20411

الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطية الشعبيـــة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة وهران

لا يستعار





كلية الآداب، واللغات، والفنون

قسم الفنون الدرامية

رسالـــة لنيـــل شهـــادة دكتـــوراه دولـــة الموسومة

مسرحة القصة و الرواية في الجزائر

دراسة تطبيقية لـ " الشهداء يعودون هذا الأسبوع "
و " الحوات و القصر " للأديب الطاهر وطار

إعداد الطالب:
مناد الطيب

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد عباسة

السنة الجامعية
2008 / 2009

الإهـــــداء

إلـــى روح أخي وزميلي

الفقيد أحمد زيان

رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه

المقدمة

مقدمـــــة

إن المتتبع للتاريخ ونشاطه الإنساني، يلاحظ أن هذا التاريخ لم يحفظ شيئا عن وجود الدراما عند العرب، في وثنيتهم الجاهلية، وفي حضارتهم الإسلامية، لذا نلاحظ أن تراثنا الأدبي لم يتناول الفن المسرحي في أي من مراحل تطوره.

فالأدب- المسرح- بمعطياته، وشروطه، باب لم يفتح في اللغة العربية إلا في العصر الحاضر حيث تواجد في حياتنا العربية حركة أدبية مميزة تسمى – المسرح-. ففي النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهرت البوادر الأولى لهذا الفن في المشرق العربي على يد كتاب ومقتبسين وانتقلت ظاهرة المسرح إلى بلدان المغرب العربي في كل من تونس والجزائر خلال السنوات الأولى من القرن العشرين ثم في المغرب في الربع الأول منه.

إذا كان للشعر العربي عمود هو عمود الشعر فإن المسرح يفتقر إلى مثل هذا العمود، كما أن المسرحيين العرب المعاصرين يفتقرون إلى أسلاف، والمسرح كجنس أدبي قائم بذاته يفتقر إلى أساس نظري وإبداعي يشكل حدوده ومفاتيحه وفكره، وافتقار المسرح العربي إلى تراث نظري في المجال المسرحي يجعل الممارسة المسرحية تواجه صعوبات جمة وتطرق إشكالات عديدة.

لقد أعطى **رولان بارث** للقارئ سلطة على النص بحيث لم يعد النص تعبيرا عن ما يجري في ذهن الكاتب وإنما أصبح قابلا لتأويلات القارئ، لذا لا بد أن يضع الكاتب والمخرج في اعتبارهما

أنهما يقدمان نصا يقر بسلطة المتلقي، هذا الإقرار الذي تتحدد فيه دلالات النص والذي يعتبر مجرد مشروع عرض مسرحي، ويبقى، على كل حال، العرض المسرحي هو خالق النص وهو الذي يشحنه بالدلالات. هناك إجماع شبه تام على من يصنع العرض المسرحي، ففي الواقع هم جماعة من الفنانين المختلفين كل واحد يتحدث لغته ولكنهم جميعا يصنعون منتج الفن المسرحي، ولكن إذا كان النص المسرحي نبض الحياة المسرحية ومؤشر حيويتها، فإن الحديث عن هذه الحياة لا يستقيم إلا إذا كان العرض هو المنطلق .

يحيلنا البحث في جدلية العرض المسرحي بين الكاتب والمخرج إلى جدلية مسرحة النصوص الأدبية وكيفية تقديم عروض مسرحية انطلاقا من نص روائي أو قصصي أو قصيدة شعرية.

إن لكل نص مرجعيته في الشخصيات والحدث واللغة واللباس والمكان والزمان، وهذا النص بمجمله هو مشروع عرض مسرحي، لكن قد نكتشف أثناء العرض المسرحي عن انطفاء معاني أصيلة في النص وبروز معاني جديدة وعن نهوض دلالات خفية قد تتقاطع في الزوايا أو الهدف وتختلف في الأساليب ومفردات اللغة التعبيرية وقد تتأثر بوضع أو ظروف سياسية أو اجتماعية أو جمالية ترسم مسار الخيال الفني، والكتابة المسرحية في واقع الأمر متعددة إننا نمارس عملية الكتابة في مرحلة التأليف، كما نمارس العملية نفسها في مرحلة الإخراج وتصميم الحركة والديكور والملابس والإنارة كما نمارس الكتابة بواسطة الممثلين أثناء أداء الأدوار وتقمص الشخصيات.

إن البحث في موضوع المسرحة لا يمكن أن يوصف إلا بكونه رحلة في متاهات فضاء لا متناهي، تنطلق من حدود القلق والحيرة لتغوص في جنون الأسئلة، وهذا يعود أساسا إلى الغموض الذي لا زال يلف مفهوم المسرحة، ليس في الجزائر فقط بل في كثير من بلدان العالم.

وحينما أعتبر محاولة تناول إشكالية المسرحة بأنها رحلة في المجهول، فلأن نقطة الوصول فيها غير محددة، من حيث أني رغم تواضعي المعرفي – أطرق بابا جديدا في حقل التنظير المسرحي والذي لا زال لم يشكل إطارا منهجيا / إبستيمولوجيا لهذا الموضوع يسهل خطوات البحث أمام كل دارس مبتدئ .

في البداية تساءلنا عن معنى المسرحة ودلالته النظرية داخل مستويات فنية معرفية مختلفة، فاكتشفنا أنه إلى جانب بعده التقني الظاهر، يتضمن محتوى متقدما من حيث مجاراته لمفهوم النص التمثيلي، إضافة إلى أنه صفة ملازمة لصيرورة حركية الثقافة الفنية المسرحية. وبذلك بدأ الغموض يزول عن غشاوة الرؤية المنهجية التي توخينا محاذاتها، لكن اصطدمنا بعد ذالك بأكثر التساؤلات تعقيدا وذلك حين حاولنا إقامة مقاربة بين مستويات المفهوم في البيئة الغربية ومستوياته في الثقافة المسرحية العربية المعاصرة. وتبين لنا أن مفهوم المسرحة في الجزائر يختزل مجموعة من المعادلات النظرية التي يتقاطع فيها ما هو ثقافي بما هو اجتماعي، إذ يشير هو أيضا لتلك الإشكالية التي لا زالت تواجه الفكر العربي المعاصر في مختلف تجلياته والتي تتمثل في كيفية التعامل والاستفادة من موروثنا الثقافي القديم في إطار البحث عن الهوية الحضارية.

هل حقا لدينا شيئا ندعوه فعلا مسرحيا؟ كيف نبني ذاتنا مسرحيا؟ **هل** بمحاكاة النموذج التقليدي المؤسس وفق القوالب الأرسطو-طاليسية؟ **هل** بالأخذ بالخصوصية الثقافية المحلية بالاعتماد على {المداح والقوال والحلقة} أم بالبحث عن إطار درامي داخل مؤسساتنا التراثية؟ **كيف** يمكن أن نتواصل مسرحيا في ظروف اجتماعية ثقافية كالتي يعيشها المجتمع الجزائري ؟

كيف هي الأداة الاستفهامية التي يفجر من خلالها الفعل المسرحي أسئلته في فضاء المسرح الجزائري بالبحث عن الأدوات التي تسهل عملية التواصل بين الإبداع المسرحي والجمهور الجزائري وبالتالي لماذا نمسرح القصة والرواية الجزائرية ؟

هذه الأسئلة وغيرها بقيت في إطارها النظري بعيدة عن المفاهيم التقنية التي تؤسس للنص المسرحي بمعنى مقوماته الفكرية والفنية وكذلك ماهيته وهويته إن صح القول أسسه وقواعده معماره وبناءه. ذلك ما حاول هذا البحث أن يجيب عنه من خلال الأسئلة المنبثقة من جسد المحاور العامة للموضوع والتي بوبناها في مقدمة وأربعة فصول حيث تطرقنا في الفصل الأول إلى البدايات الأولى لظهور المسرح في العالم العربي وإرهاصات ظهوره في الجزائر، ثم أردفنا الحديث في الفصل الثاني عن ماهية المسرحة حيث تناولنا بالدراسة معناها ومفهومها وكيف تمثلت في العالم الغربي والعربي .

أما في الفصل الثالث فقد تم التطرق إلى علاقة المسرحية بالراوية أو القصة في العالم العربي ثم في الجزائر وهنا تطرح جملة من الأسئلة يحاول البحث الإجابة عنها وهي كالتالي :

لماذا المسرحة؟ ما هي قيمة أو مساحة النص الأدبي في المسرحية الجزائرية ؟

ماهية معالم البناء الدرامي في المسرحية الجزائرية؟

ما هي أوجه الاختلاف والتشابه بين معمار الرواية ومعمار المسرحية؟

وبعد ذالك قمنا في الفصل الرابع بدراسة تطبيقية مباشرة على أعمال مسرحية حيث تتطرق البحث في هذا الفصل بدراسة وتحليل ومناقشة الكيفية التي تمت بها عملية المسرحة لكل من قصة (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) للأديب "الطاهر وطار" مسرحة الفنان محمد بن قطاف وإخراج شريف "زياني عياد" وكذالك رواية (الحوات والقصر) للأديب نفسه، مسرحة الفنان "عمر فطموش".

أما المنهج الذي اتبعناه في الدراسة فإن قوامه النقد والتحليل لعملية المسرحة وقد حاولنا قدر الإمكان ملامسة ما ترمي إليه المناهج النقدية الحديثة، إضافة إلى المنهج المقارن الذي اعتمدناه في الفصل الرابع عند المقارنة بين الفننين.

وفي ختام هذه المقدمة، لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر والامتنان إلى الأستاذ الدكتور عباسة محمد الذي قبل الإشراف على هذه الرسالة ولو يضن علينا بتوجيهاته وإرشاداته.

الفصل الأول

ملامح المسرح العربي

وإرهاصات ظهور المسرح في الجزائر

اختلف الفن المسرحي عن سائر ضروب الفنون الأدبية الأخرى، لأنه ليس فنا يقرأ أو يسمع فقط، بل يصطحبه مشهد يراه جمهور من الناس فيكون أثره في النفس عن طريق حاسة السمع وحاسة البصر، والمسرحية قصة تمثيلية، يرافقها عرض ومشاهد مصورة من الحياة وملابس وأدوات مسرحية مختلفة، ويمثل أدوارها على خشبة المسرح ممثلون يعتمدون في أداء أدوارهم على الحوار والحركة، عارضين الأخلاق والعادات والتقاليد والطبائع، بهدف تثقيف الجماهير من أبناء الأمة وتوعيتهم، وكثيرا ما يتساءل الناس عن حقيقة المسرح كأحد النشاطات الإنسانية وعن ظاهرته وعن أشكاله البدائية التمثيلية كالأعياد والطقوس والتقاليد الاحتفالية، وهل عرف العرب المسرح؟ وهل كانت لهم ظواهر مسرحية؟ فإذا وجدت فلماذا لم تتطور هذه الظواهر عند العرب وتصبح مسرحا له مقوماته وأسسه وأصوله وتقنياته.

أما عن ظاهرة المسرح في التراث العربي الإسلامي، فقد اختلفت الآراء وتشعبت حول هذا الموضوع إلا أنهم اتفقوا على أن العرب عرفوا أشكالا تمثيلية تعبر عن الوجدان الجماعي للمجتمع العربي[1] ومن بين هذه الأشكال المسرحية نجد تمثيليات (**ابن دانيال**)، و(مقامات **بديع الزمان الهمداني**) و(مقامات **الحريري**)، ونجد أيضا خيال الظل، ومسرح الدمى والقراقوز التي كان لها انتشار واسع في الأقطار العربية، وهناك أيضا مسرح السامر الذي كان يقام في الأرياف والقرى

1-مخلوف بوكروح- ملامح عن المسرح الجزائري- مجلة أدبية تصدرها وزارة الثقافة مع الشركة الوطنية للتوزيع- الجزائر- 1982 ص5.

حيث كان يروي رواد المسرح السامر قصصا مستمدة من حكايات ألف ليلة وليلة وتأديتها أمام الجمهور وتكون على شكل الحلقة.

ولا ننسى الحكاية التي كانت فنا مسرحيا قديما في الحياة العربية، فإذا أمعنا في الحكاية فإننا نجدها تحتوي على بعض عناصر المسرحية، لأن المواقف فيها تتميز عادة بديناميكية الفعل والتشويق أما شخصياتها فتتميز بالوضوح، وإلى جانب تلك السير الشعبية التي ظهرت في التراث العربي وكانت من بين الأشكال المسرحية التي تحاكي سير الأبطال وخوارقهم كسيرة **(عنترة بن شداد)** **(وأبي زيد الهلالي)**. إذا هناك ظواهر تمثيلية في الأدب العربي القديم لكنها لم تنم و لم تتطور و لم ترق للشكل المسرحي الحقيقي المعروف عند الغرب، وهنا نتساءل لماذا لم يتطور إن كانت هناك حقا بذور له؟.

وهنا اختلفت الآراء وتعددت حول المسألة، فيرجع البعض سبب استغناء العرب عن النشاط المسرحي إلى الدين والبعض الآخر إلى انشغال العرب بالفتوحات الإسلامية، أما فريق آخر فيرى أن اهتمام العرب بالشعر والحكاية عامل من العوامل التي دفعتهم إلى تجاهل المسرح، ولهذا فالحكاية حسب رأي **"فريسمكي" " أنها عوضت الإنسان العربي عن العرض المسرحي"**[1].

1- ثمارا ألكسندر و فابونيشيفا- ألف عام وعام على المسرح العربي- ترجمة توفيق المؤذن- ط1 -دار الفرابي بيروت- - 1981- ص68.

وهناك من يتساءل لماذا لم يتأثر العرب بالأدب التمثيلي اليوناني؟ في حين أن العرب قد استجابوا لحضارات وثقافات الأمم التي سبقتهم وأخذوا من علومها وثقافتها وفلسفتها...

وهناك من يرى أن عدم اهتمام العرب بالأدب التمثيلي اليوناني ليس لجهلهم له واستصغارا لشأنه بل أن العرب لم يلتفتوا إلى هذا الأدب لا تعصبا ولا عنصرية ولكن لوجود الأصالة الفردية فيهم وإذا سلمنا أن المسرح فن جماعي في أساسه، أدركنا سبب عزوف العرب القدامى عن نقله.

وكما يقول **مصطفى كامل** في مقدمة مسرحيته فتح الأندلس "**لأنهم في جاهليتهم انشغلوا بحروبهم وغاراتهم من جهة... وبأصوافهم الأدبية الشعرية من جهة أخرى ولأنهم في الإسلام انشغلوا بالقرآن والسنة والفتوح ومنابر الخطاب ومناقصات الشعراء... وأما في مدة بني العباس الذين عنوا بكل شيء من معارف الأمم الأخرى. وكان حق التمثيل أن يستعرب كما استعرب غيره من معارف اليونان... فأهمله العباسيون والأندلسيون كما أهملوا الشعر اليوناني استغناء بآداب لغتهم وفنونها**"[1].

تشير المراجع التاريخية أن ولادة المسرح العربي جاءت بعد عهد الحملة الاستعمارية الفرنسية التي وصلت مصر عام **1778**، فقد جلب نابليون معه نخبة من الفنانين وفرق للتمثيل. وقد شاهدها الشعب المصري وإن لم يفهمها بذلك بات من المؤكد أن مصر قد شاهدت من أثار الفن

[1]–خليل هنداوي– الثقافة المسرحية– الهاشمية دمشق– 1963– ص56.

المسرحي الأوربي ما لم تشاهده لبنان وسورية ويعتبر هذا العهد أول احتكاك عربي بالتأليف المسرحي الفني.[1]

وأول من أدخل فن التمثيل في البلاد العربية هو **مارون النقاش** اللبناني (1817- 1855) وقد اقتبسه من إطلاعه وسفره إلى إيطاليا الذي تعرف فيه على هذا الفن، وأول مسرحية عالجها وقدمها في لبنان هي مسرحية "**البخيل**" المعربة من "**موليير**".[2]

وأول من نهض بهذا الفن بسورية هو "**أبو خليل القباني**" سنة **1865**، ولقد انتقل التمثيل على يديه خطوة إلى الأمام، لكنه لم يكتب له النجاح فمات المسرح بتركه لسوريا على أثر محاربة الرجعيين له واتهامه بالتضليل.[3]

أما المسرحية العربية الناضجة فقد ولدت مع "**يعقوب صنوع**" (1839- 1912) الملقب بابي نضارة في **يوليو 1870** وقد اقتبس موضوعاته من إيطاليا وكان "صنوع" يمثل ويؤلف ويخرج ويلقن، ومثل ما يقارب 32 مسرحية من تأليفه وترجمته، وفي سنة 1876 وفد على مصر "**سليم النقاش**" ولحقه الكاتب البارع "**أديب إسحاق**" وأسسا معا مسرحا في الإسكندرية، فأخرج عدة مسرحيات منها (**أندروماك**) ومسرحية (**شار لومان**).

1-محمد الصادق عفيفي- الفن القصصي والمسرحي- دار الفكر- بيروت -1971 - ص159.

2-علي الراعي- دراسات في الرواية المصرية- المؤسسة المصرية- 1964- ص39.

3-المرجع نفسه - ص40.

مراحل المسرح العربي:

مر المسرح العربي بثلاث مراحل، المرحلة الأولى مرحلة التعريب من الأدب الغربي وقد ساد ذلك مسرح "ابن صنوع" ومسرح "النقاش".

والمرحلة الثانية حين وفد على مصر من دمشق **أبو خليل القباني** سنة **1884** ومعه فرقته المسرحية وقد لجأ إلى التاريخ العربي، وقصص ألف ليلة وليلة، اقتبس منها فوضع مسرحية عنترة، والأمير محمود، ومسرحية ناكر الجميل... واستعمل القباني في أعماله النشر والسجع في الحوار ومن الممكن أن يعتبر القباني مؤسس المسرح الغنائي العربي كما تقول **"هند الفواص" وهكذا أتى تيار الأوبرا والمسرحيات الإيطالية من إيطاليا وفرنسا وأتت الفرق السورية بمسرحياتها الغنائية ومنها الممصرة ترسم الخطوط الرئيسية للمسرح الشعبي في النص الثاني من القرن 19"**[1].

وأما المرحلة الثالثة فتبدأ بالانتقال من المسرحية الغنائية والتاريخية إلى المسرحية الاجتماعية وذلك حين مجيء الممثل **جورج الأبيض** من باريس عام **1910** بعد أن درس أصول الفن التمثيلي في فرنسا.

---

[1]–هند قواص– مدخل إلى المسرح العربي– دار الكتاب اللبناني، بيروت– 1981 – ص61.

وفي سنة **1923** افتتح **يوسف وهبي** مسرح رمسيس وكانت مدرسة تخرج منها كثير من أبطال المسرح وقامت بتمثيل ما يقرب من مائتي مسرحية مترجمة عن روائع الأدب الغربي، كما أخرجت مسرحيات مصرية من قلب الحياة المصرية ومن بين هذه المسرحيات: كرسي الاعتراف- الاستعباد والجنون- لأبناء الفقراء...

مصادر التأليف المسرحي عند العرب:

عمد المسرحيون العرب في أول أمرهم إلى الاقتباس والتأليف فكانوا هم الذين يقومون بتأليف الرواية وإخراجها وتمثيلها ويخلقون لذلك الأدوار التي تناسبهم، والأغنية التي تجتذب الجماهير والفكاهة والنكات الشعبية...

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة الترجمة، منهم من كان يحافظ على النص ويترجم بأمانة، ومنهم من كان يترجم بتصرف قليل، ومنهم من كان يترجم بتصرف كبير، فيخلع على الرواية طابع التمصير، حيث أن الترجمة الأمينة كانت غريبة على أذواق الناس، ولا تلاقي منهم إقبالا، وجرّهم ذلك على التمادي في التصرف، حتى أساؤوا إلى العمل الفني وشوهوه، فلا هو غربي ولا هو عربي ومن أشهر المسرحيات المترجمة (الجاهل المتطبب) "**لموليير**"، "غرام وانتقام" "**لكوربني**"، (شهداء الغرام)، (مكبت)، (هملت)، (عطيل) "**لشكسبير**".

ثم تجيء المرحلة الثالثة، مرحلة النضج، وقد اختمرت البذرة في نفوس الأدباء فبعضهم حسب للعمل المسرحي حسابه وأنزله في المنزلة اللائقة به، وبعضهم من لم يراع قوانين الفن، ولم يلتفت على الجوانب الفنية وتسابق إلى حياة الأبطال لأنها في نظرهم المغناطيس الذي يجذب الجماهير.

وكان اتجاه التأليف متنوعا فمنه ما كان يتسم بالطبع القومي ومنه ما كان يتسم بالطبع التاريخي، فكانت جل المؤلفات تبث الروح القومية كما تقول "**هند قواص**" في هذا الصدد "**وقد تزاحموا عن كل ما هو معبر عن تلك الأنواع التي أصبحت هدفهم الأول والأخير ونقلوها إلى العربية ثم اللهجة العامية حتى يفهمها الشعب وتتصل اتصالا وثيقا بالأدب والتراث القومي العربي فتندمج مع أحاسيس الشعب**"[1].

المسرحية الشعرية:

مرت المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث بأطوار عدة، وكانت المحاولة الأولى تلك التي قام بها "**خليل اليـــازجي**" في مسرحية 'المروءة والوفاء) سنة 1876، ولكنها لم تعرض إلا في سنة 1888.

ولقد اتخذ من الحياة العربية موضوعا لها، وقد عرب محمد عثمان جلال بعض المسرحيات الفرنسية شعرا ولكن كلاهما لم يكن على خط عال من رقي الأسلوب، ثم جاءت المسرحيات التي

---

[1]–هند قواص– مدخل إلى المسرح العربي– ص71.

تزاوج بين النشر المسجوع والشعر، بعد قدوم "**أبي خليل القباني**" إلى مصر، وكانت تتأثر بالشعر في المواقف الحماسية والعاطفية. وقد حاول "**شوقي**" وهو طالب في باريس أن ينظم مسرحياته الشعرية وبدأ بمسرحية "علي بك الكبير" ولكنه لم ينشرها في ذلك الوقت، وانصرف على المسرح إلى الشعر الغنائي لكنه عاد إلى الكتابة للمسرح بعد أن توج أميرا للشعراء سنة 1929 وطلب منه الأدباء والنقاد أن يتوج فنه الشعري بالتأليف المسرحي.

واستجاب "**شوقي**" لهذه الدعوة وأخرج في خمس سنوات عدة مسرحيات شعرية وكانت أولى مسرحياته "كليوباترا" و"الست هدى" و"مجنون ليلى" و"قمبيز" و"عنترة" وعن شهامة العرب وبطولاتهم.

الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري:

يعتبر المسرح من أهم وسائل الاتصال بين الفنان والجمهور ويكون هذا الاتصال مباشرا ودون أي وسائط كما أنه من أهم الوسائل التثقيفية التي تعتمد لبلورة وعي الشعب وتطويره في علاج بعض المشكلات الاجتماعية والثقافية، إن المسرح مظهر حضاري وانعكس صادق للحياة، يتقدم بتقدمها ويتأخر بتأخرها.

والمجتمع الجزائري كباقي المجتمعات الإنسانية عرف المسرح بمفهومه الغربي وعرف بعض الأشكال الشبيهة بهذا الجنس، وهذا ما جعل المرء يتساءل عن حقيقة المسرح والأشكال التعبيرية البدائية التي سبقت ظهور المسرح في الجزائر.

إن الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري ترجع إلى بداية هذا القرن وإن كان البعض يرجعها إلى النصف الأول من القرن الماضي حين ظهر مسرح خيال الظل ,ويعد هذا من الأشكال المسرحية التي ظهرت في المشرق العربي الأمر الذي يؤكد عليه على الراعي[1] الذي يرى أن المسرح عبارة عن عرض يقدم للفرجة عن طريق التمثيل والشخصيات والحوار وهذه العناصر كلها موجودة في خيال الظل ويرى أيضا انه إلى جانب خيال الظل وجد القراقوز والحلقة والمداح وكل هذه الأشكال التعبيرية تعتبر الإرهاصات الأولى لظهور هذا الفن في الجزائر.

1- الحلقـــة:

وهي تجمع دائري في إحدى الساحات العمومية يقف وسطه الراوي ومساعده اللذان يقصان بالتناوب قصص البطولات والأساطير والسير والحكايات المختلفة بطريقة تجمع بين التمثيل والتشخيص والإيماء والحركات البهلوانية، تؤلف الحلقة جزءا من الواقع الثقافي الذي يعيشه المجتمع وهي لا تطمح إلى إقناع الناس بتصديق أحداثها أو ما يجري فيها من مواقف، وإنما تحرص على أن تكون الأحداث التي تعرضها في الأمور التي يمكن وقوعها أو حدوثها بالفعل أو التي يرجى تحقيقها في الواقع، عرف هذا الفن تقلص كبير أثناء الاحتلال الفرنسي للجزائر وذلك لمحاربة فرنسا لهذا النوع، وكذا لعدم سماحها للتجمعات الكبيرة الخاصة بالأهالي، وبعد الاستقلال وخاصة في نهاية

1- مخلوف بوكروح – ملامح عن المسرح الجزائري- ص10.

الستينات وحتى منتصف السبعينات كان يوجد بوهران سوق أسبوعي لهذا الفن في ساحة عمومية قرب سيدي الحسني[1].

2- المداح:

المداح شخصية تتجول في الأسواق الشعبية، يقوم بمدح الشخصيات الشهيرة يقلد اللهجات والأصوات والعادات والتقاليد ويروي حكايات وسير وأحداث بشكل إنفرادي ومتسلسل.

والمداح شخصية شعبية تمتاز بالصدق والاهتمام بمصالح الجماعة نشأ وتطور عبر نطاق العلاقات الإنتاجية في القرية أو الدوار ومصيره دائما مرتبط بتغيرات نمط الإنتاج وأشكال العلاقات الاجتماعية، لقد حظي الأدب الشفوي في الجزائر باهتمام كبير من قبل الشعب وخاصة منه ابن الريف، وكان هذا التعبير رومانسيا يعبر عن أمال الشعب الذي كان يرتاح له.

3- القراقوز:

يعتبر هذا الشكل من المظاهر المسرحية التي عرفها العالم العربي، وقد ظهرت في الجزائر في بعض الأحياء الساحلية القريبة من الموانئ الجزائرية، حيث كان هذا النوع شفهيا ووصف بالمسرح الفكاهي وكان من بين أحد العوامل المحفزة لانتقاد الوجود الاستعماري الفرنسي في الجزائر[2].

---

[1]- بوشيبة عبد القادر- - جمالية النص عند عبد القادر علولة- رسالة ماجستير- السنة 1993- 1994- جامعة وهران- ص17.

[2]-علي عواد- رواية التخيل المسرحي- المركز الثقافي العربي-بيروت- 1997- ص118.

4- خيال الظل:

يرجع هذا الشكل المسرحي إلى الحضارة الشرقية في بلاد الصين ويعتقد الباحثون أنه انتقل إلى العرب، في أوائل عهد الفتوحات الإسلامية بآسيا أثناء تبادلهم التجاري مع الآسيويين تحت حكم العباسيين.

وكانت مسرحيات خيال الظل لونا من الفنون ازدهر وتطور وصارت له شعبية كبيرة، وفضلا عن أصلها الأسيوي كانت هذه المسرحيات متأثرة بعروض المحاكاة التي يقوم بها الرواة وهي عروض ارتجالية، تشبه الملهاة الارتجالية الإيطالية المعروفة بكوميديا ديلارتي.

وتقتبس هذه المسرحيات من الحكايات الشعبية مثل قصص ألف ليلة وليلة وحكايات الحب الفارسية القديمة وكان هذا الفن المسرحي يستخدم الظلال التي يرقي بها على ستارة شفافة أمام متفرجين، ويعتمد على نصوص موضوعة، واستمر هذا اللون في الجزائر حتى القرن العشرين.

5- الفارس الشعبي:

هو عبارة عن مشهد قصير يعرض في المناسبات، انتشر هذا النوع بصفة واسعة في المقاهي الشعبية، وكان هذا الشكل التمثيلي يستمد موضوعاته من الأساطير والحكايات الشعبية، يصور الواقع الاجتماعي ويمكننا تلخيص الفارس الشعبي كما وصفه الباحث « **إدوارد أولوت**»[1]

---

1 – علي عواد– رواية المتخيل المسرحي– ص32.

بأنه أساسا تمثيل انتقادي مضحك ومرتجل يتكون من مجموعة بسيطة وموقف إجمالي، وشخصيات وأعمال مستمدة من الحياة اليومية، يقدمها ممثلون محترفون يستخدمون الكلام والإيماء وحركات الوجه في حالة مشاركة فعالة بينهم وبين الجمهور.

وإلى جانب تلك الأشكال التعبيرية يذكر البريطاني «**فيليب ساد جورف**»[1] المحاضر بقسم الدراسات العربية، أنه عثر على مخطوط لمسرحية يقول أنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي وهذا بمدرسة اللغات الشرقية، والمسرحية هي بعنوان« نزهة المشتاق وغصت العشاق في مدينة ترياق بالعراق» لصاحبها الجزائري «**إبراهيم دانينوس**» والتي من المرجح أن تكون قد طبعت عام **1848**م.

ويرى" **ساد جورف**" أن هذه المسرحية تحمل الأهمية نفسها من حيث الريادة، إن لم تكن هي الأولى في العالم العربي وهذا بالنظر إلى (مسرحية البخيل) التي اقتبسها **مارون النقاش** والتي عرضت في بيروت عام **1848م**.

ولعل أول ما يتبادر لأذهاننا ونحن بصدد التحدث عن المسرح في الجزائر هو متى ظهر هذا الفن في الجزائر؟ ومن هي أول فرقة مسرحية زاولت نشاطها التمثيلي في هذه البلاد؟ وما هي العوامل المساعدة على ظهور هذه الحركة ؟ وما هي الأهداف التي كان الممثلون والكتاب يرمون إليها من وراء تدبيج هذه المسرحيات المختلفة؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة لا بد أن نعرف أن

---

1 – أحمد بيوض– المسرح الجزائري النشأة والتطور– ص12.

المسرح الجزائري عرف العديد من الصعوبات، ومر بمراحل تاريخية متعددة، ورغم أن هذه المراحل قصيرة إلا أن كل واحدة منها تتميز بصفات لتعطيها طابعها المستقل، فموضوع بحث المسرح الجزائري يشكل جزءا من المسرح العربي. وبما أن الظاهرة المسرحية في العالم العربي تكاد تكون متشابهة، وأن المسرح كما يؤكد " **علي الراعي**" " **هو عبارة عن عرض يقدم للفرجة عن طريق التمثيل والشخصيات والحوار.**"[1]وهذه الأخيرة موجودة في خيال الظل، وما نراه تاريخيا عن ظهور المسرح في الجزائر في لعبة القراقوز مثلا التي مورست في بعض الأحياء الساحلية القريبة من الموانئ الجزائرية كميناء الجزائر وعنابة، وإلى جانب هذا كان كذالك المداحون يقومون بتشخيص أبطال قصص (عنترة ورأس الغولة) وبعض الأساطير والخرافات الشعبية؛ ورواية هذه القصص كانت تتم إما في شكل الحلقة المعروفة في الأسواق الشعبية؛ حيث أن الراوي يستعين بشخصيات أخرى لتقوم بالرد على الشخصية الرئيسية في الحلقة، هذا النوع الذي يعتبر من الأشكال البدائية التي يجسدها المداح الذي يقوم بدور المغني بأدائه لمدائح دينية عن الأنبياء والرسل يروي قصص وحكايات مثل قصة سيدنا يوسف وقصة سيدنا إسماعيل عليهما السلام، وكانت هذه الأشكال غير مدونة يتناقلها الرواد شفهيا، غير أن هذا الشكل الفني لم يستمر طويلا إذ سرعان ما قررت السلطات الاستعمارية منع هذا التعبير الفني.

1-مخلوف بوكروح- ملامح عن المسرح الجزائري- ص10.

إن محاولة بدء تاريخ ظهور المسرح الجزائري مرتبط بالفترة التي كان فيها رجال الثقافة الفرنسيون يخططون لنشر الثقافة الفرنسية، ويعملون على طمس الثقافة الوطنية وتشويهها، فلقد استعملوا كافة الإمكانيات والوسائل المتاحة، إذ فكرت الإدارة الفرنسية منذ احتلالها للجزائر بتأسيس مسرح هدفه تقديم العروض للأقلية الفرنسية في الجزائر، حيث عملت على بعث حركة ثقافية فرنسية شملت مختلف الميادين، فراحت تأسس المسارح في مختلف ولايات التراب الوطني، هذا ما يجعل البعض يقول أن المسرح الجزائري تأثر بالمسرح الفرنسي، فإذا كان الأمر كذلك فلماذا لم يعرف المسرح الجزائري نهضة إلا في العشرينات؟

رغم الدعايات الموجهة للمسرح الجزائري على أساس أنه تأثر بالمسرح الفرنسي فيبقى المسرح بمفهومه الحديث فنا دخل على الوطن العربي بما فيه الجزائر، فلا يمكن قيام نهضة مسرحية من العدم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان جمهور المسرح الفرنسي يضم فئة جزائرية مثقفة بالفرنسية، فيمكن القول إن هذا التأثير كان على مستوى الشكل؛ ذلك أن الجزائريين اتخذوا المسرح كوسيلة للتعبير عن همومهم وقضاياهم، فمعظم الأعمال التي قدمها المسرح الجزائري كان محتواها شعبيا محضا يتجلى ذلك في اللغة التي استعملها وهي اللغة العربية، فلم يسبق للمسرح الجزائري أن قدم عملا واحدا باللغة الفرنسية.

وبعد الحرب العالمية الأولى انتعشت الحركة الثقافية في الجزائر بما فيها الحركة المسرحية، إذ منذ 1919 كانت تقدم سكاتشات في المقاهي والأحياء الشعبية[1].

وحسب رأي المؤرخين تأسست أول فرقة مسرحية في الجزائر عام 1921 وهذه الفرقة هي جمعية الآداب والتمثيل العربي، ويبدو أن تأسيس هذه الفرقة المسرحية كانت له علاقة بزيارة جورج الأبيض مع فرقته للجزائر، فاستطاعت هذه الجمعية أن تقدم خلال أربع سنوات ثلاث مسرحيات من تأليف رئيسها **"علي شريف الطاهر"***.

على الرغم من المحاولات التي قام بها رواد الثقافة والفكر في الجزائر أمثال **"الأمير خالد"**، وبعض الجمعيات الثقافية إلا أن المسرح الجزائري في هذه المرحلة لم يقم بأية مبادرة، وإنما نشأ على أيدي المحتلين الفرنسيين ورغم أن بعض المسرحيين العرب أمثال (**جورج الأبيض**)[2] حاول أن ينشأ مسرح عربي إلا أن الحظ لم يحالفه، ويعود ذلك إلى أن الجمهور لم يكن يهتم بالمسرح لظروف

1-مخلوف بوكروح- ملامح عن المسرح الجزائري - ص13.

***- علي شريف الطاهر: كاتب مسرحي جزائري، أول رئيس لجمعية الآداب والتمثيل العربي.**

***- علالو: هو علي سلالي، ولد عام 1902، توفي عام 1992، هو ممثل ومؤلف مسرحي جزائري.**

***- دحمون: كاتب وممثل مسرحي جزائري.**

2بوعلام رمضاني - المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر-المكتبة الشعبية-المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر-دت- ص13.

مريرة كان يعيشها، بالإضافة إلى أن قاعات المسرح التي أنشأت كانت تبعد عن الأحياء الأوروبية نفسها، وتبعد أكثر عن أحياء مواطنيها.

إن أهم الأسباب التي أدت إلى فشل مسرح (**جورج الأبيض**) عام 1921 هي لا مبالاة الجمهور الذي بدا له أن المسرح بعيد عن التقاليد، إضافة على أن الجمهور لم يكن معدا ولا مكونا لتقبل المسرح.

وقد كان من الصعب عليه أن يتقبل اللغة العربية الفصيحة إما لجهله لهذه اللغة، أو لأنه لم يتعود عليها فإن "علالو"[1] يقول أن هذه السنة أي سنة 1921 أنشأت جمعية تحت اسم (المهذبية) نشطها «**الطاهر علي الشريف**» الذي كتب تقريبا كل المسرحيات نذكر من بينها مسرحية «الشفاء بعد العناء».

لقد اختلف الدارسون للمسرح الجزائري حول مؤسسيه "**بشطارزي**" أو "**علالو**" أم "**رشيد القسنطيني**"، والدارس لبداية كل منهم يتضح له من هو صاحب المبادرة، فإن كان "**علالو**" قد قدم عام 1923 بعض السكاتشات مثل « نسيي همك» إلا أنه لم يحقق النجاح المطلوب إلا في عام 1926 حيث قدم مسرحية «جحا» بقاعة الكورسال، باللغة العامية والتي حضرها أول مرة 1500 مشاهد.

---

[1]– بوعلام رمضاني – المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر– ص17.

أما "**رشيد القسنطيني**" فكانت بدايته عام 1927 بمسرحية «العهد الوفي» التي فشلت فشلا ذريعا، وحاول في المرة الثانية حين قدم مسرحية «زواج بوبرمة» التي نجحت.

أما "**بشطارزي**" فكانت بدايته سنة 1919 بمسرحية «جهلاء مدعون بالعلم» ذات فصل واحد والتي لم تحقق النجاح المطلوب، وفي هذا الصدد يقول الفنان "**بشطارزي**" «**إن عامية جحا، سمحت لنا بتسجيل خطوة إلى الأمام في استقطاب الجمهور ومن هنا وابتداء من هذا التاريخ سنة 1926 أعتبر"علالو" مؤسس المسرح الجزائري**».

وتعتبر سنة **1926** هي السنة الحقيقية لانطلاقة المسرح في الجزائر على يد المسرحي **علالو** الذي استطاع أن يعرف كيف يخاطب جمهوره ويعالج قضايا عصره بلغة عصره وبيئته، وعرف كيف يؤسس مسرحا جزائريا يخدم الشخصية الوطنية، بكل أبعادها، وقد اتسم المسرح في هذه المرحلة بالتنوع في المواضيع والأهداف، وانقسم إلى أربعة أقسام: مسرح اجتماعي وقد عالج عدة قضايا من أفات اجتماعية كآثار الخمر والزواج المتعدد، وبعض السلوكات التي كان يقوم بها المسلمون الوصوليون، وعالج أيضا قضايا المرأة مثل مسرحية «دولة النساء»، «فاطمة العقونة» ومن أهم الكتاب الذين اشتهروا في هذا المجال نجد **محمد ولد الشيخ، محمد الرازي**[1].

1-أحمد بيوض- المسرح الجزائري النشأة والتطور- ص21.

ونجد أيضا المسرح التاريخي الذي عالج قضايا تاريخية في بعض المسرحيات مثل مسرحية «حنبعل» التي اقتبسها **أحمد توفيق المدني**[1]، وظهر مسرح ديني تعلقت موضوعاته بالجانب الديني، فقدم عدة مسرحيات دينية «المولد» و«الهجرة النبوية» **لعبد الرحمان الجيلالي.**

إلى جانب ذلك كله هناك المسرح السياسي الذي كان لبروز الأحزاب السياسة الوطنية دور في إعطائه الطابع السياسي وزيادة نشاطه، بحيث نجد "**رشيد القسنطيني**" يكتب عدة مسرحيات نقدية ساخرة خلقت نوعا من العلاقة الروحية بين المسرح والجمهور ، وكان استعمال اللهجة العامية وسيلة لتحطيم الرقابة على اللغة الفصحى وللوصول إلى الجمهور الذي كان يعاني من الأمية، أما مضمون المسرحيات فكان يدور أساسا حول ضرورة النضال السياسي وإبراز التاريخ وهوية الشعب، ومن أهم المسرحيات السياسية: مسرحية «عدو الشعب» التي اقتبسها "**محمد التوري.**"

في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية حدث انقطاع بين المسرح والجمهور لتزايد الرقابة الاستعمارية ,إلا أن بروز أحزاب سياسية[2] في شكل جبهة مناهضة للاستعمار الفرنسي وقف بالمرصاد لهذه التطورات، لذلك تم تشديد الخناق عليه وهذا خوفا من بث الروح الوطنية في

1-مخلوف بوكروح- ملامح عن المسرح الجزائري- ص16.

2 -بوعلام رمضاني- المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر- ص17.

الجماهير، وكان المسرح رغم تلك الظروف المعبر الحقيقي عن أوضاع الوطن، فكان في مستوى تلك الأحداث التي بلغ فيها الوعي الوطني الذروة لدى الشعب الجزائري.

حيث قام الاستعمار الفرنسي بإغلاق قاعات ومنع العروض، الأمر الذي دفع المسرحيين الجزائريين إلى الاقتباس فأصبح المسرح لا يعكس الواقع الوطني، رغم محولات الطمس والإجهاض تحدى رجال المسرح كل وسائل القمع التي استخدمها المستعمر وبرز آخرون على الساحة المسرحية نذكر منهم (**محمد التوري**) و(**مصطفى قزدرلي**).

وبعد تأسيس فرقة مسرح الغد[1] عام **1946** على يد (**رضا حاج حمو**)، وفرقة أخرى تأسست ضمن المركز الجهوي للفن المسرحي، وكانت المحاولات المسرحية مكتوبة بالفصحى ونذكر منها «الناشئة المهاجرة» **لمحمد الصالح رمضان** ويدور موضوعها حول الهجرة النبوية ومثلت لأول مرة في تلمسان، كما كان **لمحمد الطاهر فضلاء**[2] دور للمسرح الذي كتب بالفصحى حيث أسس عام **1947** فرقة (هواة المسرح العربي) ومن أعماله «الصحراء» التي اقتبسها من مسرحية **ليوسف وهبي**، إلى جانب هذا برز قبل هذه المرحلة (شباح المكي) والذي كتب مسرحيات عرضت ببسكرة والعاصمة وفي العديد من المدن الجزائرية، وهو من الشخصيات المسرحية المجهولة في تاريخ المسرح الجزائري.

1- بوعلام رمضاني- المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر- ص18.

2-المرجع نفسه- ص17.

وفي الوقت الذي شدد الاستعمار قبضته على الشعب كان المسرح يهيأ لثورة عارمة، بدأت تظهر للأفق، واستمر نشاطه حتى عام **1954** حين اندلعت الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر، وفي هذه الفترة لقي المسرح ضغطا كبيرا حيث قرر الاستعمار سحق الشعب الجزائري شعبا وتاريخا وثقافة، وأمام هذا الوضع اضطر المسرح أن يلجأ إلى الخارج لإتمام رسالته النضالية ضد الاستعمار.

وكانت مسرحية جحا التي تم تنفيذها في أفريل **1926** من تأليف "**علالو**" و"**دحمون**" ولعلها أول مسرحية فهمها الجمهور الجزائري وتذوقها[1]، إذ تناول موضوع هذه المسرحية وضعية الجزائري وهو تحت وطأة الاستعمار الفرنسي بصورة هزلية.

وتعتبر سنة **1926** بداية المسرح الجزائري الشعبي الناطق بالدارجة، إذ يمكن اعتبار التاريخ انطلاقة حقيقية لإنشاء مسرح جزائري أصيل من حيث المشاهد والمواقف والشخصيات والحوار، وصادفت هذه السنة عودة الفنان "**رشيد قسنطيني**" إلى أرض الوطن بعد جولة عمل فيها في البحرية التجارية، ويعتبر رائد المسرح في الجزائر، فقد كان موهوبا في فن الإضحاك أو الهزل

[1]-بوعلام رمضاني- المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر- ص 13.

فنجاحه العظيم تمثل خاصة في الأدوار الهزلية لا في الأدوار الجادة "**كما أدخل العنصر النسوي في الجزائر بإدخاله ماري سوزان أولا ثم انضمت إلى فرقته كلثوم الممثلة الجزائرية ثانيا**"[1].

وهناك شخصية أخرى هي شخصية "**محي الدين باش تارزي**" الذي لم يكن يؤلف وكان يقتبس من آثار المسرحية العالمية، فكان يهدف من خلال مسرحياته إلى خلق تربية دينية، حيث قالت عنه **صحيفة الجزائر** الأحداث في هذا الصدد " **هدف "باش تارزي" لم يكن تجاري، وكل مسرحياته تبين أنه كان يطمح إلى هدف وحيد وهو الرفع المعنوي والأخلاقي للمسلمين**"[2].

"**وإذا ألقينا نظرة على النصوص المسرحية التي قدمت خلال هذه الفترة، نجد أن جل مضامين مسرحيات "رشيد قسنطيني" "ومحي الدين باش تارزي" تعالج قضايا اجتماعية في قالب هزلي نقدي**"[3].

وحسب المؤرخين، كانت هذه النصوص المسرحية تعالج مواضيع مختلفة كالآفات الاجتماعية وسلوك بعض المسلمين الوصوليين، كما مثل المسرح في هذه الفترة محاولة التحرر الثقافي الجديد، حيث كان يسعى لإيجاد جمهور وإعطاء طابع خاص لنفسه في تأكيد هويته الثقافية، وتمثلت أهدافه

1-عبد الملك مرتاض- فنون النثر الأدبي في الجزائر- ديوان المطبوعات الجامعية- جامعة وهران- الجزائر- 1983- ص 197.

