آليات التّعبير الدراميّ في المسرح الشعريّ الجزائريّ المعاصر

أ.محمّد صغير/ أ.نورالدّين سعيداني
جامعة جيجل

إنّ نظرة عجلى على أدب المسرح الشّعريّ بالجزائر تبيّن انحسار هذا الفنّ؛ إذ أصبح الكاتب الذي بُخْلص للمسرح الشعريّ، ويكتب له بشكل واع نادرا أو كالنّادر؛ بسبب تغييب المسرح الشعريّ من حياتنا الثّقافية، وطغيان السّطحية، وضيق الأفق، وذلك بفعل فضاءات العولمة، وغلالات الأمّيّة الثّقافية، وهذه سِمة عمّت المسرح العربيّ الذي شهد "حركة جزرٍ في المدّ المسرحيّ من الثّمانينيات حتّى اليوم، وهو ما تبدأ معه حالات الجمود والانحسار في التّعبير عن الواقع عبر آليات التّعبير، وفي مقدّمتها المسرح الشعريّ"[1]

ولئن كانت البداية الحقيقية للمسرح الشعريّ العربيّ الحديث تعود إلى أحمد شوقي ومسرحياته السّبع،"التي أحدثت ضجّة كبرى في حينها، واعتُبرت فتحا كبيرا في المسرح"[2]، فإنّ الأدب الجزائريّ قد عرف أوّل مسرحيّة شعريّة سنة 1938 على يد الشّاعر محمّد العيد آل خليفة، حين كتب مسرحيّة بلال بن رباح، وثاني مسرحيّة شعريّة عرفها الأدب الجزائريّ، كانت سنة1941 بقلم البشير الإبراهيميّ، سمّاها "رواية الثلاثة"، ومرَّ بعدها ردحٌ من الزّمن، ليطلّ علينا محمّد الأخضر السائحيّ بمسرحياته: الرّاعي، وحكاية ثورة، وأنا الجزائر[3]، كما ألّف أحمد حمدي مسرحيتين شعريتين هما: أبوليوس سنة 1990،وديوان الدّاي سنة 2005.

ومادام الشّعر يتفاعل مع فنون التّعبير الأخرى، فإنّه، ولابدّ، يفيد من إمكاناتها؛ لذلك وجدنا من الشّعراء الجزائريّين مَن قام بمسرحةِ القصيدة، وإنتاج صورة درامية متوفّرة على العناصر البنائيّة للنصّ المسرحيّ.

وتهدف هذه الدّراسة إلى الوقوف عند نصّين دراميين معاصرين حققّا التّزاوج بين المسرحيّ والشعريّ، أمّا النّص الأوّل فيتمثّل في "تغريبة جعفر الطّيار" ليوسف وغليسي، وأما العمل الثانيّ فيشمل مسرحيّة"أبوليوس" الشعرية لأحمد حمدي، وطموح هذه الدراسة لا يجاوز الإجابة عمّا يلي:

- كيف استغلّ الشّاعر الجزائري المعاصر تقانات الدراما في قصائده؟ وما مدى إلمامه بقواعد الفنّ الدراميّ الشعريّ؟ وهل نجح الشّاعر المسرحيّ في بناء الحبكة المسرحيّة المتماسكة والشخصيات الدرامية التي يمكن أن تثبت لاختبارات العرض المسرحيّ؟ وهل تخلصت المسرحيّة الشّعرية المعاصرة من الهيمنة الغنائية والمنبرية التي رافقت المسرح التّقليدي؟

بين القصيدة الدراميّة والمسرح الشّعري:

ارتبط الشّعر بالمسرح منذ التراجيديا اليونانية، وظلّ سمتها الغالبة، غير أنّ مصطلح المسرح الشعريّ -كما يقول الدّكتور محمد عناني-"تعبير حديث، فالأصل في المسرح أن يُكتب شعرا، وتراثُ أوربا المسرحيّ تراث شعريّ، والقدماء يسمّون المسرح"المسرح الشّعري"، ولكنّ الحاجة نشأت إلى هذا التّعبير مع نشأة المسرح النثريّ في القرن التّاسع عشر"[4]، على أنّ النّقاد المعاصرين يفرّقون بين الشّعر المسرحيّ والمسرح الشعريّ، فالأوّل منهما شعر غنائيّ استخدمت في بنيته الكبرى عناصر درامية، كالحدث والحوار والشّخصيات والقناع، وينسحب هذا المصطلح على مساحة واسعة من بعض الشّعر الغنائيّ بدءاً من معلّقة امرئ القيس إلى رائية عمر بن أبي ربيعة في "تُعم"، ومن ذلك القصائد القصصية التي انتشرت في الرّبع الأول من هذا القرن، ومنها "مقتل بزر جمهر"، و"تيرون" لخليل مطران، و"الريال المزيّف" للأخطل الصّغير، و"حفّار القبور" و"المومس العمياء" للسيّاب[5] وغيرها من القصائد الدراميّة التي قد يمكن إعدادها مسرحيّا.

وإذا كانت صلة الشّاعر العربيّ بتجربته في الأعمّ الأغلب صلة غنائية، فإنّ ذلك لا ينفي أن بذرة الدراما لم تكن في يوم ما بعيدة عنه، "فالقصيدة بوصفها استجابة للحظة من التوتّر الحسيّ والفكريّ تنطوي على عناصر الصراع والتصادم بين أهواء وأفكار وإرادات"[6] ، وهذا ما تحقق في كثير من النّصوص الشّعرية الجزائرية المعاصرة، مثل ما نجده في أعمال أبي القاسم خمار، والأخضر فلوس، وعمر البرناوي، وعزّ الدين ميهوبي وغيرهم، فمنهج الشّاعر في إحكام الصّلة بالتّجربة التي تشرّبها، والتعبير عنها هو ما يحدد دramية التّجربة أو غنائيتها.

أما المسرح الشعريّ، فهو" النصّ المكتوب شعرا، وهو قابل للتّمثيل؛ لأن البناء الدراميّ يهيمن فيه على العناصر الغنائيّة، ويسيّرها لمصلحة التّمثيل"[7]، وبذلك فالشّعر المسرحيّ شعر أولا، ومسرح ثانيا، أما المسرح الشعريّ فهو مسرح أولا وشعر ثانيا.

1. البناء الدراميّ في قصيدة "تغريبة جعفر الطّيار" ليوسف وغليسي:

أ- موضوع التغريبة:

لقد وقع الاختيار على هذه الدراما الشّعرية القصيرة، لنتمثّل بها الشّعر المسرحيّ؛ إذ ينحسر فيها الفعل الدراميّ والعلاقات المتشابكة التي تشكّل الصّراع لحساب الكلام والحوار، وقد استطاع ناظمها أن يتسلّح **بالتّراث** رمزًا وقيمًا، ويكشف عن حيويّة هذا الموروث، فوظّف محاورة جعفر بن أبي طالب للنجاشيّ وعمرو بن العاص، هذه المحاورة التي جَبَه فيها جعفر خصمَه بالحجّة، وأقنع النّجاشيّ بصدق الدّعوة المحمّدية، والشّاعر هنا لا يؤرّخ لهذه الشّخصيات، ويجعلها ظواهر ثابتة تنتهي بانتهاء واقعها التاريخيّ، بل يكشف ما فيها من دلالات كثيرة قابلة للتجدّد، "فالمبدع المسرحيّ الذي يعي دور التّراث وعيا نقديا هو الذي يفجّر ما في هذا التّراث من دلالات إيحائية، ويكشف ما فيه من طاقات متفجّرة قادرة على التجدّد والاستمرار"[8]، ولعل ما يحدّد قيمة هذه المحاورة هو متطلّبات المرحلة السياسية التي عاشتها الجزائر بعد انتخابات1991 بكلّ ما تنطوي عليه من صدام إرادات بلغ حدّه الأقصى من التّوتر والعنف، فصار عصيًّا على لغة الجدل المتفتّح والحوار، لذلك أخذ الصّراع مداه بطريقة مدمّرة فاجعة جعلت الأبرياء يفرّون من المجازر وخطوط اللّهب والدّمار، كما لو أنّهم جعفر الطّيار وأصحابه من المسلمين الذين لاذوا بالنّجاشيّ، وكلُّ هذا وجهٌ من وجوه دراما كبيرة هي الواقع الدّموي بالجزائر، حيث تدمّر الأفق والأرض والرّوح، ولم يعد بالأرض مستقرّ لساكن:

النّجاشي: من أنت يا هذا المسربل بالشّكوك؟/جعفر: أنا "جعفر الطّيار"، جئت مع

الّرياح على جناح الرّعب،/يا ملك الملوك.../النّجاشي" من أين جئت؟ وماذا تريد؟!

