مع العدد نص مسرحي:
حديث ليلي مع إنسان حقير

الملقاة

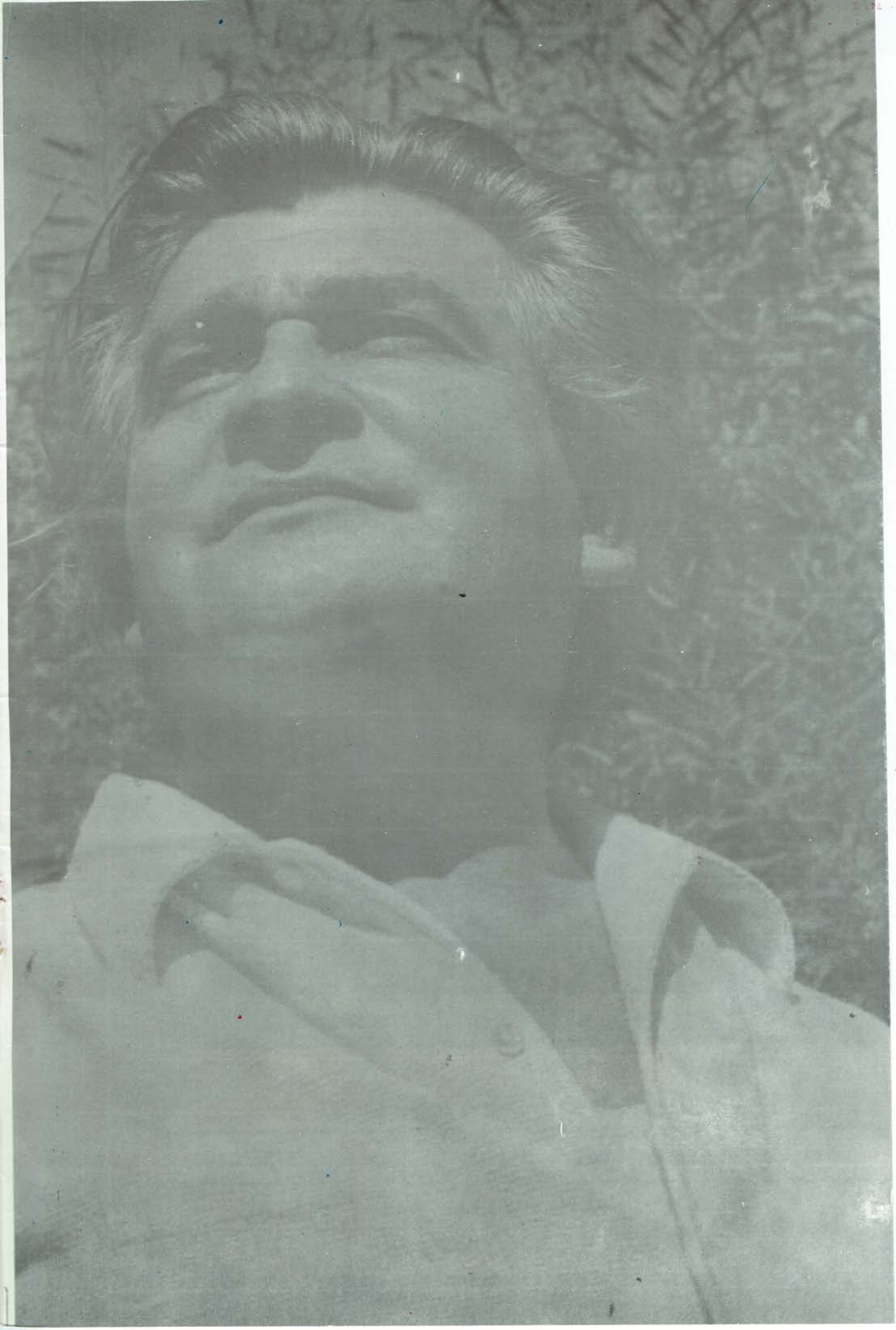
TNA

دورية ثقافية تعنى بشؤون المسرح

عودة الى المسرح

- المسرح وتحولات العقل العربي
- الكوميديا ديل آرتي: الممثل في قلب الإبداع
- مقاربة نقدية لمسرح علولة
- المؤثرات الأجنبية في مسرح الحكيم

سلسلة جديدة ـ العدد 4 ـ نوفمبر 1993 ـ الثمن 30 دج



خـــذوا بيد المســـرح

بقلم: محمد الصالح دمبري*

...كان ذلك بالضبط، في سنة 1963، حين نادى الوطن المتحرر، مصطفى كاتب لادارة المسرح الوطني الجزائري، حتى يقوم بمساعدته على تحديد"صورة المستقبل، اين يمكن لكل يد ان تغمس ولكل شفة ان تذوق" حسب عبارة بريخت التي جاءت في "محاكمة لوكولوس".

مستقبل جديد لحصاد مثمر، و ذي فصول سعيدة، و فعلا فقد كانت الحقبة الجديدة التي بصمها مصطفى كاتب بابداعه الخلاق بدءا بفتح مدرسة برج الكيفان، و بانجازات متعددة و كبرى، جاوب بها، عندما اقتضت الحاجة، على مسيري البيروقراطية الذين ظنوا انهم بمنعهم له لقمة الخبز، يتمكنون حرمانه من قيمته الابداعية.

Mustapha KATEB,

Visage de notre théâtre...

Par Mohamed Salah DEMBRI

Et voila qu'au hasard d'une escale en pays étranger, s'égrène la nouvelle en ce jour de novembre, de la mort et de l'inhumation des deux Kateb, Yacine et Mustapha. Un hommage collectif dira bientôt l'écrivain, au fronton de nos gloires. Ce témoignage rappellera ici le dramaturge dans le sillage de nos accomplissements.

COMMENT ne pas remarquer la marque du destin et l'appel de la vocation en cet authentique descendant de Keblout, quand, dans sa ville natale, Souk Ahras, il découvre très tôt les richesses inestimables de l'oralité et s'initie à ces grands mythes de la révolte et du devenir que sut traduire avec

Une vaste réflexion sur l'Histoire et l'actualité

C'est d'abord la prestigieuse équipée de 1938 avec Mahieddine Bachtarzi, prolongée par la création en 1940 de la troupe amateur El Masrah et par la fondation en 1946 du Masrah El Djezairi qui porte, dès sa naissance, le témoignage des malheurs du temps et des ambitions d'un peuple, s'érigeant de surcroît en école de théâtre pour répondre à la décision de l'administration coloniale de fermer le Conservatoire aux Algériens.

Rayonnant sur le Tell et le Sud, El Masrah El Djezairi, dans toutes ses représentations, offre au public une vaste réflexion sur l'histoire et l'actualité, sur le passé et le futur et se veut l'interprète des aspirations populaires.

Mais le génie de Mustapha Kateb, c'est en 1947 qu'il éclate quand, mettant à profit la saison

لم يبال مصطفى كاتب، للخروج من هذه الوضعية، لينطلق في تقديم مساهماته الثرية لابداعات التضامن، تماما كما تُصورها "نجمة" -:"ارواح الاجداد التي تشغلنا، تعوض المأساة الأبدية لانتظارنا الشباني، لصبرنا المتيتم المكبل الى ظلهم، الاكثر فأكثر قتامة. الظل الذي يستحيل شربه او اقتلاع جذوره"

كم هو رائع وطننا، هذا الذي اعاد مصطفى كاتب، في عمر التقاعد، الى ادارة المسرح الوطني، ليمكنه لحظة الرحيل المحتوم عن الخشبة ان يوصينا بان: "خذوا بيد المسرح".

* بتصرف / المجاهد اليومي - 7 نوفمبر 1989

الحلقة

مجلة فنية ثقافية تصدرها كل شهر ادارة المسارح الوطنية الجزائرية

العدد الأول
السنة الأولى
أفريل 1972
TNA

نص مسرحية عنبسة لرشاسوسو

في هذا العدد

مصطفى كاتب
بقلم: م. ص دمبري 3
رأي الحلقة 5
المسرح وتحولات العقل العربي
بقلم: مهدي بندق 6
التكوين المسرحي في الجزائر
بقلم: م.كاتب 14
النص المسرحي بين القراءة والتمثيل
بقلم: مخلوف بوكروح 18
اللغة المسرحية
بقلم: صالح لمباركيه 21
المسرح بين حوحو وموليير
بقلم: أحمد منور 25
مقاربة نقدية لمسرح علولة
بقلم: رفيق علاء الدين 32
«المجلس النسائي» بين الحكيم وأرسطوفانيس
بقلم: د. أبو العيد دودو 36
الكوميديا ديل آرتي 42
رشيد القسنطيني 49
عبد الله غيث 50
المؤثرات الأجنبية في مسرح الحكيم
بقلم: آيت حمودي 53
مسرح الأطفال
بقلم: ألفرد فرج 60
المهرجان الجامعي للمسرح بالمغرب
بقلم: أحمد حمومي 62
برنامج المسرح الوطني 63

نص مسرحي

حديث ليلى مع إنسان محتقر
بقلم: فريد ريش دورنمات
ترجمة: د. أبو العيد دودو 64

..لماذا؟ وإلى أين؟

لماذا وضع المسرح الوطني الجزائري مشروع اخراج مجلة « الحلقة » ؟!.. ولماذا اضاف المسرح الوطني الى اعبائه ذلك العبء الجديد ؟!.. وما هو الدور الحقيقي الذي يراد لمجلة « الحلقة » ان تقوم به في اطار « الثورة الثقافية » ؟!..

لقد انقضى من عمر « المسرح الجزائري »قرابة نصف قرن .. ومع ذلك لم تتح له فرصة التاريخ والتقييم الصادقين للجهود المبذولة فيه ، ولم تتح له فرصة كافية لاقامة الحوار اللازم بينه وبين الجمهور من ناحية ، وبينه وبين العاملين في المسرح العربي من ناحية أخرى .. ويراد لمجلة «الحلقة»:

ان تكون منبرا دائما لتقييم حركتنا الفنية ..

وان تكون سجلا لتاريخ هذه الحركة وتطورها ..

وان تكون اداة لتبادل الحوار حول مسرحنا وفننا :

مع الجماهير ..

ومع رجال المسرح والفنانين، من الطلاب والعاملين ، من الهواة والمحترفين ..

في الجزائر .. وفي شتى انحاء الارض العربية ..

ويراد لمجلة الحلقة : ان تحمل صوت مسرحنا وفنوننا الى العالم ..

لذلك فان الحلقة تامل في مساهمتك ايها القارىء العربي في كل مكان ، وتتطلع الى مقترحاتك بصدد شكلها وتبويبها ، وموادها ، وابحاثها، انها تعتبرك انت العنصر الاساسي في تخطيطها واخراجها، لانها انما تخرج من اجلك انت . فانت «أيها القارىء» مركز الحركة المسرحية والفنية بوجه عام ، وبدونك لا وجود لها ولا حياة ..وكلمتك ـ نقدا كانت او فكرة او اقتراحا او تعليقا ـ ستساهم دون شك في خلق وتنشيط حركة ثقافية وفكرية حول حركتنا الفنية ونجاح « الحلقة » معلق على قراءتك لها . وحوارك معها ..

المحرر

الحلقة

دورية تصدر عن المسرح الوطني الجزائري

مدير النشر

مخلوف بوكروح

إخراج

عبد الله لمباركيه

تصفيف وتركيب

مركب الجاحظية لفنون الطباعة والإشهار

هاتف: 73.17.57 / 73.00.37

الإدارة والتحرير

ساحة بور سعيد - الجزائر

هاتف: 71.76.07

تنفيذ الغلاف

مؤسسة النسخة

هاتف: 74.73.32/34

طبع

وحدة بن بولعيد - الجزائر

الثقافة أولا

■ من الحقائق الواجب مراعاتها في الميادين الفنية، هو ضرورة إشراك العمل الإعلامي لها، حتى تتمكن من النفوذ والإنتشار، خاصة حينما يعيرها هذا الإعلام قسطاً وافراً من النقد البنّاء والصارم، لأن الفن لا يقبل مزاج الآراء السطحية التي تعودنا عليها بأوصاف الجيد والرديء، دون الخوض في كامل معطياتها في الشكل والمضمون.

إن الإعلام، ليلعب دوراً أساسياً، ليس فقط في ترويج المنتوج، وإنما في صقله وتوجيهه وتنميته ليس كما هو الحال عندنا في الجزائر، إذ نرى ونعيش هذا التردد في الإنتاج، وفي المتابعة الإعلامية له.

لقد ولّت اليوم، موضة المهرجانات الكبرى، المبنية على المناسبات، وانتهت مرحلة الدعوات الإيديولوجية، فيما سقطت إلى الأبد ظاهرة الحملات الدعائية المنظمة حول قطاع ما... والتي كان عليها أن تسقط من حساباتنا بسرعة، ليكرس الإعلام دوره الحقيقي في دراسة الظاهرة الفكرية أو الفنية بطرق سليمة تعمد إلى إبراز خصائصها وقياسها بمستوى النجاح دون التحيز لذاتية ما.

النقد، كالفن تماماً، فهو في حاجة ماسة إلى تكوين، والكتابة عن المسرح، في النقد المسرحي تتطلب دراية كافية في فن المسرح، وهو ما تسعى إلى إضفاءه على الساحة الإعلامية هذه المجلة، التي بين أيديكم- والتي لم يكتب لها الإستمرار منذ 20 سنة خلت.

تعود «الحلقة» إذن، وهي تحمل حلماً جديداً بالتقدير، حاول من سبقنا إليه، بواسطتها إيجاد وسيلة للتكوين المسرحي تعوض الفراغ البيداغوجي الذي عرفناه في هذا الميدان، وهو تنويع مشرب مسرحيينا وجمهورنا المولع بالمسرح وبالحياة رغم ضآلة النشاط المسرحي، والتوتر العام الذي انسحب على مناخنا الثقافي.

إن «الحلقة» التي تنطلق من جديد بهذا العدد الرابع، ستبقى مهددة بالتوقف ثانية. إذا لم تجد مساندة من قبل فنانينا، وكل المختصين في الفن الدرامي، وهم كثر ببلادنا، لكي يسارعوا إلى الكتابة فيها، في جميع الإختصاصات والأشكال ولن تكون اللغة، أية لغة مانعاً لنا في نشر كتاباتهم.

كما أن «الحلقة» هي مجلة المسرح الجزائري كيفما كان شكله، يهمها بالدرجة الأولى إزاحة هذا الضباب القاتم عن العمل المسرحي وعلاقاته التي سجنتها كثيراً من المصطلحات المزيفة... ولتكن مدرسة للجميع، نتعلم منها فيما بيننا كيف نحدد آفاق رؤيا مستقبلية للمسرح في الجزائر... والدعوة عامة.

التحرير

دراسات

المسرح وتحولات العقل العربي

مهدي بندق

عن مجلة المسرح - عدد 54

في سيرته الذاتية يتذكر أحد كتّاب المسرح المصري كيف كان متعلقاً بفن التمثيل منذ طفولته وإبان صباه، إلى أن التقى مخرجاً وممثلاً كبيراً سرعان ما اكتشف خلو صاحبنا من الخصائص الأساسية للممثل المحترف؛ غيرأنه «نصحني بأن أقرأ باللغة الإنجليزية إذا أنا أصررت على أن تكون لي علاقة بفنون الدراما»(1)

وقد انتبه كاتبنا بقوة إلى هذه النصيحة مدركاً أن التمثيل (وأيضاً الكتابة الدرامية وربما كذلك مشاهدة المسرحيات) معناه أن تتظاهر بأنك «شخص آخر» حتى ليمكنك أن تخرج من حالة نفسية ومزاجية هي حالتك إلى أخرى ليست لك بل لغيرك، تفعل ذلك سواء بالإبداع الإيجابي (التمثيل أو التأليف) أو بالتلقي الإندماجي (المشاهدة) مستشعراً تلك البهجة الأسطورية التي ربما كان أسلافك الأوائل يحسونها وهم يكتشفون الوجود والطبيعة والنفس والآخر لأول مرة.

في هذا الصدد يمكننا أن نفهم نصيحة المخرج الكبير لكاتبنا- الفتى الجامعي في ذلك الوقت- «أن يسعى لمعرفة واستخدام اللغة الأجنبية» على أنها تشكيل «لمعدل متبادل» Correlative لهذا الإنسلاخ المقصود من الثقافة الموروثة بوعائها النفسي Mother tongue من أجل العودة إليها ثانية، مزوداً بثراء مضاعف.

وتعكس رغبة الكاتب الحارقة في أن «يمثل» ويؤازرها نصيحة المخرج له أن «يتعلم لغة أجنبية» اتجاهاً رأيناه يولد ويتنامى مع ميلاد ونمو الثورة الوطنية الديمقراطية في سبعينيات القرن الماضي يسعى لتحرير العقل العربي من إسار الثقافة الموروثة بانفتاحه على ثقافة الآخر «الغرب الأوروبي» وكان المسرح إحدى آليات هذا التحرير، إلى أن سطت عليه قوى الثورة المضادة في سبعينيات القرن الحالي مفرغة هذه الآلية

الخطيرة من مضامينها الثقافية بانفتاحها الإستهلاكي على «الغرب الأمريكي» ليصبح التمثيل تهريجاً وبذاءات جنسية وليصبح تعلم اللغة الأجنبية مجرد وسيلة لعقد الصفقات التجارية والمالية وليس وسيلة لتشرّب معارف الاخر ومحاولة لفهم وتأثر تفكيره وإبداعاته تمهيداً لحوار حضاري معه يعطيه بقدر ما يأخذ منه. الأمر الذي لا يمكن أن يحدث إلا «بغربلة» التراث القومي الذاتي واستخلاص الصالح منه للتأسيس عليه في عصرنا هذا.

وتسعى هذه الدراسة- ضمن ما تسعى- لفتح الباب أمام العقل الدرامي العربي المأزوم كي يلج منه إلى الغرف المظلمة في سراديب تراثه القومي كي ينيرها بالفهم وينكس منها بالحوار أتربة الأغاليط والخرافات والخزعبلات تمهيداً لانطلاقة جديدة لا يقيدها إرهاب فكري أو ثيوقراطي (يؤسس سطوته الحالية على التراث أيضاً وإن عند بوعي منه إلى عناصره المعاكسة للتحرر مبتعثاً إياها) وما الدعوة إلى تحريم التمثيل- وبالتالي التأليف وبالتالي الديمقراطية- إلا تجسيد لهذا الإرهاب الفكري الثيوقراطي.

لقد ظهر المسرح في اليونان القديمة ولم يظهر في مصر الفرعونية(2) أو بلاد ما بين النهرين لأسباب جيبوليتكية وسوسيولوجية دينية، فأما الأسباب الجيبوليتكية فقد أثمرت نمط الديموقراطية السياسي في اليونان لاعتماد أهلها على الرعي وزراعة الأمطار، بينما ولّدت زراعة حوض النهر الواحد أو النهرين استعداداً ثقافيا طبيعياً في مصر وبلاد الرافدين لتقبل الطغيان السياسي، وأما العامل السوسيولوجي الديني فقد اتخذ خطاب القوة الترنسندنتالي Discourse of transcendental power في الشرق الأوسط سبيلاً للتوطن (بعد تذبذب ترمز إليه قصة إبراهيم عليه السلام مع الأصنام والكواكب والنجوم) مقابل الحوار الميثولوجي بين البشر الطبيعة/ الآلهة عند الإغريق.

في حالة الإغريق (البشر هم خالقو الآلهة) سمحت الأسطورة للعقل الإغريقي أن يتسم بسمة الدراما التي يستطيع بها الناس إعادة تشكيل الأسطورة وفقاً للإحتياجات الثقافية المتجددة بتجدد الحياة مما ربط الإنسان الأوروبي- فيما بعد- بتراث متنوع حي، ومما أفسح أمام عقله المجال للمناورة الثقافية ارتداداً للوراء وتقدماً للأمام.

وعلى العكس من ذلك، فإن الخطاب الديني (وهو إنتاج لمؤسسة ثقافية وحيدة ملحقة بمؤسسة الحكم الرسمي تزعم أنها وحدها صاحبة الإحتكار التفسيري للدين) قدم نفسه للناس- في الشرق الأوسط- باعتباره «القاطع الثقافي» Cultural Interrupter ما بين الوحي وبين أساطير الأولين (رغم احتواء النصوص الدينية: التوراة والقرآن الكريم على تيمات كثيرة تنفي هذا القطع الثقافي) ومن ثم فلقد ضاقت المساحة ما بين تراث الشعوب القديمة بين واقعها الحالي بعد الأديان فانعكس هذا الضيق الثقافي على العقل المخاطب (بفتح الطاء) بهيئة معوقات جديدة تمنعه من التحليق إلى آفاق الدراما.

هكذا رأينا العقل العربي الإسلامي- إذعاناً منه لمراد الخطاب الديني فضلاً عن العوامل البيئية الأخرى- يقبل بمبدأ شطب الحوار بينه وبين العقل الأول/ المطلق/ واجب الوجود/ الله.

وهكذا تبدو الصورة- للوهلة الأولى- وكأن كبلنج Ki-pling قد حقق انتصاره الحاسم، كأنه ينعب قائلاً: لا أمل أمامكم يا أيها المصريون ويا أيها العرب... فأنتم بحكم تكوينكم العقلي غير قادرين على إبداع مسرح حقيقي يعبر عن حاجة شعوبكم للمشاركة في الحكم لأنكم بلا أساطير وبلا تاريخ قديم سابق على الأديان السماوية التي لا يتجاوز عمرها آلافاً ثلاثة من السنين، ولأنكم لا تملكون القدرة وربما الرغبة أيضاً في مناقشة أديانكم بل تقبلون وتذعنون وتسلمون تسليماً ولأنكم أيضاً زاهدون في حكم أنفسكم تاركين الأمر للمؤسسة الحاكمة ظل الله في الأرض، إذن كيف لا يكون الشرق شرق والغرب غرب؟!

بيد أن إعادة النظر في هذا المبدأ الإستعماري: الفصل بين الأجناس والأعراق وتصوير المسألة كأنها طبائع أصيلة لا سبيل إلى تجاوزها، وكذلك اعمال الحفر الأركيولوجي الثقافي في البنية الظاهرة الحالية العربية الإسلامية لتكشف- رغم ذلك- عن وجود جدلية وإن بدت واهنة داخل

العقل العربي الإسلامي ما بين اتجاه مستسلم للطبيعة الجغرافية والفهم المحدود للدين (المعبر عنه بالخطاب الديني الرسمي لا سيما بعد هيمنة الأمويين والعباسيين والفاطميين والعثمانيين) وبين اتجاه آخر في العقل العربي المسلم مازال حيّا في التراث، يقاوم المعطيات التقليدية ويناضل ضد الإستبداد سواء جاء هذا الإستبداد من الطبيعة أو من البشر، ويتمثل هذا الإتجاه في ميراث المعتزلة والشيعة والخوارج والزنج وغيرهم.

لقد وجد هذا الإتجاه الأخير نفسه (بعد تطور مصاحب لثورات التحرر) متماساً مع التشكيل النفسي الدرامي للعقل الإنساني، غير أنه مجابه بقضايا فلسفية ودينية وفكرية معلقة لا بد من محاورتها وتسجيل النقاط إزاءها إن أراد لإنتاجه أن يثمر ويزدهر.

فمثلاً حين يزعم الخطاب الديني المعبر عن الطبقات الإجتماعية الغالبة أن كلام الله (الكتب المنزلة) قديم قدم واجب الوجود ومن ثم فلا سبيل لتبديله، فلا بد للعقل الدرامي الوليد اليوم أن يرد قائلاً: ولكنكم تعترفون بأن اليهود حرفوا التوراة. وهي أيضاً كلام الله وقد أنزله على موسى «تماماً بالتي هي أحسن» فكيف استطاع هؤلاء تبديل الكلام القديم؟! وحين يقول ممثلوا الخطاب الديني الرسمي أن القرآن الكريم هو الذكر الذي لا تبديل لكلماته والذي هو محفوظ منذ الأزل في اللوح المحفوظ (ومن ثم يجوز مناقشته لمن آمن به) حين يقول ممثلو الخطاب الديني الرسمي ذلك، بقصد تكريس حالة الإذعان وصرف العقل المسلم عن الدخول في حوار مع النص يأخذ منه ويعطيه، فلا بد للعقل الدرامي الناشيء أن يرد قائلاً: أن الدعوة لمثل هذا الحوار قد جاءت من الكتاب الكريم نفسه بدليل نزوله على سبعة أحرف، وبمنهاج النسخ الذي يؤكد دينامية النص الإلاهي وتفاعله مع متغيرات الحياة.

صحيح أن المعتزلة لم ينجحوا في إفهام العامة معنى قولهم بحدوث القرآن، إلا أنهم أدخلوا ثيمة الحوار حول هذا المبدأ بين النخب المثقفة (ومنهم الأشاعرة وهم أيضاً يقفون في جانب أهل السنة) وعلى الأقل فقد تركوا تراثاً فكرياً يتزود به المثقف المعاصر.

كذلك فعل الفيلسوف العربي المسلم أبو الوليد أحمد بن رشد(3) بتنظيره لفكرة «التأويل»، تلك الفكرة التي نص عليها القرآن نفسه، ولقد أدى هذا التنظير الرشدوي إلى انتعاش فكري وعقلي هائل كان له أثره في إبداعات العرب (بل والإفرنج فيما بعد حين اعتنق القديس توما الإكويني تعاليم ابن رشد وفلسفته، فكان أن تعرفت عليها جامعة باريس وبلاط فردريك الأكبر قيصر بروسيا وألمانيا «معجزة العالم» وإمبراطور الإمبراطورية الرومانية المقدسة) في مجالات العلوم التجريبية.

على أن هذا الإنتعاش الفكري والإزدهار العلمي المؤسس على الإتجاه الفكري للمعتزلة وعلى الصرح الفلسفي الرشدوي لم يسمح بتغيير جوهري في ميادين الحياة السياسية- بحكم تسامي لغة الفكر عن لغة الجماهير اليومية- فظلت الديكتاتورية الثيوقراطية قائمة، بل ولم تتغلغل هذه اللغة الفكرية السامية في جسد الحياة الثقافية- بحكم ارتباط هذه اللغة الأخيرة بالأوضاع السياسية وتقيّدها بقيود مؤسسة الحكم الدكتاتوري- فظل فن المسرح جنيناً أو مضغة مجهضة... وظل الشعر الغنائي محتكراً الساحة الثقافية معبراً عن الأنا فحسب (سواء كان هذا الأنا هو الحاكم الممدوح أو المحكوم الدليل المستمرغ تحت أعتاب سلطته) ولم يحدث قط أن وجدت فنون اللغة طريقها إلى الإعتراف الفلسفي بوجود الآخر المختلف.

يعرّف الجاحظ- في رسائله- العقل بأنه: رسالة كتمان السر، وحفظ اللسان لأنه يزمه ويخطمه عن أن يمضي في سبل الجهل والخطأ والمضرّة كما يعقل البعير.

وما من شك أن العقل العربي- في عصور ازدهار الحضارة الإسلامية- قد نجح إلى حد كبير في تحجيم خطى الخرافة والإرتكاز على الخوارق والمعجزات باصطناعه المنهج الإمبريقي Emprical (الذي هو صيغة وضعية تعتمد على التجريب دون الإستعانة بنظرية علمية شاملة) مما أدى إلى ظهور علوم الفقه والكلام والنحو والصرف والعروض والإجتماع في ميادين العلوم الإنسانية ثم

الكيمياء والطب والرياضيات والفلك والجغرافيا في ميادين العلوم الطبيعية. حقلان وحيدان قصر العقل العربي عن ارتيادهما (نتيجة غياب النظرية الشاملة) فلم يزم بعيره عن سبيل الجهل بهما والخطأ بشأنهما، تلكما ما أشرنا إليهما آنفاً: السياسة وفن الدراما.

أما السياسة فقد تكفلت بوأد علمها المؤسسة الحاكمة بتكريسها مبادئ الثيوقراطية بعد انحسار الزحم الثوري (الرسول والشيخين) في بداية تأسيس الدولة العربية الإسلامية، ومن ثم ترسخ الإرتكاز على ما يمكن تسميته بالحق الإلهي للملوك «لا أخلعن قميصاً ألبستيه الله». وأما فن الدراما- وهو الفن الذي يعكس بلوغ المؤسسات السياسية سن الرشد ويعبر عن الديموقراطية (حكم الشعب مصدر السيادة في الدولة) ثم هو الفهم الديالكتيكي للوجود مقابل النظرة الأحادية له- فقد وأدته في المهد تلك الأسباب البيئية والتي فصلناها في أكثر من موضع(4)

فإذا كان العرب المسلمون قد تمثلوا المنطق الأرسطي القائم على افتراض ثبات المعرفة، وعلى محاكاة الجزئي للكلي القديم، وإذا كانوا قد تقبلوا نظرية المثل الأفلاطونية التي ترى في العالم المحسوس مثالاً لعالم آخر معقول يقع وراء العقل (تصادمت هذه النظرية مع احتياجات الحياة فكانت النتيجة اعتماد المنهج الإمبريقي كما أشرنا) إلا أن ظروف البيئة ومناحي الجمود السياسي والإزورار عن فن المسرح- تقديساً لله وللشخصيات الدينية الجليلة من أن يمثلها إنسان أمام النظارة- منعهم من أن يحصدوا بذوراً نمت في الغرب الأوروبي من خلال صراع إنسانه ضد الطبيعة وضد المؤسسات السياسية المتعددة، حتى أثمرت تلك البذور منهاج الديالكتيك Dialictic ذلك الذي وضعه هيجل Hegel تاجاً على رأس الفلسفة بحسبانه «علم القوانين العامة للحركة» وطوره ماركس Marx بقوله: «سواء في الفكر البشري أو في العالم الخارجي»، وهكذا أعيد إنتاج تاريخ الفلسفة على أنه تاريخ الصراع بين عقل مثالي يفسر الوجود بالمعطى الأول (فلاسفة ما بعد كانت Post Kan-tian بما فيهم هيجل) ذلك هو الفكر/ المطلق/ واجب الوجود... إلخ وما المادة إلا تجسيد لهذا المطلق/ الفكر، وبين عقل مادي يرى عكس ذلك، يرى أن المادة في تطورها الطبيعي هي التي خلقت الفكر واخترعت المطلق واقترحت واجب الوجود، وبلغة العامة يمكن للمادي أن يقول:« إن البشر هم الذين خلقوا الآلهة».

ولقد عرفت الحضارة العربية الإسلامية هذا الصراع الفلسفي تحت مسمى الجبر والإختيار، أو ما كان يشار إليه بقضية حدوث القرآن أو قدمه، وعرفته الثقافة العربية في طرح السؤال عن طبيعة اللغة: اصطلاحية (أي إنتاج تطور المجتمعات البشرية) أو توقيفية (أي قديمة بوحي من الله).

ولأن الإجابة على مثل هذه الأسئلة (الهامة) ليست هي ما تعني الباحث بل استخلاص الجوانب الجوهرية والأصيلة لحضارته وتراثه؛ فإن المسرح (باعتباره أداة معرفية تدور إيجاباً أو سلباً ضمن تلك العناصر الجوهرية المشكلة للحضارة) يمكننا اعتباره منطوياً في ذاته على خصائص الديالكتيك النقي الذي لا يعترف للظاهرة الأنطولوجية بمعطى أول وآخر ثانوي، فكأنه بذلك النقاء الأنطولوجي يعيد إنتاج السؤال الفلسفي الهام متجاوزاً ثنائيته (الفكر أم المادة) إلى ثلاثية تركيبية Synthises وكأنه يقول: إن الوجود هو الفكر والمادة في جدلية لا أول لها ولا آخر. ذلك أنه- المسرح- بصفته إبداعاً لا يعرف البطل أولاً ثم يعترف على غريمه بعد ذلك لأن البطل عنده لا يعرف إلا بغريمه. وكأن الأنا لديه لا وجود لها إلا في علاقتها بالآخر.

المسرح إذن يشكل بمجرد اكتشافه وممارسته خطأ آخر للعقل الإنساني مختلفاً عن النمط المثالي الذي يجد تعبيره الواضح عند الراهب «باركلي» الذي كان يقول: «ليس من شيء له وجود ما لم أدركه أنا».

وهو أيضاً- المسرح- يشكل عقلاً درامياً يختلف عن العقل المادي الذي يؤمن بأن الفكر إنتاج المادة لم تخلقها آلهة كما كانت تقول المدرسة الأيونية عند الإغريق، وكما أصبحت تقوله (وإن بصياغات أكثر تعقيداً) الإتجاهات الحداثية داخل الماركسية والوجودية والبنيوية.

العقل الدرامي يرى الوجود المادي محايثاً، Immanent للماهية، يرى الخلق عين الخالق ويرى الآخر: الآنا معكوساً ويفهم أن الصراع هو سمة الوجود والتقدم وليد الصراع بين الأضداد. ذلك هو الديالكتيك النقي الذي يكشف عنه ويشكله ويتشكل به العقل الدرامي.

يقول شو Show في كتابه «عقلانية الفن»: إنني أتناول كل العصور، ولكنني لا أدرس أي عصر منها غير العصر الحاضر، وهو الأمر الذي لم أتمكن منه بعد، وقد لا أتمكن منه أبداً»(5)

وهو بهذا القول يؤكد على انفتاح المعرفة بغير حدود أمام صاحب العقل الدرامي، مما يسبغ عليه طابع التواضع العلمي للدرجة التي تجعله قابلاً لإعادة النظر في كل معرفة ثم إنتاجها سواء في الحاضر أو في الماضي.

تطبيقاً لذلك يمكننا القول أن العقل العربي لا يستطيع أن يتعرف على حاضره ويدرسه الدراسة العلمية ولو بالدرجة النسبية التي تمناها «شو» ما لم تزود بتلك الخاصية الدرامية التي تعيد قراءة تراثه (بوصفه ذاتاً تنقسم على نفسها ويتصارع فيها « هاملت» مع نفسه) على ضوء المعطيات المعارفية الحديثة بالأدوات التاريخية والجغرافية والأنثروبولوجية والإستكولوجية والألسنة إلخ. وإلا فكيف يمكن للإنسان العربي أن يتعامل مع حاضر بني على جبل من جليد تسعة أعشاره غارقة في مياه الخرافة والخزعبلات مما لا يقوم عليها دليل سوى أقوال الرواة بوسيلة النقل دون أدنى تمحيص عقلي؟

كيف يمكن للعقل العربي- دون أن يقع فريسة للإلحاد الذي هو أيضاً خرافة ميتافيزيقية- أن يتجاوز أزماته الحالية (و على رأسها الأزمة الناجمة عن التخلف الفاجع والإحتياج شبه الكامل للآخر... الغرب «المعادي») ما لم يتعلم كيف يفرق بين المعرفة التاريخية بالمعنى العلمي، وبين قصص رواة الحكايات القدماء ممن يعدون- على فضلهم في عصورهم- أطفالا مؤرخين، فإن كان لهم العذر بأن أدوات المعرفة في عصورهم إنما كانت بدائية فبأي شيء يعتذر الشاب الجامعي المعاصر الذي يصادق على تلك الأقاصيص الخرافية باعتبارها «وقائع تاريخية» وردت في «أمهات كتبه»؟!

* هجر آدم مضاجعة حواء مائة وثلاثين سنة بعد مقتل هابيل (6).

* بنى نوح سفينته بطول ثلاثمائة ذراع وعرض خمسين ذراعاً وكان سمكها ثلاثين ذراعاً. في القاع منها الوحوش والسباع ودارت حول الأرض كلها ثم هبطت على الجودى بعد تسعة أشهر(7).

* يحدثنا «المسعودي» عن بلاد الواق الواق وبها شجر له فروج كفروج النساء، وكذلك يأخذنا في سياحة إلى جزيرة النوم كل من فيها نائم إلى يوم يبعثون، وعلى سواحلها سمك يطير في السماء(8).

* يروي «الطبري» أن طول آدم حين هبط من الجنة كان مائتين وسبعين ذراعاً(9) (حوالي 90 متراً بطول برج القاهرة مثلاً) ولا يحدثنا عن طول الأشجار والنبات، ولا عن طول زوجته وأطفاله وأغنامه وأبقاره، ولا يشير إلى حجم مساكنهم أو يبين لنا من أي أنهار الأرض كانوا يشربون. ولو تقبل الناس هذه الروايات على أنها أساطير لكان ذلك أمراً إيجابياً يصالح ما بين تراثهم القديم والحالي، ويرأب الصدع ما بين التاريخ الهجري وبين تاريخ المنطقة العربية قبل الإسلام، إنما الكارثة تكمن في اعتبار الأسطورة واقعة تاريخية، وبالمقابل نفى التاريخ الواقعي وإسباغ صفة الكفر على القائلين به. وآية ذلك أن تاريخ مصر الفرعونية قد أصبح علماً يدرس في كل جامعات العالم تحت اسم المصريات Egyptology، ويستطيع أي دارس لهذا التاريخ أن يعرف من تزوج هذا الفرعون ومن أنجب ومتى مات وكيف، ويستطيع أن يتأكد أيضاً أن بني إسرائيل لم يرد لهم ذكر في الوثائق المصرية أو على نقوش المعابد أو البرديات أو المسلات إلا في مواضع قليلة جداً بحسبانهم مجرد قبيلة من البدو قطاع الطرق كانوا يغيرون أحياناً على مواقع متفرقة من حدود البلاد الشمالية (بحيث أن سكان المدن لم يحدث أن رأوا منهم أحداً قط) وفي عهد منفتاح آخر ملوك الأسرة 19 نقراً على إحدى لوحاته بعنوان

«إسرائيل» ان هذا الجنس لم يعد له وجود (10)

(Israel is laid waste, his race no more exists) Israel stela.

لكن قصص يوسف وفرعون وموسى قد وردت أيضاً في القرآن الكريم، ونحن نصدقها لأننا مسلمون. بيد أننا نصدقها باعتبارها قرآناً كريماً قمة في البيان الإلهي لا تطاولها قمة، ولسنا نراها تاريخاً لأحداث بل نموذجاً من القصص الدرامي الرفيع، لكل قصة منها مغزى Moral ومقدمة منطقية أو مشروع Theme وحادثة Action وبها أزمة رئيسية Turn point وكل منها تصل إلى ذروة Climax وفعل هابط Falling action ونتيجة Denouement بنائية انعقد عليها العزم منذ البداية (أوضح ما تكون في قصة موسى مع العبد الصالح خارق السفينة وقاتل الغلام وهادم جدار اليتيمين) وهي نتيجة ثار حولها الصراع الرئيسي (انتصار الحب على الكراهية في دراما يوسف وأخوته، وانتصار الإيمان على الكفر في قصة موسى وفرعون) وهي أخيراً نتيجة تشير إلى اتجاه في المستقبل (ظهور وبعث خاتم الأنبياء رسول الإسلام عليه صلوات الله وسلامه) ليتمم الدين ويؤكد وحدانية الله وتعددية البشر.

