الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

كليّة الآداب واللّغات.

قسم اللّغة والأدب العربيّ

التخصص: أدب شعبي

مذكّرة متممة لنيل شهادة ماستر

الموسومة بـ:

تجليات التراث الشعبي في المسرح المغاربي المعاصر

(نماذج مختارة)

إعداد الطالبتين :

حسناء بوطغان

بسمة لمراجي

إشراف الأستاذ:

أ.خلفة مبارك

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
د.فاتح عياد	أستاذ محاضر (أ)	رئيسا	20أوت 1955 سكيكدة
أ. خلفة مبارك	أستاذ مساعد (أ)	مشرفا ومقررا	20أوت 1955 سكيكدة
أ. ربيحة العلمي	أستاذة مساعد(أ)	عضوا ممتحنا	20أوت 1955 سكيكدة

السنة الجامعية 2022-2023

إهداء

" الحمد لله الذي علم بالقلم . علم الانسان ما لم يعلم "

أهري نخرج عملي.

إلى أمي سهرتي معي يا أمي طفلة صغيرة بالأمس و ها أنا أمامك امرأة و أستاذة فلتهنئي بي يا أمي

إلى والدي الذي علمني كيف يكون الصبر طريقا للنجاح أطال الله في عمركما

إلى رفقاء البيت أشقائي وشقيقاتي : أسامة ، سلوى ، صفاء ، هارون ، موسى ، إلى مصدر البسمة الكتكوتة ماريا .

إلى مصدر الأمان في المشوار الدراسي صديقاتي العزيزات : وداد و يسرى

إلى من كان بك الفضل و كنت رفيقا مؤنسا خطيبي إبراهيم

كما لا يفوتني أن أخص إهدائي و بكل حب إلى من شاركوني فرحتي أهل خطيبي خالتي رشيدة و ابنتها نجوى

أهديه إليكم يا أساتذتي الكرام يا من غمرتموني بالاحترام

إلى من ساعدني و دعمي من بعيد أو قريب

بسمة

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى

ياسمينتي التي فاح عبيرها في أرجاء البيت " أمي" اللهم ارزقها من الخير ما يكفيها و من الرضا ما يسعدها.

إلى الأمان الذي لا يذهب " أبي " ، شكرا لكل التضحيات التي بذلتها و لا زلت تبدلها دون أن تتعب ، يحال أن أجد مثيلا لك في هذا الكوكب أطال الله في عمرك.

إلى الجزء الجميل في حياتي إخوتي : بلال ، فؤاد ، نبيلة أنتم نعمتي الأعظم.

إلى رجل دللني كابنته ، و أحبني كامرأته ، على رجل يستحق أن يقال عنه رجل خطيبي " حمزة ".

إلى من فتحت عيناي على دربه معلم الابتدائي محمد سلطاني ألف تحية لك

إلى أبطال المواقف صديقاتي الجميلات : عبير ، كنزة ، ميساء ، شهرزاد و خنساء معكم عرفت معنى الوفاء .

إلى الكتاكيت : هديل ، أسيل عبد الجليل ، سندس ، عبد الودود .

إلى كل الأحباب و الأقارب من أعمام و أخوال و عمات و خلات .

إلى كل من وسعتهم ذاكرتي ول م تسعهم مذكرتي .

حسناء

كلمة شكر و تقدير

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات و الصلاة و السلام على رسوله الكريم و من تبعه بإحسان إلى يوم الدين .

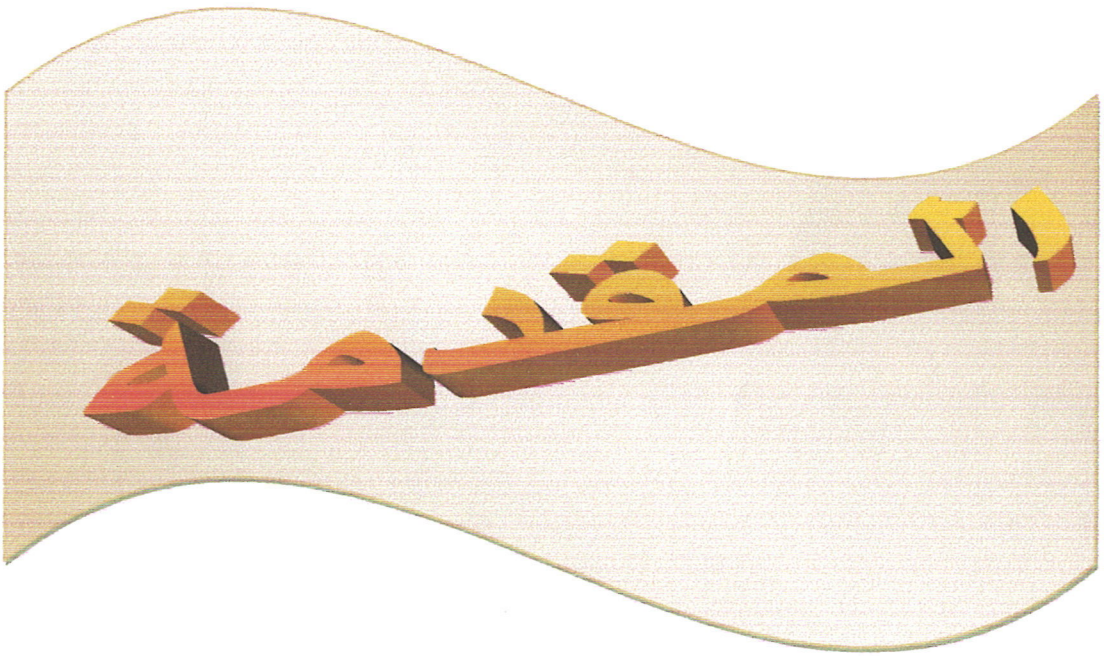
نشكر الله العلي القدير الذي وفقنا لإنجاز هذا العمل المتواضع

نتقدم بأسمى عبارات الشكر و الامتنان إلى السيد المشرف الأستاذ " خلفة مبارك " الذي لم يبخل علينا بنصائحه و توجيهاته .

أتقدم أيضا بجزيل الشكر و العرفان لكافة الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم لمناقشة هذه المذكرة أتقدم بالشكر لكل من كان سندا لاستكمال هذا العمل.

حسناء - بسمة

بسم الله الرحمن الرحيم


المقدمة

المقدمة

عشقت المسرح مند الطفولة 'اكتشفت سحره في تلك العروض

التي كان يقدمها الطلبة الوافدون إلى قريتنا ضمن أفواج حركة التطوع التي شهدتها بلادنا في السبعينات من القرن الماضي، و في حلقات المداحين التي كانت تقام في أسواقنا الشعبية،لقدرأيتني طفلا عاشقا لسحر الفن،وسواء كان مسرحا في عبق التراث ام تراثا محمولا في عرض مسرحي فان محبتي واهتمامي بالمسرح و التراث قد تفجرت بين جوانحي مند طفولتي،ثم تدرجت في مراتب العشق حتى رأيتني اليوم امنح عمري و لعشق المسرح التراث أولا أيضا.

المسرح أبوالفنون'انهمرمزا المجتمع و الأمة و عصارة الجمال لديها 'آماالتراث فهو روح الأمة و نبض وجودها و هويتها انه المخزون الحضاري و الثقافي الذي يرثه الخلف عن السلف فيشكل لديه القيمة الثالثة التي يبني منها الخلف ضمن امتداد تاريخ أمته حاضره و وجوده الآني و المستقبلي انطلاقا من إقامة الصلة بين الماضي و الحاضر حيث إن التواصل مع التراث هو الذي يحقق للأمة وجودها الفاعل.

لقد تتبعت مسيرة المسرح'و لعلني كنت واحدا من المنخرطين في تلك المسيرة تمثيلا وإخراجا و تأليفا و نقدا 'ومن وحي احتكاكي القريب بالحركة المسرحية سواء في جناحها الهاوي مثل المهرجان الوطني لمسرح الهواة.

لقد لاحظت ظاهرة الحضور القوي للتراث بمختلف تجلياته في عموم الإنتاج المسرحي حتى إنني يمكن إن ازعم بان المسرح هو أكثرالإشكال الفنية التي حملا للتراث واحتضانا و توظيفا له 'من اجل تحقيق عديد الأهداف السياسية و الاقتصادية و الفنية التي يتوخاها المسرح من وراء ذلك التوظيف

و يأتي اختيارنا لهذا الموضوع المقترح لأسباب عديدة أهمها.

-قلة الدراسات المتخصصة في تناول الإشكالية التراثية في المسرح ألمغاربي .

-قلة الدراسات و البحوث المتعلقة بتوظيف التراث في المسرح العربي عموما و ألمغاربيخصوصا .

-انعدام الدراسات المسرحية حول استلهام البطل في المسرح ألمغاربي .

-قلة المصادر و المراجع التي تتناول مسيرة المسرح في المغرب العربي .

ولتحديد مسار هذه الإشكالية سنعمد إلى تجزئتها إلى مجموعة من التساؤلات تتمحور كلها حول مضمون الإشكالية التي تطرحها هذهالدراسة' وتتجلى هذهالتساؤلات فيمايأتي.

أولا. إذا كان التراث هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والموروث من قبل الخلف عن السلف والمشتمل على القيم التاريخية والدنية والحضارية والشعبية' فما هي صور حضور ذلك المخزون الثقافي في المسرح ألمغاربي؟

ثانيا. إذا كان توظيف التراث يعتمد على مدى وعي المثقف لتراثه من جهة وعلى وعيه بدوره التاريخي من جهة أخرى' فهل استطاع المسرح ألمغاربي في استلهامه للتراث إن يعي معطيات العناصر التراثية في إبعادهاالمختلفة؟

ثالثا. إذا كان الكاتب المسرحي حين يقوم بتوظيف التراث يقوم في الوقت نفسه باء ثارة وجدان الأمة — لما للتراث من حضور دائم في وجدانها — فما هي الطاقات التعبيريةوالجمالية التي حققها توظيف التراث في المسرح ألمغاربي؟

انطلاقا من خلفية الإشكالية التي تطرحها هذه التساؤلات قسمنا الدراسة إلى مدخل تضمن بعض المفاهيم ذات الصلة الوثيقة بالمحاور التي تضمنتها الإشكالية فكان بمثابة الأرضية التي ترتكز عليها عملية توظيف التراث إما الفصل الأول فقد تخصص في مفهوم أتراث

أشعبي. مميزات التراث الشعبي' التراث الشعبي ونشأة المسرحالعربي' الموروث الشعبي وتأصيل المسرحالعربي' إما الفصل الثاني فقد تناول تجربة المسرح ألمغاربي' عبد الكريم برشيد (ابن الرومي في مدن الصحف)

تجربة المسرح الجزائري. كاتب ياسين (مسحوق الذكاء).

تجربة المسرح التونسي

محمد المديوني (سهم كاعظ)

إما الخاتمة فقد تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها من خلال الإجابة عن تساؤلات طرحنها في متن هده الدراسة و نضرا لطبيعة الموضوع المعالج في هده الدراسة فقد اعتمدنا على منهج التحليلي الوصفي ,محاولين من خلاله التطرق بشكل تفصيلي إلى تحليل عملية استحضار التراث الشعبي في المسرح لمغاربي .إن هده الدراسة تشكل في مقصدها الفكري و المعرفي مساهمة جد متواضعة في نفض الغبار على مصادر مهمة من التراث الشعبي و لبيان مدى ثراء وغنى التراث الشعبي و إشكالها المواد الفكرية التي تعكس قوى مبدعيها في تجسيد نضال الجماعة الشعبية عبر مسيرتها التاريخية الطويلة ولتوضيح أيضا مدى قابلية العناصر التراثية مع إشكال المسرح العربي الذي كان يتوق إلى تحقيق معظم المسرحيين العرب .

التعريف بمصطلح التراث .

يعد مصطلح التراث من بين أهم المصطلحات ذيوعا في حقل الدراسات النقدية و الإنسانيةالمعاصرة' لأسباب مختلفة ليس هذا مكان سردها و لكنها في الغالب تتعلق بمسائل التحرر و النهوض' و" التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة" [1]

التراث بمعناه الواسع هو ما خلفه السلف للخلف من ماديات و معنويات آيا كان نوعها و يشرح "إسماعيل سيد علي " هذه الفكرة فيبين إن التراث هو "ذلك المخزون الثقافي المتنوع و المتوارث من فبل الباء و الأجداد و المشتمل على القيم الدينية و التاريخية و الحضارية و الشعبية بما فيها من عادات و تقاليد 'سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن و بعبارة أخرىأكثر وضوحا .إن التراث هو روح الماضي و روح الحاضر و روح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به 'و تموت شخصيته و هويته إذا ابتعد عنه أو فقده"[2]

و يشير كثير من الباحثين إلى ضرورة الفريق بين مصطلح ي التراث و الإرث "باعتبار إنالإرث هو ما يرثه الابن عن أبيه بعد إن يموت هذه الأخير فهو عنوان على اختفاء الأب و حلول الابن محله' إما التراث فهو ما يبقى حاضرا الخلف من السلف' و بالتالي فهو عنوان على حضور السلف في الخلف "[3]

لقد واجه العقل العربي إشكالية التراث في سياق مواجهته للأخر الغربي و ذلك مند البدايات الأولى للنهضة العربية الحديثة 'و التي يحلو لأغلب الدارسين تحديد تاريخها –أي النهضة– بنسبة 1798 تاريخ حملة نابليون على مصر ازداد حدة المواجهة بين الأنا و الأخر بفعل حركة الاستعمار المتواصل للبلدان العربية كلما كانت قضية التراث تطفو على السطح سواء بوصف هذا التراث إحدى ركائز المواجهة ،أواحد ركائز النهضة المنشودة ،لان التراث بوصفه هوية الأمة و كيانها ،كان دائما يطرح نفسه على الجميع بقوة ،و سواء تفرق هذا الجمع إلى مناصرين لتيار الأصالة ،أو رافعين لواء الحداثة ،أو المنادين بشعار المعاصرة فاءن حضور جوهري قوي "لان العودة إلى التراث في حياتنا المعاصرة هي جزء من عملية الدفاع عن الذات ،و هي عملية مشروعة و تشترك فيها جميع شعوب الأرض .تبقى بعد ذلك كيفية التعامل مع التراث ،في العودة إلية ،و حدود توظيفها هذه مسالة أخرى أما الموقف الثاني الذي يجعل التراث ضرورة من ضرورات حياتنا المعاصرة فيتعلق أساسا بمواجهة الذات نفسها .إنالارتقاءإلى مستوى الحياة المعاصرة

---

1)-حنفي ،حسن :التراث و التجديد –موقفنا من التراث القديم –،ط5المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ،بيروت سنة 2002ص13.

2)-اسماعيل ،سيد علي :أثر التراث في المسرح المعاصر دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع (القاهرة) ،دار المراجع سنة 2000ص 40.

3)-الجابري ،محمد عابد :المسألة الثقافية في الوطن العربي ،ط2،مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت 1999،ص88.

،في المجالات الاقتصادية و الاجتماعية و الثقافية كافة ،يتطلب من جملة ما يتطلب إعادة بناء الذات نفسها ، وإعادة بناء الذات لابد إن تنطلق من إعادة بناء التراث ،من إعادة ترتيب العلاقة بينه كشيء ينتمي إلى الماضي و بين الحياة المعاصرة كشيء ينتمي إلى الحاضر و المستقبل "[1] ،حيث "يعد التراث في مجمله رافدا ضروريا لاءفادة الحاضر و اكتشاف المستقبل "[2] لان ما يمنح الأمة هويتها و كيانها يتوقف على مدى سريان التراث في عروقها

دواعي توظيف التراث في المسرح :

–لقد عكف الكثير من الباحثين على إجراء دراسات تبرز البواعث التي تجعل المبدع يهتمبالتراث و يقوم بتوظيفه، و تباينت الرؤى من باحث إليخرإما بسبب النطاقاتأو حتى بسبب الحقل الإبداعي محل الدراسة ،من شعر إلى رواية أو مسرحية ،نظرا لوجود فوارق جزئية بين كل شكل وأخر ، فانء تلك البواعث تظل متقاربة ضمن إطار كلية التراث من جهة ، وكلية الإبداع من جهة أخرى .ففي مجال توظيف التراث في الشعر مثلا يحصي "عشري زيدان علي " عديد العوامل حسب راية منها:

1- **العوامل الفنية** :و يحددها في جانبين يتمثل الأول منهما في إحساس الشاعر المعاصر بثراء التراث بالإمكانات الفنية ،و بالمعطيات و النماذجالتي من شانها إن تمنح قصيدته طاقات تعبيرية و إيحائية و تأثيرية هائلة نظرا لما يكتسبه التراث من حضور حي في وجدان الأمة ،و يتمثل الجانب الثاني في نزعة الشاعر المعاصر إلىإضفاء نوع من الموضوعية و الدرامية على عاطفته الغنائية حيث يستخدم الشخصيات التراثية كقناع و كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية.

2- **العوامل الثقافية** :و تتمثل من جهة في مساهمة التراث في نهضة الشعر و تطوره حيث انتقل الشعراء العرب من مرحلة التعبير عن التراث في بدايات النهضة إلى مرحلة التعبير بالتراث في مرحلة لاحقة، كما تتمثل في تأثر الشعر العربي الحديث بالاتجاهات الداعية إلى الارتباط بالموروث في الآدابالاروبيةالحديثة ،و خاصة دعوة "ت–ساليوث" من جهة ثانية.

3- **العوامل السياسية و الاجتماعية** :حيث يستغني الشاعر الأصوات التراثية ويتخذها قناعا يتستر بها في مواجهة القهر السياسي و الاجتماعي المفروض عليه و لقد وجد الشاعر العربي في التراث معينا لا ينضب من الأصواتالتي تحمل كل نبرات النقد والإدانة لقوى القهر و التسلط،وخاصة تلك الأصوات التراثية التي ارتقت في وجه الطغيان، و تمردت على السلطة في عصرها مثل عنترة و المتنبي والحلاج وغيرهم.

---

[1])–بوبعيو ،وجمعة –وآخران :توظيف التراث في الشعر ا لجزائري ،ط1،منشورات مخبر ألأدب العربي القديم و الحديث جامعة باجي مختار –عنابة اجزائر 2007ص13.

[2])–ابن تميم ،علي .السرد و الظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)ط 1المركز الثقافي العربي الدار البيضاء الغرب 2003ص45.

4- **العوامل القومية:** و هنا يبرز التراث بوصفه حصنا منيعا تواجه به الأمة المخاطر الخارجية التي تهدد كيانها القومي ،و لقد لاحظ الباحث "عشري زايد ،علي" زيادة اهتمام الشاعر العربي بتراثه ، و إن هذا الاهتمام قد تزامن مع بروز مخاطر استعمارية، فكان تعلق الشاعر بتراثه هو في سبيل البحث عما يعزز الإحساس القوي بالشخصية القومية لامته وبأصالتها

5- **العوامل النفسية** :و هنا يلجاالشاعر إلىاحتضان التراث هاربا من سطوة الواقع المعيشي،و ذلك بسبب إحساس الشاعر بالغربة و بجفاف الحياة المعاصرة و تعقيدها ، الأمر الذي يدفعه إلى الهرب من الواقع و نشدنا عالم آخر أكثر جمالا و عفوية و صدقا ، و هو عالم التراث حيث الحياة الساذجة البكر ،و حيث الأحلام الأسطورية العفوية[1] و الملاحظ في التقسيم الذي طرحه الباحث "عشري زايد علي "أننا يمكن أن نضم العوامل الفنية في العوامل الثقافية نظرا لتقاربها في معنى عام واحد.

اما في مجال دواعي توظيف التراث في الرواية ، فإن "عامر ، مخلوف "- نقلا عن الباحث " وتار محمد رياض "في طتابه "توظيف التراث في الرواية العربية"-يدكر مجموعة من البواعث كما يأتي:

1-**البواعث الواقعية** : فبعد هزيمة حرب حزيران 1967 ،اقتنع المثقفون العرب بضرورة مراجعة التراث لتعبير البنى الفكرية و الاجتماعية و السياسية ،و ذلك من أجل تحقيق الوثبة الحضارية.

2-**البواعث الفنية:** و تتمثل في تأثر الرواية العربية بالدعوة الى توظيف التراث في الرواية الأجنبية و خاصة بعد ظهور روايات جديدة في أمريكة اللاتينية و البابلية و افريقيا تتميز بتوظيف التراث و تغوص في البيئة المحلية .

3-**الحركة الثقافية** :و هي تبرز في دعوة عدة نقاد و مثقفين الى رفض التبعية للغرب و تقليد أدبه فطرح هؤلاء النقاد مسألة توظيف التراث العربي بغرض البحث عن تحقيق الاستقلالية و التميز.

و يرى "عامر مخلوف "أن هذه البواعث غير كافية لتحديد دواعي توظيف التراث في الرواية ،فيضيف عليها ما يأتي :

-**المقاومة:** حيث تصبح العودة الى التراث واحيائه و التمسك به ضرورية لمقاومة الاستعمار ، و مواجهة سياسة الاجتثاث الرامية الى طمس التراث و اتلاف معالم الهوية.

-**الاستقلالية و التميز**:ففي سياق محاربة الأفكار المستوردة و محاولات التخلص من التبعية للغرب ، برزت دعوة الأدباء الى استلهام التراث و توظيفه قصد اضفاء نوع من الخصوصية على الرواية العربية .

[1]-ينظر :عشري زيدان ،علي :استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،ط1،الفكرالعربي ،القاهرة سنة 1997ص 16ص 44

– **المعارك الفكرية حول التراث** : فقد تحول التراث الى سلاح ايديولوجي بفعل احتداد الصراع بين القطبين الرأسمالي و الاشتراكي ،الأمر الذي أدى الى بروز دعوات و مؤلفات فكرية و فلسفية تتبنى رهان التراث ، و طبيعي أن ينعكس ذلك كله في الكتابة الأدبية عامة و الروائية خاصة .

–**جمالية التراث و طبيعة الرواية** : فمن جهة نلاحظ أن التراث العربي يتسم بالجمال و التنوع و القدرة على التأثير في الآداب العالمية مثلما أحدثته قصص "ألف ليلة و ليلة "أو "رسالة الغفران" ، ومن جهة ثانية نجد أن فن الرواية بطبيعته الموسوعية ،له القدرة على احتضان أجناس أدبية متعددة ، و بالتالي القدرة على توظيف التراث

–**العامل السياسي** :و يتمثل في ظهور أحزاب سياسية عربية وفي مقدمتها "حزب البعث "،جعلت من التراث العصب الحساس في إيديولوجيتها ،فكان تمجيد هذه التشكيلات السياسية للتراث أثره الواضح في البحث الفلسفي والكتابة الأدبية [1]

إن الملاحظ على هذا التقسيم الذي طرحه الباحث عامر مخلوف "هو كثرته في غير ما حاجة علمية لذلك ، فعامل (الحركة الثقافية) الذي تحدث عنه "وثار محمد رياض "هو نفسه عامل (المقاومة)و هو نفسه عامل (الاستقلالية و التميز) اللذان كررهما "عامر ،مخلوف "بمسميات مختلفة ، كما نلاحظ أن عامل (البواعث الفنية)الذي تحدث عنه "وثار محمد رياض هو نفسه عامل (جمالية التراث و طبيعة الرواية) الذي تبناه عامر ، مخلوف "أما بالنسبة لتوظيف التراث في المسرح فإننا نجد إسماعيل ، سيد علي "يحدد أربعة أسباب تجعل الكاتب المسرحي يهتم بالتراث ، فيقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي وهذه الأسباب هي :

أولا :الفخر بمآثر العرب و تاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها ،فيكون استلهام الموقف القومية بهدف الفخر و الاعتزاز و أثارة الحمية و الأنفة في النفوس .

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

ثالثا: التمسك بالهوية القومية العربية و خاصة في فترت الهزات الكبرى التي تضعف كيان الأمة فيخيم عليها الإحساسبالإحباط و الضياع فيكون التراث معوضا عن الشعور با لنقص و دافعا لعودة الثقة بالنفس

رابعا:محاولات التأصيل للمسرح العربي و ذلك بالسعي إلى استلهام ألأشكال و المضامين التراثية لمواجهة سلطة الثقافة الغربية .

[1]–ينظر :عامر ،مخلوف :توظيف التراث في الرواية الجزائرية ،منشورات دار ألأدب للنشر و التوزيع وهران الجزائر سنة 2005ص 13–ص15.

إننا نلاحظ مما تقدم وجود اختلافات بسيطة بين الباحثين بخصوص دواعي توظيف التراث ،و لعل مرد تلك الاختلافات يعود في ألأساس إلى تباين أشكال ألأدب شعر و رواية و مسرحية ، كما يعود إلى اختلاف هؤلاء الباحثين في طرائق التعبير عن تلك البواعث بين كل باحث و آخر ، و ليس إلى طبيعة البواعث في حد ذاتها .

لقد رأينا فيما تقدم أن حضور التراث في حياة ألأمةعموما هو ما يؤكد الوجود الفعلي الحضاري و الرمزي لتلك ألأمة ذلك أن "التراث هو التاريخ و الذاكرة و الشخصية التي تلون أجيال ألأمة الواحدة بألوانها ،فهو ليس تراكم خبرات و معارف ،و لكنه اعترف بوجود واعترف بشخصية لها وجودها التاريخي و النفسي ، بكيانها و موقعها في العالم ، فنحن كثيرا ما نسمع أو نقرأ أن أمة بلا تراث ،أمة بلاجذور ،بل بلا مستقبل ، لأن الجذور هي التي تغدي شجرة الحياة لتعطي ثمارها و تشع بنورها على الإنسانية جمعاء ،ألأمة التي لاتصون تراثها و تستفيد منه في جميع مجالات الحياة أمة تابعة و لا يمكنها أن تسهم في بناء حاضر و مستقبل الإنسانية ، بل لا يمكن أن تحافظ على كيانها كأمة"[1]

إن أهمية التراث مسألة بديهية غير أن هذه الأهمية القصوى قد أفرزت —فيما يذكر (مهدي نافع موسى) أربعة مواقف سالية متباينة بين الباحثين تتمثل في :

أولا: الموقف المقدس للتراث ،و هو موقف نكوصي يعتقد أن ما في التراث هو كل الخير ،و أن ما أنجزه الماضي هو الموجه و المسير للحاضر و المستقبل.

ثانيا :الموقف الرافض للتراث ،و هو موقف سلبي ينكر التراث جملة و تفصيلا و يعتقد بعدم جدواه في الحياة المعاصرة .

ثالثا : الموقف الانتقائي أو الإيديولوجي ، الذي يدعو للاستفادة من التراث بما يخدم خطهاالايديو لوجي أو الفكري و حسب .

رابعا :الموقف التوفيقي أو المتردد،و الذي يقف حائرا أمام التراث فلا يعرف ما الذي يريده منه بالضبط .

وبعد عرضه لهذه المواقف يرى الباحث أن الموقف السليم من التراث هو الموقف الايجابي الذي يحسن إدراك الجوانب المضيئة في التراث ، كما يحسن توظيفها في اضلءةالحاضر و المستقبل ."[2]

---

[1])-بوبعيو ،بوجمعة و آخران :توظيف التراث في الشعر الجزائري ص—ص 19-20

[2])-مهدي ،نافع موسى :"نظرة في التراث العربي ،ألأهم والمهم بين الماضي و الحاضر " مجلة سيرتا ،العدد 7/6،إصدارات معهد العلوم الاجتماعية بجامعة قسنطينة ،حويلية 1982ص-ص94-96.

و انطلاقا من جملة المواقف العامة السابقة ،فان هناك من النقاد المسرحيين من حدد —من وجهة نظره —**بعض المعايير الواجب توفرها في العمل المسرحي المتأثر بالتراث تتمثل فيما يأتي :**

أولا :عدم تبجيل التراث ،و إلا أصبح الكاتب أسيرا لكل ما هو قديم .

ثانيا : القدرة على الانتقاء من التراث ما يناسب المرحلة التاريخية الراهنة ،و ما يلاءم مشكلات الحاضر .

ثالثا :المرونة في التعامل مع التراث بحرية ، ذلك أن المسرحي الجيد هو الذي يعي دور التراث وعيا نقديا يمكنه من تفجير ما فيه من دلالات أحائية بواسطة إضافة جوانب و شخصيات لم يكن لها وجود حقيقي في التاريخ ، فالمسرحي فنان يختلف دوره عن دور المؤرخ .

رابعا :التوظيف الرمزي للتراث حيث يتم استعماله قناعا أو معادلا موضوعيا للتعبير عن الواقع بأسلوب غير مباشر ،و يكون ذلك خاصة عندما يواجه الكاتب ضغوطا اجتماعية أو سياسية خارجية .

خامسا :الأصالة و المعاصرة بين التراث و الواقع و تتمثل في قدرة المسرحي على جعل التراث يستجيب لمتغيرات العصر ،ذلك أن قيمة التراث تكمن في مدى ما يعطي للمبدع من وجهات نظر لتفسير الواقع .

