تجربة محمّد العيد آل خليفة في المسرح الشّعريّ.

د. دين المنّاني أحمد.
كليّة الآداب واللّغات والفنون.

بدأت المسرحيّات الشّعريّة في الأدب العربيّ مع محمّد عثمان جلال الّذي »ترجم عدداً من مسرحيّات راسين و موليير. «[1]و قام باستعمال الزّجل و الألفاظ الدّارجة، ثمّ تبعه أبو خليل القباني الّذي جعل لغة مسرحيّاته تتراوح ما بين الشّعر و النّثر المسجوع مع المبالغة في توظيف المحسّنات البديعيّة، هذه الطّريقة في المزج بين الشّعر و النّثر اعتمد عليها محمود واصف في مسرحيّته « عجائب الأقدار.»

هذه المحاولات مهّدت لظهور أولى المسرحيّات الشّعريّة العربيّة الّتي تتّصف بالنّضج الفنّيّ ممّا يجعلها قريبة من الدّراما الشّعريّة الّتي عرفها الأدب الفرنسيّ في القرن السّادس عشرن إنّها مسرحيّة « المروءة و الوفاء.» الّتي ألّفها خليل اليازجي سنة **1876**، و قد تمّ عرضها في بيروت سنة **1888**.[2]استعمل المؤلّف الشّعر وسيلة للحوار و تصوير الانفعالات والعواطف، وصف الحوادث وصفاً حيّاً متطوّراً و قد نجح إلى حدٍّ ما في الارتفاع بالقصيدة العربيّة.

فتح خليل اليازجي الباب واسعاً أمام العديد من الادباء للولوج إلى عالم جديد في الكتابة الشّعريّة محاولين وضع لبنات متينة لجنسٍ أدبيٍّ لم يعرفه

العرب قديماً، فتعامل الأدباء مع الشّعر من خلال الأوبيرات الّتي انتشرت في مصر و لبنان و سوريا.

إنّ أوّل شاعر عربيّ أسّس للمسرحيّة الشّعريّة في الأدب العربيّ الحديث هو أحمد شوقي وذلك بفضل عبقريّته، و قوّته الشّعريّة، و احتكاكه بالآداب الغربيّة خاصّةً المسرح الفرنسيّ. لقد أثرى هذا الشّاعر هذا الجنس الأدبيّ و أغناه بطائفة من المسرحيّات الشّعريّة، فكانت كليوباترا سنة **1927** بداية السّلسلة، ثمّ تلتها مجنون ليلى **1930**، و بعد ذلك جاءت مسرحيّة قمبيز و عنترة سنة **1931**، و يبدو شوقي من خلال هذه المسرحيّات متأثراً بدون أدنى شكٍّ بالأدب الفرنسيّ.

و هذا ما ذكره توفيق الحكيم في مقدّمة ترجمته لمسرحيّة الملك أوديب حيث قال »يُلاحظ أنّ شوقي في رواياته التّمثيليّة لا صلة على الإطلاق بالإغريق فهو يمضي فيها على نهج شعراء المآسي الفرنسيّين.«[3]

على نهج المشارقة أراد بعض الكتّاب الجزائريّين التّجريب في الكتابة المسرحيّة الشّعريّة، فكانت الانطلاقة الأولى مع محمّد العيد آل خليفة الّذي كتب مأساة بعنوان بلال بن رباح، وهي دراما شعريّة وضعها الشّاعر للنّاشئين من تلاميذ المدارس، تتكوّن من فصلين، ألّفها سنة **1938**، يضمّ فصلها الأوّل ثمانية مشاهد، و يتكوّن فصلها الثّاني من تسعة مشاهد.

تدور أحداثها بمكّة مع بداية الدّعوة الإسلاميّة، و بطلها الصّحابيّ الجليل بلال بن رباح - رضي الله عنه - الّذي اكتشف

سيّده أميّة بن خلف إسلامه، و تردّده على مجلس النّبيّ - صلّى الله عليه و سلّم - و قد أخبره بهذا الأمر عقبة بن أبي معيط في جلسة خمر.

أميّة: أتاني اليوم أنّك آبق.

بلال: أنا آبق؟.

أميّة: مذ صار قلبك آبقاً.