المشكلة هنا لا تكمن في النص القرآني بحال من الأحوال... فالكتاب الكريم ألمح إلى منهاجه في إشارة لطيفة موحية لأولى الألباب «إنا نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإنك كنت قبله لمن الغافلين»(11) ويؤكد النص الإلهي أن الغرض من القص إنما هو التفكير في مغزاها «فاقصص القصص لعلهم يتفكرون»(12) والغرض الأخلاقي واضح جلي لمن يعقل «لقد كان في قصصهم عبرة لأولى الألباب»(13) والقصص لغةً: الأخبار والأحاديث والتتبع، وهي تلتقي في جذرها مع كلمة «قصص» وهي ما قُص من صوف الشاة، فهل أراد القرآن الكريم أن يقص من صوف الإسرائيليات تلك الفاحش التي صارت تملأ التوراة- بعد التحريف- وتسئ إلى سمعة الأنبياء الكرام، بحيث أصبحنا نراهم في صورة تليق بهم «بالقصص» القرآني؟

نقول إن المشكلة لا تكمن في النص القرآني القابل للتأويل يقيناً حتى لا تتصادم آياته المنزلة مع حقائق علوم التاريخ والجغرافيا وغيرها من العلوم التي تبنى عليها حضارة الإنسان؛ إنما المشكلة في هؤلاء المفسرين الذين اعتبروا قصص القرآن تاريخاً منطلقين من مزاعم الإسرائيليين الذين سطوا على أساطير الشعوب في المنطقة ودمجوها بتراثهم الفقير بغير حياء(14).

إن قصر دور المفسر على الرواية عن القدماء- كما يقول د. نصر حامد أبو زيد- يؤدي إلى أحد أمرين:

«إما أن يتمسك الناس بحرفية هذه التفاسير ويحولونها إلى عقيدة وتكون نتيجة ذلك: الإكتفاء بهذه «الحقائق الأزلية» بوصفها حقائق نهائية والتخلي عن منهج التجريب في درس الظواهر الطبيعية والإنسانية، وإما أن يتحول العلم إلى دين ويتحول الدين إلى خرافات وخزعبلات»(15).

* * *

العقل الدرامي الذي يتشكل من الدعوى ونقيضها، من الإيمان بالغيب ومن الإعتراف بالملموس دون تلفيقية مصطنعة بل بإجراء توفيقي لا يقوم إلا بإعمال النقد في الجانبين، هذا العقل الدرامي إنما يجد في منهاج التأويل حلاً للمشكلة، وهو منهاج القرآن الكريم: «والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا»(16) فالتأويل هو الذي يسمح لنا أن نقبل حقائق العلم دون أن نصادمها بالنص الديني، فلهذه دائرة ولذاك دائرة وإن كان مركز الدائرتين واحداً ذلك هو المركز الذي يتيح الحوار بين النص الإلهي بصفته المرسل وبين البشر المخاطبين به بصفتهم الإيجابية (أولى ألباب) لا بصفتهم السلبية (مجرد متلقين وحفظة لألفاظ وكلمات فحسب)، ذلك المركز الواحد هو ما يسمح بإنتاج الرسالة الإلهية بلغة الحياة والعلوم الدنيوية وبهذا يتم رفع التعارض بين الدين العلمانية.

لا تستطيع أقسام التاريخ في أية جامعة من جامعات العالم أن تُدرس في مناهجها على الطلاب «أحداثاً» مؤداها

أن وزارة الخزانة في مصر قد تولاها رجل صالح من اليهود، وأنه جعل أبويه على عرش البلاد، وأن حفيدين لهذا الوزير اليهودي تصارعا مع مليك البلاد وهزماه في حوار مفتوح أمام الملأ ثم تسببا في غرقه ومعه جيش مصر، حيث أن «حادثاً» خطيراً كهذا لم ترد به إشارة واحدة ولو تلميحاً لا في وثائق الدولة المصرية ولا في غيرها من الدول المجاورة وأكثرها معاد شامت متربص.

يقول الزركشي «إن التأويل هو الإستنباط وإعمال العقل، فأصله اللغوي: الأول والمآل أي العاقبة والمصير، واصطلاحاً هو الكشف عن الدلالة الخفية للأفعال، فكأن التأويل هو صرف الآية إلى ما تحتمله من المعاني»(17).

إن دراسة علوم القرآن- وهي ما ينبغي أن يقوم عليها العقل الدرامي العربي الآن ودون تأخير- المكي والمدني، أسباب النزول، الناسخ والمنسوخ، المناسبة، الغموض والوضوح، عموم المعنى وخصوص اللفظ، التفسير والتأويل، لتؤكد مراد الشارع في أن يقيم البشر حياتهم على أسس ديموقراطية، وأن يواصلوا الحوار ليس فحسب بين «الأنا» و«الآخر» أو بين «الفرد» و«المؤسسات السياسية» في مجتمعه؛ بل وأيضاً بين البشر (المحدود) وبين (الإله) (المطلق) ولو كان مراد الشارع غير ذلك لأنزل القرآن جملة وليس بأسلوب التنجيم، ولما حدث فيه النسخ مع ما يقتضيه ذلك من الإعتراف بضرورة «التحولات» في الواقع الإنساني ومتابعة المرسل الإلهي لهذه التحولات تبعاً لما فيها صالح المخاطب.

* * *

يبقى القول بأن التنظير لفن الدراما العربية هو ما يدعم التحولات الجارية داخل العقل العربي (رغم عوامل جذبه إلى الوراء) لأن بناء نظرية جمالية دينامية متكاملة تأخذ في حسبانها الوضعية الخاصة لهذه التحولات إنما هو ما سوف يساعد الإنسان العربي على الخروج من سراديب «قرونه الوسطى» والإندماج في مسيرة العصر بتمثل مفرداته العلمية والفلسفية. وفي هذا المجال ينشر د. عصام بهى دراسة تؤكد أن رواداً من المفكرين قد أسهموا فعلاً في التأسيس لهذه الكتابات، وتؤكد أيضاً هذه الدراسة الهامة أن الحاجة إلى التحديث إنما كانت الدافع الأساسي وراء كتابات الجبرتي ورفاعة الطهطاوي وعلى مبارك عن المسرح، وتشير الدراسة إلى أن على مبارك بالذات «قد التفت في وقت مبكر إلى وظائف المسرح التربوية والتعليمية الثقافية والترويحية وإن فاته الحديث عن وظيفة المتعة الجمالية بأبعادها المختلفة»(18) ونحن بدورنا نستطيع أن نضيف قائلين أن مفكرين ونقاداً كثيرين- على مستوى العالم العربي- قد واكبوا بأقلامهم مسيرة المسرح العربي واضعين الأسس الضرورية لهذه النظرية المطلوبة، وتسطع في هذا الأفق أقلام: محمد مندور، ولويس عوض، وعلي الراعي، ويوسف الشاروني، ومحمد زكي العشماوي، وكمال عيد، وفؤاد دوارة، وألفريد فرج، وسعد أردش، ونهاد صليحة، وإبراهيم حمادة، وسمير سرحان، وأحمد شمس الحجاجي، وصبري حافظ، ومصري حنورة، وفاروق عبد القادر، ونبيل راغب، وجلال العشري، وفتحي العشري وغيرهم (مصر) ومحمد يوسف نجم (فلسطين) وعلى الزبيدي وعمر الطالب (العراق) وحسن المنيعي (المغرب) وعز الدين المدني (تونس) وعلي عقلة عرسان (سوريا) ومحمد حسن عبد الله (الكويت) إلا أن التأسيس لنظرية لا يعني بناءها... سيظل البناء في حاجة إلى تضافر الجهود التي تتسلح بسلاح فلسفة ثورية تربط ما بين النشاط المادي للمسرح العربي (التأليف والإخراج والتمثيل... إلخ) وبين إنجازات علم الجمال Aesthetics (الذي بما هو علم لا يعرف التعصب أو الشوفينية الثقافية) تلك الإنجازات التي حين توضع في أيدينا لا بد وأن تصطبغ بهويتنا القومية ثم تصبح من ثم طاقة إضافية بها يمكن للإنسان العربي أن يلحق بقطار الحداثة قبل أن يغادر محطة القرن العشرين منطلقاً إلى حيث لا يدري المتخلفون عنه إلى أين يمضي.

الهـــوامـــش

(1) Mohamad Enani- The Prisoner and the Jailor- Egyption Book Organization, Press: 1989. P. 18.

(2) لم تقنعنا حجج الأستاذ دريتون E. Driaton مكتشف دراما إدفو ولا حجج الأستاذ زيته Sethe مكتشف دراما منف أن نغير آراءنا بشأن افتقار الفنون المصرية إلى العقلية الدرامية- راجع دراستنا بمجلة المسرح عدد سبتمبر 1989 بعنوان: الشعر العربي والمسرح.

(3) ابن رشد- فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الإتصال- تحقيق د. محمد عمارة- ذخائر العرب- دار المعارف 1983.

(4) مهدي بندق- أزمة الديموقراطية أزمة المسرح- دراسة منشورة بمجلة القاهرة عدد فبراير 1993.

(5) Bernard Show- Preface to Sanity of Art- New York, B.R. Tucker 1906- p. 5.

(6) تاريخ اليعقوبي- جزء 1- صفحة 8.

(7) السابق- والسؤال هنا كيف أدخل السباع والوحوش إلي قاع حاملة الطائرات هذه؟ وكيف بناها وبأية أدوات؟ وهل كانت تدار بالطاقة النووية لتستمر 9 أشهر دون أن تعرج على ميناء واحد لتتزود بالوقود؟

(8) أخبار الزمان للمسعودي- دار الأندلس- بيروت- الطبعة الخامسة 1983.

(9) تاريخ الطبري جزء 1.

(10) Briey History et Ancient Egypt- Zaky Iskander and Alexander Badawy second edition, Cairo 1944.

(11) سورة يوسف- آية 3.

(12) سورة الأعراف- آية 176.

(13) سورة يوسف- آية 111.

(14) لمزيد من التوسع راجع الأسطورة والتراث- د. سيد القمني- دار سينا للنشر 1991.

(15) د. نصر حامد أبو زيد- مفهوم النص- سلسلة دراسات أدبية- الهيئة العامة للكتاب 1990- صفحة 196.

(16) سورة آل عمران.

(17) الزركشي- البرهان في علوم القرآن- جـ 2- صفحة 149.

(18) د. عصام بهي- الكتابات الأولى عن المسرح في تراثنا الفكري مجلة المسرح- أغسطس 1992.

المســـرح الجـــهـــوي لقـــسنطينة

1): الأغنية الأخيرة
المؤلف: تشيكوف
اقتباس: بوبربوة حسان وفارس الماشطة.
إخراج: بوبربوة حسان

2) خط الرمل
المؤلف مروزاك.
اقتباس: محسن عمار
إخراج: محسن عمار

موسم 93 / 94

3) اسمع ياعبد السميع
المولف: عبد الكريم برشيد
إخراج: حباطي عبد الحميد.

4) النواح لجراح
المؤلف: دهيمي محمد الطيب
المخرج: دهيمي محمد الطيب.

إعادة تقديم مسرحيتي : ديوان العجب.
وعرس الذيب.

المســـرح الجـــهـــوي لبـــاتنـــة

1) : عالم البعوش
المؤلف: هنريك، أسبن.
اقتباس: فطرش عمر
إخراج: عز الدين مجوبي.

موسم 93 / 94
مسرحية
ثالثة يعدها ويخرجها أحمد فوزي.

2): بديس النية والحكيم
تأليف جماعي.
إخراج: سبع لطفي.

التكوين المسرحي في الجزائر

● بقلم المرحوم: مصطفى كاتب

لاتوجد دراسات شاملة عن قطاع التكوين في الجزائر، سواء أثناء الثورة المسلحة أو فترة مابعد الاستقلال ومع ذلك، فان هناك حقائق تؤكد على أن الجبهة قامت بمجهود كبير في حقلي التكوين والاعداد.

ويتجلى هذا المجهود في العدد الهائل من الاطارات التي كونتها الجبهة، وهو عدد يفوق، بكثير ما تكون على أيدي الاستعمار الفرنسي خلال الفترة الاحتلالية التي دامت 130 سنة.

ومنذ الاستقلال والدولة الجزائرية تسعى جاهدة إلى تكوين يساير التنمية الاقتصادية والاجتماعية.

وكان التكوين من الاولويات الاساسية لجميع المادين.

وهنا تجدر الاشارة إلى قطاع التعليم العالي، الذي عرف تطورا ملحوظا ، فمن 3000 (ثلاثة آلاف) طالب عام 1962، إلى أكثر من 100.000 (مائة ألف) هذا العام 1983.

وإذا كانت سياسة التكوين التي انتهجتها السلطة الثورية في بلادنا ، في مختلف ميادين التنمية، قد حققت نتائج معتبرة، فان هذا لايعني ـ أبدا ـ تجاهل النقص المسجل، في المجال الثقافي، خاصة الميدان الفني. صحيح، أن النصوص والمواثيق الرسمية تطالب بضرورة التكوين، وتلح على استمراريته الا أن مايدهشنا حقا هو الاختفاء المفاجيء لبعض المعاهد الملحقة بالمؤسسات المعنية بالامر.

وأعني بذلك معهد السينما الذي اختفي عام 1967 مثلما اختفي، في السنوات الاخيرة القسم الخاص (بفن الدراما) من المعهد الوطني للفن الدرامي والرقص.

ولا نستبعد اختفاء فرع الرقص، من نفس المعهد في السنة المقبلة. ان المجتمعات العصرية، في امس الحاجة، إلى مختلف التعابير الفنية التي تساهم في ازدهارها. ومن حقنا-أن نطور أساليب التعليم، وتحسين برامجه، ونقنن تسييره، لكنه ليس من حقنا ، أن نسمح بالالغاء، أو الاختفاء لأن التعبير الفني في أي مجتمع، هو المرآة التي تعكس مستواه الثقافي والفني، وتبرز اصالته وشخصيته وعبقريته.

والتعبير الفني لا يحقق وجوده إلا قاعدة متينة، ترتكز على أرضية اكاديمية صلبة، مستمدة من الحضارة العربية الاسلامية. ذلك أنه ميدان حساس معرض لأية تبعية اجنبية ولأي غزو ثقافي امبريالي.

إذا كانت غاية اي انتاج هي الوصول إلى المستهلك فان قيمة هذا الانتاج تكمن في نوعيته.

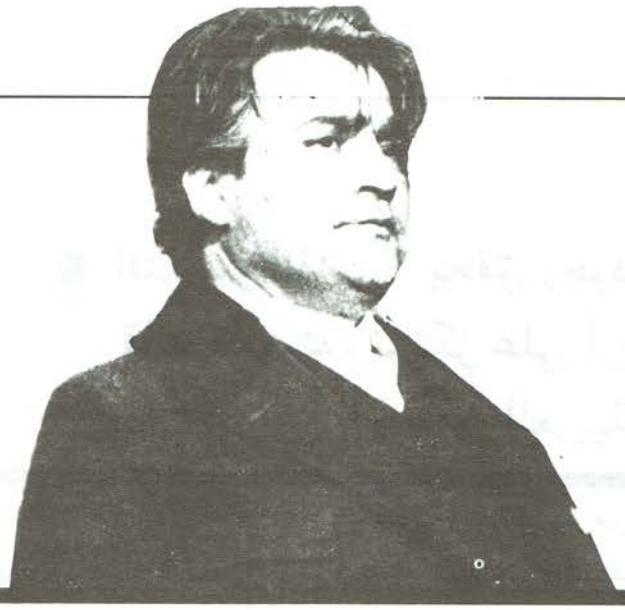
ونوعيته لاتتوفر الا بوجود اطارات مؤهلة. وقد جرت العادة أن نجيب على هذه الاسئلة:

ـ من نكوّن؟

ـ ولماذا ؟

ـ وكيف؟

والاجابة الدقيقة والمحددة هي التي تعطينا صورة



واضحة المعالم عن هذه المشكلة المطروحة.

ـ لنبدأ من البداية...

من حوالي ستين سنة خلت، كانت المغامرة العجيبة وكان الاستعمار يبني الجدران امامنا حتى لانرى آفاق المستقبل.

لكن الشعب كان يقاوم، يعيش في صراع حاد مع العدو، منذ اليوم الاول لدخوله إلى بلادنا.

وفجأة التقى الشباب بالمسرح. فكان اللقاء صدفة وكان حبا عارما وكبيرا، جمعهما من أجل الاحسن والاسوء.

كان الاحسن هو اكتشاف ذواتهم. انه هواية تلبي رغباتهم. يضحون من أجله بدون مقابل.

أو ليس هذا هو الحب الحقيقي الذي يعطي ولاينتظر جزاء؟ يكفيه ان نجيد في الفن الدرامي محركا قويا للابداع والعطاء، وعامل وعي ولكن باي ثمن؟؟

بدون دعم مادي ومعنوي لايمكن ان يطمح الشباب إلى تحقيق مستقبل مهني.

وكانت الظروف صعبة.

تنطفىء أضواء المسرح مع تصفيقات الجمهور، يعيشون لحظتهم الحرجة. تملأ آذانهم هتافات الجمهور، وهو يعبر عن اعجابه بهم.

هاهم الآن، بعد منتصف الليل، يلتحقون بقاعات الانتظار، وبمحظات النقل.

ـ بؤساء.

ـ الفنادق ممنوعة.

ـ المقاهي مازالت مغلقة.

وحتى عائلتهم كانت حزينة، لأنهم خرجوا عن طريق الصواب في نظر العرف العائلي.

ـ عانوا.

ـ قاوموا.

ـ واصلوا المسيرة.

ـ كسبوا انصارا لهم.

ـ تكاثر عددهم...

اثبتوا وجودهم أمام النظام الاستعماري.

وأمام المحافظين من ذويهم لقد كونوا جمهورا.

وهنا أتذكر كلمات «بشارزي» وهو يعيد للاذهان ذكرياته «300 متفرج فقط حضروا عرض (جورج أبيض)، وبعد عشر سنوات من ذلك تجمع خمسمائة شخص، في محطة القطار، لاستقبال الفنانة الكبيرة «فاطمة رشدي» والتي قدمت عروضا أمام جمهور غفير.

● التفسير الفني لا يحقق وجوده إلا بوجود قاعدة متينة، ترتكز على أرضية صلبة، مستمدة من الحضارة العربية الإسلامية.

ـ انه فن زائل.

ـ يموت مع نهاية يومه.

ـ من فيكم يعرف فاطمة رشدي؟

لايتذكرها الا الذين في سنى، أو تجاوزوا الستين. كما يتذكرون رشيد القسنطيني ـ دحمون ـ محمد رضا منهاني ـ سيد علي بن شوبان ـ وآخرين.

انهم اكتشفوا الطريق، دون تكوين مسبق.

وأنا انتمي إلى هذه العائلة من رجال المسرح، أولئك الذين كان تكوينهم قائما على الممارسة بعيدا عن النظريات، قائما على التجربة الشخصية أكثر مما لديهم من المعلومات ولكن.

ـ اليوم اختلفت الاوضاع.

ـ وكثرت الاحتياجات.

ـ وكبرت الطموحات.

ولتكن البداية: المهنة....

ومن الطبيعي، ان نعمل على تكوين رجال مسرح، مشبعين بالشخصية الجزائرية والحقائق الوطنية.

ـ رجال مسرح عمليون في ميدان المهنة.

لأن الطلب يتجاوز العرض في بلادنا. وستبقى هذه الحالة مدة طويلة. ذلك، أن المسارح الخمس التي عندنا لم تسد بعد حاجياتها. ناهيك عن حاجات قاعات البلديات.

ان كل مدينة، بها قاعة عرض، تحتاج إلى فرقة مسرحية. اما تلك البلديات التي تنعدم فيها قاعات العرض فانها في حاجة إلى قاعات مجهزة. وفي جميع الحالات. فان الفن واحد. سواء كان فنا متوجها إلى المسرح أو الاذاعة أ والسينما أو الفيديو. والفرق بينهما جميعا هي في خصوصياتها التقنية.

ترى كم من الدفعات تتطلب هذه المؤسسات وغيرها، من الممثلين والممثلات، لسد حاجاتها.

أربع سنوات ضرورية لكل دفعة. والتكوين يكون في (مدرسة عليا للفن الدرامي). وهذه المدرسة العليا تكوّن رجالا للتنشيط المسرحي. يعملون في دور الثقافة والنوادي الثقافية، وحتى في الوحدات الاقتصادية لتكون موازية للنشاطات الرياضية. وهذه المدرسة العليا، تكون ـ كذلك ـ تقنيين للمسرح.

ولتكن الوسيلة هي التعليم.

وإذا كان المسرح يلعب دورا اساسيا، ضمن الهياكل الثقافية الموجهة للتوزيع: ثقافة ترفيهية ذات نوعية، بامكانها تلبية الحاجات الايديولوجية والحاجات الجمالية للمواطن.

والحق ان عملية تحويل الانسان ليست أقل ضرورة من عملية تحويل البلاد. ـ «الميثاق» ص: 91.

وفي هذه الافاق، فان الثورة الثقافية تهدف إلى: (التأكيد على الهوية الوطنية الجزائرية. وتقويتها

● إذا كانت غاية أي إنتاج هي الوصول إلى المستهلك فإن قيمة هذا الإنتاج تكمن في نوعيته.

وتحقيق التنمية الثقافية بجميع اشكالها ـ (الميثاق ص: 92) ولهذا فان المعلم والاختصاصي، يجب ان يتلقيا تكوينا صارما.

وهذا التكوين لا يكون الا جامعيا، لأنه يرتكز على: (التحكم في العلوم والتكنولوجيا أكثر من ارتكازها على المعرفة التقريبية) ـ الميثاق ـ ص: 98. ان الحامل لشهادة الليسانس في الدراسات المسرحية يجب أن تكون لديه معلومات متعددة:

ـ 1) معلومات علمية.

ـ 2) معلومات تقنية متعلقة بالاعمال المسرحية.

ـ 3) معلومات بيداغوجية.

ـ 4) معلومات منهجية.

ان ميدان استاذ المستقبل المكلف بالنشاط المسرحي ليس اعطاء معلومات معرفية بل اعداد النشاط. وتكوينه سيكون ميدانيا.

وهذا التكوين ليس بهدف ممارسة التمثيل فحسب وانما من اجل القيام بتنشيط الاعمال المسرحية.

يكفي ان يكتسب وسائل الابراز وتأطير النشاط المسرحي على مستوى الثانوية فعلى صعيد الثانويات يتطلب الامر تعليما حقيقيا يفترض الاستمرارية والتطور.

ـ أولا: يجب تحديد الاهداف.

ـ ثانيا: لابد من تعيين المراحل.

والتعليم لايلغي النشاط، والنشاط وحده ليس الا تسلية، لا يتعدى (ملء الفراغ)

لكن النشاط والتعليم يكملان بعضهما البعض. مثلما في الرياضة. حيث ان التربية البدنية والانشطة الرياضية متكاملان.

ـ ان المرحلة الثانوية تبرز الرغبات والاذواق والمواهب التي تتحكم في التوجيه الجامعي.

وعند تخرج التلاميذ يتوجهون إلى المدرسة العليا للفن الدرامي، أو معهد الدراسات العليا للمسرح بالجامعة.

ان الجامعي الحامل لليسانس، سواء من المدرسة العليا للفن الدرامي، أو معهد الدراسات العليا للمسرح، يمكنه متابعة دراسته العليا، وتعاطيه البحث العلمي.

أما في مرحلة التعليم الاساسي فيمكن تنظيم فترات تدريبية خاصة بمعلمي وأساتذة التعليم المتوسط.

وهذه الفترات التدريبية تنظم من طرف الجامعة أو المدرسة العليا للفنون الدرامية أو المعاهد التكنولوجية للتربية.

أرجو أن تكون هذه المداخلة بمثابة تمهيد للتفكير في التكوين المسرحي. وليست مشروعا للتعليم، الذي هو من مهمة المختصين وذوي الخبرات والكفاءات العليا.

ـ محاضرة القيت في ندوة ايام المسرح ـ

ـ فندق الرهال13 /15 ديسمبر1983 ـ

النص المسرحي
بين القراءة والتمثيل

قد لا يختلف اثنان عن أن المسرحية إنما تكتب لتعرض فوق المنصة أمام النظارة، ذلك إن الإقبال على مشاهدة المسرحيات عند العرض والتمتّع بها مسألة يتفق عليها الجميع.

مخلوف بوكروح

أي أن المسرحية التي لا تعرض تظل غير مكتملة وناقصة. ولكن هذا لا يعني أن النص المسرحي غير قابل للقراءة التي بفضلها نحكم على قابلية النص وصلاحيته للعرض. وهذا ما يدفعنا إلى التأكيد على أن الكتابة المسرحية ضرب من ضروب النشاط الأدبي والفني يخضع في تعبيره عن الحياة لنفس الشروط يتطلبها هذا العمل الإبداعي.

بيد أن الفرق بين هذه الأنواع الفنية يكمن في الوسيلة التي يعبّر بها كلّ مبدع والتي تختلف من نشاط إلى آخر.

تكتب المسرحيات أساسا للتمثيل لا للقراءة. لكن المسرحيات الجيدة هي الأخرى تقرأ مثل مايقرأ أي عمل أدبي. ومنذ القديم استطاع الدارسون والنقاد أن يميّزوا بين المسرحيات الصالحة للعرض، والمسرحيات الصالحة للقراءة. كما تمكن مخرجون ماهرون من تقديم مسرحيات كانت قراءتها تبدو مستحيلة، وأثبتت حين عرضها أنها تتضمن عناصر درامية جيدة. إلا أن هناك عدد كبير من المسرحيات الصالحة للقراءة والتمثيل، وهذا بلا شك أفضل بكثير، لأنّها تقدّم ويتمتّع بها المشاهد، وتقرأ ويستمتع بها القارىء أيضا، وتحفظ نسخها.

تكتب المسرحيات للتمثيل لا للقراءة

إن المسرحيات العظيمة في العصر اليوناني والروماني وعصر النهضة، كان السبب في خلودها ووصولها إلى الجيل الحاضر هو نسخها المكتوبة التي كان يعاد اخراجها في كل العصور، ولنا مثال رائع في التّاريخ المسرحي تمثله المسرحيات الكوميدية المرتجلة التي ظهرت في القرن السادس عشر في إيطاليا والتي كانت تقوم على المجهود الفردي للممثلين أثناء تجسيدهم للشخصيات. ولم يكن لهذه المسرحيات المرتجلة نص مكتوب، فكانت العروض تعتمد على سيناريوهات يتفق عليها مسبّقا، وتترك الحرية لإبداع الممثلين. وقد بقيت هذه السيناريوهات، إلاّ أنّها خالية من الحوار. وعلى الرغم من الأوصاف التي جاءت بها مذكرات ممن كانوا يتردّدون على مسارح هذه الملاهي المرتجلة التي لولاها لما عرفنا قوتها ومدى تأثيرها، إلا أنّنا مع ذلك لانزال نجهل الكثير عنها لأن

النصوص غائبة. وهنا يجب أن نتساءل هل أن ضمان بقاء النص المسرحي مرهون بتوفر الشروط الأدبية فيه؟

الجواب هو كالتالي، فعلى الرغم من احتمال أن تكون المسرحية النّاجحة أدب جيد، فإن المسرحية الجيدة مكتوب لها الخلود سواء توفّرت على عناصر أدب جيد أو لم تتوفر، ذلك أن الهدف من كتابة المسرحيات إنما لغرض التمثيل أمام الجمهور، ولاتكتب لكي تقرأ فقط.

إن المسرحية الجيدة هي صورة خاصة ومميزة من صور الكتابة بغض النظر عن المجال الذي قصد أن تعرض فيه، ذلك أن المسرحيات التي قاومت الزمن هي بلا شك المسرحيات التي تتضمن العناصر الأدبية والمسرحية معا، وهذا هو سر بقائها.

أما عن المقياس الذي نقيس به القيمة الدرامية والأدبية للمسرحية فيكمن في ماإذا كانت المسرحية تلذنا قراءتها كما يلذنا عرضها، إن هذا هو المقياس الوحيد الذي نزن به الأدب المسرحي.

لكن السؤال الذي يظل مطروحا عند الحديث عن النص المسرحي يتعلّق بالأدوات الفنية التي يستخدمها في إيصال تعبيره للمجتمع. هذا السؤال يجرنا إلى طرح سؤال آخر نبحث من خلاله عن قواعد الكتابة المسرحية وخصائصها؟

تكاد آراء الباحثين والنّقاد والكتّاب تجمع على أن هناك بعض الشّروط والقواعد التي ينبغي أن تتوفّر في العمل المسرحي منها الشخصيات، الحوار، الصراع، بنيت عليها الحركة منذ نشوئها عند الإغريق والتي حدد بعض قواعدها ارسطوفي القرن الخامس قبل الميلاد.

جميع المسرحيات هزلية كانت أو جادة تشترك فيما بينها في بعض العناصر من بينها عنصر الرواية، رواية قصة، إما بسيطة أو معقّدة، غامضة أو واضحة، ولما كانت المسرحية تهدف إلى رواية قصة محكمة، فإن الكاتب المسرحي مرغم على وضع حبكة لها، وذلك بوضع المشاهد أو الأحداث في

إن المسرحيات التي قاومت الزمن ببقائها هي التي تضمنت العناصر الأدبية والمسرحية معًا

شكل متسلسل ومرتّب زمنيا. ولما كان الهدف من كتابة المسرحية في شكل قصة هو جعلها مفهومة كي يحس بها الجمهور المشاهد، فإن روايتها عن طريق الشخصيات أمر ضروري يتفاعل معهم الجمهور، أي أناس يستطيع النظّارة أن يتعرّفوا عليهم. هذه الشخصيات تعبّر بواسطة لغة يفهمها الجمهور.

وإلى جانب هذه العناصر تضاف عناصر أخرى كالديكور، والملابس، والمناظر، يضاف إلى كل هذا جو عام تدور فيه أحداث المسرحية.

نستنتج مما تقدم أن جميع الأنواع المسرحية، تشترك في العناصر المذكورة أي القصة، والحبكة، والشّخصيات، واللغة، والمناظر، والمناخ العام. لكن هذه العناصر لاتكفي لكي يكتمل العمل المسرحي ويستوفي حقّه، إذا كانت المسرحية خالية من فكرة أوهدف رئيسي، أوكما قال ستانسلانكي «عمود فقري أو محور مركزي».

وهكذا تختلف هذه العناصر من حيث الأهمية حسب الأنواع المسرحية والمؤلفين، إلا أن البعض يرى أن البعض يعطي الأهمية القصوى وعلى رأسهم أوسكار وايلد، أما برناردشو فيضيف إلى عنصر اللغة عناصر أخرى يراها تشكّل أهمية وهي الأشخاص والفكرة. في حين يرى تشيكوف أن الأشخاص والمناخ العام بالغي الأهمية قياسا بالعناصر الأخرى.

بينما تحتل الحبكة والأشخاص والفكرة المرتبة الأولى لدى هنريك إبسن، ويعتبر شيكسبير كلا من القصة والحبكة والأشخاص واللغة متساوية الأهمية.

إن أهم خصائص قدرة الكاتب على استكشاف المادة الدرامية هي تلك التي تعتمد على الإلمام بسلوك النّاس ومعرفة خبايا النّفس، وبكل مايحيط به وبهم، ثم خياله الحي وتفكيره القوي.

إن الكاتب المسرحي يكتب عن تجربة مجموعة من الشّخصيات يبلغها لجمهور من النّاس لهم تجاربهم الخاصة. وقدرة الكاتب المسرحي تكمن في عملية التزاوج بين شخصيات المسرحية وبين جمهوره.

ومن الأمور التي تيسّر للكاتب المسرحي مهمة الكتابة المسرحية هو أن يخوض في المسائل التي يعرفها ويدركها، وبهذا الصدد يقول الكاتب المسرحي الإنجليزي جولسورذي: «إن الفن لا يكون فنا إلا إذا كان مصنوعا مما أحسّه الفنّان ورآه» وهو يوصي الكتّاب الشّباب أن يأخذوا مادتهم المسرحية من الحياة مباشرة وذلك في الصورة التي تروقهم متبعين في هذا التشكيل مزاجهم وفطرتهم هم بالذات،،

أما المادة الدرامية التي يستقي منها الكاتب عمله لا يشترط أن تكون شيئا عظيما رائعا ومثيرا، بل قد تكون حادثة بسيطة، وقد شبّهها الكاتب بسفيلد بلوحة تصلح للقفز، يقفز منها المؤلف فيكتب مسرحية عظيمة... ولهذا يجب أن يكون ذهن الكاتب ذهنا حساسا أشبه بفيلم آلة التصوير السينمائي في التقاط كل مايقع عليه وتسجيله للرّجوع إليه في وقت الحاجة.

وبخصوص قواعد الكتابة المسرحية يجب الإشارة إلى أنه لاتوجد قواعد لكتابة المسرحية النّاجحة، على الرغم من أن هناك قواعد أساسية مسنونة للكتابة المسرحية يعرفها كل كاتب مسرحي. وهذه القواعد تخضع للتغيير المستمر، فهي ليست قواعد جامدة أوشيئا ملزما يتقيّد به الكاتب المسرحي.

وإذا كانت قواعد التعليم في مجال الفنون تلزم المتعلمين الإلتزام بالقواعد الفنية الملقّنة فإنه سرعان مايثور الفنّان على هذه القواعد ويخرج منها. وبهذا الصدد يقول الكاتب الأمريكي يوجين أونيل: «....تلك القواعد التي لايستطيع كسرها والخروج عليها بنجاح إلاّ أولائك الكتّاب الذين يعرفونها» وهي قوانين سائبة مطاطة، تتغير باستمرار وقابلة للتكييف وفقا للمادة التي يتناولها الكاتب».

إن المعرفة الجيّدة لهذه القواعد ضرورية ولكنّها ليست كافية للكتابة

> «إن المسرح هو فن التكامل»
> - فاجنر -

المسرحية الناجحة، ذلك أن كل عمل فنّي يقوم على الإبداع وعلى الموهبة، وعلى الإستعداد الشخصي، لكن هذا وحده أيضا لايكفي، لأن العملية الإبداعية بحاجة إلى تطوير وصقل، وبالتالي تصبح الثقافة المسرحية شيئا ضروريا للكاتب المسرحي، ذلك أن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة، وسعة التجربة، والقدرة على التركيز، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، لأن الكاتب المسرحي عندما يكتب يصور وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخرين كما يتفاعلون في الحياة اليومية.

وقد أثبتت التجارب أن الكتابة المسرحية عمل معقّد وصعب، فهو يتطلب من المؤلف قدرة فائقة وموهبة وتجربة واسعة، فضلا على الوعي بأهمية المسرح ودوره وتأثيره على الجماهير، ثم تأتي بعد ذلك شروط أخرى على رأسها القدرة على معالجة الأحداث دراميا، والقدرة على بث الحياة أيضا بين الشّخصيات في حركتها وصراعها وفق المنظار المسرحي ليسهل على المشاهد الإستمتاع والتفاعل أثناء العرض.

إن المتعمّق في دراسة التأليف المسرحي وأصوله ومقوماته وصل إلى حقيقة لا جدال فيها، وهي أن المسرح عمل تركيبي، يجمع بين عناصر متشعبة من قصّة وحوار، ممثل وجمهور، هذه العناصر تتداخل فيما بينها من غير تضارب، والإقتصار على عنصر واحد يمزق الشخصية المسرحية المتكاملة التي قال عنها المؤلف الموسيقي الألماني الشّهير فاجنر «إن المسرح هو فن التكامل». ولكن هذا لا يعني التقليل من أهمية النص المسرحي الذي يمثل حجز الزاوية في أي حركة مسرحية، وكل بناء ينبغي أن يقوم على هذا الأساس.

وإذا ألقينا نظرة على الآثار الكلاسيكية الخالدة التي خلّفها كتاب أمثال سوفوكليس، وشكسبير وموليير وغيرهم لوجدنا أنها لا تزال تحتفظ بطابعها الحي، وأنّها تعكس -رغم مرور الزّمن- بعض الجوانب من الحياة الإنسانية، ويعود سبب بقائها وخلودها إلى أنّها استمدت موضوعاتها من صميم الحياة.

وخلاصة القول أن المسرح وليد حضارة راقية، وثمرة مجتمعات ذات تقاليد مسرحية عريقة عملت على مر السنين على تأصيل هذا الفن في المجتمع.

اللغة المسرحية عند ألفريد فرج

بقلم:
صالح
لمباركيه

ما دفعني إلى الحديث عن اللغة المسرحية هو افتقار مسرحنا إلى دراسات في اللغة الدرامية.

فإذا كان عمر المسرح العربي يقدر بحوالي قرن ونصف، فإن المسرح الجزائري لم يتعد عمره سبعين سنة، وإذا ما قيس ذا وذاك بالتجربة المسرحية العالمية فلا يعتبر شيئًا.

و منه فإن المسرح الجزائري لم يزل في طور التكوين والنشأة ولاننتظر أكثر من أن يكون، وفي أي صورة، ويكفي أن نرعاه ونعتني به شكلا ومضمونا لتطويره والحمل به إلى ذرى المجد.

وإذا سلمنا بوجود أشكالية في الفن المسرحي، لدينا شكالية المبدع والمتلقي، الكاتب، والمخرج، والممثل والناقد، والجمهور ووسائل الأعلام.. إذا سلمنا بوجود شكالية واستعصى حلها يمكن أن نقول أن قضية اللغة هي أهم طرف في هذا الأشكال، واللغة هنا هي اللغة الدرامية، كوسيلة تخاطب.

ولكن كثير من المهتمين بالمسرح في بلادنا من ينظر إلى اللغة في المسرح بمنظار سطحي ومحدود، فالفكرة ليست مقتصرة على ماهية اللغة التي يمكن الكتابة بها، العامية هي أم الفصحى؟ الامازيغية أو الخليطة، بين هذه اللغات جميعها. الفكرة هي ما هي فنيات هذه الوسيلة لتوصيل الفكرة إلى المتفرج. ماهي فنيات التعبير باللغة المختارة؟ في أي لغة كانت؟

فنحن لانبحث عن الفحصى في المسرح ولا العامية أو العاميات، وإنما المبحث

هو كون اللغة الفنية الساحرة الخاصة بالفن، والفن الدرامي خاصة، فالكلمات واحدة من كل الناس بمفهومها العام، ولكنها تختلف لدى الفنان وتتشكل كتشكل الالوان عند الرسام، فالالوان تعبير خاص، ولكن عند الفنانين فقط.

