وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵢⵏⵉⵣⵎⵉⵙⵏⵜⵉⵏⵜⵉⵏⵉⵣⵣⴰⵏⵉⵜⵉⴷ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵜⵏⵜⵏⵜⵙⴰⵔⵜⵜⵉⵏⵜⵜⵉⵙⵙⴰⵏ
ⵜⴰⵣⵣⴰⵍⵜⴰⵏⵉⵙⵏⵜⵉⵏⵜⵉⵏⵉⵎⵙⵏⵉⵣ
UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et Littérature Arabes
جامعة مولود معمري - تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها

رقم التّرتيب :.....

الرّقم التّسلسلي :.....

مُذَكِّرَةُ تَخَرُّج لِنَيْلِ شَهَادَة الْمَاسْتر

الميدان: أللغةوالادب العربي
الفرع: أدب عربي.
التّخصّص: أدب ومسرح

عنوان المذكرة

المسرح الاجتماعي في المغرب "المجموعة الحمراء" لعبد الله شقرون أنموذجا

إعداد الطّالبتين:
عبد اللاوي يمينة
بن غانم ججيقة

إشراف:
— د. نبيلة زويش

لجنة المناقشة:

أ/ د/ نورة بعيو	أستاذة التّعليم العالي	جامعة مولود معمري –تيزي وزو- رئيـــــسًا
د / نبيلة زويش	أستاذة محاضرة صنف "أ"	جامعة مولود معمري-تيزي وزو- مشرفًا ومقررًا
د/ أوريدة عبود	أستاذة محاضرة صنف "أ"	جامعة مولود معمري –تيزي وزو- ممتحنـًا

السّنة الجامعيّة: 2015م/ 2016م.

نبذة عن حياة المؤلّف عبد الله شقرون:

" يعتبر الأستاذ عبد الله شقرون أحد رموز المسرح المغربيّ، ولد في مدينة سلا سنة 1926م وأسهم في النّهضة المسرحيّة الوطنيّة، انطلاقًا من الإذاعة التي من خلالها نشر فن التّمثيل، وحبّبه إلى الجمهور المغربيّ.

حصل على دبلوم الإخراج الإذاعي والتّلفزيون من باريس سنة 1951م، وشهادة مخرج من الدّورة الدّراسيّة العالميّة الّتي نظمها في باريس إتحاد الإذاعات الأروبيّة سنة 1953م، وشغل منصب أمين عام لإتحاد الإذاعات العربيّة، وله رصيد كبير في الإبداع المسرحيّ، ومن أشهرها:

- زهرة بنت الشّيخ مبارك وطريق النّجاح، وحليمة وبوبكر، والمتنبي تمّ التّصريح بها في 20- 12- 1949م.
- روبنسون في 31- 12- 1949م.
- الطّفل المفتش في 12- 03- 1950.
- بوسلهام في 04- 03- 1950م.
- ركّاز، والقدر.
- ميلاد.
- ميراث نجيل.
- المغيار.

وعلى الرّغم من أنّ هذه المسرحيّات إذاعيّة إلاّ أنّها تحدّد على مراحل الكتابة والتّأليف عند عبد الله شقرون، ذلك انطلاقًا من سنة 1949م، وهي تؤكّد في ذات الوقت أنّ المؤلف كان غزير الإنتاج، وبالنّسبة لفرقة الرّاديو الّتي كان يديرها، فامتازت بالتّنويع في برامجها تماشيًا مع أذواق الجماهير، فمن روايات كلاسيكيّة لنشر الثّقافة والأدب إلى تمثيليّات شعبيّة بتمجيد

الأخلاق الفاضلة، وإصلاح المجتمع، إضافةً إلى تمثيليّات هزليّة للتّرفيه والتّسليّة، إلى جانب تمثيليّات تاريخيّة لتعريف الشّباب بالماضي الزّاهر، والتّذكير بالسّلف الصّالح"[1].

" وقد كان للمؤلّف نصوص أخرى لمسرحيّات وتمثيليّات تمّ نشرها في كتب على حدة صدرت في تونس أو في المغرب، وهي كتاب "شعراء على مسرح التّلفزيون" في تونس سنة 1983م، كتاب "مسرح في التّلفزيون والإذاعة" في تونس 1985م، كتاب "الواقعة" الرّباط 1956م، كما صدرت للمؤلّف نصوص تمثيليّة أخرى في بعض المجلاّت المغربيّة، من بينها مجلّة "الإذاعة الوطنيّة"، مجلّة "آفاق"، كتاب مسرحيّة "طوق الحمام" 2001م، بالإضافة إلى خمسمائة نص بين مسرحيّات وتمثيليّات ومسلسلات سبق تشخيصها، وعرضها جميعًا على المسرح، أو في الإذاعة أو التّلفزيون، وقد مثلتها كلّها فرقة التّمثيل العربيّ للإذاعة والتّلفزة المغربيّة، ومنها بعض النّصوص المنشورة في هذا الكتاب[2] "المجموعة الحمراء" كمسرحيّة "المعلّم دهرو"، "الحالة المدنيّة"، "البسطيلة والمحنشة".

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 209.
[2]- ينظر: عبد الله شقرون، المجموعة الحمراء من النّصوص المسرحيّة، ص 160.

إنّ المسرح الاجتماعي تصوير جمالي للواقع، وهو مرآة يعكس الحياة المعيشيّة بكلّ تناقضاتها وإشكالياتها، من خلاله نطّل على عوالم تتصل بالحياة، والوجود الإنسانيّ حيث تمزج صورة الواقع بالفن، باعتباره يقدّم صورة واقعيّة بطريقة فنيّة لما يعيشه المجتمع في قالب لغويّ جذّاب، متماسك، ليخلق عملاً إبداعيًّا متكاملاً.

ارتبط ظهور المسرح الاجتماعي بتفشي ظواهر الفساد، وبعض الآفات الاجتماعيّة التي من خلاله يرمي كتّابه إلى تحقيق غاية أخلاقيّة تهذيبيّة تربويّة، عُرف بهذه التّسميّة (المسرح الاجتماعي) نتيجةً للموضوعات الّتي يتناولها، لذا حاولنا التّطرّق إليه، نظرا لأهميته التّربوية في المجتمع وقيمته الفنية المميزة، ورغبةً منّا في الإسهام بدراسة تساعد على سدّ الثّغرات في مجال المسرح الاجتماعي، الّذي يستفيد منه كلّ باحث أو متكوّن في هذا المجال، وعليه ارتأينا اختيار المسرح الاجتماعيّ المغربيّ، باعتبار أنّ الأدب المغربي أدبًا متنوعا، يحتوي على روائع فنيّة معتبرة، كما يضّم أعمال فنيّة مميّزة، من هؤلاء عبد الله شقرون الذّي وقع اختيارنا على المجموعة "الحمراء من النّصوص المسرحيّة" وما تحتويه من مسرحيّات مختلفة، يعالج فيها قضايا اجتماعيّة في المجتمع المغربي، هي على التّوالي مسرحيّة "المعلّم دهرو" الّتي تعالج قضيّة المخدّرات، كذا مسرحيّة "الحالة المدنيّة" الّتي تعالج قضيّة الميراث، أخيرًا مسرحيّة "البسطيلة والمحنشة" الّتي تعالج قضيّة الحيلة.

نظرا لتنوع مسرحيات عبد الله شقرون كان اختيارنا لهذا الموضوع لطرح إشكالية المسرح الاجتماعي و خصائصه بالإجابة على الأسئلة الآتية:

- ما مفهوم المسرح الاجتماعي؟
- كيف كانت نشأته والأسباب الّتي أدّت إلى انتشاره؟
- ما هي الموضوعات الاجتماعيّة الّتي طرحها عبد الله شقرون؟ وما هي خصائص مسرحه؟

أمّا بالنسبة للمنهج الذّي اعتمدنا عليه في تحليلنا لهذه المجموعة الحمراء من النّصوص المسرحيّة، هو المنهج الوصفي الموضوعاتي، لأنّنا ركزنا على القضايا والآفات الاجتماعيّة الّتي سعى عبد الله بن شقرون لطرحها في مسرحيّاته، لذا اعتمدناعلى بعض المراجع الّتي طرحت قضايا المسرح الاجتماعي ومنها:

- عبد الواحد لعوزري: المسرح في المغرب (بنيّات واتجاهات).
- رشيد بنّاني: المسرح المغربي قبل الاستقلال.
- مصطفى بغداد: المسرحيّات المغربيّة (1924- 1956).

كما رجعنا لبعض معاجم المصطلحات المسرحيّة ومنها:

- إبراهيم حمّادة: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة.
- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي.

أمّا خطّة بحثنا ارتأينا تقسيمها إلى فصلين خصصنا الفصل الأوّل للجانب النّظري الذّي تعرضنا فيه للتّعريف بالمسرح الاجتماعي في المغرب، وأشرنا إلى الضّغوطات الّتي يواجهها الكاتب في اختياره للموضوعات الاجتماعيّة.و قد حددنا في الفصل الثّاني التّطبيقي البطاقة الفنيّة لمسرحيّات "المجموعة الحمراء بالإضافة إلى الشّخصيّات واللّغة (الحوار) المستعملة والدّيكوروحللنا محتوى مسرحيّات المجموعة لنبيّن موقف الكاتب من تلك الآفات الاجتماعيّة الّتي يعرفها المجتمع المغربيّ.

وأخيرًا توّجنا بحثنا بخاتمة، حوصلنا فيها النّتائج الّتي توصلنا إليها.

وخصصنا الملحق للتّعريف بشخصيّة "عبد الله شقرون"، وذلك لإعطاء نبذة عن حياة هذه الشّخصيّة، وأهّم الأعمال الّتي تميّز بها.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى الصّعوبات الّتي واجهتنا أثناء عمليّة البحث منها عدم وجود دراسات سابقة متعلّقة بموضوع المسرح الاجتماعي سواءً في مكتبة المعهد

أو في المكتبة المركزيّة من أجل إثراء هذا العمل، إلاّ أنّ هذا لم يقلّل من عزيمتنا على إتمام هذا البحث بفضل مساعدة الله تعالى وما قدّمته لنا الأستاذة المشرفة من يد العون في المنهجيّة والمراجع.

وفي الأخير نتقدّم بجزيل الشّكر إلى المشرفة الأستاذة "زويش نبيلة"، ووفقنا الله إلى ما فيه خير لنا ولكم، وهدانا الله إلى سبيل سواء.

1- المسرح الاجتماعي:

قبل البدء بعرض تعريف للمسرح الاجتماعي، لابّد من الرّجوع إلى تعريف الدّراما، لأنّها الأسبق في الظّهور، ولأنّها ارتبطت بالإنسان وفعله في المجتمع الذّي ينتمي إليه، وتشترك مع المسرح الاجتماعي في بعض خصائصه، ولقد حدّده **أرسطو** منذ القرن الرّابع قبل الميلاد في كتابه المشهور "فنّ الشّعر" حيث أشار **أرسطو** إلى ذلك حين قال: « إنّ الدّراما محاكاة لأشخاص يعملون ويفعلون»[1] فالدّراما سواء كانت مأساة أو ملهاة، فهي تصوير للشّخصيات خلال ممارستها لفعل معيّن، إذ ارتبطت الدّراما بأحوال النّاس ومحاكاتهم للأخيار أو الأشرار، وقيام الصّراع بين الخير والشّر، والمقياس هو الفضيلة والرّذيلة.

ارتبطت الدّراما بالمسرح الاجتماعي الذّي يتعرّض فيه الكّتاب إلى أحوال النّاس المرتبط بأخلاقهم، ويشير **إبراهيم حمّادة** في حديثه عن الدّراما إلى:« أنّ كلمة (دراما) يونانيّة الأصل، ومعناها الحرفي "يفعل أو يقام به"، وقد انتقلت الكلمة من اللّغة اللّاتينيّة إلى معظم لغات أروبا الحديثة، لاسيما في المسرح الفرنسي، والانجليزي، والألماني الّتي عرفت ازدهارًا كبيرًا ابتداءً من النّصف الثّاني من القرن الثّامن عشر»[2]، كما انتقلت الكلمة مباشرةً إلى اللّغة المسرحيّة العربيّة، وحاول النّقاد العرب الذّين تطرقوا لهذا الموضوع إيجاد معادل موضوعي للكلمة يوازي ما هو موجود في الدّراسات اليّونانيّة والغربيّة، فيقال «عمل درامي، حركة دراميّة»[3].

---

[1]- أرسطو طاليس، فن الشّعر، ت: عبد الرّحمان بداوي، دار الثّقافة، بيروت- لبنان، ص 07.
[2]- إبراهيم حمّادة: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، مطابع دار المعارف (ج. م. ع)، ص 212.
[3]- نفسه، ص 112

يتضّح من التّعريفات السّابقة، أنّ الكلمة إغريقيّة الأصل، وانتقلت إلى اللّغة اللّاتينيّة على أساس أنّها إرث الحضارة الرّومانيّة، الّتي أخذت من الإغريق اغلب مصطلحات المسرح، كما حدّد **إبراهيم حمّادة** تعريف الدّراما الاجتماعيّة في قوله:« بأنّها كلّ ما يتعرّض موضوعها للإنسان وهو في ظروفه الاجتماعيّة، أو مشكلاته الاجتماعيّة، أو في حياته الاجتماعيّة»[1]، لقد عرف المسرح الاجتماعي تسميّات عديدة مثل المسرح الشّعبي، الذّي عرفه **إبراهيم حمّادة** «بأنّه المسرح الذّي يهدف إلى تقديم خدمة عامّة للجماهير، دون بغيّة الرّبح المادي...»[2]، كما أشار إلى وجود ما يُسمى بمسرح العمّال «وهو الذّي يكون فيه النّشاط المسرحي يعبّر أساسًا عن مشاكل الطبقة العاملة في المجتمعات»[3]، وهناك نوع آخر سمّاه بالمسرح الملهاة السّلوكيّة، وهذا النّوع يعرّفه **إبراهيم حمادة** «بأنّه يرتبط بالسّلوكيّات الاجتماعيّة، من حيث القيم، ومستويات السّلوك»[4]، بالإضافة إلى نوعٍ آخر سمّاه بالملهاة الاجتماعيّة «الّتي تتميّز بعدم الالتزام بمجتمع معيّن، لأنّها تهدف إلى معالجة متناقضات المجتمع»[5].

نستنتج من كلّ هذه التّعاريف أنّ المسرح الاجتماعي، يهتّم بالمجتمع وقضاياه المختلفة والذّي يهدف إلى تقديم كلّ ما يخدم المجتمع، لتجاوز مشاكله، ونقد عيوبه بهدف الإصلاح والتّقويم، فهو يعكس تطلّعات المجتمع بآماله وآلامه، وعليه يعد المسرح الاجتماعي أكثر الفنون ارتباطًا بالقضايا الاجتماعيّة، والأحاسيس الإنسانيّة، وما يوجهه المجتمع من ضغوطات وعقبات، ويعبر **رشيد بناني**

[1] - إبراهيم حمّادة: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، ص 112.
[2]- نفسه، ص 112.
[3]- نفسه، ص 112.
[4]- نفسه، ص 112.
[5]- نفسه، ص 222.

عن ذلك في قوله:« أنّ العديد من الدّراسات الّتي تنظر إلى هذا الفن باعتباره فعاليّة اجتماعيّة تؤثّر في محيطها، وتتأثّر به، وارتبط هذا الفن بمختلف طقوس المعيشة، ونشاطات الجماعة البشريّة»[1] إذ يظهر اهتمام الباحثين بهذا النّوع من الفن وبتطوّره تتطوّر الشّعوب.

ويبيّن **بلال شحادة** في حديثه عن علاقة المسرح بالمجتمع بقوله:« لا تنحصر الممارسة المسرحيّة الاجتماعيّة في النّصوص والأعمال الدّراميّة فحسب، بل تشمل كلّ أشكال الممارسات المتعدّدة المرتبطة بالحياة الاجتماعيّة»[2] ، هذا يعني أنّ العمل المسرحي لا يكون حبيس النّصوص فقط، وإنّما يتجاوز ذلك، حين يتجسّد النّص فوق خشبة المسرح، لأنّ هذا النّوع من المسرح يقوم بنقد مختلف المظاهر الاجتماعيّة، محاولاً تعديلها وإيجاد حلول لها، من خلال إبراز المظاهر الإيجابيّة وفرض اقتراحات جوهريّة من شأنها التّأثير في المجتمع، وفي سلوكيّات الأفراد، فالتّمثيل من الأشكال الّتي تعبّر عن المجتمعات البشريّة.

ازدهر هذا الفن وتطوّر عبر العصور، ابتداءً من الحضارة اليونانيّة على أنقاض الاحتفالات الدّيونيزوسيّة، وظهور التّراجيديا الإغريقيّة، الّتي كانت مجرد نشاط طقوسيّ دينيّ، واحتفال جماعيّ متكامل، ويقول **رشيد بناني** عن هذه الاحتفالات «أنّها أثار حقيقيّة تختزن تجربة وحكمة إنسانيّة»[3] وبعدها اهتمّت بها الكتابات الكلاسيكيّة، ومن أشهر الأعمال المسرحيّة الاجتماعيّة الّتي تعرّضت لقضايا الحياة في النّقد الاجتماعي مسرحيّات "ويليام شكسبير"، الّتي كانت تعبّر عن معادلة الخير والشّر والصّراع بينهما، وازدواجيّة هذه العلاقة في الذّات البشريّة بحيث لا يكون «البطل الشّكسبيري

[1]- رشيد بناني: المسرح في المغرب قبل الاستقلال، دار الوطن للصّحافة والطّباعة والنّشر، ط1، 2008، ص 82.
[2]- بلال شحادة: المسرح والمجتمع (دراسات نقديّة) مقالات، جريدة السفير المغربية، سنة 2013.
[3]- رشيد بناني: المسرح في المغرب قبل الاستقلال، ص 68.

