Kateb كاتب

مجلة نصف سنوية محكمة
تصدر عن المعهد العالي لمهن
فنون العرض والسمعي البصري

المجلد: 1 العدد: 01 مارس 2022

رقم الإيداع: مارس 2022

ISSN: 2830-9154

Kateb كاتب
مجلة نصف سنوية محكمة
تصدر عن المعهد العالي لمهن فنون
العرض والسمعي البصري

هيئة تحرير مجلة كاتب
المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري

المدير مسؤول النشر **د. محمد بوكراس**
رئيس التحرير **أ. رابح هوادف**

رئيس اللجنة العلمية

أ.د. سعيد بوطاجين جامعة مستغانم

أعضاء اللجنة العلمية

أ.د. عبد الحميد علاوي	جامعة الجزائر 2
أ.د. ليلى بن عائشة .	جامعة سطيف
أ.د. دريس قرقوة	جامعة بلعباس
أ.د. لخضر منصوري	جامعة وهران 01
أ.د. لمين بحري	جامعة بسكرة
د. الحبيب سوالمي	جامعة تلمسان
د.محمد بن باباعلي	جامعة وهران
د. حمزة جاب الله	المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري
د. نور الدين عمرون	المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري
د. حبيب بوخليفة	المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري
د. سمية بن عبد ربه	المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري
د. سامية بوثلجة	المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري
د. كناي وسيلة..	المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري
د. بومعراف مسعودة	المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري
د. زعفان يوسف	المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري
أ. براهيم نوال	المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري

افتتاحية

د. صورية مولوجي
وزيرة الثقافة والفنون

نفخر اليوم كثيرا بمؤسسة من مؤسساتنا وهي تستكمل مساعي تطوير روافدها البحثيّة والأكاديمية بإصدارها مجلّة أكاديميّة محكمة، وهو توجيه نعمل على أن يعمّم على كلّ المعاهد والمؤسّسات البحثية تحت وصاية وزارة الثّقافة والفنون، مساهمة في الحياة البحثيّة من جهة واضطلاعا بدورها وواجبها من جهة أخرى.

إنّ أهميّة إصدار مجلّة «كاتب» الفصليّة التي تعنى بالدّراسات الفنيّة تكمن في كونها تربط بين الممارسة والنظريّة والنقد في آن، فالدّرس الذي يقدّمه المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري يحتاج إلى مواكبة معرفيّة وأكاديميّة، وانفتاح المعهد على الدّراسات ومجالات التكوين يجبره على تأسيس حلقة نقاش ودرس وبحث من ضمنها المجلّة المحكّمة، وعبرها يمكن تحفيز الكتابات المتخصّصة في مجالات المسرح والدراما والدّراسات النقديّة التي تزن وتقيّم المنتوج الفني الجزائري والعالمي، وتدلّل على النظريات والمقاربات المختلفة في مجالات الفن عموما.

إنّ هذا العدد الأول هو بداية لمجلّة فصليّة ستسدّ فراغا في المشهد وتشكّل عبر تراكمها مرجعا بحثيّا، وهي تستمدّ تسميتها من رمزيّة المؤسّس مصطفى كاتب الذي وقف على اللّبنة الأولى للتكوين التخصّصي في مجال المسرح والدّراما، وأسّس هذا المعهد، وعليه فإنّ ميلاد هذا العنوان ليس انطلاقة اعتيادية كونه يحمل من الرمزية التي تدفعه إلى الواجهة.

ولأنّ الأساتذة والباحثين والطّلبة في مجالات الفن يتوقون لمجلّة «كاتب»؛ فإنّهم مدعوّون إلى تقديم مشاركاتهم البحثيّة والنقديّة التي تحظى بعناية لجنة استثنائيّة من الأساتذة والخبراء، ما يجعل نشرها وتوجيهها تتويجا واحتفاء مهمّا.

سيكون الموعد شهر سبتمبر القادم أيضا بعدد آخر يناقش «مسارات التكوين الفني في الجزائر الراهن والآفاق» وهو موضوع ناقشه المتخصّصون من أهل التكوين في المجال خلال ندوة وطنيّة ويمكن أن تؤخذ المداخلات ذاتها كأرضيّة لتحسين التكوين الفني وإرشاد المكوّنين، خاصّة وأنّ العديد من الجامعات قد فتحت تخصصات فنيّة في الآونة الأخيرة، الأمر الذي يجعل من تجربتنا في المعهد العتيد قابلة للتطبيق وتجاوز أي خلل في مسار التكوين.

نهنئ المعهد العالي لمهن وفنون العرض والسمعي البصري على المبادرة، ونشكر اللّجنة العلمية لمجلّة «كاتب» على اجتهادها وصرامتها، ونجدّد الدّعوة لكلّ المؤسسات تحت وصاية قطاعنا الوزاري لمواكبة الحدث وإصدار مجلّاتها المحكمة وتفعيل أدوات البحث والدّرس الأكاديمي كلّها.

كلمة رئيس اللجنة العلمية

رئيس اللجنة العلمية

أ. د. السعيد بوطاجين

تأتي مجلة كاتب، الصادرة عن المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري، لتأثيث المشهد الإبداعي الذي يحتاج إلى قراءة وتقوية بالنظر إلى خفوت بيّن في مجال الاهتمام بالدراسات والمجالات التي تعنى بالصورة وفنون العرض، برغم الاجتهادات المتشظية التي ظلت بحاجة إلى تأطير جامع، وهكذا جاءت، على قيمة جزء كبير منها، عبارة عن شذرات متناثرة في الصحف والملتقيات التي عادة ما تؤسس على الجانب الشفهي العابر، دون تدوين وتثبيت المعارف المسوّقة، ومن ثم صعوبة توثيقها والوصول إليها لاتخاذها مراجع من أجل تيسير البحث العلمي وتوجيه الطلبة والمهتمين.

يحتوي العدد الأول من مجلة كاتب التي تشرف عليها نخبة من الباحثين، بإشراف وزارة الثقافة والفنون، على مجموعة من المقالات المتخصصة في المسرح والسينما، وهي تقدم، في مجملها، مقاربات تجمع ما بين مناهج ورؤى متباينة من حيث المنطلق والمدرسة التي تمّ التأسيس عليها لمسوّغات بحثية صرفة. لذا سيجد المتلقي تنويعات وظيفية في ظل الأسئلة التي أصبحت تطرحها المناهج الجديدة على نفسها في السنين الأخيرة، على مفاهيمها ومساراتها، ومنها المناهج اللسانية التي عادة ما احتكمت إلى كيفيات تمفصل المعنى، دون أن تولي أهمية للكاتب والدلالات والمحيط المنتج للخطاب، قبل أن تعيد النظر في بعض ما أنجزته من جهود كبيرة قابلة لعدة مساءلات، كما يشير إلى ذلك كتاب الأدب في خطر لتزفيتان تودوروف.

ركزت المقاربات على محاور متباينة نسبياً، وعلى عدة جامعات ومؤسسات جزائرية، وعربية أيضا، لكنها تلتقي، عموماً، في نقطة مشتركة تتمثل في قراءة المنجزين الجزائري والعربي: الموضوعة والآلية، أو المتن وطبيعة الشكل الناقل له، ومن هذه القراءات: الرومنسية في مسرحية «خطيبة الربيع» لمحمد ذيب، شخصية جحا في المسرح، بين الاشتغال الفكاهي والمقاربات الجمالية، الفن بين الضوء والألوان، الخطاب الساخر والفرجة المسرحية، النقد وميلاد المسرح العربي، فن الأوبرا في الجزائر، النقد السينماتوغرافي في الصحف الوطنية الناطقة باللغة الفرنسية.

الأساتذة والباحثون الذين أسهموا بهذه المقالات جاءوا من حقول مختلفة إلى حد ما، على مجاوراتها البيّنة لاهتماماتها المشتركة بالمسرح والنقد والسينما والإخراج، لذا كانت هذه التقاطعات المعرفية التي تعاملت بجدّ مع المصطلح والمفهوم، وبشكل علمي دقيق وعارف، رغم بعض الفروقات التي قد تكون ذات علاقة بالترجمة الواردة في مختلف المراجع، أو بمستويات التلقي، لكنّ هذا التباين سيسهم في إيقاظ الأسئلة لدى القارئ، وقد يؤدي، في أحيان كثيرة، إلى مساءلة كيفيات القراءة من حيث إنها ليست تعاليم وإملاءات ضاغطة، ونهائية تعمل على توجيه الذوق توجيها أحاديا، ومن الأسئلة التي

يمكن طرحها على سبيل التمثيل للوصول إلى المعنى: التموقع والمنظور وأسس التلقي وأشكال الاستثمار.

هناك في هذا العدد الأول لمجلة كاتب ما يمكن أن نحتاج إليه لملء فراغ معرفي أو منهجي أو مفهومي وجب ترميمه، لأنّ المشاركين متخصصون في المسرح والسينما ولهم حضور وطني وعربي، وهم مؤهلون، بحكم التجربة والاطلاع الكبير، لتقديم إضافات تنير بعض ظلام ما يتمّ تسويقه في كثير من المسارح وقاعات السينما، دون تكوين، ودون مراجعة ما يتمّ إنجازه على المستوى الدولي من مقاربات متقدمة سعت إلى تقديم متابعات وافية، كما فعلت آن إينو في قراءة المسرح وفرنسوا تريفو في أفلام حياتي، كمثالين عن الاجتهادات الحاصلة مع المناهج الجديدة وتمثلاتها، خاصة في الدرس السيميائي الذي اشتغلت عليه مدرسة باريس وفروعها اللاحقة، وفي السيميولوجيا ومختلف الاجتهادات اللسانية وغير اللسانية، كالتركيز على القراءة البصرية وقضايا الملبس والتعليب والحركة واللون والعتبة.

إن مسألة إنتاج الخطاب وتحليله ليست ترفاً ذهنياً عابثاً بحكم الضوابط التي تحكم هذا وذاك في مقامات الإرسال والتلقي والموقف المؤسس على دراية بالمقروء والمعروض. لا يمكن أن نتخيل عملاً فنياً طوباوياً، مكتملاً ومكتفياً بذاته لشهرة ما، أو بسبب تبوّأ الجماعات الضاغطة التي توجّه الرؤية والذائقة بتكريس ما ترغب في الإعلاء من شأنه لمقاصد عينية، غير فنية وغير نقدية، ومن ثمّ أهمية النسبية في الكتابة والموقف، وأهمية النقد العارف كضرورة، وكحتمية تواصلية وحضارية لا يمكن تجاوزها بالسكوت عن الأخطاء التي كادت أن تصبح من مقومات الأثر الفني، ومن حياتنا الاجتماعية أيضا.

نعتبر هذا العدد بمثابة مقدمة لأعداد أخرى نأمل أن تكون أكثر ثراء بإسهام الكفاءات الأكاديمية والنقدية والإبداعية، وهي كثيرة، ولها كل المؤهلات لترقية المجلة وتحصينها، على أن نسعى لاحقاً لنشر أعداد متخصصة تتناول ظواهر فنية وإخراجية، أو حياة شخصيات قدمت جهودا في هذا الحقل مخرجين وممثلين، دون إغفال كتّاب السيناريو والمشتغلين على السينوغرافيا والكوريغرافيا ومهندسي الصوت والإضاءة وصانعي الصورة بشكل عام.

لماذا حملت هذه المجلة عنوان «كاتب»، وليس الكاتب بالتعريف؟ هذه التسمية ليست سوى نسبة إلى مسرحيين جزائريين مكرسين اشتهرا بنشاطاتهما الركحية طوال عقود، سواء داخل الوطن أو خارجه: مصطفى كاتب وكاتب ياسين، ومن ثمّ يكون العنوان نوعا من العرفان بهذين الاسمين البارزين في هذا الحقل المخصوص، وإنعاشاً للذاكرة من أجل احترام الحلقية الثقافية والإبداعية،،، حتى لا ننسى فضائل الأجيال علينا.

ختاماً: نتقدم بوافر الامتنان للوصاية ممثلة في للسيدة وزيرة الثقافة والفنون الدكتورة صوريا مولوجي، وللدكتور كمال بداري وزير التعليم العالي والبحث العلمي على التشجيع والدعم، وللدكتور محمد بوكراس مدير المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري على المتابعة الحثيثة من شهور، وللسيد رئيس التحرير الأستاذ رابح هوادف على دقة التنسيق والتواصل الراقي، وهناك الباحثون والهيئة المشرفة على المجلة، وهم بحاجة إلى شكر خاص على الجهد والمراجعة والتدقيق لتصبح «كاتب» على هذه الهيئة التي تحتاج باستمرار إلى مراجعات لترقيتها من حيث الشكل والمحتوى.

فهرس العدد الأول

الموضوع	الكاتب	المؤسسة	الصفحة
شخصية جحا في المسرح الجزائري بين الاشتغال الفكاهي والمقاربات الجمالية	بوكراس محمد	المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري	ص07
الخطاب الساخر والفرجة المسرحية- عبد القادر علولة أنموذجاً-	غريبي عبد الكريم	جامعة وهران 1	ص22
النقد وميلاد المسرح العربي	عصام أبو القاسم	.الإمارات العربية المتحدة.	ص32
فن الأوبرا في الجزائر: من الغياب إلى صعوبة الظهور	رابح هوادف	المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري	ص49
ملامح التجديد في المسرح الشعري المعاصر- قراءة في التقنيات والأساليب-	ليلى بن عائشة	جامعة سطيف2.	ص66
حضورية التثاقف في شخصية الشباح مكي	عبد الكريم بن عيسى.	جامعة تلمسان	ص85
سحر الرومانسية وخصائصها في مسرحية خطيبة الربيع لمحمد ديب	سوالمي الحبيب	جامعة تلمسان	ص95
La critique cinématographique de presse au sein des quotidiens nationaux d'expression française	Kamel Iaich	Institut supérieur des métiers des arts du spectacle et de l'audiovisuel (ISMAS)	ص3
L'art entre lumière et couleurs	Ouassila kenai	Institut supérieur des métiers des arts du spectacle et de l'audiovisuel (ISMAS)	ص20

شروط النشر

1. تنشر مجلة كاتب، المقالات والدراسات النقدية، في مجالات فنون العرض والسينما والسمعي البصري النظرية والتطبيقية باللغات العربية، الانجليزية، أو الفرنسية.
2. أن يكون المقال أصيلاً وخالياً من الأخطاء، لم يسبق نشره في نشريات أخرى مهما كانت.
3. ألاّ يقل عدد صفحات المقال عن 10 صفحات ولا يزيد عن 20 صفحة، بما فيها المصادر، الهوامش، الجداول والرسوم التوضيحية، مع وجوب ترقيم الصفحات.
4. أن يحتوي المقال على اسم الباحث (الباحثين) وعنوان جهة الباحث وعنوانه الالكتروني. وسيرته الذاتية المختصرة (200 كلمة).
5. تقديم ما يثبت موافقة الأستاذ المشرف على البحث، بالنسبة للبحوث المقدمة من طلبة الدكتوراه (L.M.D).
6. أن يرفق المقال وجوبًا بملخص (في حدود 250 كلمة) بلغة البحث وبلغة ثانية، متبوعا بالكلمات المفتاحية ذات الدلالة على محتوى المقال والتي لا تتعدى 07 كلمات تُرتَّب حسب ورودها في المقال، وينبغي أن تشملها الترجمة باللغتين.
7. هوامش الصفحة تكون كما يلي: يمين 2.5 سم، في كل الاتجاهات.
8. تكتب المادّة العلمية العربية بخطّ من نوع Traditional Arabic حجم 14بمسافة 01سم بين الأسطر، العنوان الرئيسي Traditional Arabic 14Gras، العناوين الفرعية Traditional Arabic 12Gras، أمّا الفرنسية أو الإنجليزية فتكتب بخطّ من نوعTimes New Romanحجم 12.
9. توضع الهوامش والإحالات والمراجع والمصادر في آخر المقال، وبطريقة الإدراج الآلي مع اتبّاع ترقيم تسلسلي حسب ظهورها في النص.
10. تكون الأشكال والخرائط والرسوم البيانية على درجة عالية من الجودة، وترقم الجداول والأشكال ترقيماً متسلسلاً مستقلاً، مع إعطاء عنوان قصير لكل منها تتم كتابته (أعلى) الشكل، ويكون المصدر أسفله. (على الباحث إرسال الخرائط والصور في ملفات مستقلة عن النص، أي ملف لكل خريطة أو صورة وهذا من نوع (jpeg) لتسهيل عمل الهيئة التقنية للمجلة.

تنبيهات:

- كل مقال يخالف شروط النشر لا يؤخذ بعين الاعتبار، والمجلة غير معنية بإعلام صاحب المقال بذلك. كما لا تلتزم بإبداء أسباب عدم النشر.
- يحق للمجلة (إذا رأت ضرورة لذلك) إجراء بعض التعديلات الشكلية على المادة المقدمة للنشر دون المساس بمضمونها، كما تحتفظ المجلة بحقها في حذف أو إعادة صياغة بعض العبارات التي لا تتناسب مع أسلوب النشر.
- الأبحاث المنشورة في المجلة لا يعاد نشرها في جهة أخرى إلا بإذن مكتوب من مدير تحريرها، ولا تلتزم المجلة برد المقالات غير المقبولة للنشر إلى أصحابها.
- يتحمل كاتب المقال جميع التبعات الناتجة عن خرق حقوق الملكية الفكرية المترتبة للغير.
- لا تدفع مكافآت عن البحوث التي تقبل للنشر بالمجلة، غير أنّ الباحث يستفيد من نسختين من العدد الذي نُشِر فيه مقاله.
- تنشر موضوعات المجلة بعد صدورها في الموقع الالكتروني الرسمي للمعهد.

الدراسات التي تنشرها المجلة تُعَبِّر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة.

ترسل جميع المراسلات إلى السيد
رئيس التحرير: مجلة كاتب
للمعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري
الهاتف: 00213 23800232
البريد الالكتروني: revue@ismas.dz
ismas-dz@hotmail.com

شخصية جحا في المسرح الجزائري بين الاشتغال الفكاهي والمقاربات الجمالية

Juha›s personnality in Algerian theater between humorous work and aesthetic appproaches.

د. محمد بوكراس

تاريخ الاستلام: 10/01/2022. تاريخ القبول: 01/02/2022 تاريخ النشر: 15/03/2022

ملخص

نتطرق في هذا المقال إلى واحدة من أكثر الشخصيات التراثية حضورا في المخيال الشعبي، ليس في المنطقة العربية وحدها، بل يتجاوزها شرقا وغربا، شخصية جحا التي لم ينحصر تأثيرها على الأدب فقط بل يتعداه إلى عالم المسرح بما يمتلكه من إمكانات اتصالية واسعة، وسنسلط الضوء على تجربتين متميزتين من حيث حضورهما وتأثيرهما، وهما مسرحية غبرة الفهامة لكاتب ياسين وليلة القبض على جحا لحسين طايلب. في محاولة لرصد عناصر الفكاهة وآلياتها، وطريقة الاشتغال الاخراجي على هذين النصين من طرف مخرجين لا ينتميان إلى نفس الجيل ولا إلى نفس المدرسة، وإن كانت هذه العينة القصدية لا تُمكّننا من تشكيل نظرة وافية على حضور جحا في مسرحنا الجزائري -بالنظر إلى الكم الهائل من التجارب المسرحية التي راهنت على شخصية جحا - إلا أنها محاولة للفت الانتباه إلى شخصياتنا التراثية وتحديدا شخصية جحا، وإلى آليات الفكاهة في مسرحنا كيف تشتغل؟ وكيف نقرؤها؟ وما هو تأثيرها؟

الكلمات المفتاحية: جحا، الفكاهة، الضحك، المضحك، المسرح الجزائري.

Abstract:

In this article we address one of the most prominent traditional figures in the popular imagination, not only in the Arab region, but also beyond it in the East and West. It is the character of Juha, whose influence was not limited to literature only, but also extended to the world of theater with the latter's vast communicative capabilities. We highlight two special experiences in terms of their presence and influence, which are the play "Ghubrat Al Fhama" by Kateb Yacine and "The Night of the Arrest of Juha" by Houssin Taileb. It is an attempt to capture the elements of humor and its mechanisms in each text / performance, and the method of directing these two texts by two directors who do not belong to the same generation nor to the same school. Although this sample does not enable us to form a comprehensive look at the presence of Juha in our Algerian theater in view of the large number of theatrical experiences that made use of Juha's character. However, it is an attempt to draw attention to our heritage of characters, specifically Juha's, and to the mechanisms of humor in our theater. How do they work? How do we read it? And what is its effect?

Keywords: Juha, humor, laughter, funny, Algerian theater.

المؤلف المرسل: د.محمد بوكراس **الإيمايل: mohboukeras@gmail.com**

مقدمة:

رغم وجود عدد معتبر من الأعمال المسرحية التي استلهم أصحابها التراث، بدءا بجيل الرواد علالو، وبشتارزي، وقسنطيني، وصولا إلى جيل الاستقلال، فإنّ هذه الدراسة تتقصّد تسليط الضوء على شخصية جحا في المسرح الجزائري، لسببين اثنين:

أولا: لأنّ شخصية جحا هي شخصية تراثية، كونية، عابرة للثقافات، موجودة في المخيال الشعبي العربي والشرقي منذ القدم، تمارس نفس الوظائف: النقد، السخرية، التهكم، والتفكّه...وإذا ما انتهت حكايات جحا، وتغير الزمان، وتعقدت الأحوال، انبرت قرائح الناس واشتعل خيالهم بحكايات جديدة، تحاكي الواقع المعيشي وتنتقده على لسان جحا، وهكذا استمر جحا فينا ومعنا.

ثانيا: لأنّ المسرح الجزائري يستدعي باستمرار شخصية جحا في تمثّلات مختلفة وتجليات متنوعة، إذ لا تكاد تخلو حقبة من حقبه إلا وحضرت فيها بإطلالة مغايرة على خشبة المسرح ضمن استلهامات جديدة. ولعل البداية كانت مع جحا علالو، فجحا المرابي لبشتارزي، مرورا بجحا كاتب ياسين في غبرة الفهامة، إلى جحا والناس لابن قطاف، وجحا لربيع قشي وفرقة التاج، و ليلة القبض على جحا لحسين طايلب، و مسمار جحا لعلي أحمد باكثير التي قدمت مرات ومرات على خشبات المسرح الجزائري، إلى جحا شريف لدرع، جحا باع حمارو لنبيل بدران. وصولا إلى جحا الديجيتال لكنزة مباركي لمسرح الأطفال. وغيرها من الأعمال ضمن قائمة مفتوحة يتعذر على هذه الدراسة إحصاءها والوقوف عندها.

وبالنظر إلى هذا الكم الهائل من التجارب المسرحية التي راهنت على شخصية جحا واستدعائها، يجدر بنا أن نتساءل عن مبررات ودواعي العودة إلى هذه الشخصية بين الحين والآخر؟ وكيف ظهر جحا في مسرحيتي «ليلة القبض على جحا» و»غبرة الفهامة»؟ إلى أي مدى نجحت هاتان التجربتان في إعادة استنساخ شخصية جحا فنيا وجماليا دون الوقوع في عيوب التقليد والاجترار؟ وهل استطاعتهما الاجابة عن أسئلة الراهن من خلال العودة إلى هذه الشخصية التراثية؟

1. جحا بين الحقيقة والوهم:

شخصية جحا واحدة من الشخصيات الشعبية المحبوبة، العابرة للثقافات، والقوميات واللغات، أضحك جحا الناس على مرّ العصور والدهور بعفويته وحماقاته ودهائه ومكره، وطرحت استفهامات كثيرة حول أصله ونسبه، بل هناك من راح يُشكك حتى في حقيقة وجوده أصلا وتطرح تساؤلات أخرى حول مدى صلته بالنوادر المنسوبة إليه، كتبت حوله الكتب والدراسات والمقالات، وألهمت نوادره المبدعين، فألفوا المسرحيات والأشعار والأفلام.

وحول نسبه، جاء في كتاب أخبار الحمقى والمغفلين لابن الجوزي «جحا يُكنّى أبا الغصن، وقد رُوي عنه ما يدل على فطنة وذكاء، إلا أن الغالب عليه التغفيل، وقد قيل أن بعض من كان يعاديه وضع له حكايات، وعن مكي بن براهيم أنه يقول: رأيت جحا رجلا كيّسًا طريفا، وهذا الذي يُقال عنه: «مكذوب عليه»، وكان له جيران يمازحهم ويمازحونه، فوضعوا عليه».

ويقول صاحب كتاب أخبار جحا: «ظفرت وأنا أبحث في كتاب عيون التواريخ لابن شاكر الكتبي المخطوط بدار الكتب، بهذا النص في حوادث سنة 160هـ:»وفيها توفي دجين أبو الغصن بن ثابت اليربوعي البصري المعروف بجحا. وروى عن أسلم مولى عمر، وهشام بن عروة وروى عنه ابن المبارك ومسلم بن إبراهيم والأصمعي وآخرون. قال النسائي: ليس بثقة، وقال الشيرازي في الألقاب: إنه جحا، والذي يقال عنه مكذوب، وكان فتى ظريفا، وله جيران [...] يمازحونه ويزيدون عليه. وقال ابن حيان: والدجين، يتوهم أصحابنا أنّه جحا وليس كذلك ولكن وفاتهما (يقصد الدجين وجحا) في سنة ستين ومائة، أما جحا فاسمه نوح. قال الحافظ ابن عساكر: عاش أكثر من مائة سنة [...]. ثم أضاف بن شاكر الكتبي ما يأتي:(نوادره كثيرة)»

شخصية جحا لم تعش في عصرها فقط بل تجاوزته إلى عصور أخرى، من خلال ظهورها في أدبيات أخرى غير عربية، مثل جحا الأتراك المسمى ''نصر الدين خوجة''، البطل الأشهر لقصص الذكاء والغباء عند الأتراك دون منازع، وإليه تنسب نوادرهم وحكاياتهم

المرحة.

عاش نصر الدين خوجة في أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلاديين، حيث الصراع الدموي العنيف الذي شهدته بلاد الأناضول بين "تيمورلنك" وجيوشه وبين الأتراك والسلاجقة والعثمانيين من جهة أخرى، ثم ذلك الصراع بين السلاجقة والعثمانيين أنفسهم. ولعل هذا ما يفسر بعض الحكايات والنوادر التي وصلتنا عن طريق الوجود العثماني الجزائر . الذي دام أزيد من ثلاثة قرون . بطلها جحا التركي.

«وظهرت أول طبعة بالتركية عن نصر الدين الرومي سنة 1837، محتوية على 125 نادرة منها، ومن شفاه الناس تتابعت الكتب المشتملة على نوادره بلغات مختلفة.»

ثم انتقلت وانتشرت سواء تلك التي حملت اسمه أو تلك التي نُسبت لغيره، أو من دون اسم على الإطلاق، في بلدان كثيرة، وبخاصة البلدان الشرقية عن طريق النسخ التركية، فعرفها الرومان والبلغار واليونانيون والألبان واليوغسلاف، وكذلك الأرمن والروس والقوقاز والجورجيون والصربيون والأوكرانيون وأهل تركستان... إلخ.

ويدعى جحا بلغاريا المحبوب "غابروفو"، وجحا اليونان "إيسوب"، وجحا أرمينيا صاحب اللسان السليط "أرتين"، وجحا يوغسلافيا المغفل "آرو"، وحتى الغرب، فإن المهرج والفكاهي "جوكر" إنما كان من اشتقاقات جحا أو بديلاته، وقد عنيت الدراسات المقارنة بهذا عناية كبيرة.

ووصل جحا إلى الأمازيغ عن طريق العرب، ونطقه المالطيون «جاهان» وربما كانت الفكاهات الايطالية التي وردت باسم «جيوكا» أو «جيوفا» هي أيضا مُحوّرة من لفظ جحا.

على أنّ حكاية الفرس مع جحا تأخذ طابعا آخر، فهم مُصرّون على أنّ هذه الشخصية فارسية، بل إن لقبه "الملا ناصر الدين" وأما اسمه الحقيقي عندهم فهو "جوحي"، وقد وُضِّع كتاب كبير بالفارسية يتضمّن نوادره.

لقد تسلّلت هذه الشخصيّة المحبوبة إلى الأدب العربي الحديث، فكُتِّبت الروايات والقصص والمسرحيات التي كان جحا فيها البطل، ومن جملة من استفاد منها الأديب محمد فريد أبو حديد. في روايتيه "جحا في جانبولاد"، و"آلام جحا"، وكتب علي أحمد باكثير مسرحيته "مسمار جحا" وكان طابعها السخرية من الاستعمار من خلال توظيف الحكاية الشهيرة لجحا الذي باع البيت كلّه ما عدا مسمار داخل البيت يسمح له بالدخول إلى البيت متى شاء ليتفقّد مسماره. وأمّا توفيق الحكيم فقد أفاد من التراث الجحوي الشعبي في كثير من أعماله ولعلّ أهمّها: "حمار الحكيم"، و"حماري قال لي"، واستلهم من التراث الجحوي مسرحيته "مجلس العدل" التي كتبها بعد نكسة حزيران 1967م، انتقد فيها مجلس الأمن الدولي وأحكامه التي لا عدل فيها سوى ما ينفع القاضي الذي يصدرها، كما كتب كامل الكيلاني قصصا شائقة للأطفال وجمعها في كتابيه: "جحا قال لي" وقصص جحا، ووضع مصطفى كمال رواية بعنوان: "جحا رائد الفرسان"، واستثمر الطيب العلج الشخصية الجحوية في إبراز بعض عيوب المجتمع المعاصر، في أكثر من عمل مسرحي، منها: "جحا وشجرة التفّاح"، وألف عبد الكريم برشيد في إطار مسرحه الاحتفالي: "جمهورية جحجوح"، ومسرحية: "شطحات جحجوح" و مسرحية ثالثة بعنوان: "جحا في الرحى".

بل وألهمت شخصيّة جحا الشعراء، فأصدر الشاعر عبد المنعم عوّاد يوسف ديوان شعر بعنوان: "الشيخ نصر الدين والحبّ والسلام والأمل"، وضمّن كثير من شعراء الحداثة شخصية جحا في شعرهم كرمز شعبي أسطوري.

وأمّا الكتب والمؤلّفات، فلعلّ أهمّها الدراسة القيّمة لمحمد رجب النجار والتي تعد المرجع الأوفى عن جحا بعنوان: "جحا العربي" ضمن سلسلة عالم المعرفة، وكتاب العقاد بعنوان: "جحا الضاحك المضحك"، الذي تحدّث فيه عن فلسفة الضحك عند الإنسان، ودراسة عبد الستار أحمد فرّاج: "أخبار جحا"، و"عودة جحا" لمحمد بن يوسف كرزون وغيرهم كثير.

ولقد ورد في مطوية العرض الموزعة على الحاضرين يوم تقديم مسرحية «غبرة الفهامة» ما يلي: «إنّ سحابة دخان هي شخصية جحا لا غير،

(...) وهو البطل الأسطوري الذي وجد حقيقة ولا يزال يجسد غريزة المتمرد، والنقد اللاذع للمجتمع التجاري القديم، الحافظ لرأس المال، وهذا عبر ثلاثية مكونة من السلاطين، والمفتيين، والتجار الأغنياء الذين يُحضّرون فيما بعد أرضية الاستعمار، ويضعونه في مراكز القيادة. ولا تزال نفس الشخصية تؤرق شعوب الشرق، ومئات من الناس يحكون يوميا مغامرات جحا ويضيفون إليها روايات جديدة. إن شخصية جحا هي تحفة من تصميم جماعي خالص في الزمان والمكان.

2. المرجعية التراثية في مسرحية ليلة القبض على جحا :

يعد استلهام التراث في المسرح الجزائري ممارسة حاضرة بقوة، دفعت إليه عدة أسباب، فاستلهام الحكايات والأمثال الشعبية، وتوظيف الملاحم والسير الشعبية، كان في البداية من أجل مواجهة الثقافة الأوروبية التي أرادت بسط هيمنتها على واقع الوجود الجزائري في تلك المرحلة، ومع استقلال الجزائر أصبح استلهام التراث له مبررات ودواع أخرى، منها الافتخار والتمجيد لهذا التراث الغني والثري والمتنوع بتنوع التضاريس والمناخ على امتداد هذا البلد القارة، وهناك دوافع تجعل المسرحي يختبئ وراء التراث للتعبير بطريقة فكاهية ساخرة عن سخطه ورفضه لراهنه الاجتماعي، مثل ما فعل كاتب ياسين في غبرة الفهامة، وولد عبد الرحمن كاكي في كثير من أعماله، أو العودة إلى التراث من أجل البحث عن شكل جديد، هروبا من قوالب «الأرسطية» وشرطية العلبة الإيطالية، مثل ما فعل علولة في بحثه التراثي حول القوال والحلقة.

من هنا، فإنّ عودة كاتب مسرحية «ليلة القبض على جحا» إلى التراث لم تكن عودة اعتباطية، بل كانت عبارة عن مطيّة حاكى من خلالها الكاتب الأوضاع السياسية والاجتماعية التي يعيشها المواطن العربي بصفة عامة، والجزائري بصفة خاصة، اعتبارا من أنّ جحا شخصية أسطورية تراثية عربية تتجدد من زمن إلى آخر، ومن بلد إلى بلد. فشخصية «جحا» في هذه المسرحية، حتى وإن لم تكن حاضرة جسديا بصفة متكررة على خشبة المسرح، إلا أنها استطاعت أن تتواجد وتؤثر في سير الأحداث من خلال تلك النكت التي تسخر من طلحوح الأول، وتُروى داخل قصره، حتى من طرف حاشيته.

2. 1 قراءة في مسرحية ليلة القبض على جحا

عاد الكاتب حسين طايلب إلى التراث من أجل أن يُحضر لنا شخصية جحا، هذه الشخصية التي تتميز بالدهاء والحنكة والجرأة، ولكنها أيضا تمتاز بالسخرية وروح الفكاهة والدعابة، أحضرها لكي يُسلّطها على الحكام الذين يتمسكون بكرسي الحكم ولا يتركونه مهما كان الثمن، كتبت هذه المسرحية قبل . ما أطلق عليه . الربيع العربي بزمن طويل، أي سنة 1998، ليُسقط القناع عن حكام متسلطين لا يعرفون كيف يكسبوا وُدّ رعيتهم، ولا يحترموا شعوبهم، فالملك طلحوح الأول في هذه المسرحية، ورغم أنه لا يتحكم حتى في وظائفه البيولوجية، ومع ذلك يتشبث بالكرسي، وهو إسقاط سياسي لما يحدث في بعض الدول العربية ودول العالم الثالث.

تنطلق المسرحية بحفل عودة الملك طلحوح الأول إلى الظهور من جديد بعد عزلة دامت عشر سنوات، حتى نسي بعض حاشيته حتى ملامح وجهه، وهذا ما يردده شهبندر التجار، هذه العزلة التي أشيع عنها أنها كانت فرصة للانقطاع للعلم والتفكير بحثا عن السبل للنهوض بالبلاد، وكانت بسبب وعي مولانا بثقل الأمانة التي ألقيت على الملك من طرف والده (الحكم وراثي). وهو ما أثار استهزاء الحاشية، في دلالة واضحة على التزييف والكذب.

لكن حقيقة الأمر غير ذلك، فعودة الملك طلحوح الأول بسبب انتشار النكت وأسواق «العجاجبية» في كل مكان تضحك وتسخر من الملك، وتطلق الشائعات حول حياته الخاصة. وقائد هذه الأسواق هو جحا. ولما سأل عنه الملك، ردّ عليه مستشاره الخاص زنجبيل: «اختلفوا في أصلوا وزمانو، كاين لي قال سوري، وكاين لي قال تركي، وكاين لي قال جزائري، ولكنهم اتفقوا أنّ دموا خفيف، وحكايتوا ما تنشبعش».

الملك: واش جابوا لمدينتنا؟

زنجبيل: دخلها كيما باقي البلدان.

الملك: واش تقول حكايتو؟؟

زنجبيل (بعد تردد) يقول: «واحد النهار واحد الملك أفشى سره لجحا، قال له: نفسي ماتت واش

نعمل؟ قالوا جحا اعمل لها جنازة». ويضحك زنجبيل (وهنا إشارة واضحة إلى معايرة الملك بعقمه). فينفجر الملك غضبا، ويأمر بإصدار مرسوم يمنع الضحك، ويعاقب كل من يلقى عليه القبض وهو متلبس بتهمة الضحك».

هذه الشخصية التي تحيك النكت وتجعل الملك محل سخرية أهل المدينة التي يحكمها، تظهر خلال العرض وكأنها وهم، تتأرجح بين عالمين: عالم الحقيقة، من خلال ما أثارته في المدينة من تمرّد على سلطة الملك، باستعمال الضحك كقوة ناعمة، ولكنها في الوقت نفسه مُزلزلة وفتّاكة. وعالم الخيال، بحيث تظهر وكأنها حُلم يدور فقط في ذهن الملك، وليس لها أثر حقيقي في دنيا الناس. وهذا ما يؤكده حسين طايلب صاحب النص: «الوهم بالتعريف البسيط هو شيء غير واقعي، ولكن في نفس الوقت لا يمكن نكرانه، وهذا ما يصنع الإثارة، أعتقد أنّ الأنساق السياسية مهما كانت طبيعتها فهي تعيش بالوهم، حتى الدولة تقوم على الوهم...لكن المصيبة أنّ المجتمعات المتخلّفة تستهلك الوهم وتعتقد به، عكس المجتمعات المتطورة فهي تصنع الوهم وتُصدّره، وقد تصنع الوهم وتُصارعه (صناعة العدو في أمريكا)، في النص يجسّد جحا الوهم كشخصية من التراث اللاّمادّي.»

يستيقظ الملك من هذا الحلم المفزع، حلم جحا وهو يهدد عرشه، بقوله: «جحا زاد قبلكم ويموت بعدكم، جحا صانع الحكايات والملحمات، جحا لسان حال كل إنسان في قلبوا بركان يطبخ فوق نار الظلم والقهر، جحا كلمة كي ضربة السيف ما تخطي، بها يفضح الحر إذا جهل، وينبّه العبد إذا غفل، ويعرّي الحاكم إذا طغى وتجبّر...»

بعد سماع هذا الخطاب اللاذع وهذا التحدي المباشر، يُقرّر الملك القبض على جحا، ويُسطّر خطة مع حكومته المهلهلة أصلاً من أجل القبض عليه، غير أنّه لا يُفلح في الأخير، لأنه يكتشف بأنّه محل سخرية من طاقم حكومته أيضا، الذين كانوا يكذبون عليه، فيقرر معاقبتهم بتصفيتهم الواحد بعد الآخر، ولكن بعد أن يعود إلى نومه مرة أخرى، يأتيه جحا (في الحقيقة أم في الخيال؟ علامة استفهام كبرى يتركها الكتاب ويتبعه في ذلك المخرج)، ليقول له إنّك مجرد ملك بلا شعب. وتنتهي المسرحية وسط هذه الحيرة، هل عاد جحا أم لم يعد؟ هل يوجد فعلا جحا أم هو مجرد وهم؟

2. 2 الرؤية الإخراجية في مسرحية ليلة القبض على جحا:

تميزت تجربة المخرج هارون كيلاني بالتوجُّه نحو المسرح الطقسي، انطلاقا من بيئته الاجتماعية والدينية، وتأثره بالحركة الصوفية. حُبّه للتجريب والتجديد ساقه هذه المرّة إلى مسرحية «ليلة القبض على جحا»، فوجد نفسه أمام عرض فكاهي تراثي بنكهة سياسية، لأنه يعرض مسألة التمسك بالسلطة والتسلّط، ويُجسد صراعا بين جحا زعيم المعارضة، والملك طلحوح الأول. ومن جهة ثانية، وجد نفسه مع جمعية محلية وهي جمعية بن شنب الثقافية، والتي كانت تروم من وراء إخراج هذه المسرحية تكوين عناصرها في فن التمثيل، إذن هي ورشة تكوينية.

جاء هذا التقديم البسيط ليُبرّر لنا اختيار المخرج السينوغراف هارون كيلاني، الفضاء الفارغ، أولاً: ليعطي للممثل الهامش الأكبر للحركة على خشبة المسرح، وثانيا: ليفسح له المجال واسعاً للإبداع، بصوته، وبحركاته، وبجسده الذي يتحوّل في بعض الأحيان إلى جزء من السينوغرافيا.

ويمكن تلخيص الرؤية الإخراجية لهارون الكيلاني في كونه أراد أن يُعطي للنص بعده الإنساني، ويُخرجه من القراءة السطحية واللحظية التي قد تُسقطه في القراءة الجزئية المباشرة، وبذلك يضيق أفق القراءة، ويضيق معه أفق التوقع، ويغرق الملتقي في تأويل الملفوظ السردي والصورة السينوغرافية بطريقة شعبوية. فيفرغ العرض من محتواه الجمالي والإنساني، وتتسطح دلالاته وتفقد معناها البعيد، في حين مقاصد الكاتب والمخرج غير ذلك، ولذلك نراه ينتقل بنا من زمان إلى زمان ومن مكان إلى آخر من خلال اللباس، فمثلاً: الملك في المشهد الأول يظهر بلباس يحيل على القرون الوسطى، وفي الجزء الثاني من المسرحية نجده باللباس الرياضي الذي يحيل على الراهن، أين أصبحت كرة القدم رياضة تستحوذ على قطاع واسع من سكان الكرة الأرضية.

2. 3 الرؤية السينوغرافية في العرض:

الرؤية السينوغرافية . كما أشرنا من قبل . بصرية بسيطة، فلم يستعمل المخرج إلا عددا قليلا من الإكسسوارات، مثل الكرسي الذي كان يجلس عليه

الملك، أو كرسي العرش، الذي صُنع خصيصا للملك كونه يُعاني من عدة أمراض، الأمر الذي دفع مستشاريه إلى التفكير في حل لهذه المعضلة، فتوصّلوا إلى صُنع كرسي خاص (عبارة عن مقعد مرحاض) يفي بحاجاته البيولوجية. هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ استعماله لوسائل السينوغرافيا الأخرى مثل الإضاءة والموسيقى كان وظيفيا، فالمخرج/ السينوغراف لم يستعمل الإضاءة في جانبها الجمالي الإمتاعي، بل استعملها للدلالة على زمكانية وقوع الحدث الدرامي فقط. واعتمد على تشكيلة من الأزياء تراوحت بين الحاضر والماضي، ليُصبغ على المسرحية الطابع التراثي أولاً، ثم الرمزي الخيالي ثانياً. فلم تُعبّر عن فترة زمنية محددة، بل جسّدت فترات مختلفة من التاريخ، وكأنه يريد القول إنّ أسطورة جحا ليست وليدة فترة محددة زمانيا ومكانيا، بل تصلح لكل الأزمنة والأمكنة وفق حاجة المجتمع لهذه الأسطورة.

ولكن ما يُلفت الانتباه، هو اللباس الذي خصّ به جحا، لقد كان عبارة عن لباس صيني أزرق وقميص مخطط (لباس عرف به أهل العاصمة ويلبسه الرجل الذي يركب البحر، وعادة ما يطلق عليه اسم البحري)، ومع أول ظهور لجحا رافقته موسيقى الشعبي، وبهذا أعطى خصوصية جزائرية لشخصية جحا. (الصورة رقم 01)

2. 4 وظائف الفكاهة في المسرحية:

أ. الوظيفة النقدية:

الصورة رقم 01: لقطة جحا يمتطي الملك تهكمية مستفزة لطلحوح
ينظر الدقيقتين 33 و34 من العرض.

– قدمت المسرحية نقداً صريحاً وشاملا لوضعية سياسية مستشرية في كثير من دول العالم الثالث، ومتكررة في مختلف الأزمنة والأمكنة، وهي الفساد السياسي، التمسك بالسلطة، والحاشية المتعفنة التي تزيد الأوضاع سوءا بسبب النفاق والمراوغة والكذب، حيث أظهرت المسرحية وبصورة فكاهية ساخرة . وأحياناً كاريكاتورية . وضعية الملك طلحوح الأول الجسدية والشكلية والفكرية وحتى الجنسية، فهو فاقد القدرة على الإنجاب، ومن أجل إيجاد ولي عهد جديد يوليه الحكم من بعده، فكّر حتى في استعمال وزيره لهذا الغرض. (الغاية تبرر الوسيلة).

كيفية تعامل أعضاء الحكومة مع المشاكل التي تواجهها السلطة، فمثلا عندما يأمر الملك طاقم حكومته بضرورة القبض على جحا هذا الذي أصبح ينتقد الملك ويؤلّب الناس عليه، يظهر أعضاء الحكومة وهم يناقشون هذا المسألة في حانة.

وهذا المقطع الحواري يُجسّد تلك الوضعية بوضوح كبير. (مع العلم أنّ القاضي هو الشخصية الوحيدة في المسرحية التي تتحدث الفصحى، ولكن بنوع من التقعُّر الذي يُفيد السخرية والتهكم من هذا الجهاز الحساس في كيان الدولة).

القاضي: أتدرون ماذا يقال عنا في الخارج؟

جماعة الحكومة: غير الخير!

القاضي: بلاد إعرابها: الملك نكرة مبني للمجهول، والشعب ضمير مستتر لا تقدير له .

ب. الوظيفة التهكمية: تتجلى إلى العيان الوظيفة التهكمية من خلال كرسي العرش الذي صنعه زنجبيل، والذي يؤدي أدوار عديدة في وقت واحد، كرسي العرش الذي صُنع على شكل مرحاض متنقل كما هو موضّح في الصورة التالية. مكتوب عليه حرفين هما (WC)، وكأنه يقول للمتلقي، هذه هي حقيقة الكراسي التي يتصارع عليها السياسيون في الوطن العربي، ما هي إلا مراحيض تفوح من أصحابها رائحة النتانة السياسية التي زكمت أنوف مجتمعاتهم. (الصورة رقم 01)

ولقد أمعن المخرج في التهكم على هذا الملك من خلال وضعيات لاذعة ومستفزّة أحياناً، وكان هذا بغرض الضحك والفكاهة باعتبارها صمام أمان كما قال زيف ZIF، للتعبير عن الأفكار المحرّمة اجتماعياً، فهناك حاجات ينبغي تنظيمها على نحو اجتماعي، لكن

قمعها وإخمادها الكامل أمر غير طبيعي، ويعطي مثالاً حياً. وكنا ذكرنا من قبل: مشاهدة مقابلة في الملاكمة هو نوع من التنفيس المقبول اجتماعيا عن اندفاعاتنا العدوانية، فكذلك تعتبر النكتة ساحة للتنفيس المنضبط عن اندفاعاتنا ومكبوتاتنا.

وهذه عيّنة من هذه التهكمات التي جعلت الملك تحت قدم جحا، وجحا هنا هو صوت الشعب، حسب النص:

جحا: المغبونين جمهوري العزيز
طلحوح: وشكون فوّضك تحكي باسمهم
جحا: حكاياتي، كل ضحكة هي تفويض
طلحوح: طلباتهم؟
جحا: نعرّيك، ونرجعك فرجة

3. غبرة الفهامة، عصرنة التراث

3. 1 غبرة الفهامة في عيون الأكاديميين:

تعتبر مسرحية «غبرة الفهامة» (مسحوق الذكاء) من المسرحيات المؤهلة للبقاء والاستمرار في الريبرتوار المسرحي الجزائري، وإمكانية الانتقال إلى المسرح العالمي، لأنّ موضوعها إنساني، فهو يعالج ثيمة سياسية (الحاكم والمحكوم، السلطة والشعب)، وفق مرجعية تراثية، ويكتسي هذا الموضوع إنسانيته من عقيدة أنّ الإنسان كائن اجتماعي بطبعه، ولكي تستقيم اجتماعية الإنسان لا بدّ من وجود سلطة تضبط هذا الاجتماع، ووجود السلطة عبر تاريخ البشرية يتراوح بين علاقتي التعاون والصراع، يبدأ الاجتماع تعاونًا وينتهي صراعاً في حركة دورانية حسب النظرية الخلدونية، وفي هذا السياق تندرج مسرحية كاتب ياسين، التي استلهم فيها التراث، واستعان فيها بنوادر جحا لكي يمرّر خطاباً معادٍ للجهل والظلم.

يقول أحمد شنيقي: «لقد ألهمت شخصية جحا العديد من المسرحيين الذين وظّفوا هذه الشخصية كل حسب أهدافه واختياراته الفنية والأيديولوجية، وهكذا أعطى كاتب ياسين إلى بطله جحا في مسرحية غبرة الفهامة ملامح الشخصية التي تُرشد إلى الحقيقة، وتُبدد الضلال، وتفضح الأنظمة.»

كُتبت هذه المسرحية باللغة الفرنسية تحت عنوان: La Poudre D'intelligence، ونُشرت ضمن مجموعة مسرحيات تحمل عنوان: «دائرة الانتقام»، هذه المجموعة نشرت بعد نجمة بثلاث سنوات، أي سنة 1959، تشتمل على ثلاث مسرحيات وقصيدة وهي: «الجثة المطوقة»، «مسحوق الذكاء»، «الأجداد يزدادون ضراوة»، «العقاب».

تناولها الهواة مرات عديدة وظهرت على المسرح مرات ومرات، وفي سنة 1989 ، أخرجها حسان عسوس في المسرح الجهوي لسيدي بلعباس، وأُعيد إنتاجها مرة أخرى من طرف المسرح الجهوي لسيدي بلعباس سنة 2007 مع نفس المخرج ولكن وفق رؤية جديدة في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، بحكم انسجامها مع روح هذه التظاهرة.

من خلال نص المسرحية يظهر لنا جليًّا تأثُّر كاتب ياسين بالموروث الثقافي الشعبي العربي، كما تأثر بالمآثر التي خلّفها العرب من قصص ألف ليلة وليلة، وحكايات جحا المستلهمة من وحي الذاكرة الشعبية (...) وأفاده هذا التأثير في نسج عقد مسرحياته وبنائها على أسس متينة.

بل أنّ محمد السعيد عبدلي يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقول إنّ رواية «نجمة» التي هي النص الأمّ لكل أعمال كاتب الشعرية والمسرحية: «وهكذا جاءت نجمة رواية عربية في عمقها، ولهذا السبب لا يمكن قراءتها وفهمها إلا بوضعها في إطار انتمائها إلى تقاليد الكتابة العربية والتفكير العربي، وإذا كان البناء السردي في رواية نجمة يُذكّر ببعض التجارب السردية الغربية ويُحيل عليها، ومن ذلك أعمال فولكنير Faulkner مثلاً، فالصحيح أيضا هو أنّ السرد الذي قامت عليه نجمة هو سرد متميّز (...) فالفكر الأوروبي يحكمه الزمن الخطي المتحرك، بينما يتحرك الفكر العربي في زمن دائري، (...) لقد جاءت رواية نجمة لتجسّد هذا التميز بين حضارتين بفضل قيام بنيتها السردية على الدائرية تماشياً مع المفهوم الدائري العربي للزمن».

كاتب ياسين نفسه صرّح في حوار أجراه مع مجلة Jeun Afrique سنة 1967 «الرجل طفل شئنا أم أبينا، لقد تحددت نظرتنا إلى الأشياء في إطار اللغة العربية الشفوية، المهم أنّ اللغة هي حبل سرّي ثانٍ يربطنا بأمّنا، أي بالجزائر، أُعبّر باللغة الفرنسية عن شيء ليس فرنسياً، أكتب باللغة الفرنسية، ولكنني أملك جذوري العربية والأمازيغية وهي جذور مازالت حية».

إنّ مسرحية غبرة الفهامة لم تخرج عن هذا النطاق، وهذا التصور، فهي عودة إلى التراث، وعملية انتقاء واعية من نوادر جحا، وتوظيفها جمالياً وفكرياً، بحيث كل مشهد يتضمن نادرة من نوادر جحا، فيها ما يُثير الضحك حقيقة، ولكنها تعالج اليومي والراهن بشكل نقدي لاذع، نضحك فيه على أنفسنا.

لقد اقترحت «أنوال تامر» في تحليلها للمرجع التراثي في مسرحية غبرة الفهامة ثلاثة مستويات، المستوى الواقعي التراثي، المستوى الرمزي الأسطوري، المستوى الأنثروبولوجي الإيديولوجي، وتُلخّص المسرحية بهذه العبارات: «ألا يحق لنا أن نتخيل بأننا أبطال، وبأننا قادرون على الفعل؟ إننا نظهر من تحت الظلال والثلوج والألوان، إذ مقابل ذلك العالم الواضح والرتيب، هناك واقع آخر، مشحون بنزوات ومشاكسات تتشوق لأن تتحرر من القيود، تتناسخ صورة غيمة الدخان (NUAGE DE FUMÉE) . بطل المسرحية في بطل يحتج، يزعج، يشرح يُؤول الواقع، من خارج الإطار إلى داخل الإطار، يسبح ضد التيار، يرهقه التجديف، ضد الحاجة والعوز والجهل والتسلط، فيحويه التيار ويُمسي حارس ابن السلطان.»

رئيس الجوقة: أبرد

الجوقة: أملى مات

المفتي: إن لله وإن إليه راجعون

رئيس الجوقة: راه كاين شحال من طريق توصل للجبانة

رئيس الجوقة: الطريق القريبة هي الصعيبة

الجوقة : رانا قلنالكم ماكانش ما أصعب من طريق العرب، فيها غير الدورات

القاضي: ناخدوا طريق الفرنسيس وفرات

جحا: ماتداوسوش، لو كنت حي كنا ناخدوا الطريق اللي جات أمشات.

الجوقة: تترك جحا وتهرب.

من خلال هذه الحوار القصير، يتضح لنا أن كاتب ياسين طرح العديد من الأفكار والقضايا الهامة والخاصة بمصير الشعب، وقضية الكفاح ضد المستعمر، وكيف يفضل القاضي طريق المستعمر»الفرانسيس» على طريق العرب، ففكرة العَمالة واضحة هنا، كذلك عندما همّت الجوقة ورئيسها بحمل جحا إلى المقبرة ظانين أنه ميت، وإذا بهم يهربون مذعورين، عندما وجدوه بينهم حي يرزق يتجاذب معهم أطراف الحديث.

نرى سمات شخصية جحا لا تختلف عن سمات وطباع شخصية جحا العربي صاحب النوادر، فهو المواطن الذي يقف إلى جانب المستضعفين ضد الحكم الاستبدادي الظالم، ضد السلطة التعسفية، يقف إلى جانب الناس ضد السلطان، فيكشف لهم عن مظالمه، وعن حماقة عقله، وسفاهة رأيه، وجور أحكامه، في قالب السخرية والتندر، فهو ضمير الأمة العربية وصاحب الحكمة.

3. 2 غبرة الفهامة في عيون المخرجين:

تركّز الدراسة في هذا المقام على العرض الذي أنتجه المسرح الجهوي لسيدي بلعباس بمناسبة تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية سنة 2007، وتركيزنا على هذه التجربة الإخراجية التي تعود لـ «حسان عسوس» مدير المسرح الجهوي وقتها، مردّه إلى عدة أسباب أهمها:

1. هذا العرض «غبرة الفهامة»، كان بمثابة، انطلاقة ثانية لمسرح سيدي بلعباس والعودة به إلى عصره الذهبي، فبعد هذا العرض أنتج المسرح الجهوي سلسلة من الأعمال المسرحية الناجحة فنياً وجماهيرياً، وأصبح يحصد الجوائز في كل مرة، منها: «فالصو» 2008، «نون» 2009 إخراج عز الدين عبّار عن نص لـ «احميدة عياشي»، «شظايا»2010، وهي شذرات من نصوص كاتب ياسين وإخراج حسان عسوس، «ليالي الموت» 2011 وهي أيضاً من إخراج عز الدين عبّار عن نص لـ «احميدة عياشي»...

2. جمع هذا العرض ثلة من المبدعين الشباب، وكان بمثابة ورشة تكوين . دامت هذه الورشة لمدة ستة أشهر دون انقطاع . لجيل جديد من الممثلين والممثلات، السينوغرافيا من إبداع عبد الرحمان زعبوبي بمساعدة حمزة جاب الله، والكوريغرافيا من تصميم سليمان حابس، فيما عاد الإبداع الموسيقي للملحن عمار عسو.

هناك اجتهاد في النص، حيث اشتغل عليه الكاتب يوسف ميلة ، وأضاف له مسحة جمالية (أبيات شعرية، وحتى

مشاهد، منها قصيدة «أغنيتي أغنيتي»)، وحصل على جائزة أحسن نص في مهرجان المسرح المحترف سنة 2007، وكان رئيس لجنة تحكيم آنذاك الروائي «واسيني الأعرج».

أهم ما ميّز الرؤية الإخراجية في عرض غبرة الفهامة نسخة 2007، هو أنها انطلقت من التساؤل المركزي التالي: كيف نقدّم مسرحية جحا اليوم؟ ولأي غرض؟ خاصة وأنّ المخرج سبق له التعامل مع النص ولكن في ظروف أخرى، حوالي ثمانية عشرة سنة كل شيء تغيّر، وظهر جيل جديد . جيل التكنولوجيا ..

وتأسّس الجواب على هذه التساؤلات، بناءً على نقد التصور السائد حول شخصية جحا في المنظور الغربي أو الإستشراقي على وجه التحديد، بل حول تراثنا برمّته، ومن ثم تقديم جحا عصري. ووُفِّق هذا المنظور الجديد في كسر أفق التوقع لدى المتلقي، الذي ألف أن يرى جحا بطربوش أو عمامة وجبّة، وسط ديكور ينتمي إلى غابر الأزمان، ليجيء الردّ إبداعياً وجمالياً على هذه التصورات المستنقصة النابعة من المركزية الغربية، التي تحاول دائما أن ترى الآخر ليس كما هو في الحقيقة، ولكن كما تحب أن تراه.

من هذا المنظور، اتفق الفريق المبدع في هذا العرض، على تقديم قراءة جديدة للتراث، تحمل الكثير من الإبداع، حيث قام المخرج «حسان عسوس» بتوزيع الأدوار على فريق من الممثلين والممثلات الشباب، مفضلاً الحركة والحيوية والإيقاع العالي على حساب الثبات والرتابة، فكل شيء يتحرك، الممثلون، الديكورات، الأصوات، والأجساد... في حركة دائرية، في دلالة على دورانية التاريخ وقانون التداول (أمم تأتي... أمم تذهب)، وكنا قد ألمحنا إلى خيار الدائرة في كتابات ياسين من قبل.

شخصية جحا برؤية معاصرة: هذا التوجُّه فرض أن يكون جحا وسيماً يافعاً مليئاً بالحياة، ولذلك أسند الدور إلى «عبد القادر جريو»، وكان وقتها طالبا جامعيا متعاقدا مع مسرح بلعباس.

تمّ تأطير هذه الشخصية من خلال دوْرَيْها التصويري والثيماتي كما يلي:

على مستوى الدور التصويري (figurative Rôle): من خلال التسمية جحا، يُحيل المتلقي على جملة من الدلالات: الدهاء، الحيلة، المقالب، النوادر والنكت... فبمجرد سماعه كلمة جحا، فإنه يُمنّي نفسه بالضحك والمرح. أما من الناحية الشكلية، قُدم جحا بلباس عصري أنيق قبعة رأس جميلة، خفيف الحركة، مَرِح، تُقنعنا هذه الصورة بأنّ جحا هذا ابن زماننا، ويحكي انشغالاتنا، يناضل من أجل تحقيق أحلامه الآن وهنا، وتعمّد المخرج إحضار شخصية شارلي شابلن (Chaplin Charlie) مرات عديدة داخل العرض، ليترك المجال للمتلقي لعقد مقارنات بين شارلي شابلن وجحا، فهما الاثنان يشتركان في الوسيلة والغاية، يقول «عبد القادر جريو»: «هذا تكريم لهذه الشخصية العالمية، التي تمثل جحا الغرب بحركاته وإيماءاته وعفويته وخبثه أحياناً» ، ولقد تمّ التدرب على تلك الحركات مع الكوريغراف «سيلمان حابس». واستعار المخرج مقطعاً غنائياً من مسرحية قدور البلاندي لـ «احميدة عياشي»:

شارلي شابلين دمعة في العين شارلي شابلين دمعة سجين

على مستوى الدور الثيماتي (thématique Rôle): هو ثائر ومغامر، يمثل المعارضة الهادئة التي تسعى . عن طريق الإصرار والمثابرة . إلى تحقيق أحلامها وأحلام المستضعفين من الناس.

يقول جحا: زعاف الملوك مُضرّ بصحة الشعوب، والشعوب إذا مرضت أعيت من يداويها»

ويقول في مقطع آخر: «إذا كان الدواء يبْرِي المضرور، الفلسفة ادَّاوي المغرور.»

وجعل من السلطان شيخا في خريف العمر، وهي صورة يمكن أن نقرأ منها دلالات كثيرة، منها التمسك بالسلطة، مقاومة التغيير، وفيها إحالة على الراهن العربي.

شخصية عتيقة:

شخصية مهمّة في هذا العرض، ووجه الأهمية، أنها كانت في النسخة الأصلية لـ «كاتب ياسين»، ماكثة في البيت دورها سلبي يقتصر على المساندة من بعيد فقط، لأنّ الظروف التي كتب فيها ياسين نصه في نهاية الخمسينات كانت كذلك، ولكنها في النسخة الجديدة 2007، تخرج معه، وتقف إلى جانبه طول مدة العرض .

الدور التصويري لشخصية عتيقة: شابة جميلة،

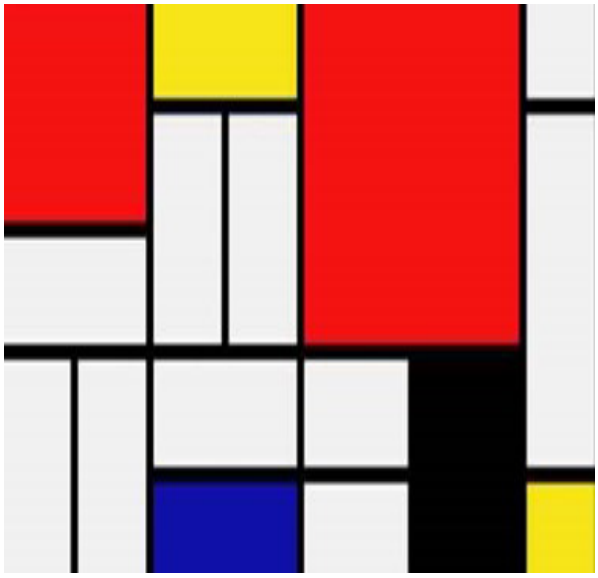
حيوية، ملابس بألوان فاتحة، لا تثير الرغبة، ولكنها توحي بالأنس والألفة والصفاء. وأما ثيماتيا، فهي تقوم بدور المساعد، تدفع زوجها جحا . في كل مرة . إلى تحدٍّ أكبر وتقدّم الحلول لكن لا تعرض المشاكل.

3. 3 الرؤية السينوغرافية: البساطة التي تُبهر

اعتمدت الرؤية السينوغرافية . انسجاماً مع الرؤية الإخراجية التي سبق الحديث عنها. على الألوان الأساسية الصفراء والحمراء والزرقاء في كل شيء: الملابس، الديكورات، الإكسسوارات، الإضاءة، واعتمدت على الإشكال الهندسية الأساسية: المربع والدائرة.

يقول زعبوبي عن هذه الخيارات الإبداعية: «تأثرتُ بالفنان التشكيلي الهولندي (Piet Mondrian) الذي أحدث تأثيراً كبيراً في معاصريه من المعماريين، فأردنا أن نقول من خلال الألوان الأساسية الأصفر والأحمر والأزرق، وبالأشكال الهندسية الأساسية يمكن أن نبدع جحا معاصراً في عرض معاصر».

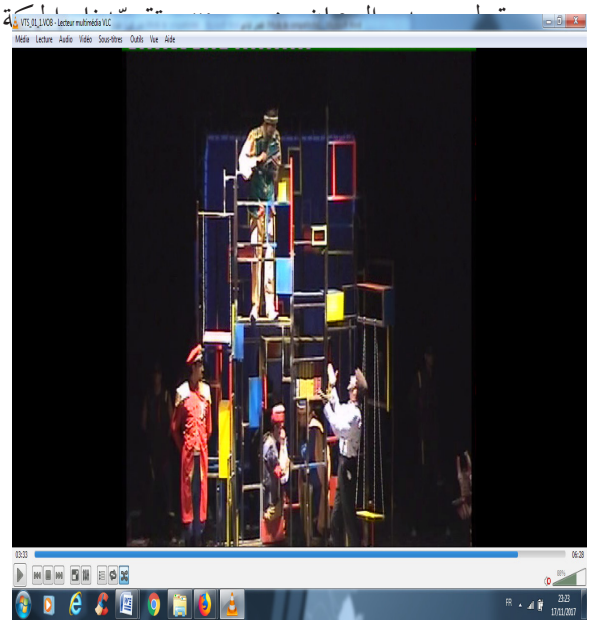
وهناك خيار سينوغرافي آخر خدم العرض



الصورة رقم 02 إحدى لوحات الفنان موندريان
المصدر: www.wikipedia.org/wiki

جماليات ووظيفيا، وأنت تتابع عرض غبرة الفهامة 2007، تتفاجأ بهياكل معدنية منتصبة على خشبة المسرح، بألوان فاقعة، مزركشة، للوهلة الأولى ينطرح أمامك السؤال التالي: ما علاقة عرض تراثي، بهذه التصميمات المعدنية المعاصرة؟ التي تحيلك على إحدى اللوحات التشكيلية للفنان موندريان كما قال زعبوبي، ولكن مع انطلاق العرض ينحلّ اللغز، فهذا الديكور المتحرك (mobile Décore)، لا يستقر على وضعية معينة طول مدة العرض، حيث يتحوّل بحسب المشهد، ويرافق التدفق الحدثي ويؤثثه، فمن قصر، إلى ساحة وسط المدينة، إلى قلعة، وأخيراً إلى مصنع لإنتاج الغبرة (مسحوق الذكاء) ...

منح هذا الخيار السينوغرافي للممثلين، إمكانيات كبيرة في الحركة، عموديا (عن طريق التسلق في وحدات الديكورات) وأفقيا، كما سمح للجوقة أيضا بلعب دورها في تقديم لوحات كوريغرافية متناسقة ووظيفية خادمة لفكرة العرض. (أنظر الصورتين 02 و03).



الصورة رقم:03، الدقيقة 29 من العرض
يظهر التأثير الواضح بالفنان موندريان

الدائرية والشكل الدائري لاعتبارين اثنين:

الاعتبار الأول: تماشياً مع عصرنة شخصية جحا، هذه الشخصية العالمية الثائرة عند «كاتب ياسين»، لكنها في هذه المسرحية وتماشياً مع الظروف المقترحة الجديدة، أصبحت عالمة مُلمّة بلغة العصر، الإعلام الآلي، وهو ملفوظ تكرّر كثيراً في العرض، وحضر الإنسان الآلي ممثلاً في شخصية الجنرال. ومعلوم أنّ لغة الإعلام الآلي هي (1 و0)، أضف إليها معطى ثانٍ وهو أنّ العرب هم من اخترعوا الصفر.

والاعتبار الثاني: جاء من أنّ «كاتب ياسين» روائي وشاعر، والتقسيم العَروضي في الشعر يعتمد على :/ و0، وهنا تحضر الدائرة أيضاً، ومن ثَمّ فكّرنا في تكريم ياسين الشاعر.

لهذا حضرت الدائرة بقوة في عرض غبرة الفهامة، فالحمار الآلي يسير على عجلات، والسلطان يتحرك على عربة فيها عجلات، والديكورات تتحرك على محور العجلات... وتحرُّك الشخصيات على الخشبة يتمّ في شكل دائري»، وربما هو السياق نفسه الذي تندرج فيه مقولة «جوليان هلتون»: «إن الدائرة من أكثر الأشكال الهندسية ديمقراطية».

أوراق متناثرة ومبعثرة بشكل عشوائي على خشبة المسرح من بداية العرض إلى نهايته، يوحي إلى تكثيف دلالة المعرفة عند شخصية جحا وسعة الاطلاع لديها، لتبرير كل أفعاله، فهو الشخص المثقف الثائر، وسبب ثورته ليس المال، ولا الشهرة، ولكنه يبتغي التغيير، وهو ما حصل فعلاً، ولكن «عبد الرحمان زعبوبي» منحها دلالات أخرى إضافة إلى ما سبق: «الأوراق المبعثرة تحمل نفس الألوان الأساسية الزرقاء والحمراء والصفراء، فهي تُؤثث المكان وتُكثف الدلالة، وتُوحي أيضاً بأنّ جحا شخصية مُنفتحة على كل ألوان المعرفة، وأنواع الثقافة». وفيه إشارة إلى نبذ التعصب والتحجر والتقوقع.

3 .4 اشتغال الفكاهة في مسرحية غبرة الفهامة:

اعتمدت مسرحية جحا السّخرية التهكّم وسيلة للإضحاك، من خلال عرض لمواقف ووضعيات مقلوبة، جهلاء يتصدّرون الحكم ويقودون شعوبهم إلى الهاوية، هذه الشريحة ممثلة في مسرحية غبرة الفهامة بالسلطان، الجنرال، التاجر، والقاضي، أربع سلط مجتمعة في خندق واحد: السلطة، القوة، المال، والقانون. في الجهة المقابلة جحا الفيلسوف الثائر الذي يقرأ ويكتب ويخترع، في بلد لا يُقدر الجهود، ولا يتعرف بالمبدعين، فهو عاطل عن العمل، فارغ الجيب، يظهر ذلك في أول مشهد من المسرحية بعد آذان الفجر، توقظ عتيقة زوجها جحا ليبحث عن عمل.

