الإرسال في الخطاب المسرحي العربي بين الخشبة والجمهور
فضاء للتواصل والتفاعل

Transmission in the Arab theatrical discourse between the stage and the audience
A space for communication and interaction.

صورایة سماح*

جامعة مولود معمري، تيزي وزو-الجزائر smahsoraya@yahoo.fr

نوارة بوعياد

جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية-الجزائر nouarabouayad74@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2021-11-17	2022-03-05	2022-06-01

ملخّص: يختلف الفن المسرحي عن باقي الفنون الأدبية الأخرى بسمة تميزه وهي عرضه أمام الجمهور، ومعيار نجاح عملية الإرسال في العروض المسرحية يتمثل في مدى تفاعل المتفرج مع المرسل، وأن يكون بالفعل فاعل مشارك في العرض المسرحي لتزول بذلك وظيفة المستهلك التقليدية للمتفرج كما في المسرح الأرسطي إلى وظيفة المتفاعل في العرض المسرحي كما دعا إليه بريشت (Brecht).

وعليه تهدف هذه الدراسة إلى كشف التقنيات التي اعتمدها مؤصلو المسرح العربي، الداعون إلى مشاركة المتفرج في العرض المسرحي من خلال تأصيل مسرح جديد قائم على الحلقة والقوال لدى «عبد القادر علولة» في المسرح الجزائري، والسامر الشعبي لدى «يوسف إدريس» في المسرح المصري، وفن الحكواتي لدى «سعد الله ونوس» في المسرح السوري، فبفضل الاعتماد على هذه الأشكال التراثية كُسِر الجدار الوهمي الرابط بين الخشبة والجمهور.

كلمات مفتاحيّة: الإرسال؛ الخطاب المسرحي؛ الحلقة؛ القوال؛ السامر؛ الحكواتي.

---

* المؤلف المرسل

Abstract: Theatrical art differs from the rest of the other literary arts in a feature that distinguishes it, which is its presentation in front of the audience, and the criterion for the success of the transmission process in theatrical performances is the extent to which the spectator interacts with the sender, and that he is actually an active participant in the theatrical performance, thus eliminating the traditional consumer function of the spectator as in the Aristotelian theater to the function of the interactive in the theatrical performance, as Brecht called it.

Accordingly, this study aims to reveal the techniques adopted by the originals of the Arab theater, who call for the spectator's participation in the theatrical performance through the establishment of a new theater based on the episode (Halqa) and (Goual) of "Abdul Qader Alloula" in the Algerian theater, and the popular palaver of "Youssef Idris" in the Egyptian theatre. And the storyteller art of "Saad Allah Wannous" in the Syrian theatrem thanks to the reliance on these traditional forms, the imaginary wall linking the stage and the audience was broken.

Keywords: transmission; theatrical discourse; episode; babbler; palaver; Storyteller.

1-مقدمة: يحمل الخطاب المسرحي العديد من الموضوعات المستمدة من الحياة وتحولاتها المختلفة بسلبياتها وإيجابياتها، فهو فن يكشف لنا تطلعات المجتمع وقضاياه وهمومه من خلال العروض المجسدة على خشبة المسرح، فن يسعى كذلك إلى الارتباط بالجماهير الشعبية والعمل على استنهاض وعيها وفكرها، ولعل جوهر تحليلنا للخطاب المسرحي العربي الذي تكون فيه عملية الإرسال فضاء للتواصل والتفاعل بين الخشبة والجمهور هو بالاعتماد على نماذج من المسرح الذي خلقه وبلوره عمالقة من المسرحيين العرب في الجزائر، ومصر، وسوريا خاصة، الداعين إلى تأصيل المسرح العربي، والإبداع في خلق نوع جديد في المسرح، مسرح ينهل من الثقافة الشعبية، ومن استلهام بعض أشكال التعبير المسرحي التي يزخر بها التراث الشعبي «الحلقة والقوال في المسرح الجزائري لدى عبد القادر علولة، والسامر في المسرح المصري لدى يوسف ادريس، والحكواتي في المسرح السوري لدى سعد الله ونوس» وهؤلاء ينطلقون من كل ظواهر الواقع والحياة ومشكلاتها، جاعلين بذلك المشاهد أو الجمهور المسرحي محل اهتماماتهم، وذلك رغبة منهم في مشاركته في العرض المسرحي، والتواصل معه سواء

بطريقة مباشرة أو ضمنية، من أجل إعادة شحن هذا المتفرج بنقد ومعالجة نفسه والظروف المحيطة به بدلا من الاكتفاء بالمشاهدة والسكوت والاستهلاك، لتسند بذلك وظيفة الإبداع لكل من في العرض المسرحي. فكيف يكون الإرسال في الخطاب المسرحي العربي الذي يعتمد على مسرح الحلقة والقوال في الجزائر، ومسرح السامر في مصر، ومسرح الحكواتي في سوريا، فضاء للتواصل والتفاعل بين الخشبة والجمهور؟ وإلى أيّ حد استطاع هذا النوع من الإرسال في المسرح العربي أن يخلق نوعا من التواصل وعدم تجاهل الجمهور المسرحي؟.

إنّ الحديث عن المسرح العربي الذي يكون فيه الإرسال فضاء للتواصل والتفاعل بين الخشبة والجمهور يطرح مجموعة من الفرضيات وهي:

- السعي للبحث عن شكل مسرحي عربي جديد في محاولة للتأثير في الجماهير العربية بهدف صناعة قرارها.
- إنشاء مسرح عربي يحقق التواصل بين المرسل (المؤلف، الممثل، المخرج وكل المسهمين في العرض المسرحي)، والمتلقي(المتفرج أو الجمهور المسرحي) بالاعتماد على القوال، والحكواتي، والسامر الشعبي.