2-الجزائر أحداث- ع 805-19،25 مارس 1981 - الجزائر.

3-مخلوف بوكروح- ملامح عن المسرح الجزائري- ص15.

في تأكيد الهوية الإسلامية والثقافة العربية، ومحاربة الآفات الاجتماعية وتنمية الجانب الأخلاقي، وإذا نظرنا إلى مجمل هذه الأهداف نجدها تعكس الواقع الاجتماعي المعيش بمضمون ثوري ولغة شعبية بسيطة، واللجوء إلى التراث لخدمة قضايا معاصرة، فما جحا إلا تلك الشخصية الأسطورية التي كانت تفضح الحكام وتجسد المشاكل الاجتماعية.

ولم تلق المسرحيات المعروضة باللغة الفصحى إقبالا لدى الجمهور لأنها لا تحتوي على عناصر الفرجة الشعبية حيث غدت بعيدة الأثر في المجتمع الجزائري.

وتعتبر فترة الثلاثينات مرحلة بروز المسرح الجزائري، حيث كان لظهور الأحزاب السياسية الوطنية دور في إعطاء المسرح الطابع السياسي، وزاد نشاط "**رشيد قسنطيني**" الذي كتب للفرقة الشعبية مسرحيات نقدية ساخرة، التي خلفت نوعا من العلاقات الروحية بين المسرح والجمهور، وكان استعمال اللغة العامية يخضع لظروف أملاها الواقع السياسي لتلك الفترة، حيث حرّمت السلطات الاستعمارية استعمال الفصحى، فوجد رجال المسرح اللهجة العامية بديلا لتحطيم الرقابة على اللغة الفصحى والوصول إلى الجمهور الذي يعاني من الأمية، ومضمون المسرحيات يدور حول النضال السياسي[1].

1- بوعلام رمضاني – المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر – ص 17.

***- مصطفى كاتب: ممثل ومخرج جزائري من مواليد 1920 بسوق أهراس، توفي عام 1989 .**

***- مصطفى قزدرلي: ممثل مسرحي جزائري من مواليد 1920 بمستغانم.**

كما نجد "**محي الدين باش تارزي**" عمل على تقديم مسرحيات أجنبية كالبورجوازي النبيل "**موليير**" و (هاملت) "**لشكسبير**"، كما كتب مسرحيات تعالج قضايا التسلط وفساد الحكام وجبروتهم وقهرهم لرعاياهم مما أدى إلى انتشار الفوضى والفساد والظلم وانعدام العدل.

وقد أسس "**باش تارزي**" فرقة تخرّج منها ممثلون مسرحيون واصلوا بعده المسيرة "**كمصطفى كاتب**" و "**مصطفى قزدرلي**"، هذه الفرقة التي تفرق أعضائها بعد اندلاع ثورة التحرير وانضموا إلى جبهة التحرير الوطني.

يمكننا هنا القول بأن هؤلاء الرواد المسرحيين بذلوا مجهودات جبارة لا يستهان بها في إعطاء المسرح الجزائري شكله الشعبي النابع من أصالته وتراثه العربي، وذلك رغم الضغوطات الاستعمارية التي عرقلت مسيرتهم الفنية، وثقافتهم المحدودة في المجال الفني المسرحي، إلا أنهم استطاعوا أن يبنوا المسرح الأول لمسرح جزائري شعبي،هدفه التسلية والترفيه عن الشعب، والتعبير عن آماله وآلامه ومعالجة قضاياه السياسية والاجتماعية وذلك بأسلوب يعتمد على الخيال الشعبي، كما أنهم استوحوا مضامين مسرحياتهم من الفلكلور المحلي والحكايات والأساطير الشعبية، فهي أكثر تقبلا لدى الجمهور الجزائري من المضامين التاريخية والاجتماعية.

وأثناء فترة الحرب العالمية الثانية حدث انقطاع بين المسرح والجمهور لتزايد الرقابة الاستعمارية وبروز أحزاب سياسية وطنية، في شكل جبهة مناهضة للاستعمار الفرنسي، لذلك تم تشديد الخناق عليه لدوره في بعث روح الوطنية في الجماهير، رغم ذلك كان المسرح المعبر

الحقيقي عن أوضاع الوطن، وكان في مستوى الأحداث التي بلغ فيها الوعي الذروة لدى الشعب الجزائري[1]. ولإفشال مهمته كان المستعمر يلجأ إلى سد الطريق أمام الفرق المسرحية التي كانت تقوم بزيارات إلى الجزائر، وكان الهدف من ذلك قطع الصلة بين المسرح الجزائري وباقي المسارح العربية على أساس أنها كانت تدعم نضال الشعب الجزائري "**وتجاوز الاستعمار حدوده ومنع العروض، الأمر الذي دفع المسرحيين الجزائريين نحو الاقتباس، فأصبح المسرح لا يعكس الواقع الوطني، ورغم محاولات الطمس والإجهاض برز مسرحيون آخرون على الساحة المسرحية منهم محمد التوري**"[2].

وفي هذه الفترة برزت ظاهرة جديدة على سطح الحركة المسرحية الجزائرية، حيث ظهرت أعمال ذات نزعة إصلاحية منحدرة من فلسفة جمعية علماء المسلمين الجزائريين.

كما أسس **رضا حاج حمو*** فرقة مسرح الغد عام **1946**، وفرقة تأسست ضمن المركز الجهوي للفن المسرحي ، كما برزت محاولات مسرحية كتبت بالفصحى منها الناشئة المهاجرة عام **1947** "**لمحمد صالح رمضان**" ، ويدور موضوعها حول الهجرة النبوية، ومسرحية الخنساء

1-أنظر: بوعلام رمضاني- المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر – ص19.

2- المرجع نفسه– ص 20.

*- رضا محمد حمو: ممثل وكاتب مسرحي وأديب وروائي جزائري ولد عام 1920 بالجزائر.

*- أحمد توفيق المدني مثقف ومؤرخ ولد عام 1920 كان عضوا في جمعية علماء المسلمين الجزائريين.

للكاتب نفسه ، و(حنبعل) " **لأحمد توفيق المدني*** ، و(المولد) "**لعبد الرحمن الجيلالي**" ، و(أبو الحسن التيمي) "**لأحمد رضا حوحو***" عام **1947** والذي أسس فرقة (المـــزهر القسنطيني) عام **1949**[1]. وهكذا واصل المسرح الجزائري مسيرته رغم المشاكل العديدة التي كان يعانيها، وبعد اندلاع الثورة شهد المسرح منعرجا حاسما في تطوره، إذ اختار المنفى ليواصل مهمته الطلائعية، وذلك لأنه لم يستطع مواصلة عمله المسرحي بسبب الضغوطات الفرنسية التي شددت الحصار على الفنانين وأعمالهم، وقد مر المسرح الجزائري في المنفى بمرحلتين:

المرحلة الأولى " **في فرنسا من سنة 1955-1958 هذه المرحلة لم تعرف الكثير من التأثير في مسار الثورة بسبب الضغط الاستعماري الذي لم يكن يسمح بالنشاط المسرحي المرتبط بالعمل السياسي**"[2].

المرحلة الثانية " **كانت في تونس من سنة 1958-1962 وهذه المرحلة هي أهم مرحلة في تاريخ المسرح الجزائري في المنفى، ففي تونس عمل المسرح بحكم عامل المكان على تعميق**

---

* - أحمد رضا حوحو أديب وكاتب مسرحي وصحفي جزائري من مواليد 1911 بولاية بسكرة توفي عام 1956 بقسنطينة.

1- بوعلام رمضاني- المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر – ص 21.

2- المرجع نفسه – ص 21.

الكفاح النضالي ضد الاستعمار الفرنسي، فكان بمثابة المنبر الذي يعلو منه صوت وثورة الشعب الجزائري، فتأسست الفرقة الفنية الوطنية في أفريل 1958 بتونس"[1].

وكان أول عرض قدمته هذه الفرقة مسرحية نحن النور وهي عبارة عن لوحات من كفاح الشعب، و(أولاد القصبة) **"لعبد الحليم رايس،"** (والخالدون ودم الأحرار) اللتين كتبهما "مصطفى كاتب" ،" **كما قامت بجولات عديدة في دول شقيقة وقدمت عروضا كثيرة ناجحة، والغاية من هذه الجولات هي إطلاع الرأي العام العالمي على القضية الجزائرية، ورغم المشاكل المادية والمعنوية التي أعاقت المسرح الجزائري، فإنها لم توقف مسيرته، إذ استطاع في فترة قصيرة أن يسجل موقفا مشرفا في حياة الثورة الجزائرية"**[2].

أما بعد الاستقلال فقد شهد المسرح مرحلة البناء والتشييد، فكان عليه أن يقف إلى جانب التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها البلاد، وقامت الحكومة على تأميمه واعتبرته كمؤسسة **"كما تم إنشاء مدرسة لتكوين الإطارات المسرحية ببرج الكيفان 1965 وقامت هذه المدرسة بتخريج أعداد معدودة من الفنانين كوّنوا جانبا من المسرح الوطني، منها دفعتين**

1- بوعلام رمضاني- المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر – ص 21.

2- المرجع نفسه – ص 23.

من فناني البالي الذين شكلوا فرقة البالي التابعة للمسرح الوطني، إلا أن هذه المدرسة كانت تعاني من نقائص"[1].

وأثناء هذه الفترة برز رجال مسرحيون قفزوا بالمسرح قفزة نوعية نحو الأمام، على سبيل المثال الممثل الفنان "**رويشد***، و" **مصطفى كاتب**"، و"**ولد عبد الرحمن كاكي**"؛ فبرز "رويشد" بأسلوبه الخاص القائم على المعرفة الحقيقية لنفسية الجماهير، والفكاهة التي جعل منها جسرا يوصله إلى الجمهور، حيث قدم أعملا ناجحة منها مسرحية (البوابون) ومسرحية (حسن الطيرو) الاسم الذي اشتهر به طيلة حياته الفنية[2].

فبهذه الوسيلة يستطيع الكاتب تمرير رسالته لتوعية الجمهور بطريقة هزلية توقظ ضميره لمعرفة مكانته في المجتمع، لذا أصبح "**رويشد**" يتمتع بسمعة طيبة بتوظيفه لمسرح يخدم الواقع اليومي للجمهور، فألف (**حسان طيرو**– الغولة– البوابون) ، عالجت مواضيعها المشاكل التي كان يعاني منها المجتمع كالبيروقراطية والتشرد، واستطاع أن يكسب ثقة الجمهور وتجاوبه مع الأعمال

---

1 – بوعلام رمضاني– المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر – ص 25.

*–رويشد: هو أحمد عياد من مواليد 1921 بالقصبة، مثّل في العديد من الأفلام السينمائية.

2 –بوعلام رمضاني– المرجع نفسه ص 25.

المسرحية التي يقدمها والتي كانت صريحة وبعيدة عن النفاق، حيث يعرض من خلالها الواقع المعيش ولا يحرم الجمهور من حقه في التسلية.

إلى جانب هذا نجد الفنان " كاتب ياسين" ، من أشهر مسرحياته (الجثة المطوقة) و(صاحب النعل المطاطي)، التي مجد من خلالها حقيقة الإيمان بالحرية وتحطيم أسطورة أمريكا التي لا تقهر، وعكس من خلالها نظام الشعب الفيتنامي المقاوم ، والى جانب هؤلاء نجد "**ولد عبد الرحمن كاكي**" الذي ساهم بدوره بأعماله التي قدمها المسرح الوطني في هذه المرحلة، منها (كل واحد وحكمه، القراب والصالحين، ديوان القراقوز).

كما لعب المسرح الجزائري دورا رائدا على المستويين الداخلي والخارجي، حيث يقول مصطفى كاتب: " **لقد شاركنا في مهرجانات عربية ودولية ومنها مهرجان فلورنسا بإيطاليا، وقدم المسرح آنذاك أعمالا رائعة لفتت أنظار العديد من الجهات، ولعل شهادة شي غيفارا أحسن دليل على ما نقول، إذ صرّح بعد مشاهدته لعرض مسرحي بقاعة الأطلس بمناسبة الفاتح من نوفمبر 1962: قيل لي أنه لا يوجد مسرح في الجزائر ولكني رأيت المسرح الثوري بعينه في أرض الجزائر**"[1].

[1]-بوعلام رمضاني- المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر – ص 28.

وهذا ما يدل على تألق وازدهار المسرح الجزائري في تلك الفترة من خلال الأعمال المسرحية التي قدمها في معالجة عدة مواضيع، وبعد هذه الحقبة تم إنشاء مسارح جهوية في كل من وهران، عنابة، قسنطينة، وسيدي بلعباس.

إلا أن قرار اللامركزية الذي صدر في بداية السبعينات نتج عنه تشتيت القدرات المادية والبشرية، حيث تم توزيعها على المسارح الخمس وأصبح المسرح المركزي بالعاصمة هو المسئول على مد المسارح الأربعة بالإطارات والوسائل المادية التي كان يمتلكها لكي يساعدها على القيام بأنشطتها، فأدى ذلك إلى ضعف مجهوده ومردوده، فصارت المسارح الحديثة النشأة تعاني من عدة مشاكل منها افتقار بعضها الآخر إلى المقر، كمسرح قسنطينة حيث نشط لمدة عامين مع مسرح عنابة.

ورغم كل هذا فقد شهد المسرح الجزائري فترة انتعاش خلال الثمانينات خاصة "**عام 1983 بعد انعقاد الملتقى الوطني للفنون والآداب بقصر الأمم بالجزائر العاصمة ما بين 04 و 07 أفريل 1981**"[1]، حيث تناول المشاركون فيه بالدراسة والتحليل الوضعية الثقافية السائدة، وتشكلت خلاله عدة لجان منها لجنة للكتاب والكاتب، وأخرى للفنون السمعية البصرية، وثالثة للمسرح...

1-أحمد بيوض- المسرح الجزائري ما بين 1926-1989- منشورات التبيين الجاحظية- 1998- ص 142..

وتأتي المديرية الفرعية للأعمال المسرحية في قائمة هذا التنظيم تتبعها الموسيقى ثم الفنون الغنائية والتشكيلية، ومهمة هذه المديرية خصصت لتشجيع إنتاج الأعمال المسرحية، كما عملت على متابعة المسارح المحترفة لبرنامجها السنوي المسرحي والإشراف على تنفيذه، كما تعمل على مد يد المساعدة في اكتسابها للأجهزة اللازمة، إضافة إلى تكوين الإطارات والفنانين المسرحيين وأيضا ترقية الممثلين المستحقين.

" **وانعقدت ندوة ما بين 03 و 05 ديسمبر 1983 ندوة أيام المسرح التي طرحت فكرة النهوض بالمسرح تحت شعار من أجل تطوير المسرح الجزائري**"[1]، وقد عالجت محاور عدة منها النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا ثم الإخراج والتمثيل المسرحي بالإضافة إلى تنظيم هياكل المسرحية، وفي الأخير التكوين المسرحي في الجزائر، غير أن هذه المحاور بقيت حبيسة قاعات الاجتماع.

وكما قلنا أن هذه المرحلة شهدت انتعاشا في مسيرة المسرح الجزائري، حيث قدم ما يقارب 80 مسرحية، قدم منها المسرح الوطني 20 مسرحية ذات مستوى رفيع عموما وإن كان أغلبها مقتبسا من كتاب أوروبيين وعرب منهم "**ماكسيم غوركي**، "**إيدواردودي فيليبو**"، "**إحسان عبد القدوس**" ، كما تحصل هذا المسرح على عدة جوائز من مهرجان قرطاج وباجة بتونس،

[1] المرجع السابق– ص 142.

ومن الظواهر التي برزت في المسرح الوطني بعد عملية الإبداع في النص الجزائري هو اللجوء إلى ظاهرة الاقتباس، تتخطى غياب النص المحلي في تلك الفترة، وانقسم الكتاب المقتبسون إلى فئتين، فمنهم من ذهب إلى البحث في خبايا التراث الشعبي، ومنهم من لجأ إلى الاقتباس من الأدب الأجنبي، فذهب المقتبسون إلى البحث عن علاقة المسرح بالمجتمع بعد أن كانت المسرحيات الجزائرية تعالج موضوعات مرتبطة بالبيئة الجزائرية بعد الاستقلال، فقاموا باقتباس موضوع المسرحية وإعادة تقديمه في قالب يتناسب مع البيئة الجزائرية على مستوى الأحداث والشخصيات، كما فعل "**ولد عبد الرحمن كاكي**" في مسرحية (ديوان القراقوز) ، حيث اهتم ببعض الشخصيات المقتبسة من مسرحية (الطائر الأخضر) للفنان الإطالي "**كارلو قوزي**" فحافظ فيها على الهيكل الفني للمسرحية وغيّر من أسماء الشخصيات وعنوان المسرحية حتى تتناسب مع الصياغة الجديدة للاقتباس. وفي هذا يذكر "**علال المحب**" عن عرضه لمسرحية (سي قدور المشحاح) "**أنه تم اقتباس مسرحية كوميديا تجري أحداثها في القرن 17، بحذف المواقف التي لا علاقة لها بتقاليدها وعاداتها، وكان هدف ترجمة مسرحية موليير حسب قيمنا ومشاعرنا التي تتناسب في الواقع مع القيم التي عبر عنها موليير، قيم ذات منحنى إنساني، ذلك أن ظاهرة البخل مثلا لا تقتصر على مجتمع دون آخر، فهي موجودة في كل زمان ومكان، فقط تختلف طريقة معالجتها حسب ما تقتضيه الظروف السياسية والاجتماعية**"[1].

1-مخلوف بوكروح- ملامح عن المسرح الجزائري- ص 17.

ومن الملاحظ على المسرحيات المقتبسة أنها من الأدب الأجنبي الغربي على غرار الاقتباس من المسرحيات العربية، وذلك نتيجة الانفصال الذي كان بين الجزائر والمشرق العربي في فترة الاستعمار مما منع الاستفادة من المسرحيات العربية في أوج تطورها في فترة الستينات، كما تعتبر الترجمة عاملا مساعدا على ازدهار العمل المسرحي في الجزائر، ويلاحظ على هذه المسرحيات المجزأرة أنها مختلفة من كاتب لآخر، وهذا راجع إلى تكوين الكتاب كل على حدى، لأنهم لم يدخلوا تيارا معينا، فأغلبهم حاول تسليط الضوء على مضمون المسرحيات وأحداثها وتقريبها من الواقع الجزائري، كما أضافوا بعض الألفاظ ذات الطابع المحلي مع المحافظة على أسماء الشخصيات، على سبيل الميثال مسرحية "إيفنو فيتش هل هو موجود" بعد تقديمها بالصيغة الجزائرية تغيّر عنوانها وأضحت تسمى إبليس الأعور فصارت بذلك تتناسب مع الذوق المحلي الشعبي.

كما نشير إلى إهمالهم للناحية الأدبية لهذه النصوص، فأعطوا الأولوية للعرض، لذا تعتبر مسرحية العنبسة الوحيدة التي نقلت إلى الفصحى المقتبسة عن روي بلاس **لفيكتور هيغو** التي اهتم فيها المقتبس بالناحية الأدبية.

ويجدر بنا القول أن هؤلاء المترجمين لم يكونوا أدباء أو كتاب بل هم فنانون مسرحيون وهذا ما أدى بهم إلى الاهتمام بالعرض.

ومن الكتاب الذين يستعملون الدارجة في نصوصهم المسرحية نجد الفنان "**ولد عبد الرحمن كاكي**" الذي اقتبس وجزأر عدة نصوص أجنبية وقدمها في قالب جمالي جديد يتلاءم والبيئة الجزائرية.

النص المسرحي الجزائري بين الشكل والمضمون:

يجمع بعض الباحثين والدارسين على أن النص المسرحي هو أعلى صور التعبير الأدبي، كما أنه يلخص القيم التعبيرية، إذ يتناول عدة مواضيع مختلفة ,وفي هذا نجد للنص المسرحي الجزائري تجارب عدة تعالج مواضيع شتى وتحاول جاهدة مواكبة حركة التطور في المجتمع منذ الإرهاصات الأولى لنشأته منها:

أ- المضامين:

1. المسرحيات التاريخية:

لقد لجأ رجال المسرح في الجزائر - بعد أن اشتدت عليهم وطأة الاستعمار وظلمه وجبروته- إلى التاريخ كوسيلة للتغني بالأمجاد، وإيقاظ الضمائر واستنهاض الهمم، والتخفيف من الشعور بالضعف أمام المستعمر، وهذا مما ساعد على ميلاد أدب جديد نتج عنه أدب مسرحي تاريخي، فبقدوم **جورج الابيض*** سنة **1921** إلى الجزائر، قدمت مجموعة من المسرحيات

التاريخية، وعرضت مجموعة من الأعمال التاريخية لمسرحيين جزائريين نذكر منها مسرحية (جحا) التي تصنف ضمن المسرحيات التاريخية، إذ لم نقل أنها تتصدر المواضيع التاريخية الجزائرية .

يؤكد "**عبد الله الركيبي**" على أن "**النوع الأول – الاتجاه التاريخي- أسبق الأنواع ظهورا، واستمر حتى بعد الاستقلال، وبالرغم من أن نصوصه قليلة مثل غيره من الأنواع الأخرى، فإننا نستطيع أن نلمس فيه بذور المسرحية التاريخية التي تنشأ عادة من الظروف التي يشتد فيها الصراع بين القوميات المتعددة أو بين الشعوب المضطهدة والمحتلين الأجانب، وكذلك حين تبحث الشعوب عن جذورها وانتمائها، وتسعى إلى إثارة الغيرة في نفوس أبنائه فتعود إلى ماضيها تستلهمه، وتكشف عن الفترات المضيئة فيه، تستهدف في ذلك إثارة الحمية في النفوس وبعث الشعور القومي الكامن في أعماق الناس**"[1].

وإذا ما تصفحنا الأعمال المسرحية التي ألفت في الجزائر يمكن تحديدها في عشر مسرحيات حيث يحتل فيها التاريخ العربي الإسلامي حصة الأسد، وهذا راجع إلى تاريخنا الحافل بالأمجاد والبطولات كالمسرحية الشعرية التاريخية (بلال) "**لمحمد العيد آل خليفة**"، حيث لم يلتزم فيها الشاعر بالواقع التاريخي حرفيا بل تعمد إدخال شخصيات ومواقف لم يكن لها وجود أصلا في هذه القصة، بحيث كان يهدف إلى إثارة الشعور القومي والعقائدي، وذلك بتأثرها بمواقف البطولة

---

*- جورج الأبيض: سوري المولد، ممثل كبير له دور عظيم في الحركة المسرحية العربية.

1-عز الدين جلاوجي-النص المسرحي في الأدب العربي-الجزائر-الطبعة الأولى-سبتمبر2000-ص57.

والشجاعة التي كان يظهرها الصحابة رضوان الله عليهم، فإذا كان بلال يبدي صبرا قويا في مواجهة العذاب الشديد على أن يغير موقفه ودينه من الإسلام، فما هذا إلا دعوة الشعب الجزائري على التمسك بدينه ووطنه، والإشارة إلى القيم والتمسك بها والدفاع عنها.

وإلى جانب هذا نجد "**محمد الأخضر السائحي**" في مسرحيته (نصيب الشاعر الزنجي) حيث يأخذنا إلى أبهى عصور الحضارة الإسلامية التي لا تفرق بين الأبيض والأسود إلا بالتقوى، ومضمونها يتحدث عن نصيب هذا الرجل الذي طرد من قبيلة سيده بتهمة حبه لابنة سيد كنانة، فيلجأ هذا الأخير إلى أمير المؤمنين طالبا الدفاع عنه ومتجاوزا للونه الأسود، فيساعده الأمير على زواجه بابنة كنانة، فالمغزى من هذه المسرحية تكمن في دعوة للحكام بأن يكونوا كالسلف الصالح لرعيتهم، خاصة وأن هذه المسرحية كتبت فجر ميلاد الدولة الجزائرية بعد الاستقلال، كما نلمس فيها دعوة للشباب الجزائري كي يعبر عن أفكاره بطلاقة وحرية وأن يثور ضد التقاليد البالية، لأن الشعب بحاجة على خوض معركة أخرى بعد خروجه من ثورة التحرير مطالبا بالحق والمساواة.

إضافة إلى المسرحيات التاريخية التي تناولت تاريخ العرب، نجد هناك مسرحيات تناولت تاريخ المغرب العربي القديم، بحكم أن الإنسان ميال إلى التمسك بجذوره والحنين إلى تراث أجداده البعيد، و لم يتقاعس في مقاومة الدخيل على تاريخ بلاده، فمسرحية (حنبعل) لكاتبها "**أحمد توفيق المدني** التي يعتقد أنه ألفها و لم يكن في ذهنه إلا واقع الشعب الجزائري بجراحه وغطرسة الاستعمار

الفرنسي، فما (حنبعل) سوى صورة عن هذا الشعب الأبيّ، وما روما إلا صورة عن فرنسا المستعمرة، إضافة إلى هذه، نجد مسرحية (يوغرطة) لصاحبها "**عبد الرحمن ماضوي**" يتعرض فيها لحياة أمير نوميدي سعى إلى توحيد وطنه وإعادة مجده بعد أن قسمته روما إثر موت حليفها ماسينيسا.

2. المسرحيات الاجتماعية:

تمثلت مواضيع هذا الاتجاه في المشاكل الاجتماعية التي كان يتخبط فيها المجتمع الجزائري، كالطلاق وشرب الخمر وتفكك الأسر، فتباينت مواضيع هذه المسرحيات فبعضها تناول مسرحيات اجتماعية، وأخرى تناولت الظاهرة النفسية والأخلاقية المصاحبة لعملية التغيير الاجتماعي، ومعظمها تدعو إلى إحداث تغيرات جوهرية في سلوكيات وأخلاقيات الفرد الجزائري، والجدير بالذكر أن "**المسرحيات الاجتماعية في الجزائر هي الأسبق في الوجود من المسرحيات التاريخية، ولعل هذا راجع إلى أن رواده لم يكونوا على إطلاع بالثقافة التي يتطلبها المسرح التاريخي**"[1].

ولعل أول مسرحية اجتماعية جزائرية كانت من تأليف **الطاهر علي شريف** وهي "الشفاء بعد العناء" عام **1921** في فصل واحد، ثم "قاضي الغرام" عام **1984**، وكلها تعالج مشكلة

1-مخلوف بوكروح- ملامح عن المسرح الجزائري- ص 32.

إدمان الخمر وما ينجرّ عنها من مضار، وتتباعد بعد ذلك المسرحيات الهادفة إلى تربية النشء وإبعاده عن الانحراف[1].

ومن المسرحيات التي تناولت مشاكل الأسرة مسرحية (امرأة الأب) **"لأحمد رضا حوحو"**، تتعرض لحياة أسرة كانت تعيش حياة سعيدة، فيختطف القدر الأم، مما يؤثر على الأبناء الست والأب تأثيرا بالغا، فتتغير أخلاق هذا الأخير فيصبح فريسة لمكر العجوز يامنة التي تدفعه للزواج من امرأة فاجرة، تفر من زوجها تاركة أولادها وتقترن به طمعا في أمواله، فتعرضت بالتحليل والدراسة بمواضيع حساسة كاليتم، ومكر النساء، ووجوب التحلي بالأخلاق الفاضلة لبناء الأسرة.

كما نجد مسرحيات أخرى عالجت ظاهرة الشعوذة والتسول كمسرحية (سيدي عفريت) **"لعلال المحب"**؛ تتعرض لحيات المشعوذ الذي يعتقد وجود العفاريت وقدرتهم على إفادته، فهو دائم الاستعانة بسيدي بوزعبول، ويدخل في خصام مع زوجته وحماته اللتان تريدان منه أن يترك هذه الخرافات ويهتم بشؤون بيته، كما أنها عالجت أمراض النفس ومست طبائع الإنسان، وذلك يتضح جليا في مسرحية (رواية الثلاثة) للشيخ **"محمد البشير الإبراهيمي"** التي تعالج ظاهرة البخل في مسرحية شعرية.

---

[1]-المرجع نفسه – ص 34.

المسرحيات الثورية:

يعتبر موضوع الثورة من أكبر الموضوعات الحساسة التي اهتم بها الكثير من الأدباء، ومهم الكتاب الجزائريون الذين تناولوا هذا الموضوع بكثرة في أعمالهم الأدبية والفنية بشتى الأنواع، كما قدم المسرح الوطني مسرحيات في هذا المجال بتونس، وكان الهدف من هذا هو إظهار دور المسرح في الثورة للجمهور الجزائري، وكذا إعطاء صورة عن المهمة التي كان يقوم بها المسرح في الخارج.

كما أن جل هذه المسرحيات ركزت على الأعمال الفدائية التي كان يقوم بها المجاهدون كمسرحية (حسن طيرو) "**لرويشد**" التي تصور لنا كفاح المجاهدين ضد المستعمر الفرنسي كما نجد مسرحيات أخرى عالجت موضوع الحركات التحررية في العالم، منه مسرحية "**عبد الرحمن كاكي** " (132 سنة) ومسرحية (الرجل صاحب النعل المطاط)" **لكاتب ياسين**" التي تناولت الثورة الفيتنامية وصمودها أما الاستعمار الأمريكي الذي أضاف بعدا جديدا للثورات التحررية في العصر الحديث وهو ما أكسبه بعدا عالميا[1].

فهكذا كانت الثورة المنبع الحقيقي لاستلهام الإبداع منها لكثير من الأدباء الذين صارت مهمتهم أكثر تشددا، خاصة وأنهم ملزمون بأعمالهم في بث روح المقاومة في الجزائريين وتشجيعهم في القضاء على الاستعمار الفرنسي الغاشم.

1-مخلوف بوكروح- ملامح عن المسرح الجزائري- ص30-31.

3. المسرحيات الإديولوجية:

هذه المسرحيات الفكرية التي تناولت الأفكار الفلسفية والفكرية والسياسية وتصارعها مع فكر ما على حساب فكر آخر مثل مسرحية (الهارب) **"للطاهر وطار"** التي تناولت الصراع الفكري الشيوعي والرأسمالي، بطلها الهارب بمعنى الكلمة؛ هارب من كل شيء، من مجتمعه، من نفسه وحقيقته وحتى من الحياة، لا يملك أي قدرة أو شجاعة لمواجهة أي شيء، وكل ذلك دليل على انهياره وضعفه.

4. المسرحيات السياسية:

لقد تراجع هذا النوع، وذلك لفرض الرقابة على النصوص المسرحية فلم توجد إلا مسرحيات قليلة، منها مسرحية (عدو الشعب) التي اقتبسها **محمد التوري*** عن **هينريك إبسن***، ويعلل **"باش تارزي"** هذه القلة في الإنتاج بقوله: **"إذا كانت مسرحياتنا "فاقوا" "بني وي وي" تضعان اليد على مساوئ الاستعمار في بلادنا فقد كان من الصعب في هذه المرحلة بلوغ هذا الهدف، علما أن جمهورنا إذا لم تقدم له مسرحيات تضحكه فإنه يتذمر منا، وهناك أيضا عامل الرقابة الجبرية التي تقضي على النصوص المسرحية"**[1].

---

* **محمد التوري: ممثل ومؤلف مسرحي ولد عام 1914 بالبليدة، توفي عام 1959.**

* **هينريك إبسن: كاتب مسرحي نرويجي أب المدرسة الواقعية، من مواليد 1865.**

1-**أحمد بيوض- المسرح الجزائري – 1926-1989- ص 69.**

5. المسرحيات الفكاهية:

انطلاقا من مقولة روجر-م سفيلد "إن فن الكتابة المسرحية الذي يقصد به إثارة الضحك عمل شاق يتطلب الكثير من الإتقان والإحكام[1]، ولابد أن يكون القائم به على قدر عظيم من حاسة الضحك، والإحساس المرهف من مصادر الفكاهة".

فيعتبر فن الإضحاك وسيلة لتبليغ الغاية، غرض اجتماعي كان أو سياسي أو فكري فيغلفه بغطاء من الضحك لوصول غايته بسهولة تامة، إذ تعد من أعظم المواهب العبقرية والعوامل النافعة في تهذيب الطباع، ومن المسرحيات الفكاهية رواية الثلاثة للشيخ الإبراهيمي الهادف إلى التسلية والهزل، إضافة إلى تعليم اللغة وعرض قضية البخل بأسلوب شفاف يبعث على الضحك والهزل ممزوج بنقد جارح لكنها جاءت عنده رشيقة فيها الصبغة العربية.

تبدو علاقة مضامين المسرحيات بالمجتمع الجزائري تؤكد أحاديث شخصيات مسرحية بارزة في المسرح الجزائري، فعلى حد قول عبد القادر علولة أن هذه المضامين تستجيب لضرورة المرحلة التي قدمت فيها، والعلاقة بين المسرح والمجتمع تعود إلى ما قبل الاستقلال، فقد لازم المسرح منذ

---

[1]-روجر سفيلد- فن الكاتب المسرحي- ترجمة دريني خشبة- دار النهضة للطبع والنشر- القاهرة- 1978- ص 24.

نشأته حركة المجتمع وساير التطور الاجتماعي والسياسي والثقافي الجزائري أثناء الاستعمار وبعده، فدافع عن الشخصية الجزائرية ولعب دورا نضاليا هاما للتعريف بالقضية الجزائرية[1].

ب- الشكـــل:

لقد تطرقنا في البداية إلى ذكر أنواع المضامين التي احتواها المسرح الجزائري والتي سايرت المسرح منذ بدايته، ولكن لابد من دراسة بنائها الدرامي بكل عناصره:

1. اللغة :

" إن اللغة هي الوسيلة الأكثر انتشارا واستعمالا في التعبير والتواصل بين البشر، فإذا كان الإنسان هو سيد المخلوقات على وجه الأرض، فإن أعظم شيء وضعه ودل بصدق على تميزه هو اللغة، فتعتبر الوسيلة الأساسية في حياتنا"، فمشكلة اللغة في المسرح الجزائري أثارت كثيرا من الجدل، فقد رأى البعض أن استعمال الفصحى هو الطريق الملائم للتخاطب في ميدان المسرح خاصة وأن الوطن العربي يتميز بعدة لهجات، فرأوا أن اللغة العربية هي الوحيدة الكفيلة بتخطي هذا المشكل كونها لغة مشتركة، إذ يعتبر البعض اللغة العامية تضييق لا يتلاءم مع العصر الحديث، ومن جانب آخر نجد من ينادي باللغة العامية في المسرح مبررا على ذالك بكون اللغة العربية غير مفهومة في الأوساط الشعبية نظرا لتفشي الأمية "فلما عرضت لأول مرة مسرحية الجثة المطوقة

1-مخلوف بوكروح- ملامح عن المسرح الجزائري- ص 49-50.

لكاتب ياسين لم تلقى الإقبال اللازم لكونها كتبت باللغة الفصحى"[1]، في حين ظهر فريق آخر لحل هذا المشكل والتوفيق بين الرأيين، فذهبوا إلى ما يسمى باللغة الثالثة، غير أن المشكلة الحقيقية المطروحة ليست بين الفصحى والعامية، بل بين اللغة الأدبية واللغة المسرحية، والتي يجب البحث فيها والعمل على تحقيقها من أجل إيجاد لغة مسرحية درامية، لغة معبرة عن الحدث المسرحي.

1-عز الدين جلاوجي- النص المسرحي في الأدب الجزائري- ص 155.

الفصل الثاني

المسرحة معناها ومفهومها في العالم الغربي والعربي

كيف يمكن وضع أو تحديد مفهوم دقيق لمصطلح المسرحة ما دام أنه لحد الآن يثير تساؤلات الباحثين في مختلف ميادين المعرفة الفنية ؟

إن المسرحة هي عملية تعديل تجري على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصل إلى شكل فني مغاير يتوافق مع سياق الكلام ,وتشتمل عملية المسرحة على عمليات تتراوح بين التعديل البسيط لعمل ما وبين عملية الكتابة بشكل كلي مع الحفاظ على الكتابة وهذا ما يطلق عليه في اللغة العربية ما يعرف بنطاق {الاقتباس}، كما يشتق من كلمة المسرح بالعربية فعل مَسْرَحَ أي حوّل مادة ما لتصبح صالحة للمسرح، والمسرحة هي شكل من أشكال الكتابة لا يقتصر على المسرح فحسب، بل يتعدى إلى مسرحة الروايات للسينما والمسرح والتلفزيون، ومسرحة حكايات الجنيات للباليه وأيضا مسرحة القصائد الشعرية لتقدم على خشبة المسرح وغيرها.

شاع مفهوم المسرحة مع تطور الإمكانيات الفنية في العصر الحديث، التي أتاحت التكنولوجية الحديثة من الإضاءة، التسجيلات الصوتية، واستخدام الشرائح الضوئية والفيديو.

أخذت عملية المسرحة مكانا كشكل من أشكال الكتابة في يومنا هذا، وقد أحيطت بقوانين تحدد أبعادها، فمفهوم المسرحة قديم قدم المسرح، غير أن التعبير عنه لم يظهر إلا مؤخرا، فمثلا نصوص الكلاسيكيين الإغريق تعتبر مسرحة لنصوص درامية عن مادة الملاحم والأساطير , والمسرحيات الإنجليزية، نخص بالذكر منها مسرحيات شكسبير التاريخية ,فهي مسرحة درامية أو

اقتباس عن وقائع المؤرخين القدماء وكذا المسرحيات الفرنسية كمسرحية (السيد) "لكورني" التي تعتبر نوع من المسرحة الدرامية عن رواية أو أسطورة إسبانية.

تقوم عملية المسرحة على تعديل أو تحويل نص غير مهيأ للعرض إلى نص قابل للعرض، من خلال تحويل مادة سردية كالحكاية أو الأسطورة أو الرواية، أو مادة وثائقية كالمذكرات والوثائق، وتتطلب هذه العملية معرفة بميزات العرض المسرحي فهي نوع من الكتابة، حيث تفترض تقليصا وتقديما للمادة السردية التي تحوّل إلى فعل مع الربط بين مقاطعها، كذا تشتمل هذه العملية على جمع نصوص معتبرة لكاتب معين وربطها بحياة كاتب آخر، وأحيانا تصل المسرحة إلى حد إعادة الكتابة بشكل كامل ويقوم بهذه العملية الكاتب نفسه أو الدراماتورج* أو المخرج أو الفرقة ويطلق عليها اسم الإبداع الجماعي[1].

وتشمل المسرحة شكلين، أولا: تقديم عمل ما بتقنية مغايرة كما يحصل في مسرحة الرواية أو القصيدة للمسرح، وثانيا: تعديل العمل الأصلي بحيث يتناسب مع الجمهور الذي يقدم له كإعداد مسرحية مكتوبة للكبار من أجل تقديمها للأطفال.

---

* الدرامارتوج: تستعمل بلفظها في كل اللغات وهي مأخوذة من اليونانية **Dramatorgos** التي تتألف من **Dramato** وهي تعني العمل المسرحي و **ergos** تعني الصانع أي أن للكلمة معنى التأليف كصنعة.

1-.ماري إلياس و د.حنان قصاب حسن – المعجم المسرحي – مكتبة لبنان ناشرون – ط1 – 1997 – ص 44.

" فالاقتباس لغة مأخوذ من قبس القبس، والقبس: الشعلة من النار، واقتباسها الأخذ منها، وقوله تعالى: ﴿ بشهاب قبس﴾، القبس؛ الجذوة وهي النار التي تأخذها من طرف عود، والقابس: هو طالب النار، وهو فاعل من قبس والجمع أقباس"[1] .

واقتبس فلان علما استفاد منه، والشاعر أو الناثر ضمن كلامه آية من القرآن أو عبارة من الحديث، فمن الأول:

عند النوم قلت لمـــقلتيـــه وحكم النور في العينين جـــار

تبـــارك من توفاكم بليل ويعلم مـــا جرحتـــم بالنهـــار

ففي البيت الثاني اقتباس آية من سورة الأنعام حيث يقول تعالى: ﴿وهو الذي يتوفاكم بالليل ويعلم ما جرحتم بالنهار﴾[2].

ومن الثاني قول الشاعر:

قال لي أن رقيبي سيء الخلق فداره

قلت دعني وجهك الجنة حفت بالمكاره

1-ابن منظور- لسان العرب – دار صادر – ط1- بيروت – دت -المجلد السادس- ص 167.

2- سورة الأنعام-الآية 60.

ففي البيت الثاني اقتباس من الحديث قوله عليه الصلاة والسلام: "**إن الجنة حفت بالمكاره**".

أي الإنسان لا ينال الجنة ما لم يحتمل مكاره في سبيل الله.

فالاقتباس هو أن يدخل المؤلف كلاما منسوبا للغير في نصه ويكون ذلك إما للتحلية أو الاستدلال، على أنه يجب الإشارة إلى مصدر الاقتباس بهامش المتن.

"**ويقصد بالاقتباس adaptation إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية,**"[1] فهو بذلك أخذ الخطوط العريضة للحكاية أو الفكرة وابتكار مواقف جديدة مختلفة, وغالبا ما يهمل في هذه الحالة ذكر الأصل الذي اقتبست عنه المسرحية، فقد جاء في طبعة المسرحية (لباب الغرام والملك ميتريدات) التي قدمها السوري **أبو الخليل القباني عام 1884** في الإسكندرية على أساس أنها من تأليفه، ومن الواضح أنها مقتبسة عن الكاتب الفرنسي جان راسين .

يبدو الاقتباس ملحا حين يتعلق الأمر بالكوميديا حيث تختلف طرق الإضحاك من بلد لآخر، وهذا ما حصل عند نقل كوميديات (**البولفار**) **Boulvard** الفرنسية إلى المسرح المصري مثل مسرحية (الأرض بتلف) التي قدمها المصري "**فؤاد المهندس**"، مأخوذة من مسرحية (توباز) للفرنسي "**مارسيل بانيول**"، وإعداد النص العالمي خاصة في المسرحيات التاريخية والسياسية يأخذ

1-مجدي وهبة وكامل مهندس-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب-مكتبة لبنان-1944-1984-ص56.

شكل الإسقاط على الوضع الراهن كما فعل اللبناني "**ريمون جبارة**" في مسرحية (القندلفن يصعد إلى السماء)، المقتبسة من مسرحية (احتفال بمقتل الزلبي) للإسباني "فرناندو أبال"، وعمل إسقاطا على الجو اللبناني، وعملية المسرحة في المسرح العربي كانت تتم أحيانا بتحويل من نوع أدب لنوع آخر كما هو الحال في مسرحيات "**الطيب الصديقي**" المغربي المأخوذة من مقامات بديع الزمان الهمذاني، وكذا الاستلهام من التراث مثل قصة ألف ليلة وليلة وسوق عكاظ.

أنواع الاقتباس:

1. اقتباس فكرة.
2. اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها.
3. اقتباس ذاتي أي عملية اقتباس شخصية بأبعادها وظروفها وسلوكها ومسماها.
4. اقتباس هيكلي تام مثل اقتباس أسلوب كتابة أو تجسيد فني.
5. اقتباس هيكلي جزئي.
6. اقتباس مغزى موضوعي.

7. اقتباس ناقص؛ قد يكون جزءا من قول أو فعل أو فكرة لتحدث أثرا نقيضا للأثر الذي وضعت من أجله الجملة[1].

إلى جانب هذا نجد الترجمة التي تعد أحد العوامل التي ساعدت على تطور الحركة المسرحية، فعند تقديم نص مسرحي مترجم تكون عملية المسرحة فيه محاولة لملائمة النص الأجنبي مع المحافظة على مرجعية الجمهور، فهنا يلجأ المترجم أو المعد إلى تعديل الأسماء، وطبيعة الشخصيات، وكذالك المكان أو السياق بأكمله لبلوغ الغاية، فعملية المسرحة ضرورية ولازمة عندما يكون النص الأصلي يحتوي على مقاطع باللهجة المحلية لا يمكن ترجمتها أو يكون مكتوبا بأبيات شعرية، عندئذ يحول النص الطبيعة الأدبية الروائية أو الشعرية إلى نص مسرحي يخضع لشروط العرض.

إن المسرحة هي عملية تعديل تجري على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصل إلى شكل فني مغاير يتوافق مع سياق الكلام، وتشمل عملية المسرحة مبدأ تحويل النص الأصلي خلال الترجمة إلى اللغة النثرية أو يتم ترجمته مباشرة إلى اللغة الشعرية، مثلا تراجيديا فاوست للألماني "قوته" حيث ترجمها المصري محمد عبد الحليم كرارة شعرا[2].

1- أبو الحسن عبد الحميد سلام – حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف – مركز الإسكندرية للكتاب – ط2- 1993 – ص 75.

2- ماري إلياس و د. حنان قصاب حسن –المعجم المسرحي – ص 44.