وعندما يعرض جحا حماره الآلي في المعرض التكنولوجي الذي يحضره السلطان، ينسب هذا الاختراع إلى «هاوٍ مجهول الهوية». هذه الوضعية التي يعيشها جحا تدفع به إلى الثورة، والتفكير في كل وسيلة لنشر الوعي، ومحاربة الجهل، وهذه الوضعية التراجيدية في حقيقتها تتحول عند «كاتب ياسين» وعند «حسان عسوس» وفريق عمله إلى كوميديا، عملا بمقولة: «شر البلية ما يضحك».

«كاتب ياسين» في نصه الأصلي، انطلق من الحالة «السُقراطية» في السخرية من الوضع القائم، ونُذّكر هنا أنّ سقراط في أسلوبه الساخر والمتهكم في حواره مع خصومه، سرعان ما ينتهي به إلى هزيمتهم ودحض حُججهم، أسلوبه يعتمد على التظاهر بالجهل من أجل كشف الجهل، وإظهار العلم .

استصحب كاتب ياسين التراث الجحوي والنوادر المضحكة من أجل نقد الراهن بطريقة جمالية عالية، بعيدا عن الخطابية والوعظية. لقد عرض ياسين المفارقة (Paradoxe) في عرض سلسلة من المواقف المتناقضة، والتي لا يمكن أن تستقيم عند صاحب عقل، وهي أنّ جحا (الفيلسوف) قدّم كل أفكاره وإبداعه وجهوده العلمية إلى شعبه وإلى السلطان، جاء في حوار له مع زوجته:

«الزوجة: 20 سنة فلسفة، خمسين ولا مائة كتاب، خرجوا من هذا الرَّاس، وهذا بلا ما نحسب المعاني.

جحا: واش قدمت لهذا المملكة من علوم، وكيمياء، ورياضيات، وفلك، وإدارة الدولة، كان يُقال عني: لا يُشقّ له غبار».

ولكنه يصل إلى قناعة مفادها أنّ:» الفلسفة ما توَكل ما تشَرَّب»

ولكنه لما يعرض عليهم (على السلطان وحاشيته)

خرافات يؤمنون بها، ويصدقونها ويكافئونه ويعترفون له أمام الملأ، عرض عليهم حماره الآلي الذي يخرج بدل الرَوْث ذهبًا، فصدّقوه ثم اهتدى إلى فكرة جنونية، وهي تحويل كتب الفكر والفلسفة التي لم تُؤت أُكلها معهم إلى مسحوق يُشَمّ (غبرة الفهامة)، ويُحدث مفعولاً سحرياً، فصدّقوه وقرّبوه من مجالسهم، وهذا قمة التهكم وبالغ السخرية السقراطية. والضحك هنا هو ضحك أسى وحسرة، من السخَرَةُ (بكسر السين من يُسخر منه)، وضحك من أنفسنا، لأننا ما زلنا نسلّم بالحلول السهلة في تسيير شؤوننا جميعها. وهذا هو الاشتغال الفكاهي في مسرحية غبرة الفهامة (اشتغال فلسفيٌ لأنه يعتمد على المفارقة، واشتغال فنّيٌ لأنه يتعمّد الأساليب الفنية في وخز الوعي (الصورة والكلمة والايماءة بدل الخطاب والوعظ)، واشتغال تراثيٌ لأنه اعتمد المرجعية التراثية حاملاً لأفكاره وهواجسه.

أ . مضحك الألفاظ:

يُحدد «برغسون» نوعين من الفكاهة في اللغة، الأولى: تكون فيها اللغة مجرد أداة توصيل وتشمل فكاهة الأحداث والمواقف والأفعال عن طريق الرواية والسرد، والنوع الثاني من الفكاهة اللغوية، يتمثّل في صلب اللغة في حد ذاتها، كأن نستعمل عبارات في غير محلها، كما تقوم على تداخل الأنساق المتباينة كالمجرد والمحسوس، أو عن طريق إسناد لغة فئة اجتماعية إلى فئة أخرى، بغرض الاستهزاء بهذه اللغة وغيرها من الأمثلة.

في هذا العرض نجد الاثنين معاً:

اللغة باعتبارها أداة توصيل: ومثال ذلك: «لقيت هذا الحمار يستنى فيَّ كما لقيت مولاي السلطان يستنّى فيَّ». تشبيه يذهب بذهن الملتقى إلى مقارنة السلطان بالحمار، وفي موضع أخر: «حمارُ السلطان احمارنا، وعليها عَلّيناه فوق ريسانّا» (رؤوسنا).

ويستعمل تقنية أخرى وهي المفاجأة، لما تعاطى الشعب ممثلا في الجوقة مع مسحوق الذكاء (غبرة الفهامة)، وعمّ العصيان، ظهرت الجوقة على خشبة المسرح مترامية في كل جهة تحت تأثير هذه (الغبرة)، يحمل الجنرال جهاز الراديو ويُجرى اتصالاً: «إلى كل الوحدات، الاتجاه فوراً إلى خشبة المسرح الوطني». هذا الانتقال السريع من الزمن الحقيقي لوقوع الحدث في سياق العرض، إلى هذا الملفوظ يُحدث نوعاً من التغريب، ويكسر الجدار الرابع ويُثير الضحك، وهو ما حدث فعلاً أثناء العرض.

والنوع الثاني هو الفكاهة اللغوية: الفكاهة التي تصنعها اللغة في حد ذاتها، وهذا المثال الذي يعتمد التقعّر في اللغة واستعمال ألفاظ لا وجود لها في المعاجم، يرُصّ كلمات مسجوعة حتى ولو لم يكن لها معنى:

«التاجر: بكم تبيع؟

جحا: وبكم تشتري؟

التاجر: بمال السلطان

جحا: بعتك

جوقة: بعت لك (...) وافهمها وإلا أصابك ما أصابه

جحا: وما أصابه؟

التاجر: أنا أصابني الجشع؟ يا وجه البجع

جحا: لا لا، قال الوَجَع، لما طَلَع، على رأسه الصَلَع.

التاجر: ليس برأسي الصلع

جحا: صحيح، ومن قال الحقيقة؟ هو كلام، ليس ما وَقَع، وللحديث كما يقال...

الجوقة: شجون

جحا: بل بدع، وهل مولانا، يُحسن أو يفهم الفَصَع

الجوقة: آه الفَصَع ...وما الفَصَع؟

جحا: لا أدري، هو كلام، إلا أني لو قلته لمولانا لانْخدَع، وظنّها من العربية، وظنني بحق ابن أبي البُقع، بل بائع الحمير، أيا الحمير أيا الحمير بالطابع بالطابع».

المقطع الأخير ينتقل إلى العامية، وهي تقنية من تقنيات إثارة الضحك.

ب. مُضحك المواقف والأشكال:

تُجسد هذه المسرحية . كما قلنا . السُّلط الأربعة (السلطان، المال، القوة، القانون) في مقابل شخصية جحا الذي يستعمل الحيل والدهاء من أجل الوصول إلى غرضه، وهنا جسّدَ المخرج شخصية الجنرال كانسان آلي (روبوت) مستعملاً تقنية الآلية والتصلب، وهي تقنية ركّز عليها كثيراً برغسون في دراسته حول الضحك،

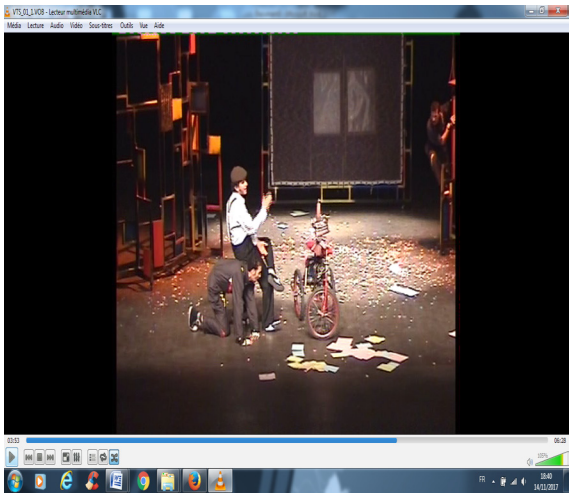
يقول: «إن الكائن الحي هو شخص ما، أما الجهاز فهو شيء ما، الشيء الذي يُضحك هو إذن هو هذا التحوُّل المؤقت من شخص إلى شيء». ويُقَعّد هذه المسألة في هذا القانون: «إننا نضحك في كل مرة، نشعر فيها أنّ الشخص يبدو لنا وكأنه شيء.»

وتعمُّد إظهار الجنرال في صورة (روبوت) أو بالأحرى دمية متحركة، يُحيل على الكثير من القراءات، ولعلّ أوضحها هو: الطاعة العمياء لصاحب السلطة، وآلية التحريك عن بعد كدمية خيوطها بيد محرّكها.

الحمار الآلي هو أكبر اختراع في هذا العرض، لأنه جسّد بصرياً وركحياً فكرة جحا المعاصر الذي يعتمد على الآلة، بدل الحمار، وهذه المفارقة تثير الضحك لدى المتلقي، لأنه خروج عن المألوف، ومن ثم كسر أفق التوقع لدى المتلقي الذي ألف نوادر جحا وحماره، إذ هو يتوقع تجسيداً بصرياً للحمار أو عن طريق الإيحاء السمعي، نهيق الحمار مثلا، ولكن أي من هذا لم يوظف، وشاهدنا حماراً آلياً على شكل عربة السيرك، وفعلا في لحظة ما نتخيل وكأننا في سيرك.

وضعيات بصرية جسدها المخرج للامعان في إثارة الضحك على السلطان وحاشيته منها مثلا ما هو مجسّد في الصورة رقم 05 حين يجلس جحا على ظهر أحد أفراد الجوقة أو حين تمتطي عتيقة ظهر السلطان.

الصورة رقم 04: لقطة تهكمية من السلطان في وضعية كلب بعد أن استهلك غبرة الفهامة الدقيقة 75 من العرض



الصورة رقم 5: الدقيقة 19 من العرض، جحا يجلس على ظهر أحد أفراد الجوقة الذي ينبهر بالحمار الآلي

أو المشهد الأخير حين تعري الجوقة أصحاب السُلَط من ملابسهم، بقدر ما يثير هذا المشهد من سخرية واستهزاء بهذه الطبقة وهي تُجرّد من ملابسها من طرف الجوقة/ الشعب، بقدر ما يُرسل لنا من شيفرات، كل مُتلق يمكن أن يُؤوّلها بناء على خلفيته السوسيوثقافية، ولكنها في نهاية المطاف تجريدٌ لهؤلاء الناس من ملابسهم/ مظاهرهم، وعندها يتساوى الحاكم والمحكوم، الغني والفقير، ويعود كل منّا إلى إنسانيته، إلى حقيقته، وربما هذا ما أراد الكاتب أن يتركه في ذهن المتلقي كآخر صورة يخرج بها من العرض.

خاتمة:

سجّل جحا حضوره في المسرح الجزائري عبر كل المراحل التي مرت بها الجزائر، بدءا بالوجود الاستعماري، وما اتسم به من ظلم ورقابة وتضييق على الحريات الفردية والجماعية، وفي هذه الفترة عرف المسرح الجزائري انطلاقته الحقيقية، وكانت بدايته فكاهية مع مسرحيات جحا، فاقو، بني وي وي، عنتر الحشايشي، زواج بوبرمة، المشحاح... وغيرها مروراً بالفرقة الفنية لجبهة التحرير والمرحلة الاشتراكية، (المسرح في خدمة الإيديولوجية) وبعدهما العشرية السوداء، وصولاً إلى مسرح الألفية الثالثة.

ورغم كل التغييرات التي طرأت على الممارسة المسرحية الجزائرية من تجديد وتجريب، بقي جحا حاضراً،

في كل مرة يطل علينا بثوب جديد، وبرؤية جديدة، الثابت فيها، النقد اللاذع وسخرية من الوضع القائم، والتهكم بغرض تعرية الواقع ولفت الانتباه وفتح النقاش، والوقوف أمام الحقائق كما هي، لا كما نحب أن نراها، ولكل زمان جحاه، الذي ما نزال نتساءل عن ماهيته، هل هو ذكي يدّعي الغباء؟ أم هو غبي يدّعي الذكاء؟

الهوامش

1. مسرحية جحا لعلالو التي ألفها سنة 1926.
2. ألفها بشتارزي سنة 1933، وقدمها في أوبرا وهران، المسرح البلدي بمستغانم، وبدار الأوبرا بالعاصمة، يمكن الرجوع إلى مذكراته الجزء الأول ص 168.
3. ألفها وأخرجها كاتب ياسين في المسرح الجهوي لسيدي بلعباس سنة 1979، وأعيد إنتاجها من طرف نفس المسرح سنة 2007مع فريق جديد من الممثلين الشباب، في دورالفيلسوف: عبد القادر جريو، تصميمالعرض:حسان عسوس، سينوغرفيا: عبد الرحمان زعبوبي، اقتباس: يوسف ميلة، كوريغرافيا: سليمان حابس.
4. جحا والناس، من تأليف امحمد بن قطاف، وكانت أول تجربة إخراجية له، أنتجها المسرح الوطني الجزائري، سنة 1980.
5. جابت 47 ولاية من مجموع 48، وفاق عرضها الألف مرة، ولُعبت بالعربية والفرنسية والانجليزية.
6. أنتجتها جمعية بن شنب الثقافية بالمدية سنة 2014، وشاركت في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي في نفس السنة.
7. الشريف لدرع، جحا، منشورات ANEP الجزائر، 2004.
8. أنتجها المسرح الوطني الجزائري إخراج: مصطفىكاتب، سنة1983.
9. عبد الستار أحمد فراج، أخبار جحا، مكتبة مصر، القاهرة ،1954، ص6.
10. المرجع نفسه، ص 199
11. جهاد عبد القادر قويدر، شعر الفكاهة في العصر العباسي، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف أحمد علي دهمان، جامعة البعث العراق 2009/2008، ص41.
12. عبدالستار أحمدالفرّاج، مرجع سابق،ص5
13. جهاد عبد القادر قويدر، مرجع سابق،ص43
14. المرجع نفسه، ص4
15. محمد بن يوسف كرزون، عودة جحا، الكترونية، الناشر حروف منثورة للنشر الالكتروني، ط 2، 2016www. herufmansoura2011.wix.com/ebook تاريخ الزيارة 07 أفريل 2018.
16. محمد بن يوسف كرزون، مرجع سابق، ص 41 وما بعدها.
17. كاتب ياسين وردت في البرنامج الموزع قبل العروض، حسب سمير بوعناني، آليات ومظاهر توظيف شخصية جحا في المسرح الجزائري، مجلة النص، منشورات مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة سيدي بلعباس، العدد 2، أفريل 2015، ص67
18. مسرحية ليلة القبض على جحا، إنتاج: جمعية بن شنب الثقافية سنة2014، تأليف: حسن طايلب، إخراج وسينوغرافيا: هارون كيلاني، وفي نفس السنة شاركت في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي،تمثيل:محمد هشام بن نشناشة في دور الملك، عبد الكريم حمادو في دور جحا، مهدي لبصيرفي دور زنجبيل، عبد القادر بوركبة في دور رئيس الشرطة، حكيم حبيب في دور قائد الجيش، نبيل حجاج في دور الوزير، اسماعيل صوالحي في دور أمين الخزينة، يوسف صوالحي في دور القاضي، محمد بخات في دور شهبندر التجار، محي الدين بلعابد في دور الكشاف، وتحصل على جائزة أحسن دور رجالي في المهرجان الفكاهي.
19. ينظر: مسرحية ليلة القبض على جحا، الدقيقة26.
20. حوار مع حسين طايلب بتاريخ 3/ 2017/11.
21. مسرحية ليلة القبض على جحا، الدقيقة 29 من العرض.
22. المرجع نفسه، 08.16.
23. جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء،ترجمة شاكر عبد الحميد،سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،2000، ص 249.
24. مسرحية ليلة القبض على جحا، الدقيقة 32.
25. Voir : Ahmed Cheniki. Le Théâtre En Algérie, Histoires et Enjeux. Edi sud. Aix-en-Provence. 2002.p 22
26. محمد السعيد عبدلي، عالم كاتب ياسين الأدبي، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009، ص 215.
27. قام حسان عسوس بترجمة حرفية للنص الأصلي LaPoudreD'intelligence بمتابعة وإشراف من كاتب ياسين سنة 1988، وأخرجها سنة 1989 في أجواء ألف ليلة وليلة، سينوغرافيا من تصميم زروقي بخاري، محمد بوكراس، حوار مع حسان عسوس، بتاريخ 2017/11/17
28. سمير بوعناني، مرجع سابق، ص 67.
29. محمد السعيد عبدلي، مرجع سابق، ص ص 14-15.
30. المرجع نفسه، ص ص 30.31.
31. أنوال تامر، في المرجع التراثي لمسرحية غبرة الفهامة لكاتب ياسين، توظيف التراث في المسرح المغاربي (كتاب

جماعي)، مرجع سابق، ص124.

32. سمير بوعناني، مرجع سابق، ص ص68 69.

33. المرجع نفسه، ص72

34. بعد الانقطاع عن الإخراج، وكان أخر عمل له هو البسمة المجروحة مع المسرح الجهوي لسيدي بعباس، 1992، نص عمر فطموش، سينوغرافيا عبد الرحمان زعبوبي، موسيقى عمار عسو.

35. يوسف ميلة أستاذ بجامعة سيدي بلعباس، صاحب نص «راه يخرّف» إنتاج المسرح الجهوي لسيدي بلعباس 2006.

36. تشارلزسبنسرشابلنيشتهربلقب»تشارليشابلن من مواليد 16 أفريل 1889،وهو ممثل فكاهي ومخرج وملحن وكاتب سيناريو إنجليزي،ويعتبر أحدأ هم الشخصيات في تاريخ صناعة السينما (الأفلام الصامتة)، امتدت حياته المهنية لأكثر من 75 سنة، كان «شابلن» في معظم أفلامه يكتب، يخرج، ينتج،يحرر ويلحن الموسيقى. حصل على جائزة الأوسكار الفخرية مقابل الأثر الكبيرفي صناعة الصور سنة 1972. توفي في 25 ديسمبر 1977.

37. محمد بوكراس، حوار مع عبد القادر جريو، بتاريخ 2017/11/15.

38. محمد بوكراس، حوار مع حسان عسوس، مرجع سابق.

39. حسان عسوس، غبرة الفهامة، عرض مصور، للمسرح الجهوي لسيدي بلعباس، تصوير عزيز لشلح، د13 من ج2 .

40. المصدر السابق، الدقيقة 10 من ج2.

41. يقول حسان عسوس:» اشتغلنا على شخصية عتيقة، وحررناها من القيود، وجعلناها تسير إلى جانب زوجها، أينما كان، وكانت هذه أمنية كاتب ياسين الذي كان في كل مرة يريد أن يُطور من هذه الشخصية». حوار مع حسان عسوس، مرجع سابق.

42. ولد **بيت موندريان** (1944.1872) في هولندا،بدأ دراسة الفن عام 1892في أكاديمية ريجكاس للفنون في أمستردام. وتابع فيها حتى عام 1897. التقى موندريان 1912 بالفن التكعيبي في باريس وبدأ فورا بممارسته، حيث تأثر ببابلو بيكاسو وجورج براك، قضى حياته بين باريس ولندن وأخيرا في نيويورك1940،انضمّ هناك إلى مجموعة من الفنانين التجريديين ونشرمعهم مقالات وأعمال عن التصميم الجديد Néoplasticisme كما سمى موندريان اتجاهه التكعيبي، توفي بيت موندريان 1944في نيويورك..https://areq net/ تاريخ الاطلاع: 06 /2022/08 على 16:06

43. محمد بوكراس، حوار موثق مع عبد الرحمان زعبوبي، بتاريخ 2017/11/16.

44. المرجع نفسه.

45. عبيس رائد،فلسفة السخرية عندب يترسلوترداياك، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2016.ص22

46. الكردي محمد على، مفاهيم الفكاهة الفرنسية، مجلة عالم الفكر، العدد 3 المجلد 13، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1982.ص205.

47. برغسون هنري، الضحك،ترجمة:على مقلد،المؤسسةالجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،ط2، 2007، ص 42

48. المرجع نفسه، ص 84

الخطاب الساخر والفرجة المسرحية
- عبد القادر علولة أنموذجاً -

د. عبد الكريم غريبي

تاريخ الاستلام: 30/12/2022. تاريخ القبول: 30/01/2022 تاريخ النشر: 15/03/2022

ملخص

يهدف هذا المقال إلى دراسة نقدية للسخرية في الخطاب والمنجز المسرحي وآليات إنتاجه وأثره في الجزائر دراماً وفرجوياً، من خلال التجربة المسرحية لعبد القادر علولة، التي تعد أنموذجاً تجريبياً كأداة إنتاج دراماتورجية ديناميكية وإيديولوجية نقدية مثيرة للجدل، ووسيلة اتصال جماهرية، من خلال مسرح فرجوي شعبي شكلاً ومضمونًا، قائمًا على خطاب ساخر يعمل على تفكيك هيمنة الخطاب المعياري السياسي والثقافي السائد، ومحاولات تحقيق استقلالية الخطاب النقدي من ناحية، وإعادة النظر في الأشكال المسرحية الأرسطية الكلاسيكية من ناحية أخرى، بأسلوب واقعي يكشف عن مطبات ومفارقات الواقع وأساليب الهيمنة والتدجين، مع إعادة تشكيل المخيال والمتمثلات والقيم الجمعية.

الكلمات المفتاحية :السخرية، المنجز المسرحي الجزائري،عبد القادر علولة، الإيديولوجيا.

Abstract:

Keyword This article aims at a critical study of the irony of discourse and theatrical production, its production mechanisms, and its dramaturgical impact in Algeria, through the theatrical experience of Abd-el-Kader Alloula, who is an empirical model as as dramatic, ideological, dynamic and critical production tool, and medium of mass communication, through a spectacular popular theater in form and content, based on a satirical discourse that works to dismantle the domination of the dominant political and cultural normative discourse, and attempts to achieve independence critical discourse on the one hand, and to reconsider classical Aristotelian theatrical forms on the other, in a realistic style that reveals the pitfalls and paradoxes of reality and the methods of domination and domestication, while reshaping the imagination and collective representations and values

Keywords : theirony; Algeriantheatricalachievement; AbdelQaderAlloula; ideology

المؤلف المرسل: د. عبد الكريم غريبي الإيمايل: **ghribi.abdelkrim@edu.univ-oran1.dz**

مقدمة:

طرحت الممارسة المسرحية في الجزائر مسألة الخطاب الدرامي منذ البداية إشكالية التواصل المسرحي مع الجمهور الذي يمثل سبب وجوده واكتمال معادلته، ومن أجل افتكاك استقلاليته ومصداقيته الأدبية والدرامية، جرى العمل على تحقيق هذه المعادلة في الممارسة المسرحية، حيث تمّ الاشتغال على تكييف المكون اللساني المعياري الذي تمثله اللغة العربية الفصحى بوصفها تراثاً قومياً، واللسان الشفهي الدارج الذي يضمن مسرحياً الوصول إلى أكبر عدد من الناس، كوسيط حي للتعبير عن الواقع، حيث يمثّل الخطاب الدرامي الساخر أحد مقومات هذا الوسيط بل نسغه النابض.

وقد تطلب هذا الإجراء/ المعادل اللساني والثقافي والمسرحي تراكماً تجريبياً نراه يتبلور عبر مرحلتين:

- **مرحلة التأسيس**

تمثلت في عملية المزج بين استلهام المرجعيات والمتَمَثلات الثقافية للتراث الأدبي القومي والوطني وتكييفه مع الواقع، وتكريس منطق تفكير ينسجم والضمير الثقافي الجمعي والذاكرة الشعبية الحية تجربة وثقافة، بالاشتغال على المكوّن اللساني الشفوي الذي أسّس لمفهوم خاص للمسرح الشعبي في الجزائر، ولعناصر الفرجة المسرحية الشعبية لتسهيل البث والتواصل، وضمان البناء الدرامي الفني الحواري أو السردي والأدائي، وقابليتها لتشكيل المعاني ووسيلة تشفير الرسائل بواسطة اللعبة الكلامية الفرجوية.

- **مرحلة التجريب النوعي**

شكلت الممارسة المسرحية التقريبية التأسيسية رصيدَ ومعالم المسرح في الجزائر لما بعد الكولونيالية، في مادته ومواضيعه ومضامينه ووظائفه ووسيلة اتصاله، دون عقدة الاكتفاء والانغلاق الماهوي، بل بتعميق الرؤية والتجريب النوعي عبر المحاولات التوفيقية الواعية بين التجارب العالمية والممارسات الفرجوية الشعبية والمسرحية القومية منها والمحلية، التي تصبّ في اتجاه التأسيس لمسرح جماهيري شعبي. بلغة خطاب تتشكل عبره أسس القطيعة مع إعادة إنتاج الخطاب الرسمي وأشكاله ووظائفه، وعدم السقوط في الاحتواء والتدجين، بهدف تقويضه وكشف مطبّاته ومفارقاته، والمساهمة في صياغة كتابة التاريخ الثقافي والاجتماعي والسياسي من ناحية، وتشكيل قنوات الصياغة والتشفير لخطاب مسرحي مستقل وملتزم يتسم بالخلافية ويدعو إلى التواطؤ ويرفض الحيادية دون إهمال الجماليات الأدبية والدراماتورجية من ناحية ثانية.

إنّ قضية مصداقية الخطاب الشفوي الساخر لا تكمُن لسانياً في إسقاط التطبيقات النَحوية والصرفية المعيارية، بل تكمن مصداقيته في تحقيق استقلاليته وتجاوزه لشعرية ودلالات هذه المعيارية ووظائفها، باعتبارها أداءً مسرحياً يخص اللّغة الفنية؛ حيث يعمل كل مسرحي على انتقاءها وتركيبها في خطاب نوعي حسب منظوره الجمالي والفني داخل المنظومة الشفوية دون نَشاز، ويصبح الخطاب المسرحي مدونة مشفرة، بأنواع من النّغَم، والنّبَرات، والمحكيات الصوتية، والصوائت والصوامت، والإشارات والدلالات، والحركات، التي تصيغ المضامين والشخصيات والمواقف بهدف الفرجة والتأثير الحسي والمعنوي الشامل.

1. الخطاب المسرحي في تجربة عبد القادر علولة:

يستمد عبد القادر علولة مادة مواضيع ومضامين مسرحياته من وضعيات حقيقية من المعايش والحياتي واليومي، مِمّا يمنحها المصداقية والحُجّة الواقعية، ثم تحملها الصياغة الأدبية والفنية إلى مستويات التجريد الجمالي والأدائي الذي يجمع بين الفرجة والتأمل.

ومن عيّنات هذه الوضعيات التي تتردّد في مسرح علولة، ما يلي:

- الوضعيات الإدارية البيروقراطية
- وضعيات الصحة في المستشفيات
- الوضعية البيداغوجية للتعليم
- وضعية الحيوان في الحديقة العمومية
- وضعيات العامل، والموظف، والكاتب، والمثقف.
- وضعيات استحالة تحقيق الحقوق والرغبات المشروعة
- وضعيات حُرية التعبير
- وضعيات العلاقات الإنسانية
- الوضعيات السلوكية للأفراد والمؤسسات
- وضعيات المواطنة

إنّها وضعيات تَمس مناطق حيوية، مُؤسِسة لنظام الحياة العامة، يُنَشّط هذه الوضعيات أنماطاً من الفاعلين « Acteurs » تتأرجح بين الفعل ورَدّ الفعل وصنع المواقف، مسؤوليتها بَثّ الرسائل وحَمل أدوات الاتصال والتأثير، وهي في حقيقة الأمر تتردّد باستمرارية وتؤرّخ للحدَث في مسار جَدلية (الاجتماعي، والاقتصادي، والسياسي، والثقافي، والإيديولوجي) هذه الوضعيات المرَكّبة يُترجمها الخطاب المسرحي الساخر (الوسيلة) كأنها آلة تصفية الدمّ من الجسم المريض، يأخذ من الواقع كل ما هو مُلَوّث وغير صحي، وتنقيته وإخراجه في صور طريفة ممتعة صوتياً أو

بصرياً أو هما معاً، في خلطة اتصالية مسرحية فرجوية تقوّي المناعة والمقاومة.

إنّ الخطاب الساخر باشتغاله على العديد من الطُرق الالتفافية يعمل على معارضة الواقع، والسائد والمألوف، فالسخرية بذلك تعمل على النفي أو التّقليل من وقع الواقع، وكأنّ الابتكار اللّغوي يسمح للشخصية والراوي والمتلقي في الوقت نفسه، بتجاوز ألَم هذا الواقع المعيش؛ حيثُ يلجأ الكلام إلى إعادة تركيب صور الوجه الآخر ومرجعيات هذا الواقع ، فيظهر مرحاً، فكاهياً، ساخراً، ومضحكاً، كما يفعل الرسّام الكاريكاتوري بالخطوط والأحجام، والطابع الهَزلي في هذه الحالة يَعبث بالواقع بل يتلاعب به، ويحوّل الدهشة والشّعور بألَم الواقع بمصل الهَزل والتهكُم والسُخرية، من ذلك تتكشّف هشاشة هذا الواقع ونقاط ضعفه، وفي ذلك يتحوّل الخطاب الساخر كذلك إلى أسلوب تعليمي بيداغوجي فني تفكيكي وتدميري للسائد وإعادة تشكيله ذهنياً وصولاً إلى الأبعاد الخَفية لهذه الوضعيات المطروحة، هكذا ينتقل بنا المسرحي عبر المتعة من الإحساس الانفعالي إلى مستوى التأمُل العقلي. وفي ذلك يرى فيليب ديفور Philippe Dufour «أنّ الفكاهة تتعدى المتمثلات الاجتماعية والخطابية التي تكون في متناول المتلقي لتتعدى إلى إنتاج الأثَر وكذلك تساهم في إدراك الأبعاد السوسيوثقافية، عبر خَلق التلقي التفاعلي فرجوياً وبث الشّعور بالسعادة والنشّاط الانفعالي.

هكذا يُعَد الانفعال المتأزم للموضوع أساس مُنطلق المسار الفكاهي في شكل المحتوى وشكل التعبير، فالتركيز على البُعد الانفعالي للخطاب يساعدنا على إيجاد العلاقة بين التعبير والمحتوى، هذه العلاقة تكشف لنا درجة نَفاذ الفكاهة في كل مستويات الخطاب». (1)

إنّ المادة الساخرة وفي وضعها الانفعالي المتأزم، تَلجأ إلى الفعل الكلامي عبر تعبير ساخر ذاتي (لهجي) انفعالي، وهو تمظهر آخر للانفعال، ومنه نؤكد على أنّ مجال المسار من الانفعال المتأزم (المتشائم) إلى الانفعال (المتفائل) في الخطاب الفكاهي لدى عبد القادر علولة هو نتيجة هذا التفاعل بين مضمون المحتوى وشكل التعبير، غير أنّ هذا التفاعل نجده لا يرتبط فقط بالعملية الانفعالية، ولكنه يرتبط كذلك بالتحولات الأساسية التي تتعلق بـ (الأنا الموضوع) وبرؤية العالَم، التي تفرز آلية إنتاج التجليات، مِما يسمح بربط علاقة أخرى بوظيفية الخطاب المتعدّد.

لذلك نَجِد الناقدة دونيز جاردون Denise jardon، تعتبر أنّ «الخطاب الفكه الساخر هو كلمة الحكماء، فهذا الحكيم يضيف شيئاً من المعرفة لموضوعه، فهو يتعلم كيف يتعايش مع ما هو غير سليم، فهو يُشير إلى السيئ للعالَم، بالسُخرية والنّقد ومُضاعفة الدلالات وتنويع أشكال التعبير أو تعدّد صوّر وضعيات الموضوعات ومحتوياتها. (2)

2. الخطاب السياسي الساخر والمنجز المسرحي

0.1 آليات الخطاب الساخر عند عبد القادر علولة بين الهدم والبناء:

تعد مسرحية التفاح إحدى أهم عينات هذا الخطاب النوعي لاعتبارين:

– لأنها آخر مسرحية يكتبها هذا المسرحي المخضرم.

ولأنها جاءت في ظرف زمني يعكس المنعرج التاريخي والسياسي الحاسم في تاريخ الجزائر الذي كان هو نفسه أحد ضحاياها في 10 مارس 1994 اغتيالاً.

أ: الزمن: سنة 1992

ب–المشهد: المكان: المرحاض العمومي، مكان افتراضي بتأثيث رمزي.

يستعرض الالتباس العبثي الحاصل بين موقف العامل المشرف على تسيير المرحاض العمومي والموقف المتأزم للزبون /العامل. الحامل لقضية لا تتوافق ووظيفة هذه المؤسسة.

ج–الفكرة: واقع ونتائج التحول السياسي والاقتصادي والسياسي في الجزائر.

الزبون يندفع إلى المرحاض العمومي في حالة متأزمة وهو يشد على فمه بقوة، يلج بنا الخطاب في عالم افتراضي مباشرة دون أية مقدمات، في مشهد ملتبس مركب الأبعاد بين موقف صاحب المرحاض ووضعية الزبون، غير أنّ الخطاب يحيلنا إلى صورة مرجعية تعكس مفارقات الواقع:

الزبون / العامل:

« دخلت لقصر العدالة نصيب الدعوة تغلي... الشعب الشعب الشعب نساء ورجال عزّاب وذراري... دالة طالعة مع الدرج... دالة قاطعة الطريق ودالة دايرة مع الحيط... وصلت بمشقّة لباب وكيل الدولة نصيب نساء مربعين دايرين تستيفة ويتباكوا... سألت على ما صاير قالت لي وحدة منهم راجلي كان محكوم عليه بالإعدام... طلقوا سراحه وطلبوا منه السماح قالوا له غلطنا... غير قالوا له راك حرّ تقفّش ومات راه هنا مكسّل عند الوكيل ما شهّدوله ما غسّلوه... قالوا يدّوه قبل للمستشفى يقعد يومين والاّ ثلاثة عاد يردّوه لنا... يا لطيف شافني الشرطي نتكلم مع المرأة سبّني وجاء قاصدني معوّل... احترموا العدالة قال... وخّر على النساء. قادرونا شوية... لزّ...لزّ بعّد على المرأة.

هذوك راه عندهم الموت... واش خاصك؟.. حكيت من البداية قلت له مرتي حاملة وتتوحم على التفاح... قال لي أنا راجل وراني نتوحم على الزّيت.. مرتك حاملة وانت اتبّع في النساء.. حاشا يا سيدي... زيد.. حكيت له على المصنع اللّي انسخط... قال الشيء معقول. بلادنا زادت في السرعة. هذه هي العصرنة... كيفاش بغيتونا نلحقوا اليابان والمريكان إذا ما زدناش في السرعة... ولكن قلت له أنا عندي حق. عرڤي دمّي خبزتي؟.. جيت نشوف وكيل الدولة على هذا باش يرايّي عليا... وكيل الدولة مشغول اليوم راه متعابز مع المحامين... راهم في إضراب...أعطيني راي. وين نروح نشتكي؟ شدني من الكتف وجرني قلت في نفسي هذا نهاري. بعّدني على الغاشي وقال لي ننصحك في سبيل الله. هذه القضية غير ماكان لاه تقدموها لهذه المحكمة. اللّي قادر يشري مصنع ويهدمه قادر يشري العدالة ويسوّسها... إذا تساعفوني قدموا الشكاية للأمم المتّحدة وشوفوا إذا عندكم عُرف لهيه... هنا الدعوة راها مرونة.. شوف لهذوا... جرّني وورّالي نشوف تحت الدرج... شوف اثناعش واحد. الأب الأم وعشر ذراري... شوف بيهم بقشهم. راهم يباتوا هنا واحنا ضاربين عليهم النّح. خرّجهم الشرع من سكنتهم. أكثر من عشرين عام وهما ساكنين ويخلّصوا في كراهم... مول الدار خرّجهم ما صابوا لوين مساكين. طالبين من العدالة اللّي خرجتهم تسكّنهم ولو في السجن. روح.. روح الله يهوّن عليك». (3)

نحن بصدد بُنية سّردية تُمثل العنصر الحاسم في الخطاب الشفهي؛ حيث تصبح المعاني آليات مرجعية أكثر من كونها كاشفة، لأنها تعمل على تحقيق عملية العرض في مستوى البُنية السطحية ، لتصبح كاشفة للخفيّ في مستوى البُنية العميقة، ويتبلور عبر الازدواجية والغموض، والمفارقة لقِيَم تركيبية موزعة في المستويين السطحي/ العميق، وتُمثّل نفس المكونات بقِيَم دلالية مُختلفة، إلّا أنّ النّص الظاهر يبقى مُرتبطا بقِيَم النّص الخَفي المقصود، ولا يَكتمل معنى النّص إلا في هذا الارتباط بأكثر أو أقل وضوحاً، مما يؤكد على دور اللعب الكلامي كوسيلة في تحقيق الأهداف والأغراض أو ما يُمكن تسميته بمفهوم الكفاية والقُدرة أو المهارة. إنّ شكل التعبير في فعل اللّعب الكلامي الشفهي من المدونة السابقة يُحيلنا إلى العلاقة المتعارضة داخل وضعيات ومرجعيات الخطاب؛ بين الخطاب المعياري والخطاب اللهجي من خِلال ازدواجية أفعال اللغة ووظائفها، تركيباً ودلالة ومرجعاً. فاللغة المعيارية نجدها في المستويات اللسانية تحافظ على مَبناها وشكل نُطقها معياريا، غير أنّ مقابلتها بالخطاب الشفهي اللفظي تتحول إلى لغة كاشفة بل مدمرة لحقيقة مطبات ووظائف هذه اللغة المعيارية ومفارقاتها على المستوى الوظيفي في الواقع؛ حيث تتم تعرية الخطاب الرسمي وتقويضه.

– الخطاب المعياري (الشعار)	–الخطاب اللّهجي (الواقع)
قصر العدالة	الدعوة تغلي
وكيل الدولة	راه متعابز (في عراك) مع المحامين
الشرطي	سبّني وجاء قاصدني معوّل
الشَرع	خرّجهم من سكنتهم
المصنع	انْسخَط
العصرنة	هي الزيادة فالسرعة

هذا الخطاب المعياري نَجِد مادته وموضوعه يتَحدّدان عبر الخطاب اللهجي العبثي الساخر الذي يتلاعب بمعانيه ودلالاته؛ حيثُ تنكشف قِيَمه الضمنية، في المستويات الوظيفية والممارسة من خِلال جَدلية العلاقة بين اللفظ والفعل، وبين الوضع المعياري والوضع الشّاذ. وعليه يصبح الخطاب الشفهي اللفظي يتسِم بالوظائف الكلامية التالية:

أ – قلب القِيَم بإعادة تشكيل وظائف الخطاب المعياري ووضعه في سياق مرجعياته.

ب – وظيفة التعبير اللهجي تتشكل داخل سياق حبكة البنية الدرامية وليس خارجها.

ج– يشكّل التعبير اللهجي الأبعاد الانفعالية الخِلافية المتأزمة، بمنطق المتعة والمرح والتخفيف من المباشرة وتجاوز الألَم بالباروديا والسخرية، وفي نفس الوقت التنديد والفضح للقُبح من خِلال تكسير معيارية القِيَم المغلوطة ودلالاتها، وإنتاج الأفكار جدلياً، من خلال المعادلة المرّكبة التالية:

اللغة المعيارية تصبح خطاباً: شعار / معياري / وهم = خطاب السلطة

اللسان اللهجي يصبح خطاباً: واقع/ شفهي / حقيقة = خطاب المجتمع

إنّ حياة النص المسرحي لا تتحقّق دون تشكيله أدائياً ليصبح عرضاً وفرجة على المسرح، غير أنّ هذا التصويت المسرحي عند عبد القادر علولة لا تتحقق كفاياته دون روافده السوسيولسانية والثقافية الدراماتورجية والتلوينات النغمية والإيقاعية والدلالية الخاصة، التي تتشكّل من خلالها

القنوات والشفرات المحدّدة لحياة نص الفرجة النهائي، هذه الطريقة من الكتابة تصبح اللغة في بؤرة الجاذبية بين الأدبية والفرجوية.

إنّه عالم من الانفعالات والعبارات والجمل والإيماءات التي تتطلب شكلاً من أشكال الصياغة، ترتبط بالزمان والمكان في بعده التاريخاني (1992/الجزائر) و»الهنا والآن « الفرجة، والوضع والموقف صوراً وإدراكاً، إنّها كتابة وأداء مشهدي يحتاج أيضاً إلى ممثل بنوعية أدائية خاصة لتجسيد الصوت والحركة التوافقية ورمزية التأثيث الكلامي والصوتي والانفعالي، لأنها منطوق لا ينفصل عن أدائية شخصيّات نعرفها ونتعايش معها، وليست كائنات فضائية أو ورقية أو فقاعات صابونية ترتفع لتتناثر في الفضاء بل ذوات حية فينا ومنا، وبعبارة أخرى هو البيان الملفوظ الذي ينتج وظائف إدراكية وفرجوية مركبة، ويهدف إلى تشكيل عملية التبليغ لإيمائية أثر صوتي بعلامات مشهدية مركّبة المرجعية، واقعية / ركحية / فرجوية وتخيلية، يستعيد المتقي عبرها ذاكرته وممتثلاته الحياتية بمرجعيات ترمي بهم إلى واقعهم الحي المعيش والذهني والانفعالي، وتصبح الفرجة وسيطاً بين المسموع والمشاهد والمتخيل المرجعي في صور متحركة دون انقطاع، ووسيطاً إرسالياً ترميزياً، تُدخل المتلقي في لعبة فك التشفير التأويلي التوافقي بآلية التماسف المركّب الواقع / الخطاب/ الفرجة الذي يضمن عدم الاندماج الوهمي العاطفي.

هذا الخطاب يُصبح آلة تصوير دقيقة (خارجي/ داخلي/ صوتي/ذهني/ انفعالي، حركي) حيث ينتقل السرد من الخارج إلى الداخل بأصوات حوارية تستدعي ظهور شخصيات/ أصوات تشترك في تبادل الكلام بإجرائية الفعل وصولاً إلى أصغر تفاصيل بداية الفعل/ الحدث إلى نهايته، أو بتعبير أكثر دقة ارتباط الأسباب والتأثيرات ببعضها البعض في شكل من ردود الأفعال المتسلسلة عبر شبكة بناء الحبكة في سياق التدخلات اللفظية. وعليه لا تصبح الشعرية الفرجوية وسيطاً سمعياً فقط، بل تكشف عن نفسها مشهدياً، فلا يبقى الصوت جسداً عارياً يختفي بين الشفاه، بل يُصبح التعبير عن شيء يتجاوز المعاني إلى عرض المتمثلات والمرجعيات والحتمية المتحركة المفتوحة على الواقع، هكذا تمتلك الأصوات قوة التأثير الفرجوي، وبالتالي تعطي فائضاً مكثفاً لعلامات الرسالة التي هي في الواقع تتجاوز الكلمات نفسها، فالمنطوق المسرحي هو تراث للكلمات وهو في البدء، جملة من المشاعر، وكذلك تخفي في طياتها مالا يقال، لأنّ المنطوق قد لا يخلو من سوء فهم متبادل. لذلك تنفتح الصور على الدلالات الخفية المركبة من الجزئيات إلى الكليات التي تبدأ بـ (رحلة العامل الذي يبحث عن التفاح (prétexte) كذريعة درامية لتلبية رغبة وحم الزوجة للتفاح المفقود، وفي نفس الوقت علامة رمزية للمادة والموضوع التي تتحول إلى نتيجة متمثلة في الفقدان والحرمان الشامل) يتداخل فيها الذاتي والفردي والجمعي الإنساني ويصبح الصوت الصرخة و»العيطة» كالقشة داخل هذه الطاحونة.

إنّ الصوت البشري في هذه الحالة يلعب دور الوسيط الأساسي للأفكار، ويبقى تعبير الوجه وكل عناصر الجسد وسائط وعلامات إضافياً للتعرف على كل فرد وكذلك خصائص الشخصيات الغائبة الحاضرة، بذلك تدعونا أصوات هؤلاء إلى ما هو أبعد من الأقوال إلى الوعي بالخفي في الخطاب والأفعال. إنّ هذا التبادل المستمر مع الجمهور يتفاعل بلا انقطاع عبر غليان الكلمات التي تتخذها المشهدية المسرحية وسيلة لتجاوز بناء المعنى إلى لازم المعنى بمفهوم المراد من الخطاب، غير أنّ المنطوق لغة وفرجة لا يعني أنه يصبح هو نفسه كما هو في الخطاب الحاصل في الشارع أو في البيت، لأنه يكون درامياً تفويض للكلام من قبل الصوت السارد، إنه بناء صياغة تتجاوز إطار الخطاب اليومي الذي نملكه لتبادل التعليقات في محادثاتنا الشائعة، هذا لا يعني أن الكلام يصبح كياناً شاذاً متحولاً يخون روح اللغة أو يخفيها النص المسرحي، بل بث وسياق يشكّل الرسالة والأثر الفرجوي من خلال آليات خصائص العاطفة والخيال والأسلوب والمعنى الظاهر والخفي ووظيفة تشكيل الوعي عبر الفعل الماتع والدعوة إلى التواطؤ وعدم الحياد أو الاستغراق في الوهم. فكل المواقف الفكاهية الساخرة والغريبة التي نلتقطها، نَجِدها تشتغل عبر ما يُمكن أنّ نطلق عليه مَنطق التغريب أو (لا واقعية الواقع) وهي سِمَة تتجلى في أغلبية أعمال عبد القادر علولة، ومن ذلك تتحدّد خاصية رؤية العالَم وتَمَثُّل الموضوع في الوضعيات الواقعية المختلفة المركبة في أبعاد (الشخصية، المكان، الوضع، الموقف) مثل: (المحكمة، حديقة الحيوان، المستشفى، قاعة الدرس، دار الشرطة، المرحاض العمومي، المعمل، الحمام، الإدارة، البيت، الشارع، السُوق...)

فالانقطاع التضميني بين خطاب الممثل وصاحب المرحاض في مسرحية التفاح يُحقق مسار الانقطاع في الخطاب (لُغةً) و(موقفاً) عبر الالتباس والمفارقة إلى درجة السذاجة الذكية على قاعدة – أنا لا أدرك ما يحدث — شكلاً، وفي الوقت نفسه – أنا أدرك أني أدرك — تضميناً. غير أنه في حقيقة الأمر يصبح هذا التفاعل / المفارقة في

الخطاب انعكاس لدرجة هذا الانقطاع في الواقع عموماً وأثره على سيرورة الانتقال بين المدرَك وعكسه، في جدلية بلورة المعاني ودلالتها من ناحية، كما يعكس الوضعيات والقِيَم والمفارقات المركبة من ناحية أخرى، فالمضمون المنطوق يُمكن أن ينقلب على ذاته، غير أنّ هوية الموضوع تبقى رهينة انسجام وتماسك البناء أسلوباً بين مختلف أشكال السرود. إنّ الخطاب الدرامي الساخر لدى علولة يمرّ عبر نمطية تتشكّل من خِلال المدلول المولّد Générateur، المشبّع بالتحولات المضحكة المنبعثة من العواطف المزعجة والمشحونة التي قد توتّر الموضوع أو تشوش عملية التشفير، لذلك فتحقيق هذا التوازن يكمُن في المرجعيات الدلالية، وفي الصور الهزلية للمُتَمَثلات غير الواقعية لهذا الواقع المشحون.

تتجلى ملامح وأشكال هذه العواطف مُنتظمة داخل كل مستويات الخطاب المنطوق؛ حيثُ تُحدِث علاقة تقاطعية ما بينها وبين كل أنماط الخطاب، لذا تُحقق السخرية بذلك الوظيفة الاستثنائية المحدّدة في ردّ الفعل تجاه كل ما هو مُفجع ومُفزع وغير سليم والمختفي وراء ستار الواقع، الذي يتجسّد عبر لا واقعيته وغرائبيته، من خِلال العلاقة بين النموذج والشاذ «Norme et Anomalie »، ولتحقيق هذه المعادلة تمرّ الرسائل المشفّرة عبر مستويات آليات الخطاب الكامنة في: (الالتباس/الاستطراد/التعليق / الانقطاع / النفي/ نفي النفي) المبني على أسلبة التضمين؛ غير أنّ نمطية الخطاب الظاهر ينتج لا نمطية العلاقة بين الشخصيات في الأفعال والمواقف المقلوبة، وهي آلية تثبّتُ مراد الكلام، وتتم هذه الآلية والتفاعل ضمن طبيعة الفرجة المسرحية المركبة في الخطاب المسرحي الشامل.

هذه الخاصية تؤكد على أنّ الآليات الكلامية الساخرة المستخدمة عند علولة لا تُحدِث انقطاعا مع (الواقع) في خصوصياته بل تواجهه، في نطاق الخصوصيات الوظيفية والدلالية للآليات الفكاهية المستخدمة في مفارقات المتعدد بين الدال والمدلول والمرْجع والمؤوَل،

تتكشف لنا جملة اعتراضية تضيف المطتين عبر هذا المشهد، المفارقات في ما يلي عبر:

الالتباس الظاهر:

– زبون يريد الدخول إلى المرحاض: يده على فمه وهو يصيح من الألم.

–هذه الوضعية تنفتح على صورة مشهدية ملتبسة صريحة وضمنية:

1 – الالتباس الصريح:

–1–1– يضع صاحب المرحاض احتمالات سبب ألم الزبون :

إح1 – يوجهه إلى طبيب الأسنان المجاور، إن كان يشكو من ألم الأسنان؟

إح2– يوجهه إلى دار الصم البكم إن كان لا يسمع ولا ينطق.

–إح3– يوجهه إلى الطبيب إن كان مرض عضوي ميؤوس منه؟

– 2– الالتباس الضمني :

– 2–2 – يحوّل صاحب المرحاض علامات الالتباس الصريح إلى مرجعيات ضمنية عبر آليات الخطاب المشفر والمركب :

طبيب الأسنان ⟺ واجهة العيادة من الرخام

عند العتبة تجد ⟺ امرأة تبيع التبغ

تعكس المفارقة الساخرة المبنية على التناقض الذي يُعبِر عن الواقع العَبثي وغير السَوي، الذي يحدّده شعّار هذه المؤسسة (الصحية) في العلاقة بين الظاهر والضمني أو الشكل والمحتوى وبين الشعار والواقع.

إنّ التحوّل والتدرج الكلامي الدرامي عبر آلية الالتباس هي عملية التفافية في التعامل مع الواقع من أجل تحقيق الرؤية الشاملة، وتجسيد ترابط عناصر هذا الواقع وقيمه المقلوبة.

الدّيمقراطية:

–دار البكاكيش/ مؤسسة (دار الصم والبكم) تساوي في مرجعيتها الدلالية وضعية مقلوبة في الماهية والوظيفة والقيم.

–الديمقراطية (حرية التعبير) خارج البلاد في وضعية يصعب الوصول إليها أو صعبة المنال.

ذلك ما يؤسس المعادلة المركبة المفتوحة:

الديمقراطية ⟺ مؤسسة الصم البكم ⟺ خارج البلاد

إنّ عرض هذه المفارقات يعكس الالتباس الحسي الظاهر ويكشف عن الالتباس الخفي الجدلي وأثره على الألم الحقيقي المشحون انفعالياً وعضوياً؛ حيث تصبح المبالغة في الالتباس والاستغراق فيه في هذه الوضعية، تمديداً للأثر المضحك ولكنه كذلك يعكس النتيجة الحتمية للوضعيات المقلوبة الحادة للقِيَم التي تصبح حرجة مرضية صادمة، غير أنّ الخطاب الفكاهي باعتباره وسيلة مقاومة نَجِده لا يستسلم لهذه الحتمية المؤلمة مادام يُبقي على المسافة الفاصلة بينه وبين هذا الواقع؛ حيثُ يتدخل في الوقت الحاسم باعتباره وسيلة وعي وإدراك وليس وسيلة تطهير وهمي، والخطاب الساخر في هذا الحال لا يصبح خطاب مواساة من أثر مفارقة عَبثية تبلغ درجة السذاجة، بل يقوم بالدّفع إلى تحوّل درامي مُتجدّد من خلال اللّعب مع الواقع والضحك فيه، ومنه، وعليه ، وهو

في هذه الوضعية شكل آخر من الفكاهة الساخرة، وتعبير عن انهيار تّام للمعايير التي تسمح باستكشاف وضعيات عكسية أعمق تتمثل في نتائج تحولات الخطاب المرغوب المستحيل إلى الخطاب العنيف المتاح بعد انسداد أبواب أشكال التعبير النبيلة، وإقصائها في السياق المكاني والزماني والوسيلة والأسلوب:

– **صاحب المرحاض**: نقّز يا خويا نقّز مدامك في الشارع خارج المحل نقّز دردك ودور كيما يهوى لك... أنت حرّ... الدستور عاطيك الحريّة الفرديّة أحرز روحك برك لا تنفرد... وإذا عندك مطالب باينة وبغيت تتقرّع ما شي عندي يا حبيبي. عندك الشّرطة البلديّة العدالة الولاية هذه يا الحبيب ماشي إدارة هذه بيت الراحة... شيشمة.

– **الزبون**: أنا باغي إذا سمحت ندخل للمرحاض نبلّع على روحي ونسب على طول جهدي. نعاير تحت الحزام وفوقه. ندردك ونشالي ننسف ونشالي. ندفل ونزقّي. سبع دقايق برك... نرتّب نفسي نخلّص خويا ونروح في حالي[4]

يكشف لنا تركيب خطاب البناء الدرامي المركب عند علولة بين الموقف العبثي والفعل الفرجوي الكوميدي الهَزلي، فرغم تداخلهما من خِلال الالتباس والاستطراد والتحويلات والالتفافات النوعية، غير أنّ الخطاب الساخر والمتهكم يبقى مُتجذراً دائماً في العاطفة الحرجة، فمن خلال الآلية الساخرة التي تشتغل على أسلوب قلب المواقف والقِيَم والتأويلات المفتوحة، المبني على القالب الغروتسكي «Grotesque» تبقى ترتكز على جدوى السياق الجدلي الضمني الذي يربط العلة بالسبب والنتيجة. كذلك يستمر هذا اللعب بالعلامات تشفيراً بين المراوحة بين التصريح والتضمين دون أن يفقد الخطاب توازنه أو إيقاعه، وجدلية مضامينه بين هزل الجد وجد الهزل.

الزبون: مول الخضرة في الحومة جاب كوربة تفاح... ريحة الحيّ تغيّرت. المرأة عندي في الدار حاملة تتوحّم... حلّت التّاقة باش تنشر دوختها ريحة التفاح... قاع النهار وهيّ تحك وتعطس. لما رجعت من الخدمة صبتها حازمة على رأسها وتنازع... قالت التفاح دوايا... امرأة مولات خمس دراري عمرها ولا توحمت بهذه الصفة... في عادتها تتوحّم على البّوش والاّ القصطل... حطّيت الموزيط وخرجت نجري ونتبّع في ريحة التفاح حتى وصلت لمول الخضرة... نصيب عنده غاشي قوي. النساء على جهة الرجال على جهة والذراري في الوسط... مول الخضرة مفرّش البطاطا والبصل وفوقهم حاط كوربة تفاح حمر كيما خدود النصارى... الكوربة مزوقة على الحاشية بالمعدنوس... خلّيني ندردك.

صاحب المرحاض: دردك دردك وأنا نشدلك الميزان.

الزبون: مول الخضرة واقف مبسّم ومجعّد والشّعب واقف صامت ويخزر في التفاح... هذا لاصق في هذا. كلهم يتنفسوا مع بعض. يطلّعوا النّفس مع بعض بجهد. يستلذوا ثمّ يطلقوا. النّفس غير بالشوية.[5]

إنّ التعبير الانفعالي الذي نلمسه لدى الراوي/الفاعل (الزبون) نَجِده يتمفصل داخل البُنيات السّردية السطحية، حيثُ تتأسّس عناصر التلاعب الظاهر والتلاعب الخَفي، هذه العاطفة تُمثل أصل الفعل، وفيه يتجسّد مسار الخطاب الساخر، فالموقف الساخر يشتغل بالطُرق الالتفافية التي نُقِر بطابعها الهَزلي في مَنطق الكتابة الدرامية، غير أنها تحملنا إلى انعطافات واقع الصراع القائم بين الموضوع المفصلي (المرأة تتوحم على التفاح) باعتبارها منطلق الحدث، كقضية تفصيل (détail) جُزئي، يتحوّل إلى قضية عامة مفتوحة بما يترتب عنها من مظاهر جدلية بين عاطفي الرغبة والحرمان .

لدى كل شرائح المجتمع: (المرأة –العامل – المثقف– الموظف....) كما أنّ الموقف الخلافي الساخر في هذا الخطاب يبقى يضمر الألَم إلى نهايته، غير أنه يحافظ في الوقت نفسه على الوقار والنبل بالفكاهة والمتعة دون ضرر.

يرى جون إميلينا Jean Emelina «أنّ البُنية الفكاهية العميقة قد تكمُن في مضمون الخطاب وليس في مستوى شكل التعبير الفكاهي الدرامي، وفي الحقيقة إنه يتمثّل في هذا البُعد الشامل الذي يجتمع في تركيبة المنطوق، لأن القِيَم الدلالية المطروحة في النَّص تسند الخطاب فتكون بذلك وسيلة وليست هدفا، فالتركيب اللفظي يُحدّد طبيعة الموضوع ولا يتحمل عبء سّرد الفعل الرئيس فقط بل يخضعه للنُطق به تجسيداً لتركيبة الحكي التي تُعلن عنه، بما يُحقق التطابق التّام مع دور الخطاب الساخر الأساسي وتَميزه عن الأشكال الهَزلية الأخرى».[6]

ليس الغرض من الموضوع الانفعالي في الخطاب الدرامي الساخر لدى علولة عموماً إنتاج الفعل الرئيس فقط، بل هو كذلك موضوع المنطوق كونه يحكي هذا الفعل، وهنا نقف بصدد نظام سردي مزدوج.

–الزبون: سقسيت على اصحابي قالوا لي راهم يجروا من إدارة لإدارة... راهم يطوفوا على القضيّة. نضت نجري موزيطي على الكتف... المدينة كما دارت درت عليها ما صبت حدّ... قلت نقصد العدالة ربّما يكونوا ثمّ وإذا صبت الفرصة وقدرت ندخل على الوكيل نشتكي له على مصنع

النسيج اللّي اصبح بطحة للقوم... على رزق الدولة اللّي بطحّوه...[7]

يدخل الخطاب في صُلب الموضوع بطريقة مباشرة دون أية مُقدمات، فهو يتعلق بتصفية مؤسسات القطاع العمومي، غير أنّ المنطوق (رزق الدولة بطحوه) يُقدم الصورة الدلالية الغروتسكية المزدوجة من خِلال:

الملفوظ (بطْحوه) ومنه (المصدر بَطْحاء وهي الأرض المستوية أو البور) وهو تصوير مجازي عن عملية تصفية المعمل، وفي لفظة (بطْحوه) فِعل فيه عُنف وعُدوانية لأنها تُقال لفظاً في اللسان الشعبي وصفا لكل من أُعتُدي عليه وطُرِحَ أرضاَ، وتعني كذلك الإهانة، التصفية، القتل، والإفلاس، هكذا تتداخل الحقيقة اللسانية والحقيقة المجازية في منطوق (**مصنع النسيج اللّي أصبح بطحة للقوم**) إشارة إلى عمليات تحويل المؤسسات الحيوية عن مسارها ووظائفها (المعمل—الإدارة—القانون) بمَنطق عَبثي وغريب، فَج وعُدواني، حيثُ تتحوّل كل هذه المؤسسات في صورة مجازية وكاريكاتورية إلى بطحاء للخَيل والخَيالة (بطْحة قوْم) وبذلك فإنّ الدلالة تنطلق من الجُزء للتعبير عن الكُل المترابط والمفصلي، وفي ذلك استعارة «كاريكاتورية» لمتَمَثلات القيمية (الإداري، السياسي، الاقتصادي، السوسيوثقافي...)، إنّ هذا الشاهد يُثير الاهتمام لأنه يُبيّن وظائف الخطاب النقدي الساخر، فهوَ يشتغل على جَلب المتعة وتوجيه الحكاية، ومقاومة عاطفة الألَم والانجرافات، كما يُحدّد العلاقات بين الخطاب والواقع، ويشارك في بلوَرة الموضوع وتضمين دلالاته، فالخطاب الدرامي الساخر لدى علولة يُجسّد ذاته ويحوّل عالَمه برسْم رؤية جديدة للعالَم وللواقع من خِلال التفاعل معه وليس خارجه، لأنها رؤية من الداخل عبر المعاينة والمعايشة، وهي علاقة سببية مُجسّدة في الواقع.

2.2 الخطاب الساخر والوظيفة الاتصالية

يُعَد الفعل الاتصالي أساس النشّاط المسرحي، وهو يُحدِّد في مفهومه العام سياق التبادل الإعلامي بين الرَكح والقاعة، ويُمثل هذا النشّاط الإنساني موضوع الفَن المسرحي برُمته.

فإذا كان المقصود بالاتصال وسيلة إحداث الأثَر على الآخر فإنّه يجب التمييز في هذه الحالة حسب «دِيمارِنيس» De Marinis.M بين اللا اتصال باعتباره توزيعاً للعلامات الرَكحية وعملية إظهار الأثَر الفني والإيديولوجي، وينبغي تحديد هذا الفعل الاتصالي باعتباره حضور مادي مزدوج لكُل من المرسل والمتلقي، عبر الوسائط الأدائية الحية.[8]

وانطلاقاً من المفهوم «البريختي»، فإنّ تجربة عبد القادر علولة ترتبط بالقُدرة على الربط بين العلامات الرَكحية والبُنى الدالة، أي قُدرة المتلقي على صياغة النموذج التجريدي أو النظري لوضعيته الاجتماعية الشخصية ومقارنتها مع النماذج المتخَيلة أو الافتراضية التي تقترحها الكتابة الرَكحية. وعليه فإنّ المهمة الرئيسية للمسرح تتمثّل حسبه في تعليمية الحكاية من خِلال بَثّ المعنى عبر عمليات التبعيد أو التغريب «La Distanciation» هذه الآلية التي تُحرّر الظواهر من سِمات المألوف من أجل فهمها ونقدها دون إياهم وتطهير عكس المفهوم الحرفي الأرسطي للدراما، على أساس ذلك تظهر التقاطعات الأساسية لدى عبد القادر علولة مع المسرح الكلاسيكي الأرسطي الذي يشتغل على قاعدة إحداث الأثَر المبني على مدى التعاطف الانفعالي الآني مع الشخصيات والمواقف؛ حيث تتعارض مع الأشكال الاتصالية الشعبية لِما قَبل المسرحية وقواعد المسرح الملحمي «البريختي»، التي تجعل من العملية الاتصالية هدفاً في حَد ذاته، والأكيد أنّ كل آليات العمل المسرحي تهدف إلى جعل المتلقي يَعي أنّ كلا من الحكاية والخطاب المسرحي ينتهيان به إلى استكشاف وضعيته الشخصية ليس في علاقته مع ذاته بل في علاقاته مع التاريخ والمجتمع.

وعليه فإنّ النشّاط الاتصالي المسرحي عند عبد القادر علولة نَجِده يرتبط أساساً بالعملية الإرسالية التي تعمل على بَثّ العلامات المشفّرة الموجهة من على الرَكح تجاه مُتلق في وضعية تتجاوز مستوى (التَفرُج أو الفراجَة) إلى تفكيك الشفرات وإعادة بِناء العلامات والمعلومات والمرجعيات والمتَمَثلات المتلقية مهما كانت وضعية مكان تواجده بالنسبة للعرض سواء كانت هذه الوضعية (حلقية دائرية، جانبية، أو مقابلة)، لذلك فإنّ جمالية التلقي تصبح مُركزة على السامع المتفرج والمشاهد/الفاعل باعتباره العنصر الأساسي في المركب الدراماتورجي الشامل؛ حيث تَضع هذه المقاربة — بحسب عبد القادر علولة – القطيعة مع مسرح يكون فيه المتفرج من مُجرد مُستهلك أو مُشاهد مُتلصِص إلى وظيفة جديدة تجعل منه مشاركا في العملية الإبداعية وتجسّدَ ذلك على الأخص في مسرحية الأجواد. تلتقي هذه المقاربة مع ما ذهب إليه رولان بارت Roland Barthes في إعطائه المكانة الجوهرية للقارئ باعتبار أنّ «النَّص مَفتوح ينتجه القارئ في عملية مشاركة لا مُجرد استهلاك (...) فمُمارسة القراءة إسهام في التأليف ويؤكد كذلك أن عملية التفسير لا تقل أهمية عن دور المنتج بل يَعتَبر أن المتلقي هو الخالق للمعنى.[9]

إذا انطلقنا من هذه الفرضيات، فإنّ السؤال الملح في مقامنا هذا يكون حَول مَوقع وظيفية الخطاب الساخر في

النشّاط الاتصالي في مسرح عبد القادر علولة وعن الآليات التي استخدمها لتحقيق هذا النمط من التلقي، هذه الفرضية الأولية نَراها تبحث عن:

– الكيفية التي تنتظم وتعالج بها عملية التلقي.

– كيفية استكشاف مُتلقٍ ضمني داخل العمل الذي يُشكل النموذج النظري المفروض على مُتلقٍ آن أو متلقٍ مثالي لمجمل العمل المسرحي.

إذا كان الخطاب المسرحي الساخر اصطلاحاً ومفهوماً ووظيفة يحدّد أشكال عملية القُدرة على إيجاد العلاقات غير المتوقعة بين المضامين والتشكيل الفرجوي الذي لا يكتمل دون متلقٍ هنا والآن، وهو في تجربة علولة، نمط اتصالي يقوم على آلية الأثَر التغريبي الدرامي والمسرحي الذي يشتغل على خَلق المسافة بين الموضوع والوضعية انطلاقاً من الآليات البلاغية الدرامية والمسرحية.

غير أنّ «جيرار جينت» يرى بأنّ الفكاهة لا تتحمل التحليل البلاغي لأنه يقتلها، وهي بلاغياً وضعية بيانية طبيعية تخالف الوظيفة المضحكة، وعلى المتلقي رصد النَّص المخالف أو غير المألوف أو الشّاذ، وفي هذا الوضع لا يوجد مكان للبلاغة فالعقل يتحدّد في النهاية بوظائفيته البلاغية وبوظائفيته الفكاهية في رَونقها وفي اختلالاتها، أمّا الفكاهة الساخرة يتحدّد تعريفها من خِلال هذه المسافة بين المتكلم والمخاطب باستعمال الوظيفة البلاغية والوظيفة المضحكة من أجل خَلق هذه المسافة مع الموضوع أو الوضعية(10).

وعليه فإنّ الخطاب الساخر عند عبد القادر علولة، نجده يقوم على الكلمة التي تتبلور في الثنائية اللسانية وفوق اللسانية التي تنتج الوحدة النغّمية الوظيفية بلاغياً ودرامياً ومسرحياً مما يمكن عملية التشفير من خلال سَمْيَغَة أشكال البَثّ والتقاط منطوق الأصوات والصور والانفعالات المتعددة، انطلاقا من شعرية شاملة، ونَجِد دلالته في مسرحية الأجواد؛ حيث تَتحدّد الملامح الأساسية لشخصية الربوحي الحبيب –العلامة– أولاً عبر مَنطقها الكلامي المحددة في «الوظيفة البلاغية» قَبل إنجازها للفعل أو الوظيفة الدرامية بل تكون مُقدّمة له ووسيلة من وسائل إنجازه. بذلك تتجاوز البلاغة تشكيل الوضعيات البيانية إلى الوظيفة البنائية التي تمثل بؤرة الدلالة المركّبة.

ومنه هذا الشاهد:

«الربوحي الأسمر حديثه معطّر كأنه ماء زهر مقطّر، والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل وحلوة في النغمة.»(11)

إنّ الآلية الكلامية البلاغية القائمة على الجِناس لا تعود على البلاغة في حَد ذاتها بل تهدف كذلك إلى خَلق نَمط اتصالي تخاطبي مَبني على إنتاج نغم وإيقاعية وصوّر ومعانٍ بَدل تشخيصها، بما يَفتح سياقات التأويل التي لا تؤدي فقط إلى انتاج المعنى والفَهم ولكن تؤدي كذلك إلى إحداث أثَر مُتعة المشاركة العقلية والوجدانية والانفعالية، بما يؤدي في النهاية إلى تشكيل الرؤية الإيديولوجية عبر الشخصية المحورية ومنه إحداث فعل الإقناع والدعوة إلى التواطؤ في الشهادة والتنديد والحُكم عبر الترفيه والفكاهة الوقورة والماتعة رغم مرجعياتها الجارحة، والمتمثّلة في موضوع الرفق بالحيوان، ووضعية التخطيط والتسلل ليلاً لتفقد وإطعام الحيوانات الجائعة في سجن الحديقة العمومية، هذه الصورة التي تعكس طبيعة هذا الشخص (الربوحي الحبيب) وما ينطوي عليه اسمه وصفاته وأفعاله ...