وعليه فإنّ هذه الدراسة تستدعي منا آليات الوصف والتحليل، ذلك لأننا سنكون إزاء دراسة تحتاج لقراءة بعض النماذج الرائدة والداعية إلى تأصيل المسرح العربي، المعتمِدة على الأشكال التراثية، واستنباط أهم المؤشرات التي تبين تواصل وتفاعل الجمهور مع الخشبة في المسرح العربي.

2-الخطاب المسرحي العربي: يُعتبر الخطاب المسرحي من بين أهم الخطابات الأدبية لتميزه بازدواجيته (النص-العرض)، يروم المرسل من خلال موضوعاته المختلفة إلى تبليغ العديد من الخطابات منها الاجتماعية، الاقتصادية، الدينية، السياسية وغيرها. وبالحديث عن الخطاب المسرحي العربي فإنه يحمل في ثناياه من الملامح الإبداعية

المستلهمة من الثقافة الشعبية أو التراث الشعبي ما يسمح في تغيير مصير الشعوب سواء المستعمرة، أو الظالمة (علاقة الحاكم بالمحكوم)، أو التي لا تزال التبعية الاستعمارية مسيطرة عليها.

يسعى العديد من الأدباء الذين يكتبون في الخطاب المسرحي العربي منذ الستينيات من القرن العشرين إلى العمل على تغيير الشكل المسرحي العربي التقليدي الذي بقي لفترة طويلة منتهجا للنسق الأرسطي الكلاسيكي وهو يستعرض الأحداث دراميا وحواريا، وليس رواية وسردا. وبالتالي، يركز على المتفرج بتطهيره من قوى الشر، بإثارة الخوف والشفقة. بالإضافة إلى التأثير فيه واستلابه وتخديره، بمعنى أن المتفرج يشارك في قلب الأحداث، ويتأثر بها انفعالا ووجدانا بالاعتماد على العاطفة لا على العقل. ومن ثم يهدف إلى تفسير العالم وتأويله لا إلى تغييره، لذا نجد المتفرج يهتم كثيرا بالنهاية ويبحث عن مخرج للمسرحية وقفلتها فقط، وعليه تأثر كتاب المسرح العربي بمسرح بريشت (Brecht) الذي ثار على المسرح الأرسطي، مستبدلا إياه بمسرح اللااندماج القائم على التغريب، والتباعد وتكسير الإيهام المسرحي. أي إن الممثل في مسرحه يكشف لعبة التمسرح وأسرار الشخصية ويبين للجمهور أنّه يمثل فقط، ولا يتقمص الدور، حيث يوصي بأن يظل المسرح خشبة المسرح الواعي، وركحا للتمثيل اليقظ، وفضاء فنيا وجماليا لاكتساب المعرفة العلمية الحقيقية[1].

وهكذا، اتجه العديد من المسرحيين العرب نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، عبد القادر علولة، يوسف إدريس، سعد الله ونوس، إلى البحث عن حاضر المسرح العربي بالتحرك اتجاه التراث الشعبي، وبناء المسرحية العربية وفق أشكال تراثية كالحلقة، والقوال، والحكواتي، والسامر الشعبي «فقضية تأصيل المسرح العربي ليست بحثا عن مؤيدات مسرحية في التراث العربي وحده فحسب، بل تتعداها إلى صورة حاضر المسرح العربي ومستقبله»[2]، أي العمل على تطوير هذه الأشكال بالعودة إلى

المواضيع المستمدة من الواقع الحيّ والتي تعمل على كشف الحقائق وزيف الواقع، وجعل المتفرج يتفاعل، يشارك، ينتقد، يتدخل في مجرى الأحداث وإجراء الحوارات المباشرة مع الجمهور من خلال كسر الجدار الوهمي الرابط بين الخشبة والجمهور «فالمسرح عند العرب عند إطلالته على الموروث الشعبي العربي العريق قد تواصل بذكاء مع لحظته الراهنة إذ التحم مع مشاهديه مستفيدا من معرفته اليقينية بالأسلوب الذي يجعل هذه الجماهير(تتلقى) المتعة، دون أن تفقد تمسكها بحتمية التغيير»[3]، فهدف الخطاب المسرحي العربي بهذا المفهوم هو السعي إلى تغيير مصير الشعوب العربية، وعدم البقاء في حدود التفسير والتأويل فقط.

3-الإرسال في مسرح الحلقة والسامر والحكواتي: مما لا شك فيه أنّ مسرح الحلقة، والسامر، والحكواتي من المسارح الشعبية العربية، يقدم عروضها من كان مختصا في فن الإنشاد، والارتجال، والحكاية، ومن الواضح أنّ مسرحية «الأجواد» لعلولة، و«الفرافير» لـ «يوسف إدريس»، و«مغامرة رأس المملوك جابر» لـ «ونوس»، من التجارب المسرحية الشعبية المرسلة والمعروضة خصيصا للتقرب من الجمهور العربي بهدف نقله إلى الإبداع، والتغيير، والمشاركة في الخطاب الإرسالي للعرض المسرحي.

3-1-الإرسال في مسرحية «الأجواد» لـ«عبد القادر علولة»: تعتبر مسرحية الأجواد التي كتبها وأخرجها عبد القادر علولة سنة 1985 من بين أهم المسرحيات في الجزائر، يقول فيها عبد القادر علولة: «إنّه من الصعب علي أن ألخص مسرحية الأجواد، ومن الصعب أن أعالج بشكل مختزل كل ما تحتويه، سواء من حيث الأفكار أو من حيث انشغالات البحث التي تنطوي عليها...لذلك يبدو لي أنه من الأجدر تقديم بعض الأفكار الكبيرة عبر مراحل، أولا فيما يتعلق بالعنوان «الأجواد» بالمعنى الحرفي الكرماء، فهو يلخص بالنسبة إلى حد ما الفكرة المركزية، أي جوهر المسرحية، هذه الأخيرة هي عبارة

عن جدارية تمثل الحياة اليومية أو بالأحرى بعض اللّحظات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء»[4].