أما في المسرح العربي فانطلق الرواد في خلق مسرح محلي استنادا إلى المسرحيات العالمية، فقاموا بترجمة النصوص المعروفة في الربرتوار* العالمي، بعد أن أقلموها مع ذوق الجمهور، فأضافوا مقاطع شعرية وغنائية وعربوا الأسماء وغيروا في الشخصيات والمواقف، كما فعل اللبناني "**سليم خليل النقاش**" عند ترجمته لمسرحية (هوراس) "لكورناي" التي عرضها تحت اسم (مي") فقال عنها: "**هي رواية لحادثة تاريخية مشهورة أخذت معانيها عن الفرنجية، بيد أني خالفت أصلها بأشياء جمة مما زادها حسنا، ووضعت لها أنغاما ونمقتها بأشعار موافقا بذلك الذوق العربي**"[1].

أخذت المسرحة أشكالا وتسميات كثيرة أدت إلى ولادة المصطلحات في اللغة العربية؛ الاقتباس، التعريب، اللبننة، التمصير، الجزأرة، فالتعريب والتمصير واللبننة والجزأرة هي انتقال من سياق النص المحلي، ومن مستوى لغوي إلى مستوى آخر تفرضه اللغة العامية واللهجة المحلية، وهذا نجده مثلا في مسرحية (طرطوف) "**لموليير**" التي مصرها الكاتب الشعبي "**عثمان جلال**" حيث نقلها إلى الزجل المصري، وقدمها سنة **1929** تحت اسم (الشيخ متلوف) مع تغيير أسماء الشخصيات.

---

*- الربرتوار هي كلمة فرنسية صارت مصطلحا منذ عام **1770** وتستعمل للدلالة على مجموعة المسرحيات التي تشكل برنامج مسرح أو فرقة كما تستعمل لتصنيف المسرحيات والأدوار التي قدمها الممثل.

1- ماري إلياس و حنان قصاب حسن – المعجم المسرحي – ص 46.

والكاتب "**ولد عبد الرحمن كاكي**" الذي جزأر مسرحية (ديوان القراقوز) للكاتب الإيطالي "**كارلوقوزي**" ومسرحية (القراب والصالحين)، هذه الأخيرة المأخوذة عن مسرحية (الإنسان الطيب في ستيشوان) للفنان المسرحي "**برتولد بريشت** ".

إن معظم الكتابات التي حاولت أن تتناول موضوع المسرحة تصطدم بصعوبات منهجية /معرفية ترتبط بإشكالية التعريف نفسه، إذ أنه مفهوم إشكالي مبهم يثير عدة افتراضات: **هل هو كتابة فنية قائمة بذاتها أو مخطط إخراج مسرحي ؟ هل هو إعداد مسرحي أو بديل عن الكتابة الدرامية ؟**

سنحاول فيما يلي أن نرصد بعض الأفكار والتداعيات التي يثيرها مصطلح (المسرحة) آخذين في الاعتبار الاختلافات العديدة التي تظهر عند توظيفه عمليا.

المسرحة مفهوم تم اشتقاقه – فيما يبدو – على غرار التعارض المعروف - الأدب_الأدبية (التأدب) ليشير إلى ما يحمل الخاصية المسرحية (المشهدية) في العرض أو النص الدرامي.

يمكن وضع المسرحة في مقابل النص الدرامي المقرأ أو المتأمل (ذهنيا) بدون تجسيد إخراجي، فعوضا عن عملية التوافق مع النص الدرامي بالقراءة، تكون المسرحة هي عملية تشكيله في الفراغ, ومن ثم فإن المسرحة توفر إمكانية الفصل ما بين النص المنطوق والنص المحتمل (نص الجمهور) وذلك عن طريق إعطاء الأهمية القصوى لعرض الموضوعات المطروحة، أو كما يقول (بارث): **المسرحة ماهي ؟ إنها المسرح بدون النص، إنها تلك العلامات المشبعة والانطباعات**

المثارة على المنصة انطلاقا من المضمون المحدد للخطاب الدرامي..، وهي عملية التلقي الجماعي للحظات الشعورية، والجستات، وطبقات الصوت، والأبعاد والمواد المستخدمة، والإضاءة وكل ما يكشف عن ثراء المحتوى الظاهري للنص.

لكن بانتقالنا من مجال التعريف إلى مجال آخر هو المعرفة الفنية، فهل يبقى مصطلح المسرحة حاملا الدلالة نفسها ؟

كثيرا ما تطرح إشكالية الكتابة المسرحية والنص المسرحي في عالمنا العربي وفي الجزائر, على وجه الخصوص، حيث كثر الحديث عن التأسيس لنص مسرحي ينسجم مع ثقافتنا ومقومات شخصيتنا العربية الإسلامية نصا نفكر به ويفكر فينا يحمل شحن همومنا ويعرض باطننا وظاهرنا بمعنى آخر نصا عربيا أصيلا.

إن مفهوم المسرحة في حقيقة الأمر ليس غريبا عن المسرح الغربي فالعملية متزامنة مع ظهور المسرح، إذ أن كل نص مسرحي إلا ويخضع لعملية المسرحة حتى يصبح قابلا للعرض بحيث أن المسرحيات الإغريقية هي في الأصل حكايات أسطورية وقصص تاريخية أخذت من ملاحم (هوميروس) وحكايات المنشدين الجوالين كتبت نصوصا درامية ثم عرضت على المسرح أي أجريت عليها عملية المسرحة بنظام جديد وقوانين جديدة تختص في تقديم وعرض الأحداث وتجسيد أفعال الشخصيات وإظهارها أمام الجمهور. ودليل ذلك هو ثلاثية صفوكليس – أديب ملكا – أنتيقون – أديب في كولون. هذه المسرحيات كان يعرفها الجمهور الإغريقي فهي متداولة

في حكايات المنشدين ومنقولة من أسطورة إغريقية روتها ملحمة الإلياذة للشاعر(هوميروس) وارتباط النص المسرحي بخشبة المسرح (العرض) ارتباط قديم قام منذ أن نشأ هذا الشكل الأدبي عند الإغريق فلم يكن أحد يكتب مسرحية للقراءة بل كان هدف كل مؤلف هو أن يرى أحداثه وشخصياته وحواره وبناءه الفني وقد استحال إلى مشاهد مجسمة حية أمام آلاف الجمهور. عديدة هي الأسئلة التي طرقت باب الإشكالية كل حسب منطلقها ومنطقها منها ما أثار فكرة غياب أو محدودية الثقافة المسرحية في مجتمعنا ومنها ما أرجع الأمر إلى حداثة نشأة هذا الفن وارتباط مجتمعنا به وأخرى تقر بخلو الذهن المحلي من الفكر التعليلي أي لا جدوى من وجود مسرحية بدون فكرة فلسفية تثير الجدل وتؤجج الصراع داخليا في فكر الإنسان وخارجيا بين الإنسان والعالم الذي يحيط به .

مسرحة النصوص الأدبية مثل الرواية والقصة والقصيدة الشعرية أمور متداولة بكثرة منذ أمد بعيد في المسرح الغربي وهو أمر طبيعي على أساس أن عملية المسرحة ليست ابتكارا، بل نتيجة تطور منطقي لمسار الفن المسرحي بدءا من **آرسطو** إلى ***هاينر ميلر*** **ويونيسكو وبيكيت**؛ إذ أن المجتمعات الغربية تطورت بفعل التقدم العلمي والثورات الفكرية التي قادت هذا التطور. فالإبداع الفني هو في حركة مستمرة ودءوبة نحو اكتشاف خبايا كل ما يبهر وما يثير الانتباه أي ما يجعل الإنسان في انسجام وتناغم مع إيقاع الحياة المعاصرة.

بعد هذا التقديم المختصر في دلالة المصطلح داخل مجالات إبداعية فكرية معينة، نحاول تقصي أسئلة إشكالية موضوع بحثنا، غربيا وعربيا.

يذهب **رياض عصمت**[1] في تعريف له إلى أن "**ارتياد أشكال تعبير مسرحية جديدة في التأليف والإخراج والتمثيل وتغيير علاقات الإنتاج المسرحي، وتحطيم بناء المسرح التقليدي**". وهو تعريف يمنح المفهوم بعدا فنيا ثوريا، من حيث انه يستهدف تحطيم القواعد التي أرستها نظرية أرسطو في المعرفة الدرامية تاريخيا، وتشكيل لغة فنية جديدة تشمل كل مكونات العمل المسرحي من المؤلف إلى قاعة العرض.

هذا طرح متميز من حيث فهمه لعملية الكتابة التمثيلية كفلسفة تواصلية تتوخى خلف علاقات وارتباطات حميمة مع الجمهور كمرجعية أساسية في أي عمل مسرحي. لذلك فان عملية المسرحة من حيث هي إرادة تسعى " **لتوفير شروط تواصل فعال** "[2] فإنها تحتوي على مضمون طلائعي معاصر للإنسان، ويعالج قضايا الواقع في ديناميكيته وتطوراته اعتمادا على وسائل إبداعية متطورة بالضرورة[3] ومن ثمة فإن التجسيد الفني يرتبط بالمسرح كخليفة ثقافية فنية فكرية تحفز المؤلف والمخرج والممثل سواء كمؤسسات أو بنايات أو مكونات في الفعل المسرحي على تجاوز

1–خالدة سعيد – حركية الإبداع العربي– ط3 – دار الفكر– بيروت–1986– ص92

2– المرجع نفسه– ص95

3–المرجع نفسه – ص 96

الشكل الاستهلاكي للمسرح ونسج علاقات جديدة بين مختلف الطاقات المؤطرة للعمل المسرحي لخلق التفاعل الفني مع المتفرج كمتلق للرسالة الفنية، وهي صفة أساسية تمنح المسرح روحه الاجتماعية ومنهجيتها لإبداعية اللتين سوف تعيدان للجمهور كنهه الإنساني بعد أن يتم تجريد ذاكرته من وهم التسلية الذي عوده عليه المسرح التقليدي، ودفعه إلى المشاركة في الفعل المسرحي والتكوين على النقد كمنهجية في التعامل مع العرض والتمتع بلحظات متعة العرض كلذة.

وإذا كنا نتحدث عن عملية المسرحة كشكل للعرض مثلا، فالمسرحة كما سبق أن ذكرنا لا تدل على صفة الفوضوية للإبداع، كما يمكن للبعض أن يعتقد، بقدر ما تؤدي هذه الأشكال دورها الفني بشكل فعال لأنها تنبثق من الرؤية العامة التي تحكم العمل وروح المسؤولية التي من الضروري أن تتوفر في أي خلق إبداعي، فبقدر ما يمتلك الفنان أدواته التعبيرية ويكتمل وعيه الفني تغدو الكتابة المسرحية لديه سهلة تسمح له باختراق أفاق الخلق في رحلة متواصلة لا يتذوق معها أبدا لذة النتائج النهائية، وبذلك يكون "**في قلق دائم، على استعداد للسفر، فرحلته مطولة... إنها تحد لكل القيود والقواعد المذهبية الجامدة**"[1].

هذا التعريف الذي قدمه رياض عصمت والاستنتاجات المتولدة عنه ينطبق فقط على مستوى واحد هو ما أطلق عليه "**محمد الكغاط**" التجريب الخاص والذي يعني لديه "**العمل الذي تقوم به مجموعة معينة وهي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص التمثيلي**

[1]- إبراهيم حمادة–هوامش في الدراما والنقد– مكتبة الأسرة– 1999

ومع النص السينوغرافي ومع الممثل ومع الجمهور، بل ومع مكان العرض- قاعة المسرح- ومع مكونات العرض المسرحي"[1] أما المستوى الثاني للكتابة المسرحية فيرتبط بالتطور التاريخي لفن المسرح بشكل عام، منذ فجر ولادته إلى بداية هذا القرن،[2] وهو عملية بناء معماري جديد، كتابة للعرض مستوحاة من استنتاجات مقاربة ولو جزئية لمفهوم الدراما في المسرح الأوروبي والمسرح العربي من منظور أنه في الأول جاء كثورة تسيير بمحاذاة ثورات أخرى,[3] وفي الثاني بأخذ بشكل البحث عن مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي- السياسي الراهن، ومن ثم ألا يمكن اعتبار إشكالية التعريف لازالت تطرح نفسها بإلحاح رغم ما أوردناه في السياق؟ يتم بكيفية تطورية عفوية، يمكن ملاحظته عبر تتبعنا لإضافات وتجديد المدارس المسرحية عبر تاريخ هذا الفن وخاصة على مستوى تقنيات الكتابة المسرحية وبناء الشخصية. غير أنه يتسم بطابع التلقائية عكس ما هو متبلور في الخطاب المسرحي المعاصر الذي تتدخل في إطاره الإرادة الإبداعية الذاتية بشكل واضح لخلق التواصل الفعلي المؤسس على رؤية فنية تؤطرها فلسفة التغيير تستهدف في أسسها النظرية بناء وعي مسرحي جديد، قائم على المتفرج وليس على الكتابة أو ما يقدم على الخشبة.

1- محمد الكغاط-بنية التأليف المسرحي في المغرب منذ البداية إلى الثمانينات- دار الثقافة- المغرب -1986- ص 38.

2- المرجع نفسه – ص39.

3- محمد الكغاط-بنية التأليف المسرحي في المغرب منذ البداية إلى الثمانينات – ص 40.

وبهذا تبدو عملية المسرحة عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها "خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة، وإثارة أسئلة جديدة، والبحث عن صيغة جديدة للخطاب والتواصل".[1]

إذا كان المقام هذا لا يتسع من الناحية المنهجية المرتبطة بجوهر الموضوع، للحديث بشكل تفصيلي على عملية كتابة العرض المسرحي ولو في إطارها العام والوصفي من منظور رصد التغييرات التجريبية التي شهدها فن صناعة المسرح تاريخيا سواء تعلق الأمر بالمسرح كما هو متداول في الثقافة الدرامية الأوربية، أو الأشكال المسرحية التي عرفتها حضارات الشعوب الأخرى، فإن الفصول القادمة من بحثنا كفيلة لتناول هذه العلاقات من حيث انصهار مكوناتها، مع الإشارة إلى كل ما تتضمنه هذه الكتابة/ البحث يبقى دائما مطبوعا برؤية نظرية معرفية لا تدعي الحسم المطلق في الطرح ولا تتأثر بها حسب الأحكام الجاهزة في التعامل مع المفاهيم ما دامت تتوخى فتح حوار نظري معها خاصة وأن الحديث عن الكتابة المسرحية ليس سوى نوع من المغامرة إلا أنه إذا كان قد استنتجنا، ولو بشكل ضمني، ضرورة التمييز بين الكتابة في مدلولها العلمي المرتبط بالخاصية الفنية/ المسرحية الذي ينطلق من اقتراحات وفرضيات مجردة من مبادئ الصواب والخطأ، فهل أن الضرورة نفسها ستفرض على استنتاجات مقاربة ولو جزئية لمفهوم المسرحة في المسرح الأوربي والمسرح العربي من منظور أن الأول جاء كثورة تسيير بمحاذاة ثورات

1-المرجع نفسه – ص40

أخرى،"[1] وفي الثاني يأخذ شكل البحث عن " مسرح أصيل وفعال في المجال الاجتماعي-السياسي الراهن،[2] ومن ثم ألا يمكن اعتبار إشكالية التعريف لازالت تطرح نفسها بإلحاح رغم ما أوردناه في السياق؟

هذا ما يبدو لي وأنا أحاول الانتقال بكتاباتي من خطوتها الأولية إلى جانب مما هو أساسي في جوهر الموضوع، بحيث يظهر موضوع المسرحة فضاء لتحريك وإثارة الأسئلة المتتالية في اللعبة المسرحية، لذلك يستحيل من وجهة النظر هذه الوصول إلى تعريف نظري شامل ومانع للمفهوم[3] فقط تبقى عملية متابعة هذه الأسئلة الحافز الأساسي في التنقيب داخل عوامله الاستفهامية ومحاولة القبض على أي تعريف له ولو في حدوده الدنيا المرتبطة بما هو "إقليمي". ومن هذا الباب يمكن أن نتساءل عن مفهوم المسرحة وإشكالاته الفكرية والفنية في كل بيئة حضارية على حدة: في أوربا أولا والوطن العربي ثانيا، وأخيرا في المسرح الجزائري وذلك وفق العناوين التالية:

1- المسرحة في المسرح الأوربي.

2- المسرحة في المسرح العربي.

3- المسرحة في المسرح الجزائري.

1-محمد المديوني-إشكالية تأصيل المسرح العربي- بيت الحكمة- بيروت -ص30

2-المرجع نفسه - ص32

3- سامي خشبة- قضايا معاصرة في المسرح - دار الحرية - بغداد.- ص73

1-المسرحة في المسرح الأوربي

أعتقد أنه ليس من اليسر فهم التحولات التي شهدتها الثقافة الغربية في العهود الأخيرة، دون دراية ولو أولية بأهم التغيرات التي أفرزها التطور التاريخي للمجتمع الأوربي ومدى انعكاساتها على المجالات المعرفية والفنية، قاريا وكونيا. نذكر من بينها بشكل مركز جدا:

الثورة الفرنسية وظهور البرجوازية كطبقة اجتماعية جديدة تاريخيا, وكذالك بروز الثورة الصناعية في انجلترا وتزامنها مع الحروب الأهلية والعالمية مثل الثورة الاشتراكية البلشوفية في روسيا مع صعود الأنظمة العسكرية الفاشية إلى السلطة (ألمانيا، إيطاليا، إسبانيا). ففي إطار هذه التفاعلات الاجتماعية برزت منظومات فكرية جديدة ذات تأثير فعال على خارطة الثقافة النظرية والفنية الإنسانية، ونعني بذلك بشكل خاص الفلسفة الماركسية وعلم النفس التحليلي "**اللذين سوف يؤسسان وحدات التغير العميق في الفكر والتاريخ الغربيين**"[1] واليهما يرجع الفضل أساسا في خلق التأثيرات القوية للمسرح في يومنا هذا، هذه التأثيرات سوف نرها ترتبط باسمين شهيرين هما **برتولد بريشيت وآرتو**[2].

هذا التموج سواء على المستوى الاجتماعي أو الفكري كان يحكمه منطق التغيير الذي يطمح إلى أفق تجديد الرؤى والقضاء على مخلفات العالم القديم بشكل شمولي على مختلف الأصعدة.

1-دريني خشبة- أشهر المذاهب المسرحية- مكتبة الآداب الحلمية -القاهرة- ص50

2-المرجع نفسه -ص 53

ومن تم فليس غريبا أن نلاحظ ظهور الدعوة إلى التمرد على القواعد الكلاسيكية في المسرح الغربي والتي كانت تسير وفق القوالب الأرسطية ذات الوظيفة التطهيرية أي تطهير النفوس من أضرار انفعالاتها،[1] ومحاولة بناء هياكل كمؤسسة مسرحية جديدة قائمة على فعل تواصلي فعلي مع المتفرج الذي أصبح يعتبر أحد مكونات العرض المسرحي، بالتركيز أساسا على الشبكات التواصلية التي تجعل من العرض في جميع جزيئاته، كلا منسجما ومتداخلا يضمن لأي مكون وظيفته الجمالية والفكرية في منطلقات إبداعية جديدة تستهدف بعث روح المشاركة الجماعية في العرض المسرحي.

- اقتران التجديد المسرحي بظهور المخرج:

هذا التجديد على البيئة المسرحية الغربية اقترن بظهور المخرج وانتهاء عمر المؤلف/ الكلمة بحيث أصبح المبدع الفعلي للعمل المسرحي الدرامي الحقيقي هو المخرج وليس المؤلف، واكتسب العرض المسرحي أهميته من الكيفية التي يتم الاشتغال فيها على الخشبة كعلاقات ذاتية بين المخرج والممثل والنص/ الفكرة ثم كعلاقات موضوعية تواصلية بين الممثل والمتفرج بالتركيز على تقنيات الإخراج وأصبح المخرج السيد الجديد في العمل المسرحي بحيث يتم تغييب باقي مكونات

1-المرجع نفسه – ص54

المسرحية، وحتى في اللغة الرسمية للشؤون الثقافية- على حد تعبير أحد الفرنسيين- أصبحنا "**لا نسمع إلا كلمة المخرج وليس المدير أو الإدارة أو الممثل**"[1].

هذا الشكل التجديدي في الخطاب المسرحي الجزائري ابتدأ أساسا بعد الاستقلال، أما التجديد الذي يمكنه أن نلاحظه في المسرح الغربي فقد ظل سائدا فترة زمنية طويلة من حيث أن مسرح القرن 19 إذا كان "**قد شهد عددا كبيرا من كبار الكتاب ذوي الاهتمامات السياسية والاجتماعية، مثل أبسن وهنري بيك وغيرهما فإن مسرحيتهما الاجتماعية المباشرة... كانت قابلة لأن تفقد معظم وهجها بحكم ارتباطها بثقافة البرجوازية الأوربية بوجه عام وبحكم قيامها على قيم أخلاقية أو التزامها بدعوات تحريرية أكثر شمولا وعمقا**"[2].

وهو المغزى الذي يمكن أن نستشفه عند "**بريشت**" وغيره من رواد المسرح الأوربي المعاصر، ليس من الناحية الفنية فقط بل من الناحية الفكرية كذالك إن لم نقل المنطلق الاديولوجي بشكل واضح.

ذلك أن الخطاب المسرحي الجزائري في شموليته كان يترح إلى التحرر من كل مخلفات المسرح التقليدي في بنيته الجمالية والخلفيات الثقافية التي تؤطر وظيفته الفكرية. إنه خطاب فني

1- Louis Althusser - Notes sur le théâtre matérialiste pour Marx -Edition Maspero- Paris1965- p65

[2] -B,Dort –Théâtre réel- Edition Seuil –Paris-1971-1986.

تحريري يتوخى بالدرجة الأولى التمرد على إرثه الثقافي/ الجمالي وتحقيق التواصل المسرحي بين مختلف مكونات العرض المسرحي لإعطاء الفعل المسرحي بعده الحقيقي وخلق المشاركة الكلية بين الخشبة والصالة برؤية تتضمن لكل جزء شكله وطريقته في هذه المشاركة، وفي فلسفة إبداعية جديدة تعلن رفضها للجاهز والتقليدي من خلال اتخاذ الأشكال المسرحية في التراث الشعبي المحلي كمنظور أساسي في التعامل المسرحي. لكن ماذا تعني عملية المسرحة في المسرح الغربي؟

- دلالة ومظاهر المسرحة في المسرح الغربي:

يرى **عبد الكريم برشيد**[1] أن **"المسرح في البيئة الثقافية الأوربية ينطلق من فكرة أساسية وجهت مساره التاريخي في اللحظة المعاصرة وهي "الكفر بمفهومه أللائكي- الكفر بالمسرح التقليدي والمسرح السائد".**

وهذا في حد ذاته منطلق حداثي من موقع محاولته تجاوز الأشكال الجاهزة للمسرح الكلاسيكي في سكونيتها والتي كانت تعكس فنيا مجتمعا ساكنا أو يتجه إلى المحافظة على سكونه **"مجتمعنا لا يعرف التاريخ بالمعنى الذي نعطيه له الآن: كالتطور والحركة"**[2] بحيث يبدو **"تشابه**

1-عبد الكريم برشيد-حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي-دار الثقافة-المغرب -ص 33

2-المرجع نفسه – ص35

كبير بين المسرح والكاتدرائية" بصورة واضحة، إن لم نقل إنهما يعكسان في مضمونهما مفهوما واحد عن العالم أو عن تنظيم العالم[1].

لذلك فإن الحديث عن كتابة العرض أو المسرحة من حيث هي ثورة على الكتابة الدرامية في المسرح القديم بمعنى أن المؤسسة المسرحية في الحضارة الغربية قد وصلت في العهود الأخيرة من الفترة الحديثة إلى حدود الانسداد والعجز أجبرها على التوقف عن الدفع بالحركة الإبداعية الدرامية إلى الاستمرار، وانحدارها نحو نقطة الموت وهذا ما أدى إلى ظهور نزعة الكتابة التمثيلية في جسد المسرح الغربي لإنقاذه من حالة الفتور والضعف الفني الذي من الممكن أن يؤدي إلى انقراضه. على أن هذا الكفر الذي أشار إليه برشيد في ربطه إياه بفكرة التجريب المسرحي، لم يقتصر على فنون الدراما. بل تعداها "**ليشمل كل الفكر التقليدي بكل ما فيه من المفاهيم والقيم المنضوية العتيقة**"[2]، إن ما نريد الإشارة إليه في حديثنا عن الكتابة التمثيلية {المسرحة} في المسرح الغربي هو أنه نابع من أرضيته الاجتماعية/ الثقافية كضرورة تاريخية/ فنية تستدعي هذا النسق من التفكير، ليس على مستوى ضرورة تجديد الخطاب المسرحي فقط بل على مستوى الخطاب الحضاري ككل. ذلك أن التحولات التي شهدتها أوربا في العصر الحديث سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، قد أثرت بشكل أو بآخر على الفكر المسرحي، باعتبار أن الثورة أو التمرد

1-المرجع نفسه – ص 37

2- عبد الكريم برشيد-حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي – ص38

على القيم التقليدية اجتماعيا واقتصاديا قد شكلت حافزا ومرجعية فكرية ونظرية في انفجار المفهوم الكلاسيكي عن العالم والتاريخ وانفجار البناء الجامد والساكن للمسرح[1].

وهو ما خصب أرضية إعادة النظر في مفهوم المسرح نفسه والأدوات التعبيرية التي تأسس فعله التمثيلي وخطابه التواصلي بالدعوة إلى التحرر من وحدة العمل الصارمة وحبكته المتقنة، وتغيير علاقات الإنتاج المسرحي وانساق الشبكة التواصلية.

وقد تباينت ردود الفعل حول الكتابة المسرحية والنص المسرحي من مدرسة درامية إلى أخرى ومن فنان لآخر، حسب المنطلقات الفكرية والتوجهات الفنية رغم الاتفاق الحاصل حول فكرة تجريد المسرح من هيمنته الكلمة ورفع الحصانة عن المؤلف كما كانت لديه في العصور القديمة. وإذ ناد **"غورد كريج"** إلى ضرورة الاعتناء بالرقص الغنائي والحركة الصامتة كوحدات أساسية في العرض المسرحي من موقع إيمانه بأنه سيأتي اليوم **"الذي سوف لن يكون فيه للمسرح نصوص للتمثيل حيث سيخلق مؤلفات خاصة تنتمي إلى فنه"**[2] وهي الفكرة التي ستتبلور بشكل جلي مع ما يسمى بالمسرح الفقير عند **"جورزي غروتفسيكي"** الذي حاول أن يخلق من الخشبة بكل مؤسساتها فضاء كليا يؤسس لحوار جديد مع المتلقي... غير أن الحوار الذي يفرضه نص المؤلف، بالتركيز عن الحركة وكيفية اشتغال الديكور والاكسيسوار على الخشبة. وبذلك بدأ

---

[1]– Eco Umberto – Les Limites de L'interprétation- traduit par Myriem Bouzaher-Edition Bernard Grosset –Paris-1992- p60

[2]– Eco Umberto – Les Limites de L'interprétation - p65 .

التفكير في نصوص تعطي العرض أدوات جديدة وتعطي للمشاهد المصورة أهميتها في الفضاء المسرحي، مما دفع بالمبدع ستانسلافسكي إلى تقديم فرضية جديدة تستحضر سياسة الممثل في الفضاء المسرحي ودعوته إلى تكوين ما يسمى بالممثل البلاستيكي في الثقافة المسرحية.

على أن فكرته كانت في البداية بمثابة فرضية خاضعة لعملية التجسيد التام أي التقمص، فإنها انتقلت بعد ذلك إلى نظرية فنية رسخت جذورها في الفكر المسرحي المعاصر بحيث اكتسب معها الممثل أهميته في العرض كطاقة إبداعية وقناة تواصلية أساسية في التواصل الفعلي مع الجمهور، ومكنته من الخروج من حالة نقل الرسالة الفنية إلى مبدع له خصوصيته التي تميزت عن المكونات الأخرى للعمل المسرحي.

غير أن ما يثير الانتباه في فرضيات العمل المسرحي الغربي هو تركيزها بالدرجة الأولى على ما هو حركي ومشهدي حتى بالنسبة لبعض الاتجاهات التي لم تجرب العرض من أهميته الكلمة وسلطان الحوار اللغوي.

هذا التفكير وجه المسرح الغربي نحو الانفتاح على ثقافات الشعوب الأخرى محاولة منه الاستفادة من أشكالها الدرامية في صيغها الطبيعية والتلقائية وتطويرها فنيا بإعطائها مجال الفرجة وجها جديدا خاصة في وقت تفتحت فيه الذاكرة الأوربية ولو من منظور سلبي على التراث الفولكلوري للحضارات الأخرى التي لم تصل فيها الحياة بعد إلى درجة كبرى من التعقيد على مستوى العلاقات الاجتماعية، وصار المبدعون المسرحيون في أوربا ينتقون مادتهم الدرامية

وإبداعاتهم المسرحية من أساطير الشعوب الأخرى وثقافتهم التراثية والمعيشية لتجاوز الروتينية التي تولدت في هيكل المسرح الغربي وضمان استمرارية في مناخ ثقافي اجتماعي يراهن على الجديد بشكل دءوب ويعرض الفرجة لفعل المنافسة بعد أن دخل العرض في علاقات الناس كمنتج استهلاكي لا بد أن تتوفر فيه شروط الجودة وإلا سقطت قيمته أمام فنون أخرى عرفت تطورا كبيرا ناتج عن تطور وسائل السمع- البصرية، وخاصة ما أصبحت تثيره السينما والتلفزيون والفيديو من إشكالات بالنسبة لفن كالمسرح الكلاسيكي، فقد كان يسعى أساسا، بمختلف رواده والمهتمين به وإن اختلفت طريقهم في ذلك، إلى تحطيم وحدة البناء المسرحي والبحث عن علاقات جديدة بين الخشبة وقاعة العرض. أما إذا كنا ننوي الاقتصار على التجارب النموذجية بشكل موجز جدا، بكل من **بريشت وأرتو**، فضروريا أن نتطرق إلى تناول جميع أشكال الكتابة المسرحية في المسرح الغربي، بحكم أن موضوع البحث يتركز بشكل أساسي حول المسرحة في مسرحنا الجزائري، ثانيا أن الحديث عن النص عند كل من **ارتو وبريشت** – ولو بكيفية مركزة – هو حديث عن الكتابة في باقي الاتجاهات المسرحية الأخرى لأنها بمختلف تلاوينها الفكرية والفنية تستقي أسسها النظرية من هذين الاسمين "**فالجوهري عند بريشت هو توعية الصالة أو ما سماه بالشكل الملحمي في المسرح، وعند أرتو إيقاظ وإزعاج المتفرج** "[1].

[1] **M.Ch- Aut-mathieu - Ecrire pour le théâtre – CNRS éditions-Paris-1995 p122**

أ- النص في مسرح أرتو

لقد أتى أرتو في جو ثقافي يتسم بهيمنة الروح المنطقية على العقلية الأوربية وهي وضعية كانت تشكل بالنسبة له مرضا وجحيما متجسدين بصورة ملموسة في "الشكل الذي أصاب الموهبة الشعرية وانتزع منها قوتها الإبداعية"[1] نتيجة هاجس البحث عن الحقيقة بمفهومها الفلسفي في الحقول التعبيرية وخاصة الأدبية، وهو ما أفقد الإبداع طابعه الفني وخلقه الشعري، إضافة إلى بناء الثقافة المسرحية على "الكلمة" التي قلصت من حدود الظاهرة المسرحية من حيث سيطرة اللغة واعتبار الإخراج عنصرا ثانويا .

هذه الأرضية الثقافية دفعت أرتو إلى العمل من موقع آخر يؤسس رؤيته من كون المسرح فن يطالبنا بالإلقاء به وسط الحياة، ومحاولة خلق نوع من التواصل بين المؤلف والمخرج والمتفرج من منظور جدلي. هذا التواصل كما يرى[2] يجب أن يكون تواصلا فضائيا intercommunication magnétique "بين العقل والمخرج" وكذلك مع الجمهور" الذي عليه أن يذهب إلى المسرح ليس لأن يتفرج بل لأن يشارك.

---

[1]-Jean-Pierre Rynqaert– Lire le théâtre contemporain – Edition Dunod – Paris – 1991 -p 100 .

[2]– IBID- p102.

وبذلك سلك أرتو مسار البحث الدرامي من خلال تجربته بعض القوالب الفنية الجديدة في فضاء العرض المسرحي، تستهدف تكسير الحاجز الذي يفصل الخشبة مكان العرض عن المتلقي، في سبيل النهوض بمفهوم جديد للعرض المسرحي عبر مجموعة من الأنساق الدلالية المتداخلة في بنية العرض نذكر منها:

الموسيقى: ينطلق من معطى علمي، وهو أن الموسيقى إذا كانت تؤثر في الأفاعي، فليس نتيجة لمعطيات ذهنية بل نظرا لطولها وكيفية تمشيها على الأرض بحيث تلاقيها الأصوات الموسيقية التي تمتد على شكل خيوط أو ذبذبات هوائية.

لذالك، وفي إطار اتجاهه الفني الذي يعرف بالمسرح القسوة théâtre de cruauté دعا إلى التعامل مع المتفرج على شاكلة هده المقاربة، باختيار أنماط موسيقية "**تجعل المشاهد يفكر في انعكاسها على أحاسيسه من خلال صدى الأصوات الغريبة والنبرات المرعبة.**"[1]

الإنارة: وذلك بتغيير وظائفها التقليدية المألوفة في المسرح الكلاسيكي، والبحث عن إنارة متكاملة " **تتشكل من ألوان متنوعة ومثيرة تثير الرعب والخوف والإثارة في نفس المتفرج أو تعرضها لدوا مات الغضب والعنف العارم تارة والاستحواذ عليه تارة أخرى**"[2].

---

1 – دريني خشبة – أشهر المذاهب المسرحية– ص 45

2 – المرجع نفسه – ص 45

الخشبة (مكان العرض): ونظرا لعدم ملائمة هندسة بدائية كالتي تعتمدها الخشبة الايطالية كشكل معماري كلاسيكي في الثقافة المسرحية، اقترح مع مبدعين دراميين آخرين إبداع شكل جديد للمكان الذي يمكن أن يقدم فيه العرض المسرحي الجديد فافترض خشبة مغايرة تحيط بجانب الحيز الذي يشغله الجمهور. إضافة إلى كراسي متحركة تساعد المتفرج على متابعة المشاهد التي تدور / تتحرك فوق مختلف بقع / أروقة الخشبة[1].

وحتى يكتمل عرضه المسرحي أتى بملابس ذات طبيعة طقسية تناسب مضمون العمل كما وظف المانكات ذات الأحجام الكبيرة والأكسسورات ذات أشكال غريبة وادوار غير محددة[2].

أما فيما يتصل بجانب فكرة الموضوع في المسرحية فقد كان يحاول استلهام تراث النصوص القديمة الضاربة في التاريخ ومن مختلف الثقافات الحضارية كالأساطير والقصص الواردة في الكتب التراثية، كما يتعامل مع الفكرة على أساس المحتوي الروحي/ النفسي الذي ينبثق منها من داخل العملية التواصلية بين الممثل والمتفرج قصد إفراز عمل درامي يعبر عن "**القلق والاضطراب اللذين يسودان الواقع المعاصر**"[3]

---

1 – دريني خشبة – أشهر المذاهب المسرحية – ص 47

2 – المرجع نفسه – ص 49

3– عدنان رشيد – مسرح بريشت – دار النهضة الغربية – بيروت – 1988. ص78

ومن ثمة نستنتج أن هذه الأنساق، التي غير "**آرتو**" وظيفتها وتركيبها الفنية من منظور مسرحي جديد يخالف التقليد السائد، تعتمد في إطار عملية التلقي على المزج بين حاسة الرؤية والسمع لخلق لغة حوارية تقوم على النسق الحركي/ المشهدي بكل ما يكنه من مدى وحركة وصوت. وهو ما جعل "**آرتو**" في خطوته هاته يأتي في المواقع المتقدمة من الخطوط الفنية لحركة المسرح العالمي، بعد أن تمكن من الانتقال بالعرض من عالم كانت فيه الهيمنة للكلمة على حساب المكونات الدرامية الأخرى، أي فضاء فني جديد يمتلك فيه المشهد الصورة l'image أهميته وخاصة بعد تبلور ثقافة الإخراج في الخطاب المسرحي وإشراك الممثل في عملية الخلق والإبداع بما هو ذات لها إسهاماتها الخاصة في هذا المجال.

2- الكتابة المسرحية/المسرحة/ في مسرح "بريشت"

إذا كان **أرتو** قد أثار الجانب الفيزيقي في فرضياته المسرحية فقد كان يستهدف إيقاد المتفرج عبر عملية إزعاجه، في حين أن "**بريشت**" كان يتوخى توعيته من منظور فلسفته التعليمية القائمة على مبدأ تكوين الجمهور المسرحي على ممارسة النقد وربما كانت هذه هي الخلفية النظرية التي أحدثت اختلاف في كيفية اختيار الأساليب والأدوات الملائمة في إطار عام يشترك فيه الرجلان وهو التمرد على المسرح التقليدي وخلخلة الثقافة الدرامية السائدة وإعادة بنائها على أسس جديدة تنهض بحماية تواصلية فعلية بين الخشبة والصالة. بحيث عمل "**بريشت**" إلى الكتابة

المسرحية في الجانب العقلي خشبة المسرح/ القاعة من خلال تقنيته الشهيرة والمعروفة باسم التغريب.

لكن لا يجب أن نفهم هذا الأخير على أنه تقديم المشهد في وضعية تبدو فيها الأشياء غريبة في ذهنية المتفرج فقط، بل علينا أن نستوعب التغريب كفرضية تقوم على الجمع بين الجامع التقني والفكري فيها وإلا أخللنا بجوهر مضمونها الذي أراده لها **"بريشت"** بحيث أنه:

- لجأ إلى مبدأ الديالكتيك (الجدلية) في تأطير الجانب الفكري من مسرحياته للكشف عن التناقضات المثيرة في الحياة الاجتماعية للناس وتجسيد منطق الظاهرة في التمثيل الدرامي عكس ما كان سائدا في المسرح التقليدي الذي يعتمد على سياسة الظاهرة الاجتماعية في الحدث الدرامي دون مناقشتها وإبراز أسبابها[1].

- كما توجه نحو التاريخ ولكن من خلفية تنتقد ادعاءات الفكر البورجوازي والكشف عن زيف التاريخ الرسمي، وذلك بجعل جسد هذا التاريخ يعايش الزمن المعاصر، قصد إيقاظ الوعي بالحاضر لدى المشاهد.

ومن أجل أن يتمخض التمثيل عن علة التغريب **"ينبغي على الممثل أن يترك كل ما تعلمه لكي يستطيع إثارة تعاطف المشاهدين مع تمثيله وطريقة تصويره للأحداث المسرحية، كما لا**

---

[1]-ألكسندر دين – العناصر الأساسية للإخراج المسرحي- ترجمة سامي عبد الحميد-دار الحرية للطباعة –القاهرة- 1972- ص 34

يجب أن يفكر بنقل المشاهدين إلى عالم الغيبوبة أو أن يسمح هو لنفسه بالانغماس في جو الغيبوبة أيضا"[1].

ومن ثمة يظهر أن فرضية التغريب التي اعتمدها **"بريشت"** لا يمكن الفصل فيها بين الجانب الفكري والجانب الفني، لأنها كل يجسد فلسفة المبدع المسرحية في التواصل مع الجمهور الذي سعى إلى أن يخلق فيه هاجس النقد والتفكير إزاء الحالة المعروضة **"ولو استخدمت من أجل ذلك أساليب غير التي كانت معروفة في عهد أرسطو والتي كانت تعد أهدافا حقيقية"**. بحيث أن الاستلاب إذا كان هو **"حرمان الكفاءة لحساب منفعة غريبة، وتشبع بوعي غريب يملى علينا سلوك الانصياع"**. فإن التغريب كعنصر لإلغاء حالة الاستلاب **"يقحم الغريب في المألوف، على أن العنصر الغريب في هذه المرة يعمل على كشف أبصارنا حيث يجرنا، كما يدهشنا ويثير تساؤلنا حول المجرى المألوف للأحداث عن طريق اللجوء إلى التضخيم والمباعدة والمثال والغرابة، وبالتالي فإنه يحمل المخرج على تملك الواقع من جديد"**[2]. ومن ثمة فمن غير الممكن التعرف على علة التغريب التي "ابتكرها **"بريشت" لاستفزاز المشاهد من خلال تعايشه مع الأحداث اليومية"**[3] دون معرفة معمقة لفكرة وطريقة تصويره لصراع الإنسان ضد أزمات

1-المرجع نفسه -ص25

2- عدنان رشيد - مسرح بريشت-. ص88

3 -المرجع نفسه -ص 90

وتناقضات الحياة، إضافة إلى كيفية تعامله واستخدامه للديالكتيك، كمفهوم أساسي يرتكز عليه التغريب البريشتي الذي حاول أن يتحول به في ذهن المشاهد، بعد التمرس إلى نوع من المتعة الجمالية.

المسرحة في العالم العربي

1- عملية المسرحة في تجربة الفنان سعد اللـــه ونوس

إذا كانت الكتابة المسرحية في الجزائر بمثابة منقذ للثقافة المسرحية من حالة الموت التي كانت تتجه نحوها، والخروج بها "**من الباب المسدود**" الذي وقف عائقا في تطورها التاريخي العادي، فإن النص في المسرح العربي حسب "**ونوس**"[1] يعني "**البحث عن المسرح، أو خلق مسرح أصيل وفعال من المناخ الاجتماعي- السياسي الراهن**"1 وهو فهم يختزل مجموعة من المضامين تدعو الضرورة المعرفية منهجيا في هذه النقطة تفكيكها واستيعاب أبعادها في ارتباط مع الثقافة المسرحية حتى نتمكن من معرفة المقصود بالنص المسرحي بالضبط.

فحديثه يحيلنا بشكل تلقائي على مصطلح إشكالي يتجسد في مفردة "**أصيل**" التي تشترك في أصلها اللغوي العائلي مع كلمات أخرى هي "**أصل- أصالة- تأصيل.**" فما دلالته داخل السياق؟

---

1 -سعد الله ونوس -بيانات لمسرح عربي جديد -دار الفكر الجديد - بيروت 1988 -ص08

لقد تجاوزت هذه المفردات حدودها اللغوية في الثقافة العربية الحديثة/ المعاصرة لتشكل بحد ذاتها أو بمعية مفردات أخرى مفاهيم وإشكالات معرفية جد معقدة على مختلف المستويات الثقافية منها والاجتماعية، وتفرعت عنها مدارس واتجاهات متباينة حسب الاقتناعات المذهبية والتوجهات الفكرية والفنية، ويمكن تحديدها ولو بشكل تعسفي في التيارات التالية: الليبرالية والسلفية والتوفيقية والاشتراكية، وكلها رؤى لها موقف معين من المفهوم/ القضية ولا زال النقاش يعرف حدته بينها إلى يومنا هذا وإن اتخذ في بعض الأحيان أشكالا جديدة ومنابر متعددة. لكن المشكلة لازالت قائمة على محاولة الإجابة عما إذا كانت الأصالة تقلل مفهوم المعاصرة أو تنسجم معه، وهل الأصالة تصور مذهبي/ فكري ضد الآخر/ الغرب، أو التميز الذي لا يغلق نوافذ التفتح على الغير؟

وفي هذا الإطار يكتسب مصطلح "**أصيل**" دلالته من داخل السياق المذهبي/ الفكري أو الفلسفة النظرية التي تحكم منطلقات "**سعد اللـــه ونوس**" وآراءه المعرفية كأخذ المبدعين العرب المتشعبين بالثقافة الاشتراكية، من حيث أن الأصالة عنده تأخذ بعد كسب الثقافة القومية هويتها الخصوصية وتميزها الحضاري والتاريخي دون أن تتجرد كرؤية ثقافية عن روح التفتح على الآداب والانجازات الحضارية للشعوب الأخرى كما تدعى السلفية فتأصيل الخطاب المسرحي بها هو دعوة أو تفكير ضمن التفكير العام الذي يحكم جوهر الخطاب العربي المعاصر في ضرورة تأسيس ثقافة عربية متميزة، لا يمكن أن يتحقق حسب "ونوس" إلا في إطار حركة شمولية يدخل فيها المسرح

كطاقة ذات فعالية في تنمية وبلورة وعي عربي يهتم بقضاياه الحضارية الآتية: لكن هل يمكن أن ينفي هذا المنظور صفة الأصالة عن الأعمال المسرحية العربية الأولى؟

بدون شك هذا ما يمكن أن نستنتجه منذ البداية، باعتبار أنها كانت تنظر إلى الأصالة بمعنى مغاير غير الذي نعرفه اليوم وكما هو متجل في فهم "ونوس"، من حيث أن تعامل الرواد الأوائل مع الموروث الثقافي كانت تتحكم فيه السطحية وإفراغه من محتواه الحقيقي في ارتباط باللحظة المعاصرة، إضافة إلى حبك المسرحيات على النسيج المولييري بشكل يظهر فيه التقليد السافر للقالب الغربي وكأنه لغة التعامل الوحيدة التي شكلته بداية المسرح العربي، مما دفع البعض إلى الاعتقاد بأن أول من كتب المسرحية الأولى في الأدب العربي هو موليير وليس مارون النقاش إذ أن المضمون المتقدم لمفهوم التأصيل في الثقافة العربية الحديثة لم يفرز بشكل جلي إلا مع الخمسينات من هذا القرن، وخاصة بعد الهزة العنيفة التي أحدثتها هزيمة جويلية- 1967 في الوعي بصفة عامة[1] وظهور مفكرين جدد دعوا إلى ما يعرف بمفهوم الحداثة المقرون بالالتزام والخلق الثقافيين على المستوى المعرفي والتجريب كمسلك فني في محاولة البحث عن الهوية الفاعلة للمسرح العربي. وعملية محاولة تأصيل المسرح في بيئة ثقافية واجتماعية كالبيئة العربية، تستلزم بالضرورة فهم الميكانيزمات الأساسية التي تتحكم في حركية المجتمع العربي على المستوى الأفقي والعمودي أولا،

[1]- شكري عزيز ماض – انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1973.-ص68

وثانيا الدخول معه من داخل الشكل المسرحي في حوار جزئي يتوخى خلق نوع من الترابط بين جزء/ المسرح والكل الذي تشكل في إطاره أي المجتمع قصد اكتساب فعاليته الفنية والاجتماعية في الوقت نفسه، لذلك فإن أهم المعطيات الأساسية الذي يتوجب على الخطاب المسرحي أن يأخذها بعين الاعتبار تكمن في أنه يعمل على أرضية اجتماعية وثقافية تتسم بتعمق حالتها المتأزمة على مختلف المستويات سواء تعلق الأمر بالبنية الاجتماعية وارتباطها بباقي البنى الأخرى أو المسرح كبنية/ مؤسسة/ علاقات من حيث اصطدامه إن لم نقل تأسيسه على مكونات هشة تقف دون اكتسابه تطورا فنيا صحيا من غير العودة إلى البدء/ "الصفر" وإعطاء الانطلاقة بعدها الصحيح.

