الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم

كلّية الأدب العربي والفنون

قسم الفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدّكتوراه ل م د في المسرح

تخصص: نقد العرض المسرحيّ

التّركيبُ الدراميُّ فِي الْعَرْضِ الْمَسْرَحِيِّ الْجَزَائِرِيِّ الْمُعَاصِرِ

إعداد الطالب: عدنان بلال

إشراف: أ.د عيسي أحمد

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
حيفري نوال	أستاذ تعليم عالي	جامعة مستغانم	رئيسا
عيسي أحمد	أستاذ تعليم عالي	جامعة مستغانم	مشرفا ومقررا
بوعتو خيرة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة مستغانم	مناقشا
بسادات أحمد	أستاذ محاضر (أ)	جامعة مستغانم	مناقشا
منصوري كريمة	أستاذ تعليم عالي	جامعة وهران	مناقشا
براهمي سماعين	أستاذ تعليم عالي	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا

السنة: 2025/2024

شكر

أتقدم بخالص عبارات الشكر والعرفان إلى عائلتي، وإلى الأستاذ المشرف أحمد عيسي على صبره وحرصه وتوجيهاته في هذا العمل، كما أغتنم الفرصة لأقدم شكري الخالص إلى كل الأستاذة الذين قدموا لي الدعم والمشورة:

- أساتذة شعبة الفنون بجامعة معسكر

-الدّكتور مختار بوعزة

- الدّكتورة خيرة بوعتو

- الدّكتور رياض الزمال

- الدّكتور بخيرة حسين

- الدّكتور نورالدين ولادي

- الأستاذ محمّد فريهدي

- الأستاذ محمّد شرشال

- الأستاذ حيدر بن حسين

- كما أشكر من الأصدقاء مَن بقي على الوفاء، فاتح عزوز، ميمون وزان، الحاج جعراوي، محمّد دادش... إلخ

إهداء

إلى روح أمي الغالية، إلى أبي العزيز، إلى إخوتي، إلى أخي الروحي عبد الله كرامي

إلى قِدّيسة الرحمة عودة صديقي، إلى كل أصدقائي أهدي هذا العمل.

مقدمة

مقدمة

المَسرَحُ فَنٌّ شَامِل، آنِيّ، يُؤثِّر على المُتَلَقِّي مُبَاشرةً فِي عَرضٍ ذِي أَبْعادٍ دراميّة جَمَاليّةٍ، تَلمسُهُ فِي مختَلِفِ الجَوَانِبِ الإِنْسَانِيَّةِ، من الأَفْكَارِ إلى المَشَاعِرِ وغيرِهِمَا، ومن دُونِ شَكّ أنّهُ فَنٌّ رَافَقَ الإِنْسَانَ من بدَائِيَّتِهِ إلى تَحضُّرِهِ، من طُفُولتِهِ العَقْلِيَّةِ فِي تِلْك الطُّقُوسِ السِّحْرِيَّةِ المُفَسِّرَة لِلظَّوَاهِرِ الكَوْنِيَّةِ إلى تَعقلُنِهِ وعِلمَانِيَّتهُ فِي الوَقْتِ الحَالِيّ، وبِالتَّالِي هو شَاهِدُ حَيّ عَلَى مسيرَةِ تَطَوُّرِ البَشَرِ، وَشَاهدٌ على مَا عَايَشَهُ وَمَا يُعايِشُهُ هذا الجِنْس على كافَّةِ الأَصْعِدَة، عَقائِدِيًّا، اجْتِمَاعيًّا، سِيَاسيًّا، نفسيًّا وأُسرِيًّا . . . ، كما أنّهُ كان ولا يَزَالُ المُنْجِد للتَّعْبِيرِ عَنْ الأُمُورِ المِتَافِيزِيقِيَّة الّتي تَأْبَى التَّفْسِيرَ، فكان الوَسِيلَةُ المُثْلَى لِلتَّعْبِيرِ عَنْهَا خَارِجَ القَوَانِينِ الطَّبِيعيَّة، مِنْهَا المَوْتُ والأَقْدَارُ والنَّفْسُ البَشرِيَّةُ والحَيَاةُ نَفسهَا.

والأُمَّة الجزائريّة كغيْرِهَا من الأُممِ عرفَتْ هذا الفَنّ الرَّاقِي، واستَغَلَّتهُ للتَّعْبِيرِ عن نَفْسِهَا وعن هُمُومِهَا إبّانَ ظروفٍ استِعْمَارِيَّةٍ قَاهِرَةٍ، فكانَ فرْجويّا ترفيهِيًّا، وفي نَفْسِ الوَقْتِ ثورِيًّا مُنَاهِضًا لِأَشْكَالِ الظُّلْمِ والِاسْتِبْدَادِ الفَرَنسِيّ، فبالرّغْم من سِيَاساتِ التَّجْهِيلِ، التّشْتِيتِ والقَهْرِ الّتي طُبِّقَتْ عَلَيْهَا إِلَّا أَنَّهُ بَقِيَ عَلَى عَهْدِهِ حَلِيفًا وَنصّيرًا، فَأَسْمعَ صَوْت قَضِيَّتِهَا فِي مَنَابِرَ دولِيّةٍ منها فِي تُونِس، فَرَنْسَا وغيرهمَا؛ أمّا وقد استَقلَّت البِلَادُ واستَقرَّ حالهَا تجدهُ حاملاً همومَ الإِصْلَاحِ والتّنْمِيَةِ والتّرْبِيَةِ والتّنْبِيهِ، حتّى أنّهُ استَغَلَّ ذاكرتَهُ بأنّ ذكّرَ المُفْسِدِينَ بِالْمَاضِي الأَلِيمِ، وبالتّضْحِيَاتِ الجِسَام لهذا البَلدِ لكَي يعتَبرُوا ويَنْتَهُوا عن فعلِهِمْ ذَاكَ.

ولابدّ أنّهُ – المَسْرَح الجَزائِرِيّ – استَغَلَّ فِي تبْلِيغِ رسائِلِهِ سُبُلاً فَنِّيّةً دراميّة مختلِفَةً، منهَا ما تَميَّزَ بِالسَّطحيَّة والارتِجَالِ نصّا وإخرَاجا وهذا كان في البِدَايَاتِ، ومنهَا ما تميَّزَ بالتّجْرِيبِ ونضوجٍ في البِنَاءِ الدراميّ والنّظرَة الإخرَاجيَّةِ، فجاءتْ عروضُهُ متَكَامِلَة الأَجْزَاءِ فِي عُمُومِهَا، وهذا فِي مَرحلةِ ما بعد الاستِقْلَالِ، أمّا مَا نَسعَى إليهِ نحنُ فِي هذه الدّراسَةِ هو الوصُولُ إِلَى طبيعةِ البِنْيةِ الدراميّة فِي العُرُوضِ المسرحيّة الجزائريّة المُعَاصِرَة، وذلك بالتّرْكِيزِ على هذه البِنْيَةِ مِن خِلَالِ النصّ المسرحيّ وهوَ النصّ الدراميّ بعد إنتَاجِهِ وعرْضهِ علَى الخَشَبَة، وكانَ

تَوجّهنَا لهذَا النَّوعِ من النصّوصِ كحيلَةٍ لتفادِي الوُقُوعِ فِي فَخّ أَزْمَةِ النصّوصِ المسرحيّة غَيرِ المنشُورَةِ والّتي عَانيْنَا منهَا فِي مرحَلَة المَاستر، وَأَيضًا لِإيمانِنَا بِأَنّنَا فِي عَصْرِ الصُّورَةِ، وبالتَّالِي ستَكونُ العُروضُ المسرحيّة المُسجَّلةُ البَدِيلَ الأَفضَلَ لنا لدرَاسَة هذه البنْيَة ضمْنَ مَنْظُومَةِ العَرْضِ كَكُل، فيتَسَنَّى لَنَا الاطِّلَاع علَيْهَا فِي شَكْلِهَا النِّهَائِيّ بعد التّعْدِيلِ والإعْدَادِ اللّذينَ من الممكِنِ أن يُدْخلَهُمَا المُخْرِجُ أو الدراماتورج على النصّ الدراميّ الأَصْلِيّ، ومن جِهةٍ أخرَى صارَ عَدَم الاعْتِمَادِ على النصّ الدراميّ كَمُنْطلقٍ رَئِيسِيٍّ لِلعرضِ أَمرًا منتشرًا فِي السَّاحَةِ الإخْرَاجِيَّةِ، وتَجْربَة مسرحيّة **«GPS» لِلْمُخْرِجِ [محمد شرشال]** أحسَن مِثَال، وعلَى أساسِ هذَا التّصوُّرِ صغنَا عنْوَانُ هذه الدِّرَاسَةِ بـ: "**التّركيب اَلدراميّ فِي اَلْعَرْضِ اَلْمسرحيّ اَلْجَزَائِرِيّ اَلْمُعَاصِرِ**" كَمُحَاولةٍ لِلتَّمَاشِي مع ما تُمْلِيه السَّاحَة المسرحيّة الجزائريّة المُعَاصِرَة.

ونَظَرًا للزَّخَم المسرحيّ الكَثِيفِ الّذي صَارَ يُمَيِّزُ عَالَمنَا اليَوْم، لِدَرَجَة أَنّهُ صَارَ لِكُلّ تَجْرِبَة نَظْرَتهَا لِلنصّ الدراميّ وكَيْفِيَّةُ تَعَامُلِهَا مَعَهُ لِإِنْتَاجِ عَرْضٍ مسرحيّ يَخْدِمُ غَايَاتِ المُؤَلّفِ من جِهَة والمُخْرِجِ من جِهَةٍ أُخْرَى، فإنّهُ ومن دُونِ شكٍّ تَجِدُ المَسْرَحَ الجَزَائِرِيَّ المُعَاصِرَ قد تَأَثَّرَ بِتِلْكَ التَّجَارِبِ، وعَلَيْهِ يَأْتِي هَذَا البَحْث كَطَرْحٍ عِلْمِيٍّ مَنْهَجِيٍّ يُحَاوِلُ الإِجَابَةَ على الإِشْكَالِيَّةِ التَّالِيَةِ:

- **مَاهُو اَلْقَالَبُ اَلدراميّ الّذي يَعْتَمِدُهُ العَرْضُ المسرحيّ الجَزَائِرِيُّ المُعَاصِرُ فِي ظِلّ هَذَا اَلزَّخَمِ المسرحيّ العَالَمِيّ الكَبِيرِ، وما خُصُوصِيَّةُ البِنَاءِ اَلدراميّ فِي هَذَا القَالَبِ ؟.**

ومن هَذِهِ الإِشْكَالِيَّة تُسْتَثَارُ مَجْمُوعَةٌ مِنَ التَسَاؤُلَات:

– مَا خُصُوصِيَّةُ اَلْبِنْيَةِ الدراميّة فِي العُرُوضِ المسرحيّة الجزائريّة المُعَاصِرَةِ ؟

– هَلْ اِسْتَطَاعَ المَسْرَحُ الجَزَائِرِيُّ المُعَاصِرُ أَنْ ينْتِجَ بِنْيَة دراميّة نَابِعَةً مِمَّا تُمْلِيهُ خُصُوصِيَّةُ الوَسَطِ المسرحيّ المَحَلّي وخُصُوصِيَّةُ المُجْتَمَع الجزائريّ ؟ .

- إذا اقْتَبَسَ المسرحيّ الجَزَائِرِيُّ عَنْ التَّجَارِبِ العالميّة، هَلْ احْتَرَم اَلْأُسُسَ الدراميّة الّتي تَنْبَنِي عَلَيْهَا تِلْكَ التَّجَارِبِ ؟.

- هَلْ اسْتَطَاعَ الإِبْدَاعُ المسرحيّ الجَزَائِرِيُّ المُعَاصِرُ أَنْ يَتَجَاوَزَ العَشْوَائِيَّةَ والارْتِجَالِيَّةَ فِي التَّعَامُلِ مَعَ البِنَاءِ الدراميّ فِي النصّوصِ المسرحيّة، أَمْ أَنَّهُ لَا يَزَالُ كَذَلِكَ؟.

- مَا أَهَمّ المَوَاضِيعِ الّتي تُثِيرُهَا العُرُوضُ المسرحيّة ؟، وهل الطَّابَعُ التّاريخيُّ النِّضَالِيُّ لَا يَزَالُ يَأْخُذُ حِصَّةَ الأَسَدِ أم أَنَّ الحَالَ تَغَيَّرَ؟.

لَابُدّ أنّهُ للإِجَابَةِ عَلَى هَذهِ الإِشْكَالِيَّةِ وعلى هَذِهِ التَّسَاؤُلَاتِ يَتَوجَّبُ عَلَيْنَا أنْ نجْرِيَ مَسحًا شَامِلاً لِلْعُرُوضِ المسرحيّة الجزائريّة المُعَاصِرَةِ ونُشَرّحهَا دراميّا، مِنْ أَجْلِ الإِجَابَةِ عَلَيْهِا، ومِنْ دُونِ شَكّ أَنَّ هَذَا البَحْثَ لَا يَمْلِكُ جُرْأَةَ ادِّعَاءِ بُلُوغِ هَذَا الأَمْرِ، لِكَوْنِ التّركيب الدراميّ يَشْمَلُ جَوَانِبَ مُتَعَدِّدَة فِي النصّ المسرحيّ، وهَذِهِ الجَوَانِبُ تَخْتَلِفُ مِنْ تَجْرِبَةٍ لأُخْرَى، لهذَا اعْتَمَدْنَا الانْتِقَاءُ الّذي يَضْمَنُ لَنَا إِظْهَار هَذَا الاخْتِلَافِ، وبالتَّالِي اِتَّجَهْنَا نَحْو العُرُوضِ الدراميّة الجَادَّةِ بالدَّرَجَةِ الأُولَى الّتي شَكّلَتْ طَفْرَةً وأَعْطَتْ زَخَمًا لِلْحَرَكَةِ المسرحيّة الجزائريّة المُعَاصِرَةِ، وعلَيْهِ تَكْمُن أَهمّيَّة هَذِه الدِّرَاسَةِ فِي مُحَاوَلَةِ الإِلْمَامِ بهَذِهِ العُرُوضِ وإِبْرَازِ خُصُوصِيَّتِهَا الدراميّة، مع مُرَاعَاةِ الاخْتِلَافِ فِي الفَتْرَةِ الزَّمَنِيَّةِ لِلْإِنْتَاجِ، والقَالَب والبِنْيَة الدراميّينَ.

أَمَّا عَنْ فَرضِيَّاتِ هَذِهِ الدِّرَاسَةِ فَإِنّنَا صُغْنَا منْهَا ما انطَبَعَ فِي أَذْهَانِنَا على الشَّكْلِ التَّالِي:

- رِحْلَةُ البَحْثِ عَنْ قَالَبٍ دراميّ نَابِعٍ مِنْ رُوحِ المُمَارَسَةِ المسرحيّة الجزائريّة لَا تَزَالُ مُسْتَمِرَّةً.

- البِنَاءُ الدراميّ فِي العُرُوضِ المسرحيّة مُتَنَوّع وَهَذَا رَاجِع إِلَى اِخْتِلَافِ وَتَنَوُّعِ التَّجَارِبِ المسرحيّة الجزائريّة المُعَاصِرَةِ .

- بَعْضُ المَوَاضِيعِ الدراميّة لَا تَزَالُ تُكَرِّر نَفْسَهَا وَيَغْلبُ عَلَيْهَا اَلطَّابَعُ اَلْمَنَاسبَاتِي .

- إهْمَالُ جَانِبِ التّركيب الدراميّ فِي أَغْلَبِ العُرُوضِ المسرحيّة الجزائريّة المُعَاصِرَةِ .

ومن بَيْنِ الأَسْبَابِ الّتي جَعَلَتْنَا نَمِيلُ إِلَى اخْتِيَارِ هَذَا المَوْضُوعِ هُوَ هَمٌّ وَحُبٌّ اِكْتِسَابِ طَرِيقَةِ مَنْهَجِيَّةٍ تَحْلِيلِيَّةٍ وَتَفْكِيكِيَّةٍ تمكّننَا مِنْ تَفْسِيرِ أَسَاسِ العُرُوضِ المسرحيّة الجزائريّة خاصّة والعالميّة عَامَّةً، فَعِنْدَمَا كُنَّا نَتَفَرَّجُ عَلَى بَعْضِ المسرحيّاتِ كَانَ يُصِيبُنَا نَوْعٌ مِنْ الفُضُولِ وَالتَّسَاؤُلِ عَنْ أَسْبَابِ شُعُورِنَا بِضُعْف بَعْضِهَا وَفِي حَالَات تَسَاءَلْنَا عَنْ أَسْبَابِ نُضُوج وَتَكَامُل أُخْرَى، وَعِنْدَ التَّدَبُّرِ فِي الأَمْرِ اتَّضَحَ أَنَّ المُنْطَلَقَ الأَسَاسِيّ لأَيّ عَرْضٍ مسرحيّ هُوَ البِنَاءُ الدراميّ فَإِذَا كَانَ مُنْسَجِم وَمُتَنَاسِق العَنَاصِرِ فَإِنَّ ثُلْثَ العَرْضِ أو اللَّبِنَةِ الأُولَى فِيهِ مَتِينَةٌ، لِهَذَا كَانَ اِتّجَاهُنَا نَحْوَ هَذَا اَلْمَوْضُوعِ كَمُحَاوَلَةٍ لِدِرَاسَةِ المَوْطِنِ الأَوَّل سَوَاء لِلْقُوَّةِ أو الضّعْفِ عَلَى مُسْتَوَى العَرْضِ المسرحيّ وهو التّركيب الدراميّ.

كما أَنَّ مِن أَسْبَابِ اِخْتِيَارِنَا لِهَذَا المَوْضُوعِ أَنَّهُ يُعْتبَرُ بِكْرًا لَمْ يَتِمْ التَّطَرُّقُ لَهُ فِي العُرُوضِ المسرحيّة الجزائريّة المُعَاصِرَةِ (عُرُوض العُشْرِيّة الأَخِيرَة)، إِلَّا من طرَف بَعْض الدِّرَاسَاتِ الّتي تُعْتَبَرُ مُسايَرَةٍ زَهيدَة مُقَارَنَة مَعَ التَّجَارِبِ والإِنْتَاجَاتِ المسرحيّة الجزائريّة الكَبِيرَةِ فِي وَقْتِنَا الحَالِيّ.

واعْتَمَدْنَا لإِنْجَازِ هذهِ الأُطْرُوحَةِ المَنْهَجُ المُتَكَامِلُ للإِلْمَامِ بمُخْتَلِفِ جَوَانِبِهَا: فَاسْتعْملنَا المَنْهَج التّاريخيّ للتّقَصّي عَنْ الأَحْدَاثِ التاريخيّة لِلْوُصُولِ إلى مُقارَبَتِهَا بالأَحْدَاثِ الدراميّة فِي المسرحيّة التاريخيّة **مسرحيّة «ذِكْرَى مِنَ الأَلْزَاسْ»** بِالجَانِبِ التَّطْبِيقِيّ لِلْفَصْلِ الأوّل، كَمَا اعْتَمَدْنَا المَنْهَج السّيميولوجِي لِلوُصُولِ إِلَى تَحْلِيلِ وَتَفْكِيكِ الرَّسَائِلِ المُضْمَرَةِ فِي الجَانِبِ التَّطْبِيقِيّ منْ الفَصْلِ الثَّاني والّذي كَانَ العَرْض المسرحيّ الصّامت« **GPS** » ، الّذي يَقومُ بالدَّرَجَةِ الأُولَى على اللّغة الجِسْمَانِيَّةِ والّتي تَحْتَاجُ رَصْدًا وَتَحْلِيلاً دَقِيقَيْن لَهَا، بَيْنَمَا اعْتَمَدْنَا المنْهَجُ المُقَارِن فِي الفَصْلِ الثالث عِنْدَ المُقَارَنَةِ بَيْنَ النصّ المسرحيّ الأَصْلِيّ " **عَدُوّ الشَّعْبِ**" لـ[هنريك إبسن] والنصّ الطَّارِئ المُقْتَبَس عَنْهُ " **عَدُوّ اَلشَّعْبِ** " لـ[حيدر بن حسين].

وإلَى هنَا نصّلُ إلَى أَهَمّ الدّرَاسَاتِ السَّابِقَةِ الّتي تَطَرَّقَتْ لِهَذَا اَلْمَوْضُوعِ بالرَّغْمِ مِنْ قِلَّتِهَا نَذْكُرُ مِنْهَا اَلْآتِي :

– جُمْعَة بْن أَحْمَد، البِنَاءُ الدراميّ فِي مسرحيّاتِ عِزْ الدّينْ جِلَاوْجِي ، أُطْرُوحَةُ دُكْتُورَاه ، تَخَصُّصُ أَدَب مسرحيّ وَنَقْده، إِشْرَاف: أَحْمَد قَيْطُونْ، كُلِّيَّةُ الآدَابِ واللُّغَاتِ، جَامِعَة قَاصدِي مِرْبَاحْ – وَرْقَلَة، الجَزَائِر، 2017 م .

– نُورِيَّة شَرْقِيّ، اِتّجَاهَات الكِتَابَةِ الدراميّة فِي المَسْرَحِ الجَزَائِرِيّ ، أُطْرُوحَةُ دُكْتُورَاه ، إِشْرَاف: إِدْرِيسْ قَرْقُوَة ، مَشْرُوعُ تَجَلّيَاتِ التُّرَاثِ فِي الكِتَابَةِ المسرحيّة الجزائريّة ، كُلِّيَّةُ اَلْآدَابِ وَاللُّغَاتِ وَالْفُنُونِ ، جَامِعَةُ اَلْجِيلَالِي اَلْيَابِسَ – سَيّدِي بِلْعَبَّاسْ ، الجَزَائِر، 2014 .

– عُثْمَانْ مَرْيَمْ ، ظَاهِرَةُ الاقْتِبَاسِ فِي المَسْرَحِ الجَزَائِرِيّ ، مسرحيّاتُ أَحْمَدْ رِضَا حُوحُو – أُنْمُوذَجًا – ، أُطْرُوحَة دُكْتُورَاه ، إِشْرَاف : قَرْقُوَة إِدْرِيسْ ، كُلِّيَّةُ اَلْآدَابِ وَاللُّغَاتِ وَالْفُنُونِ ، جَامِعَةُ اَلْجِيلَالِي اَلْيَابِسَ ، سَيّدِي بِلْعَبَّاسْ ، الجَزَائِر، 2022 .

أَمَّا عَنْ أَهَمّ اَلْمَرَاجِعِ الّتي اِعْتَمَدْنَاهَا فِي هَذِهِ الدّرَاسَةِ فَنُذْكَر مِنْهَا الآتِي :

– عَبْدُ العَزِيزْ حَمُّودَة، البِنَاءُ الدراميّ، الهَيْئَةُ المِصْرِيَّةُ العَامَّةُ لِلْكِتَابِ، 1998، دط .

– أَرِسْطُو طَالِيسْ، فَنُّ الشّعْرِ، تَرَ: إِبْرَاهِيمْ حَمَادَة، مَكْتَبَةُ الأَنْجِلُو اَلْمِصْرِيَّةِ .

– مِدْحَتْ كَاشِف، اللّغة الجسديّة لِلْمُمثّل ، أَكَادِيمِيَّةُ الفُنُونِ، مِصْر، 2013 .

– تُومَاسْ لَيْبِهَارتْ، اَلْمَايِمْ وَالْبَانْتُومَايِم، تر: بَيُّومِي قِنْدِيلِ، الهَيْئَةُ المِصْرِيَّةُ العَامَّةُ لِلْكِتَابِ، 1995.

– Gérard Genette, palimpsestes, la littérature au second degré, éd, Seuil, paris,1.

وَمن دُونِ شَكّ أَنّ لِكُلّ مَسِيرَةِ بَحْثٍ صُعُوبَات تُوَاجِهُهَا، ومِنْ بَيّن أَهَمّهَا هُوَ مُشْكِلَةُ الحُصُولِ عَلَى العُرُوضِ المسرحيّة الجزائريّة المُسَجَّلَة والمَنْشُورَةِ على المَوَاقِعِ الإِلِكْتِرُونِيَّةِ أو تَوَافُرِهَا فِي المُؤَسَّسَاتِ الثّقَافِيَّةِ المعْنِيَّةِ، وهذا الأَمْرُ جَعَلَنَا فِي كَذَا مَرَّة نُعْطِي أَوْلَوِيَّة الاخْتِيَارِ

للعُرُوضِ المُتَوَفِّرَةِ وهذَا الأَمْرُ أَعَادَنَا بَعْضَ الشَّيْءِ إِلَى نَفْسِ مُشْكِلَةِ النصّوصِ المسرحيّة غَيْرِ المَنْشُورَةِ، غَيْرَ أَنَّهُ بِاجْتِهَادَاتٍ لَعِبَ فِيهَا الأُسْتَاذُ اَلْمُشْرِفُ عَيْسِى أَحْمَد الدوْر الرّيادِي اِسْتَطَعْنَا الحُصُولُ عَلَى العُرُوضِ المسرحيّة، وَلَهُ عَلَى ذَلِكَ وَافِر الشُّكْرِ.

وعلَى ضَوْءِ مَا سَبَقَ ارْتَأَيْنَا أَنْ نُقَسِّمَ هَذِهِ الدِّرَاسَةِ إِلَى ثلاثة فُصُول مُسْتَقِلَّة مِنْ حَيْثُ المَحَاوِر لَكِنْ يَجْمَعُهَا همّ الإِجَابَة عَلَى الإِشْكَالِيَّةِ الأَسَاسِيَّةِ، بالإِضَافَةِ إِلى مُقدّمَة وَخَاتِمَة وَمُلْحَق وَفَهْرَسَة للمَصَادِرِ والمَرَاجِعِ وآخَر لِلْمَوْضُوعَاتِ.

جاء **الفَصْلُ الأوّل** تحت عنوان : " **التّركيب الدراميّ فِي المسرحيّة التاريخيّة الجزائريّة** " قَسّمْنَاهُ إلى مبحثين: الأَوَّلَ خصّصَ لعَلَاقَة المَسْرَحِ بِالتّاريخ ، وطَرِيقَة تَوْظِيف وَمَسرَحَة أَحْدَاث التّاريخ، كَمَا تَطَرَّقْنَا فِيهِ إِلَى عَلَاقَةِ المُبْدِعِ اَلْمسرحيّ مَع التّاريخ وفلسَفَةِ التّاريخ ، أَمَّا المبحث الثَّانِي فَتناوَلَنَا بالتّحْلِيلِ البِنَاءِ الدراميّ فِي مسرحيّة " «**ذِكْرَى مِنَ الأَلْزَاسْ**» " نصّ [عبد الحليم رحموني] وإِخْرَاج [محمد فريمهدي]، حَيْثُ حرصنَا فِي ذلكَ عَلَى تَنَاوُلِ أَهَمّ الأسُسِ الدراميّة الّتي قَامَ عليْهَا النصّ المسرحيّ، وكَيفَ تمّ تَنَاوُل أَحْدَاث التّارِيخ الدْرَامِيّا.

أمَّا **الفَصْلُ الثَّاني** فَعنْوَناهُ بـ: "التّركيب **الدراميّ فِي المسرحيّة الجزائريّة الصّامتةِ** " وقسّمْنَاهُ أَيْضًا إِلَى مبحثين، الأَوَّلَ مُعَنْوَن بِالمَسْرَحِ الصّامت، تَطَرَّقْنَا فِيهِ إِلَى مَفْهُومِ المَسْرَحِ الصّامت وَمَفهومِ التّمثيل الصّامت وَدَوْرِ الجَسَدِ كَعَلَامَة ولغَة فِي هَذَا النَّوْع مِنْ المَسْرَحِ، أَمَّا المبحث الثَّانِي فَخَصّصنَاهْ جَانِبا تَطْبِيقِيًّا لِتَحْلِيلِ مسرحيّة «**GPS**» إِخْرَاجِ **[محمد شرشال]** وَرَكَّزْنَا فِي ذَلِكَ عَلَى إِبْرَازِ خُصُوصيَّة البنَاءَالدراميّ فِي هذَا العَرْضِ المسرحيّ الصّامت مِنْ خِلَالِ تَفْكِيكِهِ وَتَحْلِيل مُخْتَلِفِ عَنَاصِرِهِ البِنَائِيَّةِ.

بينَمَا جَاءَ **الفَصْلُ الثّالث** مُعَنْوَنًا بـ: " **الاقْتِبَاسُ فِي المَسْرَحِ الجَزَائِرِيّ المُعَاصِرِ** " ، قُسّمَ إلى مَبْحَثَيْن أَسَاسِيّيْنِ أَيْضًا: الأَوَّل خصّصَ للاقْتِبَاسِ فِي المَسْرَحِ، تَعْرِيفُهُ، أَنْوَاعُهُ وَآلِيَّاتُهُ، بَيْنَمَا جَاءَ المَبْحَث اَلثَّانِي دِرَاسَةً تَحْلِيلِيَّةً وَمُقَارنَةِ فِي بَعْضِ اَلْأَبْعَادِ لِمسرحيّة **"عَدُوّ اَلشَّعْبِ"** اِقْتِبَاسَ وَإِخْرَاجَ **[حيدر بن حسين]** عن نصّ "**عَدُوّ الشَّعْب**" لـ**[هنريك إبسن]**.

وَفِي الأَخِيرِ أَتَقدّمُ بالشُّكْرِ لِأعْضَاءِ المُنَاقَشَةِ عَلَى مَا سَيَبْذُلُونَهُ مِنْ جُهْدٍ لِتَمْحِيصِ هَذَا البَحْثِ وَتَصْوِيبِ مَا يَحْتَاجُ منه التَّصْوِيبُ.

الفصل الأول:

التّركيب الدراميّ في المسرحيّة الجزائريّة التاريخيّة

المبحث الأول: المسرح والتّاريخ.

1. التّاريخ:

يعرّف التّاريخ على أنّه "علم يبحث فيه عن الزّمان وأحواله وعن أحوال ما يتعلق به من حيث تعيين ذلك وتوثيقه"[1]، فالتّاريخ تناول للماضي، والماضي هو أحد الأبعاد الثلاث المكونة للزّمن إضافة للحاضر والمستقبل والّتي تعرف صفة التتابع في خط أزلي وما يعطيها هذا التجزيء إلا الإنسان، لهذا عندما يذكر في تعريف التّاريخ أنه علم يبحث فيه عن الزّمان وأحواله، المقصد به زمن الأحداث وطبيعتها وما يتعلق بها من مكان ومُحدث لِمَا كان. كما أنه مصطلح يدل على "العلم الّذي يسموا إلى إنقاذ الحقائق الماضية من النسيان، وهي تقابل كلمة Historia ، الّتي تدل هي الأخرى على العلم الّذي يبحث حوادث الماضي."[2]

كما يعتبر التّاريخ " نسقا من القيم والمعايير المركزيّة الثّابتة ترجع إلى أصول تاريخيّة أو أسطوريّة متعالية يتمّ تأييدها عن طريق الذّاكرة الجمعيّة أو اللّاوعي الجمعي القيمي والذهني والأخلاقي، فيما يراه البعض الآخر على أنّه ظاهرة اجتماعيّة تتّسم بصفتي التكرار والاطراد، لذا تكون معرّضة للتحجر وربّما الموت والانقراض، كما يراه بعضهم النموذج الأصلي الّذي يحدّد سلوك الأفراد والجماعات ويرسم طرق استجابته هؤلاء بآراء مختلفة المواقف وما تفرزه من قيم أخلاقية وروحية وحياتية[3]، والتّاريخ في نظر ابن خلدون" في ظاهره لا يزيد على إخبار عن الأيام والدول والسوابق من القرون الأولى، وفي باطنه نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومبادئها، وعليم بكيفيات الوقائع وبأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق جدير بأن يعد في علومها وخليق"[4]، وبهذا فإن التّاريخ ليس جمعا لحقائق متناثرة عبر حقب زمنية مختلفة وإنما هو تقصي لها وربط بينها بمبدأ السببية والموضوعية

[1] محي الدين محمد بن سلمان الكافيجي، الموسوعة العالمية، مجلد 6، ط 2، المملكة العربيّة السعودية ، 1999، ص18، 19.

[2] الرازي بن فارس أبو الحسن أحمد، مختار الصحاح، دار الهدى، ط4، الجزائر، 1990، ص55.

[3] محمد مبارك ، مقاربات في العقل والثقافة، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2004، ص128-129.

[4] ابن خلدون، المقدمة، المكتبة الكبرى، القاهرة، مصر، د ت، ص 4.

وهذا التقصي يكون بالأدلة والعلل الكافية الّتي تجعل الأحداث التاريخيّة تعرف نوعا من الوحدة.

وإذا كان التّاريخ يعنى بدراسة الماضي الّذي يتوقف عند اللّحظة الآنية الحاضرة فإن فلاسفة التّاريخ كما يقول [كروتشه] قد تجاوزوا نطاقه إلى المستقبل، بل جعلوا المستقبل هدفه ومن ثم ألغوا واقعية التّاريخ واستبدلوا بها جانبا شاعريّا متافيزيقيا.

2. المسرح والمقاربة الدراميّة للأحداث التاريخيّة:

المسرحيّة التاريخيّة هي ذلك النوع الّذي يتخذ من أحداث التّاريخ مادة له عبر تقديم مرحلة تاريخيّة معينة بأحداثها وشخصيّاتها، وقد "تأتي عملية التقديم ضمن سياق مقارب لتلك الأحداث والشخصيّات تفرضه طبيعة التزام الكاتب بالحقيقة التاريخيّة ومعطياتها، أو ضمن سياق متباعد يتدخل فيه خيال الكاتب بالحقيقة التاريخيّة ومعطياتها، أو ضمن سياق متباعد يتدخل فيه خيال الكاتب بالحذف والإضافة على الأحداث والشخصيّات بما يتوافق مع رؤيته الفنية"[1]، ولعل هذا الطرح يبيّن لنا المراتب الثلاثة لتعامل الكاتب المسرحيّ مع الحقائق التاريخيّة، النوع الأول، يعطي الأولوية للحقيقة التاريخيّة على حساب ما يدخله من أحداث خيالية في العمل المسرحيّ، وفي هذا النوع تكون الحقائق التاريخيّة محفوظة في قالب مسرحيّ من أي تحريف، بينما النوع الثاني والّذي يتم فيه التعامل مع المعطيات التاريخيّة بنوع من الحرية فيتدخل الكاتب في هذه المعطيات ويُدخل بعضا من الأحداث المبتدعة على مسرحيّته، وبطبيعة الحال هذه الأحداث تكون خادمة للمسرحيّة والفكرة عامّة، لأن الكاتب ملزم بتقديم عمل دراميّ لا عمل تقريري في مسرحيّاته، فيخضع بالضرورة لمبدأ الضرورة الفنية، وبهذا يدخل بالإضافة للأحداث التاريخيّة، أحداثا أخرى من خياله، تعمل على شد البناء الدراميّ في المسرحيّة من تقوية للصراع، وصعود بالأحداث...إلخ؛ أما ثالثها، فيمنح الكاتب المسرحيّ الضوء الأخضر لخياله في التعامل مع الأحداث التاريخيّة فأحيانا يأخذ فقط الفكرة من تلك الوقائع، ويحبك هو أحداثها، هذا بما يتوافق مع رؤيته الفنية.

[1] يحيى سليم عيسى، المسرحيّة التاريخيّة العربيّة وحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد22، ع1، الجامعة الأردنية ، يناير 2014، ص223.

ورأى [ملتون ماركس] أنّ المسرحيّة "الّتي تتّخذ من التّاريخ مصدرا لها هي محاولة جديّة لإعادة بناء حياة إحدى الشخصيّات التاريخيّة، أو أحد العهود التاريخيّة، أو قسم منها، وإبرازها في شكل مسرحيّ، وكاتب التّمثيليّات التاريخيّة ينتقي كل شخصيّاته أو معظمها من بين صفحات التّاريخ، ويضيف إليها أخرى من مخيلته ليحسن قصّته أو يقوي أثرها."[1] ويتوافق قول [ماركس] مع النوع الثاني من الكتّاب في التعامل مع الأحداث التاريخيّة، أي يتدخل بخياله فيما يرى وجوبا لذلك.

بينما استقر رأي [حمادة ابراهيم] على وصف المسرحيّة التاريخيّة "بأنها القطعة الدراميّة الّتي تتخذ مادتها من التّاريخ، ويمكننا أن نقول: مأساة تاريخيّة أو ملهاة تاريخيّة –مثلا– إذا كان الموضوع المعالج مستمدا من أحداث الماضي"[2].

3. مما سبق نصّل إلى أنّ **التوظيف التّاريخي مسرحيّا** يأتي في ثلاثة مستويات "مستوى التوظيف الكلي، مستوى التوظيف الجزئي، مستوى التوظيف الإيحائي":

1: التوظيف الكلي للتاريخ: هو الاعتماد الكليّ على الحقائق التاريخيّة في بناء الأحداث المسرحيّة، ومعنى هذا أن يحافظ الكاتب المسرحيّ على الحقيقة التاريخيّة، فيكون عمله المسرحيّ طرحا لتلك الأحداث في نوع من المصداقيّة والموضوعيّة، ويلحظ هذا التوظيف بشكل جليّ في مسرحيّات السّيرة الذاتيّة، والّتي يعتمد فيها على ما عاشته الشّخصيّة في حياتها الواقعيّة وبناء العمل دراميّ انطلاقا منها، ولعل الجانب الدراميّ في هذا النوع يكون هشّا وضعيفا بعض الشيء، لأنّ كلّ التركيز يكون على الحقيقة التاريخيّة فتغلب على العنصّر الإبداعي الفني، فيبهت الصّراع الدراميّ.

2: التوظيف الجزئي: فهو الاعتماد على ما هو أساسي في الأحداث التاريخيّة وجعلها محورا للعمل المسرحيّ، وفي هذا المستوى يكون اعتماد الكاتب المسرحيّ على

[1] يحيى سليم البشتاوي، المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 84.

[2] يحيى سليم البشتاوي، المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، المرجع سابق، ص 84.

التّاريخ اعتمادا وسطيا، فهو لا يهمل الحقائق التاريخيّة، ولكنه يوظّف الأحداث الكبرى في موازاة مع الأحداث الدراميّة المتخيّلة فينتج عمل مسرحيّ متوازن دراميّا وتاريخيّا.

3: التّوظيف الإيحائي: هنا يعتمد الكاتب على خياله في حبك أحداث العمل المسرحيّ ويشير إلى الأحداث التاريخيّة إشارات خفيفة تدخل في الأحداث العامة للمسرحيّة، وفي هذا التوظيف تكون الحريّة للكاتب المسرحيّ كبيرة مقارنة بالأنواع الأخرى من التوظيف التّاريخي مسرحيّا، وعلى هذا يتوجب على المبدع أن لا يهمل الحقائق التاريخيّة جملة وتفصيلا فيسقط في التحريف، بل يحافظ عليها في إشاراته لها في العمل المسرحيّ.

4. أنواع المسرحيّة التاريخيّة:

انقسمت المسرحيّة التاريخيّة إلى عدة أنواع وفقا لرؤية العديد من النقاد حيث تم الرّبط بين التّاريخ وأشكاله المختلفة و المسرحيّات بأنواعها لتمتزج معه في قالب واحد:

أما القسم الأول: فهو يضمّ المسرحيّات الّتي تمزج التّاريخ بالأسطورة والحكاية الشعبيّة دون حرج ويمكننا أن نطلق عليه عنوان: المسرحيّة التاريخيّة – الأسطورية"[1]، في هذا النوع يتم استلهام التّاريخ، الأسطورة والحكاية الشعبيّة وتوظيفهم مسرحيّا، ولعل من بين الأمثلة على ذلك مسرحيّة أوديب لـ[صفوكليس] الّتي تمزج كل هذه العناصر في قالب واحد، حيث تم توظيف عناصر تاريخيّة حقة من شخصيّات مثلا، وأخرى أسطوريّة تستقر في الحكايات الشعبيّة ومختلف أشكال التراث الإغريقي، كالوحش أبي الهول.

بينما القسم الثاني: فهو يضم المسرحيّات التاريخيّة الّتي تلتزم بالوقائع والأحداث التاريخيّة الموثّقة بدقة (في حدود السجلات والمعلومات المتاحة حول الحادثة) وتبتعد عن الأسطورة والسِيَر الشعبيّة[2] وبهذا تكون أقرب إلى الأمانة التاريخيّة، يعتمد هذا النوع من التوظيف التاريخي مسرحيا على أحداث تاريخيّة مصيريّة كان لها أثر عميق في الذّاكرة الجمعيّة لمجتمع ما.

[1]– نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص121.

[2] المرجع نفسه، ص122.

ومن زاوية أخرى يأتي القسم الثالث ليركّز على شخصيّة معيّنة، ويجعلها محور العرض المسرحيّ كلّه، كما يشير إلى تعدد مصادر هذه الشّخصيّة المحوريّة الّتي قد تنتمي إلى عالم السلطة أو عالم الأدب أو الفنّ أو التّاريخ الشعبي. والمسرحيّات الّتي يضمّها هذا القسم يطلق عليها عادة اسم مسرحيّات السِّيرة، أي المسرحيّات الّتي تعرض لحياة شخصيّة حقيقيّة واحدة... ومن مسرحيّات السيرة الّتي ينسبها المؤرخون أحيانا لـ[شكسبير] مسرحيّة عن حياة [توماس مور] وأخرى عن حياة [توماس كروميل] يرجع تاريخهما لـ(1601م)"[1]، لعلّ هذا النوع من المسرحيّات التاريخيّة يحتل حيزا كبيرا من اهتمام المسرحيّين، هذا لأن التعامل مع هذه المادة التاريخيّة المحصورة بالشّخصيّة سهلا بعض الشيء إذا ما قورن بالتعامل مع أحداث شاسعة من التّاريخ، كالحروب الّتي أحيانا تدوم سنين وسنين، وتكون فيها الشخصيّات كثيرة ومتعددة ولها دور فعّال في الأحداث بحيث يتحرج على الكاتب إقصاءها، ويتّخذ هذا النوع المسرحي من الشخصيّات على مختلف أنواعها والمجالات الّتي ذاع صيتها فيها، فتجد مسرحيّات تهتم بسير شخصيّات دينيّة، وأخرى سياسيّة، وعسكريّة، وأخرى إصلاحيّة ...إلخ.

يتطرّق القسم الرابع لمسرحيّة "الأسطورة الشعبيّة الّتي تعرض لشخصيّات تحيا في التراث والوجدان الشعبي دون أن يكون لها سند تاريخي مؤكّد"[2]، يتم استلهام هذه الشخصيّات وتقديمها في قالب مسرحيّ ذي بعد تاريخي يهدف أحيانا إلى معالجة قضايا سامية عن طريق ميزات أخلاقية تمثلها تلك الشخصيّات، كمثال على ذلك شخصية جحا الّتي يلبسها كل مجتمع بما يراه خادما لقضية ما في قالب كوميدي ساخر، فمرة تجدها تجسد الحيلة والمكر وعواقبهما، ومرة تحكي عن إرضاء الناس وهذه الغاية الّتي لا تدرك... هذا إضافة إلى توظيف شخصيّة غلغامش من الملحمة البابلية الّتي تحيا في التراث الشعبي فقط، وتعالج رحلة البحث عن الخلود.

[1] نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي، المرجع سابق، ص124.

[2] المرجع نفسه ، ص 124-125.

5. المسرحيّة التاريخيّة والجذور العربيّة:

ارتبط ظهور المسرحيّة التاريخيّة العربيّة بالإرهاصات الأولى للمسرح العربي على يد "[مارون النقّاش] الّذي قدّم مسرحيّات تعتمد موضوعات وأجواء تاريخيّة مثل مسرحيّة [هارون الرشيد] أو [أبو الحسن المغفل] الّتي أجمع المؤرخون على اعتبارها أوّل مسرحيّة عربيّة مؤلّفة، وقد اتصل المسرح العربي مع تاريخ الأمّة وتراثها في محاولات [أبي خليل القباني] و[أحمد شوقي]، وقد تبلور هذا الاتجاه بشكل واضح في العقود الأولى من القرن العشرين على يد [أحمد باكير] و[عزيز إباضة] و[توفيق الحكيم]"[1]، وتجد [أبو خليل القباني] يقول بأنّ التّمثيل وهو يقصد بالمسرحيّات الّتي شاهدها في أوروبا، أنه "يبعث على الحزم والكرم، يلطّف الطباع ويشفّ الأسماع، وهو أقرب وسيلة لتهذيب الأخلاق ومعرفة طرق السياسة، وذريعة لاجتذاب ثمرة الآداب والكياسة، هذا إذا تدرّج فيه ذكر الأحوال إلى ضرب الأمثال، ومن بيان المنهاج إلى الاستنتاج، ليرتدع الغرّ عن غيّه و ينزجر، ويجد العبرة في غيره فيعتبر"[2]، لمس [أبو الخليل القباني] الآثار الإيجابيّة للمسرح على المستوى السياسيّ، الاجتماعيّ، النفسيّ، الأخلاقيّ والتوعويّ ونوّه إلى ضرورة توفّرها لاجتذاب الآداب والكياسة، ولابدّ أنّ هذه الجوانب ككل كان عليها أن تتضافر لتأجيج هموم التحرّر وهموم النهضة في العالم العربيّ، والمواضيع التاريخيّة تشكّل خير ذخر لتحريك تلك الإرادات والهموم داخل الإنسان العربيّ.

من المؤكّد أنّ فضل المبادرة لتوظيف التّاريخ مسرحيّا في المسرح العربيّ كان لـ[مارون النقاش]، [أبو خليل القباني]، [أحمد باكير]، [عزيز إباضة] و[توفيق الحكيم]، إلّا أنّ [حسين علي هارف] يرى أنّ المستوى الفنّي والطروحات الفكريّة التقدميّة لم تكن بمستوى من جاؤوا بعدهم كـ[ممدوح عدوان] و[ألفريد فرج] و[محمود دياب] و[صلاح عبد الصبور] و[سعد الله ونوس] و[عبد الرحمان الشرقاوي] و[أحمد شوقي]؛ وبتخصيص الحديث عن هذا الأخير –

[1] هارف حسين علي، فلسفة التّاريخ في الدراما التاريخيّة، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 2001، ص 32.

[2] فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشاة حتى اليوم، منشورات الإتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، 2001 ، ص25.

أحمد شوقي– فقد كان يحاول أن يقوم بعملية "مسح للتاريخ الفرعوني عبر سلسلة من المسرحيّات يزاوج فيها بين الخيال والواقع حيث يطوّر، فنيّا، حادثة تاريخيّة أو أسطوريّة ثمّ يضيف إليها حبكة غراميّة بغرض التشويق لشدّ القارئ حتى وإن لم يعتمد الصدق الفني"[1]، ومن مسرحيّاته في هذا النوع (مصرع كليوباترا)، (عنترة)، (علي بك الكبير) و(مجنون ليلى)...

طوال مدة القرن ونصّف القرن الّتي هي عمر المسرح العربي نجد الأقطار العربيّة تعيش حالة واحدة. فحين ولادته وأثناء نشوئه وامتداده، تجدها تحت السيطرة العثمانية؛ فلما انزاحت هذه السيطرة جاء الاستعمار الغربي، ثم بدأ الاستقلال عنه منذ منتصف القرن العشرين، ومع أنّ كلّ قطر عربيّ كان له واقعه الخاصّ به ومشاكله النابعة عن هذا الواقع إلّا أنّ الطموح نحو الاستقلال كان واحد"[2]، فتجد النّخب العربيّة قد توجّهت نحو هذا الوجه الحضاري الفنّي الطارئ للمقاومة، وسخّرت ركحه للتنديد بكلّ شكل من أشكال الظّلم والاستبداد، وكذا تعريّة الاستعمار وكشفه للرأي العام العربي منه والعالمي، إضافة إلى هذا طمح الأوائل من المسرحيّين العرب إلى الوقوف بمجتمعهم والسير به إلى التطوّر والحضارة والأخلاق والنهوض بالفرد العربي ليحيا عيشة كريمة، فكان المسرح فنّا يستنجد به لتحقيق ذلك، ومن المسرحيّات الّتي كانت حاضرة بهكذا أسس مسرحيّة (سليمان الحلبي) لـ[ألفريد فرج] "الّتي تتناول جانبا مهما من تاريخ الأمّة العربيّة إبّان الغزو الفرنسي لمصر(1798م) ومقاومة الشعب العربي... وتتميّز هذه المسرحيّة بتحقيق نوع من الموازنة بين الفنّ والتّاريخ وقد نجح [ألفريد فرج] في بناء شخصيّة سليمان الحلبي بطلا تراجيديّا أكثر منه بطلا تاريخيّا، ذلك أنّها كانت محاولة رصينة وجادة لبناء شخصيّة تراجيديّة أصيلة في المسرح العربي مستمدة من تراثنا الفكريّ والاجتماعيّ والتّاريخيّ معاً"[3]، وهذه الخطوة نجدها حاضرة بقوة في مسرحيّات [شكسبير] التاريخيّة حيث يعتمد فيها على التراث التّاريخي والفكري لرسم

[1] حسين علي هارف، فلسفة التّاريخ في الدراما التاريخيّة ، المرجع السابق، ص 33، 34.

[2] فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشاة حتى اليوم، المرجع نفسه، ص18.

[3] ينظر: حسين علي هارف، فلسفة التّاريخ في الدراما التاريخيّة ، المرجع نفسه، ص 35، 36.

مسرحيّات قائمة على شخصيّات مستمدة من هذا التراث، كمسرحيّات (ماكبث)، (يوليوس قيصر)، (ريتشارد الثاني) و(هنري الرابع).

استطاعت المسرحيّة التاريخيّة العربيّة "الالتفات إلى ما هو عام في الوطن العربي، وتولد عن ذلك أنّ المسرحيّة الّتي ولدت في ظلّ العثمانيّين ثم ترعرعت في ظلّ الاستعمار ثمّ في ظلّ الاستقلال، كانت تمسّ المواطن العربي كائنا ما كان القطر الّذي ينتمي إليه"[1]بالموضوعات الحساسة والهادفة الّتي كانت تتناولها، كأن توظّف أمجاد الماضي وترسم أسس الحضارة والأخلاق على ألسن شخصيّات أيقونية تُعرف بالنبل والحكمة والشجاعة من طرف كل المجتمع العربي والإسلامي عامة، كشخصية [عنترة بن شداد]، [صلاح الدين الأيوبي]، [عمر بن عبد العزيز] أو [هارون الرشيد]، فتاريخ الأمة العربيّة هو متقارب رغم الامتداد الجغرافي الهائل وهذا راجع إلى التّاريخ الإسلامي المشترك واللّغة المشتركة، وكذا المواجع المشتركة الّتي عرفها المجتمع من طرف الاستعمار الغربي دون أن ننسى أنظمة الحكم ونكساتها في الآونة الأخيرة، لهذا كان على المسرح العربي أن "يضع في مقدمة مهامه، مسألة التصدي لمعالجة هزيمة أو نكسة ما للأمة بكل جرأة للكشف عن أسباب الهزيمة الحقيقية للوصول إلى عمق الأسباب الداعية إلى الهزيمة، إنه يكشف ما إذا كانت هذه الهزيمة شيئا عارضا ونتيجة لخطأ في التفكير أم هي نتيجة التّركيب العام وجزء منه، وبالتالي لا فكاك منه"[2]، ومن بين المسرحيّات التاريخيّة الّتي استطاعت مس مختلف أقطار عالم العربي، مسرحيّة (كيف تركت السيف) لـ[ممدوح عدوان] و(مغامرة رأس المملوك جابر) لـ[سعد الله ونوس] و (مأساة الحلاج) لـ[صلاح عبد الصبور] وغيرهم كثير.

أمّا عن [سعد الله ونوس] فقد استطاع أن يزاوج بين "الواقع الحاضر والتّاريخي للأمّة بما يتّصل بوجدان الشعب وهمومه في العصر الراهن، فهو يعمل على جعل المشاهد مستقلا عن الحدث المقدم وقادرا على اتخاذ موقف إزاء ما يرى"[3] وبالتّالي يجد المتلقي نفسه وهمومه في مسرحيّات [ونوس] وبنقده لما بدر عن شخصيّاتها، يكون قد نقد ما فيه من سلبيّات،

[1] فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشاة حتى اليوم، المرجع نفسه، ص19.

[2] هارف حسين علي، فلسفة التّاريخ في الدراما التاريخيّة، المرجع سابق، ص 52.

[3] المرجع نفسه، ص43.

وبهذا يمكن أن نقول أنّ التّوظيف التّاريخي في مسرح [سعد الله ونوس] يأتي بالماضي ويطرحه بالحاضر في خدمة له، وفي هذا المنحى ذهب أيضا [عز الدين المدني] حيث يرى نفسه ليس "ممن يسقط الحاضر على الماضي لمجرد الإسقاط، فالعمل الّذي أمارسه لا يخضع إلى سجن الزمن، وإلّا كان عملا قاصرا ينعدم فيه الخلق ولا يفيد من الجمهور شيئا كثيرا"[1]، فـ[عز الدين المدني] لم يتقيّد بالزّمن التّاريخي في مسرحيّاته بل أحيانا يتلقف منه تخدم قضاياه المسرحيّة وتلمس المتلقي.

وإنّك تجد المسرح العربي وهو فنّ جديد طارئ لا جذور له في الحياة الثقافيّة والاجتماعيّة العربيّة القديمة– بين منتصف القرن التاسع عشر ونهايته، تجده يعاني في جميع الأقطار العربيّة من مشاكل مشتركة، فالمسرح النّاشئ كان يقابل بالتثبيط لأنه فسق وفجور أكثر مما يتلقى بالترحيب لأنه وجه حضاري، وفي الوقت نفسه كان المسرحيّون العرب يتعلمون أصول هذا الفن من أوروبا ويتأثرون بتيّارات ومذاهب المسرح الأجنبي."[2] فنجد المسرح العربي وهو لم يتجاوز مرحلة الفطام بعد بين المطرقة والسندان، مطرقة ضغوط داخلية عقائدية ترى منه إعادة لتصاوير شركيّة ووثنيّة إغريقيّة وجب الصدّ عنها، وسندان اللّحاق بركب وقطار هذا الفن الّذي فاتهم منه الكثير، عن طريق التعلم والتأثر باتّجاهات المسرح الأجنبي الّذي له تاريخ طويل معه، "في هذه المعركة المزدوجة كانت المسرحيّة التاريخيّة السلاح الأقوى والأمضى في يد رواد المسرح العربي، فهي تتقدم إلى النّاس بما يعرفونه من الأحداث التاريخيّة وبما يعتبرونه النماذج العليا من العزّة والشّموخ، وبما يفتخرون به من الشخصيّات التاريخيّة الفذّة... وإذا كانت المسرحيّة التاريخيّة تقدم الحصانة الاجتماعيّة والأخلاقيّة للمسرح وتنفض عنه الاتهامات، فقد كانت أيضا طريق الكتّاب للوصول إلى تأصيل مسرحهم وذلك بأن يطوّروا أدواتهم الفنيّة حتى تستحوذ على لبّ المتفرج"[3]، وكان هذا في إطار الأصالة والمعاصرة، فعن طريق التّاريخ وما يحمله من زخم

[1] هارف حسين علي، فلسفة التّاريخ في الدراما التاريخيّة، المرجع سابق، ص 44 .

[2] فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشاة حتى اليوم، المرجع سابق، ص 19.

[3] المرجع نفسه، ص21.

ومادّة خام، يغرف منه ما يلمس المجتمع العربي وما يخدم القضيّة المتناولة في أي عصر من العصور.

ويلحظ على المسرحيّة التاريخيّة عربيّا وأنواع الأخرى عموما، أنها لم تستطع الالتفات في مواضيعها إلى ما "يعالج العواطف الضخمة والمواقف الإنسانيّة من الكون ومشكلات الوجود والقلق من الوجود، إلا على نطاق ضيق"[1] أثناء فترات الاستعمار وحتّى السّنوات القريبة الّتي بعده، هذا لأنّها كانت في مرحلة المقاومة فالبناء، والمجتمع العربي الّذي كان كلّ همّه هو الحريّة لا يمكنه الالتفاف حول ما هو غيرها، لأنّها أساس الفكر والفلسفة وكل نشاط إبداعي، ولا يمكن للحضارة أن تزدهر إلّا في ظلّها؛ أمّا بعد الاستقلال فكان الهمّ الأول للمسرح العربي التّثقيف والتّربية والتّعليم وزرع الأمل وروح العمل لشعب خرج لتوّه من استعمار منه ما دام قروناً، فكانت الأولويّة في كل مرحلة زمنيّة تمر بها المنطقة العربيّة هي لما يحتاجه الفرد بالدرجة الأولى في مجالات حياته وفي جوانبها المتشعبة.

6. المؤلّف المسرحيّ والتّاريخ:

إنّ المركز الفريد الّذي حظي به التّاريخ مسرحيّا جعله من بين أهمّ المصادر الّتي استلهم منها كبار المسرحيّين أعمالهم، فتجد جلّ هؤلاء العظام إلاّ وقد أنتجوا مسرحيّات تاريخيّة، لكن مستوى التوظيف والتعامل مع المادة التاريخيّة لابدّ أنّه اختلف من مسرحيّ لآخر، يرى [جورج بوشنر] أنّ المؤلّف المسرحيّ أقرب إلى المؤرّخ، "لكنه يحتل مرتبة أعلى من هذا الأخير لأنّه يخلق التّاريخ مرّة أخرى، ويغوص بنا في حياة أحد العصور بدلا من أن يقدم لنا سردا جافا عنه، ويرينا الطبائع بدلا من الخواص، والوجود بدلا من الوصف، وأسمى واجبات هذا الشّاعر هو الاقتراب من التّاريخ فعلا ما أمكنه ذلك"[2]، وبهذا نجد أنّ [بوشنر] قد سبَّق في مقاربته الّتي يتشارك فيها المسرح والتّاريخ محتوى وشكل العمل الفني: البعد التّاريخي على الآخر الفني الجمالي، وبالتّالي قلّص من قدرة المؤّلف المسرحيّ في التعامل بحريّة في المادّة التاريخيّة بما يخدم الغاية الفنيّة.

[1] فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشاة حتى اليوم، المرجع سابق، ص 25، 26.

[2] يحيى سليم البشتاوي، المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، المرجع سابق، ص 84، 85.

لعل تقييد القدرات الإبداعيّة للمؤلف المسرحيّ في التعامل مع المادّة التاريخيّة يجعل من المسرحيّة خالية من نقاط لا تقل أهمية عن تلك المادة، هذا لأن التّاريخ يقدم "أحداثا هي إذا صح التعبير معروفة من الخارج فقط، ما قام به الناس، ولكن ما فكّر فيه الناس، الأحاسيس الّتي رافقت مناقشاتهم ومشاريعهم ونجاحاتهم وخيباتهم، المحادثات الّتي فرضوا بها أو حاولوا أن يفرضوا بها عواطفهم وإراداتهم على العواطف والإرادات الأخرى، والّتي باختصار كشفوا بها عن شخصيّتهم الفرديّة: كلّ هذا يمرّ به التّاريخ بصمت تقريبا"[1]، وهنا يأتي دور المبدع في تعويض تلك الحلقة المبهمة الخفيّة من سلسلة التّاريخ برؤية ذاتيّة تسمح بشدّ العمل الدراميّ وتعطيه نوعا من العمق، بدلا من الطرح المباشر لأحداث أو شخصيّات تقوم بأفعال بطولية دون أن يعرف ما يحركها من مشاعر وأفكار نحو تلك الأفعال.

إنّ المبدع المسرحيّ لا يسعى لجعل المادّة التاريخيّة محور عمله الدراميّ وأنّ غايته الأولى المحافظة عليها فقط، بل هي استيراد قضيّة من الماضي وإسقاطها على الحاضر كخدمة له، لهذا تجده دائم البحث عن مقاربة بين القضايا في التّاريخ والأخرى في الحاضر وطرحها في شكل واحد هو المسرحيّة التاريخيّة، وهذا المزيج بين التّاريخ والحاضر لابد أنه حساس بعض الشيء، لأنه يحتاج ملكة إبداعية خاصّة لجمعه معا من جهة وطرحه في قالب فنيّ جماليّ في نفس الوقت من جهة ثانية، لابد أنّ هذا الأمر يحتّم على المؤلف المسرحيّ "قبل أن يعمل في المادة التاريخيّة حذفا أو إضافة أو تحويرا، الإلمام بتفاصيل الواقعة التاريخيّة وطبيعة عصرها ومعطياتها وعلاقتها وروحها، وإذا استطاع بعد كل ذلك أن يوازن بين حقائق الواقعة التاريخيّة وشخوصها وبين تفسيراته وتأويلاته الفكريّة والإنسانيّة والفنيّة (الدراميّة) فإنّه سينجح عندئذ في تقديم الحقيقة الإنسانيّة والفنيّة إلى جانب الحقيقة التاريخيّة"[2] وهذا من أسمى أهداف هذا النوع المسرحيّ.

وكما سبق وأشرنا أن المؤرّخ تقوده تلك الرغبة اللامعقولة وهي الفضول لارتياد الماضي وفهمه وتوصيل حلقاته في نسق سمته السببيّة، فإن [بول فاين] يعلق في هذا الشأن فيقول

[1] يحيى سليم البشتاوي، المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، المرجع، ص 85.

[2] هارف حسين علي، فلسفة التّاريخ في الدراما التاريخيّة، المرجع سابق، ص29.

أنّ: "التّاريخ رواية حقيقيّة، وإنّ التصوّر الّذي يعتنقه المؤرخ عن السببيّة التاريخيّة هو بوجه الدّقة عين السببيّة الّتي يعتنقها الروائي ويستخدمها في روايته"[1]، أي أنّ كلّا من المؤرّخ والمبدع يخضعان في أعمالهما لمبدأ السببيّة، الأول يخضع لها بالدراسة والتحليل –للحوادث أو الشخصيّات– يقوده تقصّي العلّة والنتيجة، أمّا الثّاني، فيخضع لها بما سبق، لكنه ملزم بالتّصرف فيها والإضافة من خياله، هذا لأنّه خاضع إضافة للسببيّة التاريخيّة، هو أيضا خاضع للضّرورة الفنيّة في بناءه الدراميّ المسرحيّ، فتجده "يفسّر ويتخيّل ويستنبط الحقائق الكليّة الّتي تصدق على الواقع، وهو يقرأ حقائق التّاريخ ويتخيلها، ثم يترك لوحيه الفني أن يلهمه صورا لا تكذب على التّاريخ برسومها وأعلامها، لكنها ليست ترجمة تاريخيّة مبنية على وقائع، فلا يحاول إعادة تجسيم التّاريخ، بل يحاول تجسيم العوامل التاريخيّة"[2]، وهذه الأخيرة بدورها تحمل الرسالة الأساس للمتلقي.

وفي ذات المنحى يؤكد الفيلسوف الفرنسي [جون بول سارتر] على "أهمية التباعد في بعده التّاريخي كضرورة إستيطيقيّة، وأخذ مسافة معيّنة من الموضوع المثار من خلال نقله في الزّمان والمكان، يجب على المتفرج أن يكون في وضعيّة الإثنوغرافي الّذي يقعد بين فلاحي مجتمع متأخّر والّذي يكتشف في النهاية أنّ ما يدرسه إنما هو نفسه"[3]، ولابدّ أنّ الأمر الّذي يطرحه [سارتر] هو عدم الطرح المباشر للمواضيع، بل اللجوء إلى حقب تاريخيّة بعيدة في الزّمان والمكان لتحمل ما نودّ إيصاله للمتلقي الحاضر، ويجعل هذا التباعد ضرورة إستيطيقيّة لتلقي العمل المسرحيّ بشكل أفضل، ودعوة للمزج الواضح والمتعمّد بين التّاريخ والواقع "فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية موحّدة، فالوعي بالتراث لا تصبح له فعاليّة حقيقيّة إلّا إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع، لأنه في هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر."[4]

---

[1] غي توليبه، جان تولار، مهنة المؤرخ، تر، عادل عوا، عويدات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص32.

[2] يحيى سليم البشتاوي، المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، المرجع سابق، ص 86.

[3] كمال فهمي، الفلسفة والمسرح، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2014، ص 92.

[4] يحيى سليم البشتاوي، المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، المرجع نفسه، ص 87.

بينما طرح [ليسنغ] سؤالا جوهريّا عن المدى الّذي يجوز للشاعر أن يبتعد عن الحقيقة التاريخيّة، ويجيب على ذلك: في كل ما لا يتعلق بالشخوص، بقدر ما يشاء، إنّ عليه أن يعتبر الشّخوص وحدهم مقدّسين، أو يمكن أن يسمح له أن يضيف فقط ما يعزّزهم، ويظهرهم في ضوئهم الأفضل، والتغيير الجوهري الأقلّ سوف يزيل سبب تمسكهم بهذه الأسماء وليس غيرها، وليس من شيء أكثر إثارة للإزعاج والكره من شيء لا نستطيع أن نجد له مبرّرا"[1]، وهو بهذا يعطي الأولويّة للدراما على التّاريخ، ولا يعطي الفضل إلا لشيء واحد على حساب الدارمي، وهي الشخصيّات، لكنه يسمح بأن يتعامل معها المؤلف الدراميّ بالإضافة لكن بما يراه مناسبا ومبرر.

وتطرح [مارجوري بولتون] موضوع التّاريخ والتّطرق له مسرحيّا من وجهة نظر أخرى فتقول:" في أيامنا هذه يزداد واجب الكاتب أهميّة عندما يختار موضوعا من التّاريخ على أن يعرضه عرضا دقيقا صادقا من الناحيّة التاريخيّة، وتنتهي إلى مطالبة الكاتب بالقيام بشيء من الاطلاع في دور الكتب والمتاحف لتجنب أي تشويه للحوادث وأي خطأ في ترتيب الحوادث التاريخيّة"[2]، وفي هذا [أعطت مارجوري] الأولويّة للحقيقة التاريخيّة على حساب ما هو مسرحيّ، فيقترب العمل المسرحيّ التّاريخي في طرحه إلى ما يشبه التقرير عن أحداث وشخوص مضت وبالتالي يقترب المبدع من المؤرّخ أكثر.

يوثر بعض المنظرين للعمل المسرحيّ التّاريخي الموازنة بين الحقائق التاريخيّة والإبداع الشخصي، فينتج عمل مسرحيّ موظّف للوحي الفنّي ومحافظ على الحقائق التاريخيّة دون ليٍّ مغرض لها، وبهذا تتاح أمام الكاتب مساحة لطرح موضوعه وفق رؤية فنية مبنية على الضرورة الدراميّة وغير مقصية للحادثة التاريخيّة، ويقول [برتولد بريخت] أنّ "الحقيقة نادرة ما

[1] مراح مراد، الفيلم الروائي التّاريخي بين حرفية الحادثة التاريخيّة والمتخيل السينمائي–أفلام ميل غيبسون أنموذجا– (القلب الشجاع– آلام المسيح)، أطروحة دكتوراه، إ: د.شرقي محمد، قسم الفنون، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، 2018، 2019، ص 25.

[2] حسين علي هارف، فلسفة التّاريخ في الدراما التاريخيّة، المرجع سابق، ص22.

تسمح بأن تؤخذ على غرة وهي عاريّة، وهي في هذه الحالة لا تغري غير القليلين"[1] أي أنّ الطرح المباشر والكامل للحقيقة أمر غير ممكن خصوصا في الفن؛ يستطيع المسرح أن يمزج بين ماهو فنّي، جماليّ، تقنيّ، فكريّ، حقيقيّ وخياليّ ليطرحه في قالب قابل للقراءة والتأويل، وبهذا تجد أنّ الغاية الكبرى من هذا الفنّ ليست طرح الحقيقة كاملة وبصفة مباشرة وإنّما أحيانا يكتفي المسرحيّ بنبش الحقائق وتعريّة جزء منها للجمهور وهذا الأخير يستكمل عمليّة نبش ما بقي خفيّا منها بمفرده، وبهذا يكون المبدع قد حرّك روح الباحث والمفسّر داخل المتلقي، ولهذا يجيز [محسن اطميش] للمسرحيّ أن "يتجاوز ما رواه المؤرّخون في بعض المواقف ولكنّه لا يخرج عن الحدود العامة"[2] للحوادث التاريخيّة.

إنّ المساحة الفارغة الّتي يعطيها الفن للمسرحيّ عند تعامله مع التّاريخ لا تخوّل له التعامل فيه حدّ تزييف الحوادث التاريخيّة أبدا، وإنّما هذه المساحة تتيح له الانتقاء من حوادث وشخوص التّاريخ ما يراه مناسبا لموضوعه، فلا يتطرّق إلّا لما يخدم قضيّته، وحكايته الأساسيّة، فتشويه الحقيقة ليس من غايات الفنّ ولا من غايات المسرحيّ النبيل، بل إنّه في الأصل خادم لها.

7. الإبداع المسرحيّ وفلسفة التّاريخ:

ممّا لا شكّ فيه أنّ الفنّان لا يعنى بالتّاريخ "العادي (مجرّدا)، وإنّما بفلسفة التّاريخ الّتي لا تخلو من تصوّرات وتخيّلات وتفسيرات رؤيويّة تأمليّة هي في حقيقتها قريبة الصّلة إلى جوهر الفنّ ونهجه، ذلك أنّ فلسفة التّاريخ كما يقول [كروتشه] تأليف تركيب أكثر منها تسجيل وتقرير"[3]، وبهذا فإنّ أكثر ما يعنى به الفنّان عامة والمسرحيّ خاصّة عند تعامله مع التّاريخ هو تلك الرؤية التفسيرية الّتي تنفذ من ذلك السرد للحقائق والأحداث إلى لبّ الظواهر التاريخيّة وأسرارها المخفيّة، وفي هذا ذهب [ابن خلدون] ونبّه للوجه الأعمق للتاريخ، فقال أنّه في "ظاهره لا يزيد على أخبار عن الأيّام والدّول والسّوابق من القرون الأولى، وفي باطنه

[1] برتولد بريخت، المسرح للمتعة أم للدراسة في الرؤيا الإبداعية، إعداد هاسل بلوك وهيرمان سالنجر، ترجمة أسعد حليم، القاهرة، مصر، 1966، ص 219.

