الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة باجي مختار–عنابة

كلية الآداب و اللغات قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب العام والمقارن

المسرح الغنائي في المغرب العربي

دراسة في المضامين والأشكال

تخصص :أدب عام ومقارن

إعداد الطّالب: مدير الأطروحة: أ.د . عبد الحق منصور بوناب

سفيان جغدير أستاذ التعليم العالي

المؤسسة: جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الصّفة	الرّتبة	المؤسسة
أ.د.إسماعيل بن صفية	رئيسا	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار – عنابة –
أ.د/ عبد الحق منصور بوناب	مشرفا و مقررا	أستاذ التعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 –سكيكدة
أ.د أحسن ثليلاني	فاحصا	أستاذ التعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة
أ.د.جلال خشاب	فاحصا	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد الشريف مساعدية.سوق أهراس
أ.د/ نظيرة الكنز	فاحصا	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار – عنابة
د.سكينة زواغي	فاحصا	أستاذ محاضر .أ.	جامعة باجي مختار – عنابة

السّنة الجامعية:2023/2022

République Algérienne Démocratique Populaire

Ministère De L'enseignement Supérieure et Recherche Scientifique

Université 20 Aout 1955 – Skikda–

Faculté Des Lettres et Langues Département des Langue

Et littérature Arabe

Thèse Présenté Pour Obtenir Le Diplôme Doctorat Sciences

Spécialité :littérature général et comparer

Le théâtre lyrique au Maghreb Arabe

Une Etude dans les contenus et des formes

Présenté par: Encadré Par Pr :

Sofiane Djaghdir Abdelhak Mansour Bounab

Membres De Jury :

Nom et Prénom		Grade	Université
Pr. Ismail bensfia	Président	Professeur	Badji Mokhtar Annaba
Pr. Abdelhak Mansour Bounab	Rapporteur	Professeur	20 août 1955 Skikda
Pr. AhceneTlilani	Examinateur	Professeur	20 août 1955 Skikda
Pr. Djalal khechab	Examinateur	Professeur	Mohamed chérifmessadia.soukahras
Pr.NadiraElkenz	Examinateur	Professeur	Badji Mokhtar Annaba
Dr.Sakina Zouaghi	Examinateur	MCA	Badji Mokhtar Annaba

Année Universitaire : 2022 / 2023

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين محمد صل الله عليه وسلم، وبعد:

فإني أشكر الله تعالى على فضله حيث أتاح لي إنجاز هذا العمل بفضله، فله الحمد أولا و آخرا.

الشكر لأولئك الأخيار الذين ساعدوني في إنجاز البحث، وفي مقدمتهم أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور: عبد الحق منصور بوناب الذي لم يدخر جهدا في مساعدتي، كما أشكر كل من ساعدني من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة.

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى روح أمي الغالية رحمها الله

وإلى أبي العزيز أطال الله في عمره كما لا أنسى

زوجتي وأولادي وإخوتي.

وإلى كل من ساهم في إنجاز هذا البحث العلمي من

قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة.

مقدمـــة

يعد المسرح الغنائي من بين الأشكال المسرحية التي فرضت نفسها على الساحة الأدبية عامة والمسرح خاصة، وهذا لما يحمله من خصائص فنية ميزته عن باقي الأشكال الدرامية الأخرى، فهو يعتبر حلقة الوصل بين مختلف الفنون؛ حيث يأخذ من الأدب النص، كما يستعين بالموسيقى التي تمنح العمل الدرامي الحيوية وتبعد الملل والسأم عن الجمهور، لتأتي الأغنية لتساهم في تدعيم البناء الفني للمسرحية، وذلك من خلال مساهمتها في تطور ونمو الأحداث وتأزمها، أما الرقص فيمنحها الحركية والنشاط وفق تعدد الطبوع التي تميز كل دولة.

اتحدت الفنون الأدائية السابقة فيما بينها لتشكل لنا لحمة فنية اصطلح عليها الباحثون والنقاد مصطلح **المسرح الغنائي**، الذي يعد من أهم ما أفرزه القرن السادس عشر وبالتحديد في إيطاليا التي تعد مهد هذا الشكل المسرحي الجديد على الساحة الأدبية العربية والعالمية، حيث ساهمت بشكل كبير في إرساء دعائمه، ليتخذ شكله النهائي بعد عدة محاولات، بدأتها جماعة الكاميراتا، وواصل المسيرة كل من كلوديو مونتفردي ودمينيكو سكارلاتي وجوزيبي فيردي، وغيرهم من رواد المسرح الغنائي في إيطاليا.

لم تعرف الأمة العربية فن المسرح إلا في عصر النهضة وبالتحديد مع حملة نابيلون بونابارت على مصر، ولذلك ليس عجبا أن يتأخر ظهور المسرح الغنائي في البلدان العربية، حيث كان ظهوره الأول مع الكاتب المسرحي أبو خليل القباني الذي ساهم بشكل كبير في بلورته وإعطائه صبغة عربية خالصة، وذلك بالرجوع إلى حكايات ألف ليلة وليلة، بالإضافة إلى استلهامه التراث الشعبي العربي بمختلف أشكاله وأنواعه، ثم جاء كلا من سلامة حجازي وسيد درويش ليواصلان المسيرة التي بدأها القباني، فأنتجا العديد من المسرحيات الغنائية.

أما فيما يخص حضور المسرح الغنائي في الدول المغاربية فكان في بدايته الأولى محتشما، حيث إن أغلب الكتاب المغاربة لم يستطيعوا مواكبة التطور الكبير الذي شهده المسرح الغنائي في الغرب أو حتى في المشرق العربي، وهذا بالنظر إلى العراقيل الكبيرة التي واجهتهم، خاصة ما تعلق منها بالنقص الكبير في تكوين هؤلاء في مثل هذا الشكل المسرحي الذي يتطلب إلماما واسعا بمختلف الفنون الأدائية المشكلة له، بالإضافة إلى عدم وجود الدعم الكافي من طرف تلك الدول المغاربية لهؤلاء الرواد، إلا أن ذلك لم يمنعهم من الكتابة فيه، حيث طرحوا الكثير من القضايا تراوحت مضامينها مابين التاريخية والدينية والسياسية والاجتماعية والإنسانية، وفي هذا السياق يمكن طرح السؤال الآتي:

ما أهم القضايا التي تناولها هؤلاء الكتاب المغاربة في مسرحياتهم الغنائية، وكيف كانت خصائصها الفنية ؟

يمثل العنوان بالنسبة إلى البحث بطاقة هوية يستطيع من خلالها القارئ إدراك مكوناته ومختلف المرتكزات العلمية التي يقوم عليها، فهو من هذا المنظور -إذا- عبارة عن نصٍ مكثفٍ دلالي، يختزل في ثناياه مختلف القضايا المسرحية الغنائية المدروسة وكذلك خصائصها الفنية المتعلقة بها، ولذلك نجد أن أغلب الباحثين والدارسين يولون أهمية بالغة له، ومن هذا المنطلق اخترنا لبحثنا العنوان الآتي:

المسرح الغنائي في المغرب العربي، دراسة في المضامين والأشكال

إن لكل بحث **دوافعه وأسبابه** الخاصة التي دفعت الباحث إلى اختيار الموضوع دراسته، وأما فيما يخص الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار البحث فيمكن ردها إلى سببين رئيسيين: الأول ذاتي، تمثل في علاقتي الوطيدة مع المسرح منذ أيام الجامعة، حيث كانت المقررات الدراسية تعطي أهمية كبيرة للشعر والرواية على حساب المسرح، ممّا دفعني إلى محاولة اكتشاف هذا الجنس الأدبي والتعريف به، وذلك من خلال طرح أحد أنواعه الرئيسية والذي تجسد في شكل المسرح الغنائي، أما السبب الثاني موضوعي، حيث أن هذا الشكل المسرحي فرض نفسه على الساحة الأدبية على مستوى الصعيد المحلي أو العالمي، بالرغم من التفاوت الكبير بين القطرين من حيث السبق الزمني أو من حيث الخصائص الموضوعاتية الفنية.

أما فيما يخص **الدراسات العلمية** السابقة في الموضوع، فقد تراوحت ما بين كتب وملتقيات علمية، والتي يمكن إجمالها في الآتي :

1- أحمد حمدي محمود، الأوبرا والأوبريت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (مصر)، د ط

2- حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، الدار البيضاء (المغرب)، ط2 (2001) .

3- سمير بشة، أنطولوجيا الفنون الغنائية الركحية في تونس بين ظاهرتي الثقافة والمثاقفة (1956-1998)، دراسة تحليلية موسيقية مشهدية، مركز النشر الجامعي (2013)، د ط.

4- عبد الحميد الصادق المجراب، المسرح الليبي في نصف قرن (1928-1978)، النشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، الجماهرية الليبية الشعبية الاشتراكية، طرابلس، ط1(1986).

إلا أن هذه الدراسات السابقة –في معظمها– ركزت على رصد أهم الإرهاصات الأولى لظهور المسرح الغنائي في الغرب أو المشرق سواء تعلق الأمر بالجانب الموضوعاتي أو الفني، كما أنها أهملت بشكل كبير جهد المغاربة في مجال المسرح الغنائي الذي يعد أهم الأشكال المسرحية التي جاء بها القرن السادس عشر في أوروبا وبالتحديد في إيطاليا، جاءت هذه الدراسة لتكمل هذا النقص المسجل على مستوى الدراسات المغاربية، ليكون بذلك المسرح الغنائي حلقة مكتملة الجوانب، يستطيع القارئ من خلالها اكتشاف خفاياه والتي أرسى دعائمه الأولى الكاتب المسرحي أبو خليل القباني، الذي تتبع خطاه العديد من الكتاب المغاربة من أمثال: عز الدين ميهوبي، وعز الدين جلاوجي، وعبد السلام شرايبي، والطيب الصديقي، وأحمد الطيب العلج، وسمير العيادي، وسالم المساهلي، وعمر بن سالم وعبد ربه الغناي، وأحمد مُحَّد وريث، وغيرهم من الكتاب المغاربة، حيث عالج هؤلاء العديد من الموضوعات والقضايا المسرحية الغنائية اختلفت فيما بينها من حيث الخصائص الفنية التي ميزت كل كاتب بالرغم من التقارب الكبير في المرجعية التي شكلت هوية كل باحث.

ولتتبع مسار مختلف القضايا والموضوعات التي طرحها هؤلاء الكتاب المغاربة في مسرحياتهم الغنائية، اعتمدنا على **خطة بحث** مكونة من مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة، حيث قسمنا الباب الأول إلى فصلين رئيسيين : الأول تحدثنا فيه عن مفهوم المسرح الغنائي و أهم أنواعه والتي حصرها النقاد في ثلاثة أشكال وهي : الأوبرا والأوبريت و الدراما الموسيقية ، أما الثاني، فخصص للحديث عن التجربة المسرحية الغنائية عند العرب، وبالتحديد عند المشارقة والمغاربة.

أما فيما يخص الباب الثاني الذي وسم ب : قضايا المسرح الغنائي المغاربي، فقسم هو الآخر إلى ثلاثة فصول، الأول تم الحديث فيه عن قضية الحب وذلك من خلال التعريف به، وتحديد أهم أنواعه الرئيسية والمجسدة أساسا في ثلاثة أنواع هي: الحب الحسي (الجنسي) والحب العذري والحب الإلهي، أما الثاني، فتكلمنا فيه عن قضية النزعة الإنسانية وما تضمنته من موضوعات جزئية تمثلت أساسا في: مفهوم الإنسان وعلاقة الإنسان بالأرض، والتحرر. وفيما يخص الفصل الثالث فخصص للحديث عن قضية الثورة، والتي بنيت على ركنين أساسيين: الأول تجسد في موضوعة "الثورة ومسيرة تطور الدولة الحديثة"، أما الثاني، فتمثل في موضوعة (التضحية).

وإذا انتقلنا بالحديث عن الباب الثالث الذي جاء بعنوان (الخصائص الفنية للمسرحيات الغنائية المغاربية)، فقد قسم بدوره إلى ثلاثة فصول، الأول خصص للحديث عن اللغة والحوار، والثاني تكلمنا فيه عن الشخصيات والصراع، أما الثالث فتناولنا فيه قضية أثر التكرار في تشكل الغنائية، كما

خصصنا حيزا مهما للحديث عن أثر الغنائية على مختلف العناصر البنائية للنص المسرحي الغنائي المغاربي.

ولمقاربة العناصر السابقة التي تضمنتها الخطة المنهجية السابقة في البحث اعتمدنا على **المنهج الموضوعاتي(Thématique)** الذي يحاول تتبع الموضوعة داخل نسيج النص وما يتفرع عنه من موضوعات جزئية، وذلك باعتماد مجموعة من **التقنيات المنهجية** كالعنوان، والصورة بمختلف أشكالها، ونظرية الحقول الدلالية، وبعض المفاهيم النفسانية التي شكلت جوهر المنهج النفسي، على اعتبار أن المنهج الموضوعاتي من بين أكثر المناهج انفتاحا على باقي المناهج الأخرى، ولذلك كانت لكل موضوعة موجودة داخل نص معين تتطلب تقنية معينة تلائم النص المدروس.

إن لكل بحث **مراجعه ومصادره** الخاصة، وموضوع (المسرح الغنائي في المغرب العربي، دراسة في المضامين والأشكال)، تطلب منا البحث عنها في مجالين اثنين: الأول تمثل في قسم الموسيقى، والثاني شمل المسرح، باعتبار أن المسرح الغنائي –يعد في حقيقية الأمر– حلقة الوصل التي تربط بين الفنين ومن أهم الكتب التي تم الاعتماد عليها: كتاب الأوبرا لنذير جزماتي، ومعجم الموسيقى الموسيقى الغربية (الأعلام، المصطلحات، الأعمال الموسيقية)، وكتاب المسرح الغنائي في سبعة آلاف سنة لعبد الحميد توفيق زكي، وكتاب المسرح الغنائي في الوطن العربي لمحمد القرفي ...إلخ

خلال هذه المسيرة العلمية التي كان الهدف منها إنجاز أطروحة الدكتوراه، واجهتني مجموعة من **المشاكل والعراقيل والصعوبات**، من بينها صعوبة الحصول على المدونات المسرحية، خاصة أنها غير متوفرة على مستوى الشبكة العنكبوتية، كما أنها ليست مطبوعة على نطاق واسع، ممّا جعل الحصول عليها أمر بالغ الصعوبة، بالإضافة إلى النقص الكبير المسجل على مستوى الدراسات المغاربية تناولت مثل هذه الموضوعات، إلا أنه بمرور الوقت اتضحت الفكرة أكثر واستطاع البحث أن يرى النور بفضل الله عز وجل.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن **أتقدم بأسمى عبارات التقدير والاحترام** للأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور عبد الحق منصور بوناب على اسهاماته القيمة في إثراء البحث وذلك من خلال توجيهاته المتواصلة، كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل أعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء قراءة هذا البحث وعلى قبولهم مناقشة هذه الأطروحة، وعلى ملاحظاتهم التي اعتبرها توجيهات مفيدة من شأنها

تقويم البحث وجعله أكثر تنظيما، لأن المسرح الغنائي في المغرب العربي يبقى مجالا خصبا يمكن للباحثين الخوض فيه واكتشاف قضايا أخرى قد نكون غفلنا عنها، وبالله التوفيق.

الباب الأول

المسرح الغنائي عند الغرب والعرب

الفصل الأول

المسرح الغنائي عند الغرب

أولا: مفهوم المسرح الغنائي

يعد المسرح الغنائي(Le théâtre lyrique) من بين الأشكال المسرحية التي أفرزها القرن السادس عشر وبالتحديد في إيطاليا، التي كان لها فضل السبق في احتضان هذا النوع المسرحي الذي اختزله الكثير من النقاد في شكل الأوبرا (Opéra) التي تعد أحد أنواعه، ولذلك فالمسرح الغنائي إنما يطلق «على هذا النوع من المسرح الذي يحتوي على أغاني وموسيقى ولكن بشرط أن تكون لهذه الأغاني ضرورة درامية تخدم الصراع، وتساعد على تطوره وتنمي الحدث الدرامي، وليس على سبيل الترويح أو التزين للعمل الدرامي»[1].

أو هو عبارة عن شكل مسرحي «يتم فيه غناء النصوص الأدبية وذلك بمصاحبة الموسيقى التي تعتبر ركنا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه، وبالتالي فهي تشكل جوهره وعماده»[2].

ثانيا: أنواع المسرحية الغنائية

لقد حظيت المسرحية الغنائية باهتمام الكثير من الباحثين والنقاد، وذلك بفضل الخصائص والمميزات التي ميزتها عن غيرها من الأنواع المسرحية الأخرى، حيث أنها تضمنت كل الأساليب والعناصر التي تجلب الجمهور وتجعله يستمتع بحضوره في قاعات العرض، خاصة أنها توفر له كل أشكال الفرجة من تمثيل وغناء وموسيقى ورقص، أما فيما يخص أنواعها فهي كثيرة، إلا أنّ النقاد والباحثين حصروها في ثلاثة أنواع رئيسية وهي: الأوبرا والأوبريت والمسرحية الموسيقية.

[1]- طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسس طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر (200)، د ط، ص 131

[2]- **Dictionnaire français**, **lyrique**, https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/theatre-lyrique/ 25-06-2022 ; 14.25h.

.

I. الأوبرا (Opéra)

1. مفهومها:

تعد الأوبرا من بين أهم أنواع المسرحية الغنائية، حيث إن بعض النقاد اختزلوا المسرحية الغنائية في فن الأوبرا، أما الأنواع الأخرى فما هي إلا امتداد طبيعي لها، إلا أن القراءة المتأنية للمسرحية الغنائية تكشف لنا أنها لا تعد المسرحية الغنائية نفسها، وإنما هي النوع والشكل الأكثر شهرة وأهمية من باقي الأنواع الأخرى، أما فيما يخص مفهومها، فعرفت في معجم المسرح على أنها «مسرحية تؤدى بمصاحبة الموسيقى، وفيها يمكن أن تغنى الكلمات طوال العرض كما كان يحدث في بداية ظهور هذا النوع المسرحي – وفي هذه الحال تكون الأوبرا تيارا متصلا من الميلودي يشبه إيقاع الكلام العادي بدون السلم الموسيقي العادي – أو من الممكن أن تغنى طبقا للسلم الموسيقي، ويمكن للنغمات الموسيقية أن تؤدى في إطار الحوار المنطوق».[1]

كما نظر إليها البعض على أنها عبارة عن فن غني بطبيعته، يقوم على القدرات الصوتية بالدرجة الأولى، وتضيف الموسيقى عليه الكثير من الفخامة والعظمة، فالأوبرا تتطلّع إلى رجال يؤمنون لها إخراجا راقيا فضلا عن الأداء الملتزم الماهر والمتكامل للممثلين المغنين، وبالتعبير الجسدي لهؤلاء الذين يتألفون غالبا من ممثلين متعدّدي المواهب وذوي مهارات لافتة ليسهموا في تجديد المسرح الأوبرالي الذي ظل لفترة طويلة بلا تجديد وتستبد به الموسيقى.[2]

أما في معجم الأوبرا، فقد عرفت على النحو الآتي: «أتت كلمة أوبرا من الإيطالية وتعني عمل، وهذه الكلمة هي اختصار لتعبير (Opéra in musica) ، أي عمل من خلال الموسيقى، والأوبرا دراما ملحنة يغنيها المغنون بمرافقة الآلات الموسيقية، وقد نشأ هذا الشكل في العقد الأخير من القرن السادس عشر، وكان نتيجة اجتماعات عقدها شعراء وموسيقيون في قصر الكونت باردي في فلورنسا هدفوا من ورائها إلى إحياء الدراما اليونانية».[3]

أما إذا نظرنا إلى الأوبرا من حيث بنيتها فهي تتكون من مجموعة العناصر تتمثل في التمثيل والغناء والموسيقى والرقص، ولهذا نظر إليها النقاد على أنها عبارة عن «كيان عضوي يضم عدة عناصر تتكامل مع بعضها ويربطها هدف مشترك وهو تحقيق وجود شيء واحد، وفي الأوبرا يصبح

---

[1]– فاطمة موسى محمود، قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 (2008)، ج1، ص187

[2]– باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة : ميشال ف خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1 (2015)، ص370

[3]– محمد حنانا، معجم الأوبرا، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط، ص 03

هذا الهدف المشترك هو تقديم عمل فني مسرحي موسيقي على خشبة المسرح في صورة متكاملة تشترك في أداء العناصر المتعددة، ويعتمد كل عنصر منها في أداء وظيفته على أداء العناصر الأخرى مهما كانت وظيفتها صغيرة نسبيا».[1]

وبذلك كانت الأوبرا بمثابة مسرح الإبهار والإتقان والتكامل يتطلب التعاون الكامل بين تلك العناصر السابقة المشتركة في أدائها وإعدادها بحيث لا يلقى عنصر منها تجاوبا وإعجابا يفوق على العناصر الأخرى، ولكي يحقق المبدع هذا التكامل والاتحاد بين هذه العناصر فإنه يلجأ إلى الشعر لكتابتها، ولهذا عرفت الأوبرا على أنها «مسرحية حوارها شعري يغنى من البداية إلى النهاية، وقد يكون موضوعها تراجيديا أو كوميديا ساخرا».[2]

يُنظر إلى الأوبرا على أنها مسرحية شعرية يكتبها شاعر يستطيع سبر أغوار النفس البشرية فيها، فيعبر عنها في إطار رواية تضم مواقف إنسانية ذات معنى، وإذا تحولت تلك الرواية إلى أوبرا تصبح عملا مميزا ترتفع فيه الموسيقى إلى أبلغ صور التعبير الإنساني، ولهذا فلا يمكن حصر دورها الوحيد في تسلية الجمهور والترفيه عنه أثناء مشاهدة المسرحية، ومن بين تلك الوظائف نذكر :

1. «خلق المناخ النغمي والنفسي المناسب للموضوع.
2. تأكيد المواقف المهمة في الرواية سواء كانت درامية أم كوميدية.
3. ابتكار ألحان عذبة تبرز جمال الأصوات البشرية وتناسب حدودها.
4. إرضاء العقل والمنطق في إطار من الذوق السليم».[3]

لعب الشعر كبيرا في رقي وازدهار الأوبرا وتطورها بإكسابها أسلوبا متميزا، كما ساهمت الموسيقى في نجاحها بتزويدها بتلك النغمات الموسيقية التي تدخل في العرض المسرحي، فكانت بذلك بمثابة «الملتقى الذي تتقابل فيه الفنون الأشقاء الثلاثة :الشعر والموسيقى والتمثيل، مضافا إليهم الرقص».[4]

كما أن العلاقة التي تربط بين الغناء و الموسيقى هي علاقة تكامل وترابط بينهما، حيث إن الموسيقى إما أن تكون ناتجة عن النغمة الموسيقية التي تحدثها الكلمات، وإما أن تكون صادرة عن

---

[1]- عزيز الشوان، الأوبرا، الهيئة العامة للكتاب مصر، ط1(1988)، ص18

[2]- المرجع نفسه ، ص25

[3]- المرجع نفسه، ص55

[4]- سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار هلا للنشر والتوزيع ،مصر، ط1 (2006)، ص75

الآلات الموسيقية وما يصاحبها من قطع موسيقية، ومن هذا المنطلق نظر إليها الكثير من الباحثين على أنها «عمل درامي مغنى كليا أو جزئيا بمصاحبة آلات موسيقية، وغالبا ما يكون أوركسترا، ويمكن أن تنقسم موسيقى الأوبرا إلى قطع موسيقية لأصوات منفردة أو جماعية، وتتصل هذه المقطوعات بأغاني تدخل في البناء الدرامي للمسرحية»[1].

بالرغم من الأهمية التي يلعبها النص في الأوبرا، إلا أنه هناك أهمية كبيرة أيضا للمعد الأوبرالي الذي يعد حلقة وصل بين النص والعرض، ففي أوبرا (عطيل) التي كتب نصها شكسبير في حوالي 3500 بيتا من الشعر، ووضع ألحانها فيردي، وأوكلت مهمة إعدادها إلى (بويتو) الذي صاغها في أقل من ثمان مئة بيت شعري، حيث قام بحذف بعض المشاهد الموجودة في النص الأصلي وذلك لضرورة تقتضيها متطلبات العرض، ولهذا وجب على المعد للنص الأوبرالي عند عرض أي أوبرا مراعاة الشروط الآتية:

«أولا: أن تكون القصة ذات عقدة واحدة لا تحتوي على قصص ثانوية حتى وإن كانت متوازية مع القصة الأصلية.

ثانيا: أن تكون اللغة المستخدمة هي اللغة الشعرية البسيطة حتى تحتمل التلحين دون أن تفقد جزءا من معناها.

ثالثا: أن يكون تراجيديا، أبطاله من النبلاء أو علية القوم.

رابعا: أن تلعب الشخصيات الثانوية دورا مساعدا يساعد على نمو الحدث في نفس الاتجاه دون تشتيت»[2].

ولكي يستطيع المتلقي فهم الأوبرا والاستمتاع بها «ينبغي له أن يكون مطلعا على قصة الأوبرا التي تقدم المواقف، الأشخاص، الانفعالات والأحاسيس، التي ألهمت الموسيقي ليضع الموسيقى »[3].

استطاعت الأوبرا أن تجمع حولها كل المقومات والعناصر الفنية من موسيقى وغناء ورقص وتمثيل التي من شأنها أن تدخلها دائرة المسرح من أوسع أبوابه، يقول باتريس بافي:

---

[1]- طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، ص33

[2]- المرجع نفسه، ص142

[3]- سمير شيخاني، روائع الأوبرا العالمية، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ط1 (2006)، ص06

«باستطاعتنا التكلّم اليوم عن المسرح كأوبرا، حيث يلجأ المسرح إلى كل موارد المسرحية والاصطناعية التي يجسها الغناء، لأن الإخراج المسرحي أصبح من الشمولية بحيث يستطيع العمل ضمن توليفة موسيقية بغاية الدقة، والمسرح والموسيقى يعقدان بينهما روابط متينة ومبتكرة، والإخراج عليه أن يمارس المسرحة برؤيوية مشهدية ويدرك الأبعاد الموسيقية صوتا ونصا، ويستقبل الإخراج العرض كتوليفة تدوينية تنقّي النص وتشدّ روابطه، وكذلك الموسيقى والصورة، وتسيّر مجموعة الانفعالات باتجاه محدد قاصدة المشاهد الذي لا يعود يميز بين ما يرى وما يسمع، أو من صحة إدراكه الواعي لحركات الجسم».[1]

احتلت الأوبرا مكانة كبيرة بين الناس وهذا بفضل ما تتضمنه من عناصر الفرجة عند الجمهور كالتمثيل والموسيقى والغناء والرقص، فوجدوا ضالتهم فيها، وأصبحت الشكل المفضل لهم خاصة في إيطاليا التي عدت مهد الأوبرا في العالم ومنها انتقلت إلى باقي دول العالم، حيث حققت نجاحا كبيرا.

2. نشأتها:

أ. الأوبرا في إيطاليا:

تعد إيطاليا من بين الدول الأوروبية الرائدة في مجال الموسيقى والغناء في العصر السادس عشر الذي عرف فيه العالم ميلاد شكل درامي جديد، حمل في طياته كل معالم الفرجة من تمثيل وغناء ورقص وموسيقى، هذا الشكل اصطلح عليه النقاد اسم الأوربرا، التي تعد إيطاليا هي البلد الرائد فيه ثم انتقل مع مرور الزمن إلى باقي دول العالم مقتفية أثر النموذج الإيطالي.

سئمت أوروبا –وبالتحديد إيطاليا– في نهاية القرن السادس عشر من تلك الأعمال الموسيقية والغنائية التي كانت تعرض في الكنيسة وخاصة ما تعلق منها بالتراتيل الدينية، حيث اهتم الكتاب الموسيقيون فيها بالصوت على حساب النص، مما دفع بالبعض منهم إلى محاولة التجديد فيها، هذه الثورة على تلك التقاليد القديمة «جاءت من بين صفوف رجال الفكر والثقافة والفن ممن كان يملؤهم الحماس للحضارة الإغريقية القديمة وإحياء النمط الذي طالما امتدحه أفلاطون وفلاسفة آخرون في تأكيدهم من أن الموسيقى ليست سوى الشعر والإيقاع والصوت في المكانة الأخيرة، وليست وفق

[1]– باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال خطّار، ص370

الترتيب العكسي لذلك، إذا أريد لها أن تتغلغل في تفكير الآخرين، بمعنى إعطاء الأولية للنص الأدبي وترجيح أهميته على أهمية الصوت»[1].

وكان من بين الذين تبنوا الفكرة السابقة جماعة أطلقوا على أنفسهم تسمية جماعة الكاميراتا (camerata) وهم جماعة من الأدباء والشعراء ورجال الثقافة والفكر والموسيقى المحترفين والهواة كانت تجتمع في فلورنسا «آلت على نفسها إلا أن تطبق المثل الجمالية العليا للفلسفة اليونانية القديمة على الموسيقى الإيطالية، تزعم هذه الجماعة الكونت جوفاني باردي (Giovani Bardi) والكونت جاكوبي كوري (Jacobi Cori) وكانت تضم بين أعضائها المشاهير : الشاعر أوتافيو رينوتشينيpinuccini الذي ساهم بنصيب وافر في كتابة الشعر للأوبرات الأولى، وجوكابو بيري (Gacop Peri) وجوليوكاتشينcaccine مؤلف كتاب الموسيقات الجديدة (nuove musiche)وفنشنز جاليلي، ونجحت جماعة الكاميراتا في بلورة المفهوم الجديد من خلال دعوتهم للفن الذي كانوا يدعون إليه في إدخال نوع موسيقي جديد، بدأ بوصفه مسرحية ريفية وضعت موسيقى بسيطة أحادية الصوت(monophonic) وتطور بمضي الوقت إلى نوع من الفن المشترك يجمع كل الفنون في وحدة واحدة أطلق عليها الأوبرا»[2].

ولدت الأوبرا في إيطاليا بفضل الجهود الكبيرة التي بدلتها جماعة الكاميراتا، انطلاقا من إيمانها بضرورة إحياء القيم الفنية التي أرسى دعائمها رواد التراجيديا اليونانية القديمة من مثل أيسخيلوس وسوفكليس، ويوريبيدس وغيرهم ممن رافقت مسرحياتهم التراجيدية آلات موسيقية وترية أو نفخية، كما كان الكورس (الجوقة) ركنا أساسيا في مسرحهم، وقد ظهرت «أول أوبرا عندما قامت هذه الجماعة بتقديم مسرحية قصيرة تتناول موضوعا من موضوعات الأدب الإغريقي كتبها أوتافيورينوتشيني (1562-1621)، وألف موسيقاها جاكوبو بيري(jacobi peri) (1561- 1633) قدمت هذه الأوبرا القصيرة في أحد قصور فلورنسا عام 1598، وقدم نفس المؤلفين أوبرا ثانية عام 1600 تناولا فيها لأول مرة أسطورة أورفيوس وحبيبته يوريديس وهو موضوع ظل بعد ذلك من الموضوعات الأثيرة التي يعالجها فن الأوبرا، وإذا حكمنا من خلال النوتة الموسيقية فيمكن القول بأن الموسيقى كانت في المرتبة الثانية من الأهمية بعد الحوار»[3].

---

[1]- علي عبد الله، المسرح الموسيقي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1999)، د ط - ص13

[2]- المرجع نفسه، ص14

[3]- فاطمة موسى محمود، قاموس المسرح ، ص179

إلا أن تلك الجهود السابقة في مجال الأوبرا ارتبطت ارتباطا وثيقا بالدراما الدينية، وخاصة ما تعلق بأعمال الكاتب إيميليو كافالييري(Emilo cavalli) الذي اشتهر في التأليف في مثل هذا الشكل الدرامي في فلورنسا، ثم غادرها إلى مدينة روما ليقدم تمثيليته الدينية «الروح والجسد، وبعد وفاته تابع فنانو فلورنسا رسالة التجديد الفنية التي بدأها إيميليوكا فالييري، وقاموا بوضع قواعد الفن الجديد بالاشتراك مع الكونت جيوفاني باري، فتخلوا أولا عن القواعد البوليفية التي تفضي بإهمال الغناء والشعر، ودأبوا على اختراع نوع من الغناء الذي تستطيع الموسيقى أن تعبر به عن المعاني تعبيرا واضحا»[1].

وبفضل تلك الجماعة استطاعت الأوبرا أن ترى النور في إيطاليا وبالتحديد في فلورنسا، التي كانت مهدا للموسيقى العالمية في ذلك الوقت، مما ساعد على تطور الأوركسترا – التي تقابل الجوقة في التراجيديا اليونانية القديمة – حيث وصلت إلى مرحلة مكتملة تقريبا، وبذلك أصبحت الوسيلة الأمثل لمصاحبة الغناء والتعبير عن الدراما، ويرجع ذلك إلى الأسباب الآتية:

1. «تعدد ألوان أصوات آلاته.
2. إمكانيات ابتكار ألوان جديدة بمزج أصوات الآلات معا.
3. تضخيم حجم الصوت باشتراك جميع آلات الأوركسترا في فقرات معينة.
4. تباين الفرق بين الألوان القاتمة والفاتحة طبقا لطبيعة الآلات المستعملة»[2].

توفرت كل المقومات التي ينبغي توفرها في فن الأوبرا مما أدى إلى ازدهار فن التمثيل في إيطاليا حيث حمل لواء هذا الفن الجديد مجموعة من الشباب الطموح، ليخرجوه إلى العالم في أحسن حلة بعدما ابتعدوا عن الجانب الديني في تأليف مسرحياتهم، فأخرجوا «نوعا من الدراما الموسيقية يمكن اعتباره نواة الأوبرا، فكان عام 1595 حين ظهرت دافني(Dafne) التي لحنها بيري وقام موضوعها على خرافة عن أبولو ودافني من تأليف الشاعر رينوتشيني، وفي عام 1600 أخرج نفس المؤلف والملحن أوبرا إوريديتشي «التي يمكن اعتبارها الأولى في التاريخ، وقد أعيدت كتابة موسيقاها بالطرق الحديثة، وقيل إن كاتشيني اشترك مع بيري في تلحينها»[3].

[1]– حمدو طماس، فنون السينما والموسيقى والمسرح، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط1 2000، ص144

[2]– عزيز الشوان، الأوبرا، ص127

[3]– صالح عبدون، الثقافة الموسيقية، العلمية للطبع والنشر، القاهرة (1956)، د ط، ص155

انتشرت الأوبرا بمجرد خروجها إلى الجماهير بعد أن كانت محصورة في دائرة جماعة النبلاء والأمراء، لتشمل فيما بعد عدة كتاب إيطاليين من أمثال بيري وكاتشيني ومونتي فيردي، وكافاللي وتشستي، وكالدار، وستراديللا وغيرهم، «فافتتحت دور الأوبرا في مختلف البلدان؛ ففي البندقية افتتحت دار الأوبرا في عام 1637 بفضل الموسيقي كافاللي وقوبل ذلك بحماس قد يرجع إلى ثراء المدينة ونشاطها التجاري، ثم بعد ذلك تم افتتاح ستة دور للأوبرا بهذه المدينة»[1].

انتشرت الأوبرا في إيطاليا بفضل إسهامات مجموعة من الكتاب في مجال الموسيقى والفن حيث عُدّت أعمالهم مرجعا مهما، و من بين هؤلاء نذكر:

- **كلوديو مونتفيردي (Claudio Monteverdi)(1567– 1643)**

يعد كلوديو مونتفيردي من أبرز كتاب الأوبرا في إيطاليا بفضل الإسهامات الكبيرة التي قدمها في هذا الفن الجديد الذي لم تألفه الجماهير من قبل، فقد قرن اسمه بمولد المسرح الغنائي وبخلق الأوبرا التي تعد الاكتشاف الأبرز في السابع عشر في مجالي الموسيقى والمسرح، وذلك بفضل الأعمال الموسيقية التي قدمها خلال مسيرته الإبداعية والتي عدها النقاد مرجعا مهما في مجال الأوبرا، والتي نذكر منها: أورفيوس، وآريانا، وتانكريد، وعودة أوليس.

كانت أوبرا أورفيوس(orfeo) باكورة أعماله المسرحية، حيث تضمنت خمسة فصول قدمت في العديد من المدن الإيطالية، كما أنها لاقت نجاحا كبيرا، وتعلق بها الجمهور الإيطالي تعلقا شديدا مما جعلها تتعدى حدود الأراضي الإيطالية، لتعرض في مختلف المسارح العالمية، ففيها «تكلمت الموسيقى، أخيرا لغة مؤثرة ومقنعة، وكان في الروايات والتغريدات سطوة مسرحية جارفة وأعطت الإلقاءات المغناة للنص حجما مذهلا كما أن النبرات سلبت الجمهور بسدادها وقوتها، كان ذلك انبثاق المسرح الغنائي، كامل العدة، من ذهن موسيقي عبقري»[2].

أما أريانا(Arianna) فهي الأوبرا الثانية التي قدمها مونتفيردي، حيث تضمنت قصيدة وستة مشاهد، وضع موسيقاها المؤلف نفسه، قدمت للمرة الأولى على مسرح دولاكورت عام 1608، حيث ارتبطت هذه الأوبرا بزواج فرانسيسكو غونزاغا من مارغاريتا سافويا، أما موضوعها فقد كان رثاء زوجته كلوديا، إلا أن أغلب تلك المشاهد التي قدمت قد فقدت ولم يبق منها إلا

[1]- صالح عبدون، الثقافة الموسيقية،ص156

[2]- إميل قويللرموز، تاريخ الموسيقى الغربية حياة وأعمال جميع الموسيقيين، ترجمة : صلاح الدين برمدا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، ط1(1980)، ص117

القليل، وبالرغم من ذلك إلا أنها «حققت نجاحا كبيرا عندما قدمت، حتى أصبحت أكثر القطع الموسيقية شعبية في زمانها»[1].

أما الأوبرا الثالثة فتمثلت في أوبرا عودة أوليس إلى باتريا Il ritorno D Ulisse in patria)، وهي تتألف من قصيدة وخمس فصول، قدمت لأول مرة في مدينة البندقية عام 1641 وتعرضت للكثير من النقد وتم التشكيك في صحة نسبها إلى مونتفيردي خاصة بالموسيقى التي رافقت العرض، إلا أن «جميع المهتمين متفقون الآن على أن الموسيقى كتبها كل من مونتفيردي، ولوجي دالابيكولا، وهو مؤلف موسيقي إيطالي كان مسؤولا عن الترتيب الرسمي للأوبرا عام 1942، وفي باريس عام 1925 و1927، أذيعت من لندن عام 1928، وقدمت كأوبرا على المسرح بترتيب دالابيكولا، في مهرجان فلورنسا عام 1942 بقيادة روسي، وعلى مسرح لاسكالا بميلانو عام 1943، وبمهرجان هولاندا عام 1962، وفي أكثر من مكان في ألمانيا ومن ضمن ذلك هامبورغ عام 1965»[2].

تلقف هذا الميراث العديد من المبدعين في مجال الأوبرا، حيث عدت أعماله مرجعا مهما في ميدان الموسيقى العالمية، واستطاعت بفضله الخروج من القواعد الكلاسيكية التي كانت تنظر إليها باعتبارها قطعة موسيقية جامدة لا دخل لها في تطور الأحداث المسرحية، ولذلك فقد اعتبر مونتي فيردي أن «رسالة الموسيقى ينبغي أن لا تنحصر في تطبيق القواعد الفنية وأن لا تقتصر على إشعال حواس الإنسان بالأنغام البسيطة، وإنما لابد لها أن تعبر عن الإنسان كاملا بمجموع رغباته ومخاوفه وآماله وسعادته وخيبته ويأسه وثورات نفسه، ويلاحظ مونتي فيردي أن الموسيقيين الذين تقدموه لم يعبروا سوى عن جانب يسير ضيق من العواطف الإنسانية، هي عواطف الحزن والهدوء والسكون، في حين يجب أن يمتد التعبير الموسيقي إلى شمول عواطف الغضب الجموح والحقد الشديد وخلجات الروح القوية وأحاسيس القلب الدقيقة، فالخطة التي انتهجها هذا الموسيقي تجنح بخيالها إلى الطريقة الرومانتيكية التي عرفناها فيما بعد في مؤلفات مؤسس المدرسة الرومانتيكية العبقرية بتهوفن»[3].

---

[1]- نذير جزماتي، الأوبرا، دار العرب للدراسات والنشر والترجمة دمشق، سويا، ط1(2009)، ص18

[2]- المرجع نفسه، ص19-20

[3]- حمدو طماس، فنون السينما الموسيقى والمسرح، ص 145

➢ دومينيكو سكارلاتي (Domenico Scarlatti)

هو مؤلف وعازف إيطالي، ابن أليسندرو سكارلاتي، درس الموسيقى على يد والده، ثم على يد باسكوينيو غاسباريني، كما تعرف على الكاتب الأوبرالي الشهير هاندل وأصبح الصديق المقرب له، ساهم بشكل كبير في تطور فن الأوبرا في إيطاليا وخارجها، عرف بكثرة الترحال بين مختلف دول العالم، حيث «وضع بعض الأوبرات للمسرح الخاص بملكة بولندا في روما، عمل في بلاط ملك البرتغال عازفا ومدرسا للأميرة ماريا باربرا في لشبونة ،وفي عام 1724 إلى إيطاليا، وفي عام 1829 رحل إلى مدريد ليعمل في خدمة ملكة إسبانيا، وقد ظل في مدريد حتى وفاته»[1].

بلغت أعمال سكارلاتي قمة النجاح ونال شهرة في عصره الذي طبعته الموسيقى الكلاسيكية، وضع العديد من الألحان الخاصة بالأوبرا حيث وصلت إلى ما يقرب 115 أوبرا، كما أنه «برع في مزج قوة الدراما مع عذوبة الألحان، وعلى عكس مبادئ جماعة الكاميراتا فقد أعلى شأن الموسيقى على النص الشعري، تجنب الإضافات الزخرفية التي كان يكثر منها من سبقوه نزولا على رغبة المغنيين، واهتم بدور الأوركسترا والاستفادة منه في خلق المناخ النفسي للأحداث إتقان التعبير الدرامي، كما أنه لم يساير جماهير ذلك العصر في رغباتها، بل تفانى في رفع شأن الموسيقى الدرامية الإيطالية حتى بلغت القمة، وبعد وفاته أصبحت أعماله هي أسس فن تأليف الأوبرا في النصف الأول من القرن الثامن عشر»[2].

➢ جوزيبي فيردي (1813– 1901)Giuseppe Verdi

ولد فيردي في قرية رونكول القريبة من مدينة بوسيتو بشمال إيطاليا في عام 1813، أين تعلم أبجديات الموسيقى في مدينته، ثم انتقل سنة 1832 إلى مدينة ميلانو على نفقة إحدى الجمعيات الخيرية ليكمل دراسته الموسيقية، وبالرغم من الظروف الصعبة التي واجهته في مسيرته الإبداعية إلا أنه استطاع بإرادته القوية أن يتجاوز تلك العراقيل والصعوبات، أما فيما يخص إنتاجه لفن الأوبرا فقد حصره النقاد في مرحلتين اثنتين هما:

– «المرحلة المبكرة: وقد أخرج فيها مجموعة من الأوبرات المشهورة مثل ريجوليتو، التروقاتور، لاترافياتا قوة القدر.

[1]– محمد حنانا، معجم الموسيقى الغربية (الأعلام، المصطلحات، الأعمال الموسيقية، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2008، د ط، ص121

[2]– عزيز الشوان، الأوبرا، ص20-21

– مرحلة النضج: وأخرج أوبراته فيها بعد دراسته المستفيضة لأعمال معاصره الفيلسوف فاجنر، مما زاد في صقل أسلوبه وروعة استعماله للأوركسترا واتساع أفقه في علاج مواضيع الدراما، بالنسبة لما نجده في أوبرات المرحلة المبكرة التي كان من مقوماتها توجيه الاهتمام في الناحية الغنائية إلى إظهار قدرة الصوت، وآخر ما أنتج من أوبرات في هذه المرحلة عايدة، عطيل، فولستاف؛ وقد تجاوز الخامسة والسبعين عندما كتب الأخيرتين، وقد جاءت أوبراه عطيل بأسلوب سيمفوني جديد دعا البعض إلى اعتبار فيردي قد دخل في مرحلة ثالثة من مراحل الإنتاج»[1].

احتل فيردي مكانة كبيرة في تلك الفترة التي عرفت ظهور العديد من عمالقة فن الأوبرا حيث كان لأعماله الأثر البليغ على مسار تطورها، وذلك بفضل الإسهامات القيمة التي أضافها لهذا الفن الجديد الذي عرفته إيطاليا في القرن السابع عشر، حيث إنه «لم يمتنع في المراحل اللاحقة من مخالفة كل المألوف من أجل تحقيق الهدف المتمثل بالمعنى والجمال، وأكثر من ذلك، تدخل أكثر من مرة في النص حذفا وإضافة وتعديلا، وكان المفكرون والكتاب والأدباء من أصحابه ينزعجون، وكان الرجل ضد الرقابة السياسية والرقابة الدينية، حيث اضطر أحيانا إلى إحداث تغيرات هامة لتجاوز العقبات، وعلى سبيل المثال، أصبحت ساحرات ماكبث في روما البابوية غجريات»[2].

➢ جياكومو بوتشني (1857– 1924) .Giacomo Puccini

هو مؤلف إيطالي، درس التأليف على يد بازينيبونكييللي الذي أدرك قدرة تلميذه على النجاح في ميدان الموسيقى وبخاصة الأعمال الأوبرالية، متأثرا في ذلك بفيردي ثم فاجنر وديبوسي، وقد وضعته أوبرا مانون ليسكو وهي عمله الأول الناضج، في طليعة مؤلفي الأوبرا المعاصرين، ثم اتبعها بأوبرا الحياة البوهيمية وتوسكا، ومدام بتر فلاي، السنونو، توراندوت، إلى جانب قداس مقام لامجور، مقدمة سيمفونية، وبعض أعمال الحجرة.[3]

بالرغم من النجاح الكبير الذي حققه بوتشيني في مجال الأوبرا، حيث استساغ أعماله الكثير من الإيطاليين وذلك بفضل قوة التعابير العاطفية التي ميزتها، فأثرت بشكل كبير على الجمهور الذي كان يشاهدها، إلا أن ذلك لم يمنعه من «ترك إيطاليا التي كانت تعاني من الاضطرابات وذهب إلى فرنسا حيث أشرف على إخراج البوهيمية باللغة الفرنسية، واختيار مدام بتر فلاي التي لم تلق النجاح

[1]– صالح عبدون، الثقافة الموسيقية، ص160

[2]– نذير جزماتي، الأوبرا، ص161

[3]– محمد حنانا، معجم الموسيقى الغربية، ص101

عام 1904، ثمَّ نجحت بعد أن نقحها بوتشيني وصححها وقدمها في حلة جديدة، وقدم في عام 1910 ابنة الغرب، بعد أن قام بتأليف أوبراتين في عام 1917، وفي عام 1918 بدأ العمل في توراندوت التي لم تكتمل بسبب وفاته إثر عملية جراحية أجريت له»[1].

ب. الأوبرا في فرنسا

تأخر ظهور الأوبرا في فرنسا مقارنة بنظيرتها في إيطاليا التي أحرزت تقدما مهما في مجال الأوبرا، بالرغم من وجود عددٍ كبيرٍ من الموسيقيين الفرنسيين المتميزين، إلا أنهم لم يبدلوا أي رد فعل إيجابي يجعلهم يقتربون من هذا المولود الجديد الذي شهدته إيطاليا، يقول إميل قويللرموز معبرا عن هذا التأخر: «ثم ينبغي الاعتراف بأننا، إذا لم نكن أول داخلي الأرض الموعودة للمسرح الغنائي، فقد كنا نتقدم نحوه بخطو سريع سالكين طرقا مختلفة، وقد تتبع كل مزاجه؛ اجتاز الإيطاليون حدودها منشدين، وقرب منها الفرنسيون راقصين»[2].

اهتم الفرنسيون بفن الرقص وبالتحديد الباليه، حيث إنهم كانوا يميلون إلى الحفلات الراقصة الزاهية التي كان يقيمها الملوك والأمراء، وهذا ما جعلهم الكتاب الموسيقيون يبتعدون عن هذا الفن الجديد، بالرغم من النجاح الكبير الذي حققه عند ظهوره في فرنسا، وبالتالي يبدو أن سبب التأخر يتعلق بأمور نفسية ميزت الشعب الفرنسي في تلك الفترة، يقول إميل قويللرموز معبرًا عن ذلك:

«ويمكن أيضا لأسباب نفسانية أخرى أن تفسر بطء تلاؤم عامتنا مع النوع الجديد، إن الفرنسي يفاخر، ببعض حق، بأنه مغرم بالمنطق السليم والعقل القويم، والنوع الأوبرالي لا يتقيد جدا بهذه الذهنية بل يقتضي من المرء القبول بمختلف ضروب اللامنطقي واللامعقول حين يجلس أمام منصة ليسمع آلهة وأبطال يصرخون بأسرارهم على الموسيقى، ويحللون أمزجتهم بمرافقة العزف ويستسلمون لفوضى الشهوات محترمين بدقة أوامر ضابط الإيقاع، ومن المحتمل بالنسبة لفرنسي عادي من عام 1645 ذي فكر بسيط وموضوعي، أن تكون مسرحية مغناة بكاملها تسلية ...»[3].

بالرغم من هذا التأخر الذي شهدته ظهور الأوبرا في فرنسا وذلك بسبب الذهنية الفرنسية التي كانت تميل إلى التسلية والمرح بدل الحزن والمآسي التي كانت غالبية كتاب الأوبرا يعتبرونها موضوعا جوهريا يطبع أعمالهم الغنائية، إلا أن هذه العراقيل لم تمنع المجتمع الفرنسي من احتضان هذا الفن

[1]- نذير جزماتي، الأوبرا، ص397

[2]- إميل قويللرموز، تاريخ الموسيقى الغربية، ترجمة: صلاح الدين برمدا، ص128

[3]- المرجع نفسه، ص132

الجديد على مجتمعهم، حيث يعود الفضل الكبير في ذلك إلى «الوزير الإيطالي مازاران الذي أدخل فن الأوبرا إلى فرنسا تحقيقا للسياسة التي اتبعها فيها، ويعتبر مازاران فنانا موسيقيا تلقى علومه الموسيقية على آباء الأوراتوار المنتسبين إلى فيليب دونيزي، فاستخدم بعض الفنانين الإيطاليين ليمثلوا قطعة أورفيو تأليف لويجي روسي، إلا أن النجاح العظيم الذي رافق هذه الأوبرا لم يستطع أن يثبت أقدام الفن الجديد في البلاد الفرنسية»[1].

ساهمت أوبرا أورفيو في تغيير نظرة الفرنسيين إلى الأوبرا بصفة عامة، حيث أدركوا فيها قوة العاطفة وروعة التعبير، فقد تمكن الفنان بيير بران بالاشتراك مع المركيز دوسورديناك من الحصول على ترخيص بإنشاء أكاديمية في باريس تعرض فيها مقطوعات أوبرا وتمثيليات من الشعر الفرنسي مشابهة للأوبرا الإيطالية، إلا أن هذا النصر الذي حققته الأوبرا الفرنسية لم يأت من فراغ بل مهدت له محاولة الوزير الإيطالي مازاران من خلاله تشجيعه لعرض أوبرا أورفيو، ثم «جرت عام 1660 محاولة ثانية في هذا السبيل فقدم الفنان الإيطالي كافالي تمثيلية سيرس أمام البلاط الفرنسي في قصر اللوفر، وعمد القائمون على التمثيل إلى عرض قطع راقصة بين الفصول الملائمة بين الذوق الفرنسي وفن الأوبرا وتكررت محاولة مزج الأوبرا بالباليه مرات ومرات، فقد لعبت فرقة فرنسية أوبرا أركول العاشقة في 07 شباط عام 1662 حيث عرض في كل فصلين من فصولها قطعة باليه راقصة من تأليف لولي، وفي آخر فصل بدأ لويس الرابع عشر في الباليه الأخيرة يقود الرقص بنفسه»[2].

كان لجهود بعض الفنانين في مجال الدراما الغنائية في فرنسا الأثر البليغ في تلقي و إرساء دعائم الأوبرا في فرنسا، و من بين هؤلاء نذكر:

➢ باتست لولي (1632. 1687)Baptiste Lully

يرجع الفضل الأول في ظهور الأوبرا في فرنسا إلى جهود الموسيقي باتست لولي (1632-1687) الإيطالي الأصل، حيث يعتبر «مؤسس الأوبرا الفرنسية وهو أول من أدخل الآلات النحاسية ضمن الأوركسترا، وقد أوجد للأوبرا الفرنسية طابعا مميزا انفردت به، إذ اعتمد فيما كتبه على إبراز ناحية الموضوع والاهتمام البالغ بالمناظر والديكور»[3].

---

[1]- حمدو طماس، فنون السينما والموسيقى والمسرح، ص146

[2]- المرجع نفسه، ص147

[3]- عبد الحميد توفيق زكي، المسرح الغنائي في سبعة آلاف سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1988)، د ط، ص45

قدم باتست الكثير للأوبرا الفرنسية سواء تعلق الأمر بالتأليف أو التلحين، حيث استغل الباليه ليوظفه في المسرح لينتج ما يسمى بالملهاة الباليه التي برع فيها، ومن الأوبرات التي لحنها وألف البعض منها نذكر: كاديموسوهرميون، ألسيست، أتيس، تيزيه، غالاتيه، انتصار الحب، أرميد ،وأماديس، ورولان، وبيرسيه، وأسيس ...إلخ، وقد ركز لولي في أعماله السابقة على «نطق الكلمة وإيقاع الجملة، وعلى الريسيتاتيف بمصاحبة الأوركسترا، وعلى الأجواء النفسية، كذلك أولى اهتماما بالغا بالفقرات الموسيقية الآلية التي تتخلل الأوبرا، وبافتتاحية الأوبرا على وجه الخصوص، واكتسبت الأوركسترا بجهده مكانة بارزة، وكبر حجمها، وغدت أكثر تنظيما وأفضل أداء، وضع لولي خمس عشرة أوبرا، وثماني باليهات، إلى جانب بعض الأعمال الغنائية»[1].

➢ جان فيليب رامو(1683. 1764) Jean Philippe Rameau

بعد وفاة باتست لولي الذي قدم الكثير للأوبرا الفرنسية، حيث انتقل بها من جو الباليه الراقص، الذي كان يستهوي الجمهور الفرنسي، بحكم الروح المرحة التي ميزت فرنسا في تلك الحقبة جاء مؤلف موسيقي آخر واصل المسيرة الفنية التي بدأها لولي، وهو الموسيقي جان فيليب رامو، وهو «مؤلف وعازف هاربسيكورد وأرغن فرنسي، درس وحده الهارموني والكونتربوان، وضع كتابا هاما في فن الهارموني نشر في باريس عام 1722 تحت عنوان رسالة في الهارموني، أتبعه بكتب أخرى نظرية عمل في تدريس آلة الهاريسيكورد والكتابة لها حتى بلغ الخمسين»[2].

أسهم رامو بشكل كبير في بلورة مفهوم الموسيقى عامة والأوبرا خاصة، وهذا بفضل تأسيسه لعلم الهارموني الكلاسيكي، الذي استفاد منه العديد من الموسيقيين العالميين بعده، حيث يهدف هذا العلم إلى دراسة النغمات الفريدة المتراصة بعضها لبعض مكونة علم الهارموني، مات رامو في باريس عام 1764 مخلفا أعمالا موسيقية، حيث كتب «حوالي ستة وعشرون باليه وثلاثون عملا موسيقيا للمسرح وموسيقى كنائسية وموسيقى الحجرة وقسم قليل من الأوبرات منها الهندية المهذبة، ومفاجآت الحب، وهناك الافتتاحيات التي طابعها فرنسي من تجويد الإنشاد وألحان تثير الإعجاب، وعددا وافرا من الأوبرات»[3].

---

[1]- محمد حنانا، معجم الموسيقى الغربية، ص70

[2]- المرجع نفسه، ص70

[3]- وليد غليمة، فن الموسيقى، نشأة، تاريخا، أعلاما، الدار العربية للموسوعات بيروت لبنان، د ط، ص68

ج. الأوبرا في ألمانيا

تأخر ظهور فن الأوبرا في ألمانيا مقارنة بباقي الدول الأوروبية الأخرى، بالنظر إلى المشاكل السياسية والاقتصادية في القرن السابع عشر، وخاصة الحرب التي دارت في البلاد ودامت ثلاثين عاما، وما نتج عنها من خراب ودمار عمّ البلاد، ومع بداية استقرار الأوضاع «بدأت المسارح تعد خصيصا لعرض الأوبرا على رجال البلاط والضيوف المدعويين، ولم تفتح أبوابها للشعب إلا في منتصف القرن الثامن عشر، كما أنه عند عرض هذه الأوبريت على الشعب قابلها بجمود شديد وعدم اهتمام وعدم فهم، فقد كانت تقدم بلغتها الأصلية (اللغة الإيطالية)، ومن تم أصبح الشعب عاجزا عن الوصول إلى المعنى المقصود وشعر إزاءها بالجفاء، إلا أن جاء عام 1678، حيث قدمت أول أوبرا ألمانية وهي آدم وحواء عام 1678، وهي من تلحين يوهان تايلي»[1].

يعود الفضل الكبير في إدخال الأوبرا إلى ألمانيا إلى الكاتب والمبدع الموسيقي هنري شوتس الذي استطاع أن يترجم أوبرا دافني، التي كتبها رينوتشيني ووضع موسيقاها بيري، إلا أن النقاد لم يتفقوا على الموسيقى التي رافقت العرض، وهل قام شوتس بوضع موسيقى جديدة لها أم أنه حافظ على موسيقاها الأصلية؟ كما أنه يمكن اعتبار «هامبورغ مهدا للأوبرا الألمانية، إذ كانت تعتبر بندقية الشمال في تلك الأيام، فظهرت بها الأوبرا الأولى في عام 1678 وكانت ذات صبغة دينية، ولكن سرعان ما بدأ الشعب يفضل موضوعات راينهولدكايزر الذي أخرج أوبراه الأولى في هامبورغ في عام 1701، وكانت تقوم على مغامرات وحوادث إجرام يرتكبها أحد قطاع الطرق، وقد كان لكايزر هذا تأثير على هاندل حين جاء إلى هامبورغ في عام 1703، وظهرت الأوبرا بعده في شتوتجارت وميونيخ حيت افتتحت بها جميعا دورا للأوبرا»[2].

وبالرغم من التأخر الذي شهدته الأوبرا في ألمانيا بسبب الحرب التي اندلعت آنذاك ودامت عدة سنوات، إلا أنه لم يمنع بعض الشباب الطموح في مجال الدراما والغناء من التأليف و الكتابة فيها، ومن بين هؤلاء نذكر:

---

[1]- هالة محجوب خضر محمد، جماليات الموسيقى عبر العصور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية (2014) د ط، ص192

[2]- صالح عبدون، الثقافة الموسيقية، ص158

➢ جان سباستيان باخ (1685. 1750) Johan Sébastian Bach

يعد باخ من بين أهم الشخصيات البارزة في ميدان الموسيقى في ألمانيا، حيث كانت بدايته الفنية عازفا لآلة الأرغن في الكنيسة، كما كانت لهذه الموسيقى التأثير الفعال على الشعب الألماني وقد ظهرت عبقريته في موسيقاه الدينية، حيث كان «يصيغها بطريقة يظهر فيها عمق المشاعر الإنسانية الفياضة، وعمق فكره، كما أنها تحتوي على عدد من المواعظ الدينية، وظهر ذلك بوضوح في موسيقى الآلام حسب القديس يوحنا، وكانت أكثر قوة من موسيقى الآلام وفق الإنجيل متى حيث إن الأولى تعرض الدراما فيها بصورة بها حدة وانفعال وقوة تعبير، أما الثانية فتظهر فيها الدراما الموسيقية الخاصة أفضل، كما تظهر فيها التأملات الرقيقة في معاناة السيد المسيح»[1].

كان باخ شديد الحذر والانتقاء عند تقديم أعماله، بالرغم من ذلك وجه إليه النقاد بعض النقد حول مؤلفاته ومن بينها افتقاده إلى جمال التركيب اللحني، وميله إلى الطابع الرياضي شديد التعقيد، إلا أن «معظم أعمال باخ الموسيقية المدهشة في كميتها وضعت بصفتها جزءا من واجباته الوظيفية الروتينية، ويقف على قائمة الأعمال الدينية مؤلفاه آلام السيد المسيح وفق القديس جون وآلام السيد المسيح وفق القديس ماتيوس، بالإضافة إلى أوراتوريو عيد الميلاد، وعدد كبير من الكانتاتات، إن الدراماتيكية والقوة العاطفية كما تجلتا في عمليه الاثنين آلام السيد المسيح، كانتا غير عاديتين في زمانهما، وظلتا تتحدثان إلى الأجيال المتعاقبة بقوة متعاظمة»[2].

اعتمد باخ منهج التقليد في إخراج أعماله الغنائية، التي اتسمت في البعض منها بالطابع الديني المستمد من آلام وقداسة المسيح، إلا أن المتمعن في معظم مؤلفاته يدرك جيدا ذلك «الخفق الخفي الذي يلمس في أعماله الموسيقية البحتة، وعن ذلك الدفء الإنساني الذي يبث الحرارة في مقدماته وفي تسلسلاته، إن الموسيقى عند باخ، طريقة تعبير يومية وطبيعية لدرجة أنها تقوم لديه مقام اللغة المتكلمة، بكل بساطتها الأليفة وأنسها وطلاقتها ونجواها وحنّوها الرقيق، وهذا ما أبقى إلى يومنا، في مثل هذا التوهج المذهل، إشعاع تلك الموسيقى التي تطلعنا على إعلان عقيدة مؤمن والتي تسكنها أبدا روح كريمة لرجل شريف عظيم»[3].

---

[1]- هالة حجوب خضر محمد، جماليات الموسيقى عبر العصور، ص193

[2]- محمد حنانا، معجم الموسيقى الغربية، ص19

[3]- إميل قويللرموز، تاريخ الموسيقى الغربية، ترجمة صلاح الدين برمدا، ص189

➢ جورج فريدرك هاندل (1685-1759) Gerge Frèderic Handel

هو مؤلف ألماني مشهور، كان والده محبا للفنون، لكنه عارض فكرة احتراف ابنه هاندل لفن الموسيقى، ولكن بعد وفاة والده عام 1696 انتسب إلى الجامعة لدراسة القانون، تحقيقا لرغبة والده وفي عام 1703 غادر هاندل إلى هامبورج «ليبدأ احتراف الموسيقى، حيث عمل عازفا للهاربسيكورد في دار الأوبرا، وفي تلك الفترة ألف أربع أوبرات، بالإضافة إلى موسيقى آلام القديس جون، بعد ذلك ذهب هاندل إلى روما حيث بقي فيها ثلاث سنوات بدءا من عام 1707 إلى عام 1710 ألف خلالها أوبرات بروح من الموسيقى الإيطالية، ترك هاندل إيطاليا ليصبح رئيس الموسيقى في بلاط الأمير جورج»[1].

قدم هاندل خلال مسيرته الإبداعية العديد من الأعمال المسرحية الغنائية سواء في مسرح هامبورج أو خارجه بحكم كثرة زياراته المتعددة لمختلف الدول الأوروبية خاصة إيطاليا التي استفاد منها كثيرا في مجال التأليف الأوبرالي باعتبارها الدولة الأولى التي احتضنت الأوبرا منذ ظهورها الأول في فلورنسا، ثم بعدها قدم في مسرح هامبورغ «أربع أوبرات وهي: ألميرا، نيرو، دافني، وفلوريندو، ثم توالت بعد ذلك كتاباته في مجال الأوبرا لتصل إلى ست وأربعين أوبرا، كان آخرها بيلشازار، ويوليوس قيصر في مصر، ورودلندا، كما اتجه في آخر أيامه إلى التأليف في المسرحيات الغنائية الدينية، حيث تقبلها الشعب وأقبل عليها مثل أوبرا الشحاذين، وسيميلية، والمسيح»[2].

ألف هاندل الكثير من الأعمال الموسيقية والدرامية والتي تميزت بالكثرة والتنوع، حيث أنشأها وفق النظرة الإيطالية التي سادت القرن السابع عشر، حيث عكس في فنه «الروح الباروكية ويعبر عنها بأقوى وأكمل تعبير، وتتجلى براعته في الموسيقى الدرامية والكورالية، وبصفة عامة تبدو موسيقى هاندل جذابة، فاتنة سهلة التناول»[3].

➢ كريستوفر فيلبالد جلوك (Christoph Willibald Gluck) (1714. 1787)

يعد جلوك من أبرز الكتاب في مجال الأوبرا ليس في ألمانيا فقط بل في العالم بأسره، فهو لم يترب في أسرة موسيقية، فأبوه كان صيادا وموظفا مسؤولا عن الغابات، إلا أن هذه الظروف لم تمنعه من أن يجد لنفسه مكانا ضمن عمالقة الفن الموسيقي في العالم، حيث بدأت مسيرته الموسيقية

---

[1]- إميل قويللرموز تاريخ الموسيقى الغربية، ترجمة: صلاح الدين برمدا، ص189

[2]- هالة محجوب خضر محمد، جماليات الموسيقى عبر العصور، ص194

[3]- محمد حنانا، معجم الموسيقى الغربية، ص53

كطالب في جامعة براغ عام 1731، ثم سافر إلى إيطاليا عام 1736 أين تعلم أبجديات الموسيقى الإيطالية من أصولها الحقيقية باعتبار أن إيطاليا في آنذاك كانت منارة الموسيقى العالمية.

إن أهم ما تميزت به أعمال جلوك هو تعددها وتنوعها، كما أنها عرضت في مختلف الدول الأوروبية، حيث «مثل في ميلانو أولى أوبراته أرتاكزيركسيس، ويشرف على الثانية ديمتريو في البندقية ويعرض إيل تيغرانو في كريمونا، وينشر في جميع إيطاليا ديموفوونته ،ولاسوفو نسبا ،وهيبر منستر، ويقدم في لندن سقوط العمالقة، وأرتامين، وفي درسدن أعراس هرقل، وهيبيه، وفي براغ إيزويو وإيزبيليه، وفي نابولي رأفة تيتوس، وفي روما انتيجون، وفي النمسا الملك الراعي، والبراءة الحقة، وفي باريس سلسلة من الأوبرات الهزلية (الغزل الريفي، والسكير المعاقب، الصيني المهذب في باريس، ثم فينا (أورفيوس، المقبلة غير المتوقفة، وتيليماك ...إلخ»[1].

بالرغم من أن جلوك تعلم أبجديات الموسيقى في إيطاليا، حيث أخذ بكل القوانين والقواعد التي حددت معالم الأوبرا العالمية في ذلك الوقت، إلا أنه أجرى بعض التغيرات، وقدم مجموعة من الإصلاحات على بنية الأوبرا، سواء تعلق الأمر بالغناء الذي يصاحب المسرحية الغنائية أو بالموسيقى التي تدخل في بناء الأوبرا، أو بالموضوع الذي يحدد هوية العمل الأدبي، ومن جملة التغيرات والإصلاحات التي قام بها جلوك في مجال الأوبرا:

أولا: من حيث الغناء.

- إخضاع الشعر للموسيقى وتعميق دورها الدرامي والوظيفي .
- إلغاء الزخارف الصوتية في الغناء وتخليص الأوبرا من غرور المغنين الذين شوهوا الأوبرا الإيطالية .

ثانيا: من حيث الموسيقى.