إن الأزمة التي يعرفها مسرحنا العربي، هذه الأزمة الناتجة عن مجموعة من العوامل الذاتية والموضوعية ترتبط بنشأة هذا الفن ذاته في بيئة لم تعرف في تاريخها تقاليد مسرحية، وعلاقته بالخطابات الفكرية/ النظرية الهشة منذ بدايته، إضافة إلى وضعيته داخل المجتمع العربي ككل سواء كمؤسسات ذات ارتباطات معينة بالمسرح أو كعلاقات ثقافية إنتاجية تعرف حالة التفكك والتباعد، هذه الأزمة لا يمكن الخروج منها كما يقول "**ونوس**"[1] إلا عن طريق البحث الجاد عن مسرح عربي متميز حضاريا وثقافيا، يحقق فعاليته الفنية/ الفكرية في المناخ الاجتماعي/ السياسي الراهن.

1–عبد الكريم برشيد– حدود الكائن والممكن فيا المسرح الاحتفالي–دار الثقافة –المغرب –1985 –ص 25

العهود الأخيرة على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، في حين أن الثاني/ النص المسرحي العربي، يعتبره الباحث نفسه بمثابة ثورة على المسرح الغربي أو بما أسماه بالفكر المسرحي الغربي نفسه بما هو منطلق أساسي لأي محاولة تستهدف البحث عن صيغة مسرحية عربية متميزة بعد أن أصبح هذا القالب الذي تأسس عليه مسرحنا عاملا من عوامل الجمود في الكتابة والإخراج...

إلا أن النص المسرحي العربي في فهم برشيد يمثل فقط "**بداية الطريق**" في مسيرة البحث عن الشكل الحقيقي للمسرح العربي[1]، وهي تعتبر بداية/ مرحلة معينة انتهى زمنها و لم تعمر طويلا، إذ سرعان ما أصبح تأسيسها مجرد نظريات من دون تطبيق على أرض الواقع. فهل خرج بالفعل المسرحي العربي من طور التقليد إلى طور آخر يمكن أن نسميه بالتأسيس؟ ولنفترض أن هذا المعطى قد تحقق فما هي الصيغة، داخل هذا القلق الذي يغمر الثقافة المسرحية العربية التي منحت مسرحنا شكله المتميز والتي تفرض عليه من حيث ضرورتها الفنية أي أنه "[1]يتشكل في إطارها/ يحاورها وينتج فنيته على مناولها"1؟ ثم ما هو موقع هذا الفهم في خضم استمرار البحث نظريا وميدانيا في الحقل المسرحي العربي إلى يومنا هذا؟ وأخيرا، إذا كانت الاحتفالية التي نظر لها برشيد قد وجدت صيغتها النظرية، فهل استطاعت أن تأسس شكلها المسرحي أم أن الضرورة لازالت تتطلب الاستمرار ؟

1-عبد الكريم برشيد – حدود الكائن والممكن-ص34

ومن هذا المنطلق,فإن المسرح الذي يرغب فيه "ونوس"، مسرح يحقق فيه نوعيته من خلال دخوله موجة المشاركة الكلية في مواجهة التحديات المعاصرة التي تعترض التطور الطبيعي والإيجابي للشعوب العربية، لكن هذه النوعية لا يمكن أن تتحقق من غير البحث الدءوب داخل قوالبنا التراثية وغيرها إلى غاية العثور على صيغة ملائمة.

2-عملية المسرحة في تجربة عبد الكريم برشيد:

لقد حاول **عبد الكريم برشيد** كذلك أن يفرق بين دلالة النص المسرحي في المسرح الغربي ودلالته في المسرح العربي، من حيث أن الأول مظهر تطوري طبيعي بالنسبة للوضعية المشبعة التي عرفتها الفنون الدرامية في أوربا بما شكلته في تاريخها الطويل والخاص من تراكمات وتقاليد تستلزم تجديد أدواتها لضمان استمرارها الوجودي بما هي هوية فنية راسخة في الثقافة الغربية، وهي معطيات واقعية اكتسبت صفة ثورة تسيير **"بمحاذاة ثورات أخرى"**[1]. وثورة على هذا الشكل لا يمكن أن تنتج في أي مستوى من مستويات الحياة الإنسانية الثقافية والاجتماعية إلا بعد أن تتضافر عوامل متعددة بتداخل فيها الذاتي والموضوعي لتكون إفرازا طبيعيا لتطور الظاهرة الاجتماعية والمسرحية خصوصا، وهو ما يمكن ملامسته في الحديث عن النص المسرحي الغربي من حيث ضرورة تاريخية فنية في بنية المسرح نفسه، وتجعل من تجليات الثورة العامة التي شهدتها أوربا في

1- عبد الكريم برشيد- حدود الكائن والممكن فيا المسرح الاحتفالي- ص27

وإلى جانب هذه الأسئلة التي يثيرها المفهوم في حديث الباحث يمكن القول، إضافة إلى ما ذكر في السياق هو أن البحث في مجال المسرح العربي يمثل بالنسبة "لبرشيد" رد فعل صحي ضد الثقافة الغربية خوفا من انمحاء الذات وهو هاجس لازم الخطاب المسرحي عندنا منذ بداية تشكله، وبالتالي فهو موقف/ اختيار ثقافي/ إيديولوجي/ سياسي مضاد للآخر، إلا أن طبيعة هذا الموقف تبقى فضفاضة تشير إلى الغرب ككل متوحد ومتجانس وليس كفضاء يطبعه الاختلاف في مختلف مستوياته المعرفية وحتى الإيديولوجية.

لكن رغم الاختلاف الذي يمكن أن يوجد بين المفكرين الدراميين العرب حول مفهوم أو إشكالية التجارب المسرحية العربية، فإنهم يتوحدون حول فكرة واحدة هي البحث عن المتميز وابتكار المغاير، إذا كيف يمكن تحقيق هذا التميز، هل بإعادة النقر في القوالب المستعملة أم بمحاولة اكتشاف أدوات أو طرق وأشكال جديدة في التعامل مع الجمهور العربي؟

-التراث أو إشكالية مسرحة التراث:

يبقى الفضاء التراثي المجال الأوسع الذي يحتضن أغلبية المحاولات في الكتابة المسرحية المعاصرة، إلا أن التعامل مع التراث ليس مسألة جديدة بحكم ارتباط فن الدراما منذ ولادته بالموروث الثقافي والحضاري سواء عند اليونانيين أنفسهم أو عند الغربيين والعرب حديثا، لكن

الجديد في الفترة المعاصرة يتجسد بالدرجة الأولى في كيفية التعامل مع هذه المادة التي تدعى بالتراث والرؤية العامة التي تحكمها فتعامل "مارون النقاش" مع الموروث الأدبي في مسرحية (أبو حسن المغفل) والأديب "أنطوان اليسوعي" في (الرشيد والبرامكة) وغيرهما[1] ليس هو التعامل نفسه الذي نجده في إبداعات "**برشيد وونوس وألفرد فرج**" مثلا، بحيث أن الأول تغلب عليه السطحية، في حين أن الثاني يحاول تناول القضية التراثية من زاوية عملية بما هي قراءة للموروث بعين المعاصرة. لذلك فجوهر الاختلاف يتحدد في كيفية التعامل التي إما أن تكون سلفية لا تنتج سوى نوع واحد من الفهم للتراث هو الفهم التراثي للتراث[2]، أو "عملية"/ تاريخية تراعي جانب التطور والتغيير بين لحظتين زمنيتين واحدة أنتجت المادة التراثية لحظتها وأخرى تتعامل مع هذه المادة في لحظة مغايرة ذات زمن خاص ومناخ اجتماعي/ ثقافي متميز.

من هذه الرؤية الجديدة انطلقت حركة البحث عن نص مسرحي عربي تبحث داخل القوالب التراثية الموروثة في أشكالها المكتوبة والشفوية، عن الصيغ التي من الممكن أن تعطي للمسرح العربي كتابة وفرجة صيغته الخصوصية/ المتميزة كما حاول "ألفرد فرج" من خلال مسرحيته (التبريزي وقفة) التي استلهم مادتها من كتاب (ألف ليلة وليلة) وحكايات المائدة الوهمية والجراب ومعروف الاسكافي، في شكل كوميدي لا يقتصر على اللحظة الفكاهية وإنما يعطي

1–عبد الرحمان زيدان–من قضايا المسرح العربي – مطبعة صوت مكناس– مكناس–1978–ص30

2– عبد الرحمان زيدان–من قضايا المسرح العربي – ص32

للفكاهة كقالب موقعه داخل النسق الكوميدي الكلي يتحكم فيه بعد الإدراك المتفائل بالحياة الساخرة وعن إمكانية حل مشاكلها ببساطة في نفس الوقت فهو لم يتعامل مع المادة التراثية كموضوع فحسب ولكن "**كبناء فني عام له مميزاته الداخلية التي يمكن أن تساهم في خلق جو مسرحي عربي معاصر**"[1] ولذلك نجد أن استلهام التراث قد شمل العديد من المسرحيات منذ الخمسينات إلى اليوم بمستويات متنوعة تحاول محاورة هذا الموروث، تفجير مخزونه التراثي/ الاحتفالي/ التعبيري لخلق تجاوب فعلي بين المسرح كخلق إبداعي والجمهور الذي يلتجأ الفنان إلى مخاطبته عبر الذاكرة الجماعية/ التراثية. وهو ما نلمس بوضوح من خلال العروض المسرحية في إطار مهرجانات المسرح العربي حيث نجد أنفسنا "**أمام محاولة كتابة نصوص مسرحية في أشكال تراثية مستمدة من الواقع المحلي أو القومي... شحنت الخطاب المسرحي بحمولات فكرية تكشف عن مخزون الذاكرة الشعبية العربية، وعن الخفي في الواقع الشعبي**"[2]، وهي عروض تستهدف محاكمة الواقع الراهن بما هو تراثي، بحيث يبدو التراث مجسدا بشكل أسطوري ومهيكلا للجو المسرحي، في صياغة وتركيب الرؤية الفنية... كما تطور ذلك في مسرحية "عبد الرحمان الداخل" للفنان المرحوم "**محمد الماغوط**" ومسرحية (المتنبي وثورة الزنج) **اللتين ربطتا بين الماضي**

---

1 –محمد المديوني –إشكاليات تأصيل المسرح العربي –بيت الحكمة – قرطاج –ص45

2– المرجع نفسه– ص49

والحاضر ربطا فيه نقد وتعرية لسلبيات الماضي والتي تصبح في علاقة جدلية مع الحاضر بل ومع المستقبل"[1].

ومن ثمة يظهر أن فرضية مسرحة النصوص التراثية بما تؤسسه من علاقات تواصلية جمالية ومعرفية باستغلال المادة التراثية القابلة للحديث عن مشكلات العصر، تتيح للمبدع تحقيق مناخ يتجاوب فيه مع الجمهور الذي يتكلم إليه عبر ذاكرته بمجموع الرموز التي تخترنها والتي يتم تفجيرها في اللحظة المسرحية.

وبذلك يكون التراث من هذه الزاوية قالبا جماليا محملا بخطاب فكري، تستهدف طريقة التفاعل معه مسرحيا وتكسير وهم الحواجز التي تعرقل وتخنق فعل التواصل المسرحي، وخلق نوع من المشاركة الجماعية في العرض في بعده التراثي.

غير أن الذي تستوجب الضرورة الإشارة إليه، ونحن نتحدث عن مسألة مسرحة التراث، هو أن العملية لا تتوقف عند التعامل مع المادة على مستوى الفكرة الموضوع فقط، بل تشمل العمل المسرحي في مختلف جوانبه ومنها الجانب التمثيلي/ العرض، بحيث يتم استخدام أدوات تعبيرية جديدة.

1-المرجع نفسه – ص51

وفي إطار مناخ البحث عن نص مسرحي يسمح باختيار جميع الأشكال التواصلية ثقافيا، وفي بيئة لم ترسخ فيها بعد تقاليد مسرحية معينة، التجأ بعض المبدعين إلى محاولة الكتابة مستندا على الأسلوب الشعري في التواصل اللغوي لما يحمله من دلالات في ذاكرة الثقافة العربية، خروجا على الشكل النثري الذي ظهرت به المحاولات المسرحية الأولى عندنا وتأسيسا لخطاب مسرحي يمتلك قوته من قدرة المفردة الشعرية على المزج بين الجانب الموسيقي والجانب المعرفي للكلمة، وخلق توافق فني بين ما هو مسرحي وما هو شعري كما يتجسد في مسرحية "لمعين بسيسو" و "مأساة الحلاج" **لصلاح عبد الصبور** وغيرهما من الأعمال المسرحية التي أثرت في الملتقى العربي.

إن رغم أهمية الاجتهادات في محاولة تأسيس خطاب مسرحي يتجاوز شكله التقليدي، وتحفيز المتفرج على المشاركة بصورة إيجابية في الفعل المسرحي، يبقى العرض المسرحي في المحيط العربي فعلا منحصرا على مستوى الكتابة التمثيلية بالدرجة الأولى، في حين أن أي حديث عن الكتابة السينوغرافية كقراءة ثانية للنص بمستوياتها الإبداعية الخاصة، يظل محفوفا بعدة مخاطر بحكم ارتباط التأريخ لفنوننا المسرحية بما هو "**مضمون الموضوع**" وغياب الاهتمام بالجانب الجمالي في القراءات التاريخية المتنوعة للعرض المسرحي للثقافة العربية.

لذلك يمكن القول إجمالا أن أهم ما يميز العرض المسرحي عندنا هو محافظة على قدسية النص، رغم ما يمكن ذكره من محاولات استهدفت الخلق والإبداع على مستوى الكتابة التمثيلية عند بعض الرواد المعاصرين، وربما هذا ناتج عن السلطة التي لازالت تمتلكها الكلمة في الفكر العربي، مما جعل غالبية الاجتهادات التجديدية تبقى رهينة منظور توفيقي يعادل بين لغة العين ولغة الأذن، عكس المسرح الغربي الذي أعطى الأهمية للإطار الصورة (العرض) وتوليد لغة تواصلية جديدة تقوم على المشاهدة أكثر من السمع.

وعلى جانب ما ذكر، يمكن أن نشير كذلك على ضعف ثقافة المتلقي العربي في عدم قدرته ثقافيا ومنهجيا على قراءة العرض قراءة فنية تتجاوز مستوى الاكتفاء بتفسير المسرحية تفسيرا يعتمد فقط على تحليل المضمون السطحي للعمل وتفكيك حواره اللغوي، وتفتح أفق قراءة العرض كحركة كلية مجسدة وممثلة في فضاء الخشبة بكل مؤسساتها الجسدية والديكورية لذلك، نرى أن الفعل المسرحي لا يمكن أن يؤدي مفعوله الفكري والفني وتكتمل جوانبه الإبداعية/ التواصلية من غير أن تصاحبه عملية التنظير بما هي عملية تثقيفية تساعد المتلقي على التواصل مع الخطاب المسرحي كفكرة أولية/ لا أحداث آنية .

هذه العملية التي يتوازى فيها التنظير والتطبيق هي ما حاول "**سعد اللـــه ونوس**" تحقيقه في تجربته المسرحية. لذلك يحق لنا، بعد أن حاورنا مفهومه حول إشكالية المسرحة في بداية هذا الفصل، التساؤل عن الفلسفة التي يمكن أن تأثر على عملية المسرحة في المسرح العربي؟

الفصل الثالث

المسرح بين الرواية والقصة

لمحة عن الرواية الجزائرية:

إن الحديث عن الرواية الجزائرية يقتضي منا الحديث عن مشوارين أولهما مشوار الراوية المكتوبة بالفرنسية، والثاني مشوار الرواية المكتوبة بالعربية.

فالرواية الجزائرية كتبت أول ما كتبت باللغة الفرنسية نتيجة الظروف السياسية الاستعمارية التي ضيقت الخناق على لغة الشعب الجزائري باعتبارها عنصرا رئيسيا من مقومات شخصيته واستمر في ضرب الحصار حولها وإجهاض كل المبادرات الوطنية التي كانت تستهدف بعث ثقافة عربية وطنية "[1].

لذا كانت الكتابة بالفرنسية حتمية لا بد منها وينبغي النظر إليها على أنها لم تكن قط انتماء إلى فرنسا أو ضربا للتاريخ العربي الجزائري إنما جعلها الكتاب وسيلة للمقاومة ضد طغيان فرنسا وخدمة لقضية النضال في الجزائر فكانوا مجاهدين بسلاح القلم، لقد كان في أدبهم إدراك لقيمة الإنسان من حيث هو معطى متعدد... ويبحث عن معنى الحرية لا في المعاجم بل في الشوارع التي يسير فيها الناس في المظاهرات الصاخبة وفي الأقبية التي تعقد فيها الاجتماعات السرية... وفي شوارع القصبة ومدينة الجزائر وكل المدن والقرى والأحياء التي قاومت "[2].

1- محمد رتيلي وإدريس بودية – مقال في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية- مجلة الثقافة الثورة – ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- العدد 5 يناير 1978 –ص 9

2- نجاح العطار – حنامينا – أدب الحرب–دار الآداب –بيروت–ط2- 1979- ص200

وأمام ميناء الرواية المكتوبة بالفرنسية نلقى ربانها – وقد جمعهم هم واحد– يقودونها بشموخ ينم عن حس وطني فياض وبراءة فنية، ومن بينهم "مالك حداد" (سأهبك غزالة) و(رصيف الأزهار لا يجيب) "كاتب ياسين" (المرأة المتوحشة) ورائعة (نجمة) "محمد ديب" بثلاثيته المشهورة (الدار الكبيرة)، (الحريق) و (النول) "مولود فرعون" (الأرض والدماء)، (الدروب الصاعدة) و" آسيا جبار "(فاقد الضمير) ... فكل رواياتهم تجسد مدى ارتباطهم الوثيق بقضايا وطنهم وحريته.

بيد أن مشوار الكتابة بالعربية يبدأ في خضم الإنتاج الروائي العربي الزاخر وفي هذا الصدد يقول حنا مينا:"الرواية ديوان العرب في القرن العشرين"[1] ونحن نضيف أنها كانت ديوان الجزائر في السبعينيات , إذ في الوقت الذي أخذت فيه الرواية العربية – بشكل عام –تحقق تقدما على يد "نجيب محفوظ" (مصر) "حنا مينا" (سوريا)" الطيب صالح" (السودان) "غسان كنفاني"(فلسطين)..,كانت الجزائر آنذاك تخطو خطواتها الفنية الأولى مع "عبد الحميد بن هدوقة" في (ريح الجنوب) زينت الجزائر إن صح التعبير وذالك في سنة 1971 فاتحا الأبواب على مصراعيها للرواية الفنية المكتوبة بالعربية، ليحمل الطاهر وطار مشعلها في (اللاز- والحوات والقصر) تدعيما لبناء الصرح الروائي في ظل ظروف سياسية واجتماعية متغيرة دخلت فيها الجزائر مرحلة البناء والتشييد (مرحلة التسيير الاشتراكي) .

1- حنا مينا –حوار اجراه سليمان جوادي وعمار بن زايد –مجلة الثقافة الجزائر –العدد –78–نوفمبر–ديسمبر 1983–ص291

وهكذا تتالت الأعمال الروائية ولمعت أسماء روائيين في فلك الأدب الجزائري، متخدي من الثورة الجزائرية منهلا لجل موضوعاتهم أمثال "رشيد بوجدرة "و" مرزاق بقطاش "و"جيلالي خلاص"و"عبد الحميد بورايو"...وهلم جرا.

الكتابة المسرحية بين الدراما والرواية

تشكلت في المسرح العربي الحديث ملامح البحث عن كتابة النص المسرحي؛ تلك التي ضلت -ولفترة طويلة- بعيدة المنال، ويشوبها غموضا في بعض الأحيان فقد يعرف النص المسرحي بالمقتبس والمعد والمجزأر أي المعرب وأحيانا المسرحة, هذا المفهوم الجديد القديم الذي يبدو أنه يتضمن شيئا سحريا، شديد العمومية، بل ومثاليا أيضا.

إن الكتابة الدرامية جعلت الحكاية الأسطورية وكأنها تشاهد لأول مرة ليس هذا فقط ولكن خلدها على مر الأزمنة والعصور. كيف حصل هذا ؟ .

سر المسرح كله يكمن – في اعتقادي - في هذا التحول الناتج عن اندماج العنصر الغنائي مع العنصر الملحمي (القصصي)، في تركيبة جديدة منظمة ومنتظمة شكلت كيانا جديدا بأساليب تعبيرية متنوعة ومتناغمة، فقد يستحيل التفكير في تعبير فني جديد دون الأخذ بعين الاعتبار أجناس فنية استحوذت على أفكار وعواطف الشعوب قبل آلاف السنين وأعني بذلك فن الرقص والشعر والقصة الملحمية وفن النحت والرسم وغيرها من أنواع التعبير الفنية. إلا أن هذا التحول لم يكن فقط تقنيا حكرا على الشكل ومضمون الشكل بل كان أيضا فلسفيا وفكريا

بمعني أن محتوى الأوضاع السياسية والاقتصادية والعقائدية والاجتماعية شكل موضوع المسرحية ورسم أبعادها الدرامية المتميزة بعناصر بنائها الخاصة كالصراع والفعل الدرامي والحوار والمكان والزمان إلى آخره من عناصر الدراما .

قد يرى البعض أن هذه العناصر المذكورة هي نفسها المؤسسة للأجناس الأدبية الأخرى من قصة ورواية وقصيدة شعرية أي أن نمط التعبير الأدبي لا يخلو من عنصر الصراع والحوار والمكان والزمان وغيرها من العناصر المذكورة ووجودها طبيعي داخل معمار النص الأدبي، هذا صحيح، لكن وضع هذه العناصر يختلف حين توظف داخل بنية النص المسرحي فتصبح الحكاية خاضعة لقانون جديد، غير مبني على الضمير الغائب بل تحركه شخوص تتكلم وتفعل الآن وهنا، أي في الوقت نفسه وأمام أعيننا فوق خشبة المسرح وبضمير المخاطب، بمواقفه المتباينة والمتضاربة والمتصارعة، فهو يدافع عن موقفه ومبدأه ونظرته للحياة دون انحياز من طرف الكاتب وفي بعض الأحيان يختلف ويتعارض معه، فلا نجد تغليب موقف شخصية معينة على أخرى ولا منطق على حساب آخر فيصبح الكاتب هاهنا في وضع المسير والموثق بدلا عن الراوي الموجه للحوار والأحداث كما هو معروف عند كاتب القصة والرواية.

هذه الموضوعية وهذا البناء المحكم لا يتحقق إلا في الكتابة الدرامية ويتم التأكيد على حقيقته خلال العرض على خشبة المسح. لهذا قد تبدو خصوصية الكتابة المسرحية صعبة المنال بالنسبة للعديد من الأدباء من كتاب القصة والرواية على أساس أن الكتابة المسرحية تشغل

صاحبها عن التفكير بذاتيته فيعدو مسكونا من طرف مجموعة من الشخصيات بل قد يتحول إلى مجموعة من الشخصيات ليذوب فيها، الكتابة المسرحية عملية شاقة تتطلب تدريب ومرجعات مستمرة منذ أن تتبلور الفكرة ويتضح المخطط العام للموضوع حتى تبلغ مرحلة التجسيد الحركي على خشبة المسرح كما يعبر الكاتب الروسي المشهور "**أنتوان تشيكوف**" عن مراحل كتابته للمسرحية فيقول " أنهيت كتابة المسرحية و لم يبق لي سوى صياغتها شعرا."[1]

أن نكتب للمسرح ليس فقط أن نقول ولكن أن نظهر ونعرض من يقول في حالته الانفعالية وفي مختلف الحالات النفسية، بكل صدق وحرية بأسلوب جمالي منسجم مع ذوق فني نبيل.

أن نكتب للمسرح هو أن نعيش مغامرة من نوع خاص تجعلنا نعيش الاختلاف، الاختلاف مع الذات ومع المنطق ومع الحياة، مغامرة تهز كيان الواقع فتحوله إلى مجرد تداعيات ماض وبوادر أوهام، مغامرة لا تطيق الهدوء ولا تقبل المهادنة ترفض الأمر الواقع وتبحث باستمرار عن معنى جديد للحقيقة .

دراسات عديدة تناولت موضوع الكتابة المسرحية بالبحث والتمحيص والجزء الكبير منها طرق الموضوع من ناحية الأسلوب والمذاهب الفنية المتبعة والأفكار المطروحة وبعضها الآخر تناول الدراسة من الناحية التاريخية أو الإحصائية ولكن قليلة هي الدراسات التي وضعت يدها على لب

---

[1]- س.و.داوسن- الدراما والدرامية-ترجمة جعفر صادق الخليلي-مراجعة عنادغزوان اسماعيل -ط1 -منشورات غويدات- بيروت -1980 -ص 116

الإشكال وبعده المعرفي أي (التقني – الفني) هذا راجع ربما كون الانتماء الحضاري (العربي الإسلامي) يختلف وهذا طبيعي ولا جدال فيه عن البعد الحضاري الغربي الذي يرتكز على العقل ويحركه المنطق، وبما أن تراثنا لا يزال في مجمله محمولا في الذاكرة الشفهية محشوا بالخرافة والخيال تؤطره الذاتية والعواطف كان لا بد من دراسة مسائل الكتابة المسرحية من ناحية الوظيفة عوض دراسة ماهيتها وأسباب وجودها وبالتالي حصر الاهتمام بظاهرة المسرح على عملية التصنيف من أرسطوية إلى ملحمية بريختية إلى عبثية وغيرها من المدارس والتيارات، هذا بطبيعة الحال لا يؤثر في إثراء المعرفة المسرحية بالشيء المطلوب والذي نتمناه، كل ما يحققه هو التأكيد على غرابة هذه الظاهرة التي تسمى المسرح عن أساليب تعبيرنا عن ثقافتنا عن تراثنا عن قيمنا .

مثل هذه الأفكار وغيرها غدت نتائج لأبحاث دعاة التأسيس والتأصيل لمسرح عربي إسلامي وقد وصل البعض إلى حد وضع أسماء لأنواع المسرح كأن يطلق اسم مسرح الحلقة ومسرح الاحتفالية في منطقة المغرب العربي ومسرح الحكواتي ومسرح السامر وخيال الظل في منطقة المشرق العربي، هذا التحديد والتخصيص بطبيعة الحال لا يغير من حقيقة الأمر شيئا على أساس أن المسرح، ومنذ الأزل، بدأ بمعالجة قضايا الإنسان وإبراز معاناته ، الإنسان الذي يصارع دوما، تارة يصارع ذاته وتارة يصارع الآخر المختلف وتارة يصارع الطبيعة، فاقدا للأمان يجول في رحلة أزلية تغريه بالكشف وبلوغ الحقيقة. إذن فالمسرح كان ولا يزال إنساني ويبقى إنساني وشغله الشاغل هو الإنسان بغض النظر عن عرقه ومعتقده وأصله.

من هذا المنطلق أصبح البحث مفتوحا على عدة تصورات وأفكار، وأضحى موضوع المسرحة متجاوزا لحدوده التقنية الفنية البحتة.

علينا أن نتفق على أن عملية المسرحة متعلقة جوهريا بالكتابة المسرحية، إذ هي الفعل التنفيذي للكتابة المسرحية، بمعنى أنه لا يمكن اعتباره نصا مسرحيا بالفعل إلا إذا تضمن عناصر المسرحة وخضع لمعطيات الفضاء المسرحي، فإلى جانب خصوصية البناء الدرامي هناك جوانب أخرى يفترض أن تتوفر في النص الدرامي أو نص المسرحية كونه كتب خصيصا للعرض، فهو موجود بالقوة ولا يرى النور إلا بوجوده بالفعل على المسرح، في حلة جديدة وفي إطار سينوغرافيا * منسقة وجميلة ، إذ أن النص المسرحي في حقيقة الأمر يحمل في طيا ته بذور إخراجه وتجسيده لذا وجب على الكاتب المسرحي أن يكون ملما بسائر الدعائم والركائز التي تشكل العرض المسرحي من ديكور وأكسسوارات وملابس وغيرها .

المسرحية إذن، هي عملية فنية مركبة تشترك فيها مجموعة من الاختصاصات يفترض من كاتب النص أن يأخذها بعين الاعتبار ويعمل بها حتى يتمكن من التعبير عن أفكاره بوسائل العرض المتنوعة، لهذا السبب بدأت تطرح فكرة الكتابة للمسرح خارج إطار الكتابة الأدبية وبرزت فكرة نص العرض أو النص التمثيلي كما هو متداول عند أهل المسرح وان هناك ثمة فرق شاسع بين النص الدرامي والنص التمثيلي الذي يخضع لقوانين العرض كخطط المخرج وأداء الممثل وصالة الجمهور .

اللافت للانتباه هو أننا قد نجد في نص العرض أو نص الممثل عناصر الكتابة الدرامية المذكورة سالفا ولكن مندرجة في قالب متميز، منصهرة مع عناصر جديدة فتشكل جنسا فنيا أخرا، منفصلا ومتميزا، اسمه العرض المسرحي.

ولأن العرض المسرحي لا يتأسس إلا مدعما بركائز مركبة ومرتبة داخل نظام محدد، فهو ينمو ويتطور عبر مراحل الإبداع المختلفة كما تؤكد ذلك الباحثة (**آن إبرسفيلد**) في كتابها – قراءة للمسرح – Lire le théatre – حيث تذكر أن العرض المسرحي ينمو ويتطور عبر مراحل ويشترك فيه جمع من المبدعين هم: كاتب النص وهو المبدع الأول ثم المخرج ويصبح المبدع الثاني ثم يأتي أداء الممثل وهو المبدع الثالث فيأتي دور الجمهور ليشترك في العرض ويسمى المبدع الرابع .

عند دراسة البناء الفني لكل من المسرحية والرواية تظهر جملة من الفوارق قد لا تنحصر في إطار الشكل بل أيضا في ما يتعلق بالمضمون على أساس أن بناء المسرحية يعتمد على عناصر تميزه عن باقي الأجناس الأدبية كالقصة والرواية مثلا.

ونستطيع أن نبرهن على هذه الخصوصية فيما يلي للمسرحية بناء معماري خاص تصبح عملية الكتابة فيه عنصرا من عناصر العمل الفني (الإبداع)، وليست هي العمل الفني كما هو الشأن في القصة أو الرواية وعندما نورد عناصر العمل المسرحي سوف نتعامل مع عملية الكتابة كمحطة أو خطوة من خطوات العملية الإبداعية وهي تأتي في الغالب في آخر المراحل أي مرحلة

الصياغة والإنجاز، هذا ما يدفعنا إلى التعرف عن العناصر أو المواد التي يبني بها رجل المسرح عمله وهنا علينا أن نستند على نظرية الدراما حيث تؤسس المسرحية بنضج الفكرة، والفكرة في العمل المسرحي هي جوهر العمل المسرحي منذ الإغريق إلى غاية يومنا هذا .

عندما نتحدث عن الفكرة في العمل المسرحي هذا يجرنا بطبيعة الحال إلى طرح قضية الإنسان، بمعنى أسئلة الإنسان الوجودية والغيبية، صراعه المتعدد في بحثه الدءوب عن الحقيقة عن معرفة الأمور، وعن السبل الناجعة لإثبات الذات والحفاظ عن مصالحه، وهذا الأمر هوا لذي يميز العمل المسرحي في الأساس عن باقي الأجناس الأدبية بحيث الفكرة في المسرحية لا يحدها زمان ولا مكان ولا يغيرها جنس ولا عرق ولا دين، هي فكرة إنسانية دليلنا على ذالك فكرة الانتقام نجدها عند "**إسخلوس**" في موضوع (أجامنون) ونجدها عند "**شكسبير**" في موضوع (هاملت) وعند "**كورناي**" في موضوع (السيد) هذا على سبيل المثال لا الحصر والأعمال المسرحية العالمية في مجملها بنيت على أفكار وبقيت خالدة لأن الفكر خالد.

أما العنصر الثاني من العمل المسرحي فهو الموضوع الذي يعتبر ترجمة لفكرة المسرحية وليس هو المسرحية كما هو متعارف عليه في الكتابة المحلية, لذا يحدث الخلط في الكثير من الأحيان بين الفكرة والموضوع ويؤدي بذالك إلى تقريب المسرحية أو تشبيهها بالقصة أو الرواية وقد تجيب الدراسة العملية التي تميز بين القصة والمسرحية .

فالموضوع هو شكل المضمون هو الحكاية التي تحدث عنها أرسطو فهو الإطار الذي تقدم بواسطته الفكرة وهو متنوع ومتعدد بدأ في المسرح الإغريقي أسطوريا وتاريخيا وأصبح في عصر النهضة مع "**شكسبير وراسين وكورنيه**" من بعده تاريخيا بامتياز يتحدث عن أبطال من طبقة معينة تعبر عن طبيعة النظم السياسية القائمة (إقطاعية –ملكية) ثم تحول إلى مواضيع واقعية مع تطور الفكر الإنساني من فكر كلاسيكي ورومنسي إلى فكر واقعي وبالتالي تغير البطل وتغيرت مكانته وأصبح يعبر عن شرائح أخرى من المجتمع أصبح لها دور في حياة هذا الواقع المتحول فبدل من أن يتصدر البطولة الملك أو الأمير أو القائد أصبح للطبيب والمعلم والتاجر والجندي والفلاح والعامل البسيط كذالك دوره في تحريك الأوضاع ولعب دور البطولة في الأحداث التي تعبر عن الفكرة الواقعية وتعرض المسرحية .

المقارنة بين المسرحية والقصة تصبح في هذا المستوى واردة بحيث يعتمد القاص كمثله المسرحي عن الأحداث بمعنى أن موضوع القصة والمسرحية تحركهما أحداث إلا أن الحدث في القصة يقوده القاص أو الراوي أو الحاكي وهو بطبيعة الحال يرسم معالم شخصياته يقدمها ويحركها في اتجاه يراه القاص سليم ومناسب لمجريات الأوضاع التي تقود حبل الحكاية إلى محطات تقرب القصة إلى النهاية بسينما الوضع يختلف في ذالك عند المسرحي، فالحدث المسرحي ينمو ويتطور كالكائن الحي وهو يتطور بتطور الفعل ورد الفعل الناتج عن قوة الحوار الذي يدور بين شخصيات المسرحية أي أن الحدث المسرحي يتمتع باستقلالية ولا يتدخل الكاتب المسرحي في قيادة الحدث بل يفسح المجال ويطلق العنان لمنطق الشخصيات المتعدد والمتباين والمتحرك في عملية

مد وجزر، فعل ورد فعل موقف ضد موقف في صراع مستمر يبدأ من عرض القضية أو الإشكال يتقدم نحو العقدة لينتهي بالحل في نهاية المسرحية وهكذا يتجلى الفرق بين الحدث في المسرحية والحدث القصصي انطلاقا من هذا الطرح تتضح صعوبة الكتابة المسرحية بحيث أن القاص هو الذي يحرك الأحداث وبالتالي يصنع ويرسم الشخصيات ويتحدث من خلالها ويعبر عن وجهة نظره وموقفه أو على الأقل كيفية تبني القصة التي يرويها فقد يسهب في تصوير وسرد ووصف بأسلوب بلاغي وبلغة معبرة في مستوى معين لأوضاع يقلل من وترها أو يشحنها بدرجة أكبر وقد يلجأ إلى توجيه أنظار القارئ بأسلوب منمق يبرر مواقف معينة ويدعم وجهة نظر قد لا تتمتع بالقوة والمصداقية المطلوبة وتبقى هاهنا مهمة الناقد أو القارئ تحمل مسؤولية الموافقة أو عدم الموافقة بينما يختلف الأمر تماما في المسرحية فالكاتب لا يتحدث لنا عن الشخصيات ولا يتكلم باسمها ولا يقود تحركاتها ومواقفها بل يعرض لنا الشخصيات لأن الشخصية في المسرحية تعتبر أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة ما، فيجعل منها كائنا حيا له آثاره وبصماته في العمل الإبداعي، فالشخصية الدرامية لها القدرة على تطوير الحدث وتطوير النص داخليا وخارجيا، وتتسم بالدقة والبعد الفني في التفكير والعمل والاستجابة ورد الفعل، فيها يقاس العمل الأدبي، كما نجد الشخصية في النص المسرحي الجزائري أنواع وهي: الشخصية التي تواجه القطيعة والمواجهة، وهذا ما نجده في شخصية حنبعل حينما يختار القطيعة باستسلام قومه للرومان في حواره مع الملك "**حنبعل... أما أنت فالانسحاب إلى ما وراء جبال الطوروس، أجدر بك الآن... ولتقبل**

شروطهم. وأما أنا فلن أترك الكفاح ولن أضع السيف، ولن يمر بي يوم مما بقي لي في هذه الحياة الدنيا، دون أن أقاتل فيه روما..."[1].

إلى جانب هذا، نجد البطل المتمزق والصراع والخيبة، البطل الرئيسي نلمس فيه صفات التمزق والخيبة، كما في مسرحية (الهارب) **"للطاهر وطار"**، فالهارب هو شخصية إسماعيل، هذا العنوان الذي اختاره الكاتب هو الشخصية الأساسية لإسماعيل مما يجعلنا نتنبأ لموضوع هذه المسرحية، ألا وهو البطل وتصرفاته وأخلاقياته وأفكاره مما يتجلى به من تمزق وخيبة.

كما نجد البطل التبعية، وهو الشخصية التي تغير رأيها مع كل موجة، لا نلمس لا قوة المعارضة ولا الرفض.

وهنا نؤكد على أهمية درامية الحوار بحيث نتعرف عن الشخصية من خلال مواقفها والمنطق الذي تتحدث به ومكانتها الاجتماعية ومدى تأثيرها في الوضع أو الحدث القائم والتمايز الذي بينها وبين بقية الشخصيات بحيث تظهر بأفعال واضحة مؤسسة غير متناقضة فنحن نفهم ونتفهم أفعالها التي تتطور من خلال الوضعيات التصادمية وقد نتبنى أو نرفض مواقف هذه الشخصية أو تلك انطلاقا من مواقع أو قناعات متباينة وهذا ما يجعلنا نشارك الكاتب إبداعه وملكيته وهذا لا يحدث إلا في المسرحية هذا المزج بين ذاتية الكاتب وموضوعية الإبداع، هذه التركيبة هي التي جعلت عملية الكتابة المسرحية مجرد محطة في مسار التأليف المسرحي الذي لا يتم إلا بعد الانتهاء

1-أحمد توفيق المدني – مسرحية حنبعل- ص 202.

من حصر الفكرة واختيار الموضوع وترتيب الأحداث ورسم الشخصيات بأبعادها الاجتماعية والنفسية والفسيولوجية وتحديد الزمان والمكان ثم التوفيق بين البداية والوسط والنهاية وضبط لغة الحوار إلى غاية الشروع في إنجاز المسرحية أي كتابتها .

أما كتابة القصة أو الرواية هي عملية محسوما مسبقا، فالقاص يعد أو يختار موضوع قصته ويفسح المجال لمخيلته بأن تقوده لأحداث قد تجري في زمان ومكان غير محدودين وقد تتدخل شخصيات في لحظة وقد تغيب في لحظة أخرى دون أن تؤثر على مسار الحكاية لأن القاص هو الذي يقرر وقد تولد أحداثا غير متوقعة وتتشعب الحكاية في اتجاهات متعددة وقد نتفق مع الكاتب عن الحلول المقترحة في الحكاية وقد لا نتفق لأن القصة أو الرواية مقترحة من طرف الكاتب وموجهة للقارئ الذي يعتبر متلقيا وفقط، فهو لا يشارك في عملية الإبداع كما هو الشأن في المسرحية.

أما **المكان** في المسرحية فقد أختلف النقاد في تحديد مفهومه، فيرون أن المكان يظهر في معنى الحيز الجغرافي الحقيقي، أما الحيز فهو واسع يشمل كل فضاء جغرافي أو أسطوري، وكل ما يمد بالمكان المحسوس كالأبعاد والأحجام والأشياء المجسمة دون نسيان الحركة أو التغيير، وننظر إلى المكان في النص المسرحي الجزائري من زاويتين: المكان السلبي؛ ويقصد به المكان الجامد الذي لا يدل إلا على المكان ذاته، ونجده في أغلب المسرحيات، مثلا مسرحية باب الفتوح حيث يصف المكان بفناء الدار وسقف تحمله ساريتان من جذع النخل، ثم تعرض أشياء تحمل المكان مثل

السجاجيد والغرض من ذلك وضع القارئ العربي في جوّ الزمان العربي القديم وإظهار الرفاهية التي كان بعيشها سادة القوم، ودور المكان لا يعدو أن يكون دليلا على زمان محدد فهو بذلك مكان سلبي جامد، أما الزاوية الثانية، فهي المكان الإيجابي ويقصد به المكان الذي يحيل إلى خارج المكان نفسه، لا يقتصر على الأحداث والشخصيات فحسب بل هو عنصر حيّ فاعل في إطار هذه الأحداث والشخصيات، فنجده بارزا في مسرحية الهارب، حيث نجد المحكمة، المقبرة، ونجد أيضا الغرفة ولكننا نجد الأكثر تكرارا هو السجن لأنه المكان المهيمن في المسرحية وهو المتقاطع أكثر مع الشخصية المحورية، ومع الحدث ككل، فمن خلال هذا نكتشف أن المكان الإيجابي في النص المسرحي ليس ظرفا لوقوع الأحداث، بل هو عنصر أساسي في البناء المسرحي، لما له من دور فعال في التأثير على الأحداث والشخصيات.

الزمان:

إذا كان المكان لا يبذر في رحم الزمان، فإن الزمن لا يجوز له أن ينفصل إلا إجرائيا، فإذا كان المكان قديما هو توقيت الأحداث فحسب، فالنظرة إليه تغيرت اليوم وصار مهما في المسرحية حيث يقول مصطفى تواتي "لم يكن الزمن يشكل قضية صعبة قديما، ولكن حديثا أصبح مشكلة عويصة وذلك لأنه لم يكن إلا توقيتا للأحداث فأصبح عنصرا معقدا وشريانا حقيقيا من شرايين العمل الأدبي"[1].

1-عز الدين جلاوجي- النص المسرحي في الأدب الجزائري- ص 177.

فكل النصوص تمر بثلاثة أزمنة منها زمن الخلق، وهو الزمن الذي يخرج فيه المبدع عمله إلى النور، وهذا الزمن ضروري لترتيب عمل المبدع في السياق التاريخي عبر التسلسل المنطقي للحقب التاريخية، غير أن أكثر الأعمال الأدبية الجزائرية نجدها تفتقر إلى زمن الخلق، مما يجعل الكاتب يتخبط عشوائيا فيضنيه البحث ولا يكاد يصل إلى هذا الزمن إلا وقد ضاع جهده، وهذا ما نجده في مسرحية الهارب. بالإضافة إلى الزمن الداخلي وهو الزمن المرتبط بالشخصية الرئيسية، فهو الزمن الماضي المستحضر عن طريق الذاكرة، أو الزمن المستقبل المعيش في حلم النوم أو اليقظة[1]، فلما نتأمل الماضي المستحضر بالذاكرة داخل نص (حنبعل) نجده ينعدم أو يكاد، و لم يظهر إلا حين قول حنبعل "... **آه يا مازيغ تلك المعركة الحاسمة وراء حصون قرطاجة، وما رأى الرومان فيها من قومنا من كنعانيين وبربر... لحطمنا الرومان شر محطم، ولأصبحت قرطاجة بعد عين...**".

