المسرحية الشعرية السياسية العربية "بين الأنا والآخر"

أ.بوطالبي الزهرة
أ.د.أحمد حاجي
جامعة قاصدي مرباح- ورقلة-

قيل المسرح"أبو الفنون" بناء على المنفعية التي حققها بحواريته معها حتى إننا نتمثله قطبا مغناطيسيا ذي شحنات سالبة قوية تضطلع بالاستقطاب.دخل في عملية تجاذبية مع تلك الفنون التي ربيت وترعرعت في تربته كالموسيقى والرسم والرقص والغناء التي بدورها تمايزت وتغايرت ثم تلاقت متلاقحة لتنتج محاصيل جديدة مثلا (الباليه) وليد تزاوج الموسيقى و الرقص،و(الأوبرا) خلاصة تناسل الشعر والمسرح..

في ظل هذا التمازج الفني تمكن المسرح من تجاوز المألوف من خلال اقتحام تلك العوالم الفنية الغريبة عن منبته كالسنيما و التلفزيون مشكلا من تجميعها خلطة تركيبية مزجية-تقدم على خشبة المسرح-توصله إلى مقصديته الفكرية باختصار الخطاب المسرحي: « هو شكل فني تمكنه طبيعته من الانفتاح على باقي الفنون الأخرى كالموسيقى و التشكيل والرقص بل وحتى السنيما فضلا عن الإبداع اللغوي».(1)

على أن المرجعية التاريخية تؤكد أن الأصل في المسرح الشعر:« في البدء كانت لغة المسرح شعرا دراميا أبدعه أسخيليوس و سوفوكليس ويوربيدس و أرسطو فانسي في اليونان القديمة» (2)

وهناك جمهور من النقاد يرى أنه من الظلم إحداث القطيعة بين الاثنين؛إذ لم يكن يدور بخلد أرسطو قديما أن تكتب المسرحية نثرا ،بل حصر الشعر الذي يعتد به في المسرحيات و الملاحم(3) .ثم يأتي دفاع الشاعر الإنجليزي المعاصر معترفا بأن الشعر أعمق الأساليب و أقواها في التعبير عن المسرح إذا تحقق الأسلوب الشعري ممزوجا بكفاءة تصوير شخصيات القصة و أحداثها و أجوائها النفسية والبراعة الشعرية.(4)

ناهيك عن الموقف النقدي العربي ممثلا في شخص صلاح عبد الصبور المؤمن أن بداية المسرح الشعر ومستقبله الشعر ،ومن الظلم أن نفرق بين الاثنين. (5)

في ظل هذا الإلحاح النقدي على ثنائية المسرح و الشعر من المنظرين العرب و الغرب نطرح التساؤل الآتي:ما هي فاعلية الشعر على المسرح في التجربة العربية من خلال التمثيل بنماذج من المسرح السياسي بين الأنا والآخر،و ما مدى حدود استفادته من أدواته الفنية؟على متمفصل المؤلف، و الشخصية،و (الممثل)،و الناقد.

-فاعلية الشعر على المسرح:

إذن من المعطيات توصلنا إلى أن البواكير المسرحية شعرية«في البدء كان المؤلف المسرحي شاعرا بل كانت صفته المقدسة من قبل مجتمعه بكل مستوياته»(6) ، واتشحت أسلوبية المأساة اليونانية البكر بالخصوبة «الفعل في المأساة اليونانية كما ترى مجاله كون آخر غير الكون الأرضي،ولذلك فإن مجال الخيال و الرمز و الشعر أوسع مدى و أكثر انتشارا في مآسي ذلك العصر»(7)

إن هذا الشيوع والذيوع القديم للشعر سيثير فضولنا للتساؤل أولا عن سبب التعبير عن الفعل، ثم سر تخير الشعر أداة له؟