- اشتراك الكورال في الأحداث .
- الاهتمام بالافتتاحية وجعلها ملائمة .
- الالتزام بالبساطة والوضوح في صياغة الألحان .

ثالثا: من حيث الموضوع.

- اختيار الموضوع الذي يحتوي على قيم إنسانية تثقف الجمهور .
- ضرورة التحليل السيكولوجي للشخصيات في الإعداد المسرحي.

[1]- إميل قويللرموز، تاريخ الموسيقى الغربية، ص196

- سرد الموضوع وتتابع المشاهد بشكل مسرحي مقنع »[1].

ساعد جلوك على تطبيق إصلاحاته على الأوبرا وجود الشاعر (كازبيجي) الذي تعرف عليه في فينا عام 1761، حيث كان هذا الشاعر يرفض أن يسيطر عنصر الموسيقى في بناء الأوبرا على حساب باقي العناصر الأخرى والمتمثلة في التمثيل والغناء والرقص، ولذلك اعتبر جلوك أنه «يجب ألا تكون الموسيقى وحدها هي المقصود من الأوبرات، بل يجب أن تندمج في أغراض أخرى تشتمل الأوبرا عليها، ولا بد أن يكون في صدر تلك الأعراض تحديد العلاقة بين الموسيقى والشعر والمحافظة على قوة كل منهما بالنسبة إلى الآخر»[2].

وضع جلوك حدا لسيطرة الموسيقى على الأعمال التي سبقته حيث ركزت -في أغلبها- على الصوت دون إعطاء باقي المكونات الأخرى القدر الكافي من الأهمية، مما جعل الأوبرا تتخذ طابع الجمود والسكون أثناء عرضها، بالإضافة إلى وجود الزخارف الصوتية واللحنية المملتان اللتان كانتا تصاحبان العرض، إلا أن هذا لا يقودنا إلى القول بأنه قد أهمل كلية العنصر الموسيقى، وإنما عمل على جعل الموسيقى عنصرا فعالا يدخل في بناء العرض المسرحي، فنال جلوك تقدير واحترام كل الموسيقيين الذين عاصرهم ومن جاؤوا بعده، بالرغم من إقراره بأنه لم يتلق التكوين الكافي في ميدان الموسيقى، وهذا ما عبر عنه بقوله:

«قبل أن أباشر تلحين أوبرا لا أتمنى سوى شيء واحد هو نسيان أني موسيقي»[3].

د. الأوبرا في انجلترا

لم تلق الأوبرا في انجلترا الاهتمام نفسه الذي لقيته في باقي الدول الأوروبية الأخرى، وخاصة إيطاليا التي تعتبر مهد الأوبرا في العالم، حيث كانت انجلترا في القرن السابع عشر تعيش في حرب أهلية دمرت البلاد، فأغلقت المسارح ومنعت كل الأنشطة الثقافية مهما كان نوعها، إلا أن «السير وليام دافنينان تحايل على هذا الخطر باعتباره يقتصر على التمثيل دون الموسيقى ونجح في إخراج الأوبرا إلى حيز الوجود في عام 1656 حين دعا بعض الموسيقيين لتلحين إحدى مؤلفاته الشعرية المسماة حصار رودس وتبع ذلك ظهور أوبرات عديدة وضع الموسيقى لأكثرها ماتيو لوك وكان هناك

[1]- عزيز الشوان، الأوبرا، ص136

[2]- عبد الحميد توفيق زكي، المسرح الغنائي في سبعة آلاف سنة، ص50

[3]- إميل قويللرموز، تاريخ الموسيقى الغربية، ترجمة : صلاح الدين برمدا، ص199

اختلاف كبير بين الأوبرات الانجليزية وغيرها من الإيطالية أو الفرنسية سواء في الموضوع أو في الأسلوب، لأن الإنجليزية كانت مجرد تمثيليات تتخللها بعض الموسيقى»[1].

حمل لواء الأوبرا في انجلترا المؤلف المسرحي والموسيقي هنري بورسيل(Henri Purcell) الذي يعد الرائد الأول بدون منازع، وهذا بفضل الجهود الكبيرة التي بدلها في سبيل تطوير الأوبرا «بالرغم من قصر حياته، وانتمائه إلى مدرسة لولي، واقتباساته العديدة من ديوانه، إلا انه لم يستسلم لفتنة النمط الفرنسي، كما أنه، مع استيحاءاته الكثيرة من القوالب الإيطالية الأشد تميزا، وجد سبيلا للبقاء مبدعا أصيلا، وتحتفظ أعماله الإبداعية العظيمة التباين، على ما تحتوي من إهمالات مذهلة بأناقةٍ وفخامةٍ مدهشتين ولم تنجب انجلترا قط على مدى العصور ملحنا بذات القدر من اللطف ورفعة المستوى»[2].

تعد أوبرا ديدو وإنياس من أشهر أعمال هنري بورسيل، حيث تتكون من قصيدة وثلاثة فصول، حيث تم الافتتاح في مدرسة جوزيا بريست الداخلية للفتيات، تشيلسيا، بلندن عام 1689 وقدمت من جديد من قبل الكلية للموسيقى تحت إشراف ستانفورد في مسرح ليكوم، وفي لندن عام 1895، وقدمت في نيويورك، في فندق بلازا، عام 1923، وفي تاون هول (شعرا من قبل بودازكي) عام 1924، وعلى مسرح سكالا في لندن عام 1926، وفي سادلرز ويلز عام 1931، وفي مهرجان فلورنسا عام 1940، بقيادة فيتوريوغي، وعلى تياثرو ديل أوبرا في روما عام 1949، وفي عام 1951 في مهرجان بريطانيا»[3].

حققت أوبرا ديدو وإنياس نجاحا كبيرا، حيث قدمت في العديد من المسارح العالمية، بالرغم من قلة الكتاب الإنجليز في ميدان الأوبرا، إلا أن بورسيل خرق هذه القاعدة ونافست أعماله المسرحية الغنائية أكبر رواد الأوبرا في العالم، وذلك بفضل موسيقاها المتميزة شأنه شأن كبار الشعراء الإنجليز كما كانت «ألحانه سلسلة واضحة خالية من التعقيد، وفي مشاهدها قوة وحيوية على الغالب وفيها عمق ولها تأثير في بعض الأحيان مما يجعلها شبيهة بموسيقى باخ، ولا بد من الإيضاح إلى سمة أخرى من سمات فنه، ألا وهي فنه الغنائي بالإنجليزية، فإن اللهجة الخاصة لهذه اللغة دفعته إلى وضع بعض

[1]- صالح عبدون، الثقافة الموسيقية، ص158

[2]- إميل قويللرموز، تاريخ الموسيقى الغربية، ترجمة: صلاح الدين برمدا، ص138

[3]- نذير جزماتي، الأوبرا ،ص24

تعديلات في ألحانه الميلودية وموازين الإيقاع، وليس لهذه التعديلات أي معنى إذا أنشد اللحن بلغة كاللغة الفرنسية»[1].

اتسع مجال الأوبرا حيث شمل أغلب الدول الأوروبية، إذ ساهمت إيطاليا بشكل كبير في رواج وانتشار هذا الفن الجديد الذي لم يألفه العالم إلا مع مطلع القرن السادس عشر، وقد نتج عن هذا الانتشار الواسع لها، أن ظهرت عدة أنواع وأشكال، ارتبط كل نوع منها بالبلد الذي ظهر فيه بالإضافة إلى علاقته بالشكل الأصلي الذي ظهر في إيطاليا.

3. أنواعها:

تعد الأوبرا من العلامات الفارقة التي شهدها القرن السابع عشر، التي كانت إيطاليا مهدا لها ثم انتشرت في باقي الدول الأوروبية الأخرى بنسب متفاوتة ومختلفة، كما أنها خلال مسيرتها الطويلة شهدت العديد من التغيرات والتحويرات على مستوى البنية المشكلة لها، مما أدى إلى ظهور عدة أنواع لها يمكن إجمالها في الآتي:

- **الأوبرا الجدية (Opéra Séria)**

تعتبر الأوبرا الجدية أحد الأشكال الفنية الخاصة بالطبقة الأرستقراطية، وهي في شكلها تعكس مظهرها الاجتماعي المتألق، وتعبر عن المكانة الثقافية لهذا الجمهور الذي يحضر لمشاهدتها وبهذا «طغى المظهر الجمالي والأبهة والفخامة على عناصر ومكونات الأوبرا الجدية وعلى التركيب الموسيقي، وهو الذي أدى بدوره إلى اضمحلالها، ومع ذلك هناك بعض النتاجات التي احتفظت بروعتها ومنها نتاجات سكارلاتي، الذي كان أكثر اهتماما بالموسيقى منه بالنص أو الحركة الدرامية وهاندل الذي قاد الأوبرا الجادة إلى أعلى مراحل تطورها، وتتمثل فيما بعد في مؤلفات جلوك الأوبرالية الأخيرة: إفجينا في أوليد، وأرميد، وإفجينا في تاوريدا»[2].

- **الأوبرا الهزلية (Opéra Bouffa)**

ظهرت الأوبرا الهزلية في مدينة نابولي الإيطالية، حيث جاءت كشكل متطور عن الفواصل الموسيقية أو المشاهد الكوميدية التي كانت تقدم بين فصول الأوبرا الجدية، أي في فترات الاستراحة كما وجد سكان مدينة نابولي حياتهم فيها، فكانت خادمة السيد من موسيقى برجولزي عام

[1]- حمدوطماس، فنون السينما، الموسيقى والمسرح، ص151

[2]- علي عبد الله، المسرح الموسيقي الغربي، ص19

1773 أول عمل مسرحي غنائي يأخذ شكل الأوبرا الهزلية وكان من أبرز المؤلفين الموسيقيين لهذه الأوبرا: دومينيكو جيما روزيه، الذي قدم أوبرا الزواج السري ورائعة روسيني الشهيرة حلاق اشبيلية في عام 1816، أوبرات بوجيني: البوهيمية، توسكا، ومدام بتر فلاي ...[1]

- **الأوبرا كوميك (Opéra–Comique)**

تدل الأوبرا كوميك في معناها الحرفي على الأوبرا الهزلية، لكنه في الواقع فإنه يحيل على معنيين اثنين:

1. في القرن الثامن عشر كان يعني الأوبرا الهزلية الفرنسية التي تحتوي على حوار منطوق.
2. في القرن التاسع عشر وفي فرنسا كان يعني كل أوبرا تحتوي على حوار منطوق، سواء كانت كوميدية أو غير كوميدية.[2]

أو هي عبارة عن «دراما غنائية، تتكون من مقاطع غنائية بمصاحبة الأوركسترا، حيث تتخللها في بعض الأحيان حوارات كلامية»[3].

II. الأوبريت (Opérette)

1. مفهومها:

هيمنت الأوبرا لمدة طويلة على مختلف الأنواع الأحرى للمسرحية الغنائية، حيث نظر إليها النقاد على أنها هي الأصل أما ما جاء بعدها فما هو إلا امتداد طبيعي لتطور هذا الفن الغنائي الجديد الذي عرفه العالم في القرن السابع عشر وبالتحديد في إيطاليا، وما الأوبريت إلا محصلة هذا التطور الطبيعي لفن الأوبرا، بالرغم من الاختلافات الجوهرية التي ميزت كل شكل، سواء تعلق الأمر بالموسيقى المصاحبة للعرض المسرحي، أو بطبيعة الموضوع الذي يطرحه كل نوع.

الأوبريت هي في الأصل أوبرا كوميدية قصيرة ولكن بحلول القرن التاسع عشر أصبحت مسرحية طويلة تحتوي على موسيقى، ويكون الصراع فيها في شكل هزلي أو فارس وغالبا ما تحتوي على عناصر هزل اجتماعي أو سياسي، وموسيقي، ولقد اكتسبت هذا النوع من التسلية شعبية كبيرة

[1]- علي عبد الله، المسرح الموسيقي الغربي، ص20

[2]- محمد حنانا، معجم الموسيقى الغربية، ص237

[3]- Dictionnaire culturel en langue française - sous la direction de Alain Rey- dictionnaire le Robert- Paris, p: 1131

في باريس أثناء الإمبراطورية الثانية وكان من أشهر مؤلفيها أوفن باخ والذي كان في تأليفاته ناقضا متهكما على الحياة الباريسية.[1]

تعتبر الأوبريت النوع الثاني الذي بنيت عليه المسرحية الغنائية، إلا أنها تختلف عن الأوبرا في كونها تعرض لمختلف القضايا الاجتماعية و السياسية والاقتصادية السائدة في المجتمع، متخذة من السخرية والتهكم وسيلتين هامتين في إيصال هدفهما إلى المتلقي، عكس الأوبرا التي كانت – في أغلبها – تعالج قضايا وموضوعات تتعلق بالآلهة والأبطال والنبلاء والأمراء، إلا أن الأوبريت كسرت هذه القاعدة، فكان موضوعها «كوميدي خفيف يكون الغرض منه، إما النقد لأحداث معاصرة. كما في نشأته أو التسلية الراقية التي تتعامل مع المشاعر كما فعل أوفن باخ وشتراوس الأصغر»[2].

وعليه فقد رصد الكثير من الباحثين والدارسين العديد من نقاط الاختلاف بين الأوبرا والأوبريت، وذلك من خلال مصدر القصة التي يستمد منها المبدع موضوع مسرحيته الغنائية، أو بالشخصيات المحركة لأحداثها، أو بالحوار المستعمل فيها.

أجمع المؤرخون على أن الأوبريت ولدت من الناحية الرسمية في منتصف القرن التاسع عشر إلا أن بعض مؤرخي الفن ذكروا أنها كانت شائعة قبل هذا التاريخ بأمد طويل، فقد أشار شارل أمبير (Imbert) إلى أن أصل الأوبريت يعود إلى «القرن الثالث عشر عندما ظهرت تمثيلية روبين وماريون، وهي عبارة عن تمثيلية باستورالية من تأليف الكاتب الفرنسي آدم دي لاهاي (1240-1288)، الذي اشتهر أيضا بمؤلف للأغاني، وقد ظهرت هذه التمثيلية في نابولي عام 1323، ثم انتقل إلى فرنسا وفكرتها شديدة البساطة ؛ افتتان فارس براعية غنم تدعى ماريون، ولكنها تظل وفية لحب راعٍ يدعى روبين، وتحدث محاولات من الفارس للتغرير بها، ولكنها تقاوم وتنتهي التمثيلية بانتصارها وذلك بزواجها من هذا الراعي في حفل ريفي بهيج، حيث تضمنت هذه التمثيلية العديد من الأغاني، وتعد من المحاولات الرائدة للأوبريت، ويهتم بها المؤرخون لأنها تعرفنا بالقيم الريفية السائدة في ريف أوروبا في القرن الثالث عشر، ولا يختلف بناء ماريون وروبين عن بناء الأوبريت الحديثة»[3].

---

[1]- مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور مع دراسة نقدية وتاريخية للمسرح المصري، الدار الثقافية للنشر و التوزيع القاهرة، ط1 (2002)، ص73

[2]- طارق جمال الدين عطية، محمد السيلاوي حلاوة، طارق جمال الدين عطية، مدخل إلى مسرح الطفل، ص144

[3]- أحمد حمدي محمود، الأوبرا والأوبريت، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د ط، ص140

إن أهم ما كان يسعى إليه مؤلفو الأوبريت هو اجتذاب الجماهير والترفيه عنهم عن طريق العروض الهزلية القصيرة، بغرض الهروب من سطوة الأوبرا التي كانت تتميز بطابعها الجدي، كما كانوا في غالبية عروضهم التمثيلية يعتمدون على الأغاني الهابطة التي تثير العواطف وتحرك الغرائز، حيث كان «إمبراطور فرنسا نابليون الثالث مغرما بها، حيث خصص قاعة كبيرة لعروضها في قصره بباريس وكانت زوجته أوجيني تعترف بعد مشاهدة هذه العروض للموسيقيين عندما كانت تزورهم في الكواليس بأنها لم تقهقه طيلة حياتها مثلما حدث هذه الليلة»[1].

بالرغم من الشهرة الكبيرة التي حققتها الأوبريت عند ظهورها، لما فيها من وسائل الترفيه والتسلية تجعل من الجمهور يستمتع بتلك العروض الغنائية التي كانت تقدم، إلا أنها أصيبت ببعض الخيبات والنكسات، هذه الوضعية وقفت وراءها مجموعة من الأسباب، يمكن إجمالها في الآتي:

1. «انحطاط مستوى عروض الأوبريت في السنوات الأخيرة، وكذلك الافتقار إلى التجديد عند المؤلفين الموسيقيين، الذين اكتشفوا موردا ماليا أفضل عند المنتجين السينمائيين، الذين لا يطالبوهم بما هو أكثر من وضع بعض الجمل الموسيقية التي يمكن أن ترفق كموسيقى تصويرية بالفلم السينمائي.

2. لقد استنفد مؤلفو النص ما في جعبتهم من أفكار تصلح للأوبريت وهو زعم يصلح لتفسير ما حل أخيرا بالسينما العالمية و المصرية على السواء.

3. اختفاء المغنين الملتزمين الذين يرتضون التضحية بإيرادهم الوفير من سبل أخرى، فنية أو غير فنية تدر عليهم عائدا مناسبا لحياة الترف التي غدت من مستلزمات الفنان العصري مقابل ما يبذل من جهد، ومقابل ما يحظى به من شهرة عند الجماهير الغفيرة من عشاقه، خصوصا إذا كان من نجوم التليفزيون والفيديو.

1- فداحة تكاليف إنتاجها، فهي تحتاج إلى رأس مال ضخم للإنفاق منه على إيجار صالة العرض ومرتبات أعضاء الأوركسترا و الكورال وفرقة الرقص والخدمات الإدارية و التأمينات الاجتماعية مما يصعب إنتاجها»[2].

[1]- أحمد حمدي محمود، الأوبرا والأوبريت، ص141

[2]- المرجع نفسه، ص171

2. روادها:

➢ هيرفيه (فلوريمون رونجر) Hervé . Florimond Ronger

يعتبر هيرفيه من الكتاب الموسيقيين الذين تركوا بصمتهم في تاريخ الموسيقى العالمية، وخاصة ما تعلق منها بفن الأوبريت التي ظهرت في القرن التاسع عشر، إلا أنه بجهوده هذه لم يقصد بها فن الأوبريت كما هو معروف، لأنه في تلك الفترة لم يكن هذا الشكل الفني موجودا أصلا، حيث ظهر بعد هيرفيه بتسع سنوات، ولذلك فقد اكتشف هذا الفنان الموسيقي للأوبريت دون أن يكون له علم وتخطيط بها.

اهتدى هيرفيه إلى موضوعٍ يستند إلى شخصيتي دون كيخوته وسانكربانترا واكتفى بهاتين الشخصيتين، وبذلك يكون قد احترم القاعدة التي كانت سائدة منذ أواخر عهد الملك لويس فيليب التي كانت تمنع زيادة عدد شخوص العرض عن اثنين، ورأى آنذاك أنها من ضرورات الأوبريت، وبعد أن ألغت الثورة الفرنسية الامتيازات التي كان يتمتع بها المسرح الرسمي (المختص في عرض الأوبرات) جاء نابليون وأعاد توطيدها، وأصدرت تعليمات بوجوب حصول العرض المسرحي على موافقة مسبقة بزيادة شخوص الأوبريت والاستعانة بالموسيقى، فإذا كانت العروض ناطقة لا يسمح باحتوائها على أكثر من فصل واحد يمثل فيه شخصان فقط لا غير، وخضعت مسارح الأقاليم والضواحي لنفس الخطر.[1]

إلا أن هيرفيه رفض الانصياع للقاعدة السائدة التي كانت تبيح لمؤلف الأوبريت استعارة الألحان الجاهزة، فألف موسيقى جديدة مبتكرة جمع فيها كل المستغربات التي أمكنه اختراعها، وسمى هذه الموسيقى، بموسيقى الغرائب الفانتازية، ولم يكن هيرفيه يدري أنه عندما أقدم على ذلك، فإنه اخترع الأوبريت، كما لم يخطر ببال جمهوره ذلك أيضا، غير أن هذه الفانتازيا المجنونة التي ابتكرها مؤلف النص والموسيقى هيرفيه لاقت نجاحا منقطع النظير فاق كل ما لاقاه من قبل في مسارح مونمارتر المتواضعة، وزاد من سرور هيرفيه حضور بعض الموسيقيين المرموقين من أئمة الأوبرا الحقيقية هذه العروض، آدم وأوبير وتهنئتهما له.[2]

[1]- أحمد حمدي محمود، الأوبرا والأوبريت، ص142

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص143

وبفضل هذا العمل الذي قدمه هيرفيه استطاع كسب احترام الجمهور الفرنسي الذي كان يميل بدرجة كبيرة إلى الأعمال الغنائية و المسرحية الخفيفة و المرحة «فوجد هذا الجمهور ضالته في تلك الأعمال التي قدمها، وحظي باهتمام كبير من طرف الأسرة الملكية في فرنسا، حيث عين كرئيس للأوركسترا في مسرح الأوديون ثم انتقلت فرقته إلى الإقامة بالقصر الإمبراطوري، واستغل نجاحه وسمح له بافتتاح إحدى الصالات لنشر مبتكراته الجديدة، وفي البداية خضع للتعليمات الصارمة التي تقضي بعدم زيادة عدد الممثلين المغنين عن اثنين في المشهد، وتحريم غناء الثلاثيات، ثم نجح هيرفيهفي التحرر من هذه القيود بأن ضمن أوبريتاته غناء الكورس تغنيه الأشباح التي لم تصدر تعليمات لتحريم غنائها، لأن التحرير يقتصر على غناء الأحياء، ونوع موضوعاته فقدم شخصية أجاممنون»[1].

- **جاك أوفن باخ(Jacques Offen Bach) (1818. 1880):**

مهد هيرفيه بفضل الجهود الكبيرة في مجال الدراما الغنائية إلى ظهور شكل فني جديد لم يكن موجودا في ذلك الوقت، وهو فن الأوبريت الذي يعتمد بالدرجة الأولى على تقديم العروض الغنائية الخفيفة والمرحة، مبتعدة عن الأمور الجدية والصارمة التي تميزت بها الأوبرا في القرن السابع عشر، ثم ظهرت بعد هرفيه شخصية موسيقية كان لها الفضل في بلورة الأوبريت وإرساء دعائمها الأساسية وهو الكاتب والموسيقي جاك أوفن باخ.

بدأ أوفن باخ جذور رحلته مع فن الأوبريت عندما ركز اهتمامه على عرض روايات هزلية من فصل واحد ضمن عروض الحفلات الموسيقية، فقدم رواية الحذر في عام 1847، ثم قام بعرض كنز ماثورين في عام 1852، وبينو في عام 1853، والعملان الأخيران يندرجان ضمن مؤلفاته في مسرح المتنوعات، تلك المسرحيات المبكرة لأوفن باخ وصفت بأنها تحتل مكانا بين الأوبرا الهزلية والأوبريت التي لم يكن أوفن باخ قد استطاع التعبير عن أسلوبه الخاص بها بعد.[2]

لم يستطع أوفن باخ في أعماله الإبداعية الأولى بلورة فكرة الأوبريت بشكل واضح بسبب سيطرة فن الأوبرا على عقول ووجدان الناس لفترة طويلة، إلا أنه أدرك فيما بعد ضرورة كسر هذا الحاجز والمضي قدما في سبيل تحرير المسرحية الغنائية من طابعها الجدي، ومن الموضوعات التي تنزع إلى توظيف الأساطير والخرافات اليونانية القديمة، ولكي يمرر رسالته هذه اهتدى إلى فكرة إخراج

[1]- أحمد حمدي محمود، الأوبرا والأوبريت، ص144

[2]- علي عبد الله، المسرح الموسيقي الغربي، ص39

مسرحية ساخرة بطلها أورفيوس، وسمى هذه الأوبريت أورفيوس في جهنم، حيث «هاجم فيها العصر الذهبي اليوناني، وحول موضوعا خالدا يشيد بمفاخر اليونانيين إلى موضوع هزلي يسخر من اليونانيين وفرنسا معا، واشتهر أوفن باخ بقدرته على العمل ليلا ونهارا، فكان يؤلف الموسيقى في المقهى وفي عربته حيث وضع منضدة صغيرة يكتب فوقها، وكلف الكاتبينهاليفيوكريمييه بإعداد نص الأوبريت وكانا يعملان على مهل لا يتوافق مع سرعة أوفن باخ في التأليف الموسيقي والإخراج معا، مما أرغمه على إتباع جميع الحيل المشروعة وغير المشروعة لجعلها تساير خطاه السريعة، كما كشفت الجماهير رموزها وعرفت أن المقصود بالسخرية ليس أورفيوس ولكنها الشخصيات في عهد نابليون الثالث وعرضت الأوبرا أكثر من مرة، وحضر العرض الإمبراطور الذي كان يصفق من فرط إعجابه بها، بينما التزمت زوجته الإمبراطورة أوجيني التحفظ»[1].

اتسمت أوبريتات أوفن باخ بالجاذبية والخفة بفضل النصوص التي كتبها الثنائي هنري ملياك ولودفيكهاليفي، بدءا من أوبريت هلين الجميلة عام 1864، وما أعقبها من أوبريتات كانت بحق انتصارا في ميدان الأوبريت، أما فيما الموضوعات التي تناولها أوفن باخ، فهي «عادة ما تكون محدودة لأن طبيعة الجانب الدرامي في فن أوفن باخ الأوبريت يتوجب عليه أن يتحاشى الشمولية، ولا يجهد نفسه لأن يكون انعكاسا رمزيا عن الحياة، بل يكون هدفه الإحجام عن لمس مشاكل الحياة الحقيقية»[2].

إلا أن تلك النجاحات التي حققها أوفن باخ خلال مسيرته الفنية، قوبلت من طرف بعض الكتاب الموسيقيين بالرفض والاستهجان نتيجة اعتماده في بعض أعماله على الأساليب الهابطة والسوقية، كما أنها كانت تثير العواطف وتحرك الغرائز عند مشاهدتها، يقول ريتشارد فاجنر معبرا عن أسلوب أوفن باخ في التأليف في ميدان الأوبريت: «أما أعمال أوفن باخ، فإنها لا ترتكز إلا على قذارة مغلقة، وأن الدفء المزعوم الذي يفوح من أعماله لهو الدفء الذي يتسرب من أكوام القمامة التي يتمرغ فيها كل أوغاد أوروبا، وأوغاد الفرنجة».[3]

[1]- أحمد حمدي محمود، الأوبرا والأوبريت، ص148-149

[2]- علي عبد الله، المسرح الموسيقي الغربي، ص40

[3]- صبحي المحاسب، قصة الموسيقى والحضارة في الغرب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2000، د ط، ج3، ص141

➢ **يوهان شترواس (1825-1899): Johann Strauss**

هو مؤلف وعازف كمان وقائد أوكسترا، ولد عام 1825 في النمسا، اشتهر منذ صغره بفن الفالس*، تعلم الموسيقى بالرغم من معارضة أبيه له، زار العديد من بلدان العالم وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية أين قدم العديد «من الأوبريتات منها أوبريت ليلة في فينيسيا، والخفاش، والبارون الغجري، ومجموعة كبيرة من الفالسات أشهرها: ورود من الجنوب، فالس الإمبراطور، حكايات من فينا، الدانوب الأزرق»[1].

ثم ظهر بعد يوهان شتراوس مؤلف آخر لفن الأوبريت، وصفه الكثير من النقاد والدارسين بأنه خليفة أوفن باخ في مملكة الأوبريت وهو شارل ليكوك، حيث «استطاع أن يدرس، كما أنه كان يعطي دروسا في البيانو إلى جانب دراسته، حصل على منحة للدراسة في روما، كما شهدت تلك المرحلة التي عاش فيها بداية انهيار النظام الإمبراطوري وقيام النظام الجمهوري في فرنسا، مما سهل عليه عرض أوبريتاته بدون رقابة، وبذلك اغتنم الفرصة وحرر الأوبريت من القيود القديمة، وقد عبرت إحدى أوبريتاته وهي ابنة مدام أنجو عن تلك الروح الجديدة التي ميزت الأوبريت في ذلك الوقت»[2].

ومن أبرز الكتاب الذين برعوا في فن الأوبريت، الإيرلندي آرثر مور سوليفان (1842-1900)، حيث حاول هذا المبدع الموسيقي الاستقلال بشتى الطرق عن الأوبريت التي كان يستعملها أوف باخ والمتمثلة في السخرية والفكاهة والإثارة، غير أن النقاد اعتبروا أن «أوبريتاته الخفيفة، كانت أرقى من أوبريتات أوفن باخ، إلا أنها لم تكن تتضمن حوارا كلاميا، ولذلك فهي أقرب إلى الأوبرا الخفيفة منها للأوبريت كما في أوبريته محاكمة بواساطة المحلفين»[3].

III. الدراما الموسيقية (Drama Musical)

ظهرت الأوبرا في القرن السادس عشر حيث سيطرت على المشهد المسرحي لفترة طويلة، ثم تفرعت عنها الأوبريت التي تعد الشكل المصغر للأوبرا، بعدها واصلت المسرحية الغنائية تطورها لتحط رحالها عند الدراما الموسيقية التي أرسى دعائمها الكاتب والموسيقي رتشارد فاجنر، بفضل الإصلاحات الكبيرة التي قام بها في مجال المسرحية الغنائية.

---

* – الفالس: هي رقصة، إيقاعها ثلاثي، اشتهرت في فينا حتى صار تاريخ الفالس جزءا من تاريخ فيينا.

[1]– محمد حنانا، معجم الموسيقى الغربية، ص141

[2]– أحمد حمدي محمود، الأوبرا والأوبريت، ص154

[3]– علي عبد الله، المسرح الموسيقي الغربي، ص41

أدرك ريتشارد فاجنر (Wagner Richare) منذ شبابه أن الموسيقى العالمية تحتاج إلى إصلاح شامل يشمل مختلف مكوناتها، حيث سعى بشتى الطرق إلى تقديم مشروع متكامل، وضع خطوطه العريضة انطلاقا من قناعته أن الأوبرا قد حادت عن الطريق الذي وضعت من أجله، هذه الفكرة كثيرا ما عبر عنها في مقالاته، وخاصة تلك التي كانت موجهة إلى زوجته (مينا)، يقول فاجنر في إحداها: «إن أهم الأمور شأنا في نظري الآن هي أن أكتب مقالة مستفيضة، أشرح فيها وجهات نظري بشأن المسرح بوجه عام وبشأن مستقبله، وسأتناول في المقال كذلك مركزي كفنان مستعينا بأقوى وسائل الإقناع، وأما بالنسبة لأولئك الدين لا يستطيعون أن يعملوا إلا بالرشوة، فإني أقول أن عليهم أن يعولوا على مواهبهم ليحملوا الناس على احترامهم، إني أعتقد أن ذكائي سيضع الأمور في نصابها، وإذا أنا عالجت الموضوع من زاويته الصحيحة فإني سأتمكن من أن أفعل عملا عظيما، إني استشعر في نفسي القوة للنهوض بهذا العمل، وما علي إلا أن أخطو الخطوات الأولى، وهي خطوات قد تثير اشمئزازا، لا يتفق وطبيعتي على الإطلاق، وآمل أن تنشر مقالتي بعد أسبوع في إحدى الصحف الكبرى»[1].

إن الدراما الغنائية عند فاجنر تختلف اختلافا جذريا عن المسرحية الغنائية –خاصة الأوبرا– في القرنين السابع والثامن عشر، حيث اتسمت بسيطرة الموسيقى على حساب النص، وكذلك التحديد الصارم في عدد الممثلين في جميع المسرحيات المقدمة، مما دفعه إلى الثورة على مختلف التقاليد القديمة التي شوهت الأوبرا وجعلتها جامدة ليس بمقدورها مواكبة التطور الحاصل في المجتمع، ولهذا قدم مشروعا متميزا، حاول من خلاله إصلاح الدراما الغنائية التي اصطلح عليها النقاد مصطلح (الدراما الموسيقية) التي ساهمت في ظهورها أربعة عناصر.

يتمثل العنصر الأول في شعور فاجنر بقوميته الألمانية، فيتمثل قبل كل شيء في اتخاذه من الأساطير الألمانية موضوعات للتعبير عن أفكاره، وهذا العنصر مشترك بين جميع دراماته تقريبا فشخصياته دائما منتمية إلى مجال الأساطير الألمانية المعروفة في العصور الوسطى، ولاسيما تلك التي وردت في كتاب (جريم) عن الأساطير الألمانية، وهو الكتاب الذي كان له تأثير كبير فيه، وكانت الوسيلة المفضلة لديه للتعبير عن تعلقه بوطنه هي الرجوع إلى أساطيره القديمة وإحياؤها بعد محاولة

[1]– صلاح الدين البستاني، فاجنر اللحن الثائر، دار العرب للبستاني، الجمهورية العربية المتحدة، ط1 (1964)، ص46

إعطائها دلالة تعبيرية حديثة، ومن النماذج على ذلك دراما الهولندي الطائر، ودراما تريستانو إيزولدة.[1]

أما العنصر الثاني في تكوين الدراما عند فاجنر فهو العنصر الاجتماعي وما شهدته أوروبا عامة وألمانيا خاصة من ثورات اجتماعية خاصة سنة 1848، حيث كان من بين الداعيين إلى تلك التغيرات الاجتماعية التي طالبت بها الشعوب الأوروبية، وقد كان من نتائجها ظهور «الدراما الرباعية التي هي في نظر الكثيرين أهم أعمال فاجنر، والتي هي على أية حال أطول دراماته لأنها تؤدى في أربع ليال متتبعات، وقد تجسد ذلك في دراما خاتم النيبلوجين، فلهذه الدراما مغزى اجتماعي واضح وعلى الرغم من كل ما احتوت عليه من قصص عن المردة وعرائس البحر والآلهة والعمالقة والخاتم المسحور والكنز المخبأ، فإنها تنتمي إلى صميم العصر الحديث، وإلى القرن التاسع عشر على التخصص، وإلى بعض الاتجاهات في ثورة عام 1848 على الأخص، فالدراما تتضمن ثورة على الذهب، أي رمز الجشع ورأس المال، الذي يقيد العالم ويسبب كل الشرور فيه، وهي تتضمن حديثا واضحا عن الخطيئة الثانية الكبرى في تاريخ البشرية، وهي سرقة الذهب والاستحواذ عليه، على أن الجزء الأخير من هذه الدراما، وهو أفول الآلهة، قد عاد إلى الاتجاه التشاؤمي الذي يغلب على درامات فاجنر، بحيث يصعب التوفيق بينه وبين الأجزاء الثلاثة الأولى من الدراما الرباعية، وهذا يمكن القول إن تأثير العامل الاجتماعي قد انحصر في هذه الأجزاء الثلاثة، ولم يكن له دور في أعمال فاجنر بعد ذلك»[2].

أما العامل الثالث الذي ساهم في بلورة مشروع فاجنر المسرحي، هو حياته الشخصية، حيث تعرض لألوان متعددة من المتاعب، خاصة ما تعلق منه بالجانب العاطفي، حيث فشلت أغلب تجاربه العاطفية بدءا «بحبه لماتيلدا فيزيندونك الذي كانت نهايته الفشل، كما أن حياته مع زوجته مينا كانت كابوسا لا يطاق فقد كانت تعاني من مرض في القلب، وصار الأفيون الذي وصفه الأطباء لتخفيف آلامها ذا خطر على عقلها، بالإضافة إلى ما كان يعتمل في داخلها من أسباب الغيرة، وقد عاشا معا من فترات متقطعة، إلا أن انفصلا نهائيا في عام 1862 ومن ثم لم يرها بعد ذلك واستغرق الفنان في فترات من الحب العارض كان من بينها لابنة ليست واسمها بلاندين وهي أخت كوزيما»[3].

[1]- ينظر: فؤاد زكريا، الموسيقى في القرن التاسع عشر، محيط الفنون (2) الموسيقى، دار المعارف مصر، د ط، ص293

[2]- فؤاد زكريا، الموسيقى في القرن التاسع عشر، ص293

[3]- صلاح الدين البستاني، فاجنر اللحن الثائر، ص53

وتجلت هذه الحياة غير المستقرة عند فاجنر في الدراما الموسيقية تريستانو إيزولده، حيث بين فيها بعض الأمور التي تتعلق بعلاقته بحبيبته ماتيلدافيزيندونك، خاصة وأن علاقته بها آلت إلى الفشل بسب تلك الحواجز الاجتماعية التي عرقلت نجاح علاقتهما المتمثلة في أن كليهما كان من ناحيته متزوجا مما جعل ارتباطهما أمرا مستحيلا، ولذلك فإنه تظهر في هذه الدراما الموسيقية فكرة تتردد في معظم درامات فاجنر وهي «الربط بين الحب والموت، بمعنى أن الموت هو الطريق إلى التحقق الفعلي للحب، أو هو الدليل القاطع على صدقه وإخلاصه»[1].

أما العامل الرابع والأخير، فيتمثل في فلسفة فاجنر في الحياة، التي تأثر فيها بشكل كبير بفلسفة شوبنهور التشاؤمية، بالرغم من الاختلاف الواضح في ديانة المبدعين، فالأول ظل وفيا للديانة المسيحية، أما الثاني فظل حتى النهاية غير مكترث بها، أما فلسفته في الحياة «فتنطوي على تغليب العاطفة على العقل، وهي تظهر في دراما لوهنجرين التي يدور موضوعها كله حول فارس يبحث عن امرأة تحبه دون أن تسأله عن اسمه، أي تؤمن به كما هو، في عاطفة خالصة لا تحتاج إلى أسباب أو مسوغات عقلية، كما تظهر في شخصية ريجفريد الذي يطلق اسمه على الحلقة الثالثة من سلسلة خاتم النيبلونجن وهو شخصية تلقائية مغامرة، لا تخضع إلا للطبيعة، ولا تحسب أي حساب للعقل أو المنطق أو القانون»[2].

بدأ فاجنر مسيرته الفنية متأثرا بفن الأوبرا الذي كان السمة البارزة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، إلا أنه أدرك بعبقريته أن هذا الشكل الفني الجديد أصبح لا يلبي متطلبات وأذواق الجمهور، كما أن ذلك الألم الذي كان يحس به المستمعون كونهم لا يعرفون إذا كانوا قد دعوا إلى مسرحية أم إلى حفلة موسيقية، حيث كان اهتمام الكتاب منصبا على الألحان الموسيقية ومختلف الأنغام المرافقة لها، دون الاكتراث بالنص الدرامي وبنائه، وبذلك «نبذت عقلية فاجنر بداءة الطابع التقليدي لتقنيات الأوبرا المتمثلة بالاستهانة بقيمة النص أولا، وفي طبيعة التبادل بين الإنشاد والغناء الانفرادي، الذي يتيح المجال لدخول الممثلين إلى خشبة المسرح وخروجهم منها ثالثا، وفي الألحان الإلقائية التي تقوم بمهمة الربط بين أجزاء الأوبرا المختلفة رابعا، فضلا عن الطابع التقليدي للأغاني والأناشيد التي لا تتجاوب مع التغيرات العاطفية والأفعال الدرامية، فقطع فاجنر علاقته بقالب الأوبرا

[1]- فؤاد زكريا، الموسيقى في القرن التاسع عشر، ص294

[2]- المرجع نفسه، ص294- 295.

التقليدي القديم، مصمما على إنقاذ المسرح الغنائي وتطويره من الأوبرا الغنائية إلى الدراما الموسيقية»[1].

أدرك فاجنر قيمة النص في البناء الدرامي، كما أنه عمل على جعل الموسيقى عنصرا فعالا يدخل في نمو وتطور أحداث المسرحية على عكس ما كان يحدث مع الأوبرا، وبذلك كانت السمة الرئيسية الجديدة في دراما فاجنر هي ذلك الترابط الوثيق بين النص الشعري والنسيج الموسيقي، حيث «تتحدث الموسيقى تبعا للشعر على عكس ما كان يحدث في أغلب الأعمال الأوبرالية، وإذا كانت الموسيقى تخلع روحها على القصة الدرامية وتبثها قوتها، فإن القصة الدرامية هي التي تملي جميع الأشكال الموسيقية، والحدث هو الذي يتحكم في أخفت النبضات الموسيقية ويرسم أدق تفاصيلها وقد سار فاجنر على هذا المنوال بل وذهب إلى أبعد من ذلك، إذ تتميز ميلوديته بطابعها العاطفي وقوة تأثيرها وتموجها الدائم وسيولتها البالغة، فهي تغير من أشكالها وتتشابك بألوان متعددة من الهارمونية غير أنها تنمو دائما وتتطور تطورا أبديا شأنها شأن الفكر الإنساني المتحرك، وتصل الموسيقى بواسطة ألحان الأوركسترا السائدة وتنويعاتها المختلفة إلى النوايا الخفية، بل وإلى الدوافع الكامنة في العقل الباطن للشخصيات، وتكشف العواطف منذ انبثاقها من موطنها الغامض، وتصبح بذلك الأداة التي تفسر لنا سيكولوجية الدراما الدفينة»[2].

ومن الأمور التي جاء بها فاجنر في مشروعه الدرامي استعماله مصطلح (اللحن الدال) بشكل رئيسي في أعماله –بالرغم من أنه لم يكن مبتكره– حيث جعل منه الوسيلة الموسيقية الأولى للربط بين سائر أجزاء دراماته الموسيقية الطويلة، إذ رمز لكل شخصية بلحن دال أو عدد من الألحان الدالة وكانت هذه الألحان تتكرر وتتداخل في حوار وصراع درامي عظيم، فاللحن الدال يدل على الشخصية ويفسر انفعالاتها، لأن فاجنر يطور ألحانه الدالة لتعبر عن حالة من تدل عليه، وكان تطويره لألحانه الدالة وسيلة يستخدمها كمؤشر نفسي لتطور شخصية البطل الذي يدل عليه اللحن، فهو يضع اللحن في التوزيع الآلي أو الغنائي وفي كليهما معا ،ليتلاءم مع الحدث الدرامي، اللحن الدال عبارة عن لحن صغير جدا له شخصية إيقاعية، مما يجعله قابلا للنماء و المعالجة الموسيقية العلمية.[3]

---

[1]– علي عبد الله، المسرح الموسيقي الغربي، ص28

[2]– ثروت عكاشة، موسوعة الموسيقى (فاجنر)، ص104.105

[3]– يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، مجلة عالم الفكر، العدد 46، أكتوبر 1981، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ص118.119

أدرك الكثير من النقاد والباحثين على أن الدراما الموسيقية الفاجنرية قد تأثرت بالتراجيديا الإغريقية من ناحية الروح والمضمون اللذين ميزاها، حيث استلهم أفكار شكسبير الشعرية ليصنع منها دراما خاصة، طورها بفضل عبقريته الفريدة في مجال الموسيقى الدرامية، وهذا ما ذهب إليه تروت عكاشة بقوله:

«على أن الدراما الموسيقية تنتمي إلى التراجيديا الإغريقية من الناحية الفلسفية، لا من الناحية التاريخية فالشبه بينهما في الروح لا في الشكل، وإذا كانت الدراما الإغريقية وليدة الغناء الجماعي الديني، فإن الدراما الموسيقية وليدة العبقرية الموسيقية الحديثة، ومما لاشك فيه أنها تأثرت بشكسبير وبالفكر الحديث حتى باتت قسماتها جلية متميزة في مسرحيات فاجنر الموسيقية التي استبدلت بالكورس الإغريقي شخصيات مشاركة في حركة دائبة فوق خشبة المسرح، وهكذا لم يبتكر فاجنر موسيقى جديدة، ولكنه أول موسيقي حديث استخدم فنه في إبداع شعري جريء، وأدخل من خلال الدراما السيمفونية شخصيات وأنماط جديدة تماما في مجال الشعر، وهذا ماعبَّرت عنه شخصياته الخالدة: تانهويزر، ولوهنجرين وأورترود وتريستان وإيزولده وقوتان وريجفريد ...»[1].

استطاع فاجنر –بفضل عبقريته الموسيقية– اكتشاف الخطأ الكبير الذي وقعت فيه الأوبرا الإيطالية، والمتمثل أساسا في اعتمادها على البساطة ورقة الصوت وقوة الغناء، مع إهمالها الواضح لأهمية النص الدرامي الذي جعلته في المرتبة الأخيرة من مكونات العرض المسرحي، فكان لزاما على فاجنر تحريرها من النظرة السلبية التي سيطرت على المشهد المسرحي طيلة قرنين من الزمن، ولذلك اعتبر أن «رسالة الموسيقى الحقيقية هي مساندة الشعر، وذلك بالتمكين لقوة التعبير عن العواطف ومضاعفة الاهتمام بالمواقف المختلفة، دون الحد من سير الدراما أو توقفها بوسائل خارجية عن النص لاستمالة الآذان للإصغاء أو للاعتماد على تحريك الشجو بحلاوة الصوت وحده»[2].

لم يكتف فاجنر بالتجديد الكبير الذي أحدثه على مستوى البناء الفني للأوبرا، بل تعداه إلى التجديد أيضا في مكان العرض، حيث أدرك جيدا أن المعمارية الخاصة بدار الأوبرا لم تعد تستجب لمتطلبات الدراما الموسيقية التي دعا إليها، كما أنها لم تعد تلبي طموحاته وأفكاره الثورية، ولهذا فهو «ينطلق في طموحه من فلسفته التي يعبر فيها عن إيمانه بأن المسرح هو الوسيلة الأكثر فعالية من

[1]– ثروت عكاشة، مولع حذر بفاجنر (دراسة نقدية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1993)، د ط، ص65

[2]– المرجع نفسه، ص67

الإصلاح الديني والسياسي فتحقق له ذلك الحلم في مدينة بايرويت ببناء مسرحه المثالي عام 1876 الذي كان يخطط له منذ أمد بعيد، لكي يخاطب من خلاله الحياة والروح، كما بدت أفكاره المعمارية في هذا المسرح بدءا من صالة المتفرجين التي عبرت بطرازها المعماري عن تعاطف فاجنر مع الأفكار الديمقراطية في الابتعاد عن التمايز الطبقي، المتمثل في الشرفات المخصصة إلى طبقات المجتمع العليا فقد عمد إلى إلغائها، وكذلك قام بتوحيد سعر تذكرة الدخول لمشاهدة العرض، فجميع المقاعد جيدة للرؤيا وللسماع في ذلك المسرح الفاجنري المثالي»[1].

بناءً على ما سبق ذكره يتضح لنا أن إيطاليا شهدت في القرن السادس عشر ميلاد المسرح الغنائي الذي تعود جذوره الأول إلى تلك التراتيل والأناشيد التي كانت تعرض في الكنائس ودور العبادة، كما كان للتطور العلمي الكبير الذي شهدته الآلات الموسيقية الأثر البليغ في تطوره وازدهاره في مختلف الدول التي تباينت وجهات النظر حول كيفية تلقي مختلف أنواعه الثلاثة.

شكلت الأوبرا النوع الأول من المسرحية الغنائية، وهي عبارة عن شكل مسرحي غنائي يكتب شعرا من بدايته إلى نهايته، كما تتميز موضوعاته بطابع الجدية والصرامة في طرح مختلف القضايا، أما شخصياته فهي غالبا ما يكون مصدرها مختلف الأساطير والرموز الدينية والتاريخية، وقد حظي هذا النوع باهتمام مختلف الكتاب والنقاد، حتى أن بعضهم اختزل المسرحية الغنائية في فن الأبرا وحدها دون باقي الأنواع الأخرى، أما بداياتها الأولى فكانت في إيطاليا على يد جماعة الكاميراتا التي أرادت إحياء التراث اليوناني القديم الذي تميز بطابعه الغنائي الذي تجسد في أعمال سوفوكليس ويوريبيدس وأسخيلوس، كما ساهم العديد من الكتاب المسرحيين في تطورها أبرزهم: كلوديو مونتفردي ودومينيكو سكارلاتي، وجوزيبي فردي، وجياكومو بونتشي.

ثم انتقلت الأوبرا إلى فرنسا التي كانت منشغلة في ذلك الوقت بفن الرقص وبالتحديد الباليه الذي نال اهتمام الفئة المثقفة وطبقة النبلاء، ويعود الفضل الكبير في ظهورها إلى جهود باتست لولي الذي تأثر تأثرا كبيرا بما كتبه رواد الأوبرا الإيطالية، حيث عمل على ترجمة العديد من أعمالهم المسرحية، أما في ألمانيا فتأخر ظهورها بشكل كبير بسبب الحرب التي اندلعت ودامت سنوات طويلة ويعود الفضل في دخولها إليها إلى جهود الكتاب والموسيقار هنري شوتس الذي ترجم أوبرا دافني التي

[1]- علي عبد الله، المسرح الموسيقي الغربي، ص36

كتبها رينو تشيني، وأما إنجلترا فكانت أقل الدول اهتماما بفن الأوبرا التي اعتبرتها فنا لا يتناسب وخصوصية المجتمع الإنجليزي الذي استطاع التعرف عليها من خلال جهود هنري بورسيل بالرغم قصر حياته إلا أنه ترك الكثير من الأوبرات التي اشتهرت شهرة كبيرة بعد وفاته.

تنقسم الأوبرا إلى ثلاثة أنواع رئيسية، النوع الأول تجسد في شكل الأوبرا الجدية التي تتناول موضوعات مستمدة من التراث، ومن أشهر كتابها سكالاتي، أما النوع الثاني فمثلته الأوبرا الهزلية التي ظهرت في مدينة نابولي الإيطالية، وخير من مثلها الكتاب والموسيقار دومينيكو جيما روزيه، وأما النوع الثالث فتجلى في صورة الأوبرا كوميك التي ظهرت في فرنسا.

تعد الأوبريت الشكل الثاني الذي بنيت عليه المسرحية الغنائية، وهي في الأصل عبارة عن أوبرا مصغرة ظهرت في القرن التاسع عشر، موضوعاتها غالبا ما تكون ذات طابع هزلي ومرح، أما لغتها فتعمد على الشعر والنثر معا، ومن روادها هيرفيه الذي يعتبر المؤسس الفعلي لها، حيث رفض مختلف الألحان الجاهزة التي كانت عادة ما تتكرر في مختلف الأوبرات المقدمة على خشبة المسرح، كما ساهم جان أوفن باخ في تطور فن الأوبريت بالرغم من أسلوبه الهابط والسوقي في عرض تمثيلياته.

إن الدراما الموسيقية هي أحد الأشكال الفنية المتطورة عن فن الأوبرا، سعى من خلالها فاجنر إلى إيجاد نموذج مسرحي متكامل يحتوي على كل أشكال الفرجة الشعبية من موسيقى وغناء ورقص وتمثيل، مع إعطاء أهمية بالغة للنص، الذي أهملته الأوبرا ولم تعطه القدر الكافي من الاهتمام، مما جعل النقاد يوجهون لها سهام الانتقاد، وقد استمد فاجنر هذه الأفكار من التراجيديا الإغريقية القديمة بالإضافة إلى تأثره الشديد بفلسفة شكسبير في مجال كتابة الشعر، وبهذا تكون المسرحية الغنائية تكون قد اكتملت بشكل أهلها لأن تحقق مكانة بارزة في المسرح العالمي، وفي هذا السياق يتبادر إلى أذهاننا سؤالا جوهريا مفاده: هل عرفت الأمة العربية المسرحية الغنائية، وما أهم روادها؟

الفصل الثاني

المسرح الغنائي عند العرب

أولا: المسرح الغنائي في المشرق

إن المتتبع للحركة الموسيقية العربية قديما وحديثا يدرك جيدا ذلك الزخم و التنوع الموسيقي في مختلف العصور، إذ عرف العرب الغناء منذ الحقبة الجاهلية مرورا بالعصر الأموي وصولا إلى البيئة العباسية والأندلسية، حيث خلد التاريخ الفني عدة أسماء كبيرة في مجال الموسيقى والغناء من أمثال طويس وابن محرق وابن جامع وإسحاق الموصلي وزرياب، كما كان حضور المرأة فعالا وبارزا في تطور المشهد الموسيقي العربي قديما، إذ اشتهرت العديد من المغنيات المشهورات مثل سلامة القس وحبابة وجميلة وغيرهن من المبدعات اللواتي قدمن الكثير للموسيقى العربية، كما عرف العصر الحديث ازدهارا كبيرا في مجال الموسيقى والغناء، بالرغم من التراجع المسجل على الأغنية العربية خاصة إذا تعلق الأمر بالموضوعات التي تناولها هؤلاء المغنون أو بالكلمات المستعلمة، حيث برز في العصر الحديث عدة وجوه فنية بارزة على شاكلة سيد درويش، وعبد الحليم حافظ وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفيروز...إلخ.

بالرغم من هذا الثراء الموسيقي و الغنائي العربي في مختلف العصور، وبالتالي توفر المناخ الملائم لاحتضان المسرح الغنائي العربي، باعتباره يتوفر على مقومين مهمين هما: الموسيقى والغناء، إلا أنه «لم تصلنا مدونة موسيقية واحدة طوال هذه القرون الطويلة حتى منتصف القرن التاسع عشر حيث بدأ الاهتمام بالمسرح الدرامي و المسرح الموسيقي والغنائي»[1].

إن ظهور هذا الشكل المسرحي في الغرب منذ فترة مبكرة وتأخره عند العرب لم يمنع ذلك من ظهور بعض الفنانين المبدعين من ولوج المسرح الغنائي والتأليف فيه، بالرغم من الصعوبات والعراقيل التي واجهتهم، سواء تعلق الأمر بالناحية المادية من انعدام الهياكل والمنشآت المسرحية، وقلة الدعم من طرف الدولة، أو تعلق الأمر بالناحية الدينية حيث كان التمثيل في بداية الأمر بدعة لا يجب الاقتراب منه أو ممارسته وخاصة إذا تعلق الأمر بالمرأة، إذ كانت عنصرا غير مرحبا به في مجال المسرح.

إلا أن هذه الظروف لم تقف في وجه بعض الشباب الطموح حيث قرروا التأليف والتمثيل في هذا اللون المسرحي الغنائي الجديد، ومن بين هؤلاء: أبي خليل القباني وسيد درويش وسلامة حجازي

[1]– أحمد شفيق أبو عوف، تطور المسرح الغنائي في الوطن العربي وأثره في مصر، أبحاث مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية، المسرح الغنائي وأبحاث متنوعة، وزارة الثقافة الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، د ط، ص23

وداود حسني و زكريا أ حمد وكامل الخلعي و إبراهيم فوزي، إذ عدّ هؤلاء رواد المسرح الغنائي العربي في ذلك الوقت.

I. رواده

1. أبو خليل القباني:

يذهب كثير من الباحثين والدارسين إلى اعتبار أحمد أبو خليل القباني هو مؤسس المسرح الغنائي العربي، وذلك بفضل الجهود الكبيرة التي بدلها في سوريا أو عند انتقاله إلى مصر.

ينتسب القباني إلى أسرة تركية، كانت تسكن قرية قرنية، وهاجرت منها على دمشق، واتخذتها وطنا لها، ولد سنة 1252هـ، تعلم القراءة و مبادئ العلوم في الكتاتيب، ومنه انتقل إلى مدرسة ابتدائية، وعندما شبّ عن الطوق، أخذ يحضر حلقات الدرس في المساجد و البيوت، ثم احترف مهنة القبان، وكان أثناء ذلك ينمي ميوله الموسيقية و الغنائية، ويأخذ عن أهل المذاهب.[1]

أدرك القباني منذ صغره أهمية النغمة الموسيقية ومدى تأثيرها في الجمهور، ولذلك عمل على تعلم أبجديات الموسيقى و فنون الرقص، وهذا كله تحت إشراف أستاذه أحمد عقيل الحلبي، كما لقي القباني دعما كبيرا من طرف والي الديار الشامية صبحي باشا الذي أمره بتأليف فرقة موسيقية حققت نجاحا باهرا، إلا أن هذا النجاح لم يرق لبعض مشايخ الشام ذوي الأفكار الرجعية، حيث رأوا في تمثيله هذا نوعا من الخروج عن تعاليم الدين الإسلامي وعدولا عن الأعراف و التقاليد السائدة آنذاك، فقدموا تقريرا إلى دار الخلافة الإسلامية بأستانبول قالوا فيه:

«إن وجود التمثيل في البلاد السورية، مما تعافه النفوس الأبية، وتراه على الناس خطبا جليلا، ورزءًا ثقيلا، لاستلزامه وجود القيان، ينشدن البديع من الألحان، بأصوات توقظ أعين اللذات، في أفئدة من حضر من الفتيان و الفتيات، فيمثل على مرأى الناظرين، ومسمع المتفرجين، أحوال العشاق، وما

[1]- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، (1847- 1914)، دار الثقافة بيروت – لبنان، ط2 1980، ص61

يجدونه من اللذة في طيب الوصل بعد الفراق، فتطبع في الذهن سطور الصبابة و الجنون وتميل بالنفس إلى أنواع الغرام و الشجون، والتشبه بأهل الخلاعة و المجون»[1].

وبعدما وصلت هذه الرسالة إلى الخليفة عبد الحميد جبار حاكم استانبول التي تكفل بنقلها شخصيا الشيخ سعيد بن عثمان الشهير (بالغبر) وهو أحد أشد خصوم القباني، إذ استغل فرصة صلاته مع الخليفة وأخبره بفحوى الرسالة «فأصدر حكما يأمر فيه الوالي فاضل باشا والي الشام بإغلاق مسرح القباني ومنعه من مزاولة نشاطه الفكري ليكون عبرة –بحسب رأي الخليفة– لكل من يتطاول على تعاليم الدين الإسلامي، فخضع الوالي فاضل باشا إلى إرادة الخليفة و قرر غلق مسرح القباني، ولما سمع بهذا لقرار اعتزل الناس حزنا وألما على ضياع مشروعه الفكري و الحضاري»[2].

وأمام هذا الوضع الصعب، اتصل القباني بصديق له اسمه سعد الله حلابو وهو تاجر معروف في الإسكندرية، فشجعه على القدوم ووعده بتقديم الدعم المادي و المعنوي في سبيل تحقيق مشروعه المسرحي «فأدرك القباني بأنه لا مكان له في سوريا فشد الرحال في أواخر العام 1883، واختار من فرقته المنحلة خمسين وأبحر معهم إلى الإسكندرية، وقدم مسرحيته الأكثر إمتاعا وهي هارون الرشيد مع أنس الجليس، فاستقبلت استقبالا حافلا، ونجحت نجاحا باهرا، ثم قدم مسرحيات أخرى غنائية ممتعة على مسرح قهوة الدانوب ومسرح زيزينيا خـــــلال خمسة أشهر متواصلة، ثم اتصل بعبده الحامولي بعد هذا النجاح، وتعاقد معه على تقديم وصلة غنائية في ختام كل مسرحية، فزاد إقبال الناس أكثر»[3].

شهدت الفترة التي مكث فيها القباني في مصر تعاونه مع اسكندر فرح وقد دامت هذه الشراكة مدة خمس سنوات، وقدَّم خلالها الرجلان العديد من المسرحيات الغنائية منها «ملتقى الخليفتين، وعايدة وأبو الحسن المغفل والأمير أبو العلا، الرجل الهائل، وشفاء المحبين، والعواطف

[1]– محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح (مقدمات وبيانات)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1994، د ط، ج1،ص938

[2]– المرجع نفسه، ص959

[3]– ياسر المالح، الموسيقى والأغنية العربية أعلام وقوالب وتأثير وتطوير، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق (2011)، د ط، ص198

الشريفة، وكان من أفراد الفرقة: الشيخ سلامة حجازي، الشيخ أحمد الشامي، عزيز عيد، أمين عطا الله وأحمد محرم، ومن الفنانات: ماري صوفيان وأريز وألمظ أستاني».[1]

كان الإنتاج الفني الذي أبدعه القباني غزيرا ومتنوعا، إذ شمل نظم الموشحات وتلحينها بالإضافة إلى تأليفه العديد من الأغاني الشعبية، كما كتب العديد من المسرحيات الغنائية، وعموما فإن ما أبدعه القباني يمكن إدراجه في الآتي:

«أولا: نظم الموشحات و تلحينها، وقد نسب إليه 73 موشحا صحيح النسب أو محتمل النسب.

ثانيا: إعادة تلحين موشحات غيره.

ثالثا: تأليف أغاني شعبية وتلحينها مثل: ياطيرة طيري، ويا مسعدك صبحية.

رابعا: تأليف مسرحيات بلغ عددها 12 مسرحية.

خامسا: تضمين المسرحيات موشحات من ألحانه أو لغيره، وقد بلغ عددها 101 موشح.

سادسا: تمثيل مسرحيات من تأليفه 12مسرحية، ومن تأليف غيره 8 مسرحيات ومن المترجم 11 مسرحية.

سابعا: تلحين بعض المواقف المسرحية»[2].

إن الانتشار الواسع الذي حققته قصص ألف ليلة وليلة، دفع بالقباني إلى استلهام هذا الموروث القصصي الذي يجمع في ثناياه الوعظ والتسلية، فكانت مادة خصبة استقى منها القباني مختلف موضوعاته وضمنها في مسرحياته الغنائية، حيث كان إقبال الناس عليها كبيرا، كما أنه وجد فيها «حلا لتجنب النقل عن أدب أمة غريبة ،خاصة أن ثقافة القباني العربية كانت غالبة عليه، حيث قلص اقتباسه من أدب الغرب بالقياس إلى مارون النقاش، أو يعقوب صنوع، وبذلك استبدل القباني بالفرنسية عند النقاش أو الإيطالية عند صنوع العربية لغة للحوار المسرحي، ولذا كان إقبال الجمهور

[1]- إبراهيم خورشيد، الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، المكتبة الثقافية، مصر، د ط، ص52-53

[2]- ياسر المالح، الموسيقى العربية، ص201

عليه شديدًا مكنه من التنقل بمسرحياته عبر دمشق والقاهرة، والإسكندرية والفيوم، والمنيا، وبني سويف، تنقلا جعل مسرحه نواة للمسرح الغنائي، أو لفن الأوبريت»[1].

لم تكن قصص ألف ليلة وليلة هي المصدر الوحيد الذي استقى منه القباني موضوعاته، وإنما كان أيضا عندما يؤلف مسرحياته يستلهم موضوعاتها من «التراث العربي، سواء كان تاريخيا أو حكاية شعبية، وحتى يجانس بين موضوع المسرحية وما يؤدي فيها من غناء فردي أو ثنائي أو جماعي كان ينظم لها الأغاني الخاصة بكل موقف و يلحنها و يؤديها مع الممثلين، وكثيرا ما يختار موشحا من التراث فيعيد تلحينه أو ينظم موشحا جديدا لتؤديه الفرقة مع رقص السماح»[2].

تعود أصول المسرح الغنائي إلى الحضارة الغربية، إلا أن القباني حاول إكساب هذا الشكل المسرحي خصوصية عربية أصيلة، تستمد مشروعيتها من الثقافة العربية شكلا و مضمونا، وفي هذا الصدد يقول الباحث محمد بري العواني: «وأما أن القباني قد أصر على المسرح الغنائي في ثياب عربية فأمر يحسب لصالحه، ولصالح وعيه بالخصوصية الوطنية القومية، فالمسرح الأوروبي الدرامي نتاج مختلف عن المجتمع العربي في كل شيء.وقد فطن إلى ذلك مارون النقاش والقباني وأصرا على إنجاز مسرح عربي ينهل من مكونات الثقافة العربية من حيث الموضوع والمضمون والفكر والأساليب والأدوات والتأثير الجمالي»[3].

انعكس الاهتمام الكبير الذي أولاه القباني للموسيقى والغناء منذ طفولته على حساب النص، بصورة واضحة على مسرحه الغنائي، مما أحدث حالة من عدم التوازن بين النص والموسيقى المصاحبة له، وفي هذا الشأن يقول علي الراعي: «أما أحمد أبو خليل القباني، فلم يعتمد النص الأدبي –في المحل الأول– أساسا للمسرحيات التي كتبها، بل التفت التفاتا أكبر إلى عناصر الغناء والإنشاد والرقص، وجعل هذه العناصر الفنية المبرر الأول لقيام مسرحه، فقصة المسرحية عنده تقوم –أساسا–

[1]– مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، ط1(1995)، ص94

[2]– ياسر المالح، الموسيقى والأغنية العربية، ص197

[3]– محمد بري العواني، أبو خليل القباني ريادة التجاوز، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق (2010)، د ط ص110

كي تنشأ المواقف التي يتغنى فيها البطل أو البطلة أو المجموعة، أو تخلق المناسبة التي يقدم فيها الرقص»[1].

عكس المسرح الغنائي الذي أبدعه الغرب خصوصية البيئة الغربية، إذ استغرق سنوات طويلة من التطور حتى يصل إلى شكله النهائي، حيث يتحقق فيه التوافق بين النص ومختلف العناصر المشكلة للمسرحية كالموسيقى والغناء و الرقص، أما القباني فقد أخضع هذا النوع المسرحي لخصوصية البيئة العربية، بما تحمله من عادات وتقاليد وأعراف، ولذلك فمن الواجب إنصاف هذا المبدع، لأن مسرحه ما هو – في الحقيقة – إلا الوجه الآخر للمسرح الغنائي والأوبرا الغربية، وهذا التوجه تبناه العديد من الباحثين والدارسين ،من بينهم ياسر المالح الذي يقول: «ولا ريب في أن هذا المسرح الذي ابتكره القباني، هو الوجه العربي للأوبرا الغربية، والاختلاف واضح بين الوجهين، فالتأليف واللحن والأوكسترا الكبيرة والأداء الأوبرالي الذي يستخدم الطبقات الصوتية الثلاث لدى النساء والرجال، والحركات المسرحية، ورقص الباليه الذي يؤدى أحيانا في الأوبرا، كل ذلك مختلف عما يعرضه القباني في مسرحه حتى لو كان من المسرحيات المترجمة، فهو لم يعرب الأوبرا، بل وجد معادلا لا مثيل له»[2].

هذا التوجه الذي اختاره القباني لمسرحه وهو الطابع الغنائي، لم يمنعه من أن يقدم تصورا مهمًا لوظيفة المسرح، ومدى مساهمته في بناء المجتمع و تماسكه، بنشر الأخلاق الكريمة وردع الأخلاق الفاسدة والتصدي لها، يقول كامل الخلعي –وهو أحد تلامذته– ولطالما سمعته يقول: «التمثيل جلاء البصائر، مرآة الغابر، ظاهره ترجمة أحوالٍ وسير، وبواطنه مواعظ وعبر، فيه الحكم البالغة، والآيات الدامغة، ما يطلق اللسان، ويشجع الجبان، ويصفي الأذهان، ويرغب في اكتساب الفضيلة، ويفتح للبليد باب الحيلة، ويرفع لواء الهمم، ويحركها إلى مسابقة الأمم، ويبعث على الحزم والكرم، ويلطف الطباع، وهو أقرب وسيلة لتهذيب الأخلاق ومعرفة طرق السياسة»[3].

يعد المسرح الذي قدمه القباني مسرحا غنائيا، وهذا بفضل ما حمله من خصائص ومقومات كالموسيقى والغناء والرقص والتمثيل، وهي أهم مرتكزات المسرح الغنائي في الغرب، وبالتالي أهلته لأن

[1]– علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، العدد 248، الكويت 1999، ص71

[2]– ياسر المالح، الموسيقى والأغنية العربية، ص197

[3]– محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، ج2، مقدمات وبيانات قضايا وحوارات النهضة العربية، ص940

يكون غنائيا بامتياز، بالرغم من النقائص التي سجلها النقاد على مسرحه، والمتمثلة أساسا في عدم التجانس بين النص المسرحي ومختلف المقومات السابقة الذكر، إلا أن هذه النقائص –في حقيقة الأمر–لا تنفي الجهود المبذولة من طرفه، لأنه حاول إيجاد مسرح غنائي عربي يتلاءم وخصوصية البيئة العربية من عادات وتقاليد، كما قصد من ورائه تلبية طموحات وآمال وتطلعات الأمة العربية.