[2] محسن اطميش، الشاعر العربي الحديث مسرحيا، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977، ص70.

[3] حسين علي هارف، فلسفة التّاريخ في الدراما التاريخيّة، المرجع سابق، ص 13.

نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق جدير بأن يعد في علومها وخليق."[1]

بينما يأتي المعنى الأكثر انتشارا في تحديد مفهوم فلسفة التّاريخ في تحديدها "كأنطولوجيا للصّيرورة ويرجع هذا التصور إلى القدّيس أوغسطين الّذي حرص على تأكيد أنّ مسار الإنسان منذ بداية الزّمن، يقوم على وحدة عميقة ويمتلك معنى دفينا، ويمكن أن يضبط هذا المعنى في فكرة القدر الإلهي"[2] هذا المعنى يقترب من أنّ أقدار الإنسان من ماضيه وحاضره ومستقبله مرهون بالإله في استدلال ديني من القديس [أوغسطين] عمّا يحدث للإنسان تاريخيا.

واستقر رأي [شيللر] عن الإرادة الفلسفية لدراسة التّاريخ أنّها "لا تختلف في شيء عن النّزعة الرومانتيكيّة، الّتي لابدّ أن تقحم العاطفة كعنصّر أساسي في المعرفة التاريخيّة، وهو العنصّر الّذي يمّكن المؤرّخ من أن ينفذ إلى أعماق الحقائق الّتي يعرض لدراستها"[3]، و[شيللر] في هذا يصرّح للمؤرّخ الفيلسوف بالتدخّل في العمليّة التاريخيّة بالعاطفة والمشاعر الذاتيّة لكي يستطيع الإحاطة بالحقيقة التاريخيّة قريبة من الكمال، وفي هذا الطرح جعل المؤرّخ الفيلسوف في مرتبة قريبة من الفنّان أثناء تعامله مع التّاريخ، بحيث يساهم كل واحد منهما برآه الذاتيّة في الأحداث والشخصيّات، لكن هل المؤرخ الفيلسوف حرّ في توظيف العاطفة كما هو الحال عند الفنّان؟؛ تجد أنّ هذا الأخير يضمن له الفنّ نوعا من الحريّة في التعامل مع المادّة التاريخيّة، بينما الآخر فلابد أنّ أمر الاستعانة بالعاطفة في العمليّة التاريخيّة هو أمر منبوذ خصوصا بين أنصّار الفلسفة الوضعيّة، الّذين ينادون بالصدق، الأمانة، المطابقة التاريخيّة، وكذا الموضوعية في البحث التّاريخي.

أمّا [هيجل]، فيؤمن بأنّ التّاريخ الفلسفي "الّذي هو التّاريخ العام للبشريّة لا يعرض أمامنا مجرد عملية إنسانيّة (مجرد نشاط إنسانيّ) وإنّما يعرض عمليّة كونيّة cosmic process عمليّة تتيح للدنيا تحقيق أسمى معانيها حين تصبح على بيّنة من حقيقتها

[1] حسين علي هارف، فلسفة التّاريخ في الدراما التاريخيّة، المرجع سابق، ص 14.

[2] السيد ولد أباه، التّاريخ والحقيقة لدى مشيل فوكو، الدار العربيّة للعلوم، بيروت لبنان، 2004، ط2، ص23.

[3] حسين علي هارف، فلسفة التّاريخ في الدراما التاريخيّة، المرجع نفسه ، ص 18.

كروح"[1]، لهذا فإنّ كتابة التّاريخ من وجهة فلسفيّة تتمثّل في الكشف عن معقوليّة الوجود باعتبار تطابقه مع الفكر حسب [هيجل].

كما وضع [هيجل] التّاريخ الفلسفي بمنأى عن شكلين آخرين : هما (التّاريخ الأصلي) والآخر (التأملي)، أما الأول – التّاريخ الأصلي: "فهو التّاريخ التقليدي كما ظهر مع [هيرودوت] و[توسيديد]، وغيرهما من المؤرّخين الّذين سعوا إلى وصف الأحداث والأوضاع الّتي عاشوها –إنّه تاريخ وصفي يقوم على التمثّل والاستحضار الداخليّ العقليّ لما جرى في التجربة الخارجيّة، فهو إذن تاريخ حيّ ومباشر، يصف فيه المؤرّخ الواقع الّذي عاشه وساهم فيه، ومثال هذا الصنف، شهادات أبطال المعارك الّذين يرسمون غاياتهم وكأنّها غايات التّاريخ"[2]، وفي هذا دلالة على إدخال ذاتيّتهم وعواطفهم الخاصّة أثناء سردهم الحوادث التاريخيّة.

إنّ السؤال الأهم في كلّ هذا يكمن في "العلاقة القائمة بين الجهد الّذي يقوم به المؤرخ في الكشف عن صورة الواقع، وما يمكن أن يسبغه الفيلسوف من معنى وتفسير لكلية هذا الواقع"[3] ومن هنا يتضح الفرق الجوهري بين المؤرّخ والفيلسوف حيث هو بحث الثاني – الفيلسوف– عن الغاية والمعنى الّذي يحمله موضوع التّاريخ وبالتالي تكون نظرته أكثر شمولية للتاريخ مقارنة بالمؤرّخ فهو "يقف على تجسيد المعاني المختلفة وصهرها في جوهر موحّد، حيث الاتجاه نحو تحديد معالم تاريخ عالمي واحد يقوم على غاية بعينها تنشد استشراف المستقبل للإنسانيّة"[4]، بينما يكون اهتمام المؤرّخ بالتّقصي والنّقد والتّركيب للحوادث التاريخيّة دون أن يكون خاضعا لسلطة الغاية.

ومن المعروف أنّ التّاريخ يعنى" بدراسة الماضي الّذي يتوقف عند اللحظة الآنيّة الحاضرة لكن فلاسفة التّاريخ قد تجاوزوا نطاقه إلى المستقبل، بل جعلوا المستقبل هدفه ومن

[1] حسين علي هارف، فلسفة التّاريخ في الدراما التاريخيّة، المرجع سابق، ص 16.

[2] السيد ولد أباه، التّاريخ والحقيقة لدى مشيل فوكو، المرجع سابق، ص25، 26.

[3] إسماعيل نوري الربيعي، فلسفة التّاريخ: منطق الكشف التّاريخي، دارمكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2002، ص 12.

[4] المرجع نفسه، ص 13.

ثم ألغوا واقعية التّاريخ واستبدلوا بها جانبا شاعريّا ميتافيزيقيّا: الرّوح الّتي تعبّر عن وعيها بذاتها تماما كما هو وارد في الملاحم والأساطير من انتصار الخير على الشر والنور على الظلام."[1] والحقيقة أنّ مصطلح فلسفة التّاريخ كان قد دشّن على يد "فولتير عام 1765م، عندما اقترح قراءة فلسفيّة للتاريخ، كمحاولة لبلوغ المعنى الّذي يمكن أن يستقى من الماضي، من أجل تفعيله مع الحاضر، ولم تكن هذه القراءة المقترحة لتخرج عن طبيعة التوجّه نحو غربلة التّاريخ وإخضاعه لاعتبارات الواقع، من خلال العمل على خلخلة المعاني الجاهزة وتفكيك البنى الجاهزة فيه"[2] وبالتالي جاء جواز تقديم الشكّ على اليقين مع معطيات التّاريخ وإخضاعها للحاضر والمستقبل في نظرة شاملة ذات غاية، ومن خلال الرؤية الّتي يعتمدها [فيكو] بأنّ "الطبيعة لا يمكن معرفتها إلا من خلال الله الّذي صنعها، أمّا التّاريخ الّذي صنعه الإنسان، فالاقتراب من حقيقته يتم من خلال دور الإنسان نفسه"[3]، ومن هنا صار التوجه نحو تقديم دور الإنسان في صنع التّاريخ تحتل المرتبة الأولى على حساب ما كان يؤمن به اللاهوتيّون من أنّ الأحداث التاريخيّة مرتبطة بما هو ديني وأنّ غائيّة التّاريخ أخلاقيّة.

ولعلّ استقرار رأي [ليسنغ] على أنّ "على الشاعر أن يعامل الشخوص بقدسية أكثر من الحقائق"[4]، لم يأتي اعتباطا وإنما هو يسبّق أهمية الشخوص التاريخيّة على الأحداث ويعطي الضوء الأخضر للشاعر أو الدراميّ ليتصرّف بحريّة فيها، بينما الشخصيّات فلابد أن يكون التصرف فيها بحذر، فلا يضاف إلا ما يخدمها أو يعززها، فهذه الأهمية الّتي يوليها [ليسنغ] للشخصيّات التاريخيّة راجع إلى وضعه الإنسان محور اهتمامه وأنه صانع التّاريخ.

وفي ذات السيّاق مضى فلاسفة آخرون للتوقف مليّا عند "حدود العلّة الأخلاقية للوقوف على تفسير الأحداث الطارئة الّتي تدور في فلك التّاريخ، ليتم التأكيد على دور الإنسان ومسؤليّته المباشرة في إحداثها، من دون ربطها بالسّماء وهكذا تعزّزت فكرة حريّة الإرادة وأن

[1] إسماعيل نوري الربيعي، فلسفة التّاريخ: منطق الكشف التّاريخي، المرجع سابق، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص 17.

[4] حسين علي هارف، فلسفة التّاريخ في الدراما التاريخيّة، المرجع سابق، ص 21.

الإنسان مسؤول عن أفعاله، وبالتالي فإنه مسؤول عن صنع التّاريخ"[1]، وهكذا يكون هذا الاستنتاج قد أسقط عن الإنسان صفة الانقياد نحو الحماقات والفوضى أو الحروب بصفة خارجة عن إرادته، وإنما تلك النّكبات الّتي مرّ بها كانت تنبع عن إرادة إنسانيّة واعية وأنّ غايتها كانت محددة مسبقا.

إنّ التطلع الأهم كان قد تَوضّح في الاتجاه نحو كتابة تاريخ عالمي للإنسانيّة، متجاوزا جميع المحددات والقيود والأجزاء، قوامه الأمم والحضارات والمواضيع والأحداث، ومسعاه الإحاطة بتاريخ البشريّة من عهود التكوّن، والبدايات، وحركة الاتّصال، وكل ما يتّصل بالتحوّلات والتغيّرات الّتي مرّت على حياة النّاس"[2] دون إهمال القيم والأعراف والمعارف واللغات والأديان والفنون.

وممّا سبق نصّل إلى أنّ الفنّان لا يعنى بالتّاريخ مجردا "وإنما بفلسفة التّاريخ الّتي هي بحث تأويلي للباطن في التّاريخ والّتي من شأنها معالجة الثغرات وقصور المعرفة التاريخيّة بكيان فنيّ خاصّ يجعل من وقائع التّاريخ المتراكمة والمتلاحقة ذات معنى وهدف، متكامل ومستقل نسبيّا، وذلك بإظهار مابين الوقائع والأحداث من علاقات."[3]

[1] إسماعيل نوري الربيعي، فلسفة التّاريخ: منطق الكشف التّاريخي، المرجع سابق، ص 23، 24.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

[3] مراح مراد، الفيلم الروائي التّاريخي بين حرفية الحادثة التاريخيّة والمتخيل السينمائي–أفلام ميل غيبسون أنموذجا– (القلب الشجاع– آلام المسيح)، المرجع سابق، ص 17.

المبحث الثاني: البناء الدراميّ في المسرحيّة التاريخيّة الجزائريّة المعاصرة مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» أنموذجا:

1. ملخص المسرحيّة:

مسرحيّة «ذكرى من الألزاس»، دراما تاريخيّة جاءت في ستة عشر مشهدا، للكاتب [عبد الحليم رحموني] من التسعينيّات القرن الماضي ومن إخراج [محمد فريمهدي] سنة (2013م)، سُلّط فيها الضوء على معركة دارت في خندق بنواحي الألزاس سنة(1944م) أثناء الحرب العالميّة الثانيّة؛ تنطلق أحداث المسرحيّة في مشهد كوريغرافيّ افتتاحيّ يظهر شخصيّات تجمع حقائبها وتهيّئ أنفسها للذّهاب للحرب، لتأتي الأحداث فيما بعد في خيمة مستشفى متنقل للقوّات الفرنسيّة (قوّات الحلفاء) تابعة للصليب الأحمر، في مقرّ الإسعافات، جنود مصابون يتلقون الإسعافات الأوليّة، وجنديين فرنسيين يقرأ أحدهما رسالة جاءته من زوجته، بينما في المشهد الموالي تدخل الشخصيّتان الرئيسيّتان محور الأحداث وهما منصّور والبشير اللّذان بعد شدّ جذب بينها يتعرّف كلّ منهما على الآخر ويعلمان أنّهما مجنّدان في نفس الصفوف ولنفس الغرض، وباسترجاعهما شريط الذكريات عن طريق السرد وتقنية الفلاش باك –أو الاسترجاع– تنكشف حقيقة أنّ منصور جزائريّ عانى الويلات من الاستعمار الفرنسيّ، وأنّه جُنّد إجباريّا ليلة زفافه في صفوف الجيش الفرنسيّ أثناء الحرب العالميّة الأولى، جراء مؤامرة دبّرها القايد الخائن له ولأبيه، فدفع به إلى الحرب، وهناك تحوّل من إنسان عادي سوي إلى قاتل متمرّس خسر معظم مبادئه وأخلاقه، وأنّه بعد أن انتهت الحرب وعاد إلى وطنه وجد كل ما تركه من عائلة وأملاك قد سلب، فأبوه قد قتل، وزوجته سبيت وصارت زوجة لابن القايد، وبيته كذلك، وبهذا لم يكن أمامه إلّا أن ينتقم، فقتل القايد وابنه وهرب إلى مارشال فرنسي، وبحكم سيرته السّابقة في الحرب العالميّة الأولى حُمي وأعيد تجنيده في صفوف الجيش الفرنسي أثناء الحرب العالميّة الثانيّة؛ وبحكم تلك الآلام والمعاناة والقسوة غسل دماغ منصور وتشبّع بإيديولوجيّة الحروب وكذا بالاندماجيّة، فتناسى أنّ تلك الحروب الّتي خاضها والّتي يخوضها لا تعنيه في شيء، وهنا يأتي دور البشير الّذي هو أيضا جزائري جنّد إجبارا في هذه الحرب ليبدأ في تنبيه منصور أنّها لا تعنيهم وأنّهم مقحمون فيها إقحاما، لهذا عليهما الحفاظ على حياتهما، بغية الرجوع إلى الوطن، غير أنّ

منصور لا يعتبر من كلام البشير ويصرّ على البقاء في الجبهة الأماميّة للقتال دون الرجوع إلى خيمة الإسعافات، فقد كان يرى في ذلك جبن وهوان، وبعد أن رأى البشير تلك الدوغمائية قرر معالجة إصابته بنفسه وبما توفّر من إمكانات، ونجح في نزع الرصاصة من ساق منصور، إلّا أنّ أمرا شد انتباهه في تلك الرصاصة، وهو أنّها لم تكن نازية وإنّما كانت فرنسيّة، وبهذا تتكشف الحقيقة أمام منصور ويقرّر العدول عن المشاركة في هذه الحرب، بيد أنّه أثناء رجوعهما يصيب طلق ناري البشير وقبل أن يموت يترك عائلته أمانة عند منصور، لكن في المشهد الختامي يظهر أنّ كلّ تلك الأحداث كانت عبارة عن أحلام يقظة لمجنونين في مستشفى للأمراض العقليّة، ومن بين ذلكما المجنونين منصور والّذي لازال يحتفظ بتلك الرصاصة الّتي أصابته.

2. العنوان كبعد تاريخيّ:

من الجليّ أنّ العلاقة الّتي تجمع العنوان والعمل المسرحيّ "علاقة جدليّة، بدون النصّ يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النصّ باستمرار عرضة للذوبان في نصّوص أخرى"[1]، وبالتّالي تجد العنوان كبوابة تُدخل إلى النصّ وتعرّف به للمتلقي من كل النصّوص، وتجد النصّ يمنح ويحقق للعنوان بعده السّيميولوجي ويبرهن على معناه.

وفي مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» حافظ المخرج [محمد فريمهدي] على عنوان النصّ المسرحيّ كما هو، هذا لما له من دلالة وبعد سيميولوجي، حيث أن مفردة "**ذكرى**" تحمل رمزيّة كبيرة، فهي تفيد الماضي وأحداثه المحفورة بالذاكرة الجمعيّة للشعب الجزائري، ولعل محور ذلك الماضي، هو إشراك الجزائر في الحرب العالميّة الثانيّة، والّتي كانت لعدّة أسباب ودوافع، أهمها مبني على تصريح الجنرال [ديغول] ببرازافيل في (30 جانفي 1944م) الّذي يتعهّد فيه أنّ الشّعوب المستعمرة الّتي ستشارك في الحرب العالميّة الثانيّة تحت راية فرنسا سوف تنال استقلالها بمجرّد انتهاء الحرب، إلّا أنّ الأمر كان العكس تماما، وأعظم دليل كان

[1] نعيمة فرطاس، سيميائية العنوان عند الطاهروطار، مجلة أفق، تاريخ الزيارة 19 أفريل 2021، الرابط:
http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=2811

مجازر الثامن ماي (1945م)؛ كما يشير المصطلح أيضا إلى الذكريات المريرة الّتي عاشتها الشخصيّات الرئيسيّة بالمسرحيّة والّتي طبعا عبّرت عن مختلف أطياف المجتمع الجزائري في تلك الفترة، ليضيف الجزء الآخر من العنوان "**من الألزاس**" إلى أنّ تلك الذكريات كانت من منطقة الألزاس والّتي هي منطقة بالحدود الشمالية الشرقية لفرنسا المحاذية لألمانيا، كانت محلّ نزاع الطّرفين لمدّة طويلة، حيث استعادتها فرنسا ومنطقة اللورين من الإمبراطورية الألمانية بعد الحرب العالميّة الأولى(1919م) ثم أعيد احتلالها من طرف ألمانيا أثناء الحرب العالميّة الثانية واستعيدت من جديد لفرنسا بعد نهاية الحرب سنة (1945م).

بالإضافة إلى أنّ هذا العنوان ربّما جاء أيضا معبّرا عن الرصاصة الّتي أماطت اللّثام عن حقيقة أنّ المستعمَرين المجنّدين في تلك الحرب، إنّما كانوا درعا بشريّا لتدحض فرنسا جنود النازيّة عن نفسها، وأنّ وعود السياسيّين والعسكريّين للشّعوب المحتلة بالاستقلال بمجرد انتهاء الحرب إنّما كانت وعودا كاذبة.

إنّ العنوان لم يخفي البعد التّاريخي الّذي تتسم به المسرحيّة، بل أشار إليه ومهّد المتلقي ليبني أفق توقّع عمّا سيعالجه العرض، خصوصا أنه أشار إشارة صريحة إلى مكان الأحداث بالمسرحيّة وهي منطقة الألزاس المعروفة بأنّها مبتلاة بالنزاع، فهنا يستطيع المتلقي أن يرسم تنبّؤات تلمس موضوع المسرحيّة ويستطيع من خلال المكان أن يستنتج الزّمان.

3. دراسة تحليليّة للبناء الدراميّ في عرض مسرحيّة «ذكرى من الألزاس»:

3-1 الفكرة المسرحيّة والنوازع التاريخيّة:

تعرّف الفكرة بأنّها القدرة على ابتكار ما تقوله كل شخصيّة من أجل إيضاح فعلها، وتبرير سلوكها بما يناسب الموقف، وبمعنى آخر وضع أفكار الشّخصيّة على لسانها بحيث تتحول من فكرة ذهنيّة إلى سلوك فعلي، ويخبرنا أرسطو أنّ الفكرة تنحصر في المقدرة على إيجاد اللّغة الملائمة والمناسبة للموقف...فالفكرة حسبه مرتبطة تماما بالتعبير عنها"[1]وفي

[1] محمد حمدي ابراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية لنشر والتوزيع، مصر، 1994، ط 1، ص 31، 33.

المسرح يأتي التعبير عنها في منظومة من العناصر تتفاعل فيما بينها لخدمة بعضها البعض وخدمة الغاية الأسمى للكاتب.

من هنا نستنتج أنّ الفكرة في التّعبير عن نفسها تتعلق بفعل الشّخصيّة مهما كان نوع هذا الفعل، ولعلّ أكثر العناصر تعبيرا عن هذا الأخير الحركة والحوار، وفي مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» ومن خلال تتبّع ما نتج عن شخصيّاتها خصوصا الرئيسيّة- البشير ومنصور، فإننا وجدنا أنها عالجت فكرة رئيسيّة ومجموعة من الأفكار الثانويّة الّتي كانت خادمة للفكرة الأساس، وبالنسبة لهذه الأخيرة فكانت حول جور الاستعمار الفرنسي وطغيانه في تجنيده لشبان الجزائر إجبارا والزّجّ بهم في أعظم حروب البشرية وهم لا تربطهم بها صلة أو قضية، هذا الأمر طرح على ألسن شخصيّاتها وأفعالهم، وشكّل نوعا من الألم والمعاناة والحسرة طرحت أمام المتلقي في قالب دراميّ تراجيدي، أماط اللثام في ثناياه عن فترة زمنية شاسعة من الاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث أن قضية التجنيد الإجباري الّتي مسّت المستعمرات الفرنسيّة في إفريقيا وفي غيرها لم تكن أثناء الحرب العالميّة الثانيّة فقط وإنّما طبّقت هذه السياسة قبل ذلك، قبل الحرب العالميّة الأولى، وبالتّالي نجد أنّ فكرة المسرحيّة وضعت أمام الكاتب حيزا شاسعا زمانيّا ومكانيّا، وكذا فتحت أمامه أحداث كبيرة لا يستطاع فصلها عن القضيّة الأساسيّة –التجنيد الإجباري- وبالتّالي تحتّم عليه معالجتها دراميّا وإيجاد طريقة لهضمها كلها معا وطرحها في مسرحيّة واحدة ذات بناء متكامل.

تظهر كفاتحة في المشهد الأول بهذه المسرحيّ فكرة التمييز العنصّري الّذي تعرّض له المجنّدون الجزائريّون خاصّة والإفريقيّون عامّة أثناء إشراكهم في الحرب العالميّة الثانيّة، وبالتّالي تجد أنّ فكرة التمييز العنصّري كانت حاضرة في المسرحيّة ومن أول مشهد، وظهرت في الأولويّة الّتي يعطيها المستعمر لأبنائه في العلاج على حساب المجنّدين الآخرين خصوصا الجزائريّين، والّذين مثلهم منصّور حيث يدخل مصابا خيمة العلاج وهو يحمل جنديّا فرنسيّا على ظهره، فيعالج الجندي ولا تحضى إصابة منصّور بأدنى اهتمام، بل يعاد الزجّ به إلى الصفوف الأولى بالمعركة.

أمّا عن الفكرة الثّانويّة الثّانية فقد كانت حول الخيانة للوطن وما يعانيه منها أبناء هذا الوطن الأحرار، طبعا، فكرة التجنيد الإجباري ما كانت لتنجح في المستعمرات الفرنسيّة لو لا

هذه الفئة، فئة الخائنين أو الحركى الّذين زودوا الجيش الفرنسي بكل المعلومات حول من هو في سنّ مناسب يسمح له بالتجنيد وأين يسكن وكذا، حتى أنّهم حثّوا الشّعب الجزائري على المحاربة في صفوف الجيش الفرنسي، وذهبوا في ذلك إلى استعمال مختلف الوسائل من ترغيب وترهيب وتسخير الجوانب الدينيّة والعقائديّة وسياسيّة لخدمة تلك القضيّة، فكان من بين حاملي هذا البعد في المسرحيّة شخصيّة القايد، والّذي حرّض الضابط الفرنسي لتجنيد منصور ليلة زفافه في الجيش الفرنسي أثناء الحرب العالميّة الأولى، هذا حسدا من نفسه لتزوجه سعدية بدل أن يتزوجها ابنه.

كما أنّه لا يمكن العدول عن ذكر توظيف فكرة الاندماجيين الّذين أنجحوا أيضا عملية التجنيد الإجباري للحربين العالميتين في الجزائر سواء بالشّحن النفسي للشّباب للتّطوع أو بالمشاركة الشّخصيّة المباشرة في الحرب، هذه الفكرة والّتي هي بدورها ثانوية خادمة للفكرة الأساسية عبّرت عنها شخصيّة منصّور أثناء انضمامها عنوة إلى صفوف الجيش الفرنسي أثناء الحرب العالميّة الثانيّة جراء قتلها القايد وابنه، فكانت بمثابة تكفير عن جريمتها بأن اندمجت في صفوف الجيش الفرنسي.

بينما جاء البشير ليعبّر عن فكرة الطبقة المناهضة لقانون التجنيد الإجباري، وعبّر عن الوعي الّذي كانت تحمله تلك الطبقة رغم ريفيّتها وبدويّتها وبساطة تفكيرها، فمنذ أن التقى بمنصور وهو ينبّهه للمكائد الّتي تحملها المشاركة في الحرب، كما نبّهه إلى أنّ الشّعب الجزائري لا تربطه بها صلة؛ فتَوَجُه البشير من تلك الحرب ومن ذلك القانون مَثَّل فكرة وإرادة معاكسة لإرادة منصور في مرحلة التوعية والتنبيه.

أمّا عن محور فرعي آخر أردفه [عبد الحليم رحموني] في مسرحيّته، محور وسم المسرحيّة بطابع رومنسي إلى حد ما، وهو توظيفه العاطفة، كالحب الّذي جمع منصور وسعدية وكذا تلك العلاقة العابرة الّتي جمعته بالشابّة الألمانيّة في فرنسا، دون أن ننسى البشير بزوجته وأولاده، وُظّف هذا الجانب على شكل استذكار وسرديات في المسرحيّة وفي غياب شبه تام للحضور المرئي لتلك الشخصيّات الأنثوية على الخشبة إلا الشابة الألمانية، استقرت تلك الشخصيّات الأنثوية في ذاكرة ومخيال الشخصيتين الرئيسيتين البشير ومنصور واستُحضرتا أثناء تعارفهما أكثر ببعضهما في جبهات القتال، حيث يروي كل واحد منها

للآخر قصة حياته وكيف انتهى به الأمر في الحرب؛ ولعل فكرة توظيف مشاعر الحب ومختلف العواطف في المسرحيّة جاء مكملا للفكرة الرئيسيّة، في مزج بين ما هو تاريخي التجنيد الإجباري، الحرب..، ورومنسي العواطف الّتي ميّزت حياة شخصيّاته الرئيسيّة، في تنبيه أنّ شخصيتي البشير ومنصور كانت لهما حياتهما الخاصّة الّتي أفسدها هذا القانون الجائر، كما جاءت دافعا نفسيّا لهما في الكثير من الأحداث، حيث أعطت تلك المشاعر نوعا من السببيّة والتبرير لوقوع أحداث كانت مصيريّة بالمسرحيّة، كانتقام منصور من القايد وابنه لعدّة أسباب منها أخذهم خطيبته سعديّة، وكذا اشتياق البشير لزوجته وأولاده وأنهما أعطياه نوع من الأمل للعيش في ظل تلك الأوضاع المزرية والّذي في الأخير وهو يحتضر مرّر ذلك الأمل إلى منصّور في أنّ أسرته أمانة عنده، إنّ أفكار هذه المسرحيّة تتسم بطابع رومنسي واقعي تاريخي، قائم على خلق واقع من الصّراع الدراميّ، استقطب محورا تاريخيا رئيسيا، وكانت محاور الحب الفرعية تفضي إلى المحور الرئيسي.

ولكن يبقى السؤال مطروح، وهو لماذا طرحت مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» التاريخيّة في وقتنا الحالي فكرة جور قانون التجنيد الإجباريّ الفرنسيّ وعرضت ما انعكس عنه على المجتمع الجزائريّ في فترة (1914-1945م)؟، لابد أنّ الإجابة عن هذا السؤال استقرّت في المشهد الأخير من المسرحيّة حيث يوضع المشاهد أمام مشاهد أحداث الثامن ماي (1945م) بالجزائر ويطرح فكرة أخرى وهي أن السياسة لا تلعب أبدا بإخلاص وإنما هي مجال مبني على المصلحة، وأن الغاية تبرر الوسيلة:

- "**صوت:** ترومان وافق باش تترمى لقنبلة الذرية فوق هيروشيما هيروهيتو، الامبراطور واللي فوق الأرض اخضع بكل قواه الثلاثية لمريكان أو لرايسها، النازيين حارو في أمرهم عادو يتخلاو وبالشوية على لينغراد...الشعوب الي شاركت في هذه الحرب الي ماكنتش حربهم واترغموا باش يضربو على سبة ما يسالو فيها شيء ظنوا بلي السياسة تتلعب باخلاص أو في عوض الوعود الي تمناوها باش تتحقق ها واش لقاو:

(يدخل منصّور يتوكى وبيده عصى وبعض الأوسمة على صدره، طلقات رشاش، منصّور يفزع، صراخ، جثث تتساقط)

– لالا احبسوا (يسقط) مادام الدم يسيل عمر الربيع ما يزيد واعمر المحبة ما يطلعلها علام... واعمر المحبة مايطلعلها علام"[1]

إنّ فكرة استلهام أحداث تاريخيّة كثيرة في فترة زمنيّة شاسعة من تاريخ الجزائر لإنتاج مسرحي، إنما الغاية من هذا لم تكن تكريسا لموضوع الأصالة والمعاصرة كما فعل مسرحيّون آخرون مع التّاريخ العربي الإسلاميّ في استنجادهم ببطولات القياد والخلفاء وغيرهم وعرضها حاليّا لتكون إمّا موعظة وتفطينا أو عبرة، بل إنّه تمّ تجاوز التّعامل الحرفي مع التّاريخ الجزائري إلى طرح رؤية مكثّفة غايتها في الحاضر والمستقبل، وهي نبذ عقلية الحروب في العالم وأنّ الربيع لن يكون والمحبة لن تكون في ظل الحرب والتقتيل، إضافة إلى الإشارة أنّ ما تتنعم فيه الأجيال الحاضرة من حرية كان ثمنها أرواح شهداء كثر، هذه الأفكار هي الّتي أوردها العرض المسرحيّ لتكون خاتمته، إلّا أنّ التعبير عنها في محطات مختلفة من المسرحيّة عرف نوعا من السرديّة، ونحن على دراية أنّ هذا التوظيف للسرد جاء استجابة لاتّساع الأحداث التاريخيّة واختصارها في أسلوب سردي غنيّ بالمعاني، يأخذ المتلقي إلى الأحداث الكبرى في حياة الشّخصيّة ليقترب من الجانب الدراميّ من جهة والجانب التّاريخيّ من جهة أخرى؛ فالسّرد يمنح المتلقي من الناحية الدراميّة التعريف بالشخصيّات وأسباب نمو الأحداث ويسهل عليه الفهم ويوسّع الاستيعاب، أما من الناحية التاريخيّة فيعطيه بالإضافة إلى الصّورة المسرحيّة الّتي أمامه صورة ذهنيّة تفتح له الخيال، وتسهل له عملية إسقاط الأحداث الدراميّة في المسرحيّة على الأخرى التاريخيّة الأصليّة، فيزداد تأثره وفهمه للأحداث والتّاريخ؛ إلّا أنّ هذا الأمر انعكس بالسّلب على باقي عناصر البناء الدراميّ في المسرحيّة، كالصّراع مثلا الّذي تجده في حالة شبه راكدة أثناء تلك الفجوات السردية، وكذا الشّخصيّة تجدها في حالة جمود حركي وانفعالي أثناء عملية السرد.

3-2 الحكاية:

تعتبر الحكاية "المادّة الأوليّة للكتابة المسرحيّة مهما كان نوعها والشّكل الأبسط للمضمون، أي إنّها النسيج الأوّلي التجريدي لأحداث تطرح ضمن تتال زمني وفي قالب

[1] عبد الحليم رحموني، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، مخطوط، ص 50.

دراميّ"[1]، من خلال هذا نصّل إلى أنّ الحكاية تتكوّن من جزئين، أوّلا: المادّة الأوليّة الّتي تستند إليها المسرحيّة؛ ثانيّا: طريقة نظم عناصر هذه المادّة أي نظم الأفعال، لهذا قد "عنى [أرسطو] بهذا التعبير – الحكاية– المصدر الّذي يستقي منه الشاعر الدراميّ حوادثه، وهو غالبا الأساطير والخرافات المحليّة اليونانيّة، كما عنى بها في نفس الوقت نظم الأعمال"[2]، ورأى [أرسطو] في نفس السياق أنّ الحكاية تحتوي على قصّة أولا قصّة، كما أنّها تشمل هندسة الأجزاء البنائيّة الأخرى.

تستوعب الحكاية في المسرحيّة داخلها قصّة ما، وفي هذه القصّة محاكاة لأفعال الناس وأقوالهم وما يطبعهما من شرّ وخير، والحكاية إطار بنيويّ يتخطى الفعل المعروض على الخشبة زمانيّا وعلى مستوى الأحداث، أي أنّ ما يعرض على خشبة المسرح ما هو إلا جزء من الحكاية العامّة الّتي استقى منها الكاتب تلك الأحداث وأنّها هي الأصل الواسع والشّامل، ففي العصر الإغريقي جرت العادة أن يتمّ الاقتباس أو النّهل من الحكايات المستقرّة في الأسطورة والخرافة اليونانيّة، لأنّها كانت تمثّل مصدرا زاخرا بالحكايات الّتي يمكن مسرحتها، لكن في حقبات زمنيّة مختلفة استلهم الكتاب المسرحيّون بشكل رئيسيّ من الواقع بمختلف أوجهه (الاجتماعيّ، السياسيّ، الدينيّ...) والعواطف والأفكار والخيالات الّتي تلازم الإنسان، أمّا في مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» فتمّ استلهام أحداث ووقائع تاريخيّة ومزجها بما هو إبداع شخصيّ ناتج عن الخيال، هذا الجزء –الخياليّ– ربما جاء منقسم بين ما هو رومنسي وبين ما هو تأثّر بالواقع أي واقعيّ، ومزجت كل هاته الاتّجاهات في قالب واحد غلب عليه الجانب التّاريخي.

إنّ المتناول لأحداث التّاريخ مركزا لأحداث مسرحيّته يجد نفسه أمام تحدّ صعب، وهو شساعة الرقعتين الزّمانيّة والمكانيّة وتداخل الأحداث، رغم هذا التحد نجد أنّ المخرج [محمد فريمهدي] قد وفّق في وضع إطار عام لمسرحيّته من حيث الزّمان والمكان، رغم تقلّبهما الكثير، أمّا عن الأحداث فجعل الشخصيّات الرئيسيّة هي المحور الّذي يسلط الضوء على مختلف أجزاء الحكاية، هذا لأنّ الشّخصيّة في المسرحية هي حاملة الفعل بكل أشكاله، وكان

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع سابق، ص 171.

[2] المرجع نفسه، ص 171.

هذا التسليط بتقنيات كثيرة، منها: تكثيف الأحداث عن طريق السّرد: وفي هذا الحوار ما يبيّن ذلك:

- **منصور**: وكواغطي الكل باسم الوليد وأو كانت القيرة نتاع الكاتورز...ركبنا البحر فوق بابور افحم، فينا من مات ورماوه للحوت ولي وصل حسب روحو اسلم كمشة من الرصاص والمكحلة والحرب للقدام فينا تستنى، في رمشة عين أرماونا في غابة ألي يشتكي من الحنى واللي يشكي بالحمى، اتحتمت علينا نقتلو بلا سبة إلي حب يعيش يذبح وما يسقسيش علاش يسلك بجلدو وبرك، عطاونا دروس في الرمي على الذراريالعجايز والنسوان، يدين مقطعة أو ريسان مرمية... ارفدت راسي للسماء وابكيت الله الله ياربي ...احلفت مانولي للهنا."[1]

كما وظّف تقنيّة الاسترجاع أو الفلاش باك، للانتقال زمانيّا ومكانيّا وتسليط الضوء على الأحداث الّتي رأى أنّها خادمة للفعل في المسرحيّة؛ إنّك تلاحظ أنّ المسرحيّة تنطلق في المشهد الأول في خيمة استشفائيّة أثناء الحرب العالميّة الثانيّة، إلّا أنّ الفعل في الحقيقة لم ينطلق إلّا في المشهد السابع في أحداث متأخّرة زمانيّا عن كلّ ما عرض في المشاهد الّتي قبل، أي عندما جنّد منصور ليلة عرسه في صفوف الجيش الفرنسي للمشاركة في الحرب العالميّة الأولى، وتمّ عرض هذا المشهد –السابع– عن طريق تقنيّة الاسترجاع؛ من حيث بداية منصور في حكي ماضيه للبشير إلى النقطة التي تطفأ الأنوار ويرجع بالزّمن إلى الأحداث الماضيّة:

- "**البشير**: أشكون هذا اللي تديلهم راسك في طبق.

- **منصور**: أسمع... قدم..قدم أه.. لوكا نجيت داري بيا البشير خويا... واه أصحيح أنا خواف، ما خوفتنيش الغولة منين كنت صغير ولا حكايات جدة ماخفتش من لفراد كي يطكو ويقبظو البطحة ماخفتش من السماء كي يعود يطرطق ويرعد كيما خوفي من النفاق والخيانة.. أنا وين أندور وجهي نلقى النار والدخان... الحقرة والظلم وهذا النحس

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الألزاس»، ، إنتاج المسرح الجهوي معسكر، 2013، د27:38، الرابط: «ذكرى من الأزاس» – YouTube

الي يتبع فيا وين ما مشيت... بكري وأنا خماس عند القايد كان همي غير أنذير دار وذراري، لميت الطوب عرارم عرارم على الشواري ومتنته النخالة وديس ونهار العرس بالذات (تطفأ الأنوار)."[1]

لقد ابتدأ [محمد فريمهدي] الحكاية في عرض مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» من موقع قريب من ذروة الأحداث من الناحية البنائيّة –الأحداث من المشهد الأول إلى السادس تعرض مباشرة من ساحات الحرب، في ذلك الاستباق، يوضع المتلقي مباشرة في قلب الحدث ويشدّه إليه، ثم يعاد الرجوع إلى الأجزاء الّتي أدّت بالشخصيّات للوصول لتلك الحالة، وبالتّالي عاد المخرج بالمتلقّي إلى الماضي وسلّط له الضوء على الأجزاء الغائبة عنه من الحكاية، هذا ليكتمل لديه فهمها واستيعابها، ولكي يحافظ على منطقيّة الأحداث والسببيّة.

إذن تنطلق الحكاية في المسرحيّة عند مداهمة زفاف منصور وسعدية من طرف القايد وقوّات الجيش الفرنسي، ليأخذ منصور بالقوّة ويبعث به مباشرة إلى القتال في صفوف الجيش الفرنسي في الحرب العالميّة الأولى، وبعد نهاية الحرب يعود منصور إلى وطنه ويمنح أوسمة ويكرّم، لكنه يجد أنّ أباه قد مات وخطيبته قد زُفّت لابن القايد، وأنّ منزله سلب، هنا تمتلئ نفسه غيظا ويقتل القايد وابنه، ويلجأ إلى مارشال فرنسي، فيُنْجِده، لكنه يعيد استغلاله من جديد فيبعث به إلى الحرب العالميّة الثانيّة بحكم اكتسابه خبرة من مشاركته في الحرب العالميّة الأولى، وبالجبهات الأماميّة للقتال يلتقي منصّور المصاب بطلق ناري، البشير، المجنّد إجباريّا أيضا، وبعد شدّ وجذب يتعارفا وتتعمّق بينهما الصداقة، ويتعرّف البشير على قصّة حياة منصور، الّتي تعرض مرّة بالاسترجاع ومرّات بالسّرد كما ذكرنا، وهناك يكتشف البشير أنّ منصور قد صار سوداويّا من هول ما رأى بالحروب، وأنّ فكره عبئ بالفكر الاندماجيّ، وأنّه يظنّ أنّ فرنسا ستعطيهم حقهم بعد انتهاء الحرب وستكرّمهم بالاستقلال، فيبدأ في تنبيهه أنّ تلك الحرب لا تعنيهم ولا تمتّ لهم بصلة، وأنّ أولويّته علاج جرحه لا القتال، ولا ينتهي صراع الانسحاب من المعركة إلّا بنزع البشير للرصاصة من ساق منصور واكتشاف أنّها من صفوف الحلفاء أي من الصفوف الفرنسيّة، فيقرّر منصور الرجوع من الجبهة الأماميّة للقتال لكن في الطريق يموت البشير بطلق ناري، ليعود منصور إلى الجزائر

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الألزاس»، المصدر سابق، د23:02.

بعد انتهاء الحرب ليجد أنّ ما نبّهه إليه البشير كان حقا، ولعلّ هنا يشير لنا [محمد فريمهدي] إلى أنّ الحكاية لم تنتهي بنهاية المسرحيّة وإنّما استمرت وهي بتاريخ الجزائر بعد الحرب العالميّة الثانيّة، فيشير إلى أنّ منصور بكلّ ما يحمله من أبعاد سيميائيّة تمسّ أطيافا عدّة من المجتمع الجزائري آنذاك، اكتسبت وعيا بأنّ ما يأخذ بالقوّة لا يستردّ بالقوّة، وهذا الوعي مهّد لظهور ثورة الفاتح من نوفمبر (1954م)، وبهذا نجد أن الحكاية في المسرحيّة الّتي تتخذ من أحداث التّاريخ مصدرا لها يسهل استقراءها بالرجوع إلى ذلك التّاريخ.

3-3 الشخصيّات:

تكمن خصوصيّة الشّخصيّة في المسرح في كونها "تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثّل وآدائه"[1]، لهذا تحتاج "عناية فائقة في رسمها وجعلها تتكلم وتتحرك بحرية دون أن يكون الكاتب من خلفها يفرض نفسه عليها أو يلقّنها بما يريد، ثمّ إنّ هذه الشّخصيّة تتحاور مع الشخصيّات الأخرى دون سرد أو تدخل الراوي فتبدو أغزر حيويّة وأصدق من الشخصيّات البشريّة لأنّها رسمت بعناية."[2]

ومن المعلوم أن للشخصية المسرحيّة دور ريادي يضاهي عند بعض المنظرين كـ[لايوس إيجري] الحكاية عند الآخر [أرسطو طاليس]، فالشّخصيّة حسبه هي حاملة الفعل بكل أشكاله، ومحرّك الأحداث، وهي السبب والنتيجة لكلّ ما في المسرحيّة، وأنّ كل ما ينتج من أفعال، إنّما هو انعكاس لأبعادها الثلاث (البعد الاجتماعيّ، النفسيّ والجسميّ)، لهذا توضع في نقطة مركزيّة تدور حولها عناصر البناء الدراميّ الأخرى.

تَشَكّل عرض مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» من مجموعة من الشخصيّات، الّتي ساهمت في دفع الصّراع وحبك الأحداث لتوصيل الأفكار المراد طرحها للمتلقي، وجميع الشخصيّات المدرجة ضمن هذا العمل سواء كانت أساسيّة أو ثانويّة جمعت بينها علاقة

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الألزاس»، المصدر سابق، ص269.

[2] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النصّ الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط4، 2008، ص 173.

الصّراع الإيديولوجيّ الّذي يظهر بصفة جليّة في حوارات البشير ومنصور اللّذان يؤمن كل منهما بمبدئه ويتمسك به، هذا إضافة إلى أنّ الشخصيّات عرفت نوعا من التنويع في الجنس بين الذكور والإناث رغم أنّ أغلب الأحداث جرت بساحة المعركة.

3-3-1 الشخصيّات الرئيسيّة في مسرحيّة «ذكرى من الألزاس»:

أ. الشخصيّات البطلة:

شخصية منصور:

هو الشّخصيّة البطلة أو البروتاغونيست protagoniste*[1] في مسرحيّة «ذكرى من الألزاس»، عايش منصور الكثير من الأحداث وعرف العديد من الآلام، مما عكس آثار تلك التجارب على بعده النفسي؛ حيث شكّل ردّ فعله عندما تلقى أمر تجنيده للحرب العالميّة الأولى ليلة زفافه، نوعا من الكشف عن جزء هام من تركيبه النّفسي، نختصره في الشجاعة والأنفة:

- "**القايد:** الليلة تركب والليلة تمشي.

- **Le gendarme:** c'est ta noce que tu fêtes

- **Kaid**: non, non, il n'ya ni noce ni orss, c'est fils de salauds trouveront toujours des moyens de fuir le service national.

- **أب منصور:** سيدي القايد بربي والنبي الملح وظل كتافك...هذا منصور أسيد القايد.

- **Le gendarme**: bon, je me vois navré mais va falloir se soumettre aux ordres quand on est fancais et musilmans on doit accepté la loi du souverain.

[1] *يعني هذا المصطلح الشّخصيّة الأساسية للمسرحيّة أو الفيلم ومشتقة كلمة protagoniste من الإغريقية ل proto والتي تعني الأول وagon والتي تعني المعركة، بمعنى المحارب الأول، أو الأول في المعركة، إذن يدل مفهوم البروتاغونيست على الشّخصيّة الأكثر أهمية في الحكاية.(franck haro-écrire un scénario- ed. eyrolles, paris, France-2 ed- 2010-p51).

- **القايد:** liberté, égalité, fraternité ، أما نتا يا وحد الخماس كلامي معاك مازال طويل.

- **أب منصور:** سيدي القايد، خلي غير هذا العرس أيفوت ولاك باغي المطامر وغلة هاذ العام راهم ليك، ماتشطنيش في ولدي، ماتحرقليش كبدي.

- **منصور:** أأبا ...نوض ماتهبطش راسك قدامي سعدية تقدر تستناني.

- **القايد:** حرقت قلبي وقلب سعدية، ودير في بالك بلي مادامني حي والله ما يركب سعدية لغناش فريسة ولا جثة ولا حتى في منام.

- **منصور:** (يضحك) أنا قادر نسمح في هاذ الليلة ونمشي للعسكر كي قدر ربي، بصح يا القياد نحلفكم ما كم ماسين شعرة من شعرات سعدية إلا ودمكم داير واد."[1]

حُمّل منصور نفسيّا معاناة الطبقات الاجتماعيّة، السياسيّة والعسكريّة الّتي سادت الأوساط الجزائريّة في مرحلة الحربين العالميّتين، وما جاءت آلامه وتقلّباته النفسيّة والفكريّة في المسرحيّة إلّا استجابة لمختلف الأطياف المجتمعيّة الّتي حملتها أبعاده، ففي بداية الحكاية وعند تجنيده ليلة الزفاف، كان الولد البارّ والخطيب الوفيّ الشهم المستقرّ نفسيّا إلى حد كبير، وبعد تجنيده في الحرب العالميّة الأولى، صار ذلك الشّاب المتألّم والمقاوم نفسيّا لما يراه ويعيشه يوميّا في تلك الحرب، من أمراض، تقتيل وذبح...

- "**منصور:** كانت القيرة نتاع الكاتورز وكواغطي الكل باسم الواليد ..ركبنا البحر فوق بابور افحم، فينا من مات ورماوه للحوت ولي وصل حسب روحو اسلم كمشة من الرصاص والمكحلة والحرب للقدام فينا تستنى، في رمشة عين أرماونا في غابة ألي يشتكي من الحنى واللي يشكي بالحمى، اتحتمت علينا نقتلو بلا سبة إلي حب يعيش يقتل يذبح وما يسقسيش علاش يسلك بجلدو وبرك، عطاونا دروس في الرمي على

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د25:11 إلى د26:17.

الذراري العجايز والنسوان، يدين مقطعة أو ريسان مرمية... ارفدت راسي للسماء وابكيت الله الله ياربي ...احلفت مانولي للهنا."[1]

في تلك المرحلة عرفت نفسيّة منصور نوعا من الخوف والارتعاب من هول أحداث الحرب، وبطبيعة الحال دخلت تلك الأحداث في تطوير نفسيّته لترسم الأحداث الداميّة الأخرى الّتي سيعيشها عند عودته من الحرب العالميّة الأولى إلى وطنه، هناك يجد أنّ أباه قد مات وخطيبته قد زفّت لابن القايد، وبيته ومزرعته منحا للمستوطنين الفرنسيّين، لتمتلئ نفسه حقدا وألما جراء ذلك الظلم والاغتصاب، فيقتل القايد وابنه ويهرب من الخونة إلى رئيسهم الفرنسيّ مارشال في الجيش، لتشفع له سيرته الأولى في الحرب العالميّة الأولى وتحول دون تلقيه العقاب، بيد أنّه يُزّج به من جديد في جحيم آخر وهو الحرب العالميّة الثانية.

- **منصور**: النار لي قدات فيا صبحت نارين غبينتي في ذاك النهار اسقيتها بدمهم وبنار الكره أمحيتها، بمنجل طاح راس القايد قدام عيالو وركبت عود من لعواد وصديت بيه لولد الخوجة والعرق يسيل من يدي على الزويجة، كان الملقط فرحان بالقمحة خارج من الدار والملقط ما دامتش فرحتو دقيقة، ساعتها بردت نار ثاري وجريت باش ندرق رأسي... القومية ورايا وأنا المارشال قدامي من غيرو أشكون اللي يحميني... يا خي في الجيش الفرنسي كاين غير القتالة والحرب مليانة بهم من كل جهة وأنا هنا بينهم مستور أشكون عندو النيف فيهم ويجيني..."[2]

اتّضح تحول منصور السيكولوجيّ من شخصيّة مسالمة، شجاعة ومستقرة إلى شخصيّة مهزوزة، مضطربة، قاسية والأهمّ في كلّ ذلك قاتلة، وتتضح طبيعة طرح موضوع تعقّدها من الناحية النفسيّة على لسان الشّخصيّة نفسها عن طريق السّرد؛ منصور شخصية أعطت بنفسها كرونولوجيا تعقيدها النفسي في الحكاية المسرحيّة وأعطت أسباب ذلك التعقيد في بعد يحمل سيميولوجيّا آلام شعب بأكمله.

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د27:38.

[2] المصدر نفسه، د32:33.

كما لا تفوتنا الإشارة إلى جانب مهم من حياة منصور، تحديدا عند عودته من الحرب العالميّة الأولى حيث طرح الجانب السيكولوجيّ المحطّم للمحاربين الجزائريّين العائدين من تلك الحرب، و"فقدهم أنفسهم أثناءها وكذا تأنيب الضّمير الّذي عانوه بعدها، لأنّهم قاتلوا لقضيّة لا تمتّ إليهم بصلة، كما صوّر حقيقة انكسارهم ومَدَّها عارية أمام المتلقي ليريه الألم الّذي عايشوه أثناءها وبعدها، فعند عودتهم من الحرب ظنّوا أنّهم في راحة منها في وطنهم، لكنهم وجدوا أنفسهم في صلبها من جديد، وهذه المرة من أجل قضيّتهم هم دون غيرهم"[1] ، فيضيف **منصور**:

– "**منصور**: من بعد لي دخلت للبلاد بالمصروف لي مدوهلي، اشريت بقرة نتاع حليب وفي طريقي سبقوني رجليا، حين اهدف قلبي باسم سعدية، كي الحقت للدوار لقيت أحبابي لحسوا عظامي وعليهم الكلاب تعس، ها حييي، أنا لي قلت كي نشوفهم ندفى ساعة، واجهوني بكلابهم وضربوني برصاصة االبشير، ولد الخوجة كان ذاك النهار فرحو وليلة دخلو على العذرى سعدية، هبطت وجهي للأرض ومشيت لداري انطيح في دموعي وقلبي ثقيل، احبست تحت شجرة ابكيت، القيت الدار اسكنها الكولون، املك الأرض والدوالي.. ومن بعد لي الدالي القايد البقرة حرش عليا كلابو وورالي قبر الوالدين وقالي ها واش ابقالك أو ها واش تسال: قبر أمي وبويا والكومة نتاع التراب لي فوقهم"[2].

من خلال لجوء منصور إلى المارشال الفرنسي يبدأ في الميل إلى تيّار مناف من ناحية المبادئ لأصوله ونباته، ويبدأ في الانحياز تدريجيّا إلى تمثيل الّتيار الاندماجي الّذي سيرافقه حتى مرحلة الانكشاف والانقلاب –اكتشاف مصدر الرصاصة الّتي أصابت رجله وانقلاب قناعاته، جَنح منصور مضطرا للفكر الاندماجيّ، لأنّه صار وحيدا وقاتلا فلم يكن له منفذ غير أن يَنْدَسَّ بين صفوف الجيش الفرنسي من جديد، فيرتاح من تأنيب الضمير لأنّه بين أفراد كلهم قتلة، **منصور**: "**... يا خي في الجيش الفرنسي كاين غير القتالة والحرب مليانة**

[1] عدنان بلال، عيسي أحمد، المقاربة المسرحيّة للأحداث التاريخيّة مسرحيّة «ذكرى من الأزاس» أنموذجا، مجلة جمليات، م9، ع 1، مستغانم، الجزائر، ص21.

[2] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د29:26.

بهم من كل جهة وأنا بينهم مستور أشكون عندو النيف فيهم ويجيني"[1]. إنّ منصور كان بين المطرقة والسندان، مطرقة الحرب والظلم في وطنه، وسندان التجنيد في الحربين العالميّتين وما فيهما من القتل والأمراض وبشائع تشمئزّ منها النفوس وتنكسر، وبهذا صارت نفسيته تتحول بعد كل نكبة أكثر فأكثر إلى القسوة والتعصّب والدوغمائيّة والاندماجيّة.

أثناء الحرب العالميّة الثانية وفي خضمّ المعركة يلتقي منصور البشير، وبحضور هذا الأخير يبتدأ انكشاف أكثر للجوانب النفسيّة من شخصيّة منصور، لأنّه في التقاء تلك الشخصيّتين تمّ تشكيل نوع من الثنائيّة النفسيّة المتعاكسة من حيث التّركيب، فالأول – منصور– الغاضب، سليط اللسان، المنكسر، الوحيد، الاندماجي، الجندي السّابق، المتسلّط، قابله البشير الذكيّ رغم سذاجته، الحيويّ، العفويّ، الريفيّ الطيب، المشتاق لوطنه ولعائلته، الرومنسيّ، الكاره لعقلية الحروب في وطنه وأوطان غيره والرّافض للمشاركة فيها، وبهذا التضاد تشكّلت نوع من الثنائيّة ساعدت في تسليط الضوء على الكثير من الجوانب الخفيّة في كلتا الشخصيتيّن، فعن طريق البشير تمتحن إرادة البطل، والّتي تمثّلت في الرجوع للعلاج من عدمه بالنّسبة لمنصور، كما تبيَّنَ لنا تمسك هذا الأخير بأفكاره وقناعاته الّتي جاءت على شكل تعصّب للرأي ولو على حساب الحياة، وذلك التمسك هو من الصفات النفسيّة الّتي يستوجب حضورها في البطل التراجيدي، فالرجوع بالنسبة لمنصور كان بمثابة جبن وتولي من الحرب، وهذا ينافي منبته الرجولي ومبادئه، وبالتالي كان يوثر الهلاك على الرجوع، وهنا يتضح أمر مهم آخر يشارك في بناء سيكولوجيّة البطل الدراميّ، وهو الخطأ المأساوي الّذي يقع فيه البطل والّذي بسببه تحسم المسرحيّة بمأساة، وفي حالة منصور كان العناد هو خطأه التراجيديّ، فلو لا عناده ولو أنّه مبني في أغلبه على أساس نبيل وهو الشجاعة بالإضافة إلى جانب سلبي وهو الاندماجيّة، إلّا أنّه كان سببا رئيسيّا في موت البشير مقتولا، وفي انتهائه مجنونا في مصحّة عقليّة.

يتّضح الجانب الفيزيولوجيّ للشخصيّة في العرض المسرحيّ بما يوحيه شكل الممثّل لها مباشرة وكذا بالحديث عن نفسها وحديث الشخصيّات الأخرى عنها، وفي مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» اختار المخرج [محمد فري مهدي] الممثّل [فتحي كافي] لتأدية دور منصور، وفي

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د32:47.

ذلك اتّضح أنّ هذا الأخير أثناء بداية الأحداث والتقائه بالبشير في حرب العالميّة الثانيّة، كان يشارف عمريّا على إتمام عقده الرابع (بين 35 و40 سنة) وأنّه أثناء مشاركته في الحرب العالميّة الأولى كان شابّا قويّ البنية، ومزال كذلك من حيث القوة أثناء الحرب العالميّة الثانية، وهذا الأمر اتّضح بشكل جليّ في تصريحه للبشير بأنّه تلقى ثلاثة رصاصات في الحرب الماضية ولم يمت وأنّ إصابته هذه الآن تعد لا شيئا:

- **البشير:** ...أمنصور يذا تساعفني نرجعوا قبل ما يزيد عليك الحال.
- **منصور:** أنا ثلث رصاصات ومارجعونيش ماشي هذي لي ترجعني.
- **بشير:** كفياه؟ ثلاث رصاصات قاسوك من قبل!
- **منصور:** ثلاث رصاصات ومازلت هذه الجثة زادمة للقدام."[1]

نستطيع القول أنّ منصور كان في صراع نفسيّ وجسديّ واجتماعي مع ظاهرة عامّة، وهي الحرب وما انجرّ عنها من تجنيد وظلم وعنصّرية والكثير من الآلام، لهذا تجد سبب الإصابات الجسديّة والانكسارات النفسيّة والخسارات الاجتماعيّة الّتي عرفها منصور طيلة حياته ليست من أشخاص معينين –إلا في حالة **القايد**، بل جاءت بصيغة مبهمة ("أنا ثلث رصاصات وما رجعونيش" في سؤال من أصابه بتلك الرصاصات؟) لتدلّ على أنّ العدوّ الأكبر لمنصور هو الحرب سواء في وطنه أو خارجها، فبسببها جنّد إجبارا ليلة زفافه للحرب العالميّة الأولى، وهناك تلقى ثلاث رصاصات، وبسببها سلبت منه ممتلكاته وخطيبته وعائلته عند عودته منها، وبسببها صار وحيدا قاتلا وخسر أغلى ما فيه وهو نبله وسلامه النفسيّ أثناء إشراكه في الحرب الثانيّة، وبسببها يموت البشير، ويجنّ هو في الأخير، كل ما عاناه منصور كان سببه الحرب وبهذا كانت القوى الخفيّة الّتي واجهته وهو ابن الفلاح البسيط البريء من كل ما تحتّم عليه معايشته، هذا من جهة، ومن جهة ثانية كان هناك عدوّ آخر لمنصور ولكل جزائري عرف الظلم داخل منظومة الحرب تلك، وهو المسؤول عن إشعال تلك الحروب ككل، الحرب على الجزائر والّتي كانت فرنسا، ومسببي الحرب العالميّة الأولى والحرب العالميّة الثانية.

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د21:51.

يمكن القول بأنّ شخصيّة منصور من النّاحية البنائيّة اتّصفت بنوع من السّمو اتّضح بشكل جليّ في سلوكها المتفرّد عن باقي الشخصيّات، ومن الأمثلة الواضحة على ذلك هو تصميمها على عدم مغادرة ساحة المعركة ولو على حساب حياتها، كما عرفت التماثل بين ما تقوله وما تفعله، فلا تجد تناقضا بين فعلها وقولها، فعند تصميمها على عدم الرجوع لم ترجع مادامت الظروف نفسها قائمة، هذا إلى أن تمّ قلب الأوضاع في مرحلة الاكتشاف والانقلاب لتنقلب معها قناعاتها، وبالتّالي برهنت في بنائها على وجود صفات التناسق، التوافق، التماثل والسمو الّتي أوجب [أرسطو طاليس] حضورها في الشّخصيّة المسرحيّة البطلة.

شخصيّة البشير:

احتلت هذه الشّخصيّة مكانة جدّ هامة في تطوير الأحداث وكشفها، ويمكن تصنيفها إذا ما ارتكزنا في ذلك على النموذج العاملي لـ[غريماس*]، فإننا نضعها في خانة الشّخصيّة المساعدة، رغم أنّها شخصيّة من الناحية الإيديولوجيّة معارضة لإرادة البطل وإيديولوجيّته، وإذا ما بحثنا فيما تمثلت مساعدة هذه الشّخصيّة لمنصور البطل وضدّ من، فلابدّ أنّ الأمر سيكون معقدا بعض الشيء، هذا لأنّ البطل في هذه المسرحيّة عرف الكثير من الأحداث وعلى إثرها تغيّرت كثيرا ملامحه النفسيّة والاجتماعيّة والفيزيولوجيّة، فمنصور عرف ظلم الحرب الفرنسيّة قبل حتى التجنيد الإجباريّ، وعرف التّمييز العنصّريّ أثناء الحرب في أوروبا، وعرف الخيانة في وطنه بسلبه كل ما يملك، وعرف الانتقام بقتله القايد وابنه، وعرف الهروب واللّجوء والخنوع للظالم والجلّاد، المارشال الفرنسي الّذي توجه إليه بعد جريمة قتله، وعرف عقدة الذّنب وخسارة النّفس والمبادئ أثناء الحرب العالميّة الثانية، كلّ هذه الأمور جرّبها منصّور ففي أيِّها ساعده البشير؟.

شَكّل البشير فكريّا نوعا من الوعي الّذي ميّز الطبقة الريفيّة، الّتي رغم عقليّتها البسيطة إلى أنّها تنبّهت إلى ما يحاك في الخفاء، وهو أنّ تلك الحروب الّتي أدخلت فيها ومنصور لا تمثّل لهما شيئا، وإنّما هي تعبير عن الهمجيّة والطفولة العقليّة الّتي ميّزت مفجريها خصوصا

الحرب العالميّة الثانية، **"بشير: شفت واحد ما هوش ضامن روحو كيما جميع إلي راهم هنا احياتنا الكل قايمة على كلمة وحدة – إذا– وهذا كل علاه، على جال واحد خنثوه أكثر من اللازم، بولونية جابوهالو في يومين، الطاليان بكلمة وحدة منوع شاة كالساعة بسنسلتها أدور في يدو...إلخ "**[1]، من الجليّ لمتتبّع مسيرة البشير في المسرحيّة أنّه مثّل البعد الرافض للحروب، التائق للسلام، للحب، للعائلة، للحياة الفلاحيّة المطمأنة، وبهذا تستطيع القول أنّ مساعدة بشير لمنصور تمثّلت في محاولة إخراجه من الظلاميّة الّتي أدخلته فيها الحروب داخل وطنه وخارجه وتجاوز كل ما عايشه جرائها، لهذا تجد عفويّته ومرحه وأمله وحيويّته **(بشير:** عادوا كالقرنينة تنبت هنا والهيه ، اهنا والهيه ، اهنا والهيه. **منصور:** أنت راك اخلقت ثورة في بلاصتك"[2]) رغم الحرب ما هي إلّا أدوات وظّفت كبعد نفسي لإنقاذ البطل من السوداويّة وإخراجه إلى النور على المستوى النفسي، أمّا على المستوى الاجتماعيّ تجارب بشير الّتي صقلتها الحياة البدويّة هي ما مكّنت من انتزاع الرصاصة من رجل منصور، وإنقاذه من الموت، أما على المستوى الفكريّ فكان بمثابة إيقاظ وتنبيه إلى مكيدة الحروب جملة ومحاولة عدم الوقوع فيها، بل تسبيق الإنسانيّة قبل أذيّة أي شخص مهما كان توجهه.

"– **بشير:** منصّور لم دموعك دموع الرجال غاليين راك اتصيبهم نهار تنوي اتوب.

– **منصور:** واش من فايدة في التوبة كي عاد البنادم ينهش في خوه كالكلب.

– **بشير:** إيه أمالا أنت كمل اياماتك بنادم وربي معاك."[3]

"– **بشير:** إيه سواسوا انحب أولادي ما يكبروش غيرا اتمحات كلمة الحرب من القاموس..."[4]

---

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د20:05.

[2] المصدر نفسه، د20:42.

[3] المصدر نفسه، د50:43.

[4] المصدر نفسه، د21:20.

جاء الضمير الإنسانيّ في المسرحيّة ناطقا على لسان البشير في مواجهة لعدوّ شامل هو الحرب، وما تجره معها من مآسي وآلام، وهذه الأخيرة عاشتها الشّخصيّة البطلة منصور وكانت ضحيّة حروب ومجازر، وما كان إنقاذها إلا بتضحيّة كبرى وهي موت البشير في سبيل أن يتوقف القتل وتتوقف معه تضحيّات جنود كمنصور من أجل أهداف استبدادية ليس لهم فيها أيّ دخل.

ب. الشخصيّات نقيضة البطل:

ومن أجل استكمال دائرة الصّراع في المسرحيّة لابدّ من "وجود قوّة أخرى أمام قوّة الشّخصيّة المحوريّة، أي لابدّ من وجود نضال آخر ضدّ نضال البطل الرئيسيّ، يشترط أن يكون هذا الخصم شخصا(أو نظاما أو قوّة غيبيّة...) في قوة متساوية أو مشابهة لقوّة الشّخصيّة المحوريّة حتى يكون هناك تكافؤ في قوتي الصّراع، بحيث لا تبدو إحدى هاتين القوتين ضعيفة أمام القوة الأخرى."[1]

الحرب:

وفي مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» تمثّلت الإرادة المعاكسة لإرادة البطل في قوة شاملة حوّطت البطل من كل الجوانب وسيطرت على مختلف أوجه حياته، ولم تكتفي بالسّعي لكسر إرادته بل امتدّت إلى تدميره من الناحيّة الجسديّة والنفسيّة، صحيح أنّ هذه الإرادة لم تكن لها شخصيّة واحدة مباشرة لتعبّر عنها إلّا أنّها جاءت على شكل قوة نقيضة ذات أذرع ممتدة على كل شيء لا تستطيع أيّ شخصية أن تواجهها، خصوصا بالنسبة لمنصور، فقد امتدت أيديها على أرضه، والده، زوجته، جسده، ونفسه وواجهها داخل وطنه وخارجه:

- **البشير:** ... بصح كيفاه راك راضي بهاذ الميزيرية؟ منصّور يهديك الله اتساعفني ...أمنصور ...منصّور خويا أيا نرجعو.

[1] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، المرجع سابق، ص 54.

- **منصور:** وين نرجع... وين انروح.. أنا في وسط هذ العسكر... واه علابالي قتالة...ذباحة ...حقارة ...كبابل...والمخير فيهم مايسواش بزقة بصح وين بغيتني نروح للبلاد؟ نرجع للدوار؟ نديلهم راسي في طبق؟ ولا راك باغيهم ايتوزو عليا؟."[1]

لم تكن الحرب في غايتها تسعى لدحض إرادات محددة وإنما كانت هي في ذاتها إرادة تدميريّة عمياء يقودها القويّ ويوظّفها لأيّ غرض يريد، وبهذا لن يسلم منها مجتمع إذا ما تم توجيهها نحوه، لهذا تجد أنّه حتى البشير مسّته الحرب داخل وطنه بحكم أنّه جزائري، وخارجه في الحرب العالميّة الثانية بحكم أنّه مجنّد جزائريّ من مستعمرة فرنسيّة، فعانى من ويلاتها لكنّ الأهمّ أنّه لم يخسر من ممتلكاته ونفسه بالقدر الّذي خسره منصور، بل بقي محافظا على قوى نفسيّة تواجه تلك القوى التدميريّة، كالحب، الأمل، الفطنة والتفضيل الحياة على الموت، وبهذه الأبعاد كان البشير يدا ممتدة لإنتشال منصور من ظلمات الحروب الّتي سكنت نفسه.

إنّ الحرب كانت الحاضر الوحيد في العرض من بدايته إلى نهايته فكانت الجوّ العام الّذي لعبت فيه الشخصيّات بكلّ أطيافها، وشكّلت الزّمان والمكان، وفي قلبها تطوّرت الشخصيّات وتكلّمت بلغتها: الموت، القتل، الذبح، الظلم، الرصاص، الجثث...

شخصيّة القايد خوجة:

لم تظهر هذه الشّخصيّة إلّا مرتين في العرض لكن كان لها دور حاسم في الأحداث، ففي ظهور القايد الأول كان السبب في دفع منصور لساحة المعركة ليلة زفافه حسدا ومكرا لزفّه سعدية، الّتي كان ابنه مغرما بها، أما في ظهوره الثاني فكان في مشهد كوريغرافي يروي حادثة قتل منصور له، شكلت هذه الشّخصيّة المكانة الاجتماعيّة الّتي كانت تحظى بها فئة الخائنين في الجزائر أثناء فترة الاستعمار الفرنسي، وأعطت تلميحا عن حجم المعاناة الّتي تسبّبت بها لأبناء وطنها، كما أوضحت أنه كان لها دور في صنع القرار فيما يتعلق بمصائر الجزائريّين في تلك الفترة:

"- **القايد:** اهداكم ثم، كلب بن كلب كي دعوة ما تمشيش للعسكر... ياه

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د22:30.

- **Le gedarme**: c'est bien Mansour lakhchem
- **Mansour**: oui monsieur

القايد: الليلة تركب والليلة تمشي.

- **Le gendarme**: c'est ta noce que tu fêtes.
- **Kaid**: non non il n'ya ni noce ni orss, c'est fils de salauds trouveront toujours des moyens de fuir le service national."[1]

جاءت شخصيّة القايد خوجة الكهل اختزالا لجماعة القيّاد والنواب والعائلات الكبيرة الّذين وظّفوا لأغراض تخدم الجانب الاستعماري منها: سياسة التجنيد الإجباري الّذي صدر مرسومه سنه 1912م، وبهذا "تجد من النواب الّذين أرسلوا برقيات تأييد للإدارة الفرنسيّة وآخرين بعريضة مساندة إلى الحاكم العام يعربون فيها عن استعدادهم للحرب، كما أيّد بعض شيوخ الزوايا والمرابطين فرنسا، وطالبوا بنصّترها"[2].

