

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⵓⵎⵓⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵙⵉⵔ ⵏ ⵓⵎⵓⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵙⵉⵔ ⵏ ⵓⵎⵓⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵙⵉⵔ

ⵕⵓⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵙⵉⵔ ⵏ ⵓⵎⵓⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵙⵉⵔ ⵏ ⵓⵎⵓⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵙⵉⵔ

ⵕⵓⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵙⵉⵔ ⵏ ⵓⵎⵓⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵙⵉⵔ ⵏ ⵓⵎⵓⵏⵉⵎⵉⵏⵏⵉⵙⵉⵔ

UNIVERSITE MOULOUD MAMMARI DE TIZI-OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

Département de Langue et Littérature Arabes



جامعة مولود معمري - تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

التخصص: اللغة والأدب العربي

الفرع: أدبي

إعداد الطالبة: زاهية بوجناح

الموضوع:

استراتيجيات التفاعل الأجناسي في المسرح المغاربي.

أعضاء لجنة المناقشة:

- د. خالد عيقون / أستاذ محاضر (أ) جامعة مولود معمري تيزي وزو.....رئيسا
- أ. د/ أوريدة عبود/ أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزومشرفا ومقررا
- أ. د/ خليفة قرطي/ أستاذ التعليم العالي، جامعة البليدة.....ممتحنا
- د. محمد الصادق بروان/ أستاذ محاضر (أ) جامعة مولود معمري تيزي وزو.....ممتحنا
- أ. د/ حكيمة بوقرومة/ أستاذة التعليم العالي، جامعة المسيلة.....ممتحنا
- د. صليحة بردي/ أستاذة محاضرة (أ) جامعة خميس مليانة.....ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2021/05/07م.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

مقدمة:

مرت المسرحية بعدة مراحل في نشأتها، فهي لم تستقر على مظهر واحد ولم تتمسك بقالب معين، بل ظلت في تطور مستمر. وكانت الكتابات المسرحية الأولى عبارة عن نصوص شعرية يمتزج فيها التمثيل بالغناء والموسيقى، ومن ثم تحولت إلى نصوص نثرية تحكي ما تشهده المجتمعات من قضايا وأحداث.

إن الفن المسرحي من بين الفنون الإبداعية التي حاولت أن تحقق درجة من الرقي الفني والموضوعاتي، باحتواء كل ما يتعلق بالإنسان والمحيط الذي يتعرع فيه، فترجم الآلام والمشاكل التي يتخبط فيها الأفراد في أوساط المجتمعات، إلى جانب تناوله الجوانب الإيجابية في حياة الأفراد. فوظيفة المسرح تجاوزت الكشف عن الحقائق والتعبير عنها إلى تحقيق وظائف أخرى تعليمية تثقيفية تهدف إلى مخاطبة العقول لتحقيق الرقي والتغيير وفق متطلبات العصر.

لم يعرف العرب المسرح إلا في عصور النهضة الحديثة، ويرجع ذلك إلى عدة عوامل منها الاجتماعية والدينية وحتى الاقتصادية والتاريخية التي عرقلت بروزه، وجعلت الكتاب العرب ينخرطون في كتابة النصوص المسرحية متأخرين. ولم تكن التجربة الأولى للمسرح في البلدان العربية أصيلة بل كانت تابعة تستقي من الأصول الغربية التي كانت المثل المحتذى به في شتى المجالات واستمرت الإبداعات المسرحية على هذه الوتيرة لأمد طويل، رغم محاولات العديد من الكتاب التي كانت تصبو لابتكار نموذج مسرحي عربي يحتوي في كيانه على سمات عربية.

وقد فرضت التغيرات والتطورات التي عرفها جنس المسرح على الكتاب العرب أن يبذلوا جهودا في سبيل تأصيل المسرح العربي، وتعدّ جهودهم بمثابة مبادرة لتحقيق التغيير على مستوى البنى التشكيلية للفن المسرحي، وذلك بالرجوع إلى التراث والأخذ منه وتكييفه مع الأساليب البنائية للنصوص المسرحية؛ إذ كانت تلك المبادرة بمثابة نقلة للإبداع المسرحي تخلصها عن التقليد والتبعية الغربية ليبتكر نموذجا عربيا جديدا يحتوي على هموم العرب وتراثهم الثقافي؛ الشعبي والاجتماعي... فأصبح الاهتمام منصبا على الأساليب والطرق التي يتم بواسطتها إنتاج النصوص المسرحية.

ويعد الكتاب إلى انتقاء آليات مختلفة تؤسس لنصوصهم المسرحية وفق ما تتطلبه تطورات المجتمعات وحاجة الأفراد، فإلى جانب المضامين التي تستهوي القراء وتجذب انتباههم للاطلاع على الأعمال الإبداعية والبحث فيها، تشغل العناصر الفنية الشكلية حيزًا مهمًا في تحريك فضول المتلقي، وهذا ما يؤكّد التلازم القائم بين الشكل والمضمون، وهو الأمر الذي جعل المبدعين يحرصون على اختيار التقنيات الشكلية والتماتية لتشكيل انتاجاتهم الإبداعية.

تتطلب النصوص المسرحية عُدّة ثقافية وفكرية يعتمدها الكتاب، لأنّ الموضوعات المتناولة تسير في مجملها ما تمرّ به المجتمعات من تغييرات وتطورات في كافة المجالات، ما جعل الكتاب يستعينون في نصوصهم بالأجناس المتنوعة التي تُسهم في تشكيل بنية النصوص المسرحية فالتفاعل الذي يحدث بين الأجناس على مستوى النصوص المسرحية يحقّق وظائف متعدّدة منها الفنية والموضوعاتية.

وتلعب الأجناس المستحضرة في النصوص المسرحية دور المساعد للكاتب في تأسيس بنية نصّه وبناء تصوراتهِ ورؤاه، لما تشتمل عليه الأجناس من خصائص ومميزات، وتعتبر عملية التفاعل الأجناسي من بين الضروريات التي تولّدها طبيعة المواضيع المتناولة وطبيعة الكتابة فالتفاعل بين عناصر البناء الفني للنصوص المسرحية وعناصر البناء في الأجناس المستحضرة وخصائصها يحقّق العديد من الأهداف الجوهرية في النصوص الإبداعية.

إنّ التفاعل الناتج عن تعابر الأجناس بين بعضها البعض في النصوص المسرحية لا يتبدى للقارئ بشكل مباشر؛ بل يتوجّب عليه أن يغوص في أعماق النصوص المسرحية، ويبحث في الخلفيات المؤسسة لهذه النصوص من أجل تعيين مواطن التداخل، فظاهرة التفاعل الأجناسي لا تفرض على الكتاب استدعاء أجناس معينة دون أخرى في أعمالهم، ولم تقدّمهم بنماذج أجناسية توظّف في عمل إبداعي دون آخر، فتُرك لهم مجال الانتقاء الذي ربطه الكتاب أنفسهم بالموضوعات والرؤى التي أسست لفكرهم ولعقيدتهم، باعتبارها المنطلقات الموجهة لاختيار الأجناس التي تناسب القضايا المدروسة.

عمدنا في هذا البحث إلى الوقوف عند مختلف الأجناس التي أسهمت في تحقيق التفاعل بين الفنّ المسرحي المغربي وغيره من الأجناس الأخرى، كونها الظاهرة التي أضفت على النصوص الإبداعية صبغة التضاييف والتحاقل بين الأجناس الأدبية، سعياً منا إلى الكشف عن التقنيات والآليات التي أسهمت في تحقيق التفاعل الأجناسي في النصوص المسرحية المغربية؛ وكيفية اشتغال هذه الأجناس المستحضرة لتحقيق وظائف مختلفة في النصوص المسرحية، ولهذا لم تقتصر دراستنا على مجرد التعريف بهذه الظاهرة والأسباب التي دعت إلى اعتمادها في النصوص الإبداعية، بل تجاوزنا ذلك للوقوف على الآليات التي وُظفت بها الأجناس والأهداف المرجوة تحقيقها من ذلك.

ركّزت دراستنا على الآراء التي قدّمها النقاد حول المسرح المغربي، والمنطلقات التي اعتمدها الأدباء في تشكيل وتأسيس بنية النصوص المسرحية وفق الأصول العربية، ويعود هذا إلى المكانة التي اكتسبها المسرح في أوساط المجتمعات الجديدة، بعدما ظلّ مهمّشاً لسنوات عديدة، فما حقّقه المسرح المغربي من تطوّر جعله محطّ إقبال الدارسين والنقاد.

اقتضت دراسة قضية التفاعل الأجناسي في النصوص المسرحية المغربية الوقوف على أهمّ الأعمال المسرحية التي ألّفت على أيدي كتاب لهم بصمة خاصة في الإبداع الأدبي، فحاولنا إبراز كيفية اشتغال الكتاب المغربي على هذه الظاهرة في نصوصهم بالاعتماد على مدوّنة متنوّعة لكتاب كانت أسماؤهم بارزة في عصرهم، وتعود إلى حقبتين من الزمن، منها النصوص التي ألّفت في القرن العشرين والنصوص التي أبدعت في القرن الواحد والعشرين، وهي نصوص مثّلت للقضية المدروسة، وحاولنا من خلالها توضيح كيفية تفاعل النصوص المستحضرة مع النصوص المؤلّفة والتداخل الذي حقّقه للتعبير عن الأفكار المتناولة، وعليه تبلور موضوع الرسالة الموسوم ب:

"استراتيجيات التفاعل الأجناسي في المسرح المغربي"

اشتغلنا على مجموعة من النصوص المغربية؛ منها النصوص الجزائرية (الخيزرة لعبد القادر علولة _ مملكة الغراب لعز الدين جلاوجي)، النصوص المغربية (ابن الرومي في مدن الصفيح والحكواتي الأخير لكريم برشيد) والنصوص التونسية (الزنج وثورة صاحب الحمار لعز

الدين المدني وخمسون لجليلة بكار) وهي النصوص التي كانت بارزة في الحقبة الزمنية التي ألفت فيها.

استوقفتنا مجموعة من الأسئلة التي نراها تثير إشكالات حول الموضوع، لغرض التعرف على كيفية تمظهر التفاعل الأجناسي في النص المسرحي المغربي، نصوغها كالاتي:

➤ أين تجسّد التفاعل الأجناسي في النصوص المسرحية؟ وهل هو تفاعل على مستوى الشكل أم المضمون؟

➤ ما الأجناس المستحضرة في النصوص المسرحية؟

➤ ما هي العوامل التي أثرت على الكتاب في انتقاء أجناس معينة دون أخرى؟

➤ ما هي الأبعاد الجمالية والموضوعاتية التي حقّقها الاستحضار الأجناسي في النصوص المسرحية؟

➤ ما الآليات التي اعتمدها الكتاب في استحضار الأجناس؟

كما استبعدت الإشكالية المطروحة اعتماد منهج واحد في التحليل، بل اقتضت تتبّع مناهج متنوّعة لبلوغ أهداف البحث، ونذكر منها:

- المنهج الموضوعاتي وذلك بتعيين الأجناس الموظّفة في النصوص المسرحية وتصنيفها وربطها بالقضايا التي مثّلت لها، والوقوف على الوظائف التي حقّقتها.
- المنهج الاجتماعي التاريخي الذي اعتمدهنا في دراسة مختلف القضايا التي يعيشها الأفراد والمجتمعات العربية بصفة عامة.
- كما اعتمدنا آليات التناص في الكشف عن نقاط الالتقاء بين الجنس المؤلّف فيه والأجناس المستحضرة التي تفاعلت مع بعضها البعض.
- المنهج التداولي الذي حاولنا الاستفادة من بعض الوسائل الإجرائية التي يعتمدها وفق ما تطلبته عيّات الدراسة وإشكالية البحث.

فرضت الإشكالية المطروحة تقسيم بحثنا إلى مقدّمة وثلاثة فصول، وخاتمة أوردنا فيها مجمل النتائج التي توصلنا إليها.

خصصنا الفصل الأوّل الموسوم بـ "تجليات التفاعل الأجناسي في النصّ المسرحي المغربي"، للكشف عن طبيعة الأجناس المستحضرة من قبل الكتّاب، فتناولنا في المبحث الأوّل عنصر تفاعل الأجناس في النصوص المسرحيّة، والأجناس الشعريّة، أمّا المبحث الثاني فخصصناه للأجناس التراثيّة والمرجعيات الدنيّة والوثائقية، واختتمنا الفصل بعنصر المقارنة بين النصوص المسرحيّة المغربيّة في نوعيّة الأجناس المستحضرة والأسباب المتحكّمة في ذلك.

أمّا الفصل الثّاني الموسوم بـ: "الاستحضار الأجناسي بين الوظيفة الفنيّة والرؤية الأيديولوجية"، فخصصناه للحديث عن الوظائف التي أدتها الأجناس المستحضرة في النصوص وقد تناولنا في المبحث الأوّل الأجناس التي أسهمت في تشكيل الجانب الفنيّ للنصوص المسرحيّة وفي أيّ مستوى حقّقت ذلك، لننتقل في المبحث الثّاني إلى الكشف عن الرّؤى التي كوّنوها الكتّاب تجاه القضايا السّائدة في أوساط مجتمعاتهم، من خلال الانتقادات المبطنّة التي وردت كرسائل مشفّرة موجّهة إلى مختلف الأفراد في المجتمعات المغربيّة أو العربيّة بصفة عامّة.

أمّا الفصل الثالث الذي جاء موسوماً بـ "آليات الاستحضار الأجناسي" تطرقنا فيه إلى الطرق التي اعتمدها الكتّاب في توظيف الأجناس في نصوصهم. فجاء المبحث الأوّل رسداً للاستراتيجيات اللّغوية التي اعتمدها الكتّاب في تقديم بعض أفكار نصوصهم التي كانت في حاجة إلى وسائل تدعمها وتؤكد على أحقيّتها. وتعرّضنا في المبحث الثّاني إلى الاستراتيجيات التعبيريّة التي بيّنا من خلالها مختلف التقنيات التي اتّبعتها الكتّاب في تقديم مادتهم الأدبيّة وكانت معظمها مرتبطة بالتقنيات التراثيّة المعتمدة في أوساط المجتمعات الشعبيّة.

وأنهينا البحث بخاتمة، أوردنا فيها حوصلة النتائج التي توصلنا إليها من خلال الدّراسة التي كان هدفها تبيان طريقة اشتغال الكتّاب المغربيّة على ظاهرة التفاعل الأجناسي.

اعتمدنا في دراستنا مجموعة من المراجع التي كانت عماداً تأسست عليه دراستنا، نذكر منها "التفاعل في الأجناس الأدبيّة، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة" لـ "بسمّة

عروس " الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري " ل "ادريس قرقوى" المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع" ل "أحسن ثليلاني" استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية" ل "عبد الهادي بن ظافر الشهري"، "تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية" ل "عمر بلخير"، والكتاب الجماعي "مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة" الذي كان بإشراف "محمد داوود"، والكتاب الجماعي "تداخل الأنواع الأدبية" بإشراف "نبيل حداد ومحمود درابسة".

وقد اعترضتنا صعوبات كثيرة في مسيرة بحثنا وتتعلّق في الدرجة الأولى بندرة النصوص المغربية المكتوبة، فمعظمها عُرضت في مختلف المسارح ومن ثمّ لم يتبيّن أثرها، هذا إلى جانب غياب الدراسات النقدية المتعلقة بالمسرح المغربي وبخاصة منه التونسي، ولكن رغم هذه الصعوبات والعوائق التي اعترضت طريقنا إلا أنّ توفيق الله سبحانه وتعالى لنا وعزيمتنا وإصرارنا على البحث مكّننا من تجاوز كل الاعتراضات.

وفي الأخير نتقدّم بجزيل الشكر لكلّ من كانت له يد العون أثناء انجازنا للبحث، كما نتقدّم بالشكر إلى الأستاذة المشرفة: أوريده عبود، وكذا إلى أعضاء لجنة المناقشة على تحمّلهم عناء قراءة هذا البحث، وعلى الملاحظات التي سيقدمونها لنا حوله.

زاهية بوجناح، تيزي وزو: 20121/07/07م.

الفصل الأول

تجليات التفاعل الأجناسي في النص
المسرحي المغربي.

المبحث الأول: تجسيد المعاناة الفردية
والاجتماعية في النصوص المسرحية.

المبحث الثاني: مظهرات المرجعيات التراثية
الدينية والوثائقية في النصوص المسرحية.

تقديم:

ظلّ النصّ المسرحي العربيّ مقيداً بشروط التأليف التي وضعها الغرب لفترات من الزمن إلى أن ظهر تيار من الأدباء الذين حاولوا أن يصوغوا وينشئوا نصوصاً مسرحية ذات بصمة عربية؛ فبادروا إلى التنازل عن التقليد الغربيّ بشكل تدريجي وكانت البداية كتابة نصوص مسرحية ذات صبغة عربية بالتطرق إلى الأفكار المؤسسة للمجتمع العربيّ وللثقافة العربية، ومن ثمّ الاهتمام بالهيئة التي يأتي فيها النصّ المسرحي.

وقد عرف النصّ المسرحي المغربي تطوراً كبيراً، ما جعله يبرز في ساحة الدراسات الأدبية في الآونة الأخيرة، بعد أن كان مهمّشاً لسنوات عديدة، بحيث اكتسب النصّ المسرحي فعاليته في الدراسات الحديثة من خلال البناء الفنيّ والموضوعاتي الذي يؤسس لأفكاره ومحتوياته، وعلاقته بغيره من الفنون الأدبية الأخرى، إلى جانب الموضوعات القيمة والاجتماعية التي كانت من أهمّ العوامل التي ساعدته في البروز وإقبال الباحث عليه.

كما بحث كتاب المسرح المغربي عن الوسائل التي تجعلهم يوفقون في تأصيل المسرح المغربي وذلك من خلال وضع العديد من الفرضيات التي تسمح لهم بتأصيل النصوص، ولعلّ ظاهرة التفاعل الأجناسي من بين التقنيات المعتمدة في نصوصهم، إلى درجة أنها أصبحت من بين السمات البارزة في النصوص المسرحية الحديثة، وهي عملية جاءت نتيجة لرغبة الأدباء المغربية في إعطاء نصوصهم المسرحية لمسة جديدة تجعلها فسيفاء تتمحور فيها مختلف الخطابات، منها التي تجمع بين الماضي والحاضر، ومنها التي تمزج بين القديم والحديث، حسب ما تقتضيه الموضوعات المتناولة.

المبحث الأول: تجسيد المعاناة الفردية والاجتماعية في النصوص المسرحية.

لقد كان المسرح في بدايته مقيدا ببعض الشروط المتحكمة في تأليفه، وهي القيود التي أثرت على الإبداع وجعلت الكتاب يلتزمون بها ويؤلفون وفقها، غير أنّ المبدعين تجاوزوا هذه القيود لينفتحوا على أسس جديدة في الإبداع، وذلك وفق ما جاءت به النظرية الأدبية الحديثة التي تجاوزت مفهوم النوع الأدبي وتعالقت على الفروق بين الأنواع الأدبية، وتميّزت بمناخ فكري يقوم على رفض التقليد، وقيود التجنيس القديمة، وظهرت مفاهيم جديدة لا توصي الكتاب بقواعد معيّنة فهي تفترض أنه بالمستطاع مزج الأنواع التقليدية وإنتاج أنواع جديدة¹، فالحادثة التي عرفتها الساحة الأدبية لم تقتصر على جانب المضمون وحده؛ بل تعدته إلى الجانب الشكلي الذي زاد الأعمال الأدبية رونقا وجمالا، بحيث "أضحى النص المسرحي أرضا خصبة وميدانا مفتوحا على الأنواع الأدبية... وإن كان قوام المسرحية هو الفعل، بيد أنّ هناك منافذ فنية على مستوى التداخل والتفاعل الأجناسي..."²، فبالرغم من أنّ المسرح يعدّ أبا الفنون إلا أنّه بحاجة إلى غيره من الفنون الأخرى التي تزيده جمالا وفنية هذا بالإضافة إلى الفجوات الموضوعاتية التي تمثل لها.

1. التفاعل في النصوص المسرحية:

ركّز المؤلف في نصّه المسرحي على ضرورة الالتزام بالقواعد التي سنّها أرسطو إلى جانب الحرص على العمل بمقولة صفاء الأنواع الأدبية، غير أنّ هذه البدايات لم تستقر لأسباب مختلفة، منها المتعلقة بتوجّهات الكتاب ورؤيتهم الخاصة، ومنها المتعلقة بالفنّ المسرحي في حدّ ذاته، ذلك أنّ "المسرح فنّ تركيبى وهذا يعني أنّ فنّ المسرح يلتقي مع الفنون الأخرى، مما يقوي أثره... استخدام تقنية هذه الفنون ووسائلها التعبيرية... والمسرح عندما يستخدم الوسائل التعبيرية لأنواع الفنون المختلفة يخضعها لهدف إنشاء الوحدة الفنية التمثيلية، يعني أنّه يسعى إلى أهداف

¹ - نبيل حداد/ محمود درابسة، تداخل الأنواع الأدبية، (صبحة أحمد علقم، السرد في مسرحية الأيام المخمورة لسعد الله ونوس)، مجلد 1، جامعة اليرموك إربد، الأردن، 2009م، ص 562.

² - كمال علوات، مستويات التداخل الأجناسي وأشكاله في النصّ المسرحي قراءة في المسرح الجزائري، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، العدد 8، المركز العربي الديمقراطي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برين ألمانيا 2019م، ص 141.

مخصوصة مكتملة¹؛ يعني أن نسبة التأثير التي يحققها الكاتب من خلال عمله الإبداعي تكون نتيجة لمختلف الأجناس الأخرى التي شقت طريقها إلى نصّه ونسبة تمثيلها للأفكار وشرحها.

وتعتبر الاستعانة بالأجناس المختلفة وتوظيفها في النصوص الإبداعية من بين الطاقات المساعدة في تحقيق الأهداف المسطرة من قبل المبدعين وجعلهم يركّزون على أهمّ الوسائل والطرق التي تميز أعمالهم، ولهذا يستعين الكاتب المسرحي "بالمرجعيات بوصفها منجزا حضاريا وإبداعيا، إذ يعاد الموروث عبر منظور عصري، ويصاغ بأبعاد فكرية وسياسية وفلسفية جديدة وبذلك يتحوّل النص المرجعي إلى موضوع عام، يعالج قضايا إنسانية مما يزيد من فاعلية النص وينتج قراءات تأويلية؛ وانفتاح النص إلى احالات نصية لا حصر لها"²، إذ يرمي كاتب النص المسرحي من خلال ربط عمله الإبداعي بمختلف الفنون المنتمية إلى حقله أو إلى غير حقله إلى تحقيق أهداف معينة منها ربط الماضي بالحاضر، والتعبير عن التحوّلات التي يعيشها مختلف أفراد المجتمع، لأنّ "المسرح بطبيعته فنّ النّاس، وهذا ما جعل التفاعل كبيرا بين المسرح كشكل فنّي جماهيري، والتراث كمنتج ثقافي لصيق بروح الشعب"³، وعليه فإنّ المسرح من بين الأجناس الأدبية التي غزت الساحة الفنية لأهمية الموضوعات التي يتناولها، وكذا الوسائل التي يقدم بها الأفكار.

إنّ التفاعل الممارس بين الأجناس الأدبية مختلف باختلاف طبيعة الأعمال الإبداعية بحيث نجد مفهوم التفاعل قد "تحوّل من تبادل وتجاوز بين أجناس أدبية إلى تبادل وتجاوز بين عناصر داخل هذه الأجناس مما يعني أنّ التفاعل لا يتمّ بين الأجناس الأدبية بصورة مباشرة وإنّما بصورة غير مباشرة، بل التفاعل هو تفاعل هذه الجزئيات وليس تفاعلا بين الأجناس"⁴، فالتفاعل

¹ - أوفاسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفنّ، تر: حسين مسلم جمعة، منشورات أمانة، ط 1، عمان الكبرى، 2007م ص 117/116.

² - فاطمة بدر، مرجعيات النص المسرحي، مجلة كلية الآداب، العدد 107، كلية الآداب جامعة بغداد، 2014م، ص 15.

³ - أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، ط 1، الجزائر 2013م، ص 189.

⁴ - بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، الانتشار العربي، ط 1 بيروت - لبنان، 2010م، ص 145/144.

الأجناسي ظهر لحاجة الأجناس إلى بعضها البعض، كما عرف تطورا نتيجة حداثة الوسائل والتقنيات التي يتخذها الكتاب في تأليف أعمالهم الإبداعية، فالتجديد مسّ حتى الجانب الأدبي الذي يتعلّق بشكل كبير بالتغييرات التي تشهدها المجتمعات.

فالنص المسرحي كغيره من الأجناس الأدبية يتفاعل مع غيره من الأجناس "للتواصل معها وتحقيق غايات نصية دلالية وجمالية (...). ممّا جعل أغلب الكتاب ينتهجون هذا المنهج فراحوا يستقون مادتهم من النصوص التراثية ودورها في تأصيل النص وخلق استراتيجية جديدة في الإبداع وخصوصية في الكتابة"¹، فهي تعدّ الطريقة الجديدة التي اتخذها الكتاب في أعمالهم الإبداعية وهي من بين الوسائل التي أسهمت في الكشف عن الرؤية والغاية من القضية المتناولة، ولهذا نجد "المسرح يتفاعل في رهاناته الكتابية عديد الفنون وأشكال القول المختلفة، من ميلودراما وحبكة ورقص وحكاية وشعر وموسيقى..."²، وعليه يعدّ التفاعل من بين التقنيات التي أسهمت في سموّ الجنس الأدبي ورقية الفني والإبداعي.

وتعدّ المسرحية من "أشدّ أنواع الخطابات زحاما إذ تلتقي فيه نماذج فنية مختلفة ونصوص أدبية متنوعة وتجارب إنسانية متشابكة ولذلك سمي بأبي الفنون"³، وعليه فإنّ المسرح أصبح جنسا مستقطبا غيره من الأجناس يتحاور ويتفاعل معها في قالب فني متعدّد الدلالات "لأنّ التفاعل بين الأجناس الأدبية أمر حتمي ولازمة من لوازم الأدب كلّ (...). كما أنّ هذا التفاعل ينشأ من خصوصية الانفتاح بين هذه الأنواع بالإضافة إلى الطابع الفني الذي يحويها"⁴. فالوظائف التي يؤديها التفاعل في مستوى الجنس المؤلف فيه متعدّدة بتعدّد الأفكار المعبر عنها.

¹ - نجات ذويب، تفاعل التاريخي مع المسرحي في مسرحية "ديوان الزنج" لعز الدين المدني، مجلة العلامة، العدد 2 منشورات مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2016م، ص 101.

² - صابر حرايبي، محاوره الموروث وحوار الفنون في تجربة عزّ الدين جلاوي المسرحية، مجلة العلامة، العدد 2 منشورات مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2016م، ص 243.

³ - محمد داوود، مسرح عبد القادر علولة بين النصّ والخشبة (مفتاح خلوف، انفتاح النصّ المسرحي عند عبد القادر علولة) مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، منشورات CRSC، القطب الجامعي بئر الجير وهران الجزائر 2018م، ص 111.

⁴ - كمال علوات، مستويات التداخل الأجناسي وأشكاله في النصّ المسرحي قراءة في المسرح الجزائري، ص 135.

وتجاوز المسرح الوظيفة الفنيّة لتحقيق غايات أخرى تخدم مطالب وحاجات أفراد المجتمع ولهذا ظهرت "اتجاهات قويّة تؤكّد أنّ توظيف التراث العربي شكلا ومضمونا ملاذ للخروج من أزمة المسرح العربي إجابة صريحة على مشكلاته الكثيرة، ولاسيما الهويّة، والتوكيد على التوظيف لا يعني أنّ إعادة خط أو مضمون، بل هو علاقة تستفيد من الشكل والمضمون في تركيب جديد"¹ فالنقاد العرب حرصوا على ضرورة الرجوع للتراث والاستفادة منه من قبل المبدعين لأجل إعطاء المسرح العربي صبغة جديدة وحلّة حديثة سواء على مستوى الشكل أو المضمون، لأنّ ذلك هو الأمر الذي سيمنحهم فرصة الخروج من دائرة التقليد والتبعية للأشكال الغربيّة.

وقد تناول المسرح المغربي القضايا التي تدور في الأوساط الاجتماعيّة، وربّما هذه هي المؤشّرة التي جعلته يحتلّ مكانة مميّزة عند المبدعين الذين سعو بدورهم إلى تطوير هذا الفنّ والعمل على تقديم الأفضل، وهي القضية التي حرّكت رؤية النقاد لقضية المسرح وعلاقته بالفنون الأخرى، حيث "يؤكّد السلاوي على حاجة المسرح العربي في المغرب إلى حوار الماضي والحاضر"²، من أجل تأصيل الأعمال المسرحيّة، وإعطائها لمسة عربيّة تربطها بما يزخر به الوطن العربي من تراث بمختلف أنواعه.

كما سعى كتاب المسرح المغربي إلى تأصيل المسرح وإخراجه من التقليد ليتناسب والأوضاع الجديدة التي يعيشونها، بحيث اتّجهوا "إلى توليد دلالات جديدة من عمق التراث... فيها مسألة الأصالة والمعاصرة، والهوية والآخر، وهناك من سار بإبداعه المسرحي نحو الحداثة الفكرية التي تتجاوز كلّ الأزمنة المغلقة إلى الانفتاح على الممكن والمحتمل في الرؤية والتعبير الدراميين"³، فمهمّتهم تجاوزت التآليف إلى التفكير في التقنيات والوسائل التي تسمح لهم بإيصال الفكرة، ولقد كانت أهمّ السبل الجديدة التي اعتمدها كتاب المسرح المغربي هي "العمل على تأسيس شكل مسرحي مغربي يضع حدّا لاستيراد الأساليب الأوروبية إلى المسرح المغربي والدعوة إلى

¹ - عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق 2002م، ص 57.

² - المرجع نفسه، ص 26.

³ - عبد الرحمن بن زيدان، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في المغرب، الهيئة العربية للمسرح، ط1 الشارقة، 2009م، ص 34.

التخلي عن المعايير الغربية...¹، فالكتّاب العرب والمغاربة بصفة خاصة ثاروا على القوالب التي ابتكرها الغربيون محاولين بناء أنموذج جديد خاص بهم وبموروثهم العربيّ وهو الحلّ لإنتاج ابداعات عربيّة أصيلة.

تختلف الطريقة التي ينتهجها الكتّاب في استدعاء الأجناس الأخرى وتوظيفها في مؤلفاتهم فالتفاعل يقوم على "آليتين كبيرتين تضمّان جميع التقنيات الأخرى: هما الاستدعاء والتحويل"² فالأجناس المستحضرة قد تكون بصيغة حرفية كما هي عند مؤلفها كما قد يطرأ عليها تغيير طفيف أو يحتفظ بالمعنى وتعاد صياغة العبارة أو العبارات المستعان بها، كما يمكن أن يكون عن طريق استعارة أساليب خاصة بجنس معيّن وتحاوره مع أسلوب الجنس المؤلف فيه وتحويله وفق ما يقتضيه سياق النصّ.

وتعدّ المسرحية من بين الأجناس الأدبيّة التي غزت عالم الكتابة من خلال تواصلها مع النصوص التي سبقتها خاصة التراثية منها، فتوظيفها يحقّق "قراءة الموروث التاريخي والديني والفكري والأدبيّ والفنيّ والعلمي والتقني والجمالي قراءة نقدية هادفة ووظيفية متبصرة وواعية قوامها قراءة الماضي بالحاضر وقراءة الحاضر بالماضي، وذلك عبر الجمع بين الأصالة والمعاصرة والتشبث بالهوية والكينونة والخصوصية الحضارية والفكرية، مع الانفتاح على الآخر عن وعي ونضج وبصيرة وفطنة وذكاء..."³، بحيث اتجه أغلب كتاب المسرح إلى الاستعانة بنصوص تراثية سابقة وتوظيفها في أعمالهم الجديدة، "فالمسرحية كجنس أدبي لن يخرج عن هذه الحتمية التي تحكم عالم الكتابة، فالأجدر بها التواصل مع نصوص سابقة لتحقيق غايات نصية دلالية وجمالية لذلك انتهج أغلب كتاب المسرحية هذا النهج فراحوا يستقون مادتهم من النصوص التراثية السابقة لما يكتبون، وذلك وعيا منهم بقيمة المادة التراثية ودورها في تأصيل النصّ وخلق استراتيجية جديدة

1 - عبد الرحمن بن زيدان، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في المغرب، ص 19.

2 - نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي التناسي، النظرية والمنهج، لوجو الهيئة المربع، الهيئة العامة لقصور الثقافة 1، القاهرة، 2010م، 272.

3 - عبد الله علي، واقع التراث الشعبي في المسرح العربي _المسرح العراقي أنموذجا_، مجلة البلقاء للبحوث والدراسات المجلد 17، العدد 1، اتحاد الجامعات العربية، 2014م، ص 72.

في الإبداع وخصوصية في الكتابة"¹؛ ولهذا يمكن أن نبرّر ظاهرة التمازج الأجناسي التي يمارسها الكتاب برغبتهم في الإفصاح عن المشاكل التي يعاني منها الأفراد فقد سعى كتاب المسرح خاصة المغربية منهم إلى تجسيد الأوضاع التي يعيشها الأفراد والمجتمع.

وعليه فالأجناس الأدبية خلقت في ساحة فنية تحتوي مجموعة من الفنون الأخرى التي تتمازج معها وتتوالد من بعضها البعض مشكلة أجناسا تمازجة ومختلطة، ويعدّ جنس المسرح "وليد لحمة قامت بين فنون عدة، ونتاج تزاوج حميمي بينهما، مما يشجعنا على القول أنّ المسرح هو ابن لهذه الفنون وليس أبا لها كما يشاع"²، ما يعني أنّ التطورات التي تعرفها الأجناس الأدبية بمختلف أنواعها جعلتها تتخذ من بعضها البعض سندا في الكشف عن مختلف الأفكار التي تتمحور عليها. فما مدى استيعاب النص المسرحي لمقولة التفاعل؟ وفي أيّ مستوى يتمّ التفاعل؟ وهل نسبة التفاعل ونوعيته هي نفسها عند الكتاب المغربية؟ أم تختلف من كاتب إلى آخر وعصر إلى آخر وبلد لبلد إلى آخر؟

¹ - نجاة زويب، تفاعل التاريخي مع المسرحي في مسرحية "ديوان الزنج" لعز الدين المدني، مجلة العلامة، العدد2، ص 101.

² - عز الدين جلاوي، مملكة الغراب، منشورات المنتهى، ط1، الجزائر، 2020م، ص 113.

2. الخطاب الشعري متنفس للتعبير.

1.2. الشعر:

إنّ البدايات الأولى للفنّ المسرحي كانت شعريّة، فمنذ ظهور المسرحية في المشهد الأدبي العالمي كان الشعر اللبنة الأساسية فيها¹؛ وعلى الرغم من ظهور المسرح النثري إلاّ أنّه لم يتنازل بشكل نهائي عن الأسلوب الشعري الذي أصبح يتخلل النصوص المسرحيّة عن طريق الاستعانة بقصائد شعريّة لأهمّ الشعراء وأبرزهم في عصرهم، أو عن طريق شعرنة بعض المقاطع السردية وفق ما يقتضيه موضوع النصّ، فالشعر يسهم في تفعيل الحوار المسرحي والتأثير في البنية المسرحية؛ ومن بين النماذج الشعريّة التي استحضرتها الكتاب في نصوصهم المسرحيّة نذكر القصائد التي وظّفها "عزّ الدين المدني"* في مسرحيته "الزنج وثورة صاحب الحمار"، ومن النماذج نذكر القصيدة التي ألقاها "ابن الرومي" يرثي بها البصرة قائلاً:

"وتسمى بغير حق أماما لا هدى الله سعيه من أمام
دخلوها كأنهم قطع اللّي ل، إذا راح مدلهم الظلام
من أب قد رأى عزيز بنيه وهو يعلى بصارم صمصام

¹ - ينظر: بشير غريب، آليات التشكيل المسرحي في التقاطع الشعري نصوص (ترانيل لمقام الورد) لمجموعة من شعراء الوادي نموذجاً، مجلة العلامة، العدد 2، ص 423.

* عزّ الدين المدني: كاتب وباحث مسرحي تونسي، رئيس تحرير صحيفة العمل الثقافي ومجلة الحياة الثقافية، ومديراً لمهرجان مدينة الحمامات، مدير مهرجان أيام قرطاج السينمائية ومدير مهرجان أيام قرطاج المسرحية، شارك في العديد من المؤتمرات والندوات والمهرجانات المسرحية، عضو في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي 1998م، له العديد من المؤلفات. ينظر: عزّ الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 1971-1972م، ص 3.

* *ثورة الزنج: (255-270 هـ / 869 - 883م) كانت ثورة بارزة على الخلافة العباسية في منتصف القرن الثالث الهجري، التاسع الميلادي، تمركزت في مدينة البصرة، جنوب العراق اليوم، وامتدت لأكثر من 14 عاماً (869 - 883م) قبل أن تنجح الدولة العباسية في هزيمتها، ويعتقد أن الحركة بدأت بزنج من شرق إفريقيا استعبدوا وحيء بهم إلى تلك المنطقة، وامتدت لتضم العديد من المستعبدين والأحرار في مناطق عدة من الإمبراطورية الإسلامية. فكان الزنج قد ثاروا على المالكين وأسسوا حكومة لهم كان مقرها مدينة المختارة (جنوب البصرة)، وهددت الدولة العباسية حتى جندت كل إمكاناتها لتسحقها، فكانت أطول ثورات العصر العباسي وأخطرها. ثورة- الزنج. <https://ar.wikipedia.org/wiki/> تم الاطلاع على الموقع يوم 2018/08/01م، في الساعة: 14.35.

كم رضيع، هناك، قد فطموه بشبا السيف، قبل حين الفطام

صبحوهم، فكابد القوم منهم طول يوم، كأنه ألف عام

.....

وطنت بالهوان والذل قسرا بعد طول التبجيل والأعظام

فتراها تسبى الرياح عليها جاريات بهبوة وقتام

خاشعات كأنها باكيات باديات الثغور، كالابتسام

إن قعدتم عن اللعين فأنتم شركاء اللعين في الآثام

أي نوم من بعد ما انتهك الز نج جهارا محارم الإسلام؟¹

حاول الكاتب من خلال هذه القصيدة أن يرصد لنا مختلف الخسائر التي حلت بالبصرة لأن ما تسبب فيه الزنج من خراب غير قابل للنسيان؛ فالمدني استدعى هذه القصيدة من أجل أن يبرهن "لأبي جعفر بن جرير الطبري" أن "ثورة الزنج" ليست حادثة تستدعى من أجل البكاء عليها وراثتها؛ بل العكس إنها تمثل رمزا للصمود والمقاومة في وجه المستعمر مهما كانت قوته؛ فرغم تلك الأوضاع القاسية التي مرت بها مدينة البصرة إلا أنها تجاوزت تلك المرحلة لتدخل في مرحلة أخرى جديدة نتيجة للدفاع والوقوف في وجه العدو ومحاربتة، فالقصيدة كانت بمثابة الوقوف على الأحداث التي وقعت والأضرار التي خلفتها، وأصبحت ذكرى بعد أن تحررت البصرة.

وفي موقع آخر من النص استدعى "المدني" قصيدة أخرى "لأبي العلاء المعري" الذي كان بدوره قائمة في عصره، وهذه بعض الأبيات التي جاءت في النص:

"يا ملوك البلاد، فزتم بنساء ال عمر، والجور شأنكم في النساء

ما لكم لا ترون طرق المعالى قد يزور الهيجاء زير نساء

¹ - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 91-92.

يرتجي الناس أن يقوم إمام

ناطق، في الكتيبة الخرساء

.....

غرض القوم متعة، لا يقون

لدمع السماء والخنساء

كأنذي قام يجمع الزنج بالبصرة

والقرمطي بالاحساء

فانفرد ما استطعت فالقائل الصادق

يضحي ثقلا على الجلساء"¹.

تطرق " أبو العلاء المعري" في هذه القصيدة إلى قضية أخرى كانت سببا في انهيار العديد من الدول؛ ملخصا رؤيته في الإشارة إلى الحكم الفاسد المبني على بلوغ أهداف الحكام، في حين يغرق الشعب في المشاكل والمعاناة، فهذه الأبيات جاءت لتبيان حجم الكوارث السائدة، وتنبئيه الحكام إلى ضرورة إصلاح الجهاز الحكومي والاهتمام بمشاكل الشعب واحتياجاته، لا اعتماد مناصبهم كحكام لاستغلال الشعب، كما كشفت الأبيات أيضا عن انشغالات المسؤولين وحرصهم على الحياة الخاصة بهم برهن حياة العامة، فبعض الحكام ما يهمهم هو الحفاظ على مكانتهم فقط.

ولم يتوقف الأمر عند اقحام قصائد تخص الولايات التي عاشتها البصرة وسكانها؛ بل عمد الكاتب إلى استدعاء مقطوعة شعرية أخرى من تأليف "خالد بن الوليد" الذي حاول أن يهجو قائد ثورة الزنج "علي بن محمد" مخاطبا بها "المعتمد على الله" قائلا:

"يا ابن الخلائف من أرومة هاشم

والغامرين الناس بالأفضال

والذائدين عن الحريم عدوهم

والمعلمين لكل يوم نزال

ملك أعاد الدين بعد دروسه

واستنقذ الأسرى من الأغلال

أنت المجير من الزمان إذا سطا

وإليك يقصد راغب بسؤال

¹ - عز الدين المدني، الزنج وثورة الحمار، ص 92-93.

.....

يهوى إلى حر الجحيم وقعرها

بسلاسل قد أوهنته ثقال

هذا بما كسيت يداه وما جنى

وبما اتى من سيء الأعمال

أقررت عين الدين ممن قاده

وأدلته من قاتل الأطفال

صال الموفق بالعراق فأفزعت

من بالمغرب صولة الأبطال¹.

جاءت هذه الأبيات على لسان "يحيى بن خالد" موجّها فيها خطابه "للمعتمد على الله" وكانت المقطوعة بمثابة رسالة يخبره بالكوارث التي حدثت في البصرة، منددا فيها بمختلف الأعمال الصادرة عن "علي بن محمد" والأوضاع التي كانت سائدة في زمن "ثورة الزنج" ومخلفاتها التي أثرت على الشعب والبلد بصفة عامّة.

وقد اختلفت الظروف التي أُلقيت فيها هذه القصائد، فقد عمد "ابن الرومي" في قصيدته إلى رثاء البصرة نظرا لما لحق بها من دمار وخراب، في حين عمد "أبو العلاء المعري" إلى ذكر طموحات الملوك ورغباتهم في بلوغ أقصى الدرجات دون الاهتمام بالغير، أمّا عن قصيدة "يحيى بن خالد" فهي كما ذكرنا جاءت في غرض الهجاء، حيث هجا "علي بن محمد"، وهذا دليل على أنّ "المدني" حاول أن يبرّر كل الأفكار التي ألقاها، وأنّ الأحداث المتناولة في نصّه فيها نوع من الحقيقة.

ويمكننا القول إنّ توظيف تلك القصائد الشعرية في متن النص المسرحي جعلت هذا الأخير يحقق تحاورا بينه وبين النص الشعري الذي عبّر عن الخراب الذي شهدته البصرة وشعبها وبناء عليه فإنّ الشعر "فنّ يفتح على الآخر وتفتح الفنون الأخرى عليه؛ فيمدها بمكوناته ومحمولاته وتمده بمادته وموضوعاته فيكون الحوار نفعيّا بين الشعر والمسرح"²؛ فالأغراض التي وظّفت فيها هذه القصائد كانت واضحة لأنّ النص المسرحي كان يتمحور حول موضوع "ثورة

¹ - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 93-94.

² - علاوة كوسة، توظيف التراث وحوار الفنون في مسرحيات عز الدين جلاوي، مجلة العلامة، العدد 2، ص 292.

الزنج" ولهذا جاءت هذه القصائد للتأكيد على الأحداث وإثراء أفكار النص وتحقيق التناسق والانسجام بين عناصره، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى تحقيق الغاية الجمالية الفنية بكسر التسلسل السردى للأحداث.

استدعت "جليلة بكار*" أيضا في نصها "خمسون*" مجموعة من الأبيات الشعرية التي اقتطفتها من "ديوان الأشواق" لصاحبه "محي الدين بن عربي"، وهو الشاعر الصوفي الذي ألف العديد من القصائد الشعرية في مواضيع مختلفة تنصب في مجال الصوفية ومن الأبيات التي وردت في النص المسرحي نجد:

أحبابنا أين هم	بالله قولوا أين هم
كما رأيت طيفهم	فهل تريني عينهم
فكم وكم أطلبهم	وكم سألت بينهم
حتى أمنت بينهم	وما أمنت بينهم
لعلّ سعدي حائل	بين النوى وبينهم

* جليلة بكار، ممثلة مسرحية وسينمائية وكاتبة درامية تونسية، التحقت بمسرح الجنوب بقفصة سنة 1973، شاركت في تأسيس المسرح الجديد بتونس سنة 1976م، وشركة فاميليا للإنتاج مع فاضل الجعايبي سنة 1993م، شاركت كشخصية وطنية مستقلة في ترقية الهيئة العليا لتحقيق أهداف الثورة والإصلاح السياسي والانتقال الديمقراطي سنة 2011م. ينظر: جليلة بكار، خمسون، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 2006م، ص 4.

* تسرد مسرحية "خمسون" تاريخ تونس في خمسين سنة من خلال زوايا عدّة منها: النظام السياسي، اليسار والأصولية وتحدث المسرحية من خلال شخصياتها عن النظام السياسي القومي في تونس خلال مرحلتين: مرحلة الحبيب بورقيبة الذي اضطهد اليسار فافرض التغير بالقوة، ومرحلة زين العابدين بن علي الذي أضاف إلى اضطهاد الأصوليين، وعليه يطرح هذا العمل أزمة تونس، ومن ورائها أزمة العالم العربي الاستبداد السياسي الذي أقصى اليسار قبل أن يتحالف مع الأصوليات، واتخذت الكاتبة في التمثيل لهذه الأحداث أستاذة محجة تفجر نفسها وسط الساحة، ويلقى القبض على صديقتها وهي طالبة عائدة من باريس، تتحدر أصولها من عائلة علمانية وتخلت عن هذا التوجه اثناء سفرها إلى باريس ما أدخلها في مشاكل مع عائلتها والشرطة...الخ. حوار مع الكاتبة جليلة بكار حصة روافد، قناة العربية، أيار 2011م

لتنعم العين بهم

فلا أقول أين هم¹

بعد الحوار المتبادل بين كل من حنان وآمال حول والدته هذه الأخيرة التي نعتتها بالكافرة لأنها تجتمع مع رئيس الشرطة في الخمارة ويتحدثان عن الأوضاع التي آلت إليها البلاد وبالتحديد ظاهرة الإرهاب السياسي، فهي لمحت إلى أنّ أمّ آمال هي التي تقوم بنقل أخبارهم للشرطة، ممّا أثر على أمل التي أحست بالخيبة والانهيار أمام الاتهام الذي وجهته صديقتها لأمّها، فالتقاء أمّها بالشرطي لا يعني أنّها السبب في انكشاف مخططاتهم ومعرفة الشرطة لتحركاتهم، وجاءت القصيدة في ثنايا الحوار لكونها تناولت موضوع الشوق والأصدقاء مما جعلها تتفاعل مع موضوع الحوار وجسدت صورة الصداقة والأصدقاء، واستحضار الأبيات كان من باب التحسّر على أيام الصداقة والحبّ والأخوة التي تربط بين الأفراد؛ فالصدق والأمانة المتبادلة بين الأصدقاء غابت، وبقيت منها الصور المرسومة في الخيال الذهني والذكريات المنقوشة في القلب.

أخذت المسرحيّة الحداثيّة "تستعير خصائص ومميزات الفنون الأخرى، وبخاصة الشعر، فهي ليست مسرحية شعريّة وإنّما مسرحيّة تجمع بين السرد والمسرح والشعر من خلال استعارتها اللّغة الشعريّة التي تزيد النصّ جمالا وابداعا"²، فتجاوز السرد مع القصائد الشعريّة من بين التقنيات الجديدة في التّأليف المسرحي.

ولم يتوقف التداخل بين النصوص الشعريّة والنصوص المسرحية على توظيف الأبيات الشعريّة للشعراء العرب؛ بل اتّبع الكتاب طريقة أخرى إلى جانب هذه القصائد، بحيث وظّفوا نوعا آخر من النماذج الشعريّة تأتي في شكل أسطر شعريّة، وردت في النصوص للتعبير عن قضايا معيّنة ومن بين الكتاب الذين استعانوا بهذه التقنية نذكر كلا من (كريم برشيد _ عز الدين جلاوي _ جلييلة بكار).

1 - جلييلة بكار، خمسون، ص 141.

2 - خيرة قدسي، تجليات (الحلقة) في المسرح الجزائري المعاصر، تجربة عبد القادر علولة _ أنموذجاً، مجلة العلامة العدد 2، ص 318.

وقد تمحورت مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" * لمؤلفها "كريم برشيد" * حول شخصية "ابن الرومي"، التي تستحضر في أذهاننا صورة ذلك الشاعر القوي والبارز في عصره، ألف العديد من القصائد الشعرية العمودية، غير أننا في هذا النص المسرحي نلاحظ أن "برشيد" وظف على لسان شخصية "ابن الرومي" مجموعة من القصائد الشعرية ولكنها ليست عمودية، بل هي ما يعرف بالأسطر الشعرية تنتمي إلى الشعر الحر الخالي من تلك القيود، ومن النماذج الواردة:

"آه لو كنت أقرأ الرمل والكف،

لأنزع من عيوني الأسيرة،

حديد القيد والقفل.

آه لو كنت عزافا أو بحارا من فينيقيا،

لأرحل في أحداق الساعة،

أطوف الغد والآتي،

ثم أعود بالنبأ"¹.

جاءت الأسطر الشعرية على شكل مونولوج، عبّر "ابن الرومي" من خلالها عن وضعه المأساوي والحالة التي يعيشها، فأيامه أصبحت ألغازا محيرة لما تحمله من مفاجآت جديدة وأحداث

* إن مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح عبارة عن نص احتفالي هدفه الأسمى تعرية الواقع والكشف عن الوضع المأساوي الذي يعيشه الأفراد في مدن الصفيح، وتناول الكاتب هذا الموضوع بتقسيم نصه إلى سبعة عشر لوحة خص كل واحدة منها بتناول فكرة معينة تكشف عن قضية من القضايا المتعددة التي تشهدها مدن الصفيح.

* عبد الكريم برشيد: كاتب- مؤلف/ مخرج مسرحي/ كاتب صحفي أستاذ من مواليد سنة 1943 بمدينة أركان بشرق المغرب، حصل على شهادة الليسانس سنة 1971م بفاس، والماجستير سنة 2011م، والدكتوراه بجامعة مكناس، دبلوم في الإخراج المسرحي سنة 1973م بفرنسا، مؤسس تيار المسرح الاحتفالي في المسرح العربي سنة 1976م، وعضو هيئة تحرير في العديد من المجالات، ونشر أكثر من أربعين نصا مسرحيا كما ترجم البعض منها إلى العديد من لغات العالم؛ هذا إلى جانب نشره الكتب النقدية. ينظر: عبد الكريم برشيد، أربعة نصوص مسرحية (على باب الوزير/ ديوان الحشاشين/ صياد النعام/ يا ليل يا عين، الهيئة العربية للمسرح، ط 1، الامارات العربية المتحدة، 2011م، ص 354.

¹ - عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، دار الآداب، ط1، بيروت، 1979م، ص 24.

غير متوقّعة، إلى جانب المحيط الذي يقطن فيه والجيران المحيطين به، والذين يعيش معهم في صراع ومشاكل دائمة، ما جعله يفكر في الغيب، والإعلان عن رغبته في معرفة ما سيأتي بعد ذلك اليوم، وهذا ما بيّنه البيت الشعري الذي وظّفه في آخر الحوار الذي جرى بينه وبين نفسه متسائلاً عن معاني حروف ألف. لام. جيم. ياء... قائلاً:

"ألا يريني غايتي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب"¹.

فابن الرّومي عبّر عن فضوله في معرفة ما سيحدث مستقبلاً لكي يكون في أتمّ الاستعداد لمواجهة الأحداث والتفكير في الخطة التي تخرجه من المشاكل والصراعات التي سيقع فيها، فالتنبؤ بما سيأتي سيجعل الوضع أقلّ مأساوية.

ثمّة أنموذج شعري آخر جاء على لسان "جحظة المغني" قائلاً:

"أرجع الصوت بلحن طرب،

هذا لحني ذقه، ولكن، في خشوع وانتباه،

هذا لحني ذقه وكبر وكبر،

وصعد ملايين آه..."²

جاءت هذه الأسطر التي ألقاها "جحظة المغني" موجّهاً إيّاها لابن الرّومي تبريراً لقوله باستحسان ابن الرّومي لشعره واعجابه به، غير أنّ أصحابه أقرّوا بغير ذلك فطلب منه "دعبل الأحذب" أن يغني أمام بيت "ابن الرّومي" الذي كان يرمي عليه أثناء غنائه الورد والزهور ليؤكد على أحقيّة قوله، فهم على دراية بنوعيّة الشعر الذي يلقيه، والذي تستهجنه أسماع النّاس ولا تطيقه فكيف بابن الرّومي سيّد الشعر وصاحبه يستحسن أشعار "جحظة المغني".

¹ - عبد الكريم برشيد، ابن الرّومي في مدن الصفيح، ص 25.

² - المصدر نفسه، ص 62.

وقد وردت هذه الوصلات الشعرية التي جاءت على شكل أسطر متداخلة مع الأسلوب الحوارى للتعبير عن أحاسيس الأفراد ومشاعرهم، لأنّ "مواطن التجانس بين المسرحية والأجناس الأخرى ينطلق من الصفة المكوّنة للجنس الآخر وكذا طبيعة المقومات الخاصة بها"¹، فالتحاور بين الأجناس بمختلف أنواعها لا يتوقف على استعارة الجنس بحدّ ذاته بل يمكن أن يكون التفاعل مع الخصائص المكونة لذلك الجنس.

وتختلف طريقة الكتابة من كاتب لآخر باختلاف الموضوعات المتناولة، والأساليب المستخدمة، بحيث نجد بعض الأدباء ينخرطون في الكتابة النثرية معتمدين فيها على السرد والحكي، غير أنّهم يجدون أنفسهم في أحيان كثيرة مضطرين لتوظيف الأساليب الشعرية بطريقة أو أخرى وفق ما تفرضه الفكرة المتوقفة عليها والتي تحتاج إلى أسلوب أقوى لتمثيلها وتستحضر النصوص الشعرية حسب حاجة كل نص مسرحي ولغايات موضوعية وفنية تفرضها الكتابة المسرحية وظلت هذه النصوص تذوب في قالب مسرحه لتزیده قوة تعبيرية²؛ ذلك أنّ استدعاء النصوص الشعرية والتحاور معها جاء نتيجة لتحقيق غايات معينة تختلف باختلاف المواطن التي وظّفت فيها والأفكار الممثل لها، ومن بين النماذج الواردة في النص المسرحي "مملكة الغراب" * لعز الدين جلاوي*:

*تريد اسقاط النظام

1 - كمال علوات، مستويات التداخل الأجناسي وأشكاله في النص المسرحي قراءة في المسرح الجزائري، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، ص 135.

2 - علاوة كوسة، توظيف التراث وحوار الفنون في مسرحيات عزّ الدين جلاوي، مجلة العلامة، العدد 2، ص 293. * تناولت مسرحية "مملكة الغراب" موضوع فساد الجهاز الحكومي، الذي مثّل له الكاتب بشخصيتين هما الناعس والناعس الأول تعيش في حياته، لكنّه مثابر وجديّ في العمل، على غير صديقه الناعس الذي ظلّ طوال حياته راقداً يستغلّ غيره للحصول على الرزق الذي يعيش منه، ويحاول الكاتب من خلال هاتين الشخصيتين أن يمثّل لنظام الحكم القائم على رغبة الغراب، يعني أنّ تعيين الحاكم الذي يتولى شؤون البلدة يكون من اختيار الغراب، ولتمثيل القضية قسّم الكاتب نصّه المسرحي إلى ثمانية دقاتر.

* عزّ الدين جلاوي: أستاذ محاضر في الأدب العربي بجامعة برج بوعريج، أديب وأكاديمي، صدرت له عشرات الأعمال الإبداعية والنقدية، وقدمت عن أعماله عشرات البحوث والرسائل الجامعية، داخل الوطن وخارجه، ويعدّ من الأسماء التي تخوض غمار التجريب، حاول أن يؤسس لاتجاه جديد في الكتابة المسرحية، ينظر: عزّ الدين جلاوي مسرح اللحظة مسرحيات قصيرة جداً، منشورات المنتهى، ط 1، الجزائر، 2017م.

نريد اسقاط النظام

نريد اسقاط النظام¹.

تعدّ هذه الأسطر الشعرية بمثابة تعبير عن غيظ الشعب وغضبهم من السياسة التي يمارسها التاعس عليهم، وجمعت بين الشعب الذي مثله الضمير المستتر (نحن) والنظام؛ فالشعب يريد القضاء على الحكم الذي أرهقهم؛ كونه لم يُسند إلى الشخص الذي يليق بالمنصب، ففي ذلك البلد عُرفوا بالحكم المبني على الخرافات لا على الأسس التي وضعها القانون، بحيث نجدهم يجتمعون في الساحة العمومية كلهم رجال ونساء؛ شيوخ وصغار_ بعد موت رئيسهم لتتصيب حاكم جديد فيطلق أحد الأفراد غراباً في السماء، والرأس الذي يقف عليه الغراب سيحظى صاحبه بمنصب الحكم ويكون رئيساً عليهم دون مراعاة مستواه، ولا حتى أحقيته في ذلك المنصب لكن التاعس أراد أن يبين لهم أنّ هذه الطريقة لن تنفعهم لأنّ التقدّم يكون عن طريق العلم والعمل؛ لا عن طريق الجهل فقال ناصحاً إليهم "يا قوم هذه خرافة خرافة، عقولكم أرقى وأسمى من الغراب، إن هو إلاّ طائر بليد، حيوان لا يفقه ولا يعي، مخلوق أدنى منزلة من الإنسان"²، وبعد تدخل التاعس والحوار الذي أجراه مع معظم الأفراد الذين حاول أن يبين لهم أنّ طريقة الجهل التي اتبعوها ستوقعهم في مشاكل عويصة، لأنّ مثل تلك المناصب تحتاج في بنائها إلى أن يجتمع فيها العلم والذكاء لمسيرة الأمور، فمن خلال الحوار توصل إلى إقناع الشعب بضرورة المكافحة من أجل تحسين الوضع والسعي لتحقيق التغيّر وبلوغ درجة من اليقظة والفتنة، فجاءت تلك العبارات في شكل أسطر شعرية تعبيراً عن الرغبة في التغيّر وتحقيق الأفضل وذلك عن طريق انتهاج طرق جديدة في الحكم، ووردت العبارات بلسان الشعب ومثلها الكاتب في صورة شعرية للتأثير أكثر في الناس وإيقاظهم من الغفلة والتأكيد على أهمية الفكرة، وفي موضع آخر من النصّ يستشهد بمجموعة من الأسطر:

*"لبيك مولانا لبيك سيدنا

1 - عز الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 105.

2 - المصدر نفسه، ص 103.

بالروح بالدم نفديك

بالروح بالدم نفديك¹

أقيت الأسطر الشعرية على لسان الحراس بصيغة جماعية، بعد مطالبة الرئيس لهم بإلقاء القبض على التاعس الذي أراد أن يفضح صديقة التاعس بعد أن أصبح ملكا بطريقة غير شرعية فهو _التاعس_ أراد أن يعيد الحق إلى أصحابه ويوظفهم من غفلتهم ويبادروا إلى بناء وطنهم بطريقة صحيحة بعيدا عن الخرافات، غير أن التاعس أصرّ على إسكاته بطلب الحراس الذين لبوا له ما يريد دون أن يفهموا القضية "يفاجأ التاعس باندفاعهم وتلبيتهم السريعة، يصرخ فيهم محرضا على الملك. لا تأمنوه، إنه مجرد لص حقير، مجرد ناعس متطفل مخادع، أنا أعرفه جيّدا، إنه رفيق العمر، إنه...²، فتلك العبارات نطق بها الحراس وجسدها الكاتب في شكل أسطر شعريّة بهدف التعبير عن فساد الأخلاق بتفضيل الذات على الآخر لتحقيق الطموحات الشخصية وتلبية طلبات الرئيس، والرضوخ لها مهما كانت مجحفة في حق الغير، فالكاتب أراد أن يبين لنا أنّ الفساد الذي يسود الجهاز الحكومي لا يمكن القضاء عليه لأنه مستند على بعض الأفراد المشجعين لذلك للوصول إلى أهدافهم، وهي الفكرة التي اتضحت أكثر في فقرة أخرى من النص وجاءت في هذه المقطوعة:

"النظام.. يريد.. اسقاط.. الشعوب

النظام.. يريد.. اسقاط.. الشعوب..³.

وردت هذه الأسطر أيضا على لسان التاعس محاولا اقناع الأفراد بضرورة إعادة النظر في الحكم والقائمين عليه، لأنّ تنصيبهم لرئيس بطريقة عشوائية دون مراعاة معايير معينة سيؤثر عليهم مستقبلا، وتشجيعهم لفكرة تنصيب الملك عن طريق الغراب ستقضي عليهم كونها خرافية لا تستوفي الشروط المؤهلة للوظيفة التي تقوم بها، وهذا ما جعله يتساءل "مالكم؟ هل انقلبت الدنيا يا

1 - عز الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 109.

2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 - المصدر نفسه، ص 110.

قوم؟ هل انقلبت الدنيا¹، فهو يستفسر عن الأسباب التي جعلت الأفراد يقبلون بتلك المهازل التي ستكون سببا في تدهور الأوضاع أكثر في حق الشعب.

انبنى توجه الكاتب على فكرة أساسية ترمي إلى ايقاظ الشعب من جهله وغفلته، وهي الفكرة التي لخص فيها ما حدث ويحدث في العديد من البلدان العربية التي أصبحت تشجع انتشار الظلم والفساد في أوساط المناصب الحكومية، فلم يعد للشعب حرية التعبير عن وجهات نظرهم حول ما يحدث، فكل من يحاول الاستفسار والتبليغ عن قضية ما لها صلة بالحكم يسجن، والسؤال المطروح ما السبب في قمع حرية التعبير؟ وما الهدف من التستر على الفساد الذي أصبح يعم مختلف البلدان؟ ولماذا ربط قضية تنصيب الرئيس بالغراب؟ وهذه الأسئلة كلها يمكننا أن نجعلها في فكرة طغيان الجهل في زمن العلم والحداثة، وتمجيد الفساد وقمع الحريات في زمن التفتح والتقدم.

وظفت الكاتبة "جليلة بكار" بدورها في نصها المسرحي "خمسون" بعض المقاطع الشعرية وعبرت من خلالها عن بعض القضايا السائدة في المجتمع التونسي بصفة خاصة والعربي بصفة عامة في فترات زمنية معينة، فاللّمسات الشعرية جاءت في شكل مقاطع وصفية كشفت عن مدى تدهور الأوضاع نتيجة للحساسية التي عمّت أوساط المجتمعات، ومن بين النماذج التي وظفتها:

*"وتبكي"

تبكي على الرجال المغلوبة

على اليدين المضروبة

على الآمال المصلوبة

على الأرض المغصوبة

على الشعوب المنكوبة

وعلى النساء المحجوبة².

1 - عز الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 110.

2 - جليلة بكار، خمسون، ص 65/64.

جاءت هذه العبارات على لسان "الممثلة 1" للتعبير عن الضرر الذي لحق بالبلدان العربية التي أرهقتها سياسة الصهاينة الذين قتلوا فيها الأمل والأحلام، فالكاتبة فضّلت أن تمثل لتلك القضية بالأسطر الشعرية لكونها أقوى في الوقع على قلب المتلقي لما فيها من تأثير؛ بحيث زادت قوة الصفات المنسوبة إلى كلّ موصوف للتأكيد على شدة المعاناة التي تسببت في ذرف الدموع لدى العديد من الأفراد، وخاصة الذين سلب حقهم في ممارسة الهوية الدينية وتطبيق تعاليمها، وهي الفكرة التي عبرت عنها أم أمل في مقطوعة أخرى أوردها الكاتبة على لسانها وقالت فيها:

" كيف تحجب شعرك

تغطّي زندك

كايّنك عورت عينك

نقبت وذنك

خيطت فمك

حرّقت يدك"1.

جاءت هذه العبارات على لسان الوالدة محاولة التلاعب بأفكار ابنتها وتغييرها، لتجعلها تتخلى عن المبادئ الإسلامية، فحاولت إغراءها عن طريق ذكر بعض المواصفات التي تزيد من جمال المرأة وفتنتها، غير أنّ ردّ ابنتها كان أقوى، يحمل في طياته روح الاقتناع والرغبة، فخاطبتها قائلة:

*يا من أنت كالسنبلة

روحك هي القمح

والقشّ جسدك

1 - جلييلة بكار، خمسون، ص 101.

فإن لم تكن حمارا

لم تأكل القش

امض نحو اللب والحب¹.

استعملت "أمل" هذه الجمل في مخاطبة أمها أثناء حوارهما، حيث سعت الأم لإقناع ابنتها بخلع الحجاب الذي غير حياتها وهيئتها وغيب ملامحها البشوشة، فبسبب الحجاب اختفى كل ما هو جميل فيها، غير أن "أمل" كانت أدكى من أمها، وهو ما تبدى في إجابتها حيث بينت لأمها أن الجمال يكمن في الجانب الروحي الداخلي والقناعات التي تسكنه لا في الهيكل الخارجي وما يحمله من مفاتن، فهي أرادت أن توضح لها أن الإنسان الجميل يتصرف بعقله ويهتم بمعادن القضايا الأصلية لا بالعادات الدخيلة التي سيطرت عليهم وأصرت على سلب هويتهم، وأثرت في كيان المجتمع وأصله، وسببت الخراب وعمت الفوضى في كل المجالات، وهو ما علق عليه السكران في لوحة أخرى من النص المسرحي قائلا:

*قردة نحن

قردة نحن هذا صحيح

ولكن أين الأشجار

لقد أكلتموها ثمارا

وتزيتتم بها ظلالا

وقطعتموها حطبا

قردة نحن

هذا صحيح

¹ - جلييلة بكار، خمسون، ص 102.

ولكن أين الأشجار"¹.

أشارت الكاتبة في هذه العبارات إلى الحكم الفاسد الذي سنّ قوانين صارمة في حق الأفراد فهي حاولت أن تظهر غياب سياسة احترام ثقافة الآخر وممارسة كل واحد حياته مع احترام توجهات الآخرين، فهم خلقوا ليعيشوا وفق ضوابط تسمح لهم بممارسة حياتهم الطبيعية، ولهذا شبه السكران الناس بتلك القرود التي تعيش فوق الأشجار وتستمتع بثمارها، لكن تلك الثمار غابت لغياب الشجرة التي لم تعد تثمر، كذلك الفرد خلق في وسط يتمتع بكل ما يمكن تسخيره للعيش الهانئ، لكن كل شيء قُضي عليه، ولم يعد الأفراد يحظون بالاستمتاع في حياتهم، نتيجة للظلم الذي سلطه الحكام ضدهم وحرمانهم من تحقيق طموحاتهم ورغباتهم، فوظف عبارات (لقد أكلتموها ثمارا/ وتزيتتم بها ظلالات) كدليل على التلاعب الممارس من قبل المسؤولين عن الشعب الذي سلبت منه أبسط طموحاته، ورغم ذلك كله ظلّ المواطن مخلصا لوطنه ومستعدا للجهاد في سبيله.

كانت المقاطع الشعرية بمثابة كشف عن الأوضاع الجديدة السائدة في مختلف المجتمعات التي أثرت على حياة الفرد والمجتمع، فالمسرحية أصبحت كيانا لاحتواء القضايا المنتشرة بمختلف أنواعها، وارتبطت "على صعيد المضمون والمحتوى، بالحياة الجديدة، وصارت موضوعاتها مستقاة من حياة الإنسان اليومية، ومن نضالاته التي خاضها من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية"²، فلما كان الحديث عن المشاكل والوضع الحساس للبلدان لجأ الكتاب إلى الاستعانة بمختلف الأساليب التي تقرب الفكرة وتوضّحها.

2.2. الأناشيد:

تعتبر الأناشيد نمطا من أنماط الشعر لكنّه لا يرتكز على المبادئ والعمود الذي يقوم عليه الشعر؛ إنّه يشبه الشعر الحرّ الذي يبني على نظام السطر، ويعود توظيف الأناشيد في النصوص المسرحية إلى أنّ "اللازمة التي تبرّر مواطن التجانس بين المسرحية والأجناس الأخرى ينطلق من

1 - جلييلة بكار، خمسون، ص 108.

2 - فطيمة دلمي، البحث عن صورة الذات في صورة الآخر، مقارنة سوسيو ثقافية لظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري تخصص: الدراسات النقدية والمقارنة، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، 2013م، ص 129.

الصفة المكوّنة للجنس الآخر، وطبيعة المقومات الخاصة به"¹، بحيث يتجه فيه المنشد إلى التعبير عن قضايا معيّنة تخصّه أو تخصّ المجتمع بصفة عامة، ولقد وظّف "المدني" هذا النوع في مسرحيته على لسان إحدى شخصيات المسرحية:

"غدنا هو الغد الأفضل

وعلي هو مهدينا المنتظر

وعيشنا هو العيش الأرغد

ومصيرنا هو المصير الأكبر

وفكرنا هو الفكر الأقوم"².

يعبر هذا النشيد عن حلم الأفراد في تحقيق غد أفضل مهما كانت الظروف والأوضاع؛ فعندما حسموا الأمر وأخذوا قرار بناء "مدينة المختارة" بدأوا يتحاورون حول الأدوات التي سيتمّ بواسطتها البناء لكن ذكاءهم جعلهم يهرعون للبناء بما هو متوقّر لديهم من إمكانيات بعيدا عن التحاور حول الوسائل التي ستؤدي بهم إلى التأخر في المشروع؛ فاتخذوا من قوّة السواعد بديلا للحديد الذي تصنع منه أعمدة البيوت؛ ومن أفكارهم وواقعهم المعيش وكذا تراثهم بديلا للبركار ومسطر الزوايا وميزان البناء والمطمار... الخ.

كما أشار النشيد إلى الأمل الذي يكتنف أفراد الشعب وسعيهم لتحقيق الانتصار ولو بأبسط الوسائل؛ فالأفراد حاولوا بناء مدينة المختارة لتغيير الأوضاع السائدة بأبسط الإمكانيات المتوفرة عندهم، وهو ما عبّر عنه الحوار المتبادل بين شخصيات المسرحية.

إنّ استعانة الكُتاب بخصائص الأجناس المختلفة وتوظيفها في أعمالهم كانت بهدف الإبانة عن رؤيتهم تجاه الأوضاع وتصوير القضايا، بحيث حققوا تحاورا بين خصائص الجنس

¹ - كمال علوات، مستويات التداخل الأجناسي وأشكاله في النص المسرحي قراءة في المسرح الجزائري، ص 135.

² - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 36.

المُبدع فيه وخصائص الجنس المُستعان به، ووظائف جمالية فنية تزيد الحوار تأثيراً في المتلقي واستمالته لتحقيق وصول الرسالة التي يودّ المؤلف إيصالها.

حاول "عز الدين المدني" أن يمثل لنا في مسرحيته حادثة تاريخية مهمة حدثت في فترة زمنية ماضية لينبّه الأمة إلى قضية أخرى، تتجسّد في ضرورة الاتحاد فيما بين الأفراد لتحقيق النصر والفوز، ففي الحروب والصراعات مهما كان نوعها يتوجب على الأفراد أن يكونوا يداً واحدة ولا تشغلهم قضايا شخصية تنسيهم القضايا الجماعية المهمة.

إنّ وجهة عز الدين المدني في التأليف المسرحي جعلته "من أهمّ المبدعين التونسيين الذين مالوا إلى التجريب والحدّاث والإبداع والابتكار في مجال المسرح؛ فقد قدّم تصوّراً مسرحياً نظرياً يعتمد على مسرحية التراث وقراءته من جديد نقداً وحواراً وكتابة من أجل إعادة بنائه من جديد، وأيضاً لفهم الحاضر وقراءته قراءة تاريخية معاصرة قائمة على التغيير والتثوير والنقد العميق"¹، فهو لم يكن هدفة إسقاط القضايا التاريخية ومعالجتها، بل مثل بتلك الأحداث لبيّن أسباب الانتصار والانهزام اللذين تُؤثّر فيهما عدّة عوامل، وهو مظهر من مظاهر مسرحية الأحداث التاريخية وإسقاطها في النصوص المسرحية لتحقيق هدف معيّن يحمل في طياته نقداً مبطناً لما كان سائداً.

كما وظّف أيضاً "كريم برشيد" هذا النوع من الاستشهاد في نصّه، فوردت الأناشيد في نصّ "ابن الرومي في مدن الصفيح" بصوت الجماعة لتعبّر أكثر عن الموضوع وتؤثّر في المتلقي، ومن بين النماذج الواردة نذكر:

"متى تفهم يا سيد السادات،

أنّ الأزمات في بغداد أصبحت حلقات،

والحلقات حولها الحاوي سلاسل،

¹ - جميل حمداوي، تاريخ المسرح العربي، مكتبة المتقف، موقع المتقف العربي سيدني استراليا، ص 51.

<http://almothaqaf.com/library/72-pdf>

والسلاسل في الأقدام الحافية،

يمسكها سيدي - قفاز الحرير؟¹.

عبّر هذا النشيد الجماعي عن الحزن الذي تعيشه مدينة بغداد، إلى جانب التغيرات التي مسّت ظروف معيشة أهلها، والشخصيات القاطنة في هذه المدينة، وعبّر النشيد بالتحديد عن شخصية عريب التي ظهرت مجدداً في وسط جيرانها ومحيطها القديم في حلّة جديدة متغيرة تماماً بحيث رفضت العودة إلى حياتها الماضية وتفصيلها، فبالنسبة إليها تلك صفحة قد طوتها لتفتح أخرى في مظهرها الجديد، غير أنّ ابن الرّومي يثور في وجه هذا التغيير ويحاول تصحيح المسار للعودة إلى الأصل، بإقناعها أنّ مجالهما الشعر. فابن الرّومي وعريب شخصيتان تمارسان نفس المهنة وتنتميان لنفس المحيط وعندهما إمكانات العيش نفسها، فإمّا أن تتنازل عن تكبرها وتعجرفها أو تغادر الحيّ، يعني أنّ الشاعر (ابن الرّومي) كان وفياً لحياته ولجيرانه ومحيطه الفقير، على عكس عريب التي أغوتها الدنيا وتنازلت عن كلّ شيء في سبيل تحقيق حياة أفضل، وقرّرت الرّحيل عوض أن تتمسك بالحيّ الذي نشأت فيه، وهو ما أثر على ابن الرّومي لكونه متعلّقاً بها فتشّد الجماعة ممثلة حزن ابن الرّومي لرحيل عريب:

"من أرض نجد جئت بالعشق،

نجمك التائه في رحم السماء،

والليل والقمر الأشقر،

ملك يدنيا.²

وجّهت الجماعة هذا النّشيد "لابن الرّومي" بعد أن تخلّت عنه حبيبته، تعبيراً منهم عن الحبّ الذي يَكُنّه "ابن الرّومي" للجارية "عريب" التي فضّلت العيش بعيداً عن المحيط الفقير الذي تنعدم فيه شروط الحياة المريحة للفرد، فهي لم تكثرث بالمشاعر التي يَكُنّها لها الشاعر؛ بل فضّلت أن

1 - عبد الكريم برشيد، ابن الرّومي في مدن الصفيح، ص 71.

2 - المصدر نفسه، ص 74-75.

تعيش حياتها في مضرب آخر بعيدا عن ذلك الحيّ وتلك الظروف، لنجدها في لوحة أخرى من النص تعترف بعدم صبرها على الفراق وقررت العودة إلى مسقط رأسها، فتتشد حول بغداد قائلة:

"بغداد يا بغداد يا وردة عجريّة، يا مناجم الأحزان، والنّار والغيمة والدخان، كنت عرافك يوما وكنت نبيّة.

بغداد يا بغداد يا وردة عجريّة، تعطلت ساعة الميدان، فشاخت في لحظة وأنت بعد صبيّة بغداد يا بغداد..."¹.

إنّ عنوان اللوحة "وعادت عريب" دليل على عدم صبر الجارية على مفارقة مدينتها التي نشأت وترعرعت فيها، وهذا بعدما شكّا لها "جحظة المغني" العذاب الذي يعانيه "ابن الرّومي" لغيابها، يعني أنّ "عريب" رجعت إلى أكواخ القصب، والفقر والنّحس الذي يسود الحيّ، عادت إلى التّبع والأصل، وجاء النشيد على لسانها بعدما عادت إلى بغداد وفصّلت الاستقرار هناك إلى جانب ابن الرّومي وجيرانه والحيّ، لكنّ الحزن والانغلاق الذي عان منه ابن الرّومي جعلها تقلق عليه وتحاول إخراجه من حيّز الانعزال فكلفته بمهمة البحث عن الخلال الذي ورثته عن جدتها، وفقدته في السوق أثناء عودتها إلى بغداد، فكان النشيد ترجمة للعذاب النّفسي والحاجة الماديّة التي يعاني منها أهل مدن الصّفيح.

لقد طعم الكاتب نصّه بهذه الأناشيد التي جاءت على ألسنة مختلف الشخصيات المسرحيّة منها الواردة بالصوت الجماعي للتعبير عن المشاكل الفرديّة والجماعيّة، مترصدين في ذلك أوضاع بغداد، وبالذات مدن الصّفيح التي تفتقر إلى ظروف العيش السويّ، إلى جانب الكشف عن حزن "ابن الرّومي" نتيجة تخلي الجارية "عريب" عنه، والنشيد الأخير الذي جاء بصوت فردي على لسان "عريب" كان على شكل لوم لمدينة بغداد التي لم تر فيها إلاّ الحزن والألم؛ وعليه حققت الأناشيد تفاعلا مع الموضوع المتناول في النصّ المسرحي لما لها من تأثير في البنية المضمونيّة للنصّ.

¹ - عبد الكريم برشيد، ابن الرّومي في مدن الصّفيح، ص 91.

واشتمل نص "الحكواتي الأخير"* على النشيد الذي ورد في نفس (خاتمة الاحتفال)، وهو النفس الذي خصّصه الحكواتي للإعلان بصفة نهائية عن رحيله واختفائه من حياتهم، فجاء الإنشاد في موضعين من النفس على لسان مجموعة من المنشدين:

"هذي ساعة من ساعات الله"

يحضر فيها النبي رسول الله¹.

يشير هذا النشيد إلى الوضع المتدهور الذي آل إليه المجتمع المغربي، وذلك بسبب انخراط أفراد في التقاليد التي جعلتهم يتنازلون عن عاداتهم الموروثة في مجتمعهم، فهذه التغيرات التي لحقتهم تشير إلى نهاية وزوال الحكواتي ليظهر حكواتي جديد يتماشى مع الحداثة السائدة في المجتمع، وهذا يعني أنّ العلامات الجديدة التي ظهرت في المجتمع المغربي تشبه نوعاً ما تلك العلامات التي تبيّن أنّ الحياة ستخرج من دائرتها القديمة لتدخل حيناً آخر كلّ ما فيه مبتكر وجديد.

ولم تقتصر استعانة كلّ من (عز الدين المدني وكريم برشيد) على الأجناس بمختلف أنواعها، بل استحضرا خصائص بعض الأجناس الأدبية وسخّرا أساليبها وفق ما اقتضته أفكار النصوص المسرحية كون هذه الأخيرة تمثّل "الرؤية الواعية للحياة، فحتى حينما يتوجه الكاتب المسرحي إلى استلهام التراث، فإنّه يفعل ذلك ليعبّر عن الراهن والحياة التي يعيشها جمهوره"² فرغم ما بلغه الفنّ المسرحي من حداثة ومعاصرة إلاّ أنّه ظلّ شديد الارتباط بالواقع والمجتمع.

*الحكواتي الأخير: تسرد قصة المواجهة التي يجد فيها الحكواتي نفسه أمام عالم متغيّر في أفق مجهول المعالم. هو الذي كان يقصّ حكاياته على الناس في الساحة، يكتشف فجأة أنه مختنق ومحاصر بالزحف الإسمنتي. ولم تقتصر اكتشافاته على المكان، بل اكتشف أيضاً مختلف التغيرات التي طرأت على أفراد مجتمعه، مما أدى إلى رحيل أصدقائه الذي يشاركونه في الساحة التي هدمت وأصبحت كلّها مباني.

1 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير _ احتفال مسرحي في نفس واحد_، مؤسسة إديسوفت مطبعة النجاح، ط1 المغرب، 2004-2005م، ص 93/95.

2 - حميد علاوي، إشكاليات تأصيل المسرح العربي أزمة إبداع أم تقصير نقدي، مجلة الثقافة، العدد 17، وزارة الثقافة الجزائر، سبتمبر 2008م، ص 143.

3.2. الأغاني:

طعم "برشيد" نصه المسرحي بجنس الأغاني، باعتباره من الفنون الأدبية التي تسهم في التعبير عن توجهات الأفراد، وتمثيل الظروف المحيطة بهم، فالوظيفة الأساس التي تؤديها الأغاني في النصوص الأدبية، تكون في أغلبها الكشف والإفصاح عن أحاسيس الأفراد، ومن بين النماذج الموظفة لوصف هذه الحالات نذكر الأغنية التي غناها "جحظة المغني":

"يا حبيبا أخشى الموت وعتبه

يبيعني بفلس يا لنحسي

وأشتري بالملايين قربة"¹.

إن شغف "جحظة المغني" وحبّه للغناء جعله يكشف عن المستور في حياته، وعن ألمه وحزنه الذي جاء نتيجة لتفضيل "ابن الرومي" لصوت عريب واستهجانه لصوت "جحظة المغني" كونه لا يملك صوتا يليق بمهنة الغناء ولا لمؤهلات وشروط الغناء. فالأغنية جاءت إشارة إلى الظلم الذي يتعرض له الفرد من قبل غيره دون أن يمتحنه ولا أن يجرب عليه ليكون الحكم الصادر في حقّه صادقا؛ فالحكم أصبح يُصدر انطلاقا من المظاهر دون امتحان القدرات، وما يملكه الفرد من قوة الإبداع. ولم يتوقف توظيف الأغاني على وصف الأحزان وسلبيات حياة الأفراد؛ بل مثّلت في مواضع أخرى الجانب الإيجابي في حياة الأفراد، وجاء هذا الأنموذج من الأغاني على لسان الجماعة:

"عجبي لك يا ملك الشمس،

تغمض الجفن وتغفو،

والناس في عرس؟! "².

1 - عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 45.

2 - المصدر نفسه، ص 63.

وردت هذه الأغنية في النص المسرحي بلسان الجماعة أكثر من مرة في الحوار المسرحي؛ لتنبه "ابن الرومي" إلى الخصال التي تمتاز بها عريب، وجعلتها تترفع عن غيرها من المغنيات لما لها من صوت مطرب وعذب، ويعود هذا إلى مدى ارتباط ابن الرومي بعريب التي أصبحت تسكن كل ركن من أركان حياته. فالإعجاب عند ابن الرومي تجاوز مؤهلات الغناء المتوفرة عند عريب لتصبح الخيال الذي سلط على حياته، كما اكتشف "ابن الرومي" بواسطة الأغنية الصوت الخلاق الذي يمتلكه "جحظة المغني"، مما ولد فيه روح العتاب وتأنيب الضمير لأنه ظلمه وأجحف في حقّه يوم حكم عليه بأنه غير مؤهل ليكون مغنياً، لكنّه عدل عن فكرته بعدما سمع غناءه واكتشف خطأه.

أحالت الأغاني الموظفة في نصوص "عبد الكريم برشيد" إلى بعدين اثنين: تجسد الأول في البعد الذاتي الفردي الذي عبّر فيه "جحظة المغني" عن الاجحاف الممارس في حقّه من قبل "ابن الرومي" الذي استهجن صوته واختار "عريب" الحسنة عليه اعتقاداً منه أنّ هذه الأخيرة تتقن مهنة الغناء أكثر من جحظة، فهو لم يحكم عليه من صوته، بل من خلال المظاهر والشهرة التي يتمتع بها كلّ واحد منهما، ما أدى إلى شعوره بالتقصير في حقّه، أمّا البعد الثاني فتمثّل في النظرة الجماعية للموقف الذي اتّخذه "ابن الرومي" تجاه جحظة واعترافه بتأثره بعريب والمشاعر التي يكنّها لها.