2. سلامة حجازي:

بعد الجهود التي قدمها القباني للمسرح الغنائي، خاصة بعد النجاح الكبير الذي حققته مسرحياته الغنائية المترجمة أو المؤلفة، حفز الكثير من المبدعين الشباب لتكرار تجربة القباني الغنائية ومن بين هؤلاء الشيخ سلامة حجازي، الذي عده النقاد – بحق– الرائد الثاني للمسرح الغنائي.

ولد الشيخ سلامة حجازي سنة 1852 وكان أبوه ،إبراهيم حجازي، ملاحا مشهورا في مدينة رشيد، أما أمه فبدوية من إحدى القبائل العربية في مصر، وتلقى في حداثته مبادئ القراءة والكتابة، في إحدى المكاتب، ويقال إنه حفظ أكثر القرآن، واتصل في صباه بالمنشدين، ورجال الطرق الصوفية ولقن عنهم فن الإنشاد وفن الأذكار، وتعلق بالإنشاد، وما يتبعه من قراءة القرآن وترديد الأغاني والتواشيح الصوفية، كان يؤذن على مآذن المساجد في الإسكندرية، إلى أن شبت نيران الثورة العرابية، فنزح مع أسرته إلى رشيد.[1]

عاد الشيخ سلامة حجازي إلى الإسكندرية عام 1883، ليبدأ عهدا جديدا في حياته خاصة في مجال الموسيقى والغناء، إذ عمد إلى التجديد فيها، بتجاوزه تلك المقدمات الطويلة – التي سبقت الإشارة إليها سابقا – والبدء مباشرة في أداء الأغنية، إلا أنه تبقى الخطوة المهمة في حياته الفنية هي «عندما اتفق مع يوسف خياط، وانظم إلى جوقه، منشدا في الأكثر، وممثلا في بعض المسرحيات وأخذ يتنقل بين الأجواق، فعمل فيما بعد مع القرداحي، ولازمه حينا من الزمن، إلى أن اختلفا على تمثيل الأدوار الرئيسية»[2].

انظم الشيخ سلامة حجازي عام 1889 إلى فرقة اسكندر فرج وعمل معه مدة من الزمن، إلا أنه وقع خلافٌ بين الرجلين كانت نتيجته أن استقل حجازي بنفسه «واتخذ من تياترو وصالة سانتي

[1]– محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847– 1914، ص135

[2]– المرجع نفسه، ص 136

بحديقة الأزبكية مكانا لفرقته، ومثل الروايات الآتية: صلاح الدين، واليتمتين وشهداء الغرام، وأجامنون، ونجح في تلحينها نجاحا باهرا، وكان يؤدي أدوارها الأولى هو نفسه يساعده صفوة من الممثلين والمنشدين منهم: محمد بهجت ،وأحمد غنيم، ومحمود رحمي، ومحمد وصفي، وعبد المجيد شكري ومنسي فهمي وعبد العزيز خليل، ومن الممثلات: لبيبة مانيلي، ومريم سياط ووردة ميلان وألمظ أستاني، وكان أحيانا يمثل روايات وطنية أثارت الحكومة، فأوقفت هذه الروايات مثل رواية شهداء الغرام»[1].

ومن المحطات الفنية البارزة في حياة سلامة حجازي، تعاونه مع الممثل جورج أبيض عام 1914 وتأليفهما فرقة تمثيلية سموها فرقة (أبيض- حجازي)، وقد ضمت مجموعة من الممثلين أبرزهم «زكي طليمات، ومحمود رضا، وفؤاد سليم، وحسني ثابت، وعباس فارس، وحسن فايق وسيرينا إبراهيم، وصالحة قاصين، ونظلة مزراحي، ومن الروايات التي قدمتها الفرقة: أوديب الملك، لويس الحادي عشر، وعطيل، وصلاح الدين الأيوبي، وعايدة، ومصر الجديدة، وقلب امرأة والحاكم بأمر الله، وفي سبيل الوطن. ..»[2]

يعد سلامة حجازي أحد الفرسان الثلاثة الذين شكلوا معالم القصيدة الغنائية في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ اتجه كلا من عبده الحامولي وأبو العلا محمد إلى الاهتمام بالقصيدة الغنائية في مجال الموسيقى والغناء، أما سلامة حجازي فكان جل اهتمامه منصبا على نظم القصائد الغنائية وتضمينها في أعماله المسرحية، إلا أن القصيدة الغنائية عنده «لم تحمل الدراما المسرحية بكل عناصرها، بل كانت أشبه بتوقف عن الحركة المسرحية، يلقي فيه (الممثل – المغني) مناجاة نفسية غنائية بعيدا عن أي حركة مسرحية»[3].

يمكن رد هذا القصور الفني الذي سجله العديد من الباحثين حول المسرح الغنائي الذي جاء به سلامة حجازي، إلى حداثة عهد العرب بالمسرح الغنائي الذي يعتبر الموسيقى روح العمل المسرحي

[1]- إبراهيم خورشيد، الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، ص54

[2]- المرجع نفسه، ص55

[3]- إلياس سحاب، الموسيقى العربية في القرن العشرين، مشاهد ومحطات ووجوه، دار الفارابي ، بيروت، لبنان، ط1(2009)، ص55

ومقوما أساسيا منصهرا في ثنايا النص الأدبي، أما البعض الآخر فرده إلى كون سلامة حجازي لا يحسن التمثيل، وإنما كان بارعا في الإنشاد و التلحين، وهذا ما ذهب إليه محمد يوسف نجم بقوله:

«كثير من الناس يرمي الشيخ سلامة حجازي، بأنه لا يحسن التمثيل بالمرة، والشيخ كما نعلم لم يتلق التمثيل في مدرسة، أو عن أستاذ قادر، ولكنه تعلمه في مدرسة التجارب»[1].

إن هذا الطرح الذي ذهب إليه العديد من الباحثين بأن الشيخ سلامة حجازي كان تلقيه لأبجديات التمثيل عن طريق التجارب الفنية التي سبقته — خاصة تجربة أحمد أبو خليل القباني الرائدة في مجال المسرح الغنائي- فقط، أبطله كثير من العارفين بشؤون هذا الرجل إذ كانوا يقرون بأنه كان «يطلع على نماذج حية على مسرح دار الأوبرا بالقاهرة، وقد سجل المؤرخون رحلة واحدة على الأقل قام بها الشيخ سلامة حجازي لإيطاليا، حيث أثار إعجابا صارخا لدى العالمين بفن الأوبرا هناك»[2].

كذلك من المحاسن التي سجلت على مسرح سلامة حجازي هي أن الأعمال التي قدمها كانت داخل المسارح، عكس أحمد أبو خليل القباني الذي كان يزاول نشاطه المسرحي داخل المقاهي والبيوت وكان كثيرا ما يتعرض للمضايقات من طرف الدولة أو الجمهور في حد ذاته، وفي هذا الشأن يقول علي الراعي: « على هذه لم تكن المأثرة الوحيدة للشيخ سلامة حجازي على فن المسرح، فإنه استخدم صوته الفاتن وسيلة جذب للناس لغشيان المسارح بدلا من المقاهي، وعرض عليهم نماذج من فنون العرض المسرحي تمثلت في المناظر و الملابس الغالية، وفي إنشاء المسرح العصري الذي لم يتردد الشيخ في أن يضع فيه أموالا كثيرة حتى أصبح مسرحه يساوي مسرح أوبرا الخديوي في الفخامة و التجهيزات»[3].

ظل سلامة حجازي يواصل تألقه في مجال المسرح الغنائي تأليفا وتمثيلا وتلحينا حتى السنوات الأخيرة من حياته، بالرغم من إصابته بالشلل، إلا أنه أصر على مواصلة العمل وهو مقعد على كرسي متحرك، حيث اختتم مسيرته الفنية بمشهد تاريخي لم تألفه الساحة الفنية العربية في ذلك الوقت وهو «قيامه شخصيا بالإعلان عن النجم الجديد -الذي سيصبح فيما بعد مؤسس مدرسة القرن

[1]- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847- 1914)، ص149

[2]- إلياس سحاب، الموسيقى العربية في القرن العشرين، ص55

[3]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص78

العشرين- سيد درويش، وتسليمه الراية، ومع أن المشهد لم يقابل من جمهور الحاضرين بالقبول أو الاستحسان أو حتى الشعور بأهمية ما يجري أمامهم، فذلك لم يمنع دخول هذا المشهد تاريخ الغناء والموسيقى العربية المعاصرة كنقطة تحول تاريخي»[1].

3. سيد درويش:

يعد سيد درويش الرائد الثالث في مجال المسرح الغنائي وذلك بفضل الجهود الكبيرة التي بدلها في سبيل تطوير هذا الفن المسرحي الجديد عن الأمة العربية، بالرغم من الصعوبات الكبيرة التي واجهته في مسيرته الفنية، كما أن سيد درويش المغني و الملحن والمؤلف المسرحي عاش سنوات قليلة لكنه خلف في نهايتها أثرا لا يمحى في تاريخ الموسيقى والغناء العربي.

ولد سيد درويش البحر النجار في حي كوم الدكة المعروف بالإسكندرية في أوائل عام 1892 وكان أبوه نجارا بسيطا ولم يكن له ولد، غير هذا الذي جاءه في يوم كان فيه الأب ينتظر الخبر السعيد في مقهى قريب من داره، وحار الوالد، درويش البحر، في تسمية ابنه إلى أن اهتدى إلى اسم أعجبه هو سيد، فقد اعتاد المسلون في مصر أن يسموا الولد المولود يوم الجمعة سيدا.[2]

نشأ سيد درويش في كنف أسرة فقيرة، حيث كان أبوه درويش البحر نجارا يكسب قوة يومه من هذه الحرفة وكان أمله في ابنه أن يكون شيخا من مشايخ الدين في الإسكندرية، إلا أن القدر شاء أن يتوفى الوالد ويترك العائلة بدون معين « فاضطر سيد أن يعمل ليعول والدته وأخته، فبدأ مغنيا للتواشيح و القصائد الدينية، ثم انصرف إلى الغناء في المقاهي المتوسطة وسط تخت من العازفين وكانت ظروف عمله آنذاك صعبة ومهينة لكرامته، فكان أجره ضئيلا جدا، ويضطر أحيانا لمجالسة الزبائن وشرب الخمر، ومنها تعلم الانحدار إلى إدمان الخمر والمخدرات و الاتصال بالغواني»[3].

وأمام هذه الظروف الصعبة التي واجهت سيد درويش في طفولته وشبابه وخاصة ما تعلق منها بالمشاكل المالية أو بالظروف السيئة التي كانت تحيط بعمله ،وأمام هذا الوضع الصعب قرر السفر إلى الشام عام 1912، أين اكتسب الكثير من الخبرة في مجال الغناء خاصة من أستاذه عثمان الموصلي

---

[1]- إلياس سحاب، الموسيقى العربية في القرن العشرين، ص15

[2]- أحمد الجندي، رواد النغم العربي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الجمهورية العربية السورية، ط1 (1984) ،ص109

[3]- نزار مروة، في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح الغنائي الرحباني، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1 (1998)، ص62

وعند عودته إلى مصر وبالتحديد سفره إلى القاهرة «استدعى جورج أبيض الفنان الشاب سيد درويش وطلب إليه بتلحين مسرحية فيروز شاه نظير أجر قدره عشرون جنيها، وقام سيد بتلحين هذه المسرحية بأسلوب لم يعهده الناس من قبله، ونهج في التلحين منهجا يعد مبتكرا في ذلك الحين، ذلك أنه كان يقرأ الرواية قراءة جيدة، ويلحن ما فيها تلحينا يعد تعبيرا صادقا من الكلمات، وقد شهد جورج أبيض وكل من أتيح له الاستماع إلى ألحانها، قبل عرضها من العارفين بالموسيقى، بسمو ألحان الشيخ سيد، غير أن الجمهور لم يكن قد استساغ هذا التجديد فسقطت الرواية سقوطا شنيعا»[1].

بعد عودة سيد درويش إلى القاهرة، تغيرت حياته كلية، إذ تحسنت أموره المادية كثيرا حيث أصبح يتقاضى أجورا كبيرة مقارنة بما كان يتقاضاه في شبابه، كما أنه ابتعد عن حياة الملاهي والمجون والاتصال بالنساء، كما أنه أصبح أكثر انفتاحا ونضجا، وقد تجلى ذلك من خلال تعامله مع العديد من الفرق الموسيقية السائدة آنذاك وقام بتلحين كثير من المسرحيات الغنائية لتلك الفرق إذ لحن «لفرقة جورج أبيض روايتي فيروز شاه والهواري، ولحن لفرقة منيرة المهدية رواية كلها يوم والفصل الأول، وختام الفصل الثاني من رواية كليوباترة، ومارك أنطوان، ولحن لفرقة نجيب الريحاني روايات: ولو، وفشر، وقولو له، ورن، وكله من ده، والعشرة الطيبة، ولحن لفرقة علي الكسار وأمين صدقي روايات البربري في الجيش، ولسه، وأم 44، والهلال، وأحلامهم، والانتخابات»[2].

بعدما قدم سيد درويش نفسه كملحن موهوب، جلب هذا الأمر انتباه الكثير من الفرق المسرحية في القاهرة، فلحن لها العديد من المسرحيات الغنائية السابقة الذكر، كما أنه هناك نقطة مهمة في مسيرة سيد، وهي اهتمامه بفن الزجل، وفي هذا الشأن يقول علي الراعي: « كذلك احتك سيد درويش بفن الزجل الراقي ممثلا في كبار رجاله من أمثال: بيرم التونسي وبديع خيري وأمين صدقي ويونس القاضي، وتعرف عن كثب على جهود المخرج عزيز عيد، الذي أخرج له مسرحية شهرزاد وكانت صحبته لكل من بديع خيري ونجيب الريحاني ذات أثر كبير في تطوير شخصيته الفنية وإنضاج عطائه»[3].

[1]- فاروق خورشيد، الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، ص59

[2]- المرجع نفسه، ص60

[3]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ،ص80

اكتسب سيد درويش خبرة كبيرة نتيجة احتكاكه بملحنين كبار ومؤلفين زجالين مشهورين في مصر آنذاك، وانعكس هذا الأثر جليا على الأعمال التي كان يقدمها، حيث أصبح يعبر عن المشاهد والأحداث ويصور الصراع بين الشخصيات بالموسيقى لا بالكلمات، وهذا ما تجسد في «مشهد لحن الشيطان من مسرحية البروكة 1921، حيث احتوى هذا المشهد على عناصر من التعبير الدرامي تجعلها أشبه بمشهد مسرحي كامل يمثل بالموسيقى معنى الكلام و الصراع الذي يصفه، فالأغنية تصف صراعا بين الملائكة و الشياطين، ولدى قوله: يا ساتر، يصل لحن الأغنية فجأة إلى أعلى درجة موسيقية، ولا يعود إليها ثانية، في تعبير مؤثر عن الرعب، هذه الأغنية هي نموذج مدهش للتعبير الدرامي المكثف الذي أسسه الشيخ سيد في الموسيقى العربية المسرحية في القرن العشرين»[1].

وأمام هذا النجاح الذي حققته مسرحية البروكة وهذا بفضل قدرة سيد درويش على تلحين تلك المسرحية الغنائية، حيث أصبحت الموسيقى عنده غير منفصلة عن النص المسرحي، لتشكل بذلك لحمة فنية عكست – بحق – الإضافة الكبيرة التي قدمها سيد درويش، تزايد الطلب على ألحانه من طرف كبار الكتاب في مصر في مجال المسرح الغنائي، حيث «لحن مئتين وثلاثا و ثلاثين أغنية في ثلاثين مسرحية قدمتها فرق جورج أبيض و نجيب الريحاني ومنيرة المهدية وأبناء عكاشة وعلي الكسار، وأشهر هذه المسرحيات: العشرة الطيبة، والبروكة، وشهوزاد وقدمتها فرقته الخاصة، على حين لحن للفرق الأخرى عددا من الأغاني والاستعراضات، أشهرها أحنا الجنود زي الأسود من مسرحية الهلال للكسار، وأغنية أبو الكشاكش من مسرحية فشر للريحاني ولحن الموظفين مسرحية كله من ده للريحاني أيضا»[2].

وفيما يخص الجوانب الفنية التي جدد فيها سيد درويش فتكمن –في الدرجة الأولى– في تجديده في الدور في الأغنية داخل المسرحية الغنائية، وقد انحصر هذا التجديد الذي قام به في أمرين اثنين: « الأول: استخدم العلاقات ذات الطابع الوظيفي و التعبيري، استوحاها من ألحانه المسرحية

[1]– أحمد شفيق أبو عوف، مهرجان الموسيقى العربية والمسرح الغنائي ،ص31

[2]– ياسر المالح، الموسيقى والأغنية العربية ،ص18

والثاني: تطويره لعناصر القالب الشكلي، سواء بتحديده وقفة المذهب وبداية جسم الدور، أو بإدخاله الليالي والآهات كجزئين ضروريين في كل أدواره»[1].

إن التجديد الذي أحدثه سيد درويش على مستوى الموسيقى داخل المسرحية الغنائية تمثل أساسا بالانتقال من التطريب –التقليد– المحض إلى البحث عن المعاني الجديدة التي تستدعيها المواقف والأحداث المسرحية، كما أن الموسيقى داخل المسرح الغنائي يجب أن يكون دورها إظهار العواطف والمشاعر والأحاسيس والتعبير عنها، وقد رافق هذا التجديد الذي دعا إليه سيد درويش تطورا على مستوى الآلات إذ «تضاعفت تلك الآلات وزاحمتها آلات جديدة من بينها الفيولنسيل والكونترباص، حتى لتصاحب المغني أحيانا فرقة تزيد على الثلاثين عازفا، ولعل في مقدمة التطورات الفنية الهامة في هذا العصر الاهتمام بتأليف الموسيقى الآلية البحتة التي تتخللها ألوان تصورية ومقطوعات وصفية وأنغام معبرة، وكان ذلك مدعاة لتأليف الفرق المسرحية الكبرى شرقية وغربية»[2].

بالرغم من المجهودات الكبيرة التي بدلها سيد درويش في مجال الموسيقى المسرح الغنائي العربي إلا أنه عند وفاته خرج وراء نعشه قليل من المشيعين، وتخلى عنه شعبه الذي طالما كان اللسان المعبر عن آماله وتطلعاته، كما تجاهلت الدولة المصرية تكريم هذا الفنان القدير ولم توله العناية الكافية ويعود السبب في ذلك إلى كون سيد درويش غنى للشعب ولم يغن للسلطة أو للحاكم، وهذا ما عبر بقوله:

«ألحاني هي تعبير صادق للحب و الشعور القومي ولأمنيات الشعب، ولم ألحن أغنية واحدة لأصحاب القصور و سلاطين هذا العالم، لحنت للفن والحب و الشعور»[3].

[1]– هالة محجوب خضر محمد، جماليات فن الموسيقى عبر العصور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية 2014، ص305

[2]– محمود أحمد الحفني، الموسيقى في مصر من أول القرن التاسع عشر حتى وفاة سيد درويش، محيط الفنون، ص88

[3]– فاروق خورشيد، الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، ص40

II. المدرسة الرحبانية و المسرح الغنائي في لبنان:

1. نشأتها:

كان للمدرسة الرحبانية بزعامة الأخوين رحباني وفيروز – كما أشرنا إلى ذلك سابقا– دورا فعالا وبارزا في تطور الموسيقى العربية والنهوض بها نحو التطور والازدهار، وقد عكس هذا التوجه الفني لرواد المدرسة الرحبانية، أن كان اهتمامهم بالمسرح اهتماما كبيرا، خاصة وأنهم وجدوا في المسرح الغنائي ضالتهم ومبتغاهم، كونه يرتكز –بالأساس– على الموسيقى والغناء والرقص، بالإضافة إلى عنصر التمثيل، بالرغم من الصعوبات الكبيرة التي واجهتهم في إرساء دعائم هذا الشكل المسرحي الجديد.

تعد التجربة التي قدمها الأخوين رحباني وفيروز، تجربة رائدة في مجال المسرح الغنائي في لبنان والوطن العربي، وهذا لما يحمله من مميزات وخصائص جعلته يغطي على باقي التجارب المسرحية الغنائية الأخرى، ولهذا حظيت التجربة الرحبانية باهتمام النقاد و الدارسين، ومن بينهم نزار مروة الذي أشاد كثيرا بالمسرح الغنائي الرحباني، وفي هذا السياق يقول:

«ومن واجبي أن أشير إلى أنني سأدرس مسرح الأخوين رحباني فقط، لأنني أعتبره المسرح الغنائي الوحيد في لبنان، رغم ظهور عدد آخر من الأعمال الغنائية، إلا أنها مازالت غير جديرة بالدراسة والمقارنة بالمسرح الرحباني، وإذا ما قلت المسرح الغنائي، فأقصد على وجه الخصوص»[1].

أما رياض عصمت فحاول من خلال دراسته المسرح الغنائي الرحباني البحث عن الأصول الفنية و المرجعية لهذا الشكل المسرحي، ومدى تطابقه مع المسرح الغنائي في الغرب، باعتباره ظاهرة مسرحية ظهرت في الغرب، وفي هذا الشأن يقول متسائلا:

«ذات يوم، قبل نحو ربع قرن، وفي أوج شهرة ميوزيكلات الرحبانية و فيروز، طرحت سؤال المرجعية هذا على منصور، فأجاب نافيا أن يكون مسرحهم ميوزيكال أو أوبريت، رافضا أن يصنف تحت أي تسمية، في محاولة لابتداع نمط جديد، أتراه كان يحول تفادي مأزق المقارنة بالمصدر، وبالتالي تجنب الحدود و القواعد و القوانين التي إن اخترقها المرء أخطأ وإن التزم بها تحجر؟ ربما. ولكن مسرح

[1]– نزار مروة، في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح الغنائي الرحباني، ص 122-123

الرحبانية بالتأكيد شكل من أشكال الكوميديا الغنائية أو الميوزكال بغض النظر عن التصريحات الصحفية، إنما هو شكل من أضيفت عليه بعض السمات العربية، وتلك ميزة لا نقيضة»[1].

أما الباحث جان الكسار فحاول هو الآخر تحديد الاتجاه الفني الذي قدمه الرحبانيون (عاصي، ومنصور، وفيروز)، حيث جمع بينهما لقاء صحفي أجري في دمشق يوم 24 آب 1977 أثناء عرضهم مسرحيتهم الشهيرة (بترا) بمعرض دمشق الدولي للمسرح، إذ سألهم الباحث حول هوية مسرحيتهم، وهل يمكن تسميته بالأوبريت ؟ فأجابه منصور الرحباني بقوله:

«قلت لك مرة في حوار سابق بيننا إن الأوبريت أصبحت الآن فنا متخلفا واجب إن أؤكد لك من جديد إن عهد الأوبريت قد ذهب على الرغم من هذه العودة التي تتحدث عنها لأنها عودة شكلية. إن للأوبريت مواصفات معينة تجدها في أي قاموس أو أسكلوبيديا، إنها عمل موسيقى ولها عقدة خفيفة، ومعالجة خفيفة.. كما أنها تمثل مرحلة سقوط الموسيقى الكلاسيكية، أما الشائع في العالم وبصورة خاصة في أمريكا والبلاد الأنكلو سكسونية، فهو المسرحية الغنائية، لأن فيها مقومات مسرحية، كما فيها مقومات موسيقية ضمن شروط معينة ومعروفة، ولهذا فنحن ننتمي إلى هذا المسرح الذي يمكن أن نسميه المسرح الشامل»[2].

يبدو من خلال هذا التصور الذي قدمه منصور الرحباني للمسرح الغنائي، أنه حاول إكساب هذا الشكل المسرحي قيمة فنية ترتقي إلى مستوى المسرحية الغنائية الغربية التي استطاعت خلق انسجاما وتوافقا بين اللغة والموسيقى، كما أن المبدع الغربي يستطيع التعبير بالموسيقى عن تطور الأحداث وخلق الصراع بين الشخصيات، ولكن المتتبع للأعمال المسرحية للمدرسة الرحبانية يدرك جيدا أنه بالرغم من القيمة الفنية لتلك المسرحيات المقدمة، إلا أنها تبقى بعيدة عن مستوى المسرحية الغنائية الغربية، فالعقدة في المسرح الرحباني بسيطة ومحدودة النطاق، كما أنها ليست معقدة ومركبة يقول علي الراعي معبرا عن بساطة ومحدودية المسرح الغنائي الرحباني:

[1]- رياض عصمت، رؤى المسرح العالمي والعربي، دار الفكر العربي 2007، د ط، ص265

[2]- جان الكسان، الرحباني وفيروز، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1(2010)، ص57

«في أوبريت وراء أوبريت، يتغنى مسرح الرحبانية بفضائل القرية، وبساطة أهلها، والتفاهم على المصلحة العامة، وتضامنهم ضد الغريب الطارئ، أو سوء معاملة رجال السلطة لهم، ودائما ينتصرون على الغريب و الطارئ – إذا كان شريرا – أو على سوء تصرف أهل السلطة »[1].

وهذه النقطة كثيرا ما تكررت في مسرح الرحبانيين، حيث نظر إليها كثير من الباحثين على أنها أوبريت ولكنها جاءت بصبغة عربية خالصة، تعكس أصالة رواد المدرسة الرحبانية بتوظيفهم التراث في أعمالهم الإبداعية.

2. أعمالها:

قدم المسرح الرحباني عديد المسرحيات الغنائية خلال امتداد مسيرتهم الإبداعية، حيث شكل هؤلاء فرقة مسرحية متميزة، تكونت من قطبين بارزين هما: الأخوين رحباني (عاصي و منصور) وفيروز، كما ضمت الفرقة بالإضافة إلى ركنيها الأساسيين، الموسيقار البارع إلياس الرحباني، وزياد الرحباني نجل عاصي الذي أذهل الناس بمسرحه الاستعراضي الانتقادي الغنائي، وبألحانه المتطورة وهناك أيضا مروان وعدي ابنا منصور، وكذلك هناك هدى شقيقة فيروز، وفيما يلي سنعرض لأهم المسرحيات المقدمة من طرف رواد المدرسة الرحبانية، وذلك حسب عرضها على خشبة المسرح.

➢ مسرحية موسم العز (1960):

في عام 1960 قدم الرحبانيون مسرحية موسم العز في مهرجان بعلبك الدولي وأدت المطربة صباح دور البطولة فيها، إلى جانب المطرب وديع الصافي ونصري شمس الدين، وفيلمون وهبة وتألفت هذه المسرحية من فصلين، وقد أعاب النقاد وحتى الجمهور على تلك المسرحية، توقف الأحداث لعرض بعض المشاهد الغنائية، يقول عاصي الرحباني في معرض رده عن تلك الانتقادات: «خلال كل الأعمال التي وضعناها، لم نعالج مسرحية قبل الأخرى، بل حاولنا دائما التطوير والتفتيش عن الجديد فمرة كنا نضع أغنيات من ضمن الموضوع، ومرة أخرى أغنيات منفردة، لذلك كان أصحابنا النقاد ينتقدونا أحيانا، دون أن يفطنوا إلى أننا كنا نفتش عن شكل جديد... أخذوا علينا أيضا إيقاف

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص226

مجرى القصة لتقديم أغنية أو إسكتش هزلي.. نعم.. كنا نقصد هذا لنريح المشاهد من عناء متابعة القصة. ..»[1].

➢ مسرحية جسر القمر (1962):

أما في عام 1962 فقد قدم الأخوين رحباني مسرحية جسر القمر في مهرجان بعلبك الدولي بدمشق، وجاءت هذه المسرحية في ظل الأزمة اللبنانية والحرب الأهلية السائدة آنذاك، وانقسام الوطن بين مؤيد ومعارض، فجسدت المسرحية صراع بين قريتين هما قرية القاطع و قرية الجسر، وهذا الصراع كان بغرض الثروة وتوسيع مناطق النفوذ، وفي الأخير يتحقق السلام بين القبيلتين، وكأن «الأخوان عاصي ومنصور، اللذان آلمهما ما ألم بالوطن اللبناني من اقتتال و بغضاء وما أحاط به من شرور وما حيك له من مؤامرات، وما حل بشعبه من مآزق ومآسي، عرفا، بفضل سداد رأيهما وحكمتهما وعمق تفكيرهما، أن السَّبب في اقتتال الجيران وتنامي العداء بين الأهالي يكمن في المصالح الاقتصادية لأصحاب الملكيات الكبيرة الذين يسخرون كل شيء من أجل سيطرتهم وبسط نفوذهم وتحكمهم بخيرات الأوطان ومصائر الناس، ولا يتورع هؤلاء عن الادعاء بتبنيهم لقضايا الناس الذين يقاتلون من أجل مصلحتهم وأنانيتهم وعن نشر الثقافة التي تسهل عليهم السيطرة الدائمة على عقول الذين يعيشون تحت رحمتهم، وتكون النتيجة أن يحاول الناس بسيوفهم مستغليهم ومن أجل ثروات هؤلاء المستغلين وعلى حساب الوطن وأهله»[2].

➢ مسرحية بياع الخواتم (1964):

أما مسرحية بياع الخواتم فقدمت سنة 1964، وطرحت هذه المسرحية – كالعادة– موضوع الحب و السلام، كما أن أحداثها تقع في ضيعة غير موجودة أصلا، وإنما هي من نسج الخيال، حيث تصور لنا المسرحية أن القرية التي يتزعمها مختار يصطنع كذبة مفادها أن هناك شخصاً شريرا اسمه راجح، قتل الكثير من الأهالي وقام بالاستيلاء على ممتلكاتهم ،فيسمع هذه القصة رجلان من القبيلة هما: عيد وفضلو، فيستغلان هذه القصة ويقومان بسلب ونهب ممتلكات أهل الضيعة، وفجأة يهل على القرية رجل غريب اسمه راجح فيفزع الناس منه، ومع تطور الأحداث تنكشف الأمور ويتبين أن

[1]– جان الكسان، الرحبانيون وفيروز، ص59

[2]– مفيد مسوح، جماليات الإبداع الرحباني، دار بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، لبنان، ط1(2006)، ج1، ص68

هذا الرجل جاء لخطبة (ريما) ابنة أخت المختار وأنه بائع خواتم، فيتقدم لخطبتها ولكنه يقرر الرحيل دون الزواج منها.

وقد علق علي الراعي على هذه المسرحية بقوله: «هذه فانتازيا من النوع ذاته الذي كتب فيه شكسبير حلم ليلة منتصف الصيف، فيها شعر مجنح، وفيها شخصية ذلك الغريب الشريد الذي يتكرر ظهوره في أوبريتات الرحبانية، الفنان المجنون، الذي يأبى قيود البقاء في مكان ما ويحتج على الحبس و التضييق، بالحركة الدائبة في المكان»[1].

أما من حيث القيمة الفنية فقد كانت المسرحية موفقة إلى أبعد الحدود، وهذا ما أشار إليه الباحث يوسف العاني: «أما في مسرحية بياع الخواتم، فالربط بين هذه العناصر الثلاثة: الرقص والغناء والتمثيل، كان أشد إحكاما وأكثر انسجاما، بل أنني لاحظت و للمرة الأولى، وجود التوافق بين الرقصة التي تقدم و الحدث الذي يسبقها أو يليها. . ومثل هذا التوافق دليل على إمكانية الجمع غير المفتعل بين موضوع حيوي، وغناء معبر ورقص يؤدي هو الآخر دوره في التعبير عن فحوى الموضوع»[2].

➢ مسرحية دواليب الهوا (1965)

قدم الرحبانيون عام 1965 مسرحية دواليب الهوا، وتحكي هذه المسرحية أن هناك قرية صغيرة مصدر رزقها الوحيد هو زراعة القصب، ففي نهاية كل سنة يقومون بجمع المحصول وبيعه، إلا أنه هناك رجلا اسمه فهد، له نفوذ كبير داخل القرية، وبموجب ذلك يمنع أهلها من بيع المحصول بسبب رفض إحدى بنات القرية الزواج به وهي (حلا) فتتعطل عملية البيع بسبب تدخل فهد ومنع الزبائن من شرائه، فيصاب أهل القرية بالإحباط واليأس، وفي أحد الأيام يأتي بائع الدواليب إلى القرية ويلهم (حلا) بأن تحول منتوج القصب إلى دواليب هوا، فما هذه الدواليب سوى أوراق وقصب فتعجب به وبفكرته وتمضي في تطبيقها، فتصنع تلك الدواليب من القصب، فيقبل الأطفال على شرائها كلها وفي الأخير يخبر بائع الدواليب حلا بأنه معجب بها، ولكنه لن يستطيع الزواج منها، لأنه _ في اعتقاده –

[1]– علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص228

[2]– يوسف العاني، التجربة المسرحية معايشة وانعكاسات، دار الفارابي بيروت 1979، د ط، ص141

فلا مكان و لازمان ولا أي إنسان أن يقيده، لأنه يعشق الحرية والتجوال، وهي نفس الفانتازيا التي وجدناها في مسرحية بياع الخواتم.

أما فيما يخص الهدف الذي قصد إليه الرحبانيين، فقد عبّر عنه مفيد سموح بقوله:

«وفي إقراره هذا إشارة رائعة إلى انتصار التحالف النزيه بين الفلاحين و الطبيعة متمثلة بالهواء والقصب كمحصول لتعب الناس من جهة، و الورق رمز الإبداع الذي خلق فرح الأطفال وجلب البحبوحة للأهالي، وكأن المؤلف يريد أن يخلص إلى الاستنتاج بأن الحياة السليمة و العادلة و الضامنة لسعادة الناس وبهاء الطفولة تتطلب كفاحا، وأن هذا الكفاح يفترض تحالفا بين أكثر شرائح المجتمع نقاءً واستعدادا للعمل المشترك في ظل تقدير كامل للطبيعة وخيرها وجمالها وتآلف عناصرها وموجات التناغم السحري و التواصل الدائم بين الإنسان وهذه العناصر»[1].

مسرحية أيام فخر الدين (1966):

وفي عام 1966 قدم الرحبانيون مسرحية أيام فخر الدين في مهرجان بعلبك الدولي، وفي معرض دمشق الدولي أيضا، وقد لعبت فيروز دور ابنة أحد جنود فخر الدين، ولعب نصري شمس الدين دور بطل المسرحية، وقد حاول الرحبانيون في هذه المسرحية «الربط بين التاريخ و الفن لخلق الحدث المسرحي، ولهذا جاءت المسرحية أكثر ميلا إلى التراجيديا، وهي مغامرة جديدة، وهي مغامرة جديدة بالنسبة إلى المسرح الغنائي، ساهم في انجازها الربط بين التاريخي، والشعر و اللحن المميز وصوت فيروز»[2].

- **مسرحية هالة و الملك (1967):**

قدمت سنة 1967 ثلاث مرات، على مسرح البيكاديللي في بيروت، وفي مهرجان الأرز وفي معرض دمشق، وهي تحكي قصة خيالية تدور أحداثها بمدينة سيلينا، بطلتها فتاة تبيع الأقنعة، حيث يتنبأ عرّاف المدينة بأنه هذه السنة ستأتي فتاة فائقة الجمال إلى مدينتهم، وهي متخفية بقناع وسيتزوجها الملك ليعم الخير والحب والسعادة والسلام في المدينة، فيأمر الملك بإلغاء عيد التخفي

[1]- مفيد سموح، جماليات الإبداع الرحباني، ج1، ص279

[2]- جان الكسان، الرحبانيون وفيروز، ص61

بالأقنعة التي اعتادت المدينة الاحتفال بها كل عام، فيعزف الناس عن شرائها، فتقف هالة على حافة الطريق دون بيع أي قناع ، فتقوم بارتداء أحد الأقنعة المعروضة للبيع بغرض الإشهار لها، وفي تلك اللحظة يأتي الجنود ويأخذونها، اعتقادا منهم أنها الفتاة التي تحدث عنها العرّاف ،وعند وصولهم إلى الملك، ترفض هالة الزواج منه، لأنها ليست ملكة وإنما هي فتاة بسيطة تعيش مع والدها وأن مصدر رزقها الوحيد هو بيع الأقنعة، كما أخبرته بأن جنوده يخدعونه وأن الرعية ناقمون عليه، فيدرك الملك حجم الخطأ الذي وقع فيه، فيعزل هؤلاء المسؤولين الذين يديرون شؤون المدينة، ويشكر هالة على صراحتها وشجاعتها، فيعجب بها، لكنها ترفض الزواج منه، كما أنها ترفض أن تعيش مقيدة والأجدر بها أن تعيش حياتها وهي مستقلة ووحيدة بعيدة عن تعقيدات الحياة، فتقرر العودة إلى قريتها درج اللوز.

إن قرار العودة إلى القرية من طرف هالة، ورفض الزواج من الملك، خاصية كثيرا ما تتكررت في المسرح الرحباني، ولذلك فإن «أوبريتات الأخوين رحباني تدعو إلى هروب رومانسي نحو الماضي أو البدائي، وتقرن هذين بالخير، كما تقرن الشر بالحياة المركبة، والمناصب و الجاه»[1].

إلا أن الشيء الجديد الذي ميز مسرحية (هالة والملك) هي أنها أول مسرحية في المسرح الرحباني حققت التلاحم و التوافق والانسجام بين مختلف مكونات المسرح الغنائي من نص متقن ورقص وتمثيل وإخراج، وفي هذا الشأن يقول نزار مروة:

«غير أنه يجذر بهؤلاء أن يعيدوا النظر بهذا الموقف بعد أن فاجأنا الرحابنة –على مسرح قاعة البيكاديللي– بعمل متكامل العناصر إلى الحد الذي يخرجه من دائرة المسرح الغنائي المعتاد، ذلك أن عناصر الدراما و الشعر و الموسيقى و الرقص و الإخراج تعاونت جميعا وامتزجت عضويا لتخلق عملا من صميم المسرح الكلي، الذي سيكون من الظلم مقارنته بالمسرح الغنائي ومن الجهل مقارنته بالأوبريت الغربية»[2].

[1]– جان الكسان، الرحبانيون وفيروز، ص61

[2]– نزار مروة، في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح الغنائي الرحباني، ص152

➢ مسرحية الشخص 1969:

لم يستطع الرحبانيون تقديم عروض مسرحية سنة 1968 بسبب الظروف الصعبة التي كانت تعيشها لبنان آنذاك، ولكنهم تداركوا الوضع سنة 1969، وقدموا مسرحية الشخص على مسرح البيكادللي في بيروت وفي معرض دمشق الدولي، وقد تميزت هذه المسرحية بكونها كانت «استعراضية جارحة، ساخرة، أو كما سماها أحد النقاد عريضة احتجاج على وضع اجتماعي قائم، بل هي محرضة على التغيير من خلال اللهجة الساخرة للعرض، تتضمن المسرحية حادثة ساذجة في ظاهرها عن اصطدام البنت بياعة البندورة، التي تقوم بدورها فيروز، بجهاز الدولة، بحيث تتداخل الأمور ويعلو سوء التفاهم، ويمتد القانون القائم ليفوض كل شيء باسم القانون، أي اصطدام جوهر الإنسان بالدولة التي لم يبق منها واقفا إلا البيروقراطية وأكداس الحبر...»[1].

➢ مسرحية الربيع السابع 1982:

قدمت هذه المسرحية عام 1982 ،وقد وكانت مسرحية الربيع السابع تعبيرا صادقا عما كان يحدث في لبنان في ذلك الوقت من اقتتال وحروب أهلية وانقسامات بين أفراد الشعب الواحد وهي ترمز إلى الأمل المتوقع أن يولد بعد تلك المأساة في لبنان، كما عرفت تلك المسرحية غياب السيدة فيروز التي اعتادت الحضور في أغلب المسرحيات المقدمة من طرف الرحبانيين، وكان القصد من وراء هو كسر وتفكيك ما يسمى بمسرحية النجم الواحد و التخلص من التبعية للسيدة فيروز، ومحاولة إعطاء بعد ونفس جديدين للمسرح الرحباني، يقول جان الكسان معلقا على مسرحية اليوم السابع:

« في الربيع السابع تمرد رحباني على ظاهرة وقوع مسرح الرحبانيين في فخ مراعاة الماضي، ولكن إلى حد عدم الولوج في أية مغامرة جديدة تحاول أن تتوغل وتحدث مساحة شاسعة في نفس الأعمال الرحبانية السابقة و الحالية، موقعة بلبلة، مهما حاول كل من شاهد الربيع السابع أن يتداركهما باتهام الرحبانيين مباشرة بالإخفاق، كما أن اتهامه صرخة مكتومة لا تطال عالم الفنان الذي كثيرا ما يحق له أن يتطاول حتى على موجودات عالمه الفني بمحاولة تجعل الاتجاه ملكا خاصا له ،وعلى الآخرين أن يحاسبوا على هذا الأساس.»[2]

[1]- جان الكسان ،الرحبانيون وفيروز، ص61

[2]- المرجع نفسه، ص70

تنوعت الأعمال المسرحية الغنائية التي قدمها الرحبانيون، لكنها في جوهرها عبرت عن الحب والسلام، كما أن بطلها دائما ما يعيش في جو من الفانتازيا، ينجذب نحو البساطة وينفر من الحياة المركبة، رافضا كل القيود المكانية والزمانية، حاملا آمال وتطلعات شعبه، ولهذا وقفت هذه الأوبريتات في وجه الشر بمختلف أشكاله، أو كما عبر عنها علي الراعي « إن هذه الأوبريتات طيبة القلب ولكنها ليست ثائرة و لا هي ثورية، إنها تربت – كما تفعل مسرحيات الريحاني – على أكتاف الفقراء وتقول: أنتم الناس أيها الفقراء.»[1]

تعد التجربة الرحبانية –بحق– من أنجح التجارب في مجال المسرح الغنائي في الوطن العربي حيث استطاعت فيروز والأسرة الرحبانية جعل المسرح الغنائي السمة البارزة في الأدب اللبناني الحديث، وهذا النجاح الكبير الذي حققته المدرسة الرحبانية يرجع بالأساس إلى سببين رئيسين: الأول تمثل في كون هذه المدرسة تخصصت في هذا الشكل المسرحي الغنائي دون غيره من الأشكال الأخرى، فأصبح بذلك مرجعا مهما بالنسبة للكتاب العرب، إذ استلهموا منه أفكارهم وحاولوا تطبيقها في نصوصهم المسرحية، أما السبب الثاني، فيتجسد في غزارة الإنتاج المسرحي الغنائي لرواد المدرسة الرحبانية حيث ألفت العديد من المسرحيات الغنائية حقق البعض منها نجاحا كبيرا، أما البعض الآخر فقد تراوحت بين المتوسطة والضعيفة، إلا أن الشيء الأكيد، أن هذه التجربة الرحبانية حققت من الشهرة والرواج ما لم تحققه باقي التجارب المسرحية الغنائية في الوطن العربي.

[1]– علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص232

ثانيا: المسرح الغنائي في المغرب العربي

I. المسرح الغنائي في الجزائر

ربط الكثير من النقاد والباحثين البدايات الأولى لنشأة المسرح الجزائري بالجو الغنائي والموسيقى، حيث كانت الفرق الموسيقية والغنائية ترافق مختلف العروض المقدمة من طرف الفرق المسرحية، يقول أحمد بيوض معبرا عن ذلك:

«كان الجو في هذه الفترة يتميز بصفة خاصة بإحياء السهرات الفنية الغنائية التي كانت تعرض خلال استراحاتها بعض السكتشات، ذات الطابع الفكاهي الهادف» [1].

كما ارتبط أيضا المسرح بالغناء وباللغة الشعبية الخفيفة القادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وإرضاء ذوق المتفرج من جهة، ومن جهة أخرى فإن الغناء قد ارتبط بالفكاهة أيضا، ولذلك غلبت سمتها على طريقة الأداء حتى في المسرحيات ذات المواضيع الجادة.[2]

إن الناظر لنشأة المسرح الجزائري يلحظ أن بدايته كانت مع الأشكال الشعبية التراثية من مناظر الفرجة والحلقة المسرحية، وروايات المداحين، وخيال الظل، والكراكوز وغيرها التي تكاد تشترك جميعها في احتواء عروضها على الغناء، والتسلية والترفيه وأداة لمناهضة الاستعمار رغم المنع التام الذي عرفته هذه العروض فإن هذا النوع من الترفيه الشعبي ظل يقدم ببعض المدن بعيدا في غفلة من عيون الرقابة الاستعمارية، بالإضافة إلى العروض التمثيلية التي تجمع بين الأداء الحركي والغناء والموسيقى كانت تقدم في الأعياد والمناسبات الدينية مثل المولد النبوي والحج وما ارتبط بزيارة القبور والأضرحة.[3]

تعد الحلقة من بين الأشكال الشعبية التراثية التي ساهمت بشكل كبير في التمهيد لظهور هذا الفن المسرحي الغنائي في الجزائر كونها «تعتمد على الحوار الشخصي والغناء، وعند عرضها للأحداث

---

[1]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري (1926-1989)، مطبعة الجاحظية، الجزائر، دط، ص16

[2]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع قسنطينة الجزائر، ط2(2007)، ص45

[3]- موسى بن كراد، فن الأوبريت في الجزائر في الأدب الجزائري (حيزية لعز الدين ميهوبي نموذجا)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد الأول، المجلد العاشر، السنة 2021 ،ص 334

كانت تحوي الأمور ممكنة الوقوع كما أنها لا تعمل على إقناع الناس بتصديق أحداثها، وباعتبارها فرجة شعبية فهي تتميز بالشكل الدائري المفتوح من جميع النواحي»[1].

وفيما يخص البدايات الفعلية للميلاد الفعلي للمسرحية الغنائية في الجزائر، فتبقى غامضة وغير واضحة المعالم، وذلك راجعا لصعوبة إيجاد نصا مسرحيا غنائيا صريحا تتجلى فيه الغنائية بوضوح وفي هذا الشأن تقول الباحثة سامية علاق:

«وهكذا وجدنا أنه من الصعب علينا إيجاد أول نص أوبرايتي بمفهومه الجديد في الجزائر، أمام عجز أهل الاختصاص عن تحديد بداية لهذا الفن، فما كان علينا سوى الاتجاه إلى مؤلفات الشعراء الذين كتبوا في هذا الجنس، وبحثنا فيها عن أقدم عمل مسرحي غنائي، فكان أن عثرنا في نتاج محمد الأخضر السائحي على مسرحية شعرية قد تكون لها فضل الأسبقية تحمل عنوان (الراعي) وهي تحتوي على الكثير من الغناء وذلك في كتابه الذي يحمل عنوان (الراعي وحكاية ثورة) والذي تم نشره سنة 1988، وقد حاولنا جاهدين التقصي عن تاريخ كتابتها ولكننا لم نصل إلى نتيجة محددة باعتبار أن الشاعر محمد الأخضر السائحي لم يكن يعمد في معظم الأحيان تأريخ كتاباته الأدبية»[2].

بالرغم من الغموض الكبير الذي صاحب مسرحية الراعي، خاصة ما تعلق منها بتاريخ نشرها، إلا أن الكتابة سامية علاق وبعد دراسة معمقة، خلصت إلى أن مسرحية الراعي لمحمد الأخضر عبد القادر السائحي تعد أول عمل مسرحي غنائي في الجزائر، وفي هذا الصدد تقول:

«وهكذا وحسب ما وقع بين أيدينا من نصوص وبغض النظر عن نص الفتاة البدوية الذي تحدث عنه محمد الأخضر عبد القادر السائحي والذي لا يزال محل بحث يمكننا اعتبار أن مسرحية (الراعي) هي أول مسرحية غنائية –أوبريت بمفهومها الجديد– عرفها المسرح الجزائري»[3].

[1]– عزوز هني حيزية، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ولد عبد الرحمان كاكي نموذجا، مجلة السياق، العدد الأول، المجلد الرابع، جوان 2019 ، ص66

[2]– سامية علاق، فن الأوبريت في المسرح الجزائري (1964_ 1998)، دراسة في موضوعاته وبنائه الفني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، تخصص مسرح جزائري، للسنة الجامعية (2009_ 2010)، ص70

[3]– المرجع نفسه، ص71

كما يمكننا الوقوف عند مسرحية أخرى، يمكننا اعتبارها فاتحة التأليف المسرحي الغنائي في الجزائر، وهي مسرحية (بلال بن رباح) للشاعر محمد العيد آل خليفة، ألفها سنة 1938، ولكنها لم تنشر إلا سنة 1950، حيث طرحت هذه المسرحية قضية محاربة الشرك ومختلف البدع التي عمل المستعمر الفرنسي على نشرها في المجتمع الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، يقول أحسن ثليلاني:

«لقد نجحت –في تقديرنا– مسرحية بلال بن رباح في بث جسور التواصل بين الماضي الذي تصوره والحاضر الذي تعالجه وأبدعت فيه هذه المسرحية، حيث إنها استلهمت من الصراع الذي خاضه بلال ضد قوى الشرك، ما يعزز دعوة الشاعر الشعب الجزائري المسلم لمقاومة الاستعمار الفرنسي»[1].

تميزت مسرحية (بلال بن باح) بطابعها الغنائي الذي كان السمة الفنية البارزة في بنائها الدرامي بالرغم من أن أغلبية النقاد ينظرون إليها باعتبارها مسرحية شعرية مكتملة فنيا، إلا أن القراءة المتأنية لها، تكشف لنا بأنها مسرحية شعرية ذات طابع غنائي، حيث رافقت الغنائية النص الدرامي من بدايته إلى نهايته، بالرغم من عدم تفاعلها تفاعلا عضويا مع باقي العناصر البنائية الأخرى، ممّا جعلها أقرب للنص الشعري منها إلى النص المسرحي، إلا أن هذه الخاصية ميزت أغلب المسرحيات الغنائية المغاربية التي أتت بعدها، وبالتالي لا يمكننا إقصائها، أو نفي عنها صفة الغنائية، يقول أحسن ثليلاني معبرا عن غنائيتها:

«نأخذ على مسرحية بلال الصوت الشعري الغنائي الذي يسبح في فضاء خاص به، دون أن يحتمي بالوسائل الدرامية الفاعلة، ودون أن يقترن بأفعال الشخصيات وتطور الحدث، وربما كان سبب ذلك راجعا إلى أن المسرحية –باعتبارها أول عمل درامي للشاعر– قد استحوذت عليها طاقته الشعرية الغنائية الخصبة، فوظف هذه الطاقة من أجل التوصيل الدرامي، أو بعبارة أخرى نظر محمد العيد إلى المسرح على أنه في خدمة فنه الشعري في المقام الأول، ولم يكن على وعي تام بأن الشعر إنما هو بعض جوانب التوصيل الدرامي، وأن هناك جوانب أخرى على الشاعر أن يراعيها حينما يخرج من

[1]– أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير الجزائر (2013)، د ط ص115

ذاته لتقمص ذوات شخصيات أخرى هي شخصيات مسرحيته، ولم يضع نصب عينيه العرض المسرحي الذي يأتي حافلا بألوان أخرى من المؤثرات الدرامية التي تهدف إلى تأكيد وظيفة المسرح»[1].

إن وجود نصا مسرحيا غنائيا بمفهومه الحديث في تلك الفترة يعد أمرا صعبا للغاية وذلك في ظل انعدام الشروط الملائمة لاحتضانه، وخاصة ما تعلق منها بضعف التكوين الخاص بالكتاب المسرحين في مجال المسرح الغنائي، إلا أنه «لم يمنع من ظهور مجموعة منهم، كتبت مجموعة من الأعمال المسرحية الغنائية، ومن بين هؤلاء نذكر: محمد الأخضر السائحي، عبد القادر بن محمد أحمد الطيب معاش، عبد الله بن حلي، محمد بلقاسم خمار محمد الأخضر عبد القادر السائحي، عمر البرناوي أحمد حمدي، سليمان جوادي، عز الدين ميهوبي. ..إلخ»[2].

وقد أحصت الباحثة سامية علاق مختلف المسرحيات الغنائية الجزائرية في الفترة الممتدة ما بين (1964-1998)، والجدول الآتي يوضح ذلك:[3]

عنوان الأوبريت	اسم المؤلف	السنة
أنا الجزائر	محمد الأخضر السائحي	1964
النصر و الاستشهاد	محمد بلقاسم خمار	1968
حكاية ثورة	محمد الأخضر السائحي	1972
عزيز وعزيزة أو الجهد الأكبر	محمد الأخضر السائحي	1072
السحاب الأخضر	محمد الأخضر عبد القادر السائحي	1973-1972
نجمة حضار	محمد الأخضر عبد القادر	مجهولة

[1]- أحسن ثليلاني،المسرح الجزائري، دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص 116

[2]- موسى بن كراد، فن الأوبريت في الأدب الجزائري (حيزية لعز الدين ميهوبي أنموذجا)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، ص 398

[3] - سامية علاق، فن الأوبريت في المسرح الجزائري (1964_ 1998)، دراسة في موضوعاته وبنائه الفني، ص73-74

	السائحي	
مسيرة الجزائر	عبد القادر بن محمد	1979
نداء التراب أو رباعيات الهجرة الضائعة	محمد الأخضر عبد القادر السائحي	1980-03-26
الجزائر ملحمة البطولة والحب	محمد بلقاسم خمار	1981-10-17
علجية وحكاية نصر	أحمد الطيب معاش	1982-06-26
وسام الخلود	عبد الله بن حلى	1982
صوت الأحرار	عبد القادر بن محمد	1984
مواويل الوطن	عز الذين ميهوبي	1984
قال الشهيد	عز الدين ميهوبي	1987
أنغام عربية	يوسف ريح	مجهولة
جزائر الحب	محمد بلقاسم خمار	1992-04-06
الحصن	أحمد حمدي	مجهولة
جزائر الأحرار	أحمد حمدي	مجهولة
حيزية	عز الدين ميهوبي	1995
سيتيفيس (سرد تاريخي)	عز الدين ميهوبي	1995
الشمس والجلاد	عز الدين ميهوبي	1995
08 ماي 1945	عز الدين ميهوبي	1996

مصطفى بن بولعيد	صالح لمباركية	1997
المعقد	سليمان جوادي	1997
حكاية الأفراح	سليمان جوادي	1998

بالرغم من المشاكل والصعوبات التي واجهت أغلب الكتاب في مجال الدراما الغنائية في الجزائر إلا أن ذلك لم يمنعهم من المضي قدما في اكتشاف هذا الفن الجديد، حيث ألفوا العديد من الأعمال المسرحية الغنائية، حاول أصحابها محاكاة أبرز النماذج العالمية والعربية، معتمدين في ذلك على استلهام التراث الجزائري بمختلف أشكاله، والذي يحفل بالعديد من القضايا والشخصيات التراثية.

II. المسرح الغنائي في تونس

1. أثر النموذج المشرقي في نشأة المسرح الغنائي التونسي:

إن الحديث عن المسرح الغنائي في تونس يقودنا إلى الحديث عن الأثر المشرقي في بلورة هذه التجربة الفنية لهذا الشكل المسرحي الجديد، وكذلك أهم المشاكل التي حالت دون تحقيق تجربة مسرحية غنائية مميزة من طرف بعض المبدعين التونسيين.

كان تأثير الفرق المسرحية المصرية الوافدة على تونس كبيرا ،وخاصة فرقتي سليمان القرداحي وسلامة حجازي، إذ قدمت هاتان الفرقتان العديد من المسرحيات المسرحية ذات الطابع الغنائي المميز ،وقد « تأثر التونسيون بتقليد الغناء في المسرح وإلقاء القصائد الشعرية ، وبقي نمط تقديم العروض المسرحية في اكتماله يستمده التونسيين من العروض المسرحية لقرداحي وسلامة حجازي».[1]

لقيت العروض المسرحية التي قدمتها تلك الفرق نجاحا كبيرا في أرجاء التراب التونسي ،خاصة فرقة سلامة حجازي، فمنذ قدومه قبيل الحرب العالمية الأولى عام 1914، قدم مجموعة من المسرحيات الغنائية من بينها مسرحية (صلاح الدين الأيوبي) التي عرضها في قصر الباي محمد الناصر بمناسبة زفاف أحد أبنائه، كما قدم مسرحية (شهداء الغرام) في نفس القصر ،و اختتم عروضه بتقديم مسرحية روميو وجولييت، وقد حققت هذه المسرحيات استحسان الجمهور التونسي الذي حضر هذه العروض، ومع مرور الوقت «ظهر أثر أسلوبه في المسرح وتبنته الفرق التونسية فصار الغناء جزءًا هاما من المسرحية وصار للشيخ مقلدون أنشدوا قصائده الشهيرة أمثال محمد عبد العزيز العقربي وسلامة الدوفاني، وبعد سفره بقي مساعده الأول الموسيقار كامل الخلعي بضعة أشهر في ضيافة عبد العزيز رزوق بضاحية سيدي أبي سعيد، ينشر ألحانه المسرحية ويلقن الغناء فن الغناء الشرقي لمريديه»[2].

كما ساهم جورج أبيض مساهمة كبيرة في بلورة المسرح الغنائي في تونس، حيث تتلمذ عنده مجموعة من المبدعين و الفنانين، سواء تعلق الأمر بالتمثيل أو إعداد العروض المسرحية من أمثال

[1]- محمد مسعود إدريس، في تاريخ المسرح التونسي نصوص ووثائق، دار سحر للنشر (تونس)، ط1(2007)، ص21

[2]- محمد القرفي، نظرات في الموسيقى والغناء والفرجة (تونس في القرن العشرين)، مطبعة فن الطباعة تونس، ط1 (2015)، ص338-339

محمد الحبيب، البشير المتهني، وعبد الرزاق كربابة، حيث شكل هؤلاء نواة المسرح التونسي في تلك الفترة وقد «طبعت هذه المجموعة المسرح بطابعها الخاص والمميز، وتشبثت بتركيز المدرسة الفنية التي ركزها أستاذهم جورج أبيض وهي مدرسة سيلفان في التمثيل والإخراج، وعملوا على نشرها وتركيزها في الفرق والمؤسسات المسرحية سواء في تونس العاصمة أو غيرها من المدن والقرى من العشرينات إلى الستينيات»[1].

أثرت الفرق المسرحية المصرية على المبدعين التونسيين تأثيرا بليغا، وتجلى ذلك في أعمالهم المسرحية الغنائية، حيث كان الفنانون التونسيون يقلدون المصريين ومثال ذلك الأستاذ محمد العقربي «الذي كان صورة مطابقة لسلامة حجازي وقد شارك هو الآخر في وضع ألحان للمسرحيات ومن أعماله اللحن الافتتاحي لمسرحية ولادة وابن زيدون، وأصبح من تقاليد الفرق بتونس إذ تختتم حفلاتها بالأناشيد التي أتى بها سلامة حجازي إلى تونس وسجلها على أسطوانات،كما قام الأستاذ صالح المهدي بتلحين مجموعة من المسرحيات نذكر منها بالخصوص ولادة وابن زيدون و عنترة وعبلة وروميو وجولييت، والمنصور بن أبي عامر، والواثق لدين الله...»[2].

أثرت التجربة المصرية في نشأة وظهور المسرح الغنائي في تونس، وذلك من خلال جهود كل من سليمان القرداحي وسلامة حجازي وجورج أبيض، إلا أنها لم تستطع مواكبة التطور الذي شهده المسرح الغنائي في مصر أوفي الغرب، وهذا راجع إلى وجود فجوة كبيرة بين المسرح والموسيقى، إذ أن الموسيقى العربية عامة والتونسية خاصة لم تقدر على مسايرة الجهود المسرحية الغنائية الغربية، وفي هذا الشأن يقول محمد القرفي:

«غير أن واقع الوثائق المتوفرة -إلى أن يظهر ما يخالف ذلك- لا يدل على نمو موسيقي متصل بالمسرح بقدر ما يشير إلى تنامي إنتاج غنائي منفصل عنه بواسطة الأسطوانة والحفلات العامة، وأن

[1]- محمد السقانجي، فرقة مدينة تونس للمسرح، شركة كاهية للنشر (1988)، دط، ص11

[2]- محمد عبد العزيز بن عثمان، المسرح الغنائي بتونس، مجلة الحياة الثقافية (الموسيقى)، العدد 05، السنة 1978، تونس، ص 65

المسرح الغنائي في تونس لم يكن سوى نسخة محرفة مما أنتجته القاهرة بحكم تفاوت المستوى الموسيقي العام الذي لم يشهد في تونس أي تطور ولا أي تفاوت مع الفرق الأجنبية المحلية إلا نادرا».[1]

وفيما يخص الأسباب التي أدت إلى حدوث تلك الفجوة الموجودة بين المسرح والموسيقى فترجع بالأساس إلى عدم وجود موسيقى تونسية متطورة، نتيجة عدم مواكبتها للتطور الكبير الذي عرفته الموسيقى العالمية وخاصة إذا تعلق الأمر بالآلات الموسيقية، وفي هذا الشأن يقول محمد القرفي معبرا عن أهم الأسباب التي وقفت وراء هذا التباعد الحاصل بين المسرح و الموسيقى:

«ولعل أهم العناصر التي تسببت في تخلف الموسيقى عن المسرح تتمثل في قصور الثقافة الموسيقية عن مواكبة الثقافة عامة، وانحصارها في التكوين الحرفي السطحي، وعدم غوصها في أعماق المعرفة والاستجابة إلى مقتضيات الحياة العملية في الأفراح و الصالات، التي تستلزم ترديد النماذج المكررة من غناء سائد نشره اليهود ونماذج مكرسة من التراث الحضري والبدوي وخصوصا شعور التونسيين بالنقص إزاء معاقل الموسيقى الأوروبية وعدم الاقتراب منها، أو التعامل مع منشآتها كالمعاهد المختصة و الفرق السيمفونية للجاليات».[2]

إن الضعف الذي شهدته الموسيقى في القرن العشرين بتونس، انعكس بشكل سلبي على صيرورة تطور المسرح الغنائي التونسي ،وقد تجلى هذا بوضوح في نقص الملحنين ،بالإضافة إلى ضعف تكوين الممثلين في مجال الدراما الغنائية، إلا أن هذه النقائص التي سجلت على الموسيقى لم تشكل عائقا كبيرا أمام تطور المسرح الغنائي، كما أن هذا الأمر لا يقودنا إلى القول بأنه لا توجد علاقة بين المسرح و الموسيقى، حيث إن «التفاعل بين الأغنية و المسرح قام على أساس علاقة ازدواجية: فكما أن المسرح ساهم في فتح آفاق الأغنية وتطويرها، فإن الأغنية لها دور في انتشار المسرح وتقريبه من الجمهور».[3]

---

[1]- محمد القرفي، نظرات في الموسيقى والغناء والفرجة، ص341

[2]- المرجع نفسه، ص342

[3]- الأسعد الزواوي، التجديد في إنتاج الأغنية التونسية، مجلة الحياة الثقافية (عدد خاص بالموسيقى التونسية)، تصدر عن وزارة الثقافة و المحافظة على التراث ، تونس، العدد 181، مارس 2007، ص30

2. دور الفرق المسرحية في نشأة المسرح الغنائي في تونس:

بالرغم من الصعوبات الكبيرة التي واجهت المسرح الغنائي في تونس، إلا أن التفاف النخب التونسية حول بعضها البعض، تجسيدا لطموحات محلية وعربية، رأى البعض منهم ضرورة تأسيس مسرحا غنائيا يستمد مقوماته من الروافد العربية والغربية، ويتخذ من الثقافة التونسية شعارا مهما لتحقيق آمال وتطلعات المجتمع، ومن أجل تحقيق ذلك ظهرت بعض الفرق المسرحية ساهمت بشكل فعال في نشأة وتطور المسرح الغنائي في تونس.

أ. فرقة الشهامة الأدبية (1910 – 1922):

تعد فرقة الشهامة الأدبية أول فرقة مسرحية ظهرت في تونس، حيث كانت مكونة من الكاتب الصادق الرزقي مدير جريدة إفريقيا في تلك الفترة وصاحب كتاب الأغاني التونسية، والمحامي محمد العبدلي، وعلي عبد الوهاب ومحمد بورقيبة شقيق الرئيس التونسي الأسبق، يقول الكاتب المنصف شرف الدين بخصوص تأسيس هذه الجمعية:

«وقد بلغنا أخيرا أن ذلك النداء لم يذهب سدى فقد اجتمع نخبة من المهذبين وألفوا جمعية تمثيلية تحت اسم الشهامة الأدبية وجمعوا حولهم عدة ممثلات من ذوات الأصوات الرخيمة، والجميع الآن مجدون في تحضير بعض الروايات التي تروق مشاهدتها خصوصا رواية صلاح الدين الأيوبي، ذات الأدوار الغريبة ورواية حمدان الحماسية وغير ذلك، وبعد إعداد المعدات يشرع الجوق المذكور في التمثيل بالتياثرو الروسيني الإيطالي، ولا ريب في أن أبناء الوطن يلبون نداء هذه الدعوة الأدبية ويقبلون على تمثيل هذا الجوق أيما إقبال»[1].

تجلى أثر فرقة الشهامة الأدبية في مجال المسرح الغنائي في تونس، من خلال محاولتها إدخال بعض الفواصل الغنائية ضمن العملية المسرحية، أو بعد انتهاء كل فصل من فصول المسرحية فاستحسنها الجمهور التونسي وتفاعل معها كثيرا، ومن بين المسرحيات الغنائية التي لقيت هذا الاستحسان مسرحية مطامع النساء لأبي خليل القباني حيث «ظهرت في هذه المسرحية ممثلتان صعدتا لأول مرة على خشبة المسرح هما المرحومتان عروسية أنس ونسرية فراولو (فريز) والدة السيدة

[1]– المنصف شرف الدين، تاريخ المسرح التونسي منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، مطبعة شركة العمل للنشر و الصحافة تونس (1972)، د ط، ص54– 55

فضيلة خيتمي، وتخلل أدوار المسرحية ألحان شجية قام بها المرحوم حسان بنان، كما استعمل الغناء والموسيقى قبل عرض المسرحية وبين فواصلها»[1].

قدمت هذه الفرقة مجموعة من المسرحيات والعروض الدرامية ذات الطابع الغنائي، كما أن أغلبها كان مقتبسا من الأعمال الدرامية المصرية أو الغربية ،وقد شارك في أداء أدوارها الغنائية مجموعة من الممثلين أصحاب الأصوات الشجية من بينهم: حبيبة مسيكة، محمود بورقيبة، حسن بنان العقربي، عائشة الصغيرة...إلخ، ومن المسرحيات التي قدمت:

«السموأل أو وفاء العرب (أنطوان الجميل)، صلاح الدين الأيوبي (والتر سكوت، اقتباس وتعريب نجيب الحداد) عطيل (شكسبير) اقتباس وتعريب سليمان قرداحي، مجنون ليلى (أبوخليل القباني) أوبرات شارلوت (موليير). ..»[2].