خاتمة

نخلص إلى أنّ الخطاب الدرامي الساخر في التجربة المسرحية لعبد القادر علولة يشكّل أداة إبداع وتفكير ومقاومة خلافية، إنها أسلوب تكييف القيم الدراماتورجية الخارجية المنشأ منها والداخلية ليس بمفهوم الكتابة الدرامية، بل باعتبارها بحثاً مخبرياً مسرحياً تجريبياً شاملاً، وأداة تهدف إلى إحداث القطيعة والتقاطع مع الأبعاد السوسيوثقافية والسياسية، والفرجوية والاتصالية لما بعد الأرسطية والبريختية، ووسيلة إنتاج أساليب اختراق وتدمير معيارية الخطاب الرسمي المتعدد باعتماد آليات وظيفية المنطوق والأداء المسرحي، التي تستطيع تحديد شروط وجودها بالتكييف الحر دون أن تخضع للمعيارية المفروضة لسانياً أو شعرياً، معرفياً أو عقائدياً.

ولعلّ أهمية هذه الأبعاد لا تكمن في قدرة الخطاب الساخر على فعالية جدلية العلاقة بين الذات والأخر أو العلاقة بين الثقافة والسلطة واللغة، بل في قدرتها على المعالجة التاريخانية التي تحدّد وظيفية الخطاب المسرحي في المجتمع والتاريخ الذي يشكّل عملية الانتقال من خطاب السلطة إلى سلطة الخطاب.

الهوامش

Philippe Dufour, Le Réalisme, Paris, .1 Presses Universitaires de France, collec- .tion «Premier cycle», 1998, p. 7

2. Denise jardon, L'humour : Ni transparence ni opacité, p5

3 – عبد القادر علولة، الأعمال المسرحية الكاملة، التفاحات الثلاثة، وزارة الثقافة، الجزائر

4.المرجع نفسه

5. المرجع نفسه

6. Jean Emelina, Le comique, essai d'interprétation générale,p140

7. عبد القادر علولة، الأعمال المسرحية الكاملة، التفاحات الثلاثة، وزارة الثقافة، الجزائر

8. De Marinis. M ,in, Patrice Pavis. Dictionnaire du Théâtre. P61

9 - Roland Barthes,la théorie du texte, Encyclopédie Universalis, vol15, pp1O13- 1O17

Gérard Genette, Figures V, «Morts de rire», collection «Poétique», p. 201

10. مسرحية الأجواد

Biographie

1 - Philippe Dufour, Le Réalisme, Paris, Presses Universitaires de France, collection «Premier cycle», 1998

2 - Denise jardon, L'humour : Ni transparence ni opacité, Nuit blanche, et Université Laval, 1988

3- Jean Emelina, Le comique, essai d'interprétation générale, Sedes, « Présences critiques », paris. France, 1991

4- Patrice Pavis, Dictionnaire du Théâtre, Dunod, Paris, 1996

5 - Roland Barthes,la théorie du texte, EncyclopédieUniversalis, paris,1974.

6- Gérard Genette, Figures V, «Morts de rire», Paris, Seuil 2002, collection «Poétique»,

7-عبد القادر علولة، الأعمال المسرحية الكاملة، التفاحات الثلاثة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2010.

النقد وميلاد المسرح العربي

عصام أبو القاسم

تاريخ الاستلام: 15 /01/2022 تاريخ القبول: 28/02/2022 تاريخ النشر: 15/03/2022

ملخص

يستكشف هذا المقال موقع النقد – بوصفه تصنيفاً وتحليلاً وتفسيراً وتقييماً للأعمال الفنية– في لحظة ميلاد «المسرح العربي» في بيروت خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، وذلك استناداً إلى كتاب «أرزة لبنان»، والمقالة التي كتبها نقولا النقاش حول تاريخ المسرح ونشرت في الكتاب ذاته، وكذلك المقالة التي كتبها سليم النقاش في جريدة الجنان ثم المقدمة التي كتبها لمسرحيته «مي». خلص المقال بعد دراسة التعليقات والرؤى التي تضمنتها تلك المصادر إلى أنّ النقد كان جزءاً من مشهد ميلاد المسرح العربي لم يأت لاحقاً كما أشار إلى ذلك بعض الدراسات.

كلمات مفتاحية: النقد، ميلاد المسرح العربي، مارون النقاش. أرزة لبنان

Abstract

This article explores the position of criticism - as a classification, analysis, interpretation and evaluation of works of art - at the moment of the birth of “Arab theater” in Beirut during the first half of the nineteenth century, based on the book “ urzat lubnan “, and the article written by Nicolas Al-Naqash on the history of theater and published in The same book, as well as the article written by Salim Al-Naqqash in Al-Jinan newspaper, then the introduction he wrote to his play “May”.

The article concluded, after studying the comments and visions contained in those sources, that criticism was part of the scene of the birth of the Arab theater and did not come later, as indicated by some studies.

Keywords : criticism, birth of the Arab theater, Maroun Naccache. urzat lubnan

المؤلف المرسل:عصام أبو القاسم **الإيمايل:** essamgaseem3@gmail.com

مقدمة:

اِنتبه رواد المسرح العربي الذين برزوا في بلاد الشام ما بين سنتي 1847-1878 إلى أنّه يتعين عليهم لكي يطوروا تجاربهم مع هذا الفن أن يتوجهوا إلى شرح وتقريب وتفسير ما أنجزوه من أعمال مسرحية حتى يملكوا جمهورهم معرفة عامة بهذا الفن (الوافد)، كما أدركوا أن عليهم تقييم ما حققوه من مستويات الإجادة ليدفعوا بتجاربهم إلى الأمام. ذلك ما تدل عليه الملاحظات النقدية التي سجلوها، سواء في نصوصهم أو مقالاتهم –كما سيكشف البحث–حول مسائل فنية مثل مناهج التأليف والاقتباس في المسرح، ووظيفة اللغة في الأداء التمثيلي، ودور الشخصية وتوظيف الديكور لصناعة الدلالة الفنية، إلخ.

أهمية البحث وهدفه

يكتسب هذا البحث أهميته من تناوله البعد النقدي في قصة تأسيس تجربة المسرح العربي في بيروت؛ فلقد ركزت معظم الدراسات السابقة على إظهار الدور الريادي لمارون النقاش وتلامذته في ما يتصل بالتأليف والإخراج ولم تتطرق إلى جهودهم النقدية.

ويهدف البحث إلى الإجابة عن سؤال أساسي هو: هل كان للنقد، باعتباره تحليلاً وتفسيراً وتقييماً للعمل المسرحي، دوراً في تأسيس انطلاقة المسرح العربي؟

منهجية البحث

لما كان من الضروري توضيح المفهوم الذي يتبناه البحث لمصطلح النقد المسرحي خصص الباحث مدخل المقال لبسط وتوضيح مفهوم ذلك المصطلح (أو المفهومات المختلفة التي أسبغت عليه)؛ كما قدم لمحة تاريخية عن مسار تطور المصطلح. جاءت تلك اللمحة التاريخية في ثلاثة محاور وهدفت إلى إعطاء فكرة عامة عن النقد المسرحي وتاريخ تطوره، بداية من لحظة نشأته وتكوّنه لدى الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد، مروراً بدور العرب في دفع مسيرته في القرن التاسع الميلادي عبر الترجمة والشرح والتعليق، وصولاً إلى لحظة تبلوره في أوروبا بداية من عصر النهضة وإلى غاية القرن العشرين.

وللإجابة على سؤال البحث، اعتمد الباحث نهجاً مزج فيه هذه المادة التاريخية مع وصفه وتحليله للأفكار والرؤى التي صدرت عن رواد المسرح العربي في لبنان وتضمنتها المصادر التي ذكرت آنفاً.

1- مفهوم النقد ولمحة عن تاريخه في أوروبا

تعود خبرة النقد إلى نزعة الإنسان الفطرية نحو فهم وتفسير وتنظيم الأشياء من حوله وفرزها والحكم على جودتها أو تقييم صلاحيتها من منطلق ما تشكله من قيمة معنوية أو مادية بالنسبة له. وفي قول إنريك اندرسون إمبرت» المرء يدرك، ويدرس، ويختار، ويتخذ موقفاً إزاء الأشياء، ويعرب عن رأي، وفيه يؤكد أو ينكر شيئاً يتصل بموضوع ما، والتفكير النقدي .. ينظم الأحكام ويلائم بينها وبين طبيعة الواقع الخاصة موضع الدرس». (1991، ص14). والنقد في وصف أحمد الشايب هو» فن طبعي في حياة الإنسان متى أوتي حظاً ولو كان هيناً من قوتي الإدراك والشعور» (1942، ص105).

ومُورس النقد، وكان يُنظر إليه، كجزء من فطرة أي إنسان في بدايات القرن الخامس قبل الميلاد حيث كان تقييم العروض التمثيلية التي أقامتها حكومة أثينا، مهمة يتصدى لها عامة الناس لا خواصهم، إذ كان كل شاعر يقدم» جملة من قصصه إلى محكمين يقدمون للتمثيل ما يرونه منها صالحاً، ثم يكون للجمهور المستمع رأيه أيضا بما يشهد أثناء التمثيل وما يتلقى من مؤثرات» (نفسه، 1942، ص 106)

ولكون كل شيء يتطور مع التجربة والخبرة، سرعان ما بدا صعباً الاعتماد على حكم الجمهور في عمومه، وذلك لاختلاف طبقات هذا الجمهور وعدم قدرته على استبقاء العناصر التي تهيئ للحكم السديد. فتم انتخاب قضاة من بين أفراده، وكان عددهم عشرة (نفسه، ص106) ولكن هؤلاء القضاة، الذين كان يتم اختيارهم بنظام الاقتراع وليس بسبب خبراتهم، شملتهم سنة التطوير هم أيضاً ولم يستمروا، فلقد كانت الجماهير « تؤثر في المحكّمين بصيحاتهم وضوضائهم» (هلال، 1996، ص25)

وفي نهايات القرن الخامس قبل الميلاد، ومع انحسار حكم الأقلية ومجيء طبقة حاكمة جديدة ديمقراطية بعد انتصار الإغريق على الفرس، برزت توجهات فلسفية جديدة وطرحت أسئلة على الوثنية، وعلى ما ورثته الثقافة اليونانية من أفكار و» ظهر جيل جديد ينكر

سابقه، واشتد التناكر بين جيلي القرن الخامس حتى أثمر طائفة من المجددين في الأدب وخاصة في فن المآسي وكتبت قصصاً نقدية تنعى على الأقدمين مذاهبهم في فهم التمثيل وفي أساليبه وعباراته وموضوعاته منها قصة الضفادع لأريستوفان التي ظهرت سنة 406 ق.م» (الشايب، ص106).

ويمكن القول إنّ النقد اتّخذ في هذه المرحلة هيئة نص إبداعي، وما عاد يصدر عن مجموعة من المحكمين المنتخبين أو عن عامة الناس [الجمهور]، بل أضحى مهمة يقوم بها شخص مفرد أصالة عن نفسه. والمثال هنا هو الشاعر المسرحي أريستوفان [أو أرسطوفانيس] ((446 - 386 ق.م)) الذي استلفت تعليقاته الساخرة في مسرحيته» الضفادع» نظر المؤرخين لحركة النقد، واعتبرت « أولى المحاولات لدراسة وتحليل الأعمال المسرحية». (كارلسون، 2010، ص15).

كما هو معلوم جاءت مسرحية» الضفادع» على هيئة مناظرة أدبية بين الشاعرين اليونانين يوريبيدس ((480- 406 ق.م)) وإسخيلوس ((525- - 456 ق.م)) وتضمنت ملاحظات حول ما ينبغي لمضامين الأعمال المسرحية أن تحض عليه[1].

ويجوز القول إنّ النقد انتقل من مدار الإبداع إلى الفلسفة في القرن الرابع قبل الميلاد، فمما هو فعل يقوم به المبدع صار نشاطاً ينجزه الفيلسوف. وزاد النقد على دوره في تقييم الأعمال الأدبية دراسة أصولها التاريخية، والروابط والفروقات بينها ووصف علاقاتها بالمجتمع وأفراده، وذلك عندما أصدر أرسطو طاليس ((384 - 322 ق.م)) كتابه» فن الشعر» سنة 335.ق.م.

وكتاب أرسطو هذا هو بمثابة رد على أستاذه أفلاطون((427 ق.م. - 347 ق.م))، حيث كان هذا الأخير قد أثار، بشكل أولي، أسئلة حول علاقة الفن بالحقيقة وبالواقع، وخلص إلى وصف ما يقوله الشعراء حول البشر والآلهة بـ الأكاذيب، وذلك من منطلق أنّ « الأشياء التي تدركها حواسنا ليست إلاّ مجرد نسخ من صور أصيلة تتشكل منها الحقيقة، والفنان بدوره ينسخ هذه النسخ التي خلقتها الطبيعة أو أيادي الصناع المهرة، وهو بذلك يبتعد بعمله خطوة أخرى بعيداً عن الحقيقة، وعلى الفنانين الحقيقيين أن يهتموا بالحقيقي لا بالزائف وأن يلفظوا كلية محاكاة الخلق» (كارلسون، ص 16)

أوضح أفلاطون رأيه هذا عبر محاورة شبيهة بالمحاورة في مسرحية الضفادع لأرسطوفانيس، وتدور هذه المحاورة بين سقراط والمنشد (هلال، ص27)، أي بين الفيلسوف والفنان، واعتبر «محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل مرتبةً من العلم والصناعة لأنّ فيها بعداً عن إدراك جوهر الحقائق، ولأنّ جهدها ينحصر في نقل مظاهر خيالاتها الحسية (نفسه، ص 48).

أما أرسطو فلقد ذهب في ردّه على أستاذه إلى أنّ الفنون تحاكي جوهر الأشياء وهي ترتقي بالواقع ولا تمسخه أو تزيفه، فـ « الشاعر الذي يؤلف مأساة يحاكي الناس أفضل مما هم عليه، والذي يؤلف الكوميديا يحاكي الأرذال من الناس في السلوك الهزلي الذي يصدر عنهم، فيثير الضحك» (خليل، 2003، ص16).

درس أرسطو مجموعة من النماذج الشعرية، وأولى عناية خاصة لمسرحية « أوديب الملك» لإسخيلوس، واستنبط جملة من القواعد والمبادئ المتعلقة بمضامينها وأساليبها، واستخلص الفرق بين الأجناس الأدبية مثل الملحمة، التراجيديا، والكوميديا، والشعر الغنائي..، وأوضح أنها وإن كانت تصدر مجتمعة عن المحاكاة إلا أنها تتباين عبر وسائلها، وفي أشكالها. (ستالوني، 2008، ص28)

ومرت فترة طويلة بعد أرسطو «خالية من النقد المسرحي، وكأنّما كان مقدراً لهذا النقد كلما قامت له قائمة في خلال الأحقاب تلو الأحقاب أن يظل مرتكزاً على أحكام أرسطو»(نيكول، 1992، ص08). ووفق مارفن كارلسون انهارت الحياة الفكرية في أثينا بعد عام 300ق.م وتدهورت الدراسات الفلسفية للفن. (2010، ص23)

لكن تأثير أرسطو استمر لقرون تالية، ومفاهيمه المتصلة بعلاقة الفن بالواقع، ودور الفن في التعليم والتطهير، بقيت مهيمنة على المناقشات النقدية على مدى حقب طويلة.

كان من أوائل من استلهموا آراء أرسطو تلك الشاعر هوراس ((65-08 ق.م)) الذي لا يوجد» ناقد روماني مهم أعطى الدراما مكاناً رئيسياً كما فعل» (نفسه، ص29)، إذ ساهم في تمدد أثرها في الحقب التالية، وذلك ابتداءً من منتصف القرن الثاني قبل الميلاد.

لقد دعا هوراس عبر كتابه» فن الشعر»[2] إلى الالتزام بجملة من المبادئ عند تأليف المسرحيات، مثل ألا يزيد عدد الممثلين في المسرحية في وقت واحد عن ثلاثة، وتجنب زيادة أو إنقاص فصول المسرحية عن خمسة، وتفادي إبراز ما يصح أن يؤدّي خلف المناظر (نيكول، ص8)، كما قال إنّ الفنان يسعى عبر عمله إلى «أن يمتع، ويفيد» (كارلسون، ص23).

وبذلك وضع هوراس، كما يقول ألارديس نيكول» أوليات النظرية الأدبية الكلاسيكية»(1992، ص9) فأفكاره، وأفكار أرسطو قبله حول الدراما ستبقى هي قوام حركة النقد لا في المرحلة الكلاسيكية ولكن لوقت ليس بالقصير بعدها.

وجهود أرسطو- وهوراس من بعده- شكّلت المفهوم الذي جَرَدَ الأدب من عموميته وفصّله بحيث يظهر بوصفه مجموعة من الأجناس الأدبية التي تشترك مجتمعة في كون جوهرها محاكاة الواقع وتختلف في أشكالها ووسائلها. إلاّ أنّ تلك الجهود لم تشمل بنظرها طبيعة الممارسة النقدية ذاتها لتبرز مكوناتها وأنواعها ومرجعياتها. بمعنى آخر لم تبين إن كان لكل نوع أدبي منهجيّة وإجراءات نقدية معينة تخصه تبعاً لطبيعته الشكلية ووسائله.

ومع انقضاء العصر القديم، عقب زوال الإمبراطورية الرومانية، طغت سلطة الكنيسة وبدأت تُثار الشكوك حول الفن وعلاقته بالأخلاق الدينية، وبالتالي تراجع المسرح ونقده إلى حدود القرن الثالث عشر، حيث بدأ الغرب يستعيد التراث الأدبي الاغريقي، خاصة عبر تلخيص ابن رشد((520 هـ- - 595 هـ-)) لكتاب «فن الشعر» لأرسطو[3].

وعندما حل عصر النهضة الإيطالية، أي نهاية القرن الثالث عشر، تجدد الاهتمام بأرسطو، ونُظر إلى كتابه « فن الشعر»، الذي كان الغرب قد فقده قبل أن يعثر عليه عندما لخصه ابن رشد، باعتباره « مرجعاً رئيسياً يرجع إليه في النظرية الدرامية» (كارلسون، ص47)، وعلى رغم أن تلخيص الفيلسوف العربي للكتاب حوى بعض الأخطاء المتصلة بمفاهيم بعض المصطلحات التي استخدمها أرسطو إلا أنه ظل شائعاً.

وتعزز حضور النظرية الأرسطية في القرن السابع عشر، مع الدعوة إلى الرجوع إلى التراث الأدبي الإغريقي باعتباره النموذج الأمثل الذي ينبغي الاقتداء به. وذلك من خلال أقطاب مدرسة» الكلاسيكية الجديدة».[4] ليتجدد الجدل حول وضعية الأدب بين الخطيئة والفضيلة في بريطانيا. وهو ما دفع فيليب سيدني (1554 - 1586) إلى إصدار كتابه «دفاع عن الشعر» الذي كتبه قبل1583م وأُعتبر دفاعاً نموذجياً عن المسرح.

في فرنسا وضعت الوحدات الثلاث (الزمن، والمكان، والحدث) تحت الضوء من جديد.(أنظر: بانم، 2015، ص202)، وكان لصدور كتاب « فن الشعر» للشاعر والناقد الفرنسي نيكولا بوالو((1636 - 1711)) الشهير ببوالو سنة 1674 تأثيراً واسعاً. أكد بوالو من خلاله على الوحدات الثلاث بوصفها جزءاً جوهرياً بالإضافة إلى اللياقة في الحديث، والسلوك والتصرفات الأخلاقية- من القواعد العامة للكلاسيكية الجديدة». (نفسه، ص283).

وامتد أثر بوالو الى بريطانيا عبر جوزيف أديسون (1627- 1719) وإلى البلدان الناطقة بالألمانية من خلال يوهان جوتشت ((1700- 1766)) (أنظر: المرجع نفسه، ص 284).

وكان لمسرحيات ويليام شكسبير((1594-1616)) بطابعها البنائي الذي يمزج بين التراجيديا والكوميديا، والتي انتشرت في أوروبا برغم عدم التزامها بالقواعد الأرسطية، كبير الأثر في إثارة وتجديد الأسئلة النقدية سواء حول الطبيعة البنائية للكتابة المسرحية أو حول ما تتضمنه من قصص.

بالمجمل، شهد القرن السابع عشر حراكاً نقدياً أكبر مقارنة بالعهود السابقة، وإلى جانب دلالتها الأدبية اكتسبت مفردة « نقد»، كما يقول دوجلاس لين باتي» معنى أولياً .. بأنه مجال من أنشطة تشمل النحو والبلاغة والتاريخ والجغرافيا وكذلك دراسات مستحدثة مثل علم المخطوطات القديمة paleography" (راوسون، 2006، ص23).

ولئن كانت وظيفة الأديب قد غدت وظيفة مستقلة - مُعترفاً بها- منذ القرن السادس عشر فلقد أخضع النقد، نتيجة لتزايد أعداد الأدعياء وما تحقق له من صدى وتأثير، إلى فحص لماهيته وحدوده ومؤهلات ممارسيه وعلامات تميزهم خلال القرن الثامن عشر(نفسه، ص26). بيد أن أنواع هذا النقد لم تكن قد

أُختبرت أو فرزت بعد.

ولعل أبرز ما شهده هذا القرن تمثل في الانقلاب على مدرسة الكلاسيكية الجديدة، والاعتراض على مفاهيمها المستعادة من العصر الإغريقي. وجاء هذا الانقلاب من خلال النقاد الألمان: ج. إ.ليسنغ ((1729-1781)) وفريدرش شليجل ((1772-1829))، وأوجست شليجل ((1767-1845)).

شكّل هؤلاء الثلاثة وسواهم، ملامح المدرسة الرومانسية (بانم، 2015، ص285)، التي رسخ حضورها بأطروحات يوهان جوتفريد هيردر ((1744-1803)) الذي ذهب إلى أهمية أن" تُرى المسرحيات من حيث علاقتها بالظروف السائدة في زمانها، ويجب ألا نحكم عليها وفق أي معايير مطلقة" (بانم، 2015، ص284)، وكذلك كتابات يوهان جوته((1749-1832)).

وتبلورت الرومانسيّة، بوصفها اتجاهاً معاكساً للكلاسيكية الجديدة؛ فبدت" معادية للأسلوب الأكاديمي.. وكانت انفعالية أكثر منها ملتزمة باللياقة" (نفسه، ص285) واحتفت بالطبيعة، والتاريخ المحلي، والخيال، والأحلام.

وبمقابل التخلي عن المعيارية، والقطع مع القياس على نتاجات الأسبقين، طغت النزعة الذاتية على الممارسات النقدية في العهد الرومانسي الذي أزدهر في فرنسا خلال القرن التاسع عشر، عبر جهود مدام دي ستايل((1766 - 1817م)) التي دعت إلى الانتباه إلى التاريخ الوطني في المنجز الإبداعي بدلاً من استقاء النماذج الإغريقية، وكذلك عبر مساهمات ستندال ((1783-1842)) الذي كتب كتاباً في جزءين تحت عنوان «راسين وشكسبير» أكد عبره أن «المسرحيات الكلاسيكية لا تناسب العادات والاحتياجات الحالية، وأنه من الأنسب كتابة مسرحيات قومية متحررة من وحدات أرسطو الثلاث» (سعد، 1966، ص96).

وكتب فيكتور هوجو((1802-1885)) مقدمة لمسرحيته « كروميل» سنة1827، واعتبرت تلك المقدمة «مانفستو» الحركة الرومانسية، وهو رفض من خلالها» اثنتين من الوحدات الثلاث، محتفظاً فقط بوحدة الحدث في شكل معدل، ومدح طريقة شكسبير البديلة لبناء المسرحية من خلال مقابلة الأضداد ولون الجو العام، وتجاور الموضوعات» (بانم، 2015، ص286).

وتمثّل التحول الأبرز في مسار النقد خلال القرن التاسع عشر في ظهور النزعة العلميّة وسط ممارسي النقد، وذلك عبر إيبوليت تين ((1823-1893)) الذي دعا إلى الاتجاه نحو العلم باعتباره طريقة للوصف الموضوعي للعمل الفني الذي يمكن أن يتناول الروح الإنسانية(نفسه، ص287) بينما دعا فيردناند برونتير((1849- 1906)) إلى تطبيق نظرية داروين (النشوء والتطور) في معاينة الأعمال الإبداعية(نفسه، ص287)

وأثار هذا التوجه إلى استلهام الاكتشافات العلمية في الممارسات النقدية العديد من المناقشات التي امتد أمدها لعقود عدة لاحقة وتمحورت تلك النقاشات على التنازع حول موقع النقد بين الفن والعلم.

وكان الفرنسي اناتول فرانس ((1844-1924)) من أهم ممثلي الاتجاه الداعي إلى تجنب علمنة النقد، و»تبنى أسلوباً انطباعياً متألقاً يستند إلى المتعة الحسية» (نفسه، ص287)

وفي القرن العشرين برزت « الدراما الطبيعية» وأثارت بدورها مناقشات محتدمة باقتراحاتها المتعلقة بتجسيد الواقع فوق الخشبة (نفسه، ص 289) ويصحّ القول إنّ الاهتمام بصورة العرض المسرحي أو ما يجب أن تحويه خشبة المسرح بدأ مع « الطبيعية» ومن خلال النقاشات حول ما أتت به من حلول لتصوير الواقع تصويراً حياً.

وإلى حدود القرن العشرين، وبالرغم من أنّ هناك نقاداً أصدروا كتباً موجهة إلى المسرح ابتداءً من القرن السابع عشر، وبرغم من أنّ العديد من الكتابات النقدية الأساسية عُنيت بالمسرح طيلة القرنين السابع عشر والثامن عشر إلا أنّ مصطلح « النقد المسرحي» لم يكن قد استقل عن المصطلح الأشمل» النقد الأدبي» استقلالاً واضحاً. وتقول سامية أحمد سعد إنّ النقد لم يكن « يفرّق بين فن الأدب والمسرح»(1983، ص155).

وفي ضوء المناقشات التي شهدها منعطف القرن العشرين حول النقد وموقعه بين الفن والعلم، ومع بروز العلوم الإنسانية، خاصة علم النفس، وتطور تكنولوجيا العرض المسرحي بدأ النقد يعي «خواص الفن المسرحي، واستقلاله النسبي عن فن الأدب، وتنبه إلى أهمية الإخراج

والعرض بوصفهما السبيل الأساسي لخروج النص إلى حيز الوجود». (نفسه، ص 156).

ويسعنا القول إنّ انتقال مركز النقد المسرحي من النص إلى العرض، جاء انسجاماً مع توجه الإبداع المسرحي إلى إيلاء الاهتمام أكثر للعرض عوضاً عن النص، كما في أعمال المخرج الروسي فسيفولد مايرهولد ((1874 – 1940)) الذي تصدى لسيطرة النقد المتمركز حول النص وهاجم تسيده كما حاول تحرير عروضه المسرحية من سيطرة القصة والسرد».(بنيت، 1995، ص26).

وترافق مع تبلور الاتجاهات النقدية المعنية بالعروض المسرحية انتعاش حركة البيانات التنظيرية حول المسرح، عبر رواد تيارات فنية مثل « المستقبلية»، و» المسرح الملحمي»، و» المسرح الفقير»، و»مسرح القسوة»، و» مسرح العبث»، الذين جذبوا اهتمام وتعليقات النقاد برؤاهم وتنظيراتهم المسرحية الجديدة.

ونتيجة لكل ذلك، توسع مفهوم « النقد المسرحي» ليشمل التعليقات الصحفية التقييمية حول العروض والنصوص والظواهر المسرحية، إلى جانب الدراسات الأكاديمية وكذلك مناقشة النظريات والمفاهيم المسرحية، إلخ.

2- أرسطو وأثره على النقاد العرب القدامى

نتبين في ما تم ذكره أعلاه أنّ كتاب « فن الشعر» لأرسطو كان وما يزال هو المرجع الأول الذي استقى ويستقي منه النقد المسرحي في أوروبا، مفاهيمه وأدواته ومعاييره. وفي عصر نهضتهم الأولى انفتح العرب على الثقافة اليونانية ونقلوا إلى العربية كتابات فلاسفتها وخاصة كتابات أرسطو ومن بينها كتاب « فن الشعر» الذي قاموا بترجمته منذ النصف الثاني من القرن التاسع الميلادي، وعمدوا إلى تلخيصه وشرحه، وظل متداولاً بينهم لما لا يقل عن ثلاثة قرون.[5] ولكن تأثرهم بهذا الكتاب كان موجهاً إلى صفحاته التي تطرقت إلى «الشعر الغنائي» فهذا هو الشعر المعروف في ثقافتهم، وليس ناحية الشعر التراجيدي/ المسرح الذي لم يكن سائداً في مجتمعهم حينذاك.

واقتصر أثر كتاب أرسطو ذلك على عدد قليل من نقاد الشعر العربي، مثل قدامة بن جعفر في القرن الرابع، وعبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس، وحازم القرطاجني في القرن السابع. (أنظر: أرسطو، 2012، ص227-228).

وبحسب محمد غنيمي هلال استفاد الجاحظ المتوفى 255 هـ من كتاب « فن الشعر» في شأن المفاضلة بين ما سماه النقاد العرب: اللفظ والمعنى، وتأثر به قدامة بن جعفر في إنكار ضرورة الصدق الفني للشاعر، واستلهمه عبد القاهر الجرجاني ((400 – 471 هـ)) في التأكيد على أهمية النسج والصياغة في الشعر (هلال، 1960، ص59 وما بعدها).

وفي رأي محمد مصطفى بدوي لم يتجاوز أثر كتاب أرسطو في النقد العربي القديم « تفصيلات اللغة والأسلوب أو على عمل الخيال الشعري، ولم تناقش التراجيديا والكوميديا مطلقاً» (بدوي، 2013، ص18). فلقد ركزت ترجمات وشروحات الكتاب التي قام بها الفلاسفة العرب – خاصة ابن سينا وابن رشد– على ما اتصل من مفاهيمه ب– « الشعر الغنائي» في حين اعتبر أرسطو هذا اللون من الشعر أضعف الأشكال الإبداعية، وهو عدّ « الشعر الدرامي» أفضلها وتركزت دراسته حوله (المديوني، 2012، ص07).

ولما كان «الشعر الدرامي/ التراجيديا» غير معروف في المجتمع الإسلامي حينذاك؛ لم يفهم المترجمون والشراح العرب الكثير من مفاهيم الكتاب لارتباطها بالمسرح[6] وبرغم إدراكهم أنّ الكتاب يتناول نوعاً شعرياً يخص الإغريق[7] لم يعمدوا إلى ترجمة هذا النوع الشعري.

وفي قول محمد مندور ليس هناك» ما يدل على أنهم قد نقلوا أو حاولوا أن ينقلوا شيئاً من مآسي كبار شعراء الاغريق كإسخيلوس ويوروبيدس» (2005، ص21) وسواهما من مبدعي الملاحم والتراجيديات الإغريقية. وفي رأي عز الدين إسماعيل «الترجمات ربما أفادت في تكوين الفكر العربي بعد الإسلام، أما ميدان التعبير الفني فلعله لم يفد منها شيئاً» (1974، ص249).

وتحسّر عبد الرحمن بدوي بعد قراءته الملخصات التي أنجزها الفارابي وابن سينا وابن رشد لكتاب فن الشعر، إذ شعر بخيبة الأمل كون العرب لم يستفيدوا منه، كما أفادت أوروبا في عصر النهضة، وكما أفادوا هم أنفسهم من سائر مؤلفات أرسطو في إخصاب الفكر العربي،

وقال «يُخيّل إلينا أنه لو قُدر لهذا الكتاب[...] أن يُفهم على حقيقته، وأن يستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادئ، لعُني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا، وهي المأساة والملهاة منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري ولتغير وجه الأدب العربي كله». (أنظر: أرسطو، 1953، ص 56)

على ذلك، يمكن القول إنّ عناية العرب بكتاب « فن الشعر» لأرسطو وتعريبهم وتلخيصهم له خلال النصف الثاني من القرن التاسع الميلادي جاءت في إطار اهتمامهم العام بمؤلفات الفيلسوف الإغريقي، وكامتداد لانشغالهم بالمنطق، ولم يكن لتلك العناية أي دور أو أثر في استنبات المسرح أو بذر بذور النقد المسرحي على الأقل بصيغتهما – المسرح والنقد – الغربية.

وكما هو معلوم، انقطع مسار النهضة العربية – الإسلامية الأولى مع انطلاقة الحروب الصليبية منذ أواخر القرن الحادي عشر وإلى الثلث الأخير من القرن الثالث عشر. وبعد فترة من التدهور الحضاري استمرت ستة قرون عاشها العرب والمسلمين، بدأت تتشكل مع مطلع القرن التاسع عشر ملامح نهضة ثانية في مصر؛ لتعم بلاد الشام والمغرب. وانطلاقاً من هذه النهضة الثانية سيبدأ العرب التعرف على المسرح ونقده وفق الصيغة التي طورها الغربيون بعد استعادتهم الثقافة الإغريقية ودراستهم فنونها وفلسفاتها.

3- المسرح ونقده لدى العرب في القرن التاسع عشر

قبل الحديث عن النقد الذي رافق ميلاد المسرح العربي سنة 1847م، يجدر التطرق إلى ما تذكره المصادر المتيسرة حول العروض والأنشطة المسرحية التي شهدتها بدايات ذلك القرن لا لكون الإبداع يسبق النقد أو العكس؛ ولكن لأنّ النقد، في جانبه التطبيقي على الأقل، مرتبط بوجود الإبداع، يتطور بتطوره ويتراجع بتراجعه؛ فالنقد – بهذه الصفة– هو بمثابة تعبير عن حضور الإبداع وحيويته وحجم تأثيره وموقعه في المجتمع. [8] وسنعرض للممارسات المسرحية التي عرفتها بدايات القرن بالقدر الذي يساعد على استكشاف ظروف وتحديات نشأة وتطور حركة النقد المسرحي لدى العرب.

في ضوء ذلك، تتفق الدراسات السابقة في معظمها على أنّ الفن المسرحي، كما عرفه الغرب، دخل إلى العالم العربي عن طريق الحملة الفرنسية على مصر 1799-1801م.

عثر محمد يوسف نجم((1925-2009))، الذي يعد من أهمّ وأبكر الدارسين العرب بهذا المجال، في كتاب «حملة مصر» الذي وضعه لاجونكيير، وفي كتاب «تاريخ آداب اللغة العربية» لجرجي زيدان، وكذلك في العدد الصادر بتاريخ 21 اكتوبر 1798 من صحيفة الكوريه ديجيبت ((courier d›Egypte، وفي كتاب عبد الرحمن الجبرتي "عجائب الآثار.."، ما يؤكد أنّ نابليون بونابرت قائد الحملة الفرنسية على مصر شجع إقامة الحفلات الموسيقية وتشييد قاعات التمثيل. وكان أعضاء لجنة الفنون في حملته يتولون تنظيمها، كما كان من بين رجال حملته العلمية رجلان من أصحاب الفنون الجميلة وكبار الموسيقيين، وقد مثلوا بعض الروايات الفرنساوية بمصر لتسلية الضباط. واشتغل الجنرال مينو بتشييد مسرح للتمثيل سماه مسرح الجمهورية والفنون، كما أنشأ دار جيفال (Dargeval) وهو أحد الجنود القدامى في الحرس الخاص نادياً في منزل يقع بالقرب من حي الأزبكية يحوي كافة ألوان التسلية والترفيه. وثمة فرقة مسرحية مثلت في النادي، وأشار الجبرتي في كتابه المار ذكره إلى أحد هذه المسارح في تاريخ الحادي عشر من شهر شعبان سنة 1215 [أي 29 سبتمبر 1800] (أنظر: نجم، 1956، ص19).

وسجل فيليب سادجروف انطلاقة المسرح الأوروبي في مصر سنة 1799، وقال» كان ذلك العام في حدود ما نعلم تاريخ أول ظهور للمسرح الأوروبي الذي أدخلته إلى مصر قوة الحملة الفرنسية العسكرية بقيادة نابليون للترفيه عن الجالية الفرنسية» (2010، ص27).

وقد أحصى سادجروف مجموعة من المباني المسرحية التي بُنيت حينذاك، والمسرحيات الأوروبية التي قُدّمت في مسارح القاهرة والإسكندرية، بمشاركة فرق فرنسيّة وايطاليّة ورومانيّة، وذلك إلى حدود سنة 1882 كخط نهاية لهذه المرحلة من تاريخ هذا المسرح حيث شهدت تلك السنة قيام الثورة العرابية بقيادة أحمد عرابي والاحتلال البريطاني لمصر، ما أدى إلى توقف النشاط المسرحي لسنوات عدة. (نفسه، 2010، ص27).

وفي عهد الحملة الفرنسية نشرت صحيفة»

الكوريه ديجيبت» المواد الخبرية القصيرة حول الفرق والمشاريع والعروض المسرحية التي قدمت آنئذٍ. كانت هذه الصحيفة تصدر باللغة الفرنسية، وذهبت بذهاب الحملة، (زيدان، 1922، ص51) ولم يكن في ما تنشره ما يمكن اعتباره نقداً مسرحياً إنما» مجرد الإعلام والإخبار وتتبع الحياة الفنية ونشر أخبارها».(عيد، 1962، ص49).

ويسترعي الانتباه خلال هذه الفترة ما سجله المؤرخ المصري عبد الرحمن الجبرتي الذي عاش في الفترة 1753-1822م، وعاصر الحملة الفرنسية وأرّخ لها، عندما وصف مبنى مسرحياً افتتح في منطقة الأزبكية سنة 1800م، في كتابه «عجائب الآثار في التراجم والاخبار»[9] إذ أورد:

« كمل المكان الذي أنشأه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهواء، وهو المسمَّى في لغتهم بالكمدي، وهو عبارة عن محلٍّ يجتمعون به كل عشر لياٍل ليلةً واحدة يتفرَّجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلِّي والملاهي مقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغتهم، ولا يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة». (أنظر، نجم، 1956، 19)

في هذا النص القصير الذي يمكن أن نستنتج منه أن النشاط المسرحي آنئذ كان مقتصراً على الجالية الأوروبية، يقدم الجبرتي معلومات نعرف منها اسم المبنى المسرحي (الكمدي-الكوميدي)، وميقات وغرض وكيفية دخول الفرنسيين إليه وطرق تفاعلهم مع ما يقدم بداخله من أنشطة.

ويرصد الجبرتي «البناية المسرحية» كمتغير في فضاء المدينة أو بوصفها مكاناً جديداً في مكان قديم حين يقول» كمل المكان الذي أنشأه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهواء» ولعل مما يتداخل مع نظرية المسرح في ما كتبه هنا: تسميته العروض المسرحية بـ «ملاعيب»، وتحديده هدفها ب- «التسلي والملاهي»، وانتباهه للتقاليد المتعلقة بمشاهدتها» ورقة معلومة وهيئة مخصوصة».

وبالتركيز على هذا الجانب من النص، نجده يغري - بما تضمّنه من تحديد لأنشطة المسرح ومواقيته وهدفه وتقاليده- بتذّكر تلك الصعوبات التي واجهها الفلاسفة العرب في القرن التاسع الميلادي في تدبر وتوضيح بعض المفاهيم المتعلقة بهذا الفن حين لخصوا وشرحوا كتاب أرسطو « فن الشعر».

لقد رأى الجبرتي المبنى المسرحي ولكنه لم يكن قد قرأ حول هذا الفن - على الأقل في مظانه الغربية - ولذلك نجده يستخدم مصطلحات من قاموسه اللغوي وتراثه الثقافي؛ إذ صارت العروض المسرحية لديه «ملاعيب»[10]، والتمثيل» لعب». وهذان المصطلحان استخدمهما الجبرتي ذاته وسواه من المؤرخين في توصيف العروض الفرجوية الشعبية المصرية التي كانت سائدة في ما قبل قدوم الحملة الفرنسية كخيال الظل وعروض المحبظاتية والبهلوانيين (أنظر: سادجروف، 2010، ص47).

وكما هو واضح، لم يلحظ الجبرتي فرقاً واضحاً بين ما شاهده من عروض شعبية مصرية، وما كان يقدم في هذا المسرح الأوروبي بمصر إلا في بعض السمات مثل عدم السماح لأحد بالدخول إلى هذا المسرح الأوروبي إلا بـ « ورقة معلومة وهيئة مخصوصة».

ومنظور الجبرتي الذي لا يفرّق بين فناني العروض التقليدية التي كانت نشطة في مصر وممثلي المسرح الأوروبي سيكون سائداً لعقود عدّة تالية في نظريات وممارسات المسرح العربي، سواء في سجلات المؤرخين أمثاله أو في تعليقات الصحفيين.

ويتضح ذلك بالانتقال إلى عهد حكم محمد علي لمصر الذي امتد منذ 1805 إلى 1848م، حيث زاد نشاط المسرح الأوربي، بعدما تمهدت السبل أمام الأجانب، الذين تضاعف عددهم، ممن استدعاهم الوالي لمساعدته في النهوض بأعماله العمرانية. لم يكونوا هذه المرة من الجنود، كما كان الحال في عهد الحملة، بل من الموظفين والمثقفين، وكان هذا إيذاناً بقيام مسرح جديد. (نجم، ص19).

أراد محمد علي محاكاة النموذج الأوربي في سعيه إلى بناء مصر، فأنشأ المدارس «على النمط الأوروبي الحديث وأرسل البعوث إلى أوروبا، وأنشأ مطبعة بولاق 1819- 1820، وأصدر الصحيفة المصرية الأولى وهي الوقائع المصرية 1828، وهيأ لظهور طبقة وسطى تتقبل الأفكار الأوروبية»، (الزيات، 26، 2017) وهو توجه أولاً إلى إيطاليا للاستعانة بخبرات مواطنيها فاستقطب منها مجموعة من الخبراء، ثم أرسل

إليها البعثتين الأولى 1809م، والثانية 1813م، لدراسة فن سبك الحروف، والطباعة، وبعض الفنون العسكرية وبناء السفن ونظم الحكم (الشيال، 1951، ص12) واستكمل مشروعه التحديثي بتأسيس مدرسة الترجمة(مدرسة الألسن) سنة1835 باقتراح من رفاعة رافع الطهطاوي((1801- 1873)) الذي يعتبر أول من تخصص في الترجمة من بين المصريين، وكان إماماً لأول وأكبر بعثة أوفدها محمد علي إلى فرنسا سنة 1826م (أنظر: الشيال، ص39).

عُنيت مطبعة بولاق بالقواميس اللغوية والكتب العلمية (نفسه، ص196) واهتمت صحيفة الوقائع المصرية بالشؤون الرسمية. لكن ثمة دور ثقافي مهم لعبته في تلك الفترة مدرسة الألسن عبر مشرفها رفاعة رافع الطهطاوي الذي ربما يكون الأسبق بين العرب في تعريب وتوضيح المعنى الاصطلاحي لمفردة سبكتاكل/ المسرح في اللغة العربية. (أنظر: إسماعيل، 2015، ص59 وما بعدها).

تعامل الطهطاوي في مناسبتين مع مصطلح «سبكتاكل»، الأولى كانت عندما ترجم من الفرنسية إلى العربية كتاب» ديوان قلائد المفاخر في غريب عوائد الأوائل والأواخر» تأليف جورج برنهارد دبنج الذي صدر سنة 1833م حيث شرح معنى المصطلح في موضعين بهذا الكتاب: في الفصل الخامس وعنوانه» في لعب السبكتاكل الرومية»، وكذلك في الملحق الذي خصصه لتوضيح معاني بعض الكلمات التي استخدمها المؤلف.

استعان الطهطاوي بالمصطلحات ذاتها التي استخدمها الجبرتي، في وصف العروض المسرحية والممثلين، فالعروض هي» ألعاب»، والممثلين والممثلات « لاعبون ولاعبات»، وقاعة المسرح «ملعبة». يقول في شرحه المصطلح بالملحق:

« السبكتاكل اسم لملعبة ببلاد الإفرنج، يلعب فيها تقليد سائر ما وقع، وفي الحقيقة إن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل [...] واللاعبون واللاعبات بهذه الهياكل أشبه بعوالم مصر لا في الوقاحة؛ فإن أرباب هذه الحرفة عند الإفرنج أرباب أدب وحياء في مدّة لعبهم..».(دبنج، 1833، ص49-50)

وكذلك في ترجمته الفصل الخامس من الكتاب، يورد « أعلم أن السبكتاكل وتسمى الكوميدية والتياترة هي إحضار صورة الوقائع وتقليدها، فقد كانت هذه اللعبة في قديم الزمان من الألعاب التي تنصبها الدول في بلاد الروم و تدفع مصرفها وتجعلها مجمعاً للخاص والعام»(نفسه، ص66 وما بعدها).

أما المناسبة الثانية التي تعامل فيها الطهطاوي مع المصطلح فظهرت في كتابه» تخليص الإبريز في تلخيص باريز»، الذي طُبع بمطبعة بولاق ونشر سنة 1834 - أي بعد سنة من صدور كتاب قلائد المفاخر- وحظي عند نشره بعناية خاصة من محمد علي؛ فوجه بترجمته إلى التركية وأصدر تعليماته للمدرسين بقراءته على تلاميذهم (سادجروف، 2010، ص69).

أعاد الطهطاوي في هذا الكتاب نشر ما كان نشره في السنة الماضية حول مصطلح السبكاتكل أو التياتر عندما ترجم « ديوان قلائد المفاخر..» لدبنج، ولكنه زاد عليه تسجيلاً لمشاهداته الشخصية في مسارح ومتنزهات باريس، كما دقّق أو شرح السبب وراء عجزه في ترجمة المصطلحين إلى اللغة العربية، مقترحاً معنى أقرب للمعنى الأصل، إذ قال:

« ولا أعرف اسماً عربياً يليق بمعنى السبكتاكل أو التياتر، غير أن لفظ السبكتاكل معناه منظر أو منتزه أو نحو ذلك، ولفظ التياتر معناه الأصلي كذلك، ثم ما سمي به اللعب ومحله، ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمى خيالياً، بل الخيالي نوع منها، وتشتهر عند الترك باسم كمدية، وهذا الاسم قاصر، إلا أن يتوسع فيه، ولا مانع أن تترجم لفظة تياتر أو سبكتاكل بلفظ «خيالي»، ويتوسّع في معنى هذه الكلمة» (الطهطاوي، 2012، ص134).

ويبدو ما كتبه الطهطاوي حول المسارح الباريسية، وكذلك ما ترجمه عن المسارح الرومية، كتعبير قوي عن الطور المتقدم الذي بلغته مساعي محمد علي باشا في ربط المجتمع المصري بأسباب الحضارة الغربية خاصة من الناحية الثقافية. ومقارنةً بما دوّنه الجبرتي حول المسرح الذي بني في الأزبكية قبل ثلاثة عقود، يعكس ما كتبه الطهطاوي تطوراً ملحوظاً في فهم وتقبل مثقفي تلك المرحلة للمسرح، وهو يبدو أكثر إحاطة بنظرية هذا الفن، وأدق تفاعلاً مع دوره، وأشمل إلماماً بتاريخه وأنواعه، إذ قال:

«وصورة هذه السبكتاكلات عند الإفرنج إنك

تجد هيكلاً عظيماً مسقوفاً بقبة، وفيه عدّة أدوار. وكل دور به أروقة موضوعة حول القبة من داخل في جوانب الهيكل، وفي جانب من الجوانب أيضاً مقعد متسع يكشفه سائر الجالسين في هذه الأروقة. بحيث أنّ سائر ما يلعبه اللاعبون في المقعد، يراه سائر من في الهيكل. وهو منوّر بالنجف العظيم، وتحت ذلك المقعد محل للآلاتية. وهذا المقعد يتصل برواق فيه سائر آلات اللعب وسائر الأدوات اللازمة للألعاب، التي تظهر في ليلة اللعب ولجميع النساء والرجال المعدين للعب، فيُهيئون ذلك المقعد على حسب ما يقتضيه اللعب المطلوب منه، فإذا أرادوا تقليد سلطان مثلاً في حكاية سائر ما وقع منه، صوّروا ذلك المقعد في شكل سراية بها كرسي، وعليه شخص جالس في شكل السلطان المقلد، وقصوا قصته، وجعلوه يتكلم ويُتكلم معه وهكذا. ومدّة تجهيز المقعد يرخون الستارة لتحجب المقعد عن أعين الناظرين، ثم يرفعون الستارة ويلعبون..»(دبنج، 1833، ص50 -51).

وفي النص الآخر الذي دوّنه بكتابه حول رحلته إلى باريس كتب:

« هذه الألعاب هي جد في صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عبرًا عجيبة؛ وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة، ومدح الأولى، وذم الثانية، حتى إن الفرنساوية يقولون: إنها تؤدب أخلاق الإنسان وتهذبها، فهي وإن كانت مشتملة على المضحكات، فكم فيها من المبكيات، ومن المكتوب على الستارة التي ترخى بعد فراغ اللعب باللغة اللاطينية ما معناه باللغة العربية: قد تصلح العوائد باللعب..»(الطهطاوي، ص133)

يظهر في هذين النصين ما يمكن عدّه أول مقاربة باللغة العربية لأهمية وتأثير المسرح، وأوضح استيعاب لطبيعة موضوعاته ووسائله التقنية. فالطهطاوي يعتبر المسرح محاكاة» يلعب فيه تقليد سائر ما وقع»، ويحدد فائدته مشيراً إلى أنه مصدر المرء لأخذ العبر العجيبة والتأثير المهذب، وهو يصف صالة المسرح بهياكلها وأدوارها وأنوارها، وأجهزة الأداء المسرحي والمؤدين، وكذلك موقع المشاهدين الذي صُمم بحيث يتيح لهم رؤية الخشبة، ومكوّنات الخشبة/المنصة من الديكور وصور التمثيل والستارة التي تنفتح وتنسدل في البدء والاختتام.

لم يقتصر دور الطهطاوي في المعرفة العربية للمسرح على مقاربة هذه الجوانب المفاهيمية والاصطلاحية الخاصة بالمسرح ولكنه أيضا ترجم نصاً مسرحياً أوبرالياً. فلقد عثر فيليب سادجروف على منشورات تؤكد أنّ الطهطاوي نقل إلى اللغة العربية أوبرا «هيلانة الجميلة» للفرنسي جان أوفنباخ سنة1868 (2010، ص103).

يُستفاد من كل ذلك أن معظم ما تم العثور عليه خلال فترتي الحملة الفرنسية ومحمد علي، من كتابات منشورة باللغة العربية حول ما يخص مصطلحات وعروض ومباني المسرح في تلك الفترة، هو ما نسب أعلاه للجبرتي والطهطاوي إضافة إلى ما نُشر باللغات الأجنبية وهو حكايات الرحالة الغربيين حول مشاهداتهم للعروض المسرحية، مثل لاجونكيير، مؤلّف كتاب « حملة مصر»، والرحالة الأسكتلندي ويليام ويلسون في سنة 1819، والإنجليزية السيدة ديمر التي زارت مسرحاً صغيراً في القاهرة سنة 1840 وروت وقائع زيارتها (سادجروف، 2010، ص103)، وثمة جيرار دي نيرفال الذي وصف مبنى مسرحياً يدعى «مسرح القاهرة- teatro del cairo»، وهنالك الرحالة رينو الذي وصل إلى مصر سنة 1854، وكتب وصفاً عاماً عن مشاهدته مسرحية إيطالية في الإسكندرية(أنظر: نجم، ص 20، ثم ص22)

برغم أن هذه الفترة لم تشهد أي أنشطة في النقد المسرحي يمكن تسجيل مجموعة من الإنجازات المهمة التي ستمهد لاحقاً لظهور النقد المسرحي، ونجملها كالتالي:

- شهدت تلك الفترة تشييد جملة من المباني المسرحية خاصة في مدينتي القاهرة والإسكندرية ولفت ذلك أنظار السكان المحليين إلى هذا الفن. وتعتبر إشارة الجبرتي سنة 1800 إلى مبنى مسرح الأزبكية من أولى التفاعلات المسجلة باللغة العربية مع هذه المنشآت المسرحية في مصر.

- إنشاء محمد علي لمطبعة بولاق، وتأسيسه مدرسة الألسن للترجمة، وابتعاثه مجموعة من المصريين إلى دول أوروبا ساعد كل ذلك في تجسير المسافة بين الثقافتين العربية والغربية، وفي ترجمة المصطلحات والنصوص المسرحية لاحقاً.

- تمّ استقطاب الفرق المسرحية من الخارج، وقدمت هذه الفرق عروضها باللغتين الفرنسية والإيطالية برغم أنّ هذه العروض كانت تقدم في مجتمعات الجاليات الأوروبية إلاّ أنّ البعض من طبقة المتعلمين من المصريين

اتيح له أن يشاهد بعض تلك العروض.

– نشرت الصحف، باللغتين الفرنسية والتركية، أخباراً حول العروض المسرحية التي قدمت، كما نشرت إعلانات حول تلك العروض التي ستقدم، وإلى جانب تأثير تلك الأخبار وسط المصريين الذين كانوا قد تعلموا هاتين اللغتين كانت منشورات تلك الصحف مفيدة أيضا في كتابة تاريخ المسرح العربي من خلال دراسة وتحليل تلك الأخبار والتقارير الصحفية لتشكيل صورة عما كان عليه حال المسرح في تلك الفترة.

4. النقد وميلاد المسرح العربي في بيروت سنة 1847

بموازاة النشاط المسرحي الأوروبي الذي مورس في الإسكندرية والقاهرة خلال فترة الحملة الفرنسية، ثمّ إبّان حكم محمد علي بواسطة الجاليات الغربية، كان المسرح العربي يخطو خطواته الأولى في لبنان وسوريا حيث كان الاحتكاك بالثقافة الغربية هناك أسبق من مصر.[11] وذلك عن طريق البعثات التبشيرية وكذلك عبر حركة التجارة.

في ما يلي سيتم التركيز على تجربة مارون النقاش وتلامذته في تأسيس المسرح العربي ونقده انطلاقاً من سنة 1847 حيث قدم مارون النقاش مسرحيته « البخيل» وصولاً إلى سنة 1875 حيث كتب سليم النقاش مقالة مطولة عن المسرح بمناسبة انتقاله إلى مصر مستجيباً إلى دعوة الخديوي، حيث ستتشكل لاحقاً مرحلة جديدة في تاريخ المسرح العربي انطلاقاً من القاهرة.

مارون النقاش (1817– 1855)

في سنة 1869 صدر عن المطبعة العمومية في بيروت كتاب « أرزة لبنان» وضم سيرة ذاتية وخطبة وثلاث مسرحيات لمارون النقاش. أعد الكتاب وقدم له نقولا نقاش[12] وهو شقيق مارون النقاش، وأول تلامذته.

وفق هذا الكتاب، كان مارون النقاش أول من قدم مسرحية عربية، نصاً ولغةً وتمثيلاً وإخراجاً؛ إذ كتب وأخرج في بيته بمدينة بيروت مسرحية « البخيل» سنة 1847. أي بعد عام واحد من رحلته إلى إيطاليا سنة 1846 حيث تعرف على فن المسرح وشهد بعض العروض المسرحية وأعجب بها وذلك» لما تضمنته من النصائح والإرشادات إلى العامة» (أرزة لبنان، 1869، ص 11) وعند رجوعه إلى بيروت علّم بعض الشبان ما خبره عن هذا الفن.

المصدر الوحيد لخبر مسرحية البخيل التي قدمها مارون النقاش في تلك السنة وكذلك الخطبة التي قدمها قبل عرض المسرحية هو هذا الكتاب، إذ لم تكن الصحافة اللبنانية قد بدأت في الصدور حينذاك (أنظر: زيدان، 1925، ص48).

وبتأمل الخطبة التي قدّم بها مارون النقاش مسرحيته الأولى للجمهور، تبرز معرفته لجانب من تاريخ وأنواع وأهداف الفن المسرحي وعناصره التقنية مثل التأليف، والتشخيص، والإخراج، والموسيقى. كما يلاحظ في الخطبة ما يمكن عدّه الاستعمال الأول في اللغة العربية لمصطلحات مثل» دراما»، و» كوميديا»، و»تراجيديا»، و» أوبرا». وتلفت النظر أيضا مفردة « اللعب» التي استخدمها النقاش في معنى « التمثيل» مثلما فعل الجبرتي والطهطاوي في وقت سابق. يقول مارون النقاش:

«عند مروري بالأقطار الأوروباوية، وسلوكي بالأمصار الإفرنجية، قد عاينت عندهم [..] مراسحاً يلعبون بها ألعاباً غريبة، ويقصون فيها قصصاً عجيبة» (أنظر: أرزة لبنان، ص16)

ويقول في الأنواع المسرحية ووسائلها وسماتها:

« هذه المراسح تنقسم الى مرتبتين، كلتاهما تقر فيهما العين، إحداهما يسمونها « بروزة « وتنقسم الى كوميديا ثم الى دراما والى تراجيديا، ويبرزونها بسيطاً بغير أشعار، وغير ملحنة على الآلات والأوتار. وثانيتهما تسمى عندهم « أوبره « وتنقسم نظير تلك الى عبوسة ومحزنة ومزهرة، وهي التي في فلك الموسيقة مقمرة «. (نفسه، ص16)

وفي فوائد ممارسة المسرح الاجتماعية واللغوية والعقلية والبدنية والجمالية والثقافية والسلوكية؛ يذكر:

« وعدا اكتساب الناس منها التأديب، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة ويغتنمون معاني رجيحة [..] ثم يتنعمون بالرياضة الجسدية[...] ويربحون معرفة الإشارات الفعالة وإظهار الإمارات العمالة. ويتمتعون بالنظارات المعجبة والتشكلات المطربة، ويتلذذون بالفصول المضحكة المفرجة، والوقايع المسرة المبهجة. ثم يتفقهون بالأمور العالمية والحوادث المدنية. ويتخرجون في علم السلوك ومنادمة الملوك»(نفسه، ص18)

وفي موضع خارج خطبته، ينسب إليه نقولا نقاش – معد الكتاب – حكماً نقدياً حول مصدر قوة العمل المسرحي:

« إنّ طلاوة الرواية ورونقها وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف، وثلثه ببراعة المشخصين، والثلث الأخير بالمحل اللائق والطواقم والكسومة الملائمة». (نفسه، ص24) وهو هنا يعطي التأليف أولوية في تكوين بلاغة المسرحية من ثم يليه الأداء التمثيلي، ثم السينوغرافيا أو الديكور. مع تحديده العناصر الثلاثة بهذا الترتيب يحرص على منح كل عنصر الدرجة ذاتها في التأثير ما يبيّن وعيه بتكامل وتداخل هذه العناصر.

وفي مسرحيته «البخيل»، وعبر أحاديث الشخصيات، يتغنى مارون النقاش بالمسارح ويصفها بمجمع النوادر والأدب ومرتع المفاخر الذي يضاهي الذهب، ويقول إنها تفضح القبح والجهل وتسدي العقل النصح والوعظ، ويتمنى أن يراها منتشرة في المجتمع العربي لأنها انفع الأرباح، وبها تحيا الأجساد والارواح. (نفسه، 46)، وفي ذلك صدى لما قاله النقد الأوروبي عن البعد التعليمي لهذا الفن.

ويظهر الحس النقدي لدى مارون النقاش بشكل أوضح في نص « الحسود السليط»، حيث جعل من تجربته المسرحية موضوعاً للتقييم النقدي كما يظهر في الحوار بين إسحاق وسمعان حين تطرقا إلى المسرحيات الثلاثة «البخيل»، و»أبي الحسن المغفل» و»الحسود السليط»؛ إذ أشارا في حديثهما عن المسرحية الأولى إلى ريادة النقاش بوصفها قيمة في حد ذاتها. ونلمس في الحوار عدم رضا النقاش بتجربة تقديم «البخيل» فلقد أخفقت لأنها لم تكن تأليفاً خالصاً وأُخذت معانيها من بعض الروايات الغربية، وكانت لغتها العربية ركيكة، ولم يكن مقنعاً تبرير مؤلفها بأنه أراد مسايرة العامة:

إسحاق: ها أحك لي الصحيح هل تعجبك هذه الرواية؟

سمعان: أقول لك الصحيح. لا تعجبني للغاية، بل يعجبني قليلاً من تصانيف المذكور رواية البخيل التي قدمها في بيته خصوصية من أربع سنين. أعني سنة ألف وثمانماية وسبع وأربعين. قبل انشائه لتلاميذه المرسح الجديد. الذي داومه في بلدنا أمر بعيد، وسبب أعجابها لي أولا لأنها أول رواية مستنبطة في اللغة العربية.. [...]

سمعان: ثانياً لكون المصنف المذكور اعترف بخطبته عليها بالعجز والتقصير. وشهد على نفسه بأنه ذليل حقير، وانه أخذ معانيها من بعض الروايات الافرنجية وانه لم يعول على فصاحة الألفاظ العربية. ومع استناده الضعيف بقوله لا مناقشة في الاصطلاح أقر بانه وافق العامة بكلام لا يوجد في القاموس ولا في الصحاح.» (نفسه، ص 288-289)

يُستفاد من هذا الحوار أنّ مارون النقاش لم يكن ينظر باهتمام إلى تجربته المسرحية الأولى، لضعف خبرته حينذاك ولنقص الوسائل. وكذلك لأخذه معاني مسرحيته من الروايات «الإفرنجية»، إضافة إلى مشكلة الأخطاء اللغوية. بالنتيجة هو كان يفضل أن تكون مسرحية « البخيل» من تأليفه في أسلوبها وفي معناها، وأن تُكتب بلغة عربية فصيحة.

في ضوء ما سبق، يمكن القول إنّ مارون النقاش كان رائداً أيضا في التطرق إلى ثلاثة مسائل ما زالت تشغل النقد المسرحي العربي، هي الريادة، والاقتباس، ولغة الحوار المسرحي.

ب– نقولا النقاش (1825– 1894)

وفي كتاب أرزة لبنان ذاته ثمة فصل تحت عنوان « في الكلام عن المراسح والروايات وكيفية تشخيصها بوجه العموم» كتبه نقولا نقاش، وفي رأي محمد يوسف نجم، يعدّ هذا الفصل « أول بحث فني كتب في المسرح والتمثيل المسرحي في لغتنا». (1956، ص43).

نقرأ في هذا الفصل نبذة موجزة عن تاريخ المسرح في أوروبا، وعرض لوجوه وأسباب تطوره مقارنة بالمسرح العربي، وحديث عن الفصول والمناظر المسرحية، وكيفية دخول وخروج الممثلين إلى الخشبة، وكفاية الديكور، ووظيفة الإكسسوارات، وعن مقاس الخشبة ومسافتها من صالة الجمهور.

كما يبرز الوعي التاريخي والحس النقدي الدقيق لدى نقولا النقاش في الخطاب الذي قدم به لـ « أرزة لبنان» والذي كان تلاه بمناسبة افتتاح» المرسح العربي في بيروت». إذ ذكر في هذا الخطاب الدور الرائد لمارون النقاش في تقديم هذا الفن بـ «اللسان العربي»، ومسار هذا الفن في المجتمع، وانجذاب الناس له في السنوات الأخيرة، وضرورة الاهتمام به، كما عرض السيرة الذاتية لأخيه مارون النقاش، مبرزاً الكيفية التي تعرّف بها على

المسرح، وعدد الأعمال المسرحية التي ألفها وأخرجها، ومواقيت وأماكن تقديمها، ليخلص من كل ذلك إلى نتيجة مفادها أنّ مارون النقاش هو «أول مبدع لهذا الفن باللسان العربي» (نفسه، ص11).

وتظهر شخصية الناقد لدى نقولا النقاش بشكل بيّن في التعليقات المضمنة في «التنبيهات» التي وضعها في مقدّمات وخواتم النصوص المسرحية لمارون النقاش وكذلك في حواشيها، والتي يمكن بجمعها أن تشكل مادة دراسية رائدة حول مضامين وتقنيات النصوص الثلاثة لمارون النقاش، الذي وصفه بـ «راسيننا العربي» [13] وذلك لما اتسمت به من إجراءات نقدية ملحوظة مثل التحليل والتفسير والتقييم. كما انه تطرق من خلالها إلى مسائل فنية تدل على ثقافته المسرحية المتطورة بالنظر إلى ما كان عليه حال المعرفة العربية بالمسرح في ذلك الزمان. ونذكر على سبيل التمثيل تناوله المصطلحات المسرحية مقترحاً مفردات عربية بديلة للغربية (أنظر: المرجع نفسه، ص27).

وتحدّث نقولا النقاش أيضا عن الإرشادات المسرحية، مبيناً ما خص التداعي الذاتي منها وما تعلق بالجدل، كالديالوج والحديث الجانبي والحوار مع الجوقة (نفسه، ص27-28) وكذلك هناك وقفته عند لغة الحوار المسرحي وعلاقتها بالفروق الطبقية والجهوية للشخصيات[14]. وثمّة إشارته إلى دور الحركة والانفعال في التمثيل (أرزة لبنان، ص329).

ونستنتج من ذلك أنّ نقولا النقاش مثلما مارس هذا الفن تمثيلاً وإخراجاً، هو أيضاً درس تاريخه وتقنياته بشكل منهجي في مصادر غربية، وقد رجّح محمد يوسف نجم أنّ نقولا النقاش استقى معلوماته من مراجع إيطالية (نجم، ص42) ولكن يصعب تقرير ذلك في شكل قطعي، فمن المعلوم أنّ نقولا النقاش كان يجيد لغات عدة من بينها التركية والفرنسية، ولعل في إشارته إلى الكاتب جان راسين ما يوحي بأنّ مصادره كانت فرنسية وما يعزّز هذا الإيحاء أن الإشارة إلى الكاتب الفرنسي وردت أيضاً في مقالة كتبها سليم النقاش - وهو ابن اخيه - ونُشرت لاحقاً في صحيفة الجنان، كما سنفصّل ذلك في ما يلي.

ج- سليم النقاش (توفي سنة 1884م)

مقارنة بنقولا يبدو الأثر المسرحي لسليم النقاش أكثر وضوحاً، فلقد أسّس فرقة مسرحية في بيروت وكتب نصوصاً مسرحية عدة طبعت ونشرت، وذلك قبل انتقاله إلى مصر 1876 بدعوة من حكومتها. وحُظي تحضيره للسفر من لبنان إلى مصر، ثمّ وصوله القاهرة بتغطية من الصحف في البلدين على نحو لا سابق له في المجتمع العربي.

وقبل الحديث عن مقالته التي تدل على «دقة فهم وسعة اطلاع» كما وصفها محمد يوسف نجم (1956، ص44) والمنشورة في جريدة الجنان، نتوقف عند مسرحيته «مي» التي أشار إلى أنّه كتبها سنة 1868، وما يهمنا منها المقدمة التي كتبها سليم النقاش؛ إذ تظهر وعيه بالمفاهيم الأرسطية في الأنواع المسرحية، فهو يشير إلى أنّ عمله هو «من النوع المعروف بالتراجيدية» (النقاش، 1875، المقدمة)، كما يتكلم عن مفهوم الإعداد المسرحي حين يشير إلى المصدر الذي استقى منه مادة مسرحيته «حادثة تاريخية شهيرة أخذت بعض معانيها عن الفرنجية» (نفسه، المقدمة) ويشير إلى ما أضافه إليها حتى توافق الذوق العربي «وضعت لها أنغاماً ونمغتها بأشعار»(نفسه، المقدمة) ثم حكى الواقعة التاريخية التي استلهمها، وأشار إلى مناسبتها للفن المسرحي، قبل أن يضيف «أنّ الرواية مهما كانت غاية في حسن الموضوع والتأليف لا تروق لمطالعها كما تروق لمن يطالعها ويحضّر تشخيصها، ولهذا تعوّد الفرنج جمع الأمرين في وقت واحد، فتراهم يأخذون نسخة من الرواية ويقرأونها بتمعّن ثم يحضرون تشخيصها..» (نفسه، المقدمة).

وبعد هذه المقدمة يورد «بيان ما استعملته من الاصطلاحات في هذه الرواية»، والاصطلاحات هي علامات الترقيم كالاستفهام والتعجب والأقواس، كما يشير إلى اختصارات أسماء الشخصيات وإلى ما يخص مفهوم « الارشادات المسرحية»[15] كما يعرف حديثاً. ويذكّرنا هذا البيان بكتاب «أرزة لبنان» حيث وضع نقولا النقاش توضيحات مماثلة.

وبقراءة المقدمة وبيان المصطلحات، يتبين لنا أنّ سليم النقاش إلى جانب خبرته في التأليف، كان- مثل عمه نقولا- على اطلاع واسع في الثقافة المسرحية، ويتجلى ذلك أيضاً في مقالته التي نشرتها جريدة الجنان البيروتية سنة 1875م، فهو في هذه المقالة يقدّم لمحة عن تاريخ المسرح في أوروبا، كما يشير إلى دور عمه

مارون النقاش في غرس بذرة هذا الفن في العالم العربي، ويتحدث عن دور المسرح في التحضّر والتمدن، ويصفه بـ «المرآة التي تظهر للإنسان تمثال نفسه» (أنظر: نجم، ص 44)، ثم يعدّد مزاياه في نشر الفضيلة وفضح الرزيلة، ثم يتبنى رأي جان راسين القائل «رواياتهم تفيد من يحضر إليها ويسمع حكمها فائدة لا تنالهم من مدارس الفلسفة الكبرى. وعليه لا تفيد الروايات ما لم ينشر بها طي الهزل حكم عن مبادئ التهذيب والتمدن» (نفسه، ص45)

ويمكن القول إنّ سليم النقاش كتب مقالته ونشرها في ذلك الوقت ليؤكد حرصه على الانتقال بفرقته المسرحية للقاهرة بعد اتفاقه مع الحكومة المصرية على ذلك، إذ تسبب وباء الكوليرا في تعثر رحلة الفرقة في وقتها.

