافة حتى يأتي النص متجانسا ومنسجما مع التغيرات المختلفة، إذ لا مجال لنص لا تأسيس فيه للإضافة والحذف والابتكار، فالتقيد بالنص الأصلي (المصدر/النص الأول) يبقي المؤلف بعيدا عن روح العصر، كما يبعد النص الثاني عن دائرة الاهتمام، اهتمام المتلقي، وعن المتطلبات الجمالية المعاصرة.

¹ - يحي محمد: في النص المسرحي، مجلة المسار، اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، ع28 و29 جوان 1996، ص:14.

وهكذا تشكل خصوصية التراث النسيج العام للكتابة المسرحية عند عز الدين المدني، بحيث كافح المؤلف التمرد على هذه الخصوصية التي لم تعد غاية في حد ذاتها، بل أصبحت أحداثا يمكن صياغتها وفق رؤية الكاتب وتصوره الشامل لمختلف القضايا الراهنة التي يعرفها المجتمع التونسي المعاصر. فقد ساعد التراث العربي بوصفه نصوصا مفتوحة غذاها الخيال الجماعي باستمرار، وزادها ثراء على ثرائها وجمالا على جمالها، لأنها ساحة في الغريب والعجيب والمدهش. لأن يصبح التراث القصصي العربي الإسلامي متنوعا وغنيا بالرموز والإيحاءات والدلالات، لذلك كثيرا ما يلجأ إليه الكتاب المسرحيون يستلهمون منه مادة لإبداعاتهم.

ولم يكن اختيار عز الدين المدني للمادة التراثية فعلا عشوائيا بل كان فعلا واعيا ينم عن وعي الكاتب وحلمه الكبير في تغيير مفهوم الكتابة المسرحية، فقد امتازت هذه المادة التراثية بتوافر عناصر درامية حيوية تمتاز بالصراع والتقابل والحركة والشخصيات المتباينة والمختلفة، لكن الأهم يبدو >> في السمة التي تمتاز بها هذه المادة التراثية، فهي تعبير عن كل ما له علاقة بالتغيير في مواجهته لقوى المحافظة، وهي تجسيم لعناصر "التحول" في صراعها مع عناصر "الثبات" الجاثم، سواء كان ذلك في المستوى الاجتماعي والسياسي المتمثل في تغيير علاقات الإنتاج القائمة وأشكال الملكية، أو في الوقوف ضد أشكال الحكم والدولة الحامية لطبقة المنتفعين من هذه العلاقات القائمة، أو في المستوى الفكري والإيديولوجي المتمثل في تغيير الرؤى للعالم بشكل لا يبرر معه

الاستغلال ولا يشرع به التسلط بل تفوض معه المؤسسات الفكرية والثقافية المدعمة للأمر الواقع >> ¹.

لقد صاغ عز الدين المدني المادة التراثية صياغة فنية تتماشى وتوجهاته الفكرية ومستلزمات التعبير الفني الذي اختاره وحدد سماته من خلال طريقة التعامل التي يرتئها، فقد طوع المادة التراثية إلى درجة إثراء مكوناتها ومضاعفة أبعادها الفكرية والجمالية، فكيف يا ترى تعامل عز الدين المدني مع المادة التراثية التي انتقاها؟

يورد عز الدين المدني - في "الطور الأول من الركب الثاني" - في مسرحيته "الزنج" مجموعة تساؤلات تخص حقيقة ومميزات الكتابة المسرحية العربية، فيقول: >> هل يمكن للمسرح أن يعيد كتابة كلية ودمنة، فيكون "دبشليم" هو الفيلسوف و"بيدبا" هو الملك، و"ابن المقفع" هو "المنصور" والمنصور هو 'ابن المقفع'؟

عطيل، فيكون الإطار الجغرافي والواقع التاريخي لهذه المسرحية الرقعة الحضارية ؟

"القصر" فيكون القصر نفسه برجا يجسم التقدم؟

"أشيل" والسحفاة مع فسخ المسافة؟

الرحلة الثامنة للسندباد البحري التي لم يحفظها راوي ألف ليلة وليلة.

رسالة الغفران، فيكون أبو العلاء إلى جانب بشار والسليك وأبي الشمقمق >> ².

¹ - محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص: 46.

² - عز الدين المدني: الزنج وثورة صاحب الحمار، ص: 89 - 90.

ومن خلال هذه الاقتراحات يبدو جليا ميل عز الدين المدني إلى التصرف في المادة التراثية الذي لم يكن عشوائيا، بل كان خاضعا لمنطق الكاتب ومفهوما لحركية التغيير التي عرفها المجتمع العربي عموما والمجتمع التونسي خصوصا.

ونظرا لغلبة المادة التراثية من التاريخ العربي الإسلامي المدون وغير المدون، فإن عز الدين المدني لا يتعامل مع المادة التاريخية تعامل المؤرخ، بل يتعامل مع هذه المادة تعامل المبدع الخلاق، فهو يحاول من استحضار التراث... عملية الإسقاط¹ الفني أن يتجاوز المنطق الزمني في مختلف مسرحياته، بحيث يعطي أبعادا متعددة ودلالات جديدة تجعل مسرحياته تفيض بروح المعاشية العصرية على الرغم من أنها تتناول موضوعا تاريخيا قديما، وعليه يعد المدني أكثر الكتاب المسرحيين العرب انغماسا في التراث العربي شكلا ومضمونا، وكان أكثرهم وعيا بهذا التراث، لهذا راح يشكل مادته الإبداعية تشكيلا عربيا إسلاميا.

¹ - يعود مصطلح الإسقاط إلى معجم علم النفس، ثم تسرب إلى معجم النقد الأدبي للتعبير عن إقحام الناقد لآرائه... أما الإسقاط الفني في العملية الإبداعية فهو نقلة نوعية للنص الأدبي من مجاله الواقعي الموهل في البعد أو الإيهام أو التخيل. للمزيد ينظر: (w.w.w.wikipedia.org/wiki).

أسماء المسرحيات وتقسيماتها:

من المظاهر الشكلية التي اهتم بها المؤلف هو عدم إطلاقه كلمة مسرحية¹ على نصوصه الإبداعية وهذا مخافة الانسياق مع المسرح الأوروبي، لذلك >> سعى عز الدين المدني إلى تجنب لفظ "مسرحية" والاكتفاء باستعمالها كنعت لعبارات تراثية تتغير من أثر لآخر<<². وقد حملت إبداعاته تسميات مختلفة واصطلاحات متنوعة تعكس غنى الحقل الثقافي بالرموز والدلالات التي يمكن لها أن تسهم في التأسيس للحركة المسرحية العربية.

لقد أعطى عز الدين المدني لإبداعاته المسرحية عناوين عربية ووضع تحتها عناوين فرعية شارحة حتى يتسم العمل الإبداعي بسمة عربية أصيلة، فقال مثلا "ديوان مسرحي" بالنسبة لمسرحية "الزنج"، و"رحلة مسرحية" بالنسبة لمسرحية "رحلة الحلاج" و"مجالس تاريخية" بالنسبة لمسرحية "تعازي فاطمية"، ومسرحية "شبه تاريخية" بالنسبة لمسرحية "ثورة صاحب الحمار"، و"رسالة مسرحية" بالنسبة لمسرحية "الغفران" ومسرحية "التربيع والتدوير"، و"تنويعات مسرحية" من ألف ليلة وليلة" بالنسبة لمسرحية "الحمال والبنات".

فقد أطلق هذه التسميات على أعماله المسرحية حتى يبتعد عن التسمية الأوروبية للفن الدرامي، فعندما يبدع كلمة توازي لفظة مسرحية فكأنه >> يصر على الابتعاد عن قواعد

¹ - تشكل مسرحية "حمودة باشا" الاستثناء الوحيد الذي أطلق عليها المؤلف كلمة مسرحية.

² - محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص: 112.

وقوالب المسرح الغربي ويطمح إلى تقديم البديل، إذ أنه يريد الإبقاء على إصاق الرحلة بالمسرحية (مثلا) حتى يبقى ضمن دائرة التراث العربي الإسلامي وقيمه الثقافية المتوارثة»¹.

وهكذا نلاحظ أن عز الدين المدني أطلق تسميات نوعية مختلفة على إبداعاته المتنوعة وهذه التسميات تنتمي إلى فنون الإنشاء والتعبير في التراث العربي، فمسرحية "ثورة صاحب الحمار" مسرحية شبه تاريخية، ولعلها المسرحية الوحيدة التي أطلق عليها المؤلف مصطلح "مسرحية" بصفة نوعية، أما بقية الإبداعات الأخرى فقد سماها الكاتب بسمة عربية أصيلة يكون فيها العنوان مركبا من كلمتين غالبا -نعت ومنعوت- (رحلة مسرحية، رسالة مسرحية، مجالس تاريخية، تنويعات مسرحية، ديوان مسرحي...)، فمصطلح "ديوان" تعبير عن المكان، وهو فضاء مخصص لدراسة أحوال الرعية، وهو - كذلك فضاء مميز تتم فيه الاجتماعات- اجتماع السلطان بحاشيته التي تساعده على الملك - للنظر في مختلف القضايا والمشاكل التي تواجه الدولة والأمة فمصطلح "ديوان" في مسرحية "ديوان الزنج" كان له مغزى كبير ودلالة عميقة، يقول الكاتب >> إن الزنج ديوان مسرحي، وأقصد بذلك أن "الزنج" ليست مسرحية فقط بل تضافر بين المسرح والموسيقى، وتناظر بين التمثيل والنحت، وتيامن بين المنظور والمسموع والمنطوق»².

¹ - د. محمد عبازة: مقاربات للمسرح التراثي، دار سحر للنشر، تونس، د ط، 2005 ص: 42.

² - عز الدين المدني: الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 29.

أما مسرحية "الحلاج" فقد نعتها المؤلف بالرحلة المسرحية، فمصطلح الرحلة يتمشى مع شخصية الحلاج الرحالة، وباستخدام مصطلح الرحلة فقد وضعنا عز الدين المدني في شبه الجزيرة العربية، رمز الأصالة والتراث، فأحالنا مباشرة على أسلافنا البدو الرحل في ترحالهم المتواصل، كما أحالنا إلى التراث الصوفي ورحلاته المعنوية وسياحته التعبدية في المجاهدة الروحية.

أما مصطلح الرسالة المسرحية فيذكرنا المؤلف بأدب الرسائل، خاصة رسالة "الغفران" لأبي العلاء المعري، ورسالة "التربيع والتدوير" للجاحظ الذي أعاد المؤلف صياغة مادة الرسالتين وتشكيلهما في نسق مسرحي معاصر.

أما مسرحية "مولاي السلطان الحسن الحفصي" فقد أطلق عليها المؤلف "ألوان تاريخية في مسرحية الشعب" وهي عبارة عن مشاهد مختلفة انتقاها الكاتب من التاريخ العربي الإسلامي بعناية فائقة، مضيفا إليها بعض اللمسات الفنية حتى يتلاءم النص الجديد مع الفن المسرحي.

أما مسرحية "تعازي فاطمية" فقد أطلق عليها الكاتب صفة "مجالس تاريخية" انتقاها المؤلف من الكتب التاريخية القديمة منها والحديثة في العصر الوسيط، والأمر نفسه مسرحية "الحمال والبنات" التي سماها الكاتب بـ"تنويعات مسرحية من ألف ليلة وليلة"، وهي عبارة عن حكاية شعبية من كتاب "ألف ليلة وليلة" حولها المؤلف إلى مسرحية بعد

أن أدخل عليها بعض الفنيات المسرحية، ومحافظا في الوقت نفسه على الجو العام للنص القديم والمتمثل أساسا في عنصرين العجيب والغريب المسيطران عليه.

وإضافة إلى التسميات المرادفة لمصطلح مسرحية التي أبدعها عز الدين المدني بحث المؤلف نفسه - كذلك - عن تسميات جديدة تقابل الفصل والمشهد والمنظر في المسرح الأوروبي، فقد اجتهد الكاتب في إيجاد بعض المصطلحات المسرحية التي تنتمي إلى الثقافة العربية الإسلامية، بحيث أخضع كل إبداع مسرحي لتسمية خاصة وتقسيم خاص وقد قسم عز الدين المدني مسرحياته إلى تقسيمات مختلفة ومتنوعة وهي كالآتي:

- مسرحية "ثورة صاحب الحمار" إلى طورين، وكل طور إلى حركات.
- مسرحية "الزنج" إلى ثلاثة أركاح، وكل ركح إلى طور وفصل.
- مسرحية "رحلة الحلاج" إلى عشرين مرحلة (مراحل).
- مسرحية "الغفران" إلى عشرين موقفا (مواقف).
- مسرحية "مولاي السلطان الحسن الحفصي" إلى قسمين، وكل قسم إلى لوحات.
- مسرحية "تعازي فاطمية" إلى ثلاثين مجلسا (مجالس).
- مسرحية "الحمال والبنات" إلى سبعة أدوار (أدوار).
- مسرحية "حمودة باشا" إلى تسعة أرقام، وبعض الأرقام تعكس فضاءات.

والجدير بالإشارة أنه مهما اختلفت التسميات التي أطلقها الكاتب على الوحدات الداخلية لآثاره، فلقد حرص على أن تستجيب إلى المنطق الداخلي الذي يحتكم إليه الأثر وأن

تكمل التسمية النوعية التي أطلقها، فلقد عمل على سبيل المثال أن يحدث نوعا من التناظر الهندسي في مسرحية "ثورة صاحب الحمار" معبرا عن طورين أو حالتين متقابلتين ومتتاليتين: حالة انطلاقة الثورة وتحقيق النصر والمجد وحالة الانتكاسة وبداية الاندثار¹.

لقد سعى عز الدين المدني في كل إبداعاته -تقريبا- أن يخضع البناء الهندسي للنص لتسمية نوعية تخضع كذلك هي بدورها إلى منطق داخلي متماسك يربط النسيج اللغوي بالشكل المسرحي.

لم يعتمد عز الدين المدني على التقسيم الكلاسيكي -الأوروبي- المعروف في الكتابة المسرحية التي تقسم النص المسرحي إلى فصول ومشاهد ومناظر وإنما سعى لإيجاد مصطلحات بديلة ومختلفة ومتنوعة - بحسب كل نص مسرحي - وذلك رغبة منه في البحث عن شكل جديد متميز يسهم في التأصيل للكتابة المسرحية العربية، ويحقق في الوقت نفسه الهروب من سيطرة المسرح الأوروبي وقواعده الصارمة.

جماليات الكتابة عند مدني:

استخدم عز الدين المدني في كتاباته المسرحية بعض الجماليات الكامنة في التراث الأدبي العربي الإسلامي، منها:

¹ - محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص:115.

الاستطراد:

يدعو عز الدين المدني إلى العودة إلى التراث وإلى معانيه، ويعرفه في مقدمة الزنج كما يلي: >> هو التداخل في الأغراض والتراكب في الأحداث، وإلقاء الكلام على عواهنه، وتكديسه على بعضه البعض... (وهو) ثانيا سرد روايات متعددة وربما متناقضة لحدث واحد... (وهو) ثالثا إيراد تحليلات وتأويلات كثيرة تعليقا على ما غمض في إحدى جزئيات رواية من الروايات <<¹.

وقد استعمل هذه الفنية في مكانين، في ديوان الزنج - الموضع الأول - في الركح الأول والفصل الأول، بحيث تعود ربحانة بذاكرتها إلى عهد الدعوة السرية ولحظة تحقق الدعوة والمرور من دور السرية إلى دور الجهر ثم ينتهي هذا الاستطراد بالعودة إلى نفس الحالة ونفس محور الحديث².

أما المرة الثانية ففي المسرحية نفسها ويقوم أثناءه بتقديم الوفد العباسي الذي أتى للتفاوض مع مجلس الثورة، ويبدأ بالإعلان عن إتيان هذا الوفد ويتمثل في أن ينادي المؤلف كل واحد من الوفد باسمه ويسأله عن ممتلكاته وعن مكانته الاجتماعية مع

¹ - عز الدين المدني: مسرحية ديوان الزنج، ص: 14-15.

² - المصدر نفسه، ص: 38-41.

التعليق على الأجوبة المتلقاة تعليقا يفضح خداع أصحابها وعدائهم للزنج، ويستغرق صفحتين ليعود سير الأحداث إلى سياقه.¹

وتقنية الاستطراد هي من تقنيات المسرح البريختي الملحمي، فهذه التقنية دائما ما تستدعي حضور الراوي، وهذا ما نجده في نصوص عز الدين المدني، وغالبا ما يكون هذا الراوي متداخلا في قلب العمل الروائي في المسرحية، أو يكون راويا خارجيا عنها وعادة ما يتدخل بوصفه ضميرا للمؤلف عز الدين المدني، ليؤكد تصحيحا سياقيا في تاريخ الأحداث، أو كشف حقيقة بعض الشخصيات أو فضحها، أو لكسر الإيهام لدى القارئ/المتفرج، ومن هنا نتأكد بأن الراوي تقنية ملحمية تم استعماله في المسرح البريختي وذلك لكسر الجدار الرابع ولتحقيق تقنية التغيرب أو المباعدة، وذلك لتحقيق مسرح تعليمي.

إن استعمال تقنية فنية مسرحية جديدة وصياغتها في مسرح عربي، هي إحدى المعادلات الصعبة التي واجهت عز الدين المدني، ولهذا لجأ إلى الاستطراد بوصفه أحد التقنيات التراثية التي >> تقدم للمسرح العربي هويته وفي الوقت نفسه هو لا يخرج عن إطار المعالجات التي تلجأ إلى شرائح التراث، ليس ضعفا أو هربا من مواجهة الحدث... فالتوهج الحاد الذي ظهرت به مسرحية (الغفران) لعز الدين المدني مثلا، لم يكن ليظهر

¹ - عز الدين المدني: مسرحية ديوان الزنج، ص: 54.

بهيتته المتألفة لو لم يلجأ المدني إلى طرح رؤاه الفلسفية والاجتماعية من خلال شخصية المعري <<¹.

فجز الدين المدني صاغ مثلا شخصية أبي العلاء المعري صياغة مختلفة تماما عن تلك الرؤية التراثية، فقد استطاع أن يطرح تصورا حديدا عن أبي العلاء المعري وأن يدخل المتلقي ضمن رؤية مغايرة ومعاصرة يكن له من خلالها فهم واقع المثقف العربي المعاصر.

إن عنصر الاستطرداد في مسرح عز الدين المدني التراثي يعتبر أحد الخصوصيات الأسلوبية في المسرح العربي التي يمكن أن تعمل إضافة فنية في الكتابة المسرحية العربية، تتميز عن الكتابة المسرحية الأوروبية وتمتاز عنه بالمرونة والسهولة والتفاعل مع المتلقي العربي وتتواصل في الوقت نفسه مع التراث العربي الإسلامي، فقد جعل المدني من تقنية الاستطرداد >> مبداء جماليا أساسيا ساعده في "الجمال والثبات"، وفي هذا الديوان المسرحي بالذات عن اكتساب شكل مسرحي مبتكر وممكنه من تركيب العمل الدرامي تركيبا مرنا، حركيا، متفاعلا جدا، بل جدليا وأعانه في الانصراف أو يكاد عن فنيات المسرح الغربي الكلاسيكي <<².

¹ - خالد محي الدين البراعي: خصائص التراث في المسرح العربي المعاصر، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1997، ص:82.

² - محمد المديوني: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، دار سحر للنشر، تونس، دط، 2003، ص:417.

الانتحال:

الانتحال أو الاستحواذ على كلام الغير، ونسبته للنفس أو نسبة صفة ليست من خصائصه، وهو مصطلح قديم عرفه النقد العربي القديم وقد ارتبط بالشعر على وجه الخصوص، وفيه عنصر المغالطة المقصودة.

وقد وظف المدني هذا المصطلح توظيفا خاصا في مسرحية "مولاي السلطان الحسن الحفصي"، فجعل عز الدين المدني شخصية "مولاي حميدة" ينطق بكلام فيه من الحكمة والتعقل والمعرفة بمستلزمات الحكم العادل، وتبدو لهجته أقرب إلى النصح والتوجيه، وكثيرا ما يبدو الكلام المنتحل غريبا عن طبيعة الشخصية مخالفا لمبادئها أو بعيدا عن مستوى معارفها، فهذا "مولاي حميدة" مثلا يخاطب أباه "السلطان الحسن الحفصي" عندما علم بزيارة وفد عن سكان الأرياض بضرورة حسن استقبالهم:

مولاي حميدة: تفضل باستقبالهم يا أبي، فلهم حق عليك كما لك حق عليهم، فالرعية لا تكون إلا بالسلطان والسلطان لا يكون إلا بالرعية، فأنت والدهم وهم أبناؤك...

مولاي الحسن: لا تعرفني يا ولي العهد بواجباتي، يا طفل! إليخشو بنظام (الوفد

يدخل)¹.

¹ - عز الدين المدني: مولاي السلطان الحسن الحفصي، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، نوفمبر 1997، ص:29.

وهذا الكلام المنحول لا ينتبه إليه إلا من كان يطالع الأثر والتاريخ، وفي بعض الأحيان نتعرف إليه من خلال الإشارة إلى الكلام المنحول في الحوار نفسه، كالحوار الذي أجراه المؤلف بين الشخصيتين السابقتين "مولاي حميدة" ولي العهد و" مولاي الحسن" السلطان في نفس المسرحية.

مولاي حميدة: متى يا بني حفص كانت لكم تقاليد في الحكم؟ كنتم وما زلتم تستنبطون الحكم عفوا واعتباطا وعرضا إرضاء لاستبدادكم، وظلمكم وجوركم، فلكل سلطان حكم ولكل عهد سياسة، فلا تتابع ولا تواصل، فأمركم خلط في خلط وشأنكم - إذا كان لكم شأن - خور....

مولاي الحسن: هذا ليس عن عندياتك، بل هو رأي ذلك الصعلوك الوصولي الذي يسمى "بابن خلدون" يا منفذ، احمل المقدمة، ادفنها واقبرها، إنها البلاء المستطير على من يطالعها¹.

التضمين:

يستعمل التضمين في الشعر وهو أن يأخذ الشاعر شطر بيت لغيره أو أكثر فيدمجه في سياق شعره، ويستعمل في مختلف فنون الإنشاء الأخرى، وقد وظفه عز الدين المدني بطرق مختلفة، وذلك بإدخال بعض التحوير على المادة المضمنة، وهذا ما نجده في

¹ - عز الدين المدني: المصدر السابق، ص: 56 - 57.

مسرحية "الغفران" بحيث أدخل على "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري بعض التحوير على البناء العام للرسالة، وفي هذا السياق يقول أبو زيان السعدي بأن مسرحية الغفران >> لم تكن صورة جديدة لرسالة الغفران، أو نظرة ثورية للتراث العربي، وإنما هي سرقة موصوفة، واقتباس من هنا وهناك ليس غير، وأن صاحبها لم يتسلح بعلم جديد أو قديم، أو برؤية عصرية تاريخية حينما أقبل على عمله ذلك، وإنما هو مديده بدون حذر، ليأخذ الكثير كتب ظنها مجهولة ثم يسبغ عليها لونا مسرحيا هشاً، يبيث بين ثناياه جملاً وفقرات ورسوما كانت النشاز الذي أثار الجلبة والاستنكار¹.

كما انتحل المؤلف عز الدين المدني من كتاب "دقائق الأخبار الكبير في ذكر الجنة والنار" * للإمام عبد الرحيم بن أحمد بن القاضي * * لكتابة مسرحية الغفران، فجميع شخصيات مسرحياته مقتبسة من هذا الكتاب ومنها القنديل والطاووس والشجرة والمرأة والقلم وصاحب الكلام وصاحب المفتاح وصاحب العدد وصاحب المذهب، وكذلك عدد

¹ - أبو زيان السعدي: نقد تأصيل، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط1، 1987، ص:42.
*كتاب الأخبار في ذكر الجنة والنار: كتاب في الوعظ والإرشاد، تكلم فيه المصنف عن الجنة والنار وما ورد فيهما من الأخبار في وصفهما وما فيهما من نعيم الجنة وجحيم النار وأمور أخرى عنهما، وتكلم عن الموت ومقاماته والقبر وعذابه وسؤال منكر ونكير وأمور أخرى. ينظر: (w.w.w.goodraeds.com/author/show).
**الإمام عبد الرحيم بن أحمد بن القاضي: (526-596هـ) أحد الأئمة الكتاب، ولد القاضي الفاضل بمدينة عسقلان شمال غزة في فلسطين وانتقل إلى الإسكندرية، ثم إلى القاهرة، كان يعمل كاتباً في دواوين الدولة ووزيراً ومستشاراً للسلطان صلاح الدين لبلاغته وفصاحته، وقد برز القاضي في صناعة الإنشاء، توفي وعمره 70 عاماً. ينظر: (w.w.w.wikipedia.org/wiki).

أبواب السماوات السبع التي تجتازها شخصيات مسرحية "الغفران"، ومن بين المقاطع التي تضمنتها مسرحية "الغفران" ما يلي:

الطاووس: ثم نظر الله تعالى إلى ذلك النور المحمدي فخلق أرواح الأنبياء من عرق محمد عليه السلام.

القنديل: ثم خلقني الله من العقيق الأحمر يرى ظاهري باطني.

القنديل: ثم خلق صورة محمد صل الله عليه وسلم كصورته في الدنيا ثم وضعها في¹.

أما النص الأصلي فيقول >> ثم نظر الله تعالى إلى ذلك النور، فخلق منه أرواحهم (يعني خلق أرواح الأنبياء من عرق محمد) ثم خلق قنديلا من العقيق الأحمر يرى ظاهره من باطنه، ثم خلق صورة محمد صل الله عليه وسلم كصورته في الدنيا ووضعها في هذا القنديل....<<².

وعند المقارنة نجد أن عز الدين المدني اعتمد على النص الأصلي اعتمادا كبيرا ولم يغير كثيرا عند كتابته مسرحية "الغفران".

¹ - عز الدين المدني: الغفران، دار المعرفة للنشر، تونس، 1977، ص:79.

² - الإمام عبد الرحيم بن أحمد بن القاضي: دقائق الأخبار الكبير في ذكر الجنة والنار، الشركة المغربية للكتب العربية، فاس، المغرب، د ط، دت، ص:2.

الاستشهاد:

الاستشهاد هو تعزيز النصوص المسرحية ببعض الآيات القرآنية الكريمة والأحاديث النبوية الشريفة وبعض الآثار الأدبية شعرا ونثرا وتوظيفها توظيفا فنيا، وقد ساعد هذا التوظيف في تطور الأحداث في المسرحيات، كما ساعد في شرح أدوار الشخصيات وفهم أبعادها وخلفياتها ومرجعياتها الفكرية، وفي بعض الأحيان تتحاور هذه الشخصيات فيما بينها بآيات قرآنية وبأحاديث نبوية حيث يقول:

الخامس: نحن نقول: كل جديد بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار، يا

ربنا!

الفقهاء: الله أكبر! استجب لشكوانا يا ربنا!

السادس: أين التوفيق؟ اهدنا يا ربنا!

أين سواء السبيل؟ ثبت أقدامنا يا ربنا!

أين الصراط المستقيم؟ إيماننا كإيمان العجائز يا ربنا!

الفقهاء: وما توفيقنا إلا بالله.

السابع: يدك فوق أيدينا، ومشيتك فوق إرادتنا يا ربنا!

الفقهاء: قال الله تعالى:

الأول: إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها، وجعلوا أعزة أهلها أذلة وكذلك يفعلون.

الثاني: فمن يكفر بالطاغوت، ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها

والله سميع عليم.

الثالث: فأما من طغى وآثر الحياة الدنيا فإن الجحيم هي المأوى.

الرابع: والله لا يهدي القوم الظالمين.

الفقهاء: ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطانا، ربنا ولا تحمل علينا إصرا كما حملته على

الذين من قبلنا، ربنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به، واعف عنا واغفر لنا وارحمنا أنت مولانا

فانصرنا على القوم الكافرين¹.

والاستشهاد لا يقتصر على الآيات القرآنية الكريمة وعلى الأحاديث النبوية الشريفة، بل

يتعدى إلى الأقوال المأثورة كالحكم والأمثال وأقوال السلف من حكماء وفلاسفة، وهذا ما

نجده في جميع مسرحيات عز الدين المدني.

¹ - عز الدين المدني: ثورة صاحب الحمار، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1971، ص: 113-114.

الألعاب:

لجأ عز الدين المدني في نصوصه المسرحية إلى توظيف الألعاب، وتجلي لنا ذلك في مسرحية "مولاي السلطان والحسن الحفصي"، فاستعمل لعبة الورق كإطار للإعلان عن الوضع السياسي في تلك الفترة، وعلى التحالفات القائمة¹، كما استعمل لعبة الشطرنج كإطار لبيان التناقض الموجود بين السلطان وبين ابنه مبينا مظاهر التنافس حول السلطة².

ويعتمد تنويعا أخرى للألعاب فيدير حوارا بين النجار ومولاي حميدة حول مفهوم الحكم والسلطة في إطار لعبة 'الخريقة' الشعبية³.

بالإضافة إلى هذه الألعاب التي استعملها المدني في مسرحياته، وظف كذلك عنصري اللعب/ اللهو والتمثيل فيتمصص الأقسام أدوار السلاطين والحكام الموجودين في تلك الفترة بينما تصبح بقية الشخصيات تلعب دور الجمهور، وتتنطق باسمه ويقع أثناء ذلك بسط الوضع السياسي العالمي وبيان الصراع الداخلي بين السلطان وابنه في تونس⁴.

والغرض من توظيف هذه الألعاب هو كشف الوضع السياسي المزري الذي كانت تونس تمر به، وعرض الصراعات داخل الأسرة الحاكمة.

¹ - عز الدين المدني: مولاي السلطان الحسن الحفصي، ص:33.

² - نفسه، ص:53.

³ - نفسه، ص:74.

⁴ - نفسه، ص:87.

وهكذا سعى عز الدين المدني من خلال توظيفه لهذه الفنيات المسرحية إلى بناء مسرح عربي تراثي متميز لكن >> تبين أنه لا يزال في مستوى التجريب، إذ لم يقف على منطقتي متماسك، ولم يحدد جماليات نوعية متكاملة تصل إلى مستوى المنظومة المتماسكة المكونات، فبعض ما اقترحه من فنيات اعتبرها مميزة ليست في حقيقة الأمر إلا تعبيرات عن فنيات غربية معروفة، فلقد ذهب إلى اعتبار "الاستطراد" مثلاً فنية أساسية لتجاوز شكل الكتابة الغربية، ولكننا إذا أمعنا النظر في الاستطراد نلاحظ أنه لا يختلف في شيء عن فنية "الومضة التراجعية" - ما يعبر عنه بـ **flash back** - الغربية المستعملة خاصة عند الحاجة إلى الرجوع إلى أحداث سابقة عبر ذاكرة إحدى الشخصيات أو عبر سرد راوي هذه الأحداث وعادة ما تستعمل في السينما والمسرح قصد تجسيم هذه الأحداث وتجاوز طابع السردية الذي لا يتماشى وجنس التعبيرين <<¹.

¹ - محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص: 121-122.

المبحث الثاني: الملاحم الملحمية التراثية في مسرحية "ديوان الزنج"

لعز الدين المدني

دلالة العنوان:

"ديوان الزنج": نص مسرحي ثري صدر عن الدار التونسية للنشر منذ سنة 1973 أي بعد سنة تقريبا من عرضها في المسرح، واحتوى النص على مائة وأربعة عشرة 114 صفحة من الحجم الصغير، وعرفه عز الدين المدني بأن >> هذا الديوان المسرحي يريد المؤلف والمخرج والممثلون والممثلات والفنيون أن يكون حفلة فنية جماهيرية بما في كلمة حفلة من دلالات...<<¹، تنقسم مسرحية "ديوان الزنج" بعد تقديم الشخصيات إلى ثلاثة أركاح، كل ركح ينقسم إلى فصول متعددة.

ويختتم المدني مسرحيته بمجموعة أولى من الأبيات الشعرية من تأليف علي بن محمد قائد ثورة الزنج، ومجموعة ثانية منسوبة إلى دعبل الخزاعي* الشاعر الثائر على الدولة العباسية ويهجو فيه الخليفة العباسي المعتصم بالله**.

¹ - عز الدين المدني، ديوان الزنج، الدار التونسية للنشر، نوفمبر 1973، ص: 07.

*أبو دعبل الخزاعي: اسمه محمد دعبل بن علي بن رزين، من مشاهير شعراء العصر العباسي، اشتهر بتشييعه لآل علي بن طالب وهجائه اللاذع للخلفاء العباسيين. ولد بالكوفة سنة 148هـ، وتوفي سنة 220هـ. للمزيد ينظر: (w.w.w.wikipedia.org/wiki).

**المعتصم بالله: أبو إسحاق محمد المعتصم بالله بن هارون الرشيد بن المهدي بن المنصور ثامن الخلفاء العباسيين، ولد سنة 179 هجرية وتوفي بمدينة سامراء في 18 من ربيع الأول سنة 227 هجرية (4 من فبراير سنة 842 ميلادية)، للمزيد ينظر: (w.w.w.wikipedia.org/wiki).

ملخص المسرحية:

تفتتح المسرحية بتقديم الشخصيات، حيث يبدأ المدني بتقديم الشخصيات الفاعلة في ثورة الزنوج ضد دولة بني العباس ورغبتهم في إقامة دولة مستقلة بهم، وتبدو منذ بداية المسرحية شخصية علي بن محمد وهو الأكثر تأثيراً، فهي الشخصية المؤثرة الفاعلة المتمردة العارفة بتاريخ الثورات والانتفاضات، فيحث رفاقه على القيام بثورة على بني العباس ودولتهم، وذلك من خلال الكفاح والنضال لتحرير البصرة وإزالة الاستغلال والعبودية التي يعاني منها الزنوج.

ثم بعدها ينتقل النقاش إلى موضوع بناء المدينة الخاصة بهم "مدينة المختارة" لتقوم الثورة بعدها وينتصر الزنوج على العباسيين ويستولون على البصرة ويزداد طموح الزنوج للتوسع وفتح المزيد من المدن، لتبدأ جولة من المفاوضات بين الزنوج المحاصرين اقتصادياً وعسكرياً وبين العباسيين الذين توالى هزائمهم، حيث تبدأ المفاوضات بين شخصيات الوفد العباسي المفاوض ومجلس ثورة الزنوج لوضع حد لحالة الحرب التي مزقت الدولة وأراقت دماء المسلمين، ليصلوا إلى الهدنة التي تتحقق بإقرار بني العباس بإعطائهم حكماً ذاتياً للزنوج بمدينة البصرة مقابل شراء ملح سباخ البصرة الذي يتعهد الزنوج بعدم بيعه إلى قيصر الروم أو إمبراطور الصين.

لقد تأثر الزنج بالوفد العباسي وبالمظاهر الحياتية للعباسيين من لباس وأفكار وطقوس فنسوا مبادئ ثورتهم ولم تبين مدينتهم، كما لم يوف الزنج بتعهداتهم التي قطعوها على أنفسهم للعباسيين. بعدها نجد قصيدة رثاء البصرة لبن الرومي وهي تحترق، حيث يقول:

داد عن مقلتي لذيد المنام شغلها عنه بالدموع السجام

أي نوم بعدما حل بالبصد رة من تلكم الهنات العظام

إن هذا من الأمور لأمر كاد أن لا يقوم في الأوهام*

ثم قصيدة أبي العلاء المعري يصور فيها وضعية المسلمين المتردية، ويعبر عن غضبه من بني العباس ومن المنتفضين كالزنج وحلفائهم القرامطة فيقول:

يكفيك حزنا ذهاب الصالحين معا ونحن بعدهم في الأرض قطان

إن العراق وإن الشام مد زمن صفران، ما بهما للملك سلطان

ساس الأنام شياطين مسلطة في كل مصر من الوالين شيطان**

ثم يورد المؤلف قصيدة يحيى بن خالد يهجو فيها قائد ثورة الزنج علي بن محمد مخاطبا المعتمد على الله ويمدحه ويمجد إنجازاته الحربية وانتصاراته ضد الزنوج.

* للمزيد ينظر: (ابن الرومي يرثي البصرة- ديوان العرب/w.w.w.fille///c/users/pc/downloads.htm).

** للمزيد ينظر: (http//data.bnf.fr/ark/12148/cb).

كما اقتبس عز الدين المدني مما أورده الكاتب أبا جعفر بن جرير الطبري* في سرد الوقائع التاريخية التي دونها في كتابه "تاريخ الرسل والملوك" حول ثورة الزنج" التي استولت على القسم الجنوبي من بلاد العراق وحول المعارك التي دارت بينهم وبين السلطة في بغداد، كما أشار المؤرخ إلى الأمراض والأوبئة التي أصابت العراقيين خلال ثورة الزنج**.

ويواصل المؤرخ سرد الأحداث ويورد بعض القصائد الشعرية التي تصور حال العامة التي تعاني ضنك العيش، وفي الوقت نفسه بذخ الطبقة الحاكمة، ثم يورد المدني في آخر المسرحية مقتطفات من أشعار علي بن محمد زعيم ثورة الزنج، كما يورد أيضا أشعار لشاعر الهجاء دعبل الخزاعي الذي يهجو دولة بني العباس وحلفاءها.

تحليل الشخصيات:

إن الشخصيات التراثية التي وظفها عز الدين المدني في مسرحيته هي شخصيات تائفة على نظام الحكم، ومن أهم المؤرخون الذين درسوا شخصيات ثورة الزنج "محمد بن جرير الطبري" في كتابه "تاريخ الأمم والملوك" و"المسعودي" في "مروج الذهب" ومن المعاصرين "أحمد بن أمين" في "ضحى الإسلام"، ومن أهم شخصيات "ديوان الزنج" نجد:

*تعريف الطبري: محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الشهير بالإمام أبو جعفر الطبري، (224 هـ - 310 هـ - م839 - 923م)، مفسر ومؤرخ وفتي، ولقب بإمام المفسرين، ولد بأمل عاصمة إقليم طبرستان، كان حافظاً لكتاب الله، عارفاً بالقراءات، بصيراً بالمعاني، فقيهاً في أحكام القرآن، عالماً بالسنن وطرقها، وصحيحها وسقيمها، وناسخها ومنسوخها، عارفاً بأقوال الصحابة والتابعين، ومسائل الحلال والحرام، عارفاً بأيام الناس وأخبارهم، له العديد من التصانيف. للمزيد ينظر: (w.w.w.wikipedia.org/wiki).
**كتاب الامم والملوك: كتاب في التاريخ من تأليف محمد بن جرير الطبري والكتاب يؤرخ من بدء الخلق إلى نهاية سنة 302هـ، وقيل سنة 309هـ. للمزيد ينظر: (w.w.w.goodreads.com/auther/show).

* "علي بن محمد":

شخصية "علي بن محمد" في التراث:

عرفه المسعودي في كتابه "مروج الذهب" كما يلي: >> وكان يزعم أنه علي بن محمد بن أحمد بن عيسى بن زيد بن علي بن الحسن بن علي بن أبي طالب، وأكثر الناس يقول أنه دعي، وآل أبي طالب ينكرونه، وكان من أهل قرية من أعمال الري يقال لها "ورزنين" وظهر من فعله ما يدل على تصديق ما رمي به من أنه كان يرى رأي الأزارقة من الخوارج لأن أفعاله في قتل النساء والأطفال وغيرهم من الشيخ الفاني وغيره ممن لا يستحق القتل يشهد بذلك عليه...<<¹ .

ويعطيه الطبري عدة تعريفات منها: >> وقد كان أهل البحرين أحلوه من أنفسهم محل النبي فيما ذكر حتى جبي له الخراج هنالك ونفذ حكمه بينهم وقتلوا أسباب السلطان بسببه<<² كما اتهمه الطبري كذلك بتهمة ادعاء النبوة، >> وذكر "محمد بن الحسن"

¹ - المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين: مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج4، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دت، ص:194.

² - أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، مجلد5، بيروت، لبنان، 1985، ص:206.

أن "محمد بن سمعان" حدثه أن قائد الزنج قال لي في بعض أيامه، لقد عرضت علي النبوة فأبيتها فقلت ولم ذاك، قال: لأن لها أعباء خفت ألا أطيق حملها << ¹.

ويضيف قائلاً >> كتب إليه - الخليفة - كتابا يدعو فيه إلى التوبة والإنابة إلى الله تعالى مما ركب من سفك الدماء وانتهاك المحارم وإخراب البلدان والأمصار، واستحلال الفروج، وانتحال ما لم يجعله الله له أهلا من النبوة والرسالة، ويعلمه أن التوبة له مبسوسة والأمان له موجود، فإن هو نزع عما هو عليه من الأمور التي سخطها الله... << ².

كما أعلن الطبري إباحة قائد ثورة الزنج لشرب الخمر قائلاً: >> ولم يكن يومئذ ينكر النبيذ على أحد من أصحابه,,, فأعلمه أن أصحابه قد شغلوا بخمور وأنبذة قد وجدوها في القادسية....<< ³.

غير أن الرجل كان مثقفا ثقافة عميقة، فقد كان يصطحب معه الكتب خلال حروبه وتقلاته، كما أنه كان عالما بعلم الفلك وعلم التنجيم >> وظفروا بمتاع من متاعه وكتب من كتبه واصطرلابات كانت معه... << ⁴.

¹ - الطبري : المرجع السابق، ص:251.

² - نفسه، ص:292.

³ - نفسه، ص:212.

⁴ - نفسه ، ص:218.

لقد صور الطبري شخصية علي بن محمد" شخصية مجرمة، سفاحة، محبة للقتل وسفك الدماء >> وقد تكلم الناس في مقدار ما قتل في هذه السنين من الناس فمكثر ومقلل، فأما المكثّر فإنه يقول أفنى من الناس ما لا يدركه العدد ولا يقع عليه الإحصاء ولا يعلم ذلك إلا عالم الغيب فيما فتح من هذه الأمصار والبلدان والضياع وأباد أهلها، والمقلل يقول أفنى من الناس خمس مائة ألف نفر، وكلا الفريقين يقول في ذلك ظنا وهدسا، إذ كان شيئا لا يدرك ولا يضبط...<<¹.

كما وصفه 'الطبري' بالسارق >> قال ربحان فيما ذكر عنه: لقد رأيت صاحب الزنج يومئذ ينتهب معنا، ولقد وقعت يدي ويده على جبة صوف مضرية فصار بعضها في يده وبعضها في يدي، وجعل يجاذبني عليها حتى تركتها له...<<².

وقد كان "علي بن محمد" رجلا مهوسا بالمرأة، وذلك على غرار غيره من الزنوج، وقد سهل الأمر لأصحابه ولم يفرق بين الحرة والأمة: >> لكل زنجي منهم العشرة والعشرون والثلاثون يطوئن الزنج...<<³، أما قائدهم "علي بن محمد" فقد كان زير

¹ - المسعودي: المرجع السابق، مجلد4، ص:208.

² - الطبري، المرجع السابق، ص:216.

³ - المسعودي: المرجع السابق، ص: 208.

نساء >> وأخذوا حريمه وولده الذكور والإناث وكانوا أكثر من مائة بين امرأة وصبي.....<<¹.

لقد كان "علي بن محمد" قائد ثورة الزوج خنجرا في صدر الدولة العباسية، فقد كلفها الكثير، ودامت ثورته أربعة عشر عاما ونيفا حتى وصلت ثورته إلى الجزيرة العربية لذلك عندما قتل فرح الخليفة العباسي بخبر مقتله فرحا كبيرا، يقول الطبري: >> وانتهى الموقف إلى نهر أبي الخصيب فوافاه البشير بقتل الفاجر... ومعه رأس الخبيث فأدناه معه فعرضه على جماعة ممن بحضرته من قواده المستأمنة فعرفوه فخر الله ساجدا على ما أولاه وأبلاه، وقال الشاعر "يحي بن خالد" في هذا المقام:

- * لما طغى الرجس اللعين قصدته بالمشرفي وبالقنا الجوال
- * وتركته والطيير يحجل حوله متقطع الأوداج والأوصال
- * هوى إلى حر الجحيم وقعرها بسلاسل قد أوهنته ثقال
- * هذا ما كسبت يداه وماجنى وبما أتى من سيء الأعمال <<².

تلكم هي شخصية "علي بن محمد" كما ذكرها المؤرخون، أما مؤلف مسرحية "ديوان الزنج" عز الدين المدني فإنه يقول في أواخر مسرحيته بأنه يرى ثورة الزوج بهذا المنظار

¹ - الطبري: المرجع السابق، ص:325.

² - نفسه، ص: 331.

>> هكذا قرأت تاريخ ثورة الزنج واني لم أعلق عليها تعليقا شخصيا، فكل قصد ظاهر أو خاف لا وجود له إلا في ذهن المتفرج، إني بريء من كل زيغ... إني بريء من كل تحريف، إني بريء من كل تأويل <<¹.

شخصية 'علي بن محمد' في المسرحية:

لم ينظر عز الدين المدني إلى شخصية "علي بن محمد" نظرة مؤرخ، بل نظر إليه نظرة مؤلف مسرحي، فالتأليف المسرحي له >> متطلبات تضطر المؤلف المسرحي إلى التبديل والتحويل في الأسماء، والحقائق التاريخية، ومنها التناسق بين أجزاء البناء المسرحي، أو الامتاع بواسطة التبسيط في السرد أو التحليل أو التأثير أيضا بواسطة العمل المسرحي بمجموعه كما في رسم مشهدية عامة عن شخصية أو أزمة أو مجتمع، فكل ذلك يبعد المؤلف المسرحي عن ذهنية المؤرخ ونفسيته العلمية الحريصة على الدقة والصدق في جمع الوقائع أو عرضها إلى حيث التزويق أو الخيال <<².

لقد صور "عز الدين المدني" شخصية قائد الزنج بأنه بطل يمتاز بصفات الزعماء والقادة، وقد أسقط عنه الكثير من الصفات التي ذكرها المؤرخون عنه بحكم أنه يؤلف مسرحية ويصور شخصية درامية، وقد حدد أبعادها من جانبيين إثنين: الجانب الأول هو

¹ - مسرحية ديوان الزنج، ص: 99.

² - عدنان ابن ذريل: فن كتابة المسرحية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، دط، 1996، ص: 48.

الجانب الفيزيولوجي، فهو كما يقول المدني: رجل في الأربعين، شعره فاحم منسرح على الأكتاف، وجهه كفلق البدر - يعني أنه ليس زنجيا -، لحيته سوداء، والجانب النفسي الذي جعله المدني يتماشى مع الجانب الفيزيولوجي، فحركاته متزنة عازمة، نظرتة ثاقبة واسعة، ذو أريحية ودهاء، وقد كان قادرا على القيادة، فذكاؤه وحيلته لا يستهان بهما. وهذا إسقاط مباشر من المؤلف "عز الدين المدني" على الوضع السائد في العالم الثالث، فيدعو إلى ضرورة إعطاء القيادة لأصحاب الفكر القادرين على التغيير، ومنح السلطة إلى النخب المثقفة التي لديها القدرة على القضاء على العبودية والاستغلال والنهوض بالمجتمع من خلال العدل والمساواة والحرية والعمل والبناء والتشييد.

"علي بن محمد" إذن هو شخصية ديمقراطية >> وبعد يا أعضاء مجلس الثورة وبعد؟ ماذا نفعل؟ بعد هذا النشيد، وبعد هذه الآمال، وبعد أن حررنا الناس من الاستعباد والاستغلال، وبعد أن انتصرنا في معركة أولى على بني العباس...<<¹، لكنه في بعض الأحيان شخصية متعصبة لرأيها لا تسمح بالنقاش ولا تسمع للرأي الآخر >> قلت لكم مذهبكم غير أصيل، مستورد، غريب، هجين، كفى!! (مخاطبا رفيق) فاعتراضك غير مقبول، إلزم مكانك...<<¹. وهذا أيضا إسقاط مباشر على حركات التحرر في العالم

¹ - مسرحية ديوان الزنج، ص:25.

¹ - نفسه، ص:35.

الثالث خلال النصف الثاني من القرن العشرين، فهذه الحركات لم تكن ملتزمة بمبادئها التي وضعتها في بداياتها التزاما كليا.

وكان "علي بن محمد" رجلا وفيا في الحب، فقد كان يحب امرأة وحيدة هي "ريحانة" التي كانت بدورها تبادل له الحب والاحترام: "علي بن محمد": "ريحانة" مالك صامتة؟ كنت أعرف منك التأييد.

"ريحانة": حبيبي علي، لو تكلمت لزادت النار لهما...

"علي بن محمد": كذا أنت دائما يا زهرة الزنج... فظفرت بك على شيطان الخليج

العربي تجمعين عراجين المرجان¹.

إن شخصية "علي بن محمد" في المسرحية هي شخصية عادية طبيعية، لكن المؤرخين وكتب التاريخ صورته بأبشع الصور، صورته سفاحا، مجرما، لاهئا وراء المال والنساء وطموحا لدرجة الغرور، غرر بالزنج فزج بهم في حرب كبيرة ولم يقدم لهم شيئا، ودمر مدنا عديدة مثل البصرة، فهي كما قال "المديوني" >> أخبار ثورة الزنج لم تصل إلا عبر مصادر مناهضة لها لا تخفي عدائها الطبقي والعرقى ولا تتحرج في لعنة صاحبها وشم أتباعه، فيكفي أن نطالع ما ورد في "تاريخ الملوك" للطبري" أو في كتاب

¹ - مسرحية ديوان الزنج، ص: 37.

"المسعودي" أو في آثار من أخذ عنهما من المؤرخين المتأخرين لنلمس بوضوح إجماعهم على هذا المسلك¹.

ويبدو عز الدين المدني متعاطفا مع قائد ثورة الزوج، فقد صورته عالما عارفا بفن البناء والعمارة >> علي بن محمد: محمد أين البركار مسطر الزوايا وميزان البناء والمطمار...<<²، كما جعله رجلا نبيلًا متدينا فنقول "ريحانة" عنه: >> وعلي هو مهدينا المنتظر....<<³.

وصوره كذلك بطلا مناضلا يريد تحقيق العدالة والحرية لدرجة تشبيهه بالرسول - ص - عندما كان يحث أصحابه على الجهاد في غزواته فيقول: >> والله إنها كانت المعارك كأشد ما تكون..... تحملناها بكل ما كان لدينا من رباطة جأش وتفكير شديد وخداع..... معارك دائرة بين القوي والضعيف، لكن الإيمان كان وما زال في صدورنا <<⁴.

كما أنه رجل محب للطبقات التي تعاني من العبودية والاستبداد ويعدها بالتححرر ونشر المساواة والعدل والحرية، هذه الطبقات المكونة من >> السودان والأحابيش وزط الآجام

¹ - محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص: 45.

² - عز الدين المدني: مسرحية ديوان الزوج، ص: 24.

³ - نفسه، ص، ن.

⁴ - نفسه، ص: 26.

وأكراد العراق وأعراب البادية وصعاليك الجبل وبرابرة إفريقية ومجوس الهند والسند»¹
 أما الطبقات المستعبدة فيعدها بمستقبل أفضل >> امض سليمان ولا تنته من البصرة
 حتى تقتل النجار وتصلب السماسرة، وتحرق النخاسين وتحرر العبيد وترجع أموال
 المسلمين ومتاعهم إلى بيت المال...»².

لكن "علي بن محمد" القائد يجد نفسه أمام صعوبات كبيرة تحول بينه وبين تحقيق
 أحلامه ووعوده التي قطعها أمام الزوج مثل الجهل والتخلف >> "علي بن محمد": شعب
 جاهل، جاهل، أرأيتم إن الحرب أيسر علينا من بناء المدينة...»³.

لكن "علي بن محمد" يخرج عن مساره الذي رسمه لنفسه، وهو الدفاع عن حقوق
 المستضعفين، فيطمع بالسلطة، لذلك يوقع هدنة مع العباسيين وهذا ليستولي على غنائم
 الحروب لوحده، وعندما يعارضه مساعده المقرب "رفيق" يهدده بالإبعاد >> علي بن
 محمد: سوف نعزله، نعدك بطرده من حظيرتنا....»¹.

¹ - المصدر السابق ، ص:27.

² - نفسه ، ص:30.

³ - نفسه، ص:47.

¹ - نفسه، ص:74.

وهو ما دفع برفيق إلى اتهامه بالخيانة الكبرى، فقرر إزاحته من طريقه >>"رفيق":

ليس باسمي يا خائن<<¹، فهذه المهادنة أدت إلى سقوط حكم "علي بن محمد"، فقد بدأ أنصاره ومحبه ينفضون من حوله واحدا تلو الآخر، بدءا من رفيق أقرب مساعديه المقربين، إلى حبيبته "ريحانة" التي كانت تؤيده تأييدا كاملا، فما هي تتركه وتعود إلى بلاد السند قائلة >> إني عائدة إلى بلاد السند، فهي ملجئي ومخبئي... <<².

لقد غير "عز الدين المدني" ملاح قائد ثورة الزنوج، فقد جعله شخصا محبا للخير مناضلا مناديا بضرورة تحرر الطبقات المستضعفة، عالما عارفا بفن الهندسة والبناء والعمران، يحمل أفكارا ورؤى سامية ويسعى لتحقيقها على أرض الواقع، وهذا عكس آراء المؤرخين ودارسي التاريخ والشخصيات الفاعلة فيه.

والى جانب قائد ثورة الزنج "علي بن محمد" نجد شخصيتين فاعلتين في الثورة هما مساعده المقرب "رفيق" وحبيبته المطيعة "ريحانة" >> فإن كان رفيق هو بالفعل اسم أحد غلامي "يحي بن عبد الرحمان بن خلقان" الذي كان ضمن أصحاب "علي بن محمد"

¹ - المصدر السابق ، ص: 78 .

² - نفسه ، ص:87.

السنّة، فإن الملاحم التي أعطاهها لهذه الشخصية في المسرحية تفسر احتفاظه به من بين الشخصيات الفعلية في مجلس الثورة... <<¹.

شخصية رفيق:

رفيق في التراث: هو اسم شاعري، هو شائع بين العبيد لأنه يدل على الرفقة لسيدته، ويقال "أرفقته أي دفعته... ويقال للمتطيب: مترفق ورفيق، وكره أن يقال طبيب²".

رفيق في المسرحية:

لقد كان رفيق في بداية المسرحية مساعدا ورفيقا للقائد "علي بن محمد"، لكن مع تطور الأحداث وظهور الصراع بين أعضاء مجلس الثورة بدأ الأمر يختلف فأصبح من أشد أعدائه على الإطلاق، فقد جعله المدني عضوا فاعلا في مجلس ثورة الزنج >> ربه محمد بن مسلم وتبناه، يناقش كثيرا، يطالع كثيرا، ينتقد كثيرا، شعر رأسه ولحيته وشاربه هائج مائج، شاعر في خلواته، نو خجل مستتر، لم يشارك في حرب التحرير إنما هو وليد التحرير وعيا <<³.

¹ - محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص: 56.

² - ابن منظور: لسان العرب، ص: 1200.

³ - مسرحية ديوان الزنج، ص: 21.

لقد حمل "عز الدين المدني" رفيقا القيم والأسس التي قامت عليها الثورة الاشتراكية فكان متأثرا بهما ويتكلم بكلامهما ومتشعبا بمبادئهما، فقد تكلم عن الغد الأفضل والرخاء العام الذي تنتظره الطبقة العاملة والفلاحين بعدما تنتصر الشيوعية على الإمبريالية وعملائها.

رفيق: وغدا مدينتنا نريدها فاضلة.....

رفيق: فانشدوا معي إذن: غدا هو الغد الأفضل¹.

كما كانت ملامحه تعبر عن شخصية مدافعة على الثورة والثوار:

رفيق: الدنيا قائمة على قرنين قرن الخير وقرن الشر، يحركهما العنف...².

فهو لا يحب الرجوع إلى الخلف والحديث على أطلال وأمجاد العرب السالفة، بل يتطلع إلى مستقبل باهر مليء بالانتصارات .

رفيق: إنكم تذكرون تاريخ النضال كما لو كان ليلة من ألف ليلة وليلة...³.

رفيق فيلسوف وأديب ومنظر، لكنه يرفض القتال والنزول إلى ساحة المعركة كما أمره

قائده .

¹ - المصدر السابق، ص:24.

² - نفسه، ص:84.

³ - نفسه، ص:26.

"علي بن محمد": سليمان بن جامع: لبيك يا علي

علي بن محمد: خذ معك عشرين ألف مقاتل وسر إلى البصرة وافتحها وليساعدك رفيق.

رفيق: إنما أنا كاتب المجلس.

علي بن محمد: نريد أن تغمس يديك في الدماء حتى تعرف معنى النضال¹.

ويقول أيضا في هذا السياق:

رفيق: حمدان قرمط وأشياعه هم علماء والعلم لا يزل ولا يزيغ، ولا يغلط ولا يعرف للأهواء بابا، ونحن نريد أن تكون ثورتنا علمانية علمية².

رفيق يرفض النزول إلى ساحة المعركة وحمل السلاح، ويخالف أوامر القائد علي بن محمد، مما جعل هذا الأخير يخطط للتخلص منه، فرفيق يرى نفسه قائدا يخطط وينظر فقط، أما التنفيذ فهو للجنود فقط.

ويبدأ الصراع بين رفيق وقائده حول ال التي يمكن أن يعقدها الزوج مع حركات تحررية متشابهة.

علي بن محمد: القرامطة!! (يضحك) وماذا يصنعون بالبحرين؟

¹ - المصدر السابق، ص: 29.

² - نفسه، ص36.

رفيق: إنهم ثوار مثلنا.

علي بن محمد: إنهم يعيشون على مذهب غريب، هجين، مستورد، يدعو إلى المساواة في كل شيء حتى في البناء.

.....

رفيق: إنني أعترض، أحتج، لا يغرنك ما يتقافه الناس من الأقاويل والأراجيف، مذهب مستورد، بئس هذا الكلام (مخاطبا محمد بن سلم) ألم يقع بين يديك كتاب من كتبهم.

محمد بن سلم: هم أصحاب عقيدة ونظر واشتراك في كل ما ملكت أيديهم.

علي بن محمد: خل عنك الأساطير.

.....

محمد بن سلم: أنا أشهد بما قرأت.

علي بن محمد: أخطأت القراءة، وزنيت التأويل وزغت عن القصد.

.....

رفيق: متى تستبد بالرأي؟ وما معنى مذهب مستورد؟ وما معنى مذهب غير أصيل؟ أنا

لم أفهم شيئا من كلامك، كأنك من الباطنية أو من أصحاب الكلام، هل تستطيع أن تحل

مشكلات الحرب والسلام كلها بمذهب المساواة فقط!

علي بن محمد: (مقاطعا بحدّة) مستورد معناه لا ينطبق على واقعنا ولا يستجيب لرغائبنا.

رفيق: حمدان قرمط وأشياعه علماء والعلم لا يزل ولا يزيغ ولا يغلط ولا يعرف للأهوال بابا، ونحن نريد أن تكون ثورتنا علمانية عالمية¹.

رفيق إسانو مثقف له أفكار ومبادئ ومناضل ولكن دون أن يلطخ يديه بالدماء ومناصر لثورة الزنج، لكنه مترفع عليهم بحكم ثقافته، فهو من النخبة وهم من الرعا، ويرفض رفيق التعاون والهدنة مع الدولة العباسية، كما ينقلب على قائده بعد أن اكتشف خيانتة للثورة وتحالفه مع بني العباس، فيصرخ في وجه علي بن محمد قائلا:

رفيق خلوني أكسر له رأسه، دعوني أقتله! أغتله! (بمسكونه).

أبو المحامد: إنك تصرخ كثيرا ولا تفعل شيئا يا إبنى.

رفيق (مخاطبا أهل المجلس): يا خونة، يا أشباه الرجال، يا ظلال بني العباس، يا عبيد أتوقعون الاتفاق، إنه الاستعباد الجديد (يبعدون رفيقا ويعزلونه في ناحية من الركب).

أبو المحامد: هكذا يقابل وفاءنا بالغدر ونكران الجميل.

علي بن محمد: سوف نعزله، نعدك بطرده من حظيرتنا.

أبو المحامد: لا حول ولا قوة إلا بالله (يتصنع البكاء).

¹ - المصدر السابق، ص: 36.35.

يحي بن محمد: كففك دموعك يا أبا المحامد، سوف نحبسه ولا عليك.

.....

خليل بن أبان: سوف نقطع دابره، نعدك برمييه في السجن¹.

فمجلس الثورة بكل أعضائه يوجه تهديدات بالعزل والسجن للمناضل رفيق وذلك بسبب

تشبته بأفكاره وشعاراته، كما واجه اتهامات بالجنون:

علي بن محمد: هل أصابك جنون؟

رفيق: هل أنت ساذج إلى هذا الحد؟

ريحانة: خفض من صوتك أمام الزعيم.

رفيق: فليس هو بزعيم اليوم، زعيم على من؟ زعيم على الاستبداد الجديد؟²

لقد تطورت شخصية رفيق مع الأحداث في المسرحية من مجرد مساعد للقائد "علي بن

محمد" إلى معارض نشيط لتوجهات مجلس الثورة المهادنة للعباسيين وخاصة "علي بن

محمد".

¹ - المصدر السابق، ص: 74- 75.

² - نفسه ، ص: 80.

رفيق: نعم نحن وطنيون أحرار، ومن شك في ذلك؟ لكن القضايا الاجتماعية تفوق الوطنية، فهل كان لك برنامج ثوري لتشييد صرح الثورة بعد التحرير يا خليل؟ فأنا وليد التحرير ولا أدرك شيئاً مما تتحدثون عنه.

أين هو البرنامج الثوري؟

علي بن محمد: والمساواة التي أعلننا عنها؟

رفيق: كانت وما زالت مساواة بين العملة في السباخ... ولا مساواة بينك وبين العملة.

علي بن محمد: ورفع الرق والاستغلال عن العبيد؟

رفيق: كانت مرحلة وانتهت، فلم نجتر التاريخ القديم؟

علي بن محمد: ووحدتنا؟

رفيق: والمظاهرات والإضرابات؟ والاعتصامات؟ ورمي مخالفيك في السجون؟

علي بن محمد: نتحدث عن البرنامج الثوري!!! (يضحك).

رفيق: نعم البرنامج الثوري! هو تسطير سبيل مستقبلنا، هو تخطيط تجارتنا، وهو

جدول أعمالنا، هو حريتنا، هو كرامتنا، هو خبزنا¹.

¹ - المصدر السابق، ص: 82-83.

ومع تسلسل الأحداث في المسرحية نجد رفيقا أكثر إصرارا على رأيه، بل نجده متشبعا بالفكر الماركسي الذي يدافع عن حقوق العمال والطبقات الكادحة، فيدعو إلى محاربة الدولة العباسية التي يراها تستغل الزوج، ويطلب تحقيق العدالة الإنسانية والحرية في المجتمع .

رفيق: العمال عندنا ثاروا لأنهم يحملون الصدق الثوري في قلوبهم لأنهم يعرفون من هو الإنسان الحر ومن هو الإنسان العبد، ومن يدرك ذلك فهو ليس بجاهل¹.
ويحتدم الصراع فيتحول رفيق عن طريقه الداعي إلى السلم إلى طريق آخر يدعو صراحة إلى العنف مع العباسيين .

رفيق: الحرب ولتعش الثورة حتى لا يستعبدنا العباسيون مرة ثانية² .

كذلك قوله : رفيق: الحرب لمحق العملاء والخونة والأذئاب...³ .

وبعد خيانة علي بن محمد لثورة الزوج والتفاته لتحقيق مصالحه الشخصية، يصبح رفيق هو الزعيم، وذلك بعد التفاف عامة الزوج وقادتهم إلى مشروعه الثوري، فقد أعطى ثورة الزوج نفس جديد بثقافته وأفكاره التي يحملها، فلم يرضخ للعباسيين وذلهم ولم يكن همه السلطة.

¹ - المصدر السابق، ص:83.

² - نفسه، ص:85.

³ - نفسه، ص، ن.

رفيق: الناس الذين تظاهروا هم مستعدون للحرب، هم كثرة، وأنتم قلة، الحرب! ولتعش الثورة.

محمد بن سلم: أنا معك ومؤيدك إلى آخر رمق من حياتي، أيقظتني يا إبنني... إني آسف نادم، وإني لأسأل نفسي كيف انقلبت الحال حتى صار العملة الذين حررناهم من الاستعباد يتظاهرون علينا.

خليل بن أبان: وأدخلناهم السجون.

يحي بن محمد: وحرمانهم من حرية الكلام.

خليل بن أبان: وأطعمناهم ما هو أردأ من السويق.

.....

رفيق: (مخاطبا محمد بن علي) تنح عن الطريق ولتعش الثورة¹.

رفيق إذن هو شخصية مثقفة تمثل - بطريقة أو بأخرى - صورة المثقف في هذا العالم الثالث، والشعب بمختلف شرائحه ملتف حوله، مقتنع بأفكاره حتى وإن كانت له نقاط ضعف، فرفيق في المسرحية يصلح للتنظير فقط، ويعجز عن الإنجاز، فالقائد علي بن محمد يأمر رفيق بضرورة حمل السلاح والنزول إلى الميدان إلا أن هذا الأخير يأبى ولا يرى نفسه معنيا بحمل السلاح.

¹ - المصدر السابق، ص: 86.

محمد بن علي: ... سليمان انطلق.

سليمان بن جامع: لبيك يا علي؟

علي بن محمد: خذ معك عشرين ألف مقاتل وسر إلى البصرة وليساعدك رفيق.

رفيق: إنما أنا كاتب المجلس.

علي بن محمد: نريد أن نغمس يدك في الدماء فتعرف معنى النضال....

رفيق: أنا أحذق لغة السودان، ولهجة الأحابيش، ولسان البربر، وأترجم عن الأكراد...

يحي بن محمد: دعه يا علي... فهو أصلح للمجلس...¹.

فبطلنا هنا غارق في النظريات وعاجز عن العمل الميداني، ولكنه مع عجزه وعدم فعاليته في الميدان إلا أنه استقطب مثقفين وطلبة وعمالا وفلاحين. وهو شخصية درامية فاعلة في تسلسل الأحداث وتطور الصراع وساهم في إظهار الوعي الدرامي في المسرحية.

شخصية ريحانة:

ريحانة في التراث:

لقد ورد اسم ريحانة عند الطبري في موضعين هما:

¹ - المصدر السابق، ص: 29-30.

الموضع الأول: >> وتتادى الزنج السلاح، فبدر مفرج النوبي المكنى بأبي صالح وريحان بن صالح وفتح الحجام...<<¹، وفي الموضع الثاني >> وكان مبتدأ الأمر في ذلك فيما ذكر عن قائد لصاحب الزنج من السودان يقال له ريحان....<<².

واسم ريحانة معنى يدل على الراحة والرائحة الطيبة والعطور، وكلها تدل على الأنثى وعطرها وسحرها وتأثيرها على الرجل.

ريحانة في المسرحية:

ريحانة هي الشخصية الثالثة في المسرحية، وهي الأنثى الوحيدة، وقد ابتدعتها المدني من وحي خياله، فلم يذكر التاريخ أن هناك امرأة فاعلة في ثورة الزنج.

لقد كان دور ريحانة في المسرحية مقتصرًا فقط على إعطاء الدفع العاطفي لحبيبها الممهوس بالنساء، إذ أنها توفر له الأمن والسكينة لأنه كان يطمئن إليها، كانت تحميه، فينطلق في غزواته وفتوحاته وحروبه وانتصاراته مزودًا بدافع نفسي عاطفي يحدث عنده نوعًا من التوازن في شخصيته. وعز الدين المدني لم يذكر في المسرحية صفاتها الفيزيولوجية كالقوام أو الشعر أو العينين والوجه ولون البشرة والجسم، بل أرادها أن تكون أنثى في المطلق، تلك الأنثى التي يسكن إليها ويعاشرها، يأمرها وينهيها فتطيعه.

¹ - الطبري، المرجع السابق، ص: 209.

² - نفسه، ص: 213.

لقد ساعدت "ريحانة" القائد "علي بن محمد" ودافعت عنه، وتصدت لخصومه ومهاجميه، فهي رفيقة دربه، وظلت وفية إلى سيدها وحببيها، متقبلة أوامره، غير رافضة لأي نقد يوجه إليه من طرف معارضيه، ولكن مع تسلسل الأحداث واحتدام الصراع بدأت تبتعد عنه لأنها اقتنعت بأفكار "رفيق" الذي استطاع أن يجذبها إلى معسكره.

فشخصية "ريحانة" هي أكثر الشخصيات تطورا في المسرحية، وذلك لاعتبارها أنثى، والأنثى وفية للرجل، فكانت مخلصمة محبة لحببيها ومؤمنة بأفكاره ومعتقداته، فقرار الابتعاد عنه قرار عاطفي وفكري في نفس الوقت، وبالتالي كان هذا القرار قرارا صعبا باعتبار أن كل رفاقه من الرجال.

لقد كانت محبة له عاتبة أمام أي نقد يتعرض له، فتقول لرفيق:

ريحانة: خفض من صوتك أمام الزعيم¹.

وانتهت في آخر المسرحية معارضة له، وهذا ما جعلها شخصية حيوية في المسرحية، فقد خرجت من أنوثتها وحنانها لحببيها وتخلت عنه وانحازت للزعيم الجديد "رفيق"، فتحررت من ضعفها وخنوعها وماضيها وذكرياتهما مع صديق العمر "علي بن محمد"، وانطلقت نحو عالم جديد تحلم من خلاله بتحقيق العدالة والحرية والمساواة.

¹ - مسرحية ديوان الزنج، ص: 90.

شخصيات الوفد العباسي المفاوض:

هذه الشخصيات تمثل المعارضة، وهي شخصيات رسمية، غير حيوية بالرغم من أن معظمها من الطبقات المثقفة مثل القاضي والمؤرخ والشاعر ونقيب التجار والسياسي.

لقد اهتم "عز الدين المدني" في مسرحيته بالمتقنين وأعطاهم الأولوية، وقد قسمهم إلى نوعين متقابلين: النوع الأول هو المثقف الراض لوضعه الساعي إلى التغيير بشتى الطرق وعبر عنه بشخصية رقيق، أما النوع الثاني فكان في خدمة الطبقة الحاكمة، المهادن لها، يقدم كل ما له من قدرات لخدمة السلطة القائمة والسلطان الخانع للحاكم، البائع لضميره وكرامته، والمتاجر بثقافته وعبر عنهم بمتقني بني العباس، فهم مثقفون زائفون يمدحون الحاكم رغم علمهم بظلمه وجبروته، أغرتهم مناصبهم وحب التقرب من السلطة فأعمتهم عن رؤية مساوئها، وقد سعى المدني من وراء رصد حالتهم تصوير حالة المثقف التابع للسلطة، وهي حالة المثقفين الموجودين في العالم الثالث الذين انحازوا إلى أصحاب المال والسلطة وأهملوا حقوق الرعية، وهي نظرة متشائمة رسمها المدني لأغلب مثقفي العالم الثالث.

لقد أراد الزوج القضاء على الاستعباد والاستغلال الممارس عليهم من طرف العباسيين وسعوا إلى بناء مدينتهم الحلم المدينة المختارة، لكنهم اصطدموا برفض أعضاء الوفد

العباسي المفاوض، فقد كان متعصبا لرأيه ينظر إلى الزنوج نظرة دونية، رافضا لآمالهم وأحلامهم.

ومما زاد الحس الدرامي عمقا في المسرحية أن شخصيات الوفد العباسي متكونة أغلبها من المثقفين، فكانت الصدمة أكبر، وبالتالي الصراع أعنف، فقد كان الصراع متوازنا بين القوتين المتعارضتين، جماعة علي بن محمد وأحلامهم وأهدافهم لتغيير الوضع القائم وبناء مدينة المختارة، وهي أهداف نبيلة وحقوق مشروعة كما يرونها، وبين جماعة الوفد العباسي وقناعاتهم بإبقاء الوضع القائم كما هو عليه، وذلك لارتباط مصالحهم الشخصية والمادية بهذا الوضع.

لقد اهتم عز الدين المدني بشخصيات مسرحية "ديوان الزنج" وخاصة الشخصيات المثقفة التي تحمل على عاتقها تحقيق التطور الثقافي والاجتماعي والاقتصادي في المجتمع الذي تعيش فيه.

الصراع:

لقد كان الصراع في المسرحية صراعا ثنائيا، فهناك صراح مسلح دموي تارة، وهناك صراع ثقافي فكري تارة أخرى.

وقد كان صراع زعيم الزنوج مع أعدائه أهم الصراعات وأشدّها في المسرحية، فقد خاض الكثير من الحروب بدهاء ومكر كبيرين وحقق فيها العديد من الانتصارات على

خصومه، وبعدها خاض عدة صراعات فكرية باعتباره من الطبقة المثقفة، فتناقش مع وفد المفوضين العباسيين الذي كان أغلبه من المثقفين، وقد وقف الند للند مع خصومه في صراعاته الفكرية، فموروثه العلمي والثقافي والفكري يسمح له بخوض غمار هذه الصراعات والتحديات والخروج منها فائزاً، فقاتل بالسلاح من جهة، وصارع بالأفكار من جهة أخرى، وفاز في كلتا الصراعات. ولكن عندما تذوق طعم الرفاهية وعرف مجد السلطة تهاون ودخل في صراع آخر مع مؤيديه وعلى رأسهم مساعده المقرب "رفيق" رفيق: خلوني أكسر له رأسه، دعوني أقتله! أغتله! (يمسكونه).

أبو المحامد: إنك تصرخ كثيرا ولا تفعل شيئا يا إبنى.

رفيق: (مخاطبا أهل المجلس) يا خونة، يا أشباه الرجال، يا ظلال بني العباس، يا عبيد، أتوقعون الاتفاق، إنه الاستعباد الجديد.

أبو المحامد: هكذا يقابل وفائنا بالغدر ونكران الجميل.

علي بن محمد: سوف نعزله، نعدك بطرده من حظيرتنا.

أبو المحامد: لا حول ولا قوة إلا بالله (يتصنع البكاء).

يحي بن محمد: كفكف دموعك يا أبا المحامد، سوف نحبسه ولا عليك¹.

¹ - المصدر السابق، ص: 74-75.

فهذا صراع بين "رفيق" من جهة وبين "علي بن محمد" ومؤيديه من جهة أخرى وهو ما يسمى بصراع الأجيال، فكان صراعا متوازنا إذ أن "علي بن محمد" يمتلك الحكمة والتجربة والمقدرة على المناورة، أما 'رفيق' فقد كان دم الشباب يجري في عروقه بقوة. وهناك صراع آخر كان فيه "علي بن محمد" الأضعف لأنه تخلى عن الأفكار التي أوصلته إلى السلطة وابتعد عن المبادئ والقيم التي ناضل من أجلها، فتذكير "رفيق" خصمه "علي بن محمد" بالمبادئ الأساسية للثورة كان يثير لديه نوعا من الإرباك الفكري لأنه يعرف جيدا أن تلك الأفكار قد تتكرر لها وحاد عنها، فلا شك أنه عاش عذاب الضمير لأن "علي بن محمد" مهما تتكرر لهذه المبادئ فستبقى عالقة في ذهنه وهذا الحوار الثنائي يدل على ذلك:

رفيق: نعم نحن وطنيون أحرار، ومن شك في ذلك؟ لكن القضايا الاجتماعية تفوق الوطنية، فهل كان لك برنامج ثوري لتشييد صرح الثورة بعد التحرير يا خليل؟ فأنا وليد التحرير ولا أدرك شيئا مما نتحدثون عنه.

أين هو البرنامج الثوري؟

علي بن محمد: والمساواة التي أعلننا عنها؟

رفيق: كانت وما زالت مساواة بين العملة في السباخ... ولا مساواة بينك وبين العملة.

علي بن محمد: ورفع الرق والاستغلال عن العبيد؟

رفيق: كانت مرحلة وانتهت، فلم نجتر التاريخ القديم؟

علي بن محمد: ووحدتنا؟

رفيق: والمظاهرات والإضرابات؟ والاعتصامات؟ ورمي مخالفيك في السجون؟

علي بن محمد: نتحدث عن البرنامج الثوري!!! (يضحك).

رفيق: نعم البرنامج الثوري هو تسطير سبيل مستقبلنا، هو تخطيط تجارتنا، وهو جدول

أعمالنا، هو حريرتنا، هو كرامتنا، هو خبزنا¹.

كما يتجلى لنا صراع آخر هو صراع بين العاشقين "علي بن محمد" وحببية القلب وصديقة العمر "ريحانة"، ذلك الصراع العاطفي الذي أفقد القائد توازنه النفسي والجسدي، إذ أن هذا الصراع الذي شب بينهما هو الذي أثر على نفسية "علي بن محمد" باعتباره فقد الحبيبة والصديقة والأنثى المطيعة المهادنة، وهي آخر شخص يطمئن له ويسكن إليه. ريحانة: إنني عائدة إلى بلاد السند فهي ملجئي ومخبئي¹.

الحوار:

يعد الحوار في مسرحية "ديوان الزنج" بمثابة الأداة الرئيسة التي حاول الكاتب الفكرة إيصالها في كتابة مسرحيته، حين يكشف بها عن شخصياته ويزج بها في الصراع، وهذا

¹ - المصدر السابق، ص: 82-83.

¹ - نفسه، ص: 87.

الأخير هو المحرك الرئيس لأي عمل درامي، ومن الضروري أن يكون حوار المسرحية حوارا جيدا لأنه من أهم أجزائها وأقربها إلى قلوب الجمهور وأسماعهم.

لقد جاءت حوارات مسرحية الزنج حوارات غير طويلة، وغير مليئة بالثرثرة الفارغة التي لا لزوم لها، وقد جاءت بداية مسرحية الزنج بطرح هذا الحوار التساؤلي:

علي بن محمد: وبعد يا أعضاء مجلس الثورة، وبعد؟ ماذا نفعل؟ بعد هذا النشيد وبعد هذه الآمال، وبعد أن حررنا الناس من الاستعباد، وبعد أن انتصرنا على بني العباس، ماذا نفعل؟، أنتم تعلمون أنه لا يكفي أن يتغنى الإنسان بالحرية ليحققها... فلزاما أن نطبقها... لكن كيف؟....كيف¹.

لقد جاء هذا الحوار سريعا بارزا ومتناسقا، وقد أراد "المدني" من ورائه تسليط الضوء على مختلف الثورات القائمة في العالم الثالث، كما أن المدني يفضح تلك الانتفاضات والثورات التي تحركها شعارات رنانة وتطلعات وأحلام كبيرة لكنها لا تركز على برنامج واضح من شأنه أن يحدد المهام التي تنتظر القائمين على هذه الانتفاضات بعد تحققها، هذه الصور بدت واضحة من خلال الحوارات التي تبادلها أفراد ثورة الزنج، وها هو "رفيق" يخاطب أحد أفراد مجلس الثورة لا يحمل أي برنامج أو فكر محدد.

¹ - المصدر السابق، ص: 25.

رفيق: القضايا الاجتماعية تفوق الوطنية، فهل لك برنامج ثوري لتشييد صرح الثورة بعد التحرير يا خليل؟ فأنا وليد التحرير ولا أدرك شيئاً مما تتحدثون عنه، أين هو البرنامج الثوري؟¹.

كما بينت بعض الحوارات في المسرحية التحول الذي ينشأ عن تصرف زعماء الثورة بعد أن حصلوا على مشروعيتهم التاريخية باعتبارهم قادة أوائل لها وذلك رغم أخطائهم وجرائمهم، فيبدو الواحد منهم كالمعصوم من الخطأ بل كما وصفته "ريحانة" المهدي المنتظر.

رفيق: فانشدوا معي إذن، غدا هو الغد الأفضل.

ريحانة: وعلي هو مهدينا المنتظر¹.

فنراهم يستبدون بالرأي ويتصرفون بصفة مطلقة معتمدين في ذلك على قوتهم وسلطتهم بعد أن كانوا يتشاورون مع رفقاتهم في الثورة، وقد حاول "المدني" من خلال هذا الحوار أن يسلط الضوء على تصرفات هؤلاء القادة من خلال العلاقات بين "رفيق" وليد التحرير وبين "علي بن محمد" قائد ثورة الزنج التاريخي:

علي بن محمد: قلت لكم مذهبكم غير أصيل، مستورد، غريب، هجين، كفى (مخاطبا رفيق) فاعتراضك غير مقبول، ألزم مكانك.

¹ - المصدر السابق، ص: 82.

¹ - نفسه، ص: 24.

رفيق: فمتى كنت تستبد بالرأي، وما معنى مذهب مستورد؟ وما معنى مذهب غير

أصيل؟ أنا لم أفهم شيئاً من كلامك كأنك من الباطنية أو من أصحاب الكلام¹.

ويوضح الحوار الآتي الصراع القائم بين زعماء الثورة وبين الذين ثاروا من أجل

تحريرهم من مستغليهم، وذلك بسبب انسياق الزعماء وراء ملذاتهم ومصالحهم الشخصية

بعد أن أصبحوا في السلطة.

محمد بن سلم: ... كيف انقلبت الحال حتى صار العملة الذين حررناهم من

الاستعباد يتظاهرون علينا؟

خليل بن أبان: وأدخلناهم السجون.

يحي بن محمد: وحرمانهم من حرية الكلام.

خليل بن أبان: وأطعمناهم ما هو أردأ من السوق¹.

لقد كانت الحوارات التي أجرتها شخصيات المسرحية تتم على ثقافة ووعي هذه

الشخصيات، فنجدها حرة متحركة مثيرة، مؤثرة، مستفزة، استطاعت أن تشد الجمهور

إليها، فهذا "رفيق" من خلال هذا الحوار التصحيحي يوضح حقيقة الأطماع التي تتعرض

لها ثورتهم.

¹ - المصدر السابق، ص: 25.

¹ - نفسه، ص: 86.

رفيق: يا شيخ، بل إنها الحقيقة، أنظروا إلى حالكم فأبو المحامد عوض أن يحاربكم بالسلاح ويقاتلكم بالسيف والرمح، ويمتصكم بقوة أمواله حتى يفرغ منكم المخ، ثم يلقي بكم في المزابل، ولتعش الثورة¹.

وهكذا فمن خلال مسرحية "ديوان الزنج" يعرض "عز الدين المدني" ملاحم الثورات القائمة في العالم الثالث، فثورة الزنوج كان مآلها السقوط والفسل، لكنه من خلال هذا الحوار لم يغلق الباب على إمكانيات المستقبل، فجعل من نهاية مسرحيته نهاية مفتوحة مليئة بالتفاؤل، نهاية حاتة على العمل والتغيير والثورة على الاستعباد.