جعفر:إني أتيتك من بلاد النّار../من وطن الحديد!

شيّعت أحلامي وأحبابي..صباي../وكل ما ملك الفؤاد..وجئت كالطّير/المهاجر أبتغي وطنا جديدا![9]

من هذه الكوّة في **التّاريخ الإسلامي** اختار يوسف وغليسي زاوية النّظر إلى تجربته، مما فتح الإمكانات التّعبيرية أمامه، لأنّه اختار البؤرة الأكثر تفجّرا حيث تكمن المغالبة، ويكمن الصّراع لإثبات النّفس، وتكمن الدراما، ولئن كان توظيف البعد التاريخيّ والدينيّ بيّنا، فإنّ هذه الدراما الشّعرية أعلقُ **بالمسرح السياسيّ** الذي يتيح للمتلقي التّفكير فيما يطرح أمامه؛ لأنّ هذا المسرح انعكاس مرنٌ لآثار واقع سياسيّ مهترئ شهدته الجزائر في وقت ما، والمسرح السياسيّ مسرح تجيء فيه الإسقاطات السياسية بقدر ما يسقطه القارئ أو المتفرّج عليه من مفاهيم، لأنّ هدفه موارب غالبا[10]، فالبلاد -كما يقول وغليسي- بلادُ نارٍ، وبلاد جبهتين، والوطن وطن حديدٍ يعمره الليل، وما جعفر إلا حبّة من ألف سنبلة تحصدها مناجل الموت، غير أن القصيدة تحمل في أطوائها أملا في السّلم والحوار والمصالحة، يتشوّف إليه الشاعر على لسان جعفر ويراه حلما لذيذا في منامه، مما زاد القصيدة ثراء دراميا:

إني رأيت بموطــن ملكين قامــا بعد طول تنـــازع فتـــــــــــــــــــــــحاورا

...واللاجئون رأيتـــهم يتنزّلـــــــــــــــون من الجبال..من المدائن..والقرى

ورأيت أسراب الحمام توافدت ورأيتُني بين الحـــمـــــــــــــــــائم طـــائرا[11]

وهذا ما يبيّن الهدف الأساس الذي كتبت من أجله المسرحية، وهو التوسّل بالتاريخ لإحداث قطيعة مع كلّ مظاهر السّلب في الواقع الجزائري المأسويّ، والبحث عن قيم إيجابية.

وعلى الرغم من استلهام التاريخ، فإن الشّاعر لم يقع في محظور الأداة الوظيفية للمؤرّخ، فعمرو بن العاص-مثلا- يحوِّر الحقيقة التاريخية، إذ يجعل نفسه من بلاد العرب والبربر، حين يقول:

إنّا أتينا من بلاد العرب والبربر ../جئناك في شأن الفتى جعفر (ص51)

ب- الإرشادات المسرحية:

يعطي فيها الشاعر المسرحي ملاحظات إخراجية، ومعلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي تساعد الإخراج المسرحي، فمن البداية يعلن الشاعر أن حواريته الشعرية المكونة من مشهدين لا تنزع إلى التأريخ قائلا:"ليست هذه التغريبة مرثية لواحد من أهل البيت، وما خطر ببالي أن أعيد كتابة تاريخ الهجرة إلى الحبشة بالكلام الموزون المقفى، بل إن محاولتي لا تعدو أن تكون استدعاء للتراث للتعبير عن روح العصر"[12]

والقارئ لهذه الدراما الشعرية يلحظ تقصيرا في وصف الشخصيات(جعفر والنّجاشي وابن العاص) وصفا مستوعبا عدا بعض الإشارات التي نجدها على ألسنة الشخصيات من مثل:

من أنت يا هذا المسربل بالشكوك (ص42)، **يا ملك الملوك** (ص42)، **أنا ذو الجناح** (ص43)، **أيها الملك السّعيد** (ص44)، **أنا سيد الأحباش. . .أنا لا أساوم بالهدايا وبالجواري** (ص52)، **يا أعدل الحكام** (ص53) . .

ولئن لم يعتن الشاعر كثيرا بوصف الشخصيات داخليا وخارجيا فإننا نجد بعض الإرشادات المسرحية الخاصة بضبط حركات الشخصيات:

النجاشي وأساقفة يهتفون. (ص44)، **النجاشي (هامسا في أذن جعفر).** (ص45، **النجاشي(محجلا في ذهول حول جعفر)** . (ص50)، **فجأة يدخل عمرو بن العاص ومرافقه عبد الله بن أبي ربيعة بعد إذن الملك**(ص51).

جعفر والنجاشي يستسلمان للنوم ثم يسدل الستار. (ص54)، **جعفر يهب من نومه مذعورا.** (ص54).

لم يحدد الشاعر زمن الأحداث غير أننا نتعرف على **المكان** من خلال حوار الشخصيات:

جعفر: إني أتيتك من بلاد النار/من وطن الحديد. (ص42).**/النجاشي: نوّرت مملكة النجاشي المرصّع**

بالعدالة والسّعادة والهنا. (ص45)./**جعفر: آه نعم. . .أنا من بلاد الجبهتين.** .(ص48)./**عمرو: إنا أتينا من بلاد العرب والبربر.** .(ص51).

ت- التّعبير الدرامي في التّغريبة:

لقد قام بناء القصيدة الهيكلي على تعدّد التقنيات الفنية **كالرّمز والحوار والتّناص والسّرد** لتشكيل صورة فنيّة ذات علائق متعددة عن المأساة الجزائرية وآثارها، والقصيدة لم تتوغّل في مزالق التّجريب الضّائعة، فهي أدعى إلى الشّعر المسرحيّ، تزاوجت فيها الدرامية والغنائية، وهذا من ملامح التّحديث؛ إذ تُلغى المسافة بين الذاتيّ والموضوعيّ، ويزداد اطمئناننا إلى الأحكام السابقة عندما نلمُّ بما نظمه الشّعراء الجزائريّون من قصيدٍ عن المأساة، فنلفي معظم القصائد تكتفي بالوصف دون أن تتعرّض لعمق الحدث، وتتحرّى ما فيه من تفجّر، وغنى وجدانيّ وفكريّ.