لقد كان طموحاً ورغب بشدة في التوسع بمشروع عمه مارون النقاش والاستثمار فيه، وأدرك ضعف الإمكانيات المادية في بلده فتطلع إلى مصر التي كان قد سمع بما نالها « من رفعة الشأن بين الأمصار، إذ فاقت ما سواها من الأقطار الشرقية في التهذيب والتمدن ونجحت نجاحاً عظيماً في المعارف والعلوم» (أنظر: مسرحية مي، المقدمة)، وكان هدفه الأعلى هو أن يحظى بدعم مادي من الخديوي إسماعيل.

ويلاحظ أن الصحف اهتمت باتفاقية فرقة سليم النقاش المسرحية مع الحكومة المصرية؛ ونشرت الأخبار عن بروفاتها وتجهيزاتها التقنية، كما قُدمت قراءات حول عروضها المسرحية (نجم، ص44)، خاصة في صحيفتي: «الجنان» التي تأسست سنة 1870، و»الأهرام» التي أُنشئت سنة 1876 (زيدان، 56) وهو أمر لم يحدث من قبل إذ لا أخبار أو مقالات في هاتين الصحيفتين عن فرقة سليم النقاش وعروضها قبل هذه المناسبة.

ولا يمكن طرح تفسير محدد لهذا الاهتمام إذ ربما فعلت الصحف ذلك في إطار عنايتها التقليدية بكل ما يتصل بشؤون الحكومة المصرية، مثلما يمكن أن يكون السبب هو أنّ ملاّك هذه الصحف من بلاد الشام مثل سليم النقاش الذي كان أيضا من كتّاب الجنان قبل أن يترك المسرح ليؤسس صحيفة تخصه.

على أي حال، يمكن النظر إلى المادة الصحفية التي رافقت هذه الاتفاقية باعتبارها أول تجربة عربية في النقد المواكب للعروض المسرحية، كما يمكن عدّها أبرز محاولة في استغلال الصحافة للترويج لفرقة مسرحية.

خاتمة:

يمكن القول إنّ النقد، باعتباره فعالية لفرز وشرح وتثمين وتوثيق الأعمال الإبداعية لم يكن مرافقاً وحسب لميلاد المسرح العربي ولكنه صار الشاهد الوحيد على ذلك الميلاد وما صحبه من تحديات وإشراقات، إذ أن معرفتنا اليوم لما حصل في تلك الحقبة هي ثمرة للجهد النقدي لنقولا النقاش والذي تمثل في جمع وتصنيف وتقديم وتقييم وطبع خطبة ومسرحيات مارون النقاش؛ وكذلك لولا ما كتبه سليم النقاش من ملاحظات عن مسرح مارون النقاش وريادته، وعن مسرحه – سليم– والمسرح في أوروبا.

وبشكل مجمل يمكن تسجيل جملة من النتائج في ضوء دراسة الاشتغالات النقدية لمارون النقاش وتلميذيه نقولا وسليم:

- سنة 1847 رافق النقد ولادة أول تجربة مسرحية عربية، وكان مارون النقاش – صاحب هذه التجربة
- أول من قيّم أعماله المسرحية وأصدر حكماً نقدياً حول ظروف نشأتها ومنهج تأليفها ولغتها وتلقي الجمهور لها، كما كان رائداً في التعريف بالأنواع والمصطلحات المسرحية مثل دراما، وتراجيدية، وأوبرا.
- صدر القول النقدي عن مارون النقاش في صيغتين: عبر الخطبة التي قدم بها عرضه المسرحي الأول « البخيل» وكذلك من خلال الحوار في النص المسرحي. وقوله النقدي شمل النص حيث تطرق إلى اللغة، وبنية الحوار، والاقتباس، وكذلك شمل العرض حيث تحدث عن الأثر الجمالي للأداء التمثيلي المحكم والديكور اللائق أو المناسب.
- في سنة 1869 تمثل أبرز ملمح للجهود النقدية في جمع وتقديم وتحليل الأعمال المسرحية لمارون النقاش مع إحاطتها بدراسة حول تاريخ المسرح وتقنياته. وذلك في كتاب مطبوع ومنشور باللغة العربية. وقام بهذا العمل نقولا نقاش وهو لم يكتف بذلك إذ زاد عليه جملة من التعليقات التقييمية نشرها في هوامش نصوص مارون النقاش، وتطرقت هذه التعليقات التقيمية إلى مسائل تتصل باللغة، وعلاقة الحوار بالموقع الطبقي للشخصية،

وجماليات حركة الممثلين.

- سنة 1875 برز النقد بشكل واضح في الصحف وبدا مواكباً للعروض، ووُظف لنشر الوعي بدور المسرح في ترقية القيم الأخلاقية والنهوض بالمجتمعات مثلما أُستغل للترويج لفرقة مسرحية معينة، وكان ذلك ثمرة للنشاط المسرحي لسليم النقاش.

الهوامش:

[1] نرى في المناظرة التي تصورها مسرحية الضفادع أن إسخيلوس حظي بالإعجاب، لأنه داعية الفضائل الدينية والتقليدية في مسرحياته. ويُهاجم أرسطوفانيس في هذه المناظرة يوريبيدس لكونه هدم مبادئ الدين والخلق التقليدية. للمزيد حول مسرحية الضفادع أنظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 26.

[2] (Arts Poetica صدر بين القرنين العاشر والثامن قبل الميلاد): وصدر في اللغة العربية تحت عنوان "فن الشعر» بترجمة لويس عوض، الذي أورد أن تاريخ النشر مجهول ويرجح بين القرنين العاشر والثامن قبل الميلاد: أنظر "فن الشعر» . الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، الطبعة الثالثة، ص 31

[3] استفاد الفكر الأوروبي في القرن الثاني عشر وما تلاه من ترجمة العرب للمؤلفات الفلسفية والأدبية والعلوم الاغريقية من بينها كتاب فن الشعر لأرسطو، عن طريق التراجم اللاتينية من اللغة العربية للمزيد أنظر: مذاهب النقد ونظرياته في انجلترا قديماً وحديثاً، تأليف فائق متى أسحق، الجزء الأول، مكتبة الانجلو المصرية . د ت، ص 48

[4] الكلاسيكية الجديدة: اتجاه في الأدب الأوروبي ظهر في عهود مختلفة منذ عصر النهضة حتى أواخر القرن الثامن عشر، والغرض منه بعث الاهتمام بالأساليب الأدبية لقدماء الاغريق والرومان: أنظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، 1984، ص 409

[5] يُرجّح أنّ أولى الترجمات قام بها أبو بشر متى بن يونس القنائي (المتوفي سنة 939 تقريباً)، ثم ترجمه يحي بن عدي (الذي مات 974م) وهناك موجز للكتاب وضعه الفيلسوف الكندي (المتوفى حوالي 873م)، وكتب الفارابي الذي توفى 950 م مقالة حول الكتاب، كما لخصّه ابن سينا (370 هـ . 427 هـ)، وابن رشد (520 هـ – 595 هـ) للمزيد أنظر: كتاب أرسطو في الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983 ، ص 44.

[6] رصد شكري عياد في تحقيقه ترجمة أبي بشر متى بن يونس القنائي لكتاب «في الشعر» لأرسطو، من السرياني إلى العربي، التي تعد أولى الترجمات، مجموعة من الأخطاء خاصة في القسم الذي خصصه أرسطو للتراجيديا. يقول عياد « تعاونت حرفية الترجمة، وكثرة استشهاد أرسطو بنماذج من الشعر اليوناني، وجهل المترجم التام بخصائص التراجيديا والمسرح بوجه عام، على إلباسه ثوب الغموض والالتواء، والمترجم . فيما يظهر . يحس أنه يتحدث عن نوع من الشعر قريب من الشعر القصصي، الذي عرفه السريان، أو من الأسمار والخرافات التي عرفها العرب في العصر العباسي ... وهو يعجز عجزاً تاماً عن فهم المصطلحات الخاصة بالمسرح» واستناداً إلى النسخة التي قدمها المترجم السرياني جاءت تلخيصات الكندي، والفارابي، وابن سينا، وابن رشد للكتاب؛ فلم تسلم بدورها من الأخطاء. أنظر: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، مرجع سابق، الصفحات من 189 إلى 721

[7] يحدد ابن رشد الغرض من كتابه بأنه "تلخيص ما في كتاب أرسطو طاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر، إذ كثير مما فيه هي قوانين كلية خاصة بأشعارهم وعاداتهم فيها» أنظر: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، مرجع سابق: ص 215

[8] عبر عبد القادر القط عن هذه العلاقة على نحو يراه الباحث مناسباً، إذ قال "النقد لا ينشئ حركة أدبية [..] الحركة الأدبية اساساً لا بد أن تكون قائمة لكي يظهر نقد جيد على مستوى مرموق، وقد يبشر النقد بحركة أدبية غير قائمة إلا في ذهن الناقد يوشك المجتمع أن ينتقل إليها، فحتى في غيبة الإبداع نجد أن النقد يتصور وجود أعمال أدبية ذات اتجاهات خاصة يبشر بها، ولكن إلى جانب هذا هناك النقد النظري الذي يمكن أن يساعد على دفع الحركة الأدبية لا إنشائها». أنظر: حوار مع عبد القادر القط، مجلة الفيصل . ثقافية شهرية، السعودية، يناير 1993، ص 50

[9] طبع كتاب «عجائب الآثار في التراجم والاخبار» ونشر سنة 1904، ولكن الجبرتي رأى المسرح بحسب توثيقه في متن الكتاب بتاريخ الحادي عشر من شهر شعبان 1215 هجرية (29 ديسمبر 1800).

[10] استخدم الجبرتي هذا المصطلح في مواضع أخرى من كتابه ذاته في رصد مشاهداته خلال السنوات السابقة والتالية للعروض الفرجوية التقليدية التي كانت سائدة في مصر كما سمى الممثلين بـ أرباب الملاعيب، إذ يورد عن الامير عبد الرحمن انه (عمل عُرْسًا عظيمًا لختان أولاده في سنة ثمانٍ ومائة وألف 1696م، وهادته الأعيان والأمراء والتجار بالهدايا والتقادم [...] ووقف أرباب العكاكيز وكتخدا الجاويشية وأغات المتفرقة للخدمة وملاقاة المدعوين، وفي أوساطهم المحازم الزردخان، وأبو اليسر الجنكي ملازم بديوان الغوري ليلًا ونهارًا، وجنك اليهود بديوان قايتباي وأرباب الملاعيب والبهلوانيين والخيالة بالحيشان،

وأبواب القلعة مفتوحة ليلًا ونهارًا، وأصناف الناس على اختلاف طبقاتهم وأجناسهم؛ أمراء وأعيان وتجار وأولاد بلد طالعين نازلين للفرجة ليلًا ونهارًا)، انظر : عجائب الآثار في التراجم والأخبار . الجزء الأول، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة 2012، ص 615

[11] بحسب جرجي زيدان "لم يدخل التمثيل الحديث إلى اللغة العربية إلا في اواسط القرن الماضي والسوريين أسبق المشارقة إلى اقتباسه لما توفر لديهم من أسباب الاختلاط بالإفرنج واتقان لغاتهم والرحلة إلى بلادهم ومشاهدة مسارحهم..." أنظر : جرجي زيدان، آداب اللغة العربية ، جزء 3، ص 502

[12] نقولا النقاش اشتغل بالتجارة والكتابة والترجمة وعرف لغات عدة وكان عضو في مجلس بيروت الاداري انظر « لويس شيخو: الآداب العربية في القرن التاسع عشر، جزء 2، ص115

[13] إشارة إلى الكاتب الفرنسي الكاتب الفرنسي جان راسين (1639. 1699) ، انظر (أرزة لبنان ، ص 262)

[14] كتب نقولا النقاش تنبيهاً بعد مسرحية "البخيل» أورد فيه» ان أم ريشا ربما تخفى صفة كلامها واصطلاحه على كل من اطلع على كتابنا هذا من البعيدين عن جوار لبنان [...] لهجة ذلك الكلام واصطلاحاته هو مستعمل من الشعب الدون في بعض ناحيات لبنان وبما ان الخادمة المذكورة صار تشخيصها كأنها من اوليك الأشخاص فلذلك قد استحسن المؤلف أن يجعل كلامها موافقا لحالها..(أنظر: أرزة لبنان، ص 91).

[15] حيث أورد سليم النقاش لتوضيح ما يقع في باب الإرشادات المسرحية "وهذه إشارة إلى أن الجملة أو الكلمة المرتبطة بالهلالين وضعت لما يعمل بموجبه ولا يلفظ حين التشخيص مثال ذلك (باكياً) أي أن المتكلم يقول الجملة التي تتقدم هذه الكلمة وهو باكٍ وهلّم جراً» (أنظر : مسرحية مي، 1875، المقدمة).

قائمة المصادر والمراجع

1. **أرزة لبنان**، جمع وتقديم نقولا النقاش، المطبعة العمومية في بيروت، 1869.
2. إمبرت، أنريك أندرسون : **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب . القاهرة، 1991
3. إسماعيل، عز الدين: **الأسس الجمالية في النقد الأدبي العربي: عرض وتفسير ومقارنة**، دار الفكر العربي(القاهرة) الطبعة الثالثة، 1974.
4. إسماعيل، سيد علي: **الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي رائد الترجمة المسرحية مصريا وعربياً**، (مقال) مجلة الباحث، عمان– الأردن، العدد الخامس، إبريل 2015
5. الشايب، أحمد: **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، ط 2، 1942م، ص 105
6. المديوني، محمد: **في كتاب أرسطو فن الشعر وترجماته العربية الحديثة**، مجلة الحياة الثقافية (تونس)، العدد 229، 1 مارس 2012.
7. الطهطاوي، رفاعة رافع: **تخليص الإبريز في تلخيص باريز**، طبعة مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة(القاهرة)، سنة 2012
8. الزيات، لطيفة: **حركة الترجمة الأدبية من الانجليزية إلى العربية في مصر 1882. 1925**، تحرير خيري دومة، المركز القومي للترجمة (القاهرة)، سنة 2017.
9. الشيال، جمال الدين: **تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي**، دار الفكر العربي (القاهرة)، سنة 1951
10. النقاش، سليم: **مي.. تراجيدية**، طبعت بمطبعة الكلية في بيروت 1875
11. بانم، مارتن (تحرير): **موسوعة المسرح**، ترجمة محمود كامل وعلي الغفاري، المجلد الثاني، المركز القومي للترجمة (القاهرة)، 2015
12. بنيت، سوزان: **جمهور المسرح: نحو نظرية في الانتاج والتلقي المسرحيين**، ترجمة سامح فكري، أكاديمية الفنون(القاهرة)، طبعة ثانية،1995
13. دبنج، جورج برنهارد: **قلائد المفاخر في غريب عوائد الأوائل والأواخر**، ترجمة رفاعة رافع الطهطاوي، مطبعة بولاق (القاهرة) 1833م
14. زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، دار الهلال (القاهرة)، سنة 1922
15. مصطفى، محمد بدوي: **الدراما العربية المبكرة**، ترجمة وتقديم جمال عبد المقصود، المركز القومي للترجمة (مصر)، سنة 2013
16. نجم، محمد يوسف: **المسرحية في الأدب العربي**، دار بيروت للطباعة والنشر، (بيروت) 1956
17. نيكول، ألارديس: **علم المسرحية**، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح (الكويت)، ط2، 1992
18. سعد، سامية أحمد: **مقدمة كروميل . لفيكتور هوجو** (مقال)، مجلة (المجلة)، القاهرة، العدد 115، 1 يوليو.
19. سعد، سامية أحمد: **النقد المسرحي والعلوم الإنسانية**، مجلة فصول (القاهرة)، العدد 1، 1 ديسمبر 1983
20. ستالوني، إيف: **الأجناس الأدبية**، ترجمة محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة (بيروت)، 2014
21. سادجروف، فيليب: **المسرح المصري**

في القرن التاسع عشر 1799. 1882، ترجمة عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة (القاهرة) سنة 2010

22. عيد، السيد حسن: **تطور النقد المسرحي في مصر**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر . الدار المصرية للتأليف والترجمة (القاهرة) 1962.

23. راوسون، نسبت، ك (محرر) **موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي**– القرن الثامن عشر، ترجمة جمال الجزيري وآخرون، المشروع القومي للترجمة (القاهرة)، 2006م.

فن الأوبرا في الجزائر: من الغياب إلى صعوبة الظهور

The Opera Art in Algeria : From Absence to Difficulty of Appearance

رابح هوادف

تاريخ الاستلام: 01/02/2022 تاريخ القبول: 03/03/2022 تاريخ النشر: 15/03/2022

ملخص

لا يزال فن الأوبرا محدوداً في الجزائر رغم وجود عدّة تجارب هامة منذ عقود، – على نحو مغاير لما ظلّ عليه الفعل الأوبرالي عالميًا منذ أزيد من أربعة قرون، ودخوله إلى العالم العربي قبل مئة وثلاثة وخمسين عامًا، وانتشاره في مصر ولبنان والأردن وسلطنة عمان والكويت والإمارات العربية المتحدة.

يتناول المقال ستة محاور، ننتقل فيها من الجانب المفاهيمي، إلى نشأة الأوبرا في العالم العربي ورصد دور الأوبرا الموجودة، إلى حقيقة حضور الأوبرا في الجزائر، قبل حصر العقبات التي تقف حائلاً أمام الارتقاء بمكانة هذا الفن جزائريًا، فضلاً عن إبراز مقترحات المتخصصين لتشكيل أفق مبتكر للفعل الأوبرالي العربي.

تضع هذه الدراسة البحثية أهدافًا لها في السعي لفهم أسباب تراوح فن الأوبرا بين الغياب والحضور المحتشم في الجزائر، وتتطلع لبلورة استراتيجية كفيلة بازدهار أكبر لفن الأوبرا في الجزائر.

Abstract:

This essay is concerned with the art of opera which is still limited in Algeria despite the existence of several important experiments for decades, in contrast to what the operatic act has been doing globally for more than four centuries, and its entry into the Arab World 153 years ago, and though the spread of this art in Egypt, Lebanon, Jordan, Sultanate Oman, Kuwait and the United Arab Emirates.

The article deals with six axes in which we started with the conceptual aspect, then we moved to the emergence of opera in the Arab world and the monitoring of the role of existing opera. Next, we tackled with the fact of the presence of opera in Algeria before we had identified the obstacles that stand in the way of advancing the status of Algerian opera art, as well as highlighting the proposals of specialists to form an innovative horizon for the Arabic operatic action.

This research study aims to understand the reasons why opera art fluctuates between absence and modest presence in Algeria.

Keywords: opera, operetta, theatre, music, Algeria, Algerian theatre.

المؤلف المرسل: رابح هوادف **الإيمايل:** rabehhaouadef@gmail.com

مقدمة:

يذهب عموم الباحثين إلى أنّ العروض الأوبرالية لا تزال محدودة في الجزائر قياسًا بما يحدث في العالمين العربي والغربي، رغم نوعية اشتغالات الجزائريين محمد بوليفة، فوزية آيت الحاج، طارق بن ورقة، فوزي بن براهيم وغيرهم في مجال «الأوبيرات».

في المقابل، تشهد المنطقة العربية التي استوعبت قديمًا مجالس عكاظ والحجاز والمربد وبغداد، وعزفت على أوتار إسحاق الموصلي وعزّة الميلاء وزرياب، اهتماماً متزايدًا كرّسته المصريتان د. رتيبة الحفني وإيمان مصطفى، والسوريتان لبانة قنطار ورشا رزق، والأردنية زينة برهوم، فضلاً عن الفلسطينيين منعم عدوان وإيناس مصالحة واللبنانيين أنطوان الراعي وعبد الحليم كراكلا وماثيو الخضر وهبة القوّاس، ممن استحضروا فن الأوبرا بوصفه متعة جماليّة وتجليات عبور إلى المتلقين في أبعاد جديدة للكلّيّة الإنسانية، يتمازج فيها الصوت مع تعابير الأجساد وشلالات المشاعر انسكابًا وتمدّدًا، ويبرز جوهرًا بأبعاد عميقة تتنامى بمقاربات المخرجين المجدّدين أمثال: أدولف آبيا (1862-1928)، إدوارد غوردون كريغ (1872-1966)، حفيد ريتشارد فاغنر، فيلاند فاغنر (1917- 1966)، ممن استقطبتهم الأوبرا روح الفنّ الشامل.

ووسط وعي الجزائريين بفن الأوبرا، ويقينهم بحتمية تفعيله بكثافة أكبر في الفترة القادمة، لا يزال هذا الفن يصطدم بحزمة عقبات تحدّ من تطويره، رغم توافق عموم الممارسين والأكاديميين والمسؤولين على أهمية التمكين لفن الأوبرا تبعًا لأدواره الحاسمة على صُعُد تغذية الأرواح وتهذيب النفوس والتثقيف الفني والارتقاء بالذوق العام.

بُناءً على ما تقدّم، يبرز السؤال الإشكالي للدراسة: لماذا يستمرّ تباطؤ فن الأوبرا عن ركب التطوّر في الجزائر؟ وهل الأمر يتعلق بمسألة ثقافية، هيكلية أم اجتماعية؟

1 – تعريف «الأوبرا» و«الأوبيرات»:

تعدّ الأوبرا إحدى الفنون المسرحية التي خرجت من رحم الكنيسة الغربية نهاية القرن السادس عشر، وبداية القرن السابع عشر، وهي فن يعتمد على الشعر والموسيقى الكلاسيكية، وبمزجهما تخرج عروض ذات حبكة درامية، وانطلقت من ساحل البحر الأبيض المتوسط لتنتشر في العالم أجمع.

في مُعجم المعاني الجامع وردت كلمة «أوبرا»، وتعني «العمل المسرحي الموسيقي المؤلّف من أناشيد وحوارات غنائية متعددة الأصوات»، وأجمع الباحثون على أنّ فن الأوبرا ظهر فعلياً في إيطاليا عام 1600 ميلادية، لكن الدراسات أكدت أنّ الجذور التاريخية للأوبرا تعود إلى بدايات الكنيسة، حيث كان القائمون عليها يشكّلون فرقاً خاصة سُميت «المدائحيات» مهمتها إلقاء الترانيم والابتهالات في الأعياد الدينية [1].

وانتقلت عروضها من الكنائس إلى باحاتها ثمّ إلى البلاطات الملكية وقصور النبلاء، ومنها إلى الساحات العامة، قبل أن تقدّم على المنصات وتعتمد مقاطع شعرية من ثمانية أبيات، قبل تأثيثها بالديكورات ثمّ إقحام فواصل موسيقية [2].

وتعتبر أوبرا «دافني» Daphné للإيطالي «جاكوبو بيري» Jacopo Peri أولى الأعمال عالمياً عام 1597، قبل أن ينتشر الفن الأوبرالي إلى ألمانيا وإنجلترا، قبل أن يصل فرنسا في القرن الثامن عشر، وتطوّر بفضل فن «الأوراتوريو» Oratorio، إلى مصف الدراما الموسيقية، وجاء الفنان النمساوي «وولفغانغ أماديوس موتسارت» Wolfgang Amadeus Mozart، ليؤثر بالكوميديا على الأوبرا عبر عرضي «دون جوفاني» Don Giovanni و«كوزي فان توتي» Così fan tutte. [3]

وتضم الأوبرا العديد من المناظر الطبيعية، والأزياء، وفي بعض الأحيان تشمل الرقص، وعادة ما تقدم العروض في دار الأوبرا، مصحوبة بأوركسترا يقودها مايسترو متخصص في الفن الأوبرالي، وتتكون الأوبرا التقليدية من «ريد أكيتيفي» Activity Red، وهي ممرات القيادة المؤنسة التي تنشد بأسلوب مصمم لوضع الإيماءات في الكلام، و«أريا» وهي أغانٍ رسمية تعبّر فيها الشخصيات عن عواطفها بأسلوب لحني أكثر تنظيمًا(4).

من جهتها، تعني لفظة «أوبيرات» المسرحية الغنائية القصيرة، التي تشتمل على حبكة عاطفية نهايتها سعيدة، كما تحتوي على مواقف حوارية مصحوبة بالرقص التعبيري أو الاستعراضي، كما يعرفها أحمد بيومي في القاموس الموسيقي بأنها عمل مسرحي درامي متكامل يعتمد على الموسيقى والغناء، ويؤدى بالغناء بطبقاته ومجموعاته المختلفة، وتشمل الفقرات الشعر والموسيقي والغناء والباليه والديكور والفنون التشكيلية والتمثيل الصامت والمزج بينها، كما تشمل أغانيها على الفرديات والثنائيات والثلاثيات والإلقاء المنغم، والغناء الجماعي أو «الكورال»، وبمصاحبة الأوركسترا الكاملة. (5)

والأوبيرات (بالإيطالية Operatta) اصطلاح غربي للفظة معرّبة لنوع فني خاص؛ وتعني «الأوبرا الصغيرة»؛

حيث اتفق غالبية الباحثين على أن الأوبيرات هي مسرحية تتسم بالخفة والمرح؛ وتعتمد البساطة والنهايات السعيدة.

وجاء في كتاب «المسرح الموسيقي» لتيمور أباشيدزي؛ أنّ الأوبيرات هي» عمل مسرحي تصاحبه الأوركسترا؛ ونحتوي الأوبيرات على جزء مغنى والجزء الآخر حوار كلامي عادٍ»؛ وتمثل الأوبيرات «التركيب العضوي للأوبرا الكوميدية ولفن المنوعات الذي يجمع بين الموسيقى والرقص والحوار في السياق الدرامي المرتبطة به». (6)

ويقول الناقد المصري نبيل راغب:» يطلق اصطلاح الأوبيرات على المسرحية الخفيفة التي تجمع بين الحوار العادي بين الشخصيات والمقاطع الموسيقية والغنائية التي تعالج موضوع الحوار بأسلوب موسيقي مسرحي يميل إلى الروح الخفيفة في المعالجة؛ وتحضر فيه المتعة والتسلية والرسالة الهادفة». (7)

من جانبه؛ يذهب الباحث السوري محمد عمر ناجي ألتونجي إلى أنّ الأوبيرات «مسرحية غنائية روائية فكاهية مرحة يتخللها التمثيل والحوار المسرحي والرقص؛ ولا يلتزم الحوار فيها على التلحين بجملة كاملة»؛ وعليه يسجل ألتونجي أن الأوبيرات هي» التقاء مجموعة من الفنون والأجناس الأدبية وغير الأدبية؛ مشكّلة كوكتالاً ممتعا وجميلا». (8)

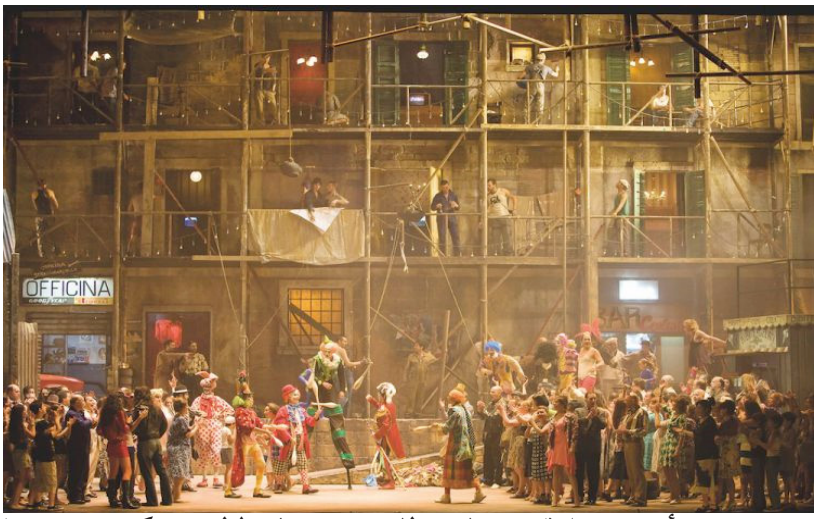
في المقابل؛ يرى المؤرخ الموسيقي المصري محمود كامل أن الأوبيرات «مسرحية غنائية تتناول موضوعا هزليا في أغلب الأحيان وتكتب بالشعر أو الزجل؛ وتتضمن مجموعة من الألحان الخفيفة المتنوعة والثنائية والجماعية؛ والرقصات التي ترتبط بفكرة الرواية؛ ويتخلل الأوبيرات حوار بين الممثلين». (9)

عرض لأوبرا عايدة في مصر عام 1930 (1)

وعليه، نستخلص أنّ «الأوبيرات» هي صيغة فنية مصغّرة لـ «الأوبرا»، بيد أنّ النوعين يتقاطعان في الخصائص ذاتها، كما توجد أشكال مختلفة من الأوبرا، مثل الأوبرا الهزلية والتراجيدية، والأوبيرات أخفّ أنواع الأوبرا في الموسيقى والموضوع، وشبه الأوبرا التي تجمع المسرحيات المحكية، مثل مسرحيتي «الملك آرثر» و»الملكة الجنية».

2 – ميلاد فن الأوبرا في العالم العربي:

تجمع الدراسات التاريخية على أنّ ميلاد فن الأوبرا كان في إيطاليا عام 1600، لكنّ ظهور هذا الفن عربيًا تأخرّ إلى غاية افتتاح دار الأوبرا المصرية في الفاتح نوفمبر من عام 1869، إثر مبادرة قادها حاكم مصر آنذاك الخديوي إسماعيل الذي كان شغوفًا بالفنون، وأنشأ دار الأوبرا المصرية (الخديوية) احتفالًا بافتتاح قناة السويس، وجرى استكمال



جانب من أوبرا «حلاق إشبيلية» للموسيقار الإيطالي جواكينو روسي في «لاسكالا» بميلانو (2)

إنشاء دار الأوبرا في ظرف ستة أشهر بمنطقة وسط القاهرة (حي العتبة)، لتصبح أول دارٍ للأوبرا في إفريقيا والشرق الأوسط. (10) ، وبتصميم زاوج بين دقة الفن وروعة المعمار، حرص المهندسان الإيطاليان «بيترو أفوسكاني» Pietro Avoscani و«ماريو روسي» Mario Rossi، على جعل دار الأوبرا الخديوية تحفة معمارية لا تقل عن مثيلاتها في العالم، وجرى ترصيع جدرانها وأسقفها بتشكيلة متكاملة من الزخارف والأفاريز، كما جلب الخديوي إسماعيل كوكبة من الرسامين والنحّاتين والمصورين لتزيين فضاء الأوبرا الخشبية التي كانت تتسّع لـ 850 شخصًا وبلغت كلفتها 1.6 مليون جنيه مصري. (11)

واتسّمت دار الأوبرا المصرية بالفخامة، وتكوّنت من ثلاثة طوابق، الأول خُصّص لغرف فرق الرقص والتدريبات وغرف الممثلين وفرق الإنشاد، والثاني اتخذّ مخزنًا للديكورات، أما الثالث والأخير فتمّت تهيئته لحفظ الملابس والأثاث ومختلف الأدوات المسرحية، كما احتوت دار الأوبرا المصرية على ورشٍ لصناعة الديكورات والملابس والأثاث، وظلّ الإيطاليون يديرون دار الأوبرا المصرية إلى غاية عام 1937، حين أسندت رئاستها إلى المصري منصور غانم، ثمّ مواطنه الفنان سليمان نجيب بين سنتي 1938 و1954. (12)

وفي حضور الخديوي إسماعيل والإمبراطورة أوجيني دي مونتيجو Eugénie de Montijo زوجة الإمبراطور نابليون الثالث Napoléon III والإمبراطور فرانسوا جوزيف الأول François-Joseph Ier عاهل النمسا وولي عهد بروسيا، إضافة إلى عدد من رموز الفكر والسياسة والفن من كافة أنحاء أوروبا، احتضنت دار الأوبرا المصرية في الفاتح نوفمبر 1869 عرض «ريغوليتو» المأخوذة عن المسرحية التاريخية «الملك يمرح» للكاتب الفرنسي فيكتور هيغو Victor Hugo. (13)

وكان رواد دار الأوبرا المصرية مساء 21 ديسمبر 1871، على موعد مع «أوبرا عايدة» المستقاة من التاريخ المصري القديم التي كتب نصها الغنائي، الإيطالي أنطونيو جيسلانزوني Antonio Ghislanzoni (الليبرتو)، وبعد ترجمتها سُلّمت عام 1870 إلى الموسيقار الإيطالي غيوسيبي فيردي Giuseppe Verdi (1813 – 1901)، أراد الخديوي إسماعيل أن يضع فيردي Verdi موسيقى أوبرا عايدة، ويشير الكاتب والمؤرخ الفرنسي روبير سوليه Robert Solé في كتابه «مصر ولع فرنسي» إلى أنّ فيردي Verdi رفض بادئ الأمر، حيث قال : «ليس من عادتي تأليف قطع موسيقية للمناسبات الخاصة» (14)، فألمح وسطاء الخديوي بإسناد المهمة إلى موسيقيين آخرين مثل ريتشارد فاغنر Richard Wagner، إن أصر على رفضه، قبل أن يوافق فيردي Verdi بشروط مالية خاصة.

ووضع فيردي Verdi موسيقى أوبرا عايدة مقابل 150 ألف فرنك فرنسي قديم من الذهب، فيما جرى تصميم الديكور والملابس في باريس لقاء 250 ألف فرنك، واكتشف عالم الآثار الفرنسي «أوغست فرديناند فرانسوا ماريات» Auguste Ferdinand François Mariette (1821- 1881) مخطوط أوبرا عايدة، وأشار إلى أنّ قصتها مدوّنة في 4 صفحات، وعُرضت مباشرة بعد انتهاء الحرب البروسية – الفرنسية، وحقّقت نجاحًا غير متوقع. (15)

في المقابل، كشفت رسالة بعنوان «خطابات وذكريات شخصية» (صدرت في باريس عام 1904) لـ «أوغست فرديناند فرانسوا ماريات» Auguste Ferdinand François Mariette مدير دار الآثار المصرية في ذلك الوقت، بعث بها إلى شقيقه إدوارد قبل افتتاح قناة السويس بخمسة أشهر، أبلغه فيها: «تصور إنني كتبت أوبرا!... إنها أوبرا كبيرة سيضع فيردي موسيقاها، نعم لا تضحك، إنها حقيقة»، وقال إدوارد إنّه شعر بالقلق عندما علم بهذا الأمر. (16)

وجرى عرض أوبرا عايدة مجددًا في الثاني فيفري من عام 1872 في مدينتي ميلانو وبارما الإيطاليتين، قبل أن تجوب أوبرا «غارنييه» Opera Garnier في باريس باستخدام ديكورات وملابس جديدة، بما أثار استغراب فيردي Verdi الذي تساءل: «هل ما يصلح للإيطاليين لا يصلح للفرنسيين؟». (17)

لكن كتاب «وصف مصر» ربط ما شهدته أوبرا «عايدة» من تغيير في الديكورات والملابس إلى الرغبة في إعادة تكوين العمل المسرحي التاريخي بطريقة أكثر دقّة، لذا جرى توظيف مهارات مصمّم الأزياء البارز «يوجين لاكوست» (1818 – 1907) وعالم الآثار «غاستون ماسبيرو» (1846 – 1916).

ولم تشفع أوبرا عايدة بإنضاج فعل أوبرالي عربي مستمرّ في الزمن؛ حيث ظلّ الركود والتغييب يطبعان السيرورة العامة رغم امتلاك العرب لطاقات هائلة في مجال الغناء الأوبرالي، في صورة الفنان اللبناني محمد البكار (1909-1959) وحسن كامي (1936–2018)، إذ لم يتم استثمار

جانب من عرض لأوبرا عايدة في الأقصر جنوب مصر عام 1997 (3)

مواهبهما في الأعمال الأوبرالية في كل من لبنان ومصر.

ففي حالة محمد البكار الذي هاجر إلى مصر في أربعينات القرن الماضي، لم يوظّف المخرجون صوته الأوبيرالي بالطريقة الصحيحة، ما جعل نجمه ينطفئ سريعًا وتمكّن منه الإحباط إلى غاية وفاته عام 1959، وكان حظ الفنان المصري حسن كامي أفضل قليلاً، حيث شارك في 660 عرضًا أوبيراليًا في إيطاليا وفرنسا وروسيا وأمريكا وكوريا والدانمارك واليابان وحصل على جوائز عالمية عديدة، لكن دون أن يترتّب ذلك عن أثر إيجابي في العالم العربي.

تاريخيًا، اشتهرت السوبرانو إيمان مصطفى بتقديم شخصية الأميرة الحبشية في أوبرا «عايدة»، وبدور الكونتيسة في أوبرا «زواج فيغارو» بباريس، بالإضافة لمشاركتها في عدّة أوبرات منها: (تاييس، صيادو اللؤلؤ، لابوهيم، لاترافياتا، توسكا، مدام بترفلاي، الشهامه الريفية ودون جيوفاني).

وشغلت الدكتورة إيمان مصطفى، منصب رئيس قسم الغناء بمعهد الكونسرفتوار، والمدير الفني لفرقة أوبرا القاهرة، وحصلت على شهادة تقدير من المعهد، وفى عام 2002 حصلت على جائزة الدولة التشجيعية في الفنون.

رغم ما تقدّم، بقي فن الأوبرا مقتصرًا في العالم العربي على بعض الممارسات الغنائية الفردانية، مثل د. هبة قواس المؤلفة الموسيقية والمغنية الأوبرالية التي جمعت ما بين الموسيقى الشرقية وتقنيات الموسيقى الغربية، وظهر ذلك في أعمالها: أغنيك حبيبي، أشمت عطري، المواعيد، بكيف تودعني، بين نهرين، تشكو ظلام الليل، تكونني وأكونك، عرفت بيروت، لأني أحيا، ويا نسيم الريح.

ويشير الموسيقار الجزائري الراحل «محمد بوليفة» (30 جانفي 1955 – 6 أكتوبر 2012) إلى توجّهه في نهاية ثمانينات القرن الماضي إلى تأسيس فن الأوبرا رغبة منه في طرق هذا الباب، لأنّ الذي كان سائدًا في السابق – بحسبه – ظلّ نوعًا من الاستعراض الغنائي، وأشار إلى أنّ عناصر الأوبرا متوفرة في الجزائر من نصوص وموسيقى وكوريغرافيا وسينوغرافيا وخاصة المؤسسات المنتجة.

وشهدت الجزائر إنتاج أعمال أوبرالية صغيرة من نوع «الأوبيرات»، حملت مسميات: قال الشهيد، ملحمة الجزائر 1 و 2، علي معاشي، نوبة في الأندلس، وغيرها، لكن «لم يأت آخرون لاستكمال ترقية هذا النوع خاصة وأنه مكلّف معنويًا وماديًا». (18)

3 – حضور الأوبرا العربية:

تعتبر الأوبرا المصرية الأقدم عربياً، وتسمى المركز الثقافي القومي، وأصبحت أحدث معالم القاهرة الثقافية، ولا تزال «الأوبرا المصرية» تنهض بدور هام في إثراء الحركة الفنية العربية منذ إنشاءها في الفاتح نوفمبر من عام 1869، وتضمّ دار الأوبرا المصرية فرقة باليه أوبرا القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفوني، والفرقة القومية للموسيقى العربية، فرقة الرقص المسرحي الحديث، فرقة الإنشاد الديني، فرقة كورال الأوبرا، فرقة عبد الحليم نويره للموسيقى العربية، الفرقة القومية

العربية للموسيقى وكورال أطفال الأوبرا. (19)

وتقيم الأوبرا صالونات ثقافية ومعارض للفن التشكيلي ومهرجانات موسيقية صيفية لفرق الهواة، كما تعرض أعمال كبار الفنانين والفرق العالمية، وتشتمل مباني دار الأوبرا المصرية على عدة مراكز ثقافية، بينها: قصر الفنون الذي يعدّ مركزًا ثقافيًا ومعرضًا ضخمًا لكافة الأعمال الفنية التشكيلية، وملحق به مكتبة فنية تهتم بالفنون التشكيلية، مركز الهناجر للفنون، ويحتوي على قاعة عرض ومسرح صغير، ومقرّ نقابة الفنانين التشكيليين، ومكتبة الأوبرا الموسيقية، وملحق بها قاعة للعرض الفني، وتضم أيضا مركز الإبداع الفني، ومتحف الفن المصري الحديث. (20)

وتهاوت دار الأوبرا المصرية غداة حريق مهول

جانب من تدريبات ملحمة الجزائر 2 – الفاتح نوفمبر 2014 (4)

التهم مقرّها القديم فجر 28 أكتوبر 1971، لأنّه كان مصمّمًا من الخشب، ولم يتبق من الأوبرا القديمة سوى تمثالي "الرخاء" و"نهضة الفنون" من أعمال الفنان محمد حسن، بينما أكلت النيران مناظر الأوبرات والباليه التي تركتها الفرق الأجنبية هدايا للدار، واحترقت لوحات كبار المصورين التي كانت معلقة على الجدران والآلات الموسيقية ونوتات مئات الأوبرات والسيمفونيات العالمية، وبعد أن دمرت دار الأوبرا الخديوية، ظلت القاهرة بدون دار للأوبرا قرابة العقدين من الزمن، قبل أن يتمّ إعادة افتتاح الأوبرا المصرية الجديدة بدعم ياباني في العاشر أكتوبر عام 1988، وفي الدار ثلاثة مسارح: المسرح الكبير الذي يتسع لـ 1200 مشاهد، المسرح الصغير الذي يتسع لـ500، والمسرح المكشوف الذي يتسع لـ600. (21)

وفي عام 1918 شرعت السلطات المصرية في بناء دار أوبرا الإسكندرية التي افتتحت بعرض أوبرا «شهرزاد» في 30 جوان 1921 باسم «تياترو محمد علي» في عهد السلطان فؤاد (الملك فؤاد) آنذاك، وقام المهندس الفرنسي جورج بارك بتصميم دار أوبرا الإسكندرية، واستوحى تصميمه الفني من عناصر أوبرا فيينا ومسرح أوديون في باريس.

وبعد داري الأوبرا في القاهرة والإسكندرية، افتتحت دار للأوبرا في دمشق رسميًا في 7 ماي من عام 2004، وتميّز بناؤها بالجمع بين طراز العمارة الدمشقية وأسلوب العمارة الحديثة، وتبلغ مساحتها 350 ألف متر مربع. وتتكون من مسرح الأوبرا الذي يتسّع لـ 1400 مشاهد، وهو مؤلف من ثلاث طبقات و20 مقصورة و20 غرفة للفنانين مع ملحقاتها ومسرح الدراما (662 متفرجاً)، وقاعة متعددة الاستعمالات (237 مقعداً)، وقاعة عرض للفنون التشكيلية والتصوير الضوئي. (22)

وتمّ تزويد أوبرا دمشق بتجهيزات صوتية وبصرية حديثة، إضافة إلى أنظمة الإضاءة المتطورة، وإلى جانب مسرح الأوبرا، تضمّ دار الأسد المعهد العالي للفنون

المسرحية، المعهد العالي للموسيقى، مدرسة الباليه، مكتبة، صالة للفنون، مسرح الدراما، ومسرح المنوعات.

وفي سلطنة عمان، جرى افتتاح دار الأوبرا السلطانية مسقط في الثاني عشر أكتوبر من عام 2011 وكان ذلك على يد السلطان قابوس بن سعيد الذي أصدر أمراً بإنشائها عام 2001، إلّا أنّ بداية العمل فيها تأخرت حتّى العام 2007، لتصبح رابع دار للأوبرا عربيًا والأولى على منطقة الخليج.

ومنذ إنشائها، عرفت دار الأوبرا السلطانية مسقط، ارتفاعاً ملحوظاً في عدد العروض وفي أعداد جمهور الدار، على خلاف تشديد بعض النقاد على صعوبة انسجام الجمهور العربي مع مقاطع شعرية مغنّاة تناقش ثيمات إنسانية أو تاريخية مستلهمة من المجتمعات الأوربية، وأيضاً على تقديم أعمال أوبرالية باللغة العربية، في حين يتمسّك آخرون بفكرة أن الموسيقى لغة عالمية وأن الارتقاء الثقافي يتطلّب الانفتاح على الفنون الراقية والشاملة كالأوبرا والمسرحيات الغنائية.

وتنظّم دار الأوبرا السلطانية دوريًا ما يسمى «موسم الفنون الرفيعة» الذي ينطلق من منتصف شهر سبتمبر ويستمر حتى ماي من كل موسم، وتُعرض أعمالاً متنوّعة مثل الأوبرا والباليه والحفلات الموسيقية (موسيقى كلاسيكية وجاز) والمسرحيات الغنائية، ودار الأوبرا الضخمة في مسقط، مجهزّة بتقنيّاتٍ حديثة كالشاشات التفاعلية على المقاعد وغيرها، وملتقى ثقافي واسع في الخليج، لكونها الوحيدة قبل البدء بإنشاء دار الأوبرا الجديدة في دبي. وتقدم فيها إلى جانب الأعمال الأوبرالية: الحفلات الموسيقية والأعمال المسرحية، والمؤتمرات والملتقيات الثقافية.

وتضمّ الدار، المسرح الكبير، وقاعة المؤتمرات، ومركزاً إنتاجياً يقدم العروض الأوبرالية العالمية والعربية، وفيها أيضاً مركز تجاري يضم مجموعة من المطاعم العالمية والماركات الفاخرة، وحدائق من الطرازين الإسلامي والأوروبي. (23)

والتحقت قطر بالركب، وشيّدت دار الأوبرا في الحي الثقافي «كتارا»، وتستقبل الدار على وجه الخصوص عروض أوركسترا قطر الفلهارمونية، وتحوّلت بشكل متسارع إلى مركز مفضل لعدد من أهم الفنانين والموسيقيين في العالم، وهو أنموذج معماري فريد وفاخر يجمع بين العمارة الحديثة والتصميم الإسلامي التقليدي، ويتسع مسرحها لـ 550 شخصاً.

وتدّعمت منطقة الخليج العربي بتأسيس أوبرا دبي في 31 أوت 2016، بعد إطلاق المشروع في الإمارة عام 2012، وتضاهي أوبرا دبي في مساحتها وتجهيزها وحتّى شكل بنائها، دار الأوبرا العالمية الشهيرة في سيدني.

وتقع دار الأوبرا في وسط مدينة دبي مقابل برج خليفة، وتتسع تقريباً لألفي متفرّج، وزُودت بأحدث أجهزة الصوت والإضاءة المحيطة بكلّ مقعد. وهي تصلح لجميع أنواع الاحتفالات الثقافية، الفنية منها، كالحفلات الموسيقية والمسرح. والرسمية منها كالمؤتمرات والندوات، بهدف جعل دار الأوبرا الجديدة ملتقى كبيرًا للثقافة في العالم العربي كلّه.

وفي مساء 31 أكتوبر 2016، افتتحت دار الأوبرا في الكويت في حفل غنّى خلاله المغني الأوبرالي الإيطالي أندريا بوتشيلي وتخلّله عرض باليه «بحيرة البجع»، واستوحي تصميم دار الأوبرا الكويتية من العمارة الإسلامية، وهي تضمّ أربعة مبانٍ شُيّدت على شكل جواهر متلألئة تمزج بين الضوء والظلّ وتفاعلهما، فيما يُرتقب افتتاح دار الأوبرا بالمملكة العربية السعودية عام 2022 واستحداث أوركسترا وطنية بموجب اتفاق سعودي مبرم مع فرنسا في التاسع أفريل من عام 2018، لقاء كلفة بحدود 52 مليار أورو. (24)

وفي الأردن، ورغم استمرار الجدل حول جدوى إنشاء دار الأوبرا وعدم تجسيد المشروع رغم بدء البناء عام 2009، تمّ التأسيس لتجربة أولى من نوعها في العالم العربي، وهي «مهرجان عمان الأوبرالي» الذي أقيمت منه 3 دورات، وتخلله في 2019 عرض أوبرا «حلاق إشبيلية» بطولة السوبرانو الأردنية العالمية زينة برهوم. (25)

السوبرانو الأردنية العالمية زينة برهوم (5)

وفي وقت لا تزال بلدان بوزن العراق والمغرب وتونس وليبيا وموريتانيا والسودان والبحرين تفتقد إلى دور أوبرا، يشهد لبنان حراكًا حثيثًا لإنشاء دار الأوبرا، حيث أطلقت مجموعة نخبوية محلية تسمّي نفسها «An Opera House in Beirut is a must» بيانًا تأسيسيًا حديثًا جاء فيه ما يلي: «هل تصدّقون أنّ لبنان، جنّة الفنون وأرض الحضارات، ليس فيه دار أوبرا؟»، ويتطلع مؤسّسو هذه المجموعة إلى بدء حملة ضغط لإنشاء دار الأوبرا في بيروت، ويعلّق الفنان اللبناني كارل كوسة: «يقولون إنني أحلم، لكنني لست الوحيد، بإمكانكم أنتم أيضاً أن تكون حالمين» (26).

تتسّم موضوعات الأعمال الأوبرالية العربية بتنوّعها بين الدراما التاريخية والإسقاطات السياسية والواقعية الاجتماعية، مع تركيز واضح على الاستقراءات الجديدة للقصص والأساطير وما يتصّل بها من قيم وأبعاد الرومانسية والتضحية والحرية.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، استلهمت أوبرا عايدة الشهيرة، التاريخ القديم لمصر الفرعونية، وحكت قصة حب نشأت بين «عايدة» و»راداميس»، وجرى اختيار اسم «عايدة» عنوانًا للأوبرا، لما يحمله الاسم من دلالة مصرية، وأعطى مبدعوها المتعاقبين لأنفسهم حرية التحرك في سرد الأحداث دون التقيد بفترة زمنية محددة، على الرغم من اتجاه البعض إلى ربط الأحداث بفترة حكم الملك رمسيس الثالث.

وتجسّد قصة أوبرا عايدة صراعًا بين «الواجب والعاطفة»، وتروي قصة أميرة حبشية أسيرة في مصر، تصبح وصيفة لـ «آمنيريس»، ابنة الملك الفرعون. وتقع الفتاتان في حب الرجل الواحد «راداميس»، القائد الحربي المصري، الذي يبادل عايدة حبًا كبيرًا. (27)

ويستمر القالب الدرامي في سرد الأحداث بعد أن تفسد الأمور نتيجة اندلا ع حرب بين مصر والحبشة، وتنتصر مصر ويطلبون من راداميس الزواج من ابنة الفرعون مكافأة له على الانتصار، فيسعى إلى الهرب مع حبيبته عايدة، ويفشي بعض الأسرار العسكرية لها عن دون قصد، فيعتبرونه خائنًا لواجبه العسكري ويحكم عليه بالدفن حيًا، وتلحق به عايدة وتموت بين ذراعيه في قبرهما.

من جهتها، تدعو الملحمة الموسيقية التراجيدية «عايدة» إلى الحب كقيمة إنسانية كونية لإحلال السلام في العا لم وتجنّب الحروب وإراقة الدماء، وشكّل موضوع أوبرا عايدة مصدر إلهام عدة موسيقيين وكتّاب استوحوا أعمالاً من تاريخ مصر القديم، على غرار الموسيقي الفرنسي فيكتور ماسييه في «ليلة كليوباترا» عام 1884، والكاتب والمخرج المسرحي الفرنسي فيكتوريان ساردو في «كليوباترا» عام 1890، وشهدت منطقة الأهرامات أضخم عرض لأوبرا عايدة عام 1987، عندما شارك فيه 1600 فنان على مسرح مساحته 4300 متر مربع ، وحضره 27 ألف متفرج واستمر تقديمه على مدار ثمانية أماسٍ. (28)

من جانبها، تمحورت أوبرا «عمان» حول قيمة الحب والتضحية لأجل الحبيب، وأدّت السوبرانو الأردنية زينة برهوم خلال الاحتفالية المقطوعة الإيطالية Oh mio babbino caro بمقدمة باللغة العربية والتي تبدأ بـ «يا أبي العزيز، أرجوك زوّجني به، فأنا أحبه جدًا، ولا أستطيع العيش من دونه، وإن لم توافق، سأرمي نفسي في النهر» (29).

واللافت أنّه جرى تحويل مجموعة من الأعمال الأدبية إلى مسرحيات أوبرالية، في هذا الصدد، قدّم المايسترو المصري شريف محيي الدين روايتي السقا مات ليوسف السباعي وميرامار لنجيب محفوظ في قالب أوبرالي، ولم تتوقف هذه النوعية من العروض على اللغة الفصحى، بل كان الأكاديمي الكويتي د. رشيد البغلي سبّاقًا لإنجاز أوبرا «ديرة» باللهجة الكويتية.

وفي أوبرا «كليلة ودمنة « للمخرج الفلسطيني منعم عدوان (18 جوان 2016)، كيّف عدوان حكاية القرن الثامن لابن المقفع مع الراهن، مثيرًا «خيبات الربيع العربي»، وعلى وقع نقد سياسي وأخلاقي مكثّف للبيئتين الاجتماعية والسلطوية، قام المخرج بتحوير قصة كليلة ودمنة ومكابداتهما لحياة متواضعة في خدمة الملك، ويمنح عدوان لونًا براغماتيًا لشخصية دمنة «الداهية» الذي يحظى بمنصب كبير مستشاري الملك، ويتطلع للمجد والثروة موازاة مع تفاقم القلق لدى الملك الذي يستشعر «فتنة» تبعًا للدور الذي يقوم به «شاترابا» الذي يحرّك قلوب الناس بأغانيه ساردًا معاناتهم.

وتتسارع الأحداث، باختراق شاترابا لأسوار القصر بتخطيط من دمنة الذي يسعى لاحتوائه، لكن الأمور تسير بغير ما يشتهيه المستشار فينفّذ مؤامرة تنتهي بإعدام الملك لشاترابا بعدما تمكّن دمنة من الإيقاع بالملك وإقناعه أنّ سلمية شاترابا مخادعة وتستهدف قلب نظام الحكم، وللتغطية على إعدام شاترابا، تتولى والدة الملك زمام الأمور تروّج لشاترابا شاعرًا وطنيًا، ولتثبت للناس أنّ العدالة الملكية ليست استبدادية، فإنّها تحول دون إعدام دمنة، وينتهي

العرض بإمعان الملك ووالدته ودمنة في «وليمة الأكاذيب». (30)

وفي أوبرا «عنتر وعبلة» اللبنانية (8 جويلية 2016) للكاتب أنطوان معلوف والمؤلف الموسيقي والمايسترو مارون الراعي بمشاركة 160 مؤديًا، جرى استعادة قصة عشق أسطورية من بطون التاريخ العربي، وتقديمها بشكل مغاير هو «الحق في التحرّر والمساواة» وفق حلة فريدة امتزج فيها الشعر الفصيح والحوار البليغ مع التأليف الأوركسترالي وتقنيات الأداء الأوبرالي في ديكور مسرحي يحاكي الصحراء ومضارب القبائل، وملابس وتفاصيل تستعيد حياة العرب في البادية.

وفي أول أوبرا لبنانية باللغة العربية، تمّ تقديم حكاية عنتر بن شداد الذي عاش في القرن السادس وكان أحد أرق شعراء العرب وأشرس فرسانهم على الإطلاق، وحبيبته عبلة التي خلدتها قصائده على مدى الأزمان، في قالب مستحدث، حيث جسّد المغني غسان صليبا دور عنتر ذاك «العبد الأسود المناضل» لافتكاك حقّه في الحرية، وفي أن يكون مساويًا لأبناء قبيلته من دون تمييز بسبب لونه الأسود وعرق والدته الحبشية. (31)

وإذا كان والد عنتر، شدّاد (ابراهيم ابراهيم) لا تحركه مشاعر الأبوة للاعتراف بابنه وعتقه من العبودية، ولا ينصت لعذابات عبلة (لارا جوخدار) في الأسر، ولا لأصوات أطفال القبيلة وهم ينشدون له أن «الأرض بستان ألوان»، فإنّ ضرورة الاستعانة بشراسة عنتر القتالية للدفاع عن القبيلة، تجبره أخيرا على ذلك، ومع انتصار عنتر في المعركة، ينتهي الذلّ المهيمن على قبيلته والبعد القسري عن حبيبته، وتنطوي عقلية التمييز على أساس اللون أو العرق من أذهان سادة قبيلته عبس، وتطوى أيضا صفحة الحرب مع قبيلة طي.

أوبرا «عنتر وعبلة» منحت قراءة جديدة لملحمة الحب والحرب التي توارثتها الأجيال العربية قرونًا كثيرة، ركّز مارون الراعي على قيمة التضحية ورهان الحرية الذي استخدمهما دافعان لمعارك كثيرة خاضها عنتر مع قبيلة طيّئ للظفر بمحبوبته عبلة، وتجسّد الموقف عبر سجالات شعرية مزجت بين الإيقاعات الشرقية والمشاهد البصرية والرقصات الفولكلورية، في مُنجز رآه منتجوه «نقطة تحول في تاريخ الأوبرا العربية». (32)

4 – الفعل الأوبرالي في الجزائر:

ارتبطت الأوبرا بالمسرح في الجزائر، حيث افتتح المسرح الوطني الجزائري في فترة الاحتلال الفرنسي، تحت مسمى «دار الأوبرا»، وكان ذلك تحت إشراف المهندسين المعماريين «تشارلز فريديريك شاسيريو» Charles Frédéric Chassériau و»جوستن بونسارد» Justin Ponsard، على الطراز الباروكي الجديد، في 29 سبتمبر 1853، وعُرضت فيها أول مسرحية بعنوان «الجزائر 1830-1853»، وشهدت حضور كبار الفنانين العالميين.

وبتاريخ 19 مارس 1882، تعرّضت الأوبرا إلى حريق مهول أتى على المبنى، دون أن تتضرّر الجدران الخارجية، وقامت سلطات الاحتلال الفرنسي بتدميره، ليعاد بناء الأوبرا في العام التالي (1883).

وعرفت الأوبرا، عرض أول مسرحية جزائرية سنة 1893، وكانت بعنوان «سر لسانه» mystère de sa langue، وقام بتجسيدها نخبة من قدماء طلبة ثانويات الجزائر.

وفي سنة 1937، كلّفت سلطات الاحتلال الفرنسي، المهندسين «رايموند تافورو» Raymond Taphoureau و»إيمانويل غيرمونبراز» Emmanuel Guermonprez، بإعادة تصميم الواجهة الخارجية للأوبرا، واستمرت الأشغال لنحو سنتين، قبل أن يعاد افتتاح أوبرا الجزائر عام 1939.

وبعد استقلال الجزائر، تحوّل مبنى دار الأوبرا إلى مقرّ المسرح الوطني الجزائري بعد قرار التأميم في 8 جانفي 1963 بمقتضى المرسوم رقم 63/12، الذي أقرّ تأسيس فرقة المسرح الوطني الجزائري، ومركز وطني خاص بالمسرح.

وجرى إنشاء مسرح وهران الجهوي من طرف المهندس المعماري «أيناز» INEZ في قالب أوبيرالي اعتبارا من عام 1907، وظلّ مسرح وهران يسمى «أوبرا وهران» بطاقة استيعابية تصل إلى ثمانية آلاف متفرج، وقاعة عروض يبلغ طولها 99.50 مترا وعرضها 18 متراً، ويصل علوها إلى 22 متراً، مع انحراف على شكل منارة عند كل طرف، قبل أن يتم تحويل «الأوبرا» إلى مسرح وهران الجهوي بدايةً من 14 نوفمبر 1972. (33)

وشهدت الجزائر في ثمانينات وتسعينات القرن الماضي، إنتاج عدة أعمال أوبرالية صغيرة تندرج ضمن نوع «الأوبيرات»، ومن بين ما جرى تقديمه، ملحمة الجزائر 1 (1994)، وملحمة الجزائر 2 (2014)، أوبيرات «رحلة حب» (1995) للمخرجة فوزية آيت الحاج، وأوبيرات «نوبة الأندلس» (1996) للمخرجة ذاتها التي أنتجت أوبيرات ثالثة وسمتها «عشيق وعويشة والحراز» (2007)، إضافة إلى ملحمة «حيزية» للمخرج فوزي بن براهيم

.(2017)

جانب من أوبيرات «حيزية» – إخراج فوزي بن إبراهيم 10 جانفي 2017 بوهران (6)

وعلى وقع الاهتمام المتزايد بالفن الأوبرالي في المنطقة العربية عامة، جرى افتتاح أوبرا الجزائر في العشرين جويلية 2016، وتعتبر ثمرة الصداقة الجزائرية الصينية واتفاقية التعاون الاقتصادي والفني الموقّعة في الثالث فيفري 2004 بين الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية وجمهورية الصين الشعبية التي تبرعت بالدراسة وإنشاء البنية التحتية لدار الأوبرا التي بلغت كلفتها 30 مليون أورو. (34)

وتمتلك الجزائر، الأوركسترا السيمفونية التي تعاقب عليها منذ أواسط تسعينات القرن الماضي، المايسترو عبد الوهاب سليم، ثمّ المايسترو أمين قويدر، وعملت منذ إنشائها على تعزيز نشر الموسيقى الكلاسيكية العالمية، ولها أيضًا مجموعة أعمال مستوحاة من الموسيقى الجزائرية بشكلها السيمفوني.

مبنى أوبرا الجزائر بضاحية أولاد فايت غرب الجزائر العاصمة (7)

وتستوعب الجزائر باليه الأوبرا الذي لديه مجموعة كبيرة من لوحات الرقصات الأكاديمية المعاصرة والحديثة والتقليدية، وله أكثر من 39 عامًا من الوجود، وأكثر من 2500 عرض في ما يربو عن ستين دولة.

واحتضنت الجزائر في الثاني عشر أوت 2009، عرض أوبرا «الضيعة» لفرقة «كراكلا» اللبنانية، بإخراج الكوريغراف عبد الحليم كراكلا الذي صمّم مشاهد سينوغرافية مستوحاة من التراث العربي اشترك فيها 50 راقصًا، وجمع العمل بين الرقص والغناء والتمثيل، وتروي أوبرا «الضيعة» على مدى أكثر من ساعتين من الزمن، الصراع الدائر في الحياة اليومية والتناقضات بين عاملي الخير والشر وذلك من خلال قصة حب بين شاب وفتاة، وتواصلت المشاهد الراقصة في جو من المتعة لينتصر في النهاية الحب الموشى برسالية مفادها أنّ الهدف من العرض هو «لمّ شمل الشعوب والمجتمعات العربية».

وفي الثاني من مارس 2018، جرى عرض الأوبرا الإيطالية «مدام بترفلاي» لـ «جياكومو بوتشيني» بأوبرا الجزائر، تحت الإدارة الموسيقية للمايسترو أمين قويدر، وإخراج أولفييه توزيس. (35)

5 – عقبات تطور الأوبرا جزائريًا:

في منظور أربعة من الممارسين الجزائريين وهم: «فاطمة الزهراء ناموس»، «طارق بن ورقة»، «عبد الحميد بلفروني» و»آمال براهيم جلول»، فإنّ السبب الرئيس لعدم تطور فن الأوبرا في الجزائر، يكمن في «التكوين»، ويجمع المتخصصون الثلاثة على تأثير عدم إدراج تدريس هذا الفن ضمن مناهج معاهد التكوين الوطنية، وهذا سبب جوهري بحسبهم في بلد قارة بحجم الجزائر، يُضاف إلى ما يسمونه «تقصير» وسائل الإعلام المرئي والمسموع من حيث عدم تقديم البرامج والأعمال المتعلقة بفن الأوبرا الذي يبقى الأصعب بحسبهم، وتشرح آمال براهيم جلول المغنية الأوبرالية الجزائرية المقيمة في باريس: «نحن أمام عمل درامي غنائي يشمل التأليف الموسيقي والتمثيل ورقص الباليه والديكور والأزياء والإضاءة بالإضافة للفن التشكيلي والقصة والشعر، وفوق كل ذلك الصوت الأوبرالي الذي يتميز بتعدد ترددات وطبقاته ويتطلب من المؤدي القدرة على الانتقال بالغناء من مستويات الصوت المنخفضة حتى أعلى مستوى ممكن أن يصل إليه أو ما يُعرف بـ (السوبرانو)». (36)

مغنية السوبرانو آمال إبراهيم جلول رفقة المايسترو أمين قويدر وفرقة الأوركسترا السمفونية في 19 سبتمبر 2015 (8)

ويسجّل الباحث الجزائري «عادل عبد الصمد» أنّه من الطبيعي أن تميل الشعوب لحب موسيقاها الخاصة لأنها تعبر عن واقعها، مركّزاً على أهمية استثمار الأوبرا الجزائرية في الموسيقى السيمفونية والفن الأوبرالي، وأشار إلى امتلاك الجزائر طاقات بوسعها النهل من ينابيع الدراما الموسيقية التي تحتوي على مساحات غنائية حوارية تحكي قصصًا من واقع حياة الشعوب الغربية». (37)

بدوره، ينوّه الأمين العام لأوبرا الجزائر، فريد خاوس، إلى أنّ تطوير الفعل الأوبرالي مرهون بالتكوين والرسكلة، من خلال تكثيف الورشات التي جرى الشروع فيها منذ سنة 2018، وتخطّط الأوبرا لإقامة ملتقيات قصد الاستفادة من التراث، إضافة إلى رسكلة الفنانين المحترفين في إطار مشاريع معيّنة، أو في إطار دورات تدريبية مركّزة، للارتقاء بالفن والثقافة الجزائرية وبما يخدم مؤسسة بوزن أوبرا الجزائر. (38)

وتنوي أوبرا الجزائر إبرام اتفاقات شراكة مع مؤسسات ثقافية جزائرية لتنسيق الجهود من أجل إنجاز مشاريع فنية مشتركة، أو إقامة شراكة تقوم على الاستفادة من خبرات وقدرات فنية وتنظيمية وتقنية (39)، ويرى خاوس أنّ تكامل جهود الأوبرا مع الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، والمسرح الوطني، والمعهد العالي لمهن فنون العرض، والديوان الوطني للإعلام والثقافة، والمؤسسة العمومية للتلفزيون، سيمكّن من إقامة أعمال ومشاريع مشتركة ترقى إلى المستوى المطلوب.

وتهتم أوبرا الجزائر بربط جسور مع نظيراتها العربية في إطار منظّم يمكّن من تعميق الشراكات، كما يسمح بتبادل البعثات الفنية بين الجزائر ومختلف البلدان العربية، مع إمكانية التقرّب من دور الأوبرا العالمية لجلب أعمال فنية عالمية وتقديمها للجمهور الجزائري، للتعرف على مختلف الأعمال الفنية العالمية وهو بحد ذاته يمكن من إحداث التراكم الفني المطلوب والاحتكاك المثمر من أجل خلق رصيد فني وإبداعي لدار الأوبرا.

وبشأن إمكانية إنتاج أوبرا الجزائر لمشروعات فنية ولا سيما أعمال أوبرالية، يربط خاوس المسألة بتوفر حزمة مقومات تتمثل بشكل رئيس في «كفاءات فنية، وكوادر، وزخمًا فنيًا يتمثل في النصوص التي تقترب من الملاحم والتي يمكن أن تجسّد على خشبة الأوبرا»، معتبرًا أنّ هذا «جهد كبير يحتاج إلى المزيد من الوقت، ومن الإمكانيات واللوجستيك والعمل الذي يتطلب إقامة ورشات فنية وتدريبات حتى يخرج في شكله النهائي». (40)

على الصعيد العربي، يذهب الفنان والمايسترو اللبناني المصري سليم سحاب رئيس دار الأوبرا في جامعة مصر للعلوم والتقنية إلى الحديث عن «عدم تجاوب الجمهور العربي مع الأوبرا وفنونها حالة طبيعية، لأنّ كل شعب مرتبط بالتراث الموسيقي النابع من البيئة الثقافية التي ينتمي إليها، ومن الطبيعي أن يشعر بعدم الانسجام مع الفنون التي هي أبعد ما تكون عن هذه البيئة، ومشكلة الأوبرا أنها مرتبطة بالكلمة، وبالتالي لا يفهم الجمهور العربي ما يسمع. لذلك يفضّل فنوناً غير مرتبطة بالغناء والكلمة على غرار الباليه الذي يستطيع عبره الاستمتاع بالحركات الراقصة والديكور». (41)

ويذهب سحاب إلى أنّ الجمهور العربي غالبًا ما يتعامل بـ «غرابة» مع ما يشاهده من أعمال أوبرالية، ويشرح: «كثيرًا ما يكون رد الفعل الأولي حالة من السخرية والضحك الأقرب للهستيريا وهم يستمعون للمغني الأوبرالي بصوته الصاخب، وترددات الصوتية العالية حيناً والمنخفضة حيناً أخرى عدا عن انفعالاته المبهمة بالنسبة لهم، بالإضافة لذلك يجمع الغالبية على أنه فن نخبوي رواده من الطبقات الأرستقراطية ممن تأثروا بالثقافة الغربية أو عاشوا ودرسوا في بلاد الغرب». (42)

لكنّ اتجاه سليم سحاب وفريقه لا يحظى بالإجماع، حيث يشدّد فريق ثانٍ على «وجوب عدم الحجر على أذواق الناس بحجة أنّ لهذا الفن مريدوه في العالم العربي، حتى وإن كان هذا الفن لا يزال غريباً ولم يلق الصدى الكافي عربيًا رغم محاولات عديدة بترسيخه ضمن النشاطات الفنية اليومية كسائر الفنون الأخرى.