إن هذه المعايير تفرض على المبدع الاطلاع الجيد على التراث في" كلياته و جزئياته كظاهرة أو ظواهر مادية و روحية متنوعة المناحي و متعددة الجوانب مع الوعي التام بحقيقتها و أبعادها "[1] ،ذلك أن الوعي الشامل و العميق بالتراث يساعده على تحقيق العلاقة الجدلية بين الماضي و الحاضر ،ذلك أن "التراث ليس قيمة في ذاته ."[2] و لكنه و سيلة و طاقة تعبيرية هامة بين يدي المبدع يستثمرها و يوظف إمكاناتها الظاهرة و الكامنة في خدمة تجربته الراهنة و منتجه الإبداعي . أننا إذا اعتبرنا التراث نقاطا مضيئة في مساحات معتمة ، فان المسرحي الجيد مطالب من ناحية باكتشاف تلك النقاط المضيئة ، كما أنه مطالب بحسن استغلالها في خدمة تجربته الإبداعيةالراهنة من جهة ثانية ،"و هو بذلك يمنح التراث دفعة جديدة من الحياة لأنه استخدمه ليعبر به تعبيرا جديدا عن رؤية جديدة "[3] ، و إذا كان التراث ليس قيمة في ذاته ،و لكنه يكسب قيمته من خلال ما يمنحه للمبدع من فضاءات و رؤى تعني تجربته و تثري منتجه الفني ، فإننا نرى من الفائدة أن نشير إلى أن وعي المسرحي العربي عموما بأهمية توظيف التراث لم يكن طفرة واحدة ، و لكنه مر بمراحل متباينة كان فيها حضور التراث بمستويات متعددة يمكن إبراز بعضها كما يأتي :

أولا :مستوى مسرحة التراث حيث جرى التعبير عن هذا التراث فاستغرق المسرحي فيه و سجله أو عرضه كما دون إضافة أو تفسير .

---

[1])-بوبعيو ،بوجمعة _وآخران :توظيف التراث في الشعر الجزائري ص20

[2])-حنفي ،حسن :التراث و التجديد ،ص 13

[3])-أدو نيس ،علي أحمد سعيد :الثابت و المتحول (بحث في الإتباع و الإبداع عند العرب)-ج3(صدمة الحداثة)،ص 101.

الفصل الأول

الفصل الأول: المسرح العربي والتراث الشعبي:

- مفهوم التراث الشعبي.
- مميزات التراث الشعبي.
- التراث الشعبي ونشأة المسرح العربي.
- الموروث الشعبي وتأصيل المسرح.

مفهوم التراث الشعبي :

لغة :

المدلول اللغوي لكلمة "تراث مشتقة من مادة ورث و الماثور و التراث والميراث والموروث والارث هي الفاظ عربية مترادفة وردت في اللغة كالحسب"[1]وتشير كلمة تراث في الادب الإنجليزي الى"مايتركه الاب المتوفي لأبنائه او ما يورثه السلف للخلف،فتكون بذلك كلمة heritag ومرادفتها شبيهة بالمفهوم العربي من جهة دلالتها اللغوية"[2].وعليه تصبح كلمات التراث والميراث والورث والارث- كلها بمعنى واحد وهو ما يخلفه الرجل لورثته،ومن ذلك قوله تعالى:"و وَرِثَ سُلَيمَانُ دَاوُدَ"[3]،أي ورثه في الملك و النبوة والعلم وليس في المال على أساس ان الأنبياء لايورثون.و من ثم نجد ان الآية الكريمة في دلالتها الصريحة تعني ان سليمان اخد تراث داود من العلم و الحكمة.

اصطلاحا:

اما في المدلول الاصطلاحي،فان كلمة تراث تعني الذاكرة الجماعية لمجتمع ما ،بكل ما تحمل ذاكرته من عادات و تقاليد ومعتقدات وسلوكات و فنون و آداب شعبية و اساطير و خرافات. فالتراث اذن هو التركة التي يبقيها السابق للاحق في تسلسل متواصل ،وهو بهذا " يشمل ماتراكم خلال الأزمنة الغابرة من بقايا اسطورية و ميثولوجية قديمة ، و أفعال و عادات و تقاليد و سلوكات و فنون ، و كل ما يتعلق بالتركة التي يرثها الشعب عن اسلافه واجداده ، كما يضم هذا المصطلح الفلكلور و الادب الشعبي المدون والشفاهي ..."[4] ، أي هذه التركة المتوارثة .

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب ،مادة (وَرِثَ) .

[2]- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح الشعبي ،دار بترا للنشر ،دمشق ط 2000/01 ص 19 .

[3]- سورة النمل الآية 16 .

[4]- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي ،دار الشروق ،القاهرة ط 1992/01 ص 13 .

عن الأجيال القديمة تعبر عن ما كان يقوم به الأجداد من أفعال و سلوكات و مظاهر مختلفة ،مرتبطة اساسا بحياتهم الاجتماعية و الاقتصادية و الحضارية ،كما انها تعبر من جهة أخرى عن مستوى تفكيرهم و نظرتهم الى مختلف الظواهر الطبيعية و الكونية .

بالإضافة الى ذلك ،فان هذه التركة تحمل "خلاصة الملامح و السمات التي تعرف جماعة من الجماعات و تميزها عن غيرها ..."[1].فتراث كل جماعة او مجتمع من المجتمعات ،يختلف بطبيعة الحال عن تراث باقي الجماعات و المجتمعات الأخرى ،من منطلق ان كل جماعة لها ثقافتها و عاداتها و تقاليدها و اعرافها التي تميزها عن نظرائها . وفي ضوء هذه النظرة يرى الباحث محمد رياض وتار ان "التراث هو الموروث الثقافي و الاجتماعي و المادي ، المكتوب و الشفوي ،الرسمي و الشعبي ،اللغوي و غير اللغوي ،الذي وصل الينا من الماضي البعيد و القريب "[2]: أي هو محصلة كل المعارف و الخبرات و التجارب التي اوجدتها الأمم و المجتمعات في مختلف العصور و الحقب الزمنية ،و التي ظلت متوارثة و متداولة بين الأجيال .

اما مصطلح التراث الشعبي فهو مصطلح شامل نطلقه لنعني به "عالما متشابكا من الموروث الحضاري و البقايا التي بقيت متراكمة عبر الأزمنة و العصور ،وعبر الانتقال من بيئة الى بيئة ،و من مكان الى مكان في الضمير الإنساني المعاد ...و هو بهذا مصطلح يضم البقايا الأسطورية او الموروث الميثولوجي العربي القديم ،كما يضم الفلكلور الممارس ،و سواء ظل على لغته الفصحى ،او تحول الى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من البيئات ...ويضم أيضا الادب الشعبي المدون و الشفاهي ..."[3] بمختلف انواعه و اشكاله التي يتضمنها من اساطير و حكايات و سير و ملاحم و قصص شعبي و أمثال و الغاز و حكم ونكت و اشعار شعبية .

---

[1]– المنصف عبد الجليل: التراث والمعاصرة ،مجلة الفكر العربي المعاصر ،بيروت/ باريس ،ع 88–89 /1991 ص 41 .

[2]– محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق 2002 ص 21 .

[3]– فاروق خورشيد: الجذور الشعبية للمسرح العربي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2006 ص 13 .

فالتراث الشعبي اذن هو محصلة لكل الأفعال الماضية سواء المادية او المعنوية التي اكتسبتها الشعوب على مر العصور ،و هي تحوي تجاربها و خبراتها الحياتية .و من ثم لا يمكن معرفة و فهم حقيقة هذه الشعوب بمعزل عن حكاياتها طقوسها[1]و شعائرها و معتقداتها و لغاتها .و كل ان هذه الأشياء تحمل سمات و صفات الشعوب التي ارادت ان تعكس خصوصياتها في هذه الموروثات الشعبية ،باعتبارها الصورة الحقيقية للجماعات الشعبية التي اوجدتها .

مميزات التراث الشعبي :

لقد تضمن التراث الشعبي بشتى انواعه و اشكاله و مضامينه ،على مميزات عديدة ،استنباطها الباحثون و الدارسون من خلال اطلاعهم على مختلف الآداب الشعبية التي احتوتها موروثات و مخلفات الجماعات الشعبية، بالدراسة و البحث و الجمع و التصنيف و التحليل .و تتجلى هذه المميزات في العناصر التالية :

1. التراث الشعبي في عمومه مجهول المؤلف .
2. التراث الشعبي لا يعبر عن وجدان فردي واحد ،بل يعبر عن وجدان جماعي .لكون ان هذا التراث هو ملك الجماعة ،أي ان الفئات الشعبية هي التي ابدعت معظم الاشكال الشعبية كوسيلة للتعبير عن مظاهر الحياة التي تعيشها .
3. التراث الشعبي قابل للتغيير و التبدل ،فهو ينتقل مشافهة من جيل الى آخر ،و من ثم فان كل جيل يساهم في احداث نوع من الإضافات على هذا التراث الشعبي الذي يتوارثه عن الأجيال التي سبقته .
4. ان التراث الشعبي يمتاز بالمرونة و التطور ،"فلكل جيل مساهماته و انتاجاته التي تزيد من ثرائه ثراء آخر فتظهر تلك المساهمات في الأخير ملتحمة به و جزءا لا يتجزأ من "[2].تعكس مدى قوة المخيال الشعبي

[1]- ينظر عبد اللطيف البرغوتي: التراث والمعاصرة ،مجلة عالم الفكر ،وزارة الاعلام ،الكويت ،المجلد 17 ، ع 1986/01 ص 95 .
[2]- بلحيا الطاهر: أثر التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ،منشورات التبيين الجاحظية ،الجزائر 2000 ص 14/13 .

الذي تفنن في ابداع هذه الاشكال التعبيرية الشعبية ،لغرض نقل خبرات و تجارب و عادات و تقاليد الجمعات الشعبية .

التراث الشعبي و نشأة المسرح العربي :

يجمع اغلبية النقاد و الدارسين على ان النشأة الفعلية للمسرح العربي ،تبدأ مع تجربة مارون النقاش و محاولته الأولى في كتابة مسرحيته(البخيل)عام 1847 .و انطلاقا من هذه التجربة الفريدة من نوعها في مجال كتابة المسرحية في الأدب العربي بشكل عام ،فان النقا اعتبروا النقاش هو الرائد الأول الذي يرجع له الفضل في ادخال فن المسرح الى التربة العربية .هذا ما يؤكده خليل الموسي في قوله :"...و كانت كوميديا البخيل ،اول مسرحياته ،و هي أول مسرحية عربية ،و قو ألفها و اخرجها و مثلها في أواخر عام 1847 و أوائل عام 1848 في منزله في بيروت ...و هي مستوحاة من مسرحية البخيل لموليير ،و لكنها ليست ترجمة و لا اقتباس ،بل هي من تأليفه ،فلم يستطع لوميير ان يستلب النقاش ،ولا أن يمحو فاعليته و شخصيته الذاتية و القومية ،فقد غير المكان و أعاد صياغة الشخصيات خالعا عليها سمات عربية ..."[1]،لكي تتلاءم مع البيئة العربية و الثقافة و الفكر العربي بشكل عام ،و تنسجم مع عاداته و تقاليده و معتقداته .

فالنقاش بحكم رحلاته المتعددة– التي كان يغلب عليها الطابع التجاري — الى البلدان الأوربية ،خاصة فرنسا و إيطاليا ،استطاع ان يطلع على ثقافة و فنون و مسارح هذه البلدان ،و أن يتعرف على التمثيليات و مختلف الألعاب التي كانت تعرض في المسارح و دور العرض ،مما جعله أثناء عودته الى لبنان ،يقرر نقل واقتباس هذه الثقافة و هذا الفن المسرحي الى البيئة العربية ،وهو ما يذهب الى تأكيده في قوله عن هذه التجربة الفنية:"...على أنني عند مروري بالأقطار الأوروباوية ،و سلوكي بالأمصار الافرنجية ،قد عاينت عندهم فيما الوسائط و المنافع ،التي من شأنها ان تهذيب الطبايع ،مراسحا يلعبون بها العابا عربية ،و يقصون فيها قصصا عجيبة ،فيرى بهذه

[1]- خليل الموسي: المسرحية في الأدب العربي الحديث ،منشورات اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 1997 ص 14 .

الحكايات التي يشيرون اليها و الروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها من ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وصلاح ..."[1].فهذا الاكتشاف الفني لخصوصيات المسرح الأوروبي وطريقة عرضه لأهم المظاهر والقضايا الفكري والمعرفية المرتبطة بالمجتمعات الأوروبية هي التي ألهمت النّقاش ودفعته الى كتابة مسرحيته البخيل ،التي أُعتُبرت فيما بعد البذرة الأولى لظهور المسرح في الأدب العربي .

وبعد هذه المحاولة قام النّقاش بمحاولات أخرى لدعم فكرة انشاء وتأسيس مسرح عربي ،فعمد الى تراث ألف ليلة وليلة ليستلهم منه موضوع مسرحيته الثانية الموسومة ب:أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد ،والتي ألّفها عام 1849 .وقد كان سبب لجوء مارون النقّاش في هذه المرة الى التراث الشعبي هو انه" أدرك –في تلك المرحلة الباكرة من عمر هذا الفن المسرحي الجديد –أهمية العناصر الدرامية التراثية في تأصيله من ناحية ،واحتضان الجمهور من ناحية أخرى..."[2].لذا راح يستنطق هذا التراث برؤيته الخاصة ،محاولا توظيفه في المسرح ،لغرض تقريبه من المتلقي العربي للاستفادة من كنوزه ومواده التي يزخر بها .

وبالإضافة الى مارون النّقاش واسهاماته الفنية والفكرية في ظهور المسرح لدى العرب ،نجد أيضا في هذه الفترة بروز مسرحيين آخرين ،كان لهم دور فعّال في نشأة المسرح في البيئة العربية ،خاصة في سوريا ومصر ،من بينهم: أبو خليل القبّاني ،ويعقوب صنّوع ،والشيخ سلامة حجازي ،وفرح أنطوان ،واسكندر فرح ،وسليمان القرداحي... وغيرهم .

يعتبر هؤلاء ،الرواد الأوائل الذين أرسوا الدعائم الأولى للفن المسرحي في الأقطار العربية ،بفضل جهودهم وتضحياتهم الكبيرة ،التي ساهمت بشكل كبير في انتشار هذا الفن وتطوره .وفتحوا المجال واسعا لأجيال أخرى تعاقبت على مسيرة المسرح العربي ،من حيث البحث والتأليف والتجريب المسرحي والتنظير الابداعي ،أمثال : توفيق الحكيم ،يوسف ادريس ،صلاح عبد الصبور ،أحمد شوقي ،سعد الله ونوس ،علي عقلة عرسان ،سعد

[1]– محمد يوسف نجم: المسرحية فب الأدب العربي الحديث ،دار بيروت للطباعة والنشر ،1956 ص 13 .

[2]– عبد الحميد شيحة، دراسات في الأدب المسرحي ،دار الهاني للطباعة (دت) ص 32 .

أردش عبد الكريم برشيد ،عز الدين المدني ،يوسف العاني...هذا بالإضافة الى مجموعة أخرى من المسرحيين ،الذين أخدوا على عاتقهم مواصلة المسيرة التي أبداها الرعيل الأول(جيل التأسيس)،وذلك من خلال البحث عن أشكال ومضامين جديدة تتماشى مع الواقع العربي .لدى كان الرجوع الى التراث الشعبي هو المصدر الأول والمنبع الرئيسي الذي لجأ اليه أغلبية الكتاب العرب ،لتحقيق غايتهم الأولى والأساسية ،والمتمثلة في محاولة تأصيل المسرح العربي .لقد" ظل هم المثقفين والمسرحيين الدائم ،وراء إعادة الظواهر المسرحية التي انحسرت وذلك كلما سمحت لهم الفرصة لاستجلابها في مسرحياتهم الشعبية"[1].فمن ناحية الشكل لجأوا الى بعض الظواهر المسرحية التي وُجدتفي التراث العربي ،وقاموا بتطبيقها في أعمالهم الدرامية مثل :خيال الظل ،الأراجوز ،السامر ، فن المحبظين، الحكواتي ،الحلقة ،الفارس الشعبي ...

أما من ناحية المضمون ،فقد استحضروا بعض المصادر والصيغ التراثية الشعبية التي حفل بها الموروث الشعبي من أساطير وحكايات وقصص شعبي "الى جانب الملاحم الشعبية والطقوس والسير والتاريخ..."والأغاني و المواويل الشعبية...وغيرها من الأشكال التعبيرية ،التي حوت الكثير من المواضيع والحِكَم والرموز الهادفة ،مما حفزتهم على استثمارها في نتاجاتهم المسرحية .

الموروث الشعبي وتأصيل المسرح العربي :

ان الدوافع الرئيسية التي أدت بأغلبية المسرحيين العرب ،الى العودة الى التراث الشعبي ،هو محاولة استلهام مصادره وظواهره الفنية لتكون أكثر تعبيرا عن الوجدان الفردي والجماعي للمتفرج العربي ،وأكثر تجسيدا لهمومه واهتماماته وآماله وآلامه .وفي الوقت نفسه "من أجل تخليص المجلس العربي من الشكل الغربي الذي ظلّ لسنوات طويلة أسيرا له ،مما دعا الى التأصيل ،وهو تفرد المسرحيات في الرجوع الى ما هو" أصيل" بميزات وخصائص تتبع

[1]– هيثم يحي الخوجة: محاور في المسرح العربي ،منشورات وزارة الثقافة ،سوريا 2002 ص 24 .

من الواقع العربي ومن اللغة العربية..."[1].ومن ثم فان توظيف هذا التراث الشعبي من قبل المبدعين العرب ،كان لغاية أساسية وهي تأصيل المسرح العربي ،وجعله أكثر صلة واتصالا بالإنسان العربي وبيئته المحلية .

في هذا السياق يقول عبد الرحمن بن زيدان :"ولرد الاعتبار الى الذات العربية ولإنتاجها المسرحي كحدث اجتماعي ،ظهرت الجماعات المسرحية العربية بهدف البحث عن ولادة جديدة وأصيلة لمسرح عربي يستمد قوته وبقائه من الثقافة العربية ،من تراثها ومن الظواهر المسرحية والاحتفالية والشفاهية التي يزخر بها المجتمع العربي من المحيط الى الخليج .انها المحاولات التي تحتاج الى التعقيد بالممارسة المكثفة عبر المساحات العربية لكي يتحول المسرح الى وسيلة فعالة في تطوير المجتمع والتأثير فيه بما هو إيجابي وفعّال وحيوي"[2].لذا ظهرت عدة دعوات تدعو الى تجريب الأشكال التراثية العربية مثل السامر والحكواتي والاحتفال والحلقة وخيال الظل والمداح ...وغيرها من الظواهر العربية القديمة ،والاستفادة منها قصد الوصول الى إيجاد صيغة جديدة وشكل مسرحي جديد ،يعبّر عن خصوصيات المجتمع العربي ويجسد ثقافته وهويته الحضارية ويعكس تراثه المحلي .

وتكمن أهمية هذه الدعوات في أنها "اعتمدت على التراث العربي بأشكاله المختلفة وامتدت لتشمل العرض المسرحي والجمهور ،وعالجت نماذج متعددة من التراث سعيا الى تطويرها ،في محاولة لوضع نظرية جديدة في الدراما العربية ،تتبع من العقلية العربية ،وتنطلق من الجذور الحضارية للأمة العربية"[3]،وعليه فقد تعددت هذه الدعوات وتنوّعت من حيث ملامستها لأشكال التراث الشعبي وتطرقها لحيثيات الاستلهام والتوظيف التراثي في المسرح العربي ، كما أنها اختلفت فيما بينها من حيث صياغة مختلف الشكال الشعبية والظواهر المسرحية العربية القديمة والمضامين الفكرية لهذه الموروثات الشعبية في القوالب المسرحية المناسبة لها من ناحية الرؤية والأهداف .

---

[1]– محمد عبد الزهرة الزبيدي: المسرح العربي المعاصر أسير التقليد العالمي (التجريب... التقاء واختلاف مع التأصيل) الموقع الانترنت (www.azzaman.com) .

[2]– عبد الرحمن بن زيدان: قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية الى الامتداد ،اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 1992 ص142 .

[3]– حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التطبيق والتنظير في سوريا ومصر ،منشورات اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 1999 ص 51.

مستويات التأصيل :

01-مستوى البحث عن مضمون عربي للمسرح:

لقد شكّلت فكرة تأصيل المسرح العربي في بداياتها الأولى محور نقاشات وتساؤلات عديدة حول المضمون الذي يجب أن يطرحه المسرح العربي ضمن أعماله الدرامية .وقد كانت هذه النقاشات تصب كلّها حول البحث عن مضمون عربي يتضمن أهم القضايا والمسائل العربية المرتبطة بالوجدان الفردي و الجماعي للأمة العربية ، والمعبرة عن كيانها ومقوماتها والعاكسة لهويتها الحضارية والثقافية والحاملة لمعتقداتها الدينية .

لذا بدأت دعوات بعض الكتّاب تتجه نحو الموروث الشعبي العربي ،لاستلهام ما يمكن استلهامه من أساطير وحكايات شعبية وقصص وسير وأغاني ومواويل "وتحويل الظواهر الاحتفالية الشعبية...الى مادة درامية"[1]وتوظيفها في المسرح كمضامين فكرية ،تعكس أوضاع وظروف المجتمعات العربية ،وتعبّر عن ارثها الثقافي الغني بخبرات وتجارب الأسلاف .

من هذا المنظور ظهرت تجارب فنية عديدة ،اعتمدت في صياغتها على الموروث الشعبي والتراث التاريخي والديني ،كمصادر أساسية لمواضيعهم .فمسرحية (السلطانالحائر) لتوفيق الحكيم نجد أن موضوعها مُستمَد من عصر المماليك ،استمده المؤلف ليناقش به "قضية الحكام والتعسف الذي يسود البلاد تحت وطأة مراكز القوة (السيف والقانون)..."[2].وبالتالي فان الحكيم حاول من خلال هذه المسرحية ،أن يسقط هذه الدلالات التاريخية على الواقع العربي ،الذي كان بعج بمختلف الظواهر الاجتماعية السلبية .والشيء نفسه ينطبق على مسرحية رشاد رشدي (أتفرج يا سلام)،فهي الأخرى استمد المؤلف موضوعها من عصر المماليك ،ليعالج بها قضية العدالة الاجتماعية ، التي كانت مغيبة في المجتمع المصري آنذاك .مما جعل رشاد رشدي ينجح نحو التراث لاتخاذه كمية

1- فرحان بلبل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا ،دار حوران للطباعة ،سوريا ،ط2002/02 ص109.

2- فاطمة يوسف محمد: المسرح والسلطة في مصر ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2006ص 141 .

من أجل إعطاء رؤية حول موضوع العدالة الاجتماعية .يقول محمود امين العالم عم هذه المسرحية :"موضوع المسرحية هو الفساد والهوان الذي يستشري في ظل البطش والقهر والطغيان ،والموضوع كذلك هو المقاومة التي يبديها الشعب في مواجهة هذا الحكم ،وفي هذا الموضوع لا نكاد نعثر على نموذج معين ،او شخصية ذات قسمات خاصة ،وانما تواجهنا دائما اقنعة رمزية تعبر عن الحكام والمحكومين على سواء ،وفي هذا الموضوع لا نجد كذلك الأحداث الخاصة ،وانما تواجهنا دائما أحداث عامة تصوّر الطغيان من ناحية الحكام ،والمقاومة من ناحية المحكومين ..."[1].بالإضافة الى هذه الاعمال التي حاولت الاستفادة من التراث التاريخي في مضامينها ،فان هناك اعمال أخرى استوحت مواضيعها من التراث الشعبي والتاريخي والديني ،قصد تدعيم تلك التجارب القائمة على الأشكال والمصادر التراثية المختلفة ، والهادفة الى محاولة تأصيل المسرح العربي .ومن ضمن هذه الأعمال نذكر منها: (سليمان الحلبي) لأفريد فرج ،(آه يا ليل يا قمر) لنجيب سرور ،(الناس والحجارة) لعبد الكريم برشيد ،(ليالي الحصاد) لمحمود دياب ،(القراب والصالحين) لولد عبد الرحمن كاكي ،(لأقوال)لعبد القادر علولة ،(قاضي الحلقة)لأحمد الطيب العلج ...

وبالتالي فان التراث الشعبي والتاريخي والذاكرة الاجتماعية للأمة العربية ،كانت المنبع الرئيسي الذي استمد منه الكتّاب والمبدعين العرب ،مضامينها لخلق مسرح عربي جديد وأصيل ،لأنهم وجدوا فيه مادة خصبة لتطوير تجاربهم المتعددة ،وإرساء أسس ومبادئ جديدة حول الفن المسرحي العربي .وهو ما يذهب الى تأكيده الباحث المسرحي محمد حسن عبد الله في قوله :"...لدينا تراثا قصصيا ذا طبيعة مسرحية ،يصدر عن خيال مسرحي ،وفهم متميز لمطالب المشهد والموقف والشخصية...وسائر عناصر البناء المسرحي ،غير أنه كُتب بأسلوب الحكاية (وليس الحوار) لأن الحكي كان الأسلوب المستقر والممكن..."[2].هذا ما شجّع الكتّاب والمبدعين العرب للغوص في أشكال ومضامين الموروث الشعبي العربي ،بغية استلهام أهم المواد والقوالب الفنية التراثية في نتاجاتهم الدرامية

[1]– محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ،دار الآداب ،بيروت ،ط 01 /1973ص 119 .

[2]– محمد حسن عبد الله: المسرح المحكى (تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي) ،دار قباء للطباعة والنشر ،القاهرة 2000 ص92.

لخدمة أهدافهم الفكرية والفنية ،والمساهمة في مد المسرح العربي بالنصوص المسرحية الجيدة والحاملة لتراث ومقومات الأمة العربية .

02- مستوى البحث عن شكل عربي للمسرح :

كان موضوع البحث عن شكل مسرحي عربي ،الشغل الشاغل بالنسبة لكتّاب المسرح ،اذ أن جل تفكيرهم انصب حول التنقيب عن الشكل المسرحي المناسب للمسرح العربي ،والذي يتماشى مع خصوصيات المجتمع العربي .ومن ثم فان أغلبية محاولات المبدعين العرب وتجاربهم الفنية ،اتخذت تقريبا مسارا واحدا وهو العودة الى التراث الشعبي والغموض في نماذجه المتعددة والمتنوعة ،من أجل التقصي في صيغه وقوالبه وأشكاله التي يحتويها ، لغرض إيجاد الشكل المناسب الذي يتماشى مع الرؤية المسرحية العربية . ويستطيع التكيف والتأقلم مع المضامين التي يعالجها المسرح العربي .

وقد وجد الكتّاب في "التراث العربي وتاريخه وحكاياته الشعبية وأساطيره مادة تبني الموضوع المناسب لهذه المحاولة ورافق ذلك التمرد على الشكل الأرسطي أو الشكل التقليدي لبناء العرض المسرحي .ويتجلى هذا التمرد في استخدام أشكال عربية محلية كالحلقة والبساط والقهوة وأشكال مجالس السمر العربية"[1].فكان توفيق الحكيم من الرواد الأوائل الذين نادوا بشكل مسرحي عربي يقوم على ثلاثة أشخاص :الحاكي ومقلد ومقلده ،ووجد الحكيم أن الشكل العربي يصلح اطارا لكتابة المسرحيات العربية وحتى الغربية..."[2]،ومن ثم سارع استلهام شخصية الراوي narrator كشكل مسرحي في أعماله الدرامية من منطلق أن الراوي شخصية عربية لها امتداد تاريخي وتراثي في المجتمع العربي .فهذه الشخصية هي التي تقوم على عاتقها "بتوصيل الحكاية من مخاطِب يحاول التأثير في مخَاطب

1-فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي ،منشورات اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق ص 107.

2-حياة جاسم محمد: من قضايا المسرح العربي المعاصر ،(المسرح العربي بين النقل والتأصيل) مجموعة من المؤلفين العرب ،كتاب العربي تصدره مجلة العربي ،الكويت 1988 ص180.

عن طريق السرد"[1].فالراوي هنا يقوم بوظيفة أساسية هي وظيفة الحكي ،أي سرد مجموعة من الأحداث والوقائع وتوصيلها إلى المتلقي بطريقة فنية إبداعية تحتكم إلى الذوق الجمالي .وقد وُظِف هذا الشكل التراثي في المسرح بشكل واسع على أساس أنه "الشخص الذي يقوم دائما بالاستفتاح أو الاستهلال ،أي مقدم الأعمال الفنية الى الجمهور"[2].وقد دعا الحكيم إلى تجريبه في الأعمال الدرامية العالمية ذات المضامين الإنسانية الراقية كأعمال أسخيلوسوسفوكليسويوربيدس وشكسبير وأبسنوبراندياللووتشيكوف... وغيرهم من رواد المسرح العالمي.

كما أن دعوات كل من يوسف ادريس وعلي الراعي وسعد الله ونوس وعلي عقلة عرسان وعبد الكريم برشيد وعز الدين المدني...كان لها صدى كبيرا وفعالية مؤثرة في تطبيق العديد من الظواهر التراثية الشعبية كالسامر والحكواتي والمداح والحلقة... في جل الأعمال المسرحية العربية .