شخصيّة الرّاهب:

الرّاهب، ذلك الكهل الّذي سخّر الجانب الديني لخدمة مصالح فرنسا في الحرب العالميّة الثانيّة، وفي ذلك إشارة إلى خضوع رجال الدين للجانب السلطوي بصفة عامّة والجانب الفرنسي بصفة خاصّة، والعمل معا على مخطّط واحد وهو الانتصار في الحرب ولو على حساب تشويه سمعة الدّين بكل أشكاله، لابدّ أنّ أشنع ما قدمه العرض لنا حول هذه الشّخصيّة هو قيامها بتطبيع القتل والدفع بمنصور إلى المعركة من جديد رغم إصابته، دون أن ننسى العنصّريّة الّتي مارسها على المجنّدين الجزائريّين بصفة خاصّة والإفريقين بصفة عامة، والّتي ظهرت في تسبيق علاج عساكر الحلفاء في الحرب العالميّة الثانية على المجنّدين الآخرين من الجنسيّات الأخرى خصوصا الأفريقيّة الّتي مثلها منصور.

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د25:11.

[2] عز الدين زايدي، نزول الحلفاء وأثره على منطقة شمال إفريقيا، أطروحة دكتوراه في التّاريخ المعاصر والحديث، إشراف: محمد مجاود، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2014، ص.126.

3-3-2 الشخصيّات الثانوية:

شخصيّة سعديّة:

جاءت شخصيّة سعديّة حاضرة على لسان البطل لكنها غائبة عن خشبة المسرح، ويمكن القول عن حضورها في سرديات البطل أنّه كان تعبيرا وجدانيّا منه لِما يكنّه لها من حب ولِما تسكنه من فؤاد، **منصور: إيه سعدية ياه... سعدية باش ننساها ايليق نحب 80 ألف مرة في النهار**"[1]، لابدّ أنّ سعديّة والجانب العاطفي بصفة عامة وظّف في المسرحيّة لتحقيق مقابلة تقليديّة تجمع الحبّ والحرب، وكيف أنّ هذا الأخير يدمّر أسمى المشاعر الإنسانيّة.

وسعديّة تلك الشابّة الجميلة من ساكنة قرية منصور، مرغوبة من طرف شبّان القرية خصوصا ابن القايد خوجة الّذي من خلال حوار القايد مع منصور يتّضح أنّه كان ينوي تزويجها لابنه لكنه حال دون ذلك:

- "**القايد:** حرقت قلبي وقلب وليدي في سعدية، ودير في بالك بلي مادامني حي والله ما يركب سعدية لغناش فريسة ولا جثة ولا في منام."[2]

لابدّ أنّ المتفرّج على هذه المسرحيّة يلاحظ أنّه لم يعطى لسعديّة مجال للتعبير عن نفسها بصفتها محرّكة للأحداث، بل وضعت كصنم جسدي يتعارك ويمكر من أجل الضفر به الرجال، حتّى أنّ القايد توعّد منصور بأنه لن يركب سعديّة، وكأنّها من الدّواب، يمكن القول أنّ الكاتب والمخرج على حد سواء قد أقصيا سعديّة من التعبير عن أبعادها النفسيّة والعاطفيّة واكتفيا بالتركيز على بعدها الفيزيولوجي، وكذا التركيز على وضعها كسبب من أسباب فصل البطل عن حياته الأولى المستقرّة نوعا ما وبداية مرحلة الجحيم، لم نرى سعديّة تعبّر عن موقفها من حبّ منصور لها ولا عن حبّ ابن الخوجة ولم نلحظ منها أي مقاومة

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د46:07.

[2] المصدر نفسه، د25:15.

أو حزن ولو على لسان الشخصيّات الأخرى عندما فقدت خطيبها منصور، بل صورت لنا على لسانه وهو في الحرب العالميّة الثانية على أنها تنعم بحياة رفيهة:

- "**بشير**: وسعدية انسيتها.
- **منصور**: ايه سعدية ... سعدية باش ننساها ايليق نحب 80 ألف مرة في النهار.
- **بشير**: اسمع الجديد.
- **منصور**: إيه بلا شك هذ الساعة راهي لابسة لباس حرير ومسايس من الذهب حتى المرافق، أو واش من حنة و واش من جوز على الشوارب أو هذو حرايم دايرين بيها، إلي تنوي وإلي تعقد في البقالة أودي الرب الي ساترني ساترها... ومكاحل الخوجة فيها تعس."[1]

من خلال هذا الحوار، أيمكن أن ينطبق ذلك الوصف على امرأة فقدت حبيبها وأجبرت على فراقه؟ إننا لا نرى ملامح للحداد أو الحزن على الفراق... بل إنّنا لنفهم من خلال الحوارات أنّها شابة انتهازيّة ووصوليّة، وما هي إلّا امرأة تسعى لأي ذكر يقدم لها حياة رغيدة، إننا نرى في تغييب سعدية المادي وفي وصف منصور لها في حواراته على ذلك النحو فتحا لمجال التأويل وكذا لاستقرائها حصرا في كلمات منصور، هذا ما أعطى نوعا من الفهم الخاطئ للشخصيّة فانحرفت سيميائيّتها الاجتماعيّة والنفسيّة من الإيجاب إلى السّلب.

شخصية Crestine:

شابّة ألمانيّة قدّمت لفرنسا لاجئة، جراء الحرب والحكم النازي لألمانيا إلّا أنّها تلقت ردّ فعل مجحف في حقها في فرنسا، بتحميلها ذنب النزعة التوسعيّة لألمانيا النازيّة آنذاك، وتحميلها ذنب ضحايا الحرب؛ عبّرت هذه الشّخصيّة عن الطبقة المناهضة لفكرة الحروب ودافعت عن الإنسان البريء الّذي يجد نفسه وسط صراع ومعترك إرادات الأنظمة الحاكمة، وعبّرت على أنّها ضحيّة الحرب مثلهم ولو في البلد الّذي فجّرها(ألمانيا)، وأنّها فقدت كل شيء جراءها: والديها، قريتها، بيتها...، وأشارت إلى أنّها قاسمت خبزها في الغابة السوداء

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د40:06.

وبالتالي آلامها مع المجنّدين من مختلف المستعمرات الأوروبيّة في إفريقيا والشرق؛ جاءت كريستين كتعرية للطرف الآخر من الحرب العالميّة الثانية، الطرف الألماني وما عاناه شعبه، في إشارة إلى أنّ الحرب لا فائدة ترجى منها، وأن طرفي الصّراع فيها كلاهيما خاسرين رغم تلقيب واحد منهما بالمنتصر.

- **Crestine**: je fuis mon payé

Je fuis mon village

Je fuis potsdam mes amis et mes fréres

Je fuis les nazzis

Qu'est ce que vous voulez que je vous dises encore."[1]

شخصيّة Le gendarme:

لاشكّ أنّ هذه الشّخصيّة شكّلت في بعدها الاجتماعي الوجه الاستعماري في الجزائر، وعبّرت عمّا مارسه على الجزائريّين من ظلم واستبداد وحكم إقطاعيّ، مثّل ذلك العسكريّ الكهل الفاسد أخلاقيّا من كافة الجوانب لدرجة أنّه إضافة للظلم والاستبداد وكل ما سبق كان مرتشيا للإيقاع بمنصور ليلة زفافه وتجنيده إجبارا بدل ابن القايد:

- **Le gendarme**: nous voila arriver au terme du contrat Mr le kaid alors faites moi voir la couleur de votre argents.
- **Kaid**: et comment, on la bien en quand même
- **Le gendarme**: oui mais sachez que vous me mettez dans de sale draps (il compte l'argent)
- **kaid**: oh, oh, oh n'exagérant rien vous n'avez qu'a effacer le nom de mon fils qu' à la place vous mettez le nom de ce chien,

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د44:30.

et puis moi j'aurais aimer envoyer mon fils pour servir la France, mais sa mère s'attache énormément à lui. [1]

شخصيّة أب منصور:

فلاح ووالد منصور مستعد لأن يضحي بأي شيء لسعادة ابنه، خاضع بالقوة للحكم الإقطاعي الّذي يطبقه المستعمر الفرنسي عن طريق رجاله القياد والخونة وغيرهم: "**أب منصور**: سيدي القايد، خلي غير هذ العرس أيفوت ولاك باغي المطامر وغلة هاذ العام راهم ليك... ماتشطنيش في ولدي... ما تحرقليش كبدي".[2]

3-3-3 الشخصيّات النمطية:

Le 1er client: سكير فرنسي، متعصب لأفكاره ولا يقبل الرأي الآخر، جبان، عنصّري.

Le barman: صاحب الحانة ، كهل يتميز بالبراغماتية، لا صديق له إلا الّذي يدفع أكثر، حيادي في المواقف الأخلاقية.

2éme blessé: جندي فرنسي مصاب.

3eme blessé: جندي شاب في الصفوف الفرنسية، مصاب كثير الشكوى، عنصّري.

الجندي 1: جندي مغاربي في الجبهة الأولى للمعركة.

Sergent: قائد عسكري فرنسي.

الخادمة: خادمة فرنسية في الحانة.

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، من د26:17.

[2] المصدر نفسه ، د25:11.

3-4 الحبكة:

تعتبر الحبكة من العناصر الهامة جدا في التّركيب الدراميّ بالمسرحيّة، لأنّها تعنى بالتنظيم العام لأجزائها، وهي خط تطوّر الحكاية ومسار الفعل، وعن طريقها يمكن للشخصيّات أن تكشف عن نفسها وتكشف عن الإرادات المتصارعة فيبنى الصّراع ويدفع به إلى الأعلى، وبهذا تجد أنّ الحبكة هي كاشف كل عناصر البناء الدراميّ وفي فلكها تدور كل تلك العناصر، وأيضا لها جوانب أساسيّة وهي الحتميّة والمنطقيّة والتّسلسل الّتي يجب أن تخضع لها كل الأحداث الدراميّة فيها، بحيث يتحتّم أن تكون الوقائع في تتابع منطقيّ وتسلسليّ خاضع لمبدأ السببيّة والضّرورة الدراميّة فإن حادَت عنهما الوقائع والأحداث والشخصيّات سقطت عنها المنطقيّة والمصداقيّة.

إنّك تجد عند تتبّع مسار الأحداث في مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» أنّ ترتيبها خضع لأسس البناء الدراميّة، الّتي ينطلق فيها العرض بجزء تمهيدي ثمّ نقطة الهجوم ثم تتطور وتتعقد الأحداث لتصل إلى الأزمة الكبرى، ثم يصل الصّراع إلى ذروته ليحسم في مرحلة التّعرف والانقلاب ثمّ في النّهاية يأتي الحلّ.

عرف **الجزء التمهيدي** في عرض مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» والّذي كان بالمشهد الافتتاحي تعريفا بالشخصيّات المسرحيّة، وأعطى للمتلقي مكان الأحداث وزمانها، حتى أنّه أشار إلى طبيعة الموضوع المطروح في أنّه تاريخيّ حربيّ، وبالتّالي مهّد حواس المتلقي وملكاته الذّوقيّة لهضم القصّة والموضوع لكي لا يحدث له تشويش إذا ما تقدمت الأحداث في المشاهد الأخرى؛ يبدأ المشهد بجزء كوريغرافي تضع فيه شخصيّات بالزي العسكري خوذاتها وتحمل حقائب ظهر في إشارة إلى انطلاقها للحرب، ثم تؤثّث الخشبة بأسرّة قابلة للطيّ –هذا دائما في قالب كوريغرافي، ليظهر فيما بعد جنود مصابون وممرضان يسهران على علاجهم وكذا صليب ضوئي في خلفية المشهد، ثم جندي يقرأ بالفرنسية رسالة لصديقه جاءته من عائلته تحكي له عن أوضاعهم الأسرية وتطمأنه على حالهم، من خلال هذا المشهد نصل إلى أنّ أحداث المسرحيّة في خيمة استشفائيّة تابعة للصليب الأحمر وبالتّالي المكان ساحة معركة، وأنّ الزّمن زمان ليل أثناء حرب. ثم تأتي الأحداث في المشهد الثاني في ساحة المعركة مباشرة حين يتعثّر البشير وهو مذعور في ليل حربي، بمنصور

ليتصارعا في تلك الظلمة لعدم معرفة أنّهما جزائريّان مجنّدان لنفس الجهة والغاية، في هذا المشهد نستطيع القول أنّه امتداد للجزء التقديمي في العرض، فنتعرّف على منصور والبشير الشخصيتّين الرئيسيتّين في المسرحيّة، كما نتعرّف على المكان الأساسيّ الّذي تجري فيه الأحداث الكبرى وهو ساحة المعركة، ثمّ بعد شدّ وجذب بين منصور والبشير حول جنسيّة كلّ منهما، "البشير: راني نسقسي فيك، عربي نتا ولى لا"، يتأكّد كل واحد منهما من الآخر أنّه جزائري وفي نفس حاله، إلى أنّ منصور بطبيعته القاسيّة والإندماجيّة لا يرتاح كثيرا للبشير البدوي ذي الطبيعة التقبليّة لما هو جزائري خصوصا في جبهة المعركة، فيقبل اهتمامه ويتقبله بنوع من الفظاظة والغلظة.

تأتي **نقطة الهجوم** عند اكتشاف البشير لإصابة منصور برصاصة في رجله، وأنّ إصابته خطيرة تحتاج العلاج الفوري وإلّا التهب الجرح ومات، فيبدأ البشير يلحّ بسؤال الانسحاب من المعركة على منصور والرجوع إلى القاعدة ليعالج إصابته، إلّا أنّه يرفض رفضا قاطعا في عقليّة تملأها الأنفة و تعصّب للرأي وفهم خاطئ للشجاعة، بالإضافة إلى جهل القوانين الّتي تحكم تلك الحرب، أوّلها التفريق العرقي بين المجنّدين:

- "**بشير**: آهيا كنت حاسب روحي غير أنا لي نية في هادي الحرب وتران رانا زوج..الكروا روج رايحة تتلهابيك نتا؟
- **منصور**: (قائما) اسمع...اسمع أنا ماشي على جال حبة لي نرجع اللور، أنا يلا لحقت هنا باش غدوا نكون لهيه."[1]

- "**منصور**: ألاك باغي اتروح روح وحدك، بصح أنا ما نرجعش على جال حاجة تافهة (مشيرا إلى رجله)."[2]

- **بشير**: (يلقي بنظرة اتجاه الحلفاء) الكلاب.. ماجاوش الكلاب... كراعك انتفخ امنصور وهذي الحمة بلا شك منو هيا نرجعوا قبل ما يزيد عليك الحال.

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د12:29.

[2] المصدر نفسه، د18:46.

– **منصور**: 3 رصاصات ومارجعونيش اللور ماشي هذي الي ترجعني اللور."[1]

بعد نقطة الهجوم تبدأ **الأحداث في تصاعد وتتابع** (في المشهد الثالث بالعرض)، كما تبدأ في **الانكشاف** خبايا كانت غائبة عن أنظار المتلقي، فتظهر البوادر الأولى عن البعد النفسي المميز لكل من شخصيّتي منصور والبشير، وأنّ الأوّل دوغمائي بعض الشيء أي أنّه متعصّب لأفكاره ومتمسك بها ولو خاطئة، وكذا ساذج لإيمانه بأنّ ممرضي الصليب الأحمر سيأتون إليه في الجبهات الأماميّة في المعارك لعلاجه وهو الجزائريّ المجنّد إجبارا، من دون شكّ أنّ ذلك التّعصّب والعناد هما أمران أساسيّان في شخصيّة منصور، لأنّهما يدخلان ضمن **خطأ البطل التراجيدي**، والّذي يتمثل في الكثير من الصفات والتصرفات الّتي تتوفر في الشّخصيّة البطلة الّتي تؤدي إلى نهاية مأساويّة للمسرحيّة ككل. إنّ تلك الأبعاد النفسيّة وظّفت في شخصيّة منصور لتدفع بالفعل والأحداث نحو نقطة التّأزم، وأنّه لو لا اكتشاف البشير لإصابة منصور، ولو لا طبعه الطيّب الّذي حتّم عليه الإلحاح عليه للرجوع إلى خيمة الإسعافات للعلاج، لما تبيّنت لنا الكثير من الأحداث وكذا لما انكشف لنا جانب مهم من عقلية منصور، ولاستمرّ خطّ الأحداث في ركود كما كان في المقدّمة الدراميّة دون أن يطرأ عليه أيّ تصاعد، وبالتّالي يلعب الجانب النفسيّ للشخصيّات البطلة دورا مهما في النهوض بالصّراع وتطور الحدث وكذا قلب الموازين في مرحلة التعرّف والانقلاب.

وتستمر **مرحلة الانكشاف**، فيبدأ منصور في نهاية المشهد الرابع وهو في حالة هستيريّة جراء الغضب والكبت والأوجاع الّتي يعيشها في استرجاع ماضيه المرير، فيطرح المخرج هذا الماضي في مشهد خامس بتقنيّة الاسترجاع، هذا ليبيّن أنّ هذه الشّخصيّة لم يصل بها الأمر إلى هذا الحدّ من الغضب والعنف من قبيل الصدفة، وإنّما لها ماض قاس صقلها لتكون على ذلك الحال، فيبدأ انكشاف تلك الأحداث الغائبة وفي نفس الوقت تبدأ الأحداث في التعقّد والتطوّر أكثر، يتعرّف البشير والمتلقي على ماضي منصور، فتستفزّ طيبة البشير أكثر في هذا المشهد عندما يعلم أنّ هذا الأخير جنّد إجبارا ليلة زفافه بتدبير من القايد وابنه لإفساد حياته، ويستمرّ طرح ماضيه –منصور– في المشهد الموالي في قالب سردي، فيروي

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د21:59.

ما عرفه أثناء تلك الحرب، وأنّه خسر نفسه لأنّه اضطر للقتل وتعلم الرماية في جثث الموتى.

- "**منصور**: وكواغط الكل باسم الواليد وكانت القيرة انتاع الكاتورز، وركبنا البحر فوق بابور افحم، فينا من مات ورماوه للحوت ولي وصل حسب روحو اسلم، كمشة من الرصاص والمكحلة والحرب فينا تستنى، في رمشة عين أرماونا في غابة ألي يشتكي من الحمى واللي يشكي بالحمى، اتحتمت علينا نقتلو بلا سبة إلى حب يعيش يذبح أو مايسقسيش علاش، يسلك بجلدو وبرك، عطاونا دروس في الرمي على الذراري، العجايز، والنسوان، يدين مقطعة أو ريسان مرمية، ارفدت راسي للسماء وبكيت، الله...الله...الله ياربي ...احلفت اللهنا ما نولي."[1]

إنّ طرح ماضي منصور، إنّما جاء استفزازا لنفسية البشير الطيبة كما ذكرنا لكي يرى في منصور ما يظن هذا الأخير أنه قد مات فيه، وهي إرادة الحياة، فيريد إنقاذه أكثر بالإلحاح عليه بالرجوع، لتصطدم الإرادتين، إرادة منصور في عدم الانسحاب من المعركة والإقبال على الموت بطريقة غير مباشرة، وإرادة البشير في إنقاذه وإعطاءه أملا في الحياة، فيتطور خط الصّراع بين الإرادتين أكثر وأكثر. دون أن ننسى شأن المتلقي الّذي يتولد لديه نوع من **التّشويق والتّرقب** لما سيكون في الأحداث القادمة، كما يتعاطف بدوره مع منصور لأنّه يُسقط ما عاشته تلك الشّخصيّة على ما عايشه الشعب الجزائري في تلك المرحلة، وما اضطرّ لتحمّله من مواجع على الضفّتين – في الجزائر وفي أوروبا–جراء الاستعمار من جهة، وقانون التجنيد الإجباري في الحربين العالميتين معا من جهة أخرى.

يستلزم لكي تصل الحبكة إلى ذروة الصّراع أن تحوي أحداث تتقلب بين صعود وهبوط، ولا يتم ذلك إلا بتلاقي قوى الصّراع، فيتولد التعقيد وتتأزم الأمور، وهذا ما كان ولو بشكل باهت بين منصور والبشير في مسرحيّة «ذكرى من الألزاس»، هذا لأنّ الصّراع لم يكن عميق بينهما وارتكز على الرجوع إلى خيمة الإستشفائيّة من عدمه، كما اقتصرت معظم

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د27:38.

الحوارات على سرد ماضي الشخصيّتين مما جعلهما لا تنموان وذلك لغياب العنصّر الدياليكتيكيّ في معظم حواراتهما:

- **منصور**: وكواغطي الكل باسم الواليد وكانت القيرة نتاع الطاتورز، وركبنا البحر فوق بابور افحم...إلخ
- **منصور**: من بعد ربع سنين انتاع دم كتبو اسمي من الذهب على حيط لاليجيون دونور وأعطاوني مداية وعلام واستعدلي المارشال فيران وقالي نتا راك فخر لهاذ الأمة، ارجعت رمز لهذ الحرب...خلقوا مني قاتل.. "[1]
- **بشير**: إيه خطرة وليد خليفة انفعصله عظم في كتفه...إلخ
- **بشير**: إيه واحد الخطرة إديتو للصيادة وجاب كراعو في الكماش، حاسبني بربي إلا الجرح انتاعو كان كبير على انتاعك زوج مرات والعظم انتاعو كان على برا."[2]

لابدّ أنّ ما يلمس في هذه المسرحيّة هو استغلال المخرج [محمد فريمهدي] للفواصل بين المشاهد كتكملة للعرض، بحيث لجأ إلى الرقص للتعبير عن الجو العام للمسرحيّة، وكذا للتعبير عمّا تعيشه الشّخصيّة، فترقص الشخصيّات على وقع إيقاع موسيقي مضطرب وتجسد في نفس الوقت ومضات راقصة ما يرويه منصور من أحداث، كما كان في نهاية المشهد الخامس، حيث بعد أن ينهي منصور حكيه لأحداث قتله للقايد وابنه، تدخل فرقة راقصة وتبدأ في تجسيد الحادثة.

مع بداية المشهد السادس تبدأ الأحداث في الاقتراب من **الذروة**، فيبدأ جرح منصور في النّزيف من جديد، ويتيّقن البشير أنّه لن يرجع للخيمة للعلاج وتبدأ حالته في التدهور، ليقرّر نزع الرصاصة منه بما لديه من خبرة وتجربة من حياته الريفية، لكن تقطع الأحداث من جديد بالسرد ثم بتقنية الاسترجاع لماضي منصور، فتعود بنا الأحداث إلى حانة يعيش فيها منصور تجربة عاطفية مع فتاة من أصول ألمانية؛ تمّ توظيف هذا الجزء لإضفاء طابع

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د28:35.

[2] المصدر نفسه، د34:47.

عاطفيّ رومنسيّ على المسرحيّة أكثر وللخروج من تلك الأحداث الدامية والمزريّة في ساحة المعركة، كما تم اللجوء للاسترجاع للمرة الثانية في هذا العرض للتعويض عن الحركة أو الفعل الجسدي اللّذين كانا شبه معدومين بالنسبة للشخصيّتين الرئيسيّتين البشير ومنصور، وبالتالي صار ذلك المشهدين الاسترجاعيين بمثابة حيلة لكي لا يصاب المتلقي بالملل جراء ثقل سير الأحداث وجراء ذلك الحوار السردي المسهب.

في المشهد الموالي– السابع– ينزع البشير الرصاصة من رجل منصور لتكون لحظة **التوتّر القصوى** والّتي تحتّم تحوّل الحدث الدراميّ، فيفقد الوعي جراء الألم، فتكون الأوضاع أكثر ازدحاما بالخوف والتّشويق للمجريات التالية والأحداث الحاسمة، فيُعتقد أنّه –منصور– مات جراء الألم ويبدأ البشير في الصّراخ عليه وحثّه على الاستيقاظ، ثمّ يحسم منصور الوضع ويجيب على أنّه حيّ وبخير ليعطيه البشير الرصاصة ليتفحصّها، فيدرك أنّ الرصاصة ليست من صفوف العدوّ وإنّما من صفوفهم هم، فيلمس حجم المكيدة الّتي نصّبت لهم:

- "**البشير**: ماهيش نتاع العدو، أودي هذي نتاعنا.
- **منصور**: الكلاب.
- **البشير**: الرب العالي الحرب حربهم واحنا في الصفوف الأولى وهذا جزانا، يا من درى شتى راهم موجدينا.
- **منصور**: (يحمل بندقيته ويخرج من حقيبته علبة رصاص) بصح اقبل ما تلغالي في الظهر غير كان هذ الكارطوشات كملو".[1]

في هذا الجزء وصلت الأحداث إلى **مرحلة التّعرف والانقلاب**، يتعرّف كلّ من الشّخصيّة البطلة والمتلقي أنّ أصل الرصاصة ليس من صفوف النازية وإنّما من صفوف الحلفاء، فيؤدّي هذا التّعرف إلى الانقلاب على مستوى قناعات الشّخصيّة الرئيسيّة وبالتّالي على مستوى الأحداث عامة، " تكمن أهمية التّعرف والانقلاب كلحظتي مفاجأة يحدث في أولاها عكس ما يتوقعه البطل، ويتحول في ثانيها إلى حالة إدراك لشيء كان يجهله. عنصر

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د50:00.

المفاجأة في البناء الدراميّ ضروري خاصّة إذا كانت الحتميّة هي القانون العام لتطوّر الحدث، فبدون مفاجأة أو مفاجآت تصبح النتيجة النهائية متوقعة منذ البداية، أو على الأقل منذ ارتكاب الخطأ المأساوي"[1]، إنّ إصابة منصور كانت محورا من المحاور الأساسيّة الّتي دارت حولها أحداث المسرحيّة وكانت مقرونة بموضوع رجوعه للعلاج من عدمه، فعند اكتشاف مصدر تلك الرصاصة والّتي كانت حقيقة غائبة عنه، أصيب البطل بالدهشة وانقلبت لديه القناعات، فقَبلُ كان يقاتل في صفوف الحلفاء ويضحي من أجلهم، لكن بعد الاكتشاف اعتزل هذا الأمر وقرّر الرجوع، لقتلهم هذه المرة لا للعلاج والنجاة بنفسه:

- **البشير:** الرب العالي الحرب حربهم واحنا في الصفوف الأولى وهذا جزانا، يا من درى شتى راهم موجديلنا.
- "**منصور:** (يحمل بندقيته ويخرج من حقيبته علبة رصاص) بصح اقبل ما تلغالي في الظهر غير، كان هذ الكارطوشات كملو."[2]

ربّما إلى حدود هذه المرحلة، مرحلة **الاكتشاف والانقلاب،** لا يزال خطأ البطل التراجيدي يرافق الشّخصيّة البطلة، وعند منصور هو العناد والغضب والغِلظة، ونرى في نهاية المسرحيّة أنّ أسباب هذه الطباع ستؤدّي إلى تلك النهاية المأساويّة.

يظهر بشكل جلي **الانقلاب** عند شخصيّة منصور عندما يفقد الأمل في الأخذ بالثّأر وفي تلك المرحلة يصاب بنوع من الندم لأنّ القضيّة الّتي كان يدافع من أجلها ظهرت مزيّفة وأنّه قتل من أجل وهم:

- **منصور:** الراجل خلاوه كالكلب ينهش منا او ملهيه ما يعرف خوه من عدوه ..الكلاب...
- **بشير:** منصّور لم دموعك، دموع الرجال غاليين راك اتصيبهم نهار تنوي اتوب.
- **منصور:** واش من فايدة في التوبة كي عاد البنادم ينهش في خوه كالكلب.
- **بشير:** إيه أملا أنت كمل أياماتك بنادم وربي معاك.

[1] عبد العزيز حمودة، لبناء الدراميّ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ط1 ، ص83.

[2] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د 50:00.

- **منصور:** أيا نرجعو.
- **بشير:** ما ينفعش لازم..."[1]

في المشهد الثامن يستعين المخرج من جديد بتقنية الاسترجاع، فيعود بنا إلى أحداث ماضيّة حيث كان منصّور ينقل جنود الحلفاء المصابين من ساحات المعركة إلى خيمة الإسعافات، في أحداث تبيّن لنا التّمييز العنصّريّ الّذي تعرّض له المجنّدون الجزائريّون في تلك الحرب، ويلحظ أنّ [محمد فريمهدي] قد بدّل موضع هذا المشهد من الجزء الافتتاحي في النصّ إلى المشهد الثامن في العرض، وهذا يبرهن أنّ هناك تعاملا ومعالجة أخرى للنصّ الأصلي لـ[عبد الحليم رحموني]، فهذا المشهد عندما وظّف كمشهد افتتاحي في النصّ الأصلي كان ضمن قالب تسلسلي عادي للأحداث، أي لم يكن ضمن الماضي البعيد زمانيّا، أمّا مكانيّا فرجع منصور مباشرة من خيمة الإسعافات في ذلك المشهد إلى ساحة المعركة في المشهد الثاني وعليه بنيت الأحداث في المشاهد التالية، بينما في العرض وعن التغيير الّذي أدخله المخرج على تراتبيّة المشاهد وبالتّالي على الأحداث ومنطقيّتها، نجد أنّ هذا التّغيير أخلّ نوعا ما بالبناء العام للأحداث في المسرحيّة، فذلك المشهد شكّل نوعا من المقدّمة الدراميّة استعان بها الكاتب لتبرير الكثير من الممارسات الّتي ستعيشها شخصيّة منصور في المستقبل كالتّمييز العنصّريّ، والتّعامل معه على أنّه مجرّد بيدق لا أهميّة له...، كذلك على مستوى التلقي نجد في كلّ مرة وبعد أن تبدأ حواس المتلقي في استيعاب تراتبية الأحداث والاستقرار الذهنيّ لمتابعة مجريات المسرحيّة، يكسر هذا الاستقرار بالاسترجاع، وبالتالي يكسر معها التّشويق والمتابعة ويصاب المتلقي بنوع من التّشتّت، هذا لأنّ الأحداث لم تقدم في شكل تصاعدي متسلسل وإنما كسر ذلك التّسلسل بالكثير من التقطيعات، ولتلك التقطيعات انعكاساتها على التلقي بطبيعة الحال.

بداية المشهد الموالي تبدأ الأحداث في الهبوط نحو الحلّ، فيبدأ البشير في خطاب أشبه بالمنولوج، يخاطب منصور المغشيّ عليه ويحدثه عن السلام بكوكب القمر، ويحدّثه عن إمكانيّة إحلاله في الأرض.

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د 50:43.

- **بشير:** " إيه قتلك لوكان بحال رانا قاعدين ثما فوق القمر أمنصور الأرض كي تعود تبان؟ أيا حاجيتك، ولا نفكها وحدي؟ شوف الحاجة الأولى اتبان مدورة، مدورة ويا من درى إذا كانت تضوي كالقمرة، هاو بصح قولي باينة بلي الدخان راه غامها، بصح طلة ملهيه امنصّور ما تشوف حدود اللي كاينين هنا ما تشوف علماوات، إيه أو ما يلحقنا دخان وما تحكمنا غمة، أو زعما ما ناش قادرين انرجعوا هذ الغرقة تضوي كالقمرة ولا خير منها، زعما البنادم خلاص كمل اخلاص حاجة ما عادتش تصلح فيه، حكم على روحو بالفانة قبل ما تقوم الفانة... أواه ما نظنش كيفاه ما كان حتى واحد قادر يقول لا، يكفي بركات من الدم أو مكان ما فيها كي نقلبوا المكاحل الأرض، واش راح يصرا، إذا الواحد اغلق باب البارح وفتح باب جديد، واش فيها إذا واحد اعطى وردة لخوه في عوض رصاصة في الظهر...إلخ"[1]

في المشهد ما قبل الختامي بدأ خطاب البشير يأخذ طابعا نوستالجيّا، بحكيه عن زوجته العالية وأولاده، واشتياقه لهم، هذا لتعميق مشاعر المتلقي اتجاه النهاية المأساويّة الّتي تومئ من قريب، وأثناء حكيه وتأثره وعيشه تلك الحالة العاطفية يصاب بطلق ناري ليموت، وتختم المسرحيّة بمأساة شارك البطل منصّور في صنعها بعناده وتعنته وعدم تقبله الرجوع إلى الخيمة الإسعافات، وكذا شاركت فيها البشرية جمعاء بأنها صنعت الحروب ليموت فيها من لا ذنب ولا دور لهم فيها.

أما عن المشهد الختامي، فوظف فيه المخرج تقنية قلب كل الأحداث المسرحيّة في **النهاية** بحيث تهدف تلك التقنية إلى زيادة عنصّر المفاجأة وكذا كسر أفق الانتظار الّذي رسمه المتلقي عن المسرحيّة ككل، فتظهر أنّ كلّ تلك الأحداث الحربيّة في المسرحيّة إنّما كانت تخيّلات لمجنونين في مصحّة عقليّة وهما يعيدان تمثيل ما عاشاه في الحرب، لكن يترك المخرج إشارة تفيد أنّ أحدهما كان منصور وهي احتفاظه بالرصاصة الّتي نزعت منه، وأنّ مصيره كان الجنون، وهذه النهاية كانت مختلفة عما كانت عليه في النصّ، الّذي فيه

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د57:53.

تترك العالية زوجة البشير وأولاده أمانة عند منصور، ويرجع هذا الأخير إلى الوطن ويرى ما كان من أحداث في الجزائر بعد الحرب العالميّة الثانية من مجازر، لتترك النهاية مفتوحة أمام المتلقي ليستنتج ما حدث من التّاريخ الجزائري.

3-5 الحوار:

مما لا شكّ فيه أنّ الحوار في العرض المسرحيّ يحمل بناءا خاصا يجعله يؤدي وظائف عدّة في آن واحد، وفي ذلك يقول [إيريك بنتلي] عن حوارات [هنريك إبسن] أنّه "كثيرا ما تقوم جملة من جمل إبسن بأربع أو خمس مهام في نفس الوقت، فهي تلقي الضوء على الشّخصيّة الّتي تنطق بها وعلى الشّخصيّة الّتي يوجه إليها الكلام والشّخصيّة الّتي يدور حولها الكلام وهي تطوير الحدث إلى الأمام، وتنقل في ذات الوقت إلى المتفرّج معنى غير المعنى الّذي تفهمه الشخصيّات"[1]، ولابدّ أنّ الحوار في مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» قد جاء معرّفا بالشخصيّات وكاشفا لأهم أبعادها (البعد الفيزيولوجيّ، النفسيّ والاجتماعيّ) خصوصا السّمات النفسيّة في الشخصيّات البطلة (منصور، البشير) الّتي هي السّبب في اندلاع الصّراع، سواء على المستوى الدّاخلي بين الشّخصيّة ونفسها أو على المستوى الخارجي بينها وبين الشخصيّات الأخرى، كشف لنا الحوار عن عقليّة منصور العصبيّة وعن أهم مبادئه الّتي لا يحيد عنها كالشّجاعة، كما أعطانا صورة ذهنيّة بسرديّاته وصورة مسرحيّة عن طريق تقنية الاسترجاع عن عدو منصور وعدو كل إنسان وهي الحرب، فتستطيع القول أنّه من بداية العرض المسرحيّ إلى نهايته يتم الكشف في حوارات الشخصيّات عن الأوجه الغاشمة للحرب على المستويين المحلّي (الجزائر) والعالمي (الحربين العالميتين):

- "**البشير:** روح أحكي راني نسمع.

- **منصور:** وحد الرصاصة هنا (يشير إلى كليته) هنا حكمتني وأنا انساعف في وحد السارجان كان اتقاس في فخذو هو اضربها حط سلاحو وراح ولدارهم وأنا قبضني المارابو وقالي أوليدي أنت مازالك شاد روحك ارجع والرب يحميك..."[2]

---

[1] رشاد رشدي، فن كتابة المسرحيّة، الهيئة العامة للكتب، مصر، د ط، 1998، ص 50.

[2] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د15:52.

- "**القايد:** اهداكم ثم كلب بن كلب كي دعوة ما تمشيش للعسكر...ياه"[1]

كما أنّه بالحوار بُرهن على المقدّمة المنطقيّة في المسرحيّة وأُعطيَ نوع من التمهيد لانطلاق الأحداث، حيث شكّل ذلك الحوار بين الجنديين في المشهد ما بعد الافتتاحي نوعا من الإعلام بنوع الأحداث المسرحيّة ومكانها وطبيعة شخصيّاتها العسكريّة، هذا بالإضافة إلى أنّ المخرج [محمد فري مهدي] قد دعّم هذه المرحلة بمشهد افتتاحي كوريغرافي يبيّن فرقة عسكريّة تتحضر للتوجه إلى الحرب؛ لم يخلو الحوار طيلة المسرحيّة من ذكر أوجه الحرب الكثيرة، وبالتّالي كشف لنا عن صفات طرف رئيسي في الصّراع وهو عدو البطل.

يمكن القول أنّ الحوار كان موضوعيّا، واقعيّا ومنطقيّا في مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» حيث لم تنطق شخصيّاتها إلّا بما يتناسب و مكانتها الاجتماعيّة وبما تمليه عليها الوقائع والأحداث إضافة إلى أنّه كان نابعا في الكثير من الأحيان من بعدها النفسي، فالبشير ذلك الشّاب الرّيفيّ، العفويّ، الطيّب حد الإفراط، لم ينطق إلّا بما يتناسب وأبعاده الفكريّة والنفسيّة والاجتماعيّة البسيطة وما عرفه في حياته تلك:

- "**البشير:** لا لا طاروس انتاع صيادة، واحد الطاروس.
- **منصور:** شتاهو شتاهو كلب.
- **البشير:** إيه ... وحد الخطرة إديتو للصيادة وجاب كراعو في الكماش، حاسبني بربي إلا الجرح انتاعو كان كبير على نتاعك زوج مرات والعظم نتاعو كان على برا.
- **منصور:** (يتنهد) البنادم للبنادم رحمة وأنا جابلي ربي مكتوبلي نقاصي على يدك.[2]

وكذلك بالنسبة لمنصور، لم يبدر منه إلّا ما كان مناسبا لأبعاده ولِما مرّ به من أحداث مريرة دخلت في صقل شخصيّته وأدّت لتغيّر قناعاته وآراءه حول الحرب ومشاركته فيها، ولعلّه يُلحظ التغيير في حوارات منصور وبالتّالي تغيّر قناعاته في مرحلة الانكشاف والانقلاب من الحبكة عندما تنكشف أمام عينيه حقيقة أنّه تعرّض للخديعة وكان بيدقا في يد صناع الحرب:

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، ، د25:19.

[2] المصدر نفسه، د34:47.

- **منصور:** شوف الرصاصة مليح ... اقلبها.
- **البشير:** ماهيش نتاع العدو...
- **منصور:** انتاع العدو
- **البشير:** أودي نتاوعنا
- **منصور:** الكلاب ... الكلاب...الكلاب
- **منصور:** أيا نرجعو.
- **البشير:** ما نقدروش نرجعو وأنت في هذه الحالة ...
- **منصور:** زير الرباط مليح وهيا نروحو"[1]

أما عن **الاقتصاد والوضوح** فلابّد أنّ طبيعة الموضوع التّاريخيّ الواسع والأحداث الّتي تمتد على مساحة زمانيّة ومكانيّة شاسعة حتّما على الكاتب والمخرج أن يتغاضيا عن خاصيّة مهمّة في الحوار المسرحيّ وهي الاقتصاد، فالشخصيّات خصوصا البطلة –منصور والبشير– أسهبت في السّرد في الكثير من المواقع في العرض ورّبما لذلك انعكاساته السلبيّة على البناء العام للمسرحيّة كركود الفعل والتأثير على سير الأحداث وضمور الصّراع، وكذا على المتلقي من انفصاله على الأحداث الآنيّة في المسرحيّة والدخول في تخيّل الأحداث المسرودة بدل عيشها مباشرة من خلال الخشبة:

- **البشير:** شفت واحد ما هوش ضامن روحو كيما جميع إلي راهم هنا احياتنا الكل قايمة على كلمة وحدة–إذا– أو هذا الكل علاه؟؟ على جال واحد خنثوه أكثر من اللازم، بولونية جابوهالوا في يومين، الطليان بكلمة وحدة منوع شاة كاساعة بسنسلتها أدور في صبعو، واسبانيا بخيانة رايسها عشات قارنيكة لوحة تتباع في السوق، يدو منا على ليبيا واليد لوخرة شق سيبيرية أدور، غير الوقتاش الواحد يشد روحو سييت نزرطي واه، بغيت نزرطي واه حبيت انزرطي واه وانقز السور وخلي السلان ايقطعني بصح واحد كيما أنا خواف كيما أنا واش يقدر يدير، ارصاصهم رميتو، ما قدرتش انفرغو في هذا القلب،

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د50:00.

علا خاطر احرام وكاين ربي يحاسبني قلوبهم طغات على جناين هذه الأرض عادو كالقرنينة تنبت في كل بلاصة هنا والهيه..."[1]

- "**منصور**: من بعد إلي ارجعت للبلاد، سبقوني رجليا حين اهدف قلبي باسم سعدية على لساني كي لحقت للدوار لقيت حبابي لحسو عظامي وعليهم الكلاب اتعس، ها أحي ها أنا لي قلت كي نشوفهم ندفى، ساعا واجهوني بكلابهم ضربوني رصاصة البشير، ولد كلن ذلك النهار فرحو وليلة دخلو على العذرى سعدية هبطت وجهي لأرض ومشيت لداري انطيح في ادموعي أو قلبي ثقيل احبست تحت شجرة ابكيت، اللقيت الدار اسكنها الكولون املك الأرض والدوالي، أو ورالي قبر الوالدين وقالي ها واش ابقالك أو ها واش اتسال: قبر أمي أو بويا والكومة نتاع التراب الي فوقهم."[2]

أمّا عن **أشكال الحوار** في العرض فلم تعدو عن الحوار الخارجي المباشر بين الشخصيّات حيث روهن عليه لتوصيل الفكرة والجانب المنطوق من الفعل، وتميّز الحوار الخارجي بالمرونة حيث أعطيت مساحة للتعرّف على الشخصيّات ومواقفها وإبراز دورها ضمن المسرحيّة وكشف لنا عن جوهرها، كما دفع الفعل إلى الأمام واستطاع تطوير الحبكة والمضي بالأحداث بسلاسة.

هذا دون أن نغفل عن توظيف الصمت المسرحيّ بطريقة معتبرة، إلّا أنّه وظف للتعبير عن المواقف الّتي كانت فيها الشخصيّات في أشدّ الحيرة، وظهر هذا جليّا في صمت الوالد عندما طلب منه ابنه منصور أن لا تطأطئ رأسك أمامي، فالصمت في ذلك الموقف أكسب الحوار معناه.

3-6 بنية الصّراع وأنواعه:

الصّراع مفهوم عام يفترض "علاقة صداميّة جسديّة أو معنويّة بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، كما أنّه موجود أيضا ضمن الذّات البشريّة، ولا

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د20:05.

[2] المصدر نفسه، د29:17.

يعتبر التوتّر وعلاقات المنافسة بالضرورة صراعا دراميّا... ويقرأ الصّراع في المسرحيّة على مستوى البنية السطحيّة للنصّ (صراع بين الشخصيّات) وعلى مستوى البنيّة العميقة (صراع بين القوى الفاعلة)"[1]، وفي الأول –صراع بين الشخصيّات– يلاحظ بشكل مباشر في صدام الشّخصيّة البطلة ونقيضها، أما على مستوى البنية العميقة فيحتاج تطبيق النموذج العاملي لـ[غريماس] الّذي يهتم بدراسة القوى الفاعلة في المسرحيّة والعلاقات الّتي تحكمها.

بُنيت مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» على صراع خارجي تصاعدي بين قوى تنتصر للحرب والظلم والموت وأخرى تنتصر للحياة والإنسانيّة والسّلام، جاء هذا الصّراع في طابع دراميّ تاريخيّ يلمس ببنيته السطحيّة (الصّراع بين شخصيّات) صدام تلك القوى، فجاءت معظم الشخصيّات المناصرة للحياة كضحايا أمام عدوّ شموليّ وهو الحرب، وجاء على رأسهم البطل منصور، فلا هناك مكان يهرب إليه من المعارك الّتي شملت أرضه وكل مكان يؤخذ إليه، ولا له القوة لمواجهتها وإنهاءها؛ للوهلة أولى يتبادر إلى الذهن أنّ هذا النوع من الصّراع لم يكن طرفيه في درجة قوة ترقى لأن يطرحا كمتصارعين، فمنصور ومناصري المبادئ الفاضلة لن يستطعوا التغلب على الحرب في مواجهة مباشرة، هذا لأنّ عدوّهم فارع القوّة عبّر عنه بالانتقال من مكان لآخر في العرض (قرية منصور في الجزائر، ساحة المعركة في الحرب العالميّة الأولى، منطقة الألزاس، الحانة، المستشفى) في إشارة إلى أنّه منتشر في كلّ مكان ومسّ كلّ أطياف المجتمع، لكن وظّفت وسائل أخرى تساعد لمواجهة وباء الحرب، وبالتّالي تساعد في تكافئ قوى الصّراع في المسرحيّة فوظّفت مشاعر ومبادئ وأفكار تنتصر للحياة على حساب الموت، ومشاعر تنتصر للحبّ على الكره والبغض، ومبادئ تنتصر للحريّة والإنسانيّة والسّلام على أخرى تنتصر للعبوديّة والظّلم والحرب، استطاع الصّراع أن يتطوّر ويتصاعد في المسرحيّة باصطدام تلك المبادئ مع قوى الحرب، فتستطيع القول أنّ كفّتيه قد عرفتا نوعا من التزعزع للطرف الخيّر لكن ليس بصفة ترقى للتوازن بين الطّرفين، فَيَدُ الظّلم كانت قادرة على البطش طيلة أحداث العرض.

يتراءى من بداية المسرحيّة تعارض آخر، وهو بين منصور والبشير، بين إيديولوجيّتين وروحين مختلفتين عن بعضيهما كثيرا، ينشب بينهما شدّ وجذب وعلى إثرهما ينكشف صراع

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع سابق، ص 288، 289 .

ثانويّ هو انعكاس لما سبّبته عقليّة الحروب على الشخصيّات، وبالتّالي هو ليس بصراع عفويّ جاء نتيجة لصدفة بل هو صراع مبني على ما تمليه السببيّة ومنطق الأحداث وأبعاد الشخصيّات، وبهذا شكّل البشير نوعا من الوعي السياسيّ بما يحاك في الخفاء على يد السياسيّين والعسكر ومهندسي الحروب، وبالتّالي جاء دوره في ثني إرادة منصور في مواصلة القتال بجانب فرنسا وتحقيق ما يريدونه منه وهو بإصابات جسديّة بليغة ناهيك عن نفسيّة محطّمة وفكر مسمّم بالاندماجيّة، لكنّ منصور العصبي لا يوافق على الانسحاب ولا الرجوع إلى القاعدة للعلاج؛ حقيقة الأمر أنّ منصور في تلك المرحلة كان في صفّ الحرب لأنّ ماضيه كان مملوءا بالقتل والخسارة داخل وطنه الجزائر وخارجه أثناء الحرب العالميّة الأولى، وبالتّالي تراه مقبلا على الموت بطريقة غير مباشرة باستمراره في القتال وإصراره على عدم الرجوع للعلاج هذا لأنّه لم يبقى له ما يحضه على الحياة، فجاء خادما لقوة الحرب وكان يدا تبطش بها.

- "**منصور**: النار إلي قدات فيا صبحت نارين غبينتي في ذاك النهار اسقيتها بدمهم وبنار الكره أمحيتها بمنجل طاح راس القايد قدام عيالو وركبت عود من عواد وصديت بيه للولد الخوجة والعرق يسيل من يدي على الزويجة كان الملقط فرحان بالقمحة خارج من الدار والملقط ما دامتش فرحتو دقيقة ساعتها بردت نار ثاري وجريت باش ندرق راسي القومية ورايا وأنا المارشال قدامي من غيرو اشكون اللي يحميني ياخي في الجيش الفرنسي كاين غير القتال والحرب مليانة بهم من كل جهة وأنا هنا بينهم مستور اشكون عندو النيف ويجيني..."[1]

إضافة إلى صراع منصور والبشير وسؤال الرجوع واللّارجوع إلى الخيمة الاستشفائيّة، تمركز صراع خفيّ آخر في أعماق نفسيّة منصور، وما توظيف البشير بعفويّته وحيويّته إلّا كعنصر يلعب على وتر أهمّ وهو إنقاذ منصور من نفسه المظلمة الّتي عتّمتها المعارك والآلام والأحزان، فإقناعه بالرجوع لتلقي العلاج كان أمرا سطحيا لبعد نفسي أعمق وهو ثني إرادته في الموت وكذا تحطيم وهم الاندماجية لديه، هذا الصّراع عاشه البشير مع منصور

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة ذكرى من الألزس، المصدر سابق، د32:33.

في الظاهر وفي نفس الوقت عاشه منصور في نفسه خفية ضدّ ما خلّفته فيه تلك الأزمات والحروب، وبالتّالي تجد أنّ صراع البطلين كان صراعا مع الحرب من جهة، وصراع انتصار للحياة والأمل والحبّ والإنسانيّة في نفسيّة منصور من جهة ثانيّة:

- "**بشير:** منصّور لم دموعك دموع الرجال غاليين راك اتصيبهم نهار تنوي اتوب.
- **منصور:** واش من فايدة في التوبة كي عاد البنادم ينهش في خوه كالكلب.
- **بشير:** إيه أمالا انت كمل أياماتك بنادم وري معاك."[1]

لابدّ أنّ **ذروة الصّراع** كانت أثناء نزع الرصاصة من رجل منصور، فهناك شكّل أمر نجاته من هلاكه نوعا من التّشويق والتّرقب، وبعده مباشرة يأتي انقلاب موقفه من تلك الحرب عندما يكتشف مصدر الرصاصة في أنّها من صفوف جيشه، فهناك يندب حاله وحال كل من شارك في تلك المهزلة، ويقرّر الرّجوع للعلاج؛ تستطيع القول أنّ صراع منصور والبشير في هذه المرحلة قد انتهى لصالح خيّر، ويمكن الجزم أنّ منصور تخلّص من الاندماجيّة ومن تلك العنهجيّة، لكنّ صراعهما مع الحرب استمرّ حتى موت البشير بطلق ناري مجهول وكذا جنون منصور في النهاية، استمرّت الحرب في الصّراع ولم ترمي سلاحها لحظة، ومن دون شكّ أنّه في الأخير فازت الحرب وخسرت كل الأطراف فيها (الاستعمار الفرنسي في الجزائر، صفوف الحلفاء، وكذا دول المحور... كلهم خاسرون).

وحتى لا نغفل عن جانب مهمّ في بناء الصّراع في هذه المسرحيّة، يجدر أن نشير إلى ما جعل البناء العام فيها (المسرحيّة) يميل إلى التفكّك والترهّل إلى حدّ ما، هذا بسبب الإثقال بالمشاهد الحواريّة والسرديّة الّتي لم يكن لها شأن في تعميق خطّ الصّراع الأساسي، لأنّه يلمس في محطّات عدّة ركود تام في خيط الصّراع بسبب حوارات سطحيّة لا تساعد في سيره التصاعدي المبني على مبدأ دياليكتي لا يهدأ، فمنصور والبشير يدخلان في محطات عدة من المسرحيّة في سرد ماضيهما، وأحيانا يعبّر عن ذلك بالاسترجاع، أما في حوارات أخرى فيمكن القول عنها أنّها حوارات نوستالجية (تحنّ للماضي) وكذا ميلودراميّة لم يتعدى الهدف منها محاولة ترك أكبر أثر نفسي عاطفي على المتلقي بالنهاية المأساوية الّتي تومئ من

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د50:47.

قريب وهي موت البشير، فيصوّر هذا الأخير في حلة من الطيبة والإنسانيّة تَركَّزت جرعاتها أكثر عند الاقتراب من النهاية، تشعرك أنّها وظّفت للّعب أكثر على وتر المشاعر وأهملت خط الصّراع والأحداث.

- **البشير:** خلاص، خلاص اندبخ خويا...ايه قتلك لوكان بحال رانا قاعدين ثما فوق القمر أمنصور الارض كي تعود تبان؟ هيا حاجيتك، ولا نفكها وحدي؟... شوف الحاجة الأولى اتبان مدورة أو يا من درا إذا كانت تضوي كالقمرة، هاو بصح قولي باينة بلي الدخان راه غامها بصح طلة ملهيه امنصّور ما تشوف حدود اللي كاينين هنا ما تشوف اعلامات، إيه أو ما يلحقنا دخان وما تحكمنا غمة ماناش قادرين انرجعوا هذ الغرقة تضوي كالقمرة ولا خير منها، زعما البنادم خلاص كمل اخلاص حاجة ما عادتش تصصلح فيه حكم على روحو بالفانة اقبل ما تقوم الفانة... أواه ما نظنش كيفاه ما كان حتى واحد قادر يقول لا، يكفي بركات من الدم أو كاش ما فيها كي نقلبوا المكاحل للأرض، واش راح يصرا إذا واحد اغلق باب البارح وفتح باب جديد واش فيها إذا واحد عطى وردة لخوه في عوض رصاصة في الظهر، واش من عيب..."[1]

3-7 اللّغة بين العاميّة والفرنسيّة:

اللّغة الدراميّة هي "تأليف للنصّ ولإدارته التقنيّة الحصريّة، تكتب وتعاد كتابتها من خلال الإسقاط المبتكر لدى المشاهد، وهو الّذي يفكّ رموز الفنّ المسرحيّ، رموز الاشارات المنتشرة على المسرح[2]؛ جاءت اللّغة في عرض مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» مزيجا بين العاميّة الجزائريّة والعربيّة الفصحى وكذا الفرنسيّة، وقد تحقّق في الجزء الأول منها- العاميّة- دعوة الكاتب [توفيق الحكيم] إلى استعمال اللّغة الثالثة، إذ قال: "يجب الاقتراب قدر الإمكان من اللّغة العاميّة الّتي تتطلبها حياة بعض الشخصيّات العاديّة... إنّها تجربة النّزول باللّغة العربيّة الفصحى، كما يقول إلى أدنى لتلاصق العاميّة دون أن تكون هي العاميّة،

[1] محمد فريمهدي، مسرحيّة «ذكرى من الأزاس»، المصدر سابق، د57:53.

[2] باتريس بافيس، المعجم المسرحي، المرجع سابق ، ص307.

والارتفاع بمستوى العاميّة دون أن تكون هي الفصحى، إنّها اللّغة الثّالثة الّتي يمكن أن يتلاقى عندها الشّعب كله"[1]، وبهذا جاءت لغة المسرحيّة ثالثة بسيطة موافقة لطبيعة الشخصيّات وانتماءها الاجتماعي الفلاحي البسيط، كما أنّها جاءت سلسلة إيحائيّة وعبّرت عما عاشته الشخصيّات وما حملته في أبعادها التّركيبية الثلاث وما توحيه تلك الأبعاد سيميائيّا.

حملت اللّغة شحنات عاطفيّة عبّرت عن الإنسانيّة ،السّلام ،الحبّ، الظّلم، الحزن والقهر وأخرى فكريّة شنّعت ونبّهت لعقليّة الحروب ودسائس الّتيار الاندماجيّ الفرنسيّ في الجزائر أثناء فترة الاستعمار، كلّ تلك العواطف والأفكار جاءت في صيغة لغويّة تلقائيّة، انفعاليّة قريبة من الواقع، وفي هذا دليل على أنّه تمّ تنقيحها لتناسب وتخدم الموضوع العام للمسرحيّة وكذا سير الأحداث.

أمّا عن استعمال اللّغة الفرنسيّة في بعض المشاهد فكان للحفاظ على منطقيّة الشخصيّات الفرنسيّة وكذا للتعبير عن مكان وزمان الأحداث اللذان كان بعض أجزاءهما في منطقة الألزاس بفرنسا؛ لابدّ أنّ توظيف اللّغة الفرنسيّة له جانبه الإيجابي في البناء اللغوي المسرحيّ وكذا في البناء العام للمسرحيّة إلّا أنه لا يمكن إغفال تأثيره السّلبي على استيعاب المتلقي الّذي لا يفهم اللّغة الفرنسيّة، فتغيب عنه أجزاء كاملة من الحوارات فيحول ذلك دون تلقّيه الكامل للأفكار والأحداث والرسائل المطروحة، صحيح أنّه في المزاوجة بين اللّغة الثّالثة واللّغة الفرنسيّة في المسرحيّة التاريخيّة نوع من الأمانة التاريخيّة لكن كما هو معروف أن المسرحيّ غير ملزم في أعماله بالمحافظة على أحداث التّاريخ كما هي بما فيها اللّغة بل هو ملزم بفلسفة التّاريخ، أي ما يتوصل إليه القارئ للتاريخ من نتائج فيوظفها في الشكل الّذي يريد دراميّا، وهنا نعود إلى أمر اللّغة فإننا نرى في الكثير من الأعمال العربيّة والأجنبية استنطاق الشخصيّات الأجنبيّة بلسان محليّ، حتى أننا نرى في بعض الأعمال الدراميّة الأمريكيّة شخصيّات فضائيّة تتحدث بالإنجليزيّة، وبهذا كان من العادي أن تستعمل العاميّة أو الفصحى لاستنطاق كل الشخصيّات بما فيها الفرنسيّة أو الألمانيّة في المسرحيّة.

[1] بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، مستغانم، ع6، 2006، ص 50.

الزّمان والمكان:

3-8 المكان:

جاء المكان في مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» متنوّعا، بحيث تماشى مع ما أملاه عليه ترتيب الأحداث وتسييرها في العرض، لكن بإمكان المتلقي أن يستشّف الجزء الأساسي له أيّ الّذي دارت فيه أغلب أحداث المسرحيّة، من خلال العنوان وهي منطقة "الألزاس" في الشّمال الشّرقي لفرنسا، والّذي كان ساحة معركة أثناء الحرب العالميّة الثانيّة حيث كان مركزا لوقوع أحداث محوريّة، هذا دون أن نهمل طبيعة مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» التاريخيّة والحقب الزمنية الّتي تعرّضت لها وبالتّالي تجد الأماكن في تغيّر مستمر تماشيّا مع ما أراد أن يسلّط العرض عليه الضوء من تاريخ الجزائر وتاريخ العالم، وبهذا جاءت الأماكن بين قرية في الجزائر وساحة معركة في منطقة الألزاس، وحانة، وكذا خيمة استشفائيّة تابعة للصّليب الأحمر وفي الأخير مستشفى للمجانين، لكنّ الواضح في الأمر أنّ السّمة المشتركة بين كلّ تلك الأماكن كانت حضور الحرب.

وبالرّغم من أنّ الدّيكور في العرض كان شبه غائب وبالتالي غابت نوعا ما العلامات الّتي تدلّ على المكان إلّا أنّ "الشخصيّات بحدّ ذاتها ضمن فراغ المكان تصبح علامة تدلّ على المكان والزّمان، مثلها مثل أيّ غرض من أغراض العرض"[1]، فعبّرت الممرضة عن خيمة المستشفى، وعبّرت النادل عن الحانة، وعبّر منصور والبشير عن ساحة المعركة، وبهذا التنوع في أمكنة الفعل نجد أنّه لم يحافظ على وحدة المكان في العرض المسرحيّ.

3-9 الزّمان:

كانت مساحة الزّمن الّتي لعبت فيها الشخصيّات في مسرحيّة «ذكرى من الألزاس» شاسعة، نظرا لتطرق العرض المسرحيّ التّاريخي لمرحلة زمنيّة شاسعة ومتفرّقة من تاريخ الجزائر والعالم، لعله ابتدأ في الحكاية مع أخذ منصور إجبارا ليلة زفافه للتجنيد في صفوف الجيش الفرنسي أثناء الحرب العالميّة الأولى، وبهذا يمكن القول أنّ زمن الفعل انطلق مع

[1] بوعتو خيرة، دراماترجيا وتقنيات الإخراج المسرحي، أطروحة دكتوراه، إ: صياد أحمد، قسم الفنون، كلية الدّاب والفنون، جامعة وهران، 2017/2016، ص239.

اندلاع تلك الحرب سنة(1914م) وامتدّ حتى بلغ نهاية الحرب العالميّة الثانية سنة (1945م)، ليشمل أحداثا ساخنة داخل الجزائر وخارجها في أوروبا أثناء تلك الفترة، صحيح أنّ المكان المسرحيّ لم يكن طيلة العرض في ساحات المعارك لكن الزّمن كان كله زمن حرب، وقد اعتُمد السّرد للإشارة إلى الأحداث في الزمن البعيد تارة وتارة أخرى ذهب المخرج إلى استعمال تقنية الفلاش باك في استرجاع للزّمن لتناول تلك الأجزاء الغائبة من الحكاية.

الفصل الثانـي:

التّركيب الدراميّ في المسرحيّة الجزائريّة الصّامتة

المبحث الأول: المسرح الصّامت

1. مفهوم المسرح الصّامت:

إنّ العمل المسرحيّ الصّامت "عبارة عن مادّة أوليّة يجري تنظيمها على أنّها شيء بإمكانه أن ينطوي على مغزى، وذلك فقط بوصفها مثيرا فيزيقيّا لحالات سايكولوجيّة ويتعيّن عليه أن ينطوي على مغزى ما عملي ونافع أو مؤثّر"[1]، تلك المادّة الأوليّة تجدها مستقاة من بيئات مختلفة (واقعيّة، تاريخيّة، أسطوريّة...إلخ)، منظّمة وفق أسس دراميّة متعارف عليها وأخرى مبتكرة، بحيث تفيد وتخدم فكرة عامة، يراد إيصالها إلى المتلقّي، كلّ هذا في جوّ مسرحيّ عام يميّز شخصيّاته الصّمت بدل الحوار المنطوق، ويعتمد أيضا على عناصر سمعيّة وبصريّة في العرض لإيصال المعنى.

ويرى [مارسيل مارسو] في تلك العناصر البصريّة والسمعيّة في العرض الإيمائي بأنّها "المكوّن لاتحاد الذّات بالعناصر السّاكنة والمجرّدة المحيطة به في التّرجمة الأدائيّة، إنّها علاقة متبادلة بين التّشكّل الأدائي والمضمون والتكامل هو الّذي يعني لغة الجسد"[2]؛ وقد كتب [بريندان جيل] في ذات الشأن في "مجلة نيويوركر الصادرة في 28 مارس (1983م): في قلب البانتوميم يكمن التوق السامي إلى الكلام المفقود، وحتى أثناء المتعة الّتي نستشعرها، نقيس ذلك الفاقد، ونحيط المؤدّي الصّامت بذلك التعاطف الّذي يتولّد اتّجاه أيّ عاهة خطيرة مستديمة، ومواجهة صمت مفروض غير طبيعي يساوي في واقع الأمر، مواجهة الصمم، ولو لم يهتم "مارسو" بمصاحبة الموسيقى لرواياته غير الناطقة الرائعة لكنت قد تساءلت عما إذا كانت هذه الروايات لن تصيبنا بالملل قبل مضي وقت طويل"[3]، وفي هذا يشير [بريندان] إلى الأصوات الّتي ترافق العمل المسرحيّ من موسيقى مباشرة أو ما يتولد عن الممثّل من تصفيق أو النقر على أرضية المسرح.

---

[1] باختين ميخائيل، قضية المضمون والمادة الأولية، تر: جميل نصّيف التكريتي، بغداد، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية، ع 4، 1992، ص 175.

[2] كرومي عوني وآخرون، تقنيات تكوين الممثّل المسرحي، عمان، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، 2002، ص 229-231.

[3] توماس ليبهارت، المايم والبانتومايم، تر: بيومي قنديل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص8

إذن يتكوّن عرض "المسرح الصّامت –ونعني هنا التّمثيل الإيمائي الصّامت بأنماطه المختلفة (البانتوميم، المايم الموضوعيّ، المايم الجسديّ، مايم تماثيل، مايم شوارع، مايم خيال الظل) والرّقص المسرحيّ– من العناصر الحسيّة التالية: الإيماءة الجسديّة، وتقني الأداء، الديكور المجرّد، الإكسسوارات، المؤثّر الموسيقي، الأزياء، الماكياج، الإيقاع، المكان"[1]، لكن تبقى الشّخصيّة البَاثّ الأوّل لأغلب رسائل العرض الإيمائي، وحسب نظرية التواصل يتمّ إرسال تلك الرسائل عبر رموز ودلالات مختلفة يدخل في تركيبها ما يتكوّن منه العرض المسرحيّ، من جسد الممثّل إلى عناصر السينوغرافيا إجمالا وبهذا "تتعدد هذه الروامز في العرض المسرحيّ فقد تكون (روامز لونيّة، روامز ضوئيّة، روامز حركيّة) سيما أنّ عروض المايم بالمفهوم السيميولوجيّ مجموعة من العلامات، وقد تكون الروامز غير محددة الدلالة المسبقة، أي ليس هناك وضوح في دلالاتها بوصفها تخضع لعمليّة الإدراك لدى الممثّل فقد تكتسب أحيانا معناها من العلاقة الّتي تنشأ بينها وبين الروامز الأخرى"[2] الّتي تتفاعل معها فيتّضح معناها لدى المتلقّي رغم أنّها دلالة مبتدعة أثناء العرض فقط.

إنّ المسرح الصّامت قائم على الممثّل الّذي يجد نفسه أمام تحدّي "جمهور يتلقى هذا الأداء بأجهزة إحساس طبيعيّة يمكنها أنّ تميّز الصّدق من الهزل الماجن الذّكي، فبطريقة ما ترفض وصلات الجمهور الداخليّة الأكاذيب الجسديّة وتقبل الحقائق الجسديّة عند مؤدّي المايم"[3]، وبالتّالي يتحتّم على الممثّل الإيمائي أن ينبع أداءه من إحساس وصدق داخليين تنتج عنهما حركاته وإيماءاته لتكون عمليّة التّلقي من طرف الجمهور خالية من النشاز أو عدم التقبل.

[1] أحمد محمد عبد الأمير، المسرح الصّامت بين المفهوم والتقنية، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018، ص 09.

[2] ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1998، ص231– 232.

[3] مارافين شبارد لوشكي، كل شيء عن التّمثيل الصّامت، تر: سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، القاهرة، مصر، د ط ، ص 80.

2. مفهوم التّمثيل الصّامت:

إنّه في تحديد مفهوم التّمثيل الصّامت يأتي بداية "المصطلح اليوناني Mimos والّذي قُصد به المغني، أو الراقص، كما قصد به العمل الفني نفسه الّذي تتم تأديته...ثم ظهرت فيما بعد كلمات أخرى مثل Mimesthai وتعني الفعل، وكلمة mimesis وتعني المحاكاة، ثم مرّ المصطلح بعدد من فترات التطوّر لنفس المفهوم، ليستقرّ من خلال التعبير اللاتيني Mimus والّذي تمّت ترجمته في عصر النّهضة إلى اللّغة الفرنسيّة Mime، وفي القرن الثامن عشر يتّسع المعنى ليصبح هذا المفهوم متبلورا في كلمة Memetisme الفرنسيّة، وتعني الإيماء"[1]، إذن كلّ تلك المصطلحات عبّرت بشكل أو بآخر عن التّمثيل الصّامت أو كما يطلق عليه حاليا pantomime أو mime والّتي تشير في عمقها الدّلالي "إلى معنى إعادة إحياء تلك الإيقاعات، وتلك الصّفات أي تلك الحقائق الدفينة الّتي تتخفى داخل أجسادنا والّتي يجتهد المجتمع بعاداته وتقاليده وأقنعته الزائفة في تبديلها وجعلها تتشكّل اصطناعيّا...إضافة إلى أنّ جميع تلك التعبيرات الفنيّة تشير إلى التّعبير بلغة الجسد الّذي يهدف إلى توليد معنى ما لدى من ينظر اتجاهه فيستثار خياله"[2]، ليتكوّن لديه فهم نابع من تلقيه وتحليله لتلك الحركات والإيماءات الجسديّة.

ويعرف التّمثيل الإيمائي بأنّه: "التّمثيل بلا كلام، أو فعل بلا كلام، ويعرّفه [شيبرد] بأنّه تمثيل بطريقة طرازية، وبأنّه فنّ تصوير شخصيّة أو حالة معيّنة باستخدام الإيماءات وتعبيرات الوجه والحركات الجسمانيّة، ويعرّفه [وهبة] بأنّه فنّ يعتمد الإيماءة والحركة دون الصوت... ويعرّفه الممثّل الإيمائي الفرنسي [جان لوي بارو] بأنّه: فنّ الصّمت والفراغ"[3]، إنّ التّمثيل الصّامت فنّ يعتمد على جسد الممثّل بالدرجة الأولى، مفرداته الخطابيّة حركيّة دالّة على معنى، يراهن فيه على خيال وتحليل المتلقي لتلك الحركات الدالّة للوصول لذلك المعنى الدّفين، إذن هو تقديم "الفرجة المسرحيّة عن طريق الإيماءات والإشارات والحركات وترويض الجسد لعبيّا وسيميولوجيّا ودراميّا، أي هو الفنّ الدراميّ الّذي يحقق التواصل غير اللفظي

[1] مدحت كاشف، اللّغة الجسديّة للممثل، أكاديمية الفنون، مصر، 2013 ، ص 55.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 55- 56.

[3] أحمد محمد عبد الأمير، المسرح الصّامت بين المفهوم والتقنية، المرجع سابق، ص 29.

عبر مجموعة من العلامات السميولوجيّة المعبّرة برموزها ودلالاتها وإيحاءاتها غير المباشرة، كما يقصد به أيضا كلّ ما يتعلق بتعابير الوجه والنظر والّتي تترجم الانفعالات مثل الحزن الخوف والفرح."[1]

3. الجسد في المسرح الصّامت:

منذ فجر التّاريخ، كان الجسد الحاضر الأوّل بالنّسبة للإنسان البدائي قبل اكتساب أيّ نوع من الوعي والتفكير، منقادا بالغريزة فقط الّتي تحثه على العيش والبقاء وعلى حفظ النوع البشري، إضافة لتلك الغرائز وأخرى تجلت غريزة المحاكاة، التي تتمثل في تصوير ما يعيشه الإنسان في يوميّاته من تحدّيات، ويعبّر عمّا يختلجه من مخاوف وما يؤرقه من ألغاز كونيّة مصيره مرتبط بها، فعبّر الإنسان البدائي، وأوّل ما عبر به هو جسده، فشكّل لغة إشارية تفيد المحاكاة والتخاطب؛ وبالرّغم من أفول نجم تلك اللّغة الإيمائية أمام شمس اللّغة المنطوقة إلّا أنّها بقيت الأصل والمنطلق، وتميّزت بكونها لغة شمولية تخاطب أيا كان من دون عجز، تعتمد مفردات جسديّة حركيّة موجّهة لعين المستقبل، وبالتّالي عملية تلقي رسائلها قائم على حاسّة البصر بالدّرجة الأولى.