على النقيض من ذلك، يشير المخرج العراقي المقيم بالولايات المتحدة الأمريكية، ميثم السعدي، إلى وجود «ترحيب واسع من العرب المتذوقين لجماليات فن الأوبرا» (43)، ويتحدث السعدي عن «اجتياح أوبرالي في العالم العربي» (44)، ويستدلّ بالتجاوب الواسع للجماهير العربية مع عدة أعمال أوبرالية في بيروت والقاهرة والإسكندرية وعمان ومسقط ودبي والكويت وغيرها.

ويؤكد السعدي: «هذا يبرهن أنّ الشعب العربي قد يميل بطريقة ما إلى الفن الأوبرالي، فهناك من يُطرب لسماع الموسيقا الأوبرالية التي تعزفها الجوقات الموسيقية التابعة لهذه العروض دون الحاجة لفهم الكلمات، والموسيقا لغة عالمية لم يُعرف سر حبنا لها بعد، وهناك من هو معجب ببعض الفرق الاستعراضية الشهيرة والتي اعتاد على مشاهدة عروضها في دور الأوبرا العالمية حول العالم. فجاءته الفرصة للاستمتاع بها داخل وطنه» (45).

هذا المعنى يؤكده الدكتور عاطف إمام عميد المعهد العالي للموسيقى العربية، حيث يقول: «إنّ وجود دار لفن الأوبرا يعد مسألة حتمية؛ لأنّ الأوبرا جنس من أجناس الفنون وعبقرية الشعوب تقاس بقوة الفنون فيها، اعتمادًا على أن كلمة «فن» تعني المقدرة العقلية والشعورية على الإبداع. عبر إعادة الصياغة والتشكيل لفكرة أو لموضوع أو لشيء ما، وحين نقول إعادة الصياغة معنى ذلك أن الطرح الجديد لابد أن يكون مضيفًا لما هو موجود في الواقع الموضوعي، مع الوضع في الحسبان ليس كل أو أية إضافة تعد فنًا، أي لا بدّ أن تكون تلك الإضافة التي باستطاعتها تحريك الآخر (الجمهور)». (46)

من جهته، يوقن «غاسبر هوب» الرئيس التنفيذي في أوبرا دبي أنّ هناك اهتمام فعلي بالأوبرا في العالم العربي»، معتبرًا أنّ العالم العربي لا يشذّ عن القاعدة، حتى وإن لم تُحظ عروض الأوبرا والباليه والحفلات الموسيقية الضخمة بحضور تاريخي في العالم العربي، لكن مستقبلاً أوبراليًا واعداً ستعرفه المنطقة، رابطًا تفاؤله باستقطاب عروض مثل «البؤساء» و»قصة الجانب الغربي» و»ماري بوبنز» لجماهير واسعة. (47)

6 – سبل الارتقاء بفن الأوبرا في الجزائر:

في أسئلة طرحناها على أربعة ممارسين جزائريين: «فاطمة الزهراء ناموس»، الأستاذ عبد الحميد بلفروني، الأستاذة طانيا صاولي، ومغنية السوبرانو آمال إبراهيم جلول، جرى التأكيد على دعامات التكوين والرسكلة المستمرة والمبادلات وخطط الشراكة والتواصل لمنح فن الأوبرا مكانة مزدهرة في الجزائر.

وفي مقابلات موثّقة أجريناها، طرح الممارسون الأربعة سلسلة مقترحات تقوم على إنشاء أكاديمية عربية لفن الأوبرا في إطار منهاج احترافي صارم وممتدّ في الزمن لتكوين خامات أوبرالية مؤهّلة، ويستمد التدريب أسسه من فلسفة فنون الكوريغرافيا.

وتتضمن المقترحات، إتباع نهج تكويني نشيط يجعل المتكوّنين يتجاوزون التلقي السلبي والعمل الفردي إلى اعتماد التعلم الذاتي والقدرة على الحوار والمشاركة في الاجتهاد الجماعي، والاستثمار الإبداعي المنتج لترسيخ القيم وتصنيع الذوق ونشر الثقافة والفنون وإنماء الوعي وتجذير الأصالة ووقار الحضور.

ويتصور الممارسون أن تكون مدرسة فن الأوبرا قطباً إبداعياً جامعاً ومشتلةً للفكر الحر والحوار وأنماط الثقافة بكل تشكّلاتها، وترسيخ جماليات هذه الفنون الحيوية ودعمها، عبر تأطير المحترفين للورشات والإقامات الفنيّة والتدريبات في خمسة مستويات هي: العزل، التوجيه، الدوران، التوازن، والإيقاع مع تحديدات نظرية. (48)

ويتمحور البرنامج حول ثلاثة أركان: العمل على فن التكوين في الرقص وأشكال تواصل الثقافة الكوريغرافية، تأطير وإبراز المواهب، إضافة إلى التركيز على تسويق الإبداعات القيّمة، لذا ستخضع روح المدرسة لتخطيط فني بيداغوجي يركّز على تنمية روح «الحركة» وترسيخ التركيز وتنشيط الفكر، على أن تجمع المدرسة بين الترفيه والتثقيف والتعليم والإبداع الفني.

ويقترح الممارسون الأربعة أن تمتدّ مدة التكوين 3 سنوات، ولا تحدّد المدرسة أي مستوى دراسي للانتساب إليها، حيث تمنح فرص التكوين لفئة المتمدرسين وتمتدّ من الأطفال والفتيان والكبار، بنظام اشتراكات شهرية أو فصلية.

وفي نهاية كل موسم تكويني، تجري المدرسة امتحانات ومسابقة للارتقاء إلى المستوى الأعلى، كما يتحصل المتفوقون على جوائز تختلف تسميتها باختلاف المستوى، على أن يُتوّج المسار التكويني للمدرسة بشهادات في ستة تخصصات: الرقص الكلاسيكي، الرقص المعاصر، رقص الكلاكيت، الجاز، الرقص التاريخي، الصولفاج والإيقاع.

ويخطّط الممارسون لأن تكون الأكاديمية محطة نوعية لتفعيل عدة مسارات فنية تتقدمها دعامة التكوين وفق رؤى معاصرة تستجيب لمقومات رسكلة شاملة لفن الأوبرا في الجزائر، مع العمل على الترويج للإبداعات الفنية وطنيًا، مغاربياً وإفريقياً وعالمياً، وتعزيز البعد الاقتصادي لفلسفة وروح الأوبرا، ومنحها حيّزاً في نشر سائر الإبداعات الحيّة، على نحو يسمح بترقية فن الأوبرا إلى مستوى الامتياز، وبما يمهّد لتقديم أعمال فنية قيّمة قادرة على التعبير الدلالي في توصيل الأفكار والأحاسيس والحالات والقيم. (49)

ويركّز الموسيقار الجزائري المغترب طارق بن ورقة إلى رغبته في إنشاء أوبرا جزائرية نابعة من رغبته في التباعد مع النسق التقليدي، ويحيل بن ورقة صاحب أوبرا «النفس» إلى أنّ «فن الأوبرا يجمع بين الباليه والدراما كلمة متعددة المعاني، وتعني الكثير من الجماليات الراقية معماريًا وموسيقيًا، ويمكنها أن تتغذى على الشعرين العربي والغربي والجاز بكل تنوعاته، والأداء الحي يغني بكل تنوعها.

في اتجاه عربي، يرى الكاتب اللبناني د. أنطوان معلوف أنّ «تأسيس دور أوبرا عربية تحمل خصوصية هويتنا الثقافية، يبقى مرهونًا بالدمج المدروس ما بين الموسيقى

الشرقية والأوبرا الغربية»، ويقدّر أنّ ذلك من شأنه أن «يمهّد لاكتساب العالم العربي روح الأوبرا ويبعده عن التصحّر الثقافي، ويحمل الإنسان العربي إلى موقع إشراقي في احتفاليّة الفنون». (50)

ويضيف د. معلوف: «أتوخّى من الأوبرا العربية أن تعيد المعنى إلى العروبة إنساناً، وتطلّعاً، وتخطّياً، وعَظَمَةَ لغة. فتكون مرحلةَ فكرٍ عربي، ومقاربةٍ عربية لموسيقى، وأداءٍ، ونصوصٍ، وإنسانٍ في أرقى طقوسه، أتوخّى أوبرا عربيّة تكرّس عروبةً تقدِّمُ الأخلاقَ على التديّن، والإبداعية على الاجتهاد، والمبادرة على الاتكال، والمغامرة على الانتظار، والفوضى المبدِعة على الانتظام القاهر، وتُقدّم الشكّ على اليقين، والإنسان على النّظام، والكرامة على المال، والتقشّف على الاستهلاك، والغيريّة على النفعيّة، والاستقلاليّة على التبعيّة، والفلسفة على الجهل، والإنجاز على الوعود، والبحث العلمي على استيراد الأفكار، والثقافة على الشهادات، والشّجاعة على الخوف، والإقدام على الإحجام، والتعاون على الانقسام، والاختلاف على التشابه، والتنوّع على التأصيل، والاختبار والتجديد على الاستغراق في التقليد، ونقض النظرية على التقيّد الأعمى، والسّهل الممتنع على البارق الخدّاع». (51)

ويبدي د. معلوف أملاً في أن تتجاوز الأوبرا العربية في علاقتها بالأوبرا الغربية تلك العلاقة بين الفلسفة في العالمين العربي والغربي، ويشرح: «آمل أن تنمو بعيداً عن المقارنة مع الأوبرا الغربيّة. فبعض أهل الإعلام يُغرق في المقارنات بمعايير غربيّة المرجعيّة. نحترم الغرب في نتاجه وأسبقيّته في ميادين مُعيّنة، ولكننا مبادرون ولنا رؤانا واختلافنا، ونحن سبّاقون في أكثر من ميدان بما في ذلك المشهديات؛ ألم نثبت أنّ جذور الاحتفاليّات والمسرح فينيقية؟! ولكننا لا نغفل عن ضرورة أن ننشئ كلية للموسيقى والمسرح ودار أوبرا، ونطوّر معاهد الفنون للخروج إلى سفر تكوين واعد». (52)

خاتمة:

ظلّت الأوبرا حاضرة في المتن الفني بالجزائر، ولو بشكل محتشم تجلى عبر نوع «الأوبيرات»، لكن هذا لا ينتقص من قيمة عدّة تجارب أنجزها جزائريون في الجزائر وفرنسا، تمثّل مخضناً لنخبة من الممارسين الشباب.

وتؤكد الاشتغالات على أنّ عناصر الأوبرا متوفرة في الجزائر من نصوص وموسيقى وكوريغرافيا وسينوغرافيا وخاصة المؤسسة المنتجة، في انتظار انفتاح التكوين على مختلف حرف الأوبرا، واستغلال الثراء الثقافي والفني الذي تتميز به الجزائر في مختلف الفنون.

ويبقى تصنيع قادم الأوبرا بالجزائر، مرتبطاً بتحويل السواكن إلى متحركات، وتكثيف الاشتغالات المخبرية في الحقل الأوبرالي الجزائري المؤهّل لتحقيق وثبة كبرى إذا ما استفاد من مقومات وحركية ورؤية عميقة تستثمر رصيد الماضي ونواميس الراهن لرسم تجليات المستقبل.

الهوامش:

(1) – يُنظر تهاني عبد السلام، مقال «الأوبرا... المسرح الكلاسيكي الذي خرج بترانيمه وابتهالاته من رحم الكنيسة الإيطالية»، قسم منوعات، الموقع الإلكتروني إيجبشن جيوغرافيك، مصر، 21 أفريل 2022. – الزيارة في الثاني عشر ماي 2022 – 10.15 سا. https://bit.ly/3pQgcX1

(2) – المرجع السابق.

(3) – المرجع السابق.

(4) – المرجع السابق.

(5) – المرجع السابق .

(6) – يُنظر تيمور أباشيدزي؛ المسرح الموسيقي؛ ترجمة: سامية توفيق؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب؛ القاهرة؛ مصر؛ 1999؛ د. ط؛ ص: 123.

(7) – نبيل راغب؛ دليل الناقد الفني؛ دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع؛ القاهرة؛ مصر؛ 2000؛ د. ط؛ ص: 27.

(8) – محمد ناجي ألتونجي؛ المعجم المفصل في الأدب؛ دار الكتب العلمية؛ بيروت؛ لبنان؛ ط 2؛ 1999؛ الجزء 2؛ ص: 143.

(9) – يُنظر محمود كامل؛ المسرح الغنائي العربي؛ دار المعارف؛ مصر؛ د. ط؛ 1977؛ ص: 3.

(10) – يُنظر أحمد بيومي، القاموس الموسيقي، دار الأوبرا المصرية، وزارة الثقافة، ص286.

(11) – المرجع السابق، ص287.

(12) – المرجع السابق، ص289

(13) – يُنظر دينا وادي، مقال: متحف الأوبرا المصرية يحكي تاريخ نشأتها، جريدة الشرق الأوسط، 24 أوت 2006 – الزيارة في العشرين فيفري 2022 – 21.35 سا. https://bit.ly/3KuuUN2

(14) – د. ثروت عكاشة، موسوعة تاريخ الفن، [الفن المصري]، الجزء 1، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1976، ص64.

(15) – المرجع السابق.

(16) – يشير الكاتب والمؤرخ الفرنسي روبير سوليه في كتابه «مصر ولع فرنسي» إلى أنّ الكثيرين لم يتوقفوا عن إسناد نص أوبرا عايدة إلى مؤلفين شتّى، وثبت اليوم انتساب هذا العمل إلى ماريات الذي كتب السيناريو وصمّم الملابس وديكورات العرض، فضلاً عن وضعه الخطوط العريضة لإخراج العمل الفني.

(17) – فيتو باندولفي، كتاب: تاريخ المسرح، الجزء الثاني، ترجمة الأب إلياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1979، ص171.

(18) – مقابلة خاصة أجراها الباحث رابح هوادف مع الموسيقار الجزائري محمد بوليفة في مارس 2012.

(19) – مشاعل الزهراني، مقال: تاريخ دور الأوبرا في الوطن العربي، الموقع الإخباري الإلكتروني «ثمانية»، المملكة العربية السعودية، 16 نوفمبر 2016 – الزيارة في التاسع عشر أفريل 2022 – 14.56 سا. https://bit.ly/3CGIFWO

(20) – أحمد تيمور، مرجع سبق ذكره.

(21) – عبد الرحمن بدوي، مقال: الأوبرا المصرية لأول مرة في السعودية، بوابة الأهرام، 19 أفريل 2018 – الزيارة في الثلاثين ماي 2022 – 22.45 سا. https://bit.ly/3PVQStj

(22) – فيتو باندولفي، مرجع سبق ذكره، ص193.

(23) – مقال الأوبرا في العالم العربي، مجلة فوغ العربية، 7 سبتمبر 2017 – الزيارة في الرابع مارس 2022 – 09.24 سا. https://bit.ly/3KyxFwM

(24) – ملف حصل عليه الباحث رابح هوادف من وزارة الثقافة والفنون.

(25) – مقال: هيئة الترفيه تُعلن عن بدء السعودية بناء دار أوبرا في جدة قريباً، موقع سي أن أن عربية، 22 فيفري 2018 – الزيارة في التاسع عشر أفريل 2022 – 14.56 سا. https://cnn.it/3pOGn03

(26) – مقال الأوبرا في العالم العربي، مرجع سبق ذكره.

(27) – وائل جمال الدين، مقال: أسرار جعلت من أوبرا عايدة أيقونة عالمية، بي بي سي، 09 مارس 2018 – الزيارة في الفاتح مارس 2022 – 16.33 سا. https://bbc.in/3pMhXod

(28) – المرجع السابق.

(29) – سلسلة لقاءات جمعت الباحث رابح هوادف مع 4 ممارسين بالجزائر: فاطمة الزهراء ناموس، عبد الحميد بلفروني، طانيا صاولي، ومغنية السوبرانو آمال إبراهيم جلول – الحوارات أجريت بين أفريل وماي 2022.

(30) – لقاء أجراه الباحث رابح هوادف مع الباحث عادل عبد الصمد بالجزائر، 20 ديسمبر 2020.

(31) – لقاء أجراه الباحث رابح هوادف مع الأمين العام لأوبرا الجزائر فريد خاوس، 25 فيفري 2021).

(32) – المرجع السابق

(33) – يُنظر الموقع الرسمي للمسرح الوطني الجزائري، 22 فيفري 2018، تاريخ الزيارة: 25 فيفري 2019 – 22.47 سا. https://bit.ly/3AqSVjb

(34) – أنظر الموقع الرسمي لوزارة الثقافة والفنون، دار الأوبرا بوعلام بسايح، تاريخ الزيارة 2 فيفري 2021. https://bit.ly/3AxBD4d

(35) – أنظر موقع وكالة الأنباء الجزائرية، 03 مارس 2018، تاريخ الزيارة: 05 مارس 2018، 11.20 سا. https://bit.ly/3TmeTMS

(36) – مرجع سبق ذكره

(37) – مرجع سبق ذكره

(38) – مرجع سبق ذكره

(39) – مرجع سبق ذكره

(40) – مرجع سبق ذكره

(41) – أنظر، زياد عساف، مقال «الغناء الأوبرالي .. فن دون جمهور»، جريدة الرأي الأردنية، عدد الثلاثاء: 20 – 10 – 2020. https://bit.ly/3QX6PAK

(42) – المرجع السابق

(43) – مقابلة خاصة أجراها الباحث رابح هوادف مع المخرج المسرحي العراقي ميثم السعدي في ديسمبر 2021.

(44) – المرجع السابق

(45) – المرجع السابق

(46) – مشاعل الزهراني، مرجع سبق ذكره.

(47) – أنظر جريدة الخليج، دولة الإمارات العربية المتحدة، عدد 6 سبتمبر 2017، حوار أجرته عبير حسن مع غاسبر هوب – الزيارة في العاشر جانفي 2022 – 15.50 سا. https://bit.ly/3wx95pZ

(48) – مرجع سبق ذكره

(49) – سلسلة لقاءات جمعت الباحث رابح هوادف مع 4 ممارسين بالجزائر، مرجع سبق ذكره.

(50) – جان داود، مقال: ضرورة الأوبرا في عالم عربي أضاع الربيع، مجلة «ألف لام»، لبنان، 7 جويلية 2019 – الزيارة في الثلاثين مارس 2022 – 08.10 سا. https://bit.ly/3PQ3MZT

(51) – المرجع السابق

(52) – المرجع السابق

هوامش الصور:

(1) – لقطة من عرض لأوبرا عايدة في مصر عام 1930، الصورة منشورة على نطاق موقع بي بي سي 09 – 03 – 2018. الزيارة في 20 ديسمبر 2019 – 12.20 سا https://bbc.in/3PUIBpAK

(2) – جانب من أوبرا «حلاق إشبيلية» للموسيقار الإيطالي جواكينو روسي في دار الأوبرا «لاسكالا» بمدينة ميلانو الإيطالية، 11 جانفي 2020، الصورة منشورة على نطاق الموقع الرسمي للأوبرا الوطنية بباريس. https://bit.ly/3ARJgDF.

(3) – جانب من عرض لأوبرا عايدة في الأقصر جنوب مصر عام 1997، الصورة منشورة على نطاق شبكة العين الإخبارية – دولة الإمارات، الثلاثاء 29 – 10 – 2019. https://bit.ly/3Kv4WZM

(4) – لقطة من آخر تدريبات أوبيرات «ملحمة الجزائر 2»، تصميم عمر فطموش وأحمد رزاق، العمل عُرض ليلة الفاتح نوفمبر 2014، الصورة منشورة على نطاق جريدة المساء الجزائرية، عدد: 31 أكتوبر 2014.

(5) – مشهد للسوبرانو الأردنية العالمية زينة برهوم في أوبرا السلام في وادي رم بالأردن، الصورة منشورة على نطاق جريدة الغد الأردنية، عدد 25 – 10 – 2020.

(6) – لقطة من أوبيرات «حيزية» لمخرجها فوزي بن إبراهيم بوهران ليلة 10 جانفي 2017. بعدسة: عزيز لشلح.

(7) – منظر خارجي لمقرّ أوبرا الجزائر، بعدسة: عزيز لشلح.

(8) –المهرجان الدولي للموسيقى السمفونية بالجزائر العاصمة 12 – 19 سبتمبر 2015، الصورة بعدسة: عزيز لشلح.

المصادر والمراجع:

بالعربية

1 – أحمد بيومي، القاموس الموسيقي، دار الأوبرا المصرية، وزارة الثقافة، 1992.

2 – ثروت عكاشة، موسوعة تاريخ الفن، [الفن المصري]، الجزء 1، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1976.

3 – روبير سوليه، كتاب مصر ولع فرنسي، مكتبة الأسرة، مصر، 1999.

4 – فيتو باندولفي، كتاب: تاريخ المسرح، الجزء الثاني، ترجمة الأب إلياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1979.

5 – تيمور أباشيدزي؛ المسرح الموسيقي؛ ترجمة: سامية توفيق؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب؛ القاهرة؛ مصر؛ 1999؛ د. ط.

6 – نبيل راغب؛ دليل الناقد الفني؛ دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع؛ القاهرة؛ مصر؛ 2000؛ د. ط.

7 – محمد ناجي ألتونجي؛ المعجم المفصل في الأدب؛ دار الكتب العلمية؛ بيروت؛ لبنان؛ ط 2؛ 1999؛ الجزء 2.

8 – محمود كامل؛ المسرح الغنائي العربي؛ دار المعارف؛ مصر؛ د. ط؛ 1977.

9 – أحمد تيمور، مقال صحفي: 10 معلومات لا تعرفها عن الأوبرا المصرية، أرشيف مصر، 25 جويلية 2015.

10 – دينا وادي، مقال صحفي: متحف الأوبرا المصرية يحكي تاريخ نشأتها، جريدة الشرق الأوسط، 24 أوت 2006.

11 – مشاعل الزهراني، مقال: تاريخ دور الأوبرا في الوطن العربي، الموقع الإخباري الإلكتروني «ثمانية»، المملكة العربية السعودية، 16 نوفمبر 2016.

12 – عبد الرحمن بدوي، مقال: الأوبرا المصرية لأول مرة في السعودية، بوابة الأهرام، 19 أفريل 2018

13 – مقال صحفي، الأوبرا في العالم العربي، مجلة فوغ العربية، 7 سبتمبر 2017.

14 – مقال صحفي، «هيئة الترفيه تُعلن عن بدء السعودية بناء دار أوبرا في جدة»، موقع سي أن أن عربية، 22 فيفري 2018

15 – وائل جمال الدين، مقال صحفي: أسرار جعلت من أوبرا عايدة أيقونة عالمية، بي بي سي، 09 مارس 2018

16 – جان داود، مقال صحفي: ضرورة الأوبرا في عالم عربيّ أضاع الربيع، مجلة «ألف لام»، لبنان، 7 جويلية 2019.

17 – عبير حسن، «حوار صحفي مع غاسبر هوب»، جريدة الخليج، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، 6 سبتمبر 2017

18 – لقاء أجراه الباحث رابح هوادف مع الموسيقار الجزائري محمد بوليفة في مارس 2012.

19 – لقاءات جمعت الباحث رابح هوادف مع 4 ممارسين لفن الكوريغرافيا بالجزائر: فاطمة الزهراء ناموس، عبد الحميد بلفروني، طانيا صاولي، ومغنية السوبرانو آمال إبراهيم جلول – الحوارات أجريت بين أفريل وماي 2022.

20 – لقاء أجراه الباحث رابح هوادف مع الباحث عادل عبد الصمد بالجزائر 20 ديسمبر 2020.

بالفرنسية:

1 – Site web kawa-news, Top 4 des opéras du monde arabe en attendant celui de Djeddah, 13 avril 2018.

2 - Petrocelli, Paolo. L'évolution du

théâtre d'opéra au Moyen-Orient et en Afrique du Nord. Cambridge: Éditions de Cambridge Scholars. Opéra en arabe, 2019
Les Echos, Martine Robert : L'Opé- – 3
ra Royal d'Oman crée sa cité de la musique, 11 Janvier 2020
L'orient Le Jour, Edgar Davdian : – 4
Antar et Abla, pour réanimer la culture .arabe..., 09 juillet 2016
Site web les clés du moyen orient, – 5
Mathilde Rouxel : Portrait de Tarik Be- .nouarka, 04/06/2018
Le monde, Laurent Carpentier : Le – 6
premier opéra arabe, un défi aux puis- .sant, 28 juin 2016
Blog. mondediplo.net, Marina Da – 7
Silva: Naissance de l'opéra en langue .arabe, 2 novembre 2015

ملامح التجديد في المسرح الشعري المعاصر
-قراءة في التقنيات والأساليب-

ليلى بن عائشة

تاريخ الاستلام: 03 /01/2022 تاريخ القبول: 05/02/2022 تاريخ النشر: 15/03/2022

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى تقديم قراءة في ملامح التجديد الذي طال المسرح الشعري الحديث، بدءاًبتحديد الجهاز الاصطلاحي ورفع اللبس بشأن التداخل بين المصطلحات على غرار الشعر الدرامي أوالشعر المسرحي، المسرح الشعري والدراما الشعرية وغيرها، ثمّ الوقوف على جملة من الإبداعات المسرحية الشعرية لشعراء وأدباء استطاعوا أن يتركوا بصمة تحديثية على مستوى أعمالهم؛حيث تدرج فيها التجديد بحسب الأسماء والمراحل من أحمد شوقي إلى صلاح عبد الصبور،فعبد الرحمان الشرقاوي ،... إلى جانب الاهتمام برصد للمسرح الشعري في الجزائروتتبّع مسار تطوره من كلاسيكياته مع محمد العيد آل خليفة والبشير الإبراهيمي وصولاً إلى أحمد حمدي ومسحة التجريب والتجديد التي باتت تميّز النصوص الشعرية المعاصرة وتؤكد على جمالية النص المسرحي وقيمته الشعرية سواء ما تعلق بالمسرح الشعري العربي أو الجزائري.

كلمات مفتاحية: المسرح الشعري– الشعر المسرحي –الدراما الشعرية الشعر الدرامي –التجديد–التجريب

Abstract

This study seeks to read the features of the long renovation of modern poetry theatre, by starting with the identification of terminology andraise confusion about the overlap between terminology as example, “Verse Drama”, “Theatrical poetry” or “Drama Verse” , poetic drama, etc., then stand on a variety of creations on Poetry theatre of playwrights who have been able to make an up-to-date their level of work;Where renovation is included according to names and stages from Ahmed Shawki to Salah Abdul Saboor, Abdul Rahman Acharkaoui,…and giving importance also to the monitoring of poetry theatre in Algeria and tracking its evolution from its classics with Mohamed LaidAl Khalifa and Albachir Alibrahimi until Ahmed Hamedi and the experimentation and renovation survey that now characterizes contemporary poetic texts and emphasizes the aesthetic and poetic value of theatrical text, whether related to Arab or Algerian poetry theatre.

Keywords: VerseDrama-Theatrical Poetry –Drama Verse- Dramatic Poetry – Renewal-Experimentation

المؤلف المرسل: ليلى بن عائشة **الإيمايل: leila-benaicha@yahoo.fr**

1/الدراما الشعرية/ المسرحية الشعرية/الشعر المسرحي نحو تحديد المصطلح

إنّ أول ما يصادفنا في هذه الدراسة هو غياب الدقة في تحديد المصطلحات المتعلقة بالمسرح الشعري الذي نجد إلى جانبه جملة من المصطلحات التي تتداخل معه حتى لتكاد تتماهى مع بعضها البعض على غرار (/الدراما الشعرية/ المسرحية الشعرية/الشعر المسرحي/ المسرح الشعري..)، لذا نجد أنفسنا بادئ ذي بدء ملزمين بتحديدها لرسم الحدود الفاصلة بينها.

لم يرد في المعجم المسرحي تفريق بين الدراما الشعرية والمسرحية الشعرية بل تم التعامل معهما على أساس أنهما مصطلح واحد أو بالأحرى مصطلحين يقصد بهما مفهوم واحد، على الرغم من أن هنالك فرقا واضحا بين النص **الدرامي** والنص **المسرحي**؛ على اعتبار أن الأول نص مكتوب، أما الثاني فيقصد به العرض المسرحي الموقع على الخشبة من طرف المخرج، وقد جاء على لسان ماري إلياس وحنان قصاب حسن (ضمن المعجم المسرحي):

))المسرح الشعري (Po-etic Drama) تسمية Théâtre Poétique (يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري ،وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا))[1]. ومما لا شك فيه أنّ العلاقة بين الشعر والمسرح وطيدة، وإلاّ لما وضع أرسطو في كتابه فن الشعر المسرح بأشكاله وفنونه ضمن فنون الشعر، وبالمقابل فإنّ المسرح أب الفنون ((**كان في أصوله يسمى شعرا دراميا، كما أنّ الكاتب المسرحي كان يسمى بالشاعر. وقد صنف أرسطو Aristote (384 -322ق.م) المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الأصول الغنائية والطقسية لهذا الفن**))[2]. ولهذا فالمسرح كان يكتب أول أمره شعرا لا نثرا لذا وجدنا أن **أرسطو** قد حصر ((**الشعر في المسرحيات والملاحم**))[3].

ومن ثمة فإنّ توظيف مصطلحي **الدراما الشعرية** /**المسرحية الشعرية** ينبغي أن يعاملا على أساس الاتفاق في المضمون –بنسبة كبيرة –والاختلاف في الشكل، لا لشيء إلا لأنّ هنالك خيوطا رفيعة تفصل بين المصطلحين قد تبدو واهية للبعض لكنها جوهرية، وإن كان الأمر يتعدى هذين المصطلحين إلى مصطلحين آخرين وهما الشعر الدرامي والشعر المسرحي– لذلك وجدنا مجمل التعاريف يستعمل فيها أصحابها مصطلحات الشعر الدرامي (بمعنى الشعر المسرحي)، أو الدراما الشعرية أو المسرح الشعري–، وإذا كان البعض قد أغفل هذه الفروق وعدّ المصطلحات كلاً واحداً يدل على مفهوم واحد، فإنّ البعض الآخر تفطن إلى الأمر وحاول أن يفرق ويفصل بينها، لأنّ تقديم الشعر على الدراما أو المسرح يعني شيئا بل أشياء، والأمر نفسه أثناء تقديم المسرح والدراما وتسبيقهما على لفظة شعر، والذي يعطينا دلالات أخرى، بل أنّ البعض يدقق في قضية التقديم والتأخير هاته ليحدد من خلالها الأسبقية، ومن ثمة الأفضلية ومن بين هؤلاء **خليل الموسى** الذي يرى أنّ ((**التمييز بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري ليس شيئاً مستحدثاً، ولكنه شيء قديم معروف، عرفته كل الآداب التي عرفت المسرح والشعر، غير أنّ المسرح الشعري أسبق على الشعر المسرحي، والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلا بعد أن جفت ينابيع المسرح الشعري**))[4]. ولكي يوضح لنا بشكل دقيق الفروق الجوهرية بين جملة المصطلحات المذكورة آنفا والتي قد يلتبس بعضها ببعض يقول موضحاً:

((**ينبغي ان نفرّق بين المسرحية والمسرح والنص الدرامي والشعر المسرحي والمسرح الشعري، فالمسرحية نعني بها النص المسرحي القابل لأن يتمثل، ونعني المسرح النص المسرحي ممثلاً على خشبة ومعروضاً على جمهور بتقنية المسرح وشروطه، ونعني بالنص الدرامي النص الذي ليس من الضرورة أنه قابل لأن يُمثل، أما الشعر المسرحي فهو النص المكتوب شعراً، ولكن الغنائية فيه تهيمن على الحوار والصراع والبناء الدرامي، والمسرح الشعري نعني به النص المكتوب شعراً، وهو قابل للتمثيل لأنّ البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيرها لمصلحة التمثيل**))[5]. ولعلّ هذه الخصائص التي تميز كل جنس عن الآخر (الشعر/المسرح) هي التي تطرح التفريق بين المصطلحات التي تجمع بينهما في صيغ متعددة يضاف إليهما لفظة أو مصطلح دراما والتقديم

والتأخير في بناء النوع أو بالأحرى المصطلح، على الرغم من الانسجام الذي يجمع بين الجنسين. ولعل ذات الأمر أشار إليه الأديب **عز الدين جلاوجي** في كتابه (**المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر**) في معرض حديثه عن الانسجام الذي يميز العلاقة التي تجمع بين المسرح والشعر حيث قال: ((**إنّ هذا الانسجام بين الشعر والمسرح أثار إشكالية الريادة والقيادة، وأيهما سيكون التابع وأيهما سيكون المتبوع، ومن هنا – يضيف– نشأت مصطلحات تقدم الأول مرة وتقدم الثاني مرة أخرى، فهي مرة المسرح الشعري، ومرة أخرى الشعر المسرحي..**))[6]، وإن كان تقَدُمُ أحدهما على الآخر يغلّب خصائصه ونوعه على النوع الآخر.

وإذا كان هذا حال المراجع العربية، فإنّ المراجع الغربية لا تختلف كثيراً فهي تستعمل مصطلحات عدّة أهمها **Verse drama** أو **Drama verse** إلى جانب **Poetic Drama** أو **Dramatic poetry** إضافة إلى **Dramatic verse** وليس هنالك فروق جلية بينها عدا أنّ لفظة **Play** غير واردة ضمن المصطلحات الموظفة ولا كلمة **Theater** لأنها تدل بشكل مباشر على المسرحية بوصفها عرضاً بالدرجة الأساسية، لذا فإنّ المصطلحات السابق ذكرها تصبّ في خانة النص المكتوب شعراً وهو موجّه للمسرح، وإن كان لعملية التقديم والتأخير للفظة على حساب أخرى ميزة محددة في بعض الحالات، خاصة إذا تعلق الأمر بالحديث عن الشعر الدرامي الذي يحمل شحنة درامية مأساوية وفيه تكثيف للأحاسيس والمشاعر عبر الكلمة الشعرية، فكلمة درامي هنا إذا لا تعني البتة شعراً دراماتياً أي مسرحياً، وإن كانت في حالات أخرى توظف بهذا المفهوم.

وبناءً على ما سبق فإنّ الدراما الشعرية أو الشعر الدرامي **Verse drama** أو **Drama verse** ((**هي نوع من الدراما المكتوبة بطريقة شعرية لتلقى أو تؤدى، هذا النوع من الدراما كان هو السائد في أوروبا (بل كان النوع الأهم في الثقافات غير الأوروبية أيضا) على غرار التراجيديا الإغريقية وكذا مسرحيات راسين J.Racine التي كتبت بطريقة شعرية، كما أنّ غالبية مسرحيات شكسبير Shakespeare كانت شعرية، وكذلك هو الأمر بالنسبة لبن جونسون Ben Jonson، فلتشر Fletcher وآخرين أمثال غوتيه Goethe وفاوست Faust**))[7].

أي أنّ الميزة التي تميز الدراما الشعرية أو الشعر الدرامي هو أنه شعر يكتب ليمثل أو يؤدى من قبل ممثل.

والجدير بالذكر أنّ الشعر في علاقته بالمسرح قد ارتبط بالأنواع التي تعد راقية في هذا الفن، كالمأساة وهذا؛ إذ أنّ ((**استخدام الشعر في المسرح الأوروبي منذ عصر النهضة كان يعني استخدام أسلوب رفيع المستوى، ولذلك فإنّ الأنواع المسرحية التي اعتبرت رفيعة والتي التزمت بقواعد النوع المسرحي مثل التراجيديا كانت تكتب شعرا، وهذا ما نجده في التراجيديات الكلاسيكية الفرنسية التي كتبها بيير كورني .P Corneille (1606–1684) وجان راسين J Racine. (1639–1699) وفي مسرحيات الإنجليزي جون درايدن Dryden. J ..**))[8]. أما الأنواع الأخرى من المسرح فلا تحرص على ذلك، لذا فإنّ كلاسيكيات **موليير**) **Molière1622 – 1673**) الكوميدية أو الملهاوية لم تتخذ نفس المنحى، بل اتخذ صاحبها من النثر أسلوباً في كتابتها. ومن هنا يمكن القول أن الدراما الشعرية ترتبط على وجه الخصوص ((.. **بالجدية التي تتسم بها التراجيديا، هذا النوع من الدراما الذي تقتضي فيه الضرورة الكتابة بطريقة شعرية، ناهيك عن ما تتسم به من تمكين الممثلين من حفظ لأدوارهم بكل سهولة ومرونة**))[9].

ولقد عرف الأدب الإنجليزي في عصر النهضة ((**تطوراً كبيراً للدراما الشعرية قادها كتاب مسرحيون كبار أمثال بن جونسون وكريستوفر مارلو ووليام شكسبير، هذا الأخير طور تقنيات حديثة في البناء الدرامي والشكل الشعري على حد سواء في عدد من مسرحياته على غرار حلم ليلة صيف** -A Mid summer Night›s Dream))[10]؛ فقد كانت مسرحياته ((**تمزج بين الشعر والنثر من خلال استنادها إلى مستويين لغويين، هما لغة الشخصيات الرفيعة من أمراء وملوك (الشعر)، ولغة الشخصيات المضحكة كالمهرج وحفاري القبور وغيرهم (النثر)**))[11].

وقد تراجعت الدراما الشعرية ((**في القرن التاسع عشر؛ حيث بدأت تفقد شعبيتها حينما بدأ عدد من الكتّاب يجرّبون نوعاً مختلفاً من أساليب**

الكتابة (الحوار) في مسرحياتهم من أمثال هنريك إبسن Henrik Ibsen الذي أصبح أسلوبه في الكتابة أكثر رواجا وانتشارا. ومن جهته تبنى الإنجليزي جورج برنارد شو –George Bernard Shaw هذا النوع من الكتابة المسرحية، غير أنّ الثابت أنّ الدراما الشعرية كان لها كبير الأثر في تطور المسرح الأيرلندي))[21]، على حساب المسارح الأخرى، ومن جهته عرف المسرح الإنجليزي رواجاً منقطع النظير لهذا اللون في فترات تعتبر ذهبية من تاريخ الثقافة والأدب الإنجليزي ناهيك عن باقي الآداب الأوروبية على اختلافها وتنوعها. وحينما حل القرن العشرون اختلفت المعطيات وتغيرت الكثير من الأساليب في الفن والأدب على حد سواء، وقد كانت هذه المتغيرات كفيلة بأن تعصف بعرى الدراما الشعرية التي عرفت لفترة تطوراً كبيراً؛ ففي النصف الثاني من القرن العشرين تحديداً ((..**أضحت المسرحية الشعرية موضة قديمة وربما كانت مسرحيات كريستوفر فراي Christopher Fry وت. س. إليوت T. S. Eliot نهاية تقليد طويل اسمه الدراما الشعرية))**[31].

لن نغرق في الحديث عن تاريخ الدراما الشعرية في الأدب الغربي لأننا وددنا تسليط الضوء على هذا اللون من التأليف المسرحي الذي نشأ في حضن الشعر، لننتقل للحديث عن الدراما الشعرية أو المسرح الشعري في الثقافة العربية فكيف كانت نشأته ؟.

2/المسرح الشعري في الأدب العربي

2–أ–المسرح الشعري الحديث (المسرحية الشعرية التقليدية) أحمد شوقي.

ما من شك أنّ الأدب التمثيلي في تاريخ الأدب العربي الحديث إنما يعود الفضل فيه لأمير الشعراء **أحمد شوقي**، الذي اقتحم هذا اللون الفني باقتدار على الأقل هكذا كان يُنظر إلى إبداعاته ردحا من الزمن، حيث ((**بدأت المسرحية الشعرية في المسرح العربي حين أخرج للناس مسرحياته السبع، التي أحدثت ضجة كبرى في حينها، واعتُبرت فتحاً كبيراً للمسرح. غير أنّ شوقي في مسرحيات ست من هذه السبع، قد كان شاعراً غنائياً أكثر منه شاعراً درامياً. كان يبدع القصائد الغنائية ويعطيها لأبطاله كي يترنموا بها، وكان هذا الترنم يثير الآهات وصيحات الاستحسان، وزفرات الشجن لدى جمهوره، وهو جمهور كان يسمع الشعر في المسرح للمرة الأولى))**[41]..

ومما تقره بعض المراجع أنّ هنالك إرهاصات أخرى سبقت **أحمد شوقي**–لعل أبرزها فنون الفرجة الشعبية– إضافة إلى البدايات الأولى للمسرح العربي الذي ارتبط فيها بالغناء، والغناء– في طبيعته– قائم على الإيقاع الموسيقي، وموسيقى الشعر. لكن تميُز **أحمد شوقي** في الكتابة الشعرية روّجت فنياً لكتاباته الشعرية المسرحية. ويذهب البعض إلى تقسيم تاريخ المسرح الشعري إلى مراحل ثلاث؛ أولاها مرحلة التأسيس ((**وإمامها خليل اليازجي**[51] ، **والثانية للتأصيل وإمامها شوقي، والثالثة للإبداع وإمامها صلاح عبد الصبور، وقد منحت الإمامة هنا على أساس الكثرة والجودة وتمثيل المرحلة فنيا))**[61].ولكن بما أننا بصدد الوقوف عند مرحلة الريادة الفنية في هذا اللون فهل ما كتبه شوقي مسرح شعري أم شعر مسرحي ؟.

2 –أ – 1 – قراءة في تجربة أحمد شوقي.

لعلّ الاختلاف الكامن بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري يتأكد من خلال ما قاله **شمس الدين الحجاجي** من أنه إذا أخذنا بما قاله **طه حسين** من أنّ شوقي ((**منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي فإن ذلك لا يمثل واقع الشعر المسرحي، أما إذا قعد به أنه الشاعر الذي أكد الشعر في عالم المسرح وأدخل الشعر المسرحي عالم الأدب فإن ذلك يمثل واقع الدور الذي لعبه شوقي في الشعر المسرحي))**[71].

وكأننا به يود أن يؤكد على دور أمير الشعراء في إدخال الشعر إلى المسرح وليس في إبداع المسرح الشعري، رغم أنه يستعمل المصطلحين بذات المفهوم؛ لأنه يتحدث بعد ذلك عن حركة المسرح الشعري قبل وبعد **شوقي** موظفاً مصطلح **المسرح الشعري** لا الشعر المسرحي إذ يقول:

((**ومن هنا فقد صبّت حركة المسرح الشعري السابقة عليه –يقصد شوقي– في أعماله كما أخذت حركة المسرح الشعري تحاول أن تخرج منه أو عليه فمحاولة التطور والتجديد وهي في الوقت نفسه محاولة للثورة على أوليات المسرح الشعري**

والتخلص من تأثيره أو العودة إليه))[81]. وبغض النظر عن ما إذا كان **شوقي** قد أبدع شعراً مسرحياً أم مسرحاً شعرياً فقد كان له كبير الفضل في لفت الانتباه إلى هذا اللون وإدخاله بقوة إلى الثقافة العربية وإدخال الشعر إلى المسرح أو إبداع المسرح شعراً، خاصة أنّ هنالك من سار على نهجه وحاول اقتفاء أثره والكتابة على غرار ما كتبه أو محاولة التميز عنه **كعزيز أباظة، وأحمد باكثير، وعبد الرحمان الشرقاوي** وغيرهم. وقبل أن نتحدث عن هؤلاء نعود إلى **شوقي** للوقوف على أسلوبه في الكتابة الشعرية المسرحية أو المسرحية الشعرية، ولم كُتب النجاح لهذه الكتابات؟. ولعلّ الإجابة عن هذا السؤال تأتينا على لسان **علي الراعي** الذي قال:

((**لما كان شوقي قد اغترف موضوعات مسرحياته من التاريخ، أو من تراث العرب، فقد حظيت بنجاح كبير، واعترف بها المثقفون وعشاق الأدب أنها مسرحيات لا شكّ فيها، رغم الضعف الكبير البادي فيها، ورغم تهافت موضوعاتها، وبعدها عن جوهر الدراما الحقة وهو الصراع الذي يأخذ بتلابيب الشخصيات، فلا يدعها إلا وهي قد تطورت وتغيرت تغيرا كبيرا**))[91]. إنّ رؤية **علي الراعي** إلى مسرحيات **أحمد شوقي** الشعرية على أساس –نستشفه فقط– أنها شعر مسرحي هي رؤية نابعة عن تجربة في المجال المسرحي ومعرفة بآليات الكتابة الدرامية التي تأخذ بعين الاعتبار جملة من العناصر، التي لا تقوم للمسرح قائمة إلا بها يأتي على رأسها الصراع– وإن كانت بعض الأنواع المسرحية لا تعترف ببعض عناصر الدراما التي أقرها أرسطو– ولكنه (أي علي الراعي) مع ذلك يؤكد على نجاح مسرحيات **أحمد شوقي**، ويرجع السبب إلى دقة الشاعر في اختيار موضوعاته التي استقاها من التاريخ بالدرجة الأساسية، وكذا من التراث العربي فكان لها حظ القبول والاستحسان من قبل المتتبعين، ولا شك أنّ تأثر **أحمد شوقي** بالثقافة الغربية لم يكن ليجتثه من جذوره فعلى الرغم من أنّ مسرح شوقي يشاكل النموذج الغربي إلا أنّه مسرحاً ((**يبدو تراثياً لأنّ ثلاثة من الروافد التراثية كانت تمدّه، الأول مصري، والثاني عربي، والثالث إسلامي، فالتيارات التي تجرى في هذه الروافد الثلاثة تراثية**))[02]. كما أنه بالموازاة مع ذلك قد ((.. **أفلح في إكساب هذه الأشكال ألوانا مصرية، عربية، إسلامية، مما عكس أصالته في محاولته إنجاح مسرحياته بتحقيق المشاركة الوجدانية بين المشاهد في قاعة المسرح والممثل على خشبته، وفي الدعوة إلى ظهور مسرح عربي إسلامي، يمكن أن يتطور على هذه الخطوط**))[12].

ولعل **شوقي** كان أقدر ممن سبقوه على الإلمام بأصول الصنعة الدرامية والإفادة من روائع المسرح العالمي، فـ ((**قد قرأ كثيرا من الأدب الفرنسي، قرأ الأدب التقليدي ممثلا في كورناي وراسين وموليير، وقرأ الأدب الإبداعي لدى هيجو وشكسبير (مترجماً) ونعلم أنّ هيجو قد تأثر بشكسبير وأنّ كلا منهما قد اتجه نحو التاريخ الأوروبي الحديث والقديم. فيكتب شكسبير: هنري الرابع، وهنري الخامس، وكليوباترا، ويوليوس قيصر، والملك لير، ويخرج لنا هيجو: ماري تيودور، وكروميل من تاريخ إنجلترا الحديث، وهرناني من التاريخ الإسباني... وقد تأثر شوقي بكل هذا إذ رأى أعلام الأدب الأوروبي يتجهون إلى التاريخ فلجأ إليه يستقي موضوعات مسرحياته..**))[22] ، حيث استلهم شوقي التاريخ في ست من مسرحياته من أصل ثمانية وهي: ((**علي بك الكبير– مصرع كليوباترا– قمبيز– مجنون ليلى–عنترة–أميرة الأندلس (نثرية)...**))[32].

ولعل هذا الأمر أسهم بشكل كبير في نجاح مسرحياته جماهيرياً وإن كان قد مني بخيبة ونقد لاذع خاصة من قبل جماعة الديوان التي أمعن أصحابها في التحامل عليه، ولم يكن هذا النقد منصفا، حتى ذلك النقد الذي بدا منصفا لم يولي عناية لنتاجه المسرحي ولم يتحمس له؛ ويذكر أنه ((**عندما أصدرت مجلة ((أبولو)) عددا خاصا عن شوقي لم تحفل بمسرحياته، بل وجدنا علي محمود طه يقرر في مقاله ((أنّ هذا النوع من القصص لا يفيد في ترقية مستوى الشعر العربي، ولا يكسب الأدب مادة قوية، ولا يعد من نفائس التأليف ..**))[42].

ولقد كانت مسرحية ((**علي بك الكبير**)) أول مسرحية شعرية يؤلفها **شوقي** ((..**في أكتوبر سنة 1893 وهو في ..باريس .. وطُبعت سنة 1311هـ (1893م)، ...وكتب بعدها سنة 1907م مسرحية (البخيلة) وفي سنة 1927م مسرحية ((مصرع**

كليوباترة)) وقد مثلتها فاطمة رشدي وأخرجها عزيز عيد[وهي]المسرحية التي أكدت دور شوقي في المسرح الشعري الذي دعمه بعد ذلك بكتابته لست مسرحيات أخرى))[52].

وإذا كان البعض يقلل من شأن ما أبدعه **شوقي** من مسرحيات ولو بطرف خفي، فإنّ هنالك بالمقابل من حاول إنصافه والتأكيد على دوره الفاعل والإيجابي في ابتكار أو بالأحرى إدخال وترسيخ هذا اللون في الثقافة العربية ومن بينهم **جهاد فاضل** في كتابه»**المسرح الشعري بين شوقي وعبد الصبور**» الذي اعتبر فيه أن **أحمد شوقي** وحده المؤسس الفعلي للمسرح العربي الشعري الجاد، مؤكداً أن ميلاد هذا المسرح إنما تم على يديه مؤكدا على أنّ ((.. **مسرح شوقي كان حدثاً في تاريخ الشعر العربي الذي عاش حياة طويلة لم يعرف فيها المسرحية))**[62].

لقد بدأت المسرحية الشعرية إذا – **كما يقول علي الراعي** – ((..**في المسرح العربي حينما أخرج شوقي للناس مسرحياته.. التي أحدثت ضجة كبرى في حينها واعتبرت فتحا كبيرا في المسرح))**[72]. ولكن لم يكن من اليسير على شوقي ((**وقد تمرس بالشعر الغنائي طوال حياته أن يبرع في الشعر المسرحي دفعة واحدة ويجمع بين الصياغة القوية وحسن الأداء وبين مقتضيات الفن المسرحي، وهو لم يعالجه من قبل، ولذلك نرى فنه المسرحي يتطور بالتدريج))** [82] وإن كان البعض ينكر عليه ذلك إلا أن **عمر الدسوقي** يؤكد على هذا التدرج في تطور الكتابة المسرحية الشعرية لدى شوقي بقوله : ((**كان يكثر من المقطوعات التي هي من صميم الشعر الغنائي في مسرحياته الأولى . كليوباترة، ومجنون ليلى مثلا، ولاسيما في مواقف الغزل، والرثاء والفخر))** [92] فإذا أردنا أن نمثل لذلك فيكفي أن نذكر أنّ الغنائية تظهر ((..**في كثير من المناظر غير المسرحية المقحمة لقيم غنائية ،كنشيد ((الموت)) ونشيد ((الحب والحياة))في ((مصرع كليوباترة)) و ((نشيد القبور)) في ((مجنون ليلى)) وأناشيد الزواج في ((قمبيز))))** [03]. ليسعى فيما تلاها من مسرحيات إلى المحاولة الجادة للتقليل من المقطوعات الغنائية تدريجيا والاستعاضة عنها بالعنصر الدرامي ،وإن لم يتخلص من الغنائية إلا جزئيا ،كما أنه وفي سياق تطور الكتابة المسرحية لديه كان ((**قد ابتدأ فنه المسرحي في أول الأمر اقتباسا ثم سار نحو الابتكار والتجديد ،ومن منهج تركيبي إلى منهج تحليلي ، ومن منهج وصفي[لـا] تتحرك فيه الحوادث تحت تأثير الصدف، وتوصف فيه الحوادث والشخصيات وصفا لا يمثل الحركة على المسرح، إلى منهج تحليلي يعمد إلى أن تعبر الشخصيات والحوادث عن نفسها عملياً على المسرح))** [13] أي باستبدال المقاطع الغير مشحونة دراميا، وتعويضها بالمواقف الدرامية التي تعطي للعمل صبغته الدرامية والمسرحية.

ويتفق النقاد على أن مسرحية **الست هدى** هي المسرحية التي تعكس النضج في الكتابة الدرامية لدى أحمد شوقي إذ أنها ((**المسرحية الوحيدة التي نجحت دراميا** (...)**[و] التي قدم فيها شوقي مسرحية شخصيات متنوعة، ويصبها في قالب كوميديا السلوك، ويرسم فيها شخصية لامرأة قوية قادرة، هي الست هدى** (...) **وحول هذه الشخصية الفذة يجمع شوقي أخلاطا من الشخصيات الطريفة**(...) **وتصور المسرحية صراعاً واضحا بين مجلس النساء .. وبين مجتمع الرجال))** [23]، وقد استطاع شوقي في هذه المسرحية –إلى حد كبير–تطويع اللغة الدرامية شعراً، وتخلص إلى –حد ما– من بعض العوائق الفنية الشعرية التي أثقلت كاهل مسرحياته الأولى .

ومهما يكن من أمر فلقد كانت المسرحيات التي أبدعها شوقي بداية متميزة، فتحت شهية المبدعين من الشعراء على خوض غمار المسرح عبر الشعر، ليمتزج الاثنان وينصهرا في بوتقة واحدة أضفت إلى الثقافة العربية الأدبية والفنية لونا جديدا، هو المسرح الشعري الذي خط **شوقي** طريقه بثبات و((**سار على نهجه عزيز أباظة، في مسرحيته الشهيرة (قيس ولبنى) والتي أخذ منها عبد الوهاب أغنيته «هل تذكرين على شاطئ النيل مجلسنا»، إلا أنّه لم يحدث تطويراً يذكر على ما قدمه أمير الشعراء، إلى أن جاء عبد الرحمان الشرقاوي صاحب الرواية الشهيرة «الأرض» وأحدث ضجة بمسرحيته التي أثارت اهتماماً كبيراً على مستوى البناء الفني، وكذا على الجانب السياسي «الحسين ثائراً» والتي أعقبتها «الحسين شهيداً»،.. ثم «عرابي زعيم الفلاحين»،**

وجميعها تقاطعت مع الهم السياسي))[33]، ولقد كانت هذه ثمار ما غرسه **شوقي** من بناء لأسس قويمة للمسرح الشعري تطورت دعائمه بما أبدعته قرائح جاءت بعده، بعضها عجز عن الوصول إلى مستوى ما وصل إليه الشعر المسرحي على يديه على غرار ((**عزيز أباظة في مصر [الذي] نهج نهج شوقي ،دون أن تكون له عبقريته، فلم يضف شيئا ذا بال إلى الإنجاز الذي حققه شوقي**)) [43] وبعضها حقق نوعا من النجاح ، وهذا ما يؤكده بعض المتتبعين ممن يرون أنّ المسرح الشعري وصل ((..**بعد شوقي لمستويات أكثر نضجا على يد عبد الرحمن الشرقاوي خاصة في «الحسين ثائرا، الحسين شهيدا، الفتى مهران»، ويمكن أن يقال أيضا بعض أعمال عز الدين إسماعيل تمثل معالم قوية في الطريق،**))[53].

ولعل ما قدمه **عبد الرحمان الشرقاوي** في الأربعينيات من القرن الماضي كان خطوة فاعلة في تطوير البناء الدرامي للمسرح الشعري والتخلص من التبعات الفنية التي كان يرزح تحتها هذا اللون من الإبداع الفني والأدبي، وأقل ما يقال في هذا الشأن أنه استطاع أن يعثر على ((**الشعر الدرامي،..[ذلك الشعر الذي] يحل محل الحوار النثري في المسرحيات غير الشعرية، ويقوم بالوظائف كلها التي يقوم بها ذلك الحوار من رسم شخصيات، إلى تطويرها إلى خلق مواقف، إلى دفع القصة المسرحية نحو نهاية محددة أو غير محددة (في المسرحيات المفتوحة)، إلى حمل أفكار وآراء الشخصيات وتطويرها هي الأخرى في التيار العام للمسرحية**)) [63].

2-أ-1- في نقد المسرح الشعري عند شوقي:

على الرغم مما قد يقال عن ريادة **أحمد شوقي** للمسرح الشعري أو إن شئنا الشعر المسرحي وتمثله لهذا اللون الفني ومحاولة ترسيخه في الثقافة العربية ،عبر نتاجه الإبداعي الذي لقي صدى في أوساط القراء والمتفرجين على حد سواء، إلاّ أنّ النقاد يسجلون جملة من المآخذ على أعماله تلك والتي تشير في مجملها إلى إغفال الجانب الدرامي وطغيان العنصر أو الطابع الغنائي على مسرحياته، فلا يمكن أن يغفل أثر الشعر الغنائي (...) في اتجاه شوقي إلى المسرح، إذ حال وضعه الاجتماعي بينه وبين ترجمة مشاعره الذاتية فأنطق بها الشخصيات المسرحية عبر الغنائية التي كانت أكبر عائق في أعماله أمام نمو الحدث.. وتورط بسبب ذلك في أكبر ما وجه إليه في مسرحه من مآخذ [73].

ويسجل على مسرحيات أحمد شوقي أيضاً ((**افتقادها إلى الغوص في أعماق الشخصيات، وإلى الأصول العريقة لفن المسرح، وأنها توشك أن تكون شعراً غنائياً اتخذ المسرح إطاراً له**)) [83]. على أن هنالك من يرى أنّ إنتاج شوقي المسرحي لم يحظ بحركة نقدية مواتية تدفعه إلى التصويب وتجويد أعماله المسرحية، وتجنب الإغراق في الغنائية الشعرية وغيرها من السلبيات التي قد تقلل من قيمة العمل المسرحي الشعري، إذ ((.. **ربما لو أتيح لشوقي حركة نقدية واعية ومنصفة تواكب نتاجه وتوجهه، لكان من المتوقع أن يتخلص من كثير من المآخذ التي وجهت إليه في مسرحياته،..**))[93].

فقد ذكر **عبد العزيز الموافي** أنّه لم يعثر في الأوراق النقدية على ذكر كلمة مسرحية إلا نادراً، **ووجدنا بدلا** منها -يقول- ((**«القصص التمثيلي» و«القصص الشعري» و«الروايات التمثيلية». ومن ناحية الجوهر -يضيف - وجدنا مفهوم القصيدة الشعرية مسيطراً عليه تماماً (أي على أعمال شوقي المسرحية)**[04].

أما من ناحية الشكل فيؤخذ على شوقي أنه على الرغم من موهبته النادرة التي تمكنه من معرفة أسرار الموسيقى في الشعر، إلا أنه لم يوفق في اختيار الأوزان والإيقاعات التي تتناسب وطبيعة المسرح الشعري[14]. ((**ولأن الدراما - أي الحركة- تمثّل عنصرا هاما من عناصر المسرحية، فقد يكون من الأنسب أن يستخدم فيها البحور الشعرية السريعة كالرمل والمتقارب والمتدارك. أما البسيط ونحوه من البحور البطيئة فلا يُناسب الإيقاع في المسرح، ويستلزم تقطيع البيت الواحد في الحوار بين أكثر من شخصية. ولكن شوقي استخدم الجميع دون تفريق**))[24].

وعلى الرغم من كل ما قيل يبقى شوقي رائداً للمسرح التمثيلي -حسب عميد الأدب العربي طه حسين- ومنشئه فقد ((**مثل وغنى، أو مثل وأعطى فرصة واسعة للغناء متخذاً منه - عن قصد - تياراً متمّماً لفنه المسرحي**)) [34]. وكل هذا جعل لشعره أو

بالأحرى لمسرحه الشهرة والذيوع على حساب من أتوا بعده، ولكن الذي يعدّ علامة فارقة في المسرح الشعري ومضى به قدما نحو الأمام من حيث تقنيات الكتابة وأساليبها المعاصرة كان **صلاح عبد الصبور** ل ذلك سنقف عنده في المبحث الموالي متجاوزين جملة الكتاب الذين توسطوا المرحلة بين شوقي وعبد الصبور.

2-ب- التجديد في المسرح الشعري المعاصر مسرح صلاح عبد الصبور أنموذجا

لقد كان للشاعر **صلاح عبد الصبور** دور ريادي في النهوض بالمسرح الشعري وتطويره وعصرنته في ضوء تطور أساليب كتابة الشعر، بل كان له كبير الفضل في إعطاء الصورة الحقيقية التي ينبغي أن يكون عليها المسرح الشعري. وإذا كان البعض يرى أنّ ريادة المسرح الشعري تعود إلى **أحمد شوقي**، فإنّ هنالك بالمقابل من يرى أن ميلاده الحقيقي كان على لسان هذا الشاعر ولنتأمل ما قاله **علي الراعي** بهذا الشأن: **إنّ ((..الميلاد الحقيقي للمسرح الشعري كان على يد صلاح عبد الصبور؛ حيث كتب للمسرح الشعري مسرحيات ((مأساة الحلاج))، و((مسافر ليل))، و((ليلى والمجنون))، و((الأميرة تنتظر))، و((بعد أن يموت الملك))**[44].

وهذه المسرحيات التي تركت أثراً في تطور المسرح الشعري جاءت زمنياً على النحو التالي: **(((مأساة الحلاج» في العام 1965، و»مسافر ليل» في العام 1967،»الأميرة تنتظر» في العام 1969، «ليلى والمجنون» في العام 1970، و»بعد أن يموت الملك» في عام 1973))**[54].

ويتفق الكثير من الباحثين على أنّ المسيرة التي بدأها **شوقي** لم يستطع أحد من الشعراء أن يواكبها ويفوقها إلا تجربة **صلاح عبد الصبور** ومن بين هؤلاء **فريدة النقاش** التي قالت: إنّ **أحمد شوقي** كان **((..رائد المسرح الشعري في الثلث الأول من القرن العشرين وكتب 9 مسرحيات ولم يأت بعده شاعر يكمل مسيرته غير صلاح عبد الصبور، فقد استطاع أن يطرح كل القضايا المعاصرة وعلاقته بالواقع الاجتماعي مثل «الفقر والتعاسة وعلاقة الرجل بالمرأة» والتي أثّرت في أبطاله وشخوصه، ولكنه لم يعالج هذه القضايا بواقعية بل حلّق في الخيال))**[64]. وتتفق معها في هذه الرؤية **ولاء أحمد** التي تعتبر المرحلة التي أبدع فيها شوقي مسرحياته جد مهمة، غير أنّ **((المرحلة الأهمّ والأعمق بعد شوقي في..- تقديرها- هي مرحلة صلاح عبد الصبور، الذي بلغ في رائعته مأساة الحلاج وليلى والمجنون أنضج ما وصل إليه المسرح الشعري من تقدم .. حيث ساعدت ثقافته الواسعة واطلاعه الجيد على تراث المسرح العالمي خصوصاً لدى إليوت على أن تصل مسرحياته إلى أنضج ما وصل إليه المسرح الشعري.»**[74]. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: ما هي روافد المسرح الشعري لدى صلاح عبد الصبور؟ وما الذي يتميز به شعره حتى عد عنوانا للتجديد وعلامة فارقة في إبداع المسرح الشعري.

3-أ-1- مميزات الكتابة لدى صلاح عبد الصبور:

لقد تأثر **صلاح عبد الصبور** في كتاباته الشعرية والمسرحية الشعرية على حد سواء بالكتاب الغربيين، وكان يؤمن إيماناً قاطعاً أنّ اللغة التي ينبغي أن يكتب بها المسرح هي: الشعر ولا لغة غير الشعر، بل إنّه من **((..أولئك الذين قالو بأحقية الشعر وضرورة اتخاذه لغة للحوار المسرحي، تطبيقاً وتنظيراً، فهو يقول: كنت أرى أنّ الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح، وكنت أرى المسرح النثري، وبخاصة حين تهبط أفكاره ولغته انحرافاً في المسرح))**[84]. ويلخص لنا **الناقد صلاح فضل** جملة من المميزات التي ميزت شعره فأسهمت عبر وسائل عديدة في صياغة الخطاب الحداثي في الشعر العربي، لعلّ أهمها:

((أولوية التجريب الإبداعي في الأبنية الموسيقية والتعبيرية على الخضوع الصارم للنظم المتوارثة مع الحفاظ على التواصل الخلاق مع النماذج العليا من تجليات هذا التراث، ..)) [94] ناهيك عن ابتكار **عبد الصبور** لأسلوب شعري خاص به **((.. يتمثل في الحوارية الدراسية التي تزخر بها وتتجلى في تعدد الأصوات والمستويات اللغوية فيه بما يخلق حالة من التوتر الدرامي الذي يعتمد على المفارقة ويولد في كثير من الأحيان الإحساس المأساوي بالحياة أو السخرية .. منها))** [05] . وإلى جانب ما سبق نجد أنّ كتاباته تتسم بالحرية على مستوى الممارسة

الإبداعية من حيث ((..**تعدد أشكال الكتابة الشعرية من قصيد غنائي ودرامي وملحمي إلى شعر مسرحي يتناول تجارب تاريخية وأخرى معاصرة ويعمق في بناء تصورات حداثية عن وظائف الصوفية والمجتمعات القديمة ودورها التقدمي الإنساني وعن إشكاليات الهوية والبحث عن رموز للسلطة والحب والصراع في المسرح الحديث**))[15] ليصل إلى نتيجة مفادها أنّ ثمة توافق((.. **مدهش في خطاب الحداثة وحداثة الخطاب الشعري عند صلاح عبد الصبور**)) [25].

لقد كانت مسرحيات عبد الصبور –إضافة إلى ما تمّ ذكره– في منحاها العام وجودية؛ حيث حقّق في أعماله الثلاث الأولى «**مأساة الحلاج**» و«**ليلى والمجنون**» و«**مسافر ليل**» فكرة العبث التي تبدو ماثلة فيها بامتياز؛ فالوجود عبث بما فيه من حياة وموت. وقد تحقق ذلك بشكل واضح وجلي في المسرحيات الثلاث فأما في مسرحية «**مأساة الحلاج**» فإننا نجد أن الحلاج يموت دون أن يحاول الدفاع عن نفسه، بل يستسلم ويلقى حتفه.. وأما في مسرحية «**ليلى والمجنون**» فينتهي الأستاذ وهو المتفائل بعد أن شاهد تمزق جماعته من الشباب ووصل إلى قناعة مفادها أن هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه أو نتأمل أو نتغنى أو حتى نوجد.. ويتجسد العبث أكثر فأكثر في مسرحية «**مسافر ليل**» التي يتحكم فيها العبث إلى أقصى مدى، فراكب القطار وهو يواجه طغيان عامل التذاكر يستسلم له ويترجاه، وكلما أمعن الراكب في استجدائه كلما ازداد عامل التذاكر حدّةً وقسوةً وطغياناً، وهو ما يعكس طغيان السلطة وعبثها بالشعب..[35]

لقد تناول **صلاح عبد الصبور** على مستوى المضمون جملة من الثيمات القديمة المتجددة، تلك الثيمات التي أقل ما يقال عنها أنها أزلية، والتي يتطرق من خلالها للعدالة الإنسانية والحرية، مسلّطًا الضوء على علاقة الحاكم بالمحكوم. ونستطيع أن نُجمل مميزات المسرح الشعري إضافة إلى ما قيل فيما يلي..[45]:

1–توظيف السرد كتقنية من التقنيات الفرجوية التي يعوّل عليها كثيراً في عروض الفرجة الشعبية.

2–توظيف الراوي كشخصية أساسية في المسرح الملحمي الذي يعتمد على كسر الإيهام وإحداث نوع من التغريب الذي يدعو المتلقي إلى مراجعة ما يجري حوله بوعي دون اندماج.

٣–توظيف الرمز كعنصر أساسي أو تقنية أساسية في معالجة الثيمات التي يقترحها كمواضيع لقصص بنيت عليها مسرحياته، ويتفاوت حضور هذه التقنية من مسرحية إلى أخرى.

والمؤكد أنّ ما أحدثه صلاح عبد الصبور من تطور على مستوى المسرح الشعري إنما قام على عناصر ثلاث هي العماد الأساسي في تشكيل كيان الكتابة المسرحية لديه وهي على التوالي:

أ– ((القصيدة الدرامية التي يختلط فيها الغناء والقص لتتحرك في دائرتين لتوصل رسالة القص في إيقاع شعري..)) ..[55]

ومن ثمة درامي.

ب– المونولوج الذي يعد في وجه من وجوهه صورة درامية هامة هي عماد الصورة المسرحية الجيدة وقد امتلك صلاح عبد الصبور ناصيته عبر العديد من قصائده على غرار «الناس في بلادي»..

ج– تعدّد الأصوات في القصيدة الواحدة أو ما يسمى البوليفونية التي هي من صميم التشكيل الدرامي وقد بدت هذه الآلية في الكتابة واضحة في كتابات عبد الصبور ..[65].