فاللغة ـ بكلماتها الجمالية ـ أساس قيام عمل مسرحي ناجح، لذا على الكاتب ـ بأي لغة أو لهجة ـ أن يبدع في لغته قبل كل شيء، أن يكون شاعرا وعالما وفيلسوفا بأفكاره وآرائه، بلغته الساحرة، يقول أرسطو (384 ق.م) في كتابه فن الشعر الفصل السادس «المأساة محاكاة فعل نبيل تام، لها طول محدد من خلال لغة مزودة بألوان من الجمال اللغوي، يختلف باختلاف الاجزاء المستعملة فيها».

فحتمية جمال اللغة عند أرسطو أساسية لوجود العمل النبيل، لان وجود هذا الفعل يتم خلال لغة مزودة بألوان من الجمال، كما جاء في النص.

والحديث عن استخدام اللغة المسرحية وفنياتها حديث تعرض اليه كل المهتمين بالمسرح مبدعين ونقاد .بل اللغة كانت أولى الاولويات، نذكر من هؤلاء هوراس (56 ـ 8قم) وجان راسين (1639 ـ 1669) وفيردريك شيللر (1759 ـ 1805).

وألفريد دي موسيه وميترلنك وأنطوان تشيكوف وبرناردشو وكارسيا لوركا وجان كوكتو وألبير كامو، وغيرهم.

يجمع كل هؤلاء أن اللغة في المسرح شعر وجمال ورونق، يقول جان كوكتو«اللغة في المسرح شعر، وهي دانتيلة سميكة، دانتيلا من الجمال، سفينة فوق البحر، انها (أي اللغة) مسرحية بذاتها بلحمها ودمها».

لتعميم الفائدة والاستفادة من تجارب المسرحيين والكتاب، إرتأيت تقديم مسافة لقراء المسرح ودارسيه جزءا من حوار أجريته في لندن سنة 1985 مع الاستاذ الفريد فرج وهذا الجزء خاص باللغة المسرحية، رأيه في اللغة وكيفية التعامل معها، لغته المسرحية ورأيه في الفصحى والعاميات.... لغة مسرحياته.

أقدم هذا الجزء على أمل تقديم المحاور الاخرى في اعداد لاحقة، كتأثير المسرح الغربي على المسرح العربي، الشخصية المسرحية مسرح (بريخت) والمسرح الارسطي.

وأملي أن أسهم في إعادة الحياة إلى مجلتنا الموقرة ـ الحلقة ـ التي أرجولها النجاح في كنف رجالات المسرح وادارة المسرح الوطني.

[اللغة المسرحية عند «ألفريد فرج»]

يقول «ألفريد فرج» إذا تحدثنا عن اللغة بالمعنى القاموسي فقد كتبت بالعامية وبالفصحى وكتاباتي في العامية وفي الفصحى دائما بلغة التخاطب، وليس بلغة الانشاء، واللغة الخطابية أنسب إلى المسرح، بل هي أساس الحوار المسرحي.

ومعنى الفصاحة في المسرح هي اللغة الفصيحة المعبرة، لذا فانني أتبع عدّة أساليب في الكتابة المسرحية، هذه الأساليب نجدها مختلفة من مسرحية إلى أخرى فمثلا: مسرحية (سليمان الحلبي)، اتبعت فيها ايقاعا لغويًا متميزا، لغة هذه المسرحية تختلف عن لغة مسرحية (الزير سالم)، فقصة (الزير سالم) جاهلية ومن التاريخ العربي القديم. أما (سليمان الحلبي) فقصته حديثة، تعود أحداثها إلى سنة 1800م أيام حملة (نابليون بونابرت) على مصر، لعل كثيرا من الناس معجبون بلغة (الزير سالم) لأنها ترتكز على العراقة والجزالة والرصانة، والبلاغة، بلاغة الشعر العربي، ورصانته. أما لغة مسرحية (سليمان الحلبي) فلغتها خفيفة وبسيطة استنبطها من التاريخ المصري الحديث. أخذت مفاتيحها من (عبد الرحمن الجبرتي) المؤرخ المصري الكبير، لقد تصورت لغة العامة في ذلك العصر أقل مستوى من لغة (الجبرتي) وبالمعنى الاصح أكثر تحررا من لغة الانشاء والتدوين والمثقفين كـ«الجبرتي».

لذا لاحظ مثلا مسرحيتي (حلاق بغداد) و (الزير سالم) تجد فيهما روح العصر العباسي في اللغة طبعا، هناك رنين من لغة (ألف ليلة وليلة) وأسلوب (شهريار والملكة شهرزاد)، ومعنى هذا لاتكون الكتابة في المسرح بلغة العصر الذي تدور فيه الاحداث.

فأنا أشترط في الكتابة (العفوية) وأنا لا أتعمد في كتاباتي، وإنما أتلذذ بهذه الطريقة أو تلك... أتلذذ بلغة الأشخاص الحقيقيين اللذين يعيشون عصرهم في عصري..هذا أسلوب لغوي خاص، ويمكن أن يكون خاص، بي، واللغة العربية و ـ لاشك ـ من أقدم اللغات الحية، بل هي أقدم لغة حية، ولقد مرت بمراحل كثيرة فغيرت من أساليبها وقيمها البلاغية وهي لغة أقوام متفرقين في أوطان شاسعة. هذه الاوطان التي جعلتها تأخذ قيما جمالية في كل مكان حسب البيئة، لاشك أن عربية الأندلس كانت رقيقة مرهفة، غير لغة البادية الموجودة في اليمن، لذلك فالقارىء العربي يمر بالفطرة بحكم الظروف على أساليب متنوعة، وعلى مذاقات متنوعة للغة.

ومعنى اللغة المعاصرة، وقضية الصعود بالقارىء والنزول اليه، خاص بالمسرح فالصعود والنزول دعوى لابد أن تترك جانبا... أنا كتبت باللغة المعاصرة، ثم مامعنى اللغة المعاصرة؟.. في البرنامج الأذاعي يكفي أن تقول المذيعة: «كان يا ماكان» ياسادة ياكرام»... مباشرة نفهم وندخل في مزاج تلقي قصة شعبية قديمة، هذه لغة عصرية، وفي الشاشة قبل ظهور أسماء الممثلين، وقبل العنوان نقرأ قول أبي تمام:

السيف أصدق إنبأ من الكتب * في حده الحد بين الجد واللعب.

نتهيأ لتذوق قصة عربية فيها البطولة....وفيها الفخر.....وفيها الشجاعة وفيها كل صفات العربي القديم.....فالاساليب العصرية متنوعة، ونحن نعتمد في ذلك على تضمينات واستشهادات شعرية وروايات وقصص. فاللغة العربية غنية جدا، وليست كالانجليزية مثلا.....فعندما نقرأ نصا مسرحيا نجده بلغة واحدة وبنمط واحد، ولمطابعة الكلام لمقتضى الحال نقول:

في المسرحية المعاصرة لابد أن نلبس شخصياتها إما عمائم أو طرابيش أو لبد ـ طاقية ـ ومن هنا فكل المسرحيات عصرية، ومع ذلك فنحن نضع هذه الموضوعات في أطرٍ عديدة كالإطار التاريخي والواقعي والكلاسيكي والتراثي، والحقيقة أنّا نستخدم اللغة استخداما فنيا لاستكمال التأثير المسرحي، فاللغة العامية في المسرح المصري متعددة، فعامية (دمياط) تختلف عن عامية (أسوان) ولكل منطقة ممثلون قادرون في تقليد هذه اللهجات.

فأنا كتبت مسرحية (الفخ) بلهجة (سوهاج) من أعالي الصعيد وذلك لان المسرحية موضوعها خشن وتحكي واقعة الرجل الطريد من طرف العدالة والذي يتولى العمدة حمايته.

وهذا التركيب لايكون الا في الصعيد الاعلى من بلاد مصر، لا يمكن أن يكون هذا الفكر في (الاسكندرية) مثلا، وحتى الواقعة لايمكن أن تكون الافي الصعيد.

واللهجة العامية في مسرحية (زواج على ورقة طلاق)

تختلف عنها في مسرحية (عسكر وحرامية) اختلاف في الطبع طبعا.

والخلاصة أن كل لغة خاصة تعبر عن أفكار شخصياتها، ومن هنا فاللغة جزء من الشخصية، صحيح لغة (سليمان الحلبي) غير لغة (حداية) والاختلاف هنا في النبر، وليس في الشكل.

فلغة (حداية) تتفق مع فكره الساذج، وتختلف في الوقت نفسه عن لغة (سليمان الحلبي) المثقف. اللغة العربية غنية جدا... وأنا أستعملها ببذخ ولي في ذلك بعض المبادرات، لعل أولها هي أن لغتي مهما تقعرت أو بلغ مستواها درجة عالية فهي دائما واضحة، لانني أكتب بالدرجة الأولى للتمثيل، والمتلقي ـ المتفرج ـ يحب الجمل القصيرة والواضحة والمباشرة في المعنى. مهما كانت لغتي فصحى أو عامية، أو عاميات أو فصيحيات. لي أحسن تقريض سمعته في اللغة المسرحية من متفرج عادي بسيط لمسرحية (علي جناح التبريزي وتابعه قفه) وذلك مباشرة بعد انتهاء العرض، سألته هل أزعجتك اللغة الفصحى؟ فرد قائلا: وهل هي مكتوبة بالفصحى؟

اللغة في المسرح ـ مهما كان نوعها ـ لابد أن تكون شفافة، هي مجرد تأثير يتلقاه المتفرج دون أن يشعر به، اللغة وسيلة لتوصيل المعنى ـ في المسرح ـ ومن المفروض أن الجماليات اللغوية لايلحظها المتفرج، ولكن تسعده دون أن يدري، ذلك هو الحال في مسرحية (علي جناح التبريزي وتابعه قفة) التي أعجب بها المتفرج دون أن يدري أنها كتبت باللغة الفصحى ومسرحية (حلاق بغداد) كانت أول مسرحية لي نجحت نجاحا جماهيريا واسعا وهي باللغة العربية الفصحى وكوميدية، وكان الظن الغالب والشائع آنذاك أن الفصحى لاتضحك، ولكن تحديت هذه المقولة إلى الابد.

كان المسرح المصري ـ في أول حياتنا الفنية ـ مرتبطا بالعامية إرتباط وثيقا. كان كثير من الفنانين والمثقفين والصحفيين يقولون أن العامية هي لغة الكوميديا، والفصحى هي لغة التراجيديا واتخذوا ذلك قانونا، وكان على رأسهم المرحوم (زكي طليمات) مع تقديري واعتزازي به/ كنت من الاوائل الذين نادوا بأن اللغة العربية الفصحى هي لغة الكوميديا، مثلها في ذلك اللغات الاخرى، ولا يمكن أن تكون اللغة العربية الفصحى شاذة عن اللغات الأخرى. وتبقى القضية في توظيف اللغة الفصحى، طبعا هذه القضية انتهت بمصر في السنوات الأولى في الستينات. المسرح المصري كان هزليا (الفارس) وميلودراميا، وجيلي في الواقع هو الذي غير المسرح المصري (نعمان عاشور) و(سعد الدين وهبة) و (يوسف ادريس) وغيرهم.

ومن مبادراتي كذلك كتبت للمسرح التراجيدي في مسرحية (سليمان الحلبي) التي نجحت نجاحا كبيرا، ثم جاءت المسرحية الشعرية (الفتى مهران) لعبد الرحمن الشرقاوي، فاستطعنا أن نؤمن التراجيديا في المسرح المصري ونعبر عن الهموم الوطنية والتاريخية وذلك باللغة الفصحى وبالمسرح الجاد....

المسرح الجهوي لعنابة

1) الزير
المؤلف: بونديللو
اقتباس: قبوش العبد
إخراج: جمال مرير.

موسم 93 / 94

2) ابولو كسكسي
المؤلف: حميد قري.
إخراج: حميد قري.

مفهوم المسرح وأهدافه بين حوحو وموليير

بقلم: أحمد منوّر

لا توجد لحوحو، في واقع الأمر، كتابات نظرية أو أحاديث تتناول المسرح في مفهومه أو في أهدافه، ماعدا مقالتين له، نجدهما ضمن كتابه «في الأدب والإجتماع»(1)، تحدث في المقال الأول عن حياة موليير وعن مسرحه(2)، وأتى فيها بأفكار وتصورات واجتهادات، لا تنطبق في الحقيقة، على مسرح موليير- كما سنوضح ذلك فيما بعد- بقدر ما تعكس أفكار حوحو وتصوراته نفسه للمسرح وأهدافه،

وقارن في المقالة الثانية بين المقالة والمسرحية والقصة(3)، وقدرة كل فن من هذه الفنون الأدبية على التوصيل وسرعة الإنتشار. لهذا سوف نركز في محاولتنا تحديد مفهوم المسرح وأهدافه عند حوحو، على ما جاء في المقالتين المذكورتين، بالإضافة إلى الملاحظات والإستنتاجات التي نستخلصها من أعماله المسرحية نفسها.

بعد أن يقدم في المقالة الأولى نبذة من المعلومات المعروفة عن حياة موليير، والتي نجدها حتى في الكتب المدرسية العادية، يتطرق الكاتب إلى الحديث عن مسرحه، فيشيد بدور موليير في تطوير الملهاة بقوله: «أن الملهاة تطورت على يد موليير حتى أصبحت مدرسة للأخلاق، ومنبراً للوعظ، يتمتع بها الرجال والنساء والأطفال على السواء، حيث يجدون فيها تسلية وموعظة.»(4)، ويضيف في مكان آخر «أن مهمته (أي موليير) لم تكن إضحاك الناس وتلهيتهم، بل كانت مهمته أسمى من ذلك، فهو زيادة على خدمة الملهاة كفن أدبي جليل، فقد تصدى لخدمة المجتمع والإنسانية، فأخذ ينتقد النقائص انتقاداً لاذعاً، ويتحامل على الأخلاق السيئة تحاملاً شديداً، ويتعرض لذويها تعرضاً مراً.» (5) ثم يضرب لذلك أمثلة من مسرحيات موليير، مثل «الثري النبيل» التي تتناول بالنقد «أولئك الذين يغتنون بعد الفقر، وتطغى عليهم النعمة، فيتكبرون، ويتغطرسون، ويأخذون في تقليد غيرهم تقليداً أعمى.»(6) ومثل مسرحية «النساء العالمات» التي تنتقد «النساء المتحذلقات اللائي طبعن العلم والأدب بطابع التكلف والتحذلق والركاكة»(7). ويصف مسرحيات موليير بعد ذلك بأنها «كانت مطبوعة بطابع خاص، طابع الحكمة الممزوجة بالمرح، والجد في قالب الهزل. فبقيت خالدة.»(8)

ويتعرض في الأخير للذين انتقدوا أسلوب موليير ونعتوه بالضعف والسوقية، فينفي عنه ذلك ويرى أنه «أسلوب واضح وسلس، وغير مثقل بالصناعة اللفظية، لأن موليير كان يكتب لعموم الناس، وأغلب قرائه ورواد مسرحه الدهماء، التي كان

أخذ على نفسه الإعتناء بتربيتها، وتهذيبها، فهل يعقل والحال هذه أن يخاطب العامة بلغة كبار العلماء، وأن ينتقد عيوبهم ونقائصهم بنظريات عظماء الفلاسفة؟»(9).

وفي المقالة الثانية، التي أشرنا إليها في البداية، يكرر حوحو، في سياق حديثه عن المسرح، العديد من الأفكار التي قالها في المقالة التي خصها لموليير عن تطور الملهاة في القرون المتأخرة، ولكن دون أن يذكر موليير بالإسم ودوره في تطويرها، ليخلص إلى التأكيد مرة أخرى على أهمية المسرح في تهذيب أخلاق الفرد والمجتمع فيقول:«هكذا تقدمت الرواية المسرحية وتطورت الملهاة خاصة، حتى أصبحت من عوامل الإصلاح الخلقي والإجتماعي، وتناولت أغراضاً كثيرة ومبادئ مختلفة بالنقد والتهذيب(10)».

والشيء الجديد، الملفت للنظر في هذه المقالة، يتمثل في إشارته إلى خاصيتين أساسيتين، نابعتين من طبيعة المسرح، الأولى هي أن المسرح يتوجه إلى مشاهدين، وبالتالي، وخلافاً للفنون الأدبية الأخرى، فهو لا يشترط أن يكون الفرد متعلماً، ولا تقف الأمية حجر عثرة في طريقه، وهذه الميزة تجعل من فن المسرح فناً جماهرياً. يقول: «والمسرحية لا تحتاج إلى قراء بقدر ما تحتاج إلى مشاهدين، حيث تتخاطفها فرق التمثيل المتعددة التي تقوم بعرضها على آلاف النظارة من مختلف الطبقات والبيئات. وحتى إذا احتاجت إلى قراء فإنه يكفي التعليم الأولي البسيط لفهم مراميها، واستجلاء أغراضها(11)». أما الخاصية الثانية فتتمثل- حسب رأيه- في أن الأفكار في المسرحية تبرز مجسمة في شكل أشخاص يتحاورون فيما بينهم حواراً عادياً، وهذا ما يسهل فهمها ويقوي تأثيرها في النفوس «إن المسرحية أشد تأثيراً في القلوب، وأعظم نفوذاً في امتلاك النفوس وذلك لتصويرها للحادثة أو الفكرة تصويراً دقيقاً واضحاً لا يحتاج إلى عناء في الفهم أو دقة في الملاحظة، إذ تبرز المعاني مجسمة في أشخاصها الذين تنطقهم بألسنتهم نطقهم المعادي، الخالي من التكلف والغموض.»(12)

هذه أهم الأفكار التي أوردها المؤلف في المقالتين المذكورتين والتي يمكن تلخيصها في النقاط الخمس التالية :

1- أن مسرح موليير كان مدرسة لتربية المجتمع وتهذيب سلوك الناس.

2- وأن مسرحه كان موجهاً لعامة الناس.

3- وأن أسلوب الكاتب سلس وخال من العيوب، ومفهوم من طرف الجميع.

4- وأنه كان يأخذ موضوعاته من الحياة اليومية، وهذا سر خلود أعماله.

5- وأن المسرح فن جماهيري بطبيعته لأنه لا يشترط في المتفرج أن يكون متعلماً، ولا يخاطبه بلغة تجريدية تستعصي على فهمه.

وهنا يبرز لنا سؤالان أساسيان، لا بد لنا من الإجابة عليهما، الأول: هل صحيح أن مسرح موليير كان يقوم حقاً على أساس النقاط المذكورة أعلاه (باستثناء النقطة الخامسة التي يمكن اعتبارها مبدئياً فكرة خاصة بحوحو)، والسؤال الثاني: ما هي المصادر التي استقى منها الكاتب معلوماته عن مميزات مسرح موليير؟ وما مقدار اجتهاده الشخصي في تحديد المميزات؟

وبشأن هذا السؤال الأخير، فإن حوحو، مع الأسف، لم يذكر أي شيء عن مراجعه ومصادره، ونلاحظ أن هذه كانت عادته دائماً، فهو لا يذكر المؤلفات التي يأخذ عنها، وحتى مسرحياته المقتبسة لم يكن يشير إلى أصولها ولا يذكر أصحابها، أضف إلى هذا أنه كان يكتفي غالباً بالمعنى العام للفكرة أو النص الذي يأخذ عنه أو يستشهد به ولا يترجم عباراته كما جاءت في الأصل، وهذا ما يزيد من صعوبة مهمتنا ونحن نحاول أن نتعرف على مصادره التي استقى منها معلوماته عن موليير، ولا سيما أن ما كتب عن موليير حتى عهد حوحو لا يكاد يعد ولا يحصى. وعلى أية حال، فقد تبين لنا من خلال البحث، أن ما أورده حوحو من الآراء والأحكام على مسرح موليير لم يكن نتيجة قراءة نقدية متفحصة لأعمال موليير بقدر ما كان صدى لآراء النقاد في مسرح هذا الكاتب واختلافهم الحاد والعميق في بعض المسائل المتعلقة بأدبه. وما فعله حوحو هو أنه اتخذ موقفاً من موضوعات الخلاف وفسرها تفسيراً ذاتياً لا يستند على معلومات دقيقة ولا على حجج قوية، كما اتخذ موقف المدافع عن أسلوب موليير دون حذر أو تأكد من صحة ما يقول، والظاهر أن إعجابه بأعمال موليير هو الذي دفع به إلى اتخاذ هذا الموقف

المتعاطف معه، إن لم نقل هذا الموقف العاطفي.

ولنبدأ بالنقطة الأولى، حيث يعتبر كاتبنا مسرح موليير «مدرسة للأخلاق»، حقا، لقد ذهب بعض الناس إلى القول بوجود فلسفة أخلاقية في مسرحيات موليير، استناداً إلى بعض تصريحات موليير نفسه، مثل قوله في مقدمة مسرحية «طارتوف»، «أن غرض الملهاة هو تصحيح عيوب الناس»(13)، غير أن أبرز النقاد وأكثرهم التزاماً بالموضوعية والحياد، ناهيك بخصوم موليير، يرفضون القول، بأن لموليير فلسفة أخلاقية، وهكذا يتساءل «غوستاف لانسون» قائلاً «لنا أن نتساءل إن كانت لديه (فلسفة أخلاقية) أو أننا نحن الذين استعرناها له؟(14) ويضيف «أن موليير حينما أعلن أن واجب الملهاة هو تقويم عيوب الناس لم يكن يبحث إلا عن مبرر لـ طارتوف»(15) ومع ذلك، فإن لا نسون لا ينفي أن تكون لموليير «فلسفة» تتسم بطابع إنساني واجتماعي، «إنها فلسفة تقدر الطبيعة من أجل عطائها وقوتها»(16)، وتتسم بكونها «ليست جليلة، ولا متقشفة، ولا مسيحية، أو رواقية. إنها تعرض مبدأ ساميا ممكن التحقيق، وشديد الإغراء، وهو تحقيق السعادة الشخصية والإنسجام الإجتماعي.»(17)

ويذهب برونيتيير مذهب لانسون في القول بهذه الفلسفة الطبيعية لدى موليير ويقول «إن الشاعر (يقصد موليير) يمد يداً إلى رابلي من جهة، ويمد الأخرى لفولتير من الجهة الثانية (18)... ويكافح كل ما يمس بخصالنا الطبيعية»(19)، ولكن برونتيير لا ينسب أية فلسفة أخلاقية لموليير...

ويمضي بعض النقاد المحدثين إلى أبعد من هذا، حينما ينفون عن أعمال موليير أي طابع فلسفي أو أخلاقي، «لأن موليير لم يكن يضع نصب عينيه إلا الهدف الفني»(20) كما يقول «روني برى». ويضيف هذا الناقد شارحاً وجهة نظره «لقد قال موليير بأنه يريد تقويم عيوب الناس، فأجهد النقاد أنفسهم في تبرير هذا القول الذي كان وليد ظرف عابر. والحقيقة أن موليير لم يفكر إلا في أن يجعلنا نضحك، فالمسرح لديه ليس وسيلة، إنه غاية.»(21).

ويتفق معه ناقد آخر هو «موريس ديكوت» عندما تعرض لمسألة «التناقض» الذي أشار إليه بعض النقاد بين مضمون مسرحية «كاره البشر» وبقية أعمال موليير الأخرى، ففسر ذلك بقوله «أن موليير رجل المسرح، لم يكن يفكر إلا في ما تتطلبه الوقائع الكوميدية المتنوعة، ولم يكن يهتم، لا بإعطاء دروس في الأخلاق ولا باتخاذ موقف من سلوك جيل الشباب.»(22)

أما خصوم موليير، ولا سيما رجال الكنيسة، فإنهم لا ينفون عن مسرحياته الطابع الأخلاقي فحسب، ولكنهم يتهمونه بإفساد أخلاق المجتمع وبالإباحية، ومعاداة الفضيلة، ويكفي أن نستشهد هنا برأي أحد زعمائهم وهو «بوسييي» «Bossuet»، معلقاً على بعض مسرحيات موليير. يقول: «فالفضيلة والتقوى فيها دائماً موضع سخرية، والرذيلة دائماً مبرّزة، ودائماً محببة، والحشمة دائماً منتهكة، أو على وشك أن تنتهك، بما هو مبيت لها في الأخير.»(23)

وهكذا، ومن خلال الآراء التي سقناها آنفا، وهي كلها لنقاد كبار يعتبرون حجة في مجال النقد وتاريخ الأدب الفرنسي، يتبين لنا أن حوحو قد ذهب مذهب قلة من النقاد وهم القائلون بوجود فلسفة أخلاقية في مسرح موليير، اعتماداً على تصريح موليير السابق الذكر «أن غرض الملهاة هو تصحيح عيوب الناس» وهو القول الذي شكك فيه بعضهم الآخر، ورأى فيه مجرد تبرير من موليير لنقده رجال الدين في مسرحية «طارتوف»، غير أن القائلين بالفلسفة الأخلاقية لدى موليير، لم يكونوا يعتمدون فقط على التصريح المذكور، ولكن أيضاً كانوا يعتمدون على ما يؤيده من مسرح موليير نفسه، والمتمثل في ذلك النقد اللاذع الذي نجده شائعاً في أغلب مسرحيات موليير، للكثير من العادات والسلوكات الإجتماعية، لمختلف الطبقات والفئات. ويعد هذا النقد الإجتماعي أحد المميزات البارزة في مسرح موليير، التي لا يمكن بأية حال نكرانها أو تجاهلها، ويبدو أن اقتناع حوحو بفلسفة موليير الأخلاقية مصدره هو هذا الجانب الإنتقادي في مسرحياته، والدليل على ذلك هوأنه لم يشر في مقاله إلى تصريح موليير في مقدمة «طارتوف» ولكنه ذكر أمثلة من مسرحياته الإنتقادية كتقليد

مستحدثي النعمة لطبقة النبلاء، تقليداً أعمى في «الثري النبيل»، وكعادة التحذلق في الكلام لدى «النساء العالمات».

ونلاحظ مع ذلك، أن حوحو قد غالى كثيراً في إضفاء الطابع الأخلاقي على مسرح موليير، ولا سيما في قوله أن مسرح موليير «أصبح منبراً للوعظ»(1)، إذ يفهم من هذا القول، أن موليير لم يتخذ من المسرح إلا مجرد وسيلة من أجل الوصول إلى الغاية الأخلاقية، وهو ما لم يقل به ناقدا من قبل.

وقد توحي عبارة حوحو هذه للقارئ غير المطلع، أن موليير كان رجل دين وداعية إصلاح، وهو ما يخالف الحقيقة، خاصة أن حوحو لم يشر من قريب أو بعيد إلى ما يمنع مثل هذا الفهم الخاطئ، أي إلى العداء المستحكم الذي كان قائماً بين موليير ورجال الكنيسة.

ويخالف حوحو الحقيقة في النقطة الثانية حينما يقول بأن مسرح موليير كان موجهاً لعامة الناس حيث أن كل كتب تاريخ الأدب الفرنسي تحدثنا بأن موليير كان يكتب للبلاط الملكي، وقد ظلت فرقة موليير هي الفرقة الرسمية لبلاط «لويس الرابع عشر» من سنة 1665 إلي وفاة موليير سنة 1673، وهو الشيء الذي أعجز أعدائه عن التعرض له بالأذى، وكانت فرقته قبل التاريخ المذكور تحت «رعاية وحماية» «موسيو» شقيق «لويس الرابع عشر»، وحينما كانت قبل سنة 1655 تطوف الأقاليم الفرنسية، كانت دائماً تحت رعاية أمير أو حاكم مقاطعة (24) وكانت فوق ذلك، تقدم عروضاً خاصة في قصور الكبراء وأعيان المجتمع، وتمتد إقامتها في قصورهم أسابيع بأكملها (25). ومن الطبيعي والحالة هذه، أن تكون عروض الفرقة موجهة إلى علية القوم، وأن تكون متلائمة وذوقهم، وثقافتهم، ومستواهم الإجتماعي!

كل هذا إذن يدل على أن مسرح موليير لم يكن قط موجهاً إلى العامة من الناس! إلا أن هذا لا يعني أن مسرح موليير كان محرماً على العامة، فقد كانت فرقته تقدم إلى جانب العروض الخاصة عروضاً عامة، تحضرها مختلف فئات الشعب، التي كانت تتشكل عادة من «البورجوازيين، والتجار، والحرفيين، وضباط الجيش، وتلاميذ المدارس، والخدم.»(26)

ونأتي إلى النقطة الثالثة التي يدافع فيها حوحو عن أسلوب موليير، ويقول: «أن موليير لم يكن ضعيف الأسلوب ولا واهيه، وإنما هذه إشاعات خصومه»(27) والواقع أن النقاد ومؤرخي الأدب يتفقون جميعاً على العيوب الكثيرة التي تثقل أسلوب موليير، مثل سوء استعماله لأدوات العطف، وتكراره لاسم الموصول (الذي) أكثر من مرة في الجملة الواحدة، بحيث يربك القارئ أو المستمع فلا يدري على من يعود الضمير، بالإضافة إلى التراكم اللفظي، والتواء العبارات، وكثرة التعقيد اللفظي والمعنوي، واستعماله للهجات العامية المختلفة(28) فبصرف النظر عن علاقة الخصام أو الود، التي كانت تربط موليير ببعض النقاد المشهورين الذين عاصروه، مثل «لابروبير»، و«فينيلون»، و«بوالو»، و«بيل»، فإن المآخذ الكثيرة التي آخذوه عليها في أسلوبه لم يستطع ردها عليهم حتى أشد النقاد دفاعاً عن موليير.

«برونتيير» مثلاً، الذي اعتنى عناية خاصة بدراسة أسلوب موليير، وحاول أن يقدم مبررات لتلك العيوب التي ذكرنا بعضاً منها، يعترف قائلاً «لا بد من الإعتراف بأن موليير لم يكتب بشكل صحيح دائماً (بلغة سليمة) حتى عيون أعماله الأدبية»(29)، ولكنه يدافع عنه في الوقت نفسه، بإرجاع ذلك إلى «الأسلوب الخطابي» الذي كان يتميز به كل كتاب النصف الأول من القرن السابع عشر «فهؤلاء الكتاب لم يكونوا يكتبون من أجل أن تقرأ أعمالهم، ولكن من أجل أن تسمع»(30).

ويؤكد «لانسون»، من جهته، أخطاء موليير اللغوية والأسلوبية فيقول «أن عدم الإكترات (بقواعد اللغة) موجود بوفرة لدى موليير، وأن أسلوبه يحتوي على كل العيوب»(31)، ويرجع ذلك في نظره إلى طابع الإستعجال الذي كانت تفرضه مهمات موليير المتعددة، «فلكي يقوم بكل وظائفه (32) ويكتب كل ذلك العدد من المسرحيات كان عليه أن يرتجل» وهناك سبب آخر، يتعلق في رأيه بالسمات الفردية الخاصة بالشخصيات المسرحية، كالمستوى الثقافي والإنتماء الإجتماعي، والمنطقة الجغرافية التي تنتمي إليها، «ففي هذه الحالة يكون

الأسلوب جزء من حقيقة دور الشخصية، ولوم الكاتب على استعمال التعبير (البروفنسالي) (34)، أو الريفي، أو الشعبي، يعني إعادة النظر في مسألة اختيار الشخصيات، والموضوعات التي تتطلب استعمال هذه الأشكال التعبيرية، وهو الشيء الذي يغير جذرياً موضوع النقاش. (35)

إذن، كيف نفسر هذا الموقف المتشدد من طرف حوحو، الذي يرفض انتقادات خصوم موليير ودفاع المدافعين عن أسلوبه على السواء، ويعتبر الأمر كله مجرد إشاعات؟ بالتأكيد أن هناك من النقاد من تجنّى على موليير، وبالغ في نقده وفي تضخيم أخطائه، ولكن هل يبرر ذلك إنكار ما وجه إليه من نقد جملة وتفصيلا؟ وحيث أن حوحو قد وقف مثل هذا الموقف المتطرف فإن ذلك جعلنا نتساءل عما إذا كان حوحو قد اطلع حقاً على نقد المنتقدين لموليير، وعلى رد المدافعين على السواء؟ لا سيما أنه لم يقدم أي مثال يدل على أنه اطلع على تلك الإنتقادات والردود. ويسوقنا هذا إلى التساؤل أيضاً، إلى أي شيء ترجع هذه الصورة التي رسمها حوحو عن مسرح موليير ككل، هذه الصورة التي لا تنطبق، كما أوضحنا، على الحقيقة التاريخية، سواء في الهدف الذي كان يهدف إليه من وراء مسرحه، أو في نوعية الجمهور الذي كان يكتب له، أو في مآخذ النقاد على أسلوبه؟ هل يعود ذلك إلى نقص في معلومات حوحو عن الرجل وعن فنه؟ أو لسوء فهمه لتلك المعلومات؟ أم إعجاب شديد بموليير جعله يرسم له صورة مثالية لا وجود لها في الواقع؟ أم أراد ببساطة أن يعكس مفهومه الشخصي للمسرح فاتخذ من مسرح موليير ذريعة لذلك؟.

إن كل واحد من هذه الإفتراضات التي طرحناها في شكل تساؤلات يمكن أن تكون الأصل في تكوين هذه الصورة المغايرة للواقع التي قدمها حوحو عن مسرح موليير، ويمكن كذلك أن تكون قد ساهمت كلها في تكوين تلك الصورة.

وإذا كنا لا نمتلك جواباً شافياً عن التساؤلات المطروحة فإنه يمكننا أن نعثر على جواب لبعضها إذا نحن أجبنا عن ثلاثة أسئلة أخرى لها علاقة بالأسئلة السابقة وهي، أولاً، هل كان مسرح حوحو ذا طابع أخلاقي متميز؟

ثانياً: هل كان مسرحه شعبياً يتوجه به إلى عامة الناس؟ ثالثاً، هل كان يراعي مستوى الجمهور ويستعمل لأجل ذلك لغة سهلة يفهمها الجميع؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة، لا بد لنا من الرجوع إلى مسرحياته نفسها، وأن نستعرض أيضاً شيئاً من تاريخ اشتغال الكاتب بالمسرح. والواقع أن طابع التوجيه الأخلاقي واضح للعيان في مسرح حوحو، ويتجلى ذلك حتى في العناوين التي كان يختارها لمسرحياته وتمثيلياته القصيرة، مثل «دار الشرع أو داء الخصومة»، أو «النائب المحترم» (36) وقد ذهب الكاتب أحياناً إلى حد الخطاب المباشر من أجل توصيل رسالته التوجيهية للجمهور، وفي الحوار التالي، بين سي عاشور ورشيد، في مسرحية «سي عاشور والتمدن»، مثال على ذلك:

عاشور: قبل كل شيء، راك متمدن وإلا لا (37)

رشيد: هل تقصد ياسيدي بالمدنية، العمل والخدمة والأخلاق، وإلا تقصد بها الكلام الفارغ والتفنيين وغير ذلك؟ (38)

فالكاتب يقدم هنا، كما نلاحظ، وجهة نظره في معنى التقدم الحضاري بشكل واضح ومباشر، وقد اختار لذلك، على ما يبدو، شخصية البطل رشيد، لتعاطف الجمهور معه، حتى يضمن لوجهة نظره التأثير في أسماع وقلوب المشاهدين.

وفي «النائب المحترم»، نلاحظ أن تمسك الكاتب بالهدف الأخلاقي للمسرحية قد أثر سلباً على تطور الحدث الدرامي في المسرحية. ففي الوقت الذي يتحول فيه «توباز» بطل «مارسيل بانيول» تحولاً جذريا، من شخص طيب وساذج إلى شخص واسع الحيلة، فينقلب حتى على أولئك الذين علموه طرق الغش والإحتيال نرى نفس الشخصية عند حوحو تظل متمسكة بالمبادئ الأخلاقية التي درجت عليها ومتعلقة بالمفهوم المثالي للشرق والكرامة، إلى درجة الجمود، وبحيث وصل الأمر بـ «زعرور» إلى طريق مسدود، ولم يجد أمامه، بفعل الندم وتأنيب الضمير، سوى حل واحد هو الإنتحار، وهو الشيء الذي حول المسرحية بهذه النهاية المأسوية، من ملهاة مرحة إلى مأساة محزنة.

أما بخصوص السؤال الثاني المتعلق بنوعية جمهور حوحو، فإن ما لدينا من الوثائق والشهادات (39)، تقول بأن هذا الجمهور كان يتألف من

قبل تأسيس جمعية «المزهر القسنطيني» من تلاميذ المدارس الحرة، ومن المعلمين، وأولياء التلاميذ ثم توسع بعد انطلاق نشاط «المزهر» في مطلع سنة 1950، ليشمل فئات أخرى، لا سيما الموالين لـ «جمعية العلماء»، والمتعاطفين معها، وهذا الجمهور كما نرى هو جمهور خاص إلى حد ما، يتكون في معظمه من أناس منسجمين فكرياً، ومتعلمين ولعل ذلك الإنسجام الفكري، وميزة العلم، هي التي جعلت الكاتب يقدم العديد من مسرحيات باللغة الفصحى، حتى يرضي هذا الجمهور الخاص ويلبي حاجة فنية وفكرية لديه. مع العلم أن استعمال اللغة العربية الفصحى، سواء في المسرح أو في غيره من المجالات الفنية والفكرية في هذه الفترة، لم تكن أبداً مسألة طبقية، بل كانت قضية وطنية، وبتطرقنا لهذه النقطة، نجد أنفسنا قد انتقلنا تلقائياً إلى الإجابة عن السؤال الثالث والأخير الذي طرحناه آنفاً، فأمام الحرب التي أعلنها الإستعمار على اللغة العربية منذ أن وطئت أقدامه الأرض الجزائرية، واعتباره إياها لغة أجنبية عن البلد، قاصداً بذلك تحطيم المقومات الأساسية للشعب الجزائري، حيث ينجر عن ذلك بالضرورة تحطيم ثقافته الوطنية ووسيلة فهمه لعقيدته الدينية، أصبحت مسألة الحفاظ عن اللغة العربية لدى الجزائريين، والحرص على استعمالها عملاً مقدساً. وقد كان موضوع إحياء اللغة العربية على نشرها أحد الأهداف الأساسية التي عملت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين على تحقيقها، وكان أعضاؤها، وعلى رأسهم ابن باديس، يحرصون على استعمال اللغة العربية في مخاطبة النّاس في المساجد وفي التجمعات العامة، ولم يقف ذلك عائقاً في وجوههم، ولا أثّر إقبال الناس عليهم. لكن حوحو كتب أيضاً ما لا يقل عن نصف أعماله المسرحية باللهجة العامية، وهذا يجعلنا نستنتج للوهلة الأولى أنه حاول أن يرضي جميع الأذواق، وأن يكون مسرحه في متناول فهم الجميع، غير أننا، من خلال دراستنا لنصوص الكاتب، لاحظنا أن استعماله للفصحى أو العامية في الحوار لا يخضع لنوع الجمهور بقدر ما يخضع لنوعية المسرحية، فإذا كانت من نوع الدراما اختار لها اللغة الفصحى، وهذا ما فعله مثلاً في «ملكة غرناطة» و«صنيعة البرامكة» و«بائعة الورد» أما إذا كانت من نوع الملهاة، فكان يختار اللهجة العامية، حتى ولو كان الموضوع تاريخياً أو شبه تاريخي مثل مسرحية «أبو الحسن»، وهذا ما نراه مثلاً في «سي عاشور والتمدن» و«البخيل»، و«مدام طورشي» إلخ...