رفيق: الحرب، ولتعش الثورة حتى لا يستعبدنا العباسيون مرة ثانية، الحرب لمحق العملاء والأذئاب والخونة.

بل إنها الحقيقة تتكشف أمامنا فلنعلن الحرب ولتعش الثورة¹.

لقد تصارعت شخصيات مسرحية "ديوان الزنج" واحتد الصراع بينها، فتجسد هذا في حوارات قصيرة، معبرة، إيحائية، فيها نفحات شعرية وقصائد كاملة، وهذا لا يتأتى إلا لكاتب مسرحي متميز هو "عز الدين المدني".

¹ - المصدر السابق، ص: 34.

¹ - نفسه، ص: 85-86.

التركيب في مسرحية "ديوان الزنج":

إن بداية الاهتمام بجماليات العرض الدرامي تمت بعد أن انتقل الباحثون والنقاد من المضامين الإيديولوجية والبحث عما هو مرجعي وخارجي في النصوص المسرحية إلى العرض الفرغوي لمساءلته فنيا وجماليا وتقنيا، وذلك للمساهمة الفعالة في الدرس الأكاديمي والنقد الجامعي الفعال في إثراء المقاربات الدراماتورية التي تركز على مقارنة العرض وشعرته جمالياته الفنية والتقنية¹.

وعلى هذا الأساس يعد العرض المسرحي التراثي تركيبا تراثيا بصريا مشفرا بتقنيات مهارة وصنعة جمالية حرفية، وتركيب فني يحتوي على عناصر سنوغرافية تكسبه طابعا فنيا وجماليا يتحول من خلاله النص المسرحي ومضامينه النصية الداخلية والخارجية إلى ديوان مسرحي بصري تتداخل فيه العناصر التراثية بالعناصر التخيلية والمكونات السنوغرافية الأخرى.

تتمثل فنية التركيب في هذه المسرحية بانتقاء الكاتب للمادة التراثية التاريخية وتفكيكها، وإعادة بنائها بشكل يتلائم مع واقعه المعيش، بحيث ترتكز عملية تفكيك هذه المواد التراثية التاريخية وتتزامن فيما بين ماض وحاضر، وإعادة بنائها على ما يوجد من عناصر سواء أكانت أحداثا أم شخصيات، ليكون لكل عنصر منها وظيفته الجديدة داخل

¹ - أنظر: مصطفى رمضاني، مسرح القوال عند عبد القادر علولة: الأدب المغربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 2006، ص:148.

إطار هذا النص المسرحي، ولهذا نجد أحداث المسرحية تتركب بشكل منطقي خاضع لتسلسل الحدث التراثي والتاريخي الذي حاول الكاتب أن يسقطه على الأوضاع الجديدة.

يتركب نص "ديوان الزنج" بعد تقديم الشخصية من ثلاثة أركاح، كل ركح ينقسم إلى فصول وأطوار كالاتي:

الركح الأول: يتركب من فصلين: الفصل الأول يبدأ من ص 23 إلى ص 47.

وبين الفصل الأول والفصل الثاني يقع تقديم شخصيات الوفد الرسمي العباسي إلى

مجلس ثورة الزنج بين ص 48 إلى ص 49، والفصل الثاني من ص 50 إلى ص 87.

الركح الثاني: امتد على طورين: الطور الأول من ص 89 إلى ص 93.

الطور الثاني من ص 94 إلى ص 100.

الركح الثالث: امتد على طورين: الطور الأول من ص 101 إلى ص 104.

الطور الثاني من ص 105 إلى ص 109.

وينتهي هذا التركيب بمجموعة أولى من الأبيات الشعرية انشدها قائد ثورة الزنج "علي

بن محمد" امتدت من ص 110 إلى ص 112، ومجموعة ثانية من أبيات الشعر منسوبة

إلى شاعر الهجاء "دعبل الخزاعي" الشاعر العلوي المتمرد على حكم بني العباس،

والأبيات يهجو فيها الخليفة المعتصم بالله، من ص 113 إلى ص 114.

وتخضع بنية الفعل الدرامي لمنطق الاختلاف والتشابه بين الأمكنة وبين الشخصيات

الدرامية، وسنوضح ذلك في الجدول الآتي:

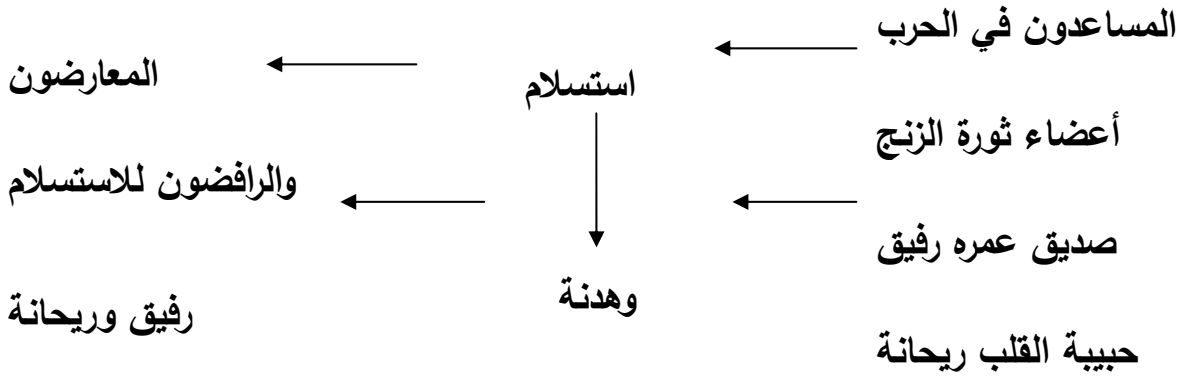
التشابه	الاختلاف	المكان الزمان الشخصيات
القوة والحلم والتطلع والطموح لبناء دولة مستقلة اسمها المختارة.	أسباخ البصرة. قائد ثورة الزنج. الثورة على الأوضاع.	علي بن محمد
القوة والتطلع لإبقاء الزنج تحت راية الدولة العباسية.	قادم من عاصمة الدولة العباسية بغداد. الابقاء على الأوضاع وقمع الثورة والتمرد.	الوفد العباسي المفاوض
حوار وتجاوز. هدنة وتفاوض.	بغداد # البصرة صراع وتصادم . ثورة وحرب	المكان العراق

فمن هذا الجدول التوضيحي يتوضح لنا أن البداية المنطقية للفعل الدرامي في

المسرحية تركز على بنية خلافية بين قطبين مختلفين في الرؤى والتوجهات الفكرية

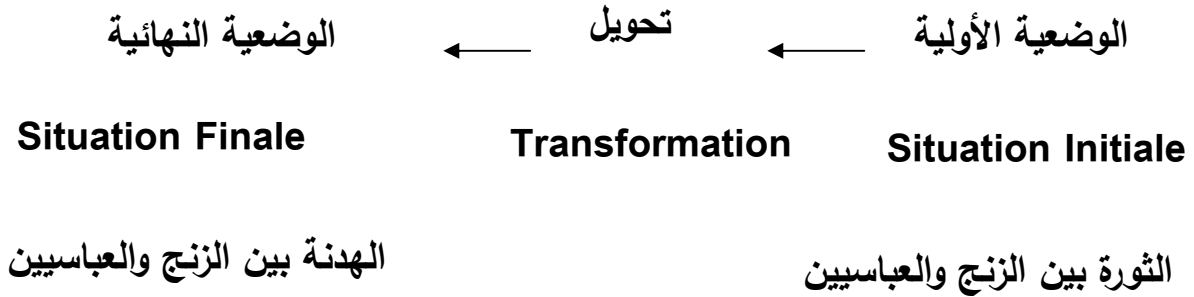
ومتباينين في الصفات الجسدية (العباسيين من البيض والزنج من السود)، وبنية إئتلافية

تتضمن رغبة كل طرف من قطبي النزاع والصراع (الزنج والعباسيون) في البحث عن الاستقرار الذي ينبذ العبودية والاستنزاف الذي يتعرض له الزنج من جهة، ومن جهة أخرى ينبذ القتل والدمار والحرق الذي يهدد العباسيين، ويدعو إلى السلم والحلم والحوار والتعايش، وبعد الحرب التي دامت حوالي خمسة عشر سنة وعانى فيها كلا الطرفين من القتل وسفك الدماء والتشريد وحرق المدن، توصل الطرفان إلى الهدنة، لكن هناك من عارضها ورأى بأنها مجرد استسلام وخصوصاً صديق درب قائد الزنج "رفيق" وحببية حياته "ريحانة"، وهذا الشكل يمثل العلاقة الدرامية التي ربطت بين شخص المسرحية:



فمن خلال هذا الشكل يتضح لنا أن الفاعلين الرئيسيين هما "علي بن محمد" من جهة وأعضاء الوفد العباسي المفاوض من جهة أخرى يحاولان تحقيق رغبتها في إنهاء الحرب التي قضت على الأخضر واليابس، وتحقيق السلام عن طريق الاتفاق على الهدنة ووقف سفك الدماء والتعايش السلمي، لكن تحقيق هذه الرغبة تعترضها أفعال معارضة مثل

"رفيق" الذي يراها خيانة لقضية الزنج والذي يرفض هذا التقارب والتجاور، وريحانة التي صدمت في حبيبها الذي كانت تراه بمثابة البطل القائد ينقلب إلى خائن مستسلم يبحث عن مصلحته الشخصية، ويبيع قضيته الأساسية وهي قضية التحرر من العبودية والاستغلال الذي تعرضوا له على يد العباسيين، ومن هنا سنمثل لعلاقة الاتصال والانفصال بين شخوص المسرحية في الشكل التالي:



تدل هذه العلاقات الدرامية بين شخوص المسرحية على التباعد أول الأمر ثم محاولة

إرساء التقارب في نهايته، ومن ذلك ارتكزت تركيبية بناء هذا النص المسرحي التراثي

على وضعيتين أساسيتين، وضعية أولية ووضعية نهائية.

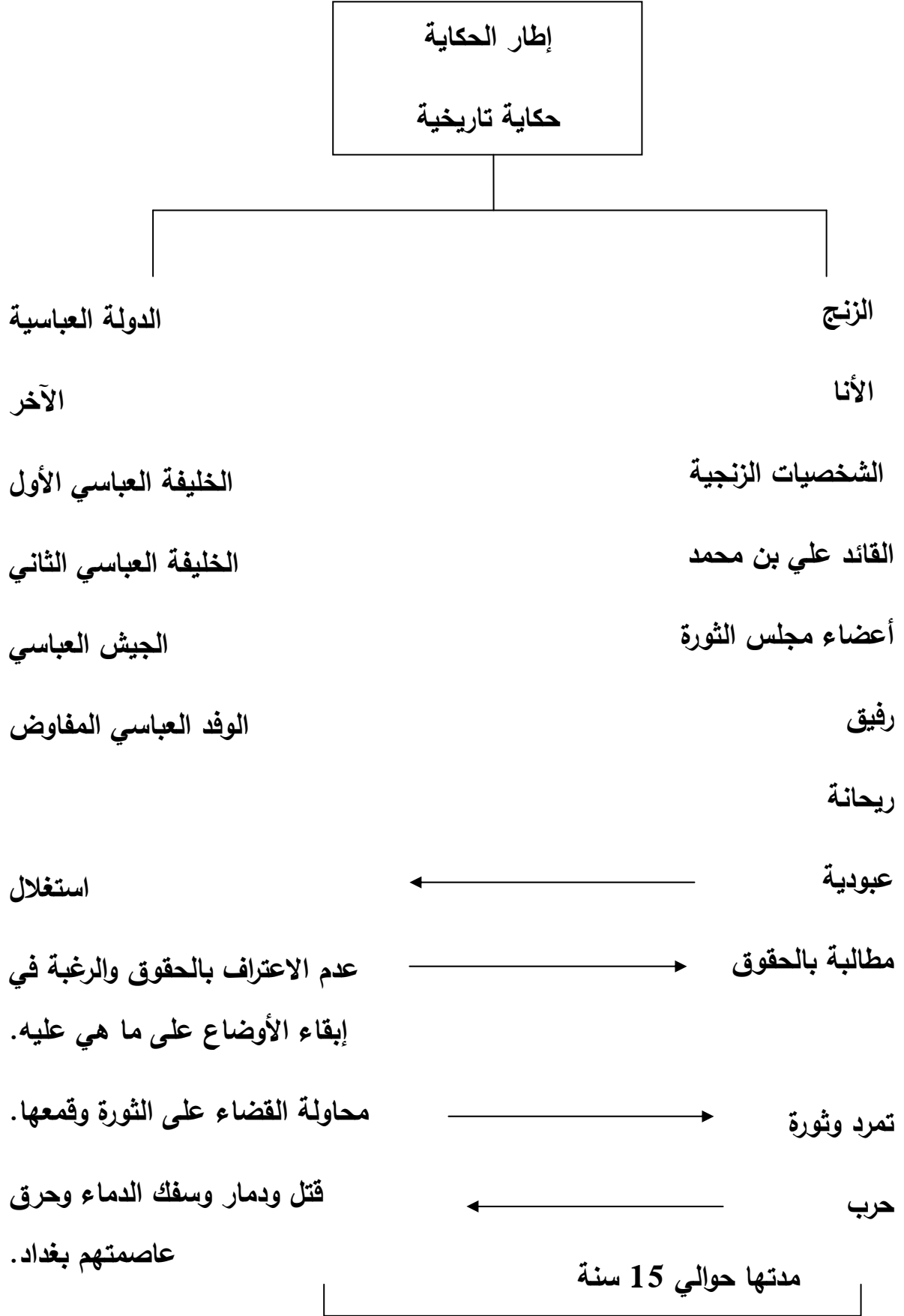
من هنا يتضح لنا أن المؤلف "

وهكذا يتضح لنا أن عز الدين المدني" قام بتركيب مشاهد مسرحيته التراثية على عالم

الصراع، صراع بين زنوج مستضعفين، مستنزفة قوتهم وثرواتهم، وبين حكامهم العباسيين

الجائرين الذين يعملون على استعبادهم واستغلالهم وسأعمل على توضيح إطار بناء

وتركيب حكاية "ديوان الزنج" في الشكل التالي:



اقترح العباسيون الدخول في هدنة ووقف الحرب التي أنهكتهم واستنزفت أرواحهم وممتلكاتهم، وقبول قائد الزنج بالهدنة.

يتضح لنا من خلال هذا الشكل أن بناء وتركيب إطار الحكاية يتمفصل دلاليا إلى ثنائيتين متعارضتين (الزنج ≠ بنو العباس)، بهذا نجد الشخصيات الدرامية ومواقفها اتجاه الأحداث وعلاقتها ببعض البعض قائمة على الكره المتبادل، لهذا جاءت نتيجة هذا التتمفصل الدلالي هو الدخول في الحرب والقيام بالثورة.

الفضاء: تعدد الفضاءات في ديوان الزنج وهي كالاتي:

الفضاء المفتوح: لقد بدأت المسرحية في فضاء مفتوح، حيث يجتمع الزوج في

الموقع الذي اختير لبناء مدينتهم المختارة:

علي بن محمد: فليقبل الصناع والعملية والفعلة...

رفيق: وغدا مدينتنا ... نريدها فاضلة.

علي بن محمد: في هذا المكان.

ريحانة: فيها كل جنة زهرة خفاقة يافعة¹.

¹ - مسرحية ديوان الزنج، ص: 24.

وهذا الفضاء المفتوح سبقه فضاء مغلق وهو السجن وسباخ البصرة وملحها وحراسها وعبوديتها.

محمد بن سلم: والسجن إثر السجن، والنفي والتشريد¹.

لقد تحرر الزنج من العبودية والاستغلال حتى وإن وصلوا العمل في سباخ البصرة وغيرها إلا أنهم أصبحوا أحرارا وبالتالي أصبحوا يتحركون في فضاء مفتوح ليس هناك من يقيد حريتهم أو يحد من حركتهم، وهذا ما قالته إحدى شخصيات الزنج >> واليوم نمارس وجودنا <<¹، هذا الوجود الذي لا تستقيم ممارسته إلا إذا كان الإنسان حرا .

أنتم تعلمون أنه لا يكفي أن يتغنى الإنسان بالحرية ليحققها، فلزاما أن نطبقها... لكن كيف؟ كيف؟²

ولتحقيق الحرية والعيش في كنفها والتمتع بها يجب أن يكون الفضاء الذي تتحرك فيه مفتوحا على العالم وعلى الناس، هذا الفضاء الذي تتفتح فيه المواهب وتحرر الأفكار وتتشجع الأفعال، ويتيح التعرف والانفتاح على الآخر فالخليط الذي كون مجموعة الزنوج المتمردين دلالة على الانفتاح والاتصال بالغير.

¹ - المصدر السابق، ص: 26.

¹ - نفسه، ص: 23.

² - نفسه، ص: 25.

انظر في صفوفنا السودان والأحابيش، وزط الآجام وأكراد العراق، وأعراب البادية وصعاليك الجبل وبرابرة إفريقية ومجوس الهند والسند¹.

الفضاء المغلق:

لقد أحست شخصيات الزوج أن الفضاء المفتوح لن يستمر طويلا، وكأنهم كانوا يستشرفون فشل تمردهم بسبب الأخطاء التي ارتكبوها، وبدعوا يتوجسون خيفة من المستقبل المجهول وما يخبئ لهم من مفاجئات، لأنهم لم يكونوا مسلحين بفكر ثوري حقيقي يدعو إلى التغيير الجذري وعلى قيم أخلاقية وفكرية وعقائدية، وجاءت القناعة بأن المستقبل يحمل في طياته العديد من المخاطر، ولذلك بدعوا التفكير في الدخول إلى فضاء مغلق.

أريد أن نتحصن، فلا خير أن نشن الحرب، وأن نبني في الأثناء ومعا... وفي وقت واحد نستولي على الأمصار ونخرب مدائن بني العباس... يجب أن نبني، يد تحارب والأخرى تشيد¹.

فعبارة يجب أن نتحصن تدل على الخوف وعدم الثقة في المستقبل، فالتحصن هو رغبة في الهروب من العدو وإلغاء الهجوم المباشر وهو رغبة في الدفاع.

¹ - المصدر السابق، ص: 27.

¹ - نفسه، ص: 32.

لقد عبرت شخصيات الزنج وعلى لسان زعيمهم وقائدهم "علي بن محمد" عن رغبتهم في التحصن، أي في الدخول في فضاء مغلق، وهذا يدل على الضعف واقترب الهزيمة، وهو من بوادر خسارة الحرب، ونهاية "علي بن محمد" كانت مأساوية فها هم خصومه يخاطبونه بهذا الكلام :

الحصار مضروب عليك في البر والبحر والنهر، وأعطيت عنقك لمن سيذبحك من الوريد إلى الوريد¹.

إن الانتقال من الفضاء المفتوح إلى الفضاء المغلق هو الذي ميز حركة شخصيات الزنج :

لجعلكم سجناء في عيشكم وسلوك حياتكم...¹.

الفضاء المكاني:

تحركت الشخصيات المؤيدة لثورة الزنج وقائدها "علي بن محمد" في فضاءات مفتوحة أولا فحققت انتصارات عسكرية وفكرية وسياسية لأنها تملك حرية الحركة وبعيدة عن كل القيود أيا كان مصدرها.

¹ - المصدر السابق، ص: 80.

¹ - نفسه، ص: 81.

لقد بدأ الزوج تمردهم في فضاء مفتوح سيطروا عليه سيطرة تامة وهو سباح البصرة، فهو مجالهم الذي يصلون فيه ويجولون دون منافس لأنهم عرفوا هذا الفضاء من قبل بكل تفاصيله، كما كان فضائهم الفكري مفتوحاً لأن المبادئ والقيم التي آمنوا بها كانت مبادئ إنسانية خالدة ناضل من أجلها الإنسان منذ الأزل، وهي مبادئ العدل والمساواة بين البشر، فضاء الأفكار غير محدود ولا نهائي باعتبارها ملك للإنسان وحده، فوجد الزوج أنفسهم في حرية تامة فانتصروا على أعدائهم.

إضافة إلى هذا، فقد كانوا يقيمون في فضاءات مفتوحة، فلم يعرفوا المدن والجدران والأسوار، كانوا يعيشون في الطبيعة، كانوا مرتبطين أشد الارتباط بعالمهم البسيط الممتد في الفضاء المفتوح، إنهم لا يفكرون بالحدود، بل بالحرية فتحرروا في الطبيعة المفتوحة، فكان الانتصار الكبير لهم والهزيمة لعدوهم، فكروا في بناء مدينة فاضلة أطلقوا عليها اسم "المدينة المختارة" ولكن عندما دخلوها أغلقت عليهم الأسوار وترسمت الحدود وتحددت الآفاق، وانفصلوا عن الطبيعة، فجاءت الهزيمة والنكراء.

إن الشخصيات التي انهزمت هي الشخصيات التي أغلقت عليها الفضاءات وخاصة 'علي بن محمد' بطل الثورة والمسرحية، أما الشخصيات التي حملت الأمل في الانتصار هي 'رفيق' وحبيبة البطل 'ريحانة' فقررروا الخروج من الانغلاق.

أما شخصيات الوفد العباسي الذين انطلقوا في فضاء مغلق (مدينة بغداد) فإنهم انطلقوا منهزمين، منكسرين أمام خصومهم الزوج، ولكن عندما خرجوا إلى الفضاءات المفتوحة والتقوا مع الزوج في فضائهم المفتوح انتصروا.

الفضاء الزمني:

لقد تصرف "عز الدين المدني" في الزمن بحرية كبيرة، إذ جعل الزنج معاصرين للقرامطة والبابكية >> لقد عمل فعلا إلى التعامل مع المادة التاريخية تعاملًا يختلف عن تعامل المؤرخ، فلقد اعتمد فنية التزامن التي لا تعتبر احترام التتابع الزمني أمرا ضروريا، بل أكثر من ذلك بدت هذه الفنية في شكل نظام ثابت يعمل على تجاوز هذا المنطق الزمني في مختلف مسرحياته...<<¹.

تصرف عز الدين المدني في الزمن كما تصرف في المادة التراثية، فأباح لنفسه محظورات المؤرخ واستطاع بهذه الفنية أو الرؤية للزمن أن يعطي لشخصياته أبعادا إنسانية أكبر على مستوى الامتداد الزمني، وأن يجعل الأحداث أكثر قدرة على اختراق الحواجز الزمانية المقيدة للإنسانية، تصرف في الفضاء الزمني بكل حرية عندما رأى أن شخصياته في كل مسرحياته تعيش بنفس الهموم، هموم الإنسانية، فالقضايا المطروحة هي قضايا واحدة >> وأن تكون هذه الانتفاضات والثورات متباعدة في الزمن فليس في

¹ محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص:50.

ذلك أدنى حرج ما دام يخلق تواسلا بين هذه الحركات، ويؤكد الحاجة إلى الوعي بحقيقة الصراع بين قوى محافظة على علاقات الاضطهاد والظلم وبين قوى التقدم والخير في مستوى المجتمع العربي والإسلامي شأنها في ذلك شأن مختلف المجتمعات الإنسانية <<¹.

لقد تحركت شخصيات مسرحية "ديوان الزنج" في فضاءات مختلفة ومتنوعة بين الماضي والحاضر، فلقد عمد "عز الدين المدني" إلى >> التعامل مع المادة التاريخية تعاملًا يختلف عن تعامل المؤرخ، فلقد اعتمد فنية التزامن التي لا تعتبر احترام التتابع الزمني أمراً ضرورياً، بل أكثر من ذلك بدت هذه الفنية في شكل نظام ثابت يعمل على تجاوز هذا المنطق الزمني في مختلف مسرحياته، ولعل ذلك لا يخلو من طرح إشكاليات: فلقد اعتمدت هذه الفنية أساساً المعيشة بين زمنين أو أكثر في وقت واحد، الشيء الذي يعطي للحدث الوارد دلالات متعددة ويعطي للشخصية أكثر من وجه ويجعل العلاقة بالمتفرج أو القارئ بعيدة عن البساطة... <<¹.

لقد تلاعب "عز الدين المدني" بالفضاء الزمني للشخصيات، إذ أنه انطلق من التحديد الدقيق كأنه مؤرخ لزمان الأحداث إذ يقول: >> ... يا أيها الناس انصتوا يرحمكم الله،

¹ - محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث ص: 52.

¹ - نفسه، ص: 50.

كان خروج صاحب الزنج في يوم لأربع أيام بقين من شهر رمضان سنة خمس وخمسين ومائتين... <<¹.

وبعد هذا التحديد الدقيق للتاريخ، ينحرف "عز الدين المدني" عن مساره التاريخي ويبدأ في استعمال عبارات ومصطلحات بعيدة كل البعد عن العصر الذي حدده في بداية المسرحية، فأطلق عبارة "مجلس الثورة" على الجماعة التي كان يجتمع معها "علي بن محمد"، وكذلك قوله أن "علي بن محمد" كان >> إذا فرغ من معركة عسكر في مكان وانفرد بأصحابه الستة... <<¹.

فتسمية "مجلس الثورة" هي تسمية غريبة عن عصر "علي بن محمد" كما أنها من مصطلحات القاموس السياسي والعسكري الحربي لعصرنا الحالي.

كما أن هناك بعض التعابير والمصطلحات بعيدة كل البعد عن العصور القديمة، بل تحمل دلالات عصرية، ومن هذه المصطلحات اسم "رفيق" فهو اسم يحمل ملامح تعبر عن شخصية ناطقة بالفكر العلماني الحالي.

رفيق: الدنيا قائمة على قرنين قرن الخير وقرن الشر، يحركهما العنف...².

¹ - مسرحية ديوان الزنج، ص: 19.

¹ - نفسه، ص: 90.

² - نفسه، ص: 84.

رفيق: حمدان قرمط وأشياعه هم علماء، والعلم لا يزال ولا يزيغ ولا يغلط ولا يعرف

للأهواء بابا، ونحن نريد أن تكون ثورتنا علمانية عالمية...¹.

كما وظف اسمه للتعبير عن جيل الشباب المثقف الذي لم يخبر القتال المسلح:

رفيق: إنكم تذكرون تاريخ النضال كما لو كان ليلة من ألف ليلة وليلة...².

رفيق: لكنكم تعيشون دائما على الذكريات... إنني أجهلها¹.

وهذه الملاحم التي يتصف بها رفيق مكنته من طرح قضية الصراع بين الأجيال، جيل

الشباب الثائر المتطلع لمستقبل زاهر، وبين الجيل السابق الذي يفكر بعقلانية ويحمل

أفكارا معتدلة متجذرة من الماضي.

كما أن العلاقة التي تربط بين الزوج والدولة العباسية تحيل القارئ/المتفرج إلى

العلاقات التي تربط بين دول العالم الثالث والدولة الغربية المسيطرة، فالشروط المقدمة من

طرف الوفد العباسي المفاوض تبين بوضوح عن الشروط التي تفرضها الدول الاستعمارية

الغربية على مستعمراتها القديمة، وأن توهم هذه الدول - دول العالم الثالث- أنها مستقلة،

ولكنها في الوقت نفسه هي المتحكمة في اقتصادها وسياستها الداخلية، وذلك من خلال

¹ - المصدر السابق، ص: 36.

² - نفسه، ص: 26.

¹ - نفسه، ص: 27.

فرض أسعارها على المواد التي تنتجها هذه البلدان، أو من خلال منعها من حرية بيع هذه المواد إلى غيرها من البلدان.

صالح بن وصيف: رابعا: أن نحسم نزاعنا القائم على سبخ البصرة فمولانا وسيدنا الخليفة المعتمد على الله يعرض عليكم أن يبتاع ملح سبخ البصرة أجمع.

علي بن محمد: أن يشتري كل الملح.

أبو الحامد: نعم، وبدينار عباسي، القنطار الواحد من الملح.

صالح بن وصف: خامسا: أن لا تبيعوا ملح السبخ إلى قيصر الروم أو إلى إمبراطور الصين.

علي بن محمد: قبلنا الشروط¹.

كما ورد في المسرحية مصطلح التحالفات، وهذا مصطلح حديث وعصري:

خليل بن ابان: لو تحالفنا مع القرامطة لاستطعنا أن نبيع ملحنا إليهم.

علي بن محمد: (غاضبا)، عدنا والعود أحمد إلى القرامطة².

¹ - المصدر السابق، ص: 62-63.

² - نفسه، ص: 44.

لقد تحدى 'عز الدين المدني' في مسرحيته 'ديوان الزنج' التاريخ والزمن، فدخل في فضاء زمني لا ينتهي، وجعل شخصياته تتحرك في فضاء أكثر شمولية وذلك لأن القضية المطروحة هي قضية نجدها في كل الأزمنة، والقيم التي قامت من أجلها ثورة الزنج هي قيم إنسانية خالدة.

اللغة في مسرحية "ديوان الزنج":

استعمل 'عز الدين المدني' في مسرحيته 'ديوان الزنج' لغة عربية فصيحة بعيدة عن التعقيد، فالحوار كان نابضا بالحياة إلى درجة أن الصورة المرسومة بالكلمات صورة واضحة جدا.

لغة المسرحية لغة جميلة صافية، بعيدة عن التعقيد والغموض، حاملة هموم المثقفين في الماضي البعيد وفي الحاضر، وهي لغة درامية استطاعت جذب الجمهور المتكون من طبقات متنوعة، والحامل لرؤى مختلفة وتوجهات سياسية متعددة، واللغة سهلة وفهومة، وذلك لأن المؤلف طرح قضايا إنسانية خالدة مثل الحب والعدل والمساواة، الخير والشر، لغة حملت هذه القيم والمبادئ لا يمكن أن تكون مستعصية على القارئ، بل يجب أن تكون مفهومة.

لقد استخدم 'المدني' لغة جعلته يتعامل مع التراث بطريقة سلسلة غير معقدة فعمد إلى تصوير أحداث جرت في الماضي من خلال أحداث الحاضر، ومثالنا على ذلك تفسير

الطرق الملتوية التي تسلكها البلدان الغربية الغاصبة على بلدان العالم الثالث كإيقاعها في فخ القروض التي تصرفها هذه البلدان المستضعفة المقترضة في استيراد المواد المصنوعة من هذه البلدان المقرضة، وأسقط هذا الواقع المعيش في الحاضر على معاناة الزوج المستضعفين من طرف العباسيين.

أبو المحامد: هذه الآلة تساعدكم على كسح الملح في السباخ فهي لكم... نجهز عمالكم بمائة منها فاحتفظوا بها¹.

كما أن اللغة التي استعملت في الحوار الآتي هي لغة عصرية حديثة يفهمها العام والخاص:

أبو المحامد: بل لا تتس أن جزءا وافرا من القرض ذهب في المساحيق والأساور والخواتم والفساتين والرياش، وذهب الجزء الآخر في سفر 'ابن علي بن محمد' إلى بلاد الروم¹.

فعبارة القرض هي عبارة مأخوذة من القاموس الاقتصادي العصري.

ومنه قوله أيضا:

أبو المحامد: لقد منحناكم مليون دينار ذهباً قرضاً كذلك؟

¹ - المصدر السابق، ص: 66.

¹ - نفسه، ص: 80.

لقد كان المحتسبون العباسيون يوم كانوا يشرفون على السباخ ينتجون، بل ينتج عمالكم خمسمائة وألف قنطار في السنة الواحدة، إن اليوم والسباخ في حوزتكم والعمله هي عملتكم والحكم بأيديكم، فإن الإنتاج قد انحط، وتدهور وإذا به يقدر في السنة المنصرمة بألف قنطار والخمسمائة؟

أين هي الخمسمائة....

أبو المحامد (مخاطبا صارخا): وفيما ذهبت دنانير القرض إذن؟ قل فيما أنفقت، أجبني....¹.

كما عبر "المدني" عن المصطلح الحديث "نظام النقد"، و"نظام الملوك" بالآتي:

أبو المحامد: إن الخليفة المعتمد على الله أبي إلا أن يبقي العشرين ألف دينار في بيت المال، وكذلك مبالغ شراء كمية ملح السباخ، وذلك خوفا من سطو اللصوص عليكم ووثوب العيارين بكم... فأموالكم في مأمن من كل غائلة وأنتم باستطاعتكم أن تسحبوها متى شئتم.

علي بن محمد: لا خلاف بيننا وإنما الثقة في كل شيء.

خليل بن ابان: بيت مال المسلمين هي بيتنا جميعا¹.

¹ - المصدر السابق، ص: 68.

¹ - نفسه، ص: 69.

لقد جاءت لغة المسرحية واضحة سهلة مفهومة من طرف عشاق الروايات الدرامية ومجىء التراث الإنساني الذي سيبقى خالدًا خلود الإنسانية، بالإضافة إلى هذا الفضاء التراثي يعتمد العرض المسرحي الديواني على مجموعة من المكونات والتقنيات الجمالية والمؤثرات الصوتية والعناصر السنوغرافية:

الإضاءة:

تعتبر الإضاءة المسرحية مكونًا سنوغرافيًا أساسيًا في العملية المسرحية لأنها لغة معبرة وخطاب بصري يتوازى مع الخطابات السينمائية الفرجوية الأخرى التي تساهم كلها في خلق فرجة درامية ركحية منسجمة هرمونيا ودلالية وفنيا وجماليًا لاتسامها في العرض المسرحي الديواني ببساطتها وبعدها عن التعقيد الذي يوظف الحزم الضوئية لأننا غالبًا ما نجد هذا العرض يستند على الإضاءة الطبيعية، كما نجدها تتخذ في العرض المسرحي الديواني دلالات سياقية نصية ودراماتولوجية في تلويناتها وانعكاساتها الهندسية، حيث تكشف عن الممثلين كشفًا ظاهريًا تشخيصيًا وتواصلًا.

فقد لعبت الإضاءة في المسرحية دورًا هامًا في تعميق الموقف الدرامي في الكثير من المشاهد، مثل استعماله الضوء المنبعث من مصباح الجيب لتحديد البؤر الضوئية كما أنه استعمل الإضاءة لتقسيم الفضاء وتحديد الأمكنة.

كما استعمل صاحب المسرحية تقنيات جديدة في ذلك الوقت، مثل استعماله الفوانيس الصغيرة من طرف الجواسيس العباسيين الذين يعملون لفائدة الوفد العباسي المفاوض لكي يبحثوا عن ضحاياهم وعن المشتبه فيهم، وهي تقنية غريبة في ذلك العصر.

فالإضاءة خرجت من وضعيتها التقليدية المتداولة واستعملت بطريقة موظفة زادت الموقف والحدث الدرامي تعقيدا، لأننا نعرف أساليب المخبرين وتعاملهم مع ضحاياهم والنهائية المحتومة التي تنتظرهم في غياهب السجون المظلمة، وهذا ما عاصره كل المثقفين في سنوات الستينات من القرن الماضي.

الأزياء:

تعد الأزياء عنصرا رئيسا في العملية الإبداعية المسرحية لأنها تعبر عن وضعية الممثلين بتقديمها معلومات عن نسبهم وطبيعة طبقاتهم الاجتماعية ووظائفهم وأدوارهم في المجتمع، عاكسة لنمط تفكيرهم ونمط معيشتهم، ولهذا نجدها تمتاز بالأصالة أو بالمعاصرة أو بالحرفية أو الرمزية حسب طبيعة العرض المسرحي.

وعلى هذا الأساس، يوظف العرض المسرحي الديواني أزياء تاريخية تتسم بالأصالة في محاكاتها للأحداث التاريخية: >> فعلى صعيد الأزياء اكتفى التصميم بالجزئيات الدالة على التصنيف المذكور للشخص (شخص منحازة أو محايدة) ووضعها في السياق الدرامي (بالنسبة للوفد العباسي) إحالة على التاريخ مع إبراز علامات الرخاء وحتى التفوق

بواسطة العمامات المضيئة مثلا مقابل أزياء أكثر تواضعا وتجريدية واقترابا من العصر: جلباب أسود وعصابة حمراء فقط بالنسبة لمجلس الثورة، وتوحيد أزياء بقية الشخوص الأخرى مع تغيير للمؤشرات الفرعية حسب تغير الشخصية أو الموقف أو المشهد..... << 1.

لقد أخذت الملابس في المسرحية دلالات رمزية وأدت عدة وظائف جمالية وفكرية، فالملابس تحيل إلى السلطة، ولم تاريخية، بل شبه تاريخية معبرة عن أصالة الشخصيات، واصفة لتراثها وتقاليدها وعاداتها.

الديكور:

يعد الديكور من أهم المكونات التقنية التي تجعل العرض الدرامي غنيا بالفرجة الجمالية، وقد يكون الديكور وظيفيا أثناء احتوائه واشتغاله وتحريكه ديناميكيا لأن هناك ديكور صامت جامد غير وظيفي مقم يخلو من الدلالات الإيحائية ومؤشراتها ومقاصده الفنية والجمالية.

ومن هنا نجد الديكور في المسرح التراثي شعبيا بسيطا، لكنه في نفس الوقت يتسم بالديناميكية والحركية، كما نجده في بعض الأحيان يعتمد على جسد الممثل وطاقته البدنية والجسمية.

¹ - أحمد حاذق العرف: المسرح التونسي وعوائق التجاوز، دار سحر للنشر، تونس، دط، 1997، ص: 78-79.

ففي مسرحية 'ديوان الزنج' يتجرد الديكور من الثبات والسكونية ليعبر عن حركية التاريخ والأحداث بأبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية، فهو ديكور متحرك يفجر من خلاله الممثل طاقاته البدنية، مثل ما قام به الممثل الذي مثل دور 'الطبري' في المسرحية، حيث يظهر من كل زوايا المسرح حول المشاهدين.

كما كان هناك تبادل في المواقع بين الممثلين والمشاهدين، ممثل يخرج من المقاعد المخصصة للجمهور ويصعد على الركح، ثم يخرج ويأتي غيره وهكذا دواليك، وكانت تقنية غريبة يمارس خلالها الممثل لعبة الخفاء والتجلي، لعبة الحقيقة والخيال، لعبة الممثل والمشاهد، فكسر الجدار الرابع وهذه إحدى تقنيات بريخت وأصبحت القاعة تنفذ إلى الركح، والركح يحيل إلى القاعة >> انطلاقا من أن المسرحية أعدت بالأساس خصيصا لمسرح الحمامات وما شابه من مساح الهواء الطلق (أي فضاء مفتوح)، فقد بادر بتشكيل العرض وصياغة إيقاعه بناء على هذا المعطى بأن عمد إلى فرقة الفضاء التقليدي وإدماجه ضمن فضاء أشمل يشغل فيه كل حيز (مهما كان حجمه وعمقه) قادر على توليد المعنى وتنظيم فضاء ركحي جديد يقوم على تقاطع الأمكنة وتجاوب الدلالات << ¹.

¹ - زيجمونت هنبر: جماليات فن الإخراج، ترجمة د/ هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1993، ص: 152 .

فالعرض المسرحي لمسرحية 'ديوان الزنج' يتشكل من ثلاثة أركاح منفصلة، وهذا التواصل جاء عن طريق الحبكة الدرامية، وقد كان التطور تطورا منظورا وحكائيا، وهذا على خطى منظر الملحمية بريخت >> ومن جهة أخرى استغنى عن الديكور واكتفى بالمنصات المتحركة لما تتيحه من يسر وسرعة في الانتقال من مكان إلى آخر أو المرور من وضعية إلى أخرى والتداول بين السرد والتشخيص أو بين اللعب الفردي والتعبير الجماعي... <<¹.

الممثل:

يعد الممثل العصب الرئيس في العملية الإبداعية المسرحية، بحيث لا يمكن الاستغناء عنه لكونه عنصرا جماليا في الفرجة الدرامية وعنصرا أساسيا في العرض السنوغرافي ومكونا جوهريا في عملية التواصل بين خشبة والقاعة.

ولهذا نجده اكتسب عبر مسار تاريخ المسرح قيمة لا يستهان بها في منظور جمهور هذا الفن النبيل، وله أيضا أهمية بالغة الأثر في تحريك العرض وإغناؤه لأنه كان المسؤول الوحيد عن نجاح العرض أو فشله، ولكن مع ظهور المخرج في منتصف القرن التاسع عشر تضاعفت قيمته فأصبح في نظر بعض المخرجين مجرد دمية يتصرف فيها المخرج كيفما يشاء.

¹ - أحمد حائق العرف، المرجع السابق، ص:78.

من هنا نجد الممثل في العرض المسرحي التراثي الديواني هو أساس هذا العرض، حيث نراه يستغني عن كل العناصر التي تساهم في إثراء الفرجة الدرامية كالماكياج والموسيقى، الإضاءة، الديكور، السنوغرافيا وبعض التقنيات الأخرى، لكن العرض لا يمكن أن يستغني عن مقومين أساسيين هما الممثل والمتفرج.

ففي 'ديوان الزنج' استطاع مخرج المسرحية أن يدير الممثلين بحرفية رغم عددهم الكبير، >> وقد واجه المخرج هذا الحشد الهائل من الشخصيات التي حفل بها هذا الديوان سواء كانت شخصا محورية (مجلس الثورة ويتركب من سبعة أعضاء والوفد العباسي ويتركب من خمسة أفراد وهما طرفا الصراع في بناء العالم الدرامي) أو ثانوية (مساعدة) منحاذا لهذا القطب أو ذلك من قطبي الصراع أو محايدة (شاهدة فقط على ما يجري) عبر توزيع عول فيه بالأساس على الأزياء... أما التشخيص فقد بني على التعاقب بين اللعب الجماعي (حيث تأتي جاذبية المؤدين من التفاعل فيما بينهم وتتنوع طرق لعبهم تبعا لتنوع المواقف التي يشخصونها والعلاقات التي يقيمونها مع الشخصيات التي يجسدونها) والتشخيص الفردي (يتحول الممثل إلى راو يتكيف كل مرة مع سياق الدور الذي اسند إليه) مع ما يتخلل ذلك من حركات أو أغان جماعية تربط بين المشاهد أو تختصر أحداثا أو توضح غموضا أو تبليغ رسالة (الممثلون هنا - دون استثناء- لا يتقمصون

شخصيات وإنما يعرضونها ولا ينقلون حالات سيكولوجية وإنما وقائع وصراعات بين قوى متناقضة... << 1.

وقد كان هناك نوع من الارتباط بين الممثل والجمهور في قاعة العرض، إذ كان من الممكن رؤية الممثل وهو يتدخل بملاحظاته الساردة والمعلقة من وقت لآخر، ومن هنا كان المخرج مبدعا في تحطيمه للقواعد التقليدية الأرسطية للمسرح، والممثل في المسرحية هو مجرد بوق يعبر عن التوجهات السياسية والقناعات الثقافية التي آمن بها المؤلف وغيره من المثقفين في ستينيات القرن الماضي، وهذه تعتبر تقنية من تقنيات "بريخت" واسباسية من أساسيات المسرح الملحمي الذي يعد مسرحا تعليمي بالدرجة الأولى.

وعلى هذا الأساس، يحقق الممثل في العرض المسرحي لديوان الزنج الاتصال بينه وبين الدور الذي يقوم به إلى حد الفناء فيه، ولكنه في الوقت نفسه ينفصل عن دوره من حين لآخر، ومن هنا نخلص إلى أن الممثل في "ديوان الزنج" ليس مجرد أداة سنوغرافية عادية كباقي العناصر الأخرى، وإنما هو وسيلة تعبير وطاقة متفجرة تزداد تفجرا كلما كان للمتلقي حضور فعلي وإيجابي.

¹ - أحمد حاذق العرف: المرجع السابق، ص: 78-79.

ومن التقنيات الحديثة التي لجأ إليها 'عز الدين' في مسرحيته "ديوان الزنج" نجد:

الاستطراد:

إن تقنية الاستطراد هي تقنية مسرحية جديدة ومبتكرة من قبل عز الدين المدني من أجل تأصيل المسرح العربي، وقد مكنه الاستطراد من تركيب العمل الدرامي تركيباً سلساً مرناً، حركياً، حيويًا، وقد استعملها المدني في "ديوان الزنج" حيث يقوم الراوي بقص الحادثة في خطوطها العامة، ثم يعود ليتحدث عن نقطة جاءت غامضة بغية توضيحها وتفسيرها وإضاءتها أو التعليق عليها، ومثال على ذلك:

المؤلف: صالح بن وصيف... صالح بن وصيف: من؟ من يدعوني بأسمي ولا يكتيني؟

المؤلف: أنا مؤلف الديوان... كم تملك من الضيعات؟

صالح بن وصيف: ألف ضيعة!... أقطعنيها مولاي الخليفة!!!

المؤلف: وأنت يا جعفر؟ ... هل فكرت يوماً أن للحقيقة وجوهاً متعددة، وربما متناقضة؟!؟

أبو جعفر بن جرير الطبري: الحقيقة واحدة: إسلامية، سنية، عباسية، رسمية!

المؤلف: أبا حامد وأنت؟

يعقوب الصميري: إن لي ملاح في البصرة قد هدرت بددا، وإن لي ألف قنطار من
الحنطة والف قنطار من القطن، والف قنطار من الأثاث والرياش قد احترقت كلها في
حريق البصرة، إني فقير!.....

المؤلف: يحي بن خالد!

يحي بن خالد: لا تفضحني!

المؤلف: يا شعور البلاط! ويا ضارب الطبل والزكرة! أنت القائل:

الله درك من سليل خلائف ماضي العزيمة طاهر السريال

أفنييت جميع المارقين فأصبحوا متلددين قد أيقنوا بزوال

قد عرفكم الجمهور على حقيقتكم فكسروا طبولكم وزكرتكم!

يحي بن خالد: أبا جعفر العسقلاني القاضي بديوان المظالم، تقضي ولا تحكم، وتتنظر

ولا تحسم!

العسقلاني: أتولى الإفتاء والإشارة على مولانا الخليفة المعتمد على الله...

المؤلف: عمك في الظاهر بريء وفي الباطن مغشوش¹.

¹ - مسرحية ديوان الزنج، ص:54.

وهكذا يتدخل المؤلف أو الراوي باستعراض الشخصيات التاريخية ومحاكمتها على مواقفها وأفكارها وقيمها، وذلك عن طريق نقدها وتسفيه تصرفاتها، وفضح ممتلكاتها والتنديد بمهادنتها للسلطان الحاكم.

ونظرا لأهمية التراث عند 'عز الدين المدني'، فقد اعتبرت أحداث الماضي مادة غنية ينهل منها، ونظرا لتعلق المدني بحكايات التاريخ وشدة تمسكه بها وجد في ذلك الطريق السهلة نظرا لأنها قدمت له موضوعا جاهزا وشخصيات موصوفة، فالتاريخ هو ضرب من ضروب التراث، فهو حقيقة مطلقة لكنه يتجدد بتجدد الوعي والاستخدام والتوظيف الفعال. وتمثل مسرحية "ديوان الزنج" نموذجا للعمل الذي يستلهم مقومات جمالية من التاريخ والتراث العربي، وهذا ما يترجم مدى وعي عز الدين المدني الفكري والفني بالتراث، ويمدى وعيه بحدود التعامل مع إمكانات التراث التعبيرية، فعندما بحث المدني عن شكل جديد للمسرح يثبت الهوية العربية وجد في التاريخ الشيء الكثير بما فيه من نقاط إيجابية وسلبية، فتمت إعادة صياغتها بنصوص مركبة تخترق الحقب الزمنية وتقارب بينها وتدمج ما هو سياسي وفني لمناقشة قضايا راهنة ماضية مولدا بذلك علاقة تفاعل جميلة بين النص المسرحي والنص التاريخي.

وقد بدأ هذا التفاعل من العنوان، فنجد لهجاً كذلك إلى فنية الاستطراد الذي استطاع بواسطته المؤلف أن يعود إلى حيثيات الماضي عن طريق العنوان الذي تخيره المدني من مجال التاريخ وله صلة بالحادثة التاريخية، فبين تسمية "ثورة الزنج" و"ديوان الزنج" علاقة

تفاعل أضفى بها المدني طابع التأريخ على نصه المسرحي منذ البداية، فيتجلى للقارئ مضمون المسرحية واهتمامها بالجانب التاريخي منذ ولوج العنوان، بما أنه هو العنبة الفاتحة التي تستقبل القارئ فترسم لديه انطبعا مسبقا حول النص.

وقد جرى هذا الاستطراد العنواني بطريقة جميلة، فكانت العودة إلى التاريخ على أساس المغايرة لا على أساس المحاكاة.

وتعتبر المادة التراثية بما فيها المادة التاريخية أهم استدعاء واستطراد في "ديوان الزنج"، فقد انطلق المدني من التاريخ باعتباره نتاج حقبة زمنية معينة ماضية تعكس سياقات فكرية متنوعة ومختلفة، مما يحقق له صيرورة الانفتاح على أزمنة لاحقة، ومما يساعد على تحقيق خصوصية في الكتابة.

لقد استطاع الكاتب إحداث استطراد مسرحي نصي مع حادثة تاريخية هي "ثورة الزنج"، وهي أهم الثورات التي عرفها التاريخ الإسلامي، وقد اعتبرها المؤرخون أول ثورة على النظم الإقطاعية، وتحمل بين طياتها مبادئ وشعارات تتعلق بالإصلاحات الاجتماعية والسياسية، وهي تعتبر من أخطر الثورات التي عرفها العصر العباسي، وقد هزت أسس الدولة العباسية أكثر من أربعة عشر عاما، إذ بدأت منذ عهد الخليفة المهدي سنة (255هـ/869م) وازداد خطرها في عهد الخليفة المعتمد (279هـ/870م)، وكان زعيم هذه الثورة رجلا ادعى النسب العلوي وعرف باسم "علي بن محمد بن عيسى بن زيد بن

علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب¹، وهي حادثة تقدم وقائع مترامية عبر الأزمنة الساحقة والغابرة ليقدّمها لنا المدني في شكل نص إبداعي درامي قابل للقراءة والتأويل، قوامه العلاقات والإشارات الركحية والشخصيات والأحداث، ولكن في حلة غير تلك التي عليها أحداث النص التاريخي الأصل، وتعد هذه المقومات النصية هي نقطة الالتقاء بين النص التاريخي والمسرحي، فأحداثه مسرحية "ديوان الزنج" مستوحاة من "ثورة الزنج" في العصر العباسي، وجاء هذا الاستدعاء نتيجة اقتناع المدني بأن >>التراث بمختلف جوانبه جزء من مقوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال<<².

ولذلك تعد مسرحية 'ديوان الزنج' علامة بارزة في تاريخ المسرح التونسي لما قامت عليه من توظيف للنص التاريخي، إلى جانب ذلك، استدعى المدني تسمية شخصياته من النص التاريخي "ثورة الزنج" فقد سمى بطله "علي بن محمد" وجعل منهم قائدهم وزعيمهم، فورد في قوله على لسان 'أبو جعفر بن جرير الطبري'، وهو أحد عناصر الوفد العباسي الذي جاء يتفاوض مع أعضاء مجلس "ديوان الزنج":

¹- الطبري: المرجع السابق، ص:1743.

² - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالرواية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص:143.

إن صح ما انتهى إلى أسماعنا يا علي، فإنك علي بن محمد بن أحمد بن علي ابن عيسى بن زيد بن علي بن الحسين ابن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه¹.

وهي نفس التسمية والمكانة التي يحملها زعيم ثورة الزنج أيام الدولة العباسية حسب ما تناقلته كتب التاريخ².

كما نجد عدة استعمالات لمصطلح "الاستطرد" نذكر منها الإعلان عن حلول الوفد العباسي المفاوض على أعضاء مجلس الثورة³، والغرض من وراء استعمال الاستطرد في هذا الموضوع هو كسر الاندماج، فالاستطرد >> في حقيقة الأمر هو شكل من أشكال التغريب المستعمل عادة لكسر الإيهام المسرحي، وذلك بمحاولة الحول دون اندماج المتفرج فيما يجسمه الممثلون من أحداث وحالات، والوسائل إلى هذا الغرض متنوعة ومتعددة وأهم هذه الوسائل قطع تسلسل الأحداث بإدخال عنصر أو عناصر غريبة عنها، كأن يظهر المؤلف على الركب ويخاطب شخصية من شخصيات المسرحية ولعل هذا ما استعمله الكاتب في هذا الاستطرد بالذات، إذ قام المؤلف يخاطب الوفد العباسي واحدا واحدا بطريقة أشبه ما تكون بالاستنطاق، فاضحا لنوايا الوفد العباسي الحقيقية، ومذكرا في الآن نفسه الجمهور بأن الأمر يتعلق بعرض مسرحي لا غير وبالتالي لا حاجة للاندماج،

¹ - مسرحية ديوان الزنج، ص: 65-66.

² - الطبري، المرجع السابق، ص: 1743.

³ - مسرحية ديوان الزنج، ص: 54.

بل يتوجب التحلي بالفطنة وبحضور البديهة حتى يمكن فهم حقيقة ما يدور من أحداث وأحوال»¹.

الانتحال:

واعتمد المؤلف أيضا خاصة الانتحال التجريبية بعودته إلى استلهام التراث بشتى أشكاله، فجعل الشخصيات تنطق بكلام ليس لها قصد تصعيد الحوار حول موقف أو مسألة، ونرى ذلك يتجسد على لسان زعيم الزنج 'علي بن محمد' الشخصية الرئيسية في ديوان الزنج في قوله:

امض سليمان! ولا تنته من البصرة حتى تقتل التجار، وتصلب السماسرة، وتحرق النخاسين، وتحرر العبيد، وترجع أموال المسلمين ومناعمهم إلى بيت المال².

فقد جاء هذا الكلام المنحول حرفيا كما هو عليه في كتب التاريخ تحقيقا وتأكيذا وتوثيقا لموقف علي بن محمد الشخصية التاريخية، ويقدم المدني بعض أقوال هذه الشخصية التاريخية كما تناقلتها كتب التاريخ، فيؤرخ من خلالها للماضي ويحاكي من خلالها التاريخ، رابطا الماضي بالحاضر ومستحضرا الماضي محولا إياه إلى واقع حي يعيشه القارئ لا مجرد خبر يقرأه في كتب التاريخ.

¹ - محمد المديوني: عز الدين المدني والتراث، ص:122.

² - مسرحية ديوان الزنج، ص:32.

كما نجد الانتحال أيضا في موضع آخر من المسرحية، من ذلك ما جاء على لسان أبي جعفر بن جرير الطبري، وهو أحد أعضاء الوفد العباسي إلى مجلس الزنج:

لقد عدت من سباح البصرة وراعني ما شاهدته، واني لمراجع ما كتبتة في تاريخ الرسل والملوك في شأن ثورة الزنج، أيها الناس أنصتوا يرحمكم الله، لا تعتمدوا كتابي، إني غالط، فثورة الزنج لم تكن فتنة وعلي بن محمد لم يكن خارجيا وعملة السباخ لم يكونوا عبيدا، راجعوا التاريخ، راجعوا التراث، رب أنعمت فزد¹.

وقد ذكر هذا الكلام حرفيا في كتاب تاريخ الأمم والملوك للطبري²، وقام المدني بنقله في إطار ما يعرف بالانتحال.

إن توظيف خاصية الانتحال الفنية أضفى على بناء المسرحية الدرامي تلك المرجعية التراثية التي ارتكزت عليها الأحداث الدرامية.

الألعاب:

أما خاصية الألعاب الفنية، فتتجلى في اعتماد المؤلف على القصائد الشعرية التي تمجد بطولات الماضي، وتبث الحيوية في المتلقي وتدعوه إلى المشاركة الجماعية، ومن بين هذه الألعاب نجد فنية يمارسها الممثلون وهي لعبة الخفاء والتجلي، فالممثل يتخفى

¹ - المصدر السابق، ص: 118-119.

² الطبري: المصدر السابق، ص: 510-511.

مع المشاهدين وفجأة يظهر ويصعد على الخشبة ليكمل دوره، وهذا ليبيث الحماس في الجمهور، ودعوته للمشاركة في العرض.

أما عن الشعر فنجد في بعض مواطن المسرحية، من ذلك استدعائه لقصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة¹، وقصيدة يحيى بن خالد في هجاء علي بن محمد وثورة الزنج والتي يخاطب فيها المعتمد على الله²، وبذلك فقد خلق المدني تفاعلا جميلا يجمع بين النثر والشعر، فكان نصا مسرحيا مختلفا عن النصوص المتعارف عليها ونتج عملا دراميا قوامه الأصالة والمعاصرة.

¹ - مسرحية ديوان الزنج، ص: 104-105.

² - نفسه، ص: 107-108.

وخلاصة القول فإن المدني حاول تأصيل المسرح العربي وتأسيسه وذلك من خلال تشغيل الفنيات والطرائف البلاغية والسردية والحكاية والأدبية والتاريخية الموجودة في التراث العربي القديم وهو ما ولد تفاعلا بين النص التاريخي والنص المسرحي.

سعى المدني لأن يؤسس مسرحا عربيا روحيا وهوية وقالبا وأن يخلقه إبداعا وشكلا ومضمونا ووظيفة ورؤية، فالمسرح عنده يقوم على البحث والتجريب والإبداع والابتكار والبحث عن قالب مسرحي جديد وكتابة مغايرة قوامها الأصالة والمعاصرة، من خلال تفاعل الخطاب التاريخي مع النص المسرحي مولدا بذلك نصا دراميا قوامه إعادة قراءة جديدة للتراث من خلال منظور جديد مغاير لتلك القراءة السائدة للتاريخ، قراءة تتماشى وقضايا العصر الراهن.

لقد قدم عز الدين المدني في مسرحية "ديوان الزنج" تفاعلات نصية تجمع بين النص المسرحي والنص التاريخي كقوائم تحافظ على بنيتها المستقلة، وقائع انتقلت من نص تاريخي إلى آخر مسرحي درامي، فتحولت بذلك من صيغة لأخرى ومن زمن لآخر، وقد قام المدني بعمليات بحث عميقة في التراث والتاريخ -هاتان التقنيتان اللتان تعتبران من أهم ركائز المسرح الملحمي البريختي- وذلك لتوظيف النص التراثي وإيراده في النص المسرحي توظيفا له يخدم هموم العصر الحاضر ورؤى تعبر عن الواقع المعاصر، ولأن

>> التاريخ نفسه أشد درامية من درامية القرن العشرين...¹<< فقد أراد عز الدين

المدني أن يجعل من التاريخ مسرحا.

¹ - يان كوت: شكسبير معاصرنا، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص:22.

الفصل الثاني:

المؤثرات البريختية في المسرح المغربي

-الاحتفالية- مسرحية"ابن الرومي في مدن الصفيح"

لعبد الكريم برشيد أنموذجا

المبحث الأول:المسرح الاحتفالي المغربي

المبحث الثاني: المؤثرات الاحتفالية في مسرحية "ابن

الرومي في مدن الصفيح" لعبد الكريم برشيد

الفصل الثاني: المؤثرات البريختية في المسرح المغربي

- الإحتفالية -

مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" لعبد الكريم برشيد أنموذجاً

المبحث الأول: المسرح الاحتفالي المغربي

إن المسرح في المغرب من أكثر الأشكال الأدبية والفنية رواجاً وانتشاراً بين الطبقات الشعبية، فظهوره الفعلي يعود إلى سنة 1920 بفضل الزيارات الفنية التي قامت بعض الفرق المسرحية إلى هذا البلد مثل فرقة "محمد عز الدين" التونسية التي زارت المغرب عام 1923، وقدمت مسرحية "صلاح الدين"¹، وفرقة سليمان القرداحي التي كان لها اسماً كبيراً في تلقي فن المسرح في المغرب من قبل الجماهير الشعبية. ومن خلال هذه الفرق المسرحية تكون شعوراً لدى المغاربة لتأسيس فرق مسرحية محلية، قصد ممارسة هذا الفن الجديد والاستمتاع به، ومن ثم توالت الفرق المسرحية في الظهور كفرقة "جوق التمثيل الفاسي" التي تأسست عام 1924²، ومن بين الأسماء البارزة التي ساهمت في تطوير المسرح في المغرب الأقصى نذكر على سبيل المثال لا الحصر "محمد القرى"، "عبد الواحد الشاوي"، "المهدي المنيعي"، "عبد القادر البدوي"، "عبد الهادي بوزبع"، "الزكي

¹ - ينظر: علي الراعي: المرجع السابق، ص: 481.

² - نفسه، ص: 412.

العلوي"، "عبد الحق الزروالي"، "أحمد الطيب العلج"، "الطيب صديقي"، "عبد الكريم برشيد"..... وآخرون.

ومن أكثر المسرحيين المغاربة الذين ساهموا في تطوير المسرح المغربي "العلج و"برشيد" و"صديقي" وذلك من حيث تجريب مختلف الأشكال المسرحية التي عرفت في المغرب "كالحلقة"، "مسرح البساط"، "الاحتفالية" ... وغيرها، وهي كلها أشكال تراثية شعبية، حاول هؤلاء الكتاب تجريبها في المسرح المغربي، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، ومن هذه الأشكال المسرحية "الاحتفالية" وهي اجتهاد مسرحي، ظهرت في النص الثاني من سبعينيات القرن العشرين، وهي تعتبر نوعا من الثورة على المسرح العربي الراهن فالمسرح الاحتفالي هو مسرح مغاير، له مميزات التي تميزه عن بقية أنواع المسرح. والمسرح في المنظور الاحتفالي >> تظاهرة شعبية عامة، ولأنه كذلك، فلا يمكن أن يفصله عن الواقع اليومي لنجعل منه مجرد حلم أو وهم، إن المسرح واقع حياتي بالأساس ولكنه واقع مكثف ومركز، وأكثر شفافية وصدقا من الواقع اليومي، إنه واقع نلبسه الأفعنة المسرحية لنخلع عن الواقع الحقيقي ألقنته التي يختفي تحتها، وإذا كنا يوميا لا نرى من واقعنا غير ظواهر الأشياء وقشورها، فإن الأمر بالنسبة للمسرح يختلف، ذلك لأننا في بواطن الأشياء وجوهرها الحقيقي<<¹.

¹ - محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، وزارة الثقافة المصرية، ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، دط، 1994، ص:59.

إن الهدف الرئيسي للمسرح الاحتفالي هو الخروج من الفوضى الفكرية التي قلصت من طموح المسرح المغربي وجعلته يراوح مكانه حتى صيرته بوقا للثقافة الاستعمارية فالمسرحيون الاحتفاليون يرون بأن حياة الإنسان عبارة عن مجموعة من الاحتفالات في مناسبات مختلفة، كالأعياد والميلاد والختان والزواج والموت، وغيرها...، وأن أهم ما في الاحتفالية أنها لا تقوم على ثنائية: الممثل والمتلقي، بل تقوم على المشاركة الجماعية التي يتحول فيها المتلقي إلى ممثل بدوره، وبذلك يتحرر الإنسان من هموم الواقع اليومي

>> أيها المسرحيون العرب... هذا عصر الاحتفال... فاحتفلوا.... احتفلوا <<¹.

هذا النداء هو دعوة صريحة ومباشرة للمسرحيين العرب من طرف أحد أهم أقطاب جماعة المسرح الاحتفالي، المؤلف المغربي - عبد الكريم برشيد- نشره بمجلة التأسيس "دفاتر مسرحية" سنة 1987، وهذا لأجل الإسهام في بناء مسرح عربي له هويته وروحه وفكره ولغته، وذلك >> بإحداث انقلاب جذري ابتداء من التمثيل والنص والإخراج والمعمار المسرحي والمؤسسة <<².

وقد جاء قبل هذا النداء موجة من البيانات التي تنادي لهذا المسرح الجديد وتدعو إليه إذ كان البيان الأول سنة 1976 كإعلام لظهور هذا التيار من مدينة مراكش، وهذا لم يكن صدفة بل >> لأن هذه المدينة من خلال ساحتها "جامع الفنا" كانت دائما سوقا

¹ - وليد بوعديلة: رسالة الأطلس "المسرح الاحتفالي أو الاحتفالية في عمق المسألة"، ع228، 15-21/02/1999
تصدر عن دار الأطلس للصحافة والنشر، باتنة، ص: 17.

² - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 66.

للوجدان الشعبي، إنها احتفال شعبي مفتوح، احتفال يجسد الفعل الدرامي، هذا الفعل القائم على وسائل تعبيرية مختلفة (الشعر، الغناء، الحكاية، التقليد، الزجل والألعاب البهلوانية)¹.

فمن خلال ساحة المدينة (جامع الفنا) يجتمع كل الناس ليتحاورو في قضاياهم المشتركة، وهذه التجمعات في ساحة المدينة لا زالت إلى اليوم >> ففي مراكش لا زال الاحتفاظ بالأصالة والجنور الضاربة في تاريخ الفلكلور بما فيه الطوائف الدينية والرقصات الجبلية البربرية >>². وقد دعم هذا النداء بكتابات نظرية وبعض الأعمال مختلفة على أن >> تراكم المساهمات الاحتفالية - إبداعا وتنظيرا ونقدا ومناقشة- وتساعد المد الاحتفالي، كلها عوامل أدت بالضرورة إلى ميلاد الجماعة >>³، وجماعة المسرح الاحتفالي⁴ متكونة من مؤلفين، نقاد، ممثلين، مخرجين، صحفيين، باحثين مسرحيين، وأيضا نجد ضمنها رسامين، تقنيين مهندسين، موسقيين، شعراء، وهذا باعتبار هؤلاء جميعا لهم علاقة بشكل من الأشكال بفن المسرح، تبنا النظرية الاحتفالية وعملوا داخل ورش مسرحي واحد >> لأن الفعل المسرحي من حيث هو فنون وصناعات

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص:56.

² - خراف محمد: نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة الأقلام، المغرب، ع6، 1980، ص:5.

³ - محمد السيد عيد: نفسه، ص:70.

⁴ - جماعة المسرح الاحتفالي من المغرب، ونجد بالإضافة إليها فرقة الحكواتي من لبنان، والفوانيس الأردنية والسرادق المصرية.

متشابهة ومتداخلة ومتكاملة، لا يمكن دراسته إلى داخل فضاءات مختبرية تتعدد فيها الاجتهادات وتختلف لتشکل في الختام من خلال تكاملها شيئاً موحداً¹.

وبهذا فإن المسرحيين الاحتفاليين في المغرب يدعون إلى المسرح الجماعي وعلى جدوى جماعية العمل التي من خلالها كما يقولون >> يمكن أن نضمن للبحث المسرحي صفتين: التكامل والشمول². وإلى جانب وجوب العمل الجماعي في العمل المسرحي يجب أن يكون هناك التنظير والإبداع معاً، إذ أنه من خلال >> إحداث تراكمات في الإبداع والنقد والتنظير والممارسة، هذه التراكمات بما تحمله من تعدد وتنوع هي الكفيلة وحدها بإيجاد وعي مسرحي، فهذا التأسيس يقوم على النظرية والممارسة معاً، وبهذا كان فناً وكان فكراً وكان صناعة³ >>، فلا يوجد أي نجاح من دون وجود تنظير مسبق وتخطيط، وأيضاً من غير وجود نقد هادف لاستيعاب العمل المسرحي ككل، والتأسيس هنا هو بناء الاحتفالية التي يعتبرها "عبد الكريم برشيد" هو تأسيس ثانٍ للمسرح العربي إذ أن التأسيس الأول كان مع "مارون النقاش" عام 1848، حيث كان >> أول عمل مسرحي عربي تأليفاً وتمثيلاً شهدته بلادنا واهتزت له⁴ >>، وهو تمثيلية "البخيل" لتكون إعادة لهذا الفعل التأسيسي التي >> ابتدأت مع أسماء مسرحية في الستينات (يوسف

¹ - محمود نسيم: المسرح العربي والبحث عن الشكل مجلة النقد الأدبي (فصول): ، المجلد 14، ع1، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع 1995، ص:83.

² - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 76.

³ - محمد نسيم: المسرح العربي والبحث عن الشكل، مجلة فصول ، مصر، المجلد 14، ع1، 1995، ص:83.

⁴ - ميشال عاصي: الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980، ط3، ص:188.

إدريس، علي الراعي، الطيب الصديقي) ولكنها في السبعينات والثمانينات انتقلت إلى الجماعات، وبذلك أصبحت أكثر فاعلية وشمولية¹، فإعادة التأسيس هذه ضمن الجماعة لا تعني أن تكون >> إجهازا على العطاءات الفنية والفكرية السابقة وذلك لأنها عطاءات الذات العربية، ولذلك تؤكد الاحتفالية فعل الاستمرار، ولكنها في الوقت نفسه تؤكد القطيعة <<²، فالاحتفالية لها أسسها واختياراتها وأفكارها، وبهذا تكون القطيعة هي استمرار لتلك الأعمال السابقة لتطورها وتنميتها ضمن مؤسسة جماعية، وعليه فإن الخطوط العامة بين بداية التأسيس الثاني وعملية استكمالها هي خطوط مشتركة لأنها تبحث في كيفية بناء مسرح عربي.

وقد أصدرت جماعة المسرح الاحتفالي بيانها الأول سنة 1979 أوضحت فيه >> أن الاحتفالية بالأساس ورش، وفضاء مفتوح للإضافات ابتداء من الخليج إلى المحيط <<³، لتتوالى البيانات بعد ذلك آتية بالجديد من إضافات وبحوث متصلة بما قبلها وبما بعدها باستمرار، وهذا لإيمان الاحتفاليين بأن تجدد اللقاء >> هو إقرار ضمني بأن باب البحث مفتوح أبدا، مفتوح للخلق والإضافة، فالاحتفالية ليست كينونة ثابتة ومستقرة، ليست بناء جاهزا، وإنما هي بالأساس هذا الفعل الذي يسمى البناء <<⁴، هذا البناء الذي يستدعي الاجتهاد والعمل المستمر لا الكسل والتراجع، فكان بذلك البيان الثاني، فالثالث،

¹ - محمد نسيم: مجلة فصول، ع1، 1995، ص:83.

² - نفسه، ص:82.

³ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 58.

⁴ - نفسه، ص:81.

فالرابع في مارس من كل عام >> ليكون احتفالا يتجدد مع دورة الحياة والطبيعة، إنه بعث بعد موت، أو شبه موت، فهو لا يغيب إلا ليحضر، ولا يبتعد إلا ليقترّب، وهو في بدايته الجديدة هذه يكتسب أبعادا وآفاقا جديدة إضافية <<¹، والتجدد والاستمرار هما من أهم مميزات العيد والاحتفال، والاحتفال في مفهوم المسرح الاحتفالي بديل كلمة "العرض" ويفضل "عبد الكريم برشيد" مصطلح الاحتفال على العرض لأن >> العرض كلمة متداولة في سوق التجارة، وهي تعني وجود بضاعة تعرض على المستهلك نسميه جمهورا، هذا الجمهور الذي انحصر دوره في أمرين هما: دفع ثمن التذكرة والتصفيق، ومعنى هذا أن برشيد يرفض كلمة العرض لأنها ابتذلت، ولأنها ترتبط بالعبرة التجارية المعروفة "العرض والطلب" <<².

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 155.

² - محمد الكباط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1986، ص: 296.

مفهوم الاحتفالية:

يكتسي مصطلح الاحتفالية الكثير من الغموض واللبس، فالكثير من الدارسين يخلطون بين مصطلح الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، وقد جاء "البيان الرابع" المعنون بـ "الاحتفالية كذات وكيونة"، لجماعة المسرح الاحتفالي يوضح ويبين هذا الاختلاف، 'عبد الكريم برشيد' يرى بأن >> الاحتفالية غير المسرح الاحتفالي وذلك لأنها أعم وأشمل منه في الأصل وفي الكل، أما المسرح الاحتفالي فهو الفرع والتجلي، إنه فعالية فكرية وفنية تستند على التصور الاحتفالي، هذا التصور الذي نحاول أن نشكله داخل منظومة فكرية مترابطة ليكون بذلك فلسفة... فلسفة ملتزمة بالإبداع والسلوك معا حتى تصبح فنا وأخلاقا في نفس الآن... إن الاحتفالية كصفة يمكن أن تلحق بالإبداع والأشخاص معا - مبدعين كانوا أو غير مبدعين- فنقول عن مسرحية أو قصيدة أو لوحة بأنها احتفالية، كما نقول عن شخص بأنه احتفالي، تماما كما هو الشأن بالنسبة للرومانسية والوجودية والصوفية، حيث يوجد الإبداع الرومانسي والشخص الرومانسي كذلك، أو الشخص الوجودي أو الصوفي، فالاحتفالية - كفلسفة - لا نكتبها على الورق فقط، وإنما نعيشها سلوكا يوميا ومبادئ وقناعات ومواقف لها التحام بالمعيش والمتخيل في نفس الوقت<<¹. فمصطلح الاحتفال لم يوضع اعتباطيا، بل جاء موافقا مع التصور الفني لمسرح يعكس تقاليد وحضارة الإنسان العربي، كما يؤكد "عبد الكريم برشيد" على >> أن

¹ - عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، دار الجماهير للنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 1989-1990، ص:138.

أكبر النقاد والمبدعين العرب قد اتفقوا على اعتبار المسرح تجمعا واحتفالا أو ديوانا، "فالطيب الصديقي" مثلا قد استخدم مصطلح الحفل أو الديوان في الكثير من الحالات، واستخدم عز الدين المدني مصطلح "الديوان"، كما "فضل الطيب العليج" مصطلح "الحفل"، أما يوسف إدريس فيستعمل كلمات "التجمع"، و"الحفل"، و"السمر"، في حين يقترح "سعد الله اسم "مدهرة"، وكل هذه التسميات تدور حول مصطلح واحد هو "الحفل"، لهذا قررت جماعة المسرح الاحتفالي اعتبار الاحتفال أو الحفل مصطلحا خاصا، لأن الاحتفال في نظره هو الشكل التعبيري الذي تولدت عنه كل الفنون الأخرى من رقص وشعر وغناء ورسم وما إلى ذلك¹. فمصطلح الاحتفالية يراه "برشيد" هو ذلك التعبير عن الحس الاجتماعي بشكل جماعي أو بالأحرى بشكل احتفالي.

والاحتفال كما جاء في البيان الثالث هو مجرد >> تظاهرة حسية تعبر من خلالها الحياة عن وجودها واستمراريتها وتجدها، وهي تظاهرة محركها الأساسي هو الإنسان الحي، هذا الإنسان الذي يعقل الأشياء ويحسها، فيفرح ويغضب، ويقلق ويحزن، والذي يترجم هذه الأحاسيس اللامرئية إلى فعل حسي منظور²، فنحن لا نجد أي فن من الفنون لا يحتوي على الاحتفالية، وذلك باعتبارها تعبر عن الحس الجماعي للأفراد.

¹ - مصطفى رضاني: الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، مجلة التبيين تصدر عن جمعية الجاهظية، الجزائر، ع11، 1997، ص:33.

² - عبد الكريم برشيد: المسرح الإحتفالي، ص:90-91.

أما البيان لسادس لجماعة المسرح الاجتماعي فيعني المشاركة، فأى شيء كما يقولون >> يبدأ من الاحتفال، وفي الاحتفال يبدأ منه ويمضي إليه، وقد يغيب ثم يعود إليه، يعود مع الدورة الاحتفالية التي ترافق الحياة والأحياء ودورة الطبيعة، إن الاحتفال - في معناه الحقيقي - ماذا يمكن أن يكون سوى أنه - تحرر بصيغة الجمع - تحرر هو أو لا يكون¹.

والاحتفالية هي أول محاولة تنظيرية في المغرب الأقصى، فقد عرف هذا الأخير الكثير من الاحتفالات الشعبية والمظاهر والتجمعات، وقد حاولت الاحتفالية من خلال بياناتها التنظير لمسرح جديد متحرر من تبعيته الغربية >> وهذه الحاجة تجسد ذاتها وحقيقتها في الاحتفال الشعبي والعمومي والجماعي، والاحتفال بهذا المعنى هو تعبير جماعي عن حس اجتماعي، وبهذا كان أول درجات المسرح، وأن إيجاد مسرح عربي لا يمكن أن يبدأ إلا من هذه البداية، أي من الاحتفال الذي خليته المسرح الأساسية، وبغير هذا يكون مثل من أراد بناء السقف قبل الأساس، وفي الاحتفال يحضر الجسد، كل الجسد، وذلك هو في حقيقته المعنى العميق للتظاهرة المسرحية، ومن هنا الحاجة للتأكيد على الحضور،

¹ - عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب المأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والإيديولوجيا، مجلة فصول، القاهرة، مج13، ع4، شتاء 1995، ص15.

حضور الناس واحتشادهم وحوارهم داخل المكان الواحد والزمن الواحد، وذلك حول القضية الواحدة والوحدة << ¹.

ويعرفه محمد أديب السلاوي >> بأن مصطلح الاحتفالية يرتبط تاريخيا بعلم عادات الشعوب العربية وفنونها التي تحتوي على طابع الاحتفال في التراث العربي، موزعة بين مجموعة من الفنون ورثها الشعب العربي عن الحضارات المتعاقبة عليه منذ العصور القديمة << ²، فالمغرب كغيره من الدول العربية عرف بعض المظاهر الاحتفالية التي ارتبطت بالأشكال الفنية الشعبية أو ما يعرف بـ Ethnographie أو الأثنوغرافيا*.

والاحتفالية هي الانعكاس الطبيعي لعادات الشعوب، وهي التعبير التلقائي عن حياتهم اليومية، فمن مقوماتها "الحرية" و"التمرد على القيود"، فهي صرخة ضد الظلم والاستبداد وهي تقديس الإنسان وحرية وكرامته وعدالته، وهذا ما نلمسه من خلال شعارها >> إنسانية الإنسان وحيوية الحياة ومدنية المدنية << ³، كما تعبر عن تلاحم الأفراد ووقوفهم في المحن مع بعضهم البعض من خلال اجتماعهم مع بعضهم البعض، ولهذا نجد تعريف المصطلح في لسان العرب: >> أت من : اجتمع... وحفل

¹ - عبد الرحمان حمادي: جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح المغربي، مجلة الوحدة، المغرب، ع95، 96، يوليو، أغسطس 1992، صفر، محرم 1412هـ، ص:27.

2- مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1993، ص:62.
* - الإثنوغرافيا: هو أحد العلوم الحديثة التي تبحث في أصول السلالات البشرية (الأعراق) وخصائص الشعوب، محمد أديب السلاوي: إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، الاحتفالية أو ما قبل المسرحية، مجلة الأقلام، العراق، ع6، س15، 1980، ص:17.

³ - عبد الكريم برشيد: الاحتفالية في أفق التسعينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1993، ص:12.

القوم يحفلون حفلا، واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا، وحفل من الناس أي جمع وهو في الأصل مصدر، والحفل الجمع: المجلس، ومحفل القوم ومحتفلهم مجتمعهم <<¹، ومن هنا نستنتج بأن الاحتفالية أكبر من مجرد اتجاه مسرحي، فالمسرح الاحتفالي لا يمكن أن يتحقق إلا داخل التجمعات الاحتفالية، ويعرفها عبد الكريم برشيد بأنها << ظاهرة فكرية وفنية واجتماعية، ظاهرة أفرزها واقع تاريخي يسعى إلى قتل العناصر الحيوية في الإنسان، وتجريد الحياة من مقوماتها الأساسية {...} وهي محاولة جادة لإعطاء أجوبة جديدة لأسئلة قديمة، أسئلة وأجوبة تنطلق أساسا من إحداث تغيير جذري في مفهوم المسرح ووظيفته ولغته وأدواته التقنية المختلفة >>²، فالاحتفالية كما عرفها برشيد ظاهرة اجتماعية تسعى لتجسيد الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي للأفراد على المستوى الفني، وذلك في أماكن معينة كالساحات والأسواق والحفلات، فالاحتفال كما يراه "ألفريد سيمون" << يعكس الحقيقة ظاهرة، في وقت جعلت الحضارة الغربية من المسرح وسيلة لتشويه الحقيقة >>³، فالاحتفالية تسعى لبناء إنسان حر وتدعو إلى الثورة إلى كل من شأنه أن يطمس هوية الإنسان وحرية وكرامته، وهي تسعى كذلك لبناء مسرح جديد، مسرح يدعو إلى تحقيق التواصل بين الملقى والمتلقي، فالتواصل في المفهوم الاحتفالي يعني المشاركة والحوار وعدم الاندماج، وجعل المتلقي فطنا للحكم على ما يعرض أمامه، وهذه من خصائص ومميزات المسرح الملحمي، وهذا ما يؤكد أن الاحتفالية << حاولت -

¹ - ابن منظور: المرجع السابق، مادة حفل، ص: 156 - 157.

² - مصطفى رضائي: الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، ص: 34.

³ - نفسه، ص: 35.

من خلال - الأبحاث والدراسات والبيانات - أن تقيم لها منظومة فكرية، وأن تكون هذه المنظومة من الاكتمال والشمول حتى تستوعب الأسس الفكرية والجمالية لبناء مسرح وبناء إنسان وواقع <<¹، والاحتفالية ظاهرة عامة لا ترتبط بميدان المسرح فقط، بل هي ظاهرة اجتماعية منفتحة على مختلف التطورات والقضايا الجديدة، وهي كما يقول برشيد :

<< الاحتفالية مشروع فكري وفي لم يكتمل بعد >>²، فالاحتفالية ثورة ضد التزييف الذي يفرضه المجتمع المعاصر، فهي أكبر من اتجاه مسرحي >> ذلك أنها ليست فعلا للتمييز - داخل المسرح العربي- وإنما هي مشروع للتأسيس، تأسيس كل المسرح العربي، وبهذا أمكن أن نقول أن الاحتفالية ظاهرة حضارية، ظاهرة يعبر من خلالها الإنسان العربي - الموجود الآن/هنا- عن هويته وحقيقته وفكره وروحه وقضاياها وأحلامه وإبداعاته وجنونه <<³، وعليه قامت الاحتفالية بمحاولة تأسيس جو مسرحي جديد وزمن مغاير هو الزمن الاحتفالي فقد قامت هذه الأخيرة >> بتفجير الزمن الآلي بأبعاده الثابتة (الماضي -

¹ - عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1405هـ، 1985، ص:145.

² - حسن يوسف: الحساسية الأنثروبولوجية بين المسرح الغربي والمسرح المغربي، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1987، ص:57.

³ - عبد الكريم برشيد: مدخل لفضاء المسرح الاحتفالي، مجلة كلمات فصلية تصدر عن أسرة الأدباء والكتاب في البحرين، ع7، 1986، ص:137.