تُغادر سرّاً و تأتي محمّـــداً و تهجو له عاداتنا و الخلائقا

وتسمع ما يتلوه فينا محمّد فيغدو بما يتلوه قلبك عالقـــاً.[4]

يعترف بلال بالحقيقة لسيّده، فيعرضه على كاهن فيحكم عليه بالجنون، و بعد سجال بينهما يصرّ بلال على إيمانه ممّا يعرّضه لأبشع أنواع التّعذيب من حرقٍ بالنّار، و وضع للحجارة على صدره، و سخريّة الغلمان.

في الفصل الثّاني، يبدأ الكاتب مشهده في شعاب مكّة، حيث يظهر الصّحابيّ بلال بن رباح و قد شدّ وثاقه، يعاني من حرارة الشّمس، و سوط سيّده و ثقل الصّخرة على صدره، بالإضافة إلى اجتماع الصّبية و العبيد حوله ساخرين منه.

صبأت يا بن حمامـة
صبأت يا بن حمامـة

كفرت باللّات فاخسأ
تعساً لسعيك تعِســـــاً

هنا تخلد حبســـــــاً
إن لم تمل إلى النّدامة.[5]

يزداد بلال ثباتاً على إيمانه بعد أن سمع هاتفاً يناديه.

الهاتف:

بلال كن ثابـــــــتاً
مستعصماً بالجـــــلد

لا تخشى أيّ امرئٍ
آذاك في المعتـــــقد.[6]

في المشهد ما قبل الأخير من الفصل الثّاني، يتدخّل أبو بكر الصّدّيق – رضي الله عنه – لتخليص بلال من الموت حيث قدّم ثمن حريّته لأميّة بن خلف.

- أميّة: هلمَّ أبا بكر فسمّه أبعْكَهُ فأنت الّذي أغريته بشقاقي.
- أبو بكر: بخمس أواقٍ.
- أميّة: ما بهذا أبيعه.

صبأت يا بن حمامـة
صبأت يا بن حمامـة

كفرت باللّات فاخسأ
تعساً لسعيك تعِســـــاً

هنا تخلد حبســـــــاً
إن لم تمل إلى النّدامة.[5]

يزداد بلال ثباتاً على إيمانه بعد أن سمع هاتفاً يناديه.

الهاتف:

بلال كن ثابـــــــتاً
مستعصماً بالجـــــلد

لا تخشى أيّ امرئٍ
آذاك في المعتـــــقد.[6]

في المشهد ما قبل الأخير من الفصل الثّاني، يتدخّل أبو بكر الصّدّيق – رضي الله عنه – لتخليص بلال من الموت حيث قدّم ثمن حريّته لأميّة بن خلف.

- أميّة: هلمَّ أبا بكر فسمّه أبعْكَهُ فأنت الّذي أغريته بشقاقي.
- أبو بكر: بخمس أواقٍ.
- أميّة: ما بهذا أبيعه.

- أبو بكر: بسبْع أواقٍ.
- أميّة: لا
- أبو بكر: بتسع أواقٍ.
- أميّة: قبلت فهات الأجر.
- أبو بكر: خُذه معجّلاً، و ثق أنّ عهد الظّلم ليس بباقٍ.[7]

عُرضت هذه المسرحيّة بقسنطينة في يناير سنة **1939** بمناسبة المولد النّبويّ الشّريف. و قام بأداء أدوارها تلاميذ جمعيّة التّربية والتّعليم.[8] و هي ترمز إلى مقاومة الاستعمار الفرنسيّ بالصّبر، والتّضحيّة، و التّعاون، فإذا كان بلال يبدي صبراً قويّاً جبّاراً في مواجهة العذاب الشّديد » فإنّما هي دعوة إلى الشّعب الجزائري في أن يصبر، و يتمسّك بدينه، و شخصيّته لأنّه سيجعل له الأسباب ليخرج ممّا فيه من إحنٍ.»[9]هذه الرّسالة التّربويّة في آنٍ واحدٍ صرّح بها الكاتب في مقدّمة مسرحيّته قائلاً: » و أرجو أن تتلقّى ناشئتنا درساً نافعاً في الثّبات على المبدأ و القوّة و اليقين و الصّبر على المكاره في سبيل الدّين.«[10]تعتبر هذه المسرحيّة أوّل مبادرة كلاسيكيّة في مجال الكتابة المسرحيّة الشّعريّة بالجزائر، اعتمد فيها الشّاعر على الشّعر وسيلة للحوار، كما وظّف لغة راقية مثله مثل الشّعراء الكلاسيكيّين العرب كأحمد شوقي و عزيز أباضة، و صلاح عبد الصّبور، لقد استطاع المؤلّف أن يكشف عن براعة لغويّة، و قدرة على تطويع الأوزان الشّعريّة، و تمكن كبير في توزيع الحوار بين الشّخصيّات، حيث قدّم خطاباً مناسباً لكلّ شخصيّة. فخطاب أميّة