لا مناص أن المؤلف يكتب حينما يستفز«الأديب يكتب حين يؤرقه موضوع أو قضية أو فكرة أو ظاهرة أو حدث فينفعل له و يجد نفسه مدفوعا للتعبير عن موقفه منه»(8)،و إذا توفرت المادة الأولية(التيمة) سيجنح الشاعر لا محالة إلى انتقاء الوعاء الذي يحوي انفعالاته ويستوعبها.وهنا سيركب المؤلف الشعر لاقتناعه بفاعليته وخصوصيته؛فالشعر ملائم لسمو الروح،كما أن هناك حالات لا يمتصها سواه«في الفن المسرحي من المواقف الدرامية المركزة ما لا يستطاع التعبير عنه إلا بالشعر»(9).و يؤكد رائد المسرح الشعري صلاح عبد الصبور أنه يكتب المسرح للتعبير عن إحساسه وليس لمجرد إضافة جنس فني لإنتاجه(10) ؛أي أن أس مسرحه الشعري التعبير عن الذات وإفراع الشحنات السيكولوجية ،لا المفاخرة بتنوع الإنتاجية.

كما أن الشعر يفسح المجال للمؤلف حتى يطوع أدواته الفنية انسيابيا بما يخدم مقصديته الفكرية من طاقات صوتية إيقاعية تتناسب والمواقف الدرامية ..؛فالمؤلف يستفيد من طاقات الشعر الفنية في داخل النطاق الدرامي.(11)

إذن المؤلف يستنزف الطاقات الشعرية حتى ينجب مسرحية قابلة العرض تقوم أساسا على الحوار الذي يشكل «أداة رئيسية يبرهن بها الكاتب على فكرته ،و يكشف بها عن شخصياته و يمضي بها في الصراع إلى غايته»(12)

الملاحظ أن هذا القول كرس لفلسفة الحوار في العمل المسرحي من خلال المؤلف ،والشخصية التي يمثلها الممثل،والناقد الذي يستشعر جمالية النص.

فحضور المؤلف يجسد حوارية باختين النصية حيث يدخل في حوارية تناسلية مع مخزونه الأدبي و الفكري المحلي و العالمي ليحقق منطلقا من مناخه المغاير إنتاجية درامية لا غنائية عبر شخوصه خالقا متخيلا. يقول بيراندييللو :«إن من لا يملكون فكرة أو إحساسا خاصا يريدون التعبير عنه، و يتصورون أنه يكفي لتأليف كوميديا أو دراما أو حتى تراجيديا أن يكتبوا شيئا يقلدون به شخصا آخر ينبغي أن تكون لديهم الشجاعة والصراحة لإبداء تلك الدهشة الساذجة..»(13) أي من السذاجة و العجز أن نقلد الآخر لا بد من خلق البصمة في أسلوبية الطرح مما يستدعي ضرورة الانفتاح على منتوجه.

ثم حضور الشخصية التي يجسدها الممثل تعمل في حركة درامية مع باقي الشخصيات يجسدها الحوار الذي يكشف عن صراعاتها الداخلية والخارجية . و يكشف عن نمطين من الحوار؛ حوارية المؤلف مع شخوصه التي في كثير من الأحيان تنذر بميلاد شخصيات دخيلة لم تكن في حساباته فتقتحمه، وتفرض وجودها في ركح مسرحه الذهني مشاهدوه الشخصيات المبتكرة وفكره.« الحوار الذي تم بين الشخصية والكاتب المسرحي نوع فريد من الحوار، إنه ليس الحوار الداخلي الذي يمارس به الإنسان شؤون حياته اليومية..نقول إن هذا الحوار يدور بين المؤلف(كاتب المسرحية) و إحدى شخصياته يكاد يدفع بالمؤلف إلى أن يكون واحدا من شخصيات مسرحه، فهو يتعامل معها جميعها و يسعى أن يقودها إلى تحقيق هدفه»(14) وتقييما لهذه العملية القيصرية المضنية يردف مصري عبد الحميد حنورة قائلا:« الحركة اللولبية بين هذه الأنواع المختلفة من الحوار داخل نفس الشخص الواحد(المؤلف) قد تكشف عن خصيصة على قدر كبير من الأهمية، و هي أن الشخص يحمل داخل عقله كثير من النماذج السيكولوجية كل نموذج منها يعبر عن وجه من الوجوه التي ممكن أن يتشكل بها المؤلف وهو يعمل»(15)

