مرجعيّات بناء الشخصية الدرامية في المسرح الجزائري

الأستاذ : بحري قادة
(جامعة سيدي بلعبّاس قسم الفنون)

معايير الشخصية الملحمية:

تعتبر الشخصية البطلة في المسرح الملحمي بمثابة "البطل الذي يظل يكافح ويخاطر إلى الأبد، إلى أن يسقط شهيدا في ساحة القدر، ليس لعيب في تكوينه أو فجوة في نفسيته بل لأن القدر لا بد أن ينتصر"[1]. وهذا تأكيد على دراسة الكاتب للطبيعة البشرية للشخصية، وخاصة الجانب لنفسي الذي يعتبر ثمرة البعدين المتمثلين في الفسيولوجي والسوسيولوجي، وكذا تصوير الصراع الذي تقوده الشخصيات، سواء ما تعلق بشقه الداخلي، أو الخارجي الذي يحدث بين كافة الشخصيات.

وتعد جملة العلاقات الاجتماعية التي تربط الشخصيات فيما بينها بمثابة حقيقة رسمها بريخت من خلال مذهبه الفكري والفني. ويعتبر هذا المذهب نقيضا للمسرح البرجوازي السائد وتفسيراته، هذا المسرح البرجوازي الذي ما عاد الإنسان يستطيع التفريق فيه بين الصدق والكذب، ذلك لأن المتناقضات الاجتماعية الكبيرة فيه تسوى لصالح المتعة والتسلية والأمور السخيفة.

الشخصية الملحمية ذات الطابع الاجتماعي والسياسي:

كان برتولد بريخت يحث الشخصيات على التحلي بالنقد واصفا إياه ببذور التطور:" فمن غير نقد لا يحدث التقدم إلى الأمام، وعلينا نحن الممثلين أن نطور في أنفسنا الشوق نحو النقد...ولا يجوز أن ينتقد إلا من لديه اقتراح للتغيير، أم من ينتقد من أجل النقد فليخرس...لأن النقد السلبي يهدم"[2].

ولقد نشأ الجدل من التاريخ لأنه يؤكد عنصر الصراع بين قوى متعارضة، ويقول الدكتور عدنان رشيد حول الديالكتيك:" هو الجدل، أي محاولة الوصول إل الحقيقة، فمن خلال رأيين متناقضين ينشأ رأي ثالث يقودنا إلى الحقيقة والصواب...أما الحوار في المسرح فهو العامل الوحيد في رسم معالم الشخصية"[3].

لقد اشتهر بريخت بإهمال الفردية، وإهمال مظاهر العواطف والمشاعر، في حين أنه اعتبر النموذجية قيمة ذات نوعية جمالية، وهو بذلك يوحد في بنائه للشخصية التصميم الطبيعي والقيمة السياسية لها – الشخصية المطلوبة– والملفت للنظر هو أن عملية انقطاع الممثل عن دوره ليحاكي ذاته، أو توجهه بحوارات تحمل نقاشا مع المتلقي تدل على توفر[4]وحدة الأساليب المختلفة في بناء الشخصية كما في مسرحية "الإنسان الطيب لسيتشوان". وهذا يختلف مع مدلول الشخصية المسرحية في الواقع، لأنها تتقول تجسيدا لهذا الواقع نفسه، بالإضافة إلى أن الكتابة المسرحية تضيف بعدا جديدا للشخصية الإنسانية من خلال تفجير حدودها الذاتية، وقد تتخذ عدة أساليب، من بينها الطابعين السياسي والاجتماعي، وهذا ما يفسر اعتبار الشخصية المسرحية بصفة عامة والملحمية منها على وجه الخصوص رمزا مفتوحا وممتدا.

الشخصية الملحمية وخاصية التغريب عند بريخت وكاكي:

لا يمكن إغفال الأثر الفني الذي تركه بريخت على فناني المسرح العربي، بفضل منهجه الذي نشره على جماهير المسرح، إذ يقول إننا لا نحتاج إلى مسرح تكون مهمته الوحيدة أن يدفع بالانفعالات والنظريات والدوافع التي يتبعها مجال العلاقات الإنسانية إلى حيز الإمكان، بل نحتاج إلى مسرح يستخدم وينتج أفكارا أو مشاعر تلعب دورها في تغيير[5]هذا المجال ذاته هذا من جهة، ومن جهة أخرى عمد بريخت في تكوين شخصيته ذات الطابع الملحمي إلى الابتعاد عن

الميزات التي ينادي بها المسرح التقليدي الأرسطي، ولعل أهم هذه الميزات تكمن فيما يلي:

- التخلي عن الحبكة والاعتماد على السرد والرواية
- إبقاء دور المتلقي في خانة الملاحظة والفعل لأجل المشاركة في العرض المسرحي بتحريك نشاطه الفكري
- يلعب المتلقي دور المواجهة في ثنايا المشاهد المسرحية، بالإضافة إلى عمله رعلى تقديم الأدلة والبراهين.
- استقلالية المشاهد المسرحية، وهذه النقطة حزت في نفسية الكاتب المسرحي الجزائري عبد القادر علولة، واتجه إلى نظام اللوحات كما فعل في ثلاثيته الأجواد، الأقوال اللثام.