وإذا كان ما كتبه **صلاح عبد الصبور** من أشعار وقصائد أبانت عن قدرته الفائقة في تطويع اللغة وكسر تقاليد الكتابة ورسم معالم جديدة في الكتابة الشعرية متأثراً في ذلك بثقافته الغربية وكذا بحسّه وذوقه الفني الجيد، فإنّ كتاباته المسرحية أبانت عن تمكّن هذا الشاعر من تطويع لغة الشعر لفن المسرح فكانت اللغة طيعة في يده وممتلكاً ناصيتها، ومتفطناً في الوقت ذاته إلى أسس البناء المسرحي فكان أن جاد بأجود ما كتب في المسرح الشعري العربي إلى حد الآن .إذ يعدّ **عبد الصبور** ((**من أهم الشعراء المحدثين معاناة وإحساسا بالغربة، والقلق والتوتر والحزن والخوف والضغط الاجتماعي والانعزال. تلك الظواهر والحالات الإنسانية التي كان الشاعر يبثّها في قصائده واستحوذت عليه في مسرحياته الشعرية**)).[57] **وإبداعه المتميز على مستوى المسرح الشعري؛ حيث ((ظهر جيل بكامله حمل على عاتقه السير بالمسرح الشعري العربي أشواطاً إلى الأمام، منهم فاروق جويدة، وعز الدين**

إسماعيل، ومعين بسيسو، ومحمد الفيتوري، ونجيب سرور))[85]. ولم يتوقف المسرح الشعري على الرغم من قلة الاهتمام بهذا النوع إلا أنّه لا يزال حاضراً بين جنبات الكتب وفي قرائح الشعراء الذين يتمثلون هذا اللون ويستعرضون قدراتهم الفنية في الخلق والإبداع لهذا اللون الذي لا يتأتى إبداعه إلاّ لفحول الشعراء الذين يجيدون الشعر ومسرحته بشكل يستجيب لمتطلبات الفن المسرحي وميكانيزماته.

3/المسرح الشعري المعاصر في الجزائر

3-أ-المسرح الشعري الحديث الريادة والبدايات (محمد العيد آل خليفة والبشير الإبراهيمي) .

تبعاً للمراحل التي قُسِّم إليها تاريخ المسرح الجزائري، فإنّ **محمد العيد آل خليفة** ونتاجه المسرحي المتمثل في مسرحية **بلال بن رباح** تنتمي إل المرحلة الثالثة -حسب تقسيم **بوعلام رمضاني**-؛ أين وصف هذه المرحلة بمرحلة بروز المسرح الجزائري نظرا لظهور الأحزاب السياسية الوطنية، ودورها الفاعل في إعطاء دفعة للنضال الوطني، واحتدام الصراع مع المستعمر الفرنسي، الذي كان يمعن في الرقابة على الأعمال المسرحية المقدمة بالفصحى. وربما تعاظم دور جمعية العلماء المسلمين في هذه الفترة تحديداً نضالاً فكرياً سياسياً وأدبياً أين قال **أحمد منور** في دراسة نشرها بمجلة الثقافة والثورة أنّ ((**محمد العيد آل خليفة قد كتب عام 1938 مسرحية شعرية تحت عنوان بلال بن رباح**))[95].

وبهذا فإنّ أول عهد للمسرح الجزائري بالمسرحيات الشعرية كان في سنة **1938م** من خلال ما كتبه الشاعر **محمد العيد آل خليفة** الذي أبدع في المسرحية السالف ذكرها؛ إذ ((**تعد مسرحية بلال بن رباح ..المسرحية الشعرية الأولى في الأدب الجزائري الحديث، وهي أول ظاهرة أدبية لفتت انتباه النقاد الجزائريين**))[06] وإن كان **محمد العيد آل خليفة** ربما كتبها لأغراض محددة، ولم يكن ليفكّر أنّها ستكون إضافة فعلية لتاريخ النص المسرحي الجزائري والشعري تحديدا، فها هو يقول عن ظروف تأليفها : ((**رواية مسرحية شعرية ذات فصلين وضعتها للناشئين من تلامذة المدارس، تمثل الصدر الأول من تاريخ إسلام الصحابي الكريم سيدنا بلال بن رباح (رضي الله عنه)، مؤذن رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وخازنه وأحد سادات الحبشة، وأحد السبعة الذين هم أول من أظهر الإسلام**))[16].

وإذا حاولنا تصنيف مسرحية «**بلال بن رباح**» ووضعها في خانة محددة وإجلاء الحقائق الكامنة خلف إبداعها إضافة إلى ما قاله **محمد العيد آل خليفة**، فهي بلا شك ((**مسرحية تاريخية وشعرية فصيحة، وموضوعها الصبر على المكاره في سبيل الدين والمبدأ. واتخذ منها محمد العيد رمزا لصبر الشعب على الاستعمار في مقابل صبر بلال على التعذيب والاضطهاد. وتلك هي رسالة المسرحية**))[26].

ويُذكر أنّ هذه المسرحية كانت قد مثلت أول مرة بتاريخ 4 يناير من عام 1939م ((..**في قسنطينة على المسرح البلدي ،- وكان الشاعر وقتها في العاصمة-،.. مثّلها تلاميذ جمعية التربية والتعليم بمشاركة الفرع الموسيقي لجمعية الشباب الفني. وقد قالت البصائر إنّ الناس قد ضاق بهم المسرح**))[36]. ولما كانت هذه المسرحية الشعرية البادرة الأولى في هذا المجال فقد اعتبرت **-من قبل أبو العيد دودو-** ((.. **نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري لا لأنها أول عمل شعري متكامل... وإنما [لكونها] عبرت أيضا عن اتجاه جديد لم يعرفه المسرح العربي (يقصد الجزائري)...قبل أن تظهر هذه المسرحية الشعرية**))[46]، وهذا ما جعل الكثير من النقاد يلتفتون إلى هذه التجربة الفريدة فها هو **أحمد ناصر** يقول:

((**لا بدّ من وقفة هنا مع محمد العيد في تجربته الرائدة في مسرحيته الشعرية ((بلال)) ..التي نهج فيها نهجا جديدا وزناً وقافية**))[56] ويضيف ((**ولا نعلم شاعراً جزائرياً آخر سبق محمد العيد إلى ذلك**))[66] . ولم يكن فضل السبق -في الحقيقة- **لمحمد العيد** في الجوانب الفنية والتجديد على المستوى التقني للشكل الشعري، بل كانت له الريادة أيضا في هذا اللون أي المسرحية الشعرية في المغرب العربي؛ التي ظهرت متأخرة بكثير بالمقارنة مع نظيرتها في المشرق العربي، وفارق الزمن بينهما **يقدر بأكثر من ثمانين سنة وهو زمن طويل جدا** يقول **عز الدين جلاوجي** -ويضيف-:

((**وأول مسرحية شعرية[76] في المغرب العربي هي مسرحية بلال بن رباح للشاعر الجزائري محمد**

العيد آل خليفة، وقد كتبها سنة 1938، تليها مسرحية الثلاثة للعلامة المصلح الجزائري محمد البشير الإبراهيمي، وقد كتبها سنة 1941م، وثالث مسرحية هي مسرحية المغربي الشاعر علال الهاشمي الخياري بعنوان ربة شاعر كتبها سنة 1952، تليها مسرحية الشاعر التونسي جمال حمدي التي كتبها سنة 1955 بعنوان علال بن غذاهم..)) [86].

ويشير **جلاوجي** إلى أنّ المسرح الشعري المغربي أكثر إنتاجاً من حيث كمّ المسرحيات المؤلفة شعراً بالمقارنة مع المسارح الأخرى (نقصد الجزائري، التونسي، الليبي)..ونخال أنّه لو قدر للخطوة التي بدأها **محمد العيد** أن تتواصل لكان رصيدنا من المسرح الشعري يفوق باقي آداب المغرب العربي، كما أنه لو قدر لهذا الاتجاه أو النوع أن يترسخ بذات الوعي الذي كان يتمتع به الشاعر **محمد العيد آل خليفة** وهو يكتب هذه المسرحية، لكان رصيد التراث المسرحي الجزائري من المسرح الشعري أكبر كمّاً وكيفاً وأكثر تطوراً؛ ذلك أنّ شاعرنا –محمد العيد– أدرك بسليقته أنّ فن المسرح يختلف عن الشعر، فلذلك لجأ إلى حيل فنية في نظم الأدوار شعرياً، وذلك بالتنويع في البحور والقوافي؛ حيث أنه ((**لم يلتزم.. بحراً واحداً بل نوّع بين البحور، فهو ينتقل من البسيط والكامل إلى الطويل والرجز إلى الوافر والخفيف، ومن التام إلى المجزوء والمشطور، هذا التنوع في البحور أضفى على المسرحية خفة وحركية، ونفى عنها الرتابة التي وقع فيها الإبراهيمي حين اعتمد في مسرحيته (رواية الثلاثة) على بحر واحد هو بحر الرجز**)) [96]. وربما كانت هذه أولى خطوات التجريب في القصيدة الجزائرية الحديثة من خلال اقتحام المسرح والتنويع في إيقاع المسرحية الشعرية، وهذا ما ينم عن ذوق وحس شعري متميز، وربما كان على معرفة لا بأس بها بفن المسرح، مما مكّنه من صياغة المسرحية بشكل يحول دون الملل لدى المتلقي، مع إمكانية تحويلها إلى عرض مسرحي على الخشبة دون أي عائق نظراً لما تتميز به من مرونة على مستوى اللغة والبناء الفني.

ولقد نوع **محمد العيد** في حروف الروي لينوّع بذلك في إيقاع المسرحية، ولم يُطِلْ كثيرا في إسناد الحديث إلى الشخصية الواحدة، حتى أنه اكتفى في بعض الأحيان بحرف واحد على لسان الشخصية حسب ما يقتضيه الحوار والموقف، .. وإن ((**لم يستطع الانفلات التام من أسر القافية.. ولكنه لم يكن تقليدياً صرفاً، وإن لم يكتبها شعرا مرسلا. وإنما اتبع فيها المنهج الذي اتبعه شوقي في مسرحياته وهي طريقة تقوم على استخدام البحر والقافية بطريقة غير منتظمة**)) [07].

ويتوقف **محمد ناصر** عند توظيف الأوزان في الفصل الأول من مسرحية **بلال بن رباح** ليوضح لنا الطريقة التي اتبعها **محمد العيد** في مسرحيته تلك لنجدها ((**تتتابع وتتنوع على النحو التالي:**

المشهد الأول: وزنه مجزوء الرجز.

المشهد الثاني: من وزن المجتث.

المشهد الثالث: وزنه من الهزج والوافر.

المشهد الرابع: الهزج ثم الوافر.

المشهد الخامس: الطويل ..)) [17].

ومن الواضح أنّ **محمد العيد** قد كان عارفاً بخبايا فن المسرح، وإلاّ لما كان ليلتفت إلى أهمية التجديد والتنويع في القوافي والأوزان، بل إنّه ((..**كان على وعي تام في تحوله هذا من بحر إلى بحر، فلعله كان يتصور بأنّ تلك البحور تتماشى مع المواقف النفسية لشخصيات المسرحية، فإذا كان مجزوء الرجز لائقاً بما يتسم به ((أمية بن خلف)) من صلف، وتفاخر، وإعجاب بالنفس، فإنّ المجتث لموسيقاه الحزينة الهادئة (مستفعلن فاعلاتن) يتماشى ومشاعر الهوان والانكسار، والظلم التي يحسّ بها ((بلال)) حيناً أو مشاعر الاعتداد والإيمان والثبات على المبدأ حيناً، فتجيء على البحر الطويل**)) [27].

ثاني مسرحية شعرية في الأدب الجزائري كانت سنة **1941**م، على يد **محمد البشير الإبراهيمي**، ((**وسماها رواية الثلاثة، وردت كلها على بحر الرجز كتبها صاحبها حين أجبر على الإقامة في آفلو أثناء الحرب العالمية الثانية، وهي تقع في 877 بيتاً وفي ثلاث جلسات هي بمثابة فصول مسرحية، شخصياتها المحورية عبد الحفيظ الجنان، محمد بن عابد الجلالي، والسعيد بن حافظ**)) [37]. ولعل المتتبع للأدب المسرحي في الجزائر سيدرك أنّ المسرح الشعري قد تبناه شعراء جمعية العلماء المسلمين، أي أنّ ((..**المسرحية الشعرية .. ظهرت في أحضان الحركة الإصلاحية، إذ**

أنّ محمد العيد هو شاعر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ومحمد البشير الإبراهيمي هو نائب رئيسها وخليفته بعد موته سنة 1940)) [47]. وهذا ما يعطيها صبغة مختلفة من حيث موضوعاتها التي تمّ التركيز فيها على الأخلاق السمحة التي دعا إليها ديننا الحنيف، إضافة إلى النضال الوطني.

ولعلّ الاختلاف القائم بين المسرحيتين الشعريتين لكل من **محمد العيد آل خليفة** و**البشير الإبراهيمي** هي أنّ **رواية الثلاثة** لهذا الأخير كانت ((..**مسرحية ألزم فيها الكاتب نفسه بما لا يلزم ،وهي أرجوزة تمثل ثلاثة من الأساتذة، وكان لهم شيخ يجلونه ويكرمونه، ثم حالت الأيام بينهم فنسي الأساتذة الثلاثة شيخهم، والمسرحية عبارة عن جلسة بين هؤلاء الثلاثة وكيفية دفع ثمن طابع بريد الرسالة وإرسالها إلى شيخهم** ...))[57].

وإذا كانت مسرحية **رواية الثلاثة** لم تقدّم على خشبة المسرح، فإنّ مسرحية **بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة** قد عُرضت ويذكر ذلك **أحمد بيوض** ضمن جدول المسرحيات التي تمّ عرضها وفقاً للترتيب الزمني، مراعياً في ذلك ذكر عنوان المسرحية واسم مؤلفها وتاريخ عرضها، وقد عُرضت المسرحية السابق ذكرها سنة **1949م**[67]. ونخال أنّها عُرضت مرتين حسب المراجع التاريخية فقد عُرضت في المرة الأولى كما سبق ذكره –وحسب ما ورد في مجلة البصائر سنة **1939م**.

ولم يتواصل النتاج الشعري المسرحي الجزائري بعد هاتين المسرحيتين، بل توقف لفترة طويلة خاصة وأنّ ظروف المسرح في الجزائر كانت تتسم بالقطيعة بين النص المسرحي الأدبي والمسرح الممارس على الخشبة؛ ذلك أنّ هذا الأخير خضع بالدرجة الأساسية للكتابة الجماعية والاشتغال على الارتجال وبناء العرض بعيداً عن نص أدبي ملزم، وبالمقابل فإنّ الكثير من الفنانين رأوا في هذه النصوص الأدبية نصوصاً بعيدة عن روح المسرح الذي يُكتب أولا وأخيرا ليُجسّد على الخشبة. وبعيداً عن هذا الهاجس فقد توقف المسرح الشعري دون سابق إنذار ودون أن تتحدد الأسباب الكامنة وراء هذا التوقف الذي طال كثيرا، إلى أن طالعنا شاعران بمسرحيات شعرية، سعى صاحباها إلى التفرد والتميز عن طريق إحداث تجارب على النتاج الشعري المسرحي وهذا ما سنتوقف عنده في العنصر الموالي.

3–ب– المسرح الشعري الجزائري المعاصر (محمد الأخضر السائحي وأحمد حمدي):.

لقد بدا واضحاً وجلياً أنّ الحركة الإبداعية لصالح المسرح الشعري قد توقفت فترة من الزمن بعد ما كتبه كل من محمد العيد والإبراهيمي، لتستأنف بكتابات جديدة لكاتبين أو بالأحرى لشاعرين مهمين من شعراء الجزائر لذا نجد **عز الدين جلاوجي** يقول :((**نطوي عقوداً بعد ذلك – أي بعد مسرحيتي محمد العيد والإبراهيمي– ليطل علينا محمد الأخضر السائحي بمسرحيتيه الشعريتين: حكاية ثورة، وأنا والجزائر، نشرهما بعنوان الراعي وحكاية ثورة سنة 1988**))[77]، وإن كان **عز الدين جلاوجي** نفسه قد ذكر في كتابه النص المسرحي في الجزائر أنّ **محمد الأخضر السائحي** كتب بعد الاستقلال ثلاث مسرحيات شعرية هي على التوالي:

الراعي، حكاية ثورة، أنا والجزائر، مشيراً إلى أنه اعتمد فيها جميعاً مثل محمد العيد آل خليفة والإبراهيمي على الشعر العمودي [87]. والمرجّح أنّ ذلك خطأ في تحديد العناوين من قبل الباحث، إذ لم تكونا إلا مسرحيتين لا ثالث هما(((...)**حكاية ثورة، وأنا والجزائر اللتين كتبهما محمد الأخضر السائحي ونشرهما سنة (1988) بعنوان الراعي وحكاية الثورة، وقد أشار المؤلف في المسرحية الأخيرة أنّها أذيعت على أمواج إذاعة الجزائر سنة 1964**))[97].

وفي الفترة نفسها–نقصد التي ألّف فيها **الأخضر السائحي** مسرحيتيه– يؤلف الشاعر ((**الجزائري أحمد حمدي نصاً مسرحياً شعرياً بعنوان** ((أبوليوس)) **نشره اتحاد الكتاب العرب بسوريا سنة 1990، ودبّج تقديمه الكاتب الجزائري الطاهر بن عيشة سنة 1987، مما يعني أنّ هذا النص كتب قبل ذلك أو أثناءه، كما كتب نصاً آخر بعنوان ديوان الداي حديث السقوط ونشرته وزارة الثقافة بالجزائر سنة 2007، ويؤكد الكاتب في المقدمة –التي دبّجها لأعماله الشعرية غير الكاملة– أنّ هذه المسرحية نُشرت في مجلة الكاتب الجزائري سنة 2005**))[08].

ولقد نُشر هذا النص من قبل في جريدة المساء كما

يؤكد **الخيّر شوار** الذي يقول في هذا الصدد: ((..**نص مسرحي عن «أبوليوس» كتبه الشاعر أحمد حمدي، ونشره مسلسلاً في صحيفة «المساء» الجزائرية سنة 1987، ثمّ طبعه وصدر سنة 1990 عن منشورات «اتحاد الكتّاب العرب» في سوريا**[18]. **وتجسّد هذا النص المسرحي على الخشبة للمرة الأولى، بداية من شهر جويلية 2007، وهو من إخراج بوزيد شوقي وتمثيل مجموعة من الفنانين منهم عبد الحليم زريبيع وريم تعكوشت**))[28].

وإذا كان **محمد الأخضر السائحي** قد كتب مسرحيته على غرار ما كتبه **محمد العيد والبشير الإبراهيمي** على طريقة الشعر العمودي الكلاسيكي، فإنّ المتتبع لما كتبه أحمد حمدي يدرك أنه واعٍ بما يحمله نصه بين جنباته من تجديد إن على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون وتلخص ذلك في جملة من الملاحظات التي تلاها ضمن مقدمة نصه المسرحي المذكور آنفا «**أبوليوس**»..

1 / على مستوى المضمون:

فأما على مستوى المضمون فإن أول ملاحظة نسجلها هي أن هذا الشاعر كتب نصه وهو يضع في حسبانه أنه سيمثل ويترجم على خشبة المسرح كما يمكن أن يوجه للقارئ في الوقت نفسه، لذلك نجده يطالعنا بعنوان في مقدمة نصه يقول : (**إلى القارئ والمخرج معا**). وقبل أن يسترسل في تقديم سيل ملاحظاته فضل أن يحدد الهدف والغاية المنشودة من نص «**أبوليوس**»؛ لأنّ ما سيقدم على وضعه أمام متلقيه (القارئ من جهة والمخرج من جهة أخرى بوصفه وسيطا لمتلقين آخرين (السينوغراف، وتقنيو الإضاءة والصوت.. والمتفرجون ..، سيشكّل نصاً أو قراءة غامضة قد تلتبس عبرها الأمور أمام كل هؤلاء، لذا أراد أن يضع الجميع في الصورة وأن يبين وجهة نظره في إبداعه لهذا النص–على الرغم من أنه لم يكن مجبراً على ذلك– ويقول في ذلك :

((**إنّ النص الإبداعي المستند والمستمد من الوقائع التاريخية الماضية، والموغلة في القدم، ليس مثل النص الإبداعي المستند إلى وقائع الزمن الحاضر، لكن هذا الاختلاف، لا يغيّر شيئاً على مستوى الخطاب الإيديولوجي للنص. تلك أولى الإشكاليات التي يتحتم علينا إزاحتها، كي لا يكون حاجز الزمن الفيصل الصارم، والحدّ الفاصل في العمل الإبداعي، ولا يشكّل أي اضطراب أو غموض في مسار المضمون**))[38]. ولعله بهذا يفصح عن نيته في تقديم الوقائع التاريخية بصورة مختلفة عما هي عليه من وجهة النظر التاريخية أو لعلّ الأمر يتعلق بعدم الاكتراث للتسلسل الكرونولوجي للأحداث، عازماً على تحميل النص التاريخي بحقائق ومحمولات تتناسب والحاضر المعيش، متجاوزاً في ذلك العقبة التاريخية بوصفها حجر عثرة قد يُعيق المتلقي عن الانفتاح على النص وفهم مدلولاته الفكرية. ولقد رسم لكل ذلك صورة أرادها أن تصل إلى المتلقي دون أن تعترض طريقها أي صورة ضبابية تعيق بلا شك الهدف المرسوم من قبل الكاتب الذي يرى في أبوليوس شخصية فنية ولكنها إلى جانب ذلك شخصية مقاومة وكانت تحمل بين جوانحها قضية، إذ يرى **أحمد حمدي** –حسب ما نقله الخير شوار– **أنّ عبقرية أبوليوس الفنية والأدبية لا تتعارض مع روح المقاومة التي كان يتمتع بها، ويقول إن كاتب رواية «الحمار الذهبي» لم يكن فناناً بدون قضية كما صورته بعض المصادر الغربية، وأنّ أول من حاول تشويه سمعته هم الرومان القدماء الذين حاربهم، وهو يعتنق المذهب «الدوناتي» المسيحي (نسبة إلى القديس دونا) الذي كان منتشراً في الجزائر وشمال إفريقيا عموماً قبل الفتح الإسلامي للمنطقة، (...) وقد ساهم لوكيوس أبوليوس نفسه في ما سُمي «ثورة الفلاحين» التي حدثت في القرن الثاني للميلاد، تحت لواء مذهب القديس دونا المسيحي.**))[48]

لقد تفادى الكاتب –حسبه –السرد الآلي الساذج للوقائع التاريخية ليقدم صورة فكرية أرادها أن تصل إلى المتلقي بأمانة شديدة والتي يؤكد من خلالها ((..**على تلك الرسالة السياسية** (...) **[إذ بدا أبوليوس من وجهة نظر الشاعر أحمد حمدي** (...) **عسكرياً مقاوماً للرومان..**))[58].

من هنا وفي ضوء ما ورد في مقدمة هذا العمل الإبداعي؛ من أنّ ((**النص الإبداعي ليس نصاً تاريخياً ولا هو مجرد سرد ساذج للوقائع التاريخية الجامدة، إنه قراءة جديدة وواعية لواقع لا يعير أي اهتمام للتسلسل المنطقي الميكانيكي للأحداث السابقة في سياق النص الجديد**))[68]، قدّم أحمد حمدي مسرحيته

الشعرية «**أبوليوس**»، وبالخلفية الفكرية التي أرادها وبالقناعات التي تملؤه ..

لقد بدا واضحاً من خلال مقدمة المسرحية اهتمام هذا الكاتب بالمسرح الشعري كلون لا ينبغي –حسبه – التفكير في أنه لون ولّى زمنه وانقضى، بل إنّه يرى فيه أب الفنون بلا منازع وأنه باقٍ ومستمر لن يتأثر البتة بما يحدث من تطورات وميلاد لفنون أخرى، ونسوق قوله في ذلك :((**قد يتساءل المرء عن جدوى المسرح الشعري وأهميته في نهاية القرن العشرين حيث نشاهد انحساراً مخيفاً لمختلف الفنون أمام الزحف العاصف والمدّ الجارف لفنون السينما والتلفزيون**))[78]، ثم يضيف موضحاً وشارحاً إنّ ((**ميلاد أي فن جديد، لا يعني إطلاقاً القضاء على فن قديم خاصة المسرح الشعري عميد الفنون جميعاً.. ، إنّ أي فن جديد هو تدعيم واع للإبداع الإنساني وترسيخ أصيل لأهمية الفن والإبداع في الحياة وفي مخيلة البشرية**) [88].

وكأنّنا بهذا الكاتب يدعونا للتواصل مع هذا النص المسرحي الشعري الذي وإن وُجدت الكثير من المغريات الرقمية أو تلك التي تعتمد على الصورة بشكل أساسي، فإنّ المسرح بوصفه فناً حياً لا يمكن أن يقاوم خاصة المسرح الشعري الذي يعد أصل الفنون جميعها.

2 / على مستوى الشكل :

أما على مستوى الشكل فإننا نجد الكاتب أحمد حمدي قد دوّن ملاحظة أخيرة في سياق ملاحظاته الواردة في مقدمة المسرحية تتعلق بموسيقى النص المسرحي حيث يقول إنّها لن تبقى ((أسيرة التفعيلات الجامدة إذ قد تمّ إحداث تغييرات طفيفة على بنية هذه التفعيلات حتى تتماشى مع الجو العام للحوار والحركة، بل ونشير إلى أننا – يقول أحمد حمدي– احتفظنا بالنصوص النثرية لأبوليوس كما ترجمها الدكتور علي فهمي خشيم في كتاب «الأزاهير»، سواء منها تلك التي جاءت على شكل مونولوج أو على شكل خطب تزخر بالحكمة والمعاني باعتبار أنها ذات موسيقى خاصة وغنية عن أي موسيقى أخرى))[98]...

لقد أدرك الكاتب إذا طبيعة النص المسرحي لذا أراد أن يكيف موسيقى الشعر بما يتناسب معه، ولعلّ الضرورة المسرحية هي التي دعته إلى الاشتغال على إحداث تغييرات على مستوى الإيقاع الموسيقي ليتوافق وضرورة الحركة وطبيعة الحوار المتضمن في النص المسرحي. وضمن هذا المقطع من اللوحة الرابعة نقف على طبيعة البناء الدرامي واللغوي عند أحمد حمدي في مسرحية أبوليوس، حيث بدت اللغة سلسة تستجيب لمقتضيات الحوار، إذ نلحظ اقتصاداً لغوياً لحساب الحركة:

كبير الشرطة للشرطي: في صباح غد.. (صمت) جهّز الحرس القيصري لتجوب البوادي، وتصادر كل الحبوب، بناء على الحالة الطارئة، ثم يعلن: الحكومة قد قررت ..ضرائب أخرى على البربر إلى أن يعود السلام لهذه الديار؟.

لقد أبان المقطع السابق إذا عن الثيمة التي ركز عليها الكاتب وضمنها نصه أبوليوس، في صيغة مباشرة لفضح أساليب السلطة القمعية .

الشرطي (يدخل.. ويستعد): سيدي.. إنّ دمفير مادورة يرجو أن تسمحوا له من وقتكم، والمثول أمام فخامتكم..

كبير الشرطة (بنرفزة واضحة): دعه يدخل.

(يمشي كبير الشرطة، ويجيئ في حالة عصبية واضحة. بينما ينصرف الشرطي3، ثمّ يدخل الأب في لباس ضابط روماني.

(الأب بهدوء تام): مساءً سعيداً.

كبير الشرطة (مقاطعا بعصبية مفتعلة): أعرف أنك قد جئتني بخصوص أبوليوس.

الأب :نعم سيدي.

كبير الشرطة (يقاطعه بصرامة): أيها البربري.. إنّ حداً ليفصل بين صداقتنا والعمل وليكن واضحاً. يقتضي الأمر والواجب القيصري. بأن يردع الجند أي مخالف. (بعد صمت قصير) وقد كنت ..يا صاحبي قد أشرت إلى ما يثيره ابنكم، أبوليوس من شغب وقلاقل. [09]

.. لقد حملت هذه المسرحية على مستوييها من حيث البناء والتشكيل ونقصد بذلك (الشكل والمضمون) اشتغالا تجديديا يحمل الكثير من الاختلاف المدروس –عن السائد والمتداول من الشعر –والمقصود في ذاته ولذاته لبناء مسرح مختلف له بصمته العربية ليس

على مستوى اللغة أو بناء الشخصيات فحسب بل على مستوى المضامين والاشتغال الفني من حيث الشكل بقلب الكثير من الموازين ورفض الكثير من المسلمات، فعلى امتداد التاريخ شكل المسرح العربي ثورة من حيث التأسيس والتأصيل لمسرح عربي، نعتقد اعتقاداً جازماً أنّ بعض الأعمال.

ومن نافلة القول أنّ التجارب المسرحية الشعرية العربية على اختلاف أقطارها وتمايز تجارب أصحابها واستقلال وتفرد أسلوب كل واحد منها ،تعد بلا شك إضافة فعلية وإسهاما فنيا أثرى المسرح الشعري الذي لم يقف عند مرحلة معينة أو أسماء بعينها لها قيمتها في تشكيل مسار المسرح العربي، بل كان ديدن أصحابها خوض غمار التجريب وتقديم نماذج استطاع من خلالها هؤلاء أن يعكسوا قيمة النص المسرحي الشعري بمختلف أشكاله والتأكيد على جمالية النص المسرحي الشعري في ظل التجديد والتجريب الذي يمكن أن يعطي دفعا للنص المسرحي بما يحمله من كثافة تعبيرية وحمولة لغوية، وفكرية وفنية وأدبية، غير أنّ تجارب أخرى أكثر معاصرة أخذت طريقها للوجود في ظل متغيرات العصر والعولمة والتطور التكنولوجي الهائل القائم على الرقمنة، بما اقتضى من تغير يتناسب ويستجيب لروح هذا العصر ليأخذ هذا النوع من النصوص منحى آخر غير الذي وقفنا عنده في هذه الدراسة منحى يقوم على التكثيف والتقويض ومن ثمة البناء، والذي يفرض نفسه كموضوع يطرح نفسه أمام النقاد والباحثين للولوج إلى كنهه والإحاطة بحيثياته.

الهوامش:

1 – ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح فنون العرض.عربي-إنجليزي-فرنسي.ط.2.مكتبة لبنان ناشرون.2006.ص.281.

2 – المرجع السابق الصفحة نفسها.

3- عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية. منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية.2007.ص.124. نقلا عن غنيمي هلال: في النقد المسرحي. دار الثقافة، دار العودة، بيروت. لبنان. 1973. ص.51

4 – خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ، تنظير، تحليل) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.1997. ص: 42.

5 – خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ – نظير – تحليل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص3.

6 – عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر.ط.1.دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر.2012. ص.23.

7 - Verse drama and dramatic verse. From Wikipedia, the free encyclopedia

8 – ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح فنون العرض.عربي-إنجليزي-فرنسي.ص.182.

9 - Verse drama and dramatic verse From Wikipedia, the free encyclopedia

10 - Dramatic verse: From Wikipedia, the free encyclopedia

11 – ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح فنون العرض.عربي-إنجليزي-فرنسي.ص.282.

12 - From Wikipedia, the free encyclopedia : Dramatic verse.

13 - Ibid

14 - علي الراعي: المسرح في الوطن العربي.ط.2.سلسلة عالم المعرفة.ع.248. ربيع الآخر 1420هـ أغسطس / آب 1999م، الكويت.ص.159.

15 - إنّ البدايات التاريخية للمسرح الشعري تسبق إبداع أحمد شوقي ؛ فقد ألف خليل اليازجي «المروءة والوفاء» سنة 1876 مستمدا موضوعها من وفاء النعمان بن المنذر .وفي سنة 1911 ألف محمد عبد المطلب «حياة المهلهل بن ربيعة، أو حرب البسوس»، ومحمد عبد المعطي مرعي «حياة امرئ القيس» وألّف عبد الله البستاني في أواخر القرن التسع عشر «حرب الدروتين « و» يوسف بن يعقوب»...وكل هذه الروايات الشعرية تمثل سمة من سمات البعث الكلاسيكي -الذي قاده البارودي- باتجاهها إلى المسرح الشعري ...ينظر محمد عبد العزيز الموافي: المسرح الشعري بعد شوقي. د.ط. مكتبة الشباب، القاهرة ، 1991م. هامش ص.1.

16 - عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية. ص.67.

17 - أحمد شمس الدين الحجاجي: الشعر المسرحي وفنون الفرجة الشعبية دراسة في الأوليات. مداخلة ضمن أشغال ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي. الدورة الأولى. القاهرة. مطابع المجلس الأعلى للآثار.1994م.ص.36.

18 - المرجع السابق الصفحة نفسها.

19 - علي الراعي: المسرح في الوطن العربي.ص.159.

20-الوفد - دراسة جديدة تناقش المسرح الشعري بين شوقي وعبد الصبور http://www.alwafd.org الثلاثاء، 04 سبتمبر 2012 .

21 -المرجع نفسه الصفحة نفسها

22 -عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. د. ط. دار الفكر العربي، القاهرة. د.ت.ط. ص.ص.46/45.

23 - محمد عبد العزيز الموافي: المسرح الشعري بعد شوقي. د.ط. مكتبة الشباب، القاهرة، 1991م. هامش ص.16.وأما المسرحيتان الأخريان فهما ست هدى (نشرت بعد وفاته) - البخيلة ونشرت في مجلة الدوحة القطرية أعداد فبراير، مارس، أبريل، مايو 1981 ينظر نفس المرجع نفس الصفحة.

24 - محمد عبد العزيز الموافي: المسرح الشعري بعد شوقي. ص.14.

25 -أحمد شمس الدين الحجاجي: الشعر المسرحي وفنون الفرجة الشعبية دراسة في الأوليات.ص.36.

26-الوفد - دراسة جديدة تناقش المسرح الشعري بين شوقي وعبد الصبور http://www.alwafd.org الثلاثاء , 04 سبتمبر 2012 .

27 -علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص.159.

28 -عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها..ص. 45.

29 -المرجع نفسه الصفحة نفسها.

30 - محمد عبد العزيز الموافي: المسرح الشعري بعد شوقي. د. ط. مكتبة الشباب، القاهرة، 1991م. ص.28.

31 -عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها.ص.45.

32 -علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص.ص.162/161.

33 - ولاء أحمد: المسرح الشعري بين الاندثار والتشبث بجذور الماضي الأحد, 04-نوفمبر-2012.نقلا عن موقع وكالة أنباء الشعر.

34 -علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص.163.

35 - ولاء أحمد: المسرح الشعري بين الاندثار والتشبث بجذور الماضي الأحد, 04-نوفمبر-2012.نقلا عن موقع وكالة أنباء الشعر.

36 -علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص.165.

37 – ينظر محمد عبد العزيز الموافي: المسرح الشعري بعد شوقي. ص.12.

38 – المرجع نفسه. ص.13.

39 – محمد عبد العزيز الموافي: المسرح الشعري بعد شوقي.ص. ص.14/13.

40 – يُنظر المرجع نفسه.ص.13.

41 – ينظر المرجع نفسه. ص.33.

42 – المرجع نفسه الصفحة نفسها؟

43 – شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث.ص.201 نقلا عن محمد عبد العزيز الموافي :المسرح الشعري بعد شوقي. ص.32.

44 –علي الراعي: المسرح في الوطن العربي.ص.169.

45 – صلاح عبد الصبور .. تجربة الحزن والعشق والطموح الإنساني. www.middle-east-online. /com

46 – عبد الصبور.. شاعر متألم يظمأ للعدل .. ملف خاص– الجمعة، 03 مايو. ندوة إلكترونية. نقلاً عن 2013/ albawabhnews.com/news

47 – ولاء أحمد: المسرح الشعري بين الاندثار والتشبث بجذور الماضي الأحد, 04–نوفمبر–2012. نقلاً عن موقع وكالة أنباء الشعر.

48 – حورية محمد حم: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق –في سوريا ومصر– منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا.1999 نسخة إلكترونية .ص.140.

49 – محمد القصبي: هل كان صلاح عبد الصبور حداثيا ؟!. مقال إلكتروني نقلا عن الموقع الإلكتروني .www alwatan.com/graphics/2001

50 – المرجع نفسه.

51 – المرجع نفسه.

52 – المرجع نفسه.

53 – ينظر أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث. دار الهلال.ع.538. أكتوبر 1995. الحلقة الرابعة: النضج ابتداء من الصفحة 267.

54 – ينظر أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث. الحلقة الرابعة: النضج ابتداء من الصفحة 267

55 – أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث. دار الهلال.ع.538. أكتوبر 1995.ص. 268..ص.342/341.

56 – ينظر أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث. دار الهلال.ع.538. أكتوبر 1995.ص.ص.268271/.

57 – كاظم الموسوي: صراع القهر وعبد الصبور: الاثنين, 27 فبراير 2012 03:59 http:// arabrenewal.info/2010

58 – عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر.ص40.

59 –بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر. المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب رقم:12، الجزائر. 1984. ص 17.

60 – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972.عرض وتوثيق. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع عين مليلة، الجزائر.2005م.ص.90. نقلا عن أبو القاسم سعد الله دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب.د.ت.ص.61.

61 –المرجع نفسه الصفحة نفسها.

62 –أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي. الجزء الثامن 1830–1954. عالم المعرفة، الجزائر 2011. ص.141.

63 -أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي. الجزء الثامن 1830-1954. عالم المعرفة، الجزائر 2011. ص.141.

64 - عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية. ط.2.منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية. 2007. ص.124.نقلا عن أبو العيد دودو: نشأة المسرح الجزائري وتطوره، مجلة القبس.ص.50.

65 -محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975.دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان. ص.207.

66 -المرجع نفسه الصفحة نفسها.

67 -يذكر أبو القاسم سعد الله أن أحد الجزائريين (محمد بن علي الجباري) كان قد قام بتمثيل مسرحية شعرية ساخرة في وهران خلال سنة 1880 مما قد يوحي بوجود مسرحيات شعرية وإن لم تكن مكتوبة فقد كانت تؤدى في شكل عروض ليست بالضرورة على طريقة العروض الفرنسية، يُنظر أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي. الجزء الثامن 1830-1954. عالم المعرفة، الجزائر 2011. ص.442.

68 - عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية.ص.67.

69 - المرجع السابق.ص.126.

70 -محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975.ص.207.

71 -المرجع نفسه.ص.208.

72 - المرجع السابق. الصفحة نفسها.

73 - عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر.ص46. نقلا عن عبد الملك مرتاض. خصائص الخطاب في رواية الثلاثة، مجلة الثقافة، الجزائر، ص. 237.

74 - عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر.ص.47.

75 -صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972.عرض وتوثيق.ص.95/94. نقلا عن أحمد طالب الإبراهيمي-آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي -دار المغرب الإسلامي -ط.1.بيروت.1997م.ص.95.

76 -يراجع أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره.ص.131.

77- عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر. ص47.

78- عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري.130 .

79 -نهضة المسرحية الجزائرية في العصر الحديث. مقالة إلكترونية نقلا عن موقع تخاطب.

80 - عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر.ص47. نقلا عن أحمد حمدي: الأعمال الشعرية غير الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر.2007.ص.11.

81 - يذكر أنه بعد حوالي عشر سنوات عن نشر مسرحية أبوليوس للشاعر أحمد حمدي، أقدمت «منشورات الاختلاف» الجزائرية على طبع ما النص الذي يعدّ «أول رواية في التاريخ الإنساني» الحمار الذهبي، وكانت هذه الترجمة العربية التي قام بها الراحل أبو العيد دودو، والتي اعتبرتها الدار «عملا كاملا» هي الأولى من نوعها لذلك الأثر الأدبي العالمي.

82 -الخير شوار: أول روائي في الجزائر.. أوّل روائي في التاريخ. جريدة الفجر - يومية جزائرية مستقلة. 2011.07.17.

83 -أحمد حمدي: مقدمة مسرحية أبوليوس (مسرحية عن حياة أديب أمازيغي). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا ،1987م ص.4. (النسخة الإلكترونية pdf).

84- الخير شوار: أول روائي في الجزائر.. أوّل روائي في التاريخ. جريدة الفجر - يومية جزائرية مستقلة. 2011.07.17

85 - الخير شوار: أول روائي في الجزائر.. أوّل روائي في التاريخ. المرجع نفسه.

86 -أحمد حمدي: مقدمة مسرحية أبوليوس (مسرحية عن حياة أديب أمازيغي). العرب، دمشق سوريا ،1987م

ص.4.

87 – أحمد حمدي: مقدمة مسرحية أبوليوس. الصفحة نفسها.

88– أحمد حمدي: مقدمة مسرحية أبوليوس .ص.5.

89 –أحمد حمدي: مسرحية أبوليوس (مسرحية عن حياة أديب أمازيغي).

90 –أحمد حمدي مسرحية أبوليوس (مسرحية عن حياة **أديب أمازيغي**).

حضورية التثاقف في شخصية الشباح مكي

د عبد الكريم بن عيسى

تاريخ الاستلام: 20/02/2022 تاريخ القبول: 03/03/2022 تاريخ النشر: 15/03/2022

ملخص

يعد المجاهد المكي شباح (1894 1991-) واحداً من رواد الحركة المسرحية والثقافية. وهو أديب وفنان مسرحي ومجاهد، ابن مدينة الزيبان بسكرة. عُرفتشخصيته بنضالها المستميت من أجل حرية البلد والحفاظ على ثقافته، حيث كان المكي مجاهداً ونقابياً ومعارضاً شرساً لسياسة الأمر الواقع التي طبقها المستعمر وممثليه، كما كان وفياً لقيم الحرية والإنسانية في أرقى معانيها، ولهذا واجه أعداء شعبه بالفكرة والكلمة والنضال والحنكة السياسية والقانونية واستعمل جميع الأسلحة السلمية والميدانية المتاحة، فحمل لواء الثقافة وأسّس جمعيات وكتب مصنفات إبداعية موجّهة لمختلف الشرائح والفئات الاجتماعية، انطلاقاً من التزام المثقف وكفاح المناضل وحسّ حامل لواء تحرير الإنسان الجزائري.

لم تقتصر الحركة النضالية لهذا الرجل الرمز، على نشاطه الإبداعي والجمعوي والنضالي في مدينة بسكرة، رفقة أعلام مثل محمد رضا حوحو ومحمد العيد آل خليفة والطيب العقبي وغيرهم، بل تعداه إلى مستوى وطني في مرافقته لنشاطات جمعية العلماء المسلمين، مع جميع أعلامها، بل تعدى نشاطه حدود الوطن، إذ هاجر إلى فرنسا ليواصل مسيرته التوعوية، والنضال الذي لم يتوقف عن رفع رايته حتى وافته المنية سنة 1991. وأمام تعدّد نشاطات وإبداعات هذه الشخصية الوطنية والفنية وتنوّع منجزاتها، يكون لزاماً دراسة أكاديمية وتاريخية لـ «حضورية التثاقف في شخصية الشباح مكي» وفق تنوّع حياة ومسيرة النضال الفني والفكري والسياسي لهذا المعلم الثقافي الوطني الشامخ، والظاهرة النضالية المركبة السياسية والثقافية، إلى جانب «أكدمة» أنثروبولوجية من جوانب التحولات والتطورات التي مسّت فكره الإيديولوجي النابع من بيئة ريفية خاضعة لقوانين القوى الدينية وسلطة الزوايا ونفوذ الإقطاعية إلى احتكاكه بالحركات التحررية والإصلاحية.

الكلمات المفتاحية: شباح مكي– النضال الشيوعي–النشاط المسرحي–فرعون العرب – الحفاظ – ثقافة الشعب – مسيرة –توعوية — النضال –حضورية — تثاقف

Abstract :

The Mujahid «Chabah Makki» (1894 -1991) is considered one of the pioneers of the theatrical and cultural movement. He is a writer, theater artist and mujahid, from the city of Ziban, Biskra.

His character was known for his desperate struggle for the freedom of the country and the preservation of its culture.Al-Makki was a militant, unionist, and fierce opponent of the de facto policy applied by the colonizer and his representatives.

He was also loyal to the values of freedom and humanity in their highest meanings, and for this reason he confronted the enemies of his people with ideas, words, struggle, and political and legal acumen, and used all available peaceful and field weapons.He carried the banner of culture, founded associations, and wrote creative works directed at

various segments and social groups, based on the commitment of the intellectual, the struggle of the fighter, and the sense of the banner of liberation of the Algerian man. The struggle movement of this emblematic man was not limited to his creative, associative and militant activity in the city of Biskra, accompanied by such figures as Muhammad Reda Houhou, Muhammad al-Eid al-Khalifa, al-Tayyib al-Uqbi and others. home borders, he immigrated to France to continue his awareness-raising campaign and struggle that did not stop raising his flag until his death in 1991. In view of the multiplicity of activities and creations of this national and artistic personality and the diversity of its achievements, it is imperative an academic and historical study of "the presence of acculturation in the personality of the Chabah Makki" according to the diversity of the life and path of the artistic, intellectual and political struggle of this lofty national cultural teacher. And the complex political and cultural struggle phenomenon from the aspects of transformations and developments that affected his ideological thought stemming from a rural environment subject to the laws of religious forces, the authority of corners and the influence of feudalism, to his contact with liberation and reform movements.

Keywords : Chabah Makki -Communist struggle-Theatrical activity-Arab pharaon-Maintain- People's culture-March-Awareness- struggle- immanence- acculturation

المؤلف المرسل: د عبد الكريم بن عيسى **الإيمايل:** krimaissa@yahoo.fr

مقدمة:

لقد كانت عملية الاستعمار ظاهرة صراع فكري وحضاري، فضلاً عن كونها ظاهرة صراع اقتصادي وسياسي، استهدفت منذ البداية القضاء على الثقافة العربية في الجزائر، وطمس معالم الشخصية الوطنية. وقد ترتب على ذلك كله جمود فكري عاق تطور الثقافة العربية بشكل عام والحركة الأدبية بشكل خاص، وكان الواقع الحضاري ينطوي على ألوان من الثقافة التقليدية. فظلّ الشعر هو الفن الأدبي السائد إلى جانب علوم الدين وعلوم اللغة وشروح المصنفات.

ما يلفت الانتباه في شخصية الشباح مكي الأوراسي هو المزج المتواصل بين النضال السياسي والنضال الثقافي حيث نراه يؤسس الخلايا والفروع الحزبية والنقابية، كما يؤسّس في نفس الوقت الجمعيات الفنية والثقافية...»[1]

1- مفهوم حضورية التثاقف في شخصية الشباح مكي

تتميّز شخصية وفكر الشباح المكي، بما يسمى التنوع الثقافي أو تعددية ثقافية، فيوجد لديه ثقافات مختلفة في فكره من خلال المجتمع المحيطي الذي نشأ فيه والمؤسسات المتنوعة المحلية والدخيلة عليه. فهو لم يكتف بثقافة أحادية كما هو شأن الكثيرين، فغرف من الثقافة العالمية، من الثقافات المتجانسة وثقافات مختلفة. كما اهتم بكل أنواع الثقافات المتواجدة في بلاده الجزائر على اختلافها وتعددها.

فعزّز بذلك التقاليد الثقافية المتعددة ضمن مجالات مختلفة كالفنون (المسرح والموسيقى) والرياضة والعمل السياسي والنضال النقابي. فأعاد إنتاج الثقافة المحلية المرتبطة بعاداته وتقاليده وقام على إثرها بمحاربة الاستعمار وأذنابه من خلال العروض المسرحية والنوادي الثقافية والجولات الاستطلاعية. فساهم في الحفاظ بذلك على الهوية الوطنية الجزائرية متعددة الثقافات والقيم بالحفاظ اللباس والتقاليد، وطرق تنظيم المجتمع والتصور المشترك للأخلاق والعلم لأبناء الوطن الواحد.

هذا التنوع الثقافي الذي ميّز الشباح مكي في مسالك حياته ونضالاته، كان جزءً ثرياً من ضروريات بقاء حياة الجزائر كهوية ولغة ودين وأرض. وصورة من صور صون التراثي الثقافي ليبقى متوارثاً من جيل إلى جيل باستمراره من قبل الجماعات والمجموعات في الاستجابة لبيئتهم، وتفاعله مع الطبيعة وتاريخها، ويعطيهم الإحساس بالهوية والاستمرارية، وبالتالي تعزيز احترام التنوع الثقافي والقدرة الإبداعية البشرية.

في سنة 1929، ومن خلال نادي المقهى الثقافي في سيدي عقبة، حيث أسّس جمعية تمثيلية وأخرى رياضية تحت اسم **الشباب العقبي**، عُيّن لهما رئيساً، وأحمد رضا[2] مع الشروع في عرض روايات تمثيلية في النادي (المقهى)، تمكّن هذا الفلاح الصغير كما يصف نفسه، بحيازة مصدر فكرة التراث المحلي الوطني، والذي يغطي العديد من الأفكار، التي لا يُستبعد أن تكون من إرهاصات بداية نظرية تمكّنه من تعددية ثقافية. بالإضافة إلى اللغات العربية واللهجة الشاوية على النطاق المحلي، والفرنسية على المستوى الوطني والخارجي. كما يمكن أن تشمل أيضاً تنوّع الممارسة الدينية والتقليدية العرفية والقانونية.

لقد سبق الشباح المكي معاصريه في بلورة التنوع الثقافي، من حيث فهمه لصراع الحضارات؛ انطلاقاً من حاضره المزري في مخالب المستعمر الغاصب لحضارة بلاده الجزائر، المغتصب لحقوقه المدنية والدينية والتراثية والفكرية والثقافية، فتراه يعكف على دراسة وتعلّم ثقافة مفهوم الحضارة الإنسانية التي لا ينبغي أن تنصهر في حضارة الغالب المستعمر. وحتى ولو سلمنا جدلاً أن الحضارة الإنسانية تتكون من العديد من الحضارات منفصلة ومتنافسة، بل يجب أن تكون من حيث الفكر بشكل جماعي حضارة إنسانية واحدة فقط. داخل هذه الحضارة العديد من المجالات الجغرافية الثقافية التي تشكل الثقافات الفرعية. ويعرض هذا المفهوم التاريخ البشري قصة مماثلة يتم فيها تشجيع فلسفة التاريخ التي تشمل فترة كاملة من وقت الإنسان بدلاً من التفكير في الحضارة من حيث فترات زمنية واحدة.

وعليه فإنّ المجالات الجغرافية الثقافية الجزائرية المتعدّدة بثرائها هي جزء من محيط الحضارة الإنسانية، وليس تابعة لهيمنة تلك الثقافة الفرنسية الأوروبية المستعمرة: أي ثقافة الأقوى المغتصب. ولا يجب مع

1 – عبد الحميد بن الزين، التقديم لمذكرات الشباح المكي، (مذكرات مناضل أوراسي) ص.3، 60 مارس 2891

2 – حرفيا يقول: والأخ أحمد رضا حوحو رحمه الله كاتبا عاما، وذلك قبيل سفره إلى الحجاز

مرور الوقت، أن تصبح الجغرافيا الثقافية الجزائرية جزءً لا يتجزأ من الجغرافيا الثقافية الفرنسية، بل لا بدّ من النضال من أجل جعلها مرجعاً جزائرياً محضاً. والعمل على النأي بهذا الموروث الثقافي والأخلاقي، وهي الثقافة السائدة ((اليوم)) أي حقبة المستعمر الفرنسي. بل دعوة كل الصالحين في الجزائر المستعمرة على العمل من أجل الحفاظ جميع مكونات المجالات الجغرافية الثقافية وازدهارها، رغماً عن المستعمر. وبالتالي الانتصار الحضاري والتاريخي لمقوّمات الأمة الجزائرية القادمة لا محالة. هذا الجهد من الوطنيين المخلصين يتطلب قدراً من التضحية والجهاد ومجابهة قواعد وممارسات طمس الهوية الوطنية.

2–مفاتيح التثاقف في شخصية الشباح مكي

تتمثل المواقف النضالية والنقابية **للشباح مكي** والتي كلفته الاعتقال والسجن والتعذيب والمتابعة من طرف الإدارة الاستعمارية وعملائها، أبرز المفاتيح التي دفعت به إلى التعلم والتثقف في مدارس النضال السياسي والنقابي والحزبي. إلى جانب مساهمته في تأسيس عدة جمعيات ثقافية ومسرحية في الأوراس والجزائر العاصمة وفرنسا، وفي مقدمتهم المدعو **بن ڤانة**، حاكم منطقة بسكرة وتقرت، حدث ذلك في منتصف الثلاثينيات، بعد عرضه لعمل مسرحي بعنوان ‹›فرعون العرب››، وتزامن ذلك مع زيارة الشيخ عبد الحميد بن باديس إلى سيدي عقبة.

وكانت مواقف شباح المكي النضالية متعددة، وهذا من خلال تعاملاته مع جمعية العلماء المسلمين، وانخراطه في الحزب الشيوعي، إضافة إلى مساهمته في تأسيس نقابة صغار الفلاحين، وهو الأمر الذي كلّفه الاعتقال والسجن، ما جعل أطرافاً من الحزب الشيوعي تكلّف 3 محامين للدفاع عنه، ليتم إطلاق سراحه بعد شهر من المعاناة.

كما تواصل مباشرة في منطقة الأوراس في الأربعينيات، مع مجموعة من الخارجين على القانون الفرنسي، الذين فضّلوا خيار الجبل تمهيداً لتأطير وإشعال فتيل الثورة، على غرار الصادق شبشوب وحسين برحايل وقرين بلقاسم وغيرهم، وقبل سنوات قليلة عن موعد اندلاع الثورة صدر في حقه الإعدام، ما جعله يختبئ في مغارة برباقة بنواحي وادي الطاقة بباتنة.

وُلد شباح المكي سنة 1894 في بلدة سيدي عقبة بولاية بسكرة في كنف عائلة امتهنت الزراعة. تمتد جذور عائلته إلى منطقة الأوراس الأشم، في مشتة أكباش دوار تاجموت. تعلّم مبادئ القراءة وحفظ ما تيسر من القرآن الكريم في كتاتيب بلدته سيدي عقبة. وفي سنة 1924 هاجر إلى فرنسا وابتدأت اهتماماته السياسية في النضوج. اتصل بمصالي الحاج وانخرط في حزب نجم شمال إفريقيا سنة 1926، ونشط سرّياً في كنفه. احتضن الحزب الشيوعي الفرنسي أنشطة حزب نجم شمال إفريقيا ووفّر لأعضائه المكان لتنظيم صفوفه، فكانت أول تجربة حركية خاضها شباح المكي، تعلم منها العمل الجماعي فنضج فكره السياسي. عاد سنة 1929 إلى بلدته وفتح فيها مقهى ثقافيًا، فحمل معه أفكاره السياسية وبدأ في تطبيقها على أرض الواقع، وتيّسر له تأسيس جمعية تمثيلية في المسرح وأخرى رياضية تحت مسمى «الشباب العقبي». تكاتف شباح المكي مع رفيق دربه المرحوم أحمد رضا حوحو في بعث الأنشطة الثقافية في بلدتهم، فكثفا من أنشطتهما وكان المقهى الثقافي مقراً لها، فبدآ بتنظيم عروض مسرحية للجمهور، الغرض منها بعث الروح الوطنية في الشباب ومقارعة الاستعمار وأذنابه بطريقة ذكية وفعالة.

3–تجليات التثاقف في فكر الشباح مكي

أ– التثاقف القانوني

اتصل الشباح مكي في الجزائر بالشيخ الطيب العقبي وأطلعه على أمره، فأرسله إلى أحد المحامين الفرنسيين يدعى **ديرلاد**، وأشار عليه بإقامة دعوى ضد بن ڤانة لأنه لا يجوز له إرساله للسجن دون محاكمة ولا أن يقوده مشياً، طالما أنه قادر على دفع ثمن السفر...

ب– التثاقف السياسي والنقابي السياسي:

كل ما يلخص التثاقف السياسي بامتياز في شخصية الشباح مكي هو تلك ‹›المقولة الشهيرة التي رددتها الإدارة الاستعمارية وأذنابها كالقايد بن قنة العميل وحتى بعض الأهالي: «الشيوعي الذي يحتفل بحرية أعضاء جمعية العلماء المسلمين»

– آل الشباح مكي على نفسه مواصلة الكفاح ومقاومة الطاغية بن ڤانة.

– ذهب إلى الحزب الشيوعي الجزائري والتقى

بعلي بوكورط، والرفيق بارتيل كاتب الحزب، وكذلك عمار أوزقان، وأعلمهم بحادثة اعتقاله، فأرسلوه للمساعدة الشعبية، وهناك التقى بالرفيق أبري والرفيق العربي بوهالي.

– انخرط في صفوف الحزب الشيوعي الجزائري، وترك حزب مصالي الذي حاد عن خطته الأولى ولا سيما بعد اتصال مصالي بشكيب أرسلان في جنيف، وقد أشار إليه هذا الأخير بتأليف حزب قومي على نمط حزب هتلر في ألمانيا، وأخذ يهاجم جمعية العلماء المسلمين والحزب الشيوعي الفرنسي والجزائري ونقابات العمال –سيجيتي–

النقابي:

يقول الشياح المكي في مذكراته (مذكرات مناضل أوراسي): «عدت عام 1944 للجزائر العاصمة ووضعت طلباً أمام حزبنا الشيوعي الجزائري بتأسيس نقابة لصغار الفلاحين، وذلك لأنني وجدت باقي الأحزاب كلها ضاربة صفحاً عن قضايا الفلاحين، مع أنهم كانوا يقاسون أشدّ أنواع القهر والعراء ومحرومين من التموين، ويخضعون لقوانين الأحواز الممتزجة وحكم السيف، أي حكم التراب العسكري، بينما كان سكان المدن يتمتعون ولو بجزء ضئيل من الحريات، لأنّ المستعمرين الفرنسيين كانوا يخشون الفلاحين، لذلك سلطوا عليهم أشدّ القوانين صرامة وكلفوا الجيش والدرك الفرنسي والباشاغوات والقياد بتطبيقها دون وازع أو حرج، وعليه أردت إخراج النضال السياسي الثوري من إطار المدن إلى البوادي والجبال، دفاعاً عن هؤلاء الفلاحين من خلال تنظيمهم في نقابات فلاحية، ولكي يتدربوا في الكفاح اليومي للدفاع عن حقوقهم مثل إخوانهم العمال، ولما عرضت هذه القضية على الحزب وافق عليها، وبالفعل تمّ تأليف قانون أساسي لهذه النقابات وتمّ أيضا تأليف إدارة نقابية لصغار الفلاحين، وكلّف الرفيق عبد الحميد بوضياف من المسيلة بالأمانة العامة، والرفيق محمد بادسي من تلمسان بالأمانة المالية، والشباح مكي بالتنظيم والتوجيه.

قمت في البدء بجولات في مناطق وهران، الجزائر وبلاد القبائل، ثم ذهبت إلى منطقة الأوراس والتراب العسكري ثم كلفت عام 1945 في شهر فبراير، بالذهاب إلى والي قسنطينة وتقديم القانون الأساسي لنقابة صغار الفلاحين، كما طلبت منه الترخيص لي للقيام بجولة في منطقة الأوراس لتنظيم الفلاحين، فسمح لي بذلك، ذهبت في البدء إلى بلدة سيدي عقبة، هناك أتتني جماعة من دوار تاجموت، مشتة أكباش، وطلبوا مني الذهاب معهم، وتنظيمهم في نقابات الفلاحين وفي الحزب الشيوعي الجزائري للمقاومة، لا سيما ظلم القائد الغاشم عابدي الصغير، ذهبت معهم، وهناك نظموا اجتماعاً عرضت فيه أمامهم القانون الأساسي لنقابة صغار الفلاحين والحزب الشيوعي الجزائري، وطلبت منهم إذا كانت لديهم القدرة على احتمال ما سيلاقونه من مختلف المشاق والسجون والتعذيب وحتى الموت، فإنني أسير معكم وإذا خشيتم مقابلة الصعوبات، فابقوا في خوفكم ولا تقولوا لقد غررت بنا».

ج – التثاقف الفني والرياضي

يقول في هذا الصدد: «توجهت إلى بلدة سيدي عقبة، وكان في انتظاري فريق من شبان الجمعيات الرياضية والتمثيلية والثقافية بمنتهى الفرح والسرور، وسرنا معا في موكب حافل، وفي المساء أتاني المسؤولون، الواحد تلو الآخر، فقلت لهم إن الفضل يعود للشبان».

المسرحي:

عاد الشباح مكي عام **1929** إلى مسقط رأسه، أي بلدية سيدي عقبة، وفتح مقهى كان بمثابة نادٍ، ثم جمعية تمثيلية وأخرى رياضية تحت اسم" الشباب العقبي"، عين لهما رئيساً، والأخ أحمد رضا حوحو رحمه الله كاتباً عاماً، وذلك قبيل سفره إلى الحجاز، وشرعوا في عرض روايات تمثيلية في المقهى المذكور. وبعد اعتقاله أمروا بإغلاق النادي واستولوا على ما فيه من أثاث، وقاموا ببحث بعض أعضاء جمعية التمثيل وحذّروهم من الاتصال بالشباح مكي.

ثم أسّس جمعية تمثيلية باسم: – الكوكب التمثيلي الجزائري في عام 1937 في الجزائر العاصمة. وألّف رواية تمثيلية بعنوان ‹›فرعون العرب عند الترك‹‹، وسمح رئيس بلدية بسكرة للفرقة بتمثيلها، وبعدما استأجر قاعة لتمثيل هذه الرواية، وحافلة لنقل الممثلين إلى بسكرة ذهاباً وإياباً وتمّ توزيع المناشر وإلصاق الإعلانات تدخل بن ڤانة لدى كوميسار الشرطة في بسكرة لمنع تمثيلها، ولاسيما بعد أن شاهد صورته من خلال تلك الإعلانات أمام المشنقة، وعلى الأثر أرسلت الشرطة برقية تعلم الفرقة بمنع تمثيل تلك الرواية. ولكنها في الأخير مُثّلت رغم أنف بن ڤانة.

لم يكن شباح المكي لينسى هول ما عاناه بسبب

الخائن بن ڤانة، فألف مسرحية بعنوان «فرعون العرب عند الترك» وكانت صورة بن ڤانة في المنشور الدعائي للمسرحية وقد اعتلى مقصلة المشنقة، فاغتاظ جرّاء ذلك كثيراً وتدخّل بكل قوة لدى سلطات الاحتلال لمنع عرضها في مدينة بسكرة. إلا أنّ ذكاء المكي حال دون ذلك، فبعد مراوغات وتكتيكات، تمكّنت الفرقة من عرض المسرحية في قاعة مغلقة عجّت بالحضور، وقال المكي عن ذلك في مذكراته: «وجدنا عند رفع الستار قاعة تكتظ بالمدعوين، ومثّلنا الرواية كما أردنا دون منازع، وألقيت في الختام كلمة عن دور التمثيل الحقيقي في حياة الشعوب، وأعلمنا الحاضرين بمحاولات التهديد والوعد الوعيد التي اتخذتها شرطة بن ڤانة لمنعنا من تمثيل هذه الرواية، وها هي تهديداتهم تذهب أدراج الرياح أمام تصميمنا على مقاومة ظلمهم وطغيانهم». كما قال لأعضاء فرقته: «عرفت مسبقاً أنكم لن توافقوا على ذلك، فاعتمدت على الله وسرت بكم لقوله تعالى:﴿**فإذا عزمت فتوكل على الله**﴾.

بعد أسابيع من ذلك بدأت محاكمة بن ڤانة، ووقف الخصمان لدى القضاء للبتّ بينهما. تظلم شباح المكي ضدّ بن ڤانة الذي أهانه وظلمه من دون حق، ومما يشدّ الانتباه، وما أشبه اليوم بالأمس ما قاله محامي الشباح المكي السيد ديرلادحين في مرافعته معرياً بن ڤانة وأفعاله وأساليبه، فقال: «بعد اطلاعكم على سيرة الشباح المكي، أريد أن أطلعكم على سيرة بن ڤانة، ترك والد بن ڤانة بعد وفاته ديوناً كثيرة عليه، غير أنّ بن ڤانة أصبح من كبار أصحاب الملايين، فمن أين أتى بهذه الأموال؟.. مع العلم بأنّ راتبه لا يضمن له سوى الكفاف من العيش، إنه اغتصبها من الفلاحين الضعفاء والعمال، ومن الغرامات المالية والرشاوى، ومن طلاب وظائف للقيام والحكم ومن القتلة والمختلسين ليطلق سراحهم، هذا فضلاً عن الأسفار للحج. أليس هذا هو الذي يستحق النفي والابتعاد وحتى القتل؟ لأنه بابتزازه هذه الأموال باسم فرنسا التي وظفته لكي يعمل على تحسين سمعتها في القطر الجزائري، فإذا به يسعى للحطّ من سمعتها بمثل هذه الأعمال، حتى كره هذا الشعب فرنسا التي سلّطت عليه مثل هؤلاء اللصوص المستترين باسم الحكومة». لو غُيِّرَ التاريخ بغير التاريخ والأسماء بغير الأسماء والأزمنة بغير الأزمنة، أما كنا نرى واقعنا الحالي في هذه المرافعة. السيناريو نفسه والظلم نفسه والأساليب نفسها، وكأنها مرافعة ضدّ كل ظالم خائن، وحتماً سيكون مصير خائن اليوم نفس مصير خائن الأمس.

حكمت المحكمة لصالح شباح المكي وغرّمت الخائن بن ڤانة مبلغ 1000 فرنك كتعويض لما أصاب المكي. إلاّ أنّ القضية لم تنته عند هذا الحد، لأنّ ما عاناه شباح المكي لم يكن يسيراً قطّ، فبلغت أخباره إلى فرنسا وإلى دوائر القرار، فتقرر تعيين لجنة تقصي الحقائق في البرلمان الفرنسي وأرسلت إلى الجزائر بغرض البحث في تفاصيل ما جرى، واستجوبت عدداً كبيراً من الناس ممن كانت لهم أيادٍ في سجن المكي ومنهم الحاكم العسكري للمنطقة وأيضا الباش آغا بن ڤانة، وتقرر في نهايتها استئناف الحكم الصادر في هذه القضية في فرنسا.

الثقافي:

خلال سنة 1936، زار العلاّمة عبد الحميد بن باديس مدينة سيدي عقبة صحبة وفد من جمعية العلماء المسلمين، وبعد معارضة المدعو شيخ العرب بن ڤانة لذلك، نظّم شباح المكي رفقة زملائه، اللقاء والدرس في حديقة بيت الشيخ الطيب العقبي، فتمّ ذلك بنجاح، ولكن تفتحت أعين الاحتلال ومسانديه على أنشطة المكي، فبدأت تراقبه من قريب.

بتاريخ 2 أوت 1936، تمّ اغتيال مفتي الجزائر عمر بن دالي الملقب «كحول» في العاصمة، وكان هذا الأخير موالياً للاحتلال وعمل على إقصاء جمعية العلماء المسلمين وتهميشها خوفاً من الدور السياسي والإصلاحي التي كانت تقوم به مما لم يخدم البتة مصالح فرنسا وأذنابها. اعترف قاتله المدعو عكاشة بأنه قام بعملية الاغتيال بناءً على طلب أعضاء الجمعية الشيخ الطيب العقبي وعباس التركي، فزجّ الاحتلال بهما في السجن وكانت محاولة منه للنيل منه ومن رفقائه في الجمعية، إلا أنه ما لبث أن برّأ القضاء المتهمين من هذه التهمة وأخلي سبيلهما. أقام حينها شباح المكي حفلاً في مقهى بلدته ابتهاجاً بهذا الخبر السعيد، حضره وفد من جمعية العلماء المسلمين بمدينة بسكرة، فألقيت فيه الخطب الحماسية ونثرت فيها الأشعار، إلا أنّ ذلك لم يرق للاستعمار وأذنابه. استُدْعِيَ شباح المكي لمكتب الخائن بن ڤانة واتُّهِمَ فيه بالتهجّم على فرنسا وبتحريض

الناس على الانتفاضة ضد الاحتلال. نفى شباح المكي هذه التهم، إلا أنّ ذلك لم يشفع له مع زبانية الاحتلال. في أمسية ذلك اليوم، جُهِّزَ فرس مع وثاق رُبط به شباح المكي، وأُمِرَ الفارس أنه إذا رفض السجين السير، فعليه أن يهمز الجواد كي يسرع في سيره وهذا سيرغم السجين على التحرك، فإما ذاك أو سيموت في الطريق. كلما مرّ الفارس بجمع من الناس قال لهم هذا مصير من يعادي الباش آغا بن ڤانة وفرنسا. جُرَّ شباح المكي على مسافة 130 كيلومتراً مشياً وهو موثوق اليدين، في الطريق مرّ السجّان والمسجون على مكتب الباش آغا بن ڤانة في مدينة طولقة. قال له أحد أعوان الخائن: «لو لم تدخل يدك الغار لما لُدغت»، فأجابه المكي: «يكون الرجل أحياناً راقداً وتلدغه عقرب، وقد سُجن سيدنا يوسف ظلماً وعدواناً فما بالك أنا».

واصل الاثنان المسير إلى بلدة أولاد جلال وقد استبدل الحبل الذي في يدي المكي بقيد من حديد، فعانى في الطريق ما عانى، جوعاً وعطشاً وإرهاقاً، وانتفخت قدماه وتورمت، وبعد معاينته من طبيب محلي، أوصى بمنحه عجزا لمدة 15 يوماً بسبب إصاباته. لم يشفع له ذلك، بل ألقي في زنزانة ضيقة لا فراش فيها ولا غطاء، طعامه أحد عشر تمرة يومياً وزجاجة من ماء لا غيرهما.