وهنا نلمس ماض يهدف إلى استحضار بسالة الشعب أمام المحتلين، ليبعث في نفسه وفي نفس جنوده حماسا من أجل تحقيق المستقبل.

الحوار في المسرحية له خصوصية كبيرة في نجاح أي عمل مسرحي فهو أنواع -خارجي يتم بين شخصيات المسرحية - وداخلي عبارة عن مناجاة أو تفكير بصوت مرتفع ويكون على شكل مونولوج وهذا المصطلح كثير ما يستعمل في المسرحية ذات الممثل الواحد. فالحوار حديث يدور بين طرفين أو أكثر ولكن ليس كل حديث يعتبر حوارا، أن المسرحية لا تحتمل الحديث الذي لا

1-أحمد توفيق المدني -مسرحية حنبعل- ص 181.

يسفر عنه شيء أي لا يؤدي إلى تطور أو تغيير في الحالة الفكرية أو الحالة النفسية للمتحاورين. إن الحوار الدرامي يحمل في طياته بذور التغيير فهو ديناميكي متحرك ينتقل بالأحاسيس والمشاعر والأفكار من وضعية إلى وضعية أخرى مختلفة، وهو عكس المحادثة التي لا تنتج وضعيات قلقة مضطربة متوترة تصادمية لا تنتهي إلى حدث، إن الحوار المسرحي يصنع الحدث وهذا ما يجعله يختلف عن الحوار الموجود في القصة والرواية، إن الحوار المسرحي كلام غير منقول كلام تقوده الشخصية الفاعلة وليس الراوي الذي يتحدث عما قاله الغائب حتى وإن قدم هذا الحوار بصفة المضارع .

الحوار في المسرحية معطى فكري، فهو يبرهن بجدارة على التنوع والتعدد والاختلاف وهو وسيلة يبزغ من خلالها الصراع القائم بين الأشخاص والمواقف والأفكار والأحاسيس والمشاعر وبهذا يعد الصراع جوهر العمل الدرامي .

أما عما يمكن تسميته بحوار في القصة أو الرواية فهو بمثابة وقفة زمنية مع كمن يلتقط صورة ثابتة لحدث تاريخي يستشهد به عن واقع معين أو وضع معين، لا يمكن تشبيه أو مقارنة الحوار المسرحي مع حوار القصة أو الرواية فمهما يكن من أمر فهو مأخوذ في سياق السرد ومن وجهة نظر السارد أو القاص ويصبح هذا الحوار مثله مثل المادة الإعلامية التي ينقلها الإعلامي من وجهة نظر السياسة التحريرية للصحيفة. فالحوار هو الأساس الذي تبنى عليه المسرحية، فهو يحمل المعاني

الكثيرة في الكلمات القليلة، يقول **كروثارس** "**إن الحوار الرائع المبدع هو أندر المواهب وأغلاها إنه الزهر في شجرة المسرحية واللمسة الأخيرة التي تتوج الصورة**"[1].

فالحوار يبني الشخصية ويطورها، فكثير من الكتاب يلجئون إلى الأسلوب الحواري، وذلك لأن الحوار فيه نوع من السحر والحلاوة، فعلى الكاتب المسرحي أن يحسن تنظيم استعمال حواره فيظهر وكأنه حركة انبعاثية وتحته تيارا قويا يحمل الشخصيات والحبكة إلى غايتها، وهذا ما نجده في الحوار الجيد الفعال، كما لا بد أن تكون الحوارات ملائمة للشخصية وأن تتناسب وطبيعتها الذاتية وهذا ما يدعمه قول **برنادشو** "**إن حواري وشخصياتي متداخلان في بعضهما تداخلا مطلقا لا تنفصم عراه، وذلك لأن كلا منهما جوهر أخيه وروحه التي لا تفارقه**"[2].

فشخصية حنبعل مثلا بقيت على القوة نفسها في حوارها لتعبر عن صلابتها وثباتها أمام عواصف الهزائم التي تعرضت لها وذلك بدعوته في أول المسرحية مخاطبا قومه ويدعوه للمقاومة، بالإضافة إلى ذلك, نجد الحوار الخطابي، على أن يكون الحوار قصيرا في النص لأن طوله يؤثر على المستمع وعلى القارئ، وتصبح الشخصية أمام أنظار شخصية المسرحية فاعلة إلى شخصية خطيب، فعلى الكاتب أن يختصر الأفكار القوية بحديث الشخصيات الأخرى بتكون أكثر قوة وحيوية.

1-روجر. م.سفيلد- فن الكاتب المسرحي- ص219.

2- المرجع نفسه- ص 244.

إن آخر ما يمكننا قوله هو أن النص المسرحي ارتبط بالنشاط المسرحي، هذا النص هو القاعدة المرتكز عليها وبالتالي يمثل أحد عناصر العرض المسرحي العتيق في الجزائر، وهكذا يمكننا القول أن النص المسرحي الجزائري قد تناول عدة مضامين، وأن نصوصه لم ترتق إلى المستوى المطلوب من خلال الشكل، وهذا راجع إلى الظروف الخاصة التي أحاطت بميلاده ومبدعيه.

الممارسة المسرحية هي لحظة زمنية خاصة تأخذ بعين الاعتبار كل مفردات التعبير الاجتماعي وأهميتها لا تكمن فقط كونها مرئية وفرجوية وليس فقط كما هو معلوم لقاء الممثل فوق الخشبة مع المشاهد داخل الجمهور بل أيضا هي العلاقة الناتجة عن التواصل الوظيفي بين الملقي والمتلقي المتفقين سلفا على دور كل منهم والنص المسرحي مهما تبلغ قيمته الأدبية فهو لا يمكن أن يقرأ كما تقرأ الرواية أو يقرأ ديوان من الشعر، فقيمته ومعانيه ورموزه لا تنكشف للقارئ إلا إذا حاول تجسيم شخصياتها وتخيل حركاتها وإشاراتها وأسلوب حديثها ، ووقف عند الإرشادات المسرحية التي يقدمها الكاتب عن قصد لينقل إلى المشاهد صورة كاملة لشخصيات المسرحية وأحداثها وبنائها الفني **"والحق أن قراءة المسرحية تتطلب من القارئ جهدا ودراية لا تطلبها قراءة نص أدبي مستقل لأنها تستلزم بطبيعة المسرح والأداء والإخراج المسرحي، ومزاوجة دائمة بين الكلمة المكتوبة والحركة الحية والجملة المنطوقة"**[1] .

---

[1]– عبد القادر القط– من فنون الأدب – المسرحية– دار النهضة العربية للطباعة والنشر– بيروت – عام 1978– ص 5

وارتباط النص المسرحي بخشبة المسرح (العرض) ارتباط قديم قام منذ أن نشأ هذا الشكل الأدبي عند الإغريق فلم يكن أحد يكتب مسرحية للقراءة بل كان هدف كل مؤلف هو أن يرى أحداثه وشخصياته وحواره وبناءه الفني وقد استحال إلى مشاهد مجسمة حية أمام آلاف الجمهور.

فالمسرحة إذن ليست هي عملية الكتابة الأدبية للنص وفقط بل هي عملية متكاملة الجوانب لا يمكن فصل عناصرها بعضها عن بعض، إنها مخطط عام يخضع لقانون منظم بأساس وقواعد وبناء، وأن ثمة فرقا شاسعا بين المسرحية وأنواع الفن الأخرى من أدب وموسيقى وتصوير وغناء وتحت ذلك أن كل تلك الأنواع يمكن أن يقوم بها أو يؤديها أو يستمع بها شخص واحد هو الشاعر أو الناثر أو الموسيقار أو المصور أو المغني أو صانع التماثيل أو أي شخص يمكن أن يستمتع بشيء من ذلك. أما المسرحية فتحتاج إلى فرقة كاملة من ممثلين ومخرجين وعمال ومتفرجين وبغير هذا لا تكون هناك مسرحية " **فالمسرحية في الواقع ليست قطعة من الأدب الذي يقصد به القراءة فحسب**" إنما ذلك الأدب الذي يمشي ويتكلم ويرى، فالأداء التمثيلي هو شرط ضروري من شروط المسرحية وهناك خطأ في الإصرار على وجود مسرحية بدون أداء تمثيلي، ولقد أشار **ت.س. إليوت** الكاتب المسرحي العالمي إلى أن هذا النظر إلى المسرحيات كما لو كانت موجودة بوصفها أدبا فحسب، دون الإشارة إلى وظيفتها على المسرح، ما هي إلا خطأ مشابها للقول بأن التمثيليات ليست بحاجة بأن تكون أدبا على الإطلاق، ويقول في الأخير، يمكننا التوفيق بين الرأيين بأن نقول بأن المسرحية نوع خاص من الأدب يتميز عن الأنواع الأخرى، ويقول أرسطو

في مقارنته بين الأدب القصصي والأدب الروائي من ناحية والأدب المسرحي من ناحية أخرى، فإن الأدب القصصي أو الروائي، رغم أنهما يشتركان في محاكاة الطبيعة وتقليدها كالفنون الأخرى جميعا إلا أن الأدب القصصي أو الروائي يحاكي الطبيعة عن طريق السرد أما الأدب المسرحي فيحاكيهما بعرض شخصيات حية تروح وتغدو أمام المتفرجين، وبمعنى أن النص المسرحي هو ذلك النص الذي لا يقوى على الاستغناء على العرض، وهو الذي يحتوي بالضرورة على زمانيته ومكانيته الخاصة، أي على دلاليته التمثيلية. وما نلاحظه على المسرحية هو أنها تعتمد بالأساس على الحوار فليس هناك راو أو قاص يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض كما نشاهده في الرواية مثلا، وإنما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث ويتطور من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها.

يمكن أن نكتب في الشعر ونحن لسنا شعراء ويمكن أن نكتب في القصة ونحن لسنا بقصاصين ولكن لا يمكن أن نكتب في المسرح وعن المسرح إلا من داخل المسرح إن المسرح فضاء نحيا داخله نحيا طقسه ومناخه وأشيائه الظاهرة والخفية عند دراسة البناء الفني لكل من المسرحية والرواية تظهر جملة من الفوارق قد لا تنحصر في إطار الشكل بل أيضا في ما يتعلق بالمضمون على أساس أن بناء المسرحية يعتمد على عناصر تميزه عن باقي الأجناس الأدبية كالقصة والرواية مثلا.

و من خلال الحوار الدرامي نتعرف على الشخصية من خلال مواقفها والمنطق الذي تتحدث به ومكانتها الاجتماعية ومدى تأثيرها في الوضع أو الحدث القائم والتمايز الذي بينها وبين بقية الشخصيات بحيث تظهر بأفعال واضحة مؤسسة غير متناقضة فنحن ونتفهم أفعالها التي تتطور من خلال الوضعيات التصادمية وقد نتبنى أو نرفض مواقف هذه الشخصية أو تلك انطلاقا من مواقع أو قناعات متباينة وهذا ما يجعلنا نشارك الكاتب إبداعه وملكيته وهذا لا يحدث إلا في المسرحية هذا المزج بين ذاتية الكاتب وموضوعية الإبداع هذه التركيبة هي التي جعلت عملية الكتابة المسرحية مجرد محطة في مسار التأليف المسرحي الذي لا يتم إلا بعد الانتهاء من حصر الفكرة واختيار الموضوع وترتيب الأحداث ورسم الشخصيات بأبعادها الاجتماعية والنفسية والفسيولوجية وتحديد الزمان والمكان ثم التوفيق بين البداية والوسط والنهاية وضبط لغة الحوار إلى غاية الشروع في إنجاز المسرحية أي كتابتها .

أما كتابة القصة أو الرواية هي عملية محسوما مسبقا، فالقاص يعد أو يختار موضوع قصته ويفسح المجال لمخيلته بأن تقوده لأحداث قد تجري في زمان ومكان غير محدودين وقد تتدخل شخصيات في لحظة وقد تغيب في لحظة أخرى دون أن تؤثر على مسار الحكاية لأن القاص هو الذي يقرر وقد تولد أحاث غير متوقعة وتتشعب الحكاية في اتجاهات متعددة وقد نتفق مع الكاتب عن الحلول المقترحة في الحكاية وقد لا نتفق لأن القصة أو الرواية مقترحة من طرف الكاتب وموجهة للقارئ الذي يعتبر متلقي وفقط، فهو لا يشارك في عملية الإبداع كما هو الشأن في المسرحية.

"إن الكتابة المسرحية عندنا ولدت بشكل اصطناعي"[1]، لذلك فإن الثورة الفنية التي أنتجتها مرحلة ما قبل الاستقلال، لن تظهر تجلياتها البارزة إلا مع مطلع الستينيات كفترة زمنية أعطت الانطلاقة الحقيقية "لحقبة التأليف المسرحي بالجزائر، مع تجارب **ولد عبد الرحمان كاكي** ورويشد **ومصطفى كاتب وعلولة** وآخرين ثم تبعتهم تجارب الهواة الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية مشروع الكتابة المسرحية بمعناها الخاص، سلك معها الكتاب المسرحيون منحى جديدا في تأليف النص المسرحي من خلال تقنيات تقترن بفلسفة التجديد التي أعلنتها الحداثة في الفكر والثقافة العربية، تستهدف خلق فعل تواصلي فني مع المتلقي. ومما زاد من غنى هذه الروح التجديدية أنها لم تتخذ لنفسها مسارا تقنيا واحدا، وتلك هي طبيعة الظواهر، بل كان الاختلاف البوابة الفنية المرشدة إلى عالم التجديد عند مؤلفينا المسرحيين "فمنه من يعرف مادته من الواقعية المسرحية المؤثرة التي تضع شخوصا واقعيين وحركة تطبعها الرمزية أو الأسطورية في الغالب... ومنهم من يريد الالتزام سياسيا فيؤلف مسرحيات تعمق المواقف والأفكار حسب تقنية تتوخى التعريف، أو الوعظ. أما الباقي فإنه يتبع تيار اللا معقول أو اللا مسرح كما يسمى في أوربا متجهين بالفعل إلى ثورية الشكل والمضمون باحثين عن البنيات البلاستيكية"[2].

وبخصوص التراث فقد تغيرت بنية التعامل معه، وتم تجاوز الرؤية التراثية للتراث كما نجدها عند المسرحيين الأوائل، بحيث أصبحنا نلمس أسلوبا جديدا يستحضر النصوص التراثية بطريقة

---

1 – محمد مسكين–مفهوم الكتابة المسرحية النقدية – مجلة التأسيس– ع1 –يناير 1987– ص 48.

2–حسن المنيعي أبحاث في المسرح المغاربي–مطبعة صوت مكناس–1974 ص 15

تناصية، ويحاورها من خلال مكونات نصية متفجرة ومن خلال مبدأ الحوار بين التراث والمعاصرة فمسرحية (الحوات والقصر) كتابة مسرحية تسير وفق هذا التصور باعتبارها نصوصا مختلفة متداخلة بالنص الذي كتبه الروائي الطاهر وطار، فهناك نصوص الواقع ومرجعياته الاجتماعية الآنية ونصوص رمزية لمرجعيتها التراثية، دون أن تستطيع التمييز فيما بينها نتيجة أسلوب في الكتابة يعتمد على منهجية الربط بين الماضي والحاضر بطريقة فنية متقدمة يتحول معها التراث إلى جسد يتحدث بهموم الحاضر دون أن يفقد خاصيته البنيوية كما هو الحال في قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع.

وإلى جانب ذالك نجد تفاوتا أخر، ولكن على مستوى التأليف بأسلوبه اللغة العامية أو محاولة المزج بينهما. وإذا كانت هذه القضية قد شغلت النصيب الأكبر من اهتمامات المشتغلين بحقل المسرح الجزائري فإنها، لازالت تثري النقاشات المسرحية حاليا بأطروحاته المعقدة، انطلاقا من السؤال بأي أسلوب لغوي يمكن التواجد مع الجمهور الجزائري؟

فهناك من يرى أن الفصحى تصح لهدا التواصل مع الجمهور الجزائري لأن الذي يهم هو المضمون وليس الشكل، وداخل وجهة النظر هاته نجد أراء مختلفة حول شكل هاته الفصحى التي يمكن استخدامها في الكتابة بين من يعتمد لغة تقريرية ومن يعتمد على لغة شاعرية وآخرون يفضلون كذالك اللجوء إلى أنساقها المعجمية/ الأسلوبية التراثية/ الرمزية. وهناك من توخي استغلال فضاء اللغة العامية لما تختزنه من دلالات في الذاكرة الشعبية، ولأهميتها في توليد نوع من

الانسجام التواصلي/ اللغوي بين المبدع والمتلقي. في حين حاول آخرون المزج بين القالبين وخلق نسق تواصلي جديد يجمع بين الفصحى والعامية في لغة ثالثة آخذا بعين الاعتبار مجموعة من المعطيات الفنية المساعدة على بلورة حوار مسرحي منسجم يستهدف مد الجسور مع الجمهور دون الإخلال بأي نسق لغوي.

هذه الإشكالية ذات الطبيعة اللغوية هي ما عبر عنه محمد بن قطاف في مقدمة مسرحيته (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) حيث اعتبر أن لكل من الفصحى والدارجة ظروفا وحالات.

فالشخصيات لا تنظف بالفصحى إلا عندما تكون بينهما علاقات رسمية أو موضوع الحوار تاريخي -أسطوري. وكلما كانت الشخصيات محددة في الزمان والمكان من لحم ودم، فوق رقعة جغرافية واضحة المعالم وكان الموضوع اجتماعي واقعي صعب استخدام اللغة الفصحى واستبدلت بالعامية الدارجة.

إذن أهم المكونات/ التقنيات الفنية التي تتحكم في الكتابة المسرحية في الجزائر قد لا تكتمل شروطها الإبداعية بمعزل عن العرض المسرحي ليس بما هو مكمل للإبداعية الكتابية بل من موقع احتوائه لمختلف مكونات المسرحية كتابة/ نصا وتمثيلا. ومن ثم يحق لنا التساؤل عن حدود المسرحة في العرض المسرحي الجزائري ؟

المسرحة/ العرض المسرحي:

1. موقع المخرج في عملية المسرحة:

بعد الحديث عن أهم خاصيات الكتابة المسرحية كمنظور عام يؤطر الإبداع المسرحي في الجزائر يأتي الحديث عن دور الإخراج في عملية المسرحية من حيث أن أهمية العمل المسرحي تقوم أساسا على مدى وعي المخرج بموقعه الفني داخل الفعل المسرحي.

وكما سبق أن أشرنا إليه، فالثورة الفنية التي عرفها المسرح العالمي في الفترة المعاصرة انطلقت على يد المخرجين الذين تحولوا بالفعل إلى المبدعين الحقيقيين في مجال المسرح. هذا ليس في أوروبا وأمريكا فقط بل كذلك في الوطن العربي والجزائر أيضا، وخاصة عندما تتذكر فنانين أمثال "**مطفى كاتب**" و"**كاتب ياسين**" و"**عبد الرحمان كاكي**"، "**علولة**" وغيرهم من المخرجين الذين انتهجوا أسلوبا جديدا في الإخراج المسرحي عكس ما كان سائدا في الثقافة المسرحية التقليدية التي يمثل فيها المخرج كرئيس جوقة وناقل للنص من وضعيته الأدبية كحوار مكتوب بين دفتي الكتاب إلى حالة التشخيص والتجسيد على خشبة المسرح بشكل جامد يكرس هيمنة المؤلف.

فقد أصبح ينظر إلى الإخراج بعد موجة التجديد التي اكتسحت المسرح الجزائري باعتباره محطة مركزية وذلك مع أكثر من جانب فهو يبدأ مع كتابة النص المسرحي وهو في حقيقة الأمر مخطط يشمل أحداث الحكاية بتصور إخراجي ينتهي في الأخير بإعطاء تركيبات إبداعية فيها شيء من الأدب الذي هو أساس العملية الإبداعية، وشيء من التشكيل الحركي للممثلين فوق خشبة

المسرح، وأيضا في حوار المخرج المبدع مع الجمهور، والمسرح في جوهره ماذا يمكن أن يكون سوى أنه لقاء مع الجمهور وبذلك سقطت المفاهيم الكلاسيكية التي تلغى، بشكل أو بآخر، دور الإخراج في العمل المسرحي بعد أن تم تجاوز فكرة النقل المباشر للنص في حالة الكتابة على حالة التمثيل، بحيث تحول المخرج إلى محاور لهذا النص بما يعنيه الحوار من إعادة قراءة النص وإنتاجه بشكل جديد حسب المعطيات الدرامية التي يوفرها وانطلاقا من ثقافة المبدع المسرحية. ووقف هذا التصوير، يصبح القول إن المنظور الجديد للإخراج يدخل بالنص إلى منطقة خاصة لها مقوماتها الإبداعية المتميزة، يتم تفكيك من جديد قصد كتابة نص آخر هو ذاك النص نتلقاه كجمهور خلال العرض الذي يقدم في النهاية، وفي حيز الجغرافية الفنية لهذه المنطقة يخضع النص إلى تقويم فني خاص في إطار حوار الإخراج مع النص ومع الممثل قصد إخراج نص إبداعي جديد يدعى بالنص السينوغرافي ككتابة يبدعها المخرج والممثل وليس المؤلف، هذا التعامل الفني – الحوار الشامل لمكونا العمل المسرحي – هو الذي يفرض عملية المسرحة وخاصة من زاويته التقنية، سواء تعلق الأمر بمسرحة الأدوات التعبيرية الملازمة للحوار الدرامي (الملحقات- الملابس- الأشكال الموسيقية.المؤثرات الصوتية...إلخ)، أو تعلق الأمر بالممثلين الذين يتوفرون على المؤهلات التشخيصية ضمن المجموعة الكلية التي تتمرن على الأدوار حسب ما تتطلبه طبيعة العمل الإبداعي.

وظائف الأدوات المسرحية التعبيرية في عملية المسرحة

الديكور المسرحي في دلالته العامة يعني تأثيث الفضاء الدرامي بما يدل على أن الحدث يدور في ذلك المكان، لكن طبيعة هذا التأثيث تختلف من منظور إبداعي/ ثقافي لآخر، فبينما كان الديكور في المسرح التقليدي يتطلب جهدا كبيرا في ترميم مكونات مكان الحدث بكل ما يستوجب من ملتزمات التشخيص المادي بما يجعله يدل على المكان بشكل مباشر وعياني، فإن الأمر غير ذلك في المسرح المعاصر بصورة خصوصية بحيث أصبحنا ننظر إلى الديكور باعتباره فعلا **"قبل أن يكون بناية لها حجم ولون وشكل وقياسات معينة"**[1]. ففي مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع عوض تجسيد بنايات القرية التي يتم فيها تجسيد أحداث الشيخ العابد" كمكثف التجأ المخرج إلى تشكيل بناية رمزية لأن الذي نهتم به هنا ليس تجسيد الفضاء بشكل مادي فوق الخشبة ولكن دلالته والمعاني التي يفجرها في سياق العمل الدرامي، لأننا أصبحنا نتعامل مع الديكور كعلامة Signe وليس كبناية، وبسبب هذا التصور الجديد لكيفية الاشتغال بالديكور بالإضافة إلى المعوقات المادية التي تعرقل النشاط المسرحي في الجزائر، دخلت مفاهيم جديدة ميدان المسرح بدلالة غير دلالتها الأصلية وليس الظاهرة كما هو الشأن بالنسبة لما أصبح يطلق عليه عندنا بالإخراج الفقير/ المسرح الفقير الذي يحاول مع بعض المخرجين الجزائريين وخاصة الهواة الخروج عن فلكية عملية الإبهار التي تقترن بمسرح التجاري الاستعراضي أولا وثنيا تجاوز المشكلة المادية التي تصادف الهواة في الرغبة في بناء ديكور معين يتطلب نفقات باهظة، وذلك باستغلال الإمكانيات المتوفرة – رغم فقرها – وجعلها تستجيب لمتطلبات العرض شكلا ومضمونا، كما

1– جناح التامي– الإخراج المسرحي في المنظور الاحتفالي – مجلة التأسيس / المغرب – ع 1 – يناير 1987 – ص86.

نجد في عرض مثل "الأجواد للراحل **علولة** حيث أنه رغم بساطة الأدوات الديكورية المستعملة فإنها تؤدي وظيفتها التعبيرية بشكل ينسجم مع مضمون المسرحية. نفس الشيء يمكن أن يقال كذلك عن الإكسسوارات/ الملحقات لتي تحولت وظيفتها من الحالة التزيينية التي كانت تعتبر فيها بمثابة أشياء مكملة للتعبير وملء فراغ معين فوق الخشبة على حالة أخرى تكتسب فيها موقعها التعبيري، وبالتالي أصبحت تقوم بدور العلامة كذلك في العمل الدرامي، وكل شيء على خشبة المسرح له دلالته ومن ثم فإن إقحام أي إكسسوار في العرض دون أن يؤدي وظيفته التعبيرية لا يمكن أن يتوقع إلا ضمن الرؤية التقليدية التزيينية.

أما بالنسبة للموسيقى فقد اتجه المسرحيون إلى قوالب وأشكال كموسيقية متعددة وخاصة الموسيقى الشعبية لما تتضمنه من حالات تعبيرية تعني مضمون الأعمال المسرحية المقدمة، فقد استخدم الشعر الملحون في الكثير من المسرحيات، والأغاني الشعبية بمختلف إيقاعاتها وأبعادها، لا من ناحية الدلالة ولا من ناحية المضمون كأغاني المجموعات (غناء جماعي ملتزم يكمل مضمون القضية المعالجة في المسرحية)، ونذكر على سبيل التمثيل لا الحصر عرض (القراب والصالحين) الذي وظف أغاني شعبية مختلفة. إن الذي يهم في هذا الإطار هو انفتاح المبدعين/ المخرجين على الثقافة الشعبية في مجال الأغنية بتجريب مختلف انسياقها الإيقاعية والدلالية من أجل التواصل الوجداني مع ذاكرة الجمهور التي تكونت على هذا الشكل الموسيقي، وهو ما يؤكد التجاوب الذي يحدث كلما تم توظيف إيقاع الموسيقى الشعبية بحيث ترتفع الهتافات والشارات وترديد كلمات الأغنية بطريقة عفوية من الجمهور.

وبخصوص الإنارة فإن مستويات توظيفها تختلف من مبدع لآخر حسب مؤهلاته الفنية في هذا المجال بالإضافة إلى الإمكانات المادية للفرق المسرحية، لكن رغم ذلك يبقى دور الإنارة كفضاء دلالي متميز ناقصا بالمقارنة مع المستوى الذي وصل إليه في المسارح العالمية الأخرى. إلا أن هذا لا يعني الضعف الكلي في هذه الزاوية بل هناك كثير من المحاولات التي تفوقت على استغلال الإنارة في أبعادها الدلالية المتنوعة وخرجت بها من حيز التقسيم الكلاسيكي، بحيث نلاحظ في غالبية الأعمال التي شاهدناها أن الإنارة تستعمل في تأطير وتحديد المكان الذي يدور فيه الحدث فوق الخشبة وتسليط الضوء على المواقع الحساسة في المشهد فقط وذلك باستخدام لون إضافي واحد هو الأشعة الحساسة.

أما بالنسبة للملابس فإنها تختلف حسب طبيعة العمل الدرامي والشخصيات المسرحية فهناك من يوظف الملابس ذات الحلة المسرحية كما شاهدنا في عروض عديدة في المسرح الوطني أو في المسارح الجهوية، أي أن اختيار الملابس يتم حسب نوعية الشخصية وموقعها في السياق الزمني بالنسبة للمتفرج حيث تتمتع الشخصية التاريخية بأزياء معينة تحيل على العصر الذي وجدة فيه، في حين تستقل الشخصيات المعاصرة بملابس أخرى، تكون عادية في بعض العروض و فنتازية/ خيالية في عروض أخرى.

دور الجمهور في العملية الإبداعية

كما أشرنا سابقا فالكتابة المسرحية لا يكتمل بناؤها حتى توفي جميع شروط العملية الإبداعية وبالتالي فالجمهور عنصر هام وحلقة من سلسلة حلقات الإبداع المسرحي بعد المؤلف والمخرج والممثل، وليس بزعم زائف أن اعتبرنا اهتمامات الخطاب المسرحي الجزائري تنصب بشكل أساسي حول مشكلة النص وتناول مسرحية من الزاوية الأدبية ومرجعيتها الفكرية، في حين ثم تغييب مشكلة الجمهور أو المتلقي بصفة عامة، وهي مشكلة تناوله الفنان سعد الله ونوس بالدراسة وأولاها اهتماما كبيرا حيث اعتبر "أن المسرح ما هو في النهاية سوى "ممثل ومتفرج" لذلك يطالب الفعل المسرحي في حقل المسرح العربي أن يراعي الجوانب التالية في التعامل مع الجمهور[1]:

- تحديد الجمهور الذي تتوخى التواصل معه في إطار العمل المسرحي الذي نشتغل عليه، من حيث معرفة هويته الاجتماعية والثقافية، ومشاكله المادية والروحية، وأخيرا تصوراته وطموحاته بشكل عام.
- تحديد الفكرة التي نود تبليغها لهذا الجمهور.
- تحديد الوسائل الكفيلة لتحقيق عملية التواصل بينه وبين الفعل المسرحي.

بعد ذلك يأتي التفكير في الجوانب الأخرى المكونة للعمل المسرحي، بالعمل على خلق الروح الجماعية في مفهومها الحقيقي الذي يضمن الانسجام في الرؤية بين مختلف الطاقات العاملة

---

1 – الأفكار الواردة في حديثنا عن ونوس مأخوذة من كتابه "بيانات لمسرح عربي جديد"

وخاصة الممثل الذي تبقى أهمية العرض مرتبطة بمدى قدرته على تجسيد مهامه الإبداعية على خشبة المسرح.

ولكي تكتمل الحلقة الإبداعية للعمل، فهذا المتفرج مطالب بالانتقال من موقع المسلوب الإرادة والمشي لطاقته الانفعالية والتفاعلية عليه إلى موقع:

- الوعي بأهمية أي عرض مسرحي، واعتبار كل ما يدور على الخشبة يستهدفه ويتوجه إليه.
- وضع حد للجانب السلبي من المشاهدة، بضرورة اتخاذ موقف محدد من العمل المسرحي.
- الإحساس بمسؤوليته كمشارك أساسي كذلك في المسرحية

وبعد هذه العملية التقويمية القائمة على بحث سيسيولوجي/ فكري/ جمالي، يمكن للمبدع المسرحي أن يدخل نطاق تجريب الأشكال التعبيرية التي يرى أنها ملائمة لخلق التواصل المطلوب وتتبع مدى استجابتها لهذا الهدف الفني، وبالتالي بالحكم على فاعليتها أو عدمها تبعد انتهاء زمن انجازاته في إطار العرض الذي يقوم بصيغة واحدة أو بأشكال مختلفة تزامنها عملية تقويم/ تطوير مستمرة.

ونظرا للإستراتيجية التي اختطها سعد اللـــه ونوس للمسرح العربي بضرورة أن "يكون تعليميا وأن يتوجه لقطاع كبير من الجمهور لم يؤلف المسرح[1]، فقد حاول إلى جانب الرؤية العامة التي تتحكم في كتابته الدرامية من حيث اندماجها الأدبي مع مفهوم الحداثة كمنظور إبداعي قائم على فلسفة التجديد ومواكبة قضايا الواقع فنيا، إنجاز أعمال مسرحية في مستوى راقي تسهل عملية التواصل مع المتفرج من خلال اتخاذه المقهى كعالم تدور داخله أحداث المسرحية، واتخاذ "الحكاية" كقناة لغوية ثقافية تحث على فعل المشاركة.

إن هذه الآراء في مجملها بمثابة تصورات مرتبطة بالأرضية الميدانية للنشاط المسرحي باعتبار العمل الدرامي كإبداع لا يمكن حصره فيما هو أدبي (النصوص) بقدر ما يتجاوز هذه الحدود إلى مجال الممارسة والتطبيق الذي يتمخض عنه العرض المسرحي.

وتأتي أهمية هذه المفاهيم المنبثقة في رؤى المشتغلين في حقل المسرح في الجزائر في كونه تعكس تصورا ملموسا ودقيقا يكشف بوضوح عن دلالة مفهوم المسرحة من حيث أنه يأخذ شكل/ صيغة البحث عن الجديد من خلال تطوير الأساليب والوسائل المتصلة بالإنجاز وخلق الفرجة المسرحية. هذا التجديد بما هو بحث دءوب في التقنيات والأشكال، حتى يكتمل بعده الإبداعي لا بد أن يساير التطورات الاجتماعية والتحولات التي تطرأ على خبرات ذوق المتلقي قصد توليد عرض مسرحي يراهن الواقع في آنيته ويعاصر الإنسان في قضاياه.

---

1 – رياض عصمت – ثلاث حكايات تجريبية – مجلة الآداب – بيروت – يونيو 1980 – ص 1.74

وإذا كان البعض يرى في عملية المسرحة نوعا من الانفتاح الفني وحرية الخلق الإبداعي غير المقيد بضوابط محددة أو قواعد جامدة في موقع أنها تشكل عائقا لدى المبدع المسرحي، فإن ذلك لا يعني كما سبق أن اشرنا في فصل سابق التصور العفوي لإشكال الإبداع والمشروطة باللحظة الحضارية/ التاريخية التي تقع في سياقها الزمني والفني لأنه لا يجوز، سواء تعلق الأمر بالمعارف الفنية أو غيرها من المعارف الإنسانية الأخرى، خرق مجموعة من القواعد والأعراف الفنية التي تعطى لهذا النتاج أو ذاك صفته الأدبية. ومن ثم فإنه لا يمكن الحديث عن البحث السينوغرافي كشكل فني انفتاحي إلا إذا كان واعيا بذاته وبالموضوع الذي يجاوره، من حيث هو بحث مستمر في الصيغ "الجمالية"أي انجازات العرض المسرحي التي تتيح للمبدع/المخرج تطوير الجوانب غير المكتملة بعد أي تقديم في أفق إنجاز متكامل، إن لم يكن ذلك الإنجاز في حد ذاته لحظة تأمل للمراهنة على تطوير أساليب التعامل وأدوات الخلق الدرامي في العروض التي يعتزم القائم على العمل الفني المسرحي انجازها في زمنها المستقبلي.

إن فهم بعض المسرحيين لعملية المسرحة لا يقتصر على فهم الصور نظريا، بل يتجاوز ذلك وضع مخطط/ برنامج يتوخى من ورائه ترسيخ فكر المسرحية الدرامية في الأرضية المسرحية التي تتحرك في إطارها بغية خلق جو مسرحي يحقق دينامية التواصل الفعلي بين المبدع والمتلقي.

لكن إذا كانت الممارسة المسرحية من خلال ما تقدم هي الوسائل والصيغ التواصلية المقترحة، فإن"عبد القادر علولة" يذهب عكس ذلك، وذلك حين اعتبر أنه لا يمكن أن نكتب نصا مسرحيا لا يعبر عن ملامح الشخصية الجزائرية في تفكيرها وطريقة تخاطبها وخارج البيئة التي

تعيش فيها، إذا فمن يسبق إذ لم يكن النص الدرامي في زاوية من زواياه التي تصور الإنسان في شموليته بإحساسه ومشاعره في ظل هذه الأدوات المختبرة من خلال العرض المسرحي، لا شك أن هذا التصوير يتطلب فهم آخر لعملية المسرحة خارجا عن سياق المفاهيم التي أوردناها حولها فالمسرحة في المسرح الغربي العالمي —من خلال الخلاصات السابقة- يتبين أنه هو الدخول في عملية امتحان مستمرة لمجموع الأدوات والفرضيات التواصلية لتكسير الحاجز الذي يفصل بين الخشبة والصالة، في حين أن "عبد القادر علولة" يستوجب تأسيس الأدوات أولا للدخول بعد ذلك في عالم العملية المسرحية / لكن كيف يمكن تأسيس هذه الأدوات من غير المرور بالقواعد الفنية الدرامية ؟ وما أفق فلسفة الكتابة المسرحية عنده بعد الإفراغ من تأسيس الأداة التواصلية؟ في غياب فهم دقيق لمعنى الكتابة الدرامية المسرحية على مستوى النظري على الأقل يتبقى أي تصور مشروع ريثما تتم الموافقة على صيغة ملائمة ترضي الجميع، يمكن أن نتساءل من داخل المسرح الجزائري عن أسئلة الإشكالية: عملية المسرحة في إنتاجه المسرحي... بغية بلورة فكرة ولو أولية عن علاقة المسرحة بالمسرح الجزائري.

لا بد من الإشارة إلى كون المسرح الجزائري منذ بدايته إلى حدود الستينات كان مسرحا تقليديا على مختلف المستويات كتابة وإخراجا، رغم الإضافات التي أدخلها المسرحيون الجزائريون على القالب الغربي وخاصة في محاولاتهم استغلال عنصر الموروث الشعبي في الفرجة المسرحية. هذه الرؤية التقليدية أدت به إلى الاعتماد كلية على الاندماج والطرح الأخلاقي إضافة إلى تقسيم المسرحية إلى ثلاثة أجزاء والتعبير في آخر تحليل عن "ايديولوجية واحدة" غير أنه من الستينات

أساسا سيتولد وعي مسرحي جديد قائم على البحث عن الذات وتحقيق الشخصية المتميزة بتجاوز الشكل المستنسخ ، وذلك بعد أن ازداد الوعي بأهمية دور المسرح في الحياة الاجتماعية وإطلاع المبدعين الجزائريين على العديد من التجارب المسرحية العالمية والتأثر بالفكر الدرامي الجديد عن رواده الطائعين (بريشت/ ارتو...) بما أدى إلى ظهور محاولات تجديدية تدعو إلى الثورة على الخشبة الإيطالية وإخضاعها للتجارب الجديدة.

وإذا كنا نعتاد أدراج الفنان "ولد عبد الرحمان كاكي" في نطاق المسرح الشعبي، فإن إضافاته لا ينبغي التقليل من أهميتها بحيث يمكن اعتبارها إلا حد ما محاولات المتميزة في مسيرة المسرح الجزائري، تجلت أساسا في استلهامه للخرافة الشعبية والأساطير وتوظيفها في كثير من أعماله المسرحية (القراب والصالحين – كل واحد وحكمه –إبن كلبون- ديوان القراقوز...) إضافة إلى قدرته الإبداعية على استخدام الحلقة كشكل فني في الفرجة المسرحية.

لذلك يمكن القول إن الكتابة المسرحية لن تظهر –ولو نسبيا- إلا مع الفنان المرحوم عبد القادر علولة في انكبابه على صياغة شكل مسرحي متميز خاص وفق تصوره الخاص. بفضل ثقافته الفنية في مجال المسرح حيث ظهرت بوادر هذه الثقافة في تجربته الإبداعية وفي كتاباته للثلاثية –لقوال – لجواد –اللثام.

الفصل الرابع

دراسة تطبيقية ل "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"

و " الحوات والقصر"

للأديب " الطاهر وطار"

I- تمهيد

لقد أصبح تجسيد النص المسرحي قاصرا بالدرجة الأولى على تجسيد الكلمات صوتا وأداء ويجري تحريك الشخصيات حسب مقتضيات الحوار أو تنفيذ ملاحظات المؤلف, وغالبا ما كان يقوم به المؤلف نفسه كما في المسرح الإغريقي، كانت جماهير المسرح أيضا بسيطة ومتواضعة وراضية بأقل القليل من تلك الجهود المشتركة بين المؤلفين والممثلين. ولكن سرعان ما تغيرت الأوضاع واتسعت الرقعة المسرحية، ولم يعد التنفيذ قاصرا على المؤلف، بل تعداه إلى المنتج وإلى الفنان التشكيلي أحيانا، وإلى الممثل .

وقد تحولت عملية المسرحة في حالتنا هذه إلى ظاهرة الارتجال أو التأليف الفوري التي ما زلنا نعانيها في مسرحنا الجزائري وهي ظاهرة بعيدة كل البعد عن الارتجال المعروف في الكوميديا الإيطالية أو كوميديا الفن التي سادت إيطاليا ثم فرنسا فيما بين القرن الرابع عشر والقرن السادس عشر، فلقد كان الارتجال في هذا المسرح شكلا من أشكال التأليف ولم يكن إضافة على نص مسرحي كامل، بل أن الأمر تخطى الارتجال الفوري إلى تعديل النص مهما كانت قيمته الأدبية والدرامية، ومهما كانت قدرة كاتبه حتى ولو أدت هذه التعديلات إلى إفساد النص وتشويهه، حتى أن كثيرا من هذه التعديلات قد حولت النص إلى مونولوج، تحوطه وتتخلله بعض

العبارات من مجموعة من الممثلين، وكثيرا ما تكون هذه العبارات مجرد شعارات إيديولوجية لا أساس لها ولا تعبر عن بعد فني .

تقتضي الكتابة للمسرح الإلمام بطبيعة المسرح، إذا كان لا يكفي أن نصوغ قصة في صورة حوارية لتصبح مسرحية. فإذا كان الحوار هو السمة البارزة التي تميز النص المسرحي المكتوب عن القصة أو الرواية أو القصيدة الشعرية، ففرق كبير وعميق بين الحوارية الأدبية التي قد تسمي نفسها مسرحية بينما لا تحمل من ملامح المسرحية سوى الحوار الذي تستخدمه كإطار شكلي خارجي يمكن الاستغناء عنه، واستبداله بأشكال أخرى سردية، أو غنائية، أو خطابية دون أن يتأثر المعنى، وبين النص المسرحي الذي يستخدم الحوار الكلامي كعنصر ضمن عناصر أخرى في شفرة مسرحية مركبة، لا يكتمل بدونها ولا تستقيم بدونه.

إن الصورة الحوارية وحدها لا تبرر إطلاق صفة أو اصطلاح المسرحية على كل عمل أدبي يستخدمها لأن خصوصية الكتابة المسرحية تنبثق من طبيعة المسرح وخصوصيته، فالمسرح وسيلة اتصال فنية تنفرد بتعدد لغاتها واشتباك شفراتها، وسيلة لا تعتمد على الكلمة المنطوقة وحدها في تشكيل وإيصال رسالتها الفنية والفكرية، بل تخاطب العين بقدر ما تخاطب الأذن، وتوظف لغة الحركة والإيماءة، واللون والخط والإضاءة، والأنغام والأصوات والإيقاعات– أي كل عناصر العرض المسرحي المعروفة . وعلى هذا فالنص المسرحي المكتوب حوارا لا يكتسب صفة المسرحية عن حق إلا حين يحمل في طياته أبعاد العرض المسرحي الصوتية والبصرية– أي حين تقوم بنيته

على علاقات تفاعل حيوي بين الكلمة المكتوبة والمنظر المسرحي المفترض بكل عناصره. فإذا فشل الكاتب في خلق سياق التفاعل الحيوي هذا بين الكلمة ومحيطها الصوتي والبصري فالأرجح أن يفشل القارئ بدوره في قراءة نصه كمسرحية، قد يقرؤها كقصة أو رواية لكنها لا تتجسد عرضا مسرحيا على مسرح الخيال.

إن عملية المسرحة عمل شاق وعمل مشترك بين مجموعة من العاملين يسهمون في تأسيس العرض المسرحي وأن عملية مسرحة النصين اللذين بين أيدينا للقاص والروائي **"الطاهر وطار"** لم تكن لتتم دون بصمة الممثل **"محمد بن قطاف"** والمخرج **"زياني شريف عياد"** بالنسبة لنص (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) وكذا بصمة الممثل والمخرج والكاتب **"عمر فطموش"** بالنسبة لرواية (الحوات والقصر).

قبل الشروع في عملية التطبيق على النص الأدبي، سوف نقدم في أسطر موجزة تعريفا للأديب وبعض محطات حياته الإبداعية: **الطاهر وطار** أديب جزائري مرموق ولد عام **1936** وفي بيئة ريفية. التحق بمدرسة جمعية العلماء التي فتحت في 1950 فكان من ضمن تلاميذها النجباء. راسل مدارس في مصر فتعلم الصحافة والسينما، في مطلع الخمسينات. التحق بتونس في مغامرة شخصية في **1954** حيث درس قليلا في جامع الزيتونة. في **1956** انضم إلى جبهة التحرير الوطني وظل يعمل في صفوفها حتى 1984. تعرف عام **1955** على أدب جديد هو

أدب السرد الملحمي، فالتهم الروايات والقصص والمسرحيات العربية والعالمية المترجمه، فنشر القصص في جريدة الصباح وجريدة العمل وفي أسبوعية لواء البرلمان التونسي وأسبوعية النداء ومجلة الفكر التونسية. استهواه الفكر الماركسي فاعتنقه، وظل يخفيه عن جبهة التحرير الوطني، رغم أنه يكتب في إطاره.