وتفسيرنا لهذه الظاهرة المتفردة عند حوحو(40)، أنها ترجع لسبب فني محض، فهو من حيث المبدأ، يستعمل اللغة الفحصى في مسرحه وذلك ما يتفق مع الأهداف الرئيسية لجمعية العلماء في نشر اللغة العربية، ولكنه كان يضحي بهذا المبدأ إذا تعلق الأمر بالملهاة، وذلك يعود في نظرنا إلى الدور الذي تلعبه اللهجة العامية في المواقف المضحكة، وإلى النكهة الخاصة التي تحتوي عليها التعابير العامية، ووقعها في أذن المشاهد ونفسه، فإذا نقلت إلى الفصحى فقدت في الغالب تلك النكهة وذلك الموقع، وهذا ما يقول به بعض كبار رجالات المسرح العربي(41).

وبناء على كل ما سبق عرضه ومناقشته من الآراء والأفكار، فإن الخلاصة التي يمكن أن نصل إليها هي أن حوحو كان يعتبر الفن الدرامي وسيلة تربوية هامة، تهدف بالدرجة الأولى إلى تقويم سلوك الأفراد ومحاربة الآفات الإجتماعية، والفن الدرامي مؤهل للقيام بذلك الدور أفضل قيام بما يتميز به من خاصيات لا تتوفر في غيره من الفنون الأدبية، ولا سيما قدرته على التوصل بيسر وبساطة، ودون شروط مسبقة، كشرط معرفة القراءة والكتابة التي تتطلبه الفنون الأخرى. ويرى في مسرح موليير النموذج الكامل لذلك المسرح التربوي الهادف، وقد حاول من جهته أن يكون مسرحه مطابقاً لهذا التصور، غير أن التصور شيء والتطبيق الفعلي شيء آخر.

الهوامش:

(1) مازال هذا الكتاب مخطوطاً، ويقع في 84 ورقة (168 صفحة) مقاس 13x 20 مكتوب بخط المؤلف، يحتوي على موضوعات شتى، يدور أغلبها حول الأدب الفرنسي: ترجمة أعلام، تعريب قصائد، مناقشة بعض الموضوعات الأدبية والفكرية إلخ.

(2) المقال بعنوان «موليير»... دراسة.

(3) العنوان هو: «الأدب الحي بين أدب القصة والمقالة» ونلاحظ أنه يعتبر المسرحي نوعاً من الأدب القصصي.

(4) في الأدب والإجتماع المخطوطة.

(5) نفس المرجع

(6) نفس المرجع

(7) نفس المرجع

(8) نفس المرجع

(9) في الأدب والإجتماع المخطوطة.

(10) نفس المرجع.

(11) في الأدب والإجتماع المخطوطة.

(12) نفس المرجع.

(13) G. Lanson, préface de "Tartuffe". Coll. Cl. Larousse. Paris 1971, p 28.

(14) G. Lanson, "Histoire de la litterature Francaise". Hachette Paris 1909, p 525.

(15) et (4), Ibid p 526.

(16) Ibid, p 528.

(6) يشير الناقد إلى السخرية التي عرف بها كل من رابلي وفولتير، وكان الأول سابقاً لموليير والثاني متأخراً عنه.

(17) F. Brunetière, "Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française". Ed. Hachette. Paris, s. d. e, p 122.

(18) René Bray, "Molière, homme de théâtre". Ed. Mercure de France Paris 1979-. p 26.

(19) Ibid. p32.

(20) Maurice Descotôtes,"Molière et le conflit des générations" in "Revue d'histoire littéraire de la France", N 5- 6 (Septembre- Décembre) 1972, p 796.

(21) Cité par René Bray in "Molière, homme de théâtre" p 24.

(22) كان المتفرجون على عهد موليير يقسمون من حيث الجلوس إلى قسمين رئيسيين وذلك حسب موقعهم من درجات السلم الإجتماعي، فكانت الأروقة مخصصة لرجال البلاد والنبلاء، وأتباعهم، وللنساء، أما الردهة» فهي للبرجوازيين، والتجار، والحرفيين، والضباط، وطلبة المدارس، والخدم. أنظر تفصيل ذلك في:

R. Bray, "Molière, homme de théâtre p 127.

(23) حوحو، في الأدب والإجتماع المخطوطة.

(24) يورد برونتيير الكثير من الأمثلة عن المآخذ والعيوب التي بينها النقاد في أسلوب موليير. ينظر في الفصل المعنون بـ: "La langue de Molière" "Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française p. 38."

(25) Brunetière,"Etudes critiques..." p 88.

(26) Ibid, p 103.

ونلاحظ أن نقطة الضعف في قول الناقد برونتيير هو أنه قال باشتراك الكتاب مع موليير في الأسلوب الخطابي ولكنه لم يذكر أنهم يشتركون معه في الأخطاء.

(27) Lanson, "Histoire de la littérature... "p 515.

كان موليير يؤلف ويمثل ويدير الفرقة ويشارك في الإخراج.

(28) Lanson, "Histoire de la littérature... "'p 516

نسبة للبروفانس، وهي المقاطعات الجنوبية الغربية من فرنسا.

(29) Lanson, "Histoire de la littérature française" p 516.

(30) العنوان فيه تعريض، إذ تكشف المسرحية للمشاهد عن أعمال النائب تتارض تماماً مع صفة «المحترم» التي وصفه بها الكاتب.

(31) قبل كل شيء، قل لي، هل أنت متحضر أم لا؟

(32) هل تقصد ياسيدي بالتحضر، العمل، والأخلاق، أم تقصد بها الكلام الفارغ، والتكاسل، وغير ذلك؟

(33) التعاليق الصحفية، والمقابلات التي أجراها الباحث مع أقارب حوحو وأصدقائه.

(34) يلخص محمد خير الدين، أحد الأعضاء المؤسسين لجمعية العلماء، أهداف هذه الأخيرة بأنها:- 1- إحياء الإسلام الصحيح بإحياء الكتاب والسنة.

2- إحياء اللغة العربية وآدابها، 3- إحياء التاريخ الإسلامي. أنظر: سجل جمعية العلماء، طبعة دار الكتب بالجزائر 1982. ص 176. وأنظر أيضاً: الفصل الذي عقده عبد الكريم بو الصفصاف عن أهداف الجمعية في كتابه «جمعية العلماء المسلمين ودورها في تطور الحركة الوطنية الجزائرية» من ص 105 إلى 111. طبعة دار البعث. قسنطينة 1981.

(35) راجع بهذا الصدد سجل جمعية العلماء، ص 154.

(36) كان هناك كتاب مسرح لا يكتبون إلا بالعامية فقط، وآخرون لا يكتبون إلا بالفصحى فقط، وهؤلاء ينتمون في معظمهم لجمعية العلماء:

(37) منذ القديم نجد كتّاب الكوميديا يميلون إلى استعمال العامية في الحوار ويتخذون من تعابيرها الشائعة مادة لإثارة الضحك، وهذا ما نلمسه حتى اليوم في مسرحيات أرسطو فان وموليير، واتهمهم بعض النقاد، لأجل ذلك، بالسوقية.

(38) هذا ما يذهب إليه بوسف وهبي، وقد أورد مثالا، صار الآن مشهوراً، على صعوبة نقل العبارات العامية إلى الفصحى، وهو قوله «أطلع من دول» التي تعني بالعامية المصرية «دعك من هذا التعلل الواهي وابحث عن غيره» فيقول ما معناه، أنه من الصعب أن نجد عبارة مختصرة بالفصحى تؤدي نفس المعنى، وتحمل نفس الواقع في نفس المشاهد.

(39) في الأدب والإجتماع المخطوطة.

(40) توجد هذه المعلومات في أغلب كتب تاريخ الأدب الفرنسي، وهي مثبتة في مستهل أعمال موليير المنشورة في طبعات Bordas ou Larousse,

تحت عنوان (P.C.B) أو (N.C.L)، ويمكن الرجوع مثلاً إلى: "L'histoire des littératures", Encyclopédie de la pléiade, tome 3. Ed. Gallimard, 1958,, p 310.

(41) R. Bray, "Molière, homme de théâtre". p 132.

مقاربة نقدية لمسرح علولة

- مسرحية الخبزة نموذجا -

إذا كان صوت "علولة" واحد، من أهم الاصوات المسرحية المحترفة في الجزائر، فهو ايضا المسرحي الأول الموهوب، الذي يحرص دائمًا على مفاجئتنا بالجديد.

أنه واحد من المسرحيين الجزائريين، القلائل الذين يحافظون على حضورهم في الحياة المسرحية.

ومسرحية "الخبزة" ليست هي آخر اعمال علولة، ولكنها تعتبر من أفضل وأهم مسرحياته.

علولة من المخرجين المسرحيين الذين يوظفون كل ثقافتهم التقنية الواسعة لخدمة، ما يكتبونه، ويقتبسونه من نصوص. إنه المخرج المسرحي المتفرغ لاخراج ما ينتجه قلمه، في حقل التأليف المسرحي.

الأمر الذي يقتضي منه بالطبع، أن يكون مؤلفاً جيداً، ومخرجًا جيداً ايضاً فهل كان علولة أولا موفقاً في كتابة النص المسرحي؟

بقلم: رقيق علاء الدين

إن الإجابة عن هذا السؤال، تقتضي منّا، مراجعة دقيقة لاعماله المسرحية (الخبزة- العلق- حمق سليم) تلك المراجعة، التي استحالت علينا، لعدم توفر نصوص مسرحياته،/ وهذا مشكل سيظل قائماً اذا لم يسعى المسرح الوطني إلى تأسيس ارشيف خاص يليق بتاريخ ومكانة المسرح الجزائري/ وإن ظلت مشاهدتي لمسرحه، تؤكد لي بأن نصوصه، قلما تصمد امام مبضع الباحث الجاد، والدارس المدقق. فمسرح علولة ربما يفقد الكثير من بريقه، وجاذبيته، وهذا اذا امكن قراءته، كما تقرأ المسرحيات المكتوبة.

وهذا بالطبع ليس لان "علولة" عاجزاً عن كتابة مسرحية، يمكن قراءتها ولكن لأنه، في أغلب الاحيان، يكتب مسرحياته، بعقلية المخرج لا بعقلية المؤلف، تسبق التقنية عنده، الفكرة، وتتقدم الحركة على الحوار. وتقوم التقنية، في بناء مسرحه، مقام الصمغ الذي يلصق اجزاء مسرحيته المتناثرة، والمتنافرة. كما يغطي بظلاله واضوائه، ومؤثراته الصوتية، المقاطع التي تضعف فيها الشخصية أو يبهت الحدث.

"الخبزة"

تتلخص مسرحية الخبزة، في إن "سي علي"/ وهو الشخصية المحورية في المسرحية/ هو مجرد كاتب عمومي، مثله مثل عشرات الكتاب العموميين، الذين يكسبون قوتهم، من كتابة الشكاوي والعرائض.

لكن زبائنه في الواقع، أكثر منه فقراً، وانسحاقاً؛ فهم عاجزون عن سداد اتعابه. وسي علي، انسان طيب، وكريم. ولايرفض طلباً لاحد، ولا يأخذ اجراً من هؤلاء المعوزين، لكنه هو نفسه يتضور جوعاً، ولايجد وزوجه، سوى حبات الزيتون، غذاءاً يتكرر، في كل الوجبات، وأحياناً اخرى، لايجد حتى الزيتون. يقوده تفكيره، وهو على هذا الحال، إلى

● إن علولة ذا نظرة شاعرية وليس رومانسية يحرك شخوص مسرحه في جو مرح تتوفر فيه الاضاءة المعتبرة والديكور الملائم

نوع من الهلوسة التعويضية فتتراءى، له ومن خلال حائط بيته العاري، صور وخيالات لاناس مترفين، يأكلون ويشربون، ما تهفوا اليه، نفسه، ويتحدثون، في موضوع، طالما ارقه التفكير فيه... موضوع الجوع.. ويعلن احدهم عن عزمه، لتأليف كتاب، يتحدث فيه عن الجوع ولكن ولمفاجئة "سي علي" تختفي الصورة من على الحائط. لكن سي علي، يلتقط الفكرة، ويشرع بعدها فوراً في تنفيذها.

وعلى الفور يشرع سي علي في بيع مصوغات زوجته سراً، ويعطي بثمنها، لنفسه، حق التفرغ، لذلك الكتاب الهام، الذي سيطلق عليه من الان وصاعداً، إسم "الخبزة"

وبالفعل يغلق "سي علي" محله، ويبدأ تجواله بين الناس جامعا مادة الكتاب، والتي لا تعدو، ان تكون رصداً حيا ، ولكنه (فوتغرافي) لمظاهر الفقر، والظلم، واللتين تكابدهما الجماهير الكادحة.

وبالفعل ينتهي من كتابه، ويتقدم به في مسابقة، ينال فيها الجائزة الأولى. فتسلط الاضواء عليه. وتعقد الصحافة معه لقاءاً خاصاً يتحدث فيه عن ارائه، ومشاريعه المستقبلية... ثم لا يلبث بعدها ان يعود إلى حيه، وأهله، يقرأ عليهم فحوى كتابه الهام.

وهكذا ومن خلال قصة "سي علي" نلخص موضوع المسرحية، وهذا في الواقع قلما يحدث في المسرح. إذْ كيف لشخصية واحدة، إن تختصر موضوع مسرحية، تعج بالشخصيات الكثيرة، والمتنوعة؟!

والواقع ومهما كانت مبالغتنا، فإن شخصية "سي علي" تظل بالفعل تختصر موضوع المسرحية. فالشخصيات الاخرى، ليست في الواقع، إلا مرادفاً أو مكملاً لشخصية سي علي.

ومادامت شخصية "سي علي" شخصية مطحونة، فالشخصيات

الاخرى كلها ايضا مطحونة. وليس هناك فرق حقيقي بينها وبين الشخصية الرئيسية. إلاّ ان المؤلف قد اعطى "لسي علي" وعيا مجانيا"، ودافعا ثوريا، جاهزاً، وإيماناً، لا يشوبه اي ضعف، ودفعه المؤلف لينطلق في بحثه عن الحقيقة بروح وعزيمة الانبياء، يرصد آلام الناس في كراس صغير لا يفارقه.

* الهذيان واللامعقول

ربما كان "سي علي" كما وصفه الراوي، حنوناً، كريماً، وشعبياً وربما صحيح ايضا، أنه عانى الجوع حد الهذيان. ولكن هل يكفي كل هذه الصفات، وظروف عمله، لتحدث هذا الانعطاف الخطير، والتحول الكبير في شخصية كاتب عام، ناهز الستين من عمره؟!

لنسلم جدلا بأن ذلك حدث فعلا. فما الذي سجله سي علي: سوى صور متكررة، وليست بالجديدة عليه، وهو الانسان الشعبي، والكاتب العام الملم، والمطلع عن كثب على احوال الناس البسطاء، من خلال ما كانوا يستكتبونه من مشاكل.

لقد ظلت القوى التي تواجهه، وتواجه ، الفئة المستضعفة من شعبه غير منظورة، في أغلب احوال المسرحية. فلم نشعر بها إلاّ فيما ندر كشخصية مدير مصنع الجوارب السري، الذي افرط "علولة" في تصوير قسوته، فكان اقرب للشخصية الكاريكاتورية، التي تثير ضحكنا، ولا تحرك غضبنا.

يضاف لذلك شخصية" محمد الحيطي" وشلته الغارقة في ترفها، ولكن حتى هذه المشاهد، تظل منسلخة الجذور عن الواقع ولا تصلح، لكي تكون مقابلاً متعارضا، أو مفسراً لعذاب الفئة الدنيا.

ومادام المؤلف، قد اعطى لسي علي، ليقول كلمته في حفل فوز كتابه، فقد كان متوقعاً، أن يبدو أقل سذاجة، وأقل تسطحا وهو الشخصية الواعية، التي عركت الحياة، وألمت بالكثير من خباياها.

طبعاً ليس من الضروري ان يلقي عليها "سي علي" خطبه بليغة منمقة، ولكنه كان مطالبا كشخصية محورية، شيئا أصدق وأكثر عمقاً، واقناعاً. شيئا يفوق حديثه عن شخصيات انبثقت خيالاتها مرة، في ساعة من الهذيان.

إن جانب الهلوسة، ذاته، لم يكن مقنعا/إلا على مستوى الاخراج/ إذ كيف يصبح الهذيان ، طقوساً تتكرر في عقلية سي علي، المتيقظ الواعي، والذي استطاع بمعجزة، لاتصدق ان يستخلص من هذيانه، وأفكاره المضطربة مفتاح خلاصه؟!

انه فوق كل هذا، يتعامل مع خيالاته اللامعقولة، بعقلانية، وواقعية، تجعلنا نثق بأن شخصيات الحائط، لم تكن مجرد انعكاس لأفكاره، قدر ما هي شخصيات منفصلة، الصقها المؤلف اخراجا وتقنية بالحائط الاصم.

لكن علولة/ ومازلت اتحدث عنه مؤلفا/ بارع في اختيار مواضيعه ذكي في نقله للواقع، قادر احيانا وبنجاح، ان يبذر رموز في ثنايا الحوار والحركة، حساس للمفردة الشعبية الأكثر ايحاءا، والأكثر بلاغة.

ان نسيج مسرحيته، يكاد أن يكون مجموعة من الشرائح النابضة بالحياة، لولا مما يعانيه، من ضعف هيكل المسرحية الاساسي.

* علولة مخرجًا

اذا كان عبد القادر علولة ، قد بدا مهزوزا، كمؤلف وكاتب نص، مسرحي، فإنه كمخرج يتسيّد الموقف، ويتحول الى (مايسترو) بارع، يقود جماعة العاملين في مسرحيته، ويرسم لكل واحد منهم حدود حركته، وإيماءاته، والمساحة التي يتحرك بها فوق خشبة المسرح. وهو في هذا دقيق وصارم وحوازي كما يقال في علم النفس.

فها هو الراوية يبزغ بجيتاره، على يسار المسرح، يقدم بصوته الرخيم والعذب ، الملامح الانسانية، والجوانية، لشخصية الكاتب العام" سي علي"

فالراوية يشكل في هذه المسرحية، مساحة عريضة، يحتل من الحدث موقعاً استراتيجيا ، ان صح التعبير. فهو اكثر تعاطفا مع الشخصيات الرئيسية بل هو حال لسانها.

لذا فالراوية هنا يقابل الجوق في المسرح الاغريقي، ولكن أكثر ايجابية، ومشاركة في الحدث، وايضا أقل حيادا.

لقد اعطاه المخرج، وركز فيه كل الطاقات الدرامية، التي كان يستوجب ان تفرزها الاحداث نفسها. وبحيث امسى العصب الدرامي الذي يجمع شتات مواقف، المسرحية المتفرقة. ويمتص الشحنات الذاتية، للحدث نفسه، ويزحم المتفرج في بحثه، واستقصائه عن معنى الحدث واثره.

ربما لم نستشعر تدخل الراوية الزائد، وشرحه الفائض عن الحاجة فالصورة التي تسلل فيها إلى اذاننا، ووجداننا، كانت تستمد مشروعيتها في الصفة الجمالية، التي تضافر فيها الصوت، واللحن الجميلين.

لقد أوحى لي هذا الصوت القادر على الاداء، بالإجواء الابرالية، بل اكاد اجزم، بأن بعض مشاهد مسرحية الخبزة، كانت بالفعل مقاطع، أوبرالية. خاصة عندما كانت مجموعة الممثلين تتحول الى كورس شجي يردد وراء الراوية. واذكر على سبيل المثال "أغنية المطر" التي تبدأ" "يانوه صبي، صبي... ماتصبي غير عليا"

لقد كان الراوية بمثابة الموسيقى التصويرية لمسرحية الخبزة. وكانت بالفعل موسيقى معبرة، لكنها، أعلى من نبرة الحوار، واقوى من ايقاع الحدث.

وقد حاول "علولة" ان يمسك أو يحافظ على ايقاع معين، ونجح احيانا كثيرة، ان يحافظ عليه، سيما في المواقف المتضمنة للمجاميع، وكان من الذكاء بحيث ظل يستعين بالراوية كلما كاد ان يفلت منه.

وعلى العموم، فإن "علولة" سواء في "حمق سليم" أو الخبزة ظل مخرجًا انيقا ، وذا نظرة شاعرية - وليس رومانسية- يحرك شخوص مسرحه في جو مريح تتوفر فيه الاضاءة المعبرة، والديكور الملائم.

* الاداء

وكان حسن اختيار المخرج للذين شخصوا الادوار، موفقاً. ان الممثلين في هذه المسرحية، قد تأثروا كثيرا باسلوب، ومدرسة علولة في الاداء. إلاّ أن علولة يظل في طليعة ممثلي المسرح ومخرجيه، الذين يتعاملون مع الشخصية التي يؤدونها بحب وتفان واجتهاد.

المسرح الجهوي لوهران

خادم سيدين
المؤلف: كارلو جولدوين
اخراج عبد القادرعلولة.

البلغوط
المؤلف: موليير
اقتباس: حجوطي بوعلام
إخراج: سلال محمد

موسم 93 / 94

زريبة المدينة
المؤلف: عبد القادر عروش
إخراج: حبيب مجهري.

: النية والحيلة (للأطفال)
المؤلف: مجهري ميسوم
إخراج: جماعي.

معروض للهوى
المؤلف: بختي محمد
إخراج: السعيد بن يوسف

المجلس النسائي

بين أرستوفانيس والحكيم

د. أبو العيد دودو

يعرف قراء الكاتب المسرحي العربي الكبير توفيق الحكيم [1898 ـ 1987] أنه كتب مسرحية من نوع الملهاة، وتتّسم بطابع متميز، أطلق عليها عنوان «براكسا أو مشكلة الحكم»، ونشرها عام 1939، وقد اعترف في البيان، الذى صدّرها به، أنه أخذ فكرتها من ملهاة قديمة، هي «مجلس النّساء»، لرائد الملهاة اليونانية أريستوفانيس،

الذي كان قد قدّمها للتمثيل عام 392 قبل الميلاد. وقد طلب الحكيم من القاريء أو الناقد أن يعود إلى النص الأصلى لملهاة اريستوفانيس [450 ـ 385 قبل الميلاد] قبل أن يقرأ مسرحيته لمعرفة الخصائص الأسلوبية في العملين ولكني لم أتبع هذه القاعدة، فقد أعدت قراءة مسرحيته، ثم أعدت قراءة المسرحية القديمة... وذلك بصفتى قارئًا لا بصفتي ناقداً، فللنقد رجاله! وحاولت أن أقرأ المسرحيتين قراءة مستوعبة، ثم قراءة مقارنة دون أن أهمل ماكتب عنهما في بعض المصادر العربية والغربية المتوفرّة، ومن الطبيعي أن أبدأ بقراءة المسرحية القديمة ودواعي كتابتها، ولابد من هنا بشيء من التاريخ.

كتب اريستوفانيس ملهاة «مجلس النساء» أو الإكلسيازوساى» في ظروف خاصة بالنسبة إليه وبالنسبة إلى وطنه في آن واحد. فعندما انتصرت اسبرطة على أثينا أرغمتها على تسليم سفنها وهدم أسوارها وقبول الطغاة «الثلاثين»، وهم عملا ؤها من أغنياء أثينا، حكامًا لها. فأقام هؤلاء حكما استبداديا رهيبا، فصادروا الأموال والحريات الفردية، وطاردوا من رفض التعاون معهم ولم يصلوا اليه لا عدامه؟ على أن أثينا لم ترض بهذا الحكم طويلا، وكان قد أنسياها مساوىء الدمقراطية، فثارت، بزعامة قائدها ثراز يبولوس، فكان أن انتصرت على أعدائه واعدائها من الاسبرطيين وعملائهم، فاستعادت حكمها الدمقراطي عام 403 واقامت دعائمه.

وقد أرض هذا التحول الشاعر الساخر أريستوفانيس، الا أنه أخذ يكتشف مع مرور الايام أن الحكام الجدد لم يتمكنوا من تحسين الاوضاع في البلاد، وأخذوا يرتكبون الاخطاء نفسها، التي كان ارتكبها من سبقهم من الحكام. فقد استخدمت أموال الدولة في أيام الدمقراطية الجديدة لأغراض شخصية، وزاد بعض الحكام في رواتب عامة الناس لمشاركتها في الاجتماعات! وكان الشعب يصفّق اليوم لهذا الزعيم، ويصفّق لذاك غدا دون أن يمنحه ثقته الكاملة. وقد صدرت إلى ذلك قوانين تحد من حرية العروض المسرحية، لأن الحروب الطويلة كانت قد افقرت الدولة، فلم يكن لها ما تنفقه على اقامة الالعاب اللينية. وكان الشاعر نفسه قد

تقدمت به السن وضعف ونال منه التعب بعد أكثر من ثلاثين عاما من العمل الجاد المبدع، وفقد ما كان له من شجاعة وجرأة على السخرية اللاذعة من الاحياء وخاصة رجال السياسة، الذين وصلوا عند الجماهير إلى مرتبة عالية من المجد والشهرة، وهذا إضافة إلى ما اعترى اهتمامه بالسياسة الحزبية من فتور وقلة المبالاة. ولم يهتم في حقيقة الأمر حتى بعودة الدمقراطية!

وهكذا لم تدفعه عودة الدمقراطية إلى كتابة ملهاته «مجلس النساء»، وإنما دفعه إلى كتابتها ما كانت تعانيه الدولة من فقر مادي وفقر سياسي، اثقلا كاهلها كما اثقلا كاهل مواطنيها. فقد وجد الكاتب الساخر في كل هذا فرصة سانحة للعودة إلى موضوع قديم، كان قد عالجه في مسرحية سابقة، وهي ملهاة «ليز يستترابا» التي تقوم على فكرة محددة، تتمثل في أن تسيير شؤون دولة، انهكتها المصالح الفردية والسقطات الاخلاقية، لن تكون أسوأ حالاً إن تولّى النساء ادارة دفة الحكم فيها، مادامت سياسة الرجال قد باءت بالفشل الذريع. وبناء على ذلك وضع الشاعر ملهاة «مجلس النساء»، وهي تختلف عن الملهاة السابقة من حيث البناء والمضمون على حد سواء.

وتنقسم هذه المسرحية إلى قسمين، يمكننا أن نعتبرها، أخذاً برأي هانس ـ يوخائيم فيفغر، «انقلاباً سياسياً» أتخذ مظهر المساواة. فقد تسللت النساء إلى مجلس الشعب، وقد تنكرن في البسة أزواجهن حتى يضمن عدم التحاقهم بهن فيه، وحرصن على أن يصلن في وقت مبكر وأن يكون عددهن كبيرا لترجح أصواتهن أصوات الرجال عند إصدار القرارات والقوانين والأحكام. وكانت زعامة هذه الحركة الصباحية، المفاجئة، لامرأة تدعى براكسا غورا، تصفها الجوقة بأنها سيدة نابهة ذكية صائبة التفكير لم تر لها مثلا قبل. وكن جميعا يأملن ان يكون التوفيق حليفهن فيما هن مقبلات عليه.....فهناك نبوءة تقول: ان الاثينين سيجدون من أفعالهم ماهو صالح لهم حتى حين يتخذون قرارات جنونية!

واعتلت براكسا غورا المنصة لتقول:

«لكم يحزنني أن أتحدث عن الوضع المزري الذي آلت إليه دولتنا. لقد سمح الشعب بأن يتسلط عليه حكام من أهل السوء. إذا أحسن أحدهم عمله يومًا، أساء عشرة أيام كاملة. ومن يأتي بعده يكون أكثر إساءة. ومن العسير أن نسدي النصيحة من دخلهم الشر.

وإنكم لتتجنبون من يحبونكم وتتقربون إلى من ينفرون منكم....

والمواطن يأخذ أجرته من الخزينة العامة، ولكنّه لايفكر إلا في مصلحته الخاصة! وهذا ما جعل الدوله تسعى سعي الكسيح! لذلك أقترح أن نترك الحكم للنساء يدبرن شؤون الدولة كما يدبرن شؤون المنزل تمامًا»

استقال الحكيم عن أريستوفانيس إلى حد كبير، ولم يستقل عنه تماما

وبعد أن يناقش المجلس هذا الاقتراح، تتم المصادقة عليه. وتعلن حكومة النساء بالاغلبية برنامجها المسطر على لسان براكسا غورا:

«اسمعوا! ابتداء من هذه اللحظة سيكون كل شيء مشتركاً، كل شيء ملك للجميع. سينال كل واحد طعامه. لن يكون هناك غني ولا فقير، ولن يكون هناك من يملك أراضي شاسعة ومن لا يملك مكانا يتخذه قبراً له! الخيرات كلها مشتركة بين الجميع».

وعندما يسألها أحد النواب عمن يقوم بأمر المزارع، تجيبه بسرعة:

«العبيد! وكل عملك أنت ان تسرع إلى الطعام بعد أن تتجاوز المزولة عشرة أقدام... كل الأموال يجب أن تذهب الى بيت المال!»

وكان هذا يعني عند براكسا غورا تطبيق شيوعية مطلقة بين الاحرار كلهم: شيوعية الاموال، وشيوعية النساء، وشيوعية الطعام، ـ وهذه هي، كما يقول بيرنهاردى، الجنة فوق الارض فالعمل للعبيد، والحكم للنساء، ولا يبقى للرجال بعدئذ سوى الأكل واللذة الحسية والراحة، فيصبحون ـ إن

جازلنا أن نستعير عبارة من حكاية أبي القاسم البغدادي ـ من المنتمين إلى حزب الديك! ونجحت الزعيمة حتى في اقناع زوجها، الذي فرضت عليه، مثلما فعل غيرها، أن يظهر في ثيابها على نحو مزر!

وبعد وقائع المجلس والقرارات المتخذة، بدأت علامات التحول والفشل تبرز في المجتمع الاتيكى في مسألتين، المسألة الأولى تتمثل في رفض أحد المواطنين التنازل عن أملاكه لصالح الجماعة وانتظار ما ستسفر عنه القوانين الجديدة في الحياة العملية، فهو يرى أن المواطنين من عادتهم أن يأخذوا لا أن يعطوا، فهم كتماثيل الآلهة التي لاتبسط أيديها إلا لتأخذ! ويطلب من المواطن الصالح أن يساند الحكومة بأحسن مالديه، وأحسن ما لديه في هذه الحالة هو حضور الوليمة! يقول هذا المواطن الصالح: «ما العمل الآن؟ لابد لي من حيلة بارعة، تخول لي أن احتفظ بأمتعتي وأشارك في الوليمة لأخذ نصيبي منها ـ لقد وجدتها! ـ سأندس بين الجموع لأصل الوليمة. فهيا هيا!»

وقد وهم الدكتور محمد مندور حين تصور أن هذا الموطن، الذي لم يضع له الكاتب الكوميدي إسمًا، على العكس من ذلك المواطن الذي تنازل عن أملاكه وحملها إلى المكان المحدد ـ تصور أن هذا المواطن قد وقع صك التنازل عن أملاكه وأسرع إلى الوليمة. فليس في الترجمة الالمانية ولا في الترجمة العربية ما يدل على هذا القبول، ولعل الترجمة الفرنسية ـ وهو أمر مستبعد ـ تختلف عنهما! فهذا الرفض في الحقيقة ـ ومن المؤكد أنه لا يمثل، موقفًا فرديا ـ سبب من أسباب فشل حكومة النساء الذاتية!

أما المسألة الثانية، التى أدت إلى فشل النساء في مشروعهن، فتتمثل في شيوعية النساء، فقد أصدرن قانونًا يفرض على الرجال ارضاء العجائز والقبيحات قبل إرضاء أية أمرأة شابة، وهكذا يقدم لنا الكاتب في القسم الثاني مشهداً ممتعاً. فهذه عجوز تريد أن تستولي على شاب في طريقه إلى فتاته الشابة، معلنة أنها تملك بصفتها إمرأة ناضجة معتقة من فنون الحب ونعمه مالا تملكه الفتاة الشابة المحدثة. وما أن تنجح الفتاة في ابعادها عن فتاها، فهي لاترى لها من عشاق غير الموت، تصلح أن تكون أمًا للشاب، ولا تصلح أن تكون له زوجة، وإلا فان المدينة ستمتلىء بأبناء أوديب! ـ ما أن تنجح في ذلك حتى تأتي شمطاء أخرى وتطالب بتطبيق القانون، وتلحق بها ثالثة دميمة، وتطالب هي الأخرى بتطبيق قانون الدمامة قبل تطبيق قانون كبر السن، وتخطفانه دون ان تهتما بما كان يصدر عنه من دعاء واستعطاف وولولة!

ويقدم الشاعر في المشهد الأخير فتاة مخمورة من الخدم، تدعو الجميع إلى الالتحاق بالولائم التي أقيمت في كل القاعات والأروقة والأبهاء المسقوفة، فتمضي الجموع إلى الوليمة تصاحبها الانغام والراقصات، ولعله أضاف هذا المشهد الأخير على سبيل السخرية... باعتباره صورة لما يمكن أن يحدث إذا ما أتيح للنساء أن يتحكمن في الرجال ويطبقن مثل هذه الشيوعية المتطرفة!

ويرى باورا أن الكاتب الساخر يعرض بالافكار المتصلة بالمساواة بين الجنسين وشيوعية الملكية، التي كان أفلاطون قد ناوى بها في جمهوريته، ولا يستبعد أن يكون الشاعر قد قرأ مسودة الكتابين الأوليين أو وصل اليه شيء من الأفكار، التي يحتويان عليها. على أن الناقد الالماني كريسّ يستبعد أن يكون أريستوفانيس قد أخذ أفكار أفلاطون ليكتب مسرحية ساخرة عن مدينته الفاضلة ولا يعود السبب في ذلك إلى خلو هذه الملهاة من السخرية من الفيلسوف، وما كان الشاعر ليتخلى عن مناسبة كهذه لو كانت تلك الأفكار قد صدرت فعلاً عن أفلاطون، وإنما يعود إلى أن الحديث عن شيوعية النساء لم يرد إلا في الكتاب الخامس من الجمهورية، الذى نشر في وقت متأخر،. ومن هنا يرجح كريست أن تكون رؤوس المواطنين قد امتلأت بالأفكار الشيوعية بعد أن نال الفقر منهم بسبب الحروب الطويلة، فاتخذها الشاعر موضوعا لمسرحية هزلية، ثم تناولها أفلاطون ووضعها ضمن نسق فكرى عام. ولعل الذي يؤيد رأي كريست أن الفيلسوف جعل الشاعر ار يستوفانيس أحد أبطال حوارية المأدبة!

ولا تخلو هذه المسرحية من الألفاظ الماجنة، والعبارات التى لاتخلو من إسفاف، تبعث على الضحك حينا، وعلى الاعجاب حينا آخر، وذلك لا حتوائها على صور رائعة، وخيال بعيد، ولاسيما في القسم الثاني من المسرحية، والتي تعوزها

الوحدة، وينقصها التناسق، مما جعل لكل قسم فيها شخصياته الخاصة.

وغني عن القول أن الترجمة العربية قد تجنبت ـ مع أن ذلك عنصر من أهم عناصر الملهاة الاريسيتوفانيسية ـ تقريبا كل ما يسيء أو قد يسيء إلى الذوق والأخلاق العامة، وكان فيه ما يمكن التعبير عنه عن طريق الكناية!

هذه هي الملهاة، التى اعتمدها توفيق الحكيم في كتابة مسرحيته المذكورة، ومن الضرورة الأشارة بهذا الصدد إلى أن علي نور ذكر في مقدمة كتابه عن أريستوفانيس أن توفيق الحكيم ترجم له «براكسا»، وهذا وهم منه أيضًا، فلا يمكن بأى حال من الأحوال أن نعتبر هذه المسرحية ترجمة بالمعنى المفهوم للترجمة، اللهم إلا إذا كانت هناك ترجمة أخرى قام بها توفيق الحيكم قبل كتابة مسرحيته أو بعدها لم يتح لبعض المتتبعين لأدبه الاطلاع عليها، فالمعروف عن الحكيم أنه لم يترجم أي كتاب كيفما كان نوعه وموضوعه...لا في ميدان الابداع، ولا في ميدان النقد الأدبي.

لقد اشترك، على حد تعبيره في مقدمة مسرحيته، مع أريستوفانيس في كتابة قصة واحدة، لكنه كان، عندما طلب منا أن نعود إلى النص الأصلي، يريد أن يشير بطريقة خفية وبنوع من التحدى إلى أنه يختلف عن قدوته من حيث التناول والعرض والهدف إلى الحد الذي يحفظ له شخصيته الأصلية وأسلوبه المتفرد. وإذا كان قد لجأ في الفصل الأول من مسرحيته إلى ترجمة أجزاء قصيرة من الأصل اليوناني ـ في ترجمته الفرنسية في أغلب الظن! ـ مرة، وتلخيص أجزاء منه مرة أخرى، فإنه لم يفعل ذلك، فيما يبدو، إلا ليوهم القارىء والناقد بأنه سيسير على هذا النهج في معالجة موضوع المسرحية من ألفها إلى يائها، ويدعوه مرة أخرى إلى القيام بعملية التقصي والمقارنة!

ومن هنا قصر الفصل الأول على تناول مسألة ظهور النساء وهن يرتدين أردية رجالهن، وينتعلن أحذيتهم، ويحملن عصيهم الغليظة، والمشاهد الأولى في المسرحيتن ماهي في الحقيقة إلا استعداد محض لانعقاد المجلس، ثم انتقل من ذلك إلى تناول وقائع الإجتماع، الذى انتهى باستيلاء النساء على الحكم بزعامة براكسا وإعلان ذلك بشكل رسمي، وقد احتفظ الحكيم بالشخصيات نفسها، ولكنه أحل كلمة الجميع محل كلمة الكورس، أو الجوقة، وجعل تدخله في الحوار مقتضبًا إلى حد كبير، والحوار في مسرحيته على العموم أقصر من الحوار في النموذج الذي قلّده في هذا الفصل الأول، وهو يحتوى على فاصل موسيقى خاص يفصل بين وقائعه.