أحادي الجانب، ويشكّل أنموذجًا لمجتمعه، كما يمتلك القدرة على عبور الزّمن، وصولاً إلى مشاكلنا الحاليّة فهو يعتبر من أبرز المبدعين الانجليز، وحُظي بشهرة عالميّة، خاصّةً وأنّه صوّر الإنسانيّة في شتى ألوانها، فكلّ شخصيّة من شخصياته المسرحيّة، تمثّل عنصر إلهام من المجتمع ومن بين شخصياته نجد "شخصيّة مكبث" الّتي اعتبرت كمأساة الطّموح، ومأساة الرّعب، فهذه المسرحيّة لا تؤمن بكرامة الإنسان، حتّى فكرة الإنسان قد تهمشت، ونهاية مكبث لا تؤدي إلى التّطهير...، وبين "بان كوت" في كتابه المترجم إلى العربيّة من طرف **جبرا خليل إبراهيم جبرا** في هذه المسرحيّة «أنّ مكبث لا يشعر أنّه مذنب، وليس لديه ما يحتجّ عليه، وكلّ ما يسعه أن يفعل قبل موته، هو أن يجّر معه إلى العدم أكبر عدد ممكن من الأحياء، وهذه هي النّتيجة الأخيرة لعبثيّة العالم، مكبث لا يستطيع أن ينسق العالم، ولكنّه يستطيع أن يستمر في القتل حتّى النّهاية»[1].

تميّز المسرح الاجتماعي في أزمنة لاحقة بمعالجة المشكلات الاجتماعيّة، بطريقة هزليّة كوميدية، مثيرة للسّخريّة، خاصّةً في الفترة الممتدّة بين القرن السّابع، والثّامن عشر للميلاد أين بدأ اهتمام أدباء العرب عمومًا بالمجتمع، وقضاياه المختلفة، واحتدم الصّراع بين النّقاد حول رسالة الأدب «خاصّةً بعد انتشار الفكر الاشتراكي الماركسي، حيث بدأ أدباء العرب يسعون إلى تقديم كلّ ما في وسعهم لخدمة المجتمع، عن طريق أعمال تميّزت بالطّابع الكوميدي، تهدف إلى نقد عيوب المجتمع بهدف الإصلاح والتّقويم في طابع ساخر، فالظّاهر ضحك، والباطن محزن»[2]ومن هؤلاء نجد توفيق الحكيم، مثلاً في مسرحيّته "أغنيّة الموت" صوّر فيها الحكيم ظاهرة متأصلة في الصّعيد

[1]- بان كوت: شكسبير معاصرنا، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بناية برج الكارلتون- ساقيّة الجنزير، بيروت- لينان، ط2، 1980، ص 146.
[2]- ينظر: بلال شحادة: المسرح والمجتمع (دراسات نقديّة) مقالات، جريدة السفير المغربية، سنة 2013، ص 04.

المصري، ظاهرة الأخذ بالثّأر، مستغربًا كيف أنّ هذه العادة الجاهليّة التي لا تزال منتشرة في مصرفقد حظي هذا النّوع من المسرح بمكانة كبيرة إبداعًا ونقدًا،خاصّةً في مصر سوريا، لبنان،نظرًا للتّحوّلات الّتي شهدها العالم جرّاء الحروب والمستعمرات أعطت للمسرح إمكانيّات ودفعا جديد للكتابة المسرحيّة، ظهر ما يسمى بالمسرح الثّوري، يعبّر **بلال شحادة** عن هذا النّوع من الكتابات فيقول:« أنّها زادت من الوعي الثّوري في معالجته لشتى المشكلات الاجتماعيّة والفرديّة ضمن هذا الواقع المضطرب»[1].

يسعى هذا النّوع من المسرح إلى فضح جميع الممارسات الاستعماريّة، والاستغلال الممارس على الإنسان وحقّه في الحياة، والعيش بسلام بظهور المدرسة الوجوديّة بزعامة **جون بول سارتر** ارتبط المسرح الاجتماعي بالفلسفة العبثيّة، وعبثيّة الوجود الإنسانيّ في الحياة، وذلك من خلال المطالبة اللحوحة بالتّغيير الاجتماعي، حيث يظهر مسرح العبث حسب **بلال شحادة** «الخواء الرّوحي للإنسان الخارج للتوّ من تحت أنقاض الحرب»[2]، فهذا النّوع من المسرح يبيّن الفترة الكئيبة والسّواد الّتي عاشتها المجتمعات في ظلّ التّسلط الاستعماري، وممارسته لسياسة القتل والتّجويع، أين تفشّت الأوبئة والأمراض، ومحاصرة كلّ أنواع التّعبير؛ أي القضاء على إنسانيّة الإنسان.

تبيّن هذه الآراء فعاليّة المسرح في المجتمع، بحيث جعلت منه وسيلة تسلّح بها المبدعون لإظهار كلّ أنواع العيوب والفساد الاجتماعي، وفتح فضاءات وأجواء جديدة للتّعبير الفنّي المسرحيّ الذّي يكمل الفعل الاجتماعي المنقوص والمبتور فوق خشبة المسرح.

[1]- المرجع السابق، ص 04
[2]- نفسه، 04.

2- المسرح الاجتماعي في المغرب:

عرف المسرح الاجتماعي في المغرب عناية كبيرة بالقضايا الاجتماعيّة، فقد شغلت بال الكتّاب والمؤلفين المسرحيّين، الذّين كانت لهم اهتمامات أدبيّة، طرحوا من خلالها قضايا ومشاكل الفساد المتفشيّة في المجتمع المغربيّ، فسعوا إلى إظهار المشكلة، وطرح حلول لها، خاصّةً في الفترات الّتي تعرض لها المجتمع المغربي إلى هزّات عنيفة، تسبّبت في إحداث غليان داخل المجتمع،« لذا ألّفت العديد من المسرحيّات ذات قيمة اجتماعيّة كبيرة، خصوصًا وأنّها تطرح قضايا مهمّة كالزّواج والطّلاق، تربية الأبناء، الفقر، الرّشوة»[1]، تتمثّل أهميتها في تطرقها لقضايا المجتمع الأخلاقيّة، بسبب غلبة النّزعة الماديّة لدى الأفراد، الّتي ضيعت المبادئ والمثل العليا، ما دفع بالمؤلفين للذهاب إلى أبعد نقطة في الحياة الاجتماعيّة، فعالجوا فيها عمق الغرائز البشريّة الفعّالة في سلوك الأفراد وأخلاقهم، وتصوير الحياة اليوميّة والشّعبيّة للمغاربة، ولأنّ هذا النّوع من المسرح يعكس قضايا المجتمع بجميع فئاته وتجمعاته، أصبح لهذا النّوع مكانة، فصار بمثابة الضّمير الجماعي النّشيط، يتمتّع بالجرأة من حيث تقديم نماذج من عمق المجتمع، فتعايش حركيّته، لنبذ كلّ أشكال العنف والقمع والممارسات اللاأخلاقية.

كانت البدايات الأولى للمسرح المغربي عبارة عن أشكال قريبة أو بعيدة عن الظّاهرة المسرحيّة فكانت عبارة عن ممارسات من الطّقوس والعادات الشّعبيّة، بحيث أشار النّقاد إلى وجود ظواهر مسرحيّة متعدّدة ومنهم "**عبد الله شقرون**" **عبد الله ستوكي**" و"**أحمد طيب العلج**"، **والدّكتور حسن**

[1]- عوزري عبد الواحد: المسرح في المغرب (بنيات واتجاهات)، دار طوبقال للنشر، ط1، 1998، ص 45.

المنيعي الذّي تحدّث بدوره عن بدايات المسرح المغربي من ذلك قوله:« عبارة عن مراسيم احتفاليّة جماعيّة لدى البرابرة، مرورًا بفنون السّرد أو رواية الأساطير والسّير ثمّ فنون التّهريج، واللعب التّلقائي (الحلقة) وصولاً إلى الاهتمام بالمقدس الذّي يتجلّى في ممارسة بعض الشّعائر ذات الطّابع الدّيني مثل السّيد الكتفي، ظواهر الصّراع عند الحمادشة والكناوة، ومسرح النّدبة أو النّواح....»[1].

عدّ النّقاد هذه الأشكال مظاهر سوسيو دراميّة، يصوّر فيها المجتمع المغربي، من خلال هذه الظّواهر المرتبطة بالواقع الاجتماعي المغربي، والمعبّرة عن آمال وآلام هذا الشّعب، خاصّةً وأنّها مرتبطة بالحضارة العربيّة الإسلاميّة، والطّقوس ذات التّراث المحلي، من خلال ممارسة العادات والتّقاليد المختلفة للمجتمع المغربي، يقول **رشيد بناني** عن هذه الطّقوس «أنّها ظاهرة إنسانيّة شأنه في ذلك شأن الشّعر، لا تكاد أمّة من الأمم تخلو منه، أو تجهله، فهو مغل في القدم، يكاد يكون عمره مساويًا لعمر الإنسانيّة نفسها، ارتبطت وسائله الأولى بفن الأداء التّمثيلي»[2]، فكانت هذه الممارسات معبّرة عن هواجس المجتمع، ومتكلمًا عنها عن طريق الممارسة الحيّة واليوميّة في الشّارع.

ترى بعض الآراء أنّ لهذه الممارسات علاقة ضعيفة بالمسرح، وبمفهومه المعاصر باعتباره لم يصل إلى شكل مسرحي معترف به، وبمرور الوقت أي في القرن العشرين، كان ميلاد المسرح المغربيّ الجديد، حيث أصبح الاهتمام بالأنشطة المسرحيّة، وإقامة معالم المسرح المغربي، على أسس متينة، والشّعور بأهميّة المسرح في معالجة قضايا المجتمع، كما بدأ بعض الممارسين المسرحيّين بإعطاء دلالة واضحة للمسرح الاجتماعي، وفي ظلّ هذه الممارسة والبحث في قضايا المجتمع، ظهر

[1]- يُنظر: سميرة السباعي، الفرجة المسرحيّة المغربيّة، زمن التّأصيل، شركة الطّباعة، المغرب، ص 105- 109.
[2]- رشيد بناني: المسرح في المغرب قبل الاستقلال، دار الوطن للصّحافة والطّباعة والنّشر، ط1، 2008، ص 73.

ما يسمى بالمسرح الاجتماعي، حيث جعله معظم كّتاب المسرح وسيلة لعرض قضايا المجتمع ومشاكله المختلفة، ويوضّح **رشيد بناني** في هذا الشّأن و قائلا:« هذا المسرح الاجتماعي يسعى إلى تقديم أعمال تقوم على توفير ألوان من الفرصة الفنيّة، كما تختار لأعمالها؛ إمّا المواقف الدّراميّة الاجتماعيّة الباكيّة المحتشدة بالتّشويق والوعظ والإلقاء الخطابي... »[1].

ترى **سميرة السّباعي** أنّ« المسرح الاجتماعي لم يكن هدفه إمتاع الجمهور فقط، بل توعيته أيضًا عن طريق تقديم عروض مسرحيّة مرتبطة بالوسط الثّقافي والإيديولوجي للمجتمع، خاصّةً بعد أن توفّر المسرح المغربي على هياكل مسرحيّة تساعد على ازدهاره، كما طلبت لجنة المسرح بإنشاء فرق وطنيّة، وتشجيع النّشر المسرحي، وتنميّة الإبداع المسرحي، وهيكلة المهن المسرحيّة»[2].

يتضح من الآراء السّابقة أنّ الدّولة المغربيّة تسعى إلى تدعيم الإبداع المسرحي الاجتماعي من خلال التّقدير، وتقديم الدّعم المادي والمعنوي من أجل التّجديد والابتكار، حتّى يتمكّن المسرح من أن يكون وسيلةً لنشر الوعي، والبحث في مشاكل المجتمع، والسّعي إلى إيجاد الحلول المناسبة للمشاكل المطروحة، من أجل تكوين نشىء مغربي سليم، خاصّةً في ظّل تعطش الفرق المسرحيّة المغربيّة إلى تقديم كلّ ما هو جديد على السّاحة، ودفعهم لذلك شغفهم بوطنهم وحبّهم وإقبالهم على الفن المسرحيّ وتقدّميهم أعمال بكلّ جرأةٍ وتلقائيّة، وقد أثار **رشيد بناني** هذه المسألة عندما تحدّث عن أهميّة هذه الفِرَق في تنشيط المسرح؛ بحيث قال:« حققت فرق التّمثيل المغربيّة، بمشاركة

[1]- المرجع السابق، ص 42.
[2]- ينظر: سميرة السباعي، الفرجة المسرحيّة المغربيّة، زمن التّأصيل، ص 132.

خليّة التّأليف درجة جديدة من النّجاح، سواء من حيث اكتشاف الأسلوب الفنّي، الذّي يمثّل ثقافة المغرب، ومثّل بها المغرب»[1].

أخيرًا يمكن أن نخلص إلى نتيجة مفادها، أنّ المسرح الاجتماعي هو المسرح الذّي ركّز في موضوعاته على طرح قضايا ومشاكل المجتمع، وهو النّوع الذّي انتشر في المغرب نتيجةً للظّروف التّاريخيّة الّتي كان يمرّ بها المغرب، وتفشي الكثير من الآفات الاجتماعيّة الّتي عنى منها المجتمع بسبب الفقر والحرمان وتفشي الجهل.

[1]- رشيد بناني: المسرح في المغرب قبل الاستقلال، ص 59.

3- تقسيمات المسرح الاجتماعي في المغرب:

إنّ الممارسة المسرحيّة موجودة في مختلف أنحاء العالم، والمغرب من البلدان الّتي أولت عناية كبيرة بهذا المجال المسرحي، والذّي قسّمه الباحثون إلى قسمين:

3-1- المسرح التّرفيهي:

حدّد هذا النّوع الموجود في كلّ الأمم والمجتمعات بوصفه بالمسرح التّجاري، حيث أشار عبد **الواحد العوزري** إلى هذا في كتابه "المسرح في المغرب" في قوله:« أنّ هذا المسرح عمل في المغرب ضمن منطق يتجاهل وضعيّة الفنان أو الإبداع الفنّي، ويضع النّشاط المسرحي في مستوى عمل المهرّج، أو المسليّ العمومي»[1]، فهذا النّوع من العروض أسهم في تضخيم ورواج المسرح في المغرب على الرّغم من سطحيتها، خاصّةً أنّ هدفها لا يخرج عن إطار الرّبح المادي السّريع، وهذا من خلال تقديم عروض كوميديّة خفيفة، لا تتعدّى إطار التّرفيه والتّسليّة، وكما يضيف **عبد الواحد عوزري** ويقول:« أنّ هذا النّوع من المسرحيّات، تمّ إعدادها غالبًا من طرف مجموعة من الممثلين الذّين يجتمعون من أجل عمليّة محدودة، ثّم ينصرفون مباشرةً بعد تقسيم الأرباح»[2].

يبيّن هذا القول أنّ معظم هذه العروض تتميّز بالاستهلاكيّة السّريعة، وهدفها إمتاع الجمهور وإضحاكه، دون توصيل أو تقديم رسالة معيّنة، ولهذا يرى أحمد السّيد طايل« إنّ العلّة لا تكمن

[1]- عوزري عبد الواحد: المسرح في المغرب (بنيات واتجاهات)، ص 49.
[2]- نفسه، ص 49.

في النّصوص المطروحة بالدّرجة الأولى، ولكن العلّة تعود إلى الاختيارات الفنيّة والفكريّة الّتي تتولّى تقديم هذه النّصوص على خشبة المسرح»[1].

يتّضح من هذا أنّ العيب في مثل هذا النّوع من المسرح، ليس في النّصوص الّتي تستند عليها هذه العروض، إنّما تعود بالدّرجة الأولى إلى الدّور الذّي يقوم به الممثّل الذّي ينقل العمل من النّص إلى العرض، لأنه لا يملك قدرات فنيّة أو فكريّة، تؤهله لتقديم ذلك النّص وتحويلها إلى عرضٍ مسرحي راق، لأنّ ما يهمّ بالدّرجة الأولي هو جذب الجمهور، وليس لمسرحيّاته أي دورٍ ثقافي أو اجتماعيّ معيّن، فهو مسرح آنيّ، يموت العرض المسرحي بمجرد نهايته، يقول النّاقد المسرحي عبد الرّحمان زيدان في هذا الصّدد:« مثل هذه الأعمال السّهلة في الكتابة والإخراج، تؤدي إلى ما لا يحمد عقباه، عندما تعمد إلى تغليب ذوق المتلقي، وتدريبه على تقبّل السّهولة ، والاندماج في السّلوك العام الذّي تقدّمه هذه الأعمال»[2]، ويظهر من هذا القول تخوّف **عبد الرّحمان زيدان** من ردّة فعل الجمهور من الأعمال السّطحيّة؛ حيث تتمكّن هذه الفروق من جذبه، وتجعله يتقبّل هذه الأعمال السّطحيّة ويرغب فيها، وخاصّةً وأنّها تسعى لذلك من خلال عروض الضحك والتّرفيه في ظلّ الضّغوطات الاجتماعيّة الّتي يعيشها الشّعب المغربي، الذّي لم يعد يبحث إلاّ ما يخفّف عنه عناء الحياة المزريّة.