ب. جمعية الآداب العربية (1911-1922):

تعد جمعية الآداب العربية (1911-1922) من أهم الفرق المسرحية في تونس، وهذا بفضل الجهود الكبيرة التي بدلتها في سبيل تطور المسرح، حيث كانت تعتبر المسرح أدبا بالدرجة الأولى هدفه الأساس زرع الوعي والحماس في نفوس الناس، وفي هذا الصدد يقول محمد فريد غازي حول أصل تسمية الفرقة:

«لقد اختارت هي أيضا اسما رمزيا حتى يعرب عن نزعاتها الكامنة في ذاتها و الباعثة على سيرتها الاجتماعية، فلماذا اختارت يا ترى كلمة الآداب أهي راغبة في أن نعود إلى الينابيع الأولى، ينابيع السنة وإصلاح مدرسة المنار في شكلها المتطرف، لقد انشقت الآداب عن الشهامة لأن نزعتين مختلفتين كانتا تعملان إذ ذاك بالمجتمع التونسي متضاربتين متناقضتين نزعة التطرف أو العودة إلى الماضي الإسلامي التي كان يتزعمها الشيخ عبد العزيز الثعالبي في طوره الأول، والتي كانت تجد في إبراهيم الأكودي باعث الفرقة وفي الشاذلي القسطلي مموها أبرز أركانها ،فكانت ترى في كل مظهر من مظاهر التجديد سواء الالتجاء إلى الشهامة العربية أو الالتجاء إلى حياة عشاق العرب ومشاهير

[1]- المنصف شرف الدين، تاريخ المسرح التونسي منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، ص96

[2]- سمير بشة، أنطلوجيا الفنون الغنائية الركحية في تونس بين ظاهرتي التثاقف و المثاقفة (1856- 1998)، دراسة تحليلية موسيقية مشهدية، مركز النشر الجامعي (2013)، د ط، ص131

شعرائهم المغرمين نزعة خطرة على المجتمع التونسي من شانها أن تحرر الأخلاق من قيد الدين فكانت من أجل هذا تنظر إلى تحرير المرأة وخروجها من سيطرة الرجل بدعة وخرقا لروح الدين الإسلامي وهي تلك الفئة التي ستحارب فيما بعد الطاهر الحداد وآراءه في ميدان التحرر الاجتماعي وأبا القاسم الشابي وآراءه»[1].

ومن الأعمال المسرحية التي قدمتها جمعية الآداب العربية «مسرحية روميو وجولييت، وهرناني أو حمدان، ولصوص الغاب، والطبيب المغضوب، ومريض الوهم، وسالم وسالم، والأصمان، وعنترة وصلاح الدين، حيث ولأول مرة شوهد على المسرح مغنية تونسية تغني بانفرادها أغاني فردية ألا وهي عائشة الصغيرة، إذ غنت بانفرادها قصيدة يا بعد، والجدير بالذكر أن الفرق المصرية التي مثلت مسرحية صلاح الدين قبل ذلك التاريخ وبعده، كانت القائمة بدور جوليا فيها تلقي القصيدة إلقاء ولا غناء»[2].

بالرغم من الجهود الكبيرة التي بدلها أعضاء فرقتي الشهامة والآداب في مجال المسرح الغنائي،إلا أن هذه الإسهامات بقيت محدودة تسير في نطاق ضيق، إذ اقتصر دور هاتين الفرقتين في اقتباس بغض المسرحيات الغربية مثل مسرحية روميو وجولييت وعطيل وعايدة. ..إلخ، حيث كانت هذه المسرحيات تقدم إما بلغتها الأصلية أو ترجمتها إلى العربية، كما أنهما قامتا بإعادة إنتاج بعض الأعمال المسرحية الغنائية المشرقية وبالتحديد أعمال رواد المسرح الغنائي الغربي، مثل أعمال أبو خليل القباني وسيد درويش وسليمان قرداحي، وفي هذا الشأن يقول سمير بشة:

«إن جمعيتي الشهامة والآداب، لم تستطيعا على ما يبدو تحقيق الأهداف الكاملة التي من أجلها تأسست، سواء كان على مستوى التقنيات الفنية للأعمال الركحية، كالإخراج العام، من ملابس ومناظر والتشخيص الدرامي والتراجيدي، أو من حيث الأساليب الغنائية المعتمدة في مختلف المسارح من مونولوج وثنائيات وإنشاد جماعي، فالبرغم ما قدماه من مجهودات، فإن ذلك لا يعبر حقيقة عن المفهوم الفني للمسرح عموما والمسرح الغنائي بصفة خاصة»[3].

---

[1]- المنصف شرف الدين، تاريخ المسرح التونسي، ص58

[2]- سمير بشة، أنطلوجيا الفنون الغنائية الركحية في تونس، ص135

[3]- المرجع نفسه، ص136

ج. جمعية الاتحاد المسرحي:

تعد جمعية الإتحاد المسرحي من بين الفرق المسرحية البارزة في تونس، إذ قدمت هذه الفرقة العديد من المسرحيات ذات الطابع الغنائي، إلا أن أغلبها كان مقتبسا من المسرح الغربي أو من الأعمال المسرحية المصرية، حيث قدمت الجمعية في عام 1937 عشر مسرحيات وهي:

«حمدون، اليد الأثيمة، القبلة القاتلة، وشهداء الوطنية، علي بابا، بنات اليوم، بريد جهنم، ابن الشعب، الكوميسار اللطيف، آه من النسوان»[1].

توقفت جمعية الاتحاد المسرحي مدة من الزمن بسبب الظروف القاسية التي مرت بها البلاد في تلك الفترة خاصة من طرف الاستعمار الذي حاول إيقافها بشتى الطرق، إلا أن إصرار مؤسسيها كان أكثر قوة من المشاكل التي عرقلت نشاطها، فبعد عشرة سنوات أعادت الجمعية هيكلة نفسها حيث قدمت سنة 1947 مجموعة من المسرحيات الغنائية الأخرى وهي:

«سوفونيسب، المجنون، تحت الخامة، صلاح الدين، لولا الحرب أو رحلة بريشون، الذبائح، العم مصباح، تايب الله، شهامة العرب، البلدي المتنبل، سلّاك الواحلين، واخدم يا تاعس، منامة العتاريس، الكاهنة»[2].

قدمت الفرقة فيما بعد العديد من المسرحيات الغنائية من نوع الأوبرا والأوبريت، حيث امتازت هذه العروض المسرحية بكونها ذات طابع محلي، إذ وبعد مرحلة الاقتباس والتعريب، بدأت بوادر إنتاج مسرحيات غنائية تونسية بالرغم النقائص الكثيرة التي سجلت عليها، ومن النماذج على ذلك:

«عمر بن عبد العزيز تأليف أحمد خير الدين والبشير المتهني، شمس الصباح وضع أحمد بوليمان وهي من نوع الكوميدي الغنائي، قوة الإيمان تأليف البشير المتهني، عم مصباح القصاب تأليف حمودة معالي، ولد الحنانة تأليف البشير الرحال، توبة وشعفة وضع أحمد بوليمان وهي كوميديا غنائية الدنيا

[1]- محمد القرفي، نظرات في الموسيقى والغناء والفرجة، ص348

[2]- المرجع نفسه، ص349

ساعة بساعة وضع صالح الزواوي وهي من نوع الأوبرا كوميك ومثلت بمصاحبة أوركسترا، آه من بابا وحماتي تأليف أحمد خير الدين، آخر الموحدين تأليف نور الدين بن محمود»[1].

د. فرقة المستقبل التمثيلي:

قدم السيد شطا سنة 1926 من مصر حاملا معه عدة مسرحيات غنائية، وهناك التقى بالأستاذين محمد الحبيب و البشير المتهني ،فتأثرا بأفكاره فأسسا فرقة تمثيلية سمياها المستقبل التمثيلي كما أنهما فكرا في تمثيل الأوبرا والأوبريت، وقد ضمت الفرقة أيضا كل من أحمد بلحسين والهادي الجويني و قدور الصرارفي وصالح المهدي، كما «قام الأستاذ محمد التريكي بترقيم الألحان التي أتى بها السيد شطا ومنها أنس الجليس للقباني ومجنون ليلى من تأليف مصري وتلحين قديم وكليوبترا التي لحن الجانب الأكبر منها محمد عبد الوهاب وهي من نوع الأوبرا وقدمت مع شيء من التطوير، وأشرف على هذا العمل من الناحية الموسيقية الأستاذ التريكي، ومن المسرحيات الغنائية التي لحنها الأستاذ التريكي شمشوم ودليلة وكانت في قالب أوبريت»[2].

هـ. الفرقة التونسية البلدية للتمثيل العربي و الموسيقى (1953– 1987):

تعود فكرة تأسيس الفرقة البلدية للتمثيل العربي والموسيقى إلى جهود الأستاذ حمادي الجزيري، إذ أنه في 28 جويلية 1953 اجتمع مع بعض الممثلين بقصر البلدية وتعاهدوا على إنشائها، إلا أن الظروف التي أحاطت بنشأتها كانت صعبة وقاسية جدا، وذلك في ظل منع السلطات البلدية لتقديم عرض مسرحية بياعة الخبز، ما دفع حمادي الجزيري إلى ترك منصبه كرئيس شرفي للفرقة، وفي 14 أوت 1954 أعلنت مدينة تونس البيان الآتي:

«طبقا لقرار اللجنة البلدية المستظرفة سويت نهائيا مسألة المسرح العربي بتونس وذلك بتكوين جمعية فنية بلدية تحت اسم (الفرقة التونسية البلدية للتمثيل العربي والموسيقي)، وأسندت إدارة القسم المسرحي منها للسيد محمد عبد العزيز العقربي، كما شكلت البلدية لجنة إدارية وفنية للفرقة تتركب من السادة: زكي طليمات، البشير المتهني، محمد الحبيب (المحامي)، محمد عبد العزيز العقربي، حسن

[1]– محمد القرفي نظرات في الموسيقى والغناء و الفرجة، ص350

[2]– محمد عبد العزيز بن عثمان، المسرح الغنائي بتونس، مجلة الحياة الثقافية (الموسيقى)، العدد 05، السنة 1978 (تونس) ص65

الزمرلي والسيد فاسكيتي رئيس مصلحة الفنون المستظرفة بالبلدية ،وتكونت لجنة لاختيار النصوص متركبة من: محمد الحبيب ،البشير المتهني ،حسن الزمرلي ،ولجنة تنفيذية تتولى انجاز ما تقرره اللجنة الإدارية مؤلفة من: محمد عبد العزيز العقربي، والسيد فاسكيتي، وقام زكي طليمات بتوزيع مسرحية الحجاج بن يوسف، تأليف الكاتب محمود تيمور وقد شارك في هذه المسرحية كل من الممثلة شافية رشدي والزهرة فايزة، ودليلة رشدي، ونادية حسن»[1].

إن أعضاء هذه الفرقة التمثيلية سيشكلون –فيما بعد– نواة المسرح الغنائي في تونس، خاصة محمد العقربي، والبشير المتهني، ومحمد الحبيب وحسن الزمرلي، إذ أنتج هؤلاء الكثير من المسرحيات الغنائية خاصة في فن الأوبريت.

3. جهود و إسهامات الرواد في نشأة المسرح الغنائي التونسي:

➢ حبيبة مسيكة:

ولدت حبيبة مسيكة بتونس في أواخر القرن الماضي، حيث عاشت في بيت خالتها ليلى زفز المطربة المشهورة، إذ كانت شديدة الاستماع للموسيقى والغناء، كما أن خالتها كانت تصطحبها معها في حفلاتها الغنائية، فتشجعت على تعاطي الغناء، فبرعت فيه، مما دفع بكثير من النقاد والباحثين بالإشادة بها، حيث اعتبرها المنصف شرف الدين بأنها: «كانت صاحبة أجمل وجه على أرشق عود وأبدع صوت»[2].

امتازت حبيبة مسيكة بتنقلاتها بين الفرق المسرحية والتمثيلية، حيث عملت مع فرقة الشهامة وفرقة الهلال والتمثيل العربي والمستقبل التمثيلي، أين مثلت على خشبة المسرح العديد من الأدوار المسرحية الغنائية، حيث كانت في «مسرحية (صلاح الدين) الأميرة الوفية للحب في دور جوليا ودمونا ضحية المكر في القائد المغربي، ودولوريس المرتبكة الخاضعة لحديث قلبها في شهداء الوطنية وسامار المتأججة بنار الوطنية في الشعب، والقيصر وليلى المغرمة الولهى في مجنون ليلى، والكونتيس مثال الحلال الكريمة في عواطف البنين والغادة بريشون الفتاة الخفيفة الروح في رحلة بريشون»[3].

---

[1]– محمد السقانجي، فرقة مدينة تونس للمسرح، ص25

[2]– المنصف شرف الدين، من رواد المسرح التونسي وأعلامه، دار الكتب الوطنية، تونس، د ط، ص128

[3]– المرجع نفسه، ص131-132

إلا أن هذه الجهود التي قدمتها حبيبة مسيكة في مجال المسرح الغنائي ،رآها بعض الباحثين بأنها جاءت في ظروف تميزت بغياب عنصر المرأة، وذلك بفعل سلطة العادات والتقاليد السائدة في المجتمع التونسي أثناء تواجد الاستعمار الفرنسي في البلاد، وهذا ما ذهب إليه سمير بشة بقوله:

«حبيبة مسيكة ظهرت في فراغ غابت فيه الوجوه النسائية وكانت المرأة التونسية لا تخرج سافرة. ..وكان لاقتراب الضغوط الاستعمارية مجالا سانحا للفنانين اليهود اغتنموا نقطة ضعف الرجل التونسي التقليدي. ..واستغلت حبيبة مسيكة هذا الفراغ العاطفي الذي أفرزه كبت الرجال»[1].

➢ فضيلة خيتمي (1900–1992):

فضيلة خيتمي هي ابنة نسرية فريز الممثلة التونسية المشهورة، والتي خدمت الفن المسرحي غناءً وتمثيلاً، وعلى درب أمها سارت خيتمي ورسمت لنفسها اسماً فنيا بارزا على الساحة المسرحية التونسية، إذ كانت –في بداياتها الفنية– تحيي بعض الليالي مع جوقات الطرب، كما سجلت العديد من الأغاني لكثير من شركات الغناء آنذاك، ومما زاد في شهرتها كونها كانت تجمع بين العزف والغناء كما أنها تعد «أوّل تونسية تؤسس فرقة تمثيلية خاصة بها وتتولى بنفسها إدارة شؤونها»[2].

وفيما يخص جهود فضيلة خيتمي في مجال المسرح الغنائي، فقد قدمت العديد من المسرحيات و العروض المسرحية، حيث أدت فيها – غالبا – أدورا غنائية ومن بينها: « مجنون ليلى، صاحب معامل الحديد، الحرب الكبرى، عفيفة، غانية الأندلس، صلامبو، شجرة الدر، غادة الكاميليا عائدة، العشرة الطيبة، أنطوان وكليوباترا»[3].

➢ محمد عبد العزيز العقربي (1901–1968):

يعد محمد عبد العزيز العقربي من بين أهم المبدعين التونسيين في مجال المسرح الغنائي، وهذا بفضل الإسهامات الكبيرة التي قدمها في سبيل نهوض المسرح التونسي وتطوره ،سواء تعلق الأمر بالتلحين أو بالتمثيل أو بالإبداع، كما كان «شديد التأثر بالمدرسة المشرقية وخاصة سلامة حجازي

[1]– سمير بشة، أنطلوجيا الفنون الغنائية الركحية في تونس، ص55

[2]– المنصف شرف الدين، من رواد المسرح التونسي وأعلامه، ص134

[3]– محمد القرفي، نظرات في الموسيقى والغناء والفرجة، ص371

الذي كان يعتبره قدوته الأولى في مجال التلحين للمسرح الغنائي، ثم التحق بفرقة المستقبل التمثيلي وعهد إليه بالأدوار الأولى الغنائية فشارك في تقديم مسرحية مجنون ليلى، وعائدة وقاسمته البطولة المسرحية في هذه الفترة الفنانة حبيبة مسيكة، ثم تقاسمت معه الفنانة فضيلة خيتمي الأدوار الأولى الغنائية»[1].

أدى محمد عبد العزيز العقربي العديد من الأدوار الغنائية في مجموعة من المسرحيات الغنائية من بينها أوديب الملك، شحاتة في ليل من ألف ليلة، أنطونيو في كليوباترا، رادامس في عايدة، كما قام بتلحين و تمثيل مسرحية ولادة وبن زيدون لعبد الرزاق كرباكة، إلا أن هذه الجهود التي قدمها في مجال المسرح الغنائي التونسي بقيت محدودة تسير في نطاق ضيق، دفعت بعض النقاد بالقول بأن تلك الأعمال التي قدمها كانت خاضعة للتبعية المشرقية و الغربية، يقول سمير بشة في هذا الشأن:

«إن التنوع في التجارب الغنائية الركحية التي قام بها محمد عبد العزيز العقربي إلى جانب تنوع أغراضها وسياقاتها الثقافية و الموسيقية تدل على مرحلة فنية متسمة بالضبابية وعدم الوضوح، إن الانصهار أحيانا في الثقافة الموسيقية المشرقية بإيقاعاتها ومقاماتها وأسلوب أدائها من جهة، واقتباس الأعمال الغنائية الغربية من جهة أخرى، لدليل واضح على عدم القدرة عن التخلص من التبعية المشرقية والغربية، فالتعامل مع الأحداث الظرفية تجعل من المقاربات الفنية التي اختارها عبد العزيز العقربي تخضع لمبدأ النسبية في التوجهات الثقافية»[2].

➢ محمد التريكي (1899-1998):

يعد محمد التريكي من بين أهم الملحنين التونسيين البارزين في مجال المسرح الغنائي في بدايات القرن العشرين، حيث كان «يدير أوركسترا لأهم الفرق المسرحية التونسية، تعلم التدوين والكمان على الطريقة الغربية من العازف و المؤلف الفرنسي أنطوان لافاج، مما أهله لتلحين العديد من المسرحيات الغنائية منها: شمشون ودليلة، سوفونيسبة، صلامبو، ولادة وابن زيدون بالاشتراك مع محمد العقربي

[1]- محمد السقانجي، فرقة مدينة تونس للمسرح، ص50

[2]- سمير بشة، أنطلوجيا الفنون الغنائية الركحية في تونس، ص173

وصالح المهدي ،عائدة بالاشتراك مع محمد عبد العزيز أي محمد العقربي وليس شخصا آخرا كما يدعي بعض المؤرخين»[1].

- **محمد سعادة:**

ولد محمد سعادة بمدينة تونس في يوم 22جويلية 1937، اتجه إلى ميدان الموسيقى والغناء والمسرح منذ أن كان طفلا صغيرا «حيث تخصص في العزف على آلة الناي متأثرا بأستاذه صالح المهدي، ثم تلقى دروسا في التأليف الموسيقي الكلاسيكي مع القيام بتربص بمركز التقاليد والعادات الشعبية بمتحف الإنسان في قسم التسجيل و التدوين لتسيير الفرق الإيطالية (البندقية سنة 1963) وتربصا آخرا في الموسيقى المتوسطية بروما سنة 1963، كلف إثر عودته، بإدارة مصلحة الموسيقى بالإذاعة والتلفزة من 1965 إلى 1968 وتفرغ بعد ذلك للنشاط الخاص في مجالي التلحين والإنتاج الفني واشتهر بتلحينه للقصائد والموشحات وأغاني الأطفال و المسرح الغنائي»[2].

قدم محمد سعادة كثيرا من الأعمال في مجال المسرح و الغناء والموسيقى، حيث قدم «موسيقى مسرحية أحلام قرطاج وموسيقى تاجر البندقية، وموسيقى شريط تحت مطر الخريف وموسيقى نشيد ألعاب البحر الأبيض المتوسط. ..»[3].

- **محمد القرفي:**

ولد محمد القرفي سنة (1948) بمدينة تونس، أظهر ولعه بالموسيقى منذ أن كان طفلا صغيرا تلقى دروسا موسعة في مجال الموسيقى، تكللت بحصوله على شهادة الدكتوراه بجامعة السوربون بباريس، اشتغل في مجال المسرح الغنائي تأليفا وتوزيعا للأغاني المسرحية، ومن الأعمال الإبداعية التي قدمها للمسرح الغنائي: «سياسة في قرطاج(1966)، لوحة العجائب 1969، قريتي 1970 عشتروت 1971، مهاجر بربستان 1971، شهداء الوطنية 1974، استعراض عشرون مارس 1976، السرك 1980»[4].

---

[1]- محمد القرفي، نظرات في الموسيقى والغناء و الفرجة، ص359

[2]- سمير بشة، أنطلوجيا الفنون الركحية في تونس، ص215

[3]- محمد عبد العزيز بن عثمان، المسرح الغنائي بتونس، مجلة الحياة الثقافية (الموسيقى)، تونس، العدد 5، السنة 1978 ص69

[4]- سمير بشة، أنطلوجيا الفنون الركحية والغنائية في تونس، ص232

إن المسرحيات الغنائية التي قدمت قبل محمد القرفي اتسمت –كما ذكرنا سابقا– بكونها إما تكون مقتبسة من الأعمال المشرقية، وإما مأخوذة من المسرحيات الغربية، حيث كانت تقدم على شكل مشاهد ولوحات مفككة نتيجة عدم وجود تفاعل وانسجام بين العمل الدرامي والموسيقى المصاحبة له، ولذلك نجد أن محمد القرفي «بدأ التفكير في إيجاد موسيقى جديدة للمسرح أساسها الوظيفة؛ أي أن تكون ذات مفعول في المسرحية وأن يكون لها دور في العمل المسرحي»[1].

ساهمت الفرق المسرحية المشرقية وخاصة فرق سلامة حجازي وسليمان القرداحي وجورج أبيض بشكل كبير في نمو الوعي المسرحي الغنائي في تونس، ممّا حفز باقي الفرق المسرحية التونسية كفرقة الشهامة الأدبية و فرقة جمعية الآداب العربية، وجمعية الاتحاد المسرحي، وفرقة المستقبل التمثيلي على السير على نهج تلك الفرق المسرحية المشرقية، فألفت العديد من المسرحيات الغنائية التونسية – بالرغم من بساطتها– وظهر العديد من الكتاب المسرحيون من أمثال حبيبة مسيكة وفضيلة ختيمي وعبد العزيز العقربي، ومحمد التريكي، ومحمد سعادة، ومحمد القرفي، بالرغم من الصعوبات والمشاكل التي اعترضت طريقها، وخاصة ما تعلق منها، بعدم قدرة هؤلاء في التوفيق بين الجانب المسرحي والموسيقي.

[1]– محمد عبد العزيز بن عثمان، المسرح الغنائي بتونس، ص67

III. المسرح الغنائي في المغرب

شهدت الحركة الموسيقية –كما ذكرنا سابقا– نشاطا كبيرا في المغرب على امتداد تطورها التاريخي قديما وحديثا، حيث كانت الموسيقى هي الدعامة الرئيسية للعديد من الفنون وفي مقدمتها المسرح، إذ كانت جزءا لا يتجزأ من بنيته الفنية ومكونا مهمًا في إبراز جماليته، كما ساهم المسرح هو الآخر في إبراز بعض الفرق الموسيقية التي أصبح لها مكانة بارزة في الساحة الفنية المغربية، كفرقة ناس الغيوان التي ولدت من رحم مسرح الطيب الصديقي، ثم استقلت بنفسها لتحقق نجاحا باهرا في الساحة الفنية المغربية، ومن هنا تشكلت علاقة وطيدة بين الموسيقى و المسرح في المغرب، وبالتالي كان المسرح الغنائي المغربي ثمرة هذا التلاقح بين الموسيقى و المسرح.

كان مشهد الحركة الموسيقية في المغرب متطورا ومتعددا في الأشكال والصور، وبذلك توفرت أحد أهم دعائم المسرح الغنائي وهي الموسيقى –الموسيقى مفهوم متطور يشمل أيضا الغناء والرقص– لكن المتتبع للحركة المسرحية المغربية يقف على حقيقة صادمة وهي قلة الأعمال المسرحية الغنائية، وهذا ما أكده حسن المنيعي بقوله:

«قد ينعدم عندنا هذا المسرح، باستثناء ثلاث تجارب رأت النور، وهذا راجع إلى تربيتنا الموسيقية بصفة عامة، وإلى وضعية فننا الدرامي بصفة خاصة، فالمغرب يمتلك حقيقة، تراثا فلكلوريا ذا قيمة مرتفعة وموسيقى غنية –على الخصوص موسيقى أندلسية وبربرية– ثم إن مجموع هذه الطاقة الموسيقية تفرض وجود حركة مسرح غنائي شعبي، بعد أن تنصهر في نصوص درامية، ومن شأن هذا المسرح أن يترجم أعماق الشعب ومميزات أفراده، كما بإمكانه أن يكون قادرا على تنشيط حركة فنية راقية، من خلال الغناء و الكلمات و التحركات»[1].

وفيما يخص المسرحيات الثلاث التي حدثها حسن المنيعي فهي مسرحية بناة الوطن لأحمد الطيب العلج سنة 1967، وهي عبارة عن أوبريت قام من خلالها بمدح المغاربة من خلال قصة أصيلة أنجز نصها الموسيقي كل من العربي الكواكبي وأخرجها فريد بن مبارك، أما المسرحية الثانية فهي مسرحية القنطرة للعلج أيضا، حيث قدمها سنة 1969 بمناسبة عيد العرش، أما المسرحية الثالثة فهي مسرحية الحراز لعبد السلام شرايبي والتي تعد أشهر التجارب المسرحية الغنائية المغربية

[1]– حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن (الدار البيضاء) المغرب، ط2(2001)، ص154

وموضوعها مستمد من القصيدة الغنائية الحراز التي كتبت خلال القرن التاسع عشر من طرف علي البغدادي.[1]

أما فيما يخص الأسباب التي وقفت وراء هذه الندرة في الأعمال المسرحية الغنائية –حسب رأي حسن المنيعي– فهي تتمثل أساسا في كون «إخضاع هذا النوع من المسرح لبحث ممنهج يعتمد على ارتباط الموسيقى بالنص الأدبي ،ليعتبر عملا شاقا، لأن علم الموسيقى يخوننا في هذا الميدان فمن ناحية، نجد أن موسيقيينا تنقصهم ثقافة تمكنهم من الانكباب على قضايا اللحن والعروض وخاصة ما يتعلق بالمسرحيات الشعرية المكتوبة من طرف بعض الشعراء من أمثال حسن الطريبق ومحمد البقالي وعلال الخياري، ومن جهة أخرى، فإن الموسيقى المغربية قد انحصرت في إطار تبسيطي أو في تقليد موسيقى الشرق الإسلامي، دون البحث عن استغلال عناصرها من المنابع المحلية الثرية بالألحان. هذا، وإن تطور المسرح الغنائي كان مهمة صعبة لغياب سياسة فنية واضحة»[2].

إن الثقافة الموسيقية المغربية كانت محدودة النطاق، سواء تعلق الأمر بالناحية النظرية أو بالجانب الإجرائي الميداني، وهذا راجع –بالدرجة الأولى– إلى خصوصية المجتمع المغربي المحافظ بالإضافة إلى عدم امتلاك هؤلاء المبدعين الآليات اللازمة للربط بين الموسيقى و المسرح، وهذا ما دفع بالنقاد –ومن بينهم حسن المنيعي– الحكم على تلك الأعمال المسرحية الغنائية النثرية أو الشعرية بالقلة، كما أن هذا الرأي تبناه العديد من النقاد الآخرين، ومن بينهم الناقد مصطفى بغدادي الذي يقول في هذا الشأن:

«ولا شك أن هذا الجانب –المسرحيات الغنائية الشعرية– هو الآخر ضئيل جدا والنماذج التي تمثله تعتبر محاولات بسيطة لا تشكل أبعادا حقيقية لهذا اللون المسرحي الشعري رغم أن هذه المحاولات تطفح برومانسية واضحة، وتربط المبدع بعالم كله خيال، وإحساس مدفق»[3].

إن القراءة المتأنية للموروث المسرحي المغربي تكشف بوضوح أن المسرح الغنائي المغربي موجود فعلا وقد جسدته العديد من المسرحيات الغنائية –بالرغم من التفاوت في قيمة كل مسرحية– فالإضافة إلى النماذج السابقة التي أوردها حسن المنيعي: بناة الوطن والقنطرة لأحمد الطيب العلج ومسرحية الحراز لعبد السلام شرايبي، هناك مسرحية غنائية أخرى سبقت النماذج السابقة تاريخيا وهي

[1]– ينظر: حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، ص154

[2]– المرجع نفسه، ص155

[3]– مصطفى بغدادي، المسرح المغربي قبل الاستقلال، دار الرهان الآخر، الدار البيضاء، ط1(2000)، ص287

مسرحية الخلخال لمحمد بنونة سنة 1947، فالبرغم من بساطتها إلا أنها حملت بوادر المسرح الغنائي في المغرب، كما أنها تعد من المسرحيات الغنائية التي مثلت على خشبة المسرح، يقول مصطفى بغدادي معلقا على هذه المسرحية:

«فبالإضافة إلى بعض المسرحيات الغنائية التي عرفت طريقها إلى الركح كمسرحية الخلخال لمحمد بنونة سنة 1947، وعندما نؤكد على المسرحيات التي عرضت فإننا نؤكد على طواعية أشكالها الفنية والتي انسجمت مع إمكانات المسرح، وكانت قابلة للتمسرح، خلافا للمحاولات الأولى، والتي كانت خالية من الحوار الدقيق ومن الحركة والأحداث و الصراع»[1].

كما أورد حسن الطريبق في معرض حديثه عن المسرحية الشعرية في المغرب وذلك من خلال معرفة حدودها وآفاقها، أربع مسرحيات شعرية غنائية وهي: أناشيد الأحرار، وبداية الطريق، للشاعر محمد الطنجاوي، ومسرحية مواقف خالدة، للشاعر علال الخياري، ومسرحية العهد الأنور للشاعر محمد البقالي.

فأما بالنسبة إلى المسرحية الأولى أناشيد الأحرار للشاعر محمد الطنجاوي فهي عبارة عن تمثيلية مكونة من فصلين، كتبها على شعر التفعيلة، أما موضوعها فكان حب الإصرار والتفاني في خدمة وحب الوطن، يقول حسن الطريبق معلقا على هذه المسرحية:

«التمثيلية، بحالتها الملحوظة عبر تضاعيفها، غنائية، بحيث إنها من البداية إلى النهاية، وفي الفصلين معا، عبارة عن مجموعة أصوات تتناسق عبر الساحة للإفصاح، عبر إصرارها، على السير إلى أسمى الغايات بحثا عن العزة و المجد. ..»[2].

أما المسرحية الثانية بداية الطريق لمحمد الطنجاوي أيضا، فهي عبارة عن تمثيلية تقع في فصل واحد فقط، تناولت موضوعا تاريخيا مهما في تاريخ الدولة المغربية، وهو التضحية التي قدمها الشهيد علال بن عبد الله في سبيل تحقيق استقلال الوطن، أما من حيث البناء الفني فتراوحت مابين شعر التفعيلة والشعر العمودي، إلا أن الشاعر في هذه المسرحية لم يستطع التوفيق بين الشعر الغنائي والتمثيل، وهذا ما عبر عنه حسن الطريبق بقوله:

[1]- مصطفى بغدادي، المسرح المغربي قبل الاستقلال، ص285-286

[2]- حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب حدوده وآفاقه، منشورات سليكي (2018)، ص137

«لقد تغلب الهدف الشعري على الهدف المسرحي عند الطنجاوي، وفي هذا تميز لا يمكن أبدا أن يتساوى فيه المسرح الغنائي الشعبي مع المسرح الغنائي الشعري، لأن ما يبقى فاضلا هو العامل الأخلاقي الذي ينطوي عليه الهدف الشعري الذي لا يمكن إغفاله، ولا يمكن توافره في المسرح الشعبي بنفس الكثافة التي تكون له في الشعر الغنائي»[1].

أما المسرحية الثالثة، فهي مسرحية مواقف خالدة للشاعر علال الخياري، وهي مسرحية شعرية غنائية مكونة من أربعة فصول، كتبها سنة 1967، تحدث فيها عن قضية وطنية تتعلق بالشهيد علال بن عبد الله، أما بنية المسرحية فكان نظام اللوحات هو السائد، إلا أنها لم تكن في بنفس القيمة الفنية عند الشاعر الطنجاوي مثلا، وربما يرجع ذلك إلى كون الخياري قد «قصد إلى خلق روح الاستئناس، لدى الناشئة المغربية من وراء لوحاته، وهذا هدف أخلاقي نبيل، ما في ذلك من شك إلا أنه هدف تحث عليه العاطفة، ولا تدعمه معطيات فنية أخرى تسمو به إلى مرتبة ممتازة ذات توهج واكتمال، معنى هذا، أن هذه اللوحات غير قادرة على حمل الدلالة المسرحية، وحتى الغنائية، القابلة للعرض الملائم المقبول إلا في حدود جد متواضعة على كل حال»[2].

أما المسرحية الرابعة (عهد الأنور)، فهي عبارة عن لوحات شعرية غنائية، تحدث فيها المؤلف محمد البقالي عن المغرب منذ فجر الاستقلال حتى تحقيق السيادة الكاملة، أما من الناحية الفنية، فقد تعرضت هذه المسرحية إلى نقدٍ شديدٍ، كما سجلت عليها عدة نقائص، حيث إن «الشحنات الانفعالية التي تقتضيها التجربة، جاءت باردة يحد من فعاليتها على طول المقاطع الحوارية وخلوها من حرارة المعاناة، بالإضافة إلى كون النبرة الخطابية ،جاءت طاغية وهي صالحة لتنسجم مع فن الغناء الشيء الذي يفقد هذه اللوحات صلاحيتها لتكون أوبريت للغناء ولو في احتمال وتوقع أولي»[3].

لم تكن النماذج السابقة الذكر هي المسرحيات الغنائية الوحيدة في المغرب، وإنما وجدت مسرحيات أخرى سارت في مسار المسرح الغنائي، خاصة بعدما اتجه المبدعون المغاربة إلى توظيف شعر الملحون في مسرحياتهم، باعتباره شعرا مغربيا شعبيا أصيلا في ثقافتهم الشعبية، حيث يعد «الخزان الاحتياطي للكتاب المسرحيين المغاربة، كما أن المسرح يمثل الفضاء الحيوي لهذا الشعر سواء في تمظهره الكلي في بنية النص، أو في وجوده الجزئي في أشعار النص المسرحي، حيث يتحقق التمازج بين الشعر والمسرح؛

[1]- حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب حدوده وآفاقه، ص149

[2]- المرجع نفسه، ص155

[3]- المرجع نفسه، ص161

ويتساكن المسرح مع الشعر؛ ويتعايش الشعر في هذا المسرح كي تحفل الكتابة الدرامية بغنائية تعطي الفرجة بهاءها وجماليتها، ويكون الملحون فيها حافزا على المتعة والنشوة التي تزخر في زمن العرض بالغناء و الشدو»[1].

إن لجوء الكتاب المغاربة إلى شعر الملحون يرجع بالأساس إلى حاجتهم القوية إليه، وذلك لما يحتويه من تعدد في الموضوعات من غزل وهجاء ورثاء وخمريات، كما أنه يكتنز في ثناياه مختلف الحكم والعبر والمواعظ، باعتباره يمثل تراث الأمة عبر مختلف الأجيال، يضاف إلى ذلك كونه يعد الجسر الثقافي الذي يربط بين ماضي الأمة وحاضرها، وبالتالي أدرك الكتاب المغاربة أهمية هذا النوع الشعبي ومن بين هؤلاء أحمد الطيب العلج «الذي أتقن السماع إلى التراث المغربي الأصيل وحفظ قصائد الملحون وبعض النوبات الأندلسية، وتفنن في ترجمة هذا السماع، وهذا الحفظ إلى نصوص شعرية غنائية بها كان يكمل بناء الكتابة الكوميدية الشعبية، وكان بهذه النصوص يكون الجوقة الشعبية في العرض المسرحي ،كما في مسرحية قاضي الحلقة، وذلك بهدف إضفاء الحيوية و الجمال على زمن التلقي، ويتخذ من الأغنية في جل مسرحياته وسيلة فنية لربط الأحداث موضوعيا وتنميقها وتصعيدها منطقيا، وملء الفترات الزمنية بالغناء الذي ينسجم مع الصوت والحركة والصورة، وهو ما يبرز في مسرحية السعد، والأكباش، والصحراء السجينة، والقنطرة، والأوبيريتات القائمة على تعدد الأصوات والأشخاص فيها، هذا الملحون الذي فتح فيه الطيب الصديقي، وعبد السلام الشرايبي وعبد المجيد فنيش، كل الدلالات الفنية على جماليات الفرجة المسرحية الشعبية»[2].

وبعدها توالت الكتابة في المسرح الغنائي من طرف المبدعين المغاربة، فقد كتب علي الصقلي مسرحية شعرية غنائية بعنوان: أبطال الحجارة، وهي رواية شعرية في فصل واحد وأحد عشر مشهدا تحدث فيها عن معاناة الشعب الفلسطيني وخاصة الأطفال منهم.

سعى الكتاب المغاربة إلى إيجاد هوية واضحة لمسرحياتهم الغنائية وذلك بالرجوع إلى تراثهم الموسيقي وربطه بشعر الملحون الذي كان بمثابة المادة الخام، حيث صاغ منها هؤلاء الكتاب العديد من المسرحيات الغنائية، كما برزت شخصيات مسرحية من أمثال الطيب الصديقي، وأحمد الطيب العلج، وعبد السلام شرايبي، وعبد المجيد فنيش، إذ عبر هؤلاء الكتاب على ضرورة إدخال هذا

[1]- عبد الرحمان بن زيدان، ذاكرة النقد تحاور ذاكرة الكاتب أحمد الطيب العلج، مجلة آفاق (اتحاد الكتاب العرب)، العدد 83-84، ماي 2013، ص128

[2]- حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب حدوده وآفاقه، ص128

الشكل المسرحي الجديد على الثقافة المغربية بالرغم من توفر الأدوات والوسائل لتجسيده على خشبة المسرح.

IV. المسرح الغنائي في ليبيا

1. دور الفرق المسرحية المحلية والمشرقية في نشأة المسرح الغنائي الليبي

ساهمت الطرق الصوفية –على كثرتها– في نشأة وتطور المسرح الغنائي في ليبيا، حيث كانت حلقات الذكر التي تقام في مناسبات عديد منها: المولد النبوي الشريف، وعيد الفطر، ويوم عاشوراء وفي بعض المناسبات الأخرى كالأفراح والذهاب والعودة من الحج والعمرة، وحفلات الختان، حيث كان الطلبة يلقون بعض القصائد الشعرية الغنائية، بالإضافة إلى بعض الأناشيد حيث كانت تلك القصائد –في كثير الأحيان– تؤدى على شكل عروض مسرحية بسيطة تكون مصحوبة بأنغام موسيقية بسيطة، يقول عبد الحميد المجراب عن دور تلك الفرق الصوفية في نشأة هذا الشكل المسرحي في الوطن العربي عامة وفي ليبيا خاصة:

«ومن هذا المنطلق أصبحت الزوايا الصوفية هي المنبع الأساسي للموسيقى العربية بصورة عامة والمسرح الغنائي العربي بصورة خاصة، وقد شهدت بداية القرن العشرين العديد من مشايخ هذه الطرق الصوفية وقد تحولوا إلى مسرح وأصبحوا يقدمون أعمالهم في شكل أوبريتات غنائية، ونذكر على سبيل المثال الشيخ سليمان القرداحي، والشيخ سلامة حجازي في مصر وعشرات غيرهم من كافة الأقطار العربية وفي ليبيا هناك العديد من الأسماء نذكر منهم: الأستاذ الشيخ جمال الدين الميلادي والذي سمي باسمه معهد التمثيل والموسيقى الليبي»[1].

كما كان للفرق المسرحية القادمة من المشرق الأثر البليغ في ظهور المسرح الغنائي في ليبيا حيث ساهمت بشكل فعال في تنمية وتطوير الذوق الموسيقي للشعب الليبي، وذلك بتقديمها لمجموعة من العروض المسرحية، التي اتسمت بطابعها الغنائي والموسيقى، علما أن تلك الفترة صادفت ازدهار المسرح الغنائي العربي على يد الشيخ أبي خليل القباني وسلامة حجازي وسيد درويش، وبالتالي نقلت تلك الفرق مسرحياتها الغنائية إلى ليبيا، فتفاعل معها الجمهور الليبي تفاعلا كبيرا، كما أعجب بها

[1]– عبد الحميد الصادق المجراب، المسرح الليبي في نصف قرن (1928–1978)، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، طرابلس، ط1 (1986)، ص38

أهل الفن في ليبيا، يقول بشير محمد عربي بخصوص دور تلك الفرق الموسيقية في إرساء المسرح الغنائي في ليبيا:

«وتعاقبت الفرق المسرحية والغنائية على ليبيا، فجاءت فرقة عبد الله عكاشة للتمثيل، وفرقة الشيخ سلامة حجازي، وفرقة يوسف وهبي، وفرقة بيا عز الدين، وفرقة بديعة مصابني، وفرقة زكي مراد وفرقة فاطمة رشدي، وفرقة شافية رشدي، وفرقة سيد شطا، وغيرهم كثيرون من الشرق و الغرب وأغلب هذه الفرق فرق غنائية استعراضية موسيقية راقصة، وقليل منها فرق تمثيلية قدمت أعمالها على مسرح الميراماري ومسرح البوليتياما ومسرح الحمراء، ومن هذه الفرق من امتدت إقامتها أكثر من شهر خصوصا منها الفرق العاملة على مسرح الحميراء بالمقهى الشرقي بسوق المشير لاقت بالغ الحفاوة والترحيب من طرف عشاق الفن والإقبال الشديد من الجمهور»[1].

كان لتلك الفرق المسرحية المشرقية دورا فعالا في تعرف الجمهور الليبي على التعرف عن قرب على خفايا وأسرار المسرح الغنائي كما هو مجسد في النموذج المشرقي الذي كان يتزعمه القباني، إذ أنها ساهمت بشكل كبير في تقليص الفجوة التي كانت موجودة بين الفن المسرحي وبين علماء الدين وخاصة رحلة سلامة حجازي برفقة فرقته المسرحية، وما قدمته من عروض مسرحية غنائية لم تألفها الجماهير الليبية، التي اعتبرها عبد الحميد الصادق المجراب بأنها من أفضل الفرق المسرحية التي قدمت إلى ليبيا، وهذا راجع –حسب رأيه– إلى ثلاثة أمور وهي:

«أولا: لأنه كما قلت بدأ نشاطه ولمعت موهبته الفنية من الطرق الصوفية وبرنامجها الفني (المدائح والأذكار).

وثانيا: لأنه كتب للمسرح الغنائي وجمع حوله كبار الكتاب والأدباء في مصر ودفع بهم إلى تأكيد الظاهرة المسرحية والكتابة لها إبداعا ونقدا.

وثالثا: لأنه أثار جدلا بين صفوف مشايخ الطرق الصوفية وقرّب لهم المسرح وفنونه بما قدمه من روائع المسرح العالمي في قالب يحمل الروح العربية وطريقته الخاصة في التحوير والإعداد لتلك النصوص»[2].

[1]– بشير محمد عربي، الفن والمسرح في ليبيا، الدار العربية للكتاب (ليبيا – تونس) 1981، د ط، ص23

[2]– عبد الحميد الصادق المجراب، المسرح الليبي في نصف قرن، ص63

2. جهود جمال الدين الميلادي في نشأة المسرح الغنائي الليبي

إن من أهم الشخصيات التي تأثرت بعمل تلك الفرق وخاصة فرقة سلامة حجازي، الشيخ جمال الدين الميلادي الذي كان ينتمي إلى التيار الصوفي، غير أنه كان شديد التأثر بالأدب المسرحي وخاصة ما تعلق منه بالمسرح الغنائي الذي يعتبر فنا دخيلا على الشعب الليبي، إلا أن ثقافته وتربيته الفنية والموسيقية سهلت عليه مهمة تلقي هذا الشكل المسرحي الجديد، يقول علي مصطفى المصراتي معبرا عن البيئة التي نشأ فيها الكاتب:

«ومن مطالعته الحرة وهوايته الأدبية والفنية استطاع جمال الدين الميلادي تغذية ميوله من كتب الأدب واللغة وطرائف المسموعات، مع حس فني وأذن موسيقية ودندنة في سهريات بريئة خاصة في ليالي التواشيح وقراءات المولد، التي كانت متنفسا لأهل الفن والموسيقي والذوق الجمالي من ناحية الإيقاعات والترنيم»[1].

توفر المناخ المناسب لاحتضان مثل هذا الشكل المسرحي الذي يعتمد على مكونين أساسيين هما الموسيقى والغناء، يضاف إليهم عامل آخر مهم وهو تأثره الشديد بأحد أقطاب المسرح الغنائي في مصر وهو سلامة حجازي، يقول علي مصطفى المصراتي:

«كان له غرام بسماع سلامة حجازي.. يوم إن كان سلامة حجازي وسيد درويش والحمولي والصفتي وأبو العلا محمد يكونون قمة في التلحين والأداء الموسيقي.. حتى كان الرجل الفنان يلتقط الأدوار والطقاطيق المتداولة والطبوع ويبلورها في آخر ويتب لحنها في قوالب وطنية.. ويأخذ إطارها من المضمون الغزلي و الصبابة والحب.. وينقله إلى حب آخر وغزل وهيام آخر»[2].

اهتم جمال الدين الميلادي بالجانب اللحني للأنشودة والقصيدة والأغنية أكثر من اهتمامه بالعزف على الآلة، كما أنه نظم الكثير من القصائد والأناشيد الوطنية ولحنها بأعذب الألحان، إلا أن أهم أعماله على الإطلاق في مجال المسرح الغنائي الليبي هي مسرحيته الغنائية السعادة الأبدية في

[1]- علي مصطفى المصراتي، الفنان.. الموسيقي عبد الله جمال الدين الميلادي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط2 (1999)، ص53

[2]- المرجع نفسه، ص150

المحاورة الدينية التي تعتبر –في حقيقة الأمر– فاتحة التأليف في المسرح الغنائي الليبي، يقول عبد الحميد الصادق المجراب في هذا الشأن:

«وقد اخترنا من أعماله نموذجا نرى أنه يعبر بصدق عن بداية لما يعرف الآن ضمن إطار الثقافة العربية المسرح الغنائي حيث يشمل الغناء والحركة والتمثيل ولقد كتب الفنان الكبير عبد الله جمال الدين الميلادي وطبع تلك الأناشيد والقصائد تحت عنوان: السعادة الأبدية في المحاورة الدينية، وطبع في كراس صغير يحتوي على (15صفحة) وألحقه بغيره ويحمل نفس العنوان بعد مضي سنتين يحتوي على (20صفحة)»[1].

ثم توالت الكتابة في المسرح الغنائي في ليبيا –بالرغم من قلتها– إذ كتب المبدع المسرحي فرج عبد السلام قناو بعض المسرحيات التي تندرج ضمن هذا النوع من بينها: «متزوج سبعة، وهجالة ومائة عام، وحوش العيلة، والبنت اللي قالت لا، ولذلك فإن العنصر الغنائي مهم عند قناو لأنه كان يعتمد على معالجة الدراما بالأغنية وتدخل ضمن البناء الدرامي كلغة يعتمد عليها في التوصيل فنجد الموال الشعبي والأغنية الشعبية والتراثية والأغنية الساخرة وأغاني الأمثال الشعبية والعربية في كلّ ما كتبه للمسرح، كما أنه حاول أن يعطي للأغنية مساحة كبيرة وانطباعات جديدة داخل الدراما المسرحية في جو شاعري مليء بالانفعال والدفء»[2].

كما كان لجهود الكاتب والمخرج المسرحي أحمد إبراهيم الفقيه الدور الكبير في تطور المسرح الغنائي في ليبيا، حيث سافر إلى بريطانيا في منتصف الستينيات أين تعرف على فن المسرح ودرسه من مختلف جوانبه، يقول الكاتب معبرا عن تجربته المسرحية في مجال المسرح الغنائي:

«وعدت في مطلع السبعينيات من القرن الماضي لأسهم في تأسيس وتولي إدارة المعهد الوطني للتمثيل والموسيقى في ليبيا، حيث قمت بإخراج عدة مسرحيات من تأليفي كان من بينها: الأوبريت الغنائي

[1]– عبد الحميد الصادق المجراب، المسرح الليبي في نصف قرن (1928–1978)، ص66

[2]– نوري عبد الدائم أبو عيسى، ليبيا مئة عام من المسرح (1908– 2008)، هكذا تكلم المسرحيون، وزارة الثقافة والمجتمع المدني ليبيا، ط1 (2013)، ج1، ص184– 185.

هند ومنصور، ومسرحيات زائر المساء، وصحيفة الصباح، كما وقفت على خشبة المسرح مؤديا لمونولوج شعري باللغة الإنجليزية لجمهور من الأجانب»[1].

وساهم أحمد الفيتوري في إثراء المكتبة المسرحية الغنائية الليبية، وخاصة بمسرحيته الرائعة (أمسية مع أحمد رفيق المهدوى) وهي عبارة عن مسرحية غنائية مكونة من ثمانية عشر مشهدا، حيث اعتمد المؤلف في بناء نصه المسرحي على القصيدة المغناة، وكذلك تضمينه الكثير من الأغاني الليبية المتداولة بين الناس في المجتمع الليبي، كما تضمنت المسرحية على العديد من الأناشيد الوطنية والسياسية والاجتماعية، حيث افتتح مسرحيته بأغنية مطلعها:

مرحبتين بيكم من غير مرحبة

وطيباه بيكم يا ملاح الأصايل

نحكيلك أول صلاتنا على النبي الحبيب

وبسم الله الرحمان الرحيم»[2].

تحدث أحمد الفيتوري في مسرحيته السابقة عن تلك الصداقة التي جمعته مع الشاعر أحمد رفيق المهدوى، الذي كان يلقب بشاعر الوطن، حيث سخر شعره لمقاومة الاستعمار الايطالي بكل بسالة وشجاعة، بالرغم من العراقيل التي واجهته في مسيرته الشعرية والتي سجلها التاريخ الليبي في صفحاته التي لا يمكن أ ن تزول من ذاكرة الشعب الليبي، وهذا ما جسده المشهد الذي عنونه أحمد الفيتوري بـ "سيسجل التاريخ" التي يقول فيها:

«حييت يا زين الشباب وبقيت للأدب اللباب

لازلت بين الورود مثل العندليب على الروابي

عشق الجمال فبات يصدح بالأهازيج العذاب»[3].

---

[1]- نوري عبد الدائم عيسى، ليبيا مئة عام من المسرح ، ص239

[2]- أحمد الفيتوري، أمسية مع رفيق المهدوي، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ليبيا، ط1(2004)، ص101

[3]- المصدر نفسه، ص137

بالرغم من الصعوبات الكثيرة التي أعاقت مسيرة تطور المسرح الغنائي في ليبيا، إلا أن ذلك لم يمنع الكثير من المبدعين من الكتابة في هذا الشكل المسرحي الجديد عن الأمة العربية عامة والشعب الليبي خاصة، ويعود الفضل الكبير في ذلك إلى جهود الشاعر والموسيقي جمال الدين الميلادي الذي بفضله استطاع المسرح الغنائي أن يرى النور، ويتأثر به فيما بعد العديد من المبدعين الليبيين، حيث ارتسموا خطاه وساروا على نفس النهج الذي سلكه الميلادي في تصوره لمفهوم المسرح الغنائي الذي يجب أن ينطلق من خصوصية الثقافة الليبية الأصيلة، ثم الانفتاح على مختلف التجارب المشرقية والغربية، ولكن في حدود ما تسمح به البيئة الليبية.

بناءً على ما سبق ذكره يتضح لنا أن الأمة العربية عرفت المسرح الغنائي الذي ظهر في أوروبا مع بدايات القرن السادس عشر وبالتحديد في إيطاليا، إذ كانت بداياته الفعلية مع أبو خليل القباني في منتصف القرن التاسع عشر، حيث ساهم بشكل فعّال في إرساء دعائمه ووضع قواعده الرئيسية التي أصبحت فيما بعد أسسا اتبعها العديد من الكتاب في مجال المسرح الغنائي من أمثال سلامة حجازي وسيد درويش وكامل الخلعي...إلخ، وقد تراوحت الأعمال المسرحية الغنائية التي كتبها هؤلاء المبدعون بين المقتبسة من الثقافة الغربية وبين المستمدة من التراث العربي الأصيل.

تعد التجربة الرحبانية في ميدان المسرح الغنائي من التجارب المسرحية الرائدة في الوطن العربي، إذ تخصصت هذه المدرسة فيه دون غيرها من المسارح الأخرى، وقد تشكلت من قطبين رئيسيين، الأول عاصي ومنصور، والثاني السيدة فيروز، حيث أنتجوا العديد من المسرحيات الغنائية التي عكست الثقافة اللبنانية المبنية على بساطة المكان والحدث، أما الصراع فيها فتمحور حول ثنائية (الخير– الشر) حيث تكون الغلبة للأول في أغلبها، كما كان لشخصية (الغريب) الدور الفعال في رسم معالم مختلف المسرحيات الغنائية الرحبانية، فهو إنسان غريب عن القرية لا يعرف عنها شيء، وبمجرد قدومه إليها يبدأ في محاربة قوى الشر التي كانت تسيطر على أهلها، حيث يستطيع في آخر المطاف الانتصار عليها، إلا أنه يقرر الرحيل عنها بالرغم من إصرارهم بضرورة البقاء معهم، وهذه الخاصية تتكرر في أغلب أعمالهم المسرحية.

بعدما استقر المسرح الغنائي في الغرب وأصبح ظاهرة مسرحية مستقلة بذاتها، انتقل إلى المشرق العربي أين بلوره أبو خليل القباني ومنحه صبغة عربية، جاء الدور على الدول المغاربية التي حاولت جاهدة الكتابة في هذا الشكل الجديد عن الثقافة العربية، بالرغم من المشاكل الكبيرة التي واجهتم حيث كان أغلبهم غير ملمين بالثقافة الموسيقية التي كانت تمثل جوهر الدراما الغنائية، إلا أن ذلك لم

يمنع من بروز بعض الكتاب الذين أبدعوا في هذا الميدان من بينهم: عز الدين ميهوبي، عز الدين جلاوجي، عبد السلام شرايبي، أحمد الطيب العلج، عمر بن سالم، أحمد الفيتوري...إلخ، حيث كانت أعمالهم المسرحية الغنائية محطة بارزة تأثر بها العديد من المبدعين فيما بعد.

أصبح المسرح الغنائي المغاربي ظاهرة مسرحية تتطلب الإحاطة والإلمام بالكثير من الفنون والمعارف كالموسيقى والغناء والرقص والتمثيل، حيث أدرك الكتاب المغاربة أهميته خاصة في ظل التطور الكبير الذي شهدته الآلات الموسيقية التي ساعدت بشكل فعال في تلحين المسرحيات الغنائية وتقديمها على خشبة المسرح، وفي هذا السياق يبرز لنا سؤالا جوهريا مفاده: ما أهم القضايا والموضوعات التي طرحها الكتاب المغاربة في مسرحياتهم الغنائية؟

الباب الثاني

قضايا المسرح الغنائي المغاربي

الفصل الأول

الحب في المسرح الغنائي المغاربي

أولا: الحب مفهومه وأنواعه

I. مفهومه

يعد الحب من القضايا الإنسانية الهامة التي شغلت فكر الإنسان قديما وحديثا، فقد ارتبط بالأحاسيس والمشاعر التي أراد التعبير عنها بطرق وأساليب مختلفة، ولأهميتها أصبحت قضية الحب مثارا للجدل بين المفكرين والفلاسفة، إذ لم يستطع الدّارس لهذا الموضوع ضبط مفهومه، وذلك لاختلاف الرؤى والتوجهات الفكرية التي انطلق منها الباحثون، ويمكن إجمال هذه الرؤى فيما يلي:

1. النظرة الصوفية

يعتبر التصوف ظاهرة فكرية ودينية ظهرت بعد عهد الرسول صل الله عليه وسلم والصحابة رضوان الله عليهم، وهو سلوك يقوم به الإنسان بغرض التقرب من الله وذلك بالابتعاد عن ملذات الحياة والتفرغ للعبادات والطاعات، وقد خصص هؤلاء المتصوفة حيزا كبيرا للتعبير عن عشقهم وحبهم للذات الإلهية، ولعل أبرز الشخصيات التي ظهرت في القرن الثاني للهجرة في مجال التصوف شخصية الحسن البصري (21 -110)هـ، حيث «كان زاهدا في هذه الحياة الدنيا، مزدريا لها، وكان يعبر عن زهده بالحزن الدائم الذي يعد في رأيه خير ما ينمو به العمل الصالح، هذا فيما بينه وبين نفسه، أما فيما بينه وبين الله فقد كان الحسن مخوفا إلى أبعد حدود الخوف الذي يرى أنه ليس ثمة شيء خير منه ينمي التقوى، وليس أدل على إسراف الحسن في الخوف، وإذعانه له، من قول الشعراني عنه: كان قد غلب عليه الخوف حتى كأن النار لم تخلق إلا له» [1].

سادت هذه النظرة من طرف المتصوفة والقائمة على فكرة الخوف من الله لمدة طويلة حتى ظهرت للوجود شخصية بارزة في تاريخ التصوف الإسلامي، وهي شخصية رابعة العدوية، حيث نقلت التصوف من طابع الخوف إلى طابع أكثر وجدانية تمثل في حب الذات الإلهية وعشقها، يقول محمد مصطفى حلمي، معبرا عن تلك النقلة النوعية في ميدان الحب:

«ومازالت لفظة الحب متخفية من معجم الاصطلاحات الصوفية، حتى جاءت رابعة، وكانت أقوالها المنظومة والمنثورة، ففتحت بها هذا الفتح الجديد، وأضافت إلى المعجم الصوفي لفظة لا كغيرها من الألفاظ التي تستعمل دون أن يكون لاستعمالها أثر في توجيه العواطف والأفكار، ولكنها لفظة غيرت

[1] – محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة، ط2، د ت ط، ص140

وجه الحياة الصوفية، ووجهتها وجهة جديدة، ودفعتها إلى تحقيق غاية سامية جديدة لا صلة بينها وبين الخوف من العقاب، أو الأمل في الثواب»[1].

وبعد هذا الفتح الكبير الذي حققته رابعة العدوية بموضوع الحب الإلهي، شاعت لفظة الحب بين رواد الصوفية بمختلف توجهاتهم الفكرية، كما أنها انتشرت في معظم رسائلهم ودواوينهم الشعرية المختلفة، ففي القرن الرابع للهجرة برزت شخصية الحلاج المتوفي سنة (309)هـ، حيث «ترك في مسألة المحبة، وما يتصل بها ثروة خصبة استغلها الصوفية في العصور التي جاءت بعده استغلالا قويا كما أنه خلف آثارا كبيرة في المحبة، بعضها منظوم وبعضها الآخر منثور، وكلها واضح صريح في دلالته، على أن الرجل قصد بها حب الله، ووصف ما أحسّه فيه من الأحوال والمواجِيد، و ما انتهى إليه فيه من الاتحاد حينا والحلول حينا آخرا»[2].

تسعى اللغة الصوفية بشتى الطرق الانفصال عن الذات الإنسانية والاندماج مع الذات الإلهية التي ترى فيها كل معاني الحب والعشق، وبذلك تم الابتعاد عن الملذات الحسية المرتبطة بالحب الإنساني، يقول زكريا إبراهيم معبرا عن ذلك:

«وأخيرا قد يكون في وسعنا أن نشير إلى أن اللغة الصوفية في الحديث عن الحب، وهي لغة أولئك الذين يرددون القضاء على الذات الفردية، والتحرر من اسر الشخصية، من أجل الاندماج في حقيقة عليا تستوعب كل الموجودات، أو من أجل العناء في الذات الإلهية نفسها، وربما كان من بعض مزايا هذه اللغة أنها تجعل من الحب طاقة موحِدة، فتهيب بالذات الفردية أن تتنكر لنفسها، وتتخلى عنى ذاتها، لكي تتحد بالكل التي هي جزء منه، أو لكي تندمج في الحقيقة الكلية التي توجد وتحيا وتتحرك فيها»[3].

غير أن هذه النظرة القائلة بانفصال الشخصية الإنسانية عن ذاتها، لها ما يعيقها، ويقف عائقا أمام تمامها واكتمالها، فأصحاب هذه اللغة «حينما يتصورون الحب على أنه إنكار تام للذات، أو تحطم مطلق للشخصية، فإنهم يتناسون أن من شروط الحب توفر التجانس، والتبادل، والتوافق بين المحب والمحبوب من جهة، وقيام ضرب من التنوع، أو التعدد، أو الاختلاف في السمات الشخصية

[1]- محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، ص143

[2]- المرجع نفسه، ص144

[3]- زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، دار مصر للطباعة والنشر، د ط، ص30

بينهما من جهة أخرى، بحيث يكمل الواحد منه-ما الآخر، ويتكون من اتحادهما تكامل إنساني حقيقي»[1].

اتخذ الصوفية من الحب دستورا حياتيا ودنيويا، سعوا من خلاله إلى إحداث اندماج وتكامل لذواتهم مع الذات الإلهية، كما أنهم اعتبروا أن «المعرفة لازمة للحب، بل هي سبب الحب، ومن عرف عن الله أكثر أحبه أكثر، ومن لم يعرف عن الله إلا القليل كان حبه على قدر معرفته»[2].

2. النظرة الفلسفية

يعد أفلاطون من الفلاسفة الذين أثاروا جدلا واسعا فيما يخص قضية الحب، أو علاقته – شخصيا- بالمرأة، فبالرغم من مناصرته لها، وتخصيصه بعض التشريعات الخاصة بتنظيم حياتها، إلا أنه لم يبد اهتماما كبيرا بها، فبالرغم من أنه «هاجم المثلية الجنسية واحتقرها، وحط من شأنها، بل وجرمها في محاورة القوانين، لكن الغريب حقا أنه لم يدنها، كما أن هجومه على هذا الضرب الشاذ من ممارسة الجنس لم يكن لصالح المرأة أو لصالح الجنسية المغايرة -وكان ذلك هو المتوقع- لكن أفلاطون كره في الواقع، جميع أنواع العلاقات الجنسية، كما أن رأيه في الشذوذ الجنسي لم يكن النفور والرفض منذ البداية، فهو في الأعم الأغلب لم يجد في هذه العلاقة ما يشين، أو أنه على الأقل، كان ينظر إليها بقدر من التسامح»[3].

اهتم أفلاطون بقضية الشذوذ الجنسي، وجعل منها محور اهتمامه، وبذلك يتضح لنا أن نظريته في الحب «تستبعد المرأة تماما، فلا هي البداية التي تبدأ منها من يعشق الجسد، ولا هي طرف في النهاية التي ينتهي إليها من يعشق الروح، وإنما يشكل الغلام البداية الحسية والرجل النهاية الروحية كما أن أفلاطون يمارس المثلية الجنسية، وأن حملته ضدها، واعتبارها مضادة للطبيعة، أو أنها انحطاط لإنسانية الرجل، إنما هو ضرب من عقدة الذنب التراجعية»[4].

لم يخرج أفلاطون عن إطار التراث اليوناني الذي يحمل في أعماقه عداء، إن لم نقل كراهية للمرأة، ومن ثمَّ فليس صحيحا ما يقال أنه كان أول من نادى بتحرير المرأة وأول من دعا إلى المساواة بين الجنسين، أو أنه كان رسولا لحقوقها في العالم القديم، كما أن عبارات المساواة في محاورة الجمهورية

---

[1]- زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، ص31

[2]- أحمد بهجت، بحار الحب عند الصوفية، مؤسسة المعارف للصناعة والنشر، بيروت لبنان، ط2 (198)، ص 46

[3]- إمام عبد الفتاح إمام، أفلاطون والمرأة، مكتبة مدبولي للنشر و التوزيع، ط2 (1996)، ص108

[4]- المرجع نفسه، ص118

كانت خداعة، فهي لم تكن مقصودة لذاتها، وإنما جاءت لإلغاء وجود المرأة، الذي جاء هو نفسه نتيجة لإلغاء الملكية واختفاء الأسرة، ومن ثمَّ اختفاء الدور التقليدي للمرأة كربة منزل، فلم يعد أمام أفلاطون سوى أن يحيلها إلى رجل ليكون متسقا مع مبادئه التربوية التي تفرض وظيفة لكل فرد.[1]

أما (جان جاك روسو)، فقد قدم الرغبة الجنسية على أنها احتياج غير طبيعي، بل وذهب إلى تخيل أنه إذا عاش رجلٌ وحيدا على جزيرة منعزلة من الممكن أن يموت من دون أن يجربها، فالحب إذا هو شعور اصطناعي، بالمعنى الضيق، أو هو قوة معدية، وعدوى الحب قد تكون اجتماعية بحتة فاختيار المعشوقة الذي يبدو مسألة حميمة جدا، في الغالب الأعم يحدث نتيجة ما يمليه علينا التطابق غير الشخصي، إذن فلماذا نقع في هوى امرأة ما ؟ غالبا لأن رغبة الآخرين فيها تجعلها مرغوبة في أعيننا.[2]

ولم يحد (آثر شوبنهاور) عن تلك الصورة السلبية تجاه المرأة، حيث انطلق من فكرة الجنس في تأسيسه لمفهوم العلاقة بين الرجل والمرأة، ففيه «تسقط الأقنعة، وفيه تتجلى عبودية الفرد لأهداف وغايات تتجاوزه وتهدمه أكثر من أي صعيد آخر، وبالنسبة له فمن غير المجدي أن نكذب عن أنفسنا حيال هذه النقطة، حتى وإن بدا الحب نقيا ومزينا بالنزعة الشاعرية فإن جذوره تتأصل في الغريزة الجنسية، بل والأسوأ من ذلك أن الحب لا يهدف إلا إلى الحفاظ على الجنس البشري »[3].

أما فيثاغورس فنظر إلى الحب على أنه «طمع يتولد في القلب يغني عن النظر، ثم ينحو ويحدث اللجاج والاحتراق، حتى أن الدم يهرب عند ذكر المحبوب، وقد يموت من شهقة أو برؤية المحبوب بغتة، وربما اختنقت الروح من نحو ذلك، فدفن ولم يمت »[4].

أما الفيلسوف اليوناني (أمبيرو كليس)، فيعد أول من نسب إلى الجماد عواطف الناس، حيث ذهب إلى أن جميع القوات الطبيعية كالفلكية والكيماوية، هي نفس الإرادة البشرية، ولو لم تكن كاملة النمو مثلها، وإن أشد العواطف المتسلطة على الإنسان أي الحب والبغض هما الفاعلان في إدارة شؤون الكون، كما اعتبر أن العناصر الأربعة أي الأرض والماء والهواء والنار، كانت قبلا ممتزجة

---

[1]- إمام عبد الفتاح إمام، أفلاطون والمرأة، ص119

[2]- ماري لومونييه وأود لانسولان، الفلاسفة والحب من سقراط إلى جان بول سارتر، ترجمة : دنيا مندور، دار التنوير للطباعة والنشر، مصر القاهرة، ط1 (2015) ،ص79

[3]- المرجع نفسه ، ص124

[4]- عمر رضا كحالة، الحب، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع سوريا، ط1 (1978)، ص11

معا بفعل الحب، ثم دخلها البغض فانفصلت إلى أشكال عديدة، وتولدت منها النبات والحيوان على التعاقب، وكانت هذه المخلوقات قبلا منفصلة، ثم جذبها الحب، فتألفت منها أجسام الحيوانات المعروفة اليوم.[1]

وذهب مذهب الفيلسوف اليوناني، (ليو) الإيطالي الذي عاش في القرن السادس عشر، وزاد عليه أن قسم الحب أو الجاذبية إلى ثلاثة أقسام: الحب الطبيعي، والحب الشعوري، والحب العقلي وعنى بالأول القوة التي تجتذب مياه النهر إلى البحر والحجر إلى الأرض، وتحفظ النظام الشمسي والنجوم في دوائرها، وبالتالي محبة الحيوانات بعضها لبعض وتعلقها بمن يحن إليها، وبالثالث الحب بين الخلائق العاقلة كالملائكة والبشر.[2]

3. النظرة النفسية

تحاول اللغة النفسية ربط الظواهر الإنسانية بمسبباتها النفسية والتي تتجسد عادة في الحالة النفسية للفرد وما يصاحبها من حالات شعورية ولاشعورية، وكذلك مجموعة العقد والمكبوتات ومختلف الأمراض النفسية، وما يترتب عنها من أفعال وتصرفات، ويعد (فرويد) أحد العلماء النفسانيين الذين جسدوا تلك النظرة، حيث اعتبر أن «الغريزة الجنسية هي محور كل سلوك، ومبعث كل اضطراب، وعن طريقها يمكن التفكير في انقاد الحضارة من القلق الذي انتابها في عصره، وقد انتهى إلى فكرته تلك عندما لاحظ –وهو يمارس العمليات الطبية– أن في الإنسان عناصر لا يستطيع المجهر كشفها، وهي هذه العناصر التي تتصل بحياته النفسية الخالصة، وطرائق فهمه للناس وتصرفه حيالهم، ثم قويت هذه الفكرة واستأثرت بنشاطه فقدم الدليل تلو الدليل على صحة ما يرمي إليه»[3].