استمرّ استغلال الإنسان للغة الجسد حتى بعد تطويره للغة صوتيّة منطوقة، ووظّفها في مختلف الميادين خصوصا ما شكّل منطلقها وتكوينها مثل الرقص والتّمثيل، فوظّفت في المسرح بوصفها فنّا قائما على الحضور الجسديّ بالدّرجة الأولى، لهذا تجد جسد الممثّل قد "شغل –خلال التّاريخ المسرحيّ الطويل– مكانة ما في العرض المسرحيّ، تأرجحت هذه المكانة بين البزوغ والأفول ثم البزوغ ثانية كحتميّة ضروريّة في تعبير الممثّل، الأمر الّذي يؤكّد الأهميّة القصوى للغة الجسد عند الممثّل كأداة معبّرة، ودالّة، وحاملة للمعاني، وقد اتّضحت هذه الأهميّة منذ ظهور ما يسمّى بالغريزة التّمثيليّة"[2] عند الإنسان البدائيّ، تلك الغريزة ميّزت مختلف تفاعلات ذلك الإنسان مع مختلف أوجه الطبيعة بما فيها هو نفسه، فكان في تعبيره عن خوفه وخضوعه وعن تقربه بالطقوس لتلك القوى الطبيعية العظيمة وعن

[1] البشير ضيف، المسرح الجزائري المعاصر ورهانات التلقي..مسرحيّة " جي بي أس" لـ[محمد شرشال] نموذجا، مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية والاجتماعية، م 2، إ3، 2021، ص 44.

[2] مدحت كاشف، اللّغة الجسديّة للممثل، المرجع سابق، ص 56.

صراعه معها، شكل تمثيلي جسدي يعتمد على الإشارات والإيماءات والحركات الدّالة مكمنه الطاقوي الغريزة، بحكم أنّها تمدّ الجسد طاقته التعبيريّة، هذه الغريزة "شكلٌ كامن للإدراك الإنساني... ويطلق على هذا الإدراك الوعي المسرحيّ، وعندما يتم صقل هذا الوعي بالممارسة فإنّه يستطيع أن يدرك الأفعال، وأنّ يميّز بينها تماما، مثلما تدرك الأذن المدرّبة الأصوات وتميّز بينها"[1]، أي أنّ حركات وإيماءات المؤدّي البدائي أمام مجموعته كانت مفهومة ومستوعبة لا غريبة ومبهمة، وذلك راجع إلى استعماله مفردات حركية تحاكي ما قام به أثناء عملية الصيد مثلا، ومع الممارسة والتكرار تصير تلك الحركات ودلالاتها معروفة لدى المتلقي العام في تلك المرحلة، هذا إضافة إلى أن "تناول أيّ فكرة باعتبار أنّ لها وجودا حقيقيا كان يدفع العقل إلى محاولة رؤيتها في صورة مجسدة حية، وكانت وسيلة العقل الوحيدة لتحقيق ذلك هي تمثيل الفكرة بالإنسان، ومن خلال هذا النشاط تولدت ملكة التفكير الرمزي أو الاستعاري"[2] المبني على الجسد الإنساني كعنصّر أساسي لتجسيد ما هو معنوي وأحيانا ما هو ميتافيزيقي كالأرواح والحياة بعد الموت وغيرها، وهذا يؤكّده [هربرت ريد] عندما يرى أنّ الإنسان البدائي كان "يعتقد أنه يستطيع أن يضمن وقوع الحدث الفعلي عن طريق التّمثيل الرمزي لهذا الحدث، فالاشتياق إلى الذريّة، أو الرغبة في موت عدوّ، أو في الخلود بعد الموت، أو خروج روح شريرة أو طردها، هي الدافع إلى خلق الرّمز المناسب لها"[3]، ولعل رموز تلك الاعتقادات ظهرت في طقوس الإنسان البدائي من دفن وسحر.

وظّف الجسد في الحضارة الإغريقيّة في مختلف الاحتفالات والأشكال المسرحيّة الّتي كانت تقام في مواسم محددة وفي أماكن مختلفة من المعابد إلى الساحات العامة، وتمخّض عن تلك النشاطات آليات تعبيريّة عديدة، سرّعت في تطوّر التعبير الجسدي للممثل في مسار المسرح الإغريقي، وكانت أهم العلامات الفارقة "ظهور أوّل ممثّل محترف في التّاريخ وهو [ثيسبس] وترجع أهميته إلى ما حوالي (560 ق.م) أورده [تشيلدون تشيني] أنّه هو الّذي

[1] مقتبس في: مدحت كاشف، اللّغة الجسديّة للممثل، المرجع سابق، ص 57.

[2] نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1985، ص18.

[3] مدحت كاشف، اللّغة الجسديّة للممثل، المرجع نفسه، ص 57.

أدخل الممثّل بما تعنيه الكلمة، في مفهومها الشائع والّتي تدلّ على نوع من الأداء...وارتكزت المسرحيّة المفجعة لديه ارتكازا على دعامتين:

1- الفن الإيمائي المسرحيّ.
2- الفن الأدبي المسرحيّ." [1]

ومن خلال ما سبق يلحظ أنّ أوّل تعبير مسرحيّ بالمعنى الحقيقي كان يحوي الفنّ الإيمائيّ القائم على حركة الجسد بالدرجة الأولى كلغة خطاب بالإضافة إلى الأصوات والسّرد، فيما بعد أدخل [أسخيلوس] "الممثّل الثاني، في تطور غير مسبوق، كان يقوم بنفسه بتصميم إيماءات وحركات الممثّلين، ليأتي بعده [سوفوكليس] ليدخل الممثّل الثالث الّذي غيّر في طبيعة التعبير الجسدي للممثل على خشبة المسرح، وفي أوضاع الممثّلين، ومن ثمّ في زوايا الرؤية الّتي يرى منها المتلقي أجساد الممثّلين الثّلاثة، كما كانت أعماله المسرحيّة كلّها ترتكز على أفعال الشخصيّات، ممّا أعطى الفرصة للممثّلين الثلاثة في استخدام أجسادهم بشكل تعبيري مقصود من أجل تحقيق هذه الأفعال والدلالة على ما تحتويه من معان"[2]، إذن حتى مع تعدّد الممثّلين في بدايات المسرح تجد أنّ المسؤوليّة في الإبلاغ الدلالي زادت على الجسد بوصفه علامة ماديّة تتحرك ضمن منظومة من العلامات بما فيها جسد الممثّل الآخر، وبالتّالي حُتّمت عليه الدقّة والتناسق في الحركة والإيماءة والفعل عموما ضمن منظومة العرض.

يعدّ الجسد المادّة المهمّة في عروض المسرح الصّامت "بوصفه أساس العرض، والباعث والباثّ لكلّ العلامات والرّموز الّتي ينتجها بالإيماءة والحركة، الّتي تشكّل أساسا مهمّا في تصوير الإيحاءات بتخيّلات الممثّل الّتي تشكّل خطاب العرض المسرحيّ"[3]، وبالتّالي تتشكّل رمزيّة ولغة العرض استنادا على خيال وتقنيّة أداء الممثّل، هذا الأخير الّذي

[1] ينظر: مدحت كاشف، اللّغة الجسديّة للممثل، المرجع سابق، ص 57-58.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 59-60.

[3] وليد مانع دغر، دلالات الترميز الجسدي لأداء الممثّل في عروض المايم، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد29، ع 1، 2021، ص 252.

لابدّ أن يكتسب جسده مهارة عالية في الأداء وقدرة على التعامل مع مكوّنات العرض الأخرى.

هذا وتنبني الحركة التّمثيليّة للجسد على الحضور المزدوج للممثّل (الإنسان/ الشّخصيّة) من خلال تضافر ثلاث أسس هي:

- "**الأساس المعرفي:** حيث يكتسب جسد الممثّل معرفة اجتماعيّة وأنثروبولجيّة، وجماليّة، فضلا عن اكتسابه لعدد من المهارات، والتقنيّات الّتي تهيئ جسده للتعبير بوعي وإدراك.
- **الأساس الفيزيقي:** حيث يكون الممثّل واعيا بميكانيكيّة وتشريحيّة الجسد البشري.
- **الأساس العاطفي:** حينما تكون حركة الجسد مرتكزة على دافع نفسي داخلي."[1]

إنّه من "ينبوع الصدق الداخلي، الّذي يكون عميقا في المؤدّي، تنبثق الطاقة الّتي يسمح لها المؤدّي أن تستحوذ عليه، ومن هذا الاستحواذ تنشأ الحركة الجسديّة الصادقة، هذه الحركة الجسديّة تنقل حقيقة أساسيّة للمتلقين المنتظرين في الجمهور، والنتيجة: إحساس داخل كل من الجمهور والمؤدّي"[2]، ذلك الصدق الداخلي الّذي يكمن في المؤدّي نابع عن أساس إدراكي لجانبه النّفسيّ والجسديّ والمعرفيّ، فإذا استطاع أن يزاوج بين كلّ تلك المدركات نشأت حركاته وإيماءاته بشكل صادق وعفويّ تؤدّي إلى عمليّة تلقّ سلسة من طرف الجمهور، هذا دون أن لا نهمل الجانب الجسدي، الّذي يوليه [أحمد محمد عبد الأمير] أهميّة بالغة في عمليّة التّمثيل حتّى أنّه يسبقه على ما ذكرنا سابقا من مدركات تستقر داخل المؤدّي، فيرى أنّ المعروف "في التّمثيل الصّامت هو القدرة الإيمائيّة الناتجة عن الذهن الواثب (من جهة) والجسد المتمكّن من أداء الحركات بسرعة ودقّة عاليتين (من جهة ثانية)، فحرية الفكر وطلاقته تتأتّى من حريّة الجسد وقدرته ومرونته"[3]، إذن هذه الجدليّة يحسمها [أحمد محمد عبد الأمير] لصالح الجسد على الفكر، فلولا مرونة الجسد وقدرته على التعبير لما كان لتلك الأفكار والمشاعر أن ترى النور على الخشبة.

---

[1] مدحت كاشف، اللّغة الجسديّة للممثل، المرجع سابق، ص 22.

[2] مارافين شبارد لوشكي، كل شيء عن التّمثيل الصّامت، تر: سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، القاهرة، مصر، د ط. ص 80.

[3] ينظر: أحمد محمد عبد الأمير، المسرح الصّامت بين المفهوم والتقنية، المرجع سابق، ص69.

أمّا عن نظم العلامات الّتي تتحكم في علاقات الممثّل والممثّل الآخر والممثّل وعناصر العرض الأخرى البصريّة والمسموعة الّتي تستقرّ كلّها في الإطار المسرحيّ للعرض، هي نظم علامات تحكم علاقة حركات جسد الممثّل ببعضها وكذا علاقتها مع الممثّل الآخر، بحيث يتولد من خلال إنتاج الحركات الإشاريّة، دلالات ورموز تخدم الفكرة وعناصر البناء الدراميّ الأخرى، فتنهض بالصّراع، وتكشف عن الحكاية وتصعد بالحدث نحو التأزم وغيرها، وبهذا تجد جسد الممثّل أثناء تأديته للفعل الصّامت يقوم مقام الفعل المنطوق وهو الحوار، بالإضافة لما سبق هناك علاقات تحكم استخدام الممثّل للإطار المسرحيّ بما يحتويه من عناصر مرئيّة ومسموعة، فيعطي ذلك الفضاء للممثّل القدرة على الجدل، "عندما يضعه في علاقة جدليّة بعناصر العرض الأخرى، سواء شغلت بعض هذه العناصر حيّزا في المكان، أو شغل البعض الآخر منها حيّزا في الزّمان مثل الموسيقى والمؤثّرات الصوتيّة"[1]، أي أنّ جسد الممثّل يتفاعل مع عناصر السينوغرافيا الموظّفة في العرض ويؤدي الفعل ضمن تلك المنظومة العلاماتيّة السمعيّة والبصريّة لهذا تجد [مارتن إسلن] يقول أنّ "كلّ عناصر العرض الدراميّ، كلّها علامات تخلق معنى العرض المسرحيّ، وأنّ خيال المتفرّج هو الّذي يولد الأثر النهائي والمعنى الأخير"[2]، هذا لأّن قدرات التلقّي من ملاحظة وتحليل واستنتاج تختلف من متلقّ لآخر حتى في العروض الناطقة واضحة الأفكار فما بالك بالعروض الصّامتة الّتي تتعدّد فيها المعاني بالالتقاء الرموز واحتكاكها ببعضها لتتولد في كل مرة صورة سيميائيّة بصريّة تحتاج الكثير من التركيز والملاحظة الّتي تدخل للإلمام بأفكار العرض الصّامت إجمالا.

إنّ جسد الممثّل في عروض المسرح الصّامت هو "المرسل والباثّ والمفصح عن تلك العروض، ومن ثمّ إنّه يحمل لغته الخاصّة، وهذه اللّغة تسهم في كشف الانفعالات البشريّة اتجاه الواقع، كشفا رمزيّا يتراوح بين الإفصاح والتلميح وبين المقصود والعفوي وبين الوعي

[1] سعد محمد راضي، سمير أغا حيدر، لغة جسد الممثّل الزمكانية في العرض المسرحي، مجلة مداد الآداب، ع 20، ص 561.

[2] هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النصّ والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص 28.

واللّاوعي، إنّ هذه اللّغة اكتسبها الجسد بمنأى عن الكلمة المنطوقة، فكل حركة أو إيماءة يقوم بها الممثّل تبثّ رسالة تحمل دلالة رمزيّة بوصف المايم فنّا بصريّا والجسد هنا يحمل وظائف متعددة لأنّه يساهم في نقل تلك الرسائل بأشكال متعددة"[1]، ما هو معروف عن المسرح الدراميّ أنّه لا يقبل المباشرة حتّى في النّوع النّاطق منه، بحيث يرسل رسائله بصفة غير مباشرة إلى المتلقّي، يستشّفها هذا الأخير عن طريق الملاحظة والتحليل، لابدّ أنّ تلك اللامباشرة والرمزيّة تجدها في المسرح الصّامت مكثفّة لأنّها تعتمد على لغة الجسد، لغة حركيّة سمة تلقيها الأساسيّة البصر، هذا إضافة إلى أنّها في الأصل عبارة عن تضافر علامات بصريّة عدّة لتخلق معنى، وبالتّالي تجد ذلك المعنى لا يكشف عنه مباشرة وإنّما يكشف عنه كشفا رمزيّا يتراوح بين الإفصاح والتلميح وبين المقصود والعفويّ وبين الوعي واللّاوعي، كلّ هذا لا يمكن أن يكون لولا تميّز جسد الممثّل بالقدرة على "تقديم كل معقّد من المعاني والرموز، بوصفه الرمز المادي الرئيس، إذ يقدم دلالاته بمظهره الخارجي وأفعاله وسلوكياته وبمقدوره أن يعبّر عن المكان والزّمان وعن المحتوى القصصي بأدائه الصّامت وحركته"[2]، أي أنّ الجسد في تعبيره الحركي الإيمائي في العرض المسرحيّ، قادر على حمل مختلف عناصر البناء الدراميّ دون أن يشوبها نوع من الشلل بسبب الصمت المضروب عليها، هذا لأنّها تقدم في صيغ دلاليّة رمزيّة محبوكة معا، لتوصل فكرة المسرحيّة وتعرف المتلقي بكافّة أجزاء القصّة وزمان ومكان الأحداث وغيرها من العناصر البنائيّة الأخرى للعرض المسرحيّ.

إنّ للجسد "قدرات خلّاقة وإمكانيات جماليّة لا بوصفه جسدا يتحرّك، بل جسدا يفكّر وينتج المعنى والجمال، صانعا توازنا بينه وبين الرّوح من جهة وبينه وبين الواقع من جهة أخرى، فهو الوسيط بين ما هو داخليّ في الإنسان من روح وبين ما هو خارجي وهو الواقع بمختلف ظواهره، بحيث يشكل وسيلة التعبير عن كليهما.

[1] محمد بن رجب، فن المسرح بين الفلسفة واللّغة الجسديّة، مجلة الحياة الثقافية، الأردن، 2012، ص 35.

[2] مدحت كاشف، اللّغة الجسديّة للممثل، المرجع سابق، ص 35.

4. لغة الجسد وإنتاج الدلالة في المسرح الصّامت:

ينطلق مدحت كاشف "من أنّ كلّ المناهج والنظريّات والتجارب التقنيّة لفنّ الأداء التّمثيلي، الّتي ركّزت على جسد الممثّل اتّفقت على أنّ هذا الممثّل هو قبل كلّ شيء إنسان يقوم بتحويل نفسه إلى العمل تحت مظلّة نظام من العلامات المحددة، يقصد منها بثّ دلالات ومعان محدّدة إلى المتلقي، واعتبرت أنّ فنّ الممثّل –في جوهره– يحيل إلى الحضور حياة إنسانيّة –متخيّلة– مليئة بالرّموز، والصّور الدلاليّة، حيث يتعرض جسد الممثّل لعمليّة تحوّل واع"[1] إلى تلك الرموز والدّلالات وفق منظومة حركات وإيماءات محدّدة مسبّقا منطلقها الرئيسيّ الفكرة الأساسيّة للعرض المسرحيّ، وأنّه للوصول إلى تعبير ناضج عن مختلف أفكار المسرحيّة من الطرف الممثّل، لابدّ أنّ يدخل جسده في "التجربة الخياليّة وبذلك يشير إلى عالم آخر، كما يقوم هذا الجسد بنشاط ما يعد أداء وعرضا في مواجهة أجساد أخرى (الممثّل، الزّميل، المتلقي). إنّ عمل الممثّل –عموما– يعتمد على تحويل الدّلالات التلقائيّة إلى دلالات موجهة إراديّا، وعلى الجانب الآخر يقوم الطرف الآخر من العرض المسرحيّ وهو المتلقي بتحويل هذه الدلالات إلى لغة ذات معان واضحة ومحددة"[2]، من هنا تتّضح أنّ عملية التواصل الّتي يدخل ضمنها الممثّل بوصفه الباثّ الرئيسي للرسائل والجمهور بوصفه المتلقي لتلك الرسائل، أنّ مستوى فهم وتلقّي هذا الأخير يرجع بالدرجة الأولى إلى نضوج الأداء الحركي للممثل، فالحركة هي الأساس الّذي نتعرف من خلاله على الفعل ومعناه.

ويؤكّد المستكشف الألماني [ألكسندر همبولت] (1769–1859م) في" مفهومه للّغة – بشكل عام– بأنّها صورة ورمز في الوقت نفسه وأنّ هذه الصورة، وذلك الرمز يمنحان اللّغة الجسديّة تلك الطّبيعة الثنائيّة الّتي تتمتّع بها، وهي كونها وسيلة للاتصال وللتّعبير"[3]، في الأولى نجدها حاملة لرسالة موجهة للمتلقي وبالتّالي تعمل عمل الوسيط بين المرسل (الممثّل) والمرسل إليه (المتلقّي)، وفي الثّانية فإنّها تعمل على التّعبير عن مختلف الأفكار والموضوعات المطروحة في المسرحيّة بشكل يعتمد على لغة الجسد بالدرجة الأولى دون

[1] مدحت كاشف، اللّغة الجسديّة للممثل، المرجع سابق، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص 47.

[3] المرجع نفسه، ص 27.

الاستعانة باللّغة المنطوقة، لهذا تجد جسد الممثّل بكونه ما ذكرنا سالفا (وسيلة للتعبير والاتّصال) يحتلّ مركزا "متصدّرا في معظم الدراسات المعاصرة باعتباره العنصّر الأساسي الّذي يقوم عليه العرض المسرحيّ، وعندما أصبحت صورة الممثّل Figure تمثّل في حدّ ذاتها وحدة ديناميكيّة لمجموعة من الدلالات النّابعة من جسده، كان إيذانا لدخول علوم أخرى تستهدف تحليله كعلم النفس، والاجتماع، والأنثروبولوجيا، والدّلالة وغيرها من العلوم الّتي شكّلت في مجملها مداخل علميّة وعمليّة للنّظر إلى فنّ الممثّل باعتباره نوعا من الاتّصال"[1]؛ ولعلّ سببا آخر يُردّ لذلك التدخّل من طرف العلوم الأخرى في فنّ الممثّل القائم على الجسد بالدّرجة الأولى مردّه إلى أنّ الفنّ المسرحيّ بصفة عامّة وفنّ الممثّل بصفة خاصّة، أكثر ما يعنيان به هو الإنسان من بدائيّته إلى تحضره، وبالتّالي تجدهما قد لمسا مختلف أوجه ذلك الإنسان من الوجه الغريزي البدائي إلى الوجه الاجتماعي والنفسي والحضاري المعاصر، وقاما بطرحها في قالب يستوجب الدراسة والتحليل لأنه قالب مبني على الدلالة الجسديّة، الرسائل فيه مركّزة ومنقّحة وخادمة لأفكار معيّنة.

وقد ساعد في هذا الشّأن "علم النّفس في تحليل الإنسان وسلوكيّاته للتسهيل على الجمهور معرفة الشّخصيّة، وكذا علم الاجتماع في علم دراسة الإنسان (الأنثروبولوجيا) الّذي يبحث في الأصول الفطريّة لحركة الجسد الإنسانيّ المشتركة بين الثّقافات المختلفة، وكذا علم الدلالة الّذي ينصّب اهتمامه في إنتاج الدلالة بجسد الممثّل على الركح"[2]، فكان فنّ التّمثيل الصّامت جامعا لعلوم كثيرة تدخل في تشكيله وتفسيره، لأنّه وتلك العلوم أكثر اهتماماتهم هو الإنسان وما ينتج عنه من أفكار ومشاعر وكيفية التعبير عنها بحركات فطريّة وأخرى ما طوّره من رموز ودلالات خدمة للتعبير عنه.

ومن ثمّ وجب أن نميّز بين "الإيماءات الجسديّة ذات الأصل البيولوجي (البدائيّة)، وبين الإيماءات المكتسبة ثقافيّا واجتماعيّا، ويجب الوعي بالشفرات والرموز المحليّة لكل مجتمع"[3]،

[1] مدحت كاشف، اللّغة الجسديّة للممثل، المرجع سابق، ص49.

[2] نواري بن حنيش، الإيماء ورمزية الحركة في المسرح التجريبي، ’مجلة آفاق للعلوم، م 5، ع 17، جامعة زيان عاشور، الجلفة، سبتمبر 2019، ص89.

[3] مدحت كاشف، اللّغة الجسديّة للممثل، المرجع نفسه، ص 25.

لأنّ درجة فهم واستيعاب المتلقي لرموز ودلالات لغة جسد الممثّل في العرض المسرحيّ، يرجع بالدّرجة الأولى إلى نسبة إلمام المتلقي بثقافته المحليّة ورموزها وشفراتها من جهة ومن جهة أخرى بما يتشاركه كل البشر من حركات بدائية ذات معنى موحد تستقر في لاوعيهم الجمعي.

إنّ لجسد الممثّل ميزة هامّة تتمثّل في قدرته على "تقديم كلّ معقّد من المعاني والرّموز، بوصفه الرّمز المّادي الرئيس، إذ يقدّم دلالاته بمظهره الخارجي وأفعاله وسلوكياته وبمقدوره أن يعبّر عن المكان والزّمان وعن المحتوى القصصي بأدائه الصّامت وحركاته، والأهمّ من ذلك تفاعله مع عناصر العرض في تشكيل الصّور والعلامات، وإنّ التّركيز على جسد الممثّل هو تقديمه معطى متعدد الأبعاد لا يخلو من تراكمات ثقافيّة يمتاز بها من يؤدّي المايم"[1]، لابدّ أنّ قدرة جسد الممثّل على تقديم مختلف عناصر البناء الدراميّ في العرض المسرحيّ من فكرة وقصّة وشخصيّات وأحداث وغيرها لأمر يحتاج من الممثّل الكثير من الجهد والمرونة والدقّة والخيال، بوصف جسده الحامل والمحرّك الرئيسي لكل تلك العناصر في العرض المسرحيّ، وبهذا فإنّه لا يمكن أن يستقلّ جسد الممثّل نهائيّا في العرض بوصفه العنصّر الرئيسيّ فيه بل إنّه يجد نفسه رمزا دلاليّا ضمن منظومة علامات بصريّة وسمعيّة (موسيقى، أكسسوارات وديكور...) تتفاعل فيما بينها لإنتاج المعنى.

لقد رأى [مارسيل مارسو] أنّ لغة الحركة الإيمائيّة الصّامتة تقسّم إلى "ثلاثة عناصر: الفاعل، المفعول والفعل، ويشتمل الجسد على هذه العناصر عبر: الوقفة، الحركة/ الإيماءة، وأنّ ما يجعل الحركة الإيمائيّة ذات دلالة، هو الجمع ما بين هدف الحركة القصديّة وطبيعتها التقليديّة في المجتمع"[2]، وهذا يرجعنا إلى أنّ الفعل الحركي للممثل يجب أن يكون نابعا من أصل واقعي يعاد توجيهه في العرض خدمة للأفكار والمواضيع المعالجة، ولابدّ أنّ هذا الأمر يستدعي من الممثّل أن يكون واعيا بأبعاد "الحركة الّتي يؤديها (الشفري والتطوري منها)، والشفري حينما تعبّر الحركة عن معنى متفق عليه من المجتمع الواحد، أمّا البعد التطوّري وهو الّذي يلتزم الممثّل فيه بالجانب التّاريخيّ أو الأنثروبولوجيّ لحركته الّتي يؤدّيها

[1] وليد مانع دغر، دلالات الترميز الجسدي لأداء الممثّل في عروض المايم، المرجع سابق، ص254.

[2] أحمد محمد عبد الأمير حمد، المسرح الصّامت بين المفهوم والتقنية، المرجع سابق، ص 60 –61.

وهذا يساهم في تحديد المعنى للمتلقّي بدون عبثيّة أو مجانيّة."[1] وبالتّالي تكون عملية التلقي من طرف الجمهور كاملة لأنّ المفردات الحركيّة المرسلة إليه في العرض تكون إمّا متداولة في مجتمعه، وبالتّالي عمليّة تلقيه لها راجع إلى درجة إلمامه بدلالات تلك الحركات المشتركة اجتماعيّا، أو أنّها تكون قديمة قدم الإنسان وأنّ دلالاتها مستقرة في اللاوعي الجمعي المتشارك بين البشر ككل، وفي هذا يمكن القول عن النوع الأول من الحركات أنها طارئة ومبتكرة بالمقارنة مع النوع الثاني الضاربة في عمق التّاريخ.

وهناك التنوّع الإيقاعيّ في الحركة الّذي يستوجب حضوره في لغة الجسد عند مؤدّي الإيمائيّ الّذي يشير إلى قدرة المؤدّي على دمج عدد ضخم من "الإيقاعات في قطعة مايم قصيرة، فقطع المايم تحتاج لمفاجآت إيقاعيّة لكي تستحوذ على الجمهور وانتباهه، لعلّ التنوّع الإيقاعي يكون هامّا بصفة خاصّة حين يؤدّى المايم بدون موسيقى، في الرقص توفر الموسيقى عادة التنوع الإيقاعي، والراقصون إمّا يعملون مع تنوعات توفرها الموسيقى أو يتعمدون العمل ضد أو في وسط نبض الموسيقى وتدفقها."[2]

هذا ويورد [أحمد محمد عبد الأمير] المصادر الأساسيّة للتّصميم الإيمائي الّتي يعتمد عليها مصمّم العرض المسرحيّ الصّامت وينطلق من" الحكاية، الشّخصيّة، الفكرة، الحركة/ الفعل وعناصر أخرى تتضمن المؤثّرات الصوتيّة، الأزياء شكلها وألوانها، الإضاءة موقعها وحركتها وشدّتها وألوانها، والإكسسوار والكتل الديكوريّة والماكياج"[3]، لعلّ النصّ المصمم للعرض المسرحيّ الصّامت يتشارك في تصميمه مع الآخر المصمّم للعرض الناطق العناصر نفسها من حكاية وشخصية وفكرة وغيرها، إلا أنه يختلف معه في نقطة جد مهمة وهي الحوار المنطوق والّذي يميّز الجنس المسرحيّ عن باقي الأجناس الأدبية، هذا العنصّر لا نجده حاضرا في العمل المسرحيّ الصّامت لكن نجده معوضا بعنصّر لغوي أكثر قدما من العنصّر المنطوق وهي لغة الجسد وبالتالي تجد النصّ الموجه لهذا الصنف المسرحيّ يرتكز على وصف الفعل الدراميّ بدل الحوار، أي تجده يصف حركات والوضعيات الجسديّة

[1] سعد محمد راضي، سمير أغا حيدر، لغة جسد الممثّل الزمكانية في العرض المسرحي، المرجع سابق، ص 556- 557.

[2] ينظر: مارافين شبارد لوشكي، كل شيء عن التّمثيل الصّامت، المرجع سابق، ص 91.

[3] ينظر: أحمد محمد عبد الأمير، المسرح الصّامت بين المفهوم والتقنية، المرجع سابق، ص68.

للشّخصيّة لأنّها أصل الفعل في المسرح الصّامت، بالإضافة لاعتماده على لغة الجسد لإيصال المعنى يراهن في هذا النوع من العروض على تضافر مختلف عناصر العرض لطرح الأفكار، تنطلق مركزية العملية من الممثّل لتشمل الديكور والأزياء والإكسسوار والموسيقى وغيرها من العناصر الأخرى.

5. البانتومايم والمايم (الجسديّ، الموضوعيّ والذاتيّ):

يندرج تحت صنف المسرح الصّامت أنواع تمثيليّة كثيرة، منها البانتوميم الّذي كان اجتهاد المدرسة الفرنسيّة في بدايات القرن التاسع عشر" مستمدّا أصوله من الباليه الفرنسي ومن الشّخصيّة النمطيّة الإيطاليّة لمهرّجي المايم، كذلك من جهود سلسلة من المؤدّين والمدارس الفرنسيّة [جان جسبار ديبرو، دلسارت، اتيان ديكرو، جان لوي بارو، مارسيل مارسو، جاك ليكوك]، معزّزا تشكيل أسلوبه الفريد في خصوصيّة الأداء التجريديّ وصورة المؤدّي الواحد(المونو بانتوميم)"[1].

يعتمد هذا النوع المسرحيّ الصّامت- البانتوميم- على "الإيهام في الحركة، كالمشي والركض وصعود ونزول السلم الإيهامي وتصوير البيئة المتخيّلة، معتمدا على إيماءة الوجه واليدين والجذع كله، في البانتوميم يعتمد الإيماء على كل أداة أو مفردة إكسسواريّة أو قطعة ديكور أو سلالم (فنّ الفراغ)"[2]، فتجد الممثّل ليجسّد مفردات النصّ المسرحيّ من جهة ومفردات العرض المسرحيّ (الديكور، الإكسسوار...) من جهة ثانيّة يعتمد ظاهريّا على حركاته وإيماءاته الجسديّة في ذلك، أمّا داخليّا فتجده مدفوعا بخياله الّذي يقوده نحو ذلك التجسيد المزدوج، فتراه يحاول أن يوازن بين تخيّله للحركات الدالّة على أفكار وموضوع المسرحيّة تارة، والأخرى الدّالة على عناصر العرض الملموسة والمسموعة تارة أخرى، في الأولى –الملموسة- سبق التطرّق لها وهي الديكور والإكسسوار وغيرها أمّا المسموعة فهي "الأصوات الصادرة عن أفعال الشّخصيّة الّتي يجب على الممثّل فيها القيام بتأديتها على سبيل المثال، تمزيق الممثّل قطعة متخيّلة من الورق فلابدّ له من أن يعطي صوت التمزيق،

[1] أحمد محمد عبد الأمير، المسرح الصّامت بين المفهوم والتقنية، المرجع سابق، ص 42.

[2] المرجع نفسه، ص38.

وفي حالة طرق الباب وجب أن يصدر الصّوت عبر طرق حذاء الممثّل بالأرض بطريقة غير مرئيّة أو من مصدر خارجي"[1]، وبالتّالي تجد البانتوميم يعتمد في تركيب جل عناصر العرض المسرحيّ على جسد الممثّل وخياله.

بينما يطرح [توماس ليبهارت] في هذا الشأن أنّه ظهر في باريس "عام (1751م) كتاب باسم (بحوث تاريخيّة ونقدية حول المايم والبانتومايم) والكتاب يشير من اسمه إلى أنّ مؤلفه [جاك ميريكو] يعتقد أنّ ثمّة فرقا ما بين الاصطلاحين المايم والبانتومايم اللّذين يستخدمان في الوقت الحاضر وفي كثير من الأحيان بمعنى واحد، كان [ميريكو] يرى أنّ البانتومايم تمثيل صامت بشكل حاسم بينما يصاحب مؤدّي المايم ممثّل آخر يتكلم عنه"[2]، ولابدّ أنّ هذا أوّل ما يلاحظ في اختلاف الشّكلين المسرحيّين الصامتين، ففي المايم خصوصا الموضوعي منه يعتمد على الرّاوي، أي هناك مؤدّي صامت من جهة وراوي مكاتف له وشارح لأحداث المسرحيّة من جهة ثانية، هذا بالإضافة إلى أنّ المايم لا يعتمد بشكل كلّي في تأثيث خشبة المسرح على جسد الممثّل وإنّما يستعين بالدّيكورات والإكسسوارات شأنه في ذلك شأن العروض المسرحيّة الناطقة، إضافة إلى أنّه ليس لدى مؤدو المايم "مكتبة من المادة المكتوبة يسحبون منها، نادرا ما يختار مؤدّي المايم قطعة فرديّة من مادّة في مجموعة أعمال، مؤدّي المايم يبتدع مادّته الخاصّة به من خلال طاقته كمؤلّف مسرحيّ، فجانب المؤلف المسرحيّ من المؤدّي يتأمّل في فكرة أساسيّة، ويضع حبكة للحدث، وبنيانا للوحدات، ويخلق الشخصيّات، ويصل بالقطعة إلى نهاية"[3]، من خلال ما سبق يمكن القول أنّ مؤدّي المايم يتعامل مع جل العناصر الّتي تدخل في تركيب العرض المسرحيّ من النصّ الدراميّ إلى النصّ المسرحيّ إلى عناصر العرض البصريّة الأخرى، لكن من دون شكّ أنّها في شكل مبسط مقارنة بفن البانتوميم، لأنّ [مارافين شبارد لوشكي] يجيز أنّه بالإمكان لنا أن نرى "التّمييز الجوهري بين المصطلحين هو كلمة أنّ مايم تمثل الممثّل الّذي يعبّر عن نفسه بالإيماءة، وكلمة بانتوميم تشير للمسرحيّة المؤداة بالتّمثيل الصّامت، فالإيماءة هي حركة لها

[1] أحمد محمد عبد الأمير، المسرح الصّامت بين المفهوم والتقنية ، المرجع سابق، ص41

[2] توماس ليبهارت، المايم والبانتومايم، تر: بيومي قنديل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص 9.

[3] مارافين شبارد لوشكي، كل شيء عن التّمثيل الصّامت، المرجع سابق، ص 77.

كلمة محددة أو مغزى مهني، أمّا المسرحيّة فتشير إلى وجود حبكة وشخصيّات وحدث وحوار، لذلك أحيانا يستخدم مصطلح **مايم/الكلمة** للدلالة على بانتوميم، فكلمة بانتوميم تستخدم عموما لتعني رواية قصّة أو حادث دون استخدام كلمات، إنّه فعل الجسد للكشف عن فكرة، إنّه فعل دراميّ مكثّف"[1]، وبهذا يلمس أنّ البانتوميم فعل ناضج من حيث المكونات الدراميّة الّتي يتعامل معها لأنّه حسب [مارافين] يراعي أسس البناء الدراميّ في عروضه الصّامتة.

وفي الجدول التالي (الجدول رقم 01) يتوضح الفرق بين فن البانتوميم وفن المايم بشكل جلي:

البانتوميم	المايم (مايم موضوعي، مايم جسدي، مايم ذاتي)
ممثّل إيمائي أبيض الوجه أو يرتدي قناع (عادة)، الأداء فيه له شروط وتقاليد (أعراف)، تستخدم إيماءات الأيدي بشكل مميز مع وضعيات الجسد.	ممثل إيمائي بلا ماكياج أو بلا قناع، الأداء فيه على نوعين: تجريد عالي(المايم الجسدي)، وإيمائي قريب إلى الأداء التّمثيلي الواقعي (المايم الموضوعي)، وإيماءة تملك جانبا نفسيا وجدانيا ذاتيا (مايم ذاتي).
تفادي الأصوات والألفاظ بشكل تام مع السماح باستخدام بعض القطع الديكوريّة أو الإكسسوارات.	في المايم الموضوعي، تستخدم الألفاظ إلى جانب استخدام المجاز الحركي، وعدم السماح باستخدام قطع ديكورية أو أكسسوارية بتاتا في المايم الجسدي.
وتمثيل صامت بشكل تام، ويطلق عليه قديما 1907م بالعرض الأخرس.	يصاحب مؤدّي المايم الموضوعي أحيانا ممثل آخر يتكلم بالنيابة عنه.
لا ينطقون بألسنتهم لفظا واحدا، ولكن نادرا ما كانت تخلو من الكلام أو الأغاني أو الموسيقى الصادرة عن الآلات.	استخدام الراوي في المايم الموضوعي والأصوات من ضرب أطراف الجسم بآخر أو النقر على أرضية المسرح في المايم الجسدي،

[1] مارافين شبارد لوشكي، كل شيء عن التّمثيل الصّامت، المرجع سابق، ص 10.

	وتعد الأصوات الفريدة في العرض نوعا من المايم الصوتي، والّذي من رواده (كوبو) و(ديكرو).
لغة تجسيدية تتنوع الإيماءة فيه بين التجريد النسبي والمحاكاتية التصويرية الّتي تصل إلى درجة الأيقنة أحيانا.	المايم الجسدي لغته تجريدية تنزع نحو الشكل التجريدي، والإيماءة فيه تتسم بالتجريد العالي تتراوح بين الاعتباطية والعرفية (الإحالية)، بينما المايم الموضوعي أقل تجريدية وأقرب إلى الأداء التّمثيلي الواقعي.

"الجدول رقم 01"[1]

من خلال (الجدول رقم 01) يتّضح أنّ الفرق بين فنّي البانتوميم والمايم متعلّق بالممثّل بالدرجة الأولى بحيث يبدأ الاختلاف من المظهر الجسدي، ويمتدّ ليبلغ البعد المحاكاتي والدافع النفسي له، ولعله لكلّ منهما طريقة في تعامل الممثّل مع مختلف عناصر العرض السمعيّة والبصريّة، لكن هناك من الباحثين في هذا الشأن كـ[مدحت كاشف] يرى أنّ المصطلحين البانتوميم والمايم ما هما إلّا وجهان لعملة واحدة وهو فنّ التّمثيل الصّامت فيقول: "يستخدم مصطلحان للتعبير عن مفهوم واحد وهما Mime، وPantomime وهو الإيماء أو التّمثيل الصّامت أو ما يعرف باللفظ المستعرب (بانتوميم)، حيث يعبّر هذان المصطلحان عن تفجر القوى المحرّكة الكامنة في أعماق جسد كلّ إنسان، والّتي تحدث فقط في لحظات التعبير الفني للإنسان."[2]

[1] أحمد محمد عبد الأمير حمد، المسرح الصّامت بين المفهوم والتقنية، المرجع سابق، ص 45-46.

[2] مدحت كاشف، اللّغة الجسديّة للممثل، المرجع سابق، ص 55.

المبحث الثاني: البناء الدراميّ في المسرحيّة الجزائريّة الصّامتة مسرحيّة « GPS» لـ[محمد شرشال] أنموذجا:

1. ملخّص المسرحيّة:

مسرحيّة «**GPS**»، عرض دراميّ صامت جاء في خمسة مشاهد للكاتب والمخرج [محمد شرشال]، من إنتاج المسرح الوطني الجزائري، ومن تمثيل كل من: [عديلة سوالم]، [محمد لحواس]، [صبرينة بوقرعة]، [سارة غربي]، [عبد النور يسعد]، [مراد مجرام]، [ياسين ابراهيمي]، [محمود بوحموم] و[أحمد دحام]، نال العرض عديد الجوائز على رأسها جائزة مهرجان المسرح العربي بعمان سنة(2020م) كأحسن عرض متكامل.

تتناول مسرحيّة «GPS» قصّة يمكن القول عنها أنّها وجوديّة، قسّمت هذه القصة على خمسة مشاهد منفصلة من حيث الأحداث والزّمان والمكان، كما أنّ لكل مشهد من مشاهد المسرحيّة كانت له قصّته الثانويّة الخاصّة به، لكنّها لم تكن خارج الإطار العام للقصّة الشّاملة بل صبّت كلّها ضمن نطاقها، تنطلق الأحداث في مشهد افتتاحي تظهر فيه شخصيّة الصانع وقد أنهت صنع روبوت أو منحوتة بالكامل، وهي تحاول في تفكير وتخطيط أن تصنع من مادّة خامّ قربها مصنوعات أخرى، فتنجح في الأمر لكن على ما يبدو، كانت تلك المصنوعات لا تثق في عقلية الصانع المتقلبة الّذي يمكن أن يهدمها من جديد في أيّ لحظة، وتغلّب عليها الحماس للوجود فسرقت في نهاية المشهد عُدّته وقيّدته وأخذت معها النسخة الأولى إلى عالمها القادم.

في المشهد الثاني، تظهر امرأة ورجل يحاولان التزاوج، وبالقرب منهما المصنوعات في حيّز محصور مميز بالإضاءة الزرقاء يوحي أنّ تلك المصنوعات في عالم آخر غير الّذي فيه الزوجان أي غير عالم الأحياء، ينجح ذلكما الزوجان في التزاوج وينجبان ستة أطفال عُميٌ، هم أنفسهم المصنوعات الخمسة الّتي قيّدت صانعها ومعها النّسخة الأولى منهم، فيولدون كلهم بصفة عاديّة إلى حد ما، إلّا النسخة الأولى (الفنّان) فقد ولدت بعد مخاض عسير، وخرجت إلى الوجود خائفة ساخطة متمنّعة عنه، فحاولت الرجوع إلى بطن أمّها لكن من دون جدوى، ثمّ حاولت الانتحار كذلك ولم ينجح الأمر، فما كان أمامها إلّا أن تنظمّ

للمولودات الأخرى، أدرك الوالد صعوبة العناية بستّة أطفال فبعثهم في نهاية المشهد مع نظام يستطيع العناية بهم، لكنّ النّسخة الأولى استطاعت التملّص من ذلك النظام واختيار طريق خاص بها.

إنّك في المشهد الثالث، لا تدري هل الشخصيّات في مدرسة، أم أنّها في مستشفى؟، ومن دون شكّ أنّ تلك المزاوجة بين المكانين هو إزاحة دلالية تفيد أنّ المدرسة، مكان يتعرض فيه الأطفال –إذا كانت المناهج التعليميّة مبرمجة للهدم وليس البناء– مكان غسيل للمخّ وتغيير ديناميكيّة عمله الطبيعيّة، تظهر شخصيّة المعلّمة وهي تنزع أقنعتها لتظهر بوجهها الحقيقي وتلتقي بالأطفال الصّغار لتعليمهم، وفي الوسط الأعمق من الخشبة تظهر شخصيّة وهي تهيّأ حقائب للسّفر وتملئها من سلّة نفايات بالقرب منها، من هنا تبدأ أولى البوادر للسّيطرة على مجموعة الأطفال ودحض أي إرادة لديهم في اللّعب أو التعبير عن أنفسهم بالطّرق الّتي يحبون، تمثّلت تلك السيطرة عن طريق مسؤولة تلك المؤسسة التعليمية العرجاء، يدخل الفنّان وهو يعزف على آلة الهرمونيكا ويرقص، لكن المعلّمة بحكم أنّها عالمة بالأوضاع السائدة وما يمكن أن ينجرّ عن فعله من أمور خطيرة عليه، تأخذ منه الآلة الموسيقيّة، وهناك يتفحّصها الفنّان بيديه ويعجب بها أشدّ الإعجاب ويدلّ إخوته على فعل ذلك، فيفعلون ويعجبون بها هم كذلك، لكنّ الفنّان يبدأ في اكتشاف ملامحه هو الآخر فيصدم ببشاعة شكله وغياب ملامحه وبعماه، ويدلّ إخوته على ذلك فيصدمون أيضا، ولا يخرجهم من حالة الدهشة والحزن تلك إلا عزف المعلّمة، فيرقصون، لكن تمنعهم مسؤولة المدرسة وتأخذ الآلة، فيحاول الفنّان استرجاع آلته لكن تمنعه المعلّمة وترسم له بعض الملامح، ليستطيع فجأة الرؤية، يفرح فرحا شديدا ويطلب منها أن تعطيه القلم ليرسم على وجوه إخوته كما فعلت ليبصروا، فتفعل على مضض وتهرب، يكلفها هذا الفعل حياتها، لأنّ مسؤولة المدرسة العرجاء بعد أن وجدت الأطفال يبصرون علمت بفعلتها وقتلتها ولبست قناعا بوجهها لتستطيع التحكم في الأطفال باسمها، وتنجح في ذلك، في آخر المشهد يساق الأطفال إلى ما يشبه طاولة عمليات جراحيّة أو مغسلة للأموات كخطوة أخيرة قبل أن يوجهوا إلى المحطة، فيصنع منهم: سياسيّ ماديّ، مومس مستعرة الشهوة، رجل دين متعصّب، صحفيّ منحرف، وعاشقة متعلّمة، ولا ينجو من تلك الأدلجة إلّا النسخة الأولى وهي الفنّان،

وفي هذا ربما دلالة إلى ما أشار إليه [نعوم تشومسكي] حول النظام التعليمي في المؤسسات التعليمية فيقول أنّ المؤسّسات التعليميّة اليوم هي المكان الّذي يملك البشر فيه طابع جوهري وأخلاقي وفكري، إنّهم ببساطة يشكلون مادّة يتمّ تشكيلها إلى مديرين ومؤدلجين للقطاع الخاصّ"[1] وهذا لضمان الطاعة والمطابقة، ويتّضح هذا بجلاء في نهاية المشهد الثالث.

بداية من المشهد الرابع، وفي محطة القطار تبدأ رحلة الانتظار، حيث تنتظر الشخصيّات وصول القطار، لكنّ في كلّ مرّة يفوتهم، ليس لأنّهم ليسوا في الموعد، بل لأنّ القطار لا يتوقف أبدا في تلك المحطة فتبدأ الشخصيّات في التّعبير عن نفسها عن طريق تصرفاتها، كما تقوم بالتّعبير عن باقي الشخصيّات باحتكاكها بهم، وتظهر نزعاتهم الشهوانيّة والوصوليّة والذكوريّة وحتى الماديّة، فيتحرّش الصّحفيّ بالمومس، والسياسيّ برجل الدين وزوجته ويحاول رشوة الكلّ بالمال، تتحرّش المومس بالفنّان، إلّا أنّ هذا الأخير كدأبه من بداية المسرحيّة على استقلاليّة تفكيره ونهجه فلا يتوافق مع رأى ونوازع باقي الشخصيّات أبدا، وإنّما يتفاعل مع ما يمليه عليه ضميره الفنّي من الحرية والفن وتغيير الأوضاع نحو الأفضل كمحاولة لجعل تلك الحياة تطاق، فلا يشارك تلك الشخصيّات وقوفهم أمام تمثال السّاعة وهم يؤدّون ما يشبه طقوس العبادة بل يكتفي بالعزف وتبادل مشاعر الحبّ مع تلك المرأة المتعلّمة، فتجلب لهما تلك الاستقلاليّة حسد باقي الشخصيّات لينشب صراع بينهم، وأساس تلك الفتنة هو السياسيّ الّذي يحرّض تارة جلّ الشخصيّات على أنّ الفنّان وحبيبته يمارسان الفن والحب وهذا فعل مشين، وتارة أخرى يحرّض رجل الدّين عليهما لأنّه الأسهل للتّحكم فيه.

في المشهد الأخير، تشيخ الشخصيّات وهي لا تزال في محطّة القطار، وبحركة من رئيس المحطّة يبلغ أنّ الوقت في انتظار القطار قد انتهى، بالرّغم من ذلك تبقى باقي الشخصيّات تطلّ عليه وتنتظره، وتواصل عبادتها لوثن الزّمن في المحطة وهو تمثال السّاعة، في الليل يبلغ الفنّان أمر نزع هذا الوثن في دلالة لانتهاء الوقت كما أسلفنا الذكر،

[1] سكوت بوفيتش، زاك كولمور وآخرون، النظريات التعليمية ل"نعوم تشومسكي"، تر: رهام عبد الرشيد، مدونة الساقية، تاريخ النشر 28 ماي 2017، تاريخ الزيارة 13 أوت 2023، الرابط: : نظريات تشوميسكي في التعلم والتعليم – ساقية (saqya.com)

وفي هذا اقتربت صورة الفنّان وهو يحاول تحرير قومه من ذلك الوهم من صورة النبي أو الفيلسوف أو العالم الّذي يحارب الجهل والرداءة والكثير في مجتمعه، إلّا أنّ قومه يوثرون الوهم على الحقيقة، وهم الانتظار، ويفضّلون العيش تحت سلطانه، وهناك يقتل الفنّان متأثرا بجهلهم تحت سكة القطار.

2. العنوان كبعد أيقوني:

يعتبر العنوان "نظام سيميائي ذو أبعاد دلاليّة ورمزيّة وأيقونيّة، وهو كالنصّ، أفق قد يصغر القارئ عن الصعود إليه وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ، وسيميائيّته تنبع من كونه يجسّد أعلى اقتصاد لغويّ ممكن يوازي أعلى فاعليّة تلق ممكنة تغري الباحث والناقد بتتبع دلالاته مستثمرا ما تيسّر من منجزات التأويل"[1]، « GPS » عنوان يختصر الكلمات والمعاني في حروف معدودات حيث هو اختصار لـ(Global Positioning System) والّذي يعني نظام تحديد المواقع العالمي، و"لعلّ الإحالة الأولى لا تعني بالضرورة نظام تحديد المواقع بقدر ما تعني الخطاب المسرحيّ ذا الصبغة العالميّة، هذا الخطاب الّذي كانت لغته الإشارة فحسب، الإشارة والإيماءات وأحيانا الهمهمة، فهي لغة عالميّة على بساطتها، والفن الآسر بتعبير [تيري إيجلتون] يمكن أن يتولد من مواد هزيلة أو ضئيلة في أثرها"[2]، كما يمكن إخضاع هذا العنوان لإسقاطات على مناحي أخرى منها: عدم معرفة الإنسان لموقعه ضمن هذا العالم وأجواءه المتقلّبة العبثيّة، وضمن مجتمعه الخاضع لعقليّات دكتاتوريّة، وأخرى ماديّة، وأخرى شهوانيّة وأكثر، فيفقد الإنسان بوصلته الأخلاقيّة والفكريّة والنقديّة ويعيش ضمن القطيع ويخضع لكل ما يمليه عليه دون تمحيص أو نقد، في نوع من المواساة لذاته المتألمة الشريدة، وفي المسرحيّة من أهم ما وقعت فيه الشخصيّات هو وهم الانتظار وعبادة وثن الزمن في شكل طقسيّ جماعيّ، ففي بداية مسيرتها في المحطة ظنّت أنّ لها غاية وهي مغادرة المحطة، إلى أين؟ لا ندري، ولا نظنّ أنّ الشخصيّات نفسها تدري، لأنّها كانت مُسيّرة طيلة حياتها من طرف ذلك النظام، هو اختار لها كلّ شيء حتى لباسها، لكنّ

[1] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص34.

[2] البشير ضيف، المسرح الجزائري المعاصر ورهانات التلقي، مسرحيّة "جي..بي..أس" لـ[محمد شرشال] نموذجا، المرجع سابق، ص 44.

في نهاية المسرحيّة علمت تلك الشخصيّات أنّ انتظارها من دون جدوى، فالقطار لن يتوقف أبدا في تلك المحطّة، بالرّغم من ذلك واصلت تطلعها له وانتظارها، في إشارة إلى أنّها فقدت غايتها، فقدت وجهتها، وبالتّالي، الإنسان المعاصر ضمن منظومة هذا العالم فاقد لوجهته ولغايته وعاجز عن تحديد موقعه وسبيله ضمن مجتمعه.

3. دراسة تحليلية للبناء الدراميّ في عرض مسرحيّ «GPS» :

3-1 الفكرة:

إنّ التمرّد الواضح من طرف [محمد شرشال] مصمّم ومخرج العرض المسرحيّ « GPS »على بعض القوانين الكلاسيكيّة للمسرح ينطلق بداية من عدم اعتماده على نصّ دراميّ مكتوب واعتماده لإخراج العرض على مخطط (كانفاه canevas) ، وصولا إلى استعماله لغة خطاب جسديّة إيمائيّة صامتة احتلّت فيها الحركة الجزء الأهمّ لإيصال أفكار المسرحيّة للمتلقي، وبفعل هذه الأخيرة – الحركة– تجد نفسك كمتلقّي أمام كمّ هائل من العلامات البصريّة والسمعيّة الّتي يختلف تحليلها من متلقّ لآخر، وبهذا فقد تمثّلت لنا الفكرة الأساسيّة في مسرحيّة« GPS » في انتظار القادم، الّذي كان طيفه في المسرحيّة القطار، الانتظار بالرّغم من معرفة عدم قدوم المنتظَر، في إشارة إلى أنّ الإنسان يبحث عن سبب للعيش ولو كان السبب وهما، ولا يتقبّل أن يزال ذلك الوهم لأنّه سلوى وجوديّة له، فبدونه تظهر له الفخاخ الّتي وقع فيها أو تظهر له العبثيّة ومن الممكن العدميّة في أكمل تجلياتها؛ وقد جاءت المشاهد الأولى في مسرحيّة «GPS» مستقلّة من حيث الأفكار الثانويّة، لكنّها لم تخرج عن الإطار العام للفكرة الأساسيّة، بل جاءت خادمة لها من أجل الوصول إلى طرحها على أكمل وجه، وجسّدت شخصيّات المسرحيّة المراحل الحياتيّة للإنسان وامتدّت في اختصار رمزيّ لتمثّل جلّ الأطياف بالمجتمع المعاصر، وقُسِّمت حياة الإنسان على مشاهد المسرحيّة، فاستُهِلَّت في المشهد الأول بمرحلة ميتافيزيقيّة تكون فيها الشخصيّات في عالم ما قبل الدنيويّ، ثمّ الخروج إلى عالم الأحياء عن طريق الولادة، ثم مرحلة الطفولة والمدرسة، ثمّ حياتهم بالغين في المحطّة.

فجاءت في المشهد الافتتاحي فكرة التمرّد المملوءة بنوع من التهوّر والحماس للوجود من طرف المصنوعات الخمسة، الّتي قيّدت الصانع وانطلقت آخذتا معها المصنوعة الأولى/ الفنّان إلى مشتهاها، إنّ فعل التمرّد على الصانع جعلها في عالم الأحياء عرضة للاستغلال والأدلجة من طرف نظام يسيّرها وبالتّالي كان تمرّدها فعلا مشينا لأنّ انعكاساته على المدى القريب والبعيد كانت سلبيّة.

في المشهد الثاني عولجت فكرة الأسرة في عالم الأحياء – في المجتمع المعاصر– بحيث يتحمّس الوالدين للإنجاب بدافع المتعة وتحت ستار الحب، لكنّ في النهاية يعجزون عن الاهتمام بأولادهم، فيدفعون بهم للأنظمة لكي تهتم بهم وتسطّر لهم حياتهم؛ استغّل [محمد شرشال] مسيرة شخصيّاته في المسرحيّة ليضمنها بأفكار عدّة غنية تلمس المجتمع في كذا نقطة، فبخروج المصنوعات من ذلك العالم الميتافيزقي إلى الوجود في المشهد الثاني استغلّ تلك المحطة ليعالج فكرة التربيّة وقضيّة الأولاد وتوجيههم من طرف الأولياء، وأردف في المشاهد الّتي تلي انعكاسات غيابهم على الأولاد، كما أنّه في هذا المشهد أعطى أولى البوادر لتلك الاستقلالية والغربة الّتي كان يعيشها الفنّان، حيث أنّه عند ولادته بعد مخاض عسير، لم يرد الوجود بل حاول إنهاء حياته تارة وتارة أخرى حاول الرجوع من البوابة الّتي جاء منها وهي أمّه لكن لم يفلح الأمر.

تأتي الشخصيّات في المشهد الثالث في مدرسة قريبة إلى حد بعيد من مستشفى، حيث يتحكّم فيها نظام دكتاتوريّ صارم يمنع عن الأطفال أيّ حريّة في اللّعب أو الفنّ أو أيّ فعل خارج برنامجه المسطّر، ويحكم الأطفال بالتخويف والإحباط، إنّ تلك الرمزيّة من جهة وتلك العجائبية من جهة ثانيّة، سمحا للمسرحيّة بأن تعالج أفكار عدّة، وسمحا في هذا المشهد بمعالجة فكرة التعليم المدرسي وما يعانيه أطفال عُميٌ حاولت المعلّمة إنارة أبصارهم بالقلم، فدفعت حياتها ثمنا لفعلها ذاك، فتحكّم ذلك النظام في الأطفال باسم المعلّمة –الّتي قتلها– بلبسه قناعا بملامح وجهها، وفي هذا صورة سيميائية ناضخة بالدلالات على أنّ صورة المؤسّسات التعليميّة ما هي إلّا صورة مزيّفة للعلم الحقّ تلبس قناعه لتتحكّم في الأجيال، ليبيّن في هذا المشهد أولى الخطوات لأدلجة الأطفال، وإعطاء كل واحد سمة خاصّة به ليغطي خانة على المستوى النظام الاجتماعي وحتى الوظيفي، فينطبق ذلك على جلّ

الشخصيّات إلّا الفنّان الّذي ينجح في كلّ مرّة في الخروج من القطيع قبل أن يتعرض لما تعرضوا له من قولبة.

تظهر الفكرة الأساسيّة للمسرحيّة بجلاء في المشهد الرابع، فبعد تشكيل وأدلجة الأطفال في المشهد السابق دفع بهم إلى محطة انتظار القطار، ليظهروا بالشخصيّات التالية: سياسيّ ماديّ، مومس، صحفيّ منحرف، رجل دين وزوجته، شابة متعلمة والفنّان، يقودهم مسيّر المحطة معهم شخصيّة أخرى وكأنّها مراقب للأوضاع العامّة لا تستثار إلّا في الأوقات الّتي يسود فيها الشغب أو التمرّد من طرف الشخصيّات؛ ما يمكن قوله عن الشخصيّات في هذه المحطّة هو أنّ الاتّجاه الرمزي الّذي اتّخذه المخرج منهجا سمح بأنّ تحمل كلّ شخصيّة في أفعالها فكرة خاصّة بها، فعبّر السّياسي المّادي عن إيديولجيّة سائدة في المجتمع، ونفس الأمر للمتدين وزوجته ونفس الأمر بالنسبة لباقي الشخصيّات، في حين يخيّم الانتظار كفكرة عامة، انتظار القادم – القطار– الّذي تتشاركه جلّ الشخصيّات، إلّا أنّ القادم يمرّ في كل مرّة دون أن يتوقف، فيوبّخ مُسيّر المحطة باقي الشخصيّات ويُحمّلها ذنب مرور القطار وعدم توقفه لأنهم كانوا منشغلين عنه، ويدلهم ليؤدوا طقوسا لصنم الزمن، ساعة متوقفة.

تعيش الشخصيّات ذلك النّوع من الانتظار ووسطه تبدأ انعكاسات تربيتها المدرسيّة وتكوينها الطفولي في الطفو على السطح، فيساوم كل فرد الآخر، ويحاول فرض إرادته عليه بالطرق والوسائل الّتي زرعت فيه، فيحاول السياسي المادي رشوة الكلّ بالمال ويحاول السيطرة عليهم بالخطابات وينجح في ذلك كذا مرة، أبرزها تحريض الآخرين على الفنّان وعشيقته لأنّهما يمارسان الفنّ ويحبّان بعضهما، بينما تستغلّ المومس جسدها لتحقّق ما تصبو إليه فتستغل تارة المتديّن، وتارة الصحفيّ المنحرف وتارة مسيّر المحطة، ويجعل الصحفي المنحرف من جريدته ستارا ليتجسّس على الفنّان ويتحرّش بالمومس، ويستغل المتديّن الدين ليمارس سلطويّته على زوجته بينما هو يريد التزاوج مع المومس، وهكذا تستمر المسرحيّة في تضادّ شخصيّاتها في كشف أمراض نفسيّة واجتماعيّة تنخر المجتمع المعاصر، هذا لأنّ "ميزة الفنّ من ضمنه المسرح هي التعبير عن المجتمع، فإذا قامت أزمة في مجتمع ما، فإن الأدب يستجيب لها، ويعبّر عنها بالحتميّة الفنيّة، الّتي تدع الأدب صورة

للمعاناة العامة، الّتي تخفق في ضمير العصر"[1]، إنّ في الانتظار الشخصيّات في المحطة ضياع وغياب للمعنى وعدم قدرة على رؤية الأشياء في موقعها الحقيقي، كلّ هذا نتيجة لما تعرّضت له في مسيرتها الوجوديّة، لهذا تجد في المشهد –الخامس– تبلور الّتيار العبثيّ في فكرة الانتظار، ناهيك عن تعبير الفنّان وغربته في مشهد الولادة وشعوره باللاإنتمائيّة إلى ذلك العالم وابتعاده عن كلّ وهم كانت تمارسه باقي الشخصيّات من تأدية الطقوس لتمثال الساعة.

في المشهد الخامس والأخير، تستمرّ الشخصيّات وهي في مرحلة الشّيخوخة في تأدية الطقوس لتمثال الساعة، هذا قبل أن يعلن مسير المحطة في إشارة منه عن انتهاء زمن الانتظار، بالرغم من ذلك تواصل تلك الشخصيّات ما دأبت عليه، هذا لفقدان قدرتها على رؤية الواقع وعلى عدم تقبّلها ما آلت إليه الأمور، إلّا الفنّان يمتنع هذه المرة عن انتظار القطار، ليبلغه في الليل أمر نزع وثن الساعة، فيلبي الدّعوة، إلّا أنّ باقي الشخصيّات تتنبه لذلك وتؤنّبه أشدّ التّأنيب فتحاصره ليقع على السكة فيقتل تحت سكة القطار، إنّ فكرة المشهد الأخير في شكلها الرمزي تفيد أنّ من يحاول تحرير القطيع من وهم أو وثن يقدسه يموت تحت سلطان جهله.

3-2 الحكاية:

تعتبر الحكاية المادة الأوليّة للكتابة المسرحيّة والشّكل الأبسط للمضمون، وأنّها النّسيج الأوّلي للأحداث، كما أنّها تحتوي على قصّة وتتضمّن البنائيّة البسيطة للأحداث؛ وإنّك في مسرحيّة «GPS» تجد الكاتب والمخرج [محمد شرشال] أمام تحدّ عويص، وهو أن يعبّر عن لبّ عبثيّ الّذي ينبني في أصوله على اللّغة المنطوقة في مسرحيّة صامتة، وبهذا حتّم عليه ذلك التحد أن يأخذ من البناء الدراميّ الكلاسيكي الحكاية وعناصر أخرى سنتطرق إليها في موقعها، وبهذا تجد [محمد شرشال] في هذا العرض قد زاوج بين ما هو دراميّ وما هو عبثيّ في جمع بين الضدّين ليتجاوز غياب المنطوق من اللّغة، وليوصل أفكارا عدة منها اجتماعيّة سياسيّة وحتى وجودية عبثية، عن طريق أحداث مبنيّة على أكثر من أساس دراميّ، هناك

[1] إيليا الحاوي، الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، سلسلة الثقافة للجميع، بيروت، لبنان ط2، 1983، ص 35.

حكاية عامة للمسرحيّة تحاكي محطات ماقبل حياتية ثم حياتية للإنسان في صورة تراتبيّة رمزيّة غنيّة دلاليّا، وقسّمت تلك الحكاية على مراحل، كل مرحلة تروي قصة خاصّة بها في مشهد منفرد لكنها تسير على خط الحكاية العامة لتطرح أحداثها في شكل تصاعدي.

وقبل المضي في دراسة الحكاية في مسرحيّة «GPS» وجب أن نشير إلى أن مشاهدها الثلاث الأولى كانت ذات بعد دراميّ كلاسيكي بحيث تخضع أحداثها لمبدأ السببيّة والضرورة الدراميّة وكذا التراتبية في الأحداث ولا تقع في تكرار نفسها كما هو مسلم به في مسرح العبث لكن بداية من المشهد الرابع حتى الخامس الأخير تبلورت فكرة العبث في تلك الأجزاء من الحكاية العامة، من بداية تكرار فعل الانتظار إلى فعل الوقوف أمام تمثال السّاعة، لتبدأ الشخصيّات في الدوران في حلقة مفرغة كتعبير عن لامعنى الوجود في تلك المحطة.

تستطيع القول أنّ الحكاية تنطلق في المشهد الافتتاحي، مشهد شارح واستهلالي، قعّد لما سيأتي من أحداث، بأن يظهر شيخ وقد أنهى مصنوعة ويفكر في تخطيط لصنع مصنوعات أخرى من مادة خام استقرّت بجانبه، فينجح في ذلك ويرضى ربما مؤقتا عن اختراعه، بيد أنّ تلك المصنوعات تتمرد في اللحظة وتسرق عُدّته وتقيّده، لتغادره آخذة معها المصنوعة الأولى، شكّل هذا المشهد ضمن التّركيب العام للحكاية قصّة ثانويّة يمكن القول عنها أنّها ذات بعد ميتافيزيقي، بأن روت ما حدث في مرحلة ما قبل الحياة كتمهيد لما سيأتي وينجر عن فعل التمرد ذاك في مرحلة الحياة، أي ضمن الأجزاء الأخرى من الحكاية العامّة.

يروي المشهد الثّاني قصّة الانتقال من ذلك العالم الماورائي في المشهد الافتتاحي إلى عالم الأحياء، وكان ذلك عبر بوابة الولادة، يظهر رجل وامرأة وهما في مفاوضات حول التّزاوج، بعد شدّ وجذب يستقر الرّأي بينهما بأن يتم ذلك باسم الحب، فتنجب الأمّ بعد مخاض عسير ستّة أولاد هم أنفسهم المصنوعات الخمسة المتمرّدة ومعها المصنوعة الأولى/الفنّان، يعيش أولائك الأطفال مع والديهم برهة ليدرك الوالدين صعوبة تربيتهم وتعليمهم فيدفعان بهم نحو نظام ليتكفل هو بذلك، غير أنّ الفنّان يفلت من ذلك النظام.

في المشهد الثّالث يروي المشهد قصّة محطّة مهمّة من محطّات الإنسان وهي الطفولة وما يكتنفها من حبّ للاكتشاف والتعلّم واللّعب والسّؤال، حيث تدخل مجموعة الأطفال إلى المدرسة لتفاجأ بالاضطهاد والإحباط وتمارس عليها أنواع من السّيطرة ومحو لبوادر بناء شخصيّة سليمة، كل تلك الممارسات كانت عن طريق مسؤولة المدرسة العرجاء الّتي في نهاية المشهد تقتل المعلّمة وتلبس قناعها وتوجه الأطفال باسمها، وتقودهم نحو منفاهم – محطة القطار – باسم العلم، فتركب لهم أشكال مهنهم الّتي سوف ترافقهم طيلة حياتهم دون أي تخيير أو حرية.

يدفع بالشخصيّات في المشهد الرابع إلى محطة القطار وهناك يظهر العبث في الانتظار، تلك الفكرة الّتي دائما ما رافقت الإنسان، ينتظر، ماذا ينتظر؟، في فلسفة العبث الانتظار لا يكون إلا للانتظار لا يأتي بعده شيء، وهذا ما عاشته جلّ الشخصيّات بالمحطّة، أثّثت وجودها بأسوء طريقة وهي الانتظار، استمرّ هذا الأخير إلى آخر المسرحيّة، بأن استقرّت الأجواء فيها وتسمّرت فجأة وسيطر عليها ذلك الفعل بأن لم يعد لشخصيّاتها غاية إلا مغادرة المحطة، وكما ذكرنا في موقع سابق، أنّ جلّ الشخصيّات لا تعرف إلى أين تريد المغادرة لأنّ إرادتها قد سحقت في مرحلة الطفولة، حتى أنّها لا تقف في انتظار القطار لولا تنبيه رئيس المحطة لها. بالإضافة إلى سقوط الشخصيّات في هذه المرحلة في وهم الانتظار، وقعوا أيضا في وهم تأدية طقس لوثن الزّمن السّاعة، فبدأ التّكرار في شكل روتيني يطغى على الفعل في المسرحيّة، لم ينجو من ذلك الفعل إلّا الفنّان الّذي حاول في كذا موقع من الحكاية تغيير الظروف بأن يطبعها بنوع من الفنّ والجمال ويعطيها معنى، بيد أنّ تلك الروح الّتي ميّزته كانت السّبب في هلاكه بأن قتل تحت سكّة القطار بدفع من الشخصيّات الأخرى نتيجة لنزعه السّاعة.