بالإضافة إلى أن المجتمع يؤسس من خلال الأسباب لا من خلال المشاعر.

يتبين مما تطرق إليه شكري عبد الوهاب في كتابه النص المسرحي أن بريخت نزع عن المتلقي*جملة من الفرضيات التي تجعله مثيرا للشفقة، وذلك من خلال عنصر الاندماج بسلسلة الأحداث، أو التكتل مع الشخصيات، ذلك أنه " استخدم في عروضه اللافتات، أو لوحة إعلانية (من خشب أو ورق مقوى) لكي يشير، يحكي، يعلن ويذكر مكتفيا بالإشارة التلخيصية للأحداث –الأم شجاعة عام **1954**– مثلما استعمل أشكال دمى تهريجية إلى جانب شخصيات حقيقية، تعليقات موسيقية أو غنائية –دائرة الطباشير القوقازية عام **1955**– "[6].

ويضيف بريخت في كتابه (الأرجانون الصغير) معرفا التغريب قائلا:" ...أن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية يعني قبل كل شيء أن تفقد الحادثة أو

الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها"[7].

وأكد بريخت من خلال أعماله المسرحي أن الحياة الإنسانية الحقيقية بإمكان الفرد استحضارها في لحظات معينة، كما في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية، لما راعى مبدأ التغريب بتجنبه اندماج المشاهد مع شخصيات المسرحية السالفة الذكر، إذ تعتبر فصول المسرحية الخمسة الأساسية برهانا على فكرة المؤلف، والهدف المبتغى تحقيقه.

"إذ تبدأ رواية المسرحية على لسان مغن ينشد مقدمة لأحداث المسرحية

في العصور الخالية
في العصور الدامية
كان في هذي المدينة...اللعينة
حاكم يدعى جورجي أبشفيلي
بذّ قارون ثراء وغنى
وله زوج جميلة
ووليد حسن الشكل سليم
لم يكن في كل أنحاء جورجيا...."[8].

تبدأ مجموعة الشخصيات في التمثيل بعد الانتهاء من أداء الأغنية وتتابع الأحداث إلى نهاية المسرحية حين يردد المغني —وهو شخصية رئيسية في المسرحية قائلا:

وأنتم، يا من سمعتم قصة دائرة الطباشير، احفظوا حكمة الأقدمين: إن الأشياء ينبغي أن تعطى للذين يقومون عليها خير قيام، فالأولاد للأمهات

اللوالي يرعينهم خير رعاية، حتى يشبوا ويترعرعوا، والعربات للسائقين الفائقين حتى يكون السير جيدا، والوادي للذين يحسنون سقيه حتى ينتج خير الثمار"[9].

مما سلف ذكره يتبين أن وسائل التغريب متعددة، وقد تشمل كذلك طرق التصوير الأدبية في النصوص المسرحية، حتى يصبح الحدث بعيدا في درجة غرابته عن ذهن المتلقي، الذي يتسنى له بعد ذلك المشاركة الفكرية والذهنية في نجاح العرض المسرحي، والشخصية الملحمية هي تلك الشخصية التي تصارع قوى الطبيعة التي تعمد إلى سحقه وفق جملة من العوامل أو العوائق الخارجية. ويتحدث أحد تلامذة بريخت وهو (رودلف بينكا) شارحا مؤثر التغريب قائلا:" إن مؤثر التغريب عنده وسيلة من وسائل النضال الطيفي، فهو يجعل الجمهور يراقب ما يجري على لخشبة ويحاكمه، وهنا هو جوهر المسرح الملحمي"[10]. لذا من واجب الشخصية المسرحي مساعدة الجمهور لأجل المشاركة في ثنايا العرض المسرحي وهذه المشاركة لا بد " أن تكون فاعلة في التاريخ بدلا من أن تكون مادة له"[11].

ويرتكز المسرح الملحمي على أسس كثيرة دونها بريخت في مذكراته حول العمل المسرحي – الشق المتعلق بالإخراج– نذكر أهمها:

أ.تصوير الطبيعة الإنسانية كطبيعة قابلة للتغيير

ب. العمل على تصوير المجتمع من خلال النصوص المسرحية

ج. تصوير الصراعات بوصفها صراعات اجتماعية.