وهذا نموذج من خطاب براكسا في المجلس، يبين مدى شبهه بخطاب براكساغورا، الذى أوردت مقاطع منه فيما مضى من هذه الدراسة المقارنة:

... « إنه ليدمي قلبي أن أرى الفساد قد دبّ في جسم الدولة كما يدب الموت البطيء. وأن أرى الدولة قد القت بشئونها في أيدى رؤساء، لا يعنيهم من أمر الدولة غير أنفسهم ومن يحيط بهم من الاخصاء... انا كلما عقدنا الأمل، على رجل، وحسبناه المصلح المنشود، وطفا على لجج السخط العام حكمه العفن كما تطفو الجيف، وانتشرت في الجو رائحة الفساد المعهود. إنها الحال كادت تدعو إلى اليأس المميت، لو لم أجد لكم، أيها الناس دواء له فعل السحر...هو... أن نضع زمام الدولة في يد المرأة. ولا تظنوا الرأي غريبا. أفلستم جميعكم تضعون زمام البيت في يد المرأة»

وينتهى هذا الفصل عند الحكيم باعلان بليبوروس، زوج براكسا، تخوفه في أن النساء، إذا هن تسلمن السلطة، سيرغمن الرجال الضعفاء على مغازلتهن بالقوة وهو التخوف نفسه من الممازحة بالقوة. الذى أبدته الشخصية نفسها في مسرحية أريستوفنيس، وهو الموقف الذى لا يوافقه عليه جاره خريميس أو كريميس في المسرحيتين معا ـ ثم باعلان قرار اسناد الحكم إلى النساء!

وبعدئذ يأخذ توفيق الحكيم في الفصل الثاني، وقد أصبحت فيه براكسا صاحبة السلطان، شيئًا من الحوار التالي في مسرحية أريستوفانيس، وهذا الحوار يدور بين الحاكمة وزوجها:

بليبوروس: ...وإذا رفض مدين أن يدفع ما عليه من دين؟

براكسا غورا: ومن أين له المال الذى يعيره إذا كان كل شيء مشتركا؟

لابد أن يكون في هذه الحالة، كما تعلم، قد سرقه!

ويجعل منه منطقاً جديداً، يسمح له بالابتعاد عن نموذجه، بل الاستقلال عنه إلى حد كبير. فقد أهمل القرارين المتعلقين بشوعية الأملاك وشيوعية النساء، وجعل من الدّين قضية أولى ومن الحكم قضية ثانية، ووضع بذلك صاحبه السلطان أمام مسؤوليات ذات طبيعة أخرى، إذ انقسم المواطنون إلى قسمين، قسم منهم يطالب باصدار قانون يعفيهم من دفع ما عليهم من ديون وبأعدام كل من يطالبهم بدفعها بالطريقة التي تراها هي مناسبة.... خنقا أو شنقا أو غرقا، وقسم يطالب باصدار قانون يصون أموالهم وينص على إعدام كل مدين لايسارع بدفع ما عليه من دين على أن يتم هذا الإعدام بالطريقة نفسها، فلها عند هؤلاء أيضًا الحرّية المطلقة: خنقاً أو شنقاً أو غرقاً!

وتطلب النصح، حين يحيرها هذا الأمر، من الفيلسوف أبقراط، الذى لم يعرف في الفصل الأول إلا من خلال لحيته، وذلك عندما وصفت الجارة لحيته بأنه أعظم وقارا من لحيته، ولكن الفيلسوف يطلب منها، بل يشير عليها أن ترضي الجميع، وكان ذلك يعني بالنسبة اليها اعدام المدينين من أجل الدائنين، وإعدام الدائنين من أجل المدينين، وظنته يسخر منها، غير أن الفيلسوف يؤكد لها أن مثله لايستطيع السخرية من وجه الحسناء. وهنا يعيرها المؤلف لسان هاملت لتعبر عن اطرائها لجمالها بقوله: «كلمات.. ما فائدة الكلمات؟... فيرد الفيلسوف قائلاً: «فائدتها أنها تنعش القلب إذا قيلت لامرأة، وتوصل إلى الحكم إذا قيلت لأمة! «وتنصرف بعد ذلك مباشرة إلى الاهتمام بزينتها، لأن كاتمة سرها أخبرتها بأن القائد الشاب هيرونيموس، وهو من الشخصيات الجديدة في الفصل الثاني، قادم إليها للتباحث في شؤون الدولة.

ومع أن الحاكمة تعد الدائنين والمدينين معا بأنها ستفكر في مطالبهم وتفعل ما فيه صالحهم، ولا تقيد نفسها بأي موعد لتنفيذ طلباتهم، فان الدكتور محمد مندور يقررقائلا: "ولايقوى ضعف النساء ممثلات في براكسا على رفض مثل هذه الطلبات، بل أن براكسا نفسها مشغولة كامرأة لجمالها وزينتها عن مشاكل الحكم، وكل اهتمامها منصب على انتظار زيارة قائد الجيش الوسم!..." ولا أدري ما إذا كانت قد استجابت لطلباتهم المذكورة ضمنيا أو باعتبار ماسيكون في المستقبل! وكيفما كان الأمر فإنها تعقد اجتماعها فعلا بين احضانه بمجرد ان يأتي إليها، وزوجها في الخارج يفخر بانها مسكينة تعطي جسدها وقلبها لدولتها، وهو مايجعل الفيلسوف أبقراط يضحك رغمًا عنه! وبهذا حرص المؤلف على جعلها بشكل من الاشكال امرأة مشاعة بين عشيقها وزوجها، الذى صنعت منه كبير القضاة وهو لا يصلح ان يكون كبيرالخراف على حد ما وصفه به جاره وصديقه كريميس! وعندما ظهرت الاحزاب من كل جانب بكثرة كما تظهر البثور في الوجه الجميل، سببها فساد في المعدة، وراحت تطالب بسقوط حكم بركساجورا، أعلن هيرونيموس أن العلاج أمر يسير، لا يحتاج إلا إلى مسهل قوي ينظف ويطهر فساد هذه المعدة. وطلب أن يتولى ذلك بنفسه.

وبذلك يأخذ الأمور بيده، ويرغم براكساجورا على أن تلزم حجرتها وألا تغادرها إلى أي مكان كان.

وهنا يعود توفيق الحكيم، كما أشار إلي ذلك المرحوم محمد مندور، هو الآخرإلى فكرة قديمة، كان قد عالجها في روايته المطولة "عودة الروح"، وهي أن الشعب في حاجة إلى قيادة تتسم بالقوة والحزم لا إلى دمقراطية تقوم على تعدد الأحزاب، ولا ينتج عنها عند تطبيقها غير الفساد.

ولهذا يزج بالفيلسوف في السجن، لأنه يبغضه لتملقه لبراكسا من جهة، ولإطرائه لجمالها من جهة أخرى، فنجده في السجن في بداية الفصل الثالث، والسجان يحدثه عن الولائم، التي تقام في كل بيت، لأن العهد عهد فيه كثير من الهناء والرفاهية والرخاء. لكن الفيلسوف يستغرب أن يقيم الشعب الولائم وهو مقبل على حرب يخوضها ضد أعدائه من أهل لقدمونيا! وواضح أن هذه الولائم، التي تحدث عنها السجان، تذكرنا بنهاية مسرحية أريستوفانيس. وهذا ما جعلني أقول أن توفيق الحكيم استقل عن أريستوفانيس إلى حد كبير، ولا أقول مع مندور انه استقل عنه استقلالا تاما.

ولم يكن من المنتظر طبعا أن يكتفي هيرونيموس بسجن الفيلسوف، فهو يرفض أن يتناهى إلى اسماع المواطنين صوتا غير صوته هو، وبراكسا هي رئيسة الدولة الشرعية، ولذلك

سجنها هي الأخرى، لانها كانت في نظره السبب الرئيسي فيما حل بالبلاد من بلبلة وفوضى، رغم ما ادعته من أنها الحرية الجميلة، في حين أنه هو النظام، الذي محا عهد الأحزاب، وقضى على كل المنافسات والمنازعات والخلافات، وجمع شمل الأمة فاصبحت وكأنها فرد واحد لا غير، وهذا هو الظفر والإنتصار. ولكنها تصف ما يقوله بأنه مجرد كلمات! وعندئذ يرد عليها بأنها لا تصل إلى الحكم إلا بكلمات، ولعل الكلمات تعني، هنا أو في أية مناسبة اخري عند استعمالها الوعود والادعاءات الكاذبة او المشكوك في امرها على الاقل فتعترف بانها لم تعط الشعب غير كلمات و لكنها لم تاخذ منه في مقابل ذلك شيئا وعندها يرد عليها مرة اخرى بان الظفر والانتصار لايمكن ان يكون كلمات . فتطلب من الفيلسوف ان يكون حكما بينهمافي الحكم على العهد ،الذي حكم فيه كل منهما، فيصف عهدها بالفوضي ، بينما يصف عهده هو بالهمجية .غيران هذا الجواب لم ينل اعجاب هيرونيموس فسئله ساخر عما اذاكان يريد ان يشاركه في الحكم فيوافق الفيلسوف على ذلك شريطة ان تكون معهما براكسا ليتم اجتماع ماليمثلهم ثلاثتهم ،كالتفاحات الثلاث فوق اصبع الساحر ، من حرية وعقل وقوة ، علي ان هيرونيموس يرفض ان يرى التفاحات الثلاث ترقص رقصات متناسقة ، فما الفيلسوف الامتآمر لاتختلف مطامع براكسا عن مطامعه ، فهي تمليذته، ومن ثم لا يعرف له من اطمئنان الا اذا رآها مكبلة الي جانبه ، وتنته المسرحية بوضع الأغلال في اقدامها .. هي المرأةالمشاكسة وقدحافظ المؤلف العربي على ما جاء في النص الاصلي من فكاهة وسخرية ، وان كانت أقل لذعا، فالأسئلة والأجوبة تقوم في معظمها على مثل هذه السخرية، فالنساء يشبهن القردة في ثياب الفلاسفة، وشعر براكسا يشبه لحية التيس، وعانق... السيف الحمامة ! وانا زوج الحكومة وغير ذلك من العبارات اللطيفة .وحافظ أيضًا على الروح الاسطورية الى حد ما، فبعض ابطاله يقسمون بالآلهةالوثنية وينادونها ويطلبون العون منها ، وهذا شيء طبيعي في جو خيالي قديم ، فنجد مثلا عبارات من هذا القبيل: وحق زيوس، اسكت وحق زيوس، ورفقا ايها الآله زيوس، وايها الاله ارتيميس، والمعروف ان ارتيميس الهة، تقابلها ديانا عند الرومان، وليست الاها ! وفي هذا دليل آخر على ان توفيق الحكيم لم ينفصل عن نموذجه انفصالا تاما وهو يعالج موضوعه الحديث!

ولاشك ان المرحوم مندوركان على صواب حين وصف مسرحية توفيق الحكيم بأنها أقرب الى الجدل العقلي منه الي الحوار الدرامي او الحوار الذهني ...، ولاسيما في الفصل الثاني والثالث ، الذين كانت السيطرة فيهما .. للفيلسوف ابقراط بمنطقه وعقله، وان كان هو نفسه يسخر من العقل ! ولا يعتبره فضيلة لأن براكسا وصلت الى الحكم دون أن تكون بها حاجة اليه، كما أن الشعب اختارها دون ان يلجأ الى العقل. ولعل هذاهو ما يطبعها بطابع الجد، الذي اشاراليه محمد مندور ويمنحها نوعًا من السمو الفلسفي خاصة في الصفحات الأخيرة، ويجعلها تختلف عن "مجلس النساء" لاريستوفانيس ، ويلحقها بتيار الفكر العربي الحديث !

الجزائر في 93/7/28

ابو العيد دودو

المسرح الجهوي لبجاية

الدكان

إخراج: عز الدين مجوبي

الكوميديا ديل آرتي:

الممثل في قلب الإبداع

لا يمكن للكوميديا ديل آرتي أن تدرس فقط كشكل مسرحي قد تطور في إيطاليا ثم في فرنسا أواسط القرن 16م إلى نهاية القرن 18م. خيالها يعبر أوروبا الإستعراضات ويخلق اليوم أيضا أكثر من حنين، وبما أن هذا الأخير يتمخض دوريا عنْ عروض هامة، يبدو واضحا أن المسألة ليست عاطفية فقط.

لازال الأداء الإرتجـــالي (LE JEU AL'IMPROVISION) وعلى فـتـرات منتظمة، يثير الحماس، لأنه يعيد أولا الممثل إلى قلب الإبداع، ولأنه ثانيـا متـبـوع اليـوم بجدل حقيقي حول تعبيرية الجسد وحول فضـائل الإرتجـال. هناك منظرون ومبـدعـون يغرفون أو يتظاهرون بالإغـتراف من التقليد الإيطالي الحسن كـمـا تعلق الأمـر بإخـراج المسرح من نزعته الثقافية النخبوية التي تتهدده، هذا التقليد مدرك كعودة إلى مصادر الأشكال الشعبية الأصيلة، أي كبحث عن اتصال مباشر بين الممثل وجمهوره بواسطة تصميمات مستلهمة طواعية من الحدث الإجتماعي، هناك أمثلة هامة حديثة العهد، كـتـجـربة ستـريهلر (STREHLER) في إيطاليـــا، وآريان منوشكين (ARIANE MNOUCHKINE) ومسرح الشمس في فرنسا. أيا كان وجه الإختلاف في المساعي والمقاصد. تعيد إبتكار أداء مباشر وفعال، منتعش بشخصية مدربين أحسن تدريب.

اسـفـرت هذه التـجـارب، خـلال السنوات الماضية، عن ظهور كثير من المقلدين الذين لايحسنون دوما التحكم في الأداء المقنع أو قد يخطئون الهدف.

حيث نشهد عودة قـوية لأرلوكانيات(*) شكلانية ومجردة من نسقها إلى جانب عمل جاد لفرق شابة، تستـقي من أداء مـسـارح الأسواق الشعبية وسائلها للتعبير عن الحدث الإجتماعي اليومي مرفهة جماليا بذلك عن بؤسها المزمن. هذه الإزدواجية (جمال /بؤس) تبدو وكأنها جوهر ولب الآرتي"L'arte" الذي اندرجت اصوله الشـعـبيـة في أشكال بالغة الحذاقة.

الأصول

حتى نهاية القرن 15م بإيطاليـا، تواصل أداء الكوميديا اللاتينية مثل كوميديات بلوت (PLAUTE) وتيـرنس (TERENCE) دون شغف متميز. من جهة أخرى ثمة جدول من الكوميـديات النخبوية بدأ ينمو مستندا إلى وضعيات معاصرة له ببراعة اللغة بما فيها من لهجات ورطانات ولغات أجنبية واللاتينية الهجينة بميزاتها الثرية. ◄

(×) نسـبـة إلى أرلوكـان إحدى الشـخـصـيـات المشهورة لدى الكوميديا ديل آرتي.

رسالة كارلو غولدوني إلى قارئ آرلو كاف.

ستجد عزيزي القارئ هاته الكوميديا المطروحة أمامك مختلفة جداً عن بقية الكوميديات التي كنت قد قرأتها الى حد الآن. فهي ليست بكوميديا أمزجة.

أما إن وجب أن تكون كذلك، فمرده شخصية تروفالدينو أرلوكان] أرلوكان) فهو خادم غبي وماكر في ذات الوقت. غبي لأنه يتدخل في أمور دون تفكير أو تدبر ولكن بوعي فائق حين تجره المصلحة والخبث الى تلك الأمور، وهذا هو المزاج الحقيقي للشخص الوضيع.

عكس ذلك، يمكن تسميتها بالكوميديا المرحة والهزلية لأن أداء تروفالدينو يشكل منها القسط الأوفر. إنها تشبه كثيراً الكوميديات المعتادة لدى البهلونيين إلا أنها خالية من الشوائب الفظة التي أدنتها في مسرحي الهزلي والتي يمقتها الجميع من الآن فصاعداً. قد تتجلى شائبة من الشوائب. لبعض المتشددين، في كون أن تروفالدينو يبقي اللبس على حالته كخادم مزدوج حتى و هو وجها لوجه مع مستخدميه الإثنين، إلا أن هذا اللبس يبقى قائماً، إذ لا أحد من السيدين يناديه بإسمه، بل يكتفيان للإشارة إليه بإسم الخادم. ما عدا للمرة الوحيدة، في الفصل الثالث عندما يناديه فلوريندو وبياتريس بتروفالدينو بدل نعته بالخادم. ولولا هذا لرفع اللبس، و انتهت هكذا الكوميديا. ولكن الكوميديات وحتى التراجيديات، مليئة بهذا الإلتباسات المدعومة بفن المبدع. ولو أنني حريص على الإبقاء على المحتمل في كوميديا مرحة إلا أنني اعتقد امكان تيسير ما هو ليس بالمستحيل.

قد يبدو لأحد ما أن هناك فجوة مبالغاً فيها بين غباوة ومكر تروفالدينو. مثلا: تمزيق رسالة لرسم سناد طاولة قد يبدو خرقا زائدا عن حده. عكس ذلك: خدمة سيدين في آن واحد كل واحد منهما في غرفة على حدة يبتلك السرعة والخفة تبدو مبالغة في حيلة تروفالدينو. وهذا ما أقوله بالذات عن طبع تروفالدينو: غبي عندما يتصرف بدون تفكير- عندما يمزق الرسالة مثلا - و ماكر عندما يتصرف بالحيلة - عندما يخدم السيدين في آن واحد مثلا.

إذا اردنا، بعد كل هذا، التطرق الى الكوميديا بأحداثها المتعاقبة، وحبكتها ثم نهايتها، فإننا نلاحظ أن تروفالدينو لايظهر كطرف، إلا عندما يوهم بموت العشيقين، بل وعكس ذلك كان يمكن للكوميديا أن تستغني عنه ولنا على ذلك أمثلة عديدة لا داعي لإثقال النص بذكرها لأنني لست مدينا لأحد بأي تعليل كما أنني لست متناقضا في كلامي. من جهة أخرى فإن موليار نفسه كان سيناصرني فيما قلته.

عندما صغت هذه الكوميديا عام 1745 في بيز (PISE) لم أكتبها كما هي الآن. فيما عدا ثلاثة أو أربعة مشاهد ذات أهمية بالنسبة إلى الأجزاء الجادة. في كل فصل. كانت بقية الكوميديا عبارة عن تلميح أو سيناريو مطول كما يسميه الكوميديون.

في هذا السيناريو كنت ألمح الى الموضوع والإتجاهات والمسالك، ومقاصد الحوارات التي يقوم بها الممثلون. بعد ذلك كانت للممثلين حرية الإرتجال بكلمات منتقاة ملائمة، وتراتيب بهلوانية و ألفاظ ظريفة.

كانت بالفعل هي الكوميديا الأولى التي ألفتها والتي تم أداؤها بجودة وبصفة ارتجالية من طرف الممثلين الأوائل الذين مثلوها وقد اعجبتني كثيراً. وليس لدي شك في أنهم لم يرتجلوا زخرفة الكوميديا، وإلا لكنت أنا فعل ذلك حين كتابتها إن دعابات تروفالدينو من الأشياء التي يزداد طعم نجاحها عندما تؤدى بفطنة، وبتحين الفرصة السانحة وبموهبة.

هناك فكاهي مشهور ورائع، معروف في إيطاليا كلها بإسم تروفالدينو (أ) يتميز بفطنة وفيض نكهة وحضور بديهة مدهشة لدرجة أني إن رغبت في اتخاذ تدابير فيما يخص المقاطع الهزلية في الكوميديات التي أنجزها لن أجد نمطاً أجدر منه بالدراسة.

لقد صغت هذه الكوميديا خصيصاً لهذا الممثل، بل أكثر من ذلك، هو الذي اقترح علي الموضوع وهو موضوع صعب حقاً. وهذا الموضوع هو الذي لاحم بين عبقريتي في كتابة هذه الكوميديا المخادعة، وكامل موهبته في الأداء. بعد ذلك شاهدت نفس الكوميديا معروضة من طرف فكاهيين آخرين ولكن مستواها كان متدنيا وهذا يرجع لا إلى كون هؤلاء الفكاهيين تنقسهم المقدرة ولكن كانت تنقصهم المعلومات التي جاءت في هذه الرسالة فاكتفوا بالسيناريو. لهذا قررت كتابة الكوميديا كاملة، لا لفرض كلامي على الذين يؤدون دور تروفالدينو، إذا لم يجدوا كلامًا احسن يقولونه، بل لأفضح عن مقصدي ولأوصلهم إلى الهدف عبر مسلك مستقيم.

لقد بذلت جهداً في تبرير كل البهلوانيات الأكثر ضرورة وكذا أدتى المراعاة، لتسهيل هذه الكوميديا قدر الإمكان. وحتى وإن لم تحظ هذه الرسالة بمرتبة النقد، والوعظ، والتشقيف، فلتكن على الأقل المرشد الى سلوك معقول، وأداء رصين ومتعقل.

أترجى أولائك الذين يؤدون دور تروفالدينو، كلما رغبوا في إضافة من تلقائهم، أن يمتنعوا عن الألفاظ الفاحشة، والبلهوانيات البذيئة، وليتيقنوا أن مثل هذه الأشياء تضحك العامة، ويشمئز منها الظرفاء.

أ- (أنظرنير ساتشي.)

إلا أن هذا النوع من الكوميديات بقي حكرا على مثقفين لم يكن المسرح من أولويات انشغالاتهم، عكس ذلك فإن الهرجات الريفية والكوميديات «الشعبية» التي ظهرت إلى الوجود كانت من وضع مؤلفين كانت لهم دراية أحسن بفن الخشبة. مثل ذلك، رزانتي (RUZZANTE) الممثل الكوميدي، المتفق على ريادته للكوميديا ديل آرتي، والذي طور في عمله عناصر «واقعية» بحفاضه على نوع من الطبيعية. أخيرا، ثمة تيار آخر يشمل الكانتاستوري (CANTASTORIE) أي المغنيين الشعبيين والتزانيين (ZANNI) الأوائل الذين ابتكروا مونولوجات دعائية لمنتوجات الدجالين الذين كانوا يشغلونهم، وكذا المشعوذين الذين كانوا قادرين على ممارسة الخشبة في حالة نجاحهم. وجد هؤلاء وأولئك أنفسهم أحيانا ضمن فرق جوالة حيث كان يمكن لأعمال الزانيتشية من ابداع تزاني (ZANNI) أن تشكل بذور الكوميديات المرتجلة الأولى. لا بدا، مثلما هو الحال دوما من تلاقي شروط مواتية لكي ينبثق شكل جديد وذلك ببلورة سلسلة من النزعات القديمة أحيانا.

كيف نشأت الكوميديا ديل آرتي في إيطاليا القرن 16م، ولماذا تم الشروع في الإرتجال؟ كوميديو ديل آرتي، ممتهنو التمثيل (وهذا هو معنى كلمة آرتي ARTE) أي محترفون على عكس ديليتانتي (DILETTANTI) أي الهاوون وعددهم كبير في عصر النهضة. هذه الفرق المحترفة التي تشكلت ابتداء من 1545 (كما تثبته العقود التي وصلتنا والتي تشهد على وجود أول فرقة ببادو "PADOUE" في تلك الحقبة) كونت مع الجمهور والممولين علاقات مؤسسة على ضرورة الإعجاب والتسلية مقابل ربح المال. علاقة جديدة قطعا، لم يعرفها الممثلون الهواة. من المحتمل أن هؤلاء الممثلين الجدد الواثقين من فنهم والشاعرين أحيانا بتفوق ابتكارهم على النصوص الكوميدية التي يؤدونها، قد بدأوا في الإرتجال بالصدفة وذلك بإثراء لحظات العرض مع امكانية التقويم الفوري لفعاليتها، اذ كانت الكوميديا النخبوية لا ترضي الجمهور الشعبي ولا حتى جمهور البلاطات، فبإمكان ممثلي الآرتي محاولة تعميم وتكييف النصوص التي يؤدونها بالبحث عن الإتصال المنشود مع الجمهور.

من جهة أخرى، وكما يذكر بذلك فيتوباندولفي (VITO PANDOLFI)، فإن الجمهور الإيطالي كان دوما ذواقا للوضعيات الهزلية التي تنطلق من وضعيات «واقعية» كإظهار شخصيات مستقاة من الوقائع اليومية على الخشبة، كالحقير «برغماسك» أي أرلوكان، أو عسكري اجنبي أو متشدق محلي هو امتثال لذوق الجمهور الإيطالي- هوأيضا، بخلقه لنماذج، السماح للجمهور بالعثور مجددا على شخصيات (وممثلين) أصبحوا مؤلفين من عرض لآخر. لقد أضحى ممكنا متابعة مغامرات تغترف من الواقع ولكنها تبني في نفس الوقت بعدا ساخرا بالتجديد المتوالي للإبتكارات.

أخيرا إذا كانت الكوميديا المرتجلة تروق الجمهور، فإنها كانت أيضا مكيفة مع الضرورات المادية التي تحملتها الفرق. إن الفرق الخاضعة لإيقاع الجولة كانت قادرة على تنويع جدولها دون اللجوء إلى التدريب على نصوص جديدة.

كان من الممكن تجريب كل الأنواع الدرامية، كما قاله بيروتش (PERUCCI)إذ كان يتم اخراج كل سيناريو بين الصباح والمساء بعد اجتماع وجيز مع مدير الفرقة الذي كان يسرد السيناريو وينظم ترتيب الفصول.

من الممكن كذلك اعتبار الاحتفالات الكرنفالية كمنبع آخر للكوميديا ديل آرتي. لكن هذا العنصر المهم يفسر أكثر الأقنعة والألبسة التي ترتديها الشخصيات -أي صفات خارجية، شكلية- من أنه يفسر جوهر الأداء المرتجل، قد يبرر هذا المنبع المشار إليه أعلاه، بعض العناصر المقلقة والمدرجة في النماذج، تلك التي تنتمي للطقوس أكثر من إنتمائها للواقع اليومي المعيش، في «العالم المقلوب» الذي يخلفه الكارنفال. المرتجلون الأوائل كانوا قادرون على العثور على البعد ألما وراء طبيعي، الشبه الشيطاني، القادر على مد ابتكاراتهم

بقسط من الغموض الذي تعلقه الطقوس. وما علينا إلا النظر إلى القناع الأسود لأرلوكان وعينيه الصغيرتين المقلقتين لنتذكر حضور العنصر الطقوسي في الكوميديا ديل آرتي.

الفرق الأولى

من أواسط القرن 16م إلى بداية القرن 17م (حتى وإن حوفظ على المبدأ ما بعد هذه الفترة) جسدت عدة فرق منظمة نوعا من العصر الذهبي للكوميديا ديل آرتي. إذا ما صدقنا الوثائق المحفوظة. فإن عدد الفرق كان قليلا ولكن نجاحها وصل إلى حد تواجد أثرها في عدة بلاطات أوروبية هامة. كانت هذه الفرق تعلق على نفسها أسماء تدل على نيتها في إظهار نفسها كحائزة على تقنية منفردة بل حتى على نوع من الأكاديمية: كانت في كل الأحوال تظهر كمجموعة ممثلين محترفين جادين غيورين على تصور سام لفنهم. كانت هذه الطرق تسمى إي كوميتشي كونفيدانتي -COMICI CONFI) (DENTIإي كميتشي أونتي-I CO) (MICI UNITI، إي ديسيوزي (DESIOSI إي اكسيزي (I ACCESI) وأشهرهم والتي عمرت الأكثر (قرابة نصف قرن) وكانت تسمى إي كوميتشي جيلوزي -I CO) (MICI GELOSI " جيلوزي دي فيرتي إي أنور" إي غيورين على النوعية والشرف، أغلب هذه الفرق كانت تشكل من 12 عضوا يجمعهم عقد تحت إدارة رئيس الفرقة، حسب الأنماط الضرورية للاستعمال الجيد لإمكانيات سيناريو ما، عكس ما كانت تعد به أسماءها، لم يكن التماسك من الخاصيات المميزة للفرق، إذ كانت هناك خلافات أو فضائح تدفع بكثير من الممثلين إلى التنقل دون تردد من فرقة إلى أخرى.

بعض الفرق احتفظت بإسمها الأول رغم أن أعضائها تغيروا كلية. إذا ما فكرنا في المقتضيات الخاصة بالأداء المرتجل، وفي الوفاق الذي يشترطه بين مختلف الشركاء فإن هذه التقلبات المهمة في تشكلة الفرق تبدو غريبة، يمكننا الإعتقاد بأن مقتضيات العرض كانت كافية لتغطية كل الصراعات وخلق تماسك مؤقت على الأقل.

في السنوات الأولى لها، احتوت فرقة جيلوزي (GELOSI) أي الغيورين على شخصية الكابتان (CAPITANO SPAENTO) التي كان يؤديها رئيس الفرقة فرانتشسكوا آندريني (FANCESCO ANDREINI) وشخصية الدكتور قرازيانو (GRAZIANO)، وشخصيتي العجوزين بانطلون (PANTALON) وزانوبيودي بيانبينو (ZANOBIO DI PI ANBINO)، وتزانيين أولهما تزاني (ZANNE) وثانيهما فرانكاتريب (FRANCATRIPPE)، وعشيقتين: بريما دونا (PRIMA DONNA) وإيزابيل اندريني (ISABELLE ANDREINI) وخادمة تدعى فرانتشسكينا (FRANCESCHINA)- في أغلب الفرق تكون الشخصيات الأساسية موظفة بنسختين مما يسمح بتركيب مشاهد موازية لبسط الحبكة، وكذا العاب تعتمد على التعارضات في الطبع.

هذه الفرق لا علاقة لها بالصورة المبتذلة التي توحي بالممثلين الجوالين في شكل مجموعة من البؤساء الجائعين، رغم أن الممثلين ينحدرون من أوساط فئات مختلفة إلا أن عدد منهم كان يكتب بانتظام، ويمارس نشاط التحرير وحتى نشاط الفلسفة. الفرق ذات الأهمية الكبيرة تضم في صفوفها عقولا مثقفة، تعرف نوعا من الرخاء المالي النسبي وليست مجبرة على الجري وراء لقمة العيش.

كانت أغلب الفرق جوالة، وحركيتها هذه، يمكن إرجاعها إلى نجاحها المذهل وتلبيتها لكل طلبات الجمهور يجنبها السقوط على اضجار الحضور. لا بد أيضا من الإشارة إلى أن العديد من هذه الفرق جلبت لنفسها نزاعات حادة مع السلطات الدينية التي لم تكن ترتاح لوجود فرقة من تلك الفرق في مدينتها، رغم رعايتها من طرف الوجهاء وحماية هؤلاء لها وأنهم لا يكنون لها احتراما كبيرا، وشغف الجمهور، كانت الفرق تجد نفسها مورطة في نزاعات مع وجهاء الكنيسة ورجال الدين، عبر كل عصور تاريخ المسرح، نفس التهم تلصق بالممثلين، كونهم يشجعون، بمثلهم انحلال الأخلاق: في روما مثلا، ولغاية القرن 16م ظل ممنوعا على النساء الصعود فوق خشبة المسرح عمليا. تطورت

استقلالية الفرق في القرن 17م بفضل الشغف المتزايد لما يتفق على تسميته اليوم «بالجمهور العريض» فقد خلق النجاح رخاء ماليا للفرق جعلها أقل حاجة إلى سخاء الأمراء وحماية الوجهاء.

بما أن الفرق لا تعرض مسرحياتها في أماكن ثابتة وجب عليها تكييف أداءاتها حسب فضاءات مسرحية مختلفة. في اعتقادنا أنها لما كانت لا تجد قاعة مسرحية، كانت تقوم بعروضها في قاعات القصور أو قاعات خاصة بعد كرائها. ربما أن البعض من الفرق كانت تقدم عروضها في الهواء الطلق، لكن أحسن الفرق كانت تتجنب ذلك. حسب ب.سونويل (P.SONREL) في ذروة الكوميديا ديل آرتي، أي في القرن 17م. كان الديكور، كتشخيص شعبي لتنصبات سيرليو (SERLIO) وساباتيني (SABBATTINI)"عبارة عن ملتقى طرق على شكل زاوية قائمة". لقد خلد التقليد استعمال المنصبة ومجرد ستار مزلاق ولكن أداء الممثل يبقى الخاصية الأساسية للكوميديا ديل آرتي.

تطور الكوميديا ديل آرتي.

درس النقد المتبحر في العلوم، بصفة مفصلة التأثيرات التي مارستها الكوميديا ديل آرتي في أوروبا عبر القرون. وإن كان ليس سهلا اثبات هذه التأثيرات بصفة مؤكدة اذ بمجرد ما أصبح المسرح الإيطالي اسطورة أوروبية، فإن نماذج أو أنماط الأداء المرتجل تعمم استعمالها واغترف منها بشكل مباشر أو غير مباشر، حسب الحاجة. لن نناقش هنا ما يدين به شكسبير للإيطاليين وما استلهمته منهم الرومانسية الألمانية. طرح السؤال معناه اعتبار هذا الشكل المسرحي نمطا لا يزال يمارس هيمنته.

ثمة ظاهرة تستدعي الإنتباه بشكل خاص: القرنان (أو تقريبا) اللذان شهدا تواجد ممثلين إيطاليين في باريس، وهذا مثال غريب عن ثقافتين،كلتاهما مطبوعتان جدا بالمسرح. في القرن 17م، فرق الكوميديا ديل الآرتي كانت قد صبغت البيئة المسرحية الإيطالية حتى وإن لم يبق شغف الجمهور على ما كانت عليه. ولكن كل كوميدي في الآرتي تكون له شهرة في بلاده كانت له إمكانية العمل في باريس في الحقبة الثانية من القرن 17م وخلال القرن 18م. هناك فرقة أقامت في باريس في سنة 1653 حيث نجد من ضمن أعضائها دومنيكو لوكاتلي (DOMENCI LOCATELLI) في دور أرلوكان (ARLEQUIN) وتيبريو فيوريلي TIBERIO)(FIORILLI- في دور سكرامـــوش (SCARAMOUCHE) هذا الأخير الذي بقي مشهورا لأن موليار نفسه اهتم بأدائه.

مكثت هذه الفرقة في باريس لغاية سنة 1697، حيث طردها لويسXIV بعد تحضيرها قصد العرض لسيناريو بعنوان العفيفة الكاذبة (LA FAUSSE PRUDE) وذلك لأن السيدة دي مانتنون (MADAME DE MAINTENON) زعمت أنها هي المقصودة في المسرحية. شغف الجمهور الفرنسي بالآرتي مدة نصف ذلك القرن كان جما حتى ولو أنه لم يكن يفهم اللغة الإيطالية ولا اللهجات، من المحتمل أن الأداء تكيف بحسب هذه الوضعية الخاصة، والممثلون من جهتهم تشبعوا باللغة المحلية (الفرنسية الباريسية) إلى أن ادخلوا ابتداء من 1668 في سيناريوهاتهم مشاهد مكتوبة بالفرنسية الموجودة في مجموعة ايفاريست غيراردي (EVARISTE GHERARDI).

عاد الإيطاليون في عام 1716 وعلى رأسهم لوجيرديكوبوني (LUIGI RICCOBONI) وزادت سرعة صيرورة الفرنسية للآرتي، بعض المؤلفين من أصدقاء الممثلين كتوماس سيمون (THOMAS SIMON GUEUL-LETTE) والذي لازلنا نحفظ له ببعض الإستعراضات السيقية، كتبوا للفرقة ثم جاء ماريفوا (MARIVAUX) ليجعل منهم ممثليه المفضلين. كانت لهذه الفرنسة نتيجة فورية: تقلص بل وحتى اختفاء الأداء الإرتجالي والإستعمال غير المنتظر في بعض الأحيان لأنماط الآرتي في المسرحيات الفرنسية. كانت هناك طبعا ردود فعل مثل تلك المعروفة ما بين 1762 و1764م. والتي حاول فيها غولدوني(Goldoni) الذي أتى خصيصا إلى باريس، كتابة سيناريوهات جديدة. ولكن ردود الأفعال تلك لم تكن كافية للسماح بنهضة

حقيقية للجدول المسرحي القومي الإيطالي. آخر ما تبقى من الممثلين الإيطاليين أنضم إلى الإستعراضات السوقية أو شارك في إعادة تنظيم الأوبرا الهزلية التي ألحقت بهيئة الكوميديا الإيطالية سنة 1762.

في الوقت الذي حدث فيها الإمتصاص البطيء وقع تأثير عكسي على مؤلفين فرنسيين، هؤلاء أدخلوا تعديلات على السيناريوهات الإيطالية، واقتبسوا "لاتزيات"(LAZZI) أي ألعاب بهلوانية، واستعملوا الأقنعة في أعمالهم. موليار(MOLIERE)، ورينيار(REGNARD) وأغلب المؤلفين الفرنسيين للقرن 17م استفادوا بدرجات متفاوتة من شهرة الإرتجاليين. هذا الإختراق لحضارة كاملة عن طريق أسطورة مسرحية أجنبية يعد مثالا نادرا لتطعيم كامل النجاح. لم يتسن هذا إلا لتوفر مناخ مسرحي ملائم لقيه الممثلون الإيطاليون في فرنسا.

بعد ذلك، جاء تحليل ما أسماه ب.ل. ديشارتر(P.L. DUCHARTERE) "الأصداء" ليضع فخا مألوفا لهذا النمط من الدراسات. هذا الفخ يمكن في تقفي أثر "الكوميديا آرتي" في كل الأعمال المسرحية للعثور على تأثيراتها حتى وإن كانت مجهرية. ما يبدو واضحا هو أن الأداء فوق المنصبة فرض أشكاله على المسرح السوقي وحتى على الميلودراما (أي المسرحيات العاطفية المثيرة). ما يبدو واضحا أيضا هو أن أنماط الآرتي رغم انحدارها من الشارع كانت تسعد برجوازيي القرن 18م الذين تسلوا في الصالونات بالإستعراضات الفنجية لغوليت(GUEULETTE) وبومارشي (BEAU MARCHAIS).

من الواقع إلى الإشكال الفنية

بأصولها والأنماط التي تمسرحها فإن الكوميديا ديل آرتي تستقي ابتكاراتها من تربة شعبية مغذية لكل شخصية مسرحية. هناك امكانية العثور في الواقع التاريخي على مجموعة من العناصر التي اتخذتها، ولا زالت تبررها إلى يومنا هذا. باندولفي(PANDOLFI) يوضح كيف أن التزانيين(ZANNI) الأوائل يتطابقون مع البعد الإجتماعي للحقاد(Faquis) (1) البرغاماسكيين (2) هؤلاء الجبليون القاطنون الأودية المحيطة ببرغام(BERGAME) القادمون إلى المدينة للبحث فيها عن الرّزق والذين تحولوا إلى حمالي حقائب تحت سخريات وإساءات أهالي المدينة الذين لا يستسيغون هذه المنافسة. كذلك يمكننا البحث في اللباس الأول لآرلوكان(ARLEQUIN) عما يذكر بأسمال مزركشة بخرق كتان مختلفة الألوان والأشكال.