لقد قدم عبد القادر علولة من خلال مسرحية «الأجواد» شكلا جديدا للمسرح بتوظيف شخصية القوال، فالمسرحية تقدم ثلاثة مواضيع درامية، من خلال العرض الذي قدمته أهم شخصيات المسرحية وهي (الربوحي الحبيب، المنور وعكلي، جلول الفهايمي)، تستقطعها أربع أغنيات حكائية على لسان القوال يعرض فيها الشخصيات الثانوية وهي (علال الزبال، قدور، المنصور، سكينة).

عمد عبد القادر علولة أن يستقل كل عنصر من عناصر المسرحية بذاته من حيث الموضوع، فكل شخصية من شخصيات المسرحية تصف حالة معينة للعمال البسطاء في ظل الواقع الجزائري، لتتعدد بذلك مواضيع المسرحية من خلال الموضوع الخاص بكل شخصية، لكنها تشترك وترتبط فيما بينها بالجود والتفاؤل في ظل واقع يسوده الفساد والقلق، وذلك سعيا من المؤلف لتغيير الواقع الذي يعيش فيه الإنسان العادي البسيط في ظل انعدام الديمقراطية والعدالة والمساواة.

إذن، فالمسرحية تلخص في حد ذاتها إهمال القطاع العام أو الممتلكات العمومية في ظل الاشتراكية وانعدام الديمقراطية في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال لهذا يدعو «عبد القادر علولة» من خلال نص مسرحية «الأجواد» إلى إعادة النظر في وضعية البلاد، والنهوض من أجل الوصول إلى مجتمع حر وديمقراطي خال من استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، خال من الصراع الطبقي أو الصراع مع القوى الاجتماعية(مالك «المصانع، الحديقة العمومية، المستشفى، المدرسة، قطاع السكن») والنضال من أجل التحرر السياسي والاقتصادي، وتحقيق الحرية والمساواة، والعدالة الاجتماعية.

إنّ التجربة المسرحية التي يعرضها عبد القادر علولة من خلال مسرحية الأجواد تقوم أساسا على محاولة تخطي المفاهيم الأرسطية، فيتحدث عن هذا المنظور الجديد الرافض للمسرح الأرسطي قائلا :»إنّ الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص للحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بداية القرن، والذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا، فهو إذن مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي، كما أنه مسرح ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليومية، ومن المعاش الحقيقي واليومي لشعبنا... مسرح يمارس فيه المشاهد قطيعة مع العادة التقليدية للمستهلك ليشغل وظيفة المبدع المساعد»[5]، فوظيفة المسرح بهذا المفهوم ليس إثارة الأحاسيس والتأثير فقط، بل العمل على معالجة ومواجهة المشاكل بطريقة نقدية بهدف تغييرها لأنّ المتلقي للعرض المسرحي، هو الهدف الأول من عرض المسرحية ذاتها.

يعتمد مسرح علولة على النقد، ولكي يتقبل الجمهور هذا النقد اللاذع للواقع الحياتي المعيش عمد المؤلف إلى الاهتداء إلى مسرح الحلقة فلقد «اهتم ممثلو مسرح الحلقة باستخدام هذا الفن لنقد الكثير من أوضاع المجتمع المغربي الواقع تحت نير الاحتلال الفرنسي–فيما بعد– فركزوا على النقد الاجتماعي السياسي لأوضاع المجتمع، من ناحية ثانية فقد كان وسيلة إيجابية في جمع الشمل وتقريب أبناء الشعب نظرا لاشتراكهم وذوقهم الفني في الاهتمام بمثل هذا الفن»[6]، ومن الواضح هنا أنّ فن مسرح الحلقة بدون شك هو مسرح يعتمد على العلاقة بين الجمهور والعرض، كما يرفض كذلك العلاقات العاطفية مع الأشخاص، فمن خصائص مسرح الحلقة يقول عبد القادر علولة: «أنّه خلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإيهام وعلى تصوير الفعل المسرحي، فإنّ العمل الجديد يتعامل مع العرض المسرحي الاحتفالي كما لو كان اقتراحا على المتفرج (أي تنمية الحوار معه)، وأنّه(أي مسرح الحلقة) يرفض العلاقة العاطفية

مع الأشخاص، لأنّ العرض المسرحي يكتمل في ذهن المتفرج الذي يفترض فيه أن يكون ذا مستوى معرفي جيد ووعي وتجربة اجتماعية حيث يترك له حرية رفض العرض أو تجاوزه»[7]، فالمتفرج لديه الحرية التامة في تقبل العرض أو رفضه خاصة وكما هو معروف في المسرح أن الجمهور دائما يكون من هذا الجمهور الراغب في الاكتشاف والمعرفة والنقد، وحتى لو كان عاديا فإنّه يتقرب من هذا العرض من خلال الأحداث التي تترجمها شخوص المسرحية بالحركات وفي نفس الوقت يحكيها القوال.

يحتل القوال في مسرح عبد القادر علولة «مكانا مركزيا، فهو الذي يضع وبشكل جوهري شخصية تحت الأضواء، يتكلم ليقول كل شيء ببساطة، يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها، ثم يعود ليأخذ دور الراوي»[8]، وتعد مسرحية الأجواد من أهم المسرحيات التي ركز فيها علولة على القوال كشخصية مركزية «يحضر القوال في مسرحيات علولة باعتباره راويا شعبيا وساردا ينسق بين الشخصيات، ويمهد للأحداث. إنّه بمثابة المداح والحكواتي، أو بمثابة ممثل شامل»[9]، وقد ظهر القوال في تمثيلية مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة وهو يحمل عصا، بالإضافة إلى أنّه شخص كبير في السن يروي الأحداث بطريقة إنشادية غنائية، وبكفاءة فنية عالية بين مشهد وآخر من مشاهد المسرحية، ليقوم بذلك الممثل بتمثيل الأحداث بطريقة إيمائية حركية، جسدية، فها هو القوال يصف عدة شخصيات في المسرحية لها قصتها وأبعادها المختلفة بأسلوب الشعر الشعبي القصصي وهي (علال الزبال، قدور المنصور، سكينة)، فيبدأ بشخصية «علال» الزبال الذي يشتغل عامل نظافة، وعليه تبدأ الموسيقى والممثلون يهيؤون أنفسهم لتمثيل غناء القوال الذي هو الآخر يستعد ويلبس عباءته، وقبل ما يحكي ويسرد شخصية علال، يظهر أحد الممثلين الذين هيؤوا أنفسهم للتمثيل ليقول بصوت مرتفع اسم علال الزبال، وبعده مباشرة يبدأ القوال في سرد ووصف هذه الشخصية، وفي لحظة وأخرى يشارك الممثلون بصوتهم في وصف هذه الشخصية وفي