يتجلى من ذلك أنّ هذا النّوع من المسرح، لا يقوم بالغوص في أعماق مشاكل المجتمع بل يسعى إلى معالجتها السّطحية، فهدفه لا يتعدّى التّرفيه والتّسليّة أكثر ممّا هو توعيّة للجماهير على الرّغم من ذلك فهو يستفيد من دعم الدّولة له، رغم نقص مردوديّة هذه الأعمال، وتُقتبس أعماله

---

[1]- almasr7news.com/archive

[2]- www.nizwa.com

من أعمال المسرح الفرنسي، المسمّى بمسرح "البولڤار" لكن على الطّريقة المغربيّة، فهو مرتبط بالسّوسيو ثقافي للمجتمع، حيث تدور أحداثها حول المشاكل الإجراميّة الموجودة في المجتمع من قتل وسفح وربطه المغاربة بالمشاكل الاجتماعيّة الموجودة فيه، ويشير **عبد الواحد العوزري** في سياق هذه الفكرة:« أنّ العمليّة هنا تتمثّل في اقتباس أعمالٍ من مسرح البولڤار الفرنسي»[1]، يلقى هذا النّوع رواجًا وإقبالاً من قبل الجمهور، على الرّغم من أنّ هذا المسرح لا يهدف أبدًا إلى معالجة قضايا المجتمع والسّعي لإيجاد الحلول بصورة فعّالة، أكثر ما هو وسيلة لكسب الرّزق.

3-2- المسرح الفني الاجتماعيّ:

يتطلّع هذا النّوع إلى فهم العمل المسرحي، كعمليّة فنيّة وثقافيّة، وإدماج ممارسات فنون الخشبة في الإنتاج الثّقافي، إذ يحاول فهم المجتمع، والغوص في أعماق مشاكله اليوميّة والسّعي إلى اقتراح مبادرات وحلول لتلك الأزمات والقضايا الاجتماعيّة، من خلال تنظيم مبادرات فنيّة مسرحيّة من أجل «إنتاج مسرح مغربي متميّز، من خلال ربيرتوار لا يتطلّع لتقديم أجوبة بل إلى طرح أسئلة أخرى حول المتطلبات المرتبطة بالوظيفة التّي ينبغي أن تكون في المسرح الاجتماعي»[2]، فهذا النّوع من المسرح كافح من أجل البقاء، وفرض نفسه دون المساس بهويته والطّموح إلى إيجاد حلول حقيقيّة لمختلف القضايا الاجتماعيّة، «وذلك من خلال رغبته في الإبداع وتحقيق الذّات والإصرار

[1]- عوزري عبد الواحد: المسرح في المغرب (بنيات واتجاهات)، ص 49.
[2]- ينظر: نفسه، ص 48- 49.

على البقاء، من أجل ضمان استمراريّة هذا الفن»[1]، ويبيّن **رشيد بناني** رأيه في الصّعوبات الّتي يتلقاها روّاد

هذا المسرح، ويقول:« غير أنّ نجمية هذا الفرق لا تعني توفرّها على وسائل العمل، وإنّما كانت المبادرة الفردية والتضحية هي محرّكها الدّائم»[2].لقد أسهم في تطويره وبرعوا فيه، ورفعوه فوق خشبات المسارح، بالإضافة إلى الصّدق والإحساس بالقضايا الّتي يعبّرون عنها على الرّغم من نقص الإمكانيّات الماديّة والمعنويّة، حيث أشار **بشير لعلج** إلى هذه القضيّة في جريدة "العلم" المغربيّة حين قال:« استأجرت المسرح وأعطيت نصف الثّمن، وطبعت المناشير والبرامج الّتي ستوزّع في الحفلة، وأعددت جميع اللّوازم، وكلّ من شارك في عمل فنيّ يعلم جيّدًا ماذا تكلّف هذه اللّوازم ماديًا على الأقل، وعلى وجه التّنسيق، أعطيت الكثير من أفراد الفرقة ما مجموعه بالإضافة إلى جوائز اللّوازم المذكورة مائة وعشرين فرنك، وطبيعي أنّي لا أملك كلّ هذه المبالغ وكلّ من يعرفني يعرف ذلك، وإنّما اقترضت بعضه من أفراد كاملين يعطفون على الفن، والقائمين به وحصلت على الباقي من مبيعات ضرورياتي»[3].

إذن لولا الحماس الصّادق والحب الذّي يكنّه لفن المسرح، لمّا أنفق تلك المبالغ على حساب ضرورياته المعيشيّة، وذلك سعيًا لتطوير هذا النّوع من المسرح، وإعطائه نقلة نوعيّة، من أجل إرساء قواعد مسرحيّة صحيحة من أجل المسايرة الواعيّة، للتّحوّل الاجتماعي والثّقافي العميق، والغوص في عمق مشاكل المجتمع، وتقديم مبادرات إصلاحيّة له، وذلك بغرس مبادئ روح التّعاون الاجتماعي

[1]- المرجع السابق، ص 45.
[2]- رشيد بناني: المسرح في المغرب قبل الاستقلال، ص43.
[3]- نفسه، ص 54.

خدمةً للبلاد والعباد، وحسب **رشيد بناني** «أنّ هذا يقتضي عملاً دؤوبًا منظّمًا»[1]، يتضمّن هذا النّوع من المسرح تكوينًا فنيًّا وتقنيًّا، من أجل بناء مجتمع راق قائم على العدالة الاجتماعيّة بين كلّ أفراد المجتمع الواحد، على الرّغم من العراقيل الّتي تضعها الدّولة أمام هؤلاء، خاصّةً عندما يتعلّق الأمر بمساس مواضيع حسّاسة في المجتمع، تتعارض مع موقف السّلطة؛ حيث لا يسمح لها بممارسة حريّة التّعبير، وقد أطلق **عوزري عبد الواحد** على هذا النّوع من الممارسات على حريّة التّعبير في قوله:«التّعبير بحرية دون إرهاب فكري»[2]

نخلص إلى أنّ المسرح الفنّي يعمل جاهدًا، وبإصرار منه على طرح القضايا الّتي لازالت تشكل طابوهات، وتقديمها للجمهور كما هي في أرض الواقع.

[1]- رشيد بناني: المسرح في المغرب قبل الاستقلال، ص 57.
[2]- عوزري عبد الواحد: المسرح في المغرب (بنيات واتجاهات)، ص 50.

4- الأسباب الّتي أدّت إلى نشأة المسرح الاجتماعي في المغرب:

إنّ الظّروف الّتي كان يتخبّط فيها المجتمع المغربي من فساد، وتدهور الأوضاع هي الّتي دفعت بمؤلفين ولعوا بالفن المسرحي إلى استخدامه كوسيلة ناجعة للتّغيير المظاهر السّلبيّة في المجتمع، الّتي كانت تعيق التّطور الاجتماعي، فكان من الضّروري وضع المواطن فوق خشبة المسرح لتبدأ عمليّة التّغيير، ومن الأسباب الّتي دفعت بهم إلى ذلك «المعتقدات الّتي كانت تسيطر على تفكير المجتمع المغربي، فهو مجتمع يؤمن بالبخور والتّعاويذ، والأباطيل والتّصديق بالأوهام...»[1] والمجتمع المغربيّ سادت فيه الشّعوذة والدّجالون الذّين يوهمون النّاس بالأباطيل، من أجل الكسب السّريع، وإن كان ذلك على حساب حياة النّاس، كما تميّز أيضًا بالطّبقيّة والعنصريّة، خاصّة وأنّ الشّعب المغربي يعيش في ظّل الحكم الملكي الذّي يسهم بطبيعة الحال في نمط العيش، وفي تقسيم المجتمع إلى فئات مختلفة في مستواها المعيشي والثّقافي، وما زاد الوضع سوءً إبعاد المرأة عن الحياة الثّقافيّة، حيث يمكن لها إصلاح المجتمع، ولهذا كان ظهور المرأة على خشبة المسرح قليلاً، وإن لم يكن نادرًا، حيث بدأت تحقق حضورها، وباتت عنصرا مشاركا في الحياة الاجتماعيّة منذ بداية القرن العشرين، وقد تمّ تصوّر المرأة في الأدب والمسرح من خلال المواصفات الاجتماعيّة ضمن العقائد الدّينيّة، والأعراف الموروثة مضاف إليها طبيعة النّظام الاقتصادي، الّذي يفرض مجموعة من القوانين الّتي تحدد موقع أفراده ذكورًا وإناثًا في العمليّة الاجتماعيّة، فنشوء المسرح الاجتماعي في المغرب سببه العادات والتّقاليد الباليّة، الّتي كانت تسيء إلى المجتمع بصفة عامّة مثل ظاهرة الطّمع

[1]- مصطفى بغداد: المسرحيّات المغربيّة (1924- 1956)، دار الثّقافة، ط1، الدّار البيضاء، ص 55.

الذّي « يعمي بصيرة الإنسان الّتي ينسلخ عن قيّمه ومبادئه»[1]، فالإنسان يدفعه الطّمع إلى الابتعاد عن إنسانيته، وتدفعه المصالح الشّخصيّة إلى التّخلي عن المبادئ والقيم، إرضاءً لشهواته ورغباته.

كلّ هذه الآفات المنتشرة، والفساد المتفشي في المجتمع المغربي، دفع بالمؤلفين المسرحيين إلى خدمة الوطن من خلال البحث عن الأسباب، وطرح الحلول، و ذلك يتجسّد من خلال أعمال مسرحيّة فوق خشبة المسرح بين الممثلين والجمهور.

5- الممارسة المسرحيّة وخصوصيتها في المغرب:

ارتبطت الممارسة المسرحيّة في المغرب بتأثير العادات والتّقاليد الاجتماعيّة، الّتي تراكمت بفعل التّواجد الإنسانيّ السّيئ الذّي ينتمي إلى الموروث الثّقافي الشّعبي المغربي بإحالته إلى ممارسة بعض الطقوس المقدّسة، باعتبارها تعبّر عن حال النّاس، وواقعهم ومشاكلهم، وتعكس مشاعرهم وأحاسيسهم والوعي بهذه الممارسة نتج من جرّاء نشوء، وتكوّن المجتمع المغربي نظرًا لطبيعة سكّانه المختلفة وهذا التّنوّع السّكاني أدّى إلى التّنوع المسرحي «والممارسة المسرحيّة في حدّ ذاتها ممارسة فرجويّة تحقق الالتقاء الحميمي بين النّاس...»[2]، فالفرجة المسرحيّة تحقّق من خلال عنصر الالتقاء بين الممثلين والجمهور، وهذه التّلقائيّة في الأداء التّعبيري حققت المتعة والتّسليّة، والتّآلف بين النّاس، والتّهافت على العروض المسرحيّة الّتي كانت تتطرق إلى الحياة الاجتماعيّة، والممارسة المسرحيّة

[1]- المرجع السّابق ص 55.
[2]- www. aljabrid- net/ Net/ N76- 03-koirdri (2) Htm

في المغرب ضاربة في القدم، ولها نفس تاريخ وجود الإنسان بهذه المنطقة، وتستمّد قوتها من مخزونات الثّقافة الشّعبيّة، والسّلوكات اليوميّة.

تلعب الممارسة المسرحيّة دورًا في رفع النّقاب عن كلّ ما يدور في المجتمع، والمستور منها والظاهر في المجتمع، وهذا يعني أنّ «المسرح هو جوهر عصره، لأنّه يستمد منه، ليس مفهومه فقط...»[1]، وبهذا يكون المسرح صورة تعكس الحياة الاجتماعيّة الّتي تعتبره مصدرًا لمواضيعه وقضاياه الّتي يتناولها، وهذا وفق متطلبات العصر، والشّيء الذّي يجعل منه غاية ووسيلة في الوقت نفسه؛ أي أنّها ممارسة تفصح عن الذّات، وتكشف عن مكنوناتها، «فالممارسة المسرحيّة باعتبارها تعبيرًا إنسانيًّا تظهر في إطار ممارسة حق الكلام والحلم، ونشر الأفكار والانفعالات بكلّ حريّة... »[2] فالفعل المسرحي يتجسّد في صورته الحقيقيّة، عندما يكشف عن خبايا الإنسان وأحاسيسه، ويعبّر عن تطلعاته وتأملاته، ونظرته للحياة الّتي يسعى للوصول إليها، وهذا بدون قيود تبعده عن مسار رسالته.

ولا يمكن للعمل المسرحي كتعبير فنّي وثقافيّ واجتماعيّ، أن يتحرّر في المجتمع إلاّ من خلال تعريف جديد للعمل المسرحي، فالممارسة المسرحيّة هي استجابة لرغبات الإنسان وتمرداته، وتاريخه وتطلعاته، وتسعى للحد من مخاوفه وقلقه، الّذي يمكن أن يتحكم فيه، هذه الممارسة تمنح للمسرح المغربي خصوصيّة، باعتباره يستحضر الحياة اليوميّة للمجتمع المغربيّ أمام الجمهور، ودعوته للمشاركة فيه، باعتباره يشترك فيه، ومن الواجب تداوله وعرضه، وإبداء الرّأي فيه «فالممارسة

[1] - www. aljabrid- net/ Net/ N76- 03-koirdri (2) Htm

[2] - عوزري عبد الواحد: المسرح في المغرب (بنيات واتجاهات)، ص 15.

المسرحيّة هي ممارسة اجتماعيّة تطرح مثل هذه القضايا»[1]، لأنّ الفعل المسرحي صورة للحياة الاجتماعيّة، لأنّها تعتبر المادة الخصبة الّتي يستمد منها الكاتب المسرحي موضوعاته، ليعرضها أمام الجمهور، ويتقبلها بكلّ تجاوب وإعجاب، فهي تهدف إلى تسليته وتوعيته، فالشّخصيات كلّ واحدة حسب الدّور الذّي تقوم به وتعبّر عن مجرّيات الحياة اليوميّة.

6- دور وأهداف المسرح الاجتماعي في المغرب:

يعتبر المسرح أداة من أدوات نشر الثّقافة بين أفراد المجتمع، وضرورة أساسيّة ولازمة لتطور الشّعوب، وتقدمها ورقيها، لأنّ دوره أساسي كوسيط يخاطب كافة أفراد المجتمع، حيث يسهم في تكوين الشّخصيّة الإنسانيّة المتكاملة والمتجانسة، بمختلف جوانبها العقليّة والاجتماعيّة، «والمسرح عمل جماعي يجب أن تتظافر فيه الجهود، وتتآلف فيه الرّؤى والأفكار والمضامين»[2]، إذ أنّ المسرح الاجتماعي يقدّم رسالة من خلالها يسعى إلى تحسين وضعيّة التّعليم والتّربيّة، ويعمل على توعيّة الإنسان المغربي، وطرح قضايا في غاية الأهميّة كالقضايا الوطنيّة الّتي تقع في صلب المواضيع الاجتماعيّة، ممّا يعطي لهذا المسرح صدى عميق الأثر، ويمكّن من الوصول إلى الجمهور بشكل واضح وجليّ وأكثر دّقة، وإعطاء صورة واضحة عن كلّ الشّرائح الاجتماعيّة المتعايشة في المجتمع كما يسعى المسرح الاجتماعي إلى محاربة التّطفل وتهذيب النّشىء ، ونشر الفضائل والأخلاق الحسنة إذ أنّ لهذا النّوع من المسرح دورًا عظيمًا لا يستهان به، فهو يخوض في تفاصيل حياة الإنسان الخاصّة والعامّة، وعلاقاته مع أفراد المجتمع والكشف عن الخبايا المحيطة به من كلّ الجوانب حيث

[1]- المرجع السّابق، ص 51.
[2]- مصطفى بغداد: المسرحيّات المغربيّة (1924- 1956)، ص 80.

يتطرّق لواقع المجتمع وظروفه، وطبيعة العمل وكيفيّة تعايش أبناء المجتمع الواحد فيما بينهم»[1] فالمسرح الاجتماعي من خلال الموضوعات الّتي يطرحها، ويسلّط الأضواء على هذه المشاكل التي يتعرض لها أبناء المجتمع المغربي من كل الجوانب والجهات، من أجل إيجاد السّبب للوصول إلى الحل.

فهدف هذا المسرح هو النّبش في الأسباب للوصول إلى الحلول و لهذا هو «يتخذ دور المصلح الاجتماعي، محاولا منه لإعادة المجتمع لطريقة التّعايش»[2]، بحيث يسعى إلى إظهار الصّورة السّلبية وإيجاد المشاكل وتوفير الحلول المناسبة، للقضاء عليها أو التّقليل منها، كما يعتبر المسرح الاجتماعي مجالاً للتّكوين والتّأطير والتّثقيف والإبداع، واستجابة لحاجات الإنسان

7- الرّؤية الاجتماعيّة في الصّراع المسرحي المغربي:

إنّ غياب الصّراع المسرحي من الأسباب الأساسيّة الّتي أدّت إلى ندرة النّصوص عن خشبة المسرح، كان هذا نتيجة منطقيّة لمعطيات العصر الحاضر، فالصّراع المسرحيّ لا يمكنه أن يتحوّل إلى براعة فنيّة، إلاّ إذا كان مدعومًا برؤية اجتماعيّة واضحة، باعتبار أنّ كلّ أشكال الأدب ما هي إلاّ صورة عن الحياة الاجتماعيّة للشعوب الّتي تعيش الصّراعات والحروب والانقلابات«وقد كان الأدب المسرحي أقدرها على تصوير المجتمعات في حالة صراع دائم بين قديمٍ يحاول أن يتشبث بالبقاء، وبين جديدٍ يحاول أن يفرض لنفسه نهجًا جديدًا في الحياة»[3].