يذهب البعض إلى حد تأويل اللون الأسود لقناع آرلكان الغريب على أنه بقية آثار سخام يحمله عمال شمال إيطاليا على وجوههم. من بين أشكال اللّغة، فإن تعدد اللهجات لوحده يثبت بما فيه الكفاية رسوخ الشخصيات المسرحية في مختلف المقاطعات الإيطالية. وليس مجانا كون الكابتن(Le capitan). أي المهذار في غالب الأحيان أجنبيا (إسباني على وجه الخصوص) في إيطاليا ممزقة بفعل الحروب.

ولكن المعالم المرجعية تتغير ومعها يتغير إدراكنا لأنماط الكوميديا ديل آرتي، فشراهة بريقلا (BRIGHELLA) أو آرلكان(ARLEQUIN) والتي تُضحك كثيرا متفرج هذا العصر، كانت توحي ربما في عصرنا إلى الجوع الفضيع، الشبه بدائي الذي كان يعيش الحرمان اليومي. يقال أيضا أن التزانيين الأوائل (ZANNI) كانوا ذوي فظاظة وخشونة. وخطيرين في افراطاتهم، كسلاء، وقحين وعدوانيين، وحيوانيين عندما يتذكرون أصولهم الكرنفالية. لذا وإن أمكن التشبيه الأدبي للتزاني بالعبد البلوتي (3) أو بالخادم في المسرحيات النخبوية فإنه لا ينبغي أن تطمس الطاقة الأولية لأمزجة نبعت مباشرة من الإحتكاك بمعيشة الجماهير. المشكل المميز الذي تطرحه الكوميديا ديل آرتي يمكن في أن ثبات أشكالها ليس مضمونا بنص أدبي ولكن بدوام أنماطها. ومهما كان، فإن مرجع كل عمل فني يختلف إدراكه باختلاف العصور. جوهريا يمكن للأنماط أن تتكرر بما أن خاصياتها نابتة ولكن الإشكال هو أن هذه الأنماط مؤداة من طرف ممثلين مختلفين يرتجلون أمام مشاهدين مختلفين بهدف الحصول في كل مرة على اتصال متميز مع الجمهور الحاضر. إن نجاح الفرق الأولى في القرن 16م أتاح لها الخروج

القـرن 16م أتاح لهـا الخروج إلى بلدان أجنبية، أمام جمع من الحضور الجديد، وقادها إلى الإحتكاك بثقافاتها الأخرى. من المحتمل أن الأداء تهذب وأصبح شيئا فشيئا أكثر رونقا وأن الممثلين كلما جربوا الأقنعة التي كانوا يستعملونها استهواهم تطويرها، وتعديلها حسب المقتضى. هذا التطور الطبيعي والمستحب لكل فن يصبح خطرا عندما يبدأ الممثلون، بعد فقدانهم لأدنى علاقة مع الأشكال الأصلية، في استنساخ ميكانيكي لأشكال فنية مفرغة من معناها. إننا نرى إذا ماهي الأخطار المحدقة بالآرتي، وهي ممزقة بين الإفراط في التقليد الذي يولد التحجر من جهة ومتطلبات واقع بأيديولوجيته التي لا توافق دوما الجذور الشعبية والتي هي بمثابة المحرك الأصلي والدرع الواقي من الإفراط في الصنعة والتكلف في الآداء.

حقا لم يكن هناك داع للحفاظ بأي ثمن على "عذرية" ما للأنماط الأولى للآرتي والتي دخلت ضمن الملحمة الأسطونة للمسرح. إن آرلكان، سيزان(CEZANNE) أو أرلكان بيكاسو (PICASSO) موجودين لذاتهما مثلما في ذلك مثل أرلكان ماريفو(MARIVAUX) [4] في القرن 18م مفرنس وأكثر تهذيبا من الآرلوكانات التي سبقته. ولكن، وبما أن المسرح المعاصر يلتفت طواعيه إلى الكوميديا ديل آرتي لاغتراف طاقات جديدة، علينا ألا نخلط بين الصورة الرومانسية لبييرو(PIERROT) [5] الخاصة بالتمثيليات الإيمائية الحديثة من جهة والصورة الجنسية القضيبية للتزاني الأصلي.

الهوامش

(1) Faquin من Facchino بلهجة برغام حمال.

(2) نسبة إلى مدينة برغام BERGAME توجد شمال إيطاليا.

(3) نسبة إلى مؤلفات بلوت(PLAUTE) مؤلف مسرحي لاتيني 250-184 ق م.

(4) دي ماريفو بيار(PIERRE DE MARIVAUX) مؤلف مسرحي وروائي فرنسي. 1763 1688م

(5) بييرو(PIERROT) إسم آخر لآرلكان(ARLEQUIN)

---

* فصول مستخلصة من الدراسة المنجزة من طرف جان بيار رينفايرت(J.P.RYNGAERT) ودانيال كوتي(DANIEL COUTY) والمنشورة تحت عنوان العرض المسرحي والفضاء الإجتماعي "في كتاب المسرح "عن بورداس BORDAS

ترجمة: بختي بن عودة

جمال سي العربي

مراجعة: مولاي محمد

المسرح الجهوي لبلعباس

الزعماء في حملة
المؤلف: جودي حسن ونجار مصطفى.
إخراج: جودي حسن ونجار مصطفى.

موسم 93 / 94
اليطو
المؤلف: قطوف عبد الكريم.
إخراج: قطوف عبد الكريم.

الفرافير
المؤلف: يوسف ادريس
اقتباس: حبيب محمد
إخراج: حبيب محمد.

رشيد القسنطيني

رشيد بالخير الملقب برشيد القسنطيني، ولد في 11 نوفمبر 1887 ببوزريعة (الجزائر العاصمة) تابع دراسته الابتدائية في المدرسة القرآنية الكائنة بزنقة بوعكاشة. أظهر ميوله للفن منذ صباه، وأحب الموسيقى والمسرح والغناء في 1914 غادر الجزائر وتجوّل عبر العديد من الدول، وفي عام 1926 عاد إلى الجزائر، واستقر بمعمل للنجارة بحي باب الوادي، وقد تركت هذه الجولة أثر كبيراً في نفس رشيد القسنطيني، وقال عنها: "... لقد درت حول العالم ثلاث مرات وكانت الأخطار تصنع سعادتي.."

رشيد القسنطيني فنان مبدع، ممثل يشد الجمهور، وكاتب مسرحي يعرف كيف يرتبط بالواقع اليومي للناس، وهو شاعر شعبي ومغني، سريع البديهة وصاحب نكتة. كان رشيد كثير النشاط والانتاج كتب حوالي خمسين مسرحية وعشرات القصائد الشعرية والأغاني. وكانت مسرحياته من نوع الكوميديا " ديلارتيه" التي تعتمد على الارتجال، فكانت مسرحياته عبارة عن نصوص قصيرة، ولكنها عند العرض تستغرق وقتاً طويلا.

وقد ذكرنا محي الدين بشتارزي في مذكراته أن عودة رشيد القسنطيني حملت معها انطلاق المشرح الجزائري.

- كان هذا في عام 1962 عند مشاركة رشيد في مسرحية " بوعقلين" حيث ترك أثراً كبيراً في نفوس الجمهور. وقد اعطى رشيد القسنطيني للمسرح الجزائري طابعه المتميز على مستوى الموضوعات، لشخصيا، الحوار، اللغة، وتذكر ارليت روث بأن: " الشخصيات رشيد طبعت بقوة بداية المسرح الجزائري، وانتهت بأن تجسّد فيها رمز أوقاته الزاهرة ومظاهره الأصلية".

ويروى عنه أنه في احدى الأمسيات التي قدّم فيها رشيداحدى مسرحياته، ما ان انتهى العرض حتى طلب من الشيخ عبد الحميد بن باديس أن يقول كلمة، وكان حاضراً لمشاهدة العرض فقال: " إن ما قدمه رشيد القسنطيني هذه الليلة قد يوازي ما قدمناه خلال سنة كاملة."

لقد ترك هذا الفنان تراثا هاماً من الشعر الشعبي والمسرحيات الكوميدية أهمها: (عميل البوليس، بشير، العجوز والعجوزة ابن عمي من اسنطبول، رياضي رغم أنفه، ملاكم من بوزريعة وثلاثة رجال مفلسين.)

عبد الله غيث

(1928-1993)

عاشق المسرح

من ألمع نجوم المسرح المصري المعاصر، ومن أقدر الفنانين الذين عبروا بروعة الأداء وبراعة الالقاء عن بلاغة الكلمة وعمق الفكرة وإيحاءات المعنى.

ولد فارس المسرح عبد الله غيث بكفر الشلشلمون في يناير 1928 ولم يشأ في شبابه المبكر أن يتم تعليمه، فقد كان عاشقا للأرض، يهوى فلاحتها يعيش في مودة مع الزارع والفلاحين باخلاق الفرسان في شجاعتهم وشهامتهم وفضائلهم.

في أوائل الخمسينات حدث تحول جذري في حياة الشاب عبد الله غيث، المؤهل لأن يتولى منصب العموديه وان يصبح أحد وجهاء القرية، على أثر عودة شقيقه الأكبر حمدي غيث من بعثته إلى فرنسا (1951/48) لدراسة فنون المسرح، فقد أدرك الفنان العائد ما يختزنه اخوه عبد الله من طاقة خلاقة وامكانيات خصبة وحيوية متدفقة، وفطرة سوية وطبع رجولي وصوت قوي عريض ونبرات رخيمة قادرة على التعبير والتلوين في يسر، تتألق عيناه بنظرات نافذة توحي بالحزم والإصرار والطيبة معا وهو فوق ذلك يتمتع بموهبة الحضور وجاذبية تؤهله لعقد صلات حميمة مع المتلقي.

من أجل هذا كله وجه حمدي غيث أخاه عبد الله للالتحاق بالمعهد العالي لفن التمثيل... حيث تتاح له الفرصة لصقل موهبته واعداده لاحتراف التمثيل، وسرعان ما فتنت أضواء المسرح الفتى القادم من الريف، وأقبل على دراسته الفنية بحب وعشق وحماسه، ومن ورائه أخوه ومعلمه ومرشده الفنان حمدي غيث.

تخرج عبد الله غيث في قسم التمثيل بالمعهد عام 1955 وفي عام 1956 عين بالمسرح القومي، وبدأ كفاحه الفني ورحلته الطويلة الحافلة بالإنجازات في عالم التمثيل، فنانا مبدعا متفردا في أدائه، وكانت بدايته في مسرحية «تحت الرماد» لجون شتاينبك، التي عرضت في موسم 1957/56، حيث مثل دور الكسندر، عامل المناجم الذي حول المقاومة السلبية إلى كفاح إيجابي. وحتى بداية الستينات أدى الفنان العديد من الأدوار الصغيرة إلى جانب نجوم المسرح القومي الكبار في مسرحيات: ايزيس، ابن عز، جمهورية فرحات، ملك القطن، سقوط فرعون دموع ابليس، الصفقة، سلطان الظلام، ثورة الموتى. نائبة النساء، قهوة الملوك الايدي القذرة، شقة للإيجار، ثم عبد الحميد غزال الفلاح المتهم ظلما بقتل أحد خصوم العمدة في

«المحروسه» وعمار في «ماساة جميلة»، والقاضي في «القضية»، وأحمد في «كفر البطيخ».

ويعتبر موسم 1963/62 بداية مرحلة جديدة في مسيرة الفنان الراحل عبد الله غيث وهي ذات الفترة التي شهدت نهضة الستينات،بداية سلسلة من البطولات التي صنعت أمجاده والتي تعتبر بحق ذروات نجاحه وتألقه وعلامات مضيئة في المسرح المصري المعاصر، فقد اسندت إليه بطولة مسرحية «الدخان» لمخائيل رومان (1963/62) في دور حمدي هذا المثقف المتمرد الثائر على القهر والعمل الألي. ونجح الفنان في أول اختبار له مع مسرح العبث حيث قام ببطولة «الكراسي» أمام الفنانة الراحلة ناهد سمير بمسرح الجيب وإخراج محمد عبد العزيز (يناير1963) في دور أب تجاوز التسعين وهو دور بالغ الصعوبة، جديد على الحركة المسرحية في ذلك الوقت.

وفي عام 1962 أجاد الفنان تمثيل غفير ساذج في مسرحية «الجلاد والمحكوم عليه» لفتحي رضوان، وفي عام 1963، وقع اختيار المخرج الروسي بالاتو على عبد الله غيث ليؤدي دور «فاتبا في مسرحية» الخال فانيا بالمسرح القومي.

وتوالت أعمال الفنان الراحل في خط بياني صاعد في أدوار بالغة التنوع والتباين ومن مختلف الفئات الإجتماعية، وفي كل مرة كان قادرا متمكنا من استيعاب الشخصية والتعبير للكامل عن ابعادها.

في مرتفعات وزرينج «بالمسرح العالمي (1963)، أدى دور «هيتكليف» الذي امضي بعض طفولته شريدا، وعندما كبرت إبنته «كاترين» لتتزوج «اوجار» لكنها تعود فتعشقه عندما يعود إليها ثريا أنيقا، وفي يرما (1963) يؤدي دور خوان زوج يرما هذا الفلاح الجلف الفظ.

وفي موسم 1966/65 مثل عبد الله غيث واحد من أروع الأدوار على خشبة المسرح المصري هو دور مهران في «الفتى مهران» للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي واخراج كرم مطاوع. واستطاع أن يجسد بصدق وبراعة مراحل كفاح هذا الفارس الشاعر الحالم بالعدل والحرية وزعيم جماعة من الفتيان الفلاحين الثائرين على مظالم المماليك إلا أنهم ينفضون من حوله عندما يهادن الأمير. وفي النهاية يتلقى طعنة غادرة ممن هادنهم، قال عنه أحد النقاد، «لقد أدى عبد الله غيث دور مهران بكل ما فيه من تفاوت بين العنف والضراوة والهدوء واللين والحزن العميق، باستاذيه لا احسب غيره يقدر عليها».

من المسرحيات العالمية قام عبد الله بدور ألفرد في «زيارة السيدة العجوز» بالمسرح العالمي اخراج سمير العصفوري، ودور ايجست عشيق «كلمتيمنسترا» وخصم

زوجها اجامنون في «اجامنون» إخراج كرم مطاوع (1966).

وفي «الزير سالم» (1968/67) لالفريد فرج وإخراج حمدي غيث يؤدي عبد الله «الأمير سالم الزير» الذي يطلب العدل المستحيل وهو عودة كليب حيا لا مزيد.

وفي المسامير لسعد وهبة وإخراج سعد اردش، يؤدي دور فلاح وطني يقود مقاومة أهل القرية ضد الإنجليز. وفي عام 1969، يظهر في دور الفدائي هشام في «زهرة من دم» تأليف سهيل إدريس، واخراج كمال يس.

وفي السبعينات وبعد أن صار الفنان الراحل فارس الأداء الشعري بلا منازع، تسند إليه بطولة العديد من المسرحيات الشعرية ففي «ثورة الزنج» لمعين بسيسو وإخراج نبيل الالفي نراه في دور عبد الله بن محمد، الذي قاد ثورة الزنج عبيد البصرة مناديا بالحرية والعدل للطبقات المحرومة.

وفي 1971 يؤدي بمسرح الطليعة دور القرندل في «الأميرة تنتظر» للشاعر صلاح عبد الصبور وإخراج نبيل الألفي والقرندل هو الشاعر الشقي الفقير المتمرد على الشعب وفي عام 1973 يؤدي دور عطية في «قولوا لعين الشمس» لنجيب سرور بالمسرح القومي ثم دور ايمن الفتى الشجاع الذي انقذ شامينا من الأسر في حبيبتي شامينا لرشاد رشدي وإخراج سمير العصفوري، وفي فيدرا لراسين التي مثلت في مصر وباريس عام 1975 قام بدور ثيبسيوس.

ومن بعد غياب دام عدة سنوات يعود عبد الله غيث إلى خشبة المسرح في دور إبن زيدون في «الوزير العاشق» للشاعر فاروق جويده إخراج فهمي الخولي (1984) حيث بلغ أداؤه الذروه في تمثيل الدراما الشعرية باحساسه العميق بمعاني الكلمات، وقدرته على تلوين الصوت بنبرات واضحة، لقد شعر الجمهور بأن الفنان توحد مع دوره حتى كأن إبن زيدون عاد حيا وكانت آخر أدواره في المسرح: ماكبث في مسرحية «ماكبث» (1991). ايوب في «حزب أيوب» (1992) العمده في «آه يا غجر»، (1993).

ولم تكن صورة الفنان الراحل في السينما أقل تالقا منها في المسرح، بل أنه حقق تفوقا وتميزا وحضورا مدهشا على الشاشة الفضية وفي التلفزيون، ومع ذلك لم تتجاوز افلامه العشرة إلا قليلا، من هذه الأفلام: ثمن الحرية -الحرام -أدهم الشرقاوي -وجفت الأمطار -حكاية من بلدنا -السمان والخريف -ديك البرابر -وفي الرسالة، حيث مثل في النسخة العربية التي بلغ في دوره مستوى عالميا باعتراف الممثل العالمي انتوني كوين، وفيلم عمر المختار.

وفي التلفزيون مثل عبد الله غيث في نحو ستين مسلسلا منها هارب من الأيام الذي كان بدايته في التلفزيون في أوائل الستينات، الرحيل، محمد رسول الله، الساعات الرهيبة، وجهان للحقيقة، والكعبة المشرفة، وجاء الإسلام بالسلام، الكتابة على لحم يحترق، ليلة سقوط غرناطة، الثعلب، بوابة الحلواني، الوعد الحق.

وتدفق قلب الفنان الكبير في العاشر من مارس 1993، بينما كانت الشاشة الصغيرة تعرض المسلسلات الثلاثة الأخيرة.

عن مجلة المسرح

المؤثرات الأجنبية في مسرح توفيق الحكيم

تاسعديت أيت حمودي

لاشك أن توفيق الحكيم يمثل في الأدب العربي وفي نهضته الحديثة ظاهرة فريدة، فقد استطاع بحق أن يسد الثغرة التي صاحبته طوال تاريخه، وهي: أن الأدب العربي القديم لم يعرف الفن المسرحي - ومازالت هناك محاولات عديدة للبحث في هذه القضية - فقد كان توفيق الحكيم من الأوائل الذين ركزوا دعائم المسرح العربي المعاصر، وأهله أن يجتاز عتبات التقليد والإقتباس، وأتاح له أن يأخذ مكانته اللائقة به في الأدب العالمي.

وتتجلى أهمية توفيق الحكيم على وجه الخصوص بالنسبة لتطور المسرح العربي، في أنه استطاع أن يستوعب المسرح الغربي، ويتمثل تقاليده. واتجاهاته المختلفة تمثلا واعيا ويمزجها بثقافته العربية مزجا أصيلاً وذكياً يتلاءم مع طبيعته الخاصة وحالة المجتمع العربي الذي نشأ فيه، وعلى هذا الأساس لايمكن النظر إلى آثار توفيق الحكيم ودراستها منفصلة عن الحركات الفكرية، والإتجاهات الفنية التي عاصرتها وتشكلت متأثرة بها.

عندما نكون بصدد الحديث عن مسرح توفيق الحكيم، فإن أمورا كثيرة تقفز إلى الذهن، منها ما يتصل بحياته وطبيعته الخاصة التي جعلته يتجه إلى المسرح ويبدع في نوع خاص منه، وهو ما اصطلح على تسميته «بالمسرح الذهني»، ومنها ما يتصل بتكوينه الثقافي والفكري، ومنها ما يتصل بنتاجه الفني الذي هو مزيج من كل أنواع المسرح وأشكاله. فقد كتب المأساة، والملهاة، والمسرح الذهني، والمسرحية ذات الفصل الواحد، والمسرح الإجتماعي، ومسرح اللامعقول. أما فيما يتصل بالعنصر الأول أعني حياة توفيق الحيكم، فقد تكفل به الدكتور اسماعيل أدم، في كتابه «توفيق الحكيم الفنان الحائر» الذي ألفه بالإشتراك مع الدكتور (ابراهيم ناجي) وهو من الذين يؤمنون بوجوب ربط الفن بحياة الفنان الخاصة وظروف نشأته. وفيما يتعلق بالعنصرين الأخيرين فسأعرض هنا عرضاً سريعاً لتكوينه الثقافي الذي كان له أعمق الأثر على نتاجه الفني.

نحن نعلم أن ميلاد توفيق الحكيم الفني ككاتب مسرحي كان طفرة، فليس في الأدب العربي تقاليد مسرحية يستند اليها في تشكيله الفني، وبنائه الدرامي. فالمسرح الموجود آنذاك كان أغلبه يعتمد على الترجمة والتمصير والتعريب(1). وكانت آثار الحيكم في مرحلته الأولى من التأليف المسرحي - أي قبل سفره إلى فرنسا سنة 1925 - تتسم بنوع المسرح الموجود وقتئذ، من حيث أنه قائم على مجرد الحوادث المثيرة، والحركات، والمفاجآت. وكان هدفه في هذه المرحلة كما يصرّح بذلك هو: إيجاد العرض المسرحي من حيث هو فن قائم بذاته بصرف النظر عن الأفكار التي يتضمنها»(2) وقد انتهت هذه المرحلة(3) بعد سفره إلى فرنسا، لتبدأ مرحلة التأليف الفني. وهناك في فرنسا

كما يقول هو نفسه: «أصبح الفن في نظري وعاء كبيرا يجب أن يعكس النشاط العقلي الإنساني في تطوراته الحضارية. ولقد دخلت بذلك مرحلة صعبة اقتضت دراسات واسعة للمنابع الحضارية المختلفة التي عرفتها الإنسانية، مرحلة تمثل انتاجي الروائي فيها بقصة «عودة الروح» وانتاجي المسرحي بمسرحيتين: «أهل الكهف» و «شهرزاد».

كانت الفترة التي قضاها توفيق الحكيم في باريس بعد الحرب العالمية الأولى هي الفترة التي احتدم فيها الصراع في مجالي الفن والأدب بين إتجاهات الواقعية، والإتجاهات الشكلية المتعددة، أما فيما يتصل بفنّ المسرح على وجه الخصوص، فإنه على الرغم من أنه في هذه الفترة لايزال خط الفكاهة والفودفيل والأوبريت والمسرحية الجماهيرية عامة، قائمة في فرنسا فيما يسمى «بمسرح البوليفار» فإنه في هذه الفترة بالذات وفي باريس على الأخص، تركز مجهود عظيم لخلق شعر مسرحي يرتفع إلى مستوى يتناسب مع روائع التراث القديم. فقد كان المسرح في العشرينات وآوائل الثلاثينات في وسط أوربا. من هذا القرن يعيش في ذورة مجده.

كان معاصراً لفلسفة (برجسون). و (فاليري)، و (ماريتان). وأعمال (جويس) ورسوم (بيكاسو)، وموسيقى (سترافانسكي) و (ميود)ـ Mihaud ـ ، وكان ينهل من موارد البالية الروسي والسويدي، وموارد الثقافة الفرنسية التى لم تنقطع قط. وكان هذا النشاط كله متمركزا في باريس(4) وقد حدثنا توفيق الحكيم بإسهاب في كتابه «زهرة العمر» عن هذا النشاط الثقافي والفني وانبهاره به اذ يقول: «لايوجد مكان في العالم ترى فيه الفنون كلها مجتمعة سوى باريس، باريس فترينه العالم... نعم... هي الواجهة البلورية التي تعرض خلفها عبقرية الدنيا». (4)، وهذه الفترة تعتبر مرحلة التكوين بالنسبة لتوفيق الحكيم، فقد أهمل دراسته القانونية التي سافر من أجلها إلى باريس وأقبل على المسارح، ودور العرض، والمتاحف، ينهل من هذه الثقافة والفنون المتعددة المشارب المختلفة الإتجاهات. وكان من الطبيعي أن يتأثر بهذا الصراع الدائر بين مختلف الثقافات والإتجاهات إيجاباً وسلباً.

وقد أظهر توفيق الحكيم اهتماماً بالغاً بالفنون، فدرس الموسيقى والرسم، وكان لهذين الفنين على الأخص أثر مباشر على اتجاهه الفني، وهو يرى أن مثل هذا التأثير شيء طبيعي بالنسبة لكل مشتغل بالأدب أو ينبغي أن يكون كذلك (5)، وفي كتابه «زهرة العمر» يصف اهتمامه الشديد بالفنون التشكلية والموسيقى محاولا ايجاد الروابط الداخلية بين هذين الفنين وبين الأدب. فكان يقضي الساعات في متحف (اللوفر) أمام اللوحات الفنية المعروضة متأملا فيها مستكشفا ما تحوي خلفها من أسرار الفن: «كل لوحة في الحقيقة ليست الا قصة تمثيلية داخل إطار، لا داخل مسرح. تقوم فيها الألوان مقام الحوار» (6) وقد كان للفن التشكيلي، الرسم أثر مباشر حتى في معالجته لبعض الموضوعات، حيث يذكر في مقدمة «بجماليون» أن الذي كشف له عن جمال الأسطورة هي اللوحة الزيتية: «بجماليون» و«جالاتيا» للفنان رجن رواكسى) التي رآها في متحف اللوفر(7).

أما بالنسبة للموسيقي فإن أثرها واضح على البنية الفنية لمسرحياته وقد حدثنا كثيرا عن اهتمامه بهذا الفن وخاصة الموسيقي الأوربية ذلك أن الموسيقى الشرقية في نظره قائمة على الطرب والتأثير المادي، أما الموسيقي الأوربية فهي «بناء فني ذهني شأنها في ذلك شأن القصة التمثيلية والهندسة المعمارية، بل شأن المذهب الفلسفي والتفكير الرياضي»(8) وقد كان لـ (بتهوفن) أثر عميق على بناء مسرحياته إذ يذكر هو نفسه أن لسمفرنيا هذا الموسيقي العظيم فضل كبير على تركيب مسرحية «أهل الكهف» يقول: «لقد كان الإيقاع الصوتي من حركات السمفونية الاربع يرن في أذني وأنا بصدد الإيقاع الفكري في فصول المسرحية الأربعة» (9)

وقد ذكر أيضًا أن الإحساس الموسيقي قد لازمه وهو بصدد تأليف «شهرزاد» فما كان يتمثل أشخاصا ولا يتصور مواقف بل يحس بموسيقى تطن في أذنه موسيقى من طراز عصفور النا لـ (سترافانسكي) ولهذا يستحيل اخراجها بغير الجو الموسيقي (11) ويصف بإعجاب شديد ذلك التكامل الفني الذي تحقق بين ثلاثة من أقطاب الفن. المصور (بيكاسو) والأديب (كوكتو) والموسيقي (استوافانسكي)، كوكتو يؤلف الموضوع وبيكاسو يصور الديكور، وسترافانسكي يضع الموسيقى. مثل هذا التكامل بين الفنون الذي كان ينشده توفيق الحكيم ويطمح اليه ويسعى

إلى تحقيقه جعله يرى أن لاسبيل إلى فهم فن الا بمعرفة بقية الفنون الأخرى.

ولابد أن أشير هنا إلى أن التعلق الشديد بالفنون المختلفة باعتبارها تمثل وحدة أساسية في البناء والجوهر والغاية أحد المبادىء الأساسية للمذهب الرمزي، فليس هناك اتجاه أدبي احتفل بالفنون جميعا مثلما احتفل بها هذا المذهب. وخاصة في المسرح. وقد أكد الرمزيون على أن المسرح ينبغي أن يستوحي جميع الفنون من رسم وموسيقى، ورقص، وشعر. وكان ذلك سر إعجابهم بـ (فاجنر) ذلك العبقري الفذ الذي استطاع في نظرهم أن يصهر جميع الفنون في فن واحد، وإن يحقق بذلك هدف المسرح وغايته، وقد تأثر توفيق الحكيم تأثرا بالغا وعميقا(12)، سواء فيما يتصل بفلسفتهم الفكرية، أو فيما يتعلق بالبناء الفنى والدرامي فمعظم مسرحياته الذهنية تأخذ من التكنيك الرمزي بنصيب كبير، فلن يستطيع قارىء أن يتذوقها بعيدا عن الجو الموسيقي الإيحائي الذي ينبع من تركيبها الرمزي العميق. ومهما قيل عنها من أنها يغلب عليها الطابع الفكري، فإن أحدا لا يستطيع إنكار ذلك الجو الموسيقي الذي يسري فيها، الأمر الذي جعل الدكتور علي الراعي يدعو إلى تحويل هذه المسرحيات إلى (أوبرا) أو (باليه) (13)

إن هذا المناخ الثقافي الزاخر بمختلف الإتجاهات الفكرية والفنية الذي عاش الحكيم فيه في باريس هو الذي أثر في تكوينه الفكري والفني، وجعله ينبذ الإتجاه الذي اتبعه في مصر قبل سفره إلى فرنسا، وينعطف نحو الدراما الحديثة (14) ممثلة في آثار (إبسن) و (تشيكون) و (بيراندللو) و (برناردشو) و (ميترلينك) على الخصوص، ويتضح أثر (ميترلينك) جليا في نزعة توفيق الحكيم إلى خلق لون من المسرح يعتمد أكثر ما يعتمد على فن الحوار الذي يصوغه في لغة بسيطة موسيقية إيحائية، كما يتضح هذا التأثير في مفهومه للموضوع والقالب والشخصيات.

وقد أصبحت السمة الغالبة على مسرحياته في المرحلة الثانية من نتاجه الفني هي البعد عن افتعال مواقف مسرحية مثيرة تشد الجمهور بحركتها الظاهرية الخارجية، إيمانا منه بأن المسرح الإنفعالي «الضاحك» و «الباكي» لايمكن أن يكون كافيا، وإنما ينبغي أن يكون الفن قائما على أساس الإنفعال العاطفي والفكري معا. «لقد تغير أسلوب المسرحية إلى وضع جديد هو اعتمادها على رسم أشخاص يشعرون ويفكرون، فالوسيلة هنا لإبراز هذه المشاعر والمواقف في حديثهم مع بعضهم البعض- أي الحوار- الذي يحل محل الموقف المثير، من هنا كان للحوار كأداة الأهمية الأولى في ابراز الحركة الداخلية لما يعتمل في نفوس الأشخاص، لذلك برزت وظيفة الحوار بروزا لم يكن مألوفا في حياتنا المسرحية قبل ذلك» (15) والحوار الذي يقصده توفيق الحكيم هنا ليس ذلك الحوار العادي الذي يفسر الحدث و يشرحه ـ لأن كل مسرحية في واقع الأمر تقوم أساسا على الحوار ـ وإنما يعني ذلك الحوار الداخلي الذي أشار اليه (ميترلينك) وهو عادة ما يكون مكثفا بالإيحاء والرموز والذي يقوم مقام الحركة والفعل.

ويتفق رأى توفيق الحكيم مع رأي (ميترلينك) في اعتباره للحوادث التي تجرى على المسرح عاملا ثانوياً وليس العامل الأصلي في المسرح. فجوهر المسرح كما يرى توفيق الحكيم هو إثارة الإهتمام بمشكلة انسانية معينة ثم اشباع هذا الإهتمام، ويبدو هذا الإتفاق واضحاً في حذيثه عن الحدث المسرحي ووظيفة الحوار إلى الحد الذي تتشابه فيه العبارات يقول الحكيم: «فالحدث المسرحي يتجسد في حركة الحوار وحركة الفكرة وحركة المشكلة. فقد نجد مسرحية لايتحرك فيها الأشخاص حركة بدنية، ولاتحدث فيها حوادث اطلاقاً، قد تكون عبارة عن شخصية واحدة أو اثنين أو أكثر، ونجد هؤلاء الأشخاص لايفعلون شيئا سوى الجلوس والكلام. ولكن هذا الكلام بركيزه على مشكلة مثيرة للمشاهد تجعله يشعرنا بأنه داخل حركة متطورة تستولي عليه، والأمر «مشابه لما يحدث في جلسة محكمة»، هذا الحديث أشبه ما يكون بحديث (ميترلينك) عن الحوار، وما ينبغي أن يكون موضوعاً صالحاً للمسرح» حيث أنه يرفض المسرح الذي يقوم أساسا على الحوادث الخارجية المثيرة، وعلى قوة المفاجآة والحيل المسرحية، ويرفض المسرح الذي يقوم على المغامرات العظيمة أو البطولة، والذي يكون الصراع فيه بين العواطف المختلفة «كالحب والواجب» و «المكر والخلاص»إلى غير ذلك من الأمور التي يقوم عليها المسرح الكلاسيكي ممثلة خاصة في مسرح «كورني» و(راسين)، هذه الأمور كلها يراها شيء ظاهري، ومادي وعادي، ولا تمثل حقيقة الإنسان وسر وجوده، لذلك ركز أساسا على المأساة الداخلية لحياة الإنسان، والتي تكاد تخلو من الحركة الخارجية باعتبار أن هذه

المأساة أكثر تمشيا مع حقيقة الوجود. (16).

ولم يتوقف تأثر توفيق الحكيم بالكاتب البلجيكي ميترلينك عند حد التقليل من الحركة الخارجية، واعتماده أساسا على الحوار لإبراز الحركة الداخلية للنفس، وإنما تأثر به أيضًا في ربط هذا الصراع في نفس الإنسان بالقوى الخفية وبالمجهول والأقدار، وبالإهتمام بالمشكلات الكبرى للمصير الإنساني، حيث يرى (ميترلينك) أنه لاينبغي التوقف عند فترة استثنائية من حياة الإنسان، وإنما ينبغي التركيز على وضع الإنسان في الكون وعلاقته بالوجود نفسه. (17)

ويعلل توفيق الحكيم اتجاهه هذا بأنه متأثر بالتراجيديا اليونانية التي أدرك بحاسته الشرقية ونزعته الدينية في جوهرها الخفي، من أنها صراع بين الإنسان وما هو أكبر من الإنسان، وفوق الإنسان: «كان الذي قصدته من وضع «أهل الكهف» هو إدخال عنصر التراجيديا في موضوع عربي إسلامي «التراجيديا» بمعناها الإغريقي القديم الذي احتفظت به وهو «الصراع بين الإنسان وقوى خفية فوق الإنسان». (18) وتعليل الحكيم لإتجاهه هذا بأنه نتيجة نزعته الشرقية وإيمانه الذي احتفظ به، قد يكون أحد الأسباب ولكن هناك سببا آخر أهم وهو أن توفيق الحكيم قد تعرف على الأدب الإغريقي عن طريق اللغة الفرنسية، وبواسطة الأدب الفرنسي، ومن ثمّ فإن نقله عن الإغريق وآراءه في أعمالهم لايعكسان في غالب الأحيان إلا ما قاله الفرنسيون وما أكثر ما قالوا وما اكثر دراساتهم ونظرياتهم في تراث الإغريق.(18) ويمكن أن نجمل هذه الآراء في نظرتين اساسيتين إلى المآسي الإغريقية احداهما تمثلت على وجه الخصوص في نظرة (كورني) و(راسين) وطريقة تعبيرهما عن هذه المآسي. فقد جرداها من العنصر الميتافيزيقي، وعنصر المجهول والأقدار، وأصبحت المأساة لديهما عبارة عن صراع مادي، بين إرادة وإرادة، وبين عاطفة وعاطفة. ولعل ذلك كان نتيجة تأثير النزعة العقلية والعلمية التي طغت على العصر آنذاك أما النظرة الثانية فكانت ممثلة في الإتجاه الرمزي في أواخر القرن التاسع عشر الذي كان رفضا واستنكارا لطغيان المادة. والنظرة العقلية العلمية القاصرة، ودعوة إلى الإهتمام بالقيم الإنسانية الروحية. وكانت دعوة الرمزيين إلى العودة إلى التراث الإغريقي كامنة فيما يشتمل عليه التراث من عناصر غيبية ميتافيزيقية، ولما يتضمن من عناصر إنسانية خالدة.

ولاشك أن توفيق الحكيم كان علم بهاتين النظرتين. ونتيجة لنزعته الروحية وإيمانه الديني العميق، لن ينظر إلى التراجيديا كما عبر عنها (كورني) (وراسين) في عصر النهضة وغير هما من أمثال (أندري جيد) في العصر الحديث فقد وجد نفسه كما يقول وهو في فرنسا وسط موجة من الإلحاد والتطرف العقلي، (19) فكان من الطبيعي أن ينجذب نحو الكتاب الذين تنطوي آثارهم على نزعة روحية من أمثال (ميترلينك). هذا هو التبرير المعقول لاتجاه توفيق الحكيم إلى المأساة الإغريقية واستلهامها فهو ينظر إليها من الزواية التي نظر اليها (ميترلينك) والرمزيون بصفة عامة، حين رأوا فيها تعبيرا عما هو عام وشامل وخالد في الإنسان.

وقد ظهرت نزعته الرمزية في أول أعماله المسرحية بعد عودته من فرنسا، وهي مسرحية «أهل الكهف» التي صدرت 1933، واستقبلها الدكتور طه حسين بالإشادة والترحيب باعتبارها بداية لفن جديد في الأدب العربي وهو المسرح وصفها بأنها تمثل قمة الفن، وأنها لاتقل في شيء عن أعمال كبار الفنانين والغربيين، وشبهها بمؤلفات (ميترلينك). ثم توالت بعد ذلك مسرحياته الرمزية كشهرزاد 1934، و «بجماليون» 1942، وسليمان الحكيم 1943، والملك أوديب 1949، وايزيس 1955، والسلطان الحائر 1960 وياطالع الشجرة 1962، وشمس النهار 1965. مع تفاوت في بروز النزعة الغيبية واختفائها من مسرحية إلى أخرى.