الحاضر - المستقبل) لتخلق زمنا احتفاليا يسعى إلى أن يزاوج بين الماضي - كشيء معلوم - وبين المستقبل - كشيء مجهول - يعتمد أساسا على عنصر المصادفة >>¹.

أهداف الاحتفالية:

تهدف الاحتفالية إلى تأسيس مسرح مختلف لجمهور بدوره مختلف، لأن التأسيس كما يرى الاحتفاليون هو >> البحث الدائم والمتواصل عن خطاب درامي - إبداعا ونقدا وتنظيرا - يحقق تميزه عن باقي الخطابات الدرامية المستوردة ليحمل في طياته الهوية الحضارية للذات العربية الإسلامية من خلال تشكيل بنية متكاملة تشمل كل فضاء المسرح العربي نصا وإخراجا وأداة وإدارة وجمهورا ومعمارا >>²، فالتأسيس في مفهومها هو التجديد في المسرح من حيث الشكل والمضمون، فالاحتفالية هي >> رؤية مغايرة للوجود، هذه الرؤية لا نريد لها أن تكون جديدة، لأن الجديد معرض لأن يصبح قديما ومتجاوزا... نريدها رؤية مركبة لأن الواقع مركب، رؤية تتمثل الأشياء في تناقضها وتكاملها وتمايزها وتحولها المستمر، ولأن الوجود تتعدد فيه الألوان وتختلف، فقد كان ضروريا أن تحيط رؤيتنا بكل هذه الألوان وأن تتركها كما هي في حقيقتها >>³. فالاحتفالية ثورة على القديم ودعوة إلى التغيير والتحدي، وهي تسعى من خلال بيانات

¹ - حسين المنيعي: التأصيل في المسرح العربي من خلال حركية النص، مجلة الوحدة، المغرب، ع94 و95، صفر/محرم 1412، يوليو/أغسطس 1992، ص:74.

² - عبد المجيد شكير: المسرح العربي بين التجريب والتأسيس وحول المفهوم والإشكالية، مجلة البحرية الثقافية، فصلية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع20، ص5، 1999، ص:60.

³ - عبد الكريم برشيد: مدخل لفضاء المسرح الاحتفالي، ص:140.

جماعتها إلى تحقيق التغيير، وهذا ما نجده في البيان الأول للاحتفالية، إذ نجد في الفقرة (27): >> إن المهم هو تغيير الإنسان، تحرير ممن ذاته أولاً، ثم مما يحيط به من مخلفات الماضي، ومتى أوجدنا الإنسان الجديد سهل علينا إيجاد الواقع الجديد <<¹، فهذا البيان يدعو تحرير الإنسان من ذاته، فالاحتفالية باعتبارها تظاهرة شعبية عامة لا بد من مشاركة المتفرج مباشرة في الإبداع والتفكير دون وساطة، ومن هنا يصبح إنساناً واعياً لما يجري حوله، حراً في تفكيره واختياره، مشاركاً في الإنتاج، متصلاً حوله، كما أنه يجب تحريره مما يحيط به من مخلفات الماضي، وهذا لا يعني تحريره من ذاكرته وتراكماته المعرفية السابقة، بل هو تحريره من الأفكار الغربية الآتية من الخارج والتي جعلته عبداً لها ومجرد مروج لها، فهي لا تتبع لا من ذاته ولا من واقعه، هو التحرير أيضاً من النظريات والمذاهب التي تجعل من الجماعة الإنسانية فرقا وشيعا تصب كلها في الصراع، وبذلك يفقد الإنسان الحرية والعدالة وكذا القدرة على إيجاد هويته وفكره، وعلى اعتبار أن >> الاحتفالية تسعى إلى خلق مسرح شعبي، ولكن هذا لا يمكن أن يتأتى إلا بوجود مؤسسة مسرحية جديدة، مؤسسة تعمل على تجاوز ما هو كائن وموجود وقائم، لتعمل بعد ذلك على خلق هياكل جديدة مغايرة للإنتاج وتسويق المسرحيين <<²، ثم يأتي البيان الذي يليه ليكون التفسير والتغيير هما وظيفة الاحتفالية، ويتجلى لنا هذا في أن >> وظيفة المسرح الاحتفالي هي وظيفة ذات حدين متكاملين: التفسير والتغيير، إن

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 61.

² - نفسه، ص: 63.

الفهم هو المنطق، إنه المفتاح الأساسي لفتح كل مغلق، وبسط كل منقبض، وفك كل الرمز، وأن الفهم الذي نقصده هو بالأساس فعل لإحالة، فعل يستطيع بالضرورة فعل آخر غيره، ويتجسد هذا الفعل في إحداث انقلاب جذري في هندسة الواقع والتاريخ والإنسان <<¹، فهذا البيان يحارب السكون والركود، ويدعو إلى الحركة والفعل اللذان يغيران العالم، فهما أساس التغيير، ففهم الواقع ليس معناه الوقوف عند حد هذا الفهم وتفسيره، بل إلى متابعة هذا الواقع ومحاولة تغييره وتجديده، وبصفة خاصة العمل المسرحي الاحتفالي، ويسند هذا التغيير إلى مسرحيين يشترط فيهم الحيوية، وقد اعتبرتهم الاحتفالية بنائين >> هؤلاء الناس الذين يتفاعلون مع محيطهم، فيضيفون ولا يكررون... ويجددون ولا يقلدون، وبهذا أمكننا القول بأن الممثل لا يحتفل نفس الاحتفال مرتين لأنه لا أحد يعيش لحضتين متشابهتين تماما <<²، ففعل التغيير كله يرجع إلى الحيوية والنشاط، هذه الحيوية ناتجة أيضا عن قناعة أن المسرح الذي يعني الحياة بكل ما تحمله من زيف وأقنعة يجب على المسرح بمعناه الآخر الحقيقي - الذي يمثل هنا الاحتفال - أن يخرج من مسرحيته، بمعنى أن تحصل هناك عملية تعرية للمسرح الأول الذي هو الواقع، ولكن التغيير لا يكون في تغيير الحقائق التاريخية الثابتة، فالعمل المسرحي يجب أن يكون مغايرا لعمل المؤرخ، هذا الأخير الذي >> يهتم بما وقع، أي بالأحداث التي تنتمي بالضرورة إلى الماضي، أما المسرحي فيهتم بالأساس، بمعنى ما وقع، وهذا المعنى

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 124.

² - نفسه ، ص: 125.

ينتمي للماضي كما ينتمي للحاضر والمستقبل¹، وبهذا تكون الحقائق التاريخية الماضية مفاتيح مساعدة >> لصناعة تاريخ آخر مغاير، ولتغيير ما هو واقع بالفعل بالرغم من أنه غير حقيقي².

ومن أهداف الاحتفالية الانقلاب على الإنسان الراكد الجامد وإيجاد إنسان جديد، فهي >> ترى أن الأساس هو إيجاد العلاقات الجديدة، وذلك لأن العلاقات الطيبة يمكن أن تعطي الإنسان الطيب، ولكن الإنسان الطيب وحده لا يمكن أن يعطي شيئاً³، إذ أنه >> ليس له وجود في ذاته، وإنما هو مجموع العلاقات التي تربطه بالآخرين، وتبلغ هذه العلاقات أوجها وكمالها في المحبة⁴. فالاحتفالية تهدف إلى تغيير الإنسان الطيب، ولكن الإنسان في نظرها لا يمثل فقط الفرد بل >> نقصد منه الجماعة والفرد في ذات الوقت⁵. فوجود الإنسان مرتبط بوجود الجماعة وهذا ما تدعو إليه الملحمية، فالعلاقات الطيبة هي التي تلد الإنسان الطيب، فهو وحده لا يعطي شيئاً، لذلك فإن حقيقة الفرد يجب أن يكون ضمن جماعة إنسانية ليظهر تعاملاته وتفاعلاته فيها، وأن وجود مجتمع طيب أي العلاقات طيبة بين أفرادها يعني أن كل فرد من أفرادها طيب، ولكن هذا لا يعني أن نجعل من العلاقة مقاساً للإنسان الفرد، ولهذا نقول الجماعة الاحتفالية >> أن

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 60.

² - نفسه، ص ن.

³ - نفسه، ص: 131.

⁴ - نفسه، ص، ن.

⁵ - نفسه، ص: 130.

الذي يحدد هوية الفرد هو طبيعة العلاقات به، وبهذا فإن الحكم على شخص معين بأنه رجل يعني بالأساس بأن علاقاتنا به طيبة، وعندما نحكم بعكس ذلك، فما ذلك إلا لأن هذه العلاقة غير طيبة، فأنت بخيل لأنك لا تعطينا أي شيء وأنت مجرم لأنك تهدد حياتنا <<¹، كما ترى جماعة الاحتفالية بأنه >> لرد الأشياء إلى حقيقتها وتحقيق المجتمع الحلم، فإنه لا بد أن يخرج الإنسان من سكونيته ليصبح فاعلا في المجتمع، عوض أن يبقى منفعا ومتأثرا من السماء، وإنما هي نتيجة حتمية أفرزها الضعف والجهل والفقر، فالضعف يعزى بالاستبداد، والجهل يفرز الأوصياء والعرابين، فلا شيء إذن يمكن أن يرد الأشياء إلى حقيقتها سوى أن يكون الإنسان غنيا، قويا، عالما وحرًا، وهذا ما تسعى الاحتفالية ضمن طموحها المشروع <<²، فالاحتفالية ترى بأن الإنسان الجامد المستسلم هو غير مبدع وطريقته في الحياة هي طريقة اتباعية لا إبداع فيها ولا فعل ولا حياة، وهذا من مخلفات الجهل والفقر والضعف.

تهدف الاحتفالية إلى التغيير، لكنها تشترط على هذا الإنسان القادر على التغيير توفره على شروط معينة منها أن يكون قويا وغنيا وعالما وحرًا وصاحب إرادة قوية واعية في العمل والتغيير، وأن هذا التغيير لا 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

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص 130.

² - نفسه، ص: 131.

مصور يعبر بالفعل والحركة ... فالتعبير إذن هو أصل الاحتفال، ولكن التغيير لا يمكن أن يتم بدون إدهاش يحرق الإرادة من سحر العادة << ¹.

ومن وراء هذه الأهداف، نستنتج أن الاحتفالية اعتمدت على العديد من النظريات والمرجعيات في كتابتها لبياناتها وتنظيراتها وهي كالتالي:

➤ المسرح اليوناني لأنه كان يعتمد على الاحتفال الذي كان يقيمه الإنسان للآلهة، أما الاحتفالية فتقيم الاحتفال للإنسان.

➤ دعوة "جان جاك روسو" Jean Jacques Rousseau إلى رفض العرض من أجل إعادة الحفل.

➤ ثورة "أنطوان أرتو" Antouin Artaud ومبادئه بالعودة إلى الأصول المسرحية من خلال المسرح الشرقي لأن هذا الأخير يعتمد في مسرحه على طابع سحري طقوسي.

➤ دعوة المخرج الشعبي "جان فيلار" Jean Vilar إلى إنشاء المسرح في الساحات والمنازل بدل القاعات، فكان بذلك يعيد الحفل إلى المسرح لأنه جوهره.

➤ الدعوات التنظيرية لبعض المنظرين والمخرجين الذين ثاروا على المسرح الغربي "كأدولف آبيا" Adolphe Appia و"كورس كريج" Course Craig و"جاك

¹ - محمد عزام: المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1987، ص: 154 - 155.

كوبو " Copeau Jacques و"ماير خولد" Meyerhold ، ودعوتهم إلى
الحفل كوسيلة للتواصل الحي.

➤ تأكيد "ألفريد سيمون" Alfred Simon على فاعلية الحفل في تحقيق التواصل
الاجتماعي والإنساني.

➤ دعوة بعض المنظرين المسرحيين العرب إلى الحفل نحو "يوسف إدريس"
و"توفيق الحكيم" و"علي الراعي" و"سعد الله ونوس" و"ألفريد فرج" و"عز
الدين المدني" و"الطيب الصديقي" و"العلاج" و"ولد عبد الرحمان كاكي" و"عبد
القادر علولة".

➤ اعتمادها على ملحمة "بريخت"¹.

مفهوم المسرح الاحتفالي:

المسرح الاحتفالي هو مسرح مغاير عن المسرح الغربي التقليدي، فهو مسرح له
مميزاته وخصوصياته، وقد ظهر كثورة على المسرح الكلاسيكي، فهو ينبع أساسا من
>> الحاجة إلى الاحتفال، والاحتفال هو اللقاء الحي والمباشر مع الناس والأشياء، هذا
اللقاء يتطلب الخروج، خروج الفرد من ذاتيته وزمنه الموحد <<².

¹- ينظر: عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص: 165.

² - عبد الكريم برشيد: الاحتفالية في أفق التسعينات، ص: 98 .

ويعرف "عبد الكريم برشيد" المسرح بأنه: >> تظاهرة شعبية عامة، ولأنه كذلك فلا يمكن أن يفصله عن الواقع اليومي لنجعل منه مجرد حلم أو وهم. إن المسرح واقع حياتي بالأساس، ولكنه واقع مكثف ومركز وأكثر شفافية وصدقا من الواقع اليومي، وأنه واقع نلبسه الأفعنة المسرحية لنخلع عن الواقع الحقيقي أقنعتة التي يختفي تحتها، وإذا كنا يوميا لا نرى من واقعنا غير ظواهر الأشياء وقشورها، فإن الأمر بالنسبة للمسرح يختلف، ذلك لأننا في بواطن الأشياء وجوهرها الحقيقي << ¹.

ونستنتج أن المسرح في المفهوم الاحتفالي ينطلق أساسا من اعتبار الحفل والاجتماعات الشعبية مصدرا لكل أشكال التعبير، فهو >> حفل ومهرجان كبير يلتقي فيه الناس بالناس، إنه عيد جماعي لذلك ارتبط بالساحات العامة، فحيثما اجتمع الناس كان هناك مسرح، ومن خلال هذا اللقاء يولد المسرح، تولد الفرجة، وكل ألوان التعبير، ومن هنا كان المسرح وهو فن مركب يسعى إلى التواصل ليجعل من عروضه أعيادا واحتفالات... << ².

فالمسرح في المنظور الاحتفالي هو حفل واحتفال، وتظاهرة شعبية يلتقي فيه الناس من كل الشرائح الاجتماعية فيتواصلون فيما بينهم ويتفاعلون، وتزول الفوارق الاجتماعية بينهم، فغاية المسرح الاحتفالي تكمن في التواصل الحي والخلاف بين المبدع والمتلقي، فجماعة الاحتفالية تسعى للحفل المسرحي بدلا من العرض المسرحي فهي ترى بأن

¹ - عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، ص:14.

² - نفسه، ص:ن.

>> الإنسان كائن احتفالي بطبعه، أي أنه قبل أن يكتشف الكلام، فقد اكتشف الحفل...
اكتشفه ليبر عن حاجياته وإحساساته الداخلية، فالحفل ضرورة حتمية <<¹.

ومن هنا فإن المسرح الملحمي يؤكد على ضرورة التعبير الجماعي عن القضايا الاجتماعية، وذلك من خلال >> صيغة أصلية ومتميزة للمسرح العربي دون أن يسقطه هذا التمييز في النزعة الإقليمية الضيقة، فهو مسرح يسعى إلى الرجوع لروح المسرح الذي يتحقق التواصل بين الإنسان والإنسان...، فالإنسان المحتفل في العرف الاحتفالي يعتبر وحدة حية مركبة، لهذا فالمسرح الاحتفالي يخاطب فيه أحاسيسه وذنه معاً، وهذه العملية تتم عبر التحدي والإدهاش <<²، فهدفه هو تغيير الواقع والفن فيشترط على المتلقي أن يكون متلقياً واعياً حراً وفاعلاً مشاركاً في كشف الواقع بزيفه في شتى المجالات، وفهم هذا الواقع المليء بالتناقضات والمفارقات العجيبة، وبهذا أخرجت الاحتفالية المسرح العربي من نسقه الماضوي وأدخلته في نسق - اجتماعي واقتصادي - حديث من نسق ونظام الصانع الحرفي إلى المؤسسة الصناعية الحديثة من الورشة التي تأسست عام 1969 المسماة بـ "جماعة المسرح الاحتفالي" وحصرت مهمتها في صناعة المسرح العربي المستقبلي، وذلك من خلال تعبير كل المفاهيم المتعلقة بالتمثيل والأداء والإلقاء، بحيث أضحت المسرح احتفالاً شعبياً حياً، وبهذا اختفت كلمة التمثيل وحل محلها "الاحتفال" وغابت كلمة العرض وجاءت مكانها كلمة "اللقاء" وعوضت كلمة السرد

¹ - عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص:10.

² - مصطفى رمضان: الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، ص:40-41.

"بالعب"¹، فهو لعبة جماعية تعطي للجمهور فرصة ممارسة الارتجال للتححرر من سلطة الواقع والتغير والتغيير.

ومن هنا نرى أن المسرح الاحتفالي هو تعبير جماعي في مكان عمومي عن القضايا العامة، فالمدرج عند الاحتفاليين يصدر عن حاجة الناس للاحتفال، والاحتفال هو اللقاء المباشر مع الناس، هذا اللقاء الذي يشترط على الفرد أن يخرج عن ذاتيته، فالجوهر الأساسي للمسرح الاحتفالي هو التظاهرة.

وقد تنبه إلى هذه العملية عدد لا بأس به من المهتمين بالمسرح العربي وتطوره وتطويره، وذلك منذ العقد السادس من هذا القرن إيماناً منهم بالوصول إلى إيجاد قالب مسرحي يتلاءم مع الفكر الشعبي وما يحمله هذا الفكر من تراكمات ثقافية متنوعة، وإن كان هذا الاتجاه لم ينطلق من فراغ، وإنما استعان بكثير من التجارب الناجحة في البلدان الأخرى، هذه الاستعانة لم تكن نمطية كما هو المسرح الكلاسيكي، وإنما أخذ الوسائل المتبعة في ذلك وإيجاد طرق الملائمة بينها وبين المشهد الثقافي.

ومن بين الذين ساروا في هذا المنحى وقدموا أعمالاً أثرت في هذا الاتجاه الجديد - القديم وأرست القواعد الأساسية له على مر العقود السابقة: "يوسف إدريس"، "توفيق الحكيم"، "علي الراعي"، "عز الدين المدني"، "علي عقلة عرسان"، "سعد الله ونوس"،

¹ - ينظر: عبد الكريم برشيد: الاحتفالية في أفق التسعينات، ص: 69.

"رياض عصمت"، "ولد عبد الرحمان كاكي"، "عبد القادر علولة"، "عبد الكريم برشيد"،
"الطيب الصديقي"، وغيرهم.

الفرق بين الاحتفالية والمسرح الاحتفالي:

يعتقد الكثيرون أن الاحتفالية لها نفس معنى المسرح الاحتفالي، لكن في حقيقة الأمر هي غير المسرح الاحتفالي وذلك >> لأنها أعم وأشمل منه في الأصل وفي الكل، أما المسرح الاحتفالي فهو الفرع والتجلي، إنه فعالية فكرية وفنية تستند على التصور الاحتفالي، هذا التصور الذي نحاول أن نشكله داخل منظومة فكرية مترابطة ليكون بذلك (فلسفة)... فلسفة ملتزمة بالإبداع والسلوك معا، حتى تصبح فنا وأخلاقا في نفس الآن. إن الاحتفالية كصفة يمكن أن تلتحق بالإبداع والأشخاص معا - مبدعين كانوا أو غير مبدعين - فنقول عن مسرحية أو قصيدة أو لوحة بأنها احتفالية <<¹.

فللوصول إلى مسرح احتفالي يجب أن نصبغ عليه صفة الاحتفالية، بحيث تتغير فيه طريقة التوصيل بأن تصبح مستندة على التصور الاحتفالي، فالتجربة الاحتفالية تهدف إلى بناء مسرح يجمع بين أشكال التراث الاحتفالية ووضعها في قالب متميز تكون لغته متميزة ومغايرة أيضا، هذا البناء الذي يكون قابلا للممارسة وللتنظير والنقد معا، فالمسرح الاحتفالي هو الفعل، والاحتفالية هي النظام الذي يتبعه هذا الفعل.

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 155.

على أن المزج بين المسرح الاحتفالي والاحتفالية تشوبها الكثير من الصعوبات فرغم وجود << إدراك للتشابهات وإقرار التمثيلات بين الممارسة المسرحية وفنون الفرجة >>¹، ولكن الجمع بين هاتين التجريبتين يجب أن تتسم بالمرونة لا الآلية، إذ أن الاتجاهات المسرحية المنادية لخلق تجربة مسرحية جديدة >> لم تجتهد في إدراك الفوارق بين التجريبتين وطبيعة كل منهما في التشكيل والوظيفة والسياق >>²، لأن هذا الإدراك هو << جدل الظواهر لا تماثلاتها، فقط هو ما يمكن أن يؤسس لتجربة إبداعية مغايرة >>³. وتتميز الاحتفالية بأنها: << تجربة جريئة وتقدمية >>⁴، وذلك لأنها انطلقت >> من البداية أي من رؤية متحررة ومن زوايا غير حادة، وبهذا فقط كان لا بد أن تخضع كل شيء للتساؤل والمراجعة والتجريب الميداني، فالمهم لدينا ليس هو أن نعرف - الأجوبة - بل أن نثير الأسئلة الأساسية >>⁵.

فالاحتفال هو تظاهرة اجتماعية شعبية، تتشكل داخل منظومة فكرية واجتماعية واقتصادية وسياسية ليكون بذلك فلسفة، والفلسفة هنا لا تعني التمهيد بل يقصد بها << ربط عضوي بين المسرح - كحرفة وصناعة وممارسات حسية - وبين المسرح كفكر >>

¹ - محمد نسيم: المسرح العربي والبحث عن الشكل مجلة النقد الأدبي (فصول) ، ص:84.

² - نفسه، ص ن.

³ - نفسه، ص ن.

⁴ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 126.

⁵ - نفسه، ص: 57.

وتأملات نظرية وتصورات ذهنية <<¹، والفلسفة عند الاحتفاليين هي >> غوص فيما ورائيات الأشياء والواقع والتاريخ<<²، وهذا يعني أنها تدعو إلى الغوص في بواطن الواقع لتعريفه وهذا من أجل التغيير والفلسفة أيضا >> في محاولاتها - ربط الحسي بالنظري - تطمح إلى أن تكون أقرب إلى العلم منها إلى الإيديولوجيا، وعندما نقول العلم فإننا لا نقصد العلاقة الباردة بين الإنسان والأشياء، ولكننا نقصد نوعا جديدا من العلاقات، وهي علاقات دافئة وحية، تتعامل مع الواقع في حركاته لا في سكونيته، وفي حيويته لا في جموده، إننا نسعى للبحث عن العقل الشاعر، العقل الذي يحيا الحياة وهو يتأمل الحياة<<³.

لقد لجأ الاحتفاليون إلى الفلسفة، ولكن بطريقة أخرى حيث أنها تشكل ربطا بين الحس والفكر، فالفلسفة من منظور جماعة الاحتفالية هي تعامل مع الواقع مباشرة، وهو تغييره وليس تأمله وهو ثابت، فهي جمع بين الحس والفكر في العقل ليكون عقلا شاعرا فاعلا تبدأ المعرفة حينئذ من الحس لتصل إلى العقل، والاحتفالية هنا أعطت مفهوما جديدا للفلسفة والعلم.

كما سعت جماعة الاحتفالية إلى أن تكون العلاقات بين الإنسان وما يحيط به أقرب إلى العلم منه إلى الإيديولوجيا لأنه باعتبار أن الإيديولوجيا هي >> نظام منسق من

¹ - محمد السيد عيد، المرجع السابق، ص: 119.

² - نفسه، ص، ن.

³ - نفسه، ص، ن.

الأفكار والمعتقدات، يفسر موقف الإنسان من المجتمع ويؤدي إلى اعتماد نسق من السلوك يجسم هذه الأفكار والمعتقدات ويتفق معها <<¹، بمعنى أنها مجموع أفكار تتألف في صياغة اتجاه فكري معين يغلب عليه الطابع السياسي والاجتماعي، وهي تبقى أفكارا نظرية مجردة يكون الانفصال فيها بين الفكر والفعل عند الإنسان، أي انفصال بين النظري والحسي على عكس العلم الذي بإمكانه تحقيق هذين الطرفين، وفي هذا نجد مثلا تقول فيه جماعة الاحتفالية: <> ... فالنظريات الاشتراكية تضمنت الحديث عن تمليك الإنسان وسائل الإنتاج المادي، ولكنها أهملت تمليكه وسائل الإنتاج الفكري والفني<>²، وهنا يظهر التصدع في العلاقة التي تجمع بين الإيديولوجيا وبين ما يفعله الإنسان، ومن هنا نستنتج بأن <> الاحتفالية تمزج بين الإحساس والعقل<>³، ومن هنا ندرك بأنها أشمل وأعم من المسرح الاحتفالي.

لقد أخذ المسرح الاحتفالي شعاره من الاحتفالية ألا وهو <> التعبير الحر للإنسان الحر في المجتمع الحر<>⁴، والاحتفالية <> ليست حركة فنية خالصة لأنه لا وجود أبدا لفن منفصل عن الحياة<>⁵، إذ أن <> في الاحتفالية ينزل المسرح من السماء ليستقر

¹ - حسن صعب: علم السياسة، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1976، ص:43 .

² - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 120.

³ - نفسه، ص:137.

⁴ - نفسه، ص:94.

⁵ - نفسه، ص، ن.

في الأرض، يقترب من الناس ومن همومهم ليصبح تظاهرة اجتماعية لها مماس وتماس باليومي والمعيش»¹.

وهكذا تأثر النص المسرحي الاحتفالي أيما تأثر بالاحتفالية، فهو ليس أدبا يقرأ ولا نصا مسموعا ولا كتابة ثابتة، ولكنه خطابات قابلة للتغيير والتطور، فالنص الاحتفالي هو مخطط يمنح الحق للمتلقى بالمشاركة والارتجال لأن النص وضع لاستيعاب قضايا الناس الجوهرية.

ومن هنا النص في المسرح الاحتفالي نصا قابلا للتمطيط وذلك لخدمة قضايا الجمهور ويرى عز الدين المدني أنه >> نص مشحون بالاندهاش لأنه يملك نبذة من الجنون القريب من الإدراك الصوفي، وهو نص مغاير مسافر»².

والنص في المسرح الاحتفالي >> هو عملية مركبة يساهم في تركيبه المتلقي إلى جانب المؤلف، وحتى عبر توظيف العناصر الاحتفالية لجعله نصا مفتوحا يشارك فيه الجمهور عن طريق التشخيص والحوار، وهذا النص تتجسد داخله الكتابة في مستوياتها الثلاثة: الكتابة بالكلمات والكتابة بالجسد والكتابة بالأشياء»³.

لقد ثار المسرح الاحتفالي على قواعد الكتابة الدرامية الأرسطية، وركب موجة من الكتابة التجريبية البريختية، وذلك باستفادته من >> أشكال احتفالية عربية قديمة ومنها

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 163.

² - مصطفى رمضان: قضايا المسرح الاحتفالي، ص: 118.

³ - عبد الكريم برشيد: الاحتفالية في أفق التسعينات، ص: 100.

استخدام الراوي والجوقة والغناء في قطع تسلسل الحدث الدرامي <<¹، فتلقائية العرض الاحتفالي >> لا تخضع النص لقانون الوحدات الثلاث المعروفة في المسرح الأرسطي (وحدة الحدث، الزمان، ووحدة المكان) فهو نص مفتوح مما يجعل من العرض مفتوحا فيمتد هذا العرض من القاعة إلى الشارع والمقهى والساحة، ليضفي على الاحتفالية صفة الواقعية لارتباط النص بقضايا الجمهور<<². وهذا أيضا ما تتميز به الاحتفالية، حيث أن العلاقة الموجودة بين العرض كفعل يمارس لدور من أدوار الحياة، وبين المتفرج الذي هو جزء من العرض.

النص في المسرح الاحتفالي:

يعتبر النص المسرحي عند جماعة الاحتفالية ورشة لعمل مفتوح ومطاطي لا بداية له ولا نهاية، وذلك عكس المسرح الكلاسيكي، كما أنه يتصف بالتلقائية والارتجالية، وهو ليس مجرد كتابة يتصرف فيها المؤلف كيفما شاء، بل هناك مشاركون يساهمون في تغيير ما كتبه، فالنص المسرحي الاحتفالي ليس مشروعاً للكتابة، بل هو مشروع عمل وفعل.

وتؤكد جماعة المسرح الاحتفالي، على تعدد مؤلفي النص الاحتفالي (المؤلف، الممثل والجمهور) حاله كون العرض المسرحي احتفالاً، وعليه يتم ترك ثغرات أو مساحات في

¹ فرحان بلبل: النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، دط، 2003، ص:19.

² مصطفى رمضان: قضايا المسرح الإحتفالي، ص: 119.

النص للارتجال يتجاوب معها الممثل والمتفرج، مما يجعل النص ليس إلا سيناريو مفتوح يتم إكماله خلال البروفات والعرض أيضا¹.

والنص الاحتفالي >> يتمدد ويتقلص حسب ظروف العرض ومكانه وزمانه، الأمر الذي يجعل جماعة المسرح الاحتفالي ترفض تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد ولوحات، وترى تقسيم النص إلى أنفاس طالما أن النص الاحتفالي مجموعة أفعال يتميز إيقاعها بالبطء أو السرعة أو الطول أو القصر، حسب اضطرابات النص النفسية والعضوية مما يضيف على النص سمات كائن حي يتنفس <<²، وهذا ما يساعد في مشاركة الجمهور في النص الاحتفالي فيخلق لنا نصا حركيا.

إن جماعة المسرح الاحتفالي ترفض النصوص الجاهزة الذي يجعل من المتلقي عنصرا سلبيا، فلا يمكن أن يكون نصا احتفاليا بدون وجود المتلقي الذي يساعد في خلق الحوار والمشاركة في العرض المسرحي الاحتفالي.

والنص في المسرح الاحتفالي >> يبني على أساس أنه فعل حي كونه يتركب من أنفاس وليس من لوحات، هذه الأنفاس تكون متلاحقة - مرة - في سرعة ومرة أخرى متلاحقة في بطء وتناقل، كما تكون قصيرة أو طويلة، وذلك بحسب اضطراباتها النفسية والعضوية، فعندما تكتب المسرحية على أساس أنها لوحات، فإنه لا بد أن تصبح صورا

¹ - أنظر: مصطفى رضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، ص: 119.

² - رضا غالب: المشهد العربي التجريبي، مجلة آفاق، ع18، ص95:.

متعاقبة ترى وتسمع، ولكن من دون أن يكون لها نبض أو إيقاع أو حرارة <<¹، ولهذا فإن النص في المسرح الاحتفالي لا يتعرض للتقطيع التقني، وذلك لأنه كائن حي حركي ومتغير غير ثابت وغير ساكن.

ولا يمكن للنص المسرحي الاحتفالي >> أن نخضعه لنوع مسرحي معين كوميديا أو تراجيديا لأن الضحك موقف، موقف واحد وذلك داخل مجموعة من المواقف الأخرى، كما أن المشاهد المأسوية ليست سوى موقف أيضا، أو لنقل أنها مجرد حالة عابرة متحركة وليست حالة ثابتة ومستقرة <<².

وعلى هذا الأساس نستنتج أن النص المسرحي الاحتفالي ليس بنية لغوية فقط، وإنما هو انعكاس للواقع اليومي للإنسان بثوابته ومتغيراته، بمشاكله وتناقضاته، ولنجاح النص المسرحي الاحتفالي يتطلب حضور الناس >> فالنص/الكتابة لا يوجد إلا فيمن يقرأه، والنص/الحياة لا يوجد إلا في الذي يحياه، الكتابة ليست خطوطا فقط وإنما هي قبل ذلك حيوية، أي أنها حالات من الوجود {...} نعيشها في النص الحياة <<³.

وبناء على ما سبق، نستخلص أن أهم ما يميز المسرح الاحتفالي ليس النص في حد ذاته، ولكن في مشاركة الناس في العرض، مما يعطي للنص قيمة.

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 132.

² - نفسه، ص: 184.

³ - عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، ص: 111.

الكتابة في المسرح الاحتفالي:

إن الكتابة المسرحية في المنظور الاحتفالي لا تهتم بالفرد، بل تعبر عن الجماعة ومشاعلها وهمومها، فهي >> لا تخلو من الصوفية، ذلك لأنها نوع من الحلول، وهو حلول الفرد الحي في الحياة، أي اندماج الجزء في الكل بحثا عن الحقيقة وجوهر الجزء/الكل، هذه الحقيقة لها مفاتيح للتفسير وأخرى للتغيير، الاندماج بالعالم شرط لمعرفته وتغييره، ولكن الاندماج الذي نريد لا يقوم على الرفض الكلي ولا على التعاطف الكلي ولأننا في الأول لا نرى غير المشوه، أما في الثاني فنرى كل شيء إلا المشوه <<¹، فالكتابة في المسرح الاحتفالي ليست مجرد محاولة لفهم الواقع وتفسيره، بل تتعدى إلى محاولة تغييره، فهي >> تجاوز لما هو كائن بحثا عما هو ممكن، إنها تمرد على الزائف/الحاضر بحثا عن الحقيقي الغائب، هذا التجاوز يفترض تحرير الحواس وتحرير الذات مما هو واقع <<².

إن الكتابة في المسرح الاحتفالي هي بحث عن الحقيقة، فهي انحياز إلى جوهر الوجود الذي يتميز بالتغير والحركة لا الثبات والسكون.

ولعل من قواعد الكتابة في المسرح الاحتفالي رفض قواعد الكتابة في المسرح الأرسطي، فالشخصيات في الكتابة الأرسطية تعيش دائما ما هو مرجعي، أي أنها تتبع

¹ - عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، ص: 164.

² - نفسه، ص: 179.

نتائج لأحداث سابقة >> لقد حاولت الكتابة المسرحية الكلاسيكية عقلنة هذا الزمان، من خلال إدماجه ضمن ما سمي بالوحدات الثلاث، وكانت وحدة الزمان ضمن مكونات هذا الفهم هذه الوحدة التي تؤطر الأحداث ضمن مسافة زمنية محددة لا تتعدى يوماً كاملاً <<¹، فالكتابة الاحتفالية إذن تعادي التكرار والمحاكاة لأنها كما ترى أن الفن الحقيقي ليس في استنساخ الواقع بل في محاولة تغييره، فهي عند جماعة المسرح الاحتفالي هي >> إعادة ترتيب الأوراق من جديد وأن تكشف عما هو حقيقي في الذات والواقع لتحقيق جوهر الحياة الكامن في التحرر والتغيير <<².

اللغة في المسرح الاحتفالي:

إن اللغة في المسرح الاحتفالي هي لغة أشمل وأوسع من مجرد الكلام، وهذا كما يراها عبد الكريم برشيد ذلك لأن >> الاحتفال بالأساس لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر/ القصة)، ومن لغة اللحن (الغناء/الموسيقى) ولغة الإشارات والحركات (الإيماء)، وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة الوجدانية والفعلية <<³.

¹ - محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، كتابة النفي والشهادة، مجلة التأسيس، المغرب، ع1، يناير 1987، ص:51.

² - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 187.

³ - نفسه، ص:25.

فاللغة من المنظور الاحتفالي لا تعتمد على الكلمات فقط، بل تعتمد على جميع مفردات العرض المسرحي، بحيث تصبح الاحتفالية كلها لغة وذلك عن طريق مشاركة اللغة في الفعل الجماعي.

فاللغة في المسرح الاحتفالي لا تقتصر على المدونة الكلامية فقط، بل تشمل لغة احتفالية شعبية يتشارك فيها الجميع، وذلك في أماكن معينة كالأسواق والمواسم والحلقات. وبهذا يمكننا القول بأن اللغة الاحتفالية هي لغة الإنسان، حيث تتعدى لغته الرسمية ولهجته وجنسيته، لأن هناك أدوات تواصلية للإنسان غير الكلام كالرقص والرسم، حيث يقول برشيد: >> إن اللغة عاجزة حقا وقاصرة، لذلك كان للإنسان أكثر من لغة واحدة، لغة الجسد والإشارة والرمز والصوت والضوء واللون <<¹، لكن هذا لا يعني عدم الاهتمام بالكلام بل تعزيزه بعناصر مساعدة كالحركة والإيماء والأفئعة والإضاءة والموسيقى ذلك >> أن الكلمة عنصر أساسي في المسرح ولكنها ليست كل العناصر، ومن هنا يجب أن تكون درامية بالأساس، أي أن تكون متحركة لا ساكنة ومتوترة لا جامدة..... <<².

فاللغة في المنظور الاحتفالي هي لغة شاملة تتعدى اللغة اللسانية لتشمل كل الفنون الأخرى، فتصبح علامات متعددة ورموزا يتعامل بها الإنسان من أجل الاتصال، ويميز

¹ - عبد الكريم برشيد: الاحتفالية في أفق التسعينات، ص: 102.

² - مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، ص: 126.

"عبد الرحمان بن زيدان" بين لغة المسرح ولغة الكلام العادي فيقول >> هناك فرق أساسيا بين اللغة المسرحية واللغة اللفظية، ذلك لأن هذه الأخيرة ليست سوى جزءا بسيطا داخل اللغة الكلية التي تنتظر خيال الظل والإضاءة والديكور والحركة والرقص <<¹، ومن هنا، ترتبط اللغة الاحتفالية بكل مكونات الحفل المسرحي لأنها وسيلة لإنجازه وإفشاله.

إن اللغة في المسرح الاحتفالي ليست طبقية، إلا إذا كانت الطبقة تحمل مدلولاً معنوياً وليس مادياً، كما أنها ليست ظرفية لأنها ترصد ما هو حقيقي، وهي أيضا - أي اللغة - غير إقليمية ولا بشرية، لأنها ارتباط بالحياة المستجدة في البشر والطيور والحيوانات والحشرات².

إن المسرح الاحتفالي يستعمل لغة شاملة أساسها التواصل، وذلك عن طريق استعمال لغات مساعدة كلغة الرسم ولغة الرقص ولغة الإيماءة، ولغة الإنارة والديكور، والأدوات الشعبية والتراث وغيرها من الأدوات الوظيفية التي تحقق التواصل الاحتفالي.

الممثل في المسرح الاحتفالي:

يعتبر الممثل في المسرح الاحتفالي بمثابة المعادلة الصعبة، حيث أن حرية أدائه مرتبطة بمسؤوليته تجاه الدور لذا فإن >> نجاح العرض المسرحي رهين بتعبير الكاتب

¹ - عبد الرحمان بن زيدان: أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت، ص: 48.

² - أنظر: محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 191.

المسرحي عن نصه بأسلوب يساعد المخرج على التفوق في استخدام أدواته بإتاحته للممثل فرصة استخدام قدراته ومواهبه على أفضل وجه، بحيث تتعادل حرّيته في الأداء مع مسؤوليته تجاه دوره بصفة خاصة والعرض المسرحي بصفة عامة <<¹، كما أن المؤدي/الممثل في المسرح الاحتفالي يندمج مع الشخصية لدرجة الاعتقاد أنه هو الشخصية التي يؤديها ويتلون بلونها، وفي هذا السياق يقول عنه "جان جاك روسو" <>إن الممثل الكوميدي الحقيقي، والفنان الدراماتيكي البارع هو ذلك الشخص الذي يمتلك المقدرة على أن يتشكل ويأخذ صفة أخرى غير صفته فيبدو مخالفا لما هو عليه.. <<².

إن المؤدي في المسرح الاحتفالي هو بمثابة المحرك الأساسي في العرض المسرحي لأنه يعتبر بمثابة همزة الوصل المتحركة التي تقوم بالربط بين المؤلف والمخرج والجمهور فهو يقوم بشرح تفاصيل الشخصية التي يؤديها، وذكر خصائصها عبر الإيماء والقول والفعل، فهو أساس المسرحية باعتباره أداة للتواصل.

فالاحتفالية لا تؤمن بالاندماج الكلي أي اندماج الممثل في الدور المسند إليه، بل تترك له مساحة يحتفظ من خلالها بإنسانيته وحرّيته، فجماعة المسرح الاحتفالي متأثرة بالمسرح الملحمي ومنظور "بريخت" و"آليات التغريب" وذلك لصناعة الفرجة الشعبية كالاحتفال والحلقة والبساط.

¹ - نبيل راغب: فن العرض المسرحي: الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، ط1، 1996، ص:133.
² - كياريني وأوبارارو: فن الممثل، تر: طه فوزي، الدار المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، دت، ص:77.

وفي إطار آليات التغريب البريختي >> نجد الممثل الاحتفالي مثله مثل الراوي الشعبي الذي يعبر عن عوالمه الغريبة والعجيبة في أدوات قليلة، لعل أبرزها وأهمها عصاه لأنه يتمتع بحرية التلقي يشعر بها المتلقي بتلقائية العرض المسرحي، كما أنه يدعو إلى إشراك الجمهور في التمثيل والحوار من خلال طرح القضايا المتعلقة به وبواقعه كي لا يشعره بذلك الانفصال، وبهذا يمكن للممثل أن يخطئ وأن يضيع منه الحوار، وأن يدخل بعض الكلمات أو بعض قضايا الساعة ليشعر الجمهور أنه أمام احتفال يقام الآن وليس أمام حدث التأثر >>¹.

فبعد الكريم برشيد يرى بأن المؤدي/الممثل في المسرح الاحتفالي يجب أن يكون متحررا لا أن يكون عبدا للكاتب أو المخرج، فالممثل الاحتفالي يكتسي صفة الكلية، فهو الذي يشرح الشخصية ويشرك الجمهور في التواصل معه ليكون بذلك الاحتفال في المسرح، فهو يعتبر مبدع إلى جانب المخرج والكاتب.

والممثل في المسرح الاحتفالي >> مطالب بألا يستنسخ ملاحظات المخرج، ولو فعل ذلك لتحول المسرح - فن الإنسان - إلى سيرك وأصبح المخرج مروضاً له، ولذا على المخرج ألا يعطي الممثل شخصيته، ولكن يعلمه كيف يبحث عن شخصيته أو عن الأشياء المختلفة >>²، كما أن الممثل الاحتفالي >> مطالب بمعرفة حقيقة دوره كقناع ليكشف عن هذا القناع دون أن يشوه جمالية العرض المسرحي، وهذا ما تسعى إليه

¹ - أنظر: عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، ص: 23-30.

² - نفسه، ص: 74.

الاحتفالية بتحقيقها التشابه إلى حد اندماج الدور في الممثل وليس العكس، وتحقيقها الاختلاف أيضا إلى الحد الذي يصبح فيه الممثل واعيا بأنه يمثل دورا مسرحيا، وأن يكون بإمكانه أن يفك الاندماج متى شاء»¹.

وهكذا يواجه الممثل الاحتفالي إشكاليتين: الأولى وهي ضرورة تحقيق الاتصال بينه وبين دوره إلى درجة الاندماج، والثانية هي الانفصال عن دوره بين الفينة والأخرى وذلك لإثارة الإدهاش، وهذا من خصائص المسرح البريختي، وذلك لإبقاء المتلقي/المشاهد صاحبا من أجل نقد وتغيير الواقع.

ولقد >> استفادت الاحتفالية من ثنائية الاتصال والانفصال هذه بتوظيفها للأشكال الاحتفالية "كالحكواتي" الذي يندمج في الشخصية التي يحكي عنها إلى درجة الذوبان فيها، ولكنه سرعان ما يعود لينفصل عنها من خلال مخاطبته واحتكاكه بالمحتفلين حوله، وذلك بتأكيد على الحضور والغياب في ربطه الماضي بالحاضر، حيث يصبح الممثل الاحتفالي حينها أداة حيوية لأنها تستطيع اختزال اللحظة التاريخية من خلال هذا الاتصال والانفصال >>².

وبناء على ما سبق نستخلص بأن >> الممثل الاحتفالي ليس أداة سينوغرافية عادية كباقي العناصر الأخرى، وإنما هو وسيلة تعبير و طاقة متفجرة تزداد تفجرا كلما كان لهذا

¹- عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، ص: 74.

²- مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، ص: 163.

المتلقي حضور فعلي في الحفل المسرحي، لأنه في الاحتفال هو الاحتفال كما أن الإنسان في الحياة هو الحياة أيضا، ولا بد أن يكون واعيا بأنه يمثل دورا مسرحيا، بإمكانه أن يفك الاندماج متى شاء ليمتلك القدرة على الاتصال بالزمن الفني والانفصال عنهم...¹، وذلك >> ليبحث عن أسلوب خاص من خلال احتكاكه بالناس ومعرفته لطبيعتهم النفسية، وتكوينهم العقلي، وطبيعة ظرفهم التاريخي والحضاري والمفاتيح الأساسية للشخصية التي هي حزمة من كلمات وحركات تتخلل صمت كل حياة ما تزال ممكنة...² << ومن هذا نصل بأن الممثل المسرحي في المسرح الاحتفالي له دور فعال في العرض المسرحي، فهو بمثابة الأداة الحية المتحركة التي تصل بين النص والجمهور.

خصائص المسرح الاحتفالي:

يتميز المسرح الاحتفالي بخصائص فنية وجمالية، يمكننا إجمالها في النقاط الآتية:

أ. المشاركة:

يرتكز المسرح الاحتفالي أساسا على المشاركة، فهي تعتبر المحور والجوهر، وقد ورد ذكرها تقريبا في جميع بيانات الاحتفاليين وهذا تأكيدا على أهميتها الكبرى، فنجد منظر الاحتفالية المغربي "عبد الكريم برشيد" في أثناء حديثه عن الواقع في المسرح يقول:

¹ - عبد الرحمان بن زيدان: قضايا التنظير للمسرح العربي، من البداية إلى الامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1991، ص: 301.

² - نفسه، ص، ن.

>> الاحتفال يسعى إلى إيجاد الآخر المشارك في الإبداع، ومتى أصبح مشاركا فإنه يتخلى عن المتفرج، الشيء الذي يعطي العرض تلقائيته وعفويته، وبذلك يصبح المسرح حفل كرنفال يشخص فيه الكل ويختفي بذلك الناظر والمنظور، والمنتج والمستهلك<<¹.

ومن هنا نجد أنه باعتبار أن الاحتفال يعبر عن حالات وجودية مختلفة للإنسان، بمعنى أنه شكل من أشكال التعبير الإنساني، فإنه لا بد أن يكون المسرح حفلا عاما تتحقق فيه المشاركة، وعليه فإن العلاقة التقليدية بين المبدع والمتلقي - والتي تضع حدودا بينهما - يجب أن تنتفي من المسرح، من جهة المتلقي الذي عليه أن >> يجعل إحساساته في حالة استنفار، وبهذا فقد يمكن أن يكون لحضوره معنى <<²، ومن جهة المبدع الذي يجعل من الصدق والحياة والحركة هي سمات الاحتفال الذي يكون >>ملكا للمحتفل، وساعتها يجسد الفرجة عن طريق الكلمة المنغومة، والحركة الموقعة والإشارة الموحية <<³.

كما أن >> الممثل الاحتفالي لا ينقل الأحاسيس إلى الجمهور كما في المسرح الدرامي، ولا ينقل له الأفكار والأوامر كما في المسرح الملحمي، وإنما يحيى بحضور

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 43.

² - نفسه، ص ن.

³ - نفسه، ص ن.

الآخرين ومشاركتهم تظاهرة شعبية، وذلك من أجل إعادة النظر في الواقع، وذلك بواسطة عيون جماعية وإحساس جماعي»¹.

ومن هنا يظهر أن الجمهور ممثلاً مشاركاً، ففي الاحتفال تتحرر طاقاته، وتزول موانع الخوف والخجل، ويعتبر الاحتفاليون >> أن تجديد الرؤية وتجديد وسائل التعبير عنها لا يمكن أن يتم بعيداً عن المتلقي لأنه الطرف الثاني في عملية الإبداع >>²، وعليه فإن إهمال المتلقي وإبعاده عن المشاركة في الإبداع سيؤدي إلى الانفصال لا الاتصال.

وهناك نقطة أساسية يجب الإشارة إليها، هي أن الاحتفاليين في كل مرة يوضحون العلاقة بين الذي يملك المال، وكيف يكون عمله الفني، وبين الفقير وكيفية إبداعه، فعلى اعتبار أن الفقراء يقيمون احتفالاتهم بأنفسهم ويعيشونها هم بدواتهم، فإن ذلك معناه أن الحفل ملك لهم، وأن تجسيدهم المباشر لهذا الاحتفال التلقائي أيضاً صادقاً وحيّاً وبالتالي فإن مشاركة الكل تكون فيه مؤكدة >> أما عندما ينتقي كل رابط بين المحتفل والاحتفال فإن الحفل يفقد معناه ومغزاه >>³، أما الحال عند الأغنياء >> الذين تمنعهم مراكزهم الاجتماعية من أن يعبروا عن فرحتهم وآلامهم، لذلك فإنهم يقومون (باكتراء) أجواق تفرح لهم، ونادبات محترفات يعبرن عن آلامهم، ومن هنا يفقد الاحتفال عناصره الأساسية

¹- محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 88.

²- نفسه، ص: 82.

³- نفسه، ص: 43.

المتمثلة في المشاركة الوجدانية بين المبدع والتلقي <<¹، ولربما كان هذا التعبير من طرف الاحتفاليين بالدرجة الأولى لإيضاح تأكيدهم على علاقة المشاركة بين الممثل والمتلقي، وكذلك نقد المسارح التي تنتفي فيها هذه العلاقة (أي المشاركة)، وهذا بالدرجة الثانية.

ولعل فكرة المشاركة بين المتفرج والمبدع قد أشار إليها من قبل المسرحي المصري "يوسف إدريس"، بقوله << أما المسرح فهو اجتماع لا بد أن يشترك فيه كل فرد من الأفراد الحاضرين، مثله مثل الرقص من بدائته إلى احتفالات قصر الملكة "فكتوريا" لا يسمى رقصا إلا إذا اشترك في الرقص كل الحاضرين، أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية إلا إذا غناها كل الناس معا، لأنه في كل تلك الأشكال المسرحية لا بد من توفر عنصرين: أولا الجماعة والحضور الجماعي، وثانيا قيام الجماعة كلها بعمل ما <<².

وعليه فإن "يوسف إدريس" على الرغم من أنه << لم ينجح في إيجاد شكل منصوص عليه من أشكال التمسرح، وذلك بإجلاس بعض الممثلين في صالة المشاهدين <<³، فإن دعوته إلى تحطيم الحاجز الرابع بين الخشبة والصالة وجعل الكل في وحدة فنية يتساوى فيها المؤدي والمتفرج كان لها صداها الكبير في تجارب من ولاة بعد ذلك "كرشاد رشدي"، و"ألفريد فرج"، و"محمود زياب"، و"أبو العلا السلموني".

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 43 .

² - نفسه - مقدمة - ، ص: 10.

³ - السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1990، ص: 283.

وكما ذكرت سابقا فإن تشغيل خيال الجمهور هو من أثر المشاركة في المسرح الاحتفالي، هي نفس النتيجة التي توخاها "يوسف إدريس" من الاندماج والمشاركة في مسرح الفرجة، ونفسها ما طمح إليها المسرحي الألماني "بريخت" من خلال حديثه عن "التغريب الملحمي"، فهذا الأخير إلى جانب المشاركة - أي التغريب والاندماج- <حوسيلتان لتحقيق اليقظة المستمرة بالعملية الإبداعية >>¹، وذلك حتى يتمكن الجمهور من الحكم على القضية المطروحة. هذه المشاركة والاندماج الذي يعني اندماج الجميع في التمثيل هما الوسيلة التي اتخذها "يوسف إدريس" للتعبير عن "التغريب الملحمي" عند "بريخت" باعتبار أنهما يؤديان إلى نفس النتيجة.

أما "رجاء المقاش" فيقول في هذا الصدد <> ليس جديدا على المسرح الغربي تلك المحاولة لإزالة الفاصل بين الجمهور والممثلين، وأهم نموذج يمكن الإشارة إليه هنا هو "بريخت" في مسرحه، فهو يخلق علاقة مباشرة بين الممثل والجمهور، حيث يخاطب الممثلون الجمهور ويتجهون إليه >>².

فالحاجة إلى إيجاد صيغة مسرحية جديدة في أوروبا تكون بديلا للدراما الواقعية أوجدت أعمال "بريخت" في مسرحه الملحمي إلى جانب المسرح التسجيلي والمسرح التعبيري الذين ظهروا أيضا على جانبه في فترة الستينات أما بالنسبة لفكرة الاغتراب عند "بريخت" فهي <> فكرة أساسها إشعار الجمهور أنه في مسرح حتى لا ينسى ذلك أبدا،

¹ - السعيد الورقي: المرجع السابق ، ص: 282.

² - نفسه ، ص: 110-111.

وذلك حتى لا يندمج الجمهور مع النص بطريقة تنسيه أهمية التفكير في النص، فالمهم في هذا النوع من المسرح هو إثارة التفكير ودفع عقل المتفرج إلى العمل¹.

ومما سبق تتحدد مفاهيم - المشاركة، الاندماج، التغريب والتوهم بالواقع - كالتالي:

❖ المشاركة: في المسرح الاحتفالي هي مشاركة في التمثيل.

❖ الاندماج: ويعني أيضا المشاركة في التمثيل وتحطيم الحاجز بين المتفرج والممثل.

❖ التغريب: ويعني الإبقاء على يقظة المتفرج حتى يتمكن من التفكير وإعطاء موقفه من القضية المطروحة، وكل من - الاندماج والمشاركة - كانا ضد فكرة "التوهم بالواقع" في المسرح الواقعي.

❖ التوهم بالواقع: وتعني أن ما يحدث على خشبة المسرح هو واقع الحياة، ووجود >> الحائط الرابع هو شرط من شروط الإيهام المسرحي (.....) وهو الضمان لتوهم المتفرج أنهم شهود عيان لحادث حقيقي، وأن الممثل أمامهم هو "بوليوس قيصر" نفسه و"كليوباترا" نفسها، وأن المأساة إنما تجري بينهما الآن وهنا². وعليه فإن المشاركة هي نفس لهذا الحائط.

¹- السعيد الورقي: المرجع السابق، ص:288.

²- ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، مجلة الهلال، ع179، دار الهلال، 1966، ص:132.

وقد أوردت جماعة الاحتفاليين أن المسرح المعاصر قد استعاد شيئاً من احتفاليته عندما أخذ >> الفن الذي ولد في المعابد، ثم لجأ إلى القصور والمعارض والفنادق الفخمة، قد أخذ يعرف طريقه إلى الأسواق بحثاً عن الناس والحياة <<¹، وحيث يكون اللقاء تختفي تلك المسافة الفاصلة بين المتفرج وما يتفرج عليه كليا ضمن المسرح الاحتفالي.

ب. الجماعية:

مادام الاحتفال كلمة تعني الاجتماع والامتلاء فنقول: >> احتفل القوم: اجتمعوا واحتفل المجلس بالناس: امتلأ <<²، فهذا يعني أن الاحتفال لا يتم إلا بحضور الجماعة التي تحي الحفل وتعيشه، فكذلك المسرح لا يكون له معنى دون وجود الجماعة >>فالممثل الاحتفالي إنما يحيا بحضور الآخرين ومشاركتهم تظاهرة شعبية، وذلك من أجل إعادة النظر إلى الواقع وذلك بواسطة عيون جماعية وإحساس جماعي <<³، و >>المسرح بالأساس هو موعد عام، موعد يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس <<⁴، هذا الموعد يتم بوجود قاسم مشترك بين الناس يؤكد أن القضية جماعية عامة تهتم الجميع، وهذا معناه أيضا أن الجمهور هو مقياس لتقييم الأشياء والحكم عليها، ويتضح هذا في ناحيتين: فبالنسبة للناحية الأولى نجد أن >> المسرحية الناجحة

¹- محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص:133.

² - المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط22، د ت، ص:143.

³ - محمد السيد عيد: نفسه، ص:88.

⁴ - نفسه، ص:59.

هي التي يقبل عليها الناس وتكون عروضها متتالية (ممتلئة) ومزدهمة¹ ، أي أن الإقبال الواسع للجمهور على عمل ما يعني أن هذا الأخير ناجح وصائب، ذلك لأن >> المسرحية المعنية بالظروف الاجتماعية الجادة الحية، الواعية بها، المتعلقة لها، أكثر تأثيراً في الجمهور الواسع<<² وبالتالي يكون الجمهور ذا نوعية إيجابية وممتازة.

أما الناحية الأخرى وهي الأهم والتي توضح الجماعية أكثر فتتضح في كون الجماعة تتحول إلى طاقة فاعلة ومحركة، لها دورها وقيمتها، ويظهر أن الاحتفاليين من خلال الجماعية التي نادوا بها كان هدفهم تصحيح وتحويل بعض الرؤى الخاطئة تجاه الجمهور، فهو - سواء هنا أو هناك - ليس أكثر من أداة فقط، أما بالنسبة للاحتفاليين فهو غير ذلك، بل هو بالأساس >>طاقة فاعلة ومحركة للتاريخ، ومن هذا المنظور وجب التعامل معه<<³.

هذا الاعتراف بالإنسان أو الفرد - وهو المكون للجماعة - يظهر أنه هو القادر على الفعل والخلق والإبداع والتغيير وصنع التاريخ، في حين أن >> الظروف - وهي مجرد وعاء - فلا يمكن أن تعطي غير الشكل واللون والظل والطول والعرض والعمق<<⁴.

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق ، ص:92.

² - نفسه، ص، ن.

³ - نفسه، ص:93.

⁴ - نفسه، ص ن.

وقد أورد "يوسف إدريس" شرط الجماعة كأحد العناصر الواجب توفرها في العمل المسرحي في قوله: >> في كل تلك الأشكال المسرحية لا بد من توفر عنصرين: أولاً الجماعة والحضور الجماعي، وثانياً قيام الجماعة كلها بعمل ما<<¹، وهو بهذا يؤكد أن المشاركة تستلزم وجود الجماعة.

كما أننا نجد المسرحي المصري "ألفريد فرج" يؤكد على أهمية الجمهور حين قال: >>إن الجمهور عنصر إيجابي في فن المسرح... ولا يمكن تصور العمل الفني المسرحي بلا جمهور... <<²، لأن العمل المسرحي أساساً موجه إلى الجمهور، فالعلاقة بين العرض المسرحي وبين الجمهور علاقة تكاملية.

ج. التلقائية:

>> إن المسرح الاحتفالي وهو يبحث عن التواصل الإنساني وعلى الحوار مع الآخرين، يسعى إلى أن تتميز العروض بالتلقائية والعفوية والبساطة، وذلك كما يحدث في الحياة اليومية<<³، فالحيوية والحركية التي تميز المسرح هي التي تجعل من التواصل بين الخشبة والصالة ممكناً، ويتم ذلك عن طريق "الممثل"، هذا الأخير الذي يقول بخصوصه المؤلف المسرحي "ألفريد فرج": >> لعل أوضح ما فوق المنصة هو الممثل،

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، مقدمة، ص: 10.

² - ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، ص: 11.

³ - محمد السيد عيد: نفسه، ص: 48.

إن الممثل هو ملك المنصة... <<¹، وهو بهذا يعني أن الممثل هو مجرد حامل للنص ولملكات وجهه وعبقريته المخرج إلى المتفرج، كما أنه ليس مجرد حلقة وصل بين المؤلف والمتفرج، بل العكس من ذلك >> فإن له ملكاته الخاصة وعبقريته الخاصة التي يستطيع بها أن يثري العمل المسرحي كله، ويضيف إليه من عنده، وأن يحقق الصلة الروحية بين العمل المسرحي كله والجمهور >>²، وهنا يتضح لنا جواب السؤال التالي: هل على الممثل تأدية دوره بشكل طبيعي أم لا؟.

ولعل الجواب يظهر من خلال القول السابق لـ "ألفريد فرج"، هو أن يضيف الممثل من عنده - طبعاً ليس الإضافة أو الارتجال السلبي الذي لا فائدة منه - ليثري بذلك عمله ويجعله بعيداً عن الميكانيكية والجمود وعن المبالغة الشديدة أيضاً، سواء في التعبير عن الأحزان التي تتفرج الجمهور أو الإفراط في الإضحاح إلى درجة التهريج، إلى جانب كذلك >> أن مختلف التيارات والمذاهب الفنية الحديثة والمعاصرة ترفض محاكاة الطبيعة في الفن سواء أكانت هذه المحاكاة مذهباً للأدب أو للتصوير أو للموسيقى أو للتمثيل >>³. فالمحاكاة تعني المماثلة دون إضافات، إذ أن >> الفن ليس تصويراً للطبيعة... <<⁴، فينبغي إذن على الممثل أن يستقي موضوعه من الحياة اليومية المحيطة به، أما كيفية تقديمه فتكون بأسلوب يوضح قدرته على التحوير - تحوير للطبيعة - والاختيار - توفيق

¹ - ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، ص: 22.

² - نفسه، ص، ن.

³ - نفسه، ص: 23.

⁴ - نفسه، ص: 24.

بين عناصر مختلفة - صادرا عن ثقافته ووعيه وخبرته، وبطريقة تتسجم فيها كل عناصر العمل المسرحي بما أنه عمل جماعي لا فردي، وهذا معناه أن وجود الوعي واليقظة والعقل تجعل الممثل متحكما في انفعالاته ومنتبها وعالما بدوره مثله أي وظيفة في الحياة اليومية التي تستدعي شرط اليقظة، فإن >> الممثل إذا فقد هذا التحكم الواعي يفقد سيطرته على فنه وموهبته وقدرته على التأثير في الجمهور <<¹.

ومن هنا يتضح أن الممثل الحقيقي هو الإنسان الأقدر على الاحتفال، وذلك بأن يعبر عما يعيشه أو يحياه بصفة عامة بطريقة مغايرة عن حوله، بحيث تكون تلقائية وعفوية وشفافة دون زيف، ليؤثر بذلك في الآخرين.

د. التحدي:

>> إن المسرح هو احتفال - كما رأينا - نجده مبنيا كذلك على مبدأ التحدي <<²، ف"عبد الكريم رشيد" أورد التحدي كمبدأ من مبادئ الاحتفالية واستعرض لأجل توضيحه عدة أمثلة من الفنون الشعبية التي تولدت عن الاحتفال، إذ يقول: >>فإننا نجد مثلا أن البهلوان الذي يمشي على الحبل يأتي بفعل غير عادي، إنه يتحدى قانون الجاذبية الذي يخضع له الكل، أما مروض الحيوانات في السيرك فهو يخرج أيضا عن المؤلف، إذ أنه يخضع الوحوش المفترسة إلى إرادته وهو بهذا يتحدى الواقع ويأتي بشيء جديد، أما

¹ - ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، ص:26.

² - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص:165.

الساحر الذي يحول المنديل إلى حمامة، فهو أيضا يحطم منطق الأشياء إذ يقفز على مبدأ السببية والعلية ويجعل الأشياء ترتبط مع بعضها برابط سحري¹ << وغيرها من الأمثلة التي يتضح من خلالها أن التحدي هو الخروج عن المؤلف وتجاوز ما هو كائن، ويظهر هذا في:

• تحدي قوانين الطبيعة: كتحدي البهلوان لقانون الجاذبية في السيرك، وتحدي

مروض الحيوانات للواقع، والساحر لقانون السببية، كما أن "برشيد" أوضح

أمثلة أخرى بهذا الشأن كالرجل الذي يخرج النار من فمه و >> المهرج الذي

يكشف عن مفارقات الواقع من خلال حركات غير واقعية في الظاهر <<².

• تحدي الزمان والموت: >> يتحدى الاحتفال الموت والزمن ليعيد للحياة

شخصيات مثل "ديونيزوس" و"الحسين"، و"المسيح" في مسرح الأسرار * <<³ ،

ويكون هذا التحدي ببعث الزمن الماضي الميت في الحاضر، أي في الآن

كالاحتفالات التي تقام لـ "ديونيزوس" إله الخمر، بمعنى بإعادة التاريخ بكل

مجرياته وشخصياته.

• تحدي الواقع: ويعطي "عبد الكريم برشيد" مثالا على ذلك إذ يقول: >> أن

حفلات سلطان الطلبة هي أيضا خروج عن المؤلف، إذ تنقلب كل الأشياء في

¹- محمد السيد عيد:ص: 165.

²- نفسه، ص، ن.

*مسرح الأسرار: هو المسرح الذي لم يكن يحضره سوى الكهنة ورجال الدين.

³- نفسه، ص: 38.

المدينة، ويتحدى الوهم الحقيقة، ليصبح الطالب ملكا أو وزيرا أو حاجيا.....،
 إنهم يتجاوزون الواقع اليومي الجامد، وهم بهذا يكسبون الحياة إضافة
 جديدة << ¹، فعلى اعتبار أن احتفال "سلطان الطلبة" هو من الأشكال
 الاحتفالية المسرحية المعروفة بالمغرب، فهو إطار لتحدي الواقع بأن يحدث فيه
 >> أن يلعب كل فرد دورا جديدا ابتكره حسب الوضع الجديد الذي خلفه
 المجتمع نفسه بصورة كاملة وعفوية << ². فانقلاب الأشياء في المدينة وتحدي
 الوهم للحقيقة يظهر في مبدأ هذه اللعبة أو الاحتفال، وذلك بأن >> ينتخب فيه
 طلبة جامعة القرويين سلطانا عليهم تدوم سلطته سبعة أيام، يقوم خلالها بتمثيل
 أعباء الملك، وخلال هذه الأيام السبعة ينصب الطلبة خيامهم على ضفاف
 "وادي فاس" ويشخص الطالب المنتخب شخصية السلطان، حيث يشكل
 حكومته وأعوان دولته ويمارس مهامه القانونية بشخصية الملك << ³.

فالمسرحية - الاحتفال - هنا تمثل الوضع الجديد الذي خلفه المجتمع واعتبره نموذجا
 للحياة الاجتماعية الحقيقية، وانقلاب المدينة يظهر في التمثيل الجماعي >> الذي تقوم به
 المدينة كلها لدرجة أن الخط الفاصل بين ما هو تمثيل وما هو واقع يمحي كلياً << ⁴.

¹- محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص:39.

²- محمد أديب السلاوي: إطلالة على التراث المسرحي المغربي، مجلة الأقلام، ع6، 1980، ص:22.

³- نفسه، ص ن.

⁴- نفسه، ص ن.

هذا التحدي للمنطقية ولكل ما هو عادي ومألوف يؤدي إلى الحركية والابتعاد عن الجامد، وهذا بـ >> محاولة تركيب الأشياء تركيباً فنياً جديداً يخضع لمنطق فني مغاير <<¹.

هـ. الإدهاش:

هو انفعال بين الخوف والتعجب يباغت الإنسان، يتحدد حسب الموقف الذي يتعرض له.

فالإدهاش كشف جديد لمألوف ألفه الإنسان، هذا الكشف يؤدي إلى مراجعة الواقع وتجاوزه نحو اتخاذ موقف حياله، هذا التجاوز يتم لحظة توقف، نتيجة سلوك معين، وكلمة مؤثرة، حينئذ يندهش الإنسان من وضعه المعتاد، فيسعى إلى محاولة تغيير هذا الوضع بطرق مختلفة حسب ما تقتضيه الظروف، وهذا باعتبار أن >> تجاوز الواقع يأتي عادة محمل بالاندهاش <<²، ومن عادة الشيء العادي ألا يثير الإنسان ولا يلفت انتباهه، وعليه كان لا بد من الاعتماد على المدهش من الصور والحدث لمخاطبة وجدان الجمهور³، وهذا باعتبار أن الدهشة هي أساس لاكتشاف الأشياء المخفية، وذلك بإزاحة صفة العادية والبدئية عنها، وبالتالي يحدث أن يكون تجاوز للواقع الساكن. والمسرح عند الاحتفاليين

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 39.

² - نفسه، ص ن.

³ - نفسه، ص ن.

>> يجب أن يخاطب في المقام الأول شعور الجماهير (...)، وما الشعور في المسرح الاحتفالي إلا مرحلة للوصول إلى العقل الفاعل<<¹.

وعليه فإن الشيء الشاذ غير العادي هو الذي يلفت الانتباه، هذا صحيح، على الرغم من القول في البداية كمثال على ذلك أن >> سقوط الثمار الناضجة من الأشجار شيء عادي وبديهي عند الإنسان دائما إلى أن جاء "نيوتن" ليكون الأمر بالنسبة له غير عادي وغريب<<²، و بحسب هذا السياق يظهر بعض التناقض على الرغم من صحة كل طرف على حدى "النظرية والمثال"، وعليه يجب أن تكون هناك مرحلة سابقة للإدهاش تتمثل في إرادة المعرفة الحقيقية ومحاولة إزالة عادية الظاهرة بالبحث عن السبب.

وبالنسبة لكيفية الوصول إلى العقل الفاعل في المسرح الاحتفالي، فقد أعطي لأجل ذلك مثلا إذ يقول: >> معرفة الاستغلال مثلا معرفة نظرية لا يمكن أن يغير شيئا، إذ لا بد من أن نحصي الاستغلال وأن نشعر به لأنه ليس أرقاما فقط ونظريات، وإنما هو شعور كذلك<<³. فهنا يشترط أن تكون معايشة للاستغلال حتى يكون هناك وعي بهذه القضية، أي يجب أن يمر الوعي عبر الإحساس والشعور ليمر إلى العقل الفاعل.

¹- محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص:39.

²- نفسه، ص، ن.

³- نفسه، ص، ن.

و. الشمولية:

إن الفنان ابن بيئته ومجتمعه، فهو ينطلق من ظروفه الخاصة ومما يحيط به في مجتمعه وعصره، وهذا لا يعني التوقع على الذات والانغلاق عليها، وإنما يجب إنتاج فن يتعدى حدود المكان الواحد والزمان الواحد، ذلك >> أن الفنان الكبير هو ذلك الذي يصلح لعصره، ولكل عصر وينفع الناس ويعرض لشؤونهم ويوجه حياتهم في جيلهم ثم يمضي بعد ذلك ينفع الناس في كل الأجيال، هو ذلك الذي ينظر بإحدى عينيه - إلى الوطن الصغير، ممثلاً في بيئته وزمنه، وبعينه الأخرى إلى الوطن الأكبر ممثلاً في الإنسانية إلى نهاية الدهر... <<¹، هذا الانطلاق والعموم في القول قد يبعد الكثير من الآثار الأدبية والفنية >> فأذواق الأمم متغيرة، ومدارك الأجيال متطورة <<².

وعليه فإن إيجاد لغة إنسانية شاملة بتلك الأوصاف، لن يكون إلا بالاعتماد على تصوير ثوابت الطبيعة الإنسانية ونقل جوهرها >> لأن الثابت وحده هو الذي يملك لغة شاملة تخاطب العقليات المختلفة والبيئات المتباينة <<³. فالثابت الذي يمثل الأصل يبقى على الدوام يتحدى الزمان كما يتحدى المكان، لكن الفروع متغيرة.

وبما أن المسرح الاحتفالي يبحث عن التواصل فهو >> يقوم على البحث عن لغة إنسانية ذات أبعاد إنسانية عامة، لغة يفهمها ذلك الشخص الموجود في مكان آخر والزمن

¹ - توفيق الحكيم: الفنان، دار الكتاب الجديد، مصر، دط، دت، ص: 346-347.

² - نفسه، ص: 341.

³ - محمد السيد عيد: المرجع السابق ص: 45.

الآخر، لغة مستقبلية ولكنها في نفس الوقت تحمل صورا ماضوية ذات بعد إنساني شامل¹.

وباعتبار أن التاريخ والتراث شموليان، فهما ملك للإنسانية ككل، فإن >> النظرة الدرامية هي نظرة شمولية تقرأ التاريخ وكأنه صفحة واحدة <<²، أما الارتباط بظرف تاريخي معين أو التسجيل الوثائقي، فله أهمية مرحلية لا تتخطى حدود اللحظة التاريخية المعنية، "فبريخت" مثلا في مسرحية "أيام الكومونة" >> أراد القول أن الثورة لم تنشأ وتتكامل في الرأس، أي على صعيد الفكر، بل وقبل كل شيء بين الناس وبهم، فهم صانعو الثورات الحقيقية، كما توضح لنا وقبل كل شيء بين الناس وبهم، فهم صانعو الثورات الحقيقية، كما توضح لنا الإستراتيجية الثورية التي يجب أن تنبثق عن هزيمة كتلك التي منيت بها تلك الكومونة واستخلاص العبرة التاريخية للانطلاق منها والاستفادة منها في التجارب الثورية المماثلة، ولا شك أن "بريخت" كتب هذه المسرحية في ظرف تاريخي معين، لكنه كتبها من منظور يتخطى حدود هذه اللحظة التاريخية أيضا ويجعل المسرحية وفق المفهوم المطروح ذات أهمية لنا أيضا³. فوجود نفس الظروف يؤدي إلى وجود نظائر للشخصيات في مكان آخر وزمن آخر.

¹ - محمد السيد عيد: ص: 45.

² - نفسه، ص، ن.

³ - عادل قرشولي: جدلية القومي والإنساني العام في المسرح، مجلة الموقف الأدبي، 68، كانون الأول 1976 يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص: 31.

ز. تعرية الواقع الاجتماعي:

في البيان الأول للاحتفالية يظهر المعني الحقيقي للواقع الذي أراد الاحتفاليون إيضاحها وتعريفها كما هي، وهذا انطلاقاً من كون: >> أن المسرح الاحتفالي قائم على أساس التعرية، وذلك علماً منا بأن الواقع الاجتماعي قائم على أساس التغطية>>¹.

وعلى الرغم أن الواقع الاجتماعي، هو واقع نعيشه ونحياه ونتفاعل فيه، إلا أنه في نظر الاحتفاليين - مزيف ومغطى، وعليه فهو مملوء بالمتناقضات والمفارقات، مما يؤدي بالإنسان إلى ازدواجية في شخصيته، وثنائية في خطابه، تفرضه عليه المعاملات والسلوكات الاجتماعية التي تأتي المواجهة وتتفر من مصادمة الحقيقة وتختبئ وراء الألقعة، ومن هنا كان >> وجود الآخر المتفرج هو أصل التمثيل. إنني وأنا وحدي أتصرف بكل حرية، أتصرف بكل جنون وحمق، ولكن بمجرد أن أجد نفسي محاطاً بالعيون "المتفرجة" فإنني أتخلى مؤقتاً عن حريتي وتلقائيتي وأخذ في التمثيل وساعتها لن تكون الكلمات والحركات والإشارات مطابقة لما بالداخل، ولكن لما يريد الآخرون، من هنا افقدنا وجوهنا الحقيقية داخل المجتمع وعوضناها بأقنعة تمثل الإيمان أو الاستقامة أو الوداعة والبراءة فعندما أراك لا أرى غير القناع، أما أنت فمصادر لفترة قد تطول وقد تقصر، ومنه كان التمثيل هو ما يحدث يوماً في المجتمع >>².

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 41.

² - نفسه، ص ن .

وعليه، فإن الواقع اليومي هو واقع مقنع، وإن نقله بأقنعتة وزيفه على المسرح لن يضيف في الأمر شيئاً، بل يصبح (تمثيل التمثيل)، ومنه كان المسرح الاحتفالي هو تعرية له ونفوذ لبواطنه، لكن وجود هذا الزيف مقترن بوجود الآخر المحبذ للخصال السامية، وهذا على اعتبار أن أصل التمثيل كان بوجود (الآخر المتفرج)، فيكون المجتمع أو الواقع الاجتماعي هو الذي يجعل الإنسان يلبس أقنعة مغايرة لحقيقته، فالدور عند الاحتفاليين سابق لصاحبه >> وإنه من خلال أدوار (مسرحية) تسمى الوظائف والمراكز والطبقات... وإن كل دور يفرض نوعاً معيناً من الأداء والسلوك، فالإقطاعي لا يمكن أن يتصرف إلا كإقطاعي والعامل كعامل، ومن هنا يكون الدور سابقاً - من حيث الترتيب الزمني - على من يؤديه الشيء الذي يجعل من الوظائف والحرف أقنعة جاهزة يلبسها الأشخاص فتكسبهم ملامح جاهزة كذلك >>¹.

وعليه، فإن الاحتفال هو الذي يخفي تلك الوظائف والأقنعة ويوقفها وبالتالي يتحرر الإنسان من التمثيل، ولذلك "قبرشيد" في خضم حديثه عن المسرح البرجوازي وضح أن >>الشخصية المسرحية تحصر نفسها مرتين: مرة عندما ترتدي قناع "أرباغون" قناع البخلاء ومرة أخرى عندما يلبس الممثل قناع "أرباغون" وبهذا تبعد عن الواقع الحقيقي مرتين كذلك >>².

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 41.

² - نفسه، ص: 42.

و"أرباغون" هو بخيل "موليير" وهو يعتبر قناع "قناع البخيل" وهو درجة أولى من التمثيل، ثم تكون الدرجة الثانية بإلباس هذا القناع للممثل وهذا الواقع المعتاد والمبتدل ليس في حاجة إلى نقل بل إلى تعرية، وبما أن الاحتفال هو عكس هذا المثال، فلا وجود فيه للتفرج، بل هناك مشاركة للعرض، تحمل التلقائية، والعفوية، وفيه يتوقف التمثيل بزوال الأفعنة. >> ومن هنا كان لا بد أن نميز بين شيئين: الواقع والحقيقة، وذلك لأن الواقع لا يمكن بالضرورة أن يكون حقيقيا، إن الزيف واقع، والاستغلال واقع، والظلم واقع أيضا، ولكن هذه الأشياء لا تمثل الحقيقة في شيء، ومن هنا أمكن القول أن رصد الواقع من خلال متغيراته السطحية من اختصاص وسائل الإعلام، أما رصد جوهر الواقع وحقيقته فذلك من اختصاص الآداب والفنون بصفة عامة والمسرح الاحتفالي بصفة أخص¹.

فالاحتفاليون من خلال إعطائهم هذا المفهوم الجديد للواقع يؤكدون أن ليس كل واقع هو بالأساس حقيقة، فيرجعون سير الأحداث اليومية وتطورها إلى اختصاصه إلى وسائل أخرى تعتمد على الوصفية كما في الظاهر، أما التوغل إلى البواطن لاكتشاف الحقائق فهو من اختصاص الأعمال الفنية والإبداعية، فالإبداع عندهم هو >> خلق على غيره هيئة سابقة <<²، بمعنى أن هناك رؤية جديدة لواقعهم، فهم يبتعدون عن التكرار والعادي والطبيعي، وهذا ليس معناه أن الإبداع عندهم يلغي الواقع، بل على العكس من ذلك فهو

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 42.

² - نفسه، ص: 60.

عنصر خام لأنه <ليس لهم بديلا له، ولكنه رسم تقريبي "ماكيت" للزمن الآتي...>¹.
 إنه رؤية ما لا يرى، ونقل الموجود لا كما هو موجود، وكشف مواطن نراها ولا نراها هو
 الإحساس بالشيء لا كما تعودناه، ورؤية من زاوية قد لا ينتبه إليها الإنسان العادي،
 >> فالإبداع انطلاقا هو نتيجة تعارض وانقطاع بين الواقع القائم وطموح الذات "الفردية
 والجماعية" إلى واقع غير متحقق <<²، وهم بهذا يبتعدون عن المسرحية الطبيعية
 >> التي لا نكاد نجد فيها دراسة أو فكرة عامة ولا مشكلة ولا صراع، بل نجد صور
 عامة توضح أمامنا وضعا ماديا فوتوغرافيا <<³.

فكما يدل الاسم (الطبيعية) فإن أصحابها لا يعنون فيها بتحويل ما في الطبيعة لصالح
 الفن، بل >> ينقلون إليك من الحياة صورة طبيعية صادقة متحللة من القواعد، طليقة من
 القوانين، غير مقيدة بالآداب والشرائع، فمسرحياتهم تضع شخصياتها بين يديك عارية
 سافرة، كأنها مقاطع طفولية أو عرضية لهضبة من الهضاب أو سهل من السهول أراد أن
 يطلعك على ما تتركب منه تلك الهضبة أو ذاك السهل من طبقات جيولوجية، وكيف
 تضافرت القرون والأجيال على تطور هذه الطبقات وتحويلها حتى استقرت على هذه
 الحال التي ترى، فعملهم ينحصر في إعطائك صورة لهذا المقطع <<⁴.

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص 162-163.

² - خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص:13.

³ - جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، منشورات المكتبة العصرية، صيدا،
 بيروت، د ط، د ت، ص:45.

⁴ - نفسه، ص:42.

فهدفهم من أعمالهم هو الصدق في النقل ونسخ الطبيعة دون تحليل ولا تحوير.

ك. تكسير الخط الأرسطي:

>> إن النص المسرحي الاحتفالي لا يخضع للتركيب الثلاثي الكلاسيكي الأرسطي (مقدمة، وسط، نهاية) وإنما هو عبارة عن أنفاس، أو لقطات أو حركات مركبة تركيباً غير منسق¹، لأن المهم في الاحتفالية هو أن تأتي الأحداث تلقائية لتشكل في النهاية وحدة متكاملة، ولهذا يأتي النص المسرحي الاحتفالي بلا بداية أو نهاية لأن المتلقي مطالب بالمساهمة في إعطاء ما يمكن أن يشكل بداية أو نهاية.

وبهذا يتجلى لنا أن >> النص المسرحي الاحتفالي لا يتكون من فصول ذات بناء متماسك ولا لوحات يربط بينها التتابع، إنه أنفاس حارة وباردة، إنه كائن حي لا يقبل التقطيع أو الحذف، إنه حالات من الوجود تتغير وتتشكل². فهو لا يحكمه التركيب التقني لمشاهدة لوحاته لأن ذلك يحول دون حركته.

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق ، ص:24.

² - مصطفى رمضان: قضايا المسرح الإحتفالي ، ص:124.