---

[1]- www. Star times. Com / F.a. SPX2T : 31397807

[2]- Ibid

[3]- فرحان بلبل: النّص المسرحي (الكلمة والفعل)، دراسة منشورات، اتحاد الكّتاب، دمشق 2003، ص 58.

حاولت المسرحيّة المغربيّة مواكبة الحياة الاجتماعيّة، وتناولت في نصوصها كلّ التّحولات والتّطورات الّتي عرفتها الإنسانيّة، وهي في نزاعٍ متواصل، فمن جهة تحاول المحافظة على موروثها والعادات والتّقاليد راسخة، ومن جهةٍ أخرى تحاول السّير مع متطلبات العصر، وتحقيق الحياة الأفضل، فالكثير من كتّاب المسرح المشهورين في العالم امتازت إبداعاتهم بقوّة الصّراع المسرحي الّتي عرفتها مجتمعاتهم، ويكفي الرّجوع إلى شكسبير ومسرحيّاته مثل "مكبث"، وموليير، وراسين... والنّظر في المرحلة التّاريخيّة الّتي كُتبت فيها أشهر أعمالهم، والميزة نفسها نلاحظها في الكتابات العربيّة في فترة معاركه، كان الصّراع المسرحي طاغيًا في الإبداعات العربيّة المسرحيّة، الّتي كانت تعكس آلام الشّعوب العربيّة في ظلّ الاحتلال المفروض عليها، ولقد كان وضوح الصّراع الاجتماعيّ يتمثّل في الصّراع المسرحي.

بذلك نصل إلى النّقطة الجوهرية في صناعة المسرح على وجه الخصوص، وهي «أنّ بناء الصّراع المسرحي ليس جانبًا فنيًّا يبرع فيه الكاتب فقط، بل هو أيضًا رؤية واعيّة لحركة المجتمع»[1]كما يُمثّل الصّراع المسرحيّ المتقن روح المسرحيّة، فإذا اوجد هذا الصّراع القوّي في نصٍ ما تتهافت الفرق المسرحيّة عليه، شريطة أن يحمل رؤية اجتماعيّة صحيحة، يجد فيها القارئ أو المتفرّج نفسه وعصره، لا في الحالة السّكونيّة الحالمة العاجزة عن تحقيق الحلم بل في حالته المتحركة الفاعلة في تحقيق الحلم.

[1]- المرجع السابق، ص59

البطاقة الفنيّة للمجموعة الحمراء من النّصوص المسرحيّة لعبد الله شقرون.

- عنوان المسرحيّة: المجموعة الحمراء من النّصوص المسرحيّة.
- المؤلف: عبد الله شقرون.
- دار النّشر: مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء.
- حجم المسرحيّة من الحجم المتوسط.
- عدد الصّفحات: مئة وثمانيّة وخمسون صفحة.

تتكون المجموعة الحمراء من ثلاث مسرحيّات متفاوتة الطّول، تعالج قضايا اجتماعيّة حيث استمدّها الكاتب عبد الله شقرون من الوسط الاجتماعي المغربيّ.

- **مسرحيّة "المعلّم دهرو":**

تتكوّن المسرحيّة من ثلاث فصول، جاءت في تسع وتسعين صفحة.

مسرد الشّخصيّات:

- المعلّم دهرو.
- الطّبيب بوغاية (صهر المعلّم دهرو).
- حليمة ابنة المعلّم دهرو، وزوجة بوغابة.
- الفقيه الغسّال.
- الصحاف: مساعد الفقيه الغسّال.
- الشّيخ الملحون: صديق قديم المعلّم دهرو

- **ملخص مضمون مسرحيّة "المعلّم دهرو":**

المسرحيّة تتكوّن من ثلاثة فصول، تعالج قضيّة المخدرات بأسلوب هزليّ؛ حيث تدور أحداث الفصل الأوّل حول شخصية "المعلّم دهرو"، الذّي اشترى الدّوارة، وأوّل من يلتقي به في طريقه "الطّبيب نور الدّين"، حيث حاول "المعلّم دهرو" تحاشيه، بدعائه أنّه لم يتعرّف عليه خاصّةً أنّ

الطّبيب سأله عمّا بالكيس، وهنا حاول "دهرو" التّهرب، ويخبره بأنّه رزق الأولاد، يمّر بعدها أمام بيت "بوغابة" زوج ابنته "حليمة"، يدق الباب يدخل، يرحب به من قبل ابنته "حليمة"، ويلتقي بصهره "بوغابة" وهو جالس في بهو البيت، و هو يستمتع بتنشق المخدرات، في حالة نشوةٍ وإدمان، وينظم "المعلّم دهرو" إليه،و في المساء يقرّر العودة إلى بيته، لكن ابنته وصهره يصران عليه على المبيت وهنا تبدأ مشكلة "المعلّم دهرو لأنه يحمل كيس دوارة معه، الذّي أخفاه عن ابنته وصهره.

بدأ يفكّر أين يخفي كيس الدّوارة، وما إن ذهب الجميع للنّوم قرّر "المعلّم دهرو" أن يخبئ الكيس تحت جلابيته، بينما هو نائم في حالة سكر، أتت القطط، و التهمت الدّوارة، ويسمع كلّ من "بوغابة" و"حليمة" أصوات القطط فيستيقظان.

ترى حليمة ذالك المشهد المريع، ظنًّا منها أنّ القطط افترست أمعاء والدها، وتبدأ بالصّراخ معلنةً بذلك وفاة "المعلّم دهرو".

ينتقل الكاتب إلى الفصل الثّاني، حيث يظهر شخصيّة "المعلّم دهرو" وسط البيت، مغطّى بغطاء أبيض، وقد وصل الخبر إلى "الفقيه الغسّال" ومساعده "الصحاف"، اللذان أتيا لأداء الواجب وغسل الميت "المعلّم دهرو"، يدور حوار بين الفقيه الغسّال والصحاف حول الرّائحة الكريهة الّتي تنبعث من ملابس "المعلّم دهرو"، ويخبر الفقيه الصحاف أنّ القطط التهمت أحشاء "المعلّم دهرو" بطريقة فضيعة، وفي هذا الوقت يدخل الشّيخ الملحون وبوغابة، الذي كان صديق قديم "للمعلّم دهرو"ويدور حوار بين الأربعة، ويحمدون الله أنّ "المعلّم دهرو" كان مرتديًا ملابسه، وإلاّ فإنّ القطط لم تترك منه شيءً، كما أنّهم كانوا يدعون له بالرّحمة، وأن يعفو الله عنه، لأنّ حياته كلّها كيف وحشيش وفي هذه الأثناء يستعد "الفقيه" و"الصحاف" بغسل الميت الذّي وضع فوق المغسل، وما إن هما

بسكب الماء السّاخن على الميت، حتّى ينطلق صوت "المعلّم دهرو"، و يجد نفسه في موقف محرج و يخبرانه بأنّ القطط افترست أحشاءه، وأنّه الآن في دار الآخرة ويلعنهم "المعلّم دهرو" ويبدأ يصرخ عليهم ، وهو نصف عاري «وين الدّوارة»؟ يظهر بعدها و كأنه يرتدي ملابسه تحت الأضواء الصينية، سمع بوغابة الصّوت، ذهب يجري ليخبر الطّبيب "نور الدّين" بما حدث، وبعدها قرّر الجميع أن يقيموا وليمةً بمناسبة عودة "المعلّم دهرو" للحياة.

أمّا في الفصل الثّالث والأخير من المسرحيّة، حيث يبدأ الكاتب بوصف المكان الذّي ستقام فيه الوليمة، وهو عبارة عن مجلس شبيه بقاعة مؤثثة، محاطة بوسائد وكراسي، كما أنّ هناك مكان مخصّص للطبخ، يبدأ "المعلّم دهرو" باستقبال ضيوفه، يستمتع الجميع باستنشاق السّبسي، في حين يبدأ الشّيخ الملحون بالإنشاد، ينسحب "المعلّم دهرو" مع صهره "بوغابة" من المجلس، ويقرّر إضافة قليل من المعجون إلى الوليمة، وتظهر شخصيّة "نور الدّين" الطّبيب الذّي ينصح الجميع بأضرار المخدّرات، أثاره على صحة الإنسان، ولكن لا أحد يسمع لكلامه،ينسحب "الصحاف" و"الفقيه الغسّال" إلى المطبخ خفيةً، ويلتهمان الوليمة كلّها، ولمّا حان وقت الأكل، لم يجدا شيئًا يُؤكل، و يبدأو بالبحث عن صاحب الفعلة، حتّى وجدا "الصحاف" و"الفقيه" مستلقيين على الأرض فاقدين للوعي، ويضحك الجميع من الموقف، وهنا يتدخّل الطّبيب "نور الدّين" مرّةً أخرى، ويقدّم نصيحة للكلّ ويذكّرهم بأخطار المخدّرات، وما ينجر عنها من أضرار على مستوى الفرد والمجتمع، لأنه إذا صلُح الفرد صلُح المجتمع.

- **مسرحيّة الحالة المدنيّة:**

- تتكوّن المسرحيّة من فصل واحد.
- عدد الصّفحات: خمسة وعشرون صفحة.

مسرد الشّخصيّات:

- حمّادي.
- فاطمة.
- الحاج عثمان.
- الحاج بوبكر.
- مريم.

- **ملخص مضمون مسرحيّة "الحالة المدنيّة":**

تنطلق أحداث المسرحيّة من الحوار الدّائر بين "حمادي" وزوجة الأب "فاطمة"، الّتي توجّه له أمرًا بالخروج من دارها، ونسيان اسمها، لأنّه يعتبر شخصًا غريبًا بالنّسبة لها، ولكنّ "حمادي" يسأل عن السّبب في هذا التّحول، فهو ابن زوجها، وحقه في الدّار نفس حقّ أخيه "كريم الصّغير" ابنها، ولكن "فاطمة" تدخل عليه الشّك عندما سألته عن والده، هل هو زوجها عبد الرّحمان؟ الذّي مات منذ خمسة شهور، أو أبوك الذّي مات قديمًا، وفي ذلك الوقت يدخل الحاج عثمان عائدًا من السّوق، ويسأله "حمادي"عن أحواله، ويطلب من الله أن يطول عمره وفجأةً يسمعون صوت بكاء طفلٍ صغيرٍ، ويقول "حمادي" إنّه صوت أخي، ولكن "فاطمة" تستهزئ منه، وتقول من أخوك؟ وهو بدوره يطلب من الحاج عثمان التّدخل، ويسمع ما تتلفظ به ابنته. ولكن هو يوافق ابنته في أقوالها.

- يدخل "حمادي" في حالة حيرة، هل هذا يعني أنّه ليس ابن المازاني، ويعتبر ذلك مناورة لحرمانه من الميراث، ولكن الحاج عثمان يطلب الحاج بوبكر خال "حمادي" في الهاتف ليأتيه إلى داره لإيضاح الحقيقة.

- يدعو الحاج عثمان بوبكر إلى شهادة الحق حول أصل "حمادي"، ويبوح بالسّر المكتوم، لأنّ المال والإرث قضيّة لا يوجد فيها مراوغة، يسعى بوبكر لتهدئة الوضع، يقول أنّ أملاك المرحوم موثوقة،ولماذا القلق ، ولكن الحاج عثمان يصر عليه لكي ينسى العاطفة وأنّه هو الآخر ليس من السّهل نسيان السّنوات الّتي قضاها مع أخته كوالدها، ويرن الهاتف ويرد "حمادي" إنّها "مريم"، ولكن يخبرها أنّه مشغول، وفي ذلك الوقت "حمادي" يتعصّب ويُهدد برفع دعوة قضائيّة ويسرع إلى الخزانة ويُخرج كناشة الحالة المدنيّة الّتي تثبت نسبه الحقيقي لكن بوبكر يطلب منه التّهدئة، يدق الجرس، تفتح "فاطمة" الباب وتدخل "مريمّ" للتحدّث إلى "حمادي"، تطلب منه تفسيرًا لما حدث، يخبرها بعد ذلك أنّ موت الوالد هو السّبب، ويحّس بأنّها أكبر من ابنة عمّه، ويتدخّل بوبكر ويفشي السّر، فلم يتمكّن الحاج قاسم من تربية ولده بعد وفاة الزّوجة، وسلمه إلى أخيه عبد الرّحمان وزوجته، اللذّان كانا دائمًا متشوقين لأن يكون لهما أولاد.

- بعد مدّة تزوّج قاسم مرةً أخرى وأنجبت له ابنته "مريم"، يكتشف "حمادي" أنّه ليس ابن الرّجل الذّي اعتبره والده، وليس له الحق في الميراث الذّي يضمن له حياة الرّفاهيّة والتّرف الّتي تعوّد عليها منذ الصّغر وبهذا يدخل في مستقبلٍ مجهول.

- **مسرحيّة البسطيلة والمحنشة:**

تتكوّن من فصل واحد.

- عدد الصّفحات: أربعة وعشرون صفحة.

مسرد الشّخصيّات:

- فريرج.
- ميمون.
- محمود.
- فاطمة.

- **تلخيص مسرحيّة البسطيلة والمحنشة:**

تبدأ المسرحيّة بهروب ميمون من سيّده وفريرج من سيدته من "العقاب"، الذّي ينتظر كلّ واحدٍ منهما، وفي لحظة التقائهما أقسما بعدم العودة إليهما مرّةً أخرى، واشتّد بهما الجوع، ولكن كان يفتقران للمال، وبدأ يفكران في الحل الذّي يمكنهما من الحصول على الأكل، واتفقا على التّوجه نحو البيوت وطرق عليها وطلب الصّدقة، وتقدّم ميمون إلى إحد البيوت، وطرق الباب وخرج الزّوج محمود وأخبره بالعودة في يوم عاشوراء، ثّم جاء دور فريرج فتحت الزّوجة "فاطمة"، وتقول له أن يعود ما بين ليلة القدر وصباح يوم عيد الفطر، أمام هذا الرّد ابتعد الرفيقان جانبًا، وشاهدا الباب يُفتح من جديد ويخرج محمود ذاهبًا للنّزهة، ويخبر زوجته بأنّه سوف يرسل أحدهم ليحضر البسطيلة المهيأة لهذا اليوم فيجب أن تُؤكل وهي ساخنة، وهي أن يقبط على أصبعها، وفي ذلك الوقت كان فريرج وميمون ينصتان إلى الحوار الدّائر بين الزّوجين وانبسطا كثيرًا لأنّهما سوف يتخلصان أخيرًا من الجوع من خلال الحصول على أكلة البسطيلة، وبعد ذلك يطلب فريرج من ميمون أن يذهب إلى الدّار

ويطرق الباب باعتبار أنّ الزّوج غير موجود، والزّوجة لن تتعرّف عليه، وتنطوي الحيلة على فاطمة وتخرج ويطلب منها البسطيلة، وتقوم هي بإحضارها وتوصي عليها، بعدها يدخل الصّديقان في الصّراع، وكلّ واحدٍ يقول للآخر: أنا الذّي سمعت، والأخر أنا من أحضرت، وفي الأخير يتفهّمان على تقاسمها بالعدل، ويظهر الزّوج غاضبًا لتغيّر موعد النّزهة بدون إعلامه، وطلب من الزّوجة أن تأتيه بالطّبخة ليأكلوها معًا، ولكن تجيبه بأنّ البسطيلة قد بعثتها منذ مدّة، ، وتوجه فريرج لطلب المحنشة، وخرجت الزّوجة وأخبرها بأنّ الزّوج بعثه مرّةً ثانيّة، وتطلب منه الانتظار لتحضرها مع قارورات المشروب ويفرح فريرج ويحلم بهذه الأكلة، ولكن الزّوج هو الذّي خرج، وأشبعه ضربًا وسأله عن البسطيلة الّتي سرقها، ولكنه كان ينكر الأمر، لست أنا بل صديقي من فعل ذلك، ويعود فريرج ليقنع ميمون، بأنّه من أحضر البسطيلة، وهو من سيُحضر المحنشة بالضّرورة، وعند وصوله إلى الباب وجد الزّوج وأشبعه ضربًا هو الآخر.

- وهكذا تنتهي المسرحيّة بهذا العقاب الذّي ناله الرفيقان، نتيجةً لكذبهما وخداعهما وتقاسم نفس الجزاء والألم كما تقاسما البسطيلة والمحنشة.