أما عن **لغة الحوار في** "تغريبة جعفر الطّيار"، فهي لم تخضع لمستوى أدائيّ معيّن، فيها مستوى شحذ فيه المؤلّف موهبته الشّعرية، فنزع إلى الغنائية وهو الغالب، ومستوى تراوح بين الشّعر والنّثر، وقد اعتمد الشّاعر صورا فنية ذات إيحاءات رحيبة، تتطلّب قدرا من التأمّل الهادئ،كقول جعفر الطّيار:

(كاف وهاء ثمّ ياء ثم عين ثمّ صاد) /هذي الحروف أردتها/علَمًا يرفرف فوق أصقاع البلاد! (ص.50)

وفيها إشارة إلى سورة مريم "وقد ثبت أن جعفر بن أبي طالب رضي الله عنه لما قرأ سورة "كهيعص" بحضرة النجاشي وعنده البطاركة والقساوسة بكى وبكوا معه حتى أخضبوا لحاهم"[13]

كما أن اللّغة نزعت إلى التّكثيف فجاء الحوار مشعًّا ضاجًّا بالدّلالة:

أنا حبّة من ألف سنبلة/يغالبها الفناء وفوقنا/صقران يقتتلان يا ملك الملوك/ويهويان على سنابل حقلنا!

لا غالب إلا الخراب ولا ضحيّة غيرنا! (ص46)

هكذا يمثّل المواطن البسيط وسط الصّراع الدمويّ بالجزائر في صورة رامزة، ومشهد سينمائيّ عميق المعنى والأثر في البناء الدراميّ، فالفعل الدراميّ كما يقول هوراس غريغوري "لا يمتدّ امتداد مسرحية تستغرق ساعتين أو ثلاثا، بل يضغط ويكثّف ويعمل طاقته عن طريق التّشبيه والإيقاع والقافية، وغير ذلك من معتمدات الفنّ الشعريّ"[14]

والشّاعر يطعّم تجربته بأشكال من **الاستعارات والإيماءات** إلى أعمال أخرى بصلة من التّفاعل، ويتجلّى ذلك في الكثير من إحالاته إلى المثل والموروث الدّيني والشعبيّ والشّعر القديم، فمن الصور الفنية: **الليل عمّر موطني،، الهذر الملبّد بالسّواد، حلم يهدهدني قليلا ثم يفتح مقلتيّ على السّهاد، تبًّا لمن زرع الرّياح وما جنى إلا العواصف والمحن**، ومن الإحالات قوله على لسان جعفر الطّيار:

استأصلوا حلمي وذاكرتي بتهمة أنني/ما كنت في عير الخنا/أو في نفير الخائنين (ص48،49)

إشارة إلى المثل العربي القديم:"لا في العير ولا في النّفير" أي ليس في خير ولا في شرّ، كما في قوله:"**حلم ودونه-سيدي-خرط القتاد**"(ص57) إحالة على المثل القائل:"ومن دون ذلك خرط القتاد، وهو مثل يضرب للأمر الشديد الشاق، ونجد الشّاعر يستدعي شخصية المسيح، كما يستدعي الشّعراء الصعاليك في قوله:

ملكين يروى أن هذا قدّتأبط شـــــرّة لكنّ ذاك"تشنفرا"(ص55)

حقّق المؤلف تدفّق اللّغة، وهذا ما جعله يسقط أحيانا في فخّ الغنائية وتطويل الحوار، فبدلا من أن نسمع حوار شخصيات نتفاجأ بشاعر يتحدّث، إذ "بقدر ما تبتعد اللغة الدرامية عن اللّغة المكتوبة تحققّ تلقائيتها المطلوبة وحيويتها"[15] ومن ذلك قول شخصية جعفر:

اللّيل عمر موطني/والبرد لفّ جوانحي/وأنا هنالك في الضّحى/متشبث بالنور..بالشّمس المصادر دفؤها/بالدّفء في وطني المكبّل بالجليد/(الروم روم) والرّفاق تشتتوا/وتنكّروا لتجدد العهد السّماوي التليد...(ص43)إلى أن يقول:

لفظتني الأحلام في فجّ بعيد../وتقيأتني الأرض إذ شربت دمي...(ص.44)إلخ

والحقّ أن القصيدة حقّقت وجها دراميا لا تخطئه العين عن طريق الحوار، خاصّة حينما يتخفّف من عبء الغنائية.

لقد قامت **حبكة المسرحية** على مشهدين متجاورين، واعتمدت التّماسك الداخليّ الذي جمع المشهدين، وأمّا **الصّراع**، فقد قام على تعارض إرادات الشّخصيات ورغباتها، بين إرادتي جعفر وعمرو بن العاص، وقد اعتمد الكاتب في تفجير الصّراع على رؤية تاريخية

درامية مرتبطة بالعصر معبّرا عنه في مرآة التّاريخ، وقد تحقق الصّراع بين الدّاخل والخارج، بين الحلم والواقع في نفسية جعفر الطّيار، خذ مثلا استعماله لتقنية **المونولوج** تعبيرا عن روح جعفر الحائرة:

جعفر في نفسه:حالي أنا؟/أحوالهم؟/أحوالنا؟/ونظام حكم بلادنا؟ (ص45)

وعلى الرغم من تعدّد الأصوات فإننا لا نكاد نجد تصعيدا في بناء الحدث الدراميّ ومحور الصّراع، ربما لاقتصار الدراما الشعرية على مشهدين مختزلين، وبذلك لم تنهض القصيدة بكثافة الحركة الدرامية، وإكمال زواياها وظلالها للوصول إلى أكبر تأثير ممكن، ولعلّ ما يشدّنا في هذه القصيدة الدرامية، ليس مجرّد تعرّفنا على فكرتها النهائية، بل متابعتنا للعملية التي تمّ الوصول للفكرة بواسطتها.

نجد أنّ الشّعر صار طيّعا في يد الشّاعر، يبدع به أوصافا ثرية، وعبارات على قدر من المرونة في الحوار، ذلك لأنّ الشّاعر استخدم في الغالب **التّفعيلة**، بوصفها تلوينا نغميا بديلا عن وحدة البيت، "فالشّعر القائم على التفعيلة يحمل طاقات فنية قادرة على أن تمكّنه من أداء رسالته الفنية في الحوار المسرحيّ"[16]، وقد تأسّست القصيدة على بحر الكامل، واستغلّ الشّاعر زحاف الإضمار لكسر إيقاع متفاعلن، حتّى ينسجم مع الحوار، كما نجد الشّاعر يعمد إلى الإفادة من الصياغة الشعرية الكلاسيكية كمساعد على التجويد في الأداء.

وهكذا استطاع يوسف وغليسي أن يشدّ على لحمة الشعر والمسرح والمادة التّاريخية معًا، ويسير بهم في علاقة تفاعل وانسجام.

2- البناء الدراميّ في مسرحيّة أبوليوس لأحمد حمدي:

أ- المتن الحكائيّ لمسرحية أبوليوس:

اختار أحمد حمدي لمسرحيته شكل اللّوحات، فتألّفت مسرحيته من 13 لوحة، تابع فيها شخصية أبوليوس، مركّزاً على الأحداث التّالية*:

اللّوحة (1): الكورس وأبوليوس والكاهن، وحوار حول العدل والطّغيان والفوارق بين البشر.

اللّوحة (2): أبوليوس في مخفر الشّرطة، متّهم بالشّغب، وهو يرفض الاتّهام، فالأرض أرضه، إنه بربريّ في بلاده.

اللّوحة (3): قلق والديه عليه، وخبر من عبد أنّه في السجن، فيطمئنه الأب أنّه تحت الحراسة، لكنّ الأمّ تظلّ قلقة؛ فللأمر بُعدُه السياسيّ، لأنّ أبوليوس من جماعة عُصاة أثينا. يلتفت الأب إلى تجارته واستقبال التجار، بينما الكورس يدعو لانتفاضة الشّباب في الشّوارع.