تكرار جملة «علال الزبال ناشط ماهر في المكناس...يهرب شوي للوسواس»[10]، فالممثل في علاقة دائمة مع القوال من بداية المسرحية إلى نهايتها.

فالإرسال في الخطاب المسرحي عند عبد القادر علولة أو في مسرح الحلقة يعتمد على لغة الراوي أو القوال ولغة الحركة من خلال شخوص المسرحية، وعلى المشاهد المشارك في العرض المسرحي خاصة حينما يلقي القوال بشعره الملحون ويكون بعض الممثلين على خشبة المسرح بمثابة مشاهدين لما يروى ويمثل من قبل ممثلين آخرين عن طريق الحركات والإيماءات وباستخدام ديكور خفيف لينشأ بذلك مسرح ممسرح على خشبة المسرح يتحول فيه المرسل الممثل إلى متلق يمكن أن يلاحظ نفسه وهو يمثل أحداث المسرحية «فالممثل كفاعل وكمفعول به للفن هو هنا وسيط بين المشاهد والعرض المسرحي، حامل للنص ومحمول به إلى حد سواء، فهو يظهر على أنّه ممثل، لكنه لم يعد قبلة بالنسبة للمشاهد، (أو المتفرج) بل مرشد للعرض المسرحي. وكل ما يشكّل قوة الممثل في العرض المسرحي ذي النمط الأرسطي، ألا وهو القدرة على خلق الإيهام، لم يعد له أساس في هذا النوع. ومفهوم التمثيل أمام حائط رابع يمثله المشاهد أصبح باليا وعتيقا»[11]، فالممثل في مسرح عولة يمكن أن يلاحظ نفسه بينما هو يمثل.

نستنتج مما تقدم أنّ الإرسال في مسرح الحلقة الذي يوظف القوال أو المنشد والذي ينساق وراء وصف يوميات وهموم الشعب الجزائري منطلقا من الواقع بكل جزئياته، أعطى الفرصة للمتلقي في الاستجابة بصفة جماعية، إضافة إلى إيقاظ مخيلته، وتشجيعه على ممارسة احتفاليته بدون زيف من خلال التدخل سواء برفض العرض أو قبوله، فهذا النوع من الإرسال هو الذي يوصل الخطاب المسرحي حتى يجعل المتفرج يشارك في الفعل المسرحي، أي فيما يعرض على الخشبة من أفعال

ونفس الشيء عرفه المسرح العربي في كسر الجدار الرابع، هذا الجدار العتيق كما يسميه علولة، الفاصل بين الخشبة والجمهور.

3-2-الإرسال في مسرحية الفرافير ليوسف إدريس: مسرحية الفرافير هي مسرحية كتبها يوسف إدريس عام 1963، يسميها المؤلف «رواية» أي بمعنى مسرحية يقول فيها «هذه الرواية مكتوبة على أساس إشراك الجمهور مع الممثلين في تقديم العمل المسرحي باعتبارهم وحدة واحدة، ولهذا فالجمهور هنا يعتبر جزء من الممثلين والممثلون يعتبرون جزء من الجمهور(....) المسرح الأمثل في نظري لتمثيل هذه الرواية ليس هو المسرح العادي حيث الجمهور الذي يواجه الحائط الأول الذي تفرج عنه الستارة، ولكنه المسرح الدائري أو الحلقة التي تتكون نتيجة تجمع أي جماعة من الناس على شرط أن تزود بالإضاءة الكافية ولا يحتاج الأمر إذن إلى أبواب دخول وخروج فباستطاعة الممثل أن يخترق الصفوف في طريقه إلى الدائرة المسرحية في الوسط وهو داخل ثم وهو خارج»[12].

أما عن تمثيل هذه المسرحية، فنظرا لأن مثل هذا المسرح الذي تحدث عنه يوسف إدريس غير مضمون فيمكن تمثيل الرواية على المسرح العادي بحيث تتخذ عدة إجراءات لإلغاء المسافة الكائنة بين خشبة المسرح وجمهور الصالة فتصبح الصفوف الأولى ومكان مشي المتفرج في متناول مقرعة الممثل أي يمكن أن يمثل فيها، ومن ناحية أخرى يمكن وضع كراسي للمتفرجين العاديين فوق المسرح من الخلف بحيث لا يرى المتفرج ستائر خلف الممثلين وإنما يجد جمهورا يكون أيضا شبه الدائرة المفروضة. بالاختصار لا بد من اقتراب الجمهور من الممثلين واقتراب الممثلين من الجمهور إلى درجة تلغي المسافة الكائنة بين من يؤدي الدور ومن يشاهده فلقد وجد يوسف إدريس أن هذا العمل صعب، فرأى أن يمثل مسرحيته في المسرح بدل أن يحققها[13].