يدلّ على الغطرسة والظّلم، وخطاب بلال يدلّ على الإيمان والصّبر والثّبات، أمّا خطاب الكاهن فكلّه خداع وتلاعب وكذب، هذه الميزات الفنيّة دفعت أبا القاسم سعد الله إلى اعتبار هذا النّصّ أوّل ظّاهرة أدبيّة تلفت انتباه النّقّاد.[11] كما عدّها أبو العيد دودو »أوّل عمل شعريّ متكامل في هذا المجال.«[12] ويقصد بذلك الأعمال الّتي تصنّف في خانة الادب المسرحيّ المكتوب، لأنّ النّصّ يكاد يكون خالياً من أيّ وصف للدّيكور، كما أنّه يفتقر إلى الارشادات المسرحيّة الّتي تساعد المخرج، والممثّلين على تجسيد هذا النّصّ على خشبة المسرح.

ميزة أخرى دفعت بعض النّقّاد و منهم عبد المالك مرتاض إلى تصنيف هذا العمل المسرحيّ ضمن النّصوص الكلاسيكيّة الممتازة، و هي محافظته على الوحدات الثّلاث الّتي دعا إليها أرسطو في كتابه فنّ الشّعر، و جعلها قانوناً أساسيّاً يلتزم به كلّ المؤلّفين الكلاسيكيّين في كتابة مآسيهم، و نقصد بالوحدات الثّلاث: وحدة الحدث أو الفعل، وحدة الزّمان، و وحدة المكان.

تعدّ وحدة الحدث أهمّ وحدة ركّز عليها أرسطو حيث أفرد لها كتابة فنّ الشّعر فصلاً خاصّاً حيث: » يجب أن يكون الفعل واحداً، و نامياً.«[13] و هذا ما نجده في مسرحيّة بلال بن رباح الّتي عالجت حدثاً واحداً، و هو معاناة بلال هذا البطل و صبره أمام جلّاديه، كما عرفت الأحداث نموّاً طبيعيّاً وصل إلى درجة التّأزّم حيث تعرّض بلال للتّعذيب، والمساومة على دينه. و في الختام جاء الحلّ

الّذي يتناسب مع القصّة التّاريخيّة الحقيقيّة. بالإضافة إلى هذه الحبكة الفنيّة، نجد الكاتب يركّز على شخصيّة واحدة جعلها محور مأساته، و هي خاصيّة اشترطها «بوالو» في كتابه فنّ الشّعر.

أمّا وحدة الزّمن فقد ذكرها أرسطو في الفصل الخامس من كتابه فنّ الشّعر حيث حدّد زمن المسرحيّة بدورة شمسيّة واحدة ولا تتجاوز ذلك إلّا بقليل.[14] هذا التّحديد قيّد بعض الكتّاب، وجعلهم يثورون على هذه الوحدة، لأنّها تجرّد المسرحيّة من جاذبيّتها، وواقعيّتها بجعل الزّمن يختصر الأحداث، و يجعلها على شكل أخبار على ألسنة الّشخصيّات.

هذه الصّعوبة في تطبيق وحدة الزّمن، لم تمنع الشّاعر محمّد العيد من التّقيّد بفترة زمنيّة لا تتعدّى بضعة أيّام، فقد بدأت الأحداث بمسامرة ليليّة اكتشفت أميّة خيانة عبده المفضّل، وفي الصّباح عرضه على الكاهن، ثمّ قام بتعذيبه لمدّة قصيرة، و بعدها جاءت النّهاية بدفع ثمنه ليتحرّر من عبوديّته، و على ضوء هذه الأحداث نستنبط أنّ المؤلّف كان بارعاً في بناء مسرحيّته على أسس فنيّة عاليّة.[15] محافظاً بذلك على أصعب وحدة فنيّة عجز أمامها الكثير من الكتّاب.