اللّوحة (4): يدخل الأب إلى مخفر الشّرطة، ويدفع لكبير الشّرطة نقوداً لإطلاق سراح ابنه، على أن يغادر إلى أويا للدّراسة، وعند خروجه تأتي أخبار مناهضة للحكم والمطالبة بعودة أبوليوس، وتخفيف الضّرائب والقمع.. فيُطْلَبُ من أبوليوس تهدئة المتظاهرين، ولا يفعل، وعندما يبدأ القتل يقرر مخاطبتهم، ويحذّر الرّومان من القمع.

اللّوحة (5): أبوليوس يخطب في الجماهير لمناهضة روما، ويقنعهم بتشكيل وفد من فئات الشّعب لمفاوضة المحتلّين عن القمع، ثم عن الغلاء وارتفاع الضّرائب.

اللّوحة (6): لا يستمع القنصل للوفد، بل يأمر بنفي أبوليوس وسجن بقيّة الوفد، ثم تقوم الحرب بين الفرس والرّومان.

اللّوحة (7): أبوليوس في بيته مع الشّرطي قبل نفيه، وتعليقات من الأب والأمّ وأبوليوس.

اللّوحة (8): القافلة إلى أويا مع المنفيين.

اللّوحة (9): في مكتبة أويا ولقاء مع الأميرة بودنتيلا، التي تعُدُّه ضيفاً في قصرها، وتخبره أنّها والدة بونتيانوس الذي تعلّم معه في أثينا وروما.

اللّوحة (10): تتفاقم المؤامرات على أبوليوس خلال السّنة الأولى من إقامته في أويا، فيقترح بونتيانوس عليه أن يتزوّج أمّه ليحميه قانون البلاد، فيفعل، وروحه حزينة.

اللّوحة (11): لا يعقد قرانه على بودنتيلا، ولكنّه يُقدّم للمحاكمة، ويعطي فرصة للكلام فتؤثر السّفسطة، ويُتّهم بالسّحر، ويقرّر رئيس المحكمة نفيه من أويا، بينما تخرج مظاهرة هائجة مائجة معه.

اللّوحة (12): يرميه الحارسان في طريق متاهة خارج المدينة، ثم يلتقطه المسافرون، ويخبرونه بهياج الشعب، ويهتدي إلى قرطاجة أمّا الأميرة فترحل إلى هناك، ووراءها القنصل.

اللّوحة (13): يحكم صديقه «سترابو» قرطاجة، ويكرمه مع الأميرة ويحتفلون بإقامة تمثال له، ثم يخطب فيهم عن الشاعر "فيلمون" الذي مات وهو يدعوهم لإزاحة الستار عن النّصب والذّكريات التي لا تموت.

ب- الإرشادات المسرحيّة الممهدة للعرض:

يقول الشّاعر في الاستهلال الخاصّ بالمسرحية، مبيّنا إرشاداته إلى المخرج والقارئ معا:" إنّ الغاية من هذا النص قد تكون محلا للتّساؤل. . .إنّ النصّ الإبداعيّ المستند والمستمدّ من الوقائع التّاريخية الماضية، والموغلة في القدم، ليس مِثل النصّ الإبداعيّ المستند إلى وقائع الزّمن الحاضر، لكنّ هذا الاختلاف لا يعتبر شيئا على مستوى الخطاب الإيديولوجي للنصّ...إن النصّ الإبداعيّ ليس نصّا تاريخيا، ولا هو سرد ساذج للوقائع التّاريخية الجامدة. إنّه قراءة جديدة لواقع لا يعير أيّ اهتمام للتّسلسل الميكانيكيّ للأحداث السّابقة في سياق النّص الجديد."[17]

ويصرّح ببعض الإرشادات المسرحية، فلا يمكن أن نتصوّر المسرحيّة دون أن نعرف الحيّز الزّماني الذي يتحدد بـــــالعقد الرّابع والخامس والسّادس من القرن الثانيّ الميلاديّ، ويمكن أن نورد نتفا من هذه الإرشادات بالاعتماد على نص أبوليوس** فيما يلي:

وضعية الممثلَين المكانية (الحيز المكانيّ)	ساحة عامة في مدينة مداوروش الرومانية تحفها الأقواس والأعمدة التي تشتهر بها الهندسة الرومانية (ص256) دار القنصل ليانوس ذات طراز روماني فخم (ص295) مكتبة أويا طرابلس (ص317.) . . . . .
الوضعية الفيزيولوجية	السكان يرتدون لباسا رومانيا ولكن أحيانا يمر أناس مسرعون يرتدون البرنوس أو القشابية(ص256) أبوليوس رجل كامل القوام حازم في صوته واضح في عباراته يرتدي قشابية عادية (ص255) يدخل الأب في لباس ضابط روماني (ص277)

الوضعية النفسية	يدخل الأب مهموما (ص307)يقف الجميع إجلالا واحتراما (ص317) . . .

كما اهتمّ بالموسيقى والإضاءة:موسيقى حزينة ترافق انطفاء الأضواء. (ص.303) ، موسيقى زواج. (ص.334) ، تختفي الأمّ والأب في عتمة شديدة. (ص.309)، تنطفئ الأضواء ويسدل السّتار (ص.294).

ولم يسلَم نصّ "أبوليوس" من التّشكيلات السّينيمائية التي استغلها أحمد حمدي لخلق جو المتعة الدرامية، وتحقيق الفرجة على حساب السّكونية والثّبات الذي اتُهِم به المسرح الشعريّ. وهذه التّنويعات استفاد منها كثيرا للتّعبير عن الصّراعات الدّاخلية والخارجية، منها مثلا: الأمّ تحدّث نفسها في حالة عصبيّة، تمشي وتجيء.(ص. 304)،يدخل شرطيّ مذعورا، يقاطع أبوليوس، وهو يلهث. (ص.283)،"تلتفّ فرقة الشّرطة حول أبوليوس بشكل يثير الرّعب، ويقيّدونه بالسّلاسل (ص.257).

ت_ كسر الإيهام تكسير الجدار الرابع:

تقنية وفدت إلينا من المسرح البريختي، وهذه الرؤية تقوم على إسقاط الحاجز الوهمي بين المتفرج واللعبة المسرحية، وهو ما يجعله عنصرا فعالا في الحدث المسرحي، فيصبح المسرح بذلك نشاطا اجتماعيا، يجمع الممثلين بالجمهور ليتناقشوا حول مشاغلهم المشتركة، وليتعاون الجميع في فهمها ومحاولة تغيير الواقع والبحث عن البديل. وقد عمل بريخت على تحرير التاريخ من الاغتراب بفصل المشاهد عن التاريخ عن طريق تنمية الوعي لدى المشاهد بالمشكلة المعروضة أمامه وحثه على التفكير فيها واتخاذ موقف عقلي منها[18] ، فلا يمكن لنا معرفة الأشياء إلا إذا غربناها وعزلناها، حتى يتسنى لنا الحكم والإدراك، فالمسرح ساحة محكمة[19] .