كانت الأغاني بمثابة وصف للأحداث وتقريرها. وتمثّل هذه الوقفات عند الممثلين "التوقف عن التمثيل لأداء الأغاني التي تتخذ شكل التعليق، مانحين فرصة استيعاب ما فات من الأحداث وليستعدوا للأحداث القادمة"¹، فالأغاني جاءت تنفيساً عن روح الأفراد وتعبيراً عن ما يشغل أذهانهم من أحداث حسب ما تناولته النصوص من أفكار.

يوحي العنوان الذي أطلقه "كريم برشيد" على مسرحيته (الحكواتي الأخير) إلى كثافة الثقافة الشعبية والتراث الذي انبنى عليه نصّه، بحيث أطلق عنواناً فرعياً مصاحباً للعنوان الرئيس الذي يشير إلى أنّ النص المسرحي عبارة عن احتفال في نفس واحد، وهو الأمر الذي جعلنا نقرّ بأنّ

¹ - فاطمة ديلمي، بنى النص ووظائفه مقارنة سيميائية لنصّ الأقوال ل "عبد القادر علولة"، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، ط1، دمشق، 2005م، ص217.

النص محملاً بالمادة التراثية والأساليب التي تأسس عليها، وأول ما نلمسه من البنى التراثية فيه هو توظيف الأغاني التي يصاحبها وقع على الآلات المختلفة التي عرفت في المجتمعات العربية ونورد منها الأغنية التي صاحبها النقر على الدف:

"رضيت بما قدم الله لي وفوضت أمري إلى خالقي

كما أحسن الله فيما مضى كذلك يصلح فيما بقي"¹

تحيل هذه الأغنية إلى ضرورة الصبر في الحياة والرضا بما قسمه الله للفرد؛ بحيث جاءت في الاستهلال كتقديم للموضوع الذي سيخوض فيه. كما سبق أن ذكرنا أن المسرحية تتمحور حول الأوضاع التي أصبح الفرد يعيشها في المجتمع المغربي، وعليه يجب أن يكون صبورا في هذه الحياة ولا يضجر مهما كان الأمر، فالحكواتي كان حزينا لما حدث في مجتمعه ولكنه يتنّبأ بغد أفضل، وهذا ما جعل الأغاني تتفاعل مع الحوار المسرحي؛ كونها توحى إلى الوضع الذي يعيشه الفرد، وضرورة الإيمان بما قسمه الله بالأمل في غد أحسن، وهو ما بينته الأغنية الآتية:

"وقفت ببابك يا ذا الغنى فقير وأنت بحالي عليم

وحاشا وكلا يخيب الذي أتى بانكسار لباب كريم"².

يطرح "برشيد" في هذه الأغنية موضوعا أصبح شائعا في المجتمع، وهو ضياع العادات والتقاليد المتوارثة عن الأجداد، والاهتمام بمشاغل الحياة، فبينما كان الحكواتي في الزمن الماضي المؤنس الذي يجمع بين أفراد المجتمع في الساحات العمومية للترفيه، ويعلم الأشخاص مختلف القيم، أصبح ينعت بالدجال والكذاب.

وقد تعددت المناهل التي استقى منها "عبد الكريم برشيد" مادته التي انبنت عليها نصوصه المسرحية، وتعدّ تقنية الانفتاح من بين الآليات التي تبناها كتاب المسرح المحدثون، بحيث "ما يمكن ملاحظته على المسرحية الحداثية أنها أخذت تستعير خصائص ومميزات الفنون الأخرى

1 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 28.

2 - المصدر نفسه، ص 35.

وبخاصة الشعر فهي ليست مسرحية شعرية، وإنما مسرحية تجمع بين السرد والمسرح والشعر من خلال استعارتها اللغة الشعرية التي تزيد النص جمالا وابداعا¹، هكذا غدت المسرحية الحديثة منفتحة على الأجناس الأدبية الشعرية. ويعدّ هذا الانفتاح طريقة مستحدثة انتهجها مؤلفو المسرحية لتحقيق أغراض اجتماعية وفنية في نصوصهم.

¹ - غنّية بوجرة، التداخل المسرحي مع الفنون الأخرى "مسرديات عزّ الدين جلاوي أنموذجاً، مجلة العلامة، العدد 2 ص 318.

المبحث الثاني: مظهرات المرجعيات التراثية، الدينية والوثائقية في النصوص المسرحية.

1. التراث الأدبي رصد للواقع.

يعتبر التراث من الروافد المهمة التي يستقي منها الكتاب مادتهم التي يوظفونها في أعمالهم الإبداعية؛ بحيث يتجهون إلى المخزون الثقافي الشعبي الخاص بالمجتمعات وينهلون منه من أجل تفسير العديد من القضايا، فالعودة إلى التراث في المسرح العربي كانت لها دلالات عديدة؛ فبعد أن اغترف المسرح من الريبورتوار العالمي وجد نوعا من الغربة إزاء هذا التجريب مما حدا بمجموعة من المؤلفين الدراميين إلى التحاور مع الأجناس الأخرى لتحقيق نوع من المصالحة الذاتية مع الهوية العربية، لتحقيق فهم أشمل وأدق للذات العربية¹؛ ذلك أن الرجوع إلى التراث والأخذ منه كان من أجل التأكيد على الهوية العربية التي حاول الغربيون طمسها بحكم أن كل شيء تعود بدايته الأصلية إليهم.

1.1. الأمثال:

تعدّ الأمثال الشعبية من بين الأجناس التراثية التي يستعين بها الأدباء في أعمالهم الإبداعية، لأنّ "التراث الشعبي هو المنبع الأصيل الذي استقى منه كتّاب المسرح العربي موضوعات لنصوصهم المسرحية، حيث انطلقوا من التراث الشعبي ليحملوه رؤاهم ومواقفهم تجاه ما يحدث في مجتمعنا العربي من وقائع وأحداث (...). فأقبلوا ينهلون من أشكاله ومضامينه، فوجدوا فيه ما يحرك القلوب"²، لما يشتمل عليه التراث من مميزات إلى جانب تأثيره في نفوس الأفراد.

ومن بين الكتّاب الذين حاولوا أن يمنحوا الفنّ المسرحي صبغة جديدة من حيث الشكل والمضمون "عبد القادر علولة*" ما "جعله يحقق قفزات نوعية في جل أعماله المسرحية لآته استفاد

¹ - بشرى سعدي، الكتابة المسرحية وسؤال التراث "زنوبيا في موكب الفينيق"، مجلة العلامة، العدد 2، ص 47.

² - محمد أمين دحو، كتابات علولة وتجليات أشكال التراث فيها، مجلة النص، العدد 2، مخبر النص المسرحي الجزائري جامعة جيلالي لياس سيدي بلعباس الجزائر، 2015م، ص 107.

* عبد القادر علولة: كاتب مسرحي جزائري من مدينة تلمسان، درس الدراما في فرنسا، وانظم إلى المسرح الوطني الجزائري وساعد على انشائه في عام 1963م، له العديد من النصوص المسرحية. ينظر: عبد القادر علولة، الخبرة المسرح الجوهري بوهان، ساحة فاتح نوفمبر، وهران، 1970م.

من تجاربه المسرحية الماضية، وأخذ منها ما يساعده على إبراز معالم مسرحه الجديد الذي طمح إليه، مسرح يستمد ويستقي قوته من ينابيع التراث والفنون الشعبية ... كما عالج قضايا العصر بنظرة نقدية للمجتمع محاولاً في ذلك إرساء تقاليد مسرحية تنبع من التراث وتتجه إلى المجتمع الجزائري¹. فقد كان منطلقه في الكتابة المسرحية الاستعانة بالتراث محاولاً أن يمثل من خلاله لمختلف القضايا التي يعاني منها المجتمع الجزائري خاصة الاجتماعية منها، وهو ما سنكتشفه في مسرحية "الخبرة"²، ومن بين الأمثال التي وظّفها "علولة" نجد:

*** عاش ما كسب مات ما خلى²؛**

مثل شعبي يستحضر على الألسنة عند انتقال شخص ما إلى رحمة الله، ولم يترك ثروة أو ما يعادلها لأسرته، يعني أنه كان فرداً "حرّاً معدوماً لا همّ له في هذه الحياة. ويضرب في موضع الفرد الذي لا يسعى في الحياة لجمع المال، وقد يعيش لأجل قضية أسمى يناضل من أجلها فقط"³.

ورد هذا المثل في مسرحية "الخبرة" على لسان المرأة في الحوار الذي دار بين النساء في البنك، بحيث توفي زوجها ولم تجد المال الذي تصرفه لتقتات منه، فأتجهت إلى البنك لرهن ساعة زوجها وبينما تبادلت الحديث مع امرأة أخرى سألتها عن المبلغ الذي سيمنح لها مقابل هذه الساعة، تلفظت بهذا المثل _عاش ما كسب مات ما خلى_، وحقّق تفاعلاً مع الحوار المسرحي بتعبيره عن حالة ذلك الزوج الذي ظلّ طول حياته منشغلاً بتحقيق أهدافه التي شغلته عن قضية جمع المال وتكديسه.

¹ - ادريس قرقوي، الطقوس والشعائر الإحتفالية في النص المسرحي الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، د ط، الجزائر، 2014م، ص 148، 149.

* تتمحور مسرحية الخبرة حول الفقر الذي تعانيه الطبقة الكادحة، وعدم توفر أبسط الشروط المعيشية، فأغلب الأسر أنهكها الجوع، ومن جهة أخرى عبّر علولة عن الظلم والاستغلال الذي يمارسه أرباب العمل على العمّال وعدم منحهم المبلغ المالي الذي يكفيهم للعيش، فالمسرحية تجسيد معاناة الطبقة الكادحة من كل النواحي في المجتمع الجزائري.

² - عبد القادر علولة، الخبرة، ص 15.

³ - رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، دار الحضارة، د ط، د ب، د ت، ص 116.

***دير الخير تلقاه¹؛**

مثل شعبي يأتي في معرض الحديث عن أخلاق الناس وصفاتهم، ويستشهد به في الوضعية التي يُقبل فيها الفرد على القيام بفعل الخير ومساعدة غيره، ويأتي في سياق الحديث عن تقديم يد العون للغير، ويعود المثل في أصله إلى عبارة "دير الخير وانسأه ودير الشر وتفكره. على الإنسان أن يزرع الخير حيثما كان ثم ينسأه، فإنه سيحصده يوماً، وإذا فعل شرًا فلا بد أن يذكره كل حين حتى يكفر عنه ولا يعود لمثله"².

ورد هذا المثل في المسرحية على لسان "عائشة" زوجة "سي علي" عندما أقبلت امرأة تسألهم عن صدقة في سبيل الله، وهي النقطة التي تفاعل من خلالها المثل مع الفكرة، لأن عائشة أرادت أن تبين لزوجها أن منح المرأة صدقة ستعود عليه بالخير في وقت ما، لكن إذا رفضوا تقديم المساعدة لها سيظلون يلومون أنفسهم للبخل في حق المرأة.

*** "تعب الفقير ما يدوم، وغلة الخدام تنور"³؛**

يأتي هذا المثل في مجال عدم اليأس من الواقع المرير، والأوضاع السيئة فبعد الشدة يأتي الفرج، ولقد جاء هذا المثل على لسان الراوي بعد أن تلقى "سي علي" برقية من وزارة الثقافة لتكافئه على إنتاجه وتأليفه للكتاب _الخبرة_ الذي أخرجه من محنة الفقر، وأصبح إنساناً غير محتاج وهو دليل على اجتهاد السي علي ومثابرته للخروج من الفقر، فرغم كل العراقيل والصعوبات التي مرّ بها إلا أنه لم يستسلم للوضع، بل اتخذ منها وسيلة لكسب الرزق حيث صنع من المشاكل التي عاشها كتاباً تلقى عليه مبلغاً مالياً من قبل الوزارة، وهو الرزق الذي سيخرجه من المحنة التي هو فيها، وارتبط هذا المثل مع موضوع النص المسرحي بتقديمه مغزى يصبو إلى قوة الصبر في بلوغ الأهداف، وأنّ تعب الفرد وشقاءه سيعودان عليه بالخير بطريقة أو أخرى، والإنسان المثابر في عمله سيحصل على الغلة مهما طال الزمن.

1 - عبد القادر علولة، الخبرة، ص 34.

2 - رايح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، ص 75.

3 - عبد القادر علولة، الخبرة، ص 55.

لقد حققت الأمثال التي وظّفها "علولة" في نصّه تفاعلا مع البنية المسرحيّة؛ بحيث أكسبت الحوار فعاليته بالتعبير عن الأزمات الاجتماعية الحادة التي أثّرت على ظروف المعيشة في المجتمع الجزائري؛ "فالحياة عبارة عن مسرحية يُسند لكلّ شخصية من شخصياتها دور خاص بها وبالتالي فلا بدّ أن يكون الخطاب المسرحي أو لنقل اللّغة المسرحية، صورة حقيقية للّغة في الواقع"¹؛ فمثّل لحالة الفقر التي جعلت الأفراد يبيعون ممتلكاتهم رغم الأثمان البخسة التي تمنح لهم، والاستغلال الذي يمارسه أصحاب المال على الطبقة الفقيرة بإرغامهم على العمل من دون انقطاع، كما أشارت من ناحية أخرى إلى المبادئ والأخلاق التي يتحلّى بها أفراد الطبقة الكادحة.

يكمن الهدف الأساس في نصّ "علولة" في تمثيل الحياة الانسانية في جانبها السلبي بالتعبير عن الفقر الذي تعاني منه الطبقة الكادحة، فاتّخذ من الأمثال شواهد تحيل إلى ذلك لأنها "تخترن بداخلها طاقة متجددة رغم احتفاظها بدلالة تبدو واحدة لكنّها صيرورة دائرية، وذات قدرة على تطويع السياقات والدلالات عبر التفاعل والتكيف وتؤدي وظيفة التأويل لحالات محدّدة ومتمقاربة عبر العصور"²، وعليه حقّقت الأمثال تفاعلا مع النصوص المسرحية حيث أكّد الكاتب من خلالها على الظروف القاسية التي يتخبط فيها المجتمع إضافة إلى الصبغة الجمالية التي أضفتها على الحوار المسرحي، والمستوى الدلالي الموضوعاتي المتجسّد في تطعيم أفكار النصّ وتوضيحها أكثر خاصة أنّها تمثّل "المخزون الثقافي المتوارث عبر الأجيال يرتبط بالماضي لكنّه يؤثر على الحاضر والمستقبل، ومعنى ذلك أن التّراث الشعبي يكتسب صفة الاستمرارية"³؛ فالأمثال الشعبية المتداولة في الماضي تكون أكثر تأثيرا في الوقت الحاضر لأنّها مستخلصة من تجارب حقيقية، وتعبّر عن مشاكل عديدة في الوقت الراهن ربّما سبق وأن حدثت في الماضي أو

¹ - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل لطباعة والنشر والتوزيع، ط2، تيزي وزو_الجزائر، 2015م، ص 189.

² - نبيل حداد/ محمود درابسة، تداخل الأنواع الأدبية، (شعيب حليفي، التمثيل والتخييل في الأجناس السردية العربية الصغرى)، ص 522.

³ - مباركة خمقاني، توظيف الحكاية الشعبية في المسرح الجزائري مسرحية كل واحد وحكمه لعبد القادر ولد عبد الرحمن كاكاي أنموذجا، مجلة العلامة، العدد 2، ص 369.

تكون مشابهة لها. وإذا كانت الأمثال في نص علولة بمثابة كاشف لبعض الحقائق السائدة في المجتمع الجزائري، فما الدور الذي لعبته في نص عز الدين جلاوجي؟

إن "عز الدين جلاوجي" من بين الأقلام التي سال حبرها للتعبير عن مختلف القضايا التي تعيشها المجتمعات سواء منها الجزائرية أم العربية، فأعماله الإبداعية كشفت عن بعض أمراض العصر، وخاصة السياسية منها، ومن بين أعماله التي تناولت هذه الظاهرة مسرحيته "مملكة الغراب" التي تناول فيها قضية سياسية مثلها بواسطة شخصيتي "التاعس والتاعس" اللتين حاول من خلالهما الإحالة إلى بعض الأفكار السوداوية التي تغزو عقول البشر خاصة منهم الذين يسعون لبلوغ أهدافهم بهضم حقوق الغير.

وقبل أن نشرع في تحليل النص المسرحي، وجب علينا الوقوف على التعريف المقدم لهذا المصطلح فهو مفردة جديدة في القاموس العربي، وقد نظر لهذا المصطلح _المسردية_ على أنه "المزج بين الكتابة المسرحية وكل تقنيات الكتابة السردية سواء ما تعلق منها بالرواية أم القصة أم القصة القصيرة جدًا، وحتى المقامة والملحمة، وعندها سيتوسل النص المسرحي كل أدوات السرد الزمانية والمكانية وتقنيات التبئير من أجل إنماء الخلية النووية للفعل المسرحي ألا وهي الصراع..."¹، فالكاتب في نص المسرحي يحاول أن يزاوج بين تقنيتين اثنتين تتمثلان في السرد والتمسرح للخروج بجنس جديد يدعى المسرحية وهي "نقل ما هو مسرحي إلى ما هو سردي، وتلون ما هو سردي بملامح مسرحية تقبل التمشهد، بطريقة الإعداد وإدخال عنصر السرد ومحاولة تغليبها على الحوار، وتقليص مساحة هذا الأخير (الحوار) من باب محاولة الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، خاصة الرواية التي استطاعت أن تبسط سلطانها على جميع الأجناس، كما أنها أكثر الأجناس الأدبية مطاوعة للمسرح"²، وعليه فعز الدين جلاوجي منح الجنس المسرحي لمسة جديدة تختلف عن نظيرتها القديمة، فبينما كان الحوار هو الأساس الذي يؤسس للنص المسرحي أصبح السرد عند جلاوجي مقومًا آخر للمسرح.

1 - عبد الحميد ختالة، مصطلح المسرحية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحية السرد؟ مجلة لغة كلام، المجلد 6 العدد 3، مخبر التواصل، المركز الجامعي بغيليزان، الجزائر، 2020م، ص 44.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

حاول "عزّ الدين جلاوجي" كغيره من الأدباء العرب والجزائريين بصفة خاصة أن يجمع في أعماله تلك الأحداث التي حرّكت فضول الأفراد اتجاه بعض الأمور، وروح الدعوة إلى ضرورة تحسين الأوضاع، والنظر في تلك القضايا التي لطالما شكّلت ولا زالت تشكّل عائقاً أمام طبقة العامة التي تعاني في الحياة، ولتجسيد نظريته أكثر استعان بمجموعة من الأجناس الأخرى محاولاً التمازج معها ليوضّح القضية ويكشف عن المستور فيها.

يرى "جلاوجي" أنّ "المسرح ابن الفنون المدلّل، لأنّه نتاج تلاقح عدد كبير من الفنون التي نشأت قبله، إنّه فن يخلق من هذا التلاحم الجميل والبهني بين الكلمة المبدعة والرقص والإيقاع والموسيقى والرسم والنحت وغير ذلك مما قد يتمرد على الحصر"¹، يعني أنّ التمازج بين الخطابات مهما كان نوعها يتشكل عن طريق اختلاط الأجناس الخطابية، وتوظيف بعضها في بعض لخلق التأثير في المتلقي من جهة، ومن جهة أخرى إضفاء نوع من الفنيّة على الأعمال الإبداعية، ومن بين النماذج التي وظّفها الكاتب في نصّه نذكر:

*المكتوب في الجبين يلحق يا رفيقي ولو بعد حين²

وظّف المثل على لسان شخصية "النّاعس" المعروف بكثرة نومه حسب الكاتب، والنّاعس اسم على مسمى فحياته مبنية على الكسل والروتين مما ولّد فيه حبّ النّوم والراحة، موجّهاً المثل لصديقه النّاعس الذي كانت حياته تعيسة منذ أن فتح عينيه في هذه الدنيا، لكنّه يحلم أن يحقق الأفضل في حياته، وهذا ما بيّنه قائلاً "أؤمن أن الإنسان بعمله يستطيع أن يغيّر واقعه، وسأغيّر واقعي سأصنعه بعرق الجبين، أؤمن يا رفيقي أنّ العظمة الحقّة تولد من ألم حق، أما ما عدا ذلك فهراء لا معنى له، وخزعلات وأوهام لا يؤمن بها إلا القصر"³.

يضرب المثل للتنبية إلى أنّه لا سبيل إلى تغيير ما كتبه الله تعالى للعبد سواء المرض أم الصحة، النّجاح أم الفشل، ومقدار العمر وما شابه ذلك، والنّاعس عندما استعان به كان هدفه

1 - عزّ الدين جلاوجي، مسرح اللحظة، مسرحيات قصيرة جدّاً، ص 7.

2 - عزّ الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 12.

3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

اقناع التاعس أنّ الأمور لا يمكن أن نغيرها بهذه السهولة كونها مقدّرة من الله سبحانه وتعالى وهذا يعني أنّ تعاسته كانت مقدّرة عليه منذ البداية ولم تكن نتيجة لتجربة معيّنة خاضها في حياته وعبر المثل في النص عن المعنى ذاته، خاصة أنّه جاء على لسان الإنسان الاتكالي الذي يضمن العيش باستغلال غيره، موجهًا إيّاه لصديقه الذي يشقى ويتعب في الحياة ليعيل نفسه، ومع ذلك فهو حزين خاصة عندما يرى صديقه الناعس يتمتع بالحياة من دون بذل أيّ مجهود، وبعد أن يستفسر عن سرّ ذلك يجيبه الناعس بالمثل ليوضح له أنّ الدنيا مبنية على قاعدة اسمها المكتوب.

*اعمل في صغرك لكبرك واعمل في كبرك نقبرك¹

جاء المثل على لسان التاعس موجهًا إيّاه للناعس المعروف بالكسل، وذلك بعد حوار جرى بينهما حول متاعب التاعس وإرهاقه الشديد في الحياة. قال الناعس "أنت يا صديقي ترهق نفسك كثيرا، وتجذّ في العمل أكثر من أيّ إنسان آخر"²، فالتاعس رغم تعاسته إلاّ أنّه من بين الأفراد الذين يفكّرون في مستقبلهم، والظروف التي تمنح لهم فرصة العيش الهانئ.

يدلّ المثل على أنّ الحياة منقسمة إلى مرحلتين "مرحلة الشباب التي يكّد فيها الإنسان من أجل تأمين مستقبله المادي، ومرحلة الشيخوخة على أن تخصص مرحلة كبره للعبادة والتقوى استعدادا للآخرة، رغم أنّ العبادة لا تقتصر على سنّ معيّنة كما هو معروف في جميع الديانات السماوية، والتكليف بها يبدأ من سنّ الشباب"³، وهو المفهوم نفسه الذي قصده التاعس في المثل.

*تفلسف الحمار فمات جوعا⁴

توجّه التاعس بهذا المثل لصاحبه الناعس الذي ظلّ طول حياته نائما، ولم يعرف الحركة ولا الانتقال من أجل العمل وتيسير أموره الماديّة، كان رجلا اتكاليا، أراد أن ينقل العدوى إلى صديقه

1 - عز الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 14.

2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 - رايح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، ص 31.

4 - عزّ الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 20.

الذي يشقى طول الوقت في العمل، لكن التاعس كان أذكى منه ورد عليه بالمثل معبراً عن غباء التاعس المحتال وتفكيره الفاسد.

يأتي المثل في مواقع الاستشهاد على عدم معرفة الفرد كيفية التعامل مع الوقائع التي تواجهه في الحياة، وتعود قصة المثل إلى الحمار الذي كان يمشي في الطريق، وقد أنهكه التعب والعطش والجوع، فجأة وجد في يمينه العشب وفي يساره الماء، وذهب ناحية اليمين ليأكل العشب فقال لنفسه بأنه عطش جداً ولما أراد الذهاب ناحية اليسار لشرب الماء قال لنفسه بأنه جائع جداً جداً، وبقي على هذه الحال حتى مات وأصبح عبرة لكل الناس.

يستعان بهذا المثل للاستشهاد في المواقع التي يغيب فيها التفكير المنطقي الساعي إلى إيجاد حل مناسب للخروج من الأزمة التي يعاني منها الشخص، وهو إشارة إلى درجة الغباء لدى بعض الأفراد الذين يجدون أنفسهم أمام حلول جاهزة تسمح لهم بالخروج من تلك الورطة والمشاكل غير أنّ تفكيرهم المعقد يجعلهم ينظرون بطريقة سلبية إلى القضايا، ويضعون كلّ فرضيات الفشل وعدم القدرة على القيام بأيّ فعل ولا بذل أيّ مجهود، ويفكرون في سبل أخرى تجعلهم يحققون مبتغاهم بطريقة شيطانية.

*النار تأكل الأخضر واليابس، والفتنة تحرق القريب والغريب¹

جاء المثل على لسان الكهل لتبنيه التاعس والناعس أنّ النار عندما تشتعل تأكل كلّ ما تجده أمامها، والأمر نفسه ينطبق على الخلافات في المجتمعات الانسانية التي تكون في شكل صراعات ومناوشات بين الأفراد، تكون نهايتها انتشار الخصومات فيما بينهم حيث لا يُعرف الظالم من المظلوم.

ويجد الفرد نفسه أحيانا أمام موقف لا ينفذ فيه الحديث إلاّ في خلاصة الكلام التي تتمثل في المثل (النار تأكل الأخضر واليابس)، فهو يجمع في طياته معنى مهماً يتمثل في البعد عن الأماكن التي تسودها الاشتباكات بين الخصوم، لأنّ العنف يؤدي إلى فقدان الوعي والصواب، وهو ما أراد الكهل أن يبيّنه لكلّ من التاعس والناعس ثقاً بي أيّها الغريبان، أنا ابن هذه المدينة

¹ - عز الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 58.

وأعرفها جيداً لقد عمت الفتنة كامل أرجائها... الباقي مقتول، والخارج مقتول"¹، فالضرر الذي يلحق بالأشخاص لا يراعي فيه صاحبه الأشخاص الذين يواجههم؛ بل تفكيره منصب على تحقيق مبتغاه والقضاء على معارضييه مهما كانت صفتهم.

*تغذيت بك قبل ما تتعشى بي²,

وهو المثل الذي جاء على لسان الناعس ليوضح لصديقة الذي أراد أن يكشف أمره وظلمه الذي أراد أن يسلطه على الشعب من خلال حكمه، فلما اكتشف الناعس خطة التاعس أمر بسجنه ليتخلص منه ويحافظ على مكانته في الحكم.

يأتي بهذا المثل في موضع الاستشهاد على "توتر العلاقات بين طرفين فيسعى كل طرف في السبق للغدر بالآخر"³، لقد قرّر التاعس أن يفضح الناعس الذي أصبح ملكاً أمام شعبه بفضح سيرته ورغبته في السيطرة عليهم والاحتيايل على مختلف الممتلكات للعيش متطفلاً عليهم، لكن هذا الأخير لم يسمح لصديقه أن يفضحه بإصدار قرار سجنه والتخلص منه "إلى الجحيم أيها اللعين ... دوما كنت تحسني على سعادتني ... ها أنت تواصل حمقك وحسدك لي، وهنا لا يمكن أن أسامحك أو أغفل عنك، ولا حيلة لي سوى أن أجز رأسك حماية لي ولعرشي"⁴، فرغم الصداقة والمحبة المتبادلة بين الصديقين؛ وتعاونهما على تجاوز مصاعب الحياة وشقائها، إلا أنّ النهاية بينهما كانت مأساوية لرغبة كل واحد منهما الانتقام والتخلص من الآخر للوصول إلى مبتغاه.

إنّ العودة إلى المنابع التراثية من بين التقنيات التي وظّفها الكاتب في أعماله محاولة منه "لمحاورة التراث باعتباره رافداً مهماً من روافد ثقافتنا ومكوّناً أساسياً من مكوّنات هويتنا التي لا تنحصر فقط في الثقافة العالمية، فالنص الشعبي يخترن أحلام الشعب وجروحه وآماله وفي الوقت

1 - عزّ الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 59.

2 - المصدر نفسه، ص 110.

3 - رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، ص 202.

4 - عزّ الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 110-111.

نفسه إبراز للواقع المحليّ بعباداته وتقاليده¹، فالنصوص التراثية تشمل معانيها الموضوعات المتعلقة بما يحدث في المجتمعات، والتي تأتي لتصور تلك الأحداث بطريقة تجعل المغزى يصل للمتلقي.

لقد حقّق المسرح الجزائري نقلة نوعيّة على مستوى البنية التشكيلية للنصوص المسرحية وذلك "بالتعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، بفلسفة جديدة، ونظرة جاءت وليدة الظروف التي أسهمت في تأصيل هذا المسرح، بواسطة العودة إلى التراث الشعبي الزاخر بالأشكال التعبيرية المؤثرة في الجماهير، وذلك لقرب هذه الأشكال من أحاسيس ومشاعر هذه الجماهير"² فالأشكال التراثية تعدّ الوسيلة المثلى لتمثيل الظروف الخاصة بالفرد والمجتمع عامة.

كما وظّف "عبد الكريم برشيد" بدوره الأمثال للإحالة إلى بعض الأخلاق المنتشرة في المجتمع المغربي، نذكر منها:

* "تشتهي أنت ولكن لا تلبس إلا ما يريد الناس"³،

أصل المثل "كول ما تشتهي والبس بشهوة الناس. لأنّ ما تشتهي من الأطعمة قد لا يلذّ للآخرين، لكن ما ترتديه من لباس قد لا نتوفّق في اختيار ما يناسبك منه إلاّ بملاحظتهم وأذواقهم فهم كالمرايا بالنسبة إليك سيما من يتوفّر منهم على الذوق الرفيع"⁴. أحال المثل إلى ضرورة الاهتمام بالعلاقات الاجتماعية، وأن يأكل الفرد كلّ ما يشتهي، أمّا فيما يخصّ اللباس فيلبس للزينة، ولذا يجب عليه أن يرتدي ما يتكيّف مع مزاج الناس، وهو أمر متعلق بالمظاهر التي تتبدى لغيره من الناس ما يستوجب عليه الاهتمام بها وإبرازها في أحسن حلّة، فهناك من يعتبر تناول الطعام ظاهرة فردية يقوم بها الشخص لنفسه، في حين نجد اللباس تقع عليه أنظار الأفراد في

¹ - نعيمة العقريب، الاشتغال التراثي في مسرحية (غنائية أولاد عامر) مجلة الخطاب، العدد 12، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2012م، ص 246/247.

² - بوعلام مباركي، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد 21 مركز جيل البحث العلمي-العام الثالث- يوليو 2016م، ص 12.

³ - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 41.

⁴ - إدريس دارون، الأمثال الشعبية المغربية، مكتبة السلام الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 2000م، ص 241.

الخارج، وهذا ما جعلهم يرتدون ما يعجب الناس، يعني مراعاة أذواق الأفراد لأننا نعيش في تجمعات بشرية وليس كل واحد بمفرده.

ورد المثل على لسان شدوان المغني كردّ على الحكواتي الذي سخر منه ومن تصرفاته فشدوان أراد أن يبيّن للحكواتي أنه أصبح يساير التغيرات التي تحدث في المجتمع ويتعايش مع الأخلاق الجديدة. لكن الحكواتي عقد مقارنة بين فنّ الغناء الأصيل المتشبع بالثقافة والروح الاجتماعية في الزمن الماضي، والغناء في الزمن المعاصر حيث انحدرت الأغاني عن الأصيل وأصبحت سلعة تؤدي لتحقيق الحاجة المادية.

2.1. الخطاب الأدبي:

لم يتوقف توظيف الأجناس عند الكتاب على الاستعانة بالأجناس التراثية والخصائص التي تتبني عليها مختلف الخطابات الأدبية وغير الأدبية، بل اتجهوا إلى الاقتباس من أعمالهم السابقة وأعمال غيرهم من المؤلفين سواء كانت من نفس الجنس المؤلف فيه أم من مؤلفات أخرى وجدوا فيها دعما في الاستشهاد، ومن بين الأعمال التي حققت تفاعلا مع النصوص المسرحية المدروسة نذكر:

أ- تحاور مسرحية "الخبزة" مع مسرحية "طعام لكلّ فم":*

اتّسم نصّ "الخبزة" لـ "عبد القادر علولة" بنوع آخر من التفاعل، المتجسّد في محاولة التواصل مع غيره من الأعمال المسرحية التي رأى فيها انسجاما مع موضوع نصّه المسرحي بحيث مارس نوعا من التحوار مع المسرحية المصرية "طعام لكلّ فم" لصاحبها "توفيق الحكيم" لأنها قريبة من موضوع كتابه "الخبزة" الذي قرّر أن يؤلّفه بعد أن نقش الجوع والفقر في مجتمعه آملا في أن يغيّر من تلك الأوضاع، وينبّه السلطات إلى ضرورة النظر في القضية لتحسين ظروف العيش؛ وتجسّد التفاعل مع نص "طعام لكلّ فم" في المقطع الآتي:

* تناولت مسرحية "لكلّ طعام فم" قضية اجتماعية وتتمحور حول زوجين (حمادي وسميرة) يعيشان حياة عادية؛ فالزوج يقصد عمله ليحصل على القوت اليومي، أمّا زوجته فتقضي وقتها في البيت وهي المرأة المولعة بالمعرفة والثقافة الروحية.

"حميدي: نعم ... ولكنّه ترك ... ألا ترين ماذا ترك؟"

سميرة: خطوط وظلال عجيبة الشكل!

حميدي: ليس هذا فقط ... دققي النظر!

سميرة: نعم! نعم! ... كأنها لوحة مرسومة! ... شيء غريب!

حميدي: حقًا ... إنهم أشخاص في حجرة ...

سميرة: حجرة فخمة ... هذا شيء مثل ... البيانو¹.

وهو تقاطع مع المقطع الذي جاء في مسرحية "الخبزة" على لسان "الراوي" عندما كان "سي علي" يتأمل الجدار المبلل بالماء_الحيط المشمخ بتعبير المسرحية_ حيث قال:

"الراوي: باقي سي علي يخایل في الطّعموات بالغفلة

من الخمر يقرب في جغيمات الجوع

اطّع له للرّاس والمعدة تلوّات

عاد في الحيط المندى يرى صورات تهدر تتحرك

صنع فكرة خيالات ناس أحباب فارحة كافية من الخيرات

بعيدة على الجوع وموالفة بالحفلات"².

مثل هذا المشهد الدرجة القصوى من الجوع التي بلغت ذروتها عند "سي علي" ما جعله يتخيّل أحلى المأكولات وأشهى الأطباق على الحائط، وهو المشهد الذي ورد في مسرحية "طعام لكلّ فم" أين صوّر فيه "توفيق الحكيم" مشهد الطفلة مع أخيها في الشقة التي تجسّدت أيضا على

1 - توفيق الحكيم، الطعام لكلّ فم، مكتبة مصر، د ط، القاهرة، د ت، ص 8-9.

2 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 09.

الحائط الذي يتسرب منه الماء في بيت حميدي وسميرة. فالالتقاء الذي حدث بين النصين كان نتيجة تشابه موضوع المسرحيتين.

وعليه فالتحاور المتبادل بين النص المسرحي الخبزة "لعلولة" والنص المسرحي طعام لكل فم "لتوفيق الحكيم" كان من أجل التعبير عن الأوضاع السائدة والتنديد بها؛ فالكتابة المسرحية تتميز "بالثورة على الواقع المعيش، وهي تعبر عن تناقضات العالم وتوظف التراث والسرد العربي لإنتاج بلاغة النص المسرحي"¹؛ فمستوى التفاعل إذن بين النصوص المسرحية جاء نتيجة للموضوعات المشتركة وتحيل أغلبها إلى المشاكل المعيشية والضرورة المادية التي تعاني منها مختلف الأسر في كل مجتمع.

ب- الاقتباس من كتاب "تاريخ الأمم والملوك":

إن موضوع النص المسرحي "الزنج وثورة صاحب الحمار" لصاحبه "عز الدين المدني" يتمحور حول أحداث تاريخية وثورات عرفتها البصرة، إلا أن ذلك لم يمنعه من تطعيم نصه باقتباسات مأخوذة من الكتب، بحيث اقتبس من كتاب "تاريخ الأمم والملوك" لمؤلفه الطبري، وورد القول الذي أخذه من الكتاب كالاتي:

"أبو جعفر بن جرير الطبري": "لقد عدت من سباح البصرة، وراعني ما شاهدته. وإني لراجع ما كتبه في تاريخ الرسل والملوك، في شأن ثورة الزنج، أيها الناس أنصتوا يرحمكم الله لا تعتمدوا كتابي، إني غالط فثورة الزنج لم تكن فتنة وعلي بن محمد لم يكن خارجياً، وعملة السباح لم يكونوا عبيدا. راجعوا التراث! رب أنعمت فزد!"².

وهو الكلام نفسه الذي ورد في كتاب "تاريخ الأمم والملوك" لصاحبه الطبري، فالتفاعل بين النصين جاء في الفكرة المتناولة من كلا الطرفين (المدني والطبري) والتي تتحدث عن علي بن محمد الخارجي وثورة الزنج، غير أنهما تنازلا عن بعض الأحداث التي وثقوا لها وعبروا عنها بطريقة خاطئة.

¹ - عبد الرحمن بن زيدان، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد، المسرح في المغرب، ص 31.

² - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 104.

د-توظيف الأسماء التراثية الأدبية:

فرض موضوع النص المسرحي الذي تناوله "عبد الكريم برشيد" في نصه "ابن الرومي في مدن الصفيح"، أن يوظف بعض أسماء الشخصيات التي تعود إلى التراث الأدبي العربي لأن المسرح ارتبط "عند كل الأمم والشعوب والمجتمعات ارتباطا وثيقا بالتراث، وما زالت المسيرة مستمرة. فالكتاب لا يتوقفون عن الإبداع، والتراث لا يكف عن العطاء... ولأن التراث نبع رقيق لا يجف أبدا، قادر على أن يكون خالدا، جديدا متجددا مع طاقة الإبداع عند الفنانين القادرين على الخلق"¹، فمهما بلغ الأدب من مستوى في الحداثة والمعاصرة، يبقى دائما يحاول التواصل مع الأعمال السابقة له والآليات التراثية التي تكسبه صبغة مختلفة يتمازج فيها الجديد مع القديم لتمثيل رؤية معينة تجاه قضية ما سائدة في المجتمعات المعاصرة، والكاتب المغربي "كريم برشيد" من الكتاب الذين حاولوا إنشاء نصوص مسرحية حديثة بتقنيات تراثية، ولهذا تتبدى لنا ملامح التراث في نصه "ابن الرومي في مدن الصفيح" في الأسماء التراثية المستحضرة وهي:

*ابن الرومي:

كان "ابن الرومي" الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث النص المسرحي، واستقاها كريم برشيد من قائمة شعراء العرب، ويعود زمنه إلى العصر العباسي، فهو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج الرومي "واحد من أولئك الشعراء الذين ظفروا من الطبيعة الفنية بأوفى نصيب فمن عرف ابن الرومي الشاعر، فقد عرف ابن الرومي الإنسان حق عرفانه، ولم ينقص منه إلا الفضول..."².

عُرف "ابن الرومي" في زمانه بشعره الزاقي وقصائده المعبرة التي تتناول موضوعات قيمة وفي النص المسرحي مثل دور الشاعر الذي تغنى بهوموم مجتمعه ومحيطه وهذا ما جعل النماذج الشعرية الواردة تكون في شكل أسطر شعرية، وليس في شكل قصيدة عمودية، لأن الأسطر الشعرية قريبة نوعا ما من اللغة النثرية التي تسمح لصاحبها بسرد الأحداث وحكيها، وتبينت

1 - محمد عبازه، مقاربات للمسرح التراثي، دار سحر للنشر، د ط، تونس، 1999م، ص 23-24.

2 - عباس محمود العقاد، ابن الرومي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د ط، مصر، 2013م، ص 09.

شخصيته كشاعر في النص المسرحي من خلال الأمثلة الشعرية التي سبق وأن حللناها، كما تبين أيضا من خلال إجاباته عن الأسئلة التي كانت تطرحها عليه عمته "الرباب" في لوحة "ابن الرومي يسأل ضيف الله" حيث جاءت خاتمة الحوار كالآتي:

"أصباغ الطرز لو تعرفين

من سواد العين، من حمرة الدم، من خضرة القلب

أسهر الليل، كالعباد كالزهاد على نور شمعة

تقتات من جفني، من رمشي، من عيني وقلبي

مولاتي... أنا من يصنع التيجان لأقلدها جيد

الغواني الحسان والقيان

مولاتي... كالأسياد... كالأحياء. كالناس في

كل مكان أريد صدرا دافئا يكون لحافا ووسادا

أريد نبضا وصوتا.

أريد أنامل سحرية، تداعب أوتار العود وقلبي...¹.

يملك ابن الرومي من الطاقة المبدعة ما يؤهله لإنتاج قصائد شعرية راقية، وعليه فاستحضار الكاتب لشخصية ابن الرومي كان لأجل التحاور مع الشاعر العباسي الذي نظم الشعر في مناسبات عديدة، وفي هذا النص مثل حيّه وما يعيشه جيرانه وأهل مدن الصفيح من مشاكل فالتفاعل الذي مثّله شخصية "ابن الرومي" كان في سمة قصائده الشعرية التي تتناول الحياة الواقعية وما يدور فيها من أحداث.

¹ - عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ص34-35.

*دنيا زاد:

أحدى الشخصيات التراثية التي وردت في قصص "ألف ليلة وليلة"، وهي شقيقة شهرزاد الصغرى، كانت دنيا زاد تحضر إلى مخدع أختها كل ليلة لتوديعها قبل أن يقتلها شهريار في الصباح التالي، وكانت في كل مرة تطلب من شقيقتها رواية قصة أخيرة، وفي ختام قصص ألف ليلة وليلة تتزوج دنيا زاد من شاه زمان، شقيق شهريار الأصغر، ومثلت "دنيا زاد" في هذا النص المسرحي دور ابنة "ابن دانيال" تساعده في مخاطبة الناس، حيث ورد في الحوار المتبادل بينها وبين والدها ناصحة إياه بتغيير الحكايات تقول: "حدثهم عن الأبطال وأنصاف الآلهة... لقد تغير الزمن يا أبي... حدثهم عن الإنسان البسيط، عن العامل الأجير، عن الفلاح وماسح الأحذية دعني أخاطب الناس مكانك. إنني أحس عذابهم لأنني منهم، أما أنت فملك الماضي"¹، غير أن دورها في هذا النص المسرحي سيخدم الطبقة العامة والفقيرة من المجتمع وليس الطبقة الحاكمة وهذا ما تبين في قولها:

"سادتي اقتربوا... اقتربوا..."

سأحكي عن الملاحم الجديدة

عن حاملي المشاعل والبنادق

عن زارعي الزيتون والورد والبرتقال....

ملحمت الأمس مضت، وبدا في الأفق فجر وليد

لقد مات نيرون وقيصر. رحل الأبطال والغزاة والعظماء سادتي. نحن في عصر الفقراء..."².

تجسد التفاعل بين شخصية دنيا زاد التراثية في قصص ألف ليلة وليلة وبين دنيا زاد التي وظفها كريم برشيد في تقنية الحكيم الممارسة من قبليهما، غير أنه في القديم كانت الموضوعات

¹ - عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 21.

² - المصدر نفسه، ص 22/21.

تقتصر على تناول الأفكار المتعلقة بالحكام والسلاطين، أما دنيا زاد الحديثة فتهتم بمعاناة الطبقة الكادحة من فقر وتدهور في الأوضاع المعيشية.

لا يخفى علينا أنّ "كريم برشيد" بذل مجهوداته في سبيل إحياء التراث العربي، وهذا بحكم ثقافته الواسعة ومؤلفاته المختلفة التي تبين مدى اطلاعه على المنجزات العربية منها وحتى العالمية، وعليه تحتضن أغلب أعماله - إن لم تكن كلها - في ثناياها مختلف أجناس التراث، بحيث كان التراث "منطلقا للسير بالمرح نحو دلالات وعلامات جديدة تعبر عن الواقع بالأسطورة والتاريخ والمتخيل"¹. فأتجاه الكتاب لاستحضار التراث بمختلف أنواعه في النصوص الإبداعية دليل على رغبتهم في تقديم الأفضل والجديد دائما، وهذا ما تبين في نص "ابن الرومي في مدن الصفيح" فبالإضافة إلى الأجناس المستحضرة من قبل الكاتب، وظّف الشخصيات التي تعود أصولها إلى الأدب العربي لما لها من تأثير في زمانها، ووردت في النص لتعود بنا إلى الماضي وتذكّرنا بالوقائع والأحداث وتعبّر عن الحاضر الذي نعيشه والمواقف التي نواجهها.

وتتداخل في كيان المسرح العربي بصفة عامة والمسرح المغربي بصفة خاصة مختلف الفنون وخاصة منها التراثية، كونها "لا تزال منبعا لكثير من الكتاب، يلجؤون إليها في كثير من موضوعات مسرحياتهم ليشاركوا بأرائهم في القضايا المعاصرة"²، فالأفكار التي تتمحور عليها النصوص المسرحية هي التي تفرض على المؤلف أن يتخذ أساليب معينة للتعبير والتوضيح.

3.1. الخطابية:

عرف الفن الخطابي عند العرب منذ زمن بعيد، بحيث أقيمت العديد من الخطب على ألسنة شخصيات مهمة ومعروفة تخاطب الناس وتدعوهم إلى معالجة الكثير من القضايا؛ ولقد استحضّر "عز الدين المدني" هذا الجنس في مسرحيته باعتبارها مسرحية تاريخية تحكي أحداثا وتسرد قضايا شهدها شعب أو بلد بأكمله، وكما هو معروف أنّ الحروب والمعارك تتطلب شخصا معينًا يتوافر

¹ - عبد الرحمن بن زيدان، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في المغرب، ص 34.

² - أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، د ط، الإسكندرية، د ت، ص

على مجموعة من المواصفات التي تجعله شخصية بارزة قادرة على قيادة تلك الحروب والمعارك؛ يسعى دائماً إلى تحقيق الأفضل رافضاً الهزيمة ومصرّاً على مواصلة الكفاح مع الأفراد الذين يخوضون المعركة معه، وأفراد الشعب ككل؛ مما يحتمّ عليه إلقاء الخطب للتعبير عن أفكاره والتشاور مع المحاربين ودراسة مخططات معينة تخصّ الهجومات.

ومارس هذا النوع الأدبي تفاعلاً مع الأسلوب الحوارى المسرحي من خلال الاستعانة بالخصائص المؤسسة لهذا الجنس الأدبي. ومن الخطب الواردة في نصّ "الزنج وثورة صاحب الحمار" نذكر النماذج الموظفة في مختلف الأركحة التي انبنى عليها النصّ:

-الخطبة التي جاءت على لسان الممثل في الركن الثالث، التي كانت كالاتي:

"أيها الناس أنصتوا يرحمكم الله ... أنا العبد الفقير إلى ربّه تعالى أبو جعفر محمد بن جرير الطبري قاضي القضاة، خادم دولة بني العباس، مؤرخ حوادث عصري ومصيري، صاحب كتاب "تاريخ الرسل والملوك" (صمت) أيها الناس أنصتوا يرحمكم الله ... أشهد ألا أقول إلاّ الحق! إلاّ الحق! لقد عشت فتنة الخبيث الخائن، الخارجي علي بن محمد صاحب الزنج التي جرت ... في النصف الثاني من القرن الثالث للهجرة النبوية الشريفة. لقد اشتعلت نار فتنة المارق الخارجي على بن محمد في سبخ البصرة، وآجامها وأدغالها، وأنهارها"¹.

حاول الكاتب من خلال هذه الخطبة أن يندّد بالأفعال الشنيعة التي قام بها "علي بن محمد" صاحب "ثورة الزنج"؛ فالطبري صاحب كتاب "تاريخ الرسل والملوك"، وهو على دراية بالحروب التي عرفها العرب، وأراد أن يبيّن للناس الفتنة التي تفشّت في عهد "علي بن محمد" صاحب "ثورة الزنج" معتمداً في مخاطبته على أسلوب النداء "يا أيها الناس أنصتوا يرحمكم الله ...". لتنبه الناس إلى ضرورة الاستماع إلى الكلام الذي سيقال لأنه في غاية الضرورة، ويتعلّق بالأمة التي أشعلت فيما بينها نيران الحرب، واتخذ في ذلك الأحداث التاريخية للاستدلال على صحة أقواله فذكر بعض الأحداث بالتاريخ والسنة التي حدثت فيها (خروج صاحب الزنج يوم الأربعاء 255هـ ومقتله يوم السبت 270هـ...) كما استحضر قول أحد الشاهدين على الأحداث، حيث قال

¹ - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 97-98.

"وإني يومئذ لفي المسجد الجامع، إذ ارتفعت نيران ثلاث من ثلاثة أوجه: زهران، والمربد، وبني حمان في وقت واحد، وكأن مُوقديها كانوا على ميعاد وذلك صدر يوم الجمعة"¹، وهذا للتأكيد على صحة أقواله عن "علي بن محمد" والفتنة المنتشرة في عصره، والصرامة التي اختص بها جيش المسلمين وهو ما أكد عليه بقول جماعة من مشايخ أهل بغداد حيث قالوا "قد رأينا جيوشا من الخلفاء، فما رأينا مثل هذا الجيش أحسن عدّة، وأكمل سلاحا وعتادا، وأكثر عددا وجمعا"².

ونذكر أنموذجا آخر للخطبة في الحوار المسرحي جاء على لسان "المنصور" مخاطبا به الأمة قائلا:

"أيها الناس الفواطم أشراف، وأسياد، فلقد اختارهم الله جلّ جلاله أن يكونوا أئمة المؤمنين في مشارق الأرض ومغاربها وجهزنا الجيوش ورفعنا البنود للإطاحة بدولة بني العباس... أيها الناس تذكروا يرحمكم الله، ما قاله الشعراء فينا. ألم يمدحنا شاعر المغرب محمد ابن هاني فقال:

ما شئت لا ما شاءت الأقدار فاحكم فأنت الواحد القهار.

نعم والله لقد تحكنا في الدهر، وقدناه ذليلا، وجعلنا رقاب العباد خاضعة لنا، فكانت لنا القدرة والتاريخ شاهد!

أيها الناس! التاريخ يشهد بأننا هزمنا صاحب الحمار اللعين الذي دمر البلاد، وشق عصا الطاعة في وجه الإمام، واستباح دماء المسلمين، وخرب القيروان، وباجة تونس، وسوسة والاريس.... فكان مآله الخسران المبين..."³.

جاء النموذج الخطابي على لسان المنصور محاولا التعريف بنفسه وعائلته ونسبهم، وأنهم يمتازون بالأمانة ويتمتعون بشرف الأخلاق غير أنّ بني العباس وبني أمية حاولوا أن يغتصبوا الإمامة طمعا منهم في إدارة شؤون الحكومة، لكن نكاء الفواطم وقوة اتحادهم جعلهم ينتصرون

1 - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 99.

2 - المصدر نفسه، ص 100.

3 - المصدر نفسه، ص 116/115.

عليهم، وهذا ما صرّح به قائلاً: "واتخذنا البلاد داراً لخلافتنا ومنطلقاً لغزوتنا، ومنازاً رفيعاً لدعوتنا... وطهرنا أفريقياً من الكفار الأشرار، وجهزنا الجيوش؛ ورفعنا البنود للإطاحة بدولة بني العباس"¹، يتبين من هذا الخطاب أنّ المنصور أراد أن يوصل إلى الأفراد الطريقة التي جعلتهم ينجحون في محاربة العدو والقضاء عليه، هذا الأخير _ العدو _ يستوجب الاتحاد بين أفراد الجيش والثقة المتبادلة فيما بينهم.

لقد أسهم جنس الخطابة في تكوين البنية التركيبية للنص المسرحي، ذلك أنّ توظيف خصائص النص الغائب "يولد تفاعلاً بين النصوص ويثري مناخاً مغايراً للأصل، تتداخل فيه عناصر هذا النص الغائب وتتزامن في عمق الطبقات النصية مما يدلّ على التنوع والخصب والانفتاح على الآخر"²، فالتفاعل الذي حققه تحاور خصائص جنس الخطابة مع النص المسرحي جعله نصّاً ثريّاً تتزاحم في كنفه العديد من الخصائص.

1 - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 115.

2 - عز الدين جلاوي، هكذا تكلم عرسان شطحات في عرس عازف الناي _ دراسة _ منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2003م، ص 66.

2. مصداقية الأحداث في النصوص القرآنية والوثائقية.

1.2. الاقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف:

حاول "المدني" إلى جانب استحضاره للأجناس الأدبية المعروفة عند العرب أن يوظف الرمز الديني ويسخره لتحقيق غايات معينة وفق ما تتطلبه أفكار النص؛ فالآيات القرآنية التي يدرجها الكتاب في نصوصهم تكون كإجابات عن التساؤلات المتبادلة في الحوار المسرحي¹. تأتي الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة على أسنة الشخصيات المسرحية لتفسير بعض القضايا والإشارة إلى محتواها، لأن القرآن الكريم كتاب الله المنزه عن الخطأ، يستشهد به في المواقف التي يعجز الإنسان عن التصرف فيجد نفسه أمام وضعية تفوق قدراته ويحتاج إلى براهين أكثر قوة وتأثيرا فيتجه إلى القرآن والحديث النبوي لما فيهما من إعجاز لتسوية الأمور وتوضيحها، ومن بين الآيات التي وردت في النصوص المسرحية:

جاء على لسان "سليمان بن جامع" قوله تعالى:

﴿إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنْ لَهُمُ الْجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَغَدَا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبْشِرُوا بِبَيْعِكُمُ الَّذِي بَايَعْتُمْ بِهِ وَذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ﴾²
(الآية 111 من سورة التوبة).

لقد وظفت هذه الآية في المسرحية عندما ردّ "سليمان بن جامع" على السؤال الذي طرحه عليه "علي بن محمد" زعيم "ثورة الزنج" عندما قرروا أن يشعلوا نيران الحرب من جديد محاولة منهم استرجاع ما أخذ منهم؛ فبادر بالاستفسار عن الإجابة التي تجعل المستضعفين في البصرة يؤمنون بالفكرة، وجاء لهم بهذه الآية الكريمة مشيرا إلى النعم التي أعدّها الله لهم في الجنة نتيجة لبذلهم أنفسهم وأموالهم في الجهاد، ومحاربة أعداء الله لإعلاء كلمته وإظهار دينه؛ فيقتلون ويُقتلون وعدا عليه حقا في التوراة المنزلة على موسى عليه السلام والإنجيل المنزل على عيسى عليه

¹ - ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1 بنغازي-ليبيا، 2004م، ص 217.

² - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 40.

السلام والقرآن المنزل على محمد (ص)¹؛ فهو يدعوهم إلى الجهاد لاسترجاع ما نُهب وسُلب منهم خاصة تعاليمهم الإسلامية التي تثبت هويتهم وأصلهم؛ لأنَّ الله سبحانه وتعالى دعا إلى ذلك من خلال الآيات القرآنية التي أنزلها على الرسل والأنبياء، والتي يعد فيها المؤمنين المفلحين والمجاهدين في سبيل الله بنعيم الجنة مكافأة لهم.

ومما جاء أيضا على لسان "الفقهاء الأول" قوله تعالى:

"﴿ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعْرَءَ أَهْلِهَا أُذْلاءً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ ﴾"². (الآية 34 من سورة النمل).

وردت هذه الآية للتنبيه إلى الظلم والعنف الذي يمارسه الحكام وذوي السلطة والقوة على الطبقة العامة؛ فهي رمز للكشف عن الحكم الفاسد الذي يعلي من شأن المنكر والباطل والإجحاف في حق المساواة؛ استحضرها الكاتب لبيّن معاناة الشعب من الضغوطات التي يمارسها عليهم الحكام، فالملوك إذا دخلوا بجيوشهم قرية خربوها وصيروا أعرّة أهلها أذلة، وقتلوا وأسروا، وهذه عادتهم المستمرة الثابتة لحمل الناس على أن يهابوهم؛ فهم يرون تسلطهم وحكمهم الظالم سببا في ارتعاد الناس وتلبية لرغباتهم وجعلهم يرضخون لهم³، وهذه الآية حققت تفاعلا مع الحوار المسرحي بفضحها لسياسة صاحب الحمار المجحفة في حق الأفراد، فهو مارس عليهم العنف والضغط ولم يراع ظروفهم.

جاء على لسان " الفقهاء الرابع" قوله تعالى:

﴿لَا يَكْلِفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِيْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحْمِلُنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ ۗ وَاعْفُ عَنَّا وَارْحَمْنَا أَنْتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ ﴾"⁴. (الآية 286 من سورة البقرة).

1 - ينظر: تفسير الآيات القرآنية في المصحف الإلكتروني، رواية ورش عن نافع.

2 - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 113.

3 - ينظر: تفسير الآيات القرآنية، في المصحف الإلكتروني، رواية ورش عن نافع.

4 - عز الدين المدني، الزنج وثورة الحمار، ص 113-114.

لقد أورد الكاتب هذه الآية الكريمة للتعبير عن تيسير الله للعباد الكثير من الأمور ورفع المشقة عنهم في كل المجالات خاصة المجال الديني؛ فدين الله يسر لا مشقة فيه، فلا يطلب الله من عباده ما لا يطيقونه، فمن فعل خيرا نال خيرا، ومن فعل شرا نال شرا.

وقد ذكر الفقهاء في هذا الركح مجموعة من الآيات القرآنية التي تدعو إلى الإنصاف في حقّ الناس، ومعاقبة الظالمين الذين يمارسون عليهم الاستعباد والاستغلال مدعين الحكم الصائب بنفيهم لتعاليم الدين الإسلامي، فهم الفقهاء الذين "عاشوا في القرن الرابع الهجري بين طغيان الشيعة وعسف الخوارج"¹؛ فالآيات القرآنية كانت بمثابة ردّ على معاملات الإجحاف والتسلط التي مارسها عليهم الحكام، لهذا جاءت الآية لتبين معاناة العديد من القبائل، مما حرّك خوف الفقهاء من الظروف القاسية التي سيعيشونها في فترة حكم صاحب الحمار.

كما تفاعل النص المسرحي التونسي "خمسون" أيضا مع النص القرآني الذي كان له حضور قوي ويرجع ذلك إلى طبيعة النص الذي تناول قضية الإرهاب السياسي الإسلامي الذي يهدّد مختلف المجتمعات، بحيث أشارت الكاتبة في المسرحية إلى عدّة حقبة تاريخية مرّت بها تونس بعد أن استقلت عن الاستعمار الفرنسي، فالنصّ حُصص الجزء الأكبر فيه للحديث عن تنامي ظاهرة التشدّد الإسلامي، وبروز قوى ترفض ارتداء الحجاب لدوافع معينة سنكشف عنها من خلال الدراسة، ومثلت الكاتبة للموضوع بأّمّ خمسينية، تفكيرها ومبادئها مبنية على القيم العلمانية التقدمية. فما هي نماذج النصوص القرآنية التي استعانت بها جلييلة بكار؟ وكيف تفاعلت مع موضوع النصّ المسرحي؟

إنّ قداسة النصوص القرآنية والأحكام الصارمة الواردة فيها جعلت الكتاب يوظّفون بعضا منها في نصوصهم لتحقيق غايات أخلاقية، وأبرزها تلك التي أمرنا بها الله سبحانه وتعالى ونبيه الكريم أن نتحلّى ونقتدي بها؛ ومن بين النماذج الواردة في المسرحية نذكر:

* "إِنَّ الصَّلَاةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَابًا مَوْقُوتًا"² (الآية 103 سورة النساء).

1 - عز الدين المدني، الزوج وثورة صاحب الحمار، ص 112.

2 - جلييلة بكار، خمسون، ص 25.

جاءت هذه الآية على لسان أحمد _ (شخصية تمثل أحد تلاميذ الأستاذة جويده التي فجّرت نفسها) _ أثناء استجوابه من طرف الشرطيّة التي انهالت عليه بالأسئلة للكشف عن العلاقة الرابطة بين أحمد وأستاذته، علّما تصل إلى معرفة سبب تفجير الأستاذة لنفسها، لكن أحمد كان مصّرا على إجابة واحدة هي أنّ جويده تكون أستاذته ولا يعرف شيئا آخر عن حياتها الشخصية ولا عن توجهاتها وقناعاتها، ولكي تتمكّن الشرطية من معرفة نوعية العقيدة التي يعتنقها أحمد سألته مباشرة إذا كان يصلّي فكانت إجابته بهذه الآية لبيّن لها أنّ الصلاة أحد الفروض التي يجب على كلّ واحد منّا أن يؤديها، وهذا تبعا للتفسير الوارد حول هذه الآية "فإذا أدّيتم الصلاة، فأدّيموا ذكر الله في جميع أحوالكم، فإذا زال الخوف فأدّوا الصّلاة كاملة ولا تفرّطوا فيها فإنّها واجبة في أوقات معلومة في الشّرع"¹، وهذا التفسير دليل على مدى أهميّة الصلاة وفضلها في حياة الفرد.

*"الَّذِينَ آمَنُوا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُمْ بِذِكْرِ اللَّهِ أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ"²، (الآية 28 سورة الرعد).

كانت الآية ردّا من قبل "أمل" على الشرطيّ الذي يصرّ على معرفة الأسباب التي جعلت جويده تفجّر نفسها في ساحة المعهد، فالآية أحالت إلى أنّ "أمل" لم تكن على دراية بما ستقوم به جويده، ولو كانت على علم لمنعتها من ارتكاب جريمة بحقّ نفسها، وذلك عن طريق اقناعها بكلام الله فهو "يهدّي الذين تسكن قلوبهم بتوحيد الله وذكره فتطمئن، ألا بطاعة الله وذكره وثوابه تسكن القلوب وتستأنس"³، يعني أنّ كلام الله راحة للإنسان القلق وهداية له، خاصة عندما تتأزم أموره وتصيبه الخيبة في الحياة، فبفضله نجا الأفراد من ارتكاب الممنوعات، فالقرآن الكريم يذكر الإنسان بنعم الله وفضله عليه، فلو كانت أمل على علم بالفاجعة التي ستحلّ بجويده لمنعتها بتذكيرها أنّ النفس والحياة نعمة من نعم الله والانتحار محرّم في الدّين مبرّرة ذلك بشواهد من الدّين الإسلاميّ التي تعبّر عن تلك الأمور.

1 - تفسير الآيات القرآنية، رواية ورش عن نافع.

2 - جليّة بكار، خمسون، ص 39.

3 - تفسير الآيات القرآنية، رواية ورش عن نافع.

* "إِنَّمَا كَانَ قَوْلَ الْمُؤْمِنِينَ إِذَا دُعُوا إِلَى اللَّهِ وَرَسُولِهِ لِيَحْكُمَ بَيْنَهُمْ أَنْ يَقُولُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ"¹
(الآية 51 سورة النور).

كانت هذه الآية إجابة حنان على سؤال الشرطي الذي سألها عن قناعتها الدينية، بحيث أن المؤمنين حقاً دأبهم إذا دعوا إلى التحاكم في خصوماتهم إلى كتاب الله وحكم رسوله أن يقبلوا الحكم ويقولوا: سمعنا ما قيل لنا وأطعنا من دعانا إلى ذلك وأولئك هم المفلحون الفائزون بمطلبهم في جنات النعيم²، ذلك أن "حنان" تمارس الطقوس الدينية وفق ما وصانا به الله سبحانه وتعالى وليس لهدف آخر، أي أنها لا تنتمي إلى حزب الإرهاب السياسي، وهذا دليل على أنها اقتتعت بما أنزل من الله تعالى وتوجهها ليس عملاً بما أمرهم به حزب الإرهاب الإسلامي.

* "قُلْ يَا أَيُّهَا الْكَافِرُونَ ﴿١﴾ لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ ﴿٢﴾ وَلَا أَنتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ ﴿٣﴾ وَلَا أَنَا عَابِدٌ مَا عَبَدْتُمْ ﴿٤﴾ وَلَا أَنتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ ﴿٥﴾ لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ ﴿٦﴾"³ (سورة الكافرون).

عندما طلب من أحمد أن يشرع في الحديث حول قضية جويدة والأسباب التي جعلتها تفجر نفسها، كانت بداية اعترافه النطق بآيات من سورة الكافرون ليحيل إليهم أنه ضد تفكيرهم، فهو لديه إله واحد يعبده ويؤمن به ولا علاقة له بعبادة الأصنام والآلهة الزائفة، وهذه الآيات "نزلت في أشخاص بأعيانهم من المشركين، فقد علم الله أنهم لا يؤمنون أبدا"⁴، فلا داعي لإصرارهم وضغطهم لأن ذلك لن يغير من إيمانه ولا عبادته، فسورة الكافرون استحضرها أحمد ليبين لهم أنه يؤمن بإله واحد لا يغيره، ولا علاقة له بما آمنوا به هم ولا وجهة نظرهم التي يحملونها تجاه الآيات القرآنية التي أنزلها الله سبحانه وتعالى.

أما عن أقوال الرسول (ص) التي وردت في النصوص المسرحية فنذكر:

1 - جلييلة بكار، خمسون، ص 49.

2 - تفسير الآيات القرآنية، رواية ورش عن نافع.

3 - جلييلة بكار، خمسون، ص 178.

4 - تفسير الآيات القرآنية، رواية ورش عن نافع.

قول الرسول (ص) الذي نطق به "محمد بن سلم" قائلاً "والنبي عليه السلام قد قال: الحكمة ضالة المؤمن..."¹؛ فالفرد أحياناً يتفوه بالكلمة الطيبة المفيدة التي لا تنافي نصوص الشريعة ربما تفوه بها من ليس بأهل لها ثم وقعت إلى أهلها، فلا ينبغي أن ينصرف عنها بل الأولى الاستفادة منها والعمل بها من غير الالتفات إلى قائلها. ووظف الحديث الشريف في النص المسرحي على لسان "محمد بن سلم" ردّاً على "رفيق" الذي رفض بعض الآراء الصادرة عن رفقاءه معتبراً إياها غير صالحة للأخذ والعمل بها، لكن "محمد بن سلم" جاء له بهذا الحديث ليبرهن على صحة بعض الآراء أحياناً حتى وإن كان صاحبها ليس من ذوي علم أو تخصص في المجال.

قول الرسول (ص) الذي نطق به "شيخ قبيلة زناتة" قائلاً " قال صل الله عليه وسلم: ألا فكلكم راع، وكنتم مسؤولاً عن رعيته"²؛ يُعرف الراعي بأنه الحافظ المؤمن، وهو مأخوذ من الرعي بمعنى الحفظ والرعي هو كل من وكل إليه سياسة الأمور، وتدبيرها ورعايتها وحفظها وإصلاح كل ما وقع تحت حكمه ونظره، ولا بد من الإشارة إلى أنّ الرعيّة هي كل ما يشملها نظر الراعي وحفظه³؛ ولقد أوردته الكاتب على لسان "شيخ قبيلة زناتة" لتنبية "أبي يزيد" إلى مسؤوليته على الشعب وضرورة الاهتمام بهم، فالحكم لا يقتصر على المنصب؛ بل يقوم على توفير ما يطلبه الشعب من مأكّل ومشرب ونصرهم على الأعداء. فالإنسان له أمور موكل بتدبيرها ورعايتها والإحسان إليها، فهو مسؤول أمام الله عن كل شيء، علماً أنّ قيامه بواجبه تجاه كل من هو تحت أمره يعود على الأمة بالخير الكثير، وأنّ ثوابه عند الله جزيل، وحسابه يسير، فإن قصر في واجبه ورعايته، وخان الأمانة الموكّلة إليه فحسابه عند الله عسير، لأنّ عدم أداء الواجب سيلحق الضرر على الأمة لذلك يوجّه النبي محمد صل الله عليه وسلم أمته وبالخصوص منهم المسؤولين إلى وجوب قيامهم بواجباتهم على أكمل وجه، ويرشدهم إلى مصالحهم الدنيويّة والدينيّة، ويردعهم عن كل ما يضرهم في دينهم ودنياهم، إذن كان لاستحضار الأحاديث النبويّة دور في تأسيس أفكار النص المسرحي لما تشتمل عليه من معان وما تحمله في طياتها من إحياءات.

1 - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 44.

2 - المصدر نفسه، ص 161.

3 - ينظر: الموقع: <https://mawdoo3.com> تم الاطلاع عليه يوم: 05 أوت 2018م، في الساعة: 12.45.

تعدّ القصص القرآنيّة من بين النماذج الحيّة التي يوظّفها الكتاب للاستدلال في العديد من المواقع وال فقرات في النصوص الأدبيّة، كون القرآن من الأدلة التي تؤكد على أحقيّة الكلام، ولقد استعان الكاتب الجزائري "عز الدين جلاوي" في نصّه المسردي بقصّة آدم وحواء وسبب خروجهما من الجنّة، حيث جاء ذلك في الحوار المتبادل بين النّاعس وحببيته:

"ما أكذب الرّجال! وما أحمق المرأة التي تصدّق العسل السائل من ناب الأفعى!

يحمل حبة تفاح كانت يتيمة في صحن على الطاولة الزجاجيّة، ويضربها به، وبمهارة تلتقطها ضاحكة.

أرأيت أيّها الرّجل، أنت أكلت من الشجرة لا أنا، وأنت رميتني بثمرتها لتغويني.

(...)

لا يا حواء لا، بل أنت السبب، زينت لي الأكل من الشجرة، طوال ليل مقمرة كنت تهمسين لي: فلنأكل منها لنحقق الخلد أو ...

(...)

وبدل أن نصعد هبطنا، إلى التعاسة والشقاء والفناء، حلونا مر، بسمتنا بكاء، إشراقتنا ظلام فرحنا حزن، حياتنا موت

(...)

هل يمكن أن تكون الأنثى الأفعى المسمومة التي أخرجتنا من الجنّة كما قيل؟ وماذا كنّا نحن الرّجال أن نفعل لو كانت الحياة خالية من الأنثى؟ يقينا ستكون جحيما علينا، وسنقوم حتما بانتحار جماعي، شكرا يا الله أهديتنا شيئا من الجنّة، اسمه الأنثى لنواجه به صقيع الحياة"¹.

شبه الكاتب قصة النّاعس وحببيته بقصّة آدم وحواء، اللذين كانا في نعيم غير أنّهما رضخا لوساوس الشيطان الذي زين لهما الخطيئة التي أخرجتهما من روضة النّعيم، وهو الأمر الذي جعل

¹ - عز الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 48/47/46.

المرأة تتعت في المجتمعات بالشيطانة، وبأنه "لا ثقة في المرأة التي أخرجت أبانا من الجنة، ورمته به في أحضان الشقاء"¹، وحقّق الكاتب تحاورا مع القصة، بتمثيل قضية النّاعس ليبيّن كيف أغرته حبيبته بالمال ليستغل صاحبه الذي عاش معه حياته يخدمه، ويوفّر له كلّ ما يستحقّه، غير أنّه لم يكن وفيّاً للصداقة بل رهن هذه الأخيرة لأمر ماديّة، حيث جعلته المرأة يعيش في روضة الأحلام على ظهر صاحبه، وهذا ما بيّنته له حبيبته قائلة "من أجلك فعلت كلّ شيء حبيبي، الطريق الآن ممهد لك، حلمنا سنحققه معا، لن يكون النّاعس المسكين وغيره إلّا أدوات في أيدينا، يكفي أن تكون غيباً طيباً لتكون مطية للآخرين، يكفي أن تكون ذكياً لتمتطي ظهورهم"². تمثّل المرأة في حياة النّاعس اللّغز المحيّر والجميل؛ فرغم من وصفها بالأفعى المسمومة التي أخرجتنا من الجنة إلّا أنّها أجمل هدية رزق بها الرّجال، فلو كانت الحياة خالية من النّساء لعاش الرّجال في جحيم دائم. يتبيّن لنا أنّ القصتين اشتركتا في قضية المرأة وما تمتاز به من حيلة وذكاء تتلاعب بتفكير الرجال.

استند نصّ "مملكة الغراب" أيضا على الموروث الدّيني في تبيان طريقة بناء الجهاز الحكومي في البلدان العربيّة، ومثّل لذلك بقصة "قابيل وهابيل" التي وردت في القرآن الكريم وبالتحديد في الآيات الآتية قال تعالى: " وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقْبِلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِن بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدَيْ إِلَيْكَ لَأَقْتُلَنَّكَ إِلَيَّ أَحَافُ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُؤَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِي سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ

1 - عز الدّين جلاوي، مملكة الغراب، ص 98.

2 - المصدر نفسه، ص 46.

* قصة قابيل وهابيل: أوّل قصة قتل تحدث في تاريخ البشريّة، حيث قتل قابيل أخاه هابيل ولم يعرف كيف يوارى جثة أخيه، وقرّر أن يحمله في جراب على ظهره حائرا ومضطربا لا يعلم ما يفعل، إلى أن بعث الله تعالى غرابين يقتتلان، فقتل أحد الغرابين نظيره، وقام بحفر حفرة في التراب بمنقاره ليوارى فيها جثة الغراب الآخر ويخفيها تحت التراب، ومن هذا المشهد تعلم قابيل متأثرا ومستشعرا بشيء من الحسرة والتّدم، وقام بحفر حفرة لأخيه دافنا جثته تحت التراب. ينظر: وهبة الرّحيلي، القصة القرآنيّة هداية وبيان، دار الخير للطباعة والنشر، د ط، دمشق، 1992م.

مِنَ النَّادِمِينَ (31)¹. كانت حكمة الغراب المنطلق المعتمد في كلِّ من قصّة "قابيل هابيل" ودفاتر النص المسرحي "مملكة الغراب" وتبيّن ذلك في الدفتر الخامس "اللغة والشيطان" في المقطع الآتي:

"...وأكدت له يا سيدي الملك أنّ الغراب المقدس أعرف بمصلحتنا منّا، وأنّ اختياره لملكنا الجديد إلهام من الله العليّ.

...والغراب يا سيدي هو أول حكيم علم الإنسان ما لم يعلم ... لقد عجز الإنسان أن يستر عورته فعلمه الغراب ... وعلم الغراب لأدنيّ ... علم الغراب وحي من عرش الله ... الغراب أول من أوحى إليه.

الولاء للغراب ... الولاء للغراب.

الغراب لا ينطق عن الهوى

الولاء للغراب ... الولاء للغراب.

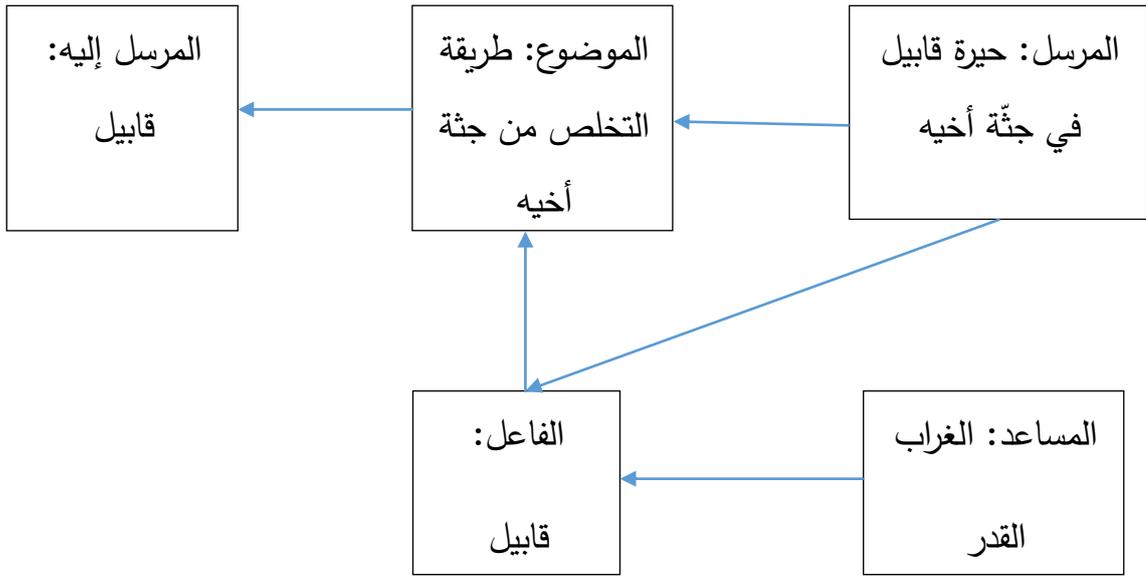
وقد اتخذناه هاديا مدى الحقب"².

حاول الكاتب أن يخصّب نصّه المسرحي بجمولة معرفيّة ثقافيّة، وهو ما اتضح لنا في المقطع السابق "الغراب لا ينطق عن الهوى"، فهي الحكمة التي تأخذ بها البشريّة منذ القديم، بحيث كان الغراب سببا في تغيير مجرى الحياة في كلتا القصّتين، ففي قصّة "قابيل وهابيل" أخرج "هابيل" من حيرته بتعليمه طريقة الدفن، فحادثة الغراب وضّحت لقابيل كيف يوارى جثّة أخيه بالتراب، أمّا في النصّ المسرحي فغيّرت مجرى حياة النّاعس الذي حقّق تغييرا في طريقة عيشه بواسطة غراب إذن الغراب كان بمثابة مساعد لكلّ من قابيل والنّاعس، وهذا ما سنبينه في البرامج السردية الآتية:

1-البرنامج السردى لقصة "هابيل وقابيل":

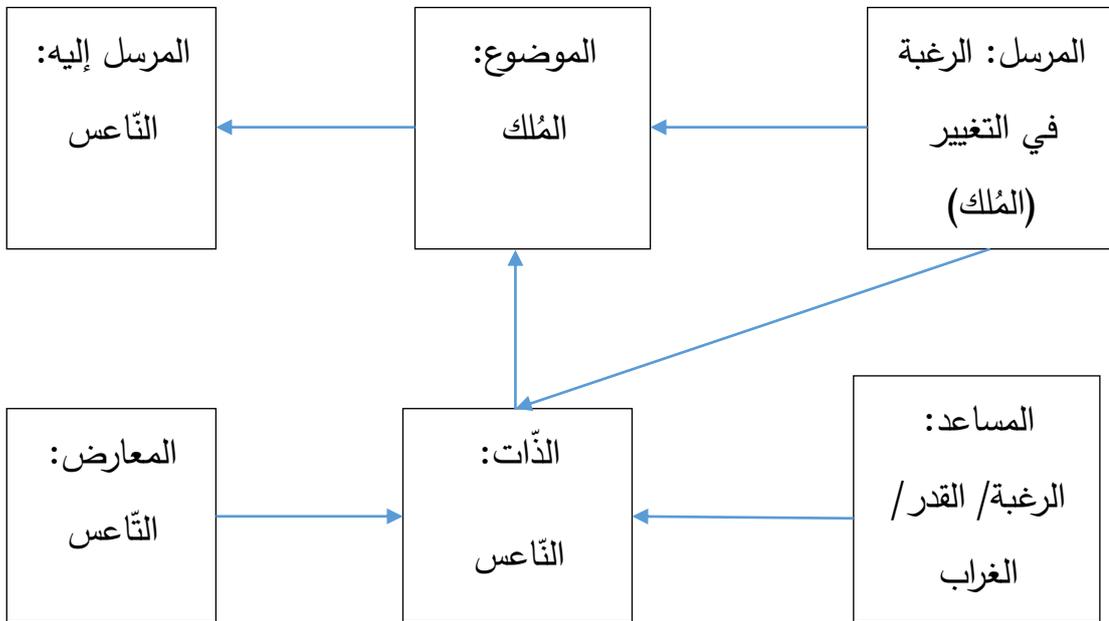
1 - سورة المائدة الآية 27-28-29-30-31.

2 - عزّ الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 83-84.



اعتمد قابيل في قضية أخيه الميت موقف الغراب تجاه أخيه الذي قتله، مما ساعده في بلوغ رغبته المتمثلة في إيجاد حلّ لجثة أخيه التي ظلّ يحملها على ظهره لسنوات.

2- البرنامج السردى لقصة "النّاعس والتّاعس":



استغل النّاعس الوضع المتدهور للبلدة وإيمانهم بالخرافات في تحقيقه لرغبته ووصوله إلى المُلك، وذلك بفضل العوامل المساعدة له والمتمثلة في شدة تمسّكه بهدفه والإصرار على بلوغه

والقدر الذي سخر له الأسباب، وجهل أهل البلدة، وهو ما فسره قوله "... يجب أن تعرف يا رفيقي انتهاز الفرص يكون حين تعمّ الفوضى، ألا تراهم يختلفون ويقتتلون؟ وحين يقتل الأغبياء، يقفز الأذكياء على ظهورهم لتحقيق أهدافهم"¹.

اتّضح التفاعل بين قصتي (قاييل-هابيل) و(النّاعس- التّاعس) في استنادهما على حكمة الغراب للوصول إلى هدف يتمثّل في إيجاد حلول للمشاكل التي يعاني منها الأطراف، لأن التشابه في الأصل بين القصتين يكمن في المواقف التي كتبها الله في حياة كلّ فرد إلى جانب الأمور المساعدة لبلوغ ذلك والمعارضات التي تمنع من الوصول إلى الرغبة.

مثّلت النصوص والقصص الدينيّة المتحاورّة مع النصوص المسرحيّة سندا في الكشف عن العديد من القضايا المطروحة، بحيث مثّل لها الأدباء عن طريق القرآن لما يمتاز به من تأثير وما يشمله من معان ورموز، فالأديب "يقتبس نصّا قرآنيّا ويذكره مباشرة أو يكون ممتدا بإيحاءاته وظلّه على النصّ الأدبيّ، لنلمح جزءا من قصّة قرآنيّة أو عبارة قرآنيّة يدخلها في سياق نصّه"². فالطريقة التي يتبعها الأدباء في توظيف النصّ القرآني تختلف باختلاف القضايا المدروسة والأفكار الممثل لها، لأنّ بعض المشاهد تحتاج للاستعانة بالنصوص القرآنيّة كما هي في السور القرآنيّة، في حين تستلزم أخرى أخذ المعنى وبعض المفردات فقط.

وحثّى "عبد الكريم برشيد" وظّف في مسرحيته مجموعة من الاقتباسات أخذها من القرآن الكريم؛ واستعان بمعاني الآيات التي تسير حياة الأفراد وتوجّههم، وذلك في قوله " وقد قلت لنفسك الأمانة بكلّ سوء تعالي..."³ وهو اقتباس مأخوذ من الآية الكريمة الواردة في "سورة يوسف" في قوله تعالى: ﴿ وَمَا أُبْرِئُ نَفْسِي ۚ إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي ۚ إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ ﴾ (الآية 52 سورة يوسف). وجاء في تفسير هذه الآية أنّ امرأة العزيز قالت وما أركي نفسي ولا أبرئها، إنّ النفس لكثيرة الأمر لصاحبها بعمل المعاصي طلبا لملذّاتها إلّا من عصمه الله، إنّ الله غفور لذنوب

1 - عزّ الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 54.

2 - فاطمة قادري، ظاهرة التناص في مسرحية (الملك هو الملك) مجلة الجمعية العلميّة الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها العدد 22، 2012م، ص 08.

3 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 36.

من تاب من عباده رحيم بهم¹، والعبارات التي استوحاها "برشيد" من الآية توحى إلى نفس المعنى الذي احتوته في القرآن؛ بحيث وصف الحكواتي أحد الرجال _شخص وهمي_ الذين اجتمعوا حوله بالفضولي الذي سيطر عليه الشك في مسألة الحكواتي ومعرفة مهنته فيجد نفسه وقد أمرته ليذهب لسماع ما يقوله للحكم عليه فوصفه بالدجال والكذاب والمحتال؛ فالنفس الأمانة بالسوء هي التي دفعت الرجل للحكم على الحكواتي بتلك المواصفات.

لقد مثلت الآيات القرآنية المقتبسة والأحاديث النبوية وجهة نظر الشخصيات المسرحية لأوضاع السائدة والقوانين المفروضة في المجتمعات، بحيث وردت بنفس المعاني والحروف التي جاءت بها في القرآن الكريم من أجل استمالة عقول المتلقين وهذا ما جعلها تحقق تفاعلا مع النصوص المسرحية لأن "الكاتب المسرحي يستمد المرجعية أحيانا من النص القرآني وذلك بإنشاء نص محور جديد يستولي به على ذهن المتلقي ويشده إليه وتبدأ هذه العملية من تفاعل النص المسرحي والاندماج به، وبذلك يتوحد الزمن الماضي مع الزمن الحاضر، ويتم سرد الأحداث من تحسين هذه الأحداث، أي كأنها واقعة الآن، وعند هذه النقطة بالذات يكون هذا التفاعل قد أدى مهمته على النحو الأكمل فيتحوّل من شكل فني جمالي محض إلى رسالة موجهة إلى المتلقي"²؛ فالفاعل بين النص القرآني والنص المسرحي تجاوز تحقيق الوظيفة الفنية إلى سد ثغرات الأفكار التي يقتضي موضوع المسرحية الاستجداد بفكرة أخرى تؤكد أحقيتها من أجل إقناع القارئ المتلقي.

1 - ينظر: تفسير الآيات القرآنية، رواية ورش عن نافع.

2 - فاطمة بدر، مرجعيات النص المسرحي، ص 19.