مباشرة بعد اعتقاله، أمرت سلطات الاحتلال بغلق المقهى الأدبي لشباح المكي ومصادرة محتوياته وتجميد كافة أنشطة الأندية التي أسسها. تدخلت جمعية العلماء المسلمين والحزب الشيوعي الجزائري والقوى اليسارية في فرنسا دفاعاً عن شباح المكي والظلم الذي حلّ به، أصبحت قضية المكي قضية رأي عام في الجزائر وفرنسا، فتخوّف حاكم أولاد جلال العسكري من الآثار السلبية التي قد تترتّب عن إبقاء المكي في غياهب السجن، وأطلق سراحه بعد شهر من ذلك ولم توجه له أي تهمة رسمية.

بعد عودته إلى بلدته، قال شباح المكي في شأن المحنة التي عاشها: «إنّ السجن في سبيل الوطن هو شرف وفرض على كل واحد منا، وإنّ غالبية الزعماء سُجنوا ومنهم من مات شهيداً في سبيل التحرر، ونحن مازلنا في بداية الطريق لتكوين نهضة كسائر البلدان والشعوب الثائرة من أجل حقها في الحياة، تلك الطريق التي لا أحتم عليكم اتباعها، أما ما يخصني فقد آليت على نفسي مواصلة هذا الكفاح ومقاومة هذا الطاغية بن ڤانة».

بعد أن انقطعت على شباح المكي سبل الرزق في بلدته، قرّر الترحال إلى العاصمة مع أهله، فاضطر لبيع بندقيته لتغطية مصاريف سفره. زار الشيخ العقبي وحكى له ما عاناه من جور بن ڤانة، فدلّه على محامي يدعى ديرلاد ليرد إليه حقّه ويقتصّ من بن ڤانة وما عاناه بسببه.

كما يقول في موضع آخر: «وجدنا عند رفع الستار قاعة تكتظ بالمدعوين، ومثلنا الرواية كما أردنا دون منزع، وألقيت في الختام كلمة عن دور التمثيل الحقيقي في حياة الشعوب، وأعلمنا الحاضرين بمحاولات التهديد والوعد والوعيد التي اتخذتها شرطة **بن ڤانة** – لمنعنا كم تمثيل هذه الرواية وها هي تهديداتهم تذهب أدراج الرياح أمام تصميمنا على مقاومة ظلمهم وطغيانهم. وفي الصباح قمنا بجولة في المدينة بالحافلة وكنا ننشد الأناشيد الوطنية، وننادي بحياة **الحكيم سعدان** وسقوط فرعون العرب **بن ڤانة** – ثم واصلنا سيرنا إلى طولقة وهناك ألقيت كلمة أمام الجمهور الذي اجتمع حولنا في وسط المدينة، قلت لهم فيها: أين هي قوة سيدكم **بن ڤانة** – الذي يزعم بأنّه سيمنعنا تمثيل هذه الرواية، ها نحن مثلناها، وعدنا إليكم سالمين.»

الرياضي:

«ذهبت بعد خروجي من المطيق (سجن الموت) لمشاهدة بعض الرفقاء في مدينة أولاد جلال، حيث أعلموني بأنّ الإدارة المحلية قامت بالبحث عني وعن أعضاء الجمعية الرياضية وسألتهم عمّن أسّس جمعيتهم، إلى ما هناك...»

د– التثاقف التواصلي

1–الكفاحي:

«كان ذلك اليوم يوم فتح جديد للقوى الديمقراطية والتقدمية، لا في منطقة بسكرة فحسب، بل وفي كافة القطر الجزائري، فتح ثغرة في جدار الحكم العسكري المستبد الرهيب في الجنوب الجزائري وعزّز تصاعد الكفاح الوطني والتقدمي المتعاظم في القطر الجزائري.»

ذلك اليوم هو يوم محاكمة الإقطاعي عميل فرنسا بن ڤانة، والذي سبقته حملة واسعة قام بها الشباح مكي قبل الشروع في محاكمة ڤانة وأصدقاؤه في الحزب

الشيوعي الجزائري، فكان ذلك اليوم يوم فتح جديد للقوى الديمقراطية والتقدمية، لا في منطقة بسكرة فحسب، بل وفي كافة القطر الجزائري، فتح ثغرة في جدار الحكم العسكري المستبد الرهيب في الجنوب الجزائري، وعزّز تصاعد الكفاح الوطني والتقدمي المتعاظم في القطر الجزائري.

تواصل أيضاً شباح المكي مع الحزب الشيوعي الجزائري، فدلوه إلى منظمة المساعدة الشعبية حيث أصدرت له الجمعية طابعاً بريدياً خلّد الموقف الذي عاشه شباح المكي خلال اعتقاله وهول ما عاناه في طريقه إلى السجن. وزّع الطابع بواسطة الأحزاب الشيوعية في العالم بينما كان استعماله ممنوعاً في فرنسا، إذ كانت تغرّم كل من يملكه بمبلغ خمسة مائة فرنك فرنسي.

انخرط شباح المكي في الحزب الشيوعي الجزائري وانفصل تماماً عن الحركة المصالية لما رآه لديها من حيد عن مسارها الأول ومبادئها التأسيسية. كما أسّس جمعية «الكوكب التمثيلي الجزائري» في العاصمة سنة 1937.

2- مؤتمر المساعدة الشعبية:

حضر الشباح المكي العديد من الندوات والمؤتمرات الثقافية والسياسة، في الجزائر وفي فرنسا، ومن أهمّ المؤتمرات التي شارك فيها لإيصال أفكاره ونضاله المستمر وكذا ما يقع من ظلم واستبداد في حق الشعب الجزائري، ذهابه إلى باريس لحضور مؤتمر المساعدة الشعبية الفرنسية، من أجل عرض بيان شامل أمام هذا المؤتمر شرح فيه ما يُقاسيه الشعب الجزائري وما قاساه هو شخصياً كنموذج عن الإنسان الجزائري من استبداد وظلم حكم التراب العسكري والإقطاعي في الجنوب الجزائري، وفي ختام ذلك المؤتمر تألفت لجنة للدفاع عن سكان التراب العسكري باسم لجنة الشباح مكي، وكان من جملة قراراتها إرسال لجنة تحقيق برلمانية للبحث في هذه القضية وغيرها من القضايا برئاسة السيد لفرزلبار، وكان النائب الشيوعي ميشال عضواً في هذه اللجنة.

بدأت هذه اللجنة أعمالها في بسكرة بحضور الحاكم العسكري وبعض كبار الموظفين في هذه المدينة، وكان بن ڤانة من جملة المدعوين للمثول أمامها، ولما هبّ لمصافحة النائب الشيوعي ميشال، رفض هذا الأخير مصافحته قائلاً: أنا لا أصافح يداً مخضّبة بدماء الأبرياء، وبدم الرفيق الشباح مكي الذي أرسلته موثوق اليدين إلى سجن أولاد جلال سيراً على الأقدام. وأرسلته للسجن لأنه شيوعي، هل لديك الحق لمنع الناس من أن يكونوا شيوعيين؟ أتدري أنه يوجد اليوم في البرلمان الفرنسي 70 نائباً شيوعياً، إذن فما عليك إلا أن تأمر بسجنهم».

وجّه رئيس اللجنة البرلمانية لافرزلبار للحاكم العسكري السؤال التالي: «هل من الممكن معرفة الذنب الذي أوجب إرسالكم الشباح مكي إلى السجن؟ فأنكر الحاكم العسكري أن يكون له علم بهذه القضية، وأنّ السؤال عن ذلك هو للكمندان العسكري في مدينة تقرت»، ولكن رئيس اللجنة، أجاب: «لابد للكمندان أن يكون قد أعلمكم بالأسباب الداعية لذلك»، فقال الحاكم العسكري: «أجل قد كلّمني بالهاتف»، فتدخّل النائب الشيوعي ميشال قائلاً: «إذن أحكامكم توزّع من خلال الهاتف دونما حجة أو قانون»، وهنا تدخّل أيضاً السيد إيربو أمين سير المساعدة الشعبية الفرنسية موجّهاً كلامه إلى رئيس اللجنة السيد لافرزلبار: «بصفتي ممثل المساعدة الشعبية وبصفتي المطالب بإجراء هذا التحقيق، أرجوكم أولاً تسجيل أقوال السيد بن ڤانة – ، الذي اعترف أمامكم أنّه أرسل السيد الشباح مكي إلى السجن لا لذنب اقترفه بل بصفته شيوعياً لا غير، ثانياً تسجيل إفادة السيد الحاكم العسكري، الذي اعترف أمامكم أيضاً أنّ أسباب اعتقال السيد الشباح مكي كانت أنه تلقى محادثة هاتفية من جانب الكومندان العسكري في تقرت طالب فيها باعتقاله دون أي بيّنة».

إن هذا الاعتراف الأخير وحده، أضاف السيد إيربو: «كافٍ لكشف هذه القضية أمامكم، لاسيما عندما قال لكم السيد الحاكم أنه تلقى أمراً لاعتقال بالشهر حبساً على السيد الشباح مكي بواسطة الهاتف، أنّ حكماً من هذا النوع لا يقبله العقل ولا القانون، ولهذا أطلب استئناف هذا الحكم إلى فرنسا»، ثم رُفعت الجلسة بعد الاتفاق على هذا الاقتراح.

الكفاح المسلح:

بدأت في هذه الفترة تلوح بشائر الثورة المسلحة، إذ تأكد بعد أحداث مايو 1945 أنّ اللغة الوحيدة التي يفهمها المحتل هي لغة الرشاش والبارود، وكان لشباح المكي ورفقائه في الحزب الشيوعي الجزائري الباع الأكيد في تحضير الثورة. فبدأوا بتجميع السلاح وتدريب المجاهدين ونشر الوعي السياسي وروح النضال في أوساط الشعب.

انطلقت الثورة المباركة في غرّة نوفمبر 1954، وقدم شباح المكي صوراً رائعة في التضحية والجهاد في سبيل الله، وكان لهم الحظ الأوفر في الشهداء والجرحى، وما كانت منطقة الأوراس إلا شاهدة على طُهْرِ من قضى نحبه فيها على يد المحتل والخونة. قدّم الحزب الشيوعي الجزائري ثلة من خيرة شبابه ومنهم الصادق رفرافي وأخيه مصطفى، ومولود رفرافي، وسي لخضر تاسوريت، بلقاسم سي الحاج تاسوريت، والمسعود تاسوريت وعلي عمران، ومحمد عمران، وعبد الحميد عمران، وغيرهم كثير.

أُدْرج اسم شباح المكي في قائمة المطلوبين لدى سلطات الاحتلال، فاضطر إلى التخفي، ونصحه رفقاؤه بمغادرة الجزائر لخدمة القضية من الخارج، وتمّ تنظيم سفره إلى جنيف ومن بعدها إلى برلين ثم إلى شمال فرنسا. أسّس جمعية ثقافية مسرحية ونشطها خلال تواجده هناك. صدر في حقه حكماً بالإعدام غيابياً في يونيو 1955 من محكمة باتنة وألقي عليه القبض وهو في شمال فرنسا، إلا أنّ اختلافا في اسمه ومكان ولادته في الحكم الصادر من محكمة باتنة مع وثيقة الهوية التي كانت معه، مكّنه من الإفلات من الاعتقال مع بقائه تحت المراقبة المستمرة لمدة سنتين.

بتكليف من جبهة التحرير الوطني، تولى شباح المكي خلال إقامته في فرنسا مهمة إرسال المحاربين إلى الجزائر عن طريق ليبيا، فقام بهذه المهمة بنجاح إلى غاية الاستقلال.

مباشرة بعد الاستقلال عاد شباح المكي إلى الجزائر، وبادر في إعادة بعث نشاطه المسرحي، فتعاقد مع التلفزيون الجزائري لإنتاج مسرحية حول الثورة التحريرية، إلا أنّ وزير الفلاحة آنذاك كلّفه بمهام في قطاعه نظراً لما تمتع به سابقاً من خبرة في تعامله مع الفلاحين الصغار. إلا أنه اكتشف برغم زوال الاحتلال، أنّ روحَ الإقطاعيين والانتهازيين لا تزال موجودة في الوطن، فتصدى لنشاطه فلول الاستعمار، وحاولوا النيل منه بكل الوسائل ومنها تشويه سمعته والمسّ في وطنيته بسبب انتمائه ونشاطه في صفوف الحزب الشيوعي الجزائري.

ناضل شباح المكي بقوة في صفوف الحزب الشيوعي الجزائري ومن بعده حزب الطليعة الاشتراكية، ظلّ وفياً للمبادئ التي آمن بها منذ نعومة أظافره، وما كان ليغيّر مواقفه وقد ثبت عليها في أزمنة كانت فيها التحديات أكبر بكثير.

برغم انتماءاته السياسية، فقد عُرف عن شباح المكي التقوى والورع والتدين، وكان مما قال في مذكراته: «بكل صراحة أنّ المبادئ المبنية على أساس العدالة الاجتماعية بين الناس، ومحاربة استغلال الأغنياء الرأسماليين ومناصرة المظلومين والضعفاء هي الأقرب للدين الإسلامي، ألم يأت في قوله تعالى:'' ونريد أن نمن على الذين استضعفوا في الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين ‹›.

كما حصل نقاش بينه وبين العلامة عبد الحميد بن باديس في نفس الموضوع قال فيه الشباح المكي : ''أنا مسلم عربي جزائري، لا أرى في مبادئ الحزب الشيوعي ما يتعارض مع الإسلام، فهل يحرّم الإسلام تعاون المستضعفين والمظلومين على مقاومة ظلم الاستعمار واستغلال حلفائه الأقوياء؟!.

بتاريخ 22 جانفي 1991، توفي الشباح مكي في صمت وتهميش رهيبين فوري جثمانه الطاهر في بلدته سيدي عقبة. مصيره كمصير كل ثوري مخلص ثابت على مواقفه، وكأني بمن حاك ضدّه الدسائس والمؤامرات تنفس الصعداء، لظنّه غياب الشوكة التي كان من شأنها أن تفضح عديمي الوطنية.

إلا أنّ التاريخ لا يرحم، فكم من شخصية وُئِدَ ذكرها تحت التراب عادت وبُعِثَ فيها الروح من جديد بعد حين. يبقى الخائن خائناً والوطني وطنياً، هذا معدنه من ذهب لا يزول ولا يبلى بينما ذاك مصيره في كومة النفايات قضى عليه الصدأ والزمن.

رحم الله شباح المكي وأسكنه فسيح جنانه وجازاه عن الأمة خير الجزاء هو وجميع من أخلص لهذا الوطن.

المصادر والمراجع:

1- مذكرات مناضل أوراسي، كتاب يحتوي على سيرة ذاتية وشهادات للمناضل الجزائري الشباح مكي، المنشورات، جانفي 1977، ص149

2- مزيغ يحيى، مذكرات مناضل أوراسي - الشباح مكي، مساهمة في كتابة تاريخ حركة التحرر الوطني، 2017

3- عبد الحميد بن الزين، التقديم لمذكرات الشباح المكي، (مذكرات مناضل أوراسي) ص.3، 06 مارس 1982

4- كحول عباس، الشباح مكي تجربة مناضل شيوعي في قلب الحركة الوطنية الجزائرية، مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزء 3، رقم 2، ص ص 220-221 تاريخ 27 جويلية 2021.

5- المسرحي والفنان عبد الحميد رابية، مشروع كتاب ‹›عمالقة المسرح الجزائري››، ندوة الشروق حول الشباح المكي، ‹›الرد على إهانة حفيدة الباشا أغا بن قانا بسرد مسار وحياة المسرحي المجاهد شباح المكي الذي كان من بين ضحايا بن قانا›› ماي 2020.

6- سامي بن كرمي، على خطاهم نسير.. شخصيات خالدة، ‹›فرعون العرب والحرايمية الأربعون ‹›، مقال في أخبار اليوم يوم 20 - 04 - 2017

7- د. محمّد قماري، ‹›الشباح مكي، الشيوعي المسلم›› مقال بجريدة البصائر ، لسان حال جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، ماي 2020.

سحر الرومانسية وخصائصها في مسرحية خطيبة الربيع لمحمد ديب

The magic of romance and its characteristics in the play "The Fi ancé of Spring" by Muhammad Deeb

سوالمي الحبيب

تاريخ الاستلام: 01 /01/ 2022 تاريخ القبول: 15/02/2022 تاريخ النشر: 15/03/2022

ملخص

نتحدث في هذا المقال عن خصائص الرومانسية للكاتب محمد ديب من خلال تحليل مسرحية خطيبة الربيع. وقد تمّ التركيز على العناصر القاعدية للكتابة الدرامية وكيف تعامل معها الكاتب. كما نبيّن كذلك أهم سمات المدرسة الرومانسية في نص الكاتب.

يُلقي هذا المقال الضوء على نص مسرحي لم يتم التعامل معه نقدياً من قبل، لأن مسرحية خطيبة الربيع والتي نشرت في مجلة الثقافة سنة 2008، لم نجد مقالات تحليلية أو نقدية تفيها حقها، حيث أردنا من خلال المقال توضيح بعض الخصائص التي ميزت المسرحية،كما أشرنا إلى بعض الأخطاء التي وقع فيها الكاتب.

وتبقى مسرحية خطيبة الربيع على الرغم منقلة الدراسات عنها من أهم ما كتب محمد ديب فنياً.

الكلمات المفتاحية: محمد ديب، خطيبة الربيع، المسرح الرومانسي، عناصر الكتابة الدرامية

Abstract: In this article, we talk about the characteristics of the romantic school of the writer Muhammad Deeb by analyzing the play " spring fiancée". Emphasis was placed on the basic elements of dramatic writing and how the writer dealt with them. We also show the most important features of the romantic school in the writer's text.

This article is shedding light on a theatrical text that has not been critically treated before. Because the play " spring fiancée," which was published in Al-Thaqafa magazine in 2008, we did not find any analytical or critical articles that did it justice. Where we wanted, through the article, to clarify some of the characteristics that distinguished the play, and we also mentioned some of the mistakes that the writer made.

The play The Fiancée of Spring, despite the lack of studies on it, remains one of the most important works written by the writer Mohamed Deeb.

key words :Mohamed Deeb, spring fiancée, romantic theater, elements of dramatic writing:

المؤلف المرسل: سوالمي الحبيب **الإيمايل:** elhabib.soualmi@univ-tlemcen.dz

مقدمة:

تغوص الكتابة المسرحية الرومانسية في أعماق العاطفة البشرية متجاوزة العقل والمنطق، جاعلة من شخصياتها مهما كانت مستوياتها خاضعة إلى الأنسنة حاذفة وحدتي الزمن والمكان، محافظةً على وحدة الفعل. ففولتير جاء بأفكار جديدة تتواءم وطرح الرومانسيين، حيث اعتمد على عدة صور من الكتابة، منها ما يسمي بمسرح الطبقة الوسطى الذي وُظّف فيها الكوميديا المبكية «حيث نجد أنّه وعلى الرغم من طرافة الملهاة إلا أنها قد تكون معيبة وخطيرة، ما لم تسع إلى تصحيح السلوكات، وتفضح الأحمق، وتدين الرذيلة على نحو تكسب فيه تقدير ورضا العامة»[1].فالملهاة الرومانسية لا يجب أن تكون سوداوية مظلمة تروح إلى السطحية والابتذال الذي يعري الفن من خصائصه التعليمية، بل يجب أن تكون لها رسالة فكرية وتعليمية تربي المتلقي.

يجب على الملهاة أو الكوميديا في المسرح الرومانسي أن يكون لها الهدف نفسه الذي ترمي إليه التراجيديا، وفولتير قد نحا نحو سابقه شكسبير في مزجه للكوميديا والتراجيديا ويظهر ذلك من خلال مسرحيته «الطفل العجيب» إذ يقول هو نفسه عنها: «المسرحية تغلب فيها الفكاهة، وفيها أيضاً مظاهر أخرى جادة تماماً، وأخرى تجمع بين هذا وذاك، وفيها أجزاء من الحزن ما يدفع المتفرج إلى حد البكاء»[2]. فحيوية الانتقال من الجد إلى الهزل ثم العودة إلى الجدّ مرة أخرى، تعطي العمل المسرحي طاقة متجددة في التعبير عن هموم الناس والمجتمعات. وفق نظرة تمجّد الذات الإنسانية وتجعلها تعمل وفق منظور تحرري.

من جهة أخرى، تشتغل أحداث التراجيديا عند الرومانسيين بعاطفة جامحة كالحب مثلا، وهو في حالة صراع دائم مع الأقدار أو المجتمع، لينتهي نهاية كارثية. أما الملهاة فهي لون من ألوان المسرح عرف في المرحلة الإليزابيثية، ويتميز هذا النوع من المسرحيات، بالمناظر الريفية الخلابة ويتمتع أبطالها بالمرونة والجاذبية وفيها يكون الحب العاطفي هو المنتصر، وعادة ما تكون النهاية سعيدة – بمعنى آخر– الكوميديا هي عكس التراجيديا»، حيث تتبدى الضرورة كموضوع والحرية كذات وهذا كامن في التراجيديا، أما في الكوميديا فإنّ شكل التناسب بين الضرورة والحرية يكون مقلوباً أو معكوساً»[3]. بمعنى أنّ الحرية في المسرحيات التراجيدية تكون نسبية خاضعة للضرورة بصورة أو بأخرى، ما يجرّ إلى القول إنّ المسرحية الرومانسية تنحو دائماً إلى التحرر كفعل نضالي تتضمنه الحرية، وهذا التحرّر هو الذي يعطي قيمة للإنسان في نضاله ضد الضرورات الحياتية.

ويعدّ الحب من أكثر المواضيع التي تناولتها المدرسة الرومانسية، ودافعت عنها لأنّ هذا الموضوع له جانب كبير من الاتصال مع العاطفة الجامحة، ونرى دفاع فولتير عن هذا عندما يقول: «إنّ المسرح سواء أكان مأساة أم ملهاة، ليس إلاّ صورة حية للمشاعر الإنسانية، لهذا يمكن للحب أن يتواجد في المأساة طالما كان أساسياً بالنسبة للحدث الرئيسي، وطالما أنّه عاطفة جادة حقيقية تتواءم مع متطلبات المأساة كنوع أدبي، تؤدي إلى المعاناة والجرائم لتبيان خطورتها أو تؤدي إلى الفضيلة لإثبات أنّ الغلبة في النهاية لها»[4]. كما تمتلك المسرحية الرومانسية في طياتها دعوة إلى الأخلاق الرفيعة، الأمر الذي يجعلها أكثر أهمية رغم نزوحها إلى الذاتية، مع وضعها لأسس تفرح الناس الأسوياء وتمحق الناس الأردياء[5]. فترفع الأخلاق الخيّرة إلى مصاف التبجيل، وتنزل بالأخلاق السيئة إلى أغوار الاحتقار.

– **مسرحية خطيبة الربيع لمحمد ديب: بين تبجيل الخرافة والحب المقدس.**

كتب محمد ديب مجموعة من الروايات والقصص ومنها أتت شهرته باعتباره كاتباً محترفاً ولكن كتابته للمسرح لم تلق الشهرة التي لاقتها كتاباته الروائية، إلقاء الضوء على مسرحية من مسرحياته التي توافرت فيها كل عناصر الرومانسية تقريباً، حيث تشتمل مسرحية «خطيبة الربيع لمحمد ديب» على هذه العناصر فهي تعالج ظاهرة سلبية في المجتمع الجزائري ويقوم بطل المسرحية بالثورة على هذه العادات المتوارثة، برفضه الزواج من امرأة لا يحبها، وتفضيله الهروب على قبول مصيره المحتوم.

1. فكرة المسرحية:

تتمحور الفكرة المركزية للمسرحية حول «صراع الحب والعادات السلبية في المجتمع»، حيث نكتشف من خلال قراءة المسرحية، أنّ أهل القرية أرادوا تزوج البطل « عمور» من «صافية»، من أجل أن يسقط المطر في قريتهم التي عانت من الجفاف، فأراد أهل القرية أن يقيموا شعائر الخصب، والتي تتضمن تزويج شابين، يختارهما أهل القرية، تبرّكاً برمزية الاحتفال، يقع الاختيار على عمور وصافية، فيرفض البطل، هذا النوع من الزيجات الذي يعتبره خزعبلات لا طائل من ورائها، ليقرّر أهل القرية قتله، فيضطر إلى الفرار والهروب خوفاً على حياته.

2. موضوع المسرحية:

من خلال قراءة المسرحية، نكتشف أنّ هذا العمل يزيح الستار عن موضوع من أكبر المواضيع التي تناولتها المدرسة الرومانسية، بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنه الموضوع

الرئيسي في كل الأعمال الرومانسية ألا وهو موضوع «الحب والحرية» من خلال محاربة البطل لظاهرة اجتماعية بالية وتقاليد زائفة، انتشرت في المجتمع الجزائري، ألا وهي ظاهرة الطقوس الاحتفالية التي تقوم على الجهل والتي تحول بين البطل وحريته وحبه، فيرفض بطل المسرحية هذه الطقوس ويحاول أن يرسم لحياته نهجاً جديداً يقوم على الحب.

موضع هذه المسرحية اجتماعي بامتياز، ألبسه الكاتب مجموعة من المغامرات الفردية في الغابات والحقول المجاورة للقرية، مفادها بحث الإنسان عن حريته الفردية في مجتمع يفرض قوانين جائرة على أفراده، فالإنسان لا يستطيع العيش إلا في ظل الحرية والحب، وهذه فكرة يدافع عنها أصحاب المذهب الرومانسي.

3. شخصيات المسرحية

– شخصية عمور: تعتبر هذه الشخصية المحرّك الأول للفعل الدرامي في المسرحية، فهو الذي يحارب العادات والتقاليد البالية في مجتمعه، لكنه لا يواجه المجتمع بل يهرب منه إلى الجبال والغابات باحثاً عن أمل فسيح وسط هذه الغابة يعوضه عن الألم والمعاناة التي وجد نفسه فيها جراء تزمّت أهل قريته، هذه الشخصية ليس لها نفوذ في القرية فمركزه الاجتماعي في المنظومة الجمعية للمجتمع الذي يعيش فيه، عادية، فهو شاب من عامة الناس، كان مهاجراً وعاد إلى وطنه ليصطدم بتلك العادات والتقاليد التي تحاول إجباره على الزواج بمن لا يحب ليرفض ذلك بكل حزم، ويبيّن للفتاة التي اختيرت له أنه لا يحبها وهذا هو ديدن المدرسة الرومانسية في بناء شخصياتها الدرامية. فالشخصية الرومانسية تعبّر عن ذاتها، حيث تعيش أوضاع اجتماعية معقدة، مليئة بالمفاجآت. كما تلعب طباع الشخصية في الدراما الرومانسية عاملاً مهماً في أحداث سيرها نحو النهاية.

عمور: أرجوك حاولي أن تفهمي

صافية: سأحاول...لكن أنظر إلي أولا، أنا خطيبتك الربيعية، يبدو أنّك أصبحت تجهل معنى هذا

عمور: كل هذا...لا يعدو كونه مجرد لعبة!

صافية: لعبة (تنطلق) في ضحكة ساخرة) تقول إنها لعبة؟

عمور: بل هي حماقات[6].

يبين لنا هذا الحوار أنّ عمور لا يريد الزواج بصافية التي اختيرت له من طرف أهل القرية في احتفالهم من أجل أن يعود الربيع بزهوه، فهو يرفض رفضاً قاطعاً تلك العادات والتقاليد، ويدافع عن وجهة نظره أمام صافية بعد أن تفاجأ بهذه الزيجة التي لم تكن في حسبانه، ولكنه سرعان ما يلجأ إلى الهرب لعلمه بعدم قدرته على إقناعهم بوجهة نظره، فيلجأ إلى الغابة متلمّساً طريقه مع حبيبته (عتو) ويظهر ذلك جلياً في بداية الفصل الثالث من المسرحية.

(ممر بالجبل، الزمن صباح، هواء طلق ضياء)

عمور: ألا كم في إمكان كل شيء أن يتجدد! هذا الجبل، هذا الضوء...إنني منهك غير أن قلبي يفيض بالسعادة

عتو: (وهي تضع يدها على كتفه) أنا كذلك منبهرة بهذا الضوء، لا أدري ما أصابني، غير أني أحس أني قادرة على المشي فوق هذه الطنافس الهوائية لو طلبت مني ذلك (تضحك)[7].

تعبّر هذه الشخصية عن ذاتها وتدافع عن عاطفتها بكل ما أوتيت من قوة، فهي شخصية تحارب المجتمع الذي يحمل بذور التقاليد اللا أخلاقية، كما تحمل فكرة التحرر من كل القيود البالية، وهذه الطبيعة البشرية هي التي تدافع عنها المدرسة الرومانسية في مجمل خصائصها.

– شخصية عتو:

تعتبر هذه الشخصية من الشخصيات المساعدة للبطل، فهي حبيبته، التي آثرت الهروب معه على البقاء في القرية، لأنها تحبه أولا، ولأنها تناصره في أفكاره ثانيا، فهي كذلك لا تؤمن بتفاهات القرية وعاداتها البالية لهذا تخرج مع عشيقها متحملة قسوة الطبيعة من أجله.

عمور: ألا تتحسرين عن أي شيء؟ ...ولا عن أي أحد؟

عتو: لست بحاجة إلى أي شيء...أستطيع أن أبقى على حالي هذه إلى آخر الدهر...وأنت؟

عمور: ها نحن نبدأ حياة جديدة لا شيء غيرها يحظى باهتمامي، أنت الآن أمي وأبي.

عتو: لا زلنا طريدة نلاحق وعلينا بالاختفاء[8].

تحيلنا هذه الجملة الأخيرة التي قالتها (عتو) إنها لا تفكر في التراجع البتة، بل هي ماضية في طريقها مع حبيبها أين ما ذهب، وهي تحاول أن تذكره بأنهما مازالا مطاردين وعليهما أن يتوخيا الحذر.

تعتبر هذه الشخصية من الشخصيات المحورية في المسرحية، فمن أجل حبها هرب البطل، وأخذ قراراً بعدم الانصياع لقوانين أهل القرية، ومن جهة أخرى، فهي وفية لهذا الحب، فقد آثرته على راحة السرير، وأحبت حياتها الجديدة في ظل الغابة وقسوتها إذا كانت مع حبيبها.

– شخصية صافية:

تمثّل هذه الشخصية رفقة أهل القرية نقيض البطل، فهي التي تدفع بالأحداث نحو التأزّم أكثر فأكثر، تمثّل هذه

الشخصية في المسرحية، القدر المحتوم الذي يريد أهل القرية إيقاع البطل فيه، فهي التي أراد أهل القرية تزويجها من البطل، وقد سارت معهم على الخط لأنّها كانت تحبه منذ زمن بعيد، بينما هو لا يكن لها نفس الشعور، ما جعلها تحقد عليه.

صافية: (تحيط عمور بذراعيها) ألا كم رغبت في أن أكون لك، ألا كم رغبت فيك، حتى أن الأرواح التي تحمينا تنبت هي الأخرى رغباتي فاستجابت لدعواتي! لهب نار.

عمور: لن أكون لك...لا أكاد أستطيع التنفس.

صافية: (ترفع ذراعيها قليلا عنه) .....يبدو أنك لا تريد حتى سماعي[9].

يقع هذا الحوار في بداية الفصل الأول، حينما يقر أهل القرية وجوب تزويج عمور من صافية، حتى يكون ربيعهم أزهى وأحلى، فتفرح صافية بهذا القرار لأنها كانت تنتظره منذ أمد بعيد، غير أنها لا تجد تجاوبا معه فتنتفض غاضبة عليه مهددة إياه بأن هذا الزواج جاء بقرار من أهل القرية، ويجب عليه أن يتقي شر الأرواح إن هو أصرّ على الرفض.

صافية: ماذا! ليلعن البطن الذي حملك، ابتعد عني، نعم لقد عدت لتخون أهلك، أرى ذلك جلياً بعينيك، أنت رسول النكسة إلينا ستحل علينا اللعنة في يوم من الأيام (تنهض)

عمور: أنت تتكلمين كما لو كنت مطلعة على أسرار الأرواح

صافية: الأرواح ذاتها أمرت بذلك، إنها حارستنا اتق ثأرها فالربيع لن يخصب الأرض[10].

من خلال هذا الحوار نكتشف أنّ شخصية صافية تمثّل في المسرحية العقلية الرجعية والمتخلفة التي تؤمن بالأرواح والأشباح والخزعبلات التي لا نفع لها ولا ضر، وتدافع عن رأيها بشراسة فهي لا تريد أن يذهب حبها من بين يديها بعد أن جاءها. كما أنّها من الشخصيات المحركة للفعل الدرامي نحو التأزم.

– **شخصية الجماعة:** تمثل هذه الجماعة (الجوقة) أهل القرية الذين يدافعون عن معتقداتهم وضرورة انصياع كل أهل القرية إلى القرارات المتخذة حتى ولو كانت خاطئة، هذه الجوقة تعمل على عكس إرادة البطل، فهي تحاربه وتصارعه على عكس المسرح الكلاسيكي الذي تكون فيه الجوقة مؤيدة لأفعال البطل.

الجماعة: اللعنة عليه، يجب أن يدفع الثمن

صافية: لا ترحموه سلالتكم تطالب بالثأر

الجماعة: ليخرج المجرم ليدفع الثمن.[11]

تعمل الجماعة على ضرورة الانتقام لكرامتها وكرامة الأرواح التي أقرّت تزويج الفتاة صافية من البطل عمور، تمثل هذه الجوقة شخصية مسرحية مساعدة على تطوير الفعل الدرامي وتكثيفه، فهي لا تكتفي بالتعليق على الأحداث كما يحدث في المسرح الكلاسيكي، بل تصبح عنصراً فاعلاً في الحدث الدرامي.

– **شخصية الصادق:**

تعتبر هذه الشخصية الوسيلة التي يستعملها أهل القرية للقضاء على هذا المتمرد الذي خان أهله ووطنه، فقد كلفت هذه الشخصية بالبحث عن عمور والإتيان به حياً أو ميتاً للقرية، فتبذل هذه الشخصية جهداً كبيراً للوصول إلى الشخصية البطلة، وتتصارع معها صراعاً جسدياً ينتهي بموت الصادق وانتصار عمور وحبيبته، هذه الشخصية تمثل الشرّ الذي يجب أن ينهزم.

4. الصراع في المسرحية:

يبدأ الصراع في المسرحية منذ اللحظات الأولى لبدايتها، عندما يرفض عمور أن يتزوج هذه الزيجة التي ستقضي على آماله وأحلامه، فيدخل في صراع مع صافية التي تحاول أن تثنيه عن عزمه ويظهر ذلك عندما تحاول أن تهدده بالجماعة التي تنتظره في الخارج من أجل إقامة طقوس العرس، وبأنه لا يجرؤ على فعل ذلك.

عمور: من غير الممكن أن أتصرف بأكثر أمانة مما أفعله الآن

صافية: قل كل هذا للجماعة التي تترقب بالخارج..... إنها ساهرة بالساحة العمومية، اذهب وأعلن عليها أنّ العقد الذي يلزمها لم يحترم.....هيا أخبرها بخيانة ابنها الضال، أما أنا فأفضّل الموت على أن أظهر أمامها.

عمور: لا تطلب الموت، فلن يحدث أي شيء.

صافية: لن يحدث أي شيء (تنفجر بضحكة حادة) إلى ماذا سيؤول بك الأمر أيها الشقي.....[12].

يُظهر هذا الحوار بداية الصراع بين العادات والحب، فصافية تريد للعادات أن تنتصر لأنها تحب عمور، بينما هو يرفض هذه العادات ويُصرّ على ذلك إصراراً، فتحاول صافية أن تثنيه عن عزمه وتتحداه بأنه سوف يستطيع مجابهة أهل القرية بهذا القرار الذي ستكون فيه نهايته لا محالة. حيث تخرج إلى أهل القرية وتبدأ بالصياح وقول عبارات تحفّزهم بها على وجوب إكراه عمور على الزواج بها، وإلا فإنّ مآل القرية سيكون كارثيا.

صافية: أيها الصابرون هنا أمامي لن أقفز على النار التي أوقدتم، ليس من حقي أن أقوم بذلك، فخطيب الخير

المختار لم يعد من ملتكم لقد جعل منكم مجتمعاً ساقطاً[13].

وتقصد صافية بخطيب الخير المختار (عمور) الذي استهزأ باختيار المجتمع، فأصبحت تحرّضهم عليه حتى يعود إلى رشده، وتستطيع في الأخير إقناع الناس أن هذا الإنسان خائن لأهله ووطنه من خلال ردة فعل أهل القرية عليها.

الجماعة: اللعنة عليه يجب أن يدفع الثمن

صافية: لا ترحموه سلالتكم تطالب بالثأر

الجماعة: ليخرج المجرم ليدفع الثمن[14].

بعد هذه الحوارية بين صافية وأهل القرية والتي أججت الصراع بينهم وبين البطل، يضطر عمور للفرار حتى لا يقع فريسة بين أيدي أهل القرية ليتوجه هارباً رفقة حبيبته (عتو) إلى أحضان الطبيعة حيث يجد فيها راحته، كما يجد في حبيبته العون والعزاء، فهي ترافقه في محنته إلى النهاية.

عمور: عتو، كوني وفية لي فسنهزم محنتنا، من الآن فصاعداً لن يكون قلبي عنيداً إلاّ بك أنت

عتو: سأتبعك (تأخذ بيده)

عمور: أتركيني أقرأ بعينيك العلامات الضوئية التي سترشدني كما لو كانت نيران رقباء

عتو: الوداع يا بلدنا المسكين (يمضيان)[15].

يكشف لنا هذا الحوار العزاء الذي وجده عمور في حبيبته بعد أن واجه الموت من أهل القرية، فهي التي ستسري عنه وحدته وغربته الاضطرارية، لأنه عاد من الغربة حديثاً فلم يمهله أهل قريته الوقت الكافي فعاد مجدداً إلى الهروب والغربة بين أحضان الطبيعة، والتي ستكون فيها عتو الرفيق المساعد على اجتياز هذه المحنة.

يواجه عمور وحبيبته عتو مصاعب كثيرة أثناء هروبهما، إلى أن يصل الصراع إلى ذروته، حين يلتقي عمور مع الصادق، الذي يريد أن يقتله نزولا عند رغبة أهل القرية.

عمور: من هناك؟ ماذا..آه هذا أنت؟ عرفتك أيها الشقي، كنت تتبع آثارنا....

صادق: أصغ إلي لي شيء أقوله

عمور: لا تعتقد أنّ بإمكانك أن توقع بي هكذا بالأكاذيب

صادق: عمور هلا استمعت لما أقوله أيها البليد الفظ

عمور: القذر الغادر، ابن العاهرة.[16]

ثم يتعاركان، فتخرج عتو فجأة من أحد الأكواخ وتأخذ السكين الذي أسقطه الصادق وتغرزه في ظهره فيموت الصادق. وتنتهي المسرحية.

تحمل المسرحية مجموعة من الأزمات الصغرى تتضافر فيما بينها للوصول إلى العقدة الرئيسية في المسرحية؛ فالأزمة الأولى كانت بين (عمور وصافية)، أما الأزمة الثانية فتجسدت في الصراع بين (أهل القرية وعمور)، ثم بين صافية وأهل القرية، وأخيرا بين الصادق وعمور، وهناك أزمة نفسية تحاول أن تظهر في شخصية بطل المسرحية الذي يعاني ظلما نفسيًا جراء ما حدث له، كل هذه الأزمات تتضافر فيما بينها لتبرز العقدة الرئيسية والمتمثلة في الصراع بين العادات من جهة والحرية والحب من جهة أخرى. لتنتصر في الأخير حرية الإنسان على التقاليد البالية. فالنضال من أجل الحب والحرية كانت الفكرة الرئيسية التي بني عليها الصراع في هذه المسرحية.

من المنطلق الفني الذي يقسّم أنواع الصراع إلى ثلاثة أنواع، فإنّ ما يمكن قوله على هذه المسرحية، إنّ الصراع الأفقي هو البارز، بمعنى الصراع بين قوتين متوازنتين من حيث الجنس، «عمور وحبيبته من جهة، وأهل القرية وصافية والصادق من جهة أخرى.

غير أنّنا نلحظ أنّ هناك صراعاً نفسياً بين عمور ونفسه، لأنه اعتقد في لحظة أنه هو سبب معاناة حبيبته وهروبها معه، فيفكر في تسليم نفسه لأهل القرية في لحظة ضعف أشفق فيها على حبيبته فيقول لها: «أتساءل إن لم يكن أحسن لو عدنا إلى القرية»[17]، فالكاتب بهذا الحوار يبيّن لنا المأساة النفسية التي يعيشها البطل وصراعه مع نفسه، واعتقاده أنه هو سبب مأساة حبيبته، فيفضل العودة إلى مصيره المحتوم على رؤية حبيبته تتعذب معه، غير أن «عتو» ترفض ذلك وتساعده على المضي قدما في ما أقدم عليه، لتنهي بذلك شعوره بالمسؤولية تجاهها، تقول له عتو:» عمور أنا لا أوافقك فيما تقول لا، لا أوافقك، هل تتصور للحظة ماذا كانوا فعلوا بنا».[18]

يُبرز هذا الحوار مدى تعلق عتو بحبيبها، ومدى عزمها على التحرر من قيود عادات أهل القرية، فتساعد البطل بذلك على التخلص من معاناته النفسية، إذن فالصراع في المسرحية هو صراع من نوعين، صراع أفقي تحدثنا عنه، وصراع نفسي يكمن في التردد النفسي الذي كان يعيشه بطل المسرحية، والذي استطاع التخلص منه بفضل مساعدة حبيبته.

5- الزمن والمكان في المسرحية:

تعتمد المدرسة الرومانسية على كسر وحدتي الزمن والمكان، حيث يؤكد رواد هذه المدرسة على أنّ وحدة الزمن والمكان من العوائق التي تعيق المبدع، كما أنهم لا يحفلون بالقواعد الكلاسيكية للمسرح، باعتبارها ثورة جاءت على أنقاض هذه الأخيرة، حيث تغوص الكتابة المسرحية

الرومانسية في أعماق العاطفة البشرية متجاوزة العقل والمنطق، جاعلة من شخصياتها مهما كانت مستوياتها خاضعة إلى الأنسنة حاذفة وحدتي الزمن والمكان، محافظة على وحدة الفعل.

وتحقق مسرحية محمد ديب الخاصية، من خلال تعدد الأمكنة منزل في القرية، ساحة في القرية، الجبل، الغابة، النهر، وكذا تعدد الأزمنة، الليل والنهار.

تبدأ المسرحية بإرشادات مسرحية تبرز المكان الذي بدأت فيه الأحداث.

الفصل الأول:»جدران جرداء تؤطر بابا كبيرا مغلقا، ضوء النهار ينساب عبر كوات، على الأرض قفص به ترغلتان...بالخارج غناء فتيات ينبعث من خضم ضوضاء»[19]

هكذا تبدأ المسرحية، بإرشادات يضعها الكاتب ليوضح لنا زمن ومكان بداية أحداث المسرحية، فالمكان هو منزل في القرية، وقد ذكر لنا محتوياته، أما الزمن فهو نهار، ويظهر ذلك في قوله: ضوء النهار ينساب عبر كوات.

هذا هو المكان الأول الذي تبدأ فيه الأحداث، ومع تطور الصراع، وبعد أن يئست صافية من إقناع عمور بضرورة الانصياع لقوانين القرية والزواج بها، تخرج إلى ساحة القرية وتبدأ في حوار مع أهل القرية نساء ورجالا، الذين بدورهم يتحاورون حول مصير هذا الذي خالف قوانينهم وكان ذلك مع بداية الفصل الثاني.

الفصل الثاني: «ساحة القرية في الصباح الباكر، تبدو المنازل بشكل مدرجات»[20].

في هذا الفصل يتغير المكان، من داخل المنزل إلى ساحة القرية، أما الزمن فقد مر على أحداث الفصل الأول دورة شمسية بمعنى أن أحداث الفصل الثاني تجري في اليوم الثاني، وهذا تغير في الزمن.

يبدأ الفصل الثالث بإرشادات مسرحية يبين فيها الكاتب مكانا آخر وزمنا آخر لوقوع الأحداث « ممر بالجبل، الزمن صباح، هواء طلق مع أشجار»[21]. من خلال هذه الإرشادات التي يضعها الكاتب نكتشف أننا أمام مشهد جديد، في مكان مختلف عن المكانين السابقين، أما الزمن فقد تكون أحداثه وقعت في نفس زمن وقوع أحداث الفصل الثاني، أو بعدها بيوم. وعلى كل حال فالزمن والمكان قد تغيرا في الفصل الأول ثم الثاني، ثم الثالث.

بعد ذلك يعود بنا الكاتب إلى المكان الذي وقعت فيه الأحداث في الفصل الثاني، وهو ساحة القرية «المشهد الثاني من الفصل الثالث: (ساحة القرية، العجائز الخمس في ساحة القرية وهن في حالة انتظار»، أما الزمن فيظهر أنه قد مر زمن طويل عن بداية أحداث المسرحية والتي تدور حول البحث عن عمور والقضاء عليه، إذ يطول الزمن إلى خمسة أو ستة أشهر ويظهر ذلك لنا جليا من خلال حوار العجائز اللائي كن في ساحة القرية:

العجوز الأولى: (وهي ترفع رأسها إلى السماء) السماء صافية كقطعة بياض نظيفة

العجوز الثانية: وفوق كل هذا...هم لم يقبضوا عليهما بعد

العجوز الثالثة: لن يقبضوا عليهما أبدا، أبدا، أبدا (تضحك)

العجوز الخامسة: منذ خمسة أشهر

العجوز الثانية: ستة أشهر

العجوز الثالثة: سبعة أشهر[22].

يبرز لنا هذا الحوار أنّ الكاتب لا يلتزم إطلاقاً لا بوحدة الزمن ولا بوحدة المكان، فالمكان متغير، والزمن متغير كذلك كما هو موضح في الحوار.

يتواصل تغير مكان وقوع الأحداث في المسرحية من مشهد إلى آخر، ففي المشهد الذي يلي المشهد الثالث، نجد أن أحداثه تجري في المعبد «المشهد الثالث: (بمدخل المعبد)»[23].

هذا المكان لم يضعه الكاتب اعتباطاً، بل لما يحمله من رمزية وقدسية عند أهل القرية، فهو المكان الذي يجتمع فيه حكماء القرية ويتخذون القرارات المهمة فيه، حيث يحاول الكاتب أن يُظهر استعمال الدين في الحياة اليومية ومحاولة إعطاء تلك القرارات والأوامر صبغة قدسية، فكان المكان المناسب لذلك هو المعبد.

الحكيم الثاني: بهذا الحرم المقدس انتهك عقد، فلما لا تتطرقون إلى ذلك

الحكيم الأول: لم يعثر على المذنبين

الحكيم الثالث: أن تلقوا القبض عليهما وتعاقبوهما على جنايتهما تلك هي مهمتكم، لا تأملوا العثور على علاج لمصائبنا ما لم تقوموا بذلك»[24].

يُظهر لنا هذا الحوار قدسية المكان الذي تجري فيه الأحداث، وكذا طبيعة الشخصيات التي تتحرك في هذا المكان، وتحاول إيجاد حل للمشكلة التي وقعوا فيها بسبب خيانة (عمور وعتو)، حسب معتقدهم، فكل القرارات التي تخرج من هذا المكان مقدسة ويجب تطبيقها، ومن لم يفعل ذلك يعتبر خائنا في نظر أهل القرية، وهذه هي رمزية المكان في المشهد. يتواصل اختلاف الزمن والمكان في المسرحية من مشهد إلى آخر ومن فصل إلى أخر حسب تطور الأحداث،

ونماء الصراع، بحيث يعطي الكاتب لكل مكان مبرره الفني والفكري. وهذا ما يدعم القول إنّ المسرحية تندرج فعلاً في نهج ما يسمى بالمسرح الرومانسي، الذي يطبّق هذه القاعدة ويكسر وحدتي الزمن والمكان.

غير أنّ الأمر السلبي في هذه المسرحية هو التعدد الكثيف والزائد عن حده في أمكنة وقوع الأحداث، لأن طاقة الركح المسرحي لا تسمح بذلك التعدد الكثيف للأمكنة والأزمنة في المسرحية، فتقريبا نجد كل مشهد له مكانه الخاص به وزمنه الخاص به، فإذا كانت المسرحية فيها خمسة عشر مشهدا، فإننا نجد تقريبا تسعة أماكن مختلفة تدور فيها الأحداث، وهذا شيء لا تطيقه خشبة المسرح التي تعتمد على الاختصار والتكثيف.

6. لغة الحوار في المسرحية:

كُتبت هذه المسرحية بلغة فرنسية، وقد تمت ترجمتها إلى اللغة العربية ونشرت في مجلة الثقافة العدد 08 سنة 2008، قام بترجمتها «مريزق قطارة»، وقد اعتمدنا في تحليلنا للمسرحية على النسخة المترجمة، لذا سنتحدث عن اللغة التي تُرجمت إليها، نظراً لأننا لم نستطع الحصول على النص الأصلي، إلا أنّ ما دفعنا لمعالجة هذا النص، هو السمات العديدة التي تزخر بها هذه المسرحية، والتي تجعلها مسرحية رومانسية بامتياز في نظرنا. كما أنّ محمد ديب نفسه يقول عن اللغة التي يكتب بها :»إنّ أخيلتي وتصوراتي نابعة من اللغة العربية، فهي لغتي الأم، إلا أنّها مع ذلك تعتبر موروثا ينتمي إلى العمق المشترك. أما اللغة الفرنسية فتعتبر لغة أجنبية مع أني تعلمت القراءة بواسطتها، وقد خلقت منها لغتي الكتابية»[25].

بعد التطرّق إلى عناصر النص الدرامي في هذه المسرحية، واستنباط خصائص المذهب الرومانسي منها، بقي أن نتحدث عن أهم شيء في هذا النص ألا وهو الحوار، لأنه الوسيلة الأهم التي بواسطتها نستطيع استكشاف مكنونات كل العناصر الأخرى.

تعتمد المدرسة الرومانسية على لغة شاعرية، تمجّد الخيال والطبيعة، وحافلة بحوارات الحب والعواطف، أما من الناحية الفنية، فهي بسيطة ومفهومة، حتى وإن كانت تدعو الى التأمل، لأن مستوى شخصياتها من الطبقة الوسطى في المجتمع، ومستوى المتلقين كذلك.

وعلى هذا الأساس جاءت حوارات مسرحية خطيبة الربيع، بسيطة تؤدي وظيفتها الدرامية، فلا هي حوارات طويلة تشعر المتلقي بالملل، ولا هي غامضة لا يفهمها المتلقي، حيث أبرزت طبيعة الصراع الدرامي الذي بدوره يساعد على نمو الفعل الدرامي، ونذكر من الحوارات التي أبرزت الصراع بين أهل القرية، متمثلاً في صافية وبين بطل المسرحية متمثلا في عمور ما يلي:»

صافية: لعبة (تنطلق في ضحكة ساخرة) تقول إنها لعبة؟ !

عمور: بل هي حماقات

صافية: أرواح الأرض تنتظر منك يا خطيبي الربيعي ان تسفح دماء هذين الطائرين أو أن تلتحم بخطيبة الربيع.

عمور: لا لا أرواح الأرض لا ترغب البتة في أي شيء، وكل ما يقال لا يعدو كونه مجرد حكايات.

صافية: ما هي إلا المدن جعلتك قاسي القلب

عمور: ليس.. بإمكاننا

صافية: بلى أرواح الأرض تريد ذلك

عمور: لا أنا لا أريد (يحاول صدها عنه، بيد أنها تظل متشبثة به، يتمكن اخيرا من طرحها أرضا بعد مصارعة قصيرة)

صافية: اللعنة عليك، لقد عدت لتهين مسقط رأسك وتسخر منه[26].

تُبيّن لنا هذه الحوارات بداية الصراع بين عمور وصافية، حول قرار أهل القرية بتزويجهما، حيث يتضح من خلال هذه الحوارات أنّ عمور لا يريد لهذه الزيجة أن تتم بينما تصر صافية على موقف أهل القرية وتريد الضفر به، ومن جهة أخرى وفي تعليمات إرشادية، دخل فيها السرد كبديل عن الحوار يظهر حينما يقول الكاتب: (يحاول صدها عنه، بيد أنها تظل متشبثة به، يتمكن أخيرا من طرحها أرضا بعد مصارعة قصيرة)، قلنا إنّ السرد باعتباره وسيلة إبداعية يستطيع الكاتب استخدامها لتوضيح مشهد معين، يريد أن يبرزه للمتلقي، لا يستطيع الحوار العادي الوصول إليه، لذا استعمل الكاتب هذا النوع من السرد بين فيه الوظيفة الدرامية المختزلة في الحركة الجسمانية على خشبة المسرح، وكأنه يعطي للمخرج مفاتيح تساعده على إخراج هذا العمل ركحياً.

كما نكتشف من خلال حوارات المسرحية – سواء الحوارات المباشرة بين الشخصيات أو الحوارات السردية التي تبين بعض الأحداث– العقاب الذي ينتظر البطل لأنه رفض قرارات حكماء القرية.

صافية: لا نبتة ستنبت أبدا، أما الزرع الذي ستطمرون بالأرض فسيطوله العفن ! وستحول الرياح هذا البلد كومة من غبار تذروها في الأرجاء (يلتحق عمور بصافية، فترتفع صيحات الجماعة)

الجماعة: إنه هو ! إنه سبب كارثتكم فلا تتركوه (يهرب منهم)[27].

هذا الحوار الذي اختلط بين الحوار المباشر بين صافية وأهل القرية، والحوار السردي الذي ضمنه الكاتب هذا المشهد، يبرز بصورة واضحة طبيعة الصراع بين العادات والحرية.

لم تقتصر وظيفة الحوار في المسرحية على تبيان الصراع وإعطاء الإرشادات المسرحية، بل تعدّته إلى وظيفة إظهار مشاعر الشخصيات تجاه بعضها البعض، فعاطفة الحب التي تكنها صافية لعمور تظهر منذ بداية المسرحية في حوار بينها وبينه تقول له فيه:

«صافية: (وهي تحيط بعمور بذراعيها)

ألا كم رغبت في أن أكون لك ! ألا كم رغبت فيك ! حتى إن الأرواح التي تحمينا تبنت هي الأخرى رغباتي فاستجابت لدعواتي.....»[28]

فصافية هي خطيبة الربيع التي أقرها أهل القرية لعمور، ذلك الشاب الذي كان في الغربة وعاد إلى قريته على أمل اللقاء بمحبوبته (عتو)، فإذا به يتفاجأ بقرار حكماء القرية الذي يفيد بوجوب زواجه من (صافية).

هذه العاطفة الجياشة تجاه (عمور) يقابلها هو الآخر بالرفض المطلق، لأنّ قلبه معلق بمعشوقته (عتو) أولا، ولأنه يرفض تلك العادات القديمة ثانياً.

يظهر الحوار كذلك الحب المتبادل بين عمور وعتو، ودفاعهما المستميت عنه، فهما عشيقان يرفضان الانصياع لحكم وجهاء القرية، ويقرران الهرب معا، ونكتشف ذلك من خلال الحوار الذي جمعهما معا، بعد أن هربا من القرية.

«عمور: ألا تتحسرين عن أي شيء ولا عن أي أحد؟

عتو: لست بحاجة إلى أي شيء...أستطيع أن أبقى في حالي هذه إلى آخر الدهر وأنت معي.

عمور: هل نحن نبدأ حياة جديدة؛ لا شيء بتاتاً غيرها يحظى باهتمامي، أنت الآن أمي وأبي...سنستقر حيث يمكن العثور على حياة أكثر حقيقة»[29].

تتعدى وظيفة الحوار هذا الأمر لتظهر زمكنة وقوع الأحداث، فبفضل الحوار نتعرّف على مكان وزمان وقوع الأحداث، في القرية، في الجبل، في الغابة، في الليل في النهار، وكذا تطور زمن الأحداث.

عندما نقرأ الحوار التالي مثلا:

عمور: أيها الجبل، أيها الجبل الطويل ! لقد اختفينا وآويتنا، فشكرا لك...شكرا ! أحمنا أيضاً، اجعلنا في منجى وامنحنا ثمرات قطلب نلتقطها[30].

يُبرز هذا الحوار مكان وقع الأحداث، حيث نكتشف أن الأحداث تجري في سفح جبل، أو مغارة في جبل تم الاحتماء بها من شر قريب.

تعتمد الرومانسية على منطق الهروب والاحتماء بالطبيعة، فهي ملاذ الإنسان من شر المجتمع وتقلباته، والشخصية الرومانسية دائما ما تطلب الفرار إلى الطبيعة علها تجد حريتها فيها، بعدما ضاقت بها السبل في المدينة، حيث تصبح الطبيعة هي الرفيق والمنقذ والمانح للحرية. ونجد في المسرحية هذا التوجه الذي يبرزه الحوار بصورة واضحة.

عتو: لنحاول العثور على بعض الغذاء

عمور: أيها الجبل، أيها الجبل الطويل! لقد اختفينا وآويتنا، فشكرا لك...شكراً! احمنا أيضاً، اجعلنا في منجى وامنحنا ثمرات قطلب نلتقطها[31].

يُظهر لنا هذا الحوار مدى تعلق بطل المسرحية بالطبيعة، وطلب العون منها فهو إذ يشكر الجبل على إنقاذه من سجن القرية، فإنه يبتغي فيه الحرية، وهو إذ يطلب المساعدة منه فإنه يعتقد أن الطبيعة هي المعين له في الرزية التي ألمت به.

تعتمد الرومانسية في المسرح كذلك على اللغة الشاعرية والخيال، ومناجاة الطبيعة والذات، والمسرحية في جل حواراتها، خاصة الحوارات المتعلقة ببطل المسرحية، نجدها لغة مليئة بالشاعرية والخيال ومناجاة للطبيعة والذات ومواساة للرفيق، ومن أمثلة ذلك نذكر:

«عتو: لا أدري ما أصابني كل ما بي يقتلع

عمور: عودي إلى روعك (يأخذ يدها) سأغني لك أغنية تبعد الغم والتعاسة

عصفور يغني
بلونه الأصفر
السماء زرقاء
بارتفاعها
البحر أزرق
بعمقه
الخطيبات يذهبن إلى الجبل
يخلقن الربيع به
بالبحر تمضي العصافير
لتغني على أغصان نيرة»[32]

– خاتمة:

هذه بعض وظائف اللغة والحوار في مسرحية خطيبة الربيع، والتي يبدو أنها تتوافق إلى حد بعيد مع مبادئ الرومانسية، لهذا يمكن القول إنّ هذه المسرحية تندرج في إطار المسرح الرومانسي بامتياز، حتى ولو كانت في بعض الأحيان لغتها غامضة نوعا ما، فإن ذلك الغموض يتأتى كذلك من مبادئ المدرسة الرومانسية التي تتبنى غموض شخصياتها، فنحن لا نعلم ماض شخصيات المسرحية، بينما نعلم حاضرها وما ستؤول إليه في المستقبل. هذا الالتزام الفني جعلنا ندرج المسرحية تحت إطار الرومانسية بامتياز.

ما يمكن قوله أخيراً، إنّ محمد ديب لم يكن كاتباً مسرحياً، ولكن عند تحليلنا لهذه المسرحية اكتشفنا أنّ الكاتب على دراية كبيرة بأسس الكتابة الدرامية من جهة، كما أنّه استطاع أن يجعل مسرحيته قابلة للتصنيف وفق المذاهب المسرحية لما حملها به من مكنونات وخصائص هي من صلب المذهب الرومانسي. وربما ما ساعده على ذلك هو احترافيته الكبيرة في الكتابة الروائية واعتماده في كتاباته الروائية على كل علاقة بمكنونات الطبيعة، فساعده ذلك أثناء كتابته للمسرحية.

الهوامش:

1. مارفن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة وتعليق، د. وجدي زيد، ج1، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1997، ص 257.
2. فولتير، عن مارفن كارلسون، المرجع نفسه، ص 260.
3. شيللر، نقلا عن أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سورية،2000 ص 19.
4. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص 225.
5. ينظر محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، المرجع نفسه، ص 234.
6. محمد ديب، مسرحية خطيبة الربيع، مجلة الثقافة، عدد 18، نوفمبر 2008، ص 176.
7. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 179.
8. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 180.
9. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 176
10. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 176.
11. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 177.
12. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 177.
13. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 177.
14. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 177.
15. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 180.
16. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 190.
17. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 183
18. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 183.
19. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 176.
20. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 178.

21. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 179.
22. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 180
23. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 181.
24. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 182.
25. نصف قرن من الإبداع محمد ديب مبدع بلغة مولیار، aljazeera.net.
26. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 176
27. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 177.
28. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 176.
29. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 180.
30. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 180.
31. محمد ديب، خطيبة الربيع، المصدر نفسه، ص 180.
32. محمد ديب، خطيبة، المصدر نفسه، ص 186

[12] SOURIAU, Paul et COCTEAU, Jean. Lumière! https://daac.ac-rennes.fr/sites/daac.ac-rennes.fr/IMG/pdf/concours_de_nouvelles_avancees_2022_version_finale.pdf

[13]https://e-cours-arts-plastiques.com/la-lumiere-dans-lart-et-dans-tous-ses-etats-part-2/

[14]https://www.universalis.fr/encyclopedie/couleurs-histoire-de-l-art/

[15] BLAIN, Gilles. Lumière et couleur au cinéma. *Séquences: la revue de cinéma*, 1963, no 33, p. 3-11.

environnants ; Version abstraite de l'ancien théâtre d'ombres.

La couleur tient de l'art et de la science, de la physique et de la psychologie, elle est à la limite de deux cultures [14]. La couleur est aussi un élément important de communication et d'expressions humaines, intervient dans notre vie quotidienne, dans l'art, dans la publicité, dans le stylisme, et dans l'architecture. La couleur est ainsi un facteur de valorisation des créations dans la conception d'espaces qui peut provoquer des sensations et comportements spécifiques.

Couleurs et lumière sont inhérentes à l'expression artistique. Au cours du temps, la palette des artistes s'est enrichi de nouveaux pigments tandis que les techniques de peinture ont évolué en fonction des matières employées. Si la majorité des peintres ont appliqué une « science des couleurs » leur préexistant, certains ont innové, cherchant notamment à reproduire des effets de lumière. Quoi de plus vrai pour les œuvres arts composées de sources de lumière colorée. [4]

De plus, les artistes se servent de la lumière et de la couleur pour traduire leur univers personnel, leur vision du monde, en relation avec les autres éléments d'expression tels les cadrages, les mouvements de caméra, les décors, les dialogues, les bruits, le jeu des personnages . . .[15]

La lumière et la couleur en tant que matières artistiques spécifiques interrogent l'art dans ses dimensions fondamentales. Avec elle, les artistes déterminent les conditions de possibilité de nos pratiques et bouleversent notre rapport au monde autant que notre rapport à l'œuvre.

Enfin, la lumière et couleur sont la vitesse. Actuellement, elles sont les matières essentielles dans la technologie de la communication et porteuses de sens.

6. Conclusion

La lumière exige une connaissance profonde d'une série de concepts fondamentaux sur ses propriétés physique et psychologique, son comportement et ses significations afin de pouvoir l'utiliser correctement dans toutes les œuvres d'art. Nous avons vu au cours de ce travail que la lumière est loin d'être normalisée et qu'elle nécessite être prudent avec les sources que nous utilisons, notamment lorsqu'il s'agit d'imiter une telle lumière ou couleur pour avoir un effet artistique et esthétique dans nos œuvres d'art.

7. Webographie

[1] SPIRO, Michel, DE NOVION, Charles, LEDUC, Michèle, *et al.* La lumière: sources et ressources. *Reflets de la physique*, 2016, no 47-48, p. 4-5.

[2] MENU, Michel. Lumière et couleur dans l'art. *Photoniques*, 2015, p. 27-32.

[3]https://solatube.co.uk/private/kitchens

[4] VALEUR, Bernard. *Une belle histoire de la lumière et des couleurs*. Flammarion, 2016.

[5] EMBRECHTS, Jean-Jacques. Introduction aux techniques de l'éclairage. 2002.

[6]http://www.astroclubmarsan.net/nvx-site/atelierspectro.htm

[7]https://tpearcenciel.wordpress.com/2010/01/21/1-lexperience-de-newton/

[8]https://www.universalis.fr/encyclopedie/couleurs-histoire-de-l-art/4-couleurs-et-lumiere/

[9]Emmanuel Durocher, Andrée Harari, Jean-Claude Bernier. La Couleur, Trait d'union entre la Science et L'art. Fondation de la Maison de la chimie, 2018

[10]https://www.candeliance.fr/eclairage-influence-lumiere-art/

[11] http://www.frac-centre.fr/upload/document/pedagogique/2012/FILE_4f58c53b72b45_peda_12_thema_lumieres.pdf/peda_12_thema_lumieres.pdf

Cette figure montre la lumière dont la puissance est répartie de manière équilibrée dans l'intervalle de longueurs d'onde visibles [380nm_780nm] est perçue blanche. Notamment, selon la répartition de la puissance rayonnée dans le spectre, un professionnel pourra détecter si cette lumière tend vers le bleu, le rouge, ou une autre couleur de l'arc-en-ciel.

La couleur d'une lumière est donc liée à la nature du champ électromagnétique et à la longueur d'onde associée. Elle est aussi une construction de notre cerveau [9].

5. Lumière et couleur source d'art

La lumière et ses symboles font partie intégrante des canons de l'histoire de l'art.

Dans l'histoire de l'art, les artistes ont souvent essayé d'utiliser peu de lumière pour éclairer leurs œuvres, malheureusement qu'ils ont trouvé des difficultés à la manière de la saisir et de pouvoir la manipuler malgré tous leurs efforts fourni pour la bien présentée. **[10]**

«Progressivement, les artistes et les architectes se sont émancipés de la signification spirituelle attachée à la lumière pour favoriser une expérience sensorielle et perceptive. »[11]

La lumière naturelle ou artificielle et les couleurs, sont devenues une source d'art de très nombreuses pratiques artistiques contemporaines, qu'elles résultent de la peinture, du cinéma ou de la photographie, qu'elles soient associées aux autres disciplines tels que : à la danse, à la musique ou aux nouvelles technologies de communication.

La lumière est la matière première dans une œuvre d'art. Comme un artisan, il va la produire au moyen de sources lumineuses, la façonner et la transformer, en qualité et en quantité, jusqu'à obtenir l'effet souhaité [5]. Donc, la « lumière artistique » a fasciné et guidé les peintres les plus illustres, du Caravage aux Impressionnistes, de Rembrandt à Georges de La Tour. [12]

Elle est l'outil des arts visuels et devenue manipulable avec **l'invention de l'éclairage qui a influencé au cours du temps sur l'art et notamment sur les artistes.**

En 1879, l'arrivée de l'électricité et les procédés commencent à changer, car la lumière est devenue concrètement maîtrisable. Les artistes étaient plus soulagés de pouvoir enfin jouer avec la lumière et la perception, ainsi la lumière est devenue ~~ainsi~~ rapidement un véritable outil d'œuvre. L'un de ses premiers disciples artistiques fut le *Hongrois László Moholy-Nagy* **(image 2).** [10]

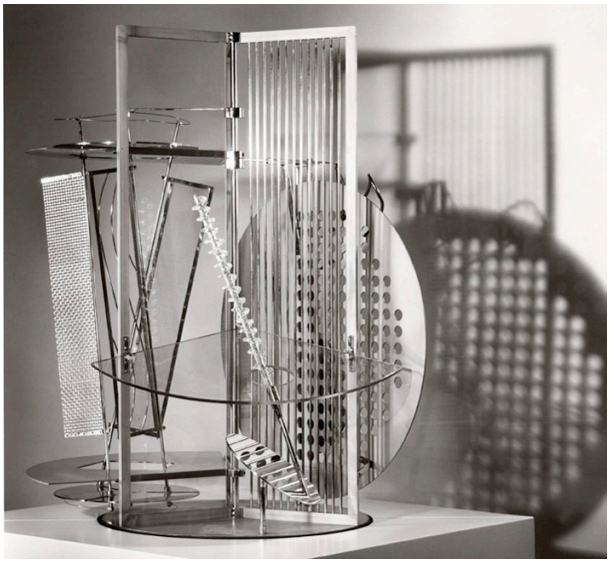


Image 2 : László Moholy-Nagy, Modulateur- Espace-Lumière (1922-1930). Ici l'ombre portée fait partie intégrante de l'œuvre [13]

Les premières utilisations créatives de la lumière et son ombre apparaissent dans la première moitié du 20ème siècle, et l'artiste du Bauhaus *László Moholy-Nagy* a été parmi les premiers à les utiliser.Avec son modulateur spatial de lumière en 1930. Il tente de fragmenter le faisceau lumineux généré par quelques ampoules (lampes) placées dans une sculpture cinétique. Une machinerie tournante projette une série d'ombres mouvantes sur les murs

Cette figure exprime bien la relation étroite entre la longueur d'onde et la couleur, qui est avant tout une sensation résultant de l'interprétation de la lumière par notre cerveau. [5]

Lemathématicien et physicien suisse *Leonhard Euler*, a défini les couleurs qui sont «une suite de vibrations isochrones » et «la couleur est une émission d'énergie selon des fréquences bien précises», c'est la dernière définition en question de l'histoire de la physique des couleurs. [8]

Le terme ***« couleur »***, il vient du latin *color*, mot rattaché au groupe de *celare*, qui veut dire cacher. Effectivement, la couleur appliquée sur un objet le cache en quelque sorte. Au 18ème siècle, le mot couleur avait, au sens figuré, la signification d'apparence trompeuse. La coupe de Lycurgue est une belle illustration de la subtilité des apparences colorées: elle apparaît verte quand on l'éclaire de l'extérieur, et rouge de l'intérieur (figure 2) [4].