وقد عمد أحمد حمدي من البداية إلى هذه التقنية حين يخرج أبوليوس قبل أن يرفع الستار، ليقول للجمهور: "لقد جئتم إل المسرح وأنا أشعر بالثقة في هذا...لو كان تمثيلا تقليديا لضحكتم فإن كان مشيا على الأقدام لارتعدتم خشية أن يسقط الماشي، ولو كان ممثلا هزليا لحييتموه بالتصفيق، أما إن كان فيلسوفا لتعلمتم منه شيئا" [20] ، وهو بذلك يحاول الكاتب إلغاء المساحة الفاصلة بين الصالة والخشبة من أجل كسر الإيهام، معارضة لمفاهيم المسرح الأرسطي المعتمدة على الإيهام و التخدير، وخاصّة عنصر التطهير المولّد لحالة مصالحة وتماهٍ بين الفرد والبطل، و بين الفرد و نفسه وبين الفرد والمجتمـــــــــــــع والواقع. عمل بريخت إذن على كسر هذه المصالحة الوهمية و الآنية في سبيل خلق دور أكثر إيجابية للمتفرّج المتلقّي .(المتفرّج الواعي المنخرط المتمرّد الثائر ...)، من ذلك كسر الإيهام المسرحي، وتجنب سقوط المشاهد في التماهي مع الأحداث، فالمتعة المنشودة في المسرح الملحمي هي المتعة التعليمية والذهنيّة، وهي متعة غير آنية أي يمتدّ مفعولها إلى خارج العرض ، تتمثل في متعة طرح السؤال، و المحاكمة العقلية المستمرّة ، ومسرحية أبوليوس تطرح علاقة المثقف بالسلطة، وقد تطلبت رؤية إخراجية خاصة تقوم على كسر الإيهام من أجل التغريب، تمَّ فيها حثّ الممثل على الحفاظ على مسافة بينه وبين الشخصية، حتى يبقي الجمهور متيقظا ليبدي ردود أفعال، وهو واع بأنّ ما يقدم هو مجرد تمثيل.

ث- استلهام التاريخ:

إن التراجيديا الشّعرية العربية كانت تعبيرا حادّا عن الهويّة في بدايات تكوينها، أو بشكل أدق في فترة الصّراع التي تسبق البحث عن الذّات تأكيدها"[21] ، لذلك استلهم الشّعراء الدراميّون مادتهم من التّاريخ، بقدر ما يتيح لهم تفسير الأحداث والشّخصيات، ويعين على فهمها "وعلى أيّة حال فالاتّجاه التاريخيّ في حدّ ذاته يُحيلنا على تقييم نظرتنا إلى تراثنا تقويما جيّدا؛ لأنّ الماضي ذو سلطان دائم عن طريق الوعي به"[22] .

وقد اقتحم أحمد حمدي التّاريخ الجزائري البعيد، يستلهم ما فيه من كرائم المعاني الإنسانية، محاولا أن تتعرّف الجماعة على نفسها فيه، وهذا ما جعل الدكتور الطّاهر بن عيشة يقول مقدّما للمسرحية بأنّ قضية المسرحية:" «هي كشف الغبار التاريخيّ عن نضال شعبنا ضدّ الاستعمار الروماني، الذي خيّم ظلامه على أرضنا، مدّة تزيد عن الثمانية قرون، ظلّ شعبنا خلالها يقاوم بجميع طبقاته، ويسعى إلى التحرّر والانعتاق من الظّلم والعبودية، وأثناء هذا النّضال المرير، برزت عدّة بطولات شعبيّة، ظلت تضحيتُها معالمَ مجد وشرف للقوافل المتتابعة، للجهاد والحرية الرّافضة للذلّ والاستعباد، ومن أبرز هذه البطولات، وهي كثيرة لا تحصى، بطولة «أبوليوس» النوميدي المداوروشيّ الذي اتّخذ منه حمدي، بطلاً رئيساً لمسرحيته الشّعرية هذه. وشخصية هذا البطل تتضمّن عدّة مناقب، تستحقّ البقاء والخلود»[23] .

أبوليوس أو أبولاي (Apuleius, Apulée) الأمازيغي، ولد في أوائل القرن الثاني حوالي 125م وتوفيّ حوالي170م إبّان الامتداد المسيحيّ. و كان يعترف بثقافته الإفريقية و هويّته الأمازيغية، إذ كان يقول:"لم يتملّكني في يوم من الأيام أيّ نوع من الشّعور بالخجل من هويتي ومن وطني"[24]

فأحمد حمدي يقف خلف التاريخ؛ ليخرج بعض الحقائق الكليّة التي تصدُق على كلّ واقع مشابه، ولعلّ الموضوعات التّاريخية أنسب للمسرح الشعريّ من الموضوعات المعاصرة، ولو عدنا إلى تاريخ المسرح الأوروبيّ لوجدنا أنه لم يتخلّ عن الشّعر، الذي لازمه منذ نشأته، إلا عندما ظهرت الدراما البورجوازية الحديثة في أواسط القرن الثّامن عشر. فقد أدارت الدراما الحديثة ظهرها للشّعر عندما استعاضت عن التاريخ بأحداث الواقع الملموس، وعن الملوك والأبطال والشّخصيات الأسطورية بأبناء الطبقة البرجوازية الصّاعدة[25].

ج- الشخصيات:

وظّف أحمد حمدي شخصيات تاريخية مهيّأة مكتملة لفترة محدّدة من حيث الحدث الواحد والزّمن الواحد، فأبوليوس الشّخصية الرّئيسية قوّة ذاتية، وقدرة على الإيمان بحتمية الانتصار، بفعل العمل التحريضيّ الذي يقوم به تجاه المجموعة، يتحوّل من بطل فردي إلى نسيج اجتماعيّ، وفكرة للنّضال ضدّ الظّلم والاستغلال، إنّه كلّ فرد مثقّف يحسّ بالظّلم والاضطهاد فيثور ضدّه، وقد اعتنى الكاتب بوصف الشّخصيات وصفا خارجيا، وضبط حركتها، ووصف لباسها (الأب، الأم، ليانوس، القنصل الروماني، بودنتيلا، كبير الشرطة، رئيس المحكمة. . .) ويمكن القول إنّ الشّخصيات تنقسم إلى: شخصيات مؤيدة لأبوليوس (بودنتيلا الأم العبد أبناء مادورا) وشخصيات معارضة له (الأب الكاهن ليانوس. . .) كما اعتمد أساليب التشخيص[26]

التّشخيص بالفعل: من خلال ماتقوم به الشخصيات من أفعال:"تلتفّ فرقة الشّرطة حول أبوليوس بشكل يثير الرعب ويقيدونه بالسلاسل (ص257) ، "يدخل أبوليوس مقيّدا، ووراءه الشرطيّ"(ص282) .

التشخيص بالمظهر:"أبوليوس رجل كامل القوام، حازم في موقفه، جهوري في صوته، واضح في عباراته، يتكلّم باعتداد وصرامة، يرتدي قشابية عادية"(ص255) .

التشخيص بالفكر:عن طريق ما يبدي من أفكار، وأهمّ ما يظهر منه أنه مثقّف ثائر معتدٌّ بنفسه، شديد السّخرية، لايريد أن يبقى شعبه في الظّلام:

أبوليوس:"ويا أيها الشّعب المجيد/إنّ اندفاعا في الظّلام/ أمرٌ خطير/مثل السّفينة في صباح عاصف

إن أبحرت نحو المحيط/فإنّ عودتها انتظار في انتظار. (ص289).

أو قوله:**يا صاحبي/لن أرضى في أرضي انهزاما/ولا يتامى/غير أن الظّلم قام (ص291) .**

وقوله:**معذرة سيّدتي/قد كنت في حضرة سقراط وأفلاطون (ص317)** الذي يبين شغفه بالفلسفة.

التشخيص بالرأي: نكتشف الشّخصية عن طريق ما تقوله عنها الشّخصيات الأخرى.وكمثال على ذلك الصورة التي نقلتها لنا الأم عن ابنها:

الأم:أخشى أن يحدث الشرّ/أبوليوس عنيد/لا يبالي بالحديد/يتحدى الحاكم الظالم/

والطغيان والشرّ/وأقزام الوجود (ص305) .