في هذه المسرحيات اعتمد توفيق الحكيم على الأفكار أكثر مما اعتمد على الديكور المسرحي ورسم الأبطال والشخصيات، وكان همه الأول جعل الحوار شاعريا، والبحث عن الكلمة المناسبة التي يستطيع بها أن يترجم اختلاجات النفس ومشاعرها الباطنية، ويشيع بها نوعا من الحلم الغامض، ولكي يستطيع أن يتغلغل في هذا العالم الداخلي المضطرب بكل أنواع النزعات والأفكار لجأ إلى الرمز الذي يعتمد أساسا على الحدس والإيحاء مثلما يفعل الرمزيون. وكان الرمزيون في تركيزهم على العالم الداخلي للإنسان. متأثرين في ذلك بعلم النفس الذي لفت الأنظار إلى أن وراء عالم الشعور الإنساني الواعي عالما لاشعوريا هو الذي يسير الإنسان ويوجه سلوكه في كثير من الأحيان. وله أثر على شخصيته، لذلك يعتقد الرمزيون أن الشخصية وهم

زائف، ولايقيمون لها وزنا في فنهم المسرحي وحطموا النماذج الإنسانية التي كان المسرح الواقعي التحليلي يعتمد عليها اعتمادا كليا، وأقاموا بد لها فكرة اللاوعي والعقل الباطن. وقد تأثر توفيق الحكيم بهم فيما يتصل بهذه الناحية حين يرى «فكرة النموذج الإنساني الثابت وهما» وحين يطرح كل العناصر الخارجية المادية لموضوع ويرتمي في أعماق الذات الإنسانية الغامضة في صراعها مع الكون والأقدار والمجهول. وفي التعبير عن هذه الناحية نجده يرتبط بفلسفة الرمزيين عن الكون والحياة والإنسان. أضف إلى ذلك اصطناعه لأسلوب الآداء الرمزي وطرقه في التعبير عن رؤيته الفكرية والفنية وأهم ما يميز هذا الأسلوب بالدرجة الأولى هو استخدام الصورة والرمز للتعبير عن الفكرة، يقول توفيق الحكيم في مقدمة «يجماليون» مبينا التحول الذي طرأ على كتاباته المسرحية بعد عودته من فرنسا. «منذ عشرين عاما كنت أكتب بالمعنى الحقيقي..... والمعنى الحقيقي للكتابة «للمسرح» هو الجهل بوجود «المطبعة»... لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو ما يسمونه «المفأجاة المسرحية» «Coup de Théâtre»..... واليوم إني أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز.... إنّي حقيقة مازلت محتفظا بروح Coup de Théâtre.... ولكن المفاجأت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة... لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح... لأن الناس يتأثرون دائما بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعية، كالحب والغيرة، والحقد، والإنتقام، والعدالة والظلم، والصفح، والإثم!.... لكن ماذا هم يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن، وبين الإنسان والمكان، وبين الإنسان وملكاته؟.... هذه الأشياء المبهمة، والأفكار الغامضة اتصلح لهز المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان؟...» لذلك يرى أنه لم يفكر أبدا في المسرح التمثيلي عندما كتب «أهل الكهف» و«شهرزاد» و «بجماليون» بل أنه لم ير حتى أن يسميها مسرحيات(20). وتلك هي المشكلة الأساسية التي تعترض المسرح الرمزي على العموم وقد كان «مالارمي» و «ميترلينك» يريان أنه من الخطر عرض الأعمال العظيمة على خشبة المسرح لأنه بمجرد عرضها تفقد كثيرا من مزاياها الشاعرية والرمزية، وذلك لشكهما في قدرة الممثلين والمخرجين على تفهم أدوارهم التي تتطلب منهم كثيرا من الذكاء والفطنة والحذر لإبرازما في المسرحية من أحلام وعوالم ورموز. وقد اقتنع «ميترلينك) أخيرا بأنه إنما يكتب لمسرح الدمى لأنه يعتقد أن كل أثر رائع! إنما هو رمز. والرمز لا يحتمل في نظره العرض وتدخل العنصر الإنساني. فهو يرى أن غياب العنصر الإنساني ضروري بالنسبة لهذه الأعمال «إن شيئا من (هاملت) قدمات بالنسبة لنا في اليوم الذي شاهدناه يموت فوق خشبة المسرح»(21)

وأغلب مسرحيات الرمزيين كانت تعتبر غير قابلة للعرض، ولم يقدر لها أن تعرض على الجمهور إلا بعد أن أتيح لها مخرج قدير هو (لونى بو)Lugné Poe الذي أخرج مسرحيات (ميترلينك) و(إبسن) وغيرهما من الكتاب المسرحيين الرمزيين بطريقة تتناسب مع شاعريتها، وما تتضمن من إيحاء ورموز وكان لهذا المخرج نفسه رأي في مسرحية توفيق الحكيم «شهرزاد» حيث قال عنها: «إن القصة صيغت بطريقة جيدة، لكن ذلك جدير بأن يعرض على المسرح الفرنسي بذوق وذكاء، بحيث يبقى على جمال الشعر وعمقه» لذلك أشار توفيق الحكيم في مقدمة «يجماليون» إلى أن (Lugne Poe) هو الوحيد الذي بإمكانه أن يخرج مسرحياته بما يتناسب مع ما تنطوى عليه من أفكار ورموز. ولكن كما يقو ل: «فإن الشيخوخة قد أقعدت هذا الفنان العظيم وأقصته عن المسرح منذ زمن بعيد... أقراه كان يخرج «شهرزاد» لوانه قرأها وهو في نشاطه الفني؟... من يدري ربما كان فعل... ولو أنه فعل لكان هو المجد؟.. بل خير منه عندي هو الفرح، ان ارى تلك المعاني الحائرة، والألفاظ الطائرة، والأشخاص التي تضع قدما على الأرض وأخرى في الهواء، قد استقرت كلها داخل إطار، وأى إطار من الذوق والفهم!.....(22)

وقد ظل منهج توفيق الحكيم في الإستخدام الرمزي للشخصيات سمة أساسية يعلن عن نفسه في كل مسرحياته الذهنية حادا حينا وخافتا أحيانا أخرى بسيطا تارة ومعقدا أخرى. وفي هذا المجال يرتبط بأسلوب (ميترلينك) من حيث أن البناء الدرامي لايتمثل في الصراع الخارجي. أو الصراع النفسي الذي يعتمد على تحليل الدوافع النفسية للشخصيات، وإنما يتمثل في خلق الجو الإيحائي الذي يثير نوعا من القلق والغموض والتوتر باعتماده على الإيحاء، وعلى الكشف الحدسي لأبعاد الشخصيات والأحداث. وقد بلغ هذا الأسلوب ذورته في مسرحية «شهرزاد» فالمشهد الذي تظهر فيه شهرزاد وبجانبها حوض من الماء

الصافي تنعكس على صفحته صورتها، يرتبط مدلوله بالمدلول الذي تمثله شهرزاد وبعمقه. حيث أن الشخصيات الأخرى لاترى حقيقتها وإنما ترى فيها حقيقة أنفسها. ويرتبط ذلك بالرؤية الكلية للكاتب وهي أن شهرزاد رمز للطبيعة أو الكون الذي تنعكس على صفحة خيالاتنا وأحلامنا وأفكارنا وصورة الشمس الغاربة، وصورة شهرزاد في تمثال «إيزيس» وصورتها في عيني «بيدبا»، هذه الصور كلها تتجمع عناصرها كلها وتتضافر لتشكل في أذهاننا تلك الأصداء الداخلية لأعماق الشخصية، ولتكون لها قوة الرمز. وفي مسرحية «يجماليون» يستعين الكاتب ببعض ملامح الطبيعة للإيحاء: كالغدير الذي تذهب إليه الشخصيات كرمز للذات لكن مثل هذا الإستخدام للصور والمشابهة الحسية لايصل عند توفيق الحكيم إلى ما هو عليه عند (ميترليتك) الذي يجعل من الصور الحسية رموزا حيوية. إذ أن الشخصيات لاتتحدث أبدا عن مشاعرها، وعما تحسه، وإنما يترك مشاهد الطبيعة والصور الرمزية التي يشكلها توحي بالأجواء النفسية للشخصيات وتكشف عن مشاعرها الداخلية وحيرتها، وقلقها إزاء المجهول.

إن الشخصيات تتداخل تداخلا منسجما مع مشاهد الطبيعة وتمتزج امتزاجا كليا معها حتى لتكاد ملامحها تذوب تماما لأن الشخصية عند (ميترلينك) ليست واعية بما تريد، وما تفعل (23)، بينما شخصيات توفيق الحكيم تبدو واعية بمأساتها وهي تكافح، وتناضل للخروج منها دون جدوى، ومن ثم فهي تفضي بما في نفسها عن طريق المناقشة. وهذا ما يجعل توفيق الحكيم لايعتمد إعتمادا كليا على الصور الحسية والمادية وإنما يلجأ إلى وسيلة أخرى وهي: استخدامه للشخصيات استخداما رمزيا. ولعلنا في هذا المجال نلمس التأثير المباشر لأسلوب (تشيكوف) في مسرحيته (طائر البحر) وطريقة (إبسن) في مسرحيته «البطة البرية) ومسرحيته «عندما نبعث نحن الموتى»(24)

وقد تعرضت مسرحيات الحكيم لتعامل النقاد وانتقاداتهم الشديدة، على أساس أنه يضفي على شخصياته أبعادا ذهنية لامحل فيها للعاطفة. وأنه يخلق رموزا مجردة يصل بواسطتها إلى معادلات فكرية لا أثر فيها للحياة. ويرد توفيق الحكيم على ذلك بقوله: «يتهمونني أنّي أكتب مسرحا فكريا.... والواقع أن كل مسرح عظيم هو مسرح فكري...

من سفوكليس في اليونان، إلى تشيكوف وإبسن في العصر الحديث». ويرى كذلك أن للقضية جانب آخر وهو أن الفن المعاصر فيما نسميه بالفن الحديث كله من تصوير ومسرح وموسيقى وأدب إنما يقوم كله على أساس فكري، أي تفكير الفنان هو الأساس في ابتكاراته الشكلية وربما كان هذا من تأثير العلم».

والواقع أن تحامل النقاد عليه يعود إلى رؤيتهم لهذه الأعمال من وجهة نظر معينة، فهم يبحثون في ملامح شخصياته عن سمات تقربها من الواقع أو تبعدها عنه. بعيدا عن السياق الفكري والفني الذي تشكلت فيه.

فيكون مقدار نجاح توفيق الحكيم وفشله بمقدار قرب هذه الشخصيات من الحياة الواقعية أو بعدها عنها. وبمقدار صلاحيتها للتمثيل أو عدم صلاحيتها لذلك. أوينظرون إلى أعمال الحكيم على أنها أعمال ذهنية فحسب، ومن ثم فهم يبحثون عن الفكرة التي يقررها. هل يغلب الحياة على الفن؟ أم يغلب الفن على الحياة؟ هل ينتصر الإنسان على الزمن. أو ينتصر الزمن على الإنسان؟ إلى غير ذلك من المقولات، هذه التفسيرات تحاول دائما أن تركنها في زاوية معينة لا تتعداها. غير أن هذه المسرحيات تتمتع بخصائص معينة تقوم على أساس من نسقها الكامل. يظهر أن لها معاني في غاية الإتساع والعمق وأن لها قوامها الخاص بها ولعل الأمر كما يقول أحد النقاد الغربين، وهو (الكسندريا پادوبلو) Alecsondre Papadopoulo: «وكثيرا ماوفق إلى ذلك التوازن الرفيع بين عناصر عديدة متباينة. بعضها يتصل بالحياة والخيال وبعضها بالحس والعاطفة ولكنها تتسق جميعا حول الشخصيات الرمزية، وتدع للفكر الغلبة في النهاية، أي بعد موت الأبطال أو فشلهم وبعد غياب الممثلين عن المنصة»(25)

فإلى جانب ذلك الرصيد الفكري في مسرحيات توفيق الحكيم، يقوم جانب آخر وهو الجانب الشاعري، والجانبان يتداخلان في معظم الأحيان تداخلا شديدا وينسجمان انسجاما عميقا لايمكن معه فصل أحدهما عن الآخر.

إن الشخصية لاتسخر بطريقة مصطنعة واضحة للتعبير عن معنى معين أو فكرة محددة لاتتجاوزها. وإنما يتم انماء الفكرة من تفاعل الصراع، وتحرك الشخصيات حركة باطنية داخل النص لتشكل فيما بينهما مجموعة من العلاقات الرمزية يفسر بعضها بعضا، ويعمق بعضها بعضا ومن هنا يمكن القول: إن رموز توفيق الحكيم لاتحمل دلالة خارجية. وإنما هي رموز بنائية تشكل ذلك التناسق الداخلي. وكما وجد في أعمال (ميترلينك) و (تشيكوف) و (إبسن) ما يعينه في هذا المجال فقد وجد كذلك من الفن الفروعني رافدا قويا ومددا مفيدا يشكل على منواله بناءه الفني. فهو يرى «أن المثال المصري لا

يعنيه جمال الجسد، ولا جمال الطبيعة من حيث هي شكل ظاهر، إنما تعنيه الفكرة،! يستنطق الحجر كلاما وعقائد.. على أنه يشعر مع ذلك بالتناسق الداخلي... يشعر بالقوانين الداخلية المستترة التي تربط كل شيء بكل شيء..... يشعر بالكل في الجزء وبالجزء في الكل، وتلك أولى علامات الوعي في الخلق والبناء»(26) ولاشك أن أهتمام توفيق الحكيم بالبناء الداخلي للعمل الفني يفوق كل اهتمام وولعه بدقة التركيب والبنية الفنية شيء يبلغ عنده حد الهوسى فهو لايجد مناسبة إلا وتحدث فيها عن البنية الفنية، ومايثيرا هتمامه في أي صورة قبل كل شيء على حد قوله: هو ما يسمونه بنيانها وتركيبها La Composition وما يسمونه Le Rythme رويها وتنغيمها، وسر اهتمامه بالموسيقى الأوربية يعود إلى إنها قبل كل شيء بناء ذهني.

وقد استطاع توفيق الحكيم بذلك التناسق الداخلي الذي يتوفر لمسرحياته أن يجسد ألوانا من الصراع والقلق البشري، وأن يخلق مسرحيات تعتمد على الحركة الداخلية حيث يتم تصوير الشخصيات على نحو دلالي تنتظمها وظيفة أساسية رمزية وعن طريق هذا التكنيك الرمزي يؤدي عددا من الوظائف الدرامية. وبذلك يفتح الطريق أمام ثورة هائلة من امكانات التجديد في وسائل التعبير المسرحي.

الهوامش

1) توفيق الحكيم، سجن العمر، مكتبة الآداب. ص 218

2) توفيق الحكيم يتحدّث، مطابع الأهرام التجارية 1971 ص 32

3) فيما يتصل بالمرحلة الأولى لمسرح توفيق الحكيم، أنظر: رمسيس عوض، توفيق الحكيم الذي لا نعرفه «صفحات مجهولة في آداب توفيق الحكيم» دار وهدان للطباعة والنشر القاهرة 1974.

4) توفيق الحكيم، زهرة العمر، مكتبة الآداب، القاهرة 1944، ص 85-87

5) توفيق الحكيم يتحدّث، ص 84

6) توفيق الحكيم، زهرة العمر

7) توفيق الحكيم، مقدمة بجما ليون ص 15

8) توفيق الحكيم، زهرة العمر

9) توفيق الحكيم يتحدث ص 86

10) مقدمة ياطالع الشجرة، ص 30

11) تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم. دار الحداثة بيروت.

12) د. علي الراعي، مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية، مجلة الهلال، عدد خاص عن توفيق الحكيم، فبراير 1968، ص 96-98.

13) Atia Abul Naga, Les sources Françaises du théâtre egyptien Alger 1972; p286-308

14) توفيق الحكيم يتحدث ص 146- 147

15) Maurice Macterlink, Le trésor des Humbles, p192

16) نفس المرجع p 192

17) توفيق الحكيم مقدمة الملك أوديب ص 34

18) د. أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1978. ص 7

19) توفيق الحكيم، مقدمة الملك أوديب ص 48

20) توفيق الحكيم، مقدمة بيجماليون ص 9-13

21) Jaque Robichez, Le symbolisme au théâtre; p83

22) توفيق الحكيم، مقدمة بجماليون ص 14

23) أنظر المقارنة بين مسرحية «پلياس وميليزان» للكاتب (موريس ميترلينك) و«شهرزاد» لتوفيق الحكيم في كتاب «أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم»

24) أنظر المقارنة بين مسرحية «عندما نبعث نحن الموتى» للكاتب النرويجي (إبسن) ومسرحية «بجماليون» لتوفيق الحكيم.

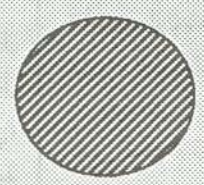
25) Tawfik El Hakim. pour notre terre, traduction Française, Introduc-papadopoulo p 14 tion par Alexandre

26) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر ص 52

المسرحي الوطني

بالية المهمشون — موسم 93 / 94 — ملحمة الشهيد (أوبريت)

تصميم قدور نور الدين
موسيقى محفوظ جرماني



تصميم - قنبور مسعود
- بوصابون أحمد
موسيقى: محمد بوليفة.

«إذا كان لبعض مسرحياتي علاقة خافية بعالم الأطفال فلا أجد لهذه العلاقة تفسيراً إلا أن يكون في قلبي طفل تجاوزته السن المسموح له فيها بأن يعيش مع لعبة، ولكنه لا يكف عن الشوق لها»

يظن البعض أن مسرح الأطفال هو مسرح يقوم بالتمثيل فيه أطفال، ولكن مايترتّب على هذا الظن من اخطاء أقل مما يترتب من أخطاء على الخلط بين «البساطة» التي يقتضيها فن موجه أساسا للأطفال وبين «السذاجة» التي تتم بها أعمال فنية كثيرة موجّهة إلى الطفل.

ذلك أن كثيرين يظنون أن الطفل ليس إلاّ رجلا «ساذجا»!

وهو خطأ كبير..

فالعالم الذي يعيشه الطفل، ويخلقه بقوة تصوره وقوة خياله... هو عالم قائم بذاته.

أنظر رسوم الأطفال..

الطفل يعرف المساحة قبل أن يعرف الحجوم، وله نظام علاقات بين الأشياء التي يرسمها من حيث المساحة والترتيب والشكل واللون والتجريد.. نظام خاص به وبعالمه، فرسوم الأطفال ليست مجرد دليل على قصور الطفل وعجزه عن تصور نظام «المنظور» الذي يحكم رسوم الكبار.

الطفل يصنع لعبه.

هذا شيء تعرفه مصانع لعب الأطفال ويعرفه مصممو هذه اللعب. هم يستوحون اقبال واعراض الأطفال، ويقيسون اهتماماتهم بالنسبة لنوع من اللعب واللامبالاتهم بالنسبة لنوع آخر.. في محاولتهم لاكتشاف عالم الطفل.

الطفل يصنع أيضا، وبنفس المنهج أدبه وفنه ومسرحه.. كأي جمهور يوجه الفن بالاقبال والاعراض، بالتحمّس واللامبالاة.

عالم الطفل

والطفل ابن الطّبيعة. ومن لحظة الميلاد يظل المجتمع يعمل لانتزاعه من حضانة الطبيعة، ولضمه إلى منتداه، ويعاني الطفل من القلق والتناقض بين انتمائه الطبيعي وانتمائه الإجتماعي، يعاني من تناقض ارتباطه بالطبيعة يوما بعد يوم، ومن تزايد ارتباطه بالمجتمع والوعي به واكتشاف علاقاته الإجتماعية.

إن كل خبرة اجتماعية عنده هي خبرة مكتسبة في حين أن كل خبرة طبيعية هي خبرة في طريقها إلى النسيان، أو في طريقها إلى الاعلاء والتسامي..

لذلك فحب الطفل للطبيعة أصيل، وحنينه إليها أصيل، وحبه الأخوي لكائناتها: الأشجار والحيوانات والجمادات..، ويظل هذا الحب كامنا في نفسه بعد أن يكبر.. فتهفو نفسه دائما لتغريد الطيور والسّفر بالبحر وارتياد الغابات وحدائق الحيوان.

إن حب الطفل الأخوي للطبيعة لاينفصل عن شوقه للحوار معها، لذلك يستهوي الأطفال في قصصهم أن تتكلّم الأشجار والحيوانات، ويستهويهم تشخيص الكائنات السحرية واشتراكها في الأحداث في جو من الأسرار والأغراب.

كما أن شوق الطفل لفهم الطبيعة، تعزيز لانتمائه لها، يجعله يحب، ولا ينفر أبدا، من الوصول بالقصة إلى مغزى.. إن مغزى القصة وحكمتها في النهاية هي عنصر جاذبية لجمهور الأطفال.

الإستمتاع بالطفولة

بعض التربويون يضيقون بطفولة الأطفال، واستنادا إلى الظن الخاطىء أن الطفل ماهو إلاّ رجل ساذج يستعجلون «نضجه».

إن استمتاع الطفل بطفولته جزء هام من تربيته، كما أن تغذية حبه للعب بالخيال وبالأفكار على طريقته الحرة هو جزء حيوي من تربية ذكائه وعقله وشخصيته.

ونحن لا يهمنا وليس من مصلحة الطفل أن نستعجل نموه، أو نبتر مرحلة طفولته ونختصر سعادته بها.

إن علينا أن نحفظ له سعادته الطبيعية، وأن نعمل على تربيته من خلال ملكات طفولته ومن خلال حبه الطفولي للطبيعة أن أنجح قصص الأطفال لذلك هي القصص الحافلة بالحيوانات والأشجار وكائنات ماوراء الطبيعة.

وقصص الفضاء الحديثة والتي تدور حول رحلات الكواكب لها نفس الميزة، وترضي بنفس القدر حب الطفل وحنينه للطبيعة وتصوره لحركتها الحية.

الخير والشر

تحفل قصص الأطفال بالشخصيات المثبتة -الخير والشر، الغول والفتاة المظلومة..الخ، وهي لا تنحو هذا النحو على سبيل التبسط فحسب، وإنما على سبيل تحليل المركبات الإجتماعية إلى عناصرها الطبيعية- إلى جواهرها الطبيعية.

وهذا الشكل يناسب من ناحية أخرى تصوّر الطفل، المثالي، للأشياء. وأسلوب الطفل في تجريد الأشياء من تفاصيلها وتحليل تراكيبها إلى عناصر أولية- هذا ما يبدو جليا في أسلوب رسوم الأطفال.

(لاحظ أن المسرح الشعبي والريفي والفولكلوري يتمسّك أيضا بالشخصيات المثبتة).

لذلك فإن أنجح الممثلين المسرحيين عند الأطفال هم «العرائس»، لأن حركة العرائس ميكانيكية ومحلّلة إلى عناصرها الحركية الأولية، وإلى أصولها التشكيلية.. فضلا عن أن العرائس من حيث تكوينها الدرامي كشخصيات مسرحية هي بالضرورة شخصيات مثبتة- كل منها واحدة الصفة.

ويترتّب على ذلك أن يكون التمثيل البشري للأطفال نفسه ذا أسلوب خاص، ويتميّز بالتجريد في الحركة عن طريق تحليل الحركة إلى أصولها وتلخيص تفاصيلها الزائدة، وربط الأصول الأساسية لأية حركة ربطا انسانيا مؤسلبا.. وبذلك تعاد صياغة الحركة «الواقعية» على نحو غير واقعي.

وهذا المنهج مشتق من عالم الطفل نفسه، اذ أن للطفل ملكة قوية «للأسلوبية» فضلا عن أن حاسته الجمالية والتلخيصية أكثر يقظة من الكبار، وأكثر ميلا «للتعبيرية».

شروط خاصة

لأن الطفل ينفصل عن عالمه بالتدريج، ويتدرّج في عالم الكبار على مراحل.. تأسس مسرح الأطفال من مراحل ثلاثة تلبي احتياجات الأطفال من سن السادسة إلى سن السادسة عشر..

كما أن مسرح الأطفال كون لنفسه اطار من الشروط الخاصة- منها على سبيل المثال:

*التزام المسرح في كل مرحلة من المراحل الثلاثة بالقاموس اللغوي الذي يحدده اللغويون والتربويون لكل مرحلة.. لتثبيت مفردات ذلك القاموس وتراكيبه اللغوية، ولتفادي صعوبة فهم الأطفال الفوري لسياق الحوار فوق المنصة.

لاحظ أن اللغة هي مفاتيح التفكير، والقاموس اللغوي لكل مرحلة ينظم على أساس شق قنوات التعبير عن النفس.

*التزام المسرح بالقيم التربوية الموضوعة لكل مرحلة من مراحل الطفولة.

*التزام المسرح بمفردات وجو بيئة الطفل الطبيعية والثقافية.

*استثمار حب الطفل للخيال والفانتازيا في تربية ذوقه الفني في مختلف الفنون التعبيرية والتشكيلية والدرامية والأدبية.

*اعلاء حب الطفل للطبيعة وتوجيهه لحب العلم والإنسانية وكراهيته للشر.

*تدريب ذكاء الطفل وتربية مهاراته في التركيب الذهني.

***

إن مسرح الأطفال يحظى بأهمية كبرى في البلاد المتقدمة. وبأهمية خاصة في البلاد الإشتراكية سابقا، نتمنى أن يكون ميدانا لنشاط متزايد في عالمنا العربي وفي العالم الثالث.

عزيزي القارئ

لاأعني بالمقدمة السابقة أن أزكى لك بعدها مسرحيتي كمسرحية أطفال نموذجية، فلعل هذه المسرحية أن تكون مجرد محاولة لإغراء من هو أقدر مني على الكتابة للأطفال... فالكتابة للأطفال فن لم أحاوله من قبل، رغم أنه شغلني فترة من فترات حياتي العملية حينما كنت مسئولا عن النشاط المسرحي الإقليمي «بالثقافة الجماهيرية» بمصر.

إلا أنني فوجئت ذات مرة بأن المسرح القومي ببغداد انتج مسرحيتي التي ربما شاهدها جمهور التلفزة الجزائرية «على جناح التبريزي وتابعه قفة».. كمسرحية موجهة للأطفال!

مرة أبدى لي صديقي الباحث المسرحي الكبير الدكتور على الراعي ملحوظة أثارت عجبي، قال لي أنه لو كان مخرجا وأسند إليه إخراج إحدى مسرحيتي «حلاق بغداد» و«عسكر وحرمية» لأخرجهما بلا تردد «لمسرح العرائس» لا للمسرح البشري!

إذا كان لبعض مسرحياتي علاقة خافية بعالم الأطفال، فلا أجد لهذه العلاقة تفسيرا إلا أن يكون في قلبي طفل تجاوزته السن المسموح له فيها بأن يعيش مع لعبة، ولكنه لايكف عن الشوق لها.

على كل حال، الذي تعجبه مسرحيتي هذه أيا كانت سنه، فليعتبرها مكتوبة له، وأنني أخطأت في تسميتها مسرحية للأطفال.

والذي لاتعجبه فليكتب عليها -بكل سرور- «مسرحية أطفال كتبت للكبار»!

الفريد فرج

المهرجان الدولي السادس للمسرح الجامعي

الدار البيضاء - المغرب

نظمت كلية الأداب والعلوم الإنسانية (بن مسك) التابعة لجامعة الحسن الثاني (المحمدية) المهرجان الدولي السادس للمسرح الجامعي مابين 4 و 18 سبتمبر 1993، رئيس المهرجان هو قيدوم الكلية السيد حسن العمياي،

الدول المشاركة:

المغرب - الجزائر - تونس

العراق - الكويت - لبنان

فرنسا - اسبانيا - البرتغال

ايطاليا - المملكة المتحدة

اليونان - روسيا - المجر

بولندا - بلغاريا

قدمت 41 فرقة بمائة وعشرين عرضا (120) خلال نصف شهر في أربع قاعات

لجنة التحكيم :

محمد زنيبر (المغرب) رئيساً

زاوي أمين (الجزائر) مقررا

بديعة الراقي (المغرب) عضوا

محمد الكفاط (المغرب) عضوا

محمد البلهسي (المغرب) عضوا

ادريس الادريسي (المغرب) عضوا

الصغير المسكيني (المغرب) عضوا

أحمد حمومي (الجزائر) عضوا

تم في هذا اللقاء تكريم رجل المسرح المغربي عبد الرحمن الكنفاوي، كان الافتتاح بمسرحية " شر يشمتوري الامبرطور"

وهي باللغة الفرنسية، ألفها وأخرجها ومثلها نبيل لحلو. كما كان الاختتام بمسرحية " خلقنا لنتفاهم" ألفها وأخرجها الطيب الصديقي ومثلها صحبة طلبة الكلية المنظمة، وهي كذلك باللغة الفرنسية.

كان المستوى متفاوتا تفاوتاً شديداً. من المسرحيات ما بلغ القمة الفنية ونال اعجاب المختصين قبل العامة نذكر منها مسرحية أرانب وقديسين" التي قدمتها فرقة مارون النقاش اللبنانية. استطاع شكيب خوري أن يقدم عرضا وظف فيه فضاء الحلقة العزيز علينا نحن الجزائريين ولكن لم يوظف لا قوال ولا مداح وكان التمثيل تمثيلا والنص نصا بابعاده الفلسفية والتاريخية والفنية. أما الإخراج فكان دقيقا دقة ساعة سويسرية. وقد نال شكيب خوري جائزة أحسن بحث مسرحي وكاد يفوز بجائزة أحسن عرض.

المسرحية الثانية التي يمكن الإشارة إليها هي مسرحية La Tinaja (الجرة) عن نص لبراندللو. وقد استطاع خسوس دلغادو أن يبعث بسنوغرافيا متواضعة لكن ذكية حياة في النص وفوق الركح فكان تجاوب الجمهور مستمرا دوما مع العلم أن اللغة كانت الاسبانية وما أقل من كانوا يفهمون تلك اللغه عدداً محدوداً.

بين هاتين المسرحيتين يمكن ذكر فارس الحدّب الرومانية ولاسيما القدرة الإخراجية لدى غويضور قونيه الذي ملأ الركح لممثليه من دون ديكور ما عدا بضعة ألواح استعملت صناديق لفترة وجيزة جداً. لكن الدقة والرسم السريع جداً ترك الجمهور مشدوداً طوال ستين دقيقة في تجاوب تام. وقد حصلت " لا تناخا" على جائزة أحسن عرض والعرض الروماني على جائزة الاخراج، نذكر كذلك مسرحية "أبو ملكا" من حيث البراعة في التمثيل.

أما العرض الذي أعجب الناس هو الآخر من حيث دقة الإخراج وحسن الآداء (مقاطعة) لبيكيت.. فقد كان الإخراج مسطراً تسطيراً رياضيا، اتبع المخرج فيها تعليمات بدقة وأمانة فائقتين وأحرزت المسرحية على جائزة أحسن تكنيك مسرحي.

المسرحيات العربية، تفادت الفرقة الكويتية "السياسة" بأن قدمت عروضا لمشاهد مثل "علي بابا والأربعون لصا" "ماكبث" " روميو وجوليت "كاليكولا"

أما المسرحية العراقية فكانت مليئة بالنوايا الحسنة والعواطف النبيلة ولكنها كانت ضعيفة البناء الدرامي تحمل همّ العربي الذي مازال في حاجة إلى "أخيه" العربي.

المسرحيات المغربية متفاوتة المستوى فلئن لم يقنع الطيب الصديقي والظاهر أن المسرحية كتبت لجمهور غير الجمهور المغربي فإن نبيل لحلو استطاع جلب الانتباه.

أما المسرح الجامعي فجيد في مراكش على مسرحية "عائلة طوط" ومثلها مسرحية أمي فضيلة وهي اقتباس عن بريخت "بنادق الأم كرار" وهو بحث عن شكل طالما بحث عنه الكثيرون... شكل الحلقة وأن شبشوب فاطمة ترفض أن "تحلق" المسرح وتنشد مسرحة الحلقة ولكن الفجوة مازالت بينة بيّن ما تقول نظريا وما قدمته أمام الجمهور... أما مسرحيات مثل (آخر الأخبار) و(السفينة) فهي سباب وشتم في حق المسرح والمتفرجين. ومنه ما هو بين هذا وذاك مثل "الصالحة" أو "تسوى تفاهم". المسرحيات الجزائرية: تجدر الإشارة أولا إلى أن الجمهور المغربي يتفرج على المسرح الجزائري متعاطفا بسبق إصرار. " فهو دوما مصفق... ربما رجع هذا إلى تسييس مسرحنا مما يسمح بالتنفيس وامتصاص الغضب... فيما عدا هذا فإن الجمهور المغربي استقبل المسرحيات أيما استقبال بما في ذلك الصحافة...

بقي أن نخبر القارئ أن عدد المشاركين وصل أوفاق 700 بقليل ... لا أكثر...

أحمد حمومي

المسرح الوطني الجزائري

الموسم المسرحي 93 / 94

شمس النهار

المؤلف: توفيق الحكيم.

اخراج: العربي زكال.

ناس حاسيد الة

المؤلف: الدكتور عبد الرحمن بوزيدة

ترويض الشرسة

المؤلف: ويليام شكسبير

رحمة وأمير الغابة المسحورة

المؤلف: الفريد فرج

إخراج: عبد الله أورياشي.

الخياط الشجاع

المؤلف: أحمد حمومي.

إخراج: فوزية آيت الحاج.

وصية دمنة

المؤلف: حسين نذير.

إخراج: أحمد بن عيسى

المسرح الوطني الجزائري: ساحة بور سعيد - الجزائر - هاتف: 71.76.07

حديث ليلي مع إنسان محتقر

(درس للمعاصرين)

فريد ريش دو رنّمات

ترجمة: د. أبو العيد دودو

الشخصيات: الرجل . الآخر

(يهتز زجاج النافذة)

الرجل: (ببهدوء وبصوت عال) أدخل من فضلك! (صمت) أدخل! فلا معنى لجلوسك على حافة النافذة على مثل هذا العلو المزعج، مادمت قد تسلّقت إلى أعلى. إنني أستطيع رؤيتك. إن السماء خلف ظهرك لاتزال على ظلامها أكثر ضوءاً من ظلام هذه الغرفة!

(يسقط شيء مافوق الارض)

لقد أسقطت مصباح اليد!

الآخر: يالها من مصيبة!

الرجل: لامعنى للبحث عنه فوق الأرض. سأشعل الضوء (يهتز درج)

الآخر: شكراً لك، أيها السيد!

الرجل: ها أنت ذا. ان الموقف أكثر لطفاً حين يبصر المرء. أنك لرجل مسنٌ!

الآخر: أكنت تنتظر شابًا ؟

الرجل: أجل كنت أنتظر شيئا من هذا النوع. خذ المصباح ثانية. فهاهو على يمين الكرسي.

الآخر: معذرة!

(تنكسر زهرية)

الآخر: يالها من مصيبة مرّة أخرى. لقد اسقطت الآن زهرية صينية.

الرجل: جرة النبيذ اليونانية.

الآخر: لقد أنكسرت. هذا شيء مؤلم بالنسبة إلي.

الرجل: لا بأس! لن تكون لي بعد الآن فرصة لأن أفتقدها.

الآخر: ليست مهنتي في النهاية تسلق الجدران والسرقة. إن ما يطلب مني الآن. ينبغي للشيطان أن- حقا، إن عدم مهارتى ليؤلمنى. ياسيدى!

الرجل: هذا شيء ممكن الحدوث.

الآخر: ظننت-

الرجل: كنت تعتقد أنني نائم في الغرفة الآخرى. إني لأفهم ذلك. لم يكن في مقدورك حقًا أن تعرف أننى لا أزال في هذا الوقت جالسًا إلى مكتبي في الظلمة.

الآخر: الناس العاديون يكونون في فراشهم في هذا الوقت.

الرجل: عندما تكون الأوقات عادية.

الآخر: زوجتك؟

الرجل: لا تهتم لذلك. لقد ماتت زوجتي.

الآخر: ألديك أطفال؟

الرجل: ابني في معتقل ما.

الآخر: وابنتك؟

الرجل: ليس لي ابنة.

الآخر: أتؤلف كتباً؟ غرفتك مليئة بها.

الرجل: أنا أديب.

الآخر: أيقرأ أحد ما تؤلفه من كتب.

الرجل: إنها لتقرأ في كل مكان تمنع فيه.

الآخر: وفي المكان الذي لا تمنع فيه؟

الرجل: يكرهها الناس.

الآخر: هل تشغل كاتبا أو كاتبة؟

الرجل: لابد أن هناك اشاعات رهيبة تدور بينكم حول ما يكسبه الكتاب.

الآخر: هل هناك شخص آخر يسكن معك في هذا البيت؟

الرجل: إنى أسكن فيه بمفردى.

الآخر: هذا شيء جيد. فأنت في حاجة إلى هدوء مطلق عليك أن تفهم هذا.

الرجل: أكيد.

الآخر: إنه لمن الذكاء ألا تسبب لي صعوبات.

الرجل: لقد جئت لتقتلني؟

الآخر: لدي هذه المهمة.

الرجل: اتقتل حسب الطلب؟

الآخر: هذه مهنتي!

الرجل: لقد تصورت بشكل غائم على الدوام أن هذه الدولة لابد أن يوجد بها اليوم محترفو القتل.

الآخر: هكذا كان الأمر دائما، ياسيدى! فأنا جلاد هذه الدولة منذ خمسين سنة.

(فترة صمت)

الرجل: هكذا! أنت الجلاّد!

الآخر: هل كنت تنتظر شخصاً آخر؟

الرجل: كلا. لم أنتظر شخصاً آخر في حقيقة الأمر

الآخر: إنك لتحمل قدرك برباطة جاشٍ

الرجل: وأنت تعرب عن رأيك بكلماتٍ مختارة!

الآخر: إني أتعامل اليوم مع المثقفين!

الرجل: من المفيد جداً أن يصبح للثقافة خطرها من جديد. ألا تريد أن تجلس؟

الآخر: سأجلس قليلا على حافة المكتب، إن كان ذلك لا يزعجك.

الرجل: تصرف كما لو كنت في بيتك. أتسمح لي بأن أقدم لك مشروباً؟

الآخر: شكراً، ولكني سأشربه فيما بعد. قبل ذلك لن أشرب شيئاً. وهذا لتبقى يدى ثابتة.

الرجل: أفهم هذا. عليك عندئذ أن تصبَّه بنفسك. فقد اشتريته خصيصا لك!

الآخر: أكنت تعرف أنك قد حكم عليك بالموت؟

الرجل: كل شيء في هذه الدولة محكوم عليه بالإعدام، ولا يبقى للواحد منا إلا أن يحدّق في السماء الشاسعة عبر النافذة وينتظر.

الآخر: ينتظر الموت؟

الرجل: ينتظر القاتل. من ينتظر اذن؟ على الانسان في هذه الدولة الملعونة أن يحسب حسابه لكل شيء، فلا يحيط النظر حقيقة إلا بما هو ساذج فالأشياء تتخذ مساراً منطقيا كما لو أن المرء وجد نفسه داخل آلة فرْمٍ. لقد هاجمني رئيس الوزراء، ونحن نعرف ماذا يعني هذا، ومن عادة أحاديث فخامته أن تكون لها نتائج غير صحيّة. وكان أصدقائى قد قرروا أن يحيوا حياتهم، فانعزلوا، فكل من يزورني يحكم عليه بالاعدام. ووضعتنى الدولة في سجن حرماني من حماية القانون. فكان عليها أن تكسر جدران وحدتي مرة، وكان عليها مرة أخرى أن ترسل إلى انساناً، ولو أنه لم يأتني إلا ليقتلني. وقد انتظرت هذا الانسان. انتظرت إنسانا يفكر كما يفكر قتلتي تماماً. أردت أن أقول لهذا الانسان مرة أخرى- لآخر مرة- من أجل ماذا ناضلت حياتي كلها. أردت أن أريه ماهي الحرية، أردت أن أبرهن له على أن الرجل الحر لايرتعد. وها أنت قد جئت .