وبذلك اعتبر فرويد أن الحب مجرد ظاهرة جنسية محضة، وكأنما هو نتيجة لتوتر كيمياوي يحدث في الجسم، فيتطلب نوعا من التفرغ أو إطلاق الطاقة، لإزالة الألم الناجم عن هذا التوتر.[4]

استطاع (فرويد) توجيه الناس نحو الجنس بدل من الحب، غير أن النتيجة كانت أن «خسر الحب العفة الروحانية والطهارة ومعاني التضحية والبطولة والحماسة والوجدانية التي تبعث على سمو

---

[1]– عمر رضا كحالة، الحب، ص14

[2]– المرجع نفسه، ص14

[3]– المكتب العالمي للبحوث، الحب عند العرب، دراسة أدبية تاريخية، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان، د ط، ص09

[4]– زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، ص28

الأخلاق، وانصرف الرجل إلى استثمار معارفهم النفسية للحصول على المتع المادية، كما أن النساء انصرفن عن مثلهن العليا القديمة، إلى توافه الحياة وسفاسفها، فنزلت عن عروشهن في القلوب »[1].

4. النظرة الاجتماعية

إن النظرة الاجتماعية في الحديث عن الحب تقوم على لغة أولئك الذين لا يرون في الحب سوى سلوك اجتماعي يضطلع به حيوان مدني لا يملك إلا أن يعيش في جماعة، فليس الحب في نظر أهل الاجتماع ظاهرة حيوية أو سيكولوجية يتكفل بتفسيرها علم الأحياء أو علم النفس، بل هو أولا وبالذات سلوك اجتماعي يخضع فيه الفرد لأنماط جمعية يحددها العقل الجماعي، وآية ذلك أن الفعل الجنسي الذي يؤديه الفرد خارج نطاق الزواج فتثور عليه الجماعة وتعده فعلا غير شرعي، يصبح هو نفسه عملا مباحا في داخل نظام الأسرة، حتى ليكاد يكسب صبغة قدسية تجعل منه سرا مقدسا أو فريضة دينية.[2]

لهذه الأمور أوجبت معظم القوانين والشرائع من أجل حماية الأسرة أن يكون الزواج قائما على الثبات والاستمرار، لأن في هذا الاستمرار مصلحة الوالدين من ناحية، ومصلحة الأبناء من ناحية أخرى، ولا يمكن أن يعطي الزواج كل ثماره إلا إذا نظر إليه على أنه رباط أبدي لا انفصال فيه، وإلا كان في إمكان أي طرف من الطرفين ولتفه الأسباب أن يعود عنه في أي لحظة.[3]

ولهذا لابد للرابطة الزوجية من أن تكون دائمة حتى يتسنى للوالدين أن ينهضا بتربية أبنائهما ومن مصلحة المجتمع أن تكون الرابطة الزوجية متينة غير معرضة للانهيار، وإلا لأصبح الاتحاد الحرّ هو الشرعية السائدة في المجتمع نتيجة لوجود الطلاق، ومن المؤكد أن المجتمع الذي تسيطر عليه الصلات الحسية الحرة لابد أن تتولد فيه أدوار اجتماعية خطيرة تؤدي بصورة حتمية إلى الانهيار الخلقي.[4]

---

[1]- المكتب العالمي للبحوث، الحب عند العرب، ص09

[2]- زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، ص29

[3]- باسمة كيال، تطور المرأة عبر التاريخ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر بيروت لبنان، 1981، د ط، ص22

[4]- المرجع نفسه، ص23

II.أنواعه

انطلاقا ممّا سبق يمكننا تقسيم الحب إلى ثلاثة أنواع كبرى، اشتمل القسم الأول منها على الحب الحسي؛ وهو مرتبط أساسا بالعلاقة التي تربط بين الناس، حيث تكون بدايته متعلقة بالمشاعر والأحاسيس، أما نهايته فتتحدد بالعلاقة الجنسية بين الطرفين، أما النوع الثاني، فيشمل الحب العذري حيث يسعى المحب إلى تحقيق اتصاله بمحبه عن طريق القيم المعنوية، والابتعاد عن الجوانب الحسية أما النوع الثالث، فيخص الذات الإلهية، وهذا القسم، يتجلى بوضوح عند أهل التصوف.

1. الحب الحسي (الجنسي):

وهو الحب المعروف المتداول بين الناس والمتمازج بينهم، وينتهي هذا الشكل من الحب إما بعقد قران أو زواج، أو بمصاحبة ومضاجعة بشكل غير شرعي وشاذ. [1]

يسعى هذا النوع من الحب إلى إظهار ملامح الجسد وتشكلاته، وهذا بغرض إقناع المحبوب من طرف المحب، حيث تكون بدايته مرتبطة بالمشاعر والأحاسيس التي تربط بين الطرفين، أما نهايته فتكون مرتبطة بالجنس، غير أن المتأمل في الكتابات العربية، التي تتطرق «للجنس، أو تبحث في الحب، يلمس فارقا كبيرا على مستوى الخطاب، بين الحقيقة الحديثة والكلاسيكية، ونعني بالحقيقة الكلاسيكية عصور الازدهار الحضاري والإشعاع الفكري، وبخاصة في العهود العباسية، حيث كانت انطلاقة العلوم والمعارف، وحيث أنشئت المقالات في مختلف فروع الثقافة، وازدهرت الخطابات في شتى مناحي الحياة، بما فيها خطاب الحب والجنس، حتى خطاب الجواري والغلمان كان له نصيبه من التشكل والظهور، ومن يتتبع تطور الخطابات، يلاحظ فعلا أن الأمور، سارت بين الأمس واليوم، نحو فرض مزيد من القيود على الكلام على الحب والجنس، فما لا يبحث فيه الآن، قد بحث من قبل وما منع الخوض فيه اليوم، قد طرقت أبوابه، وما لا يتلفظ به الآن، كان يذكر باسمه فيما مضى من دون تورية أو استعارة»[2].

إن اختلاط العرب بالأعاجم ساهم بشكل كبير في توجيه الحب نحو وجهة لم تألفها الحياة العربية قديما، وبالتحديد في العصر الجاهلي، حيث برزت المرأة العربية بقوة شخصيتها، فهي دائما ما تظهر بصورة المرأة المتمنعة، أما الرجل، فيطلب ودها، مكابدا كل الصعاب والتحديات، وهذا ما

[1]- عمر رضا كحالة، الحب، ص186

[2]- علي حرب، الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 (1990)، ص79

«جعل الحضارة الجاهلية تخلوا من كل شذوذ جنسي، فلم تنحدر إلى الدرك المشين الذي انجرت إليه حفيداتها مدينة بغداد على يد الأعاجم بما انتشر فيها من الشذوذ الجنسي، أو مدينة أثينا التي سبقتها، وهي التي أباحت تلك الضروب النابية من العلاقات بين الرجال والغلمان، والنساء والفتيات »[1].

2. الحب العذري:

يشكل الحب العذري أحد الأشكال البارزة والمشهورة في الثقافة العربية القديمة، بالرغم من الانتقادات الكثيرة التي وجهت له و لأنصاره، وذلك لصعوبة تحققه على أرض الواقع، وهذا على عكس الحب الحسي الذي يتخذ من الجسم قاعدة رئيسية في رسم معالمه وتجلياته.

والحب العذري ليس هو إلا «حب يؤدي بصاحبه إلى الهزل والاصفرار والنحول ثم الموت وهو حب طاهر، لا يعترف بحق الجسد وشهوته، وتمتعه بلذات الحب، والحبيب العذري حبيب رقيق صادق في حبه حتى الموت، تضرب به الأمثال، لا يسمن لأنه لا يأكل، ينهش داء السل رئتيه نهشا وما داؤه في الحقيقة غير عشقه، وما دواؤه إلا في الحبيب المعبود، ولكن دون الوصول إليه أهوالا وأهوالا»[2].

أما الشعراء العذريون الذين ذاقوا هذا الحب واكتووا بنيرانه وغدوا منه أرواحهم وخيالهم فهم من لحم ودم قد وجدوا فعلا في التاريخ حقا، ولم يشك أحد في وجودهم اللهم مجنون بني عامر، وقد عرف صدر الإسلام شخصيات أدبية معروفة لها وزنها واعتبارها، وأشهرهم: جميل بثينة، مجنون ليلى قيس بن ذريح، وعروة بن حزام، ومنهم من ينتمي إلى قبيلة بني عذرة ومنهم من ينسب حبه إلى الحب العذري لاشتهاره بالطهر والعفة وما شاكل هذه الصفات.[3]

3. الحب الإلهي:

حيث تسمو روح الإنسان فيه، وتتغلب على حواس الجسد المعروفة وتقوى عليها، وتتكشف أمام المحب حالات روحية خارقة، وذوقية غير ممسوسة بالحس الجسدي وغير متذوقة لدى الآخرين من العالم، وقد تطرق بعضهم إلى ذكر شيء من ذلك الحب الأسمى.[4]

---

[1]- المكتب العالمي للبحوث، الحب عند العرب، ص 33

[2]- المرجع نفسه، ص56

[3]- المرجع نفسه، ص 57

[4]- عمر رضا كحالة، الحب، ص186

شهد التاريخ العربي الإسلامي عدة نماذج بشرية لمثل هذا الحب الإلهي، ولعل أبرزها شخصية رابعة العدوية التي ارتبط اسمها بحب الله والفناء فيه، حيث «تطورت الحياة الروحية عندها إلى الذروة من التجريد والتسامي عن كل ما هو حسي، وواكب هذا استغراقها الكامل في الله، بحيث أقفلت أبواب الحواس، وإلى هذا ينسب ما ورد لنا من أقوال شيء عما آلت إليه حالها من إماتة الحواس بحيث يمكن أن يقال إنها ماتت من الدنيا، فقد ذكر أن رابعة العدوية كانت في الصلاة ؛ فسجدت على البواري، فدخلت قطعة قصب في عينها فلم تشعر بها حتى انصرفت من الصلاة »[1].

فالحال التي تعبر عنها هذه القصة هي حال الفناء عن الوجود الخارجي، وذلك بالفناء في الوجود الباطن، ووجود الحق، بحيث تستهلك فيه، فيغيب الوعي وتؤول إلى حال من اللاشعور الكامل، فيسقط عنها التمييز، وهي الحال التي يشير إليها الصوفية بالرمز بحكاية صواحب يوسف عليه السلام عليه السلام اللواتي قطعن أيديهن لفناء أوصافهن، ولما ورد على أسرارهن من لذة النظر إلى يوسف مما غيبهن عن ألم ما دخل عليهن من قطع أيديهن، فيرمز بهذه الحكاية الصوفية إلى ما يجب أن يكون عليه الصوفي في حال فنائه عن دنيا الحواس، وهذا الرمز نفسه ينسب إلى رابعة القول به، ولعلها أن تكون أول من قال به.[2]

هكذا لا يكون، الحب الحقيقي إلا من طرف واحد، إنه وحيد الاتجاه، أحادي الحقيقة، وإن كان حق المحب على محبوبه يوجب الافتراق، فإن حقيقة الحب توجب الاجتماع، ثمة إذا فرق وجمع وفي حال الفرق ينظر المحبوب إلى ذاته ويرى اختلاف صفاته عن محبوبه، وفي حال الجمع يفنى المحب عن ذاته ورسومه ويبقى في محبوبه، فستهلك بالكلية فيه، لا يسمع ولا يبصر سواه، بل يصير إلى حال يسمع بسمع محبوبه ويبصر ببصره، ومن حاله هذه الحال يذهل عن كل شيء ويفر من كل شاغل ولا يعود يألف أحدا من الناس، بل هو يعرض عن أحوال العقلاء ويزداد أحوال المجانين.[3]

اختلفت النظرة إلى الحب وتباينت وجهات النظر حول مفهومه، إذ نظر إليه علماء الاجتماع على أنه سلوك اجتماعي، هدفه الرئيسي بناء أسرة متماسكة قادرة على مواجهة مختلف التحديات الحياتية، أما علماء النفس فقد اعتبروه ظاهرة نفسية مرتبطة بالطاقة الجنسية –حسب نظرة فرويد–

[1]– عبد الرحمان بدوي، شهيدة العشق الإلهي، رابعة العدوية، ملتزمة الطبع والنشر مكتبة النهضة المصرية، القاهرة مصر (1962)، ط2، د ت ط، ص87

[2]– المرجع نفسه، ص88

[3]– علي حرب، الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود، ص69

للإنسان، وبخصوص الصوفية فنظروا له على أساس أنه علاقة وجدانية تربط الذات الإنسانية بالذات الإلهية، أما الفلاسفة فقد انقسموا فيما بينهم، وتحول مفهوم الحب عندهم إلى قضية جدلية اختلفت من فيلسوف إلى آخر، أما فيما يخص أنواعه، فهي متعددة ومختلفة، إلا أنه يمكن تسجيل ثلاثة أنواع كبرى، حيث ارتبط النوع الأول بتحديد مختلف الظواهر العاطفية والحسية والذي عادة ما يرتبط في آخر المطاف بالزواج، أما النوع الثاني، فيتمثل في الحب العذري حيث يسعى فيه الطرفان المشكلان للعلاقة العاطفية إلى البحث عن القيم الأخلاقية والمعنوية في المرأة بدل الإغراق في الجسد ومظاهره الحسية، أما النوع الثالث، فيتجسد في حب الذات الإلهية والانصهار فيها من طرف المتصوفة.

ثانيا: الحب العذري في مسرحية حيزية لعز الدين ميهوبي

I. مضمون الحكاية:

عاد عز الدين ميهوبي إلى التراث الشعبي الجزائري، وبالتحديد إلى الحكاية الشعبية، باعتبارها أحد الأشكال التعبيرية المهمة في التراث الشعبي، وهي عبارة عن «أحدوثة يسردها راوية في جماعة من المتلقين، وهو يحفظها مشافهة عن راوية آخر، ولكنه يؤديها بلغته، غير متقيد بألفاظ الحكاية، وإن كان يتقيد بشخصياتها وحوادثها، ومجمل بنائها العام »[1]، وحيزية هي قصة شعبية جزائرية مشهورة حفظتها العقول وتأثرت لسماعها القلوب، وظلت راسخة في ذاكرة الشعب الجزائري، حيزية هي حكاية شعبية شهيرة في التراث الشعبي الجزائري، تحكي قصة حب واقعية، جرت أحداثها أواخر القرن التاسع عشر بين منطقة سيدي خالد الصحراوية جنوب بسكرة و منطقة صخرة بازر القريبة من ولاية سطيف، وتقول الحكاية إن حيزية أحبت ابن عمها سعيد الذي توفي والده وتكفل به عمه، إلا أن هذا الحب الذي جمع بينهما وجد معارضة شديدة من طرف أبيها أحمد بن الباي، أحد أعيان عرش الذواودة بسيدي خالد، وهذا نتيجة انتشار خبرهما بين أفراد القرية التي يسكنان فيها، حيث إن العادات والتقاليد البالية التي ميزت البادية في الجزائر في تلك الفترة، حالت دون أن يكتب لعلاقتهما النجاح، وعلى إثر ذلك يقرر الوالد السفر إلى التل لكي يمنع العلاقة العاطفية التي جمعت بينهما بسبب شيوع قصتهما بين الناس، وبعد معاناتها لعدة شهور بسبب فراقها لابن عمها، ساءت حالتها أكثر، وكان القدر أسرع من رغبتها في الحياة، عندما فاجأ الموت حيزية، فيصدم سعيد ويعيش بقية حياته في حالة من الكآبة و الحزن إثر فقدان محبوبته، ليتحول هذا الحب إلى مأساة حقيقية روى

[1]- أحمد زياد محبك، من التراث الشعبي، ص19

فصولها وأحداثها الشاعر الشعبي محمد بن الصغير بن قيطون في قصيدته الرائعة حيزية، التي يقول في مطلعها:

«عـــــــزوني يا ملاح في رايس البنات
سكنت تحت اللحود ناري مقديا
قلـــــــبي سافر مع الضامر حيزيّا »[1]

حققت قصة حيزية شهرة كبيرة بين مختلف أفراد المجتمع الجزائري، ليمتد صيتها إلى ربوع الوطن العربي، حيث تغنى بها كل مواطن عربي عاشق، وأصبحت تراثا عربيا مشتركا وحد بين مختلف الأقطار العربية، ليس فقط بموضوعها المتميز الذي طرحته، وإنما أيضا بالطريقة الرائعة التي خلدها بها الشاعر محمد بن قيطون في رائعته "حيزية"، حيث التقى فيها سحر الغزل مع بلاغة الكلمة وقوتها.

كما أن هذه القصيدة في قراءتها العميقة تكشف لنا بأن تلك القصة تتعدى التعبير عن علاقة عاطفية بين رجل وامرأة، فحيزية هي «الرحم المتناسل منه خطاب التمسك بالأرض ولون الزمن الذي الراسم كينونة السائرين معه وفيه، إنها الكتاب الذي حجز لنا على رفوف مكتبة التاريخ ذكراً ونحن الذين نزل بساحتنا أعنف وأشرس استدمار في العصر الحديث، وبدخولنا في لحظة تذهب للوعي الذي فاض منه وعنه الشاعر الجزائري "بن قيطون" نسمعه يقول في ثنايا المسكوت بين كلمات المنطوق: نحن شعب متمسك بأرضه وعرضه، يحبّ ويحارب، كان وسيبقى. لذلك فحيزية هي هذا الخطاب المتحضّر الدّفاق في مجاري نهر الهوية والتميز»[2].

اشتهر محمد بن قيطون بتعدد الأغراض الشعرية الشعبية التي كان ينظم فيها، فقد كتب عدة قصائد في المدح منها: بسم الله غنيت ذا النشده، وفرخ الحمام يا طيار، وقصيدة من طيبة، كما كانت له عدة قصائد في الغزل إلا أنها ضاعت كلها باستثناء قصيدة واحدة هي: القائمة بنت عيسى، كما كتب في غرض الرثاء عدة قصائد أشهرها قصيدة "حيزية" التي عدها النقاد والدّارسون أفضل القصائد الشعبية التي نظمها الشاعر محمد بن قيطون، وهذا راجع في نظرهم إلى الأسباب الآتية:

[1]- أحمد عاشور، ديوان الشاعر محمد بن قيطون، د ط، ص41

[2]- مبروك دريدي، حيزية ... قصيدة شعبية من الجزائر، مجلة العربي، العدد 677، أفريل 2015، ص26

«أ- واقعية الأحداث: بإجماع الرواة والباحثين والدارسين لتاريخ المنطقة، فإن القصة حقيقية الأحداث، جرت في نهاية القرن التاسع عشر، وشخصياتها معروفة، ولا أدل من ذلك من قبر حيزية الموجود بمقبرة الذواودة، التي تقع على بضعة أمتار من ضريح خالد بن سنان العبسي.

ب- الأسلوب المؤثر: حيث استطاع الشاعر من خلاله نقل أحاسيس الحزن والأسى والفراق، ويصوغ القصة في قالب تراجيدي بكائي مؤثر.

ج- ما يلف القصة من غموض حول كيفية وفاة حيزية، هل ماتت ميتة طبيعية جراء طول الرحلة من الشمال إلى الجنوب؟ هل انتحرت حتى لا تقف ضد رغبة والدها أحمد بن الباي المعروف بالسطوة حين أراد تزويجها لغير "سعيد" ؟ هل قتلها سعيد حين أحس منها بالخيانة؟

د- البيئة: ساعدت البيئة في نشر القصيدة وتداولها والتغني بها، فأصبحت تغنى في الأعراس والحفلات والمناسبات»[1].

حظيت قصيدة "حيزية" للشاعر محمد بن قيطون بمكانة كبيرة لدى مختلف فئات المجتمع الجزائري، وذلك بفضل الصورة الرائعة التي قدمها الشاعر حول شخصية البطلة "حيزية" التي تعبر عن سحر وجمال المرأة الجزائرية التي تتحدى الصعاب والمشاكل في سبيل تحقيق ذاتها المفقودة بين العادات والتقاليد القديمة التي كانت تحكم البادية، إلا أن صمودها وتحديها لتلك القيود جعلها رمزا أسطوريا في الثقافة الشعبية الجزائرية، يقول عبد الحميد بورايو معبرا عن ذلك:

«هكذا تشكلت حيزية وكأنّها هيكل تمثال آلهة الجمال الجزائريّة كما تصوّرها بن قيطون، وهي لا تختلف في صفاتها عن أفروديت (اليونانية) أو فينوس (الرّومانية) أو إيزيس (المصرية) أو العزى (العربية)، آلهات الجمال في الحضارات الشّرقية القديمة، وقد أصبحت هذه الآلهات جميعا بطلات كثير من الأساطير، نسجت حولهّن بعد أن عبدن في المعابد، وأدّيت لهنّ طقوس الإعجاب والتّسليم، وها نحن نجد في الثقافة الشّعبية الجزائرية انتقالا من مرحلة عبادة التمثال وتقديسه إلى مرحلة صنع الأساطير حوله، ولكنها أساطير تختلف عن أساطير الثقافات العتيقة، تعبّر عن نفسيّة الإنسان الجزائري في القرون الأخيرة من حياته»[2].

---

[1]- أحمد عاشور، ديوان الشاعر محمد بن قيطون، ص35

[2]- عبد الحميد بورايو، بعض القصص الشعرية الخالدة في الثقافة الشعبية الجزائرية، الملتقى الدولي الثاني (أنثربولوجيا ودور موسيقى الشعر في الحفاظ على التراث الموسيقي)، أعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ، وزارة الثقافة، العدد 19، السنة: 2013، ص45

إن المخيلة الشعبية للمجتمع الجزائري، لم تنظر إلى حيزية على أنها مجرد امرأة، وقعت في علاقة عاطفية مع ابن عمها سعيد، ولم يكتب لهما القضاء والقدر الاجتماع والعيش معا، وذلك بسبب النزعة السلطوية التي ميزت والدها أحمد بن الباي، بالإضافة إلى شبكة العلاقات الاجتماعية المتشابكة والمعقدة التي ميزت البادية في ذلك الوقت، بل نظرت إليها باعتبارها رمزا خالدا في حياتها أو بعد موتها، حيث تغنى باسمها الكتاب والفنانون، وأصبحت شخصية حيزية التي تتعرض القصيدة للحديث عنها «شخصية رمزيّة اندرجت في تكوين كثير من قصائد الشعر الجزائري المعاصر، كما انتقلت قصّتها إلى حيّز الفنون السمعية البصرية والدرامية فصور فيلم حولها، كما عالجتها أوبريت شعرية نظمها عز الدين ميهوبي، ولحنها محمد بوليفة، وقدّمت في مناسبات مختلفة على خشبة المسرح لقد كانت قصّة الحب هذه ذريعة للخلود ؛ خلود اسم الشاعر وخلود اسم المرأة موضوع القصيدة وخلود اسم حبيبها "سعيد"، وكذلك خلود المغنين الذين صدحوا بأبياتها، إنها إذن طريق الخلود لكلّ من عايشها، وتقمصها بصفة ما أو اقترب منها، لذا فهي مؤهلة لأن تحمل عنوان (طلسم الخلود)»[1].

II. خصائص الحب العذري في مسرحية حيزية

اعتبر عز الدين ميهوبي في معرض تقديمه لمسرحيته حيزية، بأنها عبارة عن أوبريت غنائية ،كان الهدف من ورائها إحياء التراث الوطني و تخليده في أعماله الإبداعية، وذلك باستحضار إحدى أهم الشخصيات التراثية في الجزائر وهي شخصية حيزية التي حققت شهرة كبيرة امتد صيتها في مختلف أرجاء البلدان العربية، وعليه وجّب على الكتاب والمبدعين أن يخلدوا هذا الرمز التراثي في أعمالهم الإبداعية، وهذا ما عبّر عنه عز الدين ميهوبي بقوله:

«فكرة حيزية كعمل فني تراثي أنجز في شكل أوبيريت غنائية تجمع بين الأداء المسرحي والتعبيري والغنائي، تولدت من الرغبة الواعية والملحة في إعادة بعث التراث الوطني الجزائري في أشكال حداثية أصيلة ،تستمد قوتها وإبداعها من عبقرية الشعب الجزائري وذاكرته الزاخرة بالمواقف والبطولات والتضحيات...وإذا كان للغرب روميو وجولييت، فإنا لنا حيزية. .وكف»[2].

إن الموضوع الذي طرحته مسرحية حيزية لعز الدين ميهوبي يتمثل أساسا في موضوعة (الحب العذري) الذي يعتمد على العاطفة الصادقة، كما أن المحب فيه يسعى إلى تحقيق الترابط والانسجام

[1]- أحمد بورايو، بعض القصص الشعرية الخالدة في الثقافة الشعبية الجزائرية، ص44

[2]- عز الدين ميهوبي، حيزية، دار الأصالة (سطيف- الجزائر)، ط1 (1997)، ص09-10

الروحي بين الطرفين، ليتجلى الحب في أسمى درجاته بعيدا عن العواطف المرتبطة بجسد المرأة ومفاتنها، وهذا ما قصد إليه عز الدين ميهوبي من خلال استحضار التراث الشعبي و المتمثل أساسا في الحكاية الشعبية التي تحكي لنا أشهر قصص الحب العذري في المجتمع الجزائري، حيث شكَّل طرفاه حيزية وابن عمها سعيد، هذه الموضوعة –الحب العذري– الموزعة في ثنايا المسرحية، سنحاول تجميعها و تركيبها لتظهر لنا في صورتها المكتملة ،صورة الحب العذري الذي يقدس الروح والأخلاق وينفر من الحسية و المادية.

1– اقتصار المحب على محبوبة واحدة طول حياته:

إن أولى الحلقات التي يتشكل منها الحب العذري، هي اقتصار المحب على محبوبة واحدة طوال حياته، يكون وفيا و مخلصا لها ،في حياتها وحتى بعد موتها، لذلك نراه في كل مرة يبدي إعجابه الشديد بمحبوبته دون سواها من النساء، فسعيد في هذه المسرحية، يعتبر حيزية هي سر وجوده وأغلى شيء منحته الدنيا له، يقول سعيد معبرا عن حبه وتعلقه الشديد بها:

يا ابنية عمي يا روحي قلبي معاك وين تروحي
ما عندي لا بي لا والي لا يد اداويلي اجراحي
ما القيتش ف الدنيا غالي غيرك أنت ابجي بوحي.[1]

عاش سعيد في حياته يناضل من أجل الحصول على حيزية وبالتالي الزواج منها،كما أنه بقي وفيا لها بعد وفاتها، ولهذا اعتبر الكثير من الباحثين والدارسين أن الحب العذري «ظاهرة روحية يتعلق العاشق بواسطته بمحبوبة واحدة يرى فيها مثله الأعلى الذي يحقق له متعة الروح، ورضا النفس واستقرار العاطفة، وهو استقرار يجعل فتنته بواحدة تقف عندها آماله وتتحقق فيها كل أمانيه»[2] فحيزية بالنسبة إلى سعيد ليست مجرد حبيبة أو عشيقة، وإنما هي أيضا السند والعون الذي يجده في أوقات الشدة، كما تعتبر المتنفس الوحيد له عندما تقسوا عليه عوائد الدهر ونوائبه، فيلجأ إليها لتنفس له عن كربه وهمومه.

[1]– عز الدين ميهوبي، حيزية، ص14

[2]– صادق جلال العظم، في الحب والحب العذري، دار الصدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا (200)، ص80

2. سلطة العادات والتقاليد:

إن هذا الحب العذري الذي تجلى في العلاقة العاطفية بين سعيد وحيزية، كان –في حقيقة الأمر– خاضعاً إلى سلطة وقداسة العادات والتقاليد السائدة في البادية، فالعرف قديما لا يسمح للمحب أن يفصح لمحبوبته بحبه وتعلقه بها، كما لا يحق له التغزل بها و طلب ودها، وإلا ستحرم عليه، ولذلك تهب رياح التقاليد البدوية الظالمة ضد سعيد وحيزية، ويجدا نفسيهما بين نارين، نار الإعلان والإفصاح بحبهما فيحترقا بتقاليد القبيلة، وبين نار الصمت وعدم البوح، فيختار سعيد الاكتواء بنار الإفصاح، فيشيع أمرهما بين أفراد القبيلة ،ويصل الخبر إلى مسمع والد حيزية ،أحمد بن الباي، فيجن جنونه:

الأب: هذا اللي كنت خايف منو..

الأم: خايف منين يا راجل

الأب: من راسي نحطو بين الناس

الأم: كيف. .أنت كبير عرش الذواودة و تقول خايف نحط راسي؟

الأب: وكلام الناس يا مرا

الأم: و الناس واش قالوا؟

الأب: اسألي بنتك على اللي قالوا..

الأم: قبل ما نسألها..واش قالوا الناس علينا؟

الأب: قالوا سعيد يحب حيزية

الأم: وصدقت هذا الكلام

الأب: الماء يغسل كل شيء غير كلام الناس»[1].

إن هذه العلاقة التي جمعت حيزية وسعيد –في حقيقة الأمر– كانت خاضعة إلى سلطة العادات والتقاليد التي تمثل المجتمع الجزائري في الفترة الممتدة ما بين (1853-1878)، وهي الفترة التي عاشت فيها حيزية، خاصة في ظل محافظة الشعب الجزائري على ثوابت هويته والمتمثلة في اللغة العربية والدين الإسلامي، وكذلك مختلف العادات والتقاليد الموروثة عن الأجداد وذلك بغرض الرد على السياسة الفرنسية التي عملت بشتى الطرق على محو الهوية الجزائرية، فكان أي خروج عن تلك

[1]– عز الدين ميهوبي، حيزية، ص24

القواعد والضوابط التي ترسمها القبيلة معناه طمس للهوية الجزائرية، خاصة ما تعلق منها بقضية الشرف والكرامة الإنسانية، وبذلك فقد كانت كل الظروف المحيطة بتلك العلاقة طرفا فاعلا حال دون نجاحها، وفي هذا السياق يقول "أحمد عاشور" معبّرا عن سلطة وقداسة التقاليد السائدة في مدينة سيدي خالد والتي تقترب من حياة الجاهليين:

«والملاحظ أن حياة سكان مدينة سيدي خالد كانت تتميز بالبساطة ؛ ذلك لأن أهل المنطقة كانوا يعيشون بوجدانهم معتزين بقيم آبائهم، وتراث من سبقهم، فتراهم يتفاعلون مع القصص المتعلقة ببني هلال، ويعيشونها بوجدانهم بصفتها جزءا مضيئا من تاريخهم يحرك فيهم الشعور بالعزة، لذا نجد تقارب العادات والتقاليد في المنطقة مع عادات وتقاليد الهلاليين حسنها وسيئها، لأن أخلاق الهلاليين هي أخلاق الجاهليين، بما فيها من حسنات وسيئات كالجود والشجاعة وعزة النفس، وحفظ العهد... ومن العادات السيئة التعصب للقبيلة والعرش، والتفاخر بالأنساب والاعتزاز بالأصل...»[1]

تأثر أحمد بن الباي والد حيزية بتلك العادات والتقاليد، علمًا وأنه كان قائدا وزعيما لقبلية الذواودة، حيث كان يتميز بشخصية قوية وسلطة نافذة على كل أفراد قبيلته، وخاصة إذا تعلق الأمر بأسرته، خوفا من العار الذي سيلحق قبيلته وأسرته، لذلك وجب عليه إنهاء تلك العلاقة في أقرب وقت ممكن، وإلا انتشر الخبر وصارت عائلته على لسان كل أفراد قبيلته.

3. الرحلة وألم الفراق:

ولكي يستطيع والد حيزية –أحمد بن الباي– قطع العلاقة التي تجمع بين ابنته حيزية وابن أخيه سعيد وذلك بغرض إسكات أهل القبيلة، يقرر الرحيل من قرية الذواودة نحو التل، ولكن هذه المرة بدون وجود سعيد الذي اعتاد أن يرافقهم أينما ذهبوا وارتحلوا، معتقدا بأن بعد المسافة بين القريتين سيقف عائقا بينهما، وأن الزمن كافٍ لمحو هذا الحب، إلا أن هذه النظرة من الأب رافقها نظرة تفاؤل وأمل بالرجوع مرة أخرى من كلا الطرفين:

حيزية تغني:

غدا نرحل.. إلى التل

فلا تقلق.. نعود غدا

وودع موكب الأهل

[1]– أحمد عاشور، ديوان الشاعر محمد بن قيطون، ص19

فطير الراحلين شدا

أنا أهواك في حلي

وفي ترحالنا أبدا

سعيد يقول:

هي الأقدار تجمعنا

وتبعدنا إذا شاءت

على كفين تحملنا

فتسحقنا إذا جاءت

فليت الطير تسمعنا

فتحملنا إذا عادت»[1].

أبدت حيزية تفاؤلا كبيرا بعودتها من رحلتها بصحبة أهلها، لأن حبها أكبر من أن تقف أمامه تلك الظروف، إلا أن سعيد كان دائما مستسلما لمشيئة القضاء والقدر اللذين يحددان مصيرهما وهذه النظرة –في حقيقة الأمر– هي سمة بارزة في الحب العذري، حيث نرى في «شعر العذريين إذعان لحبهم وخضوع له ورضا به، على أنه قضاء من الله وقدر، لا حيلة لهم فيه ولا اختيار،فليس عليهم تثريب إذا ما خضعوا له وتغنوا به»[2].

يمكن ردّ هذا الاستسلام الذي أبداه سعيد تجاه علاقتهما إلى عاملين رئيسيين: الأول يتمثل في السلطة والنفوذ الكبيرين اللذين يتمتع بهما أحمد بن الباي داخل أسرته وقبيلته، أما الثاني فتجسد في التقدير والاحترام الذي يكنه سعيد لعمه، حيث إنه بعد وفاة والده احتضنه وتربى في كنفه، ولذلك يصعب على سعيد معارضته والوقوف أمام إرادته، بالرغم من الجرح العميق الذي تركه هذا القرار في نفسيته.

تمر الأيام وتطول الليالي وحيزية لم تعد إلى قريتها ،وسعيد تأكله نيران الشوق لفراقها ،ولا يجد من أنيس لحرقته إلا صديقه الذي كان دائما بجانبه يواسيه في محنته التي طالته، حيث إنه لم يكتب لهما بعد القضاء و القدر الاجتماع من جديد:

---

[1]– عز الدين ميهوبي، حيزية، ص29

[2]– أحمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، دار القلم (بيروت – لبنان)، 1962، د ط، ص225–226

صديق سعيد يواسيه:

دمعك غالي يا اسعيد

رحلو بيها لمدوكال

موشومة الخد و الدلال

دمعك غالي يا سعيد

وحيزية شاغله البال

حطوا بيها في أزال

دمك غالي يا سعيد.[1]

لقد قام صديق سعيد بدور كبير في تطور أحداث المسرحية، فهو لم يقف موقفا سلبيا، إذ نجده في كثير من المرات يواسي و يخفف من آلامه وأحزانه بسبب فقدانه محبوبته حيزية ووصف جمالها ،كما أنه قام بدور المفسر لتلك الأحلام التي كانت تظهر لسعيد أثناء نومه، ومن ذلك تفسيره لرؤيته للطير في منامه:

سعيد نائم بجانب صديقه ويفيق من نومه فزعا مذعورا ويروى رؤياه لصديقه:

مرّ بي طير جناحاه قمر

وبعينيه مسافات الرحيل

قلت خدني قال لا تنتظر

قلت يا طير تمهل ما الخبر؟

إن من أحببت أعياه السهر

قلت خدني أيها الطير بليل

قال لي لا..لا تفكر في السفر

قلت يا طير تمهل ما الخبر؟

ريشك الأبيض في الأرض انتشر

ما الذي تحمله كف القدر؟

الصديق: ناسنا قالوا: إذا شفت الطير بشاره، وإذا ريشو طار اخساره

[1]- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص13

سعيد: حيزية..

الصديق: مالها حيزية؟

- مريضة..وإلا

- وإلا واش؟

- وإلا ماتت؟

- سعيد ما عرفتو يخرف

- لا.. ما هو تخراف، هذا هو تفسير الرؤيا

- الحب عمروا ما قتل

- صحيح عمرو ما قتل اللي ما عندهم قلوب.[1]

وأمام هذه المعاناة الكبيرة التي يتقاسمها كلٌ من سعيد و حيزية، تطلب الأم من زوجها العدول عن موقفه، والعودة إلى الديار، إلا أنه يرفض الفكرة رفضا قاطعا، لأن في رجوعه هذا، جلب للعار للعائلة بأكملها باعتباره أحد أعيان القبيلة وقائدهم الوحيد الذي يدافع عن سمعة شرفهم وكرامتهم وبذلك تتواصل معاناتهما في صمت كبير أمام قسوة والدها:

الراوي:

قلبك قاسي..ع الكبيده

و الكلمة تجرح مولاها

حيزية ف البيت اوريده

كل الناس تطلب ف رضاها

قلبك قاسي ع الكبيده

خايف لا تندم الأيام

ويا ويح اللي اعشق حيزية

واللي اعشقها ما يتلام»[2].

[1]- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص 36-37

[2]- المصدر نفسه، ص43-44

يعد رفض أحمد بن الباي العودة إلى الديار تمديدا في عذاب حيزية التي لم تستطع تحمل هذا الفراق، فساءت حالتها الجسدية والنفسية وأصابها اليأس لملاقاة سعيد من جديد، ولم تجد من طريقة للقائه إلا الموت، وهذه النهاية التي آلت إليها المسرحية الغنائية تشبه كثيرا نهاية أبطال الحب العذري في العصر الجاهلي أو الإسلامي، إذ عادةً ما تكون نهاية أحد الطرفين الموت، أما الطرف الآخر فيقضي حياته كلها حزنا و ألما على الفراق ،وفي هذا السياق يقول أحمد محمد الحوفي:

«ولقد قضى كل محب من هؤلاء الغزليين حياته كلها وقلبه يخفق بحبيبة واحدة لم يبدلها، وتحمل في حبه أهوالا أضنته أو أذهلته أو قتلته، و الموت من الحب أو الضنى من الحب سمة العذريين في الجاهلية و الإسلام»[1].

أحبت حيزية سعيد بكل صدق و عفة، إلا أن هذا الحب الذي لم يكتمل كان مصدر معاناتها و تعاستها، بل كان سببا مباشرا في وفاتها، إذ اعتبرت أن الحياة بدونه لا معنى لها ولا طائل منها، وأن القبر هو المكان الوحيد الذي يمكن أن يجمعهما، تقول حيزية وهي تناجي سعيد قبل لحظات من وفاتها:

يا ولفي لفراق امراره

و الدنيا ديما..غداره

إذا مت ايقولوا خسارة

حيزية زينة لبنات

حبيتك يا ولد العم

واللي حبك ما يندم

ما خنتك حتى الممات

هذي وصية مني ليك

خليها وشم بيديك

حيزية تسنى فيك

في قبرها بعد الممات»[2].

[1]- أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، ص224

[2]- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص51

إن تلك الرحلة وما رافقها من بُعد بين سعيد وحيزية أدى إلى تأزم حالتها النفسية، حيث أصبحت تعيش في وضعية صعبة جدا، فواقعها يفرض عليها البقاء في التل رفقة عائلتها، أمام إصرار والدها وتعنته بعدم العودة إلى القبيلة، أما قلبها فكان دائما يطالبها بضرورة العودة إلى سعيد وإكمال بقية حياتها معه، ممّا ولدّ صراعا نفسيا كبيرا عاشته طيلة فترة غيابها عنه، هذا الصراع سبب لها ألما وجرحا عميقا في قلبها، حيث إنها لم تستطع تقبل هذا الواقع المرير وهذه الحياة الجديدة التي لم يصبح لها معنى وفائدة في ظل غيابه عنها، هذا الفراق سيؤدي بها في آخر المطاف إلى موتها، وعندما يسمع سعيد بنبأ وفاتها –في بداية الأمر– لا يصدق ذلك، إلا أنهم يؤكدون له ذلك، فيجن جنونه ويتمزق قلبه ألما وحزنا على فراقها، يقول سعيد:

خذوني إليها ولا تتركوني

فروحي لديها ونور عيوني

خذوني ليها خذوني

أنام وأصحو بغير جفون

خذوني إليها ولا تتركوني

تمزق قلبي وزاد جنوني»[1].

4. ديمومة الحب العذري:

تعد خاصية ديمومة الحب العذري، من أهم السمات والخصائص التي ميزت الحب العذري، حيث إن الحب فيها لا ينتهي بانتهاء العلاقة القائمة بين الطرفين في الحياة، بل تتعداه إلى الحب بعد الموت فعادة بعد موت أحد الطرفين، يعتزل الطرف الآخر الحياة، تعبيرا منه عن إخلاصه ووفائه لمحبوبته وبالرجوع إلى مسرحية حيزية لعز الدين ميهوبي، نجد أن سعيد «قضى آخر أيامه معتكفا في خيمة بعيدا عن الناس وفاءً للراحلة حيزية»[2].

ومن النماذج النصية التي توضح ذلك، الحوار الذي دار بين سعيد وحيزية بعد وفاتها، إذ أنه لا يتصور بأن محبوبته قد توفيت، وبأن الموت لن يستطيع أن ينسيه فيها، كما أنها ستظل تعيش في قلبه دائما:

[1]– عز الدين ميهوبي، حيزية، ص09

[2]– المصدر نفسه، ص12

يصل سعيد وصديقه إلى قبر حيزية، فيرتمي عليها باكيا ،بينما يأتي رجع لموقف غنائي:

حيزية تغني: يا ابن عمي قلبك شمعه

تضوي بين اضلوعي ضيه

ما نشكي ما نذرف دمعه

ما تنساك غدوه عينيه

لا حد لا ثلاثا..لا جمعه

سعيد يرد غناء: يا ابنية عمي يا روحي

قلبي معاك وين تروحي

ما عندي لا بي لا والي

لا يد اداويليا جروحي

ما القيتش ف الدنيا غالي

غيرك أنت ابجي بوحي.[1]

عاش سعيد بعيدا عن محبوبته حيزية، بسبب تسلط أبيها، بالإضافة إلى سلطة العادات والتقاليد السائدة في البادية والتي تشبه كثيرا تلك القيم والضوابط السائدة في الجاهلية أو الإسلام التي تمنع قيام مثل تلك العلاقات العاطفية، وما انعزال سعيد وقضائه أيامه الأخيرة معتكفا في خيمته إلا دليلا على حبه الشديد لحيزية، لأنه يعتقد بأن جسدها قد مات، لكن قلبها لن يموت، وهذه النهاية التي آلت إليها المسرحية تشبه كثيرا تلك النهايات المأساوية التي انتهى إليها أبطال الحب العذري قديما، فمثلا قد «أضنى الحب مالك بن الصمامة، وأذهل المرقش الأصغر حتى قطع إبهامه، وطوَّح بعمرو بن كعب بن المنذر من ماء السماء في تيه، فلا يُدرى أين مذهبه، وقتل عبد بن العجلان والمخيل القيسي والمرقش الأكبر ومسافر بن أبي عمرو، وعروة بن حزام»[2].

[1]- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص15

[2]- أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، ص224

5. العفة في وصف المرأة والابتعاد عن الوصف الحسي:

ومن الخصائص التي ميزت الحب العذري وتجسدت في مسرحية حيزية، العفة في وصف المرأة و الابتعاد عن الوصف الحسي الذي يظهر مفاتنها الجسدية، حيث نجد في هذا النوع من الحب «نجوى وشكوى وتنفيس عمّا يعتلج بالقلب من أشواق وما يختلج بالصدر من حنين و لهفة»[1].

وجد عز الدين ميهوبي من شعر الملحون وسيلة مهمة ليفجر من خلالها تلك العاطفة المتأججة في قلب سعيد تجاه محبوبته حيزية ،ومن النماذج على ما جاء على لسان الراوي الذي عبر عن ألم وحزن سعيد لفراقها:

سعيد وحدو في حيره
من يوم ما رحلت قمره
ليلو ونهارو مهموم
حيزية في قلبو جمره
لمن يشكي..يا حسره
واللي في صدرو موشوم
قالوا جن هذا الخطره
وألطف يا رب القدره»[2]

إذن هو حب عفيف طاهر يصور فيه الشاعر مكابدة العشق وألم البعد عن الحبيبة، والعاطفة فيه صادقة، لأنه غير مرتبط لا بمكان ولا زمان محددين، إنه حب لا يلتقي فيه الحبيبين، مما يجعل صاحبه يقاسي ويعاني من ألم الفراق، ومن النماذج التي يتسامى فيها الحب من الرغبة الحسية إلى الرغبة المعنوية، الحوار الذي دار بين سعيد وحيزية بعد رحيلها من القرية:

سعيد: في امنامي شفتك في موت
قربانه
حيزية: عمر العاشق كيف يفوت
حسرانه

[1]- أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، ص214
[2]- عز الدين ميهوبي، حيزية ،ص31

سعيد: عمر العاشق ورقة توت

دبلانه

وإذا خطفتنا لقدار

يا حليلك»[1].

هي خواطر شعرية دارت بين سعيد و حيزية ،عبرا من خلالها عن قداسة حبهما، والظروف التي حالت دون تحقيق الوصال بينهما، كما أن هذا الحب العذري لا يهتم بإظهار الجوانب الحسية للمرأة بقدر ما يهتم بوصف العلاقة التي تجمع بينهما، و التي عادة ما يكون مصيرها الفشل بسبب الموت الذي خطف حيزية.

وفي ختام هذه المقاربة الموضوعاتية لثيمة (الحب العذري) في مسرحية "حيزية" لعز الدين ميهوبي، تبين لنا بأنها استوفت أغلب الخصائص والسمات التي ميزت الحب العذري في العصور القديمة، التي تجلت في سلطة الأعراف والتقاليد القبلية التي تمنع كل إنسان يتغزل أو يتحدث عن فتاة فتحرم عليه، مرورا بالعذاب الذي يعيشه المحبان نتيجة الفراق و البعد، وصولا إلى النظرة المعنوية لا الحسية التي ميزت هذه العلاقة، كما أن هذه المسرحية جسدت أحد أشهر قصص الحب في التراث الشعبي الجزائري والتي تداولتها الألسن وتأثرت بها القلوب، فظلت راسخة في ذاكرة الجزائريين تراثا وإبداعا.

[1]- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص31

ثالثا: الحب الحسي في مسرحية قايد العز يا شيخ لعزارى للغازي عبد الله

يعد الحب الحسي أحد أكثر أنواع الحب انتشارا بين الناس، حيث تكون بدايته مشكلة من مجموعة من المشاعر والأحاسيس تربط بين طرفي العلاقة العاطفية، ثم تتطور تلك العواطف السابقة وتترجم إلى لغة الجسد وما يتضمنه من جوانب حسية، كما أن هذه العلاقة يمكن أن تكون في إطارها الشرعي، فينتهي الأمر بالزواج، وإما أن تكون خارج إطار العرف والتقاليد فيدخل في باب المحرم أو الشاذ، كما أن هذا النوع يتميز بمجموعة من الخصائص، تجعله مختلفا عن الحب العذري، أما فيما يخص المسرحية الغنائية التي جسدت مثل هذا النوع من الحب نجد مسرحية قايد العز يا شيخ لعزارى للكتاب المغربي الغازي عبد الله.

خصائص الحب الحسي في مسرحية قايد العز يا شيخ لعزارى.

تعتبر مسرحية قايد العز يا شيخ لعزارى للكتاب المغربي الغازي عبد الله من المسرحيات الغنائية التي تجلت فيها خصائص الحب الحسي بوضوح، حيث كانت لغة الجسد هي اللغة السائدة في المسرحية، كما تشكل هذا الحب من مجموعة من الموضوعات الجزئية يمكن إجمالها في الآتي:

1. عدم اقتصار المحب على محبوبة واحدة.

إن أول حلقات الحب الحسي هو عدم اقتصار المحب على محبوبة واحدة، فلا مجال للحديث عن الوفاء والإخلاص في بناء العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة، ولهذا يقوم الشاعر بعدي أسماء محبوباته بدون حرج ولا خجل، ويعمل على سرد قصصه وحكاياته الغرامية التي تتراوح العلاقة العاطفية بين القبول والرفض، غير أن تلك العلاقات العاطفية تكون متفاوتة من حيث المنزلة والمكانة، فالبداية تكون مع اختيار المرأة التي تكون بمثابة محبوبته الأولى، حيث تكون معاملتها معاملة خاصة، كما أنه يسعى بشتى الطرق للحصول عليها، وإذا عدنا إلى مسرحية قايد العز شيخ لعزارى نجد أن "القايد" يحاول الحصول على ود وحب "البتول"، يقول القايد معبرا عن ذلك:

«أنا لي رميت الخنجر وضربت شهوة الجراح

أنا لي عصرت الدم من خدود التفاح

ساويت حروفي من شعور الغنج ورموش لملاح

خيطت الموج ورقعن لخيام

جمع القد والقدود والقوام

غسلت الفضة بدموع الياقوت

خرجت الشهوة من دم لحمام »[1].

عمل القايد ما بوسعه لإقناع البتول لكي تكون زوجة له، ولذا نراه يغتنم أي فرصة تتاح له ليعبر لها عن حبه وتعلقه الشديد بها، ومن أجل ذلك، فهو لا يبخل عليها بشيء، إذ يقدم مختلف الهدايا من عطور وملابس، وهذا ما يجسده الحوار الآتي:

«البتول: سلام

القايد: وعليكم السلام

البتول: أعطيني السواك

القايد: سواك النشوة تخرج لهاتك وتسيل الدم من شفاتك إنما يبانو سناتاك أغلى من الجوهر والريحة أحلى من العنبر.

البتول: أش هدا الشعر عسل مقطر وزيديني الحنة والصابون البلدي.

القايد: الكحول يا المهبول. ..الكحول ويلا كحلت نموت، الحنة تديك للجنة، والكحول لي قالت للزين قول ولا تقول إوا والصابون البلدي سماوي يجرح ويداوي، الزين كيتهلا فراسو ويربي إحساسو يفيق المحبوب من نعاسو »[2].

بالرغم من الحب الشديد الذي يكنه القايد للبتول، إلا أنه لا يجد حرجا في التعبير عن شغفه وحبه لنساء أخريات غيرها، ولذلك نراه ينتقل من امرأة لأخرى، وفي انتقاله هذا تتجلى أبهى صور الغزل وطلب المودة لهن، والبداية تكون مع مرزوقة التي كان يطلق عليها سكان الحي لقب (القايدة) التي كانت لها مكانة مرموقة بين النساء، فهي لا تجد حرجا في التعبير عن حبها له، أما هو فيظهر في صورة العاشق الولهان، وهذا ما يجسده الحوار الآتي:

«العربي: مرزوقة مرزوقة بنتي بعدي من هذا القايد.

مرزوقة: هو قايد وأنا قايدة ما يفرق بينا حد.

القايد: من مالك صبحت مملوك رميت راسي فباب الطاعة.

مرزوقة: رضيت لمن سلب عقلي نستجب لأمرو ونهاه والعاشق يطيع مولاه.

[1]- الغازي عبد الله، قايد العز يا شيخ لعزارى، ط1 2013، المغرب، ص26

[2]- المصدر نفسه، ص 23

القايد: نبايع للمليح يشرفني وغرامو يخلصني من لعدو ونتمتع برضاه» [1].

بعد ذلك يمضي القايد في وصف مغامراته العاطفية بين نساء الحي، فلا البتول ولا مرزوقة استطاعت أن تقنعه وتأسر قلبه وتجعله يسير بمنطق المرأة الواحدة، فنراه يعجب بكل فتاة تقع نظرته عليها، فهو يتأثر لمجرد أن فتاة أطلت من النافذة.

«تفتح النافذة من جديد تظهر الشابة ثم تغلقها بسرعة.

القايد: من غلاك من بهاك

سحرتيني برضاك

ملكتيني بعيونك

نطير ونحلق فسماك

محال تكوني بشر

البشر يهوى البشر

وأنا في حبك أول بشر

بهوى ملاك

نعانق روحك نلقى دوايا ودواك

نصبح دمعة فعيونك نضل ونبات فخدودك »[2].

2. الحسية في الوصف

تعد الحسية أبرز خاصية تميز الحب الحسي أو المادي، فإذا كانت العفة وطلب الأخلاق والتلميح لطلب جسد المرأة، هي أبرز سمات الحب العذري، فإن الجسد وتمظهراته الحسية هي جوهر الحب الحسي، إذ أن العاشق يتغنى بجسدها بشكل صريح، ويعمد إلى إظهار مفاتنها من دون حرج وهذه الخاصية تكررت في العديد من المناسبات في ثنايا المسرحية، حيث نجد القايد لا يفوت أي فرصة إلا وأبرز مفاتن محبوباته، ومن ذلك:

«القايد:

أنا لي رميت الخنجر وضربت شهوة الجراح

[1]- الغازي عبد الله، قايد العز يا شيخ لعزارى، ص33

[2]- المصدر نفسه، ص25

أنا لي عصرت الدم من خدود التفاح

ساويت حروفي من شعور الغنج ورموش لملاح

خيطت الموج ورقعت لغيام

جمع القد والقدود والقوام

غسلت الفضة بدموع الياقوت

خرجت الشهوة من دم لحمام »[1]

وكذلك قوله:

«القايد:

نعانق روحك نلقى دوايا ودواك

نصبح دمعة فعيونك نضل ونبات فخدودك

ونطلب من الله يغفر دنوبي ودنوبك

الشمس من خيوطها الذهبية

خيطت لك أحلى قفطان

وجمال خدودك الوردية

حملت تاج وصولجا »[2]

وكذلك قوله:

«القايد: سرقت من نور القمرة

وحطيتو بين عينيك

وفخدودك زندت جمرة

الهالة كملت بيك

زرعت من الغرام ثمرة

عصرت ريقها فيك

صارت عسل مقطرة

[1]- الغازي عبد الله، قايد العز يا شيخ لعزارى ، ص26

[2]- المصدر نفسه، ص25

من شهدها نتمتع بيك »[1]

عبر القايد عن رغبته الشديدة في طلب جسد محبوبته بطريقة مباشرة، معتمدا في ذلك على مكونات الجسد كالعين والخد والرموش والشعر وغيرها من المكونات التي من شأنها أن تثير القايد وتجلب انتباهه، ويحقق من خلالها هدفه المتمثل في تحقيق الشهوة التي أشار إليها في العديد من المناسبات بدون حرج، ولذلك عندما تقرأ تلك الأبيات الشعبية تشعر وكأنك في حضرة شعر امرئ القيس قديما أو نزار قباني حديثا، فالحسية هنا تتجلى بكل صورها وأشكالها.

3. إلحاح المرأة وطلبها لود الرجل

ومن خصائص الحب الحسي أيضا إظهار المرأة بصورة المرأة العاشقة الجريئة الراغبة بمعشوقها، على عكس ما هو موجود في البيئة العربية القديمة حيث تكون المرأة متمنعة، أما الرجل فيحاول بشتى الطرق كسب ودها، أما هي فتصده في كل مرة، كما تبرز فيه جرأة وشجاعة المرأة على الطلب، وإذا عدنا إلى المسرحية نجد أن سعدية كانت تسعى جاهدة لطلب ود القايد:

«سعدية: لو كانت عندي خاتم الحكمة

نفرح الصبيان وبماء الخلجان

نكشف الغمة ونروي القلوب

يتمتع كل محبوب والطالب يختم الحلمة

نرفع كفوفي للسما ونطلب من الله يحقق الحلمة

ونتزوج القايد العز »[2]

إذن هي ظاهرة جديدة في الحب، لم تألفها المرأة في البيئة العربية وخاصة في الحقبة الجاهلية وهي «تؤكد قوة الشخصية لدى المرأة العربية، فهي إذا تحب، إنما تكتم عن محبوبها، وعن الناس، وحتى عن نفسها حقيقة ما يعتمل في سريرتها حتى بعد ممات فتى أحلامها البطل، فيكثر النواح والمراثي ويبدو ما كان يعتلج في النفوس من حب ماله من مثيل »[3].

---

[1]- الغازي عبد الله، قايد العز يا شيخ لعزارى، ص21

[2]-المصدر نفسه، ص29

[3]- علي حرب، الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 (1990)، ص33

كما أنه لم تكن المرة الأولى التي طلبت سعدية ود القايد، فهي تغتنم أي فرصة لكي تقنعه بطلب الزواج منها، غير أنه –في كل مرة– يقابل طلبها بالرفض، وهذا ما يجسده الحوار الذي دار بينهما:

«سعدية: الله الله الهضرة بلا فايدة فاخبارك أنا كنشرب القهوة المهرسة.

القايد: إوا و المجدول عندك من سرو وفين هو.

القايد: الله يهديك راني بحالك ماعندي سعد وما عارف سر.

(تذهب سعدية وتلتقي البتول)

سعدية: إيوا قايد هذا ما بغا يطيح ما بغا يبان.

البتول: أنا عييت وما لقيت جهد باين سكناه هديك بلا ما تعيي راسك »[1]

4. الشكوى والعتاب

إن سعي المحب الدائم لطلب محبوبته، ينتج عنه في بعض الحالات نوعا من الرفض من طرفها فينتج أن يصاب بخيبة أمل كبيرة نتيجة الموقف الذي اتخذته، فيترجم المحب تلك المشاعر السلبية تجاه محبوبته، في شكل أساليب تتراوح مابين الشكوى والعتاب نتيجة هذا الهجر، ومن ذلك عتاب شخصية القايد للبطلة البتول التي طالما كانت رافضة له، بالرغم من محاولاته المتكررة:

«القايد: بعيني شفت نفسي ذابت

ودمي غزل صوف السحاب

القمرة طلت وفاحة

قلبي هلل وتاب

الحلمة من عقلي هامت

وحطت فديك لعتاب

لله ضربني لوصالك

وردي على جوابك

فتحي لي بابك

سجنيني فحب لعذاب

[1]– الغازي عبد الله، قايد العز يا شيخ لعزارى، ص23

خشع تلححرابك

وتبهرت من سر المحراب»[1]

وكذلك في قوله:

«القايد: أح من نار الحب سكن فيا وذاب

والبها بجمالو زهى على عذابي

ما حن ولا رفق حبيب

كلما نستعطف قلبه يزيد فعتابي

ما سخى ولا رضى بجوابي

كيف نعمل ياوعدي والغرام عطابي

الدوا مفقود فالهوى يا احبابي

عييت وما لقيت سبابو

سامحوني كاس العشق شرابي

اح عليكم العزبات كيتكم كية وبليتكم بلية اح من نار الحب الساكن فجناني

والبها بزينو زاهي بعذابي نستعطف قلبو يزيد يصعاب ما سخى ولا رضى بجوابي »[2]

تشكلت موضوعة الحب الحسي في مسرحية قايد العز ياشيخ العزارى من مجموعة من الثيمات الفرعية اتحدت فيما بينها لتشكل الموضوعة الكلية، إذ كانت أولى حلقاتها، عدم اقتصار المحب على محبوبة واحدة، ولذلك نرى بأن شخصية القايد في المسرحية لا يكتفي بامرأة واحدة؛ فهو يتظاهر بحبه للبتول، إلا أنه لا يمانع أن يقيم علاقة مع سعدية، كما أنه لا يجد حرجا بالإعجاب بأي فتاة تقع عينه عليها، أما الحلقة الثانية، فتجسدت في خاصية الحسية في الوصف، وفيها يعمد المبدع إلى إظهار الجسد بكل تشكلاته الحسية، وتصبح المرأة فيه مجرد جسد يتلذذ به الرجل، وأما الحلقة الثالثة المشكلة له، فتجسدت في طلب المرأة لود الرجل، وسعيها الدائم للحصول عليه، أما المحطة الرابعة، فتمثلت في بروز أساليب الشكوى والعتاب في حوار تلك الشخصيات.

[1]- الغازي عبد الله، قايد العز يا شيخ لعزارى، ص20

[2]- المصدر نفسه، ص16

رابعا: البطولة والحب

I. مفهوم البطولة لغة واصطلاحا:

تعد قضية البطولة من بين أهم القضايا الأدبية التي شغلت الأدباء والنقاد، وهذا لارتباطها الشديد بالإنسان، حيث عرفت جميع الشعوب والأمم وعبر التاريخ ظهور عدة أبطال خلدهم التاريخ بفضل تلك الإنجازات والانتصارات التي حققها هؤلاء الأبطال، فأصبح الناس يتغنون بتلك الشخصيات التي وجدوا فيها المتنفس ليعبروا من خلالهم عن آمالهم وتطلعاتهم التي فشلوا في تحقيقها على أرض الواقع.

لقد تطرقت مختلف المعاجم العربية لمصطلح البطولة، ففي لسان العرب لابن منظور، جاء مفهومها تحت الجدر اللغوي "بطل" كما يلي:

«بَطَلَ: بَطَلَ الشيءُ يَبْطلُ بُطلاً وبُطولاً وبُطلاناً: ذهب ضياعاً وخُسرناً، فهو باطل. والبطلُ: الشجاع، وفي الحديث: شاكي السلاحَ بطلٌ مُجرَّبٌ. ورجلٌ بطلٌ بَيِّنُ البَطالةِ والبُطولةِ: شجاعٌ تَبْطلُ جِراحَتُهُ فلا يكترث لها ولا تَبْطلُ نَجَادَتُهُ؛ وقيلَ: إنَّما سمي بطلا لأنه يُبْطِلُ العظائم بسيفه فَيُبَهْرِجُها وقيل: سمي بطلاً لأنَّ الأشِدَّاء يَبْطلونَ عِندهُ؛ وقيل: هو الذي تَبْطلُ عنده دماء الأقران فلا يُدركُ عنده ثارٌ، من قومٍ أبطال، وبَطالٌ بَيِّنُ البَطالةِ والبِطالةِ، وقد بَطلَ، بالضَّم، يَبْطلُ بُطولة وبَطالة؛ أي صار شجاعا وتبطل، قال أبو كبير الهذلي:

ذهبَ الشَّبابُ وفاتَ منهُ ما مَضَى ونَضا زهيُر كَريهي وتبطلا»[1]

أما مفهوم البطولة في المعجم الأدبي، فقد جاءت بنفس الدلالة اللغوية التي حملتها المعاجم العربية القديمة، حيث أخذت معنى الشجاعة والبسالة والتضحية، وعرفت على أنها «بسالة خاصة بكبار الشجعان»[2].

أما من الناحية الاصطلاحية، فقد تعددت مفاهيمها ودلالاتها، وتلونت بالاتجاه والمذهب الذي ينتمي إليه كل باحث، ففي مجال الدراما والمسرح عرفها إبراهيم حمادة بأنها «الشخصية الارتكازية في القطعة المسرحية، ولأهميتها في بناء الأحداث، فهي دائما محط اهتمام المتفرج ومثار عواطفه، وقد يكون البطل –أي الشخصية التي تحرك الأحداث– متمثلا في مجموعة من الناس، أو في

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط1 (1997)، ج1، ص302

[2]– جبور عبد النور،المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2 (1984)، ص51

إنسان، أو مكان، أو زمان، أو فكرة معنوية، إن العبرة بالبطولة هنا، هو العمود الذي تدور حوله رحى الوقائع»[1].

انطلق جبور عبد النور في تعريفه للبطولة انطلاقا من البواعث والعوامل التي من شأنها المساهمة في بناء البطولة في مختلف الآداب والفنون بمختلف أشكالها وأنواعها، وفي هذا الشأن يقول:

«تعتبر البطولة من العوامل الباعثة للفنون على اختلافها، من أدب، ورسم، وموسيقى، تتجلى في الشعر بخاصّة، لاسيما في المرحلة البدائية منه، فيقبل الشعراء في الفخر، والحماسة، على التغني بأمجادهم ومآثر جماعتهم، ويشيع في الملاحم حيث يتغنى الشعراء بالمعارك الفاصلة في تاريخ شعوبهم وأننا واجدون في الأدب العربي، خلال أعصره، كثيرا من المقطوعات والقصائد التي تمجد الجهاد وفروسية المقاتلين، وفي معارك الفتوح والدفاع عن الثغور»[2].

ونظر علم النفس إلى البطولة من وجهة نفسية، بمحاولة ربط الجوانب التي تكون شخصية البطل بالحالة النفسية للبطل الذي يعتبر نفسه هو الأفضل والأقوى وبأن جميع الناس هم بحاجة ماسة إليه، كما ربطوا البطولة بتضخم الأنا عنده، ولهذا فالبطل عندهم «شخص تاريخي منغرس في حقل وعاش كالآخرين، وتنفس من هوائهم، وتغدى بغدائهم، ومات ودفن في ترابهم، إن البطل يتفاعل مع حقله، يأخذ من أقرانه وبيئته، لكنه فذّ، فريد داخل سربه، إنه الأبرز إزاء الآخرين الذين هم أدنى أنقص، هم يكبرونه ويعظمونه من جهة، ومن جهة أخرى يشعرون إزاءه بمحدوديتهم، وحطتهم وحاجتهم إليه، وامتنانهم له»[3].

كان اهتمام علماء النفس بالبطولة كبيرا، لذلك راحوا يدرسونها من مختلف جوانبها المختلفة مدققين في أبرز جزئياتها، ومن أجل ذلك أقاموا علمًا يهتم بالبطولة، وكل ما يتعلق بها، وسموه بعلم البطولة، قاصدين به «تلك الدراسة، وفق مناهج العلوم الإنسانية، لتلك الشخصيات التي كانت ذات دور فعَّال في تاريخ لأمةٍ أو لحلقةٍ اجتماعية أو لطائفة، ويدرس ذلك العلم أيضا الدور الفعلي المتحقق تاريخيا، والوظائف الاعتبارية التي أدّتها شخصيات فعلية أو وهمية في الوعي واللاوعي

[1]- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، مكتبة الأنجلو مصرية، ط3 (1994)، ص63

[2]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص51

[3]- علي زيغور، قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية، دار الطليعة (بيروت- لبنان)، ط1(1982)، ص24

للجماعة عبّر سيرورة تكيفها مع الواقع والتحديات طلبا للشعور بالرضى وتوفير الطمأنينة والاستقرار»[1].

كما اعتبرها البعض الآخر بمثابة الأثر الذي يتركه البطل خلال مسيرته التاريخية، لأن التاريخ في اعتقادهم لا يذكر إلا الإنسان الذي خلف وراءه تاريخا مجيدا من البطولات والانتصارات، حيث إن هؤلاء الأبطال هم الذين اصطفاهم الله من باقي البشر، ليكونوا نماذجا بارزة في تاريخ البشرية يقول "توماس كارليل" معبرا عن ذلك:

«إذ أن في اعتقادي أن التاريخ العام –تاريخ ما أحدث الإنسان في هذا العالم– إنما هو تاريخ من ظهر في الدنيا من العظماء فهم الأئمة وهم المكيفون للأمور، وهم الأسوة والقدوة، وهم المبدعون لكل ما وقف إليه أهل الدنيا، وكل ما بلغه العالم، وكل ما تراه قائما في هذا الوجود كاملا متقنا فاعلم أنه نتيجة أفكار أولئك العظماء الذين اصطفاهم الله وأرسلهم إلى الناس كل ما ناطته به القدرة الإلهية من الخير، فروح تاريخ العالم إنما هو تاريخ أولئك الفحول»[2].