وما يمكن قوله عن الحكاية في مسرحيّة «GPS» أنّ الأحداث بها جاءت في صفة تراتبيّة تصاعديّة مبنيّة على السببيّة والضّرورة الدراميّة، كما أنّها اختصرت حياة الإنسان في صورة سيميائيّة انطلقت من بداية تكوينه في عالم ميتافيزيقي إلى ولادته وطفولته في عالم أحياء، مرورا بمرحلة التعليم إلى مرحلة الانتظار في المحطة وهو بالغ إلى مرحلة الشيخوخة، ولعل الحكاية في معظمها تعلقت بالشّخصيّة البطلة شخصيّة الفنّان الّتي كانت

مسيرتها ضمن مسار الحكاية لها بالغ التأثير على الأحداث، بحيث كشفت عن أفكار ومواضيع ذات بعد عبثي ضَمنها [محمد شرشال] في مسرحيّته كالغربة والضياع والوحدة والمجهول الّتي تميّز الإنسان المعاصر وسط منظومة الحكم الرأسمالي الّذي يؤدلج الإنسان على حسب الوظائف الشاغرة لديه، ووسط ذلك النظام الدكتاتوري الّذي لا يرضى للإنسان بأن يختار لنفسه ما يريد، جاءت الحكاية كاشفة لحياة الإنسان في طابعها الوجودي، كما كانت أيضا كاشفة لجانبها الاجتماعي، فأماطت اللّثام عن الكثير من الظواهر والأمراض الاجتماعيّة الّتي تنخر المجتمع المعاصر من الماديّة الّتي تحاول شراء الكلّ بالمال إلى استعمال الجسد، الدين، الإعلام كوسيلة لبلوغ غايات وتحقيق أهداف ذاتيّة غير أخلاقيّة.

3-3 الحبكة:

من معروف أنّ الحبكة تعنى بالتّقسيم والتّنظيم العام للأحداث في المسرحيّة، بحيث يكون ذلك التّقسيم منطقيّا وفي شكل تراتبيّ وتصاعديّ نحو الأزمة الكبرى مبني على السببيّة ، وفي مسرحيّة «GPS» تم اعتماد تنظيم مبني كالآتي:

جاء المشهد الافتتاحي **كمقدمة دراميّة** بحيث عرّفنا [محمد شرشال] بطبيعة شخصيّاته الرئيسيّة في ذلك العالم الماورائيّ وهي المصنوعات الخمسة والفنّان، فأشار لنا إلى تعجّلها وطبعها المتمرّد، وميّز لنا الفنّان من البداية بأن أعطاه مساحة خاصّة على الخشبة، وأعطاه آلة موسيقيّة (آلة الهورن) وجعله شاهدا على ما حدث بالصانع الأوّل، كما يمكن القول عن هذه المقدّمة الدراميّة أنّها مهّدت حواس المتلقي بأن بيّنت له أنّ العرض صامت مبني على لغة الجسد، وأنّه رمزيّ ويصبّ في العجائبية في الكثير من أحداثه وصفات شخصيّاته، وبالتّالي يتوجّب على المتلقّي بأن يطلق العنان لخياله ليستوعب ما سيأتي من أحداث.

في المشهد الموالي ومع خروج الشخصيّات إلى عالم الأحياء عبر الولادة، رأينا أنّ نقطة انطلاق الأحداث أو ما يسمى **بنقطة الهجوم** كانت بميلاد شخصيّة الفنّان، بحيث بدأ تجلّي فكرة المشهد المبنيّة على عدم رغبة الفنّان في الوجود لإخراجه من عالمه والدفع به إلى عالم لم يسعى للتواجد فيه أصلا، وبالتّالي كانت بوادر تلك الفكرة الوجوديّة في التكوّن لتنضج وتكتمل بداية من المشهد الرابع في شكل عبثي بأن يأخذ ذلك الوجود منحى روتيني يدور في

حلقة مفرغة ميزتها الأولى الانتظار والصّراع؛ إذن بعد ولادة الفنّان ينطلق التعريف بالشخصيّات الرئيسيّة في العرض بعد أن كانت مصنوعات لها نفس البعد الفيزيولوجي تقريبا، لكن بعد الولادة يبدأ التمييز بينها بالطول والحجم وألوان الملابس، وتبدأ الأحداث في الانكشاف بأن يُعهد بأولئك الأطفال إلى شخصيّة تجرّهم جرّ القطيع إلّا الفنّان الّذي ينجو من ذلك الفعل.

يتلاحق فعل انكشاف الأحداث في نوع من الرّمزيّة المبنيّة على لغة الجسد وفي منطقيّة وتراتبيّة وتصاعديّة، بأن تبعت مرحلة الطفولة المبكّرة مرحلة التّعليم المدرسيّ في المشهد الثالث، فتظهر طبيعة ذلك النظام الّذي عهد له الوالدين أطفالهم، ليماط اللّثام عن دكتاتوريّة وتسلط وأدلجة لأولئك الطلبة، مورس كلّ ذلك عن طريق مديرة المدرسة العرجاء ومساعدها وتحت مظلة العلم، الّذي أشير إليه بقتل المسيّرة العرجاء للمعلّمة الحقّة ولبس قناعها وإيقاع الأطفال في فخّها، بأن أدلجتهم في صورة رمزيّة وركبّت لهم شخصيّات دون منحهم أدنى درجة من حرية الاختيار، وكما جرت العادة ينجو من كلّ تلك الأفعال المشينة الّتي تمارس على قطيع الأولاد، الفنّان بحيث حافظ على شخصيّته الأساسيّة وفطرته سليمة.

ما يمكن قوله عن الأحداث بداية من المشهد الثالث هو تبلور قوى الصّراع والّتي كانت متعدّدة الأقطاب لكن أساسها كان بين قوى الخير والجمال والفنّ والحرّية الّتي مثّلها الفنّان بالإضافة إلى البراءة الطفوليّة الّتي تشارك فيها إخوته، وبين قوى ظالمة متسلّطة مقولبة للإنسان تعمل على سحق أي إرادة حرّة لديه، بأن تجعله مطيعا لها ومطابقا للمعايير الّتي تريدها فيه، مثّل هذه الصفات ذلك النظام الّذي يسيّر المدرسة، إذن مع ظهور قوى الصّراع تبدأ الأحداث بالانكشاف والتصاعد وتبدأ الشخصيّات في التعريف عن نفسها.

مع المشهد الرابع يتغيّر المكان من المدرسة إلى محطة قطار الّتي يدفع بالشخصيّات إليها دفعا، الشخصيّات بالغة عمريّا، حاملة أمتعتها، مستعدّة للرحيل، ولأنّها صامتة في هذه المسرحيّة بشكل شبه كلي، فإنّ المخرج عمد إلى الأزياء والإكسسوارات للتعريف بها، فميّز الفنّان بلباس تقليدي أزرق اللون وآلة موسيقية (الهورن) ونظّارات شمسية، بينما جاء المتديّن في لباس بسيط وقصّة شعر عادية معه زوجته في لباس أسود يغطي جسدها كاملا ويحتل حيزا أكثر فوق رأسها، وجاءت المومس في لباس قصير بعض الشيء باللون الوردي

ماضغة العلكة، بينما كان زيّ السياسيّ الماديّ أشبه ما يكون بالمهرّج معطف وحذاء ضخم أخضري اللون وقميص أصفر وشعر مجعّد كثيف، أمّا الصّحفي فتميّز بحمله صحيفة ضخمة ولبسه معطفا طويلا، إذن استغّل [محمد شرشال] تلك التغذية البصريّة المبنية على الأزياء والإكسسوارات والألوان للتعريف بالشخصيّات ولو بشكل أوّلي، ولا يختلط على المتلقي مستقبلا أفعالها وعلاقاتها مع بعضها.

إنّنا رأينا أنّ [محمد شرشال] قد عمد إلى توظيفه عنصر المفاجأة بإدخاله فعل الانتظار كفعل أساسي في المحطة وكذا فعل تأدية الطقس لصنم الزّمن –الساعة– بحيث أدخلنا في نوع من الروتينيّة والتكرار فأسقط الشخصيّات في نوع من العبث، إلّا أنّه بالرغم من إدخاله البعد العبثي على المسرحيّة حافظ [محمد شرشال] في جانب آخر من الأحداث على المنطقيّة والتراتبية، وتواصل خط الصّراع في النمو والتصاعد، أيّ أنّه حافظ على بعض الجوانب الدراميّة في العرض، كيف ذلك؟، إنّ فعل الانتظار وطقس الساعة فعلان تشاركتهما جل الشخصيّات –إلا الفنّان، فجاء هذان الفعلان كتأكيد على تغييب الإرادة الحرّة الفرديّة لعناصر ذلك القطيع من جهة، ومن جهة ثانية جاء الفعلان لغرس فكرة عبثيّة التواجد في تلك المحطة وانتظار القطار، بوصفه تصريفا للوقت وتجارة في الوهم، بأن جعله يتكرر في دلالة على عدم جدواه ولا معناه، أمّا عن الحفاظ على الجانب الدراميّ في المشاهد الثلاث الأخيرة والّتي تميّزت بما ذكرنا سالفا، فإنّنا رأينا أنّ الصّراع قد استمرّ بين الفنّان وذلك النظام، لكن ممثلو هذا الأخير قد تغيروا فقط، هذا لأنّه قلب الإخوة أعداء بأن سمّم فكرهم في مرحلة الطفولة وغيّب عنهم حريتهم في النّقد والتحليل، وبالتالي نشأت خصومة بينهم وبين الفنّان لأنّهم عبّروا عن فكر ذلك النظام، وبهذا تجد الفنّان في كذا موقف يحاول تحرير إخوته، وجعلهم يتذوقون معنى الحياة والفنّ كما حدث في المشهد الثالث برسمه ملامح لهم ليبصروا، أعجبهم الأمر لأنّهم كانوا براءة ولم يؤدلجوا بعد، لكن وعلى العكس في المشهد الخامس، عندما وجدوه يعزف على آلة الهورن تارة وتارة يرقص مع عشقيته وتارة أخرى يغنيّان، أصابهم نوع من الغضب وعدم الرضا خصوصا من السياسي، فتم التهجّم عليهما أكثر من مرة.

لعلّ **ذروة** ذلك الصّراع كانت مع نهاية المشهد الخامس بأن بلغت حدّته حدّ إلحاق الضرر برئيس المحطّة والركوب عليه وسط تلك المناوشات، ومن دون شك أنّ تلك صورة دلاليّة ضمنها [محمد شرشال] تشير إلى أنّ الصّراع بين ذوي العقول الحرة والآخرين مسلوبي الإرادة كاد أن يعصف بممثل ذلك النظام ككل، إذن خط الصّراع استمر بين الفنّان وبين أفكار وعقليّة ذلك النظام مهما كان ممثلوه، وتجد أيضا أنّ الشخصيّات استمرّت في **النّمو والكشف** عن أحداث كانت غائبة عن المتلقي بما فيها طبائعها الخاصّة، كالتجسس بالنسبة للإعلامي، والشهوانيّة للمومس وغيرها من الشخصيّات الّتي تحرشت بها، والاستغلاليّة للسياسّي المادّي والاستقلاليّة للفنان.

وفي المشهد الخامس تجد الشخصيّات قد شاخت لكنها لا تزال تنتظر في المحطة وتعبد الساعة، مع بداية المشهد يؤدي رئيس المحطة فعلا يشير إلى أنّ زمن الانتظار قد انتهى، من الممكن أن تطلق على هذه المرحلة من البناء العام للأحداث **بمرحلة التعرف والانقلاب**، حيث عرف الفنّان لا جدوى الانتظار واستوعب رسالة رئيس المحطة أنّ القطار لن يتوقف أبدا، فانقلب موقفه من الانتظار ولم يقف مع باقي الشخصيّات على حافة السكّة الحديديّة، بل شذّ عن ذلك الفعل واكتفى بالمراقبة **(الصورة رقم 01)**[1]، وفي اللّيل يبلغه أمر نزع وثن الزمن، الساعة، فيوافق على ذلك، لكن ما إن يفعل حتى تتنبه لذلك باقي الشخصيّات، فتؤنبه وأولاهم عشيقته، ووسط ذلك العتاب والحصار يسقط على سكة القطار ليموت مدهوسا تحت عجلاته، في نهاية تراجيدية.

[1] [محمد شرشال]، مسرحيّة G P S، إنتاج المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، 2020، د01:17:00، الرابط: بث مباشر – مسرحيّة جي بي أس – G P S الجزائر (youtube.com) .

الصورة رقم (01)

إنّك لو تدبّرت في تلك النهاية المأساويّة للشخصيّة البطلة –الفنّان– خاصّة والمسرحيّة عامّة، لوجدت أنّها انعكاس لخطأ تراجيدي ميّز الفنّان من بداية المسرحيّة، والّذي تمثّل في استقلاليّة تفكيره وحريّته، ومحاولته التّغيير في مجتمع يسوده الجهل وسياسة تقويض أي بوادر للفن، للعلم، للتفكير، خارج المنظومة الإيديولوجية المسطّرة، وبالتّالي تلك الرّوح، روح الفنّان المحبّ للتغيير للأفضل هي الّتي أودت به إلى تلك النهاية، بالرّغم من أنّها صفة نبيلة إلّا أنّها منبوذة في مجتمع مؤدلج مغيّب الإرادة، وبهذا كان الحلّ بأن حسم الصّراع لصالح ذلك النظام ولصالح وهم الانتظار على حساب الحريّة والحقيقة والفنّ، وبالتّالي إنّها مسرحيّة تطرح قضيّة الإنسان ككائن مسلوب الإرادة، وجاءت من خلال ما تعايشه الجزائر والوطن العربي والعالم بكوننا مجتمعات موجهة تتحكم فينا عناصر عديدة من بينها البيت، المدرسة والإعلام وغيرها.

إنّ مسرحيّة «GPS» ذات لُب عبثّي (أي فكرتها الأساسيّة وموضوعها) في طرح يختلف عمّا دأب عليه مسرح العبث، فالمسرحيّة تحتوي قصّة وحبكة وتراتبا ومعقوليّة في الأحداث بالإضافة إلى أنّ بها بطل يمكن القول أنّه يتسم ببعض سمات البطل التراجيدي، ليختصر الجانب العبثي فيها في أزمة الانتظار، وكذا في أزمة الوجود نفسه في المحطة الّتي لم يحسم جدواها في نهاية المسرحيّة ولا مصير باقي الشخصيّات. وبالتالي يلمس بهذه المسرحيّة مزاوجة [محمد شرشال] بين ماهو دراميّ وعبثي من ناحية اللّب وبيوميكانيكي والأداء الصّامت من ناحية الشكل.

3-4 الشخصيّات:

تقع على الشّخصيّة الدراميّة في العرض المسرحيّ الناطق مسؤوليّة العظيمة، بحيث هي الحامل للفعل الدراميّ ومجسّد الصّراع ومحركه، يتم هذا وأكثر عن طريق حواراتها وأفعالها، لكنّ ما الّذي سيواجه الشّخصيّة الدراميّة إذا ما غُيّب عنها عنصّر أساسي من عناصر البناء الدراميّ في العرض المسرحيّ وهو الحوار في شكله المنطوق والمتعارف عليه في المسرح؟.

إنّها لمسؤولية فريدة تقع على الشّخصيّة الصامتة بوصفها المحرك الأساسي لمختلف عناصر البناء الدراميّ، وتزداد التحديّات على جسد الممثّل بوصفه المعبّر عما كان من المفروض أن يعبّر عنه اللسان، وبالتّالي تجد أنّ الشّخصيّة الدراميّة في المسرح الإيمائي الصّامت أساسه الشّخصيّة بكل أبعادها (الفيزيولوجيّ، السيكولوجيّ، السوسيولوجيّ) لكن يقع على عاتق بُعد من أبعادها وهو الفيزيولوجي مهمة أخرى وهي التعبير الجسدي بالمفردات والجمل الحركيّة بدل عن المفردات والجمل اللفظيّة، من هنا كان [محمد شرشال] في مسرحيّة «GPS» أمام رهان لإيصال المعنى عن طريق الجسد لجمهور لم يألف هذا النّوع من المسرح، في هذا الرّهان اعتمد على الشخصيّات في حمل مختلف العناصر الدراميّة بغية تحقيق عمليّة تلقّ ناضجة.

3-4-1 الشخصيّات الرئيسيّة:

أ. الشخصيّات البطلة:

لقد مرّت شخصيّة الفنّان وباقي الشخصيّات الرئيسيّة في مسرحيّة «GPS» بالعديد من المحطّات والكثير من تغيّرات، جاء ذلك استجابة لتمثيلها مراحل الحياة الإنسانيّة من ولادة وطفولة إلى بلوغ فشيخوخة، كما مثّلت أهم أطياف مجتمعنا المعاصر، وبالتالي انعكست تلك المرحليّة على أبعاد الشخصيّات، فعرفت بدورها تطورات عدة، وعليه سيتم دراسة تلك الأبعاد (الجسمية، النفسية والاجتماعيّة) للشخصيّات على مستوى كل مرحلة ليتسنى لنا التفصيل فيها أكثر.

- **شخصية الفنّان:**

هو الشّخصيّة البطلة أو البروتاغونيست Protagoniste في مسرحيّة «GPS » حيث أعطاه المخرج سمات خاصّة من بداية العرض – المشهد الأول، تمثّل هذا في موقعه بالخشبة مقارنة مع باقي الشخصيّات، ثمّ من خلال التشكيل الحركي في باقي المشاهد، العطيّة الأولى بالنسبة للخشبة كانت بمنحه الوسط الأيسر، بينما أعطى للشخصيّات الأخرى وهي كتلة واحدة الوسط الأعمق، بالإضافة إلى آلة الهورن الّتي رافقته من المشهد الافتتاحي إلى آخر مشهد في العرض.

بعد المشهد الافتتاحي الّذي جاءت فيه شخصيّة الفنّان على شكل مصنوعة، لم تقم إلا بفعلين بسيطين، أولهما، أنّها كانت الشّاهد الوحيد على ما وقع بين المصنوعات الأخرى والصانع من تمرّد وعصيان، وثانيهما، أنها حاولت إتقاذ الصانع لكنها لم تفلح، تأتي في المشهد الموالي بعد أن تمر بمرحلة الولادة على شكل طفل ضرير، يولد بعد مخاض عسير، من مميزاته السيكولوجيّة حبّ الاكتشاف، لأنّه بمجرد أن ولد أول ما فعله هو الإنصات لتلك الأصوات الّتي تشبه خطابات لدكتاتوريّين (وكأنه خطاب لأدولف هتلر) ثم بدأ في تحسس أعضاء جسمه من يدين ورأس وباقي الجسم، لكنّ ذلك الاكتشاف أورثه نوع من الخوف سرعان ما تحول إلى هلع بعد أن اكتشف الحبل السري الّذي يقيد تحركاته فحاول التخلص منه لكن من دون جدوى، ليحاول أن يشنق نفسه به لكن ذلك لم يفلح، فتتبعه في خطوة منه ليعود من حيث أتى بيد أنّ قوانين الوجود لم تمسح له، فما كان منه إلّا أن أطلق صرخة، عبّرت عن الخوف والغربة والضياع والمجهول، هي مشاعر وأكثر استقرت في نفس الفنّان عبّر عنها في وقت وجيز بحركات أقل ما يقال عنها أنها دقيقة ودالّة بشكل ناضج حقا، بعد تجاوز الفنّان ما كان أثناء تلك الولادة تنبّه إلى وجود إخوته، فما كان منه إلّا أن ينظم إليهم، لكن سرعان ما انفصل عنهم عندما تملّص من ذلك النظام الّذي عهدهم له والديهم.

ما يمكن قوله عن الفنّان في المشهد الأوّل والثّاني هو أنّ البيئة الاجتماعيّة الّتي جاء منها وهو مع الصّانع وما أكرمه به هذا الأخير من اهتمام وحبّ وإتقان في صنعه انعكس عليه وجعله يعيش نوعا من الغربة وعدم قبول التواجد في هذا العالم لأنّه أحسّ أنّه في بيئة اجتماعيّة لا ينتمي لها، وهذا ما سيورثه نوعا من الاستقلاليّة والترفّع والحرّية الّتي ستحضر في أكمل صورها في المشاهد مستقبلا.

يستمر [محمد شرشال] في عرض مرحلة الطفولة للإنسان وما يكتنفها من حب للعب والفن والاكتشاف، فيضمن الفنّان بمجمل ما ذكرت في المشهد الثالث، بحيث يدخل وحيدا يعزف على آلة الهرمونيكا ويرقص، لكن تأخذها منه المعلّمة، وهي تهمّ بفعل ذلك يتفحصها الفنّان الضرير بيديه ليكتشف جمالا كان غائبا فيورثه ذلك نوعا من الفرح والحبور ما يفتأ ليدل إخوته على تفحص المعلّمة فيفرحون أيضا، إنّ ذلك الفعل ينمّ على أنّ الفنّان استمر عماه البصري، وأنّ مَلَكَةَ الاكتشاف لديه لزالت حاضرة وفي تطور، وأنّه ذوّاق للجمال ويملك إحساسا دقيقا في ما يتعلق بالحكم على طبيعة الشخصيّات هذا بأن اكتشف طيبة المعلّمة وجمالها، بينما عندما يدلّ إخوته على فعل التفحص فإنّه بذلك عبّر عن جزء مهم من نفسيته وهي مشاركة ما يحب مع الآخرين دون حسد أو أنانيّة.

بعد أن يكتشف الفنّان المعلّمة يكتشف بَعدها عيوبه الفيزيولوجيّة الخاصّة بأن قارن بين ما تذوقه بملامحها وبين ما يميّز جسمه، ففوجئ بمظهره الغريب وغياب الملامح لديه وحزنَ لتلك الأبعاد، فما كان من المعلّمة لتخرجه وإخوته من حالة الحزن تلك وتريهم أنّ الأمر عادي في سنّهم، إلّا أن ترسم لهم ملامح بالقلم، فيبصروا ويفرحوا فرحا شديدا؛ لابدّ أنّ عمى الأطفال سمة عبّر بها [محمد شرشال] عن الجهل بأمور الحياة الّذي يميّز مرحلة الطفولة وبالتّالي جاء القلم لإنارة ظلام عقول أولئك الأطفال بمن فيهم الفنّان، غير أنّ الأمر لم يدم إلا هنيهات بسبب تمنع مسيرة تلك المؤسسة لتعيدهم إلى الظلام بأن مسحت ما خطَّته المعلّمة، مع نهاية المشهد الثالث يستطيع الفنّان التملّص كعادته من أيدي ذلك النظام، فلا يزرع به ما زرع في إخوته من شخصيّات وإيديولوجيات وفي هذا إشارة إلى أنّه كبر حرّ الفكر وصافي السريرة.

تأتي شخصيّة الفنّان في المشهد الرابع في صورة شابّ بالغ جسديّا ذو شعر كثيف ومجعّد، يرتدي زيّا يمكن أن يقال عنه أنه محليّ تقليديّ، ومعه تلك اللازمة وهي آلة الهورن، أما سيكولوجيّا فإنّ صفة الاستقلاليّة والتفرّد الّتي مهّد وأشار إليها المخرج في كذا موقف نجدها حاضرة بشكل ناضج، بحيث إنّه يجلس في زاوية خاصّة بعيدا عن باقي الشخصيّات، ولأول مرة في العرض ينعزل عن إخوته بشكل مباشر وعلني، ولا يؤدي معهم فعلا أقرب ما يكون لطقس يؤدى للساعة، ويلحظ عليه أنّه الوحيد الّذي يجلس ويفترش الأرض في إشارة للتواضع والحنين والغربة.

لقد جعل [محمد شرشال] من الفنّان شخصيّة مناهضة لذلك النظام وعقليّته وجعله يخالفه في كل شيء من البعد النفسي له إلى البعد الفيزيولوجي، فهو الوحيد الّذي لم يؤدلجه ذلك النظام ولم يختر له ملبسه وشكله وبالتالي أفكاره وقناعاته، وهذا الصّراع هو ما سيفسر لنا سبب انعزال الفنّان عن إخوته، هذا، لأنّ ذلك النّظام نجح في قولبتهم وأدلجتهم وبالتّالي صاروا انعكاسا له، على عكس ما كانوا عليه أثناء مرحلة الطفولة، وبالتّالي تجدهم تحولوا والفنّان من إخوة إلى أعداء، لأنّ حِسّهم وإرادتهم الحرّة قد محيت وحلّت محلّها أفكار لا تخدم الفرد ولا المجتمع وهذا ما لم يرضاه الفنّان.

تتكشف أبعاد نفسيّة عدّة للفنّان أثناء احتكاكه بباقي الشخصيّات، يحدث هذا مع انطلاق المشهد الرابع واحتكاكه مع أولى الشخصيّات وهي المومس، فنستنتج من تلك الأفعال ذات البعد الجنسي الّتي كانت توحي بها المومس للفنان وردود هذا الأخير اتجاهها، أنه ليس بالإنسان الّذي تقوده الشّهوة ولا ينجذب نحو ذلك النوع النسائي، على عكس معظم الشخصيّات الأخرى، وإنّما يؤمن بالحبّ ويميل نحو الإنسانة الّتي تحمله، ينكشف هذا الجانب الأخير عند احتكاكه بشخصيّة العشيقة فيما بعد، تلك العلاقة بدورها تحيلنا إلى الوصول لجانب نفسي مهم من جوانبه، وهو أنّه ميَّال نحو المرأة المتعلّمة والمثقّفة أيضا، وأنّه ليس متسلّط عليها بل يعتبرها شريكة له في الحبّ والفنّ والحياة وحتى في الصّراع، فكانت عند الدفاع عن حياتهما الخاصّة أمام باقي الشخصيّات تتقدم العمليّة، وفي تلك الصّورة السميولوجيّة المسرحيّة دلالات كثيرة عن نفسية الفنّان، منها امتناعه عن ممارسة

سلطة على شريكته ربما باسم الحماية أو الذكورة، وإنّما يؤمن باستقلاليّة شريكته ويعكس المقولة القائلة: وراء كل رجل عظيم امرأة، بوراء كل امرأة عظيمة رجل. **(الصورة رقم:02)**[1]:

الصورة رقم (02)

لقد ركزّ [محمد شرشال] من خلال شخصيّة الفنّان وأبعادها الخاصّة على عرض وحدة الفرد وعزلته، وصعوبة اتّصاله بالآخرين، في الوقت الّذي انتفت فيه كل الأسباب الموضوعيّة للتفاهم، وأصبح الإنسان عرضة للضغوط الخارجيّة المهينة والانسجام الآلي بالمجتمع المعاصر، ليظهره في المشهد الخامس والأخير وقد تقدم به العمر، في صفة عجوز يراقب في صمت فقط، فلا يؤدي طقس الساعة كدأبه في الماضي، ويمتنع هذه المرة عن فعل انتظار القطار، وبالتّالي تتجلّى غربة الفنّان في أسمى صورة في هذا المشهد، بحيث ينفصل عن إخوته تماما فلا يتشارك معهم أدنى فعل، لتجد سمات نفسيّة عدّة زرعها فيه الكاتب من بداية المسرحيّة جعلته ينال ذلك المصير المأساوي في الأخير والّتي أساسها حب التغيير وكسر الأوهام وتقديس الحرّية، وعليه جاءت استجابته لنزع وثن الزمن، الساعة، كبادرة تغيير لقناعات باقي الشخصيّات، إلّا أنّه ينال الموت لنيّة التحرير تلك، بدلا من الشّكر والثّناء.

[1] محمد شرشال، مسرحيّة G P S، المصدر سابق، د 01:08:58.

ب.الشخصيّات نقيضة البطل:

- **شخصية السياسيّ الماديّ:**

لم تظهر الأبعاد الكاملة لهذه الشّخصيّة بوصفها السياسيّ الماديّ إلّا مع بداية المشهد الرابع بمحطة الانتظار، وهذا لا يعني أنّ الشّخصيّة لم تكن موجودة في المشاهد الّتي قبل، وإنّما السّمات الّتي جعلتنا نطلق هذه التسمية عليها لم تظهر إلاّ مع المشهد الرابع، بعد أن تمّت أدلجتها من طرف ذلك النّظام، بينما في المشاهد الّتي قبل فكانت تتحرك وتفعل ضمن كتلة من الشخصيّات –إخوتها– أو القطيع، والّتي لم يميّز بينها [محمد شرشال] إلّا بألوان البناطيل، فلا ملامح خاصّة ولا أفعال، إلّا شخصيّة الفنّان، وبهذا تجد أنّ شخصية السّياسي المادّي كانت تتشارك الفعل نفسه تقريبا مع باقي الشخصيّات أثناء مرحلة ما قبل الحياة والطفولة وكذا المدرسة، لعلّنا نستدلّ من تلك الأفعال الجماعيّة جزءا من تركيبه النفسي– السياسي المادي– في المشهد الافتتاحي من تمرّد وتهوّر وعجلة وعصيان للصانع، بالرّغم من تلك الأفعال فإنّه جاء في المشهد الثاني في صفة طفل بريء، ذي بنطال أخضر، دفع به لذلك النظام مع إخوته وموورست عليه تلك الدكتاتوريّة والتسلّط في مرحلة المدرسة لتكلّل في نهاية المرحلة بطرحه على شاكلة سياسي مادي.

مع انطلاق المشهد الرابع تنظمّ هذه الشّخصيّة وهي في تحوّلها الأسمى حسب ما سطره ذلك النظام، وبالتّالي تبدأ في رحلة الكشف عن أبعادها، لعلّ أوّلها كان من بعدها الفيزيولوجي، بحيث كانت أقرب إلى المهرّج، شابّ أشعث الشعر ذو سروال بنّي، ومعطف وحذاء أخضرين، كان لباسه فضفاضا، أول فعل ميّزه عن غيره من الشخصيّات كان محاولته إعطاء المال أو رشوة الكل وهذا ما جعله ماديّا بالدّرجة الأولى، بحيث أنّه لا يفقه لغة إلا لغة الأموال، ثمّ إنّه حاول في محطة أخرى أن يمرّر خطابا لديه بأن ابتدأه بعرض بهلواني

للكرات كتمهيد لحفل الجمهور، لكنهم صدّوا عنه بمجرد انتهاء العرض وبداية خطابه، واتّجهوا نحو الفنّان الّذي كان يعزف على آلة الهورن، فتكوّن لديه حقد وحسد اتجاه الفنّان، بلغت ذروتهما بأن وجد الفنّان وعشيقته وهي تعترف له بحبها، فاستغلّ سخط باقي الشخصيّات من ذلك الفعل بأن كالبهم عليهما في خطاب تحريضي، فأدخل الفنّان وعشيقته في صراع معه وباقي الشخصيّات، فكاد أن يؤدي ذلك إلى هلاك رئيس المحطة تحت أقدامهم، لم يكتفي بذلك بل اتجه فيما بعد إلى المتديّن المتعصّب بأن حرضه على الفنّان وعشيقته، بحكم أنهما يمارسان أفعال مشينة، إلّا أنّ ذلك الفعل انتهى بكارثة على المتديّن الّذي في احتكاك مع المومس كشفت نواياه الجنسية المكبوتة أمام زوجته، لتتركه هذه الأخير في مشهد كاسر لسلطويته عليها.

ما يمكن قوله عن شخصية السياسي المادّي هو أنّه المحرّك الأساسي للصراع في المشهد الرابع ضدّ كلّ من الفنّ والحبّ اللّذان مثّلهما الفنّان والعشيقة، وبالتّالي تجده مغتاظا حاسدا وساخطا عليهما ولا يجد منفذا للإضرار بهما إلا وسلكه، لكنّه بداية من المشهد الأخير بدأ يضؤل تميّزه هو وباقي الشخصيّات، ويعود إلى القطيع منطلقه الأول، الّذي يتشارك معه في إهلاك الفنّان لنزعه الساعة، وبالتالي هو شخصية تؤمن بوهم الانتظار وتوثره على الحقيقة.

- **شخصيّة المومس:**

إنّ ما ذكر عن شخصيّة السّياسي المادّي ووضعيّته في المشاهد الثلاث الأولى ينطبق على شخصيّة المومس، هذا لأنّ الشّخصيّات الخمسة كلها في تلك المشاهد لعبت ضمن فريق، يتحرك معا ويتفاعل معا ضمن منظومة العرض وبالتالي لا تجد سمات خاصّة تميّز تلك الشخصيّات عن الأخرى إلّا في أمور طفيفة، تركز مجملها في البعد الفيزيولوجي من طول ووزن وأزياء، وفي لون البناطيل كما

ذكرت سابقا، وبالتالي صفة المومس لم تظهر على الشّخصيّة إلّا بداية من المشهد الرابع، كما كان الأمر مع السياسي المادي وحتى باقي الشخصيّات الّتي سيتم التطرق لها في موضعها، ما يمكن الإشارة إليه عن هذه الشّخصيّة هو أنّها شاركت في فعل التمرّد والعصيان ضد الصانع وتعرّضت لما تعرّض له إخوتها من اضطهاد وظلم وأدلجة من ذلك النّظام، وكنتيجة لذلك تمّت قولبتها فكريّا لتخرج علينا بداية من المشهد الرابع في تلك الشّخصيّة.

انطبعت صفات المومس على تلك الشّخصيّة بأن جاءت تصرّفاتها شهوانيّة جنسيّة، ولعلّه قبل الخوض في ذلك البعد النفسي، سنتطرق لجانبها الفيزيولوجي، الّذي جاء في صفة شابة في مقتبل العمر، تلبس فستان وردي يكشف عن ذراعيها وساقيها، مطلقة سراح شعرها وماضغة العلكة، ولابدّ أنّ للألوان سيميائيّتها الخاصّة بحيث يعبّر الوردي الغامق في بعض الأحيان عن الشهوة المستعرة وعن ألوان بيوت الدعارة، إذن، أول فعل قامت به بعد تأدية طقس الساعة، كان محاولة التغزّل بالفنّان، الّذي تفاجأ من تصرّفها ذاك، لتكرّر نفس الفعل لكن بمبالغة في الإيحاءات الجنسيّة اتجاهه في مقطع آخر(د 48:40)[1]، لتتوالى تلك المواقف كلما سنحت لها الفرصة لذلك، أدرجت هذه الشّخصيّة بسميائيّتها تلك للتّعبير عن طيفها الواقعيّ الاجتماعيّ، وهو تلك المرأة الّتي تنظر إلى نفسها على أنّها جسد فقط، فلا تتوانى في استعماله لتحقيق أغراضها، كما أنّ هذه الشّخصيّة وظّفت للكشف عن الزيف والنفاق الّذي يسود مجتمعنا المعاصر، بحيث أنّ الكلّ يرغب في ظفر بهذا النّوع النسائي للمتعة ويغتنم أصغر الفرص لذلك، بينما في الظاهر يراؤون ويخفون ذلك، بينما يحتجّون من الحب العفيف الّذي كان بين الفنّان والعشيقة، فكان الصّحفي المنحرف هو أوّل من حاول التقرب منها في كذا موقف، وكذلك الأمر بالنسبة للسّياسي المادّي ورئيس المحطة، كلّ هذه الشخصيّات تحرّشت بالمومس بطريقة مباشرة وأحيانا خفيّة، إلّا المتديّن المتعصّب فاختلفت العلاقة معه، بحيث كان يخفي تلك الميولات، ويكسيها بنوع من اللامبالاة إلّا أنّه في لحظة عبّر عنها المخرج بمقطع كوريغرافي، جمع بينه وبين المومس ما يشبه الصّراع لتسيطر عليه وتركبه، وتتحكم فيه بسهولة تامة بإثارته جنسيّا، أمّا عن علاقة أخرى جمعتها بشخصيّة

[1] محمد شرشال، مسرحيّة GPS، المصدر سابق.

العشيقة فجاءت تحت غطاء من الغيرة والكره والحسد، هذا لأن الفنّان انجذب نحوها– العشيقة– وصدّ عنها هي، فتحاول قتل تلك الشّخصيّة كذا مرة.

إنّ ما يمكن استنتاجه من تتبع مسار هذه الشّخصيّة ضمن أحداث العرض المسرحيّ، هو أنّها لَعوب تثير الكلّ ولا يظفر بها أحد، خادمة لمصالحها، لا تؤمن بالحب، لأنّها انتفضت مع المنتفضين عندما احتجّوا على علاقة الفنّان وعشيقته، أولا بدافع من الغيرة والحسد وثانيا لأنّها تؤمن بالمتعة لا بالحب، بالإضافة إلى أنّها جاءت كاشفة للأبعاد النفسيّة للشخصيّات الأخرى، كما أنّها مؤمنة بوهم الانتظار ومؤدّية طقوس لوثن الزمن، ومشاركة في مقتل الفنّان في نهاية المسرحيّة.

- **شخصيّة الصّحفي المنحرف:**

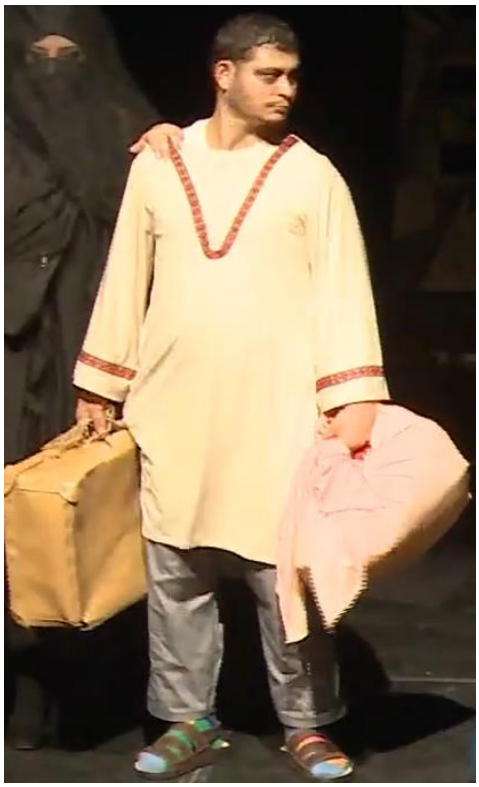
تتضح أبعاد هذه الشّخصيّة مع المشهد الرابع لتشارك بأفعال تعبّر عنها خصوصا دون غيرها من الشخصيّات، لعبت هذه الشّخصيّة أيضا ضمن القطيع المكوّن من خمسة شخصيّات، الّتي تشاركت فعل التمرّد والعصيان على الصانع في المشهد الأوّل، وتعرّضت لما تعرّض له باقي إخوتها من تسلّط ودكتاتوريّة وأدلجة في المشهد الثالث.

تكتمل أبعاد هذه الشّخصيّة وهي في مرحلة البلوغ حيث تأتي بصفة شابّ يرتدي بدلة يمكن أن يقال عنها كلاسيكيّة، من معطف أبيض طويل، وسروال رمادي وقميص أحمر، ويضع نظارات، وحامل جريدة ضخمة، جعلنا هذا الإكسسوار الأخير نطلق عليه تسمية الصحفي، من الصحيفة أو الجريدة، بينما تصرفاته مع المومس جعلتنا نضيف له صفة المنحرف، بحيث لا يجد موقفا فيه المومس إلّا ويستغلّه لأغراض جنسيّة، كأنّ يحضنها أو يحاول تقبيلها (د58:58)، (د

52:26)[1]، شاركت هذه الشّخصيّة في فعل الانتظار، وتأدية طقس للساعة، وأججت الصّراع بين إخوتها وبين الفنّان وعشيقته بشأن الفن والحب، يخفي الصّحفي عكس ما يبدي، يخفي في بعض المواقف تصرّفاته المنحرفة اتجاه المومس ويدعي الأخلاق وينصّب نفسه حاكما على علاقة الفنّان بالعشيقة، بينما يستغل الجريدة كغطاء وسلطة للظفر بمتعه.

في المشهد الأخير يتقدّم به العمر ويأتي بصفة شيخ، يحمل بقفاه قناعا بصورة شبابه، ويستمر في وهم الانتظار وتأدية طقس السّاعة، ليشارك هو الآخر في تأنيب ومحاصرة من حاول إنقاذهم من ذلك الوهم، الفنّان، والمشاركة في مقتله.

- **شخصيّة المتديّن المتعصّب:**



من الشخصيّات الّتي ركّز عليها أيضا المخرج [محمد شرشال] في مسرحيّة «GPS» كان المتديّن المتعصب، فأعطاه وسط الوسط من الخشبة وأردفه بشخصيّة أخرى كانت زوجته، هذه الأخيرة أضاءت أوجهً عدة من شخصية المتديّن، منها نظرته لها بصفتها شريكته، وبصفتها امرأة وطريقة معاملته لها، فكانت بوادر ذلك عندما وجد الصحفي يحدّق فيها باندهاش من لباسها، ليعود ويضغط على زر في آلة تحكم لديه، ليصدر من عند زوجته ما يشبه غلق أبواب السيارات، في دلالة إلى أنّ زوجته ما هي إلّا وسيلة في يده لتحقيق غايات، وهي ضمن ملكيته الخاصّة، يتحكم فيها تحكّم الآلة، كما تراه عندما تقدّم له أكلا وتنسى أنّ تقدم معه الملح، يصفعها لنسيانها ذاك، وتراه شرها في أكله.

لقد كان للمتديّن المتعصّب حساسيّة مفرطة اتجاه الموسيقى بحيث أنّه أغمي عليه عندما سمع الفنّان وهو يعزف على آلة الهورن ولم يستيقظ إلّا بعد جهد جهيد من مسيّر

[1] محمد شرشال، مسرحيّة GPS، المصدر سابق.

المحطة، إضافة إلّا أنّه كان من أشدّ المعارضين لعلاقة الفنّان مع العشيقة، هذا بعد تحريض من السياسيّ الماديّ، وبالتّالي تجد المتديّن سهل التحكّم فيه من السياسي ومن طرف شخصيّات أخرى، أبرزها المومس، والّتي تدخل معه فيما يشبه الصّراع فتجدها تارة تركبه ركوب الحصان وأحيانا تراقصه وتداعبه لتسيطر عليه أكثر، كان كل ذلك أمام أنظار زوجته، فتنتفض عليه هذه الأخيرة جراء انكشاف نواياه وأفعاله الجنسيّة اتّجاه المومس فتتمرد وتنزع ما أجبرها على لبسه وترحل تاركة إياه في دهشة.

لقد وظّفت شخصيّة المتديّن المتعصّب بما لها من سميائيّة وبعد اجتماعي في مجتمعنا المعاصر، لتبيان زيف نوايا بعض المتكلمين باسم الدين لتحقيق مآربهم من المتع الدنيوية والسلطوية، ومحاولة فرض منطقهم وأسلوبهم في الحياة على باقي الناس، وكذا عن سهولة التحكم فيهم واستدراجهم، كما جاءت هذه الشّخصيّة لتعرض مقابلة أدرجها [محمد شرشال] ضمن عرضه وهي بين الفنّان والمتديّن المتعصّب، فتجلّت في فرق تعامل كل منهما مع شريكته في الحياة خاصّة ومع النّساء عامة.

في المشهد الخامس تأتي هذه الشّخصيّة في بعد فيزيولوجي آخر، بحيث تكبر هي أخرى في السن وتشيخ، ويكون لها يد في مقتل الفنّان في نهاية المسرحيّة.

- **شخصيّة العشيقة:**

مما لا شكّ فيه أنّ شخصيّة العشيقة أو الحب، من الشخصيّات الّتي تترك الدارس لأبعادها ومسيرتها ضمن المسرحيّة في حيرة، بحيث تجدها من الشخصيّات المتمردة والعاصية في المشهد الأوّل على الصانع، وتجدها من الشخصيّات الخجولة والمنطوية في المشهد الثالث، ويتّضح أنّها لم تنجو من فعل القولبة الّذي تعرضت له مع باقي إخوتها – إلّا الفنّان، لكنّك تجدها مرافقة للفنان ومحبة له بداية من المشهد الرابع وغير آبهة بمنهج القطيع الّذي تسلكه باقي الشخصيّات ولا بما زرع فيها، حيث تأتي في

صفة شابة، ترتدي فستان أبيض عليه رسوم زهور زرقاء وتحمل في يديها كتبا في دلالة على أنّها شابة متعلمة، استمرت في خجلها وانطوائيّتها بعض الشيء الّتي ميّزتها في مشاهد الطفولة المدرسية.

يلحظ تبلور أولى علاقتها مع شخصيّة الفنّان بداية من المشهد الرابع من احتكاك بسيط بينهما ليتطور وينمو ويصير حبّا فيما بعد، كان هذا الاحتكاك في تشارك حب الموسيقى من جهة، وحب المطالعة فيما بعد من جهة أخرى، ليعبّر عن ذلك التوافق الروحي بينهما بمشهد راقص أمام أنظار الشخصيّات الأخرى؛ أظفرت علاقتها بالفنّان عن حسد جامح من المومس، لتحاول هذه الأخيرة قتلها بخنقها وتكاد تنجح في ذلك، في محطة أخرى تعترف العشيقة للفنان بحبها أمام أعين وآذان باقي الشخصيّات الحاسدة والساخطة عن تلك العلاقة، ليقود ذلك الفعل إلى صراع دامي للفنان والعشيقة أمام باقي إخوته، وأثناء ذلك الصّراع كانت هي من قادت المقاومة في إشارة إلى أنها مقاومة ومستقلة وشجاعة، بعد فكّ ذلك الصّراع اندمجت أكثر مع الفنّان وخرجت من حيزها المكاني إلى حيزه وصارت تفترش وتجلس معه على الأرض كتواضع منهما أو تعبير عن الاستقلالية والانفصال على القطيع.

إنّه بالرّغم من كلّ ما جمع الفنّان وشخصيّة العشيقة إلّا أنّها في المشهد الأخير في مرحلة الشيخوخة وبعد نزع الفنّان للسّاعة تجدها أوّل اللائمين والمندّدين بذلك الفعل، وكانت من أول المتسببين في مقتله تحت سكة القطار، وبالتّالي تجدها مقدّسة لوهم الانتظار وتؤثره على الحقيقة والتغيير.

3-4-2 الشخصيّات الثانويّة:

- **شخصيّة الصّانع:**

ظهرت هذه الشّخصيّة في مشهد وحيد وهو المشهد الافتتاحي، حيث جاءت في صفة شيخ ذي لحية كثّة وملابس رثّة وهو في ورشته، يكون قد انتهى من صنع ربوت بالكامل في نوع من الإتقان والجديّة، بينما يحاول في تفكير وتخطيط أن يصنع من مادّة خام، ربوتات أو

مصنوعات أخرى، وبعد محاولات عدّة ينجح في ذلك، غير أنّه متقلّب المزاج ويصعب إرضاءه، بحيث يمكن أن يعيد تلك المصنوعات إلى مادتّها الخامّ في أيّ لحظة لأنّ تفصيلا ما لم يعجبه، وهذا ما حثّ تلك المصنوعات على التعجّل للوجود ولو على حساب صانعها، فتمرّدت عليه، وبدأت في تقييده، أثناء هذه العملية يلحظ مساعدة المصنوعة الأولى للصانع، وفي هذا إشارة إلى تلك العلاقة الّتي جمعت الفرع بالأصل، الفنّان بالصانع الأول، وكذا علاقة الصانع بتحفته الأولى، من اعتزاز بها وحب لها.

تجلت في شخصية الصانع بعض السمات الّتي تجعلنا نلمس بعض أبعادها النفسية وكذا الجسديّة، أما عن بعدها الاجتماعي فلا يمكن لمس أي طيف له، لأن الحيّز الّذي جرت فيه الأحداث، يمكن أن نقول عنه أنه خارج عالمنا في تصوير دلالي لمرحلة ما قبل الحياة.

- **شخصيّتي الوالدة والوالد:**

استهل [محمد شرشال] المشهد الثاني من عرض «GPS» بقصّة حبّ مختصرة جدا بين رجل وامرأة على شكل بيت، تجري بينهما مفاوضات بشأن التزاوج، ولا تقبل المرأة/الوالدة بذلك إلى تحت مسمى الحب الّذي عُبّر عنه بوردة حمراء، لتفرج تلك العلاقة عن مولودات هي نفسها المصنوعات المتمرّدة والفنّان، أعطى [شرشال] هذه الشّخصيّة أكثر من بعد بحكم انتهاجه للرمزيّة كمسلك للتعبير وإيصال تلك المعاني والرسائل الكثير، فجاءت سيميائيتها تفيد في أنّها ربّة البيت بما أنّه جعلها على رأس البيت، وكذا، بأنّها بوابة نحو الوجود.

أما عن الوالد فلم يكن له دور كبير من عملية الولادة تلك إلا التزاوج، أما بعدها فكان ساخطا من عدد الأولاد ذاك، وهنا يمكنك القول أنه هو المسؤول الأول عن العهد بأولاده لذلك النظام بحكم أنه لا يستطيع التكفل بهم.

- **شخصيّة القابلة:**

رسمت هذه الشّخصيّة رسما كاريكاتيريا ربما أكثر من باقي الشخصيّات، بحيث جاءت في صورة شابة قصيرة القامة مكفهرة الملامح، ذات مشية غريبة، متبجحة، ساخرة من آلام مخاض الولادة وتعيب على الوالدة تحمسها للزواج وصراخها الآن، لكنها في نفس الوقت متناقضة مع نفسها، فهي تجيب على الهاتف للتكلم مع عشيقها، كما أنّها ماديّة ومتقاعسة في أداء واجبها المهني.

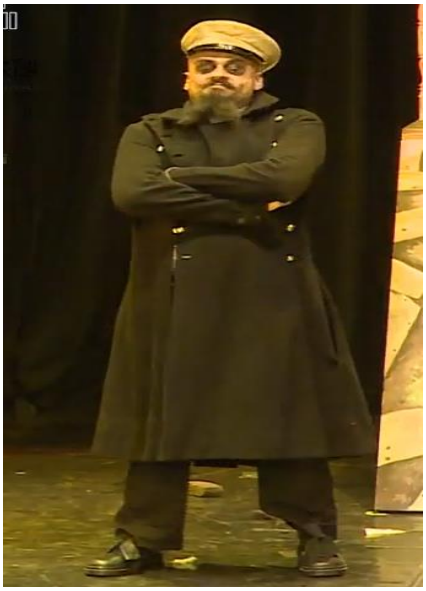
- **شخصيّة المعلّمة:**

يستفتح المشهد الثالث على شخصيّة المعلّمة، تلك الشابّة الّتي تحاول أن تقنع نفسها بارتداء قناع غير أنهّا لم تفلح إلّا في الخروج بوجهها الحقيقي، في إشارة إلى أنّها وجه العلم الحق وليس المزيّف، تعامل الأطفال بنوع من الرحمة والحب وتعزف لهم الموسيقى وترسم لهم ملامح ليبصروا، تعلم بما تكيده مسؤولة المدرسة العرجاء لأولئك الطلبة، فلا تسمح للفنان أن يفعل أمورا يندم عليها، منها محاولته الهجوم على تلك المديرة؛ شجاعة عندما تضحي بنفسها برسمها ملامح على وجوه الأطفال ومنحها القلم للفنان، فتدفع حياتها ثمنا لما فعلت.

- **شخصيّة مسيّرة المدرسة:**

منحت شخصيّة مديرة المدرسة سمات وأبعاد فيزيولوجيّة خاصّة، منها أنّها تقترب عمريّا من مرحلة الكهولة، قصيرة، وأهم سمة أنها عرجاء، أمّا نفسيّا فكانت التعبير الأبلغ عن دكتاتورية وتسلط القوانين الّتي تحكم تلك المدرسة، فكانت تمنع كل شيء، اللعب، الرقص، الموسيقى، حب الاكتشاف، حتى البكاء منعته عن الأطفال، بالإضافة إلى أنّها مخادعة وقاتلة لوجه العلم الحقيقي وهو المعلّمة، وسرقت ملامح هذه الأخيرة لتتحكم في الأطفال، وتقودهم إلى مغسلة العقول، تلك الطاولة الّتي استقرت في الوسط الأعمق من الخشبة في المشهد الثّالث، هذا لتضعهم في قالب كل حسب ما تقتضيه الساحة الاجتماعيّة والسياسية.

- **شخصيّة مسيّر المحطة:**



ظهرت هذه الشّخصيّة بداية من المشهد الرابع حيث جاءت بصفة كهل، يرتدي زيا يظهره كمسيّر محطة القطار، تستطيع القول عنه أنّه كان على علم بخلفيّة وعقليّة كل شخصيّة في تلك المحطة فتراه يسمح للسياسي بأن يتسلق تمثال الساعة المقدس ويلقي خطاباته، وتراه أيضا يخشى رجل الدين وغضبته وتعصّبه، وتراه يخشى الفوضى بين باقي الشخصيّات، كما أنّه مخادع ومتحرّش، حيث كلما سنحت له الفرصة يقترب من المومس ويتحرش بها جنسيّا.

أما عن حثّه للشخصيّات الأخرى على تأدية طقس الساعة فإنّ ذلك يظهره وكأنّه ينومهم مغناطيسيا، في إشارات حركيّة منه، تتحرك فيها الشخصيّات ذات اليمين وذات الشمال، وعن حثّه للشخصيّات على انتظار القطار، ذلك القادم الّذي لا يأتي، فإنّه كان فيه نوع من المتاجرة في الوهم والأمل والانتظار في حين كان

الزمن يمرّ دون أدنى فعل، ولعله بذلك الحثّ أوقع الشخصيّات في نوع من العبثيّة واللّامعنى بحيث لم ينتبه لها إلّا الفنّان.

3-4-3 الشخصيّات النمطيّة:

- **مرتّب الحقائب:**

ظهرت هذه الشّخصيّة بداية مع المشهد الثالث في المدرسة، فكان رجل بالغا يرتدي ملابس ممرض واضعا كمامة، ويهيئ حقائب السّفر ويملئها من سلّة قمامة بالقرب منه، جاءت الشّخصيّة كعلامة مكمّلة لما كان يحدث في المدرسة من تصبين لفكر الأطفال وما سيكونونه في المستقبل.

- **رجل النّظافة:**

لم تؤدي هذه الشّخصيّة فعلا خاصا إلّا التنظيف، وغظّ الطَرْف عمّا كان يحدث في تلك المدرسة من أهوال بما فيها قتل المعلّمة.

- **مراقب الأوضاع:**

تأتي هذه الشّخصيّة في محطة القطار على شكل شاب لا يشارك الشخصيّات في شيء، ولا تلفت انتباهه تصرفاتها كثيرا إلّا في محطتين، الأولى كانت عندما انتظمت الشخصيّات في شكل هرمي كعلامة على تدرج السلطات، والمحطة الثانية كانت عندما أنهى النزاع بطريقة صامتة بين المتديّن والسياسيّ الماديّ، من أهم السّمات الّتي تجدر بنا الإشارة إليها هي أنّه لم يكبر في السن أي لم تظهر عليه علامات مرور الزمن، وهو الشّخصيّة الّتي أمرت الفنّان بنزع الساعة، من الملاحظ أن

هذه الشّخصيّة يكتنفها الكثير من الغموض، وأنّ الوصول إلى فكّ سيميائيّتها أمر صعب بعض الشيء، بيد أنّنا رأينا أنها تمثل عقلية ما، بحيث لا تكبر ولا تتطور وتبقى ثابتة طوال الزمن.

3-5 الصّراع، بنيته وأنواعه:

بنيت مسرحيّة «GPS» على صراع رئيسيّ خارجيّ صاعد، كانت إرهاصاته في المشهد الافتتاحي، عندما تمرّدت الشخصيّات الخمس على صانعها وأخذت الفنّان معها لكي لا يفكّ قيد الصّانع، من دون شكّ أنّ الفنّان كان في صفّ هذا الأخير وكانت تجمعهما رابطة قويّة كسرتها تلك الشخصيّات، وإنّه بتصرفها ذاك –أخذِها الفنّان معها، أدخلته بداية من المشهد الثاني في صراع داخلي، بحيث لم يتقبّل لا جسده ولا العالم الّذي وجد فيه **(الصورة رقم03)**[1] ولابدّ أنّ ذلك الصّراع النّفسي جعله يعيش ويفكّر بطريقة غير الطريقة الّتي عاشت وفكرت بها تلك الشخصيّات، ليأخذه أسلوب حياته ذاك واستقلاليته إلى صراع آخر أكثر شموليّة ونضجا ضد عقلية النّظام الّذي فرض قوانينه الجائرة وقولب إخوته ومنع أي حرية أو فن عنهم.

الصورة رقم (03)

[1] محمد شرشال، مسرحيّة «GPS»، المصدر سابق، د 26:15.

من خلال الصّورة رقم (03) تتبيّن آلام الفنان عند ولادته ويحاول بكذا حيلة أن يرجع إلى عالمه الأوّل لكن من دون جدوى.

إنّ طرفي الصّراع في هذه المسرحيّة هما ذلك النّظام المؤدلِج ضدّ الفنّان، بيد أنّ وجه الصّراع تغيّر بتغيّر المحطّات الحياتيّة الّتي مرّت بها الشخصيّات عامّة، كيف ذلك؟، إنّك تجد في المشهد الأوّل صراع الفنّان والشخصيّات المتمرّدة في محاولته مساعدة صانعهم غير أنّها تمنعه من ذلك وتجره معها إلى الوجود، لكنّ أمر الصّراع يتغيّر بداية من المشهد الثاني، فهناك يتبلور صراع داخليّ في نفسيّة الفنّان، حزن وغربة ووحدة وعدم تقبّلٍ لذلك العالم تظهر كلها بعد ولادته مباشرة، أما عن صراعه مع المصنوعات المتمرّدة والّذين صاروا إخوته بعد دخولهم عالم الأحياء فقد اختفى مؤقتا في المشهدين الثاني والثالث ليظهر بشكل آخر فيما بعد (سنذكره في حينه)، إذن في المشهد الثاني خفت الصّراع الخارجيّ ليضيء صراع الفنّان الداخليّ، بينما بداية مع المشهد الثالث بدأ تبلور الصّراع الأساسيّ، والّذي كان بين الفنّان وذلك النظام، الّذي كان ممثلوه مسيّرة مدرسة عرجاء ومدرسة أشبه بمغسلة للأموات، فكان ذلك النظام يمنع أي حرية أو حياة في مجمل القول، وهذا جعل الفنّان يتمرّد على قوانينه ويرقص ويعزف ولا يبالي به، وكان يفلت من حيله لقولبته وزرع أفكاره فيه وكان يحض إخوته على ذلك، لكن من دون جدوى فقد وقعوا في الفخّ، ونجح نظام المدرسة في أدلجتهم بما يتوافق وحاجاته الاجتماعيّة والسياسيّة **(الصورة رقم 04)**[1] ، ليظهروا في المشهد الرابع على شكل مومس، صحفي منحرف، متدين متعصب، سياسي مادي ومتعلمة عاشقة.

[1] محمد شرشال، مسرحيّة «GPS»، المصدر سابق، د43:21.

الصورة رقم (04)

في الصّورة رقم (04) يصوّر لنا [محمد شرشال] محطة مفصليّة في مسيرة إخوة الفنّان، وهي تجسيده بشكل رمزي قولبتهم الفكريّة والنفسيّة والاجتماعيّة وسط مقاومة وصراخ، وبهذا لعب المكان وهو المدرسة دورا رياديّا في تلك العمليّة وكان من بين القوى الّتي كسرت إرادة أولئك الأطفال واغتصبت طفولتهم البريئة.

بعد عملية الأدلجة تلك صار صراع الفنّان ضدّ ممثّلي ذلك النّظام الجدد وهم إخوته، أي ضدّ ما زرع فيهم من أفكار ومعتقدات، تأتي الشخصيّات في المشهد الرابع في محطة أخرى من الحياة، بالغين عمريّا، في محطة انتظار القطار، كلّ بزيّه وحركاته الدالّة الّتي تعبّر عن أفكاره ونوازعه؛ ما يشكّل الصّراع في هذه المحطة هو استقلاليّة الفنّان عن باقي الشخصيّات ممّا يطبع مشاعر الإناث منهم بالإعجاب والتقرّب بينما الذكور بالحسد والغيرة وتدبير الدسائس، لتعرف مسيرة الفنّان أول صدام مع تلك الشخصيّات الذكوريّة وهي شخصيّة المتديّن المتعصّب وذلك عندما يسمع عزفه على آلة الهورن، فيغمى عليه، ثم ترى صداما آخر مع جلّ إخوته هذه المرة إلّا العاشقة الّتي وقفت في صفه، دفاعا عن علاقتهما، جاء ذلك الصّراع نتيجة لتحريض السياسي لباقي الشخصيّات عليهما، إلّا أنّ ذلك لم ينتهي بل أعاد كرّة التحريض وألبسها لباسا دينيّا، فذهب إلى المتديّن هذه المرّة لكنّ مكائده لم تفلح.

لقد كان في صراع الفنّان مع باقي الشخصيّات صراعاً مع معتقدات وأفكار مجتمعنا المعاصر، الّذي كل طيف فيه يحمل فكرا يحاول فرضه على المجتمع، دون أن يمحّص ذلك

الفكر، ودون أن يؤمن بحرّية الآخر، لهذا تجد الفنّان في صراع مع ذلك النفاق الاجتماعي الّتي يسعى فيه أفراده –كمثال– للّذة الجنسيّة ويلبسها ألبسة من الثقافة والدين وغيرهما ويحاولون إشباعها سرّا وعلانيّة، بينما تراهم يحكمون على الحب حتى العفيف منه بالوأد لأنّه خالف معاييرهم ومسلّماتهم، وبهذا ترى مسيرة الفنّان قد عرفت أنواعا عدّة للصراع، صراع ضدّ التمرّد في المشهد الأول، وصراع ضدّ الوجود في المشهد الثاني، وصراع ضدّ ذلك النظام الّذي يحاول سلبه إرادته الحرّة في المدرسة بالمشهد الثالث، وصراع وعقلية ذلك النظام الّتي زرعها في إخوته بالمشهد الرابع واجتاحت كافة الأصعدة – الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة، وصراع ضدّ الوهم في المشهد الأخير عند نزعه وثن الزّمن السّاعة، ليحسم الصّراع في الأخير للوهم والجهل والتسلّط على حساب الحريّة والاستقلاليّة والفنّ بموت الفنّان.

3-6 لغة الجسد وإنتاج الدلالة:

لقد تمّ إفراغ مسرحيّة «GPS» من اللّغة المنطوقة وتعويضها بلغة الجسد والإيماء، لغة تتعلق باللاوعي أكثر منه بالوعي، بحكم قِدميّة منشأها مع الإنسان البدائي وتطوّرها حتى الآن، وبحكم أنّها لغة يعبّر بها الجسد عن أفكاره ونوازعه حتى في غياب الوعي، لقد كان مردّ ذلك التغييب للّغة المنطوقة أنّها تطمس الحقيقة وتحجبها أحيانا هذا حسب مسرح العبث، الّذي تبلورت بعض أطيافه في المسرحيّة في تكراريّة الانتظار وتأدية طقس الساعة، وإظهار لامعناهما ولاجدواهما من الأحداث الرئيسيّة في المسرحيّة الّتي تعلقت بها مصائر الشخصيّات بصفة مباشرة؛ بدأت خطى [محمد شرشال] مع لغة الجسد في مسرحيّته "**ما بقات هدرة**" حيث زاوج في مشاهدها بين اللّغة المنطوقة كأساس في الخطاب المسرحيّ وبين لغة الجسد في مشاهد أخرى، ليبلغ نضوج توظيفه هذه الأخيرة –لغة الجسد– في مسرحيّة «GPS»، ولعلّ هذا التّوظيف جاء كاحتجاج على المنطوق منها وكتعبير عن عجز الإنسان المعاصر عن التواصل مع الإنسان الآخر رغم كل الجهود والمحاولات الّتي يبذلها، ولعلّه يلتقي و[يوجين يونسكو] رائد من أهم رواد مسرح العبث في رؤيته إلى اللّغة التقليديّة المتعارف عليها، بأن هاجمها وحاول تحطيمها بوصفها وسيلة يستخدمها الإنسان ليعبّر عن همومه الخاصّة لتشارك أكثر في تعميق عزلته الوجوديّة.

عبّر [محمد شرشال] عن تهشّم اللّغة والحوار في وقتنا المعاصر بأن أقصى اللّغة المنطوقة تماما وانطلق في تجسيد شخصيّاته من حيث لااستقراريّتها وصبيانيّتها في سلوكها وأفكارها وتوجهاتها عن طريق لغة الجسد، فكانت تلك الشخصيّات مجرّد دمى آليّة، عاجزة، مسلوبة الإرادة أمام القدر والظروف العشوائيّة الّتي أحاطت بها، كتعبير عن إحساس الإنسان بالدهشة من الوجود المحيط، ثمّ الشّعور بالقلق والحيرة من هذا الوجود، وهكذا كان السعي المتصل للخروج من هذه الأزمة عن طريق السخرية العنيفة من العالم المفعم بالزيف والكذب، ومن إنسان هذا الوجود، الّذي يخفي في داخله عالم من البشاعة الحيوانية.

وقد كان في نهج [محمد شرشال] لطريق لغة الجسد كلغة خطاب أساسيّة في مسرحيّة «GPS» تأكيدا منه على تعدديّة المعاني، وفي هذا التوجه منافاة للمسرح التقليدي، ففي المسرحيّة تجد في الكثير من المواقف أنّ المعنى لم يحسم بل بقي مبهما، فيحيل ذلك الإبهام إلى تعدديّة الفهم للمعاني والدلالات، وهذا يحيلنا إلى أنّ اللّغة تحولت من وسيلة إلى غاية، والغاية هي تحفيز ذهنيّة المتلقي واستفزاز مخيّلته، بحيث تحثّه تلك الأفعال المسرحيّة الغامضة الّتي أمامه إلى رسم تحليل وفرضيات خاصّة به، يلحظ هذا في وجهة المسافرين في محطة انتظار القطار أو في ذلك الفعل الروتيني الّذي يؤدى لبرج الساعة، حتى أمر نزع الساعة للفنان الّذي جاءه من طرف تلك الشّخصيّة الغامضة يحيل إلى الكثير من المعاني.

لقد استطاع الجسد في مسرحيّة «GPS» بوصفه وسيلة "تقديم كل معقد من المعاني والرموز، وبوصفه الرّمز المادّي الرئيس، الّذي يقدّم دلالاته بمظهره الخارجي وأفعاله وسلوكيّاته أنّ بمقدوره أن يعبّر عن المكان والزّمان وعن المحتوى القصصي بأدائه الصّامت وحركاته، والأهمّ من ذلك تفاعله مع عناصر العرض في تشكيل الصور والعلامات، وإنّ التركيز على جسد الممثّل هو تقديمه معطى متعدد الأبعاد لا يخلو من تراكمات ثقافية يمتاز بها المؤدّي الصّامت"[1]، إنّ النقطة الأولى تتمثل في قدرة لغة الجسد في هذه المسرحيّة بالذّات على حمل مختلف عناصر البناء الدراميّ والتّعبير عنها، فعن طريقها استطعنا الوصول إلى حكاية المسرحيّة وحبكتها، وكذا أهم مميزات أبعاد شخصيّاتها، دون أن ننسى أفكارها طبعا، لم يكن ذلك بالاعتماد الكلي عليها طيلة العرض بل كان بتضافر دلالات

[1] وليد مانع دغر، دلالات الترميز الجسدي لأداء الممثّل في عروض المايم، المرجع سابق، ص254.

ورموز عناصر العرض الأخرى، من ديكور وملابس وإكسسوارات وموسيقى، لكن الباعث والباث الأساسي للدلالات الحاسمة في العرض كان الجسد في حركاته وإيماءاته، أمّا عن تلقي تلك اللّغة، فلابدّ أنّ [محمد شرشال] عمد إلى حركات وإشارات بسيطة جدا، وذات دلالة يمكن استشفاف معانيها، كما أنّه لجأ إلى الجمع ما بين هدف الحركة القصديّة وطبيعتها التقليديّة في المجتمع، بحيث تستقرّ تلك الإيماءات ودلالاتها في الوعي الجمعي للمجتمع، وبتلك المزاوجة استطاع صنع لغة بإمكانها مخاطبة الجمهور من دون عراقيل في فهم العام من الأحداث المسرحيّة، وبإمكان معانيها أن تصل للمتلقي بالرغم من غموض بعض دلالاتها.

وإنّه بالرغم من تحدي الصمت إلّا أنّ [محمد شرشال] استطاع أن يكسِب كلّ شخصيّة لغة جسديّة خاصّة، الّتي تعبّر عنها وتعرّف بها للمتلقي، فكانت مثلا مشية الفنّان كأنّها رقصة متناغمة، أمّا المومس فتظهر دائما في تشتّت ونشاز وأغلب حركاتها إيحاءات جنسيّة، أمّا السياسي فكانت خفيفة وفوضوية أيضا، على عكس المتديّن المتعصّب الّذي لا يتحرك كثيرا مقارنة بباقي الشخصيّات وثابت في مكانه كدليل على تحجر فكره، أما عن العشيقة فكانت حركات متأنية تومئ عن نفس حساسة، مرهفة وخائفة.

3-7 الزّمان:

إنّ في محاولة [محمد شرشال] لتجسيد حياة الإنسان واختصارها في مراحل ومحطات معيّنة جعل من الزّمان في المسرحيّة متنوعا وذا رقعة شاسعة، انطلق من مرحلة الصّنع والّتي كانت شخصيّاتها خارج الأبعاد الطبيعيّة أي خارج الزمن الطبيعي، وبالتّالي لم يدق ناقوس العد التنازلي لحياتها إلّا في المشهد الثاني بعد الولادة، ثم تلتها مرحلة الطفولة المبكّرة فالمدرسة ثم البلوغ لتنتهي بمرحلة الشيخوخة، إنّ الزّمان في هذه المسرحيّة شمولي يلمس المحطات الرئيسيّة لحياة الإنسان المعاصر مهما كانت مرتبته الاجتماعيّة، جنسه أو لغته، هذا ليصوّر باختصار ورمزيّة ما يعيشه هذا الإنسان من وهم وروتين عبثي، وما يواجهه أثناء وجوده من تحديات اجتماعيّة وسياسية وفكرية تحاول كسر إرادته الحرة، وتجده – الزّمان– قد لعب دورا مهما جدا في الأحداث بحيث كانت فضاء عاما – إضافة للمكان– فعلت الشخصيّات في فلكه وتأثرت بسيرورته.