كما هنالك التشخيص عن طريق **المونولوج**، غير أن الشّاعر لم تكن له القدرة على رسم الشّخوص بدقة، والكشف عن مكنوناتها النفسية حتّى من خلال المونولوج ، أضف إلى ذلك أن بعض الشّخصيات بدت غير مقنعة.

ح- اللّغة والحوار:

إن الدراما الشّعرية مكتوبة لكي تَمثّل، لذا تصبح دراسة الأسلوب أو اللّغة مهمّة صعبة، فكأنّما نحن نعلّق على قصيدة أو رواية، "والمتفرّج في المسرح غير القارئ في الكتاب، وإذا كانت اللّغة في القصيدة الغنائية غايةً في ذاتها، فإنّها في المسرحية الشّعرية وسيلة لغاية أخرى؛ أي إنّها لغة تتناسب والشّخصيات التي تتكلّمها، وأنها لغة مسرح للفرجة قبل كلّ شيء آخر"[27].

ومادام المسرح أشمل من الشّعر، فإنّ عالم المسرح هو عالم الفرجة لا عالم البيان والبلاغة، "والشّعر في المسرحية الجيّدة ليس هدفا ولا غاية، بل وسيلة للتّعبير عمّا يجول في أعماق الشّخصيات، وهو يتلوّن بلونها، يشتدّ حين تشتدّ، ويتناسب مع كل حركة من حركاتها في الفرح، وفي الحزن، وفي الهدوء والتوثّب والصّراع"[28].

لقد أفلح أحمد حمدي بدرجة متفاوتة في إيجاد الأداة اللازمة لقيام المسرح الشعريّ، فجاء الحوار بلغة سهلة هيّنة، مطواعة، قريب جدا من اللّغة النّثرية بل لغة الحياة اليومية ، لغة حاملة لمضمونات الحياة، بعيدا عن التّنميق والزخرفة والكلمات الحوشيّة، والاستعارات البعيدة ، جنح من خلالها إلى ما يشبه لغة الحديث اليوميّ في مزيج من المشاهد التّسجيلية، ولعلّ مردّ هذا إلى أنّ اللّغة في المسرحية الشّعرية "لغة مرصودة لأنّ الشّخصيات التي تتبادل الحوار ليست وحدها، فهناك الجمهور الذي يتابعها، فلا بدّ من التّلقائية"[29] .

كما أنّ اللّغة الشّعرية، حسب رأي رجاء النقاش، لابدّ لها أن تقترب من النّثر في الأجزاء التي تحتاج إلى مادّة نثرية مثل نقل خبر أو إذاعة منشور أو الاتّفاق على شيء ماديّ[30] .

لذلك جعل أحمد حمدي عبارات المتحدّثين قصيرة في الغالب، ولم يحتفل بالصور المجازية؛ لأنّ الشّعر الدراميّ يعمّق الموقف ولا يعطّله. خذ مثلا قوله:

الشرطي:من أنت؟..إلى ماذا تدعو؟/أبوليوس:أنا ابن هذي الأرض والسماء/الشرطي يحدث صديقه: صيدنا هذا اليوم يا يوليوس سمين/يتجه إلى أبوليوس:إذن ستعود إلى الأرض يا ابن الذين ولن تتطلع بعدئذ للسماء./أجب دون لف ولا دوران(ص262) .

ثم لاحظ قوله:

كبير الشرطة:لا أريد ابتداء من اليوم أي قلاقل وأي اضطراب/ولولا أبوك ورتبته السامية وصداقتنا الدائمة لاتخذنا مواقف أخرى/إزاءك والإضراب الرعاعي/فلتخرج الآن تخطب فيهم/وتنصحهم بالرجوع إلى دورهم والعمل/ أبوليوس:ليس لي أي أمر عليهم/وأعرف أن تظاهرهم جاء ردا على القمع والاضطهاد/والضرائب والضرب(ص280).

هذه مجرد أمثلة اجتزأنا بها فالمسرحية في أغلبها مكتوبة بلغة الحديث اليومي ،فكثيراً ما يسف الشعر في مسرحية أحمد حمدي إلى مستوى النثر المهلهل وتصبح علاقته بالشعر الدرامي مجرد علاقة خارجية متمثلة في الوزن. وفي هذه الحالة يؤدي الشعر في المسرحية دوراً سلبياً لأنه يخلخل الفعل الدرامي ويضعف قدرته على التأثير والإيحاء، فالدراما الشعرية إبداع نوعي له أسلوبه في

استعمال اللغة ، على الرغم من أن الشّاعر يؤكد في مقدمته:"أن عقدة اللغة المسرحية التي يتبجح بها بعضهم ودعواهم إلى ضرورة الكتابة بلغة الشارع ولو في موضوع تاريخي استجداء سخيف للجمهور، وعمل ديماغوجي لا علاقة له بالفن والثقافة"(31).

يعتبر الحوار جزءا في العمل الدرامي، حيث يعبر به الكاتب عن فكرته ويكشف بواسطته عن الأحداث الجارية والمقلبة في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها، لكننا لم نظفر في تضاعيف مسرحية أبوليوس بحوار مؤثر حريص على القيم الجمالية والتكثيف الشديد، فلغة الدراما الشعريّة كما يرى محمود أمين العالم "ليست هي لغة محادثاتنا العادية، وإنّما هي لغة مركّزة تقترب من لغة الشّعر من حيث الانتقاء والتّركيز الموسيقيّ، ومهمّتها الأساسية لا تقديم المعلومات، بل دفع الحركة المسرحية من خلال شخصياتها، ونقل التّجربة إلى القارئ أو المشاهد نقلا فنيّا، لا ذيول فيه ولا إضافات"(32) .

كما نجد الشاعر ينطق شخصياته وهم من القرن الثاني الميلادي بما يقتبسه من القرآن الكريم(وساوس الخناس(ص259) ، خذوه وغلوه بالسوط علموه(ص260) ، يا كاهن الظلام الله خلق الإنسان، وعلّم اللسان النّطق والبيان(ص261) ، دعيهم في غيّهم يعمهون(ص331) .

ونحن نغمط الشاعر حقه إذا أغفلنا موضعان استدرجته فيهما الغنائية ، واستغرقه إسهاب شعريّ ، وتلك غواية يقع في إغرائها كثير من الشّعراء المسرحيّين حيث" تتحوّل مقاطع المسرحية الشّعرية من حوار دراميّ بين الشّخوص إلى قصائد عديدة، ويتحوّل الفعل الدراميّ إلى غنائية تامّة"(33) .ونمثل لذلك بالمقاطع التالية:

أبوليوس (في حوار داخلي):أيها الحرف/ أيتها الكلمات التي لاتجيء/ابعثي قدرا قمرا /ووصايا نبي/وتعالي معي/نرسم الزمن المستحيل/وأشجاره الوارفة/ونغنّي لمرحلة واعدة(ص327)

يعقب الكورس:زمن زمن زمن/وبقايا من الزمن /تتمطى واهنة/في ليل شجن/ولصوص التاريخ الهارب/يحتفلون بموت الوطن/وشعوب مفعمة بالحب/وغارقة في ماء أسن/يا من يتحدى/يرفع أزهارا في وجه الفتن/ويعيد الأرض/إلى عربات الزمن (ص328)

كما نجد كثيرا من نَفَس الغنائية في قوله:

سلامٌ علَى الدّنيا ســــــــــــــلامٌ على الرّبى سلامٌ على الأزهار والماءِ والنّهـــــــــــــــــــــــــــــــــر

لَكَمْ كنتُ مُشتاقا إليكم في قُربكُم فكيفَ يكونُ الصَّبر بعدَ الّذِي يجرِي؟

ولم أكُ يومًا أرقـــــــــــــــــــبُ السّـــــــاعة التي أفارقُ أرضًا مِن دِمَائي ومِن شِعْـــــــــــــــــرِي

أنَا الآنَ لا أدرِي أنَـــــا مَـــــــــــــــــــــــــــــن أنَا أصفصافة الأحزانِ أم لوعَة الهَجْــــــــــــــــــرِ

حزينٌ وقدْ صارتْ جراحِي كثيرةٌ ولكنَّ جرحَ النَّفْيِ أقْوَى مِنَ الجَــــــــــــــمْرِ

بلادِي التي صُغْتُ منْهَا طفولتي وأحلامي السّكرى وفاتحة العُمــــــــــــــــرِ (ص316)

لقد تجمعت أشكال ثلاثة في إبراز دور الحوار، وهي: الألفاظ (الكلام) والحركات، وحتى الصمت الذي ينبع من الذات المتدمّرة المتمرّدة :" بعد صمت قصير(ص258)، صمت ثم يستأنف (ص283) .