2.2. المصادر التاريخية الوثائقية تأكيد للأحداث:

أ- الأحداث التاريخية:

إنّ توظيف الكتاب للمادة التاريخية بمختلف أنواعها والمتراكمة في أذهانهم كان لإغناء نصوصهم وتأصيلها، ويعدّ الكاتب المسرحي التونسي "عزّ الدين المدني من أهمّ المبدعين التونسيين الذين مالوا إلى التجريب والحداثة والإبداع والابتكار في مجال المسرح، فقد قدّم تصوّراً مسرحياً نظرياً يعتمد على مسرحة التراث وقراءته من جديد نقداً وحواراً وكتابةً وذلك لإعادة بنائه من جديد؛ لفهم الحاضر وقراءته قراءة تاريخية معاصرة قائمة على التعبير والتثوير والنقد العميق"¹؛ فالكتاب يهتمون بتوظيف التراث وتحقيق التفاعل بينه وبين النصّ الجديد، لأنّ الأحداث الماضية تستحضر في النصّ الحديث للكشف عن التشابه القائم بين حادثة قديمة وأخرى جديدة أو من أجل التعريف بالأحداث الماضية والإحالة إلى أهمّ المعارك التي شهدتها البلدان العربيّة.

وقد سعى الكتاب بعودتهم إلى بعض الفترات الزمانيّة إلى نقد معظم الأوضاع، وتجسيدها في أعمالهم عن طريق استحضار القضايا الماضية؛ والتراث الذي تزخر به الأمم والمجتمعات لتنبية الأفراد إلى ضرورة التغيير من ناحية، ومن ناحية أخرى لتأصيل الأعمال الأدبيّة، ويعدّ الكاتب "المسرحي التونسي عزّ الدين المدني من المسرحيين التونسيين السابقين إلى تكسير الفضاء الغربي الكلاسيكي المرتبط بالعلبة الإيطالية واستبداله بفضاء ركي احتفالي متنوع الأركان والجنبات والمساحات"²، بحيث ابتكر طريقة جديدة لبناء أعماله المسرحيّة معتمداً في ذلك على جملة من المرجعيّات أهمّها:

* الاستفادة من التراث العربي الإسلامي.

* الانفتاح على المسرح الغربي القديم والحديث والمعاصر.

1 - جميل حمداوي، تاريخ المسرح العربي، ص 51.

2 - جميل حمداوي، المسرح التونسي بين التأسيس والتجريب والتأصيل، موقع الثقافة للجميع، ص

. http://hamdaoui/ma/neus/pdf ? extend.382.6.50

*استلهم النظرية الميثامسرحية القائمة على التقعير والارتجال والتمسرح وفضح اللعبة المسرحية....¹، فعز الدين المدني حاول أن يؤلف أعمالاً مسرحية تصبّ في قوالب جديدة تكون ممزوجة بغيرها من التقنيات القديمة والحديثة، والفنون الأدبية الأخرى التي تتفاعل معها لتحقيق غايات مختلفة. وهذا ما سنحاول أن نبرزه من خلال مدونتنا "الزنج وثورة صاحب الحمار" وذلك بدراستنا لمختلف المرجعيات التاريخية التي وظّفها "المدني" في مسرحيته.

اعتمد كتاب المسرح التاريخ الذي عاشته الأمم والبلدان موضوعاً لأعمالهم المسرحية فنجدهم وظّفوه بطرائق مختلفة واعتبروه "ضرباً من ضروب التراث فهو يكتب بصلاحيّة مطلقة ويتجدّد بتجدّد الوعي والاستخدام والتوظيف الفعّال، وقد تختلف وتتمايز استخدامات الموروث نفسه مما يجعله جاهزاً لكل التصوّرات والرؤى (...). وأهم رافد يتكئ عليه الخطاب الفنّي المعاصر عموماً والمسرحي منه على وجه الخصوص"².

يعدّ الخطاب التاريخي من بين الأدلّة التي يتّخذها الكتاب للبرهنة على الوقائع، والأحداث الحاضرة بإعادة تحويرها وتحويلها حسب ما تقتضيه الأفكار المستدلّ عليها "فأهمية التوظيف الدلالي للتراث التاريخي لا تكمن فقط في وعي الكاتب بالتاريخ، ولكن تكمن بالأساس في وعيه أيضاً بالواقع المعيش، لأنّ ما يهم الكاتب في توظيفه للشخصية التاريخية أو للموقف التاريخي (...). دلالة الشخصية أو الموقف، لأنّ دلالة الشخصية التاريخية بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير هي التي يستغلّها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره"³؛ فخصوصيات الحدث والشخصية التاريخية هي التي تفرض على المؤلف أن يستجد بها ويوظّفها لتحقيق غايات معيّنة، ولقد استحضر "المدني" التاريخ في مسرحيته بأوجه عدّة ومختلفة، فعمد إلى استحضار التاريخ الإسلامي وأهمّ الثورات التي عرفها، بتوظيف شخصيات كانت على رأس هذه الثورة والأحداث... الخ.

1 - جميل حمداوي، المسرح التونسي بين التأسيس والتجريب والتأصيل، ص 68-69.

2 - نجاة ذويب، تفاعل التاريخ مع المسرحي في مسرحية "ديوان الزنج" لعز الدين المدني، ص 102، 103.

3 - أحسن ثيلاني، المسرح الجزائري _دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع_، ص 49.

إنّ أول ما نلمسه في هذه المسرحية عند الاطلاع عليها هو العنوان "الزنج وثورة صاحب الحمار" الذي يحيل إلى أقوى معركة عرفها التاريخ الإسلامي "وقد اعتبرها المؤرخون أول ثورة على النظم الإقطاعية وتحمل بين طياتها مبادئ وشعارات تتعلّق بالإصلاحات الاجتماعية والسياسية وهي تعتبر من أخطر الثورات التي عرفها العصر العباسي، وقد هزّت أسس الدولة العباسية أكثر من أربعة عشر عاما (...). وهي حادثة تقدم وقائع مترامية عبر الأزمنة الساحقة والغابرة"¹؛ فشدة الأزمات والأحداث التي أثمرتها هذه الثورة جعلت "المدني" يتأثر بها ويستدعيها في عمله المسرحي:

1- استدعاء الشخصيات التاريخية:

من بين الشخصيات التي وظّفها "المدني" في مسرحيته:

علي بن محمد*:

لقد استحضر "المدني" تسمية هذه الشخصية _علي بن محمد_ التي قادت "ثورة الزنج" وأطلقها على بطل المسرحية الذي تمثّل في مرتبة زعيم الزنوج والمدبّر في أمورهم، وهي الشخصية التي عرّف بها "أبو جعفر بن جرير الطبري" في النص المسرحي قائلاً "إذا صح ما انتهى إلى أسماعنا يا علي، فإنك علي بن محمد بن أحمد بن علي بن عيسى بن زيد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه"²، أطلق هذا الاسم على الشخصية التي كانت على رأس ثورة الزنج في ظلّ الخلافة العباسية، وهو ما أشارت إليه العديد من الكتب وكذا المواقع؛ فهو أراد

1 - نجاة ذويب، تفاعل التاريخي مع المسرحي في مسرحية "ديوان الزنج" لعز الدين المدني، 103.

* هو علي بن محمد بن أحمد بن علي بن عيسى بن زيد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب شاعر وعالم كان يمارس في سامراء تعليم النحو والخط والنجوم وكان واحدا من المقربين إلى الخليفة المنتصر بالله العباسي ولما قتل الأتراك المنتصر بالسوم ومارسوا الاعتقال والسجن والنفي والاضطهاد لحاشيته كان علي بن محمد هذا من بين المعتقلين ثم حدث تمرد من فرقة الجند الشاكرية ببغداد يؤازرهم عامة الناس دخلت بغداد معها في فوضى عارمه واختفت الجيوش والشرطة من الشوارع، فأقتحم المتمردون السجون وأطلقوا سراح من فيها ومنهم بالطبع علي بن محمد، ليشعل ثورة أفضت مضجّع العباسيين إلى أقصى مدى. ثورة - الزنج. <https://ar.wikipedia.org/wiki/> تم تنزيل الموقع يوم 2018/08/01م، في الساعة: 14.35.

2 - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 63.

أن ينبئنا من خلال استحضاره لهذه الشخصية إلى مدى شجاعتها وصمودها، وحققت تفاعلا في النص المسرحي لتمثيلها قائد المعركة وهي الوظيفة التي مثلها في الواقع حين كان قائدا لثورة الزنج، وعبر "الطبري" عنها ليحيل إلى قوة الشخصيات الحربية، والمجهودات التي تبذلها في سبيل تحرير بلدانهم من المستعمر.

أبو يزيد*:

وظف "المدني" أيضا شخصية "أبو يزيد" في نصه المسرحي، وهو قائد ثورة "صاحب الحمار". كان أبو يزيد يسعى إلى توحيد القبائل، وجمع شملهم لمواجهة العدو، وهذا ما تبين في النص المسرحي وبالتحديد في قوله:

"أبو يزيد: نعم أنا منكم ومن طينكم، لكن الله أنعم عليّ بالبصيرة لكني ناضلت من أجل توحيد القبائل، من أجل أن تكون القبائل أبد الدهر كالرجل الواحد الصامد في وجه الدخيل، قل يا شيخ بني يفرن، ألم نتوحد فصرنا قوة؟ ففتحنا باجة وسوسة وتونس (...). الثورة لا تكون إلا ثورة واحدة كاملة، ثورة على الدخيل وهي ثورة على المستغل، والحرية لا تكون إلا حرية تامة حرية في نفس المؤمن الصادق وهي حرية في خلايا الأمة العاملة"¹.

مثلت شخصية "أبو يزيد" في النص المسرحي رمز الأخوة والأخلاق الحميدة، فحسبه (أبو يزيد) هو الذي جمع بين العديد من القبائل بإصلاح الكثير من الأخلاق الفاسدة المنتشرة بينها وهو ما اتضح في الحوار المتبادل بينه وبين شيخ القبيلة، قائلا: "أبو يزيد: لا تقاطعني يا شيخ اسمعني واسكت فقط نعم كنتم قبائل متقاتلة في عهد الرومان إلى اليوم ... ومن قبل، ومن بعد فسعيت إلى توحيدكم وإلى استئصال الأنانية في نفوسكم المريضة هذا هو الدواء الذي ينجز

* أبو يزيد: هو مخلد بن كيداد المشهور بصاحب الحمار، نشأ وتعلم بتوزر واعتنق مذهب النكارية وهي مفترق الخواج كان يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، ويدعو من وثق به إلى الثورة ضدّ الدولة الفاطمية الشيعية، احتل العديد من البلدان المغربية، وبعد حرب ضرروس قبض على أبي يزيد مثنًا بجراحه بجبل المعاضيد سنة 336هـ. ينظر الموقع: <http://koutama.ahlamontada.net> تم الاطلاع على الموقع: يوم 12-12-2017م، في الساعة 13.00.

¹ - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 121-136.

العزائم كنتم كمشة من الأوباش شردمة من الأوغاد"¹. كان أبو يزيد قدوة في الأخلاق الحميدة سعى إلى نشر المحبة والتفائل عند الأفراد، وتحبيب روح الدفاع عن الوطن في نفوسهم.

إنّ توظيف المدني للشخصيات التاريخية، كان لهدف ربط هذه النصوص الماضية بالحاضر وما يواجهه الفرد في أرض الواقع، فاستحضاره لها لم يكن اعتباطاً؛ بل كان من ورائه تحقيق العديد من الأهداف، لأنّ العودة إلى التاريخ يعتبر "دعوة جديدة للأخذ بالتاريخ العربي بدل الانغماس في الاتجاهات الغربية وإسقاطها على البيئة العربية، بل حتمت الضرورة الأخذ بالماضي والحاضر الأصالة والتغريب إنّه البحث عن البديل الذي يقدّم أجوبة لأسئلة الثقافة وربطها بالواقع المعيش"²؛ فاتجاه كتاب المسرح العرب إلى الأخذ من تراثهم واستحضار مختلف التجارب الثورية التي عاشها سابقوهم كان لربط الأحداث الماضية بما يحدث في الواقع الحاضر، وهذا ما تجسد في مسرحيات "المدني". فالمسرح عنده "يقوم على البحث والتجريب والإبداع والابتكار والبحث عن قالب مسرحي جديد وكتابة مغايرة قوامها المعاصرة والتأصيل من خلال تفاعل الخطاب التاريخي مع النص المسرحي، مؤلداً بذلك نصاً درامياً قوامه قراءة جديدة للتراث من خلال منظور جديد مغاير لتلك القراءة السائدة للتاريخ قراءة تتماشى وقضايا العصر الراهن"³، فاستلهم تاريخ الأمم يعدّ بمثابة قراءة حديثة له وفق متطلبات العصر؛ فهو إسقاط لمختلف الأحداث المهمة التي عرفها العرب خاصة منها الحروب التي خاضوها، إضافة إلى أسماء الشخصيات الإسلامية البارزة منها، والشخصيات التي خاضت الحروب للتأكيد على خصال هذه الشخصيات، وجهودها في سبيل تحقيق الكثير من الانتصارات في مختلف المجالات، إذن هو استدعاء من أجل الكشف عن عديد الثغرات وتوضيح بعض المواقف وتدعيمها.

1 - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 120.

2 - بشرى سعدي، الكتابة المسرحية وسؤال التراث "زنوبيا في موكب الفينق"، مجلة العلامة، العدد 2، ص 49.

3 - نجاه ذويب، تفاعل التاريخي مع المسرحي في مسرحية "ديوان الزنج" لعز الدين المدني، ص 108.

2-توظيف التواريخ:

استعانت "جليلة بكار" ببعض التواريخ محاولة من خلالها تجسيد مختلف التظاهرات التي عرفتها تونس خاصة في فترة ما بعد الاستقلال التي عرفت فيها انقلابات أخرى كان سببها تجديد الجهاز الحكومي، حيث تمّ تنصيب الحبيب بورقيبة رئيساً على تونس، ومن بين التواريخ التي استحضرتها الكاتبة نذكر:

"سبتمبر *2000م"¹.

وهو التاريخ الذي تحاور مع الانتفاضة الفلسطينية الثانية، حيث قام زعيم المعارضة الإسرائيلية أرييل شارون باقتحام ساحات المسجد الأقصى، مما أدى إلى دخول الفلسطينيين في احتجاجات ومظاهرات تنديدا بالقمع الذي مارسه الجيش الإسرائيلي على الشعب الفلسطيني، وهي الانتفاضة التي عرفت بانتفاضة الأقصى. وخرج العديد من الأفراد في مختلف البلدان العربيّة لمساندة القضية، وهو ما بيّنته الممثلة 1 في مشهد "جراير شارون" قائلة:

"والانتفاضة الثانية قامت من غدوة

ماههم العرب والمسلمين خاضو تظاهرو

ماههم الطلبة

ودمهم سخون

قامو بمسيرات ...

وأعلنوا ما يرجعو يقرؤ

* انتفاضة الأقصى بدأت في سبتمبر 2000م عندما دخلت قوات الأمن الإسرائيلي المنطقة المحيطة بالمسجد الأقصى في القدس وأطلقت رصاصا معدنيا مطليا بالمطاط وذخيرة حية رداً على الحجارة التي ألقيت على المصلين عند حائط المبكى (حائط البراق) ... وأعقب ذلك مظاهرات ألقيت فيها الحجارة في جميع أنحاء الأراضي المحتلة وإسرائيل رداً على عمليات القتل. تقرير منظمة العفو الدولية: فبراير/ شباط 2001م، إسرائيل والأراضي المحتلة: الاغتيالات التي تنفذها الدولة وغيرها من عمليات القتل غير المشروعة، رقم الوثيقة: MDE 15 /005/2001، ص 5.

¹ - جليلة بكار، خمسون ص 64.

إلا ما تتحرر فلسطين...¹.

وربطت الكاتبة تاريخ هذه الانتفاضة بهجرة أمل وقرارها بترك تونس والذهاب إلى باريس لمزاولة دراستها هناك، بعد أن أغلقت أبواب الجامعات التونسية في وجهها، لأنها أتهمت بوجود شعارات تندد بالصهاينة في محفظتها، وأحالوها للمجلس التأديبي الذي اتخذ قرار طردها من الجامعة. فالانتفاضة الفلسطينية أثارت غضب العديد من البلدان العربية التي دعت إلى محاربة الصهاينة. تعلق سفر أمل بتاريخ الانتفاضة للإحالة إلى التغييرات التي سببتها الانتفاضة في حياة الأفراد والمجتمعات.

"فيفري * 1972م."².

استحضرت الكاتبة تاريخ 7 فيفري 1972م، وهو التاريخ الذي جاء مباشرة بعد الانتفاضة الطلابية التي كانت في تاريخ 5 فيفري 1972م والتي تعود جذورها إلى عدّة أسباب لعل أهمها ما تعرّض له بعض الطلبة من محاكمات تعسفية، بسبب نشاطاتهم النقابية والسياسية. وهي السنة التي انتشر فيها التفكير اليساري في الجامعة التونسية؛ ففي هذه السنة تعرّض الكثير من الطلاب للاعتداءات من قبل رجال الأمن، وهذا ما تبيّن من خلال الحوار المتبادل في المستشفى أو كما ورد في النص المسرحي السبيطار بين كلّ من مريم قدور ويوسف فالتوجه اليساري الذي ظهر في تونس أثر على شعبها، وهو ما تبيّن في خطاب الراوي قائلاً:

"في صبيحة 7 فيفري 1972"

¹ - جلييلة بكار، خمسون، ص 64.

* الحركة الطلابية فيفري 1972م، ممثلة في التجمع الطلابي الذي حضره أكثر من خمسة آلاف طالب أقرّوا بأن المؤتمر 18 للاتحاد لم يمهّد له أشغاله ودعوا إلى انجاز مؤتمر خارق للعادة، بل اعتبروا تجمع الطلبة في ذلك اليوم هو انطلاق لفعاليات المؤتمر المنشود. ووضعت تلك الحركة مجموعة من الأهداف عملت على تحقيقها وحولتها إلى شعارات ارتبطت في أذهان الطلاب على مرّ الأجيال بشعارات حركة فيفري 1972م، ومن أبرزها النضال من أجل جامعة شعبية وتعليم ديمقراطي وثقافة وطنية، واعتبار الحركة الطلابية جزءاً لا يتجزأ من الحركة الشعبية. سالم لبيض، الحركة الطلابية التونسية النشأة والتأسيس وقضية الهوية، الهيئة اللبنانية للعلوم التربوية. ص 7. File : //c/ Useres/ MMC/Desktop/ouvra.pdf.

² - جلييلة بكار، خمسون، ص 149.

أدخلوني إلى الساحة الصغيرة

حيث كان أحد الجلادين في انتظارنا

أحد الجلادين المشهورين الهادي...

أمام حفرة صغيرة شبيهة بالقبر

عمر مسدّسه أمام عينيّ

وطلب منّي تلاوة الشهادة

قبل مغادرة الحياة الدنيا إلى العالم الآخر...¹.

وربطت الكاتبة أحداث المسرحيّة بهذا التاريخ لتبيّن الاجحاف الذي مسّ كلّ فئات المجتمع ولم يقتصر على طلبة العلم، فكثيرون هم من سجنوا وتعرّضوا للتعذيب، وهي الفكرة التي مثلتها في شخصية يوسف الذي عانى الويلات في السجن، وهي الآثار التي مازالت بصماتها راسخة في ذهنه.

غذّي كلّ من "عزّ الدين المدني" و"جليلة بكار" نصّيهما بالعديد من الأجناس وحاولا أن يمزجا بينها وبين الأسلوب الحوارى الذي انبنت عليه النصوص المسرحية، وبحكم الموضوعات المتداولة في هذه الأخيرة نجدهما عمدا إلى توظيف بعض الشواهد التي تعود إلى الأصل التاريخى لكونها "تضفي الطابع التاريخى على النصّ... لذا لا يتقيد الكاتب بالوقائع التاريخيّة وتسلسلها إنّما يضيف عليها شيئا، ويمنحها هذا الشيء القيمة الجمالية التي تزيد من عملية التواصل والتفاعل بين الكاتب والمتلقي"²، فالتمازج الذي يحدث بين أسلوب النصّ المسرحي والأساليب الجديدة الدخلية على النصّ تحقّق العديد من الأهداف والغايات، وهو الأمر الذي تحقّق في نصّ "خمسون" حيث عبّرت فيه الكاتبة عن مختلف الانتفاضات التي عرفها الشعب التونسى والتي كانت بسبب الحكم التعسفي الذي مارس الضغط على الأفراد وحاول تشتيت أفكارهم وتغيير

¹ - جليلة بكار، خمسون، ص 149-15.

² - فاطمة بدر، مرجعيات النصّ المسرحي، ص 17.

توجهاتهم وفق ما تقتضيه السياسة، وهي كلّها أسباب ودوافع أدت إلى القيام بالمظاهرات تنديدا بالقوانين الجديدة ومطالبة باحترام آرائهم. والشيء نفسه بالنسبة لنص "الزنج وثورة صاحب الحمار" الذي عاد بنا الكاتب معه إلى فترة زمنية عرفت فيها البصرة أحداثا تاريخية مهمة تعلقت بأسباب متنوعة.

3. النصوص الوثائقية:

هناك بعض الموضوعات التي يتناولها الكتاب تتجاوز الاستعانة بالخطابات الأدبية والنصوص التراثية بمختلف أنواعها إلى توظيف النصوص القانونية الوثائقية، فالنص المسرحي أصبح "يحاكي نصوصا رسمية كالخطابات والوثائق أو أوراق كالرسائل الشخصية لتكون نصوصهم أكثر واقعية"¹، لأنّ بعض الأعمال تتمحور حول القضايا التي حدثت في مجتمعات معينة شهدت من خلالها منازعات وتشتت في أوساطها، ما يستدعي توظيف خطابات رسمية وقوانين صدرت في حقّ تلك القضايا، وهي الطريقة التي اعتمدها "جليلة بكار" في نصّها المسرحي؛ حيث عمدت إلى توظيف القوانين الصادرة في فترة المناوشات التي عرفتها تونس في مرحلة الصراع السياسي حول التشدد الإسلامي، ومن بين القوانين التي تحاورت معها نذكر:

القانون الذي يمنع ارتداء الحجاب الشرعي والذي نطق به البوليس رقم 2 أثناء استجواب أمل وحنان فقال: نحن "مجبور نطبق عليك المنشور عدد 108* التي يمنع منعاً باتاً اللباس الطائفي في المؤسسات التربوية والإدارية"²؛ حيث حاول أن يفرض عليهما خلع الحجاب، غير أنّهما أصرتا على البقاء في تلك الهيئة مستورات، ورفضن أن يكشفن عن رؤوسهنّ.

كان المنشور من بين الأسباب التي أسهمت في نشوب المعركة السياسية حول الحجاب؛ هذا الأخير الذي ينظر إليه على أنّه عودة إلى عصور الانحطاط ورمز للتخلف، وعائق في وجه التحرر والتقدم، وهو المنشور الذي سنّه بورقيبة، وينصّ على خلع الحجاب، بحيث اعتبره زياً

1 - فاطمة قادري، ظاهرة التناسخ في مسرحية (الملك هو الملك)، ص 08.

* أصدر بورقيبة قانون في سنة 1981م، والذي عرف بمنشور رقم 108، الذي وصف فيه الحجاب بالزي الطائفي. راغب السرجاني، قصة تونس من البداية إلى ثورة 2011م، دار أقلام للنشر والتوزيع والترجمة، ط 1، القاهرة، 2011م، ص 43.

2 - جليلة بكار، خمسون، ص 13.

طائفيًا يشجّع على الانقسام داخل المجتمع، وحقّق المنشور تداخلا مع الحوار المسرحي الذي كان متبادلا بين الشرطيّ وآمال، كرد على جواب هذه الأخيرة التي رفضت أن تخلع الحجاب، فعنادها مقابل إصرار الشرطيّ كانت نتيجته إجبارها على خلعه بتطبيق المضمون الذي ورد في المنشور.

وأشارت الكاتبة أيضا إلى القانون الذي يتضمن ضرورة اتّحاد كلّ المجهودات لتصدي ومقاومة الإرهاب "المؤرخ في 2003/12/10م*، والتي يجبر على الوشاية حتّى المحامين..."¹ واستحضر في مقطعين من قبل شخصيتين، الأولى كانت المحامية التي قصدها أمّ آمال بعد أن سمعت بأنّ هذه الأخيرة ألقى القبض عليها من قبل الشرطة، وطلبت منها أن تطلع عليه لتأخذ بالأسباب وتكوّن نظرة حول القضية التي اتهمت بها ابنتها، والمرّة الثانية تلفّظت به "مريم" في مركز الشرطة أثناء استدعائها لإخبارها بأنّ ابنتها متورّطة في عمليّة انتحاريّة ارهابيّة، والواجب عليها أن تفيدهم بكلّ معلومة تعرفها يمكن أن تساعدهم في القضية وذلك لا يعتبر مبادرة منها؛ بل القانون هو الذي يطالبها بفعل ذلك.

يتجه الكتاب إلى توظيف النصوص الوثائقيّة في مؤلفاتهم الابداعيّة للتأكيد على الأفكار التي بُنيت عليها النصوص، و"جليلة بكار" من بين المبدعين الذين حاولوا إضفاء صبغة حقيقية على أحداث نصوصهم المسرحيّة، بحيث استعانت ببعض القوانين المعتمدة من قبل رؤساء تونس وهي المراسيم التي اتّخذوها لفرض توجهات معيّنة في حياة الأفراد، وتجاوزت هذه القوانين مع موضوع النصّ الذي كان مبنيا على فكرة التشدّد الإسلامي أو الإرهاب الإسلامي السياسي بحسب التسمية التي أطلقوها عليه، فالقوانين كانت تدعو إلى إلزاميّة تفتح المرأة وخلعها للحجاب إلى جانب استدعاء المرسوم الذي ينصّ على معاقبة كلّ مشتبه في عملية ارهابيّة معيّنة.

* قانون عدد 75 لسنة 2003م، مؤرخ في 10 ديسمبر 2003 يتعلق بدعم المجهود الدولي لمكافحة الإرهاب ومنع غسل الأموال: يضمن هذا القانون حق المجتمع في العيش في أمن وسلام، بعيدا عن كلّ ما يهدد استقراره، ونبذ كلّ أشكال الانحراف والعنف والتطرف والعنصرية والإرهاب التي تهدّد أمن واستقرار المجتمعات، كما يدعم المجهود الدولي الرامي إلى مكافحة كلّ مظاهر الإرهاب والتصدي لمصادر تمويله مع غسل الأموال المتأتية من الجريمة، وذلك في إطار الاتفاقيات الدولية والإقليمية والثنائية المصادق عليها من قبل الجمهورية التونسية، دون المساس بالضمانات الدستورية. الرائد الرسمي للجمهورية التونسية، 12 ديسمبر 2003م، عدد 99، ص 3808.

¹ - جليلة بكار، خمسون، ص 55/52..

إنّ النقلة التي حقّقها النصّ المسرحي جعلت الكتاب يفتحون المجال أثناء تأليفهم لاستقطاب موضوعات قيّمة تعبّر عن أحداث من صميم المجتمعات، والتأكيد عليها بالانفتاح على أجناس أخرى وتوظيفها في رحاب النصّ المسرحي الذي يرفض الانعزال والانغلاق عن غيره من الخطابات، فالمسرح يتحاور ويتداخل مع غيره من الفنون لتحقيق وظائف عدّة، فبالإضافة إلى عنصر الجمال الذي يسعى كتاب المسرح إلى تحقيقه في أعمالهم نجدهم يركّزون اهتمامهم على تحقيق رؤية معيّنة، لأنّ الانفتاح المتبادل بين الأجناس الأدبيّة لا يقتصر على جنس دون غيره.

إنّ القضايا السائدة في المجتمعات العربيّة، وبخاصة المغربيّة منها من الأسباب التي أسالت حبر أقلام العديد من الكتاب الذين اتّجهوا في تصوير الأحداث توجّهات مختلفة، بحيث تناول الكتاب الجزائريون (عبد القادر علولة - عزّ الدين جلاوي) في أعمالهم القهر والعذاب الذي تمرّ به الطبقة الفقيرة الكادحة في المجتمع، والظلم الممارس على هذه الفئة من قبل أرباب العمل والسلطة أمّا التونسيون (عزّ الدين المدني - جلييلة بكار) فحاولوا تمثيل تلك الأحداث التاريخيّة التي مرّت بها بلادهم تونس في فترات زمنيّة مختلفة، فكلّ منهما عاد إلى حقبة زمنيّة ليصوّر ما شهدته شعبهم من مفاوضات وصراعات، في حين قام الكاتب المغربيّ (كريم برشيد) بتصوير الواقع المعيشي في مدن المغرب، والإشارة إلى التطوّرات التي شهدتها المجتمع المغربيّ.

كان هدف الكتاب المغربيّة سواء الجزائريين منهم أم التونسيين والمغربين التعبير عن ما يحدث داخل مجتمعاتهم لأنّ "المسرح هو الرؤية الواعية للحياة، فحتى حينما يتوجه الكاتب المسرحي إلى استلهام التراث فإنّه يفعل ذلك ليعبّر عن الراهن والحياة التي يعيشها جمهوره"¹ فأقبال الجمهور أو القارئ نحو المسرح متعلّق بمدى أهمية الموضوعات المتناولة.

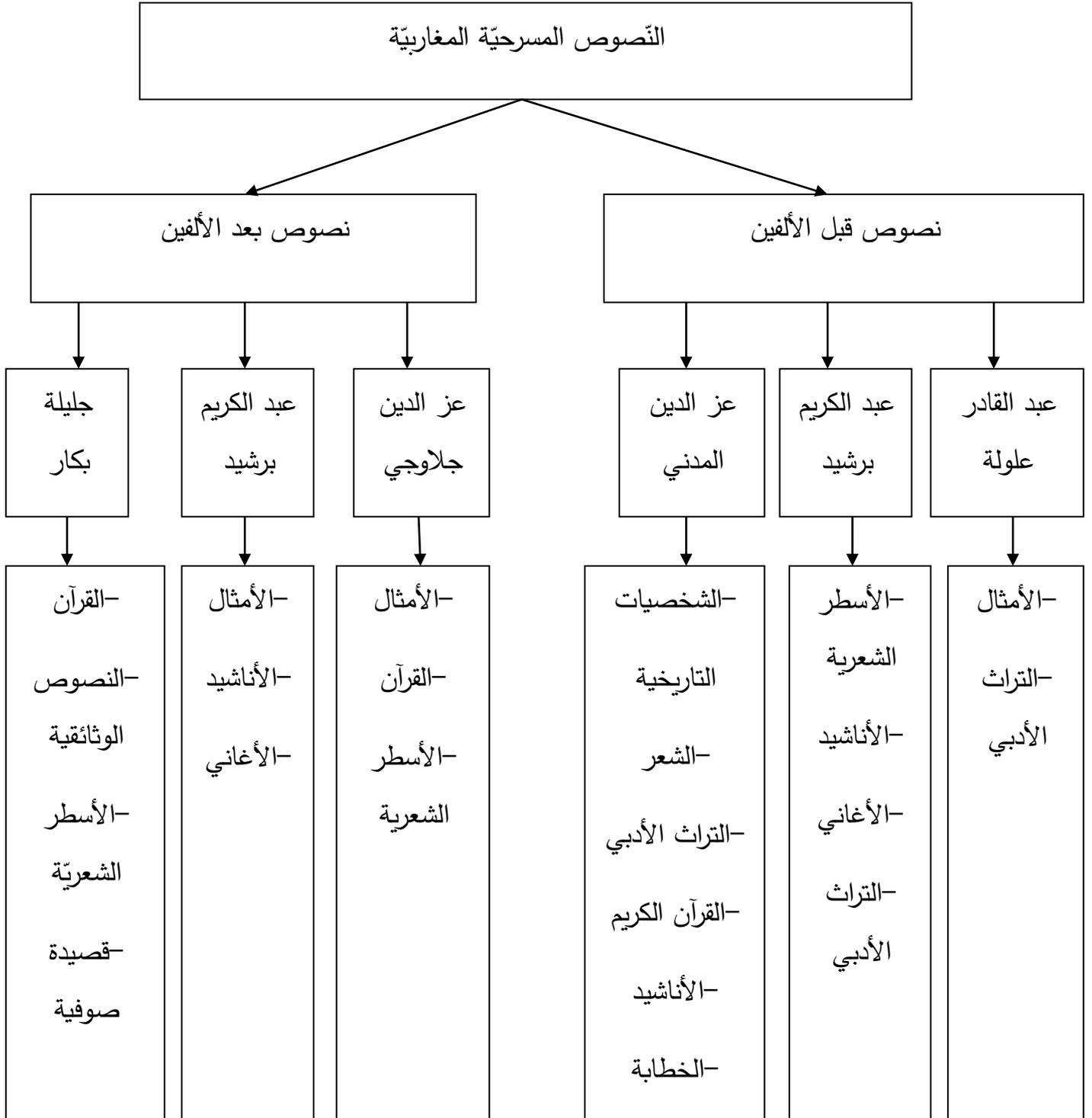
نستنتج إذن أنّ "المسرح محاولة من المؤلف لخلق عالم تؤخذ مرجعيته من الواقع، وبالتالي فإنّ خطاب الشخصيات المسرحية وحوارها يمثلان نموذجا من الخطاب الحقيقي"²، فلمّا كان الواقع هو المنطلق لتأليف النصوص المسرحيّة بالنسبة للكتاب رغم اختلاف مراحل عيشهم، والبلدان التي ينتمون إليها، هل كانت نسبة ونوعية الأجناس التراثيّة المستحضرة هي نفسها لدى الكتاب

1 - حميد علاوي، إشكالية تأصيل المسرح العربي أزمة إبداع أم تقصير نقدي، ص 143.

2 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظريّة التداوليّة، ص 26.

المغاربة؟ أم هي مختلفة رغم تقارب الأفكار التي تتمحور عليها النصوص؟ وإذا كانت نوعية الأجناس مختلفة فما سبب ذلك؟ وهل الاختلاف قائم بين كتّاب البلدان المغاربية؟ أم هو اختلاف قائم بين الكتّاب من نفس البلد؟

إنّ ظاهرة الاختلاف قاعدة رسيمة في الحياة البشرية، فكلّ شيء في هذا الكون قائم على الاختلاف، وهي ظاهرة امتدت إلى كلّ المجالات بصفة حتمية، وهذا ما جعلنا نحاول المقارنة بين النصوص المسرحية المدروسة من حيث كيفية استدعاء الأجناس ونوعيتها، وهذا ما سنكشفه في المخطط الآتي:



عنوان المخطط: الأجناس المتفاعلة مع النصوص المسرحية المغربية

يبتدى لنا من خلال المخطط ما يلي:

حققت النصوص المسرحية التقاء في الأجناس المستحضرة، سواء النصوص التي انتمت إلى بلد واحد ومؤلف مختلف، أو النصوص المؤلفة من كتاب ينتمون إلى بلدان مختلفة، ويمكننا أن نحصر التشابه في النقاط الآتية:

* استحضر الشعر العمودي عند كل من عزّ الدين المدني (الزنج وثورة صاحب الحمار)؛ وجلييلة بكار (خمسون)، أمّا عن الأسطر الشعرية فنجدها عند كريم برشيد في نصّه (ابن الرومي في مدن الصفيح) وعز الدين جلاوجي (مملكة الغراب) وجلييلة بكار (خمسون) يعني أنّ هذا النموذج وظّف في نصوص كلّ من الجزائر وتونس والمغرب.

* جمع عنصر الأناشيد كجنس مستحضر بين نصّ عزّ الدين المدني (الزنج وثورة صاحب الحمار)، ونصي كريم برشيد (ابن الرومي في مدن الصفيح؛ الحكواتي الأخير).

* انفردت نصوص كريم برشيد بتوظيف جنس الأغاني، بحيث نجده ورد في كلا النصين.

* التقاء النصوص الجزائرية (الخبزة ومملكة الغراب) مع النصّ المغربي (الحكواتي الأخير) في توظيف جنس الأمثال.

* التحاور مع الخطاب الأدبيّ الذي كان مع النصوص المسرحية يتداخل نص الخبزة لعبد القادر علولة مع نص مسرحي مصري لتوفيق الحكيم، والكتب الأدبية الذي تجسّد في اقتباس عزّ الدين المدني من كتاب الطبري، وتضمنين جلاوجي لجزء من صدر بيت شعري للممتبي، وهي النقطة التشابهية التي جمعت بين النصوص المغربية.

* كان حضور جنس الخطابة في مسرحية الزنج وثورة صاحب الحمار، وانفرد به هذا النصّ لكونه لم يحقق تداخلا مع النصوص الأخرى.

* عمد كلّ من عزّ الدين المدني وجلييلة بكار إلى تضمين الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة، في حين اتجه كريم برشيد إلى الاقتباس من النصّ القرآني، أمّا عزّ الدين جلاوجي فنجدّه اقتبس من قصص القرآن الكريم.

*اقتصار استدعاء الخطاب التاريخي على النصوص المسرحية التونسية، فعزّ الدين المدني وظّف الشخصيات التاريخية، وجيلية بكار استدعت بعض التواريخ.

*كان نص جليلية بكار، النص المغربي الوحيد الذي وظّف بعض القوانين المعتمدة في بلادها تونس.

وتتجلى فوارق الاستحضار الأجناسي في النصوص المسرحية في النقاط الآتية:

*رغم تقارب النصوص المسرحية في الحقبة الزمنية التي ألفت فيها وهي مرحلة ما قبل الألفية (عبد القادر علولة: الخبزة، 1970م – عبد الكريم برشيد: ابن الرومي في مدن الصفيح، 1979م – عز الدين المدني: الزنج وثورة صاحب الحمار 1972/1971م) إلا أنّ النصوص اعتمدت على تقديم موضوعاتها باستحضار أجناس مختلفة عن بعضها البعض، والملاحظة نفسها التي نجدها تنطبق على النصوص المسرحية التي ألفت بعد الألفية (عز الدين جلاوي: مملكة الغراب 2020م – عبد الكريم برشيد: الحكواتي الأخير، 2000م – جليلية بكار: خمسون، 2006م).

*إنّ (عبد القادر علولة وعز الدين جلاوي) تناولا في نصيهما قضية اجتماعية يتخبط فيها المجتمع الجزائري، ومنطلقهما كان طغيان الطبقة الحاكمة على الطبقة الفقيرة والسيطرة عليها، إلا أنّهما لم يوظّفا الأجناس نفسها في التعبير عن ذلك، فالجنس الوحيد الذي كان مشتركا بينهما هو الأمثال الذي مثل بدوره الجنس المهيمن في النصوص، لكونه الأنسب للإحالة إلى المستور والمسكوت عنه في القضايا.

*كذلك نجد كلاً من (عزّ الدين المدني وجيلية بكار) تناولا موضوع التاريخ في نصيهما إلا أنّ التلاقي في الأجناس المستحضرة كان في القرآن الكريم والشعر أما الأجناس الأخرى فكانت مختلفة ويعود ذلك إلى الحدث التاريخي المتناول.

*أمّا بالنسبة لنصوص (عبد الكريم برشيد) فرغم اختلاف الحقبة الزمنية التي كتبت فيها النصوص وكذا الموضوعات المتناولة فيها إلا أنّ الأجناس المستحضرة ليست نفسها ولكن هناك أجناس استحضرتها الكاتبة في كلا النصين.

نستخلص أنّ الاختلاف الرئيس القائم على مستوى نوعية الأجناس المستحضرة في النصوص المسرحية يعود إلى اختلاف الموضوعات المتناولة في النصوص، فكلّ موضوع يقتضي تداخل أجناس معينة، فالنصوص التي تتناول القضايا الاجتماعية تعتمد في أغلب الأحيان على جنس الأمثال لكونه من مستلزمات الحياة الاجتماعية اليومية والواقع هو الذي يستدعي استحضارها، هذا إلى جانب تمثيله لدور الناصح، فالممثل يدعو إلى ما ينبغي أن يسود ويشير إلى ما ينبغي أن يزول وغيرها من الخصائص التي تمتاز بها الأمثال، وكذلك الشعر يناسب النصوص الاجتماعية باعتباره المتنفس الذي يكشف عن ما تحمله دواخل الفرد من آلام ومآسي.

الفصل الثاني:

الاستحضار الأجناسي بين الوظيفة

الفنيّة والرؤية الأيديولوجيّة

المبحث الأول: وظيفة الأجناس في تشكيل فنية

النصوص المسرحية.

المبحث الثاني: دور التفاعل الأجناسي في

الكشف عن الرؤية الأيديولوجية.

تقديم:

اقتصرت النصوص المسرحية العربية في الماضي على الترفيه والتسلية، الأمر الذي جعل الكتاب ربّما حبيسي التقاليد الغربية لسنوات عديدة فالمحفّز الرئيس عندهم كان ينحصر في الاضحاك والمتعة، غير أنّ النقلة التي حققتها مختلف المجتمعات في مختلف المجالات، جعلتهم يغيرون وجهة التأليف وفق ما تتطلبه التطورات التي تحدث في المجتمعات، فدوافع التجديد تصرّ على تقديم ما يعود على الفرد والمجتمع بالمنفعة.

فقد وُلد الوعي واليقظة عند الكتاب ضرورة وضع منحى جديد لتقديم مادتهم الأدبية فوجدوا في عملية التفاعل الأجناسي سبيلا لتحقيق عدّة وظائف في أعمالهم الإبداعية، وهو ما يدلّ عليه تعدّد الأجناس المستحضرة في النصوص المسرحية، فالتجديد الذي نلاحظه على مستوى النصوص المسرحية المغربية لم يقتصر على جانب واحد؛ بل اشتمل تقريبا على كلّ العناصر التي يبني عليها المسرح، فالكاتب عندما يستدعي الخطابات الأخرى إلى نصّه لا يوظفها لتحقيق هدف واحد، بل كلّ خطاب وبصمته، وهو ما يبرّر تلك الفنيّة والجمالية التي أصبحت تكسو النصوص المسرحية.

ويعدّ الاختلاف القائم بين البصر والبصيرة من بين الأسباب التي خلقت الحاجة إلى بعض الدعائم التي يستند عليها الكاتب لتقديم القضية المتناولة في صورتها المقربة التي ستمكّن من التأثير في الفرد وتجعله يتفاعل مع الموضوع، وهذا دليل على تلك الموضوعات التي أصبحت تترصد بعض الظواهر الاجتماعية والمشاكل التي يتخبّط فيها الأفراد، فوجد الكتاب في تأويل أفكارهم بالشواهد الأخرى والتفاعل معها سبيلا لتوضيح الرؤية المكوّنة تجاه تلك الأحداث.

المبحث الأول: وظيفة الأجناس المستحضرة في تشكيل فنيّة النصوص المسرحية.

1. التأثير على البنية اللغوية:

تمثّل اللّغة الأداة التعبيريّة المعتمدة بين الأفراد للتّواصل مع بعضهم البعض وهي الوسيلة التي تكتمل من خلالها الدورة التخاطبيّة، وبواسطتها يكتمل الخطاب، هذا فيما يخصّ المفهوم العام للّغة، أمّا المفهوم الفنّي فيتجسّد في الأعمال الإبداعيّة بمختلف أنواعها حيث يكون للّغة منحى آخر يسعى المبدع إلى تحقيق غايات مختلفة من خلالها.

وتعدّ اللّغة التي يعبر بها الكتاب، وخاصة كتاب المسرح من بين الموضوعات التي كثر فيها النقاش، وذهب النقاد في ذلك مذاهب متعدّدة، فاختلّفوا "حول اللّغة التي يجب أن يستعملها كتاب المسرح فقد رأى البعض أن استعمال الفصحى هو الطريق الوحيد للتخاطب في ميدان المسرح خاصّة وأنّ الوطن العربيّ يميّز بتنوع لهجاته وكثرتها، وأنّ اللّغة العربية الفصيحة هي الوحيدة الكفيلة بتخطي هذا المشكل ... ورأى فريق آخر أنّ استعمال اللّغة الفصيحة لا يمكن لاسيما في الظروف التاريخيّة التي سادت المجتمعات معلّين ذلك بأنّ اللّغة العربية غير مفهومة في الأوساط الشعبيّة الواسعة نظرا لتفشي الأميّة"¹، وعليه فإنّ الاختلاف القائم بين النقاد حول اللّغة التي يجب أن يعتمدها المبدعون في أعمالهم له نصيب من الأحقيّة وكلا التوجّهين لهما صدى عند الكتاب.

1.1. اللّغة العاميّة ودورها في بناء الحوار المسرحي:

تعدّ اللّغة من بين العناصر الرئيسيّة التي تبنى عليها البنية الفنيّة للمسرحية، ولهذا نجد الكتاب شديدي الحرص عليها كونها تقع على أذن المتلقي الذي يجب أن يراعيه المؤلف، فاللّغة التي يؤلّف بها النصّ المسرحي يجب أن تتناسب مع مستويات النّاس الذين يخاطبهم وطبقاتهم فليس كلّ الأفراد بنفس درجة الفهم، ولهذا يجب على الكاتب أن يراعي في ذلك أساليب الكتابة وخاصة اللّغة وهذا ما أقرّ به "الجاحظ" الذي يرى أنّه "لا يكلم سيّد الأمّة بكلام الأمّة ولا الملوك

¹ - مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة أدبيّة ثقافيّة، العدد الخامس، وزارة الثقافة، الجزائر د ت، ص

بكلام السوقة¹، فهناك أعمال تلقى على مسامح عامة الشعب، ما يستدعي اعتماد اللّغة الشعبيّة التي يتواصل بها الشعب في ما بينهم، وهناك أعمال أخرى توجه للطبقة المالكة والطبقة المتعلّمة و... الخ التي يخاطبها الكاتب باللّغة التي تتلاءم معهم أيضا.

لقد اعتمد "عبد القادر علولة" اللّغة العاميّة في عمله الإبداعي كوسيلة للتعبير، ذلك أنّ العامية "لهجة الجماهير، ولأنّ المسرح ينبغي أن يتجه إلى الجماهير، ويعبر عن همومه وعن مشاكلهم وآمالهم"²، فالكتّاب الذين يتناولون في أعمالهم الأدبيّة القضايا الاجتماعيّة، والمشاكل التي تواجه الفرد والمجتمع وجب عليهم أن يتّخذوا اللّغة العامية وسيلة للكتابة كونها الأقرب في الفهم والاستيعاب من قبل الجمهور المتلقي، والفنّ المسرحي في أغلب الأحيان يتجه إلى عامة الشعب وهذا الأخير ليس على درجة واحدة من الفهم؛ بل هم طبقات ففهم المتعلّم والأميّ وهي الفكرة التي نادى بها "الجاحظ" في كتابه "البيان والتبيين" حيث قال "مدار الأمر على إفهام كلّ قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم"³، فالمرسل يجب أن يراعي في خطابه الجماعة الانسانيّة التي يوجّه لها خطابه، فكلّ فرد له درجة معيّنة من الكفاءة العلميّة والمعرفيّة، ودرجة الفهم ليست نفسها لدى الجميع.

فقد طغت اللهجة العاميّة في مسرحية "الخبزة"، لأنها تتمحور حول الطبقة الكادحة والفقيرة في المجتمع، فالحوار يحتاج إلى هذا النوع من اللّغة الذي يسهم في بناء الأحداث، فاللّغة ترتبط ارتباطا وثيقا بموضوع المسرحية، والمواضيع الاجتماعيّة لها لغتها الخاصة ... فاللّغة يجب أن تحمل فكر وآراء ومواقف الشخصية⁴، ومن بين النماذج الواردة في المسرحية نذكر:

"ربعين سنة في الخدمة ما فلت فلتة حاب يألف"

1 - أبو عثمان بن عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، ط 7، القاهرة، 1989م، ص 92.

2 - عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث (1830م/1974م) المؤسسة العربيّة للكتّاب، ط1، تونس 1975م ص 237.

3 - الجاحظ، البيان والتبيين، ص 93

4 - العلجة هذلي، التجريب في النّص المسرحي الجزائري المعاصر، تخصص: أدب عربي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2016م/2017م، ص 208.

ينفع البشرية خذا مسايس عائشة زوجته الصبارة

باش يصرف بعدما يرهنهم في البنكة

الكتاب على الجوع وعنوانه الخبزة"¹.

يتمظهر لنا من خلال المقطوعة أنّ الفكرة الرئيسة للنص المسرحي انبنت على الرغبة مقابل القمع، أي حاجة الفرد في الحصول على قوت يومه وغياب المنابع التي تمنحه ذلك، وهذا ما صرّح به الراوي في موقع آخر من النص قائلا:

"باقي السي علي يخايل في الطعومات بالغفلة

من الخمر يقرب جغيمات لاجوع اطلع له للراس

والمعدة تلوات عاد في الحيط المندى يرى صورات

تهدر تتحرك صنع فكرة خيالات

ناس احباب فارحة كافية من الخيرات

بعيدة على الجوع وموالفة بالحفلات"².

أمّا في هذا المقطع فتعرّض الراوي لشدة الجوع الذي يعاني منه "السيّ علي" لدرجة أنّه دخل عالم الطعام الذي صوّر فيه ما لذّ وما طاب من المأكولات عن طريق مخيلته بما أنّه لا يستطيع أن ينال ذلك في أرض الواقع، وعليه فموضوع المسرحية تبدى لنا من العنوان الذي جاء في كلمة مفردة تحيل إلى المصدر الأساسي الذي يقوم عليه الواقع المعيش، وهي الموضوعات التي يميل "عبد القادر علولة" إليها وينجذب إلى الكتابة فيها، بحيث يركّز "على بعض القضايا التي تهتم المجتمع الجزائري بشكل خاص كقضية العمال والصراع الطبقي، والبيروقراطية، وعلاقة

1 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 13.

2 - المصدر نفسه، ص 09.

السلطة بالشعب"¹. فالبؤس والعوز المسيطر على الطبقة الكادحة أضحى من أهمّ المواضيع الواجب التطرّق إليها.

يتجسّد الهدف الأسمى من الأعمال الإبداعية في تبليغ الأمة رسالة معيّنة تحمل في طياتها العديد من الغايات، ولهذا يجب على المبدعين أن يوظّفوا اللّغة العامية التي يتواصل عن طريقها أفراد المجتمع لتقريب المعنى وضمان تحقيق درجة من التقبل والاستمالة ومن نماذج اللّغة العامية التي وظّفها "علولة" و"جلبلة بكار" في نصيهما نشير إلى:

أ- اختصار الأسماء الموصولة:

توظّف الأسماء الموصولة للوصل بين العبارات تقاديا للتكرار، وإذا ما عدنا إلى مدونة بحثنا نجد أن الكتاب وظّفوا في فقرات النصوص هذه الأسماء ولكن لم ترد بالصيغة المعروفة بها في اللّغة العربية الفصيحة، بل جاءت بالصيغة المتداولة بها في اللّغة العامية اليومية فاختصروا العديد من الأسماء الموصولة، ووظّفوها لتحقيق غايات ووظائف موضوعاتية، ونذكر منها "مفردة (اللي) اختصارا للأسماء الموصولة في اللّغة العربية (الذي، التي، اللتان اللاتي...)"² فالمفردات المتداولة في اللّغة الشعبوية مختلفة نوعا ما عن المفردات التي تحتويها اللّغة الفصحى ومن بين النماذج الواردة في المسرحيات نذكر:

حكاية "الفيل والسلطان" التي جاءت على لسان "القهاوجي" وهي كالآتي:

"...وهذا باسم المحبة اللي كانت رابطتهم، نقصروا في الحديث السلطان المتجبر جمع الشعب اللي يحكم فيه وقال لهم: هذا الفيل هداوه لي باسم المحبة اذا حتى أنا من قوة المحبة راني نهديه لكم... اللي نسمع به ما يتهلّاش فيه واللاسر عليه راني نقطع له راسه... التافقوا وعينوا اللي يروح يتكلم مع السلطان وبعثوه"³.

¹ - العلجة هنلي، التجريب في النصّ المسرحي الجزائري المعاصر، ص 150.

² - زهية عيوني، التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة مقاليد، العدد 7، مخبر النقد ومصطلحاته كلية الآداب واللغات، ورقلة، ديسمبر 2014م، ص 78.

³ - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 29-30.

عبر "القهاوجي" في نصّه هذا عن تلك السياسة المجحفة التي يمارسها الحكّام على أفراد الشعب، ومثّل لذلك بحكاية الفيل التي ترجمت طريقة تعامل السلطان مع أهل قريته، حيث وصل به الأمر إلى تقديس روح الفيل على حساب حياتهم، فأمر الشعب أن يهتموا به ويوفّروا له الأوضاع التي تليق به، فحذّروهم من التفريط فيه أو الإساءة إليه، ولقد تجسّدت فنيّة المقطوعة أكثر في تلك التقنيّة التي مارسها "عبد القادر علولة" على طول نصّه المسرحي والمتمثّلة في اختصار الأسماء الموصولة في عبارة (الشعب اللّي يحكم فيه = الشعب الذي يحكم فيه) وكذلك في عبارة (اللّي نسمع به = الذي اسمع به) وأيضا عبارة (وعينوا اللّي يروح يتكلم = وعينوا الذي يتكلم) يتبيّن لنا في هذه العبارات أنّ الكاتب يعتمد في مؤلفاته على اللّغة الوسطى التي تجمع بين الفصحى والعامية؛ للتأثير أكثر في المتلقي من ناحية وإضفاء صبغة الجمال والفنيّة على الحوار المسرحي عن طريق الأثر الذي يتشكل بواسطة اختصار تلك الأسماء الموصولة من ناحية أخرى ومن بين النماذج أيضا التي وظّف فيها الكاتب هذه التقنيّة نذكر:

"السّي علي: ..قال سي محمّد الحيطي الوسائل اللّي تلزم الجوع، الأسباب اللّي لزمننا نحاربوها في بلادنا ... يكتب على القليل مسكين واللّي بلا خدمة واللّي ما عنده حرفة ... السّي علي ماشي يكتب على اللّي ما يعرف لا يقرأ ولا يكتب..."¹.

اعترف "السّي علي" في قوله بحاجة الفرد إلى الخبرة التي يشقى ويتعب من أجل الحصول عليها، وعبر عن الفكرة باستخدام بعض المفردات المؤثرة، واختصاره لبعض الكلمات وتوظيفها باللّغة العاميّة للتأكيد على الفكرة من ناحية وتشكيل فنيّة المقطوعات من ناحية أخرى، وهذا ما تبين في العبارات الآتية: (الوسائل اللّي تلزم الجوع = الوسائل التي تلزم الجوع) وعبارة (الأسباب اللّي لزمننا نحاربها = الأسباب التي يلزمنّا محاربتها) وأيضا في قوله (واللّي بلا خدمة واللّي ما عنده حرفة= واللّي بلا عمل واللّي لا يملك حرفة) وكذا قوله (يكتب على اللّي ما يعرف = يكتب على الذي لا يعرف)، وهي العبارات التي أسهمت في تشكيل فنيّة الحوار المسرحي إلى جانب إضفاء صبغة جماليّة عليه، هذا فيما يخصّ نص عبد القادر علولة. أمّا النماذج الواردة في نص "خمسون" ل "جليلة بكار" فنذكر:

¹ - عبد القادر علولة، الخبرة، ص 12.

"... لقي روحه عرضة

للي يسوى

واللي ما يسواش

من صحافيين ...

واش نيّة أسباب فعلتها

اللي يقول "يد القاعدة حركتها"

واللي يقول مشاكل شخصية لزتها

واللي يقول حادثة أليمة فاجئتها"¹.

عبّرت الكاتبة في هذا المقطع عن الضرر الذي ألحقته الأستاذة "جريدة" بنفسها بعد أن فجّرت جسدها في ساحة المعهد، وأصبحت قصّتها ترد على لسان العامة والخاصة، متسائلين عن الأسباب التي جعلت امرأة محترمة مثلها ومتعلّمة تقوم بتلك الجريمة، ولقد حاولت الكاتبة تقديم القصة بكلام عامي مختصرة فيها بعض الأسماء الموصولة التي أوردتها بصيغة (اللي) بدلا من (الذي)، وهي نفس الطريقة التي اتبعتها في هذا المقطع:

"... نقاش حاد بينهم وبين ابنتهم

يذكروا فيها في التربية اللايكية

اللي غذاوها بها

واللي نطقت بها..."².

1 - جلييلة بكار، خمسون، ص 33.

2 - المصدر نفسه، ص 73.

أوردت الكاتبة هذا المقطع على لسان الزاوي للإحالة إلى النوبة التي أصابت والدي أمل بعد أن سمعا خبر تحجّب ابنتهما، فحاولا التّحاور معها عن طريق الرسائل، حيث كانت هي تخبرهم بما تعيشه من راحة نفسية وطمأنينة بارتدائها الحجاب وحفظها لكتاب الله، في حين نجد أباها في حيرة وتساؤل عن الأسباب التي جعلتها تغيّر نظرتها للعلمانيّة مع أنها نشأت عليها منذ صغرها وعبرًا عن الفكرة باختصارها للاسم الموصول (التي) باستخدام (اللي) وهي الملفوظة المتداولة في الثقافة الشعبيّة، وهي كلّها مصطلحات أسهمت في الربط بين الأفكار والعبارات.

وقد التقى كلّ من نصّ "الخبزة" ل"عبد القادر علولة" ونصّ "خمسون" لجليلة بكار في اللّغة المعتمدة في تقديم المادة الأدبيّة التي كانت لغة عامية، لكونها الأقدر على تصوير الحالات النفسية والتعبير عن الدلالات الاجتماعيّة¹، فوجهة الكتاب لهذا النوع من اللّغة لم تكن اعتباطية؛ بل كان هناك أهداف أراد الكتاب بلوغها، أهمّها توصيل رسالة معيّنة للمتلقّي.

ب- طريقة النفي وتحول الضمائر:

يعدّ النفي من الأساليب اللّغوية التي يعتمدها المتكلّم أثناء الكلام، ويستعمل لنفي صفة أو فعل أو أيّ شيء ما ويأتي مسبقًا بأدوات النفي (لا، لم، لن...)، الذي يتحوّل في "اللهجة العامية إلى حرف الشين تضاف في آخر الفعل (لم يبق - ما بقاش)، إلى جانب التحوّل في شاكلة المتكلّم بين لفظتي (إنّي - راني)²، فالى جانب طريقة النفي المستعملة في اللّغة العامية هناك تقنية أخرى تتمثّل في الأشكال التي يوظّفها المتكلّم عندما يتحدث عن نفسه وتعدّ هذه الصيغ من بين الأساليب التي تسهم في تكوين البنية التركيبيّة للنصّ، ومن النماذج الواردة في المسرحية نجد:

المقطوعة التي جاءت على لسان "الزاوي" وهو يتحدّث عن أهمّ شخصية في مسرحية "الخبزة" المتمثلة في "السي علي" حيث قال:

"سمحات موالف بالله يجيب القلب واسع"

1 - ينظر: محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر، د ط، القاهرة، 1955م، ص 74.

2 - زهية عيوني، التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة، ص 78.

لا فلس في الجيب

سي علي في الحرفة كاتب هام

كاين ولا مكانش دائما خدام ما يغلي ما يقاشح

يقنع بالقليل أدمي بالقوة ظريف لازلة القليل

مشهور عند الشعب بهذا الصفة قاري مجرب

وأخلاقه ظريفة سي علي الكاتب هدرته

نظيفة وإذا ما خلصش ما يشد الحسيفة¹

مارس الكاتب في هذه المقطوعة طريقة النّفي التي يتواصل بها الأفراد في اللّغة العاميّة لينفي بها تلك الصفات الذميمة التي لا يمكن أن تصدر عن شخصية "السي علي" فبالنسبة إليه يمثل عبء في الأخلاق والمبادئ، فهو صبور وراض بما قدّر الله له من أمور، وهذا ما أشارت إليه عبارة الرّاوي (كاين ولا مكانش = يكون أو لا يكون) وكذلك في عبارة (وإذا ما خلصش ما يشد الحسيفة).

تحيل هذه العبارات إلى مدى قوّة "السي علي" وصرامته في أداء واجبه والتعامل مع الزبائن رغم أنّهم لا يستطيعون دفع ثمن قراءة أو كتابة رسالة من قبل "السي علي"، وتمثّل هذه التقنية السند الذي اعتمده الكاتب في تحقيق فنيّة نصه المسرحي من خلال النّغمة التي تتركه (الشين) التي تضاف في آخر الفعل وتؤكد على نفي مختلف الصفات عن شخصية "السي علي".

وكذلك المقطوعة التي وردت على لسان "الرّاوي" دائما التي صرّح فيها قائلا:

صبي على الجار معاية

"يالنوصبي صبي ما تصبيش غير عليّ"

صبي على الفقير شوية²

يالنوصبي صبي ما تصبيش غير عليّ

1 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 05.

2 - المصدر نفسه، ص 57.

حاول الكاتب أن يضيفي على نصّه جانباً من الفنيّة باتخاذ نمطين مختلفين من الأساليب؛ تجسّد الأوّل في التكرار على مستوى عبارة (ياالنوصبي صبي ما تصبيش غير عليّ) وذلك من أجل التأكيد على الحاجة الماسة التي يعاني منها أفراد المجتمع. فالفقر لم يعد مقتصرًا على فئة من الأفراد دون أخرى، بل أصبح يمسّ تقريباً الأكثرية منهم، وهو ما أكّده أيضاً النقي الذي ورد في عبارة (صبيّ ما تصبيش غير عليّ = صبيّ لا تصبيّ عليّ فقط)، فهي عبارة تحيل إلى الخير الذي يتمناه شخص رُزق بعد عناء كبير لشخص آخر مازال يعاني الفقر والعوز.

كما اشتمل أيضاً نصّ "جليلة بكار" على نماذج النفي المعتمدة في اللّغة العاميّة، ومن الأمثلة الواردة في النصّ نذكر:

"فسروا لها الجسد ومراحله

الإنسان ونقائمه

العالم ومصايبه

الكون وعجائبه

حتى موضوع ما كان محرّم"¹.

يحيلنا هذا المقطع إلى الأسس التي تكوّنت عليها "أمل"، والطرائق التي اتّبعتها أبواها في تربيتهما، فعلموها كلّ شيء وفسّروا لها كلّ ما يدور في العالم من أمور، وأجابوا على كلّ تساؤلاتها وهذا ما عبّر عنه الرّاي بقوله (ما كان) وهي العبارة المنفية التي يعود أصلها إلى (لم يكن)، وجاء هذا النفي للتأكيد على الحرّية التي كانت تنعم بها أمل منذ صغرها، غير أنّها تتكرّرت لأصلها ولعقيدة والديها.

إنّ أهمّ ما يركّز المبدع اهتمامه عليه في أعماله الإبداعية هو اللّغة التي تبنى على إثرها أساليب العمل الأدبي؛ فهي الوسيلة الرّاقية التي بواسطتها يحقق الكاتب رقيّ عمله إلى جانب

¹ - جليلة بكار، خمسون، ص 75.

التأثير في المتلقي باختيار عبارات وألفاظ لها صدى لدى السامع؛ ولقد مثّلت هذه العبارات أو المفردات الموظّفة باللّغة العامية سندا للكتاب الذين وجّهوا خطابهم إلى عامة الشعب.

وقد جاءت اللّغة في النّصوص المسرحية عامية لأنّ "المستوى اللّغوي يعكس حدود الشخصية المخاطبة؛ فاللّغة تتماشى مع طبيعة الشخصيات، لغة عامية خاصة بالطبقة العامة للشعب"¹ فالكتاب حاولوا مراعاة مستويات الأفراد الذين وجّه إليهم الخطاب فليس عامة النّاس يفهمون المصطلحات الفصحى والمعاني التي توحى بها، فلمّا كان الموضوع المتناول اجتماعيًا جاءت لغته متداولة في الأوساط الشعبيّة.

2.1. شعريّة الحوار المسرحي:

تمثّل تقنية الحكّي "في النّصوص المسرحية طريقة أو وسيلة لبلوغ غاية نبيلة، وهي إيصال الموضوع إلى المتلقي، وكلّما كان الموضوع قويا وعميقا وقريبا من النّاس كان الإقبال عليه كبيرا"² فالسرد إذن من بين الآليات التي تسهم في بناء القالب الفنّي المسرحي؛ ولقد كان "عبد القادر علولة" من بين الأدباء الذين اعتمدوا السرد في أعمالهم يقول: "إنّ الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص الحركة ذي النمط الأرسطي الذي يمارس في أوربا منذ بداية القرن العشرين (...). فهو مسرح ينهل من حيث الشكل من التّراث الشعبي والتّراث العالمي، كما أنّه مسرح ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليوميّة"³، فالسرد أنسب للتعبير عن الأوضاع الاجتماعيّة السائدة وهو أيضا يليق بتقنية الحكّي واللقاء.

يمزج الكتاب في مؤلفاتهم بين مختلف الأساليب؛ بحيث يستحضرون الأساليب النثرية في الخطابات الشعريّة، كما يمزجون بين العبارات الشعريّة والألفاظ النثرية كون "النثر لغة الطبيعة أمّا

1 - زهية عيوني، التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة، ص 78.

2 - المرجع نفسه، ص 110.

3 - عبد القادر علولة: مسرحيات علولة، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1997م، ص 234، 235.

الشعر فلغة الفن¹؛ وعليه يتحقّق الإبداع الأدبي من خلال العبارات الشعريّة المشكّلة لإيقاع الفقرات ومن بين النماذج الواردة في المسرحية نذكر:

"استغفر ما كان بركة في ذا النهار

القجر يصفر والسي علي بالدمار

استغفر المخلوق وامشى قاصد الدار

عائشة فيه تستنى بالقلب الصبار

تأقيه وتعرف كيف تلاقي لضرار

من الفجر صائمة تذكر في القهار"².

أبرز سمات الشعر التي صُغت بها هذه المقطوعة هي الإيقاع الصوتي الذي ظهر نتيجة توظيف المحسن البديعي السجع (النّهار ≠ الدّمار ≠ الدّار ≠ الصّبار ≠ القهّار) فجاء الصوت على شكل نغمة كون كلّ الأسطر الشعريّة اختتمت بحرف رويّ واحد وهو (الرّاء) فالإيقاع يشكّله التكرار على مستوى حرف الرّوي، فحرف الرّاء الذي ينتهي به كلّ سطر شكّل إيقاعاً ونغمة زادت من جمال الأسلوب وفنّيته، هذا من النّاحية الشكلية أمّا من ناحية المضمون فلقد كشفت عن شخصية كلّ من "السي علي" و"عائشة" فهما شخصيتان عانتا من ويلات الفقر وكانتا ضحية له بحيث ربط الرّوي بين اليوم الذي انتهى ولن يعود، ووصفه بالنّهار الحزين، ومخزن المال الفارغ الذي لم يضع فيه ذلك اليوم ولا قرش، يعني الجمع بين انقضاء الفترة الزمنية وعدم الاستفادة منها بعدم بركة ذلك اليوم واصابة "السي علي" بالخيبة والغضب الذي وصفه الرّوي بالدمار.

كما استحضر الكاتب أيضاً بعض العبارات التي وردت على شكل أسطر شعريّة ترجمت قضية أخرى تعلّقت بشخصية "السي علي" حيث قال:

"المزية راه السي علي صاب الخدمة

1 - جون كوهن، بنية اللّغة الشعريّة، تر: محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986م، ص 46.

2 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 07.

في الفبريكة ماشي يخدم على اللّمة

الله يجعلها ما تكونش خدمة مشومة

ينقوتوا ولو بشدق خبز وشوية ماء

وكراهم بعد يخلصوه للحكومة

قبل أما يخرجوهم قدام الناس حشمة"¹.

أضفت هذه الأسطر الشعريّة صبغة فنيّة جماليّة على الحوار المسرحي، حيث اختتمت كلّ العبارات التي جاءت على لسان الرّاي بحرف (التّاء)؛ بالإضافة إلى تجسيدها للمحسن البديعي الذي تمثّل في السّجع، وجمع بين الملفوظات الآتيّة (الخدمة ≠ اللّمة) و(مشومة ≠ حكومة)، فهي المفردات التي خلقت الإيقاع الصوتي في المقطوعة من النّاحية الفنيّة، أمّا إذا وقفنا على الجانب الموضوعاتي، فنجد الرّاي كشف لنا عن القهر الذي يعانیه (السيّ علي) وعائلته، بسبب تدهور أوضاعه الماديّة والمعيشيّة.

لقد كشفت تلك الأسطر عن الحياة القاسية التي تعيشها عائلة "السيّ علي" وجمع في التّموجين اللّذين سبق ذكرهما بين وضعيتين متناقضتين، تجسّدت الأولى في تعاسة "السيّ علي" نتيجة لتلك الحالة السيّئة التي آل إليها الحانوت وصندوق المال. دون أن ننسى الأوضاع المعيشية التي تزداد سوءاً، فهناك بعض الأيام تمرّ عليهم لا يملكون حتّى قطعة خبز وهذه كلّها أسباب أثرت عليه وجعلته يتذمّر من الأيام وقسوتها، أمّا الثّانية فكانت الاستقرار الذي سينعم به "السيّ علي" بعد حصوله على منصب عمل في مصنع الجوارب أو كما اصطلح عليه الكاتب "فبريكة النقاشير"، وهو المنصب الذي سيخرجه من المحنة التي دخل فيها؛ فبواسطته سيتمكّن من الحصول على المصاريف الشهريّة بما فيها الطّعام وكراء البيت وهي أبسط الوسائل التي يجب أن تتوفّر في الحياة اليوميّة للأفراد.

¹ - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 37.

اعتمد "عزّ الدين جلاوجي" في مسرديته تقنية الأسطر الشعريّة، خاصة وأنّ الموضوع المتناول يتعلّق بالظروف التي يعيشها الأفراد في ظلّ الحكم الظالم لشعبه، ونذكر من النماذج الواردة المثال الآتي:

"نريد اسقاط النّظام"

نريد اسقاط النّظام

نريد اسقاط النّظام"¹.

إنّ أوّل شيء نلمسه في هذه المقطوعة هو ورودها بصوت الجماعة ما يدلّ على أهميّة القرار وخطورة الوضع السائد، وللتأكيد أكثر على ذلك نجد المقطوعة تكرّرت في ثلاثة جمل تحتّ على تحقيق رغبة الشعب، فتكرار كلمة (نريد) دليل على الحسم في الأمر واكتشافهم فساد الجهاز الحكومي وبالتالي فساد القرارات التي ينصّ عليها والقوانين التي يسنّها، وهو ما بيّنه تكرار الجملة (اسقاط النّظام)، فهي عبارة أحوّلت إلى رغبة الشعب التي ستتحقّق برحيل النّظام القديم واستبداله بأخر يكون أحسن منه، وعليه نستنتج أنّ المقطوعة في النّص كانت ذات وظيفتين الأولى فنيّة تحقّقت من خلال التكرار والوقوف على حرف رويّ واحد ما خلق إيقاعاً صوتياً ونغمة للمقطوعة أمّا الثانيّة فكانت مضمونيّة عبّرت عن غاية الشعب ورؤيته.

إنّ التفاعل بين الأسلوب الحواري والأسلوب الشعري في المسرحية تحقّق بواسطة اللّغة الشعرية وما لها من خصائص تميّزها، ما جعلها تضفي صبغة جمالية على بنية المسرحية عن طريق الإيقاع الذي حقّقه، إضافة إلى كشفها عن شدّة الفقر الذي يعاني منه الشعب، وهذا ما جعل الكتاب يوظّفون العبارات الشعريّة لما لها من إحياء وتأثير، وعليه فالوظائف المتبادلة بين النّصوص المسرحية والنّصوص الشعرية كان من أجل تحقيق وظائف نفعية للخطابين سواء على مستوى الأساليب والبناء أم على مستوى الأفكار والموضوع.

¹ - عزّ الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 105.

لقد أصبحت المسرحية في العصر الحديث شكلاً آخر يخالف القالب التقليدي؛ فهي تتحاور مع خصائص ومميزات الفنون الأخرى ما يضيف عليها لمسة فنيّة لأنّ الفنّ المسرحي "كان منفتحاً على الفنون الأخرى، تارة باستنطاقها وتارة بمحاورتها وتارة أخرى بالتداخل والتشابك معها دون أن يلغي خصائصه الفارقة كفنّ قائم بذاته له أدواته المستقلّة"¹؛ فالتفاعل الذي مارسه الفنّ المسرحي لم يكن من جانب واحد؛ بل تعددت الزوايا التي نظر إليها باستدعاء الأجناس الأخرى والتحاور معها بشكل جزئيّ يمسّ بعضاً من خصائص الجنس المستحضر، وعليه فاللغة المسرحية تتطلب تقنيات جديدة مؤثرة تستهوي القارئ، وهو ما كان مجسّداً في مسرحية "علولة" و"جلاوجي" اللذين قاما بشعرنة السرد لغايات معيّنة، فاللغة هي الركيزة الأساس التي تتوقف عليها العملية الإبداعية وبفضلها تتحقق جودة النّص وقيّمته والتأثير في القارئ وتحريك مشاعره.

طعم "عبد الكريم برشيد" نصّه المسرحي أيضاً ببعض المقاطع الشبيهة بالشعر، لما لها من خصوصيّة تُغذي بواسطتها أفكار النّص، ومن النماذج الواردة في النّص نذكر المقطع الذي ألّفته "عريب":

"ربوني في حقول تربية الغواني

علموني كيف أفرخ اللذة وأحبك الأغاني...

...

أنا عريب الجارية، يعرفني نخاسو بغداد والقاهرة...

يعرفني السكاري في بيروت، ويعرفني السماصرة....².

عبّرت "عريب" الجارية عن أهميّتها والمكانة الفنيّة التي تحتلّها في المجتمع الشعري، وجاء المقطع في سياق حديثها مع زميلاتها اللواتي طلبن منها أن تُسمعهنّ ما كتبت، فكان ردّها بهذه

¹ - فاطمة نصير، الفواصل الساردة والنقاط الواصفة (حوارية الفنون وتداخل الأجناس الأدبيّة في مسرحية جميلة بوحيرد) للأديب السوري الراحل "عبد الوهّاب حقي"، مجلة العلامة، العدد 2، ص 441.

² - عبد الكريم برشيد، ابن الرّومي في مدن الصفيح، ص 32/31.

المقطوعة. حيث رصدت فيها مختلف الصفات التي تُنعت بها الجارية، وما زاد الأسلوب جمالا هي محاولتها التنويع من حرف الروي بعد كلّ سطرين أو ثلاثة فنجدها في السطرين الأولين وقفت على حرف (الياء) وكان وزن الكلمتين الأخيرتين نفسه ما أسهم في تشكيل الغنة الموسيقية، خاصة أنّها وقفت في السطرين الأخيرين على حرف (التاء)، وعليه يتبيّن لنا أنّ الأسطر الشعريّة تكون أكثر وقعا على سمع المتلقي من اللّغة النثرية لما لها من سمات فنيّة.

وتعدّ الأبيات الشعريّة التي وظّفها الكاتب بمثابة وصلات ربط بها بين أفكار النّص المسرحي إلى جانب الإيقاع الصوتي المتجسّد في الحرف الأخير من كلّ بيت حيث نجد الحكواتي يغنيّ مستعينا بألة الدّف:

"وقفت ببابك يا ذا الغنى فقير وأنت بحالي عليم

وحاشا وكلا يخيب الذي أتى انكسار لباب الكريم"¹.

إنّ النّغمة الموسيقية التي شكّلتها الأبيات الشعريّة كانت بمثابة مسحة جمالية صبغت الأسلوب الحكائي الذي يأتي على شكل لغة تقريرية ترصد لنا مختلف الوقائع بأسلوب سردي تتضافر فيه وتتعاقب الجمل.

كما استدعى "برشيد" في نصوصه المسرحية العديد من الأجناس التي أسهمت في تشكيل البنية اللغوية والفنية للأعمال الإبداعية، فقد وظّف مجموعة من الأغاني جاءت على شكل أبيات شعريّة منها العموديّة ومنها الأسطر الشعريّة، وتكون هذه الأسطر مصحوبة بالإيقاع الذي تصدره الآلات الموسيقية التي تمثّلت في الدّف والتعريجة.

حاول "عز الدين المدني" أن يحاور الخطاب الشعري عن طريق الاستعانة ببعض الخصائص التي يمتاز بها الشعر ووظّفها في الحوار الدرامي، فالعبارات الشعريّة التي يوظّفها الكاتب المسرحي تسهم في بلورة الأسلوب الدرامي وتوضيح معناه المقصود، ومن بين النماذج الواردة في النّص المسرحي نذكر:

¹ - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 35.

" نريدها حرب انهاك!

حرب استنزاف!

حرب انتهاك!

حرب استنفاد!

حرب استهلاك وهلاك!¹.

أكدت هذه المقطوعة على ضرورة قيام الحرب للقضاء على العدو والدليل على ذلك التكرار الذي تجسّد في مصطلح "الحرب"، فهو يحيل إلى التغيير والتحديث، يعني التفاوض ضدّ الأوضاع السائدة ومحاولة القضاء على كلّ ما يعيق حياتهم، وهذا ما بيّنته الألفاظ الواصفة للحرب التي يودّون تفجيرها، فجاءت الصفات على شكل محسنات بديعيّة جمعت بين لفظتي (انهاك ≠ هلاك) وهي سجع أحال إلى ضرورة محاربة العدو بشتى الوسائل لاسترجاع حقوقهم المهضومة، وذلك باتّباع أقوى الطّرق وأضمنها في تحقيق النّصر، كما أحوالت كلمتا (استنزاف ≠ استنفاد) إلى الآليات التي يجب اتّباعها للتأثير على العدو وارهاقه ليعلن استسلامه وانهزامه وتراجعته، وعليه فالحرب التي ستبنى على المواجهة وضرورة تحقيق النّصر سيكون الانتصار حليفها.

كما أورد الكاتب أيضا أنموذجا آخر في المسرحية جاء على شاكلة مقطوعة شعريّة حاولت فيها الشخصيات المتحاورة أن تكشف عن العهد الجديد الذي سيبدأ بعد الثورة وما ستحقّقه من جديد، حيث جاءت العبارات كالآتي:

" جاء عهد النّور والجهر

إذا تحقّقت الدعوة والستر

فطوبى لأهل الثورة

إذا تحقّقت الدعوة

¹ - عز الدين المدني، الرّنج وثورته صاحب الحمار، ص 39.

وعمّت الفرحة،¹.

أحال هذا المقطع إلى حلول فترة جديدة تُنبئ بسطوع نور السّلم، وانكشاف الظلم وأصحابه الذين يمارسون النهب والاستغلال في البلدان. وجاءت هذه الفترة نتيجة لتلك الحملة التي قام بها أعضاء مجلس الزّنج، الذين تسلّحوا بالشجاعة والالتحام فيما بينهم لقيادة الثورة ضدّ المتعسّفين المستغلين لثرواتهم ومدنهم، وهذا ما تبين من قول أعضاء المجلس الذين صرّحوا "بعهد النّور والجره وتحقّق الدعوة والستر"، فالتشاور وتبادل الآراء فيما بينهم جعلهم يجدون حلاً لتلك المعضلة التي حلّت بهم.

لقد كانت الثورة التي شنّها أعضاء مجلس الزّنج ضدّ الدولة العبّاسية من أجل استرجاع مدينة البصرة قويّة، سعى من خلالها أعضاء مجلس ثورة الزّنج لتحقيق النّصر واسترجاع مدينة البصرة، حيث ورد في الحوار قولهم "قطوبى لأهل الثورة/ إذا تحققت الدّعوة/ وعمّت الفرحة" فالكاتب جمع في هذه العبارات بين ثلاثة مصطلحات تقف على حرف واحد أو تنتهي بالحرف نفسه (الثورة ≠ الدّعوة ≠ الفرحة) وحققت تفاعلاً على الصعيدين الأسلوبى من خلال النّغمة الموسيقية التي شكّلتها نهاية الكلمات، والثاني كان على الصعيد المضموني، وذلك من خلال تحقيق ثورة النّجاح بفضل الالتحام والتحاور بين أعضاء المجلس، وأفراد مدينة البصرة التي بنت آراءها على التشاور والاتفاق فيما بينهم لتحقيق النّصر والاستقلال.

وتعدّ هذه العبارات الشعرية التي استحضرها الكاتب على لسان الشخصيات المسرحية دليلاً على ذلك الوضع المتدهور الذي ساد مدينة البصرة في ظلّ الاستعمار، وقد استعان الكاتب بهذه اللّغة الشعرية للتأكيد على ذلك، فالمهمّة الأساسية التي تتكفّل بها اللّغة الشعرية هي "تناول قوانين الحياة الإنسانية ووضع يدها في أعماق الحقائق في حياة الإنسان"²، ذلك أنّ الشعر بتعابير المسجوعة يؤثّر على نفسية المتلقي ويجعله يميل للأحداث ويقنع بها.

1 - عز الدين المدني، الزّنج وثورة صاحب الحمار، ص 49.

2 - سوهيلة بلحوالة، الكتابة في المسرح الجزائري تجربة أحمد بن قطاف أنموذجاً، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والفنون قسم الفنون، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2016/2015م، ص 124.

كما لم يخل نصّ "جلييلة بكار" من الأسطر الشعريّة التي وظّفها على لسان الشخصيات التي بُنيَ عليها نصّها، ومن بين النماذج الموظّفة نذكر:

"كيف تحجبي شعرك

تغطّي زندك

كايّنك عورت عينك

نقبت وذنك

خيطت فمك

حرّقت يدك"¹.

وردت هذه الأسطر على لسان أمّ "أمل" التي تحاول اقناع ابنتها بتغيير أفكارها المبنية على المعتقد الإسلامي بالعودة إلى مبادئ العلمانيّة التي تربت عليها، ولهذا اختارت كلمات كلّها تقف عند حرف رويّ واحد وهو (الكاف) أملا منها أن تحرّك عواطفها وتجعلها تعدل عن مذهبها الجديد وشكّلت هذه العبارات ايقاعها كذلك في حرف (الكاف) المتكرّر على طول العبارات.

والى جانب الأسطر الشعريّة التي وظّفها الكتّاب في نصوصهم المسرحيّة التي خلقت طابع الجمال والتأثير في الأسلوب الحواري، استعان الكتّاب ببعض الأغاني التي جاءت في شكل أبيات عموديّة لخلق بصمة جديدة في الإلقاء، وهي الطريقة التي انتهجها "كريم برشيد" في نصّه "الحكواتي الأخير"، حيث أورد "الحكواتي" بعضا من الأغاني، ومن الأمثلة الواردة نذكر:

"رضيت بما قسم الله لي وفوضت أمري إلى خالقي

كما أحسن الله فيما مضى كذلك يصلح فيما بقي"².

1 - جلييلة بكار، خمسون، ص 101.

2 - عبد كريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 28-35.

وعليه فهذه الأبيات التي جاءت في شكل أغان أسهمت في إضفاء صبغة الجمال على فقرات النصوص، نظرا لما تتركه في نفوس المتلقين من أثر، لوقوفها على حرف رويّ واحد تمثل في حرف الياء في البيتين الأولين (خالقي /بقي).

تفاعل الأسلوب المسرحي مع الأسلوب الشعري بفضل اللغة التي تجاوزت وظيفتها التواصلية إلى وظيفة التأثير وتحريك مشاعر المتلقي، ذلك "أنّ الكلمات والعبارات المشحونة دلاليا تعبر عن واقع متحوّل (...). بلغة زرعت في جسد النثر حقولا وأفاقا ورؤى شعرية أضفت على النصّ نوعا من الفنية والجمالية، وأسهمت في بناء النصّ"¹؛ فالتفاعل بين اللغة الشعرية والسردية يساعد الكاتب على إبراز نظرتة تجاه الأوضاع السائدة من ناحية ومن ناحية أخرى يحقّق الجمال الأسلوبي في عمله الإبداعي.

لقد كانت اللغة الموظّفة في الأعمال المسرحية مختلفة باختلاف الموضوعات المعبر عنها والغايات المرجو تحقيقها من ذلك الخطاب، لأنّ "غاية اللغة لا تكمن فقط في إيصال المعلومات فهي تجعل المخاطب يلتزم سلوكا معينا (لغويا واجتماعيا) تجاه المتكلم وتحدد العلاقات بين المتخاطبين، وتعمل على تغيير معتقداتهم أيضا، ويتوقف ذلك على ما لسياق الخطاب من قوانين ومعطيات ترتبط بالأعراف الاجتماعية وأعراف الكلام"²، فاللغة إذن تكون وفق موضوع النصّ ونوعية الشخصيات التي يخاطبها والظروف التي أنتج فيها النصّ.

2. تجسيد التعدد الصوتي.

طُعّمت النصوص المسرحية بالعديد من الأجناس التي تفاعلت مع بعضها البعض، لخلق عمل أدبيّ تتمحور فيه العديد من الأصوات التي أسهمت في تشكيل الرؤية الفنية والموضوعانية باستحضارها مختلف الطبقات التي تكوّن المجتمع الإنساني، بحيث أنّ كل شخصية عبّرت بصوتها عن المكانة الاجتماعية التي تحتلّها مما أفضى إلى تحقيق المغزى من النصوص

1 - غنية بوحرة، التداخل المسرحي مع الفنون الأخرى "مسرديات عز الدين جلاوي" نموذجا، ص 320.

2 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 275.