وظيفة المسرح الاحتفالي:

لقد حدد "أرسطو" وظيفة المسرح الدرامي الكلاسيكي في أنها >> تثير في نفوس المتفرجين الرعب والرأفة، وبهذا تؤدي إلى التطهير أو الـ CATHARSIS أي تطهير النفوس من انفعالاتها<<¹ ، غير أن "بريخت" غير هذه النظرة التقليدية للمسرح، وقد أظهر هذا التعبير في "أورغانونه" للمسرح الصغير الذي أصدره عام 1948 مؤكدا فيه أن المسرح له وظيفة تتمثل في التعامل مع الأفكار وتوظيفها للحصول على نتائج فكرية جديدة، وبها يتم إحداث قلب الأفكار العامة السائدة في العالم >> فالمسرح لا يقتصر على مجرد إنشائه للمشاعر والمعارف والدوافع التي يسمح لها مجال العلاقات الإنسانية التي تجري به الأحداث، ولكن نحتاج إلى مسرح يستغل الأفكار وينتجها حتى تلعب هي نفسها دورا في تغيير العالم <<² ، "بريخت" لم يقصر وظيفة المسرح في مجرد الغاية التعليمية، بل أخضعها للجمالية فهو >> لم يغفل الغاية ولكن من خلال المتعة الفنية<<³ إذن فوظيفة المسرح عند "بريخت" هي >> الشعور بالانتصار والثقة، وتزودنا بمتعة إمكان تغيير كل شيء<<⁴ .

¹ - جمعة أحمد قاجة: المرجع السابق، ص:10.

² - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1964، ص:172.

³ - نفسه، ص:173.

⁴ - نفسه، ص، ن.

إن وظيفة المسرح الاحتفالي في الأساس هو الفعل، فوظيفته لا تتمثل فقط في <>تغيير الواقع وإنما في تجاوزه، وأن التغيير لا يمكن أن يتم إلا عن طريق العقل الشاعر، العقل الذي يستوعب الأشياء بعد أن تمر بالحس، فالتعبير الدرامي هو لغة مصورة تخاطب كل الحواس، ولذلك فقد عمد - عبر مراحل التاريخة المختلفة- إلى الارتكاز على كل فكر مصور يعبر بالفعل والحركة... فالتغيير إذن هو أصل الاحتفال ولكن التغيير لا يمكن أن يتم بدون إدهاش يحرر الإرادة من سحر العادة>>¹.

في حين يرى "الطيب الصديقي" بأنه <>كلما قسا المسرح في تصويره فجيعة الإنسان داخليا وخارجيا فإنه يؤدي دوره بشكل أكمل، إذ يهز بعنف ويبعث إلى التمرد على واقع تعس كي لا تعاد الصورة مرة أخرى <<²، فوظيفة المسرح الاحتفالي تهدف إلى بناء الإنسان العربي الجديد، الحر والواعي بحركية التغيير، ولذلك يحدد "عبد الكريم برشيد" وظيفة المسرح في التغيير إذ يقول: <>وظيفة المسرح الاحتفالي ليست هي تغيير الواقع وإنما تجاوزه وإن التغيير لا يمكن أن يتم إلا عن طريق العقل الشاعر، العقل الذي يستوعب الأشياء بعد أن يمر بالحس <<³.

كما أن توظيف <>الرمز التاريخي والأسطوري يملكان قابلية تركيب واقع مسرحي تطبعه الجدة والغرابة، واقع يجعل المتفرج وكأنه يكتشف الأشياء لأول مرة، وبذلك يستعيد

¹ - محمد عزام: المسرح المغربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1987، ص154-155.

² - رياض عصمت: بقعة ضوء - دراسات تطبيقية في المسرح العربي- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1975، ص:254.

³ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 46 .

إحساسه المفقود في زحمة الأيام وتواترها»¹، ذلك أن استعمال مثل هذه الأساليب الجديدة قد شاع عنها أنها تؤدي إلى الغموض والإبهام، في حين أنها تعتبر إبداع في الفن، بل هي >> مظهر من مظاهر الفن ووسيلة للتعبير عما تعجز عنه اللغة المتعارفة ومنفذا للخروج من الجو الفكري المألوف، أو الميدان الحسي الرتيب الذي تواضع عليه الإنسان، والتحرر من القيود التي تغل التفكير، وتقف به عند حدود النظرات المباشرة للأشياء من زاوية واحدة دائما <<².

كما أن التفسير هو وظيفة من وظائف المسرح الاحتفالي، وهذا ما نجده في البيان الثالث، فيمكن القول عن وظيفة المسرح الاحتفالي بأنها وظيفة ذات بعدين متكاملين >>التفسير والتغيير، إن الفهم هو المنطق، إنه المفتاح الأساسي لفتح كل مغلق وبسط كل منقبض وفك كل الرموز، وإن الفهم الذي نقصده هو بالأساس فعل لا حالة، فعل يستطيع بالضرورة فعل آخر غيره، ويتجسد هذا الفعل في إحداث انقلاب جذري في هندسة الواقع والتاريخ والإنسان <<³.

إن الفعل هو أساس التغيير، ففهم الواقع واكتشافه ليس معناه الوقوف عند حدود الوصف، إذ أن الوصف يعني تثبيت الزمن الذي يؤدي إلى ثبات الحياة وكأنها صورة، في حين أن الحياة تتغير وتتجدد في كل حين، والإبداع الأدبي والفني يجب أيضا أن

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 47.

² - عبد الحميد حسين: الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1964، 2، ص: 196.

³ - محمد السيد عيد: نفسه، ص: 124.

يتابع هذا التحول والتغير والتجدد، وخصوصا العمل المسرحي والاحتفال، ويسند هذا التغيير إلى مسرحيين يشترط فيهم الحيوية، وقد اعتبرتهم الاحتفالية بنائين وهم >> هؤلاء الناس الذين يتفاعلون مع محيطهم، فيضيفون ولا يكررون... ويجددون ولا يقلدون، وبهذا أمكننا القول بأن الممثل لا يحتفل نفس الاحتفال مرتين لأنه لا أحد يعيش لحظتين متشابهتين تماما <<¹. والفعل هو انقلاب جذري على الواقع وذلك عن طريق إزالة الزيف منه وضخ الحيوية باعتبارها السمة الأساسية في المسرح الاحتفالي كما أن الفعل هو أيضا انقلاب جذري على التاريخ، لكن مع المحافظة على الحقائق التاريخية الواقعة وإنما تكون المسرحية مقدمة بطريقة مغايرة لعمل المؤرخ.

ترى الاحتفالية بأن قوة الفرد هي في الجماعة، إلا أنها ترى كذلك بأن ميولاته الحقيقية وقدراته الشخصية يمكن أن نحكم عليها من خلال انعزاله من الجماعة، ولهذا قال الاحتفاليون بأن >> الشخصية في المنظور الاحتفالي مبنية على أساسين: الاتصال والانفصال، الاتصال بالماضي، أي بما هو مفهوم عام مشترك، والانفصال في ذات الوقت عن هذا العام المشترك للبحث عن التمييز والتفرد لتجاوز المعطيات الأولية والإفلات من جاذبية القطيع <<².

فاتصال الفرد بالماضي يقصد به البحث عن العوامل المشتركة مع غيره، وكيفية تأثره هذا الفرد في مجتمعه، وانفصال الفرد يقصد به البحث عن الفرد والبحث عن ذاته

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق ، ص:125.

² - نفسه ، ص:131.

واستقلاله، لكن هذا الانفصال مشروط بوجود علاقات جديدة مع الاحتفاظ بالماضي وعدم القفز عليه عن الاتصال بالمستقبل.

وتطالب جماعة الاحتفالية الفرد بعدم التسليم لما هو موجود، وحثه على التغيير والتجديد والتطوير والتحديث، فتقول >> لرد الأشياء إلى حقيقتها وتحقيق المجتمع/الحلم فإنه لا بد أن يخرج الإنسان من سكونيته ليصبح فاعلا في المجتمع، عوض أن يبقى منفعلا ومثأثرا من السماء، وإنما هي نتيجة حتمية أفرزها الضعف والجهل والفقر، فالضعف يعزى بالاستبداد، والجهل يفرح الأوصياء والعرايين، فلا شيء إذن يمكن ان يرد الأشياء إلى حقيقتها سوى أن يكون الإنسان غنيا، قويا، عالما وحرًا، وهذا ما تسعى الاحتفالية ضمن طموحها المشروع >> ¹.

فالاحتفاليون يرون أن وظيفة المسرح الاحتفالي هي الإبداع، وهذا الأخير لا يكون إلا بعد التسليم بما هو موجود وإزالة الأفتنة عن الأشياء للوصول إلى حقيقتها.

إن وظيفة المسرح الاحتفالي هي الوصول إلى مسرح جديد، ولهذا يشترط وجود إنسان مبدع جديد، وكذلك متلقي جديد، لأن الإبداع >> ليس جوهرًا محددًا وثابتًا، وإنما هو مجموع التغيرات التي تحدث ومن كل احتفال جديد، فالاحتفال حدث، وكل حدث هو بالضرورة زمن جديد وعلاقات إنسانية جديدة ومناخ نفسي جديد >> ²، وهذا ما يريد

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق ، ص:131.

² - عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، ص:99.

المسرح الاحتفالي تحقيقه، وهذا عن طريق الوصول إلى عقل المتلقي لتحريكه وحثه على اتخاذ موقف واضح من الأحداث والقضايا المعاشة في الواقع.

مصادر المسرح الاحتفالي:

❖ **الواقع:** وقد أوضحت ذلك في شرط "تعرية الواقع الاجتماعي"، وكحوصلة لذلك

نجد أن:

الاحتفالية أعطت مفهوما جديدا للواقع وفرقت بينه وبين الحقيقة، فالواقع بتغييراته السطحية ليس هو ما يبحث عنه المسرح الاحتفالي، ولكن التعامل مع الواقع يكون بالغوص في بواطن الأشياء للوصول إلى جوهرها وحقيقتها >> لأن المسرح واقع حياتي بالأساس، ولكنه واقع مكثف ومركز وأكثر شفافية وصدق من الواقع اليومي <<¹. وتركيز الواقع وتكثفه يكون بفعل الإبداع، بإدخال الوهمي والحلمي والما ورائي ليكون عمقا للمعنى، إلى جانب التجديد والحركية في الفعل، الزمن، التماور وغيرها من العناصر هذا بالإضافة أيضا إلى مشاركة الجميع المساعدة على مواجهة الواقعية التقليدية. الوقوف على الظاهر فقط بل يجب الغوص في جوهره، وفي هذا نجدهم يقولون >> (...). فنحن لا نسعى وراء أحداثه وقشوره لأن ذلك ليس من اختصاصنا، فما يهمنا هو روحه وجوهره وفلسفته، هذه الفلسفة التي تعطينا المفاتيح أيضا لصناعة تاريخ آخر مغاير، ولتغيير ما

¹ -محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 59 .

هو واقع بالفعل بالرغم من أنه غير حقيقي << ¹، لأن الإنسان هو من نتاج التاريخ، فهو الكائن الوحيد الذي يعي ضرورة الزمن ويفيد منها، ما يضيف جديدا إلى خبرته على الدوام.

❖ التراث الشعبي:

ويعتبر التراث الشعبي من أهم مصادر المسرح الاحتفالي، فهذا الأخير >> مسرحا شعبيا بالأساس، ولما كان التراث – بكل ما يحمله من تنوع وخصب- يمثل ذاكرة الشعب، فقد كان لا بد أن يكون له مكانا مهما في إبداعنا المسرحي. إن المسرح كما رأينا لغة، ولا يمكن أن تحدث شعبا إلا من خلال لغته، هذه اللغة التي تختزن عليته وروحه وتطوراته، هذه الأشياء لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال التراث العربي << ².

ومادام الحاضر هو كائن بوجود ماض سبقه هو تراثنا الشعبي الذي يمثل ذاكرة الشعب، وهو الذي يحمل خصائص الخصوبة والتنوع التي ساعدت على بقائه حيا إلى الآن، فقد ظهر الاهتمام بقضية التراث وأقيمت جسور بينه وبين الواقع العربي الراهن والتي تعتبر من أولويات المسرحيين العرب سواء الأوائل منهم أي الذين كانت لهم الأسبقية في عملية توظيف التراث في المسرح كـ "يوسف إدريس"، "ألفريد فرج"، "توفيق

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص:60.

² - نفسه، ص:61.

"الحكيم"، أو لمن بعدهم، كمحاولات المغاربة منهم "الطيب الصديق"، عبد الكريم برشيد" أحمد الطيب العاج"، وغيرهم ، فالكل يقول بضرورة وجود مسرح عربي أصيل.

وفكرة الاغتراف من التراث أصبحت >> ظاهرة تميز المسرح العربي المعاصر منذ أواخر الستينات وحتى الآن، حيث أغرى هذا الاتجاه ما تفرع عنه من مسرح مشاركة ومسرح فرجة ومسرح وثائقي وغيرها من الصيغ التي تعتمد على أسس ملحمية كتاب السبعينات والثمانينات على السواء << ¹.

ويمكن اعتبار هذه المصادر هي الأسس التي يرتكز عليها المسرح الاحتفالي، وهو محاولة خلق نمط مسرحي يتلاءم والفكر الاجتماعي في الأقطار العربية، هذا النمط هو تأصيل جديد لفن مسرحي قائم على مقومات فكرية متعددة المنابع والمشارب، ومحاولة التخلص من التبعية والتقليد، وهنا يمكن اعتباره ضربا من ضروب الإبداع في المسرح التجريبي العربي بصفة عامة.

المظاهر الاحتفالية الأولية في المسرح العربي:

لقد عرف المسرح منذ قديم الزمان بأنه على شكل طقوس وشعائر احتفالية يقوم بها الإنسان لآلهة كان يعبدها، ثم أخذ تتطور شيئا فشيئا مع تطور الإنسان ومواكبة فكرة الجديد فتغيرت وظيفة المسرح من دينية إلى وظيفة ثقافية اجتماعية تهتم بقضايا الإنسان همومه.

¹ - السعيد الورقي: المرجع السابق، ص:320.

في أواخر القرن التاسع عشر، عرف العرب الفن المسرحي ومارسوه، وذلك نتاج الاحتكاك الثقافي المباشر مع العالم الغربي، وقد مارس العرب المسرح لأول مرة على شكل محاكاة وذلك لافتقاده الأسس الفنية والتقنية لذلك. وقد عممت هذه التجربة على جميع أقطار العالم العربي، خصوصا في منتصف القرن العشرين، لكنهم كانوا متأثرين أيضا متأثر بالمسرح الغربي سواء على مستوى الشكل أو المضمون. ثم بزغت مجموعة من الكتاب والمسرحيين العرب، عملت على تحرير المسرح العربي من التأثير والتبعية الغربيين، وأخذوا بتطوير المسرح العربي عبر وضع مقوماته الأولى التي تعتمد على الثقافة والمرجعية العربية.

ففي مصر نجد "ألفريد فرج" و"يوسف إدريس" من الأوائل الذين عملوا على تطوير المسرح العربي، فعرض مسرحية "الفرافير" سنة 1964 لـ"يوسف إدريس" يعتبر بمثابة الانطلاقة الفعلية لهذا الفن، إذ مهد لهذا العرض سلسلة من المقالات التي نشرها في مجلة "الكاتب" وذلك >> قبل عرض مسرحيته والتي أوحى بها إلى القراء أنه اتجه في تأليف "الفرافير" إلى المسرح الشعبي الفلكلوري عرض السامر<<¹. فقد وظف في مسرحيته التراث الشعبي وهذا لا ينقص من عمله الإبداعي لأن >> المأثور الشعبي يتشابه – غالبا في جميع أنحاء العالم –... وأن الظروف الواحدة والبيئة المتشابهة تخلق عادة مأثورا شعبيا متماثلا... أدركنا مدى القرب الأصيل الذي كان يوجد في مضمون

¹ - ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، ص: 67.

وممارسات وعطاء المآثور الشعبي في بيئات هذه المنطقة الجغرافية الموحدة ذات الظروف التاريخية المتشابهة << ¹، وهذا ما اتفق عليه "ألفريد فرج"، حيث يقول >> وإن أثبت هذا المنحى في التأليف المسرحي قدرة على الاستمرار والتنوع فسيان عندي أن يكون مصدره الفلكلور المصري أو الفلكلور الإنساني العالمي... فإني أنا أنتسب بكليهما، وكلاهما مصدر زهولي... ولكني مع ذلك سأنسب فضل انبعاث هذا التراث العظيم على المسرح المصري ليوسف إدريس من جهة، وإلى غيره ممن استلهموا الفن الشعبي المصري على أي نحو >> ².

ويعد "ألفريد فرج" من المسرحيين الأوائل الذين أكدوا على ضرورة استخدام التراث، فقد سعى >> إلى إقامة مسرح يجمع بين التراث الشعبي بما يحمل من وجدان وتفكير جماعي، وبين المسرح باعتباره احتقالا جماهيريا حسب المفهوم الذي طرحه "يوسف إدريس" في مقالاته من قبل << ³، ويتجلى ذلك في إنتاجاته المسرحية "حلاق بغداد" سنة 1965، "رفيق الكسلان" سنة 1995، "رسائل قاضي إشبيلية" سنة 1967، "الزير سالم" سنة 1967، "علي جناح التبريزي" سنة 1969، وقد >> تنوعت مصادره هنا بين

¹ - فاروق خو رشيد: الجذور الشعبية للمسرح العربي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1991، ص:18.

² - ألفريد فرج: المرجع السابق، ص:72.

³ السعيد الورقي: المرجع السابق، ص: 295.

ألف ليلة وليلة وحكايات كتب الأخبار التراثية والقصص الشعبي والتاريخ الذي تختلط فيه حقائق التاريخ بالأساطير الشعبية <<¹.

ونجد هذا التأثير بالتراث الشعبي عند عدد لا بأس به من المسرحيين المصريين مثل "نجيب سرور"، "محمود زياب"، "يوسف الحطاب" وغيرهم.

أما "توفيق الحكيم" فنجده ينادي من خلال كتابه "قالبنا المسرحي" إلى شكل مسرحي يقوم على ثلاثة أشخاص "المقلداتي، الحكواتي، والمداح، فهو يدعو للوصول إلى >>شكل مسرحي خاص ليشارك فيه "المقلداتي، الحكواتي، والمداح"، ويكون قادرا على استيعاب تجارب الآخرين، لأن الذاتية عند كاتبنا لا تعني شكلا محليا فقط، بل تعني إضافة للمسرح العالمي <<²، كما أن الاعتماد على التراث جاء كرد فعل للإدعاءات الكثيرة بافتقار الحضارة العربية >> لجذور الفن المسرحي سواء في الأدب أو في التقاليد <<³.

فالاعتماد على التراث كمرجع وإعادة إحيائه تأكيد على الأصالة والمعاصرة، وقد وجد بعض المسرحيين العرب في >> آثار الأدب الشعبي نوعا من المادة الدرامية الخام التي تصلح أن تكون أساسا لهيكل المسرحية، أو إطارا ملائما لتجسيد ما يشغل فكر هؤلاء

¹ - السعيد الورقي: المرجع السابق، ص: 197.

² - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 14.

³ - سامي عبد الحميد: صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي: مجلة الأقلام، ع6، السنة 15، آذار 1980، تصدر عن وزارة الإعلام، بغداد، ص: 117.

وعصرهم << ¹، وعليه يمكن اعتبار الآثار الشعبية بمثابة الشرارة الأولية للانطلاق نحو العطاء الفني، كما أنه >> ثمة كتاب وجدوا في الأدب الشعبي والأسطورة مصدرا لرموز خصبة تعين المسرحية على العمق والإيحاء << ².

فمن خلال توظيف التراث الشعبي المسرح بمثابة تركيب للواقع وخصوصا عند الاحتفاليين، وهذه من الأسباب التي دفعت بالمسرحيين العرب عامة والمسرحيين المغاربة خاصة لتوظيف التراث وخصوصا الاحتفالات الشعبية، إذ أن المسرح الاحتفالي الذي يدعو إليه يولي اهتماما كبيرا لهذا الجانب ولكن بمفهوم عصري.

وقد انتشرت بعدها التجربة المسرحية الاحتفالية في ربوع الوطن العربي، ففي العراق نجد "قاسم محمد" في "بغداد الأزل بين الجد والهزل"، "مجالس التراث"، "كان يا مكان"، كما نجد "عادل كاظم" في مسرحية "المتنبي" و"مقامات أبي الورد"، وكذلك "يوسف العاني" في "المفتاح" وفي سوريا نجد "سعد الله ونوس" في "رأس المملوك جابر" و"الملك هو الملك"، وفي الكويت نجد "محفوظ عبد الرحمان" في "عريس بنت السلطان" و"حفلة على الخازوق"، وفي لبنان نذكر تجربة "روحية عساف" وما فعله مع مسرح الحكواتي، لننتقل إلى المغرب العربي، ففي تونس نجد من أهم المسرحيين المختصين في هذا المجال "عز الدين المدني" الذي حاول توظيف التراث العربي الإسلامي، مع القيام

¹ - فائق مصطفى أحمد: أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دط، 1980، ص:23.

² - نفسه، ص، ن.

بعصرنة هذا التراث، ومن أعماله نجد "رأس الغول"، "ثورة صاحب الحمار"، "الحلاج"، "ثورة الزنج"، أما إذا ذهبنا إلى المغرب، فنجد أهم مسرحييها هم "أحمد الطيب العلج" و"عبد الكريم برشيد" و"الطيب صديقي".

لقد نادى "عبد الكريم برشيد" إلى توظيف الاحتفالية كعنصر لا يستغنى عنه في المسرح العربي، ويرجع إليه الفضل الكبير هو والكثير من رجالات المسرح المغربي في تكوين جماعة المسرح الاحتفالي، فيقول >> إن البحث عن مسرح عربي شيء أساسي خصوصا في ظرفنا التاريخي الراهن، حيث نجد أنفسنا في مفترق الطرق تحيط بنا مجموعة من النظريات الفكرية والفنية <<¹.

فبرشيد يدعو إلى تكوين مسرح عربي خاص مع المحافظة على النظريات الفكرية والقوالب الفنية الجاهزة، وذلك بأخذ النافع وما يساعدنا في مسرحنا، وتطويع الغريب منها لما يتماشى معنا، ولعل أهم ميزة عنده لهذا العمل هي >> أن المسرح الاحتفالي وهو يبحث عن التواصل الإنساني وعلى الحوار مع الآخرين، يسعى إلى تمييز العروض بالتلقائية والعفوية والبساطة وذلك كما يحدث في الحياة اليومية <<².

أما بالنسبة لاستحضار الماضي، فالمسرح الاحتفالي >> هو فعل يسعى إلى التواصل، يقوم على البحث عن لغة ذات أبعاد إنسانية عامة، لغة يفهمها ذلك الشخص

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق، ص: 51.

² - نفسه، ص: 48.

الموجود في مكان آخر وزمن آخر، لغة مستقبلية ولكنها في نفس الوقت تحمل صورا ماضوية ذات بعد إنساني شامل <<¹ لأن التراث الشعبي هو المعبر والمحافظ على اللغة عبر الزمن، فالفن الأصيل والحقيقي هو ذلك الفن الذي يسלט الضوء على >>الظواهر الجوهرية والتيارات الرئيسية في الحياة الإنسانية، وطرح لكل ما هو سطحي ووقتي، علما مدى أهمية الفعالية المعمقة في دراسة تراثنا العربي في صيغته الجدلية التي تبحث بعين متفتحة، وبصيرة نفاذة من كل القيم والخصائص الإنسانية المتميزة في حضارتنا العربية الإسلامية، وعندئذ نستطيع أن نركن إلى الحصيلة المنتقاة في تراثنا لكي نستغلها استغلالا مجديا في أعمالنا الفنية بالأسلوب الأمثل والتناول الأنفع والمعالجة الأجدى <<² ، فالاستمرارية التاريخية تتطلب التمسك بالتراث الثقافي والأحداث التاريخية، وهذا ما يؤدي إلى التطور الثقافي والحضاري للأمة العربية.

ويعتبر "الطيب الصديقي" كذلك من الأوائل الذين نادوا لهذه التجربة، أي الأخذ من الماضي، فهو يرى بأن >> ذاكرة الشعب هي الخزانة الوحيدة التي تحتفظ لنا بكل ذلك - التراث الشعبي المغربي- ولهذا لا يمكن أن نترك هذه الذاكرة تتبخر عبر الزمن لتمحى، ولكن علينا أن ندخلها إلى المسرح لیتضمنها من جديد <<³ . وقد أسقط هذا

¹ - محمد السيد عيد: المرجع السابق ، ص:45.

² - محمد أديب السلاوي: مسرحنا بين الاحتفالية والتراث، مجلة الأقاليم، العراق، ع2، س15، 1979، ص:60.

³ - محمد خراف: المرجع السابق، ص:13-14.

الرأي على مجموعة من مسرحياته هي "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"، "مقامات بديع الزمان الهمداني"، "الغفران"، وأخيرا مسرحية "الفيل والسراويل".

فالتبيب الصديقي لم يرق في مسرحياته باستحضار الأشكال الفرجوية فقط، بل طورها وجددها، وفي هذا الصدد يقول: >> لقد استخدمت هذه الأشكال شخصيا في مسرحي ووضعتها في قالب يلاءم العصر، أي وضعتها فيه، ومن هذه اكتسبت العملية قيمتها الإيجابية، أما لو أخذناها كما هي وأعدناها فستكون العملية سلبية تماما، لا بد إذن من إدخال هذه الأشكال الأصلية في تاريخنا في قالب تحمل فيه إسقاطات على عصرنا الذي نعيشه اليوم زمانا ومكانا <<¹.

وانطلاقا من الوعي بالأشكال المسرحية وتكرارها للمظاهر الاحتفالية تبنى المسرحيون المغاربة هذه الأشكال التقليدية الشعبية واغترفوا منها في كتاباتهم وعروضهم في بعدها الاحتفالي على الرغم من أن عناصر هذه الأشكال الشعبية >> لا تخضع لتقطيع الفصول والمشاهد، ولا تحترم القواعد المسرحية المتداولة، فإنها تتطوي على إرهاصات درامية، بل تقدم لنا فرجة نعيشها في واقع حياتنا وفي شتى لقطاتها الملحمية (الحلقة) وظواهرها المعبرة عن الاتجاهات الحديثة للمسرح "كاليساط" و"سلطان الطلبة" <<².

لذلك عمد رواد المسرح الاحتفالي إلى اعتماد هذه المظاهر الاحتفالية في >> عملية التأصيل لأن علاقته بهذه الطقوس هي التي تحدد بدايته الأولى كما تؤكد ذلك بعض

¹ - رياض عصمت: المرجع السابق، ص: 255.

² - حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، ط1، 1974، ص: 29.

الدراسات التي تناولت الحركة المسرحية في المغرب، تتأطر في نطاق فرجات مسرحية دائمة <<¹. لكن هذا لا يعني الوقوع في تكرار الأشكال المسرحية، بل هم >> لم يكتفوا بالإحياء، بل حاولوا إسقاط الضوء من خلال أعمالهم تلك على الواقع المعاش وبمنظور سياسي موجه يقودنا إلى الميزة للمسرح العربي المعاصر ألا وهي التسييس <<²، وهنا تتضح فكرة الالتزام في الفن والأدب عامة، وفي المسرح خاصة.

أما عن التجربة الاحتفالية في المسرح الجزائري، فإننا نجد أغلب روادها قاموا بعملية استلهام للتراث الشعبي وتوظيفه كذلك، ومن أشهرهم "ولد عبد الرحمان كاكي" الذي بحث عن تأصيل المسرح الجزائري، ومن أهم أعماله نجد مسرحية "القرباب والصالحين" المستلهمة من أسطورة شعبية تشبه إلى حد كبير أسطورة صينية كان قد وظفها "برتولد بريخت" وهي "الإنسان الطيب من ستشوان"، إلا أن كاكي قام بتطويع هذه الأسطورة لما يتماشى مع تقاليدنا وثقافتنا، وقد تميزت هذه >> التجربة المذكورة بعمل دقيق على مستوى الكلمات المستعملة وعناصر الحوار، كما انكبت اجتهادات الإخراج على استعمال الحيز السينوغرافي المستوحى من الحلقة أي المسرح الدائري حسب المصطلح المعروف، واعتمد العرض كذلك عنصر الغناء، ليس كفعل فردي استعراضية، بل كوظيفة جماعية مرتبطة ببنية المسرحية، قامت بالأداء مجموعة من الممثلين هم في الآن نفسه رواة

¹ حسن بحراوي: المسرح المغربي – بحث في الأصول السوسيوثقافية – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص:10.

² - سامي عبد الحميد: صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، ص:118.

لفصول الحكاية، وممثلون يقومون بتقمص الشخصيات>>¹، ومنه مسرحية "ديوان القراقوز" التي استلهمها من "الطير الأخضر" للكاتب الإيطالي "كارلو جوزي"، وهذا إيماننا منه بعالمية الفن الإنساني فيقول >> "وبما أن القرن العشرين يسمح لنا بمراجعة المفاهيم السابقة كما فعل "كارلو جوزي" Carlo Jouzi عندما اقتبس حكايات ألف ليلة وليلة التي هي من صميم تراثنا العربي الإسلامي وكيفها لواقع مجتمعه، قمنا نحن بكتابة هذه المسرحية ولم نعتمد على الحكاية فحسب، بل على الترتيب الدرامي أيضا، والمسرحية ليست ترجمة وليست اقتباسا... وبهذا سرق السارق وتحققت العدالة">>².

وقد اهتم "عبد الرحمان كاكي" بالتراث لسببين: الأول رغبة منه في تأصيل المسرح الجزائري والحفاظ على أشكاله الفرجوية وتراثه التقليدي من الزوال، والثاني لغنى التراث الجزائري بالمفاهيم الفكرية والاجتماعية، وغناه أيضا بالعناصر الفنية كاللغة والتقاليد المحلية، ولهذا جاءت مسرحية "كل واحد وحكمه" جامعة للكثير من خصائص التراث الشعبي، فهي مستلهمة من الأساطير الجزائرية القديمة، حيث >> تطرح على الصعيد الفكري موضوعا اجتماعيا ما يزال متقشيا في المجتمع بحكم تصور البعض بأن المال هو كل شيء في حياة الإنسان، وأن صاحب المال هو صاحب السلطة، أما على الصعيد

¹ - بيار أبي صعب: نظرة على المسرح الجزائري مع زياتي شريف عياد، مجلة اليوم السابع، تصدر عن شركة الأندلس الجديدة، باريس، ع86، ديسمبر 1985، ص36.

² - مخلوف بوكروح: الأشكال المسرحية العالمية وعلاقتها في معالجة التراث في المسرح الجزائري، بحوث ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، وزارة الثقافة، الدورة الأولى، 1994، ص: 340.

الفني فنتميز في محافظتها على الجو الأسطوري مع ارتباطها بالواقع وتوظيفها للعناصر الفنية المتميزة»¹.

وقد اتكأ "كاكي" لأجل خلق العلاقة بين المسرح والجمهور على العرض الشعبي، الحلقة وكذلك شخصية المداح، واستخدام لغة الشعر الملحون، وقصائد المدح لما تتضمنه من أساطير شعبية ونصوص دينية حاملة للحكم والعبر، فكان له >>الفضل في إعادة الاعتبار إلى هذا الشكل الفني الذي هو الحلقة المهدد بالفناء وتوظيفه خارج سياقه الاجتماعي المعتاد - الأسواق والمناسبات الدينية- وتكييفه مع ضرورات خشبة المسرحية العصرية»².

والأمر نفسه عند "كاتب ياسين" الذي >> توصل في بحثه إلى إيجاد أشكال جديدة للتعبير أكثر قدرة على الوصول إلى الجماهير، فكتب باللغة الدارجة أيضا، وقدم مسرحية "الرجل صاحب نعل المطاط"، ثم "محمد خذ حقبتك"، ولأول مرة يظهر ياسين كاتباً وثائقياً سياسياً وروحياً شعبية فكاوية، وبهذا فإنه حافظ على صفتين أساسيتين من صفات المسرح الجزائري في بدايته الأولى وهي الفكاوية الشعبية وفكرة الارتجال الناقدة >>³، وفكرة الارتجال كانت من طرف المؤلف والممثلين معا، ورغم أن كتابات "ياسين" الأولى باللغة الفرنسية إلا أنه >> لم يبعد انتماءه للحضارة العربية الإسلامية، ذلك أن أساس

¹ - مخلوف بوكروح: الأشكال المسرحية العالمية وعلاقتها في معالجة التراث في المسرح الجزائري، ص: 314.

² - نفسه، ص، ن.

³ - مخلوف بوكروح: مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ع6، 1980، ص: 172.

تعبيره ينبع من عمق التراث الثقافي العربي الإسلامي، يتجلى ذلك بوضوح في هوية الشخصيات وآمالها التي تتعدى بكثير المستوى الذي يقيس به النقاد الفرنسيون أعمال "ياسين" <<¹.

ومن هاتين التجريبتين تتجلى تجربة "عبد القادر علولة" التي وصلت إلى مرحلة النضج، وذلك عن طريق قدرته على دمج التراث الجزائري مع عصرنته وتطويره، فوصل بذلك إلى العالمية من خلال تطويره لهذا التراث والإرث الحضاري الثقافي الجزائري.

¹ - مخلوف بوكروح: الأشكال المسرحية العالمية وعلاقتها في معالجة التراث في المسرح الجزائري، ص:343.

التجربة المسرحية المغربية:

البدايات والتأسيس:

يعد الفن المسرحي في المغرب من أكثر الفنون رواجاً وانتشاراً بين الناس، وقد اختلف الدارسون للمسرح في المغرب الأقصى في تحديد إرهاباته الأولى، بحيث يرجعها بعضهم إلى سنة 1920، وذلك بفضل الزيارات الفنية التي دأبت بعض الفرق المسرحية القيام بها إلى هذا البلد، مثل فرقة 'محمد عز الدين' التونسية التي زارت المغرب عام 1923 وقدمت مسرحية "صلاح الدين"¹، وفرقة 'سليمان القرداحي' التي كان لها إسهاماً كبيراً في تلقي فن المسرح في المغرب من قبل الفئات الاجتماعية الشعبية التي أحييت هذا الفن الجديد والاستمتاع به، ومن ثم أخذت الفرق المسرحية بالظهور كفرقة 'جوق التمثيل الفاسي' التي تأسست عام 1924²، وفرقة 'جمعية العاصمة الرباطية' وفرقة 'مصطفى الجزائر' وفرقة الهلال... وغيرها من الفرق المسرحية التي أخذت على عاتقها النهوض بفن المسرح والتعريف به في أنحاء المغرب الأقصى.

وبعدها أخذت الفرق المسرحية المشرقية - وبخاصة المصرية- بالتوافد على المغرب، وأهمها زيارة فرقة 'مسرح فاطمة رشدي' التي قادتها بنفسها سنة 1933 بعرضها لمسرحية "صلاح الدين الأيوبي" وهذا ما يؤكد مصطفى رمضاني الذي يعتبر أن >> انطلاق

¹ - أنظر: علي الراعي: المرجع السابق، ص: 481.

² - نفسه، ص: 412.

المسرح في شكله الغربي قد بدأ تراثيا حيث قدمت فرقة 'محمد عز الدين' لما زارت المغرب مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" سنة 1923، وتلتها مسرحيات تراثية أخرى كانت تركز على الجانب الأخلاقي والوطني من أجل بث الحماسة واستنهاض الهمم، نحو مسرحية "الرشيد والأمير غانم" لنجيب حداد، أيضا "ليلي" لأحمد شوقي... وغيرها المسرحيات التي جعلت التراث مرجعها الأساسي لطرح قضايا واقعية <¹، وقد عمد الكتاب المسرحيون في هذه المرحلة إلى التراث بجميع أشكاله الشعبية، في تأليف مسرحياتهم على الأساطير المغربية القديمة والأغاني، والمواويل، والسير، والملاحم، والحكايات الشعبية، محاولين بذلك ربط الإنسان المغربي بماضيه وتاريخه بقصد تفسير الواقع المعيش الذي شهد الكثير من المتغيرات على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي لهذا القطر العربي.

وللتدليل على ما سبق فلا بأس أن نستعرض بعض المسرحيات التي كان التراث فيها مرجعا فكريا ودينيا وثقافيا:

¹ - مصطفى رمضان: توظيف التراث وإشكالية تأصيل المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1993، ص: 83-84.

الرقم	عنوان المسرحية	المؤلف	المصدر	ملاحظات
01	عطيل والخيل والبارود	عبد الكريم برشيد	تراثي تاريخي	اقتبس برشيد هذه المسرحية من مصادر متعددة: من ألف ليلة وليلة، ومن مسرحية عطيل لشكسبير
02	جحا في الرحي	عبد الكريم برشيد	حكاية شعبية	
03	حكاية العربة	عبد الكريم برشيد	حكاية شعبية	
04	الزاوية	عبد الكريم برشيد	حكاية شعبية	
05	ابن الرومي في مدن الصفيح	عبد الكريم برشيد	حكاية شعبية	مزج فيها بين خيال الظل والحكاية الشعبية.
06	السعد	أحمد الطيب العلاج	حكاية شعبية	
07	البلغة المسحورة	أحمد الطيب العلاج	حكاية شعبية	
08	ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ	الطيب الصديقي	حكايات شعبية	هذه المسرحية من تأليف الكاتبة اللبنانية نضال الأشقر، وإخراج الطيب الصديقي.
09	البحث عن شهرزاد	المسكيني الصغير	ألف ليلة وليلة	
10	فلان...فلان الفلاني... وفلتان	محمد الكغاظ	ألف ليلة وليلة	
11	حجا المحامي	محمد الكغاظ		مسرحية للأطفال

فهذه المسرحيات قد جمعت في بعض الأحيان ما بين المصدر التاريخي والاجتماعي، لكن المسرح بمفهومه التقني والفني الحديث، عرفته الساحة المغربية إبان فترة الحماية الفرنسية على المغرب ما بين (1912 - 1956) أثناء مشاهدة المغاربة للعروض المسرحية الأوروبية، وقد استخدمه الرعيل الأول للمسرح كأداة تواصلية جماهيرية لخدمة القضية الوطنية بفضح النوايا الاستعمارية وتوعية الشعب من أجل النضال والمقاومة، ونذكر من بين هؤلاء "محمد القري"، و"المهدي المنيعي"، و"عبد الواحد الشاوي" الذين جعلوا ولادة المسرح المغربي ولادة شرعية، الأمر الذي أثار رد فعل السلطات الاستعمارية ودفعها إلى استعمال القوة لقمعه، فكان من ضحايا هذه الحملة أحد أبرز رواد المسرح المغربي الشهيد الشاعر "محمد القري"¹.

وما يميز مرحلة الحماية هو ظهور المسرح في المدن العتيقة ك"فاس"، "الرباط"، "سلا"، "مكناس"، "مراكش"، "طنجة"، وذلك للاتصال المباشر مع الثقافة الفرنسية، ونتيجة التعرف على مظاهرات الحداثة الغربية، إنه الظهور الذي اطلع بمهمة مواجهة الاستعمار والدعوة إلى التحرر من كل أشكاله...²

>> ويعود انتشار المسرح في المغرب وذيوعه إلى عدة عوامل نذكر أهمها:

- تقليد المسرحيات الغربية تأليفا وإخراجا.

¹ - أنظر: محمد عزام: المسرح المغربي، ص: 12.

² - عبد الرحمان بن زيدان: خطاب التجريب في المسرح العربي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص: 126.

- إتباع النماذج المجلوبة من بلدان المشرق العربي وخاصة من مصر ولبنان.
- ترجمة المسرحيات الأجنبية والاقتباس منها << ¹ .

ومادام الحديث عن المسرح المغربي فلا بد لنا أن نستحضر أحد رواده العظماء الذي جمع في مسرحياته ما بين المصدر التراثي والمصدر التاريخي والمصدر الاجتماعي ألا وهو "عبد الكريم برشيد" وهذا من أجل >> بلورة مضمون مسرحي تركز عليه رؤية المؤلف في طرح نظريته الفنية تجاه القضايا العصرية المرتبطة بالمجتمع، كقضية الديمقراطية في الوطن العربي، والاستعمار، والتفاوت الطبقي، وقضية تأصيل المسرح وغيرها << ² . وهذا لكونه يشكل دعامة جوهرية في المسرح المغربي، وذلك بفضل إبداعاته المسرحية العديدة، وخصوصا في مجال استحضار واستلهام التراث الشعبي.

¹ - محمد الكباط: المرجع السابق، ص:27.

² - مصطفى رمضان: قضايا المسرح الاحتفالي، ص:201.

المبحث الثاني: المؤثرات الإحتفالية في مسرحية

"ابن الرومي في مدن الصفيح" لعبد الكريم برشيد

"عبد الكريم برشيد" - من التنظير إلى التفعيل الإبداعي:-

يعد "عبد الكريم برشيد" رائد من رواد المسرح المغربي، فقد عمل مع عدد من المسرحيين المغاربة على تأسيس مسرح عربي مغربي، ينطلق من بيئة مغربية محلية ليجسد عن آمال وآلام المجتمع الذي يعيش فيه بمختلف طبقاته، سواء على مستوى الشكل من خلال دعوته المستمرة لإقامة مسرح مغربي احتفالي ينهل من الذاكرة التراثية الشعبية، أو على مستوى المضمون، فقد دعم "برشيد" المسرح المغربي بالعديد من المواضيع الهادئة المستوحاة من مصادر مختلفة تراثية واجتماعية وتاريخية.

ولهذا تتميز تجربة "برشيد" عن باقي تجارب رجالات المسرح المغربي، جمعه بين التنظير ودعوته الصريحة للعودة إلى التراث وتأصيله، ومناداته إلى الاحتفالية، فهو يرى أن >> المسرح العربي - وهو استمرار طبيعي للتظاهرات الشعبية - لا يمكن أن يكون إلا مسرحا بسيطا كذلك، فالراوي الشعبي لم يكن يستعين إلا بأدواته الجسمية والنفسية فقط ، ولم تكن له ملابس ولا ديكور ولا إضاءة، كل ما يملكه هو طاقاته التعبيرية الداخلية>>¹.

¹ - محمد الكعاب: المرجع السابق، ص:295.

"برشيد" يدعو إلى مسرح احتفالي يقوم على الراوي، مسرح بسيط على عكس القوالب المسرحية السائدة، حيث يتجرد الراوي أو الحكواتي أو القوال من العناصر والمؤثرات المسرحية (الديكور، الملابس، الإضاءة)، ويشترط في الراوي امتلاكه لطاقة تعبيرية داخلية وهي >> طاقات يترجمها بوسائل شتى، كالتلوينات الصوتية والتقليد من خلال اللغة والحركة والإشارة والإيماء أيضا <<¹.

لقد ارتبط اسم "عبد الكريم برشيد" بنظرية أثارت حولها مجموعة من الجدل، منذ أن عبر عنها في أول بيان عرف بالبيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي في السبعينات، نظرية حاول من خلالها تأسيس مشروعية الاحتفالي، فقد كان هدف "برشيد" من خلال مشروعه المسرحي الذي تبني فيه الاحتفال كشكل تراثي شعبي، هو الوصول أساسا إلى تأصيل المسرح المغربي² خاصة و المسرح العربي عامة.

لقد انفتح "عبد الكريم برشيد" على مواد ومضامين التراث الشعبي، وقام بقراءتها وصياغتها بما يتلاءم مع الشكل الاحتفالي، وذلك لتجسيدها على المسرح، يقول "عبد الرحمان بن زيدان" في هذا الشأن >> تذهب الاحتفالية إلى أن المسرح يجب أن يصدر

¹ - عبد الكريم برشيد: في التصور المستقبلي لتعريب المسرح، مجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة، تونس، ع1، س1، سبتمبر 1981، ص:162.

² - أنظر: محمد عزام: المسرح المغربي، ص:146.

عن تراث الشعب العربي حتى يجدها صيغة جديدة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي بعيدا عن الاستلاب والاعتراب الحضاري والثقافي والتبعية الفكرية للغرب >>¹.

كما قام "برشيد" بالانفتاح على التراث الإسلامي، وذلك لنسج صورة الهوية وتوظيف التراث بإبداعية يلتقي فيها الماضي والحاضر، وينتقل التعبير من مستوى المصالحة والتسليم بالواقع وما يشاهد على خشبة المسرح إلى مستوى الثورة على الواقع ومواجهته وذلك عن طريق الاحتفالية.

فمسرحيات "عطيل والخيل والبارود" و"لنجة" و"ابن الرومي في مدن الصفيح" و"امرؤ القيس في باريس" و"عنتر في المرايا المكسرة"، كلها أعمال مسرحية تجريبية تقدم صورة الهوية في مواقف متباينة ومتعارضة لا يوجد بينها سوى رؤية كاتبها إلى الذات العربية كسؤال حول وجود هذا الذات في التاريخ وفي الواقع وفي الدراما².

فهذه النصوص المسرحية وغيرها تثبت الموروث الثقافي الشعبي كخلفية فكرية وجمالية، من أجل تحقيق المشروع الاحتفالي، وفي هذا السياق يقول عبد الكريم برشيد >>... لهذا يكون السبيل الوحيد للانخراط في العالمية، هو أن نقرأ هذا الواقع وأن نتمثل التراث العربي والكوني ونحاول أن نفهم العصر ونعبر عنه بلغتنا المسرحية المغايرة>>³.

¹ - عبد الرحمان بن زيدان: قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، ص:290..

² - عبد الرحمان بن زيدان: خطاب التجريب في المسرح العربي، ص:145.

³ - عبد الناصر حسو: حوار مع عبد الكريم برشيد، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا العدد 436/435، 2007، ص:276.

من هنا فإن "برشيد" لجأ إلى التراث العربي لتحقيق مشروعه المسرحي الاحتفالي لأنه يراه >> فعل داخل التاريخ وهي بهذا انتماء مزدوج، فهي من جهة امتداد طبيعي للاحتفال العربي {...} وهي من جهة أخرى جزء أساسي في الثقافة الإنسانية المعاصرة...<<¹.

لقد قام "عبد الكريم برشيد" بمزاوجة جميلة، حيث ربط بين المسرح الاحتفالي العربي ببساطته وبين التقنيات الغربية المتطورة من جهة أخرى. ولهذا يعد "برشيد" صاحب إضافة نوعية في المسرح المغربي خاصة والمسرح العربي عامة من حيث التنظير والكتابة، حيث قام بإعادة كتابة التراث من منظور احتفالي قائم على "نحن، الآن، هنا" وعلى "إنسانية الإنسان وحيوية الحياة ومدنية المدينة" التي تعد شعارا معروفا لنظريته الاحتفالية.

¹ - عبد الكريم برشيد: الاحتفالية في أفق التسعينات، ص: 12.

المبحث الثاني: المؤثرات الاحتفالية في مسرحية

"ابن الرومي في مدن الصفيح"

إن النص الاحتفالي هو مشروع بناء مسرحية، يتميز بخصائص تجريبية على مستوى بناءه الدرامي، ومنها التركيبية والشمولية، وتكسير الخط الأرسطي والحيوية، وعليه سنحاول تحليل مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" تحليلا دراميا وفق هذه العناصر التجريبية الاحتفالية التي نظرت لها جماعة المسرح الاحتفالي في بياناتها والتي تشكل في المغرب >> أقوى واقع مسرحي عربي في الوقت الحاضر، ويعود السبب في ذلك إلى عدة أمور أهمها ... اعتمادها على أسس فكرية وفنية وفعلية تلقى القبول والترحيب لدى العرب من حيث اعتمادها على التراث العربي وأشكال الاحتفال الشعبية في إطار الثقافة العربية المحررة من الهيمنة الغربية>>¹.

وتعتبر مسرحية 'ابن الرومي في مدن الصفيح' من أهم المسرحيات المغربية التي ساهمت في تأصيل المسرح العربي، فهي >> كعمل درامي يعتمد على فلسفة مغايرة وعلى تقنيات جديدة، وعلى اجتهادات جريئة في ميدان البناء الدرامي، لا يمكن تفسيرها إلا اعتمادا على الرجوع إلى الفكر الاحتفالي >>² ، فقد جسدت النظرية الاحتفالية بكل حذافيرها، الداعية إلى تكسير النظرية الأرسطية، وأحلت محلها نظرية جديدة مستمدة من

¹ - عبد الرحمان بن زيدان: كتابة التكريس في المسرح المغربي، مجلة إبداع، ع8، الهيئة، القاهرة، أغسطس 1983، ص:88.

² - عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص:174.

التراث الشعبي العربي، فمسرحية >> "ابن الرومي في مدن الصفيح" إحدى الإبداعات المتميزة التي راحت تسنلهم التراث العربي بوعي ثاقب ونظرة متفحصة¹.

وقد عبرت هذه المسرحية عن فلسفة "برشيد" في محاولته لتجسيد ثقافة المجتمع وتراثه ومدى قابليته للانسجام والتوافق مع قالب المسرحي في تفسير الواقع وفق ما يتناسب مع الموروث الشعبي، ويقول "برشيد" عن مسرحيته واعتماده على الفكر الاحتفالي >> إن مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" كعمل إبداعي تلتقي مع هذه النظرية (الاحتفالية) وتتوحد بها، وهذا شيء طبيعي، وذلك ما دام أنهما معا – العمل والتنظير – يصدران من منبع واحد، فالمسرحية تجسيد شامل لمفاهيم الواقعية الاحتفالية²، فهذه المسرحية عبارة عن فضاء فني وإبداع جمالي يجمع بين عناصر التراث العربي الشعبي وبين الواقع الذي يعيشه المتلقي العربي وحثه على التغيير في المستقبل والثورة على واقعه.

يلجأ برشيد في مسرحيته إلى صيغة التركيب الدرامي المتعدد الأحداث والشخصيات جمع فيها الكاتب بين الأشكال التراثية المتمثلة في خيال الظل وبين النظرة الواقعية للمجتمع، فوظف فيها صيغة المسرحية داخل المسرحية، أي إلى ثنائية مسرحية تتركب من عمليتين يكمل أحدهما الآخر بشكل مترابط، وتركيب مشاهد متباعدة مختلفة الزمان والمكان، كما عمد برشيد إلى استحضار شخصيات عديدة من مصادر مختلفة من أجل

¹ - عبد الكريم برشيد: ابن الرومي في مدن الصفيح، مجلة فنون، المغرب، س6، ع1، ذو الحجة 1399هـ، نوفمبر 1979، ص:162.

² - عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص: 175.

طرح رؤيته الإبداعية، فقام ببعث شخصية "محمد بن دانيال"* من عمق التاريخ – العصر الإسلامي الوسيط- ومسرحه خيال الظل باعتباره مسرحا شعبيا واستغله للتمثيل والرقص والشعر والغناء، ومعه ابنته الشابة "دنيا زاد" من تراث ألف ليلة وليلة التي تقوم بمساعدته على التواصل في أحد الأحياء الشعبية المغربية الفقيرة، وهذا تدعيما لفكرة السرد الحكائي، وهذا ما يؤكد أن المسرحية ما هي إلا حكاية من الحكايات الشعبية، ولكن رغم انتمائها إلى التاريخ إلا أن المسرحية لا تستحضر الماضي وإنما تستقرئه، فهي لا تنظر إليه كشيء جامد له وجود فقط في الماضي، ولكن كشيء يشكل مع الحاضر زمنا موحدًا، والدليل على ذلك أن بعض شخصيات المسرحية ينتمون إلى الماضي يعاودون الظهور في الزمن الحاضر، فبرشيد لا ينظر إلى تلك الشخصيات التراثية كشيء جامد لأن >> الاحتفالية – عنده- بالأساس موقف، موقف من الوجود ومن السياسة والأخلاق، ومن الحياة والموت، ومن التراث أيضا، ومن هذا وجب البحث عنها خارج أدواتها وخارج تجلياتها الجزئية، هذه التجليات التي تظهر في شكل تقنيات فنية (المشاركة – التواصل – الاندماج مع الموقف- التمثيل {مع} عوض التمثيل {ل}... <<¹ ، لهذا نجد المؤلف ينتقد مسرح "خيال الظل" المستلهم من العصر الوسيط الذي يقدمه "المخايل

*شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف بن معتوق الخزاعي الموصلية، لقب بالشيخ والحكيم ولد بالموصل، 647هـ / 1249توفي بالقاهرة، 18 جمادى الآخرة 710 هـ 1311 / م، شاعر وفنان عاش في العصر المملوكي وبرع في تأليف تمثيلات خيال الظل وتصوير حياة الصناع والعمال واللهجات الخاصة بهم وحاكى بطريقة مضحكة لهجات الجاليات التي كانت تعيش في مصر في زمنه. من أشهر تمثلياته التي لا تزال مخطوطاتها موجودة " طيف الخيال"، و " عجيب غريب" و " المتيم وضائع اليتيم". تعتبر أعماله تصوير حي لعصره. للمزيد، ينظر: w.w.w.wikipediaorg/wiki

¹ - عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص: 175.

ابن دانيال" الذي يعتبر رائدا من رواد مسرح خيال الظل، وهذا من خلال موقف ابنته "دنيا زاد" التي تنتمي لهذا العصر.

وقد تميزت المسرحية بكثافة الرموز والدلالات والإحالات:

دلالة العنوان: وهو يتشكل من جزئيتين:

ابن الرومي: هو بطل المسرحية، لكن ليس ابن الرومي الشاعر العراقي المعروف، وإنما هو شخصية عادية، وهو شاعر ذو نظرة تشاؤمية إلى الحياة، وهو رمز المتقف العربي في عصرنا الحالي، إلا أنه هناك علاقة تقارب تربط بين هاتين الشخصيتين، وهو ما قام بتأكيده الكاتب على لسان 'ابن دانيال:

>> ابن دانيال: سأحكي، سأحكي عن شاعر فقير يعيش مثلكم في أكواخ الخشب والقصدير، سأحكي عن ابن الرومي الجديد... أنا لست مؤرخا ولست معلم صبيان، وعليه فإن كل مشابهة مع التاريخ إن هي إلا اتفاق ومحض مصادفة... إن ابن الرومي الذي رسمته وقصصته بيدي ليس وليد بغداد التي تعرفون... شاعر الليلة يا سادتي قد يكون من باريز، من روما، من البيضاء، أو من وهران، قد يكون علي بن العباس أو قد يكون الشاعر لوركا، قد يكون المجذوب أو بابلو نيرودا، قد يكون من حكيم هذا، قد يكون أنت وأنت أو أنت، من يدري؟ قد يكون وقد يكون...<<¹.

¹ - عبد الكريم برشيد: ابن الرومي في مدن الصفيح، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، دط، 2006، ص: 22- 23.

فشخصية ابن الرومي غير محددة الملامح وغير معروفة، فهي تخضع لتأويلات ودلالات كثيرة.

في مدن الصفيح: هو حي شعبي مغربي فقير يعاني أهله من البؤس والحرمان والمرض، ومع ذلك لا يتركهم الأغنياء في حالهم، إذ يعمل أعضاء مجلس الحي على هدم بيوتهم القصديرية وطردهم من الحي، حتى يتسنى لهم بناء مدينة سياحية فوق أرضه دون المبالاة بمصير هؤلاء الفقراء، ومن بينهم الشاعر "ابن الرومي" الذي يعيش الماضي والحاضر، وهذا يدل على تداخل الأزمنة، فيصبح الحاضر متضمنا للماضي وهذا ما دعا إليه الاحتفالون.

تلخيص المسرحية:

تتألف مسرحية 'ابن الرومي في مدن الصفيح' من سبعة عشر لوحة، يستعرض فيها المؤلف صراعا ثنائيا بين فقراء ينتمون إلى حي قصديري وفقير وبين أغنيائه الذين يحاولون القضاء على هذا الحي وتهجير سكانه الأصليين وطردهم من حياتهم، وذلك لبناء مدينة سياحية فوق أرضه.

ومن أجل إيصال الفكرة إلى المتلقي دعم برشيد مسرحيته بشخصية ابن دانيال الذي لعب دور الراوي معتمدا على صندوقه في سرد الحكايات، ففي بداية الأمر يقف ابن دانيال بصندوقه لممارسة لعبته السردية من أجل إمتاع سكان الحي بمختلف الحكايات

والسير والملاح والأساطير، لتخدير وعي هؤلاء السكان وتغييبه، فيحاول أن يسليهم بحكايات خرافية يعالجها برؤية لم تعد تتماشى مع عقلية هذا الزمن ومستجداته، إذ يروي لهم حكايات عن الغول وأبي زيد الهلالي وعنتر بن شداد... الخ.

ابن دانيال: في الصندوق جحا يبيع حبة الفهم، فيه لقمان والضحاك، وحمزة البهلوان... فيه السندباد والرخ والعنقاء. فيه سترون بأعينكم... (موسيقى مرحة، تظهر على الستارة صورة ظلية لشخصيات ذات أبعاد أسطورية)¹.

لكن ابن دانيال يفشل في جذب جمهور فقراء الحي إلى الحكايات وذلك نظرا لهمومهم ومشاكلهم وغرقهم في الفقر من جهة، ومن جهة ثانية لعدم قناعتهم بهذه الأساطير الخرافية، لهذا ترفض "دنيا زاد" هذه العملية وتطلب من أبيها "ابن دانيال" أن يغير حكاياته لأن الزمن قد تغير فتغير الذوق من جهة ومن جهة تطلب منه أن يستبدل هذه الحكايات بحكايات تعبر عن الواقع الجديد للناس، وأن يحكي لهم عن مشاكلهم الاقتصادية والاجتماعية، وعن مشكلة حي الصفيح – القصديري- وعن الجوع والفقر والاضطهاد وغيرها من المشاكل اليومية.

دنيا زاد: (تضحك) تحدثهم عن الأبطال وأنصاف الآلهة... لقد تغير الزمن يا أبي... حدثهم عن الإنسان البسيط، عن العامل الأجير، عن الفلاح وماسح الأحذية دعني أخطب الناس مكانك، إنني أحس عذابهم لأنني منهم، أما أنت فملك للماضي.

¹ - مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص: 89.

ابن الرومي: افعلي ما شئت يا "دنيا زاد"، ولكن احذري شيخوختي لا تحتمل البهدة.

دنيا زاد: سادتي اقتربوا... اقتربوا...

سأحكي عن الملاحم الجديدة.

عن حاملي المشاعل والبنادق.

عن زارعي الزيتون والورد والبرتقال.

عن سواعد ترفع للسماء غدا.

وتهدم أمسا.

ملحقات الأمس مضت، وبدا في الأفق فجر وليد.

لقد مات نيرون وقيصر، رحل الأبطال والغزاة.

والعظماء يا سادتي، نحن في عصر الفقراء...¹

لقد حاولت "دنيا زاد" باعتبارها ابنة الحاضر بكل مشاكله وهمومه وتناقضاته، أن تأخذ مكان أبيها لمواصلة المسيرة الفنية التي تمكنها من التعبير عن قضايا ومشاكل أبناء جلدتها، وهنا يدرك 'ابن دانيال' فشل حكاياته والهوة العميقة التي تفصله عن الجمهور فيقرر تغيير طريقته في معالجة الأمور من خلال استحضاره لشخصية 'ابن الرومي'

¹ - المصدر السابق، ص: 21-22.

الشاعر وما يعانیه رفقة أهل حيه من الصعوبات والمشاكل، وبعدها ينقلنا إلى مشاهد تمثيلية أخرى تبدأ بحضور (ممثل المجلس البلدي) ومطالبته لأعيان الحي ووجهائه الممثلين في (رضوان وسعدان وحمدان) بالرحيل عن الحي من أجل هدمه وإعادة بنائه، ليرفض الوجهاء هذا الحل، ولكن بعدها يغيرون رأيهم ويطلبون من رئيس المجلس البلدي بأنهم اليوم من يختارون الرحيل عن حيهم جميعا بما في ذلك الشاعر "ابن الرومي" الذي ينزل في بيته متشائما من الوضعية المزرية التي يعيشها من فقر وحرمان من جهة، ومن جهة أخرى جراء معاناته من سلوكيات جيرانه المزعجة، بداية من "دعبل الأحذب" و"عيسى البخيل"، مرورا "بجحظة المغني"، انتهاء إلى "أشعب البخيل".

وجراء هذه المعاناة التي أفسدت على "ابن الرومي" عيشته يقرر الترفيه عن نفسه، ليذهب إلى بيت العمه "رباب" لكي تمنحه جارية من جواربها، علها تخرجه من العالم التعيس والمتشائم الذي لازمه طويلا، فتببعه العمه رباب جارية اسمها "عريب" ليعشقها الشاعر "ابن الرومي" عشقا جنونيا، حتى أدى به ذلك في لحظة من لحظات العشق لعنقها، فتصبح بعدها حرة طليقة لتغادر منزله وتتركه فيعود إلى دائرة حزنه ووحدته وأشعاره المتشائمة، ولكنها تعود بعد سماعها بقرار هدم الحي وترحيل سكانه الأصليين لأنها أحست بالانتماء الفعلي للحي، فيفرح ابن الرومي بذلك، حيث يتحول من شاعر متشائم إلى شاعر تائر، ويلتقي بالفقراء لينظموا مسيرة ومظاهرة احتجاجية كبيرة ضد الأغنياء الذين يحاولون استغلال فقرهم ووضعهم المعيشي المزري.

الشخصيات:

لقد حمل المؤلف "عبد الكريم برشيد" شخصيات مسرحيته الاحتفالية 'ابن الرومي في مدن الصفيح' أبعادا نفسية وسياسية واجتماعية وثقافية، وجعلها مجرد بوق لطرح أفكاره ورؤاه المتعلقة بالواقع المعيش بجميع تناقضاته، لهذا حمل شخصياته دلالات الحاضر ودلالات الماضي البعيد، فقام بالمزج بين الحاضر والماضي برؤية إنسانية عميقة، حيث قدم عالم الفقر في بغداد القديمة الممتدة في الزمن الحاضر - باعتبار مدن الصفيح حي من أحياء بغداد الحديثة - عالم التناقض بين هذا الفقر المدقع وبين الثراء الفاحش، بين فقراء الحي الذين يسعون فقط لحياة كريمة وشريفة، وبين الأغنياء الذين يحتكرون الأموال والأراضي والعقارات، إنه زمن البؤس والنخاسة القديمة الجديدة نفسها، حيث لا يملك الشعراء فيه سوى بيوتهم البسيطة ولا يخرجون إلى الشارع إلا مدحا لساداتهم، فبرشيد أسقط الثقافة والتراث على الحاضر بشكل واقعي جميل مع مراعاة لمتطلبات ومقتضيات الإنسان في العصر الحاضر، شخصيات تراثية تنسب إلى الماضي بشكل معاصر مع الاهتمام بأبعادها النفسية، ويتجلى لنا ذلك في شخصية الشاعر "ابن الرومي" ذلك الشاعر المتشائم الذي يعيش في زمن الأغنياء المتسلطين الذين يسعون لتحويل المدينة القصدية إلى مدينة سياحية مع طرد أصحابها الأصليين الذي هو نفسه ينتمي إليهم، وهذا ما أدى إلى صراع داخلي نفسي بين الواقع الذي يعيشه وبين الوهم، بين ابن الرومي

الشاعر الرقيق وبين الرومي الساكن في الحي الفقير الذي لا يجد مأوى يأويه بعد ترحيله من بيته.

>> فابن الرومي شخصية من التاريخ ولكنه أيضا ليس من التاريخ، فالأحداث المسرحية هي في نهاية الأمر تركيب كيماوي يتألف من عناصر متعددة ومختلفة، وبهذا يذوب العنصر التاريخي في مواد الواقع والافتازيا، ليتشكل من هذا المجموع واقع جديد لا هو بالواقعي ولا بالتاريخي، وإنما هو واقع مسرحي مركب، له قوانينه وأبعاده وفضاؤه الخاص، وداخل هذا الفضاء تتحاور الشخصيات وتتصارع، وهي شخصيات لها انتماء للإنسان وقضاياها قبل أن يكون لها انتماء إلى زمن معين أو مكان خاص¹.

إن ابن الرومي هو النموذج للإنسان الاحتفالي الذي يعشق الحياة، وهذا ما حتم عليه أن يكون مناضلا من بداية المسرحية إلى نهايتها، رغم أن نضاله في البداية كان مقتصرًا على النضال الداخلي، النفسي والذهني، فنجدته قلقًا متشائمًا منغلِقًا على نفسه منطويًا في بيته، إلا أنه في نهاية المسرحية يتحرر من جميع التناقضات النفسية والذهنية التي تعترضه ليتحول نضاله الداخلي إلى نضال خارجي، وذلك بنزوله إلى سوق بغداد رمز التجمع وحث سكان حيه الصفيحي أو القصديري على رفض الاستغلال والظلم المسلط عليهم والثورة على وضعهم الراهن.

¹ - عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص: 181.

للمسرحية دلالة سياسية تتمثل في شخصية مقدم الحي وأعوانه التي تعبر عن تسلط أصحاب المال والقرار، والسعي لتنفيذ مشاريعهم ولو على حساب الطبقات المضطهدة والكادحة وذلك بإصدارها قرار هدم حي الصفيح وترحيل سكانه وتحويله إلى مدينة سياحية.

أما الدلالة الاجتماعية فتتمثل في صراع الطبقات، صراع بين طبقة الأغنياء التي عبر عنها المؤلف بشخصيات إسحاق المقدم وأعوانه، والرباب معلمة الجواري، وطبقة الفقراء التي تمثلها شخصيات 'ابن الرومي' وجيرانه و'عريب' الجارية، و'أشعب المغفل' رمز البساطة.

إن شخصيات المسرحية وطبائعها وتوجهاتها يمكن التعرف عليها من خلال الإرشادات المسرحية والتطورات الدرامية، فشخصية "المخايل ابن دانيال" هي شخصية تعبر عن الشكل المسرحي الاحتفالي والمتمثل في خيال الظل، وذلك بتقديمه لشخصية 'ابن الرومي' الشاعر الماضي/الحاضر بواسطة السرد، واللعب والشعر والغناء، وهي شخصية مأخوذة من التراث، شخصية تراثية متجولة في الأسواق والقرى تتقن فن خيال الظل، ويعرفه المؤلف في المشهد الأول من المسرحية:

رجل متحرك يخترق صفوف الجمهور، يجري نحو الخشبة وهو يجر خلفه عربة تعانقت فيها الألوان بشكل مثير...خيال الظل تمثيل، رقص، شعر، غناء، زجل...¹

كما يقوم المخايل 'ابن دانيال' بتقديم شخصياته قائلاً:

سأحكي عن شاعر فقير يعيش مثلكم في أكواخ الخشب والقصدير...

ابن الرومي الذي رسمته وقصصته بيدي ليس وليد بغداد التي تعرفون...

قد يكون من باريز... من روما البيضاء، أو من وهران...²

أما شخصية الجارية "عريب" فترمز إلى المرأة العربية التي ما تزال جارية وإن غيرت

الأوطان والحضارات والأزياء واللغات:

أنا عريب الجارية

ربوني في حقول تربية الغواني

علموني كيف أفرخ اللذة وأحيك الأغاني...

راقصة كنت بيكال

أتعري عبر الليال

تلسعني... تجلدني... تدفني في عمقها عين الرجال

¹- مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص: 07.

²- نفسه، ص: 22.

ممثلة كنت في برودواي

أموت في كل ليلة مرة

تمني؟! (تضحك في سخرية) التصفيق يوم أحسن الموت والعهارة

أموت وتنزل الستارة

عارضة للأزياء كنت في باريز

تراني في كل الأسواق حافية القدمين عارية

وفي الملصقات والصور¹.

فابن الرومي يحاول الهروب من واقعه المزري إلى حضن "عريب" الجارية التي تدرك جيداً أنها مجرد متعة زائلة. كما تدل أسماء شخصيات جيران "ابن الرومي" على الفقر والبؤس، والشؤم والمرض، حيث يعتبر "جحظة المغني" هو مطرب حي الصفيح، أما "دعبل الأحذب" فيمثل المرض والفقر وقلة الغذاء ليصبح مثالا للنقص في تكوينه حيث يعلق قائلاً:

ودعبل الأحذب قد يكون في رحم هزيل

هذه الجوع والفقر والمرض... لست شؤماً على بغداد،

¹- المصدر السابق، ص:91.

وإنما هي بغداد شؤم علي شؤم على الحول والعور

والحدب والصعاليك والخصيان¹.

كما نجد أيضا شخصية "عيسى البخيل"، التي يدل اسمه على البخل الناجم عن الفقر والانطواء في حي فقير منعزل عن حياة الرخاء والتمدن، و شخصية "الرياب" معلمة الجواري التي يدل اسمها على تحول المرأة من ربة بيت صالحة تسهر على عناية وتربية أبنائها إلى امرأة غير صالحة تتاجر بشرفها وشرف بنات جلدتها.

وهناك شخصية "أشعب المغفل" حيث يدل اسمه على الشعب البسيط المغلوب على أمره الغافل نتيجة تجاهله وتهميشه من طرف السلطات، وهناك شخصيات أخرى ترمز أسماؤها للانتهاز والاحتكار في بغداد مثل 'إسحاق' و'مقدم الحي'، فالشخصيات التي بناها المؤلف في مسرحيته تحمل الكثير من المعاني والدلالات المرتبطة بواقع الأفراد والمجتمع فمن خلال أسماؤها نتعرف على إحياءاتها.

¹ - المصدر السابق، ص:51.

ولتوضيح هذه الدلالات أكثر نورد الجدول الآتي¹:

الشخصيات	دلالة الاسم	الوظيفة الاجتماعية	السمات الخارجية	السمات الداخلية أو النفسية
ابن الرومي	دلالة الاغتراب	شاعر	شاعر فقير، عاطل، يسكن كوخا صفيحيا في أحياء بغداد وحيد بدون أهل، مولى غريب	الانكماش، الخوف، المنغلق على نفسه، مثالي، عاشق الجواري
أشعب المغفل	دلالة التطفل والغفلة	رسول الهي	عالم، شاعر خطيب	خير، طيب مع جيرانه ولا سيما ابن الرومي
جحظة المغني	جحوظ العينين	حلاق	مولع بالغناء، فقير، له دكان صغير	الطيبوية والمرح
دعبل الأحداث	التشويه الخلفي	بائع العطر والمناديل	تاجر، فقير، ظهر متورم	الطيبوية، حب الجوار
عيسى البخيل	البخل	إسكافي	عجوز فقير، يقتصد في معيشتة لشراء كفن الموت	الطيبوية، الواقعية
عريب	العروبة	جارية	شاعرة، مغنية	واقعية، اجتماعية، إنسانية

¹ - جميل حمداوي: ابن الرومي في مدن الصفيح، موقع الإنترنت : www.ALFAWANIS.com

جوهرة	غلاء الثمن	جارية	عازفة على آلة العود	المرح، الطيبوية
حباية	اللمعان والانتقاد	جارية	طرانة، ابنة الروم، جميلة المنظر بجيدها وعيونها الزرق وحواجبها	المرح، الطيبوية
الرباب	الموسيقى والغناء والعزف	معلمة الجواري	تاجرة في الجواري، امرأة عجوز شمطاء ماكرة	شريرة، مستغلة، فاجرة، تحب المال، خبيثة
المقدم	دلالة على الأولوية في الإشراف على نقل الأخبار	من عيون السلطة	من أعوان السلطة يرافقه الأعوان لتنفيذ الأوامر	رسول الشؤم والنحس، خبيث، ساخر
الخادم يا زمان	خدمة السلطة	خادم رئيس المجلس البلدي	سمسار حقير، يتولى تسيير الشؤون المالية والعاطفية لرئيس المجلس البلدي	كذاب، محتال، مادي، مناقق، زائف
عاشور	قد يكون من مواليد عاشوراء	أبله الحي	طفل كبير يرتدي ثياب رعاة البقر، يحمل مسدسا، أبله ومجنون يحب اللعب الطفولي	الطيبوية، حب اللعب، حب السينما
سعدان	السعد المفارق	كاتب عمومي	الفقر، يسكن حيا قصديريا	حكيم الحي ولقمانه، واقعي

رضوان	الرضى المفارق	عامل	الفقر، يسكن حيا قصديريا، صاحب بذلة زرقاء	ساعد الحي، واقعي
حمدان	الحمد المفارق	شاعر الحي القصديري	الفقر، يسكن حيا قصديريا	الزعامة والواقعية
ابن دانيال	دلالة تراثية مرتبطة بخيال الظل	صاحب خيال الظل وراوي	مخايل، عجوز من الجيل الماضي	مثالي، عالم
دنيا زاد	دلالة تراثية مرتبطة بألف ليلة وليلة	مساعدة خيال الظل وراوية كذلك	فتاة غجرية، ابنة دانيال، شابة، من الجيل الحاضر	واقعية، ثورية، اجتماعية

لقد حمل المؤلف لأسماء شخصيات المسرحية رموزا ومعاني واضحة المعالم تظهر دلالاتها مباشرة من خلال ذكر أسمائها كأشعب المغفل وجحظة المغني... وغيرها من المعاني التي حملتها شخصيات المسرحية.

الحوار في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح:

يهتم المسرح الاحتفالي بشكل اللغة التي تستخدم في التعبير المسرحي، إلا أننا نجد "عبد الكريم برشيد" يستخدم لغة فصيحة بسيطة، لغة كلماتها ذات إيقاع موسيقي، وتراكيبها سهلة تعبر عن انفعالات الشخصيات التي وظفها في مسرحيته، لغة ساعدته في

خلق جو احتفالي مسرحي، ففي بداية المسرحية يطل علينا البطل "ابن الرومي" وهو في بيته يردد أشعاره التي كان يكتبها من حين لآخر.

ابن الرومي: (يقرأ حواراً مسرحياً من كتاب بين يديه)

الواقفون كأصنام شمع ماذا تفعلون؟

نحرق في الشمس

نقرأ الألواح...

أخبروني إذن: هل تنفست الألواح بهمس؟

هل تعرت وانجلت بعد صد وهجران أمس؟

صمت تام ثم ظلام أسود حالك فستار الختام... انتهت المسرحية...¹.

يعبر هذا الحوار عن حالة الشؤم التي كان يعيشها الشاعر ابن الرومي، فهو يبحث

عن من يخلصه من تشاؤمه ويقوم بتوجيهه بأن يفتح الباب أو لا يفتحه، فيقول:

ابن الرومي: ألف، لام، جيم، ياء، حروف ماذا تخفي؟ هل أفتح الباب أو لا أفتحه؟

لست أدري. آه لو كنت أقرأ الرمل والكف لأنزع عن عيوني الأسيرة حديد القيد والقفل. آه

¹- مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص: 24.

لو كنت عرافا أو بحارا من فينيقيا لأرحل في أحداث ساعة أطوف الغد والآتي ثم أعود بالنبأ . هل افتح الباب أو لا أفتحه؟

يومك يا ابن الرومي لغز محير، وأحلامك يا ضيعتي رموز غامضة... أحيأ بين رمز ولغز، أخبروني من يفسر الرؤيا؟ من يفسرها؟ من يقرأ الأحرف المبهمة؟ من ألف، لام، جيم، ياء، حروف ماذا تعني؟ لست أدري، لست أدري...

ألا من يريني غايتي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب¹.

ففي هذا الحوار يستعمل البطل ابن الرومي لغة مسرحية تقترب من لغة أبطال شكسبير، لغة تعبر عن نفسية الشاعر المعاتبة للوضع المزري الذي لازمه هو وأبناء حيه الصفيحي، لغة متشائمة من الواقع والظروف البائسة.

كما يذهب المؤلف إلى اعتماد الثنائيات اللغوية والحوارات المتناقضة وذلك لتقديم الشخصيات والكشف عن صراعاتها الداخلية والخارجية، وإيضاح عوالم الصراع في المسرحية مثل الصراع بين عالم الفقراء والأغنياء، ونجد هذا في الحوار الآتي:

>> ابن دانيال: ... عالما كاملا أجر ورائي،

أجر الأشرار والأخيار، أجر السلاطين والمهرجين،

أجر الفقهاء والسفهاء، أجر الزمان والأمكنة،

¹ - المصدر السابق ، ص: 24- 25.

أجر الفقر، أجر الغنى... <1 .

كما يصور لنا المؤلف صراعا ثنائيا آخر بين الماضي والحاضر، عبر ابن دانيال شيخ

المخايلين الذي يحكي لنا عن الملاحم القديمة والأساطير:

ابن دانيال: من مدن الغيلان والأحلام، فاقتربوا تروا...

...في الصندوق.... في بيع حبة الفهم، فيه لقمان والضحاك

وحمزة البهلوان... فيه السندباد والرخ والعنقاء

فيه ما سترون بأعينكم².

هذا الحوار عن الأساطير القديمة أي الماضي، يقابله حوار ابنته دنيا زاد التي تحكي

عن الحاضر وهموم وآلام وآمال أبناء جيلها:

>> دنيا زاد: سادتي اقتربوا... اقتربوا...

سأحكي عن الملاحم الجديدة

عن حاملي المشاعل والبنادق

عن زارعي الزيتون والورد والبرتقال

¹- نفسه ، ص:12.

²- المصدر السابق، ص: 19.

عن سواعد ترفع للسماء غدا

وتهدم أمساً

ملحمت الأمس مضت، وبدا في الأفق فجر وليد

لقد مات نيرون وقيصر، رحل الأبطال والغزاة

والعظماء يا سادتي، نحن في عصر الفقراء...>>¹.

ولعل هذا التقابل في لغتي الحوارين السابقين يؤكد على دعوة "عبد الكريم برشيد" إلى

الاحتفالية في المسرح، وذلك بمعالجة قضايا الإنسان المعاصر، والابتعاد عن الأساطير

القديمة، كما ساهم الحوار في طرح أفكار الشخصيات والدفع بالأحداث فتميز بالبساطة

والوضوح والسهولة.

كما اعتمد المؤلف على المونولوجات لأجل إعطاء الأبعاد النفسية للشخصية، وهذا ما

نراه في مونولوجات شخصية ابن الرومي:

ابن الرومي: آه لو كنت أقرأ الرمل والكف

لأنزع عن عيوني الأسيرة

حديد القيد والقفل

¹ - المصدر السابق، ص: 22.

آه لو كنت عرافا أو بحارا من فينيقيا

لأرحل في أحداق ساعة

أطوف الغد والآتي، ثم أعود بالنبأ

أفتح الباب أو لا أفتحه ¹.

ويهدف المؤلف من وراء هذه المونولوجات أو الحوارات الداخلية إلى إظهار الصراع النفسي الداخلي لشخصية البطل "ابن الرومي" المشتت بين عالمين عالم الفقر والغنى، عالم الحقيقة الذي يعيشه في الأحياء القصديرية وبين الوهم الذي يعيشه مع جاريتة "عريب"، ونظرا لشدة تعلقه بها وعشقه لها، يتصورها أربعة نساء كل واحدة يخاطبها وتخاطبه بحسب أحلامه، وهذا ما نلاحظه في الحوار الآتي:

ابن الرومي: قلبي أسيرك يا عريب من قبل أن يخلق القيد

عريب3: (للمرأة) أشر علي، أي لون أختار؟

عريب4: ... وأي عطر أنتفس؟

عريب1: (إلى ابن الرومي) ابن الرومي يا ابن الرومي... هل تراني أحلى في لبس

السواد...؟

¹ - المصدر السابق، ص: 24.

ابن الرومي: أبدا، كل شيء إلا السواد

عريب1: أنزعه إذن وإن كان جلدي

ابن الرومي: إنه ظلمة القبر والمجهول، لون الحداد

عريب2: وفي الأبيض كيف تراني؟

ابن الرومي: مولاتي، يذكر الأبيض بالشيب، باللحد، بالكفن...

عريب3: والأحمر؟

ابن الرومي: إنه لون الجراح، مالنا – أختنا – ودنيا الجراح؟

عريب4: وما قولك في الأصفر؟

ابن الرومي: سقم وهم، إليك عنا يا رسول العدم¹.

إن الشاعر 'ابن الرومي' يدخل لحظة نشوة إلى عالم الوهم، عالم جميل وهادئ، بعيدا عن معاناته وجراحه، حاول من خلال هذا العالم الوهمي الابتعاد عن واقعه البائس والبحث عن واقع بديل يعيشه مع الجارية "عريب"، كما لجأ المؤلف أيضا في بعض الحوارات إلى المناجاة التي دارت بين الشاعر "ابن الرومي" وجاريتته "عريب" للدلالة على علاقة الذكر بالأنثى.

¹ - المصدر السابق، ص: 66- 67.

ابن الرومي: عريب، الكون ظلام وعماء، فكيف بلا نور أهتدي؟

امنحيني رفقتك فأنا الآن سجين الاسمنت والحجارة

سجين هذا السقف، سجين بغداد، سجين وساوسي

وأوهامي السقيمة، أنظر إلى فوق فأرى السماء بعيدة

بعيدة جدا، أريد أن أصعد، ولم أصعد، ترددت واستغرق التردد دهرا...¹ .

اعتمد المؤلف حوارات سياسية تجمع بين الشاعر ابن الرومي وبين المسؤولين في البلدية، وهذه إحالة واضحة إلى محاولة استمالة المثقف من قبل السلطة لصفها للقيام بمشاريعها التي لا تخدم الشعب، فالمجلس البلدي طلب من ابن الرومي تزكية عملهم الهادف إلى هدم الحي بأبيات شعرية، وذلك مقابل مبلغ محترم من الأموال وسكن راق في حي آخر، وهو المطلب الذي أوصله له الخادم يا زمان.

الخادم يا زمان:... المهم يا ابن الرومي أن المجلس البلدي قد اتخذ قرارا بهدم هذا الحي... لا تنزع على بيتك، سيكون لك ما هو أحسن، نعم، لقد فكروا فيك جيدا، ستتحول هذه الأكواخ الحقيرة إلى مركب سياحي ضخم يأتيه السواح الأغنياء من نيسابور وجرجان وفاس وصفلية، ستمطره ألوان من العملة الآتية من أركاديا وفينيقيا وقرطاج، هل تعلم؟ إن المجلس البلدي لا يتطلب منك شيئا كثيرا. نعم لا شيء غير أبيات من الشعر، أبيات

¹ - المصدر السابق، ص: 73.

تصور الحي الحقير وأهله. أنت تؤمن بالشؤم، أليس كذلك؟ تؤمن بأن متاعبك آتية من هذه الأكواخ الوسخة من دعبل الأحذب، من جحظة المغني، من عيسى البخيل، من أشعب المغفل، من كل الصعاليك والمشردين، هذه فرصتك يا ابن الرومي للتخلص – وإلى الأبد – من شؤم هذا الحي ونحسه...

المنادي: ... أكتب شعرا يا ابن الرومي في متاعبك واذكر أسبابها...

المقدم: ولك من المجلس الموقر كل ما تبغي...

الخادم يا زمان: سنمضي الآن يا ابن الرومي (يهم بالانصراف).

ابن الرومي: انتظر: ولكن من يضمن لي صحة قولك؟ ألا تكون هذه المرة أيضا...

الخادم يا زمان: كاذبا؟ لا (يضحك) إنني أكذب حقا، ولكن ليس على الفقراء، إنني

أطلب دائما ثمنا لمجهودي في الكذب، وماذا يمكن أن أستفيد منك أنت؟ لا شيء طبعا¹.