2- الشّخصيّات في مسرحيّات المجموعة الحمراء:

تعدّ الشّخصيّة من عناصر الخطاب المسرحيّ ، فهي مفهوم يصعب تحديده خاصّةً في هذا الفن، لأنّها تتجاوز النّص إلى العرض، وقد اختلفت وجهات نظر النّقاد والباحثين فمنهم من يعتمد على تكوين الفرد النّفسي الدّاخلي، ومنهم من يرتكز على الوسط الاجتماعي وهناك من يجمع بين الرّأيين

« والشّخصيّة في العمل الإبداعي كائن ورقي ألسني»[1]، على حدّ رأي "**تودوروف**" حيث يرى أنّها أداة فنيّة، يجعل منها المؤلّف كائنًا حيًّا وتتجلى من خلال بصماتها التي تتركها في العمل الإبداعي، لأنّها كائن من نسيج الخيال، الأمر الذّي تبيّنه كلّ "**ماري إلياس**" و"**حنان قصاب**" في قولهما:« إنّ الشّخصيّة من ابتكار الخيال، يكون لها دور، أو فعل ما، في كلّ الأنواع الأدبيّة والفنيّة الّتي تقوم على المحاكاة»[2]، وما الحبكة إلاّ نتاج طبيعي لذلك الصّراع الذّي يحدث بين الشّخصيّات الأمر الذّي أكده **مارون النقاش** في قوله:« هناك ما هو أهّم من الحبكة هناك ذلك الشّيء الذّي يعطي الحبكة معنًى ومغزى وحياة ... هذا الشّيء هو الشّخصيّة»[3]، ويبدو أنّ أهميّتها أعظم في المسرح لأنّها تحمل على عاتقها الرّسالة الّتي يريد الكاتب توصيلها إلى الجمهور المتلقي ولهذا قيل بأنّها «تقوم بوظيفتها داخل المتخيّل الجمعي من خلال التّناغم مع ذاكرة المتلقي»[4]، ولعلّ

---

[1]- عزّالدين جلاوجي: النّص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 2000، ص 137.

[2]- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، 1997، ص 269.

[3]- عزّالدين جلاوجي: النّص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 157.

[4]- عزّالدين جلاوجي: بنيّة المسرحيّة المغربيّة في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة المسيلة، 2008- 2009، ص 122.

أهميتها تعود بالدّرجة الأولى إلى التّحوّل الذّي يحدث للشخصية المسرحية؛ حيث ينتقل من كائن ورقي إلى كائن روحي بلحمه وعظمه، يتحرك في فضاء يمكن اعتباره موضوعاً مقابلاً للواقع، حيث تعتبر هذه الشّخصية مهمّة في العمل المسرحي لقدراتها على تقديم المعلومات.

الشّخصيّة السّاردة:

يتمثّل دورها في تقديم وإظهار ما يجري خارج خشبة المسرح ولا يمكن تقديمه على الخشبة حيث يقوم بتقديم أحداث المسرحيّة، ويوضّح **عبد الرّحمان بن عمر** في مذكرته عن دور السّارد «أنّه وسيلة لتقديم ما يمكن تقديمه كفعل على الخشبة...»[1]

نبدأ بالتّمييز بين الشخصيات الرئيسية من الثانوية، ونقصد بالشّخصيات الرئيسية تلك الشخصية المحورية (أساسية) التي تتولى قيادة الأحداث وتوجيهها، الشخصية تكون واضحة يتعرف عليها القارئ من خلال دورها، والصراع القائم بينها وبين الشخصيات الأخرى، فالشخصية الرئيسية لها حضور قوي من بداية المسرحيّة إلى نهايتها، وكلّ الأحداث تدور حولها، وكذا من خلال الدّور الذّي تمثّله أو تؤديه، وعليه سنبدأ في استخراج الشّخصيّات الّتي لعبت أدوارًا في المدوّنة الّتي تمّ اختيارنا لها في بحثنا، لنكشف من خلالها على طبيعة المسرح الاجتماعي في المغرب.

2-1- الشخصيات في مسرحيّة "المعلّم دهرو":

تعتبر شخصية دهرو الشخصية المحورية التي يدور حولها موضوع المسرحية الّتي تعالج موضوع تعاطي المخدرات، وتظهر شخصية دهرو بمظهر المنحرف الذّي يعيش حالة تيه ولهذا

[1]- عبد الرّحمان بن عمر: اللّغة في المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، مذكرة ماجستير، جامعة لحاج لخضر- باتنة، 2012- 2013، ص 213.

جعله المؤلف يدخل النّص باكتمال دلالي، إذ يعرفه القارئ من بداية الفصل الأوّل و هو في حالة سكر وغياب عن الوعي، وفي قطيعة عن الواقع؛ حيث شغلت هذه الشّخصيّة مساحة واسعة في مسار المسرحيّة، واعتمد عليها الكاتب اعتمادًا كليًّا، لأنّ التّعرف على الشّخصيّة المحورية يُسهم في توضيح المسرحيّة، وذلك من خلال أفعالها وأفكارها وعلاقاتها بالشّخصيّات الأخرى، تظهر عناية الكاتب بهذه الشّخصيّة أوّلاً من حيث التّسميّة "دهرو" ، هو اسم شعبي مستوحى من المحليّة المغربيّة ذات صيغة كوميديّة، ولكن حسب رأينا أنّ اسم "**دهرو**" استلهمه الكاتب من شخصيّة رئيس وزراء الهند "**نهرو**" وقد أطلق عليه لقب "المعلّم دهرو" لأنّه معلّم وخبير بكلّ أنواع المخدّرات والحشائش والّتي ارتبط بها في كلّ المسرحيّة بفصولها الثّلاث،

– فبدت متميّزة وتشكّلت من خلال الفضاء الذي تنتمي إليه، والمتمثل في «درب مستطيل، أبواب منازل مرسومة... فنار أندلسي معلق بأول الدّرب، يضيء مقدمة الحي...»[1]، الحجرة مؤثثة باللحوف الملمطة على الطّراز المغربي، والأرض مفروشة بحصير...، وهذا يدّل على بساطة وشعبيّة شخصيّة "المعلم دهرو"، كما أبدع الكاتب تصوير زى هذا البطل؛ حيث جعل لباسه التّقليدي المغربي يلعب دور التّأثير في المتلقي، "فالمعلم دهرو" «يرتدي جلابيّة صوفيّة قهويّة اللون وعلى رأسه رزة من غير شاشيّة، وتحت الجلابيّة لباس تقليدي، تشامير قصير، وسروال مستطيل شامل وبدعيّة .....»[2] وقد مكّن المؤلف من استخدامها في مستوى الفصل الأوّل عندما حاول "المعلم دهرو" إخفاء الدّوارة عن ابنته، بمثابة البطاقة الّتي تحدّد انتماءه الاجتماعي، وهو من طبقة شعبيّة بسيطة... تدور

[1]– عبد الله شقرون: المجموعة الحمراء من النّصوص المسرحيّة، مطبعة النّجاح، الدّار البيضاء، 2002، ص 13.

[2]– نفسه، ص 12.

فيها الحياة المغربيّة البسيطة، ، الحي الشّعبي، المسكن البسيط، الثّوب التّقليدي، والأكلة الشّعبيّة "الدّوارة".

تظهر علاقة شخصيّة "المعلم دهرو" بالشّخصيّات الأخرى، والمحيط الاجتماعي الذّي يقيم فيه حيث فرضت الظّروف الاجتماعيّة، وكذا المحيط الاجتماعي الذّي يُقيم فيه أن يكون قاسيًّا وعنيدًا مع الشّخصيّات الأخرى، وخاصّةً أنّ ما يميّزه أنّه خبير بكلّ أنواع المخدرات والحشائش الّتي ارتبط بها بفصولها الثّلاث، ففي الفصل الأوّل يظهر من خلال حواره مع صهره "بوغابة" في قوله:« هاك خذ السبسي والمطوي، وتنسم لي، حتّى أنت وذوقني»[1].

كما تظهر المقاطع المواليّة احتراف "المعلم دهرو" وتفنّنه في مكونات الكيف، وما جعل علاقته بالآخرين، علاقة تتميّز بالعدوانيّة والدّهاء، والانتهازيّة، وكلّ وسيلة عنده مبرّرة لتحقيق غايته، مهما كانت دنيئة، ما جعله لا يبالي بمحيطه، سواءً في أسرته أو أصدقائه، الأمر الذّي حاول السّارد ربطه بوضعه الاجتماعي الذّي نشأ فيه، والذّي تطغى عليه صورة الفقر والحرمان، الذّي تجسّد في محاولته إخفاء كيس الدّوارة عن ابنته وزوجها، الّتي استقبلته في بيتها، ودعته للمبيت وهذا يظهر في المونولوج الذّي كشف عمّا كان يختلج بنفسه، «فبين غادي أنبتت هذا العظمة من أفاد...؟ فأين غادي نجيبه؟ يلاخبيتو تحت الفراش، وأنا مبلي بالنّسيان، يمكن فالصّباح ننساه، أو ما نفيقش بكري...»[2]، يبدو أنّ هذا الفقر المدقع قد كان سببًا كافيًّا لمنع الأب من مشاركة ابنته الطّعام، والتّفكير في إخفائه تحت جيبه، الأمر الذّي يثير إلي التّقزز من هذه الصّورة البشعة "الدّوارة تحت الجلابيّة"، ولأنّ الشّخصيّة

[1]– المصدر السّابق، ص 71.

[2]– نفسه، ص 47.

الرّئيسيّة لا تستطيع القيام بالدّور لوحدها، احتاجت إلى شخصيّات ثانويّة مساعدة لها في تطوير الأحداث،و هي بمثابة التّابع أو المساعد في نمو الأحداث، ويمكن إحصاؤها على النّحو التّالي:

1- **شخصيّة " نور الدين"**: ويقوم بدور طبيب، الذّي تابع دراسته العليا قدّمه السّارد ووصفه، «طويل القد، يرتدي زيًّا فرنجيًّا، ويلازم حمل حقيبته»[1]، فهو يسعى لتقديم مساعدة ونصح الآخرين، ويعالج المرضى، ويقدم المساعدة للآخرين، ويظهر في علاقته مع "المعلّم دهرو"، وهو يقدّم له النّصح ليتخلى عن تعاطي المخدرات، مبيّنًا أضرارها على صحتّه، وما تخلفه من أضرار نفسيّة وجسمانيّة.

2- **شخصيّة "بوغابة"**: يقوم بدور صهر "المعلّم دهرو" زوج حليمة ابنة "المعلّم دهرو" «يبدو رجلاً شعبيّ الهيئة، والتّفاعل، معلم نجار... في الثّالثة والأربعين... يرتدي زيًّا مغربيًّا تقليديًّا»[2] وكان جليس "المعلّم دهرو"، ويظهر ذلك من خلال الحوار الذّي جرى بينه وبين "المعلّم دهرو":

-"المعلم بوغاية":« أكرمك الله، يأخذ منه السّبسي وينثر، ويعيده إليه.

-"المعلّم دهرو": (في شبه تمويلة تقليدًا محرفًا لتمويلات الديجور) أبغيتك يا ليلي أتشوف حال الفكوي بمحاسنو والمعجون ديالو»[3].

---

[1]- المصدر السّابق، ص 12.

[2]- نفسه، ص 12.

[3]- نفسه، ص 30.

3- **حليمة:** دورها ابنة "المعلّم دهرو"، وزوجة "المعلّم بوغاية"، ترتدي زيًّا نسويًّا داخل الدّار... وقفطان ودفيفة، متوسط الحال...، تبدو شخصيّة بسيطة، ودورها لا يتعدّى تحضير الطّعام وتنظيف البيت، وتلبيّة رغبات العائلة.

4- **الفقيه الغسّال:** دوره غسل الموتى، إذ أنّه ينتظر بفارغ الصّبر موت أحدهم، حتّى يتسنى له كسب لقمة العيش، وعلاقته ب"المعلّم دهرو" هي علاقة عدوانيّة، كما تتميّز بالدّهاء فأوّل ما سمع خبر وفاة "المعلّم دهرو" حتّى جاء مسرعًا سعيدًا بالخبر.

5- **الصحاف:** دوره مساعد الفقيه الغسّال في غسل الموتى،« فهو رجل متواضع في زيّه المغربي»[1].

6- **الشّيخ الملحون:** دوره صديق قديم "للمعلّم دهرو"، ويتميّز عن غيره من الشّخصيّات باليقظة، «يحفظ قصائد الملحون... كما يلتزم الأناقة التّقليديّة»[2]، فشخصيّة الملحون شخصيّة أصيلة أمّا علاقته الاجتماعيّة ب"المعلّم دهرو" فكانا في شبابهما يجتمعان للاستمتاع بقصائد الشّيخ الملحون.

تحيلنا البطاقة الدّلاليّة الّتي أعطيت لشخصيّات مسرحيّة "المعلّم دهرو" إلى أنّ الكاتب التزم بالتّأكيد على انتمائها الاجتماعيّ حيث جعلها من طبقة شعبيّة تعيش في فقرٍ مدقع وظروف معيشيّة جدّ صعبة، وأضاف إلى هذه الفئة شخصيّة الطّبيب المرشد لتوضيح آفة تعاطي المخدّرات.

[1]- المصدر السّابق، ص 12.

[2]- نفسه، ص 12.

2-2- الشّخصيّات في مسرحيّة " الحالة المدنيّة":

تظهر شخصيّة "حمادي" من بداية المسرحيّة إلى نهايتها، وبذلك فهي شخصيّة لم تغب عن الأحداث، ولهذا يمكن اعتبارها الشّخصيّة الرّئيسيّة؛ الّتي منح لها الكاتب مساحة واسعة في المسرحيّة، وتسميّة شخصيّة "حمادي" دلالة على الحمد والمحمود، تحمل من الدّلالة ما يوحى إلى الحمد والعرفان، الّتي تدّل على الأخلاق الفاضلة والوقار والاحترام، كم تبيّن لنا هذه التّسميّة عزّة النّفس الّتي تتمتّع بها هذه الشّخصيّة.

تشكّلت شخصيّة "حمادي" من خلال الفضاء الذّي ينتمي إليه، «حجرة في بيت مغربيّ يدّل على الثّروة والرّفاهيّة، في ركن من الحجرة قطع من الصّالون وأريكة مستطيلة، كنابي، وأريكتان مربعتان (فوتوي) وكرسي (طابوري) كلّها من الموبر الموحد، وسائد توحي بالنّعمة والغناء، باب يؤدي إلى خارج الدّار في الرّكن الأيسر للمنظر، وباب آخر يؤدي إلى داخلها بالرّكن الأمامي الأيمن... ، وكان "حمادي" عصري اللّباس، أنيق المظهر»[1]، حيث أبدع الكاتب في جعل الشّخصيّة تبدو في كامل الأناقة والوسامة، بالإضافة إلى أنّها شخصيّة الشّاب في الخامسة والعشرين من عمره، كما تظهر أخلاق هذه الشّخصيّة من خلال لغتها الّتي تُظهر احترامه وتقديره للآخرين، ويمكن التّمثيل بالمقطع الآتي:

- حمادي:« شفتك تعبان يا الحاج عثمان... ياك لاباس؟

[1]- المصدر السّابق، ص 109.

- " الحاج عثمان": الله يخلي أدهاويها فيها يا ولدي...راني حتّى أنا قابط الطّريق، شي نهار نهاري... يا مولى نوبة، أحيانًا!

- حمادي: الله يحفضك ويطول في عمرك، ويخليك لينا بركة ومنفعة يا سيدي الحاج عثمان»[1].

وزيادة على كلامه الطّيب فإنّه يُخاطب الحاج بوبكر بصفات قريبًا منه، حيث يقول له:

-«وما أنت شي براني يا خالي العزيز.

- الحاج عثمان: علاه هذا خالك؟

- الحاج بوبكر: معلوم أنا خالو... واه....أش هذا الشّي عندك يا الحاج عثمان!»[2]

وبهذا تميّز علاقة حمادي بالحاج عثمان، وبوبكر بالاحترام والرّزانة والّباقة في التّعامل، ولكنّه يدخل في علاقة صراعٍ مع زوجة أبيه فاطمة، حيث تبرز مسرحيّة الحالة المدنيّة الحالة النّفسيّة للشّخصيّات، ويفجّر التّناقض الذّي يثير الأحداث، والمواقف الدّراميّة بين الشّخصيّات، ونمثّل بذلك في هذا المقطع الحواري:

- فاطمة: (نحوه) أخرج علي... وهاذ الدّار أنساها من بالك.

- حمادي: يهديك الله ياللّا... واش أنا براني؟

- فاطمة: بالنّسبة لي أنت براني تمامًا»[3].

---

[1]- المصدر السّابق، ص 112.

[2]- نفسه، ص 119.

[3]- نفسه، ص 110.

ويتجلى هذا الصّراع من بداية المسرحيّة إلى نهايتها، ومن خلال هذا الحوار،نخلص أن الصّراع بين العائلات الرّاقيّة في المجتمع المغربيّ، غالبًا ما يكون حول الميراث، وما ينجر عنه من تشتت في العلاقات العائليّة.

ولأنّ الشّخصيّة الرّئيسيّة لا تستطيع القيام بالدّور لوحدها، احتاجت إلى شخصيّات ثانويّة مساعدة لها في تصعيد وتأزّم الأحداث، وتتمثّل هذه الشّخصيّات في:

- **شخصيّة فاطمة:** زوجة أب حمادي الّتي تسعى للحفاظ على ثروة زوجها، وخاصّة وأنّها تدرك أنّ حمادي لا يمت بأي صلة لعائلتها، لذلك سعت جاهدةً لصدّ حمادي وحرمانه من الإرث لذا كانت علاقتها مع حمادي متناثرة ومتوترة.
- **شخصيّة الحاج عثمان:** في دور والد فاطمة، ولقب الحاج كان يستعمل بشكل كبير في المجتمع المغربي، وكثيرًا ما يدّل على التّقدير والاحترام لذلك الشّخص، وتتجسّد مهمّته في هذه المسرحيّة في السّعي للحفاظ على إرث ابنته، الذّي تركه زوجها المتوفي، ومنع ابن زوجها حمادي من أن الاستيلاء على هذه الثّروة.
- **شخصيّة الحاج بوبكر:** يقوم بدور شريك الحاج عثمان في العمل، ويمثّل دور شخصيّة تتماشى مع الحق، يرغب في مساعدة حمادي في استعادة مكانته وإرثه، وكان يحترم ويقدّر "حمادي"، والذّي يبادله نفس المشاعر، ويتميّز بحسن الأخلاق.
- **شخصيّة مريم:** تقوم بدور فتاة في العشرين، يظنّها حمادي ابنة عمّه، وكان يعتزم الزّواج منها، لأنّه كان يحبّها، جمعتها وحمادي علاقة حبٍ... كانت أنيقة وعصريّة وجذّابة.