الآخر: الجلاد.

الرجل: الذي لا جدوى من الحديث معه.

الآخر: أتحتقرني؟

الرجل: ومن يستطيع احترامك، ياأحقر إنسان بين البشر!

الآخر: أكنت تحترم قاتلاً؟

الرجل: أجل، كنت أحبه كما أحب آخي، وأناضل معه كما أناضل مع أخي. وكانت روحي تنتصر عليه في ساعة انتصار موتي. ولكنه دخل الآن عليَّ عبر النافذة بصفته موظفاً، يقتل ويكون له ذات يوم معاش على القتل، لينام فوق الأريكة شبعان كالعنكبوت. مرحبابك، أيها الجلاد!

الآخر: عفوا.

الرجل: إنك المحتار. هذا شيء مفهوم، فالجلاد لايستطيع الاجابة كما ينبغي. يسرني أن أتعرف عليك

الآخر: ألست خائفًا؟

الرجل: لا. كيف تريد أن يتم التنفيذ؟

الآخر: في صمت.

الرجل: مفهوم. لابد من أخذ الأسَر، التي تسكن في هذه الدار، بعين الاعتبار.

الآخر: معي سكين.

الرجل: اذن عملية جراحية إلى حدما. هل ستألم؟

الآخر: سيتم ذلك بسرعة. لحظات وينتهي كل شيء.

الرجل: هل سبق لك أن قتلت الكثير بهذه الطريقة؟

الآخر: أجل، الكثير.

الرجل: يسرني أن ترسل الدّولة على الأقل خبيراً، ولا ترسل مبتدئًا. هل يجب عليّ أن أفعل شيئا محدداً؟

الآخر: جيدا لو تستطيع فتح ياقتك!

الرجل: أتسمح لي أن أدخن سجارة أولاً؟

الآخر: هذا واضح. القضية قضية شرف. أسمح بذلك لكل شخص. ثم إن الآخر غير مستعجل بالنسبة إلى القضية الأخرى.

الرجل: سجارة كامل. اتدخن واحدة أيضا؟

الآخر: فيما بعد.

الرجل: طبعا. أنت تفعل كل شيء فيما بعد. بسبب اليد. أضعها إذن قرب المشروب

الآخر: إنك لرجل كريم.

الرجل: الانسان كريم مع الكلب على الدوام.

الآخر: هاهي نار الولاعة!

الرجل: شكراً لك. طيب. لقد فتحت ياقتي أيضاً.

الآخر: يؤلمني أمرك حقاً، أيها السيد!

الرجل: إني لأجد الأمر محزنًا أيضاً.

الآخر: عليك أن تقول إنك محظوظ، لأن ذلك كله يجب أن يتم في هذه الليلة على نحو خاص.

الرجل: إني لأشعر أيضا بما نلت من حظوة!

الآخر: هذه لأنك أديب.

الرجل: ثم ماذا؟

الآخر: أنت من دعاة الحرية.

الرجل: فقط.

الآخر: لذلك فهم الذين يجب عليّ أن أقتلهم كلهم.

الرجل: وماذا يفهم الجلاد من الحرية!

الآخر: لاشيء، أيها السيد.

الرجل: هو ذاك!

الآخر: لقد معست سجارتك!

الرجل: إني عصبي إلى حدما.

الآخر: أتريد أن تموت الآن؟

الرجل: سجارة أخرى، إذا سمحت.

الآخر: لك أن تدخن. دخّن فمعظمهم يدخنون قبل ذلك سجارة، ثم اخرى. وهي الآن أمريكية وانجليزية. وكانت في السابق فرنسية وروسية.

الرجل: هذا أمر يمكن تصوره. سجارتان قبل الموت وحديث معك، هذا مالا أحب أن يفوتني أنا أيضاً.

الاخر: مع أنك تحتقرني.

الرجل: إن المرء ليتعوّد حتى على ما يحتقره. ثم يحين بعدئذ، آخر أجل للموت!

الآخر: ها أنا أولع لك مرة أخرى، أيها السيد!

الرجل: شكراً.

الآخر: ومع ذلك فعل شخص يخاف إلى حدما.

الرجل: أجل. وإلى حدما.

الآخر: وينفصل عن الحياة دونما رغبة.

الرجل: عندما لا تكون هناك عدالة، ينفصل المرء عنها بسهولة. على أنك لن تفهم ما معنى العدالة أيضا.

الآخر: لا أفهمها أيضا، أيها السيد!

الرجل: انني، كما ترى، لم أتوقع العكس أبداً.

الآخر: اعتقد أن العدالة قضيتكم هناك في الخارج. ومن يستطيع أن يفهم شيئا منها. فلديكم دائما عدالة أخرى ثانية. إني أعيش في السجن منذ خمسين سنة، ولم أرسل إلى الخارج إلا في الفترة الأخيرة، ولايتم ذلك إلا في الليل. وإني لأقرأ الجريدة من حين لآخر، وأفتح جهاز الاذاعة من حين لآخر. وعندئذ أسمع عن سقوط المقادير المسعورة، وعن هبوط الأقوياء والمتميزين وصعودهم بدون توقف، وعن مرور عربات التموين والامدادات المدوية الخاصة بهم، وعن اضمحلال الضعفاء في صمت،

أما عندى فيبقى كل شيء على حاله. فالجدران المرمدة هي نفسها، والرطوبة المنسالة نفسها، والموضع المشع نفسه في السّقف، الذي يكاد يتخذ شكل أوربا في خريطة الاطلس، والسير نفسه عبر الممر الطويل المظلم المفضى إلى الفناء في تباشير الصبح الشاحبة، والشخصيات الشاحبة نفسها التي ترتدي سراويل وأقمصة وتحمل إلي على الدوام، والاضطراب نفسه عند ما تقع انظارهم علي، والضرب نفسه للمذنبين ولغير المذنبين، الضرب العنيف، الضرب العنيف كالمطرقة، الضرب العنيف كالبلطة، التي لا تسأل.

الرجل: أنت جلاد حقاً.

الآخر: أنا جلاد حقاً.

الرجل: ما هو المهم بالنسبة الى الجلاد!

الآخر: الطريقة التي يموت بها الشخص أيها السيد!

الرجل: تريد أن تقول الطريقة التي يتلف بها الشخص

الآخر: هناك اختلافات هائلة.

الرجل: اذكر لي هذه الاختلافات الهائلة.

الآخر: إنك لتسألني نوعًا ما عن فنّ الموت.

الرجل: يبدو أنه الفن الوحيد الذي يجب علينا أن نعرفه اليوم.

الآخر: إنني لا أعرف ما إذا كان في استطاعة المرء أن يعلم هذا الفن كما لا أعرف كيف يعلّمه. كل ما أراد أن بعضهم تمكن منه، وبعضهم الآخر لم يتمكن منه. وأنهم يأتون إليّ أنصاف جهلة وأساتذة في هذا الفن على حد سواء. لعله كان من السهل عليّ، كما ترى، أيها السيد، أن أفهم كل شيء لو أنني كنت أعرف الكثير عن الناس، كيف هم في حياتهم وماذا يفعلون بما لهم من وقت كثير إلى أن يأتوا إلى ومامعنى الزواج، وولادة الأولاد، والقيام بالأعمال، والشرف، والتحكم في الآلة. واللعب والشرب، والحرث، وممارسة السياسة، والتضحية من أجل المبادئ أو من أجل الوطن، والطموح الى السلطة، وماذا يفعله المرء في كل حين، وكيف أن هؤلاء سيكونون طيبين أو أشراراً، عاديين أو باهضي التكاليف، وكذلك كيف يعرفون أساليب العيش- ويتكيّفون مع الظروف، وكيف هو أمر النسب، والدين، أو المال الذي يتوفرون عليه الآن، أو ما هو الشيء الذي يدفع الجوع إلى إرتكابه. ولذلك لا أعرف الحقيقة كلها عن البشر، وإنما أعرف حقيقتي فقط.

الرجل: أرني حقيقة الجلاد.

الآخر: في البداية تصورت ذلك كله بسيطا غاية البساطة. إني لم أكن أكثر من حيوان أصم، أكثر من قوة قاسية، مهمتها أن تشنق. وعندئذ فكرت كل ما يمكن أن يفقده الانسان هو الحياة، فليس هناك شيء آخر غير الحياة، وما أتعس ذلك الذي يفقد حياته. لذلك أصبحت جلاداً، في ذلك الحين قبل خمسين سنة لأكسب حياتي، التي فقدتها، وكنت قد نشأت كما تنشأ البهيمة المتوحشة، أمام المحكمة، فطلب مني للمحافظة عليها، أن أصبح جلاداً مقتدراً. لقد أرادت مني الحياة أن أكسبها أيضا. فأصبحت جلاداً كما يصبح أحدكم هنا في الخارج خبازاً أو جنرالا: من أجل أن يعيش. وكأن الحياة مساوية للشنق. ألم أكن مخلصا في تفكيرى هذا؟

الرجل: أكيد.

الآخر: ولم يكن يبدو لي ما هو أكثر طبيعية من أن يدافع الرجل عن نفسه، عندما يجب عليه أن يموت، حين ينشأ بيني وبينه صراع ضارٍ إلى أن أتمكن من وضع رأسه على صخرة قطع الرقبة. وهكذا مات الشبان الشرسون من لصوص الغابة، الذين كانوا يقتلون، أو يرتكبون جريمة السرقة مع القتل، من أجل أن يشتروا لفتياتهم فساتين حمراء. كنت أفهمهم وأفهم صبواتهم، وكنت أحبهم، فقد كنت واحداً منهم. وكان ذلك جرمًا في عملهم وعدالة في شنقى، وكان الحساب واضحًا وقد قبل القسمة. فماتوا ميته سليمة!

الرجل: إني أفهمك.

الآخر: ثم كان هناك آخرون ماتوا ميتة أخرى، ولو أنه كان قد بدا لي أحياناً أن الموت هو الموت. وقد عاملوني باحتقار وماتوا في أنفة، أيها السيد، وألقوا قبل ذلك كلمات رائعة عن الحرية والعدالة، وسخروا من الحكومة، وهاجموا الأغنياء أو الطغاة، حتى كان بدني يقشعر. وأعتقد أن هؤلاء ماتوا هكذا، لأنهم ظنوا أنفسهم على حق، ولعلهم كانوا على حق أيضاً، وأرادوا أن يظهروا أنهم لايبالون بالموت. وكان الحساب هنا أيضا واضحاً وبسيطاً: كانت الحرب بينهم وبيني. فماتوا في غضب عليّ واحتقار لي، وضربتهم أنا في غضب، وقد كانت ثمة، في تصوري، عدالة في عمل كل منا. ومات هؤلاء ميتة مهيبة.

الرجل: ماتوا بشجاعة! هكذا يود اليوم كثيرون أن يموتوا.

الآخر: وهذا هو الغريب أيها السيد: ان المرء لا يموت اليوم هكذا.

الرجل: وكيف ذلك، أيها الزنيم! اليوم بالذات يعتبر ثائراً كل من يموت على يدك.

الآخر: أعتقد حقا أن هناك كثيرين يودون أن يموتوا هكذا.

الرجل: من حق كل شخص أن يموت كما يريد.

الآخر: لم يعد الأمر كذلك في هذا الموت، أيها السيد. لم يكن من الجمهور بدّ على الاطلاق. كان الأمر كذلك في عهد الحكومات السابقة، فكان تنفيذ الحكم من دواعي الحضور: حضور القاضي، والمدعي العام، والمحامي، والقسيس، وبعض الصحفيين والأطباء وآخرين من الفضوليين، وكلهم يرتدون معاطف سوداء، وكأنهم بصدد مشهد من مشاهد الدولة، وكان تصاحب ذلك في بعض الاحيان جلبة الطبول تخلع على المناسبة كثيراً من الروعة والأبهة. وكان آنئذمن المفيد بالنسبة إلى المحكوم عليه أن يلقى كلمة ساخرة سخرية لاذعة، وكثيراً ما كان المدعي العام ينتابه الغضب ويعض على شفتيه. لكن الأمر تغيّر اليوم. فالمرء يموت بمفرده معي. ولا يحضر موته حتى القسيس، ولم تسبق، ذلك أيضا محكمة. وبما أنه يحتقرني، فإنه لايتحدث معي، ولايكون الموت بعدئذ كما ينبغي، لأن الحساب لايتم كما ينبغي ويضيع بعض الحق من المحكوم عليه. وهكذا يموتون، كما تموت الحيوانات، غير مبالين، وليس هذا أيضا هو الفن الصحيح. ولكن عندما تكون هناك محكمة، لأن الدولة تحتاج إلى ذلك في بعض الاحيان، وعندما يحضر مرة أيضا المدعي العام والقاضي، يصبح المحكوم عليه رجلاً كسيرا، يسمح لهم أن يفعلوا به مايشاؤن ويموت عندئذ ميتة حزينة. لقد جاءت أزمنة أخرى، أيها السيد!

الرجل: أزمنة أخرى! حتى الجلاد يصدق هذا.

الآخر: الذي يدهشني اليوم هو ماذا يجرى في العالم.

الرجل: الذي يجرى أن الجلاد فكّ عنه القيد، ياصديقي! لقد أردت أنا أيضا أن أموت بطلاً. وها أنا الآن وحدى معك.

الآخر: معى وحدك في هدأة هذا الليل.

الرجل: لم يبق لي أنا الآخر الا أن أهلك كما تهلك الحيوانات.

الاخر: هناك نوع آخر من الموت، أيها السيد.

الرجل: اروني إذن كيف يموت الانسان بطريقة أخرى تختلف عن موت الحيوان!

الآخر: حين يموت خاضعاً، أيها السيد.

الرجل: حكمتك هذه تليق بجلاد! لاينبغي للانسان في هذا العصر أن يكون خاضعًا، أيها الوغد! ولا ينبغي له أن يموت خاضعًا كذلك. فقد أصبح الخضوع اليوم فضيلة غير لائقة. على الانسان أن يحتج على الجرائم التي تعاني منها الانسانية إلى آخر رمق في حياته.

الآخر: هذه قضية تخص الأحياء، أما المحكوم عليهم بالموت فلهم قضية أخرى.

الرجل: قضية الأحياء هي القضية نفسها. أينبغي لي أن يقتلني مثلك، أنت الانسان المحتقر، هنا في ساعة من الليل بهذه الغرفة، حيث تحيط بي كتبي وأشيائي الفكرية، قبل طلوع النهار، بلا تهمة، وبلا محكمة، وبلا دفاع، وبلا حكم، وبلا قسيس، الذي هو حق لكل مجرم، سراً، كما يقول الأمر، دون أن يحق للناس معرفة ذلك حتى أولئك الذين يسكنون هذه الدار؟ أو مع هذا تطلب مني الخضوع! أيها المجنون، ياعار العصر، الذي يجعل من القتلة رجال دولة، ومن الجلادين قضاة، ويزعم العادين على أن يموتوا كما يموت المجرمون. قلت إنك تصارع المجرمين! لقد أحسنت القول، أيها الجلاد! سأصارعك!

الآخر: لا معنى للمصارعة معي.

الرجل: إذا لم تبق هنا من مصارعة إلا مصارعة الجلاد، فإن ذلك يجعل هذا العصر همجيا إلى أبعد الحدود.

الآخر: أنك تقترب من النافذة.

الرجل: لاينبغي أن يغوص موتي هذه الليلة كما يغوص الحجر، في صمت، ودون صراخ. ينبغي أن يسمع كفاحي. أريد أن أصرخ في الشارع عبر هذه النافذة المفتوحة، أن أصرخ في هذه المدينة المستعبدة!

(يصرخ:) اسمعوا، أنتم أيها الناس، هنا انسان يصارع جلاده! هنا يذبح انسان كما تذبح البهيمة! أيها الناس، ثبوا من أسرتكم! تعالوا لتروا في أية دولة نعيش اليوم!

(صمت)

الرجل: ألا تمنعني؟

الآخر: لا!

الرجل: سأواصل الصراخ.

الآخر: تفضل!

الرجل: "مرتبكا" ألا تريد مصارعتي؟

الاخر: ستبدأ المصارعة، عندما تحيط بك ذراعاي.

الرجل: فهمت! لعبة القط والفأر! النجدة!

(صمت).

الآخر: الصمت يسود الشارع.

الرجل: كما لو أنني لم أصرخ.

الاخر: لا أحد يأتي.

الرجل: لا أحد.

الآخر: لايسمع أي شيء حتى في البيت.

الرجل: ولاخطوة!

(صمت)

الآخر: تستطيع أن تصرخ مرة أخرى.

الاخر: لا معنى لذلك.

الآخر: في كل ليلة يصرخ واحد مثلك في شوارع هذه المدينة، ولا أحد يساعده.

الرجل: الانسان يموت اليوم وحيداً. الخوف كبير جداً

(صمت)

الاخر: ألا تريد أن تجلس ثانية؟

الرجل: لم يبق في غير ذلك حقا.

الاخر: أتتناول مشروباً؟

الرجل: ذلك مفيد، عندما يهيئ المرء نفسه للمصارعة. إليك هذا، أيها الوغد!

(يبصق)

الآخر: انك لتشعر باليأس.

الرجل: إني لأبصق المشروب في وجهك، وتظل هادئًا! ألا يخرجك ذلك عن أطوارك؟

الآخر: ليس من المفروض علي أن أموت هذه الليلة، أيها السيد!

الرجل: سيعيش الجلاد بصورة خالدة! لقد كافحت حتى الآن بالأسلحة التي تليق برجل، أسلحة الفكر: كنت دون كيخوتة، الذي قاوم حيواناً متوحشا رديئا بنثر جيد. شيء

مضحك! وعليَّ الآن، وقد قضي علي ومزقتني مخالبه، أن أعض بأسناني، وهذا مشروع له أهمية مستقبلية أيضا. يالها من مهزلة! إني أكافح من أجل الحرية، ولا أملك حتى سلاحًا، أقتل به جلادي رميًا بالرصاص. أتسمح لي بتدخين سجارة أخرى؟

الآخر: ليست بك حاجة إلى أن تسألني، أيها السيد، مادمت تريد أن تصارعني!

(صمت).

الرجل: (بخفوت) لست قادراً على المصارعة.

الآخر: ليس عليك أن تفعل ذلك.

الرجل: إني متعب.

الآخر: كل انسان يتعب مرة، أيها السيد!

الرجل: اعذرني إن كنت قد بصقت المشروب في وجهك.

الآخر: إني أفهم ذلك.

الرجل: عليك أن تتحلى معي بالصبر. فالموت فن شديد الصعوبة.

الآخر: إنك لترتعد، وعود الثقاب يتكسر في يدك في كل مرة نصفين. سأشعل لك سجارتك.

الرجل: مثلما فعلت في المرتين السابقتين!

الآخر: تمامًا!

الرجل: شكراً. هذه أيضا. وبعدئذ لن أسبب لك أية صعوبات. لقد استسلمت لك.

الآخر: كالخاضعين، أيها السيد!

الرجل: ماذا تعني؟

الآخر: ليس هناك ما هو أصعب من فهم الخاضعين، أيها السيد. فلا بد من وقت طويل لمعرفتهم، لقد كنت في البداية أكرههم. إلى أن عرفت أنهم اساتذة الموت الكبار. فعندما يموت المرء مثل حيوان غير مبالٍ، يستسلم لي ويتركني أضرب ضربتي دون مقاومة. وهذا ما يفعله الخاضعون أيضا، ولكن ذلك يتم بشكل مغاير. فهو ليس استسلاما بسبب التعب. وقد فكرت في البداية أن ذلك مصدره الخوف. إلا أن الخاضعين بالذات لايعرفون الخوف. وأخيرا تصورت أنني وجدت الحل: وهو أن الخاضعين هم المجرمون الذين يرضون بالموت عقابًا، على أن الغريب في الأمر هو أن البرئيين ماتوا هكذا أيضا، وهم أناس أعرف أن إعدامي لهم كان أمراً ظالمًا.

الرجل: لست أفهم هذا.

الآخر: لقد اربكني أنا ذلك أيضا، أيها السيد. لقد اتضح لي خضوع المجرمين، ولكني لم أفهم أن يموت البريئ هكذا أيضا، ومع ذلك ماتوا كمًا لو لم تحدث جريمة في حقهم وكما لو أن الموت كان من حقهم. لقد كنت خلال فترة من الزمن أشعر بالخوف عندما أضرب ضربتي وجوباً، وكنت أكره نفسي كراهية شديدة عندما كنت أفعل ذلك لأن هذا الموت كان جنونياً وغير مفهوم. لقد كانت ضربتي بلا معنى.

الرجل: (متعبا حزينا) مجانين! كانوا مجانين! ماذا ينفع الموت هكذا؟ أفعندما يقف المرء مرة أمام الجلاد، فليس من المهم الوقفة التي يتخذها. لقد خسر الشوط!

الآخر: لا أعتقد ذلك.

الرجل: أنت متواضع، أيها الجلاد. ومع ذلك فأنت في أيامنا هذه المنتصر الأكبر.

الآخر: لا أستطيع أن أخبرك إلا بما تعلمته من أولئك الذين ماتو أبرياء خاضعين، أيها السيد،

الرجل: أواه! أتتعلم أيضا من الأبرياء الذين تقتلهم؟ إني أسمي هذا شيئا عملياً.

الآخر: لم أنس موْت أي منهم.

الرجل: لابد أن تكون لك ذاكرة جبارة.

الاخر: إني لا أفكر في شيء آخر.

الرجل: ماذا علمك الأبرياء والخاضعين؟

الآخر: ما أستطيع الانتصار عليه ومالا يمكن الانتصار عليه.

الرجل: أليس لقوتك نهاية؟

(صمت)

الرجل: ماذا؟ أتتردد؟ اذا كان شأننا قد أنحط، بحيث لا يتفلسف غير الجلادين، فاسمعنا مما لديك!

الآخر: ان السلطة، التي قدّمت لي، أيها السيد، والتي أمارسها بيدي، في نصف الدائرة الفضي لسقوط بلطتي، في لمعان السكين المغروزة في عمق الليل، أو في الانشوطة الناعمة، التي أضعها حول رقبة، ماهي الاجزء ضئيل من سلطة أولئك الذين يقهرون الانسان فوق هذه الارض، فما من عنف إلا وهو العنف نفسه، ولهذا فإن سلطتي هي سلطة اصحاب السلطة: عندما أقتل أنا، يقتلون هم بواسطتي، وأنا في الأسفل. وحججهم مختلفة، تتراوح بين أرفعها وأسماها فكرا وبين أكثرها وضاعة. وليست لي أنا حجة. هم يحركون العالم وأنا المحور الهادئ، الذي تدور حوله عجلتهم الرهيبة. أنهم يحكمون، وفي قعر فزعهم ينطرح وجهي الصامت. وفي يدي المحمرتين تصل سلطتهم إلى شكلها النهائي الأخير، مثلما يجتمع القيح في دمّل. وأنا هنا، لأن العنف شر من أي نوع كان، وهكذا، فبينما أجلس أنا الآن في ضوء المصباح الليلي فوق هذا المكتب أمام ضحيتي وأقبض بيدي على سكين تحت هذا المعطف المصنوع من قماش قديم، يكرهني الناس لذلك، لأن العار نزع عن متسلطي الأرض، وانزل فوق كتفي، لأحمل كل أنواع عارهم. ان الناس يخافون مني، ولكن المتسلطين لا يخشى جانبهم فقط، وإنما ينالون الاعجاب أيضا. وهم ينعمون بكنوزنهم والناس تغبطهم على ذلك، لأن السلطة تغرى، حتى إن المرء ليحب في المكان الذي ينبغي له أن يكره فيه. وهكذا ينضم المساعدون ومساعدو المساعدين إلى أصحاب السلطة، ويتلقفون كالكلاب قطع السلطة، التي يسقطها المتسلط لهم لاستخدامهم. فالأعلى يعيش من قوة الأسفل المعارة والعكس بالعكس، تركيب معتم من العنف والخوف، من الطمع والمهانة، وكل هذا يشتد ويلد في النهاية جلاداً، يخافه الناس أكثر مما يخافونني: وهو الطغيان، الذي يسوق على الدوام جماهير جديدة إلى صفوف أكواخ العذاب التي لانهاية لها، عبثا، لأنه لايغير شيئا، وإنما يدمر لاغير، فالعنف يتسبب في العنف، والطغيان يتسبب في الطغيان بصورة مستمرة، ومن جديد دائما كلوالب الجحيم الغائرة!

الرجل: صمتًا!

الاخر: لقد أردت أن أتعلم، أيها السيد.

الرجل: (في يأس) من يستطيع الخلاص منك!

الآخر: يمكنني أن آخذ جسدك، أيها السيد. فقد استأثرت به السلطة، فكل ما ينحل إلى تراب خاضع لها، أما ما ناضلت من أجله، فلاسلطة لي عليه، فهو لاينتمي إلى التراب هذا هو أنا، جلاد ، انسان محتقر، تعلم من الأبرياء، الذين اسقطتهم بلطتي، ولم يستطيعوا الدفاع عن أنفسهم: اذا تخلى إنسان في ساعة موته المظلوم عن كبريائه وخوفه، بل وعن حقه أيضا ليموت كما يموت الاطفال، دون أن يلعن الدنيا. فذلك انتصار اعظم من أي انتصار أحرزه واحد من المتسلطين. فمن سقوط الخاضغين الهادئ، ومن سلامهم، الذي كان يحيط بي أنا أيضا كالصلاة، ومن فظاعة موتهم، الذي يتناقض مع كل العقول، من هذه الأشياء، التي ليست أكثر من هز الكتفين، كان يتضح إحساس الظالمين بالعجز، وانعدام كيان الموت. وحقيقة الحق، التي لاسلطة لي عليه، ولا يمسك بها طاغٍ، ولا ينغلق عليها سجن ولا أعرف عنها إلا أنها هي، فكل جبار حبيس سجن ذاته المظلم، الذي لا نافذة له. فلو كان الانسان جسداً فقط، أيها السيد، لكان ذلك أسهل بالنسبة لأصحاب السلطة. وكان في وسعهم أن يبنوا ممالكهم، كما تبنى الجدران مربعاً بعد مربع إلى أن تتحول الى عالم من الحجارة. ومع ذلك كيفما كان بناؤهم، ومهما كانت أحجام تصورهم، وكيفما كانت قوة

موادهم، ومهما كانت جرأة مشاريعهم، ومهما كان ذكاء مكائد هم، فإن العلم قد غاص في أجساد المنتهكين، الذين بنوا بهم، وفي هذه المادة الضعيفة العلم بما يجب أن يكون عليه العالم، ومعرفة ماهو عليه. وتذكر السبب الذي من أجله خلق الله الانسان، والايمان بأن هذا العالم لابد أن ينهار، لتكون هناك عدالة، لتكون هناك قوة تفجيرية أقوى من تلك الذّرة، التي يصنعها الانسان من جديد بصورة دائمة، عجينة حامضة من كتلته البطيئة الحركة، التي تنسف دائما قصور القوة الغاشمة، كما يشق الماء الناعم الصخور إلى نصفين ويجعل من قوتها رمالا تنساب من بين أيدي الأطفال.

الرجل: حقيقة واضحة كالشمس. ولاشيء وغير هذه الحقيقة!

الآخر: الأمر لا يتعلق اليوم الابالحقائق الواضحة.

(صمت).

الرجل: انتهت السجارة.

الآخر: أتريد أخرى؟

الرجل: كلا. لم تعد لي رغبة في ذلك.

الآخر: أتريد مشروباً؟

الرجل: ولا هذا أيضا.

الآخر: والآن؟

الرجل: أغلق النافذة. فهاهي القاطرة الكهربائية الأولى تمرّ في الشارع.

الاخر: النافذة مغلوقة، أيها السيد.

الرجل: أردت أن أحدث قاتلي عن أشياء سامية، ولكن الجلاد حدثني عن أشياء بسيطة، لقد ناضلت فوق هذه الأرض من أجل حياة أفضل، من أجل ألا يستغل الانسان كما يستغل الحيوان، الذي يشده المرء إلى المحراث: هيا، استحضر الخبز للاغنياء! ثم من أجل أن تكون الحرية، حتى لا نكون أذكياء كالثعابين فقط، وإنما نكون وديعين أيضا كالحمائم، وفي النهاية من أجل ألا يموت إنسان في كوخ من أكواخ التعذيب، أو في حقل موحل أو حتى يديك الحمراوين. ومن أجل ألا يعاني الانسان من هذا الخوف، الخوف الذي لايليق به، من صناعتك. لقد كان نضالاً من أجل أشياء بديهية، وإنه لمحزن هو هذا الزمان الذي يكافح المرء فيه من أجل البديهيات. ولكن عندما يصل الأمر إلى أن ينزل جسمك الجبار من سماء فارغة إلى داخل غرفتنا، فمن حق المرء حينئذ أن يكون خاضعًا، فالأمر يتعلق بشيء غير بديهي: إذ يتعلق بمغفرة ذنوبنا وبسلام أرواحنا. وما عدا ذلك لايهمنا فقد أخذ من أيدينا. وكان نضالنا نضالا جيداً، ولكن هزيمتنا كانت هزيمة أفضل. ولم يضع أي شيء من العمل الذي قمنا به. فيتجدد الكفاح بصورة مستمرة، يتجدد، يجدده شخص ما في كل ساعة. فاطفئ المصباح، -أيها الجلاد، وسيقود يديك الشعاع الأول من أشعّة الصبح.

الآخر: كما ترى أيها السيد!

الرجل: طيب.

الآخر: أراك تنهض!

الرجل: لم يعد لدي ما أقوله. إنني جاهز. خذ السكين الآن.

الآخر: أنت الآن بين ذراعي، أيها السيد؟

الرجل: حقاً. اغرز السكين!

1993 / 9 / 12

فريـدريـش دورينمات

عندما نتحدّث عن الأديب السويسري فريدريش دورينمات وأعماله في المسرح والرواية البوليسية والشمثيلية الإذاعية والمقالة... فإننا لأسباب كثيرة ننظر إليه من منطلق الأدب الألماني الحديث، فهو من حيث القراء والمشاهدين يتجه إلى الجمهور الألماني الواسع، وهو من حيث المضامين لايحصر نفسه في إطار الإقليمية السويسرية، بل تحس وأنت تقرأ كلماته، أنها تتجاوز هذا وذاك لأنها تعالج مشكلات تخص الإنسان في كل مكان.

يعتبر فريدريش دورينمات من رجال اللحظة الأولى في تاريخ الأدب الألماني المعاصر، وترجع كتاباته الأولى إلى عام 1943. ومن بينها قصة "الإبن" التي يظهر فيها تأثير التعبيريين، وتأثير كافكا على وجه الخصوص.

أما المسرحية الأولى التي أخرجت إلى المسرح، وهي مسرحية "مكتوب". عبّر دورينمات في هذه المسرحية عن الألم الإنساني، والمعاناة التي لاتؤدي إلى نتيجة، والصعوبات التي يواجهها أصحاب الأفكار الجديدة الذين يريدون الخير في مواجهة الشر، ويبرز فيها الكاتب بنظرية بريشت عن المسرح الملحمي، فيما تتجلى فكرة تشاؤمية الكاتب حيال التاريخ. ويظل دورينمات يتابع هذا التواصل في انتاجاته المسرحية تلاحقه تلك التشاؤمية كما نلحظها في مسرحية "الأعمى" التي تعبر عن فشل الإنسان في مسعاه إلى كيان جديد، ويعبر عن ذلك بقوله: إن العالم "مشكلة" لاسبيل إلى حلّها.

أما شهرة دورينمات الحقيقية، فقد بدأت بمسرحية "رومولوس الأكبر" التي كتبها في 1948، حيث تجلّت فكرته حول مكانه الكوميديا في المجتمع، وفي تصويره، بينما لم يعد للتراجيديا معنى، فيما تحوّل إلى رفض طريقة بريشت، واهتم أكثر بعناصر المباغتة والمبالغة الإستفزازية، وينطلق هذا التفكير الجديد لدورنمات بتأكيد موقفه الرافض لكل الإديولوجيات على عكس بريشت، رغم مسايرته أحيانا كثيرة من الناحية التشكيلية العملية البحتة، فهو يسعى إلى التأثير على المشاهد تأثيرا إيجابيا عن طريق تبديد الإيهام، وتأكيد الأغراب، وتجريد الواقع. وتعتمد مسرحية

"رومولوس" على أحداث تاريخية يسميها الكاتب "ملهاة تاريخية لاتاريخية" تصور قيصر روما مهتما بتربية الدجاج بينما تحاصر جيوش الجرمان مدينة روما، وينجو القيصر لوحده ويموت رجاله ضحية وهم انقاذ روما، الذين فروا من المواجهة.

أمّا أكبر نجاح حققه دورينمات فيتمثل في مسرحيته الكوميدية التراجيدية "زيارة السيدة العجوز" عام 1955 وانتشرت في أرجاء العالم وتحوّلت مرتين إلى فيلم سينمائي، ثم إلى أوبرا. والعنصر الرئيسي فيها هو عنصر الإنتقام، وقد ظهر في عديد من أعماله وخاصة في "زواج السيد ميسيسيبي".

ويطرح في هذه المسرحية الفظيعة موضوع المال الذي يشتري ضمائر الناس، وبعبارة أشد حدّة الفساد الذي يستبد بالناس ويغيّر أخلاقهم، ويجعلهم يتظاهرون بأنهم يحكمون بالعدل، وهم يتحركون بدوافع أخرى لاعلاقة لها بالمبادئ الإنسانية.

إن أعمال دورينمات لتبين بوضوح تميز بعض الكتاب الألمان في مرحلة تاريخية معينة، مابعد الحرب العالمية الثانية، بموضوعات نوعية تحاول التغلب على الماضي، وتصوير كيفية الإنتقال من مفاهيم عصر الديكتاتورية الفاشية إلى عصر الحرية بكل مافي هذه اللفظة من قيم إنسانية، وربما صور هؤلاء الأدباء أثر التقدم الإقتصادي على الأخلاق وعلى القيم الإنسانية. وبذلك يعتبر فريدريش دورينمات من العلامات المميزة لهذا العصر الذي يتميز بتصارع الثراء مع روح الإنسان

بتصرف: عن مجلة الفيصل- أفريل86

مشروع نشاط مسرحي وطني

إقترحه المسرح الوطني الجزائري تشارك فيه المسارح التابعة للقطاع العام كمرحلة أولى على أن يعمم ليشمل الحركة المسرحية الجزائرية مستقبلا. ويبين هذا الجدول تغطية مختلفة المسارح للنشاط المسرحي عبر التبادل فيما بينها. وهذه الفكرة مرهونة التحقيق بمشاركة مجمل الأطراف من وزارة وسلطات محلية للسماح بإنجاز هذا البرنامج.

في إنتظار مقترحات الجميع

المسارح	عنوان المسرحية	عدد أعضاء الفرقة	الجزائر		وهران		بلعباس		بجاية		قسنطينة		عنابة		باتنة		
			التاريخ	العروض	التاريخ	العروض	التاريخ	العروض	التاريخ	العروض	التاريخ	العروض	التاريخ	العروض	التاريخ	العروض	المجموع
المسرح الوطني					نوفمبر 20/10	4	نوفمبر 30/20	3	مارس 20/10	3	أفريل 30/20	4	ماي 10/01	3	ماي 20/10	3	20
مسرح وهران			جانفي 20/10	4			أفريل 10/01		جانفي 30/20		جوان 10/01		جوان 20/10	3	جوان 30/20	3	20
مسرح بلعباس			ديسمبر 10/01	4	جانفي 30/20	3		3	ديسمبر 20/10	3	مارس 10/01	4	مارس 30/20	3	مارس 20/10	3	20
مسرح بجاية			نوفمبر 10/01	4	فيفري 10/01	3	فيفري 20/10	3		3	نوفمبر 20/10	4	مارس 20/10	3	أفريل 20/10	3	20
مسرح قسنطينة			مارس 30/20	4	جوان 10/01	4	جوان 20/10	3	جوان 20/10	3		4	ديسمبر 10/01	3	نوفمبر 30/20	3	20
مسرح عنابة			أفريل 30/20	4	أفريل 10/01	4	أفريل 20/10	3	أفريل 20/10	3	نوفمبر 20/10	3			نوفمبر 30/20	3	20
مسرح باتنة			جوان 10/01	4	ماي 10/01	4	ماي 20/10	3	ماي 20/10	3	ديسمبر 20/10	3	نوفمبر 30/20	3			20
المجموع				24		22		18		18		22		18		18	140

وزارة الاتصال

المؤسسة الجزائرية للطباعة

ENAP

تعلم المؤسسة الجزائرية للطباعة انها مزودة بست(06) وحدات للانتاج

مطبعة خميستي
6-نهج باستور
الجزائر
الهاتف: 73.80.47/48

مطبعة بن بولعيد
3 شارع خالد خلدون
الجزائر
الهاتف: 73.78.44

مطبعة حريشد
41 شارع
حريشد-الجزائر
الهاتف: 63.92.63

مطبعة رضا حوحو
2- 4 شارع خليفة
بوخالفة الجزائر
الهاتف: 64.82.79
64.82.59

مطبعة عيسات ايدير
13 شارع لستيان-باب الوادي
الهاتف: 62.98.84/85
62.95.22

نقش تصويري
(PHOTOGRAVURE)
«رابح نوال»
17 ساحة احمد زبانة
الجزائر
الهاتف: 71.88.26

المؤسسة الجزائرية للطباعة مختصة في أعمال كثيرة من بينها:

- **النشر:** كتب - صحف مكتبة وورقة
- **الرزم:**(انابيب الأدوية ومواد التجميل، علب الاحذية، علب الاقمصة... الخ)
- **اشغال المدينة:** بطاقات، كراسات مطوية، نشرات اشهارية ووسائل التسيير (فاتورات، رؤوس الرسائل، مكاتبة، قوائم الخ...)
- **الصحافة:** الصحف، مجلات، منشورات (يومية وأسبوعية)

تسعى المؤسسة الجزائرية للطباعة لضمان النوعية واحترام آجال الانجاز وترجو ان تصبحوا زبائنها في اقرب الاوقات.

لكل طلباتكم الرجاء الاتصال بالمؤسسة الجزائرية للطباعة

(المديرية التقنية والتجارية)
الكائنة بـ 8 ساحة الامير عبد القادر
الجزائر
الهاتف: 64.02.66
التلكس: 66352
الفاكس: 63.71.44(02)