لا مناص أن المسرحية الآن ستكون مادة خاما « تم إنجاز روائع مسرحية ما تزال ماثلة بحضورها الإبداعي أدبا و فنا ومادة لعلوم النفس و علم النفس التحليلي،وعلم علم الاجتماع وعلم الأخلاق و المجتمع و علم التاريخ و السياسة.. »(16) تقدم للمتلقي(الجمهور و الناقد) ،تقدم نصا أنجزه مؤلف تجلى في أبطاله، وممثل مجسد للدور.

و يمكننا تلخيص عمل الناقد في متمفصلين: الممثل كشخصية قدمت الدور،و ما مدى ملاءمتها فيزيولوجيا و سيكولوجيا ..ثم النص كمادة لغوية مشحونة بقيم

فنيــة جماليــة كــالرمز، و الخيــال ،والصــورة، والإيقاع...لابــد أن يتســلح الناقــد بميكانيزمات القراءة ليتمكن من تذوق جمالياتها من جهة، و تـأول دلالاتهـا مـن جهـة أخرى.

يقول إريك بنتلي:« أثر الناقد ليس مباشرا على العمـل الخـلاق بـل علـى الـرأي العام(و إن يكن الكاتب المسرحي على أية حال من ضمن هذا الرأي العـام) إن الناقـد يؤثر على الروح المعنوية»(17) نستنتج أهمية النقد الذي يعد بوابـة ومقفـل المنجـز المسرحي؛ إذ ينطلق المؤلف من نقد نتـاج غيـره ليكـون بدايـة لحالـة نقديـة جديـدة تتيح مجـال الإبـداع لمـن يـأتي بعـده. و هنـا «تكمـن أهميـة التنظيـر المسـرحي قبـل الكتابـة فـي اكتسـاب الخبـرة النظريـة التـي بـدونها لـن يـتمكن الكاتـب مـن تحقيـق اختياراته الشكلية، ويتشكل جزء من الخبرة في الكتابة المسرحية فـي التعـرف علـى خبرات الآخرين من الكتاب»(18) ومنه للنقد حضور ثنائي؛في مخـاض الإبـداع كحجـر أساس يصنع منه اللبن لبناء النص، ثم تمحيص وصقل لهذا المنجز.

و مادام الممثل وعاء ناقلا لمنتوج المؤلـف نشـيد بالشـراكة بينهمـا إبـان العـرض المسرحي ليكمل أحدهما الآخر« لا بد من وجود بعد ناقص في فن الكتابة الإبداعيـة حتى يكون هناك مجال لإبداع المخرج و الممثل و المصمم حتى يستمتعوا تماما كمـا يستمتع المؤلف فـي عمليـة الإبـداع و حتـى يسـتمتع المشـاهدون»(19).إذن الشـراكة تجـاوزت الممثـل لـتمس المخـرج والمصـمم اللـذين لا بـد أن يلبسـا فكـرة المؤلـف ويتفهمان مقصديته حت لا يخرجا عن النص.أي احترام النص بحيث لا تشوهه متعة العرض المطلوبة؛أي إبداع في حدوده.