نلاحظ تركيز الكاتب على إبراز الجانب المادي، ليبرز الانتماء الطّبقي لهذه الشّخصيّات.

2-3- الشّخصيّات في مسرحيّة البسطيلة والمحنشة:

تدور أحداث المسرحيّة حول شخصيّتين رئيسيتين هما "فريرج" و"ميمون" ، يجمع بهما القدر في مكانٍ واحد، يقومان بدور كوميدي على شاكلة (الكلون) التّهريج.

قد كان شخصيّة "فريرج" أهبلا وساذجًا، كان يرتدي لباس الخدم، كانت علاقته مع سيّده متوتّرة، ممّا جعله يهرب من ذلك المحيط الذّي يعيش فيه، والعقاب الذّي كان ينتظره.

ولم يكن "ميمون" يختلف عنه، بل كان هو الأخر لا يقل عنه بلاهةً وسذاجة، وكان زيّه مماثلا لما يرتديه "فريرج"، وقد تعب من تسلّط وإهانة سيّده، ولذلك قرّر الخروج والبحث عن مكان يجد فيه راحته والحريّة، أمّا شخصيّة "فريرج" و"ميمون" تظهر شخصيّتان كوميديتان أو مهرجان، والمهرج هو الذّي تلتف حوله جموع النّاس، وهو يقوم بتسليتهم، وتظهر كأنّه شخصيّة ساخرة تلفت انتباه الجمهور سذاجته وغباءه، لذا تميّزت بالدّعابة وخفّة الرّوح، والبراعة في صياغة الحيل، وتنفيذ المقالب، وغلبت الصّفات السّلبيّة عليهما، في ظلّ ممارستهما المكائد للآخرين بطريقة كوميديّة وهزليّة ، ممّا خلق نوعا من التّوتّر في العلاقات مع الآخرين، وحتّى من أنفسهم ويتضح ذلك من المقطع الآتي:

- "ميمون":« أشكاين؟ (يده على البسطيلة)
- "فريرج": نص ...نص.
- "ميمون": نص ...نص؟
- "فريرج": أنا اللّي سمعت...
- "ميمون": أنا اللّي جبت...»[1]

[1]- المصدر السابق، ص 151.

– حمود: «زوج فاطمة، يرتدي جلابة والسّلهام التّقليدي»[1]، يعيش حياةً سعيدة مع الزّوجة وتربطهم علاقة تفاهم واحترام، وكلّ ذلك ناجم من أنّه ينتمي إلى الطّبقة الاجتماعيّة الميسورة الحال.

– فاطمة زوجة حمود ترتدي لباسا منزليا، فهي تُدير شؤون دارها، ومطيعة لأوامر زوجها وعلاقتها يسودها الانسجام والحب.

لكن هذين الزّوجين دخل حياتهم كلّ من "فريرج" و"ميمون" واستطاعا أن يخدعهما بمكرهما واستوليا على طعامهما، وتلقت فاطمة العقاب من طرف زوجها، جرّاء نقص الحيلة لديها.

هذا النّوع من المسرحيّات واقعيّة، تقدّم مواضيع اجتماعيّة، تبثّ في الشّخصيّات نوعا من الخفّة وتقدّم عروضًا بطريقة هزليّة، فكاهيّة.

نستنتج أنّ أسماء الشّخصيّات في المسرحيّات "في المجموعة الحمراء" مستلهمة من البيئة المغربيّة، يظهر ميول الكاتب إلى اختيار الأسماء أكثر إيحاءً بطبائع الشّخصيّة وسلوكها، والّتي تسهم في توجيه الجمهور نحو دلالاتها وإعطاء صورة واضحة عمّا يدور في المسرحيّة، وفهم شخصيّة المسرحيّة كما يقول رشيد بناتي:« تبيّن سلبيّة هذه الشّخصيّة من خلال الممارسات والأفعال الّتي تقوم بها فهذه التّسميّة تفضح عيوبها للعيان بطريقة انتهازيّة كوميديّة»[2]، ويقول أيضًا إطلاق هذه الأسماء يسهم في توجيه القارئ نحو نوع من التّأويل، ويحفّز المتلقي ليسّر فهمه .

جعل عبد الله شقرون هذه الشّخصيّات تملك أهدافا تسعى لتحقيقها ضمن حراكيّة المجتمع حيث رسم لها رغبات تسعى لتحقيقها، وقد قبلت هذه الشّخصيّات بالانتقاد والرّفض من قبل المجتمع.

[1]– المصدر السابق، ص 136.

[2]– www. Aljazeera.net. spécial files.

فاشخصيّة "نور الدين" في مسرحيّة "المعلم دهرو" شخصية متعلّمة في مستوى طبيب يدرك جيّدًا أخطار المخدّرات، لذا يسعى إلى تقديم النّصح والإرشاد ليبيّن أضرار المخدّرات ،وفي مسرحيّة "الحالة المدنيّة" نجد شخصيات زوجة الأب ووالدها، قفت ضدّ شخصيّة "حمادي" من أجل الاحتفاظ بالثّروة.

كلّ هذه الشّخصيّات نمطيّة، لان كلّ واحدة ترمز إلى فئة اجتماعيّة معينة، وذات ذهنية خاصة.

3- اللّغة:

تعتبر اللّغة في المسرح وسيلة نقل الأفكار والمعلومات بين المرسل والمتلقي، ووصفها أداة اتصال دراميّة، تشمل الحوار المنطوق، والفعل الدّال على المقاطع السّرديّة الّتي يتدخل بها السّارد لتقديم الشّخصيّات أو لعرض حالةٍ ما، أو لوصف المكان...، تكون هذه اللّغة محمّلة بشحنات عاطفيّة وفكريّة قريبة من الواقع، وتعبّر عن الشّخصيّة باعتبارها كائن تفاعلي يؤثّر ويتأثّر، وما الحوار إلاّ أداة للتّعبير عن الواقع وتجسيد المستويات الفئويّة المختلفة في مجتمع ما، الأمر الذي يؤكدّه الباحث **عبد الرّحمان بن عمر** في قوله:« فالحوار (DIALOGUE) هو الأداة الرّئيسيّة الّتي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقيّة، ويكشف بها عن شخصيّاته، ويمضي بها في الصّراع»[1].

كما يرى **شكري عبد الوهاب** أنّ« الحوار لغة مسرحيّة، ووسيلة المؤلف المسرحي لبناء حبكة وعرض أفكار الّتي جمعها، بالإضافة إلى أنّه وسيلة اتصال بين الممثلين، وكذا الجمهور»[2].

نفهم أنّ الكاتب المسرحي، يحرص أن يكون الحوار المسرحي شديد الإحكام، ممّا يساعد الشّخصيّات على التّعبير عن مواقفها المختلفة، وتحقيق الرّسالة الّتي يريد إيصالها للمتلقي، «فالحوار

[1]- عبد الرّحمان بن عمر: اللّغة في المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، ص 81.

[2]- شكر عبد الوهاب: النّص المسرحي، دار فلوار للنشر والتوزيع، الإسكندريّة، ط 2، 2001، ص 96.

المسرحي فعل من الأفعال به يزداد المدى النّفسي عمقًا، أو الحدث المسرحي تقدمًا إلى الأمام...»[1] فالحوار ليس فقط الكلام المنطوق، بل يشمل أيضًا الدّلالات العميقة الموجودة بين أسطر المسرحيّة باعتباره يبلور منحنيات الصّراع بين مختلف الشّخصيّات، ويرسم طريقة تطوّر الأحداث داخل النّص المسرحي.

يلعب الحوار المسرحي دورًا بارزًا في التّعبير عن المشاكل والقضايا الاجتماعيّة في نسيج لغوي تفاعلي، باعتباره الوسيلة الأحسن الّتي يكشف بها بطريقة مباشرة عن جوانب المسرح الحسّاسة والمعقدّة، حيث يجعل من الحوار أداة تخاطب بين الشّخصيّات، ووسيلة إخبار الجماهير بمضمون وتفاصيل النّص المسرحي المكتوب، فهو يشرك الجمهور في طرح موضوع المسرحيّة، ويبيّن شكري عبد الوهاب أهميّة الحوار الواضح في قوله:« أنّ الحوار الواضح يزيد من فهم المشاهد للموضوع ويغريه بتتبعه، لذا عليه استخدام الكلمات السّهلة الفهم، السّريعة للوصول إلى المتلقي وابتعاده عن النبرة الخطابيّة، وأن يكون منطقيًا، موضوعيًا، أمينًا في نقل مقولة الشّخصيّات»[2].

وبما أنّ اللّغة من أهم العناصر الأدبيّة في النّص المسرحي، طرحت إشكاليّة اللّغة الأنسب للعمل المسرحي، اللغة العاميّة الدّارجة أم اللّغة الفصحى؟ وبين مدافع عن اللّغة الفصحى، الّتي يرى فيها الإبداع وبين منادي للعاميّة، الّتي يرى فيها محاكاة للواقع، بصدق وعفويّة وأقرب للمتلقي، وبين مبتكر للغة وسطى تجمع الفرقاء دار جدال كبير بين النّقاد والدّارسين حول هذه الإشكاليّة.

[1]– عبد الرّحمان بن عمر: اللّغة في المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، ص 82.

[2] – شكر عبد الوهاب: النّص المسرحي، ص 98.

استخدمت مسرحيات "المجموعة الحمراء" الحوار الكاشف عن المضمون، دون تنميق، وبصيغة لفظيّة مباشرة بعيدًا عن النبرة الخطابيّة، حيث عمد **عبد الله شقرون** إلى الجمع بين اللّغة العاميّة المغربيّة، واللّغة العربيّة الفصحى، غير أنّنا نلاحظ أنّ اللّغة العاميّة قد خصّ بها الشّخصيّات في حوارها لتعطى لها إمكانات أكبر للتّعبير عن القضيّة المطروحة، بينما ترك اللّغة الفصيحة للسّارد الذّي يتدخل من حين لآخر قصد التّوضيح أو التّوجيه أو التّعليق، وقد صرّح **عبد الله شقرون** عن ذلك في قوله:« بعدما نشرت عددًا من النّصوص الدّراميّة باللّغة العربية الفصحى، هذه اللّغة الشّريفة، الّتي نعتزّ بها أيمّا اعتزاز، رأيت أن أنشر نصوصًا أخرى من إنتاجي الدّرامي الذّي هو بالدّرجة الأولى العاميّة»[1].

اللّافت للانتباه في المغرب «أنّ اللّغة العربيّة الدّارجة المغربيّة، وصلت إلى درجات لم تكن تقف فيها اللّغة العربيّة الفصيحة، خاصّةً أنّ منصّات المسارح الّتي تغشاها النّخب المثقفة، تعترف بفنيتها وحملها لخطابات أساسيّة في تحليل عناصر الواقع وبناء المستقبل»[2]، لهذا حاول **عبد الله شقرون** في المجموعة الحمراء المزج اللّغوي لخلق معادلة موضوعيّة بين هاتين اللغتين، هي ليست بطريقة معيبة ولا غريبة عن المسرح المغرب.

طغت اللّغة العاميّة عن اللّغة الفصحى في هذه المسرحيّات، لأنّ موضوعاتها مستمدة من عمق الواقع الاجتماعيّ المغربي، باعتبارها لغة تواكب أذواق الجمهور، خاصّةً أنّ اللغة العاميّة تمثيل لمستويات المجتمع المغربيّ، لذا كان إيرادها في المسرحيّات دورًا مهمًّا في تجسيد الواقع اللّغوي

[1]– عبد الله شقرون: المجموعة الحمراء من النّصوص المسرحيّة، ص 07.

[2]– عبد الرّحمان بن عمر: اللّغة في المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، ص 87– 88.

في المغرب، خاصّةً وأنّها «النّسق اللّغوي الموحّد لعموم المغاربة بسائر فئاتهم، والمختزن لتجاربهم وحكمتهم، ورموزهم الثّقافيّة المشتركة، ومتخيلهم الجماعي» [1].

تضمن اللّغة العاميّة استقطاب الجمهور الواسع، لأنّها المعبّرة عن الرّأي العام المغربيّ كما فرضتها طبيعة المجتمع، الأمر الذّي يشير إليه **عبد الله شقرون** في قوله:« الكتابة بهذه اللّهجة لم تكن اختيارًا ثقافيًّا لنخبة معيّنة... بقدر ما كان نزولاً عند ضرورات طبيعة المرحلة الّتي جعلت الجميع يفكّرون في الوصول إلى مخاطبة الشّعب البسيط، الذّي أصبح له اعتبار قصد كسبه في صفوفهم»[2] حيث اقتصرت الكتابة المسرحيّة في المغرب قبل الحرب العالميّة الثّانيّة على اللّغة العربيّة الفصحى فلم يكن المثقفون يتصورونها، إلاّ بهذه اللّغة، باعتبارها لغة القرآن والسّنة والموحدة لكلّ الأمّة الإسلاميّة كما أنّها مصدر العلم والفكر، بالإضافة إلى ارتباطها بالدّرجة الأولى بالنّخبة المثقفة، قد كان هؤلاء ينظرون إلى اللّهجات العاميّة بالاحتقار والتّنقيص، فهي لغة الشّعب الأميّ الجاهل، ولكن هذا لا يعني أنّ الفرق المغربيّة لم تجرّب التّمثيل بالعاميّة، غير أنّ هذا النّوع لم يحظ بالاهتمام والعناية، يقول الكاتب محمّد بن الشّيخ على هذه التّجربة قائلاً:« على أنّ هذه الفكرة، التّمثيل باللّهجة العاميّة قد حاول إنجازها فيما سبق قدماء تلاميذ ثانوية مولاي إدريس عهد تمثيلهم الأوّل، لكن المضحكات الّتي مثّلت له»[3]غير أنّ الدّارجة المغربيّة عرفت تطّورا بسبب التّفاعل الذّي حصل بين مدن المغرب، وظهور الإذاعة وانتشار وسائل الاتصال السّلكيّة واللّاسلكيّة، والاختلاط الحاصل بين المهاجرين بين مختلف أنحاء المغرب في بعض الحواضر الاقتصادية الكبرى الجديدة مثل الدّار البيضاء، أو الإداريّة مثل الرّباط.

---

[1]– رشيد بناني: المسرح في المغرب قبل الاستقلال، ص 46.

[2]– نفسه، ص 48.

[3]– يُنظر :نفسه ، ص 35– 36.

غير أنّ العامل الأساس في هذا الانسجام الحاصل، يعود بالدّرجة الأولى إلى المسرح الإذاعي الذّي عمل على إيجاد لغة نموذجيّة وموّحدة فيها الخصوصيّات المشتركة بين مختلف لهجات الإقليم كما ابتعد ما أمكن عن السّمات الإقليميّة الغريبة ،الّتي تعرف الفهم والتّشويش على فكرة الوحدة اللّغوية الوطنيّة المغربيّة في النّاس باللّغة العاميّة، لم تنل من المتفرجين أدنى التفات، بل صادفت منهم الاشمئزاز الكبير وذلك لأنّهم لم يجدوا في تلك اللّهجة ما يبعث السّلوة والضّحك، الحق أنّ من طلب التّسليّة والضّحك في التّمثيل باللّهجة العاميّة، فإنّه يعسر عليه أن يجد بغيته... وفكرتنا نحن أنّ اللّغة العربيّ لغة البلاغة والتّسليّة، وجميع ما يوافق سائر الأضواء...»[1].

هكذا استمرت الكتابة المسرحيّة على هذا الوضع إلى غاية دخول المستعمر الفرنسي، حيث حدث تغيير، فبعدما كانت الفصحى لغة الإدارة والقضاء وتدبير الحياة الرّسميّة، تراجعت لتصبح لغة المخزن والقرارات الصّوريّة والثّانويّة، بالرّغم من الأهميّة الّتي اكتسبتها هذه اللّغة مع التّحولات الّتي عرفتها المغرب خلال الحكم الفرنسي، فقد تحوّلت إلى أداة إصلاح وتطوير المجتمع، وتوكيد الهويّة العربيّة الإسلاميّة في مواجهة المستعمر والمطالبة بالاستقلال، غير أنّ اقتصارها على فئة قليلة من الشّعب، لم يجد الكّتاب المسرحيين الحل إلاّ في اللجوء إلى اللّغة الدّارجة، باعتبارها اللّغة الموحدّة والمشتركة للمغاربة، وتمثّل الديوان غير المكتوب، ومخزن علومهم وآدابهم وتجاربهم، فقد دخلت الدّارجة التّمثيل الذّي تقدّمه الأحزاب السياسية لأنّها تحتّل مكانة قريبة من النّفوس من خلال نطقه بلغتهم الشّعبيّة،والتّعبير عمّا يصادفونه في البيت والسّاحة العموميّة، ومقرّات الأحزاب.

[1]–المرجع السابق ، ص 35.