د. تصوير الأخلاق وتناقضاتها الحقيقية

ه. استعمال الملاحظة الجدلية كوسيلة من أجل التغيير[12]

وينظر بريخت للعملية المسرحية على أنها إيصال لرسائل وأفكار من لدن الخشبة والفضاء المسرحي، وهذه العملية بمثابة الوسيلة التعليمية والسياسية، " اعتبارا من أن المسرح السياسي أو الملحمي ليس مسرحا يعتمد على قدر كبير من قدرة الكاتب المسرحي على الخلق"[13].

ويعتبر المسرح الملحمي اتجاها آخر لدراما الستينات في الجزائر، نظرا لما تحتويه من مواقف اتجاه القضايا السياسية والاجتماعية، قصد التغيير والتجديد ذي الطابع الثوري، وهو شكل قصصي لا يتقيد بالزمن، يستخدمه بريخت لتتابع الأحداث الأساسية أو الفرعية دون تعقيدات الزمن والمكان أو بعقدة أساسية لهذا يمكن اعتبار الشخصية الملحمية عند بريخت بمثابة القاعدة الأساسية بالنسبة للشخصية المسرحية الجزائرية بصفة عامة، والشخصية التراثية عند كاكي بصفة خاصة، كما يتبين أن كتاب المسرح الجزائري عثروا في المسرح الملحمي على بذرتين هامتين هما التغريب، والاتجاه السياسي، بحيث أن البذرة الأولى قريبة من تقاليد المسرح العربي، والتي لا تترك المجال لاتساع الهوة بين الشخصية والمتلقي[14]، في حين أن البذرة الثانية دلالة قوية ومعبرة وتكمن في دعم النضال والسير به نحو الحرية والاستقلال بواسطة خاصيتي التأريخ والتفكير.

ولقد كان من بين الأسباب التي جعلت ولد عبد الرحمن كاكي يلجأ إلى التوجه البريختي – في صورة التغريب– بصورة خاصة هي تلك الظروف التي عاشتها الجزائر خلال العهد الاستعماري ومخلفاته بعد الاستقلال، والتي دفعت بالكتاب المسرحيين إلى الاقتناع " بوجوب تغيير للبنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية، ومنها مراجعة التراث لا من أجل التقديس والانغلاق، لكن لتحقيق الوثبة الحضارية المنشودة"[15]. عبر مقاومة القوى

الاستعمارية التي حاولت فرض كيانها في صورة فرض الثقافة والفكر، إلى جانب محاولات طمس الهوية الوطنية بمسخ طال اللغة والتاريخ والدين والعادات والتقاليد.

ويذكر الدكتور إدريس قرقوى:" أن الكاتب المسرحي الجزائري كان إن لم يجد ضالته في الأسطورة سار إلى المعتقد الشعبي أو عاد أدراجه إلى الحكاية، ثم إلى النكتة وهكذا..."[16].

والتغريب من زاوية أخرى هو أسلوب درامي، أراد من خلاله بريخت نزع صفة البديهية عن الحادثة أو الشخصية، وإثارة الاندهاش والفضول حولها، أي تغريب المألوف وجعله شيئا غير عادي، والسؤال الذي يطرح نفسه هو، هل نجح كاكي في تطبيق هذا الأسلوب؟

لقد استغل بريخت التعبيرية ووظفها بشكل جديد ومختلف، وحاول بعد ذلك تجاوزها بعدما تعامل مع أورين بيسكاتور 1893 الداعي إلى المسرح السياسي، المتجه أساسا إلى الطبقة البرولتارية وإعطاء المسرح وظيفة اجتماعية فاعلة بتحويل المسرحيات إلى بيانات تتدخل بها في الأحداث المعاصرة، وتقتحم معا في الفعل السياسي، وتعامل بريخت مع فرقة المسرح العمالي.

وتمثل هذه النقاط أهم المحطات التي مرت عليها الشخصية الملحمية في مرحلة التعبيرية التي أخذت بمبدأ النقد كمعيار أساسي في معالجة المواضيع السياسية والاجتماعية، كما أولى بريخت أهمية كبرى للشخصية الملحمية التي تتحكم في شمولية العرض المسرحي، إذ يقول:" إن العلاقة بين الممثل والفضاء هي علاقة أساسية في العرض الملحمي، وتحديدا من خلال الدور المركزي

والحركي في هذه الفرجة...وهذا الممثل يتحول عند بريخت إلى ممثل ملحمي، فإن مهمته على الخشبة تظل قيمة تحفظية، أي أن عمله فوق الخشبة يظل متعدد المستويات"[17].