على أن نظرية الاستقبال كرست للاهتمام في تحليل النص زيادة على العنايـة بالمؤلف وعمله التركيز على المتلقي« في إنشاء النص أثناء عملية التلقي، وتنشيط عملية الإنشاء هذه في فجوات النص(gaps) كما جـرى العـرف علـى تسـميتها الآن أي منـاطق الغمـوض و التوريـة و القلـق التـي تفـرض علـى المتلقـي مهمـة تفسـير المعلومات المرسلة إليه و تكميلها مـن واقـع خبرتـه و توقعاتـه فتحولـه إلـى مشـارك إيجابي في إنشاء المعنى»(20).

ومادام الناقد فاعل في العمل المسرحي متكأ على خبراته ، والممثل ناقل لابد أن يتوافر على ثقافـة الإلقـاء حتـى يكـون أمينـا علـى تصـوير تـداعيات الـنص، إن« فـن الإلقاء له خصوصيات ،فهـو يتطلـب وضـوحا فـي الكـلام، معبـرا نـاقلا للأحاسـيس و معاني خالية من الشوائب و العيوب التي تشـوه وصـوله إلـى المسـتمع ،فهـو يسـاهم في الكشف عن شخصية الملقـي و مزاجـه، اتجاهاتـه، أحاسيسـه و أفكـاره.. ويمكننـا القول أن صوت الملقي أثنـاء إلقائـه يعتبـر الجسـر الـذي يصـل عبـره مـا ذكرنـاه إلـى

السامع حتى ينتشي».(21) فعلى الممثل أن يلبس المسرحية ثوبا لا يكفيه هضم الفكرة بل أسلوبية تقديمه لاسيما أنه يلقي لغة شعرية درامية لذلك يستلزم أن تتصف اللغة؛ بالموازية لعناصر العمل المسرحي كالحوار و الصراع، وأن تراعي وجود المتفرج فتبتعد عن التنميق و الزخرفة و الألفاظ الوحشية، و تكون مرنة مألوفة و أن يبتعد الشاعر عن الصنعة و التشابيه و الاستعارات البعيدة حتى تساعد اللغة على رسم الشخصيات و الكشف عن مكنوناتها، وليس لتدل على البراعة اللفظية. (22)

الأنا و الآخر في المسرح الشعري العربي:

قبل مناولة عينات المسرحيات الشعرية السياسية التي تخيرناها بناء على تنوع تيمتها في الطرح علينا أن نعرج على دلالة الأنا والآخر بما يناسب الدراسة، فالآخر هو الغرب الذي« تفهم دلالته من السياق و يمكن أن يتحدد باعتباره البعد السياسي أو الجغرافي أو الاقتصادي...و هو قد يكون أوروبا أو الدول المتقدمة عموما، أو الآخر المختلف دينيا أو حضاريا،أو هو كل هذا معا فالخلط شائع و لم يقع تحديد الحقول الدلالية لهذا المصطلح و إنما وقع التعامل مع الغرب باعتباره مسلمة لا تثير السؤال و هو عادة نقيض العرب و مقابل له»(23).

وهو ما أكده الغرب حينما قال واحد من باحثيهم أن الأوربيون يطلقون على مجموعة البلاد التي ينتمون إليها مسمى الغرب،ليس لاعتبارات جغرافية و إنما مرجعية ذلك مغايرة في الكيان الثقافي و الاجتماعي و السياسي والعسكري.(24)

استنادا لما تقدم يمكننا تحديد (الأنا) في الدراسة هو (العرب)،و (الآخر) هو (الغرب)،وبعد استقراء بعض المسرحيات الشعرية العربية المستهدفة على المفهومين ،و تقصي مضامينها،وجدنا:

-مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبوركتبها سنة 1964 تناولت« مشاكل المثقف العصري المصري أو العربي وضياعه ما بين السلطة والقوة والإحساس بالظلم... »(25) فالشاعر عبر عن مأساة (الأنا)المصري المضطهد من سلطته خاصة أمام الأوضاع المزرية التي عانى منها المثقف أنذاك بما فيهم هو بعد محنة 1962 م« حينما تم فصل كل المثقفين و الوطنيين من أعمالهم و أصبحوا يمسحون الشوارع و الميادين بحثا عن لقمة العيش و فنجان القهوة»(26)