لم يذكر أرسطو وحدة المكان في كتابه لكن بعض الشُّرّاح استخلصوها من العروض اليونانيّة الّتي كانت تقع في مكان واحد، و ترتبط هذه الوحدة بالوحدة السّابقة (وحدة الزّمن) وهذا ما أشار

إليه كورناي الّذي رأى أنّها الاماكن الّتي يمكن التّردّد عليها في أربع و عشرين ساعة.[16]هذا الرّبط جعل بعض الكتّاب و النّقّاد الكلاسيكيّين يشدّدون على الالتزام بالوحدتين معاً و هذا ما فعله محمّد العيد حيث حافظ على وحدة الزّمن بجعل أحداث مسرحيّته تدور فب بضعه أيّام، و في الوقت نفسه حافظ على وحدة المكان حيث جرت الأحداث في مدينة واحدة و هي مكّة رغم انتقال المشاهد من مكان إلى آخر. ففي الفصل الأوّل نجد أنفسنا في بيت اميّة، ثمّ تنتقل الأحداث إلى بيت الكاهن، و في الفصل الثّاني انتقلت الأحداث إلى شعاب مكّة أين تعرّض بلال للتّعذيب.

إنّ تجربة محمّد العيد في الكتابة المسرحيّة بواسطة الشّعر دفعت بعض الكتّاب من بعده إلى خوض تجارب أخرى بتطويع الأداة الشّعريّة لخدمة الدّراما، فكان الشّعر حاضراً بأشكال مختلفة، فتارة نجد المؤلّف يقحم الأبيات داخل الإطار العام للمسرحيّة، حيث يجريه على لسان بعض شخصيّاته، كما فعل أحمد بن ذياب في مسرحيّته «امرأة أب». وتارةً يكون الحوار كلّه شعراً، مثل مسرحيّة بلال بن رباح و مسرحيّة «رواية الثّلاث»، الّتي كتبها محمّد البشير الابراهيمي.

لكن للأسف الشّديد، هذه التّجارب لم تعمّر طويلاً حيث أندثر هذا الصّرح الّذي حاول محمّد العيد وضع لبناته الأولى، لأنّ تطويع الشّعر لكتابة نصوص مسرحيّته يحتاج إلى العبقريّة الّتي نفتقدها في الشّاعر الجزائريّ المعاصر.

المصادر و المراجع:

1- توفيق الحكيم، *الملك أوديب*. دار الكتاب اللّبناني. بيروت ط**1**. **1978**. ص **40**.

2-محمّد صالح رمضان ، و توفيق شاهين، *كتاب النّصوص الادبيّة*. الشّركة الوطنيّة للتّأليف و التّرجمة. ط**1 1967**.ص **11**.

3-محمد غنيمي هلال، *الأدب المقارن*. دار العودة. بيروت . ط**1** (د ت). ص **175**.

4-أنظر محمد الصّادق عفيفي، *الفنّ القصصيّ و المسرحيّ في المغرب العربيّ*. دار الفكر. بيروت. ط**1 1971**. ص **348**.

5-المصدر نفسه. ص **14**.

6-المصدر نفسه. ص **19**.

7-المصدر نفسه. ص **24**.

8-أبو القاسم سعد الله، *تاريخ الجزائر الثّقافي*. دار الغرب الإسلامي. بيروت. ط**1** ج**8**. ص **141**.

9-عز الدّين جلاوجي، *النّصّ المسرحيّ في الأدب الجزائريّ*. وزارة الثّقافة. الجزائر. ط**1 2007**. ص **56**.

10- محمد صالح رمضان، و توفيق شاهين، *كتاب النّصوص الأدبيّة*. م س. ص **04**.

11- أبو القاسم سعد الله، *دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث*. المؤسّسة الوطنيّة للكتاب. ط**1 1986**. ص **141**.

12- أبو العيد دودو، *نشأة المسرح الجزائريّ و تطوّره*. مجلّة القبس. ع **05**. **1969**. ص **50**.

13- أرسطو، *فنّ الشّعر*. ترجمة: عبد الرّحمان بدوري. دار الثّقافة. بيروت **1973**. د ط. ص **26**.

14- المصدر نفسه. ص **81**.

15- أنظر صالح لباركيّة، *المسرح في الجزائر*. دار الهدى. الجزائر. ط**1 2005**. ص **151**.

16- عمر الدّعسوقي، *المسرحيّة، نشأتها تاريخها أصولها*. دار الفكر العربيّ. بيروت. ط**1**. د ت. ص **92**.