يوحي **عبد الله شقرون** إلى الدّواعي الّتي دفعت المؤلفين إلى الدّارجة في قوله:« إنّ الكتابة باللّهجة الدّارجة لم يكن اختيار ثقافيًّا لنخبة معينة، بلغت تكوينًا في كنف الأحزاب الوطنيّة، بقدر ما كان نزولاً عند ضرورات طبيعة المرحلة الّتي جعلت الجميع يفكّرون في الوصول إلى مخاطبة الشّعب البسيط، الذّي أصبح له اعتبار قصد كسبه في صفوفهم»[1]، بهذا اكتسب المسرح المعبّر عنه بالدّارجة مكانة اجتماعيّة وثقافيّة وأدبيّة خاصّة في مرحلة المطالبة بالاستقلال، بحيث زاحم المسرح النّاطق بالفصحى واستطاع أن ينزغ مواضيع من الواقع الاجتماعي الحي، واستعمال أسلوب الكوميديا الهادفة ومناقشة القضايا الأكثر جديّة بالرّغم أنّ المغربيّة الدّارجة متباينة في لهجاتها وطريقة نطقها من منطقة إلى أخرى، ولا تزال قائمة إلى وقتنا الحالي ببعض مناطق شمال المغرب وجنوبه وشرقه وغربه ،ويقول في ذلك **محمّد الشّيخ العثماني:**«فكثير من النّاس لا يفهمون لغة بعض القصائد، وذلك لاختلاف اللّهجات المغربيّة باختلاف المدن فقليل من الحضر من يفهم كلام الباديّة، كما أنّ قليلاً من البدويّين من يفهم أهل الحضر، هذه أوّل صعوبة تعترض التّمثيل»[2]، بهذا كان من المهمّات الأساسيّة للمسرح إيجاد نماذج بشريّة ولغة مغربيّة دارجة إبداعيّة موحدّة، في كافة مناطق المغرب ومن الجمهور كما أسهمت الإذاعة المغربيّة في توسيع من دائرة المسرح المكتوب باللّغة العاميّة، من خلال تقديم تمثيليّات تبثّ مباشرةً على الأثير، ما دفع العديد من الممارسين المسرحيّين إلى الاهتمام بهذا النّوع، ويوضّح **رشيد بناني** في قوله:« انتقل اهتمام الفنانين الممارسين تدريجيًّا إلى هذا الميدان، فقدّم عبد الواحد

[1]– المصدر السابق، ص 48.

[2]– نفسه، ص 230.

الشاوي خلال الأربعينيات عددًا من مسرحياته الاجتماعيّة المعروفة، وبعض التّمثيليات الّتي كتبها خصيصًا للإذاعة»[1]

انطلق هؤلاء الممارسين إلى تأسيس فرقة مسرحيّة للتّمثيل الإذاعي، وكان **عبد الله شقرون** رئيسًا لها، نظرًا لموهبته الإبداعيّة في هذا المجال، انضّم العديد من الفنانين، كانت هذه التّمثيليات في البداية تقدّم أعمالها باللّغة الفصحى، باعتبارها الوعاء الجاد لأي عملٍ فنّي، ويوضّح **رشيد بناني** الدّور البارز الذّي لعبه **عبد الله شقرون** في الإذاعة من خلال تقديم تمثيليات مسرحيّة جادة باللّغة العاميّة، وهذا ما جلب الفنانين والنّاس العاديين أيضًا إلى تتبع هذا النّوع من المسرح، وجلب اهتمامهم واتسعت دائرة متفرجي المسرح الإذاعي، وشملت كلّ فئات المجتمع بمختلف مستوياتها خاصّةً وأنّها جعلت من اللّغة العاميّة وسيلةً لإيصال رسالة المسرح، من خلال منبر الإذاعة ما أكسبها مكانة مميزّة وذاع صيتها في كلّ ربوع المغرب[2].

3-1- دراسة اللّغة في مسرحية المعلم دهرو:

اعتمد **عبد الله شقرون** في مسرحيته تبليغ رسالته الهادفة للابتعاد عن المخدرات و تفادي آثارها السّلبية على الفرد و المجتمع في هذه المسرحيّة على اللّغة المغربيّة الدّارجة "العامية" في كامل فصولها الثلاثة رغبة منه في إظهار مدى سهولة تحقيق الهدف و الغاية من خلال هذه اللّغة باعتبارها تتميّز بالبساطة و سهولة الفهم و كونها الأقرب إلى الجمهور المتلقّي.

و لتوضيح ذلك نستشهد بالمقاطع الآتية:

[1]- المصدر السابق، ص 46.

[2]- يُنظر: نفسه، ص 44.

- « أشنو، أشنو ؟ ... كيف ؟ (مندهشا) كيف ؟ واه!

ما عندي والو ! علاه ، أشنو أنا قلت من عيب ؟[1] »

و يلاحظ القارئ أن اغلب الألفاظ المشكّلة في تركيب المقطعين من المعجم الدّارج و منها:

"أشنو ، كيف ، واه ، ما عندي والو، علاه، عيب"

كما تراوح الحوار في هذه المسرحيّة بين المقاطع الحوارية القصيرة و المباشرة و المقاطع الطّويلة التي تعرض أحيانا للرّؤية الشّخصية.

أولا: نمثّل بالمقاطع الحوارية القصيرة

الطّبيب: أشنو نقول؟

المعلّم: قول " الله يعفو" [2]

و أما مقاطع الحوارات الطّويلة فمنها :

الطّبيب: شفت أشحال من مرة إنهيتك يا المعلم دهرو باش ما تبقاش : تكمّي الكيف أو تاكل المعجون !

المعلّم دهرو: هذا ما جاب الله يا سي الطّبيب ، قول الله يعفو... قلها هديّة للنبي ، إن شاء الله غير لما قلتها وربي ايخليك دايما أمنور ... قلها عافاك ! و الله يخليك ديما راشق لك! [3]

كما أن الكاتب قد وظّف اللّغة الفصحى كلما تدخّل السّارد للشّرح أو وصف أحوال الشّخصيات، كان يعمد في كل مرة إلى وضعها بين قوسين. و نمثّل ذلك بالمقاطع التّالية:

- (يصطدم بالمعلّم دهرو) آه... أي... أش...

---

[1]- عبد الله شقرون، المجموعة الحمراء من النصوص المسرحية، ص 17

[2]- نفسه، ص 17

[3]- نفسه، ص 16

– و الله ا شفته مني (يُديرُ عنه وجهه)

– (يلتفت إليه) أشنو ؟ آش تقول ؟ [1]

و عمد المؤلّف لاستعمال الواسع للوسائل اللّغوية التي وفّرت الاتّساق و الانسجام للنصّ مثل الرّوابط من أدوات العطف و الاستعانة بالضّمائر لتحديد الأطراف المتحاورة نمثل لذلك بالمقاطع الآتية:

– "بالمفيد ... و المعقول و الصحّ الصحيح !

– و أنا كنت غادي نقولها قدراسي

– حتى أنت يا صاحبي بوغابة داير فهاذ الكلسة ديالك بحال القط المبوّص !"[2]

بالإضافة إلى استخدام تقنية تكرار بعض الألفاظ التي تلعب دورا على مستوى الدّلالة من جهة و المستوى الصّوتي ساعة العرض من جهة أخرى من ذلك مثلا:

" أبدا...أبدا، شويّة... شويّة، كاينة... كاينة، درّاح... درّاح "[3]

[1]– المصدر السابق، ص 37

[2]- نفسه، ص 34.

[3]- ينظر: نفسه، ص 37.

3-2- دراسة اللّغة في مسرحية الحالة المدنية:

لجأ المؤلّف لاستعمال اللّغة العاميّة في هذه المسرحيّة ليبيّن لنا بعض الصّراعات التي تعاني منها الطّبقة الغنية، و يظهر توظيف هذه اللّغة من خلال الألفاظ الآتية التي دعمها الكاتب بألفاظ عامية ليتمكن المتلقّي من فهمها التي نمثّل لها بالمقاطع الآتية:

- " راني ... راني... مالو؟ ... آش به؟... مال حمادي ؟ "[1]

كما تميّز حوار بالتّفاوض بين المقاطع الحوارية الطّويلة و المقاطع القصيرة حيث إنّنا نلاحظ بأنّه يطيل عندما يتعلق الموضوع بضرورة الشّرح و التّوضيح ليفهم المتلقّي القضية المطروحة ثم يكتفي بردود المخاطب القصيرة ليبيّن تبادل أطراف الكلام بين الشّخصيات المتحاور.

و نمثّل هذه الفكرة بالمقاطع الآتية:

-مقاطع حوارية قصيرة:

" الحاج بوبكر: آش هذاك ؟

الحاج عثمان: كناش ؟"[2]

- مقاطع حوارية طويلة:

" حمادي: أجل كناش الحالة المدنية ديال الوالد الله يرحمو ، ديال الحاج عبد الرحمن المزاني، الوثيقة الصحيحة اللّي بها أنا غادي نكسر بعض الأقمام ، و تقطع بعض الألسن [3]!

---

[1]- المصدر السابق، ص 120

[2]- نفسه، ص 123

[3]- نفسه، ص 123

الحاج عثمان: و طبعا كاين مقيّد و مسجّل فذاك الكناش ديال الحالة المدنية باللي أنت ولد الحاج عبد الرحمن المزاني من الزوجة ديالو زبيدة علوانية" [1]

كما استعمل المؤلّف اللّغة الفصحى واضعا إيّاها بين قوسين و نمثّل بالمقاطع الآتية:

- (من غير صاح تأثر دفين) مستحيل ... مستحيل... مستحيل !
- (بانفعال مضبوط) أنا ؟
- (فترة) اشكون هي أمي ؟" [2]

ليوضح السّارد المعنى في استخدم العامية لتوجيه الحوار، و شرح القصد للمتلقّي، فنلاحظ أن اللّغة الفصحى قد خصّ بها السّارد الموجّه للحوار الّذي كان يدور بين الشّخصيات و نتيجة تحليلنا للغة هذه المسرحيّة هو ملاحظة المستويات اللّغوية المختلفة و التي جمعت بين اللّغة الفصحى، و الّتي خصّ بها الموجّه للحوار و كان بمثابة السّارد بينما ترك العاميّة على مستوى حوار الشّخصيات.

3-3- دراسة اللّغة في مسرحيّة البسطيلة و المحنشة:

غلبت على هذه المسرحيّة اللّغة الدّارجة المغربيّة الّتي بين المؤلّف من خلالها مدى ضرورة التّخلي عن استعمال الحيلة و الكذب في تعامل الفرد في المجتمع لتحقيق بعض الأهداف ، و قارئ هذه النّصوص يلاحظ بشكل بين الكلمات الخاصّة باللّهجة المغربيّة و المميّزة لهذا المجتمع و أمثلة ذلك ما ورد في المقاطع الآتية:

[1]- المصدر السابق، ص 123

[2]- نفسه، ص 123

– "كيفاش ، ما تليت خواف ؟ ... غادي نطلب البسطيلة، إيه ... غادي تقبط لها بصباعها "[1]

و التي استعمل فيه مثل هذه الألفاظ ، أضف إلى ذلك بعض الحروف التي تضاف في اللّهجة المغربيّة مثل اتّصال الكاف ببعض الكلمات مثل قوله " كيضرب، كتعرف، كتسمعين، كتضحك كتطلع"[2].

لقد تنوّعت المقاطع الحوارية في هذه المسرحيّة، بين مقاطع حوارية قصيرة الّتي نمثّل لها بالمقطع الآتي :

–" ميمون: بسطيلة

– فريرج: نعم... بسطيلة

– ميمون: و فاين هي ؟"[3]

و مقاطع حوارية طويلة نمثّل لها بالمقطع الآتي:

"حمود: (لا يتوقف عن الكلام) فاين أديت البسطيلة ؟ تكلم يا بن الغدار ، يا بن الخوان... يا لص... يا مخار !

فريرج: (يتصايح) ماشي أنا... ماشي أنا.

محمود: (مسترسلا) أنت... هاك باش تتعلم الغدر... باش تتعلم السريقة ! (يضرب) كملت على ما بيا... خذ...ذق البسطيلة... ذق المحنشة..."[4]

---

[1]– المصدر السابق، ص 148

[2] – نفسه، ص 159.

[3]– نفسه، ص 144.

[4]– نفسه، ص 155

كما عمد المؤلّف إلى استخدام اللّغة الفصحى كما في المسرحيّات السّابقة أين وضع المقاطع الفصيحة بين قوسين، من خلالها يلاحظ القارئ بأنها مقاطع توجيهية ، لهذا وردت على لسان السّارد الّذي كان يحاول توجيه الحوار بين المتحاورين، و نمثّل لذلك بالمقاطع الآتية:

- "(على حدة فرحا) غادي نشبع مع راسي، (ينزل عليه بخبطة) هاك... أشبع !

- (يقبطه من قفاه) يا بن القمار (ينزل عليه بالعصا) [1]

و عليه نخلص إلى الملاحظة العامّة الّتي نشير فيها إلى توظيف **عبد الله شقرون** للّغة العامية و ذلك انطلاقا من فكرة تقريب الرسالة إلى الجمهور المتلقّي ، و الذي كان في الأصل من المجتمع المغربيّ و ذلك لأنه لاحظ صعوبة فهم هذا الأخير للّغة الفصيحة نظرا لارتفاع نسبة الأميّة المنتشرة في هذا المجتمع ، نتيجة للظّروف التاريخية و لأن العاميّة هي لغة التّخاطب اليومي التي يفهمها عامة النّاس و خصّ بها بعض المقاطع باللّغة الفصحى لتكون بمثابة المقاطع التوضيحية أو التّوجيهية ساعة العرض.

4- **الدّيكور:**

يعد الدّيكور عنصرا من عناصر الاشتغال الفنّي، الذّي يلعب دورا فعّال في إنجاح أي عرض مسرحي، وإضفائه صبغة جمالية وفنيّة للمسرح، من خلال قدرته على تأسيس أنساق السّينوغرافيا وهو من العناصر المرئيّة على خشبة المسرح، حيث يسهم في تشكيل الموجودات على الخشبة من أثاث ومناظر، وعناصر التّشكيل البصري، من أجل إظهار المعاني العميقة الّتي تهدف إليها المسرحيّة، وقد تأصلت كلمة "ديكور" (décor) الّتي ارتبطت بعلوم كثيرة مثل الرّسم، الهندسة

[1]- المصدر السابق، ص 155

المعماريّة، حيث أشارت **لويز مليكة** إلى ذلك في قولها:« الدّيكور يرتبط ارتباطًا وثيقًا بعلم الهندسة والرّسم الهندسي، يعبّر عن أفكار النّص المسرحي، ويترجمها في معاني واضحة عن طريق التّشكيل الذّي يعبّر عن الأمور المرئيّة الّتي تكمل النّص المسرحي من تأسيس نظريات وقواعد علميّة»[1] إذن ارتباط الدّيكور بالعلوم الأخرى الفنيّة والهندسيّة كان منطلقًا لإنجاح أي عملٍ مسرحيّ فوق الخشبة.

كما أشار إلى ذلك **عبد النّاصر حسو** عندما قال:« الدّيكور في العرض هو محصلة لرؤيا بصريّة واسعة، تضّم الكتل الثّابتة وألوانها، وتضّم الأزياء، الإضاءة ،الصّوت ،الخدع، والإعلان والأفيش، حتّى الممثلين وتشكيلاتهم في الفراغ، كلّ ذلك يسمى سينوغرافيا العرض المسرحي»[2]، نفهم من هذا القول أنّ الدّيكور المسرحي يبنى وفق قواعد علميّة، ويمزجه مع الفن والخيال، ما يجعل من المسرحيّة تكون في شكل فسيفساء تجمع بين الفن والعلم.

الديكور هو الذّي يحمل معنى المسرحيّة، يبلور فكرتها، ويعبّر عن أحداثها، بعد أن كان مجرد ستائر مختلفة، والغرض منها تغطية كواليس المسرحيّة، باعتبار دور الدّيكور هو مساعدة الجمهور على فهم المسرحيّة، من خلال اللّون والصّورة، لأنّ الدّيكور ليس فقط مجرد صورة أو مكان يتحرك فيه الممثلون، بل له دور أساسي هو تنوير الجمهور إلى معنى المسرحيّة، يوضّح **عبد المجيد شكير** هذه الفكرة، يقول:« أنّ الدّيكور مجموع العناصر الّتي تهدف إلى تنظيم الفضاء الركحي»[3]غير أنّ هذا التّنظيم اختلف بين تصورين.

---

[1]– لويز مليكة: الهندسة والدّيكور المسرحيّ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر 1995، ص5.

[2]– عبد الناصر حسو: مفردات العرض المسرحي، منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص 60.

[3]– عبد المجيد شكير: عناصر التّركيب الجمالي في العرض المسرحي، سلسلة الثّقافة المصرية، الهيئة العلميّة للمسرح، الشارقة، ط1، 2013، ص 27.

- **التّصور الأوّل:** قائم على مفهوم الدّيكور الطّبيعي الواقعي، الذّي يكون حقيقيًا في كلّ تفاصيله، من أجل الإيهام بالواقع.

- **أمّا التّصور الثّاني:** قائم على الدّيكور الإيحائي الذي يترك حرية الخيال للمتفرّج.

- الدّيكور الذي اعتمد عليه "**عبد الله شقرون**" في مسرحياته مستوحى من الواقع أكثر ما هو إيحائي.