المسرحيّة؛ لأنّ الأجناس المختلفة المتخللة في الأعمال الأدبيّة تسمح بإدخال وتنظيم التعدّد اللساني فيها¹، فبواسطتها تمكّن الأدباء من الكشف عن القضايا الإشكاليّة التي تناولتها النصوص.

وتختلف الأصوات التي تدخل النصوص الأدبيّة باختلاف الأفراد ذلك أنّ "التنوّع الاجتماعي للغات وأحياناً اللغات والأصوات الفرديّة هي تنوّع منظّم أدبيّاً؛ حيث تنقسم اللّغة القوميّة إلى لهجات اجتماعيّة، وتلفظ متصنع عند جماعة معيّنة ولغات مهنيّة وطرائق كلام بحسب أعمار النّاس وأجيالهم وانتماءاتهم المختلفة الاجتماعيّة أو السياسيّة أو السلطاتيّة أو النوادي أو الموضوعات أو لغات الأيام والساعات، فكلّ شعاره وقاموسه ونبراته"²؛ فكلّ فرد صوته الخاص به يجعله يعبر عن رؤيته ويكشف عن القضايا والأفكار المتنوّعة التي يتمحور عليها النصّ الأدبيّ.

وتسهم الشخصية المسرحيّة في تشكيل فنيّة الأعمال الأدبيّة وخاصة الدراميّة منها، وهو ما جعل الكتاب يوظّفون شخصيات متنوّعة في نصوصهم لكلّ واحدة منها لغتها الخاصّة بها، لهذا استعان الكتاب بشخصيات متنوّعة في النصوص المدروسة ويرجع ذلك إلى اختلاف الموضوعات التي تطرّقوا لها، ومن أبرز الأصوات التي وظّفها الكتاب:

1.2. الصوت التراثيّ الشعبيّ:

1- الحكواتي:

وهو الصّوت الذي استلهمه "عبد الكريم برشيد" من التراث الشعبيّ الحكائيّ، وجسّده في شخصية الحكواتي، فبرشيد من المبدعين الذين اهتموا بالشخصية المسرحيّة، وتحدّث عنها قائلاً "الأساس بالنسبة لي هي الشخصيات، وأهم الشخصيات عندي هي العالمة والحكيمة والشاعرة والقلقة والمغامرة والرّاحلة والمتشككة والمتصلكة والمتصوفة والموجودة دائماً أمام امتحان، أو في مواجهة محنة السؤال الوجودي أو الاجتماعي"³؛ فالشخصية عند كريم برشيد يجب أن تكون مثقفة

¹ - ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 1987م، ص 91.

² - المرجع نفسه، ص 39.

³ - عبد الكريم برشيد، غابة الإشارات والتحويلات، مطبعة تريفية، ط1، أبركان، 1999م، ص 48.

وواعية وعالمة؛ فهي الأقدر على التمثيل وتحريك الأحداث على عكس الشخصية البسيطة، فالفارق الذي يميز شخصية عن أخرى هو نسبة المستوى المعرفي الثقافي الذي يسمح لها بتقمص أدوار مختلفة تتعلّق بأحداث معيّنة، ومن بين الصفات التي نعت بها "الحكواتي" وبرهنت على مدى ثقافته نجد ما ورد في النفس الأول _ استهلال _ حيث قال:

"أنا الحكواتي، وأنتم ضيوف في الليلة..."¹.

يتبيّن من هذا التقديم الذي أُستهلّ به النفس الأول من النصّ المسرحي أنّ شخصية الحكواتي متشبّعة بالثقافة الشعبيّة، وعلى دراية بالعادات والتقاليد التي تسود المجتمع، فلكي يتقمص الفرد شخصية الحكواتي يجب عليه أن يكون مؤهلاً، وذا إمكانيات تسمح له بتشويق الأفراد وتعليمهم؛ وهذا ما اتّضح لنا من خلال قوله الذي ورد في موقع آخر من النصّ المسرحي، حيث كشف عن بعض الخصائص التي يمتاز بها فقال:

"أنا الحكواتي والحكواتي سفير الأوطان الأخرى، سفير الإنسان للإنسان وسفير هذا الزمن إلى كلّ الأزمان..."

سمعت عني أحاديث، أو قرأت كتابات، والآن ترونني كما أنا، عاريا إلّا من كسائي.

قريباً منكم بعيداً عنكم

عادياً جداً

وغريباً ومثيراً ومدهشاً ومشاكساً وصعلوكاً. أميراً بلا إمارة حكيماً بلا حكمة

مواطناً بلا وطن ومسافراً بلا زاد ورسولاً بلا رسالة².

يرمز الحكواتي للشخصية المرجعيّة العالمية التي تمتلك ثقافة واسعة تتمكّن من خلالها التجوّل عبر أنحاء العالم عن طريق الحكايات والقصص الخياليّة التي يقف الحكواتي بواسطتها

1 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 28.

2 - المصدر نفسه، ص 29.

على أزمنة مختلفة ويزور أماكن متنوّعة، ويتواصل مع شخصيات عديدة عبر حكاياته ومخيلته فيكون قريباً من الجمهور عندما يقف أمامهم، وبعيداً عنهم عندما ينتقل عبر خياله في حكاياته إلى مواطن أخرى، ما يجعله يعيش لحظات معيّنة ليعود فيما بعد إلى موقعه الأصلي.

إنّ الحكواتي حسب ما ورد في النصّ يعدّ من المواطنين الذين لا يملكون وطناً معيّناً ذلك أنّ القصص التي يرويها مختلفة مكانياً، فكلّ حدث يستدعي مكاناً معيّناً والحكواتي لا يتقاضى أجراً على تلك الحكايات التي يقدّمها في حين يقدّم الزاد الكثير لجمهوره المستمع، يفيدهم ويعلمهم الكثير من المعلومات. والميزة التي كانت قويّة فيه هي كونه "رسولاً بلا رسالة" وفي هذا الصدد يقول: "لقد علمتني الحياة أن أكون حيّاً، وعلمني التاريخ أن أكون إنساناً، علمتني ظروف الطبيعة أن أكون شاعراً، وعلمني الجمال أن أكون عاشقاً، علمتني الحياة أن أكون متمرداً، وعلمتني المسافات أن أكون مسافراً وعلمتني الحروف أن أكون قارئاً، وعلمتني الطيور أن أكون محلقاً وعلمتني المشاهد أن أكون شاهداً وشهيداً، وعلمتني الأيام أن أكون معيداً، وعلمتني الأعراس أن أكون عريساً"¹، فظروف الحياة علمته أن يكون متعدّد المهن والحرف لكي لا تعيقه مشاكل الحياة ويكون دائماً مستعدّاً لمقاومة الأمور والتأقلم معها.

ب- صوت المغني:

يعتبر صوت المغني في الثقافة الشعبيّة العربيّة والعالمية من بين الأصوات التي ترقّه عن الأفراد وتسليهم، والمغني من بين الشخصيات التي تسهم في تنظيم الاحتفالات، غير أنّ صفة المغني التي كان يمتاز بها في الزمن الماضي انحدرت نتيجة تنازله عن سرّ المهنة ومقوماتها الأساسيّة.

كان المغني في المرحلة الماضية يقف في الساحة الواسعة أمام الجمهور لتحقيق فوائده إيجابية في المجتمع، وهو الأمر الذي صرّح به الكاتب قائلاً "في تلك الأيام التي خلت، كان يغني للحب الصادق، ويتغنى بالوصل ويشكو الهجر والبعد، ويستلذ بدلال المحبوب، ويقول مع الناس... يغني ليس في هذه الساحة التي أدركتها الشيخوخة وأتعبتها الأيام والليالي، ولكن في

¹ - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 29.

الأندية الليلية وفي الملاهي، إنّه يغني للسكاري والمعربدين، هذا غناء وذاك غناء، وشتان بين هذا الغناء وذاك الغناء¹؛ فالغناء في تلك الفترة كان تنفيسا عن عواطف الفرد وتعلّما للأفراد أكثر من ترفيههم غير أنّ تلك الوظيفة لم تدم طويلا؛ بل تعرّضت للتشويه نتيجة تتبع المغني لأهوائه وملذات الحياة التي أغوته، وأصبح ينظر إلى الغناء من زاوية أخرى ليست تلك التي كان معروفا بها في الزمن الماضي بل صبغه بحدائثة العصر سعيا منه لتحقيق غايات أخرى غير الفنيّة.

ونجد الكاتب أيضا في نصّه "الحكواتي الأخير" وظّف هذا النوع من الصوت الذي عبّر عن قضايا العصر بصوته:

"أفديه إن ضيّع الهوى أو ضيعه) ضيعه قليلا أو كثيرا. لا يهم، فهذا العصر عصر الضياع، وكلنا _والحمد لله_ ضائعون ومضيعون..."².

وهو الصوت الذي أصبح يتناول الحياة العصريّة خاصة عند الشباب الذين حقّقوا نقله نوعية في الأوضاع السائدة، بحيث يسعون دائما لخلق الجديد ومسايرة العصر والتخلّي عن ما هو معتمد من ذي قبل، فالمغنيّ الذي استحضره الكاتب هو ذلك الشخص الذي يعود إلى المجتمع التراثي لكن مهنته لم تبق نفسها الأولى التي اعتادها الجمهور، وهذا ما تبيّن من خلال الحوار المتبادل بينه _المغنيّ_ والحكواتي:

"الحكواتي: يا صاحبي، لماذا تركت الغناء؟

شدوان: حتّى هذا غناء...

الحكواتي: كنت مغنيا، وأنت اليوم بضاعة فقط... بضاعة تتغنى ببضاعة...

شدوان: هكذا شاء ربك، أو شاءت الأيام، لست أدري، أنا ما خلقت هذا العالم يا

صاحبي..."³.

1 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 40.

2 - المصدر نفسه، ص 41.

3 - المصدر نفسه، ص 43.

أراد الحكواتي أنّ ينبه الجمهور إلى أنّ العادات المتوارثة في المجتمع المغربي بدأت تتلاشى وتبتعد عن وظيفتها الرئيسة التي تقوم على ترفيه الشعب وثقافته لتدخل مجالا آخر يتعلّق بالأموال، بحيث كان المغنيّ في القديم يقدّم الأغاني لإمتاع الجمهور وتعليم المستمعين مختلف القيم دون أن ننسى التعريف بالمبادئ التي يتأسس عليها المجتمع، غير أنّ تلك القيمة لم تعش لزمن طويل؛ بل تنازلت عليها الأغاني الجديدة وأصبح المغنّون يؤلّفون أغاني تخصّ طبقة معيّنة تلهيهم وتشوّقهم لا صلة لها بالتراث ومبادئه.

كما استدعى الكتاب في نصوصهم صوت المغنيّ لتأدية مختلف الأغاني التي أضفت على النصوص المسرحيّة إيقاعا صوتيا إلى جانب تمثيلها لقضايا العصر التي تشغل أذهان الأفراد وتفكيرهم، ومن الأمثلة الواردة نذكر:

"أرجع الصوت بلحن الطرب"

هذا لحنى ذقه، ولكن، في خشوع وانتباه

هذا لحنى ذقه وكبر وكبر

وصعد ملايين آه...¹.

جاء هذا المقطع على لسان "جحظة المغنيّ" الذي يستهويه الغناء، فهو يمثّل بالنسبة إليه المتنفّس أمام متاعب الحياة، فالغناء يلمّح إلى السلوكات السائدة في أوساط المجتمع سواء الجيدة منها أم الرديئة، هذا إلى جانب الصوت العذب الذي يلهي الناس ويطرب أسماعهم، ويحضر صوت المغنيّ في الأوساط الاجتماعيّة لكونه صوتا تراثيا، تعود بداياته إلى المجتمعات الأولى حيث تناقلته الأجيال فيما بينها تعبيرا منهم عن التراث الذي لا يزال يسود المجتمعات رغم ما حققته من تقدّم في عصر الحداثة الرّامي إلى استحداث كلّ شيء في الكون، وجعله يساير التطوّرات التي تحدث في مختلف المجتمعات.

¹ - عبد الكريم برشيد، ابن الرّومي في مدن الصفيح، ص 61.

كشف صوت المغنّي في نصوص "عبد الكريم برشيد" عن بعض الحقائق التي لمح لها بواسطة الأغنية المعبرة عن موقف ورؤية الشخص تجاه الواقع، فهي متنفس المكبوتات التي تسكن الروح البشريّة ولهذا جسدها الكاتب في صوت المغنّي ليفصح عن الأزمات الاجتماعية.

تمثّل الشخصيات التي وظّفها "برشيد" المرتكز الأساسي الذي يقوم عليه النص الاحتفالي التّراثي، لكونها شخصيات استقاها من الثقافة التي تأسست عليها المجتمعات العربيّة فمواقف تلك الشخصيات المستحضرة كانت مجمل الرّؤى التي كان الكاتب يحملها تجاه ما هو منتشر في مجتمعه من عادات وتقاليد، يعني أنّ كلّ ما تمثّله الشخصيات باختلاف مستوياتها ومكانتها في المجتمع والموظّفة في النّصوص المسرحية يحيل إلى وجهة النّظر الخاصة بتلك القضية أو تلك الشخصية في حدّ ذاتها والمجال الذي تنتمي إليه وتمثّله، وعليه فإنّ اختيار بعض الأصوات دون أخرى دليل على انتقاء جيّد مرتبط بمدى أهميّة ما ستمثّله وما ستكشف عنه.

ج- الرّأوي:

إنّ الشخصيات التي يوظّفها الكاتب في الحوار المسرحي تختلف باختلاف الفكرة التي تمثّل لها، فتوظيف "عبد القادر علولة" لشخصية الرّأوي كان بهدف تقديم شخصيات النصّ المسرحي، وبخاصة الرئيسة التي انبنى عليها العمل الفنّي، التي تمثّلت في شخصية "السي علي" حيث وصفه الرّأوي قائلاً:

"سي علي في الحرفة كاتب هام قاري

مجرب وأخلاقه ظريفة مشهور عند

الشعب بهذا الصفة ما فيه تنوفيق

هدرته نظيفة"¹.

يعدّ "السي علي" البطل الذي كان راضياً بمعيشته التي تنحصر بين المكتب الضيق وقلمه الجوهري الذي يطبع أحرفه التي انقذت العديد من الأفراد وأثرت فيهم، وبيته المتواضع الذي أصبح

¹ - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 4.

الماء يدخل إليه من كلّ زاوية، لكن رغم ذلك نجده صامدا يسعى إلى تحقيق الأفضل في الحياة كما صرّح الزاوي في موضع آخر قائلاً:

"ربعين سنة في الخدمة ما فلت فلتة حاب يألف

ينفع البشرية خذا مسايس عائشة زوجته الصبارة

باش يصرف بعدما يرهنهم في البنكة الكتاب

على الجوع وعنوانه الخبزة"¹.

فطيبة "السي علي" واحترامه للنّاس وتفهمه للأوضاع؛ جعل الأفراد يتوافدون عليه لقضاء حوائجهم، وإلى جانب ذلك يتوعّد أفراد مجتمعه بتأليف كتاب يتمحور حول الأسباب التي أدت بهم إلى الهلاك والفقر، والخطوات التي يجب اتباعها لمحاربة تلك الآفة والقضاء عليها، فرغم أوضاعه المعيشية السيئة وفقره الشديد إلاّ أنّه لم يبخل على أفراد مجتمعه ولو بالإفصاح عن تلك الحياة القاسية، وفضح السياسة التي أرغمتهم على التعامل مع تلك الأوضاع، فهو الإنسان المتعلّم الذي كان يسعى لإفادة البشرية ولو بالشيء القليل، والذي تمثّل في كتاب يتمحور حول أدنى شروط الحياة التي لا تتوفر لدى الأفراد.

كما أنّ نص "جليلة بكار" لم يخل من المؤهلات التراثية التي تضيفي على الحوار المسرحي طابعا خاصا مطعّما بالروح الشعبية والثقافية، بحيث تشبه طريقة بناء نصّها تلك التي انتهجها "علولة"، إذ وظّفت تقنية "الزاوي" الذي يقدم اللوحات التي بُني عليها النصّ المسرحي ومن النماذج الموظّفة نذكر:

"حكايتنا صارت في بلاد آمن

في الحجم صغير

وفي الحضارة كبير

¹ - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 5.

يا ما شعوب غزاوه وعمروه

والأحرقوه ودمروه

...

بلاد الحبيب والغريب

أرض تونس من زارها

وتكرّم من دخل لترابها

...

طالبين من ربّي العليّ العظيم

يدوم عليهم هالنعمة

ولا يبذلّ عليهم أحوال¹.

حاول الرّاوي في هذا المدخل أن يقدّم تونس ويعرّف بها للجمهور المتلقي، فوصف مدينة تونس ومناظرها الخلّابة وما تحتويه من أماكن سياحيّة تذهل زوارها وسوّاحها، كونها بلاد الخير ناسها كرماء مثقفون، ومشبعون بروح التعاون والأخلاق الحسنة في التعامل مع الأفراد الذين يقبلون عليهم كضيوف، إلى جانب الاستقرار والأمان الذي يعمّ هذا البلد، فهذا المدخل كان بمثابة جسر مرّرت الكاتبة بواسطته رؤيتها حول الأوضاع المأساوية التي أصبحت تعيشها تونس نتيجة للثقافة الجديدة المنتشرة فيها، حيث بيّنت ظاهرة المعتقدات المكتسبة في ظلّ الحياة الحديثة وبرزت فيها تصوّرات أدّت إلى تدهور الأوضاع وانقلابها، وهي الفكرة التي قدّمها الرّاوي في موضع آخر من النصّ قائلاً:

¹ - جلييلة بكار، خمسون، ص 10-11-12.

"ونهار

ولا مشيئة إلاّ مشيئة الواحد القهار

هو ما في صلاتهم غاطسين

وكارثة

صاعقة

سخطه هبطت عليهم

خلّاتهم باركين

يوم! ...! اشتراط! ..!"¹.

أشار الراوي في هذا المقطع إلى انقلاب الأوضاع في تونس التي سبق وأن قدّم تقريراً عمّا تمتاز به، لتتقلب بين ليلة وضحاها إلى مدينة للانفجارات والكوارث التي أصبحت تسود مدنها وكانت بدايتها مع ظهور فكرة التشدد الإسلامي التي تلقت المعارضة من قبل رؤساء البلد وأغلبية الأسر التي أصبحت تشدد معاملتها مع أفرادها الذين اعتنقوا الإسلام، وأصبحوا يدافعون عنه وهذا التقديم الذي جاء على لسان الراوي كان هدفه الاستفسار عن الأسباب التي أدت إلى انقلاب الوضع في تونس وهي الفكرة التي ستبنى عليها بنية النصّ المسرحي.

جاء صوت الراوي في النصّ المسرحي من أجل إضفاء الطابع التراثي عليها لأنّ الراوي لعب "دورا كبيرا في الحياة الثقافية في الشرق القديم، وبالذات الثقافة العربية"². لعب التراث بمختلف أنواعه دور المغذّي للنصوص الجديدة لما له من خصوصيّة تسهم في تشكيل البنية التكوينيّة للنصوص الأدبيّة سواء من حيث الشكل أم من حيث المضمون، فوظيفة التراث تتجاوز فكرة التوظيف إلى تحقيق غايات أخرى تتعلّق بالرؤية المكوّنة لدى المؤلفين أنفسهم التي يحاولون

¹ - جليّة بكار، خمسون، ص 12-13.

² - عبد الله علي، واقع التراث الشعبي في المسرح العربي "المسرح العراقي أنموذجا"، ص 65.

الكشف عنها من خلال شخصياتهم التي أسسوا عليها الحوار المسرحي. ولم يكن هذا النوع من الأصوات الوحيد الذي وظّف في النصوص المسرحية، بل تعددت الأصوات بتعدّد الوظائف الممثل لها والقضية المعبر عنها، فهناك بعض الأجناس استدعت نوعاً آخر من الصوت يناسب القضية الممثل لها.

2.3. صوت عامة الناس:

ينتمي هذا الصوت إلى الطبقة الكادحة في المجتمع، تلك الطبقة التي أرهقتها الظروف وأتعبتها الأوضاع الاجتماعية، فهي دائمة السعي للحصول على قوتها اليومي، والبحث عن الأسباب التي تخولها ذلك.

ولقد استحضر الكاتب صوت أفراد المجتمع الذين أتعبتهم الحياة عن طريق الأمثال الشعبية التي جاءت على ألسنتهم وأبرزها في التأثير تلك التي نُطقت بصوت الجماعة قائلين: "ربي خلق وفرّق"¹، تلفظوا به بعد الحوار الذي جرى بين "السي علي" و"السي محمد" و"المرأة" عبر مخيلته التي دخلت به في حيط المنزل_الجدار_ الذي استنبطه من مسرحية "طعام لكلّ فم" ل "توفيق الحكيم" بحيث كان حوارهم يدور حول تأليف كتاب يتناول سوء الأوضاع المعيشية والفقر الذي يعاني منه الأفراد، و"الأسباب اللي يلزموا الجوع الأسباب اللي لازمنا نحاربوهم"²، فهم يفكرون في الوسيلة التي تمنحهم فرصة التعبير عمّا أرهقهم لتوصيل الفكرة للمسؤولين والحكام لتغيير الأوضاع والنظر في قضيتهم.

وهو الصوت الذي جسده "عزّ الدين جلاوجي" في نصّه الذي سبق وأن ذكرنا أنّ موضوعه يتمحور حول الظلم والحكم الفاسد الذي يخلو من الشرعية، مما أدى إلى نشوب صراعات فيما بين الأفراد حول الحكم الذي أصبح يعيّن رئيسه من دون تطبيق قوانين معيّنة، بل على أساس الخرافات لا الكفاءات التي تضمن لهم حسن التسيير، ممّا أثر على علاقاتهم وحدث نزاعات فيما بينهم، وهذا ما تبين من المثل الشعبي "النار تأكل الأخضر واليابس، والفتنة تحرق القريب

1 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 11.

2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والغريب"¹، الذي أحال به الكهل إلى كلّ من الناعس والتاعس بضرورة مغادرتهم لذلك الموقع لأنّ الأفراد الذين يتقاتلون فيما بينهم لا يهتمهم الضرر الذي سينجرّ عن ذلك الصراع، بقدر تركيز كلّ واحد منهم في القضاء على كلّ من يعترض طريقه، فصوت الكهل باعتباره فردا من المجتمع تنبّه إلى المبادئ التي رسخت عند الأفراد الذين استهوتهم ملذات الحياة، ولا يفكّرون في الضرر الذي سيكون نتيجة لذلك، فتقافة هذا الكهل جعلته يوصي غيره بالابتعاد، فهو جاء في دور النّاصح الذي يعود صوته إلى المجتمع.

وتجسّد هذا الصوت أيضا في شخصية "القهاوجي" الذي يمتلك مقهى يجتمع فيه النّاس سواء على طاولة السمر أم على طاولة اللّعب. إنّ مكان اجتماعي يقصده مختلف الأشخاص من مختلف الطبقات الاجتماعيّة، ولقد كان له حضور كثيف في النّص المسرحي، فهو كان ضمن أفراد الشعب الذين يعانون في الحصول على الخبزة التي تسدّ جوعهم. وهذا ما تبين لنا من خلال الحوار الذي جرى بينه وبين بائع الشاي، حيث عاد بنا "القهاوجي" إلى الزمن الماضي الذي كانت السلطة فيه هي الطاغية إلى جانب الظلم الذي كان يمارسه الحكّام على الطبقة العامة من الشعب، حيث ورد في حكاية "الفيل" على لسان القهاوجي ما يلي "قلهم تهلوا فيه هذا فيلكم فيل الشعب اعطوه يأكل واللي نسمع بيه ما يتهلّاش فيه والا دسر عليه راني نقطع له راسه ... هابنيه طلقوا ذات الفيل يسرح في البلاد ... لا علينا رجع ذات الفيل كللي مقدس ولات النّاس تمدح فيه ... تحوس تهدر معاه ... عاد السلطان يسمى بصاحب الجلالة وصاحب الفيل ... انطق السيد وقال: يا سيد السلطان جيت نشوفك نتكلم لك باسم الشعب ... جيت نتكلم لك على الفيل ... هو أنطق على الفيل والسلطان خرج السيف وقال: واش بيه الفيل؟؟؟ السيد أدهش وخاف على رأسه خم وقال... الفيل العزيز... فيلنا المسكين راه حزين وراه ساعة على ساعة يبكي لوكان اللا نشوفوا له على فيلة مسكين"².

يبين الكلام الذي جاء على لسان "القهاوجي" شدّة الظلم والاستبداد الذي يمارسه الحكّام على الشعب الذي أصبح لا يملك حتّى فرصة الدّفاع عن نفسه والمطالبة بحقوقه، فبالرغم من سوء

1 - عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 58.

2 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 29-30.

الأوضاع المعيشية وقلة منابع الرزق المنحصرة في مختلف المنتوجات التي يفتتها الأفراد من المزارع إلا أنهم صامدون للقرار الذي أصدره الملك وراضون للأمر الواقع، غير أن الفساد الذي عرفته المزارع نتيجة لتمرد الفيل، جعلهم يثورون عليه ويقررون التقدم بشكوى ضده إلا أن سلطة الملك وقوته أرعبت المبعوث، وجعلته يتنازل عن فكرته ويقدم له فكرة ستكون عواقبها كثيرة وصعبة عليهم، كون الملك في الزمن الماضي كان كلامه مقدسا لا يتعرض للرفض، بل يجب قبوله مهما كانت الأوضاع، وبالرغم من أن ما ورد فيه يتنافى مع حقوق الشعب وممتلكاتهم، فهو الزمن الذي كانت فيه البهيمة تمتلك حقوق أكثر مما يمتلكه الجنس البشري.

إن الصوت الذي يصدر عن عامة الناس يكون هدفه التعبير عن القضايا التي تشغل الوسط الاجتماعي، فهو صوت يسعى إلى إبداء رأيه في شأن ما هو سائد في المجتمع، وخاصة الأمور السلبية لأنها تشير إلى الجانب الفاسد من المجتمع والمتوجب إصلاحه من أجل تحقيق الاستقرار والخروج من دوامة الفشل في تسيير أمور الحياة لدى الأفراد، وهذا السبب الذي أدى بالكتاب إلى توظيف (الصوت العامي) من خلال الشخصيات البسيطة في المجتمع والتي تتلفظ ببعض العبارات والأجناس التي تصبو بواسطتها إلى بلوغ درجة معينة في تقديم وجهات النظر ولم يكن هذا الصوت الوحيد بالرغم من فاعليته في توضيح الأمور بل كانت إلى جانبه العديد من الأصوات التي نلمس بصمتها في النصوص المسرحية.

3.2. الصوت الأدبي:

لقد حضر الصوت الأدبي في النص المسرحي "المدني" من خلال القصائد الشعرية الواردة على السنة مختلف الشعراء الذين حاولوا أن يعرفوا ببعض القضايا التي شهدتها البصرة في ظل ثورة الزنج والكوارث الملحقة بالمدينة، بحيث اختلفت الأصوات باختلاف المواضيع المعبّر عنها نذكر من بين هاته الشخصيات "يحي بن خالد" * الذي ألف قصائد شعرية يندد فيها بالخطّة المتبعة من قبل "علي بن محمد" زعيم ثورة الزنج، فبالنسبة إليه فإن تلك الشخصية تسببت في هلاك العديد من الأفراد كما تسببت في الخراب والدمار الذي حلّ بمدينة البصرة، واستحضر

* شاعر بلاط الخليفة المعتمد على الله. ظريف في كلّ شيء يرفل في الدمقس والحبر على حد تعبيره على أنّ نزوات ونعرات، وخطرات، ومواقف تصنع، نفاقا، ولؤما. عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 56.

شخصية "المعتمد على الله" التي كانت خلفته عادلة وفترة حكمه حققت فيها الدولة العباسية يقظة ونقلة في مختلف المجالات، لهذا كان شخصا تضرب به الأمثال في الجدة والنجاح، وهو ما تبين من خلال القصيدة التي ألفها "يحيى بن خالد" قائلا:

"أطفأت نيران النفاق وقد علت يا واهب الآمال والآجال

لله درك من سليل خلائف ماضي العزيمة طاهر السربال

لما طغى الرجس اللعين قصدته بالمشرفي وبالقنا الجوال"¹.

لقد كانت الشخصية الأدبية من بين التقنيات المساهمة في بناء النص المسرحي، وذلك عن طريق الأشعار المستحضرة والمتمحورة حول تلك القضية التاريخية التي شهدتها مدينة البصرة وخصوصا الجانب السلطوي فيها وما صدر عنه من خيبات وفساد.

كما حضر أيضا الصوت الأدبي من خلال شخصية "أبي جعفر بن جرير الطبري"* الذي عرف بعلمه الواسع، بحيث ألف العديد من الكتب في التفسير وغيره من المواضيع. ويعد كتابه "تاريخ الرسل والملوك" من أهم مؤلفاته، وقد استحضره "عز الدين المدني" في نصه المسرحي ممثلاً فيه إحدى شخصيات الوفد الرسمي العباسي إلى مجلس ثورة الزنج، فهو من بين الأفراد الذين يسعون إلى محاربة الفساد بثتى أنواعه وزرع المحبة بين أفراد المجتمع الواحد، وهذا ما تبين من خلال كلامه الموجّه ل "صالح بن وصيف" حيث قال "رغم ما لسيدنا ومولانا الخليفة من ألف ألف فارس، وألف ألف راجل، وألف ألف ثكنة، وحصن، وحامية، فأنه منصرف كامل الانصراف إلى السلم ... نحن أناس عصريون. تركنا مفهوم الحروب للقدامى رحمهم الله"². فبالنسبة إليه هناك بعض القضايا لها حلول من دون أن تلجأ المجتمعات إلى سياسة الحروب المدمرة للمدن وشعوبها.

¹ - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 94.

* أبو جعفر بن جرير الطبري، صاحب تاريخ الرسل والملوك، وصاحب مذهب سني. وهو شيخ. قصير القامة. ذو لحية بيضاء دائرة. المصدر نفسه، ص 55.

² - المصدر نفسه، ص 64-65.

وقد شقّ الصوت الأدبيّ طريقه إلى نصّ "كريم برشيد" من خلال شخصية "ابن الرّومي" وهو الأمر الذي يتبدى لنا من العنوان "ابن الرّومي..." والذي يعود أصله إلى الشاعر البغدادي الذي بلغت قصائده كلّ البلدان العربيّة نظرا لما حوته من موضوعات قيّمة، غير أنّ "ابن الرّومي" الذي صوّره الكاتب في النصّ المسرحي ليس الشاعر المعروف، بل الشاعر الجديد الذي ظهر لينظّم شعرا حول المدن الفقيرة التي تعيش العذاب والبؤس وهو ما بيّنه "ابن دانيال" في تصريحه "سأحكي عن شاعر فقير يعيش مثلكم في أكواخ الخشب والقصدير. سأحكي عن ابن الرّومي الجديد ... ابن الرّومي الذي رسمته وقصصته بيدي ليس وليد بغداد الذي تعرفون ... شاعر الليلة يا سادتي قد يكون من باريز، من روما، من البيضاء، أو من وهران..."¹، يحيل قول ابن دانيال إلى صوت جديد سيمتّعنا بشعره الذي يحمل في طيّاته موضوعات حديثة تتعلّق بالمجتمع الجديد والقضايا الجديدة في حياة الفرد. يتحرّس على الخراب الذي حلّ بمدن الصفيح قائلا "... ماذا أرى؟ قصور بغداد تفقد ثقلها، إنّها تطير... تطير... فقدت أحجامها أيضا... يا الله! إنهم يعيدون تركيبها من جديد..."²، فابن الرّومي هزّت فيه تلك المأساة التي حلّت بحيه والقرار الصادر عن رئيس البلدية الذي ينصّ على هدم حيّ ابن الرّومي لإنشاء مبان جديدة، وهي الأمور التي يكشف عنها الشطر الثاني من العنوان حيث أحال إلى المدن التي تعيش الفقر والعوز نتيجة ظروف معيّنة، وهي الأحياء التي سيصوّرها ابن الرّومي المعاصر في قصائده.

4.2. الصوت الثوري:

مثلّ الكاتب هذا النوع من الأصوات في شخصية "علي بن محمّد" تلك الشخصية القويّة التي تمكنت من قيادة أصعب معركة تاريخيّة عرفت بـ "ثورة الزّنج"، فهو من بين الأعضاء الذين بذلوا مجهودات في سبيل استرجاع البصرة، حيث قال "أخذنا البصرة، وبعدها ... نستولي على الأهواز ... سوف ننتصر كذلك ... نناوشها فقط كأننا نريدها ... فسوف لا يدرك الخليفة غايتنا ... إذ في تدبيره إننا سنغزو الكوفة، وهي المرحلة المحتمّة بعد البصرة! ... لكننا سنأخذ الأهواز

1 - عبد الكريم برشيد، ابن الرّومي في مدن الصفيح، ص 22.

2 - المصدر نفسه، ص 65.

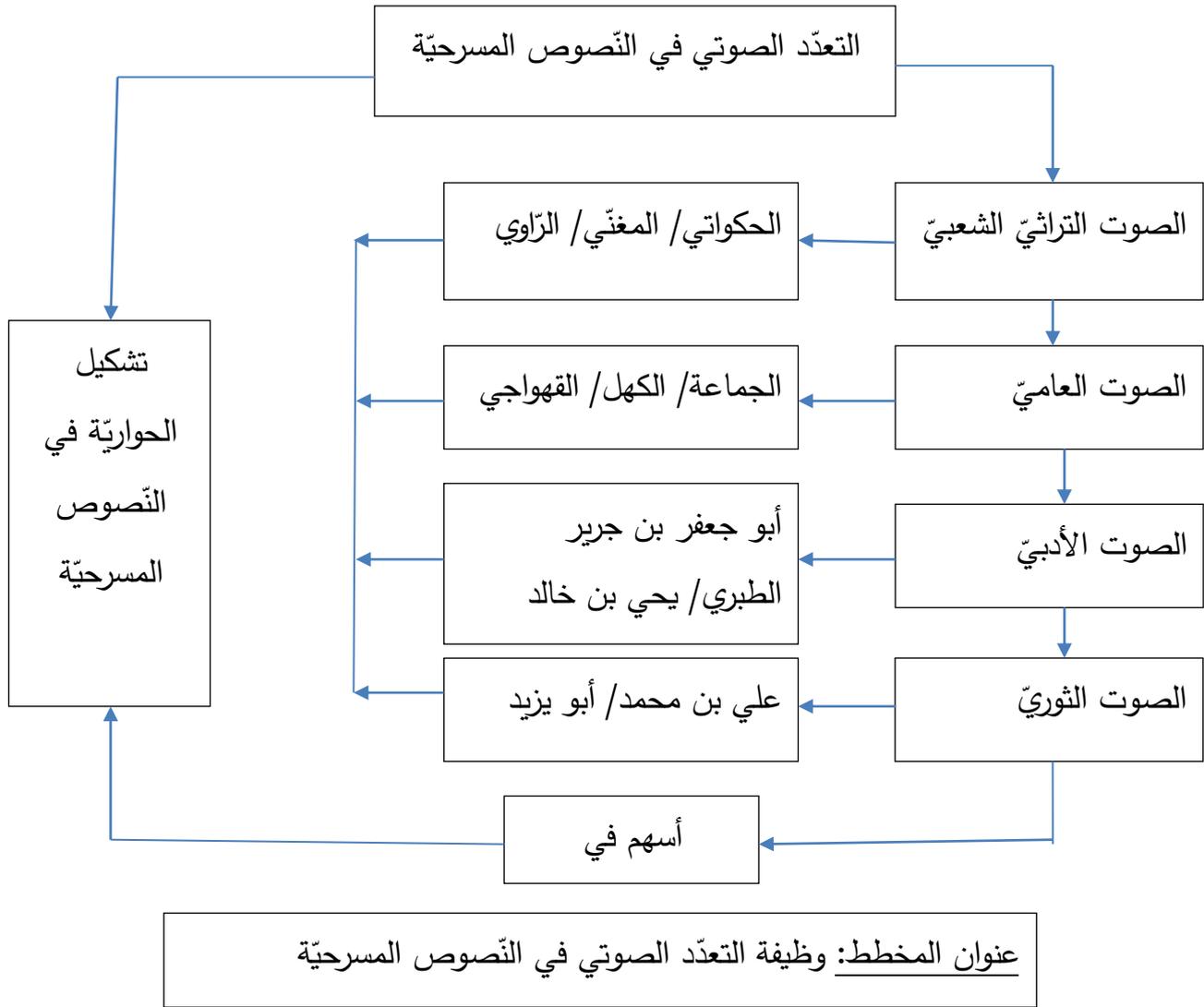
وبذلك ننقض على بغداد من خلف!¹. فهو_ علي بن محمّد_ قائد الثورة التي أراد من خلالها أن يسترجع مدينة البصرة ويعمّ فيها السّلم والأمان، كما مثّل أيضا لهذا النّوع بصوت "أبي يزيد" الذي كان بدوره من أهمّ الشخصيات التي كانت لها بصمة في أضخم ثورة حيث قال: "ثرنا من أجلكم معا على الشيعة الدّخلاء، فرفضناهم ونريد قتلهم عن آخرهم حتّى نلقي بهم في البحر"². ولقد مثّلت تلك الرّموز التاريخيّة المؤهلات المحرّكة لأحداث النّص المسرحي وجعلتها تتفاعل مع بعضها البعض، وعليه فإنّ الهدف الأساس الذي يرمي "المدني" إلى تحقيقه في مسرحيته هو إبراز أهمية وقيمة ثورة الزنج التي خاضها أهل البصرة لاسترجاع حريّة وطنهم. وهذا ما تبيّن من الاستهلال الذي افتتح به نصّه حيث قام فيه بتقديم الشخصيات.

إنّ قضية التعدّد الصوتي التي اشتملت عليها النّصوص المسرحيّة المدروسة، لم تكن مقصودة ربّما من قبل الأدباء، غير أنّ الطريقة التلقائية التي جاءت على إثرها، جعلتها تحقّق وظائف مزدوجة تراوحت بين الشكل والمضمون، وعليه فإنّ قيام علاقات حوارية (أصيلة) بين اللّغات، أي كانت هذه اللّغات، أمر ممكن، أي أنّه يمكن ادراك هذه اللّغات على أنّها وجهات نظر في العام³، فالتعدّد الصوتي جاء نتيجة لتعدّد القضايا المتناولة والرؤى التي كوّنت عنها، وهذا ما سنوضّحه في المخطط الآتي:

1 - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 58-59.

2 - المصدر نفسه، ص 145.

3 - ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية، ط1 دمشق، 1988م، ص 51.



تجسّد التفاعل الأجناسي في النصوص المسرحية في استحضار مختلف الأجناس التي أثّرت على البنية الفنيّة للنصوص من خلال اللّغة الشاعريّة التي أسهمت في شعرنة الحوار المسرحي بالإيقاع الذي تخلقه في نهاية الأسطر الشعريّة من ناحية، ومن ناحية أخرى عن طريق كسر الأسلوب السّردّي إلى جانب الأصوات المختلفة التي انبنى عليها الحوار المسرحي، فالأعمال المسرحية أكثر النصوص انفتاحاً على تقنية التعدّد الصوتي؛ وكلّ جنس وظّفه الكاتب مثل من خلاله صوتاً معيّناً (المثل = صوت شعبي/ الشعر = صوت أدبي/ ...) وهو ما خلق تأثيراً على البنية التكوينية للنصوص المسرحية التي تحوّلت إلى فضاء مفتوح تحاورت فيه العديد من الأجناس، لأنّ المسرح "أكثر الأشكال الفنيّة حملاً للتراث واحتضاناً وتوظيفاً له، من أجل تحقيق

عديد الأهداف السّياسيّة والاجتماعيّة والفنيّة التي يتوخّاها المسرحي من وراء ذلك التوظيف¹ فالأصوات جاءت متعدّدة نتيجة لتعدّد المواقف والقضايا.

¹ - أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسة تطبيقيّة في الجذور التراثيّة وتطور المجتمع، ص 06.

المبحث الثاني: دور التفاعل الأجناسي في الكشف عن الرؤية الأيديولوجية.

1. أبعاد الأجناس المستحضرة ورمزيتها:

مارس الكتاب المغاربة في نصوصهم المسرحية عملية فضح مختلف الأمراض الاجتماعية التي يعاني منها الأفراد بصفة خاصة والمجتمعات بصفة عامة، وهي تقنية تجسّدت لنا حتّى في العناوين التي أطلقها الكتاب على نصوصهم المسرحية، ويعود ذلك إلى ما للعنوان من رمزية ووظيفة، فهو "رسالة لغوية تعرّف بهوية النصّ وتحدد مضمونه وتجذب القارئ إليه وتغويه به"¹. يعتبر العنوان اللقاء الأول بين القارئ والنصّ فهو المؤشر الذي يسمح له بفكّ الشفرات واستنتاج مضمّنات النصّ.

اشتغلت العناوين التي أطلقها كلّ من "عبد القادر علولة وعزّ الدين جلاوجي" على القضايا الاجتماعية والسياسية السائدة في بلادهم الجزائر بصفة خاصة والوطن العربي بصفة عامة، بحيث جاء مصطلح "الخبزة" الذي كان عنوانا للنصّ العلولي مؤشرا أحال إلى تدهور الأوضاع المعيشية وصعوبة المكوث في وسط مجتمع يفترق أدنى شروط العيش إلى جانب الصعوبات والمعيقات التي تكون حاجزا أمام الأفراد الذين يسعون للحصول على قوت يومهم، وهو ما وضّحه "سي علي" قائلا: "الخبزة... شحال يشقى عليها الإنسان..."². فالنقاط المتتالية التي رافقت كلمة الخبزة لدليل على تأزم الوضع وخروجه عن السيطرة.

أمّا عنوان النصّ المسرحي الجلاوجي "مملكة الغراب" فأحال بدوره إلى قضية أخرى متشعبة في المجتمعات العربية وهي ظاهرة الجهل والتخلف المسيطرين على عقول البشر وتفكيرهم، بحيث اشتمل عنوان نصّه على مصطلحين هما المملكة والغراب.

يشير مصطلح المملكة إلى "سلطان الملك في رعيته"³، أمّا مصطلح الغراب فهو "الطائر الأسود، وهو أخبث الطيور"⁴. كشفت المعاني التي يحملها المصطلحان على المعنى المضمّر في

1 - عبد القادر رحيم، علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين للترجمة والنشر، ط1، دمشق، 2010م، ص 42.

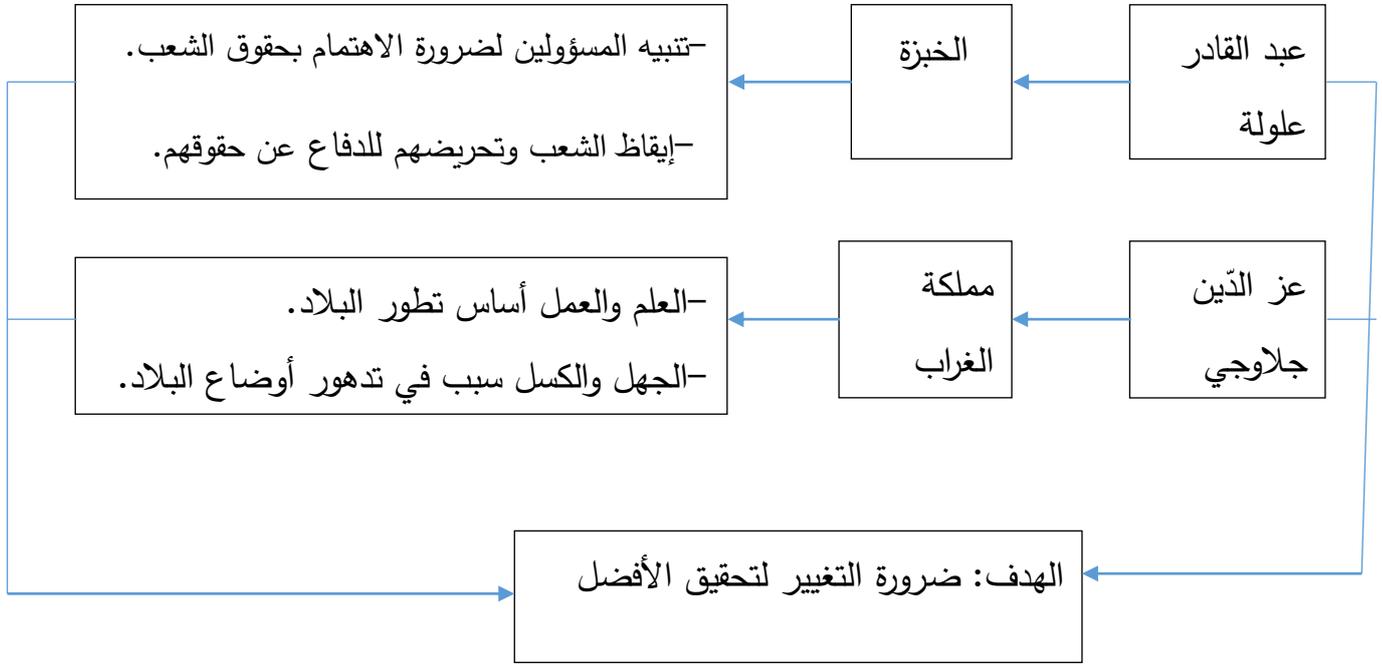
2 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 12.

3 - أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، ابن منظور، لسان العرب، مجلد 5، دار صادر، بيروت، ص 4267.

4 - المرجع نفسه، المجلد 6، ص 3229.

العنوان والمتمثّل في الخبث المنتشر في مملكة الحُكم، والأساليب المنتهجة من قبل الملوك لتسليط الظلم والاستغلال على الرعيّة التي أعماها الجهل والإيمان بالخرافات وأصبحت تؤمن بملك عيّنه الغراب.

يمتلك العنوان "وظيفة مرجعية تركز على موضوع الرّسالة باعتبارها مرجعا وواقعا أساسيا تعبر عن الرّسالة"¹. وتطلق عناوين رمزيّة على النّصوص للإحالة إلى القضايا المتناولة وما تشتمل عليه من معان ورسائل، ولهذا وقع اختيار كلّ من عبد القادر علولة وعز الدين جلاوي على تلك المصطلحات لما فيها من مضمرات، وهو ما سنبيّنه في الترسّيمة الآتية:



كشف كلّ من نص عبد القادر علولة وعز الدين جلاوي عن الأزمة الاجتماعية والسياسية التي تحتاج إلى إعادة النظر في الأسباب لمعالجة الوضع وتحقيق الأحسن، وهي الفكرة التي جسّدتها مختلف الأجناس التي تحاورت في النّصوص المسرحيّة.

إنّ قيمة الأمثال ودورها في تفعيل الأحداث جعلت الأفراد يعتزّون بها ويستندون عليها في التمثيل للقضايا التي تواجههم في الحياة، واتّخذ "عبد القادر علولة" مختلف الأجناس التعبيريّة

¹ - جميل حمداوي، التداوليات وتحليل الخطاب، مطبعة النجاح، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2017م، ص 12.

كأدلة وحجج تفصح عن بعض المشاكل التي تعترض الأفراد في حياتهم اليومية، فاستحضر "الأمثال الشعبيّة" المتداولة في المدن الجزائرية للإحالة إلى ذلك الظلم والفساد الذي عمّ البلاد، لأنّ "الأمثال بالنسبة إلينا عالم هادئ نركن إليه حينما نودّ أن نتجنب التفكير الطويل في نتائج تجربتنا ونحن نذكرها بحرفيتها إذ كانت تتفق مع حالتنا النفسيّة، بل إنّنا نشعر بارتياح لسماعها وإن لم نعش التجربة التي يلخصها المثل"¹، وهذا ما تبين من خلال الحوار الذي جرى بين أحد شخصيات المسرحية و"السي محمد" الذي أعقب المثل الشعبيّ (ربّي خلق وفرّق) بقوله "المليح من الدوني راكم خارجين من الموضوع"²، يعني أنّ الله سبحانه وتعالى خلق البشر وفرّق بينهم في العديد من الأشياء، ولكن لم يُقدّر عليهم الظلم والاستبداد والتفرقة بين الأفراد لأسباب معيّنة، حقيقة أنّ الله خلق النّاس مختلفين في الدرجات، وحبّب إليه فئة دون أخرى لكن على أساس الأفعال والتصرفات الصادرة عنهم لا من خلال الثروات والأموال التي تخصّ فئة معيّنة، بحيث أورد الكاتب هذا المثل بصوت جماعي للكشف عن قضية "الاختلاف بين النّاس" سواء من ناحية الأخلاق والطباع أم من ناحية الطبقة الاجتماعيّة وهي حكمة الله في خالقه، لكن الظلم والاستعباد الممارس عليهم من قبل أرباب العمل مبالغ فيه وحتى الله سبحانه وتعالى يأمرنا بالابتعاد عن مثل هذه التصرفات لما لها من أضرار، وما ورود المثل بصوت جماعي إلاّ صرخة تندّد بضرورة تحقيق المساواة والعدل بين الأفراد في المجتمع ليمنح كلّ ذي حقّ حقه.

كما كشف لنا أيضا "عبد القادر علولة" في موضع آخر عن قضية أخرى وهي "الطمع والتسرّع في اتخاذ القرارات" ومثّلها بفئة الأفراد الذين أثرت عليهم الأوضاع، وأصبح مدخولهم الشهري لا يكفي لسدّ حاجياتهم الضروريّة وعندما يتجهون إلى أرباب العمل للمطالبة برفع الأجر يتعرضون للإهانة أو الفصل مباشرة عن العمل، وهذا ما حدث ل "المشتري2" الذي قصد صاحب المعمل ليزيد له في الأجر لكن انقلبت عليه الأوضاع، حيث وجد نفسه مفصولا عن العمل، فأورد المثل (مشيت نسعى ودرت تسعة)، وهذا ما سيبيّنه الحوار الآتي:

1 - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، د ط، مصر القاهرة، د ت، ص 149.

2 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 11.

"المشتري 2: كيفاش أشتى بغيت ندير ياك زعما جيتك باش تدبر عليّ تعاوني راني نحكي لك غير قلت له زيدني في السومة طردني..."

السي علي: شفت اللهفة وين توصل.

المشتري 2: لوكان إلّا عندي حرفة بعد.

السي علي: أما نكتبو له برية ونشوفو كيفاش نتكلمو له ما نلوه ما نزقوا عليه¹.

صرّح المشتري 2 بأنّه قصد صاحب العمل طالبا للمزيد ووجد نفسه مطرودا من العمل. فالكاتب أراد أن يفصح عن قضية الطمع التي تولّدها ظروف الحياة وقسوتها في مجتمع غابت فيه سبل العيش، وفي حكام وأرباب عمل تنازلوا عن سلطة الضمير لحساب ملذّات الحياة. عبّر الكاتب بواسطة المثل على لسان المشتري 2 عن سياسة الظلم والذلّ التي يرضخ لها العمّال حفاظا على مصدر رزقهم مقابل سلطة أرباب العمل وغرورهم.

إنّ التعابير الشعبيّة التي وظّفها "علولة" في مسرحيته "الخبزة" تندرج في قاموس مصطلحات الواقع المعيش والمعرفيات التي تعترض الأفراد في الحصول على قوت يومهم، وقد مثّل الكاتب لذلك بمجموعة من اللاعبين في المقهى الذين كانوا يلعبون الشطرنج، وعندما سألهم بائع الملابس عن الطرف الفائز في اللّعبة كانت إجابتهم كالآتي:

"بائع الملابس: شكون اللي ربح اليوم؟"

اللاعب 1: هما دائما.

اللاعب 2: ما يعرفوش يلعبوا الخبزة مساكين.

اللاعب 3: ربي يعطي الضروس اللي ما عنده سنين.²

1 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 06.

2 - المصدر نفسه، ص 26.

عبر الكاتب من خلال الحوار الذي دار بين اللاعبين وبائع الملابس عن تجربة الإنسان الذي لا يعرف كيف يسعى في حياته لكي يكسب رزقه، وأكد على ذلك باستحضاره للمثل الشعبي الذي ربط من خلاله أحداث المسرحية فقال "ربي يعطي الضروس اللي ما عنده سنين" فالحوار انطلق من فكرة عدم معرفة كيفية اللعب، وقصد بها غياب الحيلة التي بواسطتها يتمكن الفرد من الوصول إلى الهدف، وهي النظرة التي أسقطها على أفراد المجتمع الذين لا يعرفون التصرف في الأوضاع، ويجهلون الطرق التي تؤدي بهم إلى النجاح والفلاح، فواجبهم أن يأخذوا بالأسباب التي تجعلهم يحصلون على الخبزة، ويشير هذا المثل إلى امتلاك الوسائل التي من خلالها يتمكن الفرد من العيش وخلق فرص للوصول إلى مبتغاه، غير أنّ الفرد لم يتمكن من استغلال تلك الفرص لافتقاره إلى "الحكمة والحيلة" التي يجب أن يتخذها كأسباب لتحقيق ذلك، فما هذا المثل إلا وخز للنش عن الأسباب التي تجعل الفرد يقع في مشاكل جاءت نتيجة قلة الذكاء وسوء التدبّر في الأمور.

كما أشار الكاتب أيضا إلى "الاستغلال" الذي يمارسه أرباب العمل على العمّال، مقابل "الصبر" الذي يتمتع به العمّال، وهي الفكرة التي ناقشها كل من "دحمان والجيلالي" في الحوار الآتي:

"دحمان: هذه هي الخبزة وألي يصبر ينال.

الجيلالي: الصبر يدبر، وأنا صبعي اللي كلاته المشينة شكون يرده لي؟"¹

ترجم هذا الحوار المعوقات والصعوبات التي تمنع الفرد من تحقيق رغباته والوصول إلى أهدافه، فدحمان حاول أن يهدّي صاحبه، ويجعله يرضخ للأمر الواقع ويؤمن بما قدّر عليه من سوء العيش، لأنّ ذلك سيمكّنه من التغلّب على الأوضاع والتأقلم معها، غير أنّ ذلك لم ينفع مع الجيلالي. فهو الشخص الذي اقتنع ببعض الأمور دون غيرها، وبالنسبة إليه أوضاع الجوع والحاجة الماسّة لمنع الرزق يمكن للفرد أن يصبر عليه لأنّه سيأتي يوم وتفرج عليهم، لكن المشكل في أصبعه المقطوع الذي لا يمكن أن يسترجعه بالرغم من صبره، فالحوار جاء باللّغة العاميّة

¹ - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 42.

لكونها الأقدر على تصوير بعض الحالات النفسيّة وحتىّ الاجتماعيّة منها، لأنّ الحوار رصد لنا المشاكل التي يتعرّض لها أفراد المجتمع في أماكن العمل، وتحمل عواقبها بالرغم من أنّه ليس المتسبب فيها، مما يجعلهم يتأثرون بذلك في عديد النواحي، وعليه فجنس المسرح يواكب التغيّرات والتطوّرات التي تحدث في المجتمع، لأنّ هذا الأخير يعدّ عند علولة "من أهمّ المصادر في الإبداع لأنّه يطرح قضايا اجتماعية وسياسية وفكرية توجب على المسرحي والناقد أن يستلهم منها الدروس ويستنتق منها العبر"¹، ولهذا يركّز الأدباء في أعمالهم على القضايا المتعلقة بالموضوعات الحساسة والمؤثرة، ويحرصون على تناول الأوضاع المزريّة التي يشهدها المجتمع من أجل التغيير.

عبّر "عبد القادر علولة" في هذه المقاطع الحوارية عن نظريته تجاه الواقع السائد في المجتمع الجزائري، فاهتمام الكاتب كان منصباً على الأوضاع القاهرة التي يعيشها الشعب الجزائري، إضافة إلى الظلم والحكم غير العادل بين الأفراد، فتوجّهه كان قائماً "على التمرد والثورة على الرشوة والمحسوبية، والنظام غير الديمقراطي...، والاتجاه الإنساني المائل عبر النماذج الإنسانية المقهورة في محاولة منه لخلق أبطال فاعليين في المجتمع"²، وهو الاتجاه الذي رصده لنا في نصّه المسرحي بكشفه عن صعوبة الحصول على أبسط وسائل العيش التي تتطلبها حياة الفرد من مسكن وقوت اليوم، نتيجة لسوء التسيير، فالمسؤولون اهتموا بفئة معيّنة في المجتمع دون غيرها، وعليه انقسم المجتمع إلى قسمين الأول يعيش في عز ونعيم وكلّ ما يحتاجه متوفّر، أمّا القسم الثاني فهو الطبقة الفقيرة في المجتمع، لا تملك أدنى شروط الحياة مع أنّ ما يفرض عليها من ضرائب ونفقات تفوق ذلك المدخول الذي لا يستطيع ربّ العائلة اعالة أفراد أسرته بواسطته.

1 - محمد داوود، مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة (عبد الكريم حمو، إشكالية اللّغة في أعمال عبد القادر علولة بين الفصحى والعامية)، ص 91.

2 - محمد داوود، مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة (ليلي بن عائشة، التجريب في مسرح عبد القادر علولة) ص 35.

انتقل الكاتب في موضع آخر إلى الحديث عن "شدة الفقر" وحاجة الأفراد الماسة إلى مصدر الرزق الذي يخفف عنهم أزمة الجوع وقضاء حوائجهم، وهذا ما ورد في الحوار المتبادل بين "السي علي وزوجته":

"عائشة: كلناهم وقعدنا قفة بلا يدين.

السي علي: أش كلينا يا عائشة؟

عائشة: المساييس، المساييس كلينا دراهمهم باقي غير النافط شاهد، وين أما نشوف فيه قلبي يررف"1.

أحالت عائشة بالمثل إلى تساؤل مضمر (ما فائدة العيش والاستمرار في الحياة فهما من دون مصلحة ولا منفعة؟) وكشفت من خلاله _المثل_ عن "التذمر والاستياء من الأوضاع" حيث يبيّن هذا الحوار الوضع الذي آلت إليه مختلف الأسر الجزائرية التي أرهقتها النفقات والضرائب ولم تجد من أين تأتي بالمال لتسدّد هذه الديون، فالمثل الشعبي الذي جاء على لسان عائشة "كلناهم وقعدنا قفة بلا يدين" لدليل على شدة تأزم الأوضاع التي يعيشونها، بحيث كانت تلك الأساور التي تملكها الثروة الوحيدة التي ستخرجهم من البؤس والجوع، غير أنّ تلك الثروة رهنها "السي علي" لأغراض أخرى فوجدوا أنفسهم في مشكلة يصعب حلّها، وعبر المثل عن خلاصة الكلام الذي أرادت عائشة أن تنتهي إليه، وكلامها الذي جاء باللّغة العامية كان مجمل الأحاديث الكثيرة التي تودّ التلقظ بها لأنّ اللّغة المسرحية لها صلة وثيقة بموضوعها ولقد "أدرك عبد القادر علولة أنّ الفن المسرحي يعتمد على اللّغة بالأساس، وخاصة اللّغة المبسطة القريبة من المجتمع، ولهذا أعطى للمفردة طاقة تعبيرية ذات دلالات إيحائية لتصوير الواقع المعيش"²، فاللهجة العامية التي كتبت بها المسرحية جعلت الموضوع المتناول يكشف عن العديد من الرؤى.

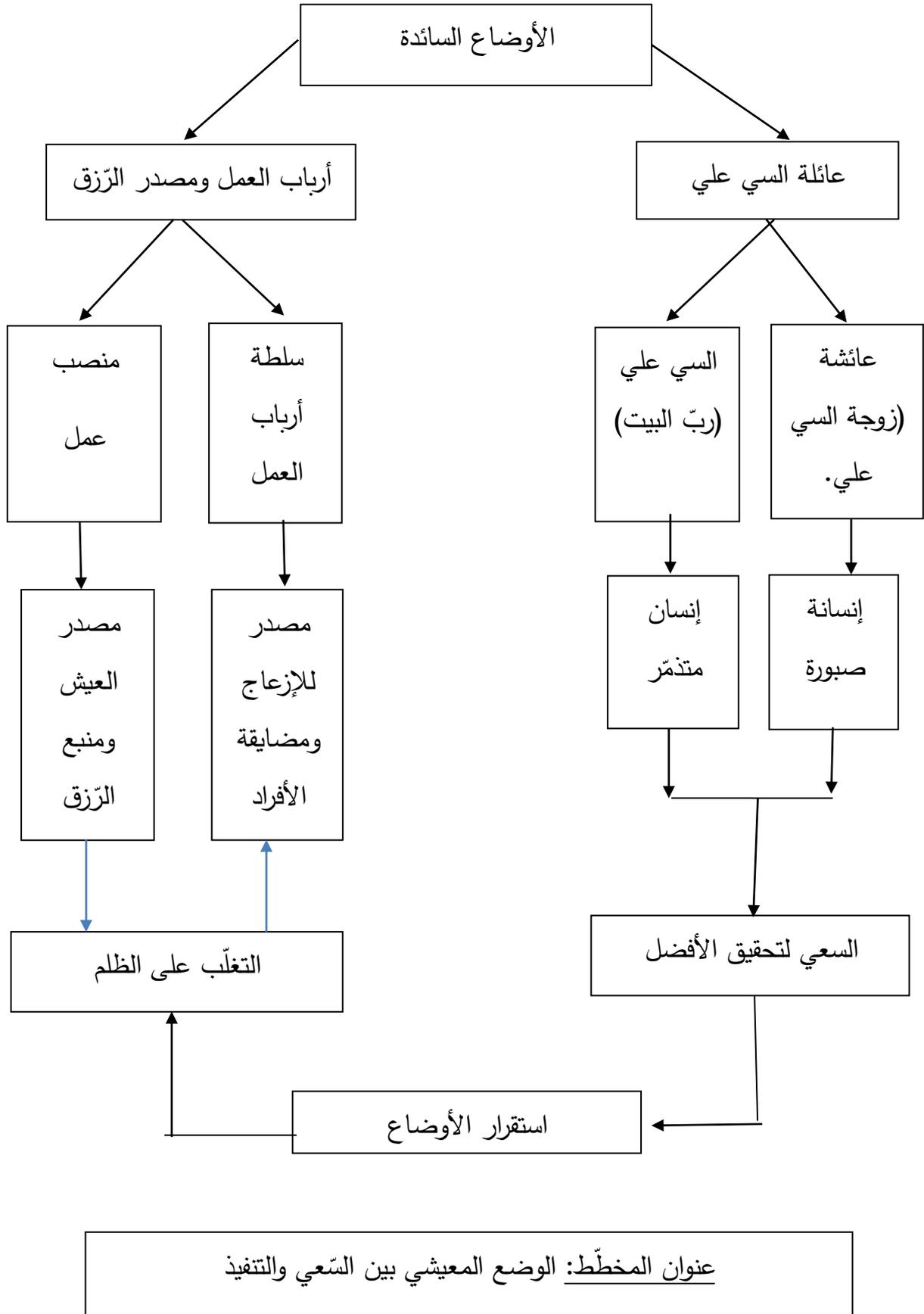
1 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 33.

2 - محمد داوود، مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة، (عبد الكريم حمو، إشكالية اللّغة في أعمال عبد القادر علولة بين الفصحى والعامية)، ص 91.

يهدف "عبد القادر علولة" من كتابة نصّه المسرحي باللّغة العاميّة إلى إيصال رسالته إلى كلّ المواطنين بكلّ طبقاتهم ومجالات تخصصهم، فالعامية أنسب لترجمة مختلف الوقائع الاجتماعيّة التي يمرّ بها الأفراد ذلك أنّ النصوص الأدبيّة لها خصائص متعدّدة تسهم في تكوين بنيتها الفنيّة الجماليّة، وهناك بعض المواقف والأفكار تحتاج إلى أساليب غير تلك التي اعتدناها في الأعمال الأكاديميّة لكون تلك المواضيع تستدعي ما هو متداول في يوميات الشعب للتأكيد على أحقية الأحداث وصحّتها.

حاول "عبد القادر علولة" التمثيل للقضيّة التي تناولها في نصّه باتّخاذ نماذج عائلات عانت الويلات في حياتها؛ ممّا ترك بصمة سلبية في تفكيرهم وتصرفاتهم، مقابل هذا هناك الطبقة الغنيّة التي تمارس عليهم الضغط والإجفاف في حقوقهم، وقطع مناصب الرّزق عنهم، فالمجتمع عند "علولة" من أهمّ المصادر في الإبداع لأنّه يطرح قضايا اجتماعية وسياسية وفكرية¹، وهو ما تجسّد في نصّه الخبرة الذي عبر فيه عن هذه الظاهرة بتوظيف نوعين من الأفراد هما: النّوع الصبور الذي يحاول التعايش مع الظروف والتأقلم معها، ونوع منتفض مستاء من الحالة المعيشية؛ غير أنّ هذا لم يمنعه من التناوّل بغد أفضل، فكلتا الفئتين تحاولان السيطرة على الوضع ومواجهة كلّ الصعوبات لتحقيق الاستقرار المعيشي، وهذا كلّّه يحيل إلى الرؤية الانتقاديّة للوضع السائد الذي يجب تغييره، وهي الأفكار التي سنحاول تمثيلها في المخطط الآتي:

¹ - محمد داوود، مسرح عبد القادر علولة بين النصّ والخشبة، (عبد الكريم حمو، إشكالية اللّغة في أعمال عبد القادر علولة بين الفصحى والعامية)، ص 91.



تعود هيمنة جنس الأمثال في النصّ المسرحي "الخبزة"، إلى الموضوع المتناول في النصّ الذي يحتاج إلى هذا النوع من الأجناس لكونه يخاطب كلّ فئات المجتمع ولا يقتصر على فئة معيّنة، فبواسطة الأمثال لمّح علولة إلى بعض الظواهر الاجتماعية منها (الطمع-شدة الفقر- الاستغلال- الحكمة والحيلة...) التي كانت معرّقة لحياة الأفراد والعائلات، ولقد كانت هذه الظواهر وليدة سوء التسيير، وهي الرؤية المكوّنة لديه حول ما يدور في مجتمعه. فكان مسرح عبد القادر علولة وسيلة للتوعية والتتوير، يصوّر فيه المشاكل اليومية والصراعات التي تحدث بين مختلف الطبقات إلى جانب السلطة الممارسة من طرف الطبقة البرجوازية على الطبقة الضعيفة فهو فضح المسؤولين والاستغلال الذي يمارسونه على غيرهم¹.

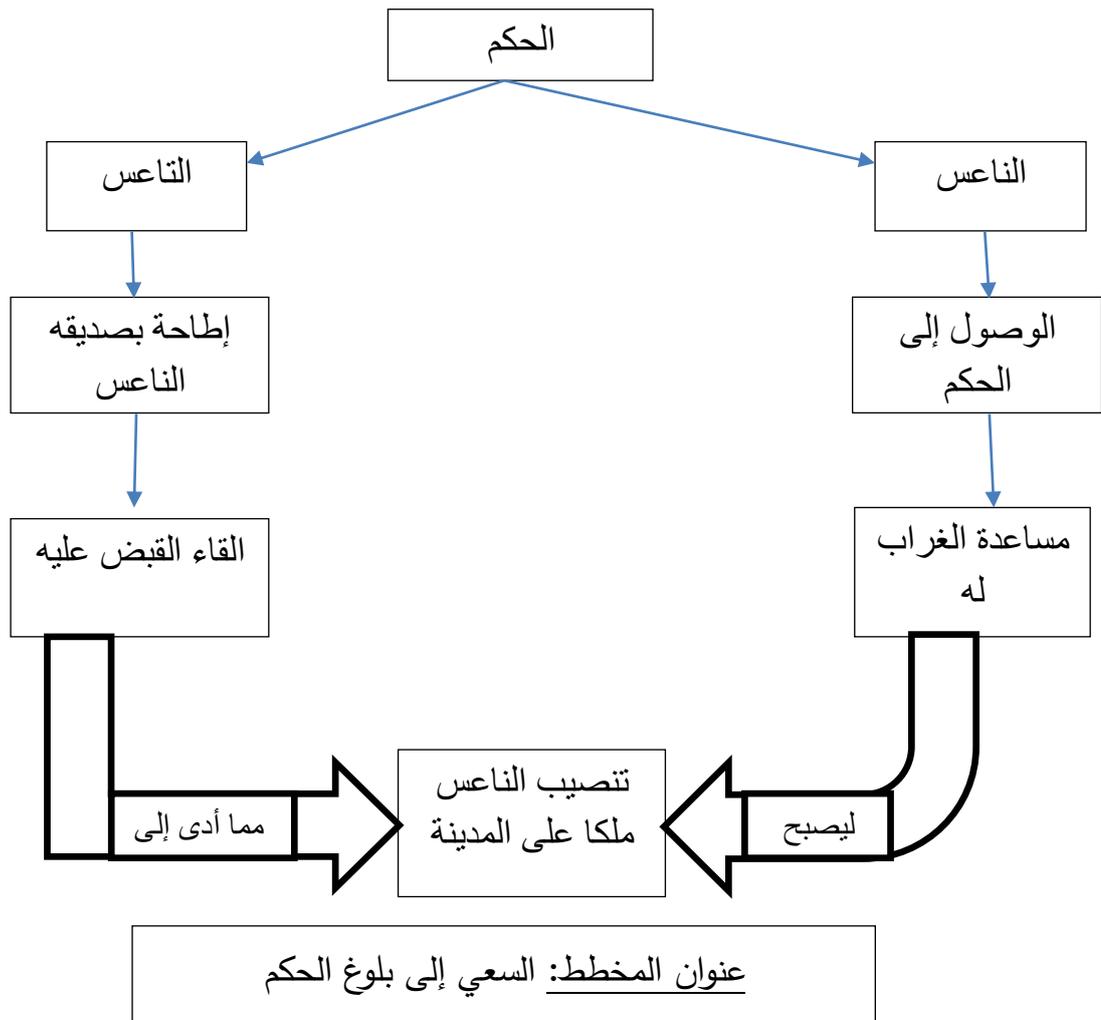
كما حاول "عزّ الدين جلاوجي" بدوره أن يرفع الستار عن المسكوت عنه في القضايا المتعلقة بالحكم، فأشار إلى "التستر" الذي يمارسه البعض في حقّ الاستغلاليين، ومثّل له بالحكمة (الساكت عن الحقّ شيطان أخرس) فهو ينتقد الفئة التي تشارك غيرها في خطّتهم الشيطانية الهادفة لنشر الفساد، ومثّل لها في النصّ بالتّاعس الذي قرّر أن يحمي أفراد البلدة بإخبارهم عن سيرة النّاعس الذي أصبح حاكما عليهم فقال: "... لا شيء لا شيء، سأعصف بك قريبا، هذه الأمة لن تبقى نائمة، أنا من يوقظها يا حقير"²، فلو كان الأفراد في درجة وعي التاعس ويقظته لما نجحت الخطة الفاسدة التي يودّ الحكّام الانتهازيون تطبيقها على الشعوب، ولكانت الأوضاع أحسن وقضي على الفساد في البلدان، لكن للأسف الطمع أغواهم وجعلهم شركاء للطغاة، وتكون النتيجة في ذلك التأثير في الشعب واستنزاف خيراته وثرواته البلاد.

وعبر جلاوجي أيضا عن "الغرور" الذي يصيب الأفراد، ويجعلهم يغدرون بأقرب النّاس إليهم، لأنّ الحكم أصبح يفقد أبسط شروط الانسانية، وهذا ما تبيّن في المثل الذي وظّفه النّاعس قاصدا به صديقه التاعس (تغذيت بك قبل ما تتعشى بي)، فالمثل في حقيقة الأمر يحمل الرؤية المكوّنة لدى الكاتب حول التسيير المنحط الذي يتبعه المسؤولون في تنظيم شؤون الحكم، فكل من

¹ - ينظر: صالح غيلوس، النزوع المقاصدي والآليات البلاغية في الخطاب المسرحي عند عبد القادر علولة، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد 1، كلية الآداب واللغات جامعة محمد بوضياف المسيلة، ماي 2017م، ص 143.

² - عزّ الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 91.

بلغ كرسيّ الحكم يحاول اسقاط غيره خوفاً منه أن يُكشف أمره، ويفضح مكائده المرجو تحقيقها في ظلّ فترة حكمه، وهو ما صرّح به النّاعس " ... لم تكن سوى خادم أحرق لي، واليوم وقد ابتسم حظّي فصرت أميراً على هؤلاء البلهاء ها أنت تواصل حمقك وحسدك لي، وهنا لا يمكن أن أسامحك أو أغفل عنك، ولا حيلة لي سوى أن أجر رأسك حماية لي ولعرشي"¹، فالوضع أصبح متدهوراً وهي الملاحظة التي اقتبسها الكاتب من الوضع الحالي الذي تمرّ به بلادنا، فايدولوجية الكاتب تكمن في نقده الحالة الجديدة التي بلغها الشعب والسلطة لا تعير اهتماماً لما يحدث، بل الاهتمام منصب على بلوغ الهدف بخرق كلّ القوانين، ولو على حساب ظلم الغير وطمس حقوق الشعب لأنّ ذلك بالنسبة إليهم الحلّ الوحيد، وغير ذلك سيفضحهم ويوقعهم في مشكلة التنازل عن الحكم، وهذا ما سنكتشفه في المخطط الآتي:



¹ - عزّ الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 111.

يتبيّن لنا من خلال المخطط أنّ الكاتب عبّر عن رؤيته من خلال شخصيتي (الناعس والتاعس) الأوّل اتكالي محبّ للنوم يستغلّ غيره في الوصول إلى أهدافه، والثاني تعيس غير أنّه يعمل بجدّ ونشاط، وهو السبب الذي بواسطته ينعم الناعس في حياته بالراحة، مما جعله يحلم في أن يصبح ملكاً، وهي الفكرة التي انتقلت إلى التاعس فصار هدف الاثنين هو الوصول إلى الحكم لكن نظرتهما إلى الحكم مختلفة فالناعس كان الحكم هدفه الأسمى في حين يهدف التاعس من خلال بلوغه منصب الحكم إلى تغيير الواقع وتنظيم حياة الناس وتحقيق ما هو أفضل لهم، غير أنّ الأقدار منحت فرصة تحقيق الهدف للناعس الذي اختاره الغراب ملكاً، لكن التاعس لم يعجبه الأمر لمعرفة مبادئ صاحبه على ماذا انبنت مما دفع به إلى الخروج عن صمته والتعريف بشخصية الملك الحقيقيّة، فهي ليست في تلك الهيئة التي يظهر فيه، إنّما هناك شيء مخفي والتاعس أدري به، ولهذا يجب عليه أن يخبر الشعب به لأنّ التسترّ واخفاء الحقيقة سيؤثر على حياة الأفراد، وللأسف نكاه الناعس أقوى من صديقه التاعس ما سمح للأوّل بالقضاء على الثاني خوفاً منه من الوشاية به لأهل المدينة. فالمغزى الذي سعى تحقيقه "عز الدين جلاوجي" من هذا النصّ وبالذات من الأمثال والحكم التي وظّفها على ألسنة الأفراد المنتمين إلى عامة الناس هو البوح بالوضع الكارثي للحكم السائد في مختلف البلدان، إلى جانب تمثيل نظرتة الانتقاديّة التي حاول من خلالها التنبيه إلى ضرورة اليقظة والحذر من مثل هذه التصرفات، واتخاذ تعاليم معيّنة وقوانين صارمة لتكوين الجهاز الذي سيسهم في تسيير مدينة أو بلد بأكمله، فليس من هبّ ودبّ يشغل منصب ليس بأهل له، فكل منصب يستدعي طاقات معيّنة لتحقيق النجاح.

مثّلت الأجناس المختلفة المستحضرة في النصوص المسرحية متنقّساً للشخصيات التي عبّرت بها عن الضغوطات النفسيّة وحتى الماديّة التي أرهقتها وأثّرت على المستوى المعيشي، هذا إلى جانب كشف أوضاع الحكم الفاسد وضرورة إعادة النّظر فيه، وهو ما جعلنا نستنتج أنّ "استخدام التراث كإطار مسرحي أو انتهاج الأسلوب الشعبي القديم في ضرب الأمثلة ينطوي على

قصد واضح لإعادة صياغة الحاضر عن طريق إعادة صياغة التراث، وهو بذلك موقف نقدي وجدلي من الواقع...¹.

لقد كان الهدف الأسمى من الأجناس الموظفة في النصوص تشخيص الوقائع الاجتماعية والسياسية لتقديم نظرة حول ما هو سائد، وهو ما جعل الكتاب يربطون "الفعل المسرحي بالأنساق الاجتماعية والسياسية والثقافية والفنية، ومزجه بالروح النقدية، وصولاً لخلق شكل تعبيرى أصيل وجماليات فنية أصيلة"²، فهو كشف عن التقلبات الاجتماعية القاسية التي يمرّ بها أفراد المجتمع ومحاولة إصلاحها والخروج من تلك الدوامة، وفي نفس الوقت عبارة عن نقد موجّه للمسؤولين عن تلك الأوضاع من أجل اتخاذ التدابير اللازمة وإصلاح المنظومة الحكومية لتحقيق الأفضل والأحسن.

ولقد وظّف "عبد الكريم برشيد" أيضاً هذا النوع من الاستشهاد في مسرحيته بلغة فصحة لأنّ اللغة الدارجة المغربية ارتبطت "عند الكثيرين بإثارة الضحك وبالمواقف الكوميديّة"³، وعليه لم يعتمد الكاتب على اللغة العامية في مؤلّفه لكونها لغة التسلية والترفيه، واتّخذ من اللغة الفصحى وسيلة للتعبير في مسرحيته للتأكيد على الأوضاع ومدى خطورتها.

وقد جاءت "الأمثال" في النصّ المسرحي "الحكواتي الأخير" باللغة العربية الفصحى ليؤكّد الكاتب على القضية التي هو بصدد الحديث عنها، فمثلاً في قوله (الكلام غدار، والوقت سيف بتار) جاء كخلاصة لحديثه عن "غفلة جيل الشباب" الذي وصفه بقوله "... والشباب يا صاحبي يغري بارتكاب العشق، والعشق جنون، والجنون فنون، والفنون لو تدري، ملح الدنيا وملح الكون... رأيتك يا ولدي لا ترحم ساعتك التي في يدك، فأنت لا تنقطع عن النظر إليها... كان الله في عونك وعون العشاق"⁴، فالحكواتي كشف عن الخصال التي يمتاز بها الجيل الجديد الذي أغوته

1 - عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، ص 104.

2 - محمد داوود، مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة، (مفتاح خلوف، انفتاح النصّ المسرحي عند عبد القادر علولة)، ص 129.

3 - حميد انتباتو، المسرح الاحترافي المغربي الهوية والتباسات الانتساب، شارع مولاي عبد الله حي القدس، ط1، د ب 2004م، ص 173.

4 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 36.

الحياة ولم يعد يهتم للتغيرات التي تطرأ على ثقافته وعاداته، لأنّه متأثر بمستجدات الوضع وأمر الدنيا التي أنسته أنّه كائن حيّ ينمو ويكبر مع مرور الوقت، فلا يجب أن تغرّه الحياة الشبابيّة وهو الأمر الذي أكّده الكاتب في المثل بواسطة المحسن البديعي (غدار ≠ بتار) أتى على شكل سجع جمع بين مصطلح الغدر الموحى بالخداع والحيلة، والمصطلح الثاني تجسّد في كلمة "بتار" الدال على القطع، فجمع الحكواتي بين صفتي (الغدر والبتار) لدلالة على أنّ الغدر الذي يتعرّض له الفرد في أيّ شيء كان سيؤدي به حتماً إلى بتر أو قطع العديد من الأشياء في حياته، والمثل جاء في شكل تنبيه حاول الحكواتي بواسطته أن يوقظ الشاب من غفلته، ويحسّسه بنوع من المسؤولية ليعيد النظر في تصرّفاته.

وقد أحال "عبد الكريم برشيد" بالمثل المرتبط بالوقت إلى "هشاشة فئة الشباب" في المجتمع المغربي فالشباب أغوتهم الدنيا واستهوتهم ملذّاتها.

وكشف "برشيد" في نفس آخر من نصّه المسرحي عن ظاهرة "الطمع والخداع وانحطاط الأخلاق" ومثّل لها بقوله (تشتهي أنت ولا تلبس إلا ما يريد الناس)، لبيّن اهتمام الأفراد بما يطلقه غيرهم من الآراء حول ابداعاتهم، ولو كان ذلك على حساب جودة أعمالهم، بحيث انقلب الأفراد على صفات الكرم والأخلاق والإخلاص في المهنة وركّزوا على التشهير بالبضاعة التي يهتم بها غيرهم.

كما صرّح الكاتب من خلال الأمثال الموظّفة في نصّه بالعادات الجديدة المنتشرة في المجتمع بقوله "كنت مغنياً، وأنت اليوم بضاعة فقط ... بضاعة تتغنى ببضاعة... نعم كان شاعرا في زمن الشعر، تماما كما كان غيري فارسا في زمن الفروسية، أو كان عاشقا في مواسم العشق أما هذا الزّمن فهو زمن البطن والهضم، وزمن العين والنظر، وزمن الاقتناء والاستهلاك ..."¹ فالتنازل عن بعض المبادئ شمل حتّى الفئات المبدعة التي اهتمت بالشهرة.

وقع اختيار الكتاب لموضوعات أعمالهم المسرحيّة على ما هو سائد في المجتمع أملا منهم في تحقيق التغيير وتنبيه الأفراد إلى الأخطاء التي يوقعون أنفسهم فيها، وهي رؤية حاول الكتاب

¹ - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 43-44.

تجسيدها في موقفين: الأول انتقادي سعوا فيه إلى التنبيه للمزالق والعثرات التي يتعرّض لها الأفراد، والثاني توجيهي حاولوا من خلاله منح بعض النصائح التي يجب اتباعها لتقادي حدوث المشاكل، فالفنّ المسرحي "وسيلة لالتقاط عيوب الواقع القائم وإعادة عرضها حاملة أبعادا إنسانية تُحوّل الكتابة لتصبح وسيلة حضارية هدفها تنظيم الفائض من الانفعالات الفكرية"¹، فالأعمال المسرحية كشفت عن ضرورة التحلي بالضمير الأخلاقي الثقافي الذي إذا تنازلت عنه أصبحت ضائعا في متاهات الحياة وصعابها.

وتعدّ الأشكال التراثية المستحضرة في النصوص المسرحية من بين الوسائل التي تسهم في أداء الوظيفة البنائية للنصوص المسرحية، لما تحتويه من فاعلية التأثير والتوجيه إلى جانب التعليم والتعريف بمختلف العادات التي يتوجب على الأفراد الحفاظ والدفاع عنها أمام من يتعمد تشويه ثقافة معينة، بحيث "تتجلى الرؤية الفكرية للمؤلف في المسرح في البعد الاجتماعي الذي يهدف إلى إيصال رسالة خاصة للمتلقين، تتمثل في تحمّل المسؤولية لتطهير المجتمع والمحافظة على تماسكه وفق عاداته وتقاليد"²، ويحدث ذلك خاصة في النصوص التي تتناول الموضوعات الاجتماعية لأنّ "وظيفة المسرح متمثلة في المعالجة النقدية للمشاكل الحياتية بغية تغييرها وأنّ هذه الوظيفة هي السبيل لبلورة شكل درامي خاص يتلاءم والواقع الاجتماعي السائد"³، يعبر النص المسرحي عن النظرة التي يحملها الكاتب تجاه ما يحدث في المجتمع ويحثّ من خلالها الأفراد على التفاعل وتحقيق الأفضل، وبذل المجهود في سبيل الحفاظ على العادات المؤسسة للمجتمع الناجح ومحاربة كلّ التصرفات والأخلاق الجديدة الدخيلة على مجتمعهم، فالدخيل هدفه التخريب والقضاء على الأفضل، لكن الأصيل يحاول الحفاظ على أصله دائما.

¹ - سوهيلة بلحوالة، صور الواقع ورؤى العالمية في مونولوج فاطمة، مجلة النص، العدد3، مكتبة الرشد للطباعة والنشر الجزائر، 2016م، ص44.

² - قادة بحري، الرؤية الفكرية والإخراجية في النص المسرحي الاحتفالي، مجلة النص، العدد 3، مكتبة الرشد للطباعة والنشر، الجزائر، 2016م، ص 16.

³ - فطيمة ديلمي، البحث عن صورة الذات في صورة الآخر، مقاربة سوسيو ثقافية لظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، ص 212.

2. الاستحضار الأجناسي بين الفصح والفضح:

تتنوع المادّة التي يوظّفها الكتاب في نصوصهم بتنوّع الأحداث الممّثل لها، فهم دائمو المحاولة لتقديم الأفضل المفيد الذي يستقطب المتلقي ويغريه، لأنّ الإقبال الوافر على المنتجات الإبداعية وخاصة منها الأدبية تتعلّق بأهميّة الأفكار المتطرق إليها، ولهذا تتخلل المؤلفات الأدبية في أغلب الأحيان العديد من الأجناس سواء التي تنتمي إلى جنسها أو إلى جنس آخر ومنها المنتمية لثقافتهم أو إلى ثقافات أخرى، ذلك أنّ "النصوص الأدبية تتوالد وتحيا على الدوام في ارتباطها التام مع جميع الأجناس الأساسية، وهذا بقدر ما يحدث فيها بالضرورة علاقات نصيّة مختلفة"¹، فالفاعل الذي يحدث بين النصوص الأدبية المؤلّف فيها والمستحضرة كان من أجل تبرير القضايا التي خاضوا في الكتابة فيها، وتعزيز روح القراءة والمطالعة لدى المتلقي، بحيث اقتبس أغلب الأدباء أفكار مؤلفاتهم من الحياة اليومية والواقع المعيشي، وقاموا بسرد مختلف القضايا المتداولة في المجتمع.