إنّ مسرحيّة «GPS» من المسرحيّات الّتي ركّزت على الزّمان وجعلته عامل تأثير مباشر على الشخصيّات، ليس من ناحية البعد الفيزيولوجي فقط أي التّقدم العمري، وإنّما على المستوى النفسي أيضا، فجاء الانتظار بمثابة محطة وقوف أمام سيرورة الزمن، الّذي لا يتوقف لأحد، فانتظار القطار بالمحطة كان إعلان عن الجمود في نقطة، وإقبالا مباشر نحو موت بطيء خال من الحياة الّتي لا تقبل الساكن وتقصيه مهما كان، وفوق ذلك تمّ تنصّيب وثن للزمن وهو برج تعلوه ساعة، يتكرّر مرور عقاربها على الأرقام نفسها كل يوم، لتوقع الشخصيّات في نوع من الروتينية ونوع من الوهم والعبث، لأنّها لا تشير أبدا إلى الزمن الحقيقي الّذي يُرى تأثيره على أعمار الشخصيّات وأجسادهم، إنّ الانتظار حالة زمنيّة يمليها الإنسان على نفسه، كما كان الأمر مع شخصيّات «GPS»، فلا يصاحب ذلك الانتظار إلّا الأمل في توقف القطار، "وأمام سادية الزمن وحتميّته ودبيبه البطيء في خلايا الوجود، تظهر الشخصيّات تَمثّل كائنات تراجيديّة تعاني التفكك والانكسارات، وتعاني أيضا مصاب الزمن، فكلهم من ذوي المعاناة الزمنية، يعانون الهرم والعجز والتقدم في السن، فيصبح الزمن بذلك بطلا من أبطال المسرحيّة، لتجد زمنان على الأقل: زمن عطبيّ انقراضيّ ابتدع العاهة والعطب في الشخصيّات، تقرأ آثاره على ملامحها النفسية والجسدية، وزمن راس متحجّر يقاس بغياب المنقذ."[1]

3-8 المكان والحيّز:

يرى محمد تحريشي أنّ المكان "يشمل كلّ ما هو حقيقي موجود على الواقع أمّا الحيّز فيشمل كلّ ما هو خياليّ غير موجود على أرض الواقع، لأنّ جماليّة المكان بوصفه فضاء حركيّا ديناميكيّا يتداخل مع علوم الأشياء، فهو يحمل الدّلالات والرّموز وكلّ ما يفسرها حسب مرجعيّته، فهو بذلك المكان المتحرّك، والفعل ينتقل بين المكان من خلال الصّراع"[2]، من هذه الرؤية نلمس أنّ الشخصيّات في المشهد الافتتاحي من مسرحيّة «GPS» جاءت ضمن

[1] نسيم بوقادير، سيميولوجيا الغياب والصمت في مسرح صامويل بيكيت، مذكرة ماجستير، إ: نور الدين عمرون، كلية الأداب والعلوم الاجتماعية، جامعة المسيلة، الجزائر، 2012، ص 140 .

[2] محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر، حلب، سوريا، دط، دت، ص 32.

حيّز، لأنّنا رأينا أنّ تلك المرحلة من مسيرتها ضمن المسرحيّة كانت خارج البعد الفيزيقي – الطبيعي– وكانت بيئة متخيّلة لما يسبق وجود الإنسان، والدّليل على ذلك أنّ تلك المصنوعات لم تكن بشرا في الحياة العادية إلّا بعد المرور بمرحلة الولادة، أمّا بداية من المشهد الثاني فنراه في بيئة يمكن القول عنها أنّها مكان، لأنّها طبيعيّة بعض الشّيء بالرغم من أنّ الديكور الدّال على ذلك جاء ليخدم غايات رمزيّة تفيد تكثيف المعاني والدلالات، فجاءت الزوجة على شكل بيت بدل امرأة عاديّة.

وبهذا يمكن القول عن المكان في مسرحيّة «GPS»، أنّه ليس مجرد خلفيّة أو ديكور، وإنّما هو شخصيّة مسرحيّة رئيسيّة وفاعلة، وإننا نراه في المشهد الثالث في المدرسة وهو يسحق الشخصيّات، ويعطب أرواحها، ويغتال أحلامها، وهو عالم موصد أو مقفل يتجول فيه الإنسان على ذاته؛ سرعان ما يتحول المكان من تلك المدرسة إلى محطة انتظار القطار المقفرة فيعيش الإنسان –الشخصيات– مأزق عميق لوجدانه والقدر المسلّط عليه، وهو في سعي دائم إلى الخروج منه، لكن قوة غامضة تدفعه وتمنعه، تماما مثل المنفى والمعتقل، إنّها أمكنة يستسلم فيها الإنسان للحظات انقراضه، ليتمكن ذلك المكان الغرائبي الغامض بسط نفوذه على نفسيّة وعقليّة الشخصيّات، فكانت المحطة بمثابة منفى مزيّن ببعض الأوهام، كالساعة والقطار والانتظار، وحتى الصّراع شكّل سلوى وجوديّة للشخصيّات في ظلّ ذلك الفراغ والوحدة والمجهول، لذلك يمكن القول عن شخصيّات مسرحيّة «GPS» أنّها تقترب كثيرا من شخصيّات "[صامويل بيكيت] بحيث أنّها شخوص مؤمكنة، مزاجها من مزاج المكان، وطبائعها من طبائعه، وعنده فإنّ كل مكان هو المكان الآخر، ليس سوى مكان واحد متكرر، يشكل حيّزا غرائبيّا أكثر منه غريبا. [1]

[1] نسيم بوقادير، سيميولوجيا الغياب والصمت في مسرح صامويل بيكيت المرجع سابق، ص139.

الفصل الثالث:

الإقتباس في المسرح الجزائريّ المعاصر

المبحث الأول: الاقتباس في المسرح

1. مفهوم الاقتباس:

لغةً:

الاقتباس "مأخوذ من قَبَسَ، القَبَس: النّار والقَبَسُ الشعلة من النّار، والقبس شعلة من نّار نقتبسها من معظم، واقتباسها: الأخذ منها، أمّا عن **القبس:** فهي الجذوة، وهي النّار الّتي تأخذ في طرف العود، ويقال: قبست منه نارا أقبس قبسا، فأقبسني أي أعطاني منه قبسا، وكذلك اقتبست منه نارا، وأقبست منه علما أيضا، أي استفدته، وقال بعضهم: قبستك نارا وعلما، بغير ألف، وقيل: أقبسته علما وقبسته نارا أو خيرا إذا جئته به"[1]، من خلال هذا يلمس أنّ القبس مصطلح يخص الاستفادة بشعلة من نار وأدخلت في كل أمر شامل خير يأخذ منه بجزء فيستفاد به، و"قبس، القاف والباء والسين أصل صحيح يدلّ على صفة من صفات النّار، ثم يستعار من ذلك القبس: شعلة النّار، قال الله تعالى عن قصة موسى عليه السلام [لعلي أوتيكم منها بقبس]، ويقولون: أقبست الرجل علما، وقبسته نارا."[2] وللعلم أنّ تاريخ هذه اللّفظة ينحدر إلى العصور القديمة، ومعناها" قبس: فلوكس flox من اليونانيّة بمعنى القبس والشعلة إشارة إلى شكل التنوير في أحد أنواعها، وهو القبس الهرمي."[3]

اصطلاحًا:

يأتي المفهوم الاصطلاحيّ للكلمة من "فعل تحديث أثر قديم إمّا من حيث إعادة عرضه بطريقة مشوّقة، وإمّا بتبسيط مفرداته وعباراته ليصبح مألوفا عند القراء"[4] أو المتلقين بشتّى أنواعهم، ولعلّ طريقة إعادة العرض لذلك الأثر القديم تأخذ في الحسبان طبيعة العصر

[1] ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار صادر بيروت، لبنان، ص 167.

[2] أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللّغة، المجلد الخامس، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص48.

[3] يوسف الخياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، عربي – فرنسي إنجليزي– لاتيني، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ص 518.

[4] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، المؤسسة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، 1984، ص31.

المنقولة إليه، وعندما نقول العصر نشير إلى الأفكار والمعتقدات والمسلّمات السّائدة فيه والّتي أحيانا مفروضٌ ألّا تتنافى معها منطلقات النصّ الأصلي.

ولهذا الاقتباس هو "عملية مخاض لنصّ أصلي ينتج عنها نصّ قد يحمل الأفكار نفسها وقد يناقضها، وقد تكون لنصّين النهاية نفسها وربما يجسّد المقتبس لنفسه نهاية جديدة تتماشى وما ينشده من أهداف، فالكتابة هي إعادة إنتاج مستمرة ودائمة بأشكال وطرق مختلفة ويقضي الأمر إضافة إلى المعنى السّابق وزيادة عليه، وبهذا تتجلى القيمة الخاصّة الجديدة للمؤلّف في نصّه الجديد ولدوره الإبداعي"[1]؛ ومن هنا نلمس إمكانية إدخال الكاتب المقتبس بصمته الإبداعيّة الخاصّة على النصّ الأصلي بغية بلورته مع دواعي استدعاءه من الماضي مثلا، كأن يحيي أمجادا ما، أو أن يسخر ويتعجب من ظواهر كانت سائدة في عصر سابق ولازالت حيّة في وقتنا الحالي، وبالتالي الاقتباس "عملية لا تقتصر وبكل بساطة على ترجمة نصّ لغوي إلى آخر، بل على مواجهة منطوقة وثقافات متنوعة، منفصلة في الزّمان والمكان"[2]، لهذا غالبا ما تجد روح العصر حاضرة في النصّ الأصلي من ثقافة وأسلوب حياة وأحيانا تشكل هذه الروح نوعا من التحدي على المقتبس فإمّا أن يعيد إحياءها في نصّه المقتبس أو أن يهملها نهائيا.

إضافة إلى أنّ معجم المصطلحات العربيّة والأدب أورد كلمة الاقتباس بأنّها هي "نفسها قديمة منذ عام(1539م) ومصدرها الأوّل هو الاسم اللّاتيني الأصل واستخدامه بمعنى الاقتباس، وقد جاء متأخرا حتى عام (1885م)، وكان بداية ضروريّة، إذ جاء لحاجة، وهي التّمييز بين التّرجمة الحرفيّة والتّرجمة الحرّة، على سبيل المثال، تعد ترجمات [DURAS] لأعمال [شكسبير] اقتباساً"[3]، بينما يقول [ابراهيم حمادة] عن الاقتباس أنّه " عمليّة تكوين نصّ مسرحيّ من عمل روائيّ في الأصل المقتبس، ولا يمكن تحديد مدى تصرّف المقتبس

[1] سوني رحمة، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، مسرح وهران أنموذجا، رسالة ماجيستر، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم النقد والأدب التّمثيلي ، 2004-2005، ص 40.

[2] باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال. ف. خطار، المنظمة العربيّة للترجمة، لبنان، ط1، 2015، ص574.

[3] عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965- 1975، رسالة ماجيستر في المسرح الجزائري مصادره وجمالياته، جامعة وهران، السانية، ، 2009-2010، ص 34.

في المصدر الّذي قد يكون محليّا أو أجنبيّا، لأنّ كميّة الاقتباس والتّعامل فيها بالحذف أو الإضافة تتفاوت من كاتب لآخر"[1]وفق رؤيته الإبداعيّة الخاصّة الّتي تفرض عليه التعامل في الأثر الأدبي أو الفني بصفة ذاتية، بيد أنّ تعريف [ابراهيم حمادة] للاقتباس تعريف محصور ومقزّم لحدود المصطلح الّذي تندرج ضمنه العديد من الأنواع، الّتي تخضع الرّؤية الإبداعيّة للمقتبس لمجموعة من الضّوابط، كلّ حسب جنس النصّ الأصلي والآخر الطارئ، فعمليّة الاقتباس من نصّ الرواية إلى نصّ مسرحيّ تستوجب احترام ما يقوم عليه قالب النصّ المقتبس إليه ناهيك عن الأفكار المستوردة وسؤال هل تتوافق وتخدم جمهورها الجديد أم لا؟، يعني إعادة ترتيب القصة أو المسرحيّة وتحويلها لتصلح لمكان وزمان معين أو بلد، كأن نعيد صياغة مسرحيّة إنجليزية بلغة عربية وتحويل الحوادث إلى طابع محلي يتلاءم مع الصيغة الجديدة.

2. أنواع الاقتباس:

ينقسم الاقتباس إلى أنواع عدة، يرجع الأصل فيها إلى طريقة التعامل وكمية النهل من النصّ الأصلي مهما كانت صفته:

1- **اقتباس نصّ مسرحيّ عن نصّ مسرحيّ:** "وهو إدخال تعديلات على نصّ مسرحيّ أجنبي أو قديم زمنيا ليتلاءم مع وجدان المجتمع الّذي سيعرض فيه"[2]، إنّ هذا الفعل شائع خصوصا في عالمنا العربي مع بدايات الفعل المسرحيّ به، فتمّ وفق ما يمليه ذلك الواقع على بلورة نصّ مسرحيّ أجنبي وفي الغالب أوروبيّ، فكان التّعامل فيه بما يخدم قضايا ذلك العصر والمجتمع، ومثال على ذلك تمّ اقتباس عدّة نصّوص مسرحيّة من كتاب أوروبيين تناولوا مواضيع الحريّة، المقاومة، الثورة وغيرها، الّتي كانت محطّ اهتمام الكتّاب العرب، نظرا للواقع الاستعماري الّذي كانت تعيشه المجتمعات العربيّة في فترات تعاملها الأولى مع الفن المسرحيّ.

[1] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، دار المعارف، القاهرة، ب ت، د ط، ص52.

[2] أبو الحسن سلام، حيرة النصّ المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط 2، 1993، ص 62.

2- **اقتباس نصّ مسرحيّ عن نصّ غير مسرحيّ:** وهو تحويل عمل غير مسرحيّ في الأصل إلى عمل دراميّ مناسب للعرض على الركح"[1]، وهنا يتّم إخضاع نصّ من جنس أدبيّ أو فنيّ آخر ليتلاءم مع العناصر البنائيّة للنصّ الدراميّ، من الممكن أن يتشارك ذلك النصّ بعض العناصر البنائيّة مع النصّ الدراميّ، إلّا أنّها لا تكفي، وكمثال على ذلك فقد تمّ الاقتباس من الرواية والشّعر والقصّة القصيرة وغيرها، الكثير من المسرحيّات، ولعل أبرز مثال من المسرح الجزائري هو اقتباس [امحمد بن قطاف] مسرحيّته المشهورة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" عن قصة للكاتب الجزائري [الطاهر وطار]، والّتي كان لها نفس العنوان.

- **اقتباس فكرة:** وفيها يرجع المقتبس إلى فكرة ما جرى تناولها في جنس فنّي أو أدبي ما، فيحاول المقتبس أن ينقلها من قالبها الأصلي إلى قالب مسرحيّ، ويفرض عليها ما يفرضه عليه الجنس الفنّي الطّارئ، ومن بين الأفكار الشائع اقتباسها: فكرة الخلود، الانتقام، الخيانة...إلخ

- **اقتباس صفة:** وهو اقتباس صفة من صفات شخصيّة مسرحيّة دون مسماها، كالغيرة المفرطة من عطيل، أو الطمع من ليدي ماكبث.

- **"اقتباس ذات وهيئة:** وهو اقتباس شخصيّة بأبعادها وظروفها وسلوكها ومسماها.

- **اقتباس ذات:** اقتباس شخصيّة أوديب أو دون كيخوته أو هاملت دون مسماه"[2]، كأن توضع تلك الشّخصيّة في زمان ومكان لا يمتّان لها بصلة، فينتج عن تلك المفارقة نوع من الصّدام بين ثقافتين أو عقليتين.

- **اقتباس ناقص:**" قد يكون الاقتباس الناقص جزءا من قول أو فعل أو فكرة لتحدث أثرا نقيضا للأثر الّذي وضعت من أجله الجملة أو العبارة أو القول أو الفكرة الأصلية... ومثلما فعل [بريخت] في تنظيره لإخراج مسرحيّة "في انتظار جودو"، لـ[صامويل

[1] أبو الحسن سلام، حيرة النصّ المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، المرجع سابق، ص81.

[2] المرجع نفسه، ص6.

بيكيت]، حيث أجرى مشاهد العرض ومعها في الخلفيّة شرائح صور سينمائية ثابتة، تبيّن كيف أنّ العالم كله في بناء وتقدّم وإنتاج في حين أبطال [بيكيت] ينتظرون"[1]، فكانوا وحدهم العبثيين.

3. آليات الاقتباس عند [جيرارد جينيت]:

إنّ قدرة الكاتب على التّفاعل مع نصّوص غيره من الكتّاب لا يتأتّى إلّا "بامتلاء خلفيّته النصّية بما تراكم قبله من تجارب نصّية، وقدرته على تحويل تلك الخلفيّة إلى تجربة جديدة قابلة لأنّ تسهم في التراكم النصّي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم."[2]

قام [جيرارد جنيت] بتحديد خمسة أنماط من العلاقة الّتي يمكن للنصّ أن ينشئها ويطورها مع نصّوص أخرى هي:

- **التّناص(Intertexte).**
- **المناص(Paratexte).**
- **الميتانصّ (Metatexte).**
- **النصّ اللّاحق (Hypertexte).**
- **جامع النصّ (Architexte)."[3]**

وقبل التطرق لهذه الأنماط علينا تحديد مفهوم التعالي النصّي كمصطلح وكمفهوم في قاموس [جيرار جنيت] Gérard Genette، فيعرف أنه " سمو النصّ عن نفسه ويشمل كل ما يجعل النصّ في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصّوص أخرى."[4]

---

[1] أبو الحسن سلام، حيرة النصّ المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، المرجع سابق، ص68.

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1992، ص10.

[3] عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، مسرحيات أحمد رضا حوحو –أنموذجا–، أطروحة دكتوراه، إ: قرقوة إدريس، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2022، ص 55.

[4] حميد لحميداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد الأدبي، مج 10، ج 40، جوان 2001، ص 97.

3-1 التّناص (Intertexte):

لقد كان الفضل للمنظّر الرّوسي [ميخائيل باختين] في إدخال مفهوم التناص إلى حقل الدراسات اللّسانيّة والأدبيّة، فهو "يعتبر بحق مؤسسه الأوّل وعلى الرّغم من عدم استعماله لهذا المصطلح بشكل صريح، إلّا أنّ فكرة التّناص تكمن في المفهوم الباختيني بـ: الحوارية dialogisme.[1]

يرى [جيرارد جينيت] أنّ مصطلح التّناص قد" وَضعَته، منذ بضعة سنوات، جوليا كريستيفا تحت اسم التّناص، وهذه التسميّة، طبعا، تعزّز نموذجنا الاصطلاحيّ، أمّا نحن فنعرفه بعلاقة حضور متزامن بين نصّين أو عدّة نصّوص، بمعنى، عن طريق الاستحضار، وفي أغلب الأحيان يكون بحضور حقيقي لنصّ داخل آخر، بشكله الأكثر جلاء وحرفيّة"[2] وفي هذا يشير [جنيت] إلى أنّ ذلك الحضور النصّي في نصّ آخر لا يكون بالضّرورة حضورا مرجعيّا دقيقا وإنّما يمكن أنّ يكون هذا الأخير غائبا أو بشكل أقلّ وضوحا ويعطي مثالا على ذلك بالسّرقات العلميّة، كما أنّه – [جيرارد جنيت] – قام بحصر المساحة الواسعة الّتي كان يحتلّها مفهوم التناص عند من قبله كـ[جوليا كريستيفا] وجعل المثال النّموذجي له هو الاستشهاد الّذي يوضع بين مزدوجتين.

حصر [جيرارد جينيت] التناص في ثلاث طرق: الاستشهاد (citation)، الانتحال (Plagiat)، التلميح (Allusion) والّتي تعبّر عن الآتي:

1- **الاستشهاد(citation)**: وكما تمّ ذكره سالفا، هو ما يتم وضعه من نصّ ما في نصّ آخر ويتم تحديده بين مزدوجتين أو قوسين سواء تمت الإشارة إلى مصدر ذلك

---

[1] المختار حسني، نظرية التناص، مجلة علامات، المملكة العربيّة السعودية، ج43، مج9، 1999، ص245.

[2] Gérard Genette, palimpsestes, la littérature au second degrés, éd, Seuil, paris,1 p11

– عن جليلي خديجة، المتعاليات النصّية في المسرح الجزائري الحديث مسرحيّة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع لمحمد بن قطاف – أنموذجا–، المرجع سابق، ص 38.

النصّ الداخل في مرجع أو لم تتم، ليتّضح للقارئ أنّ ذلك النصّ هو نصّ وافد جاء لتعزيز المعنى.

2- **الانتحال(Plagiat):** "يعتبر هذا النصّ أقلّ وضوحا من الاستشهاد لأنّه اقتراض غير معلن، لكنه مع ذلك حرفي لأن الكاتب يستحضر نصّا – كما هو- لكن من دون أن يضعه بين علامتي تنصّيص،"[1] فلا ينتبه القارئ لذلك النوع من الاقتباس إلّا إذا كان واسع الاطلاع وتعرف بنفسه على مصدر النصّ الوافد.

3- التلميح (Allusion): في هذا الشكل لا تتم الإشارة إلى النصّ الطارئ ولا يطرح ذلك النصّ في النصّ آخر كما هو، وإنما يتم أحيانا توظيف ما يحيله النصّ من معنى فقط في نصّ آخر ويتم ذلك بأسلوب الكاتب المقتبس.

3-2 المناص(Paratexte) :

لا يمكن التعرّف على نصّ ما أو تصنيفه من دون مناصه فـ[جيرارد جينيت] يرى أنّ "النصّ بأتمّ معنى الكلمة هو ما يقيم علاقة مع ما يمكن أن نسمّيه المناص: العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، المدخل، التنبيهات، الملحقات أو التذييلات، توطئة...إلخ، ملاحظات هامشيّة تذييل الصّفحة، الحواشي السفليّة، ملخّص فكرة الكاتب، رسوم توضيحيّة، عبارات توجيه، شريط مزيّن، الغلاف الخارجي" [2] ولعله من خلال هذه العناصر يستطيع القارئ أن يختار نصّه للقراءة من عدمه، فكلّ ما سبق من نقاط تعتبر العتبة الّتي يتوقف عندها الجمهور فإمّا أن يتجاوزها إلى الداخل فيسبر أغوار الكتاب أو لا، لأنّها هي الّتي تعطي فكرة عن جنس الكتاب وموضوعه وكاتبه وغيرها من الأمور الّتي تساعد في جذب هذا المتلقي.

---

[1] عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، مسرحيات أحمد رضا حوحو –أنموذجا–، المرجع سابق، 61.

[2] Gérard Genette, palimpsestes, la littérature au second degrés, p 10، عن جليلي خديجة، المتعاليات النصّية في المسرح الجزائري الحديث مسرحيّة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع لمحمد بن قطاف – أنموذجا–، المرجع سابق، ص 38

وينقسم المناص إلى قسمين:

1- النصّ المحيط (Peritexte): وهو من أقسام المناص أي ما يدور في فلك النصّ من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، والعنوان الفرعي، والإهداء، والاستهلال، يتعلق الأمر هنا بكلّ ما هو ظاهر على غلاف الكتاب بما فيه تركيب الغلاف نفسه و مختلف النصّوص الّتي يحويها الكتاب بخلاف المتن، من إهداء أو تصدير وغيرها من تلك النصّوص الخارجة عن لبّ الكتاب، ومما لاشكّ فيه أنّ كلّ تلك العناصر الّتي ضمن النصّ المحيط احتاجت ترتيبا وتقسيما خاصا أيضا بحيث يسهل تصنيفها إذا ما تم تناولها بالتحليل أو الدراسة، وتأتي تلك **الأقسام** كالآتي:

أ. "**النصّ المحيط النشري:** وهو الّذي يضمّ الغلاف، التجليد، كلمة الناشر، والسّلسلة...إلخ، وقد عرف هذا القسم تطورا مع التقدّم الّذي عرفه فنّ الطباعة.

ب. **النصّ المحيط التأليفي:** وهو الّذي يضم كلا من: اسم الكاتب، العنوان، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والاستهلال، والتصدير والتمهيد."[1]

2- "النصّ الفوقي (Epitexte): هو كلّ تلك الخطابات الّتي نجدها خارج الكتاب ولكنّها تتعلق به لشرحه وتفسيره وتأوليه والخوض في طروحاته، كالمراسلات الخاصّة، التعليقات، المؤتمرات، الندوات واللقاءات الصحفيّة والإذاعيّة والتلفزيونيّة وغيرها"[2]، إذن النصّ الفوقي هو كلّ تلك النصّوص الّتي تنتج عن نصّ ما بغية توضيح ما جاء فيه وشرحه، ولعلّ هذا النّوع من النصّوص ينقسم بدوره إلى مجموعة من الأقسام: "هناك **النصّ الفوقي النشري** وينطوي تحته الإشهار وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر، وهناك **النصّ الفوقي العام** ويتمثل في اللقاءات الصحفية، والإذاعية والتلفزيونية والمناقشات والندوات الّتي تقام مع الكاتب وحول أعماله بالإضافة إلى تصريحاته حول كتبه؛ ثم يأتي

[1] عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، مسرحيات أحمد رضا حوحو –أنموذجا–، المرجع سابق، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص 63.

النصّ الفوقي الخاص وتندرج تحته كل المراسلات الّتي تتم بين الكاتب والمقربين من سواء الكتاب أو القرّاء والّتي لم تنشر بعد."[1]

من خلال ما سبق نصل إلى أنّ المناص في تركيبه العامّ يتكوّن من النصّ المحيط مقرونا مع النصّ الفوقي بكلّ ما يحتويه هذان النصّان من درجات وأقسام تدخل في تكوينهما، أيضا، يقوم المناص على مجموعة من المبادئ بحيث لا يفهم جيدا إلا بتناولها بالشرح والّتي تأتي بصيغة أسئلة هي كالآتي:

- **"سؤال المكانيّة (أين؟)**
- **سؤال الزّمانيّة (متى؟)**
- **سؤال الكيفيّة (كيف؟)**
- **سؤال التواصليّة (ممّن؟) و(إلى من؟)**
- **سؤال الوظيفيّة (لماذا؟)"[2]**

يأتي سؤال المكانيّة قصد تحديد موضع المناص ومكانه، بينما سؤال الزّمانيّة يحدّد زمن أو تاريخ ظهوره، أمّا سؤال الكيفيّة فهو لتحديد الصّيغة اللّفظيّة الّتي جاء فيها المناص، ويأتي سؤال التواصليّة لطرح العمليّة التواصليّة من مرسل ورسالة ومرسل إليه، بينما سؤال الوظيفيّة فهو لتحديد دوافع توظيف المناص، تساعد الإجابة على هذه الأسئلة عملية توظيف المناص في النصّوص، باعتباره وسيلة تعريف وشرح لكتاب وتقديمها للمتلقي في شكل يساعده على أخذ فكرة عن النصّ ومؤلفه، فهو بالدرجة الأولى معني بمتلقي أو جمهور الكتاب.

3-3 الميتانصّ (Métatextualité):

الشكل الثالث من المتعاليات النصّية والّذي يسميه [جرارد جينيت] الميتانصّ حيث هو العلاقة الّتي نسميها عادة التعليق الّتي توحد نصّا بنصّ آخر يتحدث عنه دون ضرورة ذكره

[1] عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، مسرحيات أحمد رضا حوحو –أنموذجا–، المرجع سابق، ص64.

[2] خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2000، ص72.

(استدعاءه) أو مشاهدته إلى حد عدم تسميته"[1]، إذن هو تلك القراءات الصادرة عن القارئ لنصّ ما دون أن يُذكر هذا الأخير، وتأتي هذه القراءات على شكل نقد، لا يشترط تلاقي النصّين زمانيّا بل في الغالب يأتي الميتانصّ في مرحلة لاحقة للنصّ، مما يشكل نقطة التقاء بين النصّين، ولعلّ هذا النوع من المتعاليات النصّية يسمح بقراءات مختلفة للنصّ الواحد في حقب زمنية مختلفة فتحيى أفكار وجماليات ذلك النصّ بطريقة غير مباشرة بين طيات النقد.

3-4 التعلق النصّي:

يطلق [جيرارد جينيت] مصطلح التعلق النصّي على الحالة الّتي "يكون نصّ محدّد (أ) يتعلق بنصّ محدّد (ب)، الأوّل لاحق والثاني سابق، والعلاقة الّتي تجمع بينهما هي علاقة تعلّق، لذلك فالنصّ اللاحق متعلّق والنصّ السابق متعلّق به، وإذ نستعمل معنى التعلّق لوصف هذه العلاقة بين النصّين، ننطلق في ذلك من الإيحاءات الّتي يحملها فعل التعلّق، فالنصّ اللّاحق ينتقي ويختار النصّ السابق الّذي يراه يستأهل أن يكون موضوعا للتعلّق لمواصفات خاصّة مميزة"[2].

وإنّه في توظيف التعلّق النصّي تجد أنّ النصّ اللاحق لا يكتفي أحيانا باستجلاب النصّ السابق فقط بل يجلب معه عناصر أخرى مثل عنوانه أو إحدى تسمياته، وعلاوة على ذلك يَحضُرُ أيضا –النصّ السابق– من خلال باقي "أنواع التفاعل النصّي مثل المناصة والتناص والميتانصّ، على شكل بنيات نصّية مأخوذة من النصّ المتعلّق به، وهذا ما دفعنا إلى تمييز التعلق النصّي عن غيره من أنواع التفاعل النصّي، واعتباره ذا طبيعة كلّية، بينما باقي الأنواع ذات طبيعة جزئية"[3]، لأن بإمكانه أن يحتوي على مختلف التفاعلات النصّية الأخرى.

ويرى [جرارد جينيت] أنّ العلاقة بين النصّ السابق والنصّ اللاحق هي علاقة تحويل، غير أنّ هذا التحويل يأخذ شكلين اثنين:

---

[1] 1Gérard Genette, palimpsestes, la littérature au second degrés, p 1

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المرجع سابق، ص29.

[3] المرجع نفسه، ص 29.

- **الأول:** عبارة عن تحويل بسيط ومباشر، وقد قدم [جنيت] نصّ رواية "أوليس" للكاتب الإيرلندي [جيمس جوييس] المتعلّق بنصّ الأوديسة الهوميروسيّة كمثال على هذا الشكل.
- **الثاني:** هو تحويل أيضا لكنه أكثر تعقيدا وغير مباشر، يسمّيه [جنيت] المحاكاة، ويقدم نصّ "ملحمة الإلياذة" لـ[فرجيل]، المتعلق بالأوديسة أيضا كمثال على هذا الشكل من التحويل."[1]

لعلّ النوع الأول من التّحويل يشتمل على تغييرات بسيطة وشكليّة على مستوى النصّ السابق هذا ليتواءم ونظرة المقتبس، ولعلها في هذا الشكل تعتمد على نصّ قديم منطلقا لإنجاز مادّة أدبيّة أو فنيّة جديدة وبهذا تتشكّل رسائل وأهداف جديدة مواكبة للنصّ الجديد، بينما الشكل ثاني من التحويل الّذي يأخذ صيغة المحاكاة فلابدّ أنّ النصّ اللاحق يتمرد على معظم أصول النصّ السابق بحيث لا تلحظ إلى بعد تمحيص وجهد من طرف المتلقي.

كما أنّ [جيرارد جينيت] قد أورد علاقة ثالثة تتكون بين النصّ اللاحق والنصّ السابق، أطلق عليها تقنية المعارضة الساخرة (Parodie) الّتي لا تخرج عن ثلاث دلالات وهي:

- "التحريف الصوتي أو اللغوي البسيط عند النطق أو الإنشاد.
- تحويل الدلالة الأصلية للنصّ إلى دلالة مغايرة جديدة.
- تحويل ما هو هزلي ضاحك إلى ملحمي جاد أو العكس."[2]

وفي العلاقة الأولى يتم اللعب على وتر نطق الأصوات وتحريفه بحيث يتغيّر المعنى الأصلي إلى معنى آخر ربما يراد به العكس، أو أنّ يتمّ ذلك مباشرة من دون تدخل عنصر النطق بالتدّخل المباشر في دلاليّة النصّ السابق فينتج نصّ آخر مختلف من حيث المعنى، أو أن يتمّ تحويل ما هو جادّ وملحمي إلى هزلي، بحيث يثير ذلك التناقض صيغة نقديّة ساخرة عن أوضاع سائدة أو حوادث تاريخيّة.

[1] عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، مسرحيات أحمد رضا حوحو –أنموذجا–، المرجع سابق، ص57.
[2] محمود مصفار، التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي (مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، ص 56.

إنّ النصّ المتعلق يسعى عن سبق إصرار وقصد في علاقته الّتي يقيمها مع النصّ المتعلق به، إلى محاكاة النصّ السابق والسير على منواله، ويظهر ذلك في اعتماده بنية نموذجية وذات سلطة عليا.

3-5 جامع النصّ (Architexte) :

يعتبر [جيرارد جينيت] هذا النوع من المتعاليات النصّية الأكثر تجريدا، لأنّ هذه العلاقة النصّية لا تظهر جليّا إلّا بوسيط وهو المناص، بحيث يتعرف القارئ على نوع النصّ عن طريق الإشارة إليه على الغلاف بـ: رواية، مقال، ديوان شعر، مسرحيّة وغيرها من الأنواع، وبهذا يسعى هذا النوع من المتعاليات إلى إبراز صنف العمل، لهذا يقول [جينت] أنّ في جامع النصّ "يتعلق الأمر بعلاقة صماء تماما، حيث لا تظهر إلّا مع إشارة من إشارات المناص الحاملة (كما في الشعر، المقالات، رواية الوردة أو في أغلب الأحيان مع عنوان كالإشارة إلى أن الكتاب رواية، قصة، شعر... إلخ الّتي تصاحب العنوان على الغلاف) والّتي تنتمي إلى علم التصنيف الخالص"[1]، ليضيف ويشرح لماذا تلك العلاقة صمّاء؟، فيشير إلى كون "هذه العلاقة صماء راجع إلى رفضها الإعلان عن أمر بديهي أو لأنّه بالعكس، ترفض أو تتملص من أي انتماء، وفي كلّ الحالات، فإنّ النصّ في حدّ ذاته غير ملزم بالتعريف بنفسه، وبالنتيجة التصريح بنوعيّته الجنسيّة، فالرّواية لا تحدّد بطريقة ظاهرة كرواية، ولا الشعر كشعر، وربما بدرجة أقل (لأن الجنس ليس إلا مفهوما في النصّية الجامعة)، فالشعر لا يعين نفسه كشعر ولا النثر كنثر ولا القصة كقصة"[2]، ومن هنا يرى [جنيت] أنّ مسألة تحديد جنس النصّ ليست من أولويّات الكاتب أو دور النّشر بل هي من شأن القارئ والناقد والجمهور، يحدّدها حسب تحليله وتلقيه للنصّ، ولأنّها أيضا مسألة خاضعة للتقلبات التاريخيّة يعطي مثالا بالأشعار القصصيّة الطّويلة مثل الملحمة قديما الّتي اليوم لا تعتبر من مقومات الشعر الّذي ضاق مفهومه وانحصر في الشعر الغنائي، ويتّضح تأثير تحديد جامع النصّ على المتلقّي بشكل جليّ في رسمه أفق انتظار مبني على التصور

1 Gérard Genette, palimpsestes, la littérature au second degrés, p 1

2 Gérard Genette, palimpsestes, p 1

النوعي للنصّ، فمن خلال قراءته لنوع النصّ تتبادر إلى ذهنه مقوّمات وأسس ذلك النوع وعليها يهيئ ملكاته التذوقيّة.

المبحث الثاني: البناء الدراميّ في مسرحيّة "عدو الشعب" اقتباس وإخراج [حيدر بن حسين]

ربما تجدر الإشارة إلى مكمن هاجسنا الأساس في هذا المبحث التطبيقي، والّذي هو محاولة القيام بدراسة للبنية الدراميّة في مسرحيّة "عدوّ الشّعب" لـ[حيدر بن حسين] من زاوية علاقتها بمسرحيّة "عدوّ الشّعب" لـ[هنريك إبسن] تحت عنوان التفاعل النصّي وضمنه التعلّق النصّي، وبناءا على ذلك الهاجس الّذي حرّكنا نتساءل عن كيفية تفاعل "عدو الشعب" مع "عدو الشعب" من خلال علاقة النصّ الأصلي والنصّ الطارئ؟.

1. ملخّص المسرحيّة:

مسرحيّة "عدو الشعب" النصّ الأصلي لـ[هنريك إبسن] سنة (1877م) اقتباس وإخراج [حيدر بن حسين] من إنتاج المسرح الوطني الجزائري، سنة (2016م)، من أداء الممثّل [صفراني مصطفى] في شخصيّة الدّكتور توماس ستوكمان، و[وائل بوزيدة] في شخصيّة عمدة البلدة بيتر ستوكمان أخ الدّكتور توماس، أمّا شخصيّة رئيس تحرير جريدة رسول الشّعب هوفستاد فأسندت لممثّل [مداح أحمد] وزوجة الدّكتور كاترين لـ[روابحي منيرة] كما شارك أيضا في التّمثيل كلّ من [نميش عبد الله]، [جوزي ياسين]، [قادري رابح].

اقتبس [بن حسين حيدر] هذه المسرحيّة عن نصّ مسرحيّة "عدوّ الشّعب" لـ[هنريك إبسن] وأبقى لها على نفس العنوان وعلى معظم الأحداث، بحيث تعرض المسرحيّة رحلة الدّكتور توماس ستوكمان الطّبيب والمسؤول عن الوضع الصحي في حمامات استشفائيّة في بلدته النرويجيّة الساحليّة، الّتي ينتابه شكّ حول مدى نظافة مياه تلك الحمّامات، يقوده ذلك الشكّ إلى التحرّي أكثر بالبحوث العلميّة الّتي تثبت صحة شكّه وتوقنه أنّ المياه ملوّثة، مع بداية إطلاع ممثلي مختلف طبقات ونخب المجتمع ونخصّ بهذا الذكر، الصّحفي هوفستاد وزميله المحرّر بيلنج وكذا رئيس منظّمة أرباب العمل أسلاكسن، عند إطلاعهم على هذا الاكتشاف تراهم في فرحة وحبور ويهنّئون الدّكتور على هذه النتيجة، كما أنّهم يحضّونه على ضرورة إصلاح هذا العطب في الحمّامات وأنّه من واجبهم هم بصفتهم ممثّلو الطبقات العاملة وكذا منيرو الرأي العام أن يقفوا في صفه لإنجاز الإصلاحات اللّازمة، بيد أنّ عمدة

البلدة بيتر ستوكمان أخ الدّكتور توماس يتّخذ طريق الصدّ عن هذا المشروع بوصفه مشروعا يكلّف خزينة البلدة أموالا طائلة، فيحدث بينه وبين أخيه توماس صراع شديد، الأوّل –بيتر– تقوده المصلحة الشّخصيّة، الماديّة منها والمعنويّة، والثّاني توماس يقوده ضميره المهنيّ والإنسانيّ الّذي يمنعه من أن يقف مكتوف اليدين وهو يرى زوّار الحمّامات يمرضون جراء المياه الملوّثة؛ كما كان في اعتقاده أنّ بمجرد أنّه على حقّ فلابدّ أن القوة ستلازمه، وكان يقصد بالقوّة، الشّعب أو العامّة من النّاس وكذا النّخبة الّتي تتولى شؤونهم والّذين ذكرتهم سابقا، إلّا أنّ الدّكتور يكتشف العكس تماما عندما تنقلب عليه أولا نخبة البلدة، هذا بعد أنّ تمّ الضّغط عليها من طرف العمدة وأراهم أنّ مشروع الإصلاحات يقف ضد مصالحهم الخاصّة، والّتي بالصّدفة هي بين يديه أيضا، فامتنعوا عن إنارة الرأي العام بضرورة الإصلاحات وانطلقوا في منع الدّكتور عن نشر التقرير في جريدة رسول الشّعب وكانت حججهم أنّ المقالة من شأنها أن تتسبّب في انهيار اقتصاد البلدة المبني على الحمّامات، ومنعوا عنه أيضا كلّ وسيلة تحت أيديهم تجعله يصل إلى الشعب من مكاتبهم وساحات مقراتهم وغيرها، وجرّاء ذلك، يقرّر الدّكتور توماس إدارة الوضع وحده ويجمع الناس أمام منزل صديقه هوستر للخطبة فيهم، لكنّ خطابه يُخترق من طرف معارضيه وعلى رأسهم العمدة وكذا من طرف حلفاء الأمس الصحفي هوفستاد وصديقه بلينج وأسلاكسن، أكثر من مرة، وفي خطابه يعبّر بكلّ صراحة عمّا لمسه من تجربته لتنوير الرأي العام وكذا إقناع السلطات المحليّة بشأن ضرورة الإصلاحات في الحمّامات ويصل من تلك التجربة إلى اكتشاف أنّ كلّ المنابع الخلقيّة مسمومة وأنّ مجتمعهم المدنيّ مبني على أساس موبوء وأنّ عامّة النّاس لم يصبهم من العلم والمعرفة والحقيقة إلّا الشّيء القليل أو المُعدم وأنّ النّخبة ومديري شؤون البلدة وكذا الحمّامات إنّما هم طفيليّون وبليدون يمهّدون الأمور لهلاك أنفسهم وفناءها، ليبلغ في آخر خطابه أنّه عازم على إبلاغ العالم بما يجري في هذه البلدة، إلّا أنّه يعلن من طرف كلّ الطبقات الاجتماعيّة أنّه يريد تخريب المجتمع برمته وأنّه لا يريد إلّا هلاك هذه الأمّة وبالتّالي يتم الإعلان أنّه عدوّ للشّعب.

2. العنوان كبعد مناصي:

في هذه المسرحيّة تم الاحتفاظ بالعنوان الأصلي "عدوّ الشّعب" وذلك لما له من قوّة دلاليّة خادمة لموضوع المسرحيّة، وبالتّالي يأتي هذا العنوان بوصفه بعدا مناصيّا مساعدا على حثّ المتلقي الّذي لا فكرة له عن محتوى العرض على التفّرج عليه، فعند قراءته هذا العنوان على البطاقة الفنيّة للعمل لابدّ أن يحرّك فيه طبع الفضول ويحثه على رسم صورة خياليّة لهذا العدوّ، عدوّ الشّعب، وهنا يحقّق هذا العنوان عنصرا أساسيا من عناصر التلقي وهو جذب الجمهور وكذا الإبهام الّذي يؤدي إلى التّشويق ومفاجأة المتلقي بالمضمون الّذي يمكن أن يكون عكس ما رسمه من أفق توقع.

إنّنا أمام عنوان مسرحيّة لكاتب فذّ وهو [هنريك إبسن] كتب في الّتيار الواقعي حتى أنّه يعتبر من المؤسّسين له، لذا من العادي أنّ عناوين مسرحيّاته، تحرّك ملكات التحليل والتسائل لدى المتلقي، لأنه كان يريد تحريك الساكن في عقول العامة في وقته بإيقاظهم على واقعهم المعاش، ونفس الأمر أعاد طرحه الآن [حيدر بن حسين] من خلال الاقتباس من ذلك النصّ الخالد، لذا ترى المتلقّي لهذا العنوان يطرح عديد الأسئلة على نفسه، لعلّ أهمّها: من عدوّ الشّعب؟ ولماذا هو عدوّ للشّعب وكيف؟، ليستنتج بعد مشاهدته العرض أنّه من الممكن أن يكون هو عدوّ للشّعب أو عدوّ للمجتمع لتوفره على أبعاد فكريّة تقليديّة باليّة أو على صفات خلقيّة رذيلة، كلّ هذا يلمسه المتلقي من تتبع قصة الدّكتور توماس ستوكمان ضد حاكم البلدة ورؤساء الأعمال وممثلي الطبقات العاملة ومنيري الرأي العام أي الصّحافة، ليصل به الصّراع حدّ مواجهة العامّة من الناس بوصفهم منغلقي الفكر محافظين على العادات البالية ولا يحكّمون عقولهم في أبسط الأمور، لذا من الممكن أن يتعرف كلّ فرد في المجتمع ينتمي إلى الطبقة البرجوازيّة أو العاديّة (العامّة) على نفسه من خلال أحداث هذه المسرحيّة.

3. دراسة تحليلية للبناء الدراميّ في مسرحيّة "عدو الشعب" اقتباس وإخراج [حيدر بن حسين]:

3-1 الفكرة بين النصّ الأصلي والنصّ الطارئ:

لقد عالج النصّ الأصلي أفكار عدّة لعلّ أساسها تسبيق المصلحة الشّخصيّة لدى الطبقات النافذة على حساب مصلحة العامّة، وكلمة المصلحة في هذه المسرحيّة لدى تلك الطبقات ينطوي تحتها: الجانب المالي والمرتبة الاجتماعيّة والسمعة الشّخصيّة والمحافظة على المناصب العليا، إنّ هاته الفكرة تعتبر روح المسرحيّة عامّة إضافة إلى ما لها من امتداد شاسع مسّ معظم الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة لمختلف طبقات المجتمع، لهذا تجد [حيدر بن حسين] قد حافظ عليها كفكرة أساسيّة في نصّه الطارئ(ما نقصده بالنصّ الطارئ النصّ المسرحيّ وليس النصّ الدراميّ) فلم يهمل ما يقوم عليه النصّ الأصلي من حيث الجوهر الفكري، الّذي يعتبر بالنسبة لـ[إبسن] أساسا من الأساسات الّتي تقوم عليها مسرحيّاته الواقعيّة.

إنّ [هنريك إبسن] مؤلف النصّ الأصلي يعتبر من الواقعيّين الّذين "أرادوا بدون تحفّظ أن يعكسوا الحياة الاجتماعيّة في زمانهم عكسا صادقا، ولهذا فهم يتخلون، في تحديد هدفهم الفنّي عن أي انسجام في العنصّر الإنساني وعن أي جمال للشخصيّة الإنسانيّة المنسجمة، ولابدّ أنّ تخلّيهم عن الانسجام والجمال في الحياة الإنسانيّة نابع من سيطرة الرأسماليّة على مختلف جوانب الحياة"[1]، وإنّك لتلمس في المسرحيّة هذا الواقع من خلال ممثّلي هذه النزعة من الطبقة البرجوازيّة، هذه الأخيرة حرمت تلك المفاهيم من انسجام اجتماعي وما ينعكس عن ذلك الانسجام من جمال إنساني من التحقق الواقعي في الحياة، لهذا تحتّم على "الواقعيّين الكبار في عصر الرأسماليّة المزدهرة من حيث هم مصوّرون صادقون للواقع، أن يتخلّوا بصورة حاسمة عن تقديم عرض للحياة الجميلة والانسجام، وقد استطاعوا، إذا أرادوا أن يكونوا واقعيين، أن يصوروا الحياة المتنافرة الممزّقة، الحياة الّتي تسحق كلّ ما في الإنسان من عظيم وجميل بلا رحمة، بل تفعل ما هو أسوأ من ذلك، تمسخه داخليّا وتفسده وتشدّه إلى القذارة"[2]، ولابد أنّك تجد كلّ هذا حاضرا في مسرحيّة "عدوّ الشّعب" من انفصام وعدم انسجام وتنافر في الأفكار والمشاعر وعلى مستوى الكثير من الأبعاد للفرد الإنساني

[1] مهند طابور، الواقعية في المسرح، مطبعة الأمة، بغداد، العراق، 1990، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص15.

تقريبا، حتى أن تلك الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة بكلّ ما يميّزها من قذارة كانت تشدّ إليها الدّكتور توماس وتحضّه على إتباع نهجها، هذا كلّه عبّر عنه [إبسن] ورواد الواقعيّة ككلّ حين توصلوا إلى "نتيجة نهائية وهي أنّ المجتمع الرأسمالي مقبرة كبيرة للأصالة والعظمة الإنسانيّتين، وأنّ الناس في المجتمع الرأسمالي هم، كما قال [بلزاك] في سخرية مُرّة، إمّا جباة أو غشّاشون وإمّا مستثمرون بليدون أوغاد"[1].

إنّه يمكنك القول عن الدّكتور توماس بالرّغم ممّا أدخله المقتبس من تغييرات مسّت حواراته بالتقصير والحذف بالدرجة الأولى قد مثّل الأفكار النقديّة الّتي نازعت الكاتب الأصلي [هنريك إبسن] في وقته من السياسة الرأسمالية وممثيلها من الطبقة البرجوازية (عمدة البلدة بيتر، محرري جريدة رسول الشّعب، ملّاك المدابغ، ملّاك الحمّامات، رئيس منظّمة أرباب العمل) كيف أنّها تستغل ما هو مباح لها باسم القانون وما هو غير مباح لها بالضّغط بسلطان المال والمناصب العليا، وكذا استغلال المنابر الصحفيّة ورؤساء المنظّمات للمصلحة الشّخصيّة الماديّة وطمس الحقيقة.

إنّ مسرحيّة "عدوّ الشّعب" لـ[حيدر بن حسين] بوصفها نصّا طارئا تجدها قد عبّرت عن مختلف تلك الأفكار الّتي جاء بها النصّ الأصلي، طبعا ليس بالكمال الّذي طرحت به لكنّ بإمكان المتلقي استشفاف تلك الأفكار اللّا إنسانيّة الّتي وسمت الطبقة البرجوازيّة في المسرحيّة، وكيف للرأسماليّة أن تحاول طمس معالم الشّخص الفرد وتجعله يندرج ضمن القطيع، فلا يرى من الحقيقة إلّا ما سمحت له تلك الطّبقة برؤيته وهذا ما كان عند خطاب الدّكتور توماس في النّاس من أمام منزل هوستر فهو يقول للعامّة الحقيقة بينما هم ينبحون عليه وينعتونه بعدوّ الشّعب، وقد كان في خطابه ذاك عتاب لهم من إذعانهم وغرقهم في تلك السياسة الماديّة دون أن يعلموا بشيء، ولهذا اتهمهم ونعتهم بأنّهم ليسوا أنصار الحقيقة أبدا وإنّما غوغاء فقط؛ لابدّ أنّ رحلة الدّكتور توماس في مواجهة الطّبقات النّافذة في المجتمع كشفت عمّا هي مبنية عليه هذه الطبقات من زيف وما تقوم عليه من ليّ للحقائق، وكيف أنّها في كذا مرّة حاولت كسر إرادته في اتباع ضميره الإنسانيّ والمهني لإصلاح الحمّامات.

[1] مهند طابور، الواقعية في المسرح، المرجع سابق، ص15.

إنّ معالجة فكرة الرأسماليّة وانعكاساتها على الفرد والحياة الاجتماعيّة عامّة لم يتوقف أبدا، لكنها لم تعد تعرض بالقبح كما كان في الماضي وبالتّالي يجد الكثير من المفكرين إنّما ذلك انحناء واع أو غير واع أمام جبروتها.

بالإضافة إلى فكرة مناهضة السيّاسة الرأسماليّة دعت هذه المسرحيّة –بين الأصل والمقتبس– وحرّضت في نفس الوقت إلى التمرّد على التقاليد البالية والأعراف السائدة، الّتي سلّم بها المجتمع، وهي في الحقيقة ليست إلّا علائق تبطئ مسيرة تطوره وتحض أفراده على الخمول الفكري، لكنّ في نفس الوقت أورد الدّكتور توماس أنّ هذه الحقيقة لا يمكن أن تصل إليها العامة من الشّعب أبدا:

- **هوفستاد:** ها قد أصبح الدّكتور الآن ثوريا.

- **الدّكتور توماس:** بالطبع أنا كذلك يا سيد هوفستاد، في عزمي أن أثير ثورة على الأكذوبة السائدة؛ أكذوبة أن الغالبية هي وحدها صاحبة الحقيقة وما نوع هذه الحقيقة الّتي تنصرها الغالبية عادة، إن هي إلا حقيقة قدم عهدها حتى أخذ بنيانها يتداعى..."[1]

إنّ هذه الفكرة، فكرة أنّ الغالبيّة عادة هي على خطأ والأقليّة دائما على صواب نازعت الكاتب الأصلي [هنريك إبسن] وشكّل التّعبير عنها عبر الدّكتور توماس عزاء له، فقد صرح [إبسن] في رسالة إلى [جورج براندز] عن هذه الفكرة، عن مرتبته بالنسبة للجمهور بأن قال:" الأغلبية، الجمهور، الكتلة لا يمكنها إدراكه، لذلك لا يمكنه أن يحصل على الأغلبية إلى جانبه... في النّقطة الّتي أقف عندها حين أكتب أيّا من كتبي، تقف الآن الأغلبية الساحقة في معظمها، لكنّني أنا نفسي الآن لا أقف عند هذه النقطة، أنا في مكان آخر، آمل أن يكون متقدّما أكثر..."[2] وهذا الموقف قريب جدا مما كان فيه الدّكتور ستوكمان أثناء خطابه

[1] حيدر بن حسين، مسرحيّة «عدو الشعب»، قرص مضغوط ، د 50:40.

[2] فؤاد عبد المطلب، نظرة في مسرح [هنريك إبسن] "«عدو الشعب»" أنموذجا، مجلة فكر الثقافية، ع8، تاريخ النشر: 20– مارس 2017، تاريخ الزيارة 20نوفمبر 2023، الرابط: : الأرشيف: فكر الثقافية العدد 8 تاريخ الإصدار 01 أغسطس 2014 مقالة نظرة في مسرح [هنريك إبسن]" _عدو الشعب "أنموذجا(alsharekh.org)

في الجمهور، حين إبلاغهم عن تفتح عيناه على الحقيقة الأكبر والّتي كانت ثقته الزائدة في العامّة وحاشيته ممن يسمون أنفسهم أحرارا وديمقراطيين تعمي بصيرته، فقال:

- **الدّكتور:** وإذ عميت عيناي عن حقائق الواقع، أغرقت في السعادة، ولكن أمس تفتحت عيون عقلي تفتحا واسع المدى، وأول شيء أدركته هو عظيم ما انطوى عليه أولو الأمر من البلادة.
- **بيتر:** حضرة الرئيس.
- **أسلاكسن:** حضرة الخطيب.
- **الدّكتور:** تبينت ما لا يكاد يصدقه العقل من خطل القادة الّذين يتولون شؤون الحمّامات، إني لأمقت من يتولون شؤون الحمّامات، لقد تحملت من أمثالهم حد الكفاية.
- **بيتر:** أَنُجِيزُ مثل هذا التعبير.
- أسلاكسن: حضرة الخطيب.
- **الدّكتور:** ليس في استطاعتي إن لم أدرك كيف أني لم أتبين إلى الآن حقيقة هؤلاء السادة على حين أنّ لدي كل يوم في هذه البلدة مثلا أخي بيتر، الجامد النفس البطيء الإدراك"[1].

وبعد أن ينتهي الدّكتور من معيرة من يتولون أمور الناس والحمّامات، يلتفت بنقده إلى الجمهرة من الناس:

- **الدّكتور:** حسن يا سادة، لن أتكلم بعد ذلك شيئا عن قادتنا، وإذا خيّل إلى أحد منكم أنّني عنيت بما قلت الآن الطعن في هؤلاء الناس هذه الليلة، فليعلم أنه مخطئ بعيد كل البعد عن القصد، لأني مملوء القلب بالاعتقاد المسعد المغذي للنفس أنّ هؤلاء الطفيليين تراث العهد القديم المحتضر، إنّما يمهدون السبيل بأيديهم أحسن تمهيد لفناء أنفسهم وزوالها.
- **صائحون من جميع الجهات:** من إذن؟ من هم؟ اذكرهم؟ اذكرهم، سمّهم.

[1] حيدر بن حسين، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، د 1:23:36 .

- **الدّكتور**: الغالبية المتراصة."[1]

إنّ في حوار الدّكتور لأصحاب العهد القديم من العامّة عتابٌ، وإنّه كان يقصد قدم أفكارهم ومعتقداتهم مما يجعلهم يفنون أنفسهم بتمسكهم بها، هذا ما تم طرحه في النصّ الطارئ إلى أنّ الفكرة لم تنتهي هنا في النصّ الأصلي لـ[هنريك إبسن]، بل استمرت في حوارات الدّكتور ستوكمان حتى وصلت إلى أنّ حقيقة قدم الأفكار تجعل من العامّة أعداء للحقّ والحريّة، ذلك الحوار المهم اختصر في النصّ الطارئ في كلمتين "**الغالبية المتراصة**"، مما صبغ هذا الموقف من العرض بعدم السلاسة في الانتقال من فكرة إلى فكرة، من فكرة أنّ الغالبية متمسكة بتراث العهد القديم المحتضر وبذلك تسرع وتيرة زوالها، إلى فكرة أنّ انعكاس هذا التمسك يؤدي إلى جعلها عدوّة للحقّ والحريّة، وهذا ما جاء في الحوار الأصلي:

- **صائحون من جميع الجهات:** من إذن؟ من هم؟ اذكرهم. سمهم.
- **الدّكتور**: تمهلوا وثقوا أني سأسميهم، هذا الاستكشاف الّذي وقفت إليه بالأمس، أخطر أعداء الحقيقة والحرية بيننا، هم الغالبية المتراصة، نعم، الغالبية المتراصة الملعونة، الغالبية الحرة، أولئك هم فاعرفوهم."[2]

تقوم واقعيّة [هنريك إبسن] على النّقاش بين شخصيّاتها وما يحمل ذلك النّقاش إلّا الحوار المبني على أساس دياليكتيكي، لهذا من المعقول أن ترى تأثير إدخال الحذف المباشر على الحوارات يتمثل في تزعزع البناء الفكري في المسرحيّة عامة، ناهيك عن حذف شخصيّات كاملة من النصّ الأصلي والّتي لها دورها في الكشف عن الفكرة الأساسية للمسرحيّة، ولعلّ هذا ظاهر عند حذف شخصية "بيترا" ابنة الدّكتور والّتي سيتم تناول تأثير حذفها في عنصر الشخصيّات.

إنّ جلّ الأفكار الّتي طرحها [حيدر] في مسرحيّة "عدوّ الشّعب" يلمس فيها نوع من الشموليّة بحيث تقبل الإسقاط على مجتمعات مختلفة، وهذا راجع إلى هيمنة الرأسمالية

[1] حيدر بن حسين، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، د 01:23:46.

[2] هنريك إبسن، مسرحيّة «عدو الشعب»، تر: إبراهيم رمزي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2014 ، ص 82.

المصلحيّة على معظم المجتمعات المعاصرة من جهة، ومن جهة أخرى حاجة العامّة من الشّعب في هذا الوقت، وفي كل الأوقات، مادامت شؤون أمرهم بأيدي أناس مصلحيّين، إلى هذا النّوع من الأفكار والنّقاشات لتوقظ عقولهم إلى أنّ الكثير من القرارات الّتي تحاك في الخفاء ظاهرها في صالحهم لكن خافيها ضدّهم، وفي هذا موازاة مع ما جاء في تصريح [هنريك إبسن] حين قال "فأنا أريد أن أسوق إلى أذهان أولئك الغوغاء أنّ اللبراليّين هم أخبث الأعداء الّذين ينبغي على الناس الأحرار مواجهتهم"[1] لأنّهم هم أعداء المجتمع والشعب الحقيقيين.

3-2 الحكاية:

ممّا لا شكّ فيه أنّ الحكاية في المسرحيّة تصاغ في شكل حدثيّ لا سرديّ، بحيث تعرض مسار حياة شخصيّات تعيش نوعا من الصّراع والمشاحنة اللّذان لا يهدآن إلّا بانكسار إحدى الإرادتين، هذا بالإضافة إلى أنّها إطار بنيويّ يتخطّى الفعل المعروض على الخشبة زمنيّا وعلى مستوى الأحداث، فالفعل الدراميّ يبدأ من نقطة الانطلاق الّتي يختارها الكاتب ليعرض من خلالها شيئا ما يحدث على الخشبة خلال العرض المسرحيّ، في حين أنّ الحكاية تشمل الماضي وكل ما حدث فيه، لذا تجد أنّ الحكاية النموذجيّة هي الّتي تكوّن لدى المتلقي جميع الأحداث في نوع من الترتيب والمنطقيّة والوضوح، بحيث لا يبقى لديه نقطة عمياء في الأحداث، أو فعل غير مبرر له في الماضي.

ومن المسلّم به في المعادلة الأرسطيّة أنّ الحكاية تحوي تقسيما عامّا للمسرحيّة ويتكوّن ذلك التقسيم على بداية ووسط ونهاية، لكنّك تجد [إبسن] قد قلب هذه المعادلة وأحدث تمرّدا على هذا البناء وشكّل نوعا خاصا به لعرض الأحداث تمثّل في: **العرض- العقدة – المناقشة**، وتكمن الأهميّة البالغة لهذا البناء في النقطة الأخيرة وهي المناقشة، هذا لما كان المسرح الواقعي يسعى لإثارته لدى المتلقي من تحريك وزعزعة لمسلماته الفكرية.

إنّ الحكاية في مسرحيّة "عدوّ الشّعب" المقتبسة يمكن القول عنها أنّها ابتدأت قبل فترة طويلة من الانطلاق الحدثي في العرض، فالقصّة ومعظم أحداث المسرحيّة تعلقت بالدّكتور

[1] فؤاد عبد المطلب، نظرة في مسرح [هنريك إبسن] "«عدو الشعب»" أنموذجا، المرجع سابق.

ستوكمان وبطرق تبلور أفكاره، فهي تعود إلى يوم رحل عن بلدته ليعيش في منطقة نائية بالشّمال، يداوي الناس، لكن فكرة سخطه من العامة جراء دنوّ مرتبتهم الفكريّة نازعته في تلك الفترة بالرّغم من مداواته لهم، ويتّضح هذا البعد في مرحلة المناقشة من العرض المسرحيّ حيث يقول الدّكتور:

- "**الدّكتور**: لقد أحببت هذا البلد الّذي ولدت فيه، ولم أكن كبير السن يوم رحلت، خلعت الغربة والشوق والذكرى عليه وعلى ساكنيه، وبقيت سنوات عدة، في جحر شنيع في الشمال النائي، فلمّا اتصلت ببعض الناس الّذين يعيشون مبعثرين بين الصخور، كنت كثيرا ما أرى خيرا لأولئك الّذين يعيشون في شبه مجاعة."[1]

هذا الحوار ورد في النصّ الطارئ بيد أن الحذف قد مسه من طرف المقتبس حيدر دون أن يكمل الفكرة المراد إيصالها، وهي سخط الدّكتور من عقلية أولئك الناس في الشمال والّذين شبههم بالحيوان في النصّ الأصلي، وهذي هي تكملة الحوار من النّص الأصلي:

- **الدّكتور** : ... كنت كثيرا ما أرى خيرا لأولئك المساكين الّذين يعيشون في شبه مجاعة لو أرسل إليهم طبيب بيطري بدلا من رجل مثلي (تذمر بين الجميع)."[2]

إنّ تأثير الحذف المطبّق على النصّ الدراميّ الأصلي دون إحلال محله تدخل إبداعي خاص من طرف المقتبس، كثيرا ما يؤدي إلى اختلالات على مستوى البناء العام للمسرحيّة، وكمثال على ذلك تأثير حذف بضع كلمات من حوار الدّكتور أدى إلى عدم بلوغ جوهر حواره.

وتستمرّ الحكاية في النصّ الطارئ حين يعود الدّكتور إلى بلدته ويؤسس لمشروع الحمّامات الّذي أنعش اقتصاد البلدة ككل، وجعل من الطبقة البرجوازيّة من ملّاك ورؤساء أعمال يعيشون في راحة ورغد:

---

[1] حيدر بن حسين، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، د 23:04.

[2] هنريك إبسن، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، ص 80.

- **كاترين:** فعلاً، إنّ توماس لا يكلّ له جهد إذا هو اشتغل بأمر الحمّامات.
- **بيتر:** تذكري أنّه مفتش صحة هذه الحمّامات.
- **هوفستاد:** نعم، وأكثر من ذلك، إنّها لم تنشأ إلّا بفضله."[1]

غير أنّ الدّكتور ستوكمان راوده شكّ في صحيّة مياه الحمّامات فقام ببحوثه الخاصّة لكنّه لم يتوصل لشيء جراء قلّة الأجهزة والأدوات العلميّة فتحتّم عليه إرسال عينات من مياه الشرب ومياه البحر إلى الجامعة للتّحليل، لينتظر بلوغ التّقرير النّهائي لها، كلّ هذه الأجزاء من الحكاية العامّة لمسرحيّة "عدو الشعب" في النصّ الطارئ حوفظ عليها كما كانت عليه في النصّ الأصلي، فتمّ تسليط الضوء على الأجزاء الغائبة من الحكاية على المتلقي، وتّم تناولها إمّا بالسّرد وإمّا في نقاشات الشخصيّات مع بعضها، وبهذا تكون تلك الأحداث الدراميّة مبنيّة على المنطقيّة والسببيّة، ولا يغيب منها جزء يجعل من الأحداث تتشتّت أو يشذّ عندها التسلّسل المنطقي.

ولعلّ الأحداث الأساسيّة تنطلق مع استلام الدّكتور نتيجة التحاليل، وثبوت أنّ شكوكه حول عدم صحّية المياه في محلّها، فيستند على تلك الحقيقة العلميّة لإصلاح الأضرار في الحمّامات والّتي هي نتيجة لعدم أخذ السلطات المسؤولة عن تجسيد المشروع برأي الدّكتور فيما مضى، والّذي يفيد أنّ أقنية الحمّامات منخفضة جدا، وفي هذا الحوار ما يبرز ذلك:

- **الدّكتور:** يجب أن تنزع أقنية المياه من موضعها ويعاد بناؤها.
- **هوفستاد:** كلّ الأقنية؟
- **الدّكتور:** لابدّ من رفعها إلى مستوى أعلى.
- **كاترين:** إذن فقد كنت على صواب يومئذ؟
- **الدّكتور:** أنت تتذكرين، لقد كتبت أنتقد خطّة العمل قبل شروعهم فيه، لكنّ في ذلك الوقت لم يستمع لي أحد..."[2]

[1] حيدر بن حسين، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، د12:32.

[2] المصدر نفسه، د15:25.

إنّ ما يلحظ بجلاء هو إضاءة الكثير من النقاط لتكتمل الحكاية العامّة لدى المتلقي ولا يكون لديه لبس حول مصداقيّة تصرّف شخصيّة من شخصيّات المسرحيّة بشكل من الأشكال وأخذها موقف من المواقف، لأنّ كلّ شيء مبرّر وممهّد له في أحداث سابقة لم ترد البعض منها في العرض لكنها أدرجت في الحكاية، ولعل هذه النقطة عنصر مهم يدخل في تركيب المسرحيّة الواقعيّة لـ[هنريك إبسن] الّتي تتميز بالدقّة الشديدة في بناء الأحداث والّتي حافظ عليها المقتبس في معظمها بالرّغم من التدخّل الشّخصي بالحذف دون التصرّف في الكثير من الأحداث.

تثير فكرة تبديل الأقنية وإصلاح الحمّامات حماس الصّحفي هوفستاد ويدخل بدوره في نقاش مع الدّكتور حول مدى عمق الأضرار ومدى وساعة الإصلاحات، وأثناء ذلك يشير الدّكتور إلى حقيقة أخرى جدّ مهمّة، وهي عفونة وتلوّث المياه إنّما هما نتيجتا للعفونة المتسرّبة من مدابغ موليدال، ليوسّع هوفستاد النقاش ويطبعه بحس حماسي حول أنّ التّغييرات لا يجب أن تطال الحمّامات فقط وإنّما تطال من بيدهم سلطة البلدة أيضا، لأنّ مسألة أقنية المياه، مسألة ستجرّ معها مسائل أخرى، ليشير إلى أنّ حياة البلدة كلّها بنيت على عفونة، وذلك بانتقال مصالح البلدة شيئا فشيئا إلى أيدي عصابة من الموظفين والّذين هم رؤساء البلدة والأعمال وملاك المدابغ والحمّامات وغيرهم، ويشير إلى أنّه بوصفه رجلا ديمقراطيّا حرّا ومن محرّري جريدة رسول الشّعب ينوي أن يواجه هذه العصابة وينوي أن يحرر الجمهور المسكين المضطهد، هنا في هذا الحدث أوقف المقتبس سيرورة النقاش بين الدّكتور وهوفستاد قبل أن يكشف عن جزء آخر ليس أقلّ أهمية في الحكاية، والّذي يخبر المتلقي ويدخل في صنع قرار جدّ هام بالنسبة لهوفستاد في المستقبل، وهو تخليه عن مساندة قضيّة الدّكتور من إصلاح الحمّامات وما انجرّ عنها من مسائل وصدامات مع السلطات وملّاك الحمّامات، بل وينقلب عليه ويصير عدوّا له ومنددّا بكل ما جاء به من أفكار، وفي هذا الحوار الموجز من النصّ الأصلي ما يبين موقفا جرى لهوفستاد في الماضي سيدخل في تغيير رأيه في المستقبل:

- **هوفستاد:** نعم، لما توليت جريدة رسول الشعب كان قصدي أن أكسر حلقة أولئك البقايا القديمة المتحجرة المتشبثة برأيها الّتي احتازت كل سلطة في البلد.

- **الدّكتور:** فعلا، ولكنك تذكر أنك نفسك قلت لي كيف كانت عاقبة هذه السياسة ، لقد خربت جريدتك يومئذ تقريبا."[1]

لابدّ أنّ هذا الحوار المحذوف يشير إلى خوض هوفستاد معركة ضدّ الطّبقة البرجوازيّة في البلدة لكنّ ذلك لم يفده في شيء بل كاد أن يخرّب جريدته تماما، وفي هذا إخبار عن أبعاد عدة في شخصية هذا الصحفي وأنّ بعض كلامه للدكتور حول تلك المبادئ من ديمقراطيّة وحريّة للعامّة وللتعبير كانت نابعة من إيمان بها في الماضي، غير أنّ المصلحة الشّخصيّة تبقى الحجر الّذي تنكسر عليه كل تلك المبادئ.