فمن خلال هذا الحوار بين ابن الرومي ومبعوث رئيس البلدية نجد أن ابن الرومي كاد

أن ينساق مع الخادم يا زمان وأعوانه، ويلبي مطلب المجلس البلدي، إلا أن عودة الجارية

"عريب" له بعد أن أعتقها وحرر لها صك حريتها، جعل موقف "ابن الرومي" يتغير

ويتحول من شاعر متشائم ومتكسب إلى شاعر نائر يرفض مقترح البلدية، والفضل في

¹ - المصدر السابق، ص: 56-57.

تغيير موقف ابن الرومي يعود إلى الحوار الذي دار بينه وبين عريب خصوصا بعد أن شرحت له سبب وجودها وهو شعورها بالانتماء له ولحي الصفيح:

ابن الرومي: عدت يا عريب؟

عريب: عدت.

ابن الرومي: رجعت إلى الفقر والجوع والنحس؟ لماذا؟

عريب: لماذا؟ لأنني منك، من هؤلاء، من مدن الصفيح من أكواخ القصب، اليوم يا

ابن الرومي أعود للنبع أعود للأصل...

ابن الرومي: لا يا عريب، مكانك فوق، إنني أشفق عليك من عالمي، من مصيري

التعس، عودي من حيث أتيت وأتركيني، مملكتان نحن يا عريب، بيننا حدود وجمارك

وأسلاك، الفقر كالموت شيء شخصي، دعيني إذن أحمل فقري وحدي، إنه لعنة السماء،

لعنة تخصني أنا، لا أنت، فابتعدي حتى لا تصيبك العدوى...

عريب: كل أفكارك يا ابن الرومي في حاجة إلى مراجعة...

ابن الرومي: وبغداد أيضا تحتاج إلى مراجعة...

عريب: نعم، ومن أجل هذا أتيت إليك، غدا نبني ونعلي معا أسوار بغداد الحلم، غدا نخرج من مملكة الظلال لنعانق الناس والقضايا¹.

فهذا الحوار بين "ابن الرومي" و"الجارية" "عريب" هو من غير موقفه ودفعه إلى الذهاب إلى أهل مدينته وطلب السماح منهم، بعدما كان لا يشعر بالانتماء إليهم ولا يطيق الجلوس معهم، فيتصالح معهم ليصبح ابن الرومي شاعرهم وقائدهم.

الزمان والمكان في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح":

منذ بداية المسرحية يجسد لنا المؤلف نظرتة الاحتفالية الملتزمة بقضايا الناس في الواقع، للتعبير عن هذا الواقع العربي المترامي الأطراف عبر وجوده كله، فالزمان في المسرحية هو كل الزمان العربي، والمكان أيضا هو كل المكان العربي.

فالمسرحية الاحتفالية عند "عبد الكريم برشيد" هي >> تركيب كيماوي يتألف من عناصر متعددة ومختلفة، وبهذا يذوب العنصر التاريخي في مواد الواقع والحلم والفانتازيا ليشكل من هذا المجموع واقع جديد، لا هو بالواقعي ولا بالتاريخي، وإنما هو واقع مسرحي مركب، له قوانينه وأبعاده وفضاؤه الخاص، وداخل هذا الفضاء تتحاور

¹ - المصدر السابق، ص: 86-87.

الشخصيات وتتصارع، وهي شخصيات لها انتماء للإنسان وقضاياها قبل أن يكون لها انتماء إلى زمن معين أو مكان خاص <<¹.

فتنوع الفضاء الدرامي في إحتفالية برشيد يعتبر شيئاً أساسياً لتحديد طبيعة الشخصيات والأحداث والمواقف في المسرحية، بحيث يختصر لنا الفضاء الدرامي <<كل الأزمنة العربية الماضية والحاضرة والمستقبلية داخل حيز زمني صغير يمكنه أن يحقق شيئين هما: الحداثة والمعاصرة، الحداثة التي تعني الثورة على الماضي بكل قيمه البالية والمعاصرة التي تنتمي إلى عصر العلم والتجريب والمنطق والتكنولوجيا>>².

ولعل المقدمة الاستهلاكية التي بدأ بها المخايل ابن دانيال المسرحية تجسد لنا مكان الفضاء الدرامي من خلال إرشاداتها خارج قاعة العرض أو عند مدخلها، لأن عروض المخايل بدأت في الأسواق والشوارع والفضاءات المفتوحة لتتناسب مع النظرية الاحتفالية التي ترفض النظرية الكلاسيكية التي تشترط الخشبة الإيطالية فيقول:

يمكن للمشاهد أن يبتدئ خارج المسرح أو عند مدخله...³.

أما في المشهد الثاني للمسرحية، يغير برشيد المكان إلى فضاء الساحة وذلك حتى يتسنى له تصوير حياة الفقراء ومعاناتهم في حيهم القصديري.

¹ - عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص: 181.

² - نفسه، ص: 184.

³ - مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص: 7.

يرفع الستار عن ساحة تحيط بها مجموعة من دور القصدير

وأخرى من القصب، ويتحول الفضاء من فضاء خارجي

يجري أحداثه في الساحة إلى فضاء داخلي

توصف فيه دار ابن الرومي وعالمه الداخلي المتمثل في الخوف والقلق والتشاؤم

تحرك إلى الأمام قطع سنوغرافية تمثل دار ابن الرومي ¹.

تجري أحداث المسرحية في مكانين متداخلين ومختلفين في الوقت ذاته، المكان الذي

يعيش فيه "ابن الرومي" وهو بيته الذي يمثل الذات الفردية، والساحة التي تكشف عن

المشاكل الاجتماعية والسياسية كالصراع بين الطبقة الفقيرة والسلطة الاقتصادية كالصراع

بين الفقر والغنى.

كما قام المؤلف بعملية التوازن الجدلي، وذلك باستخدام حيل التشخيص والتقمص

وتبادل الأدوار والمزج بين الزمن الحاضر والزمن الماضي، فتلاعب بالزمن بطريقة فنية

رائعة حيث قام بتقديم عالم الفقر في بغداد القديمة الممتدة في الزمن الحاضر، عالم

التناقض بين الفقر المدقع وبين الثراء الفاحش، إنه زمن الفقر واليؤس نفسه، زمن النخاسة

التي كانت موجودة في الماضي ومازالت ممتدة في الزمن الحاضر كذلك.

¹ - نفسه، ص: 52.

كما عرض لنا مشكل الشعراء الذين لا يملكون سوى المكوث داخل بيوتهم، ولا يخرجون إلى الشارع إلا مدحا لسادتهم، وشراء الجواري الحسان من منح هؤلاء السادة من أجل الاستمرار في مدحهم.

لقد قام المؤلف بجمع الزمن الماضي والزمن الحاضر في رؤية إنسانية عميقة، فأسقط التراث والموروث الثقافي للزمن الماضي على الحاضر بشكل واقعي، فقد صور حياتية تنتسب إلى التراث بشكل معاصر كالشاعر ابن الرومي الذي كان شاعرا في العصر العباسي والجارية عريب.

وعلى هذا الأساس جاءت المسرحية في جوهرها محاولة جادة للبحث عن الزمن العربي الحقيقي، فهي تسعى لرصد الكلي قبل الجزئي، والمؤلف يشترط التمسك بالتراث العربي الأصيل والثوابت التاريخية لأجل التطور والتقدم بخطى ثابتة إلى صناعة مستقبل زاهر، إضافة إلى التركيز على الواقع والسعي إلى تغييره انطلاقا من التركيز والتكبير المجهري لدقائق الواقع وخلفياته البعيدة >> أحذركم سادتي الكرام من روايات تعطي من يومنا قشوره وشكله، اليوم نريد روح الواقع، نريد لبه <<¹.

¹ - عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص: 187.

الديكور:

يتميز الديكور الذي اختاره "عبد الكريم برشيد" في احتفالية "ابن الرومي في مدن الصفيح" بالبساطة، وهذا ما تدعو إليه النظرية الاحتفالية، فهو عبارة عن قطع خشبية ومساطب دائرية وستارات تعبر عن الأحياء القصدية، وتوحي بالفقر المدقع والبؤس الذي يعيشه سكان هذه الأحياء، ويصف المؤلف لنا ذلك في المشهد الثاني من المسرحية:

>> تشاهد مصطبة مستديرة... الدور هي عبارة

عن إطارات خشبية أو قصبية وبداخلها ستارات

مختلفة الألوان رسمت فوقها أبواب ونوافذ<<¹.

كما وضع المؤلف ديكورات مسرحية بسيطة أخرى مثل دار المعلمة رباب التي يسكن فيها الجواري، ودار ابن الرومي ودكاكين جيرانه في الحي.

الإكسسوار:

ساهمت الإكسسوارات في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" بإضفاء الطابع الاحتفالي على المسرحية، هذه الإكسسوارات متمثلة في قصاصات الورق والمناشير وبعض الآلات الموسيقية والأقنعة أيضا، وهذا ما يبينه المؤلف من خلال الإرشادات المسرحية، كما نجده في المشهد السادس:

¹ - مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص10.

>> تتدلى من فوق شارات مختلفة الألوان..... تعالج الثانية العزف على آلة

العود.....<<¹.

كما ساعدت هذه الإكسسوارات المسرحية ابن دانيال المخايل في تأدية وظيفته التعبيرية، وجعلها أداة احتفالية تربط بينه وبين الجمهور >> يمسك في يده صورا ورقية مقصوفة يحركها أمام الجمهور <<².

وقد ساعدت هذه القصاصات الورقية في إعطاء لمسة جمالية في احتفالية ابن الرومي، بحيث يختزل ابن دانيال الشخصيات والأحداث الدرامية في قصاصات ورقية يحركها المخايل بطريقة جذابة للفت انتباه المتفرج، وجعله مشاركا فعلا في المسرحية الاحتفالية ويتجسد لنا من خلال الحوار التالي:

ابن دانيال: وبعد هذا يا ضيوف المخايل وعشاق طيف الخيال

سار الشاعر الحزين وعريب خلفه (يحرك صورة

ابن الرومي التي بين يديه تتبعها صورة عريب)...³.

وهكذا ساهم الإكسسوار في إضفاء الطابع الاحتفالي على مسرحية "ابن الرومي في

مدن الصفيح".

¹ - المصدر السابق، ص:29.

² - نفسه، ص:41.

³ - المصدر السابق، ص: 41.

الأزياء:

إن أزياء شخصيات مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح " تحيلنا مباشرة على مكانتها الاجتماعية ووزنها، فملابس المخايل ابن دانيال وابنته دنيا زاد العجرية تدل على تجولهما في الأسواق والساحات العمومية لتقديم عروضهما المسرحية بواسطة خيال الظل.

>> يرتدي الرجل وابنته لباس العجر المتجولين،

يخفيان وجههما خلف أفتحة كاريكاتورية ملونة... << ¹.

وأدت الأزياء وظيفية تعبيرية في المسرحية، ففي المشهد الثالث عشر يتجسد لنا ذلك من خلال تحول الجارية عريب إلى أربعة جوارى بارتدائها في كل مرة زيا يحمل لونا يعبر عن نفسه.

>> في الخلف تظهر نساء أربع تحمل كل واحدة منهن اسم عريب، الأولى ترتدي

رداء أسود، والثانية رداء أبيض، أما الثالثة فتوبها أحمر، بينما الرابعة تظهر في رداء

أصفر... << ².

¹ -- نفسه، ص: 07.

² - المصدر السابق، ص: 66.

الإضاءة المسرحية:

تميزت الإضاءة في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" بالتغير المستمر وفقا لمتطلبات المشاهد والشخصيات، وهذا من بداية المسرحية إلى نهايتها. فعندما يريد التركيز على أداء الشخصية وملاحها يسلط الضوء عليها وهذا ما نراه في المشهد الأول عندما يكشف عن شخصية ابن دانيال سلط الضوء عليها. >> بقعة ضوء متحركة تكشف عن رجل متحرك يخترق صفوف الجمهور << ¹.

أما المشهد الثاني فسلط الإضاءة على الأحياء القصدية الفقيرة التي يكون فيها الضوء خافت. >> ظلام شبه تام، تتبعث من النوافذ أضواء خافتة ترسلها شموع هزيلة << ².

إن الإضاءة في المسرحية تراوحت بين الأبيض والأسود، وذلك لتصور لنا عالمين مختلفين، عالم الفقراء الذي يخيم عليه ظلام شبه تام يدل على البؤس والحرمان، وعالم الأغنياء الذي تسلط عليه أضواء بيضاء تدل على الغنى والسعادة والفرح والرضا.

الموسيقى:

أدت الموسيقى في هذا العرض الاحتفالي وظيفة تواصلية تجمع بين الممثلين المسرحيين والمتلقين، وذلك من خلال تصويرها لجميع الأحداث الاحتفالية التي تراوحت

¹ - نفسه، ص: 07.

² - نفسه، ص: 10.

بين الحزن والفرح، فنجدها في المشهد الأول موسيقى صاخبة تصاحب غناء ورقص

المخايل ابن دانيال وابنته >> تصاحب دخولهما الصاخب موسيقى مرحة... <<¹.

أما في المشهد الثاني فتصبح الموسيقى حزينة تعبر عن أجواء الليل والفقر في مدن

الصفوح.>> تصاحب هذه المشاهد السريعة موسيقى تصور الليل والفقر <<².

لقد لعبت الموسيقى دورا هاما في تصوير المشاهد المسرحية والانتقال بينها، والتعبير

عن بعض الحالات المأساوية التي مرت بها شخصيات المسرحية.

¹ - المصدر السابق، ص: 07.

² - نفسه، ص: 10.

الخصائص الاحتفالية في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح":

التركيبية:

تعتمد احتفالية "ابن الرومي في مدن الصفيح" على بناء مركب تجسده مستويات متعددة يمكن حصرها في مستويين اثنين أساسيين هما: مستوى الواقع يهتم بعدة قضايا متعلقة بتناقضات الإنسان الراهن، ومستوى يدور داخل صندوق خيال الظل لشيخ المخاييلين ابن دانيال، وهذان العالمان يتداخلان ويتكاملان ويتبادلان التأثير فيما بينهما، وتتركب مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" من سبعة عشر مشهدا يطرح فيها المؤلف موضوعا خطيرا يمس كيان الإنسان في هذا العصر.

❖ المشهد الأول: إلى أين يرتفع الستار؟

يدعو المؤلف في المشهد الأول من المسرحية إلى ضرورة العودة إلى التراث والفنون الشعبية العربية وتحرير المسرح من شكله التقليدي الكلاسيكي (الخشبة الإيطالية) وذلك لإضفاء الجو الاحتفالي على المسرحية، كما يدعو برشيد إلى ضرورة رفع الستار المسرحي وذلك لإشراك المتلقين في العرض وجعلهم جماهير فاعلة داعية إلى التغيير بدون حواجز فاصلة بين الممثلين والجمهور، ولهذا يطلب ابن دانيال من ابنته تقديمه للجمهور ولعامل الستار مباشرة في حوار يجمع المخاييل "ابن دانيال" وابنته "دنيا زاد":

ابن دانيال... "دنيا زاد" هل سمعت؟ إن الرجل لا يعرفني يا ابنتي...

دنيا زاد: وكل من في الصلاة أيضا لا يعرفك.

ابن دانيال: أخبريهم إذن عني، أخبريهم، لا أريد أن أضيع هكذا في الزحام.

دنيا زاد: (للعامل)، سيدي، هذا الرجل الواقف أمامك في تواضع العلماء، هل تدري من

يكون؟ إنه ابن دانيال شيخ المخايلين....¹.

❖ المشهد الثاني: رحلة المخايل الطويلة:

في هذا المشهد يصور لنا المؤلف رحلة المخايل 'ابن دانيال' عبر الأزمنة، حيث

يستعرض فنه ومغامراته على الجمهور وفي الساحات والفضاءات المفتوحة:

ابن دانيال: أحبتي، أتيتكم من الصفحات الصفر الباليات

من الزمن المقلب النائم فوق الرفوف

كنت حرفا تائها، معلقا منشورا فوق حبل الزمن

فجئتكم كدفقة نور كموجة صوت².

ليقوم بسرد الحكايات عن الملاحم والأساطير والسير الشعبية.

¹ - المصدر السابق، ص: 08.

² - نفسه، ص: 11.

❖ المشهد الثالث: تحولات القصدير المنتظرة:

يصور لنا المؤلف في هذا المشهد فكرة الصراع الطبقي بين الفقراء والأغنياء، فأصحاب المال يريدون هدم المدينة القصديرية وتحولها إلى مدينة سياحية، مع ترحيل سكانها الأصليين وطردهم دون تعويض.

❖ المشهد الرابع: المخايل القديم والملاحم الجديدة:

في هذا المشهد يقوم الكاتب بتحويل التراث من شيء جامد ساكن إلى شيء متحرك يتماشى مع واقع الإنسان الرابط، ويستجيب لمستجدات ومتطلبات الظروف الجديدة التي تطرأ على المجتمع، وذلك عن طريق ترك المخايل "ابن دانيال" لحكاياته القديمة وأساطيره الخيالية التي لم تعد تخدم الإنسان الحديث، واهتمامه بمشاكل أبناء حي الصفيح ومعاناتهم من الفقر والبؤس فيختار شخصية الشاعر "ابن الرومي" ليسرد لنا صوراً حية عن حي الصفيح وبؤسه، فابن الرومي هو رمز لمعاناة كل الشعراء عبر الزمان والمكان.

ابن دانيال: سأحكي عن شاعر فقير يعيش مثلكم في أكواخ الخشب والقصدير

سأحكي عن ابن الرومي الجديد (...) ابن الرومي الذي رسمته

وقصصته بيدي ليس وليد بغداد التي تعرفون... شاعر الليلة

يا سادتي قد يكون من باريس، من روما، من البيضاء، أو من وهران

قد يكون علي بن العباس أو قد يكون الشاعر لوركا، قد يكون المجذوب

أو بابلو نيرودا، قد يكون من حكيم هذا، قد يكون أنت أو أنت أو أنت...¹.

❖ المشهد الخامس: أفتح الباب أو لا أفتحه؟

يصف لنا برشيد في هذا المشهد البطل "ابن الرومي" فيصوره إنسانا متماشيا مع الأوضاع والظروف التي وجد فيها، كمعاناته من الفقر والحرمان، وجوع وبؤس وظروف معيشية صعبة أثرت كثيرا في نفسية البطل مما أدى به إلى الانعزال في بيته القصديري وتشتته بين رأيين اثنين هما إمكانية فتح الباب أو تركه مغلقا، ليفتحه أخيرا بعدما يدخل عليه "أشعب المغفل" الذي أتى لزيارته بعدما رآه في المنام عليلا.

❖ المشهد السادس: عريب في زمن النخاسة الجديدة:

يخصص المؤلف في المشهد السادس من مسرحيته للجارية "عريب" بداية من اسمها الذي يرمز إلى انحطاط العرب وانكسارهم، لي طرح بعدها قضية معاناة المرأة ومحاولة تحررها من القيود المفروضة عليها، والتي جعلتها مجرد جارية تتاجر بجسدها لسد رمقها لأجل إمتاع المسؤولين وأصحاب المال.

عريب: أنا عريب الجارية

ربوني في حقول تربية الفواني

¹ - المصدر السابق، ص: 22.

علموني كيف أخرج اللذة وأحيك الأغاني...

راقصة كنت بيكال

أتعري عبر الليالي

تلسعني... تجلدني... تدفني في عمقها عين الرجال

ممثلة كنت في برودواي... أموت في كل ليلة مرة

تمني الموت والعهارة¹.

❖ المشهد السابع: ابن الرومي يسأل ضيف الله

في محاولة للخروج من الحالة النفسية التي كان يعاني منها الشاعر "ابن الرومي" أراد أن يعيش تجربة حب مع امرأة لكي تتسيه مشاكله وهمومه، ولهذا ذهب إلى بيت "رباب" معلمة الجواري ليشتري الجارية "عريب" وسرعان ما أصبح عاشقا متيما بها.

❖ المشهد الثامن: "عريب" والرحيل من بغداد إلى بغداد

يصور لنا الكاتب في هذا المشهد معاناة الجارية "عريب" من العبودية ومحاولة تحررها لتصبح امرأة حرة مالكة لنفسها، فترفض كل محاولات الإغراء التي تعرض عليها من

¹- المصدر السابق، ص:32.

طرف أصحاب المال في بغداد لتعيش بعدها حرة نفسها، ولكنها تعود لتصبح جارية بعدها للشاعر "ابن الرومي" الذي يشتريها من بيت "الرباب" مقابل حزمة من الذهب.

"الرباب": اسمعي يا عريب، لقد بعثك لشاعر يبيض ذهباً وفضة ولكن - وهذا شيء يحدث دائماً- لا سمح الله- فاعلمي أن قصري مفتوح يا ابنتي، أهربي منه وارجعي سرا إلي.....

"عريب": لتبيني من جديد، لا، تأكدي يا سيدتي أنني لن أعود أبداً، لا أعود¹.

❖ المشهد التاسع: استراحة المخايل وطيف الخيال

في هذا المشهد يقوم شيخ المخايلين "ابن دانيال" باستراحة يحكي من خلالها عن رحلة "ابن الرومي" و"عريب" من قصر "الرباب" إلى بيته، كما يصف لنا الكاتب العالم الذي يعيش فيه "ابن الرومي"، عالم مليء بالرشوة والمحسوبية والبيروقراطية، هاته الآفات التي أصبحت ميزة عند الموظفين في الإدارات تسلط على الفقراء.

❖ المشهد العاشر: مع جيران ابن الرومي

يعرض الكاتب في هذا المشهد صوراً واقعية يصور فيها الأحياء القصديرية التي تحيلنا مباشرة على مدن الصفيح التي يعيش فيها "ابن الرومي" وجيرانه، ليتحول المشهد إلى محاكمة بين فقراء الحي، مستعينا بتقنية التمثيل والواقع ليبين المؤلف من خلال هذه

¹ - المصدر السابق، ص: 40.

التقنية مدى المعاناة التي يعيشها الفقراء، والرفاهية التي يتمتع بها الأغنياء ليصور بذلك عالمين متناقضين تماما.

❖ المشهد الحادي عشر: ابن الرومي يفتح الباب

في ظل رفض أبناء مدن الصفيح الانصياع لأوامر المجلس البلدي بترك منازلهم والرحيل عنها، يبعث المجلس مندوبا يتكلم باسمه وهو مقدم الحي إلى بيت ابن الرومي ليقراً عليه قرار ترحيله مقابل أبيات من الشعر، يتشاعم فيها من مدن الصفيح وسكانها وهذا عن طريق رشوته من طرف المجلس البلدي بمبلغ كبير من المال وسكن فردي.

❖ المشهد الثاني عشر: عجبني لك يا مالك الشمس

في هذا المشهد يتغزل جيران "ابن الرومي" بجمال جاريتة "عريب" من خلال هذا الحوار: المجموعة: (تغني بصوت واحد)

عجبني لك يا مالك الشمس

تغمض الجفن وتغفو

والناس في عرس

ابن الرومي: كيف أغفو يا رفاق الدرب؟

وعريب سكناي والليل لبسي¹.

❖ المشهد الثالث عشر: "عريب" الحلم تصبح أربعة

إن المرحلة التي وصل إليها الشاعر "ابن الرومي" من العشق والحب والهيام بالجارية غريب جعله يستحضرها في اليقظة والأحلام متخيلا نفسه معها في عالم آخر، عالم يسوده الحب والعدل والمساواة، حيث تتلون "عريب" الحلم أربعة ألوان: الأسود ودلالته الحزن والحداد، الأبيض دلالة على الشيب والكفن، والأحمر دلالة على الدم والجرح، والأصفر دلالة على المرض، ليفصلها "ابن الرومي" في الأخير فيراها "عريب" الشفافة.

ابن الرومي: عشقتك قبل أن تكون الألوان والرداء، لو أحببتك

والرداء، يا فاتنة لجعلت منك اثنتين وأنت

واحدة، حين أراك لا أرى شيئا سواك، في حضرتك

تختفي كل الأشياء إلا أنت يا عريب².

وهذا إسقاط جميل من المؤلف حيث رمز للعرب بالجارية "عريب" ويدل هذا الحوار

على حب الإنتماء لعروبته التي تمثل الوطن والشرف والكرامة.

¹ - المصدر السابق، ص: 62.

² - نفسه، ص: 67.

❖ المشهد الرابع عشر: أعطوه الشعر والخطابة

في هذا المشهد يبين المؤلف تطلعات "عريب" الجارية للتحويل إلى "عريب" الحرة التي تملك زمام أمرها والتي لا تحكمها قوانين النخاسة.

"عريب": وهل للعبد حق الاختيار؟

"ابن الرومي": من قال هذا؟

"عريب": قوانين بغداد المتخمة

"ابن الرومي": لتغرق بغداد وقوانينها في نهر دجلة!

"عريب": وصك البيع الذي بين يديك!

"ابن الرومي": ماذا؟ اسمعي يا أمة الله.

لا أريد أن تجمعني بك ورقة حقيرة، لذلك فإني أمزقها أمام عينيك...¹.

وهذه دعوة صريحة من الكاتب إلى ضرورة تحرير المرأة العربية والوقوف في وجه

الظروف التي تدفعها إلى بيع شرفها مع توالي العصور والأزمنة.

¹ - المصدر السابق، ص: 74.

❖ المشهد الخامس عشر: إلى أين يغيب المشوهون

يحدد الكاتب في هذا المشهد موقف ونظرة "ابن الرومي" تجاه جيرانه المشوهين بخلقتهم نتيجة الفقر والعوز والبؤس، وإقامتهم في بيوت قصديرية غير صحية، وهي نظرة تشاؤمية حيث يراهم الشاعر مصدر إزعاج له، فيطلب من "دعبل الأحذب" الرحيل عن الحي فيقرر الرحيل، لكنه في الأخير يقنع الشاعر "ابن الرومي" أن وجوده أو عدمه في الحي لا يشكل الفرق، ومن خلال هذا المشهد بتناقضاته يطرح الكاتب معاناة سكان الأحياء القصديرية وتشوهم الخلقى جراء الفقر وسوء التغذية.

❖ المشهد السادس عشر: وعادت "عريب"

إن الجارية "عريب" التي أحبها "ابن الرومي" وأعتقها رأَت نفسها واحدة من سكان الصفيح، لذلك عادت في هذا المشهد إلى الشاعر وجيرانه جميعا لكي تناضل معهم والثورة ضد الظروف التي يعيشونها، وبعودتها يحيا ضمير "ابن الرومي" بعدما ذكرت له أسباب عودتها، ودعوتها له بترك الأوهام التي يعيش فيها والتمسك بالحي وعدم مغادرته، ليتغير بعدها مجرى الصراع بين "ابن الرومي" وأبناء حيه" وبين المجلس البلدي الذين كانوا يظنون أن "ابن الرومي" قبل شروطهم وعطاياهم لمساعدتهم على إقناع سكان حيه بالرحيل عن طريق شعره المؤثر، ليتحول "ابن الرومي" من إنسان سلبي إلى إنسان نائر ومتمرد.

❖ المشهد السابع عشر: إلى أين ينزل الستار.

يلجأ الكاتب في هذا المشهد إلى تقنية التمثيل والواقع، وذلك بمجيء المهندسين الأجانب لهدم الأحياء القصديرية وتحويلها لمدينة سياحية، مما أدى بسكان الحي القيام بمظاهرات يقودها "ابن الرومي" ويصاحبهم أيضا المخايل "ابن دانيال" وابنته "دنيا زاد".

"ابن دانيال": دنيا زاد، إلى أين تذهبي يا ابنتي؟

"دنيا زاد": أين أذهب؟ أذهب إلى حيث يذهب هؤلاء.

"ابن دانيال": ولكننا لسنا منهم، نحن من عالم آخر....

"دنيا زاد": أنت واهم يا أبي، ليس هناك إلا عالم واحد ومدينة واحدة، الكلمة التي تفتقر

إلى الحركة هي كلمة زائفة تماما كعملة بلا رصيد، وجودنا داخل المدينة وعذابنا أشياء لا يمكن القفز فوقها.

تعال يا أبي... عذاب الفقر ما كان يوما فرجة ولن يكون أبدا، تعال...¹

إن هذا الحوار يبين لنا رؤية المؤلف ونظرتة الاحتفالية، حيث استلهم شخصية "ابن

دانيال" وابنته من التراث وحملهما آلام وآمال الإنسان المعاصر.

¹ - المصدر السابق، ص: 95.

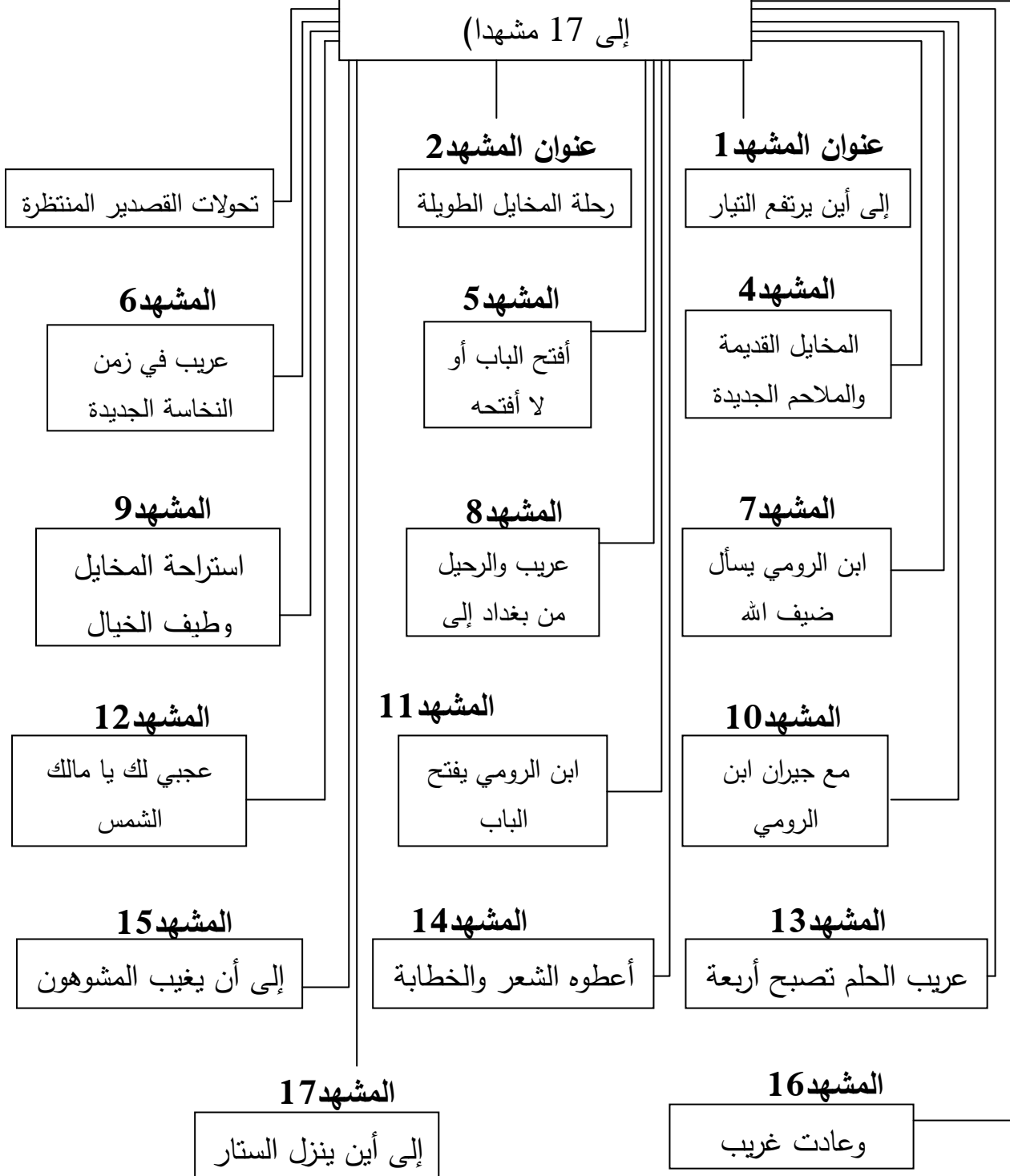
وعليه فإن مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" تعتبر بحق مسرحية تركيبية تنقسم إلى سبع عشرة مشهداً يحمل كل مشهد عنواناً يعبر عنه، وتتسم عناوين المشاهد بالطول، كما أن بعض العناوين تحمل اسم الشخصية التي تبحث عنها في المشهد، كالمشهد السادس الذي يحمل اسم الجارية "عريب" (عريب في زمن النخاسة الجديدة)، أو المشهد الثامن (عريب والرحيل من بغداد إلى بغداد)، والمشهد الثالث عشر (عريب الحلم تصبح أربعة)، والمشهد السادس عشر (وعادت عريب)، وهناك مشاهد تحمل اسم الشاعر البطل "ابن الرومي" ونجد ذلك مثلاً في المشهد السابع (ابن الرومي يسأل ضيف الله)، أو المشهد الحادي عشرة (ابن الرومي يفتح الباب)، كما أن بعض العناوين جاءت معبرة عن الحالة النفسية للشخصية، كما نجد ذلك في المشهد الخامس (أفتح الباب أو لا أفتحه)، وغالباً يرد عنوان المشهد كجملة استعملتها إحدى الشخصيات في حوارها مع الشخصيات الأخرى، بحيث ورد ذلك في المشهد الثاني عشرة (عجبي لك يا مالك الشمس)، والمشهد الرابع عشرة (أعطوه الشعر والخطابة).

وجاءت المشاهد التركيبية للمسرحية مترابطة متمحورة حول العنوان الرئيس، حيث يمكن اعتبار كل مشهد مسرحية صغيرة مستقلة بنفسها، يربط بينها الفضاء الدرامي والشخصيات، وجاءت مشاهد المسرحية مركبة تركيبياً لا منطقياً على عكس البنية الدرامية الأرسطية، وهذا ما تدعو إليه الاحتفالية.

ويمكننا اختصار هذه التراكمات في التمثيل التالي:

عنوان المسرحية

ابن الرومي في مدن الصفيح (يتفرع إلى 17 مشهدا)



ويبقى عنوان المسرحية هو العنوان الرئيس الذي يشكل النواة الرئيسية التي تتفرع عنها

هذه العناوين.

الشمولية:

تتسم احتفالية "ابن الرومي في مدن الصفيح" بالشمولية، وهذا بمساهمة كل المشاركين وتعبيرهم الجماعي، فنجد النص جامعا لكل الفنون والإبداعات من شعر وحكاية، وغناء وموسيقى، وتراث وفنون شعبية فرجوية.

توظيف التراث:

من أهم العناصر التي ساهمت في إضفاء الطابع الاحتفالي على المسرحية توظيف وإحياء التراث، حيث قام المؤلف بإحياء التراث عن طريق استحضار شخصية شيخ المخالين "ابن دانيال" من عمق التاريخ وتوظيفها كتقنية تراثية ساعدت في سرد وتركيب أحداث المسرحية.

ابن دانيال: أحبتي، أتيتكم من الصفحات الصفر الباليات من الزمن المقلب النائم فوق الرفوف¹.

توظيف القصة:

جاء توظيف القصة في المسرحية لربط الماضي بالحاضر، وتكييف شخصية "ابن الرومي" الشاعر العباسي مع المشاكل التي يعاني منها "ابن الرومي" شاعر العصر الراهن، وهذا لربط الماضي بالحاضر.

¹ - المصدر السابق، ص: 11.

ابن دانيال: سأحكي، سأحكي عن شارع فقير

يعيش مثلكم في أكواخ الخشب والقصدير

سأحكي عن ابن الرومي الجديد...

سادتي امنحوني أحداقا واسعة وسمعا مرهفا

فأنا لست مؤرخا ولا لست معلم صبيان...

ابن الرومي الذي رسمته وقصصته بيدي ليس وليد بغداد التي تعرفون...¹

توظيف الشعر:

إن الصفة الأساسية التي تميز بها البطل "ابن الرومي" هي احترافه لقول الشعر، فقد ظهر منذ بداية المسرحية كشاعر للحي، يكشف من خلال شعره أوضاعه وأوضاع جيرانه وظروف بغداد ونظراته التشاؤمية التي يحملها الجميع من حوله، ويساهم الشعر في تدعيم الحوار وتحريك ولمس المشاعر.

ابن الرومي:

ألا من يريني غاييتي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب>>².

¹ - المصدر السابق، ص: 22.

² - نفسه، ص: 25.

توظيف الأغاني:

الهدف من توظيف الأغاني هو المساهمة في البناء الدرامي، والكشف عن مكونات الشخصية.

المجموعة: عجبني لك يا مالك الشمس

تغمض الجفن وتغفو،

والناس في عرس¹.

تفسير البناء الدرامي الأرسطي:

تنقسم مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفح" إلى سبعة عشر مشهداً، يعتبر كل مشهد مسرحية صغيرة مستقلة بذاتها، مركبة تركيباً لا منطقياً، ليس لها بداية ولا وسط ولا نهاية، وهذا عكس ما دعا إليه المسرح التقليدي الأرسطي بجعل المسرحية حدثاً يحكمه التسلسل الهرمي (بداية، وسط ونهاية)، وجعل كل حدث مستقل بذاته، وهذا من أجل الوصول إلى خلق جو احتفالي في المسرحية، حيث تتغير مواقف الشخصيات لأن الإنسان في نظر الاحتفاليين هو مجموعة من المشاعر المتغيرة بتغير الظروف والأحداث التي يتعرض لها في حياته.

¹ - المصدر السابق، ص: 63.

الحيوية:

يتميز احتفال "ابن الرومي في مدن الصفيح" بالحيوية ومسايرته للحركة التاريخية والإنسانية، وذلك بتوظيف التراث وجعله أداة حية متحركة كاستحضار شخصية شيخ المخايلين "ابن دانيال" وابنته "دنيا زاد" المستلهمة من قصص ألف ليلة وليلة، وجعلها أبواق تطرح أفكاره ورؤاه، كما قام باستحضار شخصية "ابن الرومي" الشاعر العباسي وأسقطها على "ابن الرومي" شاعر العصر الحالي ليعالج عن طريقها عدة قضايا منها التفاوت الطبقي في المجتمع، وصراع الفئات الفقيرة مع الفئات الغنية المسيطرة على الحكم والمال، كذلك صراع المرأة في المجتمع العربي عبر التاريخ.

لقد دعا "برشيد" في احتفالية "ابن الرومي في مدن الصفيح" إلى ضرورة الاهتمام بالمادة التراثية والموروث الثقافي الشعبي العربي وكيفه مع التقنيات المسرحية والأطر الفنية الحديثة التي يشترطها المسرح كالصراع والحدث والحوار بين شخوص المسرحية والفعل الدرامي من جهة، ومن جهة ثانية تكيف هذه الشخصية التراثية مع قضايا الواقع المعاصر بجميع متطلباته وتناقضاته.

فجاءت المسرحية الاحتفالية بذلك عبارة عن حكاية شعبية قام بسردها شيخ المخايلين "ابن دانيال" عبر صندوق خيال الظل، إلا أنه أرفقها بمجموعة من الدلالات والإيحاءات والرموز أراد من خلالها إيصال فكرته حول الواقع الذي يعانيه أبناء جلدته في عصرنا

الحالي وهم الفئات الاجتماعية المغربية من تفاوت طبقي وظلم مسلط وفقر وبؤس فجاء الشاعر "ابن الرومي" أداة رئيسة اعتمدها "برشيد" لفضح هذه الحالة المزرية وتشريح الواقع الاجتماعي بمختلف قضاياها.

وجاءت العناصر السنوغرافية (الموسيقى، إضاءة، أزياء، ديكور، إكسسوار) بسيطة

غير متكلفة، وهذا ما تدعو إليه النظرية الاحتفالية.

الفصل الثالث:

النظرية الملحمية في المسرح الجزائري - الحلقة -

المبحث الأول: تأثير بريخت على عبد القادر علولة

المبحث الثاني: الخصائص الملحمية في مسرحية اللثام

لعبد القادر علولة

الفصل الثالث: النظرية الملحمية في المسرح الجزائري - الحلقة -

الخصائص الملحمية في مسرحية اللثام " لعبد القادر علولة "

تميز تطور المسرح الجزائري بالتأرجح بين العفوية والارتجال، مما يدل هذا التأرجح على تداخل في الفهم والاستيعاب، في تطور هذا الفن، كما ارتبط المسرح الجزائري منذ نشأته بالترجمة والاقْتباس من المسرح الأوربي، فقد وجد الكتاب الجزائريون في عملية الاقتباس ضرورة فنية لتطوير المسرح الجزائري، حتى أن عمليتي الاقتباس والترجمة المسرحية غلبتا عملية التأليف المسرحي، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى >> تعود الكتاب العرب استيراد الأشكال والمضامين الجاهزة ومحاولة فرضها على الجمهور العربي الذي يشعر دائما بغرابتها ومنافاتها لمكونات دوقه وشخصيته المتميزة عن سواه، وأرتبط الكتاب العربي بالقوالب الجاهزة في المسرح الأوربي، ولا يكون سببا بقدر ما هو نتيجة لارتباطهم بالاتجاهات الفكرية والأيدولوجية التي ظهرت في أوروبا¹.

ولعل من أهم الأسباب التي أدت إلى هذه النتيجة هي إفراط الكتاب في استيعاب المسرح الأجنبي واعتباره مصدرا أساسيا وقاعدة رئيسية للانطلاق كمسرح "شكسبير" و"بسكانور" و"بريخت" وغيرهم ممن وظفوا المسرح لخدمة قضاياهم وعقائدهم.

إن الاهتمام بمسرحيات "بريخت" لم يظهر منذ فترة بعيدة نسبيا، وذلك بسبب المنع ومحاولات التعمية والتشويه الواضح لدورها الفكري، ولم تكن مسرحيات "بريخت" قد طبعت

¹ - نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر د.ط، د.ت، ص:

بالعربية بعد، حينما كانت تتوالى مقالات المنظرين البورجوازيين في الصحافة العربية المحلية، تطعن في فنية وجوه هذه المسرحيات، ولكن المسرحيين التقدميين العرب اكتشفوا في إبداع "بريخت" بذرتين ثمينتين، الأولى: طريقته في التقريب بين الحضارات فقد أتضح أنه قريب إلى حد ما من تقاليد المسرح العربي الذي كان يطمح دائما لمحو المسافة بين الممثل والمتفرج، ولكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائي جدا أحيانا في المراحل الأولى، فلم ير مخرجو ومنظرو المسرح من بين جميع الشخصيات إلا الراوي الذي يستعرض أفكاره وأفعاله دون إحساس أو تأثر، والبذرة الثانية: اتجاهه السياسي طبعا وقضايا الساعة التي تطرحها مسرحياته، وقد وجد مسرح العالم العربي فيما كان يبحث لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال¹ لأن "بريخت" صاحب مسرح يدعو إلى الثورة والنضال والتحرر من استغلال الرأسمالية، ولأن العالم العربي كان يعيش تحت وطأة الاستعمار والاستغلال، فقد وجد في المسرح البريختي البديل الايجابي عن المسرح البورجوازي الذي يكرس واقعا هو في حقيقة الأمر واقعا مرفوض من الجماهير الشعبية . ويرى "بريخت" أن المسرح هو وسيلة للتغيير، فهو يعتبر رائدا لهذا النوع من الفن حيث أدرك في وقت مبكر أن >> العالم يعيش عصرا ملحميا جديدا ليس هو بالقطع العصر الملحمي القديم، وأن الملامح الأساسية للصراع الملحمي كامنة بلا ريب في أحشاء هذه المرحلة الدامية التي تؤرخ لها عادة بالحرب العالمية الأولى والتي ما تزال تتحدى أشكال جديدة... فان العالم العربي لم يتخلص نهائيا من الصراع ومرارة النضال فقد ازدادت على

¹ - تمارا ألكسندرا وقتنا بوسنتيفا: المرجع السابق، ص : 247 .

مر السنين>>¹ إنها مرحلة انتقال من الرأسمالية إلى الاشتراكية في نظر "بريخت" وما ينتج عنها من صراعات عمودية وأفقية، سواء على هرم السلطة أو على مستوى البنى الاجتماعية التي كانت في تلك الفترة تتميز بالقلق والاضطراب بسبب أنها كانت في بداية التشكل لتأخذ شكلها النهائي في نهاية الأمر، ويقصد بها سيادة النظام الاشتراكي في العالم.

وتعد الجزائر أحد المراكز الهامة المتميزة بالصراع الملحمي، لهذا توجه الكتاب الجزائريون إلى اقتباس وترجمة مسرحيات "بريخت" لأن مسرحياته كانت >> نماذج راقية للتعليم الماركسي، ولمن يهمل الأمر، فهل يفترض بنا جميعا أن نتقن أو نلتزم بمبادئ هذه التعاليم >>².

والحقيقة أنه لا يجب علينا أن نلتزم بهذه المبادئ حرفيا في تطبيقها على واقعنا، لأنها بنيت في تربة غريبة عن تربتنا، وبعيدة من واقعنا، كما أن شخصيات "بريخت" وغيره من الكتاب العالميين تتفاعل في عوالم خاصة بها، وهذا بحسب مجتمعاتها التي تعبر عنها، من هنا نشأ >> سوء فهم "بريخت" في كثير من البلدان - ومنها العربية - وأنه قدم شكلا جافا ومباشرا، أو أن التركيز تم على جزء صغير من نظريته في المسرح العالمي، ومن إبداعه المسرحية بخاصة من قبل المنظرين المتشددين البعيدين عن

¹ - د.غالي شكري: أدب المقاومة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط 1، 1990، ص: 272.

² - روجيه عساف: مسرح الحكواتي، مجلة الأقاليم (العراقية) ع 8 السنة 15، 1980، ص: 124.

الممارسة الإبداعية في عالم المسرح¹ ، فبالرغم من سوء الفهم في استيعاب مسرح "بريخت" إلا أن هذا الأخير استطاع أن يصل إلى قلوب الناس شيئاً فشيئاً، وبدأ العالم يكتشف في مسرحه نكهة غريبة وجميلة في الوقت نفسه، تتماشى وروح العصر وطبيعة المجتمع الاشتراكي الجديد، وهذا دون أن يفقد مسرحه روعة الفن فقد >> حظي المسرح الملحمي بتقدير كبير في الوطن الجزائري لأنه يعالج مشكلات اجتماعية وسياسية تعني الجزائر، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد <<²، وقد ترجمت أعماله المسرحية والنظرية إلى اللغة العربية، وقد كتب عدد كبير من المسرحيين العرب مسرحيات تنتمي إلى المسرح الملحمي وبدرجات مختلفة >> لأن تأثير "بريخت" على المسرح المعاصر تأثير هائل في سائر الأقطار، وهو - أكثر من أي إنسان - فتح طريقة جديدة في المسرح ، بعيدا عن الرومانسية والطبيعية، وفضلا عن تأثيره الأيديولوجي والفني، وتأثيره في المنتجين والممثلين <<³.

ولعل الانتشار الواسع يعود لبريخت في الجزائر إلى نوعية مسرحه وموضوعات مسرحياته التي تتمحور حول النزعة الإنسانية التي تتصل بحياة الفقراء ونضال الطبقة الكادحة من المدن والأرياف، فالتفاعل بين النظريات المسرحية التي كان يقدمها بريخت

¹ - رياض عصمت : البطل التراجيدي في المسرح المعاصر، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 ، 1980، ص: 121.

² - محمد حياة الجاسم : الدراما التجريبية في مصر وتأثيرها الغربي عليها (1960-1970)، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1983 ، ص: 171.

³ - يوسف عبد المسيح ثروت : معالم الدراما في العصر الحديث، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ، د ط ، 1987 ، ص : 90 - 91.

وبين الواقع الجزائري أدى إلى ظهور كتاب مسرحيين من بينهم "عبد القادر علولة"، ولعل تجربة هذا المؤلف جاءت تطبيقاً لنظريات "بريخت" وإعلاناً صريحاً بأن الشعوب الفقيرة والمتخلفة التي عانت طويلاً تحت نير الاستعمار هي أكثر استيعاباً لوقائع العصر وتحولاته الاجتماعية والسياسية باعتبارها إحدى مراكز الصراع التي تقف على نقيض مع جوهر الواقع الساري آنذاك ، لان مسرح "بريخت" سعى دوماً >> لجعل المسرح في عملية تغيير المجتمع بشكل فعال، ولكنه لم يكن يتوقع من مسرحياته تغيير القانون¹ ولهذا جرى التركيز على طبقة العمال باعتبارها احد أدوات التغيير الهامة للتاريخ، فبريخت ينظر إلى المسرح باعتباره أحد الوسائل الهامة لتغيير المجتمع، فالأدب عند "بريخت" لا تكمن غايته في تفسير وتشخيص الواقع فقط، بل هو وسيلة لتغيير الواقع والوعي البشري.

¹ - محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار النهضة العربية، بيروت، ط 1، 1989، ص: 35 .

المبحث الأول: تأثير بريخت على مسرح عبد القادر علولة

يعد "عبد القادر علولة" من ألمع رجال المسرح الجزائري كتابة وإخراجا وتمثيلا وذلك لتجربته الفنية الغنية والمثيرة، وقد تجلت ملامح تجربته بانضمامه المبكر إلى فرقة المسرح الوطني حيث مارس الإخراج ثم أضاف إليهما تجربة التأليف المسرحي، فتميز عن باقي كتاب وطنه مرورا ببعض التجارب في مجال الاقتباس ، وكان يسعى دائما للوصول إلى مسرح يستجيب لمتطلبات المجتمع الجزائري الجديد، فقد ألف وأخرج الكثير من المسرحيات استوحاها من المسرح العالمي وبعضها يتوافق والمسرح بمفهومه الكلاسيكي والإنساني يواكب التجارب العالمية في المسرح ، وذلك للتعبير عن الجزائري المعاصر، ومن هنا اصطدم "علولة" بالمسرح الأرسطي معتبرا إياه مسرح الطبقة البورجوازية ، ولا يهتم بالطبقة الكادحة، كما أنه لم يعد يتماشى والتبلورات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية التي شهدتها القرن العشرين.

اهتم "عبد القادر علولة" بالتراث الشعبي اهتماما بالغا ، وذلك بعد قراره التخلي عن الاشتغال ضمن قالب المسرحي الأرسطي فذهب إلى فن الحلقة ومسرح القوال والحكي السردى والسيرة الشعبية، وكل هذا بغية التجريب الحدائي لتأسيس مسرح عربي أصيل، ويقول الباحث المغربي مصطفى رمضان في هذا السياق >> لقد اتجه عبد القادر علولة إلى التراث مدفوعا بدافع التجريب ، وبحثا عن الخطاب التأصيلي الحق ومشودا إلى الحداثة في أنقى مظاهرها ، فإذا كان خطاب الحداثة في المسرح العربي يتوسم بالتجريب،

.... فان 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 القيمي ، ومن أساليب الفرجة الشعبية فيما يخص الجانب الفني << 1 .

استطاع "عبد القادر علولة" أن يحقق قفزات نوعية في جل أعماله المسرحية لأنه استفاد من تجاربه المسرحية الماضية وأخذ منها، ما يساعده على إبراز معالم مسرحه الجديد، مسرح يستمد ويستقي قوته من ينابيع التراث والفنون الشعبية التي عرفتها الجزائر. وقد تأثر "علولة" بالتيار الملحمي فتعامل مباشرة مع "بريخت" حيث يتحدث هو عن ذلك <<علاقتي ببريخت هي علاقة عمل دائم ومتجدد لا تنتهي >> 2 فحقق بذلك أعمالا متأصلة وثيقة الارتباط بقضايا ومشاكل شعبه، فعلولة تأثر بالمسرح البريختي لأبعد الحدود، حيث يبدو هذا التأثير في الجوانب الجمالية والفكرية التي قام عليها مسرح "بريخت" وطبقها "علولة" في كتاباته المسرحية، معتبرا الكتابة متأسسة على منهج نظري، وأسس ومنطق ذهني ، فالذهن في نظر "علولة" المحرك الأساسي للفعل ووسيلة لتطوير الأحداث، فالمسرح الملحمي >> هو منهج فكري، يعتمد على أساس مفهوم اشتراكي علمي، في النظر إلى جميع العلاقات الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية،

¹ مصطفى رمضاني: مسرح القوال عند عبد القادر علولة، ص: 323 .

² - لميس العماري : حوار مع عبد القادر علولة، مجلة المسرح ، القاهرة ، مصر ، دط، دت، ص: 205.

وليس أسلوبا فنيا فحسب لأن "بريخت" استخدم في مسرحه كل وسيلة فنية ممكنة لكشف طبيعة العلاقات...>>¹.

وقد عرف المسرح على يد علولة انقلابيا كبيرا في الشكل، بحيث استغنى عن مقومات المسرح الأرسطي، ووازن في مسرحه الجديد بين شكل المسرحية في قالبها الغربي ومضمونها الذي يتحدث عن قضايا شعبه ومشاكله ورصد الواقع بكل مصداقية، لكنه أضاف لها بعض العناصر التراثية، وذلك حتى يجعل النص المسرحي يتناسب مع المجتمع الجزائري وتحولاته الاجتماعية وذلك عبر شخصيات تمثل نماذج من بسطاء الناس في قالب تراثي "كالقوال" و"المداح" و"الراوي" داخل فضاء حاول تكسيهه بجلب فضاء قديم/ جديد ، متمثل في "الحلقة".

فلم يمنع الاتجاه الاشتراكي "علولة" من التمسك بكل القيم الأخلاقية والدينية التي يؤمن بها الشعب الجزائري، كما اتخذت معظم مسرحياته من المصنع والأرض والحديقة والأحياء الشعبية والأماكن العمومية فضاءات يحرك "علولة" فيها شخوص مسرحياته ، فهي أماكن يتردد عليها عامة الناس من البسطاء (عمال، فلاحين ، طلبة...) في معالجته لمشاكلهم وهمومهم اليومية ومحاولة تصويرها دراميا، وفق فهم ينطلق منهم وإليهم عاكسا بذلك رؤيته وموقفه الفكري من خلال صياغته للحدث المسرحي، وتصوير شخوصه، بأسلوب بسيط مفهوم عند العامة تحمله لغة بسيطة سهلة الفهم والاستيعاب

¹ - عادل قرشولي: حوار عن بريخت في الشرق العربي، مجلة المسرح، العدد67، القاهرة، ديسمبر 1969، ص:54.

شاعرية في كثير من الأحيان ، حيث عمد "علولة" إلى إضفاء لغة الشعر الملحون (الشعر الشعبي الجزائري) حتى يقترب أكثر من الجمهور.

كما استبدل "عبد القادر علولة" الحوار التمثيلي والمشهدي بما يسمى فن الحكى والسرد إلى جانب الحلقة، لأن الجمهور حسبه يفضل حاسة السمع على حاسة البصر والمقصود من هذا أن المتفرج في مسرح "علولة" يقبل كثيرا على القصة المحكية بدلا من رؤية الفرجة التمثيلية المعروضة، فيقول الباحث المغربي "المسكيني الصغير" في ذلك >>اعتقد شخصيا 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 (الأجواء، اللثام) كانوا بعيدين من روح الحلقة، لأن نصا دراميا يلبس مثل هذا الشكل/الحلقة، حيث يفترض توظيف عناصر التمثيل والغناء والرقص، إلى جانب الرواية والحكي، والقص الهجائي، لا يمكن أن يخضع كليا للقالب المسرحي الغربي، ولا يمكن أن يكون إلا نصا فريدا له خاصيته الوطنية الشعبية المؤثرة، يفجر مكامن ومضامن الملتقى الغربي والعربي في الشكل والمضمون..... الذي هو ليس متفرجا تراجيديا؟ الخ..... فهو جامع مع كل هذه الحالات والمواقف الدرامية في آن واحد.....في المشهد الواحد <<¹. وعلى الرغم من كون مسرح "علولة" سرديا >>إلا أنه مكثف من حيث الكتابة البصرية، وذلك بالاعتماد على جسد الممثل المحتفل أكثر من أي شيء آخر كالإكسسوار أو الإضاءة، هكذا يتشكل مسرح "علولة" من خلال

¹ - المسكيني الصغير: حكاية بوجمعة الفروج ، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص: 4.

تكثيف الجستوس الاجتماعي الذي يعكس وجهات النظر التي تتبناها الشخصيات المسرحية من خلال التعبير الفيزيقي، ونبرة الصوت، وملامح الوجه.....فالممثل العلوي مطالب بمنح دوره التركيز اللازم حتى لا يخفق في تبليغ الصورة بكل أبعادها¹.

وهكذا يعد تعامل "علولة" مع فن الحلقة وسيلة لخلق تواصل حميمي مع الجمهور، وذلك باستعمال فضاء دائري، واستخدام سينوغرافيا بسيطة، كما أن لجوءه إلى الحلقة جعله تميز في فهمه للنظرية البريختية بما فيها من نظرية التباعد، والتغريب والاندماج وتكسير الجدار الرابع، وذلك من أجل دفع الجمهور إلى التفكير والنقد وتغيير الواقع فالمسرح عنده وسيلة تعمل على >> تغيير المجتمع نحو الأفضل في صالح الجماهير العامة <<² ولقد عرف عن القوال رغبته الدائمة في تكسير الجدار من حوله أثناء عملية السرد على مشاهديه، وذلك بالتواصل مع الجمهور خارج إطار الحكاية، كالضحك أو محادثة المتفرجين، واستعان "عبد القادر علولة" في توظيف هذا الشكل التراثي في مسرحه.

¹ - خالد أمين: (المسرح المحكي في المغرب والجزائر : وجدان فرجوي مشترك)، الأدب المغاربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 2006، ص: 314.

² - أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989،

التراث عند عبد القادر علولة

لقد أحتل التراث الشعبي مكانة مرموقة في أعمال بعض كتاب المسرح في الجزائر وهذا يعود إلى تكوينهم الثقافي والفكري، و من أبرز هؤلاء "عبد القادر علولة" الذي ارتبط مسرحه بالتراث الشعبي، حيث يقوم بتضمين مظاهره في أشكال مسرحية متقدمة، ومن صور التطور التي تميزت بها مسرحيات "علولة" نجد الجانب الشكلي بالدرجة الأولى، حيث استلهم أشكال المسرح الشعبي ودمجها بالحرفة المسرحية المتطورة في المسرح العالمي، فجاءت أعماله المسرحية تحمل تأثرا كبيرا بالكاتب العالمي "بريخت" لأن الظروف السائدة بعد الاستقلال كانت تتطلب خلق مسرح جديد يعكس آمال الشعب ومواكبة التقدم والازدهار، فأضحى لزاما على "علولة" في مسرحه أن يتعامل مع الواقع الاجتماعي في ظل الثورة الاشتراكية وتجسيد هذا الواقع بكل أبعاده.

ويقصد بالتراث هنا التراث المعنوي لا المادي، الذي يعرفه الزمخشري بـ : >> هو في إرث مجد، والمجد متوارث بينهم وهو الورثة والوارث <<¹، فلفظة التراث تتجاوز المعنى المادي الضيق لتصل أمورا معنوية وما يؤكد ذلك قوله تعالى: >> فهب لي من لدنك وليا يرثني ويرث من آل يعقوب<<².

¹ - الزمخشري جار الله محمود : أساس البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1979، ص: 670 .

² - سورة مريم، آية : 06.

فالتراث قيمة حضارية إنسانية تدور في فلكها الإبداعات والعطاءات المحققة من طرف الشعوب عبر الزمن ، وهذا ما يبين القدرات التي تتميز بها تلك الشعوب، وتشمل هذه العطاءات المدن التي شيدها الشعوب الغابرة والمعالم والقطع المتنقلة التي تحمل ملامح الفن والإبداع والرمز الثقافي والعقائدي، كما تشمل هذه العطاءات الصناعات والتقاليد والطقوس والأساطير، فالتراث هو >> ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وعلوم في شعب من الشعوب وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي والخلقي ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه <<¹.

لقد تعددت وسائل التعبير عن النفس عند الإنسان باعتماده على عدة أشكال، مما يجعلها تحتفظ بقيمة استخدامها واتخاذها بعدا جديدا بمرور الزمن، وتعتمده الأجيال بسبب قيمها الثقافية العالية >> لذا يعتمد التراث الشعبي على مستوى المعلومات الجمالية التي يتطلبها العمل الفني لكي تدركه المجموعة وتنقحه وبعبارة أخرى يجب أن يحتوي الإنتاج على عدد من العناصر الجمالية التي يعرفها الأفراد، وينجم عن هذا استيعاب سريع للرسالة الجمالية التي يؤديها ، وقد يضم التراث الشعبي إلى جانب هذا كمية من

¹ - جبور عبد المنعم : المعجم الأدبي، دار الملايين ، بيروت، ط1، مارس، 1979 ، ص: 80 .

العناصر غير المعروفة لنقل المعلومات الجمالية الجديدة التي من شأنها أن تجذب انتباه السامع << ¹.

وقد نهل "علولة" من التراث والثقافة الشعبية خاصة فيما يتعلق بالناحية الشكلية حيث أطلق على مسرحه "مسرح الحلقة" ويظهر ذلك من خلال عدة أعمال منها "حوت ياكل حوت" و"الخبزة" وثلاثيته "الأجواد، الأقوال، اللثام" كما يولي "عبد القادر علولة" أهمية كبيرة للقوال أو المداح، الذي يمكنه من إعادة صياغة الأحداث وتقديم شخصيات العمل المسرحي وكل ذلك من أجل تأسيس المسرح العربي على أساس الموروث الشعبي، وتأصيله على مقومات محلية قريبة من الشعب.

فالمسرح الذي تبناه "علولة" هو المسرح الشعبي أو الفرجة التراثية الشعبية حيث يؤكد بنفسه على دور المداح بقوله: << أعمل منطلقا مما سبق و مستوحيا من المناهل الشعبية والعالمية على خلق منزلة جديدة للمشاهد الجزائري، منزلة تجعله عنصرا فاعلا وغير مستلب أثناء العرض >> ².

ومن هنا يتبين لنا أن "عبد القادر علولة" كان يفضل استخدام فن الحلقة لخلق تواصل حميمي مع الجمهور، واستخدام سنوغرافيا بسيطة تذكرنا بتقنيات المسرح الفقير، وعليه فإن الإخراج المسرحي عند "علولة" المرتبط بفن الحلقة إخراجا شعبيا تراثيا يتميز

¹ - مجلة التراث: وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دط، 1980، ص:71.

² - جازية فرقاني : تجليات التغريب في المسرح العربي "سعد الله ونوس" أنموذجا، أطروحة دكتوراه، مخطوطة، جامعة وهران، السانية، 2003/2002، ص: 211 .

تماما عن الإخراج المسرحي الذي تتطلبه قاعات المسرح ذي العلبة الايطالية، ويقول >> طوال تسلسل العرض يوجد هذا الفعل المسرحي نحو متواز بفعل الكلام، والكلام في حالة فعل ، يعملان معا بشكل أساسي من أجل إعطاء العين ما ترى والأذن ما تسمع <<¹.

فالجمهور عنده يفضل سماع القصص والحكايات والسرود بدلا من التفرج على العروض المسرحية، حيث استغنى عن الحوار وعوضه بالحكي، فقد كان يستعمل ما تحفظه ذاكرة المواطن الجزائري من ألوان التعبير الشعبي ، فعلولة يرى أن الغرض من استغلال عناصر التراث الشعبي هو مخاطبة المتفرج بالأسلوب القريب من ذاكرته، فهو - "علولة" - يتحدث عن المواطن البسيط في المسرح بدلا من الجمهور فالتراث هو >> روح الأمة ومقوماتها وتاريخها، والأمة التي تتخلى عن تراثها، تتخلى عن روحها وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ<<².

التراث والمسرح:

اعتمد بعض كتاب المسرح الجزائري على التراث الشعبي في استلهام مادتهم المسرحية منه، وذلك يرجع إلى تشبعهم بالثقافة الشعبية، فصار التراث طاقة إبداعية اكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع السياسي والحضاري للأمة العربية لأنه يمثل مقوماتها واستمرارية تميزها >> وقد قام بهذا الجهد بعض الباحثين ووجهوا الأنظار إلى

¹ - جازية فرقاني: المرجع السابق، ص:213.

² - ناصر الدين الأسد: التراث والمجتمع الجديد، مطبعة العاني ، بغداد، العراق ،الطبعة الأولى، 1965، ص:11.

استلهم الأشكال المسرحية التراثية، لا سيما وأن المسرح الغربي نفسه قد خرج من العلبة الإيطالية إلى الشوارع والمقاهي والساحات >> ¹.

ويرى "عبد الرحمان بن زيدان" بأن التراث في المجال المسرحي يعتبر بمثابة دوامة يدخلها المبدع للعودة للماضي ليستحضره في عالمه المستقبلي اعتمادا على التخيل والإبداع الاستشرافي >> فيصبح شاهدا من شواهد العالم الدرامي، أي أنه يصبح رمزا استعاريا ، لأن الإرث السلفي متيقن منه، أما المستقبلي فهو افتراضي يسمح باقتحام العناصر الخيالية والمتخيلة، لأن نشارك في صنع الدراما ، ومن هنا تصبح أقنعة المسرح العربي أقنعة شخصيات يستعيرها المؤلفون ليصوغوا من خلالها مواقفهم ، هذه المواقف لا يمكن أن تفهم خارج النسبية التاريخية الزاوية التي ينظر منها إلى العالم، لأن هناك من اعتمد في الكتابة المسرحية على القراءة اللاتاريخية للتراث، فأنتج فهما واحدا، فكرر الذات والماضي والتراث >> ².

والعودة إلى التراث في المسرح كمحطة ارتكاز للانطلاق إلى مستقبل مشرف حيث >>يشكل التراث مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية، إذ لا يحقق وجود أمة من الأمم إلا بالتواصل مع تراثها من خلال

¹ - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص: 39 .

² - عبد الرحمان بن زيدان : أسئلة المسرح العربي، ص:389.

محاوراته أو مجابته أو إحياء الثورة عليه، ومهما يكن الموقف اتجاه التراث فإنه روح الحضارة وجوهرها لا يقبل الانقطاع والانسلاخ عنها <<¹.

ومن أهم كتاب المسرح الجزائري الذين خاضوا هذه التجربة "عبد الرحمان كاكي" و"عبد القادر علولة"، و"كاتب ياسين" وغيرهم.

الحلقة:

يعتبر تبنى شكل الحلقة في الجزائر مظهرا مجسدا للرجوع إلى الذات ، ومحققا لثبوتية المرجعية الثقافية، نتيجة الانفعال العفوي المباشر بينها وبين المتلقي المشدود بهذه الفرقة الشعبية التي يطغى عليها العنصر السمعي واللفظي على العنصر البصري، بوصفها ظاهرة تمثيلية تنهض على عنصر الحوار والمشاهدة.

وقد ظهرت الحلقة كشكل شعبي محلي، وارتبطت بالأشكال الاحتفالية المحلية عند الشعوب القديمة، ووجدت كذلك في المسرح وبالأخص في المسرح الكلاسيكي ما يسمى "الجوقة"، تقام الحلقة في شكل تجمع دائري في الساحات والأسواق، يقف وسطها الراوي ومساعدته، يرويان بالتناوب قصص الأساطير والبطولات والحكايات المختلفة والتي تعتمد على الحوار الشخصي والغناء، وعن عرضها للأحداث كانت تحوي الأمور ممكنة الوقوع، كما أنها لا تعمل على إقناع الناس بتصديق أحداثها وباعتبارها فرجة شعبية، فهي تتميز بالشكل الدائري المفتوح من جميع النواحي >> وقد عرف هذا الفن تقلصا كبيرا أثناء فترة

¹ - لخضر منصور: المسرح الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، وزارة الثقافة، دط، 2009، ص : 55.

الاستعمار، نظرا لمحاربة فرنسا لهذا النوع، وبعد الاستقلال وخاصة مع نهاية الستينات وحتى منتصف السبعينات كان يوجد بوهران سوق أسبوعي لهذا الفن في ساحة عمومية قرب سيدي الحسني << ¹.

والحلقة هي شكل من الأشكال التعبيرية الشعبية التي عرضتها المجتمعات العربية في مراحل تطورها، هي شكل فرجوي شعبي قديم، يتوفر على عناصر مسرحية مختلفة منها الغناء والرقص والحركة والحكايات المؤثرات الصوتية >> فموضوع اللغة يحتوي على رصيد كبير من الحكايات والأساطير العجيبة التي تجلب المارة إليها، ويغلب عليها طابع في الأداء والحوار بتسلسل منطقي يصوغ الضحك والمأساة والموسيقى والرقص وغير ذلك << ² وذلك بالإيماءة والألعاب البهلوانية عن طريق تشخيص الراوي والمداح لبعض الأدوار الهزلية بين الحين والآخر التي تتخذ طابعا فرجويا.

وتعتبر الحلقة >> أحد أقدم الفنون الفرجوية، بحيث لازالت راسخة في وجدان جمهور المغرب العربي بفضائها الذي يؤثته "الحلايقي" وفق أسلوب عمله من حيث القص وتشخيص السير الشعبية وتقطعها إلى مراحل وحقب بكلمات وحركات تجعله يعيش من ذاته بطريقة يختلف فيها العجائبي بالواقعي << ³ وهي عبارة عن تجمع من الناس في

¹ - عبد القادر بوشيبية : مسرح علولة - مصادره وجماليته، مخطوط ماجستير، جامعة وهران، 1992/ 1993 ، ص:17.

² - محمد خراف: نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب صديقي، مجلة الأقاليم، العدد 6، ص : 05.

³ - بوعلام مباركي :مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي ، أطروحة دكتوراه ، مخطوطة، جامعة وهران، 2008/2007 ص : 287 .

شكل دائري، يتوسطها فرد أو أفراد مختصون في الغناء الممزوج ببعض الحكايات والنكت تقدم للمتلقين، وإذا تطرقنا إلى مفهومها اللغوي، فقد ورد تعريفها في لسان العرب الحلقة - بسكون اللام - >> كل شيء استدار كحلقة الحديد والفضة والذهب وكذلك هو في الناس (أي) الجماعة من الناس مستديرون كحلقة الباب <<¹.

ومن أهم ما ترمز إليه الدائرة في قاموس الرموز >> الشكل الدائري الذي ليست له بداية ونهاية، ولا يقبل الانحرافات، فكما ابتعدنا عن المركز تتعدد الأجزاء وتنقسم وعكس ذلك وسط الدائرة تلتقي كل الإشعاعات في إطار مركزي وموحد، وهي النقطة المركزية التي تنطلق منها كل الخطوط المستقيمة <<².

كما تمتاز الحلقة >> بالإيماءة والألعاب البهلوانية عن طريق تشخيص الراوي أو المداح لبعض الأدوار الهزلية بين الفينة والأخرى التي تتخذ طابعا فرجويا، موضوعها عبارة عن رصيد كبير من الحكايات والأساطير العجيبة التي تجلب المارة إليها، حيث يغلب عليها الطابع الارتجالي في الأداء والحوار الذي يؤدي إلى عدم تمكن الممثل من إدراج الحوار بتسلسل منطقي يصوغ الضحك والمأساة والموسيقى والرقص وغير ذلك <<³.

¹ - ابن منظور : المرجع السابق، ص : 61-62.

² -Dictionnaire des symboles : TC Chevalier et Alain cheerbrant, Robert Laffont, jupiter, 1982, p191.

³ - محمد خراف: نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، ص : 05.

ويعرف "عبد القادر علولة" الحلقة وفضاءها 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 الجماهير فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والعقل والحركة، يعتمد على الفرجة والمتعة تخطط فيها الحقيقة بالخيال والجد بالهزل <<¹.

أما زمنيا، فالحلقة لا تتحدد بزمن أو وقت محدد، فقد يمتد العرض لساعات طويلة انطلاقا من كون الحلقة عرضا مفتوحا غير منحصر زمنيا، إضافة إلى تحررها من أي قيد ينم عن البداية أو النهاية، غير أن الثابت في الحلقة أن لها أوقات لا تخالفها، ذلك أن الزمن الاعتيادي للحلقة يمتد من الصباح إلى ما قبل الظهر أو من العصر إلى آذان العشاء، كما أن فصل الصيف هو أكثر فصول السنة ملائمة للفرجة ، نظرا لأن جموع الناس تتدفق في هذا الفصل بأعداد كبيرة لتمضية النهار الصيفي الحار والطويل في الهواء الطلق في (الأسواق والساحات العمومية).

كما تنقسم الحلقة إلى عدة أقسام، فكل حلقة مضمون، ووظيفة وهدف تسعى كل واحدة منها إلى تحقيقه، ويمكن تقسيمها في الجدول الآتي إلى:

¹ - عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة، الأقوال - الأجواد - اللثام، دار موفم للنشر، الجزائر، دط، 1997،

أنواع الحلقات التي تعني الفنون الأدائية في بلدان المغرب العربي

نوع الحلقة	المضمون	الوظيفة	الهدف
حلقة المسيح تقوم على الارتجال فعلا وكلاما	النقد الاجتماعي السخرية و التهكم	سرد حكاية شعبية أو قصة من قصص الأنبياء وأبطال الخرافة الشعبية	حث المتفرج على المشاركة الوجدانية على طريق التشويق وإثارة العواطف
الحلقة الغنائية	غناء وإلقاء المواويل والعزف على الكمنجة أو الدف	إنشاء	الطرب
الحلقة الشاملة	تداخل بين النوع الأول والثاني	الخروج عن المؤلف العرض التقليدي اعتماد على استجابة الجمهور	الإمتاع والفرجة من خلال مونولوجات تتنوع فيها أشكال العرض
حلقة أصحاب الكرامات ومروزي التعابين	فرجة سحرية تعتمد على المفاجأة	جلب الجمهور عن طريق الأفعال المدهشة التي تحير العقل	تهييج عواطف المشاهد لإدخالها على حالة غيبوية اللاوعي Transe

1

¹ - منصورى لخضر: التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد، مخطوط ماجستير ،
جامعة وهران، 2001-2002 ، ص: 26.

وتحمل الحلقة رسالة قوية إلى المجتمع فهي ليست للترفيه فقط، بل تهدف كذلك إلى تطهير المجتمع من الرذائل للمحافظة على تماسك المجتمع وفق عاداته وتقاليدته، فهي وسيلة نقدية لبعض المظاهر السلبية الموجودة في المجتمع من خلال الحكم والأمثال والنكت الشعبية، إنها عادات وتقاليد المجتمع الجزائري.

وبما أن الحلقة لها دور في توعية الشعب وتوجيهه لما فيه الصلاح له، نجد أن الحلقة تشكل ظاهرة ثقافية لها امتداد في عمق التراث الشعبي الجزائري، ولهذا لجأ "علولة" إلى توظيف الحلقة كتجربة مسرحية بهدف التوصل إلى تأسيس فن مسرحي جزائري أصيل.

وقد كان "علولة" يستدعي في فن الحلقة الجمهور ويدعوه للإسهام معه، وذلك رغبة منه لتغيير الواقع من حوله إلى ما هو أفضل، فالجمهور بطبيعة الحال يحمل أفكار مغايرة وتتاقضات مختلفة، هذه الأشياء جعلته يستمد أفكارا جديدة، وهذا ليخرج بعمل إبداعي جديد ومفيد في نفس الوقت، فهو كان يدرك لدور المسرح في توعية الشعب وتعليمه وتغيير الواقع وتحسينه .

البعد التراثي والاجتماعي في الحلقة:

يمكننا القول بأن البعد التراثي والاجتماعي للحلقة يكمن في خلفياتها الدينية ويعود للذاكرة الاجتماعية والثقافية والشعبية للأمة، ويكمن سبب ربط ظهور الحلقة بالدين إلى ظهور الاحتفالات الدينية المختلفة كالمولد النبوي الشريف، ويوم عاشوراء وغيرها من

المناسبات، وفيها تقام جلسات علمية دينية في المساجد وهذا طلبا للعلم والمعرفة، فهذه الجلسات العلمية أصبح يطلق عليها حلقات علمية أو حلقات دينية كما ارتبط فن الحلقة أيضا بالفن القصصي الذي شاع في صدر الإسلام عندما كان <يجلس القاضي في مسجد وحوله الناس فيذكرهم بالله، ويقص عليهم حكايات وأحاديث وقصصا من الأمم الأخرى معتمدا على الترغيب و الترهيب >>¹.

دور الحلقة اجتماعيا:

تكمن وظيفة الحلقة الاجتماعية في عملها من أجل إبلاغ رسالة للجمهور المتفرج وحثه على تغيير ذاته إلى الأحسن، فهي تهدف إلى تطهير المجتمع من الرذائل السيئة التي يمارسها الفرد، فالحلقة تقوم بطرح قضية اجتماعية سائدة متوازنة ، ولا تكتفي بتفسيرها بل تهدف إلى تغييرها وحث المتلقي على الالتزام بالقيم والخصائص الإنسانية وإصلاح ما فسد، فهي تعمل على << ترسيخ القيم الاجتماعية وتوثيق علاقات الشعب الجزائري، من خلال دعوتها إلى نشر السلم والأمن بينها >>²، فالحلقة وسيلة انتقادية للمظاهر الاجتماعية الفاسدة.

¹ أحمد أمين: فجر الإسلام ، نقلًا عن عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللأرسطية في المسرح العربي المعاصر (1964-1989) أطروحة دكتوراة دولة، مخطوط ، جامعة وهران ، 2002-2003، ص : 305 .

² - مناد الطيب: مسرح الرواية الجزائرية ، أطروحة دكتوراة ، مخطوطة،إشراف أ.د.عباسة محمد ، 2005، جامعة

وبهذا وجدت للحلقة مكانة خاصة في الضمير الشعبي ، فغدت رمزا للتواصل بين شرائح المجتمع وهذا من خلال توظيف الحلاقي الحكم والأمثال والنكت الشعبية والحركات البهلوانية وللأشعار الملحونة، فغدت الحلقة بذلك وسيلة تعبيرية عن ما يدور داخل المجتمع، ولهذا نجدها اهتمت بالجانب التربوي والحث على التحلي بالأخلاق الفاضلة.

دور الحلقة شعبيا:

تعد الحلقة >> فرجة شعبية ارتبطت بالاحتفال الشعبي وبالأسواق الشعبية، وشكلا احتفاليا يعتمد على الحكايات البسيطة الممزوجة بالغرابة في سبك أحداثها ، حيث نجد القول يتوسط الحلقة ويقوم بسرد حكايات عن شخصيات من صنع خياله، وقدرة إبداعه الذي يتجاوز الواقع من خلال الهالة والتضخيم التي يضيفها إلى الجمهور أثناء سرد الحكايات والأساطير العجيبة، ووصفه للشخصيات الخيالية <<¹، وبهذا عرفت الحلقة كوسيلة تعبيرية في الذاكرة الشعبية للمجتمعات وهذا لجمعها بين عالم الخرافة والخيال والواقع المعاش والمزج بينهما مزجا عجيبا.

وقد >> اتفقت جل الدراسات الحديثة على اعتبار الحلقة ظاهرة مغاربية تحمل في طياتها موروثا شعبيا، إذ كانت العروض في شكل الحلقة تعرض في الهواء الطلق ويوم السوق، حيث يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائرة قطرها بين خمسة إلى اثني

¹ - محمد خراف : نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، ص: 180 .

عشر مترا، داخل الدائرة الصوتية الأخرى التي تضيء على الحلقة جوا من البهجة والمتعة والانبهار، وتخلق نوعا من الاستمرار والتواصل بينها وبين الجمهور¹. وفي هذا الإطار تمسحت الحلقة من خلال خلقها في الملتقى نوعا من التأثير والتأثر، بحيث يصبح فيها المتفرج متشوقا لإنهاء الحكاية من خلال ارتباطه الوجداني مع العرض الحلقوي لأنها تعيد صياغة الواقع بكل همومه بطريقة مباشرة، ومن هنا يمكننا القول بأن الحلقة هي الشكل الجنيني للمسرح.

الحلقة عند عبد القادر علولة

تعد تجربة "عبد القادر علولة" مع فن الحلقة من بين أهم التجارب المسرحية الرائدة في الحركة المسرحية العربية عامة والجزائرية خاصة، وهذا راجع لجمعه بين قدرات فنية في عدة مجالات وهي التأليف والتمثيل والإخراج، ولقد اعتمد "علولة" على استلهام التراث وتوظيف أشكاله الشعبية مثل الحلقة القوال والمداح.

إن اعتماد "علولة" في مسرحياته على هذه الأشكال التراثية الشعبية ساهم في إنشاء فن مسرحي أصيل يجمع بين الحقيقة والخيال وبين الفن والواقع، استطاع من خلاله طرح قضايا ومشاكل المجتمع الجزائري. وقد اشتغل علولة في بداية تجربته المسرحية بالبحث عن العلاقة الموجودة بين تراثنا الثقافي والفن المسرحي، وكيفية توظيفه كمادة مسرحية قابلة للعرض، بعد دراسته العميقة للموروث الشعبي الجزائري الذي عرفته خلال سنوات

¹ - محمد أديب السلاوي: إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة الأقلام، ع4، 1979، ص: 14.

القريبة مثل القوال، والراوي، والبراح، حيث يصف "علولة" القوال: >> إنه حامل التراث الشفاهي بكامله فهو يؤلف ويغني ويروي <<¹.

لقد أراد "علولة" للحلقة أن تكون تقنية مسرحية تصل إلى المستوى الذي يسمح لها أن تكون بديلا عن المسرح الأرسطي، حيث يسعى بالمتفرج للوصول إلى إيقاظ جميع قدراته الإبداعية والتخيلية أثناء العرض، ففي الحلقة >> الممثل ليس هو من يصنع وضعيته بل هو المنشط، هو حبل الاتصال بين الحكاية وخيال المستمع.... يمكن للمتفرج أن يستوعب ويستفهم من الحاكي في أي وقت خلال العرض <<².

وقد أخذ "علولة" شكل الحلقة التقليدي، وأدخل عليه عناصر معاصرة أعطته قيمة فكرية وبعدا شعبيا يتلائم مع المجتمع الجزائري، بالإضافة إلى استعماله لغة شعبية واقعية، مغايرا في هذا، الأشكال المسرحية الغربية >> خلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإيهام وعلى تصوير الفعل المسرحي فإن العمل الجديد يتعامل مع العرض المسرحي الاحتفالي كما لو كان اقتراحا على المتفرج (أي تنمية الحوار معه) أنه - أي مسرح الحلقة - يرفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص لأن العرض المسرحي يكتمل في

¹ - عبد القادر علولة: حوار مع أمحمد جليد، موفم للنشر، الجزائر، دط، 1997، ص : 240.