لقد أظهر "عبد الكريم برشيد" في مسرحيته "الحكواتي الأخير" التدهور الذي حدث في المجتمع المغربي وأثر على الأفراد والعادات المتداولة في المنطقة، وللتأكيد على القضية نجده استحضر العديد من الأجناس لأنّ النصّ المسرحي "ميدان تلتقي فيه مجموعة من النصوص المتباينة بل والمتناقضة، بحيث تصبح بنيتها الأسلوبية العامة متولّدة من تفاعل عدد من الأساليب والخطابات المتباينة"²، فبنية العمل الإبداعي تتشكّل من خلال تلك الأساليب المختلفة التي شكّلت طريقها إليها وتمحورت معها، مما يزيد الأعمال الإبداعية جمالا شكليًا بالإضافة إلى تمثيل الرؤية العامة التي يحملها الكاتب تجاه الأفكار المشكّلة لنصّه، ويتخذ لتحقيق ذلك مختلف الشخصيات المنتمية إلى طبقات مختلفة، والتي تحمل بدورها نظرة معيّنة تكون في حقيقة الأمر تمثيلًا لوجهة نظر الكاتب التي كوّنّها حول شيء ما.

¹ - حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة -تغيّر عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي- المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت لبنان، 2003م، ص 46.

² - المرجع نفسه، ص 23.

وقد وظّف الكاتب الأبيات الشعريّة التي تكشف عن العديد من الأفكار المحتواة في إنتاجه الأدبيّ، ويتميّز الأسلوب الشعري عن غيره من الأساليب بأنّه يعتمد على العبارات المشحونة بالتعابير المجازية والكنائية... الخ، مما يجعلها أكثر وقعا على المتلقي الذي سينجذب للموضوع لأنّ "الوسائل الشعريّة تستعمل لإضعاف الحس النقدي عند القارئ، ولكنها مع ذلك تفتح في نفس الوقت مجالا آخر للتأويل والقراءات المتعددة على مستوى الجمل السردية... وكوسيلة لإقناع القارئ بالمواقف وكذا تقوية الإيهام بواقعية الأحداث"¹، فهي تجعل المتلقي يسعى إلى فهم المزيد واكتشاف ما وراء القضية المتناولة في النصّ.

يستعين الكاتب بهذه الأجناس للإفصاح عن المسكوت والكشف عن المستور في نصّه "فالكتابة المسرحيّة تستند إلى الواقع القائم فنقتبس منه الكثير من الأحداث ليتمّ تجسيدها في نصوص مختلفة تهدف إلى تسليط الضوء على الواقع... ويحاول تفعيل الإمكانيات التي تسهم في إيجاد الحلّ للتخلّص من هذه الظروف الصعبة التي يمرّ بها المجتمع"²، فالأبيات الشعريّة التي توظّف في النصوص المسرحيّة تمثّل للأحداث وتوضّحها أكثر لما للشعر من لغة مشحونة دلاليًا وهذا ما دفع بالكاتب المغربي "كريم برشيد" إلى تقديم رؤيته لبعض العلاقات الاجتماعيّة في شكل مجموعة من الأبيات الشعريّة.

وقد أورد الكاتب الأبيات الشعريّة على لسان (حربة) كترجمة وتعبير عن تلك الآفة الخطيرة التي يعرفها المجتمع المغربي، وجاءت العبارات بلغة شعريّة للتنبية إلى قضية "تفتح المرأة والحرية التي تتمتع بها" وما تشكّله من خطر، ففطنة الكاتب ووعيه بالأمر جعله يورد القضية على شكل أبيات شعريّة لفضح درجة الحرّية التي تتمتع بها المرأة في المجتمع الجديد، فبينما كانت المرأة في الزمن الماضي إنسانة محتشمة ولا تتعدى عتبة المنزل إلّا لقضاء حوائج تستدعي ذلك، ويكون في نطاق المتوافق عليه في المجتمع، أصبحت في الوقت الحاضر لا تتميّز عن الرّجل، بحيث مُنحت درجة من الحرّية الخارقة للعادات والتقاليد، حيث انخرطت في أعمال ووظائف تمسّ بشرفها وشرف

1 - حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 38/37.

2 - سوهيلة بلحوالة، صور الواقع ورؤى عالمية في مونولوج فاطمة، مجلة النصّ، ص 50.

أسلافها، فبالنسبة لـ "حربة" المجتمع المغربي أصبح هشاّ أغرته الحياة الجديدة، ولم يعد يهتم بالتراث وما يشمله من مزايا ما جعله يفقد العديد من القيم الأخلاقية.

كما وظّف الكاتب عبارة "المعلقات السبع"، وهي عبارة مستوحاة من البيئة العربية القديمة وأسقطها على نساء العصر الحديث مطلقا على كلّ واحدة منهنّ مهنة معيّنة مُجملا رؤيته في لوحة رسميّة عبارة عن صورة وصف فيها المرأة، ليحيل بها إلى تلك العقدة النفسيّة التي سكنت دواخل المرأة المغربيّة المتأثرة بالثقافة الأجنبية، وأصبحت تعيش في الخيال والأحلام أو الانتقال إلى أوضاع جديدة تنافي ما يعرفه العرف المغربي، فوصفها بكلمة "الكاورية الشقراء، وعارضة الأزياء...." ليبيّن "شدة تأزم وضع النساء في مجتمع المغرب العربي"، فلفظة "المعلقات السبع" جاءت لتفصح الأوضاع التي آل إليها المجتمع النسوي. حيث وصفهنّ "الحكواتي" قائلا "المعلقة الأولى معلقة في ملصق وهي هذه الشقراء (الكاورية)، والثانية معلقة في هذه المجلة الملونة (وهو يمسك بمجلة) وهي مجلة للموضة والأصباغ، أما الثالثة المعلقة فهي امرأة الساطور، وهي اليوم معلقة على حبل المشنقة. يقول البعض إنّها مظلومة، ويرى البعض الآخر غير هذا... الرابعة تجدها دائما في زيّ من الأزياء، ويقولون عنها عارضة أزياء، أما الخامسة فهي زعيمة ومتكلمة محترفة، وهي معلقة في منبر أو في حبل ميكروفون، والسادسة طيارة معلقة في السماء والأرض بين السحاب والتراب والسابعة مجنونة معلقة من شعرها في زاوية أو في ضريح من الأضرحة..."¹.

إنّ الانقلاب الذي شهده المجتمع النسوي أثر على الحكواتي، فهو لم يرض بتلك العيشة الحديثة للمرأة، مما دفعه إلى الاستغناء عن التصوير السطحي لشخصياته، واللجوء إلى الاستعانة بمختلف الرموز المحيلة إلى المعاني المختلفة التي يودّ التعبير عنها، فوصف المرأة بسبع صفات كلّها تنتمي إلى التقاليد غير المغربيّة التي اعتادت المرأة الاتّصاف بها، ورمز إلى مختلف النهايات التي آلت إليها المرأة بممارستها عدّة وظائف لم تكن من قبل، بين من أصبحت عارضة أزياء ومنشطة وطيارة، ومن أعمتها ظروف الحياة وقسوتها فجعلتها تعيش في الضفة الأخرى للمجتمع فاقدة عقلها مما جعلها تتخذ زوايا الحيّ الاجتماعي مناطق تركز فيها كونها أصبحت مشرّدة

¹ - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 58/57.

وأخرى معلقة على حبل المشنقة في ظروف غامضة لا أحد يملك دليلاً يفسّر فعلتها مما جعل الأفراد يتساءلون عن سبب ما قامت به، حيث تحاورت الآراء بين من يرى أنها مظلومة ومن يرى أنها دفعت ثمن تصرفها في قضية معيّنة.

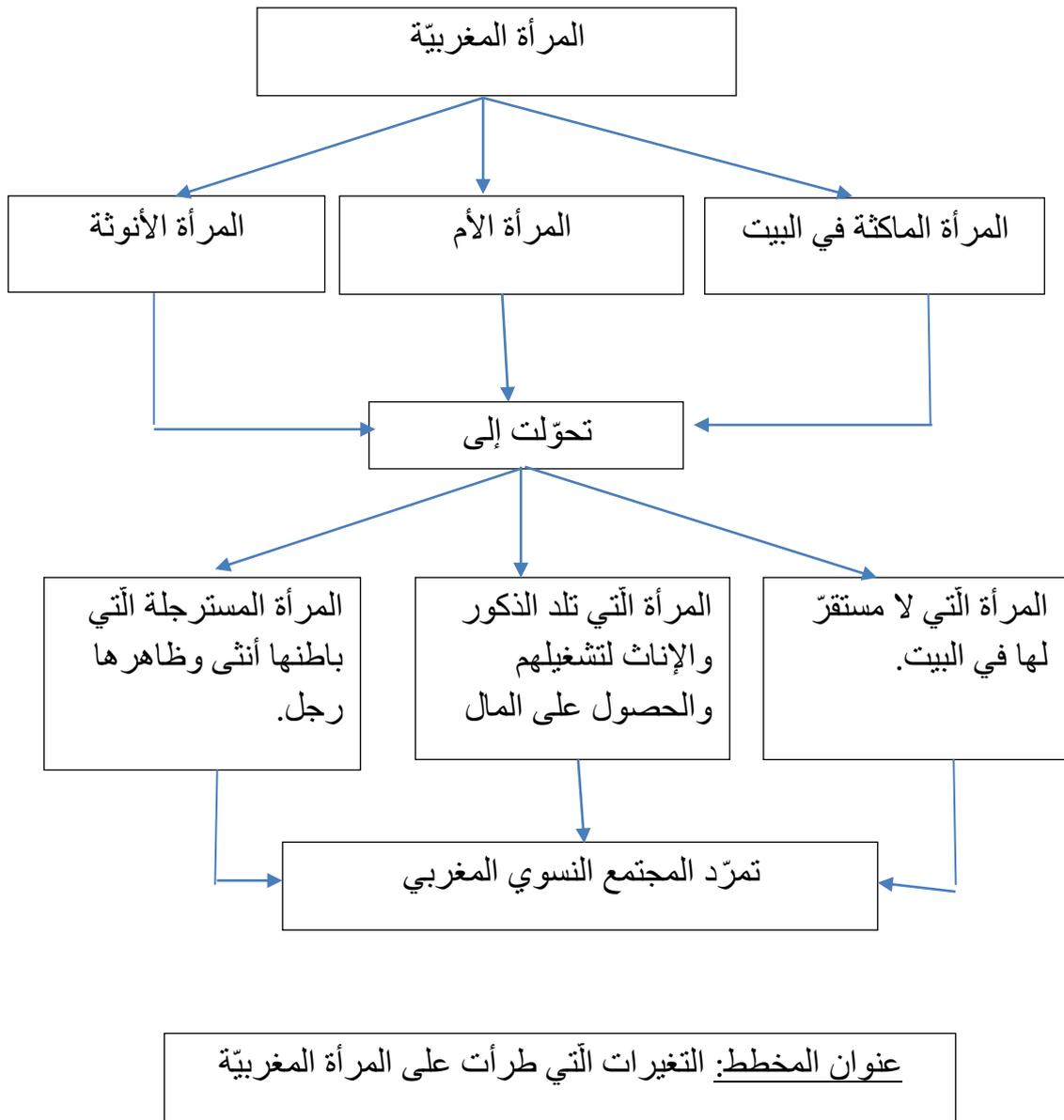
تجاوزت وظيفة التفاعل الأجناسي تلك الغاية الفنيّة التي تحقّقها في النصوص الإبداعية لبلوغ أهداف وغايات أخرى تتعلّق بمضمون النصوص ومواضيعها، وهذا ما قام بممارسته "عبد الكريم برشيد" في نصّه الدرامي "الحكواتي الأخير" باستدعاء ما وصفه "ميخائيل باختين" بـ"الكرنفال" الذي يمثّل "حدثاً شعبياً نقدياً موجهاً ضدّ الثقافة الرسمية"¹، فالكرنفال بهذا المفهوم يُتخذ لنقد تلك القضايا السائدة في المجتمع بالاعتماد على مختلف الوسائل المنبوذة في الثقافة الرسميّة للمجتمع، فالكرنفال يعمل "على جمع المقدّس بالمدنّس، والرفيع بالوضيع، والعظيم بالحقير والحكيم بالغبيّ، وتوحيدها ومزاوجتها وربطها"².

لقد استحضّر "برشيد" الأنساق الكرنفالية في نصّه المسرحي من خلال "الدمية والعروس الخشبية" التي حاول من خلالها أن يفضح قيم المرأة المغربيّة وهو الموضوع الذي تطرق إليه في نفس "سوق النّساء" الذي كان من تقديم الحلايقي "حربة" حيث قال: "أه من سوق النّساء هو سوق (يا لحباب) من غير باب ولا بواب..."³، يعني أنّ مجتمع النّساء واسع بما يكفي فهو منفتح على كلّ شيء ولا يملك حدوداً معيّنة ولا أبواباً مغلقة. فما هي صورة المرأة في المجتمع المغربي حسب الحلايقي؟ وما المبدأ الذي اعتمده في تفسير ذلك؟ ولماذا وصفها بذلك يا ترى؟ جملة التساؤلات التي تتبادر إلى ذهن المتلقي بمجرد اطلاعه على هذا النّفس الذي رصد فيه الكاتب صورة المرأة المغربيّة في مستويين سنحاول التمثيل لهما بالمخطط الآتي:

¹ - ببير زيماء، النّقد الاجتماعي، علم اجتماع النّص الأدبي، تر: عيادة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد وسيد بجاوي، دار الفكر للدراسات، ط1، القاهرة، 1991م، ص 157.

² - ميخائيل باختين، الكرنفال والكرنفاليّ، (جون ستوري وآخرون، الكرنفال في الثقافة الشعبيّة)، إعداد وترجمة: خالد حامد منشورات المتوسط، ط 1، ميلانو إيطاليا، 2017م، ص 51.

³ - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 51.



إنّ الغاية الأساسية التي سعى "برشيد" إلى تحقيقها من خلال توظيفه تلك الأجواء الكرنفالية هو تفادي الأسلوب السردى الروتيني والخوض في الموضوع بطريقة مباشرة، فاتخذ "اللعب المسرحي بالدمى وجهه الساخر حين يخرج المهرج المرأة من الدمية، ويخرج الدمية من المرأة ينطق حالاتها بصورها، فتصير كل دمية تحمل تصور الحكواتي والمجتمع وتحمل تصورا ذهنيا ونمط تفكير محدد يدل على وضعها المادي والروحي في كل أبعاده الزمنية والمكانية"¹، بحيث وظّف الدمية وعروس القصب كبديل للمرأة من أجل الكشف عن مختلف المقومات التي تسيّر

¹ - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 20.

المرأة معتمداً في ذلك على مختلف المشارب بين ما يستند فيه إلى الواقع وما هو من صنع خياله وكذا ما استنبط من الثقافة الاجتماعيّة، وهذا ما تبين لنا من المخطط:

تمثّلت العروسة الأولى التي استحضرها "برشيد" في "أمّ الخير" وهي المرأة التي اتّخذت "الولادة مهنة، وهي مهنة مربحة جداً، إنّها تكتري أولادها للشحاذين صباحاً، وتستعيدهم مساء كل يوم ومعهم تقبض مصروف كل يوم، والله في خلقه شؤون"¹، أشار الكاتب بهذه الدميّة إلى قضية تنازل الأم عن واجباتها تجاه أبنائها، فالاسم الذي تحمله هذه المرأة نقيض تماماً لما تمارسه على أولادها من اجحاف في حقهم، بحيث تفرض عليهم مهناً ليست مناسبة لأعمارهم، فهم في عزّ الطفولة يحتاجون إلى التسلية والترفيه وممارسة ما هو مناسب لسنهم، غير أنّ أمهم كلفتهم بالمهمّة التي هي مسؤولة عنها، فعوض أن تخرج هي للبحث عن عمل وإعالتهم تكتري أولادها وتجعلهم يمارسون أحقر وأدنى مهنة في المجتمع لهذا نجد الكاتب "في الكرنفال يقوم بتغييب القيمة وكذا المساواة في كثير من الأحيان بشكل ساخر بين العرف والخروج عن المألوف"². وذلك إحالة إلى تجاوز العادات والتقاليد.

كما أشار أيضاً إلى المرأة التي أصبحت تمارس مهناً غير شرعية، بحيث أغوتها الدنيا وأصبحت تركز اهتمامها في كيفية الحصول على المال ولو بطريقة غير شرعية ومثلها بدمية أخرى حيث قال عنها "ماذا أقول لكم؟ هي امرأة من عامة الناس، اشتغلت خاطبة، وهي اليوم عاطلة، أو معطلة. ومن حقّها أن تكون عضواً في جمعية المعطلين، وأن تعتمد مع المعتصمين. لقد كانت خاطبة قديماً، أي في سالف العصر والأوان، عندما كان الزواج زواجا وكان رباطاً مقدّساً، وعليه الملح والسر... وعندما تغيّرت الدنيا، فقد تغيّرت المهنة"³، يعني أنّ المرأة تنازلت عن مبادئها وأخلاقها التي كانت سندا لها في مجتمع مثقّف بثقافة الضمير ومشبّع بالأخلاق وروح الأخوة، لتجد نفسها تدخل في مهن غير شرعية تنفيها العادات والتقاليد التي أسست

1 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 54.

2 - أحمد زعزاع، الكرنفالية في السرد العربي القديم: مقامات الحريري أنموذجاً، مجلة مقاليد، العدد السادس، ورقة، جوان 2014م، ص 31.

3 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 54-55.

عليها مختلف المجتمعات العربيّة بما فيها المغربيّة، حيث امتهنت عمل السمسارة التي تتقاضى أجرا على كلّ خدمة تؤديها لصالح غيرها، ففي القديم كان النّاس يحبّون فعل الخير وقضاء حوائج النّاس في السرّ، أمّا في الزمن المعاصر فأصبحت كلّ الوظائف التي تمارس من باب التّجارة والحصول على الأموال.

واستحضر في موقع آخر "دمية باربي" التي وصفها بقوله "الغادة الفاتنة، والتي زادتها الأصباغ جمالا، وزادتها الأضواء فتنة وبهاء فهي راقصة في ملهى، وحسنا فعلت، لأنها اختارت أن تلهو مع الزمن اللّاهي، وأن تبيع الوهم بالدرهم، وأن ترقص على إيقاع الساعة الحمقاء والبلهاء"¹، ففي هذا المقطع أراد "الحلايقي" أن يكشف عن سوء التعامل مع الأوضاع وعدم معرفة طريقة مسaire المواقف ومواجهتها، فكثير من النّساء اللّواتي اخترن اللّهو والخروج من قوقعة التقاليد التي تمنعهنّ من ممارسة ما يحلو لهنّ بكلّ حرّيّة.

نّبهنّا الحلايقي في موقع آخر إلى قضية أخرى تجسّدت في "الدمية" التي مثّلتها "بالعرافة العمياء" حيث قال عنها "إنّها عرّافة؟ أو شوافة قارئة، وبعض النّاس يسمونها (بصارة) من حقم أن تتعجبوا، وأن تقولوا، كيف تكون (الشوافة) شوافة، وهي لا تشوف و(البصارة) بصارة وهي لا تبصر، وقارئة فنجان و(الكارطة) أمية لا تقرّ؟ وأقول لكم، صدقوا ما ترون، ولا تصدقوا ما تسمعون وأكثر الأسماء دائما بلا معنى، أو أنّها كلمات تسبح عادة ضدّ المعنى..."²، لقد مثّلت هذه الرّؤية الانتقاديّة سُخرية مارسها الحلايقي على الخداع الذي يتعرّض له مختلف الأفراد الذين يؤمنون بالخرافات والأكاذيب التي يلفقها المشعوذون والسحرة الذين لم يتمكّنوا هم أنفسهم من تلبية حاجياتهم بحيث يمارسون مهنا لا تتناسب مع المقام الذي هم فيه.

وفي موقع آخر قام بشتم المرأة المحبّبة بقوله "هذه المحتجبة المسيمة أوهمت نفسها_أو أوهموها_إنّها، وبهذه الخرقه وحدها، يمكن أن تكون شريفة ونبيلة، وأن تقترب من الله تعالى.

1 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 58.

2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لقد نسيت أن الله خلقها عارية وسافرة، ولو شاء لخلقها بحجاب أو لكساها صوفاً، كما كسا النعاج والأبقار"¹.

إنّ "الحلايقي" في هذا المقطع عدل عن العرف وحتى عن المقدّس، فلبس الحجاب من بين المبادئ التي يجب على المرأة أن تأخذ بها، فهي من بين الفرائض التي ذكرت في القرآن الكريم لقوله تعالى ﴿يُدْنِينَ عَلَيَّهِنَّ مِنْ جَلَابِيبٍ﴾²، وكذلك قوله تعالى ﴿وَلِيُضْرِبْنَ بِخُمْرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ﴾³ فالحجاب من بين الألبسة التي تستر بها المرأة نفسها وهو من بين الفرائض التي ذكرت في القرآن الكريم، غير أنّ "الحلايقي" نظر إلى الحجاب نظرة أخرى معاكسة تماماً، فبالنسبة إليه الحجاب لا يعدّ وسيلة للتقرب من الله لدرجة أنّه قارن بينها وبين الحيوان، وكذلك مقارنته لكيفية خلق الله لها ورغبتها هي في الصورة التي تقابل بها الخالق سبحانه وتعالى وهو في هذا المقطع الكرنفالي اتخذ "موقفاً من العالم تشيع فيه العلاقة الحرة البعيدة عن الكلفة، فالكرنفال يوحد ويربط ويقرن المقدس بالمدنس والسامي بالوضيع والعظيم بالتافه والحكيم بالبليد"⁴، فهو اذن حكم على المرأة المحجّبة من خلال تلك التصرفات التي تمارسها المحجبات في العالم الواقعي. لأنّ الحجاب عند البعض أصبح وسيلة لحجب الأنظار عن التصرفات الدنيئة والستار الذي تختبأ وراءه المرأة.

تعدّدت الطرق التي اتّبعتها "عبد الكريم برشيد" في نصّه للتعبير عن وجهة نظره تجاه الوضع الجديد الذي عرفه المجتمع المغربي الذي اندثرت فيه مختلف التقاليد، ولهذا وظّف أهمّ الأشكال الفنية في نصّه المسرحي التي تتمثل في "الأجواء الكرنفالية الحيّة في الاحتفال لتخليص خطابه من كل مباشرة فاقعة، وإعطاء هذه الكرنفالية مقومات فنية أساسها إحضار الدمية في اللعب المسرحي بفرجة الأقنعة والدمى وعروس من قصب وهي حيل أعطت ملامح جمالية حافلة

1 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 59.

2 - الآية 59 سورة الأحزاب.

3 - الآية 31 من سورة النور.

4 - ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مر: حياة شرارة، دار توفال للنشر، ط1، المغرب، 1986م، ص 158.

بالإحياءات والتقاطعات بين الواقع والأسطوري والخيالي والواقعي¹، فالخرق الذي تعرّض له المجتمع الثقافيّ أثر على التراث الذي انبنت عليه الأسس الأخلاقيّة.

استحضر الحكواتي في نفس "خاتمة الاحتفال" أغنيّة تحيل إلى "نهاية عصر ليظهر عصر جديد" يختلف تماما عن الماضي، فهو زمن جديد ينفي كلّ التقاليد المعتادة، ويندّد بها ويطالب بأخرى أحسن منها، فالأغنية جاءت لتعلّل تلك الأحداث، وتوحي بالوعي الجديد الذي سيعرفه المجتمع المغربي جراء تلك التغيّرات والتطوّرات التي طرأت على الأفراد، فتلك النّقلة ستكون شبيهة بقيام الساعة، وأشار الكاتب إلى انهيار بعض أسس المجتمع المغربي ليحلّ محلّها أخرى جديدة لا تمتّ بصلة إلى القديم، إذ يصرّح الحكواتي قائلاً: "غدا لن تجدوا في هذا المكان دكان الكاتب العمومي، ولا حلقة الحكواتي ولا حلقة المسيح، ولن تروا أخانا المرشد السياحي بجلابيه الأبيض وطربوشه الأحمر وبلغته الصفراء، ولن تسمعوا آهات وتأوهات المغنّي الشعبي ... انتهت مهمتي وبانتهائها سادتي ينتهي عصر أو عصور، يموت تاريخ، ويولد تاريخ آخر ..."². فهي تراكيب عبّرت عن نظرة الكاتب التي كوّنها حول مجتمعه الذي سيّخذ منحى جديدا في الحياة، منحى مغاير للتقاليد والعادات، فالتجديد الذي يريدون أن يصبغوا به تعاليم مجتمعهم ستكون نتيجته خرابا سيتسبب في اضمحلال العديد من الممارسات التراثيّة التي ستندثر مما سيولّد مجتمعا جديدا تسوده الفوضى الأخلاقيّة والثقافيّة.

إنّ التفاعل الذي حقّقه الأغاني كان على "مستويين: الأوّل شكلي فني (سواء كانت شعبية، أم في طريقة الكتابة) والثاني دلالي يتعلّق بالمضمون الذي أحالت عليه"³، فحققت تفاعلا في شكل النّص بالنّغمة الموسيقيّة التي توفّرت في نهاية الأبيات وتكرار الكلمات في المستوى الشكلي الفني، أمّا على مستوى المضمون فقد حاولت أن تعبّر عن ذلك التغيّر والتطوّر الذي شهده أفراد المجتمع المغربي.

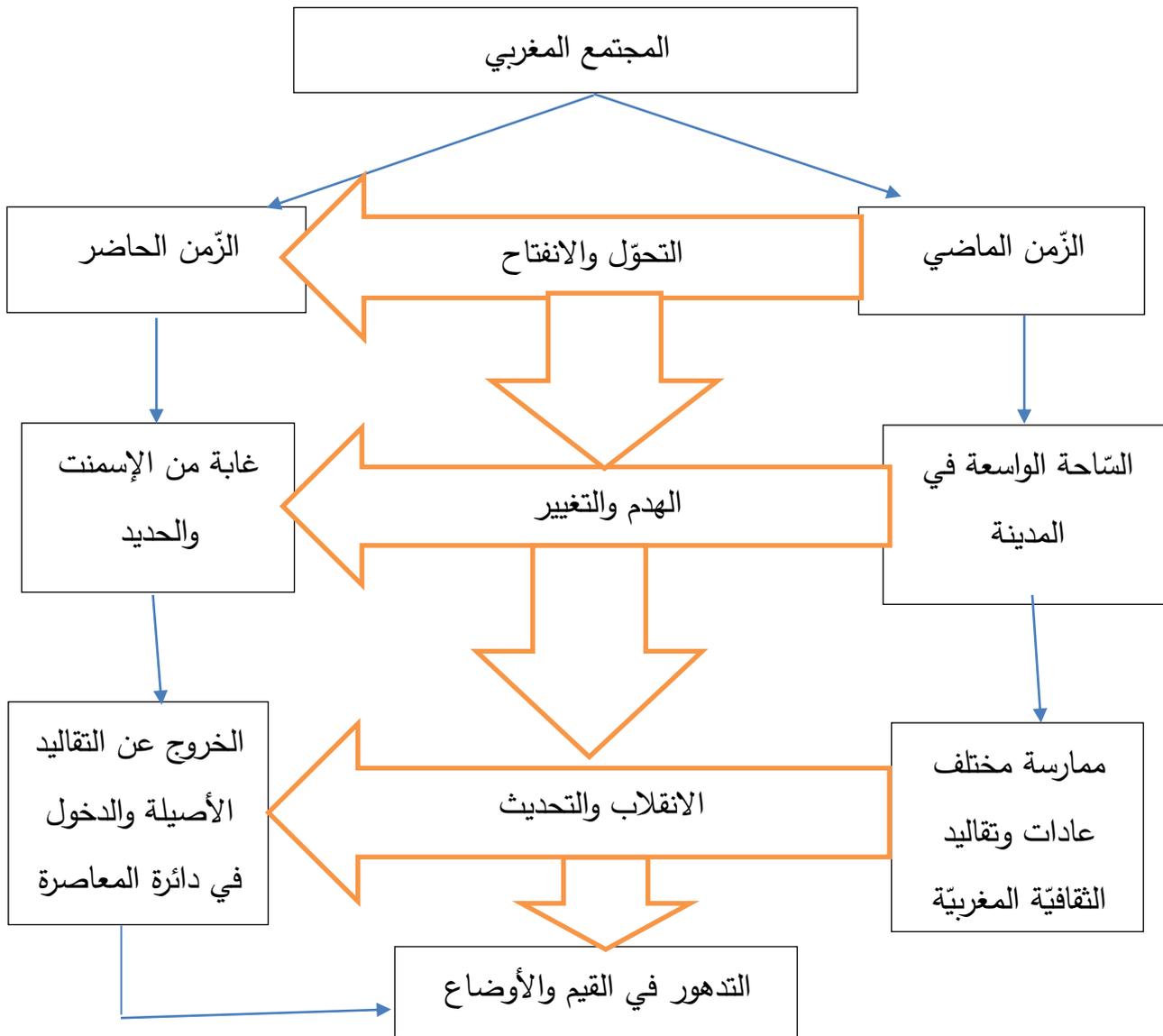
1 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 19.

2 - المصدر نفسه، ص 92.

3 - محمد رحيب النّجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي أنماط من التّناس الفولكلوري، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة ط 1، جامعة الكويت، 2011م، ص 187.

ينظر "كريم برشيد" إلى مجتمعه نظرة "حزن واستياء" جراء ما حدث له وما طرأ عليه من تغييرات، مترصداً في ذلك التحوّلات التي عرفتها مختلف التقاليد المتوارثة في مجتمعه، بدءاً بالساحة الحكواتية التي كانت تجمع شمل الأفراد وتغرس فيهم روح الثقافة. فالساحة تحوّلت إلى مجرد مبانٍ، ومن ثمّ تعرّض للتفتّح الذي يعيشه المجتمع النسوي المتحفّظ والمتشبع بثقافة الاحترام وتحوله إلى مجرد مقلد منزاح عن العادات التي ورثها، وعليه تتبدى لنا "الرؤية الانتقادية" التي وجّهها الكاتب إلى مجتمعه وخاصة النسوي منه، والتي _النظرة_ مثلنا لها بالمخطط الآتي:

عنوان المخطط: القيم الثقافية بين الحفاظ والتخلي في المجتمع المغربي.



مثّل نص "الحكواتي الأخير" فسيفساء احتوى العديد من الأجناس الأخرى في كيانه التي أسهمت في تحقيق العديد من الغايات والأهداف، بحيث أصبح التفاعل الأجناسي "مؤشرا على مرحلة جديدة تحوّل فيها النصّ إلى مختبر تتفاعل فيه هذه الأشكال والأجناس والأنماط التعبيرية المختلفة، وهذا ما جعل النصّ الجديد يعيش لحظة زمنية تسجل خطابا مفارقا لما كان مألوفا ويحلّق حرا في فضاءات التعبير"¹. فالنصّ المسرحي الجديد حقّق نقلة عن طريق استضافته لمجموعة من الأجناس التي وظّفها الكاتب وأبان من خلالها عن العديد من الأبعاد التي لم يتوصّل إلى التصريح بها؛ وعليه "كانت نتيجة التحرر من الخطابية والمباشرة أن أصبح النصّ المسرحي المحلي يقيم علاقة جدلية بين سحر الكلمة واجتذاب اللغات الدرامية الأخرى، لذلك رأينا الكتابة المسرحية التجريبية الجديدة تخترق الأجناس الأدبية وتلغي الحدود بينها ... لذا انفتحت على الأشكال والأجناس الأدبية والفنون التعبيرية التي تداخلت في النصّ الجديد، لتهيئ له صوغ رؤية مركبة تجمع بين الشمولية والعمق والشفافية"². فالحدود التي ألغيت بين الأجناس الأدبية فتحت فسحة الحرية أمام الكتاب لتمنحهم فرصة ارسال رسائلهم والتعبير عنها دون صعوبات، ما جعل أيضا أعمالهم تحقّق الزواج وإقبال الجماهير عليها كون موضوعاتها تخصّ القضايا الاجتماعية التي تتخبّط فيها مختلف شعوب العالم.

كانت القصائد الشعرية التي وظّفها عز الدين المدني في نصّه، بمثابة وقفات وصفية رصدت لنا مختلف الرؤى المتكوّنة لدى الشعراء تجاه الأحداث التي شهدتها مدينة البصرة والحالات التي آل إليها مختلف الأفراد، فقد استعان في مستهلّ الطور الثاني من الرّكح الأوّل بقصيدة شعرية من تأليف الشاعر "ابن الرومي" التي رصد فيها تلك الصور البشعة في مدينة البصرة بعد الحريق الذي نشب فيها، وتلك الجرائم التي ارتكبت في حقّ الأفراد من رُضع ونساء فهم قاموا بانتهاك حرّامات الأفراد وخربوا كلّ شيء في مدينة البصرة، لذا جاءت قصائد تتراوح بين أسلوب الاعتراف والوصف والهجاء، وكلّها أغراض تصبو إلى الإبانة عن رؤية هؤلاء الشعراء التي كوّنوها حول البصرة.

1 - حياة خطابي، التأليف المسرحي بشرق المغرب، مطبعة الجسور، ط1، وجدة، 2012م، ص 48.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد جاءت قصيدة "ابن الرومي" في عرض الرثاء، وظّفها الكاتب للكشف عن ذلك الخراب الذي حلّ بمدينة البصرة والفوضى المنتشرة في شوارعها نتيجة لتلك السياسة المجحفة، والفساد الممارس من قبل الاستعمار على أفراد المجتمع، يعني أنّ القصيدة الشعريّة كانت رسدا لمنظر البصرة التي استنزفتها القوّات الاستعماريّة. وهذا ما بيّنه قول الشاعر:

"أيّ نوم من بعد ما أنتهك الرّ
نج جهارا محارم الإسلام؟؟"¹.

عبرت القصيدة الشعريّة عن النظرة الانتقاديّة التي كوّنّها الكاتب حول الإستعمار نتيجة لتلك الآثار التي بقيت بصماتها راسخة في الأذهان، كما مثّلت تلك الأفكار مؤشرا قرب القضية إلى ذهن القارئ، وأثار انتباهه إلى أنّ قضية الاستعمار التي عرفتھا مدينة البصرة، لم يكن الانفلات منها بالأمر السهل، بل كانت الحرّيّة ثمنا لدماء العديد من الأشخاص.

وحتّى الأبيات الشعريّة التي جاءت على لسان "يحي بن خالد" كانت اعترافا بتلك الجهود التي بذلها "المعتمد على الله" في سبيل تحقيق النّصر وتحرير البصرة، وهجاء لشخصية "علي بن محمّد" الذي كان طرفا في ذلك الخراب الذي حلّ بمدينة البصرة، وهذا ما تبيّن في الأبيات الواردة في النّص المسرحي حيث قال:

"ملك أعاد الدّين بعد دروسه
واستنفذ الأسرى من الأغلال

أطفأت نيران النفاق وقد علت
يا واهب الآمال والآجال

أمطرتهم عزمات رأي حازم
ملأت قلوبهم من الأهوال"².

يعني أنّ الأبيات الشعريّة عزّفت بالشخصية المكافحة والمناضلة التي حاربت العدو لتحقيق السّلم في البلاد وكان المعتمد على الله مثلا يُحتذى به لصدقه ومحاربتة للنفاق السائد في تلك المنطقة، فتوجهه كان يصبو إلى تحقيق الأفضل، والقضاء على المعوقات المعرّقة لكفاح أهل مدينة البصرة وجعلت الاستعمار يستقر هناك، في حين كان "علي بن محمّد" الشخصية الفاشلة

1 - عزّ الدّين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 92.

2 - المصدر نفسه، ص 94/93.

رمز الفتنة قد وقع في مزالق عدّة نتيجة سوء تصرّفه وتسييره للأمر. فنقص الحيلة والذكاء جعلته يلبي رغبات الاستعمار على حساب ممتلكات أهل البصرة وهو ما تبين لنا في الرّكح الذي تمحور حول معضلة تسويق ملح السبانخ، بحيث قبل الشروط التي فرضها عليهم الوفد العباسي في شأن تسويق الملح، مما أدى بهم إلى السقوط في الخدعة المدبّرة من قبل العباسيين.

ولهذا جاءت الأبيات الشعريّة تعبيراً عن أيديولوجية الكاتب، وعن رؤيته التي كانت انتقاديّة، وتجلّت في السّخرية من شخصية "علي بن محمّد" عن طريق تعداد الخصال الحميدة والصفات الراقية التي امتاز بها "المعتمد على الله". فمقارنة المؤلف بين شخصيتين الأولى كانت قدوة ومثلاً في الوفاء والثانيّة تميّزت بالنفاق وخيانة الأمانة أحالت إلى النّقد المبطن الموجّه للنوع الثّاني الذي رهن استقرار بلاده ودفع دماء أهلها دية، مما تسبّب في خسائر بشريّة وماديّة، فالرؤية كانت مزدوجة التوجه جمعت بين السّخرية والنّقد.

تحتاج الأحداث المتناولة في النّص المسرحي "الزنج وثورة صاحب الحمار" إلى لغة مؤثّرة ومشحونة دلاليّاً للتعبير عن مدى المعاناة التي لحقت بالبصرة وأهلها، وهو الأمر الذي دفع بالكاتب إلى توظيف الشعر، حيث عاد بنا "المدني" إلى زمن ثورة الزّنج وفترة الملوك الذين استهوتهم ملذّات الحياة وشهواتها.

جاءت الأبيات الشعريّة إذن على شكل وصلات يُستهلّ بها الحوار المسرحي المتداول بين شخصيات مجلس ثورة الزّنج، خاصة أنّ انفتاح النّص الأدبي زمنياً يتجلى في تكسير خطيّة الحكي، وممارسة اللّعب الزّمني الذي هيمنت فيه المفارقات والمشاهد والتقطيع الزّمني فالكاتب يجعلنا ننقل من الماضي إلى حاضر الخطاب¹، والقصائد التي انفتح عليها النّص المسرحي المدنيّ كانت من أجل إبراز الظلم والاستبداد الذي مورس في حقّ المواطنين.

¹ - ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي النّص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2001م ص 85.

يتمظهر البعد الديني في المسرح كونه "غاية تلبى حاجة الكاتب في استعادة أحد أهم عناصر الهوية أو الشخصية القوميّة ... كما يحضر بوصفه وسيلة للتعبير عن الواقع المعيش"¹ فالقرآن الكريم وسيلة لتهديب الأفراد وتعليمهم، وترسيخ قيم وتعاليم الدين التي تُبنى عليها الحياة الناجحة.

نقرأ في نصّ "عز الدين المدني" العديد من النصوص الدينيّة التي أسهمت في تكوين البنية السياقيّة والتركيبية للنصّ لأنّ "استحضار النصّ القرآني لا يعني بالضرورة الاحتفاظ فقط بدلالته الأصلية بل يكتسب أيضا وظيفة أخرى تتلاءم مع السياق الجديد"²، ذلك أنّ موضوع المسرحية يتعلّق بتلك الحرب التي مسّت الإسلام والمسلمين، وهو موضوع متعلّق بذلك الاستبداد والاستغلال الذي مارسه الاستعمار على أهل مدينة البصرة، فهي كلّها أمور تستدعي الاستعانة بنصوص القرآن التي تدعو إلى العدالة والمساواة، وتنبذ الظلم والإجحاف في حقوق الغير.

كما أسهمت تلك الشواهد القرآنيّة التي وظّفها "المدني" في تأسيس البنية الموضوعاتيّة للنصّ المسرحي، فكانت بمثابة أدلة على الجرائم التي ارتكبتها الخوارج في حقّ أهل البصرة، حيث صرّح أحدهم قائلا "لقد كان عصرنا ظلما ظلما، وفجورا وجورا، وتمزقا اشتاتا، غامض الإيمان وتقلصت القيم، وزاغت النوايا، وحزب الحال، واشتدّ الأمر"³؛ فغياب الإيمان والضمير الديني جعل الاستعمار يمارس عليهم أبشع التعذيب، غير أنّ ذلك لم يؤثّر فيهم، ولكن جعلهم أكثر قوّة وصمودا وإيمانا وتمسّكا بعقيدتهم، وهذا ما برّره الآية التي جاءت على لسان أحد الممثلين "نحن نأمر بالمعروف ونهى عن الفحشاء والمنكر"⁴، ورغم تلك المآسي التي عاشوها، والقمع والصلب إلّا أنّهم مازالوا على عهدهم متشبّثين بتعاليم الدين التي تنهى عن ممارسة أيّ تصرّف غير أخلاقي يؤثّر على الفرد والمجتمع بصفة عامة، فالآيات القرآنية المقتبسة من مختلف سور القرآن جاءت كبراهين على ذلك الحكم الذي مارسه الحكّام، بالإضافة إلى السياسة المجحفة للربط بين الأحداث المسرحية

1 - أحسن ثيلاني، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 32، المجلد ب، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009م، ص 174.

2 - حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة -تغيّر عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي-، ص 127.

3 - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 112.

4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ومعاني تلك الآيات التي نسجت الأحداث وربطت فيما بينها، فهي كانت ردًا على ذلك التعسف والاستغلال، فالدين الإسلامي دين عدالة ومساواة.

كما لم يخل نص "جلييلة بكار" من التفاعل مع النص القرآني، خاصة وأنّ موضوع النص المسرحي يتمحور حول التشدد الإسلامي في تونس أو الإسلام السياسي، وهو الموضوع الذي أثار الكثير من الجدل والصراع في أوساط العائلات التونسية، فأهميّة الموضوع ونوعيته سيعتمد لا محالة على توظيف النص القرآني ومن الأمثلة الواردة في النص نذكر قوله تعالى: "أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ"¹؛ عبّرت آمال بتوظيفها للآية عن مدى تشبعها بتعاليم الدين الإسلامي التي جعلتها تؤمن أنّ كلام الله يهدي النفوس ويهدّبها، منتقدة في ذلك أسلوب المسؤولين القاسي في التعامل مع الأفراد المعتنقين للدين الإسلامي، فهم كمتبنين القيم الدّينة لهم أسبابهم في ذلك، وكذا الأدلة التي تبرّر فعلتهم، غير أنّ المسؤولين قمعوهم وسلّطوا عليهم التعذيب من دون تقديم مبرر لذلك، وحثهم في ذلك أنهم آمنوا بما أنزل من الله وبما جاء به رسوله، فهي الايديولوجية التي استخدمتها آمال للردّ على الشرطيّ الذي يريد استفزازها، والسخرية منهم ومن مناظرهم التي تثير الشفقة.

أجابت "حنان" على أسئلة الشرطيّ الذي أراد أن يعرف ما مدى قناعتها بالدين الإسلامي والايمان به بقولها "إِنَّمَا كَانَ قَوْلَ الْمُؤْمِنِينَ إِذَا دُعُوا إِلَى اللَّهِ وَرَسُولِهِ لِيَحْكُمَ بَيْنَهُمْ أَنْ يَقُولُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ"²، لقد ردّت "حنان" على الوجهة الايديولوجية للشرطيّ لتبين له أنّ دين الله دين حقّ وانصاف، وعليه كشفت الآية عن النظرة الانتقادية التي يحملها كلّ من رجال الأمن _الشرطة_ وجماعة حنان، وهي النظرة التي يحاول كلّ واحد منهما التأثير بها في الآخر وفرض قناعاته على الآخر.

أمّا الكاتب الجزائري "عزّ الدين جلاوجي" فقد وظّف نوعاً آخر من الاستدلال القرآني المتمثّل في قصة آدم وحواء التي كشفت عن الحيلة التي تمتاز بها المرأة، للوصول إلى هدفها وهذا ما بيّنه

1 - جلييلة بكار، خمسون، ص 39.

2 - المصدر نفسه، ص 49.

التّاعس في قوله لحبيبتة "هل يمكن أن تكون الأنثى الأفعى المسمومة التي أخرجتنا من الجنّة كما قيل؟ وماذا كنّا نحن الرجال أن نفعل لو كانت الحياة خالية من الأنثى؟ يقينا ستكون جحيما علينا، وسنقوم حتما بانتحار جماعي، شكرا يا الله أهديتنا شيئا من الجنّة، اسمه الأنثى لنواجه به صقيع الحياة"¹. إنّه اعتراف واضح بذكاء المرأة وقوتها في تحقيق طموحاتها ورغباتها. فقد أشار الكاتب من خلال تضمينه للقصة إلى سحر الإغراء الذي تمتلكه المرأة والذي جعلها تخذع الرّجل فإذا تمكنت المرأة من امتلاك عقل انسان مؤمن بالله ورزق بالعيش في أنقى وأحسن الأماكن، ماذا يمكننا أن نقول عن الإنسان الجاهل.

أمّا عن توظيفه لقصة "قابيل وهابيل" في قضية "التاعس والتاعس" فكانت من أجل الكشف عن الجهل الذي عمّ الأجهزة الحكومية، والغرور المتمكّن من الحكّام وحاشيتهم، مما يجعلهم يمارسون الضغط على الأفراد، واستدلّ جلاوجي على ذلك بما قاله التاعس بعد تعيينه كملك للبلدة "لقد بدأت في استعبادهم، سأمنع في إذلالهم وإهانتهم، حتى أحولهم كلابا تجوع، وتهان لتتبع وتطيع"²، فبالنسبة للتاعس خلق ظاهرة الفقر، وتوليد ظاهرة الحاجة عند الأفراد هي التي ستساعده في بلوغ مبتغاه، عكس ما يفكّر به زميله التاعس حيث قال: "لو حكمتهم، سأملأ البلد عدلا... سأحارب الظلم وأشيع الخير والمحبة والفضيلة... سأفرغ خزائن المال وأوزعه على الرعية كلها... سأحول الجميع إلى جيش من..."³. فمعاناة التاعس في الحياة وتعبه وشقاؤه في العمل ولّد فيه روح المسؤولية وضرورة محاربة الأمراض الاجتماعيّة لتحقيق العدل ونشر الأخوة في وسط المجتمعات.

غدا توظيف النّص القرآني في النّصوص المسرحية من الممارسات التي تسمح للكّتاب بتمثيل رؤاهم، والتعبير عن بعض الأمراض التي تعاني منها المجتمعات كونه "يتحرّك مع الواقع يصوّره لنا ليخرجه من الدّائرة الزّمنية، وليجعل منه سياقاً تاريخياً في مدى الزّمن بدل أن يكون

1 - عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 48.

2 - المصدر نفسه، ص 88.

3 - المصدر نفسه، ص 89.

سياقا تاريخيا داخل المرحلة الزمنية الخاصة¹، فالنصوص القرآنية نصوص تأثيرية تصلح لكل الأزمنة والعصور لأنّ معانيها عميقة جاءت من عند الواحد الأحد، ويستعين بها الأدباء كونها من أقوى الشواهد التي يقتنع بها المتلقي في كلّ الحالات وعبر كلّ الفترات الزمانية.

كما أسهمت "الأحاديث النبوية الشريفة" التي استعان بها "المدني" في الحوار الذي دار بين الشخصيات في الإفصاح عن تلك الرؤى التي تكوّنت لدى شخصيات المسرحية. ف "محمد بن سلم" عندما استعان بقول الرسول (ص) كان هدفه اقناع "رفيق" بأنّ الحكمة التي يهتدى بها الإنسان تجعله يتحكّم في الأمور ويسيطر عليها، وبعض القضايا تحتاج فقط إلى إعمال العقل لفكّ شفراتها والوصول إلى الهدف، وكان قوله (ص) تأكيدا على ذلك، ونفس النظرة التي حقّقها الحديث الشريف الذي أحال إلى مسؤولية الزاعي عن الشعب، وضرورة مراعاة ما يطرأ في المجتمع من أحداث، ومن لا يستطيع التكفل بالمسؤولية فليتركها لأهلها، وعليه جاءت الأحاديث النبوية الشريفة للإحالة إلى الأبعاد الأخلاقية التي يجب على الفرد أن يتحلّى بها إضافة إلى الرؤية الانتقادية التي كانت نتيجة لتلك التصرفات الصادرة عن أعضاء مجلس الزنج الذي يمنح الأولوية للبعض دون الآخرين.

وهكذا تبين لنا تحاور الأحاديث النبوية مع الأسلوب المسرحي من خلال العبارات المقتبسة من الحديث الشريف التي جاءت على لسان "الفقهاء الخامس" الذي قال: كلّ جديد بدعة وكلّ بدعة ضلالة، وكلّ ضلالة في النار، وإذا تمعنا في القول نكتشف أنّ المعنى أخذ عن النبي (ص) فيما رواه عنه "الإمام أحمد" في مسنده فقد روى في سنده قال: "حدّثنا الضحاك بن سارية رضي الله عنه قال صلى بنا رسول الله (ص) الفجر، ثمّ أقبل علينا فوعظنا موعظة بليغة ذرفت لها الأعين ووجلت منها القلوب، قلنا أو قالوا: يا رسول الله كأنّ هذه موعظة مودع فأوصنا، قال: أوصيكم بتقوى الله والسمع والطاعة، وإن كان عبدا جشيا، فإنّه من يعيش يرى من بعدي اختلافا كثيرا

¹ - حياة خطابي، التأليف المسرحي بشرق المغرب، ص 148.

فعلكم بسنتي وسنة الخلفاء الراشدين المهذبين ... وإياكم ومحدثات الأمور، فإنّ كلّ محدثة بدعة وإنّ كلّ بدعة ضلالة¹.

أتضح لنا من خلال التفسير الذي أورده "الإمام أحمد" أنّ الرسول (ص) قد أوصى الناس بعدم التعلّق بكلّ ما يُرمى إليهم من تعاليم معيّنة، بل يجب عليهم أن يحافظوا على المبادئ والقيم القديمة التي كانت متداولة في عهده، ونجد نفس المعنى الذي أسقطه "المدني" في نصّه المسرحي حين أورد الحديث على لسان الفقهاء؛ تنديدا بتلك الشّعارات التي أتى بها صاحب الحمار الذي أراد أن يثبت شملهم ويغريهم لكي يتنازلوا عن تعاليمهم ويتشبّهوا بما أتى به هو.

إنّ التعاليم التي جاء بها الدين الإسلامي ودعا إلى الاحتذاء بها لا يجب التفريط فيها والتخلّي عنها مهما كانت الظروف، ولهذا انتقد "المدني" التصرفات والقيم السائدة في مجتمع البصرة التي تعرضت للتحريف والترّيف لصالح غايات شخصيّة.

كشفت أساليب القرآن العديد من القضايا التي هُمّشت في المجتمعات العربيّة خاصة المتعلقة بعامة الشعب، وهي النظرة التي تكوّنت لدى المؤلف حول الأوضاع السائدة في تلك الفترة الزمنيّة، لأنّ "العمل المسرحي هو التعبير عن رؤية المبدع للعالم عن طريق الإحساس به، وتحديد كائناته من زاوية شمولية العلاقات الإنسانيّة، وعلاقة الإنسان بالكون وهي رؤية بالرغم من أنّها تخص فردا معينا إلا أنّها نابغة عن المجموعة وتحددها في جزئيتين هما: إعادة تنظيم العلاقات الإنسانيّة، والمحافظة على البنية الاجتماعيّة القائمة، لأنّ الكاتب يحاول أن يقدّم صورة للواقع كما نعيشه من منطلق فهمه لإشكالية العلاقات الاجتماعيّة التي تحتويها الكتابة المسرحيّة"².

وقد ارتبطت النصوص الأدبيّة بما فيها المسرحيّة "بنصوص تراثيّة تنغذى عليها، وطوّعتها لتتوافق مع أسئلة الزمن الراهن وتؤسس لنفسها عمقا خاصا في إطار التفاعل النصّي، ينسجم مع استراتيجية الانفتاح المتعددة الأبعاد"³، فالانفتاح الذي يمارسه الكتاب في نصوصهم الإبداعية

1 - الإمام أحمد، المسند، دار الأرقم، ط 4، الدمام، المملكة العربيّة السعوديّة، د ت، ص 235.

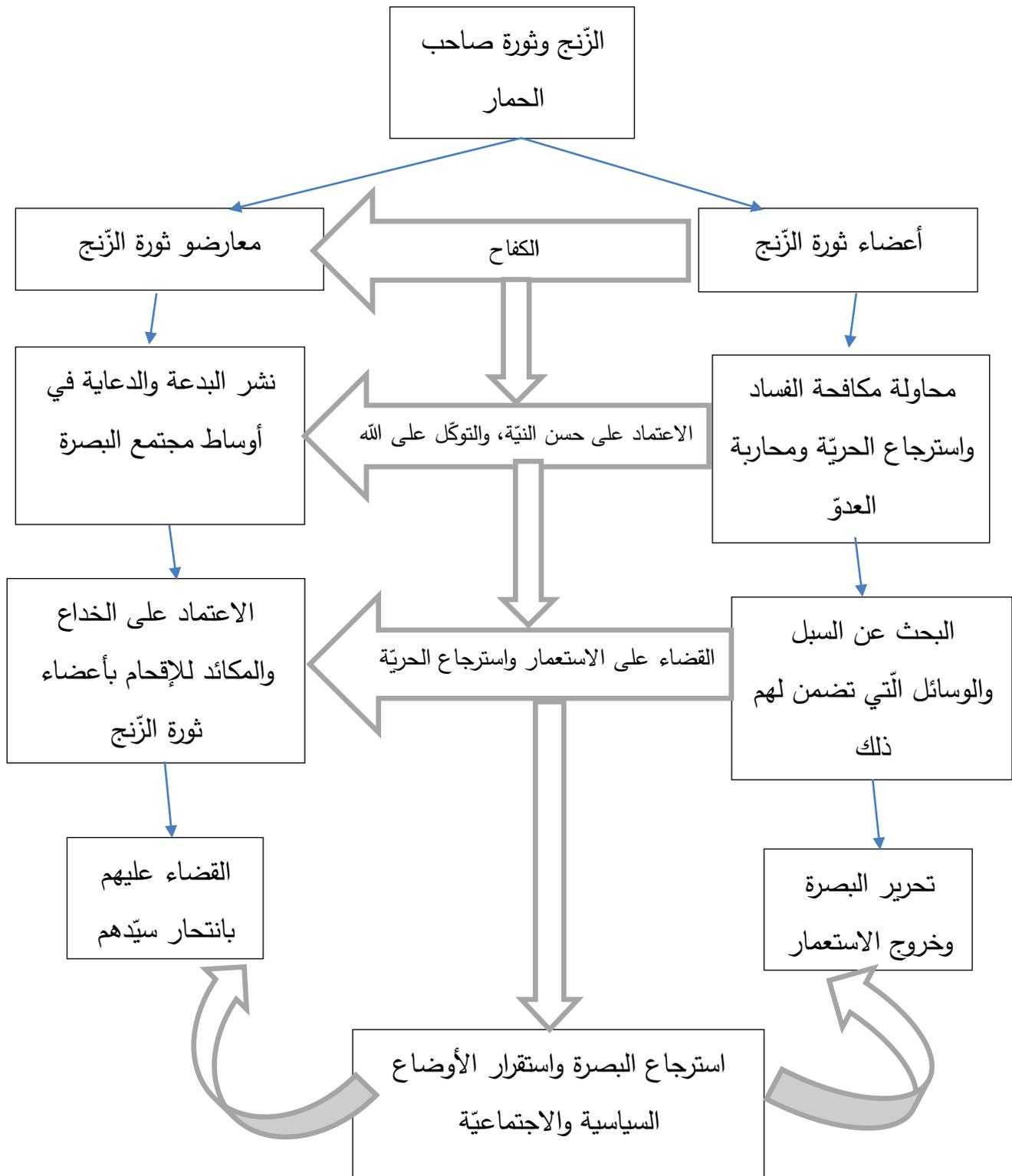
2 - سوهيلة بلحوالة، الكتابة في المسرح الجزائري تجربة أمحمد بن قطف أنموذجا، ص 169.

3 - حياة خطابي، التآليف المسرحي بشرق المغرب، 101.

متعدّد الأهداف منها الفنيّة التي تتعلّق بالبنية الأسلوبية التركيبية للنّص، ومنها الأيديولوجيّة التي تتعلّق بنظرة الأدباء تجاه الوقائع السائدة، والأوضاع المعيشية في مختلف المجتمعات في فترات زمنيّة مختلفة.

ويمكن أن نجمل مختلف الوظائف التي أدتها الأجناس المستحضرة في النّص المسرحي "المدني" في هذا المخطط الذي كشف لنا عن تلك الثورة التي ناضل فيها العديد من الأشخاص لاسترجاع حرّيّة البصرة.

عنوان المخطّط: البصرة بين الكفاح والاستعمار



لقد تبين لنا من خلال المخطط أنّ الخطة التي ركّز عليها أعضاء ثورة الزّنج في استرجاع مدينة البصرة لم يكن من السهل تنفيذها، لأنّ الوسائل الحربيّة التي تستدعيها الثورة غير متوفّرة عندهم لكن العزيمة والإرادة كانت من بين التّقنيات التي ساندتهم في كفاحهم، إلى جانب الاتحاد فيما بينهم، وعليه فالنصر الذي حقّقه كان نتيجة لفظنتهم وحسن تسيير الأوضاع للتخلّص من الاستعمار، إذن حاول عزّ الدين المدني من خلال نصّه أن يبيّن الخطة المتّبعة من قبل الزّنج للسيطرة على أهل البصرة، فعن أيّ خطة كشفت "جليلة بكار" في نصّها؟

انتهج رجال الأمن سياسة القمع التي حاولوا بواسطتها الإيقاع بالشباب المعتنقين للإسلام وأصبحوا يتبعون التعاليم الواردة فيه، وتبيّن الأمر أكثر في الحوارات التي دارت بين رجال الأمن والطلبة الذين قاموا باستجوابهم، فالقوانين التي أصدرها الدستور هي التي اتّخذوها لفرض العقوبات على الأفراد، واجبارهم على العدول عن تصرّفاتهم والتنازل عن المبادئ الجديدة التي تبناها والتي يحاولون ترسيخها في أوساط المجتمع. فبالنسبة إلى الحكومة اللباس الشرعي الذي نصّ عليه الدّين يعدّ انحرافاً ولا يمكن الدخول به إلى المؤسسات بمختلف أنواعها، فهو ليس زياً رسمياً للدخول به إلى الأماكن التي يتواجد فيها غيرهنّ من الأفراد، وهو المنشور الذي أحال إلى الرؤية الأيديولوجية التي حاولت الكاتبة إبرازها. والمتمثّلة في قمع حرّية الفرد من قبل الدولة.

كما استدعت الكاتبة في موضع آخر قانون دعم المجهود العالمي لمعاقة الذين يساندون الإرهاب الإسلامي ويتسترون عليهم، فمن خلاله حاولت كلّ من المحامية والشرطي أن يبيّنّا لأمل بأنّ المتستر على المعتنقين للدّين الإسلامي يعدّ حماية لهم، والقانون يعاقب على ذلك، لأنّ الساكت على ذلك يعتبر شريكاً في القضية ومساهماً في نشر فكرة الإرهاب الإسلامي، وعليه يعدّ تطبيق القانون الذي ينصّ على إخبار رجال الأمن بوجود متطرّف في أسرة معيّنة كإيديولوجية تجعلهم يسهّلون القبض على المتطرّفين.

ويهدف توظيف هذه المنشورات والقوانين التي استدعتها "جليلة بكار" على لسان الشخصيات إلى الكشف عن مختلف القضايا التي عاشها المجتمع التونسيّ في فترة زمنيّة تمتد على مدى خمسين سنة، وربّما هذا ما جعلها تحاول بيان الأحداث وتوضيحها من خلال تلك

الأجناس التي استحضرتها؛ فالظروف السياسيّة والاجتماعيّة من بين الأسباب التي "دفعت المؤلف الى الاستتار وراء شخصيات من التاريخ يرسل من خلالها بعض الرموز والرسائل؛ فاستدعاء الأحداث والشخصيات التاريخية في المسرح يعدّ طريقة غير مباشرة في التصدي لهذا المظهر السياسي والاجتماعي..."¹، فالتأكيد على صحّة الأحداث والبصمات التي تركتها في نفسية الأفراد، والآثار التي خلفتها في الأوساط الاجتماعيّة كان بحاجة إلى مثل تلك الاستشهادات الواردة في النصوص المسرحيّة سواء تلك الشواهد التي تعود إلى التراث الشعبيّ الثقافيّ أم المجال الأدبيّ وحتى المجالات الأخرى كالتاريخ والقانون.

انطلق عز الدين المدني في طرحه للقضية المتناولة في نصه المسرحي من الظروف المحيطة بالأحداث التي وقعت في مدينة البصرة، وهو الأمر الذي تبدى لنا من العنوان، فإذا فكّنا هذا الأخير نجده ينقسم إلى شقين يتجلى الأول في مصطلح "الزنج" الذي يطلق على "جيل من السودان يتمييز بالجلد الأسود والشعر الجعد والشفة الغليظة، والأنف الأفطس. يسكن حول خط الاستواء. وتمتدّ بلادهم من الغرب إلى الحبشة... ويطلق الآن على بعض السلالات المنحدرة من القبائل الإفريقية التي استوطنت"²، أمّا الشق الثاني من العنوان فهو "ثورة صاحب الحمار*" وتعدّ من أهمّ وأعنف الثورات التي حدثت في تلك الفترة.

جمع الكاتب بين الزنج وثورة صاحب الحمار ليحيل إلى الأسباب التي أدت إلى نشوب المعركة التي تعود بدايتها في الأصل إلى فئة الزنوج الذين استعبدوا في المنطقة، وثار هؤلاء المستعبدون على المالكين وأسّسوا حكومة لهم مقرّها مدينة المختارة جنوب البصرة، وهددت الدولة

1 - ادريس قرقوى، الطقوس والشعائر الاحتفالية في النصّ المسرحي، ص 116.

2 - مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، د ب، 2004م، ص 402.

* ثورة صاحب الحمار وقعت في عهد الدولة الفاطمية قامت هذه الثورة في المهديّة العاصمة الأولى للفاطميين قبل الانتقال لقاها ودامت هذه الثورة ثلاثة عشر سنة عطلت أثناءها الحركة الاقتصادية والعمرانية للبلاد، تسترت هذه الثورة بالدين واستعانت بالأمويين فقد تطرف بها قائدها وانحرف بها تبعاً لأطماعه كما تبينه بعض المصادر التاريخية وسعت رقعة هذه الثورة كامل شمال افريقيا، إنّ اسم الثورة مشتق من اسم القائد الذي عرف بصاحب الحمار واسمه الحقيقي مخلد بن كداد ليغزني أصيل قبيلة زناتة البربرية، وعرف باسم أبي يزيد، نشأ على التعطش للدماء والقتل والتأر وارتكاب المحرمات والمنكرات. ويكيبيديا الموسوعة الحرة، ثورة صاحب الحمار <https://ar.m.wikipedia.org> تم الاطلاع على الموقع يوم: 2018/10/22م، في الساعة: 09.30.

العباسيّة حتّى جنّدت كل إمكاناتها لتسحقها، فكانت أطول ثورات العصر العباسي أما ثورة صاحب الحمار فكانت نسبة إلى قائدها أبي يزيد المعروف بتقله بين القرى بالحمار، فصاحب الحمار كان من بين الدعاة للقضاء على الدولة الفاطمية¹. يحيل عنوان النصّ المسرحي "الزنج وثورة صاحب الحمار" إلى العوامل التي تسببت في نشوب مختلف الثورات في البصرة، إلى جانب التلميح إلى هدف الكاتب وهو التعريف بالجهد الذي بذله الأفراد وكفاحهم من أجل تحقيق الاستقرار.

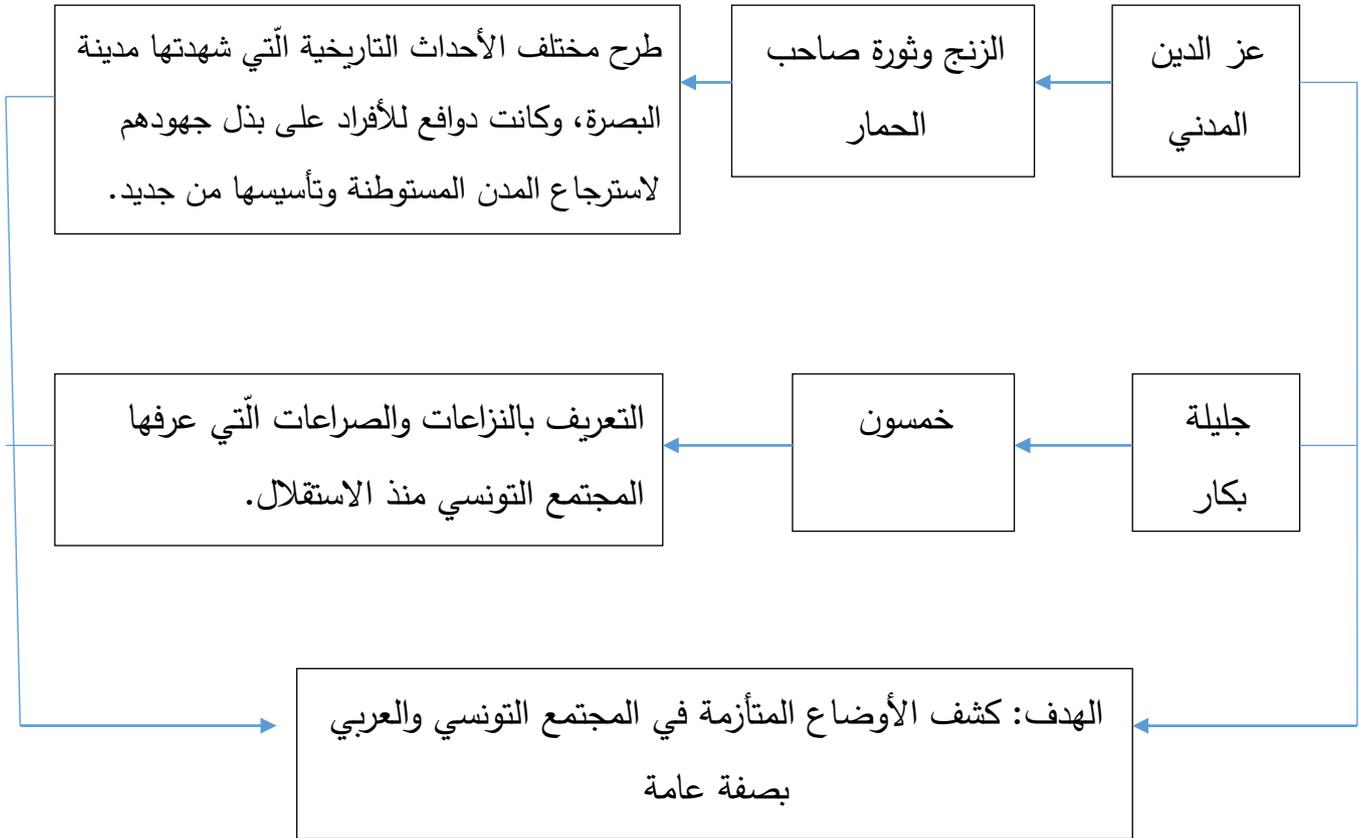
يتبيّن لنا من نص "الزنج وثورة صاحب الحمار" أنّ "عز الدين المدني" حاول في نصوصه إعادة امتلاك التراث والتاريخ على أساس جديد يجعله الأقرب إليه، فلا يتعامل مع التاريخ، على أنّه تاريخ الرّسل والملوك مثلاً إنّما على اعتباره تاريخاً للشعوب فتكون عملية امتلاكه من هذه الوجهة في التعريف ببعض التراث والتاريخ المطموس المشوه²، فتوظيف التاريخ في النصوص المسرحية ليس بهدف التأريخ للأحداث بل من أجل إيصال المعلومات للأفراد، والتعريف بمختلف الأحداث التاريخيّة التي شهدتها المدن والبلدان العربيّة.

أمّا "جلييلة بكار" فأطلقت على نصّها عنواناً حصرت فيه مفردة واحدة اشتملت على مضمرات متعدّدة، فكما سبق وذكرنا أنّ الكاتبة جمعت في نصّها مختلف الأحداث التي عاشها الشعب التونسي منذ الاستقلال. يعني أنّها كشفت عن مختلف الظواهر المنتشرة في المجتمع التونسي مستندة على تحليل أبرز العوامل التي كانت سبباً في ذلك. فركّزت على ظاهرة الإسلام السياسي وما انجر عنه من خسائر إلى جانب تشنّت شمل العديد من العائلات.

حاول كلّ من "عز الدين المدني وجلييلة بكار" في نصيّهما أن يبيّنا الأسباب التي أدّت إلى تدهور الأوضاع في المجتمع التونسي والعربي بصفة عامة، فهما عالجا الظروف المحيطة بالأزمة وهذا ما سنبيّنه في الترسّيمة الآتية:

¹ - ينظر: موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة: ثورة الزنج، <https://ar.m.wikipedia.org>، تم الاطلاع على الموقع يوم: 2018/10/22م، في الساعة: 10.00.

² - محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، دار سحر، د ط، تونس، 1992م، ص 97.



لم تؤثر الفترة الزمنية ولا حتى المواضيع المتناولة من قبل الكاتبين في التأسيس للهدف المرجو بلوغه من خلال نصيهما، وكان هذا التشابه نتيجة للزاوية التي انطلق كل واحد منهما في تحليله للقضية المتناولة.

تعدّ الأجناس التي وظّفها كَتّاب المسرح المغاربة تقنيات وآليات تمكّنوا بواسطتها من التعبير عن أفكارهم ورؤاهم تجاه الأوضاع التي كانت سائدة في بلادهم، وذلك يعود إلى كون المسرح بنية أو "ميدانا تلتقي فيه مجموعة من النصوص المتباينة بل المتناقضة، بحيث تصبح بنيتها الأسلوبية العامّة متولّدة من تفاعل عدد من الأساليب والخطابات المتباينة"¹. التي تسهم في انسجام الأفكار وتوضيحها.

¹ - حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 23.

ولذا غدا النص المسرحي قالبا متنوع الفنون والآراء يحيل عن طريقها إلى النظرة التي وصف بها المؤلف مجتمعه من ناحية معينة سواء كانت وجهته في ذلك نقد ما هو سائد من أجل التغيير أو تمجيد قضية معينة حقق فيها مجتمعه التطور والازدهار، وهذا ما يبين تجاوز الفن المسرحي المغربي للقالب التقليدي وتأسيس قالب جديد ينبني على تعدد الأساليب والفنون.

وترتبط موضوعات الأعمال المسرحية المغربية بما هو متداول في المجتمع القديم منه والجديد، وما يدور فيه من قضايا الجيد منها والرديء، بحيث نجد النقاد "تعتوا التجربة المسرحية الهاوية في المغرب بأنها تتميز بكتابة مسرح الاختلاف والتمرد والغضب والتجديد والثورة على الواقع المعيش، وهي تعبّر عن تناقضات العالم وتوظف التراث والأسطورة والسرد العربي لإنتاج بلاغة النص المسرحي"¹. فضرورة التجديد على مستوى التأليف المسرحي فرض اتخاذ طرق جديدة في الكتابة.

كما سعى كتاب المسرح إلى تحقيق مقاصدهم الأيديولوجية، كون "المسرح هو المعبر الأوسع للإيديولوجيا والسياسة... والتراث هو مستودع الأفعنة"²، بحيث تعدّ تلك الأجناس بمثابة تقنيات تأسيسية كشفت عن الأوضاع الاجتماعية الأخلاقية السائدة في المجتمع المغربي، كما أسهمت أيضا في تشكيل الرؤية التي يحملها الكاتب تجاه القضية، فالمسرح "هو الرؤية الواعية للحياة وحتى حينما يتوجه الكاتب المسرحي إلى استلهام التراث، فإنه يفعل ذلك ليعبر عن الزاهن والحياة التي يعيشها جمهوره"³، فالاستحضار الأجناسي لمختلف الفنون التراثية كان من أجل ايقاظ الوعي الثقافي والتعريف بمختلف القضايا التي تحتاج إلى ضرورة النظر فيها وإعادة ترتيب موازينها.

لم تقتصر وظيفة الأجناس المتفاعلة في النصوص المسرحية على جانب واحد، بل شملت كلّ الجوانب المؤسسة لبنية النصوص المسرحية، بحيث أسهمت في تشكيل البنية الفنية عبر

1 - عبد الرحمن بن زيدان، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد، المسرح في المغرب، ص 31.

2 - خديجة عنيشل، ارتحال العلامة التراثية داخل النص المسرحي قراءة في تداولية التراث بين النصي والمشهدي، مجلة العلامة، العدد 2، ص 117.

3 - حميد علاوي، إشكاليات تأصيل المسرح العربي أزمة ابداع أم تقصير نقدي، المسرح بين المنجز والممكن، ص 143.

التداخل بين الأساليب والأصوات التي أضفت طابع الجمال على الأسلوب الحوارية، كما بيّنت الأجناس المستحضرة الرؤية الأيديولوجية الانتقادية للكتاب التي كانت بمثابة رسالة مشفرة تحتوي على المغزى العام الذي يودّ الكتاب تحقيقه بواسطة الموضوعات المتناولة التي لها صلة بالواقع متمازجة مع نوع من الخيال بالأوضاع السائدة في مجتمعاتهم والمجتمعات العربية بصفة عامّة.

الفصل الثالث:

آليات الاستحضر الأجناسي

المبحث الأول: الاستراتيجيات اللغوية

المبحث الثاني: الاستراتيجيات التعبيرية

تقديم:

ينبني الخطاب الأدبي على خطاطة ثلاثية تجمع بين المرسل الذي يوجه خطابه إلى مرسل إليه ليوصل له رسالة أنتجتها ظروف معينة، فالموضوعات المتناولة في النصوص المسرحية تفرض على مؤلفيها انتهاج آليات معينة في تقديم الأفكار وتحليلها، لأن الأهداف المرجوة تحقيقها من الخطاب تفرض نوعية الاستراتيجية التي يجب اعتمادها، ويلعب السياق الذي يرد فيه الخطاب دورا في تحديد الاستراتيجية التي يُؤتى بها الخطاب، وهذا ما جعلهم يحرصون على انتقاء الوسائل التي تسمح لهم بجعل المتلقي يتفاعل مع الموضوع ويحاول فهم ما أراد الكاتب تبليغه إيّاه.

وقد وجد الأدباء في عملية التفاعل الأجناسي استراتيجية تساعدهم في الكشف عن بعض الحقائق المخفية التي يتوجب إظهارها للعيان في ثوبها الحقيقي، كون الأجناس التي يستحضرها الكاتب توضح القضية المتطرق إليها أكثر وتدعمها، ذلك "أنّ النصوص والخطابات تتأرجح بين المعاني الحرفية القائمة على التقريرية والمباشرة والتعيين، والمعاني السياقية المبنية على التضمن والإيحاء والاقتضاء"¹، يعني أنّ الاستراتيجيات تختلف باختلاف الأفكار الممثلة لها فمنها التي تقتضي الإعلان عن الحدث بصيغة مباشرة، ومنها التي يعبر عليها بصيغة تلميحية.

وسنركز اهتمامنا إذن في هذا الشقّ من الدراسة على تحديد الاستراتيجيات التي جاءت بها الأجناس المستحضرة في النصوص المسرحية المغاربية، من خلال ربطها بالقضية التي يتمحور حولها النص، والأفكار التي عبّرت عنها، بحيث جاءت الأجناس كشواهد استدلالية لتوضح القضية أكثر، لأنّ الاستراتيجية تختلف باختلاف الجنس الذي مثّلت له، هذا الأخير الذي جاء بدوره متنوعا لتنوع الأحداث التي تمحورت عليها النصوص، وهو دليل على اختلاف الموضوعات المتناولة من قبل الكتاب وبالتالي تنوع التقنيات التي أسست للبناء النصي.

¹ - جميل حمداوي التداوليات وتحليل الخطاب، ص 40.

المبحث الأول: الاستراتيجيات اللغوية.

يسعى الكاتب في عمله الإبداعي إلى تحقيق غايات توجيهية وتبهيئية، لأنّ "النص الأدبي ليس مجرد خطاب لتبادل الأخبار والأقوال والأحاديث، بل يهدف عبر مجموعة من الأقوال والأفعال الانجازية إلى تغيير وضع المتلقي، وتغيير نظامه ومعتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي من خلال ثنائية افعال ولا تفعل"¹، وهذا ما يجعله يتخذ أساليب مختلفة لتحقيق ذلك "فخطاب المتكلم لا ينطلق من العدم، وإنما يستغل هذا المتكلم مجموع الإمكانيات اللغوية وغير اللغوية التي تنتظم وفق معطيات السياق المحيط بين طرفي الخطاب هذا الاستغلال الذهني المسبق هو ما يكفل للمتكلم بناء خطة متبعة أثناء التخاطب تعرف باستراتيجية الخطاب"²؛ فكلّ موضوع والآليات التي تناسبه والتي تجعل المرسل يقدم القضية للمرسل إليه في الحدود المفهومة والمقنعة، لأنّ "صياغة المؤلف للخطاب المسرحي تختلف من مسرحية إلى أخرى وهذا باختلاف الظروف والأحوال التي حقت بتأليف المسرحية، وهي ظروف تؤهل المؤلف لاستغلال ما توفره له اللغة من تعابير وصيغ ... وما توفره له عبقريته في صياغة خطابه مع مراعاة اللغة من جهة والمعطيات الاجتماعية والسياسية والثقافية من جهة أخرى"³، فالسياق الذي جاء فيه النص المسرحي والظروف المحيطة به هي التي تحدّد الآليات التي يؤسس على إثرها النص. فما المفهوم الذي عرف به مصطلح الاستراتيجية؟

لقد اختلفت التعاريف التي قدّمت من قبل النقاد لمصطلح الاستراتيجية، لتعدّد وجهات النظر التي تكونت لديهم حول اللفظ، بحيث "يرجع مصطلح استراتيجية strategy إلى المجال العسكري، وهو يشير إلى طرق الوصول إلى أهداف عسكرية بعيدة المدى، وفي لسانيات الخطاب linguistic of discourse وتحليل الخطاب discourse analysis يفيد مصطلح استراتيجية

¹ - Catherine kerbrat –orrechioni : énonciation de la subjectivité dans le langage, armond colin paris, 1980, P 181.

² - حمدي منصور جودي، تشكّل أنواع الاستراتيجيات الخطابية دراسة في الأهداف والوسائل، مجلة كلية الآداب واللغات العدد الواحد والعشرون 21، جامعة محمد خيضر بسكرة، جوان 2017م، ص 82.

³ - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 254.

مجموع عمليات المعالجة الموجهة إلى هدف والجارية عن وعي عند انتاج الخطاب"¹؛ فكلّ خطاب يصدر عن مرسل يهدف من خلاله إلى تحقيق غايات معيّنة تتنوّع وفقاً لما هو مرغوب فيه.

إنّ المفهوم الذي عرف به مصطلح الاستراتيجية لم تكن جذوره في حقل الأدب؛ بل هو "استعارة من مختلف العلوم الحربية التي تقتضي أنّه لا يمكن الدخول في معركة دون إستراتيجية تأخذ بعين الاعتبار كلّ الأبعاد والعوامل التي من شأنها أن تشكّل سندا وعونا في سبيل الانتصار على العدو، ولكل طرف في المعركة إستراتيجيته الخاصة به..."²، فنوعية الأساليب المتّبعة في تأليف الخطاب هي التي تضمن للمرسل اقناع المرسل إليه بما هو وارد في خطابه.

يتبيّن لنا من خلال المفاهيم التي أطلقها النقاد على مصطلح الاستراتيجية أنّ هذه الأخيرة تُجسّد وجهة نظر الشخص تجاه قضية ما يسعى تبينها لشخص آخر باتّخاذ إجراءات معيّنة ولهذا عدّت "الاستراتيجية خطة في المقام الأول للوصول إلى الغرض المنشود... فهي ذات بعدين؛ أولهما: البعد التخطيطي، وهذا البعد يتحقق في المستوى الذهني. وثانيهما: البعد المادي الذي يجسّد الاستراتيجية لتتبلور فيه فعلاً"³؛ فالمرسل قبل الشروع في تقديم خطاب معيّن وجب عليه الانطلاق من أرضية قويّة تضمن له وصول الرّسالة وبلوغ الهدف؛ فالاستراتيجية إذن "طرق محددة لتناول مشكلة ما، أو القيام بمهمة من المهمات، أو مجموعة عمليات تهدف إلى بلوغ غايات معيّنة، أو هي تدابير مرسومة من أجل ضبط معلومات محددة، والتحكّم بها"⁴، ولقد حدّد "فوكو" معنى الاستراتيجية بقوله " تستعمل كلمة استراتيجية عادة بثلاثة معان:

¹ - ادريس مقبول، الاستراتيجيات التخاطبية في السنّة النبوية، مجلة كلية العلوم الإسلامية، المجلد الثامن، العدد 2/15 جامعة الموصل كلية العلوم الإسلامية، العراق، 1435هـ/ 2014م، ص 541.

² - عمر بلخير، مقاصد الكلام واستراتيجيات الخطاب في كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع، مجلة الأثر، المجلد 10 العدد 12، كلية الآداب واللغات جامعة ورقلة، ص 251.

³ - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص 53.

⁴ - حمادي صمود، مقدّمة في الخلفيّة النظرية في المصطلح، ضمن كتاب: أهمّ نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، بإشرافه جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانيّة، كليّة الآداب، منوية تونس، د ت، ص 14، نقلًا عن: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص 53.

أولاً: للتدليل على اختيار الوسائل المستخدمة للوصول إلى غاية معينة والمقصود بذلك هو العقلانية المستخدمة لبلوغ الهدف.

ثانياً: للتدليل على الطريقة التي يتصرّف بها الشركاء، في لعبة ما تبعاً لما يعتقد أنّه سيكون تصرف الآخرين ولما يخال أنّ الآخرين سيتصورون أنّه تصرفه هو؛ باختصار الطريقة التي نحاول التأثير بها على الغير.

وأخيراً: للتدليل على مجمل الأساليب المستخدمة في مجابهة ما لحرمان الخصم من وسائله القتالية وإرغامه على الاستسلام ... وعليه تتحدد الاستراتيجية باختيار الحلول الراجعة¹؛ فالشخص الذي ينشئ خطاباً معيناً قبل أن يشرع في ذلك يفكر في طريقة تقديم رسالته، التي تسمح له باستقطاب الجمهور الذي سيقنع بأفكاره وتصوّره، ولهذا "تختلف صياغة المؤلف للخطاب المسرحي من مسرحية إلى أخرى باختلاف الظروف والأحوال التي حوّت بتأليف المسرحية، وهي ظروف تؤهل المؤلف إلى استغلال ما توفره له اللغة من تعابير وصيغ ... وما توفره له عبقريته في صياغة خطابه مع مراعاة اللغة من جهة والمعطيات الاجتماعية والسياسية والثقافية من جهة أخرى. ومن تقاليد المسرح والأدب عموماً الميل إلى استعمال التلميح في صياغة الخطابات"²، فالظروف المحيطة بنشأة الخطاب هي التي توجّه المؤلف إلى توظيف تقنيات معينة وفق ما تقتضيه الأوضاع وطبيعة الموضوع المتناول في العمل الأدبي.

ولم يكن تصنيف الاستراتيجيات بشكل عشوائي بل هناك العديد من العوامل التي أسهمت في تحديد هذه التقنية والعوامل المؤثرة في إنجازها، ولقد تمّ تصنيفها في الدراسات التداولية وفق ثلاثة معايير هي:

"*المعيار الاجتماعي: ويتعلق بالعلاقة بين طرفي التخاطب، وقد تفرع عن هذا المعيار استراتيجيتان هما: الاستراتيجية التضامنية، والاستراتيجية التوجيهية.

1 - أبو بكر العزاوي، سلطة الكلام وقوة الكلمات، مجلة المناهل، وزارة الثقافة والاتصال المغربية، السنة 25، العدد 62/63، صفر 1422هـ/ماي 2001م، ص 142-143، نقلاً عن، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، 55.

2 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 254.

*معيار شكل الخطاب: ويتعلق بشكل الخطاب اللغوي للدلالة على قصد المرسل، وعن هذا المعيار تفرعت الاستراتيجية التلميحية.

*معيار هدف الخطاب: وعنه تفرعت الاستراتيجية الحجاجية¹، فالاستراتيجيات الخطابية صُنِّت وفقاً للمهام التي تؤديها في الخطاب بمختلف أنواعه، لكونها "المسلك المناسب الذي يتّخذه المرسل للتلفّظ بخطابه، من أجل تنفيذ إرادته والتعبير عن مقاصده التي تؤدي إلى تحقيق أهدافه"² فالاستراتيجية إذن هي الوسيلة المثلى لتحقيق الغايات المختلفة.