يتبين من خلال نظرة بريخت للمسرح، أن المسرح الملحمي يتسم بمجموعة من القيم التي أثرت على المجتمعات العربية ككل، فالمسرحية الملحمية تؤدي إحدى وظائفها بنقلها الدقيق والأمين للحياة والشخصية، كما تستخدم وسائل تقنية مناسبة تصور العادات المحلية وطرق الكلام وتفصيلات البيئة الاجتماعية. ويدل هذا على أن مجال الاستفادة من التراث الشعبي والأسطورة كمادة لموضوعات المسرحيات على سبيل المثال، ظاهرة ليست جديدة في المسرح العالمي، إذ نشأ المسرح معتمدا على التراث، ففي مصر القديمة ارتبط المسرح في نشأته وتطوره بأسطورة إزيس وأوزوريس وحوريس وهي أقدم الأساطير، إذ يتجسد الصراع بين الخير والشر في تناول موضوع ذو طابع سياسي[18].

وعلى الرغم من ظهور الاتجاه الواقعي، فإنه لم يكن اتجاها مانعا لاستمرار كتاب المسرح من اعتمادهم على التراث، سواء الفرعوني أو الإغريقي أو الإسلامي، وقصص التاريخ، ومن بين المسرحيات العربية التي اعتمدت على التراث كمادة لها، نجد مسرحية (كليوبترا، قمبيز، عنترة، مجنون ليلى، علي بيك الكبير) لأحمد شوقي، وكتب عزيز أباضة (العباسة، قيس وليلى، الناصر، شجرة الدر، غروب الأندلس، قيصر)، وفي أعمال عبد الرحمن الشرقاوي يتجل التراث سواء التاريخي أو الديني في مسرحياته (الفتى مهران، النسر الأحمر، الحسين شهيدا، الحسين ثائرا)، كما كتب

صلاح عبد الصبور أيضا معتمدا على التراث (بعد أن يموت الملك، ليلى والمجنون، الأميرة تنتظر[19].

وتتعدد اتجاهات الكتابة المسرحية في دائرة تناول التراث، حيث انقسم الكتاب الدراميون العرب في مراحل التأسيس والتأصيل إلى شقين، أحدهما يتعلق بالجانب النثري، في حين يتعلق الجانب الثاني بالشعري.

الهوامش :

1. د. نبيل راغب، لغة المسرح عند ألفريد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 198.

2. رودلف بنكا، منهج العمل لدى بريخت، ترجمة نبيل الحفار، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، العدد (25/24)، 1985، ص 53.

3. د. عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط 1، 1988، ص 63/62.

* المتلقي في نظر الألماني ياوس الذي وضع الحجر الأساس لنظرية التلقي، ولابد من أن يمتلك ذلك النظام أو الجهاز العقلي الذي يستطيع أن يواجه به أي نص، ينظر بلحوالة سهيلة، اللغة في المسرح الجزائري، بينطيعة النص وجمالية التلقي، 1976– 1986، رسالة ماجستير، إشراف د. فرقاي جازية، جامعة وهران، 2010 مخطوط ص10.

4. محمد سيف، تولي المخرج سلطة العرض في الإخراج، رغبة في التحرر من ضرورة خدمة الإبداع، باريس، 16htm/ ص 8/4 عن الموقع http:/hom.planet.nl/àlgabooo
ذكره عبد القادر القط، فن المسرحية، ، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ط1، 1998 ص427.

5. ردولف بينكا، منهج العمل لدى بريخت، ترجمة نبيل الحفار، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، العدد (25/24)، 1985.ص 53.

6. أوين فردريك، برتولد بريخت، حياته فنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، لبنان، 1981، ص 145.

7. فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي. أطروحة دكتوراه، إشراف د عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، 2003/2002، ص200.

8. ينظر تمارا الكسندوفينا بوتنيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط2، 1990، ص 247.

9. وتار محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق سوريا،ط2002،1،ص 11.

10. إدريس قرقوى، المسرح، المدينة والمواطنة، مجلة فعاليات المسرحية لمدينة الجزائر، 15/14/13/ فيفري 2006، ص 91.

11. عبد الحليم المسعودي، الأسطوري والملحمي من خلال تمثلات الفضاء عند بريخت وآرتو، مجلة المسارح، مجلة ثقافية شهرية، ع25، 2001، ص10.

12. ينظر هيام أبو الحسن، مسرح المصري القديم ومصادره، مجلة فصول، المجلد الثاني، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص17/16.