- عمل في الصحافة التونسية: لواء البرلمان التونسي والنداء التي شارك في تأسيسها، وعمل في يومية الصباح، وتعلم فن الطباعة.
- أسس في 1962 أسبوعية الأحرار بمدينة قسنطينة وهي أول أسبوعية في الجزائر المستقلة.
- أسس في 1963 أسبوعية الجماهير بالجزائر العاصمة أوقفتها السلطة بدورها.
- في 1973 أسس أسبوعية الشعب الثقافي وهي تابعة **لجريدة الشعب**، أوقفتها السلطات في 1974 لأنه حاول أن يجعلها منبرا للمثقفين اليساريين .
- في 1990 أسس مجلتي التبيين والقصيدة (تصدران حتى اليوم).

مؤلفاته:

- المجموعات القصصية

1. دخان من قلبي تونس 1961 الجزائر 79 و 2005.

2. الطعنات الجزائر 1971 و 2005.

3. الشهداء يعودون هذا الأسبوع (العراق 1974 الجزائر 1984 و 2005).

- المسرحيات:

1. على الصفة الأخرى (جلة الفكر تونس أواخر الخمسينات).

2. الهارب (جلة الفكر تونس أواخر الخمسينات) الجزائر 1971 و 2005 .

- الروايـــــات:

1. اللاز (الجزائر 1974 بيروت 82 و 1977 الجزائر 1981 و 2005). ترجم.

2. الزلزال (بيروت 1974 الجزائر 81 و 2005). ترجم.

3. الحوات والقصر (الجزائر جريدة الشعب في 1974 وعلى حساب المؤلف في 1978 القاهرة 1987 و الجزائر 2005). ترجم.

4. عرس بغل (بيروت عدة طبعات بدءا من 1983القاهرة 1988 عكة ؟ والجزائر في 81 و2005). ترجم.

5. العشق والموت في الزمن الحراشي (بيروت 82 و 83 الجزائر 2005).

6. تجربة في العشق (بيروت _89 الجزائر 89 و 2005).

7. رمانة (الجزائر 71 و 81 ة2005).

8. الشمعة والدهاليز (الجزائر 1995 و 2005 القاهرة 1995 الأردن 1996 ألمانيا دار الجمل2001).

9. الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (الجزائر 1999 و 2005 المغرب 1999 ألمانيا دار الجمل ؟2001). ترجم.

10. الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (الجزائر جريدة الخبر وموفم 2005 القاهرة أخبار الأدب 2005 فلسطين المحتلة مجلة مشارف 2005) .

- الترجمات:

1. ترجمة ديوان للشاعر الفرنسي فرنسيس كومب بعنوان الربيع الأزرق APPENTIS DU PRINTEMPS الجزائر 1986؟

- **السيناريوهات:**

مساهمات في عدة سيناريوهات لأفلام جزائرية

- **التحويلات:**

1. حولت قصة نوة من مجموعة دخان من قلبي إلى فيلم من إنتاج التلفزة الجزائرية نال عدة جوائز.
2. حولت قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع إلى مسرحية نالت الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج.
3. مثلت مسرحية الهارب في كل من المغرب وتونس.

- **محمد بن قطاف** ممثل وكاتب مسرحي من مواليد 1939 بحسين داي الجزائر, مدير لمسرح الوطني الجزائري محافظ المهرجان الوطني للمسرح المحترف من أكثر الكتاب الجزائريين غزارة في التأليف، عدا أنه من أبرز الممثلين. نذكر مسرحياته: حسناء وحسان **1974**، وقف، جحا والناس، ويا ستار وارفع الستار، وعقد الجوهر **1984**، وجيلالي زين الهادات، الشهداء يعودون هذا الأسبوع والعيطة ـــ التي حصلت علي الجائزة الأولي في مهرجان قرطاج **1989** مسرحية فاطمة. غزارة الإنتاج في التأليف، تحديدا التأليف

المسرحي وعلاقته بهذا الشكل الفني مرتبطة أساسا بتجربته الطويلة علي الخشبة كممثل ومخرج مسرحي إضافة إلي رصيده ضمن المسرح الإذاعي.

- **عمر فطموش** فنان جزائري من مواليد **1955** بمدينة برج منايل الجزائرية مارس المسرح كهاو منذ فترة السبعينات، كتب العديد من الأعمال المسرحية في مرحلة الثورات الثلاث الزراعية والاقتصادية والثقافية بما يسمى بالمسرح الملتزم مثل : شكون قال سنة 1985 وحزام الغولة سنة 1988 –رجال يا حلالف مقتبسة عن مسرحية الخرتيت لأجين يونيسكو، مسرحية عويشة والحراز سنة 1991 ثم عالم البعوش ومسرحية المدرس ومسرحية النهر الحول عن رواية الأديب المرحوم رشيد ميموني ومسرحية الحوات والقصر آخر ما قدمه للمسرح بمناسبة سنة الثقافة العربية بالجزائر وهو يشرف على إدارة المسرح الجهوي بمدينة بجاية.

دراسة تطبيقية لعملية مسرحة قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع:

القصة عند الطاهر وطار تخضع لمنهج تأريخي للحدث حيث يعتمد على الماضي بنظرة الحاضر فهو يؤسس لموضوع القصة بفعل العودة من الماضي ومقارعته بما يمكن أن يحدث من ردة فعل في الوقت الحاضر، إذن ماذا عسى أن تكون قصة (الشهداء يعودون هذا الأسبوع)؟

إن الفكرة هاهنا ليست واقعية ولا حتى فكرة مثالية إنها رمزية والفكر الرمزي عند وطار محمول ببعد إيديولوجي يعالج موضوع الخيانة والانحراف عن المبادئ والمواقف المتخذة والمتفق عليها في مرحلة ماضية .

إن موضوع عودة الماضي لمحاكمة الحاضر موضوع قديم جديد عرف في الأدب العالمي والعربي منذ أسطورة أهل الكهف إلى غاية عودة المحارب المجهول، ماذا يعني وطار بقصته هذه وما هي الفكرة المقترحة من موضوع العودة المفترضة ؟ وما تأثير عودة الشهيد الإنسان؟ وهل وطار بقصته هاته يحدثنا عن الإنسان أو عن مواقف وأراء عامة لها اتجاه معين؟

موضوع القصة:

إن الحديث عن الموضوع أي بنية الأقصوصة يحيلنا مباشرة إلى تحليل هيكلها القصصي البنائي تحليلا مركزا ومتابعة أحداث القصة، والتي جاءت على شكل مشاهد حوارية، وتبدأ في **المشهد الأول** حين يتلقى سي العابد رسالة من الخارج جاهلا مصدرها يحمل البرقية وهو في حيرة من

أمره كونها تخبره بمقدم ابنه الشهيد غدا أو بعد غد يحاول سي العابد التحقق من أمر الرسالة ماضيا في دربه ذاكرا بينه وبين نفسه أن هذه العودة جاءت متأخرة، وسينجر عنها مشاكل كبيرة وعويصة ثم يليه **المشهد الثاني** يلج عمي العبد إحدى حانات سي قدور والتي لم يدخلها منذ سنة أربعين حين طلبه القائد ليسلبه حصانه الوحيد ليرسله إلى الحرب، ثم يطلب منه أن يقص عليه استشهاد ابنه مصطفى الذي شهد آخر لحظة من حياته، لكن سي قدور حاول أن يتهرب لما في تلك الحكاية من حرج وإحراج، غير أن العابد ألح عليه في ذالك، وبعد ما ينتهي سي قدور من سرد الحكاية يتظاهر العابد بتصديقه ثم جزم له أن ابنه مصطفى وقف على رأسه هذا الصباح، وصرح لأبيه بنجاته بأعجوبة من اللغم، وبعد مغادرة الحانة وصاحبه سي قدور يلاقي شيخ بلدية القرية سي عبد الحميد ومدير مدرستها والذي يمتعض استعاضا شديدا بمجرد سماعه اسم مصطفى الذي كان قد اغتال أباه أيام الثورة، بينما يحدق عمي العابد على رد فعل عبد الحميد البارد الذي يقول عنه " **ابن الخائن، سكان القرية كلهم يعرفون ذالك، لكنهم انتخبوه، انتخبوه بالإجماع، أنا بدوري صوت لفائدته**"[1]

المشهد الرابع وبينما العابد منحدرا في الشارع حياه منسق قسمة الحزب سي المانع الذي كان قد وشى بالشهيد المنتظر عودته إلى الاستعمار حيث نصب له كمين في دار المنسق الحالي للقسمة، لكن مصطفى كشف الخديعة بصورة أخرى، ويبعث برسالة إلى المانع يعده بالاستقلال

[1]– الطاهر وطار –الشهداء يعودون هذا الأسبوع –المؤسسة الوطنية للكتاب عام 1984 ص 160

إن عاجلا أو آجلا، لكن الشهيد يموت بعد شهر من هذه الحادثة وفي صدره سر خيانة منسق القسمة الراهن، غير أن سي المانع يعتذر للعابد بالانصراف على أن لديه اجتماعا مهما مع منسق الاتحادية، بيد أن العابد يأبى إلا أن يحدد موقفه من عودة شهداء القرية، فيطمأن في حالة ما إذا عادوا باطلاعهم على كل منجزات الاستقلال ثم يقدم لهم الانخراط في الحزب، وبعد تجريبهم في القاعدة كمشتركين يرقيهم إلى مناضلين.

المشهد الخامس لا يكاد يفترق مع منسق القسمة حتى يصادف منسق قدماء المجاهدين الذي ارتبك وانتابته الشكوك من خلال حديث العابد عن عودة ابنه الشهيد، وأن قدور منسق قـــدماء المجاهدين ربما لم يدفن الشهيد مصطفى كما ادعى، لكن المنسق لا يلبث أن تعود إليه الطمأنينـــة ويسترجع أنفاس حيث يعتبر أن سي العابد فقد عقله وغدا يخرف فيجاريه في كلامـــه قـــائلا "إن تمكنت من الاتصال به – أي مصطفى –انصحه بعدم العودة إلى القرية، أرض الله فسيحة "[1]

المشهد السادس: يترك سي العابد منسق قدماء المجاهدين وهو يردد في نفسه كلام المنسق حتى يقابله رئيس وحدة الدرك الذي يفاجئه هو بدوره واعتبره مريض أو أصابه مكروه الأمر الذي ترك انطباعا لدى العابد بالمرارة والحسرة لأن الضابط رأى في عودة بعض من يعرف ماضيه مـــشكلة، فهو استسلم للعدو في أوج المعركة تاركا أصحابه المقاتلين بدون تغطية المهمة التي كان مكلفا بها.

[1]– الطاهر وطار –الشهداء يعودون هذا الأسبوع –المؤسسة الوطنية للكتاب عام 1984 ص 170.

المشهد السابع: لا يترك سي العابد الضابط الدركي حتى يلتقـــي بقـــابض الخزينـــة الـــذي سيستفيض له في كيفية استرداد الأموال التي منحت لذوي الحقوق إلى الخزينة، وكيفية إســـقاطها عنهم بتقديم تقارير صريحة وواضحة، ويفهم العابد أن عودتهم ترح مشكلة قانونية، ولكن سيبقى لهم الحق كقدماء مجاهدين وليسوا كشهداء.

المشهد الثامن: تضايق الشيخ العابد من كلام المتصرف بالخزينة وواصل طريقه ليجد مسئول الفرع النقابي صديقه في الكفاح والنضال والسجن والتعذيب حيث يشكو له من تصرف مسئول القسمة الذي قرر إبعاده من الحزب والنقابة، وبعد استفساره عن رأيه في عودة الشهداء لم يجبه و لم يعبر عن رأيه بصراحة مكتفيا القول بأن عودتهم تساهم في ارتفاع عدد السكان، وتراكم المشاكل الاجتماعية لكنه فضل الاحتفاظ برأيه لنفسه لأن الأمور متداخلة ومختلطة يصعب اتخاذ موقف ارتجالي كهذا.

"**المشهد التاسع:** يبدو أن سي العابد لم يقتنع تمام الاقتناع **برأي** وموقف هذا المناضل الثوري الوحيد المخلص ممن التق بهم حتى الآن في طريقه، وربما لم يقتنع به لما يعرف عن إيديولوجيته، بدليل أنه يناديه الكومينيست أي الشيوعي.

المشهد العاشر: ما كاد يصل مفترق الطرق حتى يخاطبه ابنه الذي ضل يبحث عنه، فطرح عليه الأسئلة نفسها التي طرح على كل من اتقى بهم منذ الصباح، فيجيبه الابن "ماذا تقول أنت يا أبي ؟ "فصرخ الأب في وجهه"اغرب عن وجهي، الذنب ليس ذنبك، إنه ذنبي أنا، ذنبنا جميعا"[1].

المشهد الحادي عشر: لم يبق له بعد سمعه من ابنه وما جرى بينهما غير الاتجاه صوب المسجد لينتظر الإمام ويحدثه في هذا الشأن بعد صلاة العصر، ثم استفتائه في معضلة تزويج امرأة الشهيد الذي سيعود هذا الأسبوع لأخيه الأصغر الذي أنجب منها أربعة أطفال، فيكفر الإمام الشيخ العابد ويعتبر ما وقع حراما منكرا وكفرا وزنى، لأنه زوجها إياه من غير أن تكون مطلقة تطليقا صريحا من زوجها الأصلي الذي لا يعتبر ميتا بل هو حي عند ربه يرزق بصريح الآية...ثم يطرده من المسجد.

وقبل نهاية الأقصوصة تتطور الأحداث لتصل إلى مرحلة انعقاد جلسة برئاسة منسق القسمة الذي بذل جهدا معتبرا في سعيه لجمع مكتب التنسيق البلدي الموسع لمحاكمة الشيخ العابد بتهمة التشويش والتحريض بدعوى الادعاء من أن سبب عودة الشهداء في ظرف قريب من الآخرة هو إصلاح الأمور التي يزعم العابد أن المسئولين عجزوا عن إصلاحها، أو هم السبب في إفسادها...

1- الطاهر وطار –الشهداء يعودون هذا الأسبوع –ص 160.

وكلام العابد لا يعني أن عصيانا مسلحا يشترك فيه مليون ونصف من خيرة أبناء الأمة قد يقلب الأوضاع رأسا على عقب، إلى غير ذالك من الاتهامات الملفقة التي لا تصعب على محترفي السياسة، ولكن تنقص هذه الاتهامات الدلائل المادية اللازمة، ما عدا تلك الرسالة التي وصلت إلى الشيخ العابد من الخارج، والتي تكلف الضابط الدركي باستدعاء صاحبها للتحقيق في محتواها، ولكنه لما خرج من المكتب رأى جمعا ضخما من الناس يحيط بجثة هامدة على سكة القطار، إنه الشيخ العابد انتحر وهو يلوح برسالته التي ظلت مجهولة من بداية القصة حتى نهايتها ما كلام الضابط الذي يوحي بأنها فعلا تحمل سرا أراد القاص أن يترك النهاية مفتوحة على جميع التكهنات حين قال "إنها فعلا... سبحان الله العالي العظيم "[1].

هذا ما ورد من أحداث في موضوع قصة الطاهر وطار وسوف نورد كيف تعامل المسرحي بن قطاف مع النص القصصي حيث ركب موضوع مسرحيته بطريقة استعراضية باستخدام أسلوب الحلقة والقوال وأضاف شخصية جديدة يقول المخرج "شريف زياني عياد" أنها تمثل الرابط بين الأحداث وقد أستلهم بن قطاف أبعادها من شخصية ""عرفية" لمسرحية (ألف مرحى لمومس)* للأديب الراحل "محمد ديب"، وبما أن الحديث عن ماضي الثورة الجزائرية وارد في النصين تحول وجود شخصية عرفية في مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) إلى إضافة نوعية نسقت بين

1– الطاهر وطار –الشهداء يعودون هذا الأسبوع –ص 193.

* مسرحية ألف مرحى لمومس للأديب محمد ديب كتبها سنة 1980.

المشاهد المتتالية التي حركة أحاث المسرحية ولكن لم تؤثر في روح الحكاية، وكانت جل تدخلاتها عبارة عن مقاطع غنائية تصنع أجواء العرض المسرحي وتساعد على تنظيم الفضاء المسرحي حتى تتغير المشاهد وتصنع نوعا من التناغم في عملية السرد التي وبالرغم من القصة جاءت في مجملها عبارة عن حوار بين الشيخ العابد وبقية شخصيات القرية إلى أن هذا الحوار لم يف الغرض الدرامي و لم تكن له تلك القوة التصادمية التي تؤجج الصراع فكان في غالبيته حوارا في شكل تساءل أو أسئلة مباشرة ولكن ردود أفعال الشخصيات لم تكن تغير في مسار الأحداث وكأن بن قطاف لم يستطع هو أيضا مواجهة الحقيقة ويعبر من خلال الشخصيات عن فكر حر يظهر الخلاف والاختلاف في وجهات النظر وبالتالي يتمرد عن المنطق السائد في تلك الحقبة أي النظرة الواحدة والحزب الواحد والإيديولوجية الواحدة مع العلم القصة كتبت في نهاية الستينات ونشرت سنة 1974 ويقوم بمسرحتها "بن قطاف" بمساعدة المخرج "شريف زياني عياد" سنة 1987 السنة التي شهدت إرهاصات التحول السياسي المتمثل في نشاط الحركات السياسية التي كانت تنشط في السرية والتي ساهمت في تحضير ما يسمى بانتفاضة أكتوبر 1988. المسرحية في طرحها لموضوع عودة الشهداء تحاول رصد أحوال المجتمع وتنتقد الأوضاع السيئة التي سادت المجتمع جراء سوء التسيير والتدبير وتكشف من يقف وراء هذا التردي، هؤلاء الذين خانوا الأمانة التي وضعها الشهداء في أعناقهم، لم يحافظوا على البلاد و لم يهتموا بخدمة العباد، وتحاول المسرحية بالصيغة نفسها التي وردت في القصة تعرية شخصيات رسمية ومسئولة في القرية بطريقة توصيفيه تقابل

الحاضر بالماضي كاشفة لأسرار قد لا يعرفها العام والخاص ولكن دائما في إطار المنطق الواحد الذي يكرس الاتهام بدون دفاع والكل خائن والكل مرتد.

الحـــــوار:

سوف نلاحظ أن كل لقاءات الشيخ العابد مع مسئولي القرية إلا ونسجل اتهام وتخوين قد نتقبل هذا في حال القصة أو الرواية، لكن في العمل المسرحي الأمر يختلف فلا نكتفي بتقديم الشخصيات ورأي الكاتب حولها بل تعرض الشخصية ونحن نتعرف عليها من خلال الحوار الدرامي الذي يظهر المواقف المجابهة والمتصادمة والتي تعبر عن الرأي والرأي الآخر وهذا ما لم تقدمه المسرحية بدليل أن الشيخ العابد يرد على رد فعل شيخ بلدية القرية البارد على سؤاله منصرفا وهو يتمتم"**ابن الخائن، سكان القرية كلهم يعرفون ذالك، لكنهم انتخبوه بالإجماع، أنا ثاني فوطيت عليه**"[1]. فبقيت صيغة الحوار نفسها لم تتغير عما كانت عليه في سياق القصة أي خطاب موجه خالي من خصوصية الحوار الدرامي الخاص بالعرض المسرحي، خطاب لا يعبر عن منطق شخصي مستقل لا يجسد إحساس ومشاعر الشخصية، بل مجرد مواقف تسير في اتجاه واحد تعبر عن وجهة نظر الكاتب بأصوات الشخصيات المتعددة.

الشخصيات:

---

[1]– مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع – محمد بن قطاف –المشهد الثالث سنة **1987**.

تختلف الشخصية المسرحية عن نظيرتها في الرواية أو القصة اختلافا كبيرا، فهي تتميز بأبعادها الفيزولوجية والنفسية والاجتماعية، فهي شخصية درامية مؤثرة 'لأنها مورطة في فعل، من شأنه تحريك انفعالات المشاهد، وخياله، ووضعه في حالة الاهتمام".[1] وهي مرسومة بشكل يسمح للمتلقي التعرف عليها من خلال تقمص وأداء الممثل لها فنحن نتعرف على الشخصية من جانب السن ومعالم الجسم، من طول قامة ولون بشرة وطبيعة الصوت وغيرها من ما يمثله البعد الفيزيولوجي ومزاجها وطبعها المنبسط أو المنطوي وسرعة بديهيتها وحدة ذكائها ورقة أحاسيسها ومشاعرها وكل ما يمثله البعد النفسي وكذالك بالنسبة للبعد الاجتماعي الذي يوضح لنا المستوى المعيشي والانتماء الطبقي { غني – فقير – متوسط} وثقافة الشخصية ومستواها التعليمي، كل هذه الخصائص ترسم معالم الشخصية المسرحية وتجعلنا نتبناها في العمل المسرحي ونتجاوب معها ونهتم بأفعالها وردودها دون وسائط ودون توجيه الكاتب، أما شخصيات الشهداء يعودون هذا الأسبوع فهي شخصيات نمطية قدمت لنا في مجملها من زاوية واحدة أو بعد واحد، وهو البعد الفيزيولوجي الذي يظهر لنا شخصيات مخضرمة عايشت مرحلة حرب التحرير الجزائرية، ومرحلة ما بعد الاستقلال، ماعدا ابن الشيخ العابد، وحتى شخصية القوال في المسرحية المتمثلة في "عرفية" الشخصية الدخيلة على نص القصة، هي في حقيقة الأمر شخصية من الماضي وعايشت المرحلتين، وكما هو معلوم أن التجارب المسرحية في الجزائر اتخذت أشكالا متعددة غلبت عليها استلهام

1– إبراهيم حمادة –هوامش في الدراما والنقد–مكتبة الأسرة 1999 .

التراث الشعبي والممارسات المسرحية الشعبية التي عرفت بأداء المداح والقوال في الحلقة الشعبية الظاهرة التي حاول العديد من رجالات المسرح الاستفادة من أشكالها وتجريبها على خشبة المسرح ويحاول بن قطاف بدوره استخدام القوال الشخصية المحورية في عملية المسرحة التي قام بأدائها في العرض المسرحي، فشخصية العابد أبو الشهيد هي التي تحرك أحداث المسرحية منذ البداية حتى النهاية، وكأنها البطل في المسرح التقليدي، إلا أن رسم الشخصية بدا غير مكتمل وأضحى مجرد صوت ينطق بكلام نمطي غير مؤسس يفتقد إلى المصداقية والموضوعية، شخصية الشيخ العابد لا تخضع لقانون التأثير والتأثر الموجودة في المسرح الدرامي فهي تقدم إلينا كأمر واقع لا تتحول ولا تنمو ولا تتطور ولا وجود لتتناقض في مواقفها، وعلينا أن نسلم بذالك. أما بقية الشخصيات، ما يسمى بالشخصيات الثانوية جاءت كلها مدعمة لفعل الشخصية المحورية "الشيخ عابد" ولكن لا تكشف عن معالم الشخصية من خلال رد الفعل وإنما تلقي أحكاما مسبقة التي تعبر في حقيقة الأمر عن مواقف الكاتب، فشيخ البلدية ومدير مدرسة القرية "عبد الحميد" لا ذنب له إلا كونه ابن خائن حسب عزم "العابد"، وهذا معطى قد يقبل في حال القصة أما في المسرحية فعلينا أن نتحقق من ذالك داخل العرض وأمام الجمهور ونكتشف الحقائق من خلال الحوار وليس السرد، وكذالك بالنسبة لشخصية منسق قسمة الحزب "سي المانع" الذي يقول عنه أنه وشى بالشهيد المنتظر، والضابط الدركي الذي يعتبره استسلم للعدو تاركا أصحابه بدون تغطية المهمة التي كان مكلفا بها وشخصية أمين قدماء المجاهدين وإمام المسجد كل هذه الشخصيات تقدم لنا في المسرحية

كأنها عصابة متهمة بارتكاب جرائم وهي أمام محاكمة شعبية ومندوب المحكمة هو شخصية الشيخ العابد ويظهر هذا جليا في كيفية تصميم الديكور الذي ينسحب إلى داخل القاعة وسط الجمهور وكأن بن قطاف يوحي من خلال ذالك أن شخصية أبو الشهيد "العابد "هو الضمير الجمعي هو ممثل الشعب، وأنه هو المتحدث باسمه ولسان حاله، هذا النوع من الأعمال عرفه المسرح العالمي في أعمال المسرحي الألماني "أرفين بسكاتور" مبدع فكرة المسرح السياسي للطبقة العاملة والذي تأثر به في ما بعد المسرحي الشهير "برتولد بريشت" صاحب نظرية المسرح الملحمي لكن منطق الكتابة المسرحية منطق تعددي وحضور شخصيات قائمة بذاتها على خشبة المسرح أمرا ضروريا فهي ليست مجرد أصوات ناطقة لمواقف وأراء الكاتب الأمر الذي يؤثر بطبيعة الحال سلبا على قوة الصراع الذي يعتبر جوهر العمل الدرامي .

الصراع في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع:

يعتبر الصراع أساس العملية المسرحية فهو نتاج المواقف المتباينة التي يطرحها الموضوع وتحركها الأحداث ويعبر عنه حوار الشخصيات من خلال الوضعيات التصادمية التي هي حصيلة الفعل ورد الفعل، هذا البناء يشكل في الأساس معمار المسرحية والذي يميزها عن الأجناس الفنية الأخرى، ونجاح أي عمل مسرحي يتوقف على حضور وقوة الصراع فيه، وعندما نحاول الكشف عن عنصر الصراع في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، نلاحظ أن لا وجود للموقف

الآخر الذي يؤجج الصراع فالخطاب الموجه والشخصيات النمطية التي تعبر عن رأي واحد لا تسمح بوجود وضعيات تصادمية مختلفة في الاتجاه والمنطلق وبالتالي أفعال الشيخ العابد مع جميع الشخصيات الفاعلة في القرية ليست تصادمية بالمعنى الحقيقي ولا تتطلب مجابهة بالأفكار والحجج والبراهين بل هي مجرد أراء في شكل تساؤلات واستفسارات مثل:

"العابد": واش رأيك في رجوعهم؟

قابض الخزينة: شكون يرجعوا ؟

العـــــابـــد: واش رايك إذا رجعوا الشهجاء كلهم ؟

قابض الخزينة: هناك قوانين تصدر لاسترداد الأموال التي منحت لذوي الحقوق إلى الخزينة وتتقدم تقارير صريحة وواضحة.

العـــــابـــد: واش تكون وضعيتهم يا سي...

قابض الخزينة: عودة الشهداء تطرح مشكلة قانونية، لكن سيبقى لهم الحق كقدماء مجاهدين وليسوا كشهداء، مع العلم أن اللجنة الوطنية التي تمنح الشهادات البلدية عن الماضي الثوري قد أنهت أعمالها"[1].

1– مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع – المشهد السابع.

وهكذا تسير أحداث المسرحية في شكل خطاب سردي موجه بين كل الشخصيات بدون مفاجآت أو تحولات طارئة فيغيب عنصر التشويق وتخف وتيرة الفعل الدرامي وتتحول المواقف الجادة إلى نوع من التهكم المضحك الذي يشوه المعنى ويفقد التسلسل المنطقي للأحداث انتظامه ويبقى المتلقي ينتظر من سوف يأتي دوره في ملاقاة الشيخ العابد وينقلب مفعول مضمون المسرحية من قضية رد الاعتبار للشهيد ولأبي الشهيد إلى قضية التجاوز في الاتهام والتخوين لأن بالطرح الذي تقدمه المسرحية تصبح الحقيقة حكرا لطرف على طرف فتغيب الموضوعية وتغيب معا المصداقية، وهكذا تفتقد المسرحية لشرعيتها الفنية وتتحول إلى خطاب إيديولوجي مباشر.

الزمـــن:

من بين العناصر الأساسية في بنية النص المسرحي يلعب عنصر الزمن دورا رئيسيا بحيث يؤسس لبداية لا تسبقها بداية وينتهي بنهاية ليست بعدها نهاية حتى يستطيع الكاتب المسرحي محاصرة موضوع مسرحيته بتنظيم أحداثها ونسج حبكتها والتوفيق بين الزمن الفني للمسرحية وهو الزمن التاريخي للنص القصصي وبين الزمن الفيزيائي الذي تتحكم فيه قوانين العرض والذي يمثل ساعة ونصف إلى ساعتين في أكبر تقدير. إن كل ما نعرفه عن زمن قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنها كتبت ما بعد الاستقلال ببضع سنين فقط، فالشيخ العابد حين يقول: **"أقسم بالله**

العلي العظيم : أن خيال ابني لم يفارق عيني قط منذ سبع سنوات "[1] ثم قوله: **"ابني أتى بحقه مضاعفا، البلاد استقلت، وها أنا أتقاضى منذ سبع سنوات مبلغا كل ثلاثة أشهر ما كنت أحلم به قط."**[2] وهكذا بعملية حسابية بسيطة نستطيع أن نقيم زمن الكتابة حدث في سنة تسع وستين وتسع مئة وألف، وأن ابنه الذي ظل أبوه يستحضره منذ الصفحة الثانية لقي الشهادة قبيل الاستقلال بقليل فقط لأن خيال ابنه مصطفى لم يفارق خياله منذ سبع سنين، وها هو ذا يتقاضى منذ سبع سنين مبلغا كل ثلاثة أشهر. إن الفترة المغطاة على مساحة القصة فترة قصيرة جدا مقارنة بديمومتها، وها يحيلنا إلى "ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل".[3] فإننا نقف على سرعة السرد المحملة في بضع ساعات فقط من يوم واحد، فمن وجهة نظر التاريخ في النص أنه يبتدئ في منتصف النهار أو بعده وينتهي بين العصر والمغرب. هذه الفترة بالرغم من قصرها واختلال تكافئها فإنها انسجمت نوعا ما مع الأحداث المبنية، فهو يوم عمل، وأن المسئولين المحليين الذين يشغلون حيزا زمنيا غير عاطلين ونشعر ونحن نتابع زمن

1- مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع – ص125.

2- مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع – ص 153.

3- سمير المرزوقي وجميل شاكر – مدخل إلى نظرية القصة – ديوان المطبوعات (الجزائر)– الدار التونسية للنشر– د ت–.ص155

السرد كأنه يتضاءل من ساعات إلى دقائق، والنقاط التي قد تعترضنا بين جملة أو كلمة وأخرى لا تشير إلى توقف زمني بقدر ما تفسح المجال للراوي أمام ما هو مقبل على سرده لنل متسلسلا ، كما أن زمن الفعل المسرحي المحمول في ذاكرة الشيخ عابد بطل المسرحية أو راوي القصة في الشهداء يعودون هذا الأسبوع عملي متحرك في تنامي مستمر من أول مشهد إلى آخره، فالبطل لا يكاد هذا الشخص إلا ليلاقي الآخر ليطرح عليه السؤال نفسه ملحا عليه برد الجواب في يقظة متناهية رغم تعبه وجموح خياله، فهو ظل يتابع الأحداث باهتمام تام كأنه مخبر أمني وبطريقة سردية دون أن يتسامح مع حدث ليسلبه حق الحدث الموالي، وأن الزمن يدور في فلك المشاهد الأحد عشر بحرية مطلقة ويظهر هذا جليا في نص المسرحية الذي تتخلله مقاطع غنائية تؤديها الجوقة بقيادة شخصية القوال "عرفية "المستعارة من مسرحية "الأديب محمد ديب" (ألف مرحى لومس) وهي الشخصية الرديف لشخص عمي عابد حيث تقوم هي برثاء الذين غابوا في مستهل المقطع الذي يقول : " هما غابوا –غابوا- غابوا" وهو يأمل ومتيقن من عودتهم، واللافت للنظر أن الأمر الذي سهل عمليا مسرحة القصة هي السرعة المميزة لسير الأحداث بحيث لم يجد المسرحي بن قطاف أي صعوبة في تسيير الأحداث بإيقاع منتظم وبالوتيرة المطلوبة في التشكيل الحركي الذي يتطلبه العرض. إن سرعة الأحداث كانت لا بد من إتباعها لتعويض تلك الوقفة الطويلة ، التي يفرضها النص القصصي من سرد ووصف وحتى في شكل المضمون هناك تعبير عن السرعة بشكل فائق التقدير، فنجد الحوار مشحون بدلالة السرعة مثل:

- "مشغول عندي اجتماع... دقيقة واحدة لا غير... كلمة واحدة ."[1]

-"أردت أن أسأله إلا أنه كان مستعجلا."[2]

-عفوك يا الشيخ العابد، عندي مسألة عاجلة... لكن أريدك في كلمتين لا غير... تفضل ولو أني مستعجل"[3].

-شيخ البلدية عدوي اللدود وعلاقتنا مقطوعة منذ ستة أشهر، لكن المسألة، جد عاجلة"[4].

وتوظيف الزمن في العمل المسرحي عملية بالغة الدقة حيث يعتني الكاتب المسرحي بإدارة زمن العرض وتسجيل وضبط زمن كل مشهد من مشاهد المسرحية وبالفعل استطاع بن قطاف أن يوازن بين زمن المشاهد وبين تسلسل الأحداث محافظا بذالك على إيقاع متصاعد يضفي حيوية وجمالية للعرض الفني.

1- سمير المرزوقي وجميل شاكر – مدخل إلى نظرية القصة – ص 161.

2- المرجع نفسه- ص 165.

3- المصدر نفسه- ص 170.

4- المصدر نفسه- ص 185.

المكـــــان:

يتعدد المكان في قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع بتعدد مشاهد الحكاية إلا أن عملية المسرحة تحاول اختزال الأماكن حتى يتسنى للكاتب المسرحي حصر أحداث المسرحية في مكان واحد قصد الحفاظ على التركيز الدرامي وتستند نظرية وحدة المكان إلى ما جاء في كتاب فن الشعر لأرسطو في ما يخص الوحدات الثلاث (الموضوع-المكان- الزمان) وكما هو الشأن بالنسبة لتعدد الزمن كذالك الحال بالنسبة للمكان فهناك المكان الموضوعي (الفيزيائي) للحكاية، والزمن الفني المتمثل في ساحة العرض أو خشبة المسرح .

فالمكان الموضوعي (الفيزيائي) في قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع التي بين أيدينا متعدد بتعدد أحداث القصة التي تدور وقائعها داخل قرية جزائرية إبان الاستعمار، فالشيخ العابد يتنقل بين أزقة القرية منطلقا من أمام مركز البريد حيث يتلقى الرسالة اللغز ويجلس تحت ظل شجرة ثم يتجه نحو الحانة ويمر بمقرات الحزب وقدماء المجاهدين والمسجد والدرك الوطني وفي الأخير ينتهي عند السكة الحديدية. مع أن الكاتب لم يفصح عن اسم القرية، أي أنها كانت افتراضية غير واقعية، لكنه أمكننا القبض على الفضاء المكاني الأصلي، الذي جرت فيه الوقائع وهو المتمثل في الجزائر . ويعدّ عدم الإفصاح عن المكان أمرا مقصودا عند القاص "الطاهر وطار" بحيث يحيل المتلقي على شمولية القضية المطروحة وأن الموضوع ليس محدود في قرية بعينها وإنما هي أحداث وقعت أو يمكن

أن تقع في كل قرى الجزائر لذا لم يذكر اسم المكان الأصلي ولا حتى على لسان الشخصيات, أما كيف وظف الفنان بن قطاف عنصر المكان في المسرحية فهو بطبيعة الحال قد التزم بما يسمى بمبدأ وحدة المكان وذالك لأسباب عملية أحيانا وبسب سلطة القواعد الجمالية والفنية التي يتطلبها العرض المسرحي أحيانا أخرى، ويقوم مبدأ وحدة المكان على فكرة حصر الأحداث المسرحية في مكان واحد وهو أمر بالغ الأهمية في الأثر العاطفي للعمل وهكذا، وفق هذا المبدأ لا ير المتلقي

من أحداث قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع إلا ما يدور في هذا المكان المفتوح الذي يتوسطه ديكور إيحائي رمزي متمثلا في بناية ضخمة تجسد مقام الشهيد كخلفية تعبر عن مكانة الشهداء وكيف يخلدون في قرية الشيخ العابد، وقد ساعدت الصيغة المبتكرة التي استند إليها كاتب النص التمثيلي طريقة المداح والقوال في التعاطي مع الفضاء المفتوح والمساحة الخالية الشبيهة بالطريقة التي استحدثها "بريخت" في مسرحه الملحمي في توظيف المساحة المسرحية لتصوير أماكن واقعية أو خيالية "لأنه يؤمن بأن الوسيلة الوحيدة لرؤية احد عناصر الواقع رؤية دقيقة تتمثل في نزعه من سياقه المألوف أو بيئته الاعتيادية وطرحه في سياق جديد أو بيئة غريبة – كالمسرح مثلا"[1]. وبما أن خصوصية العمل المسرحي تتطلب رؤية فنية شاملة للعرض تتضمن هندسة وبناء التشكيل الحركي الذي يؤثر في كل الأحوال على جغرافية المكان وتوزيع الفضاء بالتناسق مع تسلسل الأحداث فحاول الفنان بن قطاف ربط قاعة المتفرجين بخشبة المسرح عبر منصة تمثل

1– جوليان هلتون–– نظرية العرض المسرحي– ترجمة د/ فهاد صليحة– هلا للنشر والتوزيع– ص144.

جسرا يوصل المرسل بالمتلقي وهذا يمثل إحدى تقنيات المسرح الملحمي البريختي التي تهدف إلى كسر الجدار الرابع وكسر عملية الإيهام التي تحدث في العرض المسرحية التقليدية هذا من جانب ومن جانب آخر يقول بن قطاف أن ممثل شخصية الشيخ العابد يتحرك في فضاء وسط الجمهور المشاهد للتعبير عن العمق الشعبي للشخصية وأن الشيخ العابد قد يمثل الذين فقدوا ذويهم شهداء في حرب التحرير الجزائرية.

توظيف اللغة في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع

اللغة هي وسيلة اتصال ونظام علامات صوتية، والإنسان حينما ينطق بكلمات، فإنه يفعل ذالك للتعبير عن نفسه، لينقل آرائه وأحاسيسه التي تختلج في صدره إلى الخارج، كما نجد للتعبير صورة أخرى قد يعبر بها الإنسان دون كلمات، كالرقص وهز الرأس أو تحريك اليدين إلى آخره من الإيماءات وتعبير الوجه المتنوع. الحديث عن لغة المسرحية أمر بالغ الأهمية على أساس أن موضع المسرحية اجتماعي واقعي يتطلب لغة واقية قريبة من إحساس المتلقي ومعبرة عنه لأن على لغة المسرح في التعبير عن الأشياء المادية والروحية الملموسة والمجردة الضرورية والكمالية هي تبدو المظهر المادي لكل المقومات المسرحية وغايتها، وبها تتحقق الصلة بين المسرح والجمهور عن طريق تراسل المدركات المصورة التي تصدر عن نفسية الشخصيات في المواقف فتكتسب الشخصية أبعادها، وتنسجم الفكرة وتنقل الصورة الحيوية. ولتحقيق هذا الغرض يحاول كتاب المسرح في

الجزائر ومنهم كاتبنا الفنان بن قطاف أن يستعملوا لغة الحياة اليومية "اللغة العامية" كوسيلة للتواصل مع الجمهور، لقد تبين لنا أن لغة مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع كانت في معظمها عامية، عكس تماما عن ما كانت عليه لغة القصة لقد وظف بن قطاف لغة تجمع بين العامية والفصحى ليقدم لنا لغة ثالثة ترضي كل من المثقف والفرد العادي وذالك ما وجدنا في لغة شخصيات المسرحية بمختلف مستوياتها أو أرائها لاسيما لغة السارد بطبيعة الحال، المتمثلة في شخصية القوال، وقد تخللت اللغة الفصحى ربوع المسرحية, وهي التي وردت على لسان الشخصيات الرسمية، أي الشخصيات التي لتمثل الأجهزة الحكومية مثل "أمين القسمة" و"إمام المسجد" والدركي...

وكان في توظيف العامية إضفاء مسحة واقعية تعكس واقع الفرد من جهة، والمجتمع من جهة أخرى وهذا نظرا إلى الظرف الاستعماري بخاصة، إذ أنه أغاص الكثير في وحل الجهل والأمية، وهذا ما عبرت عنه شخصية "الشيخ العابد" التي كانت تمثل الشرائح الشعبية الواسعة مثل ما جرى في الحوار التالي: «تصور أن برية توصلك اليوم تقول راهم راجعين غدوا وإلا بعد غدوا؟

المسعي: "بالطبع نفرح ونقيم لعراس".

الشيخ العابد : "فكر مليح"...

المسعي: "في الحقيقة رجوعهم جاء متأخرا، هذا العودة تترتب عنها مشاكل... مشاكل كبيرة وصعيبة. وكان جاءت في الأعوام الأولى لكانت معقولة، أما الآن بعد كل هذا السنين، المسألة تتطلب تفكير كبير كيما قلت"[1]

"**الشيخ العابد:** "قول لي يا ولدي، واش تقول أنت إذا رجعوا الشهداء"؟

الابن: "واش راك تقول يا أبويا"؟؟؟

"**الشيخ العابد:** "اذهب علي درق وجهك علي، الذنب ماهوش ذنبكم ذنبنا احنا، ذنبنا جميع..."[2]

لهذا كان توظيف العامية تبعا لمقتضى مستوى الشخصيات الثقافي، والذي يعكس عن كثب الواقع الاجتماعي على وجه الخصوص، أما لغة القصة فأول ما يثير انتباهنا أنها وردت كلها فصحى وعلى لسان جميع شخصياتها باختلاف مستوياتها الثقافية والاجتماعية.

إن التشكيل البصري والصوتي الدال الذي يطرح نفسه على خيال المتلقي في نص مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع يفصح عن براعة الكاتب في استخدام لغة المسرح الخالصة وهي براعة قلما نجدها في التجارب المسرحية الجزائرية ومن المؤكد أن تجربة بن قطاف كممثل قد أفادته

1– المسرحية – المشهد الثاني .

2– المسرحية – المشهد العاشر.

في هذا العمل، حيث قدم تصور لأزمة اجتماعية خانقة واكبت واقع اجتماعي متميز مرحلة عاشتها الجزائر نهاية الثمانينات، اتضح أن هناك سوء تسيير وخلل في إدارة دواليب الحكم وجاء اختيار بن قطاف لمسرحية عودة الشهيد كنوع من محاكمة شعبية لنظام الحكم، بطريقة فنية ميزت رؤية الفنان حين أعاد صياغة القصة مسرحيا، وجاء العمل المسرحي الفني أكثر جرأة بحيث عملية التشخيص تقرب أحداث القصة ومضمونها بطريقة أكثر واقعية وتسمح للمتلقي بالتجاوب مع العمل المسرحي ولعب دور المشارك الإيجابي في العملية الفنية أكثر مما كان عليه في القصة .

دراسة تطبيقية لنموذج الحوات والقصر

توظيف عناصر البناء بين الرواية والمسرحية

إن دارسة رواية (الحوات والقصر) للروائي "الطاهر وطار" والتحوير أو التعديد الذي طرأ على الرواية أثناء تناولها من طرف الفنان "عمر فطموش" بإجراء عملية مسرحة للنص الروائي يجعلنا نقف عند العناصر المكونة لبنائها الفني، محاولين طرح المفارقات بين العالمين؛ الروائي والمسرحي والكشف عن مدى تمكن الفنان المسرحي من القواعد الفنية للكتابة المسرحية.

1. توظيف الحدث:

تعددت أحداث الرواية، بداية من تداول مجموعة الصيادين الحديث عن الليلة اللـــيلاء علـــى حسب تعبير أحد الصيادين وهي الليلة الثامنة التي تعرض فيها ملك القصر إلى اعتداء من طـــرف مجموعة اللصوص أو الأعداء، الحديث الذي انتهى بالنذر الذي قطعه علي الحوات علـــى نفـــسه حيث قال " **أنذر لجلالته، أحسن سمكة أصطادها خلال هذا الأسبوع، احتفاء بنجاته.**"[1] مرورا بتنقله بين القرى السبع حاملا شعار التقرب من الأهالي بغية ترويج فكرة التهاني والفرح بمناســبة نجاة الملك من عملية الاغتيال وتشجيع أهالي القرى على القيام بمثل ما يقوم به أي تقديم شيء يعبر عن فرحة الرعية بنجاة ملكهم على أساس أن يكون هذا الشيء عبارة عن هدية تفرح الملـــك ولا تكون شكوى أو تظلم حتى لا يفهم من وراء ذالك تعكير صفوة الملك بإشغاله بهموم هو في غنى عنها في هذه المرحلة وهكذا يورد لنا الراوي وطار أحداثا تنقل البطل علي الحوات بين مجموعة من القرى لكل خصوصيتها في اتخاذ المواقف اتجاه التعامل مع قضية التقرب من الملك وتهنئتـــه مـــن عدمها، واللافت للأمر هو أن الراوي يعرفنا بالشخصيات المحورية منذ بداية الرواية ويقدم كـــل شخصية ويحدد معالمها وأبعادها وسلوكياتها حيث لا يترك لنا مجالا يجعلنا نكتشفها عـــن طريـــق الحوار أو بواسطة أراء شخصيات الحكاية، فالأسماء المذكورة في الرواية هي أربع وهم في الوقـــت

---

[1]– الطاهر وطار –الحوات والقصر– المؤسسة الوطنية للكتاب –1974 – ص8.