وخلاصة لكلّ هذه الآراء التي توجهت إلى تحديد المفهوم الذي يمثّله مصطلح الاستراتيجية نجد "ميشال فوكو" قدّم تعريفاً شاملاً لهذا المصطلح ويرى بأنّ الاستراتيجيات عبارة عن "كيفية في التعامل مع الخطاب وتناوله وتختلف فيما بينها اختلافاً نسقياً تختلف في حصر الموضوعات ووصلها وفصلها وربطها، وتفريغ بعضها من بعض، كيفية تختلف في تركيب أشكال العبارات في اختيارها وتصويبها وإنشاء مجموعات وتركيبها في وحدات بلاغية كبرى، وفي التعامل بالمفاهيم لوضع قواعد استخدامها وإدخالها في تناسقات جهوية، وإنشاء بناءات مفاهيمية انطلاقاً من ذلك؛ ليست العبارات بذوراً أولى للخطابات تحددها سلفاً وتجسدها مقدماً في صورة مصغرة شبه مجهرية بل هي أساليب مسطرة وقابلة لأن توصف من حيث هي كذلك_ للشروع في توظيف إمكانيات الخطاب واستثمارها"³، فالمعنى العام لمصطلح استراتيجية يتمثل في تلك الطريقة التي يتبعها المتكلم في إنشاء خطاب ما، بحيث كلّ خطاب وموضوعه، والاستراتيجيات التي يجب أن يقدم بها؛ فما الآليات التي اعتمدها كتاب المسرح المغربي في بناء نصوصهم المسرحية؟

1. الاستراتيجية التوجيهية:

تعدّ الاستراتيجية التوجيهية من بين الآليات التي اتخذها كتاب المسرح لتوجيه جمهورهم إلى قضايا مختلفة فهي "الاستراتيجية التي يرغب المرسل بها تقديم توجيهات ونصائح وأوامر ونواه

1 - ادريس مقبول، الاستراتيجيات التخاطبية في السنة النبوية، ص 543.

2 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب_مقاربة تداولية_ ص 62.

3 - ميشال فوكو، حفرات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء المغرب، 2005م، ص

يفترض أنها لصالح المخاطب أو المرسل إليه، ولا يعدّ التوجيه هنا فعلاً لغوياً وحسب؛ وإنما يعدّ وظيفة من وظائف اللغة... إذ إنّ اللغة تعمل على أنّها تعبير عن سلوك المرسل وتأثيره في توجهات المرسل إليه وسلوكه¹، وعليه يمكن أن نصنّف أسلوب التوجيه في الخانة التي تعنى بوخر المتلقي للنظر في القضايا المحيطة به والخاصة بكلّ مجالات حياته، وتشتمل الاستراتيجية التوجيهية على مجموعة من المسوّغات التي تسمح لصاحب الخطاب بممارسة هذه الاستراتيجية ونذكر منها:

* الطابع الرسمي في العلاقات التواصلية.

* الشعور بالتفاوت الفكري أو الاعتبار الاجتماعي أو الطبقي.

* الحفاظ على التراتبية التي تضمن استمرار الاحترام والتوقير.

* إصرار المرسل على تنفيذ قصده عند انجاز الفعل². وتسمح هذه المسوّغات لصاحب الخطاب بتقديم خطاب يحمل صبغة التوجيه، وعدم توقّر هذه الشروط في صاحب الخطاب لا يمكن له أن يكون في منصب الموجّه لكونه غير مؤهل لذلك.

وقد اعتمد الكتاب في أعمالهم على الاستراتيجية التوجيهية كونها الوسيلة المثلى لتبنيه الأفراد ومن بين النماذج الموظّفة في النصوص المسرحية المدروسة نجد:

*المثل الذي أورده الحكواتي في نصّ "الحكواتي الأخير" موجّهاً إيّاه للشاب الذي ظلّ

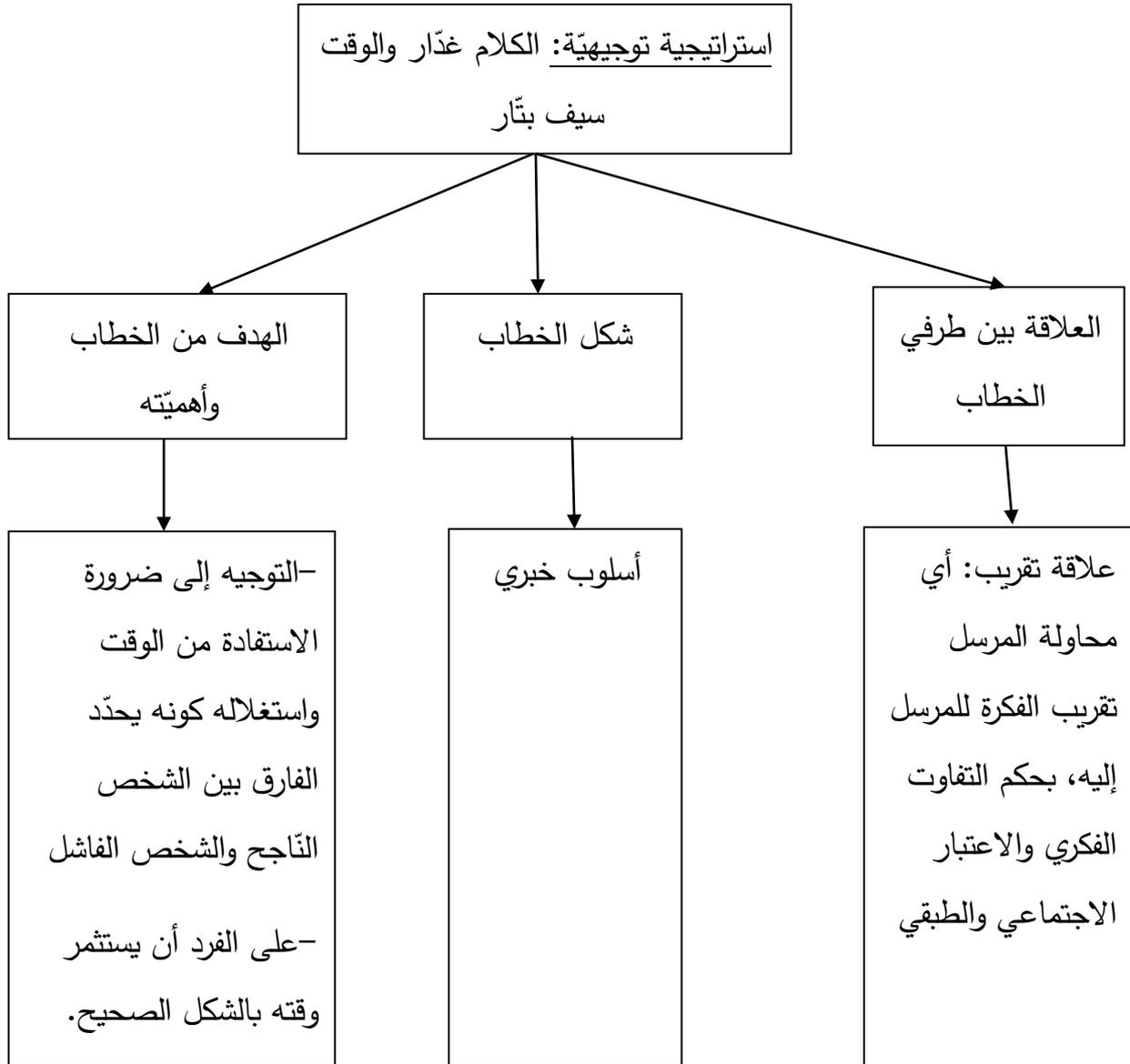
يراقب ساعته منذ بداية الجلسة الحكواتية حيث قال:

"...ابق معي، واجلس بجانبني، وتأكد أنّ الوقت سيمرّ سريعاً. لن تحسّ إلاّ وقد حلّت الساعة الموعودة، ولكنّه _مع ذلك_ لا بدّ أن أحذرك من شيء. احذر جيّداً أن يسرقك حديثي، ويفوت

1 - ادريس مقبول، الاستراتيجيات التخاطبية في السنة النبوية، ص 549.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عليك الموعد. انتبه، إن الكلام غدار والوقت سيف بتار"¹. فالمثل جاء من باب النصح والإرشاد وهذا ما سنبينه من خلال المخطط الآتي:



استحضر الحكواتي المثل في سياق الحديث عن غفلة الشباب، محدّراً إيّاهم من الوقوع في الغرور، فالتوجيه الذي صدر عن الحكواتي كان هدفه تنبيه الشاب الذي أغوته الحياة لأنّه أصبح أكثر اهتماماً بها من الحياة الأخرى التي سيكون له فيها مجرى آخر يختلف عن هذا الذي هو بصدد السير فيه، فالحكواتي حدّر الشاب من الاشتغال بملذّات الحياة واتباع التقاليد والعادات الخارقة لما هو متداول في مجتمعه ما يجعله يُكوّن نظرة أخرى مغايرة ومناقضة لما هو في

¹ - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 36.

مجتمعه، وهذا ما سيجعله في وقت آخر يخسر العديد من الأمور التي لا يمكنه تصحيحها ولا تغييرها بسبب فوات الأوان.

وقد وضّح الحكواتي للشباب قيمة وأهميّة الوقت وضرورة استغلاله فيما هو أحسن وعلى ما يعود عليه بالخير، وتقادي إهدار الوقت في الأمور التافهة والاشتغال بتضييعه دون تحقيق الفائدة. فحسن التدبير والتخطيط سيؤدي بصاحبه إلى تحقيق النّجاح في الحياة، وبلوغ ذروة السّعادة وقمّة رغباته. فتشبيه الحكواتي للوقت بالسيف في الحدة والسّرعة، كان لتنبئه الفرد وإيصال رسالته التي جاءت في ظلّ التدهور الذي يحصل في المجتمع الشبابي.

كما تجسّد التوجيه في نصّ "عزّ الدين المدني" كونه خاض في الحديث عن موضوع مهمّ وخاصّ بأبرز حدث تاريخي عاشته مدينة البصرة، ومن بين النماذج الواردة نذكر قول الطبري:

"لقد عدت من سباخ البصرة، وراعني ما شاهدته. وإنّي لمراجع ما كتبتّه في تاريخ الرسل والملوك؛ في شأن ثورة الزنج. أيّها النّاس انصتوا يرحمكم الله لا تعتمدوا كتابي. إنّي غلط فثورة الزنج لم تكن فتنة وعلي بن محمد لم يكن خارجياً. وعملة السباخ لم يكونوا عبيدا. راجعوا التاريخ راجعوا التراث رب انعمت فزد"¹. وهو الخطاب الذي حاول فيه (أبو جعفر بن جرير الطبري) أن يبيّن للنّاس أنّه أخطأ في حقّ (علي بن محمد) ويجب أن يعاد النّظر في الكلام الذي أورده عنه، وهو ما سنشرحه من خلال المخطط التالي:

¹ - عزّ الدين المدني، ديوان الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 104.



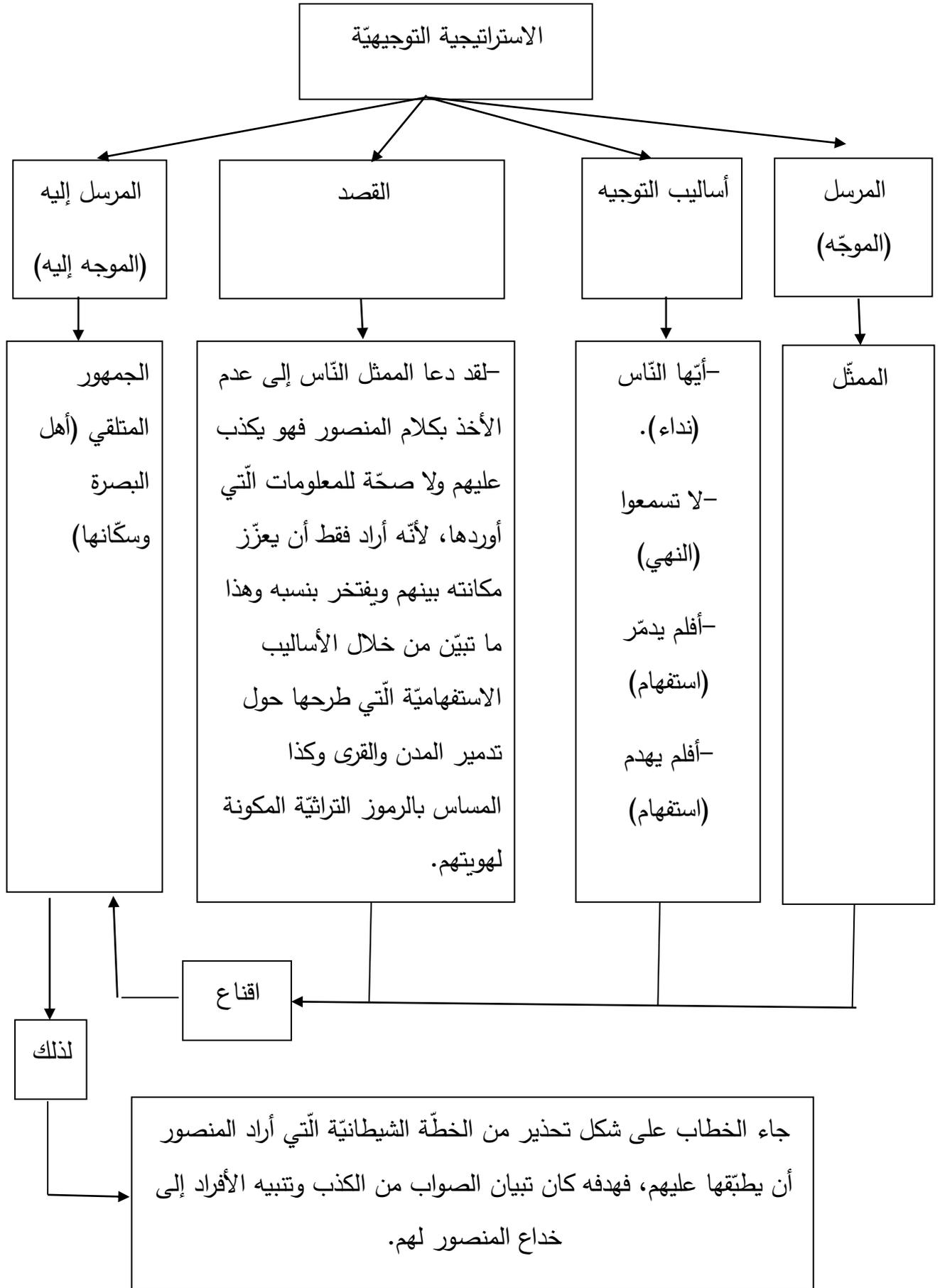
إنّ الاستعانة بهذا الاقتباس الذي أخذ من كتاب (الأمم والملوك) لدليل على رغبة (أبي جعفر بن جرير الطبري) في تصحيح الخطأ وتعديل المعلومات التي أوردها، ونصح النَّاس بعدم الأخذ بها والاعتماد عليها، وأرشدهم للعودة إلى كتب التاريخ والتراث من أجل معرفة القضية أكثر والتوسّع في أحداثها، لأنّ الاستراتيجية التوجيهية يعمد المرسل في استخدامها إلى "فرض قيد على المرسل إليه بشكل أو بآخر، وإن كان القيد بسيطاً أو يمارس فضولاً خطابياً عليه، وأن يوجَّهه لمصلحته بنفعه من جهة وبإبعاده عن الضّرر من جهة أخرى"¹، وعليه فالهدف الأساس من هذه

¹ - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص 322.

الاستراتيجية هو توجيه المرسل إليه للإقبال على شيء ما ونهيه للابتعاد عن شيء آخر فيه ضرر سيعود عليه لاحقاً.

كما تجسدت أيضاً الاستراتيجية التوجيهية من خلال الخطبة التي أقيمت على لسان (الممثل) ردّاً على الخطبة التي ألقاها (المنصور) على الناس محدّثاً إيّاهم حول الأصل العريق لأفراد أسرته، فجاءت الخطبة التي أوردتها (الممثل) لبيّر أقوال المنصور، حيث قال: "أيّها النّاس! لا تسمعوا له! إنّهُ متجبرّ، مزهو فخور.... فهل يمكن إذن أن نلقبه بالمنصور؟ المنصور على من؟ إنّهُ سفاك دماء.... إنّهُ مدمرّ، مهدمّ! أفلم يدمرّ هو وأبوه وجده القرى والمدن؟ أفلم يهدم تراثنا ومعالمنا؟ من قصور بني أغلبها بالقيروان وقيادة هو وأبوه وجده؟..."¹، وعليه فالخطبة جاءت تصحيحاً لما أراد أن يبثّه المنصور من أفكار في ذهن الأفراد وهذا ما سنبينه من خلال المخطط الآتي:

¹ - عزّ الدّين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 116 - 117.



إنّ المشاكل التي يعاني منها أهل البصرة جعلت بعض الأفراد يشعرون بأنهم أهل للمسؤولية، فراحوا يلقون خطابات من أجل تعزيز مكانتهم وفرض حبّ الناس لهم، يطعمون كلامهم بمختلف الأكاذيب وفي مقابل هذه الفئة برزت جماعة أخرى مناقضة لها فضحت تصرفاتها اللأخلاقية البشعة التي مارستها في حقّ الشعب والبلاد، وهي مجمل المبررات الواردة على لسان الممثل في شكل أفعال لغوية حاول من خلالها إقناع الأفراد بما هو في صدد قوله ف جاء أسلوب النهي (لا تسمعوا) تنبيهها لهم لعدم الأخذ بالكلام الذي أصدره المنصور، لأنّ هدف المنصور من ذلك إعلاء مكانته بينهم والتسلط عليهم، وهذا ما وضّحه من خلال الأساليب الاستفهامية التي برهنت على التصرفات التعسفية التي مارسها كبار عائلة المنصور في مختلف البلدان إلى جانب المساس بهويّتهم، وكلّ تلك الأدلة كانت تأكيداً على طغيان المنصور وعائلته والعنف الذي صبغ معاملتهم ذلك أنّ "أسلوب التحذير من آليات التوجيه ... أنّه يعطي الخطاب قبولاً من خلال حضور الصراحة، التي تدلّ المرسل إليه على صدق المرسل في التوجيه، وبالتالي تكسبه الثقة في خطابه"¹، فالأساليب اللغوية التي يستعين بها المرسل تكون غايتها اقناع المرسل إليه بالكلام الذي يقوله فهو يوجّهه إلى الصواب وما يجب اتّباعه لتحقيق الهدف.

كما لم يخل نص "عزّ الدين جلاجي" من هذا النوع من الاستراتيجيات التي انبنى عليها النصّ، ومن الأمثلة الواردة نذكر:

"...أنت يا صديقي ترهق نفسك كثيراً، وتجد في العمل أكثر من أي انسان آخر.

يرتب التاعس هدامه متحنحاً معترًا بنفسه، ثمّ يقوم، يخطو بثبات.

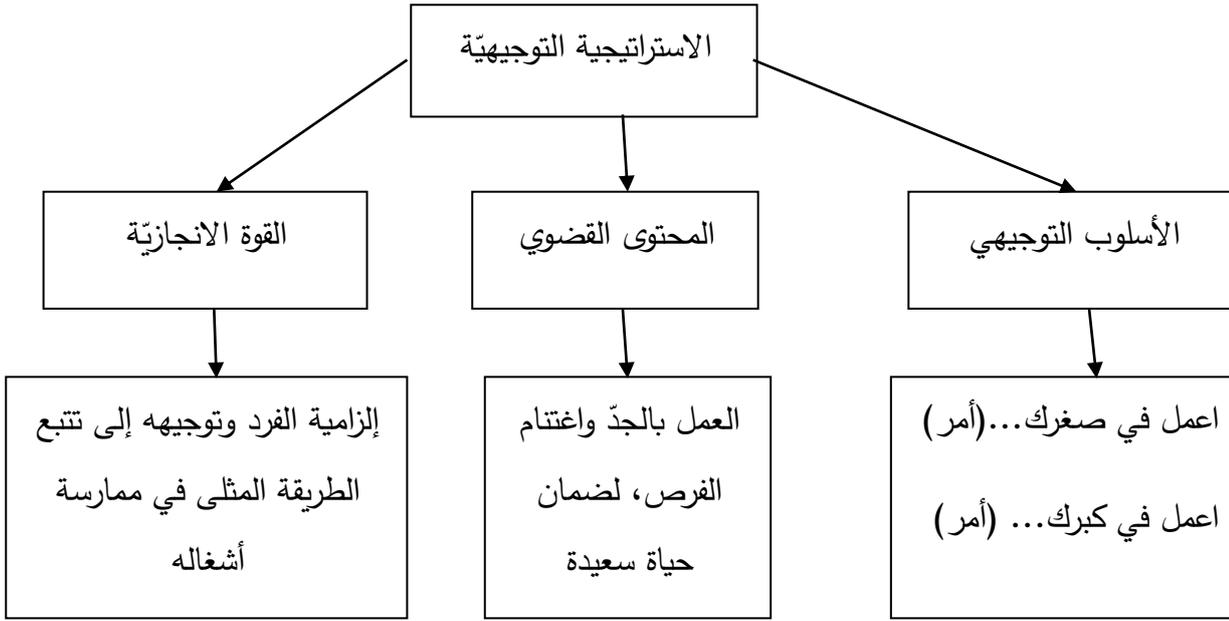
هذا صحيح.. أكبر عامل في هذه المدينة هو أنا، العمل عبادة، ألم يقل الأولون إن العمل عبادة. ألم يقولوا اعمل في صغرك لكبرك، واعمل في كبرك لقبرك؟"²

استحضر الكاتب المثل في سياق الحديث عن حبّ العمل والجّد والإخلاص فيه؛ واشتغل المثل على خطاطة توجيهية تمثّلت في رسالة النصّح والإرشاد وجّهها التّاعس (المرسل)

¹ - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص 355.

² - عزّ الدين جلاجي، مملكة الغراب، ص 14.

لصديقه النَّاعِس (المرسل إليه)، وجاء في صيغة الأمر من باب الحثّ على ضرورة الاجتهاد والمثابرة لتحقيق النَّجاح في الحياة والفوز بالآخرة عن طريق الأعمال الخيريّة والحسنة التي أنجزها في حياته قبل أن يغادرها، وسنبيّن ذلك من خلال المخطط التالي:



استعان النَّاعِس بالمثل المتداول في الثقافة الشعبيّة ليرهن للنَّاعِس أنّ الحياة تبنى على العمل والاجتهاد لا على النُّوم والاتِّكال على الآخرين، فهو جاء من باب النَّصح والإرشاد.

ونجد أيضاً في النَّص المسرحي "خمسون" صدقاً للاستراتيجيّة التوجيهيّة الحاجيّة المتجسدة في توظيف الآيات القرآنية في الحوار المتبادل بين الشخصيات الذي جاء كآتي:

"حنان: أش قالت لك

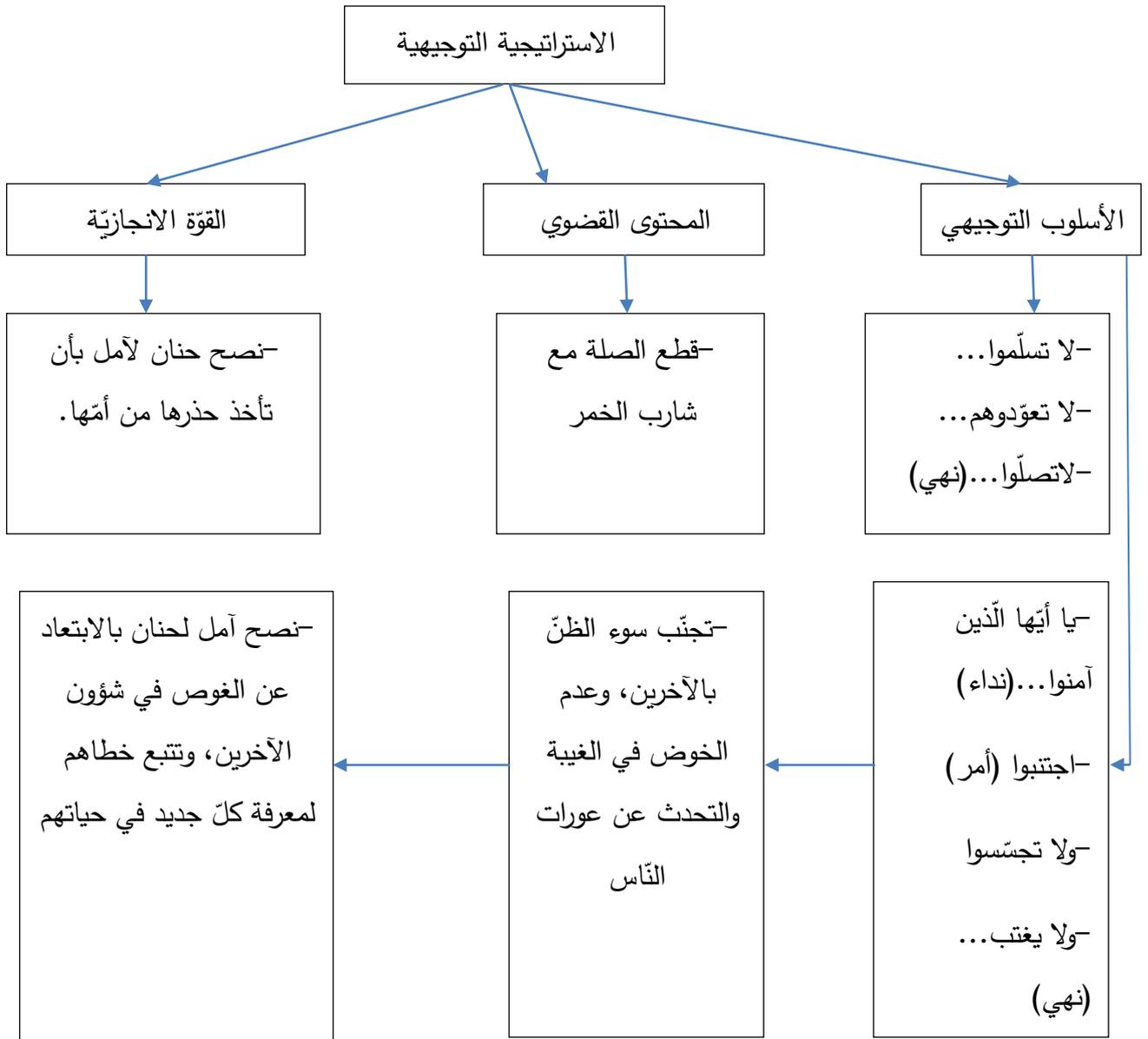
أمل: تكتب في كتاب عن التعذيب

حنان: وأنا نكتب في كتاب عن التنجيم، قال الرسول (ص): لا تسلّموا على من يشرب الخمر ولا تعودوهم إذا مرضوا، ولا تصلّوا عليهم إذا ماتوا.

آمل: قال تعالى:

"يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ ۖ وَلَا تَجَسَّسُوا وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًا ۚ أَيُّبُ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ ۚ وَاتَّقُوا اللَّهَ ۚ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَّحِيمٌ" ¹.

إنّ الفكرة الأساس التي نلمسها في هذا الحوار هو سعي كلّ طرف إلى التأثير في الآخر، بحيث كلّ واحدة منهما استحضرت نصا قرانيا يشير إلى قضية معيّنة ويحمل في طياته رسالة تدعو إلى الإقدام على الفعل أو النفور منه، فحنان وظفت قول الرسول عليه الصلاة والسلام وآمال ردت عليها بالآية القرآنيّة، وهذا ما سنبيّنه من خلال المخطط الآتي:



¹ - جلييلة بكار، خمسون، ص 139.

وردت هذه السلسلة من الشواهد القرآنية المتبادلة بين كلّ من (أمل) و(حنان)، محاولة كلّ واحدة منهما التأثير في الأخرى، بحيث كان منطلق الحوار هو (أمّ أمل) التي رأتها (حنان) وهي تدخل إلى حانة بيع الخمر مع رجل ينتمي إلى السلك الأمني، ما وُلد فيها الشك، لكن (أمل) قامت بزيارة والدتها والتأكد من صحة أقوال (حنان)، لتصل في نهاية الأمر إلى أنّ شكّ (حنان) كان في محلّه، وهو الأمر الذي أثر فيها وجعلها تكذب على صديقاتها خجلا مما فعلته والدتها لكن ذكاء (حنان) وفطنتها جعلها لم تصدّق (أمل)، الأمر الذي أدخلهما في حوار، وكلّ واحدة منهما تحاول الانتصار على الأخرى، معتمدين في ذلك على النصوص القرآنية التي كانت بدورها تشتمل على صيغ التوجيه بحيث كانت البداية على لسان (حنان) التي حاولت أن تتصح (أمل) بإعادة النظر في تصرفاتها وتحركاتها، فنجدها اتخذت قول الرسول (ص) وسيلة لتوجيهها خاصة وأنّ الحديث جاء في صيغة النهي، لكن (أمل) بدورها أرادت أن تقنع (حنان) بأنّ رأيها مجرد ظنّ وشكّ ولا يوجد ما يؤكّده واعتمدت في ذلك قوله تعالى: يا أيّها الذين آمنوا... لا تجسسوا ولا يغتب بعضكم بعضا، فبداية الآية كانت عبارة عن نداء يفيد التنبيه، حاولت من خلاله أن تبرّر لأمل أنّ الله سبحانه وتعالى يقول بأنّ الإنسان المؤمن لا يظنّ بغيره السوء ولا يشكّ فيه، كما نهانا الله عن ترقّب تحركات بعضنا البعض، وعدم اغتنام فرصة غيابه مجالا للحديث عنه.

جاءت معظم الأساليب الواردة في النصوص القرآنية في شكل نهّي، ينصحننا فيها المولى عزّ وجلّ بالابتعاد عن بعض التصرفات كونها لا تليق بالإنسان المؤمن المتشبع بتعاليم الدين الإسلامي، لأنّ المرسل يسعى "من خلال خطابه التوجيهي إلى الضغط على المرسل إليه لتوجيهه إلى مقاصد معينة يفرضها سياق التخاطب مثل سياق النصح...¹، ولقد اختارت الكاتبة أن تكون الشواهد المتبادلة بين كلّ من حنان وآمل دينية لكونها من أقوى النصوص التي ستمكن الشخصيات بواسطتها من التأثير في بعضها البعض.

كشفت الاستراتيجية التوجيهية عن العديد من القضايا التي تشغل الفرد، لأنّ المؤلف يسعى "من خلالها" لتبليغ قصده وتحقيق هدفه الخطابي... فيعدّ التوجيه وظيفة من وظائف اللغة

1 - حمدي منصور جودي، تشكل أنواع الاستراتيجيات الخطابية _دراسة في الأهداف والوسائل، ص 86.

التي تعنى بالعلاقات الشخصية¹، فالتوجيه الذي يمارسه المرسل على المرسل إليه يكون كضغط عليه من أجل فعل مستقبلي معين.

2. الاستراتيجية التلميحية:

يستعين الكاتب في بعض المواقف بالأسلوب لغير المباشر لكونه يمثل "المستوى الذي لا تكون فيه حرفية الملفوظ هي المقصودة بالحكم في ذاتها، وإنما يكون المقصود ما يفضي به هذا المعنى الحرفي إلى معنى آخر بقرينة سياقية"²، للتلميح إلى بعض القضايا التي يتعدّر عليه الإفصاح عنها وهي التقنية التي تعرف بالاستراتيجية التلميحية "التي يعبر فيها المرسل من غير طريق التصريح المباشر والدلالة الظاهرة، بل يختار أن ينقل قصده عبر طرق دلالية غير مباشرة (التضمنين أو الاقتضاء مثلا) يحتاج معها المرسل إليه إلى أعمال آليات الاستدلال للوصول إلى القصد الأصلي، فهي استراتيجية يحتاج فهمها إلى الانتقال من المعنى الحرفي للخطاب إلى المعنى المضمّر الذي يدلّ عليه عادة السياق بمعناه العام"³، فالاستراتيجية التلميحية تبحث فيما وراء الحروف وكذا المعاني الضمنية التي توحى بها مختلف الخطابات، ولهذا نجد الأساليب المتبّعة فيها مختلفة باختلاف المضامين المعبر عنها ونذكر من بين المسوغات :

"*الحرص على التأدب في مخاطبة الآخرين بالكناية وغيرها.

*الرغبة في التملص من مسؤولية القول.

* الرغبة في إظهار التفوق والاستعلاء.

*سلوك طريقة التقية"⁴.

وعليه تعدّ الاستراتيجية التلميحية من بين التقنيات المعتمدة في النصوص المسرحية وهذا لأنّ "المسرح أحد أنواع التبليغ والتواصل، وإن انعدمت فيه أحيانا عملية القصد فالكاتب المسرحي

1 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص 322-324.

2 - John Rogers sear, sens et expression, études de théorie des actes de langage, traduction et préface par joelle proust, les éditions de nuit, P 121

3 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة تداولية، ص 370.

4 - ادريس مقبول، الاستراتيجيات التخاطبية في السنة النبوية، ص 551.

لا يقول إنّه قصد شيئاً في كلامه الذي يسنده إلى شخصيات المسرحية، ولكننا قد نفهم أشياء كثيرة من خلال ما يقوله دون أن يصرّح بأنّه قصدها"¹، وهو ما تبين لنا في النصّ المسرحي "الخبزة" الذي تمحور حول الفقر والعوز كما سبق وأن ذكرنا في الفصول السابقة، وبما أنّ الموضوع المتناول حسّاس ويتعلّق بفئة مجتمعيّة فقيرة وظّف "عبد القادر علولة" في مؤلّفه العديد من الأساليب التلميحية التي عبّرت عن تلك الأوضاع بطريقة ضمنيّة، ونذكر من بينها المثل الذي ورد في الحوار الآتي:

*"... السي محمد: على الوسائل والأسباب التي يلزموا الجوع الأسباب التي لزمنا نحاربوهم.

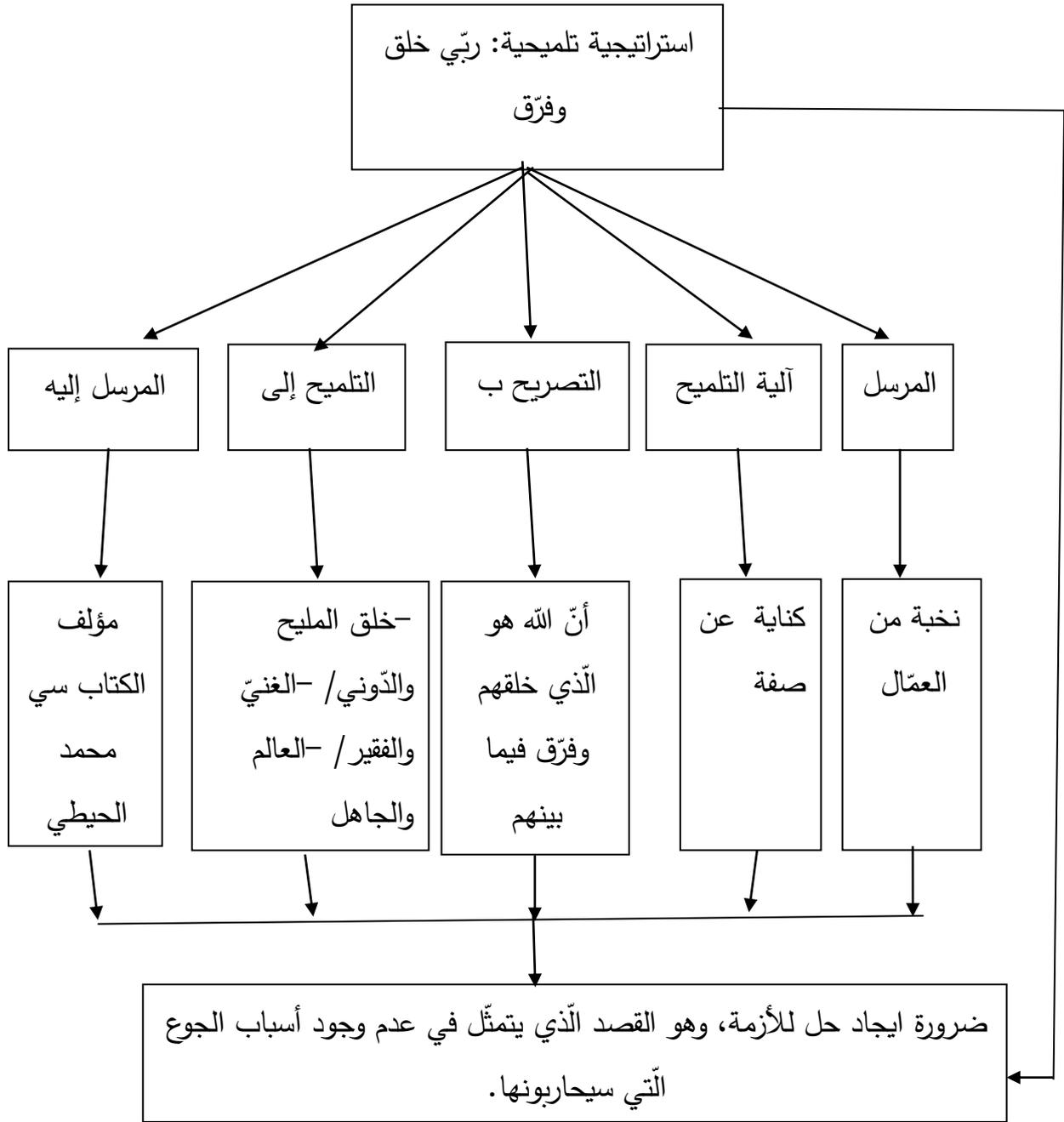
الجميع: ربّي خلق وفرّق"².

جاء المثل في شكل كناية للتلميح إلى المرحلة الصّعبة التي عرفتتها الطبقات الاجتماعيّة وهو ما فسّره الكلام الذي تلاه والذي صرّح به (السي محمد) حيث قال "المليح من الدّوني ... راكم خارجين عن الموضوع"³ فالنقاط المتتالية التي كانت الفاصل بين المليح والدّوني والخروج عن الموضوع دليل على الجزء المسكوت عنه في المثل. وهذا ما سنبينه في المخطط الآتي:

1 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النّظرية التداوليّة، ص 196.

2 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 11.

3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.



إنّ المثل الذي ورد على لسان الجماعة كان موجّهاً لمؤلف الكتاب لإقناعه بضرورة الإيمان بما قُدّر من الله عزّ وجلّ، وجاء المثل كناية عن صفة كان الظاهر فيه صفة الخلق والتفريق التي أسندت إلى الله، والمعنى الباطن يتمثل في أنّ الفرق بين الفئات الاجتماعية يكمن في الفروقات المادية وليس في الأخلاق والطبائع كما هو المعنى الأصلي للمثل، فكان قصدهم من خلال ذلك اقناع كلّ من السي علي والسي محمّد أنّ تلك الأوضاع المزرية التي يعيشونها كانت مقدّرة عليهم.

كما وردت أيضا الاستراتيجية التلميحية في هذا الحوار من خلال المثل الشعبي الذي جاء على لسان المرأة 3 وجاء الحوار كالآتي:

"المرأة 3: ... راكي تشوفي اليوم جبت ساعة راجلي الله يرحمه... يا دره اشحال يعطوني فيها؟

المرأة 2: انتاع فضة ولا ذهب؟

المرأة 3: إذا ما خفت ربي يكذبني انتاع النحاس.

المرأة 1: إذا قبلوها راهم يعطوك فيها مائة وخمسين دورو.

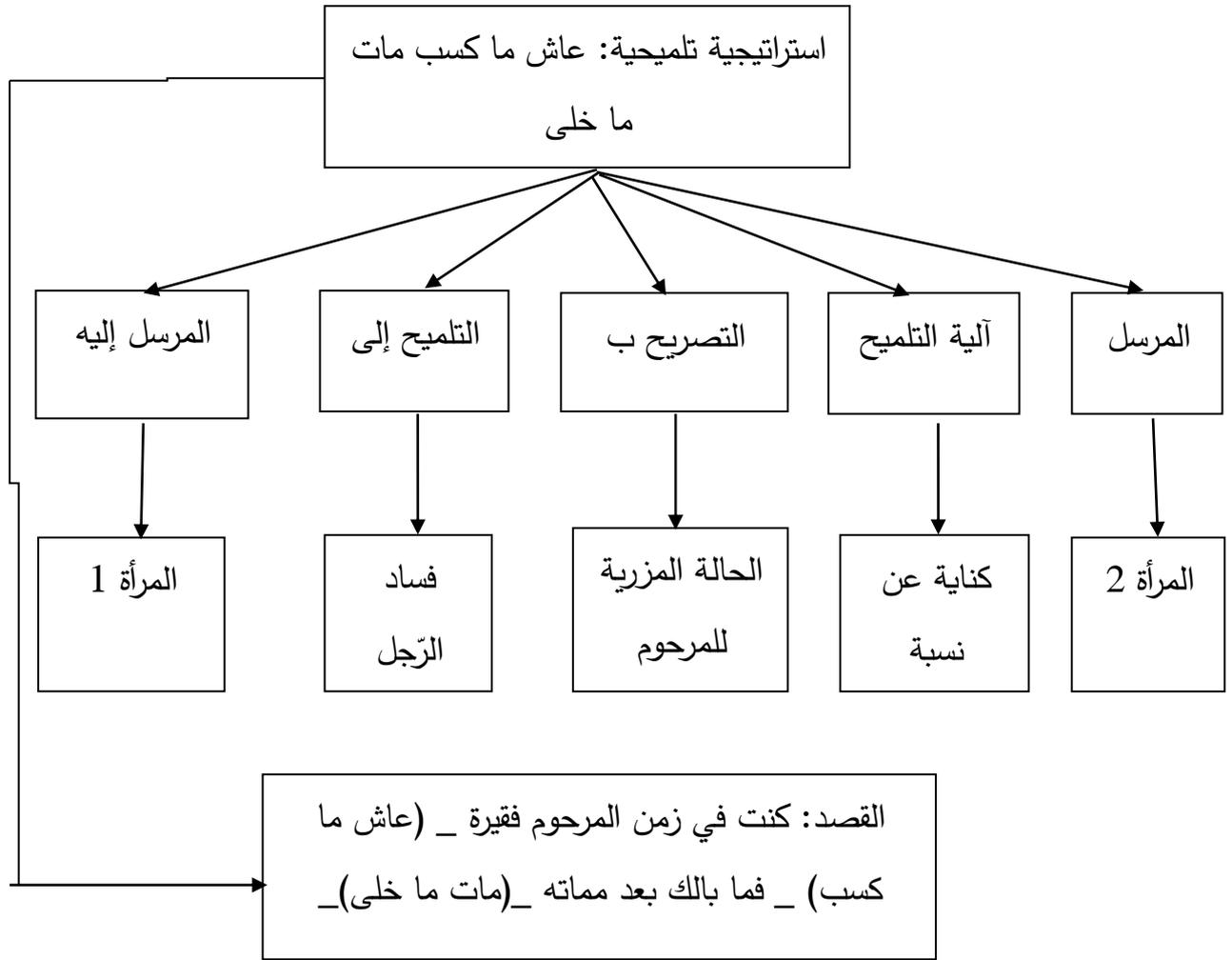
المرأة 3: ما طراني على تريكة المرحوم عاش ما كسب مات ما خلى"¹.

لمحت المرأة (3) من خلال إيرادها لهذا المثل إلى الفقر الذي كانت تعاني منه في حياة المرحوم؛ بسبب فساده وعدم تحمله ربما للمسؤوليات التي فرضت عليه، أو ربما لظروف كانت نتيجة للأوضاع السائدة في البلاد؛ فالاحتمالات التي ينطوي عليها معنى المثل وكذا الافتراضات المسبقة* التي تكوّنت لدى الكاتب قبل توظيفه لهذا الشاهد هي ما سنكشف عنها الأفكار التي وردت في النص المسرحي.

لهذا نجده ورد في صيغة كناية وبالضبط كناية عن نسبة من أجل الكشف عن صفات الزوج دون التصريح بها علانية. وهو ما سنوضحه في المخطّط:

¹ - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 15.

* الافتراض المسبق: شيء يفترضه المتكلم يسبق التقوه بالكلام، نجده عند المتكلمين وليس الجمل. جورج بول، التداولية تر: قصي العتاي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، بيروت، 2010م، ص 51.



كما أورد "علولة" أنموذجاً آخر من الأمثال يحمل في طياته طابع الإنسانية، وهو ما تبدى لنا في الحوار المتبادل بين "السي علي وزوجته عائشة" مع "السائلة":

*السائلة: الله يا لمؤمنين عاونونا بخبيزة ربي يعاونكم

عائشة: نعطوها طرف المخلوقة هذه ولية.

السي علي، الله يا لمؤمنين عاونونا بخبيزة ربي يعاونكم.

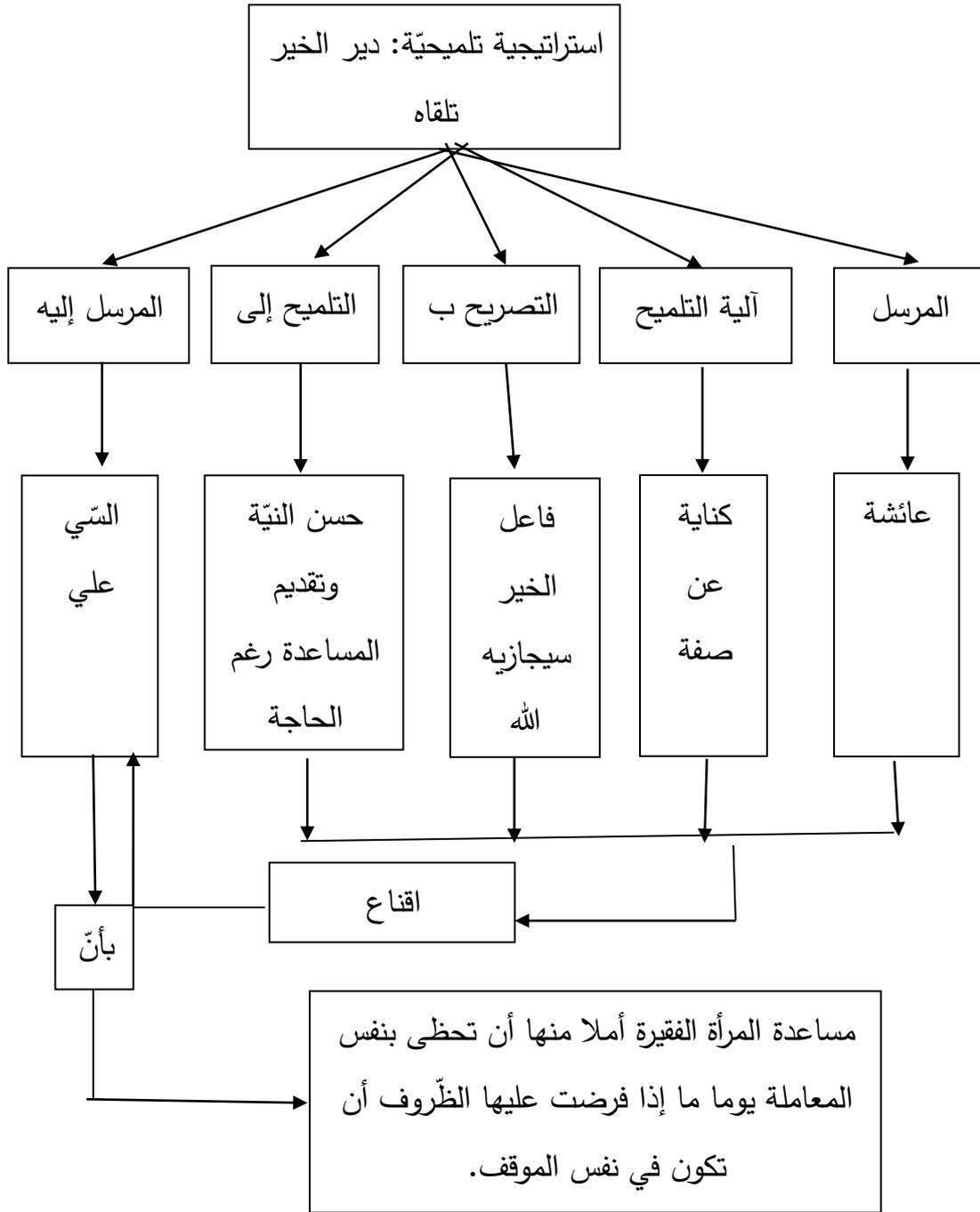
عائشة: قال لك دبر الخير تلقاه¹.

تلَفَّظت عائشة بالمثل من باب تحقيق درجة الاقناع لدى (السي علي) الذي منع عنها تقديم المساعدة للمرأة السائلة، فبالنسبة إليه الإنسان الفقير لا يمكنه تقديم المساعدة لغيره من المحتاجين ظناً منه أن ذلك سيزيده فقراً؛ على عكس زوجته عائشة القنوعة تطفنت إلى ضرورة منح تلك المرأة ولو رغيف من الخبز لأنَّ فاعل الخير سيجزى على فعلته مستقبلاً، وهو المعنى المضمر الذي أرادت أن تبينه للسي علي والمتمثل فيما تملكه الصدقة من بركة، فقول عائشة (دبر الخير تلقاه) دليل على حسن النية في مساعدة الآخرين، فالمرسل إذن "ينقل تصوراته ومدركاته الموجودة في واقعه بهدف التبليغ أو التأثير في المرسل إليه، وهو بذلك يعتمد إلى إقناعه قصد التغيير في بعض أفكاره"²، فقصد عائشة كان إقناع السي علي بالخير الذي سيجنيه من خلال مساعدة غيره من المحتاجين.

جاء هذا المثل في سياق الحديث عن الأوضاع المعيشة الصعبة التي أرهقت الطبقة الكادحة في المجتمع، فالفقر والعوز الذي تعاني منه أثر على تفكير الأفراد وتصرفاتهم، وتنمية روح القسوة عندهم، هذا في مقابل الفئة الأخرى التي تؤمن بقضاء الله وقدره وتحاول التعايش مع ما هو متوفّر عندها، ومحاولة تقديم يد العون لمن هم أكثر حاجة منها.

1 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 34.

2 - حمدي منصور جودي، تشكّل أنواع الاستراتيجيات الخطابية - دراسة في الأهداف والوسائل، ص 92.



اتخذت (عائشة) من المثل وسيلة لتقريب المعنى الذي أرادت أن تقدّمه لزوجها (السّي علي) غير أنها لم تصرّح برأيها بصيغة مباشرة بل اعتمدت إحدى الوسائل البلاغية المتجسدة في الصورة البيانية الكنائية التي عبّرت عن فكرتها، وحاولت أن تقنع زوجها بضرورة تقديم المساعدة؛ فلو كان طرحها بصيغة مباشرة لكان التأثير ضعيفا ودرجة الإقناع تكون بنسبة ضئيلة 'فمن تقاليد

المسرح والأدب عموماً الميل إلى استعمال التلميح في صياغة الخطابات¹، لتحقيق الاستمالة وهذا ما جعل الكتاب يوظفون في نصوصهم المسرحية مختلف الوسائل التي تجذب "انتباه القارئ إلى أوضاع اجتماعية وثقافية وسياسية وأخلاقية ونفسية وايدولوجية"². فالرسالة تحقق مفعولها عن طريق وسائل تقديمها.

يقول "علولة" في موضع آخر:

* "سي عليّ: ما كانش يخلصك مليح؟

المشتري: يا ودي يا السي علي كان يخلصني مليح غير أنا لهفت طمعت قلت نروح نبكي له بالك يزيدني شوية مشيت نسعى درت تسعة.

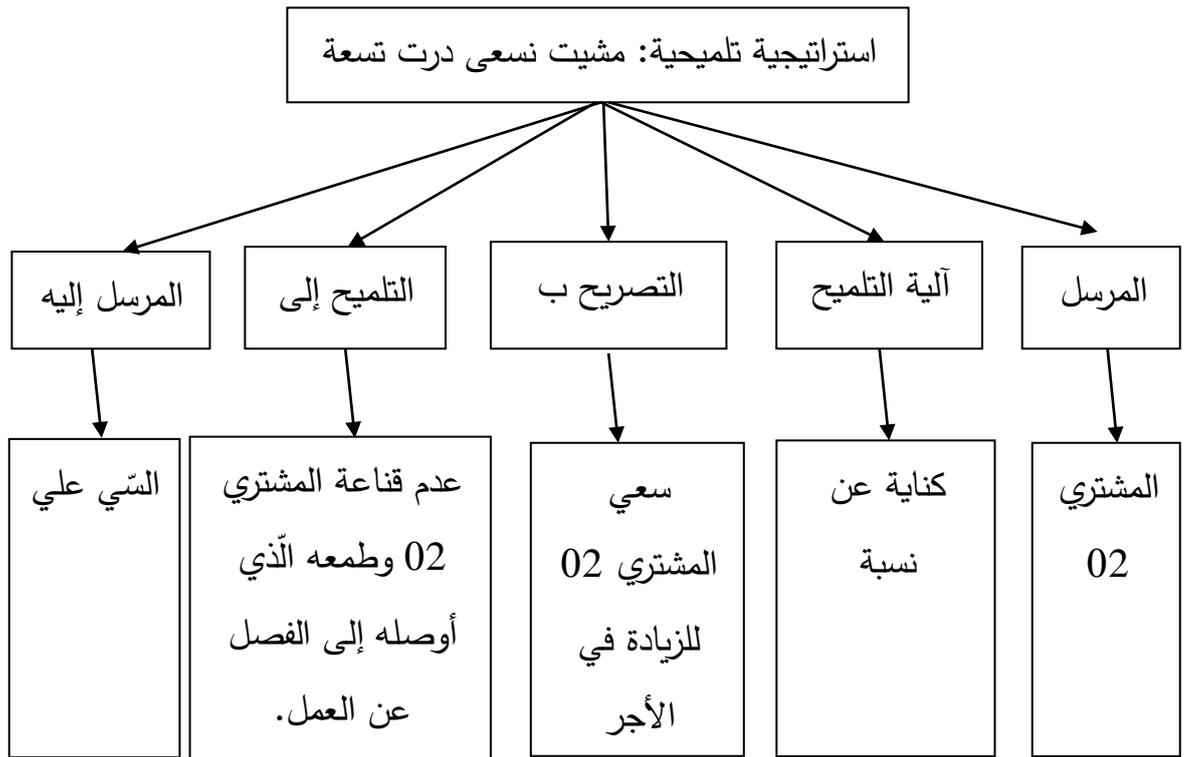
السي علي: شفت اللهفة وين توصل"³.

لقد جاء هذا المثل في النص المسرحي ليلمح به صاحبه إلى ضرورة التأني في اتخاذ القرارات، وقناعة الفرد بما رزق به والحفاظ عليه مهما كانت الظروف حتى لا يتسبب في خسارته طمعا منه في الزيادة، بحيث أشار المثل إلى الورطة التي وقع فيها الشخص الذي رغب في الكثير ففقد القليل، فعدم الرضا بالأجر القليل ومطالبته برفع الأجرة جعله يفقد منصب عمله، وهذا ما سنبيّنه في المخطّط التالي:

1 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 254.

2 - المرجع نفسه، ص 249.

3 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 06.



إنّ المرسل (المشتري 02) أورد المثل ليبيّن للمرسل إليه (السّي علي) الكاتب العمومي الذي قصده ليكتب له رسالة يحاول من خلالها إقناع صاحب العمل بأن يشغله عنده ثانية؛ فهو لمّح إلى السبب الذي جعله يفقد وظيفته بواسطة المثل وأحال إلى طمعه وعدم قناعته التي تسببت في هلاكه.

لقد لعبت الكناية في الأمثال التي جاءت في النصّ المسرحي دوراً فاعلاً ومهماً، بحيث كانت رمزا كشفت من خلاله الشخصيات المسرحية عن المسكوت عنه، والتلميح إلى مختلف الأمور التي تشغلهم في حياتهم اليومية والمجتمعية إلى جانب الظروف المادية الصعبة، وعليه تستعمل الاستراتيجية التلميحية أثناء الوصف أو التقرير أو الإخبار وهو استعمال لا يقتصر على ملفوظات قصيرة أو مجتزأة... تكون الغاية منها القصد غير ما تدلّ عليه حرفياً¹. فالتلميح أبلغ من التصريح في بعض المواقف.

¹ - محمود طلحة، تداولية الخطاب السردية - دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي - تقديم: مسعود صحراوي، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، 2012م، ص 148.

وتعدّ الأمثال من بين الأجناس التي تمثل لهذه الاستراتيجية كونها تشكّل "خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم، وهي أقوال تدلّ على إصابة المحز وتطبيق المفصل، هذا من ناحية المعنى أمّا من ناحية المبنى فإنّ المثل السّروود يميّز عن غيره من الكلام بالإيجاز، ولطف الكناية وجمال البلاغة، والأمثال ضرب من التعبير عما تزخر به النّفس من علم وخبرة وحقائق واقعيّة بعيدة البعد كلّه عن الوهم والخيال، فهي القول الجاري على أسنة الشعب الذي يميّز بطابع تعليمي، وشكل أدبي مكملّ يسمو على أشكال التعبير المألوفة"¹، وتمثّل هذه الأمثال مغزى القضية كونها نصوصاً قديمة يستعان بها في الوقت الراهن للتلميح إلى الأوضاع السائدة وكذا الكشف عن البنية الثقافيّة التي أرهقتها التغيّرات على كافة الصعد.

وقد أورد (عبد الكريم برشيد) الاستراتيجية التلميحية في نفس "سوق النّساء" حيث كان حديثه عن النّساء المغربيات والتحوّلات التي عرفها المجتمع النّسوي، حيث ورد الحوار كالآتي:

"حربة: آه من سوق النّساء، هو سوق (يا لحباب) من غير باب ولا بواب، ورحم شيخ أشياخي الذي يغني:

يوريو لك من الربح قنطار ويخسروك فراس مالك

وأنا يا أولاد الحلال_ ليس لدي رأس مال ولا بطن مال ولا حتّى ظفر مال، وعليه فإنّه لا خوف عليّ من الدخول إلى هذه السوق، لا خوف عليّ ولا هم يحزنون عليّ"².

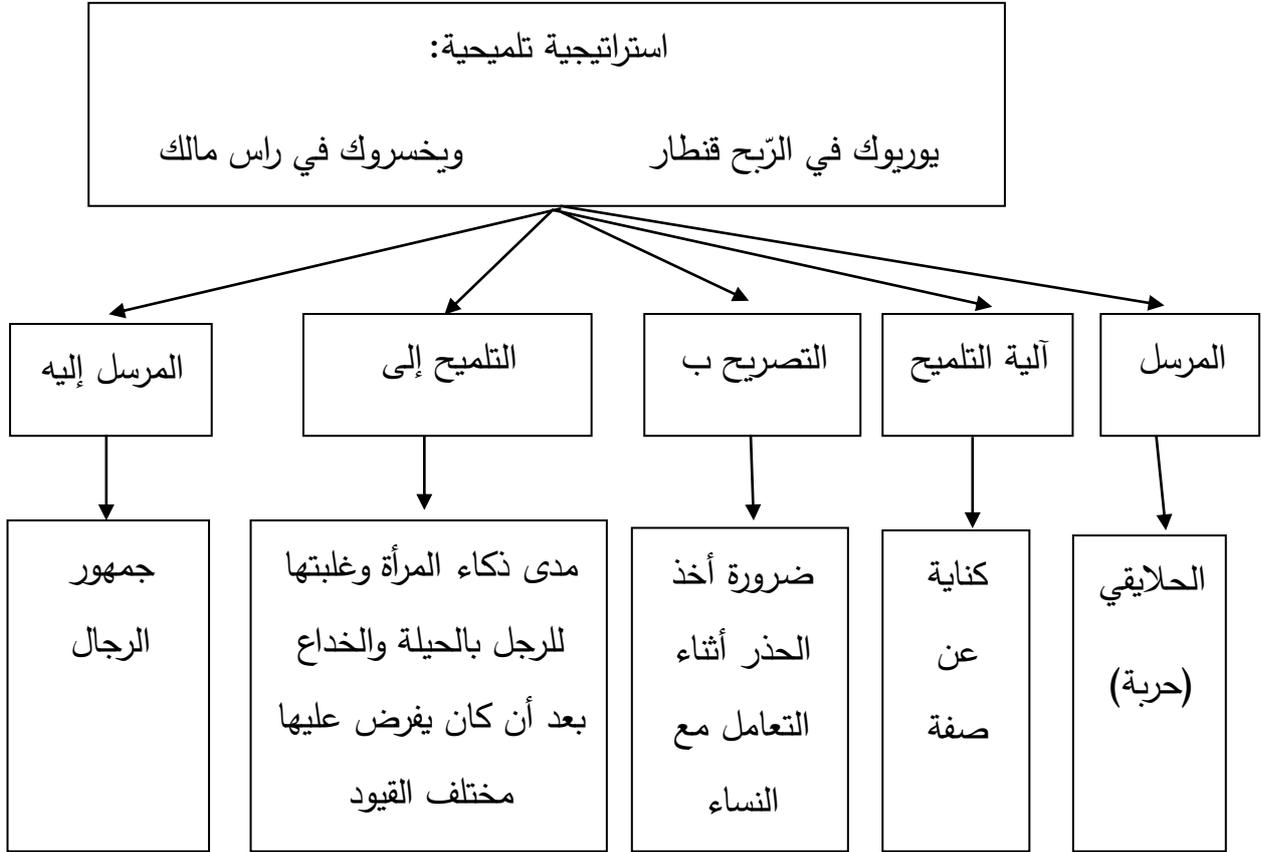
يحدّثنا (الحلايقي) في هذا النّفس عن النّساء ودرجة التفتّح والحرية التي عرفتتها في المجتمع المغربي، حيث كشف البيت الشعري عن ذكاء المرأة وحيلها الشيطانية ونبّه الرّجال إلى درجة الوعي لدى النّساء، ولهذا يجب الحذر منهنّ.

استهل (الحلايقي) نفس (سوق النّساء) بهذا البيت للإشارة إلى مدى صعوبة الخوض في سوق النّساء، لكونه سبب البلاء والشقاء في الحياة، فالمرأة تصل بالرّجل حدّ الإفلاس بسبب الحيل

¹ - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 139-140.

² - كريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 51.

الشيطنية التي تساندها في ذلك، والتي تجعل الرجل يرضخ أمام متطلباتها. وهو ما سنتطرق إليه من خلال المخطط:



تعتبر الأساليب البلاغية وبخاصة الصور البيانية من بين التقنيات التي استغلها المؤلفون في تأكيد الأفكار التي تمحورت عليها أعمالهم الابداعية، بحيث أشار الحلايقي إلى سوق النساء ومدى صعوبة الخوض فيه، وذلك عن طريق الكناية التي صرح بواسطتها عن الأرباح التي تغري بها المرأة الرجل وفي المقابل قيمة الخسارة التي تنجر عن مخالطة النساء والانقياد وراء متطلباتها وهذا ما تبين لنا من خلال الاستهلال الذي ورد في بداية النفس، غير أنّ المعنى المقصود هو مدى ذكاء المرأة وقدرتها على مكافأة من يودّ أن يوقع بها بخسارة لم يحسب لها حساباً، فهي برهنت على عكس الحكم الذي يرى أنّ المرأة ناقصة عقل، بل نسبة ذكائها واجتهادها تفوق الرجل كونها بلغت درجة فكّ القيود التي كانت حاجزا يعيقها لتحقيق المساواة بينها وبين الرجل الذي ظلّ يمارس عليها السلطة والتفوق.

كما نجد في موضع آخر من نفس النَّفس أنموذجا آخر عن كيد النَّساء يلمح (الحلايقي) فيه إلى مدى يقينهنّ وتقطنهنّ لما يدور في المجتمع وفي الحياة ككلّ حيث قال:

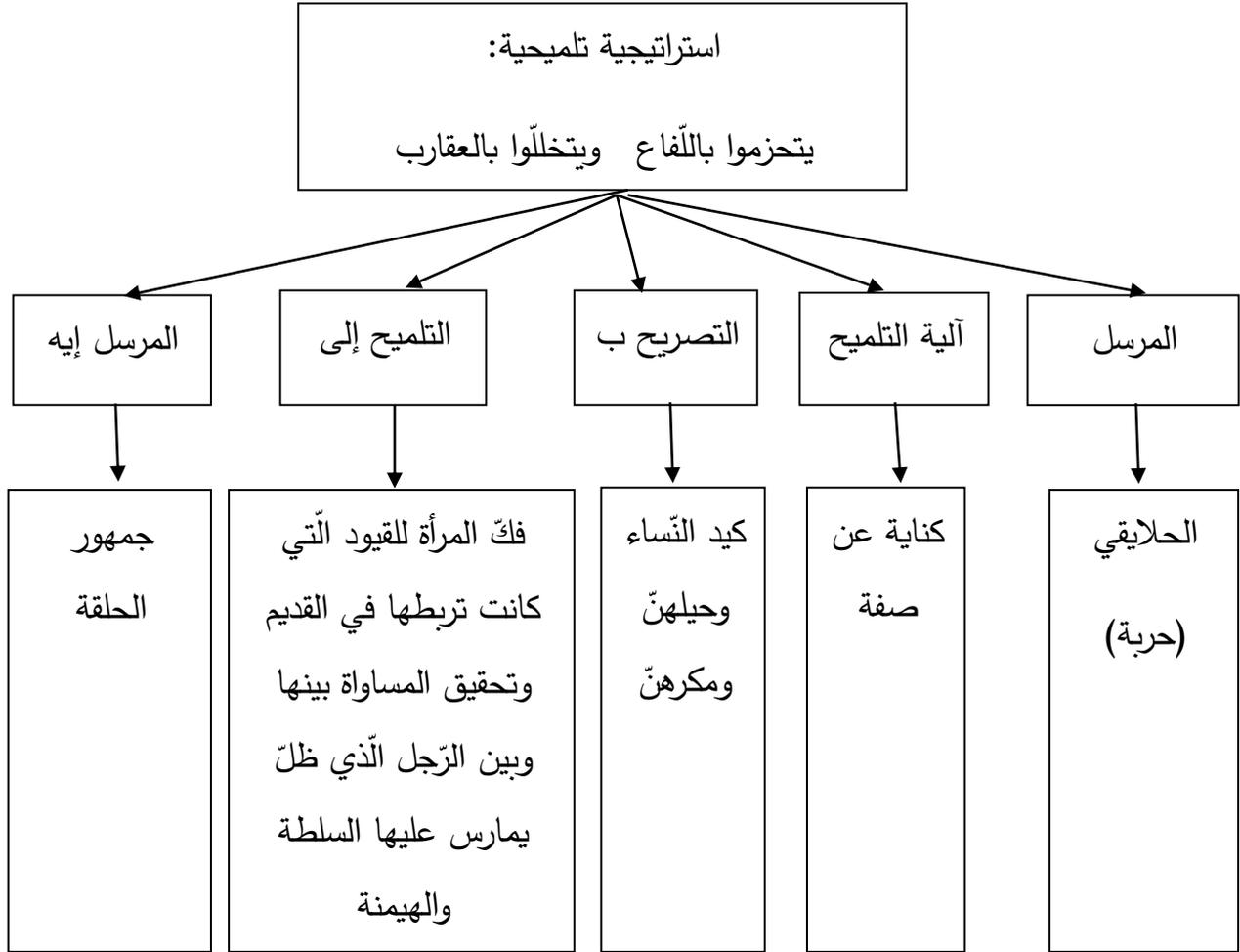
"... ومن هؤلاء النسوة المحترمات السيدة زوجتي، مولاة الدار، تلك التي لا يمكن أن تجدها في كلّ أوقات الليل والنهار... إلّا خارج الزمن أيضا، وخارج التاريخ، وخارج أكوان ربّ العالمين... يعني:

يتحزموا باللفاع ويتخللوا بالعقارب"¹.

وجاء هذا النّموذج في سياق الحديث عن زوجته التي أصبحت لا تعرف مستقرّا في البيت؛ فهي خارج البيت في كلّ الأوقات وفي حديثه إحالة إلى درجة الحرّية التي تتمتع بها النساء في المجتمع الجديد، فقد رفعن الستار عن العادات والتقاليد ليدخلن عالما جديدا مغايرا تماما للذي كنّ يعشن فيه.

لقد استعان (الحلايقي) بهذا الاستشهاد للإشارة إلى ذكاء النساء وقدرتهنّ على بلوغ الأهداف غير أنّه لم يصرّح بذلك؛ بل لّمح للموضوع بواسطة الكناية التي حاول من خلالها الكشف عن وجه من وجوه الكيد عند النساء اللواتي فرضن أنفسهنّ في مجتمع ظلّ يحاصرهن بمختلف القوانين التي قلّصت من حرّيتها ومنعتها من تحقيق مبتغاها. ويعدّ المخطط التالي تفسيرا لذلك:

¹ - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 52.



وظّف (الحلاليقي) هذه الكناية للإشارة إلى الحرّية التي حققتها المرأة في كافة الصّعد؛ فبينما كانت قديما ملزمة بالعيش وفق قوانين معيّنة؛ فقد تجاوزت في الوقت الحاضر تلك القيود لبلوغ درجة التفتّح والمساواة بينها وبين الذّكر الذي طالما كانت له الأولوية في كلّ شيء؛ بحيث كان يمارس عليها الضغط والهيمنة، غير أنّ صفات تلك المرأة الخجولة التي لا تستطيع الدّفاع عن نفسها والمطالبة بحقوقها أمام الرجل الذي يعدّ سيّد السلطة لم تكن أبدية، بل نجد المرأة قضت عليها لتحقّق أجواء جديدة للعيش، فراهنت على قدرتها ومدى نكائها بخوضها في كلّ المجالات والشؤون وحتىّ الميادين المخصّصة للرجال، وهذا ما وضّحه (الحلاليقي) قائلا "ورفعا لأيّ التباس كيفما كان، فإنني أقول، إن هذا كان قديما، أي نعم، عندما كانت القردة تنطق، وكان الديك الفصيح يصيح، وكان عباد الله يسافرون على متن بساط الريح، والآن انقلبت العصور يا عباد

الرحمان، وجد في الأمر أمور، وأصبح التمييز بين الرجل والمرأة شيئاً صعباً وعسيراً بل ومستحيلاً يا عباد الله"¹، فهو أبدى لنا الأسباب التي أدت بالأفراد إلى تحقيق التغيير.

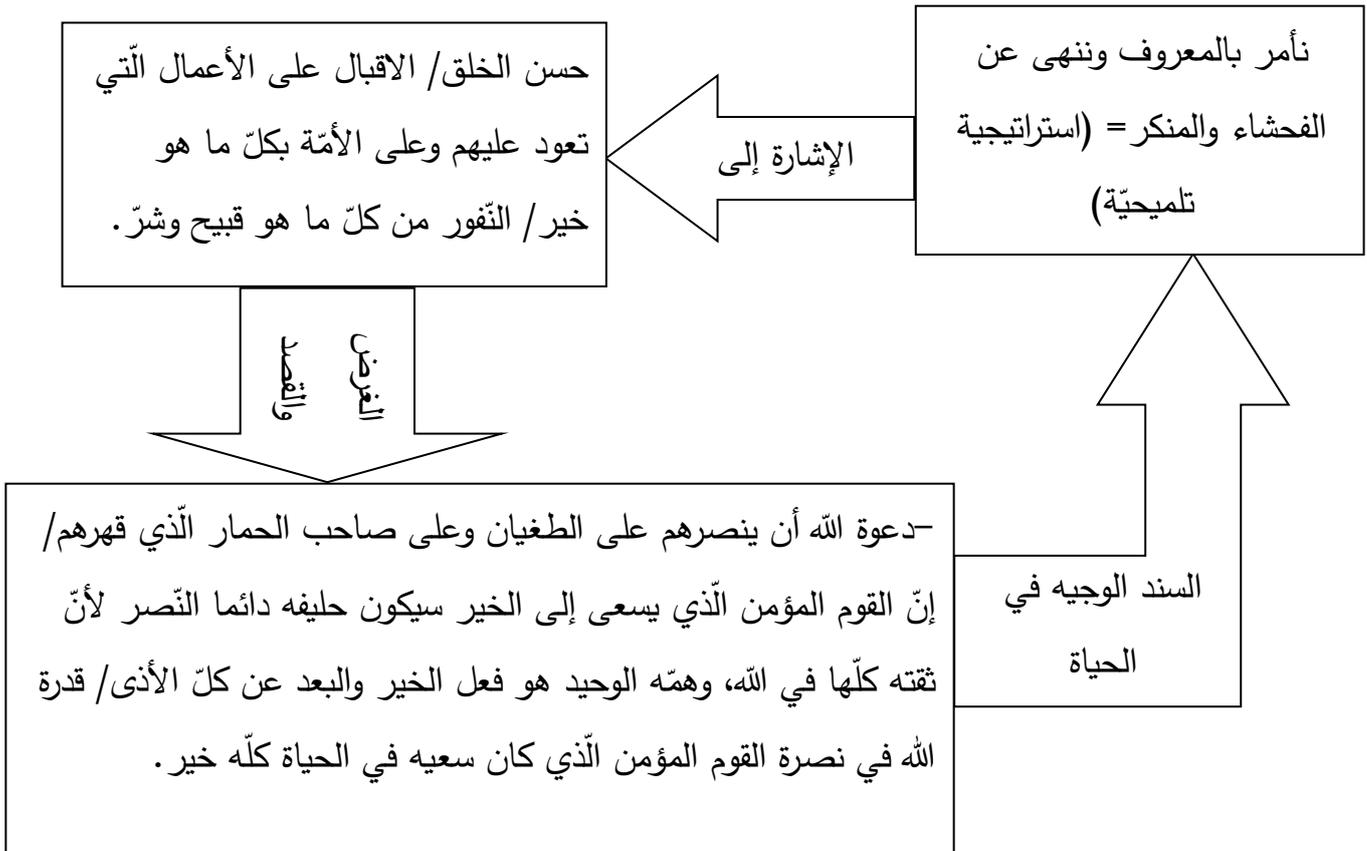
ولم تقتصر الاستراتيجية التلميحية على الأجناس الأدبية بل اتسعت لتشمل دائرتها النصوص القرآنية، بحيث تضمنت النصوص المسرحية العديد من الاقتباسات القرآنية التي حورتها لخدمة مقاصد معينة ترمي إلى تحقيقها من خلال الأفكار المتناولة، كما وردت النصوص القرآنية في مواقع أخرى بنفس الصيغة التي ذكرت بها في القرآن الكريم، ومن بين النماذج الواردة "قوله تعالى" الذي جاء في النص المسرحي التونسي، حيث ورد في الحوار الذي جرى بين الفقهاء:

" الفقهاء الخامس: الله أكبر! والشكر لك يا الهنا! نحن في الجماعة والأمة...

الفقهاء السادس: الله أكبر! انعم علينا يا الهنا! نحن نأمر بالمعروف وننهى عن الفحشاء والمنكر!"²، وسنبين كيف اشتغل هذا المقتبس في الحوار المسرحي من خلال المخطط:

1 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 52.

2 - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 112.



تعدّ الأساليب البلاغيّة من بين الوسائل التي حقّقت الغرض الحجاجي التلمحي في الخطابات بأنواعها المختلفة، ويعتبر القرآن الكريم الطريق الموجّه الذي يتّبعه الأفراد ليهتدوا به إلى الصواب وإلى ما فيه خير، وهو ما يبرّر حضوره في الخطابات الأدبيّة للتأكيد على الأفكار الواردة فيها ولهذا جاء قول (الفقهاء السابع) ليشير إلى الصفات التي امتاز بها شعب القيروان وهي مميّزات جعلتهم يحقّقون النصر والفوز، فجاء قوله (نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر) كناية عن صفة وبالتحديد كناية عن حسن المعاملة والتصرّف الذي ينفي القبح والمنكر؛ لأنّ سبب الفلاح في الحياة يأتي نتيجة لما قدّمه الفرد من أفعال الخير هذا في مقابل الشّيعه والخوارج الذين طغى عليهم الفساد والقبح فمارسوا على أهل القيروان كل وسائل القمع والظلم، لكن صمودهم جعلهم مخلصين متمسكين بقيمهم ومبادئهم، وهو ما تبيّن في الاعترافات الواردة على أسنة الفقهاء "نحن على سنّة الله ورسوله ونبيّه محمد (ص) ... نحن نوالي الخلفاء الراشدين رضي الله عنهم أجمعين..."¹.

¹ - عزّ الدّين المدني، الرّنج وثورة صاحب الحمار، ص 112.

وأورد (الفقهاء السادس) الاقتباس من (سورة آل عمران) لبيّن ويوضّح أسباب صمودهم ومقاومتهم للأوضاع ويلمّح في نفس الوقت إلى الأسباب التي منحتهم فرصة الفوز والانتصار.

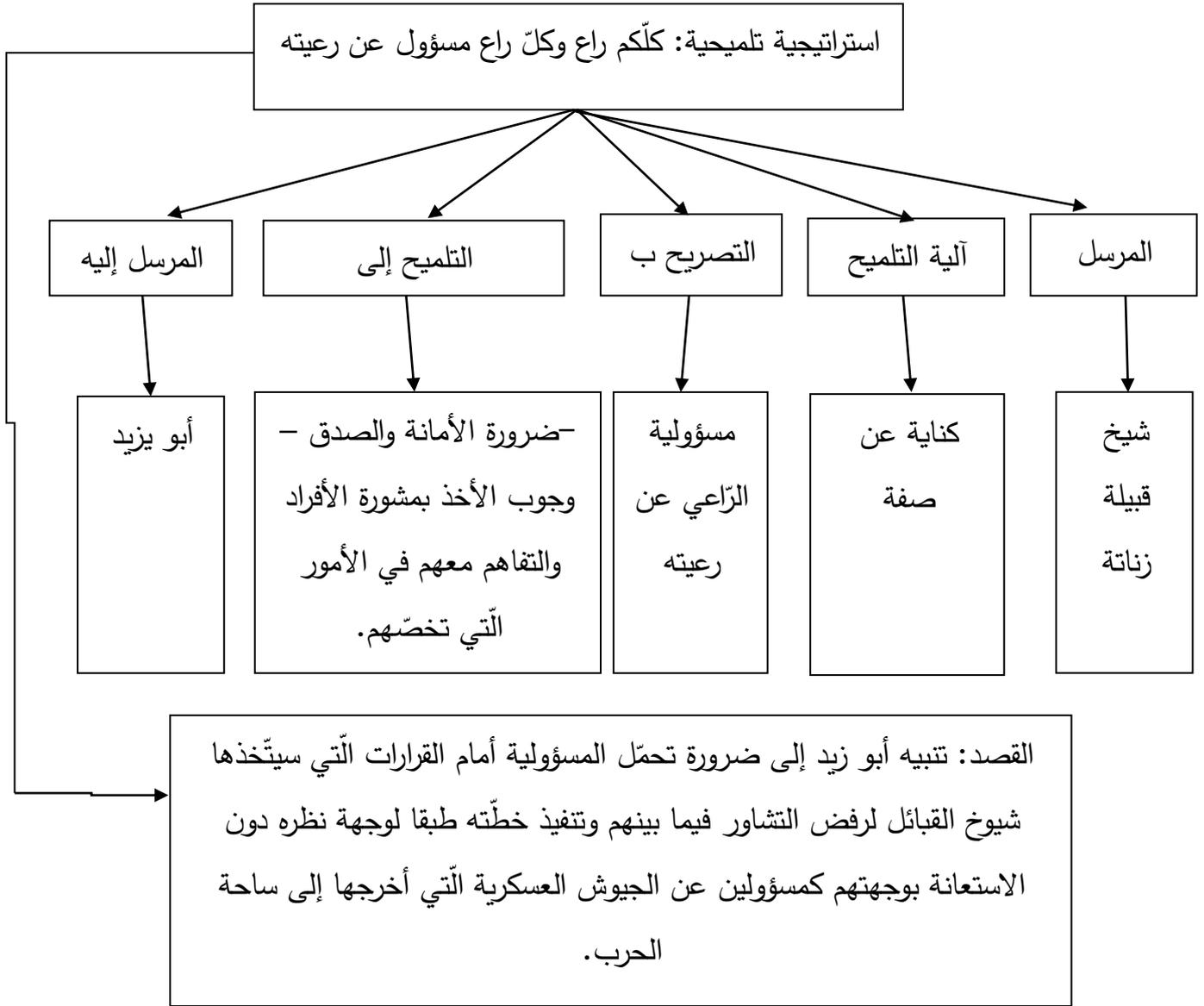
كما ورد أيضا أسلوب التلميح من خلال توظيف الأحاديث النبوية الشريفة التي أسهمت في تقوية الأسلوب وتوضيح الأمور أكثر، ومن بين النماذج الواردة نذكر قوله (صلعم) الذي جاء في الحوار المتبادل بين أشياخ القبائل:

"شيخ قبيلة بن يفرن: رحم الله عمر بن الخطاب الذي قال: قوموني!

شيخ قبيلة زناتة: قال الرسول صلعم " أَلَا فَكُلُّكُمْ رَاعٍ، وَكُلُّكُمْ مَسْئُولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ أَنْظِرْ إِلَى الرِّعَاعِ إِنَّهُمْ قَانِطُونَ، جَائِعُونَ، بَائِسُونَ، انْهَم يَتْرَقِبُونَ مِنْ يَنْصَرَهُمْ!"¹.

كان ذلك ردّا من (أشياخ القبائل) على (أبي يزيد) الذي أراد أن يفرض عليهم وجهة نظره ويقنعهم بالأخذ بها من دون التفاهم على المنطلق ومدى قبول أشياخ القبيلة برأيه وانتخابه رغم أنّ كلمتهم هي الأولى في ذلك بحكم أنّ القضية تخصّهم كلّهم ولا تقتصر على شخص دون آخر وسنوضّح كيف أسهم القول في تطعيم القضية والتأكيد عليها من خلال المخطط الآتي:

¹ - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 161.



أشار (شيخ قبيلة زنّاة) من خلال قول الرسول (صلعم) إلى ضرورة إعادة النّظر بالنسبة للحكّام فيما يخصّ الشّعوب؛ وجاء القول على شاكلة كناية عن صفة للتلميح إلى غياب الأمانة والصدق لدى المسؤولين، فعندما يُنتخب عضو معيّن ليكون مسؤولاً عنهم يجب أن تتفدّ الأمور عن طريق المشورة والاتّفاق فيما بينهم، ولا يحقّ للملك أن يتّخذ أيّ قرار وحده لأنّ ذلك سيؤدّي إلى خلل على مستوى الجهاز القومي الحكومي، ولهذا يجب عليه أن يكون أميناً وصادقاً في تصرّفاته وقراراته، وهو ما بيّنه (شيخ قبيلة هوراة) قائلاً "الإمامة ترتكز على المشورة لفائدة

المصلحة العامة¹، يعني أن المسؤول يُفترض أن يهتم بتسوية الشؤون والمشاكل التي تعاني منها رعيته وقبيلته وليس زيادة الاهتمام بالمصلحة الخاصة على حساب المصلحة العامة.

نستخلص أنّ الاستراتيجية التلميحية من بين الوسائل التي مكّنت الكاتب من الكشف عن العديد من القضايا في نصوصه وبلوغ قصده دون التصريح به بصيغ مباشرة؛ فعن طريق التلميح يتمكن المؤلف من توسيع شبكة الخيال والتفكير لدى المتلقي ليبحث فيما وراء الخطاب وما يحيل إليه، على عكس الخطاب المباشر الذي يقدم المادة في قالبها الصريح، فالأجناس التي تحاورت معها النصوص المسرحية كشفت عن مختلف الأبعاد التي يُبنى عليها المجتمع وخاصة الأمثال الشعبية التي جاءت في شكل كناية وأشارت بدورها إلى البعد الثقافي الذي تشتمل عليه مختلف المجتمعات، وعليه فالاستراتيجيات الخطابية التي يبنى عليها الخطاب المسرحي تتنوع بتنوع الشخصيات التي مثّلت للأحداث والسياق الذي جاء فيه الكلام، بحيث يبنى العمل المسرحي على أسلوب ثنائي يتمثل في التلميح والتصريح ببعض الأمور المتناولة في النص المسرحي.

3. الاستراتيجية الإقناعية الحجاجية:

وُظفت الاستراتيجية الإقناعية الحجاجية في الأعمال الإبداعية لتحقيق أغراض معينة، فهي تسعى في إطارها العام إلى تحقيق أهداف ومقاصد المرسل من خطابه لما لها من تأثير على المرسل إليه، إلى جانب أنّها تستعمل الحجج والأدلة، بما يضمن استمرارية الخطاب بين الطرفين. كما أنّها شاملة في شتى المواقف التواصلية. فهي لا تختص بفئة دون أخرى من البشر. وإنّما هي آلية يستعملها أيّ كان لتحقيق مقاصده وأهدافه وفق معطيات ومقتضيات تتطلبها هذه الاستراتيجية الإقناعية². يستعين المرسل بمجموعة من الأدلة تسمح له بالبرهنة على الموضوع الذي هو بصدده الحديث عنه، حيث ينقل المرسل "أثناء التخاطب تصورات ومدرجاته الموجودة في واقعه بهدف التبليغ أو التأثير في المرسل إليه، وهو بذلك يعمد إلى إقناعه قصد التغيير في بعض أفكاره

1 - عز الدين المدني، الرّنج وثورة صاحب الحمار، ص 161.