تدور مسرحية الفرافير عن الصراع القائم بين «الفرفور» (العبد) وسيده، هذا الفرفور ذو الشخصية البهلوانية، الساخرة، والسيد الظالم الذي يطمح في الوصول إلى السيادة الحقيقية، يطلب من الفرفور أن يجد له عمل ، ولكن أيّ عمل يقترحه السيد إلا وينتقده الفرفور بطريقة ساخرة، لأنّه بطبيعة الحال فرفور كثير الذكاء، ناقد لكثير من أوضاع المجتمع، من وظيفة الرأسمالي إلى وظيفة الحرامي، وفي الأخير ينتحر السيد والفرفور ويموتان بعدما اقترح أحد المتفرجين الذي توشك زوجته على الولادة أن ينتحرا فيموتان، ويبقيان حتى في الممات يدور الفرفور على سيده بصفة أنّ الجسم الأصغر دائما يدور على الجسم الأكبر «وهو افتراض يلمح بصورة بارعة وشيقة إلى أن النظام الطبيعي الذي يحكم الكون كله هو المسئول عن بقاء العلاقة غير المتكافئة بين العبد والسيد بقاء أبديا»[14]، فدائما هناك نظام حاكم وهو الطبقة الحاكمة في مقابل الطبقة العامة والضعيفة.

سمح يوسف إدريس لشخصية المؤلف، وهو أحد شخصيات المسرحية أن يقدم نفسه إلى الجمهور على أنه مؤلف المسرحية التي ستعرض عليهم، و أنه لا توجد حواجز بين الممثلين والمشاهدين، فالجمهور المسرحي جزء من العرض يتدخل متى يريد تغيير أحداث المسرحية أو السؤال، وهو بذلك يكسر الجدار الرابع، فهاهو المؤلف من بداية المسرحية يبدأ في الحديث مع المتفرج "سيداتي سادتي مساء الخير ما تخافوش، أنا مش خطيب ولا حاجة، أنا مؤلف الرواية.(...) أنا كمان ح ألغي المسافة اللي دايما بتبقى بين المؤلف والجمهور وتخوفكم من بعض، اسمحوا لي أن أقرب منكم..»[15].

لقد دعا يوسف إدريس إلى «الاعتماد على مشاركة حقيقية بين المؤلف والمخرج والممثلين بعد أن يتحول هؤلاء جميعا إلى طرق الخلق الجماعي، فلو حدث هذا، ونقل المؤلفون الجماعيون هؤلاء نظرتهم إلى المتفرجين، وطلبوا إليهم أن يضيفوا جهد الصالة

في الخلق إلى جهد الخشبة، فسينشأ- على المدى- متفرجون خالقون لا يقنعون بالاستقبال، بل يضيفون إليه الإرسال أيضا، وتصبح الحركة من الصالة إلى الخشبة مرادفة للحركة من الخشبة إلى الصالة، لا يستغني إحداهما عن الآخر بحال»[16]، ليصبح بذلك الجمهور في المسرح جزءًا من الإرسال في الخطاب المسرحي، وبذلك يكسر الإيهام من بداية المسرحية إلى نهايتها.

وعلى هذا الأساس كتب يوسف إدريس عددا من الأدوار لمتفرجين مفروض أنهم متفرجون جالسون في الصالة ولكنهم سيتدخلون في أوقات معينة ويشتركون في المسرحية، خاصة وأن يوسف إدريس في الحقيقة أراد أن يقوم بهذه الأدوار متفرجون حقيقيون بلا كلام مكتوب أو توزيع أدوار، ولكن هذا الأمر صعب التحقيق، لهذا كتب مجموعة من الأدوار لممثلين يجلسون في أماكن متفرقة من الصالة ويقومون بأدوار المتفرجين» وهؤلاء المتفرجون يتدخلون بكلمات قليلة وتعليقات سريعة أول الأمر، ولكن في لحظة من اللحظات، تلك التي يفشل عندها فرفور في إيجاد حل ويطلب من الحاضرين أن يشتركوا معه وأن يقترحوا عليه الحلول، في تلك اللحظة ينتقل الحديث المسرحي إلى الصالة وتصبح هي خشبة مسرح كبير تضاء فيها الأنوار على الخشبة الحقيقية كي تستحيل إلى صالة ليس بها غير متفرجان هما فرفور وسيده ومن مكانه في هذه الصالة يتولى فرفور مهمة الاشتراك في المؤتمر الكبير الذي ينعقد لاقتراح الحلول ويعلق عليها أو يفندها»[17].

لقد نظّر ودعا يوسف إدريس إلى مسرح عربي أصيل وبالأخص المسرح المصري، أساسه البيئة العربية وأن يكون موضوعه مستمد من الحياة والواقع الذي يعيشه المتفرج، لهذا اتجه إلي مسرح السامر» والسامر حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة سواء كانت أفراحا أو مواليد.... أما الممثلون فهم في العادة أشباه محترفين، إذ هم أصحاب حرف يمضون نهارهم في عملهم اليومي المعتاد حتى إذا جاءت الليلة

وجاءت السهرة انقلب هؤلاء إلى فنانين باستطاعتهم إمتاع الألوف وإضحاكها»[18]، بإبداعهم اللامحدود.

مسرح السامر عند يوسف إدريس يوظف الفرفور أو كما يسميه الزرزور في مسرحياته فيقول :«وفرفور هذا أو زرزور مثال صادق للبطل الروائي المصري الحذق، الذكي، الساخر...ذلك الإنسان الساخر بسليقته وبطبعه، ذلك الذي لا يتصيد الانفعال ولا يدعي ما ليس فيه، إنه مضحك ومهرج وحكيم وفيلسوف في نفس الوقت. وعلى أمثال هذا النوع من الناس كان يعتمد التمثيل»[19].

يتبين لنا من كل هذا أن يوسف إدريس حينما وظف شخصية الفرفور في مسرحية «الفرافير»، ليس ليبهر الناس ويضحكهم فقط، وإنما ليبين للجمهور قدرة الفرفور الخارقة على النقد اللاذع للمجتمع بطريقة مضحكة ومسلية، ممتزجة بالصنعة والاحتراف، وبهذا ينتقد الجمهور نفسه من خلال النظر في شخصية الفرفور الذي يمثل لسان الجماعة.