إن هؤلاء الأبطال بفضل ما قدموه للبشرية من تضحيات، فإنهم عند موتهم يتحولون إلى رموز بشرية تقتدي بها الأجيال اللاحقة لتلك الأبطال، لما تحمله شخصياتهم من معاني الرجولة والحكمة والشجاعة، وهذا ما ذهب إليه (توماس كارليل) بقوله:

«والرجل العظيم لا يزال بعد موته ينبوع نور يتدفق فليس أحسن من مجاراته شيء؛ ينبوع نور يتدفق بالحكمة ومعاني الرجولة والشرف الكبير وهو الذي في شعاعه أنس الأرواح وروح النفوس ومتعة الخواطر»[3].

صنعت البشرية –عبّر التاريخ– أبطالها وحملتهم بدلالات استمدتها من روح العصر الذي تحياه، معبرين من خلالهم عن الأفكار والأفعال التي لم يستطيعوا تحقيقها في واقعهم المعيش، ولذلك «صوّر الشعب بطله مخلوقا غير عادي فأخذ يصنع الأساطير، وأخذ يصوّر حياته من يوم ولادته إلى يوم وفاته، تصويرا فيه من الخيال الشيء الكثير، ثمّ أخذ كذلك يصنع حول شخصه الأناشيد والأغاني، وما لبث كل ذلك أن تجمع وكون القصص والملاحم، وربما كان شخص هذا البطل غريبا عن الشعب لم يعش حياته بين أبنائه ولكنه يكفي أن يكون قد سمع عن غرابة أعماله الشيء الكثير

[1]– علي زيغور، قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية، ص23

[2]– توماس كاريل، الأبطال، ترجمة : محمد السباعي، ط3 (1930)، ص01

[3]– المرجع نفسه، ص02

حتى يمجده كما لو كان قد عاش بين أبنائه، وذلك صدى لما يسمعه الشعب عن الأبطال الذين أمعنوا في صراع دائم مع الآخرين بقصد الاستحواذ على الثروة والمال أو التوسع»[1].

كما أنَّ مهمة البطل الشعبي هي الكشف عن السبل المؤدية إلى تحقيق النجاح، وإزالة كل الصعوبات التي تقف في طريقه والمتمثلة في قوى الشر، فيتحقق الانتصار الذي يصبو إليه البطل وذلك بمساعدة قوى الخير، ولهذا فإن «البطل يظهر بصورة متعددة في القصص الشعبي؛ فهو شخص واقعي في الحكاية الشعبية؛ وهو مغامر خيالي في الحكاية الخرافية والأسطورة»[2].

إن لكل أمة أبطالها، الذين صنعوا أمجادها، وحققوا آمالها وتطلعاتها، فخلدهم التاريخ وحفظتهم الذاكرة الشعبية وتغنت بهم، ونسج عنهم المجتمع حكايات تراوحت مابين الشعبية التي تعتمد على الواقع، وبين الخرافية التي تعتمد على الخيال في تضخيم تلك الشخصيات، فقد عرفت الأمة اليونانية قديما أبطالا يعود إليهم الفضل الكبير في تأسيس مدينة اليونان التي كانت تحتل مركز الصدارة بين مختلف المدن والبلدان «فحرص اليونان على تمجيدهم، وتخليد ذكراهم، فنصبوا لهم التماثيل والهياكل والمعابد، وأقاموا لتكريمهم أعيادا دينية، وتقربوا إلى أرواحهم بتقديم القرابين وخصوهم بصفوف من العبادات، وأنزلوهم منزلة من التقديس لا تقل كثيرا هن منزلة الآلهة، وملئوا بذكرهم الأقاصيص والأساطير، وألفوا في الإشادة بهم، والترجمة لهم، وتفصيل حروبهم وانتصاراتهم وآثارهم وما كان لهم من فضل على البلاد وما اقتادوا به على سائر الخلق من صفات مكتسبة وموهوبة، وألفوا في هذا كله قصائد طويلة ممتعة تكون منها فرع هام من فروع آدابهم وهو الأدب الحماسي، واستأثرت بقسط كبير من نشاطهم العقلي و الاجتماعي»[3].

واشتهر كثير من الأبطال اليونانيين، من بينهم أسخيلوس، وهو من أشجع أبطالهم، وأكبرهم أثرا في حرب طروادة حيث تدور الإلياذة جميعها حول الحوادث المتصلة به في هذه الحرب، كما برز اسم أجمامنون كأحد أعظم ملوك اليونان في عصره، حيث اختاره قواد الجيش اليوناني في حرب طروادة قائدهم العام، وكان شجاعا مقداما، ولكنه أنانيا، قصير النظر تسيطر عليه شهوته، كما اشتهر من

---

[1]- توماس كاريل، الأبطال، ترجمة : محمد السباعي، ص05

[2]- هشام بنشاوي، تجليات البطولة في الأدب الشعبي، الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر (مجلة فصلية علمية محكمة)، العدد 36، السنة العاشرة شتاء 2017، ص54

[3]- علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (2003)، د ط، ص14

أبطال اليونان أوديسيوس، وهو أحد الأبطال في حرب طروادة، حيث كان لعودته من هذه الحرب وما حدث لزوجته وولده قصة غريبة وقف عليها هوميروس في الأوديسا.[1]

ولم يختلف الأمر كثيرا عن قضية البطولة في البلدان العربية، حيث شهدت منذ أقدم العصور ظهور مجموعة من الأبطال العرب، عبّروا عن الانتصارات التي حققتها الأمة العربية في العصر الجاهلي، ونضالها مع الأمم الأخرى بغرض تحقيق الذات والبقاء، فظهر مجموعة من الأبطال حملوا راية الدفاع عن الأمة، يقول شوقي ضيف معبرا عن دور هؤلاء الأبطال، وخصالهم التي كانوا يتمتعون بها:

«وقد عدت أدراجي مصعدا في الزمن حتى العصر الجاهلي، فرأيت الروافد التي صبّت في نهر بطولتنا العظيم، وهي روافد متعددة منها الحربي الذي يقوم على الاستبسال في القتال، ومنها النفسي الذي يقوم على احتمال الشدائد والحلم والحزم والأنفة والعزة، ومنها الخلقي الذي يقوم على صيانة الشرف وعلى الكرم والوفاء بالعهود وحماية الجار، وبذلك تعانقت من قديم بطولة السيف مع بطولة النفس والخلق والطموح إلى المثل الرفيعة من مثل الإباء والأنفة والشعور بالعزة والكرامة، والنجدة، وإغاثة الملهوفين وإطعام الجائعين».[2]

ومن النماذج العربية البارزة في مجال البطولة في العصر الجاهلي، شخصية عنترة بن شداد الذي كان شاعرا مبدعا وبطلا شجاعا، وفارسا عربيا حرا ذو مروءة، لديه القدرة على حماية النفس والأهل فأصبح رمزا عربيا، يضرب به المثل في الشجاعة والبطولة، «فصيغت حول شخصيته سيرة شعبية طويلة ظلت تشغل عقول الناس وقلوبهم زمنا طويلا، وقد عدّت هذه السيرة من روائع السير والملاحم، ولا تخلو دراسة من الدراسات المهتمة بهذا الجنس الأدبي من ذكر أو تلخيص أو إشارة لهذه السيرة، ولا يخفى أن هذه السيرة قد تركت أثرها على أغلب الآداب الأوروبية إلى درجة أنها أصبحت من الموضوعات الأساسية في الدراسات الأدبية بصفة عامة، وفي دراسة الأدب المقارن بصفة خاصة.»[3]

---

[1]- علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، ص14-15

[2]-شوقي ضيف، البطولة في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط2، د ت ط، ص05

[3]- محمد أبو الفتوح العفيفي، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية (عنترة بن شداد نموذجا)، دار ايتراك للنشر والتوزيع،القاهرة، ط1(2001)، ص01

أما البطولة في البيئة الإسلامية، فتأثرت تأثرا شديدا بالدين الإسلامي والدعوة المحمدية، حيث سخرت البطولة لخدمة هذا الدين الجديد وإرساء دعائمه، خاصة في ظل رفض بعض الأمم لتعاليمه في فترة الفتوحات الإسلامية وما رافقها من حروب كبيرة ومتعددة، أظهرت لنا عدة أبطال سجلهم التاريخ الإسلامي، يقول شوقي ضيف مبينا دور الإسلام في تطور دلالة البطولة عند العرب:

«ثم أكان الإسلام فأذكى هذه البطولة بمعانيها الثلاثة، وأمدها بروحانية مضطرمة، جعلها تزداد تلظيا واشتعالا، وخرج العرب من جزيرتهم يحملون في يد مشاعل دينهم الحنيف، وفي اليد الثانية سيوفهم ومن تحتهم خيولهم تصهل ملوحة بأعرافها، وعزيمتهم تطوي لهم المسافات المغرقة في البعد طيا، يريدون أن ينشروا الإسلام في أطباق الأرض، مرخصين مهجهم وأرواحهم في سبيل نشره، وتقتسم جموعهم العالم، فقسم يتجه تلقاء فارس، وقسم يتجه تلقاء الشام، ثم يتجه قسم تلقاء مصر، وتندحر جيوش الروم و الفرس، ويصبح العالم ملك أيديهم يثبتون فيه ويمحون، ويتبعون الروم إلى البحر، ويصبح فرسان الصحراء فرسان الدأمان، ويمخر أسطولهم البحر المتوسط وترتعد منه فرائص الأعداء».[1]

II. تجليات موضوعة البطولة والحب في مسرحية غنائية أولاد عامر

طرحت مسرحية (غنائية أولاد عامر) موضوع البطولة والحب الذي تعود نشأته الأولى إلى «فترة ظهور النظام الاجتماعي القبلي، عندما ظهر (البطل-الإنسان)، بعدما أفسحت له آلهة الأساطير حيزا لممارسة الفعل البطولي، فحقق بذلك البطولة الملحمية التي عبّرت عن موقف ثمل بالحياة، وإرادة لا تقهر في تغيير شروط الوجود البشري، ونقلت الحياة البشرية من طور إلى طور حيث ظلت هذه البطولة مجسدة من خلال الملاحم وأدب السير»[2].

تعد السير والملاحم بمثابة الوعاء الذي حفظت من خلالها تلك البطولات التي حققها هؤلاء الأبطال عبر التاريخ، إذ بفضلها مازال الناس إلى يومنا هذا يرددون تلك الحكايات البطولية لتلك الشخصيات، والسير في أحسن أحوالها هي «سيرة أنساب قبيلة أو عشيرة أو عائلة حاكمة مثلما هو

[1]- محمد أبو الفتوح العفيفي، البطولة بين الشعر الغنائي و السيرة الشعبية (عنترة بن شداد نموذجا)، ص06

[2]- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية الآداب، الشكل، الدلالة، المطبعة الشعبية للجيش، الجزائر عاصمة الثقافة العربية (2007)، ص46

الحال بالنسبة إلى الإلياذة الهومرية، والتي لا تعدو سيرة أنساب قرابية تؤرخ لأسرة أتريوس، وحروبها في آسيا الصغرى التي بؤرتها حصار طروادة»[1].

تتشابه السيرة الشعبية مع الملحمة، فكلتاهما -في أغلب الأحيان- موضوعهما الجوهري هو «الحروب والأحداث الكبيرة من حصارات وهجرات وسبي وخوارق وبطولات وفروسية»[2]، أما الاختلاف بينهما فيكمن في الصياغة «فبينما تجنح لغة السيرة إلى الرواية وضوابطها التي تسرد بالحكي القصصي أو الروائي النثري، دون أن يخلو الأمر طبعا من الشعر وإنشاده، وهو ما يخالف الملحمة التي قوامها الشعر الغنائي أو الإنشادي، دون أن يخلو الأمر أيضا من حيث الصياغة اللغوية الروائية»[3].

وعليه فأدب السير الشعبية يمثل حلقة الوصل بين الماضي والحاضر، حيث يعمل على استحضار الشخصيات التاريخية التي امتازت بخصائص ومميزات أهلتها لأن تحقق مختلف الانتصارات والانجازات التي خلدها التاريخ، وذلك عن طريق رجوع الناس إلى تلك الأحداث والوقائع التاريخية التي عاشها البطل، وإن في هذا الرجوع – في حقيقة الأمر- كونهم «يبنون نماذج إنسانية تستند على واق معاش لكنها تتجاوزه لتصبح صانعة للتاريخ وموجهة للمصائر»[4].

1. ملامح البطولة في مسرحية "غنائية أولاد عامر":

بنى عز الدين جلاوجي مسرحيته (غنائية أولاد عامر) انطلاقا من الأحداث والوقائع التي حدثت في السيرة الهلالية الشهيرة، وما تضمنته فيما بعد من تمازج سكان الجزيرة العربية والقبائل البربرية التي كانت تسكن شمال إفريقيا التي أبدت مقاومة كبيرة لصد تلك القبائل الغازية.

تعد سيرة بني هلال، وتغريبتهم ورحلتهم إلى بلاد المغرب العربي، من أهم السير العربية انتشارا ورواجا في كتب السير و التراجم، وهذا لما تحمله من حوادث وحروب دارت بين الأمير خليفة الزناتي حاكم القبائل البربرية في شمال إفريقيا، وبين قادة قبائل شبه الجزيرة العربية، التي عمّ بها الجفاف والقحط بقسميها الشمالي الذي يضم نجد والحجاز بمختلف قبائلها، والتي كانت تترأسها الجازية أو الغازية وأخيها المعد القيسي(حسن بن سرحان) سلطان الهلالية، وأبناؤه: يونس ومرعي ويحي، وفارس

---

[1]- شوقي عبد الحكيم، السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة للطباعة والنشر (بيروت – لبنان)، ط1(1984)، ص06

[2]- المرجع نفسه، ص07

[3]- المرجع نفسه، ص07

[4]- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص46

بني هلال أبو زيد الهلالي سلامه، كما ضمت عرب الجنوب اليمنيين، الذي كان يتقدمهم فارسهم وبطلهم دياب بن غانم الذي اشتهر في السيرة بالزغبي، ثم ينضاف إليهم حاكم العراق آنذاك عامر.[1]

يمضي هؤلاء الأمراء الثلاثة (مرعي، ويحيى، وأبو زيد) في هجرتهم ورحلتهم، فيدركوا فلسطين ثم مصر، ثم ليبيا، ليحطوا الرحال بتونس التي كان يحكمها الزناتي وابنته سعدة، فيعجبوا بها إعجابا كبيرا، ومن أجل أن يتمكنوا من دخولها يلجؤون إلى حيلة، تمثلت في بيع جارية هلالية تدعى (مي) إلى سعدة ابنة الزناتي، بغرض التجسس واستكشاف المنطقة، إلا أنه يتفطن ويكشف أمرهم، فيقرر قتلهم، لكن ابنته سعدة ترفض هذا القرار بحجة أنه في حال قتلهم سيصبح الخليفة الزناتي مسبة في أفواه الناس، فيقتنع بذلك، فتأمر الجنود بإطلاق سراح أبي زيد الهلالي بشرط حصوله على فدية، ومن أجل ذلك تقرر الاحتفاظ بالأميرين يحيى ومرعي، وعند وصول أبي زيد الهلالي إلى قومه يحكي لهم ما حدّث له ولقومه في تلك القبائل البربرية، فتتحد كل القبائل العربية، وتقرر الخروج لتحرير الأمراء فيجهزوا جيوشهم، التي كان يتقدمها السلطان حسن بن سرحان، وأبو زيد الهلالي، ودياب بن غانم والأميرة الجازية التي كانت تمثل القاسم المشترك لهذا التحالف.[2]

ثم بعد ذلك تبدأ هجرة هؤلاء الأمراء إلى بلاد المغرب، فتصادفهم في رحلتهم هذه عدة عقبات، كما تقع في مسيرتهم الطويلة للوصول إلى تلك القبائل البربرية عدة معارك خاصة تلك التي وقعت مع حاكم الفرس وبلاد تركمان المدعو الدبسي بن مريد، الذي ألحق بهم ضررا كبيرا، حيث قتل من الطرفين حوالي عشرين ألفا من الجنود، كما انهزم بنو هلال هزيمة نكراء، فتتدخل الجازية بذكائها وفطنتها، حيث تنسج خطة محكمة، بموجبها يتم القضاء على القائد الدبسي بن مريد، ثم تمضي القبائل العربية من جديد لتصل إلى بحر العرب (دول الإمارات العربية على أيامنا)، حيث طالبهم حاكمها المدعو بالخرمند، بدفع الجزية والمقدرة بعشر ما لهم من النساء والدواب والخيول فيرفض الأمير أبو زيد، فتقع حربا كبيرة بين الطرفين، أين أبان فيها أبا زيد شجاعةً وبسالةً كبيرتين وبذلك أنقد أهله من بطش وظلم الملك خرمند.[3]

ثم تواصل القبائل العربية زحفها نحو شمال إفريقيا وبالتحديد تونس، فاستولت عليها بعد عدة محاولات، تمكن الهلاليون من تحرير الأمراء المحتجزين، حيث قتل الزناتي حاكم تونس بتواطؤ من ابنته

[1]- ينظر:شوقي عبد الحكيم، السير و الملاحم العربية، ص187-188

[2]- ينظر: المرجع نفسه ،ص189-190

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص193-194

سعدة التي أحبت الأمير مرعي عندما كان في السجن، كما شرعوا بعد ذلك في الاستعداد لغزو مراكش، وهناك بدأت بوادر الفتنة والانشقاق تلوح في الأفق بين القبائل القيسية بزعامة أبي زيد واليمنية بقيادة دياب، وقد كان من نتائج هذا الصراع مقتل الأميرين حسن وأبي زيد الهلالي، كما أن تلك القبائل قد أدت رسالتها في شمال إفريقيا وجعلتها عربية جنسا وثقافة ودينا حتى يومنا هذا.[1]

تجسدت البطولة في مسرحية عز الدين جلاوجي (غنائية أولاد عامر) في شخصية (عامر)، حيث تضمنت هذه الشخصية مجموعة من الملامح والصفات أهلتها لأن تأخذ صفة البطولة، والتي يمكن إجمالها في الآتي:

أ. الاعتداد بالنفس والجماعة (الأهل والعشيرة):

أخذت شخصية (عامر) دور البطولة في المسرحية، حيث اتصفت بمجموعة الصفات والملامح التي لا نجدها في الشخصيات الأخرى، ومن بينها الصفات الاعتداد بالنفس، إذ يعمد البطل فيها إلى إبراز (أنا الفرد) وافتخاره بنفسه، وذلك من خلال اتصافه بمجموعة من الصفات الإيجابية، التي من شأنها أن تعلي من قيمته وسط أهله وعشيرته وابتعاده عن الصفات السلبية التي تنقص من بطولته وتشعره بمركب نقص تجاه قومه.

ومن الصفات التي ساهمت في اعتداد الشاعر بنفسه نجد الشجاعة، حيث أبدت الشخصية البطلة والمتمثلة في شخصية عامر اعتدادا بنفسه، إذ إنه في كثير من المرات نراه يعبر عن شجاعته وبسالته في مواجهة الصعاب وتحديها، كما أنه يلبي كل إنسان يطلب مساعدته وإغاثته، أما لغويا فقد كان ضمير (أنا) هو الوسيلة اللغوية للتعبير عن تلك الصفة، يقول عامر معبر عن شجاعته في الحرب:

«عامر:

أنا مانيش غريب ولا براني

أنا ولد هذا لخيام ونمرها الداني

أنا سيفها البتار انلبي من ناداني»[2]

[1]- ينظر: شوقي عبد الحكيم، السير والملاحم العربية ، ص184

[2]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص103

كذلك من الصفات التي ساهمت في اعتداد عامر بنفسه، حب المعالي وركوب الصعاب، فالبطل يتحدى كل الصعاب، وبفضل إرادته يستطيع قهر تلك العقبات التي تصادفه أثناء رحلاته المستمرة في مواجهته للأعداء في الحروب، ومن النماذج على ذلك الحوار الذي دار بين عامر وصديقه خليفة:

«خليفة:

كلامك يا شيبوب صواب

عامر:

كل شي درتلوا حساب

ما نْخاف ما نْهاب

طريْقنا آمْنا بفضل الرَّب الوهاب»[1]

كما برز اعتداد البطل عامر بنفسه من خلال تمسكه بالمواقف الصلبة، وقد تجلى ذلك في الموقف الذي اتخذه عامر عندما كان قاصدا حبيبته علجية، فبالرغم من قرب وصوله إلى ديار الحبيبة إلا أنه يقرر العودة إلى ديار الأهل والعشيرة، التي كانت تعاني من حصار فرضته أحد القبائل المجاورة فعامر في هذا الموقف يضحي بمحبوبته في سبيل مساعدة أهله في ردّ ذلك الحصار:

«شيبوب: وحبيبةْ القْليَبْ

خليفة: قرَّبنا نوصل يا لحبيب

عامر: إذا الواجب ناداني

لازم انلبي فالحين

ولو افتني الزين واغْواني

قلبي تحت رجلي نديرو

والهْوَى ما نْبالي بيه ما نْعيرو»[2]

كما تجلى الاعتزاز بشخصية البطل عامر في شخصية أخرى هي أبوه غانم، الذي كان يعتبر ابنه بمثابة القائد الحقيقي لقبيلته، لما يتمتع به من قوة وشجاعة كبيرتين، ففي نظره عامر هو البطل الوحيد الذي يمكنه قهر الأعداء والتغلب عليهم، يقول الشيخ غانم:

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص90

[2]- المصدر نفسه، ص94

«الحلْ في ايدين الصَّيدْ

وحدو إقول ما اعيد

إذا ازْهر فالبيد

اصيروا لعْدا قدامو عبيد»[1]

اعتبر الشيخ غانم أن ابنه عامر هو الشخصية الوحيدة التي بإمكانها إزالة هذا الخطر الذي يهدد قبيلتهم –لأنه في اعتقاده – يتمتع بالقوة والشجاعة والفروسية، وبذلك فقد رسم الأب صورة إيجابية عن ابنه تضمنت مختلف الصفات التي تتوفر في شخصية بطله عامر، ولهذا فإننا نستطيع القول بأن «ما نرسمه للبطل هو ما نورده لأنفسنا، وما نطلبه أن يكون فينا، فالبطل هو الصورة التي تريدها الذات للذات من حيث التكامل، إنه تجسيد أحلام، وتجسيد التطلعات إلى الخلاص، وإزالة ما لا نوده، وإسقاط ما نوده.»[2]

إن عجز الأب عن تحقيق البطولة، خاصة إذا علمنا أنه يمثل القائد الأول في قبيلته، أدَّاه إلى استعارة شخصية ابنه ليحقق الأحلام والمواقف التي لم يستطع تحقيقها خلال مسيرته الطويلة في قبيلته، وبذلك فالأب – هنا – قد صنع عالما متخيلا حاول من خلاله تحقيق ما عجز عن تحقيقه في واقعه، أو بعبارة أخرى، أصبح يعيش في عالم اللاوعي، هذا العالم الذي يسمح له إخراج كل المشاعر والأحاسيس ومختلف المكبوتات الموجودة في اللاشعور، ولذلك فقد نظر كثير من الباحثين إلى البطولة باعتبارها «إشباع للشعور الطفلي إزاء الأب المتخيَّل صاحب القدرة على تنفيذ كل شيء»[3].

تعد القبيلة في المجتمعات العربية القديمة، هي الوحدة الأصيلة في بناء المجتمع العربي الذي كان يعيش في بيئة صحراوية قاسية، تميزت بصعوبة تضاريسها وقساوة مناخها الذي تميز هو الآخر بالحرارة الشديدة والأمطار الطوفانية الفجائية، ممّا صعب على الإنسان تحقيق متطلباته الحياتية من مأكل ومشرب وملبس، وهذا ما دفع بالإنسان العربي – في بعض الأحيان – إلى الإغارة ونهب ممتلكات القبائل الأخرى، بغرض تحقيق البقاء في هذه البيئة الصعبة، وهذا ما دفعهم إلى الإتحاد والتضامن فيما بينهم لتحقيق تلك الوظيفة وانطلاقا من «إيمان كل أفراد القبيلة بأنهم أبناء لأب واحد، وأنهم يؤلفون أسرة واحدة قائمة بذاتها لا اختلاط فيها، متجانسة لا تباين بين أفرادها، متآلفة لا شذوذ بين

[1] – عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد، ص86

[2] –علي زيغور ،قطاعا البطولة والنرجسية في الذات العربية، ص35

[3] – المرجع نفسه، ص34

أعضائها، وأن هدفهم واحد وهو المحافظة عليها، نشأ إيمان بوحدة اجتماعية تغلغل في نفوس أبناء القبيلة»[1].

وتجلى الاعتداد بالأهل والعشيرة في المسرحية في عدة مواضع، وعبرت عليها عدة شخصيات بارزة، وخاصة شخصية الشيخ غانم، قائد وزعيم أولاد عامر، الذي نراه في كل مرة يحاول إظهار فخره واعتزازه بأهله وعشيرته، باستحضار مختلف البطولات التي حققتها قبيلته، والتي سجلها التاريخ أثناء تواجدهم في شبه الجزيرة العربية موطنهم الأصلي، أو في رحلتهم إلى شمال إفريقيا ومكوثهم فيها مع السكان الأصليين، يقول الشيخ غانم معبرا عن ذلك:

كلنا عامر يا غلطان
تاريخنا ما لحقوا نسْيان
انتصاراتنا ظاهرة للعيان
ترويها الحُكما والصبيان
من يوم خرجنا من عش الأمان
وغامرنا في هذا البلدان
صحرة لعرب علينا شاهده بالدليل
وأرض الشام و النيل
وبلاد المغرب الكبير
وقلبها النابض كي الطير»[2]

عبر عامر عن فخره واعتزازه بقبيلته وأهله في كثير من المرات، حيث كان دائما ما يعتبر أن أفراد عشيرته بأنهم متحدين ومتضامنين، وبأن هدفهم الأساس هو حماية هذه الأرض التي يعيشون فيها، ولذلك فإن راية النصر والتميز يجب أن تكون شعارهم، كما أنه يجب حمايتها من مختلف الأخطار التي يمكن أن تلحق بها، يقول عامر:

ليد في ليد
كبير ووليد

[1]- محمد أبو الفتوح العفيفي، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية، ص202
[2]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص101

نقيم في سهولنا و البيد

حصون ما تزول ما تميد

وعروش راياتها فالسما ما تبيد»[1]

اعتبر عامر أن البطولة لا يمكن تحقيقها على أرض الواقع إلا إذا حدث تفاعل بين الفرد وبين الجماعة، لأن في اعتقاده أن العبقرية الفردية لن تستطيع تحقيق هدفها الذي تسعى إليه إلا إذا دخلت في سلسلة من التفاعلات والعلاقات مع المجتمع لتؤدي وظيفتها الرئيسية وهي تحقيق الانتصار على الأعداء، وهذا ما عبر عنه عامر بقوله:

«فارس: لو ما رجعت كنا نتشواو

وبنار الحرب نتحرقوا ونتكواو

عامر: كل الفضل يعود لهذا الأبطال

ضحَّاو برواحهم وخاضوا الهوال»[2]

وبذلك فإن البطل كي يحقق ذاته ويعلي شأنه داخل قبيلته، يجب عليه أن تنصهر ذاتيته مع المنظومة الاجتماعية التي يعيش فيها، وإلا عدّ شخصية متسلطة لا تحقق الإجماع داخل قبيلته التي صنعت منه بطلا يخشاه الجميع، ولهذا «فالبطل لا يعبر عن تجربة ذاتية صرفة، بل عن تجربة عامة أو عن الإنسان الكلي، يموت البطل فتبقى الجماعة، ويقاتل فتفرح هي وترتاح وتستمر، إنه يقوم بالعمل الذي يودّه كل فرد، وبذلك تظهر علاقة جدلية حية يستمد منها المستهلكون نسغا للحياة والخلود»[3].

ب. وصف المعارك وأسلحة الحرب:

تميزت الحياة العربية القديمة بكثرة الحروب بين القبائل، حيث كانت في صراع دائم مع الغير لغرض السيطرة على مناطق الحيوية التي فيها متطلبات العيش، خاصة التي تتوفر على المياه باعتبارها العنصر الوحيد الذي يضمن لهم الحياة، في ظل صعوبة المنطقة العربية التي تتميز بندرة المياه وارتفاع درجة الحرارة، هذه الظروف القاسية أدت ببعض القبائل العربية إلى مغادرة مواطنها الأصلية إلى مناطق أكثر أمنا واستقرارا، وخلال رحلتها هذه كانت تصادفها عدة أخطار، فيتحد أبناء القبيلة خلف

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص125

[2]- المصدر نفسه، ص103

[3]- علي زيغور، قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية، ص34

بطلهم الذي يقودهم بكل بسالة وشجاعة لمواجهة أعدائهم، لذلك نراهم دائما في استعداد للحرب والقتال:

«خامس: يا رجَّالة.. هذا ما وقت كلام

ولا وقت نزاع وخصام

اعدنا كثرة جايين

ولذُلنا باغيين

الثالث: والحل ؟

الأم: الحل فاللاستعداد

اسلاح واعباد

الشيخ غانم: وكيما كُنا على الدَّوام

نصدموا ديما للأمام»[1]

وعندما يحين وقت المعركة يتقدم عامر وباقي فرسان قبيلته الشجعان، ليواجهوا أعداءهم بكل حزم وإرادة، ليبينوا لقومهم بأنهم هم حماة قبيلتهم، وبأن أرواحهم هي فداء وطنهم، وعند رجوعهم من المعركة يصفون لأهلهم ما حدث في تلك المعركة، وهنا يبرز الوصف، باعتباره أحد الأغراض المهمة التي تساعد البطل على إبراز قوته وشجاعته، وكذلك فرسان قبيلته، كما تضمن هذا المشهد الغنائي أسلوب التشويق وعدم الإفصاح، وذلك بغرض ترغيب المتلقي، وجعله يتابع أحداث المسرحية، ليستطيع التعرف على هوية هؤلاء الأبطال، وهذا ما يوضحه الحوار الآتي:

«الشيخ غانم (متلهفا)

احكي واش اللي صار

الفارس 04 (بحماس شديد)

دخل للمعركة ربع فرسان

أسرع من الطير و العقبان

أخطر من السبوعة والجان

وراحت روس العُديا تطير كي الريش

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص87

وأبطالهم هاربين طالبين العيش
ورجعت لقلوبنا لرواح»[1]

ولكي تكتمل البطولة، وجب على البطل عامر أن يقدم وصفا دقيقا لسلاحه، وخاصة سيفه الذي كان يلازمه في كل رحلاته وحروبه التي كان يقودها رفقة أبناء قبيلته، ومن الصفات التي خص بها سيفه، أنه حاد وبتار يقطع كل شيء يصادفه، يقول عامر واصفا سيفه:

«عامر (يستل سيفه):

نمشي الساعة نوصل قبل لفجار
قبل ما تشرق الشمس وقبل ما تشعل نار
نوض شيبوب من رقاد العار
وقلوا إوجد سيفوا البتار»[2]

ج. إيضاح سبل البطولة ومناهجها:

إن البطولة في مسرحية (عز الدين جلاوجي) مرتبطة ارتباطا وطيدا بالوطن وحب الانتماء إليه والدفاع عنه من مختلف الأخطار التي تتهدده، فتشكلت عاطفة قوية تجاه وطنه، تجسدت بشكل واضحٍ وبارزٍ عندما خُير عامر بين موقفين، الأول يتمثل في عدم مواصلته لرحلته لقوم (علجية) بهدف الزواج منها، أما الثاني فتجسد في قراره الشجاع بالعودة إلى قبيلته، ومساعدة أهله في فك الحصار الذي فرضته إحدى القبائل المجاورة، مفضلا نداء الوطن على حساب نداء القلب، يقول عامر ملبيا نداء الوطن:

إذا الواجب ناداني
لازم انلبي فالحين
ولو افْتنِّي الزين واغواني
بأميرة السَّر والزين
قلبي تحت رجلي نديرو
والْهْوى ما نبالي بيه مانْعِيرو»[3]

---

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص102

[2]- المصدر نفسه، ص91

[3]- المصدر نفسه، ص94

أما الخطوة الثانية في تحقيق البطولة بعد تلبية نداء الوطن، فهي الوقوف في وجه أعداء (الوطن –القبيلة) وخاصة هؤلاء الذين يخونون الوطن، وقد تجسد ذلك في شخصية ابن عمه مناد الذي عمل بشتى الطرق والوسائل لكي يكون البطل الوحيد في القبيلة، إلا أن كل محاولاته باءت بالفشل وينكشف أمره عند الجميع، فيطلب عامر مواجهته، وإن تغلب عليه فسيكون البطل الذي يحق له حكم القبيلة:

عامر: لا تخاف يا وحد الثعلب المكار

ما هو من عْوايدنا نكونوا أغدار

فكُّو رباطوا واعطوه السْلاح

وللشجيع إكون الفلاح»[1]

أما الخطوة الثالثة في تحقيق البطولة، فهي تبني السلم والتعايش السلمي في معالجة شؤون القبيلة، لأن من شأنها تجنيبهم الكثير من الخسائر المادية والمعنوية، خاصة إذا علمنا أن القبائل العربية قديما كانت شديدة الصراع فيما بينها بغرض فرض سيطرتها على القبائل الأخرى، وسلب مختلف ثرواتها، إلا أن عامر وقومه يفضلون السلم والتحلي بالرزانة في تحقيق الانتصارات إذا تطلب الأمر ذلك:

عامر: مانا رايدين غير القرب

بلا عركة و لا ضرب

وزاد متَّنا الدِّين وهذا لحصون»[2]

2. البطولة والمرأة:

ارتبطت البطولة قديما وحديثا بالمرأة، فهي الباعث والدافع الذي يجعل البطل يتحدى العراقيل والصعاب التي تقف أمامه، ولذلك فقد حظيت باهتمام كبير من طرف فطاحل الشعراء عبر مرّ العصور، ولم تخل قصائدهم من الحديث عنها والتغني بجمالها ووصف جمالها، والأمة العربية –كغيرها من الأمم الأخرى– عرفت الحب وجعلته من أقدس مكتسباتها المادية والمعنوية، كما كان للحب والجمال مقاما أسمى ومنزلة أعظم.

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص107

[2]– المصدر نفسه، ص118

وقفت وراء هذا الاهتمام من طرف العرب بالمرأة عدة عوامل، حيث «توافر للعرب في بيئتهم الخاصة من فطرةٍ سليمةٍ وإحساس مرهفٍ، ومن تذوّقٍ واعٍ لما يحيط بهم من روائع الجمال وبدائعه، متمثلةً في مناظر صحرائهم، بما اشتملت عليه أرضها من رمالٍ وتلالٍ وجبالٍ مختلفة الألوان، وبما اشتملت عليه سماؤها من غيوم ونجوم تسحر العيون والألباب»[1].

ساهمت البيئة العربية في تهذيب الذوق العربي، بما تتوفر عليه من مناظر طبيعية ساحرة ويضاف إلى ذلك «ما امتاز العرب به من كثرة الترحال والانتقال انتجاعا للرزق، ومن فصاحة اللسان، والقدرة على التعبير عن عواطفهم ومشاعرهم بصدقٍ وإخلاصٍ فهذان برهانان آخران على أنهم خلقوا ليكونوا أحق بالحب وأهله، وأقدر على حمل تبعاته وأصدق تصويرا له وتعبيرا عنه»[2].

ولذلك نرى منذ البداية أن عامر يخرج من قبيلته قاصدا حبيبته (علجية) التي تسكن بإحدى القبائل البربرية في شمال إفريقيا، إلا أن هذا الخروج يواجه بمعارضة كبيرة من طرف أهل عشيرته، بحجة أن قبيلتهم كانت محاصرة من طرف أعدائهم المتربصين بها من كل جهة، يقول الشيخ جابر معبرا عن غضبه تجاه عامر:

«الشيخ جابر: (يظهر فجأة ثائرا)

يا جماعة اللي يترك قوموا ما هو راجل

ما هو من حقوا إسود

ولا للرجال إقود»[3]

إلا أن هذا الرفض من طرف أهل قبيلته، يواجهه عامر بمزيد من الإصرار والتحدي، طلبا لمحبوبته علجية، بالرغم من المخاطر التي تواجهه أثناء رحلته الطويلة باتجاه قبيلتها، رفقة صديقيه خليفة وشيبوب:

«خليفة: (فزعا) عامر. ..

واش اللي صار؟

عامر: واش اتضن صار؟

---

[1]- عبد الله عفيفي، المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها، مكتبة الثقافة، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط1 (1930) ج3، ص06

[2]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص06

[3]- المصدر نفسه، ص87

خليفة: أحنا يا عامر في اطريق لخطار

مليانه سْبوعه وضْبوعه وشطار

عامر: مهر الزِّين يا خليفة غالي»[1]

إن هذا الرفض الذي أبداه أهل عامر وبالتحديد من طرف عمه جابر لا يرجع فقط إلى تركهم يواجهون الأعداء بمفردهم، وإنما يرجع بالأساس إلى رفضه الزواج من ابنة عمه(الجازية) بالرغم من جمالها وقوتها وشجاعتها في مواجهة الصعاب، حيث كانت في أغلب الأحيان هي التي تنقذ قومها من هجوم القبائل الغازية، يقول الشيخ جابر معبرا عن ذلك:

«الشيخ غانم: عامر يمشي وينْ إهَبْ القلب

والزواج ارضى ما هوش غضب

الشيخ جابر: ماهو مَنْ عْوايدنا يا حضار؟

انخليوْ بنت الدار

للذل والبوار

ونُطُلبوا بنت الغريب

كي تشرق الشمس وتْغيب»[2]

اعتادت القبائل العربية أن تكون المصاهرة من بين أبناء العمومة، حيث كان الرجل يختار ابنة عمه ويتزوج منها، إلا أن هذه القاعدة مع مرور الزمن أخذت في التلاشي والزوال، وأصبح الرجال يتزوجون النساء من خارج قبيلتهم، بالرغم من العادات و التقاليد العربية القديمة التي كانت تكرس فكرة الزواج من الأقارب، حيث «كان العرب يجرون على نظام الزواج من العشيرة، ومن غير العشيرة، لكنهم كانوا يؤثرون الاغتراب، لأنهم يرون أن ولد الرجل من قرابته يجيء ضاويا نحيفا»[3].

ارتبط زواج عامر من (علجية) بما أبداه مع قومه من بطولة وشجاعة في مساعدة أبناء قومها الذين تعرضوا للاعتداء من طرف أحدى القبائل المجاورة، فثار عامر وقومه في وجه هؤلاء وحرروا القبيلة من الغزاة، بالرغم من الخسائر المادية والبشرية التي لحقتهم في سبيل نصرة (علجية) وأهلها ولهذا يقرر الأمير خالد زواج ابنته من البطل عامر.

---

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص90

[2]- المصدر نفسه ، ص88

[3]- أحمد محمد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي، ط2، د ت ط، ص160

«الأمير: يا عامر يالحبيب

مات والدك قدامي ادافع على عزنا

وماتوا منكم أبطال أفداو شرفنا

دمنا تخلط ودم الرجال غالي

وكلامي صدقاتو أفعالي

هذْ لرض لينا أجمعين

نعيشوا فيها خاوة هانيين

علجية أنا انزوجهالك

احميها وديرها فالعينين

عامر: الحمد للرب العالمين

حققلي حلمي ومكني تمكين

نزيل الهم ونبعد لتراح «[1]

أحدث عز الدين جلاوجي تغيرا مهما في مسرحيته (غنائية أولاد عامر) حيث عمد إلى تغيير الأحداث الخاصة بدخول عامر وقومه إلى القبائل البربرية التي كانت تسكن شمال إفريقيا، إذ أن أحداث السيرة الهلالية تقول بأنهم دخلوها بالقوة والسلاح لا بالسلام والتعاون في صدّ الأعداء وكأن الكاتب –هنا– أراد تبيان التقارب والتآلف بين سكان القبائل العربية التي كانت تسكن شبه الجزيرة العربية وبين القبائل البربرية في شمال إفريقيا، معتبرا بأنهما شعب واحد ويربطهم دين واحد جاعلا من علاقة الزواج بين عامر وعلجية الرابط الوحيد الذي من خلاله يستطيع الشعبان الانصهار والذوبان في مجتمعٍ واحدٍ، فكان «لاغتراب العرب بواعث أخرى، فالمصاهرة بين قبيلتين تصلهما برباط من والمودة والتحالف، أو تزيد ما بينهما من محبة وتآلف، والزواج من قبيلة أخرى دليل على الفتوة الرجولة وحسن الأحدوثة، ثم إن نشأ الفتى بين قريباته قد تصرفه عن جمالهن وجاذبيتهن، لأنه ألف أن يراهن، ولكن بعد الغريبات عنه يضفي عليهن سحرا وجاذبية»[2].

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص123

[2]– أحمد محمد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهلي، ص164

سعت البشرية منذ القدم أن يكون لها قادة يسيرون أمورها ويدافعون عنها في الشدائد، ومن أجل ذلك، اختاروا لأنفسهم أبطالا متميزين يمثلون -في حقيقة الأمر- النماذج المتكاملة، كما حملوها مجموعة من الصفات الإيجابية كالشجاعة والبسالة والإقدام، والقدرة على اتخاذ القرارات الحاسمة، ولكي تكتمل صورة البطل، ارتبطت الشخصية البطلة بالمرأة، حيث سعى جاهدا للحصول عليها بالرغم من العراقيل والصعوبات التي تواجهه من أجل تحقيق هدفه، ولهذا ربط عز الدين جلاوجي في مسرحيته (غنائية أولاد عامر) بين موضوع البطولة التي تجسدت في شخصية عامر وبين سعيه الدائم لتحقيق الوصال مع محبوبته علجية، بالرغم من سيطرة منطق السيرة الشعبية التي تولي اهتماما كبيرا لشؤون القبيلة على حساب عواطف القلب.

بناءً على ما سبق ذكره يتبين لنا أن الحب يعد من القضايا المسرحية الغنائية المغاربية التي كان حضورها بارزا ومتنوعا، إذ شمل -تقريبا- أغلبها، وهذا ما يعكس الطابع الوجداني والعاطفي الذي ميز هذا الشكل المسرحي الجديد عن البيئة المغاربية، وقد كان للمرأة الدور الفعال في تشكله وظهوره حيث اتخذ عدة أشكالا وصورا، تراوحت ما بين الحب العذري الذي يقدس الروح والأخلاق ومختلف القيم المعنوية، وبين الحب الحسي الذي يتخذ من الجسد وتمظهراته المختلفة هدفا رئيسا يسعى بكل الطرق إلى تحقيقه، وقد يرتبط هذا الحب بالبطولة التي تجعل من البطل إنسانا متميزا قادرا على حماية قومه من مختلف الأخطار والأهوال، ولكي تكتمل صورة هذا البطل، يجب أن يناضل ويكابد الصعاب في سبيل الحصول على محبوبته.

الفصل الثاني

النزعة الإنسانية في المسرح الغنائي المغاربي

أولا: النزعة الإنسانية مفاهيم وتصورات

1. الدلالة اللغوية والاصطلاحية للنزعة الإنسانية:

يعد مصطلح النزعة الإنسانية (Humanism) من بين المصطلحات التي حظيت باهتمام الدارسين والنقاد وخاصة في العصر الحديث، حيث أصبح جل اهتمامهم منصبا على البحث عن ماهية الإنسان وحقيقته، هذا الكائن الغريب الذي حيّر الفلاسفة والمفكرين، وجعلهم منقسمين حول مفهومه، كما تعرضت المعاجم القديمة لهذا المصطلح وأفردت له عدة صفحات في ثناياها، يقول ابن منظور معرفا مصطلح «النزعة» انطلاقا من الجدر اللغوي «نزع»:

«ونزاع القبائل: غرباؤهم الذين يجاورون قبائل ليسوا منهم، الواحد نزيع ونازع، والنزائع والنزاع: الغرباء وفي الحديث: طوبى للغرباء. قيل من هم يا رسول الله ؟ قال: النزاع من القبائل، هو الذي نزع عن أهله وعشيرته أي بعد وغاب، وقيل لأنه ينزع إلى وطنه، أي ينجذب ويميل»[1].

كما اتخذت لفظة النزعة معنى التجاور والاتصال، وهذا ما عبر عنه ابن منظور بقوله:

«ويقال: هذه الأرض تنازع أرض كذا أي تتصل بها»[2].

وبهذا تكون النزعة عبارة عن حالة شعورية يعبر بها الإنسان عن اشتياقه وحنينه تجاه شيئا معينا يريد الوصول إليه بالرغم من الصعوبات التي تواجهه في سبيل تحقيق ذلك الشيء، أما فيما يخص الدلالة الاصطلاحية التي تأخذها هذه اللفظة فهي تعني «نسق، نظام فلسفي، مذهب، نظرية تيار، حركة[3]«؛ أي أنها ذلك التوجه الذي يختاره المبدع في حياته الإبداعية، ثم يسير عليه خلال مسيرته الإبداعية دون أن يحيد عنه طول حياته، بالرغم من المتغيرات الكثيرة التي تصادفه أثناء تبنيه لهذا المذهب أو التوجه الذي اختاره.

أما فيما يخص الدلالة اللغوية للفظة (الإنسانية) فقد عرفها ابن منظور في معجمه لسان العرب في مادة «أنس» بقوله:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص 439

[2]- المرجع نفسه، 440

[3]- فيصل سالم العيسى، النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، دار اليازجي العلمية للنشر و التوزيع (عمان – الأردن)، ط1 (2006)، ص67

«الأنس: خلاف الوحشة، وهو مصدر قولك أنست به، بالكسر، أنسا وأنيسة، قال: وفيه لغة أخرى: أنست به أنسا مثل كفرت به كفرا، قال: والأنس والاستئناس هو التأنس، وقد أنست بفلان. و الإنسي: منسوب إلى الإنس، كقولك جني وجن وسندي وسند، والجمع أناسي ككرسي وكراسي»[1].

وفي المعجم الوسيط فوردت مادة أنس على النحو الآتي:

«أنس به وإليه أنسا: سكن إليه وذهبت به وحشته. يقال: لي بفلان أنس وأنسة. وفرح.

آنس فلانا إيناسا: لاطفه وأزال وحشته، فهو مؤنس، وأنيس. و- الشيء: أحس به»[2].

إن المتأمل في الدلالة اللغوية للفظتين المشكلتين للنزعة الإنسانية يدرك جيدا أنهما يلتقيان في معنى الحنين والاشتياق وحسن الجوار، وهذا ما سعت النزعة الإنسانية إلى تحقيقه من خلال الكتاب و المبدعين الذين تبنوا هذا التوجه الفكري، وهذا يعكس –بحق– العلاقة الوطيدة التي تجمع بين النزعة الإنسانية والأدب، حيث إن «مضمون الآداب والفنون مضمون إنساني أصيل، فهو يعرض الحياة بشكل ملموس، مقدما نماذجا قد تثير الإعجاب والاستنكار، قد تقلد أو ترفض، إنه يوسع مجال التجربة المباشرة، وينقلها بشعور وإحساس، إنه يحرك الخيال، ويحطم قوالب العادات، ويعبر عن رؤى البشر، وأشواقهم المختلفة، ويوحد مختلف العناصر الثقافية في مجتمع ما، أو في عهد ما، ويجسد الجمال ويقدم الجمال ويقدم نفسه كشيء يحمل غبطة مجردة، وإنه على أحسنه يبعث شعورا بالسمو الخلقي»[3].

وفيما يخص الدلالة التي أخذتها النزعة الإنسانية في الآداب الغربية فقد كانت متعددة المعاني والدلالات، وهذا راجع إلى تعدد واختلاف الرؤى والتوجهات الفكرية والفلسفية للمبدعين والفلاسفة الذين مثلوا هذا التوجه الفكري الإنساني، إلا أن هذا الاختلاف لم يمنع المفكرين من وضع تصورٍ مشتركٍ تحدد من خلاله المعالم الرئيسية للنزعة الإنسانية، والمتمثلة في النقاط الثلاثة الآتية:

«- الحركة الإنسانية وإحياء الآداب الكلاسيكية والروح الفردية والنقدية، والتأكيد على الهموم الدنيوية، كما تجلى ذلك في عصر النهضة.

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج2، ص149

[2] – مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4(2004)، ص29

[3] – فيصل سالم العيسى، النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية ، ص77

– الخيرية: محبة الخير العام.

– الفلسفة الإنسانية: وهي فلسفة تؤكد على قيمة الإنسان، وقدرته على تحقيق الذات عن طريق العقل، وكثيرا ما ترفض الإيمان بأي قوة خارقة للطبيعة»[1].

بالرغم من الاختلافات الواضحة حول مفهوم النزعة الإنسانية، إلا أن الرؤى والتوجهات اتحدت واشتركت في نقطة واحدة تمثلت في كون الإنسان هو النواة الجوهرية في هذا العالم الذي طغت عليه النزعة المادية التي جردت الإنسان من مختلف القيم الروحية والمعنوية، كما اتخذت من قانون المصلحة النظام السائد في معالجة القضايا الإنسانية، مما دفع النخبة المفكرة في أوروبا إلى إيجاد نظرية إنسانية تضمن له وجوده وإنسانيته، وتجسد له ذلك «بالإنكباب على دراسة التراث الأدبي الذي خلفه كل من الإغريق والرومان، بما ينطوي عليه من تيارات فلسفية وثقافية وحضارية وإنسانية وبعد أن تم تحطيم القوالب الفكرية والسلوكية التي سادت في العصور الوسطى»[2].

وبرز في عصر النهضة الأوروبية كثير من الكتاب الذين تبنوا النزعة الإنسانية كمذهب في الأدب وتوجه في الحياة، من بينهم بتراك، وبوكاشيو، وليوناردو دافنشي، ورابليه، وشكسبير، وملتون وجوته، حيث حملت أعمالهم مختلف القيم الإنسانية كالحرية والعدالة الاجتماعية ومحاربة الطبقية بالإضافة إلى محاربة بعض الظواهر الاجتماعية كالفقر والجوع والبطالة...الخ وهذا كله بصرف النظر عن الطبقة والعرق والقومية واللون والجنس، لذلك فقد اشتمل نصهم الأدبي على حقائق إنسانية خالدة لا تتغير بتغير المكان ولا الزمان، ولذلك كانت غاية الأدب عندهم هي «تنمية الحياة البشرية ونشر القيم الإنسانية النبيلة دون أن يقع في أشراك الدعاية والخطابة»[3].

انعكست نظرة الكتاب في مجال النزعة الإنسانية التي تجعل القيمة الإنسانية أساس الكتابة الإبداعية، انعكاسا كبيرا في كيفية كتابة النص وتحليله، حيث اعتبروا أن الطريقة المثلى للتعامل مع النص هي «قراءته وتحليله دون أفكار مسبقة أو تحيزات فنية أو أيديولوجية»[4]، بالرغم من صعوبة تطبيق تلك الفرضية بسبب ارتباط النص الأدبي بمبدعه وسيطرت تلك الأفكار المسبقة التي غدت ثقافته وشخصيته.

---

[1]– أحمد حمدي النعيمي، الآفاق الإنسانية في الآداب و الفكر، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع 2008، د ط، ص20

[2]– المرجع نفسه، ص35

[3]– بهاء الدين محمد مزيد، النزعة الإنسانية في الرواية وبنات جنسها، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، د ط ،ص55

[4]– المرجع نفسه، ص54

ولم يخل الأدب العربي قديما وحديثا من النصوص الإبداعية التي تتضمن الموضوعات الخاصة بالنزعة الإنسانية، حيث حفلت القصيدة العربية القديمة بالعديد من المواقف الإنسانية كالالتزام والاغتراب والتمرد وغيرها من القضايا الإنسانية النبيلة، التي مثلها مجموعة من الشعراء من مثل عدي بن زيد وطرفة بن العبد والأعشى والشنفرى...الخ، وفي هذا الشأن يقول حسن عبد الجليل يوسف: «ويتمخض الجدل القائم بين الشاعر الجاهلي ومجتمعه عن نماذج إنسانية شكلها أصحابها تشكيلا شعريا جيدا للفرد وللقبيلة من خلال موضوعات الفخر،المدح، الهجاء، العتاب، الحكمة والرثاء، وهي موضوعات تكشف عن رؤية الشاعر وموقفه من الجماعة ومن القيم»[1].

أما حديثا، فقد حفل الأدب العربي بعديد النماذج الأدبية التي تضمنت القضايا والموضوعات الإنسانية، ومن ذلك ما تضمنه الأدب المهجري من مواقف وموضوعات إنسانية شملت: الحنين إلى الوطن، الحرية، التسامح، الإخاء والمساواة، نصرة الضعفاء والبؤساء، وقد مثل تلك النزعة مجموعة من الأدباء والمبدعين من بينهم: مخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي، رشيد أيوب، نسيب عريضه، وجبران خليل جبران...الخ، ولذلك كان أدبهم بعيدا عن كل تفرقة دينية أو عرقية، يقول فيصل سالم العيسى مؤكدا عن البعد الإنساني لشعر الرابطة القلمية:

«فكانت نزعة الرابطين بعيدة عن أي تعصب عرقي أو لوني أو ديني، أو اجتماعي أو حضاري، وهذه رؤية شاملة جسدها شعرهم»[2].

وعليه ركزت النزعة الإنسانية على الإنسان وما يحمله من دلالات متعددة ومختلفة، وتجسدت تلك النظرة في العديد من أعمال الكتاب قديما وحديثا، باحثة عن العناصر والمكونات التي من خلالها يحقق الإنسان إنسانيته بعيدا عن التعصب والتطرف وكل أشكال التمييز بين الناس على أساس الدين أو اللون أو العرق.

[1]– حسن عبد الجليل يوسف، المواقف الإنسانية في الشعر الجاهلي، الالتزام والاغتراب والتمرد، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع (الإسكندرية – مصر)، ط1(2008)، ص28

[2]– فيصل سالم العيسى، النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، ص80

2. الإنسان في الدين والفلسفة

تعددت المفاهيم والتصورات التي خاضت في تحديد ماهية الإنسان وحقيقته، حيث تنوعت الآراء وتضاربت فيما بينها ولم تجمع على تصورٍ مشتركٍ، يتم من خلاله تحديد معالم وحدود هذا الكائن البشري، وهذا بالنظر إلى التنوع الكبير في التوجهات الفكرية والفلسفية والدينية لهؤلاء المفكرين.

حاول كثير من الباحثين العرب وضع مفهوما للإنسان وتحديد ماهيته، ومن بين هؤلاء نجد عباس محمود العقاد من خلال كتابيه المشهورين الله و الإنسان في القرآن، حيث اعتبر في كتابه الأول أن جوهر وجود الإنسان وحقيقته يكمن في مسألة الإيمان، وفي هذا الشأن يقول:

«وحق لا يقبل المراء أن الإنسان يجب أن يؤمن ولا يستقر في وسط هذه العوالم بغير إيمان... فإذا كان الإيمان هو الحالة التي يتطلبها منه وجوده، فضعف الإيمان شذوذ يناقض طبيعة التكوين ويدل على خلل في الكيان»[1].

أما في كتابه الثاني، الإنسان في القرآن، فحاول تقديم صورة شاملة حول مفهوم الإنسان انطلاقا من القرآن الكريم، حيث عمد إلى تقديم مجموعة من المفاهيم والتصورات التي ترى بأن الإنسان عبارة عن موضوعة عامة، قسمت إلى مجموعة من الموضوعات الجزئية، باجتماعها تشكل صورة مكتملة عن الإنسان، حيث حصرها في: المسؤولية، والروح، الجسد، النفس والأمانة والتكليف والحرية، يقول العقاد في ثنائية الروح والجسد:

«ذلك أن الإيمان بالروح لم يفرض على العقل البشري في القرآن الكريم نقيضة من النقائض التي تشطره بين ضدين متدابرين، ولم يفصم النفس البشرية بفاصم من الحيرة بين الخليقتين: خلقة الإنسان روحا مجهول القوام، وجسدا معروف المطالب والغايات، محسوس اللذات والآلام. فالروح والجسد في القرآن ملاك الذات الإنسانية، تتم بهما الحياة، ولا تنكر أحدهما في سبيل الآخر..».[2]

كما ذهب بعض المفكرين الغربيين إلى تأكيد النظرة التي رسمها القرآن الكريم للإنسان والتي عرضها العقاد بالتفصيل في كتابه (الإنسان في القرآن) وبالتحديد ما تعلق بقضية الحرية، ومن بين

[1]- عباس محمود العقاد، الله، منشورات المكتبة العصرية مصر، د ط، ص8-9

[2]- عباس محمود العقاد، الإنسان في القرآن، دار نهضة مصر، د ط، ص21

هؤلاء نجد (رالف بارتون) في كتابه (إنسانية الإنسان) الذي تطرق فيه إلى عديد القضايا التي تمس الإنسان وتجعله يحقق إنسانيته، التي طالما سعى جاهدا إلى تحقيقها بشتى الطرق والوسائل، ومن بين العناصر التي اعتبرها تحقق إنسانية الإنسان الحرية، يقول «إن رفعة الإنسان الخاصة التي تجعله يستحق هذا التميز إنما تقع في قدرته على امتلاك الحرية»[1].

إلا أن تلك المبادئ والقيم التي رسمت معالمها الرئيسية مختلف الكتب السماوية وأرسى دعائمها المكفرون و الفلاسفة، واجهت بعض الصعوبات والمشاكل، وعليه وجب على الإنسان المعاصر أن يكون أكثر جرأةً وشجاعةً في مواجهة الصعاب، وأن يكون متمردا على مختلف الأفكار المتطرفة السائدة في عصره الحديث، وهذا ما عبر عنه رالف بارتون بقوله:

«إن المذهب الإنساني المعاصر، في معناه المعترف به، تطور بصورة خاصة احتجاجا على بعض الأفكار الأخرى التي نالت تأكيدات مبالغا فيها في الأزمنة الحديثة، فلقد حفزت الثورة الصناعية السعي وراء المال والممتلكات المادية، بينما عمل التقدم الثوري في العلوم الطبيعية بمضاعفته للمخترعات المادية، على ترويج فلسفة آلية، وعلى تدمير الدراسة الفلسفية كليا، كما أن انتشار الشيوعية قد روج للإلحاد والمادية وامتصت الحروب الكبيرة مجالات النشاط عند أكثر المجتمعات تقدما، ووجهتها نحو غايتي الغزو أو المحافظة على الذات، لهذه الأسباب جميعها أصبح الاهتمام في الوقت الحاضر منصبا على الممارسة العملية لا على الخيال والتأمل»[2].

إن النظرة المادية للإنسان من طرف المفكرين الشيوعيين وخاصة في القرن العشرين التي تعتبر الإنسان مجرد آلة، وتبعده عن مختلف القيم الإنسانية، اعتبرت أن الجوهر (الاقتصادي-الاجتماعي) هو أساس الماركسية وليس الأساس الفلسفي، هذه النظرة كان منطلقها الأساس الأفكار الماركسية اللينينية، حيث أدت بهم إلى « رفض التجارب الخاصة، وهو عائد إلى مصلحة سياسية وأيديولوجية للسوفيات لكي يبقوا المركز (الأيديولوجي-السياسي) لكافة الأحزاب الشيوعية العالمية، وبالتالي إلى محاربة السوفيات للرؤى الماركسية الأخرى القائلة بأن المنهج المعرفي هو دراسة مخصوصة لبنية (اقتصادية، اجتماعية، سياسية، ثقافية) لمجتمع محدد وفي زمان محدد وفي إطار تفاعل (المحلي

[1]- رالف بارتون، إنسانية الإنسان، ترجمة: سامي الخضراء الجيوسي، منشورات مكتبة المعارف بيروت، لبنان (2002) ص13

[2]- المرجع نفسه، ص11

الإقليمي، العالمي) مما يولد ماركسية خصوصية تختلف عن الماركسيات الأخرى المطبقة في المجتمعات المختلفة»[1].

إن الفلسفة التي تبناها كارل ماركس التي اتضحت بشكل واضح في الأشكال السياسية والاقتصادية، ترتكز بالأساس على الإنسان ووجوده، باعتباره كائنا واقعيا يتحدد معنى وجوده من خلال عمله والذي بفضله تتحقق صيرورته التاريخية، إلا أن «ماركس –خلافا لكير كجارد والآخرين– يرى الإنسان في حسيته الكاملة، ككائن موجود في مجتمع معطى، وفي طبقة اجتماعية معطاة، حيث يجري تطوره من خلال إطار المجتمع، كما يكون في الوقت نفسه، أسيرا له أو متعلقا به»[2].

لم يكن اهتمام الفلسفة بالإنسان حكرا على النظريات الخاصة بالعصر الحديث فحسب، وإنما هو قديم قدم الإنسانية، حيث طالما كان الإنسان هو المشكلة الجوهرية التي حيرت الفلاسفة والمفكرين القدماء، لما يحمله هذا الكائن من تعقيدات لم يستطع الفلاسفة حل طلاسمها لحد الآن لذلك راح هؤلاء يبحثون في خفاياه وأسراره، ويطرحون أسئلة متعددة عنه، فقالوا: ما هو الإنسان؟ ولماذا وجد على سطح الأرض؟ وما الغاية من وجوده؟ كل هذه الأسئلة وغيرها جعلت من الإنسان أكبر تحدٍ واجهه الفلاسفة، يقول زكريا إبراهيم معبرا عن ذلك:

«إن الإنسان مشكلة لأنه –بين الموجودات جميعا– أكثرها شقاء، وأعمقها ألما، وأرهفها حساسية وربما كان السر في شقاء الذات البشرية هو أنها لا تستطيع مطلقا أن تبلغ مرحلة الاتزان المطلق، أو التطابق التام مع الذات، فهي تظل تنشد حالة امتلاك الذات، دون أن تقوى يوما على بلوغ تلك الحالة المنيعة المستحيلة التي هي أشبه ما تكون بالدائرة المربعة»[3].

ذهب كثير من الفلاسفة القدماء إلى محاولة حل لغز هذا الكائن الغريب الذي حير المفكرين بمختلف توجهاتهم الفكرية والأيديولوجية، وهذا ما تجلى بوضوح في أفكار كل من سقراط وأفلاطون وأرسطو، حيث نظروا إلى الإنسان باعتباره الكائن المتميز عن باقي الكائنات الأخرى، إذ خصه سقراط بميزة العقل الذي اعتبره «فوق العادات وفوق الخوف من الآلهة، وذهب إلى أن كافة الأمور في

[1]– إريك فروم، مفهوم الإنسان عند ماركس، ترجمة: محمد سيد رصاص، دار الحصاد للنشر والتوزيع (سورية–دمشق) ط1 (1998)، ص07

[2]– المرجع نفسه، ص10

[3]– زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان المعاصر، دار مصر للطباعة والنشر القاهرة، د ط، ص06

المجتمع تخضع لقوانين عامة، ولا يستحق الإنسان أن يكون جدير بإنسانيته إلا عندما يسعى للوقوف على القوانين العامة لارتباطه بما يحيط به، وقد أكد أن العقلانية مبدأ جوهري في الوجود الإنساني مما جعل ممثلو الطبقة السائدة يشعرون بأن العقل يمكن أن يغدو سلاحا رهيبا موجها ضدهم، فكان موت سقراط هو إعلان عن حق الإنسان في حرية الفكر»[1].

أما أفلاطون فقد عالج مشكلة الإنسان انطلاقا من فكرة المدينة (الجمهورية) الفاضلة، حيث اعتبر أن الفلاسفة هم الأحق بوضع القوانين والتشريعات الخاصة ببناء الدولة وذلك لمقدرتهم الكبيرة على إدراك المبادئ التي تقوم عليها جمهوريته، ولاتصافهم بالمعرفة والفضيلة، والقدرة على تطبيق تلك القوانين، فكانت مشكلة الإنسان عند أفلاطون هي «مشكلة سياسية، فهو يسعى من خلال مؤلفاته إلى إنشاء مدينة عادلة تضمن مصلحة الفرد والمجتمع على حد سواء، ونقطة البدء في يوتوبيا أفلاطون تنطلق من فساد الأوضاع السياسية فسادا يؤدي إلى اليأس من إصلاح الواقع، فتكون نقطة البدء من المثل الأعلى لا من الواقع، من العقل لا من التجربة، وبذلك يكون متمشيا تماما مع فلسفته المثالية المثل حقيقة، العالم الخارجي أشباح، اليوتوبيا صلاح و الواقع فساد»[2].

إذا كان أفلاطون انطلق من فكرة المثل العليا، فإن تلميذه أرسطو اعتمد على الواقع في معالجته لمشكلة الإنسان، مشككا في مصداقية المدينة الفاضلة بالنظر إلى صعوبة تطبيق الأفكار التي جاء بها أستاذه، ولهذا «تحدث أرسطو عن الأشياء التي نخشاها بوصفها أشياء فضيعة وهي تلك الشرور التي تلحق الأذى بالإنسان، وذهب إلى أن الخوف هو توقع الشر، ونحن نخشى كافة الشرور من دناءة وفقر ومرض وفقدان الأصدقاء وموت، لكن الإنسان الشجاع لا يعتقد أن كافة هذه الشرور تقلقه، فالخوف من بعضها أمر صائب ونبيل، ومن المؤكد أن الإنسان يخشى أعظمها، فما من أحد غيره يحتمل أن يصمد في مواجهة ما يثير الذعر، ويبقى الموت أكثر الأشياء فظاعة لأنه النهاية»[3].

[1]- يحي البشتاوي، أزمة الإنسان في الأدب المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع عمان، الأردن (2006)، د ط، ص17

[2]- المرجع نفسه، ص20

[3]- المرجع نفسه، ص21

كما تناول بعض الفلاسفة والمفكرين العرب مشكلة الإنسان، ومن بين هؤلاء ابن خلدون في كاتبه المشهور المقدمة، حيث نظر إليه باعتباره الكائن الذي استخلفه الله في الأرض، مصداقا لقوله تعالى:

«وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لا تَعْلَمُونَ»[1].

استخلف الله الإنسان في الأرض، مانحا إياه كامل الحرية في التصرف في مخلوقاته التي تعمل على مساعدته في بناء وتعمير عالمه بالرغم من الصعوبات والعراقيل، التي من شأنها إيقاف مسار تطوره الاجتماعي والحضاري، وفي هذا الشأن يقول:

«فإذن هذا الاجتماع ضروري للنوع الإنساني وإلا لم يكمل وجودهم وما أراده الله من اعتمار العالم بهم واستخلافه إياهم..»[2].

كما اعتبر بأن الإنسان يتميز بالعقل والفكر الذي هداه بها إلى اكتشاف العلوم والقيام بمختلف الصنائع، حيث نجده يقول:

«لما كان الإنسان متميزًا عن سائر الحيوان بخواص اختص بها، فمنها العلوم والصنائع التي هي نتيجة الفكر الذي يتميز به عن الحيوانات، ومنها الحاجة إلى الحكم الوازع و السلطان القاهر»[3].

اختص الله الإنسان بصفة الاستخلاف دون بقية الكائنات الحية الأخرى، وهذه الصفة – بالإضافة إلى ميزة العقل– جعلته يتميز عن غيره من الموجودات، حيث إن هذه الصفة اللصيقة بالإنسان لم تكن عفوية، بل لها ما يبررها، يقول الباحث الجيلاني التوهامي مفسرا تلك الصفة:

« لم يكن إضافة وصف الخليفة للإنسان وإلحاقه به من قبيل الصدفة أو المحسنات البديعية التي لا دور لها إلا تزيين الكلام وتنميقه، بل جزأ أساس من مفهوم كلي، به يميز التصور الإسلامي للإنسان من غيره من التصورات الفلسفية»[4].