خ- المونولوج:

ينزع من خلاله إلى إعطاء الأفكار الداخلية والتمثّلات غير المباشرة التي يودّ التعبير عنها، والإفصاح عبر اللّغة عمّا تحدثه الهواجس الدّاخلية في تقرير مصير الشخصية، تعبّر فيه شخصية واحدة عن حركة وعيها الدّاخليّ في حضور متلقٍ واحد أو متعدّد، حقيقيّ أو وهميّ صامت غير مشارك في الإجابة[34] .وقد استعارت المسرحيّة الشعريّة المعاصرة المونولوج من الرّواية متأثّرة بتيّار الوعي لوليم جيمس لكسر الرتابة، فهو يعبّر عن أصوات الجماعة وإن كان بلسان واحد، فأحيانا تطول النّجوى الذّاتية، ولكنّه ليس بالطّول الغنائيّ الذي عِيبَ على شوقي، لبُعده عن الموقف، فالعبرة ليست بالطّول أو بالقصر، وإنّما بالحركة الدّاخلية للحوار، وقد لجأت مسرحية أبوليوس إلى المونولوج على لسان أبوليوس وعلى لسان أمه :

الأم: يا شبابًا في دهاليز السّجون/يا رجالا هائمين/يا نساءً ثاكلات/يا بلادي/يا جراحي الدّامية

أصبح الخوف إلهًا مستبدًا/يحبس الأنفاس يمتدّ رماحا/فوق هامات البشر. . ./. . ./لم يعد فينا أصيل/إن بقينا هكذا وقتا طويلا/دون ثأر /دون تحطيم القيود(ص274) .

د - الكورس:

لجأ الشاعر إلى الكورس لتنويع الحوار ضدّ تكميم الأفواه، ويتلخص دور الجوقة في التراجيديا في توضيح الأحداث، والتّعليق عليها، بما يرتبط بالموقف الدراميّ وتكون أناشيدها مكمّلة للمشاهد التمثيلية، وقد تقوم بأداء دور ممثل، بمعنى أن تشترك في الحوار، ويكون حديثها وإنشادها جزءا من موضوع المسرحية دون أن تشترك في الصراع الدّائر بين الشّخصيات[35] ، فهي ليست صانعة للأحداث بل مجرد مُشاهدة لها.

الكورس:الله يا الله/الظلم ما أقساه/والعدل ما أبعده/في هذه الحياه(ص261)

والكورس غالبا ما يتوجّه إلى الأمة :

سلامًا على الأرض يا أمّتي/سلاما على العدل /والرّحمة(ص260)

ذ - الـــــــــــــــــــوزن:

لن يصعب على أصحاب العروض أن يأخذوا على الشاعر بعض الأخطاء في مزالق الزّحافات والعلل، ولكنها أخطاء مغفورة؛ لأنّ أهم ما يهتم له الشاعرُ المحتوى الفكري والوظيفة الدرامية والإدراك الشعريّ، وقد نوّع في الأوزان وتسلل من أحدها إلى الآخر بطريقة خفية، مستخدما عدة أوزان بما يعتورها من تحويرات، مؤثرا الاستفادة من التفعيلة الواحدة منوعا فيها فمنها:المتدارك المتقارب الرجز الرمل الكامل الطويل. . .

هذه هي الطفرة النوعية التي حقّقها الشعر العربي منذ أواسط القرن العشرين، بانتقاله إلى نظام التفعيلة كوحدة إيقاعية، مما يسمح للشّاعر الدرامي بالتحكم في طول الجملة الشعرية، ويعفيه من الوقفات التي كان يفرضها عليه النظام العروضي التقليدي، والتي تضعف كثيراً من حيوية الشعر الدرامي، وانسيابه الطبيعي. [36]

وإذا كان" الشعر بشكله القديم لا يطاوع العمل المسرحي ولا يناسبه" [37]، فإن أحمد حمدي قد أدرك ذلك، فهو لم يطعّم تجربته بنظام العروض التقليدي القائم على التناظر المطلق بين الأبيات أو الأشطار في القصيدة إلا نادرا: (الطويل)

سلامٌ علَى الدّنيا ســــــــــــــــلامٌ على الرّبى سلامٌ على الأزهار والماءِ والنّهــر

لَكَمْ كنتُ مُشتاقا إليكم في قُربكُم فكيفَ يكونُ الصَّبر بعدَ الّذِي يجرِي؟(ص316)

كما لجأ إلى الخطابة معتمدا النثر ، محتفظا بالنصوص النثرية لأبوليوس في خطبه، التي ترجمها علي فهمي خشيم في كتابه "الأزاهير"، باعتبار هذه الخطب ذات معاني وموسيقى خاصة ،ونحن واجدون النثر في كثير من حوار العامة والجنود والشرطة "في محاولة مقبولة لحل عقدة اللغة المسرحية، حين يصرّ نفر من المسرحيين والكتاب على الكتابة بلغة الشارع، ولو في موضوع تاريخي يتناول حياة الملوك والأمراء والقادة والمفكرين والأدباء والعلماء"[38]، فإنّ مما يضعف الصّدق والانسجام في الشخصيات المسرحية أن يتكلّم التجار والسّوقة وأشباههم بإيقاعات شعرية ولغة فنية عالية، وقد تفطن شكسبير إلى هذه الحقيقة فجعل السوقة في مسرحياته يتكلمون النثر [39] .

ر- الصـــــــــــــــــــــــــــــراع:

اعتمد الشاعر في تفجير الصراع على رؤية قومية واضحة، ولكنها في نفس الوقت رؤية إنسانية تنتمي إلى الواقع والرمز، وقد صوّر لنا البطولة بالمفهوم التراجيديّ، فأبوليوس بطل تراجيدي يقاوم المؤسسة الرسمية، ويصارع قدره المليء بالمؤامرات، في إصرار عالي الهمة حتى ينتهي الأمر به إلى السقوط والنفي، وهو يقاوم لينتصر أخيرا.

لم نشهد معاناة حقيقية مزدوجة لعاطفتين من عواطف الشخصيات المحورية ، ولم نقف على صراع باطني داخل شخصية أبوليوس ، فقد تحكم الصّراع الخارجي ولكن الصراع الداخلي اختلف من حيث النوع والدوافع، كما لم تتميز البنية الدرامية بنوع من التوتر والمفارقة وتشابك العلاقات، وتواشج حلقات الصّراع الدراميّ، على أننا نجد صراعا خافتا تحكمه المحبة التي استحكمت بين أبوليوس وبودنتيلا.