وعليه نستطيع القول أنّ الإرسال في خطاب مسرح السامر يلتقي فوق خشبته الممثلون والجمهور ضمن فرجة احتفالية واحدة مسلية وممتعة، ينصهر فيها الجميع فينكسر الجدار الرابع أو جدار الوهم الرابط بين الممثلين والمتفرجين، ولإضفاء الطابع الاحترافي والسليقي والصادق الذي يميل إلى السخرية والنقد الشعبي على المسرح اعتمد يوسف إدريس على شخصيات شعبية ذات طابع كوميدي درامي وفي نفس الوقت ناقدة وساخرة لكل النواحي الاجتماعية والسياسية في المجتمع المصري خاصة.

3-3-الإرسال في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» لـ سعد الله ونوس: تعتبر مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» التي كتبها «سعد الله ونوس» عام 1970 إحدى أهم مسرحيات المؤلف، بحيث سعى من خلالها إلى تحقيق التواصل مع الجمهور، يقول فيها: «أحاول في هذه المسرحية تجربة أخرى من تجارب «مسرح التسييس» التي بدأتها من قبل. ينبغي هنا التنبيه إلى أن هناك فارقا كبيرا بين «المسرح السياسي»

ومسرح التسييس» لا مجال الآن للبحث فيه وأحدد بسرعة مفهوم هذا المسرح على أنه حوار بين مساحتين. الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته»[20]، فهدف سعد الله ونوس هو السعي إلى تأصيل المسرح العربي، وتأصيل المسرح عنده يعني بإبداع مسرح يعبر عن المجتمع العربي ويؤثر فيه، أي باعتماد مسرح التسييس الذي يتحد فيه العرض المسرحي مع جمهور الصالة.

إن مسرح ونوس هو مسرح يسعى للبحث عن شكل مسرحي جديد في محاولة منه في التأثير في الجماهير العربية بهدف صناعة قرارها من خلال إنشاء مسرح يحقق التواصل مع الجمهور، وفي هذا الصدد يقول سعد الله ونوس:»إني أحلم بمسرح تمتلئ فيه المساحتان. عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل وغني يؤدى في النهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعة قدرنا ووحدته»[21] وعليه نجد المؤلف في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر يحاول من خلالها خلق هذا التواصل بين الممثلين والجمهور بتطبيق تقنية المسرح داخل المسرح بانتقاء حكواتي، يحكي حكاية في المشهد المسرحي، وبعض الممثلين يمثلون الأحداث والبعض الآخر يتفرج عليها، وفي لحظة وأخرى يتدخل في مجرى هذه الأحداث لينشأ بذلك تواصل وتفاعل بين الجمهور المستمع للحكاية وبين المرسل.

بدأ ونوس أحداث مسرحيته في مقهى شعبي أين ينتظر الزبائن العم «مونس» وهو الحكواتي ليقص عليهم قصة الظاهر بيبرس لكنه يعرج ويحكي لهم قصة المملوك «جابر»، مملوك ذكي، وهو أحد مملوكي الوزير «محمد العلقمي»، ولرغبة جابر في تحقيق حريته والزواج من زمردة جارية الوزير يقترح عليه فكرة مجنونة، وهذا بعد سماعه بالخلاف السياسي الذي نشب بين الخليفة «شعبان المقتدر بالله» والوزير العلقمي اللذان يتصارعان على الحكم والسلطة، وبرغبة الوزير إرسال رسالة إلى قائد المغول، رسالة

يطالب فيها التدخل الأجنبي، لكن الخليفة أمر بتفتيش الداخل من المدينة والخارج منها خوفا من خروج رسالة الوزير العلقمي إلى قائد المغول، وعليه لا يستطيع أحد مغادرة المدينة ، فعرض «جابر» فكرته المجنونة على وزيره المتمثلة في كتابة الرسالة التي يريد إيصالها إلى قائد المغول على رأسه بعد حلاقة شعره، وحينما ينمو الشعر ثانية يخرج من الخلافة بدون معرفة أحد بشأن الرسالة ومضمونها فيطبق الوزير هذه الفكرة، ويخرج المملوك جابر من المدينة، وينتهي من مهمته بعد إيصال الرسالة إلى قائد المغول مقتولا بلا رحمة ولا شفقة على يد قائد المغول، فمضمون الرسالة قد فرض ذلك، فالوزير قد طلب إلى جانب ما كتبه الوزير عن طلبه في التدخل الأجنبي وتحقيق مآربه الشنيعة، قتل هذا المملوك المسكين الراغب في حريته والزواج من زمردة، وهذه النهاية المأساوية لحكاية العم مونس رفضها بشدة زبائن المقهى.

لعرض أحداث هذه المسرحية كما قلنا آنفا قام ونوس بالاستعانة بحكواتي وهو أكثر الشخصيات ملاءمة للمسرح الشعبي، يحكي أحداث القصة داخل مقهى شعبي ليصبح خشبة المسرح، مع توظيف خمسة ممثلين يخلون المقهى، وهم يمثلون جميعا أهالي بغداد «يدخل خمسة ممثلين..ثلاثة رجال وامرأتان..يمثلون جميعا أهالي بغداد في ذلك الزمان. يتقدمون من الزبائن ويتوزعون أمامهم»[22]، ثم يخرج الممثلون من المقهى (المسرح، دائرة التمثيل) ويدخل بطل المسرحية وهو المملوك جابر، ومملوك آخر يدعى منصور، وهو مملوك منشغل بأمور الخلافة والصراع الذي نشب بين الخليفة والوزير، وماذا سيحل بأهالي بغداد فيخلوا المسرح بعدها للحكواتي، ليتابع حديثه عن القصر وعن أمور الخلافة، وعن جابر، وعن حصر المدينة، وعن سذاجة جابر وموته لعدم تفكيره بعقلانية، واقتطاع رأسه، وعليه يتدخل الزبائن الذين يستمعون إلى القصة في المقهى رافضين النهاية المأساوية لموت شخصية جابر، خاصة وأن الجمهور قد أحبها من بداية القصة إلى نهايتها.