لقد كانت هذه المحاولات الفنية مكملة للتجارب الأخرى التي حاولت استثمار بعض المواضيع من أجل خدمة هدف المسرحيين العرب ،الذين انصبت جهودهم حول البحث عن مضمون مسرحي عربي ،وبالتالي فان الموازنة بين الشكل والمضمون كانت غاية المبدعين العرب ،لذا كانت البداية ترتكز على إيجاد مضمون مسرحي يلائم العقلية العربية وثقافتها وموروثها المحلي ،وبعد ذلك توالت الأبحاث والتجارب نحو البحث عن الشكل المسرحي المناسب لهذه المضامين الفكرية والفنية العربية .وهو ما تطرق اليه الباحث المسرحي عامر علي عامر في حديثه عن هذه المعادلة في قوله :" أعتقد أنه يجب أن نطالب بمسرح عربي يجسد قضايانا ،وينحت من همومنا –وهي كثيرة– بدلا من المطالبة فقط بشكل عربي للمسرح ،فالمضمون هو الذي يفرض شكله ،ولا فصال ولا فكاك بين الاثنين"[3].وهي نفس الرؤية التي حاول بعض الدراميين تحقيقها في تجاربهم المسرحية .ومن خلال الموازنة بين

---

[1]–عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي ،مكتبة الآداب ،القاهرة 2006 ص59.

[2]–أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ،مركز الإسكندرية للكتاب 1998 ص22.

[3]–عامر علي عامر: قضية الشكل في المسرح ،مجلة المسرح ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع 1992/47 ص 120.

المضمون التراثي الشعبي والشكل المسرحي العربي .لأجل التوفيق بين ما هو موجود من ظواهر وأشكال تراثية شعبية وبين القالب المسرحي العربي الملائم لهذه الموروثات والمضامين .

03- مستوى التنظير لمسرح عربي جديد :

ان هذه المحاولات والتطبيقات التي قام بها المسرحيون العرب في بحر التجريب التراثي لأشكال ومضامين وظواهر الموروث الشعبي العربي. رافقتها في الوقت نفسه أسس وأفكار نظرية ،حاولت أن تضع بعض القواعد والضوابط لهذه الأشكال والقوالب الفنية ،تساعد المبدع المسرحي على استلهام هذا التراث بوعي وتبصر ،ووفق قوانين فنية وتقنية تراعي خصوصيات وسمات كل شكل وكل ظاهرة مسرحية .

أما عن البدايات لعملية التنظير للمسرح العربي ،فيعتبر يوسف ادريس أول من فتح باب التنظير في هذا المجال ، من خلال مقالاته المعنونة ب: (نحو مسرح عربي)،اذ أنه أورد في مقالاته هذه مجموعة من الآراء ،تضمنت رؤية للشكل المسرحي العربي الواجب توفره في البيئة العربية .يقول مصطفى رمضاني مؤكدة أسبقية الكاتب السوري في التنظير المسرحي العربي: "يعد يوسف ادريس أول من فتح باب التنظير بجرأة جعلت الباحثين الذين جاؤوا بعده يستفيدون من دعوته الى مسرح السامر .لهذا ظهرت دعوة توفيق الحكيم الى قابله المسرحي ،وعلى الراعي الى مسرح الارتجال ،وسعد الله ونوس الى المسرح المفتوح أو مسرح التسييس ،ثم عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي ،ودعا عز الدين المدني الى المسرح التراثي ،وفرقة الحكواتي الى مسرح الحكواتي الشعبي ،وكذا فرقة الفوانيس السرادق وصلاح القصب ،ولا تزال الدعوات الى مسرح عربي أصيل هي المشترك لدى أغلب الدراميين العرب".لقد دعا يوسف إدريس في هذا التنظير الى تأصيل المسرح المصري والعربي بشكل عام من خلال استلهام شخصية السامر وتوظيفها في المسرح المصري ،لكونها تعد شكلا مهما وأساسيا من أشكال المسرحية التي عاشت في المجتمع مند قديم الزمان .يقول يوسف ادريس في هذا الصدد: "...ولكننا سنناقش الشكل المسرحي...السامر ،والسامر حفل مسرحي يُقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحا أو موالدا...والرواية في السامر كما

يسمونها (الفصل)ليست رواية واحدة ،وانما هي عدت (فصولات)...هذه الروايات ليس لها نصوص مكتوبة وانما لها نصوص ومواضيع متوارثة وقبل بداية كل فصل يتفق الممثلون في همسات سريعة على الخطة العامة أو يعدلون فيها ،هي ليست بالضبط الكوميديا ديلارتي..."[1].وتأسيسا على هذه المعطيات ،وجد يوسف ادريس في شخصية فرفور معادلا موضوعيا فنيا للشخصية المصرية والعربية ،من حيث سماتها وسلوكاتها المنبعثة أساسا من البيئة المحلية القائمة على العادات والتقاليد والأعراف والقيم والأخلاق والمعتقدات التي اكتسبتها بفعل التوارث عن الأجيال السابقة .لهذا الغرض حث يوسف ادريس الى العودة الى هذه الشخصية المسرحية العريقة والقيام بتوظيفها في المسرح لتعبّر عن قضايا المجتمعات العربية .

أما توفيق الحكيم فقد دعا في كتابه (قالبنا المسرحي) ،الى تجريب أشكال التراث الشعبي والمتمثلة في المقلد والقصاص والراوي والحكواتي ،واستثمارها في المسرح العربي ،باعتبارها أشكالا فنية فرجوية تمثل الشخصية والثقافة والحضارة العربية الضاربة في أعماق الزمن .هذا ما يؤكده الحكيم في قوله: "...هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي ،وأن نستحدث لنا قالبا وشكلا مسرحيا مستخرجا من داخل أرضنا وتراثنا يجب أن نكر راجعين الى ما قبل مرحلة السامر...إنه العهد الذي ما كنا نعرف فيه غير الحكواتية و المداحين و المقلدين... هنا إذن المنبع الذي نستطيع أن نخرج منه بشيء... فإذا أضفنا الى هذا المنبع الشعبي منبعا آخر من تراثنا الأدبي في روايات الأغاني للأصفهاني و فيما ورد عن الجاحظ و الحريري و بديع الزمان و غيرهم.. فإننا يمكن أن نخرج برأي في أمر الشكل أو القالب المسرحي الذي نحاول الكشف عنه ..كما أنه يجب لكي يسمى قالبا حقيقيا أن يكون صالحا لن تصب فيه كل المسرحيات ،على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية ومن قديمة وعصرية...فنحن اذن ببعثنا الحاكي والمقلد والمداح وجميعهم معا سنرى أن في استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من أسخيلوس وشكسبير موليير أبسن وتشيخوف حتى براندياللوودورمات: كما أن في استطاعتهم أن يحققوا الأمل الذي طالما

[1]-يوسف ادريس: الفرافير ،مكتبة مصر 1995 ص30.

تمناه الجميع في كل مكان وهو: (شعبية الثقافة العليا) أو بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى..."[1]فتوفيق الحكيم من خلال هذا التنظير يبين مدى حرصه على أهمية الآداب الشعبية العربية في توظيفها في المسرح العربي بشتى ظواهرها قصد الوصول الى تشكيل فن مسرحي خاص بالفرد العربي ،يعكس صورته الحقيقية ويجسد فكره وثقافته العربية الإسلامية ويعبّر بكل صدق عن حياته وآماله وآلامه .

أما بالنسبة لعلي الراعي فقد أورد في كتابه (الكوميديا المرتجلة) ،نظرية جديدة ،تقوم على فكرة الارتجالimprovisation* في المسرح ،بغية التوصل الى تأصيل المسرح العربي والارتجال هو السمة الجوهرية الاعطاء الحرية الكاملة للممثل لكي ينصاع وراء أفكاره ونفسيته وابداء آرائه حول مختلف القضايا والمواقف التي تصادفه في واقعه الاجتماعي. يقول علي الراعي عن هذه النظرية :"...وكخطوة في سبيل البحث عن شكل مسرحي قريب من روحنا أقدم هذه الدراسة لصيغة مسرحية لم أجدها مذكورة في كتب دارسينا أو على لسان فنانينا الاّ مشيعة بالازدراء والاستنكار أو-في القليل- الاستخفاف ،تلك هي صيغة المسرح المرتجل كما عرفناه في مصر السنوات العشرين الأولى من هذا القرن. فن ساذج ،قليل القيمة الفنية والأدبية ،ولكنه —مع هذه-يملك شيئا لا يملكه المسرح المكتوب، ذلك هو عطاؤه الوافر للمتفرج ،واحتفاؤه الزائد به ،ومنحه الفرصة للفنان المؤدي كي يتحول الى فنفن خالق ،ثم بساطته المتناهية ،وقبوله التمثيل في أقل الأماكن تجهيزا وبأقل التكاليف وهذه كلها ميزات يحتاجها مسرحنا العربي في المرحلة الحاضرة من مراحل تطوره "[2]. ان هذه السمات والخصائص التي يوفرها الارتجال بالنسبة لرجالات المسرح من جهة ويعطي للمثل حرية الابداع وابداء الرأي والمساهمة في الخلق الفني والجمالي والعرض المسرحي من جهة ثانية ،دفعت بعلي الراعي الى التنظير بفكرة الارتجال في المسرح والدعوة في الوقت نفسه الى تجريب هذا الشكل في المسرح العربي ،لما يحمله من مميزات فنية وجميلة وتقنيات هامة تساهم في تشكيل عرض مسرحي شامل لفنون عديدة كالرقص والغناء والموسيقى .

---

[1]- توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي ،مكتبة الآداب ،القاهرة (د ت) ص13/12 .

[2]-علي الراعي: مسرح الشعب (الكوميديا المرتجلة ،فنون الكوميديا ،مسرح الدم والدموع) الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006/ص 23.

واذا كان علي الراعي اتخذ من الارتجال نظرية فكرية وفنية لأجل تأصيل المسرح العربي فان سعد الله ونوس اعتمد في بياناته لمسرح عربي جديد على فكرة هدم الجدار الرابع الذي يفصل بين المسرح (الممثل) والجمهور "من أجل إقامة علاقة جديدة ،يندمج فيها الممثل بالمتفرج ،وتتقوض بينهما الحواجز،كما أنه عدا الى ربط الصلة بين المنصة (الخشبة) stage والصالة (قاعة الجمهور) auditorium ،وهذا لغرض احداث نوع من التجارب والمشاركة الفعالة والإيجابية بالنسبة للمتفرج .

يقول سعد الله ونوس في هذا المجال: "...اما الخاصية الأخيرة التي تمتاز بها حركة مسرحية كالتي نبشر بها فهي كون عملية التفاعل مستمر بين المسرح وجمهوره. انها تتعلم من جمهورها كما تعلمه. تأخذ وتعطي في حركة جدلية يغتني محتواها وتتسع حدودها يوميا. ولا شك أننا بذلك نعيد للظاهر المسرحية...الهامها الأول ،وأصالتها ووجهها الاجتماعي ان حركة مسرحية تمتاز بهذه الخصائص هي وحدها قادرة على أن تُخرج المسرح العربي من تيهه ،وهي وحدها تستطيع أن تحل ما هو حقيقي من المشاكل ،وتتجاوز ما هو زائف منها. تنبع من جمهورنا تنهل منه وتعطيه تحاوره ،تغتني به وتغنيه. وعندئذ يولد مسرح حقيقي...المسرح العربي الذي نريده هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه: أن يُعلم ويحفز متفرجة ،هو المسرح الذي لا يريح المتفرج لينفس كربته...بل على العكس هو المسرح الذي يقلق يزيد المتفرج احتقانا ،وفي المدى البعيد يهيئه لمباشرة تغيير القدر..."[1] .هذا المسرح في نظر سعد الله ونوس هو المسرح الحقيقي الذي ينسجم مع البيئة العربية لكونه ينبع من وجدانها وينطلق من ذاتها ،وهو في الوقت نفسه يعبّر عن أصالتها وعمقها الفكري والحضاري ،وهو بعيد كل البعد عن المسرح الغربي الذي هو تجسيد لصورة الأوروبي في فكره ومظهره الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي والحضاري .

في حين نجد علي عقلة عرسان يدعو من خلال كتابه التنظيري (الظواهر المسرحية عند العرب) إلى الرجوع إلى التراث الشعبي العربي والتنقيب في ظواهره القديمة وأشكاله الاحتفالية التي تنطوي عليها عاداته وتقاليده ومعتقداته

[1]–سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد ،دار الفكر الجديدة ،بيروت ،ط 1988/01 ص15.

الدينية والشعبية ،والبحث في عناصرها وتراكيبها لكونها تحمل بذورا درامية dramaticism عديدة ،مما يسهل صياغتها مسرحيا والاستفادة منها في خلق قوالب وأشكال مسرحية عربية خالصة. يقول عرسان في هذا المجال : "الانسان العربي له شخصيته وهويته ومعتقداته وبيئته الاقتصادية والجغرافية كما له واقعه السياسي الخاص ،ومشكلاته مما يجعله متميزا بين القوام على سطح الكرة الأرضية"[1]. لهذا الغرض غاص عرسان في التراث الشعبي العربي مقلبا ومنقبا في ظواهره واحتفالاته ،بغية إيجاد صيغ تراثية شعبية قابلة لفعل التمسرح ومن بين الظواهر التي وجدها عرسان تحمل قابلية التطوير والتكيف مع الأثر المسرحي المتعارف عليها: فئة المنذرين وفئة القصاصين وأصحاب الحكاية ، وأهل المقامات ورجالات المتصوفة وحلقات الذكر الصوفية والاحتفالات الجماهرية مثل: احتفال المولد النبوي وعاشوراء والتعزية وأعياد النيروز...

وعن هذه الظواهر والاحتفالات يقول علي عقلة عرسان: "...النماذج التي أرى فيها معطيات ومقومات مسرحية، منها ما يمكن استلهامه والاستفادة منه في الوصول ليس الى تأصيل المسرح العربي الحديث في التراث والموروث وتحقيق تواصل معه فقط ،بل الى تحقيق خصوصية في البنية المسرحية –الدرامية– وفي أسلوب التوصيل وأحداث التفاعل مع الناس ،أي في أسلوب الفرجة أيضا ،..."[2] .لقد وجد عرسان في هذه الأشكال والمظاهر الاحتفالية العربة مادة مسرحية غنية بالأفكار والمضامين الفكرية والمعرفية والخطابات الأدبية والفنية الجادة ،التي يمكن الرجوع اليها والاستفادة منها في تشكيل نصوص مسرحية درامية خالصة ،تعبّر عن روح المجتمع العربي وتجسّد له مقوماته الحضارية وتعكس له هويته وثقافته ،وتحقق له التواصل والتفاعل مع هذه الصيغ الفنية عن طريق الفرجة والمتعة وألوان التشويق الفني والجمالي الذي توفره هذه الأشكال والقوالب التراثية الشعبية .

---

[1]–علي عقلة عرسان: السياسة في المسرح ،منشورات اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 1978 ص25.

[2]–علي عقلة عرسان: وقفات مع المسرح العربي ،منشورات اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 1996 ص232/231.

ولتأكيد أهميه هذه الظواهر والاحتفالات في تأسيس وتأصيل المسرح العربي ،عقد عرسان مقارنة بينها وبين تلك الاحتفالات التي كانت سببا في ظهور المسرح اليوناني نتيجة لتطويرها والاهتمام بها باعتبارها كانت بذورا ومقومات لبروز فن الدراما في المجتمع الاغريقي ،بينما العربي تمتلك ظواهر مسرحية تحمل صبغة درامية مؤثرة لم تجد من يستلهمها ويعتني بها ويطورها لتصبح أشكالا مسرحية عربية خاصة بالمجتمع العربي ،هذا ما يؤكده في قوله : "نعم نحن العرب لدينا ظاهرة مسرحية كما لدي الشعوب الأخرى ،لكنها لم تتطور كما حدث لبدايات ظاهرة المسرح في اليونان التي شكّلت بعد تطور المسرحية اليونانية من تراجيديا وكوميديا وأصبحت الآن الشكل الدرامي العالمي..."[1]. وهو نفس الطرح الذي ذهب الى تأكيده فرحان بلبل اذ رأى "أن التراث العربي والحياة الاجتماعية العربية القديمة مليئان بالمنطلقات والظواهر المسرحية التي كان يمكن أن تتطور لتصبح مسرحا. لكن ظروفا ما حالت دون ذلك. ولولا هذه الظروف لتوصل العرب الى المسرح كما توصل اليه الغربيون"[2]. وانطلاقا من هذه الرؤية دعا علي عقلة عرسان رجالات المسرح بمختلف الأقطار العربية الى العودة الى منابع التراث الشعبي العربي واستحضار ظواهره واحتفالاته ومظاهره الشعبية ،وتوظيفها في أعمالهم المسرحية شكلا ومضمونا ،قصد التوصل الى فكرة تأصيل المسرح العربي .

أما عبد الكريم برشيد وجماعة الاحتفالية* ،فقد تبنوا تنظيرا آخر يقوم على استلهام الاحتفال كشكل مسرحي عربي له جذوره العربية في الوجدان الفردي والجماعي للإنسان العربي. فالمسرح في نظر هذه الجماعة أساسه الحفل والتجمع التحلق. وهو بالأساس "موعد عام ،موعد يجمع في مكان واحد وزمان واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس ،موعد يتم انطلاقا من وجود قاسم مشترك يوحّد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان موحّد. وهذا القاسم المشترك لا يمكن أن يتجسم الاّ داخل إحساس جماعي أو قضية تهم الجميع. وتعني كل الفئات

[1]–علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب ،منشورات اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 1981 ص29/28 .

[2]–فرحان بلبل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا (مرجع سابق) ص 108.

المختلفة. ومن هنا كانت أهمية هذا الموعد تقوم أساسا على هذه القضايا ومدى رحابتها وشموليتها..."[1]. وبناء على هذا التشكيل الفكري والفني الذي تستدعيه المناسبات وضروريات الانسان في تعامله مع الطبيعة ،يحدث اللقاء بين الحاجة والابداع ،بين الفكرة في الاستماع الى الآخر (الراوي أو الحكواتي أو القصاص) وبين الفرجة التي تنبع من خلال عملية الحكي والسرد الناجمة عن الاحتفال القائمة بين افراد القبيلة أو الجماعة. واعتمادا على فكرة الحفل التي سعى برشيد وجماعته الى تبنيه كمشروع بحث عن الصيغة المناسبة للمسرح العربي عمد برشيد للتنظير لهذا المشروع من خلال طرح مجموعة من البيانات ونظريات الخاصة بأسس الاحتفالية وكيفية استلهامها في المسرح العربي.

لقد سعت جماعة الاحتفالية الى وضع تصور شامل تنطلق منه اللعبة المسرحية ،يعتمد أساسا على المظاهر الشعبية العربية القائمة على الاحتفالات ،والتي تشكل الصورة الحقيقية والمرجعية الفكرية والفنية لصورة المسرح العربي. وهذه النظرة تبدو مُقارِبة لظهور المسرح عند الاغريق الذي نشأ وترعرع انطلاقا من الاحتفالات التي كان يقوم بها الاغريق في المناسبات المختلفة .

فالمظاهر الاحتفالية المشاعة في البيئات العربة بين الأوساط الاجتماعية الشعبية ،كانت هي المرجعية الأساسية في تبني شكل الاحتفال كمقوم رئيسي ومعطى فكري ودلالي وحركي ،ومن ثم اعتباره القالب الأصلي لتأسيس ظاهرة مسرحية عربية ،تنطلق من الحفل لكونه شكل تنفيسي للعب وطقس شعبي لممارسة معتقداتها وشعائرها المرتبطة أساسا بأفكارها وتصوراتها للحياة والطبيعة بشكل عام. يقول عبد الكريم برشيد في هذا الشأن: "...أما المسرح العربي فيقوم على أساس مفهوم آخر مغاير. وهو أن المسرح احتفال بالأساس. والاحتفال في حقيقته تظاهر اجتماعية تقع داخل زمن ومكان محددين وتعبر عن ذاتها من خلال مجموعة من الأدوات التعبيرية المختلف

[1]–عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي ،الدار الجماهيرية للنشر ،ليبيا ط 1990/01 ص13.

(الشعر- الغناء- الرقص —التعبير الجسدي —التعبير بالإشارة). ان الاحتفال- هو في ذات الوقت- الحياة والتعبير عنها داخل الجماعة والتعبير بمساعدة الجماعة وذلك عن القضايا الجماعية"[1] .

من هذا المنظور حاولت جماعة الاحتفالية الرجوع الى التراث الشعبي العربي لاتخاذ الاحتفال كمنطلق أساسي لتأصيل الظاهرة المسرحية العربية "على اعتبار أن الاحتفال يشكل جوهر الظاهرة المسرحية وصفائها وذلك بجعل جوهرة الدعوة ثورة على الجاهز والمعطى والموجود بهدف تغيير العالم وجعل الكل يعبّر عن قضايا الكل"[2]. وقد قامت هذه الجامعة بتجسيد نظرتها الفكرية والفلسفية ورؤيتها الفنية والابداعية في جل الأعمال المسرحية التي أوجدتها عبر مسيرتها الفنية .

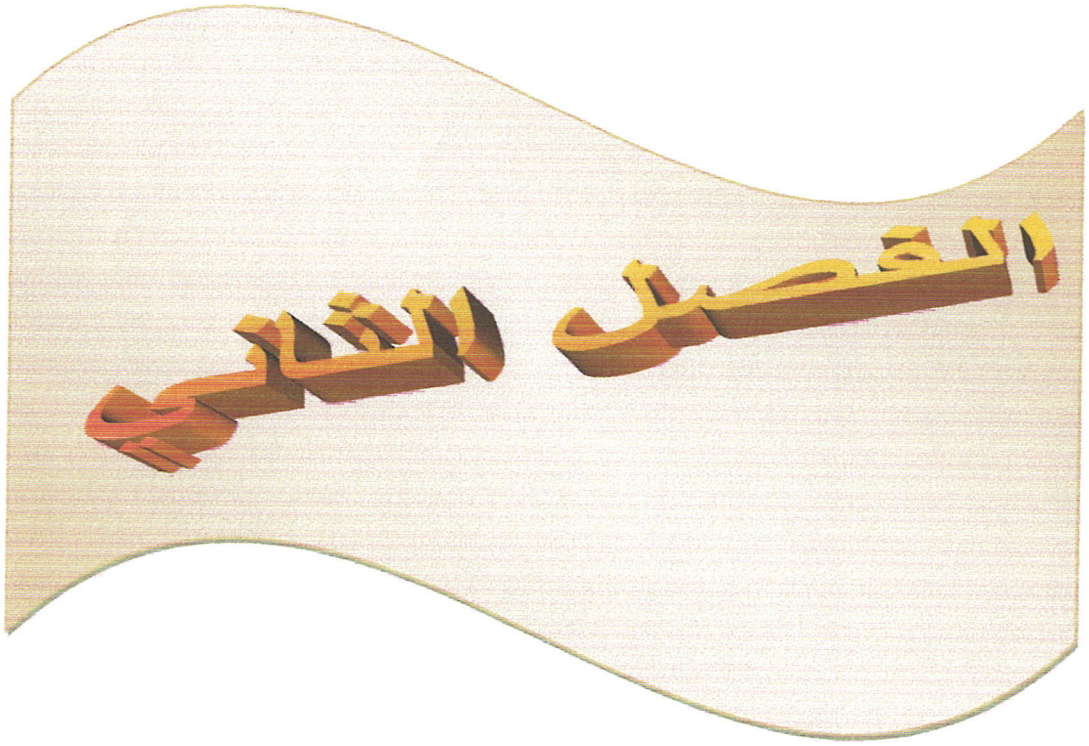
ان هذه التنظيرات والبيانات المتعددة على اختلاف أشكالها ومحاورها وتباين أسسها ومناهجها ،قد أغنت المسرح العربي من حيث تجريب أغلبية الموروثات الشعبية وجل الظواهر والقوالب المسرحية التي عرفها التراث العربي كخيال الظل والقاراقوز والسامر ومسرح البساط والحلقة والمداح والقواد والحكواتي والقصاص...

وقد كانت الحكايات الشعبية من أكثر المصادر التراثية استلهاما في الأعمال المسرحية العربية عموما والمغاربية خصوصا كما كان استحضار شخصية البطل الدور البارز في عمل المبدعين المغاربيين لكونه يعد العنصر المحوري في المسرحية ،لدى كان اهتمامهم منصبا على كيفية استحضاره على خشبة المسرح .

---

[1]-عبد الكريم برشيد: في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي ،مجلة الأقلام ،منشورات وزارة الثقافة والاعلام ،بغداد ، ع 1980/10 ص16.

[2]-عبد الرحمن بن زيدان: قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية الى الامتداد (مرجع سابق) ص 288.


الفصل الثاني

الفصـل الثانـــــي: تجربـــــة المسرح المغاربـــــــي

- تجربة المسرح المغـــــربي:

(ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد)

- تجربة المسرح الجزائري:

(مسحوق الذكاء لكاتب ياسين)

- تجربة المسرح التونسي :

(سهم كاغـــظ لمحمد المديـــوني)

يعد استحضار شخصية بطل الحكاية الشعبية ،وتوظيفه في المسرح العربي في مختلف الأقطار المغاربية ،من أهم التجارب الفنية التي ميزت عمل المسرحيين على تعدد جنسياتهم وتنوّع توجهاتهم الفكرية والابداعية ،واختلاف مستوياتهم المعرفية ،في كل من المغرب الأقصى ،والجزائر وتونس .

وقد كانت هذه التجارب المسرحية التراثية امتدادا واستمرارا لذلك المشروع القومي المسرحي الكبير الذي تبناه معظم المسرحيين العرب ،والمتمثل في استلهام التراث الشعبي بأشكاله ومواده وقوالبه الفنية والجمالية ،لغرض تأصيل المسرح العربي ،المعبِّر عن هويتها وحضارتها وثقافتها العريقة. يقول إبراهيم جنداري جمعة في هذا الشأن: "في التراث العربي مواطن حقيقية يمكن لها أن تحرك أحداثا حاضرة ،كما في الفلكلور أساسا وتقاليد تمد عصرنا بحركة فكرية متنامية الأبعاد. لقد التفت الكاتب المعاصر الى التراث الغزير فاستعان به للمزاوجة بينه وبين هموم الانسان العربي السياسية والاجتماعية المعاصرة ،ومن هذا المزج يتمخض مركب جديد لمسرح عربي أصيل ينهض على دعائم قوية من التراث العربي ،ومن تقاليد مسرح السامر ،ومن الكوميديا المرتجلة ،ومن شخصية الرواية والمقلداتي والحكواتي وغيرها"[1].فالتراث الشعبي العربي مليء أيضا بأنواع الحِكَم والمواعظ والنوادر والمضامين الفكرية العميقة المرتبطة بالإنسان في علاقاته بالمجتمع الذي يعيش فيه ،كما أن هذا التراث مليء أيضا بأنواع الفرجة التي تضفي على المسرحية العربية نوعا من التشويق والمتعة الفنية ،التي يحتاجها المتلقي العربي ،لغرض التنفيس عن همومه ومشاكله وآلامه هذا من جهة ،ومن جهة أخرى لأجل الاستمتاع بتلك الأصناف التراثية الشعبية التي يحويها كالحكايات والأساطير والسير والملاحم والقصص المختلفة التي تصوّر ماض الأمم والمجتمعات القديمة ،والتي هي في الوقت نفسه عبارة عن رموز ودلالات يُسقِطها الكاتب على الواقع الاجتماعي المعاصر ،بغية معالجة أهم القضايا والمشاكل والعوائق التي يواجهها الفرد العربي في بيئته المحلية. في هذا الصدد يرى الباحث المسرحي يوسف حسن نوفل أن ارتباط المبدع بتراثه ضرورة لا فكاك منها اذا كان يهدف حقا الى المشاركة في صنع ثقافة قومية

[1]– إبراهيم جنداري جمعة: النص المسرحي العربي ونكسة حزيران ،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق 2004ص199 .

متطورة"[1]،تساهممساهمة فعّالة في خدمة المجتمعات العربية من حيث عودتها الى جدورها التارخية الاصيلة ،لأجل إعادة احياء تراث الأمجاد .

من هذا المنظور جاءت مجمل التجارب المسرحية المغاربية كتكملة للتّجارب التي ظهرت في المشرق والخليج العربي. اذ أنها حاولت هي الأخرى الاستفادة كغيرها من النماذج الفنية ،من هذا الموروث الشعبي بأشكله ومضامينه المتعددة وشخصياته وأحداثه المتنوعة ،التي حملت أفكار وأهداف الجماعات الشعبية وصوّرت حالات الأفراد والمجتمعات والأمم القديمة وارتباطها بالعصور والحقب الزمنية المختلفة التي عايشتها .هذا ما حاولت الأعمال المسرحية المغاربية تجسيده ضمن نصوصها وأعمالها الإبداعية ونقله الى المتلقي ،وتقريبه منه ،قصد الاستفادة من هذه المضامين والأشكال والأحداث والشخصيات التي حفل بها التراث الشعبي سواء العربي أو العالمي أو الإنساني على وجه العموم .وقد عمد الكتّاب والمبدعون الى تشكيل هذه النتاجات المسرحية التي تبنّت التراث الشعبي كمرجية فكرية وجمالية في ثناياها ،وفق رؤى إبداعية معاصرة ،الغرض منها جعل هذا التراث يتماشى مع الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والحضاري والثقافي للمجتمعات العربية .