Figure 2 : La coupe de Lycurgue du 4ème Siècle éclairée de l'extérieur (à gauche) et de l'intérieur (à droite) [4]

Image 1 (gauche)

Image 2 (droite)

Pour analyser la couleur d'une lumière, le spécialiste de lumière a l'habitude de porter dans un diagramme la puissance rayonnée en fonction de la longueur d'onde : il obtient ainsi la répartition spectrale de la puissance rayonnée ou le spectre (figure 3).

Figure 3 : Spectre typique de la lumière du jour par ciel couvert **[5]**
En abscisse : la longueur d'onde en nanomètres
En ordonnée : la densité de puissance spectrale, en unités relatives

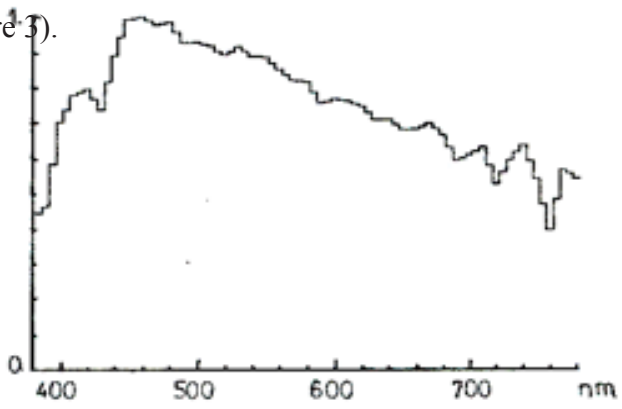


Image 1 : Une scène visuelle **[3]**

A travers de cette scène, nous distinguons les différentes sources de lumière que ce soit naturelle(traversée les vitrages) ou artificielle (les spots lumineux), ainsila lumière réfléchie par de nombreux objets présents dans l'image.

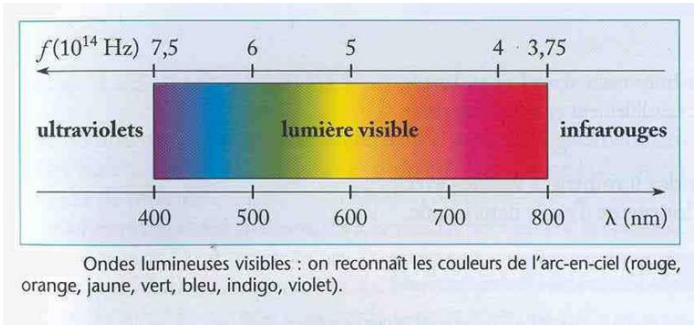
4. Lumière et Couleurs

D'après l'éclairagiste *Ezrati7Jean-Jacques*, « la lumière est toutes les radiations électromagnétiques que notre système visuel est capable de détecter, et l'éclairage est la maîtrise de ces ondes électromagnétiques, tant de source naturelle qu'artificielle ».

La ***« lumière »*** est un mot qui vient du latin *lumen*, est *stricto sensu* relatif à la perception humaine : c'est le rayonnement qui provoque une sensation lumineuse dans notre cerveau via notre œil. En effet, on sait depuis le 19ème siècle que la lumière, dite «visible», n'est qu'une infime partie des ondes électromagnétiques qui sont nommées, dans l'ordre d'énergie décroissante, rayons gamma, rayons X, rayons ultraviolets, lumière, rayons infrarouges, microondes et ondes radio. Ainsi, l'expression «lumière invisible», souvent employée, pour désigner les rayons ultraviolets, invisibles à nos yeux. [4]

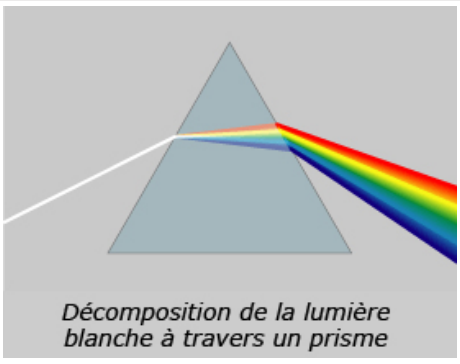
Alors, pour les physiciens et les ingénieurs, la lumière est avant tout un rayonnement électromagnétique, dont la longueur d'onde est comprise entre 0.38 et 0.78 nanomètre (nm). Ce rayonnement lumineux transporte de l'énergie électromagnétique que l'on caractérise par sa puissance, qui représente l'énergie émise, transportée ou observée en une seconde. La puissance est exprimée en watts. [5]

La figure 1, représente le spectrelumineux : les longueurs d'onde électromagnétiques y sont associées aux couleurs observables dans l'arc-en-ciel. En dehors de ce cet intervalle de longueurs d'onde, pas de vision possible (les radiations inférieures à 400 nm sont les ultraviolets et celles supérieures à 800 nm sont les infra-rouges, voir figure a). La figure b, présente ainsi, l'expérience de Newton.



Ondes lumineuses visibles : on reconnaît les couleurs de l'arc-en-ciel (rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo, violet).

(a) [6]



Décomposition de la lumière blanche à travers un prisme

(b) Expérience de Newton [7]

Figure 1 : Spectre de la lumière visible

de la lumière blanche. En 1675, *Newton* énonce que la lumière blanche est un mélange de couleurs et la nomme spectre grâce à son disque dit disque de Newton.

Au *18ème siècle*, le **scientifique Allemand *Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)***développe sa théorie des couleurs à travers de ses expériences optiques qui ont contribuées à la compréhension des phénomènes lumineux, et à la perception humaine des couleurs. Selon *Goethe*, les couleurs résultent d'un mélange de lumière et d'ombre.

Le physicien anglais ***Thomas Young(1773-1829)***, démontre par une série d'expériences, que la plupart des couleurs peuvent être reproduites en additionnant des lumières bleu, vert et rouge dans des proportions adéquates. Ce résultat suggère que l'œil humain pourrait fonctionner de la même manière et il propose ainsi que l'œil possède trois différents types de récepteurs, sensibles à la lumière dans trois gammes différentes de longueurs d'onde : zone bleue du spectre, zone verte et zone rouge.

Au *19ème siècle*, le brillant physicien et mathématicien ***écossais James Clerk Maxwell (1831-1879)*** a proposé une méthode pour mesurer la couleur. En 1857, à l'aide de ce qui est devenu le Triangle de Maxwell, il montre que chaque couleur peut être obtenue par les bonnes proportions de trois lumières standard rouge, vert et bleu. Son expérience améliore la méthode newtonienne du mélange des couleurs. Il est ainsi le vrai initiateur de la science de la colorimétrie. De plus, Maxwell est le premier à représenter un espace des couleurs bidimensionnel fondé sur des mesures psychophysiques. Il a défini trois nouvelles variables qui affectent une couleur : la teinte, la saturation et la clarté.

Puis, au milieu du siècle, l'approche trichromatique de la couleur est ensuite précisée par le physicien allemand ***Hermann von Helmoltz (1821-1894).***Ce dernier définit l'existence des trois variables qui caractérisent actuellement encore une couleur : le ton, la saturation et la clarté. Il a présenté pour la première fois avec précision qu'il existe une différence entre les couleurs observées par *Newton* dans son spectre solaire et celles qui sont disposées sur une préparation blanche à l'aide de pigments. Les couleurs du spectre solaire brillent davantage et sont plus saturées ; elles se mélangent par addition, tandis que les pigments le font par soustraction, et dans les deux cas les approches sont différentes. [1], [2].

En effet, la couleur est aujourd'hui définie comme une sensation d'une lumière diffusée par un objet perçue par l'œil et traitée par le cerveau. La couleur ouvre un large champ d'études pluridisciplinaires qui alimentent la recherche de la connaissance. Pour les artistes et en particulier les peintres, la couleur est un moyen de retranscrire leurs perceptions et leurs visions intérieures. C'est aussi un moyen de comprendre les œuvres d'art.

3. Vision et Scène visuelle

La vision est, parmi nos cinq sens, grâce à cette richesse qui nous permet à déplacer dans l'espace, de reconnaître les objets de notre environnement, de repérer des obstacles et de les éviter, ainsi de lire un texte, nous pouvons apprécier un beau tableau de peinture,…etc.

Afinderéaliser tous ces actes, il faut bien éclairer et c'est donc, apporter les moyens techniques nécessaires pour que nous puissions mener toutes ces actions dans les meilleures conditions.

Notre œil forme sur la rétinel'image en deux dimensions de notre champ visuel. L'image 1, représente une scène visuellequi désigne l'image de notre champ visuel.

[965 ap. J.-C, 1040] : Hassan Ibn Haytham du monde médiéval arabo-musulman (Alhazen)

2. [1643, 1727] : Isaac Newton, britannique

[1717, 1783] : Jean Le Rond d'Alembert, français

4. [1774, 1862] : Jean-Baptiste Biot, français

[1788, 1827] : Augustin Jean Fresnel, français

6. [1819, 1868] : Jean Bernard Léon Foucault, français

[1831, 1879] : James Clerk Maxwell, britannique

8. [1864, 1948] : Louis Lumière, français

[1921 (Âge: 100 ans)] : Keith Davy Froome, britannique

En optique, au 9ème siècle,***al-Kindi*** étudié la lumière réfléchie des « miroirs ar- » : elle possède une réalité matérielle et se propage selon des rayons lumineux. Puis, en 10ème siècle ***Ibn-Sahl*** ne s'intéresse plus à la vision mais à la lumière solaire, aux rayons réfractés suivi par *Ibn al-Haytham* qui saisit de ces prémices. Il commence par distinguer tous les effets de la lumière, les mesure au moyen du matériel qu'il a développé (diaphragmes, mires, chambres noires...). Il put ainsi caractériser propagation rectiligne, réflexion, réfraction, embrasement après des miroirs ou des sphères ardentes, couleurs….. [1]

Depuis le *17ème siècle*, la science explore les propriétés de la lumière et de la composition des couleurs. Le physicien Anglais ***Isaac Newton (1643-1727)*** propose une explication cohérente des phénomènes optiques. En 1672 il expose son expérience du double prisme, dans laquelle il décompose le spectre solaire en lumières monochromatiques en nombre indéfini où prédominent sept tonalités principales : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé et rouge, dont la recomposition permet la synthèse

1. Introduction

La lumière fascine l'humanité depuis des siècles. Plusieurs imminents scientifiquesont contribué à la compréhension à la lumière tels que : Ibn Haytham, Einstein, Descartes, Newton, Maxwell…. La dualité de sa forme physique, corpusculaire ou ondulatoire, la lumière, visible ou invisible, sont nécessaires à la perception du monde et en particulier à celle des couleurs. Elle se déplace dans le vide à une vitesse constante ($3*10^{-8}$ m/s) que rien ne peut dépasser, elle est absorbée, transmise et réfléchie par la matière avec laquelle elle interagit parfaitement, constitue ainsi notre principal lien avec le temps-espace.

Un espace est une atmosphère qui apporte des qualités sensorielles, assimilées par la perception physique et émotionnelle. La perception est un phénomène subjectif et propre à chaque individu, qui interprète à son tour l'espace et ses signes selon son contexte, son expérience et ses références intellectuelles et culturelles utilisant la lumière comme moyen expressif qui compose cette atmosphère et attire leur attention. Cette ambiance peut se constituer dans divers milieux tels que : les installations esthétiques et artistiques, métiers arts, scénographies de théâtre, photographie, cinéma, etc.

Avant de commencer, nous mentionnons quelques citations pour illustrer notre travail, de deux grands écrivains:

Guillaume Apollinaire, «J'aime l'art d'aujourd'hui parce que j'aime avant tout la lumière, et tous les hommes aiment avant tout la lumière, ils ont inventé le feu ».

Jean Guitton, « La couleur est la gloire de la lumière ».

Alors, la lumière est au centre des préoccupations des artistes, des professionnels et des spécialistes ainsi, elle est au cœur des œuvres d'arts. Pour cela, nous avons choisi comme thème « Lumière et couleurs»qui sera abordé dans cet article. Son objectif est de mettre en lumière la richesse de cet art pour les étudiants s'intéressants à l'audiovisuel-cinéma et à toute personne qui s'intéresse à cette duale culture. De lumière artificielle maîtrisée à la verrière baignant de lumière naturelle, la lumière rend visible notre article.

Ce travail s'intéresse à la lumière, non seulement comme un outil pour les arts, mais comme art en soi même. Le présent comporte trois parties. Dans la partie de ce travail est consacrée à la présentation de la lumière et des couleurs d'après ses utilités au cours des siècles. L'exposition de quelques principes de bases, ou propriétés de la lumière, s'appuie sur les écrits des professeurs et des écrivains spécialisés dans le domaine de la lumière et de l'art. Une autre partie est appuyée sur une brève description de la richesse divine de la lumière et des couleurs comme source de l'art.

2. Lumière et couleurs à travers les siècles

Pendant la période de l'expansion musulmane, en 7ème et 8ème siècles, les cavaliers préservent les cultures des pays conquis, s'approprient leurs savoirs, de nombreux textes sont traduits dans la langue du Coran, et sont devenus les sciences arabes. Puis à travers les siècles, toutes les sciences y compris l'art de la lumière, se sont développées et perfectionnées à travers le monde. Dans le tableau ci-dessous, nous présentons quelques illustres les scientifiques de la lumière de la période médiévale jusqu'au 20ème siècle.

Tableau 1 : récapitule quelques illustres scientifiques de la lumière dans le monde

L'art entre lumière et couleurs

The art between light and colors

Ouassila kenai

Reçu le: 05 /12 / 2021 *Accepté le: 01 /02 / 2022* *Publié le: 15 /03 / 2022*

Résumé :

La lumière est l'outil indispensable mis en œuvre pour permettre la perception visuelle correcte de nos pratiques et de nos œuvres d'art. Pour cette richesse divine, nous exposons dans cet article tout d'abord quelques définitions et règles de bases liées à la lumière et ses couleurs, ces bases sont utilisées par les praticiens pour exploiter et analyserla répartition de la lumière dans notre champ visuel mais avec un œil d'artiste. Nous mettons en évidence la corrélation entre, lumière et couleurs, et à notre sensibilité visuelle et sensorielle. Dans la dernière partie de ce travail, nous terminons, ce travail par un bref aperçu de l'influence de la lumière et des couleurs dans l'art

Mots clés :lumière,couleurs, l'art .

Abstract:

Light is the essential tool implemented to allow the correct visual perception of our practices and our works of art. For this divine richness, we expose in this article first of all some definitions and basic rules related to light and its colors, these bases are used by practitioners to exploit and analyze the distribution of light in our visual field but with an artist's eye. We highlight the correlation between, light and colors, and our visual and sensory sensitivity. In the last part of this work, we end this work with a brief overview of the influence of light and color in art.

Keywords: light,colors,art.

Auteur expéditeur : **Ouassila kenai** **Email :wassilakan17@gmail.com**

des interactions signifiantes de la médiation de l'art contemporain MÉMOIRE DE DEA Sciences de l'Information et de la Communication option : Langages et symboliques de la communication et des médias Université Lumière Lyon II, p 94

11 ibidem, p 90

12 Martine Joly, op cit. p 20

13 Martine Joly, op cit., P 22

14 JACQUINOT Geneviéve, in *sémiologie du cinéma méthodes et analyses filmiques*, Dr Mahmoud IBERRAKEN, Alger, Office des Publications Universitaires, septembre 2006 P 20.

15 Martine Joly, op cit., P 22

16 D'un point de vue purement structurel, l'écrit critique journalistique comporte quatre types de discours différents, une partie informative, une partie narrative, une troisième analytique et enfin une dernière partie évaluative. Information, narration et évaluation, constituent « des constantes » des textes critiques journalistiques, l'analyse n'y étant souvent pratiquée que de façon épisodique et sommaire.

17 Martine Joly, op cit., P 25

18 « **Le Soir d'Algérie**» : « Le dernier Hamina présenté à la presse. Chronique d'une démagogie déclamatoire ».

19 « **Le Soir d'Algérie**» : « Le puits de Lotfi Bouchouchi présenté à la presse. Mirage de cinéma ».

« **L'expression** » : « Projection presse de Le Puits de Lotfi Bouchouchi. Récit d'un drame annoncé ».

20 « **L'expression** » : « 28 ans après la sortie de son dernier film. La dernière image révolutionnaire de Lakhdar Hamina ».

« **El watan** » : « Avant première à Alger du film le Puits. Le tragique face à face » ;

« Crépuscule des ombres nouveau film de Mohamed Lakhdar Hamina. Une fresque anticoloniale.» ;

« Avant première de Crépuscule des ombres. Au-delà de la « corvée de boit » ;

« Crépuscule des ombres de Lakhdar Hamina projeté à Alger. Sur les chemins tortueux de la vérité ».

21 Stéphane, DEBENEDETTI, « Le rôle de la critique de presse dans le champ de l'industrie culturelle ». F. Colbert. 8ème Conférence Internationale de l'AIMAC (Association Internationale de Management des Arts et de la Culture), http://neumann.hec.ca/aimac2005/PDF_Text/Debenedetti_Stephane.pdf

22 Rémy RIEFFEL, *SOCIOLOGIE DES MEDIAS*, ellipse édition, Paris, 2010,*p.* 90

23 Rémy RIEFFEL, *op. cit.,p.* 102

Algérie. En effet, les films produits ne sont présentés qu'en projection de presse aux journalistes, et en projection privée et en avant première pour les professionnels du secteur. Ce sont là, les limites réelles de l'exploitation cinématographique en Algérie, qui se résume à une exploitation restreinte de l'œuvre dans des milieux strictement professionnels et médiatiques, dont le public est « matériellement» exclu.

Dans soixante dix neuf pour cent (79%) des cas, la critique cinématographique de presse au sein des quotidiens algériens d'expression française, ne fait donc que reproduire les mêmes limites pour l'exploitation de son discours, qui en dépit du caractère public de son support, réserve dans soixante dix neuf pour cent (79%) des cas, les significations de ce même discours à la même audience restreinte concernée par le visionnage des films.

Dans ce cas de figure, la critique cinématographique de presse au sein des quotidiens algériens d'expression française, présente dans soixante dix neuf pour cent (79%) des cas une nouvelle forme de particularité, qui lui donne une allure de presse socialement restrictive, où l'œuvre et le journaliste critique qui la juge, seraient tous deux, et indépendamment de leurs véritables valeurs, inscrits dans un même processus de valorisation ou de dévalorisation, mettant en jeu au sein de cette seule communauté socialement restreinte, des intérêts symboliques voire matériels certains, qui définissent et redéfinissent en permanence cet « espace socioprofessionnel », indépendamment, voire au dépens, de l'avis de « l'espace public » et de la société.

3. Liste Bibliographique

Projet de collecte de données statistiques sur les marchés cinématographiques et audiovisuels dans 9 pays méditerranéens monographies nationales : 6. Algérie euromed audiovisuel / cdsu en collaboration avec l'observatoire européen de l'audiovisuel dr. Sahar Ali, expert medias, cdsu euromed audiovisuel iii sous la supervision de dr. andre lange, responsable du département information sur les marches et les financements, observatoire européen de l'audiovisuel (conseil de l'Europe).

2 METAOUI, Fayçal. « *Courts métrages Algériens aux JCA ; de courtes idées !* », El Watan, Alger, 13 février 2016.

3 René, PREDAL, *la critique de cinéma,* Paris, Armand Colin, 2004, P 10

4 Sarah Haidar, « N'sibi » pour la première fois à Alger, « Le Soir d'Algérie », édition du 01/02/2016

5 Terme employé par la journaliste pour qualifier le film dont elle traite.

6 Le journaliste utilise la formulation temporelle « a été projeté, aujourd'hui samedi »

7 Martine Joly, L'image et son interprétation, Paris, éditions Armand Colin, 2005, P 22, 23

8 Michel Ciment, né le 26 mai 1938 à Paris, est un écrivain, universitaire, critique de cinéma, journaliste et producteur de radio français. Il est directeur de la publication et membre du comité de rédaction de la revue Positif et aussi maître de conférences en civilisation américaine à l›université Paris VII-Denis-Diderot.

9 Michel ciment, in « la critique de cinéma », René Prédal, p 109

10 Karine DUSSART, du discours de la médiation à sa médiatisation « Les 10 jours de l'art contemporain » ou la manifestation

accru de commentaire et les marques d'énonciation très claires qui le structure, révèle son caractère dialogique restreint, où le lecteur n'est pris en compte que de façon très secondaire. En effet, l'usage accru de commentaire au sein des articles n'a en soit aucun sens pour un lecteur qui n'a pas encore vue le film, si bien, qu'il nous parait légitime de nous interroger sur la véritable finalité de ce type d'écrit et sur la véritable nature de son destinataire. A travers l'usage de brefs commentaires qui se « passent de commentaires », le journaliste critique semble visiblement destiner son écrit à une communauté particulière, ayant déjà en sa possession certaines donnés préliminaire sur le sujet, tel que le réalisateur lui même, les collègues journalistes ou encore, les spectateurs présent à la projection du film. L'article n'est donc pas seulement destiné à donner de la lecture au lecteur, mais aussi à signaler éventuellement, le statut d'expert du journaliste lui-même, vis à vis de cette communauté particulière.

En cela, les critiques journalistes algériens ne font pas du tout exception, car de manière générale, « les évaluations des critiques n'ont ainsi pas juste pour objectif d'informer des lecteurs anonymes, mais s'adressent également aux artistes et aux autres critiques, en leur exprimant des sentiments d'affiliation, de déférence ou de mépris.(…). Si chaque affirmation critique est à la fois la reconnaissance de la valeur d'une œuvre (désignée comme objet légitime de discours) et affirmation de la légitimité du critique lui-même (qui proclame son droit de juger), le simple discours critique n'est pas une condition suffisante pour affirmer la légitimité de son auteur si celui-ci ne rencontre pas également l'assentiment de ses pairs. Ainsi, les critiques prennent due note des écrits de leurs collègues car il n'existe pas de moyen objectif pour affirmer sa légitimité. Seule la similarité ou la comparabilité de ses arguments avec ceux édictés par les autres experts lui permettent de donner une preuve de sa qualité en tant que critique»[21].

Ainsi, à travers l'exercice de son métier, le journaliste critique chercherait donc, autant, à affirmer son propre statut social et celui de son activité, que d'effectuer un travail d'utilité public, en vertu du « mandat social qui est le sien (informer le public) »[22]. C'est même la première option qui ressort d'une étude de terrain citée par Rémy Rieffel, et qui montre que « en dépit des rationalisations et des discours officiels, les journalistes ont, dans l'ensemble, un rapport plutôt distancié avec leurs public (…) la crédibilité des journalistes repose prioritairement sur ceux qui sont habilités à la leur accorder c'est-à-dire, une fois encore, les collègues de travail, les personnalités avec lesquelles ils sont en contact permanent qui constituent pour eux le public immédiat »[23].

En tant que « tiers absent » d'une opération de communication « triadique », le lecteur potentiel de ce type d'écrit critique, n'est donc véritablement informé sur la qualité et le sens de l'œuvre, et donc, véritablement pris en compte par les rédacteurs de critique, que dans vingt et un pour cent (21%) des cas, et ignoré en tant que tel, dans soixante dix neuf pour cent (79%) des cas. Dans cette dernière proportion, où la critique inscrit l'œuvre dans un processus de «médiatisation» beaucoup plus large que la « médiation », le lecteur prend partiellement connaissance de certains détails de l'œuvre, dans une opération de communication dont il n'est plus la cible.

Ces dernières proportions, sont à notre sens, le reflet exact des limites du « champ social » au sein duquel s'exprime l'activité cinématographique, telle qu'elle se présente réellement et concrètement en

seul article sur les huit s'avère être de type analytique à caractère médiateur[18], tandis que le reste des articles est, soit de type interprétatif, (2)[19] soit de type narratif (5)[20] à caractère promotionnel ou signalétique.

Au sein de ce nouveau corpus, la proportion des critiques analytiques, ayants un véritable rapport à l'œuvre est donc encore plus faible (1/8), nous autorisons par là même à emmètre une première conclusion sur la véritable nature de la critique cinématographique de presse au sein des quotidiens d'expression française (El watan, Le soir d'Algérie et L'expression) qui reste dominée par une critique de type narratif ou interprétatif, à caractère promotionnel ou signalétique, partiellement, ou pas du tout, en rapport avec l'œuvre qu'elle décrit, mettant ainsi en évidence la valeur hautement subjective et fort peu argumenté de son discours.

2-2 Rapport au lecteur et critère de rédaction.

Que l'œuvre soit inscrite par la critique de presse dans un processus de «médiation» (modélisation de l'espace public) ou dans un processus de « médiatisation » plus large (modélisation de l'espace public et de l'espace professionnel), l'espace public est censé être en vertu de la nature « généraliste » du support de publication, le destinataire principal du discours de la critique de presse.

L'implication du public et sa prise en considération (ou non), par les journalistes critiques lors de la rédaction de leurs écrits, peut donc se révéler être un nouvel indice apte à révéler une autre nature particulière de la critique cinématographique de presse au sein des quotidiens algériens d'expression française.

En nous référant aux conclusions de l'étude de nos corpus, et d'un point de vue purement statistique, seuls trois (3) articles sur les quatorze (14) articles consultés, peuvent êtres considérés comme de véritable écrits critique, comportant une partie analytique qui autorise l'émission d'un avis argumenté et clairement identifiable. En plus des effets « cultivant» d'un tel type de lecture, le lecteur y trouve des informations à propos de l'histoire du film et des arguments de valorisation en rapport avec cette même histoire, qui lui permettent ainsi de ce faire un avis, à la fois, sur le film et sur la crédibilité du jugement du critique.

Autrement dis, dans vingt et un pour cent (21%) des cas étudiés, nous pouvons estimer que le lecteur fait partie intégrante d'un processus de communication prioritairement orienté vers lui, qui l'informe et participe à sa compréhension et à son évaluation de l'œuvre. La critique dans ce cas joue un véritable rôle de « médiation » entre une œuvre et un lecteur.

Cependant, dans les soixante dix neuf pour cent (79%) des cas restants, la critique cinématographique de presse au sein des quotidiens algériens d'expression française, ne semble pas prioritairement être orienté vers une information claire du lecteur.

Pour rappel, nous avons constaté que les journalistes, soit, se refusent « sciemment » à emmètre clairement leurs avis (critique interprétative), soit à l'emmètre sans jamais en référer à l'œuvre elle-même, ni présenter un quelconque argument (critique narrative). Il s'ensuit que les journalistes opèrent par la même, soit, à une forme de rétention d'information vis-à-vis du lecteur, soit à la communication d'une information sans grande crédibilité. Dans un cas comme dans l'autre, le lecteur s'en trouve soit mal informé sur une œuvre, soit trompé sur sa qualité.

Dans le cas de la (critique commentative), le caractère décousu de l'article (source de déplaisir de lecture), l'usage

sens que pour celui qui la recherche. Le lecteur pour sa part, n'a absolument aucun indice de valeur mis à part la totale subjectivité, non argumentée de la journaliste.

Cette forme d'écrit est absolument sans rapport avec le modèle d'écrit critique. C'est un écrit purement et ouvertement promotionnel, et nous en voulons pour preuve l'ouverture de son espace aux déclarations du réalisateur du film lui même, procédé considéré par Martine Joly, comme « une entreprise paradoxale de défictionnalisation des films»[17].

2-1-3-2 «Avant première de L'héroïne de Cherif Aggoune hier à Alger. Les assaillants sans visages »

Le journaliste du quotidien « El Watan » traite du film « L'héroïne » à travers une longue narration des faits de l'histoire, qu'accompagnent de petits commentaires incongrus, parfois hautains, qui font l'effet d'une évaluation du film par un expert hautement qualifié. Ces évaluations ponctuelles disséminées tout le long de cet article narratif, s'expriment à travers des questionnements brefs à propos des zones d'ombres laissées par l'histoire du film, ou par des exclamations commentatives pour en signaler le caractère schématique et « **prêt à penser, le cliché** ».

Cette nouvelle forme d'écrit, que nous pourrions qualifier de « **Critique narrativo-commentative à caractère signalétique** », se caractérise elle aussi, non seulement par l'absence d'analyse de l'œuvre en elle même, mais aussi par le caractère signalétique qu'elle dégage à travers les commentaires qu'elle renferme, et qui semble vouloir signaler « le statut d'expert » de leur auteur, qui se dispense ainsi de toute forme d'argumentation de son propos.

L'article se caractérise ainsi par la présence dominante de nombreux commentaires et que nous pourrions schématisée comme suit:

INFO----NAR---------COM-NAR—
EVA—NAR---COM-COM-COM-COM-
COM-NAR-COM---INT----COM-CIT---
-INF

L'analyse de ce premier corpus de six articles, nous a permis de mettre à jour quatre formes de critique de cinéma différentes au sein des quotidiens nationaux d'expression française :

a) Une Critique interprétative à caractère promotionnel ;

b) Une Critique analytique à caractère médiateur ;

c) Une Critique Narrative à caractère promotionnel,

d) Une Critique Commentative à caractère signalétique.

Ces différentes formes de critique entretiennent des rapports tout aussi différents avec les œuvres dont elles traitent. En effet, les œuvres ne sont prises en considération dans leurs totalité (critique analytique) que dans ¼ des cas, sinon, elles ne sont que partiellement interrogées à travers certaines de leurs parties (critique interprétative), commenter (critique commentative), voire même, totalement ignorés (critique narrative).

Ces premières conclusions concernent, bien entendu, le corpus que nous venons de consulter, toutefois, ces même conclusions peuvent très bien être étendus à un autre corpus de huit articles, que les trois quotidiens ont consacrés aux avants premières des films « crépuscules des ombres » de Mohamed Lakhdar Hamina et « le puits » de Lotfi Bouchouchi. En effet, et après consultation de ce nouveau lot, un

donné, où les phases d'information et de narration se succèdent dans une première partie de l'article, tandis que tout le reste, sera consacré à une longue évaluation négative du film à travers des marques de jugement clairs et sans aucune équivoque, tels que : « **sa séquence grossièrement caricaturale** » « **l'éternelle femme éploré, Farida Saboundji** » « **un film incohérent** » « **film qui revêt plus la forme d'un téléfilm du dimanche que d'un objet cinématographique**».

La journaliste produit là un écrit critique de type analytique qui considère l'œuvre dans sa totalité

Ainsi, au même titre que sa collègue du quotidien « Le Soir d'Algérie », la journaliste de « L'expression » n'exprime donc clairement son avis sur la qualité et n'interroge véritablement les films en tant que forme, que dans un cas sur deux, produisant à propos de deux films similaires du point de vue thématique, deux critiques différentes, l'une interprétative et l'autre analytique où l'œuvre est diversement considérée.

2-1-3 El Watan :

Tout comme les deux premiers quotidiens, les journalistes d'El Watan traitent des deux films à travers une approche endogène et une autre exogène, avec toutefois, une inversion de traitement inexplicable, « mémoires de scènes » étant lus à travers son thème et « L'héroine » à partir de son contenu et de sa forme.

L'article consacré au film « **mémoires de scènes** », est parue sous le titre de : « **Avant première de Mémoire de scènes à Alger : contre l'oubli** ».

L'article consacré au film « **L'héroïne** » : porte quant à lui le titre de : «**Avant première de L'héroïne de Cherif Aggoune hier à Alger. Les assaillants sans visages** ».

Les deux titres, évoques déjà une approche différencier entre les deux films. Le premier titre rattache le premier film à un élément qui lui est extérieur (la mémoire et l'oubli), quant au second il rattache le film à un élément qui lui est potentiellement propre (les assaillants). Les deux titres révèlent une approche critique exogène pour traiter du premier film et une approche endogène, pour traiter du second. Enfin, les deux titres ne sont porteur d'aucun signe de jugement particulier.

2-1-3-1 « Avant première de Mémoire de scènes à Alger : contre l'oubli »

L'article consacré au film « mémoires de scènes » peut difficilement être considéré comme un article critique, celui-ci étant majoritairement consacré à une narration pur et simple de toute l'histoire du film, sans jamais y adjoindre un quelconque commentaire ou évaluation. Une partie de la conférence de presse donnée par le réalisateur du film figure aussi dans le corps de l'article qui est conclu par une évaluation générale ambigu et totalement indépendante du corps de l'article (« **si mémoires de scènes…reste un film touchant…il n'en demeure pas moins que certaines locutions…** »). C'est une évaluation générale, formulé sans aucunes formes d'argumentations.

Au sein de cet article, le film en tant que forme n'est absolument jamais évoqué autrement qu'à travers le rappel de son histoire, ce qui constitue là aussi, une sélection subjective et arbitraire de la part du journaliste, qui produit une troisième forme d'écrit critique que nous pouvons qualifier de « **critique Narrative à caractère promotionnel** » et que nous pourrions schématiser comme suit :

INFORMATION → NARRATION → → → → → CITATION → EVALUATION

L'article ne comporte aucune partie analytique et l'évaluation arbitraire n'a de

que constitue le film. Ce type d'approche, réintègre la partie analytique de la critique, qui se voit d'ailleurs, affecter la plus grande proportion de l'article, pour pouvoir y développer son propos.

Sur la base de ces premières constatations qui nous ont permit de dégager deux formes singulières d'écrit critique, et deux rapports différents à l'œuvre, nous réduirons à présent nos analyses à comparer les formes des prochains articles au formes déjà décelées, la forme étant elle même révélatrice de la nature des contenus. Toutefois, et chaque fois qu'une nouvelle formes s'offrira à nous au sein des prochains articles, nous nous y arrêterons pour décrire celle-ci et la schématiser.

1-0-2 L'expression :

A propos des deux mêmes films, la journaliste a adoptée exactement la même démarche que sa consœur du journal « le soir d'Algérie ». En effet le même type de traitement critique exogène a été réservé au film« L'héroïne », tandis qu'un traitement endogène, caractérise lui le papier consacré au film « mémoires de scènes ».

L'article consacré au film « **L'héroïne** » est parue sous le titre : «**Avant première de L'héroïne de Cherif Aggoune. La vérité est ailleurs** » qui rattache le film à un élément qui lui est extérieur (la vérité) et n'est porteur d'aucun signe de jugement particulier.

L'article consacré au film « **mémoires de scènes** » porte quant à lui le titre de : « **Mémoire de scènes d'Abderahim Laloui. Un théâtre de gâchis** » qui rattache le film à un élément qui lui est propre (le théâtre) et évoque déjà un aspect négatif, à travers l'usage du seul mot « gâchis » contenu en son sein.

2-1-2-1 «Avant première de L'héroïne de Cherif Aggoune. La vérité est ailleurs ».

L'ouverture du premier papier situe d'emblé le film au sein du monde et de « **notre tragédie nationale que le réalisateur a tenté d'en restituer les traits tant bien que mal** ». Ce chapeau de l'article, suggère le mode de traitement critique, tout en renferment une marque de jugement « équivoque » et nuancée (tant bien que mal).

Le film est valorisé donc, comme dans le premier cas, à travers son seul thème et ses intentions alors que la forme, elle, n'est qu'occasionnellement prise en compte au milieu d'un article de nature narrative, qui reprend avec moult détails l'ensemble de l'histoire du film. Cette longue énumération des faits de l'histoire est par moment interrompu par des commentaires incongrus, qui porte en eux même des évaluations nuancées à propos du film, tel que : « **une séquence certes terrifiante mais plutôt lisse, proprette, un peu trop** » ou « **si le scénario ne souffre d'aucune lourdeur, il pèche toutefois par un je-ne-sais quoi de simplicité « scolaire » dans la narration**» ou encore « **un film certes sans fioriture qui pose la question crucial de « qui tue qui »** ».

Tout comme le traitement réservé par « Le soir d'Algérie » au film « L'héroïne », l'article de « L'expression » présente aussi, une absence de point de vue et d'un avis clairement identifiable, au sein d'une forme de « Critique interprétative à caractère promotionnel » ayant un rapport très partiel à l'œuvre.

2-1-2-2 « Mémoire de scènes d'Abderahim Laloui. Un théâtre de gâchis »

Contrairement à son traitement nuancé du premier film, la même journaliste du quotidien « L'expression », adopte elle aussi une attitude clair et univoque dans sa critique du film « Mémoires de scènes ». Ceci aura au moins pour conséquence, de produire un article structurellement or-

de jugement clairs à propos du film sont énoncées par la journaliste tel que, « **le film se construit comme un long plaidoyer à peine scénarisé** », « **le canevas dramaturgique est réduis à une confrontation infantilisée** », « **dans une scène finale littéralement lamentable** ». Ce sont là autant de marques d'appréciation très nettes, d'un avis totalement assumé, contrairement aux avis nuancés de la journaliste à propos du premier film.

La conclusion du papier est également elle aussi, conforme au modèle de critique par l'expression d'un avis final négatif sur le film, et sur l'ensemble des productions cinématographiques algériennes de cette nature.

Ce second article, peut même très bien servir de base à la schématisation d'un article critique modèle, par rapport auquel nous pourrions traiter de la forme du reste des écrit constituants notre corpus.

INFORMATION ⟶ NARRATION ⟶ ANALYSE ⟶ EVALUATION

Il est à présent clair pour nous que les écarts de rédaction et le caractère peu conforme du premier article traité, ne sont pas relatifs à des compétences approximatives de sa rédactrice. Celle-ci démontre clairement sur le second article sa capacité à produire un écrit critique dans les normes de rédaction reconnues

Entre la forme désarticulée du premier article et son caractère nuancé à connotation positive, et la forme régulière du second, son caractère incisif et clairement négatif, il est totalement impossible pour nous de ne pas y voir l'expression d'une objectivité quelconque dans le traitement de l'un ou l'autre des deux films. Il est clair pour nous que pour des raisons que nous ignorons, la journaliste use de deux façons totalement contradictoires de son droit au jugement, vis-à-vis de deux films assez similaire tant du point de vue de la qualité que du point de vue du thème qu'ils abordent.

Posées l'une à coté de l'autres, les deux formes de traitement de l'œuvre, révèlent donc, et indépendamment du caractère endogène ou exogène de leurs approches, deux rapports différents à l'œuvre, dans lesquelles nous pensons déceler la manifestation de deux formes d'objectivités différentes, donnant naissance à deux critiques de natures différentes que nous pourrions qualifier comme suit :

- **Critique interprétative à caractère promotionnel** (Subjectivement objective) :

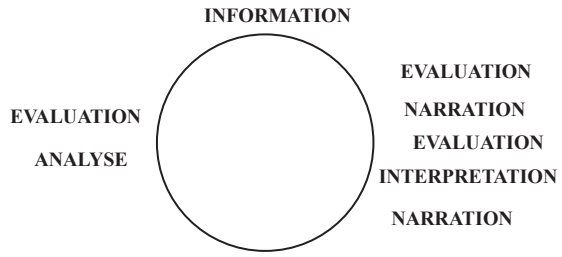
A travers cette première approche, l'œuvre n'est considérée qu'à travers certaines de ses parties ou qualités (thème, réalisation, interprétation des acteurs, qualités de l'image, etc.). Ces parties isolées ne prennent cependant sens qu'une fois rattachés à un élément qui leurs est extérieur, devenant ainsi pour le journaliste comme révélatrices de la totalité du film. C'est le journaliste lui même qui les isoles de l'ensemble et les sélectionne « objectivement », pour servir d'une part comme indice de valeur (positive ou négative), et d'autre part, pour servir comme éléments d'appoints à l'élaboration du discours et des valeurs qu'il entend lui même véhiculer.

Cette première approche, est aussi caractérisée par une absence du discours analytique propre à la critique, celui-ci étant remplacé au sein de cette première forme par un discours interprétatif des parties du film, sélectionnées par le journaliste.

- **Critique Analytique à caractère médiateur** (objectivement subjective) :

L'œuvre y est décrite et évaluée à travers sa totalité. Au sein de cette forme le journaliste exprime son avis sur le film en tant que totalité et sa subjectivité est argumentée, « objectivement », par l'évocation de diverses parties et diverses qualités du film, réparties sur l'ensemble de la totalité

ture que nous pourrions qualifier de circulaire (l'article commence et se termine par des phases informatives) et que nous pourrions d'ailleurs schématiser comme suit :



2.1-1-2 « Mémoire de scènes en avant première à Alger. On respire mal sous les symboles ».

Contrairement à son traitement nuancé du premier film, la même journaliste adopte une attitude claire et univoque dans sa critique du film « Mémoires de scènes ». Ainsi, elle émet dès les trois premières lignes informatives, un premier jugement clair et sans équivoque sur la valeur du film. « **Ce film ne convainc ni par sa forme, ni par son propos** » déclare-t-elle, dès la troisième ligne de son article.

Guidée par un point de vue général totalement assumé à propos du film, l'article présente une véritable cohésion entre ses parties, et l'œuvre en tant que forme y est discuté aussi bien dans sa totalité que dans certains de ses détails.

L'article comporte une courte partie informative en ouverture, suivie d'une partie narrative pour rendre compte de l'histoire du film, et ponctuée par l'émission d'un premier avis général sur la valeur du film, le tout, au sein d'un paragraphe unique caractérisé par l'unité de son sujet (narration).

Cette partie narrative est suivie d'une phase analytique, où la journaliste émet clairement son avis, et qu'elle argumente en faisant référence à des aspects réels et des parties concrètes du film lui-même pour étayer son propos. Cette phase analytique se présente également au sein d'un long paragraphe unique, constituant ainsi un bloc homogène, où la forme, le contenu et l'ensemble des éléments de langage de l'œuvre (scénario, réalisation, interprétation, etc.), sont traités séparément à travers des éléments de référence qui leurs sont propres. L'analyse du film est conclue par l'émission d'un avis général qui situe la valeur du film en référence à sa propre nature esthétique, indépendamment des références propres au monde extérieur, dont l'évocation par le film, ne suffit pas, cette fois-ci, pour constituées aux yeux de la journaliste, un critère d'évaluation qui permet de juger positivement ou négativement le film. Le film est un objet esthétique, relevant d'une activité particulière appelée « cinéma », et c'est en référence à cette seule activité que la journaliste conclue fort bien son article par une évaluation esthétique, excluant le film en question du monde auquel il aspire.

Dans une démarche mêlant narration de l'histoire et évaluation du film, la journaliste évalue le film à travers ses seules forme et contenu, en dehors de toute autres considération exogène, et cela, contrairement à la démarche adoptée dans le traitement du premier film, traitant, rappelons le, exactement du même thème. La journaliste reprochera même aux réalisateurs, de se contenter « de la « légitimité » supposé de leurs discours et du sacerdoce mémoriel véhiculé dans leurs démarche en laissant échapper quelque chose d'essentiel : le cinéma »… « **Mémoires de scène compte sur son simple pouvoir d'évocation d'un trauma national** ». Pour la journaliste, un film ne compte, cette fois ci, que de par sa valeur propre, et non par son évocation d'un monde qui lui est extérieure.

Sur l'ensemble du papier, des marques

été clairement signifiée), sera elle même contredite un peu plus loin par la journaliste, qui invoque, « **une mise en scène plutôt conventionnelle** », donnant ainsi une nouvelle fois un caractère nuancé et ambigu à ses propres jugements, le langage cinématographique étant justement, par définition, anti-conventionnel, au point d'indiquer à chaque fois, « comment chaque film élabore et restructure à sa manière le cinéma »[14].

La forme de l'œuvre n'est donc invoquée comme critère de jugement, que partiellement à travers une seule scène du film et que la journaliste considère comme représentative d'une totalité, « masquant non seulement le signifiant filmique mais aussi celui de la critique et censurant en cascade, pourrait-on dire, tous les suppléments symboliques du texte, du récit filmique et de son organisation fictionnelle »[15].

Enfin, et en conclusion de son papier, la journaliste émet pour ses lecteurs, et une nouvelle fois de façon implicite, un nouveau signe de valorisation positive du film en énumérant les différents festivals internationaux auxquels il a pu participer. Cette conclusion du papier par une nouvelle phase « informative » est un procédé assez rare (pour ne pas dire original) en matière de rédaction critique, qui généralement, se conclue par l'émission d'un avis final et général concernant le film dans sa totalité. Toutefois, cette conclusion informative nous renseigne sur la véritable nature de cet écrit critique, qui consacre autant d'espace de rédaction à l'étude de la forme (11 lignes) qu'au traitement des informations concernant le film (10 lignes). L'écrit est un papier de type promotionnel, avec des intentions de médiatisation et de mise en valeur du film et de son auteur. Le lecteur pour sa part, ne trouvera aucune indication précise sur le sens du film ou sa valeur artistique, l'évaluation du film par la journaliste n'étant jamais clairement exprimée. En dehors de l'évaluation non argumenté de la performance de l'actrice en début d'article, la journaliste n'utilise que des marques de jugement nuancées, jamais clairement énoncées, où alors, uniquement de façon indirecte.

L'absence de point de vue conduit donc la journaliste à opérer des va et vient permanent entre les différents types de discours qui constituent son écrit critique, si bien que l'article en question ne présente aucune cohésion entre ses différentes parties, donnant ainsi l'impression d'avoir été rédigé par un rédacteur qui cherche un moyen de construire un propos cohérent inexistant, ou alors, de rechercher un moyen de se prononcer le moins clairement possible, à propos d'une œuvre qui ne l'a peut-être pas véritablement convaincus. Dans un cas comme dans l'autre, l'œuvre en elle-même n'est que très partiellement considérée, du moins de façon très lacunaire et sélective pour servir l'un ou l'autre dessein du rédacteur.

Enfin, l'absence d'un point de vue clairement assumé, conduit à la disparition du discours analytique au sein de ce type d'écrit critique. En effet, celui-ci se retrouve remplacé par un nouveau type de discours « interprétatif », nécessaire à la construction de sens et de valeurs à partir des parties du film sélectionnées par la journaliste.

Ceci est encore un élément de différenciation entre l'article étudié et les modèles de référence des écrits critiques, qui présentent ordinairement quatre parties distinctes, dont une partie analytique[16].

Ce premier article se caractérise donc par l'absence d'un avis général à propos du film, la journaliste ne s'étant jamais clairement prononcer à ce sujet. Cette absence de vision globale à propos de son sujet, donne à l'ensemble de l'article une struc-

athlète dans sa jeunesse et fit un stage en photographie ». Selon Martine Joly, « le temps employé pour l'évocation de « l'histoire » est toujours le présent de l'indicatif. Sans exception. Les exemples sont innombrables et dépendent dans chaque texte de la longueur de l'évocation de l'histoire»[13]. L'usage du passé simple dans ce cas précis est donc une nouvelle entorse aux règles de la rédaction critique qui vient rompre la compréhension et la représentation mentale que se fait le lecteur du personnage et de la diégèse. L'usage du passé simple et l'introduction de ces détails dans la partie narrative de l'article, n'ont donc visiblement pas pour but de porter à la connaissance du lecteur des détails supplémentaires nécessaires à sa compréhension, par contre, cette digression se révélera (comme nous le verrons plus loin) absolument nécessaire à la journaliste pour trouver de nouvelles valeurs au film et produire une interprétation particulière et personnelle de l'œuvre, à défaut de l'avoir analysée.

La journaliste, conclue justement sa première phase narrative en rapportant l'élément déclencheur du film (l'assassinat du mari), qui emmène Houria à « **prendre sa vie en main, concrétiser sa passion pour la photo et agir en femme indépendante** ».

La diégèse ainsi résumée, la journaliste consacre trois lignes et demie à évaluer la performance de l'actrice sans aucun argument référentiel. En effet la journaliste cite « **son épaisseur psychologique, l'éloquence de ses expressions et sa manière toute nuancée de se dévoiler peu à peu** », sans jamais évoquer, la ou les scènes du film, où se manifestent concrètement l'ensemble de ses attributs.

Cette courte phase d'évaluation est suivie d'une phase d'interprétation personnelle du film par la journaliste, qui soutient qu'« **A travers l'histoire de Houria (…) il s'agit à la fois de représenter un pan de la souffrance impardonnable subie par les algériens (…) et rendre hommage à des millions de femmes** ». La journaliste interprète le film dans un cadre autre que cinématographique, donc, en dehors de l'œuvre elle même, en rattachant l'indépendance « forcée » de Houria décrite dans la phase narrative précédente, à la défense de la « cause féministe ». Même si le film ne présente aucune prétention en ce sens, la journaliste poursuit cette interprétation personnelle en invoquant une nouvelle scène du début du film, pour poursuivre son propre discours à propos de la « cause féministe ».

Finalement, la journaliste n'évoquera le film dans sa matérialité que dans le dernier tiers de son article. La forme y est d'abord évoquée à travers le scénario et le traitement qu'il réserve au personnage principal du film. « **Il y a une espèce de surenchère dans le traitement dramatique du personnage** » ou bien, « **si l'interprétation de Samia Meziane parvient à diluer cet aspect aplati de son personnage, le scénario la ramène toujours à sa vocation de sainte** ». Ces appréciations ambigües à propos du scénario, sont par contre, immédiatement suivies dans le papier par une appréciation positive, assez claire, de la mise en scène, par l'invocation d'une autre scène du film, où « **le langage cinématographique reprend ses droits : lorsque Houria, devenue photographe professionnelle, va couvrir un mariage** ». La digression temporelle effectuée en début d'article pour présenter le personnage en tant que photographe potentiel, trouve donc toute sa justification et sa « fonction » dans la volonté de la journaliste de vouloir résumer la valeur du film, précisément, au sein de cette seule scène. Toutefois, cette appréciation positive (la seule qui ait

de L'héroïne de Cherif Aggoune. Une fiction pour une mémoire occultée ».

L'article consacré au film « **mémoires de scènes** », porte quant à lui le titre : « **Mémoire de scènes en avant première à Alger. On respire mal sous les symboles** ».

Les deux titres évoquent déjà une approche différenciée entre les deux films et révèlent, de prime abord, une approche critique exogène pour traiter du premier film et une approche endogène, pour traiter du second. En effet, le premier titre rattache le premier film à un élément qui lui est extérieur (la mémoire occulté), tandis que le second rattache le film à un élément qui lui est potentiellement propre (les symboles). Enfin, le premier titre n'est porteur d'aucun signe de jugement particulier, alors que le second titre évoque déjà un aspect négatif à travers l'usage du seul mot « mal », contenu en son sein.

Il est clair que l'approche des deux films est diamétralement opposée, sans que l'on puisse pour le moment trouver des raisons objectives à cette différence de traitement de la part de la journaliste, les deux approches étant régulièrement pratiqué par la critique de presse.

2.1-1-1 « Sortie nationale de L'héroïne de Cherif Aggoune. Une fiction pour une mémoire occultée ».

En ouverture de l'article consacré au film « L'héroïne », la journaliste consacre près de sept lignes pour donner diverses informations sur le film. A la suite de cette introduction informative, la journaliste développe en près de trois ligne le titre de son papier, rattachant ainsi le film à la mémoire commune à partir de son thème. « **Ce drame qui revient sur la décennie noire est l'une des rares productions étatiques actuelles qui aborde cette période devenue tacitement taboue dans le cinéma, depuis l'orchestration de l'amnésie par les lois amnistiantes consécutives** ». Outre le fait, que la journaliste exprime ici son propre avis idéologique à propos d'un sujet sans rapport avec le film, ce dernier s'en retrouve néanmoins investit, « implicitement », de plusieurs aspects positifs.

- En étant d'abord considéré comme une œuvre « rare », le film est valorisé par sa singularité, même si ce caractère singulier présenté par la journaliste est relativement faux puisque d'autres films ont précédé le film en question dans le traitement de ce thème ;
- Dans un second lieu, le film est présenté comme une œuvre vectrice d'une certaine idéologie qui s'oppose à un ordre politique établie, mais néanmoins contesté.

Ainsi, la journaliste critique investit implicitement le film de diverses valeurs positives et d'une signification idéologique, synonyme de l'engagement de son auteur, et ceci, sans aucune lecture préalable des éléments de l'œuvre elle-même.

C'est là une démarche quelque peu contraire au méthode adoptée par la critique de cinéma en général, qui aborde son sujet par un résumé de l'histoire du film pour pouvoir éventuellement s'en servir comme argument nécessaires aux premières évaluations des journalistes.

Dans le cas étudié, l'évaluation (même implicite), précède la narration des faits que la journaliste présente en cinq lignes, en exposant la situation initiale du film, son événement principal, la quête du personnage principal ainsi que ses traits de caractères principaux. Toutefois, et pour ce faire, la journaliste mêle, au sein du même paragraphe narratif, les temps du présent de l'indicatif et celui du passé simple pour rendre compte de la diégèse.

« **Houria, elle, est femme au foyer dévouée à ses deux enfants, mais elle fut**

nalistes, alors que d'ordinaire c'est le cas inverse qui est appelé à ce produire.

Le pouvoir, visiblement sans limite, dont dispose les journalistes critiques au sein de ces trois quotidiens, est peut-être le reflet du peu de considération dont bénéficie le cinéma au sein de la presse national, celle-ci (et à ce titre uniquement), est à l'image de l'ensemble de la presse généraliste à travers le monde, qui meuble ses pages avec cette « activité cinéma », tout en lui témoignant fort peu d'intérêt véritable, du moins, c'est ce qu'exprime Michel Ciment[8] en ces termes : « Le cinéma, de nos jours, est le sujet de conversation le mieux partagé, faut-il pour autant confier à n'importe qui le soin d'écrire sur lui ? Et je soupçonne dans l'indifférence ou le mépris de nombreuses rédaction en chef pour le septième art, comme le reflet de cette banalisation mondaine.»[9].

2- Rôle médiateur de la critique cinématographique de presse au sein des quotidiens algériens d'expression française.

Dans le domaine de l'art, la médiation est le propre de la critique qui « Plus qu'un nouveau genre littéraire (…) constitue un outil pédagogique destiné au public élargi… et contribue à l'éducation esthétique des profanes »[10] et où les « critiques d'art professionnels(…) jouent le rôle de médiateurs indispensables entre les amateurs occasionnels et les connaisseurs. » [11]

Pour examiner ce rôle médiateur de la critique au sein des quotidiens algériens d'expression française, nous allons soumettre à l'analyse six articles publiés par les trois quotidiens à propos de deux films algériens, traitant tout deux du même thème. Le but de cette analyse est de déterminer, dans un premier temps, la nature des rapports que la critique entretient avec les œuvres qu'elle juge, et dans un second temps, la nature des rapports qu'elle entretient avec les différents lecteurs auxquels elle s'adresse.

Les deux films en question sont « **Mémoires de scènes** » d'Abderahim Laloui et « **L'héroïne** » de feu Cherif Aggoun, qui tous deux, traitent du « phénomène terroe risme » ayant affecté la société algérienne durant les années 1990.

Le choix de ces articles en particulier est conditionné par l'existence d'un lien matériel, concret et essentiel, entre les deux films, qui justifie notre approche comparative dans le traitement de ce corpus. Le traitement du thème ou de l'histoire du film est en effet, un élément d'envergure commun à l'ensemble des écrits critiques en tout point du globe, car « Nous avons… constaté que le premier référent évoqué de façon constante et prioritaire dans les critiques de films, quelles que soient leurs fonctions (promotionnelle, informative, évaluatrice ou militante) était le récit filmique, bien avant l'image ou bien le son ou leurs combinaison…L'évocation du film, se fait toujours en priorité par rapport à « l'histoire », même lorsqu'il n'y en a pas »[12].

L'envergure de cet « élément de comparaison » commun aux deux films, devrait, en théorie, conduire à son évocation par l'ensemble des articles. Ceux-ci, peuvent bien évidement présentés des divergences de point de vue concernant la qualité des films dont ils traitent, mais l'existence d'une différence dans les formes d'évocation de ce thème commun serait, à notre sens, porteuse d'une toute autre signification.

2.1 Rapport à l'œuvre et critère de jugement.

2.1.1 Le Soir d'Algérie :

L'article consacré au film « **L'héroïne** » est parue sous le titre : « **Sortie nationale**

en évidence.

Les films « Douce révolte » de Fella Bouredji et « Hier je reviendrai » de Badra Hafiane, favorablement traités au sein de l'article, ont tous deux été réalisés par des « collègues de travail », les deux réalisatrices étant toutes deux des journalistes au même titre que la rédactrice de l'article. Quant à la mise en évidence de l'œuvre « infantilisante »[5] « Bounif » de Mourad Khan, elle n'a d'autre explication, à notre sens, que de donner de l'information négative à propos d'une personnalité publiquement reconnu, en l'occurrence, Mourad Khan.

Ce caractère subjectif dans le traitement de l'information et de la mise en évidence de certain films au dépend de certains autres, est perceptible de façon encore plus flagrante au sein de la notule réservée au film « Douce révolte » de Fella Bouredji, par le quotidien « El Watan » dans son édition du 06/02/2016. Sous le titre de « « Douce révolte » des jeunes artistes », le journal annonce de façon quasi exclusive, et dans une formulation temporelle chaotique[6], la participation du film à la compétition. Publié avant même que la projection du film n'ait eu lieu, le journaliste emploie pourtant, « le temps présent (…) pour remettre en place de façon aussi implicite que fictive le critique (qu'il est), et avec lui le lecteur, comme spectateur pendant le déroulement a-temporel de l'image cinématographique. Ce présent vient mimer la simultanéité de la réception ainsi que les étapes de la compréhension »[7], d'une projection cinématographique, qui n'a pas encore eu lieu.

Le fait que la réalisatrice du film soit elle-même journaliste au sein du même journal peut éventuellement expliquer, et de façon objective, cette mise en évidence exclusive de son film par son organe employeur, mais cela ne saurait expliquer que la « chefferie de rédaction » du premier tirage francophone du pays, puisse autoriser la publication d'un article de promotion aussi flagrant que les fautes de concordances de temps qu'il renferme.

Pour sa part, est comme nous l'avons déjà signalé, le quotidien « L'expression » n'a accordé aux films Algériens en compétition que 20 mots parmi les milliers de mots, qu'il lui a fallut pour traiter durant cinq jours du déroulement de la manifestation et du contenus des films (autres que les films algériens) qui y étaient programmés.

La sélection de l'information étant faite par le sélectionneur selon des critères subjectifs, nous estimons n'avoir aucune possibilité de la commenter sans verser nous même dans la subjectivité ; l'essentiel étant pour nous la mise en évidence et de la façon la plus objective possible, de la manifestation de la subjectivité des journalistes au sein de leurs écrits, et cela, en dehors même des parties textuelles où s'exprime habituellement celle-ci (parties analytique et évaluative des articles).

Les trois quotidiens semblent dans ce cas n'avoir aucune ligne « éditorial » particulière concernant le traitement « informationnel » du cinéma national, s'en remettant ainsi aux avis et au choix subjectifs de leurs journalistes, qui indépendamment du cadre institutionnel que constitue le journal, des codes déontologiques qui balisent son activité en société et en dernier lieu de la valeurs individuel des œuvres dont ils traitent, deviennent de fait, les portes voix d'un type de cinéma et censeur d'un autre. Aussi paradoxal que cela puisse paraitre (et c'est peut-être là une des premières spécificités de la critique de presse algérienne), les quotidiens se retrouvent être en quelque sorte, le véhicule des avis et de l'idéologie « individuelle » de leurs jour-

Avant de constituer un écrit d'analyse et de jugement, la critique au sein de la presse quotidienne est avant tout un écrit de type informatif. Elle est destinée en premier lieu à donner vie par l'information à un produit culturel, indépendamment de sa valeur, car « Le cinéma à besoin de la critique pour exister sur le plan culturel »[3]. Dans un pays où le public n'a pas accès aux films, les effets de la critique de presse deviennent si importants pour la survie du cinéma et des cinéastes, que toutes mise en évidence d'un film par la presse ou son omission, devient un enjeu d'affirmation culturelle, ou au contraire, une forme de déculturation et d'acculturation généralisée.

Nous avons déjà signalé en posant notre problématique le peu d'intérêt accordé par les trois quotidiens, objet de notre étude, aux films algériens en compétition lors des « 6ème journées cinématographiques d'Alger ». Aussi, voulons-nous dans cette partie de notre travail soutenir cette affirmation par un traitement plus détaillé d'un corpus de treize articles consacré à la manifestation cinématographique sus citée.

Le déroulement de la manifestation a été couvert par treize articles répartis comme suit entre les trois quotidiens :

L'expression :

05 articles dans les éditions du : 06/02/2016, 07/02/2016, 08/02/2016, 09/02/2016 et celle du 10/02/2016.

Le soir d'Algérie :

05 articles dans les éditions du : 01/02/2016, 07/02/2016, 08/02/2016, 09/02/2016 et celle du 10/02/2016.

El Watan :

03 articles dans les éditions du : 06/02/2016, 09/02/2016 et celle du 13/02/2016.

Dans son édition du 01/02/2016, le «Soir d'Algérie» est le seul quotidien parmi les trois à a avoir consacré un « avant papier » pour annoncer la tenue prochaine de la manifestation. Cependant, le quotidien annonce la manifestation en opérant déjà une sélection d'information par la mise en évidence d'un seul film parmi les 18 films algériens en compétition, en l'occurrence, le film « N'sibi » de Hassan Belaid, jeune réalisateur franco-algérien. En effet, le titre de l'article (**« N'sibi pour la première fois à Alger »**) ainsi que son contenu, sont consacrés à la mise en évidence du film, de son thème et d'une partie de son parcourt d'exploitation. L'œuvre semble avoir acquis les faveurs de la journaliste du « Soir d'Algérie » en raison du « **thème sensible qu'elle aborde mais surtout la manière affranchie de toute autocensure** »[4]. Le film est donc valorisé par le thème de la « transsexualité » dont il traite et que la journaliste estime, donc, comme motif valable de mise en évidence « exclusive » au sein de l'espace public que constitue un quotidien national.

La même forme de subjectivité dans le traitement de l'information peut être relevée une nouvelle fois, à propos du même quotidien (Le Soir d'Algérie) et de la même journaliste, dans l'édition du 08/02/2016.

Parmi les x court métrages algériens en compétition lors de la journée du 06/02/2016 (objet de la couverture de l'article du 08/02/2016), seul trois films ont été mis en évidence par l'article en question. Il s'agit des films, « Douce révolte » de Fella Bouredji, du film « Hier je reviendrai » de Badra Hafiane et du film « Bounif » de Mourad Khan.

Bien que la sélection de l'information soit d'ordre subjectif, il nous semble pourtant que nous soyons, cette fois-ci, en mesure de mettre en évidence certaines raisons relativement objectives, pour expliquer les choix opérés par la journaliste en matière de sélection des films à mettre

Introduction:

Selon les statistique avancées par les services du Ministère de la culture[1], l'Algérie à produit ou coproduit, entre les années 2007 et 2016, 72 long métrage, 17 court métrage et plus de 26 documentaires, auxquels il faudra aussi ajouter les films produit par des organismes autres que le ministère de la Culture, tel que, le ministère des Moudjahidines lors de la commémoration du 50 éme anniversaire de l'indépendance.

Malgré ces chiffres qui font ressortir une moyenne de production honorable de prés de 8 films de long métrage par an sur les 10 années prises en considération, la majorité de ces films (et leurs auteurs), sont déjà tombés dans l'oubli avant même d'avoir eu la chance d'atteindre le public pour lequel ils ont étaient réalisés, et cela, principalement en raison de l'absence des réseaux de distribution et d'exploitation cinématographique à l'échelle nationale.

Ainsi, les films produits deviennent forcement inaccessibles au large public qui dans le meilleurs des cas, pourra se faire une idée à propos de ces films et de leurs auteurs par presse interposée et les écrits journalistiques qui y apparaissent et qui deviennent ainsi, et de fait, l'unique moyen pour le public d'accéder, non pas, aux images elles mêmes, mais à leurs interprétations par des journalistes « spécialisés », via le prisme de la critique cinématographique de presse. Dans ce cas de figure très spécifique à l'Algérie, les médias en générale et à la presse écrite en particulier, semblent alors être en mesure de jouer un rôle d'une extrême importance dans la promotion et le développement du nouveau cinéma algérien et de ses cinéastes représentants.

Cependant, et au regard de certains faits, la critique cinématographique de presse au sein des quotidiens algériens d'expression française ne semble pas forcement disposée à remplir ce rôle, du moins, c'est ce qu'il nous semble être au regard du traitement médiatique réservé par certains quotidiens nationaux d'expression française (El Watan, le soir d'Algérie, l'expression), aux films Algériens en compétition lors de la dernière édition des « journées cinématographiques d'Alger », qui ont eu lieu du 04 au 08 février 2016 à la cinémathèque d'Alger.

En effet, sur les treize articles consacrés par les trois quotidiens à cette manifestation internationale, un seul article fut véritablement dédié aux courts métrages algériens en compétition, encore que, l'article en question ne fut publier que quatre jours après la fin de la manifestation, sous le titre assez réducteur de : **Courts métrages Algériens aux JCA ; de courtes idées !** [2]. En dehors de cet article, la participation algérienne ne fut traitée par le quotidien « **Le Soir d'Algérie** » que de façon brève et sélective, alors que de son coté, la journaliste du quotidien « **l'Expression** » à traitée du sujet en une ligne et demi, pour chapeauter son article dédié à un documentaire libanais qui (paradoxalement) traite du cinéma algérien.

Ainsi, la compétition nationale du court métrage algérien fut la partie la moins visible de la manifestation car la moins couverte par la presse nationale, si bien qu'il nous parait aujourd'hui nécessaire d'étudier la véritable nature de cette critique cinématographique de presse au sein des quotidiens algériens d'expression française, et cela, afin de comprendre son véritable rôle en société.

1) Rôle médiatique de la critique cinématographique de presse au sein des quotidiens algériens d'expression française :

La critique cinématographique de presse au sein des quotidiens nationaux d'expression française (« El Watan », « L'expression », « Le soir d'Algérie »). Natures et rôles en société.

Press film criticism in national French-language dailies ("El Watan", "L'expression", "Le soir d'Algérie"). Natures and roles in society

Kamel Iaiche

Reçu le: 02 /02 / 2022 ***Accepté le:08 /03 / 2022*** ***Publié le: 15 /03 / 2022***

Résumé :

En raison de l'absence des réseaux de distribution et d'exploitation cinématographique, les rares films produits en Algérie deviennent forcement inaccessibles au large public qui dans le meilleurs des cas, pourra se faire une idée à propos de ces films et de leurs auteurs par presse interposée et les écrits journalistiques qui y apparaissent et qui deviennent ainsi, et de fait, l'unique moyen pour le public d'accéder, non pas, aux images elles mêmes, mais à leurs interprétations par des journalistes « spécialisés », via le prisme de la critique cinématographique de presse. Dans ce cas de figure très spécifique à l'Algérie, les médias en générale et à la presse écrite en particulier, semblent alors être en mesure de jouer un rôle d'une extrême importance dans la promotion et le développement du nouveau cinéma algérien et de ses cinéastes représentants.

Cependant, et au regard de certains faits, la critique cinématographique de presse au sein des quotidiens algériens d'expression française (El Watan, le soir d'Algérie, l'expression), ne semble pas forcement disposée à remplir ce rôle, si bien qu'il nous parait aujourd'hui nécessaire d'étudier la véritable nature de cette critique cinématographique de presse au sein de ces quotidiens, et cela, afin de comprendre son véritable rôle en société.

Mots clés *: Médiatisation, Médiation, critère de jugement, critère de rédaction.*

Abstract:

Due to the absence of distribution networks and cinematographic exploitation, the rare films produced in Algeria necessarily become inaccessible to the general public, who in the best case will be able to get an idea about these films and their authors, through the interposed press and the journalistic writings which appear there and which thus become, and in fact, the only means for the public to access, not, the images themselves, but their interpretations by «specialized» journalists through the prism of press film criticism. In this case very specific to Algeria, the media in general and the written press in particular, then seem to be in a position to play an extremely important role in the promotion and development of new Algerian cinema and of its representative filmmakers.

However, and in view of certain facts, the film criticism of the press within the Algerian dailies of French expression (El Watan, le soir d'Algérie, the expression), does not seem necessarily disposed to fulfill this role, so well that it seems necessary today to us to study the true nature of this cinematographic press criticism within these dailies, in order to understand its true role in society.

Keywords: Mediatization, Mediation, judgment criterion, drafting criterion

Auteur expéditeur :Kamel Iaiche **Email** :kameliaiche@yahoo.fr

Kateb كاتب

Revue Mustapha kateb

Une revue semestrielle
indexée éditée par l›Institut supérieur des métiers des arts du spectacle et de l ‘audiovisuel

Volume : 01 N°01 Mars/2022

Kateb كاتب

Revue Mustapha kateb

Une revue semestrielle indexée
éditée par l'Institut supérieur des métiers
des arts du spectacle et de l 'audiovisuel

Volume : 01 N°01 Mars/2022

dépôt légal : Mars 2022

ISSN: 2830-9154

العنوان: 02 شارع العربي التبسي، برج الكيفان الجزائر

الهاتف الفاكس: 023 80 02 32 / 023 80 02 31

الموقع الالكتروني: www.ismas.dz

الايميل: ismas-dz@hotmail.com