2 - حمدي منصور جودي، تشكّل أنواع الاستراتيجيات الخطابية، دراسة في الأهداف والوسائل، ص 92.

فيصبح الحجاج وسيلة لتحقيق هذه الغاية¹، فالتأثير في المتلقي هو الهدف الأسمى الذي يسعى المرسل لتحقيقه من خلال خطابه، ومن بين النماذج التي وردت في النصوص المسرحية نذكر:

*قوله تعالى الذي جاء على لسان (سليمان بن جامع) لإقناع (علي بن محمد) أن الجهاد في سبيل استرجاع البصرة واجب كل من يقطن فيها، حيث ورد الحوار كالاتي:

"علي بن محمد: ... وماذا سنقول للمستضعفين في البصرة؟ بم ستبشرهم؟

سليمان بن جامع: ما قاله الله تعالى في كتابه

"إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِآلِهِمُ الْجَنَّةَ ۖ يَفْعَلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيُكْفَلُونَ وَيُهْتَلُونَ ۗ وَعَدَا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ ۗ فَاسْتَبَشِرُوا بِنِعْمِ اللَّهِ الَّذِي بَايَعَكُمْ بِهِ وَذَلِكُمْ فَتْوَرُ الْعَظِيمِ

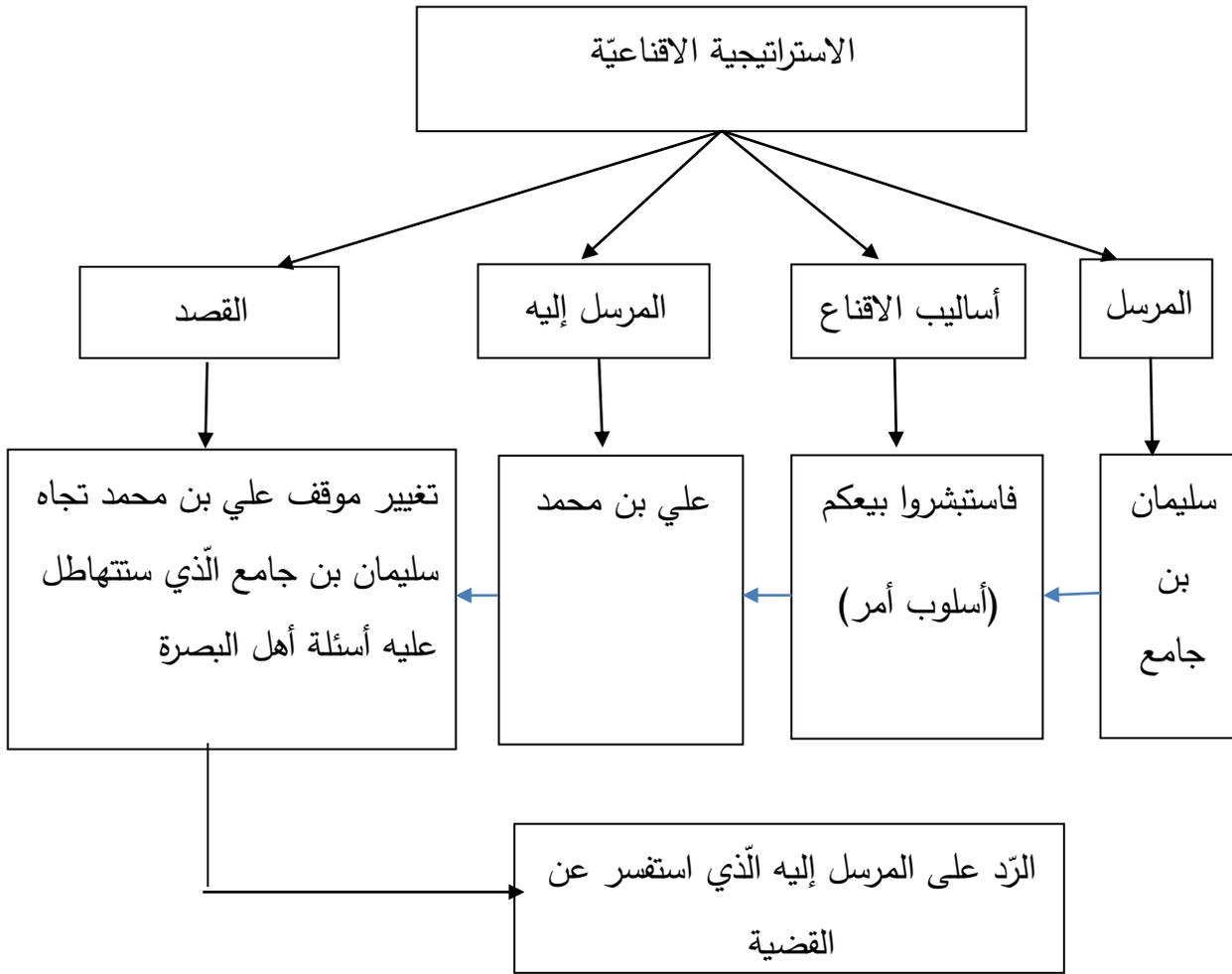
2"

وردت الآية رداً على السؤال الذي وجهه (علي بن محمد) ل(سليمان بن جامع) فالهدف من توظيف الآيات القرآنية في الأعمال الإبداعية ليس على سبيل التلاوة، بل على سبيل التعبير عن القصد بخطاب مناسب ومجانس لخطاب الآخر³، وهذا ما سنوضحه في المخطط التالي:

1 - حمدي منصور جودي، تشكّل أنواع الاستراتيجيات الخطابية، دراسة في الأهداف والوسائل، ص 92.

2 - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 40.

3 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص 408.



عمد (سليمان بن جامع) من خلال استحضار قوله تعالى إلى إقناع (علي بن محمد) أنّ الحرب التي سيعلن عنها يجب أن يلتحق بصفوفها كلّ أهل البصرة، بحيث يجب عليهم الجهاد في سبيل الله من أجل استرجاع خيراتهم المنهوبة، فالدّفاع عن حقوقهم والاستشهاد في ساحة الحرب خير من الانزواء تحت راية الظلم التي سلبتهم كلّ شيء، "فالمرسل أثناء التخاطب ينقل تصوراتهِ ومدركاتهِ الموجودة في واقعه بهدف التبليغ أو التأثير في المرسل إليه وهو بذلك يعمد إلى إقناعه قصد التغيير في بعض أفكاره، فيصبح الحجاج وسيلة لتحقيق هذه الغاية"¹. لأنّ الوظيفة الأساسية

¹ -حمدي منصور جودي، تشكّل أنواع الاستراتيجيات الخطابية، دراسة في الأهداف والوسائل، ص 92.

للحجاج تتجسّد في "جعل العقول تسلّم بما يطرح عليها من أفكار أو تزيد في حجج ذلك التسليم فأقوى حجاج ما وُفق في جعل شدّة الإذعان تقوى درجتها لدى السّامعين"¹.

تبنت الكاتبة التونسية "جليلة بكار" الاستراتيجية الاقناعيّة في نصّها المسرحي، ومن الأمثلة التي تجسّد فيها الاقناع نذكر الحوار الآتي:

"ليث: أحمد المي أش نيّة مشاكله.

حنان: يجب يأخذ ال bac ويهجّ

ليث: لوين

حنان: ما نعرفش

ليث: أش نيّة قناعاته الدّينية حسب رأيك

حنان: حب الإله والنّجاح في دراسته

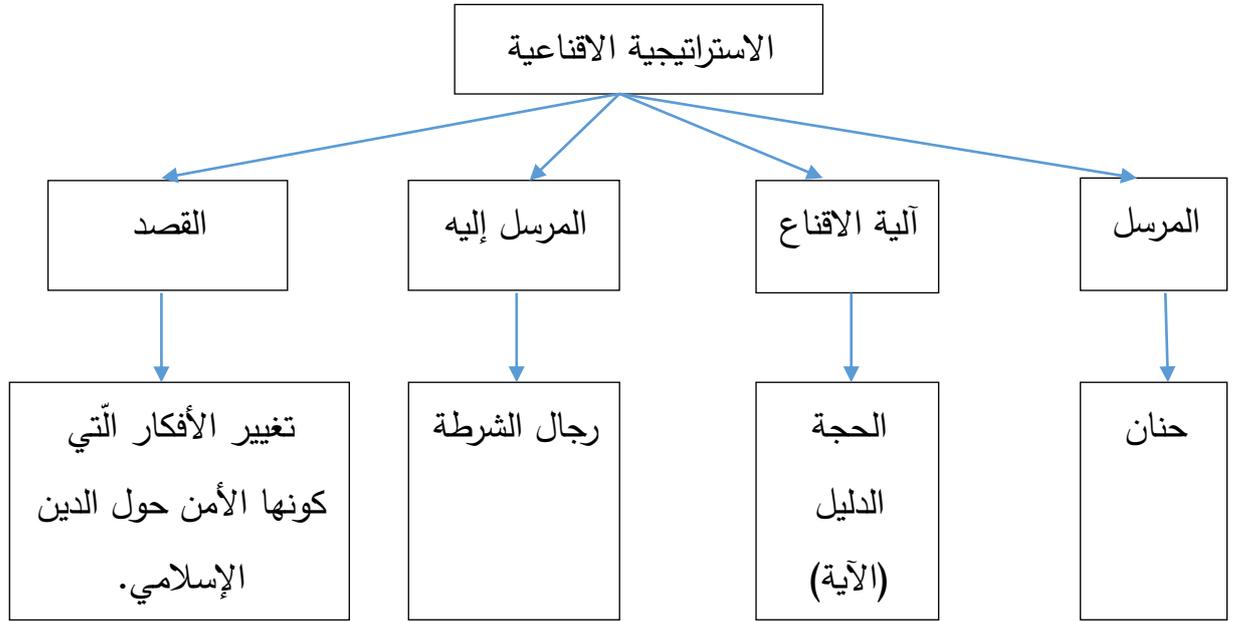
بوليس 1: وأنت

حنان: إِمَّا كَانَ قَوْلَ الْمُؤْمِنِينَ إِذَا دُعُوا إِلَى اللَّهِ وَرَسُولِهِ لِيَحْكُمَ بَيْنَهُمْ أَنْ يَقُولُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ"².

كانت الآية إجابة على السؤال الذي طرحه (بوليس 1) على (حنان) في مركز الشرطة فهو بوليس 1_ أراد أن يستدرج حنان في الحديث لتكشف عن توجهاتهم الدينية وقناعاتهم الفكرية، وهذا ما سنبيّنه في المخطط الآتي:

¹ - Perlman et Tyteca, Traité de l'argumentation, édition de l'université de bruxelles 5^{ème} édition, 1992, p59

² - جليلة بكار، خمسون، ص 49.



استحضرت (حنان) الآية القرآنية بهدف احداث تغيير في تفكير رجال الشرطة في قضية القناعات الدينيّة وحول الدين الإسلامي ككل، فالدين الإسلامي بالنسبة إليهم دين تشبّيت وقتل... فجاءت حنان بقوله تعالى **كحجة دليل*** لإقناع رجال الأمن أنهم تبنا مبادئ الشريعة الإسلاميّة تلبية لدعوة من الله ورسوله، فاعتناقهم للمذهب الإسلامي لم يكن لأمر سياسي ولا لتشبّيت العائلات وخلق فجوات في المجتمع.

كما تضمّن نصّ "الحكواتي الأخير" مجموعة من الأمثال التي مثّلت بدورها مختلف الأفكار المتناولة في النصّ، بحيث لمّحت إلى العديد من القضايا السائدة في المجتمع المغربي، وبما أنّ الموضوع الذي تناوله يتمحور حول التغيرات التي طرأت على الأفراد بصفة خاصة والمجتمع بصفة عامة في منطقة المغرب العربي نجده في حاجة إلى إيصال ندائه، وهذا ما جعله يستعين بمختلف الأجناس التي بواسطتها لمّح إلى ما هو سائد.

* الحجة الدليل: هي حجج جاهزة وشواهد يستحضرها المرسل للتدليل على قضايا معيّنة، وتختلف باختلاف الأفكار التي تستدل عليها، ويمكن أن تكون شواهد دينيّة أو شواهد تراثية كالمثل والحكمة. ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتيجيات الخطاب دراسة تداولية، ص 537.

كما وردت الاستراتيجية الاقناعية في بعض الأمثال الموظفة في النصوص المسرحية ونذكر منها المثل الوارد في نص "الحكواتي الأخير":

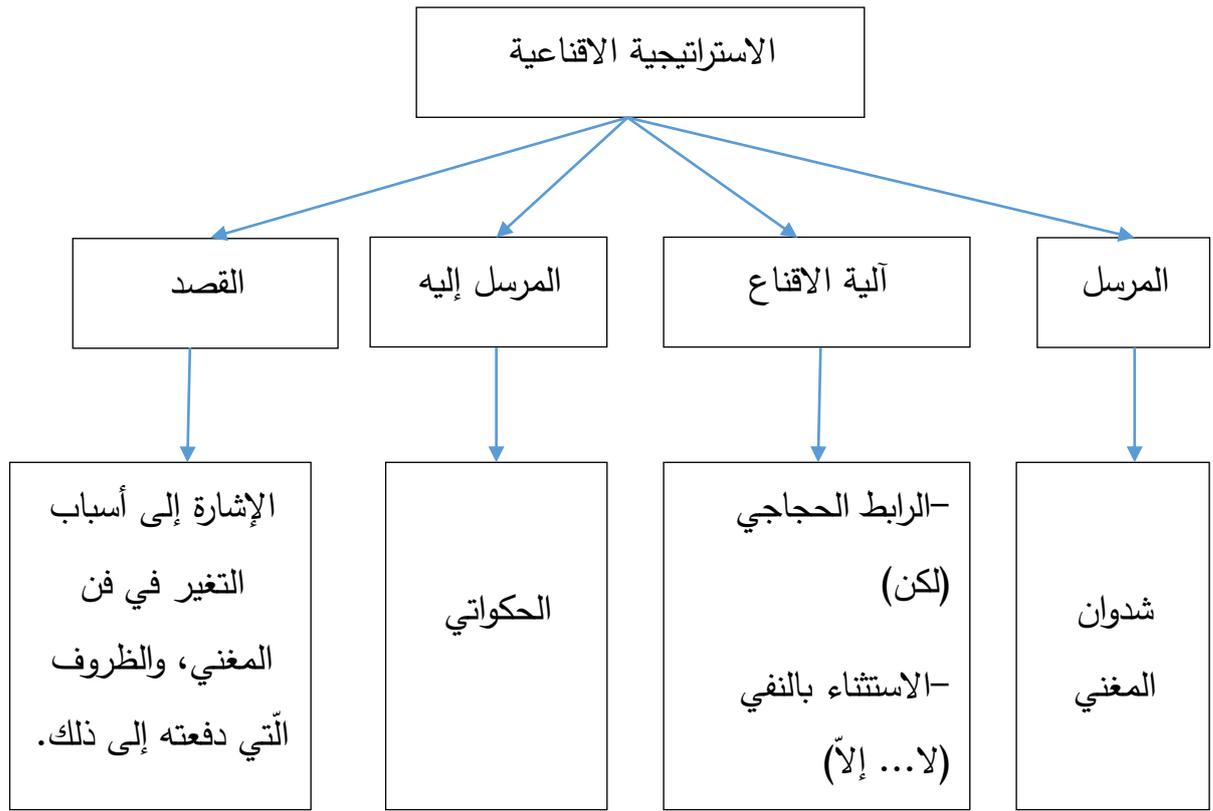
"الحكواتي: ..يا سادة يا كرام هو لا يفكر إلا في المستهلك. وفي المستهلك يخاطب شهوة الاقتناء لديه، والتي هي اليوم أسمى الشهوات وأنبها كلها. وأهم ما في هذا المستهلك جيبه وأخطر كل كتاباته وخربشاته توقيعية المحترم، خصوصا عندما يكون على شيك، ويكون للشيك رصيد، ويكون رسيدا سميئا وغلظا، مثل رصيد إبليس من المعاصي والذنوب...

شدوان: ... (التيشك) يا عباد الله أهم شروط النجاح والفلاح، كل كما تشتهي أنت ولكن لا تلبس إلا ما يريد الناس، نحن نأكل لنعيش، ونلبس لنخدع أصحابنا...¹.

استعان (شدوان المغني) بهذا المثل ليكشف عن المستور في حياته ويقنع الحكواتي أنّ التغيّر في حياته وفي عمله كان نتيجة لتغيّر الأوضاع والظروف المحيطة به، حيث يستعمل المثل "ليعقد الصلة بين السياق المشاهد والسياق الغائب"²، لأنّه سيحيل إلى المضمّر في الأفكار المتناولة وهو ما سنبينه في المخطط الآتي:

1 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 41.

2 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب دراسة تداولية، ص 542.



أتضح لنا في المخطط أنّ شدوان المغنّي عبّر بواسطة المثل عن الذوق الاجتماعي السائد في وسط المجتمع المغربي، فالأفراد أصبحوا يسايرون تطورات العصر ويطالبون بأعمال تتماشى وروح العصر، وهو ما أثر على المبدع الذي يسعى دائما لإرضاء الجمهور المنتبِع حتّى ولو كان ذلك ليس من مبادئه، ولذلك جاء الرّابط الحجاجي (لكن*) كمؤشر ليدهض النتيجة الأولى وهي (تشتهي أنت) بنتيجة ثانية تتمثل في (ما يشتهي الناس)، فنجد المغني أعقب الرّابط الحجاجي (لكن) بأسلوب الاستثناء بالنفي المتمثّل في (لا... إلا) لقصر مهنته على ما يطلبه الجمهور المتلقي وما يتماشى مع رغبته، وهو ما أكّده حين قال "نعم أنا مغنّ آخر، لأنّ هذا اليوم وبكلّ بساطة هو يوم آخر"¹. عبّر المثل عن التغيّر الذي اقتضته الحاجة وفرضته الظروف الجديدة للمجتمع.

* لكن: للاستدراك، توسطها بين كلامين متقاربين، نفيا وإيجابا، فتستدرك بها النفي بالإيجاب، والإيجاب بالنفي (...). والتغاير في المعنى بمنزلة في اللفظ. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب دراسة تداولية، ص 509.

¹ - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 41.

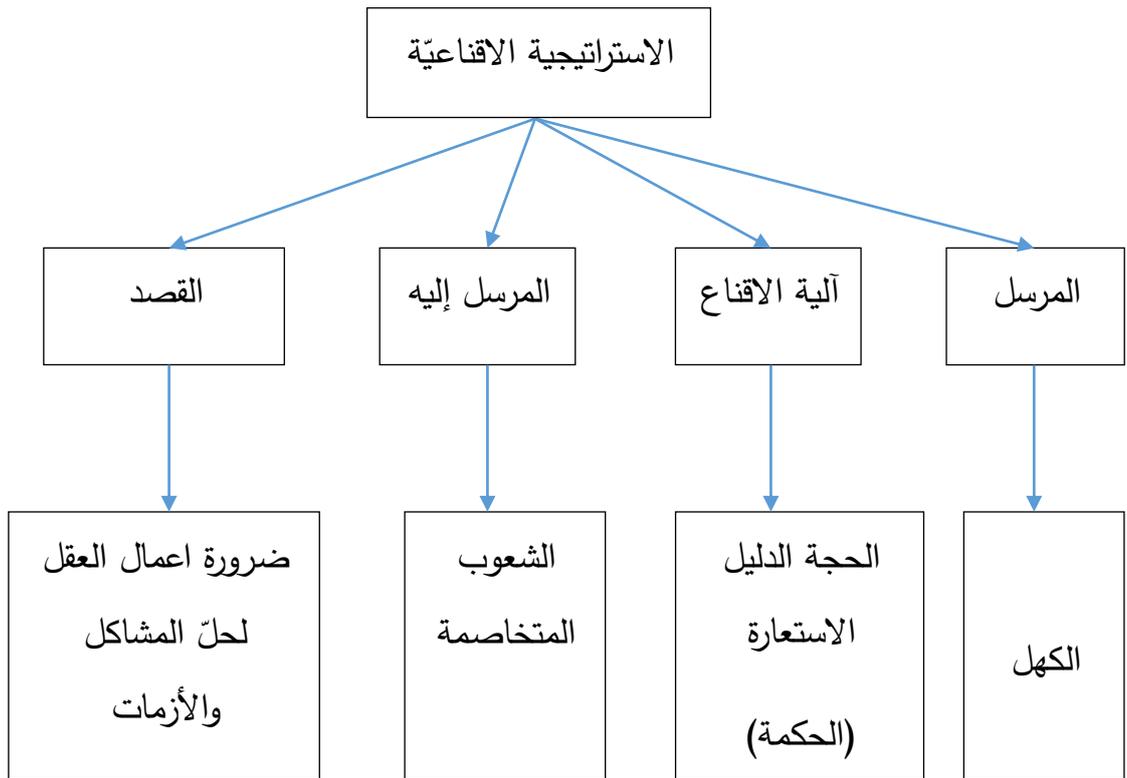
كما وظّف "عز الدين جلاوي" بدوره الاستراتيجية الاقناعية وتجسّدت في "الحكمة" التي جاءت على لسان شخصياته، ونذكر من بينها:

"...يا جماعة يا جماعة ما هكذا يكون الاختلاف، أعن يا تاعس...

يزداد عدد المختلفين، وترتفع أصواتهم متخاصمين...

يا قوم حكّموا العقل... الفتنة نار... والنّار شار وشنار"¹.

استعان الكهل "بالحكمة" في الحوار المتبادل بينه وبين القوم المتخاصمين للإحالة إلى الأضرار التي ستجرّ عن تلك الخصومات، وللتأثير فيهم أكثر أورد الحكمة في شكل استعارة حيث شبّه الفتنة بالنّار نظرا لما تمتاز به هذه الأخيرة من سلبيات، وهو ما سنوضّحه في المخطط الآتي:



¹ - عز الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 61.

يتضح لنا من المخطط أنّ الكهل كانت نيته اصلاح الوضع بين الأفراد المتخاصمين حول الحكم، فشبّه الفتنة المنتشرة في أوساط المجتمعات بالنّار أملا منه بإيصال فكرته، فالهدف من توظيف الاستعارة كان "احداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي للمتلقّي"¹، لأنّ الصراع لن يؤدي إلى نتيجة بل العكس ستكون عواقبه وخيمة. كان هدف الكهل إذن اقناع الأفراد بأنّ القضايا والمشاكل لا تحلّ بالصراعات والنزاعات وإنّما تحلّ بإحكام العقل.

طعم جلاوجي نصّه في موضع آخر بحكمة أخرى جاءت على لسان النّاعس ردّا على زميله النّاعس، وورد الحوار كالآتي:

"لم نكصت على عقبك يا صاحبي؟

يدفعه غاضبا وهو يصيح.

قلبي يرفض ظلمك وطغيانك

ويحك ماذا تقصد يا صديقي؟

لن أسكت على ظلمك، الساكت عن الحقّ شيطان أخرس"²

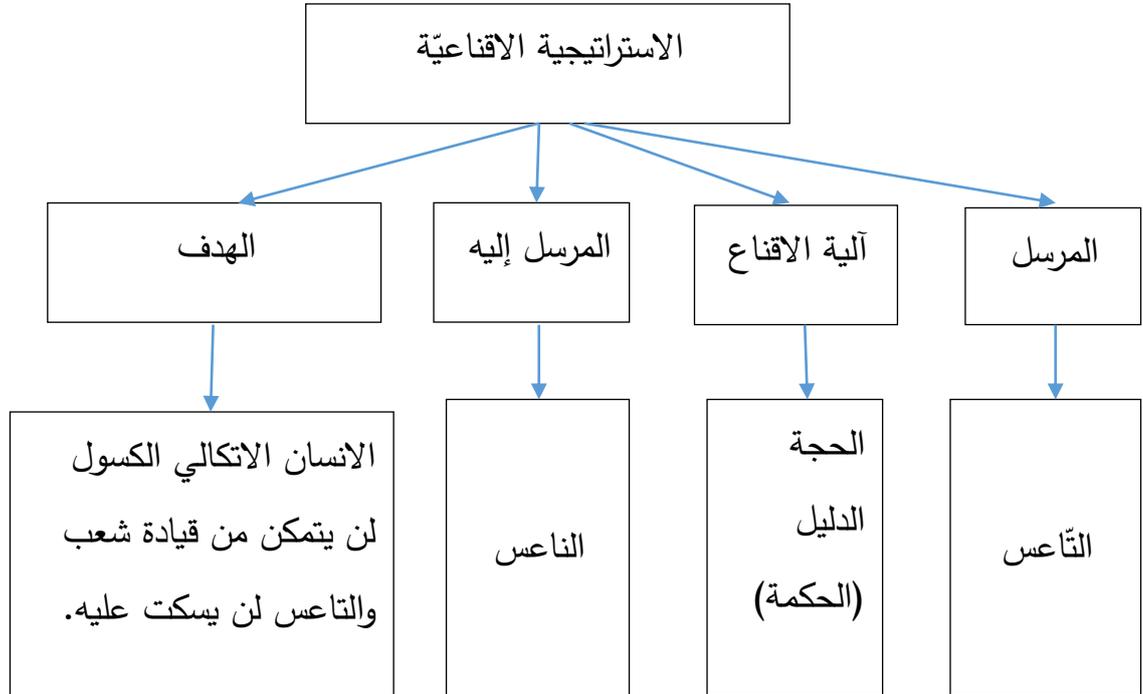
جاءت الحكمة في سياق حديث كلّ من النّاعس والتّاعس حول الحكم والتدابير الواجب اتّخاذها في ظلّ الحياة الجديدة، فوجد الصديقان نفسيهما في صراع حول القضية، فكان رأي النّاعس حول الحكم أن يقدم عليه أيّا كان مهما كانت صفاته وتوجّهاته، في حين يرى التّاعس عكس ذلك، فالملك بالنسبة إليه يشترط فيه مؤهلات معيّنة تسمح له بأداء المهمة، وهو ما عبّر عنه قائلا "الملوك عظمة وعبقريّة وسمو، كأنهم من جنس الملائكة"³. وما يمتاز به صاحبه النّاعس من كسل واتّكال لا يسمح له بقيادة العرش وترأس الحكم، الأمر الذي دفعه إلى فضح

1 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة تداولية، ص 495.

2 - عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 90.

3 - المصدر نفسه، ص 87.

صاحبه، فبالنسبة إليه التستر عليه يعتبر جريمة في حق الشعب، وهو ما سنوضحه في المخطط الآتي:



تبيّن لنا من خلال المخطط أنّ قصد التّاعس واضح ويتمثّل في رغبته بقيام نظام الحكم على أساس العلم والاستحقاق لا على أساس الجهل والايمان بالخرافات، فاستحضر الحكمة كدليل قاطع للتأكيد على وجهة نظره، وإقناع التّاعس بأنّه لا يصلح أن يتّأس المنصب، بحكم أنّه اتكالي فمن لم يتمكن من تدبير شؤونه كيف له أن يكون ملكا على العرش.

وقد أسهمت الاستراتيجيات اللّغوية في الكشف عن العديد من القضايا؛ لكونها مثّلت بالأجناس التي زادت وضوحا وتأثيرا، لأنّ "العلاقة بين الموروث وفنّ المسرح علاقة جذرية، فكلّ ما في المسرح من علم هو في حقيقته تراث كان وما يزال أسلوبا من أساليب الإنسان ومحاولته الدؤوبة في كشف المشكلات ومعرفة المخاطر التي تواجه المجتمع بأنّ حقيقة الوجود عبر دراسة النّفس الإنسانيّة والتعمق في دواخله"¹، فالتفاعل بين الفنّ المسرحي وغيره من الفنون جعل الأفكار المتناولة أكثر اتساقا وانسجاما.

¹ - عبد الله علي، واقع التراث الشعبي في المسرح العربي "المسرح العراقي أنموذجا"، ص 60.

إنّ تعدّد الاستراتيجيات الموظفة في النّصوص كانت نتيجة لتعدّد "الظروف المحيطة، فما يكون مناسباً في سياق ما، قد لا يكون كذلك في سياق غيره... فلا ينحصر فعل الفاعل في استعمال استراتيجية واحدة ثابتة دوماً، كما لا يجب أن يتحقق بالاستراتيجية المألوفة والمباشرة"¹ وهذا يعني أنّ الأفكار المتناولة في النّصوص المسرحية لا يمكن أن تقدّم للقارئ المتلقي بنفس الأساليب بل كلّ فكرة ونقطة من الحوار تحتاج لاستراتيجية معيّنة تمثلها وتعبر عنها.

¹ - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص 53.

المبحث الثاني: الاستراتيجيات التعبيرية:

تتجسد الوظيفة الأساسية للغة في إيصال المعلومات والتعبير عن الأفكار، وإلى جانب ذلك تعدّ اللغة "مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية على أفعال ذات صبغة اجتماعية..."¹، وعليه لا يمكن أن نحصر وظائف اللغة فيما توحى به من معان؛ بل تجاوزت المرحلة لتدخل في نطاق أوسع لتحميل مختلف تلك الصيغ بدلالات لها علاقة بالوسط المحيط، فالنص "إذا نظرنا إليه كعلامة كاملة، أي كنصّ دراميّ فإننا سنتوقّع أن يتميّز بأبرز سمة تميّز النصوص الدرامية وهي الحوار، إلا أنّ المتلقي سيتفاجأ بكون هذا النص يستعير سمات ثقافية"²، فالنص المسرحي تتمازج في كيانه العديد من الأساليب التي تتفاعل مع التقنيّة الحوارية.

1. الاستراتيجية الوثائقية:

يهدف كاتب المسرح من خلال تقديمه للأحداث التاريخية وتوثيقها وتسجيلها وتأريخها لغاية ربط الماضي بالحاضر وتحقيق مجموعة من الوظائف الفنية الجمالية والدرامية³، وبناء على ذلك يمكننا الإقرار بالنقاط التي يلتقي فيها كلّ من الفنّ المسرحي والتاريخي والنقاط التي يختلف عنها فكلاهما "يؤرخان غير أنّ التاريخ يؤرّخ للفعل الإنساني والمسرح للوجدان... فالتاريخ عمليات في الوصف والسرد، إنّه ارتباط بالماضي، أي بما كان، أمّا المسرح فهو حياة تقع الآن وبذلك فهو ينتقل بنا من /كان/ السردية إلى يكون أو سيكون أو يمكن أن يكون"⁴، يتناول كلّ من التاريخ والمسرح الحياة وما يحدث فيها ولكن كلّ واحد وطريقته في التعامل مع هذه الظاهرة، فالتاريخ يعتمد على الأحداث الماضية في حين يتناول المسرح الراهن والحاضر في أغلب الأحيان، ولهذا السبب ذهب الكتاب في استحضارهم للتاريخ في نصوصهم مذاهب مختلفة، بحيث اعتمد البعض "على أسلوب وثائقي سردي، لا يحيي التاريخ_ كما هو التاريخ_ ولكنّه يكفي بأن يحكيه وذلك

1 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 155.

2 - فاطمة ديلمي، بنى النصّ ووظائفه مقارنة سيميائية لنصّ الأقوال ل "عبد القادر علولة، ص 172/173.

3 - ينظر: جميل حمداوي، الفضاء في المسرح المغربي (المكان والسينوغرافيا في مسرح المغرب العربي) سلسلة المعارف ط1، الرباط المغرب، 2014م، ص 121.

4 - عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء 1985م، ص 84،

اعتمادا على الوثائق والبيانات والإحصاءات لا يحكي ولا يحي الأحداث والوقائع ولكنه يكتفي بعناصره الأساسية، تلك العناصر التي يعيد تركيبها داخل فسيفاء فكرية وفنية جديدة¹. يعبر النص المسرحي عن الواقع بإسقاط بعض الأحداث الماضية على الواقع الحاضر.

لقد كان "عز الدين المدني" من بين كتّاب المسرح الذين استعانوا بالأحداث التاريخية في نصوصهم المسرحية، ووظفها لسرد مختلف الوقائع والأحداث التي شهدتها مختلف المدن في تونس بحيث أضحى الأسلوب السردى من بين التقنيات الجديدة التي تجاوز من خلالها الكتاب قالب المسرح الكلاسيكي لابتكار نموذج جديد يحتوي على عناصر أخرى تسهم أكثر في تشكيل درامية الأعمال المسرحية، لذلك تجاوز السرد أهميته "كعنصر في الأجناس السردية خاصة الرواية، إلى مستوى أبعد كونه من الحلول التي تتطلبه قواعد الكتابة المسرحية"².

إنّ الانفتاح الذي حقّقه الفنّ المسرحي منح له فرصة استعارة مختلف الأساليب التي تسهم في تشكيل بنية النصوص الأدبية، عن طريق المزج بين الأساليب المتنوعة، وبخاصة الأسلوب السردى الذي استطاع "أن يدعم ما عجزت عنه الدراما في وقت طويل من شرح الأحداث بصفة مباشرة بالإضافة إلى قصّ الحكاية"³.

لقد تضمن نص "الزنج وثورة صاحب الحمار" في ثناياه العديد من المؤشرات التاريخية بما فيها التواريخ والشخصيات التاريخية، ويعود ذلك إلى رغبة المؤلف في توثيق الأحداث المذكورة في نصّه، والتأكيد على أحقيتها، فالغرض "من تقديم أحداث تاريخية هو التوثيق والتسجيل والتأريخ وربط الحاضر بالماضي، من أجل الاعتبار وتحقيق مجموعة من الوظائف الفنية والجمالية والدرامية"⁴.

وقد وظّف "عز الدين المدني" مجموعة من التواريخ في نصّه المسرحي للإحالة إلى تلك الثورات التي عرفتها المهديّة، وسوسة والقيروان... الخ، من خلال سرد الأحداث التي عرفتها

1 - عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 85.

2 - كمال علوات، مستويات التداخل الأجناسي وأشكاله في النصّ المسرحي قراءة في المسرح الجزائري، ص 137.

3 - المرجع نفسه، ص 141.

4 - جميل حمداوي، الفضاء في المسرح المغربي (المكان والسينوغرافيا في مسرح المغرب العربي)، ص 121.

ونذكر على سبيل المثال قوله "كان خروج صاحب الزنج في يوم الأربعاء ... سنة خمس وخمسين ومائتين ... ودخلت سنة سبع وخمسين ومائتين باليمن والسعد والعافية على الخليفة المعتمد على الله"¹، فالسارد تطرق في هذه اللوحة إلى الضرر الذي ألحق بمدينة البصرة من قبل الخارجي "علي بن محمد" الذي أشعل نار الفتنة في المدن البصريّة، فاستحضر مختلف التواريخ التي ترجع إلى تلك الفترة الحربيّة بقيادة "علي بن محمد" في سياق سرد المرحلة الصعبة التي كانت بقيادة الخارجي، وهذا حسب التصوّر الذي تجسّد من الرؤية المتكوّنة لدى "أبي جعفر بن جرير الطبري" حول ثورة الزنج، وتأويله للأحداث والقضايا، والدليل على ذلك صيغة الأفعال التي جاءت ماضية (كان، دخلت، عقد، حدث...) لأنّ السرد يتميّز بـ "استعمال الأفعال الماضية وتشغيل ضمائر الغياب، مثل: هو، هي، هم، وهن، وخلوه من الصيغ الاستفهامية والانفعالية"² يعني أنّ المؤلف تعرّض لقضية سابقة فهو سيسرد الأحداث التي وقعت مما جعل أسلوبه يأتي بصيغة الحكي كونه سيخبر القارئ المتلقي بما حدث.

كما أورد في موضع آخر من النصّ المسرحي وبالتحديد في الطّور الثاني من الرّكح الثالث؛ مجموعة من التواريخ أشارت إلى الأوضاع القاسية السائدة في بلاد المسلمين ثمّ دخلت سنة ستين ومائتين ... في هذه السنة اشتدّ الغلاء في عامة بلاد الإسلام، فانجلى فيما ذكر عن مكة من شدّة الغلاء ... وارتفع السعر ببغداد ... وفي هذه السنة قتلت الأعراب وإلى حمص بالشام ... وفي هذه السنة أخذت الروم لؤلؤة من المسلمين"³؛ قدّم الرّاوي في هذا المقطع مجموعة من الأحداث التي شهدتها بلاد المسلمين، وفصّل فيها عن طريق ذكر التواريخ التي حدثت فيها تلك الأزمان، فالسرد الذي يأتي على لسان الرّاوي يعدّ بمثابة تدخّلات يقدّم ويعرّف من خلالها بمختلف القضايا والأشخاص والأماكن الواردة في النصّ المسرحي هذا إلى جانب تحقيقه التنسيق بين أفكار النصّ.

1 - عزّ الدّين المدني، الزّنج وثورة صاحب الحمار، ص 98.

2 - جميل حمداوي، التداوليات وتحليل الخطاب، ص 40.

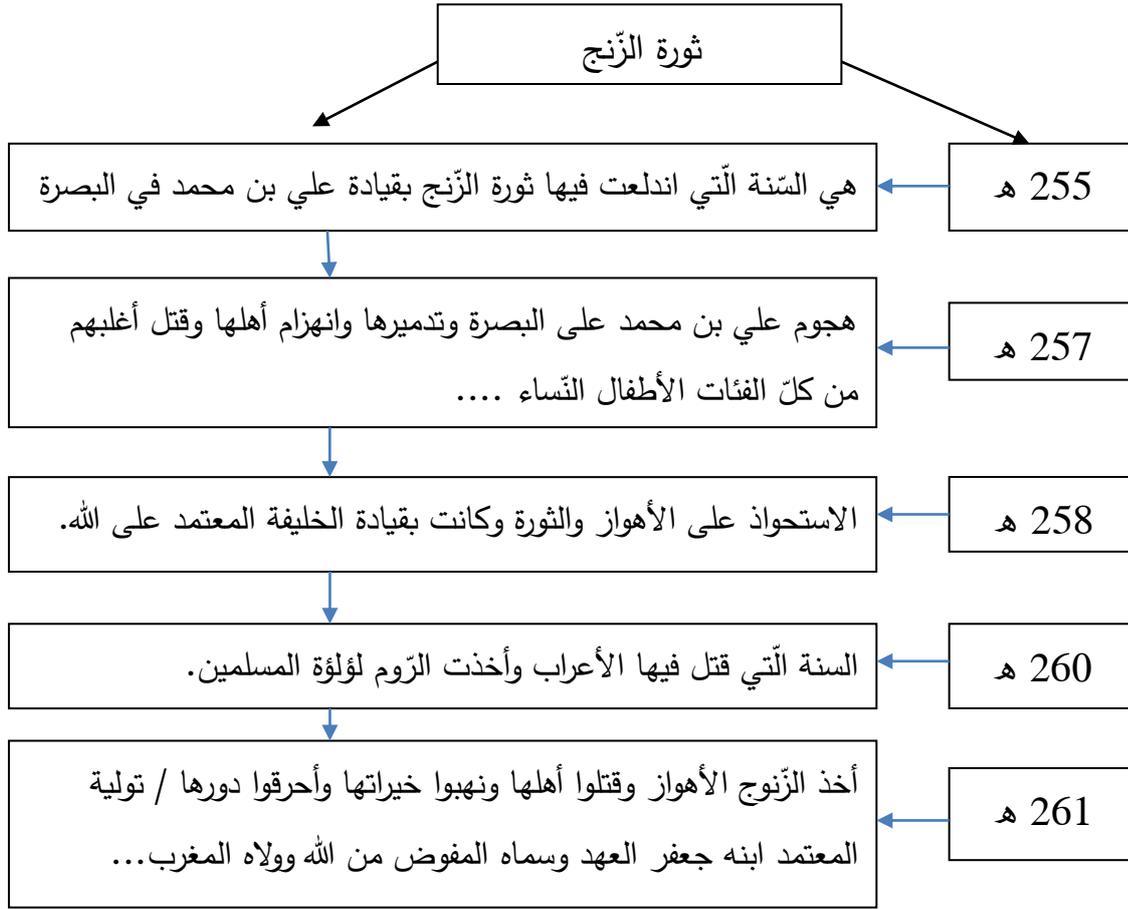
3 - عزّ الدّين المدني، الزّنج وثورة صاحب الحمار، ص 103/102.

وجاء في موضع آخر من النص المسرحي ذكر سنة أخرى من السنوات الصعبة التي عاشها مختلف سكان بلاد المسلمين مبرزا أهم الأحداث "ثم دخلت سنة احدى وستين ومائتين باليمن والسعادة والعافية على الخليفة المعتمد على الله. وفي هذه السنة أخذ الزنج الأهواز. فقتلوا أهلها وسبوا وانهبوا واحرقوا دورها"¹.

لقد استعان السارد بهذا التاريخ الذي يمثل مرحلة الانحسار والانكسار التي عرفتها ثورة الزنج للإحالة إلى الوضع الكارثي في مختلف المدن نتيجة لتلك الحروب التي كان الانهزام فيها حليفهم فهو في هذا المشهد بصدد تقديم الظروف التي أرهقت الأفراد وأثرت عليهم نتيجة تدهور الأوضاع. فالسرد هنا يعدّ "صيغة اخبارية يقدم فيها السارد الشخصية أو يصف الظروف الزمكانية للحدث"².

¹ - عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 103.

² - يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، 2011م ص 125.



عنوان المخطط: أبرز تواريخ ثورة الزنج.

استحضر السارد في موقع آخر من النص المسرحي تاريخا آخر وتمثّل في سنة 333هـ/944م، وهي السنة التي هجم فيها رعا ع أبي يزيد الخارجي على سكان القيروان، وهي الضربة التي قضت عليهم وشتت أمورهم، وهذا ما تبين من خلال الحوار الذي جرى بين مختلف الشخصيات التي مثلت أفراد مدينة القيروان حيث قالوا:

"لافتة مكتوب عليها: القيروان سنة 944م/333هـ.

...سادس: اعتصموا بيوتكم؟ أغلقوا أبوابكم؟ إن صاحب الدابة قد أتى! هذا من علامات الساعة!

سابع: الدجال حرق رقادة! لا تتركوا نساءكم وصبيانكم وشيوخكم في الشوارع! الساحر دخل تونس! الكافر قهر باجة!¹

نكشف من خلال الحوار خوف وفزع سكان القيروان من الهجوم الذي سيثبته أبو يزيد على مدينتهم وتصويرهم للخسارة ونسبة الهدم التي ستلحق بمدينتهم إضافة إلى التشرّد والتشتت الذي سيصيب عائلاتهم، فنجدهم وصفوه بياجوج ومأجوج لكونه سيقبل عليهم لزرع الفتنة وتفريق شملهم.

تناول "المدني" في الرّكح الأخير من النصّ المسرحي مختلف الاضطرابات التي شهدتها مدينة سوسة والحصار الذي تعرّضت له المهديّة وتأثيرها على رعايا القبائل المختلفة ما جعلهم يقرّرون الانفصال عن قائد المعركة (أبو يزيد) والعودة إلى قراهم للوقوف مع أهلهم، كما تطرّق إلى نهاية (أبي يزيد) بعد الحوار الذي جرى بينه وبين (إسماعيل بن منصور الفاطمي)، ولقد حصر كلّ هذه الأحداث من خلال توظيفه تواريخ كذكره سنة 335هـ للإشارة إلى التشتت الذي أصاب جيش (أبي يزيد) بعدما أيقن أشياخ القبائل بضرورة العودة إلى مدينتهم وهذا ما تبين من خلال قول (أبي العرب) "إنّ فقهاء القيروان أجمعوا بعد التفاوض على الرحيل إلى مدينتهم التي لم نسمع عنها شيئاً من الأنباء منذ شهور ... إنهم راحلون لمؤازرة أهاليها العزل، وحمائيتهم بعون الله وتوفيقه من الفواطم... ورأوا أن ينسحب كلّنا من هذا القتال الذي لا يجدي العبد ولا الخالق..."².

لقد قام المؤلف بتوثيق مختلف الأفكار التي أوردها في مؤلّفه ذلك أنّ "الوقوف عند محطات تاريخيّة دون أخرى يدلّ على قراءة انتقائيّة للتاريخ، يكون الهدف من ورائها رسم ملامح هذه المقاومة أي إعطاءها هويّة محددة"³؛ وعليه فتوظيف هذه السنوات في النصّ المسرحي كان نتيجة لأهميّة الأحداث التي شهدتها هذه الفترة التي تتعلّق بتشتت شمل جيش أبي يزيد بعدما تقطّن أشياخ القبائل إلى المكائد التي يدبرها هذا الأخير.

1 - عزّ الدين المدني، الزّنج وثورة صاحب الحمار، ص 127-128-129.

2 - المصدر نفسه، ص 168.

3 - فاطمة ديلمي، بنى النصّ ووظائفه مقارنة سيميائية لنصّ الأقوال ل"عبد القادر علولة"، ص 162.

أمّا الحركة الخامسة وهي ما قبل الأخيرة من النصّ المسرحي فاستهلها الكاتب بلافتة تحمل سنة 336هـ، وهو التاريخ الذي حكم فيه (أبو يزيد) من قبل أشياخ القبائل:

"لافتة مكتوب عليها: جبال الحضنة سنة 947م/336هـ ...

أبو يزيد: (لنفسه) انهزمت الثورة وبدأت المحاكمة...

شيخ قبيلة بن كملان: كلّ الناس انفصلوا عنك: أبناؤك وزوجتك والشعب وفقهاء القيروان وأخيرا نحن.

شيخ قبيلة بن يفرن: لو راجعت مواقفك وأعمالك لظهرت لك سفالتك ونذالتك...

شيخ قبيلة هواره: منزلتك تجلب الشفقة.

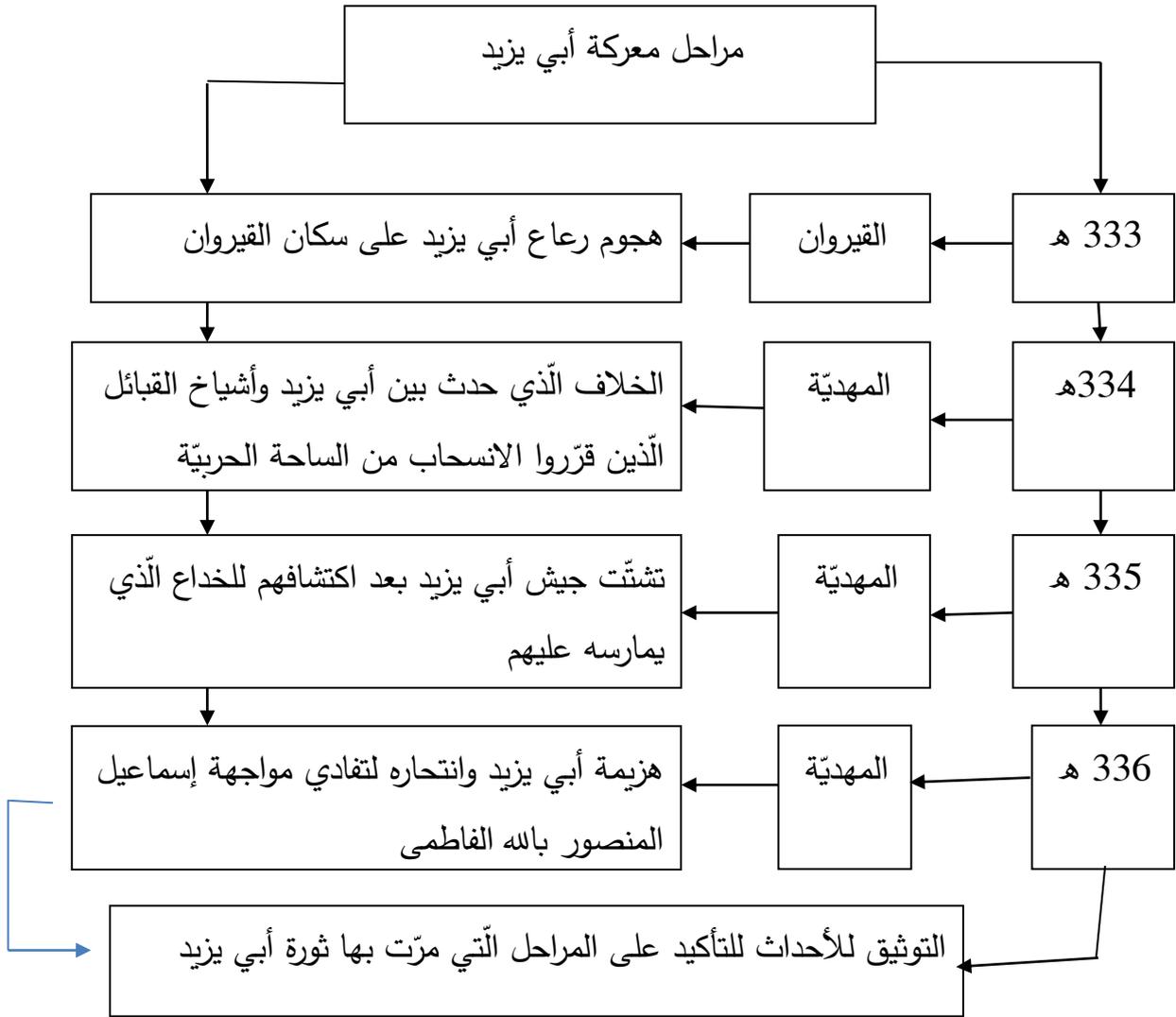
أبو يزيد: تلك هي البشرية الساقطة تولد بريئة لتنتهي آثمة!

أشياخ القبائل: إذا قتلناك، كيف نسلم نحن من الفواطم؟

أبو يزيد: شوهوا وجهي! اقطعوا يدي ورجلي! اقتلوني! اصلبوني! اصلبوني!¹.

انطلاقاً من هذا الحوار نستنتج أنّ الكاتب وظّف سنة 336هـ في بداية الحركة إشارة إلى أنّ الأحداث التي ستدور عليها الحركة تكون حول الهزيمة التي لحقت (أبا يزيد في المعركة واستسلامه أمام العدو ما تسبّب في مواجهته لأشياخ القبيلة الذين قرّروا محاسبته على أفعاله الشنيعة، وكذا تصرفاته التي أدّت إلى هلاكه وانتحاره في آخر المطاف لكون هذا الحلّ هو الذي سينجيه من المحاسبة من قبل (إسماعيل المنصور بالله الفاطمي)، ذلك جزاء لما اقترفه من جرائم وتخريب في حقّ الفاطميين.

¹ - عزّ الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، ص 187/188.



إنّ العنوان الذي أطلق على نصّ "خمسون" دليل على أنّ الموضوع المتناول فيه له علاقة بالتاريخ والأحداث التي وقعت في المدن التونسية، فالكاتبة التونسية "جليلة بكار" من المؤلفين الذين حاولوا بناء نصوصهم على أفكار وموضوعات مستقاة من الحياة اليومية والمفارقات السائدة في المجتمع العربيّ بصفة عامة والمجتمع التونسيّ بصفة خاصة، وإذا نظرنا إلى النصّ من زاوية تاريخية نجد أنّ الكاتبة وظّفت العديد من التواريخ التي ترمز لأحداث تاريخية، ومن بين القضايا التي وثّقت لها قضية (أمل) التي طردت من كلّ الجامعات التونسية بعدما دخلت في المجلس التأديبي بسبب بعض المنشورات والإعلانات التي وجدها في محفظتها التي تتدّد بالصهيونية

والإمبريالية والأنظمة العميلة، وجاءت هذه القضية في اللوحة المعنونة بـ "جراير شارون" ما يدلّ على أنّ شارون من بين المسبّبين في التدهور الذي أصاب الجامعة التونسية، حيث قالت الكاتبة:

"أريال شارون

لوكان ما مشاش

لوّث الجامع الأقصى الشريف بكرعيه

في سبتمبر 2000م

راهي أمل مازالت مركسيّة على رويحتها"¹.

أشرنا فيما سبق إلى أنّ (أمل) تربّت في وسط عائلة علمانيّة يساريّة، يعني أنّها كانت ذات توجّه يدعو إلى ضرورة تغيير الظروف السائدة في المجتمع وتحقيق العدل والمساواة بين الأفراد ولقد وظّفت الكاتبة حادثة الانتفاضة الفلسطينية بمسبّبيها والتاريخ الذي حدثت فيه، للإشارة إلى الأضرار التي نتجت عن هذه الانتفاضة، فهي الظاهرة التي حرّضت السّكان على التظاهر والتّديد بالأضرار التي لحقتهم، غير أنّ القضية استقطبت العديد من البلدان العربيّة للتضامن معها والالتحام فيما بينهم لتقوية الصوت الذي يدعو إلى التحرّر، وهو التّوجه الذي قابله الطرف الذي يسعى إلى تصفية كلّ من يريد الوقوف في طريقهم. فالصهاينة احتلّوا العديد من البلدان العربيّة الأمر الذي سهّل تتقلّ عناصره والتسلل في أوساط المجتمعات، فالضرر الذي حدث ويحدث دفع بأمل إلى مغادرة البلاد والسفر إلى باريس التي حطّت فيها رجليها في:

"جويلية 2001م

حلّ ركب أمل في باريس

شهرين قبل هاك الحادثة

متاع الزّوز طيّارات

¹ - جلييلة بكار، خمسون، ص 64.

اللي تفسو

في هاك الزوز عمارات

في New York

هبطوهم غبرة ودخان¹.

ربطت قضية سفر (أمل) وتقلها من تونس إلى باريس بقضيتين هما (الانتفاضة الفلسطينية 2000م، وحادثة الطيارتين اللتين اصطدما بعمارتين في نيويورك سنة 2001م)، فما هو المؤشر المبطن يا ترى؟

أرادت الكاتبة أن تشير إلى الأسباب التي أدت إلى تهديم العلاقة الأسرية المبنية على التفاهم والعيش الهانئ، لتصبح في ظروف متأزمة بين والد طريح الفراش في المستشفى نتيجة التعذيب الذي تعرّض له من قبل رجال الأمن، كونه خرج للدفاع عن وطنه واستعادة حرية بلده وابنته التي هجرت الوطن متجهة إلى فرنسا آملة أن تعود محملة بالزاد المعرفي العلمي، إلا أنّها عادت بتوجه آخر يدعو إلى نظام آخر مخالف لما تربت عليه، ولهذا فالكاتبة اتخذت تقنية توظيف بعض التواريخ أثناء الحكي لأنّ عملية التأريخ "لا بدّ أن تتخذ نمطا وأسلوبا معيناً في توضيح القضية التاريخية وفق وسائل أساسية، وعنصر السرد من أهمّ الوسائل التي يقوم عليها التأريخ"² فالتواريخ جاءت بمثابة شواهد على تلك التغيرات التي عرفتها (أمل) والأسباب التي أدت إلى ذلك هذا إلى جانب القضايا الأخرى المستحضرة والموثوقة بأحداث أخرى مثل قضية يوسف مع رجل الأمن قدور الذي كان بصمة قويّة في حياته، حيث ورد على لسان الراوي:

"قي صبيحة 7 فيفري 1972م

أدخلوني إلى ساحة صغيرة

1 - جلييلة بكار، خمسون، ص 66.

2 - كمال علوات، تجربة الدراما الوثائقية في كتابات المسرح العربي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015/2016م، ص 172.

حيث كان في انتظارنا

أحد الجلادين المشهورين الهادي...

عمر مسدّسه أمام عينيّ

وطلب منّي تلاوة الشهادة

قبل مغادرة الحياة الدّنيا إلى العالم الآخر

لأنّال فيه عقاب الله...¹.

ورد هذا المقطع في ثنايا الحوار المتبادل بين ثلاثة شخصيات (يوسف، مريم، وقدر) في المستشفى، بحيث جاء في شكل استرجاع للفترة الزمنية الماضية التي عاشها يوسف في السّجن والتي كان فيها قدور يمارس عليه أشنع طرق التعذيب، والكاتبة ربطتها بتاريخ 7 فيفري 1972م الذي يرمز إلى الانتفاضة الطلابية في تونس، وهي الحركة التي جاءت كردّ الاعتبار للطلبة الذين حكمت عليهم المحكمة بقرارات تعسفية ومجحفة في حقهم، فهم لم يتسببوا في أيّ خسائر، وإنّما كان هدفهم التعبير عن رأيهم وتمثيل توجّههم تجاه الأوضاع السائدة، وهو نفس القرار الذي صدر في حقّ السيد يوسف الذي كان هدفه التعبير عن رأيه والدّفاع عنه، فالكاتبة هنا أرادت أن تبيّن لنا حرية التعبير المقموعة. خاصة أنّ "خطاب الرّاوي يتضمن قراءة انتقائية للتاريخ تدلّ على الحرج أحيانا وعلى التميّز أحيانا أخرى، يقوم ببثّ خطاب إيديولوجي يبرز كدروس مستخلصة من التجربة المعروضة"²، فكثيرا ما تسخّر تلك الشهادات التاريخية بكلّ ما فيها من (شخصيات-أحداث-تواريخ...) لتمثيل الرؤية الايديولوجية التي كوّنها الكاتب حول الواقع السائد في مجتمعه "فالوقوف عند محطات تاريخية دون أخرى يدلّ على قراءة انتقائية للتاريخ، يكون الهدف من ورائها رسم ملامح هذه المقاومة أي إعطاءها هوية محدّدة"³، وهذا ما يحيل إلى النظرة التي قدّمها "جليلة بكار" حول المجتمع التونسي. وكننتيجة نقول إنّ تقنية التوثيق التي وظّفها الكاتبة في نصّها

1 - جليلة بكار، خمسون، ص 150-151.

2 - فاطمة ديلمي، بنى النّص ووظائفه مقارنة سيميائية لنصّ الأقوال "عبد القادر علولة، ص 162.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المسرحي لم تكن من باب الاعتباط، بل كان من ورائها فكّ العديد من الألغاز التي عبّرت عنها الأفكار المتناولة في النصّ.

تسهم الأحداث التاريخية في تأسيس البنية الفنيّة للنصّ المسرحي، فهي "في نهاية الأمر تركيب كيماوي يتألف من عناصر متعددة ومختلفة، وبهذا يذوب العنصر التاريخي في مواد الواقع والحلم والفتازيا، ليتشكل من هذا المجموع واقع جديد لا هو بالواقعي ولا بالتاريخي، وإنما هو واقع مسرحي مركب، له قوانينه وأبعاده وفضاؤه الخاص. وداخل هذا الفضاء تتحاور الشخصيات وتتصارع، وهي شخصيات لها انتماء للإنسان وقضاياها قبل أن يكون لها انتماء إلى زمن معين أو مكان خاص"¹، فالبنية المسرحيّة تتمازج في كيانها العديد من الأحداث منها الواقعيّة والخياليّة وكذا التاريخيّة والاجتماعيّة وحتّى الثقافيّة، وتنوّع الأفكار التي تتأسّس عليها البنية النصيّة تسهم في تنوّع الشخصيات والأزمنة والأمكنة المؤطّرة للأحداث، فهذه الأخيرة تستدعي كل عنصر أو جنس معيّن حسب الحاجة التي تفرضها الفكرة، فهناك بعض المشاهد تحتاج إلى بعض المعلومات لتوثيق الأحداث وهناك مشاهد أخرى يتعلّق فيها الأمر بتقديم شروحات وتعليقات سواء التي لها علاقة بموضوع النصّ المسرحي أم الشخصيات المحوريّة.

2. الاستراتيجية الحكائيّة:

يعتبر "الرّاي أو السارد من العناصر الأساسيّة التي تقوي العلاقة الأجناسيّة وتتمّي التفاعل الأجناسي بين الأنواع الأدبيّة والمسرحيّة"²، ذلك أنّ الرّاي أو السارد عندما يتخلّل الشخصيات المسرحيّة يتمسك بالخصائص الأساسيّة التي يمتاز بها الجنس السردّي عن الجنس المسرحي.

وقد مزج "عبد القادر علولة" نصوصه المسرحيّة بالتراث والثقافة الشعبيّة الجزائريّة، شاحنا إيّاها بدلالات إنسانيّة ملحميّة بريخيّية، واصلا إلى صوغ مسرحي يقوم على الطقس الشعبي والحكي... وغير ذلك من شفهيّة وسردية... استطاع أن يمارس اسقاطا سياسيا واجتماعيا

1 - عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 181.

2 - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحيّة، المؤسسة المصريّة العامّة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1963م ص 137.

واقنصاديا ودينيا¹ فالكاتب دائم السعي لتقديم الأفضل واختيار القالب المناسب لعمله، ولقد استعان في نصّه المسرحي بتقنية "الرّاوي" لأنّ هذا الأخير "يقوم بدور سرد أحداث المسرحية والتعريف بشخصياتها والتعليق على أفعالها"²، بحيث وظّفه الكاتب في مستهل اللّوحات وفي ختامها إضافة إلى تسلله بين الشخصيات الحوارية للتعليق على قضية ما. ومن بين النماذج نذكر:

"الرّاوي: كان السي علي في الحرفة كاتب هام، في السن قريب يلحق لستين عام حنين كريم شعبي معروف قلبه واسع يحسن العون والظروف خبزته المخلوق منيظها من الحروف كان السي علي في الحرفة كاتب هام المحل ضيق المكتب والقلم قدام أفعاله الطيبة تشهد يوم القيامة"³.

جاءت هذه الفقرة كاستهلال للنّص المسرحي الذي حاول الرّاوي من خلاله تقديم شخصية "السي علي"، وهي الشخصية الرئيسية التي تتمحور عليها أحداث المسرحية، فعرف بالسي علي محددا سنّه وشخصيته الحنون إلى جانب ذكر مهنته وقساوة الحياة عنده. فالكاتب من خلال هذه المقاطع السردية التي تأتي على لسان الرّاوي يصف مختلف الآليات التي يبني عليها النّص المسرحي مثل التقديم الذي افتتح به نصّ "الخبزة". كما تناول قضية الفقر التي يعاني منها "السي علي" فمثل الكاتب لذلك بهذا المقطع:

"الرّاوي: طاح الليل ما كان بركة في ذا النهار

القجر يصفر والسي علي بالدمار البطن

خاوي ولا مأكلة في الدّار

(....)

"الرّاوي: استغفر ما كان بركة في ذا النهار

1 - محمد داوود، مسرح عبد القادر علولة بين النصّ والخشبة، (مفتاح خلوف، انفتاح النّص المسرحي عند عبد القادر علولة)، ص 129.

2 - ادريس قرقوي، الطقوس والشعائر الاحتفالية في النّص المسرحي الجزائري، ص 202.

3 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 04.

القجر يصفر والسي علي بالدمار استغفر

المخلوق وامشى قاصد الدار عائشة فيه

تستنى بالقلب الصبار تاقية وتعرف

كيف تلاقي لضرار من الفجر صائمة

تذكر في القهار"¹.

ورد هذا المقطع الوصفي كخاتمة للوحة الأولى وتمهيدا للوحة الثانية التي تتناول فيها الكاتب الأوضاع المزرية التي يعيشها السي علي مع زوجته، فالكاتب اتخذ شخصية الراوي كونها "وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصة، أو لبيث القصة التي يرويها"²، ومن بين الأمثلة الواردة أيضا اختتام الراوي للوحة السادسة والذي كان بدوره تمهيدا للوحة السابعة:

"الراوي: المزية راه السي علي صاب الخدمة

في الفابريكة ماشي يخدم على اللقمة

الله يجعلها ما تكونش خدمة مشومة

يتقوتوا ولو بشدق خبز وشوية ما

وكراهم بعد يخلصوه للحكومة

قبل أما يخرجوهم قدام الناس حشمة"³.

تمكنّ الراوي من تلخيص بعض المشاهد من حياة (السي علي) على شكل نقاط يمكن أن نقول أنها جاءت كنتائج لمختلف الأوضاع التي يعيشها (السي علي)، يعني الانتقال من وضعية زمنية كان يعيش فيها ظروفًا معينة إلى وضعية أخرى يعيش فيها ظروفًا أخرى. ولهذا يمكننا

1 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 07.

2 - محمد عزام، شعرية الخطاب السردية دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2005م، ص 89.

3 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 37.

التعامل مع "تدخلات الراوي باعتبارها إرشادات مسرحية تعلن عن الفواصل الزمنية والانتقالات الفضائية الحدائية"¹، فالكاتب تحدّث في اللوحة السادسة عن الفقر الشديد الذي يعانيه السي علي والديون الواجب عليه تسديدها، وجاء تعليق الراوي للإحالة إلى الباب الذي فُتح أمام السي علي وحصوله على الوظيفة التي سيقف منها والتي ستغيّر أحواله إلى الأحسن.

هذا إلى جانب وروده في اللوحات الأخرى للنص المسرحي، حيث عبّر عن التغيرات التي يعيشها السي علي في حياته والتي أثّرت عليه وجعلته يؤلّف كتاباً، لخصها الراوي بقوله:

"الراوي: عول السي علي على شبيهه وفلت فلته

ألف الكتاب، تعب وشقى ما نهت نهته

قعد في البحث يجول خريف ومشته

وفى العهد والكتاب أنطبع نقطة بنقطة

ناس قرأت الخبزة ما ظهرت نتيجة"².

دفعت الظروف القاسية التي يعيشها السي علي وكلّ العائلات التي تعيش في المحيط إلى تأليف كتاب يتناول البؤس والفقر الذي يعاني منه مختلف الأفراد بسبب الطبقة البورجوازية التي تفرض طاقتها على الطبقة الكادحة في المجتمع فمجمّل هذه الأفكار هي التي جعلته يتشوّق للكتابة فرهن كلّ شيء في سبيل اخراج ذلك المؤلّف غير أنّ الكتاب بعد أن ظهر في صورته النهائية وأصبح في يدي القارئ لم يتغيّر شيء من حياة الأفراد، حقيقة أنّه كرّم من قبل وزارة الثقافة وخصّص له مبلغ مالي مقابل المؤلّف كما صرّح بذلك الراوي قائلاً:

"الراوي: الكتاب نطبع وأخذى الجائزة

¹ - حسين يوسف، المسرح والمرايا - شعرية "الميتامسرح" واشتغالها في النص المسرحي العربي، تم تنزيل الكتاب من موقع: www.Unecma.net، ص 175.

² - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 52.

والسي علي أرجع كي العادة للحويننة¹.

كانت مهمّة الرّاي الرئيسيّة هي التعريف بشخصية السي علي من خلال التطرّق إلى تفاصيل حياته وعرضها على المتلقي ذلك "أنّ الحكي سمة أساسية وخاصة مفضلة عند علولة في تناول شخصياته المحورية"²، فتوظيف المؤلّف شخصية الرّاي كان لتحقيق وظائف فنيّة جماليّة إلى جانب التمثيل لمختلف الأفكار التي يدور عليها النصّ المسرحي.

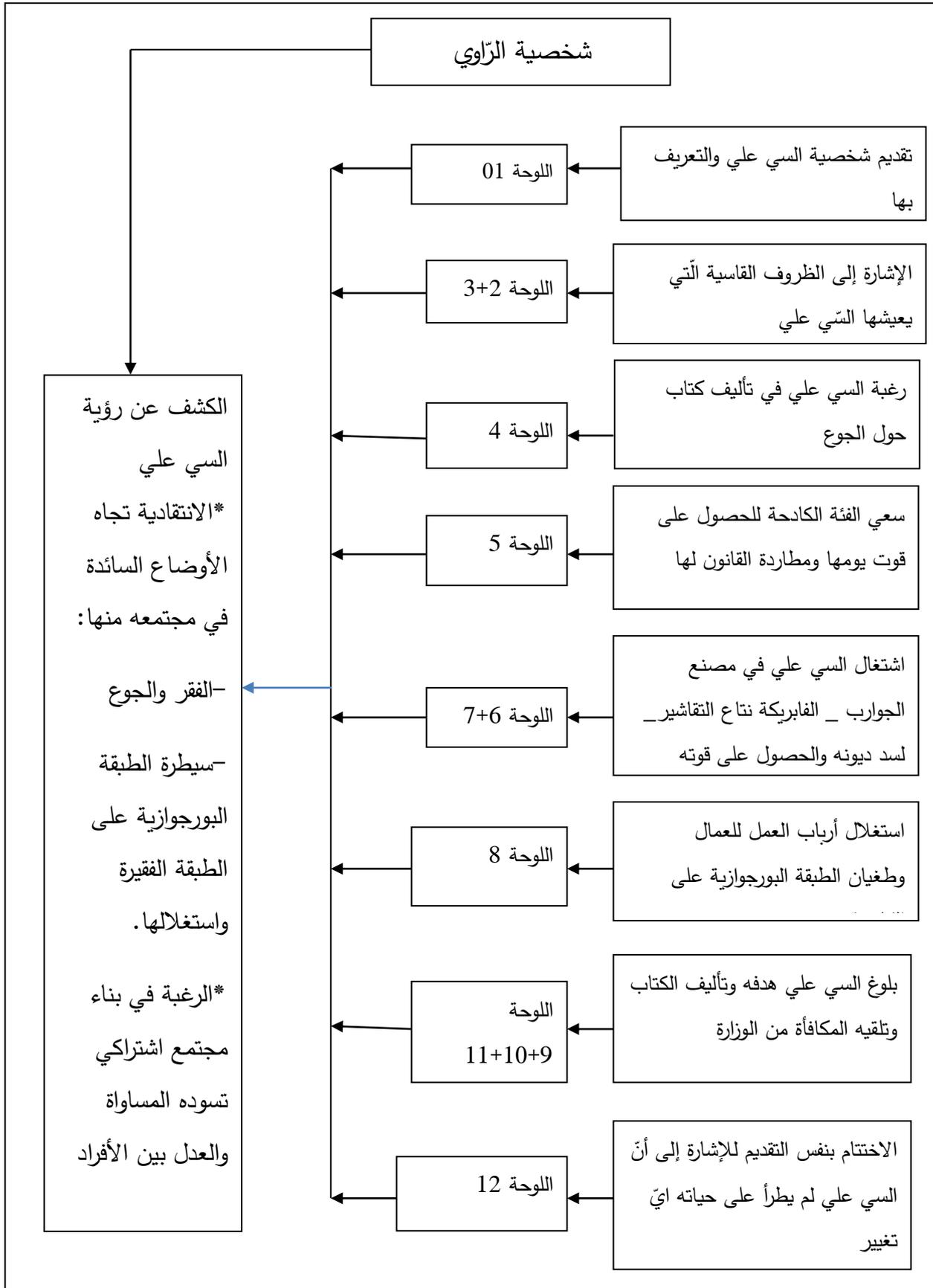
وتعدّ استراتيجية الحكي التي يمارسها الكاتب من خلال شخصية الرّاي من بين الاستراتيجيات التي استعارها عبد القادر علولة لينتقي من خلال الرّاي "الدروس والحوادث والآراء التي يحتاج إليها المتلقي لينمي المعرفة اللازمة والضروريّة لتنظيم أفعاله وتفسير واقعه الاجتماعي"³، فعن طريق شخصية الرّاي يتمكن الكاتب من إثراء نصّه المسرحي بمختلف المعلومات التي يفنقر إليها الحوار المسرحي، خاصة أنّ هذا الأخير لا يتوقّر على تقنية الحكي أو السرد التي تمنح له فرصة شرح الموضوع أكثر والتعريف به، "ويعد الرّاي الأساس لأنّه المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنيّة من خلال موقعه المحوري في الخطاب"⁴، فلمّا كانت وظيفة الرّاي تتجسّد في تلك الوقفات الوصفية التي تعبّر في حقيقة الأمر عن الرؤية التي تكوّنت لدى الكاتب حول قضية ما كان له حضور بارز في النصوص المسرحيّة، كون هذه النصوص تغوص في صلب الموضوعات الاجتماعيّة، وهذا ما سنبينه في هذا المخطط:

1 - عبد القادر علولة، الخبزة، ص 62.

2 - جميل حمداوي، المسرح الجزائري نشأته وتوره، موقع الثقافة للجميع، ص60، في موقع: <http://hamdaoui.ma/neus.Php?exdend.383.6>.

3 - فاطمة ديلمي، بنى النصّ ووظائفه مقارنة سيميائية لنصّ الأقوال ل "عبد القادر علولة"، ص 222.

4 - محمد عزام، شعريّة الخطاب السردية، ص 86.



لو اتخذنا المخطط منطلقاً لفهم الخلفية الايديولوجية للكاتب لوجدنا أنّ شخصية الراوي مثّلت في النصّ المسرحي دور المعلق والشارح والمقدّم لمختلف الأفكار التي وردت في النصّ؛ يعني أنّه ترجم الرؤية التي يحملها الكاتب تجاه الأوضاع السائدة في مجتمعه لأنّ التجربة التي خاضها عبد القادر علولة في المجال المسرحي كانت أغلب مواضيعها "التعبير عن واقع الإنسان الجزائري والطبقات العمالية والفئات الكادحة في قالب من خلق الأديب والفنان المسرحي العربي"¹ فاهتمامه أثناء الكتابة كان منصباً على الأمراض الاجتماعية السائدة في مختلف المجتمعات وخاصة الاستغلال الذي يمارسه أصحاب الطبقة البورجوازية على الطبقة الكادحة الفقيرة.

وقد اعتمد "عز الدين جلاوي" في نصّه على تقنية الراوي التي أسهمت في الربط بين الأحداث والتنسيق بين الأفكار، ونذكر من النماذج الموظّفة:

"بدأت الحديقة الصغيرة اليوم أشدّ بؤساً، تهاوت شجرة التفاح وقد نخرها الدود وجف جذعها وأغصانها وتمايل الباب الحديديّ البني فلم يعد يربطه بالجدار الوطيء إلا سبب واهن ... قرب الجذع المتهاوي يقف سلم مزدوج، وفوق السرير تمدد شاب سمين يغط في شخير عال، يتحرّك أحيانا حين تزعجه لسعات الذباب، ثمّ يعود للاستغراق كلّ مرة، يغريه الصمت الرهيب الذي يخيم على المكان"².

استهل الكاتب نصّه بالتقديم الذي جاء على لسان الراوي ليصف الساحة التي تدور فيها الأحداث ويعرّف بالشخصيات المشكلة للحوار المسرحي، فالوصف جزء من السرد الذي "لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف (...). فليس الوصف في واقع الحال سوى خديم لازم للسرد"³. وردت الاستهلالات في بداية الدفاتر المكوّنة للنصّ المسرحي لتهيئة المتلقي واحاطته بالأحداث المتناولة فشخصية الراوي تتدخل "لتوجيه السرد الذي يسبق الأحداث"⁴، بحيث يتخلل الحوار

¹ - نورية شرقي/ محمد بدير، جوانب التأصيل لبنية الموروث الشعبي المحلي في مسرحية القوال لعبد القادر علولة -دراسة في الأشكال والمضامين، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، العدد 08، المركز العربي الديمقراطي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية برلين-ألمانيا، 2019م، ص 195.

² - عز الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 07.

³ - Gérard Genette, frontière du récit, ed seuil, France, 1981, p59.

⁴ - نعيمة العقريب، الاشتغال التراثي في مسرحية (غنائية أولاد عامر)، ص 249.

المتبادل بين الشخصيات ويطعمها بمقاطع شبيهة بالشعر يوردها للتوجيه من ناحية والتلميح إلى أفكار ما من ناحية أخرى، ومن بين النماذج الواردة نذكر:

"الغراب الغراب.

فليسقط.

يحيا الملك.

نريد التغيير.

لا نريد لا نريد.

الشعب يريد الشعب يريد"¹.

عبّر الراوي في هذه الأسطر عن حيرة الأفراد وتذبذب أفكارهم حول طريقة تعيين الملك حيث وجدوا أنفسهم أمام توجيهين. يتمثل الأول: في اتباع تراث الأجداد وتنصيب الحاكم عن طريق الغراب. والتوجه الثاني: يكون باتباع طريقة شرعية تشمل مختلف المؤهلات المتوفرة في الفرد والتي ستمكنه من أداء مهمة الحكم.

إنّ المهام التي يتولاها "الراوي" في النصوص تختلف باختلاف الأفكار الممثل لها، فإلى جانب التقديم الذي يأتي على لسانه في بداية كلّ دفتر وبعض الأسطر الشبيهة بالشعر، اتخذ تقنية أخرى تتمثل في اختتام الدفاتر والذي يأتي ملخصاً للفكرة السابقة وممهداً للفكرة التالية، ومن الأمثلة الواردة في نص عز الدين جلاوجي نذكر:

"...أيام قليلة مرت على تنصيب الناعس ملكاً على المدينة، لكنه عجل في إحداث تغييرات تمكنه من البقاء أبداً، كان مقتنعاً جداً أنه بقدر ما جاء صدفة قد تعصف به الصدفة وكما جاء هو مغامراً قد يزبجه مغامرون آخرون، وهذا ما تلمسه في رفيقه الناعس، الذي لم

¹ - عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 102.

يتقبل ما حققه رفيقه الناعس، بل الأخوف هو الدولة العميقة التي نصبته بدعائها، والتي هي حتما مألوفة كل خيوط اللعبة التي قد تعصف به لتنصب غيره مكانه¹.

أشار الراوي في الاختتام إلى قلق الناعس وخوفه على منصبه الجديد الذي حصل عليه من دون شرعية ولا حتى استحقاق، الأمر الذي جعله يغوص في التفكير وفوضى التأويل، فوجد نفسه بين مشكلتين. الأولى: صاحبه الناعس الذي سيفضحه في أي وقت كونه الأدرى بأموره وبكل تفاصيل حياته. والثانية: تفتن أهل البلدة وإدراكهم للطريقة الخاطئة في تعيينهم لملك الحكم. وجاء الاختتام خلاصة لدفتر "العدالة الظالمة" وتمهيدا لدفتر "أسرار الغراب"، وكشف الراوي من خلال الاختتام عن الأحاسيس السلبية التي تغزو عقول الحكّام غير الشرعيين.

كما حضرت تقنية الراوي أيضا في نص "خمسون" الذي يحكي كما سبق وأن ذكرنا عن الأحداث التي شهدتها المدن التونسية منذ الاستقلال، بحيث حاولت الكاتبة "جليلة بكار" أن تبني نصّها المسرحي على بعض الأسس التي عرفت بها النصوص السابقة رغم أنه نصّ حديث التأليف فهي من الكتاب الذين تجاوزوا تحقيق الوظيفة الترفيهية للفن المسرحي ليحققوا وظائف أخرى تتعلّق بمجالات الحياة وما يحدث فيها. "فالمسرحية هي نسخة من الحياة، ومرآة للعادة وصورة تعكس الحقيقة"²، فهي تترجم تلك الأوضاع السائدة في مختلف المجتمعات، وهو ما لاحظناه من خلال النص، ومن بين النماذج التي وردت فيها تقنية الراوي في مسرحية "خمسون" نذكر:

"ثلاثة أيام تعدّوا

والبلاد باغي تغلي

هاك البلاد الآمن ...

شكوني الهالكة

1 - عز الدين جلاوي، مملكة الغراب، ص 92.

2 - الإدريس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، الإشراف الفني: حلمي التونسي، دار سعاد الصباح، د ط، الكويت 1992م، ص 26.

واش نيّة أسباب فعلتها

اللي يقول "يدّ القاعدة حركتها ...

القناة الوطنية خبرت

الأبحاث جارية

لا تصاور ترعب

ولا ثرثرة زائدة¹.

حاول الزاوي في هذا المشهد أن يلخّص لنا قصة انتحار جويده، الأستاذة الشابة المتحجّبة التي فجّرت نفسها وسط المعهد، فهي القضية التي أثارت ضجّة في وسط المجتمع حول الأسباب التي جعلت "جويده" تقوم بالانتحار، بحيث كانت وجهات النظر مختلفة غير أنّ السبب الرئيس في الحادثة لم يعرف، ولقد مثّل الزاوي بهذه القضية لكونها قصّة طويلة لخصّها في ذكر أهمّ ما احتوته الظاهرة، فمن وظائف الزاوي "سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها في المسرح.."²، لأنّ الحوار الذي يأتي به النصّ المسرحي جعله يمتنع عن ايراد بعض الحكايات نظرا لطولها، كما جاء في موضع آخر تدخل الزاوي للتعليق على قضية آمل وعائلتها حيث قال:

"... نقاش حاد بينهم وبين بنتهم

يذكرو فيها في التربيّة اللايكيّة

اللي غذاوها بها

...

اليوم تتنكر لتاريخهم ولقناعتهم

¹ - جلييلة بكار، خمسون، ص 33-34.

² - ادريس قرقوي، الطقوس والشعائر الاحتفالية في النصّ المسرحي الجزائري، ص 240.

وتبعث لهم تصويرتها

بالزّي الإسلامي

ومعاها جواب ثاني¹.

هذا الاعتراف عبارة عن وصف للوضعية الجديدة التي تعيشها أمل "فالأسلوب الوصفي في النصوص المسرحية مع بعض الفقرات الاخبارية التي نجدها من حين لآخر والتي تُحوّل المسرحية إلى قصة سردية وصفية اخبارية"²، تُغذي أفكار النص وتوضحها، يعني أنّ المقاطع جاءت في شكل وصف وترجمة لمختلف الظواهر الجديدة التي ظهرت في حياة أمل. ونجدها في مشهد آخر تخبر فيه أبويها بالإحساس الذي يسكنها قائلة:

"تعيش منذ أشهر

أجمل وأعظم وأروع شيء..."

وكلّ قطرة من دمي

أمست تسبّح للواحد الأحد...

وكلّ نفس طالعة منّي

تشهد أنّي غدوت على دين محمد...

أنا مسلمة

والله على ما أقول شهيد"³.

1 - جلييلة بكار، خمسون، ص 74-75.

2 - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، الهيئة العربية للمسرح، الديوان الوطني للثقافة والاعلام، دار الحكمة، ط2 الجزائر، 2007م، ص 296.

3 - جلييلة بكار، خمسون، ص 70.

ثمة توجه انتقادي بخصوص شخصية آمل التي تنازلت عن القيم والمبادئ العلمانية التي تربت عليها منذ أن كانت طفلة صغيرة، فبالنسبة إلى الراوي آمل خانت أمانة والديها اللذين لم يفارقاها منذ أن فتحت عينيها على هذه الدنيا، فهما اللذان كرّسا حياتهما لتكون ابنتهما تلك الفتاة المقتتعة بالزاد الذي ورثته عن أبويها، غير أنها تنكّرت لتاريخها ولقناعتها العلمانية بعد أن سافرت إلى باريس حيث دخلت في وسط جماعة إسلامية تمكّنوا من تعليمها وتكوينها مرة أخرى. فالمقطع الذي ورد على لسان الراوي كان بمثابة "إبداء الرأي في القضايا المهمة وأحداث المسرحية"¹، لأن قضية الدين الإسلامي هي لب موضوع النص المسرحي.

كما اعتمد كريم برشيد بدوره على تقنية الحكّي في نصيه (الحكواتي الأخير وابن الرومي في مدن الصفيح)، مثلها في النص المسرحي (ابن الرومي في مدن الصفيح) في شخصية "ابن دانيال" الذي كان في دور الحكواتي، حيث قال:

"ابن دانيال: أحبتي. أتیکم من بين الصفحات الصفر الباليات.

من الزمن المعطب النائم فوق الرفوف.

كنت حرفا تائها. معلقا منشورا

فوق حبل الزمن

فجئتك، كدفقة نور كموجة صوت

كليل يمطر أقمارا ونجوما ساطعات

كنت عمرا فقيرا، بذر في غيبة السمار زيتته

فجئته الآن من قلب غمامة

أحمل حفنة زيت وفي القلب شرارة"².

1 - ادريس قرقوي، الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، ص 241.

2 - عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 11.

يُتضح لنا من خلال العبارات التي ألفها "ابن دانيال" أنه سيطرح في حكايته موضوعاً عصرياً مرتبطاً بالزمن المعاصر ووفق متطلبات الجمهور المتلقي، لأن الأعمال التي نظرت لقضايا في فترة زمنية ماضية لا تنطبق على الأوضاع الجديدة، فالملاحم القديمة والقصص الماضية لم تعد تستهوي المتلقي وهو ما أكدته دنيازاد ابنة ابن دانيال قائلة "... أو أنّ ملاحمك القديمة ما عادت تثير الناس لقد حدثت ألف مرة يا أبي بأنّ كلّ شيء قد تغير، ويجب أن تراجع كلّ الحكايات والملاحم والقصص القديمة"¹. فانتباه دنيازاد إلى نفور الجمهور من القصص القديمة جعلت والدها يقترح تغيير مسار الحكايات الجديدة بما يتماشى مع نوق الجمهور، حيث قال "سأحكي سأحكي عن شاعر فقير يعيش مثلكم في أكواخ الخشب والقصدير. سأحكي عن ابن الرومي الجديد..."². كانت الحكايات الماضية مرتبطة بالملوك وما يتمتعون به من السلطة والقصور الفخمة التي يسكنون فيها والبطولات التي خاضها العظماء والأبطال، لكن الوضع أصبح يتطلب نوعاً آخر من القصص تهتم بقضايا الطبقة الكادحة في المجتمع ومعاناتها في كلّ المجالات.