نفسه إخوة: -علي الحواة الرجل الطيب الخير ثم جابر وسعد ومـــسعود الشخـــصيات الـــشريرة والمجرمة والتي تعبر عن طبيعة بصراحة ووضوح في بداية الرواية، وفي حقيقة الأمر عنـــد متابعـــة أحداث الرواية نجدها تدور حول فكرة الخير والشر، وأن موضوع النذر أو الهدية التي أراد علي الحوات تقديمها للملك ما هي إلا حيلة فنية اتخذ منها الراوي وطار حبل قيادي لحكايتـــه حـــتى يعرض قضايا سياسية تعبر عن إيديولوجية الحاكم والمحكوم من وجهة نظر الكاتـــب وطـــار وأن المجتمع في نظره ينقسم إلى قسمين واحد خير ومناضل والثاني طاغية شرير ومجرم والصراع بينهما مصلحي مادي بحت، إلا أن أحداث الرواية قدمت بشكل خرافي بعيدا عن الواقع واستعمال الرمز في حالة السمكة الهدية والغرائبية التي طبعتها حيث قدمت لنا في صفة شخصية تتكلم ولهـــا آراء ومواقف مدعومة من طرف قوى الجن كل ذالك قصد تغريب قصة السمكة الهدية لتصبح رمزا له دلالة معنوية أكثر منها مادية وأن فكرة التقرب من الملك أو القصر أو ما يمثل الحكم هي في حقيقة الأمر موضوع الحكاية، وأن في واقع الحال الهوة الموجودة بين الراعي المتمثل بالملك والرعية هي في عملية مفتعلة ومقصودة وأن المجتمع يقوده لصوصا وأعداء يحكمون باسم الملك أما الظلم والفساد من صنع أيديهم والملك منهم براء، يحاول علي الحوات في رحلته الشاقة جمع الهمم وحشد المواقف المؤيدة لنصرة الملك وتهنئته، فهاهو يطوف بين القرى حاملا سمكته العجيبة السمكة النذر الـــذي قطعه على نفسه ،يصارع قوى غامضة أشخاص مجهولون ليكشف سرهم في نهاية الرحلة، إنهـــم

إخوته جابر سعد ومسعود اللصوص الأعداد الذين استولوا على القصر وأصبحوا هم الملك بعـــد أن غيبوه وحلوا محله .

وقد طغت على هذه الأحداث العناصر الخرافية التي ولدت أفعالا غير منطقية وردود أفعـــال اعتباطية غير مؤسسة بحيث لا نتوقع مفاجآت لا من حيث تدخل الشخصيات ولا حتى دوافـــع وجودها والمواقف المتخذة سواء من طرف الشخصية المحورية المتمثلة في علي الحـــوات أو بـــاقي الشخصيات الثانوية هكذا تكلم الطاهر وطار وقص علينا خرافته .

أما كيف تجسدت الرواية مسرحيا فهذا أمر آخر .

تقوم عملية المسرحة على إعادة صياغة أحداث الرواية بطريقة تتخذ من الحوار أساسا لبنـــاء المسرحية ويحاول الفنان "عمر فطموش" في هذا العمل حكاية قصة علي الحوات بمنطق خصوصية العرض فهو يهتم بالمكان ويبني تشكيلا حركيا لشخوص حكايته في مكان واحد وهو مكان عام في الغالب هو سوق القرية حيث يلتقي الجميع فتكون البداية عكس ما قدمته الروايـــة، فالمـــشهد الأول يظهر علي الحوات وسط جموع من القرويين وهو يوزع السمك على الفقـــراء والمعـــوزين وبجنبه مجموعة من صيادي السمك وفي هذا المشهد يختزل الفنان في حوار قصير تعريف خـــصال علي الحوات، طيبته وكرمه وحسن أخلاقه وفي الوقت نفسه تسرد أمامنا قصة الليلة الثامنة الـــتي

تعرض فيها جلالة الملك إلى اعتداء وكيف يتعهد علي الحوات أمام ناس القرية بأن يقدم أحـسن سمكة يصطادها نذرا يقطعه على نفسه ليهنئ به جلالة الملك احتفاء بنجاته .

وتتوالى أحداث الحكاية بمنطق الرواية نفسه حيث تتخذ من السرد وسيلة لتحريك المـشاهد المتتالية بدءا من اللحظة التي يتهيأ فيها علي الحوات لاصطياد السمكة السحرية ويتجه بهـا نحـو القصر، ويعرض لنا عمر فطموش في المشهد الثالث الشخصيات الثلاث من خلال ظهورهم على التوالي كل منهم يكشف عن قوته وبطشه وقدرته على فعل الشر والإجـرام ويـسميهم بأسمـاء شخصيات الرواية نفسها أي جابر – سعد ومسعود ، ويقوم علي الحوات بالدور نفسه الذي قام به في نص الرواية أي التنقل عبر القرى السبع محاولا استقطاب مؤيدين لفكرته وهو يطلب مـن الجميع ألا يحمل معه شكوى أو تظلما وأنه عازم على قبول الهدايا فقط وكل من يريد اصـطحابه إلى القصر عليه أن يحترم هذا الموقف وهكذا تتواصل أحداث المسرحية بدون مفاجئـات, فهـي عبارة عن أفعال محكية وأحكام جاهزة بدون ردود أفعال فلا وجود لصراع حول أفكار أو قضية محددة وتقريبا كل العمل بدا كأنه مجرد خطاب موجه لرؤية الكاتب وتعبير عن مواقـف ذاتيـة والتعليق على تصرفات وسلوك بعض الشخصيات العامة .

هكذا تتكون العقدة- وليس تتطور- في المشاهد الأخيرة من المسرحية حيث يكتشف علـي الحوات سر اللصوص الثلاثة الذين استولوا على الملك وهم في الحقيقة إخوتـه جـابر – سـعد ومسعود. وكأن المشاهد يتعرف عليهم لأول مرة باعتبار أن الحكاية المروية تريد أن تخفـي أمـر

اللصوص الأعداء رغم أن المشاهد التي تظهر علي الحواة وهو يعاني ويقاوم العذاب الذي تعرض له جراء محاولته الوصول إلى القصر وتقديم السمكة الهدية إلى الملك.

وتلتقي الرواية والمسرحية في نهاية الأحداث للتعبير على الشيء نفسه، إلا أن المسرحية طغـــى عليها الجانب التهكمي الأمر الذي وجه مسار الحكاية وجهة مغايرة في مـــسعى يحـــاول تثبيـــت خصوصية الكتابة المشهدية ولكن بأي ثمن . إن الموضوع الذي احتكم إليه النصان، هو موضـــوع فضح الانقلاب الذي حدث في نظام حكم أو مملكة يعيش فيها علي الحوات يتم فيها كشف حالة انقلاب على الحكم بطريقة سلمية يقودها علي الحوات المناضل الخير من أجل الحق والعدالـــة في مسيرة توصله إلى القصر ليفضح الأعداء ويكشف الحقيقة .

فبالرغم من أن عمر فطموش قد احتفظ بكل عناصر الحكاية والأحداث العامة التي صـــنعت الرواية إلا أن مسرحية علي الحوات تبدو وكأنها تعالج قضية أخرى، تخالف ما أسست له الروايـــة فغياب عنصر الإثارة والتشويق والمفاجأة جعل الحوار يتحول إلى خطاب مباشر، ورســـالة غـــير مشفرة واضحة، معدة لجمهور محدد، يدعو إلى نهج إيديولوجي معين، بحيث يصور لنا شخـــصية الخير الطيب العادل المتمثلة في علي الحوات وهو يغازل نظام الحكم أو الملك بمنظور السياسي الذي علمته التجارب كيف يعالج القضايا الاجتماعية, لكن متطلبات العرض المسرحي فرضت علـــى الفنان المسرحي الأخذ بعين الاعتبار تحديد الزمان والمكان الأمر الذي أثر حدة الفعل المـــسرحي وفسح المجال إلى ارتجال أحداث وحوارات هامشية لا علاقة لها بالمسار العام للحكاية فيختلط الأمر

على الكاتب المسرحي في كثير من الحوارات بين القرية والمدينة عندما يقول في المشهد الرابع مـــن المسرحية :

علي الحوات –" يأهل القرية... أولاد مدينتي وأعز ناسي عندي إليكم كلام... أنـــا علـــي الحوات يتيم البلدة ومبلغ السلام.."[1].

أما مواطن الاختلاف فتتجلى في أحداث الرواية التي أخذت مسارا تحكمه السببية من جهـــة والمنطقية من جهة أخرى، معنى ذلك أنها تسير وفق تسلسل وإن اعتراها استخدام الخرافة بغـــرض خدمة الحدث الذي يليه، وقد ساهمت الأحداث في بلورة القضية التي يتبناها علي الحوات كي لا نقول الصراع على أساس أن منطق الصراع لا يظهر بقوة في هذه الرواية، وكون طغيان الـــسرد غيب عنصر المواجهة الذي يصنع الصراع وبالتالي وصلت الأمور إلى نهاية خرافية يبقى مصير علي الحوات مجهولا ويسقط القصر ويكشف الأشرار بقدرة قادر، هذه النهاية لا تعبر عن عدم منطقية الأحداث وصيرورتها وحسب، إنما تعبر عن عدم منطقية ما آل إليه مصير علي الحوات، وهي مـــا أرادها النص الذي يحمّل "الإخوة الأشرار" مسؤولية الجرائم، وباستسلامهم تنتهي الحكاية.

في حين نجد أحداث المسرحية تقوم على السببية هي الأخرى لكنها سببية في شكلها الظـــاهر فقط، مما جعلها تحتكم إلى بناء معين. وإن مسار أحداثها – بخلاف الرواية –، نجـــده لم يعـــالج

1– عمر فطموش – مسرحية الحوات والقصر– المشهد الثاني.

معالجة مكثفة، إنما جاء سطحيا فاترا و لم تكن العقدة محكمة إحكاما مقنعا مترابطا، نتيجة عـــدم التصوير الفعلي والحضوري للصراع، الذي "يعد روح العمل المسرحي، فالصراع يـــصدر عـــن الفعل، أي الموضوع الممثل والأفعال كلها نتائج لأسباب هي التي تحركها"[1]. فعلى الرغم مـــن أن "علي الحوات" يتصارع مع "إخوته الأشرار"، إلا أن هذا الصراع كان سردا لأنباء أكثر منه إنشاء، حتى وإن ورد إنشاء، غير أنه افتقر حرارته مما يجعلنا نعتبره صراعا ساكنا الذي يعد " أضعف أنواع الصراع في العمل المسرحي...)، ويقابله أفضل أنواع الصراع، وهو الصراع الصاعد الـــذي مـــا ينفك يشتد ويقوى وينمو من أول المسرحية إلى آخرها ."[2]

لقد أفقد النص بصراعه الساكن تشويق المتلقي وتفاعله مع تطور الحركة ومن ذلك:

" **علي الحوات**– أيها الناس ماذا تفعلون، ما أنا إلا علي الحواة اليتيم.واحد من رعايا جلالته المخلصين نذر سمكة فتحقق نذره.

– هذه آية الله فيك تواضعك يا حبيب الله .

علي الحوات – أيها الناس ماذا تفعلون

1–: طاهر عبد المسلم – النص المسرحي من الفكرة إلى بناء الشخصيات– بيان الثقافة– ع 84 –19 /08 /2001– ص3/2.

2–: طاهر عبد المسلم –ع 84 –19 /08 /2001– ص3/2.

- نركع لك ونسجد يا سيد الأسياد"[1]

فهذا حوار يعكس واقع الحركية الراكد في المسرحية، إذ في الوقت الذي ينبغي فيـــه وصـــول الموقف إلى الذروة، نجد برودة تامة سواء أتعلق ذلك بالحوار أم بالصراع؛ فمـــثلا مـــشهد قريـــة التصوف حين يتحول علي الحوات إلى نبي حين يقول أهل القرية :

- "... لقد نصبوك في قلوبهم، وليا من أولياء الله الصالحين ، بل رسول من رسله، الـــه مـــن الآلهة، أنت وليهم، وأنت نبيهم وملكهم وسلطانهم وإلههم، لم يستـــشيروك، وعـــاجزون عـــن مصارحتك. "[2]

حاول النص المسرحي أن يخلق نهاية غير متوقعة، نهاية مفتوحة من شأنها أن تـــثير انفعـــال المشاهد لاسيما عند يمتثل علي الحوات أمام الملك وعاجز عن الحركة بعد أن قطعـــت أطرافـــه وعاجز عن التكلم بعد أن قص لسانه والاستهزاء والتهكم الذي يلاقيه مـــن تـــصرفات الإخـــوة الأشرار :

1- الطاهر وطار –الحوات والقصر– ص61.

2- الرواية – ص66.

إن أحداث النص المسرحي تفتقر إلى **الوحدة العضوية** أي " التنكنيك الذي يستخدم لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض، ومن ثم ربطها بالمسرحية ككل بحيث يجلب اهتمامنا إلى مـــا هـــو الأهم في الحركة "[1] المساهمة في بناء المعمار الدرامي .

ولعل ذلك يعزى إلى عدم ترتيب الأحداث ترتيبا زمنيا والاستخدام المفرط للسرد الـــذي أخمد تأزم الوضع وحدته وقوة الفعل وحركيته وإذا كان معروفا في المسرحية الناجحة " أن كـــل موقف ينشأ عن آخر والموقف الجديد يشير إلى شيء في الموقف السابق لم نكن لنراه لولاه "[2] فإن مسرحية (الحوات والقصر)- على خلاف ذلك- اتسمت مواقفها بالاستقلالية ولا أدل على ذلك في تعاقب مناظر المشاهد المصورة لمواقف السكان القرى السبع فلكل قرية موقف وكل موقف يعبر عن رمز وشخصيات القرية غير معروفة المعالم ويتحول الحوار إلى كلام عام، ونحن في هذا الصدد لا نعارض الرمز ولا حتى وجود الشخصيات المجهولة، إلا أننا نقول بوظيفية الرمز وتبريره وتعليله ليترجم المواقف المتخذة، فوظيفة الشخصيات ينبغي أن تقود الفعل وتخـــدم حركيـــة ولا تقتـــل حضور يته، وهذا ما لم يستطع الكاتب تفاديه، إذ أضيفت على المسرحية هالة ســـردية، أثقلـــت تفاعل المتلقي مع الحدث ثم إن النهاية التي وصلت إليها لم تكن قط ناجمة عن تطور الـــصراع وإن

1- س. و. داوسن – الدراما والدرامية- ترجمة جعفر صادق الخليلي- مراجعة عناد غزوان اسماعيل- ط1- منشورات عويدات – بيروت – باريس 1980-ص121.

2- المرجع السابق- ص 31.

كانت مفاجئة للشخصيات فإنها ليست كذلك بالنسبة للقارئ أولا والمشاهد إذا تحقق عرضـــها على هذه الشاكلة.

ونخلص إلى القول إن الرواية في عرضها للأحداث والمواقف كانت أكثر تنظيما وترابطـــا منها إلى **المسرحية**، على الرغم من خصائصها. ويمكننا تلخيص مسار الأحداث في الجـــدول الآتي الذي يوضح ذلك:

النص	البداية	مســـار الأحـــــداث	النهاية
أحداث الرواية	"علي الحوات"مع الصيادين	خبر الاعتداء على الملك/ نذر أجمل سمكة احتفاء بنجاة الملك. علي الحوات - بوجمعة - السمكة. ←--------- التنقل عبر القرى السبع والدعوة إلى تقديم الهدايا احتفاء بنجاة الملك. جابر – سعد –مسعود. تعذيب حتى الموت لعلي الحوات	سقوط الملك وكشف المجرمين
الزمن	أسطوري	**الزمن الرمز الجزائر في بداية السبعينيات**	أسطوري
أحداث المسرحية	علي الحوات في السوق يوزع السمك على الفقراء	علي الحوات يتحدى اللصوص الأعداء وينذر بتقديم أجمل سمكة يصطادها هدية للملك احتفاء بنجاته / استعراض لبطش وطغيان الإخوة الأشرار جابر- سعد –مسعود ←---------- تباين في مواقف سكان القرى السبع ومحاولة إقناعهم بتهنئة الملك احتفاء بنجاته. تعذيب علي الحوات حتى الموت من طرف إخوته الأشرار جابر- سعد- مسعود ↓	استجاب الإخوة الأشرار لعلي الحوات تحت التعذيب في حضور الملك
الزمن	أسطوري	**الزمن الرمز الجزائر في الألفية الثالثة**	أسطوري

مســـار الأحـــــداث في الروايـــــة و المسرحيـــة

2-توظيف الشخصيات:

تشكل الشخصية – إضافة إلى الأحداث – العمود الفقري للرواية والمسرحية، إذ تأخـــذ على عاتقها تأدية الحدث وتطويره.

وتعدد الشخصيات في الرواية ضرورة، كما تتعدد في المسرحية، وقد تحتوي المسرحية على شخصية واحدة تجسد المونولوج، ولا يعد الكم الفارق الجوهري بين المسرحية والروايـــة، كمـــا يشكل الصراع – في العمل المسرحي جوهر العملية الفنية.

ونظرا لدور الشخصية الذي يلتحم أشد الالتحام بالحدث، نجد اهتماما كبيرا في تصويرها من قبل الأديب في القصة أو رجل المسرح في المسرحية ، وهذا التصوير هو في واقع الأمر تعـــبير عن فلسفة معينة تكمن وراء رسمه لملامح الشخصية، كما تتضح في توجيهه للأحداث واجهة معينة يخرج منها البطل منتصرا أو يسقط صريعا على حسب ضرورات الموقف التي تمليها تلك الفلـــسفة الموجهة "[1]

وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن النصين اللذين بين أيدينا هما نصا شخصية بالدرجـــة الأولى انطلاقا من عنوانيهما؛ فالرواية حملت اسم (الحوات والقصر) وهو شخصية علي الشخصية

[1]– عمر عشراوي – البطل الروائي في النقد الكلاسيكي– مجلة آفاق– 01-12-2001– ص14/1.

الفاعلة في أحداثها، والمسرحية حملت الاسم نفسه (الحوات والقصر) وهو علي الحوات نفـــسه، ويدل اسم الحوات على مهنة الصيد، ليبرر لنا الكاتب عملية تقديم السمكة الهدية الرمز.

❖ **سمات الشخصيات:** إن السمة هنا لا تعني المظاهر والأبعاد التي تناولناها سابقا إنما نريـــد بهـــا الوضعية التي أطرت بموجبها الأفعال والأحداث في كل من الروايـــة والمـــسرحية، وإن هـــذه السمات لا تقتصر على توظيفها، إنما أضحت معيار نجاح العمل الأدبي، إذ لا يكاد يخلو منـــها أي نص لكن قدرة التوظيف تتفاوت من كاتب لآخر، ودرجة إحكامها تتفاوت أيضا مـــابين عمل روائي ودرامي حيث " إن المنطق الدرامي يختلف اختلافا جوهريا عن نظيره في القـــصة، فمجال الشرح والتفسير وتوثيق الصلات بين الشخصيات والأحداث، بحيث تتجلى الوحـــدة أوسع في القصة منه في المسرحية"[1] .

وعلى الرغم من تعلق كلاهما بسمات الشخصيات، التي تعطي للنصين فنا وتوفيقا للكاتـــب ومنها نجد:

1– محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث –ص495.

❖ **النموذجية:** " إن نموذج الشخصيات هي في العمق نموذج تصور جديد للواقعية الاجتماعيـــة، كذلك إن الحديث عن أنموذجية الشخصية يتضمن في العمق الحديث عن نوع علائقـــي بـــين التحولات المجتمعية وذهنية الأفراد."[1]

معنى هذا أن السلوك الفردي في المجتمع يتجمع في شخوص النص الأدبي، وأنموذجيه (علي الحوات) يمكن استنباطها من مجمل الأبعاد الداخلية والخارجية الرامية إلى تكوين نمـــاذج محـــددة تعكس المجتمع.

تكاد شخصية (علي الحوات) تشكل نموذجا واحدا **وهو نموذج الخير العـــادل الـــوفي،** وشخصية جابر وسعد ومسعود تشكل **نموذج المتوحش المجرم** السيئ الذي يقمع ويبطش بالبشر.

إلى جانب ذلك نجد نموذج الطائع المتواضع الخاضع للأمـــر الواقـــع ويتـــضح هـــذا في الشخصيات الثانوية التي تشكل مجموع سكان القرى السبع.

❖ **الحركة والتحول:** أكثر ما تطالب به الشخصية هو الحركة والتحول، لأنها تنم عن الـــصراع بين نقيضين، لاسيما في المسرحية، فهو اللّبنة الأولى لتحديد تصوير الشخصية، ومن ثم البنـــاء الكلي لها، ذلك أن " من أهم ظواهر الصراع المسرحي ظاهرة (الانتقال) أي التحول من حال

1– عمر عشراوي – البطل الروائي في النقد الكلاسيكي– مجلة آفاق– 2001/12/1– ص14/4.

إلى حال ومن موقف إلى موقف وهي من مهارات الكاتب الجيد ومـــن إخفاقـــات الكاتـــب المبتدئ"[1].

فكيف تجسدت الحركية في شخصية علي الحوات، وهل تمكن الكاتب من أدائهـــا علـــى نحوها الفني ؟

نقول إن شخصيات الرواية اتسمت بالحركية كما أسلفنا الذكر في الفصل الثالـــث، وفي هذه الحركية تغيير لمسار الأحداث ككل والتأثير في البنية الزمكانية. أما في المسرحية فالشخصية، لا نجد لها حركية بكل ما تحمله هذه الحركية من معان درامية. " **فشخصية علي الحوات** " نراه في المسرحية إنسانا ذا مبادئ خير يساعد المحتاجين واعيا محبا ومطيعا للملك، وهو الذي يحـــرك الأحداث ويتنقل بين القرى حاملا لشعار نصرة الملك والوفاء والولاء ويتحرك في منحنى واحـــد وكل من حواليه مستسلما ومرحبا بما يقول به، ولم نلمس أي أثر لحركية ترسم مـــسار الفعـــل وتكسبه حدة تؤدي به إلى التأزم. وحتى حركية "جابر وسعد ومسعود فهي نمطية وآلية ليـــست آدمية رسمت للقيام بدور الشرير وبقيت حتى النهاية بدون تحول ولا انقلاب في المواقف والسلوك انعدمت كنماذج بشرية موجودة بالفعل وانعدم الصراع معها أيضا، فلم يكن علـــي الحـــوات أو حتى إخوته الأشرار فاعلين في الحركة بقدر ما كانا مسيرين تسيرا لا غير، مع أنه في المسرحية لابد

1– طاهر عبد المسلم – النص المسرحي من الفكرة إلى بناء الشخصيات– بيان الثقافة– ص 3 /3.

أن يرتبط تتابع الحدث بالشخصيات بحيث تتسم الحركة الخارجية للأحداث مع الحركة الباطنيـة النفسية للشخصيات، حتى يكون منطق المسرحيات نابعا من الأفعال نفسها.

ونخلص إلى أن الحركية والتحول تجسدت في الرواية أكثر مما تناولتها المسرحية.

❖ **الدرامية:** يستمد تفسير وضعية الدراما من خيط الحركة والتحول وتشكل هذه الدرامية محور الدراسة في البناء، فإذا تمكن الكاتب من تصوير دراما الشخصيات كان ناجحا في مسك خيوط وإيصاله إلى الدراما، ومن ثم كان البحث عن الجوانب الدرامية في الشخصيات هو بحث عـن درامية الأحداث بحكم الصلة الوثيقة بين الشخصية والحدث، وإن حظيت الدراميـة باهتمـام الدارس في الرواية، فإن المسرحية أولتها اهتماما أبلغ، بل أنها لا تقوم قائمة إلا بالدرامية ذلـك أنها تحدث نوعا من التوتر، من شأنه أن يشد الملتقي للمتابعة والتشويق، فيطرح توقعات تنم عن انفعاله باللحظة التي يقرأها أو يشاهدها، ولا يتـأتى ذلـك إلا إذا حـسن التـصوير، وأدت الشخصية حركية تجعل المتلقي يرمي بكل شيء ويعش معها بكل كيانه، متسائلا تارة، ومجيبـا تارة أخرى.

ولعل في هذا الصدد تكون المسرحية أولى من تطالب بتجسيدها، وإن عبّرت عن ذالـك كثيرا من الروايات على الرغم من خصائصها لا تعنى بتصوير مواقف درامية بشكل يثير الانتباه.

مثلما تجسد في الرواية من تصوير للمواقف الدرامية تجعل القارئ يتابع الأحداث متشوقا، فمعانات علي الحوات وهو يتنقل بين القرى محاولا تنظيم رأي عام موحد، يؤازر الملك ويهنئه بمناسبة نجاته من محاولة الاغتيال، وهو يتحمل الظلم والعذاب في سبيل ذالك، أحدث نوعا من أجواء التوتر بين شخصيات الرواية وكذا الملتقي، فأول سؤال يبدو إلى الذهن: لماذا نذر علي الحواة أجمل سمكة يصطادها كهدية للملك احتفاء بنجاته؟ ماذا تمثل شخصية علي الحوات بالنسبة للملك؟ وماذا تمثل كل من شخصية جابر سعد ومسعود؟ لينكشف فيما بعد أن مجموعة اللصوص ما هم إلا إخوة علي الحوات، ويعيش القارئ الأجواء منغمسا فيها حينما يشتد التوتر بين مناصري فكرة التقرب من القصر ومؤازرة الملك وبعض المعارضين أو على الأقل بعض الممانعين وكيف يصر علي الحوات في إقناع الجميع بالتمسك بأفكاره والالتزام بها حتى يتسنى للجميع كشف الحقيقة وفضح المجرمين، والقارئ يتابعه بإمعان: هل سينجح في مهمته أم سيخفق ويفشل ويسود المملكة الطغيان والإجرام ومزيد من الحرمان؟ .

إن النهاية التي وصلت إليها الأحداث، تجسدت عبر مسار مفعم بالضبابية، بالرغم من أن الكاتب أراد إنهاء العمل بمشهد مأساوي كمشاهد الملاحم اليونانية أي سقطة البطل "علي الحوات" الذي كان آيلا للسقوط بعد العذاب الشديد الذي عان منه طيلة مشواره الكبير المتميز بنضال شاق من أجل تحقيق قناعاته وأفكاره ليبقى هكذا عالقا بالذهن راسخا في الذاكرة، ويرسخ

معه أيضا الموقف العام الذي كان غاية النص من وراء استخدام الشخصية وتصويرها..، وهكـــذا صورت درامية الشخصيات في رواية علي الحواة* على النحو الذي رأيناه.

وهذا هو **الحل** الذي تصل إليه المسرحية، و إذا أريد بهذا حدوث غير المتوقع أو مخالفـــة التوقع، فإنه لم يتجسد عبر إقناع فني، أي بتوتر الفعل وحركية الشخصية، مما يدفعنا إلى القول إن الشخصية لم تكن فاعلة بالقدر الذي كانت فيه متلقية وكانت الحركية سطحية، وإذا لم يتـــوافر ذلك فهذا يعني أنه غاب العنصر الهام هو الشخصية باعتبارها شرطا لازما للدراما، ومن ثم افتقرت الدرامية الحقيقية التي تعد روح الشخصية و لب العمل المسرحي.

ومهما يكن من شيء، فإن الدرامية نلمسها في الرواية أكثر مما هي عليه في المسرحية الـــتي كان ينبغي – من وجهة نظر نقاد الفـــن المـــسرحي – أن تكـــون أولى بتجـــسيدها وأســـبق لتصويرها.فنهاية الرواية تصرخ مأساوية بخلاف المسرحية التي جاءت غير ذلك.

توظيف الزمن والمكان :

ا- **الزمن:** لمقولة الزمن وزن عظيم في الأعمال الأدبية، بخاصة منها ما يمت بصلة إلى القصة، شأن الرواية والمسرحية، غير أن الفروقات بينهما من الوضوح بمكان؛ إذ يكتسي كل نص زمنه الخاص فإذا كان الزمن في الرواية **مطلقا** فيه يخوّل للروائي انتقاء الزمن الذي تمليه عليه طبيعة النص ويمليه عليه خياله، فإن الكاتب المسرحي مجبر على استخدام زمن **محدود**، يتمثل في

الحاضر الذي يتطلبه الحوار من آنية. ولعل التحليل الذي أجريناه في الفصلين السابقين، يكشف بعمق عن الفروقات الكامنة بين زمني رواية الحوات والقصر* و مسرحية (الحوات والقصر).

1. **الزمن الأسطوري:** أمكننـــا استخراجه من الرواية بحكم الوقـــائع التـــاريخية، التي حدثت في زمن ما، زمن خرافي حدث في بلد ما.

بيد أن المسرحية اعتمدت كذالك على زمن أسطوري ولكن لم يضبط الكاتب زمنها ضبطا دقيقا، على أساس أن عملية المسرحة صبغتها ظروف الألفية الثالثة والمناسبة التي كتبت في إطارها {سنة الثقافة العربية في الجزائر}.

2. **زمن النص:**

أ) **الكتابة:** من خلال حوار أجريناه مع المؤلف (الطاهر وطار) قال لنا : « **إني كتبت رواية الحوات والقصر في الستينات ونشرت في السبعينات...**»

أما مسرحة الرواية فقد تمت في سنة ألفين وثمانية بمناسب سنة الثقافة العربية بالجزائر بعد أن حاول فنانون آخرون معالجتها وإعدادها مسرحيا سواء في إطار أعمال مسرحية جامعية أو في إطار مشاريع المسرح المحترف ...

هكذا كان ميلاد الكتابة في الستينات، و لكن ظهور (الرواية) كان في **السبعينات**، أما ظهور المسرحية فجاء سنة 2008.

ب)**زمن القراءة:** وهو الزمـــن نفسه الذي ينتمي إليه زمن الكتـــابة، وهو الزمـــن المعـــاصر في الحقـــل الأدبي، وزمننا هو الألفية الثالثة للميلاد، ثم إن المدة التي تستغرقها القراءة يصعب قياسها أو تحديدها تحديدا مضبوطا إلا أنه يمكننا القول إن قراءة الرواية تستغرق زمنا أطول من مشاهدة عرض المسرحية.

3. **زمن الخطاب** : و هو ما تطرحه كل من الرواية والمسرحية، من خلال التراكيب النحوية، أي ما تقوله اللغة، ولعل هذا الزمن هو المجهر الذي يتفحص خصوصيتهما و ينقب عن تباينهما...

لقد انطلقت رواية الحوات والقصر* موظفة زمن أسطوريا أي زمن مطلق، وقد تجسد بوضوح من خلال حوار شخصيات الرواية الذي يتحدث عن مملكة وسلطان وأسماء رمزية لقرى ومعجزة السمكة التي تتكلم وأفعال تقودها الجن إلى آخره مما تخيلته مخيلة الروائي وطار .

ولما يتماثل زمن المسرحية مع زمن الرواية ومداره، فإن هذا دليل على أن المسرحية تفتقر إلى تجسيد الزمن الدرامي، الأمر الذي يجعل المتلقي يأمل لو أنها كانت رواية لكان أفضل و لكانت

وفرت عليه عناء استقبال المسرحية وتتابعها من دون تحقيق شيء يذكر يمس بالدراما، ولربما كانت الرواية – مثلما رأينا في الحوات والقصر*- أقرب إلى التناول على الرغم من خصائصها.

- **المكان بين الرواية والمسرحية:**

يتعدد المكان في الرواية تعددا –من دون شك – أكثر منه في المسرحية، مع أن المسرحية راحت هي الأخرى تعدّد المكان، لكن ليس في أي حال من الأحوال بحجم الرواية، وهذا ما بعد خرقت وحدته التي ناد بها (أرسطو) منذ القدم ...

فرواية الحوات والقصر* – التي بين أيدينا – كثرت فيها الأمكنة مثل القرى السبع التي جرت فيها معظم الأحداث و(القصر) الذي كان محروسا أو محاصرا من طرف الملثمين المجهولين والذي كان على درجة عظيمة من الجور والفسق والاضطهاد.

توظيف اللغة بين الرواية والمسرحية:

إن الحديث عن لغة الرواية والمسرحية حاضر في كل ما تطرقنا إليه من دراسة للحدث والشخصية والزمن والمكان، هذا أن اللغة هي الصوت الناطق لتلك العناصر، حيث أخرجتها من بوتقة الصمت والسكون إلى الكلام والتجسيد. ومعنى اللغة –هنا –أشمل، أي أنها الإطار الواسع العام للرواية والمسرحية. من هنا اقتضت الضرورة البحث عن جانبها ليتأتى لنا الكشف **عن أهم المواطن الفاصلة بين لغة الرواية ولغة المسرحية.**

لقد تبين لنا أن لغة رواية الحوات والقصر* كانت في **معظمها فصحى** لاسيما لغة السارد بطبيعة الحال، وقد اهتم الروائي وطار بمعالجة الحوار الدائر بين شخوصه بلغة فصحى سليمة وبسيطة في آن واحد حتى يحافظ على الطابع المميز للحكاية الخرافية وبالتالي يقترف بشكل دقيق من التعبير بالرمز عن آرائه وتوجهاته وكأنه يحاور جمهور معين يفهم لغته وألغازه وكانت لغة علي الحوات تعبر عن صوت معين هذا الصوت وجد في رواية الحواة والقصر منبرا للتعبير من خلاله وتكاد تكون طبيعة اللغة في رواية الحوات والقصر أداة أخرى جريئة وفاعلة استخدمها المثقف الواعي في فترة السبعينيات ليثبت وجوده ويعبر عن مواقفهّ (" **من حسن حظي انني لم أبق وحدي وان ورائي أناس كثيرون ... أشعر أنني قد تضخمت سبع مرات . ولم ابق علي الحوات القديم.**) "[1]

أما لغة المسرحية فأول ما يثير انتباهنا أنها **وردت كلها بالعامية** وعلى لسان جميع شخصياتها باختلاف مستوياتها.

فـــ"علي الحوات "، "بوجمعة صديقه الوفي" و "سكان القرى السبع " وكذا "الإخوة الأشرار جابر وسعد ومسعود" والراوي وحتى السمكة الكل يتحدث بلغة دارجة إن صح القول

---

[1]–رواية الحوات والقصر – ص **161** .

حيث تتحول في كثير من الأحيان إلى مزيج من لغة فرنسية وأخرى عربية مهذبة كما هو معرف عند أهل المسرح في الجزائر.

كما نجد هذه اللفظة في الحوار الذي جمع علي الحوات والسمكة:

" **علي الحوات:** "... ما تفضحنيش يا سمكة أحنا في بلادنا الحوت ما يهدرش... جلالة الملك سلك من ورطة، وأنا كمواطن صالح لازم نديلو هدية باش يرضى علي..."

السمكة: "كفاش تديلو هدية وانتم دائما في مشاكل مع القصر... واش جبيت تخالف قواعد المدينة؟"

علي الحوات: " واش ضروك، أنت حوته ولا بوليسية؟"

السمكة: " ما نحبكش تستغلني في أمور سياسية ."[1]

هذه هي طبيعة اللغة المسرحية عند عمر فطموش، وهذا في الأعم منطق عملية المسرحة السائد عند المشتغلين بحقل الفن المسرحي في الجزائر, وهكذا يتحدث كل من "علي الحوات والسمكة والقرويين – سكان القرى السبع-1.

1-مسرحية الحوات والقصر- المشهد الثالث- ص7.

إن الإمعان في لغة المسرحية يلاحظ أنها تفتقد إلى «الواقعية اللغوية التي تعني أن من حق كل شخصية في القصة أو المسرحية أن تتحدث لغتها الحقيقية، وإنه من المضحك أن نرى شخصية حيوانية مثل –السمكة– تتحدث لغة إنسان واعي ومثقف.

والقول بالواقعية اللغوية هو مذهب الكثير من النقاد والمنظرين، وهذا استنادا إلى مستوى الشخصية من جهة ومستوى المتلقي من جهة أخرى، كون المسرحية تهدف فيما تهدف إليه أولا وأخيرا هو الجمهور.

كما لا ينبغي – في هذا الصدد – أن نتغاضى عن طبيعة اللغة المستعملة والتي اعتبرها الكثيرون لبنة أساسية للمسرحية، ثم إن اللغة وردت في مسرحيتنا (الحوات والقصر) بسيطة، والبساطة –هنا– تعني لغة شعبية مفهومة من طرف الجمهور العام، ويمكننا أن نرجع كتابة المسرحية كلها بلغة عامية إلى طبيعة الموضوع من جهة ومن جهة أخرى تعبيرا واضحا عن ثقافة الفنان وتوجهاته اللغوية.

السرد لغة الرواية:

لمجرد أن تذكر كلمة (رواية) يذكر الحكي والقص، ولأن الأمر من الوضوح إذ يعكس مباشرة لغتها الجوهرية التي هي لغة سرد قبل كل شيء، والسرد يصور الأحداث والأفعال أي كل ما هو خاضع للحركة والتحول. وتعزى وظيفة السرد إلى السارد الذي يحرك دواليب الوقائع

والمجريات، كما تعزى أيضا إلى الشخصية التي يفترض أنها تعبر هي الأخرى عن الأحداث على نحو ما فعل "علي الحوات" "السمكة" "جابر- سعد -مسعود" من خلال الأحاديث المتبادلة أي **الحوار** المتداول بين شخوص المسرحية إلى جانب السرد **والوصف** المكثف للأحداث التي لا يمكن تجسيدها على خشبة المسرح.

إذا اعتبرنا السرد لغة الرواية بالدرجة الأولى وقد يعتريه أزمنة مختلفة من ماض وحاضر، فإن الحوار أيضا له وزنه الثقيل في الرواية. وما يثير انتباهنا في هذا الشأن هو أن رواية الحوات والقصر* بدأت بالحوار قبل السرد، وإن البدء بالحوار هو خاصية المسرحية بلا شك، الأمر الذي يجعل قارئها يندمج مع الأحداث مباشرة..، ومن دون وساطة الراوي كأنه (القارئ) أمام مشهد درامي يهيئ- بموجبه- نفسه للتفاعل مع الموضوع والولوج في لبه إلى أن يخلص بانطباع خاص يدعمه ختام الرواية بتساؤلات وعلامات استفهام عن مصير على الحوات وعن مصير القصر وأصحابه .

" يقال أن علي الحوات، ما أن فقئت عيناه حتى صار وهجا، ارتفع على السماء، ثم صار شمسا، هبطت على القصر، فتحول إلى دخان ازرق, وعندما وصلت جيوش الانتقام، لم تجد سوى الرماد."[1]

---

[1]-رواية الحوات والقصر - ص267.

فعلى هذا النحو دارت معظم أحداث الرواية،فهي عبارة عن سرد طويل للأحداث تتخلله حوارات مثل التي جرت بين "علي الحوات " وسكان القرى السبع أو مع السمكة إضافة إلى تصوير معانات علي الحوات المجسدة من خلال الأساليب الإنشائية والجمل القصيرة التي تفضي إلى انفعال المتلقي وربط شعوره مع الأحداث لمتابعة مجرياتها..، وفي كل هذا يعطي الحوار حركية مثلما جسدها في كثير من الوقائع مثل التوتر الذي اعترى الشخصيات ومعها المتلقي جراء قطع يدي ولسان علي الحوا وهو ليس له أي غرض أو هدف غير أن يقول انه رعية طيع موال محب لجلالته ومولاه أراد أن يعبر باسم جميع الحوا تين عن مشاعر الحب لجلالته، فحمل له أجمل سمكتين في جميع الأنهر والوديان .

وإلى جانب الحوار نلقي **المونولوج**، الذي تم بين الشخصية ونفسها إذ غاصت في أعماق ذاتها وجعلت منها مخاطبا، وقد أدى هذا دورا هاما بالإفصاح عما تختزنه النفس من نوازع، وخواطرها من أفكار، فحديث علي الحواة" الذي كان مونولوجا في كثير من الأحيان مؤشرا على عدة جوانب هامة؛ كان لها الفضل في صنع الحدث والتأثير فيه، وإن مونولوجه في حد ذاته ارتبط بالارتداد وينبغي الالتفات- هنا- إلى أن المونولوج اندرج تحت السرد أحيانا بالماضي وأحيانا أخرى بالحاضر أو قراءة للمستقبل.

"ومعلوم أن مجال التصوير لدى الكاتب المسرحي محصور في الحوار، وهو في هذا يختلف عن كاتب القصة الذي يتفسح أمامه مجال الوصف والتحليل أحيانا "[1] ؛ ذلك أن المسرحية تبنى على الحوار من بدايتها إلى نهايتها. وفي (الحوات والقصر) انطلق حوار "علي "و "بوجمعة "وسكان القرية، باعتباره افتتاحية المسرحية مفضيا على الموقف، وجاء بعده حوار "جابر" و "سعد ومسعود" وعقب ذلك نجد الحوار الذي دار بين علي والسمكة...

وهذا ما يؤكد أن الحوار هو عصب النص المسرحي، ولكن الحوار يبقى شكلا ما لم يتضمن الصراع؛ الطاقة المحركة، وما لم يفرض التجسيد الروحي للأفكار بكل ما تحمله من دلالات وهذا ما لم يتحقق بالفعل في مسرحية (الحوات والقصر)، إذ أن الحوار في ظاهره موجود لكنه يفتقر إلى الميكانيزمات التي تقوي حرارة الدرامية. ونحن لا نقصد هنا أن لغة الشخصيات لم تكن نافعة وفق أفكارها وانتمائها فعلي الحوات جاءت لغته معبرة عن توجه إيديولوجي معين من ولاء وفاء ومساندة... وإنما الأمر يعني أن الحوار كان في عمقه سردا وإن توفر على الأساليب الإنشائية مثل:

" **العـــــذراء:** "الطاعة الكاملة لسيدنا علي الحوات....روح ربانية أو إشارة من الله..."

1- محمود غنيمي هلال- النقد المسرحي – دار العودة – بيروت- 1975 ص50.

علي الحوات: "واش صرا لكم يا جماعة الخير ... أنا علي الحوات –يتيم- مخلوق طيع لجلالة الملك كما بحال الناس – تمنيت نهدي حوته لمولاي وأنا في طريقي لعنده".

العـــــــذراء: خشوعك سيدي يزيد في طاعتنا."[1]

فهذا الحوار – وغيره كثير – لا نلمس فيه دفعا لحركة قادمة أو كان هو ناجما عن حركة سابقة، فالانسجام بين الحوار لا يكاد يوجد، ومن ثم لم يخدم ما يتطلبه الحدث بقدر ما كان يخدم توجه الكاتب، ونستشف من الحوار المذكور أعلاه أنه يهدف إلى طرح تصور لفئة من الناس تعتبر مسالمة طيعة وموالية، وهو قد عبر عنها بقرية المتصوفة وأن حلم المتصوفة هو الذي يتحقق في نهاية الرواية وكذالك يريده الكاتب المسرحي .

ثم إن **طول الحوار** الذي شغل مساحات كبيرة من المسرحية – ونحن نقصد حديث الشخصية الواحدة – قد عصف فعلا بالحركية... لدرجة نجد أن الزائد لا طائل من ورائه إلا أنه ناقض نفسه وعارضها، مما يعرقل نمو الحدث وبلوغه الذروة. وإن جودة المسرحية " لا تقوم على الكلام ا لكثير المنمق بقدر ما تقوم على التناسب الدقيق بين الكلمات والحركة وحركة الحدث."[2]

1–المسرحية– المشهد الخامس – ص 18

2–محمد مصايف – النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي – ص 189.

ولذا كان الاقتصاد في استخدام الكلمات ضرورة لتأدية الحوار، ومن ثم توصيل فكرة المسرحية في إطار فني يجلب انتباه المتلقي ويبعث فيه الحركة بدل الملل، ونحن هنا لا نعني تجنب الطول، لكن يستحسن أن يكون في هذا الطول جديد وحركة، وهنا يمكن **الفرق الجوهري بين الحوار وبين السرد الروائي**، فإذا طال الحوار انتشل ذاته من الحركية و المشهدية وأقحمها في **بوتقة السرد** الروتيني، ذلك أنه يمكن تقبل السرد في إطاره **الروائي** لما يحمله من جماليات إلى جانب الحوار، لكن أن يكون الحوار ضاربا في السرد فهذا ما يغنى عن قراءة المسرحية في حالة كونها نصا، وعن مشاهدتها إذا تحقق عرضها.

من هنا نبعث الحاجة إلى الإلمام بسمات الحوار الناجح ليضمن نجاح تصوير الشخصية والحدث، لأن **المسرحية** تتوقف على مدى جودته وصياغته **باعتبار الحوار لغتها**. لهذا وجب "أن نعي الحوار المسرحي ليس مجموعة أقوال تلقى على الجمهور بل هو حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مجابهة شخصيات أخرى أو موقف، وما يقولون ليس تلاوة أو شعرا محفوظا أو إلقاء الخطبة على جمهور، ذلك أن الحوار نفسه" فعل" به نرى الأشخاص وهم يفعلون ".[1]

1-محمد غنيمي هلال – النقد المسرحي- ص 52.

فالعناية بالفعل المسرحي تطرح عن كثب العناية بتصوير الحوار الذي عانى في مسرحية (الحوات والقصر) من افتقاره إلى حرارة ذلك التصوير، وفي خضم الاشتغال يطرح الفكرة بنبرة خطابية، غابت دينامكيته.