يبلغ خبر إصلاح الحمّامات رئيس منظمة أرباب المساكن السيد أسلاكسن ويعلن دعمه للفكرة من منصبه ذاك، ومن كونه إنسان مشهور أنّه وطنيّ، عفيف عن الخمر، مطواع للقانون، وبالتّالي له سمعة، نفوذ وقوّة سيعزّزون موقف الدّكتور بشأن إصلاح الحمّامات، ويطلب الاعتدال في أخذ الموافقة بالإصلاحات ممّن في يدهم السلطة حتى لا يغضبوهم. غير أنّه في نقطة من حوار الدّكتور وأسلاكسن جرى حذف مقطع آخر من ذلك الحوار ولم يتم تعويضه من إبداع المقتبس وبالتالي جعل الأحداث المتعلقة بأسلاكسن تعيش نوعا من اللا تعريف، وهذا الأمر حدث أيضا مع شخصيّة هوفستاد فيما ذكرنا سابقا، فلو تطرقنا للحوار في النصّ الأصلي نجده يخبرنا بجزء خاص في الحكاية بموقف أسلاكسن في الماضي من الحكومة وبأنّه كهوفستاد كانت له صدامات مع الطبقة البرجوازيّة والحاكمة ولهذا هو يهادن ويسعى للاعتدال في مواجهة تلك الطبقة هذا لما نتج عن تجربته السابقة معهم، كما يهيئنا ذلك الحوار المحذوف من اتخاذ موقف ضد الدّكتور عندما يجدُّ جدّ، وفي الجدول رقم (01) ما جاء في النصّ الطارئ مقارنة مع الآخر الأصلي:

الحوار في النصّ الأصلي:	الحوار من النصّ الطارئ:
أسلاكسن: وعليه، فأنت ترى أنه من السهل علي أن أقوم بواجب الاعتراف لك إذا اقتضت الضرورة.	**أسلاكسن:** وعليه، فأنت ترى أنه من السهل علي أن أقوم بواجب الاعتراف لك إذا اقتضت الضرورة.

[1] هنريك إبسن، «عدو الشعب»، المصدر سابق، ص 34.

الدّكتور: واجب الاعتراف؟ **أسلاكسن:** نعم شيء مثل شكر من أهل البلد على ما لك من يد في مسألة كهذه ذات أثر عظيم في مصلحة المجتمع، لا حاجة بي إلى القول إنه يجب تحضير الكلمة، مع التزام جانب الاعتدال التزاما تاما، حتى لا نسيء إلى أولي الأمر الّذين في يدهم عنان الشئون، إذا راعينا هذا تمام المراعاة، فلن يسيء أحد تأويلها على ما أظن. **هوفستاد:** بل لنفرض أنها لم تكن على هواهم.. **أسلاكسن:** لا، لا. يجب أن لا يكون فيها مس لكرامة الحكومة يا سيد هوفستاد، لا يليق أن نغاضب أولئك اللذين تتوقف عليهم رفاهيتنا توقفا تاما، لقد جربت فيما مضى فلم أجد من وراءها خيرا أبدا، أما إذا أبدى الرجل الوطني آراءه بطريقة معقولة خالصة فإنه لايغضب أحدا."[1]	**الدّكتور**: واجب الاعتراف؟ **أسلاكسن:** نعم شيء مثل شكر من أهل البلد على ما لك من يد في مسألة كهذه ذات أثر عظيم في مصلحة المجتمع، لا حاجة بي إلى القول إنه يجب تحضير الكلمة، مع التزام جانب الاعتدال التزاما تاما، حتى لا نسيء إلى أولي الأمر الّذين في يدهم عنان الشئون، إذا راعينا هذا تمام المراعاة، فلن يسيء أحد تأويلها على ما أظن. **هوفستاد:** بل لنفرض أنها لم تكن على هواهم.. **أسلاكسن:** لا يليق أن نغاضب أولئك اللذين تتوقف عليهم رفاهيتنا توقفا تاما، سأذهب الآن إلى البلدة لأتحادث في الموضوع مع واحد أو اثنين، وأمهد السبيل."[2]

الجدول رقم (01)

[1] هنريك إبسن، «عدو الشعب»، المصدر سابق، ص 37.

[2] حيدر بن حسين، «عدو الشعب»، المصدر سابق، من د 21:25 إلى د21:13.

من خلال مقارنة بسيطة بين حوارات الدّكتور وأسلاكسن وهوفستاد في النص الأصلي وبين الأخرى في النص الطارئ الموضّحة في الجدول رقم (01) يلحظ بجلاء تأثير الحذف وأهمّه تلك النقطة التي تخبرنا بماضي أسلاكسن ومواجهته الطبقات النافذة في البلدة والتي شاركت في صقل شخصيته الحاليّة، وصبغت نفسيّته بنوع من الحذر والخوف عند التعامل معها مستقبلا.

يبلغ التّقرير عن الحمّامات عمدة البلدة بيتر أخ الدّكتور ستوكمان، ليزورَ هذا الأخير في بيته ويدخل معه في نقاش حادّ حول مقدار الأموال والوقت اللّذان تحتاجهما الإصلاحات، وينبهه إلى مصيرهم بمن فيهم الدّكتور وأهالي البلدة إذا ما تمّ إغلاق الحمّامات للإصلاحات سنتين كاملتين، وأنّه لن يأتي أحد لزيارتها إذا ما شاع أنّ مياهها كانت ملوثة، غير أنّ الدّكتور يشير إلى أنّ ذلك هو الواقع ولا يمكن أنّ تترك الأمور كما هي، لأنّ المياه في حالة شبه كارثية وهي مسألة وقت فقط حتى تغدو كارثيّة، وستستوجب ما تستوجبه الآن من إصلاحات، ويعيدنا الدّكتور في حواره إلى أنّ بيتر هو المسئول عن مكان الأقنية غير المناسب وهو المسئول عن الخلط الّذي شوّه مشروعه وهو الآن يخشى على مكانته الاجتماعيّة وسمعته أن تهدم جرّاء الكشف عن ذلك، غير أنّ بيتر يوجه له تهما منها أنّه متمرّد وغير حصيف ولا يحب أن يستمع لحكم من هم أعلى منه في السلطة، وأنّه حازم على عدم بلوغ التقرير للجنة الحمّامات ولا للجمهور، بل بدله سيقدم تقرير من مجلس البلدة يشير إلى أنّ أوضاع الحمّامات ليست بتلك الخطورة، يمتنع الدّكتور عن ذلك ويصرّح بأنّه إنسان حرّ ورجل علم، وبالتّالي لا يمكن على العمدة أن يملي عليه ما يعاكس ضميره المهنيّ والإنسانيّ وأنّه سيستغلّ قلمه لفضحهم وإنارة العامّة بالحق، وأنّه عازم على كشف العيوب بالحمّامات وسوف يعلم الجميع بها عاجلا أم آجلا، فيواجهه العمدة بيتر أكثر ويعلن أنّ من يرمي بلده بتلك التهم الشنيعة لابدّ أنّه عدوّ للشّعب.

إنّ في هذا النّقاش الّذي دار بين بيتر والدّكتور لم نجد فيه تغييرا بين النصّ الأصلي والنصّ الطارئ إلّا فيما تعلّق بحذف حوارات بسيطة من بيترا ابنة الدّكتور وكاترين زوجته والّتي لم تكن لها إضافة أو نقصان في النقاش، وبهذا نظن أنّ [حيدر بن حسين] تعمّد عدم التدخل المباشر إما بالحذف أو الإضافة في هذا الجزء من الحوار لما له من أهمية بالغة

بنيت عليها عقدة المسرحيّة، وما سلّطه من ضوء على قرارات بيتر وأرائه وأفكاره حول الحمّامات وحول الدّكتور وحول الإصلاحات وحول حتى الجمهور الّذي يرى أنّه لا يحتاج من الحقيقة إلا ما تركها له الأوّلون، كشف هذا الجزء بعدا مهما في الحكاية وهي الأوجه المتصارعة في المسرحيّة وكشف عن أهم المبادئ الّتي تقوم عليها كل إرادة.

ينتقل بنا خط الحكاية مع المشهد الثاني إلى نقاش هوفستاد وزميله بيلنج حول مقالة الدّكتور عن مياه الحمّامات الملوّثة والضجّة الّتي ستحدثها اجتماعيّا وسياسيّا عند نشرها، ليدخل الدّكتور لمقرّ جريدة رسول الشّعب ويحثّهم على نشر المقالة في الحال وينادي على أسلاكسن ويكلّفه بالأمر ويتوعد من هم في السّلطة وعلى رأسهم أخاه بأشدّ الردود وأعنتها، ويشكرهم في الأخير على وقوفهم معه ومع الحق، غير أنّه وبعد خروجه من عندهم يشير أسلاكسن أنّه – الدّكتور– مادام لا يتخطى مسألة الحمّامات فلا بأس باتباعه أمّا إن تجاوزها فليس من الصواب أن نتبعه، ومن هذا الموقف تبدأ الحكاية بالكشف عن أبعاد في الشخصيّات وأحداث في الماضي تساعد على رسم أفق انتظار لدى المتلقي، ولعلّ هذا الأخير يتمثّل في إرهاصات تصدّع حلف الدّكتور المبني والمرتكز على أعضاء جريدة رسول الشّعب ورئيس منظّمة أرباب المساكن؛ يتّهم بيلنج أسلاكسن بأنّه هيّاب، ولا ينكر أسلاكسن أنّه كذلك في الأمور الّتي تمسّ رجال الإدارة المحليّين وهذا ما تعلمه من مسيرته السياسية الماضية، وأنّ تغيير رجال الإدارة المحليّين ربّما يأتي بالضّرر على أرباب الأملاك، ويحسم موقفه من قضيّة مواجهة الإداريّين تقريبا بأن يقول لهوفستاد: إذا كانت لإنسان مصالح خاصّة تستوجب الصّيانة فإنّه لا يستطيع أن يفكر في كلّ شيء، ويذكره برئيس التحرير السابق للجريدة ستنزجارد وأين هو الآن، ليكشف أمرا آخر متعلق ببيلنج، يفيد أنّه قدّم طلبا لوظيفة سكرتير المحكمة الشاغرة، بالرّغم بما ينادي به من ثورة على السّلطة في كلّ موقف، فيقترح بيلنج إقالة أسلاكسن جراء هذا الاتّهام، غير أنّ هوفستاد يذكره أنّه ممول الجريدة ولا يمكنهم التخلي عنه.

يلتحق عمدة البلدة بيتر بهوفستاد وأسلاكسن بالمقرّ، ويجسّ نبض ما وصلت إليه أوضاع نشر تقرير الدّكتور، وعندما يعلم بأنّهم يريدون بعزم ضعيف نشره، يراود أولا أسلاكسن ويعلمه أنّ الإصلاحات تقتضي عشرون ألف جنيه وأنّ أرباب الحرف والأملاك

الّذين ينتمي إليهم أسلاكسن هم من سيدفعون هذا المبلغ، ثمّ يشير إلى هوفستاد أنّه مرتاح حقا في منصب رئيس التحرير بجريدة رسول الشعب وينبّهه للإصلاحات الّتي ستأخذ سنتين كاملتين، وله التّحليل للوصول إلى ما ستؤول إليه البلدة خلال السّنتين تلك بعدما يشاع عن الحمّامات من تلوّث، ليتعجّب منه أنّه وبعد كلّ هذا لا يزال ينصر الدّكتور، ويقترح بدل نشره مقالته لابدّ من نشر خلاصة تنبئ بأنّ أوضاع الحمّامات ليست بذلك السوء غير أنّها تحتاج فقط بعض الإصلاحات، فيتفادوا إفلاس الحمّامات وإفلاس أهالي البلدة أيضا؛ تقطع عودة الدّكتور المفاجأة إلى مقر الجريدة نقاشهم، ويختبئ بيتر في غرفة مجاورة، وبينما يسأل الدّكتور عن عملية نشر المقال وأين وصلت ويعطي توصيات حول نشرها لهوفستاد وأسلاكسن يكتشف وجود العمدة معهم في مقر الجريدة، وهنا يبلغ التوتر أقصاه لأنّ هذا الأخير إنّما جاء ليقلب الأنصار أعداءاً لكنّ الدّكتور يعلمه أنّ الأمر مستحيل:

- **الدّكتور**: أتظنّ أنّ الشّعب المتذمّر الّذي استيقظ حديثا تذعره قبعة رسميّة، سيكون في البلدة ثورة في الغد، أقول لك، لقد ظننت أنّك تستطيع أن تفصلني ولكن أنا الّذي سأفصلك، أفصلك من كلّ وظائفك، أتظنّ أنّني لا أستطيع، أصغ إلي، إنّ ورائي قوى اجتماعيّة قاهرة، هوفستاد وبيلنج سيطلقان الرعد من جريدتهما، وأسلاكسن ينزل الميدان على رأس جميع أفراد جمعية الملاك.
- **أسلاكسن**: إني لا أفعل ذلك يا دكتور.
- **الدّكتور**: بل إنك لفاعل.
- **بيتر**: هل لي أن أسأل مستر هوفستاد إذن أفي نيته أن يكون له يد في هذا التهييج؟
- **هوفستاد**: لا يا حضرة العمدة."[1]

بعد هذا الحوار مباشرة **يتعرف ويكتشف** الدّكتور ما كانت تخفيه نفوس أنصاره من ريبة وشك ونفاق حوله وحول موضوع نشر المقال، وانقلابهم عليه، فيعرف أنّه عَرَضَ موضوعه على أنوار كاذبة، لكنّه لا ينقلب في موقفه بعد اكتشافه ذلك بل يستمر عليه وعلى إيمانه أنّ

[1] حيدر بن حسين، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، س1 د5:29

الحق وجب على الناس أن يعرفوه وأن ينصروه أيضا، ليقرّر مواجهة أعداءه جميعا دفعة واحدة وأمام الشّعب في خطاب مباشر.

إنّ الحكاية في النصّ الطارئ (المقتبَس) تجدها حملت نفس الميزة الّتي صبغت النصّ الأصلي لـ[هنريك إبسن] وهو دقّة الأحداث وكثرة التفاصيل الّتي تنبني عليها تلك الأحداث، وكلّ هذا من أجل إعطاء صورة شاملة وكاملة عن أفكار المسرحيّة وسيرها في جو من الصّراع والمشاحنة المبنية على الضرورة الّتي تنادي وتدفع كلّ شخصيّة نحو أهدافها المنشودة، ولكلّ إرادة طريقتها للوصول إلى تلك الأهداف.

يلتقي الدّكتور جمعاً من البلدة من أمام منزل صديقه هوستر، وقد كان من بين الحاضرين أنصار الأمس (هوفستاد، بيلنج وأسلاكسن) وأخوه العمدة بيتر، لابدّ أنّ خطاب الدّكتور للجمع قد اخترق بطريقة ذكيّة من طرف مواجهيه، وعلى رأسهم العمدة حين ابتدأ هو الخطاب ومهّد الجمهور إلى عدم تصديق ما سيأتي في حديث الدّكتور من بيانات لأنّها غير موثوق بها ومبالغ في أمرها عن حالة الحمّامات، وأنّه يريد تحميل دافعي الضرائب مبالغ أكبر هُم في غنًا عنها، ليلحق به كلّ من أسلاكسن وهوفستاد وينتقلا من وضعيّة التّخلي عنه –الدّكتور– فيما مضى إلى وضعيّة مواجهته، وتأكيد اتهامات العمدة له، غير أنّ الدّكتور يشير إلى أنّه هنا ليس من أجل الحديث عن هذا الأمر البسيط، تلوّث مياه الحمّامات، وإنّما هو هنا ليشير إلى أنّ منابع الحياة الخلقيّة في هذه البلدة كلّها مبنية على أساس موبوء بالأكاذيب، وأنّ ملاك الحمّامات وحكّام البلدة أكبر المفسدين في المجتمع، ليصل إلى نتيجة أكبر وأشمل وهي أنّ أعداء الحقيقة والحريّة هم الغالبيّة المتراصّة، لأنّهم لا يزالون يؤمنون بحقائق مرّ عهدها وصارت لا تصلح للجيل الحاضر، ويشير لمدابغ موليدال بأنّها سبب تلوّث مياه الحمّامات، ليعلن في نهاية خطابه أنّه سوف يعلن عن هذه الحقائق في جرائد بلدان أخرى وأنّه سوف يعلم العالم بما هو جار في البلدة، غير أنّه يُعلنُ هو عدوّا للشّعب لأنّه لا يريد بذلك إلّا خراب بلدته.

استطاع [حيدر بن حسين] أن يوازن بين ما تدخل به على الحكاية من حذف وبين الحكاية الأصلية في النصّ الأصلي وبالتّالي تجده قد حافظ على معظم الأحداث الموجودة في النصّ الأصلي، وقام بحذف ما تعلق بالشخصيّات المحذوفة، كأولاد الدّكتور: بيترا،

وموريتن وإليف، كما قام بحذف شخصية مورتن كيل والكثير من حوارات كاترين وهوستر، أما من ناحية الفصول فقد حذف الفصل الخامس إجمالا، لابدّ أنّ كلّ ذلك الحذف كان إجراءا موفقا في بعض المواقف، والعكس تماما في مواقف أخرى، ومن بين أسباب عدم التوفيق هو أنه لم يعوّض بإبداع شخصي ما تم حذفه فمسّ البناء العام للحكاية الأصلية وبهذا ترك الكثير من النقاط العمياء في الأحداث الّتي ستترك استفهامات كثيرة لدى من يشاهد المسرحيّة ويقارنها بالأصل، منها الأجزاء المتعلّقة ببيترا والّتي لها الدور في انقلاب هوفستاد على الدّكتور، وأنّه كان يحبّها لكنّ هي العكس، هذا لأنّ مبادئهما مختلفتان عن بعض، وعند تصريحها بذلك لهوفستاد يضاف ذلك إلى الأسباب الأخرى الّتي بسببها انقلب على الدّكتور، هذا بالإضافة إلى حذف الفصل الأخير من المسرحيّة الأصل، والّتي كما ذكرنا سالفا أنّ مسرحيّات [إبسن] لا تقوم على ما تقوم عليه المسرحيّات الأخرى في بنائية الأحداث، من بداية ووسط ونهاية، وإنّما تقوم على عرض وعقدة ونقاش، والنّقاش هو الأساس في هذا البناء، فعندما تجد [حيدر] قد حذف الفصل الأخير فإنّه حذف جزءا مهم من أجزاء النقاش في المسرحيّة الواقعيّة وبالتّالي له تأثيره السلبي على الأحداث، لأنّك تجد في نهاية العرض المسرحيّ الطارئ أنّ الدّكتور قد هُزم بإعلانه من طرف الحاضرين عدوّا للشّعب، لكنّك في النصّ الأصلي تجد أنّه لم يستسلم وقرّر البقاء والمحاولة من جديد وذلك بتدريسه أولاد الطبقة السفلى كرهان عليهم لمستقبل أفضل وهذا ما سعت له واقعيّة [إبسن] نقد الواقع ومحاولة تغييره.

3-3 الحبكة:

ينظر الكثير من النّقاد إلى [إبسن] كمؤسّس تيّار المسرحيّة الحديثة، تلك المسرحيّة جيدة الصناعة والتكنيك الكتابي، والّتي تخلّت عن البحث للمحافظة على المآسي فقط أو الأحاسيس الرومانسيّة، بل الولوج إلى القضايا الاجتماعيّة الحيّة، وأهمّ ما يميّز [إبسن] إيجاده تكنيك كتابي يجعل الشخصيّات داخل المسرحيّة تناقش مشاكلها بدلا من أن تذعن إلى حظها المأساوي.

كما أنّ [هنريك إبسن] لم يلتزم في مسرحيّاته بالتقسيم الكلاسيكي من حيث البنائية البسيطة للأحداث والّتي كانت تتكوّن من بداية وسط ونهاية، بل تمرّد عليها بأن جاءت على

النحو الآتي: **عرض، عقدة ومناقشة،** غير أنّ هذا التقسيم للأحداث إنما هو سطحي أو أوليّ لأنّك عند التعمق أكثر في الأحداث تجدها تتكون من مراحل عدة تدخل بدورها في تكوين هذا البناء الّذي أسلفنا ذكره، ففي مسرحيّة "عدو الشعب" تجده بدأ الأحداث وهي قريبة من قمة الأزمة، بحيث تتعرض لحادثة وقعت بالفعل قبل أن تبدأ أحداث المسرحيّة على خشبة المسرح، لتنطلق الأحداث في الكشف عن تلك الواقعة حتى تصبح محور المسرحيّة ومرتكزها الرئيسي، من خلال ما سبق نتسائل: هل حافظ المقتبس والمخرج [حيدر بن حسين] على الترتيب الحدثي الّذي اعتمده [هنريك إبسن] في مسرحيّة "عدو الشعب" أم أنّه تمرّد عليه؟ وإذا تمرّد، فيما كان هذا التمرّد؟.

تنحصر مرحلة العرض بين مرحلة المعلومات حتى ذروة الأحداث وهذه المرحلة الّتي تدخل في العرض، الهدف منها الكشف عن ماضي الشّخصيّة والتعرف على كيانها ومنزلتها من الأحداث كما تلقي الضوء على فكرة المسرحيّة.

في **العرض التمهيدي** لمسرحيّة "عدو الشعب" اقتباس [حيدر بن حسين] نجد أنّ العرض أعطى مقدّمة دراميّة أعطت بدورها نظرة عمّا ستعالجه المسرحيّة وعرّفت بالشخصيّات وأبعادها وزمان الأحداث ومكانها، وكما أشرنا سابقا في عنصر الحكاية أنّ الأحداث في العرض لم تبتدأ من حيث ابتدأت الحكاية وإنّما انطلقت من موقع قريب من الأزمة وتمّ الإشارة إلى الأحداث الغائبة في حوارات الشخصيّات وبالتّالي ساهم العرض التّمهيدي في الإشارة إلى الماضي الغائب عن طريق الحاضر، كما مهّد للأحداث القادمة في العقدة والمناقشة بنوع من السببية والضرورة والترتيب المحكم.

في الفصل الأول عرفنا كل الشخصيّات الفاعلة في العرض المسرحيّ: الدّكتور توماس، عمدة البلدة بيتر، كاترين زوجة الدّكتور، محرّرا جريدة رسول الشّعب هوفستاد وبيلنج، كما عرفنا القبطان هوستر، تمّ التّعريف بهذه الشخصيّات عن طريق تقنيات دراميّة عدة منها: تعريف الشّخصيّة بنفسها كما فعل هوفستاد عندما قال:

- "**هوفستاد:** يخيل إليّ أنّه لم يستطع هضمنا نحن الإثنين من محرري جريدة رسول الشعب".[1]

أمّا عن تعريف شخصيّة بشخصيّة أخرى فكان في محطّات عدّة منها كمثال تعريف العمدة بمهنة الدّكتور حين قال لكاترين:

- **بيتر:** تذكري أنه المفتش الصحي للحمامات. "[2]

هنا أخبر بيتر بوظيفة الدّكتور في الحمّامات وأعطى تبريرا لتصرفاته مستقبلا، منها شكوكه في تلوّث مياه الحمّامات والبحوث الّتي قام بها في سبيل التأكّد من ذلك، كما أنّه في هذه المرحلة تعرّفنا على العلاقات الّتي تربط الشخصيّات ببعضها، كالعلاقة الأخوة المتوتّرة بين الدّكتور وبيتر، وخوف هوفستاد وبيلنج من العمدة، حتى أنّهما لم ينبسا بحرف أثناء لقاءه في منزل الدّكتور، بينما في غيابه طليقي اللسان.

بالإضافة إلى التعريف بالشخصيّات وأبعادها وعلاقاتها ببعضها يشير العرض التمهيدي إلى المكان، حيث لم يخرج في هذه المسرحيّة عن بيت الدّكتور إلّا في محطّات قليلة، وهذا راجع إلى أنّ الدّكتور هو محور الأحداث في المسرحيّة وبالتالي جاء بيته بمثابة مركز تدخل إليه الشخصيّات وتخرج منه لتناقش الموضوع الأساس وهو إصلاح الحمّامات.

بعد تبيان مكان الأحداث وهو البلدة بصفة عامة ومنزل الدّكتور بصفة خاصّة، فإنّه تمّ تبيان زمان المسرحيّة أيضا حيث كان في نهاية فصل الشّتاء، أي مع بداية فصل الرّبيع ويتّضح هذا في الكثير من حوارات الشخصيّات، خصوصا في ذكر هوفستاد لأسباب عدم نشر المقال الأول للدكتور الّذي يحصي ويعدّد فيه مزايا مياه حمامات البلدة، يذكر أنّه أخّر نشره للصيف وذلك لتحفيز الزوار على المجيء، كما جاء في حوار الدّكتور توماس بأنه أمضى الشتاء بأكمله وهو يبحث في شأن مياه الحمّامات؛ أما عن زمن العرض التمهيدي فكان ليلا وهذا الحوار يدل على ذلك:

---

[1] حيدر بن حسين، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، د9:52.

[2] المصدر نفسه، د4:59.

- "**بيتر:** لحم سخن بالليل، لا إنّ معدتي لا تقرّ ذلك."[1]

وبعد العرض التمهيدي تأتي نقطة الهجوم أو انطلاق الصّراع، في هذه المحطّة تظهر الأوجه المتصارعة وأسباب صراعها، تتحقق في هذا العرض المسرحيّ عند اكتشاف العمدة بيتر حقيقة التّقرير وما جاء فيه من نتائج حول مياه الحمّامات، وما تتطلّبه الإصلاحات، وبالتّالي انعكاساتها عليه بالدّرجة الأولى وعلى منصبه وعلى أصحاب الأملاك وعلى البلدة بصفة عامة، وهنا يتجه إلى منزل الدّكتور مباشرة لدحره عن إظهار تلك النتائج على الجرائد وحتى على الأقربين.

في هذه المرحلة يكتشف المتلقّي تفاصيل عدة تفيده في فهم الأحداث وطبائع الشخصيّات أكثر، منها أنّ الدّكتور هو صاحب مشروع الحمّامات في البلدة وأنّ العمدة ساعد في تجسيد المشروع لكن ليس وفق رؤية الدّكتور وإنّما وفق رؤيته الخاصّة، ممّا تمخّض عنه وضع أقنية المياه في مواقع منخفضة، وبالتالي تلوثت مياه الحمّامات جراء تسرب ملوثات مدابغ موليدال إليها، لهذا يعارض العمدة الإصلاحات لأنّها تكشف سوء تخطيطه وربما يفقد شعبيته ويعزل من منصّبه، ومع احتدام الصّراع بين الإرادتين، إرادة الدّكتور المدفوعة بضمير مهني وإنساني يؤمن أنّ القوة ترافق الحق، وأنّ الإصلاحات واجبة مهما اقتضت من جهد ومال، وإرادة العمدة بيتر الّذي يوثر مصلحته ومصلحة أصحاب الأملاك في بلدته على حساب مصلحة الزوار، تتصاعد الأحداث في تتابع فتنذر بانطلاق نمو الشخصيّات خصوصا الدّكتور، فلو لا نموه الفكري وتعقيده النفسي لما توصّل إلى تلك النتيجة في نهاية المسرحيّة.

بعد نقطة الهجوم وما يتبعها من تصاعد في الأحداث واحتدام في المواقف، تقترن مع هذه المراحل **مرحلة الاكتشافات**، فتعرف بتوجه باقي الشخصيّات على غرار البطلة منها وتعطي أسباب ذلك التوجه، فيتضح لنا من خلالها أنّ هوفستاد هو صحفيّ لبيراليّ ورئيس تحرير جريدة رسول الشّعب، ونلمس في بيلنج مساعده في الجريدة الطّمع والشّراهة، كما نتعرف على أسلاكسن ومكانته الاجتماعيّة والسياسيّة وبعضا من ماضيه النضالي، ويتضح

[1] حيدر بن حسين، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، د 09:22.

إجمالا موقفهم من قضيّة إصلاح الحمّامات وما يمكن أن ينجرّ عنها من مواجهة مع حكّام البلدة، تستطيع القول عن هذا العنصر –الاكتشافات– أنّه أماط اللّثام عن الكثير من العناصر الّتي كانت غائبة عن المتلقي حتى أنّه نقل لنا الأجواء العامّة الّتي دائما ما كان يسودها نوع من التوتّر والشّك وتوجّس الشخصيّات شرّا من بعضها، إلّا الدّكتور توماس فقد كان واثق الخطى وواضح الرؤية رغم قصر نظره، يُردّ ذلك التوتّر والشكّ بين الشخصيّات الأخرى إلى ماضيها السياسي فقد كانت لهوفستاد وأسلاكسن تجربة في مواجهة حكام البلدة والرأسماليّين في الماضي غير أنّهما فشلا فشلاً ذريعاً.

إنّ ذلك التوتّر والتوجّس اللّذين وسما أجواء المسرحيّة عموما إنّما هما تلميح أو تمهيد يساعد المتلقّي على رسم أفق توقّع، كما يبرّران لما سيصدر عن تلك الشخصيّات في المستقبل من انقلابات في المواقف، ولعلّ كلّ ذلك يساعد في السير بأحداث المسرحيّة نحو العقدة الكبرى، والّتي تتغذى بعقد صغرى، فكل عقبة عرفها الدّكتور توماس لتحقيق إرادته ما هي إلا خطوة نحو العقدة الكبرى في المسرحيّة.

لعلّ **العقدة الكبرى** في هذه المسرحيّة تكمن في اكتشاف الدّكتور ما انطوت عليه نفوس من أوهموه بأنّهم حلفاءه (أسلاكسن، هوفستاد وبلينج)، وبالتّالي تفتّحت عيناه على الحقيقة الكاملة الّتي يقوم عليها المجتمع، عندما امتنع هؤلاء عن نشر المقال في جريدة رسول الشّعب بدواعي أنّ النّتائج فيه ليست بالحقائق العلميّة، بل هي في حاجة إلى التحقيق والتمحيص أكثر، بعدها مباشرة، يمكن القول أنّ الدّكتور دخل في **مرحل الاكتشاف** أو التعرّف، حيث تعرّف على نفاق الصحفيّين اللبراليّين ورئيس منظّمة أرباب البيوت وحاكم البلدة، وأنّهم سبّقوا مصالحهم الشّخصيّة على مصلحة البلدة، وبرّروا ذلك بأنّه لمصلحة العامّة من النّاس في البلدة، بيد أنّه في مسرحيّات [هنريك إبسن] حينما يتعرف البطل أو يكتشف لا يتحوّل أو ينقلب عن موقفه السّابق بل يتابع نضاله، وهذا جليّ في موقف الدّكتور حينما أعلن أنّه سيقاومهم جميعا وسينير الرأي العام بأيّ وسيلة كانت وسيكشف زيفهم وزيف مبادئهم أمام العالم، وهذا ما حافظ عليه [حيدر بن حسين] وجسّده إلى حدّ هذه النقطة من الأحداث في مسيرة الدّكتور توماس.

من دون شكّ أنّ هذه المسرحيّة هي في الحقيقة من البداية حتى النهاية نقاش مبني على مبدأ دياليكتيكي لا يهدأ، غير أنّ **مرحلة النقاش الأساسية** والّتي تعالج أسمى وأنضج ما وصل إليه الدّكتور في رحلته النضاليّة الإصلاحيّة تلك، هو في الفصل الرابع، من أمام منزل هوستر تنطلق تلك مرحلة، تدخل فيها كلّ أطياف المجتمع: الحاكم، ممثلو الشعب والطبقات المالكة، ممثل الحق والعلم، ممثلو الّتيار الثوري واللبيرالي، والشّعب بكلّ أطيافه الأخرى، وعبّرت كلّ فئة بما تتقنه من أسلوب، عبّر الحاكم بأسلوب سياسيّ يسوده التّلاعب بالمعاني ودعمه في ذلك كلّ من أسلاكسن وهوفستاد وبيلنج، وتكلّم الدّكتور بصوت العقل والمنطق والتّحليل وما يفرضه هذا الأسلوب من مباشرة، بينما تجد **[إبسن] و[حيدر]** على حدّ سواء قد سخرا من العامّة في المسرحيّة في معظم المواقف والمحطّات، وهو أسلوب تعبيرها فقد كان النباح على الدّكتور والتصفير عليه والصّراخ في وجهه بينما هو ينبئهم بالحقّ، وكان السّكير يقاطعه في كذا مرة.

من أمام منزل هوستر يخرج الدّكتور توماس ليعلن النتيجة النهائية عن المجتمع ككل، وليس عن الحمّامات وتلوثها ونذالة أولي أمر البلدة وصحفيّيها وممثلي شعبها فقط، بل هاجم الكلّ بمن فيهم العامّة من الناس واتّهمهم بأعداء الحقّ والحريّة، وأنّهم ليسوا أبدا على حقّ، وبعد شدّ وجذب بين الدّكتور ومناهضيه يخترق خطابه ويحرف عن معناه الإيجابي النقدي للمجتمع وحكامه، إلى معنى تحريضي وتهديمي لبلدته ليعلن أمام الملأ أنّه لا يبغي إلّا خراب بلدته بقراراته الارتجاليّة وبهذا هو لا يبغي إلا خراب أمته وبالتالي هو عدوّ للشّعب.

3-3-1 الأحداث المحذوفة في النصّ الطارئ:

طبّق [حيدر بن حسين] الحذف على الكثير من الأجزاء في مسرحيّة "عدوّ الشّعب" لـ[هنريك إبسن] وذلك تماشيّا ورؤيته الإخراجيّة، فهو حسب ما أوردنا به من معلومات حول عملية الإعداد، بيّن لنا أنّه صبّ جلّ اهتمامه على العرض، بينما كان تعامله مع النصّ الأصلي تفاعليّا ومباشرا أثناء عمليّة الإخراج، بحيث أخذ من الأفكار ما يخدم المجتمع الجزائري في وقتنا الحالي؛ صحيح أنه حافظ على الروح النرويجية الّتي تطبع النصّ الأصلي وحافظ على معظم الأفكار والأحداث الّتي يقوم عليها هذا الأخير، بيد أنّ ذلك الحذف أثّر بشكل مباشر في الكثير من المواطن على بنائية الأحداث في هذه المسرحيّة

الواقعيّة الدّقيقة جدّا في تفاصيلها، إنّ التأثير الواضح على الأحداث كان بحذف الفصل الخامس والأخير كلّية، ومن المعروف أنّ [هنريك إبسن] في مسرحيّاته يحتلّ الجزء الأخير فيها مهمة النقاش فهو إذن جزء مهمّ من المسرحيّة، ولا يمكن التخلي عنه بسهولة، لهذا تلمس من خلال مقارنة الأحداث بين المسرحيّتين أنّ مرحلة النقاش في النصّ الطارئ قد بُتر منها جزء كبير، كما أنّ النّهاية قد غيّرت أيضا في نوع يتنافى مع المسرحيّة الأصل.

ختم [حيدر] مسرحيّته بنهاية تراجيديّة بأن هُزم الدّكتور توماس أمام جبروت السلطة والمال والمصلحة، وطرح أرضا وأعلن أمام الملأ عدوّا للشّعب، بينما في النصّ الأصلي لم يهزم الدّكتور نهائيّا وإنّما أعاد شحن نفسه بفكرة أخرى، وهي عدم مغادرة البلدة والتركيز على الأطفال المهمّشين وتكوينهم عنده، على أمل أن يخرج منهم من يدافع عن الحق والحرية، وبالتالي لم يستسلم [إبسن] ولم يستسلم بطله ولم يهادن أو ينقلب، وإنّما بقي على أفكاره لأنّها النهج الصّحيح، وهذا ما كانت واقعيّته تحاول طرحه، إيقاظ العقول، أكبر عدد منها، على أهداف الرأسماليّة وعلى تداعيات التمسك بالأفكار البالية والإذعان للجهل الّذي يسهل على الحكام والملاك التحكم والسيطرة، بمختلف وسائلهم من منظمات وصحف وغيرها من طرق.

3-4 الشخصيّات في النصّ الطارئ:

أدخل [حيدر بن حسين] عدة تغييرات على الشخصيّات، وتمثّل هذا التغيير في حذف حواراتها وفي حذف بعض من الحوارات الدالّة عليها وعلى أبعادها، كما تمّ حذف بعض الشخصيّات مباشرة، غير أنّه لا يلاحظ أيّ تغيير في أسماءها أو طبائعها بل جاءت في النصّ الطارئ كما كانت عليه في النصّ الأصلي إلّا من حيث التغييرات الّتي أدخلها عنصّر الحذف، وهذا الجدول رقم (02) يوضّح الشخصيّات وأسماءها بين الأصل والطارئ:

مسرحيّة عدوّ الشّعب/ [هنريك إبسن]	مسرحيّة عدوّ الشّعب/ [حيدر بن حسين]
– الدّكتور توماس ستوكمان – كاترين ستوكمان – بيترا – إليف	– الدّكتور ستوكمان – كاترين ستوكمان

– مورتن – بيتر ستوكمان – مورتن كيل – هوفستاد – بيلنج – هوستر – أسلاكسن – رجال مختلفو الأحوال والأعمال، وبعض النساء، وفرقة من أطفال المدارس وجمهور يحضر اجتماع عام.	– بيتر ستوكمان – هوفستاد – بيلنج – هوستر – أسلاكسن – جمهور يحضر اجتماع عام

الجدول رقم (02)

من خلال الجدول رقم (02) تتضح الشخصيّات الّتي تم حذفها من النصّ الأصلي، ولعل أول نقطة تلاحظ هي حذف الشخصيّات: بيترا ومورتن وإليف، وهم أبناء الدّكتور توماس وكاترين، وبالتالي أسقطت عن هذه الأخيرة صفة الأمومة وتركت لها صفة الزوجة، كما حذفت شخصية مورتن كيل وما لها من دور في رسم عقلية الطبقة الرأسمالية في البلدة، خصوصا في المشهد الأخير من النصّ الأصلي.

3-4-1 الشخصيّات الأساسيّة:

أ. الشخصيّات البطلة:

شخصيّة الدّكتور توماس ستوكمان:

شاب في العقد الرابع من عمره ذو بنية جسميّة سويّة غير نقص في النّظر وانحناء بسيط في الظهر، هو زوج كاترين ويحتّل منصب مفتّش صحة حمّامات البلدة وكاتب مقالات في جريدة رسول الشّعب، لا تكفّ التفاصيل في هذه المسرحيّة عن إخبارنا بأبعاد هذه الشّخصيّة من بداية الفصل الأول إلى نهاية المسرحيّة إجمالا، ولعلّ الانطلاق من بيته الّذي كان بمثابة مزار لكلّ أطياف المجتمع من الصحفيين ورئيس منظّمة أرباب العمل إلى

القبطان هوستر والعمدة بيتر، كلهم تمت دعوتهم للأكل والشرب من طرفه هو وزوجته كاترين، وهذا دليل على أنّه رجل كريم ومضياف وعنده الناس سواسية في ذلك، ونقصد هنا من يتوافق معهم في الرؤى ومن ليس كذلك مثل أخيه العمدة بيتر، فالمعاملة داخل البيت – وحتى خارجه– تخصّهم ككلّ بالجود والتّرحيب.

الدّكتور توماس صاحب مشروع الحمّامات في البلدة، وذو نظرة استشرافية ثاقبة، متّزن وواثق من رؤيته، لكنه في نفس الوقت ثوري، متمرد ولا يؤمن إلا بالعقل وما يمليه عليه الواقع، تظهر هذه الأبعاد عند اكتشافه تلوّث مياه الحمّامات، فلم يرى من بدّ إلّا إصلاحها، لأنّها إن لم تُصلّح ستغدو الحمّامات من دون فائدة لا على أهل البلدة ولا على الزوار، وحَكَّمَ العقل والمنطق حين برهن عن أمر اكتشاف التلوّث وانتشار خبره بين الزوار ما هي إلّا مسألة وقت، وحينها ستكون النتائج وخيمة وأسوء من تصليحها الآن.

صحيح أنّ الدّكتور شخصيّة فطنة، نبيهة وذكيّة، غير أنّ بصيرتها عميت على من هم أقرب منها، وهم هوفستاد، بيلنج، أسلاكسن والعمدة بيتر، فلم ينتبه إلى ما ستجلبه عليه دعاوي الإصلاحات من مشاكل، ولم يرى نفاق من هم حوله، وأنّهم رأوا ذلك العمى فانتهزوا الفرصة لضرب عدوهم السابق، الطبقة البرجوازيّة، من حكام البلدة إلى ملاك الحمّامات بهذه القضيّة وممثلها الرئيسي الدّكتور توماس، ولعلّ هوفستاد وبيلنج كانا الأكثر إصرارا في ذلك، وبهذا تجد الدّكتور في حوارات متقدّمة من العرض المسرحيّ، يعلن فيها أمام الملأ أنّ عيناه تفتّحت، أي أنّه صار مدركا للصور الحقيقيّة لكلّ من حوله، بمن فيهم حقيقة العامّة من الناس، الّذين كان يراهن بل يجزم أنّهم أنصاره، أنصار الحقيقة، بيد أنّ في واقع الأمر، هم أنصار الوهم المسوّق لهم من طرف رؤساء الأموال وحكام البلدة وإعلاميوهم.

إنّ الدّكتور توماس لا يهادن ولا يصالح ولا يعرف المساومة، وفي نقاشاته مع مختلف الرؤساء خير مثال، ولعلّ النموذج الأعلى لهذه النّقاشات كان مع عمدة البلدة بيتر؛ توماس لا يخيفه أنّ يقف وحيدا في مواجهة الكلّ من أجل الحقّ والحرّية، وبالتالي هو متطرّف بالرّغم من أنّ التطرّف أمر غير مستحب لديه مثله مثل أيّ شكل من أشكال الخداع السياسي، وقواعد السلوك الوحيدة الّتي يعترف بها هي الصدق الكامل ومهما كان الثمن، والاعتماد على الذّات الفرديّة مهما كانت الصّعاب، يصرّح الممثّل والمخرج الكبير كونستنتين

ستانسلافسكي عن شخصية الدّكتور ستوكمان عندما أداها فقال: " وقعت تحت سحر شخصيّة الدّكتور توماس، الّذي يجعل كلّ أولئك الّذين يحتكّون به ويتعرّفون عليه أناسا أفضل وأنقى ويظهرون الجوانب الأنقى من طبائعهم أثناء حضوره."[1]

أمّا عن نهاية هذه الشّخصيّة فربطت بنهاية المسرحيّة لأنّها الشّخصيّة Protagoniste ، لهذا تجد [حيدر بن حسين] من خلال معالجته للنصّ الأصلي قد حافظ على هذه السمة، سمة ارتباط أحداث المسرحيّة بتطور ونمو الشّخصيّة الرئيسيّة، غير أنّه جعل من الدّكتور توماس شخصيّة تراجيديّة، نالت نهاية مأساوية بإعلانها عدوة للشعب وانكسرت إرادتها بسبب ما تؤمن به من قيم الحق والحرية، وكذا بما نادت به من إصلاحات في الحمّامات كانت ستؤدي إلى عواقب وخيمة على سكان البلدة من وجهة نظر حاكم البلدة وممثلي الشعب والشعب نفسه الّذي اقتنع بذلك، وبسبب عناد الدّكتور وتمسّكه بتلك المبادئ نال نهاية مأساوية في الفصل الرابع، إنّ الترتيب أو البناء في الأحداث وكذا الشّخصيّة المحوريّة الدّكتور توماس موافق لما جيء به في النصّ الأصلي لـ[هنريك إبسن] إلّا في النهاية، فالدّكتور عند [إبسن] لم يتوقف أبدا عن النّضال ولم يذعن لذلك المصير الّذي ناله جراء إيمانه بالإصلاحات، بل استمرّ صراعه ضدّ النّفاق والمصلحة الماديّة والأنانيّة، وضدّ الأفكار والأعراف البالية وضدّ الجهل وغيرها، هذا بأن قرّر أن ينادي على الأطفال المشرّدين ويعلمهم مجانا، وبهذا لم تنكسر أبدا إرادة هذه الشّخصيّة بل استمرت على نهج العلم والحقيقة والضمير الإنساني بالرغم من كل الصعاب.

لم يحاول [هنريك إبسن] تصوير الدّكتور مستسلما أبدا بل مقاوما ضد عدو شامل وهو الرأسمالية وعن الأفكار البالية وما تحقنه من أمراض في المجتمع، وبالتّالي صوّرت هذه الشّخصيّة بما تحمله من بعد نفسي، الضمير الإنساني والأخلاقي والمهني في مجتمع ساده التسلط والسيطرة والخداع والمصلحة والرجعيّة، مجتمع يحاول تدنيس ذلك الضمير من خلال الجهل والإذعان للمصلحة، وتمرّد الدّكتور على السلوك المهادن، سمة انفراده عن بيئته فهو لم يستطع بذلك التكيف مع بيئته بصورة مَرَضِيَّة.

[1] فؤاد عبد المطلب، نظرة في مسرح [هنريك إبسن] "«عدو الشعب»" أنموذجا، المرجع سابق.

ب. الشخصيّات نقيضة البطل:

شخصيّة العمدة بيتر:

شابّ في العقد الرابع من عمره، عمدة البلدة وأخ الدّكتور توماس، عازب ويسخّر كل جهده للأمور السياسيّة والماديّة، متسلّط بحكم منصبه الإداري؛ من خلال الفصل الأول ودخوله بيت الدّكتور وتفاجئه واستغرابه من مشاركتهم اللحم والشراب مع كلّ الضيوف يظهر أنّه بخيل على عكس أخيه الدّكتور توماس.

يتميّز العمدة بيتر بأنّه شكّاك في كلّ الأشخاص من حوله، من محرّري جريدة رسول الشّعب إلى الدّكتور توماس، ولابدّ أنّ هذا الأخير هو الأكثر إثارة لحفيظته واستفزازا لمكانته، ومردّ ذلك إلى علمه بخبايا نفسه المتمردة وقوة إيمانه بالقيم الإنسانيّة والمهنيّة، كما يعلم أنّ ذلك الإيمان مدّه بمكانة اجتماعيّة جعلته منافسا له في السّلطة على الشّعب، وبالتّالي يمكنك القول أنّ الدّكتور حجر عثرة بالنسبة للعمدة ولم تمنعه من التخلص منه إلا رابطة الأخوّة.

مثّل بيتر الطبقة الحاكمة والمالكة في البلدة على حد سواء، فعند علمه بأمر مقالة الدّكتور عن مياه الحمّامات لم يدافع عن مصالحه فقط الّتي سوف تتضرر من الإصلاحات، بل دافع عن مصالح أصحاب الأملاك أي البرجوازيّين في البلدة بالدرجة الأولى، وكسا ذلك بغطاء أنّ الحمّامات ساعدت في تحسين الوضع المادّي للملّاك فانخفضت الضريبة على الفقراء، ولهذا لا يمكن إغلاقها عامين لإجراء إصلاحات ستدفع من جيوب الفقراء، وبالتالي هو لا يؤمن بحقوق هؤلاء الفقراء، بل يؤمن بالمصلحة والفوائد الّتي تدرّها الحمّامات على رؤساء وملاك البلدة، كما أنّه فقيه القول كعادة أي سياسيّ، فيستطيع مخاطبة أيّ شخص في أيّ منصّب ويقنعه بما يؤمن به بأسلوبه الفريد، ومردّ نجاح أسلوبه إلى علمه بنقاط ضعف خصومه وماضيهم، معرفة تامة، وبالتّالي معرفة مصالحهم الخاصّة الّتي هي في يده بصفته عمدة البلدة، ولهذا أثّر على أسلاكسن وهوفستاد وبيلنج، وجعلهم ينقلبون في مواقفهم من قضايا الدّكتور، لأنّه عمل على الضّغط على نقطة المصلحة عند كلّ واحد منهم، وبالتّالي هو شخصيّة صلبة حذقة وماكرة، لا يهمّها أن تسلك الطرق الملتويّة للظفر بأهدافها الخاصّة.

لعبت شخصيّة العمدة الدّور الأساسي في النهوض بالصّراع وتطوره بالمسرحيّة، كما سهرت على تغذيّة النقاش واحتدامه في جلّ المواقف الّتي جمعتها مع الدّكتور، وكانت أولى الشخصيّات الّتي استطاعت أن تجعل من الصفات الحسنة في هذا الأخير (إيمانه القوي بقيم الحق، الحرية، العدالة والإنسانية) صفات رذيلة ونعته بعدوّ الشّعب بعدما كان يلَقَّبُ ولنفس الصّفات بصديق المجتمع، إنّ بيتر هو أداة سياسيّة لصنع وبلورة الرأي العام ولو على أسس مغلوطة، ولا يدّخر جهدا للظفر بمصلحته الشّخصيّة على حساب الأقربين من أهله، وعلى حساب قيم ليس من المعقول أن تنتهك من طرف مسؤول في مكانته.

لابدّ أنّ المقتبس [حيدر بن حسين] قد حافظ على ما بعث في هذه الشّخصيّة من أبعاد خاصّة من طرف المؤلف الأصلي [هنريك إبسن]، ولابدّ أنّه من بين ما أراد هذا الأخير إيصاله عن طريقها هو تأثير الرأسماليّة على نظام الحكم في البلدة وانعكاساته على الفرد والمجتمع إجمالا، فالفرد وهو بيتر على سبيل المثال آثر المصلحة الشّخصيّة على حساب أخيه وعلى حساب الحق والعلم والنزاهة، وبحكم سلطانه جعل من ممثلي الشعب يتبعونه في ذلك بالرّغم من ماضيهم النّضالي وإيمانهم بما سبق من قيم، ومن خلال هؤلاء استطاع التأثير على العامّة من الناس وإقناعهم بأنّ بحوث الدّكتور ما هي إلا هلوسات من رجل موهوم.

إنّ خبثا مثل خبث العمدة بيتر لا يمكن للعامّة أبدا إدراكه، لأنّه خبث منظّم وممنهج، لهذا تجد الدّكتور يعيب على العامة جهلهم ذاك ويتهمهم بأنّهم أعداء الحق والحرية، لأنّهم لا يرون من الحقيقة إلّا ظلها في كهف أفلاطون عبر جريدة رسول الشّعب، المسيطر على أعضائها، أو عبر الخطابات الكاذبة، ووفق هذا المستوى من القوة الّذي كان للعمدة بيتر جعل منه [حيدر بن حسين] المنتصر، أو لنقل أنّه أوقف الأحداث في نقطة كان هو المنتصر، وهذا عكس ما أراده [إبسن] كما ذكرت سالفا، فـ[إبسن] – ورواد الواقعيّة خصوصا [إميل زولا] و[بلزاك] وغيرهما– كان يناهض الفكر المادّي الرأسمالي، واللبراليين الكاذبين، فجعل من الدّكتور توماس صلب الإرادة لا ليكون بطلا تراجيديّا بل ليواجه تلك السّياسة المادّية، فسلّحه بالفكر والإرادة اللازمين لمواجهتها بالرّغم من قوتها العظيمة وتكتّلها المتين، وجعل من حججه، الحقيقة العلمية والأسس الأخلاقية لكي يكون أنموذجا يحتذى به، ولم

يجعل منه بطلا تراجيديا الغاية من مشاهدة مصيره المأساوي مثلا التطهير من إحساسي الخوف والشفقة، استمرّ الدّكتور على نهجه في التّغيير واضطرّه الأمر إلى التّضحية بكلّ شيء، وأن يعاود الانطلاق من نقطة الصفر في رهان على الأجيال القادمة، مع أطفال مشردين لكي يعلمهم أسس العلم الحق خارج نظام الأدلجة الّذي ناهضته ابنته بيترا المعلّمة أشد المناهضة بوصفه نظاما يعلم الأطفال قيما لا يؤمن بها أعضاءه.

3-4-2 الشخصيّات الثانوية:

شخصيّة هوفستاد:

شابّ في مقتبل العمر، رئيس تحرير جريدة رسول الشّعب، يعتبر من النّخبة واللبراليّين، دعاة الحريّة والمساواة والتّغيير الجذري لمنظومة الحكم في البلدة، له تجارب سابقة في مواجهة تلك المنظومة غير أنّه فشل أمامها، هو من بين أوّل العالمين بموضوع تلوّث مياه الحمّامات ومن بين أوّل المنبّهين للدكتور على أنّه يَنْظر لهذا الموضوع من وجهة نظر طبيّة بحتة، ويشير له أنّ المسألة ستثير معها العديد والعديد من المسائل الأخرى خصوصا مع طبقة الملاك وحكام البلدة، لم تكتفي هذه الشّخصيّة بهذه الإشارات فقط بل نبّهت إلى فكرة كبرى بنيت عليها المسرحيّة إجمالا، وهي النتيجة الّتي يصل إليها الدّكتور في الفصل الرابع، والّتي تفيد أنّ كلّ منابع الحياة الخُلقيّة للمجتمع مبنية على أساس موبوء، لابدّ أنّ شخصيّة هوفستاد جاءت في حواراتها الأولى في المسرحيّة لكي تعطي لَبِنَاتٍ أوليّة للمتلقي، من خلالها يستطيع أن يبني أفق توقع، وهذا ما جاء في حواره مع الدّكتور توماس عند علمه بموضوع تلوث مياه الحمّامات في الفصل الأول وأشار له لما ذكرنا آنفا:

هوفستاد: إني أعتقد أنه مسبب من عفونة أخرى.

الدّكتور توماس: أي عفونة هذه؟

هوفستاد: العفونة الّتي بنيت عليها حياة جميع سكان بلدتنا."[1]

[1] حيدر بن حسين، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، د 24:25.

بالرّغم من أنّ هوفستاد لا يحتّل من التأثير بالقرارات الحاسمة في المسرحيّة تلك المرتبة الّتي يحتلها الدّكتور أو العمدة، غير أنّه ليس بالشّخصيّة الجامدة أو الشّخصيّة المتهافتة السطحيّة الّتي ليس لها تاريخ واضح وإنّما هو شخصية ذات عمق مركّب تجمع بين الرمز والواقع، وذات ماض سياسي نضالي، مؤمنة بمختلف القيم الّتي آمن بها الدّكتور، وأنّه يعيب على السياسيين الآخرين تذبذب مواقفهم خصوصا أسلاكسن فيقول:

- **هوفستاد:** "نعم، أعنيه، إنّه أحد هؤلاء المتخبطين في الأحوال وإن كان الرجل في ذاته رجلا طيبا، وغالب الناس في هذا البلد على مثل حاله يتأرجحون، يميلون أولا إلى جانب، وبعدئذ إلى الجانب الآخر، تراهم من الحذر والريب بحيث لا يجرؤون على أن يخطوا خطوة ثابتة لا تردد فيها."[1]

يعدّ الصّحفي هوفستاد من المناضلين السياسيّين السابقين في البلدة، الّذين يبغون التغيير، وبحكم تجاربه السابقة في الميدان علم بما تنطوي عليه نفوس المناهضين للسّلطة من تأرجح في المواقف، حتى أنّه كان على علم بعقليّة الشّعب إجمالا وبهذا لم يكفّ عن الكشف للدكتور عمّا تنطوي عليه نفوس حاشيته والعامّة.

إنّ مردّ التأرجح في حلفاء الدّكتور نابع من الخوف على المصلحة الشّخصيّة والّتي هي في أيدي سلطة البلدة، فترى هوفستاد قد وجد في الدّكتور الثبوت على الرّأي في الإصلاحات ورأى فيه الإرادة الصّلبة الّتي تستطيع مواجهة إرادة العمدة بيتر، وبهذا استغّل ذلك الثبوت وتلك الإرادة لإعادة توجيه ضربة للطبقة الحاكمة، محرّضا أكثر الدّكتور توماس على ضرورة الإصلاحات وعلى ضرورة فكّ السّلطة من تلك الطّبقة الانتهازيّة، لكنّ يلحظ عليه أنّه هو نفسه يقع فيما نقده من صفات التردّد والريب في أسلاكسن، حينما يواجهه العمدة في مقر جريدة رسول الشعب ويبدأ في الضغط عليه للوصول إلى موقفه من إصلاح الحمّامات، حتى أنّه يقع في أمرٍ أَمَرّ وهو خيانة مبادئه وخيانة الدّكتور بغية المصلحة الشّخصيّة؛ إنّ بناء شخصيّة هوفستاد المحكم يرينا من خلاله [حيدر] أنّ النخبة في المجتمع

[1] حيدر بن حسين، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، د21:41.

تعرف تمام المعرفة طبيعة العامّة من الشّعب وكذلك تعرف تمام المعرفة طبيعة الطبقة البرجوازيّة، لكنّ المصالح وحدها تحدد مع من ستقف.

شخصيّة أسلاكسن:

شابّ في مقتبل العمر، رئيس منظمة أرباب العمل، والسّكرتير المحلّي لجمعيّة الاعتدال في الشّراب، ومالك مطبعة جريدة رسول الشّعب، عفيف عن الخمر مطواع للقانون؛ يعدّ أسلاكسن من أوّل المناضلين في صفّ الدّكتور لإصلاح الحمّامات، وأوّل من نعته بالأمانة وصديق الشّعب لما يبذله من جهد لخدمة مجتمعه، هو مناضل سياسي سابق يدعي الإيمان بقيم الحقّ والحريّة وغيرهما، غير أنّه متردّد وهَيَّاب من حكّام البلدة، ولهذا يدعي الاعتدال في كلّ شيء، في الشّرب، في النّضال، في النّقاش، في المطالبة بالحقوق وحتى في إصلاحات الحمّامات:

- **هوفستاد:** سيكون من وراءه نفع كبير لنا. (يقصد الدّكتور توماس).
- **أسلاكسن:** نعم، مادام لا يتخطى مسألة الحمّامات هذه، أما إذا تخطاها وأوغل في الميدان، فإني لا أرى أنه من المستصوب أن نتبعه.
- **بيلنج:** أنت اااا...
- **أسلاكس:** نعم مادامت المسألة تمس رجال الإدارة المحلية، فأنا برررررر يا مستر بيلنج، هذا درس تعملته في مدرسة التجاريب."[1]

يتّضح من هذا الحوار مدى تردّد أسلاكسن ومناقضته نفسه، فمن جهة تجده في صف الدّكتور ومن جهة أخرى تجده ضدّه إذا ما هو تعدّى مسألة الحمّامات، هذا بالرّغم من علمه أنّ هذه الأخيرة – مسألة الحمّامات– ستثير معها وبالضّرورة زوبعة من القضايا الأخرى وعلى رأسها القضايا السياسية، وبالتالي عند تتبعنا للأحداث وحوارات الشخصيّات وبنائيتها الدقيقة نستطيع أن نستنتج البعد النفسي لها ونوازعها الخفيّة، فأسلاكسن كان وبالتأكيد سينسحب أو ينقلب في أول مواجهة مع حكام البلدة، وهذا ما كان في الأخير،

[1] حيدر بن حسين، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، من د 51:10 إلى د51:53.

وكأن هذه المسرحيّة تنبئنا أنّ الاعتدال في النّضال هو صفة رذيلة، فإمّا أن تؤخذ الحقوق بالقوة والحق والإصرار وإمّا لا.

كان لتردّد أسلاكسن في مواجهة رجال الإدارة المحليّة أسباب أخرى، لعلّ أهمّها المصلحة الّتي تجمعه معهم بصفته رئيس منظّمة أرباب الأملاك، فقد رأى أنّ في تغييرهم إمكانيّة في جلب رجال آخرين يضرّون بمصالحه، وفي هذا دليل آخر على تناقض هذه الشّخصيّة مع نفسها، فهي لا تؤمن بأيّ من تلك القيم الّتي تنادي بها، وفي حوارها مع بيلنج وأسلاكسن يتضح ذلك بجلاء:

- **أسلاكسن** (مخاطبا بيلنج): إني رجل ذو ضمير وهذا الموضوع كله، إذا طعنت رجال الحكومة فإنّك لا تضرّ المجتمع أبدا، لأن هؤلاء الأشخاص لا يهتمون بالمطاعم بتاتا، بل يستمرون في طريقهم كما لو كانوا في غير ملكك، أمّا رجال الإدارة المحليين فهم صنف آخر في إمكانك طردهم، لكن ربما يومها تأتي بفريق عمل جاهل يتولى زمام العمل فيحدث أضرارا، وينزل بأرباب الأملاك وغيرهم خسائر لا تعوّض."[1]

إنّ في طبائع أسلاكسن ما يماثلها في شخصيّة العمدة بيتر، فهو لا يوثر إلّا مصلحته الشّخصيّة، كما أنّه متسلّط على محرّري جريدة رسول الشّعب لأنّه يملك المال ويموّن الجريدة ويموّلها بصفته مالك المطبعة، لهذا تجد عضويها هوفستاد وبيلنج لم يستطيعا دحره عن أرائه الانفصاليّة من قضية رجال الإدارة المحليّة وقضيّة الحمّامات، لأنّهما لا يملكان من رأس المال لتسيير الجريدة شيئا، وبهذا كان لأسلاكسن عليهما سلطة بامتلاكه المال توازي سلطة الطبقة الرأسمالية إجمالا على الطبقة المثقفة في البلدة كلها.

أنبأ أسلاكسن ببداية التصدّع في حلف الدّكتور، لأنّه كان الحلقة الأضعف إيمانا فيه وفي مختلف القضايا الّتي أثارها، لهذا تراه أولى الشخصيّات الّتي انقلبت عليه ومن دون تردّد تقريبا، وذلك عند علمه بأنّ مصاريف الإصلاحات ستدفع من جيوب أهل البلدة ومن جيوب أصحاب الحرف والأملاك، وهنا علم أنّ قضية إصلاح الحمّامات مسّت مصالحه هو

[1] حيدر بن حسين، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، د54:02.

الآخر، فلاق الدّكتور أثناء إلقاء خطابه في الجمهور بأشدّ العبارات عداوةً، حتى أنّه نعته بالثّوري الّذي يبغي تبديل رجال الإدارة المحليّة، ودعا أن تسقط اللّعنة على رأسه، هذا كلّه بعد أن نعته في الماضي بالصّديق الصّادق وصديق المجتمع لما له من ضمير مهني وإنساني؛ من دون شكّ أنّ الوصف الناضج لهذه الشّخصيّة متقلبة المواقف هو أنّها تناقض نفسها في كل مرة، تماشيا وتقلّب المصالح والقوى النّافذة.

شخصية بيلنج:

شابّ ثلاثيني، من محرّري جريدة رسول الشّعب، يؤمن بالأسس الثوريّة للظفر بالحقوق، غير أنّ ذلك الإيمان يظهر أنّه زيف عند تخليه عن الدّكتور توماس الثوريّ الحق، وتقدمه لوظيفة شاغرة في المحكمة، هو مفلس، انتهازيّ ووصوليّ؛ إنّ بناء شخصيّة بيلنج خصوصا وبناء الشخصيّات الأخرى عموما – هوفستاد، أسلاكسن والعمدة– في هذه المسرحيّة جاء ليبيّن لنا أنّ المصلحة الشّخصيّة هي الصخرة الّتي يتحطم فوقها أقوى الإيمان سواء بالأسس الأخلاقيّة والعلميّة أو غيرها، لأنّ هذا الإيمان يتغذّى من التضحيّة بكلّ شيء كما كان الأمر مع الدّكتور، بيد أنّ هذا المنهج لم تقدر عليه جلّ الشخصيّات لأنها كانت مفلسة مقهورة أمام جبروت الحكام والملاك ومن دون شك أن بيلنج كان من بين هؤلاء، لهذا استسلم بوعي أو من دون وعي أمام ذلك الجبروت.

شخصية كاترين:

شابّة ثلاثينيّة من العمر، زوجة الدّكتور توماس وربّة بيته، كريمة الطّبع، تظهر للمتلقي للوهلة الأولى أنّها غير عالمة بخبايا نفوس أصدقاء الدّكتور ولا بالأمور السياسية الّتي تُناقَشُ حولها، غير أنّها في الحقيقة على علم بكلّ ما يجري، دليل ذلك أنّها كانت متوجسة خطرا من قضية الإصلاحات وما أثارته من قضايا أخرى، وكانت معارضة لعقلية الدّكتور وتلومه مرات عدة على اتخاذه قرارات لم يستشرها فيها، ولهذا تظهر وكأنّها في صراع مع البعد الثوري والتمردي في الدّكتور عامّة وعلى رجال الإدارة المحليين خاصّة، فتحاول منعه عن الإقدام لبعض الخطوات غير أنّه لا يأبه لها.

استطاع [حيدر بن حسين] أن ينقل لنا إحساس كاترين بالخطر من أصدقاء الدّكتور، لأنّها كانت قادرة على رؤية عمى الدّكتور عن حيلهم ونفاقهم وعمّا ستجلبه عليهم من مصائب قضيّة الإصلاحات تلك، لكنّها لم تجد الوسيلة والفرصة لإقناعه بالعدول عن قراراته، فلم يكن أمامها إلاّ أن ترافقه وتكون له سند عندما يتخلى عنه الكل.

تعد كاترين بمثابة شاهد على صدق إيمان الدّكتور وزيف إيمان حلفاءه، لأنّها زوجته وعشيرته من جهة، ومن جهة أخرى كانت الحاضرة لمعظم نقاشاته مع مختلف أطياف المجتمع، وبالتّالي لمست مسيرة نفاقهم وانقلاباتهم عليه، شأنها في ذلك شأن المتلقي العادي الّذي عرضت أمامه كل الأحداث.

حذفت الكثير من حوارات كاترين مع الدّكتور ومع شخصيّات أخرى محذوفة أيضا، منها أبناءها مورتن، إليف وبيترا، وبهذا الحذف أُسقِطَت عنها صفة الأمومة في مسرحيّة [حيدر] وأُبْقِيَ على الزّوجة وربّة البيت، وكنتيجة، تجد أنّ الكثير من أبعادها النفسيّة والاجتماعيّة غُيّبة، طبعا، هذا يرجع إلى رؤية المقتبس والمخرج الّذي أعد النصّ وفق نهجه الخاص والّذي له الحق في التركيز على ما يراه مناسبا من الشخصيّات؛ لم يكتفي [حيدر] بالحذف في حوارات هذه الشّخصيّة بل أدخل عليها حوارات من شخصية أخرى وهي ابنتها بيترا المعلّمة، ففي النصّ الأصلي تجد هوفستاد يطلب من بيترا ترجمة رواية له من أجل نشرها على مقاطع في الجريدة، وافقت في البداية لكنها امتنعت فيما بعد حينما علمت أن الأفكار الواردة في الرواية تتنافى مع يؤمن به هوفستاد من قيم، ورأت في ذلك تغليط للجمهور، لكنّ هذا المقطع من الأحداث أدخل على شخصية كاترين فكانت الزوجة وربة البيت والمترجمة.

شخصيّة هوستر:

قبطان شابّ كثير الترحال، يلتزم الحياد في المسائل السياسيّة ولا يهمه أيّ أمر من أمورها، صديق عائلة الدّكتور توماس، وفيّ، لأنّه لا يؤمن بالمصالح الشّخصيّة على حساب الصداقة، هو من منح الدّكتور توماس ساحة منزله المطلّ على الشّارع لإلقاء خطابه أمام الملأ بعد أن منع عنه أي مرفق من المرافق البلدية والجمعويّة لذلك، ولم يخشى من مكر

مختلف الطبقات النافذة في المجتمع، عدّل [حيدر] على هذه الشّخصيّة الكثير بأن حذف حوارتها، فلم يظهر ما خسرته جراء فعلها ذلك وهو وظيفتها في السفينة البحريّة.

3-4-3 الشخصيّات النمطية:

شخصية السكير: يظهر أثناء إلقاء الدّكتور خطابه للجمهور، ويدعي أن له أيضا رأي وجب الالتفات له.

الجمهور: تجمهر أمام منزل هوستر للاستماع لخطاب الدّكتور ومناقشيه من عمدة البلدة وأسلاكسن وهوفستاد.

3-4-4 الشخصيّات المحذوفة:

شخصية بيترا:

إنّ للحذف المطبّق على الشخصيّات وحواراتها انعكاساته العديدة على مستوى البناء الدراميّ عامّة وعلى الشخصيّات خاصّة، نذكر بعض هذه الانعكاسات على الشخصيّات الحاضرة في النصّ الطارئ؛ إنّك تجد كلّ حوار وحركة وصمت يكشفون عن شيء جوهري في الموضوع وكذا يعطون تعريفا جديدا وأعمق لطبيعة الشّخصيّة، وبالتّالي عند حذف [حيدر بن حسين] بعض الشخصيّات الدراميّة والّتي نذكر منها على سبيل المثال شخصيّة بيترا ابنة الدّكتور ستوكمان، فبالضرورة ستلمس أنّ بعض السّمات الأساسيّة الّتي بنية عليها الشّخصيّة الرئيسيّة –الدّكتور توماس– والّتي لا تظهر إلّا عند احتكاكها مع الشّخصيّة بيترا قد غيّبت بتغييب حواراتهما معا، هذا دون تأثير ذلك على استجلاء أبعاد الشخصيّات الأخرى، بالرّغم من هذا إلّا أنّ المقتبس [حيدر] استطاع أن يوازن بين الحذف والإبقاء على الشخصيّات وحواراتها التي تساعد في إيصال الأفكار العامة والتي تسير بخط الحدث الرئيسي.

تأتي بيترا في النصّ الأصلي، في بعد شابة متحرّرة التفكير، مثقّفة ومعلّمة اللّغة الإنجليزيّة في مدرسة إبتدائيّة، هي الإبنة البكر للدكتور توماس، وتعدّ هذه الشّخصيّة الوحيدة الّتي تتوافق مع أبيها في الأفكار والقيم والمواقف، ليس من باب بيولوجي أي أنّه أباه، بل

من باب أنّها هي بدورها مفكّرة وناقدة للأوضاع الاجتماعيّة والتعليميّة في البلدة، فتلتقي والدّكتور في تلك النتائج.

بطبيعة الحال لم يجعل [هنريك إبسن] من بيترا تابعة للدكتور، بل جعلها قريبة من مرتبته في لمس طبيعة الأوضاع من حولها، وهذا وارد لأنّ [هنريك إبسن] خرج عن جعل شخصيّاته الفاعلة من حيث الفكر والتّغيير رجالية بحتة بل زاوج بين ما هو رجالي ونسائي، صحيح أنّها تابعة للشخصيّة البطلة الدّكتور غير أنّها فاعلة وتمتاز بأفكارها الخاصّة، وفي هذا تمهيد من طرف [إبسن] لتحرّر المرأة واستقلاليتها، ولعلّ هذا واضح أيضا في شخصيّة نورا في مسرحيّة (بيت الدمية)، و لونا هيسل في مسرحيّة (أعمدة المجتمع)، وربيكا ويست في مسرحيّة (روزمرشولم).

تسخط بيترا علنا من المقرّرات الدراسيّة المبرمجة للأطفال في المدرسة، وترى فيها تعتيما للحقيقة وتناقضا واضحا بين ما يؤمن به المبرمجون لتلك الدروس وبين متونها العقائديّة، وبهذا ترى في ذلك لا توافق ومبادئها الخاصّة الّتي تحتّم عليها ألّا تنقل أفكارا مغلوطة لا تؤمن بها هي ولا كلّ عاقل، ولهذا ترى أنّها لو امتلكت الوسائل لافتتحت مدرسة خاصّة تعلّم فيها أسس القيم الحقيقيّة للتلاميذ.