وبناء على هذا ،أتت أعمال هؤلاء الكتّاب المتباينة من كاتب الى كاتب من قطر الى آخر ، وهذا مرده الى مستوى كل كاتب ومرجعياته الفكرية والمعرفية ومستوياته الفنية والجمالية ،وتوجهاته الإيديولوجية ،ورؤاه الإبداعية ، وراجع أيضا لخصوصيات كل قطر من أقطار المغرب العربي .من حيث معرفتها للمظاهر المسرحية التراثية .بالاضافة الى ذلك فان هذه التجارب الإبداعية الفنية واكيتها حركة تنظيرية مهمة ،الهدف منها تأسيس قاعدة مسرحية متينة ،تنطلق من أسس وقواعد علمية صحيحة بغية الوصول الى فكرة تأصيل المسرح العربي .

هذا ما قامت به جماعة الاحتفالية في المغرب ،التي حاولت التقنين للكتابة المسرحية المغربية بصفة خاصة والعربية بصفة عامة ،وجعلها تساير المشروع الاحتفالي في جانبه التطبيقي أخصوص نصوص عبد الكريم برشيد وأحمد

[1]–يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية(رؤية في حوار) ،دار المعارف مصر ط1995/01 ص 300 .

الطيب العلج وأعمال الطيب صديقي الاخراجية ودراسات عبد الرحمن النقدية .بينما اقتصرت التجارب المسرحية في كل من الجزائر وتونس على الجانب الممارساتي ،ففي تونس غلب على هذه النماذج الجانب التطبيقي برؤى إبداعية عميقة لتراث الشعبي خاصة في نصوص عز الدين مدني والحبيب بولعراس ومحمد المديوني وسمير العيادي وأعمال منصف السويسي...في حين نجد التجارب الجزائرية على تميزها وتعددها ،اختلفت من حيث أهدافها وطرق استثمارها للموروث الشعبي سواء المحلي أو العربي أو العالمي .فكانت جهود فردية اعتمدت على الجانب التطبيقي في عمومها مرتكزة على المخزون الفكري والثقافي والتوجه الإيديولوجي للكاتب والمخرج على حد سواء.

01- تجربة المسرح المغربي :

يعد المسرح في المغرب الأقصى من أكثر الأشكال الأدبية والفنية رواجا وانتشارا بين الفئات الاجتماعية الشعبية ،فهو بعود ظهوره الفعلي الى سنة 1920 ،بفضل الزيارات الفنية التي دأبت بعض الفرق المسرحية القيام بها الى هذا القطر .مثل فرقة عز الدين التونسية التي زارت المغرب عام 1923 وقدمت مسرحية صلاح الدين[1] ،وفرقة سليمان القرداحي التي كان لها اسهاما كبيرا في تلقي فن المسرح في المغرب من قبل الجماهير الشغبية .ومن خلال هذه الفرقة المسرحية تكون شعور لدى المغاربة لتأسيس فرق مسرحية محلية ،قصد ممارسة هذا الفن الجديد والاستمتاع به .ومن ثم توالت الفرق المسرحية في الظهور كفرقة جوق التمثيل التي تأسستعام 1924"[2]،وفرقة جمعية مدرسة العاصمة الرباطية ،وفرقة مصطفى الجزار ،وفوقة الهلال... وغيرها من الفرق المسرحية التي اخدت على عاتقها النهوض بفن المسرح والتعريف به في أنحاء المغرب الأقصى .

ويعد كل من أحمد الطيب العلج وعبد الكرم برشيد والطيب صديقي من أكثر المسرحيين الذي بعود لهم الفضل في تطوير المسرح المغربي ،بعدما وضع لبنتها الرعيل الأول ،اذ انهم ساهموا مساهمة فعّالة سواء بالتنظير لهذا المسرح

[1]- ينظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي (مرجع سابق) ص 481 .

[2]-المصدر نفسه ص 421 .

أو من حيث تجريب مختلف الأشكال المسرحية التي عرفت في المغرب كالحلقة ،مسرح البساط ،سلطان الطلبة ، الاحتفالية...وهي كلها أشكال تراثية شعبية ،حاول هؤلاء الكتّاب تجريبها في المسرح المغربي سواء على مستوى الشكل والمضمون .

- **عبد الكريم برشيد :**

يعد عبد الكريم برشيد رائد من رواد المسرح المغربي ،فقد ساهم الى جانب العديد من المبدعين المغاربة في تأسيس مسرح عربي مغربي ،ينطلق من البيئة المغربية المحلية ليصور ويجسد آمال وآلام المجتمع بمختلف أطيافه وبفضل مساهمته وجهوده الكبيرة في المجال التنظيري والابداعي استطاع المسرح أن يعرف تطورا وازدهارا سواء على مستوى الشكل من خلال تبنيه لمشروع الاحتفالية النابعة أصلا من التراث الشعبي العربي ، أو على مستوى المضامين التي عالجها هذا المسرح ،فقد طعم برشيد المسرح المغربي بالعديد من المواضيع الهادفة المستوحات من مصادر مختلفة تراثية واجتماعية وتاريخية ،كما انه كانت له اليد الطولى في امداد هذا المسرح بالكثير من الكتابات التنظيرية ،التي حاولت أن تأسس لمشروعه الاحتفالي وتجعله يساير الجانب التطبيقي لمجمل النصوص الاحتفالية التي انتجتها جماعته .

لقد كان هدف عبد الكريم برشيد من خلال مشروعه المسرحي الذي تبنى فيه صيغة الاحتفال كشكل تراثي ،هو الوصول أساسا الى تأصيل المسرح المغربي على وجه الخصوص والمسرح العربي على وجه العموم. ومن ثم راح يقلب في مواد ومضامين التراث الشعبي ،ويعيد قراءتها وصياغتها بما يلاءم مع الشكل الاحتفالي، بغية تجسيدها على خشبة المسرح .يقول عبد الرحمن بن زيدان في هذا الشأن "تذهب الاحتفالية الى ان المسرح يجب أن يصدر عن تراث الشعب العربي حتي يجدها صيغة جديدة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي بعيدا عن الاستيلاب والاغتراب الحضاري والثقافي والتبعية الفكرية

للغرب[1]"وهذا مانلحظه في مسرحيات برشيد التالية : (عطيل والخيل والبارود ،امرؤ القيس في باريس ،الزاوية ،حكاية العربة ،عنترة في المرايا المكسرة ،ابن الرومي في مدن الصفيح ،سالف لونجة ،جحا في الرحى ،شطحات جحجوح النمرود في هوليود)...وغيرها من النصوص المسرحية التي تبنت الموروث الشعبي كمرجعية فكرية وفنية جمالية ،من أجل تحقيق المشروع الاحتفالي .بقول عبد الكريم برشيد في هذا المجال :"... ولهذا يكون السبيل الوحيد للانخراط في العالمية ،هو أن نقرأ هذا الواقع وأن نتمثل التراث العربي والكوني ،ونحاول أن نفهم العصر ونعبر عنه بلغتنا المسرحية المغايرة "[2]وقد وجد برشيد في التراث العربي ما يحقق مشروعه المسرحي ،لذا عاد عاد اليه مستلهما منه أهم الأحداث والشخصيات التي حواها كالأساطير والحكايات الشعبية والصيغ والأغاني والقصص الشعبي العربي .

مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح :

تعد مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح نصا احتفاليا يرتكز على الفلسفة الاحتفالية ،التي نادت بها جماعة هذا الاتجاه في صياغة نص مسرحي عربي ،يجسد المنظور الاحتفالي الداعي الى تكسير النظرية الأرسطية واحلال محلها نظرية جديدة مستمدة من التراث الشعبي العربي وهذا النص في حد ذاته جاء خصيصا لتأكيد هذه الرؤية ،وليعبر في الوقت نفسه عن فلسفة الكاتب في محاولته لتجسيد ثقافة المجتمع وتراثه ومدى قابلية للانسجام والتوافق مع القالب المسرحي في تشريح الواقع وتفسيره وفق ما يتناسب والموروث الشعبي .يقول برشيد عن هذه المسرحية: "ان مسرحية (ابن الرومي في مدن الصفيح)-كعمل درامي يعتمد على فلسفة مغايرة وعلى تقنيات جديدة وعلى اجتهادات جريئة في ميدان البناء الدرامي- لا يمكن تفسيرها للاعتماد على الرجوع الى الفكر الاحتفالي...ان مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح

[1]-عبد الرحمن بن زيدان : قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية الى الامتداد

[2]-عبد الناصر حسو: حوار مع عبد الكريم برشيد ،مجلة الموقف الأدبي ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،العدد425/2007، 436 ص276 .

—كعمل ابداعي تلتقي مع هذه النظرية وتتوحد بها ،وهذا شيء طبيعي .وذلك ما دام انهما معا– العمل والتنظير —يصدران من منبع واحد فالمسرحية تجسيد شامل لمفاهيم الواقعية الاحتفالية "[1].وبالتالي فان هذه المسرحية هي عبارة عن صياغة فكرية وفنية وابداع جمالي يمزج بين النظرة التراثية والواقع الاجتماعي المعيش، وهي نفس الرؤية تتكرر في أعمال عبد الكريم برشيد ،الذي اتكأ على منابع التراث واتخذه مادة لطرح فلسفته الاحتفالية في قالب مسرحي .

ان مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح عبارة عن تركيب درامي متعدد الأحداث والشخصيات ،جمع فيها المؤلف بين الأشكال التراثية الشعبية المتمثلة في خيال وبين النظرة الواقعية للمجتمع. فقد "وظف فيهاخيال الظل والمسرح داخل المسرح وتركيب لوحات متنافرة متعددة الأحداث والأمكنة والأزمنة مع توظيف التراث الأدبي ومفارقاته الساخرة"[2]،كما أنه عمد الى استحضار شخصيات عديدة من مصادر مختلفة من أجل طرح رؤيته الإبداعية. فقد استحضر شخصية ابن دانيال صاحب صندوق خيال الظل ،كما استحضر شخصية دنيا زاد من تراث ألف ليلة وليلة لتدعيم فكرة السرد الحكائي الذي اعتمد عليه المؤلف في تجسيد مسرحيته التي جاءت في شكل حكاية شعبية بطلها ابن الرومي ،استوحاها المؤلف من مخيلته ،ولكن طعمها برؤية واقعية سواء من حيث الأحداث مثل: (اختيار حي الصفيح من مدينة بغداد) أو من ناحية انتقاء شخصياته: (رئيس المجلس البلدي ،المقدم...) .ولكن بطل هذه المسرحية ليس ابن الرومي الشاعر البغدادي المعروف ،وانما هو شخصية عادية اختاره برشيد من وحي الهامه بالرغم من وجود تقارب بين هاتين الشخصيتين ،الا أنهما غير ذلك ،وهو ما قام بتأكيده المؤلف على لسان ابن دانيال :

[1]–عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ،مطبعة الثقافة ،الدار البيضاء ،ط1985/01 ص 175/174 .

[2]–جميل حمداوي عمرو: المسرح العربي بين الاستنبات والتأصيل(موقع الانترنيتwww.arabworidboots.com:( )

ابن دانيال: سأحكي .سأحكي عن شاعر فقير يعيش مثلكم في اكواخ الخشب والقصدير .سأحكي عن ابن الرومي الجديد...أنا لست مؤرخا و لا لست معلم صبيان ،وعليه فإن كل مشابهة مع التاريخ إن هي إلا اتفاق و محض مصادفة.. إن ابن الرومي الذي رسمته و قصصته بيدي ليس وليد بغداد التي تعرفون ... شاعر الليلة يا سادتي قد يكون من باريز ، من روما ، من البيضاء ،أو من وهران . قد يكون علي بن العباس أو قد يكون الشاعر لوركا .قد يكون المجذوب أو بابلو نيرودا .قد يكون من حكيم هذا. قد يكون أنت أو أنت أو أنت .من يدري؟ قد يكون أو قد يكون...[1]

وعلى هذا الأساس فإن شخصية ابن الرومي تبقى غير محددة العالم وغير معروفة ،فهي تخضع لجموع التأويلات التي تلامس مضمون و أحداث هذه المسرحية سواء من خلال قراءة النص أو من خلال مشاهدة العرض. ومن ثم فإن اختيار برشيد لشخصية ابن دانيال و شخصية دنيا زاد ما هو إلا تأكيد على أن المسرحية ما هي إلا حكاية من الحكايات الشعبية و القصص التي دأبت هاتين الشخصيتين على ممارستهما من خلال صندوقهما الظلي .

ملخص المسرحية:

المسرحية عبارة عن لوحات(17 لوحة) ، يستعرض فيها عبد الكريم برشيد صراع ثنائي بين مجموعة من الأفراد ينحدرون من حي قصديري فقير في مدينة بغداد ،يغلب عليهم البؤس و الجوع و الحرمان وبين مجموعة من المسؤولين الذين أرادوا القضاء على هذا الحي و تهجير أفراده من أجل إعادة تهيئته و بناء مكانه فنادق سياحية للزوار و السياح الذين يقصدون المدينة .

[1]– عبد الكريم برشيد: ابن الرومي في مدن الصفيح، مطبعة النجاح، الدار البيضاء 2006 ص 23/22.

و لتوضيح هذه الفكرة و إبراز صورة هذا الصراع لجأ برشيد الى شخصية ابن دانيال معتمدا على طريقة و صندوقه في عرض القصص و الحكايات .فمنذ البداية يطل علينا ابن دانيال بعربته لممارسة هوايته السردية لأجل إمتاع أهل الحي من الصبية و الشيوخ و النساء و الشباب بمختلف الحكايات و السير و الملاحم و القصص ، التي هي في حقيقة الأمر وسيلة من أجل التسلية و التنفيس عن النفس بما يشوبها من آلام و مشاكل و أزمات. ولكن دنيا زاد ترفض هذه العملية و تطلب من أبيها ابن دانيال أن يغير نمط الحكايات التي لم تنفع ،و استبدالها بما هو أقرب لواقع هؤلاء السكان ،أن يحكي لهم عن ظروفهم الاجتماعية و الاقتصادية ،عن الحي القصديري و الأكواخ المنتشرة في المدينة ،عن الجوع و الفقر و الاضطهاد و غيرها من المظاهر التي يعانون منها جميعا .

دنيا زاد: (تضحك) تحدثهم عن الأبطال وأنصاف الآلهة...لقد تغير الزمان يا أبي...حدثهم عن الانسان البسيط، عن العامل الأجير ،عن الفلاح وماسح الأحذية .دعني أخاطب الناس مكانك انيي احس عذابهم لأنني منهم. أما انت فملك للماضي...

ابن دانيال: افعلي ما شئت يا دنيا زاد ،ولكن احذري شيخوختي لا تحتمل "البهدلة" .

دنيا زاد :سادتي اقتربوا...اقتربوا...

سأحكي عن الملاحم الجديدة

عن حاملي المشاعل والبنادق

عن زارعي الزيتون والورد والبرتقال

عن سواعد ترفع السماء غدا

وتهدم امس

ملحمات الأمس مضت ،وبدا في الأفق فجر وليد

لقد مات نيرون وقيصر. رحل الأبطال والغزاة

والعظماء سادتي. نحن في عصر الفقراء...[1]

وبناء على ذلك يقرر ابن دانيال اختيار حكاية ابن الرومي الشاعر وما يعانيه رفقت أهل حيه من صعوبات وأحزان وهموم جراء تواجده في حي قصديري .

ولكن قبل عرض الحكاية من خلال صندوق خيال الظل ،ينقلنا المؤلف الى لوحة أخرى يعرض من خلالها موضوعه في قالبه المسرحي بواسطة المشاهد التمثيلية التي تتناوب عليها الشخصيات .وتبدأ من حضور المقدم (ممثل المسرح البلدي) ومطالبته لأعيان الحي وننخبه الممثلين في (رضوان وحمدان وسعدان) بمغادرة الحي لأجل هدمه وتهيأت أرضه لغرض اقامت فنادق سياحية .فيرفض الثلاثة هذا المقترح لاكن سرعان ما يغيرون رأيهم ويطلبون من المقدم بأنهم هم من يختارون اليوم الذي يحالون فيه مع أفراد الحي جميعا بما في ذلك ابن الرومي. الذي انعزل في بيته متشائما من هذه الوضعية الكارثية والظروف المزرية التي وجد فيها من بؤس وفقر وداء وبطالة[2]ومعاناة من جهة ، ومن جهة أخرى من فوضى وسلوكات جيرانه المزعجة .بدءا من دعبل الأحدب ،وعيسى البخيل مرورا بجحظة المغني انتهاء الى اشعب المغفل. ونتيجة لهذه الحالة التي ارقت ابن الرومي قرر التوجه الى بيت العمة رباب لكي تمنحه جارية من جواريها لعله بلهو معها وينفس عن كربه ويخرج من عالم الشؤم الذي لازمه طويلا. فتمنحه رباب الجارية عريب مقابل مبلغ من المال فيأخذها الى بيته وهو منشرح لهذا اللقاء الذي كان بمثابة المنعرج الحاسم في حياة ابن الرومي اذ انه أحب عريب حبا جنونيا ،حتى أدى به في لحظة من

---

[1]- المصدر السابق ص 22/21 .

[2]-بنظر جميل حمداوي: ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد (بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية) موقع الانترنيت (www.alfawanis.com) .

اللحظات الى عتقها وأصبحت حرة طليقة بعد ما كانت جارية تلبي الطلبات وتنصاع للأوامر ،وتقرر الرحيل من بيت ابن الرومي وتتركه مجددا يعيش مع أحزانه وهواجسه وأشعاره المتشائمة. ولكنها ما تنفك تعود عريب من جديد خصوصا عند ما سمعت بخبر هدم الحي والتعجيل بترحيل أهله. فيفرح ابن الرومي بعودة حبيبته التي بررت عودتها اليه بالوقوف الى جانه وجانب أهل الحي التي كانت ترى نفسها أصبحت واحدة منهم كما عادت من أجل التفكير في بناء بغداد مجددا. فهذه الدوافع هي التي جعلت ابن الرومي يتحول من ذلك الشاعر المتشائم الى شاعر ثائر يرفض لعبة الحكام والمسؤولين الذين طلبوا منه تزكيتهم على عملية الهدم بأشعاره التي تدعو الى التشاؤم من هذا الحي وسكانه وعم صلاحيته مقابل مبلغ محترم من المال وسكن في حي آخر. لكنه في النهاية يدرك خطورة هذا الفعل فيقرر الثورة ضد هذا القرار ،والوقوف بالمرصاد في وجه هؤلاء الحكام ،بعد ما يتصالح مع جيرانه ويدعوهم الى التكاتف وعدم الرحيل من الحي .

رمزية الحكاية الشعبية :

ان المسرحية كما يتبين من خلال هذا الملخص أنها تنحو منحى ازدواجيا في طرح فكرة الصراع الطبقي الذي كُتب خصيصا له فهي تعتمد على الجانب التراثي في طرح موضوعها في قالب حكائي شعبي حيث أنها ترتكز على خيال الظل كشكل تراثي شعبي في اصباغ المسرحية بالصبغة التراثية ،وتعتمد في الجانب الآخر على الواقع الاجتماعي المعيش المتمثل أساسا في صورة المدينة والتي تتجلى معالمها في حي الصفيح الذي يقطنه ابن الرومي رفقة العديد من السكان في هذا الصدد يقول عبد الكريم برشيد: "...المسرحية تعتمد على بناء مركب .بناء تجسده مستويات متعددة ومتناقضة —مستوى الواقع- ومستوى خيال الظل- الحقيقة-الحلم-الوعي-اللاوعي-الحاضر —الماضي- ال(هنا)-ال(هناك) ويمكن أن نحصر كل هذه المستويات ونحصرهما في مستويين اثنين أساسيين :مستوى الواقع. حيث داخل حي قصديري منتزع من نفس المدينة التي تعرض بها المسرحية ومن نفس زمانا. أما

المستوى الثاني فيدور داخل صندوق خيال الظل. وهو صندوق المخايل شمس الدين بن دانيال وابنته دنيا زاد فيما بينهما وعلى هذا الأساس فان قصة ابن الرومي لا يمكن أن ينظر اليها نظرة واحدة موحدة..."[1].

فمن خلال حكاية شعبية تتأسس على فكرة التضاد بين الخير والشر كمفهومين متلازمين في الحياة ،استعرض عبد الكريم برشيد في مسرحيته موضوع واقع الطبقات الاجتماعية وظروفها المعيشية ،ويشرح بنيتها الاقتصادية والسياسية ومستوى تفكيرها من خلال تعاملها اليومي. ولو أن المؤلف حاول أن يغير في قالب الحكاية الشعبية من خلال تعمده المجز بين الحكاية في حد ذاته ،كأحداث تاريخية مضت ،وبين الواقع كحاضر يعيشه الأفراد. وهذه النظرة هي رؤية برشيد في التعامل مع التراث الشعبي ،وهي أساس المنظور الاحتفالي المجسّد في مسرحه. فهو لا ينظر الى التراث كونه تراث ثابت وجامد ،وانما يراه "شيء متحرك بتحرك التاريخ نفسه"[2] ،وهو يستجيب لمتطلبات الظروف التي يمر بها المجتمع والمستجدات التي تطرأ عليه ومن ثم اتخذ برشيد الموروث الشعبي كموقف ينطوي على العديد من المواقف والأحداث الإنسانية ،لطرح فكرة أساسية معاصرة تعاني منها الكثير من المجتمعات ،خاصة فئاتها الاجتماعية الكادحة .

لقد قام عبد الكريم برشيد بتشكيل نصه المسرحي ،انطلاقا من تركيب فكري وفني ،جمع فيه احداثا متعددة ومختلفة صاغها في قالب حكائي ،تنوّعت مصادره وشخصياته. فقد عاد الى التراث الشعبي واستحضر منه شخصية ابن دانيال صاحب خيال الظل ليستعين به في إيصال فكرته ورؤيته الإبداعية كما عرّج على تراث الف ليلة وليلة واستدعى منه شخصية دنيا زاد التي تذكرنا بأختها شهر زاد التي ولعت في سرد الحكايات للملك شهريار ،فلهذا الغرض وظف المؤلف هذه الشخصية التي تساهم في عملية الحكي وتساعد ابن دانيال في سرد الحكايات والقصص. اذ أنها تقوم باختيار حكاية ابن الرومي ،وتطلب من أبيها سردها وعرضها على الجمهور

1-عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي (مصدر سابق) ص 214 .

2-مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي (مرجع سابق) ص 96 .

عن طريق صندوق خيال الظل ،وكأن برشيد من خلال دنيا زاد يستحضر شخصية شهر زاد ويقربنا من ملامسة هذا التقارب والاستحضار غير المباشر في هذه المسرحية .

وبناء على هذا نقول أن التراث الشعبي ،أخد في هذا العمل المسرحي بعدا رمزيا لجأ اليه المؤلف لتشريح الواقع العربي والمغربي على حد سواء ،والقيام بسبر أغواره من مختلف المجالات وتقديم رؤية واضحة حول ما يجري في الواقع من قضايا وأحداث مؤلمة وسلبية ،تنعكس لا محال على بنية المجتمع وتطوره .

ان الحكاية الشعبية التي صاغها برشيد حاول من خلالها ان "يقارب بين عالمين: عالم الكلمة والحركة ،وبين عالم الخيال ،انها ثنائية جدلية تصوّر صراع المثقف العربي مع السلطة والواقع وأخيه الإنسان[1]:،فان ابن الرومي هو رمز للمثقف الذي يعي كل ما يجري في المجتمع من أحداث ومواقف ،ويعرف مستوى تفكير الحكام والمسؤولين ونواياهم لذلك فهو دائما في صراع معهم ومع سياستهم التي هي في غير صالح الشعب دائما ،والدليل على ذلك هو عزم المجلس البلدي لمدينة على هدم حي الصفيح وتغيير واجهته من خلال اقامت بدله فنادق جميلة للسياح الأجانب. أما المجلس البلدي فهو بطبيعة الحال هو رمز للسلطة الحاكمة بسياستها غير الصائبة وغير المتكافئة مع مختلف الفئات الاجتماعية الشعبية. ومن خلال لعبة الحكي التي يعرضها ابن دانيال رفقة ابنته دنيا زاد ،يغوص المؤلف في نفسيات شخصياته جميع لاستجلاء مواقفهم المتباينة تجاه ما يجري على أرض الواقع. والمتمثلة أساسا في الوضعية المزرية التي يعايشها ابن الرومي في حي الصفيح رفقة جيرانها دعبل الأحدب وعيسى البخيل وجحظة المغني وأشعب المغفل من جهة ،وموقف المسؤولين من هذه الطبقة وتواجدهم غير المرغوب فيه في الحي من جهة أخرى. فعبد الكريم برشيد واعتمادا على الحكاية الشعبية برموزها ودلالاتها ،وماتتيحه من سرد لأحداث درامية وصراعات داخلية، حاول ابداء رؤيته فيما يخص هذا الصراع الذي كان كثيرا ما يقع في المجتمعات نتيجة للتفاوت

[1]- جميل حمداوي: ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد موقع الانترنيت(www.alfawanis.com)

الطبقي بين الأفراد من ناحية ،ومن ناحية ثانية يحدث نتيجة للسياسة السلطوية غير العادلة بالنسبة لبعض الحكام والمسؤولين اتجاه شعبهم .

فبالاتكاء على موروث الحكاية الشعبية عمد المؤلف الى تطويع هذا التراث وجعله مادة مرنة في يده ليقوم بتكييفه مع الواقع المعاصر ،من حيث انسجام أحاثه وقضاياه مع هذا الواقع ،وتناسب اسقاطاته الفكرية والرمزية مع مستجداته ومتغيراته سواء الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو الحضارية فهة يعتبر أن "التراث منطلق وليس نهاية نقف عندها. انه بداية للفعل وليس خاتمة له"[1] ،ومن هذا المنظور راح يتكأ عليه في صياغة نصوصه المسرحية، مجسدا من ورائها الرؤية الاحتفالية المناسبة لشكل المسرح العربي .

دلالة الشخصية :

أما بالنسبة لرمزية الشخصيات التي حوتها المسرحية فنجد أن ثمت دلالات عديدة حملتها كل الشخصيات التي شكّلها المؤلف في مسرحيته ،وهي ترمز لكثير من المعاني المرتبطة بواقع الأفراد والمجتمعات. فمن خلال الأسماء التي حملتها هذه الشخصيات نتعرف على الرموز والدلالات التي تضمنتها الحكاية الشعبية في قالبها المسرحي.

ولتوضيح هذه الرموز نورد الترسيمة* التالية:

الشخصيات	دلالة الاسم	الوظيفة الاجتماعية	السمات الخارجية	السمات الداخلية أو النفسية
ابن الرومي	دلالة الاغتراب	شاعر	شاعر فقير ،عاطل ، يسكن كوخا صفيحيا في أحياء بغداد ،وحيد بدون أهل ، مولى عريب	الانكماش ،الخوف ، التطير منغلق عن نفسه، مثالي ،عاشق الجواري .

[1]- عبد الكريم برشيد: في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي (مرجع سابق) ص 10.

(*)- الجدول من اقتراح جميل حمداوي (ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد) موقع الانترنيت (www.alfawanis.com).

أشعب المغفل	دلالة على التطفل والغفلة	رسول الحي	عالم ،شاعر ،خطيب .	خير ،طيب مع جيرانه ولا سيما مع ابن الرومي.
جحظة المغني	جحوظ العينين	حلاق	مولع بالغناء ،فقير ،له دكان صغير	الطيبوبة ، المرح .
دعبل	التشويه	بائع العطر	تاجر ،فقير ،ظهر	الطيبوبة ،حب

الأحدب	الخلقي	والمناديل	متورم .	الجوار .
عيسى البخيل	البخل	اسكافي	عجوز ،فقير ،يقتصد في معيشته لشراء كفن الموت.	الطيبوبة ،الواقعية.
عريب	العروبة	جارية	شاعرة ،مغنية.	واقعية ،اجتماعية ،إنسانية.
جوهرة	غلاء الثمن	جارية	عازفة على آلة العود	المرح ،الطيبوبة.
حبابة	اللمعان و الاتقاد	جارية	طرازة ،ابنة الروم ،جميلة المنظر بجيدها و عيونها الزرق و حواجبها	المرح ، الطيبوبة
الرباب	الموسيقى و الغناء و العزف	معلمة الجواري	تاجرة في الجواري، امرأة عجوز شمطاء ماكرة.	شريرة ،مستغلة ،فاجرة، تحب المال، خبيثة.
المقدم	دلالة على الأولوية في الاشراف على نقل الأخبار	من عيون السلطة	من أعوان السلطة، رجل متسلط، يرافقه الأعوان لتنفيذ الأوامر.	رسول الشؤم و النحس، خبيث، ساخر.
الخادم يا زمان	خدمة السلطة	خادم رئيس المجلس البلدي	سمسار حقير، يتولى تسيير الشؤون المالية و العاطفية لرئيس المجلس البلدي.	كذاب، محتال، مادي، منافق، زائف.
عاشور	قد يكون من مواليد عاشوراء	أبله الحي	طفل كبير، يرتدي ثياب رعاة البقر، يحمل مسدسا،	الطيبوبة، حب اللعب، حب السينما.