² - Abdelkader Alloula : : la représentation du type non aristotélicien dans l'activité

théâtrale en Algérie, (intervention conçue pour le colloque du 10^{ème} congrès de

l'art)Berlin :15-21 novembre, 1987. P03.

ذهن المتفرج الذي يفترض فيه أن يكون ذا مستوى معرفي جيد ووعي وتجربة اجتماعية وحيث يترك له حرية رفض العرض أو تجاوزه >> ¹.

فتجربة علولة في هذا الفن المسرحي هي بمثابة المجهود المتواصل لخلق مسرح جزائري مادته التراث والموروث الشعبي والتقاليد وموضوعه التعبير عن واقع الإنسان الجزائري، حيث يعلق "علولة" عن بداية تجاربه في مسرح الحلقة قائلا: >> أود أن أوضح في سياق تجربتنا المسرحية الجديدة منذ عام 1982، والتي أفرزت مسرحيات "الأقوال، الأجواد، واللثام" أن عملنا يعتمد على النقد، فقد لاحظنا في السبعينات ونحن نزور القرى الفلاحية النموذجية بأن سكان الريف لم يتقبلوا العروض المسرحية بالطريقة التي كنا نقدمها بها داخل القاعة، لقد كان عملا مغلقا، ويعني هذا أن سعينا لم يكن يتماشى مع المعطيات والرموز التي تزخر بها الثقافة الشعبية، ومن أجل تجنب المأزق عمقنا البحث واهتدينا إلى مسرح الحلقة، حيث يبدو المداح بشخصية مركزية تمسك بخيوط المسرحية في تشويق وأصالة وإبداع >> ².

وفي ضوء هذا استطاع "علولة" من خلال هذه الثلاثية المسرحية أن يحقق عملا إبداعيا، وشكلا مسرحيا أساسه التراث الشعبي فكانت تجربته المسرحية قائمة على تطوير

¹ - أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1960-1989، منشورات التبيين، الجزائر، دط، 1998، ص:169.

² - أميدة عياشي: النص ذلك الجسد الآخر، مجلة المسار المغربي، عدد 20، الجزائر، سبتمبر، 1988، ص:43.

وتطويع هذا التراث ليصبح شكلا واقعيا، فقد أبعاد الحلقة عن مفهومها الساذج وجعلها أكثر واقعية وأكثر مرونة بعدما كانت تحمل مضامين تعتمد على حكايات وأساطير شعبية.

والحلقة عند "علولة" أسلوب مسرحي يعتمد على إحداث قطائع ما بين ما يمثل وما يشاهد، إذ أن التمثيل فيها يرتكز بالأساس على وظيفتين: السرد والتمثيل، ففي نفس الوقت الممثل يمثل ويسرد الحكاية موظفا أشعارا شعبية وأمثالا وغيرها حيث تتفاعل هذه العناصر مع عناصر جديدة قريبة من المسرح بشكله الحدائثي، كما عمد علولة إلى الارتقاء بالمستوى الفكري لممثليه حيث >> كان يأخذ مجموعة من الممثلين معه إلى الأسواق الشعبية والمناظر العامرة بالناس حتى يقتربون أكثر مع الشخصيات الحقيقية التي سيؤدون تمثيلها على الخشبة <<¹، بالإضافة إلى التكوين السياسي كثيرا في بلورة و التكوين التقني، حيث ركز على البنية الصوتية لدى ممثليه لأن >> اللغة المسرحية تتوقف أيضا على طاقة الممثل الحركية والصوتية وفي نفس الوقت وقبل كل شيء على طاقة فكرية...<<² فالممثل في مسرح "علولة" الحلقي ليس نفسه في المسرح الأرسطي لأنه >> يعايش الشخصية دوره إلى حد ما ، لكن دون إيهام، فهناك دائما تلك المسافة التي يلحظها المشاهد بين الدور والشخصية فنراه يخرج عن نظام الدور نفسه

¹ - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، تر: أنعام بيوض، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، دط،

1997، ص : 44 .

² - أحمد بيوض : المرجع السابق، ص :109.

من خلال حركات أو مفردات لا تقولها الشخصية في النص محاولا من خلال التمثيل بطريقة مغرية لدفع المشاهد إلى التأمل والتعمق في الجوهر الداخلي للمسرحية >>¹.

فالتغريب من أهم التقنيات التي استعملها "علولة" في مسرحه من خلال توظيفه شخصية القوال التي عادة ما تغرب الأحداث باعتماده على كلمات مفتاحية تجعل المتلقي يتباعد عن النص، أي أن المتلقي يدرك أن الذي يمثل إمامه ما هو إلا شخص يمثل دور مسند إليه فقط، مما يجعل المتلقي دائما في يقظة وترقب لما يحدث أمامه.

ويعد "عبد القادر علولة" في نظره للحلقة مميذا ، فقد انفرد في تعامله مع مؤثر التغريب، حين وظف "القوال" الذي يقوم بمهمة تكسير الجدار من حوله وكسر الإيهام لدى الجمهور وهذا أثناء عملية السرد فيقوم بقطع حبل الريادة على المشاهد، ليدخله في صلب الرواية من خلال التدقيق في صفات البطل ، فالقوال يروي الحكاية وفي أحيان أخرى يتحول إلى ممثل بطريقة حوارية مع قوال آخر، كما يتواصل القوال مع الجمهور تارة، خارج إطار الحكاية ، كالضحك، أو محادثة أحد المتفرجين أو الطلب في توسيع الحلقة أو تضيقها أو طلب المال وقد استغل "علولة" هذا المؤثر "القوال" لأنه كان يخدم بالدرجة الأولى فكرته المسرحية في تكسير الإيهام وجعل المتفرج جزءا فاعلا في العملية الإبداعية الخلاقة يقول في ذلك >> نعتبر مسرحنا مختلف عن باقي المسارح في ثلاثة نقاط: أولها في القطيعة مع الإيهام ثم في رفض القوال المسرحية التي تعتمد على الفعل

¹ - لخضر منصورى: التجربة الإخراجية في مسرح علولة، ص: 239.

المسرحي الخالص - الأرسطي - لكي يشارك المتفرج من جانبه في العملية الإبداعية وفي صنع العرض المسرحي، وثالثا تميزه برفض كل أساليب التقمص والإيهام والوهم، وهم المعاش وحقيقته...>>¹.

لقد أخذ "علولة" شكل الحلقة التقليدي وأدخل عليه عناصر معاصرة أعطت للحلقة شرخا كبيرا بين المعطيات المعاصرة وبين العناصر الثقافية الشعبية، بالإضافة إلى اعتماده المطلق في الشكل المسرحي على لغة شعبية واقعية قوامها الكلمة في سرد الحكاية، وهذا ما نجده في بعض مسرحياته (الأقوال - الأجواد - اللثام)، حيث تتشكل لنا نوعا من البحث عن مجموعة من العناصر المختلفة في الثقافة الشعبية الشفوية كالأقوال والمداح والحلقة وذلك باعتبارها أشكال تساعد على تكوين وإعداد فن مسرحي أصيل في قالب مسرحي ملائم للمتلقي².

حاول "علولة" تأصيل مكونات الثقافة الشعبية الجزائرية والموروث الثقافي المرسخ في الذاكرة الجماعية للفرد في مجتمعه الجزائري وتوظيفها في فن الحلقة، وهذا لصياغة أعمال مسرحية معبرة عن الطبقة الاجتماعية الكادحة، مما يجعل تجربته في توظيف تلك الأشكال التراثية في بناء أعماله المسرحية بخصائص فنية وجمالية حيث >> أصبح توظيف القوال واستخدام شكل الحلقة يساهم مساهمة فعالة في إثراء الفكر الواقعي

¹ - مقتطفات من حوار مع عبد القادر علولة: جريدة horizon، وكالة الأنباء الجزائرية، APS بتاريخ 09 مارس 1991.

² - أنظر: لخضر منصور: التجربة الإخراجية في مسرح علولة، ص: 239.

الاجتماعي والسياسي في قالب فني وجمالي يستغنى عن الخشبة الايطالية وعناصرها السينوغرافيا مثل الديكور، الملابس والمؤثرات المسرحية >> ¹.

فعلولة يبحث عن تأصيل المسرح الجزائري لجعله يتماشى مع طبيعة المتفرج ويلبي متطلباته الاجتماعية وميولاته الثقافية، حيث تعامل المؤلف مع الحلقة بلغة العرض المسرحي من خلال تنمية الحوار المسرحي بواسطة الكلمات عن طريق سرد الحكاية من طرف القوال بحيث تتدخل هذه الشخصية بلغتها المؤثرة وكلماتها الموحية، وتبلغ الرسالة التي أرادها المؤلف بطريقة جذابة، كما يصف الأحداث ويبرز مواقف الشخصيات ويقوم بالتعليق عليها فشخصية القوال تلعب دورا أساسيا في مسرح الحلقة فهي >> تحتل مكانا مركزيا، فهو الذي يضع شخصه تحت الأضواء، يتحكم ليقول كل شيء ببساطة، يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها ثم يعود ليأخذ دور الراوي >> ².

وهكذا من خلال توظيفه للتراث وإدخال شكل الحلقة التقليدي للمسرح وتطعيمها بعناصر معاصرة، أعطى للحلقة قيمة جمالية وبعدها شعبيا قريبا من إحساس المتلقي، معتمدا على لغة شعبية خاضعة لمنطق السرد والقول وتشخيص الأحداث، وهذا نموذج لطريقة تقديم القوال لشخصياته المسرحية بطريقة حكاية سردية كتقديمه لشخصية "علال الزبال" في "مسرحية الأجواد":

¹ - بوعلام مباركي : المرجع السابق، ص :283.

² - أحمد بيوض : المرجع السابق، ص:156.

القول : علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس

يرشف قارو مبروم تحت الشاشية

ينسف صدره كاللي معلق الحاشية

وراء الظهر يثني الذراع ويثقل المشية

كأنه وزير جايب في جرتة حاشية

يخطوي فخور للرصيف ما عليه تخشة

ويطل من بعيد في الحوانيت للسلعة المفرشة

كأنه يراقب في المليحة والمغشوشة

معجب بالخيرات خدمة قرانيه في الورشة ¹.

ويعلق "علولة" على القول في الحلقة فيقول: >> عندما نتكلم على الحلقة أو القول

فإننا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوناتها التقليدية، فلم يكن لقائنا مع التراث سنة 1972،

¹ - عبد القادر علولة : الأقوال -الأجواد- اللثام، دار موفم للنشر، الجزائر ، 1997، ص:79 .

بل قبله وتجربة "مسرحية المائدة" نبهتنا إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها ،
وتتطلب بنيات مسرحيات أخرى»¹.

لقد استطاع "علولة" أن يبدع لنا مسرحا جديدا أساسه التراث الشعبي حيث قام بتطوير
ذلك التراث ليصبح شكلا واقعيا يحكي تطلعات الجمهور المتلقي، كما حاول تأصيل
الموروث الثقافي الشعبي الخاص بالبيئة الجزائرية الأصيلة من خلال استلهامه لشكل
جديد وتوظيفه للحلقة، فأصبحت أعماله المسرحية منبرا للتعبير عن انشغالات الطبقة
الكادحة والعمالية، فقد مثلت الحلقة مرتكزا مهما اعتمد عليه "علولة" لترسيخ المسرح
الجزائري من خلال تراثه الشعبي، مع إعطاء روح جديدة للعلاقة بين الجمهور المتلقي
والعرض المسرحي، وتحفيز المتلقي على التواصل مع العملية المسرحية وتحقيق ذاته من
خلال الحضور الذهني والتجاوب العفوي مع العناصر التراثية للعرض المسرحي
>>فالحلقة بوصفها فرجة شعبية، لها طابع المشاركة الفعلية والانفعال المباشر، ولها
تأثيرها السحري على المتلقي <<²، وعليه فإن "عبد القادر علولة" وجد في الحلقة
فضاء فنيا يستقطب المتلقي الجزائري، ويدفع به إلى الإسهام في صناعة مستقبله .

ومن هنا يمكن القول بأن تجربة "عبد القادر علولة" مع مسرح الحلقة هي أغني وأعمق
تجربة يشهدها تاريخ المسرح الجزائري منذ نشأته إلى وقتنا الحالي، بل لعلها التجربة

¹ - احمد بيوض : المرجع السابق، ص : 168 .

²-ابن ذهبية بن نكاع: التراث الشعبي في بناء المسرح المعاصر، أطروحة دكتوراة، مخطوطة، جامعة وهران، 2005-

الأكثر أصالة في تاريخ المسرح العربي، وذلك لكونها تجربة ارتبطت منذ بدايتها بالبحث عن الموروث الشعبي المحلي الجزائري ورصيده الثقافي، وعملت على أحياء هذا الشكل التعبيري وبعثه من جديد واستتباط القواعد الجمالية الجديدة التي تحكم العمل المسرحي بحكم أن الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية بعد الاستقلال كانت تتطلب هذا التجديد في عملية الكتابة. فعروض "علولة" كانت تعيد بناء الفرجة وفق ميكانيزمات مسرحية محلية، أو جماليات عرض مستتبطة من أسلوب في التخاطب يفهمه و يستوعبه المتلقي.

القول:

ويعني الاعتقاد بالشيء وكذا التجادل، يتميز بالقول الحسن، وهو شخصية شعبية يطلق عليها اسم "الشاعر الجوال"، وهو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويتجول في الأسواق والقرى والمدن ناقلا الأخبار والوقائع اليومية، لذلك يعتبر القول ظاهرة ثقافية أنتجتها ظروف تاريخية واجتماعية نابعة من تراثنا الشعبي، ويتميز القول بالقول الحسن ويرتبط بالحلقة، حيث يقف أمام الجمهور لاستحداث الأحداث الماضية¹، وهي شخصية موجودة في تراثنا الشعبي، حيث يتمتع القول بعبارات متعددة، فيحكي الحكاية ويجسدها بأسلوبه معتمدا على تعابير الوجه، والإيماءات، وحركات اليد والجسد، موظفا طاقاته

¹ - ينظر: طيب مناد: المرجع السابق، ص: 71 .

الصوتية، فهي >> شخصية شعبية يطلق عليها اسم الجوال، وهو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في الأسواق والقرى والمدن<<¹.

وتهدف شخصية القوال إلى نقل الأخبار ونشرها إلى جانب رواية القصص البطولية الدينية، كقصص الأنبياء والرسل والسير الشعبية في وسط حلقة دائرية، تعتبر مكانا لوقوع الأحداث وسردها لأنها شكل من أشكال التعبير الشعبي، وقد عرفه المجتمع الجزائري منذ القدم فهو >> شكل من أشكال الظاهرة المسرحية عند العرب وهو من أشدها انتشارا واستمرارا مع روح الشعب وخياله ومتطلباته الاجتماعية وروحه القومي وقد عرفه العرب قديما في أشكال الراوي والقصاص، إلا أن الموضوع الشعبي فرض نفسه اجتماعيا نتيجة ظروف تاريخية ونضالية أحيانا<<².

وقد عرف المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة أشكالا عديدة من هذه الممارسات الفنية ، فإضافة إلى القوال نجد: الراوي، المداح، الحكواتي... الخ ففي >> تركيا كان الواحد منهم يسمى "المكلا" ، في الجزائر "القوال"، في مصر وسوريا "الحكواتي" ، في العراق "المحدث" ، وكان يطلق عليهم في عهد العباسيين "السماجة" باسم الممثل الذي أوجد هذا النوع من الفن الشعبي، ورغم اختلاف الأسماء إلا أن مهمتهم جميعا كانت التمثيل <<³.

¹ - جريدة الشعب: العدد 795، 24 ماي 1989، ص13.

² - علي عقلة عرسان: الظواهر الأرسطية عند العرب، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق، دط، 1981 ، ص: 236.

³ - أحمد صقر:توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي،مركز الإسكندرية للكتاب، مصر،دط، 1988 ، ص: 22.

وللقوال في الذاكرة الشعبية طابعا مميزا، لقد كان يستعمل الأسلوب الملحمي، والذاكرة العاطفية في تقديم عرضه الفني للجمهور، وكان يصور انفعالات الناس أثناء استماعهم لتلك الحكايات والبطولات >> وإذا أردنا التعرف عليه في مسرحنا العربي المعاصر نجد أنه يشغل مساحة في كثير من النصوص المسرحية العربية كشخصية مسرحية، فقد استخدم عند رشاد رشدي في مسرحية "بلدي يا بلدي" ، وفي مسرحية "بير السلم" لسعد الدين وهبة، وعند "صلاح عبد الصبور" في مسرحية "مسافر الليل" وعند "يوسف إدريس" في مسرحيته "الفرافيز" وكذلك في أعمال "تجيب سرور" مثل "ياسين وبهية"¹، ويقول "علي الراعي" في تعريفه للقوال >>هؤلاء الحكاؤون إذن هم فنانون مسرحيون لاشك فيهم، فنانون من طراز ممتاز، فلا أحد يكتب لهم شيئا وإنما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر ومعائب الأفراد ، فيجمعون هذه الخصائص والمعائب في شخصية كلية أو مركبة <<².

وقد لعب القوال أو المداح في المجتمع الجزائري دورا سياسيا ثوريا مهما، فقد كان يصور الواقع المعيش أثناء الاستعمار يصور جرائمه، ويتحدث عن ثورة التحرير بطريقة مباشرة وغير مباشرة >> فخلال ثورة الجزائر (1954 - 1962) يلاحظ بأن المداح في حلقاته قد ساهم في تغيير بعض عناصر السير الشعبية التي كان يرويها في حلقة السوق عن الأبطال والشجعان وأخبار الهالكية وذلك وفقا لطبيعة الجمهور المتلقي

¹ - علي الراعي: المرجع السابق، ص : 35.

² - يحيى الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر، دط، 2000، ص : 19.

الذي أصبح يستحسن موقفا يدفعه إلى التطويل والإعادة، بل إلى المبالغة والزيادة وانتحال المواقف الملائمة لأجواء الثورة والبطولات التي كان يعيشها الشعب، بحيث يصير الغول هو المستعمر الفرنسي >>¹.

القول عند علولة:

نظرا لمكانة القول في التراث الجزائري فقد اعتمده المسرح الجزائري، وقد صاغها "عبدالقادر علولة" في العديد من أعماله المسرحية ، إذ وظف القول لثرائه وقبوله في نظر الجمهور، وقد كلفه مع الوضع الاجتماعي المستوحى من الواقع اليومي، فجعله بمثابة المعارض الذي يقف في وجه الاستغلال والبيروقراطية، فما كان يهم "علولة" ليست الشخصية بحد ذاتها، وإنما وظيفتها على خشبة المسرح من خلال طرحها للقضايا التي تهم المجتمع.

يركز "علولة" على توظيف "القول" في مسرحياته لتجسيم العمل الفني وإعطائه بعدا جماليا أعمق، وليس ديكورا يزين به الأحداث، فشخصية القول >> لا تدخل مباشرة في الصراع، لكنها تحت على التصرف من خلال سردها للأحداث >>²، والمداح أو القول في مسرحيات "علولة" >> هو الذي يحمل المسرح على كتفيه، إنه هو الذي يذهب إلى مكان العرض لا الجمهور ، ثم يشكل من الفضاء الطبيعي فضاء المسرحي الذي

¹ - نور الدين عمرون: مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، شركة بانيننت للنشر، ط1، 2006، ص : 52 .

² - CHOUATI AZRI : visualisation théâtrale, doit elle être un tabou dans le théâtre de Alloula?.théâtre régionale, d'Oran 2002, page 03.

يتحول أثناء العرض إلى فضاء مسرحي خاص ومحترم من قبل الجمهور، وعندما ينتهي العرض تنتهي الخشبة << ¹.

وقد نجح "علولة" في توظيف "القول" وأعطاه دورا ايجابيا يجسد من خلاله رؤاه الإيديولوجية المرتبطة بالمجتمع الجزائري، ولهذا أصبح القول بمثابة الركيزة الأساسية في مسرح الحلقة لاعتماده على التراث الشعبي >> بحيث تطورت محاولة التأسيس والتأصيل لمسرح جزائري، والتي حاول من خلالها مجموعة من المسرحيين الجزائريين اقتحام مجال التجريب عن طريق العودة إلى تطوير وتطوير الأشكال التراثية الفرجوية، إذ أضحت الحلقة شكلا تجريبيا استنطاع من خلاله الكتاب المسرحيين بالرجوع إلى الكتابة المسرحية الجزائرية إلى منابعها الصافية بفضل عصرنة القول والمداح للتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية الراهنة >> ².

وقد استعمل "علولة" القول في مسرحياته من أجل سرد الأحداث والحكاية، وهذا ما نجده أيضا في مسرح "برتولد بريخت" ومن قبله "بيسكاتور" وهذا من أجل إحداث التغيير فالسرد هو الوسيط الذي تمر عبره المسرحية، فبالضرورة يجب أن يكون هناك شخص يحكي (القول) وشخص يحكي له (المتلقي / المشاهد) أو الجمهور، ووجود تواصل بين طرف أول يدعى "قول" أو "ساردا" *narrateur* وبين طرف ثان "متلقيا" أو "قارئا" أو "مشاهدا" *narrataire* حيث تصل المسرحية عبر القول وهذا لأحداث

¹ - أحسن تليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة الدكتوراه مخطوطة في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 2010/2009، ص: 200.

² - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دراسات مسرحية، دار الهدى، عين مليلة، دط، 2005، ص: 101.

التغريب فيبقى بين المتلقي والمسرحية مسافة تبعده عن الاندماج، وتسمح له بالتفكير والحكم، يقول "علولة" >> أننا نقترّب تدريجياً إلى القوال، فهذا الأخير في طبيعته وشخصيته المنعزلة يروي الملاحم مستخدماً في ذلك الإيماء والحركة والقول، ومن هذا المنطلق نحاول ربط الوظيفة بالمسرحية التي انقطعت إثر الاستعمار الذي عرفته البلاد من هنا قد فهمنا نوع المسرح الذي يحتاجه شعبنا وهذا مهم جداً <<¹ وقد جعل "عبد القادر علولة" القوال مجرد بوق يطرح من خلاله آراءه واتجاهاته.

القوال: برهوم الخجول، ولد أيوب الأصرم، ازداد هذوا اثنين وربعين عام بالتقريب... ولداته الفوزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة.....حين ما جاء المزيد للندنيا مازغرتوا عليه ماسفقوا بالمناسبة².

كما أوجد علولة نوعاً من الممثل الراوي Comedian narrateur حيث أن التداخل بين الممثل والقوال يضيف بعداً جمالياً لمسرحه.

القوال: اتعب برهوم الخجول ولد أيوب الأصم مع المفتش ، عشية كلها وهو يسأل فيه على عمال المصنع والبرمة، ويسأل فيه كذلك عن أشياء خارجة الموضوع باش يتقطع عليه الطريق، في هذه أسباب سأله إذا مخلص كراه عند من يشتري الخبز، إذا عندوا ناس غير العايلة،... ..يخدموا في الإدارة،.....إذا يبغى يخدم مع الشرطة، إذا

¹ - لخصر منصورى: التجربة الإخراجية في مسرح علولة، ص : 37.

² - عبد القادر علولة : مسرحية اللثام ، من مسرحيات علولة، ص : 157.

يأمن بالسحور، إذا مرته الشريفة تشري الحنة الورقية،.....شكر برهوم صاحبه وقاله
الليلة نضيفوك باش تبات عندنا ¹.

ومن هذا نستشف أن "علولة" قد وظف القوال ليحمله أفكاره وآراءه، وكذلك لمهمة
أخرى وهي إحداث التغريب من خلاله.

فالقوال عند "علولة" كما عند "بريخت" لا يسعى إلى دمج المتفرج في المسرحية
وجعله يتفاعل مع أحداث الرواية، بل يسعى إلى تغريب الوقائع من خلال فصلها عن
المشاهدين وإظهارها بصورة غريبة غير مألوفة، فقد وظفه "بريخت" ومن بعده "علولة"
لتحقيق الأثر المطلوب، ويذكر المتفرج / المتلقي أن ما يشاهده مجرد تمثيل أما المهم فهو
>> إعطاء دور عظيم وواضح للبيئة التي يعيش فيها الناس، إن المنصة بدأت تروي
ولم يغيب الراوي مع غياب الحائط الرابع، ولم تتخذ الخليفة وحدها موقفا إزاء
الأحداث التي كانت تجرى على المنصة عن طريق اللوحات المكتوبة العظيمة، وإنما
كانت في الوقت نفسه تستحضر في الذاكرة أحداثا في أماكن أخرى أو عن طريق عبارات
لأشخاص تتعارض أو تتوافق مع وثائق معروضة، أو يعطي أرقاما واضحة المعنى
لأحداث معينة، أو تعطي المعنى الأحداث المرئية غير الواضحة في إعداد
واضحة << ².

¹ - لخضر منصور: المرجع السابق، ص: 35.

² - برتولد بريخت: نظرية المسرح العالمي، ترجمة: جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، د. ط. د ت، ص: 156

و"القول" عند "علولة" يهتم بسرد مشاكل الفئة العمالية، ويتصف بالحيوية والفاعلية فهو يعمل على إصلاح المجتمع، وهذا وفقا لرؤى "علولة" الايدولوجية، فهو يرى بأن الاشتراكية هي الحل لبناء مجتمع أفضل تسوده العدالة والحرية والكرامة.

القول: الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية في السن يعتبر كبير مادام في عمره يحوط على السنين، في القامة قصر شوية، السندان والمطرقة خلوا فيه المارة، لونه أسهم بلوطي....¹.

وفي مشهد آخر :

القول: 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 يشيطن بيناتهم ويخوضوها، يتناقشوا ويتناقدوا صح ولكن عمرهم يتنافو².

ونجد اهتمامه ودفاعه عن الطبقة العمالية في قوله في وسط المسرحية: >> عكلي ومنور حرسوا على القضية وما فشلوش...وفي النهاية نجحوا المعنيين بالأمر قبلوا الهدية وردوا رسميا على الطلب في آخر الوثيقة شاكرين الموقف الشجاع شاكرين المناضل عكلي...³.

¹ - عبد القادر علولة : مسرحية الاجواد، من مسرحيات علولة، ص : 82 .

² - نفسه، ص : 104 .

³ - نفسه، ص : 108 .

وكذلك قوله في المشهد الأخير من الأجواد :

جوهرة المصنع سكينه المسكينة

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

الجيران وأصحاب الحومة سمعوا بها الكثير

فزعوا حاملين السكر والقهوة¹.

والقوال نجده في بعض المسرحيات متقمصا شخصية فلكلورية، تهدف إلى البحث عن

مسرح قوامه التراث، ف " أن أوبر سفيلد" ترى أنه: << يمكن مسرحة كل شيء >>².

إن علاقة القوال بالتأليف المسرحي عند "علولة" تكتسي بعدا تراثيا جماليا، فهو الحلقة

التي يتم من خلالها التواصل بين الكاتب والمتلقي سواء كان قارئاً أو متفرجاً.

وتعتبر مسرحية الأقوال التي كتبها "علولة" سنة 1980 من أكثر مسرحياته اعتمادا

على القوال، حيث تسجل هذه الشخصية في المسرحية حضورا مميزا وقويا، حيث حمله

مسؤولية الدفاع عن الطبقة العمالية وحثهم على إرساء قواعد الاشتراكية ومحاربة

البيروقراطية، وتعتبر شخصية "القوال" في هذه المسرحية الحلقة الرئيسة والركيزة

الأساسية للفعل المسرحي بسرده للأحداث من بداية المسرحية لنهايتها.

ففي المشهد الأول يصور لنا "قدور السواق" وهو صديق حميم لسائق الشركة التي

يعمل بها وهو يدافع عن مديره جاهلا تصرفاته الحقيقية من استغلال وسرقة للمال العام

¹ - عبد القادر علولة : مسرحية الاجواد ، من مسرحيات علولة، ص :151.

² - Anne ubersfeld, lire le théâtre (T1), édition sociale , Paris, 1981 ; P81.

لكن عند اكتشافه للأمر يقدم استقالته للمدير ليصبح إنسانا بسيطا بعدما كان يدافع عنه ويحميه من كلام العمال.

تبدأ المسرحية بخطاب القوال حيث يعدد فيه صفات القوال:

القوال: الأقال 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.

الأقال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة ، فيها اللي مرة دفلة سم تكمش كالعلقة تزرع الهول بعمادة، وتفشل العقول رمقة، فيها اللي حلوة ماء تروي حمس كالرفافة تملي القلوب ثيقة [.....] قوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه، قوالنا اليوم يا السامع على غشام ولد داود وابنه، قوالنا اليوم على زينوية بنت بوزيان العساس، نبدو بقدر السواق ونخلوه يقول¹.

وهكذا نجد القوال يصف لنا نوعين من الأقال الضارة المرة كطعم الدفلة، والأقال النافعة الحلوة التي تنتشر الطمأنينة والسلام.

وفي المشهد الأخير يبين لنا "القوال" أن الحق سينتصر في الأخير لا محالة وأن الباطل مهما انتصر في البداية مصيره في النهاية الفشل.

القوال: الأقال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة.

¹ - عبد القادر علولة: الأقال، موفم للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر، دط، 1997، ص: 23.

قالوا ما قالوا على قدور ما صرا له اللي قال ارفد قشه، اهرج بعد ما ترك شغله

واللي قال شدوه العمال بعدما سمحو له

اطلبوا منه يبقي يعطيك يغير أفعاله

الشركة ما تضيع سواق مجرب مثله

ادخل معهم في الصف هنا وتسقمت أحواله

القول يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة

ولي يناضل من جديد رجعت له الكرامة

ومع النقابة سهران على المصلحة العامة

حتى عاد قدور مثال في القعدة والقمة

والسي الناصر انكشفت ما تعجب مشومه

تحاسب وتراقب واطرد مكشوف من الخدمة¹.

في مشهد آخر من المسرحية نفسها يصور لنا "علولة" عن طريق "القول" شخصية

زينوبة" بنت بوزيان العساس، البنت المهذبة والذكية المصابة بمرض القلب ، فينصحها

الأطباء بالترفيه عن نفسها في مكان بعيد عن بيت أهلها ، لتذهب عند خالها فتجده

يعيش في أسوء حالاته هو وعائلته بعدما طرد من عمله بطريقة كيدية تعسفية بعدما

لفقت له تهمة باطلة.

¹ - عبد القادر علولة: الأقوال، ص : 34 .

القول: زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تتعاش سنة، قاصفة في القامة، تقول مولات ثمن سنين، وقليلة في الصحة درعيا ورجليها رفاق ارهاف، وجهها حلو ظريف طابعينه عينيها¹.

وعليه فإن تجربة المسرحي الكبير "عبد القادر علولة" مع "القول" جديرة بالاهتمام، إذ جاءت نتيجة >> الدراسات المعمقة في الأشكال التعبيرية المختلفة والمنتشرة في الأوساط الشعبية الجزائرية <<²، فقد اقتنع "علولة" أنه من الواجب البحث عن شكل مسرحي يقوم على أشكال تعبيرية شعبية، باعتبار أن مركز المسرح العربي مرتبط بثقافة الغرب، ولهذا تبنى أسلوب الحلقة بهدف إخراج نوع مسرحي ذو تأثير على الجمهور.

التغريب*:

يعتمد المسرح الملحمي على مصطلح بريختي هو التغريب وهو يهدف إلى إيقاظ وعي المتفرج، بينما المسرح التقليدي مسرح يرتكز على سرد معاناة الإنسان من خلال أداة

¹ - المصدر السابق، ص : 56.

² - عبد القادر بوشيبية: مسرح علولة، مصادره وجماليته، مخطوط ماجستير، دائرة النقد والأدب والتمثيل، جامعة وهران، 1993-1994 ص : 154 .

*التغريب: هو أسلوب دراسي، يريد من خلاله بريخت نزع صفة البديهية عن الحادثة أو الشخصية، وإثارة الاندهاش والفضول حولها، أي تغريب المؤلف وجعله شيئا غير عادي. للمزيد، ينظر: سمية كعواش: أثر بريخت في المسرح الجزائري - مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا - مخطوط ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011/2010.

الحوار، والملحمي يركز إضافة إلى الحوار على السرد والأغاني وآليات الراوي والفرجة.

يهدف المسرح الملحمي إلى نزع الإيهام السائد على خشبة المسرح، والإيهام هو >>عملية السيطرة على شعور المشاهد بإقناعه بأن ما يشاهده على الخشبة حقيقي<<¹ ، لهذا فإن الإيهام الملحمي حسب "بريخت" هو إيقاظ العقل المشاهد من خلال تنبيهه بأن ما يحدث أمامه ما هو إلا تمثيل، والإيهام الملحمي هو مصطلح أتى به "بريخت" في مسرحه الملحمي ليقابل به التطهير الذي يتحدث عنه أرسطو في مسرحه الكلاسيكي، والتطهير يأتي جراء عاطفتي الشفقة والخوف باندماج المتلقي مع البطل المأسوي في التراجيديا، و"بريخت" يربط هذا بحقيقة أخرى مردها التغريب المسرحي في النص، لهذا جعل من المسرح موازنة بين العقل والعاطفة، وذلك بفصل كل منهما عن الآخر.

فالنظرية الملحمية بشموليتها ووسائلها المختلفة كان لابد لها من إيجاد وسيلة لكسر ذلك الإيهام الحاصل في ذهن المتفرج، فاختلقت الوسائل و تعددت التقنيات، إلا أنه هناك تقنية بارزة وهي تقنية التغريب.

¹ - دريني خشية: أشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، مصر ، ط1، 1999، ص: 14.

وقد اختلف الباحثون في تحديد تعريف هذا المصطلح إذ >> ليس في الدراسات الحديثة ما يحدد تعريفه أو يبين كونه حالة مجتمعية، أو حالة شعورية نفسية عند الفرد أو نوعا معينا من أنواع السلوك الفعلي>>¹.

وإذا كان أرسطو في كتابه "فن التعبير" قد أعتمد مفهوم التطهير (Catharsis) محور النظرية التقليدية ، فإن التغريب >> هو المصطلح الشائع في اللغة العربية كترجمة لتعبير distancing الإبعاد الذي أطلقه الشكلاني الروسي " شك洛夫سكي chlovski " واستخدم لذلك في اللغة الروسية تعبير ostraneniya الذي يعني تعديل إدراك الشيء المؤلف من خلال إبراز الشاذ فيه >>² وهو عند إيريك بنتلي >>عبارة عن تقنية تتناول الأحداث الاجتماعية الإنسانية المطلوب تصويرها وتسميتها على اعتبارها شيئا يدعو للتفسير والإيضاح لا مجرد شيء طبيعي مؤلف، والغرض من التغريب هو السماح للمتفرج في أن يلجأ إلى النقد بشكل بناء من وجهة نظر اجتماعية >>³ ومفهومه هنا هو جعل المتفرج يفكر ولا يستغرق في الوهم ، إلا أنه لا يجوز أن يفهم من ذلك أن "بريخت" كان يرفض من الممثل أن يندمج كلياً وهذا ما يؤكد "برنارد دروت" من خلال

¹ - بسام خليل فرنجية : الإغتراب في أدب حلیم بركات، رواية ستة أيام، مجلة فصول، أكتوبر ، نوفمبر، ديسمبر، 3، 198، القاهرة ، ص: 209.

² - ماري إلياس وحنان قصاب: المرجع السابق ، ص: 339.

³ - إيريك بنتلي : نظرية المسرح الحديث ، يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية،

بيروت ، ط2، 1986، ص: 82 .

تحديده لمصطلح التغريب <لعِب (تمثيل) الاندماج المبعد >>¹ وهذا مستوحى من المسرح الصيني الذي يرفض من جهته الإيهام والتماهي .

قام "بريخت" باستبدال التطهير أو الشفقة اللذان هما أساس المسرح الأرسطي إلى تقنية التغريب فيقول <> إن التغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة تخلص تلك الحادثة والشخصية مما فيهما ظاهر معروف أو بديهي، وإيقاظ الدهشة والفضول بدلا منها >>².

والتغريب عند "كارل ماركس" هو تغريب اقتصادي نتج عن ظروف سياسية ومشاكل اجتماعية، فنجاح الفرد في المجتمع هو أحد المقاييس التي تجنبه الاغتراب، لكن في ظل الفوارق الاجتماعية وظهور الطبقة البرجوازية والرأسمالية والحروب، كل هذه الأسباب وغيرها من المشاكل التي تؤدي إلى حيرة الفرد في المجتمع إلى تغريبه أي إلى حيرته وانفصاله عن هذا الأخير.

وقد وصف "ماركس" الفرد العامل في النظام الرأسمالي بالمغترب، لأنه لا يستفيد من ناتج العمل بل الفائدة تعود على الغير فلا <> يعني اغتراب العمل في ناتجه، أي عمله قد أصبح موضوعا ووجودا خارجيا فقط، لكنه يعني أنه يوجد خارجه مستقلا عن كل

¹ – Bernard Dort: lecteur de brecht, seuil, paris,1960,p:198.

² – Frederic ewen : bertolt brecht, sa vie , son art , son temps, édition du seuil,

شيء غريب بالنسبة له، إنه يصبح قوة بذاتها تواجهه، انه يعني أيضا أن الحياة التي منحها للموضوع تواجهه كشيء معاد وغريب << ¹.

أما هيجل فقد أعطى للاغتراب معنى مزدوجا فهو << يستخدمه للإشارة إلى علاقة انفصال أو تنافر، كتلك التي تنشأ بين الفرد والبنية الاجتماعية أو كاغتراب للذات ينشأ بين الوضع الفعلي للمرء، وبين طبيعته الجوهرية [.....] كذلك يستخدم "هيجل" هذا الاصطلاح للإشارة إلى تسليم أو تضحية بالخصوصية << ² أما العالم الاجتماعي "إميل دور كايم" فيعطيه مفهوما آخر باعتباره << قائما على فكرة تفكك القيم والمعايير الاجتماعية، بحيث يصبح من غير الممكن السيطرة على السلوك الإنساني وضبطه >> ³، فالاغتراب عنده مرتبط مع القيم والمعايير المسيطرة على الإنسان الحديث، فالقيم فقدت معانيها السامية وأصبحت متغيرة، مما أدى إلى ابتعاد الإنسان عن الإنسان، وابتعاده عن المجتمع ، مما أدى إلى الوحدة والاغتراب.

¹ - حسن محسن حسن حماد: الاغتراب عند اريك فروم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،

1995، ص : 59 .

² - ريتشارد شاخنت: الاغتراب ، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،

1980، ص: 96 .

³ - أنظر، بسام فرنجية: المرجع السابق، ص: 290 .

ولفظه التغريب عند "بريخت" تتطابق مع لفظه عند "هيجل" >>الفكرة المحورية التي

تدور حولها دراما "بريخت" هي الاغتراب والوعي كحل لمشكلة الاغتراب<<¹.

فالدراما عند "بريخت" تدعو إلى إزالة هذا الاغتراب بإيقاظ وعي المشاهد وجعله مشاركا

ناقدا مناقشا فبريخت يدعو إلى >>عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا إذ لا بد من محاولة

رأيها من جديد بعد تفكيكها وإعادة تركيبها<<².

فالتغريب عند "بريخت" هو >>تغريب بالاغتراب عند "هيجل"، ومن هذا تستند تقنية

التغريب على فلسفة الاغتراب وخاصة عند "هيجل" و"ماركس"، والتغريب وفقا لصيغته

الصرفية التفعيل، الدالة على التكرير والمبالغة<<³.

أما إبراهيم حمادة فيعرفه بقوله: >>الصورة المغربية هي عبارة عن عرض لشيء أو

موقف لنا في إطار القول أو الفعل يظهر غريبا [.....] عندما نغرب شيئا مألوفاً لنا

ومعتادين عليه فإننا نضعه في وضع الشيء الجديد اللاحتمى <<⁴.

¹ - حسن سعد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية المعاصرة العاملة للكتاب، القاهرة، د ط، 1986، ص: 13 .

² - أحمد عثمان : قناع البريختية، مجلة فصول، المجلد الثاني، ع3، ابريل، مايو، يونيو، مصر، دط، 1982، ص : 34.

³ - أنظر: ابن جني: الخصائص، تحقيق، محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، دت، ج3، ص:101.

⁴ - د.إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، دط، 1971، ص: 107 .

إن تقنية التغيرب تساعد المتفرج على إدراك الحقيقة أن ما يقدم أمامه ليس سوى تمثيل، وعلى الممثل أن يبقى دائما بعيدا عن الشخصية الممثلة، لكي لا يدخل في توحيد مع المتفرج الذي دوره بهذا يكون النقد والتغيير.

التغيرب عند علولة :

يعد استخدام هذه التقنية في مسرح "علولة" ثمرة من ثمرات تأثره بالمسرح الملحمي حيث يقول >> "أعتبر أن "برتولد بريخت" كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن اعتبره كأبي الروحي" >>¹، فعلولة يعد من أبرز المتأثرين ببريخت، بأفكاره ومنهجه الملحمي ويتجلى لنا هذا في كتاباته ومسرحياته، وقد استخدم "بريخت" تقنية التغيرب من أجل إبعاد المسرح عن أرسطيته، وإرساء فن مسرحي جديد، حيث نجد فيه المتفرج يتسلى ويتمتع ويتعلم في آن واحد يقول >> كيف يتسنى لنا جعل المسرح مسليا ومربيا في نفس الوقت نفسه؟ كيف يمكن أن ننتشله من براثن تجارة المخدرات الروحية فنحوه من مصدر للأوهام إلى مصدر للتجارب؟ وبأي الطرق يستطيع إنسان عصرنا، هذا الإنسان غير الحر والبدائي والمتعطش للحرية والمعارف. هذا الإنسان المعذب والبطولي والمذل (بفتح الذال) والمتكبر

¹ - عبد القادر علولة : حوار مع محمد جليد، ص:247.

والمغير للعالم، كيف يستطيع إنسان عصرنا المخيف والعظيم استيعاب المسرح الذي سيساعده على تحسين نفسه والعالم¹.

ومن أجل الوصول إلى الإجابة عن كل تلك الأسئلة اقترح "بريخت" تقنية التغريب وسيلة لكسر الاندماج المسرحي في مسرحه الملحمي، الذي يحرص دائما على أن يجعل المتفرجين في حالة يقظة عقلية مستعدة للحكم والتغيير لأن >> هدف التكنيك ذي التأثير التغريبي يتلخص في الإيحاء للمشاهد بعلاقة تحليلية انتقادية اتجاه الأحداث المصورة <<²، لكن دعوة "بريخت" في مسرحه لمخاطبة العقل، لا يعني إلغاء العاطفة والشعور في أداء الممثل >> فلا يتعين على الممثل وهو يسعى إلى عرض شخصيات معينة أن يرفض نهائيا وسائل التقمص، إنه يستخدم هذه الوسائل فقط في ذلك المستوى الذي يمكن أن يستخدمها أي إنسان من أجل أن يقدم إنسانا آخر³.

وقد خطى "علولة" خطوات "بريخت" نفسها، فهو يرى أنه >> لم يعد على الممثل أن يوهم بأنه شخص من الشخص (....) وعليه أن يبين طوال مدة تأديته بأنه يمثل ويبقى كذلك، ممثل يقوم بأداء فني، أداء يقدمه كاستمتاع أساسي للجمهور <<⁴.

¹ - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ص: 128.

² - نفسه، ص: 129..

³ - نفسه، ص: 130 .

⁴ - عبد القادر علولة : حوار مع محمد جليد، ص: 241.

وتقنية التغريب لا تمس أداء الممثل فحسب وإنما تتعداها إلى وسائل العرض الأخرى كالديكور والإضاءة والموسيقى >> فتحرير خشبة المسرح وصالة العرض من كل ما هو سحري وتحطيم كل أنواع الحقول المغناطيسية يعتبر شرطا ضروريا لتطبيق تأثير التغريب >>¹، فضخامة الديكور وعذوبة الموسيقى وسحر الإضاءة ، كل تلك الوسائل تجذب المشاهد وتحيد به عن هدفه المرسوم له في المسرح التغريبي، ألا وهو التفكير في أوضاعه ومحاولة تغييرها بذلك >> لم يكن هناك داع لتزويق الأماكن طالما أننا نبحث خاصة على خلقها في الذاكرة المبدعة للمشاهد.....بحيث تصبح الوظيفة الحية والتطورية للديكور هي التلميح الخفيف دون تشويش للمخيلة ودون اجتذاب أو سجن اهتمام وإبداعية المشاهد بطريقة تنويمية >>².

وقد لجأ "علولة" إلى التغريب من أجل الوصول إلى عقل المشاهد وجعله عنصرا حياديا، يتفرج على الممثل ولا يندمج معه في الدور بحيث يبقى عقله مستيقظا يراقب ويحاكم ما يجرى أمامه، من حوادث فقط ولا يسمح بانفعالاته أن تسيره، فمثلا في المشهد الثاني من مسرحية الأجواد نرى أن شخصية الربوحي الحبيب هي التي تعبر عن حلم الجماعة وعن هموم ومشاكل أفراد المجتمع.

¹ - برتولد بريخت : نظرة المسرح الملحمي ، ص: 129.

² - عبد القادر علولة: المرجع السابق، ص: 242.

القول: تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمصائبها وبمشاكل المغنبا... إذا جمع مع أصحابه يشدوه، وإذا تغيب عليهم بنهار يقصدوه للدار ويخرجوه. الليل وما طوله وهو يسبح في الهموم ويوزن في الحلول، مولى خيمتي العزيز يا ناس مستشار البؤساء. كل ما يدخل للدار معاه قضية جديدة.

الربوحي الحبيب الأسمر واصل إلى درجة عالية

في الحنانة وخدمة الأغلبية...¹

وقد اتخذت شخصيات "الأجواد" وسائل لمعالجة قضية الهزيمة، وأدوات تُلقي الضوء على كل خلفيات القضايا المطروحة، حتى يتسنى للمتلقي إدراك الهزيمة وأسبابها وظروفها، وذلك يدفع الناس إلى القضاء على أخطر مرض يعيق تغييرهم وتطورهم وهو السلبية - ويتجلى ذلك في المشهد الأول عندما يحث "علولة" الطبقة العمالية الكادحة على الإتحاد لأنه يقويهم ويجعلهم يتحكمون في وسائل الإنتاج:

القول: اسمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم.

قادرين يزعفوا ويتنظموا ويجوعوكم².

أما في المشهد الرابع نرى أن "علولة" يلح لبقايا الإستعمار، وهي التبعية الإقتصادية فعكلي يجاوب منور عندما رفض اقتراح عكلي تبرعه بهيكله العظمي بعد موته:

1- عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 82-83.

2- نفسه، ص: 106

عكلي: يستفادوا بيه أولادنا أحسن من اللي يستوردوا واحد من الخارج من (فرنسا)...¹ .
 كما سعى " علولة" في أجواده إلى تحطيم الجدار الرابع الذي يفصل الجمهور عن منصة العرض وذلك من خلال توظيفه للقول، لأنه يسرد الأحداث، ولتحقيق نفس الغرض - تحطيم الجدار الرابع - عمد إلى إبقاء المتلقي/المشاهد على حدى وسعى إلى منعه على الإدماج في الشخصية التي يشاهدها فكان يسرد الأحداث ثم يخرج عن الموضوع ثم يعود إليه ونرى هذا في المشهد الثاني من خلال الحديث الذي دار بين "الربوحي الحبيب" و "العساس" فعندما استغرق "العساس" في الحديث عن الحديقة والبلدية وعمالها يقاطعه "الحبيب" بالحديث عن الحيوانات.

العساس: استنى نزيدلك... كبرت وباش يغموها داروا ملف ودفعوه للمجلس يفتي فيه.
 الحبيب: شوف للذيب كيف ماد وذنه والنعامه شوف كيف مرقه راسها في ريشها... ابوي...² .

وقد استخدم "علولة" هذه التقنيات لأنها كانت تخدم هدفه المسرحي، ومن هذه التقنيات:

السرد:

السرد هو >> شكل من أشكال القول يقوم على رواية حدث ما أو مجموعة أحداث من ابتكار الخيال أو من الواقع ويفترض وجود راو <<³ .

1- المصدر السابق، ص: 106.

2- نفسه، ص: 96.

3- ماري إلياس و حنان قصاب حسن: المرجع السابق، ص: 248.

وقد ارتبط السرد ارتباطا وثيقا بالمنظر الألماني "بريخت" التي دفعته الأوضاع والتحولات السياسية والاقتصادية في ألمانيا إلى إبداع فن مسرحي جديد.

كما سعى "علولة" إلى إيجاد نوع مسرحي موازي للمسرح الأرسطي، محاولا الوصول إلى مبتغاه وهو مسرح ترفيهي، ولكن في الوقت نفسه تعليمي، وهذا من خلال مسرحه الملحمي، معارضا المسرح الأرسطي مخاطبا العقل لا العاطفة، معالجا في ذلك شريحة كبيرة من المجتمع، حيث يقول في كتابه >> بدلا من المسرح الدرامي أو المسرح القديم كما كان يسميه "بريخت"، تراه يتصور مسرحا يكون فيه المتفرج فعالا، ولكن لكي يتحقق هذا لا بد من تغيير جذري في مفهوم الدراما ومفهوم الإفراج المسرحي<<¹ داعيا ومناديا إلى وجوب تكسير القيود الأرسطية من خلال فهمه الخاص للمسرح، لأن المسرح الأرسطي هو محاكاة الذات وعواطفها، أما الملحمية فهي طرح لقضايا المجتمع وأحواله، تعتمد على الفرد بوصفه محور هذا الواقع داخل منظومة الجماعة.

لقد عارض "علولة" المسرح الأرسطي متأثرا بالملحمية، وهي دلالة على السرد القصصي للأحداث الكبرى، والوقائع بصورة قصصية لا حوارية، مخاطبة العقل لا العاطفة، معالجة في ذلك شريحة كبيرة من المجتمع²، باعتبار >> أن الذات الفردية ليست سوى جهاز بغيض للوعي الناقص ومصدر لرؤى سخيفة وتصورات شديدة الخطر<<¹،

¹ - رشاد رشدي : المرجع السابق ، ص: 148.

2-انظر : جازية فرقاني: المرجع السابق ، ص: 42.

فعلولة يدعو إلى التعامل مع الفرد بوصفه نواة المجتمع تحدد تطور هذا الأخير ونموه الفكري.

تقوم الملحمية على تداخل جزئيتين هما الجزئية الشكلية والجزئية الفكرية العميقة أو الإيديولوجية، ويعتبر المتلقي الحلقة الأساسية في المسرحية، فهو أهم حتى من المسرحية نفسها.

كذلك الممثل في المسرح الملحمي ينفصل انفصالا شديدا عن الشخصية الممثلة ليحدث التغريب بسرد الأحداث على لسان تلك الشخصية الممثلة، على عكس المسرح الأرسطي الداعي إلى الانسجام >> فالمعروف في الممثل أنه لكي ينجح في أداء دوره على المسرح أن يكون قادرا على تقمصه الشخصية التي يؤدي دورها... غير أن الذي يحدث في المسرح الملحمي أن يعتبر الممثل نفسه غريبا عن العمل الذي يؤديه <<¹، وهذا ما نادى إليه "علولة"، حيث نجد الممثل يؤدي دوره وهو يسرد حكايته المسرحية، فيعتمد في مسرحه إلى إبراز تلك العلاقات والأوضاع الاجتماعية بعيدا عن مكوناتها النفسية، وهنا تتحول شخصية البطل إلى راو يسرد أحداثا في بعض الأحيان ويعلق عليها أحيانا أخرى.

¹ - إيريك بنتلي: المسرح الحديث، ترجمة: محمد رفعت عزيز، دار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، دط، 1965، ص: 370.

2- محمد زكي العشاوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، د ت، ص: 121

يشكل السرد جزء من التراث الشفوي الجزائري فقد كان في >> الحلقات التي كانت تقام على هامش الأسواق والاحتفالات في المدن والقرى في منطقة البحر الأبيض المتوسط <<¹ ونجد هذه التقنية حاضرة بغزارة في أعمال "علولة"، فلا تكاد تخلو مسرحية من مسرحياته من عنصر السرد >> لأن الأمر هنا يتعلق بمسرح سرد، وليس بمسرح تشخيص الحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بداية القرن، والذي مارسناه في الجزائر منذ العشرينيات إلى يومنا هذا <<² كما أن السرد >> يتمتع بإمكانيات زمنية ومكانية كبيرة ومتنوعة حيث نجد القيود المادية تحد من مساحة المكان وامتداد الزمان اللذين يدور فيهما الخطاب، فهناك قدرة للسرد على التوغل داخلهما إلى الماضي أو المستقبل أو الانتقال من مكان إلى آخر <<³.

لقد تأثر "علولة" ببريخت تأثراً بالغاً مما جعله يفكر في أحداث التخریب، الفكرة التي نادى بها "بريخت" والتي تعني إبقاء المتلقي على مسافة من المسرحية يحافظ فيها على وعيه النقدي، ولأجل ذلك وظف السرد الذي يسمح له الانتقال من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان، ويقوم السرد على دعامتین:

>> أولاً: يحتوي على قصة، تحتوي على أحداث معينة.

¹ - ماري إلياس و حنان قصاب حسن: المرجع السابق، ص: 248.

² - عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة، ص: 234.

³ - د.حسين الأنصاري: التعددية النصية والتوليد الدلالي وإشكاليات التلقي في الخطاب المسرحي،

اتحوس على شيء وأنا ما زغدتش، خفت نطيح [...] خذات مفاتيح ورسالة وخرجت بسرعة 1.

وهو يقلل من احتمال التساوي أو التشابه بين المروي له وبين المتلقي/ المشاهد، لأنه يضع مسافة بينه وبين "أنت" الواردة في النص، وهذا ما يدعوه " روبن ورهول" R.WARHOL "بالراوي الابعادي" فهو >> لا يشجع القارئ (المشاهد) الفعلي على أن يشبه نفسه بشخصية المروي له في حين يشجع الراوي التقريبي على مثل هذا التشبيه << 2¹.

كان سي علي في الحرفة كاتب عمومي

في السن قريب يلحق الستين عام

حنين كريم شعبي معروف

قلبه واسع يحسن العون والظروف

خبزته المخلوق منيظها من الحروف²³.

وعلى لسان شخصياته أحيانا:

1- عبد القادر علولة: مسرحية العلق، ص: 10.

2- روبن ورهول: نحو نظرية للراوي التقريبي ، تر: سليمان حسن العقيدي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، العراق، 1992، ص:75.

3- عبد القادر علولة: مسرحية الخبزة، ديوان أعماله الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007 ، المجلد2،

المنور : سي العكلي أمزيان المرحوم مزيوم من يوم عام 1920 بقرب من برج منايل، اغترب وهو في عمره 18 سنة رجع للبلاد في عام 1946 بعدما زوجه ماليه في نفس السنة، وأخذ مرتته وخرج على والديه، دخل يخدم كمساعد طباطخ في هذه المدرسة¹.

وقد وظف علولة "السرد" كتقنية من تقنيات التغريب، لكي يفصل بين المتلقي والممثل، ولأجل أن يحافظ على وعي المشاهد/ القارئ ويحثه على الثورة على الواقع المعاش وعدم التسليم به.

والتمثيل في مسرح "علولة" هو بالدرجة الأولى سرد لحكاية المسرحية وهذا اقتداء ببريخت الذي يحل السرد مكان الدراما ، لكن هذا لا يعني أن المسرحية سردية فقط ، بل نجد النصوص عند "علولة" مبنية على السرد، كما نجد حوارات مبنية على الأسس الدرامية الأرسطية وتتدخل مع السرد >> فالممثل هنا وسيط بين المشاهد وبين العرض المسرحي..... وهو لم يعد قبلة بالنسبة للمشاهد، بل مرشد للعرض المسرحي<<² فالممثل عند "علولة" هو ذلك الفنان الذي يبقى المشاهد منفصلا عن الشخصية المسرحية ووضعه كقاض أو مراقب لما يجري أمامه وبالتالي المناقشة فالنقد فالتغيير.

¹ - عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 113.

² - منصور كريمة: خصائص الكتابة المسرحية عند علولة، مخطوط ماجستير، جامعة وهران، 2005 ، 2006،

واستعمل "علولة" كذلك تقنية التكرار ونقصد به ازدواجية الأحداث والشخصيات، وقد سبقه إلى هذه التقنية "بريخت" فالممثل الواحد يمكن أن يلعب عدة شخصيات، والشخصية الواحدة يؤديها عدة ممثلين وأدوار الرجال يؤديها النساء والعكس صحيح، وعنصر التكرار والتداول على الشخصية، كما نجد تقنية التداول على الأدوار عند علولة للممثل الواحد في مسرحية الأجواد أين كان "سيراط بومدين" في دور "جلول الفهايمي" يتقمص دور القوال في سرد الأحداث، ووصف المكان أو التعبير عن مشاعره وآراءه اتجاه الواقع ورفضه له، ولجأ "علولة" إلى السرد في مسرحية "الأجواد" على لسان القوال:

الريوحي..... وفيها يخص بصغار الحي تحدثوا معه طويلا، أخيرا اشتكوا له على حديقة المدينة، كلموه طويلا على الحيوانات القليلة اللي فيها، قالوا له خسارة عليكم يا أصحاب البلدية مجلينهم جياع، في كل شهر تضيع منهم هايشة، القرد في حالة خطيرة..... الذئب مدور على الجنب ويعوق والنسر يدهشر وينازع.....¹.

و"علولة" هنا على لسان السارد القوال، راح يصف لنا مناقب "علال الكناس" ويبكي لمعاناته :

القوال: يرشق قارو مبروم تحت الشاشية

ينسف صدره كاللي معلق الحاشية

وراء الظهر يثني الذراع ويقل المشية²

¹ - عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد ، ص:83.

² - نفسه، ص: 79.

ولا تقوم المسرحية عند "علولة" على قصة متكونة من بداية ووسط ونهاية، إنما الأحداث تتطور إلى حد معين، وقد تتكون المسرحية من عدة أحداث كمسرحية الأجواد لكنها تشارك كلها في تقوية وتوضيح الموضوع المطروح للمتفرج وذلك عن طريق الراوي الذي يعد الوسيط بين الممثل والمتلقي وفي نفس الوقت يساعد في توسيع المسافة الجمالية، ولا يعطي أية فرصة للاندماج بين الممثل و المشاهد.

تفتيت البنية الفنية للنص مع تقطيع العرض المسرحي واستخدام عناوين

للمشاهد واللوحات:

من أجل الوصول إلى التغريب، لجأ "علولة" إلى التقطيع والتفتيت بحيث >> يتم عرض الحوادث بأسلوب بانورامي إلى حد ما على عكس ما يجري في المسرح عادة من بنية فنية يملئها منطق الضرورة أو منطق الاحتمال وتحقق واقعا فنيا، بحيث نجد كل حدث ما عدا الحدث الأول في المأساة مبني على سابقه ممهد للحدث اللاحق في بنية متنامية تصل إلى الذروة وتؤدي إلى الحل <<¹، والتقطيع هو >> الشكل الذي ينتظم فيه العمل المسرحي بحيث تتحدد المفاصل الرئيسية للحدث من خلال تقسيمه إلى وحدات مثل الفصل والمشهد واللوحة، وغير ذلك من أنواع التقطيع المستخدمة في المسرح <<².

¹ - علي عقلة عرسان: سياسة في المسرح، ص: 272.

² - ماري إلياس و حنان قصاب: المرجع السابق، ص: 141.

ويهدف "علولة" من وراء استعماله لهذه التقنية، إبعاد المشاهد/القارئ عن الاندماج في المسرحية والذوبان في حوادثها، بحيث يحكم على ما يشاهد بعواطفه دون تحكيم عقله، وهذا عكس "أرسطو" الذي يهدف من وراء التسلسل الدرامي إلى الإمتاع والتسلية في حين "علولة" يهدف من وراء التقطيع إلى المناقشة والدفع إلى تبديل الواقع المعاش.

و"علولة" من خلال اعتماده على التقطيع والتفتيت لا يهتم بوحدة الموضوع أو الحدث أو البناء الدرامي الهرمي أو تطور الأفعال التي تربط المسرحية وتجعلها تتصاعد إلى القمة، ثم تتحدر إلى النهاية، بل هي عبارة عن مواقف أو مشاهد تعتمد على الحوار أو الحركة، وما يكون تلك المواقف أو المشاهد علاقة منطقية، وفي النهاية تجسد رؤية متكاملة لموقف المؤلف من المسرحية.

ونجده علولة استعمل تقنية التقطيع في مسرحية " الأقوال "، فقد قسمها إلى ثلاث

لوحات:

اللوحة الأولى: قدور السواق.

اللوحة الثانية: غشام وابنة مسعود.

اللوحة الثالثة: زينوية بنت بوزيان العساس.

وعلى الرغم من أن كل لوحة تجسد شخصية معينة وأحداثا مستقلة، إلا أنها تصب في هدف واحد وهو إبراز مشاكل الطبقة العمالية.

ومسرحية " الأجواد " أيضا مقسمة إلى عدة لوحات:

اللوحه الأولى: عادل الزبال.

اللوحه الثانية: الربوحي الحبيب.

اللوحه الثالثة: قدور البناء.

اللوحه الرابعة: عكلي ومنور.

اللوحه الخامسة: منصور.

اللوحه السادسة: جلول الفهايمي.

اللوحه السابعة: سكينه المسكينه.

وتشمل مسرحية "الأجواد" عند "علولة" على حدثا أساسيا تتفرع عنه مواقف درامية وفكرية تحركها شخصيات تتميز بالحيوية، وحيث يغوص الحدث بالتعمق في تصوير حالات اجتماعية، فيصور بعض الشخصيات مثل "سكينه" مهمشة في المجتمع، مسلوبه الإرادة عاجزة عن التغيير، فكل مشهد من مسرحية "الأجواد" له حدث خاص به، إلا أن مجموع هذه الأحداث يكون حدثا رئيسا يمثل المغزى الأساسي للمسرحية، فالمشاهد السبعة عبارة عن حلقات مرتبطة من غير تراكم، ولكن بتسلسل، فكل مشهد له دلالاته الخاصة به، وله علاقة خفية بالفكرة الرئيسية التي أرادها "عبد القادر علولة" وهي الكشف عن

مشاكل الطبقات الكادحة ومعاناتها الحقيقية، ذلك لأن المسرحية الملحمية >> لا تبسط حدثا كبيرا واحدا، بل تحبك كثيرا من الأحداث الصغيرة التي تلقي الضوء على قضية ما من زوايا مختلفة <<¹، ويتجلى لنا ذلك أيضا في مسرحية الأجواد حيث يصف القوال شخصية الروحي الحبيب وصفا خارجيا دقيقا لأجل خلق الانسجام والفهم لدى المتلقي، إذ يمكن تصويره ذهنيا:

القوال: الروحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية. في السن يعتبر كبير ما دام في عمره يحوط على الستين. في القامة قصير شوية السندان والمطرقة خلو فيه لمارة. لونه اسمر بلوطي وسنيه واحدة وقفة جدرتها تبان وزوج غايبين. شعره أشهب أكرد مبروم والشيب ما ترك شعره إذا عنقل الشاشية يظهر كأنه مستف فوق رأسه تبن يابس مرمد يشهي².

إضافة إلى هذا النوع من التقطيع الذي تكون فيه كل لوحة مستقلة عن الأخرى، نلاحظ في بعض المسرحيات وجود حكاية مترابطة من بداية المسرحية إلى نهايتها، لكنها لا تقدم بشكل متسلسل ومتصاعد، وإنما تتخللها وقفات وتعليقات ووصف الشخصيات من قبل القوال، فمثلا مسرحية الخبرة نجدها مسرحية مترابطة، لكن يتخللها القوال بين الفينة والفينة ليعلق على الأحداث.

¹ - برتولد بريخت: مسرحيات قصيرة، تر: صفوان خيدر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص:05.

² - عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 82.

فنصوص المؤلف تتميز بتقطيع الحكمة الفنية وإعطاء المشاهد واللوحات في مسرحيات "علولة" تحقق الهدف نفسه من تحفيز المشاهد على التأمل والتفكير.

المسرح داخل المسرح:

هي تقنية مسرحية تقوم على >> إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحيتين، وبغض النظر عن طبيعة العلاقة بينهما، يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتوضحان ضمن مكانين وزمانين متباينين تبعا للحالة التي تعرضها المسرحية<<¹.

وقد استخدم "بريخت" هذه التقنية لكسر الإيهام ومن ثمة التغريب، ولكن هذه التقنية لا تستعمل دائما من أجل الوصول إلى التغريب، فقد استعملها "شكسبير" مثلا في مسرحية "هاملت" استعمالا جماليا، حيث نجده أدخل عرضا لقصة مقتل الأب على يد الملك في سياق المسرحية الأصلية، ولم يكن التغريب غايته، وكذلك في مسرحية "طعام لكل فم" لتوفيق الحكيم، نجد هذه التقنية حاضرة، وهي مسرحية تدور أحداثها حول قضية الثأر في مصر، وتمثل هذه المسرحية على جدار ديكور المسرحية الأم، لأخت تخبر أباها العائد من السفر عن أمها التي غدرت بالأب فقتلته بمساعدة ابن عمها الطبيب، حيث تتابع شخصيات المسرحية الأصلية العرض باهتمام.

¹ - ماري إلياس و حنان قصاب: المرجع السابق، ص:435.

ويمكن القول أن تقنية المسرح داخل المسرح >> تتحقق عندما يحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث الأساسي للمسرحية الأولى، يؤدي إلى تحول الممثل إلى متفرج يشاهد أمامه عرضا للمسرحية الثانية... وهذه الازدواجية تدفع بالمتفرج (الحقيقي) لطرح تساؤلات حول العلاقة بين المسرح والحياة وبين الوهم والحقيقة <<¹.

وقد ظف "علولة" تقنية "المسرح داخل المسرح" في مسرحية "الخبزة" حيث أصبح "السي علي" بطل المسرحية الأصلية الذي يعاني من الفقر المدقع، مشاهدا لمسرحية تدور أحداثها على جدار منزله المبلل بالمياه، شخوصها أناس من الطبقة البرجوازية يأكلون ما لذ وطاب من الأطعمة، في حين هو لا يجد ما يسد به رمقه، ويتحدثون عن تأليف كتاب اسمه "الخبزة"، فيوحي هذا العرض إلى "السي علي" بفكرة تأليف كتاب عن الجوع وأسبابه، يخدم به أبناء طبقته من الفقراء ويعبر فيه عن الآلام وآمالهم.

وفي مسرحية "الخبزة" يدخل "السي علي" في حوار مع الشخصيات التي تمثل الطبقة البرجوازية:

عائشة: واش بيك؟

السي علي: الحيط.

عائشة: ماله الحيط؟

¹ - ماري إلياس و حنان قصاب: المرجع السابق، ص: 436.

علي: الحيط انشق.

عائشة: مزيه.... ريح.

السي علي: يا السي محمد... يا السي علي، اتكلموا شوية على الكتاب... منين حالات الدعوة راحت الصورة... الحيط اهدر... اهدر ينعل والديك... يا النو صبي صبي... ما تصبيش علي... صبي على الحيط شوية¹.

اعتمد "علولة" في مسرحيته على شقين مختلفين هما: الشق الخيالي والمتمثل في المسرحية المعروضة، والشق الحقيقي والمتمثل في تصوير حياة "السي علي" البائسة فهو هنا إلى تقنية "المسرح داخل المسرح" في هذه المسرحية يصور للمتلقي تجربتين من الحياة الواقعية ويحاول الوصول إلى حل يقضي على هذه المشكلة وهي مشكلة الفقر. وقد وظف "علولة" هذه التقنية بغية إيجاد مسرح قريب من المتفرج لا يحس فيه المتلقي بالغرابة.

فضح اللعبة المسرحية:

وهي تقنية بريختية، حيث يفرض فيها على المؤلف أن يصرح للقارئ/المشاهد من خلال الممثلين بأن ما يشاهدونه ما هو إلا تمثيلا فقط، وقد اعتبره "بريخت" كوسيلة >> لكسر الإيهام من خلال إعلان المسرحية في مرحلة من مراحل العرض يخلق علاقة مختلفة ما

¹ - عبد القادر علولة: مسرحية الخبزة، ص: 179.

بين الواقع والمسرح، أي بين المتفرج وواقعه وما يراه على خشبة < ¹. ومن خلال هذا التصريح يحدث التفاعل وتحدث العلاقة بين الممثل والمشاهد.

وقد لجأ "علولة" إلى هذه التقنية لنفس الغرض الذي استعملها "بريخت"، فقد هدف من ورائها إلى إثارة ذهن المشاهد ودفعه إلى التمعن في المسرحية، وقد استعمل هذا الغرض في مسرحية "العلق" عندما يخرج المخرج من الكواليس ويصح للممثلين أخطائهم:

المخرج: ياو ... ياو.

الجميع: أشتى كايين؟ ... أشتى كايين؟

المخرج: كيفاش أشتى كايين؟ المسرحية قاع خسرتولها المعنى.

المدير: كيفاش؟

المخرج: قلنا لكم بللي منين العساس يجي يقولك على مرسل الحكومة تدهش وتخبر

الحاضرين، أما الحاضرين حتى هما لما يسمعو بمرسل الحكومة يدهشو وتركبهم

الخلعة.... أيا..... أيا عاودوا.... عاودوا عند وين يدخل العساس ².

¹ - ماري إلياس و حنان قصاب: المرجع السابق، ص:457..

² - عبد القادر علولة: العلق، مسرحية مخطوطة، المسرح الجهوي بوهران، 1969، ص: 64.

فمن خلال هذه التقنية يهدف "علولة" إلى كسر الإيهام وعدم ترك الجمهور يندمج مع العرض المسرحي، كذلك حثه على ربط أحداث المسرحية بالقضايا المعيشة ودفعه للتغيير نحو الأحسن.

اللغة الملحمية عند "عبد القادر علولة":

إن اللغة أهمية كبيرة في حياة البشر، ويمكن القول بأنها أعظم شيء في حياتهم وذلك لقدرتها على نقل مدلولات الثقافة والعلم والأحاسيس والرموز الخاصة لمجتمعاتها سعياً للتواصل مع المجتمعات الأخرى، فكلما كانت المساهمة الحضارية كبيرة كلما فرضت اللغة حضوراً عالمياً، فاللغة ليست مجرد أصوات ورموز، بل هي عنوان الحضارة الإنسانية تساعد في نشر ونقل هذه الأخيرة.

ويعرفها "دوسوسير" بأنها >> منظومة من الرموز المميزة، تدل على أفكار محددة >>¹. كما يعرفها "كارناب" بأنها >> تشكيل منظومة من الرموز المترابطة والقابلة للتركيب ببعض الوجوب وليس بغيرها >>²، وهي نوعان: >> اللغة الرمزية: هي اللغة التي نعبر بها عن التجربة الداخلية وكأنها تجربة حسية، وكأنها شيء نفعله أو شيء حدث لنا في عالم الأشياء، واللغة الرمزية لغة يكون فيها العالم الخارجي رمزاً للعالم الداخلي، رمزا لأرواحنا وعقولنا.

¹ - وائل بركات: مفهومات في بنية النص، دار معد للنشر والتوزيع، سوريا، دط، 1996، ص21.

² - نفسه، ص: 18.

اللغة الدرامية:

تمثل الهيكل الرئيس للنص المسرحي، إذ تعتمد في نظامها اللغوي على نظامين الأول يمثل اللغة المنطوقة (الحوار) والثاني يمثل اللغة غير المنطوقة (العلامية) بوصفها المعطى الذي يكشف النص ويعلن عن انسياقه وفق صيغ تركيبية معينة بما يفرقها عن بنائية اللغة المحاثية لها في الأنواع الأدبية الأخرى مشترطة جماليا التكتيف والتركيز في سردية الحدث وعرض علامية النص المسرحي¹.

واللغة الدرامية هي أداة تعبر عن قرارات الشخصيات، وأفكارها، ومعتقداتها، ومشاعرها، وآمالها وآلامها، وأحيانا تتحول إلى أداة للتعبير عن توجهات الكاتب الذي يجعل من الشخصيات متحدثين باسمه، دون أن تذوب قراراتها وأفكارها.

وتتميز اللغة الدرامية بكونها لغة مسموعة في المقام الأول، ولكي نتذوقها ونحكم على وظيفتها لا بد أن نسمعها ونحس بها، عكس اللغة المكتوبة (المطبوعة) التي تتعامل مع البصر أساسا في رموزها وأشكالها، أما الدرامية فهي تجذب الأذن.

لكن هذا لا يعني أن اللغة الدرامية لغة غير مقروءة، لكن مشكلتها أنها تحتاج إلى قراءة متمكنة من أساليب النطق والإلقاء وتطويع الصوت لشتى أنواع التعبير لأن >> اللغة

¹ - فرور إريك: تر: محمود منقذ، اللغة المنسية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1991، ص38.

الدرامية يجب أن تكون أكبر من النشر <<¹. أي لا بد أن يكون لها وقعها الخاص على الأذن، فالمسرح الكلاسيكي كان يكتب شعرا ، ولغة "شكسبير" ذات أوزان تجلب السامع ويتفق مع هذا " دوسوسير" الذي يرى أن اللغة >> ظاهرة لها جانبان متصلان، كل منهما يستقي أهميته من الآخر، فمثلا يلاحظ:

- الصوت اللغوي لا وجود له إلا بفضل جانب النطق وجانب السمع.
- الصوت اللغوي هو وحدة تركيبية من النطق والسمع ترتبط بفكرة معينة.
- إن اللغة (لسان) لها جانب فردي وجانب اجتماعي، ولا يمكن تصور أحدهما بدون الآخر <<².

وتحتاج اللغة دائما إلى لسان ينطقها بطلاقة، وإلى أذن تلتقطها وتستوعبها، فالممثل أو القارئ مطالب دائما بالتمكن من النطق السليم المعبر، القادر على إحداث أكبر تأثير درامي ممكن، وذلك لجذب الجمهور والمستمع لجمال هذه اللعبة.

¹ - بامبر جاسكوين: الدراما في القرن العشرين، تر: محمد فتحي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، (دت)، ص 65.

² - عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص: 42.

تعتبر تجربة " عبد القادر علولة " تجربة فريدة من نوعها، ففي مسرحية " الأجواد " قام باختيار لغة خاصة، بحيث أننا عندما نقوم بقراءة المسرحية للوهلة الأولى نتخيل بأن اللغة المستعملة هي اللغة العالمية، ولكن عند إعادة القراءة نلاحظ أن " علولة " مزج بين العامية والفصحى، وهذا ما يعرف باللغة الثالثة واللغة المتفصحة .

إن اللغة التي كتب بها " عبد القادر علولة " مسرحياته هي لغة في متناول الجميع فعلولة الكاتب يعرف عنه أنه كما بدأ في كتابة نصا جديدا ينتقل بين أفراد وطبقات المجتمع وخصوصا الطبقة البسيطة حيث يقتبس منها كلمة تفيده أو جملة أو مثلا شعبيا في التعبير عن هموم ومشاكل تلك الطبقة، كما أن "علولة" كان يخاطب بكتاباتة الطبقة المثقفة لذلك نجده يستعمل اللغة الفصحى، وعليه كان لزاما عليه أن يستعمل لغة تفهمها الطبقة المثقفة ولهذا نجده يوظف لغة يفهمها العام والخاص كي لا تكون عروضه مقتصرة على طبقة دون أخرى وهذا دون النزول بمستوى اللغة، حيث يقوم تبسيط اللغة العربية الفصحى وجعلها سهلة الفهم، ولغته مفهومة عند المتعلمين والأميين وهذا مثال عن ذلك في مسرحية الأجواد:

"الحبيب": أصحاب الحي كلهم متحملين بقضية حديقة الحيوان كلنا ملتزمين وما نطلقوا القضية غير إذا كان حل إيجابي معقول ... هذه الحديقة مجاورة للأحياء

الشعبية...موالين المال ما يجيبوش ولادهم لهذه الجنيئة يدوهم ساعة على ساعة لأوروبا

يتفرجوا في الحيوان وأشياء أخرى مسلية مكونة أكثر من ما في هذا البلاد¹.

ومن هنا نستشف بساطة اللغة ووضوحها وابتعادها عن التكلف والتصنع.

كما نجد " علولة " يميل إلى استخدام العناصر التراثية في الحوار، والمتمثلة في الشعر والأمثال الشعبية، كما نجد مشاهد بأكملها مبنية على أسلوب الشعر، وهي اللغة التي أرادها " عبد القادر علولة " وهي اللغة التي تزوج بين الشعر والنثر وهذا دليل على تأثير "علولة" ببريخت.

غير أننا نجد "علولة" لا يستعمل في مسرحية الأجواد الكثير من الأمثال الشعبية، حيث لم نعثر إلا على نموذج واحد وهو في قول العاملة في احد المشاهد:

في الثانية ضريوه بثلت أيام ... صابوه مدخل كراطين للمرضى ... قالوا له راك تبيع وتشري رك داير طرابندو في السبيطار قال لهم ضربني وبكى وسبقني واشتكى. جبت الكراطين للمرضى داير الخير في المساكين باش يفرشوهم الأرض باردة عليهم².

والغرض من استعمال " علولة " لهذا المثل الشعبي هو إبراز انتماء الشخصية التي يتحدث عنها إلى البيئة الشعبية.

¹ - عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد ، ص: 99 .

² - نفسه ، ص: 138-139.

كما استعان "عبد القادر علولة" في تقديم الحدث والشخصيات بأسلوب الشعر الملحون في بداية المسرحية، وعند الفصل بين كل مشهد وآخر وهذا لمساعدة المشاهد على فهم الأحداث ، ونجد هذا في مسرحية "الأقوال" :

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثير

فيها اللي سريعة عظم ترعظ غواشي

كالزلزلة تجعل القوم مفاجوعة عجلانة

تعفن الخواطر تهيج و تحوزك للفتنة

اللي تتموج في طريقها توصل محقنة

تسرسب تفيض على الخلق و تفرض المحنة

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة¹.

وقد كرر الكاتب جملة "الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة" ، ومنها نعرف أن الغرض من وراء تكرارها أنها هي محور المسرحية، وتبين مدى أهمية القول فيها فهو الذي استعمل القول كوسيلة للتعبير عن المسرحية كما استعمل "علولة" اللغة الثالثة التي تجمع بين العامية و الفصحى في مسرحية الأقوال.، كقوله:

رسالة موجهة ليك يا حضرة المدير².

¹ - عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال ، ص: 23.

² - نفسه، ص ن.

ويتجلى لنا ذلك من خلال وصف القوال لشخصية زينوبة بنت بوزيان العساس فيقول:

زينوبة بنت بوزيان العساس يمثلوا بيها في الثانوية من ناحية السيرو والذكاء¹.

ويخبرنا بأنها ولدت مريضة بداء القلب : قلبها سريعة دقاته، خشين قيمة زوج قلوب².

وهي ذات وجه جميل، زاده بهاء عينيها الواسعتين: لونهم قرني حين يزغدوا زغيد،

يتسكجوا حين ما تغضب، ويبتسموا حين ما تضحك³.

وفي مسرحية العلق: أهلا ومرحبا بك⁴، وكذلك قوله: هاذي هي الخدمة ولا ما يشقاش⁵.

كما نجد " علولة " في مسرحياته يوظف بعض المفردات المحلية التي يختص بها

المجتمع في الغرب الجزائري، وهذا لانتماء " علولة " المنطقة الغرب الجزائري .

ف اللغة عنده وسيلة للتعبير عن قناعاته السياسية، وهذا ما نجد في مسرحيته " اللثام"

عندما يقول السي خلفية :

برهوم : ألا ... كلامك طلعي النسوة ... كلي شارب زوج براريد ... أنت تتكلم وأنا

نخايل في نفسي في معركة هاجم بالرشاش ونخنت بالعديان.

السي خليفة : معركة نعم ... البرمة مرحلة من المعركة¹.

¹ - 2 - 3 - عبد القادر علولة: مسرحية الاقوال، ص: 57-57-56.

4-5- عبد القادر علولة: مسرحية العلق، ص: 06-13.

6- عبد القادر علولة: مسرحية اللثام ، ص : 182.

إن اللغة التي استعملها " علولة " في مسرحه الملحمي كانت بمثابة الوعاء الذي يعبر عن التجربة المسرحية الراضة للمسرح الأرسطي، فجاءت لغة متينة محملة بمعاني قوية جاءت لغة عامية الشكل ملقحة بالفصحى البسيطة.

المبحث الثاني: الخصائص الملحمية في مسرحية اللثام لعبد القادر علولة

تلخيص مسرحية اللثام:

تبدأ المسرحية بالقوال الذي يسرد علينا في إطار غنائي يوميات عامل بسيط يسميه مرة

" جلول " ومرة أخرى " عثمان " فهو لا يعني عاملا بعينه بل رمز شخصيته واحدة:

القوال: جلول العامل خويا قلبه مشطون،

جهده النافع مخطوف شوقه مرهون

حقه الواضح مفعوس رايه مسجون¹.

فمن خلال بداية المسرحية نلاحظ أن " جلول " هو عينة من الطبقة العاملة التي

تعيش الفقر والحرمان فهو يعاني من المشاكل داخل المصنع وخارجه يقوم بواجباته ولا

ينال حقوقه، فالكاتب يعدد مختلف المشاكل التي يعاني منها العامل البسيط مثل مشكل

السكن والنقل وغلاء المعيشة وغيرها من الهموم الكثيرة على الرغم من أنه يجهد نفسه في

الحصول على أقل ضروريات الحياة في ظل حكم جائر تفضل فيه المصلحة الخاصة

على المصلحة العامة وتعيش في الطبقة البرجوازية على حساب الطبقة العاملة >> طبقة

في الحرمان و الشقاء تباع في جهدها وأخرى على ظهرها تنتعم في راحة <<².

¹ - عبد القادر علولة : مسرحية اللثام ، ص : 150.

² - نفسه ، ص: 151.

ويعتبر هذا التقديم أو الإستهلال للمسرحية إحدى تقنيات مسرح علولة ثم ينتقل بنا الكاتب لسرد قصة " برهوم ولد أيوب الأصرم " وهو الشخصية المحورية في المسرحية وذلك باستعمال القوال، حيث كان والده يعمل فلاحا رائدا للحركة النقابية أثناء الثورة وبعدهما أحرق مع زملائه الأراضي ومخازن المعمرين الفرنسيين أصبح مستهدفا من قبل الاحتلال، فقصد الغابة هاربا متبوعا بزوجته وأولاده وهناك وسط الغابة ولد برهوم وألقى المحنل القبض على والده .