أمّا في نص (الحكواتي الأخير) فوظّف الكاتب الحكواتي الذي يتولى تقديم الأنفاس الاحتفالية وهي الشخصية المستلهمة من التراث الحكائي، واستهلّ نفس (حكاية الساحة) بقوله:

"هذه أصوات اغيلان وأصوات الوحوش، وبعد أيامٍ يا أولاد الحلالٍ ستصبح هذه الساحة غابة مرعبة، من يدخلها مفقود، ومن يخرج منها مولود. غابة من الإسمنت والحديد.

يا الله. ماذا أقول لكم؟ إنكم تسمعون ولا ترون. فكونوا شهوداً على ما يحدث ويجري. إنهم يغتالون الفضاء الحيّ، ويغتالون اللقاء ويغتالون الإنسان، ويغتالون الفرح ويغتالون الاحتفال والخيال..."³.

افتتح الحكواتي نفس "حكاية الساحة" بذلك التقديم ليشير إلى قصة (نور الدين ابن محي الدين) الحكواتي الذي اضطر لمغادرة الساحة التي كانت تجمعها بجمهوره وسهرات السمر والترفيه

1 - عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 20-21.

2 - المصدر نفسه، ص 22.

3 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 32.

فالساحة تعرضت للهدم، وأصبحت مكانا للبناء والعمران، وهو الأمر الذي أدى إلى تفتت شمل الحكواتيين، فكلّ واحد منهم اتخذ مجرى جديدا في حياته وفي مكان آخر يتناسب مع مهنته، وهو ما بيّنه الحكواتي في مقطع آخر أورده في اختتام نفس الاستهلال، وكان ختاماً له وقال فيه الحكواتي "من حقي، في هذه اللية الأخيرة أن أحتفل... أحتفل بانهزامي النبيل. يكفيني فخرا أن يكون الزمن عدوي، وأن تكون الأيام والليالي خصومي. إنني أدعوكم إلى حلقتي، فهل تقبلون دعوتي؟ هل تقبلون؟ قولوا نعم، فمن حق المحكوم عليه، ساعة الرحيل، أن يكون له رجاء، وأن يسأل ما يشاء..."¹. بيّن الحكواتي في هذا المقطع أنّه حان وقت رحيله والجلسة التي سيعقدها مع جمهوره ستكون جلسة وداع فرضتها الظروف.

لقد لجأ الفنّ المسرحي "إلى استخدام السرد بطريقة واعية بعد أن تلاشت الحدود الفاصلة بين الأنواع والأجناس الأدبية، وهذه الحدود كسرهما المسرحي الألماني "بريشت" لانفتاحه على المسرح الشرقي والشعبي، وكذا عودة كثيفة للمسرح المعاصر إلى الأشكال السردية خلال استخدام تقنيات المسرح الملحمي (الزّاوي/ الحكواتي/ الممثل المؤدي/ السامر)²، فالسمة المميّزة للمسرح الراهن على المسرح الكلاسيكي هو انفتاح الحدود بينه وبين الأجناس الأخرى ما منح له فرصة التفاعل مع الأجناس الأخرى واستعارة مختلف خصائصها وتوظيفها في نصه المسرحي لتحقيق غايات جمالية وموضوعية، فعملية التداخل الأجناسي منحت فرصة الإبداع المختلف للكاتب إلى جانب تسهيل تمرير رسالته التي يسعى إليها.

لقد جمعت الاستراتيجية الحكائية الفنّ المسرحي على مستوى البلدان المغاربية بحيث حضر الزّاوي في كلّ من النّصوص المسرحية الجزائرية المغربية والتونسية وأدى في كلّ النّصوص تقريبا نفس الوظائف التي تآرجحت بين التقديم والاختتام والتعريف بالشخصيات والتعليق على بعض الأفكار الغامضة في النّصوص التي وضّحها عن طريق تدخلاته التي كانت في أغلبها على شكل أسطر شعرية تخللت الحوار في النّصوص.

1 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 31.

2 - كمال علوات، مستويات التداخل الأجناسي وأشكاله في النّص المسرحي قراءة في المسرح الجزائري، ص 138.

إنّ الدور الذي لعبه "الراوي" في تكوين البنية الموضوعاتية للنص المسرحي كان مهماً؛ نظراً لما يحققه من وظائف تتعلق إما بالشخصيات أو الأفكار التي تحملها، لأنّ الراوي "هو القائم بأعباء السرد المسرحي ومحدد لحدود العالم الذي ستقوم فيه الحكاية، وشدّ انتباه المتلقي إلى واقع الحكاية، والاستحواذ على انتباهه بخلق وضعاً درامياً مهماً في حدّ ذاته، يشير فيه توقع أوضاع قد تتطور عنه"¹، فتوظيف شخصية الراوي من قبل الكتاب كان من أجل الربط بين المشاهد وتقديم بعض الشخصيات وكذا ما يتعلّق بحياتها، إضافة إلى الافتتاح والاختتام الذي يتولاه على مستوى المشاهد.

3. الاستراتيجية الاحتفالية:

إنّ مصطلح الاحتفالية مشتق من الفعل احتفل، كما هو وارد في القواميس والمعاجم العربية. فمصطلح الاحتفالية جاء من مصدر احتفال الذي عرّفه باتريس بافيس (Patrice Pavis) قائلاً: "قد ننسى في بعض الأوقات أن الاحتفال هو الشكل الوصفي للعيد، ففي أثينا كانت الاحتفالات بالإله ديونيزوس تقام كل عام في أيام معلومة، حيث توجد التسلية والمرح والالتقاء، وقد حافظ الاحتفال في ذلك الوقت على الكثير من قدسيته وخاصيته الاستثنائية عكس ما نراه اليوم حيث أفرغ من محتواه والمغزى القدسي للاحتفال"².

وينبع المسرح "أساساً من الحاجة إلى الاحتفال، والاحتفال هو اللقاء الحي والمباشر مع الناس والأشياء، هذا اللقاء يتطلب الخروج، خروج الفرد من ذاتيته، وخروج القضية من خصوصياتها، وخروج الساكن من بيته ووقوعه. وبذلك كان الاحتفال ذلك الفضاء الواسع والشامل وكانت له قضاياها المشتركة وزمنه الموحد"³، إنّ الخصائص التي يمتاز بها الاحتفال جعلته يسهم

¹ - محمد داوود، مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة، (ادريس قرقوي، مسرح الحكاية في مسرح عبد القادر علولة، قراءة في الشكل والمضمون)، ص 40.

² - patrice parvis: dictionnaire du théâtre, préface, Anne ubersfeld, édition revue et corrigée, paris, 2002, p139

³ - عبد الكريم برشيد، الاحتفالية في أفق التسعينات: الاحتفالية إلى أين؟، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 1993م، ص 95.

في إنشاء وسط تعمّ فيه الفرحة نتيجة اجتماع النَّاس وتبادل الأفكار ووجهات النظر، وعزّفه "عز الدين المدني" بدوره بحصره في مصطلح حفلة بما تشتمل عليه من دلالات شتى:

"*في اللغة هي التجمع والاحتشاد.

*في النفس هي الامتاع الذي يوقظ الحواس.

*في الاجتماع هي المشاركة بالمشاعر حيناً، وبالفكر حيناً وربما بالجسم أحياناً.

*في الفكر هي الجدل السجال بين القوى المتناقضة، والمتعارضة والتي يدعو بعضها على بعض إلى بلوغ التركيب.

*في الفن المسرحي هي الخلق الجماعي المتضافر الرفيع الذي يوجه الانسجام الفني في كلّ جزئية من جزئياته"¹.

فالاحتفال إذن يكون في فضاء واسع يجتمع فيه النَّاس من كلّ الفئات وبجميع الأصناف مما يفتح أمامهم مجال التبادل والأخذ والعطاء، وربما هذا هو السبب الذي دفع بالكتاب للاستعانة بمثل هذه التقنية في نصوصهم المسرحية وذلك أملاً منهم في تحقيق غايات معينة.

وحسب الكاتب المغربي "كريم برشيد" فإنّ ظاهرة الاحتفالية كما يعرف الجميع لم تأت من فراغ، وهي تراكم معرفي أولاً، وهي سياق فكري وجمالي ثانياً، وهي منهج للعيش والإبداع ثالثاً...² وهذا ما يدلّ على أنّ الاحتفالية ليست ذلك المنهج الذي حاول أن ينظر إلى الحياة من زاوية معينة بل حاولت أن تمسّ كل الجوانب التي تتبني عليها الحياة الانسانية، وربما هذا ما دفع "بكريم برشيد" إلى أن يتخطى المفهوم الاصطلاحي العام للاحتفالية ويذهب به بعيداً ليربطه بالمجال التراثي الذي يبحث في عادات وتقاليد المجتمعات، كونها من الأسس التي تُرسي القيم والمبادئ في الأفراد والمجتمع بصفة عامّة. ففيم تجلت مظاهر الاحتفالية في نصوص برشيد؟

1 - عز الدين المدني، الرّزج وثورة صاحب الحمار، ص 21.

2 - محمد أبو العلا، المسرح المغربي من النّقد إلى الإفتتاح، مطبعة سيياما، ط1، فاس، 2010م، ص 79.

أ-العنوان:

يعدّ العنوان العتبة الأولى التي تواجه القارئ بمجرد حصوله على المؤلّف؛ فهو "المفتاح الإجرائي الذي يمدّنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فكّ رموز النّص وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة"¹؛ فهو _العنوان_ المؤشّر الرئيس الذي ينطلق منه المتلقي القارئ لفكّ الشفرات واستنطاق مضمرات النّصوص؛ إذ يعتبر "رسالة لغوية تعرف بهوية النّص وتحدد مضمونه وتجذب القارئ إليه وتغويه به"²؛ يعني أنّه العلامة التي تقرب الفكرة إلى ذهن المتلقي وتستهويه لإكمال قراءة ما تبقى من العمل.

يركّز الكتاب اهتمامهم في أعمالهم على اختيار عناوين مغرية تثير فضول المتلقي للاطلاع على الأعمال، لأنّ العنوان الرّكيزة الأولى التي تتصدر العمل الإبداعي، حيث "يشغل منطقة استراتيجية في تلقي النّص فهو المنطقة الأولى _بصريًا ودلاليًا_ التي يقع فيها التّصادم بين القارئ والنّص، والبحث في هذا الواقع كشف عن منطق التشكيل النّصي للنّص ذاته بنية ودلالة وتداولاً"³؛ وباعتبار العنوان اللقاء الأوّل بين القارئ والنّص فلا بدّ أن يكون بارزاً يجذب القارئ ويحفّزه للاطلاع على محتوى النّص.

ولم تخل مؤلّفات الكاتب المغربي "كريم برشيد" من الاحتفالية التي يرى أنها مرادفة للتراث وهو ما تبيّن من قوله "إذا قلت الاحتفال قلت التراث، وإذا قلت التراث فإنّ ذلك لا يقتضيك الرجوع إلى الخلف لماذا؟ لأنّ التراث في حقيقته حضور واستمرار إلى ما بعد الآن، إنّه شاهد على فعل التغيير شاهد على أنّه لا شيء ساكن ولا شيء ثابت"⁴، وإذا ما عدنا إلى مدوّنة بحثنا "ابن الرّومي في مدن الصفيح" فإنّ أوّل لمسات الاحتفالية التي تتبّهنا في العنوان هو الاستعانة باسم شاعر كان سيّد زمانه، وهو "ابن الرّومي" الشاعر العبّاسي الذي أنشدت قصائده الشعرية في كلّ ربوع الوطن

1 - جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلد 25، ع 23، مارس، 1997م، ص 90،

2 - عبد القادر رحيم، علم العنونة، دراسة تطبيقية، ص 42.

3 - هادية السالمي، التناص في القرآن دراسة سيميائية للنص القرآني، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد الأردن، 2014م ص 153.

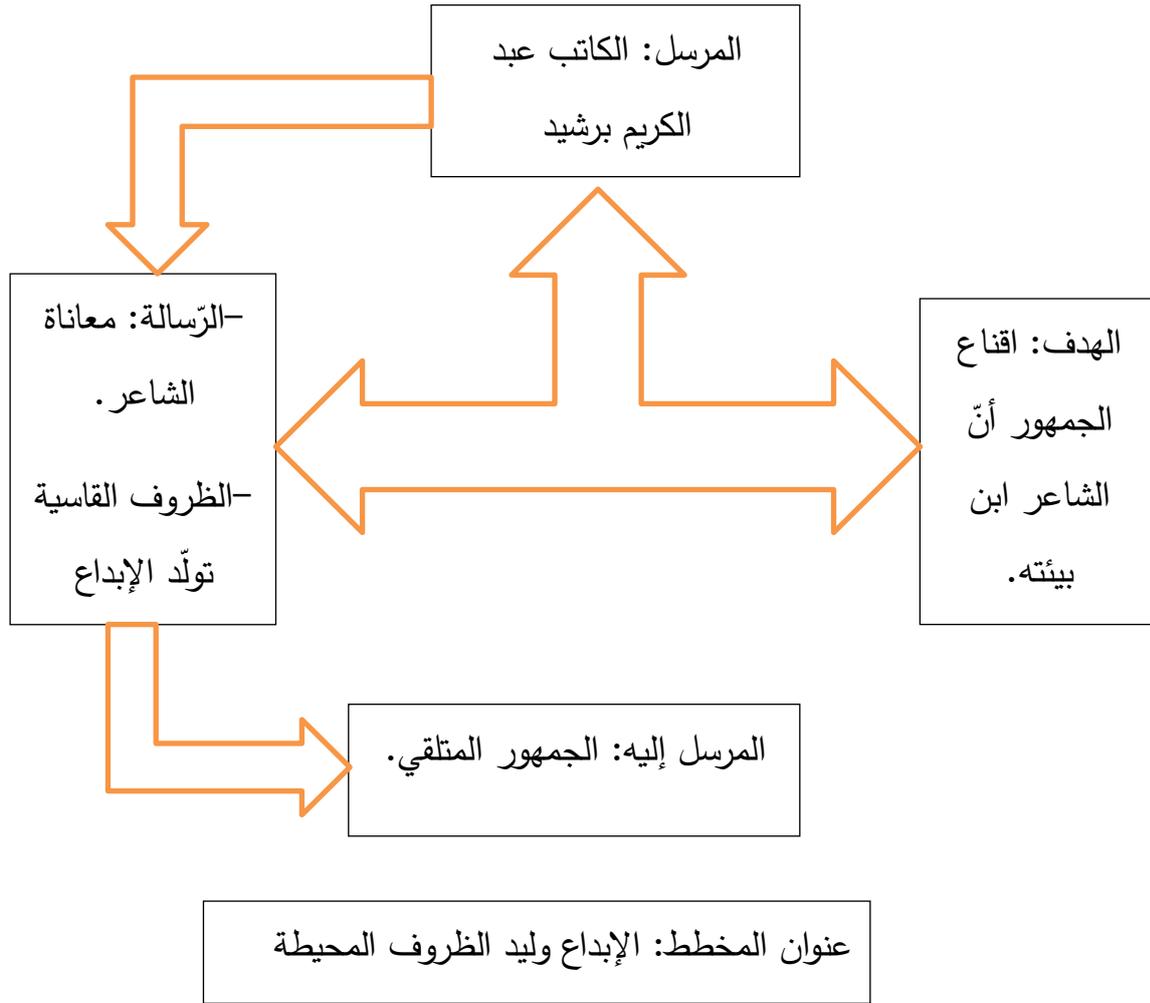
4 - عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، دار الجماهير للتوزيع والنشر، ط1، ليبيا، 1990م، ص 195.

العربيّ، إنّه شخصية بارزة في عصره وفي مجتمعه، غير أنّ "برشيد" جمع بينه وبين عبارة مدن الصفيح التي ترمز كما سبق وأن ذكرنا إلى المدن الفقيرة التي يعاني فيها الأفراد تدهور الأوضاع المعيشية، وهذا ما يدلّ على أنّ ابن الرومي المستحضر في النصّ المسرحي "ليس وليد بغداد التي تعرفون... شاعر الليلة سادتي، قد يكون من باريس، من روما، من البيضاء. قد يكون عليا بن العباس أو قد يكون الشاعر لوركا. قد يكون من حبكم هذا. قد يكون أنت أو أنت أو أنت. من يدري قد يكون وقد يكون"¹، فمظاهر الاحتفالية كانت منطلق الكاتب في الكتابة لأنها تدعو إلى إعادة "بناء التركيب الذهني والنفسي للإنسان العربي، وذلك وفق معايير علمية مدنيّة معاصرة..."²، فالاحتفالية تجمع بين القديم والحديث باستدعاء شخصية تراثية وتفعيلها وفق الحياة الجديدة والمتغيّرات التي يعيشها المجتمع العربيّ.

جاء عنوان النصّ الاحتفالي في شكل جملة اسميّة اشتملت على مبتدأ وشبه جملة مبنية في محل رفع الخبر المحذوف، ذلك أنّ (مدن الصفيح) التي جُمعت في موضع واحد مع الشاعر العباسي (ابن الرومي) فيها نوع من الغرابة والحيرة التي ولّدها عند المتلقي ما يجعله يتساءل عن الأسباب التي جعلت الكاتب يجمع بين متناقضين وما الأهداف التي يرمي إلى تحقيقها من خلال ذلك؟ هذا ما سنحاول توضيحه في المخطط الآتي:

1 - عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 181.

2 - المرجع نفسه، ص 130.



وتجسّدت الاستراتيجية الاحتفالية في العنوان باستدعاء الكاتب للشخصية التراثية (ابن الرومي) من العصر العباسي وقذفها في مدن الصفيح التي ترمز إلى العصر الحديث، ليبيّن لنا الفرق القائم بين الحياة المادية لابن الرّومي التي تدلّ على فقره وحاجته مقابل غناه الفكري والوجداني، فالاحتفال هو "الجانب الحسي من الحياة لا ينفصل عما حوله باعتباره تواصلًا مع الماضي، التراث والحاضر الواقع المعيش، ويكون صادقًا ونابضًا بالحياة والحركة عندما يكون نابعا من رؤية فنية..."¹.

أطلق الكاتب في نصه المسرحي "الحكواتي الأخير" مصطلح "الحكواتي" كعنوان لمسرحيته للتأكيد على قيمة هذه الشخصية وأهميتها في المجتمع المغربي والعربي بصفة عامة، حيث قال "أنا الحكواتي والحكواتي سفير الأوطان الأخرى، سفير الإنسان للإنسان وسفير هذا الزّمن إلى كلّ

¹ - ادريس قرقوي، الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، ص 148.

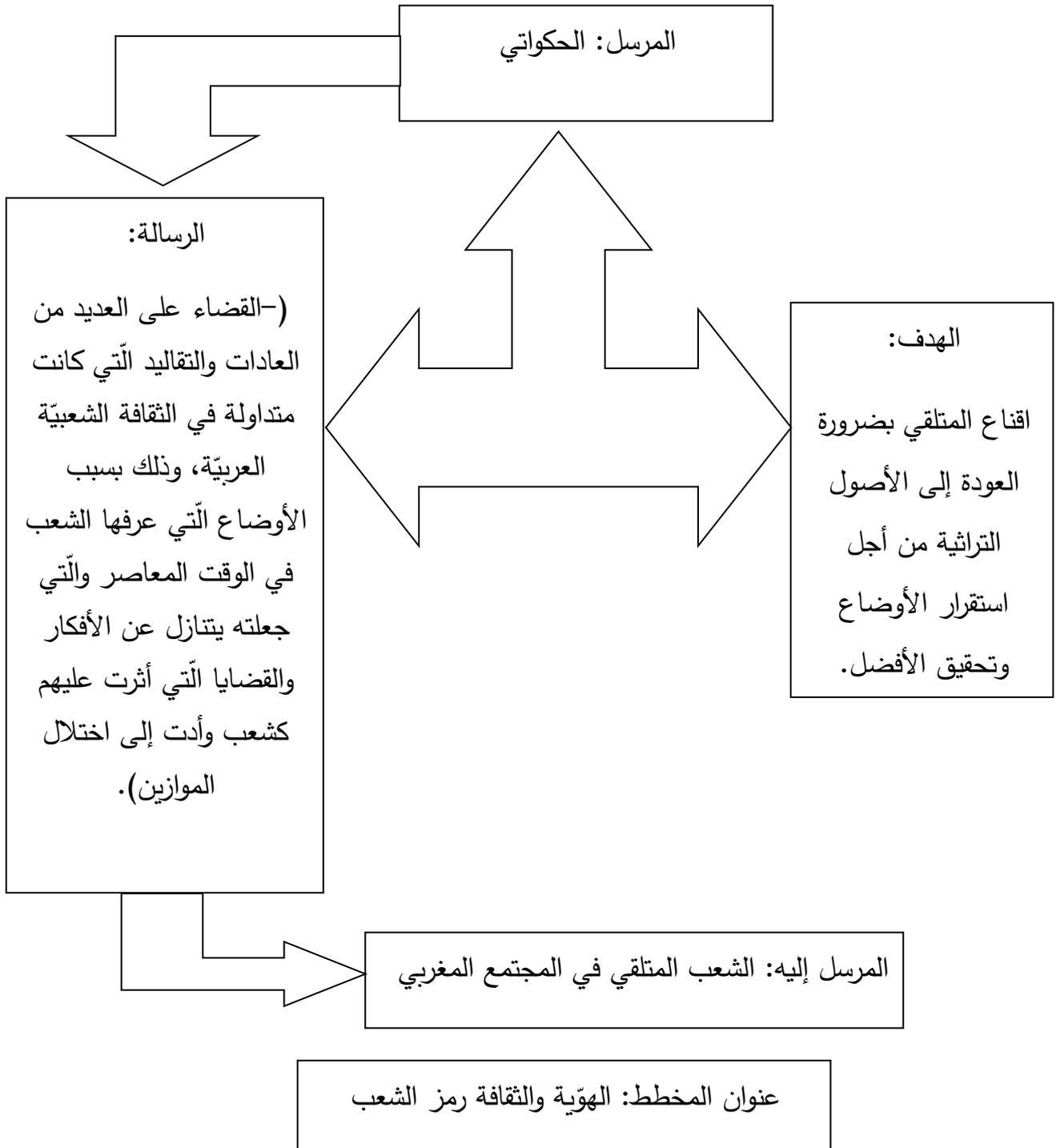
الأزمان ... أحكي وأحكي، وأهدم وأبني، أخرج وأدخل، وأغيب وأحضر أنهزم وأنتصر، وأرقص وأغني وأرسم وأنحت وألحق في السماء وأغوص في الماء"¹، فالحكواتي شخصية شعبية مهمّة في المجتمع العربي القديم كونها تمثّل رمزا للمحافظة على التّراث الثقافي الشّعبي بسرده حكايات مختلفة للجمهور المتلقي لتعليم المستمعين وترفيهم في نفس الوقت؛ فشخصية الحكواتي ذات وظيفتين غائيتين في الوقت نفسه الأولى تجعلهم يستمتعون ويضحكون والثانية تعلّمهم تقاليد مجتمعهم وعاداته.

كما وضّح الكاتب أيضا أنّ "الحكواتي" شخص عادي يملك موهبة التأثير في مستمعه حيث قال " أنا الحكواتي، رجل منكم ومن هذا الزّمان، ولكنني أملك أن أرحل بعيدا، وأن أعيش كلّ المخلوقات وأن أساكن كلّ الناس وكلّ الأزمنة (...). أنا حكواتي معاصر، جئت من الأحياء الهامشية أركب دراجة هوائية، في الفراغ ألقى وجودي، أو ما يشبه وجودي، وفي الخيال أبني عمارات كينونتي وهويتي"²؛ فالحكواتي ليس شخصية خياليّة بل هو شخص عادي ينتسب إلى نفس مجتمع الجمهور وزمانهم لكنّه يحاول قدر المستطاع تقديم ما لم يعهده المستمع.

إنّ العنوان الذي أطلقه "كريم برشيد" على مسرحيته فيه نوع من الغموض؛ بحيث ورد في لفظتين مثّلت الأولى مبتدأ والثانية صفة؛ فجاء المبتدأ واضحا ومن ثمّ تلتها الصفة التي حيّرت المتلقي؛ لأنّ كلمة "الأخير" التي أرفقها الكاتب بمصطلح "الحكواتي" جعلت القارئ يتأرجح بين فكرتين وجود حكواتيين سابقين أو أنّ "برشيد" يريد أن يفصح من خلال هذا المصطلح عن شيء ما؟ ذلك أنّ المعنى الأصلي لكلمة "الأخير" هو انتهاء الشيء والإعلان عن عدم بروزه مرّة أخرى؛ فنجدّه جمع بين مصطلح الحكواتي الذي استقاه من الثقافة الشعبية ومصطلح الأخير لينبها إلى انتهاء مرحلة الحكواتي في زمن متدهور ينادي بأسباب أخرى وطريقة عيش جديدة، وسنوضح الفكرة أكثر في المخطط الآتي:

1 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 29-34.

2 - المصدر نفسه، ص 34.



أضح لنا في مسرحية "الحكواتي الأخير" أن "كريم برشيد" ابن بيئته، حيث تحدث في النص عن تلك التطورات والتغيرات التي حلت بالمجتمع المغربي مع مرور الفترات الزمنية، فكان وصفه لما حلّ بمجتمعه سلبياً نتيجة لتغير الأفراد المغربيين مما أثر على ثقافتهم وهويتهم التي

سعى أجدادهم إلى ترسيخها وتكوينها أمدا من الزمن؛ وعليه كانت رسالة الكاتب واضحة وموجهة إلى جمهور الشعب ليعيد النظر في القيم الوافدة عليه وألا يغيره ما هو متوفر عند غيره من المجتمعات، فكلّ منها ثقافته وعاداته التي يتأسس عليها. وجاءت مسرحيته "الحكواتي الأخير" ملخّصة لذلك ومبرزة أهمّ المستجدات التي أثّرت على الأفراد في زمن أصبح فيه التراث منسياً.

ب-المتن الحكائي:

كان للتراث بصمته في النصوص البرشيدية، فالتراث مهما مرّ عليه الزمن يُستحضر ويُفعل بطريقة عصرية للاستشهاد على قضايا مختلفة لها صلة بما هو ماضٍ، "وتؤكد الاحتفالية على أنّ التراث هو الأساس ذاكرة مفتوحة... ذاكرة تقبل الحوار وتقبل الجدل، وتقبل أن تتجدد بتجدد التاريخ..."¹، وطعم "برشيد" نصوصه بالتراث عن طريق توظيف الشخصيات التراثية التي لها علاقة بالثقافة العربية بشتى أنواعها، فبالإضافة إلى استدعائه شخصية ابن الرّومي ودنيازاد، نجده وظّف شخصية أشعب التي ترمز في الثقافة الشعبية إلى الشخص المتطفّل في حين مثّل في النصّ المسرحي دور الشاعر والخطيب.

تعدّدت العناصر التي مثّلت للاحتفالية في النصوص المسرحية المغربية، ويعود ذلك إلى الأفكار المتناولة وما تطلّبت من تقنيات لأنّ "التعامل مع التراث جعل كتابة النصوص عند عبد الكريم برشيد تنطق بمرجعيات التراث الذي تم تحويله وتوظيفه بمنظور جديد هو رؤية الكاتب لعالمه ولمجمعه ولحالاته في ذاته"². فالعناصر التراثية تفعل للكشف عن المستور والإشارة إلى ضرورة الحفاظ على التقاليد وعدم التأثر بكلّ جديد دخيل.

ولم تتوقف مظاهر الاحتفالية عند "كريم برشيد" على تقنية واحدة أو عنصر واحد؛ بل شملت تقريبا كل العناصر المساهمة في بناء النصّ المسرحي، فالإلى جانب (العنوان_ الشخصيات التراثية)، وظّف التقديم المعروف في الحلقات الشعبية، وهو الاستهلال الذي يتصدر حديث الحكواتي، وهي البداية التي استهل بها الحكواتي نفس الاستهلال بحيث "كان الحفل يبدأ بالصلاة

1 - عبد الكريم برشيد، الاحتفالية في أفق التسعينات الاحتفالية إلى أين؟ ص 113.

2 - عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 07.

على النبي وبدعوة المتفرجين إلى توسيع أو تضيق الحلقة، مما كان يخلق نوعاً من التآلف¹ فالتقديم إشعار لبداية الحكاية، وورد في نص الحكواتي كالآتي:

"أقول باسم الله توكلت على الله وأبدأ الكلام بالصلاة والسلام على خير الأنام، ماذا تنتظرون؟ صلوا معي سلموا يا سامعين، صلوا ليه يغفر لي ولكم. خالق الدنيا والدين والناس أجمعين"².

إنّ البداية التي يعتمدها الحكواتي قبل أن يشرع في تقديم الحكاية التي ستكون وسيلة للتسلية والترفيه لتلك الليلة، تتضمن في كيانها العديد من المقاصد، منها إثارة انتباه المتلقي لبداية الجلسة الحكائية، تذكيرهم بضرورة البسمة والتوكل على الله، فهو الذي يغفر الذنوب، الصلاة على الرسول الكريم، لكونه شفيعنا يوم الحساب.

برزت البنى الأساسية التي اعتمدها كريم برشيد في بناء نصوصه المسرحية في العناصر الاحتفالية والهدف الأسمى من اعتماد الاحتفالية في النصوص المسرحية هو "تعرية الواقع، وذلك من خلال إعادة إنتاجه بشكل أكثر صدقا وواقعية"³. وتتحصر المقاصد المرجوة من النصوص البرشيدية في السخرية من الأوضاع السائدة، وتأثر المجتمع المغربي نتيجة للتغيرات التي أحدثت خلا في مختلف العادات السائدة فيه.

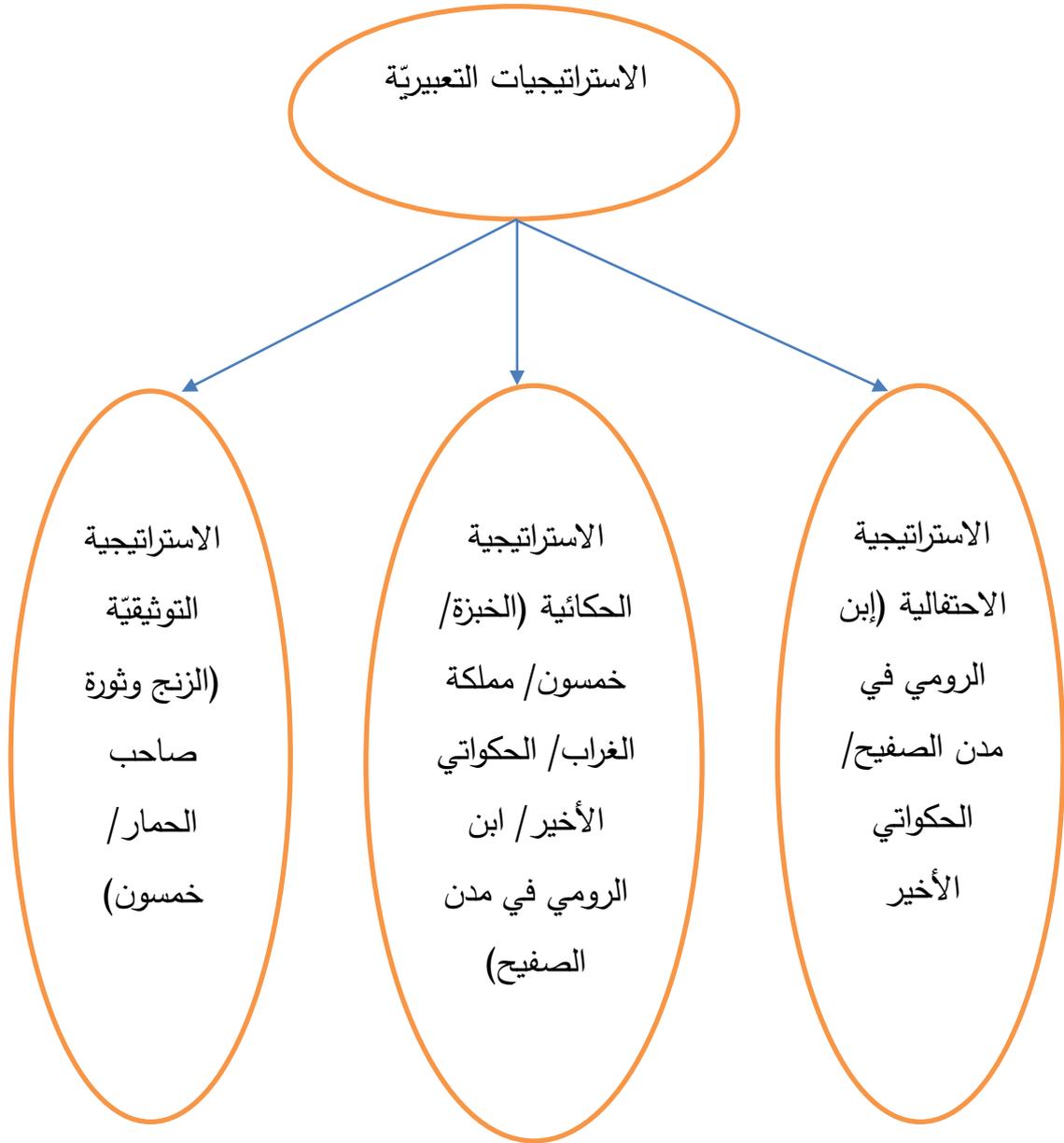
لم تكن التقنيات المعتمدة من قبل الكتاب في نصوصهم المسرحية نفسها رغم التقائهم في بعض الاستراتيجيات، ويرجع ذلك إلى أنّ "الاستراتيجيات التي يتبناها المتكلم في خطابه، لا بدّ أن تكون نتاج القصد، وعليه تكمن غاية المتكلم أثناء مخاطبته للآخر في انسجام مقاصده بالأساليب التي يصوغ عليها ملفوظاته"⁴، فالأهداف المرجوة من النصوص المسرحية هي التي فرضت على الكتاب تتبع استراتيجية معينة والاستغناء عن أخرى، وهي القضية التي جاءت نتيجة للموضوعات المتناولة وهذا ما سنبينه من خلال المخطط الآتي:

1 - ادريس قرقوي، الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، ص 196.

2 - كريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص 28.

3 - عبد الكريم برشيد، الاحتفالية في أفق التسعينات الاحتفالية إلى أين؟ ص 1.

4 - عمر بلخير، مقاصد الكلام واستراتيجيات الخطاب في كتب "كليلة ودمنة" لابن المقفع، ص 251.



إنّ تعدّد وجهات النظر التي يحملها الكتاب تجاه القضايا المتناولة هي ما يبرّر تنوّع الاستراتيجيات المعتمدة، وهو ما يبيّن هدف الكتاب المغاربية الذي يصبو إلى تأصيل النّص المسرحي المغاربي على مستوييه الشكلي والمضموني. وتجاوزهم للاستراتيجيات اللّغوية إلى توظيف الاستراتيجيات التعبيرية يرجع إلى كون هذه الأخيرة أوسع منها وأقدر على تمثيل الأوضاع، فجهود الكتاب لم تقتصر في تأصيل نصوصهم على جانب دون آخر؛ بل حاولوا

التجديد في كلّ المستويات، وهو الأمر الذي تبين لنا من خلال الاستراتيجيات المتنوعة التي اعتمدها.

خاتمة

اعتمدنا في دراستنا على النصوص المسرحية المغربية، لاكتشاف المحفزات التي دفعت بالكتاب المغربية إلى البحث عن نص مسرحي ذي أصول عربية، فوجدنا في التراث بمختلف أشكاله المنطلق الذي أرست عليه النصوص المسرحية بناها التشكيلية، وقد توصلنا من خلال بحثنا إلى جملة من النتائج بينت الجهود التي بذلها الكتاب للخروج عن قالب الكلاسيكي في تشكيل أعمالهم نوردها كالاتي:

- التجديد على مستوى الموضوعات المتناولة، وانحياز النصوص المسرحية المغربية عن وظائف التسلية والترفيه، لتحقيق وظائف راقية تتجسد في التعليم والتثقيف.

- إن ظاهرة التفاعل الأجناسي من بين الظواهر التي أصبحت تغزو النصوص الأدبية بمختلف أنواعها وخاصة منها المسرحية، كون هذه الأخيرة من الخطابات التي تحدت فكرة الانغلاق ويعود ذلك إلى تقطن الأدباء للعلاقة التي تربط الأجناس ببعضها البعض والتي تسمح لهم بالتعبير عن أفكارهم واثباتها.

- تمتع الكتاب بحرية الانفتاح على الأجناس بمختلف أنواعها واستحضارها في نصوصهم المسرحية والتفاعل معها، دون أن يقضي الجنس المستحضر على هوية الجنس الذي استحضره.

- اتخذ الكتاب المغربية من القضايا السائدة في مجتمعاتهم والأحداث التي عاشها أفراد المجتمع موضوعات لنصوصهم المسرحية، حيث عبّروا عن الأوضاع القاسية والتغيرات التي طرأت على الموروث الثقافي، هذا إلى جانب التعريف بالأحداث التاريخية التي عاشتها المجتمعات.

- انصب اهتمام الكتاب المغربية في سبيل تأصيل نصوصهم المسرحية على الاغتراف من التراث بشتى أنواعه.

- إن العلاقة التي تربط بين النصوص المسرحية والتراث بمختلف أشكاله تتجسد في علاقة الاستيعاب والاحتواء، فيلجأ الكتاب إلى توظيف العناصر التراثية في نصوصهم المسرحية وتكييفها وفق ما يتطلبه ذوق الأفراد والموضوع المتناول.

- تعددت المنابع التي استقت منها النصوص المسرحية، بحيث لم تقتصر استفادة كتاب المغرب العربي (الجزائريين - التونسيين - المغربيين) على جنس دون آخر، بل نجد النصوص المغربية احتضنت في كيانها العديد من الأجناس.
- استحضر الخطاب التاريخي الوثائقي المتمثل في الشخصيات التاريخية ومختلف التواريخ التي لها صلة بالأحداث التاريخية التي شهدتها البلدان العربية للتدليل على العديد من القضايا إلى جانب اغناء النصوص المسرحية والتعريف بالأحداث التاريخية.
- توظيف الرموز الدينية سواء الآيات القرآنية التي أوردها الكتاب بحرفيتها كما جاءت في المصحف الشريف أو من خلال اقتباس بعض من الكلمات أو المعنى الذي جاءت بها كما نجدهم أيضا وظفوا بعض الأحاديث الشريفة للتأكيد على الأفكار المذكورة، والتحاور مع القصص القرآنية.
- إن الاختلاف في الأهداف المراد تحقيقها من خلال النصوص المسرحية هو ما يفسر استعانة الكتاب بأجناس دون أخرى، حتى ولو كانت الموضوعات المتناولة نفسها عند الكتاب.
- لم يقتصر جهد الكتاب المغاربة على تحقيق الأصالة في الشكل دون المضمون أو العكس بل ركزوا اهتمامهم على الجانبين، وهذا ما يفسر تنوع الموضوعات المتناولة التي تستدعي بدورها توظيف أجناس مختلفة لتحقيق وظائفها.
- تتشكل الوظيفة الفنية في النصوص الأدبية بالتشكيلة الجديدة التي تضيفها عليها الأجناس المستحضرة في أسلوب النص والتي تمارس عليه وظائفها، ومن بين الأجناس التي أسهمت في تحقيق ذلك نذكر الأسلوب الشعري (بنوعيه العمودي والأسطر الشعرية - الأناشيد - الأغاني ...) من خلال ذلك الإيقاع الصوتي الناتج من حرف الرّوي الذي تختتم بها الأبيات والأسطر الشعرية. وكسر الأسلوب الحكائي بتنظيم وقفات وصفية من خلال الأبيات والأسطر الشعرية التي تتخلل الفقرات السردية.
- حققت الأجناس المتحاورة مع النصوص المسرحية تعددا صوتيا في الحوار المسرحي، بحيث فرض كل جنس أدبي صوتا معينا يعبر عنه، ويشير تعدد الأصوات الوارد في النصوص

إلى الخلفية الثقافية والتراثية لدى الكتّاب، مما جعلهم يوظفون لغات مختلفة في النصوص فكلّ شخص ولغته الخاصة به، وليبين اختلاف المستويات لدى الأفراد سواء من حيث المستوى الثقافي، أم الاجتماعي...

-توظيف التراث الشعبي خاصة منه الأمثال الشعبية باعتبارها المدونة الثقافية التي تختص بثقافة كلّ شعب فهي حوصلة التجارب الماضية التي وضعها الأسلاف بين أيدينا للتدليل على القضايا المشابهة لها والتأكيد على أهميته. واستعملت الأمثال بإسهاب في النصوص المسرحية الجزائرية (عبد القادر علولة - عزّ الدين جلاوي) والنص المغربي (الحكواتي الأخير)، لأنها الأقدر على التعبير عن القضايا الاجتماعية والتمثيل لها لما تمتاز به من مرونة وبلاغة في التعبير. وهي جنس موجه لكلّ فئات المجتمع ولا يخص فئة دون أخرى.

-جاءت فكرة التفاعل الأجناسي في بعض النصوص المسرحية لتلبية رغبة الكاتب الايديولوجية التي تسعى إلى فضح مختلف المكائد ورفع الستار عن ما هو مسكوت عليه في المجتمعات، وهو الأمر الذي تبين لنا في المدونة المدروسة، فكان هدف كلّ من (جلاوي وعلولة) فضح الطبقة البرجوازية التي تمارس الضغط والظلم على الطبقة الكادحة في المجتمع، في حين أشارت (جليلة بكار) إلى انعدام ثقافة فهم الآخر، في حين كشف (عبد الكريم برشيد) عن التغيرات والتطورات التي طرأت على المجتمع المغربي والتي أثرت على بعض العادات السائدة فيه.

- إنّ الوظيفة الايديولوجية التي أدتها الأجناس المتداخلة متعددة ومتنوعة بتعدّد القضايا التي رفعت عنها الستار، وهي الأجناس التي مثلت في أغلب المقاطع الرؤية الانتقادية التي تدعو إلى ضرورة ايقاظ الوعي الثقافي الاجتماعي. وكوّنها الكتّاب حول الأحداث التي تشهدها مجتمعاتهم والتي جسدها في الشخصيات التي عبرت بدورها عن ذلك بالأجناس التي جاءت بها.

-اعتماد الكتّاب في نصوصهم المسرحية على الرمز والإيحاء، وذلك بصياغة الأفكار على شكل أقوال مضمرة لم يصرحوا بها، بل اعتمدوا على استراتيجيات مختلفة تسمح لهم بإيصال الرسالة ضمناً.

- انحصرت التقنيات اللغوية التي اعتمدها الكتاب في نصوصهم في ثلاثة توجهات؛ كان الأول الاستراتيجية التوجيهية التي اتخذها الكتاب كوسيلة للنصح والإرشاد إلى جانب التحذير من الخوض في بعض القضايا التي تعود على الفرد بالسلب والضرر، والثاني كان الاستراتيجية التلميحية التي عبروا بواسطتها عن القضايا التي منعتهم ظروف معينة من التصريح بها، ذلك أن الاستراتيجية التلميحية تدعو المتلقي إلى البحث في ضمنيّات الخطاب لا فيما توحى به العبارات الحرفية، أما عن الثالث فكان الاستراتيجية الاقناعية الحجاجية التي كان الهدف منها تحقيق الاقناع .

- أما عن الآليات التعبيرية فهي بدورها انقسمت إلى ثلاثة وسائط، تجسدت الأولى في الاستراتيجية الوثائقية التي وثقت لأحداث المتناولة وأكدت عليها، أما الثانية فكانت الاستراتيجية الحكائية التي اعتمد فيها الكتاب على تقنية الراوي الشعبي الذي يقوم بمهام التقديم والاختتام في اللوحات إلى جانب تقديم بعض الأفكار المتناولة وكذا الشخصيات خاصة المحورية منها، أما الاستراتيجية الثالثة فاختص بها كريم برشيد والمتمثلة في التقنيات الاحتفالية التي اعتمدها في نصوصه المسرحية التي أضفت طابعا جماليا ايحائيا على النصوص.

- إن تعدد الأجناس المستحضرة دليل على تعدد التقنيات الموظفة لتقديم المادة الأدبية، وهذا ما يوحى بتعدد الأفكار ووجهات النظر التي يحملها الكتاب تجاه القضايا المتناولة.

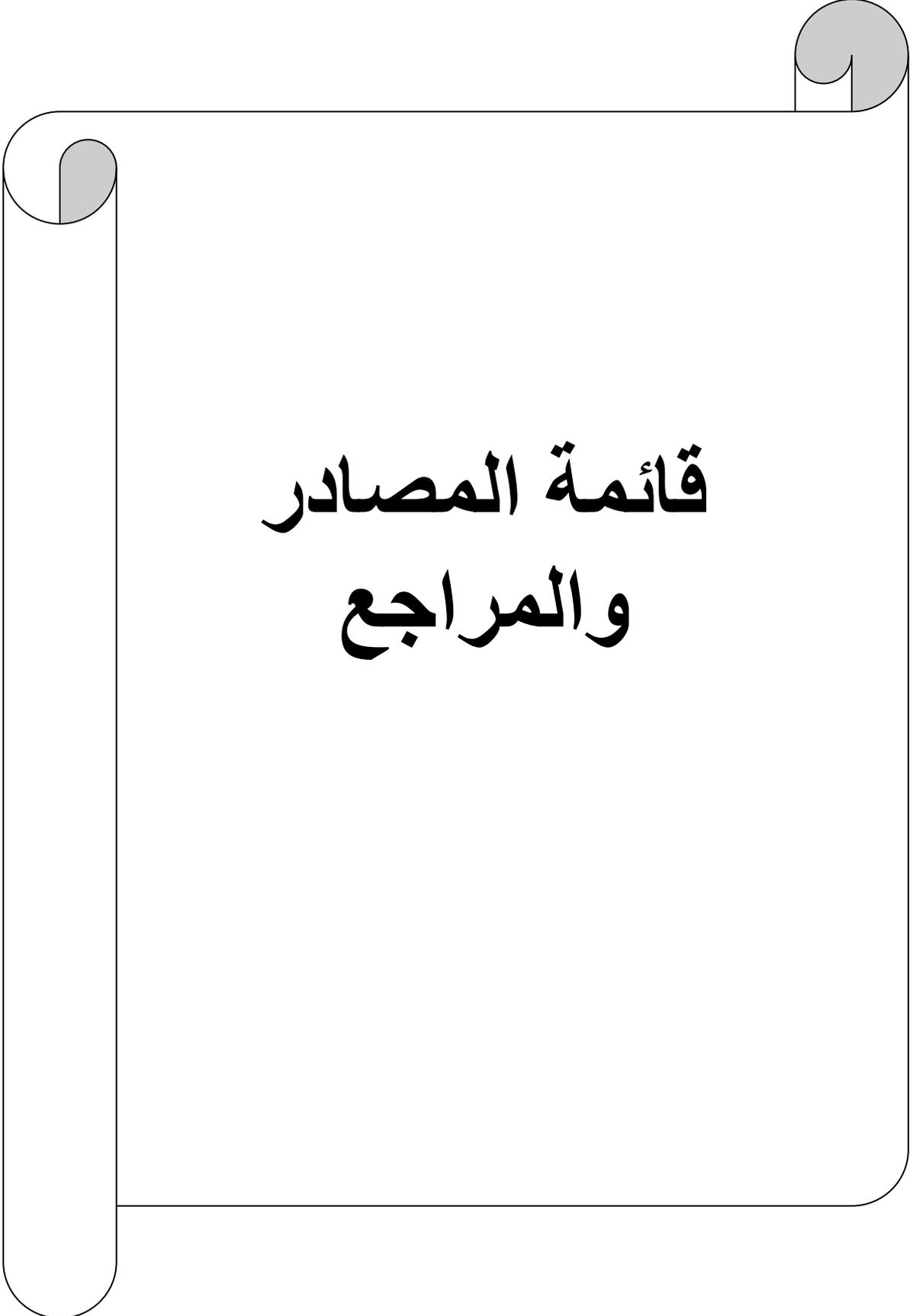
- إن التجربة المسرحية الجزائرية أعمق من التجربة التونسية والمغربية لأنّ النصوص المسرحية الجزائرية عالجت الأزمة في حدّ ذاتها، في حين بحثت النصوص التونسية والمغربية في الظروف المحيطة بالأزمات (حسب النصوص المدروسة).

- يرجع سبب اختلاف نمط الكتابة في النصّ المسرحي المغربي إلى عدم الاتفاق على وضع أنموذج معين يُحتذى به في الكتابة، أو ابتكار قالب يوحد الكتابة المسرحية عند المغاربة بصفة خاصة والعرب بصفة عامة.

- إنّ الاختلاف القائم في التأليف في نفس الجنس، وعند كتاب ينتمون إلى قطر جغرافي بعينه يبرره عدم الاتفاق على اتخاذ قالب تحكمه معايير مختلفة تجعل كلّ الكتاب الذين

يكتبون في ذلك النوع يتقيّدون بتلك الشروط، وهو ما يعني أنّ الانفتاح على الأجناس الأخرى واستضافتها لا يفرض على المبدعين اتّخاذ الأجناس نفسها كونهم كتبوا في نفس الجنس؛ بل هي أمور تفرضها طبيعة الموضوع والأفكار المتطرق إليها.

تمثّل هذه النقاط أهمّ النتائج التي توصلنا إليها من خلال البحث الذي يعدّ مجرد محاولة لاكتشاف التفاعل الذي حقّقه الكتاب في نصوصهم المسرحية. نأمل أن تفتح أمامنا آفاقا جديدة في مجال البحث، وأن نكون أكثر نجاحا واستدراكا للنقاط التي فانتنا دراستها في هذا البحث.

A decorative border resembling a scroll, with a grey shaded area at the top right corner and a grey shaded area at the top left corner. The border is composed of a horizontal line at the top, a vertical line on the left, and a horizontal line at the bottom, all with rounded ends. The text is centered within this border.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.

1.المصادر:

1. أحمد (الإمام)، المسند، دار الأرقم، ط 4، الدمام، المملكة العربية السعودية، د ت.
2. برشيد (عبد الكريم)، ابن الرّومي في مدن الصفيح، دار الآداب، ط1، بيروت، 1979م.
3. _____ ، أربعة نصوص مسرحية (على باب الوزير/ ديوان الحشاشين/ صياد النعام/ يا ليل يا عين)، الهيئة العربية للمسرح، ط 1، الامارات العربيّة المتحدة، 2011م.
4. _____ ، الحكواتي الأخير _ احتفال مسرحي في نفس واحد_ ، مؤسسة إديسوفت مطبعة النجاح الجديدة، ط1، المغرب، 2004-2005م.
5. بكار (جليلة)، خمسون، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 2006م.
6. جلاوجي (عزّ الدين)، مسرح اللحظة مسرحيات قصيرة جدّا، منشورات المنتهى، ط 1، الجزائر، 2017م.
7. _____ ، مملكة الغراب، منشورات المنتهى للنشر والتوزيع، ط 1، الجزائر 2020م.
8. خدوسي (رابح)، موسوعة الأمثال الجزائرية، دار الحضارة، د ط، د ب، د ت.
9. علولة (عبد القادر)، الخبزة، المسرح الجهوي بوهران، ساحة فاتح نوفمبر، وهران، 1970م.
10. المدني (عزّ الدين)، الزنج وثورة صاحب الحمار، الشركة التونسية للتوزيع، ط1، تونس 1971م-1972م.

2.المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم (نبيلة)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، د ط، مصر القاهرة، د ت.
2. أبو الطيّب (المتنبي)، ديوان أبو الطيّب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري، دار الفكر المجلد الثالث، الجزء الثالث، د ت.

3. أبو العلا (محمد)، المسرح المغربي من النقد إلى الإفتحاص، مطبعة سيياما، ط1، فاس 2010م.
4. أبو عثمان (عمرو بن بحر الجاحظ)، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1 مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، ط7، القاهرة، 1989م.
5. أبو هيف (عبد الله)، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2002م.
6. ابتاتو (حميد)، المسرح الاحترافي المغربي الهوية والانتباسات الانتساب، شارع مولاي عبد الله حي القدس، ط1، د ب، 2004م.
7. برشيد (عبد الكريم)، الاحتفالية في أفق التسعينات: الاحتفالية إلى أين؟، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1993م.
8. _____، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1985م.
9. _____، غابة الإشارات والتحويلات، مطبعة تريفية، ط1، أبران 1999م.
10. _____، المسرح الاحتفالي، دار الجماهير للتوزيع والنشر، ط1، ليبيا 1990م.
11. بلخير (عمر)، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، تيزي وزو، الجزائر، 2015م.
12. بن زيدان (عبد الرحمن)، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في المغرب الهيئة العربية للمسرح، ط1، الشارقة، 2009م.
13. ثليلاني (أحسن)، المسرح الجزائري، دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013م.
14. جلاوجي (عز الدين)، هكذا تكلم عرسان شطحات في عرس عازف الناي _دراسة_ منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2003م.
15. الحكيم (توفيق)، الطعام لكلّ فم، مكتبة مصر، د ط، القاهرة، د ت.

16. حداد (نبيل)/ درابسة (محمود)، تداخل الأنواع الأدبية، جامعة اليرموك، مجلد 1 إربد-الأردن، 2009م.
17. حمداوي (جميل)، التداوليات وتحليل الخطاب، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2017م.
18. _____ ، الفضاء في المسرح المغربي (المكان والسينوغرافيا في مسرح المغرب العربي) سلسلة المعارف، ط1، الرباط المغرب، 2014م.
19. خطابي (حياة)، التأليف المسرحي بشرق المغرب، مطبعة الجسور، ط1، وجدة 2012م.
20. دارون (إديس)، الأمثال الشعبية المغربية، مكتبة السلام الجديدة، ط1، الدار البيضاء 2000م.
21. داوود (محمد)، مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة، مركز البحث في الأنطولوجيا والثقافة الشعبية، منشورات CRSC، القطب الجماعي بئر الجير، وهران الجزائر، 2018م.
22. ديلمي (فاطمة)، بنى النص ووظائفه مقارنة سيميائية لنص الأقوال ل "عبد القادر علولة" دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، ط1، دمشق، 2005م.
23. رحيم (عبد القادر)، علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين للترجمة والنشر، ط1 دمشق، 2010م.
24. الركيبي (عبد الله)، تطوّر النثر الجزائري الحديث (1830م/1974م) المؤسسة العربية للكتاب، ط1، تونس 1975م.
25. الزحيلي (وهبة)، القصة القرآنية هداية وبيان، دار الخير للطباعة والنشر، د ط دمشق 1992م.
26. السالمي (هادية)، التناص في القرآن دراسة سيميائية للنص القرآني، عالم الكتب الحديث ط1، إربد الأردن، 2014م.

27. السرجاني (راغب)، قصة تونس من البداية إلى ثورة 2011م، دار أقلام للنشر والتوزيع والترجمة، ط1، القاهرة، 2011م.
28. الشهري (عبد الهادي بن ظافر)، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بنغازي - ليبيا، 2004م.
29. صقر (أحمد)، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، د ط الإسكندرية، د ت.
30. طلحة (محمود)، تداولية الخطاب السردية - دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي - تقديم: مسعود صحراوي، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، 2012م.
31. عبازة (محمد)، مقاربات للمسرح التراثي، دار سحر للنشر، د ط، تونس، 1999م.
32. علولة (عبد القادر)، مسرحيات علولة، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 1997م.
33. عروس (بسمة)، التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، الانتشار العربي، ط1، بيروت - لبنان، 2010م.
34. عزام (محمد)، شعرية الخطاب السردية دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط دمشق، 2005م.
35. العقاد (عباس محمود)، ابن الرومي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د ط، مصر 2013م.
36. فيصل الأحمد (نهلة)، التفاعل النصي التناسي، النظرية والمنهج، لوجو الهيئة المربع الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2010م.
37. قرقوى (ادريس)، الطقوس والشعائر الإحتفالية في النص المسرحي الجزائري المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، د ط، الجزائر، 2014م.
38. لحمداني (حميد)، القراءة وتوليد الدلالة - تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي - المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت لبنان، 2003م.

39. لمباركية (صالح)، المسرح في الجزائر، الهيئة العربية للمسرح، الديوان الوطني للثقافة والإعلام، دار الحكمة، ط2، الجزائر، 2007م.
40. المديوني (محمد)، مسرح عز الدين المدني والتراث، دار سحر، د ط، تونس، 1992م.
41. النجار (محمد رحيب)، توفيق الحكيم والأدب الشعبي أنماط من التناص الفولكلوري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ط 1، جامعة الكويت 2011م.
42. هلال (محمد غنيمي)، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر، ط 1، القاهرة 1955م.
43. يقطين (سعيد)، انفتاح النصّ الروائي النصّ والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2 الدار البيضاء، 2001م.

3. المراجع المترجمة:

1. أوفاسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفنّ، ترجمة: حسين مسلم جمعة، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط 1، 2007م.
2. باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.
3. _____، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل ناصف التكريتي، مر: حياة شرارة دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، المغرب، 1986م.
4. _____، الكرنفال والكرنفاليّ، جون ستوري وآخرون، الكرنفال في الثقافة الشعبية إعداد وترجمة: خالد حامد، منشورات المتوسط، ط 1، ميلانو إيطاليا، 2017م.
5. _____، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية، ط1، دمشق، 1988م.

6. بول (جورج)، التداولية، تر: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، بيروت 2010م.
7. زيماء (بيير)، النقد الاجتماعي، علم اجتماع النص الأدبي، تر: عيادة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد وسيد بحراني، دار الفكر للدراسات، ط1، القاهرة، 1991م.
8. فوكو (ميشال)، حفریات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء المغرب، 2005م.
9. كوهن (جون)، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب 1986م.
10. مانفريد (يان)، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، 2011م.
11. نيكول (الإديس)، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، الإشراف الفني: حلمي التوني، دار سعاد الصباح، د ط، الكويت، 1992م.

4. المعاجم والقواميس:

1. أبو الفضل (جمال الدين بن مكرم -ابن منظور-)، لسان العرب، مجلد 5، مجلد 6، دار صادر، بيروت، د ت.
2. حمادة (إبراهيم)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1963م
3. مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، د ب، 2004م.

5. المجالات والدوريات:

1. بدر (فاطمة)، مرجعيات النص المسرحي، مجلة كلية الآداب، العدد 107، كلية الآداب جامعة بغداد، 2014م.

2. بحري (قادة)، الرؤية الفكرية والخراجية في النص المسرحي الاحتفالي، مجلة النص، العدد 3، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، 2016م.
3. بلحوالة (سوهيلة)، صور الواقع ورؤى عالمية في مونولوج فاطمة، مجلة النص، العدد 3 مخبر النص المسرحي الجزائري، الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، 2016م.
4. بلخير (عمر)، مقاصد الكلام واستراتيجيات الخطاب في كتب "كليلة ودمنة" لابن المقفع مجلة الأثر، المجلد 10، العدد 12، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة.
5. بوجرة (غنية)، التداخل المسرحي مع الفنون الأخرى "مسرديات عز الدين جلاوجي" أنموذجا، مجلة العلامة، العدد 02، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2016م.
6. بوكروح (مخلوف)، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة ثقافية، العدد الخامس، وزارة الثقافة الجزائر د ت.
7. ثليلاني (أحسن)، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 32، المجلد ب، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009م.
8. جودي (حمدي منصور)، تشكّل أنواع الاستراتيجيات الخطابية دراسة في الأهداف والوسائل، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الواحد والعشرون (21)، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2017م.
9. حرابي (صابر)، محاوره الموروث وحوار الفنون في تجربة عزّ الدين جلاوجي المسرحية مجلة العلامة، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، العدد 2، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر 2016م.
10. حمداوي (جميل)، السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلد 25، ع 23، مارس 1997م.
11. ختالة (عبد الحميد)، مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحية السرد؟ مجلة لغة كلام، المجلد 6، العدد 3، مخبر التواصل، المركز الجامعي بغليزان الجزائر 2020م.

12. خمقاني (مباركة)، توظيف الحكاية الشعبية في المسرح الجزائري مسرحية كل واحد وحكمه لعبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي أنموذجا، مجلة العلامة، العدد 02، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2016م.
13. دحو (محمد أمين)، كتابات علولة وتجليات أشكال التراث فيها، مجلة النص العدد 2، مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة جيلالي لياس سيدي بلعباس الجزائر 2015م.
14. نويب (نجاه)، تفاعل التاريخي مع المسرحي في مسرحية "ديوان الزنج" لعز الدين المدني مجلة العلامة، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، العدد 02، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2016م.
15. زعزاع (أحمد)، الكرنفالية في السرد العربي القديم: مقامات الحريري أنموذجا، مجلة مقاليد العدد السادس، ورقلة، جوان 2014م.
16. سعدي (بشرى)، الكتابة المسرحية وسؤال التراث "زنوبيا في موكب الفينق"، مجلة العلامة مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، العدد 02، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، 2016م.
17. شرقي (نورية)/ بدير (محمد)، جوانب التأصيل لبنية الموروث الشعبي المحلي في مسرحية القوال لعبد القادر علولة _دراسة في الأشكال والمضامين_، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، العدد 08، المركز العربي الديمقراطي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية برلين-ألمانيا، 2019م.
18. العقريب (نعيمة)، الاشتغال التراثي في مسرحية (غنائية أولاد عامر) مجلة الخطاب، العدد 12، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2012م.
19. علاوي (حميد)، إشكاليات تأصيل المسرح العربي أزمة ابداع أم تقصير نقدي المسرح بين المنجز والممكن، مجلة الثقافة، العدد 17، وزارة الثقافة الجزائر، 2008م.

20. علوات (كمال)، مستويات التداخل الأجناسي وأشكاله في النص المسرحي قراءة في المسرح الجزائري، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، العدد 8، المركز العربي الديمقراطي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين - ألمانيا، 2019م.
21. علي (عبد الله)، واقع التراث الشعبي في المسرح العربي _ المسرح العراقي أنموذجا _ في مجلة البلقاء للبحوث والدراسات، المجلد 17، العدد 1، اتحاد الجامعات العربية 2014م.
22. عنشيل (خديجة)، ارتحال العلامة التراثية داخل النص المسرحي قراءة في تداولية التراث بين النصي والمشهدي، مجلة العلامة، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب العدد 02، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2016م.
23. عيوني (زهية)، التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة مقاليد، العدد 7، مخبر النقد ومصطلحاته كلية الآداب واللغات، ورقلة، ديسمبر 2014م.
24. غريب (بشير)، آليات التشكيل المسرحي في التقاطع الشعري نصوص (تراثيل لمقام الورد) لمجموعة من شعراء الوادي نموذجا، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب العدد 02 جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2016م.
25. غيلوس (صالح)، النزوع المقاصدي والآليات البلاغية في الخطاب المسرحي عند عبد القادر علولة، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد 1، كليات الآداب واللغات جامعة محمد بوضياف المسيلة، ماي 2017م.
26. قادري (فاطمة)، ظاهرة التناص في مسرحية (الملك هو الملك) مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد 22، 2012م.
27. قدسي (خيرة)، تجليات (الحلقة) في المسرح الجزائري المعاصر، تجربة عبد القادر علولة _ أنموذجا _، مجلة العلامة، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، العدد 02 جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2016م.

28. كوسة (علاوة)، توظيف التراث وحوار الفنون في مسرحيات عزّ الدين جلاوي مجلة العلامة، مخبر اللسانيات النصّية وتحليل الخطاب، العدد 2، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر 2016م.
29. مباركي (بوعلام)، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي-العام الثالث-العدد 21، يوليو 2016م.
30. مقبول (ادريس)، الاستراتيجيات التخاطبية في السنّة النبوية، مجلة كلية العلوم الإسلامية المجلد الثامن، العدد 2/15، جامعة الموصل كلية العلوم الإسلامية، العراق 1435هـ / 2014م.
31. نصير (فاطمة)، الفواصل الساردة والنقاط الواصفة (حوارية الفنون وتداخل الأجناس الأدبية في مسرحية جميلة بوحيرد) للأديب السوري الراحل "عبد الوهّاب حقي"، مجلة العلامة مخبر الممارسات اللسانية النصّية وتحليل الخطاب، العدد 02، ورقلة الجزائر 2016م.

6. الرسائل الجامعية:

1. ديلمي (فطيمة)، البحث عن صورة الذات في صورة الآخر، مقارنة سوسيو ثقافية لظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، تخصص: الدراسات النقدية والمقارنة، أطروحة دكتوراه جامعة الجزائر 2، 2013م.
2. هذلي (العلجة)، التجريب في النصّ المسرحي الجزائري المعاصر، تخصص: أدب عربي أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2016م/2017م.
3. بلحوالة (سوهيلة)، الكتابة في المسرح الجزائري تجربة أحمد بن قطف أنموذجا، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2015/2016م.
4. علوات (كمال)، تجربة الدراما الوثائقية في كتابات المسرح العربي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015/2016م.

7. المواقع الإلكترونية:

1. حمداوي (جميل)، تاريخ المسرح العربي، مكتبة المتقف، موقع المتقف العربي سيدني استراليا: <http://almothaqaf.com/library/72.pdf>.
2. _____، المسرح التونسي بين التأسيس والتجريب والتأصيل، موقع الثقافة للجميع: <http://hamdaoui.ma/neus.pdf?extend.382.6>.
3. _____، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، موقع الثقافة للجميع: [http:// Hamlaoui. Ma/ neus- php ? exdened. 383.6](http://Hamlaoui.Ma/neus- php ? exdened. 383.6).
4. يوسف (حسين)، المسرح والمرآة_شعرية "الميتامسرح" واشتغالها في النص المسرحي العربي، www.Unecma.net.
5. سالم لبيض، الحركة الطلابية التونسية النشأة والتأسيس وقضية الهوية، الهيئة اللبنانية للعلوم التربوية، <File://c/Users/MMC/Desktop/ovra.pdf>.
6. [.6 <https://ar.m.wikipedia.org/wiki/>تم الاطلاع عليه يوم 22-10-2018م، في الساعة: 09.30](https://ar.m.wikipedia.org/wiki/<https://ar.m.wikipedia.org/wiki/>تم الاطلاع عليه يوم 22-10-2018م، في الساعة: 09.30)
7. [.7 <https://ar.m.wikipedia.org/wiki/>تم الاطلاع على الموقع يوم: 2018/10/22م في الساعة: 10.00](https://ar.m.wikipedia.org/wiki/<https://ar.m.wikipedia.org/wiki/>تم الاطلاع على الموقع يوم: 2018/10/22م في الساعة: 10.00)
8. [.8 <https://ar.wikipedia.org/wiki/>تم الاطلاع عليه يوم: 01-08-2018م، في الساعة 14:35](https://ar.wikipedia.org/wiki/<https://ar.wikipedia.org/wiki/>تم الاطلاع عليه يوم: 01-08-2018م، في الساعة 14:35)
9. [.9 <http://koutama.ahlamontada.net/>تم الاطلاع عليه يوم: 12-12-2017م، في الساعة 13.00](http://koutama.ahlamontada.net/<http://koutama.ahlamontada.net/>تم الاطلاع عليه يوم: 12-12-2017م، في الساعة 13.00)
10. [.10 <https://mawdoo3.com/>تم الاطلاع عليه يوم: 05 أوت 2018م، في الساعة 12:45](https://mawdoo3.com/<https://mawdoo3.com/>تم الاطلاع عليه يوم: 05 أوت 2018م، في الساعة 12:45)

8. المراجع باللغة الأجنبية:

1. Catherine Kerbrat –orrechioni : énonciation de la subjectivité dans le langage, paris, armond colin, 1980.
2. Gérard Genette, frontière du récit, éd seuil, France, 1981.
3. John Rogers searl. Sens et expression. Etudes de théorie des actes de l'angage. Traduction et préface par joelle proust. les édition de nuit.
4. Patrice parvis: dictionnaire du théâtre, préface, Anne ubersfeld, édition revue et corrigée, paris, 2002.
5. Perlman et Tyteca Traité de l'argumentation, édition de l'université de bruxelles 5^{ème} édition, 1992.

9. حوار تليفزيوني:

1. حوار مع الكاتبة جلييلة بكار حصة روافد، قناة العربية، أيار 2011م
www.youtube.com. Halfaouine.

10. النصوص القانونية:

1. الرائد الرسمي للجمهورية التونسية، 12 ديسمبر 2003م، عدد 99.

11. التقارير:

1. تقرير منظمة العفو الدولية: فبراير/ شباط 2001م: إسرائيل والأراضي المحتلة: الاغتيالات التي تنفذها الدولة وغيرها من عمليات القتل غير المشروعة، رقم الوثيقة: 1/005/2001
.MDE

الفهرس

مقدمة 1

الفصل الأول

تجليات التفاعل الأجناسي في النص المسرحي المغربي

المبحث الأول: تجسيد المعاناة الفردية والاجتماعية في النصوص المسرحية..... 10

1. التفاعل في النصوص المسرحية..... 10

2. الخطاب الشعري متنفس للتعبير 16

المبحث الثاني: مظهرات المرجعيات التراثية الدينية والوثائقية في النصوص المسرحية..... 40

1. التراث الأدبي رصد للواقع 40

2. مصداقية الأحداث في النصوص القرآنية والوثائقية..... 61

الفصل الثاني

الاستحضر الأجناسي بين الوظيفة الفنية والرؤية الأيديولوجية

المبحث الأول: وظيفة الأجناس المستحضرة في تشكيل فنية النصوص المسرحية..... 91

1. التأثير على البنية اللغوية 91

2. تجسيد التعدد الصوتي..... 109

المبحث الثاني: دور التفاعل الأجناسي في الكشف عن الرؤية الأيديولوجية..... 127

1. أبعاد الأجناس المستحضرة ورمزيتها 127

2. الاستحضر الأجناسي بين الفصح والفصح 142

الفصل الثالث

آليات الاستحضر الأجناسي

المبحث الأول: الاستراتيجيات اللغوية..... 170

1. الاستراتيجية التوجيهية 173

2. الاستراتيجية التلميحية..... 184

3. الاستراتيجية الإقناعية الحاجية..... 201

المبحث الثاني: الاستراتيجيات التعبيرية..... 212

212.....	1. الاستراتيجية الوثائقية.....
223.....	2. الاستراتيجية الحكائية.....
237.....	3. الاستراتيجية الاحتفالية.....
249.....	خاتمة.....
255.....	قائمة المصادر والمراجع.....
268.....	الفهرس.....

عرف العرب الفنّ المسرحي كجنس دخيل على ثقافتهم، برز أول مرة في المشرق العربيّ متخذاً تقنيات بناء النّصوص المسرحيّة عن الغرب، وهو المنوال الذي اتّبعه المغرب العربيّ؛ لكن التّأليف في هذا الفن لم يكن على وتيرة واحدة؛ بل مرّ بمراحل عدّة تميّزت كلّ واحدة منها بخصائص معيّنة، ولحدّ الآن لم يستقرّ جنس المسرح عند العرب بصفة عامة والمغاربة بصفة خاصة على خصائص معيّنة.

إنّ التشعّبات التي عرفها تآليف النّصوص المسرحيّة عند العرب، جعلت الكتاب يتبعون طرائق مختلفة في بناء النّصوص سواء من ناحية الشكل أم من ناحية المضمون، ومن بين التقنيات التي اعتمدها الكتاب المغاربة في نصوصهم المسرحيّة نذكر عملية التفاعل الأجناسي التي حاولوا من خلالها تجسيد التراث العربي بشتى أنواعه، ووفق ما تتطلبه الموضوعات المتناولة والقضايا المبرهن عليها.

وانطلاقاً من ذلك جاء موضوع دراستنا حول الاستراتيجيات التي جاءت بها الأجناس الدخيلة في النّصوص المسرحيّة المغاربيّة، متتبّعين في ذلك قيمة التفاعل الأجناسي والأهمية التي يشتمل عليها. وتتجلى قضية التفاعل الأجناسي في النّصوص المسرحيّة عن طريق الاستعانة بغيرها من الأجناس سواء بشكل جزئي أو كليّ، وسواء عن طريق الاقتباس أو التضمين فطريقة استدعاء الأجناس الأخرى تختلف في الأعمال المسرحيّة باختلاف الأفكار المتطرق إليها، وهو الأمر البارز خاصة في النّصوص المعاصرة التي أصبحت سيفساء تحتوي على مختلف الأجناس الأدبيّة منها وغير الأدبيّة إمّا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

وقد أسهم الانفتاح الذي حقّقه النّصوص المسرحيّة المغاربيّة في توسيع دائرة التّأويل والاستقراء لدى الدّراسين والباحثين، نظراً لما اشتملت عليه قضية الانفتاح من طرق في استحضار المادة التراثيّة، فانفتاح النّصوص المسرحيّة على غيرها من الأجناس يعتمد على التوظيف المباشر والكليّ في مواضع معيّنة من النّصوص المسرحيّة من ناحية، ومن ناحية أخرى يمارس عملية الاقتباس على بعض الأجناس ويوظّفها بطريقة غير مباشرة يكتشفها المطّلع على الأعمال المسرحيّة متداخلة مع أسلوب النّص، وهو ما يعرف بالاستحضار الجزئي، وربّما هذه كلّها أسباب

جعلت الدّارس يحاول النّيش في التراكيب البنائية للنّصوص المسرحيّة والكشف عن أسباب التّحاور بين الأجناس بمختلف أنواعها والأهداف التي يسعى الكاتب إلى تحقيقها، وهذا ما فتح المجال أمام الدراسات النّقدية في معالجة قضية التفاعل الأجناسي في النّصوص المسرحيّة.

وقد سعينا من خلال دراستنا إلى الكشف عن أنماط التفاعل الأجناسي وكيفية ممارسة الكّتاب لقضية التفاعل، وذلك بالتركيز على النّصوص المسرحيّة المغاربيّة، لكون هذه الأخيرة كانت في الفترة الماضية محطاً للتّهميش، ولم تحظ بالاهتمام اللائق بها ولا بالمكانة المرموقة وهذا مقابل اهتمام النّقاد والدّارسين بغيرها من الأجناس الأخرى التي كان لها دور مهم في تلك الفترات غير أنّ المسرح المغاربي عرف نقلة في الفترة الحديثة، وأصبح وجهة الكثير من الباحثين الذين أصبحوا يعتمدونه في دراساتهم.

وتحضر ظاهرة التفاعل الأجناسي التي تغزو مختلف النّصوص الإبداعية، وبخاصة النّصوص المسرحيّة بطرق مختلفة وبدرجات متفاوتة للأجناس المتنوّعة، وهي الطريقة المصاحبة للفترة الزمنية التي ألّفت فيها النّصوص، وكذلك الموضوعات المتطرق إليها، فعملية تركيب وبناء النّصوص تتعلّق بالدرجة الأولى بالظروف المحيطة والدوافع التي أدت إلى تشكيل الفكرة مع مراعاة المتلقي ودرجة وعيه لاستقبال العمل الإبداعي.

وامتدّت الفترة الزمنية للنّصوص المسرحيّة المعتمّدة في الدّراسة من سنة 1970م إلى غاية 2020م، وذلك لتشمل الدّراسة الطريقة التي تعامل بها الكّتاب مع ظاهرة التفاعل الأجناسي، وكذا نوعية الأجناس المستحضرة والموظّفة للاستشهاد على أفكار النّص، فالنّغيمات والتطوّرات التي تشهدها الكتابة الإبداعية أسهمت في تشكيل مسار التّأليف عن طريق التّجديد والتقليد باستثمار الطاقات القديمة ومراجعتها وفق ما تقتضيها الأعمال الحديثة، وهذا يعني تأسيس نماذج إبداعية مسرحية جديدة تتزاوج في كيانها العديد من الأجناس التراثية التي استغلّوها وفق استراتيجيات متنوّعة اقتضتها الموضوعات المطروحة في النّصوص.

ولقد اقتصر بحثنا على بعض النّصوص المسرحيّة المؤلفة من قبل كّتاب كانوا من أشهر المبدعين في تلك الفترة الزمنية، بحيث كانت أسماؤهم بارزة في زمنهم لما قدّموا من أعمال قيّمة

وتتبعنا في دراستنا طريقة التأليف عند هؤلاء الكُتّاب والمنهجية التي اتخذوها في كتابة نصوصهم فقمنا باختيار ثلاثة نصوص لبلدان مغاربية (تونس - الجزائر - المغرب) يعود تأليفها إلى القرن العشرين، وثلاثة نصوص أخرى لنفس البلدان كتبت ونشرت في القرن الحادي والعشرين، وذلك من أجل المقارنة بين الكُتّاب من خلال الموضوعات المتناولة ونوعية الأجناس الموظفة والاستراتيجيات التي قَدّمت بها، والوصول إلى تحديد العوامل التي ولدت الفوارق بين النصوص رغم أنها أُلّفت في فترات زمنية هي نفسها أو متقاربة، وأنها تعود إلى نفس البلد.

وقد توصلنا من خلال مدونة بحثنا إلى أنّ قضية التفاعل الأجناسي في النصوص الأدبية بصفة عامة والنصوص المسرحية بصفة خاصة لا تتبدى للباحث بشكل مباشر؛ بل يحتاج إلى التدقيق والتركيز للكشف عنها، وذلك بالعودة إلى الظروف المحيطة بالنص أثناء تأليفه، وكذا السياق الذي ورد فيه، ومن ثم ربط عناصر التركيب في هذا النص مع الأجناس المختلفة المستحضرة فيه ليتمكّن من تحديد مواطن التفاعل بين النص الأصلي والنص الدخيل عليه للوصول إلى معرفة الغاية التي يرمي صاحب النص إلى تحقيقها.

إنّ التسليم بفكرة توظيف الكُتّاب لعملية التفاعل الأجناسي في النصوص المسرحية يقودنا إلى الاستفسار عن وظيفة هذه القضية، والآليات التي تتمظهر بها في النصوص، وكذا دورها في الاستشهاد على مختلف الأفكار وتوضيحها، وأهميتها في توجيه الكاتب إلى اتخاذ آليات معينة لصياغة عمله الأدبي، وللإجابة عن هذه التساؤلات تتبعنا طريقة منهجية تهدف إلى الكشف عن الخصائص التي تحملها نظرية التفاعل الأجناسي، وكذا الآليات التي توظّف على إثرها لتحقيق أهداف معينة.

لقد دفعتنا حاجة الكشف عن استراتيجيات التفاعل الأجناسي في النصوص المسرحية المغاربية إلى الاستعانة بأدوات مختلف المناهج، فركّزنا على آليات المنهج الوصفي النقدي والمنهج الاجتماعي التاريخي، إلى جانب إجراءات نظرية التناص التي وظّفناها لتوضيح العلاقات التي تكمن بين الأجناس المستحضرة والنصوص المسرحية، وكذلك استعنا بالأدوات التي يتأسس

عليها المنهج التداولي للإبانة عن مختلف الطرق التي اتبعتها الكتاب في توظيف مختلف الأجناس في نصوصهم.

وقد قادنا البحث إلى الخروج بعدة نتائج لعل أهمها سعي كتاب المسرح المغاربة لتأصيل النص المسرحي، وذلك بالتنازل عن مختلف التقاليد الغربية ومحاولة تطعيم نصوصهم بالتراث العربي؛ بالاستعانة بمختلف الأجناس التي عرفت في الثقافة العربية القديمة منها والحديثة والتي أضحت مرجعية مهمة يستند عليها الكتاب للاستشهاد على الأفكار المتنوعة التي انبنت عليها نصوصهم الإبداعية.

ويتمثل المحفز الأساس الذي دفع الكتاب إلى الاشتغال على عملية التفاعل الأجناسي في رغبتهم منح نصوصهم لمسة عربية تحمل في طياتها ثقافتهم وتراثهم الذي يمكن أن نقول عنه إنه بمثابة المادة الجديدة التي تحتضنها النصوص الإبداعية، بحيث نجد الكتاب لم يتعاملوا معه على أساس أنه مجرد بقايا خلفها من سبقوهم؛ بل نظروا إليه على أنه كان الركيزة الرئيسة في المجتمعات وبخاصة عند الفئة المبدعة التي اتخذته من باب الاستشهاد.

إن غاية الكتاب من التأليف ضمن الأجناس المنفتحة التي تتفتح على غيرها من الأجناس هو كتابة أعمال إبداعية تحتوي في كيانها على مختلف الأجناس الأخرى التي تؤدي وظائف مختلفة في الجنس المؤلف فيه، وعليه فإن عملية التفاعل ترتبط بمعرفة الظروف والسياق الذي أنتج فيه النص الذي يعود في الأصل إلى أسباب ودوافع عدة أجملوا بعضها في العوامل الاجتماعية والسياسية وغيرها، وهي كلها موجّهات تجعل الكتاب يميلون إلى توظيف تقنيات معينة دون أخرى وهي كلها أمور تطرق إليها النقاد الذين دعوا إلى تجاوز فكرة الانغلاق في المؤلفات الأدبية وشجعوا مقولة الانفتاح وضرورة تحاور الأجناس بمختلف أنواعها فيما بينها، وذلك من أجل تحقيق أهداف وغايات متنوعة وفق ما تتطلبه الموضوعات المتناولة، وهي وجهات النظر التي أخذ بها العديد من الكتاب، والتي سمحت بتأسيس أعمال تتمازج في بنيتها العديد من الأساليب المختلفة باختلاف الأجناس المستحضرة.

أتضح لنا من خلال الأعمال المسرحية التي كانت مدونة بحثنا أنّ الكتابة المسرحية المغربية رغم أنها تجمع بين مؤلفات تنتمي إلى قطر واحد إلا أنّ طريقة الكتابة تختلف؛ فكلّ كاتب والأفكار التي يتطرق إليها والأساليب التي اعتمدها في تقديم مادته إلى جانب الأهداف التي يسعى كلّ واحد منهم إلى تحقيقها، وهي النتيجة التي توصلنا إليها حتى عند كتاب البلد الواحد والذين ينتمون إلى فترات زمنية هي نفسها أو متقاربة.

إنّ الاختلاف القائم في التأليف في نفس الجنس، وعند كتاب ينتمون إلى قطر جغرافي نفسه يبرّره عدم الاتّفاق على اتّخاذ قالب تحكمه معايير مختلفة تجعل كلّ الكتاب الذين يكتبون في ذلك النوع يتقيّدون بتلك الشروط، وهو ما يعني أنّ الانفتاح على الأجناس الأخرى واستضافتها لا يفرض على المبدعين اتّخاذ نفس الأجناس كونهم كتبوا في نفس الجنس؛ بل هي أشياء تفرضها طبيعة الموضوع والأفكار المتطرق لها.

أمّا بالنسبة للاستراتيجيات التي جاءت بها الأجناس الدخيلة على النصوص المسرحية فكانت مختلفة، حسب المواقع التي وردت فيها فتراوحت بين التلميح والتصريح والاقناع بالنسبة للاستراتيجيات اللغوية، أمّا الاستراتيجيات التعبيرية فجاءت مرتبطة بمختلف التقاليد التي كانت منتشرة في أوساط المجتمعات المغربية منها ما جاء على شكل حكي وتوثيق واحتفال.

ملخص:

إنّ الحديث عن ظاهرة التفاعل الأجناسي التي يمارسها كتّاب المسرح المغربي في نصوصهم المسرحية يقودنا إلى الحديث عن الأهمية التي تكمن وراء تلك الظاهرة، بحيث يستحضر الكتّاب في أعمالهم الإبداعية مختلف الأجناس لتحقيق أهداف معينة، وتصوّرات مختلفة باعتماد استراتيجيات متنوّعة، وهي التقنيات التي تفرضها الموضوعات المتناولة. فليس كلّ المؤلفات تتطلب الأساليب نفسها؛ بل كلّ موضوع والآليات المناسبة لتقديم الفكرة وإيصال الرسالة للمرسل بطريقة مقنعة تجعله يستميل للموضوع ويتقبّله. ولقد كان لانخراطهم في مثل هذه الكتابة دوافع عدّة لعلّ أهمّها تأصيل المسرح المغربي واعطاؤه صبغة عربية سواء على مستوى الشكل أم المضمون، فنجدهم طعموا نصوصهم المسرحية بمختلف الأجناس منها الأدبية وغير الأدبية إلى جانب ابتكارهم لقوالب فنيّة تحوي القديم والجديد من التراث، وهي كلّها أمور أسهمت في تشكيل النصوص المسرحية واعطائها صبغة جديدة تتماشى مع الموضوعات المتناولة.

الكلمات المفاتيح: المسرح، التفاعل، الرؤية، الاستراتيجية، التأصيل، التراث.

Abstract :

The talk about the phenomenon of intertextuality practiced by Maghreb play writers in their theatrical texts leads us to talk about the significance of this phenomenon. Writers evoke in their creative works different genres to achieve specific goals and different perceptions by adopting various strategies which are the techniques imposed by the covered topics. Not all literature requires the same methods, rather, for each topic there are mechanisms that suit it to present the idea and convey the message to the sender in a convincing way that attracts his attention to the topic and makes him accept it. Their involvement in such writing had several motives, perhaps the most important is the rooting of the Maghreb theater and giving it an Arab character, whether in terms of form or content. We find that they have enriched their theatrical texts with various genres, including literary and non-literary, as well as their creation of artistic templates that contain the old and the new of heritage. All of which contributed to the formation of the theatrical texts and giving them a new tone in line with the topics covered.

Keywords: theater, interaction, vision, strategy, rooting, heritage.