---

[1]– البقرة، الآية 30

[2]– ابن خلدون، المقدمة، ج1، ص336

[3]– المرجع نفسه، ص336

[4]– الجيلالي بن التوهامي مفتاح، فلسفة الإنسان عند ابن خلدون، دار الكتب العلمية ،بيروت، ط1 (2011)، ص81

3. العولمة

يعد الحديث عن موضوع العولمة من بين القضايا الشائكة والمعقدة، بالنظر إلى ميوعة وضبابية هذا المصطلح، وعدم وجود جذور فلسفية وفكرية مهدت لظهوره، وهذا ما عبر عنه كثير من الباحثين، ومن بينهم نبيل راغب بقوله:

«لم يحدث في تاريخ البشرية من قبل أن بزغ على السطح الدولي تيار فكري واقتصادي وسياسي واجتماعي وثقافي، وأثار من الجدل والحيرة والقلق والتوجس، مثلما فعل التيار الذي أطلق عليه مصطلح العولمة، فهو تيار لم يقننه فلاسفة أو مفكرين ثم قدموه للناس على أنه نظرية أو مذهب جديد يسعى إلى دمج العالم في منظومة متكاملة، بل تيار تدفق نتيجة لانهيار الاتحاد السوفيتي وانتهاء عصر القطبية الثنائية»[1].

إن عدم وجود جذور فلسفية ومعرفية واضحة لمصطلح العولمة أدى إلى إحداث اختلاف كبير في وجهات النظر حول البدايات الفعلية لظهورها « فالبعض يعود بتاريخ بداية النظام الرأسمالي إلى القرن السادس عشر، بداية الاستعمار، ويعود بها البعض الآخر إلى ظهور الشركات العالمية المتعددة الجنسيات، أما بالنسبة إلى آخرين فتبدأ العولمة بإلغاء أسعار الصرف الثابتة أو بانهيار المعسكر الشرقي»[2].

أما فيما يخص مفهوم العولمة، فقد تعددت وجهات النظر حولها، حيث نظر إليها الباحث أبي عبد الله بن سعيد رسلان على أنها «الحال التي تتم فيها عملية تغيير الأنماط والنظم الاقتصادية والثقافية، والاجتماعية، ومجموعة القيم، والعادات السائدة، وإزالة الفوارق الدينية والوطنية في إطار تدويل النظام الرأسمالي الحديث، وفق الرؤية الأمريكية المهيمنة، والتي تزعم أنها سيدة الكون، وحامية النظام العالمي الجديد»[3].

كما اعتبرها الكاتب محمد حافظ دياب بأنها «محصلة التوظيف الرأسمالي للنتائج التي أرستها مسارات الصراع ،وسترسيها مستقبلا، وكرسها تضخم الشركات المتعدية الجنسية، وتوجها احتكار

[1]- نبيل راغب، أقنعة العولمة السبعة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع (2001)، د ط، ص05

[2]- أولريشبك، ما هي العولمة، ترجمة : أبو العيد دودو، منشورات الجمل (بيروت – لبنان)، ط2 (2012)، ص48

[3]- عبد الله محمد بن سعيد رسلان، العولمة والمصالح الأمريكية، الدار الأثرية للنشر والتوزيع القاهرة، ط1 (2011)، ص15

التكنولوجيا، والتداخل بين الاقتصاد والسياسة والثقافة، بواسطة خلق مؤسسات ومجموعة مصالح ومنظومة من الأفكار والقيم، تعكس إرادة الهيمنة على العالم».[1]

أما في الغرب فيعد المفكران الأمريكيان فرانسيس فوكوياما –من أصل ياباني– في كتابه نهاية التاريخ والإنسان الأخير، الصادر عام 1992، وتوماس فريدمان في كتابه: السيارة ليكساس وشجرة الزيتون، نحو فهم للعولمة، الصادر عام 1999، أشهر منظرين للعولمة في العالم، حيث قصد فوكوياما بنهاية التاريخ، أن الديمقراطية الليبرالية هي النظام الأمثل والوحيد والنهائي الذي من خلاله يستطيع الإنسان تسيير أموره، وفي هذا الصدد يقول:

«يبدو أنه ظهر توافق مدهش في السنوات الأخيرة يتعلق بالديمقراطية الليبرالية كنظام حكم، لأنها انتصرت على الأيديولوجيات المنافسة كالنظام الملكي الوراثي والفاشية، وأخيرا الشيوعية، لقد أشرت فضلا عن ذلك إلى أن الديمقراطية بإمكانها أن تشكل فعلا منتهى التطور الأيديولوجي للإنسانية والشكل النهائي لأي حكم إنساني، أي من هذه الزاوية نهاية التاريخ، فبينما كانت أشكال الحكم القديمة تتميز بأخطاء خطيرة وتناقضات لا يقبلها العقل أدت إلى انهيارها، فإنه بالإمكان الادعاء أن الديمقراطية الليبرالية كانت خالية من هذه التناقضات الأساسية»[2].

وبخصوص الإنسان، فقد اعتبر أن هذه الديمقراطية الليبرالية أنتجت إنسانا قادرا على رسم معالم حياته بكل دقة وإتقان، كما أن هذا الإنسان الذي يعيش هذه الديمقراطية الحديثة يمثل النموذج النهائي والأكمل في تاريخ البشرية، وهذا ما عبر عنه بقوله:

«فكل واحد يعرف مباشرة أومن خلال ما يسمع، أفرادا أفذاذا قاموا بأعمال لا تحصى من أعمال البطولة، لكن في زمن يؤكد على الحقوق المتساوية للكل في الاستهلاك اللامحدود، فقد بات هذا النوع من الأشخاص على ما يبدو مقدرا له أن يصبح أكثر ندرة»[3].

حاول المفكر توماس فريدمان في كتابه: السيارة ليكساس وشجرة الزيتون، نحو فهم للعولمة التنظير للعولمة التي لم يذكرها فوكوياما بالاسم، حيث يحكي في كتابه هذا «مشاهداته وحواراته

[1]– الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة، منتدى سور الأزبكية، إشراف محمد أمين العالم، مقالة: محمد حافظ دياب تعريب العولمة مساءلة نقدية، ص141

[2]– فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ والإنسان الأخير، ترجمة: فؤاد شاهين، جميل قاسم، ورضا الشابي، مراجعة: مطاع صفدي مركز الإنماء القومي، (لبنان، بيروت) 1993، ص23

[3]– المرجع نفسه، ص296

ولقاءاته التي تدور حول التوازنات المتداخلة لنظام العولمة التي يرمز لها بالسيارة اليابانية التي تمثل قمة التفوق التكنولوجي ليكساس، والهوية القومية أو المحلية التي يرمز لها بشجرة الزيتون»[1].

تعرض هذان الكتابان لجملة من الانتقادات من طرف الباحثين و السياسيين لما حملا من أيديولوجية أمريكية تحاول بسط نفوذها على العالم اقتصاديا وسياسيا وثقافيا، حيث «نال كلاهما من الدور الإعلامي ما لا يستحقانه، لأن كتابيهما لا يزيدان على كونهما بوقين صريحين للإستراتيجية العالمية التي يحاول النظام الأمريكي فرضها على معظم دول العالم إن لم يكن كلها، فقد جندت أجهزة الإعلام الأمريكي وتوابعها آلتها الجبارة لتقديمها على أنهما من رواد الفلسفة الحضارية المعاصرة التي تسعى لفتح أبواب القرن الحادي و العشرين لكي يدلف منهاكل البشر –دون استثناء– إلى دنيا الرخاء والازدهار، ما داموا متحمسين وقادرين على تنفيذ متطلبتها».[2]

إن بعض الباحثين والدارسين لا يفرقون بين العولمة ومصلح آخر يقترب منها وهو العالمية فإذا كانت العولمة تعني الهيمنة على العالم باسم الانفتاح الاقتصادي والسياسي والثقافي، وكسر الحدود الوطنية للشعوب، فإن العالمية تعني «ثمرة التفاعل الحر والاختياري بين الحضارات المتعددة والمتمايزة تمثلا للقاسم المشترك والجامع لهذه الأمم والحضارات؛ أي المشترك الإنساني العام بينهما والذي لا ينفي تمايزها في الخصوصيات و المحليات».[3]

كما نجد في ثقافتنا العربية أن الإسلام له بعد عالمي، حيث إن عالميته تتماشى مع الخصوصيات الخاصة بمختلف الشعوب والدول التي تعتمده كمنهاج في الحياة، إذ أنه يراعي ظروف المكان ومقتضيات الزمان الخاصة بتلك الدول، حيث جعل الإسلام الأصول ثابتة كالعقائد والعبادات، أما الفروع والمتمثلة في الفقه وبعض التشريعات الحياتية، ومختلف العادات والتقاليد فهي متغيرة وتتعايش مع خصوصية البيئة التي توجد فيها، فعدت المنظومة العالمية «حاصل جمع خصوصيات حضارية تصبح عالمية بالتوافق و الحرية والاختيار، بينما العولمة هي قسر وقهر يعولم خصوصية حضارية بعينها، عندما تجتاح خصوصيات المقهورين، ففي العالمية يختار الإنسان، وفي العولمة خيار للإنسان الذي يحشر ويشحن في القطار الذي صنعه ويقوده الأقوياء».[4]

---

[1]– نبيل راغب، أقنعة العولمة السبعة، ص08

[2]– المرجع نفسه، ص05-06

[3]– محمد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1(1999)، ص 13

[4]– المرجع نفسه، ص13

هيمن الغرب على مختلف المؤسسات الدولية –خاصة في مجال الأمن الدولي– وأصبح يقنن منظومة القيم في شكل مواثيق واتفاقيات يفرضها على الشعوب باسم منظمة الأمم المتحدة، ومن النماذج على ذلك ما حدث للأسرة، حيث اعتبرت الجنس «الذي أسمته الصحة الجنسية والصحة التناسلية، بمعنى التمتع بأعلى مستوى ممكن من المتعة الجنسية، حيث تجعل هذا الجنس، كالغداء حقا من حقوق الجسد الإنساني وذلك بشرط أن يكون مأمونا ومسؤولا، ودونما اشتراط الشرعية والحلال والمشروعية في هذه المعاشرات الجنسية ومع إباحية هذه المعاشرات الجنسية للأفراد –وليس للأزواج فقط وفي الإطار المثلي– بين الشواذ والشاذات، الأمر الذي يتجاوز احترام الأسرة وحرمتها، مع جعل هذا الحق أيضا للمراهقين و المراهقات، فالجنس و الحمل والإجهاض حق للجميع».[1]

أما على المستوى الاقتصادي، فأدت العولمة إلى نهب ثروات وخيرات الشعوب باسم حرية التبادل الاقتصادي والتجاري، وكسر حدود المحلية وتجاوزها إلى العالمية، إلا أن الواقع يشير إلى أن الدول السبعة الكبرى هي المستفيد الوحيد من هذه الظاهرة التي اجتاحت العالم وليس الدول المتخلفة، بل تعدى الأمر إلى استغلالها بأبشع الطرق والوسائل غير إنسانية، وإذا «ما ظلت الحكومات تتحجج في كل المسائل المستقبلية الجوهرية بما يمليه عليه الاقتصاد المعولم من مواقف لا قدرة لها على التحكم بها، فعندئذ تصبح السياسة مسرحا يضم حشدا من رجال أعمال مسلوبي الإرادة، وتفقد الدولة الديمقراطية شرعيتها وتصبح العولمة مصيدة للديمقراطية».[2]

كما كان للعولمة الأثر البليغ في المجال الثقافي والفكري على الشعوب العربية، وقد عدد الباحث أبي عبد الله محمد بن سعيد رسلان مخاطر العولمة الثقافية في النقاط الآتية:

«– إشاعة الثقافة الاستهلاكية، واستخدامها كأداة قوية لإطلاق شهوات الاستهلاك إلى أقصى حد ومن تم شوهت شهوات التقاليد والأعراف السائدة في العالم الإسلامي.

– تغريب الإنسان المسلم وعزله عن قضايا وهمومه الإسلامية، وإدخال الضعف والتشكيك في جميع قناعاته الدينية، وهويته الثقافية.

– إشاعة ما يسمى بأدب الجنس، وثقافة العنف، التي من شأنها تنشئة أجيال كاملة، تؤمن بالعنف كأسلوب للحياة، تؤمن بالعنف كأسلوب للحياة وكظاهرة عادية وطبيعية.

---

[1]– محمد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، ص29

[2]– هانس بثرمارتين، هارالد شومان، فخ العولمة، ترجمة: عدنان عباس، سلسلة عالم الفكر، العدد 238، أكتوبر 1998 ص32

– انتشار نوعية مميزة من الثقافة المادية، سيطرت الثقافة الأمريكية الشعبية على أذواق البشر.
_ كما أصبحت اللغة الإنجليزية ذات اللكنة الأمريكية هي اللغة السائدة».[1]

وفي الأخير يتضح لنا بأن مفهوم العولمة أو ما يصطلح عليه بالليبرالية الجديدة، حملت في طياته معالم الرفاهية والتطور بالنسبة للدولة المتقدمة، متجاوزين الحدود الوطنية للدول الضعيفة، بغرض نهب وسلب ثروات تلك الشعوب، كما كانت أداة فعالة من طرف الدول المتقدمة لفرض سياساتها عليها وطمسها اقتصاديا وسياسيا وثقافيا، وهذا بدعم من الولايات المتحدة الأمريكية، لذلك نظر البعض إليها على أنها (أمركة العالم)، مما دفع بكثير من الكتاب إلى محاولة الرد على هؤلاء الداعمين والمساندين للعولمة في شكل أعمال إبداعية حاولت التطرق إلى مفهوم الإنسان وعلاقته بها.

ثانيا: مفهوم الإنسان وماهيته من خلال نظرية الحقول الدلالية

1. المفهوم والنشأة:

تعد اللغة نظاما من العلامات تحكمها أنساق معينة، ولا يمكن فهم اللغة إلا إذا فهمنا وحللنا مختلف المفردات المشكلة لها وتحديد مختلف العلاقات القائمة بينها، وخاصة التي تنتمي إلى نفس الإطار المعجمي الذي يتحدد مفهومه بدخول الكلمة في تركيب معين، أو في سياق معين يحدد معناها ودلالتها، حيث إننا نجد مجموعة من الكلمات تنتظم ضمن معنى عام، أو ما يعرف بالحقل الدلالي.

عرف جون مونان الحقل الدلالي(Semantic field) على أنه «مجموع الكلمات التي تترابط فيما بينها من حيث التقارب الدلالي، ويجمعها مفهوم عام تظل متصلة ومقترنة به، ولا تفهم إلا في ضوئه».[2]

كما أن هذه الكلمات أو الوحدات اللغوية والمعجمية ترتبط فيما بينها بعلاقات معينة، حيث يتم من خلالها ربط تلك الوحدات المعجمية ولهذا فإن « الجزء المعجمي المعبّر عن مجال في اللغة ليس نظاما أو تشكيلا بسيطا مكونا من وحدات مستقلة، فلو كان كذلك لتمكن الدارس أو المستعمل للغة أن يفهم هذا الجزء ويصفه في وقت معين».[3]

[1]– عبد الله محمد بن سعيد رسلان، العولمة و المصالح الأمريكية، ص45
[2]– أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (2002)، ص13
[3]– المرجع نفسه، ص13

ساهم سوسير في إبراز هذه النظرية بحديثه عن اللسانيات الوصفية في باب العلاقات الترابطية ،حيث إن الدليل اللغوي يخضع إلى نوعين من العلاقات:

«– علاقات مبنية على معايير صورية مثل كلمة تعليم توحي بكلمات أخرى مشتقة منها وتنتمي إلى نفس المجال الدلالي مثل علم، تعلم.

– علاقات مبنية على المعايير الدلالية، فكلمة تعليم توحي بكلمات أخرى مثل: تربية، تعلم تكوين».[1]

وضع سوسير الإطار العام الذي يمكن أن تدرس فيه الأدلة اللغوية، وإيجاد مختلف العلاقات التي تربط هذه الكلمات ضمن حقول دلالية، كما كانت لجهود اللسانين والمشتغلين في مجال اللغة الأثر البليغ في تطور نظرية الحقول الدلالية، حيث إنه «كلما كان الحديث في اللسانيات عن الحقل الدلالي فإن التفكير يتجه نحو (ترير) ودراسته في سنوات الثلاثين من هذا القرن حول مفردات اللغة الألمانية للمعرفة في القرنين الثاني عشر و الثالث عشر».[2]

أسهم «ترير» في إبراز نظرية الحقول الدلالية، وذلك بفضل الجهود الكبيرة التي بدلها في مجال الدراسات الدلالية وخاصة ما تعلق منها بمجال الحقول الدلالية، حيث قدم فرضية لغوية لخص فيها الخطوط العريضة لهذا النوع الدلالي، وقد تلخصت نظريته في الآتي:

«– إن معجم لغة ما مكوّن من مجموع الكلمات المتدّرجة (حقول معجمية).

– وكل مجموعة من الكلمات تغطي مجال محددا في مستوى المفاهيم (حقول مفهومية).

وكل حقل من هذه الحقول (معجمية كانت أو مفهومية) مكونة من وحدات متقاربة مثل حجارة غير منتظمة من الفسيفساء».[3]

2. أنواع العلاقات اللغوية التي تربط بين الكلمات في الحقول الدلالية:

كما قلنا سابقا إن الحقول الدلالية تتكون من مجموعة من الكلمات أو الوحدات المعجمية تنتظم ضمن معنى عام واحد، كما أنها غير مستقلة بمفردها عن غيرها من الكلمات المشكلة للحقل

[1]– منقور عبد الجليل ،علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص80

[2]– أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، ص11

[3]– المرجع نفسه، ص12

المعجمي، وإنما هي خاضعة في بنيتها اللغوية إلى مجموعة من العلاقات اللغوية تعمل على ربط تلك الوحدات اللغوية، والتي يمكن حصرها في الآتي:

أ. **الترادف:**

تستخدم كلمة الترادف (Synonymy) في معنى تماثل المعنى، حيث إن كثيرا من مجموعات الكلمات –بالنسبة لمصنف المعجم– تحمل المعنى نفسه، فهي مترادفات، أو ترادف كل منها الأخرى، الأمر الذي يسهل لنا تعريف الكلمات.[1] كما يتحقق الترادف حين يوجد تضمن من الجانبين، يكون «أ» و«ب» مترادفين إذا كان «أ» يتضمن «ب»، و«ب» يتضمن «أ»، كما في كلمة أم ووالدة.[2]

ب. **الاشتمال:**

تعد علاقة الاشتمال (Hyponymy) من أهم العلاقات في علم الدلالة التركيبي، كما أنه يختلف عن الترادف في أنه «تضمن من طرف واحد، حيث يكون «أ» مشتملا على «ب» حين يكون «ب» أعلى في التقسيم التصنيفي أو التفريعي، مثل فرس الذي ينتمي إلى فصيلة أعلى حيوان وعلى هذا فمعنى فرس يتضمن معنى حيوان»[3].

يشترط في الاشتمال توفر لفظتين إحداهما تكون أعلى في التصنيف أو التفريع العام للفصيلة في الطبيعة، كما أنه هناك نوع من الاشتمال أطلق عليه اسم الجزئيات المتداخلة، ويعني ذلك «مجموعة الألفاظ التي كل لفظ منها متضمن فيما بعده مثل: ثانية، دقيقة، ساعة، يوم، أسبوع، شهر، سنة»[4].

كما أن ظاهرة الاستلزام تتضمن العلاقة المنطقية للاستلزام، حيث إن القول بأن جملة تستلزم جملة أخرى؛ يعني القول بأن الجملة الأولى صحيحة، والثانية من حيث الأسس المنطقية صحيحة أيضا، فالقول بأن هذه خزامى يستلزم القول بأن هذه زهرة، والقول بأن هذا قرمزي، يستلزم القول بأن هذا أحمر.[5]

---

[1]– ف.ر. بالمر، علم الدلالة إطار جديد، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (1995)، ص92

[2]– أحمد مختار، علم الدلالة، مكتبة لسان العرب، القاهرة، ط5(1998)، ص98

[3]– المرجع نفسه، ص77

[4]– المرجع نفسه، ص100

[5]– ف .ر.بالمر، علم الدلالة إطار جديد، ترجمة : صبري إبراهيم السيد، ص121

ج. **علاقة الكل بالجزء:**

أما علاقة الكل بالجزء مثل علاقة اليد بالجسم، والعجلة بالسيارة، والفرق بين هذه العلاقة وعلاقة الاشتمال أو التضمن واضح، فاليد ليست نوعا من الجسم، ولكنها جزء منه، بخلاف الإنسان الذي هو نوع من الحيوان وليس جزءا منه.[1]

د. التضاد:

كثيرا ما يستخدم مصطلح التضاد(Antonymy) في المعاجم العربية أو الغربية «للدلالة على عكس المعنى»[2]، غير أنها لم تولِهِ أهمية كبيرة ولم تخصص له حيزا في ثناياها، كما أن للتضـاد عدة أنواع يمكن إجمالها في الآتي:

التضاد الحاد (التضاد غير متدرج):

وهذه المتضادات تقسم بحسم دون الاعتراف بدرجات أقل أو أكثر، ونفي أحد عضوي التقابل يعني الاعتراف بالآخر، فإذا قلت إن فلانا غير متزوج فهذا يعني الاعتراف بأنه أعزب، ولهذا لا يمكن وصف أمثال هذه المتضادات بأوصاف مثل: جدًا ،أو قليلا، أو إلى حد ما. ومن أمثلته أيضا: ميت–حي، متزوج–أعزب، ذكر–أنثى.[3]

التضاد المتدرج:

ويمكن أن يقع بين نهايتين لمعيار متدرج أو بين أزواج من المتضادات الداخلية، وإنكار أحد عضوي التقابل لا يعني الاعتراف بالعضو الآخر، وهذا النوع من التضاد نسبي، فمثلا قولنا: الحساء ساخن؛ يعني أنه ساخن بالنسبة لدرجة الحرارة المعينة للحساء، أو للسوائل ككل، أو لسوائل المقدمة مع وجبة، وهذا يختلف عن قولنا: الماء ساخن، وكذلك قولنا: الجو حار، يختلف معناها إذا قيل في لندن عنه في القاهرة، عنه في الكويت، ويختلف معناه إذا قيل عنه في الشتاء.[4]

[1]– أحمد مختار، علم الدلالة، ص101

[2]– ف .ر.بالمر، علم الدلالة إطار جديد، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، ص122

[3]– أحمد مختار ،علم الدلالة ص102

[4]– المرجع نفسه، ص102–103

يتضمن هذا النوع خاصية التدرج والتحول في الأضداد، حيث إنه هناك «حدودا وسطية فمثلا ليس فقط الكلمات: حار–بارد، لكن لدينا أيضا كلمات: حار–دافئ –معتدل–بارد، مع الحدين الوسطين: دافئ ومعتدل اللذين يكونان هما أنفسهما ثنائيا من الأضداد».[1]

التضاد العكس:

وهو علاقة بين أزواج من الكلمات مثل: باع–اشترى، وزوج–زوجة، فلو قلنا: إن محمد باع منزلا لعلي فيعني أن عليا اشترى منزلا من محمد، ولو قلنا: محمد زوج فاطمة، فهذا يعني أن فاطمة زوجة محمد، ولو قلنا: محمد والد علي فإن هذا يعني أن عليا ولد محمد.[2]

التضاد الاتجاهي:

ومثاله العلاقة بين الكلمات: أعلى–أسفل، يصل–يغادر، يأتي–يذهب، فكلها يجمعها حركة في اتجاهين متضادين بالنسبة لمكان ما، وإن كان الأول يمثل حركة في اتجاه رأسي، والآخران يمثلان حركة في اتجاه أفقي.[3]

التضاد العمودي والتقابلي أو الامتدادي:

وهناك نوع من التضاد أطلق عليه التضاد العمودي وآخر التضاد التقابلي أو الامتدادي؛ فالأول مثل الشمال بالنسبة للشرق والغرب، حيث يقع عموديا عليهما، والثاني مثل الشمال بالنسبة إلى الجنوب، والشرق بالنسبة إلى الغرب.[4]

هـ. التنافر:

أما التنافر(Incompatibility) فمرتبط كذلك بفكرة النفي مثل التضاد، ويتحقق داخل الدلالي إذا كان «أ» لا يشمل على «ب»، و «ب» لا يشمل على «أ» ، أو بعبارة أخرى هو عدم التضمين من الطرفين، وذلك مثل العلاقة بين خروف وفرس وقط وكلب[5].

ومن النماذج على التنافر مختلف الألوان، وكذلك مختلف الرتب مثل: ملازم –مقدم– عقيد – عميد–لواء، لأن القول: محمد رائد يعني أنه ليس مقدما وهكذا، كما أن «أيام الأسبوع وشهور

---

[1]– ف . ر. بالمر، علم الدلالة إطار جديد، ترجمة : صبري إبراهيم السيد، ص123– 124

[2]– أحمد مختار، علم الدلالة ص103

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص104

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص104

[5] – ينظر: المرجع نفسه، ص105

السنة تشكل مجموعات من الحدود المتنافرة، لأننا لا نستطيع أن نقول: هذا الشهر هو نوفمبر، وهو أيضا مارس، لكن تتمثل فيها علاقات التوالي بصورة منطقية مثلما أن يوم الأحد يأتي مباشرة قبل يوم الاثنين ؛ فالأحد هو اليوم الذي يأتي قبل الاثنين».[1]

وبهذا تكون نظرية الحقول الدلالية قد أسهمت بشكل كبير وبارز في إيجاد حلول متعددة لمشكلات لغوية ظلت عالقة لمدة من الزمن، حيث أعاقت البحث اللغوي وخاصة في مجال علم الدلالة، ومن جملة تلك الحلول «الكشف عن الفجوات المعجمية التي توجد داخل الحقل الدلالي، وتسمى بالفجوة الوظيفية أي عدم وجود الكلمات المناسبة لشرح فكرة معينة أو التعبير عن شيء ما، كذلك إيجاد التقابلات وأوجه الشبه و الاختلاف بين الأدلة اللغوية داخل الحقل الواحد، وعلاقتها باللفظ الأعم الذي يجمعها وكذلك إيجاد تقارب بين عدة حقول دلالية».[2]

وعليه، تعد نظرية الحقول الدلالية إحدى التقنيات اللسانية التي يمكن للباحث الموضوعاتي استخدامها في مقاربته للنص، وذلك بفضل احتوائها على تلك العلاقات الدلالية القائمة بين الكلمات والجمل المشكلة لتلك الحقول الدلالية والتي من شأنها أن تساعد على كشف الموضوع الرئيسي للمسرحية، وكذلك مختلف الثيمات الفرعية التي تندرج ضمن الثيمة الكبرى.

3. تجليات موضوعة «ماهية الإنسان» في مسرحية المحكيات لسالم المساهلي

تنتمي مسرحية المحكيات لسالم المساهلي إلى فن الأوبيرت، وهي مسرحية شعرية، كتبها المؤلف كتجربة أولى في هذا الفن المسرحي، وهذا ما عبّر عنه بقوله:

«هذه تجربة أولى في كتابة المسرح الشعري الغنائي (الأوبيرت)، أملا أن تتلوها تجارب أخرى وذلك بالقدر الذي تتضح فيه معالم هذه الرسالة والرؤية وتكتمل التجربة، وابتعدت في هذا النص عن التجريد المملّ والتبسيط المخل، إيمانا بأن العمل الفنّي لا يكون إذا لم يحقق تواصله مع المتلقي وإذا لم يحمل قيما جمالية ومعرفية وأخلاقية تتقدم بالإنسان وترتقي به وتملأ وجدانه وتحرك وعيه..».[3]

كما قصد المؤلف من وراء مسرحيته (المحكيات) إلى إبراز حقيقة وماهية الإنسان في ظل المتغيرات التي طرأت على حياته، وبخاصة في ظل تغير النظام السياسي والاقتصادي الذي يسير هذا

---

[1]- ف ر. بالمر، علم الدلالة إطار جديد، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، ص114

[2]- منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ص81

[3]- سالم المساهلي، المحكيات، مطبعة الزرلي، الكاف، تونس، ط1(2006)، ص05

الإنسان في فلكه، وهو ما عبّر عنه بالنظام الدولي الجديد أو ما اصطلح عليه المفكرون والفلاسفة (بالعولمة)، حيث تغيرت منظومة القيم بمختلف أشكالها، إذ جردت الإنسان من مختلف قيمه الروحية و المعنوية، وأحلت محلها قيما جديدة عمادها القيم المادية والحسية، فوجد الإنسان عدة مشاكل وصعوبات للتأقلم في هذا العالم المتغير وذلك بغرض تحقيق دعوات الحوار و التعايش السلمي بين مختلف بلدان العالم، وفي هذا الشأن يقول:

«وليس غريبا عنك قارئي الكريم أن العالم يعجّ بدعوات الحوار، لأن التعارف والتلاقي والجدل قدر الإنسان ولا مهرب له منه ولذلك يتحول أحيانا إلى صراع عندما لا يحسن الناس إدارة دقة الحوار وفهم التنوع القائم بالضرورة بينهم، ولعل اللحظة التاريخية الراهنة وقيم «النظام الدولي الجديد» أو العولمة تغّدي تصورا جديدا ورؤية مختلفة للثقافة والسلوك وللتعايش بين الشعوب، ومهما اختلفنا في النظر إلى العولمة ومهما كانت نظرتنا للإنسان ولحقيقة وجوده ودوره التاريخي فإن الطابع المادي والتجاري المرتبط بالحضور المادي والسلعي هو السمة البارزة للعولمة –ذات التصور الأمريكي– بصرف النظر عن تعبيراتها السياسية و العسكرية..».[1]

إن هذا العمل الذي قدمه سالم المساهلي، ما هو إلا محاولة منه للإجابة عن السؤال الآتي:

ما مفهوم الإنسان في ظل العولمة؟ أو بعبارة أخرى ما هي الخطوط العريضة التي رسمت معالم الإنسان المعاصر في ظل المتغيرات الحياتية الراهنة أو ما يصطلح عليها باسم العولمة؟ وللإجابة عن هذا التساؤل، تطرق المؤلف إلى مختلف العناصر التي يتشكل منها هذا الإنسان المعاصر الذي تلون بمفاهيم ومعطيات النظام الجديد منذ ولادته إلى وفاته، وما يكتنف الوجود الإنساني في مسيرته الطويلة من معانٍ كالحب والصداقة والخيانة وحب الوطن والحرية، وما يتهدد هذا الكيان من كوارث طبيعية وحروب في زمن العولمة.وباجتماع تلك العناصر أو التيمات تتكون ماهية الإنسان عند الكاتب المسرحي سالم المساهلي.

بنيت موضوعة (الإنسان) عند الكاتب سالم المساهلي في مسرحيته (المحكيات) في موضوعات أو ثيمات جزئية، تجسدت في مجموعة من الحقول الدلالية، حيث ارتبطت تلك الحقول الدلالية فيما بينها بمجموعة من العلاقات الدلالية كالترادف والاشتمال والتضاد بمختلف أشكاله، بالإضافة إلى علاقة الجزء بالكل، وصولا إلى علاقات التنافر بمختلف فروعه الدلالية، ولذلك سنجد

[1]– سالم المساهلي، المحكيات، ص05-06

أن كل حقل دلالي معين، تمثله مجموعة من الكلمات والوحدات المعجمية، تعبر عن ثيمة أو موضوعة معينة، والتي يمكن حصرها في الآتي:

1. حقل الحرية:

خاض كثير من الفلاسفة و النقاد في قضية الحرية، فمنهم من اعتبر أن الإنسان يولد وهو يتمتع بكامل حريته في تصرفاته وأفعاله، ومنهم من رأى أنه يولد وهو مقيد بمجموعة من الضوابط والقوانين تجعله مجبرا على القيام بأفعاله بدون محض إرادته، أما الكاتب سالم المساهلي فقد تبنى الموقف الأول الذي يرى بأن الإنسان يولد حرا وغير مقيدٍ

وقد تجلى ذلك من خلال علاقة الترادف في قوله:

الإنسان:

الكل يشتاق الخروج

يهوى سماء الانطلاق

يرجو عبير الانعتاق

الراوي: يولد الإنسان حرًّا»[1]

تجلت علاقة الترادف هنا من خلال الكلمات: الخروج، والانطلاق، والانعتاق، فهي كلها مرادفات للفظة الحرية التي تجسدت في صيغة المصدر (حرا)، وهي مفردات لمعنى عام وهو الحرية.

كما ظهرت موضوعة (الحرية) في علاقة التضاد الحاد، حيث تجسد في ثنائية (القلب–العقل) فالإنسان عندما يولد –عادة– ما يختار مابين وسيلتين للسير في هذه الحياة الصعبة، فإما أن يختار قلبه منارًا يهتدي به، أو يعتمد على قلبه لتسيير أموره وشؤونه، أما الجمع بينهما فشيء صعب التحقيق، يقول الإنسان معبرا عن ذلك:

«الإنسان: قلبي شراع الرّوح والنبع الخصيب

وبصيرتي بصري

وعقلي لن يغيب»[2]

[1]– سالم المساهلي، المحكيات، ص12

[2]– المصدر نفسه، ص11

لقد قيل قديما إن عواطف النفس تطفىء مصابيح العقل، إلا أن المؤلف حاول التوفيق بين هذه الثنائية المتضادة (العقل-القلب)، ليعبر بها عن قدرة هذا الإنسان المعاصر في إيجاد حلولٍ لمشاكله العالقة انطلاقا من قناعته بضرورة إيجاد توافق وتلاؤم بين هذه الثنائية المتضادة، وهذا الانسجام والتوافق لا يتأتى إلا بجمع اللفظ ونقيضه.

كما تجلت موضوعة الحرية في علاقة الجزء بالكل، من خلال ثنائية (الشمس-الشعاع) فالشمس عبارة عن مجموعة من الأشعة الضوئية، وهي جزيئات حاملة للطاقة الحرارية التي يستفيد منها الكائن الحي بمختلف أشكاله وأنواعه، حيث تمثل مصدر حياته وبقائه على هذه الأرض:

«الإنسان: الشمس تشرق كي تنير مسالكي

وتشدني للرحلة الكبرى

وللدّفء الأمين

ذاك الشعاع يشير لي..»[1].

فالشمس إذن، باعتبارها مجموعة من الأشعة، تمثل الكل، فالمؤلف هنا لا يقصد الشمس بمفهومها الطبيعي، وإنما قصد بها شمس الحرية التي طالما سعى إليها الإنسان لكي يحقق ذاته وانتمائه نحو هذا الوطن، أما الشعاع الذي يمثل الجزء، قصد من ورائه، شعاع الأمل والطموح اللذين بهما يحقق طموحاته وأحلامه المستقبلية مادام أنه جاء إلى هذه الدنيا، وهو يجهل ما يخبئ له القدر من مفاجآت وصعوبات تعرقل مسيرته في سبيل تحقيق حريته.

2. حقل الحب:

تعد موضوعة الحب من بين أكثر الموضوعات حضورا في المسرح الغنائي، وذلك راجع إلى ارتباط هذا الشكل المسرحي بالوجدان و العاطفة مقارنة بالأشكال الدرامية الأخرى، ولذلك فإن المؤلف لم يخرج عن هذه القاعدة، حيث جعل هذه الثيمة هي السمة البارزة في مسرحيته، إذ نرى أن الإنسان في محكياته كثير البحث عنها، كما أنه دائم الارتباط بها، بالرغم من صعوبة تحقيقها، في زمن سيطرت عليه القيم المادية وغيبت فيه القيم المعنوية و الروحية ومن بينها قيمة الحب، وقد تجلت هذه الثيمة في عدة مواضع في ثنايا المسرحية.

[1]- سالم المساهلي، المحكيات، ص10

اعتمد المؤلف على تقنية الترادف في عدة مواضع من المسرحية، ليبرز من خلالها مختلف المعاني التي تنضوي تحتها وتعبر عنها، ومن بين تلك المترادفات ثنائية (الصبابة–الهوى) في قوله:

«الإنسان: أنت الصبابة و الشباب

أنت الهوى أنت الصِّحاب»[1]

أما فيما يخص موقفه من قضية الحب بنوعيه العفيف الذي يجنح إلى تقديس العلاقة العاطفية التي تجمع بين طرفي تلك العلاقة، و بين الحب الحسي أو المادي الذي يتخذ من الجسد عنونا بارزا له، حيث إن هذا الحب في عصر العولمة سيطرت عليه القيم المادية على حساب القيم المعنوية، كما أنه أفرغ من محتواه الروحي الذي يقدس العاطفة على حساب الجسد، وقد اتخذ من الاشتمال تقنية دلالية –وبالتحديد اشتمال الجزئيات المتداخلة– ليعبر عن تلك القضية، وهذا ما عبر عنه بقوله:

«الإنسان:

وقضيت أياما.. وشهورا..

في ربى جسد من الشمع الشفيف»[2].

إن اشتمال الجزئيات المتداخلة مثلته الثنائية (أياما– شهورا)، فكلمة أيام متضمنة في لفظة شهور، أما لفظة شهور فهي مشتملة على لفظة أيام، كما أنها أعلى في التصنيف والتفريع، حيث إن اليوم يكون أولا ثم يليه مباشرة الشهر، كما أن هذه الثنائية ساهمت بشكل كبير في إبراز المعنى وتقويته، ولهذا فالتوالي بين طرفي هذه الثنائية (الأيام–الشهور) يدلان صراحة عن الارتباط الكبير بين الجسد الحسي وبين هذا الإنسان المعاصر، الذي أصبح همه الوحيد من المرأة هو تحقيق المتعة الحسية على حساب المتعة المعنوية.

كما برزت موضوعة (الحب) في علاقة الجزء بالكل، حيث عبّر بها هذه المرة عن المرأة والتغير الذي حدث على دلالة المرأة المعاصرة، فهي كثيرة الطلبات، وصعب التعامل معها، ممّا يؤدي بالرجل إلى النظر إليها على أنها جسد يتلذذ به، وبالتالي يسقط من أعلى مراتب الحب –القيم المعنوية والروحية– إلى شهوات الجسد وتقديس القيم الحسية، وهذا عبّر عنه المؤلف بقوله:

«هاتف: الآناثى قلبي جبدوه

---

[1]– سالم المساهلي، المحكيات ، ص15

[2]– المصدر نفسه، ص21

وراسي سلوه وعرّوه

الراوي: وسقطت من برج الخيال

إلى مسافات الجسد»[1].

تجسدت علاقة الجزء بالكل، في ثنائيتين هما، الأولى تمثلت في ثنائية (الجسد–الرأس)، أما الثانية فكانت بين (الجسد–القلب)، حيث أراد من خلالها هذه العلاقة تبيان الصراع القائم بين القيمتين الحسية والمعنوية، كما أن الغلبة في الأخير كانت للجسد على حساب الروح.

اعتمد سالم المساهلي في مسرحيته المحكيات على تقنية التضاد الحاد، الذي يجتمع فيه اللفظ ونقيضه، ليعبر به عن الفجوة الموجودة بين طرفي العلاقة (المرأة–والرجل)، ونستطيع معرفة مدى صدق أو خيانة طرفي العلاقة، ومن بين الثنائيات المتضادة التي وظفها المؤلف في نصه المسرحي، ثنائية (يصون–يهون)، وثنائية (يخون– يحب)، وهذا ما عبّر عنه على لسان أبرز شخصياته وهو الإنسان: «الإنسان:

الأرض تعرف من يصون ومن يهون

ومن يخون ومن يحبّ».[2]

اتخذت موضوعة (الحب) في مسرحية المحكيات لسالم المساهلي، تمظهرا آخرا تمثل في علاقة حب الوطن وما تكتنزه هذه العلاقة من مشاعر الحنين والاشتياق، والانتساب إلى الوطن والإخلاص والعمل على تطويره وتقدمه، فكان الوطن موطن ذكريات المؤلف، ففيها تربى، وفيها قضى معظم مراحل عمره، يقول الإنسان معبرا عن حبه لوطنه وذكرياته فيها:

«حبونا فوق صدرك يا بلادي وأغرينا الطفولة والشباب»[3].

كانت تقنية الاشتمال أنسب تقنية دلالية عبر من خلالها الكاتب عن التدرج في المراحل العمرية للإنسان، فهو يمر بمرحلة الطفولة، الشباب، والكهولة، والشيخوخة، حيث إنَّ كل مرحلة عمرية متضمنة في المرحلة الموالية، فالطفولة مثلا متضمنة في مرحلة الشاب، وهذه الأخيرة متضمنة في مرحلة الكهولة، ومرحلة الكهولة متضمنة في مرحلة الشيخوخة، أما العلاقة بين الشاب والطفولة فهي

[1]- سالم المساهلي، المحكيات، ص21

[2]- المصدر نفسه، ص15

[3]- المصدر نفسه، ص74

علاقة اشتمال، وهكذا دواليك مع باقي الفئات العمرية الأخرى، كما أن هذه العلاقة منحت المعنى ارتباطا وثيقا خاصة في التدرج في الفئات العمرية، ومدى ارتباط كل مرحلة بهذا الوطن العزيز على قلب الكاتب.

كما تجلت موضوعة (حب الوطن) في مسرحية المحكيات لسالم المساهلي من خلال تقنية التضاد العكسي، وذلك في قوله:

«ورفرفت الجوانح مثل طفل تشوّق للحنان وقال: بابا»[1].

ففي هذا البيت الشعري الغنائي تضاد عكسي تمثل في الثنائية (طفل-بابا)، لأن التضاد العكسي يستلزم التلازم بين الضدين، كما يتضمن وجود علاقة تبادلية بين طرفي التضاد، فإذا كان س (الأب) هو أبو ص (الطفل)، فإن ص(الطفل) هو ابن س(الأب)، وهذه هي أهم خاصية في التضاد العكسي.

كان للتضاد الدائري حضورا بارزا في إبراز موضوعة (حب الوطن)، حيث تجلى هذا النوع من التضاد بوضوح في الرتب بمختلف أشكالها العلمية أو الإدارية، أو العسكرية، و في مختلف فصول السنة من خريف وشتاء وصيف وربيع، وقد تجلى هذا النوع من التضاد في المثال الأخير للتضاد العكسي، وذلك في قول المؤلف:

«وألبسنا ربيعك ثوب وشي من الأزهار ينتخب انتخابا

ورافقنا النسائم ذات صيف إلى حقل تموّج حين طابا»[2].

كما أن الترادف كان حاضرا بكثرة في (محكيات) سالم المساهلي، وهذا يعكس –بحق- ثراء اللغة العربية وتضمن الكلمة الواحدة لعدة دلالات، حيث قصد المؤلف من ورائها إبراز مدى ارتباط الإنسان بوطنه، إذ إنه لا يفوت أي فرصة إلا وتحدث عن حبه لوطنه سواء تعلق الأمر بالكلمة الأصلية الحب أو مشتقاتها، أو تعلق الأمر بمرادفاتها، ومن النماذج على قوله:

«أيا هيفاء رفقا بالحنايا أقلي اللوم واختصري العتاب»[3].

[1]- سالم المساهلي، المحكيات، ص72

[2]- المصدر نفسه، ص76

[3]- المصدر نفسه، ص76

فالترادف هنا في الثنائية المترادفة (اللوم–العتاب)، فقد قصد من ورائها ضرورة ترك اللوم والعتاب تجاه هذا الوطن الذي أنهكته المشاكل والهموم، ولم يعد قادرا على تحمل المزيد من الأزمات كما أنها دعوة ضمنية من المؤلف لإرساء دعائم الحب والمودة بدل اللوم والعتاب اللذان أصبحا غير مجديين.

وقد ورد أيضا الترادف في موضع آخر أراد منه الكاتب القول بأن قيمة الحب ستبقى وتظل سائدة في هذا الوطن الجميل، وبأن معاني الشوق والحنين ستبقيان دائما في قلب الشعب التونسي وهذا ما جسدته الثنائية (يظل–يبقى) في قوله:

«ولكن الرَّجاء يظلُّ أقوى ويبقى الشوق يلتهب التهابا»[1].

وبهذا تكون موضوعة (الحب) قد تشعبت معانيها ما بين حب تجاه المرأة بقسميه العفيف الذي يسعى إلى تحقيق القيم المعنوية، وبين قسم آخر حسي يصبو فيه المحب إلى تحقيق المتعة الجسدية على حساب القيمة الروحية والمعنوية، خاصة وأنه قد وجد المناخ الملائم لظهوره وانتشاره في ظل العولمة التي جعلت من الإنسان لا يؤمن إلا بالقيم الحسية والمادية، أما القسم الآخر فتجسد في حب الوطن ومختلف المعاني المرتبطة به كالحنين، وحب الانتماء، والدفاع عنه، وحمايته، وغيرها من المعاني التي تكرس وطنية الإنسان.

3. حقل الصداقة:

تعد الصداقة من الروابط الإنسانية التي تجمع بين الناس، حيث تكون العلاقة بين طرفين أو أكثر، وطبيعتها تختلف من شخص إلى آخر، وذلك بحسب الدوافع والأسباب التي تؤدي إلى تكوينها، وكذلك الغاية المرجوة منها، فبعضهم يتخذ من الصداقة وسيلة لتوطيد سبل التعاون والتكافل ومختلف القيم الإنسانية النيلة، فتكون بذلك الصداقة ناجحة ومثمرة، أما إذا كانت الصداقة مبنية على علاقة المصلحة وحب الذات، فإن تلك الصداقة فاشلة وعادة ما تنتهي بمجرد زوال تلك المصلحة، كما أنها في أغلب الحالات تؤدي إلى الخيانة وإلحاق الضرر بالطرف الآخر، وهذا ما عبّر عنه المؤلف في تقنية الترادف التي تجسدت في ثنائية (الرفاق–الأحبة) في قوله:

«الإنسان:

الجرح في قلبي وفي

[1]– سالم المساهلي، المحكيات، ص76

عمق الشعور والموج أرحم

من خيانات الأحبة والرفاق

هل ينكر الخلان نبض قلوبهم»[1]

إن الصداقة الناجحة والمثمرة هي التي تبنى على أسس ومبادئ ثابتة، كما أن صمود العلاقة بين الأحبة مرتبط بالمحافظة على مختلف الثوابت، ولكي يُبين لنا الكاتب قيمة تلك المبادئ، فقد جمع بين اللفظ ونقيضه أو ما يعرف بالتضاد الحاد والذي تجسد في ثنائية (الثبات–التبدل) في قوله:

«الراوي: مبدأ الثبات.. قم من سباتك وانتبه

واختر طريقك من جديد

الإنسان: إن المبادئ و المشاعر

فوق إيقاع التبدل و الزمان»[2]

4. حقل العولمة:

إن مصطلح العولمة –كما ذكرنا– لا جذور فلسفية ولا توجهات سياسية غدته، وإنما أفرزته معطيات اقتصادية في العصر الحديث، حيث تعتبر السوق المعيار الوحيد لتحديد قيمة السلعة، ولا دخل لأي قيمة معنوية أخرى في ذلك، وهذا أيضا ما ذهب إليه سالم المساهلي في مسرحيته المحكيات، متخذا من التضاد العكسي وسيلة دلالية ليعبر بها عن هذه المفارقة الصعبة، وفي هذا ما تجسد على لسان أحد شخصياته وهو الإنسان:

«الإنسان: وزماننا سوق وبيعٌ واشتراء»[3]

فالتضاد العكسي جسدته ثنائية (بيعٌ–اشتراء)، لأنه إذا حدث بيعٌ فلا بدّ من حدوث شراء وإذا باع شخص فلا بدّ من شخص آخر يشتري، ولذلك فإن التضاد العكسي «يستوجب التلازم بين الضدين، كما أنه في هذا النوع من التضاد توجد علاقة تبادلية بين طرفين، فإذا اشترى (س) شيئا من (ص)، فإن (ص) قد باعه إلى (س)».[4]

---

[1]– سالم المساهلي، المحكيات، ص30

[2]–المصدر نفسه، ص31

[3]– المصدر نفسه، ص38

[4]– محمد علي الخولي، مدخل إلى علم المعنى، ص50

أما فيما يخص الترادف فقد ورد في مواضع كثيرة في المسرحية، وهذا يعكس –بحق– المعاني المتعددة التي تلونت بها العولمة، من نظام السوق، والانفتاح الاقتصادي، واستغلال ثروات الشعوب وجعل العالم سوقًا واحدة، وغيرها من المفاهيم التي وضعها النقاد لهذا المصطلح، كما تحدثوا عن الغاية المروجة من ورائها، حيث رأى المؤلف أن العولمة –بالرغم من سلبياتها المتعددة– تسعى إلى تحقيق (التقارب–التآلف) بين الشعوب، وهي الثنائية التي جسدت الترادف في قوله:

«الإنسان: والعلم الموجود يحميه

التقارب والتآلف

في ضلال العولمة»[1]

وفيما يخص التضاد المتدرج، فورد في مواضع قليلة، ومن النماذج على ذلك في المسرحية قوله:

«الإنسان: هل كانت الدنيا نعيما في غياب العولمة؟»[2]

إن مصطلح العولمة هنا يؤدي بنا إلى ثلاثة معانٍ مختلفة ومتدرجة في الدلالة، فقولنا إن العولمة نعيم عمّ الشعوب، فهذا يخص الدول المتقدمة والرائدة في مجال الصناعة والتجارة، أما بالنسبة إلى الدول المتخلفة –مثل شعوب العالم الثالث– فالعولمة تعني استغلال ثروات وخيرات الشعوب دون وجه حق، وبالتالي فهي نقمة وليست نعمة، وبين هذين الحدين المتضادين، هناك حد وسط بين يمثل الدول السائرة في طريق النمو كماليزيا وأندونسيا وبعض دول شرق آسيا، فالعولمة نعمة ونقمة في الوقت نفسه، فالأول تمثل في النقلة الاقتصادية التي حققتها تلك الدول بفعل الانفتاح الاقتصادي الكبير، بالإضافة إلى حرية الاستثمار، والثاني تجسد في الخطر الذي يتهدد تلك الدول وخاصة في مجال الأمن القومي، وذلك بسبب سيطرة الشركات المتعددة الجنسيات التي تتحكم في اقتصاد وهوية تلك الشعوب، وبالتالي فهناك تضاد متدرج في الدلالة لمصطلح العولمة، وهو مرتبط بالسياق النصي الذي يرد فيه هذا المصطلح.

كما تجلت موضوعة العولمة من خلال تقنية التضاد الحاد، الذي يهدف إلى جمع اللفظ ونقيضه في جملة واحدة، وهذا من شأنه إيضاح المعنى وإجلائه، ومن النماذج على ذلك قوله:

---

[1]– سالم المساهلي، المحكيات، ص39

[2]– المصدر نفسه، ص40

«دنيتنا باعتنا بيعه لا هي خليقه ولا هي صنيعه»[1]

حيث تجسد التضاد الحاد في الثنائية (خليقه–صنيعه)، فالشيء إما أن يكون خلقه الله عز وجل، وإما أن يكون مصنوعا من طرف الإنسان، وبالتالي لا نستطيع القول إنه مخلوق جدا، أو قليلا، أو إلى حد ما، والأمر نفسه مع الشيء المصنوع.

5. حقل الحرب:

كانت عواقب العولمة على الدول المتخلفة وخيمة جدا، حيث عملت أمريكا وأتباعها على توجيه العالم وفق النظرة الأحادية أو ما يعرف بالنظام الجديد، ومن حاول الخروج عن تلك المنظومة كان مصيره الفوضى والاضطراب، كما حدث في العراق وسوريا وفلسطين، موهمين العالم بمفاهيم مغلوطة كالتحرر، والخلاص، والحرية، والعدالة، وغيرها من المصطلحات التي كانت أمريكا تستعملها في غزو الدول العربية، وهذا ما عبر عنه المؤلف من خلال الترادف في ثنائية (التحرر–الخلاص) «الراوي:

وجه الحقيقة عندهم نهج وحيد
ملوا وعودا بالعدالة
والتحرر و الخلاص»[2]

إلا أن تلك الدول سكنت أرضا غير أرضها، ونهبت مالا غير مالها، ولذلك فإنها في يوم من الأيام ستهزم، لأن الظلم شوكته مكسورة وأمده قصير، أما الحق فهو باقٍ في هذه الدنيا مادام هناك أناس يدافعون عنه، ولكي يعبر المؤلف عن هذه القضية عمد إلى توظيف التضاد الحاد الذي تجسد في ثنائية (الظلم–الحق)، في قوله قوله:

«الظلم مكسور الجباه والحقُّ أبقى في الحياه»[3]

كما تجلى التضاد الحاد في ثنائية أخرى وهي (تغفل–تصحو)، وذلك ليعبر بها على أن الصحوة العربية آتية لا محالة، بالرغم من الغفلة التي تعيشها تلك الدول العربية، وذلك في قوله:

«الإنسان: قد تغفل الأجيال عمرًا أو زمانا لا تفيق.. لكنها تصحو»[4]

---

[1]– سالم المساهلي، المحكيات، ص 53

[2]– المصدر نفسه، ص55

[3]– المصدر نفسه، ص60

[4]– المصدر نفسه، ص58

وظف سالم المساهلي تقنية دلالية أخرى ليعبر بها عن موضوعة الحرب، وهي علاقة الجزء بالكل، حيث تجسدت في ثنائية (اليد–الجناة)، وذلك في قوله:

«الإنسان: من يجهل أيدي الجناة

من يجازف بالقضية والشعار

هم من يقامر بالحياة»[1]

وظف المؤلف علاقة الكل بالجزء والتي تجلت في ثنائية (اليد –الجناة)، حيث تمثل الجزء في اليد، التي هي عبارة عن مكون من مكونات جسد هؤلاء الجناة، إلا أنه خص الكلام باليد، لأنه عادة ما تستعمل هذه الكلمة للتعبير عن الكل، كأن نقول مثلا: فلان له يد في الجريمة. لكنه –في الحقيقة– قد يكون ذلك الشخص لم يقم بفعل الجريمة بنفسه، وإنما أمر شخصا آخرا بتنفيذها، إلا أننا استعملنا كلمة اليد لتدل على فعل الجريمة وليس القيام به فعليا.

6. حقل الكوارث الطبيعية:

انعكست العولمة سلبا على الإنسان –بالرغم من إيجابياتها– وعلى الطبيعة، حيث إنه في ظلها تم استغلاله بأبشع الطرق والوسائل، وهذا كله تحت مضلة الانفتاح الاقتصادي والتجاري، كما تم فيها استغلال الطبيعة بشكل غير عقلاني، إذ أصبحت الأرض تعاني من مشاكل بيئية كثيرة كالاحتباس الحراري والتلوث والزلازل ومختلف الكوارث الطبيعية الأخرى كالفيضانات وانجراف التربة والتصحر، فأصبح الإنسان مهددا بالخطر الدائم الذي قد يؤدي به إلى الزوال، وأصبح الإنسان لا يملك مشروع البقاء في هذا الكون، كما فقد فيها كل سبل تحقيق (الآمال–والأحلام)، وهي الثنائية المترادفة التي استعملها سالم المساهلي في (محكياته) ليعبر بها عن مدى الإحباط الشديد الذي أصاب الإنسان المعاصر.

«الإنسان: لا يملك الإنسان مشروع البقاء..

غيبٌ هي الآمال والأحلام..

في هذا الوجود.. شبح الكوارث

يربك الأشواق والعمر القصير..

الأرض تفجؤنا.. والحر يفجؤنا»[1]

[1]– سالم المساهلي، المحكيات، ص57

أصبحت الأرض غير آمنة على الإنسان بفعل ما قام به من ممارسات سلبية تجاهها وانعكست سلبا على حياته وتحولت إلى خطرٍ كبير يهدد بقاءه واستقراره، فانتابه قلقا كبيرا وترقبا متواصلا لما سيحصل له جراء غضبها عليه، ففقد نعمة الهناء والاستقرار اللذان كانا يعيشهما، يقول الراوي:

« الموت يأتي دون إذن من أحد
وترقب الموت انتقاصٌ
من بهاءات الحياة»[2]

وظف المؤلف ثنائية (الموت-الحياة)، وهي تضاد حاد بين اللفظتين، فالموت ضد الحياة، فهو تضاد ثنائي وغير متدرج، لا يقبل خيارا ثالثا، ولهذا لا يمكننا القول إنه ميت جدا، ميت إلى حد ما والأمر نفسه مع لفظة الحياة، فإما أن يكون الإنسان حيا وإما ميتا، وبالتالي لا يمكنه أن يكون حيا وإمّا ميتا في الوقت نفسه.

إن الصراع القائم بين الإنسان والطبيعة هو صراع قديم، تمتد جذوره إلى ظهور الإنسان الأول على الأرض، حيث حاول السيطرة عليها والحد من خطورتها، ولكن هذا الصراع عادة ما ينتهي بانتصار الطبيعة على الإنسان، إلى أن ظهر العلم فتغيرت المعطيات، وأصبح للدول المتقدمة الوسائل اللازمة لمواجهة عناصر الطبيعة -في أغلب الأحيان- والتغلب عليها، حيث لجأ إلى بناء السدود ليحد من خطر الفيضانات، واكتشف الأجهزة التي تمكنه من تحديد شدة الزلازل، وقياس درجة الأمطار المحتمل تساقطها مستقبلا، فاستطاع بفضلها تجنب مختلف الكوارث التي كانت تهدده، ولذا وجب على العرب مواكبة هذا التطور العلمي الذي وصلت إليه الحضارة الغربية في شتى مجالات الحياة، يقول الراوي:

« العلم لا شأن له بالشرق أو الغرب
في هذا الوجود.. الشمس حق للجميع»[3]

---

[1]- سالم المساهلي، المحكيات، ص27

[2]- المصدر نفسه، ص26

[3]- المصدر نفسه، ص29

وظف الكاتب في هذه المقطوعة الغنائية تقنية التضاد التقابلي أو الامتدادي، وتجسد ذلك في ثنائية (الشرق–الغرب)، حيث إننا نلاحظ أن الشرق هو امتداد للغرب وكلاهما يقعان على خط واحد، وليسا في حالة تعامد مثل الثنائية (شرق–شمال)، أو (غرب–شمال) والأمر نفسه مع الجنوب لكنهما يقعان في الاتجاه المضاد، وهذا النوع من التضاد يندرج تحت ما يسمى بالتضاد الاتجاهي.

7. حقل الكرامة الإنسانية:

إن من نتائج العولمة على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي، ظهور الطبقية بين أوساط الشعب الواحد، وهذا ناتج عن تكدس وتجمع الثروة في أيدي أشخاص معينين، فأسسوا المصانع وشيدوا الشركات الاقتصادية و التجارية، حيث كان همهم الوحيد تحقيق الربح السريع، دون مراعاة الوسيلة المعتمدة في ذلك، فاستغل الإنسان بأبشع الطرق والوسائل، وقد ترتب على ذلك أن فقدّ هذا الإنسان المعاصر روح العمل والمثابرة، كما أن كرامته الإنسانية تقلصت في ظل سيطرة القيم المادية على حساب القيم المعنوية، وهذا ما جسده الحوار الآتي بين الإنسان والراوي:

«الإنسان: الموت أبهى من حياة البائسين

الراوي: أين الإرادة والعزيمة والكفاح ؟

الإنسان الموت أكرم للرجال

الراوي: مازلت تهذي بالكرامة؟»[1]

وظف الكاتب خاصية الترادف الدلالي، الذي تمثل في ثنائية (الإرادة–العزيمة)، ليبين للناس أن هذه القيم الإنسانية كالإرادة والعزيمة والتحدي والنضال، تقلص وجودها في هذا العالم الذي سيطرت عليه قيم المال والنفوذ والربح السريع، وبالتالي ما عليه إلا أن يختار بين الموت أو السير في هذا التيار الذي أفرزته العولمة.

إلا أنّ هناك طائفة أخرى من الناس ترفض الانسياق وراء التيار الجديد الذي ينادي باستغلال الإنسان والحط من كرامته وكبريائه، لأنه –في اعتقاده– إذا مات جسده واختار لغة الاستسلام، فإن الروح تأبى الاستسلام والخضوع للقيم المادية التي طغت على المجتمع وحولته إلى كيان لا يؤمن إلا بمنطق السوق، يقول الراوي معبرا عن ذلك:

« لن يسكت الإنسان عن

[1] – سالم المساهلي، المحكيات، ص64

رسم الملامح والشخوص
والناس مهما أفرغت من شوقها
لا تستكين... مات الجسد..
والروح تسري في شرايين الولادة من جديد»[1]

تضمن هذا المقطع الغنائي تقنية الاشتمال الدلالي، الذي جسدته ثنائيتان، الأولى هي (الجسد–الإنسان)، حيث إن لفظة الجسد متضمنة في الإنسان، أما لفظة الإنسان فإنها مشتملة على لفظة الجسد، وبذلك فقد عبّرت هذه الثنائية عن استسلام الناس لتيار العولمة ونظام السوق، أما الثانية فهي ثنائية (الروح–الإنسان)، حيث إن الروح هي أيضا متضمنة في الإنسان، أما فيما يخص علاقة الإنسان بالروح فهي علاقة اشتمال أيضا، لأنه أعلى في التصنيف منها، وقد قصد المؤلف من الثنائية الثانية إحياء تلك الروح الخامدة في جسم الإنسان وذلك من أجل التغيير وبعث الحياة من جديد.

تعددت وتنوعت –كما رأينا سابقا– نظرة المفكرين والفلاسفة إلى الإنسان، فمنهم من اعتبره حيوانا ناطقا، يمتاز عن غيره من الكائنات بخاصية العقل، ومنهم من اعتبره كائنا حرا، وفي حريته هذه يحقق انتماءه وهويته، أما آخرون فقد اختصروا الوجود الإنساني في قضية الاستخلاف في الأرض وأن وظيفته الأساس هي عبادة الله عز وجل، أما الكاتب سالم المساهلي في مسرحيته المحكيات، فقد اعتبره منظومة من القيم الإنسانية المادية والمعنوية تشكل جوهر الوجود الإنساني، في زمن يعتبر العولمة قاعدة اقتصادية وسياسية واجتماعية وثقافية، وهذا ما ذهب إليه المؤلف بقوله:

«هذه المعاني وغيرها مما يكتنف الوجود الإنساني في مسيرته الطويلة مثل الحب والصداقة والخيانة وحب الوطن، وما يتهدد هذا الوجود الإنساني مثل الكوارث الطبيعية والأمراض والعنف الهمجي والحروب الظالمة هي مدار هذا الحوار الذي يؤكد على انتصار إنسانية الإنسان ويفتح أبواب الأمل».[2]

هذه المعاني –في حقيقة الأمر– تمثل مجموعة الموضوعات الجزئية التي شكلت الموضوعة الرئيسية والمتمثلة في (الإنسان) حيث شكلت ماهيته وجوهره الأساسي، ورسمت المعالم والخطوط

[1]– سالم المساهلي، المحكيات، ص67
[2]– المصدر نفسه، ص07

العريضة له، الذي اختلف في تحديد مفهومه وماهيته الفلاسفة والمفكرون، وهذا باختلاف التوجهات الفكرية والفلسفية التي ينتمي إليها كل باحث من هؤلاء، كما حملت تلك الموضوعات الجزئية بداخلها مجموعة من العلاقات الدلالية كالترادف والاشتمال وعلاقة الجزء بالكل، كذلك علاقة التضاد بمختلف أشكاله، وصولا إلى التنافر، هذه التقنيات اللغوية –كما رأينا– ليس بالضرورة أن تحضر جميعها في موضوعة واحدة، وإنما قد تحضر خاصية وقد تغيب أخرى، بحسب الحاجة إليها، إلا أنها عكست –بحق– مدى صعوبة تحديد مفهوم دقيق للإنسان المعاصر الذي رسمت معالمه الرئيسية الموضوعات السابقة.

ثالثا: علاقة الإنسان بالأرض في مسرحية بوزياني الدراجي.

1. القصيدة الغنائية:

إن أهم ما يميز مسرحية هتاف الأرض لبوزياني الدراجي، هو ذلك التداخل الحاصل بين جنسين أدبين مختلفين هما المسرحية والقصيدة ؛ وبالتحديد القصيدة الغنائية، حيث تناولت هذه المسرحية موضوعا مهمًا يعد من بين أهم القضايا التي تبناها رواد النزعة الإنسانية وجسدوها في أعمالهم الإبداعية، وهي علاقة الإنسان بالأرض وشدة ارتباطه بها، باعتباره النواة الرئيسية التي تتحكم فيها وتتفاعل معها وفق نظام منسجم ومتناسق، بالرغم من المتغيرات الكثيرة التي حدثت في عصر العولمة، التي بموجبها أصبح الإنسان يتحكم في عناصر الطبيعة بمختلف أشكالها وأنواعها، ويعمل على توجيهها وتحديدها وفق نظرته الخاصة، مما جعلها تفقد بعض خصائصها الجوهرية، فأدى ذلك إلى فسادها.