			لأبله و مجنون،يحب اللعب الطفولي.	
سعدان	السعد المفارق	كاتب عمومي	الفقر، يسكن حيا قصديريا.	حكيم الحي و لقمانه، واقعي.
رضوان	الرضى المفارق	عامل	الفقر، يسكن حيا قصديريا، صاحب بذلة زرقاء	ساعد الحي، واقعي.
حمدان	الحمد المفارق	شاعر الحي القصديري	الفقر، يسكن حيا قصديريا	الزعامة، الواقعية.
ابن دانيال	دلالة تراثية مرتبطة بخيال الظل	صاحب خيال الظل و راوي	مخايل ،عجوز، من الجيل الماضي	مثالي، عالم.
دنيا زاد	دلالة تراثية مرتبطة بألف ليلة و ليلة	مساعدة خيال الظل و راوية كذلك	فتاة غجرية، ابنة ابن دانيال، شابة من الجيل الحاضر.	واقعية، ثورية، اجتماعية.

إن الشيء الملاحظ على هذه الشخصيات، أنها كثيرة و متعددة و مختلفة النماذج البشرية. فهي تعبير عن مجمل الأصناف التي يحتويها المجتمع الإنساني. كما أن برشيد مزج ما بين الشخصيات التراثية و الشخصيات الواقعية ليتمكن من معالجة فكرة الصراع الطبقي التي تبناه في نصه المسرحي. فأسماء الشخصيات تحمل رموزا واضحة المعالم تظهر مباشرة من خلال ذكرها أو سماعها كأشعب المغفل مثلا ،الذي هو رمز للتطفل و الطمع أو جحظة المغني ،أو عيسى البخيل .....وغيرها من الرموز التي حملتها شخصيات المسرحية و التي بيناها فيالجدول

.فهذه الشخصيات هي بمثابة معدلات مسرحية لأشياء أخرى[1] عمد إليها المؤلف لابراز مظاهر المعاناة و الاستغلال التي تعاني منه معظم الفئات الاجتماعية التي تنتمي الى الطبقات الكادحة و المستغَلة.

التركيبة الدلالية للبطل ابن الرومي:

احتلت شخصية ابن الرومي مكانة مهمة في المسرحية ،فهي شخصية محورية، استطاعت أن تحقق انسجاما و توافقا ما بين باقي شخصيات المسرحية. لما لها من حضور فعّال في الأحداث و المواقف التي كانت تقع. فقد أظهرها المؤلف كشخصية مثقفة (شاعر) تعي كل الأفعال التي تحيط بها وتحس بكل المشاكل و الأزمات التي كانت تظهر بين الفينة و الأخرى ،خاصة بالنسبة لسكان حي الصفيح .

و لكون ابن الرومي شخصية تراثية معروفة على مستوى المخيال الشعبي العربي، فقد استدعاها برشيد لإبداء نظرته الفكرية و الفنية من خلاله الى الواقع الاجتماعي العربي عموما و المغربي خصوصا. ولكي يتمكن من ربط الماضي بالحاضر ،و يجعل ابن الرومي كشخصية بطلة تقود الأحداث ،بمثابة معادل موضوعي لما يقع أو سيقع في الواقع من قضايا و مواقف سلبية. و من هذا المنظور نجد البطل ابن الرومي و عبر اللوحات التي تستعرضها المسرحية يمر بعدة مراحل تنبع من خلال مسار الفعل الذي رسمه المؤلف. فنجده في البداية شاعرا متشائما من كل شيء ، من الحي وسكانه ومن حياته التي يحياها ،ومن حال بغداد التي ألت اليه. ثم شاعرا عاشقا للجارية عريب ،ثم شاعرا متكسبا ومستلبا يستعمل شعره للمدح والكسب وأخيرا شاعرا ثائرا على أوضاعه وأوضاع حيه وأوضاع المدينة ككل. وهذه المراحل ناتجة عن التطور الحدثي(أي الأحداث) الذي كانت تتفاعل معه الشخصيات وخاصة شخصية البطل ابن الرومي .

[1]- ينظر عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر،(قضايا وتجارب) مرجع سابق ص 20.

ففي البداية يطل علينا البطل ابن الرومي وهو في بيته يردد أشعاره التي كان يكتبها من حين الى آخر ،تعبيرا عن حالة الشؤم التي كان يعيشها جراء الوضع المزري الذي لازمه هو وأهل حيه. هذا ما نستنتجه من قوله :

ابن الرومي: ألف. لام. جيم. ياء حروف ماذا تخفي؟ هل أفتح الباب أو لا فتحه؟ هل أفتحه؟ لست أدري. آه لو كنت أقرأ الرمل والكف ،لأنزع عن عيوني الأسير ،حديد القيد والقفل. آه لو كنت عرافا أو بحار من فينيقيا ،لأرحل في أحداث ساعة ،أطوف الغد والآتي ثم أعود بالنبأ هل أفتح الباب أو لا أفتحه؟

يومك يا ابن الرومي لغز محير ،وأحلامك يا ضيعتي رموز غامضة... أحيا بين رمز ولغز أخبروني من يفسر الرؤيا من يفسرها؟ من يقرأ الأحرف المبهمة؟ من؟ ألف .لام. جيم. ياء حروف ماذا تعني ؟ لست أدري. لست أدري...

ألا من يريني غايتي قبل مذهبي ومن أين والغاية بعد المذاهب؟ [1]

ففي هذا الحوار تتجلى نفسية ابن الرومي كنفسية معاتبة للوضع الموجودة فيه ،ومتشائمة من واقعها وظروفها البائسة. وحتى التقائه مع جيرانه وتعامله معهم يبدي تشاؤمه منهم ومن الظروف التي أوقعته في هذا الحي القصديري المليء بالأكواخ والأوساخ ،وأوجدته وسط هؤلاء التعساء والفوضويين. ولكي يخرج من هذه الحالة الكئيبة ،ومن هذه الوضعية المزرية ويغير حياته. يتوجه الى العمة رباب علّه يجد عندها ما ينفس كربته ويزيل همومه التي مافتئت تزداد يوما بعد يوم. عند رباب يجد ابن الرومي مرحلة جديدة ،تجربة عشق مع الجارية عريب التي باعتها إياه العمة رباب ،وهي فتاة جميلة تحسن الرقص والغناء فيقع ابن الرومي في حبها ويتيه في عشقها ويأخذها الى بيته لكي يستأنس بها وبطربها وبصوتها الرخيم ويبدأ في العيش معها في عالم آخر بعيدا عن العالم الذي

1- عبد الكريم ابن الرومي في مدن الصفيح (مصدر سابق) ص 25/24.

يعيشه. ونظرا لشدة تعلقه بها وعشقه لها ،يتصورها أربعة نساء وكل واحدة يخاطبها وتخاطبه على حسب أحلامه.

هذا ما نلحظه في الحوار التالي:

ابن الرومي: قلبي أسيرك يا عريب من قبل أن يُخلق القيد..

عريب(3): (للمرآة) أشر عليّ ،أي لون أختار ؟

عريب(4): ...وأي عطر أتنفس ؟

عريب(1): (الى ابن الرومي) ابن الرومي ي ابن الرومي.. هل تراني أحلى في لبس السواد...؟

ابن الرومي: أبدا ؟ كل شيء الاّ السواد..

عريب(1): أنزعه اذا وان كان جلدي..

ابن الرومي: أنه ظلمة القبر والمجهول ،لون الحداد

عريب(2): وفي الأبيض كيف تراني ؟

ابن الرومي: مولاتي؟ يذكر الأبيض بالشيب باللحد بالكفن..

عريب(3): والأحمر ؟

ابن الرومي: انه لون الجراح ؟ ما لنا–اختنا–ودنيا الجراح؟

عريب(4): وما قولك في الصفر؟

ابن الرومي: سقم وهم ،اليك عنا يا رسول العدم...[1].

فالبطل ابن الرومي في لحظة انشراح يدخل في عالم آخر يتوهم فيه كل شيء جميل وهادئ بعيدا عن الجراح والنكبات والأزمات والمعاناة ،وهي لحظة من لحظات العشق التي حاول ممارستها ابن الرومي علّه يبتعد نوعا ما عن واقعه البائس ،وفي الوقت نفسه يحلم بواقع بديل لهذا الواقع .وهذه المرحلة التي خاضها البطل مع الجارية عريب ،هادفا بذلك الى تغيير واقعه ونسيان مشاكله وهمومه. تدفعه فيما بعد الى محاولة التكسب من شعره بعدما وجد فيه المسؤولين أداة لتنفيذ أهدافهم بمباركة الشاعر ابن الرومي وهي دلالة واضحة الى محاولة اكتساب المثقف من قبل السلطة في صفها للقيام بمشاريعها التي هي في غير صالح الشعب. بل هي ضده ،لأنه تقوم على استيلاء على أملاك الناس وتهدم بيوتهم واقامت بيوت جديدة ،فخمة ،وفنادق عصرية لصالح الأجانب[2].

فالمجلس البلدي طلب من ابن الرومي تزكية عملهم الهادف الى هدم الحي ،بأبيات شعرية يصور فيها حالة الحي المتدهور بطريقة تشاؤمية منه ومن سكانه ،مقابل مبلغ من المال وسكن راق في حي آخر. وهو المطلب الذي أوصله له الخادم يازمان نيابة عن المجلس البلدي .

الخادم يازمان: ...المهم يا ابن الرومي أن المجلس البلدي قد اتخذ قرارا بهدم هذا الحي...لا تنزعج على بيتك ، سيكون لك ما هو أحسن ،نعم ،لقد فكروا فيك جيدا. ستتحول هذه الأكواخ الحقيرة الى مركب سياحي ضخم يأتيه السياح الأغنياء من نيسابور وجرجان وفاس وصقلية .ستمطره ألوان من العملة الآتية من أركاديا وفينيقيا وقرطاج ، هل تعلم ؟ان المجلس البلدي لايطلب منك شيئا كثيرا ،نعم ،لا شيء غير أبيات من الشعر .ابيات تصور الحي الحقير وأهله. أنت تؤمن بالشؤم ،أليس كذلك؟ تؤمن بأن متاعبك آتية من هذه الأكواخ الوسخة من دعبل الأحدب ،من جحظة المغني ،من عيسى البخيل ،من

---

[1]– المصدر نفسه ص 67/66.

[2]– ينظر علي عواد: المعرفة والعقاب (قراءات في الخطاب المسرحي المغربي) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ط2001/01 ص 260.

أشعب المغفل ،من كل الصعاليك والمشردين ،هذه فرصتك يا ابن الرومي للتخلص–والى الأبد–من شؤم هذا الحي ونحسه...

المنادي: ...اكتب شعرا يا ابن الرومي في متاعبك واذكر أسبابها...

المقدم: ولك من المجلس الموقر كل ما تبغي...

الخادم يازمان: سنمضي الآن يا ابن الرومي(يهم بالانصراف) .

ابن الرومي: انتظر ،ولكن من يضمن لي صحة قولك؟ ألا تكون هذه المرة أيضا...

الخادم يازمان: كاذبا؟ لا(يضحك) انني أكذب حقا ،ولكن ليس على الفقراء. انني أطلب دائما ثمنا لمجهودي في الكذب ،وماذا يمكن أن أستفيد منك أنت لا شيء طبعا[1]

لقد كاد ابن الرومي ان ينساق مع الخادم يازمان وأعوانه ويلبي مطلب المجلس البلدي الاّ أن رجوع عريب بعد مغادرتها لبيت ابن الرومي غاضبة منه بالرغم من عتقها ،ورؤيته لها وتشوقه لها ،جعله يغير موقفه كليتا ويتحول بذلك من شاعر متشائم ومتكسب الى شاعر ثائر يرفض مقترح المسؤولين ،ويرفض أن يغادر الحي. خصوصا بعدما ذكرت عريب لابن الرومي سبب رجوعها وعودتها الى الحي مجددا وهو الدافع الذي حرّك البطل من جديد وجعله يضع يده في يد عريب وفي يد أهل الحي جميعا ويتفق معهم على وجوب التحرك ضد المجلس البلدي برمته والثورة على قراراته .

وهذا الموقف المتغير في سلوك البطل يتجلى من خلال الحوار الذي دار بين عريب وابن الرومي :

ابن الرومي: عدت ياعريب؟

---

[1]– عبد الكريم برشيد: ابن ارومي في مدن الصفيح (مرجع سابق) ص 57/56.

عريب: عدت.

ابن الرومي: رجعت إلى الفقر و الجوع و النحس؟ لماذا؟

عريب: لماذا؟ لأنني منك ،من هؤلاء ،من مدن الصفيح من أكواخ القصب. اليوم يا ابن الرومي أعود، أعود للنبع أعود للأصل...

ابن الرومي: لا، يا عريب لا، مكانك فوق. إنني أشفق عليك من عالمي، من مصيري التعس. عودي من حيث أتيت و اتركيني. مملكتان نحن يا عريب، بيننا حدود و جمارك و أسلاك، الفقر كالموت شيء شخصي دعيني إذن أحمل فقري وحدي. إنه لعنة السماء، لعنة تخصني أنا، لا أنت، فابتعدي حتى لا تصيبك العدوى...

عريب: كل أفكارك يا ابن الرومي في حاجة الى مراجعة...

ابن الرومي: و بغداد تحتاج الى مراجعة...

عريب :نعم. و من أجل هذا أتيت إليك .غدا نبني، و نعلي معا أسوار بغداد الحلم .غدا نخرج من مملكة الظلال لنعانق الناس و القضايا...[1].

هذا الموقف يدفع البطل الى الذهاب الى أهل الحي و طلب السماح منهم بعدما، كان لا يطيق الجلوس معهم ولا الحديث إليهم، فيتصالح معهم لكون القصية قضيتهم جميعا و مصيرهم مصير واحد، و من ثم رأى البطل ابن الرومي أنه يجب توحيد الصف للوقوف في وجه قرار المجلس البلدي و عدم الانصياع لأوامره المطالبة بالرحيل

[1]- المصدر نفسه ص 87/86.

.فيفرح أهل الحي بعدما اندهشوا لموقف ابن الرومي ،و يقررون الوقوف معه و يفوضونه للحديث باسمهم و الدفاع عن قضيتهم. لكونهم يعتبرون ابن الرومي شاعرهم و قائدهم و لسان حالهم الذي يعبر عن اهتمامهم و همومهم و آلامهم و آمالهم.

صفات البطل ابن الرومي:

اتصف البطل ابن الرومي بصفات عديدة ، أهمها:

1-الشعرية (الشاعر):

تعد الصفة الأساسية التي تميز بها ابن الرومي هي احترافه لقول الشعر، فقد ظهر منذ البداية كشاعر للحي، و هي وظيفة سعى إليها برشيد لخدمة رؤيته الفكرية في اعتبار شخصية ابن الرومي شخصية مثقفة تحمل حمولة فكرية تتمثل في الشعر الذي كان يكتبه عن الحي و أوضاعه و أوضاع أهله و عن ظروف بغداد بصفة عامة.

2-التشاؤم:

لقد بدأ البطل ابن الرومي منذ بداية المسرحية إنسانا متشائما من الأوضاع و الظروف التي وُجد فيها، و التي امتازت بالعديد من المظاهر الحياتية السلبية من فقر و حرمان، و جوع و بؤس و ظروف معيشية صعبة أثرت كثيرا في نفسية البطل مما أدى به الى الانعزال في بيته القصديري متخذا من الشعر وسيلته الوحيدة للتعبير عن هذه الوضعية.

3-العشق:

هي الصفة التي اتصف بها البطل كمحاولة للخروج من الحالة النفسية التي كان يعاني منها، فأراد أن يعيش تجربة حب مع امرأة علّها تنسيه مشاكله و ظروفه. و لهذا اشترى الجارية عريب، و سرعان ما أصبح عاشقا متيما بها،

يستحضرها في اليقظة و الأحلام متخيلا نفسه معها في عالم آخر، عالم غير العالم الذي هو فيه، عالم يسوده الحب و العدل و المساواة، و هي الفكرة التي سعى المؤلف الى ايصالها الى المتلقي عن طريق بطله و شخصياته الأخرى.

4-الثوران:

إن مرحلة العشق و الحّب التي مرّ بها البطل ابن الرومي، لم تكن ألاّ مرحلة استرجاع اللحظات السعيدة و الشوق نحو العيش في ظروف أحسن من الظروف الحالية. فالجارية عريب بعدما أحبها ابن الرومي و أعتقها رأت نفسها من واحدة من هؤلاء الضحايا (سكان حي الصفيح)، اذلك عادت الى ابن الرومي و الى جميع السكان لكي تناضل معهم في الثورة ضد هذه الظروف التي يعيشونها. و بعودتها يتحرك ضمير البطل الذي أحيته له عريب بعدما ذكرت له أسباب عودتها، و دعوتها في الوقت نفسه الى التمسك بالحي و عدم مغادرته. فانطلاقا من مشهد التقاء البطل بحبيبته، يتغير و يتصاعد مسار الفعل نحو تأجيج الصراع بين ابن الرومي و من ورائه أهل الحي، و بين أعضاء المجلس البلدي الذين كانوا يظنون ابن الرومي سيقبل بشروطهم و مزاياهم التي وعدوه بها في تحقيق غرضهم بمغادرة الحي في أقرب الآجال. لكن سرعان ما وجدوا ابن الرومي إنسانا ثائرا متمردا على قراراتهم، و داعيا الى الثورة ضد المسؤولين.

إنّ هذه الصفات التي تميز بها البطل ابن الرومي، تبن مدى رؤية المؤلف و نظرته الى مواد التراث الشعبي، و توضح كيفية الاستفادة من عملية استلهام الشخصيات التراثية في المسرح و خاصة شخصية البطل التي تعد الشخصية المحورية التي من خلالها يستطيع المؤلف رسم أهدافه و إيصال أفكاره الى المتلقي. فبرشيد اعتمد على "التراث الشعبي...و الإنساني...في تحميل الشخوص التاريخية قضايا معاصرة"[1].و على هذا الأساس عمد على استحضار شخصية ابن الرومي ليعالج مسألة التفاوت الطبقي بين الفئات الاجتماعية و يبرز نضال أفراد الفئة

[1]- محمد عزام: المسرح المغربي (مرجع سابق) ص 120.

الفقيرة و الكادحة ضد الفئة الحاكمة. فبرشيد بدعوته لهذه الشخصية العربية التراثية حاول تكييف البطل الشعبي و المادة التراثية الشعبية بصفة عامة مع الأطر الفنية التي تتطلبها الدراما كجنس أدبي و فني يعتمد على الحوار و الفعل و الصراع الحاد بين شخصيات المسرحية و تناقض أهدافها و غاياتها هذا من ناحية، و من ناحية أخرى سعى الى تكييف المضمون الحكائي (الحكاية الشعبية) بقضاياه و مواقفه المتعددة مع الواقع المعيش لأغلبية الفئات الاجتماعية، من أجل العمل على تغييره لأنه واقع يصادر الحقيقة[1]. و بالرغم من أنّ المضمون جاء في قالب حكاية شعبية يرويها ابن دانيال عبر صندوق خيال الظل، إلاّ أن الاسقاط الدلالي و الرموز التي حوتها الحكاية الشعبية، بما في ذلك البطل ابن الرومي، ما هي إلاّ تعبير فني و رؤية إبداعية و جمالية عن قضايا و مشاكل الطبقات الاجتماعية في واقعهم المعيش.

و من ثم فإن البطل الذي استحضره برشيد في نصه الاحتفالي، و الذي قولبه في شكل حكائي، أراد من خلاله إيصال فكرته حول واقع الفئات الاجتماعية المغربية وما تعانيه من تفاوت طبقة ناتج عن عدم تكافؤ الفرص بين جميع الأفراد، مما ولّد هوة سحيقة بين هؤلاء الأفراد. و من ثم كان البطل هو الأداة الرئيسية التي اعتمدها المؤلف لفضح هذه الحالة المزرية، و تشريح الواقع الاجتماعي بمختلف قضاياه و سلوكيات مسؤوليه السلبية التي كانت هي السبب في هذه الهوة و في هذا الواقع المزري.

2-تجربة المسرح الجزائري:

كان المسرح الجزائري منذ نشأته عام 1919 على يد مجموعة من المسرحيين أمثال سلالي علي المدعو علالو، رشيد القسنطيني، محي الدين بشتارزي، محمد التوري، علال المحب... و غيرهم، ميالا الى التراث الشعبي لغرض استلهام مواضيعه و أشكاله الشعبية المتعددة. و قد كانت دواعي الاستلهام التراثي بالنسبة للمبدعين الجزائريين، تكمن في محاولة

[1]- ينظر مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي (مرجع سابق)ص 113.

ربط الجماهير الشعبية التي كانت تئن تحت نيران الاستعمار الفرنسي و سياسته الاستدمارية التعسفية و أساليبه الوحشية، بتراثه و تراث الأمة العربية هذه من جهة، و من جهة أخرى محاولة اتخاذ هذا التراث الشعبي كرموز و دلالات إيحائية من أجل معالجة الواقع الاجتماعي الجزائري المتردي.

و تدعيما لهذه الفكرة يرى الباحث المسرحي الجزائري إدريس قرقوة أنّ البواعث الحقيقية التي دفعت المسرحيين الجزائريين الى الرجوع الى التراث الشعبي، تكمن في العوامل التالية:

أولا:"معارضة الاستعمار الفرنسي الذي حاول طمس الشخصية الجزائرية العربية الإسلامية، فما كان من الكتاب المسرحي سوى أن يتمسك بشخصيته الجزائرية و أن يناضل بمسرحه التراثي ،حتى لا يذوب إطار الاستعمار الذي سعى بسياسات الالحاق ة اعتبار الجزائر مقاطعة فرنسية... فكان على المسرحيين حينئد معطيات التراث عن الهوية و التمييز.

ثانيا:الفخربمآثر الآباء عربا و أمازيغ و تاريخهم، و مقارعة الاستعمار بهم،

ثالثا:التمسك بالهوية الوطنية...و يعد هذا السبب من أهم الأسباب التي شغلت فكر الكاتب المسرحي الجزائري ،و كان غالبا ما يتمسك به و يظهره في إبداعه بعد الهزات الكبرى التي تعرض لها الشعب الجزائري.

رابعا:محاولات التأصيل للمسرح العربي... و لو أن الكاتب الجزائري في تجربته المسرحية خلال مراحله الأولى لم يكن يقصد الى الخروج عن القالب الأوروبي للمسرح، إلاّ أنه سعى الى تحطيم بعض قيود المسرح الغربي سواء من حيث الشكل و المضمون"[1]. و هذه الدوافع و البواعث على تعددها و اختلافها ،سمحت للمسرح الجزائري بالابحار في عالم التراث الشعبي ،من أجل إعادة بعث و إحياء بعض أشكاله و قوالبه لاسقاطها على الواقع الجزائري .

[1]– ادريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر ،دار الغرب للنشر ،وهران 2005 ص 66، 67 ،68 .

و باعتبار الحكاية الجزائرية عالما من عوالم هذا التراث ،فقد نالت قسطا كبيرا من الاستلهام و التوظيف في النصوص المسرحية الجزائرية. على أساس أنها حوت على مضامين وخطابات أدبية و فنية هامة ،و على شخصيات بطولية مؤثرة، لذا عمد بعض المسرحيين أمثال: علالو، رشيد القسنطيني، محي الدين بشتارزي، كاتب ياسين، مصطفى كاتب، شريف الأدرع، ولد عبد الرحمن كاكي، أمحمد بن قطاف، الطيب دهيمي... الى استحضار مجموعة من الحكايات الشعبية ضمن أعمالهم المسرحية، التي تفاوتت فيما بينها من ناحية طريقة التوظيف و الصياغة الدرامية و الاعداد المسرحي.

و الشيء الملاحظ على النماذج المسرحية التي أبدعها هؤلاء الكتّاب ،أنها ركزت على شخصية البطل، اكونه النموذج الأكثر تأثيرا وأكثر شعبية في أوساط الجماهير ، ومن كان استلهامه في المسرح لابراز اهداف الكاتب وخدمة رؤيته الإبداعية و تصويره الفكري للواقع الاجتماعي المعيش هذا من ناحية ،ومن ناحية أخرى من اجل اتخاذه معادلا موضوعا لمعالجة الظواهر الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية و الثقافية التي شهدها المجتمع الجزائري في مختلف مراحله التاريخية و الجدول لآتي يبين الأعمال المسرحية التي استقت مضامينها وأشكالها من الحكايات الشعبية بمختلف مصادرها سواء كانت مستوحاة من عالم ألف ليلة و ليلة أو من الحكايات الشعبية المتداولة بين الأوساط الاجتماعية الشعبية:

عنوان المسرحية	المؤلف	المصدر	ملاحظات
جحا أبو الحسن أو النائم اليقظان -الخليفة و الصياد	سلالي علي(علالو علالو علالو	تراثي ،غربي ألف ليلة و ليلة ألف ليلة وليلة	اعتمدت رغم مصدرين هما: مسرحية طبيب رغم أنفه لموليير ،و حكايات جحا الشعبية.

جحا و المرابي	محي الدين بشتارزي	حكاية شعبية	
مسحوق الذكاء	كاتب ياسين	حكاية شعبية	
ديوان القراقوز	ولد عبد الرحمن كاكي	تراثي، غربي	مقتبسة من مسرحية الطائر الأخضر للكاتب الإيطالي كارلو قوزي، و هي مستلهمة بدورها من حكايات ألف ليلة و ليلة.
القراب و الصالحين	ولد عبد الرحمن كاكي	تراثي، غربي	مقتبسة من مسرحية الأولياء الثلاثة و المرأة الضريرة، و مسرحية الانسان الطبيب في ستشوان للكاتب الألماني برتود بريشت
جحا و الناس	أ محمد بن قطاف	حكاية شعبية	
جحا باع حماره	نبيل بدران	حكاية شعبية	ألفها الكاتب اللبناني نبيل بدران، و أخرجها مصطفى كاتب للمسرح الجزائري سنة 1983.
جحا	شريف الأدرع	حكاية شعبية	
الحمامة	صالح لمباركية	حكاية شعبية	مسرحية الأطفال
لوشام	الطبيب دهيمي	حكاية شعبية	

شكلت الحكايات الشعبية بما فيها حكايات ألف ليلة وليلة مصدرا ثريا لمختلف الأعمال المسرحية الجزائرية ،لما حملته من مواضيع و مضامين هادفة ، عمدت إلى ملامسة البيئة الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية للمجتمع الجزائري ، و حاولت أن تستعرض من جلال المادة التراثية التي تضمنتها أهم القضايا و المظاهر السلوكية التي يتخبط فيها . في هذا الشأن يقول الباحث كمال الدين حسين عن أهمية استلهام الحكايات الشعبية في المسرح :..." إن الليالي مازالت بعناصرها و مواقفها الدرامية نموذجا طيبا لرجل المسرح لاستلهامه إن لم يكن لإعداده مسرحيا ..."[1] و بناء على ذلك فسنتطرق إلى دراسة و تحليل تجربتين متميزتين في توظيف الحكاية الشعبية في المسرح الجزائري و هما تجربة كل من الكاتب ياسين و ولد عبد الرحمان كاكي . وهاتين التجربتين مختلفتين من حيث توظيفهما للتراث الشعبي ، و متباينتين من حيث استحضارهما لشخصية البطل في متن المسرحيتين .

كاتب ياسين :

يعد كاتب ياسين (1929- 1989) من أحسن و أبرز الكتاب المسرحيين الجزائريين إنتاجا للنصوص ألأدبية بمختلف أجناسها . فقد جرب ياسين الكتابة في الشعر و الرواية و المسرحية ،مما جعله يتميز تميزا واضحا عن غيره من الكتاب .و قد امتازت كتاباته المسرحية بالعمق الفني و الأدبي و الذوق الجمالي و الخطاب السياسي الهادف الذي حاول الولوج في أعماق المجتمع الجزائري لسبر أغواره و تحليل بنياته و انتقاد سلوكياته . يقول عنه سعد ارش :"...أول أديب مسرحي يؤرخ به للمسرح الجزائري هو مسرح "كاتب ياسين "،الذي بدأه بمسرحيته " الجثة المطوقة "في أعقاب مذبحة 8 يناير 1945 بالجزائر العاصمة "[2]عماله متعد ففي هذا المسرحية تتجسد رؤى كاتب ياسين بشكل واضح حول السياسة الاستعمارية المطبقة على الشعب الجزائري هذا بالإضافة إلى مسرحياته آخر التي عالج فيها مختلف المواضيع سواء المتعلقة بالمجتمع الجزائري أو العربي ،مثل (محمد خد حقيبتك ، فلسطين المخدوعة ،الأجداد يزدادون ضراوة ،مسحوق الذكاء) ...