-مأساة جميلة كتبها عبد الرحمان الشرقاوي سنة 1961م تتألف من خمسة فصول عبرت عن معاناة (الأنا) العربية الممثلة في الثورة الجزائرية من (الآخر)انطلاقا من شخصية (جميلة بوحيرد) المجاهدة التي لاقت شتى أنواع التنكيل في السجون الفرنسية.أي شاعر عربي مصري أرخ لشخصية عربية جزائرية.اعترف

له الكاتب الجزائري أحسن ثليلاني بالجودة والإحاطة من خلال إنجاز كتاب (الثورة الجزائرية في المسرح الشعري العربي مسرحية مأساة جميلة لعبد الرحمان الشرقاوي نموذجا) قام فيه بتحليل هذا المنجز المسرحي.ونحن نزعم أن سر تفوقه معاصرته للظروف ذاتها من قبل المستعمر(الآخر) .

-مسرحية (أخناتون و نفرتيتي)لعلي أحمد باكثير عبرت عن المصري (الأنا) في انقسامه ،كتبها في أواخر الثلاثينات مناولا فكرة الانقسام المصريين الذين ينتمي إليهم من خلال اكتسابه للجنسية المصرية بين المصريين سليلي الفراعنة الذين يريدون مقاطعة الآخر وقطع صلتهم بالعرب والمسلمين.ليكون طرفا موفقا بينهما خدمة لأناه و حفظا لها من التوتر واللاأمن.

كما أنه كتب مسرحية عن (الأنا) مسقط رأسه من خلال مسرحية (عودة الفردوس) صور فيها مقاومة الشعب الأندونيسي ضد الإستعمار(الآخر)،وعبر عن (الأنا) أيضا من خلال القضية القومية الفلسطينية في صراعها دائما مع (الآخر). وأنشأ مسرحية يستهزأ فيه من (الآخر) أمريكا من خلال مسرحيته(سأبقى في البيت الأبيض)،و (رسالة إلى البيت الأبيض).(27)

انطلاقا من المغايرة في مناولة الأنا و الآخر ما شد انتباهنا هو الرمز في المسرحيات ؛الذي «يعد ظاهرة جديرة بالانتباه، فمن طبيعة الشعر الغموض والشفافية و الإيحاء،و إذا تلاقى ذلك بالرمز تفتح في ذهن المتفرج على دلالات متعددة،و أصبح النص ثريا بمحموله و تأويلاته،فاللامباشرة في التعبير ...تمنح الشخوص المسرحية ثراء دلاليا»(28).

لقد تخير صلاح عبد الصبور اسم لمتصوف عربي زائل (الحلاج) أصبح أسطورة وترميزا ،يقول علي عشري زايد« موت الحلاج يثبت عند كثير من المسلمين المتفاوتين في النزعة الصوفية أنه لا بد من التألم من أجل الخلاص،وأن الصلب فداء و قداسة »(29).ليكافئ حال المثقف المصلوب من قبل السلطة جنح فيه المؤلف ،إلى الخيال من خلال إعادة صياغة التاريخ ملتمسا العذر من رخصته الشاعرية .(30)

أما عبد الرحمان الشرقاوي فاستوحى عنوان المسرحية من« هذا الاسم الأسطوري فإنما فعل ذلك ليستوحي من سيميائية اسم جميلة رمزية الثورة الجزائرية و الدلالة على عظمتها و صداها المدوي في الوجدان العربي»(31)

في حين اختار علي أحمد باكثير أخناتون ونفرتيتي التي رمزت إلى تناسل ملكي بين الأطراف المتنازعة تعبيرا عن إمكانية التعايش من جديد بين الأصلين الذين تزاوجا وتعايشا رغم اختلاف الأصل و الإنتماء.