وقد بدت كثير من التصرّفات التي انبنت عليها الحبكة الدرامية غير مقنعة، خذ مثلا زواج بودنتيلا المفاجئ من أبوليوس إنقاذا له وحبّا له، مع فارق في السّنّ، وبطلب من ابنها صديق أبوليوس! دون أن يقدّم الشاعر لهذا الزواج ولهذا الحبّ بما يبرره مسرحيا، ممّا يضعف البناء الدرامي للمسرحية.

خاتمـــــــــــــــــــــــــــــة

إنّ الاستعانة بالتاريخ ظاهرة لافتة في مسرحنا الشعري في إطار الوعي الفكري، والرؤية الفنية المطروحة؛ لأن الماضي ذو سلطان عن طريق الوعي به، وقد انتقلت تغريبة جعفر الطيار من مرحلة المعالجة الأكاديمية للتاريخ واحتذائه إلى الاستلهام الواعي، كما أدرك أحمد حمدي في مسرحيته أن التراث ليس تركة جامدة ولكنه حياة متجددة، لذلك وجدناه يكتنه التاريخ جاعلا منه رداءً للوصول إلى الصّراع في العالم المعاصر، وبخاصة صراع المثقف والسلطة.

إذا كان من أسباب التفوق عند صلاح عبد الصبور يعود إلى استوائه شاعرا قبل كونه مسرحيا، فإننا نلمس في نصّي أبوليوس، وتغريبة جعفر الطيار بعضا من مقومات الشّعر العربي المعاصر إلى جانب الجماليات الدرامية التي وقفنا عندها.

إن التصور العام للنص المسرحي الشعري ينبغي ألا يقف عند الكتابة الأولى بل يتعداه إلى الكتابة الإخراجية التي تفضي إلى الجمالية المرتبطة بالفعل الدرامي. إذ إنّ النص الشعري المكتوب على الورق خليقة فنية قد تختلف كل الاختلاف عن العرض المسرحي، لأن النص أشكال جامدة على الورق والعرض حياته المتفجرة عن طريق الحوار.

بقي أن نقول إنّ المسرح الشعريّ الجزائري يعيش أزمة حقيقية بسبب الخواء الإبداعي، وتراجع التعامل مع البحور الشعرية بمنطق درامي نظرا لاستسهال السّرد والنثرية، ينضاف إلى ذلك التجاهلُ النقدي، وبعُد الهوة بين المتلقي والعرض المسرحي الشعريّ، إذ إنّ غلبة العامية في مسارحنا تهدّد عرض المسرح الشّعري، وتثير مشكلة اللغة التي يقدّم بها البناء الدراميّ أمام المتلقي العاديّ، وأمام كل هذه الصعوبات التي تساهم في انحسار المسرح الشعريّ يظل السؤال ملحّا: ما مستقبل المسرح الشعري الجزائري؟

الإحالات:

[1] ينظر:المسرح الشعريّ العربيّ- الأزمة والمستقبل-:مصطفى عبد الغني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.2013.ص78.

[2]. المسرح في الوطن العربي:علي الراعيّ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت.1990، ص.150.

[3] ينظر:النصّ المسرحيّ في الأدب الجزائري: عز الدين جلاوجي، وزارة الثقافة عاصمة الثّقافة العربية الجزائر2007،ص126-130.

[4] دراسات في المسرح والشّعر: محمّد عناني، مكتبة غريب،مصر.د.ت،د،ط.ص45.

[5] ينظر:المسرحية في الأدب العربي الحديث: خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.1997.ص41.

[6] ينظر:البنية الدرامية في القصيدة الحديثة:علي جعفر علاق، مجلة فصول المجلد7العدد1،2 أكتوبر1986،مارس1987، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص38.

[7] المسرحية في الأدب العربي الحديث:م.س.ص3.

[8] توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي: مصطفى رمضاني مجلة عالم الفكر، الكويت. المجلد17، العدد4، يناير 1987. ص.88.

[9] تغريبة جعفر الطيار: يوسف وغليسي، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة،ط.2،ص.42، 43.

[10] اتجاهات المسرح السياسي المعاصر: توفيق موسى اللوح، مصر العربية للنشر والتوزيع، ط1،2008، ص.10.

[11] تغريبة جعفر الطيار: يوسف وغليسي، م. س. ص.55،56 .

[12] م ن ص. 15.

[13] تفسير القرآن العظيم: ابن كثير، تحقيق سامي محمد بن سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع،1420هـــــــــ، 1999م، ط2. 194/2.

[14] البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، م. س. ص.39

[15] اللّغة الدرامية-العناصر المنطوقة وغير المنطوقة-:حمادة إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، القاهرة، ص.232.

[16] بناء المسرحية العربية: يوسف نوفل، دار المعارف،ط.1، 1995، مصر،ص.24، 25.

* اعتمدنا في تلخيص المتن الحكائي لمسرحية أبوليوس على دراسة عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، عبدالله أبو هيف.منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ــ 2002 ص. 351 ، 352.

[17] أبوليوس، أحمد حمدي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا 1990، ص.10 .

** تم الاعتماد على:الأعمال الشعرية غير الكاملة، أحمد حمدي، وزارة الثقافة الجزائر، 2007.

[18] ينظر:مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، أحمد العشري، مجلة عالم الفكر. المجلد 21، العدد 03، 1993 ص18.

[19] ينظر:المسرح الثوري:روبرت بروستاين، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة د.ط، ص232.

[20] الأعمال الشعرية غير الكاملة: أحمد حمدي ص255.

[21] المسرح الشعريّ العربيّ- الأزمة والمستقبل، م. س. ص11 .

[22] الأدب المسرحي المعاصر: محمد الدالي، عالم الكتب الحديث، القاهرة ط2، 2006 ص.57.

[23] أبوليوس، طبعة اتحاد الكتاب العرب، ص.6،7.

[24]: مدخل لكتابة تاريخ الأدب الأمازيغي، حندايــن محمّد، منشورات الجمعية المغربية للبحث، والتبادل الأمازيغي، 1992 ص47.

[25]دعـــــــوة إلـــى وعـــي الـــذات، فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي: رشيد ياسين منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص.125 .

[26] أنظر هذه الأساليب في كتاب: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، عز الدّين جلاوجي، دار التنوير الجزائر، ط1، 2012، ص106 وما بعدها.

[27] المسرحية في الأدب العربي الحديث:م. س. ص78،79 .

[28] المسرح الشعريّ العربيّ- الأزمة والمستقبل، م. س. ص29

[29] اللّغة الدرامية-العناصر المنطوقة وغير المنطوقة ،م. س. ص207.

[30] ينظر: لغة المسرح بين المنطوق والمكتوب: توفيق موسى اللوح، مصر العربية للنشر والتوزيع، مصر، د،ط، 2008، ص100.

[31] من مقدمة أبوليوس.

[32] الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر: محمود أمين العالم، دار الآداب، بيروت، 1973، ص89.

[33] المسرح الشعريّ العربيّ- الأزمة والمستقبل، م. س. ص101.

[34] ينظر:الحوار في الخطاب المسرحي: محمد عبد الوهاب ، مجلة الموقف الثقافي، ع1997/10 ص.52.

[35] ينظر: نظرية الدراما الإغريقية: محمد حمدي إبراهيم، الشركة العالمية للنشر لونجمان.ط1،1994.ص68،69

[36] ينظر:دعوة إلى وعي الذات فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي، رشيد ياسين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص40.

[37] المسرحية في الأدب العربي الحديث:م س ، ص67.

[38] : المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب:م س، ص354.

(39) دعوة إلى وعي الذات فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي،م س، ص125.