4-1- الدّيكور في مسرحيّة "المعلّم دهرو":

جاء الديكور في مسرحيّة "المعلّم دهرو" المقسمة إلى ثلاث فصول على النّحو التّالي:

- في الفصل الأوّل: الدّيكور مستوحى من الواقع، وتظهر هذه الواقعيّة من خلال الأحداث التي صورها لنا الكاتب، حيث أنّها تدور «في درب مستطيل، وينحرف عمقه في لوية جهة اليمين، والأبواب، المنازل مرسومة، مدخل الدّرب دار المعلم بوغاية ذات فصيل، وهو باب متحرك يفتح ويغلق، وعندما يفتح تظهر حجرة مؤثثة باللحوف على الطّراز المغربي، والأرض مفروشة بحصيرة، كما توجد خزانة ثياب مقفلة، وفي وسط الحجرة بهو يعتبر مكانًا مستقلاً للنوم...»[1].

وتظهر الواقعيّة أيضًا في إظهار أثاث هذا المنزل في قوله:« تظهر منه الستائر، والخماميات ويضيئه مصباح كهربائي، وهو مرتفع شيئًا ما عن الأرض، ومصباح كهربائي يضيء في قاع الدّرب وأفنار الأندلسي معلق في أول الدرب...»[2]، إذن لكلّ من هذه الأغراض دلالة معينة في هذه المسرحيّة

[1]- عبد الله شقرون: المجموعة الحمراء من النّصوص المسرحيّة، ص 13.

[2]- نفسه، ص 52.

فعلى سبيل المثال :الحصيرة المفروشة على الأرض دلالة عميقة، فلم يقم الكاتب بتصويرها عبثًا بل القصد من تصوير الحياة البسيطة لسكان الأحياء المغربيّة العتيقة.

- الفصل الثّاني: في هذا الفصل يدخل المؤلف تعديلاً طفيفًا على الدّيكور، دون المساس بشكله العام، وتّم إزالة بعض الأثاث من الحجرة، وفي هذا الفصل اعتمد بروز الإضاءة الّتي لها دور في هذا الفصل، وذلك لإبهار المشاهد دون أن يحدث ذلك خللاً في المسرحيّة، وذلك لتقريب الصّورة إلى الجمهور، من خلال اللّعب بالأضواء، وذلك لإظهار عمليّة غسل الميت حيث المكان منعزل يكون الميت فوق المغسل دون أن يراه الجمهور، إنّما يوحى إليهم أنّه ممدد فوق الغسل من خلال اللّعب بالأضواء، وجعل الجمهور كأنّه يشاهد حقيقة أنّ الميت ممدد، فيظهر الجزء الأعلى أي الرأس واليدين لمساعد الفقيه الغسّال المدعو "الصحاف"، ينزع ملابس الميت، ويمدّها قطعة قطعة إلى الفقيه الغسّال.

كما لعبت الإضاءة دورًا بارزًا في إظهار الحالة النّفسيّة، والدّاخليّة لشخصيّات المسرحيّة.

الفصل الثّالث:

في هذا الفصل يظهر الأماكن الرّئيسيّة للبيت ،« مجلس في بستان خصوصي "سانيّة" وهو شبه قاعة مؤثثة بلحوف ومخدّات ومساند متواضعة، وبعض الكراسي "اثنين أو ثلاث" وحصيرة، وخُصص جزء منها للمطبخ مع بعض أدواته ، مجمر نار، طاجين بغطائه صحون مغارف، جناوي، توابل ملح أيزار، فلفل مدقوق...)، طبق الخبز، طبق مملوء بالبرتقال الموز، التّفاح مرفع صغير فوقه زلاقة كبيرة مغطاة، ملعقة يوجد فيها معجون الحشيش، مخفى عن الحاضرين، كما تظهر نباتات خضراء "رمزية أو

مرسومة أو واقعيّة" عبر الباب والنّوافذ، وكما توجد طبلة مغربيّة مستديرة فوقها صينيّة مزودة ببرادين اثنين، وكؤوس من الزّجاج ملونة بالأزرق السّماوي "عين علجة" والأصغر النباتي "الخابوري" والأخضر، كما وضع فوق الطّبلة صنيّات للشّاي، والنعناع والسكر وأمامها بابورة من النحاس الأصفر، ومقرجين على النار، قوالب من السكر، ومرشات ماء الزّهر وماء الورد، بينما يتصاعد من مبخرة دخان البخور المعطى "الجاوي"[1].

نلاحظ أنّ **عبد الله شقرون** اعتمد في هذه المسرحيّة في كامل فصولها على ديكور البيئة المغربيّة الشّعبية، حيث استخدم أثاث وأدوات متداولة ومعروفة في المغرب، ويمكن أن نجدها في أي بيت بسيط مثل الحصرة، اللحوف، مصباح كهربائي، الكراسي، صحون، مغارف...الخ، وقد صوّر لنا بيتًا مغربيًّا متواضعًا، رغم ذلك وظّف في الفصل الثّالث ما يدّل على الرّخاء من خلال استخدام طبق مملوء بالبرتقال، الموز والتّفاح، كؤوس من زجاج ملونة، قولب من السّكر، مرشات ماء الزهر، ماء الورد...

كما استخدم أيضًا الملعقة التي يوجد فيها معجون الحشيش، الّتي تمثّل الخطر والهلاك، وتعكس الانتشار الواسع لهذه المادة في المجتمع المغربي، وإدخالها في الدّيكور، لأنّ آفة المخدرات هو الموضوع الرّئيسي الذّي تدور حوله أحداث المسرحيّة.

[1]- يُنظر: المرجع السابق، ص 73.

4-2- الدّيكور في مسرحيّة الحالة المدنيّة:

تدور أحداث المسرحيّة المؤلفة من فصل واحد في حجرة في بيت مغربيّ، دال على الرّخاء والرّفاهيّة، والأثاث ممزوجة بين الشّكل التّقليدي والنّمط العصري، «فيه صورة صاحب البيت الحاج عثمان معلقة في أعلى المنظر، وداخل الحجرة يوجد أريكة مستطيلة، كنابي وأريكتان مربعتان (فوتوي) وكرسي (طابوري) طاولة مستديرة عليها أنية خزفيّة في الطّبقة السفلى لهذه الطّاولة، وُضع فيها آلة تلفون، بالإضافة إلى خزانة، وفي الجانب الآخر من الحجرة يوجد لحاف عليه وسائد توحي بالنّعمة والغناء، باب يؤدي إلى خارج الدّار في الرّكن الأيسر للمنظر، باب آخر يؤدي إلى داخل الرّكن الأيمن للمنظر. »[1]

في هذه المسرحيّة اعتمد المؤلف ديكورًا يخالف المسرحيّة السّابقة "دهرو"، حيث انتقل من مستوى يمثّل الحرمان والحياة البسيطة، ومعاناة بعض الأسر من الفقر المدقع الذّي يدفع أفراد هذه الطّبقة إلى تعاطي مادة الكيف، جعلوها حرفة لكسب قوت يومهم، واستخدامها كوسيلة للهروب من المعاناة ومشاكل الحياة، إلى مستوى آخر يمثّل الثّراء والرّفاهيّة الذّي تعرفه وتعيشه بعض العائلات المغربيّة ، فكلّ الأدوات والوسائل الظّاهرة في هذه المسرحيّة تعبّر عن الرّفاهيّة كالأريكة، فوتوي، آلة تليفون، أنية خزفيّة، وهناك ما يدّل على النّمط التّقليدي "كرسي، كنابي"، لأنّ المسرحيّة تعرض قضيّة عائلة غنيّة تتنازع على الميراث، عاشت أزمة حقيقيّة بسبب السّر العائلي الذّي أخفاه أفراد الأسرة وكانت نتيجته وقوع الأخ في حبّ أخته، الّتي كان يعتقد أنّها ابنة عمّه، إضافةً إلى جهله بحقيقة نسبه

[1]- يُنظر: المرجع السابق، ص 73.

حيث أخفي عليه أمر وفاة والدته، وحقيقة والده، وعليه كان سرّ هذه الأسرة سببًا في المشاكل الّتي تعرض لها "حمادي" ومريم، وهي من المشاكل الّتي تطرح في المجتمعات العربيّة عامةً.

4-3- الدّيكور في مسرحيّة البسطيلة والمحنشة:

تدور الأحداث في هذه المسرحيّة ذات الفصل الواحد في درب على الشّكل المغربيّ " فيه باب في وسط منحرف قليلاً، وللباب نافذة يفتح تارة ويقفل، بالإضافة إلى مقعد من الخشب في أوّل الدّرب كما أنّ الوقائع حدثت في الشّارع وشجرة على الجانب الأيسر للدّرب" [1].

اعتمد الكاتب في هذه المسرحيّة على ديكور بسيط، ولم يلجأ إلى توظيف الكّم الهائل من الوسائل والأدوات، عكس المسرحيّة الأولى والثّانيّة الّتي وظّف فيها ديكورًا غنيًا وزاخرًا بالأثاث فقد اكتفى فيها باستعمال الباب، مقعد، وشجرة، وهذا تماشيًا مع طبيعة المسرحيّة الّتي لا تحتاج التّكثيف الواسع من المستلزمات، بالإضافة إلى أنّ معظم الأحداث تدور في الخارج.

يبيّن لنا من خلال دراسة ديكور مسرحيّات "المجموعة الحمراء" **لعبد الله شقرون** أنّها مستمدّة من البيئة والحياة المغربيّة، فقد استخدم الشّكل التّقليدي والنّمط العصري، فكلّ مسرحيّة اعتمد فيها على الأدوات والوسائل الّتي تقتضيها، هذا النّوع من الدّيكور «يهدف إلى خلق صورة مطابقة للواقع من خلال استخدام أغراض مأخوذة من الحياة، والإكثار من التّفاصيل دون أن تكون كلّ العناصر موظّفة في الحدث بالضّرورة»[2] الدّيكور يكوّن الصّورة المشهديّة للبيئة الّتي تقع فيها الأحداث، بيّن

[1]- المصدر السابق، ص 136.

[2]- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص 216- 217.

علاقة المسرح بالفنون الأخرى كالرّسم، النّحت المعماري، كما يمثّل الوسيلة الّتي تنقل المعلومات للجمهور لأنّه بعد فتح السّتار أوّل ما يقع عليه نظر المشاهدين، هو المشهد المسرحي وإنّ لم يشاهدوا منظرًا واضح المعالم يعبّر عن جوّ المسرحيّة وطبائعها، فإنّهم مضطرون للانتظار.

يمكن أن نلخص مجمل النتائج الّتي توصلنا إليها في كلّ فصل، وقبل هذا لابدّ من الإشارة إلى أهميّة المسرح باعتباره فنًّا من الفنون الّتي تحرّك قضايا المجتمع، إذ يحاول الكتّاب من خلالها الكشف عن كلّ خباياه، ومعالجة الآفات الاجتماعيّة، وإحياء التّراث والموروث الشّعبي لكلّ أمّة.

قد توصلنا في الفصل الاول الى نتيجة تتمثل فيما يلى:

- أنّ المسرح الاجتماعي قد ارتبط في نشأته بقضايا المجتمع ومشاكل المعيش اليومي،كانت وظيفته تربوية أخلاقيّة.

كما توصلنا في الفصل التّطبيقي الذّي خصصناه لتحليل مسرحيّات المجموعة الحمراء من النّصوص المسرحيّة إلى أن :

- اللّغة المسرحيّات جاءت باللّهجة العاميّة، تتخللها بعض المقاطع باللّغة الفصحى وهذا ما يجعلها سهلة الاستيعاب من قبل القارئ، خاصّةً وأنّها من أهّم وسائل التّواصل اليومي بين الأفراد.
- لكلّ شخصيّة من شخصيّات المجموعة بطاقة دلاليّة خاصة بها، الّتي تشكلّت من منظور المؤلف الذّي أظهر ملامح وسيمات المجتمع المغربيّ.
- تشكّل الفضاء هو الآخر وفق طبيعة المجتمع المغربيّ؛ حيث جعل هذا الدّيكور مغربيًّا (أثاث المنزل، الفراش، ...).
- أهم ما يجب الإشارة إليه في هذه المدوّنة هي التّيمات الّتي تعرض لها الكاتب، والّتي تمدّ بصلة كبيرة بقضايا المجتمع المغربيّ، وعليه آفة المخدّرات من أكبر الآفات الّتي تنخر كيان المجتمع المغربيّ، أضف إلى ذلك الإرث الذّي ينتج عنه صراعات عائليّة تعرفها أغلب المجتمعات العربيّة، ويظهر ذلك بشكلٍ جليّ في مسرحيّة الحالة المدنيّة وفي مسرحيّة البسطيلة و المحنشة الّتي دعا الكاتب من خلالها إلى الابتعاد عن الغشّ والحيلة، والتّحلي بالصّدق والأمانة.

أولاً: المصادر:

1- شقرون عبد الله: المجموعة الحمراء من النّصوص المسرحيّة، مطبعة النّجاح، الدّار البيضاء، 2002.

ثانيا: المعاجم:

1-إلياس ماري و قصاب حنان: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، 1997.

2-حمّادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، مطابع دار المعارف (ج. م. ع).

ثالثا: المراجع:

2-بغداد مصطفى: المسرحيّات المغربيّة (1924- 1956)، دار الثّقافة، ط1، الدّار البيضاء.

3-بناني رشيد: المسرح في المغرب قبل الاستقلال، دار الوطن للصّحافة والطّباعة والنّشر، ط1، 2008.

4-جلاوجي عزّ الدين: النّص المسرحي في الأدب الجزائري،مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 2000.

5- حسو عبد الناصر: مفردات العرض المسرحي، منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010.

6-السباعي سميرة السباعي: الفرجة المسرحيّة المغربيّة، زمن التّأصيل، شركة الطّباعة، المغرب.

1- شقرون عبد الله: المجموعة الحمراء من النّصوص المسرحيّة، مطبعة النّجاح، الدّار البيضاء، 2002.

7- شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، دار فلوار للنشر والتوزيع، الإسكندريّة، ط 2، 2001

8-شكير عبد المجيد: عبد المجيد عناصر التّركيب الجمالي في العرض المسرحي، سلسلة الثّقافة المصرية، الهيئة العلميّة للمسرح، الشارقة، ط1، 2013.

9-عوزري عبد الواحد: المسرح في المغرب (بنيات واتجاهات)، دار طوبقال للنشر، ط1، 1998.

10- فرحان بلبل: النّص المسرحي (الكلمة والفعل)، دراسة منشورات، اتحاد الكّتاب، دمشق 2003.

11- لويز مليكة: الهندسة والدّيكور المسرحيّ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر 1995.

رابعا: الكتب المترجمة:

1- أرسطو طاليس : فن الشّعر، تر: عبد الرّحمان بداوي، دار الثّقافة، بيروت- لبنان.

2- بان كوت: شكسبير معاصرنا، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بناية برج الكارلتون- ساقيّة الجنزير، بيروت- لينان، ط2، 1980.

خامسا: الرّسائل الجامعيّة

1- بن عمر عبد الرّحمان: اللّغة في المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، مذكرة ماجستير، جامعة لحاج لخضر- باتنة، 2012- 2013.

2- جلاوجي عزّ الدين: بنيّة المسرحيّة المغربيّة في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة المسيلة، 2008- 2009.

سادسًا: المجلاّت والدّريات:

1 – بلال شحادة: المسرح والمجتمع (دراسات نقديّة) مقالات.

سابعا: المواقع الاليكترونيّة:

- Almasr7news.com/archive
- www. aljabrid- net/ Net/ N76- 03-koirdri (2) Htm.
- www. Star times. Com / F.a. SPX2T : 31397807
- www.nizwa.com

فـــــهرس

مقدمة.....1-3

الفصل الأول

المسرح الاجتماعي نشأته و تطوره

1- مفهوم المسرح الاجتماعي و نشأته.....4-8

2- المسرح الاجتماعي في المغرب و تقسيماته.....9-17

3- الأسباب الّتي أدّت إلى نشأة المسرح الاجتماعي في المغرب.....18-19

4- الممارسة المسرحيّة وخصوصيتها في المغرب.....19-21

5- دور المسرح الاجتماعي في المغرب وأهدافه.....21-22

6- الرّؤية الاجتماعيّة في الصّراع المسرحي 23-24

الفصل الثاني

الدراسة الفنية لمسرحيات المجموعة الحمراء

1- **البطاقة الفنيّة للمجموعة الحمراء من النّصوص المسرحيّة لعبد الله شقرون**.....25

- مسرحيّة "المعلّم دهرو".....25
- ملخص مضمون مسرحيّة "المعلّم دهرو".....26-27
- مسرحيّة الحالة المدنيّة.....28
- ملخص مضمون مسرحيّة "الحالة المدنيّة".....28-29
- مسرحيّة البسطيلة والمحنشة.....30
- تلخيص مسرحيّة البسطيلة والمحنشة.....30-31

2- الشّخصيّات في مسرحيّات المجموعة الحمراء.....32-33

2-1- الشخصيات في مسرحيّة "المعلّم دهرو".....33-37

2-2- الشّخصيّات في مسرحيّة " الحالة المدنيّة".....37-40

2-3- الشخصيات في مسرحيّة البسطيلة و المحنشة.....40-42

3- دراسة اللّغة.....43-49

3-1 - دراسة اللغة في مسرحية المعلم دهرو.....49-51

3-2- دراسة اللغة في مسرحية الحالة المدنية.....51-52

3-3- دراسة اللغة في مسرحية البسطيلة و المحنشة.....52-54

4- الدّيكور:.....54-56

4-1- الدّيكور في مسرحيّة "المعلّم دهرو".....56-58

4-2- الدّيكور في مسرحيّة الحالة المدنيّة.....59-60

4-3- الدّيكور في مسرحيّة البسطيلة والمحنشة.....60-61

خاتمة.....63

ملحق

قائمة المراجع

فهرس الموضوعات