الإحالات:

1-منهجيـــة تحليـــل الـــنص المســـرحي ،غســـان كنفـــاني،24 يونيـــو ،2014 http://imghranblogspot.blogspot.com

2-دراســـات مســـرحية نظريـــة وتطبيقية.محمـــد بـــري العـــواني،وزارة الثقافـــة دمشق،2013،ص77.

3-في النقد المسرحي ،محمد غنيمي هلال،دار نهضة مصر للطبع والنشر،الفجالة-القاهرة.ص48.

4- ينظر دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن،د. محمد زكي العشماوي،دار الشروق،ط1، 1414 -1994 م،ص 227 .

5-المرجع نفسه،ص123 .

6- دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية.محمد بري العواني،ص77 .

7-دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن،د. محمد زكي العشماوي،ص222 .

8-حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس والإعداد والتأليف،أبو الحسن عبد الحميد سلام،مركز الإسكندرية للكتاب،ط2 ،1414-1993 م،ص96.

9- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن،د. محمد زكي العشماوي ،ص226 .

10-ينظر المرجع نفسه،ص106.

11-ينظر في النقد المسرحي ،محمد غنيمي هلال،ص48.

12 –المسرحية في الأدب العربي الحديث(تاريخ-تحليل-تنظير)،د.موسى خليل،منشورات اتحاد الكتاب،1997 م،ص75-76 .

13- حيرة النص المسرحي ،أبو الحسن عبد الحميد سلام ،ص125 .

14-الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي ،د.مصري عبد الحميد حنورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1986 م.ص25 .

15-المرجع نفسه،ص28 .

16- دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية.محمد بري العواني،ص77 .

17- حيرة النص المسرحي ،أبو الحسن عبد الحميد سلام،ص118 نقلا عن ما هو المسرح، أريك بنتلي، ص104 .

18 –المرجع نفسه،والصفحة نفسها.

19-المرجع نفسه،ص129 نقلا عن البعد الخامس في تمثيل دور مسرحي. د. أبو الحسن سلا.

20-نظرية العرض المسرحي،جوليان هلتون،ترجمة نهاد صليحة،هلا للنشر والتوزيع،ط 1، 1420-2000 م ،ص252 .

21-ثقافة الإلقاء عند الشاعر...الممثل المسرحي،نسرين مشراوي ،تونس،مجلة مؤسسة صدى الفصول للثقافة و الأدب.

22- ينظر المسرحية في الأدب العربي الحديث،د.موسى خليل،ص72.

23- صورة الأنا و الآخر في شعر فيكتو هيجو،سلاف بوجلايس،جامعة العربي بن مهيدي، OUARGLA-www.univ الجزائر نقلا عن الغرب في فكر هشام شرابي ،الزهرة بلحاج، دار الفارابي بيروت،ط1 ، 2004 ،ص14 .

24-ينظر المرجع نفسه نقلا عن نحن و الآخر،محمد راتب الحلاق،ص04 .

25- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن،د. محمد زكي العشماوي،ص106 .

26- الشعر بين الرؤيا و التشكيل،عبد العزيز المقالح،دار طلاس للدراسات والترجمة،دمشق،ط2 1985،ص38.

27-ينظر علي باكثير و مسرحه الشعري الشاعر والبيع نموذجا،فريد أمعضشو جامعو وجدة المغرب، **نشر بالعدد الثالث من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ص 131** .

28- المسرحية في الأدب العربي الحديث،د.موسى خليل،ص 71 .

29-استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي ،علي عشري زايد،دار الفكر العربي،القاهرة،1447 -1997 م،ص 110 .

30-ينظر دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن،د. محمد زكي العشماوي،ص121 .

31- الثورة الجزائرية في المسرح الجزائري والعربي و العالمي،أ.أحسن ثليلاني،جامعة 20 أوت 1955،سكيكدة،www.univ OUARGLA .