عاش "برهوم" طفولة بائسة، حيث عمل في صغره راعيا، ثم نجارا ثم خبازا وبعد الاستقلال تزوج وانتقل من قريته إلى المدينة، حيث وجد عملا في مصنع الورق وبالضبط في قسم غسيل الحلفة، ولكن المصنع منذ افتتاحه لم ينتج الكمية اللازمة من الورق وذلك لعدة أسباب منها:

الماء اللي يوصل غير كافي من الواد، في الشتاء لما توقع حملة في الواد نوقفوا العمل، وفي الصيف وقت الصيام نوقفوا العمل كذلك ... الحلفة التي يخدم بها الكاعظ توصل لنا منها كميات قليلة، الكهرباء حتى هي متشوقين فيها قليلة ... ستة مديرين تناوبوا على رأس الشريكة اللي يضرب على صالحة ويقول تخطي راسي، واللي يضرب على القطاع الخاص ويعمل بالحيلة باش يفشل قطاع الدولة ...¹.

¹ - المصدر السابق ، ص : 168.

وهكذا يبين لنا "الكاتب" كيف تتعرض شخصياته لمختلف أنواع الواقع بل تكافح وتتاضل من اجل المستقبل الذي تريد أن تصنعه وتحلم بتحقيقه .

وقد استطاع " برهوم " ان يصلح الآلة البخارية " البرمة " بعد أن اكتشف أن عطلها ليس تقنيا وإنما تخريبيا والهدف من ورائه تعطيل المصنع وطرد العمال منه ، فطلب كل من لعرج، الفيلاي، البكوش من برهوم إصلاحها وبعد أخذ ورد مع سي خليفة وبقية الأصدقاء قرر برهوم إصلاح البرمة على الرغم من علمه بالعاقبة الوخيمة التي ستنتج عن هذا الفعل الإنساني .

برهوم : يا السي خليفة هو القضية هذه خطيرة هذه الوثائق مسروقة من المديرية.

السي خليفة: أتفضل تشرب اتاي وتشم ريحة البحر

برهوم : راني نشم في ريحة السجن ونشوف في رجال الشرطة يقلطو في كمايمهم

وراني نسمع في ولادي يتباكوا منهم موراي¹.

يصلح برهوم رفقة أصدقائه الآلة البخارية لكنه يتعثر ويسقط فيلقي القبض عليه ويعذب

ويقطع أنفه، بعد ذلك ينقل إلى المستشفى ويتمائل للشفاء ويقرر رفع قضية إلى مركز

الشرطة ليجد نفسه متهما بالخيانة و التشويش .

¹ - المصدر السابق ، ص: 162-163.

فيلقي عليه القبض ويسجن وبعد قضاء مدة معينة وراء القضبان يخرج برهوم ليجد سبنا آخر وهو المجتمع الذي لم يتغير وقضية اللثام التي جلبت له العار بالإضافة إلى مشاكل العمل ومتابعات الشرطة، في هذه الظروف قرر برهوم العزلة عن مجتمعه والعيش في مقابر فرنسية مع أناس قاسموه التضحية و شاركوه أفكاره النضالية التحررية.

التوجه الإيديولوجي في مسرحية "اللثام":

بعد الاستقلال ومع تأميم المسرح الوطني عام 1963 انتقل " علولة " إليه، ثم انضم إلى المسرح الجهوي لمدينة وهران فأبدع في مسرح الحلقة ، وأسس لمسرح جديد يعبر عن اهتمامات الطبقات الشعبية ، مسرح يعرض الحقائق الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للشعب هادفا إلى تطوير الوعي مستعينا بمسرح الحلقة دافعا الجمهور لمشاهدة العروض بعين ناقدة، وهذا ما اكسب " عبد القادر علولة " نظرة إيديولوجية ثاقبة مستعينا بجماليات العرض، يقول "علولة" في هذا الإطار >> يجب القول هنا بأنه خلال الفترة الممتدة من 1970م إلى 1980م كانت أغلبية العروض المسرحية مهتمة بالواقع الاجتماعي وأن كتابها اهتموا بالنشاط السياسي أكثر من الإنتاج الفني <<¹ .

لقد كان مسرح "عبد القادر علولة " ملتزما على عكس التيار السائد آنذاك، وهو تيار الحزب الواحد فكانت جل عروضه المسرحية متجهة إلى دعم الثورة الزراعية والاتجاه الاشتراكي والأرض لمن يخدمها، فكانت رؤية علولة المسرحية أنه >> لا ينتج فقط

¹ - مداخلة أعدها عبد القادر علولة لإلقائها في ملتقى دولي ببرلين من 15 إلى 21 نوفمبر 1987 م .

الجماليات عند المتفرج، ولكن في بعض الأحيان ينتج الوعي، وبمعنى آخر الوعي السياسي وكما يقول "بريخت" بأن كلاهما يتماشيان مع بعضهما وهذا باجتماع اللذة مع الفعل << 1.

فالمسرح السياسي هو نوع اتخذ بعض الكتاب كوسيلة لتمير خطاباتهم الإيديولوجية ذات المضمون السياسي الذي يهدف إلى تنوير الجمهور، وكشف الحقائق السياسية ويقول "سعد أردش" >> إن المسرح السياسي الواعي الواضح المباشر هو الذي يسعى إلى تأثير ايجابي محدد في الجماهير، بهدف اكتسابها في صفوف معركة طويلة نحو حياة أفضل، تسودها العدالة الاجتماعية ويرفرف عليها السلام ويمنحها الحرية، طعم العزة والكرامة الإنسانية << 2.

وللاشارة فإن "أروين بيسكاتور" هو أول من نظر للمسرح السياسي، من خلال كتابه "المسرح السياسي" وأكد فيه أن المسرح يوجه للطبقة العمالية لعدم استفادتها من الدخول للمسرح البرجوازي الذي كانت فيه التذكرة باهظة الثمن بالنسبة لهؤلاء، كما أنه >> التزام بموقفه من المجتمع وبطبيعة الحال المساندة للجماهير الكادحة والعاملة المستغلة منها بالأخص، فقد كان هذا السعي يهدف إلى إعادة النظر في الوظيفة القديمة للمسرح

¹ - Anne Ubersfeld: Lire le théâtre، 4 ème édition، édition sociale، paris، 1982 . p :52.

² - سعد اردش: عن أروين سبكاتور ، المخرج في السرح المعاصر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، سلسلة عالم المعرفة، العدد 19 سنة 1989 ، ص : 193.

وتجديدها، سواء بالنسبة لاختيار النصوص أو طريقة إخراجها وكيفية اجتذاب الطبقات العاملة الفقيرة للمسرح <1>.

وقد حدا "علولة" حذو بيسكاتور عبر تنبيه المسرح السياسي، فقد جعله كمرآة يعكس من خلالها تناقضات العصر بل يتعدى ذلك أكثر فجعله وسيلة وأداة للتعبير والتحرير من أجل كشف وفضح الحقائق الزائفة للمجتمع وفضح سياسة النظام الحاكم، ولعل عناوين مسرحياته لأفضل دليل على ذلك فمسرحيات "حوت يأكل حوت" و "الخبزة" يعبران عن توجهاته السياسية.

ومن المعروف أن "عبد القادر علولة" تأثر بالمسرح البريختي، الذي كان يعتمد على إثارة الجماهير لكي ترى بشكل جديد كل ما هو بديهي ومألوف.

لقد وظف "علولة" في "اللتام" شخصيات تتميز بالحنكة والتجربة السياسية وحملها بخلفيات تاريخية فالبطل برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم له أصول تاريخية، فأبوه كان زعيما نقابيا :

كان أيوب الأصرم أب برهوم الخجول في هذاك الوقت عامل فلاحي عند المعمر وكان رائد الحركة النقابية مهيج مشهور عند عمال الفلاحة والخماسين ينشط من سيدي بلعباس لسيدي بومدين <2>.

1 - سعد أردش: المرجع السابق، ص: 193.

2 - عبد القادر علولة: مسرحية اللتام، ص: 157.

فحتى الظروف التي ولد فيها ظروف خاصة ، فقد ولد في الغابة بعد أن هرب أهله من مطاردة رجال الدرك الفرنسي، ولد دون أن يعرف طعم حنان الأب الذي مات بعد ذلك بسنتين، فقد كان اسمه في أول الأمر " دحام " وهو اسم له وزن خاص فأبوه أيوب الاصرم يقول : سموه اسم عامر النغمة رجولي شهيم ... نسموه ... دحام¹ .

وقد تنبأ به والده قبل أن يولد ، فقد كان يمد يده إلى بطن زوجته قائلاً:

هذا ما يشبهش للآخرين ... هذا راه زعفان مشنف رافض الوضع الحالي ... على حساب السفارة راه صامد مسلح ...² .

ولكن بعد وفاة والده تربي في حجر عمه غالم الذي سجله باسم برهوم عوض دحام بعد أن تلعثم أمام ضابط الحالة المدنية، عمه الذي كان يجتمع بالعائلة ويكلمهم عن مجتمع تسوده الحرية و الكرامة فيقول : كل واحد منكم يصبح إنسان حر في مجتمع الغد³ .

فكان هذا الكلام بمثابة رسائل مشفرة للثورة على الواقع المعاش والبحث عن غذ أفضل.

إن هذه الخطابات الملهمة التي تربي عليها برهوم داخل وسطه العائلي أهله أن يتحمل العبء الثقيل الذي كلفه به أصدقاؤه بمصنع الورق ، فقد كان هو الأمل الوحيد في إصلاح البرمة وتأمين قوت العمال الآخرين وعائلاتهم .

¹ - المصدر السابق، ص : 158.

² - نفسه ، ص ، ن

³ - نفسه ، ص : 150.

إن القناعات التي تربي عليها " برهوم " هي قناعات وخلفيات إيديولوجية بحثة ورثها عن قبيلته المعروفة بالغوالم ، فالرجل عندهم هو الذي يتحمل العبء عن غيره حتى لو كلفه ذلك حياته .

كما أعطى " علولة" في مسرحيته" اللثام " المرأة دورا محوريا، سواء كانت زوجة أو أما أو بنتا، فالبدائية كانت مع الفارزية أم برهوم الخجول التي وقفت مع زوجها في محنته فلولا شجاعتها لما استطاعت الهرب معه وتحملت البقاء معه في غابة موحشة إلى أن وضعت حملها، دون مساعدة، ولو لا شجاعة كنتها الشريفة زوجة برهوم وتحليها بالقيم النبيلة لما شجعت زوجها على إصلاح البرمة:

ها هو الشاقور ولو كان ما نحلش عليهم الباب وتستقبلهم الليلة نفصلك ... الليلة نظيرك الشاشية جايين يطلبوا منك تعاونهم فالخير للجميع وأنت هارب خايف منهم ... النار جابت الرماد ... الرماد¹.

فعلولة أعطى المرأة في مسرحية " اللثام " مكانة أساسية ، فقد أسقط عليها صفات المرأة الواعية فهي امرأة مقتنعة قناعة تامة بوجوب تغيير الوضع السائد والثورة عليه، فهي مؤمنة بنشر العدالة الاجتماعية في مجتمعها ، وهي تمثل المرأة الجزائرية الأصلية الواقفة مع زوجها في السراء والضراء .

¹ - المصدر السابق ، ص : 173.

إضافة إلى المرأة و دورها الإيديولوجي الفعال في المسرحية ، نجد أن "علولة" وظف في مسرحيته أشخاصا متشبعين بالأفكار الإيديولوجية ، وهم الذين سيروا برهوم رغم أنه لم يكن مقتنعا اشد الاقتناع بفعلة، كما أن هناك عن شخصيات مختلفة لكل منها خلفية معرفية وتجربة في الحياة تؤهلها لأن تكون شخصية قيادية قادرة على الخوض في المسائل السياسية و التخطيط لها ، فقد كانت شخصية الفلالي لعرج والبكوش نشطاء في نقابة مصنع الورق يعملون كرجل واحد همهم الوحيد خدمة مصلحة الجميع فالقول يقول: بقى يشوف كيف تتقدم اللحية وتفاسح الخزرة لما ينطقوا كلمة العديان، كيف ينهر الكتف وتتكمش الدبزة لما ينطقوا بكلمة احنا، يشوف كيف يتجدد الصدور وتتفتح الدرعين لما يقولوا العدالة الاجتماعية¹.

هذه الشخصيات لم تكن لديها ثقافة عالية بقدر ما كانت لديهم غير كبيرة على مصدر دخل الكثير من العائلات وكان دافعهم الوحيد هو خدمة المصلحة العامة ، فقد كانوا غير متعلمين والدليل على ذلك لما كتب برهوم رسالة وهو طريح الفراش لم يستطع احد منهم أن يقرأها لولا وجود الممرضة .

والشخصية الثالثة هي شخصية سي خليفة لا ندوشين وهو جار برهوم في العمارة وهو شخصية أساسية في المسرحية إذ ساهم في تسيير البطل وإشباع إلهامه بالأفكار التغييرية وذلك من خلال تجربته الطويلة في الكفاح المسلح والكفاح السياسي .

¹ - المصدر السابق ، ص: 177.

وهي كذلك شخصية أمية غير متعلمة ، وهذا شيء مقصود من "علولة" الذي يرى بأن الوعي والإدراك للمصلحة العليا للوطن والمجتمع ليست بالضرورة مرتبطة بالتعليم .

ومن هنا نستنتج بأن شخصية برهوم الخجول تغلبت على خجلها وتمردت واستطاعت القيام بمساعدة العمال وإصلاح البرمة بسبب اجتماع العديد من الظروف المساعدة قبل ولادته وأثناءها وفي مرحلة النمو وزواجه، كل ذلك ساعد على تطوير قناعاته في مساعدة الغير وإنقاذ العديد من العائلات من شبح الجوع و البطالة .

وهكذا فإن مسرحية " اللثام " مليئة بالأفكار السياسي، ويتجلى لنا ذلك من خلال العديد من الحوارات كحوار برهوم لزوجته وهو ينبئها بالمهمة التي كلفه بها رفاقه في المصنع . كما نجد برهوم الحشام تحمل المسؤولية وصاحب أفكارا سياسية جديدة ثائرة، يسعى من ورائها لتغيير ايجابي هدفه نشر العدالة الاجتماعية، ومنح العمال العزة والكرامة وما قاله برهوم في المقبرة خير دليل على ذلك : نتغلب على الإهانة اللي سكتنتي ونوجد كرامتي من جديد¹ .

ونرى في المسرحية كذلك صور تضامن العمال مع بعضهم البعض، ويتجلى لنا ذلك من خلال الحوار الذي يجمع بينهم في المستشفى:

الفيلاي: يكفيه الدم اللي جيناه؟

¹ - المصدر السابق ، ص : 229.

المرضة: يكفيه وبشيط علينا

الفيلاي: راهم جايين العمال يتبرعوا بدمهم عندكم ما تعولوا 1 .

وأخيرا نرى أن معاناة برهوم الحشام من قطع انفه الذي يمثل العزة عند الفرد الجزائري رجولته وكرامته ، لم تزده إلا إصرارا على مواصلة حربه، وعزمه على تأدية رسالته التي بدأ بها، فهو أولا يسعى لاسترجاع اسمه " دحام " .

الالتزام في "مسرحية اللثام" :

إن الالتزام في مسرحيات "علولة" هو تجسيد لمبادئه ومنطلقا للنضال المستمر ضد الظلم والاستغلال من طرف أصحاب المال والنفوذ وأرباب العمل، الممارس ضد الطبقات العمالية البسيطة ، وهذا الالتزام ينطلق من الصراع بين الطبقات، فعلولة يحاول أن يدفع الطبقات المقهورة إلى الثورة والبحث عن واقع جديد، وهذا انطلاقا من تأثيره بالمسرح الملحمي الذي يقترح حلولا لمشكلات العصر، فجون بول سارتر يقول: >> يلزم الكاتب مشاركة كبيرة في الحياة السياسية و الاجتماعية منطلقا من قناعته العميقة حتى يتسنى له أن يصنع فكره و فنه في خدمة قضية ما ، واتخاذ موقف من المعوقات الكبرى للتي تواجهه << 12 فسارتر يعتبر أن مهمة الكاتب تتحسر أساسا في نشر الوعي من خلال الالتزام بقضايا الفرد والمجتمع وتجسيدها على المسرح .

1-المصدر السابق: ص:190.

2- Jean paul sartre : situations ، éditions social ، paris ، 1947 ، p : 123 -124

من هنا حاول " علولة " تطبيق مبدأ الالتزام في مسرحه، من خلال عرض أفكاره وآرائه السياسية التي حملتها شخصياته ، فالالتزام ارتبط بقضايا عصره و مشاكل مجتمعه فعلولة يرفض الفن الذي يعكس الحياة بشكل سلبي، فهو في مسرحياته نجده دائما يحاول التركيز على المصاعب التي تقف في وجه تطور الأمة وتقدمها، والخوض في أعماق المجتمع .

" فعبد القادر علولة " يهتم بقضايا الإنسان على المستوى الأيديولوجي ، مؤمنا بتبسيط الفنون والآداب ونزوعها نزعة شعبية، في تناول الجماهير غير المثقفة، فتحبب إليهم العمل والإنتاج والتضامن الاجتماعي، وهذا عن طريق معرفته الحقيقية لدور الرسالة الفنية والفكرية للمسرح مركزا اهتمامه على الواقع.

لقد تميزت مسرحيات " علولة " بالالتزام بقضايا مجتمعه من خلال التزامه بقضايا الإنسان وهذا في إطار الدعوة إلى الحرية و الكرامة، عن طريق اختيار مادته من المسرح الملحمي في معالجته الفنية وطرحه الفكري، وهذا ما نجده تماما في مسرحيته " اللثام " فكل أحداث المسرحية ملتزمة بخط إيديولوجي معين، تتأهض الظلم والاستغلال وتهدف لنشر الوعي والعدالة الاجتماعية وهذا ما يتجلى عند شخصيات - لعرج، الفيلاي، والبكوش - فهذا الثلاثي بقي ملتزما في نضاله لأجل مصلحة العمال فيقول برهوم :

برهوم: الناس تخرج من المصنع و هم يدخلوا للمصنع¹ وهذا إشارة إلى التزامهم بتصليح

البرمة، وهذا برهوم الخجول يتخيل والده أيوب الأصرم يلزمه بالقيام بمهمته قائلا له:

هذوا هما الرجال يا وليدي اتحركوا ونيفوا على كرامتكم تكبر قوتكم² .

ولما فقد برهوم أنفه ولم يرد العودة إلى المصنع نجد سي خليفة يحثه على العودة

لإتمام مهمته التي بدأها رغم أنه تعرض لعذاب شديد كان جسديا أو نفسيا فيقول له :

راك غالط يا برهوم هذا وبن لزمك تزيد تتحمس ... أنا تعدمت شحال من مرة في

حياتي... وبن ما نتعدم يزيد يقوي إيماني وتتحسن تجربيتي³ .

حتى المرأة في مسرحيته " اللثام " نجدها ملتزمة بالدفاع عن الكرامة الإنسانية الفارزية

أم برهوم تشهد له بذلك من خلال قولها:

<> برهوم وليدي راجل خرج لبوه ما فشل ما باع أصحابه ... <<⁴ .

فشخصيات " علولة" كلها ملتزمة بالدفاع عن الإنسانية والعيش بكرامة، ونشر العدالة

الاجتماعية و مؤمنة بانصهار الفرد في الجماعة، وهذا محاولة من الكاتب للدخول في

إطار السياسة الاشتراكية التي آمن بها حتى النخاع، فهو يفرض طابعا وشكلا مميزا لهذه

المرحلة من مسرحه باعتباره مسرحا يدعو للتغيير، ولا يستكين للراحة أو المتعة وهو يضع

¹ - عبد القادر علولة : مسرحية اللثام ، ص : 184.

² - نفسه ، ص : 186.

³ - نفسه، ص : 197.

⁴ - نفسه ، ص : 212.

في تفكيره أن هذا التغيير يؤدي بالضرورة إلى مستقبل زاهر، ويضع فيه أبطالا من الطبقة الشعبية - عمال وفلاحين وطلبة - حتى يحقق أحلامهم وأحلام مجتمعه بحثا عن القيم الكبرى التي التزم بها، فكان يشهر سيف الكلمة التي حاول من خلالها الثورة على الشر بكل أبعاده، وهو ما يجعله يتجاوز أحيانا المنطق في سبيل أن يجعل الوعي رائدا لشخصياته الشعبية، حتى لو لم تسمح ظروف حياتهم أحيانا كثيرة بهذه الدرجة العالية من الوعي وأكثر من هذا أنه يلبس الشخصيات الايجابية في مسرحه وعيا خاصا لا يستند إلا على النظرية الاشتراكية، رافضا منطق الشخصية، على اعتبار أن الحياة التي دفعت إلى هذا التناقض بين الطبقات حياة خالية من المنطق .

وهكذا فإن " عبد القادر علولة " يؤمن بأن المسرح الملنزم هو المسرح الذي يسعى إلى توجيه الجماهير لمسيرة ومواكبة التطورات التي يشهدها المجتمع بفضل منجزات الثورة الاشتراكية، بل ومساندة المسرح لحركة البناء الوطني، واعتبار الثورة الاشتراكية الخلاص الوحيد للأمة قصد الخروج من دائرة الجهل والفقر والتخلف والحرمان والاستغلال، فالفرد في مسرحه يؤمن بالجماعة والجماعة تؤمن للفرد مكانه خاصة به، وبرهوم خير دليل على هذا الكلام فقد التزم بمحاربة الفساد حتى و هو يعيش في المقبرة بعد أن هجر المجتمع ليعمل في السر حيث يقول :

حافرين انفاق ... يخرجوا

من المدافن للقنطرة

اللي من وراء المقبرة

نخرجوا عند الواد

ومن الواد نأخذ و الطريق حتى لشط البحر¹.

فهو صاحب مبادئ لديه أمل في خروج الجزائر من الشدائد ، فحالة برهوم ما هي إلا انعكاس للواقع السياسي آنذاك ، لأنه حين جذع أنفه و قرر أن يناضل رغم المصائب التي تعرض له، كان علولة يرمز من خلال ذلك إلى الحالة السرية التي كانت تعيشها الأحزاب السياسية آنذاك >> فالناقد المفكر هو الذي يكشف لأبناء مجتمعه عن حالتهم الحقيقية حتى يعوا ما هم من شقاء وتخلف <<² وهذا ما كان "علولة" يحاول تفسيره للجماهير من خلال مسرحياته، فالجزائر آنذاك كانت تشهد أحداثا وتطورات مأساوية خطيرة تتمثل في أحداث أكتوبر 1988، نتجت عنها تطورات سياسية واقتصادية وثقافية وتغيرات هامة على مستوى السلطة والقوانين بوضع دستور جديد 23 فبراير سنة 1989، الذي سمح بالتعددية الحزبية والسياسية، وانتهاء فترة الحزب الواحد وإنشاء صحافة مستقلة وحررة والتوجه نحو اقتصاد حر أي ما يعرف باقتصاد السوق واستقلالية المؤسسات، وهذا التطور انعكس سلبا على الوضع الاجتماعي، مما أدى إلى ظهور مشاكل اجتماعية خطيرة، كأزمة البطالة والسكن وانخفاض القدرة الشرائية، مما أدى إلى ظهور تيارات

¹ - المصدر السابق، ص : 231.

² - محمد مندور : كتابات لم تنشر ، دار الهلال ، القاهرة ، دط، 1965 ، ص : 83

إيديولوجية في الخفاء كانت تنشط بصفة غير قانونية في المجتمع الجزائري، فهذه الشريفة زوجة برهوم الحشام لم يعجبها الوضع فتقول:

هدوا أصحاب الشواشي حركة جديدة غير اليوم اللي سمعنا بيهم كل عام تجينا موجة من الخارج و تصفعا غفلة ...¹ .

فعلولة هنا من خلال الشريفة يحاول أن ينبه السلطة لوضع قوانين رادعة لجميع من تسول له نفسه الاعتداء على دعائم الدولة الجزائرية حفاظا على الأمن والمصلحة العليا للبلاد ف <<الناقد المفكر هو الذي يخلق لشعبه الكلمات التي تلهمه الكفاح والحرية>>² .

اللغة السردية في "اللثام" :

لكل كاتب مسرحي خصوصيته في الكتابة، فهو من خلالها يطرح أفكاره ووعيه الحضاري وثقافته وبيئته وأسلوبه وتفكيره وآرائه الإيديولوجية والفنية.

ولغة التواصل في مسرحية " اللثام " بنيت على " القول " أو الخطاب، والخطاب هو << كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا حيث يسعى الأول إلى التأثير في الثاني بكيفية ما>>³، والخطاب المكتوب هو الرسالة التي ينبري الكاتب لتوصيلها إلى الجمهور أو

¹ - عبد القادر علولة :مسرحية اللثام ، ص : 169.

² - سلامة موسى : كتابات الثورات ، بيروت ، ط 2، 1960 ، ص : 30.

³ -Emile Benveniste : probleme de linguistique generale ، Edit :gallimard ، Paris، 1966، Tom 1,p: 241.

القارئ أو قد يوكل الدور إلى القوال، وهذا ما فعله "علولة" حيث جعل الأغاني والسرد يتولاهما القوال ونجد هذا النوع من السرد في بداية المسرحية :

القوال :

برهوم الخجول ولد أيوب الاصرم ازداد هذوا ثنين وربعين عام بالتقريب ولداته الفارزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة حين ما جاء المزيود للدنيا ما زغرتوا عليه ما شطحوا بالمناسبة .

لفو عليه بعمامة ابواه و حطوه تحت الصنوبر فوق الحشيش في وسط السكوم بنعمان والقرنوش¹.

فالقوال هنا يربط الصلة بين الممثل والمشاهد من خلال عنصر السرد حيث وظف "علولة" القوال الذي كان بمثابة المرسل، فقد اخذ القوال على عاتقه مهمة السرد فقد كان يتدخل بين المقاطع الحوارية ليسرد الأحداث التي لا تتجسد على الخشبة مخترقا في ذلك الحدود المادية للزمان والمكان، فقد كان ينتقل بين المصنع والمستشفى والسوق ومركز الشرطة و ذلك حسب تتابع الأحداث.

¹ -عبد القادر علولة: مسرحية اللثام ، ص : 157.

القول :

قعد برهوم الخجول ولد أيوب الاصرم أكثر من شهر في المستشفى والشريفة تعبت المسكينة، كل يوم تدي له الماكلة و الفاكية ... أطيب غير الحاجة البنينة ... الدراهم اللي كانوا موفرينهم صرفتهم باش تجابه المصيبة وقالت لزوجها: يعطيك سلكت وجبرت صحتك ... الحمد لله هكذا و لا أكثر ...¹.

فالسرد هو إحدى الخصائص التي ميزت مسرحية اللثام والقول هو الشخصية التي تولت هذه الخاصية .

فالخطاب السردى في المسرحية ارتكز على اللغة التي حملت أفكار "علولة" وجسدت رؤيته وميوله وموقفه من أوضاع المجتمع فاللغة لها >> جانب فردي و جاني اجتماعي لا يمكن تصور أحدهما بدون الآخر <<².

وقد تميزت اللغة في مسرحية اللثام بالبساطة والوضوح لأنه كان يعالج قضايا عانى منها الشعب، لذا كانت لغة المسرحية بسيطة بساطة الفئات العريضة التي عبر عنها الكاتب وقد وردت في اللثام بعض العبارات التي تخدم قناعة "علولة" السياسية وتوجهاته الاشتراكية مثل: البيروقراطية، الاشتراكية، العدالة الاجتماعية، المصلحة العامة

1 - المصدر السابق ، ص : 195.

2 - عبد الله ابراهيم و سعيد الغانمي ، عواد علي ، المرجع السابق ، ص : 42.

وغيرها، إضافة إلى تحميله للحوار بين أبطال اللثام بعدا رمزيا دلالة اجتماعية أو سياسية

بلغة مفهومة كالحوار إلي دار بين "السي خليفة" و "برهوم" :

برهوم: ألا ... كلامك طلعي النشورة ... كلي شارب زوج براريد ... أنت تتكلم و أنا

نخايل في نفسي في معركة هاجم بالرشاش ونخنت فالعديان .

السي خليفة : معركة نعم ... البرمة مرحلة من المعركة¹.

فقراءة مسرحية اللثام لأول وهلة يحيلنا إلى أن اللغة المستعملة فيها هي العامية ولكن

عند إعادة القراءة، يمكن أن نستشف اختلافاً وبعداً كبيراً عن هذه اللغة، فهي مزيج بين

العامية والفصحى في تداخلهما وتراكبهما، فشكلا في النهاية ما يعرف باللغة الثالثة واللغة

المتفاحصة، وإن كانت الفصحى هي الغالبة في الكثير من الأحيان مثل هذا المقطع:

القول : أصبح برهوم ولد أيوب الاصرم يتعامل بلطف غير عادي و احترام كبير من

طرف زوجته وأولاده أصبح في وسط عائلته كأنه بطل عظيم وراه يخطط في هجمات

عنيفة ضد العدو ... ثلث ليالي وهو كل ما يرجع من الخدمة ييلع على روجو في البيت

باش يدرس بدقة رسوم البرمة في الليلة الرابعة ليلة عمالية خرج برهوم وخرجت الشريفة

في جرتة وقاست طاوه ماء² .

¹ - مسرحية اللثام ، ص : 182.

² - نفسه ، ص : 186.

في هذا المقطع نجد جميع المفردات فصيحة ما عدا بعض الألفاظ التي وردت بالدراجة العامية مثل (الطاوة، قاست ييلع، جرتة) هذا ما يؤكد أن مسرحية اللثام ليست عامية، وهذا ما دعا عليه توفيق الحكيم حيث حاول المزج بين اللغة الفصحى والعامية فقد حاول >> حل هذا المشكل والتوفيق بين الرأيين والتجأ إلى ما يمكن أن يسمى اللغة الثالثة وهي تجربة قام بها <<¹.

إضافة إلى هذا فقد لجأ "علولة" كذلك إلى الشعر وذلك في بداية المسرحية بحيث دعم الخطاب وقوي المضمون ، لأن مضمون الشعر جاء مطابقا للمعنى العام للثام :

القول: دخل يناضل في الحركة بكل إخلاص

سبل في الميدان نكاؤه و معرفته

في بعض الوقت يسمح في عائلته².

فمن خلال الإيقاع والأغاني الشعرية حاول "علولة" أن يلعب من خلال القافية دورا واضحا في تهيئة الجو العام للمشاهد بصفة خاصة والمتلقي، بصفة عامة وجعله يغوص في الموضوع المطروح وتزويده بالمعلومات بطريقة فنية عن الواقع ، فليس الهدف أن

¹ - توفيق الحكيم : الفنان ، ص : 140 .

² - مسرحية اللثام ، ص : 160.

>يطرق الكاتب موضوعا وطنيا أو اجتماعيا بأي أسلوب كان بل يجب قبل كل شيء أن تلبي رغبة ملحة في الجمهور وهي رغبة الفهم والتجارب والهضم<<¹.

لقد تميزت لغة مسرحية اللثام بقربها الشديد من الفصحى وهي سهلة الفهم على جميع الناس مهما اختلفت مستوياتهم، أي مفهومة عند المتعلمين والأميين، ففي انتقائه للكلمات المستعملة في مسرحيته، حرص المؤلف على أن تكون موافقة لمضمونها، وبذلك استغل واقع العادات الكلامية للناس ولكن في حدود، حيث لم ينزل إلى العامية الساذجة والمبتذلة، والتي لا تفهم من الكل، بالتالي لا تحقق تجاوبا ولا انتشارا ويقول "علولة" في هذا الإطار >> أن قضية اللغة مطروحة فرجل المسرح يخلق لغته ويأخذ من اللغة ما يهمله وتركيب الجمل لا يكون نحويا إنما تركيبيا فنيا تعبيريا يتضافر الديكور والموسيقى والإيحاء في خلقه <<².

شخصيات مسرحية "اللثام" :

تعد الشخصية المسرحية عنصرا أساسيا من عناصر البناء الدرامي، فهي منبع العقدة المسرحية والمقوم الأساسي الذي تقوم عليه، فأرسطو في كتابه " فن الشعر " لم يذكر كلمة شخصية لكنه بالمقابل ذكر مفردة " الأخلاق " فقال >> فيلزم أن تكون لكل تراجيديا

¹ - محمد مصاييف : فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائري ، الطبعة الثانية ، 1981 ، ص : 78.

² - خليل بن الدين : علولة يتحدث عن تجربته المسرحية في ندوة نظمتها المكتبة الجهوية بوهران عن المسرح الملتزم الجمهورية اليومية ، 14/05/1986 العدد 6484 ، ص : 11.

سنة أجزاء هي التي تعين صفاتها المميز وهي: القصة والأخلاق والعبارة والفكر والمنظر¹ أي الحدث والشخصيات واللغة والفكر الذي يقدمه العمل، والمحسنات الممتعة من غناء ومناظر أو ديكورات، وهذا شيء لا يظهر بوضوح إلا عندما تعرض المسرحية على خشبة المسرح، كما أن أرسطو حدد الشخصية المسرحية أن تشمل على الفطرة والاكتمال ويشترط فيها أربع صفات منها النبل والتماسك والأحكام و التشابه بين الشخص والأصل وتناول أربعة مسائل في بنائها منها أن تكون فاضلة وتكون تحتوي على التوافق والمثابرة والثبات².

وهكذا فإن للشخصية المسرحية دور هام، باتفاق أغلب النقاد ودارسي المسرح على أنها هي منبع العقدة المسرحية والمقوم الأساسي الذي تقوم عليه، فالكاتب المسرحي بوصفه مبدعا لنماذج درامية يحتاج أن يتنقل بفكره وإرادته بين شخصياته، وينقل نفسه من وجهة نظر الراوي إلى الموقف الحقيقي لكل هذه النماذج، وأن يجعل العواطف تتأجج أمام أعين المشاهدين بدل من أن يصفها لهم وأن يدعها تنمو دون عناء بنوع من الاستمرارية التي تجبر المتلقي على أن يتشارك مع هذه الشخصيات وجميع العناصر المكونة للخطاب الدرامي المكتوب .

¹ - أرسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، دط،

1973 ، ص : 50.

² - ينظر : أرسطو طاليس : المرجع السابق ، ص : 42.

ومن هنا تعتبر أعمال "علولة" تلخيصا لواقع اجتماعي باختلاف ميادينه، بحيث نجح في وضع هذا الواقع في قالب درامي، فقد كشف عن عدم الاستقرار في المجتمع في مواقع حساسة، وعبر عن الضغط المعقد بين واقع المجتمع وبين حساسية الفرد وحيرته، فحاول "علولة" التعبير عن هذه الحيرة بشخصيات واقعية تحمل أفكاره الإيديولوجية وراؤه الاجتماعية .

إن تأثر الشخصيات بالواقع الاجتماعي بتغييراته و تطوراته ، كان بابا لتصوير حياتها وعلاقاتها فيه، انطلاقا مما يمكن أن تحدثه الأحداث والواقع من تفاعل وصراع بين الشخصيات، هذه الأخيرة التي تستمد أوصافها منه، فهي عادية من عامة الشعب وهذا باعتبار أن المسرح ابتعد عن النظرة القديمة التي تجعل من انتماء شخصياتها إلى الطبقة الارستقراطية >> إذ أصبح الاهتمام بالقضايا الاجتماعية أو قضايا المجتمع هو من أهم ما يميز المسرح الحديث عن المسرح التقليدي << ¹.

و"علولة" بوصفه كاتباً مسرحياً أبدع نماذج درامية اختارها من الأوساط الشعبية معتمداً في ذلك على فعل القول وبساطة اللغة وذلك تناسبا مع الشخصيات التي رسمها والتي حملت بطريقة غير مباشرة خطابه إلى تلك الطبقات المحرومة، ورسم الشخصية هي أهم عنصر من عناصر الدراما فهو ضمان لنجاح الكاتب ولتمكنه الفني،

¹ - كمال الدين حسين : المسرح و التغيير الاجتماعي في مصر ، الدار المصرية اللبنانية ، ط1 ، 1992 ، ص:38.

فالشخصيات التي يصورها الكاتب تصويرا واضحا محدود المعالم، لن تتحدث إلا بما يلائم طبيعتها ولن تتصرف إلا بدافع مقنع .

وتعد شخصيات اللثام " بمثابة البوق لتمرير الخطاب عند "علولة"، فذكر اللثام يحينا حتما على " برهوم " و " السي خليفة " و " الشريفة " وغيرهم من الشخصيات الفعالة في النص والعرض، وتتميز شخصيات " اللثام " بالعمق المعرفي رغم بساطتها ومستواها الاجتماعي هي من عامة الناس استلهمها الكاتب من الواقع، وجعل أبعادها الفكرية عميقة نتيجة لقراءاته المتعددة للتراث العالمي .

إن شخصيات "علولة" تركز أساسا في التعبير عن ذاتها من خلال استعانة الكاتب بالسرد دون الحوار بمفهومه التقليدي- على الرغم من استعانتها بالحوار في هذه المسرحية بطريقة أخرى- فيقوم المؤلف المخرج بإيضاح صفاتها وأبعادها عن طريق شخصيات أخرى أثناء عملية التقديم .

أ - شخصية القوال:

إن القوال هو لسان حال "علولة" في عملية بناء المسرحية ، فقد أسس نصه المسرحي اللثام، على طريقة القول أو السرد أي حكي جل الأحداث والأفعال ومسرحتها فينتج عن ذلك فعل سردي تكون فيه الغلبة لرواية الحدث .

لقد اعتمد "علولة" طريقة تقديم شخصياته المسرحية، لوصف أبعادها وصفاتها واستعمل "علولة" هذه الطريقة تشويقا لرؤية المشاهد البطل الذي يكون حتما محور هذا

التقديم، وإخباره مسبقا مما سيقع له، فهدف "علولة" هو جعل المشاهد يتابع سير الأحداث التي يعلم مسبقا وقوعها للبطل، وما عليه إلا ترتيبها منطقيا وفق نظام التسلسل. ولم تتوقف مهمته عند عرض صفاتها، بل كان حيويا فاعلا، وحكيما أيضا، فهو يعرض مشاكل الطبقة العمالية، ويقوم بإصلاحها، وهذا وفقا لتوجيهات "علولة" الذي يرى في الاشتراكية طريقا إلى بناء مجتمع أفضل تسوده العدالة والحرية والكرامة.

وانطلاقا من أسلوب فاعلية القول، الذي يخاطب تفكير المتلقي، فقد بين القول سلبية الحاضر وحث لى تغييره، مما خلق علاقة حية بينه وبين المتلقي، الذي تأثر بما يعرض عليه، فتلقى الخطاب بفكره وإدراكه وكانت بذلك المشاركة وجدانية وذهنية، أيضا نلاحظ اتسام الأسلوب بالمتعة، وهذا كله حصل بعد أن خرج القول عن عالمه المنغلق، لينفتح على الواقع ويؤثر في المتفرج، ويجعله ناقدا آخر، وحتى نزيد من مصداقية لكلامنا نأخذ نموذج من مسرحية " اللثام " حين يقدم شخصية برهوم ولد أيوب الاصرم فيقول على لسان القوال:

برهوم ولد أيوب الاصرم ازداد هذوا ثنين وربعين عام بالتقريب ولداته الفارزية أمه بالفجر ... من الصبوة وهو مستحب منسي قليل اللي ينتبه له واللا يعتني بيه ... عمره برهوم ما رفع صوته و اللابكى بجهد¹.

¹ - عبد القادر علولة : مسرحية اللثام ، ص : 157-158-159.

ب- شخصية برهوم :

برهوم هو بطل مسرحية اللثام ، فقد كان له دور رئيس في مسار الحدث الدرامي فهو ابن والد تائر ومكافح، زعيم نقابي :

كان أيوب الاصرم أب برهوم الخجول في هذاك الوقت عامل فلاحى عند المعمر وكان رائد الحركة النقابية مهيج مشهور عند عمال الفلاحة والخماسين ينشط من سيدي بلعباس لسيدى بومدين¹.

وعندما كبر برهوم جسد معاناة الطبقة العاملة البسيطة التي تكافح من أجل العيش، يحمل أفكارا نضالية لكن تبقى القوى الخفية أقوى من حماسه وأفكاره وهذا ما جاء على لسانه:

بغيت ندير ولكن كيف ندير باش ندير؟ عندما نتمنى يا سيدي ندير تنبت في الإرادة وتقوى وعندما نبدي ندير تنفش ضربة وحدة ونوخر ما عندما طاقة يا برهوم ما عندك ثقة في نفسك².

فبالإضافة إلى حماسة برهوم وتشعبه بالأفكار النضالية هناك ميزة خاصة تميز بها هي الخجل فكان ملقب برهوم الحشام وبرهوم الخجول، كما وضع له المؤلف صفة أخرى مناقضة لصفة الخجل خاصة وبعد أن قرر برهوم إصلاح البرمة، وهي ميزة الشجاعة

¹ - المصدر السابق ، ص : 157.

² - نفسه، ص : 162.

بحيث لم تكن هذه الصفة ملازمة لبرهوم على طول المسرحية بل كانت صفة ناتجة عن موقف اتخذه برهوم جراء الأحداث التي مر بها بحيث شكلت صفة الشجاعة تناقضا أثر تأثيرا قويا في مسار المسرحية .

يلعب التناقض بين شخصيات علولة دورا دراميا في مضاعفة حيويتها، خاصة في مجال المواجهة فيما بينها و كلما كان التناقض تولدت أحداث خصبة، ونكشف ذلك في المشهد الذي يلتقي فيه " برهوم الاصرم " مع الشرطي:

الشرطي الأول: ما عندي سلاح يا بني عمي ... الجور خاوي شوف بعينيك
برهوم : اللا ... اللا ... اللا...راك ...

الشرطي الأول: و الله ماني نكذب عليك ها ... فتش و شوف بعينك ... أنا دايريني
هنا باش نستقبل الشعب و نسجل الشكايات .
برهوم : على هذا اللي ...

الشرطي الأول: قتلهم ما تخلونيش وحدي مقابل الشعب

قلت لهم شعبنا واعر ... ديروا معايا واحد

قلت لهم كاش نهار توقع لي موصيبة

غير أول بارح قتلها لهم ... ياخويا انا شرطي بسيط و حاج ما عندي

سلاح ما عندي دراهم ...

برهوم : ضريوني ... و اليوم جيت ...

الشرطي الأول : جيت تنتقم ولكن أنا خاطي يا بن عمي ... أنا ما نضريش ... أنا

نعاير ، ندفل ، ندخل لسجن ، و اللانخطي عمري و لا ضربت¹ .

إن التناقض بين الشخصيات يولد لدى المشاهد تشويقاً على مستوى الفرجة، لكن هذا لا يمنع وجود تناقضات على مستوى آخر بين الشخصيات فهناك التناقض الفكري، والاجتماعي الطبقي- أو الثقافي- فمسرحية اللثام نجحت بسبب اعتمادها على التناقضات المثيرة، وإن كان التناقض يسير في مواقف المواجهة ليتحول إلى صراع تتشابك فيه الخطوط وتتعدد، ومن هنا فإن الشخصية المسرحية الأضعف يفرض عليها التغيير فشخصية برهوم هي شخصية مولدة للصراع الذي يؤثر على مسار المسرحية فنجدها هي بؤرة التوتر في مسرحية اللثام خاصة وأن شخصية برهوم هي صورة اتحاد مستويين متعاكسين : التردد على الفعل / الإقبال عليه / الخوف / الشجاعة.

إن الصراع الداخلي الذي يميز شخصية برهوم يبيث في المشاهد مشاعر الشفقة، وذلك لما عانتها من تناقضات بعد إصلاح البرمة ، كما تثير مشاعر الإعجاب بسبب الفعل الشجاع الذي قامت به هذه الشخصية، برهوم هو بطل المسرحية، بحيث انفردت شخصيته في تأثيرها في الحدث المسرحي، لان شخصية البطل المسرحي هي >>

¹ - مسرحية اللثام ، ص : 202.

المحرك الأول لأحداث المسرحية وهو الذي يبقى في أغلب الأحوال أطول مدة على خشبة المسرح ويتمثل في سلوكه ومصيره ، موضوع المسرحية الرئيسي <¹ .

ج- شخصية الشريفة :

الشريفة هي زوجة برهوم، أعطاهها المؤلف دورا محوريا في النص فهي مثال للزوجة الشجاعة المؤمنة إيمانا راسخا بأن مهمة زوجها مهمة نبيلة .

فقد بدأت من خلال حواراتها شجاعة لا يخيفها الشواشين لعرج، البكوش الفيلاي وهذا ما جاء واضحا في الحوارات الآتية:

شريفة : قضية كبيرة هذي يا برهوم، الجهاد يا برهوم الجهاد اليوم الطايح أكثر من الواقف اليوم البيت تجفف بالدم قابل أنت الطاقة وأنا توقف عند الباب ... يتحاموا على راجلي وأنا هنا ² ، كما نراها امرأة متشعبة بمبادئ الخير، فقد شجعتة على إصلاح البرمة وهذا ما يتجلى لنا فيما قالته لزوجها:

برهوم: ها هو الشاقور، ولو كان ما نحلش عليهم الباب وتستقبلهم الليلة نفصلك ... الليلة نطيرلك الشاشية جايبين يطلبو منك تعاونهم فالخير للجميع وأنت هارب خايف منهم ... النار جابت الرماد ...³ .

¹ عبد القادر علولة : عن المسرحية ، الشركة المصرية العالمية للنشر القاهرة ، الطبعة الأولى ، 1998 ، ص : 89 .

² - عبد القادر علولة: مسرحية اللثام ، ص : 168 .

³ - نفسه ، ص : 173 .

إن تحدي شريفة للخطر الذي يداهم زوجها وحملها للسلاح دليل على شجاعتها وإصرارها على الوقوف إلى جانب برهوم ووقوفها في وجه الشواشين لعرج، البكوش، الفيلاي، وهذا عكس برهوم الذي أبدى تخوفا من جماعة الشواشين .

بالإضافة إلى شخصية البطل برهوم والشريفة زوجته، نجد شخصيات أخرى ساهمت في صنع أحداث اللثام (لعرج، البكوش، الفيلاي) أو الشواشين وهي جماعة من عمال المصنع يمثلون الطبقة الكادحة، لكنهم يمتازون بوعي معرفي على عكس تسميتهم الشواشين، وقد اسماهم "علولة" بهذا الاسم لأنهم كانوا ضد نظام السلطة خاصة ضد السائد في المصنع .

إن شخصيات لعرج، الفيلاي والبكوش هي مثال للتضحية وحب الوطن وتفضيل المصلحة العامة، خاصة أن تصليح آلة البرمة كان من تخطيطهم وتصميمهم، يقول برهوم: تهمينهم بالتشويش أما في الحق هما مخلصين يموتوا على وطنهم ومتمنين الخير والسعادة للعمال جنون ومتففين بناتهم على العاية حد ما يطيق لهم¹.

د- شخصية السي خليفة :

السي خليفة لاندوشين هو جار برهوم في العمارة، وهو من الشخصيات التي أطرت للفكر الإيديولوجي الذي سار عليه برهوم بطل المسرحية، فقد ألهمه ومدته بالأفكار السياسية وذلك من خلال تجربته في الكفاح المسلح والسياسي .

¹ - مسرحية اللثام ، ص : 172.

تمتاز شخصية السي خليفة بالحب والاحترام، فكان المرجع الأول الذي يقصده الجميع

رغم أنه كان إنسانا أميا إلا أنه كان يتمتع بوعي ورؤية سياسية، ويحدثنا القوال عنه :

سي خليفة كبير في السن وفات الستين وعاش في حياته مغامرات غريبة مقاديريه

وبشاوروه وبزوروه كالمرابط و اللي يلغي له الحكيم واللي مسميه لندوشين¹.

لقب السي خليفة بهوشي مين أو خليفة لاندوشين وذلك لأنه عاش في الفيتنام ، بعد أن

فر من الجيش الفرنسي وهذا ما جاء على لسان القوال:

دفتر من الجيش الفرنساوي والتحق بالفيتناميين دخل معاهم في المعارك وحارب فرنسا

و امريكا².

إن هذه الشخصية هي حقيقية في التاريخ ، فقد أراد "علولة" تمجيد هذه الشخصية

عن طريق السي خليفة وذلك اقتداء بمعلمه "بريخت" الذي اعتمد على التاريخ ومجده في

مؤلفاته .

لقد كانت شخصية السي خليفة نقطة مهمة في رؤية "عبد القادر علولة" ، فقد ساهمت

في تعزيز الفعل، حيث ساعد في تطور الأحداث، وذلك لأنه كان مؤيدا لفكرة إصلاح

البرمة فقد كان وسيطا بين برهوم ولعرج والبكوش، إذ أعطى "السي خليفة" الدفع في اتخاذ

القرار وإصلاح آلة المصنع، فقد كان السي خليفة والآخرين يقودون النقابة ويدافعون عن

¹ - مسرحية اللثام ، ص : 179.

² - نفسه، ص: 179.

حقوق العمال، فلا وجود للفرد إلا في إطار الجماعة، وهذا ما نلمسه في مسرح "علولة" المتأثر بالفكر الاشتراكي الماركسي حد النخاع .

لقد ساعدت هذه الشخصيات السي خليفة، البكوش، لعرج، على الكشف عن أهم جهاز في الدولة المتمثل في جهاز الشرطة، وذلك عن طريق الشخصيات الآتية (المفتش، الشرطي الأول، الشرطي الثاني). إضافة إلى هذه الشخصيات هناك شخصيات مثلت الواقع الآخر في المسرحية، إنها شخصيات (مسلكة ليام، قاصد الخير، الهادي، الطالب الهني) وهذه الشخصيات عكست بصورة جلية عالما آخر أرادته "علولة" أن يكون معاكسا للواقع المعيش أو الواقع المر الذي عاشه برهوم، وهذه الشخصيات كان لها نفس مصير برهوم، وهم من مروا بالتجربة قبله، وهذا يدل على أن ليس برهوم فقط هو المعني بالأمر بل هو مجرد عينه مرت بتجربة قاسية في المجتمع، بل هناك الكثير من العينات، وقد أشار إليها "عبد القادر علولة" في نهاية المسرحية وهي شخصيات أرادت العزلة عن المجتمع واللجوء إلى المقبرة لأجل الاستقرار .

برهوم: نقدم لكم أصحابي ... مسلكة الأيام ... طالب المهني، الهادي، وقاصد

الخير... وأنا تعرفوني ... دحام

السي خليفة: عايشين مع الموتى ؟

مسلكة الأيام: حتى واحد فيهم ما غاضه الحال

برهوم: نعم ... المدافن نصفناهم ... جيرانهم و سكنناهم ... عندنا كذلك بيوت فوق

المدافن

قاصد الخير: أحسن من الحجرة الزرقة

الهادي : قلعنا الحشيش ليايس غرسنا الورد وضرفنا الشجر

برهوم: راك تسمع في هذا الصمت السي خايفة ؟ ... شم ريحة الصنوبر .

طالب المهني: كل واحد بحرفته ... اللي يخدم هاك وهاك واللي يخدم بغير ما هو

مسجل في القطاع الخاص

قاصد الخير: كلهم جالوا من الشريكة لشريكة وكسبو تقاليد في الخدمة الرحاله¹ .

لقد جاءت شخصيات "عبد القادر علولة " بسيطة ومنقاة من الواقع الشعبي، تتميز

بمحدودية العلم والثقافة، لكنها تدافع عن الاختيارات الاشتراكية، فهي تؤمن بالعدالة

الاجتماعية والمساواة .

وعلى الرغم من شخصياته المستقلة نسبيا في اتخاذ القرارات و المواقف، فهي تعكس

جانبا من شخصية الكاتب ومواقفه المختلفة، حيث أنها شخصيات إنسانية تمتاز بالبساطة

والمواجهة الصريحة في طرح أفكارها وفرض آرائها وتمتاز شخصياته بثلاثة توجهات:

¹ - مسرحية اللثام ، ص : 225 - 226 - 227.

1- التوجه الاجتماعي:

و يقصد به علاقة الفرد مع الآخر في إطار ما أفرزته القوى الاجتماعية التي تحدد هويتها وتعكس صراعها من أجل الدفاع عن نفسها، في مواجهة الطبقة الأخرى التي تريد أن تضطهدها إضافة إلى هذا تحديد دورها الاجتماعي، وعلاقتها مع الآخرين في تحقيق التكامل الاجتماعي .

2- التوجه الثوري:

وهذا التوجه هو صفة من صفات الطبقة الكادحة دون غيرها من الطبقات ، وذلك من أجل الثورة على الواقع المعيش والدفع إلى التغيير، وهذا نابع من إيمان المؤلف بالإتجاه الماركسي الاشتراكي .

3- التوجه النفسي:

ويقصد به تلك الاستعدادات والسلوكات والرغبات والانفعالات المختلفة التي تحدد طبيعة الشخصية وتعمقها وتبلورها، لأن "علولة" عرف كيف يدخل في أغوار الحياة النفسية لشخصياته، فالشخصية ماثلة على أرض الواقع وواعية تغوص في مصيرها وتعتمد على النقد من أجل التغيير، لهذا صور "علولة" شخصياته على درجة كبيرة من التحدي، الناتج عن الوعي السياسي والاجتماعي وهي تتميز كذلك بالقلق والغضب في آن واحد ليعكس من خلال الواقع الجديد .

ومن هنا كان البناء الفني للشخصيات يخضع غالبا للبناء الاجتماعي الذي استمد منه "علولة" مسرحية " اللثام " ، فمعظم شخصياته بسيطة تصادفها في الواقع، ولكن الكاتب أضفى عليها الجانب الجمالي وحملها أبعادا إنسانية كبيرة في الدفاع عن الطبقة العمالية . ويركز المؤلف على الوصف الخارجي كثيرا حتى يخلق نوعا من الانسجام بين الفعل والقول، ومعظم أسماء شخصياته أسماء شعبية، تعكس صورة المجتمع الفقير الذي يحاول الخروج من التخلف، كما تتميز بشحنة من العواطف الإنسانية كالجود والكرم والعطف والإيثار، وكذلك بحيوية كبيرة لا يمكن للمرء تحديد مكوناتها وأسسها لأنها نابعة من واقع اجتماعي بسيط .

وتوظيف " عبد القادر علولة " لشخصيات بسيطة في واقعها الاجتماعي يعود إلى وعيه بواقعهم، وفهمه لحقيقة الصراع القائم ضد الظلم الاجتماعي، وأغلب شخصياته تتبع من الوجدان الشعبي، وهدفه في هذا هو التعبير عن فكرة التغيير التي ستقوم بها هذه الطبقة، فالكاتب يؤمن إيمانا راسخا بأن التغيير يكون بيد الطبقة البسيطة .

الحوار مسرحية "اللثام" :

الحوار وسيلة وأداة تواصل بين شخصيات المسرحية، وعن طريقة يتم الكشف عن مواقف الشخصيات ورغباتها، فهو بمثابة العمود الفقري للتعبير الدرامي، ولا نكون مبالغين إذا قلنا أنه بدون حوار لا وجود للحدث المسرحي فإذا >> ذكرت المسرحية ذكرت معها الحوار ... ذلك أن الحوار هو أداة مسرحية فهو الذي يعرض الحوادث ويخلق الأشخاص

ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها <<¹ وهذا يبدو طبيعياً باعتبار المهمة المسندة إليه في الواقع اليومي، فهو مادة الاتصال والتواصل، ولكن هذا لا يعني نقل الحوار اليومي والاعتيادي بكل ما يحمل من ضعف في السياق، كما أن العملية هنا لا تعني إنشاء خطاب رفيع، لا يتماشى ومقتضيات العمل المسرحي وإنما العملية أدق من هذا، ففيها اختيار وترتيب وحذف، وأيضاً صياغة على أسس موضوعية إذ أن <<هم الكاتب المسرحي أن يضع في فم كل بطل من أبطال عمله الكلام الذي يناسب طبيعته وموقفه وضعفه، ومختلف الظروف التي تتجاذبه المسرحية من كل جانب >>².

فالحوار في المسرحية هو الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية و يكشف عن أبعاد شخصياته المسرحية، ويمضي بها في اتجاه ذروة الصراع، فمن خلاله يحدث الاصطدام بين شخصيات المسرحية، وهو بمثابة المعيار الوحيد لتطوير الحبكة ووصف المناظر ومصاحبة الفعل المسرحي الذي يدور فوق خشبة المسرح أو خارجها >> الحوار في اغلب الظن كالشعر ملكة تولد أكثر من مما هو شيء يكتسب، وأن كان طول الممارسة والمرانة، له بالطبع أثر كبير في الوصول به إلى الجودة والإتقان؟ والرأي في أن الحوار ملك راجع إلى صفته الضرورية له، وهي: التركيز والإيجاز، والإشارة التي تفصح عن الطباع، واللمحة التي توضح المواقف <<³.

¹ - توفيق الحكيم : الفنان ، ص: 109.

² - ميشال العاصي : الفن والأدب مؤسسة نوفل ، لبنان، ط3 ، 1980 ، ص : 182.

³ - توفيق الحكيم : المرجع السابق ، ص : 109.

لكن هذه الصفة لا تنطبق على جميع الأدباء والمؤلفين، وذلك راجع إلى طبيعة كل واحد منهم، إذ نجد من يميل إلى الإفاضة والاسترسال والوصف، كما نجد من يتصف بعكس ذلك، فالحوار عند "علولة" مثلا يعبر عن الشخصية ليكشف عن حقيقتها وتطورها من خلال تطور الحدث، وكذلك يصور فكرة الكاتب ورؤيته للأشياء ومواقفه من الأحداث وما يبتغيه من أهداف. ولا تقف وظيفة الحوار عند هذا الحد، بل تتجاوزه كثيرا لأن "عبد القادر علولة" يهدف من خلاله إلى خلق جو ملحمي يساعد على استيعاب الواقع بطريقة واعية، ولهذا جاء في خطابه المسرحي الكثير من التقريرية الوصفية، على الرغم من أن المؤلف يفضل الحوار المحسوس عن التجريدي المدرك، لأنه يرى بأن الفن في الواقع يتطلب ذلك، أي الواقعية في الحوار والابتعاد عن الغموض .

والحوار عند "عبد القادر علولة" يسير وينمو نموا تصاعديا مع تطور الشخصيات نفسها، ويميل إلى الخطابية بحيث يعكس مستواها الفكري وتحديد أبعادها المختلفة ونظرتها للمستقبل، لهذا ابتعد المؤلف عن الحشو حيث كانت الجمل الحوارية قصيرة وموجزة مركزة وموحية ذات مدلول فكري خالية من الثثرة، وتكمن وظيفتها في كشف الصراع وتحديد ملامح الشخصيات والكشف عن الحكمة وهذا ما نلمسه في مسرحية " اللثام " من خلال هذا الحوار :

شريفة: هملا هذو النقابيين

برهوم : عندهم رجل في النقابة و رجل برا

شريفة: وأنت واش حاجتهم بيك علاش يبحثوا عليك ؟

برهوم: البرمة الكبيرة اللي تغسل وتعجن الحلقة راها خاسرة، بغاوني نصنعها راهم
يمشوا في الدعاية ويقولوا برهوم ولد أيوب الأصرم عفريت في الميكانيك، غير هو اللي
يطبق يصنعها¹ . فمن خلال ها الحوار تم الكشف على الحكمة وإظهار الحقائق
وأصبحت واضحة للملتقى القارئ / المشاهد.

إن الحوار في مسرحية اللثام عمل على تطوير الحكمة، حيث قام بمعالجة قضية
اجتماعية لهذا جاءت أغلب حواراته ذات بنية سردية من حيث الشكل، وهدف علولة من
ذلك هو تغريب الأحداث التي تتطلب جهد أكبر من الممثل لمعالجة الدور وحتى يجعل
المشاهد يشارك فيها فعلولة يهدف إلى النقد الاجتماعي نتيجة دعوته الدائمة لتكسير
القبالب الأرسطية متأثرا بـ "بوتولد بريخت" والتي اقتفى أثرها من خلال تجربته التي كانت
تحاول أن تعود إلى التراث المحلي لاستلهام خصائص " مسرح جديد " يهدف إلى كسر
الطابع التقليدي من خلال تحرير الشخصيات، فقد كان الحوار مجرد أداة لنقل الأحداث
وأحيانا أخرى تدخل شخصية القوال سردها

القوال : بعد شهر خرج برهوم ولد أيوب من السجن ... ما وجد حد عند الباب
يستنى فيه ... قال المزية ندخل عليهم غفلة، نخلعهم ... دار الرزمة على كتفه وزاد فيه
... رهب في البداية من حس المدينة والشارع الكبير. خاف يقطع الطريق كاللي تلف

¹ - مسرحية اللثام ، ص : 168.

حتى قطعة الشرطي ... قبضه من الذراع وقال له ... لو كان قعدت لهيه تحرث وتفلح ماشي خير... منين جاي أنت برزمتك ؟ جاوب برهوم من حمام المسخوطين ... لما بعد على السجن دار يشوف فيه باش يودعه روش وضرب شطحة خفيفة¹.

إن الحوار في مسرحية " اللثام " يعول عليه أيضا في رسم الشخصيات، حيث يبين لنا ما يدور في نفس الشخصية وفكرها، فالحوار القائم بين " السي خليفة " وبرهوم قام بعدة وظائف، حيث تزامن دخوله مع بداية تأزم الحدث، فكان مطورا له من جوانب أخرى، بمعنى وجود نوع من تناوب الحديث بينهما عن البرمة

السي خليفة : النظام سر النجاح .

السي خليفة: ادرسنا محيط البرمة والباقي عليك تفضل

برهوم : ... أنت تتكلم وأنا نتخايل في نفسي في معركة نهاجم بالرشاش ونحتت في

العديان.

السي خليفة: معركة نعم والبرمة مرحلة من المعركة² .

فحوار هاتين الشخصيتين، هي طريقة لتوضيح دخائل نفسية تحملها، لاسيما في ما يخص موقفها من البرمة، حيث كانا يريدان إصلاحها، وبالتالي اتضح جانب آخر للحوار هو إبراز موقف المؤلف، وما أراد الوصول إليه من خلال الأحداث .

¹ - المصدر السابق، ص : 218.

² - نفسه ، ص : 182.

إن شخصيات "علولة" عبر مسرحية "اللثام"، تتميز بازدواجية أدوارها، فأحيانا تكون وفق المنهج الأرسطي وأحيانا وفق المنهج الملحمي، كما أن "علولة" حاول تقريب شخصياته المسرحية من الواقع حتى صارت جزءا منه بل تعدت ذلك وصار القارئ يراها كشخصيات مثالية فحواره جاء في بعض الأحيان متناقضا مع الشخصية، من حيث مستواها العلمي المعرفي أو الاجتماعي أو الثقافي الفكري، فنرى العامل البسيط لديه مستوى معرفي عال يفوق مستواه الثقافي، ولنأخذ مثلا "السي خليفة" في حوار "برهوم" حينما يتحدث إليه قائلا:

السي خليفة: "هدفهم نبيل و عندهم الحق

برهوم : حتى هو قالو: يفصلوه ... ناويين يحفروا آبار

السي خليفة: مصنعك في خطر ... ما يجيبوا صانع للبرمة ما يوفروا الوسائل الضرورية للمصنع هذا اللي يظهر إذا حلت ... ناس داخل و خارج المصنع يخدموا ضد المصلحة العامة، راهم ضاغطين على مصيركم وعلى مؤسستكم ... ناس فيهم اللي يخدم القطاع الخاص الوطني، اللي يخدم رأس المال الأجنبي.

السي خليفة: الإداري اللي جاب لنا الرسوم وخبرنا بالمشروع هو اللي يستكلف بالقرعة

... يقلع وحدة من سخانات المكاتب¹.

¹ - المصدر السابق، ص : 181-182-183.

فالمسرحية تتسم بالواقعية، ابتعد فيها المؤلف عن الغموض واللبس واستعمل لغة بسيطة فيها كثيرا من التقريرية، ويمكن اعتبار المسرحية ملحمية، ولكن في صورتها الجديدة التي تتلاءم مع الوضع الاجتماعي الجديد حيث قدم المؤلف صورة كفاح شخصيات " اللثام" ضد الاستغلال والبيروقراطية والإهمال والتعسف ودعى بذلك إلى التضامن في إطار السياسة الاشتراكية، وقد جاءت بعض المقاطع الحوارية طويلة، وهذا راجع للنفس الطويل الذي يمتلكه "علولة" والهدف من وراء ذلك هو التعريف بالشخصية أو إيضاح جانب لقضية ما، ونرى ذلك في مواقع عدة من المسرحية:

الشريفة: قضية كبيرة هذي يا برهوم ... الجهاد يا برهوم الجهاد ... اليوم الطايح أكثر من الواقف ... اليوم البيت تتجفف بالدم ... قابل أنت الطاقة وأنا نوقف عند الباب ... سقم روحك يا ولد الغوالم ... الدم اللي ماسالش عندنا هذو ثلث أعياد يسيل اليوم يا ولد الأبطال ...

برهوم: يا مرأة أتهدني سخن فيك الدم وراكي باغية تكلمي عليا ...القرعة هذي اللي سلحتيني بها لو نرميها نروح معها جسدي ذاب طفى راح ما بقيتش نحس فيه شوفي فيا كاني ساكن في بن آدم آخر شوفي للقرعة شوفي كيف ترقص وحدها ...¹ .

¹ - المصدر السابق، ص: 168-169.

إن طول الحوار أو قصره يكون مرتبطا عادة بطبيعة الشخصية وموقفها، وكذا تطور الحدث على أننا نجد أحيانا نوعا من الإسهاب، وذلك راجع إلى طابع المسرحية الذي يقوم على السرد والحكاية، ولكن دون الخروج عن طابع الدراما، بمعنى الجمع عن أحداث ماضية دون الانقطاع عن معايشة الحدث الحاضر ونجد ذلك في:

السي خايفة: السي خايفة عينيه حفاو ... و قراوه بالفيتامية.

المرضة: روي نشوف " واش يقولوا العمال على ... البوخارية ؟

الفيلاي: المصنع يغلي في هيجان... العمال تسلم على بعضها بعض تحت طواقي الإدارة كاللي نهار العيد راهم يتغافرو ... اللي يخدموا بالليل نصهم قعد ما بغاوش يخرجوا وتبرعوا بربع سوايع خدمة ... قالوا باش يساندوا ولد الغوالم وبيبنوا موقفهم ... المكتب النقابي مال من جيھتنا قالوا ، الاسبوع القادم بيعثولك رسالة شكر رسمية.

لعرج: بعد مارفعوك جماعة الأمن والوقاية البرمة قعدت تمشي قيمة ربع ساعة ... العمال كلهم حبسوا الخدمة باش يسمعوا حسها ... كأنهم دايرين دقيقة الصمت ... خصارة ما حضرتش ... هياجان كبير اليوم في المصنع على البوخارية ... الورشات من جهة في الاحتفال والغدارة من جهة الأخرى في جحيم ... وحود يضحكو آخرين يجروا وحود يعايروا وآخرين متغاشيين

البكوش : واحد قالهم إذا باش تبيعوا المصنع هذا الوقت اقفروا مدام السوق سخون قبل ما يطيح الدينار: واحد قال لهم تكروه للمريكان كان صح فني يدخل لنا العملة الصعبة

... خرايب كبار ظهوروا والبرمة خلطت الحماء ... الشلق طائر من كل جبهة وطريق... في المكاتب العجب ... اطلقتني نطلقك ... تشكي بيا نفضحك اللي يقول تخريب و اللي يقول تشويش و اللي يقول أنا نهشت وأنت بلعت .

الفيلاي : واحد من الإداريين قال لهم ... العمال راهم ضد الميثاق الوطني ... حابين يزيدوا يقووا في إنتاج الورق معناه يزيدوا يطمعوا البيروقراطية بالكاغط .

المرمضة : خلوه يريح ... غدوة إن شاء الله احكواله الباقي ... اسمحيلي يا أختي نعطيه الدواء ... الطبيب راه جاي

السي خليفة : نزيدوا نعدوا معاه خمس دقائق ونروحوا ... برهوم ... شرفتنا ... ولو عدموك نجحت المهمة ... العمال مفتخرين بيك ... اللي كانوا على باب الطرد يشكروك ... كلهم عارفين واش وقع ... عارفين ياللي بعدها سلموك رجال الأمن والوقاية للمستوصف دخلوا عليك وحود وسوطوك ... ما تخافش يجبدوهم العمال واحد وري واحد ... العمال معولين ...

المرمضة: الطبيب راه جاي اسكتوا، اسكتوا لا يزعف عليا ... أيا خاوتي من فضلكم خلوا المريض يرتاح ... أيا... اخرجوا¹.

وهكذا استطاع علولة من خلال هذه المقاطع الحوارية الجمع بين الماضي والحاضر فهو حينما جعل شخصيات الفيلاي أو السي خليفة، أو لعرج أو البكوش، يتحدثون عن

¹ - المصدر السابق ، ص : 193-194.

حادثة ماضية جرت كاملة أمام أعيننا لدرجة الإحساس بالألم، ليصل بنا تدريجيا في نهاية المقطع إلى سرد أدق التفاصيل حول ما جرى في مصنع الورق عن طريق الحوار السردى.

الصراع في مسرحية "الثام":

إن الصراع هو شكل جمالي فني يعبر عن التناقضات الحاصلة بين الشخصيات عن طريق، والصراع الدرامي هو صراع إرادات لأن هدف كل شخصية تحطيم إرادة خصمها. فمن خلال تفاعل تلك الشخصيات مع الحدث ينشأ الصراع الدرامي بسبب تناقض الشخصيات فيما بينها واختلاف نظرياتها للواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي.

فالصراع هو المحرك الرئيس لعناصر التناقض والتي بدورها تمنح الحيوية والتنوع لكل الإبداعات الفنية، فهو يحدث أو يقع عندما تتطور الأحداث نحو هدف معين، فالمؤلف عندما يجعل شخصياته تتصارع من بداية الحكمة لنهايتها، وما يحدث على امتداد هذه المسافة يكون فيه تقلب الأحداث صعودا نحو الذروة، بكل التعقيدات التي تشملها الحكاية من تأزم تجعل إحدى قوى الصراع توشك أن تهزم الأخرى، وفي النهاية تنتفج الأزمة ويتم حلها، حتى لا يجعل المشاهدة يتفطن لأي حدث مسرحي غير مكتمل .

وعليه فالصراع يعد أحد أهم الركائز الدرامية التي تؤسس عليها المؤلف بناءه المسرحي، حتى يجعله أكثر قدرة على تحمل الموضوع الذي يتطرق إليه للتواصل مع

المتلقي، إن الصراع في مسرحيات "علولة" ظاهرة سواء عند القارئ أو عند المشاهد، فهو دفاع عن الطبقات العمالية والطبقات الكادحة انطلاقاً من إيمانه القوي بوجوب نشر العدالة الإنسانية والاجتماعية وذلك عن طريق تقديمها ثم نقدها و بعدها عرض الحلول الممكنة.

إن مسرحيات "علولة" هي مسرحيات تهتم بالعلاقات الإنسانية والاجتماعية التي تربط الفرد بالفرد والفرد بالمجتمع، وبالتالي فالصراع الدرامي هو صراع اجتماعي يستلزم علاقات صدامية بين طرفين أو أكثر فجل صراعات "علولة" المسرحية تتبع من إيديولوجيا صراع الطبقات والفلسفة الماركسية، فهو يعالج قضايا المجتمع وذلك عن طريق تعريتها عبر نصوص نقدية، تتصارع فيها شخصيات متباينة اجتماعياً مثل: العمال، الفلاحين، صراع الفقراء ضد طبقة المستبدين، البرجوازية، أصحاب العمل، السلطة ... وهذا نابع من إيمانه الراسخ بالمسرح البريختي ورفضه القاطع للمسرح الأرسطي فالمسرح عند "علولة": >قادر ليس فقط على إثارة الأحاسيس والأفكار المسموح بها في العلاقات، بل يولد أفكار أو أحاسيس تعتبر ضرورية لتغيير الظروف التاريخية <<¹.

إن مسرحية " اللثام " هي نقل لصراع حقيقي تعيشه الطبقة المقهورة في المجتمع إلى خشبة المسرح، فهي صراع الفرد ضد القوى الخفية، يجسد فيها "علولة" مواجهة الفرد

¹ - عبد الرحمان بن زيدان : برتولد بريخت ، ونقد الدراما التقليدية مجلة البيان مجلة ثقافية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت ، العدد 232 ، مارس 1998 ، ص : 22.

العامل البسيط قوى الاستبداد، فعلولة في هذه المسرحية يجسد رؤيته الإيديولوجية حيث يدعو لفكر اشتراكي يخدم المصلحة العامة، فالمسرحية هي حمالة للتناقضات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وبالتالي فإن التصادم بين النزاعات والرغبات والأفكار يؤدي إلى نوعين من الصراع :

أ- داخلي :

ويكون هذا التصادم في ذات الشخصية من خلال تصرفاتها وسلوكاتها مع الحدث، في اتخاذ الموقف أو في التردد فيه، ومحوره شخصية برهوم الذي كان يحمل هم المصنع ومشكلته، بحيث أصبحت آلة المصنع هاجسا له في الواقع، مما جعل الإرادة شيء والتطبيق شيء آخر، بسبب العوائق التي تكمن في المجتمع نفسه، لكن هذا الصراع لم يصل إلى درجة التصادم.

ب- خارجي:

ويكون بين شخصين متناقضين، وعند " عبد القادر علولة " نرى الصراع في مسرحية اللثام بين رؤيتين وفكرتين مختلفتين من الواقع الاجتماعي، ويتجلى ذلك في مواجهة برهوم وكل من يحمل معه الأفكار والمبادئ النضالية نفسها في المسرحية (لعرج، البكوش، الفيلاي، السي خليفة) ضد الإدارة، فهذا الصراع هو تصادم الأفكار والمشاعر، مما يعطي أهمية كبرى للمضمون الإيديولوجي والاجتماعي في تشكيل العمل الفني بأبعاده

الجمالية والفكرية في توضيح الصراع الطبقي وهو ما دعي إليه "بريخت" في ضرورة الالتزام بعرض القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية في الفن.

والصراع في مسرحية اللثام لا يصل إلى درجة الاصطدام، إذ بعد كشف كل عيوب السلطة ينسحب البطل "برهوم" في المشهد الأخير إلى المقبرة ويهرب متسللاً إلى داخل القبر، بحيث ترك الكاتب "عبد القادر علولة" غموضاً حول الصراع من ناحية والنهاية من ناحية أخرى، حيث نلمس نهاية مفتوحة ظلت فيها مصائر الشخصيات غامضة وهذا لا يعد ضعفاً عند البطل، بل هو انسحاب من ساحة الصراع بهدف استرجاع الأنفاس والاستعداد للخوض في صراعات أخرى، وعلى المستوى الفكري لا يعني هذا الفعل تقهقراً عند المؤلف، فالنهاية المفتوحة كان لها دلالة رمزية إذ أنها تدل على الأمل رغم أن المقبرة هي نهاية الإنسان، لكن "علولة" صورها بمثابة المستقر الهادئ للبطل برهوم وللشخصيات التي مرت معه بنفس التجربة هذا ما جاء على لسان برهوم:

>> برهوم، نعم ... هذا الناس كانوا عاشين شهر في كوخ وشهر في حمام وشهر تحت الباش وشهر في القصدير ... بغاوا ايبدلوا في نفس الوقت يستقروا شوية ... في الحق بغاوا يجربوا كل واحد حسب مصايبه ... انا باش نوجد من جديد الثقة في نفسي، نوجد القوة الفكرية اللي تسمحلي نشبط مرة ثانية في الحياة ... نلصق في الحياة نتغلب على الإهانة اللي ساكنتني ونوجد كرامتي من جديد هذي التجربة بينت لي بلي الإنسان

حامل معاه محيط....بحر واسع من الطاقات ومهما كانت الظروف ولو هبط إلى أسفل

الوجود قادر يوجد فتحة ... يوجد حل و يصعد من جديد قادر يصبح لا يؤخذ <<¹.

إن الصراع في مسرحية " اللثام " هو صراع متكون من مشاهد مستقلة عن بعضها البعض، كل مشهد يتولد فيه صراع بين الشخصيات إلى نهاية المشهد، ويليه المشهد اللاحق ليتولد فيه صراع آخر، ونرى أن هذا الصراع يقع بلا تصادم، و هذا فعل مقصود من طرف المؤلف، فهو يوجد شخصيات ويلبسها أدوارا لها مثيلاتها في الساحة الاجتماعية أو السياسية تتصارع فيما بينها كاشفة عن الحقائق دون إعطاء الحل والخلص النهائي، ويتجلى لنا ذلك في صراع برهوم والشرطي.

2- العرض في مسرحية "اللثام":

لقد اشتغل "علولة" على توظيف الموروث التراثي في مسرحية " اللثام "، فاكتمبت 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 إطار القاعة الإيطالية التي أعاققت تطور هذه المسرحية، والتي كان "علولة" يحاول باستمرار توظيف القوال والحلقة لكسر الإيهام من جهة والعودة إلى الأصول الأولى للاحتفال عند عامة الناس من جهة ثانية.

¹ - مسرحية اللثام ، ص : 229.

تبدأ مسرحية اللثام بأغنية شعرية، تستمد إيقاعاتها من التراث الشعبي فاكتسبت المسرحية الطابع الاحتفالي، الذي تجتمع فيه الكلمة المعبرة بالإيقاع الشعبي وهذا من قناعات "علولة" فيقول >> إذا الشعب البسيط لم يتردد كثيرا على المسرح، فلم لا يذهب المسرح إليه <<¹.

فالجو الاحتفالي يمهد لبداية المسرحية كما يجذب المشاهد لمتابعة أحداثها، هذا من ناحية أما من ناحية أخرى فقد عملت هذه الأغاني الشعبية على فصل الأحداث عن بعضها البعض، فبمجرد أن يصل الفعل إلى قمة التأزم تدخل الفرقة لتؤدي مقطعا غنائيا وهذا لكي لا يبقى المشاهد تحت تأثير الفعل المتواصل، فالأغاني التراثية ساهمت في تكسير الفضاء التقليدي والإيهام المسرحي وهذا ما يسمى بكسر الجدار الرابع .

كما وصف "علولة" الحلقة وهذا من خلال محاولته إيجاد أساليب جديدة لخطابه المسرحي، فكانت الحلقة وسيلته للخروج عن الفضاء الإيطالي الذي كان بالنسبة إليه مجرد فضاء يفرض بعدا أحاديا أثناء العرض، فالحلقة فضاء يسمح بتعدد الأبعاد، ذلك أن العرض يصير من خلال هذا الفضاء متعدد الرؤى ويسمح بمسرحة القول.

يرى "علولة" بأن الحلقة هي بمثابة الوسيلة التي تحقق الفرحة للجمهور، وهذا الشكل الفرجوي هو ميزة تميزت بها عروض علولة >> إن الفرق بين مسرح "علولة" وبين المسرح

¹ -JAWIDA KHADDA :.EXISTE. T IL UN THEATRE ALGERIEN ، ELEMENT DE REFLEXION ET D' HISTOIRE، CASSANDRE HORS SERIE N 03- théâtre du monde arabe، L'.institut du monde arabe ،janvier ،1999 ،p: 27.

الأرسطي وتجلياته الأوروبية المعاصرة هو هذا الشكل الحلقي في الفرجة كما نجده في السامر الشعبي فالجمهور حول العرض المسرحي وليس أمامه <<¹ فحركة الممثل في إطار المسرح الحلقوي هي أفضل وسيلة للتعبير عن الفضاء المكاني، فحركته تساعد على تقطيع النص ومنع الإيهام، ونجد "علولة" يجسد هذا في مسرحية " اللثام " فنلاحظ أن حركة الممثلين كانت بسيطة بساطة النص المسرحي، فنجد أن معظم حركاتهم التمثيلية تركزت في وسط الخشبة بحيث كان الممثلون يصنعون نصف حلقة (دائرة) فجاءت حركاتهم التمثيلية ذات مرجعية تراثية وظفها "علولة" كفضاء قديم / جديد، وذلك لقربها من ثقافة وأصالة المشاهد الجزائري وهذا نابع من تشبع "علولة" وقراءاته المتعددة في الموروث الثقافي المحلي والعالمي، ومن ثم الواقعية التي ميزت كتاباته بترصدها الواقع المعيش، من خلال تعمقها في هموم الشعب ومشاكله اليومية، فكانت الحلقة عند "علولة" وسيلة لإقامة جسر تواصل مع الجمهور، وهذا ما يؤكد "علولة" نفسه في هذا الصدد بقوله: <<عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديد الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول وخروج الممثلين ... كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة ولم تبق هناك كواليس وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين،

¹ - احمد إسماعيل : مسرح عبد القادر علولة ، مجلة إبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، العدد الرابع ، أبريل 1994 ، ص : 26.

وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط الجمهور بين فترتي أداء لشرب سيجارة دون أن يتعجب لذلك أحد¹.

ومن سمات التراث الظاهرة والبارزة في مسرحية " اللثام " توظيف الكاتب لشخصية " القوال " أو الراوي، فهذا الأخير مرتبط بالحياة اليومية للشخصيات، فهو يظهر للعيان وبكل سرور وينقل للمشاهد جميع التفاصيل ويزوده بالمعلومات والخلفيات عن أحداث المسرحية، وينتج عن ذلك فعل سردي تكون فيه الغلبة لرواية الحدث، وينتج حتما أرضية للسمع، فامتزاج القوال بمفهومه التراثي والمتمثل بمفهومه الأرسطي ينتج لنا شخصية مسرحية جديدة البناء، وإن هذا التزاوج يفرض بالضرورة نوعين من الإرسال، الأول سردي يعتمد على طاقات المشاهد السمعية، والثاني يعتمد على الحوار والسرد لتقديم شخصياته المسرحية، وذلك لوصف أبعادها وصفاتها، وقد استعمل هذه الطريقة تشويقا لرؤية البطل وإخباره مسبقا بما سيقع له، ويعد هذا بمثابة تغريب الشخصية، أي أن الممثل يقدم الشخصية دون الإندماج فيها، وحتى لا يجعل المشاهد يتعاطف معها وهذا تأثرا بنظرية "بريخت" المسرحية.