تدّعمت صحّة إيمان بيترا بتلك القيم وتمسّكها بها على عكس معظم الشخصيّات الأخرى المتصنّعة، حين رفضت ترجمة رواية لهوفستاد بغية نشرها على أجزاء في جريدة رسول الشّعب، هذا لأنّ متنها كان يتنافى مع ما تؤمن به من قيم، كما أشارت إلى أنّها لا تريد أن تكون جزءا من عملية الاتجار في الوهم تلك؛ واستجلّت في هوفستاد وأعضاء جريدة رسول الشعب القابليّة للانحياز نحو الأطراف النافذة في البلدة على حساب قضية أبيها الدّكتور توماس.

تعد بيترا بمثابة سند لمشروع الدّكتور النهائي وهو تدريس الأولاد المتشردين بنهج خال من أي شيء مقدس، وتكوينهم مع ولديه لزجر كلّ ذئب من تلك البلدة مستقبلا.

شخصيتي إليف ومورتن:

ولدا الدّكتور توماس وكاترين، طفلان يدرسان في مدرسة البلدة، كثيرا التسائل؛ حتى هذين الولدين تأثرا بقضية إصلاح الحمّامات فتشاجرا مع الأولاد في المدرسة بسبب ما صرّح به الدّكتور في الجمهور، فعبّرا عن معانة أسرة الدكتور من العامّ والخاصّ جراء مواقفه الإصلاحيّة تلك.

شخصيّة كيل مورتن:

أب كاترين، ابنته الوحيدة، مالك مدابغ موليدال المسبّب الأول لعفونة مياه الحمّامات، رجل رأسمالي انتهازي في كلّ ما شارك فيه من أحداث، فبمجرد أن شاع ما صرّحه الدّكتور عن مياه الحمّامات، وانخفضت أسهمها حتى اشترى تلك الأسهم بمبلغ زهيد، واتّجه نحو الدّكتور ليساومه لسحب أقواله وإعادة تصليح الحمّامات لاستعادة مجدها من جديد، وساوم الدّكتور من خلال أنّ كلّ أملاكه ستكون لكاترين وأولاده بصفتهم ورثته الوحيدين، أمّا إذا لم يوافق على ذلك ستذهب الأموال إلى دور الإحسان، كما جاء بهوفستاد وأسلاكسن لمساعدته في عملية الإقناع تلك، وحاولا، لأنّ الجريدة كانت في حالة ماديّة صعبة، وأنّهما سيشكلان بوقا صحفيّا في يد الدّكتور لإقناع العامّة من جديد بشأن فوائد الحمّامات ولإسقاط تهمة التلويث عن مدابغ موليدال، ليمهّدا الطريق أمامه لينطلق من جديد في الاستثمار في الحمّامات، كلّ هذا من أجل تمويل الجريدة.

استطاع [هنريك إبسن] أنّ يصوّر باحترافيّة تامّة لا كرامة من يتبع مصلحته، من أسلاكسن إلى هوفستاد، وصوّر لنا كيف لسلطة المال والأملاك الّتي كانت في يد كيل مورتن أن تجر معها دعاة اللبراليّة والحريّة والحقيقة إلى أقذر المواقف؛ بالرّغم من كلّ تلك المساومات من جميع الأطراف لم يستسلم الدّكتور توماس أمام مغريات مورتن كيل، واتّخذ من القرارات ما يخدم مجتمعه بل وسَخَّر عائلته كلها لتلك الأهداف النبيلة ولم يُخفه الأمر أن يقف مواجها الكل في سبيل ذلك.

- **الدّكتور**: أجل (يجمعهم كلهم حوله ويقول لهم في السر قولة واثق) هو هذا فثقوا، إنّ أقوى رجل في العالم هو الّذي يقف في الدنيا وحيدا."[1]

[1] هنريك إبسن، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، ص 122.

3-5 الصّراع (السلطة والفرد):

إذا كانت مسرحيّة (أنتيغون) لـ[يوربيدس] هي أفضل مسرحيّة بالنسبة للفيلسوف الألماني (هيجل)، لأنّها –حسبه– تجسيد لأقوى صور الصّراع وهو صراع السّلطة والفرد، كما أنّ مصير كلّ من الشخصيّات المتصارعة حقق مبدأ التكافئ الاجتماعي بنيل كلّ منهم مصيرا مأساويّا شاركوا في صنعه؛ هل يمكننا ومن هذا المنظور الهيجلي أن ننظر لمسرحيّة "عدو الشعب"[1]* أيضا بأنّها تجسيد لأقوى صور الصّراع للإنسان منذ أن عرف الحضارة، وعرف مفهوم السلطة العليا على الفرد إجمالا؟، شكّلت ومن دون شكّ هذه المسرحيّة –عدو الشّعب– صراع الفرد والسّلطة، غير أنّ هذه الأخيرة ليست كمثيلاتها في كلّ الأزمان، فالسلطة الرأسماليّة ليس كمثلها سلطة وهذا واضح في المسرحيّة، فقد كانت في يدها مختلف الوسائل الّتي من خلالها تستطيع كسر إرادة مواجهيها، من السياسة والمال إلى المصلحة والإعلام والقائمة تطول، كما أنّه لا يمكن التنبأ بما يمكن أن تستعمله في وجه أعدائها من سلاح، لأنّها لا تؤمن بالأخلاق والقيم النبيلة بل بالمصلحة وكفى، فتنهج إليها أقذر الطرق من دون أن يحرّك لها ساكن.

إضافة إلى صراع الفرد والسلطة، الّتي تمثلت في مواجهة الدّكتور توماس لعمدة البلدة ومختلف أصحاب الأملاك من أجل الإصلاحات، شكّلت هذه المسرحيّة صراعات أخرى، وكلّها كانت خارجيّة، منها صراع الفرد والمجتمع، حيث واجه الدّكتور العامّة ككلّ واتهمهم بأعداء الحقّ والحريّة لأنّهم جاهلون بكلّ ما يحاك ضدّهم ولا يميّزون بين الحقيقة والوهم، كما اتّهمهم بالتّمسك بالأعراف والأفكار البالية الّتي مرّ عليها الزّمن؛ واجه توماس مختلف الظواهر الاجتماعيّة السلبيّة السائدة في المجتمع ونقدها نقدا لاذعا، مما كالب عليه مختلف الفاعلين في الشأن الاجتماعي من رئيس منظمة أرباب الأملاك أسلاكس إلى الشّعب ككل، ولابدّ أنّ في ذلك إثبات لرؤيته أنّ العامّة عمياء عمّا تفعله بها السّلطة الرأسماليّة والطّبقات البرجوازيّة وما تسوقه لهم أبواقهما الإعلاميّة والجمعويّة.

[1] *سواء نصّ هنريك إبسن أو نصّ حيدر بن حسين بحكم أن كليهما يجسدان نفس الصّراع.

واجه الدّكتور توماس وهو الفرد قِوَى عظيمة وشموليّة، وما كان سلاحه في تلك المعركة إلّا الأخلاق النبيلة والضمير الإنساني والمهني وقيم الحق والحرية والعدالة، وبالتّالي لم يكن يضيره أن لا يقف معه أحد لأنّ تلك القيم كانت نصيره، ضدّ النّفاق الّذي يورثه تقلب المصالح.

لم يوظّف [حيدر بن حسين] في هذه المسرحيّة ما يدلّ على أنّ شخصيّاتها تعيش نوعا من الصّراع الداخلي من منولوغ أو أحاديث جانبيّة، بل اكتفى بالصّراع الخارجي الواضح الديالكتيكي المتصاعد، الناشب عن اصطدام إرادة الفرد الدّكتور توماس مع إرادة أصحاب السلطة والمصلحة في البلدة، ولابدّ أنّ ذلك الصدام كان نتيجة للأفعال وردود أفعال من كلى الجانبين، الأمر الّذي جعل من الصّراع يتصاعد لدرجة يتوجب فيها تخفيفه، وكان ذلك عند إعلان الدّكتور عدوّا للشّعب من طرف حلفاء الأمس أمام عامة الناس وتكرير نفس النعت له من طرف الجمهور، وتم عزله من منصّبه كمفتش صحة الحمّامات، ولهذا تجد الصّراع قد خفت بتلك الهزيمة الّتي نالها الدّكتور، لكن تجد في النصّ الأصلي أنّ الصّراع لم ينتهي بل بسط على أمد طويل بأن أعلن الدّكتور عدم رحيله وأنه باق في البلدة ليحارب تلك الآفات وبكلّ الطرق.

3-6 الحوار:

جاء الحوار في مسرحيّة "عدوّ الشّعب" لـ[حيدر بن حسين] خارجيّا مباشرا، خاليّا من أي منولوغ أو أحاديث جانبية، كما جاء مبرهنا على مقدّمة منطقيّة، عرّفنا من خلالها على شخصيّات المسرحيّة وعلى أهمّ أبعادها، ليمضي بها إلى الصّراع ومنه إلى تطور الأحداث؛ رسم لنا أيضا –الحوار– في هذه المسرحيّة الشخصيّات من دون مباشرة، وأنطقها بما يتوافق ومستواها الفكري وأبعادها الخاصّة ولم يخرج عنهما، وبالتالي جاءت الشخصيّات واقعيّة لا تتعدى الحدود الّتي تفرضها عليها تلك الأبعاد والأحداث، كما أوضح لنا الأفكار المعالجة بجلاء وبطريقة خالية من السرد والشرح أو الموعظة، وبجمل موجزة خالية من الحشو والإسهاب.

من خلال مقارنة بين الحوار في النصّ الأصلي والنصّ الطارئ تجد أن [حيدر بن حسين] قد حافظ على الخصوصيّة الّتي وسمت حوار النصّ الأصلي [هنريك إبسن]، بالرّغم من الحذف الكبير الّذي طبّق على جلّ حوارات الشخصيّات، كما اقتصر تدخّل المقتبس في النصّ الأصلي بهذا الحذف وإدخال بعض من حوارات شخصيّة بيترا المحذوفة على شخصيّة كاترين فقط، أي أنّه لا تجد في المسرحيّة حوارات مستحدثة من الإبداع الخاص لـ[حيدر].

وبالتّالي ما يمكن ملاحظته في حوارات النصّ الأصلي يمكن في الكثير من الحالات ملاحظته في حوارات النصّ الطارئ، ولهذا ينطبق تصريح [إريك بنتلي] على هذه المسرحيّة حين قال: أنّ "كثيرا ما تقوم جملة من جمل [إبسن] بأربع أو خمس مهام في نفس الوقت، فهي تلقي الضوء على الشّخصيّة الّتي تنطق بها وعلى الشّخصيّة الّتي يوجه إليها الكلام والشّخصيّة الّتي يدور حولها الكلام وهي تطوير الحدث إلى الأمام وتنقل في ذات الوقت إلى المتفرج معنى غير المعنى الّذي تفهمه الشخصيّات"[1].

ومن دون شك أنّه لا يمكن إهمال الحذف الّذي تدخّل به [حيدر] على الحوارات في النصّ الأصلي دون تعويضه بإبداع خاص، ولذلك تأثير مباشر على أسس البناء الدراميّ في النصّ المسرحيّ عامّة والحوارات خاصّة، هذا راجع إلى أن التّركيب الدراميّ سواء في النصّ الدراميّ أو النصّ المسرحيّ بناء متكامل، كل عنصّر منه يأخذك إلى عنصّر يليه، وبالتالي حذف الحوارات جعل من بعض أبعاد الشخصيّات غامضة، كما ترك بعض النقاط العمياء في الحكاية[2]*.

أمّا عن حذف شخصيّة وإدخال حواراتها على شخصيّة أخرى كما كان الحال مع حوارات بترا الّتي أدخلت في حوارات كاترين، فلابدّ أنّها حيلة لها نفعها كما لها ضررها على البناء الدراميّ عموما، نفعها يتمثل في أنّ المقتبس [حيدر] لم يرد أن تبقى بعض الأحداث المتعلقة بشخصيّة محذوفة غائبة عن المتلقي فأدخلها في مساق شخصيّة أخرى، ليخفّف من

[1] رشاد رشدي، فن كتابة المسرحيّة، المرجع سابق، ص 50.

[2] *ينظر عنصّر الحكاية في مسرحيّة «عدو الشعب» من نفس الفصل.

ذلك الأثر، أمّا ضررها فيتمثّل في أنّه تحويل أدخل على المعاني مما يعني تحويل مبدأ الحوار ودلالته أيضا، لهذا فإنّ الأمر لا يتعلق بالتقنيّة الّتي ما تزال تفهم على أنّها اعتباطيّة ، فتغيير في تقنية الحوار معناه تغييرات أخرى تطرأ على صعيد الدلالة وإنتاج المعنى، فعندما تتحدّث شخصيّة ما يكون لحكيِها أبعاده الخاصّة، وبتحوّل الصوت تتحول المرامي والأبعاد، وهذا ما يلمس عندما تحذف شخصيّة بترا وتدخل بعض من حواراتها ضمن حوارات كاترين:

بعض من حوارات بترا في نصّ "عدو الشعب" لـ[هنريك إبسن]	حوار شخصية بترا المحذوفة ضمن حوار كاترين في نصّ "عدو الشعب" لـ[حيدر بن حسين]
هوفستاد: الآنسة بترا، أميل بفطرتها إلى الصحافة، على فكرة، هل كان لديك متسع من الوقت لتناول تلك الرواية الإنجليزية الّتي وعدت أن تترجميها لنا؟ بترا: لا لم يحن الوقت بعد، لكنها ستصلك في الوقت الملائم. ... بترا: لقد أتيت بملكي (تتناول كتابا من جيبها) هذه هي الرواية الإنجليزية. هوفستاد: لماذا ترديها إلي؟ بترا: لأني لا أنوي أن أترجمها."[1]	هوفستاد: على فكرة، هل كان لديك متسع من الوقت لترجمة تلك الرواية الإنجليزية، الّتي وعدت بأن تترجميها لنا؟ كاترين: لم يحن الوقت بعد، لكنها ستصلك في الوقت الملائم."[2]

الجدول رقم 03

لم يبين لنا [حيدر بن حسين] مصير ترجمة الرواية، لأنّ الأمر صار متعلقا بكاترين وليس ببترا ولا جدوى من توضيح ذلك لأنّه لن يكون له تأثير على هوفستاد، على عكس ذلك في النصّ الأصلي، فحدث رفض الترجمة من طرف بترا له تأثير كبير على شخصية

[1] هنريك إبسن، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، ص 58

[2] حيدر بن حسين، مسرحيّة «عدو الشعب»، المصدر سابق، د 18:50.

هوفستاد، كما يفيد في التعريف بأبعاد شخصية بترا أكثر، فهوفستاد كان يحب بترا وعندما رفضت ترجمة الرواية له، لأنّ أفكارها – الرواية– تتنافى ومبادئها، واتّهمته بأنّه يخادع الناس بطرحه لهم تلك الأفكار، شكّلت له هذه التصريحات صدمة شاركت نوعا ما في بلورة انقلابه على الدّكتور توماس وقضية الإصلاحات.

3-7 اللّغة:

أكّد [محمد بن قطاف] أنّ اللّغة لا تعني التراكيب اللغويّة المتعارف عليها في بناء الأدب وحسب، لأنّها قد تكون أيضا إشارات وفترات صمت وحركات معيّنة تؤديها شخوص المسرحيّة"[1]، ومنه يمكن ملاحظة تركيز [حيدر بن حسين] على هذا الجانب في مسرحيّة "عدو الشعب" فقد استطاع تمرين اللّغة الجسمانيةّ أكثر، بأن جعلها مصاحبة للغة المنطوقة والمعبّرة عن الشّخصيّة وأبعادها الخاصّة، ويتّضح ذلك مما صاحب تلك الجدالات الحواريّة من حركات جسمانيّة، تساعد في إنضاج الصورة البصريّة وكذا إنضاج المعنى، ولابدّ أنّ هذا كان جليّ أكثر في معظم حوارات الدّكتور ستوكمان مع العمدة بيتر؛ شاركت لغة الحوار بالإضافة إلى لغة الجسد في رسم أبعاد الشّخصيّة، خصوصا ما عبّر منها عن مشاعرها وأفكارها، فكلّ حركة من الدّكتور وكلّ كلمة، كانتا تنبآن ببعده النفسي من إخلاصه وثبوت إيمانه، بينما تجد العمدة بيتر في ثقل حركاته وخفّة كلماته ما ينبئ بكاريزمة وحضور قوي يرسمان مكانته السياسية وذكاءه الخطابي العالي.

إنّ مسرحيّة "عدو الشعب" إبداع يعالج مآسي الناس العاديين الّذين يعيشون ظروفا اعتياديّة، مستخدما في ذلك اللّغة الفصحى في حوارات الشخصيّات، فجعل شخصيّاته تتحدث بشكل طبيعي، مع اختلاف في مستوى كلّ شخصيّة، كما جعل من خلال تلك الحوارات المختصرة الّتي تعبّر عن الأفكار بطريقة مثلى وسيلة للتعبير عن عمقها الإنساني وتعقيدها النفسي، وقد أثّر ذلك على نحو واضح في طريقة التّمثيل وجعلها أكثر واقعية وبعدا عن الرومنسية والمواقف المصطنعة.

[1] وليد إخلاصي، مدخل إلى دراسة لغة المسرح في سوريا، المرجع سابق، ص 44.

كما وُسمت اللّغة بالطابع الفكري الّذي كان جوهر القوى المتصارعة، فعبّرت كل شخصيّة عمّا تؤمن به من أفكار عن طريق لغتها الخاصّة، فالدّكتور توماس تعلّقت به كلمات مثل: **الإصلاحات، الأمر واجب، الحق، الغالبية المتراصة، منابع حياتنا الخلقية مسمومة، أعداء الحق والحرية،** تعبّر الكلمات السابقة الذكر عن المراحل الفكريّة الّتي مرّ بها االدّكتور في بلدته، من اكتشافه أمر الإصلاحات في الحمّامات، إلى وصوله نقطة تفتح بصيرته على حقيقة المجتمع ومختلف الفاعلين فيه، وبالتّالي تغيّرت لغته في كل مرحلة مرّ بها تماشيا مع تغيّر أفكاره، والأمر نفسه ينطبق على الشخصيّات الأخرى، فتجد كلّ من أسلاكسن وبيلنج وهوفستاد معسولي اللسان ومناصرين للدكتور في مواقفه من الاصلاحات، بيد أنّهم وبمجرّد اكتشافهم أنّ الدّكتور وقضاياه صارا يشكّلان خطرا على مصالحهم الشّخصيّة انقلبت لغة الخطاب إلى العدائيّة، وتحريضيّة ضده ووصفيّة له بشتى النعوت المشينة لمكانته العلميّة والاجتماعيّة والمهنيّة.

ويلحظ أنّه في أغلب حوارات الدّكتور استعمل مصطلح "**بلدتنا**" على عكس العمدة وأسلاكسن وغيرهما فقد استعملوا في أغلب حواراتهم مصطلح "البلدة" أو "البلد"، وهناك فرق شاسع بين التّعبيرين، فالدّكتور يرى أنّ البلدة تخصهم جميعا ومصيرها مرتبط بهم كوحدة، بينما هم فينظرون إليها خارج الضّمير نحن، ولا يرون فيها أكثر من مركز تناحر على المصالح الماديّة والسياسيّة؛ وسمت الحوارات في النصّ الأصلي بنوع من الطول وذلك للتعبير أكثر عن الشخصيّات وأفكارها، بينما طبق [حيدر بن حسين] الحذف كتقنية منه لجعل النصّ يتوافق ورؤيته الإبداعيّة الإخراجية، لم يفقد ذلك الحذف خصوصية اللّغة عند كلّ شخصيّة وكلّ موقف دراميّ بل حافظ عليها – الخصوصية- لأنّها تعبير من التعبيرات عن الروح النرويجية الّتي أراد أن تكون حاضرة في عرضه، كما أراد أن يحافظ على الطابع الفكري الواقعي للمسرحيّة إجمالا لما رأى له من ضرورة للتأثير على المتلقي الجزائري في وقتنا الحالي.

3-8 الزّمان:

لابدّ أنّ الزّمن أنواع في العرض المسرحيّ، فهناك زمن الفعل، وهو الزّمن الحاضر الّذي تجري فيه الأحداث، وهناك زمن الحكاية وهو الشّامل والخّارجي الّذي يجمع الماضي

والحاضر معا، وفي مسرحيّة "عدوّ الشّعب" انطلق زمن الحكاية مع بداية سفر الدّكتور توماس إلى أقاصي الشّمال لمداواة الفقراء والمستضعفين هناك، ثم انتقل إلى عودته لبلدته وتكوين مشروع الحمّامات فيها، ليدخل في الزمن الحاضر زمن الفعل وهو مفتّش صحّة الحمّامات، أعطانا زمن الحكاية أهم المحطات الّتي مر بها الدّكتور توماس والّتي صقلت تلك الأفكار والمفاهيم الّتي سيطرحها في المسرحيّة، فمهّد للزّمن الفعلي للمسرحيّة.

أمّا الزّمن الداخلي فهو الزّمن المرتبط بالشّخصيّة المحوريّة، وإذا كان زمن الموضوع الخارجي هو زمن الحاضر، فإنّ الزّمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذّاكرة والومضة الورائية، وهو أيضا زمن المستقبل المعيش في الحلم بنوعيه حلم النوم وحلم اليقظة"[1]، وفي النصّ الطارئ تجد الزّمن الداخلي قد أضاء لنا عديد الزوايا المعتمة في ماضي الدّكتور توماس، منها سفره إلى أقاصي الشمال وبالتالي أشار لنا إلى روحه الإنسانيّة والمهنيّة العالية، كما أعطى لنا منطلقات مشروع الحمّامات ودوره الريادي في ذلك، من هنا رسم لنا الزمن الداخلي أهم الأسس الّتي ينبني عليها البعد النفسي لشخصية الدّكتور توماس، وأعطى لنا مبررا وضرورة لنمو وتطور هذه الشّخصيّة.

3-9 المكان بين المغلق والمفتوح:

لقد جعل [حيدر بن حسين] شخصيّاته وما تعلّق بها من أحداث تلعب في مكانين وحيدين تقريبا، إلّا في مشهد خطاب العامة، فجعل من معظم الأحداث داخل بيت الدّكتور توماس ومقر جريدة رسول الشّعب، ومع انحصار الحدث في مكان معيّن تتضخّم مشكلة خروج ودخول الشخصيّات إلى هذا المكان، والكاتب –والمخرج– مضطرّ إلى تبرير دخول شخصيّاته وخروجها تبريرا قويّا ومقنعا، وهذا ما برع فيه [هنريك إبسن] في مسرحيّة "عدو الشعب"، وحافظ عليه وجسده وفق رؤية إخراجيّة متجهة صوب التناسق والترتيب من طرف المقتبس [حيدر بن حسين]، بحيث لم تدخل شخصية إلى مكان إلّا عن مبرر وضرورة ولم تخرج إلا لأسباب واضحة.

[1] عز الدين جلاوجي، النصّ المسرحي في الأدب الجزائري، المرجع سابق، ص150.

إنّ تجسيد المكان يختلف في العرض المسرحيّ عن تجسيد الزّمان، حيث إنّ المكان يمثل الخلفيّة الّتي تقع فيها الأحداث، أمّا الزمن فيتمثّل في هذه الأحداث نفسها وتطوّرها...والزّمن يرتبط بالإدراك النفسي، أمّا المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها... والمكان ليس حقيقة مجردة وإنّما يظهر من خلال الأشياء الّتي تشغل الفراغ أو الحيّز"[1]، ولإظهاره – المكان– عمد [حيدر] لديكور بسيط يعبّر عن بيت الدّكتور توماس، غرفة استقبال بها مكتب، ومطبخ فيه مائدة للأكل، كما أبقى على نفس الديكور عندما انتقل المكان إلى مقر جريدة رسول الشّعب، عبّر الديكور بشكل رمزي عن المكان وهذا ليخفّف من حدّة التّكوين، فلا يدخل من التفاصيل إلّا ما يخدم الحدث والشخصيّات، وبهذا ثبات المكان وانغلاقه وبساطة التجسيد له إنّما لأهداف جماليّة ودراميّة تسهم في تصاعد الأحداث.

فالأماكن المغلقة من بيت الدّكتور ومقرّ الجريد، ينبآن بصراع الشخصيّات في مكان ضيّق فلا مجال لهروب أو استسلام واحد منها، وبالتّالي زيادة في الضغط ومستوى التوتر في الأحداث، بينما تجد انتقال هذه الأخيرة في الفصل الرابع فصل الخطاب في الجمهور إلى مكان مفتوح، وهو ساحة أمام منزل هوستر، ولذلك أيضا دلالاته، فبخروج الدّكتور من المكان المغلق إلى المكان المفتوح دليل على تفتح بصيرته وإدراكه للصورة الكاملة الّتي تجمع السلطة، المال، السياسة، المصلحة والخداع في قالب واحد، أي تفتح عقله وبعد نظره على ما انطوت عليه نفوس: عمدة البلدة ورؤساء المنظمات واللبراليون من صحفيين، والعامة إجمالا، من البلادة والمصلحية والمادية.

إضافة إلى أنّ مردّ سير معظم أحداث المسرحيّة في منزل الدّكتور، راجع إلى محاولة التركيز أكثر على الشّخصيّة البطلة، فالمكان يسهم في بلورة صورة الشّخصيّة الدراميّة ورسم معالمها النفسيّة والاجتماعيّة، فقد بيّن لنا انحصار المكان في بيت الدّكتور على أنّه حتى وهو في بيته كان دائم الانشغال بأوضاع الحمّامات والبلدة وحتى أصدقاءه.

[1] ميزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص 106.

خاتمة

خاتمة

من خِلالِ مَسِيرَةِ هَذَا البَحْثِ تَوَصّلنَا إلَى جُملةٍ منْ النَّتائجِ نُورِدهَا علَى النّحْوِ التّالِي:

– مَا يَعيشُهُ المَسْرَحُ الجَزَائِرِيُّ المُعَاصِرُ هوَ زخم كَبِير منْ التّجَارِبِ نَتِيجة لخِبْرَاتٍ مُتَرَاكِمَة في الجِيلِ الحَالِيّ، ولعلَّ هذهِ التَّجَارِب تُلْحَظُ بِجَلاء فِي مُخْتلف الفَعّالِيّاتِ المسرحيّة (مِهْرَجَانَات، أَيَّام وَطَنِيَّة)، مِمَّا يُنبِئُ بِتَطَوّرِ ونُمُوّ الحَرَكَةِ المسرحيّة فِي الجَزَائِرِ، لكنْ يَبْقَى التّكْوِينُ الجَادُّ والمُمَارَسَةُ الفنِّيَّةُ والنقدية والاِحْتِكَاكُ بَيْنَ مُخْتَلِفِ اَلتَّجَارِبِ، منْ الطُّرُقِ الأَكْثَرِ نَجَاعَةً لِتَحْقِيقِ نُمُوٍّ مسرحيّ حَقِيقِيّ يَتَمَيَّزُ بِالأَصالَةِ والمُعَاصِرَةِ .

– اِخْتَلَفتْ القَوَالِبُ الدراميّة فِي العُرُوضِ المسرحيّة الجزائريّة المُعَاصِرَةِ منْ تَجْربَة لأخْرَى ، لَكِنْ تَرَى القَالَبَ الدراميّ غَالِب عَلَى مُعْظَمِهَا، فَعرُوضُ مَسْرَح العَبَثِ بِالمَفْهُومِ الكَامِلِ أَوْ اَلْمَسْرَحِ المَلْحَمِيّ تَحْتَلُّ مَرْتَبَةً أَدْنَى إِذَا مَا قَارَنّاهَا بِسَابِقِهَا المَسْرَح الدراميّ، غيْرَ أنّ هذَا الأَخِيرُ لَا تَجِدهُ حاضرًا بشكْلٍ ناضِجٍ تَمامًا وإِنّمَا دائِمًا ما ترَى مدخَلاتٍ مِنْ طرَفِ المُخْرِجِ على مُسْتَوَى البِنَاءِ الدراميّ، وهذا ليُبْرِز نَظْرَتهُ الخاصّة وتَجْرِبَتهُ عند التّعَامُلِ مع النصّ الدراميّ .

– يتميَّز التّركيب الدراميّ فِي العُرُوضِ المسرحيّة الجزائريّة المُعَاصِرَةِ بِالتّبَاينِ مِن نَاحيَةِ النّضْجِ والتّنَاسُقِ والوُضوحِ بيْنَ مُختَلفِ عَنَاصِرهِ البِنائِيّةِ، وبالتَّالِي تَجِدُ عُنصرًا احْترمَتْ فيهِ الأُسسُ البِنائِيّةُ وعُنصرًا لَا، وكمَا ذكَرْنَا أنَّ هذَا الأَمْر رَاجِع إِلى مَدَى دِرَايَة وَتَمَكّن الكَاتِب المسرحيّ منْ جهَةٍ والمُعِدّ الدراميّ (مهمَا كانَ – الدَّرَامَاتُورجْ أَو المُخْرِج نَفْسهِ) منْ جِهةٍ ثَانِيَةٍ بمُخْتَلفِ العَنَاصِرِ الدراميّة الّتي تشَكّلُ سوَاء النصّ الدراميّ أو النصّ المسرحيّ ؛ كما تَجدُ فِي موَاطِنٍ أُخرَى أَنّ التّمَرّدَ عَلى بَعضِ تلْكَ العَنَاصِرِ جرَى عنْوَة كخُطْوَةٍ للتَّجرِيبِ وإِبْرَازِ خُصُوصيَّةِ المُبْدِعِ .

– لم يَستَطعْ المَسْرَحُ الجَزَائِرِيّ المُعَاصِر ولحَدّ السّاعَة أنْ ينْتِجَ بِنْيَة دراميّة نَابِعَةً منْ خُصُوصِيَّةِ المُمَارَسَةِ المسرحيّة الجزائريّة ونَابِعَة عنْ مُتَطلَّبَاتِ المُجْتَمَع الجَزَائِرِيّ، لَكنّ تَبقَّى التجارب والمُحَاوَلَات مُسْتَمِرَّة.

– إِهْمَالُ الجَانِبِ الدراميّ فِي الكَثِير مِنَ النصّوصِ المسرحيّة أَمْر شَائِع فِي العُرُوضِ المسرحيّة الجزائريّة المُعَاصِرَةِ، وهذَا راجعٌ إِلَى الارْتِجَالِ سواءٌ فِي الإِعْدَادِ الدّرَامُتُورْجِي أو الكِتَابَةِ المُبَاشِرَةِ لِلنصّوصِ الدراميّة .

– نادرًا ما يحافِظُ المُبْدِعُ الجَزَائِرِيّ المُقْتبِس منْ التَّجَارِبِ العالميّة علَى الوَجْهِ الكَامِلِ للبِنْيَةِ الدراميّة فِي النصّ الأَصْلِيّ، بلْ يُحَاولُ تَحْويرهُ إِمَّا بالحَذْفِ أو الزّيادَة ليَتوَاكبَ قَلبًا وقَالَبًا ونَظْرَتهُ الإبداعيّة وكذَا خُصُوصيّةُ المُجْتَمَعِ الجَزَائِرِيّ، ولهَذَا الأَمْرِ انعِكَاسهُ الإِيجَابِيّ يتَمثّلُ في أنّ العَمل يَأتي مُوَاكبًا للظُّرُوف الاجْتِمَاعيّة والثقافية والدِينِيّة المَحَلِيّة، لكنْ لهُ انْعِكَاسٌ سلْبِيٌّ أيْضًا، فالتّدَخُّلُ بِالحَذفِ أو الزِّيَادَةِ عَلَى النصّ الأَصْلِيّ ، نصّ مَبْنيٌّ بِحذرٍ ودقّةٍ وَوفقَ أُسسِ تَيّارٍ مسرحيّ مُعيَّن، يَجْعل بِنائِيتّه الدراميّة تتفَكّكُ إِذمَا طَبّقنَا عَليْهِ الحَذْف المُبَاشِر دونَ التّدَخّلِ بِإِبدَاعٍ خَاصّ، خُصوصًا علَى المَشَاهِدِ والشخصيّات والحِوَارَاتِ .

– من خلَالِ مُواكبتِنَا لمُخْتلِفِ التّظَاهُراتِ المسرحيّة المَحَلّيَّةِ لاحَظْنَا أَنّهُ لَا تَزَالُ الكَثِيرُ منْ المَوضُوعَاتِ المسرحيّة تُكَرّرَ نَفْسَهَا، وَبمُعَالَجَة دراميّة وَطرْحِ إِخْرَاجِيّ متقارب الرؤى، خُصوصًا المَوَاضِيعَ التاريخيّة.

– اِسْتَطَاعَتْ مسرحيّة **«ذِكْرَى مِنَ الأَلْزَاسْ»** أَنّ تَجمعَ أَحْدَاث شَاسِعَة منْ تَاريخِ العَالَمِ عُمُومًا وَتَارِيخ الجَزَائِرِ خُصُوصًا، وتطرَحَهَا فِي شَكْلٍ دراميّ جامِعٍ يُمجّدُ الحَيَاةَ والسَّلامَ ويَنْبِذُ الحَرْبَ مَهمَا كانَ شكلُهَا، غَيرَ أَنَّ السَّرْدَ كَانَ طَاغِيًا علَى مُعظَمِ حِوَاراتِهَا، ممَّا أَدّى إِلَى ضُمُورِ الصّراع وثِقَلِ الأَحْدَاثِ فِي الكَثِيرِ منْ المَوَاطِنِ .

– شَكّلَتْ مسرحيّة **«GPS»** تَجْرِبَةً فَرِيدَة فِي المَسْرَحِ الجَزَائِرِيّ الصّامت، وَأعْطَتهُ دَفْعًا لِلخروجِ عَنْ المَأْلُوفِ عَلَى مُستوَى البِنْيَةِ الدراميّة بطرِيقَةٍ إبْدَاعِيَّةٍ، كمَا اسْتطَاعَتْ أنْ تَتجَاوزَ حُدُود اللّغة المَنْطُوقَةِ إلَى لُغَة خطَابِ شُمُولِيّةٍ عَمِلَتْ علَى حَمْلِ وعلَاجِ قَضايَا وُجُودِيّةٍ، اجتماعيّة وَنَفْسِيَّة . . . إلَخْ

– يَسْتَغْني المُقْتَبِس عَن مَشَاهِد وشخصيّات مِنَ النّص الأَصليّ أَثْنَاء الإعْدَاد للتَّمَاشِي مَعَ القِيَم الثَّقَافِيّة أَو الفِكْرِيّة فِي المُجْتَمَع المَحَلّي.

– اِسْتَطَاعَ [حيدر بن حسين] أنْ يعِيدَ إحْياء نصّ "**عَدُوّ اَلشَّعْبِ**" لـ[هنريك إبسن] عَلَى خَشَبَةِ المَسْرَحِ الجَزَائِرِيّ بِنَظرَةٍ إخْرَاجِيّة نابِعَةٍ منْ عُمْقِ تَجْرِبتِه، واسْتَطَاعَ بالرّغْمِ منْ الحَذْفِ الكَبِيرِ الّذي مَسَّ مُعْظَمُ أَجْزاءِ النصّ الأَصْلِيّ أنْ يُوَصِلَ الرّوحُ النّرْوِيجَة الّتي تُمَيّزُ النصّ الأَصْلِي بِلَمْسَةٍ جَزَائِرِيَّةٍ.

الملاحق

1- سِير ذاتيّة مختصرة لمخرجي العروض المسرحيّة المتناولة في النماذج التطبيقية للأطروحة:

الفنّان [محمد فريمهدي]:

[محمد فريمهدي] فنان جزائري من مواليد 21 جويلية (1964 م) بمعسكر، في عام(1988م) تخرج من معهد تقصراين لتكوين إطارات الشباب حيث أسس مع رفاقه جمعية" الشروق "المسرحيّة:

أدوار مسرحيّة

- أول عمل مسرحيّ له كان عبارة عن حوار جرى بين الحجاج والأعرابي.
- ثاني عمل مسرحيّ له كان تاجر البندقية مقتبسة من أعمال شكسبير، قدمها وهو في المرحلة الثانوية.
- (1986م) لعب دور البطولة في مسرحيّة" يتامى الإمبراطور "لمصطفى حفيان،
- (1987م) شارك في مسرحيّة "أغنية الثم" المقتبسة من أعمال أنطوان شيكوف.
- (2016م) كارت بوسطال في دور قدور الماركانتي.

•شارك في أعمال فنية كثيرة كمخرج وممثل:

- حب ودموع
- الصدمة
- بطون فارغة بطون مملوءة
- دوريان غراي والدقائق العشرون
- «ذكرى من الألزاس»

إخراج مسرحيّ

- الأجداد يزدادون شراسة لمسرح بلعباس.
- تحولات "لمسرح سوق اهراس.
- العقد لمسرح معسكر.
- حنين(2019م) .
- ضياعة الاسم (2022).

التلفزيون:

- رجال الهقار.
- الخاوة.
- ولاد الحلال.
- يما .
- بنتي لعزيزة.
- 11.11حداش حداش .

السينما:

- بن باديس.
- العقيد لطفي.
- العربي بن مهيدي.
- أبو ليلى.

جوائز:

- (2003م) و(2007م) تحصل على جائزتين لأحسن أداء رجالي في مهرجان سكيكدة.
- (2012م) نالت مسرحيّة» «ذكرى من الألزاس» «الجائزة الكبرى في مهرجان المسرح المحترف و هو أبرز تتويج ناله مسرح معسكر.[1]

الفنّان [محمد شرشال]:

كاتب ومخرج مسرحيّ من مواليد 01 جانفي(1964م) بالجزائر العاصمة، تحصل سنة (1987م) على شهادة مربي مختص في الفنون الدراميّة بالمعهد العالي لإطارات الشباب في تقصراين، كما تخرج من المعهد الوطني العالي للفنون المسرحيّة تخصص إخراج سنة (2002م).

التجربة المهنية:

- (2015م) اقتبس عن الخرتيت ليونسكو، مسرحيّة الهايشة، و اخرجها للمسرح الوطني الجزائري.
- عضو اللجنة الوطنية للقراءة، تظاهرة قسنطينة عاصمة الثقافة العربيّة. وزارة الثقافة.
- (2014م) أخرج لتعاونية ضياء الخشبة بتيارت. مسرحيّة فن الكوميديا لإدوارد ودي فيليبو.
- (2013م) كتب للتلفزيون الجزائري، حوارات سلسلة دار البهجة ، إخراج جعفر قاسم.
- مصمم و منفذ حصة top سكاتش لاكتشاف المواهب التّمثيلية على تلفزيون الشروق تيفي.

[1] [محمد فريمهدي] – ويكيبيديا(wikipedia.org)

- مصمم الحصة السياسية الساخرة – جرنال ال gostoعلى قناة الجزائريّة.
- (2011م) كتب لجمعية اصدقاء رويشد: وان مان شو: فايسبوك.
- (2009م) كتب للتلفزيون الجزائري حوارات سلسلة – جمعي فاميلي . جزء 2 . إخراج جعفر قاسم.
- (2008م) كتب للتلفزيون الجزائري حوارات سلسلة – جمعي فاميلي – جزء 1 . إخراج جعفر قاسم.
- (2007م) ألف للمسرح الجهوي تيزي وزو. مسرحيّة: العشيق ، عويشة و الحراز. إخراج فوزية آيت الحاج.
- (2006م) اقتبس و اخرج – الأمير الصغير – لأنطوان دي سانت اوكزيبيري. إنتاج المسرح الوطني الجزائري.
- (2005م) اقتبس و أخرج – علماء الطبيعة– لفريديريتش ديرنمات . إنتاج المسرح الوطني الجزائري.
- (2003م) أخرج – الدرس– لأجين يونسكو . إنتاج جمعية الفنون الدراميّة محفوظ طواهري. مليانة.
- (2001م) أخرج – الملك يموت– لأوجين يونسكو. إنتاج جمعية الفنون الدراميّة محفوظ طواهري. مليانة.
- (1998م) اقتبس و اخرج – هاملت – لوليم شكسبير. إنتاج جمعية الأشبال. عين البنيان. تيبازة.
- (1994م) ألف و أخرج – ميلوديا – إنتاج مسرح محمد اليزيد. الجزائر.
- (1993م) ألف و اخرج – بيت النار – جمعية محفوظ طواهري مليانة.

الجوائز

- أحسن نصّ – عن الهايشة– الدورة العاشرة للمهرجان الوطني للمسرح المحترف. الجزائر 2015م.
- أحسن إخراج عن – الملك يموت ليونسكو– مهرجان المسرح الممتاز . سيدي بلعباس (2003م).
- جائزة أحسن عرض متكامل عن – الملك يموت لأجين يونسكو – المهرجان الأورومتوسطي . مستغانم (2002م).
- أحسن نصّ، – عن مسرحيّة ميلوديا – بمهرجان المسرح المحترف. تبسة. الجزائر (1994م).
- أحسن عرض عن – مسرحيّة ميلوديا – بمهرجان مسرح سكيكدة (1994م).
- أحسن إخراج عن – مسرحيّة بيت النار – بمهرجان المسرح المغاربي. عنابة(1993م).
- أحسن عرض عن – بيت النار– مهرجان مسرح مستغانم(1993م).
- أحسن إخراج عن – بيت النار – الأيام المسرحيّة ملیانة الجزائر (1993 م)[1].

الفنّان [حيدر بن حسين]:

ولد الممثّل والمخرج والكاتب [حيدر بن حسين] بولاية باتنة 02 جوان (1970م)، وهو خريج المعهد الوطني العالي للفنون الدراميّة ببرج الكيفان سنة(2002م).

ترجم واقتبس عدة أعمال مسرحيّة، كما أخرج مسرحيّات كثيرة مثل: "إنسوا هيروسترات"

[1] موسوعة المسرحيين العرب . المخرج "[محمد شرشال]" . الجزائر – المسرح نيوز (almasr7news.com)

الّتي حازت على جائزة أحسن إخراج في المهرجان الوطني الثالث للمسرح للمحترف عام (2008م)، فضلا عن "أسفار النار الباردة" و"الأستاذ كلينوف."

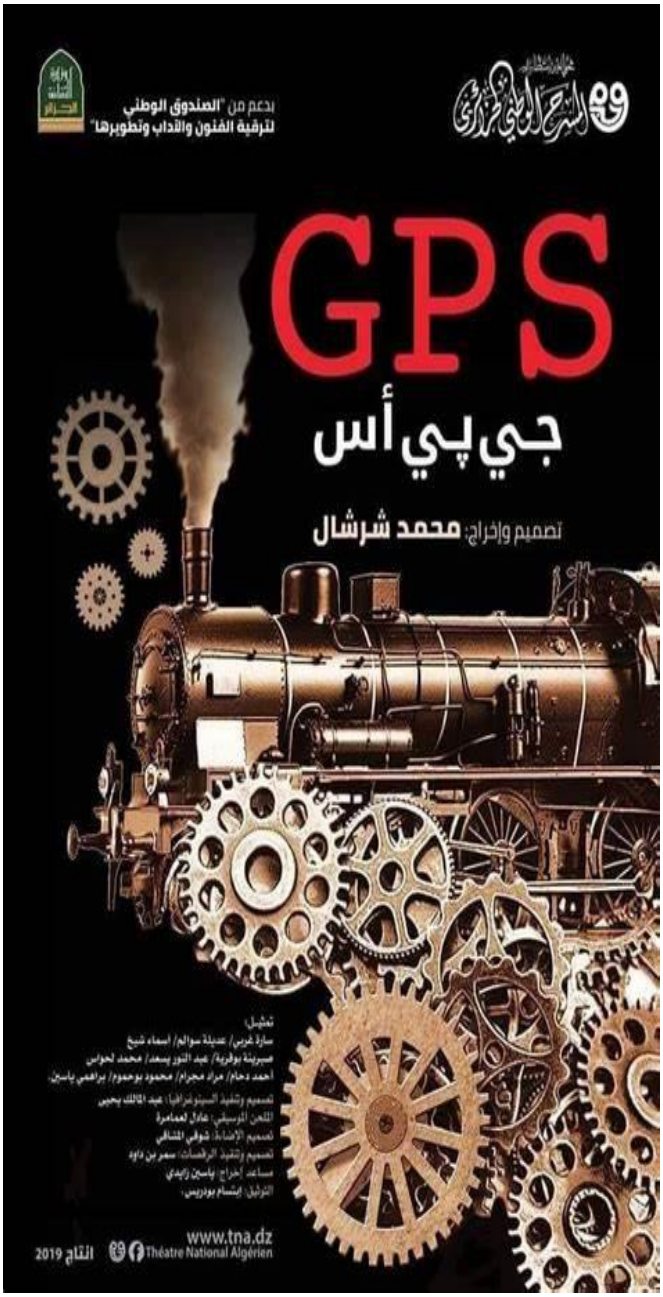
أخرج عدة أعمال عبر المسارح الجهوية، منها: "حكام الندى" في قالمة، "حلاج الخبز .. حلاج الفقراء" في باتنة، و"موقف إجباري" في سعيدة.

شغل مناصب مختلفة من بينها مراقب بيداغوجي على مستوى المعهد الوطني العالي لفنون العرض والسمعي البصري، كما أنه عضو مؤسس لعدة جمعيات مسرحيّة في باتنة، والمدير فني في المهرجان الدولي للمسرح بالجزائر العاصمة (2010م).

نشّط ورشات في فن الدراما لفئة الهواة بمدينة باتنة، كما ساهم في تصميم ورشات بحث بالمعهد العالي للفنون الدراميّة.

شارك بن حسين في تظاهرات عديدة، على غرار مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة، وكان عضواً في لجنة تحكيم المهرجان الـ 48 لمسرح الهواة بمستغانم، كما أطّر ورشات حول الإخراج في المسارح الجهوية لـ : باتنة، أم البواقي، أدرار، عنابة، فضلا عن مسرح مدينة عين الدفلى.

من بين أعماله المسرحيّة: "عدو الشعب" (2016م)، "شظايا نساء" (2017م)، "الطرحان" (2023م).



2: البطاقات الفنية للعروض المسرحيّة الواردة في الدراسة التطبيقية للبحث:

البطاقة الفنية لمسرحيّة «GPS»:

تصميم وإخراج: [محمد شرشال]

مساعد المخرج: ياسين زايدي

تمثيل: سارة غربي، عديلة سوالم، أسماء شيخ، صبرينة بوقربة، عبد النور يسعد، محمد لحواس، أحمد دحام، مراد مجرام، محمود بوحموم، براهمي ياسين.

السينوغرافيا: عبد المالك يحيى

الإضاءة: شوقي المشافي

الموسيقى: عادل لعمامرة

تصميم الرقصات: سمر بن داود

التوثيق: ابتسام بودريس

إنتاج المسرح الوطني الجزائري سنة (2019م).

البطاقة الفنية لمسرحيّة "«ذكرى من الألزاس»":

نصّ: [عبد الحليم رحموني].

إخراج: [محمد فريمهدي].

تمثيل: رشيد جرورو، فتحي كافي، عبد العزيز عبد المجيب، محمد إميمون، فؤاد بن دوبابة، سيد أحمد بومدين، إيمان العربي، مختار حسين، حنان بوجمعة، ياسين قلفاط، محمد الأمين لكحل.

الموسيقيون: شكيب عينار، بن يحيى بن سعادة، عبد القادر عيشوبة.

الراقصون: محمد بن يحيى، فاطمة الزهراء دركي، أبو بكر الصديق جليد، حمزة بن شنان.

تقني الإضاءة: سمير عمامرة.

تقني الصوت: بلقاسم مفلاح.

إنتاج المسرح الجهوي معسكر سنة (2013م).

البطاقة الفنية لمسرحيّة "عدو الشعب":

نصّ: [هنريك إبسن].

اقتباس واخراج: [حيدر بن حسين].

مساعدة إخراج: منغاد سعاد.

تمثيل: صفراني مصطفى، ووائل بوزيدة، مداح أحمد، روبحي منيرة، نميش عبد الله، جوزي ياسين، قادري رابح.

إنتاج المسرح الوطني الجزائري سنة (2016م).

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا/ قائمة المصادر:

1.[حيدر بن حسين]، مسرحيّة "عدو الشعب"، إنتاج المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، 2016، قرص مضغوط.

2.[عبد الحليم رحموني]، مسرحيّة «ذكرى من الألزاس»، مخطوط.

3.[محمد شرشال]، مسرحيّة «GPS»، إنتاج المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، 2020، الرابط:

بث مباشر - مسرحيّة جي بي أس - G P S الجزائر (youtube.com)

4.[محمد فري مهدي]، مسرحيّة «ذكرى من الألزاس»، إنتاج المسرح الجهوي معسكر، الجزائر، 2013، الرابط: «ذكرى من الألزاس» - YouTube

المصادر المترجمة:

5.[هنريك إبسن]، مسرحيّة عدوّ الشعب، تر: إبراهيم رمزي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2014.

ثانيا/قائمة المراجع:

قائمة المراجع:

6.ابن خلدون، المقدمة، المكتبة الكبرى، القاهرة، مصر، د ط، دت.

7.أحمد محمد عبد الأمير، المسرح الصّامت بين المفهوم والتقنية، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018.

10.إسماعيل نوري الربيعي، فلسفة التّاريخ: منطق الكشف التّاريخي، دارمكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2002.

8.إيليا الحاوي، الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، سلسلة الثقافة للجميع، بيروت، لبنان ط2، 1983.

9. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن، ط1، 2001.

10. جميل حمداوي، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط1، 2019.

11. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2000.

12. الرازي بن فارس أبو الحسن أحمد، مختار الصحاح، دار الهدى، ط4، الجزائر، 1990.

13. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحيّة، الهيئة العامة للكتب، مصر، د ط، 1998.

14. رضا عبد الغني الكساسبة، التشكيل الدراميّ في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسطندرية، ط1، 2004.

15. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1992.

16. السيد ولد أباه، التّاريخ والحقيقة لدى مشيل فوكو، الدار العربيّة للعلوم، بيروت لبنان، ط2، 2004.

17. شكري عبد الوهاب، النصّ المسرحيّ، المكتب العربي الحديث، مصر، 1997.

18. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات ع. الكريم بن عبد الله، ط1، 1987.

19. عبد العزيز حمودة، البناء الدراميّ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

20. عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النصّ الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط4، 2008.

21. علي أحمد باكثير، فن المسرحيّة من خلال تجاربي الشّخصيّة، مكتبة مصر، د ط، د ت.

22. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الصادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999.

23. عمر الدسوقي، المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهارة مصر، د ط، د ت.

24. عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح، نشأته وآدابه...وأثر النشاط المسرحيّ في المدارس، دار جرير للنشر والتوزيع، ، عمان، الأردن، ط1، 2006.

25. فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشاة حتى اليوم، منشورات الإتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، 2001.

26. فؤاد الصالحي، علم المسرحيّة وفن كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2001.

27. كرومي عوني وآخرون، تقنيات تكوين الممثّل المسرحيّ، ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002م.

28. كمال فهمي، الفلسفة والمسرح، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2014.

29. كمال يوسف الحاج، فلسفة اللّغة، دار النهار، بيروت دط، 1978.

30. محسن اطميش، الشاعر العربي الحديث مسرحيّا، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.

31. محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر، حلب، سوريا، دط، دت.

32. محمد حمدي ابراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالميّة لنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1994.

33. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 1997.

34. مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، دط، دت.

35. مدحت كاشف، اللّغة الجسديّة للممثل، أكاديمية الفنون، مصر، 2013.

36. مراد قواسمي، في معنى التّاريخ عند نيتشه: سؤال الأصل ومشروع التأويل، ابن النديم للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2012.

37. مهند طابور، الواقعية في المسرح، مطبعة الأمة، بغداد، 1990.

38. ميزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2004.

39. نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.

40. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1985.

41. هارف حسين علي، فلسفة التّاريخ في الدراما التاريخيّة، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 2001.

42. هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النصّ والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006.

43. يحيى سليم البشتاوي، المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

44. يوسف الشاروني، دراسات أدبية، مؤسسة التأليف والنشر، القاهرة، مصر، 1964.

قائمة المراجع الأجنبية:

45. Gérard Genette, palimpsestes, la littérature au second degré, éd, Seuil, paris,1

قائمة المراجع المترجمة:

46. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر:ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.

47. باختين ميخائيل، قضية المضمون والمادة الأولية، تر: جميل نصّيف التكريتي، بغداد، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية، ع 4، 1992.

48. برتولد بريخت، المسرح للمتعة أم للدراسة في الرؤيا الإبداعيّة، إعداد هاسل بلوك وهيرمان سالنجر، ترجمة أسعد حليم، القاهرة، مصر، 1966.

49. توماس ليبهارت، المايم والبانتومايم، تر: بيومي قنديل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

50. دايمن كرانت، معجم المصطلحات النقدية، تر عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربيّة للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

51. غي توليبه، جان تولار، مهنة المؤرخ، تر، عادل عوا، عويدات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

52. لايوس إيجري، فن كتابة المسرحيّة، تر: دريني خشبة، مكتبة أنجلو المصرية، د ط، دت.

53. مارافين شبارد لوشكي، كل شيء عن التّمثيل الصّامت، تر: سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، القاهرة، مصر، د ط.

ثالثا/قائمة المعاجم:

54. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، دار المعارف، القاهرة، ب ت، د ط.

55. ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار صادر بيروت، لبنان.

56. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللّغة، المجلد الخامس، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

57. باتريس بافيس، المعجم المسرحيّ، تر: ميشال ف. خطار، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت لبنان، ط1، 2015.

58. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، المؤسسة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، 1984.

59. ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحيّ، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1998.

60. موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1983.

61. يوسف الخياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، عربي – فرنسي إنجليزي– لاتيني، دار لسان العرب، بيروت، لبنان.

رابعا/ قائمة الرسائل والأطروحات:

62. أمينة بطولة ، جماليات المكان المسرحيّ، في التجربة الإخراجية المغاربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، إ: الزاوي بوزادي فتيحة، قسم الفنون، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1، 2022/2021

63. جمعة بن أحمد، البناء الدراميّ في مسرحيّات عز الدين جلاوجي، إ: أحمد قيطون، قسم اللّغة والادب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2018/2017.

64. خيرة بوعتو ، دراماترجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ، أطروحة دكتوراه، إ: صياد أحمد، قسم الفنون، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2016/ 2017.

65. رحمة سنوسي ، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، مسرح وهران أنموذجا، رسالة ماجيستر، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم النقد والأدب التّمثيلي ، 2004-2005.

66. صورية غجاتي، النقد المسرحيّ في الجزائر، أطروحة دكتوراه، إ: عبد الله حمادي، قسم الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، 2013/2012.

67. عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النصّ والعرض والتلقي، إ: يوسف لطرش، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة 1، الجزائر، 2016/2015

68. عز الدين جلاوجي، بنية المسرحيّة الشعرية في الادب المغاربي المعاصر، مذكر ماجيستر، إ: عبد المال ضيف، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعيّة، جامعة المسيلة، الجزائر، 2008/ 2009 .

69. عز الدين زايدي، نزول الحلفاء وأثره على منطقة شمال إفريقيا، أطروحة دكتوراه في التّاريخ المعاصر والحديث، إشراف: د.محمد مجاود، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2014.

70. عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965-1975، رسالة ماجيستر في المسرح الجزائري مصادره وجمالياته، إ: جامعة وهران، السانية، الجزائر، 2009-2010.

71. فاطمة شكشاك، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر، 2008.

72. مراد مراح ، الفيلم الروائي التّاريخي بين حرفية الحادثة التاريخيّة والمتخيل السينمائي-أفلام ميل غيبسون أنموذجا- (القلب الشجاع- آلام المسيح)، أطروحة دكتوراه، إ: د.شرقي محمد، قسم الفنون، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، 2018، 2019.

73. مريم عثمان، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، مسرحيّات أحمد رضا حوحو -أنموذجا، أطروحة دكتوراه، إ: قرقوة إدريس، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2022.

74. نسيم بوقادير، سيميولوجيا الغياب والصمت في مسرح صامويل بيكيت، رسالة ماجسيتر، إ: نور الدين عمرون، كلية الأداب والعلوم الاجتماعيّة، جامعة المسيلة، الجزائر، 2012

75. نورية شرقي، اتجاهات الكتابة الدراميّة في المسرح الجزائري، إ: إدريس قرقوة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، 2014، 2015.

خامسا/ المجلات والدوريات:

76. أحمد بن داود، المسرح الجزائري ودوره في المقاومة الوطنية للاستعمار الفرنسي 1920-1954م، مجلة عصور الجديدة ، م10، ع4، ديسمبر 2020.

77. البشير ضيف، المسرح الجزائري المعاصر ورهانات التلقي..مسرحيّة " جي بي أس" لـ[محمد شرشال] نموذجا، مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية والاجتماعيّة، م 2، إ3، 2021.

78. بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، مستغانم، ع6، 2006.

79. حميد لحميداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد الأدبي، مج 10، ج 40، جوان 2001، ص 97.

80. سعد محمد راضي، سمير أغا حيدر، لغة جسد الممثّل الزمكانية في العرض المسرحيّ، مجلة مداد الآداب، ع 20.

81. عدنان بلال، عيسي أحمد، المقاربة المسرحيّة للأحداث التاريخيّة مسرحيّة "«ذكرى من الألزاس»" أنموذجا، مجلة جماليات، م9، ع 1، جامعة مستغانم، الجزائر، 2022.

82. فؤاد عبد المطلب، نظرة في مسرح [هنريك إبسن] "عدو الشعب" أنموذجا، مجلة فكر الثقافية، تاريخ الزيارة 20نوفمبر 2023.

83. قاسمي كاهنة، المسرح الجزائري: النشأة والتطور، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية، ع 1، جامعة برج بوعريريج، جانفي 2020.

84. مباركي مسعودي، المسرح الجزائري روافد البدايات والنشأة، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية ، ع 14، الجزائر.

85. محمد بن رجب، فن المسرح بين الفلسفة واللّغة الجسديّة، مجلة الحياة الثقافية، الأردن، 2012.

86. محمد كمال الدين، العرب والمسرح، مجلة الأزهر، ع3، أفريل 1973.

87. محمد مبارك ، مقاربات في العقل والثقافة، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2004.

88. محي الدين محمد بن سلمان الكافيجي، الموسوعة العالميّة، مجلد 6، ط 2، المملكة العربيّة السعودية ، 1999، ص18، 19.

89. المختار حسني، نظرية التناص، مجلة علامات، المملكة العربيّة السعودية، ج43، مج9، 1999.

90. نواري بن حنيش، الإيماء ورمزية الحركة في المسرح التجريبي، 'مجلة آفاق للعلوم، م 5، ع 17، جامعة زيان عاشور، الجلفة، سبتمبر 2019.

91. وليد مانع دغر، دلالات الترميز الجسدي لأداء الممثّل في عروض المايم، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد29، ع 1، 2021.

92. يحيى سليم عيسى، المسرحيّة التاريخيّة العربيّة وحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد22، ع1، الجامعة الأردنية ، يناير 2014.

سادسا/ المواقع الإلكترونية:

93. سكوت بوفيتش، زاك كولمور وآخرون، النظريات التعليمية ل"نعوم تشومسكي"، تر: رهام عبد الرشيد، مدونة الساقية، تاريخ النشر 28 ماي 2017، تاريخ الزيارة 13 أوت 2023، الرابط: نظريات تشوميسكي في التعلم والتعليم – ساقية(saqya.com)

94. نعيمة فرطاس، سيميائية العنوان عند الطاهروطار، مجلة أفق، تاريخ النشر: 2010-10-23، الرابط: http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=2811

95. فؤاد عبد المطلب، نظرة في مسرح [هنريك إبسن] "عدو الشعب" أنموذجا، مجلة فكر الثقافية، ع8، 2014، تاريخ النشر: 20-03-2017، الرابط: الأرشيف: فكر الثقافية العدد 8 تاريخ الإصدار 01 أغسطس 2014 مقالة نظرة في مسرح [هنريك إبسن]" عدو الشعب "أنموذجا(alsharekh.org)

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	
إهداء	
شكر وعرفان	
العنوان	**رقم الصفحة**
مقدمة	أ–ز
الفصل الأول: التّركيب الدراميّ في المسرحيّة الجزائريّة التاريخيّة	
المبحث الأول: المسرح والتّاريخ	
1.التّاريخ	**09**
2.المسرح والمقاربة الدراميّة للأحداث التاريخيّة	**11**
3.أنواع المسرحيّة التاريخيّة	**12**
4.المسرحيّة التاريخيّة والجذور العربيّة	**14**
5.المؤلّف المسرحيّ والتّاريخ	**18**
6.الإبداع المسرحيّ وفلسفة التّاريخ	**22**
المبحث الثاني: البناء الدراميّ في المسرحيّة الجزائريّة التاريخيّة المعاصرة مسرحيّة "«ذكرى من الألزاس»" أنموذجا	
1.ملخص المسرحيّة	**27**
2.العنوان كبعد تاريخي	**28**
3.دراسة تحليلية للبناء الدراميّ في عرض مسرحيّة «ذكرى من الألزاس»	**29**
3–1 الفكرة المسرحيّة والنوازع التاريخيّة	**29**

3-2 الحكاية	33
3-3 الشخصيّات	37
3-3-1 الشخصيّات الرئيسيّة:	38
أ- الشخصيّات البطلة	38
ب- الشخصيّات نقيضة البطل	46
3-4-2 الشخصيّات الثانوية	49
3-4-3 الشخصيّات النمطية	52
3-4 الحبكة	53
3-5 الحوار	62
3-5-1أشكال الحوار	65
3-6 بنية الصّراع وأنواعه	65
3-7اللّغة بين العاميّة واللّغة الفرنسية	69
3-8الزّمان	71
3-9المكان	71
الفصل الثاني: التّركيب الدراميّ في المسرحيّة الجزائريّة الصّامتة	
المبحث الأول: المسرح الصّامت	
1.مفهوم المسرح الصّامت	74
2. التّمثيل الصّامت	76

3.الجسد في المسرح الصّامت	77
4.لغة الجسد وإنتاج الدلالة في المسرح الصّامت	82
5.البانتومايم والمايم (الجسدي، الموضوعي والذاتي)	87
المبحث الثاني: البناء الدراميّ في المسرحيّة الجزائريّة الصّامتة مسرحيّة "GPS" أنموذجا	
1.ملخص المسرحيّة	91
2.العنوان كبعد أيقوني	94
3.دراسة تحليلية للبناء الدراميّ في عرض مسرحيّة «GPS» لـ[محمد شرشال]	95
3-1الفكرة	95
3-2 الحكاية	98
3-3 الحبكة	101
3-4 الشخصيّات والامتداد الدلالي	105
3-4-1 الشخصيّات الرئيسيّة:	106
أ.الشخصيّات البطلة	106
ب.الشخصيّات نقيضة البطل	110
3-4-2 الشخصيّات الثانوية	117
3-4-3 الشخصيّات النمطية	121
3-5الصّراع بنيته وأنواعه	122
3-6 لغة الجسد وإنتاج الدلالة	125

3-7 الزّمان	127
3-8 المكان والحيز	128
الفصل الثالث: الاقتباس في المسرح الجزائري المعاصر	
المبحث الأول: الاقتباس في المسرح	
1.الاقتباس: لغة اصطلاحا	131
2.أنواع الاقتباس	133
3.آليات الاقتباس عند جيرارد جينيت:	135
3-1 التناص	136
3-2 المناص	137
3-2-1 أقسام المناص	
3-3 الميتانصّ	139
3-4 التعلق النصّي	140
3-5 جامع النصّ	142
المبحث الثاني: البناء الدراميّ في مسرحيّة "عدو الشعب" اقتباس واخراج [حيدر بن حسين]	
1.ملخص المسرحيّة	144
2.العنوان كبعد مناصي	146
3.دراسة تحليلية للبناء الدراميّ في مسرحيّة "عدو الشعب" اقتباس واخراج [حيدر بن حسين]	

3-1 الفكرة بين النصّ الأصلي والنصّ الطارئ	147
3-2 الحكاية	152
3-3 الحبكة	162
3-3-1الأحداث المحذوفة في النصّ الطارئ	167
3-4 الشخصيّات في النصّ الطارئ	168
3-4-1الشخصيّات الأساسية: أ.الشخصيّات البطلة ب.الشخصيّات نقيضة البطل	169 171
3-4-2الشخصيّات الثانوية	173
3-4-3الشخصيّات النمطية	180
3-4-4 الشخصيّات المحذوفة	179
3-5 الصّراع (السلطة والفرد)	182
3-6 الحوار	184
3-7 اللّغة	186
3-8 الزّمان	188
3-9 المكان بين المغلق والمفتوح	188
خاتمة	192
الملاحق	

قائمة المصادر والمراجع	
فهرس الموضوعات	
الملخص	

الملخّص

المُلَخّصُ:

مِن بَيْن أهمِّ المرْتكزات الّتي يَقُوم عليْهَا العرْض المسرحيّ هُو التّركيب الدراميّ ، هذَا اَلأخِير مِن الأجْزاء الّتي مِن خِلالِهَا تُلمَس خُصوصِيَّة التَّجْربة المسرحيّة، وبالتَّالي يَحْتاج اَلكثِير مِن العناية والتَّدْبير لِتبْيَان تِلْك الخصوصيَّة، وعليْه تُحَاوِل هَذِه الأطْروحة بِطريقة عِلْميَّة مَنهجِيّة الخَوْض فِي خُصوصِيَّة التّركيب الدراميّ فِي اَلعُروض المسرحيّة الجزائريّة المعاصرة، أيُّ دِراسة النصّوص المسرحيّة فِي شكْلهَا المعْروض على الخشَبة، وَنعنِي بِالْمعاصرة عُرُوض العشْريَّة الأخيرة، واتَّخذْنَا فِي سبيل اَلوُصول إلى نَتائِج مُفيدَة فِي هذَا الموْضوع إلى اِختِيار مَناهِج عِلْميَّة مُختلفَة، كمَا اِعْتمدْنَا لِلْجانب التَّطْبيقيّ نَماذِج مسرحيّة مُتَنوعَة مِن حَيْث سنة الإنْتاج، القالب والْبناء الدراميّين .

وتوصَّلْنَا إلى جُملَة مِن النَّتائج لَعلَّ أهمَّهَا يَكمُن فِي تَعددِية وتنوُّع القوالب الدراميّة فِي عُرُوض المسْرح الجزائريّ المعاصر، وبتنَوُّع القوالب اِختلَف مَعهَا البنَاء الدراميّ، فَجَاء مَطبُوعا بِمَا تُمْلِيه طَبِيعَة كُلِّ قَالَب، أَمَّا عن النُّضْج والتَّناسق والْوضوح اللَّائي مِن المفْترض أَنهَا تَوحّد البنَاء الدراميّ ككُل فِي اَلنصّ المسرحيّ، فَتَجدهَا تَتَفاوَت مِن عَرْض لِآخر على حسب دِراية مخْرِج العرْض بِأسس البِنية الدراميّة، وَكذَا على حسب نُضُوج رُؤْيته الإخْراجيَّة.

الكلمات المفْتاحيَّة :

المَسْرح الجَزائريُّ المُعاصر؛ البنَاء الدراميّ؛ المسرحيّة التاريخيّة؛ المسرحيّة الصّامتة؛ المسرحيّة المقْتبسة.

Abstract :

Among the most important foundations on which the theatrical performance is based is the dramatic composition. This is the last part through which the privacy of the theatrical experience is felt, and therefore requires a lot of care and management to clarify that privacy. Accordingly, this thesis attempts, in a scientific and systematic way, to delve into the specificity of the dramatic composition in theatrical performances. Contemporary Algerian, that is, the study of theatrical texts in their form presented on stage, and by contemporary we mean performances of the last decade. In order to reach useful results in this subject, we chose different scientific methods. We also adopted for the applied side various theatrical models in terms of year of production, dramatic template and structure.

We arrived at a number of results, perhaps the most important of which lies in the multiplicity and diversity of dramatic templates in contemporary Algerian theater performances, and with the diversity of templates, the dramatic structure differed with it, and it was imprinted with what was dictated by the nature of each template. As for the maturity, consistency, and clarity that are supposed to unify the dramatic structure as a whole in You will find that the theatrical text varies from one show to another according to the director's knowledge of the show's foundations of the dramatic structure, as well as according to the maturity of his vision.

key words : **The contemporary Algerian theater ; the dramatic construction ; the historical theatrical ; the silent play ; the playing play**.

résumé :

Parmi les fondements les plus importants sur lesquels repose la représentation théâtrale se trouve la composition dramatique. C'est la dernière partie à travers laquelle l'intimité de l'expérience théâtrale est ressentie et nécessite donc beaucoup de soin et de gestion pour clarifier cette intimité. Cette thèse tente, de manière scientifique et systématique, d'approfondir la spécificité de la composition dramatique dans les représentations théâtrales algériennes contemporaines, c'est-à-dire l'étude des textes théâtraux dans leur forme présentée sur scène, et par contemporain nous entendons les représentations des dernières décennie. Afin d'obtenir des résultats utiles dans ce domaine, nous avons choisi différentes méthodes scientifiques. Nous avons également adopté pour le côté appliqué différents modèles théâtraux en termes d'année de production, de modèle dramatique et de structure.

Nous sommes arrivés à un certain nombre de résultats, peut-être dont le plus important réside dans la multiplicité et la diversité des modèles dramatiques dans les représentations théâtrales algériennes contemporaines, et avec la diversité des modèles, la structure dramatique différait avec elle, et elle était empreinte de ce qui était dicté par la nature de chaque modèle. pour la maturité, la cohérence et la clarté qui sont censées unifier la structure dramatique dans son ensemble. Vous constaterez que le texte théâtral varie d'un spectacle à l'autre selon la connaissance qu'a le metteur en scène des fondements de la structure dramatique du spectacle, ainsi que selon la maturité de sa vision.

Mots-clés : **Théâtre algérien contemporain ; structure dramatique ; pièce historique ; pièce muette ; pièce adaptée**.