و قد تنوعت مصادر كاتب ياسين ما بين المصدر التاريخي و المصدر الاجتماعي و المصدر التراثي ، لذا جاءت أعماله متعددة الأفكار و متنوعة الطرحات و مختلفة المنابع و متباينة الأهداف و المقاصد ففيما يخص التراث الشعبي فقد عاد إليه كاتب ياسين من منطلق أنه يحتوي على قصص و حكايات تتضمن رموز و معاني عديدة ، يمكن استثمارها في المسرح كإشارات و علامات فكرية و فنية و جمالية لتفسير الواقع و تشريح قضاياه المتعددة و المرتبطة

[1]-كمال الدين حسين :التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث (مرجع سابق)ص 214 /215

[2]- سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر (مرجع سابق) ص 374

أساسا بالسلوك و المواقف غير ألأخلاقية الصادرة عن بعض الأفراد .و لكون التراث الشعبي زاخر بالمضامين و الأحداث ذات الارتباط اللفظي و الدلالي بما هو موجود في الواقع الاجتماعي ،خاصة لما تضمنته الحكايات الشعبية من قصص لها حضورها السقا طي على الواقع المعاصر من أفعال و مواقف و أحداث .فقد أبحر كاتب ياسين في عالم الحكايات الشعبية ،منقبا في معالمها و أنواعها عن القالب الحكائي المناسب لرؤيته الفكرية المنصبة حول علاقة الحاكم بالمحكوم ،و التي تعتبر من أبرز و أكثر القضايا التي شغلت فكر الأدباء و المبدعين في جميع الأقطاب العالمية . لما تكتسبه من أهمية بالغة بالنسبة للأفراد و المجتمعات ، بوصفها علاقة جدلية جوهرية في تطور المجتمعات و ازدهارها

.

من هذا المنظور قام كاتب ياسين باستلهام موضوع مسرحيته الموسومة ب :(مسحوق الذكاء)من حكاية شعبية ،تتمحور أحداثها حول شخصية سحابة دخان و مقالبه الفكاهة و التهريجية مع العديد من الشخصيات المتضمنة داخل نسيج الحكاية .

الحكاية الشعبية في مسحوق الذكاء :

يتمحور موضوع مسرحية مسحوق الذكاء حول شخصية سحابة دخان التي تدخل في صراع مع العديد من الشخصيات بداء من الكورس (الجوقة) الذي يقوم بترديد كلمة سلام أكثر من مرة لسحابة دخان ، الذي يتضايق من هذه الكلمة نظرا لترديدها على مسامعه أكثر من مرة ،فيضطر سحابة دخان لتوجيه صفعة لرئيس الجوقة الذي يشتكيه إلى القاضي ،عند هذا الأخير بترديد كلمة السلام أكثر من مرة أمام القاضي ،فيتضايق هو بدوره من هذه الكلمة ، بعدها ينتقل سحابة دخان إلى ترديد كلمة إنشاء الله التي لا تقل عن سابقاتها من حيث الإزعاج و التلاعب بالغير .و هذه و إن كانت ظاهريا ألأمور أخفية تكمن في الصراع الخفي و الكامن في ثنايا المسرحية ،و القائم بين سحابة دخان و شخصيات السلطان والقاضي و المفتي و العلماء و رجال المال .و إن كان هذا الصراع لا يظهر بصورة جلية في دراميتها المعهودة نظرا للطابع الكوميدي الغالب على المسرحية و لكن رغم ذلك فان المؤلف كان يهدف إلى إبراز هذا النوع من الصراعات و مظاهر هذه الصراعات تتجلى في إيهام سحابة دخان للشخصيات الأخرى بمجموعة من الأشياء الوهمية من بينها أيهام السلطان بأن حماره يغدق على المملكة ذهبا ،و لكن العلماء يكذبون هذه الأقاويل بألاعيب سحرية مضادة لكي لا تبدو أمام السلطان بأنها حقيقة .عندها يضطر سحابة دخان إلى التفكير في طريقة أخرى ،فيوهم السلطان مرة ثانية بأن لديه مسحوقا مفيدا للدماغ ،يجلب الذكاء بسرعة فائقة ،فيصدقه السلطان هذه المرة و يقوم باستنشاق كيس الرمل الذي جلبه معه سحابة دخان ،فيتعرف السلطان بمفعول

هذا المسحوق ،إذ يقول :"أحس بشعور غريب .. يبدو أن هذه المجنون على حق .أحس بشعور غريب ربما هو الذكاء "[1]و بتصديق السلطان لسحابة دخان يقرر هذا الأخير دعوة السلطان إلى بيته ،فيستجيب السلطان للدعوة ،عندئذ يقوم سحابة دخان بأخذ حذاء السلطان و طبخه و تقديمه له ،فلا يشعر السلطان بأي شيء إلا عندما يهم بالانصراف ،إذ أنه يندهش لعدم و جود الحذاء .بعد ذلك ينتقل المؤلف إلى التركيز على صراع المفتي مع سحابة دخان ،من خلال محاولة المفتي الإيقاع بسحابة دخان في مأزق لكي يثور عليه الشعب و يعاقبه السلطان ،لذلك يوكل له مهمة إعلان بداية صيام شهر رمضان .فيحضر سحابة دخان إناء و يطلب من زوجته أن تذكره بوضع حصى كل يوم حتى إذا اكتمل عدد الحصى ، كان يوم العيد . و لكن خطة سحابة دخان تبوء بالفشل و ذلك لأن عاصفة رملية هبت على المدينة ،فامتلأ على إثرها الإناء بالحصى ،فاختلط على سحابة دخان موعد تحديد العيد ،و هنا يثور عليه أهل المدينة ،و يقررون الذهاب إليه لمسألته عن اليوم المحدد للعيد ،و بطريقة كوميدية تهكمية يسألهم سحابة دخان بدوره عن يوم العيد و لكن هم بدورهم لا يعلمون ،فيدخل في حوار معهم ،يتضح من خلاله مدى الجهل المتفشي بين الطبقات الاجتماعية الشعبية .

الجوقة :أمرنا المفتي بالمجيء لرؤيتك .إذا اختارك ،فذلك لأنك نذل ،يستهزئ بالله ،مثله تماما .اقطع الصوم أمامنا ،نعم أم لا ؟و بدون خطبة كبيرة

سحابة دخان: (يستعمل خداعه و مكره كله) :أيها المؤمنون هل تعلمون ما سأقوله لكم ؟

الجوقة :لا ،لا ،لا،

سحابة دخان : بما أنكم تجهلون تماما ،أعدل عن إنارتكم ،أرجعوا غدا

الجوقة : انه يستهزئ بنا [2]

بعد ذلك يتوجه سحابة دخان إلى أصحاب المال و التجار لكي يتحايل عليهم و عندما يرى تاجرا غنيا في الشارع يتظاهر أمامه بالتضرع إلى الله و الدعاء لكي يرزقه المال من السماء ،فيرمي له التاجر ،و لما تنكشف اللعبة يطالب التاجر من سحابة دخان بنقوده التي أعطاها له ،و لكن سحابة دخان يمتنع عن ذلك فيقرر التاجر التوجه إلى

[1]-katebyasine :lecercle des représailles la poudre d'intellejence؛la p96

[2]-Kateb Yasine :le cercle Des représailles la poudre d,intellegenceèditions du seuil paris 1959 p18

القاضي ،لكن سحابة دخان يطلب منه الذهاب إلى السلطان ليقدم شكوته فيتوجهان مباشرة إلى السلطان .و أمام هذا ألأخير ينكر سحابة دخان استلام النقود من التاجر و يتهمه بالكذب خصوصا بعدما طالبه التاجر أيضا بالملابس و الفرس التي أقرضها إياه لكي يبدو في أحسن صورة أمام السلطان .عندئذ يبرئ السلطان سحابة دخان من هذه التهمة لانعدام الشهود .و نظرا لاكتشافه المذهل لمسحوق الذكاء يقرر السلطان تقريب سحابة دخان منه و يجعله المربي الوحيد في القصر لابنه ألأمير .

دلالة الحكاية الشعبية :

تشكل الحكاية الشعبية المستلهمة في مسرحية مسحوق الذكاء ،محورا جوهريا لرؤية المؤلف الذي حاول من خلالها تسليط الضوء على أهم الآفات الاجتماعية و المظاهر السلوكية السلبية التي يعاني منها الشعب الجزائري ، كما أنه أراد عن طريق هذه الحكاية الشعبية أن ينتقد السلطات الاستعمارية التي عملت على تشويه صورة المجتمع الجزائري و تفقر أفراده و نشر الجهل و الشعوذة في أوساطه فالدلالة المستوحاة من الحكاية و أحداثها و شخصياتها تكمن في مقاربتها بالمواقف والأفعال الناجمة عن الاستعمار الفرنسي و ما يقوم به من أفعال و سلوكيات و حشية تجاه الشعب الجزائرية من خلال هيمنة على البلاد و خيراتها ،و إحكام قبضته الفولاذية على الأفراد عن طريق سياسته السلطوية الهمجية التي لم ترحم لا صغيرا و لا كبيرا لا امرأة و لا شيخا ،مما ولد نفورا و كرها شديدا و حقدا بغيضا لجموع الشعب الجزائري ،الذي عمل كل ما في وسعه من أجل محاربة و مطاردة هذه الاستعمار بشتى الوسائل .فالسلطان في المسرحية يقوم بدون أي سبب برمي سحابة دخان في السجن .هذا ما نستنتجه من خلال الحوار الدائر بين السلطان و بين سحابة دخان :

السلطان :هل كان علي أن ألتقي بهذا الوجه المنحوس في يوم كهذا اليوم و في الصباح الباكر و عند بداية الصيد (لأحد الضباط) أرميه في الزنزانة [1]

أما المفتي فهو من صنف رجال الدين يفتون حسب أهواء السلطان و حسب أهواءهم و ما يتماشى و سياستهم ،لذا نجد المفتي في المسرحية ينصاع لأوامر السلطان و ينفذ كل ما يطلبه منه و هو ما نستنتجه من الحوار التالي :

1-المرجع السابق ص75

المفتي :أفعل ما أقدر عليه .أستأجر مؤذنا يقوم بتفحص السماء ،و يعلن بانتظام نهاية الصيام كل سنة أرسل بعثة إلى القاهرة و تونس ،لاستشارة كبار العلماء المصيبة هي أنهم لا يتفقون أبدا .

السلطان :أعلم كل هذا لكن الشعب ليس عليه أن يعلم ،فقد تعود من قبل على صوم شهر كامل ،و هو لا يقبل الشك عند دكاترة القانون. بما أن السلطات الدينية غير متفقة ، فلن يذهب إلى منجم أو إلى عالم .

المفتي :فكرة رائعة، لم ترى ودني ابدأ ،وجدتها ،سنضع فيلسوفنا أمام ،امتحان صعب انه وثني .ولا يتأخر في اقتراف معصية ما، فنحرض الشعب ضده في حين نجد العلماء و أصحاب المال هم على نفس شاكلة سابقيهم ، فهم منحازين إلى السلطان و حاشيته و خاضعين له خضوعا تاما ،و هذا يدل على أن السلطات كلها في يد السلطان و لا يمكن لأحد أن يخرج عن ما يقرره الحاكم بنسبة لشؤون القبيلة .

و بناء على هذه ،فان هذه النماذج البشرية أراد الكاتب ياسين من خلال تصويرها في عمله المسرحي ،أن يفضحها و يفضح ألاعبها و تصرفاتها التي ما فتئ تتلاعب بمصير الأفراد و تحد من حريتهم و هي دلالة وضحت عن صورة المستعمر الفرنسي في أعماله وأعماله و سلوكا ته تجاه الشعب الجزائري .لهذا السبب كان على المؤلف أن يجد الشكل المناسب و القالب الفني الملائم لطرح رأيته لما يجري على أرض الواقع من انتهاكات و مصادرة للحريات و تغليب لغة القوة القهارة و التعذيب على أفراد الشعب الجزائري . ولما كانت استعراض الرؤية لتصوير الفكري لهذه القضية يستوجب الاعتماد على لغة الرموز و الدلالات اللفظية و المعنوية و العلامات الفنية ،التي لا يمكن فهمها بطريقة مباشرة وصريحة ،بأن الكاتب ياسين لجأ الحكايات الشعبية لتجعلها تمارس حضورها الفكري والفني والجمالي ،و تلعب دور الرمز في طرح مجمل المضامين التي تتضمنها .

فبطريقة كوميدية تهكمية ،و في طابع شعبي خيالي ،استطاع كاتب ياسين أن يستحضر حكايات شعبية من مجموعة الحكايات الشعبية التي يزخر بها التراث الشعبي ليعالج به وضعا اجتماعيا و سياسيا و اقتصادية و ثقافية بائسا ، ناتج عن سياسة الاستعمار الفرنسي التي تركة أثار بالغة في مختلف سواء الاجتماعية من خلال حالة الفقر و الاضطهاد و البؤس الذي لحق بأفراد الشعب الجزائري ،أو على المستوى السياسي من حيث المصادر الحريات العامة و تكميم الأفواه و سياسة المسخ و التعذيب و القتل ،أو على المستوى لاقتصادي الذي يتجلى في قيام المستعمر على احتكار كل الخيرات و الثروات و تأميم الأراضي و مصادرة مزارع الفلاحين و منتجاتهم ،أو على المستوى الثقافي الذي قامت

من خلال فرنسا بتجهيل الشعبي الجزائري و العمل على مسخ الهوية و الثقافة من خلال نشر الثقافة الكولونيالية القائمة على التدنيس و محاربة الدين و نشر ثقافة الشعوذة و السحر وكل ما يتصل بالثقافة الانحلال و التشويه صورة الجزائريين ومقوماتهم الحضارية و الثقافية وعالم شخصيتهم الوطنية و الدينية .

و من ثم فان الحكايات الشعبية المستوحاة في هذه المسرحية ،ما هي إلا عبارات عن صورة فنية استلهمها المؤلف لعرض حقيقة المستعمر الفرنسي و يجسد فكره و ثقافته المبنية على الحقد واضطهاد الغير ،و هي عبارة عن درس في الأخلاق وهي نوع من التفكير ألجماعي ، يمثل الصراع بين الخير والشر [1] .فكاتب ياسين استطاع أن يصور من خلال مسرحيته ،ذلك الصراع القائم بين شخصية سحابة دخان الذي يمثل الشخصية الجزائرية بكل مقوماتها القائمة على النضال و رفض الخضوع و الاستسلام ، و بين السلطان و حاشيته الممثل في المفتي و القاضي و العلماء و أصحاب المال ، فكان هذا الصراع صراعا حادا في تجلياته الدرامية المؤثر في سر الأحداث و تطور الفعل الذي كان يتصاعد شيئا فشيئا من خلال شخصياته نحو تحقيق أهدافها و طموحاتها .

وعليه فان الحكايات الشعبية في دلالاتها الفكرية و الفنية و في صورتها الجمالية ، حملة في ثناياها تصور معرفية و معادلة موضوعيا لرؤية الكاتب الذي استحضرها لغرض تبيان مدى قابلية التراث الشعبي على مواكبة الفن المسرحي في تمض هراته الفنية و التقنية من جهة ،و إبراز الحمولة الفكرية و الفنية و المعرفية الذي تشتمل عليها جل الحكايات الشعبية و التي تستطيع في الوقت نفسه حمل قضايا الواقع المعاصر عن طريق الإسقاطات الفنية على مضامينها و أشكالها من جهة أخرى .

فلقد قام كاتب ياسين بمسرحة هذا النص الحكائي القائم على السرد ، فأضفى عليه الطابع الدرامي لكي يستطيع

ملائمة القالب المسرحي ، على اعتبار أن المسرحية تقوم أساسا على الدراما و هذه ألأخيرة تستوجب توفر ثلاثة عناصر أساسية في تكوينها و هي الإنسان و الصراع و تناقضات الحياة ،و هذه العناصر الثلاثة شكلت حضورا دراميا في (مسحوق الذكاء) فقد ركز كاتب ياسين على شخصيات المسرحية و ما تحمله من دلالات سواء من حيث أسمائها أو أفعالها ،و أبان على صراعها القائم على تضاد أفكارها و المنطلق بالدرجة ألأولى من المتناقضات الحياتية و التي كانت السبب في تحرك شخصية سحابة دخان نحو تغيير الواقع الاجتماعي .

دلالات الشخصيات في المسرحية :

[1])-ينظر غراء حسين مهنا :أدب الحكاية الشعبية (مرجع سابق)ص 111.

حوت الشخصيات في مسرحية الذكاء على دلالات متعددة و معاني مختلفة تجسدت على مستوى الأسماء التي حملتها كما تمثلت أيضا في أفعالها و سلوكياتها و تصرفاتها المبنية أساسا على الأهداف التي رسمتها لنفسها من أجل تحقيقها داخل المسرحية .و تتجلى هذا الدلالات من خلال المترسمة التالية :

الشخصيات	دلالة الاسم	الوظيفة الاجتماعية	السمات الخارجية	السمات الداخلية أو الخارجية
سحابة دخان	دلالة التخفي	شخص الفقير	يسكن حي قصديري	مغامرة ،متشائم رافض للنظام الحاكم
عتيقة	دلالة على العتق والتحرر	زوجة سحابة دخان	فقيرة ،بائسة ،دون أولاد	متشائمة من حالتها الزوجية والاجتماعية
السلطان	دلالة على الحكم	مللك	يسكن قصر متكبر ،جبروت	أناني ،متعالي يحب اللهو و الترف
القاضي	دلالة على العدل	الحكم بين الناس	تطبيق قوانين القصر	الانصياع لأوامر و رغبات السلطان
الضابط	دلالة على المسؤولية	مسؤول أمن السلطان	شخص ملتزم بتطبيق القوانين	الفطنة الاستعداد التام لحماية السلطان من الشغب و التمرد
الإمام	دلالة على الإيمان	أمام القرية	الوقاية ،الاحترام	النفاق وضع الحيل

	و التقوى			للإيقاع بسحابة دخان .
الشرطة	دلالة على ألأمن	السهر على توفير ألأمن	مطيع خدوم لمسؤوليه	الخوف ،الحدر

البطل سحابة دخان في مسحوق الذكاء :

ان اختيار شخصية سحابة دخان كبطل شعبي من قبل المؤلف و استدعائه في مسرحيه ،كان اختيار موضوعيا ،انطلق من فكرة أن البطل الشعبي في تكوينه العام هو "قائد فذ ، يأخذ على عاتقه قضية تخص المجموع ،فيقاوم الأعداء ببطولته الخارقة ،وربما بالأدوات السحرية التي ترصد له أيضا ..."[1]، فسحابة دخان كان يتحرك في فضاء الحكاية الشعبية وفق ما تمليه عليه ارادته ،وهي التصدي و مقاومة الأعداء الذين نصبو أنفسهم أوصياء على الشعب . فمن هذه المنظور اختار كاتب ياسين بطله الشعبي سحابة دخان و الاسم في حد ذاته يحمل دلالة واضحة و هي أن الدخان ورائه دائما نار و المثل الشعبي يقول :(لا دخان بغير نار)[2] من ثم فان شخصية سحابة دخان تحمل معنى عميقا من خلال تصرفاتها و علاقاتها مع الشخصيات ألأخرى المشاركة لها و عليه فقد ألبسها المؤلف لباسا دراميا ليجعلها في مواجهة حقيقة مع السلطان و أتباعه كالمفتي و العلماء و القاضي و الضابط ...و لو أن الصراع لم يكن ظاهرا للعيان و لم يكن مباشرا ،بحيث أنه اتخذ مسارا آخر و اعتمد على طريقة مغايرة لما هو مألوف في التراجيديات و المسرحيات العالمية و حتى العربية ،فالشخصية المحورية سحابة دخان كان في صراع مع العديد من الشخصيات التي تمثل نماذج معينة من المجتمع ، فقد كان يتلاعب بهم و يستهزئ بهم من خلال كلماته و سلوكا ته و مقالبه العديدة التي تنم عن مكره و خداعه للسلطان و حاشيته ومن ثم البرهنة على ذكائه و براعته و قدرته على تفوق عليهم ،و هذه سمات البطل الحكائي يستعمل كل الوسائل لأجل التفوق على أعدائه و التغلب على المصاعب و العراقيل التي توضع أمامه .فسحابة دخان استعمل الحيل و الخدع لتحقيق أغراضه فكان يوهم أعدائه في الكثير من الأحيان و في المآزق التي يجد نفسه فيها .

---

[1]–طلا ل حرب :أولية النص (المرجع سابق) ص 140

[2]–عبد الجليل مرتاض :دراسة سميائية ودلالية في الرواية و التراث ،منشورات تالة ،الجزائر 2005 ص70

و لو أن في هذه المسرحية نلاحظ أن كاتب ياسين لم يستعمل كل الأجواء ألأسطورية التي تغلب على الحكايات الشعبية من أجواء سحرية و أفعال غرائبي و مواقف عجائبي ،و انما حاول تكييف أطر المسرحية مع الواقع ألاجتماعي المعاصر . فقد جعل بطله يتحرك في مجال المعقول و المنطقي لأفعاله التي كان يقوم بها ،لكي لا تبقى المسرحية تسبح في عالمها ألأسطوري ،و موضوعها بعيدا عن واقع الطبقات ألاجتماعية الجزائرية ،و خصوصا و أن كاتب ياسين هدف من خلال هذا العمل المسرحي و من خلال هذا الاستلهام التراثي الحكائي ،أن يتطرق إلى معاناة الشعب الجزائري من خلال السياسة الاستعمارية الوحشية المطبقة عليه . يقول رياض عصمت عن مسرح ياسين :"و التزام ياسين هو ذلك الالتزام الوجودي الحر من قيود الاقتباس النظري ،أنه انبثق أساسا من معاناة صادقة و من ضياع مفزع .إن صوت كاتب ياسين هو الصوت الهادر بقضية الحرية ، إن كان في الجزائر أو في فيتنام أو في أنغولا أو في فلسطين" [1] و تأسيسا على ما تقدم ،نستطيع القول أن كاتب ياسين استطاع أن يمرر رؤيته الفكرية و المتمثلة في فلسفته التمردية و آرائه الرافضة للاستعمار الفرنسي ،بطريقة إبداعية قوامها الحكاية الشعبية بحمولتها الفكرية و المعرفية التي حوتها ،مركزا على شخصية البطل في توصيل أفكاره ،و معتمدا في الوقت نفسه على الكوميديا و التهكم لإبراز أهداف بطله المسرحي سحابة دخان من خلال تعامله و تصرفاته مع الشخصيات العدائية له . و التي ظاهريا المراد منها التسلية و التنفيس عن الفئات ألاجتماعية و الجماهير الشعبية ،و هذه المعادلة الفنية دفعت بأحد النقاد الفرنسيين يقول عن أدب كاتب ياسين ما يلي :"روايات كاتب ياسين عربية مترجمة إلى الفرنسية و تحمل بصدق آلام هذا الشعب "[2] .فهذه الفلسفة التي تبناها كاتب ياسين و ناضل من أجلها ، استطاع أن يجد لها في مسرحه الصياغة الفنية و الجمالية الملائمة له من خلال اعتماده على عملية الاقتباس و الاستلهام من مناهل التراث الشعبي من قصص و أساطير و حكايات شعبية لإعطائها لون إبداعيا شعبيا يحقق المتعة الفنية و الذوق الجمالي . و ما مسرحية (مسحوق الذكاء) سوى نموذجا تراثيا واحدا من نماذج مسرحية جزائرية عديدة استثمرت التراث الشعبي و اتخذته رموزا فنية لتعبير عن قضايا المجتمع الجزائرية على شاكلة :(ديوان القرقوز)و (القرابة الصالحين) لولد عبد الرحمن كاكي ، يعد رائد المسرح الشعبي التراثي في الجزائر .نظرا لتبنيه لأشكال الموروث الشعبي في جميع أعماله المسرحية [3] ،و التي هدفت إلى تأصيل المسرح الجزائري .

صفات البطل في سحابة دخان :

[1]-رياض عصمت :بقعة ضوء (مرجع سابق)ص 245

[2]-واسيني الأعرج :اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصوات التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)المؤسسة الوطنية للكتاب 1689ص71

[3]_ينظر مخلوف بوكروح :ملامح عن المسرح الجزائري ،سلسلة أدبية تصدرها مجلة أمال ،وزارة الثقافة ،الجزائر 1995ص44

لقد اتصف البطل سحابة بصفات عديدة داخل بنية المسرحية ،ساهمت في التعريف بالبطل و ابراز نواياه و أهدافه و غايته ألأساسية و قد تجلت هذه الصفات في مواقف البطل و تصرفاته ،خاصة من خلال علاقاته بالشخصيات ألأخرى المشاركة له في المسرحية ،و تكمن هذه الصفات فيما يلي :

1-الشجاعة :

وهي صفة جعلته يقدم على عدة أفعال دون خوف أو تردد و هذا من أجل التغلب على السلطان و حاشيته ، فقد كان شجاعا مند البداية حينما قام بضرب رئيس الجوقة بعدما تمادى في ترديد كلمة السلام رفقة جوقته لأكثر من مرة مما جعل سحابة دخان يتضايق من هذا الترديد و التكرار لهذه الكلمة .كما أن سحابة دخان أبان على شجاعة في مواجهة السلطان عندما ادخله السجن ظلما و بهتانا .و هذا ما يتضح من خلال الحوار التالي :

السلطان :حسنا .أحضره .أنا اليوم في أحسن مزاج لأصحح مظالمي (يخرج الضابط ،يدخل سحابة دخان .ينحني أمام السلطان).

السلطان :أمسك ،خذ هذه الصرة .هذا الصباح كنت قلقا ،أبيت أن تكون بداية صيدي محل تبشير بالبشر .لكن و الحمد لله ،لم تجلب إلي الشؤم .

سحابة دخان :أتساءل من الذي جلب الشر للآخر . لكن الشر يتحول دائما إلى الخير و السعادة .إنها هذه السعادة التي يجب أن نخشاها لأنها سوف تكون مصدر شؤم في المستقبل و هكذا دوليك .هنالك من أسسوا ضمن هذا نظام فلسفي بالكامل (يلقي التحية للسلطان و يبتعد) مثلا إذا استولى على أسرتي نشال ،تكون نظريتي و للأسف مؤكدة .

فالبطل من خلال حواره مع السلطان أبدى شجاعة في الرد على مزاعم السلطان ، عندما أتهمه بالشؤم والنحس و غيرها من الصفات المهيمنة ،فواجهه بأنه هو من سبب له الشر و أدخله السجن دون سبب . بالإضافة ذلك فان رحلة البطل سحابة دخان في الكشف عن ألاعيب السلطان و القاضي و المفتي و العلماء ،أظهرت شجاعة البطل في مواجهة هؤلاء و التصدي لهم و لأفعالهم التي كانت في غير صالح الشعب بل في خدمة السلطان و حاشيته .

2-المغامرة :

لقد بدأ البطل سحابة دخان من خلال المواقف و التصرفات و الأفعال التي كان يقوم بها .بطلا مغامرا في جل تحركاته و مواقفه .و هذه المغامرة تكمن بأن لديه مسحوقا للذكاء كل من شرب منه أصبح ذكيا ،كما أوهمه أيضا بأن حماره يغدق على المملكة ذهبا ،كما أن استطاع أن يوهم بقية الشخصيات بأفكاره السحرية .

سحابة دخان :اقتربوا. لم أستخدم سحري في لا شيء سأتخذكم شهودا. ما اكتشفته في كلمة واحدة هو مسحوق الذكاء ،نعم ،الذكاء ...

3-الذكاء:

تظهر هذه الصفة من خلال الأفعال التي كانت تصدر عن البطل سحابة دخان ،فقد كانت هذه الأفعال تنم عن ذكاء البطل في كيفية المراوغة و التلاعب بالسلطان و حاشيته عن طريق الإيهام و التفكير في السبل الناجعة للخروج من المآزق التي يقع فيها و التي هي من تدبير حاشية السلطان خاصة المفتي .

4-الاستهزاء و السخرية :

من خلال رحلة البطل داخل نسيج المسرحية ،و التي غلب عليها روح الدعابة و الفكاهة ،فقد تجلى لنا أن سحابة دخان اجتمعت فيه سمات عديدة تنوعت ما بين الخفة و المرح من جهة و من جهة ثانية الاستهزاء و السخرية و الاستخفاف بالشخصيات التي كانت تصادفه في رحلته للكشف عن ألاعيب السلطان و حاشيته .فقد كان يستعمل مرة الفكاهة و المرح في التعامل مع هذه الازدواجية في تعامل البطل مع مختلف الشخصيات ،تعد من الحيل التي كان يستعملها سحابة دخان لغرض فضح سياسة السلطان و أتباعه في تعاملهم مع الشعب هذا من ناحية ،و من ناحية أخرى لأجل الاحتراز لعدم الوقوع في فخ الأعداء الذين كانوا يكيدون له المكائد قصد القاع به و من ثم محاكمته من قبل السلطان .