عمد سعد الله ونوس إلى تدخل زبائن المقهى في النهاية المأساوية للمسرحية لأنّ «كل أحاديث الزبائن، وتدخلهم في مجريات الأحداث وتعليقاتهم ليست إلا اقتراحات... لتشجيع المتفرج على الكلام والارتجال والحوار»[23]، فتوظيف شخصية الحكواتي لدى ونوس رغبة منه في مشاركة وتفاعل الجمهور في العرض المسرحي في إيقاظ هذه الجماهير النائمة التي تستهلك فقط ولا تنتج، بعدما صدمهم العم «مونس» الحكواتي وفاجأهم بهذه النهاية المريرة بسقوط بغداد وبمصير «جابر» الفاجع الذي فصل رأسه عن جسده، ذلك كله قصد إيقاظهم وتوعيتهم، فالجماهير الشعبية أصبحت تنتظر دائما النهاية السعيدة دون النظر إلى الحياة بسلبياتها وإيجابياتها، وأن واقع الحياة وأزمة المجتمع كلنا معنيون فيه.

وبذلك يكون الإرسال الذي اعتمده ونوس في مسرح الحكواتي الذي هو محور مسرح التسييس، هو إرسال يعتمد على الحوار بين مساحتين، الأولى هي العرض المسرحي، والثانية هي جمهور الصالة، وهذا بطبيعة الحال هو نتاج مبتكر من قبل المرسل أو المؤلف الذي يسعى إلى انعكاس حكي الحكواتي والعمل الجماعي، وفي هذا السياق يقول سعد الله ونوس :»فما نعنيه، إذا حين نقول عن المسرح عمل جماعي هو ظهور مجموعة من الأفراد يتوفر لهم حدّ من التجانس، ووضوح الرؤية والحماسة المخلصة، والقدرة الدؤوبة على البحث والتنقيب...تقوم بمباشرة تجربة من نوع جديد، فتكسر طوق العمل التقليدي، وتنطلق جماعة لا أفرادا في بناء مسرح يحقق إلهامه الأصيل...»[24]، فالممثل لا قيمة له إلا مع العمل الجماعي أي اشتراكه مع المؤلف، والمخرج، والسينوغراف والفريق التقني بشكل جماعي مشترك لتحقيق حوار بين المجموعة والجمهور المسرحي أو المتفرج، ففي مسرح سعد الله ونوس «يذوب الممثل الفرد في الجماعة، كما يذوب الفرد في المجتمع أو الجماعة. وبذلك، فلا قيمة للفرد في تغيير الواقع، ولا يمكن الحديث عن البطل الرئيسي أو المحوري أو البطل النجم كما

في المسرحيات الأرسطية. ويتحول الممثل الجماعي في مسرح التسييس إلى أداة إيديولوجية لتبليغ رسائل سياسية مباشرة أو غير مباشرة قصد التأثير في المتفرج إيجابا وإما سلبا»[25]، وبهذا نلاحظ أن مسرح التسييس قريب من المسرح السياسي وأنّ على المتفرج أن يكون يقظا، واعيا بقضايا السياسة، ويكون قادرا على تغيير مجتمعه.

إذن لمسرح الحكواتي دور كبير وفعال في العرض المسرحي لما فيه من قضايا حياتية، توعوية سياسية خاصة، تهم المتفرج الذي يجب عليه أن يتخذ موقفا من القضية المطروحة في المسرحية، ويكون حافزا على التسييس، بتدخله إلى مساحة العرض مثله مثل الجماعة التي تؤدي العرض المسرحي، كما أنّه مسرح يسعى بالارتفاع والرقي بوعي المتفرج الذي وجب عليه اليقظة والحياد بعيدا عن المشاعر، باستخدام تقنية المسرح داخل المسرح، أي داخل هذا المسرح يوجد جمهور يشارك في إبداء رأيه في الحكاية من خلال قبوله ورفضه لمجرى الأحداث ، وهم بطبيعة الحال الزبائن داخل المقهى الذي يحكي داخلها الحكواتي حكاية «رأس المملوك جابر»، هذا المملوك الذي ضيع رأسه في معمعة الصراع على السلطة، مع وجود ممثلين يمثلون مجرى الأحداث وممثلين آخرين يتفرجون ويبدون رأيهم في مجرى الأحداث، فالإرسال إذن عند ونوس يروم إلى تشجيع المتلقي الجمهور للمسرحية عامة على الكلام، والارتجال، والحوار، والتواصل مع العرض المسرحي.

5-خاتمة: يعد الإرسال في الخطاب المسرحي العربي الذي يوظف الأشكال التراثية الحلقة والقوال في المسرح الجزائري، والسامر في المسرح المصري، والحكواتي في المسرح المصري)، نقطة تحول جدّ إيجابية داخل ثنايا العرض المسرحي، فلقد سمحت للمرسل(المؤلف، الممثل، المخرج وكل المسهمين في العرض المسرحي) والمتلقي(المتفرج أو الجمهور المسرحي) فرصة التواصل والتفاعل والمشاركة في صناعة

خطاب العرض المسرحي، ليصبح العمل في الفضاء المسرحي في هذه الحالة عملا جماعيا يشترك فيه كل من في العرض المسرحي.