ولعل الأمر المأخوذ عن "المؤلف الدرامي الغربي أنه يهتم بالحكاية أولا، ومن ثم تواجد الشخصية داخل إطار هذه الحكاية". [1]

ويبدو أن السرد القصصي لا يزال يسري في روح كتاب المسرح عندنا وأخذ ظلها يمتد في مسرحيتنا هذه. وإن كنا — في هذا المقام – لا نلغي السرد مطلقا أي الإخبار، لكن أن يذوب فيه الحوار كليا فهذا ما يخفت– من دون شك – ديناميكيته" ويشتت الوعي ويربك جدلية الصراع والتغيير، فالقوى الاجتماعية تكاد تكون مجردة ومبهمة يصعب تشخيصها، كما يتعذر تشخيص مواقف وإحالات تناقضاتها، ومجابهاتها المبدئية — في الواقع الحياتي — عن طريق السرد والإخبار الشفوي ."[2]

1–عن الأنترنيت: أمير الحسناوي– تجربة الذات في المسرح– 01 /12 /2001–

ص3/2.www.masraheon.com

2– نوردين فاسي – مقـــال: دلالـــة السرد في المعمار الدرامي– مجلة الحداثة– الجزائر– العدد 1– 1992– ص31 – ص32.

ولأن الفرق بين لغة السرد واللغة الدرامية من الوضوح بمكان، فاللغة الأولى " **تقوم على الجمل الخبرية (...) أما اللغة الدرامية فتقوم على الجملة الإنشائية التي تتضمن جملة الأمر، الدعاء، الاستفهام، النهي، الهتاف والنداء، فضلا عن كونها لغة السلوك وهي أشد التصاقا بالمشاهد والممثل من لغة السرد لأن الأصل في الدراما الحدث..**"[1]

الفكرة بين النص الروائي والنص المسرحي :

تشكل الفكرة العمود الفقري الذي يرتكز عليه أي نص سواء كان روائيا أو مسرحيا، الفكرة جوهر العمل الفني فهي المشرف والمؤطر له... فقد خرقت عباب الحدث والشخصية والزمن والمكان لتقيم دعائمها وفق صراع بين توجهين متناقضين، ومن خلال الفعل ورد الفعل اللذين حركا أحداث الحكاية منذ البداية إلى أن اتضحت رؤية التي يتطلع إلى تصويرها الكاتب، و يطمح لإبلاغها للمتلقي بغية استيعابها والاقتناع بها، والاقتناع يتم أكثر بوساطة المهارة في البناء الفني.

وتطرح الرؤية المسطرة جليا في مسرحية (الحوات والقصر)، موضوع الحكم والصراع بين قوى الشر والإجرام وبين قوى الخير التي يمثلها علي الحوات ومن خلال حكاية خرافية أراد كاتب الرواية في البداية وتبعه في ما بعد كاتب المسرحية أن يظهر كيفية سيطرة مجموعة من الأشرار على

---

[1]-المرجع السابق- ص 32.

الحكم في محاولة انقلابية فاشلة يحاول علي الحوات بطريقة سلمية أن يكشف أسرارها ويزيل الغموض الذي اعتراها وذالك بنذره لأجمل سمكة يصطادها لجلالة الملك احتفاء بنجاته هذه العملية يرجى منها التقرب من القصر وكشف الحقيقة وبالتالي فك الرموز التي استخدمها الروائي الطاهر وطار وعبر بواسطتها عن واقع نظم الحكم في المجتمعات الناشئة في فترة الستينيات على أساس أن فكرة موضوع الرواية برزت في هذه الفترة ويحاول عمر فطموش في عام **2008** تناول الموضوع بطريقة أخرى ولكن لم يخرج عن الإطار العام الذي قدمته الرواية فما عدا اختزال الأحداث المروية والطويلة وتغيير لغة التخاطب من عربية فصحى إلى عامية، لم يتأثر نص الرواية بعملية المسرحة من ناحية الإضافة أو الاختزال فلم نلحظ رؤية معاكسة أو معارضة لرؤية كاتب الرواية بل بالعكس حاول النص التمثيلي توضيح ما كانت ترمز إليه الرواية للمشاهد بواسطة عملية التجسيد بالحركة وطريقة الأداء التهكمية والفضاء السينوغرافي في سعيها لإيجاد المعادل الفني الذي يوجه الجمهور المشاهد تجاه نظام حكم معين ومجتمع محدد هذا ما لم يصل إليه نص الرواية باعتباره نصا أسبق في الكتابة والظهور من المسرحية، والقضية الجوهرية التي ركزت عليها المسرحية هي إظهار وتصوير الهوة الموجودة بين الشعب الرعية ونظام الحكم القائم أي الراعي وانطلاقا من مواقف مسبقة وأحكام جاهزة حاول معد المسرحية تفسير حالة انعدام الثقة بين الحاكم والمحكوم وكشف الأسباب التي أدت إلى ذالك وعرض المحاولات العديدة التي حاولت إرجاع الثقة وردم الهوة الناتجة عن سلوك خاطئ وسياسات سيئة أدت إلى ما وصلت إليه أوضاع

المجتمع، ربما النية كانت صادقة لكن الطريقة التي عرضت بها هذه الأفكار لم ترق إلى المستوى الفني المرجو، حيث طغى الخطاب المباشر والتعليق الارتجالي خاصة الأحكام الجاهزة على كل من يمثل السلطة وكأن قدر الحاكم هو أن يكون سيئا وقدر الشعوب أن تكون مظلومة ومهانة، وأن وجود أشخاص أمثال علي الحوات أمر ضروري، أناس لهم ضمير حي خيرون، مناضلون من أجل الحق والعدالة الاجتماعية وقد يتحولون إلى واسطة بين الحكام والمحكومين .

ومهما يكن من شيء فإن النصين الروائي والمسرحي، حاولا إعطاء صورة ولو غير مكتملة عن واقع المجتمع الجزائري في فترة من الفترات بتجسيد ما اعتراه من تحول عميق، بعد استرجاع استقلاله وخوضه لمرحلة التشييد والبناء.

خلاصة

إن الحديث عن المسرحية كفن مستقل بذاته، هو حديث عن الميكانيزمات الفنية التي يحتكم إليها النص المسرحي – على وجه العموم – والملاحظ من خلال دراستنا لمسرحية (الحوات والقصر) أنها افتقرت لبعض قواعد البناء الدرامي، والتي كان من الواجب أن يلتزم بها الكاتب لكي تكون المسرحية مغايرة صالحة للعرض على أساس أن العمل المسرحي لا يكتمل نضجه إلا إذا عرض على خشبة المسرح ولعل " أوجز ما قيل ولا يزال يقال في الفرق بين الرواية والمسرحية، أن المسرحية أدب يراد به التمثيل (...) فهي لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هي قصة تكتب لتمثل".[1]

وإذا كانت مسرحية (الحوات والقصر) قد وصفها صاحبها بالدرامية! لعل العبارة- هنا- تحمل تناقضا واضحا على أساس أن هيمنة عملية السرد على النص التمثيلي بصورة يصعب فيها متابعة العرض التمثيلي والاستمتاع به في غياب تام لعناصر الدراما من حوار درامي وصراع وشخصيات ومواقف متناقضة فوق خشبة المسرح؟ والعلم أن فن المسرحية يقوم "على العلاقة بين العمل الدرامي والموضوع والطريقة التي عبر بها الكاتب عن فكرته ومعنى كل مشهد وعلاقته بالمعنى العام لكل المسرحية "[2].

1- د. زكي العشماوي – المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة- ص38 .

2-الكسندر دين – العناصر الأساسية لإخراج المسرحية- ترجمة عبد الحميد سامي- دار الحرية للطباعة – بغداد- 1972- ص 352.

ففي كل الأحوال يبقى التأليف المسرحي مرتبطا شديد الارتباط بخشبة المسرح، وعندما نقول الخشبة نقول تجسيد شيء واقعي يتعلق بمعايشة الفرد في مجتمع يشوبه صراع وتفاعل وردود أفعال وأحوال، آلام وآمال ولهذا " فحياة المسرح عبارة عن إعادة جزء من حياة على الخشبة "[1]، أو بمعنى آخر نقول " إن الدراما في أثناء العرض هي حياة إنسانية ولا يصنع هذه الحياة إلا بوجود عرض يجسد المسرحية ."[2]

معنى هذا أن الكاتب المسرحي يستبعد فرض ذاته وتصرفه في تحريك شخصياته، بل يجعلها تتحرك بحرية تامة وكأنها تحاول التفكير أنها تعيش حياتها الواقعية الخاصة من دون أن تبتعد عن مغزى العمل الذي سطره لها المؤلف، والشخصية هنا تحاول أن تجمع بين واقع حقيقي وواقع مرتسم لكي لا تترك ذلك الشرخ بين الشخصية المؤلفة والشخصية المتقمّصة.

وانطلاقا من هذه النقطة يتبين لنا أن المسرحية هي " قطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب لنراها ممثلة على المسرح."[3] والشأن نفسه بالنسبة للرواية، فهي الأخرى تستلهم مادتها الفنية من الواقع بتقلباته وأحوال أفراده ولكن لا نكاد نعثر على صراع الشخصيات فيما بينها ونحن نتصفح

1– الكسندر دين – العناصر الأساسية لإخراج المسرحية – ص353.

2 – أبو الحسن عبد الحميدة سلام – مقال: نظرية العامل في النقد المسرحي– النادي الأدبي– رؤى العدد السادس– ص12/6.

3–محمد عبد المنعم خفاجي– دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه– ص 459.

ونشاهد مسرحية (الحوات والقصر)، بل تظهر في غالبية الأحيان ذوات منفصلة عن بعضها؛ "علي الحوات" مثلا لا نلحظه إلا وهو يتناقض مع نفسه فينفرد بمواقفه التي يفرضها علينا دون تبرير مقبول وتجده يملي علينا قناعات قد لا نتفق معها ومع ذالك يصر الكاتب على أن نشاركه مسار الأحداث في عملية ابتزازية مملة قد نقبل بها في حال العمل الروائي ولكن كعرض مسرحي تصبح عملية المشاهدة أمرا عسيرا وصعبا.

ومنه نجد أن مسرحة رواية الحوات والقصر لم ترق إلى مستوى العمل الفني الدرامي، وأن مساحة الفعل الدرامي ازدادت ضيقا كلما ابتعدت الشخصيات عن تفاعلها، والحق أن "**الأفراد في المسرحية ليسوا ذوات منفردة وإنما هم ذوات متصلة** "[1] تبني وحدة الحدث الرئيسي في المسرحية أو كما يسمى " **بخط الفعل المتصل** "، والذي يعتبر بمثابة العمود الفقري لكل مسرحية. وبهذا لا يجوز أن يطول الزمن الذي تستغرقه المسرحية حتى لا ترهق أذهان المشاهدين وأبدانهم. " **ومن ثم وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث الدرامية في وقت محدد لا يزيد عن الساعة والنصف وبطريقة تكسبها القوة والإثارة والتركيز**"[2]. وهذا ما لم نجده في مسرحية (الحوات والقصر)، فعلى الرغم من اعتماد الكاتب أسلوب الحوار، إلا أن طريقة تصوير الشخصيات والأحداث أودت بسطحية البناء الدرامي وإضعافه. أضف إلى ذلك أن الحوار لم يأت

1- محمد زكي العشماوي – المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة- ص15.

2-المرجع نفسه- ص48.

موجزا وقصيرا، بل جاء طويلا شمل الكثير من الأحداث العارضة التي لا تمت بصلة إلى الموقف الدرامي للمسرحية.

وإذا كان الحدث المسرحي شديد الاتصال بأجزائه، سيترك المشاهدين يذوبون في المسرحية بكل طاقاتهم الذهنية والجسدية؛ أي يدفعهم الموقف إلى التفاعل مع الأحداث من دون الشعور بذلك. انطلاقا من القبض على خيط الحدث من أول وهلة بدأت فيها المسرحية، وبهذا فالعنصر الآخر والحاسم بعد—المسرح والشخصية الممثلة والمحدد لطبيعة المسرحية كمّا وكيفا- هو الجمهور.

وأمام كل هذا تخلص إلى أن مسرحية (الحوات والقصر) لم تتوافر على عناصر البناء الداخلي المطلوبة لتؤهلها إلى العرض، ولعل ضعفها هذا راجع إلى عدم الإلمام بقواعد الكتابة الدرامية.

ولعل هذا ما أدى إلى أزمنة النص المسرحي بخاصة النص المسرحي الجزائري، علاوة على أسباب خارجية – لا داعي لذكرها لأنها لا تخدم مقامنا هذا بشيء – وعندما يلجأ بعض المسرحيين إلى نصوص روائية ويخضعونها إلى العرض المسرحي، وفي غالبية الأحيان إلى التمثيل حيث أن من خلال تمثيلها أو مسرحتها – يظهر تفكك الأحداث بشكل كبير، لأن الرواية في الأصل – لها تصويرها الخاص، وقبل هذا فهي تكتب لتقرأ، ولهذا فالروائي يسخر كل قدراته الإبداعية لتصوير هذا الواقع تصويرا دقيقا ومفصلا، إذ يستعرض شخصيات عمله في شبكة من الحوادث متتبعا كل حدث إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه، مطلقا العنان للتوغل في

أعماق النفس لاستنطاق كياتها الشعوري واللاشعوري، مطبقا ذلك على عالم شخصياته المتعددة إذ لا يترك " شاردة ولا واردة إلا سجلها كما تحدث في الحياة الواقعية التي يخوضها الناس ويمارسونها". [1]

ومن خلال تحليلنا للنص الروائي الحوات والقصر* اكتشفنا أن الرواية تصور عالما عميقا، وكلما دخل القـــــارئ في أعماقه زاده التصوير تشويقا وإثارة، مما يجعل من الرواية تحيى كلـــــما قـــــــرأت " إنها شكل درامي في إطار قصصي" [2]، وهي بذلك تفوق عملية المسرحة التي اقترحها علينا الفنان عمر فطموش، وانطلاقا من هذه النقطة يمكننا القول إنه " ليست الدراما ولا الخصائص الدرامية مقصورة على ما يكتب للمسرح بشكل تمثيليات. "[3]

وبهذا يفتح أمامنا المجال لطرح سؤالنا، هل تمكن عمر فطموش من مسرحة رواية الطاهر وطار؟

إن الرد على السؤال قد يكون بالسلب على أساس أن الرواية عـــــالم والمسرحية عالم آخر لا يمكن تداخلهما، وقد يكون الرد بالإيجاب في حالة ما إذا خضع النص الروائي إلى معايير الكتابة المسرحية.

1-محمد زكي الشمعاوي – المسرح- ص16- عن تشارلتون: فنون الأدب- ترجمة زكي نجيب محمود- ص128.

2- س. و.داوسن – الدراما والدرامية- ص 109.

3-المرجع نفسه- ص108

ولنطبق ذلك على رواية الحوات والقصر*؛ فإذا أردنا أن نخضعها إلى المسرحة فلابد لنا أن نضع نصب أعيننا العناصر الخارجية التي يتحكم إليها التأليف المسرحي؛ والمتمثلة في الخشبة والممثل والجمهور، ثم بعد ذلك يتم الإشغال على النص، وبادئ ذي بدء يكون التعديل منصبا على طريقة التصوير، فالتصوير في (الحوات والقصر) يسير بخطى وطيدة دونما استعجال، وعلى هذا التصوير أن يقتصد في الأحداث والتفصيل ويعتمد على السرعة في تصوير الأحداث المهمة التي تساهم في التصاعد الدرامي، معنى هذا أن تجنب الارتداد الروائي الذي يتناول أدق تفاصيل الشخصية والحدث تجنبا لابد منه، ولا يمنع من توظيف تقنية فلاش باك بين الفنية والأخرى، لأنها أضحت من التقنيات الحديثة في الكتابة المسرحية. وبهذا تتجلى تقنية السرد في توظيف لغة الدراما – الحوار – الذي يبث روح الحركية والحيوية بين أفراد العمل الدرامي، على الرغم من أنه " من الممكن أن يبتدع الروائي مشهدا على قدر كبير من الدرامية بدون حوار "[1] وهذا ما وجد في رواية الحوات والقصر* وهي من السهل أن تنقل هذه الدرامية في شكل حوار.

وبهذا نكون قد استثمرنا بعض النقاط التي تؤهل الرواية لأن تكون قابلة للمسرحة، والحق أن الرواية " **كانت المولود الشاذ للمقالة وللدراما**"[2]، فقد غدت الرواية على نحو ما البديلة

1– س. و.داوسن – الدراما والدرامية – ص 112.

2–2– س. و.داوسن – الدراما والدرامية – ص 108.

وأضحت أكثر أشكال الأدب شيوعا (...) إلا أنها أشد مرونة وأكثر تنوعا من أي شيء أن يقدمه المسرح."[1]

ومنه فالعلاقة بين الرواية والمسرحية علاقة قائمة – لا محالة- ولا بد من الاستفادة منها، معنى هذا أن الكاتب بإمكانه أن يكون روائيا ومسرحيا شريطة أن يكون متحكما في تقنيات الكتابتين، فبإمكانه " **أن يصنع في الرواية كل ما يحب**"[2] كما يمكنه أن يحولها إلى مسرحية كيف ما يشاء، ولكنه يكون مؤلفا متمكنا وملما بقواعد الأعمال الدرامية وبنائها.

ومن أجل هذا ولغيره تبقى فن المسرحية " **من أكثر فنون الأدب استعصاء على كتابه وأشدها حاجة إلى مهارة فنية خاصة عندما يستطيع أن يؤلف بين عناصر هذا الفن من قصة، ممثلين مسرح وجمهور وحوار. وأن تخضع في غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته وأن تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متكامل متناغم**"[3]

ومنه فالعرض المسرحي الناجح يؤسس له التأليف المحكم والناجح للنص المسرحي.

1-المرجع نفسه – ص **113**- ص **114**.

2-المرجع نفسه- ص **109**.

3-محمد زكي العشماوي – دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن- دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت- **1983** ص **35**.

خاتمة

الخـاتـمـة

بعد رحلتنا عبر قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع ورواية الحوات والقصر* وعملية المسرحة التي أجريت عليهما ها نحن نصل إلى محطة النتائج المستخلصة:

لقد برهنت القصة والرواية الجزائرية على جودتها الفنية خلال السبعينات، واستطاعت أن تواكب التطور الذي شهده النمو الاجتماعي والثقافي في تلك المرحلة وبالتالي أسست حركة أدبية استطاعت أن تتواجد محليا وعربيا وحتى عالميا الأمر الذي جعل منها مرجعا يعتمده ويعود إليه الفنانون وخاصة أهل المسرح في ظل الفقر الملحوظ للنصوص المسرحية الخالصة في المسرح الجزائري.

تتحدد هذه السمات من خلال تجربة الفنان الجزائري في ممارسته الاجتماعية لحياته. لأن المسرح ليس إلا لحظة وعي وتعبير عن تجربة الفنان. وقد تميزت هذه السمات عندما حاول الرواد استنطاق التراث ومحاولة التعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية فنيا. وقد أخذ هذا الهاجس ينمو ويتطور لينتقل عبر الأجيال ليأخذ أشكالا ومضامين مختلفة ومتعددة قصد ضبط التجربة المسرحية وعرضها كتعبير عن حالة وعي وليس مجرد ممارسة احتفالية. وضمن هذه الحالة استطاع الفنان الجزائري بالفعل أن يعبر عن تجربته. لكن هل استطاعت الممارسة المسرحية أن تفرض وجودها في الواقع الفني والثقافي؟

اعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال يحيلنا إلى تجارب الممارسة الأولى للمسرح في الجزائر، حيث يمكننا ملامسة محاولات فنية متميزة. أما حاليا فلا أجدها بارزة بالشكل الكافي خاصة أننا نشاهده دعوات وطموح للتفكير في اتجاهات معينة في المسرح مما يفرض عدم اكتمال هذا التفكير وبروزه كتقاليد، لهذا لا يمكننا الحديث حاليا عن كتابة مسرحية درامية خالصة في المسرح الجزائري لانعدام هذه السمات المحددة. اللهم إلا إذا كان الأمر يتعلق بالكتابة التمثيلية أو مخططات لنصوص المخرجين المفتوحة على التجارب العالمية، فهنا نتحدث عن المسرحة في المسرح باعتباره تقنية تمس الممارسة الفنية أولا وأخيرا، وفي كيفية قدرتها على الوعي والتعبير عن هذه الممارسة دون تعيين محدد لاتجاه أو تيار معين.

وتأتي مسرحية (الحوات والقصر) لتحط رحالها أمام مرسى الرواية مغيبة في ذلك البناء الفني الذي يميزها باعتبارها جنسا مستقلا, فاتسمت معالجة الحدث بالسطحية، وافتقر إلى حدة الصراع الناجم عن تفكك الأحداث وعدم إحكام النص بلم شتاتها وإخضاعها للوحدة.

وقد أدت الشخصية الحدث من دون حركية الحضور، إنما كانت مستقبلة أكثر منها فاعلة لـــ"الفعل"، مع أن جوهر المسرحية هو الدرامية، وأن زمنها الفني خضع مثله مثل الرواية إلى الماضي وإن عدّ (الارتداد) أسلوبا من الأساليب الفنية في المسرحية، فإن طغيانه وكثافته أثر سلبا عليها، أكثر مما خدم نجاحها. هذا إضافة إلى الحاضر في بداية المسرحية ونهايتها.

وقد طرح المكان دلالات عميقة تمس الرؤية المسطرة، بيد أن اللغة تشكلت حوارا، باعتباره المظهر الحسي لنص المسرحية، غير أنه لم ينطق بالعنصر المعنوي (الصراع)، الذي بدا حضوره الفعلي غائبا. وبدت معه ملامح السرد حاضرة.

وكان للمنولوج حصته أيضا، إذ تقاسم مع الحوار وشكل نصف لغة المسرحية، كما اتسم بسمات الحوار نفسها من برودة التجسيد وسردية التصوير.

ولعل الطابع الذي اتسمت به كل من الرواية والمسرحية (الحوات والقصر) والقصة والمسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) هو طابع السهولة والبساطة وهي بذلك لم ترق إلى درجة فنية عالية.

وفي كل هذا، كانت الرؤية الفكرية المؤطرة – لنص الحوات والقصر – ونص الشهداء يعودون هذا الأسبوع –واحدة وتمثلت في توجه صاحب النص الذي اتخذ من الموضوع معبرا يعبر من خلاله عن انطباعاته إزاء نظام الحكم ومواقفه من الحكام, وتبعه في ذالك الكاتب المسرحي الفنان بن قطاف وعمر فطموش اللذين حاولا أن يشركا الأديب وطار مواقفه وتوجهاته.

إلا أن النص الأدبي وفق نوعا ما بين الشكل والمضمون، بينما طغى المضمون في المسرحيتين متجاوزا الشكل مما يجعلها دعائية مع أن المضمون والشكل يرتبطان ارتباطا وثيقا لا تنفصم عراه.

وأمام افتقار المسرحية إلى الميكانيزمات والقواعد الفنية، طرحت مسألة (مسرحة النص الأدبي) تعويضا لهذا النقص، وإلى تناول القصة والرواية العناصر الدرامية في كثير من الجوانب.

ويتم مسرحتها بإخضاعها أكثر إلى معايير الدراما وتقليص كثافة الأحداث والاقتصار على المحطات التي تساهم في حدة الصراع بواسطة حوارية السرد، ولو أنها لا تسدّ ثغرة النص المسرحي الناجح.

وبصفة عامة يمكن القول إن عملية مسرحة النصوص الأدبية في المسرح الجزائري ترتكز قي صيغتها التواصلية على ثلاثة أنساق:

- ✓ التواصل عبر لغة العين من خلال التجديدات التي تقع على مستوى الديكور ومكونات الجانب المادي لخشبة المسرح بما فيه حركة الممثل كذلك.
- ✓ التواصل عبر لغة الأذن باستخدام أساليب لغوية متعددة ومتنوعة حسب طبيعة التوجه الثقافي للمبدع المسرحي في كيفية التواصل مع الجمهور لغويا.
- ✓ التواصل عبر الذاكرة بتوظيف الاتساق التراثية في ألوانها القديمة والمعيشية وبأشكالها المختلفة (القوال – المداح... إلخ)

بعد ذلك، وأخيرا يمكن أن نتساءل عن معوقات الكتابة المسرحية في المسرح الجزائري وآفاقها؟

لقد تبين لنا بشكل واضح من خلال ما سبق عبر الأسئلة التي طرحتها إشكالية الموضوع مدى التمايز والتماثل اللذين يطبعان مفهوم المسرحة في دلالته من حقل معرفي/ للفن من حيث أن عملية المسرحة في المسرح الغربي جاء كثورة بنيوية حفزها على التبلور داخل بنية الدراما الأوربية

عوامل تاريخية وفنية، لتجاوز الأشكال الاستهلاكية/ التقليدية في إنتاج العمل المسرحي قصد ضمان استمرارية الإبداعية إلى جانب الأنماط الفنية والفكرية التي ارتقت بقوالبها ومناهجها إلى مستويات متطورة بفضل التطور العام الذي عرفه المجتمع الغربي في الفترة الحديثة ماديا وفكريا. في حين أن عملية المسرحة في المسرح العربي وفي الجزائر على وجه الخصوص, يحمل دلالة البحث عن الذات المسرحية المتميزة وتحقيق هوية فاعلة للإبداع الفني المسرحي الجزائري، وهي الصيغة أو الطابع العام الذي يسود مختلف المجالات الحيوية في محيطنا الثقافي والعلمي والاجتماعي, تأتي تجربة الكتابة الدرامية في المسرح العربي والجزائري منها بالخصوص كفعل إبداعي يستهدف الارتقاء بالكتابة المسرحية إلى مستوى يضع حد للمحاولات الارتجالية والكتابة الهاوية المشحونة بالخطب المباشرة العشوائية وإعادة الاعتبار للقيم الفنية السامية التي تعيد للمتلقي كنهه الاجتماعي وحقه في المشاركة الإبداعية داخل اللقاء المسرحي الذي يحبك خيوطه المخرج/ المبدع بين الشخصية والجمهور.

تأتي عملية مسرحة النصوص الأدبية كذلك كمنظور إبداعي يفسح المجال لتناول مواضيع متنوعة يسودها الفكر والتعبير الجمالي، وعملية المسرحة في حد ذاتها ليست سوى شكل من أشكال ممارسة المبدع/ الإنسان لفعل الحرية في زيها الفني وبالتالي تتحول الممارسة إلى مغامرة جديدة في حقل الكتابة الإبداعية المسرحية.

لكن مع كل احترامنا للمسرحيين الجزائريين فإن الكتابة المسرحية لم ترق بعد إلى مستوى الكتابة الدرامية وإن عملية مسرحة النصوص الأدبية ليست بديل عن الكتابة الدرامية التي لها قواعدها وأسسها ومعمارها الفني الذي له خصوصياته وعناصره وأدواته وإنما تبقى على كل حال ممارسة فنية خاصة لها وسائلها وأشكالها الخاصة للتواصل مع الجمهور من خلال العروض الفنية المقترحة وهي لا تخلو من الصعوبات والمعوقات التي تنحدر من الأرضية الاجتماعية التي ظهر فيها الممارسة المسرحية لدينا، لابد من الإشارة إلى جانب كون مسرح الهواة والجمعيات الثقافية بالجزائر, بصفة عامة, من حيث القفز المستمر على مشكلة التثقيف الذاتي والفراغ الإيديولوجي اللذان لا زالا يكرسان في القطاع المسرحي وخاصة عند الممثلين والطاقات المساعدة مما ينتج استمرارية هيمنة المخرج في وقت نسمع فيه ونقرأ في التصريحات المتعددة أن المسرح لدينا يراهن على التحول في صيغة الكلاسيكية إلى صيغة تضمن نوعا من المشاركة الجماعية بالنسبة لمختلف الطاقات المنتجة للعمل المسرحي. فهل يمكن بلورة فكر مسرحي إنساني من غير الوعي بالقواعد العلمية الفنية نظريا وإنماء عملية تثقيفية درامية يستوعب من خلالها الممثل والتقني أهميته ودوره في الفعل المسرحي؟

هنا يجب أن نقف عند بعض الملاحظات التي تؤطر علاقة الفكر بالاتجاه الفني:

- **أولا:** إذا كنا نعتبر أن الصيغ النظرية التي بلورتها التيارات الفنية العالمية التي ظهرت بمثابة فرضيات مجردة وإطارا نظريا لتفسير رؤية إبداعية معينة في مجال الإبداع

المسرحي، فإنها لا محالة ستساعد على إنتاج هذا الفعل التواصلي الذي يراهن المسرح الجزائري على بلورته، وستكون حافزا معرفيا على المزيد من الإبداع المسرحي في مختلف مستوياته الفنية.

- **ثانيا:** أما إذا كان الاتجاه ينظر إليه باعتباره مجموعة من القواعد الصارمة/ الجامدة والتي يجب الخروج عن الحدود الفنية التي ترسلها، فلا مجال هنا لاعتماد الكتابة الدرامية كمصطلح رديف للمحاولات المحسوبة على النص الدرامي.
- **ثالثا:** في حين أننا إذا كنا نرى في هذا الاتجاه أو ذاك حلقة وسط بين المنهجية الصارمة التي تراعي أهمية عدم القفز على مسألة القواعد في الإبداع، والرؤية الفنية ذات التوجيه الذي يتجاوز حدود أية قاعدة ولو مبدئية والتي من الواجب أن تتوفر في كل إنتاج فني، فكتابة المسرحية من منطق فكري وفني لابد وأن تعني ممارسة المسرح بمنظور فني جمالي ينطلق من أرضية فنية معينة في أفق تجاوزها دون الإخلال بقواعد اللعبة الإبداعية.

ومن خلال ما سبق نستشف أن الكتابة المسرحية في المسرح الجزائري تتأرجح بين مستويات نظرية وإبداعية مختلفة، كما أنها أمام حركة تقف أمام ديناميكيته عدة عراقيل وخاصة فيما يتعلق بالأزمة السياسية والحواجز التي تحاصر ممارسة المسرح الهاوي وهي أزمة موضوعية ترتبط بالأزمة الفكرية التي تعانيها المجتمعات العربية عموما والتي تؤدي إلى إنتاج فكر مضاد لحرية ممارسة الفن

المسرحي الراقي بعد أن أصبحت الذهنية السائدة ترى في الفعل المسرحي "جرثومة" تكشف عن زيفها وتعريفها في العروض المسرحية الضعيفة التي حولت المسارح إلى فضاء للتسلية وشراء متعة الضحك التي يسوقها المسرح الرسمي الجزائري.

لذلك فإن تجاوز هذه المعوقات الموضوعية لا يمكن أن يتم دون الاهتمام بثقافة المسرح وتدريسه في مختلف أسلاك التعليم وتوسيع حرية التفكير والإبداع عند مختلف أفراد المجتمع والتفكير في واقع ومستقبل المسرح ورجالاته في الجزائر بتخصيص كفاءاته مادية لهم للمزيد من العطاء وتشجيع البحث العلمي في المجال الفني ماديا ومعرفيا وذلك في سبيل النهوض بثقافتنا الوطنية التي يكون مسرح الهواة أحد روافدها الأساسية، لمواجهة التحديات الحضارية المعاصرة وبلورة وعي ثقافي يهتم بقضايا الواقع والإنسان.

وبخصوص الذات المسرحية, فإن أسلوب واستمرارية هيمنة المخرج في العمل المسرحي لا يمكن أن يعرقل سوى التطور الحقيقي لمضمون الفعل المسرحي الراقي وأن الدعوة لإنجاز أعمال مسرحية تبنى على أسس جماعية تعتبر الكل يشارك في العملية الإبداعية من المؤلف إلى الجمهور بما في ذلك الممثل والتقني والإداري. لذلك فمن الضرورة الفنية خلق أقسام خاصة في الجمعيات والفرق المسرحية مهمتها تلقين فن المسرح وأدواته لكل العاملين فيها بالتعريف بتاريخ المسرح وطنيا وعالميا وبمناهجه الإبداعية المختلفة قصد "إنتاج مبدعين جماعيين قادرين على مزاولة البحث المسرحي من زاوية فكرية إنسانية.

المصادر والمراجع

مصادر البحث ومراجعه

المصادر:

❖ القرآن الكريم

- ابن منظور – **لسان العرب** – دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر.
- بن قطاف، محمد– **مسرحة نص الشهداء يعودون هذا الأسبوع** –المسرح الوطني – الجزائر– 1987.
- وطار، الطاهر – **الحوات والقصر**– المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر– 1974.
- وطار، الطاهر – **الشهداء يعودون هذا الأسبوع** – المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر– عام 1984.
- **المنجد في اللغة والإعلام**– ط: 24– المطبعة الكاثوليكية– دار المشرق– بيروت 1986.
- **الموسوعة الفلسفية**– إشراف روزنتال ويودين– ترجمة سمير كرم– ط: 4 دار الطليعة بيروت.
- فطموش، عمر – **مسرحة نص الحوات والقصر** –2007.

- ماري، إلياس وحنان قصاب حسن- **المعجم المسرحي** – مكتبة لبنان ناشرون – ط1-1997 .
- وهبة، مجدي وكامل المهندس- **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**- مكتبة لبنان -1944-1984 .

❖ المراجـع:

➧ المراجع باللغـة العربية:

- أدو نيس، أحمد سعيد-**الثابت والمتحول الأصول**-دار لعودة بيروت-1983.
- إسماعيل، فهد إسماعيل –**الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس** – دار الآداب – بيروت 1981
- الراعي، علي–**المسرح في الوطن العربي**-سلسلة عالم المعرفة- الكويت-1980
- الأعرج، واسيني – **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر** – المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر – 1989.
- الجابري، محمد عابد – **نحن والتراث** – ط 3 - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء – 1983.

- القط، عبد القادر – **من فنون الأدب** (المسرحية) – دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت – 1978.
- الكغاط، محمد – **بنية التأليف المسرحي في المغرب، منذ البداية إلى الثمانينات** – دار الثقافة – المغرب – 1986.
- المديوني، محمد –**إشكاليات تأصيل المسرح العربي** –بيت الحكمة – قرطاج.
- المنيعي، حسن- **أبحاث في المسرح المغربي**- مطبعة صوت مكناس- 1974.
- العشماوي، محمد زكي – **المسرح** (أصوله واتجاهاته المعاصرة – دراسات تحليلية مقارنة) – دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت – د ت.
- العشماوي، محمد زكي – **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن** – دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت – 1983.
- برشيد، عبد الكريم – **حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي** –دار الثقافة – المغرب 1985
- بشير بويجرة، محمد – **الشخصية في الرواية الجزائرية** – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر – 1986.
- بلحسن، عمار – **الأدب والإيديولوجية** – ط2 – مطبعة النجاح الجديدة – دار البيضاء – المغرب – 1991

- بن قينة، عمر– **في الأدب الجزائري الحديث** – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر – 1985.
- بودية ، إدريس –**الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار (دراسة نقدية)** – منشورات جامعة منتوري – قسنطينة – 2000.
- بورابو، عبد الحميد – **منطق السرد** (دراسات في القصة الجزائرية) – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر – 1994.
- بوكروح، مخلوف - **المسرح والجمهور**- مطابع حسناوي- الجزائر-ديسمبر2002.
- حمادة، إبراهيم –**هوامش في الدراما والنقد**- مكتبة الأسرة- 1999.
- خالدة، سعيد – **حركية الإبداع العربي**- ط3 – دار الفكر- بيروت- 1986.
- خشبة، دريني – **أشهر المذاهب المسرحية** – مكتبة الآداب – الحلمية – د ت .
- خشبة، سامي – **قضايا معاصرة في المسرح** – دار الحرية – بغداد.
- خفاجي، محمد عبد المنعم – **دراسات في الأدب الحديث ومدارسه** – ج1 – ط1 – دار الجيل – بيروت – 1992.
- خير الشيخ موسى، محمد– **فن القصة في يوميات نائب في الأرياف** – مطبعة النجاح الجديدة – دار البيضاء – المغرب – 1984.

- فرحات، أحمد – **أصول ثقافية من المغرب العربي** – الدار العالمية للطباعة والنشر – لبنان – 1984.
- سرحان، سمير – **دراسات في الأدب المسرحي** – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة – 2000.
- سيد عبد التواب، محمد – تقديم سيد البحراوي- **بواكير الرواية** – الهيئة المصرية للكتاب -2007.
- شايف، عكاشة – **مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية** (قراءة مفتاحية) – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر – 1990.
- شكري، عبد الوهاب – **النص المسرحي** (دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية) – المكتب العربي الحديث – الإسكندرية – 1995.
- شكري، عزيز ماض – **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية** – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1973.
- شكري، عياد- الرؤيا المقيدة – **دراسات في التفسير الحضاري للأدب** – الهيأة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1978.
- رمضاني، بوعلام – **المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر** – المكتبة الشعبية – المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائريين – د ت.

- زيدان، عبد الرحمان -**من قضايا المسرح العربي** – مطبعة صوت مكناس- مكناس1978.
- مرتاض، عبد المالك –**فنون النثر الأدبي الجزائري**-الجزائر ط1-سبتمبر2000
- مريدان، عزيزة – **القصة والرواية** – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر – 1985.
- مصايف، محمد –**فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث**- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر 1981.
- نجم الدليمي، منصور نعمان– **المكان في النص المسرحي**– ط1 – دار الكندي للنشر والتوزيع – الأردن – 1999.
- صحراوي، إبراهيم - **تحليل الخطاب الأدبي** (دراسة تطبيقية) – ط1 – دار الآفاق – الجزائر – 1999.
- عدنان، رشيد – **مسرح بريشت** – دار النهضة الغربية – بيروت – 1988.
- غلوم ابراهيم، عبد الله – **المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي** – سلسلة عالم المعرفة – 1986.
- غنايم، محمود– **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة** (دراسة أسلوبية) - ط2 – دار الجيل – دار الهدى – بيروت – القاهرة – 1993
- هلال، محمد غنيمي – **الأدب المقارن**-دار النهضة- مصر للطبع والنشر

- هلال، محمد غنيمي – **النقد المسرحي** – دار العودة – بيروت – 1975.
- ونوس، سعد الله– **بيانات لمسرح عربي جديد**– دار الفكر الجديد –بيروت 1988.
- يقطين، سعيد– **انفتاح النص الروائي** (النص والسياق) – ط2 – المركز الثقافي – الدار البيضاء – النغرب – 2001.

- **المراجع المترجمة:**

- بوتيستيفا، تمارا ألكسندروقنا –ترجمة توفيق المؤذن– **ألف عام وعام على المسرح العربي**–دار الفارابي –بيروت – ط1–1981.
- بوشنباك، بربارا الستوتسكا – ترجمة هناء عبد الفتاح – **المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق**– المجلس الأعلى للثقافة–1999.
- . داوسن، س. و– **الدراما والدرامية** – ترجمة جعفر صادق الخليلي – مراجعة غزوان اسماعيل – ط1 – منشورات عويدات – بيروت – 1980.
- دين، ألكسندر – **العناصر الأساسية لإخراج المسرحية** – ترجمة سامي عبد الحميد – دار الحرية للطباعة – مطبعة الحكومة – بغداد – 1972.
- كارتون، موريس – **سارتر بين الفلسفة والأدب** – ترجمة عبد المنعم مجاهد – منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت – 1983.

- هلتون، جوليان -ترجمة- نهاد صليحة- **نظرية العرض المسرحي** -هلا للنشر والتوزيع -ط1- 2000 .

المراجع باللغـــة الأجـــنبية:

➢ THEATRE :

- Althusser, Louis – Notes sur le théâtre matérialiste pour Marx – Edition Maspero – Paris – 1965.
- Autant- Mathieu M.CH – Ecrire pour le théâtre – CNRS Edition – Paris – 1995.
- Dort, B – La représentation théâtrale moderne – Gaston Baty Bibliothèque – Paris – 1984.
- Kattam, Naim – Le réel et le théâtrale – Edition Denoël – Paris – 1970.
- Pirrandello – Ecrire sur le théâtre et la littérature – Edition Denoël – Paris – 1968.
- Piscator, E – Le théâtre politique – l'Harche Edition – Paris 1962.
- Ryngaert, Jean-Pierre – Introduction à l'analyse du théâtre – Edition Dunod – Paris – 1991.
- Ryngaert, Jean-Pierre – Lire le théâtre contemporain – Edition Dunod – Paris – 1993.
- Ubersfeld, Anne – Les termes clés de l'analyse du théâtre – Edition du Seuil – Paris – 1996.
- Vitez, A – Le théâtre des idées – Edition Gallimard – Paris – 1991.

➢ THEORIE :

- Barthes, Rolland – **Le degré zéro de l'écriture** – Edition Gontheir – Paris – 1967.
- Duchet, Claude – **Introduction à la sociocritique** – Edition Gallimard – Paris – Paris – 1976.
- Eco, Umberto – **Les limites de l'interprétation** – Traduit par Myriem Bouzaher – Edition Bernard Grosset – Paris – 1992.
- Hegel – **Esthétique** – Traduction de Kelevitch. J – Edition Aubier – Montagne – Paris – 1965.
- Ubersfeld, Anne – **L'école du spectateur** – Edition Messidor – Paris – 1981.
- Ubersfeld, Anne – **Lire le théâtre 1** – Edition Belin – Paris – 1996.
- Ubersfeld, Anne – **Lire le théâtre 3** – Edition Belin – Paris – 1996.

➢ DICTIONNAIRES

- Corvin – **Dictionnaire encyclopédique du théâtre** – Edition Bordas – Paris – 1991.
- Greimas, A . J et Courtés . J – **Dictionnaire raisonné de la théorie du langage** – Edition Hachette – Paris – 1979.
- Pavis, P – **Dictionnaire du théâtre** – Edition Dunod – Paris – 1996.
- Sauriau, .Etienne – **Vocabulaire d'esthétique** – PUF Collection – Paris – 1999.

❖ الدوريـــــات:

➧ المجـــلات:

- مجلة التبيين – تصدر عن الجاحظية – الجزائر – العدد 08 – 1994.
- مجلة الثقافة – تصدر عن وزارة الإعلام والثقافة – الجزائر – العدد 33 – يونيو – يوليو – 1976.
- مجلة الثقافة – تصدر عن وزارة الإعلام والثقافة – الجزائر – العدد 78 – نوفمبر – ديسمير – 1983.
- مجلة الثقافة – تصدرها وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – الجزائر – العدد 05 – 1978.
- مجلة الحداثة – يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها – جامعة وهران – الجزائر – العدد 01 – 1992.
- مجلة الحداثة – يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها – جامعة وهران – الجزائر – العدد 03 – 1994.

الجـــرائـــد:

- جريدة الخبر الجزائرية – العدد 3410 – 28 / 02 / 2002.

❖ مواقـــع الأنـــترنت:

- http://www.masraheon.com/
- http://ar.wikipedia.org
- *www.sudaneseonline.com/*

الفهـــرس

الفهرس

المقـدمـة..... 04

الفصل الأول: ملامح المسرح العربي وإرهاصات ظهور المسرح في الجزائر 06

مراحل المسرح العربي..... 0

مصادر التأليف المسرحي عند العرب..... 1

المسرحية الشعرية..... 2

الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري..... 3

النص المسرحي الجزائري بين النص والمضمون..... 8

الفصل الثاني: المسرحة معناها ومفهومها في العالم الغربي والعربي..... 9

أنواع الاقتباس..... 3

1 -المسرحة في المسرح الأوربي 4

2- الكتابة المسرحية/المسرحة/ في مسرح بريشت..... 5

المسرحة في المسرح العربي..... 8

الفصل الثالث: المسرحة بين الرواية والقصة..... 2

لمحة عن الرواية الجزائرية..... 2

الكتابة المسرحية بين الدراما والرواية..... 4

المكان.والزمان..... 05

المسرحة/ العرض المسرحي..... 7

الفصل الرابع: دراسة تطبيقية لكل من "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" و " الحوات والقصر " لـــ " الطاهر وطارّ..... 8

I- تمهيد..... 8

دراسة تطبيقية لعملية مسرحة قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع..... 136
موضوع القصة..... 136
الحـــــوار..... 143
الشخصيات..... 143
الصراع في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع..... 146
الزمـــــــان..... 148
المكـــــــان..... 151
توظيف اللغة في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع..... 154
دراسة تطبيقية لنموذج الحوات والقصر..... 157
توظيف عناصر البناء بين الرواية والمسرحية..... 157
1- توظيف الحدث..... 157
2- توظيف الشخصيات..... 168
توظيف الزمن والمكان..... 174
المكان بين الرواية و المسرحية..... 177
توظيف اللغة بين الرواية والمسرحية..... 177
السرد لغة الرواية..... 180
الفكرة بين النص الروائي والنص المسرحي..... 187
الخلاصة..... 190
الخاتـــــمة..... 199
قائمة المصادر والمراجع
الفهرس..... 220