و هذه الصفات المستنبطة من مسار البطل أثناء قيامه بواجبه نحو تحقيق أهدافه ،هي التي أفضت به في النهاية إلى أن يخرج منتصرا على أعدائه ،و يتغلب على كل الصعاب التي صادفها في طريقه و التي وضعت له خصيصا من أجل الإطاحة به .و تأسيسا على هذا الشكل الذي قولب فيه المؤلف مضمونه الفكري و بطله المسرحي الذي عبر عن رؤيته لما يحيط به من قضايا و مواقف مختلفة في المجتمع . نستطيع التأكيد على أن صيغة البطل المسرحي الذي استلهمه كاتب ياسين في مسرحيته هو يعبر عن قضية اجتماعية محورها العلاقة المتردية القائمة بين السلطة الحاكمة و

الشعب ،و ما هذه السلطة إلا المستعمر الفرنسي الذي انفرد بسياسة مغامرة عن ما هو معمول به في العالم ،أساسها القهر و الاضطهاد و الاستغلال و قام بالنسبة لكاتب ياسين فانه يسعى إلى إبراز مأساة الإنسان الجزائري في الماضي ،و الماضي يؤثر في الحاضر و المستقبل ...[1] فمسرحية مسحوق الذكاء هي صورة للواقع الجزائري و ما لقيه من بؤس و اضطهاد من طرف المستعمر الفرنسي . و ما الشخصيات الموجودة في المسرحية إلا رموز اتخذها المؤلف لتوضيح طبيعة العلاقة القائمة بين هذه المستعمر و الشعب الجزائري .

3_تجربة المسرح التونسي :

يعود طهور المسرح في تونس إلى سنة 1908،حينما بدأت الفرق المسرحية تزور تونس لتقديم عروضها المسرحية .مثل الفرقة المصرية بقيادة الممثل المصري محمد عبد القادر الدغ ربي ، و التي قدمت مسرحية "العاشق المتهم "[2] ، ثم تلتها فرقة سليمان القرد احي التي أثرت تأثيرا كبيرا و بالغا في العديد من المثقفين التونسيين الذين سارعوا بعد مشاهدتهم لعرض هذه الفرقة ،إلى تكوين فرقة مسرحية سموها فرقة :الجوقة المصري التونسي ،و هي تركيبتها تتشكل من فنانين مصريين و تونسيين .

وحول ظروف نشأة المسرح في تونس يصرح الباحث و الناقد جعفر ماجد بما يلي :"من الطبيعي أن يكون طهور المسرح بتونس متأخرا عن ظهوره بالمشرق لاسيما بلاد الشام حيث كانت الطوائف النصرانية سباقة إلى اكتشاف ثقافة الغرب قبل أن تنتشر جيوش الاحتلال بالمغرب العربي و تمتد الجسور الثقافية بينه و بين فرنسا بصورة خاصة .و يظهر أن الفرنسيين الذين قدموا أول عرض مسرحي بالعالم العربي خلال حملة بونابرت على مصر (1787_1801) هم الذين أدخلوا المسرح إلى تونس مباشرة اثر الاحتلال و لكن العروض الفرنسية لم تكن تمس إلا جمهورا ضئيلا من النخبة ... إلا أن نشأة المسرح التونسي في لغته العربية تؤرخ بالقرار الذي اتخذه الكاتب العام الفرنسي بتونس سنة 1907 بغرض مشروع على مجلس بلدية تونس يتعلق بتنظيم عروض مسرحية عربية بالمسرح البلدي ..."[3] و انطلاقا من هذه التجربة توالت الفرق المسرحية للظهور على الساحة ألأدبية و الثقافية ، على غرار فرقة جماعة الآداب (سنة 1911) و جماعة الشهامة العربية (سنة 1912) ، و قد عكفت هذه الفرق على تقديم الكثير من المسرحيات سواء المحلية أو العربية أو العالمية .

---

[1]-مخلوف بوكروح :المسرح و الجمهور (مرجع سابق) ص29

[2]-ينظر علي الراعي :المسرح في الوطن العربي (مرجع سابق) ص 434.

[3]-توفيق بكار ،جعفر ماجد :مختارات من ألأدب التونسي المعاصر (القصة و المسرح)،الدار التونسية للنشر (ج02)1985ص261

فهذه الحركية و التفاعل الذي تم ما بين المشرق و المغرب ،و الاحتكاك الايجابي الذي جرى بين فناني القطرين ،هو الذي أفض إلى بروز العديد من المسرحيين التونسيين الذين أخذوا على عاتقهم تشكيل فرق مسرحية ،الغرض منها إحياء و نشر هذا الفن في أقطار المدن التونسية ، و من أشهر هؤلاء الفنانين الذين يرجع لهم السبق في اكتشاف الفن المسرحي نذكر من بينهم : خليفة اسطنبولي ،علي بن عياذ ،عز الدين المدني ،فاضل الجعايبي ،الحبيب شبلي ،محمد إدريس ،محمد رجاء فرحات ،منصف السويسي ...وغيرهم .

بفضل هؤلاء المسرحيين عرف المسرح التونسي مسيرة تاريخية حافلة بالإنجازات الفنية و الإبداعية و المتمثلة في تلك النصوص المسرحية التي دأب الكتاب على تأليفها في مختلف المجالات الحياتية ،وفي الأشكال و القوالب التي عمد بعض المبدعين إلى تجريبها في أعمالهم المسرحية ،بغية اغتناء المسرح التونسي بهذه الأشكال و من ثم تأصيل هذا المسرح و ربطه ببيئته المحلية هذا من ناحية ،و من ناحية أخرى قصد فتح آفاق المسرح على جميع التجارب و المدارس المسرحية سواء العربية أو العالمية .في هذا المجال يذكر عبيدا باشا أن "بداية التحول حدثت في بداية السبعينات .ذلك أن هذه الفترة شهدت ارتفاعا في عدد المسرحيين التونسيين الذين تعمقوا في الدراسات المسرحية و سافروا إلى الخارج .واطلعوا على تجارب الغير ووسعوا آفاقهم من خلال ذلك .تأثروا بالدارس المسرحية العالمية في باريس و روما و برلين و غيرها . ثم عادوا يحملون ثقافة مسرحية هامة ،تتداخل فيها أحلامهم بإنتاج مسرحي تونسي جديد و مختلف "[1] يحاول التطرق بأساليب فنية و جمالية إلى أهم العوائق و المشاكل التي يعاني منها المجتمع التونسي في مختلف الميادين ،بما فيها الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية و الثقافية .

من هذا المنظور تعددت مصادر المسرح التونسي و تنوعت مناهل المادة المسرحية بالنسبة للكتاب و المبدعين التونسيين ،مابين المصدر التاريخي و المصدر الاجتماعي و المصدر التراثي .فكل مصدر من هذه المصادر غرف منها الكتاب مضامينهم الفكرية و المعرفية ،و عالجوها برؤى فنية إبداعية تحمل الكثير من الخصوصيات و السمات ذات الطابع المحلي المعبر عن تاريخ و ثقافة و حضارة المجتمع التونسي .

و تعد الأعمال المسرحية التالية من أحسن ما أنتجته المسرح التونسي عبر مسيرته الفنية :(سقوط غرناطة)لخليفة اسطنبولي (مراد الثالث) للحبيب بولعراس ،(أنا الحادثة)للمنجي بن إبراهيم ،(عطشان يا صبايا ، رحلة السند باد)لسمير العيادي ،(السد)لمسعدي ،(الطوفان ،الأخبار) لمصطفى الفارسي ،(ديوان الزنجي ،رحلة الحلاج ،موليا لسلطان الحسن الحفصي)لعز الدين المدني ،...هذا بالإضافة إلى أعمال مسرحية أخرى لها حضورها الفعلي ،فكريا و

[1]-عبيدو باشا :مماليك من خشب (مرجع سابق)ص 162

جماليا في مسيرة المسرح التونسي . و يشكل المصدر التراثي أبرز المصادر الفكرية و المعرفية و الفنية التي نهل منها معظم المسرحيين ، خاصة عز الدين المدني و سمير العيادي (كتابة)ومنصف السويسي و علي بن عياذ (اخراجا). فالتراث الشعبي كان بالنسبة لهؤلاء المبدعين المادة ألأساسية التي مكنتهم من الاتكاء عليها في صياغة تجربة مسرحية عربية أصيلة .هذا ما تؤكده ثمارا الكساندروقنابوتينتسيفا في قولها :"لقد توجه المسرح التونسي إلى الأشكال المسرحية متأثرا بيوسف و هبي و عزيز عيد "[1] و هذا التأثير طبعا ناتج عن مدى الاحتكاك الذي وقع ما بين المشرق و المغرب من خلال الزيارات الفنية للفرق المسرحية التي كانت تقوم بها بعض الفرق من مصر و سوريا إلى بلدان المغرب العربي .

وعليه فان المضامين و الأشكال التي دأب المسرحيون في المشرق العربي على توظيفها في أعمالهم المسرحية ،و التي كانت تقوم أساسا على استلهام الموروث العربي هي التي دفعت المبدعين التونسيين إلى الرجوع إلى التراث لمحاكاته و استحضار أحداثه و شخصياته في نصوصهم و أعمالهم المسرحية .و هذا من أجل إخراج المسرح التونسي من التجارب العشوائية و تقليد الأشكال المسرحية الواقفة عند حدود الشكل [2].لهذا الغرض تعددت التجارب المسرحية في استنبات أشكال التراث الشعبي و مضامينه من أساطير و سير شعبية و قد فتحت هذه المأثورات آفاقا واسعة للمسرح التونسي لدفعه نحو استثمار هذه الأشكال و القوالب الفنية و إعادة صياغتها من جديد برؤى إبداعية فنية وجمالية تساير متطلبات الواقع و تتماشى مع مستلزمات العصر .

و إذا كانت النماذج المسرحية التراثية التي ظهرت على الساحة ألأدبية و الثقافية التونسية قد نوعت في توظيف الأجناس ألأدبية التعبيرية الشعبية ،و ركزت كثيرا على استحضار الشخصيات ألأسطورية مثلما نجده عند الحبيب بولعراس في مسرحيته (عهد البرق)وعند عمر بن سالم في مسرحيتيه (يوم آلات ،عشتا روت)أو الشخصيات التاريخية كما نلحظه في نصوص عز الدين المدني (ديوان الزنجي ،الحلاج ،مولاي السلطان الحفصي)،أو الشخصيات البطولية المتمثلة في السير الشعبية التي جسدها محمد رجاء فرحات في مسرحيته (الجارية الهلالية) ...فان المسرح لم يكن لها حضورا كبيرا و استلهاما واسعا لدى المسرحيين التونسيين ،عدا بعض التجارب القليلة التي تكاد تعد على الأصابع ،و هي بالرغم من قلتها إلا أنها تجارب متميزة في طرحها و تناولها للتراث و التي حاولت جاهدة الاستفادة من الزخم الفكري و الركام المعرفي ،المشكل من أحداث و مضامين إنسانية هادفة و شخصيات بطولية عديدة و مختلفة ،التي تضمنته مجمل المسرحيات التي عرفت عبر التاريخ .و من بين النماذج المسرحية التي اتخذت معطى نصيا

[1]-ثمارا الكساندروقنابوتينتسيفا :ألف عام و عام على المسرح العربي (مرجع سابق)ص207

[2]-حسن عطية :الثابث و المتغير (مرجع سابق)ص 71

في التجارب التونسية ، نذكر منها :تجربة محمد رجاء فرحات في مسرحيته (جحا و الشرق الحائر) و تجربة سمير العيادي في مسرحية (رحلة السند باد)و تجربة محمد المديوني في مسرحيته (سهم كاغظ أو حكاية قرية آمنة)

محمد المديوني :

يعد محمد المديوني من المسرحيين التونسيين الذين يمتلكون مكانة بارزة في حقل المسرح التونسي ،نظرا لإسهاماته العديدة من حيث الإبداعية أو من حيث الدراسات المسرحية .ففي المجال النقدي صدرت له دارستين ،ألأولى حول :مسرح عز الدين المدني و التراث و الثانية :توظيف التراث المسرحي . فهاتين الدراستين انصبت حول منابع التراث بمختلف أنواعه و كيفية استلهامه في المسرح التونسي ،خاصة دراسته ألأولى التي شرح فيها طريقة توظيف التراث في النماذج المسرحية لعز الدين المدني ،و هذه لكونه يعد رائدا من رواد المسرح التراثي .[1] أما في المجال الإبداعي فله مسرحية بعنوان "سهم كاغظ أو حكاية قرية آمنة " التي تعد من النماذج المسرحية الهامة في توظيف التراث .

ملخص مسرحية سهم كاغظ :

تتناول مسرحية سهم كاغظ موضوع الصراع الطبقي الناجم عن عدم تكافؤ الفرص بين أغلبية الفئات ألاجتماعية الشعبية المشكلة للمجتمع التونسي .فالمسرحية تتحدث عن عائلة محمود ولد بال باهي التي تعرضت إلى الطرد من الأرض التي تقيم بها ،بحجة عدم امتلاكها للوثائق اللازمة لملكية هذه ألأرض .مما جعل محمود يعيش صراعا حادا بفعل هذه الأمه التي لم يكن ينتظرها ،خصوصا بعدما اجتهد هو و أبنائه في خدمة هذه ألأرض و فلاحتها و غرسهم لمختلف الأشجار و الثمار ،بعدما كانت أرضا قاحلة .فبعدما كان محمود و عائلته ينعمون في هناء و سعادة في أرضهم ،فإذا برسالة تصل محمود من طرف رجال الدرك ،تجبره بوجوب الرحيل من ألأرض التي يسكنها ،بعد الحكم الذي أصدره القاضي في هذه القضية ،التي أوكل لها محمود سابقا أربعة محتمين للدفاع عنها .إلا أنه خسرها ،و من ثم قام القاضي بالحكم بعدم شرعية ملكية ألأرض لعائلة محمود ولد بالباهي .و طلب هذه ألأخيرة بترك ألأرض في مدة يومين .هذه الأزمة التي حلت بمد مود جعلت أهل القرية ينقسم بين مؤيد و معارض .فهناك من فرح بهذا الحكم ورأى أن محمود و أبنائه يستحقون الطرد من القرية ،أم البعض ألأخر و على رأسهم سي إبراهيم (ابن أخ محمود)و الشيخ المؤدب (إمام القرية)و بعض وجهاء الحي وقفوا بجانب محمود و عائلته و قرروا مساعدته بكل الوسائل المتاحة مثل التفكير في إيجاد مناصب شغل لأبنائه (الهادي و الفالح و الفر جاني) إلا إن هؤلاء رفضوا هذا

[1]_ينظر محمد المديوني :مسرح عز الدين المدني و التراث ،دار سحر للنشر ،تونس ،ط 01 /1992ص19

الاقتراح ،كما رفض محمود هذا الكلام أيضا ،و شكك في نوايا سي إبراهيم لكونه أصبح مقربا من السلطات و هو يعمل لصالحها .و بناء على ذلك أصر محمود و أبنائه على عدم مغادرة القرية مهما كان الثمن و دعا إلى وجوب مواجهة و مقاومة السلطات حتى تتراجع عن قرارها ،كما استطاع أن يكسب تأييد سكان القرية في المواجهة على اعتبار أن هذا القرار سيأتي يوما آخر و يحصل لشخص آخر من هؤلاء السكان .و فعلا نشبت معركة بين أهل القرية و السلطات شاركوا فيها الأهالي بمختلف الأدوات و الأسلحة دفاعا عن شرفهم و كرامتهم و أرضهم التي و رثوها عن آبائهم و أجدادهم

رمزية الحكاية الشعبية في المسرحية :

إن هذه المسرحية تتكئ في مضمونها على الموروث الشعبي الحكائي كمادة فكرية في إيصال مقصديه المؤلف من وراء معالجته لهذه المسرحية .و قد طعم المديوني هذه الحكاية الشعبية برافد تراثي آخر هو الراوي الذي استعمله من أجل المشاركة في تقديم أحداث و شخصيات المسرحية و التعليق عليها في الوقت نفسه .و هي التجربة التي تكررت في العديد من النماذج المسرحية التونسية و التي تدخل ضمن الاستفادة من أشكال و مضامين التراث الشعبي في تأصيل المسرح العربي . فالراوي باعتباره شخصية تراثية شعبية عربية وظيفته تكمن في أنه "يعي و يرصد ما تفعله الشخصيات ،وما تقوله و ما تفكر فيه و ما تناجي بيه ثم يعرضه "[1] و هذا ما حاول المديوني استثماره في مسرحيته بحيث أن جعل الراوي يتدخل من حين لآخر في ثنايا المسرحية .و في المقابل استعان أيضا بشكل الحلقة أو الديوان للمساهمة في طرح حيثيات موضوعه و هي التقنية التي تنم عن المشاركة الفعلية لكل شخصيات المسرحية بما في ذلك المتلقي ،بحيث يصبح الكل مندمجا في الإبداع المسرحي .

من هذا المنظور جعل المديوني الممثلين يشكلون حلقة يتوسطهم الراوي للبدء في سرد أطوار الحكاية ،مستعملا في هذا التشكيل الفني رافدا ثالثا مدعما بيه النظرية التراثية في خلق مسرحية عربية ،متمثلة في أغنية شعبية وظفها المؤلف على أساس أنها المدخل الاستدلالي الذي من خلاله نستطيع الولوج إلى عمق الحكاية التي تستعرضها المسرحية ،و يتجلى هذا التقديم في ترديد المجموعة استعمل المديوني هذه الأغنية كتقديم للدخول إلى موضوعه الذي أراد معالجته ،و المتمثل أساسا في علاقة الإنسان بالأرض و هي علاقة قديمة قدم الإنسان في الكون ،و اكتشفه لهذه ألأرض التي أصبحت مع مرور العصور تشكل بالنسبة اليه المورد الرئيسي لحاجاته و رغباته البيولوجية المختلفة ،مما تحتم عليه السيطرة عليها و استغلالها لصالحه .

[1]-عبد الرحيم الكردي :الراوي و النص القصصي (مرجع سابق)ص 17

لينتقل بعد ذلك المؤلف الى البدء في سرد حكايته اعتمادا على شخصية الراوي الذي تجلى دوره في تقديم شخصيات المسرحية ،لكي يتعرف عليها المتلقي (سواء كان قارئا أو مشاهدا). كما أن تدخله كان يتم بين الأحداث للتعليق عليها وإبداء رأيه حولها .و هو ما نستنتجه في المشهد ألأول :

تراب الراوي :محمود ولد علي بالباهي

محمود :كانت عندي دار و مطرح

الراوي :نوة بالتومي

نوة :نا مرت "الخماسي "اللي بمسحته عقاس رقاس

الراوي :الهادي و لد محمود بالباهي

الهادي :هزوني و جابوني و ما عرفت واش ندني

الراوي :الفر جاني ولد محمود بالباهي

الفر جاني :كانت عندي كرمة و ما عرفت وين مشت

الراوي :الفالح ولد محمود بالباهي

الفالح :ناي نار شعل ودم يتغالى ...[1]

بعد هذا التقديم الذي اقتصر على عائلة محمود ،يبدأ المؤلف في استعراض حكايته الشعبية من خلال التركيز على الصراع الظاهر في ملامح الشخصيات مع ظروفها الاجتماعية التي وجدت نفسها تتخبط فيها ،خاصة محمود ولد بالباهي و عائلته التي تصورها المسرحية في حالة اجتماعية صعبة من جراء الأعمال الشاقة و المتعبة التي تقوم بها مثل فلاحة الأرض و تربية المواشي و الاعتناء بالأشجار وتربية الدواجن ،و هي كلها أمور تثقل كاهل الإنسان ناهيك عن

[1]-المصدر السابق ص 24/23

الجوع و الفقر و قلة الوسائل و الأدوات المساعدة على العمل .فالمسرحية تجسد معانات هذه العائلة المتعددة الأفراد ،و في الوقت نفسه تبين مدى تمسك الفئات الفقيرة بالأرض و خدمتها و العناية بها .

فمحمود ولد بالباهي أراد أن يستغل هذه القطعة الأرضية التي امتلكها منذ مدة طويلة و أن يوفر لعائلته حياة كريمة مستقرة بعيدا عن الارتباط بالآخرين . لكن طهور الرسالة التي اعتبرها المؤلف سهم كاغظ دلالة على خطورة هذه الرسالة التي هي بمثابة سهم قاتل ،غيرت حلم محمود ،كما أخلطت و شوشت أفكار العائلة و جعلتها تعيش في صراع نفسي حاد بين الحقيقة المرة في عدم امتلاك الأرض و بين الواقع المعيشي المتمثل في استقرارها في هذه الأرض منذ سنوات طويلة .إن دلالة هذه الحكاية الشعبية تحمل معاني عديدة و رموز كثيرة على مستوى البنية التركيبية للحكاية و على مستوى دلالة الشخصيات الظاهرة فيها فالحكاية ادن تعالج مسألة ارتباط الإنسان بأرضه الذي لا يستطيع أن يحيد عنها مهما كانت الظروف ،لأنها تعد "أقوى من ارتباطه بشرفه و أخلاقه "[1] و هي ترمز إلى علاقة السلطة (الباي) بالطبقات الاجتماعية المشكلة لمجتمع التونسي .و التي تبقى تتمسك بوجودها الشرعي على الأرض التي ولدت فيها ، وما الشخصيات التي تتناوب على الظهور في ثنايا الحكاية إلا رموزا تعبر عن دور كل واحد من هذه الفئات الشعبية .و هذه المسرحية تسعى في الوقت نفسه إلى إبراز دلالة رمزية تظهر جليا في الغوص في حيثيات الحكاية و تراكيبها .و هي عملية إسقاط لموقف الكاتب من الاستعمار الذي أراد أن يستولي على الأرض التونسية و يطرد أهليها و يشردهم .فالسلطة الحاكمة الممثلة في السلطان و القاضي و رجال الدرك ما هم إلا لصورة الاستعمار في كامل تجلياته الاستبدادية و الاضطهادية لمجموع الأفراد وسكان القرية و التي تظهر صورهم البائسة من خلال نماذج محمود ولد بالباهي و أبنائه و كل الشخصيات التي تظهر بشكل تتابعي في المنظومة المسرحية .

كما أن مسرحية سهم كاغظ تبرز من جهة أخرى ردود أفعال الشعب بمختلف لأطيافه الذين يرفضون الهوان و المذلة و يقاومون السلطات من أجل استرجاع حقوقهم المسلوبة . لذلك نجد في نهاية المسرحية اتحاد جميع أهل القرية و عزمهم على مواجهة السلطات بمختلف الوسائل و الأسلحة القاتلة . لغرض واحد و هو الدفاع عن حقوقهم التي يعتبرونها مشروعة ، هذا ما نستخلصه من حوار الفالح للجماعة التي جاءت لتساعد محمود و عائلته:

الفالح :(يقف متوجها للجماعة)يا رجال (يلتفت له كل الحاضرون)ها رجالة أخي باش تطلعوا للعقبة و إلا نهي الأرض هذه تعرفوها متاع محمود ولد بالباهي و إلا لا ؟ (يجيب الجماعة يا لا

[1]-إبراهيم جنداري جمعة :النص المسرحي العربي و نكسة حزيران (مرجع سابق) ص 30

ثبات) سرقها ؟(الحاضرون :لا ...لا...) باعها ش ؟(لا) عليكم يا للي تدينوا بيه خدمناها (إثبات نتجنا ها و زرعناها و إلا لا (إثباتها آخياني ،كيفا ش تحبونا نخر جوا ...و فين باش نبشوا ؟... هنا نحب شوا، هنا نمو توا ...[1].

هذه الفوضى و التأجيج الذي أثاره الفالح زاد من حماس السكان في عدم الانصياع لقرارات السلطة ووجوب عدم مسايرتها في مواقفها غير العادلة تجاه الأهالي .و بناء على ذلك يقرون الوقوف وقفة رجل واحد في وجه السلطة لدفعا نحو تغيير موقفها تجاه أرض محمود ولد بالباهي .

دلالة الشخصيات في المسرحية :

تحمل الشخصيات التي أو جدها المديوني في مسرحيته دلالات و رموز متعددة تتجلى بصور واضحة من خلال الأسماء التي حملتها هذه الشخصيات ،أو من خلال السمات التي تميزت بها نظير أهدافها و أفعالها التي قامت بها .و لإيراد هذه الدلالات و الرموز لمعرفة أدق التفاصيل هذه الشخصيات نورد الجدول التالي :

الشخصيات	دلالة الاسم	الوظيفة الاجتماعية	السمات الخارجية	السمات الداخلية أو النفسية
محمود ولد بالباهي	دلالة على الاستقامة	فلاح	فلاح فقير يسكن أرضا امتلكها عن أبيه في قرية	الانعزال ،الصمت التشاؤم
نوة	دلالة على حسن النية و الطاعة	زوجة محمود	ماكثة بالبيت تقوم بشؤون المنزل كثيرة الكلام و التعليق	صبورة
الفالح	دلالة الفلاح و النجاح	فلاح ،شاب ابن محمود يقوم على	سريع الغضب و النرفزة الاستفزاز	حقود ،متشائم

[1] -محمود المديوني :سهم كاغظ (مصدر سابق) ص 89.

		خدمة الأرض		
الهادي	دلالة على الهداية	مهتم بغرس أشجار التين	هادئ ،ملتزم نصوح	واقعي
الفر جاني	دلالة على الفرجة و الضحك	مهتم بخدمة الأرض	يتأثر بسرعة	أناني و ضعيف
الشيخ المؤدب	دلالة على التربية و التعليم	إمام القرية	تقي ،مؤمن ،مصلح	كريم ،متسامح ،عادل
سي إبراهيم	دلالة على السمو	من زعماء القرية	التكبر ،التسامي	غيور
علي	دلالة على التعالي	من أعيان القرية	النصح و الإرشاد	متسامح ،كريم
مفتاح	دلالة على الفتح	جار محمود ولد بالباهي	رزين ،محبوب لجيرانه	كريم ،يحب الخير

من خلال هذا الجدول نستطيع أن كل شخصية من هذه الشخصيات تضمنت في داخلها سمات متعددة لها ما يقابلها في الواقع .فهي إذن رموز تعبيرية لما هو موجود فعلا في المجتمع من أصناف بشرية تتصرف بما يملي عليها ضميرها و عقلها تجاه المواقف الحياتية .فأسماء هذه الشخصيات عبرت عن نفسها وعن سلوكياتها و تصرفاتها التي تمثل تعبيرا حرا عن أفكارها المتشبعة بها وتعبيرا أيضا عن حالاتها النفسية .و بناء على ذلك فان "باستطاعة الاسم أن يتخذ حتى مجموعة معاني مختلفة محددة "[1]على حسب تعبير يوري فلتيرسكي .فمثلا شخصية محمود هي دلالة عن الصفات الحميدة التي يتصف بها هدا الشخص الذي ناضل و كافح رفقة أخيه عامر و الكثير من الرفقاء ،الذين

[1]-يوري فلتورسكي :النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح (مجموعة من المؤلفين :سيمياء براغ للمسرح)تر:وأمير كوريه ،منشورات وزارة الثقافة ،سوريا 1997 ص 166.

واجهوا و قاوموا الاستعمار الايطالي و الفرنسي ،من أجل أن ينعم الشعب التونسي بالحرية و السلام و الاستقرار ،و الشيء نفسه ينسحب على مجمل أسماء الشخصيات الأخرى

البطل في مسرحية سهم كاغط :

سعى محمد المديوني في مسرحيته إلى عدم الاكتفاء و التقيد بفكرة نموذج البطل الفردي الذي تتمحور حوله كل الأحداث و تتجمع حوله كل المواقف لكونه الشخصية المحورية التي يتحدد وفقها مسار المسرحية .و إنما عمد إلى تشكل بطولة من نوع آخر ،يتمثل في النموذج البطولي على أساس أن الطبيعة الموضوع تتطلب زد الفعل الجماعي و ليس الفردي .فموضوع الأرض و علاقة الإنسان باها و صراع السلطة بينها و بين أفرادها في أحقية امتلاك هذه الأرض .دفعت بالمديوني إلى الاعتماد على محمود ولد بالباهي و أبنائه الفالح و الهادي و الفر جاني من جهة و أهل القرية من جهة أخرى في إبداء مواقفهم حول قرار السلطات في استرجاع أرضيها و طردهم منها .

فردود أفعال هؤلاء الأبطال تظهر منذ الوهلة الأولى ،و بالتحديد من وصول الرسالة إلى محمود ولد بالباهي الذي غيرت له مجرى حياته داخل بيته مع زوجته و أبنائه . الذين ثاروا بدورهم ضد هذا القرار المفاجئ و لم يصدقوا هذا الخبر الذي رواه لهم الأب . ولكنهم في المقابل أبدوا صرامة في الوقوف في وجه السلطات و لو بالدم تعبيرا عن عدم رضوخهم لهذا المطلب .هذا ما يتجلى في الحوار الذي دار بين الأب و أبنائه :

الهادي :(متأثرا) ألأرض فكوها يا الفالح ...ألأرض فكوها

الفالح :ما دمنا حيين ما يفكوها ش .