إنّ مثل هذه الأشكال التراثية التي نوهنا إليها سابقا تعالج المواضيع الواقعية سواء الاجتماعية أو السياسية بطريقة نقدية، أعطت للمشاهد العربي طاقة ليكون مستهلكا إيجابيا بعد أن كان سلبيا فلم يعد يتأثر فقط بخطاب العرض المسرحي منتظرا النهاية السعيدة للمسرحيات كما هو الحال في المسرح الأرسطي، بل أصبح يشارك ويتفاعل ويرتجل في العروض المسرحية، ومن خلال ما تقدم ننتهي إلى مجموعة من النتائج الآتية:

– يعتمد الإرسال في مسرح الحلقة على القوال أو المداح الذي يحاول التواصل مع المتلقي عن طريق الحكي أو السرد من خلال توظيف الكلمة الموحية والشعر الملحون، مما يخلق نوعا من رغبة المشاهد الجمهور في المشاركة في العرض المسرحي، والتدخل في أحدث المسرحية، ومن ثم مشاركة المتفرج في العرض بحيث يمارس احتفاليته بطريقته الخاصة من خلال التحرر من كل زيف أو نفاق، ومن الاستهلاك المفرط للمسرحيات إلى التفاعل معها والإبداع من خلال تحقيق التواصل الحي والجماعي في العرض المسرحي.

– كما أن توظيف يوسف إدريس للسامر الشعبي في المسرح المصري ساعد في إنشاء مسرح مرتجل يعتمد على النقد اللاذع والساخر، والكلام المباشر مع الجمهور المسرحي، وإعطاء فرصة ليكون المتفرج أحد شخصيات المسرحية، بذلك تمكن يوسف إدريس من إدماج المتفرج في الفضاء المسرحي وجعله عنصرا مشاركا في المضامين والإشكالات المطروحة في العروض المسرحية.

– إنّ توجه سعد الله ونوس إلى توظيف الحكواتي في مسرحه ذلك لأنه أقرب الأشكال التراثية إلى الجمهور المسرحي، فهو وسيلة جدّ فعالة لتشجيع المتفرج عل

الحوار، والكلام، والتفاعل مع العرض المسرحي لإيقاظ وعيه وحرصه على التدخل في مجرى الأحداث المعالجة.

ويمكن القول إجمالا إنّ الأشكال التراثية المذكورة آنفا قد أحدثت نقلة مهمة في مشاركة وتفاعل المتفرج في عملية الإرسال في الخطاب المسرحي العربي، وعليه لابد من:

- تشجيع وإقامة مثل هذه المسارح في الوطن العربي حتى يكون المسرح كاملا متكاملا يشارك فيه كل من في العرض المسرحي.
- ضرورة التحقق من إمكانية وقدرة الممثلين على الارتجال والإجهاد في مقابلة أفكار ومعاني المتفرج مع مراعاة وجهات نظرهم في المسرحيات المعروضة أمامهم.

5- قائمة المصادر المراجع

- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره 1926-1989، الجزائر، منشورات التبيين/ الجاحظية، سلسلة الأبحاث والدراسات، 1998.
- أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، الإسكندرية، مركز الإسكندرية للكتاب.
- ألفريد فرج، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال، العدد179، 1966.
- أمين بكير، المسرح مدرسة الشعب، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.
- جميل حمداني، بريشت وتأثيره في المسرح العربي، ط1، تطوان/المملكة المغربية، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني،2020.
- سعد الله ونوس، الفيل ياملك الزمان ومغامرة رأس المملوك، ط2، 1977.
- سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ط1، بيروت، لبنان، دار الفكر الجديد، 1988.

- صحيفة الشعب، عدد7950 ليوم 24 ماي 1989.
- عبد القار علولة، من مسرحيات علولة الأقوال–الأجواد–اللثام، الجزائر، دار موفم للنشر، 1997.
- عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002.
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط2، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد248، 1999.
- لميا بيركسي، حضور الثقافة الشعبة في مسرح عبد القادر علولة، ترجمة: يسار أيوب، مجلة أوغاريت، عدد3، خريف 2004م.
- يوسف إدريس، الفرافير، مكتبة مصر، الفجالة، دار مصر للطباعة.

الهوامش والإحالات

---

[1] _ ينظر: جميل حمداني، بريشت وتأثيره في المسرح العربي، ط1، تطوان/المملكة المغربية، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني،2020، ص9–11–12.

[2] – عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002، ص41.

[3] – أمين بكير، المسرح مدرسة الشعب، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص66.

[4] – عبد القار علولة، من مسرحيات علولة الأقوال–الأجواد–اللثام، الجزائر، دار موفم للنشر، 1997 ص233.

[5] – المرجع نفسه، ص234–235.

[6]- أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، الإسكندرية، مركز الإسكندرية للكتاب، ص50.

[7]- صحيفة الشعب، عدد7950 ليوم 24 ماي 1989، ص13، نقلا عن أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص169.

[8]- لميا بيركسي، حضور الثقافة الشعبة في مسرح عبد القادر علولة، ترجمة يسار أيوب، مجلة أوغاريت، عدد3، خريف 2004م، نقلا عن جميل حمداني، بريشت وتأثيره في المسرح العربي، ط1، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور-تطوان/المملكة المغربية، 2020، ص88-89.

[9]- جميل حمداوي، بريشت وتأثيره في المسرح العربي، ط1، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور-تطوان/المملكة المغربية، 2020، ص88.

[10]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة الأقوال- الأجواد- اللثام، ص79.

[11]- جميل حمداوي، بريشت وتأثيره في المسرح العربي، ص241.

[12]-يوسف إدريس، الفرافير، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، الفجالة، ص 52.

[13]- ينظر: المرجع نفسه، ص52.

[14]- ألفريد فرج، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال، العدد179، 1966، ص68.

[15]- يوسف إدريس، الفرافير، ص 63-64.

[16]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط2، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 248، 1999، ص105.

[17]- يوسف إدريس، الفرافير، ص48-49.

[18]– المرجع نفسه، ص30.

[19]– المرجع نفسه، ص30–31.

[20]– سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك، ط2، 1977، ص41–42.

[21]– المرجع نفسه، ص43.

[22]– المرجع نفسه، ص55.

[23]– المرجع نفسه، ص45.

[24]–سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، 1988، ص37، نقلا عن جميل حمداوي، بريشت وتأثيره في المسرح العربي، ص25.

[25]– جميل حمداوي، بريشت وتأثيره في المسرح العربي، ص27–26.