إن الأداء التمثيلي في مسرحية اللثام يقترب من الأداء الملحمي، إذ يطلب من الممثل أثناء أدائه لدوره أن يتذكر أنه يمثل فقط ولا علاقة بما يجري من أحداث سوى خارجيا أو ظاهريا.

¹ - عبد القادر علولة : مداخلة في المحاور للمؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح ، برلين الشرقية ، 15 إلى 21 نوفمبر .

نجد الأداء التمثيلي في اللثام بمزج بين التيار الملحمي تارة والتيار النفسي تارة أخرى، فنجد الشخصية الرئيسية للمسرحية لبرهوم الذي أخذ دوره الممثل سيراط بومدين يميل للتيار النفسي في تمثيله، حيث كان أداءه طبيعياً فوق الخشبة، فسيراط بومدين - رحمه الله- لم يكن مندمجاً تماماً في الدور، وذلك كي لا يؤدي إلى إيهاام المشاهد رغم أننا نجده أحياناً مندمجاً مع الشخصية فهو لم يكن في فرقة القوالة، وعدم حضوره مع بقية الممثلين الساردين يؤكد معاشة البطل أحياناً للشخصية .

الديكور في مسرحية "اللثام":

لقد اعتمد عبد القادر علولة في مسرحية " اللثام " ديكورا بسيطا ، فهو لم يكن يريد أن يجعل منه عنصرا مولدا للإيهاام والاندماج، ولم يجعل المشاهد أن يذوب في سحر الديكور وأشكاله المتعددة وألوانه الزاهية، بل كان يصب جل اهتمامه على الممثل، وهذا من إيمانه العميق برؤية "برتولد بريخت" الذي يرى بأن >> الممثلون يشكلون بالنسبة لمصمم المنصة أهم عناصر الديكور <<¹. فقد كان "علولة" يعتمد على الممثل اعتمادا كبيرا.

اعتمد المخرج في مسرحية اللثام على فضاء الحلقة كديكور يتوسطه مجسم من النحاس، يرتفع بطول مترين ونصف وهو مرتكز على أرضية خارجية متحركة شكلها نصف دائرة تستعمل كمنصة للعرض، وقد عبر هذا المجسم عن عدة مستويات في

¹ - برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي ، ص: 188.

الديكور استعملت خلال العرض، فكان الديكور في الجهة العلوية منه يمثل البرمة، وفي هذه الجهة مثلاً قام كل من "العرج" و" فيلاي" و" البكوش" بحمل " برهوم الحشام" إلى أعلى الديكور، حيث جلس وكأنه يصلح الآلة المعطلة " البرمة"، كما أنه قام بوضع بعض القضبان الحديدية للدلالة على السجن مع إضافة بعض الإشارات السمعية الدالة على وجود أناس يتحدثون فيما بينهم كما هو الحال في السجن أثناء الزيارات العائلية >> إن تمثيل المكان يتم من خلال عمليات بصرية كلامية <<¹، كما عبر عن المقبرة بعمل فتحة في وسط المنصة ووضع فوقها قطعة من الرخام .

كما لجا إلى العمليات البصرية-الكلامية في التعبير عن الغابة والمنزل والمستشفى فكان الكاتب/المخرج يلجأ إلى بعض الإشارات الموجودة في الحوارات داخل المسرحية للإشارة إلى مكان وقوع الحدث دون أن يجسده على منصة العرض، فلجأ أحياناً إلى القول الذي وصف لنا الغابة التي ولد فيها برهوم، كما وصف لنا منزل برهوم والشريفة وأيضاً منزل السي خليفة، إضافة إلى المستشفى وذلك عن طريق بعض حركات الممثلين.

الإكسسوار في مسرحية "اللثام":

إن أهم إكسسوار ميز عرض مسرحية " اللثام" هو اللثام، الذي اتخذ منه عنواناً لعرضه، وكانت له عدة ، فاللثام تستعمله المرأة المسلمة لتغطية الوجه، ويستعمله اللص

¹ - جيمس ميردوند : القضاء المسرحي ترجمة د : محمد السيد ، الحسين علي يحيى ، حسين البدرى ، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات ، مسرح 15 ، مطابع المجلس الاعلى للآثار ، الطبعة 1 ، 1987 ، ص: 36.

للسر على فعلته، وله عدة استعمالات تشترك كلها في عملية الإخفاء، لكن المخرج كان له هدف آخر من وراء لجوءه للثام ورؤية إيديولوجية يدعو من وراءها للنضال، فاستعمل برهوم وأصدقائه الجدد للثام ما هو إلا دعوة صريحة إلى النضال السري من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية ومواجهة القوى الظالمة، وذلك في إطار رؤية "علولة" الاشتراكية.

كما استعمل المخرج إكسوار العصا، وأعطى لها دلالات كثيرة في العرض فقد استعملها " القوالة " خلال تمثيلهم ، كما كانت تستعمل أحيانا كبندقية حيث يساق أيوب إلى السجن وأحيانا تستعمل وكأنها رضيع بين أحضان " بلقايد "، كذلك البندير التي يستعمل كآلة موسيقية ، لكنها يتحول أحيانا إلى مقود للسيارة.

الأزياء:

أما فيما يخص الأزياء فقد استعملها المخرج كوسيلة للتعريف بالشخصيات ومساعدة المشاهد على فهم المسرحية بصورة صحيحة، فكان اللباس عند أبطال المسرحية يعكس مظهرها الخارجي، وطبقاتها الاجتماعية، فأبطال اللثام هم عمال بسطاء من الطبقة العمالية الكادحة.

أما لباس القوالة فقد تميز بالأشكال الجميلة، وهذا محاولة من المخرج لخلق جو احتفالي خاص بالقوالة، وفيما يخص أزياء برهوم وأصدقائه الجدد في المقبرة فقد تمثلت في معاطف بيضاء اللون بدون أكمام.

تعتبر مسرحية " اللثام " بمثابة محاولة المزج بين الملحمي والدرامي وهذا مقارنة بـ "الأقوال " و "الأجواد " ، لكن مع محاولة المؤلف ألا يوقع القارئ / المشاهد في الإيهام والاندماج، بل حرص على أن يبقيه يقضا فطنا لأحداث المسرحية، وذلك بهدف الإصلاح عم طريق عرض الداء الذي تقشى في المجتمع فأعطى المؤلف أعراضه وإبعاده ودوائه، فالتزم بإبراز المشاكل الاجتماعية التي يمر بها المجتمع الجزائري في تلك الفترة كالفقر والامية والطبقية واستغلال الطبقة البرجوازية، ونقد في ذلك المظاهر السلبية التي كانت مصدرا لها كالوصولية والبيروقراطية.

فالمؤلف/المخرج " عبد القادر علولة" كان واقعيا اشتراكيا فهو " يصور أو يعكس الواقع >> وأن يكون واقعيا من حيث وصف المجتمع المعاصر، كما تطالبه- من جهة أخرى- بأن يكون واقعيا اشتراكيا ويعني هذا من الناحية العلمية، أن يعيد إنتاج الواقع موضوعيا، ولكن ينبغي له أن يستخدم إبداعه كي ينشر الاشتراكية>>¹.

لقد جاءت مسرحية " اللثام " محاولة من الكاتب/المخرج وضع تزواج بين الموروث الثقافي الشعبي من خلال تجربة الحلقة والقوال وبين عناصر المسرح الكلاسيكي لبناء مسرحيته، فكانت بمثابة الانطلاق من المحلية بوسائل العرض العالمية.

¹ - شاييف عكاشة ، نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر ، ج2، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ط، د ت ، ص:06.

الخاتمة

الخاتمة:

لم يكن ظهور الدعوات التنظيرية والإبداعية والنقدية للمسرح العربي المعاصر الداعية إلى البحث عن شكل عربي خالص للمسرح في منتصف الستينات من القرن الماضي أمرا غريبا عن المسرح، فلقد تبين لنا من خلال المسرحيات أنه وليد معطيات موضوعية، وليس أمرا طارئاً بل هو امتداد لها جس ما انفك يعبر عنه ممارسو هذا الفن منذ مارون النقاش في أول تجربة لنقل المسرح الأوروبي إلى البلاد العربية.

إن مسألة البحث عن الشكل المسرحي العربي كان بدافع ملائمة هذا الفن مع الخصوصية الثقافية العربية، ومع الذوق العربي، ومخافة الانسياق وراء أشكال غريبة تكرر الهيمنة والاستلاب والتبعية الثقافية للغرب، بحكم أن هذه الأشكال الغازية ترتبط بمراجع فكرية وجمالية تتعارض مع المراجع الفكرية والجمالية للإنسان العربي، كما أن تحقيق الشكل المسرحي العربي مشروط بعدم الانقياد إلى مستلزمات الجهاز الفكري والجمالي للمسرح الغربي، وتحقيق نوع من التواصل بين الممارسة الإبداعية العربية الراهنة والأشكال التعبيرية العربية التراثية الأصلية.

وقد حاولت هذه الدراسة البحث في مظاهر تأثير المسرح الملحمي البريختي بتقنياته الفنية الكتابية والركحية في المغرب العربي، والكشف عن تجلياته الفنية والجمالية من خلال دراسة وتحليل النصوص والعروض المسرحية دراسة تشريحية لأبنيتها الفنية وتقنياتها السنوغرافية، وذلك باقتحام هذا المسرح مرحلة تجريب الأشكال والاتجاهات



كالحلقة والراوي والاحتفال والديوان وتطويعها لتلاءم واقع المتلقي - القارئ/المشاهد -
العربي المعاصر.

ومن جملة النتائج التي توصل إليها هذا البحث :

1. انطلق الكتاب المسرحيون من أرضية متشابهة ضمت في طياتها مجال تلاقح

خصب مع الآخر، لكن نتائج هذا التلاقح على المستوى الفكري والفني عرفت

الكثير من التفاوت الناجم عن تفاوت في الوعي وتباين في حدود الحرية في

مختلف البيئات، لأن الواقع يشكل مرجعية هذه الأعمال.

2. تعد سمة العودة إلى التراث سمة غالبية ميزت الأعمال المسرحية التي تنتمي إلى

هذه المرحلة، ولكن الهاجس الأساسي في هذه العودة هو تأصيل المسرح العربي

بعمامة والمغربي بخاصة، والبحث عن هوية عربية لهذا المسرح شكلا ومضمونا،

ولهذا فإن الانطلاق من التراث يدعم محاولات إرساء قواعد ودعائم للمسرح

المغربي.

3. نهل الكتاب المغاربة من المناهل الشعبية بهدف التأصيل، وقد اختلفت طبيعة

توظيف التراث من كاتب إلى آخر مما أدى إلى تمايز التجارب وخصوصيتها لما

يحملة هذا الموروث الشعبي من أثر في نفوس الناس وبما يستطيع إحداثه من

تواصل بين مختلف أطرافه، فهي مصادر مدت المسرح المغربي بعباء لا ينفذ

وبمقومات هوية فنية وأدبية، هي مصادر إلهام وإثراء تضيء مجالا واسعا لمقاربة

القضية التأصيلية من منافذ متعددة في الإبداع والتلقي والتفاعل والتواصل بأسلوب فرجوي له القدرة على تحريك الجماهير وشد انتباهها ودفعها إلى تغيير ظروف حياتها وواقعها.

4. عكست بعض الأعمال المسرحية المغربية الكثير من الظروف الذاتية التي تتم عن اختلافات على مستوى هذه المؤثرات الذاتية والفنية، فليس من الصدفة أن تجد النظرية الملحمية صدى في مختلف بلدان المغرب العربي.

5. جمع الكتاب المسرحيون المغاربة بين فنيات المسرح البريختي وخصائص الهوية العربية ومميزاتها، فلم تظهر الجوقة إلا في عباءة عربية وهو الراوي أو القوال.

6. اتكاء هذا التأثير دائما على التراث لتحقيق غايات عديدة من أهمها تأصيل مسرح أصيل من خلال استلهاهم العناصر التراثية كالقوال والحلقة والاحتفال والديوان.

7. لقد بقيت العروض المسرحية للتجارب الثلاثة محصورة في قاعات مسرحية ذات مواصفات إيطالية، لم تتعد نقل المسرحيات إلى أماكن مفتوحة كما نادت إليها جماعة من المسرح الاحتفالي بالمغرب، وجماعة المسرح الملحمي بالجزائر وجماعة المسرح التراثي بتونس.

8. تقطيع الأحداث إلى خلايا صغيرة تحافظ كل منها على قدرتها الحياتية في حدود معينة، مع الحرص على انفصالها وتكاملها في الوقت ذاته، وذلك تلافيا لتعامل المتفرج مع العرض المسرحي بطاقته العاطفية بدلا من طاقته العقلية.

9. إن استعانة عز الدين المدني بالتراث في مسرحيته كان من منطلق التوفيق بين ماضي الأمة وبين حاضرها، فقد استحضر الشخصيات التراثية من الماضي والمضمون من الحاضر.

10. لقد كان حضور التراث في مسرح عز الدين المدني شاملا لمختلف أنواعه وتجلياته، غير أن حضور الأبعاد التاريخية والشعبية في هذا التراث، قد كان أكثر انتشارا وفاعلية، كما أن هذا الحضور قد توزع ليلبي حاجة المدني إلى تحقيق عديد الأهداف المتوخاة من ذلك التوظيف، ولقد لاحظنا أن الأهداف السياسية من توظيف التراث قد استأثرت بحصة الأسد.

11. لم يكن التعامل مع التراث في المسرح التونسي نقلا سطحيا مباشرا، وإنما اتسم بخصوصية التجدد والتجاوز والواقعية، والنظرة الواعية بوصفه كائنا حيا يتجدد باستمرار.

12. الإهتمام بالعناصر التاريخية والتراثية في الشخصية المسرحية وعدم الحرص على إبراز العناصر الإنسانية الثابتة أو الشمولية .

13. الرغبة في جعل المسرح المغاربي مسرحا يعبر عن واقع المجتمع، وقريبا من ذاكرته جعل المنظرين ينادون بالعودة إلى أشكال الفرجة الشعبية التي مارسها الإنسان المغاربي قديما ولازال، والتي عبرت عن همومه وقضاياها، حيث وظفوا

هذه الأشكال في مسرحياتهم، مثل: استدعاء الحكواتي، الحلقة، المداح/القوال، استدعاء الشخصيات التراثية.

14. سعى المنظرون المغاربة إلى محاولة إيجاد مسرح مغربي يعبر عن الذات والهوية المغربية، فأصدروا بيانات مختلفة اختلاف توجهاتهم ومنطلقاتهم كبيان جماعة المسرح الإحتفالي.

15. انتقل السعي إلى التنظير من الفكر الفردي إلى الفكر الجماعي، حيث برزت العديد من الجماعات المسرحية كان من أهمها: جماعة المسرح الإحتفالي في المغرب.

16. يعبر الإحتفال كفعل جمعي عن المشاركة الجماعية، حيث لا يكتفي المشاهد بالمشاهدة السلبية وإنما يتعداها إلى المشاركة مع صانع الفرجة، كما تزول في الإحتفال كل الفوارق الإجتماعية، ويتم في الحفل كذلك مسائلة مجموعة من الأشخاص التي تتحكم في المجتمع كالسياسة والدين.

17. تبلور الفكر الإحتفالي بشكل واضح مع عبد الكريم برشيد، لكونه جمع بين الفكر النظري والتطبيقي للمسرح الإحتفالي في كل أعماله المسرحية.

18. تجسدت الرؤية الإحتفالية في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" بدءا من العنوان مروراً إلى البناء الدرامي.



19. الحرص على توظيف التعريب بحيث يكون وسيلة لتغيير العالم ولا يتخذ غاية في حد ذاته، فهذه التقنية تستطيع أن تبسط المضمون على طاولة النقاش، فالمشاهد هنا يصبح عنصرا فاعلا في العملية المسرحية، يحفز على المشاركة في اتخاذ القرارات من مقعده، ليستطيع اتخاذها خارج قاعة المسرح.

20. استخدم "عبد القادر علولة" اللغة الوسطى تجمع بين العامية والفصحى، لغة واقعية معبرة عن هموم العمال والطبقات الكادحة، لغة مميزة يفهمها العام والخاص، فقد استطاع أن يصهر اللهجة في قالب متجانس وسهل، كما امتاز بالدقة في اختيار التعبيرات، متجنباً استعمال الكلمات ذات المدلولات الواسعة والشاملة.

21. استطاع "علولة" أن يثبت مكانته بطرحه لقضايا من نسيج المجتمع وعمقه وباستخدامه أسلوباً مميزاً في الإخراج، يخرج المشاهد من مجال السبات العاطفي إلى عالم النقاش الفكري، ويمزجه للتراث بالعصرنة كان يمكن أن تولد على يديه نظرية جديدة ، وأن يكون مبتكراً وليس مجرد مقلد.

هذه أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي لهذا الموضوع الذي ما زال بكرا يحتاج إلى المزيد من البحث والتتقيب لاستكمالهِ والوقوف عند العديد من قضاياهِ التي لم تطرق بعد، وآمل أن يكون هذا البحث حافزاً للباحثين من بعدي للاضطلاع بهذه المهمة العلمية الجليلة.

المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

* القرآن الكريم - رواية ورش.

أ. المصادر:

1. عبد القادر علولة: العلق، مسرحية مخطوطة، المسرح الجهوي بوهران، دط، 1969.
2. عبد القادر علولة: مسرحية الخبزة، ديوان أعماله الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007.
3. عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال- الأجواء- اللثام، دار موفم للنشر، الجزائر، دط، 1997.
4. عبد الكريم برشيد: ابن الرومي في مدن الصفيح، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، دط، 2006.
5. عز الدين المدني: تعازي فاطمية، الغفران، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط2، 1992.
6. عز الدين المدني: ثورة صاحب الحمار، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1971.
7. عز الدين المدني: الدار التونسية للنشر، تونس، نوفمبر، دط، 1973.

8. عز الدين المدني: الزنج وثورة صاحب الحمار، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط2، 1981.

9. عز الدين المدني: الغفران، دار المعرفة للنشر، تونس، دط، 1977.

10. عز الدين المدني: مولاي السلطان الحسن الحفصي، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، نوفمبر 1997.

ب. المراجع العربية:

1. الأسد ناصر الدين: التراث والمجتمع الجديد، مطبعة العاني، بغداد، العراق الطبعة الأولى، 1965.

2. المسعودي، ابو الحسن علي بن الحسين: مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج4، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط، دت.

3. ابن جني: الخصائص، ج3، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة ط1، دت.

4. ابن عذاري المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، دار الثقافة، بيروت، ج1، ط2، 1980.

5. أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مجلد5، دط، 1989.

6. أبو زيان السعدي: نقد تأصيل، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط1، 1987.

7. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1960-1989، منشورات التبيين، الجزائر، دط، 1998.

8. أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1989.

9. أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، دط، 1988.

10. أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989.

11. أدونيس علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول - بحث في الإتياع والإبداع عند العرب- ج3 (صدمة الحداثة)، ط4، دار العودة، بيروت، 1983.

12. إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ط، 2001.

13. إسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المرجاح الكويت، دط، 2000.

14. الإمام عبد الرحيم بن أحمد بن القاضي: دقائق الأخبار الكبير في ذكر الجنة والنار، الشركة المغربية للكتب العربية، فاس، المغرب، د ط، دت.

15. بوجمعة بوبعوي وآخرون: توظيف التراث في الشعر الجزائري، ط1، منشورات
مخبر الأدب العربي القديم والحديث جامعة باجي مختار عنابة، مطبعة المعارف،
عنابة، الجزائر، 2007.
16. توفيق بكار، جعفر ماجد: مختارات من الأدب التونسي المعاصر (القصة
والمسرح)، الدار التونسية للنشر، (ج2)، دط، 1985.
17. توفيق الحكيم: الفنان، دار الكتاب الجديد، مصر، دط، د. ت.
18. جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها- من الإغريق إلى الآن-
منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دط، د. ت.
19. حسن بحراوي: المسرح المغربي - بحث في الأصول السوسيوثقافية - المركز
الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.
20. حسن سعد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق،
الهيئة المصرية المعاصرة العاملة للكتاب، القاهرة، د ط، 1986.
21. حسن صعب: علم السياسة، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1976.
22. حسن عطية: الثابت والمتغير (دراسات في المسرح والتراث الشعبي)، الهيئة
المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1990.
23. حسن محسن حسن حماد: الاغتراب عند إريك فروم، المؤسسة الجامعية
للدراستات والنشر، بيروت، ط1، 1995.

24. حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، ط1،
1974.

25. حسن يوسف: الحساسية الأنثروبولوجية بين المسرح الغربي والمسرح المغربي، دار
الثقافة، المغرب، دط، 1987.

26. حميد لحداني: بنية النص السردي، مطبعة الدار البيضاء، المغرب، ط1،
2009.

27. حنا عبود: مسرح الدوائر المغلقة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،
1987.

28. حنفي حسن: التراث والتجديد - موقفنا من التراث القديم - المؤسسة الجامعية
للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 2002.

29. خالد أمين: (المسرح المحكي في المغرب والجزائر: وجدان فرجوي مشترك)،
الأدب المغربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المعارف الجديدة، الرباط ، ط1،
2006.

30. خالدة سعيد: حركية الإبداع ، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.

31. خالد محي الدين البراعي: خصائص التراث في المسرح العربي المعاصر، دار
الجنوب للنشر، تونس، دط، 1997.

32. دريني خشية: أشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر،

ط1، 1999.

33. رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت

ط2، 1975.

34. رياض عصمت: بقعة ضوء - دراسات تطبيقية في المسرح العربي - منشورات

وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1975.

35. رياض عصمت: البطل التراجيدي في المسرح المعاصر، دار الطليعة، بيروت،

ط1، 1980.

36. زكي أحمد كمال: دراسات في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

مصر، 1996 دط، .

37. سامي خشبة: قضايا المسرح المعاصرة، الموسوعة الصغيرة 4، دار الحرية

للطباعة، بغداد، ط1، 1997.

38. سعد أردش: عن أروين سبكاتور، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني

للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1989.

39. سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس

الوطني للثقافة والآداب، الكويت، دط، 1979.

40. سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1
1988.

41. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالرواية، رؤية للنشر
والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

42. سلامة موسى: كتابات الثورات، بيروت، طبعة 2، 1960.

43. السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار
المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1990.

44. شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر، ديوان
المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، دت.

45. شرف الدين المنصف: تاريخ المسرح التونسي، شركة العمل للنشر والصحافة،
تونس، ط1، 1972.

46. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دراسات مسرحية، دار الهدى، عين مليلة،
ط1، 2005.

47. عائشة عبد الرحمان (بنت الشاطئ): جديد في رسالة الغفران، نص مسرحي من
القرن الخامس الهجري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1983/1403.

48. عبد الجبار الرفاعي: جدل التراث والعصر، دار الفكر المعاصر، بغداد، ط1،
2001.

49. عبد الحلیم المسعودي: المسرح التونسي، مسارات حداثة، الشركة الجديدة للطباعة
والصحافة والنشر، تونس، دط، 2018.

50. عبد الحمید حسین: الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،
ط2، 1964.

51. عبد الرحمان بن زيدان: أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1،
1987 .

52. عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة
النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، دط، 2001.

53. عبد الرحمان بن زيدان: خطاب التجريب في المسرح العربي، مطبعة النجاح
الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت.

54. عبد الرحمان بن زيدان: قضايا التنظير للمسرح العربي، من البداية إلى الامتداد،
منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1991.

55. عبد الغفار مكاوي: ترجمة لمسرحية " السيد بونتيلا وتابعه ماتى " ، سلسلة
مسرحيات عالمية، عدد 21، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.

56. عبد الغفار مكاوي: قصائد برتولد بريخت، دار الكتاب للطباعة والنشر، القاهرة،
د ط، 1963.

57. عبد القادر علولة: عن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر القاهرة،

الطبعة الأولى، 1998.

58. عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، تر: أنغام بيوض، موفم للنشر، المؤسسة

الوطنية للفنون المطبعية، 1997.

59. عبد الكريم برشيد: الاحتفالية في أفق التسعينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب،

دمشق، سوريا، 1993.

60. عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار

البيضاء، المغرب، ط1، 1405هـ، 1985.

61. عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، دار الجماهير للنشر والتوزيع، ليبيا،

ط1، 1989-1990.

62. عبد الله ابراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج

النقدية الحديثة) المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

63. عبيدو باشا: ممالك من خشب (المسرح العربي عند مشارف الألف الثالث)،

رياض الريس للكتب، بيروت، ط1، 1999.

64. عدنان ابن ذريل: فن كتابة المسرحية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ط1،

1996.

65. عدنان رشيد: مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،
دط، 1991.

66. عز الدين المدني ومحمد السقانجي: رواد التأليف المسرحي في تونس، الشركة
الوطنية للتوزيع، تونس، ط1، 1986.

67. علي عقلة عرسان: سياسة في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،
دط، 1978.

68. علي عقلة عرسان: الظواهر الأرسطية عند العرب، منشورات اتحاد كتاب العرب،
دمشق، دط، 1981.

69. علي الراعي: المسرح في الوطني العربي: مطابع الوطن، الكويت، ط02،
1999.

70. عمار بلحسن: الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط،
1984.

71. غالي شكري: أدب المقاومة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1990.

72. فاروق خورشيد: الجذور الشعبية للمسرح العربي، مطابع الهيئة المصرية العامة
للكتاب، القاهرة، دط، 1991.

73. فائق مصطفى أحمد: أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر،
منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دط، 1980.

74. فرحان بلبل: النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق،

دط، 2003.

75. فوزي ناهدة: عبد الوهاب البياتي - حياته وشعره- (دراسة نقدية)، دار النهضة

العربية للنشر، مصر، دط، 2000.

76. كامل يوسف حسين، مر: د/جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة،

العراق، ط 1، 1986.

77. كمال الدين حسين: المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر، الدار المصرية

اللبنانية، ط1، 1992.

78. لخضر منصوري: المسرح الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة، محافظة المهرجان

الدولي للمسرح ، وزارة الثقافة، الجزائر ، دط، 2009.

79. مجدي فرح: محاورات في التجريب المسرحي (حوار مع عز الدين المدني)،

المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 1998.

80. محفوظ عصام: مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، ج1، المؤسسة الوطنية

للاتصال والنشر والإشهار، بيروت، ط 1، 2001.

81. محمد حياة الجاسم: الدراما التجريبية في مصر وتأثيرها الغربي عليها (1960-

1970)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983.

82. محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار النهضة العربية، بيروت، دط،

1989.

83. محمد سليمان حسين: التراث العربي الإسلامي - دراسة تاريخية ومقارنة - ديوان

المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

84. محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، وزارة الثقافة المصرية،

مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، القاهرة، دط، 1994.

85. محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية،

بيروت، دط، دت.

86. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة: دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة

العربية، بيروت، ط1، 1991.

87. محمد عابد الجابري: المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة

العربية، بيروت، ط2، 1999.

88. محمد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، مركز النشر

الجامعي، دار سحر للنشر، تونس، 2009.

89. محمد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، مركز

النشر الجامعي، دار سحر للنشر، تونس، ط1، ماي 2009.

90. محمد عبازة: مقاربات للمسرح التراثي، دار سحر للنشر، تونس، دط، 1999.

91. محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، منشورات دار علاء الدين، سوريا، ط2 ،
2008.

92. محمد عزام: المسرح المغربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1،
1987.

93. محمد مسعودي إدريس: في تاريخ المسرح التونسي، نصوص ووثائق، دار سحر
للنشر، تونس، دط، 2007.

94. محمد مسعودي إدريس: الفئات الاجتماعية وجمهور المسرح العربي بالمسرح
البلدي بتونس 1934-1936، دراسات في تاريخ المسرح التونسي، دار سحر
للنشر، المعهد العالي للفن المسرحي، تونس، دط، 1993.

95. محمد مصاييف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر
والتوزيع الجزائري، الطبعة الثانية، دط، 1981.

96. محمد مندور: كتابات لم تنشر، دار الهلال، القاهرة، دط، 1965 .

97. محمد مندور: المسرح العالمي، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، د ت .

98. محمد الكغاظ: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار
الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1986.

99. محمد المديوني: مغامرة الفعل المسرحي في تونس، دار سحر للنشر، تونس،
دط، 2000.

100. محمد يوسف وعادل خضر: بحوث في خطاب السد المسرحي، مطبعة الاتحاد،

تونس، ط1، 1994.

101. محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب،

بيروت، ط1، 1973.

102. مخلوف بوكروح: مسرحيات بريشت، تقديم، موفم للنشر، الجزائر، د ط،

1994.

103. مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة في سيولوجية المسرح الجزائري

ومصادره، الجزائر، ديسمبر، دط، 2002 .

104. مخلوف بوكروح: الأشكال المسرحية العالمية وعلاقتها في معالجة التراث في

المسرح الجزائري، بحوث ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، وزارة

الثقافة، الدورة الأولى، دط، 1994.

105. مدحت الكاشف: المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة

المصرية للكتاب ، القاهرة، د ط ، 2008.

106. مصطفى رضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،

دمشق سوريا، دط، 1993.

107. مصطفى رضاني: مسرح القوال عند عبد القادر علولة، الأدب المغربي اليوم،

منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 2006.

108. ميشال عاصي: الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 3، 1980 .
109. المسكيني الصغير: حكاية بوجمعة الفروج، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 2000.
110. نادر كاظم: المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مطبعة سيكو، بيروت، دط، 2003.
111. نبيل راغب: فن العرض المسرحي: الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، ط1 1996.
112. نجم أحمد يوسف: المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847-1914، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1980.
113. نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، د.ت.
114. نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط 1997 .
115. نور الدين عمرون: مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتينت للنشر، ط1، 2006.
116. هارون عبد السلام: التراث العربي، سلسلة كتابك، رقم 35، دار المعارف، مصر، دط، 1978.

117. وائل بركات: مفهومات في بنية النص، دار معد للنشر والتوزيع، سوريا، دط،

1996.

118. ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة،

بغداد، دط، 1981 .

119. يحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية،

الجزائر، دط، 2000 .

120. يوسف عبد المسيح ثروت: معالم الدراما في العصر الحديث، منشورات المكتبة

العصرية، بيروت، د ط ، 1987.

ج. المراجع المترجمة:

1. أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة ، بيروت لبنان،

دط، 1973.

2. أوين فريدريك: برتولد بريخت، حياته، فنه وعصره، تر: إبراهيم العريس، دار ابن

خلدون بيروت، ط 2، 1983

3. إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون

الثقافية العامة آفاق عربية، بيروت، ط2، 1986.

4. إريك بنتلي: المسرح الحديث، ترجمة: محمد رفعت عزيز، الدار المصرية للتأليف

والترجمة، القاهرة، دط، 1965.

5. بامبر جاسكوين: الدراما في القرن العشرين، تر: محمد فتحي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، دت.

6. برتولد بريخت: الأم شجاعة - الإنسان الطيب من سيشوان، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، دط، 1965.

7. برتولد بريخت: الإخوة هوراس والإخوة كورياس، ترجمة: سعيد حورانية، دار الفارابي، بيروت، دط، 1979 .

8. برتولد بريخت: جان دارك قديسة المسالخ، تر: نبيل الحفار، مر: سعد الله ونوس، دار الفارابي، بيروت، د ط، 1981.

9. برتولد بريخت: لآخمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة، ترجمة: نبيل حفار، مسرح التغيير، دار الفارابي، بيروت، د ط، 1981.

10. برتولد بريخت: الفنون والثورة، ترجمة: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، ط1، بيروت، دط، 1975.

11. برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، من المسرح العالمي، ترجمة وتقديم أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر د ط، دت.

12. برتولد بريخت: مسرحيات قصيرة، تر: صفوان خيدر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

13. برتولد بريخت: المسرح الثوري، ترجمة : عبد الحليم الشبلاوي ، الهيئة

المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، ط، دت.

14. برتولد بريخت: نظرية المسرح العالمي، ترجمة: جميل ناصيف، عالم المعرفة،

بيروت، ط، دت.

15. برتولد بريخت: الأركان الصغير للمسرح ، نظرية برتولد بريخت عن

المسرح الملحمي، ترجمة : فاروق عبد الوهاب ، هلا للنشر والتوزيع ، ط،

1965.

16. برتولد بريخت: قصص من الرزنامة، إعداد وترجمة: بوعلي ياسين، دار

الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط2، 2000.

17. برنار دورت: قراءة بريخت، ترجمة: جورج الصائغ، ماري لوري سمعان،

منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط، 1997.

18. بنجامان فالتر: بريخت، ترجمة: أميرة الزين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بيروت ، ط، 1974.

19. بيتي نانسي فيبر و هيوبرت هانين: برتولد بريخت، النظرية السياسية الأدبية،

ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة: د.جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون

الثقافية العامة، العراق، ط 1 ، 1986.

20. تمارا ألكسندرا وقنا بوستيتيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة:

توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1981.

21. جورج لوكاتش: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة: أمين العيوطي، دار

المعارف، القاهرة، دط، 1971

22. جونسون بول: المثقفون، تر: طلعت الشايب، دار شرقيات، القاهرة، د.ط،

1998.

23. جيمس ميردوند: القضاء المسرحي ترجمة د: محمد السيد، الحسين علي يحياء،

حسين البدري، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح 15، مطابع المجلس

الأعلى للآثار، الطبعة 1، 1987.

24. روبرت بروستايين: المسرح الثوري، ترجمة: عبد الحلیم الشبلاوي، دار الكتاب

العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، د ت.

25. رونالد جراي: بريخت، تر: نسيم محلي، مر: د.أحمد كمال زكي، الهيئة

المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1972.

26. ريتشارد شاخت: الاغتراب ، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، بيروت، ، ط 1 ، 1980.

27. زيجمونت هنبر: جماليات فن الإخراج، ترجمة د.هناء عبد الفتاح، الهيئة

المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة 1993.

28. فروم إريك: اللغة المنسية، تر: محمود منقذ، منشورات اتحاد الكتاب العرب،
دط، 1991.

29. كورت روتمان: تاريخ الأدب الألماني، تر: سليمان عواد، مر: شفيق السباط،
منشورات عويدات، بيروت، دط، 1989.

30. كياريني أوباروارو: فن الممثل، تر: طه فوزي، الدار المصرية للطباعة والنشر،
القاهرة، مصر، دط، دت.

31. ماركس وإنجلز: دراسات فلسفية، باريس، دط، 1951.

32. يان كوت: شكسبير معاصرنا، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1980.

د. المعاجم:

1. ابن الأثير: الكامل في التاريخ، مر وتغ مجموعة من العلماء، دار الكتاب العربي،
بيروت، ج5، ط4، 1983.

2. ابن منظور: لسان العرب، دار صابر، بيروت، لبنان، ج"1" ط3، 1944.

3. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة،
دط، 1971.

4. جبور عبد المنعم: المعجم الأدبي، دار الملاين، بيروت، لبنان، ط1،
مارس 1979.

5. الزمخشري جار الله محمود: أساس البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، ط1، 1979.

6. قسطنطين تيودوري: المنجد، (منجد الأعلام)، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان،

ط9، 1997.

7. ماري إلياس و حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون

بيروت، ط1، 1997.

8. المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط22، دت.

هـ. المراجع الأجنبية:

1. Abdelkader Alloula : la représentation du type non aristotélicien dans l'activité théâtrale en Algérie, (intervention conçue pour le colloque du 10^{ème} congrès de l'art) Berlin :15-21 novembre, 1987.
2. Anne Ubersfeld : Lire le théâtre، 4 ème édition ،édition sociale ،paris ،1982 .
3. Ben Halima Hamadi: un demi siècle de théâtre Arabe en Tunisie،Tunis.
4. Bernard Dort: lecteur de Brecht, seuil, paris, 1960.
5. Brecht Bertolt : journaux, notes autobiographique, 1920_1954، édition l'arche, Paris, 1978.
6. Chouati Azri : visualisation théâtrale, doit elle être un tabou dans le théâtre d'Alloula? théâtre régionale, d'Oran 2002.

7. Dort Bernard : lecture de Brecht.
8. Dictionnaire des symboles : TC Chevalier et Alain cheerbrant, Robert Laffont, Jupiter, 1982.
9. Emile benveniste: problème de linguistique générale. Edit: gallimard, Paris, Tom 1, 1966.
10. Frédéric Ewen : Bertolt Brecht, sa vie, son art, son temps, édition du seuil, Paris, 1973.
11. Jawida Khadda : Existe T Ilun Théâtre Algérien, Elément de Réfection et d'Histoire, Cassandre Hors Série N°03- théâtre du monde arabe ,institut du monde arabe ,janvier ,1999.
12. Jean paul sartre: situations, éditions social ,paris ,1947 .
13. Lecture de Brecht : éditions du seuil, Paris, 1960..
14. Le théâtre complet de Berthold Brecht; Tred Jean Claude Hèmery , édition l'arche, ve, Paris .
15. Le théâtre complet de Brecht : édition l'arche, t3, Paris, 1974.

و. الأطروحات والرسائل:

1. ابن زهبيّة بن نكاع: التراث الشعبي في بناء المسرح المعاصر، مخطوط دكتوراه، جامعة وهران 2005-2006.
2. أحسن تليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، مخطوط لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 2010/2009.
3. بوعلام مبارك: مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، مخطوط دكتوراه، جامعة وهران، 2008/2007.
4. جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي "سعد الله ونوس" أنموذجا، مخطوط دكتوراه، جامعة وهران، السانية، 2003/2002.
5. عبد القادر بوشيبية: مسرح علولة- مصادره وجماليته- مخطوط ماجستير، جامعة وهران، 1993/1992.
6. عبد القادر بوشيبية، الظواهر اللأرسطية في المسرح العربي المعاصر (1964-1989) مخطوط دكتوراه دولة، مخطوط، جامعة وهران، 2002-2003.
7. مناد الطيب: مسرحية الرواية الجزائرية، مخطوط دكتوراه، 2005، جامعة وهران.
8. منصورى لخضر: التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد، مخطوط ماجستير، جامعة وهران، 2001-2002.

9. منصور كريمة: خصائص الكتابة المسرحية عند علولة، مخطوط ماجستير،
جامعة وهران، 2005، 2006.

ز. المجلات والدوريات:

1. مجلة الأقلام، ع4، تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، 1979.
2. مجلة الأقلام، ع2، س15، بغداد، 1979.
3. مجلة الأقلام، ع6، السنة 15، بغداد، آذار 1980.
4. مجلة الأقلام ع 8 السنة 15، بغداد، 1980.
5. مجلة إبداع، ع8 الهيئة، القاهرة، أغسطس 1983.
6. مجلة إبداع، العدد الرابع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، أبريل
1994.
7. رسالة الأطلس ع228، تصدر عن دار الأطلس للصحافة والنشر، باتنة15-
1999/02/21.
8. مجلة التبيين ، ع 11، تصدر عن جمعية الجاحظية، الجزائر ، 1997.
9. مجلة البحرية الثقافية ع20، س5، فصلية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون
والآداب، 1999.
10. مجلة البيان، العدد 232 ، مجلة ثقافية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت ،
مارس 1998.

11. مجلة التأسيس، ع1، المغرب، يناير 1987.
12. مجلة التراث، ع 5، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.
13. مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، العراق، 1992.
14. الحياة المسرحية، عدد 4، دمشق، 1978.
15. مجلة الحياة المسرحية، عدد 13، دمشق 1980.
16. مجلة سيرتا، العدد 7/6 إصدارات معهد العلوم الاجتماعية بجامعة قسنطينة،
جويلية 1982.
17. مجلة عالم الفكر، عدد 3، مجلد11، وزارة الأعلام، الكويت، 1980.
18. مجلة عالم الفكر ، العدد الأول، ابريل/ماي/يونيو، الكويت، 1987.
19. مجلة العربية للثقافة، ع1، س1، المنظمة العربية للتربية والثقافة، تونس، سبتمبر
1981.
20. مجلة فصول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، القاهرة ، 1983.
21. مجلة فصول، مج13، ع4، القاهرة، 1995.
22. مجلة فصول، المجلد الثاني، ع3، مصر ، ، أبريل/مايو/يونيو 1982.
23. مجلة فنون، ع1 س6 ، المغرب ، نوفمبر، 1984.
24. مجلة كلمات فصلية، ع7، تصدر عن أسرة الأدباء والكتاب في البحرين، 1986.
25. مجلة المسار المغربي، عدد 20، الجزائر، سبتمبر، 1988.

26. مجلة المسار، ع28 و 29 اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، جوان 1996.
27. مجلة المسرح، العدد7، القاهرة 1964.
28. مجلة المسرح، العدد 26، فيفري، القاهرة، 1966.
29. مجلة المسرح، العدد67، القاهرة، ديسمبر 1969.
30. مجلة المسرح، عدد 58، القاهرة، 1968 .
31. مجلة الموقف الأدبي، ع68، كانون الأول 1976 يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
32. مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا العدد 436/435، 2007.
33. مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، ع 3، القاهرة، 1982.
34. مجلة النقد الأدبي (فصول المجلد 14، ع1، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ربيع 1995.
35. مجلة الهلال، ع179، فبراير 1966، تصدر عن دار الهلال القاهرة.
36. مجلة الوحدة، المغرب، ع95، 96، ، صفر، محرم 1412هـ، يوليو، أغسطس 1992.
37. مجلة الوحدة، المغرب، ع94 و 95، صفر/محرم 1412، يوليو/ أغسطس 1992.

38. مجلة اليوم السابع، تصدر عن شركة الأندلس الجديدة، باريس، ع86، ديسمبر

.1985

39. دراسات في المسرح التونسي، تأليف جماعي/ نشر مجلة الحياة الثقافية، تونس،

(د،ت).

ك. الجرائد:

جريدة horizon ، وكالة الأنباء الجزائرية، APS بتاريخ 09 مارس 1991.

جريدة الشعب: العدد 795، 24 ماي 1989.

ل. الموقع الالكتروني:

1. www.arab.ency.com
2. www.Wikiedia.com
3. www.arab.ency.com
4. www.ALFAWANIS.com
5. www.Ghannamtheater.com
6. www.mastarheom.com

الملاحق

1- ترك "بريخت" في خزانته مجموعة متنوعة من المسرحيات نذكر منها :

بعل : 1918

وتصور لنا المسرحية سلوك شاعر يفضل الحياة غير التقليدية حسب الأعراف السائدة. فبعل¹ الشخصية البظلة يبدو شاعرا ومهرجا محترفا وسفاحا ومنحرفا جنسيا وعاشقا عنيفا، وعرييدا، يحب الاستمتاع بالملذات الحسية، فهو كتلة مكتظة بالتناقضات إلا أنه صورة حية لما كان يطمح إليه معظم الشباب الشعراء . فمسرحية "بعل" هي بمثابة سيرة ذاتية لكاتب مسرحي تعبيرى.²

طبول في الليل : 1919

تعكس خبيرة أمله في مسار الثورة الألمانية، بيد أنه لم يوضح فيها أسباب إخفاق هذه الثورة، فهي تصور رد فعل سجين الحرب "كراغلا" بعد عودته من الثورة الشيوعية عام 1919³. "كراغلا" شن هذه الحرب مع أبناء طبقته المعدومين، لكنه يدير ظهره لها، ويتخلى عن الثوار ليسترجع خطيبته الحامل التي زوجها والدها بعد طول غياب في إفريقيا دام أربع سنوات .

¹ - برتولد بريخت : مسرحية بادن لتعليم الموافقة ، ص : 06.

² - سوفين داركو : المرجع السابق ، ص : 07

³ - مخلوف بوكروخ : مسرحيات بريشت، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 1994 ، ص : 117.

حياة إدوارد الثاني¹: 1924

ومسرحية إدوارد الثاني وهو ملك إنجلترا المقتبسة عن "كريستوفر مارلو"، وقد حاول "بريخت" بهذا العمل أن يكسر تقاليد عرض مسرحيات "شكسبير" في ألمانيا، وفيها بدأ يعرض أدبيات الفكر الماركسي والعلوم الاقتصادية .

أدغال المدن²: 1924

في هذه المسرحية يصور "بريخت" رغبة الإنسان في الصراع بصورة مضحكة ومبالغة ساخرة، وبطلها هو التاجر "شليينيك" والشاب " جارجا" أمين المكتبة، فالتاجر بذل كل ما في وسعه واستخدم كل الطرق الأخلاقية واللا أخلاقية لإيهام الشاب بأنه يريد شراء آرائه، وكلما بدت مثالية الشاب وتمسكه بآرائه، كلما زاد تعنت التاجر، وأغراه بالمال الوفير، وكلما قابل عرضه بالرفض، لجأ إلى وسيلة أخرى مثل فصله عن عمله، ثم إدخاله السجن لنصل إلى مواجهة الاثنین، دافعها انتقام الشاب وعزمه على استرداد ما سلب منه، وبطل الصراع بينهما متواصلا ليسقط "شليينيك" سقوطا تاما.

رجل برجل³: 1924 - 1926

وصور فيها تأثير الجماعة الفاسدة على سلوك الفرد القابل للتكيف مع الأحوال الطارئة، ملمحا بذلك إلى عصابات القمح الهتلرية .

¹ - برنار دورت: قراءة بريخت، ترجمة: جورج الصائغ، ماري لوري سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1997، ص: 17.

² - سامي خشبة : قضايا المسرح المعاصرة ، الموسوعة الصغيرة 4 ، دار الحرية ، دط، 1997 ، ص: 84.

³ - برتولد بريخت : مسرحية بادن لتعليم الموافقة ، ص : 07.

الإنسان هو الإنسان : 1924

وتصور لنا المسرحية قصة استغلال أرباب المال والأعمال للطبقات الضعيفة وتحويلها إلى وسائل حرب، والبطل في هذه المسرحية هو حمال فقير في مستعمرات جلاله الملك، يخرج من بيته في الصباح ليشتري سمكة صغيرة لزوجته، فتقابلة إحدى مجموعات الجنود البريطانيين، وتقدم له كافة المغريات المتمثلة في زجاجات الخمر والسيجار ليحل محل جندي مفقود في إحدى الغارات .

ويتحول "جالي جاي" من حمال فقير إلى جندي، وهذا يعني إنكاره لشخصيته الحقيقية وهي في حد ذاتها جريمة، ثم يورط في أكثر من جريمة حين يستدرجونه لبيع فيل مزيف تابع للكنيسة، وليس الفيل سوى رجلان يرتديان غطاء في هيئة فيل، وما إن تتم العملية حتى يقدم إلى المحاكمة بتهمة الاختلاس، وخيانة الوطن، فيقول أنه ليس "جالي جاي" ليوقع نفسه في تهمة الجوسسة التي عقوبتها الموت، أما سبيل العودة إلى اسم "جالي جاي" فقد أصبح مستحيلا، والذي بقي له الآن إنسان لا اسم له وضع أمام أحد الاحتمالين : إما أن يكون جاسوسا، أو جنديا لا إرادة له¹.

¹ - قاجة جمعة أحمد : المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن ، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ، د ط ، د ت ، ص : 205

عظمة مدينة ماهاجوتي وانحطاطها¹: 1926

وهي مسرحية غنائية قدمت في المهرجان الموسيقي "بادن بادن" وقد وضع موسيقاها "كوت فايل". وتبرز في المسرحية بوضوح نتائج دراسة "بريخت" للاقتصاد وفيها طرح "بريخت" موضوع سلطة المال على السلوك البشري في مشاهد وأغان استنقازية، في إطار حركات درامية ذات صيغة جماهيرية و"ماهاجوتي" مدينة خيالية يجد فيها الإنسان كل ما يتمناه من خيارات في حرية تامة ودون إثم إلا أن >> البشر يعيشون مع ذلك في حالة شديدة الاضطراب والبؤس والشقاء وكلهم ينتظرون لحظة الخلاص، لأن كل ما يستطيعون تحقيقه هي مجرد متعة حسية زائلة لا تحقق نفعا <<².

الاستثناء والقاعدة: 1930

تعالج موضوعا يتعلق بالاستغلال من خلال شخصية التاجر المسافر إلى منطقة صحراوية، والذي يقتل أحد مرافقيه بحجة أنه كان في موقف الدفاع عن النفس، والحقيقة أن الحمال كان يريد تقديم الماء للتاجر، وأن إقدام هذا الأخير على قتل الحمال كان بحجة التخلص منه والتفرغ للدليل الذي كان يرافقه، وكشف تصرفه هذا أن كل طبقة تضع قاعدة ونظاما يتماشى ومصالحها الخاصة³.

¹ - برنار دورت : المرجع السابق، ص: 20.

² - سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ، ص: 205.

³ - مخلوف بوكروح : المسرح والجمهور، دراسة في سيكيولوجية المسرح الجزائري ومصادره ، الجزائر ، دط، ديسمبر، 2002 ، ص: 39-40.

امرأة ستشوان الطيبة: 1937-1940 وعرضت لأول مرة في سويسرا

.1943

الخوف والتعاسة في الثالث¹ - بنادق الأم كرار²: 1939

اللتين صور فيهما سلوك الفرد في مواجهة الهيمنة الفاشية، نشرت الصحف خبر تمكن العلماء الألمان من تفنيت الذرة، ومنه استلهم كذلك "بريخت" موضوع مسرحيته "حياة غاليليه" في الصيغة الأولى يظهر "غاليليه" مؤسس الفيزياء الحديثة عالما يتخاذل أمام محاكم التفتيش، لكنه يتابع عمله كي يتمكن حتى تحت وطأة الديكتاتورية من الوصول إلى الحقيقة وترويجها، وبعد إلقاء الأمريكيين القنبلة الذرية على اليابان، وضع "بريخت" صيغته الثانية للمسرحية يدين فيها تخاذل "غاليليه"، فقد أدرك "بريخت" جدوا مدى الخطر الناجم عن التطور العلمي إن استغل بمعزل عن التطور الاجتماعي الأخلاقي .

الإنسان الطيب من ستشوان 1938 - 1940

هذه المسرحية تطرح مقولة أن يستحيل على المرء أن يكون إنسانا في ظل أحوال وعلاقات إنسانية، وفي الوقت نفسه يستحيل استئصال طيبة البسطاء، وعرضت لأول مرة في سويسرا سنة 1949 .

¹ - برتولد بريخت : مسرحية بادن لتعليم الموافقة ، ص : 68.

² - برنار دورت : المرجع السابق، ص : 30.

وفي هذه المسرحية يعالج "بريخت" إمكانية بقاء فعل الخير في المجتمع وبطلته "شن تي" تحاول أن تكون طيبة، ولكن كما تقول : >> عندما نمد أيدينا إلى شحاذ فهو يمزقها، عندما نساعد الضائعين نضيع نحن أنفسنا<<¹.

ينزل ثلاثة آلهة إلى الأرض لكن لم يجدوا من يستضيفهم سوى امرأة فيكافئونها على ذلك، ولطبيتها سرعان ما تجد نفسها عرضة لطمع الفقراء وخيانة الجشعين، فتنتكر في شخصية ابن العم "شوي تا" الذي لا يهمله سوى الريح المادي لتعود من حين لآخر إلى شخصيتها الأصلية .

وعندما تختفي "شن تي" يشتاق لرؤيتها كل من دفعها للنتكر ويتهمون ابن العم بأنه سبب اختفائها ويمثل "شوي تا" أمام المحكمة لاستنطاقه بحضور ثلاثة قضاة الذي لم يكونوا سوى الآلهة التي قدمت لهم يد المساعدة .

بعد طلبها إخلاء المحكمة تحكي "شن تي" معاناتها التي بدأت بمساعدتهم، لكن الآلهة يأمرونها بالعودة إلى شخصيتها الطيبة وبإمكانها من حين لآخر أن تنتكر في شخصية ابن العم لأن >> الإنسان الطيب قد يحتاج إلى حمل السلاح للدفاع عن نفسه إذ كان ذلك في سبيل بقائه <<² .

¹ - رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1975 ، ص: 154.

² - برتولد بريشت : مسرحيات بريشت ، ترجمة: سعيد حورانية، دار الفارابي ، بيروت ، ط ، 1979 ، ص: 20.

دائرة الطباشير القوقازية : 1944 - 1945

وهي أقصوصة مقتبسة عن حكاية صينية قديمة تطرح مقولة أن الأرض لمن يفلحها ويزرعها ويحصد ثمارها، وليس لمن يملكها بوثيقة ورقية.

والمسرحية تتحدث عن مزارعان يتنازعان حول ملكية أرض بعد الحرب ويدعي كل منهما أنها له، الأول بدعوى كان يملكها قبل الحرب، والثاني يؤكد أنه كان يربعاها أثناء الحرب فحفظها من البوار، وينتهي النزاع بينهما باستحقاق الثاني للأرض لأن صاحب الشيء هو من يحافظ عليه، بعدها يقص الفائز حكاية "دائرة الطباشير القوقازية" وهي لب المسرحية، وموضوعها يصور ثورة الشعب ضد الحاكم الظالم وهجوم الثوار على بيته مما يضطر بزوجته إلى الفرار حاملة كل ما تملك من ثمين المجوهرات وفاخر الثياب ناسية في زحمة هذا الاهتمام طفلها الوحيد.

وتعثر عليه "جروشا" خادمة البيت فتخفيه عن أعين الثائرين، وتحافظ عليه وتربيته مضحية بخطيبها من أجل رعايته، متجاوزة كل العواقب والمخاطر .

بعد فترة تعود الأم وتسعى لاسترجاع ولدها، لكن المربية ترفض، فترفع الأم دعوة أمام القاضي "أزدك" الذي يحтар في أمرهما، ولفك النزاع يطلب القاضي أن يوضع الطفل في دائرة وتمسك كل من الأمين بإحدى ذراعيه ومن تنجح في جذب الطفل إليه تؤول ملكيته إليها، وبكل عطف وحنان تجتذب المربية الطفل إليها غير أن أمها تنتزعه بقوة، ومن خوف المربية عليه تتركه يخرج إلى الجهة الأخرى .

وفي الأخير يقرر القاضي أن يضم الطفل إلى المربية لأنها الأم الفعلية التي ضحت بحياتها من أجل حياة الطفل¹.

الأم شجاعة وأولادها² : 1949

يجمع النقادون الدارسون على أن مسرحية، "الأم شجاعة" هي قمة إنتاج "بريخت" المسرحي حيث كتبها عام 1938 و 1939 وأخرجها بالاشتراك مع "أريش انجل" في مسرح "دتشير تياتر" ببرلين سنة 1949، وقامت زوجته "هيلين فيجل" بدور البطولة . يعالج في هذه المسرحية قضية الحرب ونتائجها السلبية على الإنسان، وقد اعتمد في ذلك على تاريخ ألمانيا الذي أنهكته الحروب، وتقوم حكاية المسرحية على سيدة تاجرة وتدعى "أنا فيرنغ" والتي يناديها الجميع بالأم شجاعة، وتتوجه مع أطفالها الثلاثة للعمل في مجال التجارة، وهنا تفقد أبنائها الواحد تلو الآخر، لتبقى في النهاية وحيدة، لتقع في غرام طباح هولندي، وتخفي تحت جناحها قسيسا هاربا من الجيش، حتى هذان يهجرانها في النهاية وتبقى تجر عربتها المغطاة . وبالرغم من الآلام والمحن إلا أنها تواصل طريقها وتستمر في تجارتها متنقلة بين الجيش البروتستاني والجيش الكاثوليكي.

الأم شجاعة رمز للبطولة والشجاعة، جعلت منها ظروف الحرب شخصية متناقضة فهي قاسية على محيطها عطوفة على أولادها¹ لكن الحرب التي تجلب الألم والمعاناة

¹ - أنظر: فتحي العشري: المسرح العالمي في شهر ، مجلة المسرح ، العدد 26 ، فيفري ، 1966 ، وزارة الثقافة ، ص: 62-63.

² - برتولد بريخت : الأم شجاعة- الإنسان الطيب من ستشوان، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د ط ، 1965 ، ص : 23.

هي أيضا مصدر رزق لها لذا كانت تقول : >> أنتم لن تثيروا اشمئزازي من الحرب، يقال أنها تبيد الضعفاء لكن السلام يفعل مثلها، أي حال، إن الحرب تغدي العالم في شكل أفضل <<.....²، إنها الوقت الذي تزدهر فيها الفضائل، ففي وقت السلم ينصرف الناس إلى الفلاحة والحرب وحدها هي التي تخلق النظام والكفاءة والإحساس بالمسؤولية، وهذا هو رأي الأم حين تقول : >> إن حاجتنا للشجاعة والأمانة والقوة والذكاء والإحساس بالمسؤولية تزيد حينما تضطرب الأمور فقط<<³.

ويغلب في هذه المسرحية الفكر المادي، فهو يشكل المرجعية لأفعال الأم شجاعة، تعاملها التجاري مع المحاربين يجعلها من المناصرين المتحمسين للحرب وأن السلام يهدد مصالحها التجارية، فهي امرأة مادية لا يهتما ما تسببه الحرب للناس من مأساة فهي تفكر في نفسها فقط، كما نجدها تحذر أولادها من الفضائل خوفا عليهم .

لكن رغم تحذيرها يستسلم إليها كل واحد منهم، وهذا "سويتشير" يتفانى في واجبه ليحافظ على خزانة الدولة، ويفضل الموت على أن يبين مكانها، أما "إلين" فيشئق لارتكابه عملا جريئا اعتبر عملا بريئا لوقوعه زمن الهدنة، أما الابنة "كاترين" الخرساء فتقرر أن تخرج من صمتها لتموت في محاولة إنقاذ الأطفال من الذبح في مدينة محاصرة.

¹ - برتولد بريشت : مسرحيات بريشت ، ص: 18.

² - نفسه : ص: 87.

³ - محفوظ عصام : مسرح القرن العشرين (المؤلفون) ، ج 1 ، المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والإشهار ، بيروت، ط 1 ، 2001 ، ص: 105.

وأخيرا يمكن اعتبار مسرحية "بريخت" هذه نموذجا للوعي الخاطيء الذي تتسم به عقلية البرجوازيين، كما أن أهم فصل في المسرحية والمعالجة النقدية للعفة حيث ينساق الأطفال الثلاثة إلى الموت بسبب عفتهم وطهارة قلوبهم، دون أن يزنوا الأحداث بميزان العقل¹ فالابن المخلص المغرر به في حرب لم يحسب عواقبها، يموت دون اعتباره، حتى من أمه الطماعة في المال فقط، أما الابن الأكبر الذي تنتهي حياته بالحكم عليه بالموت جراء فساد أخلاقه من سرقة ونهب، أفسدتها الحرب التي لا تعلم إلا الدمار والنهب، والبنيت "كاترين" التي طالما كانت مهانة لعله فيها لكونها خرساء، فكانت مستغلة من أمها، فهذه الأم لم تعرها اهتماما فلما حاولت هذه الابنة إنقاذ المدينة كان جزائها القتل من عساكر العدو، ولم تعطها أمها حق الدفن بل تركتها للفلاحين للقيام بذلك.

فهنا نلتمس الأناية المفرطة والطمع والجشع للأم شجاعة، فرغم كل هذا نجدها تجر عربتها نحو نيران الحرب طمعا في الربح وماذا ربحت ؟ فهل لكي نربح نحن يجب أن يموت الغير، حرب من أجل النهب واستيلاء على ثمرات وحقوق الغير، ويستعملها البعض من رجال المال لكثرة مالهم بالتجارة التي تمثلهم في المسرحية الأم شجاعة، اسم شجاعة الذي أطلقه عليها "بريخت" هو لا يبين شجاعتها بل سخرية، فأبي شجاعة في الجري وراء نيران الحرب لأجل كسب مال وفقدان أرواح بريئة .

¹ - أنظر : عدنان رشيد : المرجع السابق، ص: 99.

2- قائمة مؤلفات بريخت المسرحية والنظرية المترجمة إلى العربية:

العنوان	المترجم	المكان والتاريخ
دائرة الطباشير القوقازية	د- عبد الرحمن بدوي	القاهرة 1963
الأم شجاعة وأولادها	د- عبد الرحمن بدوي	القاهرة 1965
الإنسان طيب من ستشوان	د- عبد الرحمن بدوي	القاهرة 1965
القاعدة والإستثناء	د- عبد الغفار مكاوي	
محاكمة لوكولوس	د- عبد الغفار مكاوي	القاهرة 1965
السيد بونتيلا وتابعه ماتي	د- عبد الغفار مكاوي	القاهرة 1965
حياة غاليليه	بكر الشرقاوي	القاهرة 1966
الإخوة هوراس والإخوة كورياس	سعيد حورانية	دمشق 1968
		بيروت 1979
أبرا القروش الثلاثة	محمود النحاس	القاهرة 1968
الموافق والمعارض	مجدي يوسف	مجلة الفكر 1969
الخطايا السبع للبرجوازي الصغير	محمود النحاس	القاهرة 1969
أيام الكومونة	صباح الجحيم	دمشق 1973
طبول في الليل	د- عبدالرحمن بدوي	الكويت 1975

الملاحق

بيروت 1975	نبيل حفار	شفيك في الحرب العالمية الثانية
بيروت 1975	نبيل حفار	الأم
دمشق 1973	صباح الجهيم	رؤى سيمون مشار
الجزائر 1976	أبو العيد دودو	بادن لتعليم الموافقة
الكويت 1977	د- عبد الرحمن بدوي	بعل
بيروت 1977	محمد عيتابي	القرار
بيروت 1979	نبيل حفار	رجل برجل
بيروت 1977	بكر الشرقاوي	حياة غاليليه
بيروت 1981	نبيل حفار	توراندوت (أو مؤتمر غاسلي الأدمغة)
بيروت 1981	نبيل حفار	جان دارك قديسة المسالخ
دمشق 1981	عادل قرشولي	ازدهار وانهييار مدينة مهاجوني
دمشق 1982	عادل قرشولي	ما هو ثمن الحديث
الدار البيضاء 1991	صفوان حيدر	مسرحيات قصيرة

3- أعمال بريخت النظرية التي ترجمت إلى العربية:

1-الأرغانون الصغير: نجاة قصاب حسن مجلة المعرفة ع5 دمشق 1965.

فاروق عبد الوهاب مجلة المسرح ع 21القااهرة 1966.

احمد حمو مجلة الآداب الأجنبية تشرين أول- دمشق 1975.

2-نظرية المسرح الملحمي: ترجمة د/ جميل نصيف - عالم المعرفة- بيروت-دت.

3-الفنون والثورة- ترجمة إبراهيم العريس-دار ابن خلدون-بيروت-1975.

4-حوارية شراء النحاس الليلة الثانية-ت/عبد الله عويشق-ع 5/4 دمشق 1978.

زيادة على مقالات كتبت عن بريخت في مجلات عربية منها:

• بريشت في المرأة العربية في أعداد مختلفة من مجلة الحياة المسرحية

ع14/13/12/11 دمشق 1980.

• أول لقاء بين بريشت وبين القارئ العربي-عن التحرير-مجلة الطريق.

• برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث- لميس العماري- مجلة الموقف الأدبي-

ع127-دمشق 1981.

4- ملحق عن عبد الكريم برشيد:

حياته:

عبد الكريم برشيد كاتب وصحفي ومؤلف ومخرج مسرحي، ولد سنة 1943م بمدينة بركان شمال المغرب.

شهاداته:حائز على:

- ليسانس الأدب العربي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس 1971
- دبلوم التربية وعلم النفس بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس 1971
- دبلوم الدراسات العليا المعمقة (ماجستير) بأطروحة في موضوع "الإحتفالية وهزات العصر" جامعة المولى إسماعيل بمكناس 2001
- دكتوراه بأطروحة في موضوع "تيارات المسرح العربي المعاصر ، من النشأة إلى الإرتقاء" جامعة المولى إسماعيل بمكناس
- دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبوليي بفرنسا سنة 1973

المناصب: تقلد عدة مناصب:

- شغل مهمة مستشار لوزير الثقافة د. السعيد بلشير سنة 1983.
- عضو اتحاد كتاب المغرب.

• رئيس تحرير مجلة التأسيس-دفاتر مسرحية والتي أصدرت من مدينة مكناس سنة

1986.

• يشغل حاليا مهام مندوب إقليمي لوزارة الثقافة على إقليم محافظة الخميسات

|| صفاته:

نذر حياته للمسرح إبداعا ونقدا وتنظيرا، وهو الأب الروحي للاحتفالية في المسرح؛ ذلك انه إلى جانب كونه مبدعا متميزا بنصوصه المسرحية ذات الطابع التجريبي قد قدم التنظير على شكل بيانات تحمل اسم "بيانات المسرح الاحتفالي"؛ وقد جمع هذه البيانات في كتاب سمّاه "المسرح الاحتفالي"، ثم تلت ذلك كتب نقدية تحمل سمات التنظير أهمها: "الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي" و"الاحتفالية: مواقف مضادة" و"الاحتفالية في أفق التسعينات" و"غاية الإشارات".

|| أعماله:

• له أكثر من ثلاثين نصا مسرحيا، كُتبت كلها باللغة العربية الفصحى.

كتب العديد من النصوص المسرحية التي تُرجم بعضها إلى اللغة الفرنسية وإلى الإنجليزية

والإسبانية والكردية أهمها :

عنتره في المرايا المكسرة-الحومات-السرطان والميزان-سلف لونهاة-الزاوية-منديل

الامان-حكاية العربة-ابن الرومي في مدن الصفيح-الناس والحجارة-عطيل والخيل

والبارود-عرس الأطلس-فاوست والاميرة الصلحاء-امرئ القيس في باريس.

أسس سنة 1971 فرقة مسرحية في مدينة الخميسات، وأخرج لهذه الفرقة التي تحمل

اسم "النهضة" عددا من المسرحيات أهمها: "حكاية جوقة التماثيل" لسعد الله ونوس و

"الحسن يموت مرتين" عن نص من نصوص التعازي الشعبية.

التكريمات:

كرمه مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في سبتمبر 1991 .

كرمه مهرجان القصر الدولي للمسرح في مارس سنة 2015.

5- ملحق عن عز الدين المدني:

حياته:

ولد عز الدين المدني بتونس سنة 1938 وتعلم بها.

تعليمه:

زاول دراسته الابتدائية والثانوية بمسقط رأسه بتونس، ثم تابع دراسته بفرنسا.

وظائفه:

اشتغل بوزارة الثقافة، ثم بالمجال الصحفي مستشارا لدى وزير الثقافة.

إصداراته:

- سهرت منه الليالي لعلي الدوعاجي، جمع وتقديم، الدار التونسية للنشر، 1969.
- الأدب التجريبي: مقالات وبيانات متفرقة، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972.
- تحت السور (خليط)، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1975.
- أبو القاسم الشابي (بالاشتراك)، المؤلف، تونس، 1984.
- رواد التأليف المسرحي (بالاشتراك)، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1986.
- ثورة صاحب الحمار، ديوان الزنج، على البحر الوافر، التري والتدوير، تعازي فاطمية، الفرس (اقتباس)، كل هذه المسرحيات نشرت ومثلت على الركب في المهرجانات.

الملاحق

أقبل منذ شبابه الباكر على الإنتاج الصحفي والأدبي فألف الكثير من القصص والمسرحيات ونشر منها مجموعة: خرفات ومسرحيات ثورة صاحب الحمار ورحلة الحلاج وديوان الزنج والغفران ومولاي السلطان الحفصي.

✚ نقد ودراسات عن الكاتب:

"مسرح عز الدين المدني والتراث" ، محمد المديوني، سنة 1983.

✚ الجوائز:

- جائزة الدولة التقديرية التونسية عام 1989.
- جائزة العويس (في المسرحية والقصة والرواية) لعام 2006.
- ✚ يبلغ من العمر 81 سنة.

6- ملحق عن عبد القادر علولة:

+ حياته:

ولد يوم 8 يوليو 1939 في مدينة الغزوات بولاية تلمسان في غرب الجزائر.

+ دراسته:

درس الدراما في فرنسا، وانضم إلى المسرح الوطني الجزائري وساعد على إنشاءه في عام 1963 بعد الاستقلال.

+ أعماله:

كانت أعمال عبد القادر علولة عادة بالعامية الجزائرية والعربية منها: القوّال سنة 1980 واللتام سنة 1989 والأجواد سنة 1985، والتفاح سنة 1992، و أرلوكان خادم السيدين سنة 1993، وكان قبل مقتله في يناير 1994 يتهيأ لكتابة مسرحية جديدة بعنوان العملاق، ولكن يد الإرهاب الأعمى كانت أسرع.

+ وفاته:

اغتيال شهر رمضان في 10 آذار / مارس 1994، على يد جماعة مسلحة.

الفهرس

الصفحة	الموضوع
أ - ز	مقدمة
	تمهيد
11-9	برتولد بريخت: حياته، مصادر جماليته، نظريته في المسرح
41-21	تطور المراحل المسرحية في حياة "بريخت"
	الفصل الأول: الملامح الملحمية في المسرح التونسي - التراث -
	"مسرحية ديوان الزنج" لعز الدين المدني أنموذجا
44-43	المبحث الأول: التراث في المسرح التونسي
56-44	بدايات المسرح التونسي
59-57	مسرح التراث في تونس
61-60	دوافع توظيف التراث
63-61	أهمية التراث
66-64	المسرح العالمي والتراث
69-66	المسرح العربي والتراث
73-70	تجربة مسرح التراث في تونس
74-73	"عز الدين المدني" والعودة إلى التراث
84-74	المادة التراثية في مسرحيات المدني
94-84	الكتابة التراثية عند عز الدين المدني
105-94	جماليات الكتابة عند المدني

المبحث الثاني: الخصائص الملحمية التراثية في مسرحية "ديوان الزنج"

لعز الدين المدني

107-106	دلالة العنوان
109-107	ملخص المسرحية
133-109	تحليل الشخصيات
136-133	الصراع
140-136	الحوار
147-141	التركيب في مسرحية "ديوان الزنج"
157-147	الفضاء
160-157	اللغة في مسرحية "ديوان الزنج"
161-160	الإضاءة
162-161	الأزياء
164-162	الديكور
167-164	الممثل
173-167	الاستطراد
174-173	الانتحال
175-174	الألعاب
177-176	خاتمة الفصل الأول

الفصل الثاني: المؤثرات البريختية في المسرح المغربي - الاحتفالية -

مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" لعبد الكريم برشيد أنموذجا

185-179 المبحث الأول: المسرح الاحتفالي المغربي

192-185 مفهوم الاحتفالية

198-192 أهداف الاحتفالية

202-198 مفهوم المسرح الاحتفالي

207-202 الفرق بين الاحتفالية والمسرح الاحتفالي

209-207 النص في المسرح الاحتفالي

211-210 الكتابة في المسرح الاحتفالي

213-211 اللغة في المسرح الاحتفالي

217-213 الممثل في المسرح الاحتفالي

238-217 خصائص المسرح الاحتفالي

244-239 وظيفة المسرح الاحتفالي

246-244 مصادر المسرح الاحتفالي

257-246 المظاهر الإحتفالية الأولية في المسرح العربي

262-258 التجربة المسرحية المغربية

المبحث الثاني: المؤثرات الاحتفالية في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح"

270-263 لعبد الكريم برشيد

271-270 دلالة العنوان

274-271 تلخيص المسرحية

283-275	الشخصيات
293-283	الحوار في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح
296-293	الزمان والمكان في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح"
297-297	الديكور
298-297	الإكسسوار
300-299	الأزياء
301-300	الإضاءة المسرحية
302-301	الموسيقى
318-302	الخصائص الاحتفالية في مسرحية 'ابن الرومي في مدن الصفيح'
319-318	خاتمة الفصل الثاني
الفصل الثالث: النظرية الملحمية في المسرح الجزائري - الحلقة -	
325-321	الخصائص الملحمية في مسرحية اللثام " لعبد القادر علولة "
330-326	المبحث الأول: تأثير بريخت على عبد القادر علولة
334-331	التراث عند عبد القادر علولة
336-334	التراث والمسرح
353-336	الحلقة
364-353	القول
374-364	التغريب
382-374	السرد

386-382	تفتيت البنية الفنية للنص مع تقطيع العرض المسرحي واستخدام عناوين للمشاهد واللوحات
388-386	المسرح داخل المسرح
390-388	فضح اللعبة المسرحية
397-390	اللغة الملحمية عند "عبد القادر علولة"
401-398	المبحث الثاني: الخصائص الملحمية في مسرحية اللثام لعبد القادر علولة
401-398	تلخيص مسرحية اللثام
408-401	التوجه الإيديولوجي في مسرحية "اللثام"
413-408	الالتزام في "مسرحية اللثام"
418-413	اللغة السرديّة في "اللثام"
432-418	شخصيات مسرحية "اللثام"
441-432	الحوار مسرحية "اللثام"
445-441	الصراع في مسرحية "اللثام"
449-445	2- العرض في مسرحية "اللثام"
450-449	الديكور في مسرحية "اللثام"
451-450	الإكسسوار في مسرحية "اللثام"
452-451	الأزياء
453-452	خاتمة الفصل الثالث
	الخاتمة
	المصادر والمراجع
	الملاحق
	الملخص

الملخصات

الملخص:

لا شك أن عصرنا في حاجة إلى إبداع ثقافة متعددة المشارب، ومختلفة المواضيع تشكل هدفا في طرق باب التقدم المعرفي والحضاري الذي تعرفه الكثير من الأمم المنتشرة في بقاع العالم، كما أن عصرنا في حاجة إلى نهضة معرفية وفنية تنتشلنا من وضعنا المتردي ثقافيا وفنيا وفكريا.

لقد ازدهر شأن الثقافة المسرحية التي تعتبر أول الثقافات التي عرفت ميلادها في تاريخ البشرية والإنسانية ووجدت عند الغرب الإزدهار والإبداع المسرحي الملحمي.

بالرغم من أن المسرح الملحمي ظاهرة أوروبية وأن المفاهيم الفكرية والمشاكل الإجتماعية التي عالجهما تتعلق بالمجتمع الإستغلالي وصراع الطبقات، إلا الفنان العربي يجد نفسه قريبا فكريا من مفاهيمه ورؤاه التاريخية ووعيه الجدلي لهذه المفاهيم، والمسرح الملحمي لم يجدد في طريقه التأليف فقط، وتغيير أسلوب بناء المسرحية ومعالجة مضامين جديدة فيها وإنما شمل كل مقومات العرض المسرحي والأسلوب، وهذا كله أدى إلى تأليف نظرية جديدة هي نظرية المسرح الملحمي، وقد رفض موضوع المتعة، وأصر على أن هدف الفن المسرحي هو التعليم، وذلك إما عن طريق البنية الفنية للعمل المسرحي أو بنية الحوادث والحوار.

وهناك ممهديات هيأت الجمهور المغاربي لإستيعاب ظاهرة المسرح الملحمي فهناك الكثير من الأشكال والممارسات التي تحتوي على الكثير من العناصر الملحمية مثل: الطقوس والأغاني الدينية، والرقصات الصوفية الفردية والجماعية، وكذلك نجد ملاحمه موجودة في الراوي أو الحكواتي أو القوال الذي يسرد وقائع تاريخية أو أسطورية.

أما تأثيره على الكتابة العربية المعاصرة فكانت في نهاية الخمسينات من القرن الماضي عن طريق الترجمة، وخصوصا بعد هزيمة حزيران 1967 التي أيقظت ضمير المثقفين على ضرورة تغيير الواقع، وبتأثير المسرح السياسي والمسرح الملحمي استخدم

الفنان العربي الكثير من الوسائل التي تخلق العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحي، ونجد هذا في مسرحيات يوسف العاني وألفريد فرج وعز الدين المدني، عبد الكريم برشيد، قاسم محمد، ابراهيم جلال وغيرهم من المسرحيين العرب.

وتعتبر تجربة التونسي "عز الدين المدني" في الوصول إلى العرض الشعبي مستفيدا من المفاهيم الملحمية تجربة رائدة، حيث جرب تكييف المفاهيم الملحمية مع التذوق الجمالي والفكري للجمهور العربي بغية المساهمة في تغيير مفاهيمه.

كما دعا المدني إلى تحرير العرض المسرحي من أطر القوانين وإحياء الأشكال التراثية القديمة، ووظف التراث العربي توظيفات مختلفة استنتقت الحدث التاريخي وامتداده في الذاكرة الجماعية في عصرنا الحاضر.

وتعتبر تجربة "عز الدين المدني" في لجوئه إلى إثراء نصوصه المسرحية بمصادر تراثية تجربة ريادية في المسرح العربي متأثرا بتجربة "بريخت" الذي اعتمد في مسرحياته على كثير من التراث والآثار، وذلك لتغيير الحاضر وبناء المستقبل.

وإذا ما انتقلنا إلى المغرب وحاولنا تتبع الإتجاه الملحمي، فأول ما يستوقفنا هو المبدع "عبد الكريم برشيد" في أعماله المسرحية التي دعا من خلالها إلى تأسيس مسرح عربي مغربي، ينطلق من بيئة مغربية محلية ليجسد آمال وآلام المجتمع المغربي الذي يعيش فيه بمختلف طبقاته، سواء على مستوى الشكل من خلال دعوته المستمرة لإقامة مسرح مغربي احتفالي ينهل من الذاكرة الشعبية التراثية، أو على مستوى المضمون، فقد دعم "برشيد" المسرح المغربي بالعديد من المواضيع الهادئة المستوحاة من مصادر مختلفة تراثية وشعبية.

ولم يقتصر التأثير الملحمي على تونس والمغرب، وإنما كان له تأثير على المسرح الجزائري أيضا، فبرزت الكثير من الأسماء في الجزائر أهمها "عبد القادر علولة"، هذا المؤلف والمخرج الذي تأثر بالمسرح الملحمي بجميع تقنياته، فراح يستخدم نشاطه

الإبداعي في الإسهام في عملية التجديد، وقد ظل هاجسه البحث عن قالب مسرحي جزائري يحمل هموم الجماهير الشعبية، حيث تتحول مسرحياته إلى عروض تقضح القمع والظلم ومنه فقد ساهمت المكونات الثقافية لدى "علولة" بتوجيه نتاجه المسرحي لمعالجة القضايا الهامة، متبنياً الفكر الإشتراكي العلمي متأثراً بـ"بريخت"، معمقاً رؤيته لجماليات التراث الجزائري.

لقد فتح "علولة" المجال للتجريب بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان، في محاولة للخروج عن قوانين المسرح التقليدية، وجرأة لإجراء فعل التغيير الشامل على: الشكل، المضمون، المتفرج، الممثل، المكان، الزمان، الكتابة.

ولما كان المسرح من دون الأجناس الأدبية الأخرى يتميز بخاصية العلاقة المباشرة بين المرسل والمتلقي خلال العرض بحيث تحقق الرسالة المسرحية هدفها أنياً في الجمهور.

تأثر الكثير من المؤلفين والمسرحيين بأفكار المسرح الملحمي بهدف كتابة المسرحية للكشف عن طبيعة المشاكل الإجتماعية والسياسية التي تعاني منها مجتمعاتهم مما أدى إلى تشكيل ملامح عرض مسرحي عربي بتأثير ملحمي ومازالت الكثير من العروض العربية تنهل من المفاهيم الملحمية سواء ذلك في الكتابة أو الفكر الإخراجي لصورة العرض المسرحي.

Résumé

Sans aucun doute, notre époque a besoin d'un pluralisme multiculturel qui assure le progrès des connaissances, suite à la décadence intellectuelle marquée dans notre société, déjà connu chez un grand nombre de nations s'inscrivant particulièrement dans le domaine artistique.

Le théâtre fut la première manifestation de la culture connue par l'humanité que les occidentaux l'avaient développé, ils furent les premières à créer le théâtre épique.

Bien que ce genre théâtral (le théâtre épique) soit une création européenne dont les contenus abordent les problèmes envisagés dans la société: la dictature du prolétariat et le conflit social, le dramaturge arabe se trouve proche de cette situation, d'un point de vue idéologique et par sa prise de conscience.

Le théâtre épique n'a pas changé uniquement dans sa structure mais il s'est développé sur différents plans: le style, l'interprétation, les contenus... garantissant sa nouvelle optique qui met l'accent sur son objectif, celui d'apprendre.

Ce genre théâtral apprend par le biais de plusieurs mécanismes: le quatrième mur, la catharsis...

Il ya eu des préliminaires ayant préparé le public maghrébin à assimiler et intégrer le phénomène du théâtre épique comme les rites les chants religieux, la danse mystique... ainsi, son style est proche de celui du narrateur, du conteur...

Vers la fin des années 50, le théâtre épique a exercé une grande influence sur l'écriture arabe par le biais de la traduction, notamment après la défaite de juin 1967. Ce qui réveillé la conscience des intellectuels sur la nécessité de changer la situation courante.

Etant influencé par le théâtre politique et épique, l'artiste arabe a employé des moyens dans le but de créer une relation unissant le spectacle et le spectateur. On la ressent dans les pièces théâtrales de Youcef El-Ali, Alfred Faradj, Azzeddine El-Madani, Abdelkarim Berrechid...

Le dramaturge tunisien Azzeddine El-Madani a eu beaucoup de succès après avoir puisé dans le théâtre épique de Brecht, en adaptant ses notions épiques aux dimensions esthétique et idéologique du public arabe afin de pouvoir lui forger son esprit.

Egalement, il a appelé à libérer la pièce théâtrale des lois qui la régissent en évoquant les formes anciennes du patrimoine restées dans la mémoire collective.

Au Maroc, Abdelkarim Berrechid, par ses écrits, a appelé à établir un théâtre marocain à travers lequel, on incarne l'espoir et la douleur de la société marocaine avec ses différentes classes. Berrechid s'est inspiré du patrimoine populaire.

Concernant l'influence (l'effet) du théâtre épique sur le théâtre épique sur le théâtre algérien, on notera qu'Abdelkader Alloula, s'inspirant du Brecht, avait en tendance à dévoiler la situation sociopolitique en Algérie, en adoptant une idéologie communiste.

Alloula a ouvert la voie à l'expérimentation. Il a essayé d'apporter des nouveautés et de ne pas suivre les lois du théâtre traditionnel en exerçant des modifications au niveau de la structure, les contenus, le lieu, le temps et le style.

Contrairement à l'autre genre littéraire, la relation entre l'émetteur et le récepteur, dans le théâtre, est directe.

Finalement, un grand nombre d'écrivains et de dramaturges se sont inspirés du théâtre épique afin de montrer les problèmes vécus de nature sociale et politique qui émergent dans la société arabe.