الأب : (بكل برودة)يا الفالح يا ولدي ...الكف ما يعاند الأشفه

الفالح :لا يا بي ،لا يا بي الكف يعاند الأشققة ،يثقب الكف ...يسيل الدم ... وكيف سيل الدم يتنحى الهم .[1]

[1]-محمد المديوني سهم كاغط (مصدر سابق) ص 66

آما بالنسبة للشخصيات الأخرى فهي كذلك أبدت ردود أفعال متباينة ،و لو أن الأغلبية منهم وقفت الى جانب محمود ولد بالباهي ،و أصرت على مساعدته بجميع الوسائل ،و الأسلحة .لأن أهل القرية رأوا في محمود واحدا منهم و أرضه هي أرضهم و لا يمكن المساس بأي واحد من أفراد القرية .

و من ثمة فان المديوني حاول الخروج عن التقاليد المسرحية السائدة لدى أغلب المسرحيين العرب في الاعتماد على البطل الفردي في نتائجهم المسرحية ،بل اختار نموذج البطل الجماعي في نصه المسرحي ،إيمانا منه أن البطلة **الجماعية** في حد ذاتها تهدف إلى تبيان مدى اتحاد الجماعة و تكاتفها في رد الشرور و المخاطر التي تواجهها و الصعاب التي تقف في وجهها

صفات الأبطال :

تميز أبطال المديوني في مسرحيته بصفات عديدة و متنوعة ،تتمثل فيما يلي :

1-القوة :

تتجلى هذه السمة في تركيبة الأبطال الذين أبانوا على قوة و عزيمة من خلال جدهم و كدهم في خدمة ألأرض و اعتنائهم بها عناية كبيرة .فكما هو معلوم فان ألأرض تحتاج إلى قوة عضلية و صبر شديد و عمل متواصل لكي تؤتي ثمارها و منتوجاتها .و من ثم فان محمود و أبنائه و زوجته ساهموا مساهمة كبيرة في خدمة أرضهم و العناية بها حتى أن أهل القرية أبدوا غيرة واضحة من عائلة محمود ولد بالباهي .كما أن سمة القوة لدى هؤلاء الأبطال تظهر في إصرارهم على خوض المعارك و المواجهات من أجل استرجاع أرضهم التي حاولت السلطات سلبها منهم .

2-الشجاعة :

إن المقاومة التي أبدها محمود ولد بالباهي و أبنائه من ناحية و أهل القرية جميعا من ناحية أخرى في الدفاع عن أرضهم التي حاولت السلطات سلبها منهم بالقوة تبين بشكل واضح مدى اتصاف هؤلاء بشجاعة في موقفهم البطولي ،إيمانا منهم بأن قضيتهم لا تستدعي التخاذل أو التراجع إلى الوراء و إنما السعي بكل شجاعة للوقوف ضد السلطات و ضد رجال الدرك من أجل الدفاع عن هذه ألأرض .

3-الصبر :

إن خدمة الأرض و استصلاحها و زرعتها تحتاج إلى صبر كبير من قبل خادمها من هذا المنطلق نجد أن محمود لمد بالباهي و أبنائه أصروا على خدمة قطعة ألأرض فبعدما كانت منطقة جرداء ،أصبحت بفعل اجتهاد هذه العائلة أرضا خصبة تحتوي على الأشجار و الثمار و المتوجات الزراعية المتنوعة .و هذا بفعل عملهم المتواصل و صبرهم الطويل على مشاقة العمل هذا من ناحية ،و من ناحية ثانية نجد أن الأب محمود لما سمع بخبر الحكم الذي صدر ضده ، أبدى صبرا و حكمة في التعامل مع هذا الموقف .

4-الثوران :

يشكل المساس بحقوق الإنسان و السطو على ممتلكاته من الأسباب التي تدفع بالإنسان إلى الهيجان و الغضب و الثورة ضد مغتصبي حقوقه ،غير مبال بالعواقب التي قد تنجر من خلال إقامة على هذا النوع من الأفعال و هذا ألأمر ينطبق على عائلة محمود التي عزمت على عدم السكوت على قرار السلطات فقد قرروا رفقة أهل القرية إحداث ثورة عارمة ضد السلطات من أجل دفعها على التراجع من أجل قرارها . وهذه الثورة تبين أن البطل مهما كانت صفاته و طبيعته فانه لا يرضى بالتخاذل و لا يسكت عن المظالم التي تقع أمامه ،بل نجده يثور ضدها متخذا كل الوسائل لغرض التغلب عليها و القضاء عليها .لأن الثورة في اعتقاد البطل و سواه هي الرفض ،هي البناء و هي إعادة الخلق للكون و الإنسان :[1] فمحمود بمعية أبنائه و أهل القرية ثاروا في وجه السلطات و أصروا على مقاومة رجال الدرك و قتالهم بشتى الوسائل و الأدوات التي جمعوها من بيوتهم و قريتهم للدفاع عن أنفسهم .

لقد سعى محمد المديوني من خلال مسرحيته (سهم كاغد أو حكاية قرية آمنة)، و القيام بتوظيفه للحكاية الشعبية كمضمون فكري و قالب فني متميز أساسه إبراز رؤيته في معالجته لتلك العلاقة ألأزلية القائمة بين الحاكم و المحكوم وما يشوبها من تجاد بات و اختلافات في الرؤى و زوايا النظر حول كيفية تسيير شؤون المجتمع ،و لأجل توضيح و تشريح هذه العلاقة من منظوره الفكري و الإبداعي عمد المديوني الى تراث الحكاية من منطلق أنها تحوي في التراث عموما ليس تقديسا له أو التباهي به ،و إنما على المبدع و المثقف أن يعيد امتلاك هذا التراث على أساس من الأدوات المعرفية العلمية المعاصرة [2]من هذا المنظار لجأ المديوني الى القالب الحكاء الشعبي لتبيان أحوال المجتمع التونسي في خوض غمار الحياة المعيشية البسيطة القائمة على خدمة الأرض من جهة و ما يعتريها من مشاكل و مصائب من قبل السلطات من جهة ثانية

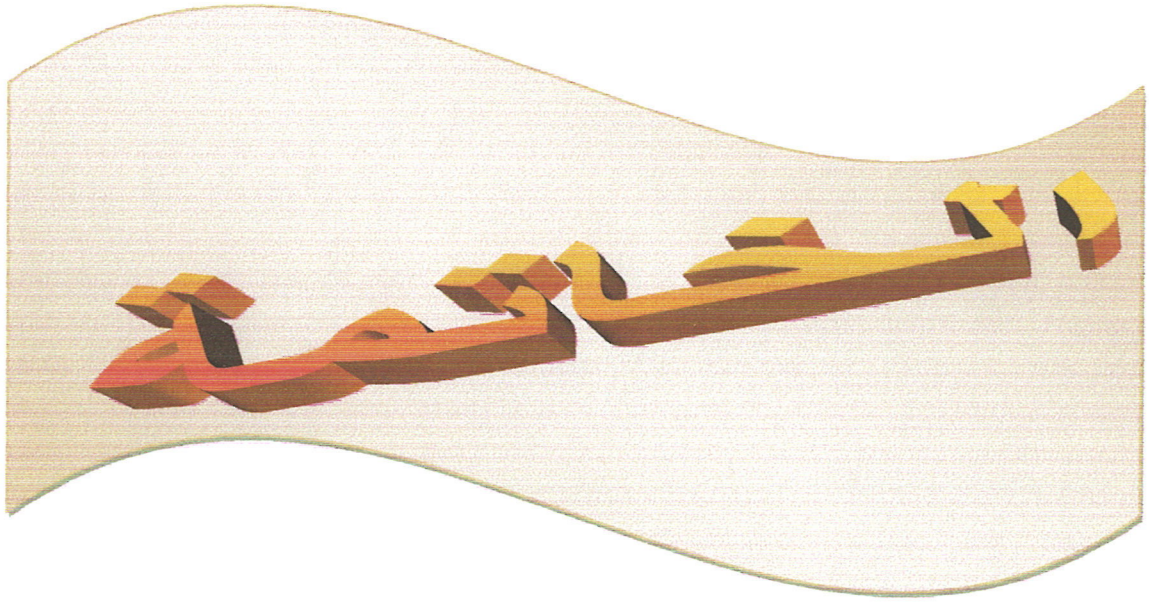
[1]-رياض عصمت :البطل التراجيدي في المسرح العالمي (مرجع سابق) ص 167

[2]-ينظر محمد المديوني : مسرح عز الدين المدني و التراث (مرجع سابق) ص26

و هده الرواية الإبداعية دفعت المؤلف ضمن تركيبته المسرحية إلى الاعتماد على نموذج البطولة الجماعية لإعطاء صورة واضحة المعالم عن توحد المجتمع بكل أفراده من أجل تحقيق أهدافه و بلوغ غاياته التي يسمو إليها . فكانت بذلك الحكاية متنفسا فنيا في يد المؤلف لتعبير عن نظرته الفكرية و رؤيته الفنية ،لما يعانيه المجتمع . و مجمل القول عن هذه التجارب المسرحية التي عمدت إلى استحضار بطل الحكاية ،أنها تجارب متميزة و متنوعة ساهمت في اغناء المسرح ألمغاربي من حيث الشكل و المضمون ،كما إنها استطاعت أن تعرض مختلف القضايا التي تعاني منها المجتمعات العربية من خلال الإسقاطات التي اتخذت عن طريق الرموز و الدلالات التي حوتها الحكايات و شخوصها و أبطالها . كما أنها تمكنت من إبراز أهمية الأشكال الشعبية العربية في مدى مساهمتها في التأقلم مع القالب المسرحي العربي و خاصة و أنها حملت مضامين جادة كان لها وقعها الفكري على مستوى البنية الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية للمجتمعات المغاربة .

لدى أجيال الشباب أوائل القرن الواحد و العشرين —إلا أن بدايات توظيف التراث في المسرح قد اتسمت بالبساطة و السطحية _في الغالب — بحكم ظروف الواقع الثقافي و ندرة المتابعات النقدية في العقد الثالث من القرن العشرين . —لقد كان حضور التراث في المسرح شاملا لمختلف أنواعه و تجلياته ،غير أن حضور الأبعاد التاريخية و الدينية و الشعبية في هدا التراث ،قد كان أكثر انتشارا و فعالية ،كما أن هذا الحضور توزع ليلبي حاجة المسرحيين الى تحقيق عديد الأهداف المتوخاة من ذلك التوظيف ،و لقد لا حظنا أن الأهداف السياسية من توظيف التراث قد استأثرت بحصة الأسد ،لأسباب تتعلق بما كابده الشعب على الاستعمار الذي سعى جاها إلى تغييب الهوية و محوها تماما وهذه ما جعل المسرح ينهل من ينبوع التراث لينقذه من براثن التغييب و المحو من جهة و ليستعمله أداة للمقاومة من جهة ثانية .

-إن اشتغال المسرح بموضوع البحث عن أشكال مسرحية في التراث قد أفرز بروز عديد الظواهر المسرحية التي تكاد تكون مكتملة فنيا ،مثل شكل القوال والحلقة ،وهو الشكل الذي تم توظيفه بنجاح في تجربة عند عبد القادر علوله بعد الاستقلال ،و لقد أغنت تجربة المسرح في توظيف الظواهر المسرحية في التراث —الحركة المسرحية العربية بعديد القيم الجمالية المستنبطة من المخزون الدرامي لتلك الظواهر التراثية ،و إن هذه التجربة التي قامت على رفض النموذج ألأربي للمسرح و هو النموذج الوحيد ،و خاصة و أنها لم تكن تهدف إلى القضاء على هيمنة المفاهيم الأرسطية للدراما ،لذلك فقد نجحت —على ألأقل —في إثارة قلق الأسئلة ،ونبهت إلى ما في التراث في جذوره العميقة من قيم جمالية وثيقة الصلة بالظاهرة المسرحية .


الخاتمة

الخاتمة :

لقد حاولنا من خلال هذه الأطروحة دراسة موضوع توظيف التراث في المسرح ألمغاربي و قد انتهى التحليل إلى نتائج تضمنتها الخالصات التي أوردناها عند نهاية مباحث كل فصل ،و فيها يأتي نكتفي باستخلاص أهم تلك النتائج في إيجاز :

-بما أن المسرح بطبيعته فن الناس والساحات ،و بما أن التراث يشكل مصدرا أساسيا لمرجعية الأمة و هويتها ،و مصدرا من مصادر الإبداع و النشاط الفكري و الحضاري في الحياة الإنسانية ،فان ذلك قد أدى إلى تفاعل المسرح كفن جماهيري مع التراث كمنتج ثقافي لصيق بروح الشعب ،و إن الدارس لحركة المسرح ألمغاربي يكتشف أن حضور التراث في مختلف انتاجاته قد كان كبيرا و مكثفا جدا ،حتى إننا يمكن أن نزعم بأن المسرح قد كان أكثر الأشكال الفنية استحضارا للتراث و تعبيرا عنه و توظيفا له في تناول الواقع المعيشي ، بل إن ولادة المسرح ألمغاربي ما كانت لتتم لولا أن لجأ الرواد الأوائل إلى ينبوع التراث يغرفون منه ما يلبي حاجاتهم المضمونة و الفنية ،إضافة إلى أن هذا التراث قد ساعد المسرحيين على خلق نوع من الألفة بين المسرح و الجمهور ، الذي صعب عليه في بداية المحاولات التأسيسية ألأولى قبول المسرح كشكل في غريب عن الذوق العام ، فكان التراث هو الوسيلة المثلى لجلب الجمهور و غرس الثقافة المسرحية في التربة المغاربة .

-لقد ارتبط نشوء المسرح مند تجاربه التأسيسية الأولى في العشرينيات من القرن العشرين بالتوجه نحو استلهام التراث و الاقتباس منة و توظيفه ،ذلك لأن هذا التوجه –فيما يبدو قد كان يلبي حاجات الإنسان إلى الشعور بشخصيته ووجوده في ظل استعمار سعى جاهدا إلى اجتثاث هويته و انتمائه

وعلى الرغم من توظيف رواد المسرح ألمغاربي للتراث و على الرغم من تواصل ذلك التوظيف عبر مراحل إبداع النصوص المسرحية –فنحن نجد التراث موظفا في النصوص الرائدة مند عشرينيات القرن العشرين ، و نجده موظفا أيضا

قائمة المصادر والمراجع

قائمة الصادر والمراجع :

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أ- أولا المصادر :

***- النصوص المسرحية :**

01- الحكيم، توفيق: بجماليون المطبعة النموذجية ،القاهرة 1942 .

02- ادريس ،يوسف: الفرافير ،دار مصر للطباعة 1995 .

03- المديوني ،محمد: سهم كاغظ أو حكاية قرية قرية آمنة ،دار سحر للنشر ،تونس 2006 .

04- برشيد ،عبد الكريم: ابن الرومي في مدن الصفيح ،مطابع النجاح ،الدار البيضاء ط2006/01 .

05- كاكي، ولد عبد الرحمن: والقراب والصالحين ،منشورات المسرح الجهوي ،وهران (دت) .

06- علولة ،عبد القادر: الثلاثية (الأجواد ،الأقوال ،اللثام) موفم للنشر ،الجزائر 1997 .

07- Kateb Yacine : la poudre d'intelligence ; éditions du seuil paris، 1959

***- الدراسات :**

01- ابن منظور ،محمد: لسان العرب ،دار صادر ،بيروت ط1997/01 .

02- الحكيم ،توفيق: قالبنا المسرحي ،مكتبة الآداب ،القاهرة (دت) .

03- برشيد ،عبد الكريم: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ،دار الثقافة ،المغرب ط1985/01 .

04- برشيد ،عبد الكريم: المسرح الاحتفالي ،الدار الجماهرية للنشر ،ليبيا ،ط1990/01 .

05- ونوس ،سعد الله: بيانات لمسرح عربي جديد ،دار الفكر الجديدة ،بيروت ط1988/01 .

06- عرسان ،علي عقلة: الظواهر المسرحية عند العرب ،اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 1981 .

ب- المراجع العربية :

01-الأعرج ،واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية) المؤسسة الوطنية للكتاب 1689 .

02- الجابري ،محمد علي: المسألة الثقافية في الوطن العرب ،مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ط1999/2 .

03- الخوجة ،هيثم يحي: محاور في المسرح العربي ،منشورات وزارة الثقافة ،سوريا ،2002 .

04- الراعي ،علي: مسرح الشعب (الكوميديا المرتجلة ،فنون الكوميديا ،مسرح الدم والدموع) الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006 .

05- الزبيدي ،محمد عبد الزهرة: المسرح العربي المعاصر أسير التقليد العالمي (التجريب...التقاء واختلاف مع التأصيل) موقع الانترنيت (www.azzaman.com).

06- العالم أمحمد أمين: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ،دار الآداب ،بيروت ط1977/01 .

07- الكردي ،عبد الرحيم: الراوي والنص القصصي ،مكتبة الآداب ،القاهرة 2006 .

08- المخلف ،علي حسن: توظيف التراث في المسرح الشعبي ،دار بتراء للنشر ،دمشق ط2000/01 .

09- الموسى ،خليل: المسرحية في الأدب العربي الحديث ،دار بيروت للطباعة والنشر (دت) .

10- ادريس ،يوسف: الظاهرة المسرحية في الجزائر ،دار الغرب للنشر ،وهران 2005 .

11- ادريس ،يوسف: الفرافير مكتبة مصر 1995 .

12- أبو هيف ،عبد الله: المسرح العربي المعاصر (قضايا ورؤى وتخارب) ،اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 2002 .

13- برشيد ،عبد الكريم: في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي ،مجلة الأفلام ،منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ع1980/10 .

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

15- بلبل ،فرحان: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا ،دار حوران للطباعة ،سوريا ط2002/02 .

16- بلبل ،فرحان: مرجعيات في المسرح العربي ،منشورات اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق .

17- بلحيا ،الطاهر: أثر التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ،منشورات التبيين الجاحظية ،الجزائر 2000 .

18- بن زيدان ،عبد الرحمن: قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية الى الامتداد ،اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 1992 .

19- بوبعيو ،بوجمعة وآخران: توظيف التراث في الشعر الجزائري ،منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث جامعة باجي مختار ،عنابة الجزائر 2007 .

20- جاسم محمد ،حياة: من قضايا المسرح العربي المعاصر (المسرح العربي بين النقل والتأصيل) مجموعة من المؤلفين العرب ،كتاب العربي تصدره مجلة العربي ،الكويت 1988 .

21- جنداري جمعة ،إبراهيم: النص المسرحي العربي نكسة حزيران ،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق 2004 .

22- حسن نوفل ،يوسف: بناء المسرحية العربية (رؤية في حوار) ،دار المعارف مصر ط1995/01 .

23- حسو ،عبد الناصر: حوار مع عبد الكريم برشيد ،مجلة الموقف الأدبي ،منشورات اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق ،العدد2007/425 .

24- حمداوي عمرو ،جميل: المسرح العربي بين الاستنبات والتأصيل موقع الانترنيت(www.arab Word boots . com) .

25- حمو محمد ،حورية: تأصيل المسرح العربي بين التطبيق والتنظير في سوريا ومصر ،منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1999 .

26- حنفي ،حسن: التراث والتجديد ،موقفنا من التراث القديم ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ط2002/5 .

27- خورشيد ،فاروق: الجذور الشعبية للمسرح الغربي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006 .

28- خورشيد ،فاروق: الموروث الشعبي ،دار الشروق ،القاهرة ط 1992/01 .

29- رمضاني ،مصطفى: قضايا المسرح الاحتفالي ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق 1993 .

30- سيد علي ،إسماعيل: أثر التراث في المسرح المعاصر ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة) ،دار المراجع سنة 2000 .

31- شيحة ،عبد الحميد: دراسات في الأدب المسرحي ،دار الهاني للطباعة (دت) .

32- صقر أحمد: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ،مركز الإسكندرية للكتاب 1998 .

33- عبد الله ،محمد حسن: المسرح المحكى (تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي) ،دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة 2000 .

34- عبد الجليل ،المنصف: التراث والمعاصرة ،مجلة الفكر العربي المعاصر ،بيروت/باريس ع 88-1991/89 .

35- عرسان ،علي عقلة: السياسة في المسرح ،منشورات اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 1996 .

36- عرسان ،علي عقلة: وقفات مع المسرح العربي ،منشورات اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 1981 .

37- عزّام ،محمد: المسرح المغربي ،اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 1987 .

38- علي ،ابن تميم: السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في تجليات الدراما للسرد العربي القديم) ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب 2003 .

39- علي أحمد سعيد ،أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الاتباع والابداع عند العرب) ج3 (صدمة الحداثة) .

40- علي عامر ،علي: قضية الشكل في المسرح العربي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع 1992/47 .

41- مرتاض ،عبد الجليل: دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث ،منشورات تالة ،الجزائر 2005 .

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

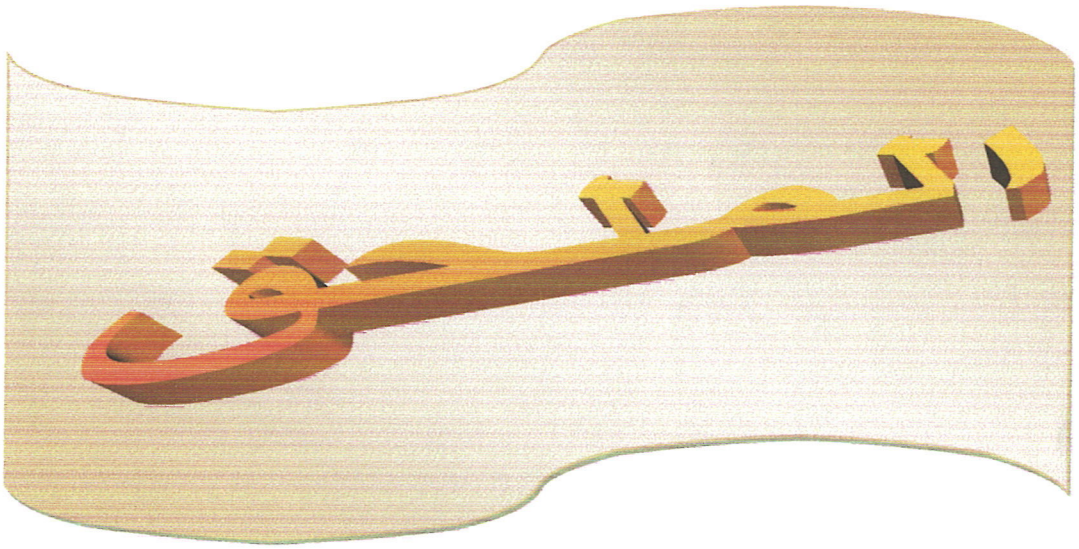
43- نجم ،محمد يوسف: المسرحية في الأدب العربي الحديث ،دار بيروت للطباعة والنشر 1956 .

44- وتار ،محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق 2002 .

45- يوسف محمد ،فاطمة: المسرح والسلطة في مصر ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2006 .

***- المراجع المترجمة :**

01- فلكتوروسكي ،بولي: النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح (مجموعة من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح) أمير كوريا منشورات وزارة الثقافة ،سوريا 1997 .


إسحق

ملحق الأعلام :

أ- الأعلام العرب :

1. **مارون النقاش:** هو مارون بن ميخائيل النقّاش مسرحي لبناني ولد بصيدا في 09فبراير 1817 ،وتوفي بطرسوس بتركيا يوم 01 جوان 1855. يعد الرائد الأول الذي يرجع له الفضل في ادخال فن المسرح الى البيئة العربية ،وذلك أثناء عودته من رحلته الى البلدان الأوروبية عام 1848. وقد تعد مسرحية البخيل أول مسرحية كتبها بعد عودته الى لبنان. ومن أعماله المسرحية الأخرى: أبو الحسن المغفل (1849) ،الحسود السليط (1851) .
2. **توفيق الحكيم:** ولد في الإسكندرية عام 1898 من أم تركية الأصل ومن أب مصري كان يعمل وكيلا للنائب العام ثم قاضيا مستشارا ،التحق بعد إتمام تعليمه العام بكلية الحقوق وحصل على ليسانس القانون عم 1924 ،أُبعِد عن الجو الفني في مصر ،وأرسل الى فرنسا لمواصلة دراسة القانون ،والحصول على درجة الدكتوراه ، وهناك اتصل عن قرب بفنون الأدب العالمية ،ولاسيما الأدب الفرنسي. عاد الى مصر عام 1927 ،أي بعد ثلاث سنوات من اقامته في فرنسا ،دون الحصول على درجة الدكتوراه ،وعمل وكيلا للنائب العام في المحاكم المختلفة. وعندما أنشئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام 1956، عُيّن عضوا دائما متفرغا بدرجة وكيل وزارة. توفي عام 1988 وقد ترك العديد من المؤلفات في شتى الأجناس الأدبية ،ومن بين النتاجات المسرحية التي أبدعها نذكر منها: الضيف الثقيل 1919 ،خاتم سليمان 1924 ،شهرزاد 1927 ،أهل الكهف 1928 ،الزمار 1937 ،الملك أوديب 1949 ،ايزيس 1955...بالإضافة الى كتابه التنظير حول المسرح العربي بعنوان: قالينا المسرحي 1967 .

3. **علي الراعي**: ولد بمدينة الاسماعلية بمصر عام 1920 ،تخرج في كلية الآداب ،قسم الأدب الإنجليزي في عام 1943 ،عمل بالإذاعة حتى عام 1951 حيث حصل على بعثة لدراسة المسرح في جامعة برمنجهام ومنها حصل على الدكتوراه في 1955. عمل بعد عودته لتدريس الأدب والمسرح في جامعة عين شمس ومعهدي السينما والمسرح ،وتولى مسؤولية هيئة المسرح في مصر من 1959 الى 1967. توفي في 19 جانفي 1999. وقد أصدر خلال مسيرته الفنية عدة كتب نقدية حول المسرح العربي من بينها: فن المسرحية(1959) ،الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري(1968) ،فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحاني(1971) ،مسرح الدم والدموع- دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية(1973) ،المسرح في الوطن العربي(1980) .

4. **سعد الله ونوس** :ولد في قرية حصين البحر بمحافظة طرطوس (سوريا) عام 1941 من أسرة فقيرة ،كان عائلها مزارعا صغيرا ،ثم تحوّل الى التجارة. التحق بالمدرسة الابتدائية ،وأظهر تفوقا في التجارة، كان مولعا بالقراءة ،أتم دراسته وحصل على الشهادة الثانوية دون عقبات ،وذلك عام 1959 ،وحصل على منحة دراسية فسافر الى القاهرة ليلحق بقسم الصحافة بكلية الآداب بجامعة القاهرة. وبعد حصوله على ليسانس الآداب عام 1963 عاد الى دمشق وعُيّن مشرفا لقسم النقد بمجلة المعرفة ،ثم عُيّن رئيسا لمجلة الحياة المسرحية عام 1977. أما أهم أعماله المسرحية فهي كالاتي: حفلة سمر من أجل 5حزيران(1968) ،الفيل يا ملك الزمان(1969) ،مغامرة رأس المملوك جابر(1968)، الملك هو الملك(1970) ،سهرة مع أبي خليل القباني(1973) .

5. **علي عقلة عرسان**: ولد في صيدا (درع سوريا) عام 1941 ،تلقى تعليمه في درعا ،وتخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة عام 1963 ،وأوفد الى فرنسا مدة عام للاطلاع والدراسة في شؤون

المسرح ،عمل مخرجا في المسرح القومي ،ونقيبا للفنانين ،ومديرا للمسارح والموسيقى ،وعضوا في قيادتي اتحاد شبيبة الثورة وطلائع البعث

الفهرس

فهرس المحتويات

قائمة الأشكال والجداول

المقدمة العامة.....أ-ب

مدخل.....05

الفصل الأول: المسرح العربي والتراث

أولا : مفهوم التراث الشعبي 12

ثانيا : مميزات التراث الشعبي 14

ثالثا : التراث الشعبي ونشأة المسرح العربي.....15

رابعا : الموروث الشعبي وتأصيل المسرح 17

مستويات التأصيل :

1) مستوى البحث عن مضمون عربي للمسرح 19

2) مستوى البحث عن شكل عربي للمسرح 21

3) مستوى التنظير لمسرح عربي 23

الفصل الثاني : تجربة المسرح المغاربي

أولا : تجربة المسرح المغربي :.....35

- (ابن الرومي في مدن الصفيح عبد الكريم برشيد).....37
- رمزية الحكاية الشعبية 42
- دلالة الشخصية 45
- الدلالة التركيبية للبطل ابن الرومي 48

ثانيا : تجربة المسرح الجزائري :.....56

- (مسحوق الذكاء لكاتب ياسين) 61

- الحكاية الشعبية في مسحوق الذكاء.....61
- دلالة الحكاية الشعبية.....63
- دلالة الشخصيات في المسرحية.....65
- البطل في سحابة دخان في مسحوق الذكاء.....67
- صفات البطل في سحابة الدخان.....68

ثالثا : تجربة المسرح التونسي :.....71

- ملخص سهم كاغظ.....74
- رمزية الحكاية الشعبية المسرحية.....74
- دلالة الشخصية في المسرحية 77
- البطل في مسرحية سهم كاغظ.....79
- صفات الابطال.....80

الخاتمة.....85

قائمة المصادر والمراجع 87

ملحق الأعلام 92

فهرس الموضوعات 96