إن الشعر الغنائي قديم قدم الإنسانية، حيث عرفته مختلف الأمم القديمة، وهذا راجع إلى ارتباط هذا النوع الشعري بالوجدان والعاطفة، إذ عرفت الأمة اليونانية نوعين رئيسيين من الشعر الغنائي «أولهما ما يمكن أن نطلق عليه اسم الشعر الفردي أو الشخصي ويعبر فيه الشاعر عن أفكاره ويصور عواطفه وانفعالاته الشخصية وأهم فروع هذا النوع ؛ أغاني الحب والزواج، وثانيهما ما نستطيع أن ندعوه بالشعر العام أو الجماعي أو شعر الأبهة، وهو ما يكون فيه المؤلف لسانا ناطقا بعواطف الجمهور وأحاسيسه، فيمحو آراءه الشخصية من مؤلفاته محو يوشك أن يكون تاما ويخصصها

لتصوير أهواء الشعب وآلامه وآماله وأحلامه، وكان هذا النوع الثاني يحتفظ به غالبا للأعياد الدينية والحفلات الرسمية المليئة بالأبهة».[1]

ولم تكن الأمة اليونانية هي الوحيدة التي عرفت هذا الشعر الغنائي، فقد عرفته أيضا الأمة العربية، فأغلب القصائد العربية التي كانت تقدم في مختلف الأسواق الأدبية كانت تتميز بطابعها الغنائي الناتج عن التزام الشاعر بالوزن والقافية على طول القصيدة «فالشاعر هنا مؤد درامي، يلقي قصيدته أمام الجمهور، وقد يحدث رد من شاعر آخر، أو حوار مستمع يجعل الأفكار تتصارع فيما يشبه الحوار الدرامي، ولعل الأداء الشعري هذا ناتج عن النسق الموسيقي للشعر، الذي يستهدف التأثير المباشر في المتلقي».[2]

شهدت القصيدة الغنائية في العصر الحديث تطورا واضحا وملحوظا، وبالتحديد مع شاعرين كبيرين ظهرا في القرن التاسع عشر وهما عبده الحامولي وسلامة حجازي، حيث أطلق عليهما النقاد اسم فارسا القصيدة الغنائية في العصر الحديث، حيث أن القصيدة الغنائية في مسرح سلامة حجازي «لم تكن تحمل الدراما المسرحية بكامل عناصرها، بل كانت أشبه بتوقف عن الحركة المسرحية، يلقي فيه الممثل ـ المغني مناجاة نفسية غنائية، بعيدا عن حركة مسرحية، فإن موقع هذه القصيدة داخل الإطار المسرحي، قد أوجد اختلافا واضحا بين القصيدة الغنائية لعبده الحمولي، وقصيدة سلامة حجازي الغنائية، فكانت قصيدة عبده الحمولي إرهاصا لفن القصيدة الغنائية، كما تطور من أبو العلا محمد إلى محمد عبد الوهاب إلى رياض السنباطي، أما قصيدة سلامة حجازي فكانت أقرب إلى كونها إرهاصا للمونولوج الغنائي المبني على قصيدة فصحى».[3]

شكلت القصيدة الغنائية مادة خصبة وظفها الكتاب المسرحيون في أعمالهم المسرحية، بفضل الروح المرحة التي تتميز بها تلك القصائد الغنائية، إلا أن بعض الدارسين نظروا إليها من زاوية أخرى كونها تعمل على تعطيل الحدث الدرامي وبالمقابل تغرق في المشاهد الدرامية العاطفية والوجدانية، كما

---

[1]- علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (2003)، ص38

[2]- علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1 (2003)، ص132

[3]- إلياس سحَّاب، الموسيقى العربية في القرن العشرين مشاهد ومحطات ووجوه، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1(2009)، ص54-55

أن هذه الظاهرة تجسدت عند مجموعة كبيرة من الكتاب في العصر الحديث، يقول الناقد مصطفى عبد الغني معبرا عن ذلك:

«أضف إلى هذا أن غلبة موجة الغناء تعلو طابع الدراما في عديد من النصوص اليوم، فعند صلاح عبد الصبور، وبل وعبد الرحمن الشرقاوي، في مصر لا تفتقد هذه الغنائية التي تعلو أحيانا على قانون الدراما، وعند عمر أبو ريشة، وعند سعيد عقل لا تغيب هذه الغنائية التي تعلو أحيانا عن قانون العصر، بل وعند عدنان مردم بالشام وعلي محمد لقمان باليمن تغلو هذه العلامة في التعبير مما يفقد قانون الدراما أهم الرموز».[1]

وبذلك ترجمت المسرحية الغنائية مختلف الأحاسيس والمشاعر التي كانت تنتاب الإنسان المعاصر، الذي وجد فيها المبدع المسرحي الملاذ المناسب لكي يعبر عنها وبالتالي التأثير في الجمهور المتلقي باعتبارها تخاطب الوجدان والعاطفة، بل وتسرف فيهما في بعض الأحيان على حساب الجانب الدرامي الذي يساعد على نمو وتطور الحدث الدرامي، وهذا ما دفع الكاتب المسرحي الجزائري بوزياني الدراجي إلى اللجوء إلى هذا النوع المسرحي الذي شهده المسرح العربي في العصر الحديث مع القباني وسلامة حجازي وسيد درويش، ليطرح من خلاله موضوعا مهما وهو ارتباط الإنسان بالطبيعة وبالأرض، حيث أصبح جل اهتمامه منصبا على الصناعة، ولهذا كان على أنصار النزعة الإنسانية أن يدافعوا عنها بالرغم من ذلك الصراع الخفي بين الإنسان والطبيعة، إلا أن «النظرة المستقبلية للإنسانيين، فإن بعضهم غير متشائمين حيال الصراع الإنسان مع الإنسان ومع الطبيعة فالقوة والرغبة في عالم الإنسان تتراجع لصالح المثل والقيم التي ما تزال حية اليوم، وصراعات الإنسان مع الإنسان ومع الطبيعة بهزائمها وانتصاراتها عبر التاريخ هي التي ستنتج الأشياء الطيبة مثل الحقيقة والجمال والعدل، وبذلك فإن هدف الإنسانية هو اكتشاف المكان الحقيقي للإنسان في الطبيعة وإيجاد مستوى معقول لما يمكن أن يطمح إليه ويحققه».[2]

[1]- مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، العدد 402، 2013، ص165

[2]- أحمد حمدي النعيمي، الآفاق الإنسانية في الأدب والفكر، ص45

2. تجليات موضوعة علاقة الإنسان بالأرض في مسرحية «هتاف الأرض».

سعى الكاتب بوزياني الدراجي في مسرحيته (هتاف الأرض) إلى إبراز تلك العلاقة التي تربط الإنسان بالأرض، سواء كان هذا الارتباط ايجابيا بخدمتها والمحافظة عليها من مختلف الكوارث الطبيعية، أو تعلق الأمر بالارتباط السلبي وذلك من خلال الاستغلال غير العقلاني لها، وقد تجسدت هذه العلاقة من خلال:

1.2. العنوان:

يعد العنوان من التقنيات المهمة التي تعتمد عليها المقاربة الموضوعاتية، وهذا بالنظر لأهميته البالغة في مجال الدراسات الأدبية، حيث نظر إليه الكثير من النقاد على أنه نص مكثفٌ دلاليا يختزل في ثناياه المعالم الرئيسية للموضوعة الكبرى والمتمثلة في مسرحية (هتاف الأرض) في علاقة الإنسان بالأرض، فالعنوان عبارة عن جملة اسمية مكونة من مبتدأ وهو (هتاف) ومضاف إليه وهو (الأرض) وبذلك فالعنوان يحيل على عدة دلالات، فالأولى تتمثل في الدلالة العامة للجملة الاسمية التي تحيل على الاستقرار والثبات، وكأن الكاتب أراد القول إن الهتاف أو المناداة لخدمة الأرض سيبقى رسالة خالدة عبر الزمن، أما الدلالة الثانية فهي متعلقة بالمبتدأ نفسه فهو كلمة مفردة معرفة بالإضافة، حيث كان القصد منه تبيان أن هذا الهتاف من طرف الإنسان مرتبط ارتباطا وثيقا بالأرض، وبالتالي فهي دعوة صريحة منه لإنقاذ هذه الأرض التي تعاني في صمت جراء الكوارث الطبيعية، ومختلف الممارسات السلبية من طرف هذا الإنسان المعاصر الذي أصبح همه الوحيد تحقيق الربح السريع دون مراعاة النتائج المترتبة عن الاستغلال غير العقلاني للأرض.

2.2. المقدمة الدرامية:

تعد المقدمة الدرامية من العناصر المهمة التي تساهم في بناء المسرحية الشعرية الغنائية، وهذا راجع إلى التداخل الكبير الذي جمع بين القصيدة والمسرحية، فالمقدمة أو التقديمة أو الافتتاحية، أو المطلع، أو الاستهلال، فهي تسميات مختلفة لمعنى واحد تهدف إلى «جذب انتباه المتلقي، وإن تفرعت واختلفت من حيث تحقيقها لأغراض لها علاقة بمضمون المصنف الفني أو الأدبي الذي تصدرته».[1]

[1]- أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1 (2006)، ص191

اهتم الكاتب بوزياني الدراجي بهذه التقنية المسرحية، بغرض التمهيد لموضوعه الرئيسي المتمثل في ارتباط الإنسان بالأرض ،وما تحمله تلك العلاقة التي تجمع بينهما من ذكريات، وقد عبر الكاتب عن هذه المقدمة على لسان الراوي، لكي يعطي القضية أكثر شمولية، ويبتعد عن التشخيص؛ لأن المسألة –في نظره– تتعلق بالإنسان في كلياته، وليس في جزئياته، من دين وعرق وجنس، وهذا ما عبر عنه بقوله:

« كان يوما قد تجلى بجميل الذكريات
وحكايات تسلي كأساطير الغزاة
هي أمثال وذكرى هي ديوان الرواة
رددوها رتلوها في الليالي الماطرات
عزفوها بحنن كل صبح كالرعاة
إنها خير الهدايا قدمت والجائزات
أبهجت كل صغاري وبناتي اليافعات
فتلقوها كنحل لزهور ناصرات»[1]

استخدم الكاتب في مسرحيته الغناء الشعري القصصي، ما دام أنه يتحدث عن قصة الإنسان مع الأرض، حيث اتخذ من شخصية الفلاح الشخصية المحورية، لأنها في –تصوره– رمز التضحية والمثابرة في خدمة الأرض التي تخلى عنها الكثير من الناس بغرض تحقيق مكاسب مادية بطرق سريعة ومختصرة، ولهذا كان الأسلوب القصصي هو الأنسب لعرض كل الأحداث والوقائع التي حدثت ويعد الغناء القصصي «نوع من توظيف الحكي في سبيل استعراض موجز لحدث القص وهو يدخل في طور العرض مع أن الراوي أو المغني يستعرض منفردا قصة حدث مضى عملا على تحقيق عنصر التكثيف الدرامي الذي هو خاصية في الكتابة الدرامية».[2]

وبالعودة إلى المسرحية نجد –فعلا– أن الكاتب قد استعان بالأسلوب القصصي من بداية المسرحية إلى نهايتها، مستخدما تقنية الراوي في سرد الأحداث، حيث ساهم بشكل فعال وبارز في

[1]– بوزياني الدراجي، هناف الأرض، شعر تمثيلي (أوبريت)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر (2001)، ص07-08

[2]– أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص298

نمو وتطور الأحداث، حيث كان يتدخل في كل مرة لشرح وتوضيح بعض القضايا المبهمة بأسلوب قصصي غنائي، وهو يشبه إلى حد بعيد ما كانت تقوم به الجوقة في المسرح الإغريقي القديم، وهذا التوظيف من طرفه لم يكن توظيفا اعتباطيا، وإنما قصد من ورائه القول إن الراوي هو الإنسان في حد ذاته، وأن هذا الدور الذي قام به يستطيع كل إنسان يحمل الحب والتقدير لهذه الأرض القيام به يقول الراوي مقدما لأحداث المسرحية:

«كان فلاحا نشيطا مستدير العضلات
بحنايا كهضاب أو تلال بارزات
لا يبالي بصعاب لا يجاري الشهوات
شأنه الكد بصبر في سبيل الثمرات
يستلذ الصبر لما ينبري للمكرمات
يستطيب السعي صبحا للحقول الناعسات
يبذل الجهد سخاء دون بخل أو أناة
جعل الأعمال فرضا لازما كالصلوات
ويرى الأشغال نهجا وسبيلا للحياة»[1]

كان دور الراوي كبيرا جدا في عرض أحداث المسرحية وذلك بأسلوب قصصي شيق، سواء في بداية المسرحية أوفي نهايتها، ليقدم هذه المرة عبرة لكل إنسان يتمسك بأرضه، التي لم تبخل عليه في يوم من الأيام، لذلك وجب عليه بذل كل الجهود من أجل المحافظة عليها، يقول الراوي معبرا:

«الراوي:
قصة الإنسان تسمو بخلال الكادحين
فغدا الفلاح فيها منقذا للجائعين
باذلا دون حساب مانحا فيها معين
صابرا لا يتراخى حازما لا يلين
ساهرا في الليل يسعى لهناء الآخرين
عبرة في قصتي ستفيد الغافلين»[1]

[1]- بوزياني الدراجي، هتاف الأرض، ص08- 09

ومن المواضع القصصية التي بينت أهمية الراوي في تطور الأحداث، وتوضيحه لتلك العلاقة التي تربط الإنسان بالأرض، دفاعه الشديد عن الإنسان الذي تحدى كل الظروف الصعبة التي وقفت في طريقه من أجل خدمة أرضه، من قبل هؤلاء الناس الذين يعتبروا من أعدائها، يقول معبرا عن ذلك:

«الشلة:

صرت عبدا ورقيقا دون معنى أو دلاله

أنت تعطي دون أخذ كيف تغدو شبه آلة

الراوي:

هكذا المنطق أضحى عند أصحاب الجهاله

هكذا صار أناس لا يبالون بجهاله

قبلوا المنطق رأسا بضلال واستطاله»[2]

3.2. توظيف العجائبية والكائنات الغريبة:

لجأ بوزياني الدراجي إلى تقنية مهمة أخرى في إظهار العلاقة الوثيقة التي تجمع الإنسان بالأرض، تتمثل في توظيف بعض الكائنات الغريبة كالأشباح والأطياف التي تتجسد في عدة أشكال وصور، باعتبار أن هذه الكائنات تتمتع بقدرات كبيرة وخارقة، لا يستطيع الإنسان الوصول إليها أو إدراكها، وفي هذه المسرحية برزت صورة الشبح بشكل كبير، هذه التقنية تكررت في الكثير من الأعمال المسرحية العالمية كما فعل شكسبير في مسرحية هملت، حيث لعب الشبح دورا فعالا ومميزا في تطور الأحداث، إذ إنه هو الذي أخبر هملت بالشخص الذي قتل والده، حيث تجسد في صورة شيخ كبير في السن، أما في مسرحية (هتاف الأرض) لبوزياني الدراجي، فقد تجسد الشبح في صورة امرأة كان دورها الرئيسي هو الدفاع عن هذه الأرض التي طالها الإهمال والتقصير من طرف الإنسان يقول نضال:

«فباسمك ربي أعود وأرجو سلاما وأمنا ومما سيأتي

---

[1]- بوزياني الدراجي، هتاف الأرض، ص73

[2]- أحمد الطيب العلج، قاضي الحلقة، ص16-17

أعود بربي ملاذي وحسبي فمن هي أنت ومن أين جئت
وكيف ظهرت بهذا السراج وفي كرة من زجاج دخلت
فإن كنت جنية فاذهبي وإن كنت إنسا فكيف أتيت؟

المرأة:

أنا أم آدم، أم العباد ومن عجنتي تتجلى الصور
تعيش الخليفة مني وتحيا ويرتع فوق ثراي البشر
أنا الأرض أمك يا طينة من التراب تحيا وفيها العبر
تناسى العباد أصول الحياة وشرط البقاء، فحل الضرر»[1]

وظف الكاتب العديد من الكائنات الغريبة والعجيبة والتي تتمتع بقدرات كبيرة، كانت وظيفتها الأساسية تدمير عناصر الطبيعة بمختلف أشكالها، حيث كانت البداية بتدمير اليابسة عن طريق وحوش عجيبة، يقول الراوي معبرا عن الدمار الذي سببته تلك الكائنات الغريبة:

الراوي:

تراءت له في الصعيد وحوش بشكل فظيع وجسم مديد
كتنين أو دينصور مهول تفوق الجبال بشكل فريد
تدك الرواسي في لحظات وتنفث نارا لصهر الحديد
وتفرز ملحا يذيب الجماد وينهي الحياة بكل صعيد
لها صرخات كرعد مدو تزلزل في الأرض كل عتيد
فأشعلت النار في الراسيات وأحرقت الغاب في الراسيات [2]

وكما دمرت تلك الكائنات كل التضاريس الخاصة باليابسة، فإنها عملت أيضا على تدمير كل الكائنات التي تعيش في البحر، مخلفة دمارا هائلا بها، ومن أبرز تلك الكائنات نجد الغول، هذا الكائن الذي نسجت عليه المخيلة الشعبية عدة قصص وحكايات خرافية، غير أنها لم تقدم تصورا واضحا ودقيقا عن هويته وملامحه، إلا أن الشيء الأكيد أنه كائن خيالي يتمتع بإمكانيات تفوق ما يتمتع به الإنسان، يقول الراوي معبرا عن هول ما فعلته هذه الكائنات:

[1]- بوزياني الدراجي، هتاف الأرض، ص50-51
[2]- المصدر نفسه، ص52

«الراوي:

فهالته صورة أغوال يم تبيد الحياة ببصق السموم

وتفني البحار بأهوالها ونبعث فيها رياح الجحيم

وتفتك بالكائنات وتطوي وجود الخلائق مثل الهشيم»[1]

إن تلك الكائنات الغريبة التي تجسدت في عدة صور وأشكال، كانت وظيفتها الأساسية هي تدمير الأرض، مما جعلت نضال يصاب بالذهول والخوف جراء ما بدر منها من تخريب ودمار بكل عناصر الطبيعة، ولم تكن تلك الكائنات العجيبة –في حقيقة الأمر– إلا رموزا لهؤلاء البشر الذين عاثوا فسادا في الأرض، متخذين من الصناعة وسيلة مهمة لتحقيق مبتغاهم والمتمثل –في الدرجة الأولى– في تحقيق المال دون مراعاة أدنى الشروط الضرورية للمحافظة على الطبيعة، وهذا شيء إيجابي يحسب للكاتب، إلا أن الشيء السلبي يتمثل في إفصاحه عن هوية ورمزية تلك الكائنات العجيبة، إذ أنه لم يترك مساحة قرائية للمتلقي لتقديم قراءة دلالية لتلك الرموز، تقول المرأة مفصحة عن هوية تلك الكائنات:

«المرأة:

فعد وتذكر مشاهد خوف وكيف رأيت الفناء بنفسك

فتلك الصناعة أم الخطايا إذا ما انزلقت بها حيث رمسك

فإن عولجت بنهى واعتدال تريحك ثم تمجد ذكرك

وإن سادها بالتطرف مسخ سعت كالضواري لإتمام قتلك»[2]

5.2. من حيث الشخصيات:

اختار بوزياني الدراجي شخصياته بعناية كبيرة، فهي تناسب الموضوع الرئيسي المتمثل في علاقة الإنسان بالأرض وارتباطه بها، ولتجسيدها اختار ثلاث شخصيات مختلفة ساهمت كل واحدة في إبراز هذا الموضوع، فالشخصية الأولى وهي نضال وهو فلاح نشيط، يسعى بشتى الطرق إلى خدمة هذه الأرض، بالرغم من الصعوبات الكبيرة التي تواجهه، ولهذا كانت هذه الدلالات مناسبة للدلالة الاسمية لهذه الشخصية، فاسم نضال يحيل على النضال والمثابرة والاجتهاد والمقاومة في سبيل

[1]– بوزياني الدراجي، هتاف الأرض، ص58

[2]– المصدر نفسه، ص67

تحقيق هدفها، وهذا ما تجسد فعلا في المسرحية، يقول نضال معبرا عن حماسه الشديد في سبيل خدمة الأرض:

«نضال:

قد صدقت القول إني سوف أطوي هذه الأرض كأوراق الكتاب
سأشق الصخر بالفأس وأحثو مل تبقى في طريقي من تراب
سأحيل الحقل زرعا واخضرارا كرياض وبساتين عجاب
إعطيني المعزق إن شأت فإني سوف آتيك سريعا بالجواب»[1]

أما الشخصية الثانية والثالثة، فهما –في حقيقة الأمر– شخصيتان تقفان دائما في وجه نضال وذلك عن طريق عرقلة مسار تطور الأحداث، حيث وقفا سدا منيعا له، فالأول اسمه نمام حيث كانت وظيفته تثبيط عزيمة نضال بمحاولة جلبه إلى حياة اللهو والمجون، بغرض دفعه إلى ترك رسالته السامية، وهي خدمة الأرض والدفاع عنها من خطر قد يواجهها، والحوار الآتي يوضح ذلك:

«نمام:

أنت تهذي يا صديقي قد سمعت المنكرات
أي دعوى تدعيها ؟ أي صوت الهاتفات
ذلك وهم ومصاب ذاك مس الهمزات

هدام:

أنت تهذي دون شك فاستعد بالمعودات
قلت زورا ومحالا جئتنا بالمضحكات»[2]

أما فيما يخص الشخصية الرابعة، فتمثلت في شخصية (غريب) هذا الإنسان الذي يطرح العديد من التساؤلات حول العلاقة التي تربط بين الإنسان (نضال) وبين الأرض، حيث سعى بكل الطرق لخدمتها، إلا أن بعض الناس كانت تسعى دائما إلى خرابها وفسادها –خاصة نمام وهدام– فيحتار غريب في أمره، أيختار من يصلح هذه الأرض، أم يمضي قدما مع من يفسدها وينهب خيراتها؟ إلا أنه في النهاية يحسم موقفه لصالح نضال على حساب نمام وهدام، وهذا يعني تحقيق ذلك

[1]– بوزياني الدراجي، هتاف الأرض، ص37
[2]– المصدر نفسه، ص33

التكامل والانسجام الذي يجمع بين الإنسان وبين الطبيعة، وأن هذا الصراع القائم بينهما ما هو إلا صراع إيجابي سعى من خلاله الإنسان إلى محاولة التكيف معها لا السيطرة عليها، وهذا ما عبر عنه الحوار الآتي بين نضال وغريب :

«نضال: إسأل الأيام عني عن ينابيع بكائي

إسأل الأرض تراها تتغدى بعضائي

قطرات من جبيني سترى فيها ضيائي

غريب:

كلما قلت مفيدا وصوابا ليس لي فيك ظنون وارتياب

فاترك الآن جدلا غير مجد ودع الأمر فقد عز الجواب»[1]

في الأخير يتضح لنا أن موضوع علاقة الإنسان بالأرض، قد تجلت في ثنايا المسرحية ولتوضيحها وإجلائها اعتمدنا على مجموعة من التقنيات كالعنوان (هتاف الأرض) الذي أفصح منذ البداية عن العلاقة الوثيقة التي تجمع بينهما، وهي طلب يد العون من هذا الإنسان، فكانت الشخصيات هي الحلقة الثانية التي ساهمت في الحفاظ عليها بالرغم من دعوات بعض الناس لاستغلالها استغلالا غير عقلاني، ولكي يعبر عن مدى خطورة الأمر لجأ الكاتب إلى توظيف بعض الكائنات الغريبة والعجيبة، ليعبر من خلالها عن حجم الكارثة التي ستحل بالأرض، خاصة في ظل شبح العولمة الذي أصبح يهيمن على المشهد السياسي والاقتصادي، حيث جردت الإنسان من كل القيم الروحية والمعنوية وسيطرت القيم المادية، هذه الأخيرة أساءت للأرض وللإنسان على حد سواء وهذا ما تعرضت له مسرحية بوزياني الدراجي (هتاف الأرض)، التي طرحت أحد أهم موضوعات النزعة الإنسانية المتمثل في إبراز علاقة الإنسان بأرضه وارتباطه الشديد بها، مستخدما الشعر الغنائي القصصي ليعبر به عن مختلف المشاعر والأحاسيس التي تنتاب الإنسان تجاه أرضه، باعتبار هذا النوع من الشعر يخاطب الوجدان والعاطفة.

[1]- أحمد الطيب العلج، قاضي الحلقة، ص36-37

رابعا: التحرر

تجليات الأبعاد الدلالية لقضية التحرر في مسرحية العلاق لعبد ربه الغناي

تعد موضوعة التحرر من أهم الموضوعات التي جسدت النزعة الإنسانية، وهذا لارتباطها الوثيق بالوجدان الفردي والجماعي للإنسان، وهذا في ظل تزايد النزعة الاستعمارية التي شهدها العالم خاصة مع بداية القرن التاسع عشر، أين تم احتلال العديد من الدول العربية والإفريقية، حيث نهبت ثرواتها، وموورست على شعوبها مختلف أشكال التعذيب والاضطهاد، ونتيجة للسياسة الاستعمارية الظالمة ظهرت عدة حركات شعبية تنادي بتحرير الشعوب من ظلم المستعمر، كما برزت حركة أدبية نادت بضرورة محاربة هذه الظاهرة، بكشف مختلف الممارسات غير الإنسانية، التي كان يقوم بها المحتل، وقد تجلى ذلك في العديد من الأعمال الإبداعية من روايات وقصائد ومسرحيات، ومن بين تلك الأعمال مسرحية (انتفاضة العملاق) للكاتب المسرحي الليبي عبد ربه الغناي.

تعتبر مسرحية انتفاضة العملاق من المسرحيات التي عبرت عن إحدى أهم القضايا الإنسانية التي شغلت العالم في بداية القرن التاسع، وبالتحديد مع الانتشار الواسع للموجة الاستعمارية التي اجتاحت العالم آنذاك، وخاصة الاستعمار الفرنسي الذي كان له النصيب الأوفر من المستعمرات في القارة الإفريقية، وقد كانت المسرحية السابقة تعبيرا صادقا عما ارتكبه المستعمر من جرائم وصفت بأنها ممارسات ضد الإنسانية من تعذيب وقتل وحشد في السجون ومصادرة للحريات، وقد عبر عبد ربه الغناي عن رفضه الشديد لتلك التصرفات، فكان العنوان معبرا عن هذا الرفض، فهو مشكل من لفظتين هما: انتفاضة التي تدل على الثورة والرفض والتغيير نتيجة لتلك الممارسات السابقة، أما اللفظة الثانية فهي تحيل على الشيء الذي يتمتع بقدرات كبيرة وخارقة، تجعله بطلا قوميا في شعبه وفي العالم كما أن هذه اللفظة –تعكس بحق– تلك الأفكار السائدة في المجتمع الليبي التي كانت تميل إلى استعمال الكلمات التي تحيل على العظمة والقوة، وخاصة في ظل الفلسفة التي رسخها الزعيم الليبي معمر القدافي، الذي حاول أن يكون زعيما قوميا على القارة الإفريقية، بالرغم من المعارضة الشديدة من طرف بعض قادة تلك الدول، وهذا ما عبرت عنه بطل المسرحية لبيب:

«لبيب:

يا دعد هل لك شك في زعامتنا كل أتى من صميم الشعب مبداه

إني لأرجو إلى الميثاق دعوته وإن يحقق في الدنيا مزاياه

وفود إفريقيا قد قاطعت عملا يوم اجتماع جنيف فور دعواه» [1]

تجلت النزعة الإنسانية في مسرحية (انتفاضة العملاق) لعبد ربه الغناي في طرحها لقضية مهمة من قضايا النزعة الإنسانية، وهي النزعة التحررية التي تبنتها مختلف الدول المحتلة، ولذلك فقد تجلت موضوعة التحرر في ثلاثة أبعاد وهي:

1. البعد الوطني:

أظهر الكاتب تعلقه الشديد بوطنه، رافضا كل الممارسات الاستعمارية التي تقوم بها، ولهذا نراه مستعدا للتضحية والدفاع عنها في سبل تحقيق استقلالها وحريتها والتحرر من قيود المستعمر، وهذا ما عبرت عنه إحدى شخصياته وهي لبيب:

«لبيب: الله أكبر يا بلادي
ليتني أشقى لأعدو
متململ كلي جراح
من نشيد هواك أشدو
ولأنت حبي قبل وعد
ثم من بعدك دعد» [2]

كما إن تلك الممارسات الاستعمارية غير الإنسانية التي بدرت من المستعمر الفرنسي، من حشد في السجون وما رافقها من تعذيب جسدي أو معنوي، حيث طالت مختلف الفئات من رجال ونساء، شيوخ وأطفال، إلا أن تلك المعاناة لم تقلل من عزيمة الشعب الليبي، بل زادته إصرارا وصمودا في سبيل تحقيق الاستقلال، يقول مدير السجون مجسدا تلك القسوة:

«مدير السجون:

اجلدوهم عذبوهم بالسياط والحديد
كيفما كانوا نساء أم ضعافا أو قعود
أو صغارا أو شيوخا كبلوهم في القيود
لا تقبلوهم عثارا إن قياما أو سجودا

[1]- عبد ربه الغناي، انتفاضة العملاق، منشورات دار مكتبة الأندلس البركة بنغازي ليبيا، د ط، ص64

[2]- المصدر نفسه، ص10

اضربوهم مزقوهم هكذا قال العميد»[1]

2. البعد المغاربي والعربي:

اعتبر عبد ربه الغناي أن مسألة التحرر من سلطة المستعمر هي مسألة جماعية تشارك فيها جميع فئات الشعب من رجال ونساء، كبار وصغار، بالرغم من السياسة الاستعمارية القاسية التي استعملتها السلطات الفرنسية من قمع للحريات وارتكاب العديد من الجرائم ضد الإنسانية، ولكن بفضل إرادة وعزيمة الشعب الليبي استطاع قمع هذا المستعمر، لكن المسألة لا تتوقف عند هذا الحد لأن بعض الدول المغاربية لا تزال تقع تحت وطأة الاستعمار، ولذلك وجب على الشعب الليبي تقديم يد العون لباقي الشعوب المغاربية لتحقيق استقلالها وتحررها التام وخاصة الجزائر التي كانت تقاوم المستعمر الفرنسي في تلك الفترة ،وهذا تأكيد صريح من طرفه على ضرورة تحقيق البعد المغاربي، وهذا ما عبر عنه النشيد الآتي على لسان إحدى شخصياته:

«فتاة تقود الصوت:

عشت يا جزائر فليحيا العرب

دم كلَّ ثائر يحفظ النسب

إفريقيا تنادي وبها اللهب

ثورة العملاق لهي السبب

فليحيا الأحرار في أرض الثوار

لن نرضى بعار كلنا أحرار»[2]

ومن القضايا الإنسانية المغاربية التي طرحها أيضا عبد ربه الغناي في مسرحيته (انتفاضة العملاق) هو ذلك اللقاء التاريخي الذي جمع بين الرئيس المصري السابق جمال عبد الناصر مع الرئيس التونسي محمد لحبيب بورقيبة، وهذا يعكس ـ بحق ـ مدى تقارب الشعبين التونسي والمصري، وهذا ما عبرت عنه دعد بقولها:

«دعد: إني بكيت وسال الدمع منهمرا من مقلتيا لأمر ما أحياه

إذا قام ناصر كالضرغام مبتسما إلى الحبيب عناقا والعدا شاهوا

[1]- عبد ربه الغناي، انتفاضة العملاق ، ص30

[2]- المصدر نفسه، ص60

وقبل النصر بورقيبا معانقا هما الحبيبان في ود توالاه
هما الأخيان في حق وأمنية هما الشقيقان في أرض وأمواه»[1]

ومن القضايا الإنسانية الأخرى التي طرحها الكاتب في مسرحيته، هي تأكيده على البعد الذي أخذته القضية الفلسطينية عربيا وعالميا، حيث نالت اهتمام جل الكتاب محليا وعالميا، لأنها لم تعد قضية العرب فقط وإنما أصبحت ذات طابع عالمي، نتيجة السياسية الاستعمارية القاسية التي فرضها الكيان الصهيوني على الشعب الفلسطيني المحتل، وهذا بدعم كبير من طرف الولايات المتحدة الأمريكية التي سعت بكل الطرق لجعل القدس عاصمة للكيان الصهيوني:

«لبيب:

وقريبا في فلسطين تنادي بالنظام
سوف يحتل بنوها مركزا بين الأنام
وتنادي بعدها العالم أنا في سلام»[2]

3. البعد الإنساني:

إن التحرر بالنسبة إلى عبد ربه الغناي لا يعني الاقتصار على البعدين المغربي والعربي، وإنما يتعداه إلى البعد الإنساني، وذلك من خلال مساندة الشعوب الإفريقية على تحقيق استقلالها وتقرير مصيرها بنفسها، وبهذا يقدم لنا الكاتب مفهوما جديدا للتحرر تنتفي فيه الحدود الوطنية، وتحل محلها الحدود الإنسانية، التي لا تعترف لا بالدين ولا بالعرق ولا باللون، فهي -إذن- دعوة صريحة لمحاربة الميز العنصري الذي انتشر في العالم وخاصة في القارة الإفريقية، وهذا ما تجسد في الحوار الآتي:

«الرجل:

لأن جنوب إفريقيا اشتركت والعنصرية فيها...

لبيب:

نعم.. ما فاهوا فلا فوارق بين الناس اجمعهم
البيض والسود..

دعد: لا شبه واشتباه..

[1]- عبد ربه الغناي، انتفاضة العملاق،ص64

[2]- المصدر نفسه، ص62

لبيب: هذي دعامة ميثاق لوحدتنا فلا تفرق بعد اليوم نخشاه»[1]

كما تضمنت المسرحية قضية إنسانية أخرى تمثلت في مد يد العون من طرف الدولة الليبية للدول الإفريقية التي كانت معظمها تعاني من سيطرة الاحتلال الفرنسي الذي تعددت أشكاله وألوانه من استعمار وحماية وانتداب كلها أسهمت في سرقة خيرات وثروات الشعوب دون وجه حق، وما رافق ذلك من سياسات استعمارية دمرت القارة تدميرا كبيرا ما تزال آثاره إلى اليوم بادية للعيان والجزائر هي إحدى الدول المتضررة من هذا الاستعمار الغاشم، إلا أن القاسم المشترك بين الشعوب هي إصرارهم على مواجهته والتصدي له، عن طريق اتحادهم وتضامنهم من أجل مواجهته:

«عمرو:

إن دعدا ضربت رقما قياسيا.. مصيب

لإخاء المعمعان أقرب القربى نسيب

من تآخى تحت ظل السيف في حق قريب

دعد:

كل إفريقي للآخر أهل وحسيب

عمرو:

إن دعدا ضربت رقما قياسيا عجيب

الطبيب:

مثلت دور فتاة الشمس في كل الخطوب

قادت الثوار في غانا وفي يوم عصيب»[2]

كما أن الكاتب لم يكتف بطرح تلك القضايا الإنسانية السابقة، بل تعداها إلى إظهار ظاهرة التحرر على أنها ظاهرة إنسانية عالمية تريدها جميع شعوب العالم مهما اختلفت جنسياتهم ودياناتهم وعرقهم، وذلك من خلال إبراز إنسانية بعض الشخصيات الفرنسية التي كانت رافضة لكل أشكال الاستعمار الفرنسي في الجزائر، وخاصة في فترة حكم الجنرال ديجول في الجزائر، حيث أجبر على

[1]- عبد ربه الغناي، انتفاضة عملاق، ص64-65

[2]- المصدر نفسه، ص22-23

إجراء مفاوضات مع الجزائريين من أجل تقرير مصيرهم، وهذا ما عبر القائد العام للقوات المسلحة الفرنسية الذي عبر عن رفضه التام لهذا المستعمر:

«ديجول أحسن صنعا إنه البطل إن اتفاقنا والثوار للأمل

إني بكل سرور كنت مرتقبا ذا الحل إنه معقول ومحتمل

إن الجزائر للثوار بلدتهم لاحق فيها لنا والظلم مبتذل»[1]

4. البعد العاطفي والرومانسي:

ارتبطت موضوعة التحرر في مسرحية (انتفاضة العملاق) بالجانب العاطفي والرومانسي عن طريق العلاقة التي تربط بين لبيب ودعد، حيث كان القاسم المشترك بينهما هو إصرارهما على مواجهة المستعمر الفرنسي، الذي عمل بشتى الطرق على استغلال ثروات الشعوب، وارتكاب مختلف المجازر ومصادرة الحريات، فمنذ البداية نجد أن لبيب عبر عن تعلقه الشديد بدعد لأنها –في اعتقاده– سر وجوده، وشعاع الأمل الذي يجعله يقاوم مختلف العراقيل والظروف الصعبة التي تعيش فيها البلاد في تلك الفترة:

«لبيب: وهو مثخن بالجراح يتألم ومشهد صحراء ورمال:

ما كنت.. احسبني.. أعيش

وقد طوى.. الأحباب.. لحد

ما كنت.. أحسب.. أني

أبقى.. وفي الأحداث.. دعد

يا دعد..أينك ؟ هل سباك

إني بذلت الروح دون

حماك.. فلينصرك وعد»[2]

كان لدعد دورا كبيرا في تطور الأحداث داخل المسرحية، وخاصة ما تعلق بالمواقف الإنسانية حيث كانت لا تعتبر أن التحرر ظاهرة وطنية فقط، بل يجب أن تشمل جميع دول العالم التي تعاني من شبح الاستعمار، الذي دمر جميع القيم الإنسانية والمادية، ولذلك وجب على تلك الشعوب

[1]– عبد ربه الغناي، انتفاضة العملاق، ص59

[2]– المصدر نفسه، ص10

الاتحاد والتكامل فيما بينها لمواجهته، ولهذا تبدو دعد وكأنها تحمل رسالة سلام إلى العالم، وبالتحديد في القارة الإفريقية التي عانت من ويلات هذا الاستعمار:

«الطبيب:

أنا منكم لقريب

جدتي حبشية وإني من سرنديب

عمرو:

وأنا جدي صعيدي فما أنت أيها الغريب

وإني قد صاهر السودان إذ بات النسيب

كم لعبنا في ربى سنار في الجو الرطيب

فرشنا القش ومأوانا بليل عن قريب

دعد:

كلكم صهر وإفريقي...هل هذا عجيب؟

لبيب:

ربطتنا راية التحرير للحق السليب»[1]

إن هذه العلاقة العاطفية التي تجمع بين لبيب ودعد، كانت شديدة الارتباط بالوطن والدفاع عنه، فكل وقته يقضيه في المعارك مع الثوار، حيث تقمص دور البطل في مواجهة المستعمر، وكان في كثير من الأحيان يلحق به خسائر فادحة، إلا أن دعد –وبالرغم من تلك الانتصارات التي كان يحققها لبيب رفقة الثوار ضد المستعمر– إلا أنها كانت تشعر بالفراغ الذي تركه في حياتها، تقول دعد معبرة عن ذلك:

لم أنل سهما من الأسهم من فعل لبيب [2]

سعى الكاتب في مسرحيته إلى إبراز مختلف القيم الإنسانية التي وجب المجتمع العربي والغربي تبنيها والدفاع عنها، معتمدا في إيصال مختلف القيم السامية على الشعر الإنساني «الذي يندد بالظلم والطغيان –مهما كان مصدرهما– ويحمل على الدول الاستعمارية التي لا تفتأ تذل الأمم وتستعبد

[1]– عبد ربه الغناي، انتفاضة العملاق، ص22

[2]-المصدر نفسه، ص23

الشعوب، وتتخذ من إذلالها وسيلة لنهب خيراتها واستغلال مواردها الطبيعية، فتعمل بذلك على إبقائها متأخرة عن قافلة التقدم الإنساني، وتجعلها عاجزة عن احتلال المكانة اللائقة بها بين مجموعة الشعوب الإنسانية».[1]

وعليه فقد هيمنت موضوعة التحرر على مسرحية (انتفاضة العملاق) لعبد ربه الغناي، حيث اتخذت عدة أبعاد ومستويات تدرجت دلاليا بدءا من البعد الوطني الذي سعى من خلاله الشعب الليبي إلى تحقيق استقلاله، ثم بعد ذلك مساندة مختلف الشعوب المغاربية والعربية على تحقيق سيادتها الذاتية وخاصة القضية الجزائرية، وكذلك مناصرة القضية الفلسطينية، كما تضمنت المسرحية أيضا بعض القضايا الإنسانية التي شملت بعض الدول وخاصة القارة الإفريقية التي تعاني من ظاهرة الميز العنصري الذي عانت منه فئة ذوي البشرة السوداء، كما أن الكاتب حاول إعطاء موضوعة التحرر بعدا إنسانيا شاملاً بحيث صوره بأنه لا يعترف لا بالجنس ولا بالدين ولا بالعرق، وهذا ما جسدته تلك الصورة التي رسمها على شخصية قائد القوات الفرنسية، حيث صوره على أنه شخصية فرنسية ترفض رفضا مطلقا مسألة الاستعمار بمختلف أشكاله.

انطلاقا مما سبق ذكره يتضح لنا بأن النزعة الإنسانية شكلت محورا رئيسيا اندرجت ضمنه العديد من القضايا التي تخص الإنسان، حيث نظرت إليه باعتباره كائنا بشريا يتفاعل مع غيره إيجابا أو سلبا بعيدا عن كل أشكال التعصب والتشدد، كما سعت بكل الطرق إلى تحقيق القطيعة مع ثلاثية (الدين، العرق، الجنس)، وهذا ما تجلى بوضوح في أعمال مختلف الكتاب المغاربة، حيث تطرق عمر بن سالم في مسرحيته المحكيات إلى قضية مفهوم الإنسان في عصر العولمة التي غيرت مختلف القيم الإنسانية التي تربى عليها وألفها في مختلف مراحل حياته، كما أبرز بوزياني الدراجي في (مسرحيته هتاف الأرض) علاقة الإنسان بأرضه، حيث شدد من خلالها على ضرورة محاربة كل أشكال الاستغلال المفرط لها، ومحاربة كل القوانين الجائرة التي وضعتها الدول المتقدمة وانعكست سلبا عليها، وفي مقدمتها ظاهرة الاحتباس الحراري الناتج بفعل التلوث، أما عبد ربه الغناي في مسرحية (انتفاضة العملاق) فطرح من خلالها قضية التحرر التي تسعى إليها مختلف الدول الواقعة تحت طائلة الاحتلال بمختلف أشكاله وأساليبه، حيث أكد فيها على ضرورة مد يد العون إلى كل الدول الساعية إلى تحيق استقلالها وتحررها.

[1]- أحمد حمدي النعيمي، الأفاق الإنسانية في الآداب والفكر، ص68

الفصل الثالث

الثورة في المسرح الغنائي المغاربي

أولا: الثورة ومسيرة تطور الدولة الحديثة

يعد عبد القادر بن محمد بن القاضي من الكتاب الجزائريين الذين سخروا أقلامهم للكتابة في مجال الدراما التاريخية، وخاصة ما تعلق بالثورة الجزائرية، وما تضمنته من محطات بارزة في مسار تطور الدولة الجزائرية قديما وحديثا، متخذا من الشعر والمسرح وسيلتين فعالتين لإيصال أفكاره إلى المتلقي فكتب في مجال الشعر ديوان بوابات النور(1990)، وشعاع الأصيل (2000)، أما في مجال الأناشيد فكتب نشيد جبهة التحرير الوطني الذي لحنه قرطبي عام 1983، ونشيد الاستقلال لحنه بوجمعة مرزاق سنة 1982، وفي مجال المسرح كتب مسيرة الجزائر(1979) لحن جزءا منها عبد الوهاب سليم، وكذلك مسرحية صوت الأحرار(1984)، ومسرحية أنغام وألحان (1987).

إن أهم ما يميز أعمال عبد القادر بن محمد هو هيمنة موضوعة الثورة في مختلف أعماله الإبداعية شعرا ومسرحا، وهذا راجع إلى كونه أصلا « كان مناضلا في الخلايا السرية لحزب الشعب الجزائري وحزب انتصار الحريات الديموقراطية من 1943 إلى 1954 في كل المدن التي أقام بها: باتنة وعنابة وقسنطينة والجزائر العاصمة ثم في المنطقة السرية لجبهة التحرير الوطني من 1954 إلى 1952».[1]

I. مسرحية صوت الأحرار:

صوت الأحرار عبارة عن أوبريت ذات فصلين كتبها عبد القادر بن محمد بن القاضي في نطاق البحر الكامل ومجزوئه، بمناسبة احتفال الشعب الجزائري بالذكرى الثلاثين لثورة نوفمبر الخالدة (1954- 1984)، حيث تمثلت الثورة في هذه المسرحية في موضوعتين أساسيتين هما: الأولى تتمثل في الجهاد في سبيل تحرير الوطن، وأما الثانية فتجسدت في الجهاد في سبيل تشييد الوطن، وهما ثيمتان متساويتان في الأهمية.

[1]- عبد القادر بن محمد بن القاضي، الروايات الأربع (مسيرة الجزائر، صوت الأحرار، ألغام وأنغام، حياة بين آخر)، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار وحدة الرويبة، 1996، ص04

1. موضوعة الجهاد في سبيل تحرير الوطن:

يعد الجهاد الوسيلة الوحيدة للشعب الجزائري لكي يحقق حريته ويستعيد أرضه التي استعمرت بدون وجه حق، حيث استغل خيراتها، وارتكب في شعبها مجازرا سجلها التاريخ ضمن الجرائم الإنسانية، إلا أن الشعب الجزائري لم يقف مكتوف الأيدي بل حاول بشتى السبل تحقيق سيادته المسلوبة، ولكي يحقق هذا الهدف وجب عليه –حسب اعتقاد الكاتب– إتباع مجموعة من المراحل حيث تمثل كل مرحلة موضوعة جزئية تتحد مع غيرها من الثيمات لتشكل التيمة الرئيسية وهي الجهاد في سبيل تحرير الوطن.

أ. صوت الأحرار:

لكي تحقق الثورة نجاحها وفعاليتها، وجب على قادتها أن يمهدوا لها بأحسن طريقة، وذلك باستقطاب أكثر عدد ممكن من أفراد المجتمع الجزائري مهما اختلفت أعمارهم ومستوياتهم، لأن هدفهم واحد وهو تحقيق استقلال الجزائر واسترجاع سيادتها، وهذا كله لا يتأتى إلا من خلال صوت هؤلاء المجاهدين المخلصين الذين صعدوا إلى الجبال للتحضير للاندلا ع الثورة التحريرية الكبرى.

«جماعة من المجاهدين:

اقرأ كتابك لا تكن متهيبا وانهض لتحرير الحمى متأهبا
واسمع لأول طلقة في غزة نطق الرصاص بفجرها متلهبا
يا ليلة هب النسيم على الحمى فيها، فهب شبابنا وتكتبا
وشيوخنا، ونساؤنا في جبهة جيشا، وشعبا كاملا متوثبا
في كل ناحية هزبر أغلب لبى هزبرا في المعارك أغلبا»[1]

[1]– عبد القادر بن محمد بن القاضي، صوت الأحرار، ص53

ب. الصعود إلى الجبال:

إن هذا النداء الذي وجهه هؤلاء المجاهدون للمجتمع الجزائري، قوبل باستجابة كبيرة من طرفهم، لأنهم أدركوا بأنه لا حياة لهم في ظل وجود هذا المستعمر، فصعد الكثير منهم إلى الجبال وحملوا السلاح بكل قوة وبسلالة، أما البقية فبقيت في ديارها لمد العون لهم بطريقتهم الخاصة، تقول الجماعة:

«جماعة من المواطنين وهم صاعدون إلى الجبال:

قف بالجبال الشامخات فقد سمعت نداءها

في ليلة ظلماء تخترق النجوم رداءها. ..

اسمع فقد سمع الرفاق ورددوا أصداءها

لم يبق إلا أن نثور وأن نكون فداءها»[1]

ج. المعارك والانتصار:

تشكل جيش التحرير الوطني وأصبح الهيئة الوحيدة التي تدير شؤون الثورة التحريرية، وذلك من خلال تجنيد المواطنين وإقناعهم بضرورة تحمل مسؤولياتهم من أجل الدفاع عن وطنهم الذي سلب منهم بدون وجه حق، ولتحقيق ذلك خاض الثوار العديد من المعارك حقق في بعضها الانتصار وتعرض في بعضها الآخر إلى الانكسار والانهزام، كما أبدى الثوار بسالة وشجاعة في مواجهة السياسة الاستعمارية التي استعملت فيها جميع الوسائل غير إنسانية من حشد المواطنين في السجون وإقامة المحتشدات واستعمال الأسلحة المحرمة دوليا، والنشيد الآتي يوضح ذلك:

«فصيلة من جيش التحرير الوطني:

فمن المدافع ما يشيب لهولها رأس الوليد

ومن القنابل وابل في نارها بأس شديد

ومن القذاف ما يذوب للهبها درع الحديد

[1]- عبد القادر بن محمد بن القاضي، صوت الأحرار، ص55

ومن السدود على الحدود بكهرباء ما يبيد

من ذا أسمى من جنود ؟ كلهم أسد النزال

أو أمجد من نواح ؟ كلها مهد النضال

أو ما أسجل من وقائع في الصحاري والجبال

قد صال فيها الجيش من أقصى الجنوب إلى الشمال»[1]

د. عيد الاستقلال:

لم يستطع المستعمر الفرنسي فرض سياسته على الشعب الجزائري، وذلك بفضل المقاومة الشعبية الجزائرية، بالرغم من القوة الكبيرة التي كانت تتمتع بها فرنسا آنذاك، إلا أن إصراره على تحقيق استقلاله كان أكبر من قوة فرنسا وجيشها، فحقق استقلاله وأعلنت الأفراح في كل المدن والقرى الجزائرية، تقول جماعة الثوار معبرة عن ذلك:

«الجماعة:

إنا لنذكر ما حيينا كل يوم ما جرى

القلب ذاب ومدمع الطرف الحزين تحدر

والعزم قد عقدته أشبال الأسود كما ترى

أن تستقل بلادنا أبدا فلن تتقهقر

سيكون هذا الصوت للأجيال بعدك فخرها

ويكون مشعلها على درب الخلود وفجرها

و يكون جامع شملها أبدا يخفف إصرارها

ويكون رمز المجد في كل العهود ونصرها»[2]

[1]- عبد القادر بن محمد القاضي، صوت الأحرار، ص55

[2]- المصدر نفسه، ص60-61

2. الجهاد في سبيل تشييد الوطن:

بعدما حقق الشعب الجزائري استقلاله بفضل التضحيات الكبيرة التي قدمها، وجب عليه أن يعيد بناء هذا الوطن الذي خرب من طرف المستعمر الفرنسي، ولا يتأتى ذلك إلا بالعمل وتبني مشاريع اقتصادية وسياسية واجتماعية واضحة مبنية على أسس وقواعد واضحة، كما أن هذه الثيمة الرئيسية –الجهاد في سبيل استقلال الوطن ثم خوض معركة البناء والتشييد– قد بنيت على مستوى مجموعة من الثيمات الفرعية يمكن إجمالها في الآتي:

أ. الثورة الصناعية:

تعتبر الثورة الصناعية من العوامل المهمة التي ساعدت على بناء الدولة الجزائرية الحديثة وفق أسس متينة و قوية، ولذلك قررت إعادة بناء المصانع بمختلف أشكالها وأنواعها بغرض النهوض بالدولة الجزائرية الحديثة، يقول أحد الثوار:

«صوت آخر:

اسمع صدى الجرار وهو مزمجر فوق الشعاب

وانظر إلى تلك المصانع وهي تخترق السحاب

وإلى الحديد وقد أذيب كأنه نهر عجاب

وإلى الأنابيب التي يجري بها غاز مذاب»[1]

ب. الثورة الزراعية:

تعد الزراعة الركن الثاني التي يبنى عليه أي اقتصاد، لأن بفضلها تستطيع الدولة الجزائرية تحقيق أمنها الغذائي، والتخلص من التبعية للغرب مما يعزز سيادتها الوطنية، وأمنها القومي، يقول صوت من الجماعة:

يا جنة من تحتها الأنهار تسري جاريه

وقطوفها تحت الظلال بكل صنف دانية

[1]– عبد القادر بن محمد القاضي، صوت الأحرار، ص63

وسنابل القمح المذهب في الهضاب العالية

وشروق شمس، أو غروب في سماء صافية»[1]

ج. الثورة الثقافية:

تشكل الثقافة عاملا مهما وفعالا في بناء مجتمع قوي ومتماسك، يستطيع أفراده مواجهة الحياة، كما أنها تساهم بشكل كبير في وعي الفرد بذاته وبمحيطه، وهذا لا يتحقق إلا بتبني منهجاً علمياً واضحاً في المدارس الجزائرية ،خاصة إذا علمنا أن المستعمر الفرنسي قد حاول بشتى الطرق طمس الهوية الوطنية، يقول أحد الطلاب:

«جماعة من الطلاب وهم متوجهون إلى الجامعات:

بالعلم نبني ما نشاء وبالثقافة نرتقي

ما دامت الأجيال من تلك المدارس تستقي

أبشر بطول سلامة يا نشء فيها واسبق

إن النجاح كما ترى حلف اللبيب الأحذق»[2]

وبذلك ارتكزت الثورة في مسرحية (صوت الأحرار) على موضوعتين رئيسيتين، الأولى تمثلت في الجهاد في سبيل تحقيق استقلال الجزائر وتحريره من سلطة المستعمر الفرنسي الذي ارتكب في حق الجزائريين أبشع الجرائم، وأما الثانية فتجسدت في الثورة في سبيل بناء الوطن وذلك بتبني إستراتيجية واضحة المعالم من شأنها تعزيز السيادة الوطنية والارتقاء بها إلى مصاف الدول المتقدمة.

II. مسرحية ألغام وأنغام ل عبد القادر بن محمد

ألغام وأنغام عبارة عن مسرحية شعرية من نوع الأوبريت، وهي متنوعة البحور، نظمها الكاتب بمناسبة احتفال الشعب الجزائري بمناسبة الذكرى الخامسة والعشرين لاستقلال الجزائر (1962-1987)، تتألف هذه المسرحية من خمسة فصول، في كل فصل مشهدان اثنان، مما جعل

[1]- عبد القادر بن محمد بن القاضي، صوت الأحرار، ص63

[2]- المصدر نفسه، ص64

عدد المشاهد عشرة، تناول فيها الكاتب معاناة الشعب الجزائري قبل الاستقلال، ومختلف التحديات الكبيرة تنتظره بعد الاستقلال. يقول عبد القادر بن محمد معبرا عن الأسلوب الذي كتبت به هذه المسرحية:

«هذه مسرحية شعرية وهي من نوع المسرحيات الغنائية التي يقوم بها الممثلون بأدوارهم تارة بصفة جماعية، وهو دور المجموعات الثلاث المذكورة وطورا بصفة فردية، وهو دور الأصوات المنبثقة من كل مجموعة وذلك عن طريق الإنشاد حينا، والغناء أحيانا، والتلاوة المعبرة مرة أخرى وهو ما تتميز به أساليب الأوبريت المعروفة في الغرب، بألمانيا وإيطاليا على الخصوص».[1]

وفيما يخص عنوان المسرحية (ألغام وأنغام) فهي مكونة من لفظتين؛ الأولى (ألغام) وهي ترمز إلى الشدائد ومختلف الأزمات التي عرفتها الجزائر خلال كفاحها ضد المستعمر الفرنسي من أجل تحقيق حريتها وسيادتها الوطنية، وأما اللفظة الثانية (أنغام) فهي تحيل إلى ما جاء به عيد النصر من أفراح وآمال غداة الاستقلال وما ينتظرها من تحديات مستقبلية.

عبرت مسرحية (ألغام وأنغام) عن المسيرة الطويلة للدولة الجزائرية قبل وبعد الاستقلال وما رافقها من تطورات كبيرة خلدها التاريخ وحفظتها الذاكرة الإنسانية، وقد تجلت هذه المسيرة من خلال مجموعة الموضوعات الجزئية يمكن إجمالها في الآتي:

1. معاناة الشعب وأحلامه:

احتل المستعمر الفرنسي الجزائر، واستغل ثرواتها وارتكب عدة جرائم ضد شعبها، مما أدى إلى ظهور الفقر والأمراض والمجاعة، جعلته الشعب يصاب بالحيرة والدهشة أمام هذا الواقع الصعب الذي أصبح يعيشه، هذه المعاناة والحيرة والقلق لخصتها المجموعة في قولها:

«المجموعة الثانية:

مالي تحيرت مالي ؟

هل من يرق لحالي ؟

[1]- عبد القادر بن محمد، ألغام وأنغام، ص73

مالي تحيرت هل من ؟

يجيبني عن سؤالي ؟

الصوت 1

قد ضقت بالصبر ذرعا

وبالليالي الطوال

فتاقت النفس تبغي

نور النجوم العوالي»[1]

2. مقاومة الشعب:

إن تلك الحيرة التي وقع فيها الشعب الجزائري كانت نتيجة حتمية للسياسة الاستعمارية التي تبنتها السلطات الفرنسية وطبقتها على أرض الواقع، مما جعل الشعب الجزائري يصاب بالإحباط واليأس في بعض الفترات، إلا أنه بفضل عزيمة وإرادة أبنائها المخلصين استطاعت تجاوز تلك المرحلة الصعبة التي استعمل فيها المستعمر مختلف الوسائل للإبقاء على تلك الحالة، فكللت جهود هؤلاء بقيام ثورة قادها الشعب الجزائري بكل شجاعة وبسالة، ومن ذلك قول أحد الثوار:

«الصوت 2:

كذلك ثار الشعب من كل بقعة

ومن كل رقعة

فما مر يوم بعده دون ثورة

ولا دون غزوة

أبو معزة أبلى بلاء ومقراني

بمشرق أوطاني

وأولاد سيد الشيخ في الغرب كبروا

[1]- عبد القادر بن محمد، ألغام وأنغام، ص89

وفي الأمر دبروا»[1]

3. الانتصار:

كان من نتائج رفض الشعب الجزائري للمستعمر الفرنسي، ظهور العديد من الثورات الشعبية في الشمال والجنوب، واستمرت لفترات طويلة مهدت لظهور الثورة التحريرية الكبرى التي كان دورها حاسما في تحرير الجزائر واسترجاع حريتها، بالرغم من السياسات المتعددة التي اعتمدتها السلطات الفرنسية أثناء تواجدها فيها، إلا أنها فشلت كلها بفضل تضحية شعبها الذي بذل النفس والنفيس في سبيل تحقيق استقلاله، ومن النماذج التي توضح ذلك:

«الصوت 3

والمغرب العربي اليوم في فرح

والشرق في مرح، للبشر مضمار

والمسلمون لهم في كل جمرة

عيد كبير، وعيد النصر كبار

نصر مبين، وفتح لا نضير له

فلنحمد الله، إن الله نصار»[2]

يعد عبد القادر بن محمد أحد الأطراف الفاعلة في استقلال الجزائر واسترجاع سيادتها، مما ولد في نفسيته شعورا كبيرا بحب الوطن والدفاع عنه، جعله يسخر قلمه للكتابة في مجال الدراما التاريخية ،وكانت الثورة أحد أهم القضايا التي عالجها في كتاباته المسرحية ومنها المسرحيتان المدروستان، فالثورة عنده لا تعني تحرير البلاد من المستعمر فقط، وإنما تتجاوزه إلى تعزيز هذا المكسب بالعمل في مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية، وأما من الناحية الفنية فقد تميزت أعماله بغياب الترابط والانسجام بين المشاهد التي تضمنتها الفصول في المسرحية، كما بدت

[1]- عبد القادر بن محمد، ألغام وأنغام، ص98

[2]- المصدر نفسه، ص 110

وكأنها لوحات غنائية مفككة تفتقد إلى عنصر الصراع، وهذا راجع إلى كونه لا يستخدم كثيرا الشخصيات، حتى إنه عندما يوظف شخصية ما، كان يوظفها بطريقة عامة تبتعد عن التشخيص كما هو الشأن مع شخصية (المجموعة) أو الجوقة كما عرفناها في التراجيديا الإغريقية القديمة، ليعبر بها عن الطابع الجماعي للثورة ورد مباشر على الذين اختزلوها في مجموعة قليلة من الأفراد خاصة بعد الاستقلال.

III. ملحمة مراكش في العصر الذهبي للعلويين لإبراهيم الهلالي

هي مسرحية شعرية تاريخية ذات طابع غنائي، صور فيها المؤلف مظاهر مدينة مراكش في العصر الذهبي للعلويين، انطلاقا من عهد السلطان محمد بن عبد الله ؛ وهو عصر البناء والتنمية بمختلف أشكالها الثقافية والاجتماعية و الاقتصادية من بناء المساجد والمدارس والقصور، مرورا بعهد السلطان محمد الخامس، وهو عصر النضال الوطني ومقاومة الاستعمار ووضع أسس ودعائم الاستقلال سياسيا واقتصاديا وثقافيا، كما تضمنت المسرحية التي وقعت في عهد الملك الحسن الثاني وهو عصر إنشاء الكليات والجامعات، إذ شهدت حقبته ضم الصحراء الغربية إلى المغرب، كما تطرقت المسرحية إلى مختلف الأحداث والتطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في عهد الملك محمد السادس.

لقد لقيت هذه المسرحية الغنائية إشادة واسعة من طرف النقاد والدارسين، فقد قال عنها الأستاذ محمد بلقزيز:

«ملحمة مراكش الخالدة هي تحفة فنية رائعة لأديب عبقري من عباقرة العرب إبراهيم الهلالي، وهي قصة بطولات للملوك العلويين المذكورين في الرواية وهم: سيدي محمد بن عبد الله، مولاي سليمان محمد الخامس، الحسن الثاني، ومحمد السادس... هي قصة لمفاخر هؤلاء الملوك ودفاعهم عن حمى الدين والوطن».[1]

وقال عنها الأستاذ محمد الطوكي:

[1]- إبراهيم الهلالي، ملحمة مراكش في العصر الذهبي للعلويين، المطبعة والوراقة الوطنية الدوريات مراكش، ط1 2009، ص350

«لقد جاءت مراكش ذات طابع تاريخي، فالتاريخ والبحث الحضاري والثقافة ركن أساسي في ثقافة الأستاذ إبراهيم الهلالي، فمن خلال ما يحويه تاريخ مراكش بصفة خاصة والمغرب بصفة عامة، من فترات ازدهار وانكسار، استطاع الرجل متابعة دفاعه عن قضايا الوطن ومشاكله المتعددة، فالحبكة الرابطة بين مجموع فصول هذه المسرحية، الممتدة من القرن السادس عشر الميلادي إلى الآن، ضاربة في هذا البعد التاريخي، المراوح بين الوحدة الوطنية والدفاع عن الوطن ومقاومة المستعمر. ..».[1]

وفيما يخص الدكتور أحمد شوقي بنبين فقد اعتبرها بأنها «مسرحية تاريخية شعرية قابلة لإخراجها في عدة حلقات بقصد البث على شاشة التلفزة المغربية، وذلك تحقيقا للفائدة التاريخية والوطنية العامة التي يهدف إليها الشاعر إبراهيم الهلالي».[2]

تعرضت المسرحية للتاريخ الطويل لمدينة مراكش ومسيرتها الطويلة خلال عصورها وما رافقها من تطورات سياسية واقتصادية واجتماعية، ساهم فيها مختلف الملوك المغاربة الذين تعاقبوا على حكم هذه المدينة العريقة، وخاصة دورهم الكبير في الدفاع عن وحدة البلاد واستقلالها، هذه المراحل يمكن إجمالها في الآتي:

1. مرحلة السلطان محمد بن عبد الله:

يعد السلطان محمد بن عبد الله من الشخصيات التاريخية المغربية التي ساهمت بشكل كبير في إرساء دعائم الدولة العلوية في مدينة مراكش، بفضل جهوده الكبيرة التي بذلها في سبيل توحيد القبائل المغربية التي كانت تحت إمرة الملوك الموحدين وما رافقها من اضطرابات على المستوى السياسي والاقتصادي، إلا أن محمد بن عبد الله استطاع بفطنته توحيدها تحت لواء أمراء الدولة العلوية في مدينة مراكش، ليكسب ود واحترام شعبه.

«يدخل أحد القواد الأربعة ويسلم على الملك مخاطبا:

سلام الإله المخلص على العاهل على الملك المصلح العادل

[1] – إبراهيم الهلالي، ملحمة مراكش في العصر الذهبي للعلويين، ص362

[2] – المصدر نفسه، ص364

على العالم المخلص العامل على القائد المؤمن على المعتدي القاتل
لقد حقق الجيش في طنجة انتصارا على المعتدي القاتل
على المجرم الظالم المعتدي على الكافر الغادر الجاهل [1]

بعدما توفي الملك محمد بن عبد الله في مدينة الرباط، تولى ابنه سليمان مهمة حكم البلاد بعدما بايعته مراكش على حساب أخيه هشام الذي لم يلق الإجماع، بالرغم من توليه الحكم لفترة قصيرة، وذلك بسبب فطنة وذكاء أخيه سليمان، يقول أحد فقهار مراكش:

إخواننا في فاس كم قد أحسنوا بيعة مولانا سليمان الندي
ونحن أيضا سنضم صوتنا لهم لبيعة المليك المهتدي
هو سليمان الفقيه، الصا لح، البر، بشعب خالد ممجد [2]

ثم يتولى السلطان حفيظ زمام الحكم في المغرب وبالتحديد في مدينة مراكش، حيث سجل التاريخ أنه الحاكم الأول الذي أبرم أول اتفاقية بين المغرب وفرنسا وذلك سنة 1912، حيث كان الهدف من ورائها حماية الشعب المغربي من أطماع مختلف الدول الأوروبية الأخرى، يقول ترجمان الجنرال الفرنسي:

سيدي هذا وفد فرنسا جاء يبغي استقبالهم في فاس
جاء ينوي الوفد الفرنسي يحظى برضاكم وما به من باس
هو يبغي نهاية الحرب والعن ف ويدعو للأمن والنبراس

يرد السلطان مولاي حفيظ مخاطبا مستشاريه من أعيان وفقهاء فاس:

جئت أنوي الجهاد لكن جيشي لضعيف والشعب صعب المراس
قد بدأنا النضال لكن شعبي يعمل اليوم في رضى وحماس
سوف تحمي أمن البلاد فرنسا ضمن عقد حضاري وسياسي [3]

[1]- إبراهيم الهلالي، ملحمة مراكش في العصر الذهبي للعلويين، ص122
[2]- المصدر نفسه، ص177
[3]- المصدر نفسه، ص202-203

1. مرحلة السلطان محمد الخامس:

يعد محمد الخامس من بين الشخصيات المهمة في تاريخ المغرب الحديث، بويع بالملك إثر وفاة والده المولى يوسف سنة 1927، التف حوله الشعب المغربي واجتمعت على محبته والولاء له، وأصبح الاحتفال بعيد العرش يوم 18 نوفمبر من كل سنة، وذلك انطلاقا من سنة 1933، ومن المواقف الخالدة التي سجلها التاريخ عن شخصيته هو مساندته للشعب المغربي بالقيام بالعديد من المظاهرات المنددة برفض الاستعمار الفرنسي ومن كان مواليا لهم وخاصة الباشا الكلاوي، وقد كان لجامعة ابن يوسف الدور الفعال في مقاومة الاستعمار ،يقول أحد الطلبة منشدا في جموع المتظاهرين:

أيها الشعب قم، وفك القيودا حارب الظلم والردى والجحودا

طالب اليوم بالحقوق، وحاول أن تكون الغداة شعبا سعيدا

أنت رغم الغزاة حر طليق بعرى الدين تستطيع الصمودا

لست ترضى بأن تكون مهانا وبنوك الأبطال ليسوا عبيدا [1]

إلا أن السلطات الفرنسية واجهت المتظاهرين بالعنف، حيث قام الباشا الكلاوي باعتقال إسماعيل أحد طلبة جامعة ابن يوسف الذي كانت وظيفته تنظيم المظاهرات الشعبية.

أنا لا أعفوا عن تلامذة لي سوا عبيدا لطاعتي وأموري

قيدوهم، عذبوهم، فهم أص حاب عقل مزيف التفكير [2]

كان لطلبة جامعة ابن يوسف دورا فعالا في مواجهة المستعمر الفرنسي الذي سعى بشتى الطرق محو الهوية العربية الإسلامية عن الدولة المغربية، إلا أنهم وبفضل قيادتهم لمختلف المظاهرات وتأثيرها بشكل دائم ومنظم، مما جعلهم يتعرضون لكل أشكال التعسف والظلم من طرف السلطات الفرنسية التي قامت بوضع أغلبهم في السجون، مستخدمةً أبشع الطرق في التعذيب، إلا أن هذه

[1] – إبراهيم الهلالي، ملحمة مراكش في العصر الذهبي للعلويين، ص212

[2] – المصدر نفسه، ص220

الممارسات غير إنسانية زادتهم إصرارا وتحديا له، وهذا ما عبر عنه شيخ الجماعة الفقيه بلحسن وهو أحد الشخصيات القيادية للحركة أثناء تواجده في السجن:

«فكلنا من عالم وطالب نسعى لتحرير الحمى ونصمد

فالله في عون المجاهدين في سبيل تحرير البلاد نجهد

والله في عون المناضلين في مراكش فهي بهم تجتهد

والله ينصر المقاومين في جهادهم فكل منهم أسد[1]

حققت المظاهرات التي قادها طلبة جامعة ابن يوسف بمراكش نجاحا كبيرا وتأثرت بها مختلف المدن والقرى المغربية آنذاك، مما حفز بعض الأحزاب السياسية التي كانت تزاول نشاطها السياسي في تلك الفترة بإعداد عريضة للمطالبة بالاستقلال، وقد تبنى المبادرة حزب الاستقلال الذي تقدم بعريضة إلى السلطان محمد الخامس تضمنت مجموعة من المطالب الشعبية ،حيث وافق عليها، أرسل نسخة منها إلى بعض سفراء الدول العظمى، مطالبا فيها بضرورة خروج السلطات الفرنسية من البلاد المغربية وتحقيق وحدتها الوطنية، وقد كان ذلك سنة 1944، ولما سمع المستعمر بذلك قام بنفي الملك محمد الخامس بغرض إخماد نيران تلك المظاهرات التي أقلقت فرنسا خاصة بعدما انتقل صداها إلى أرجاء الدولة المغاربية، يقول أحد طلبة جامعة ابن يوسف عن نفي الملك محمد الخامس:

نفوك يا ملكي وأبعدوك عن الش عب الحبيب الذي يفديك بالعمر

فحطم الشعب سجن الظلم قوضه ولم يبالي بما في السجن من خطر

وفي سبيلك يا شعبي ويا ملكي تقحم السجن أبطال ذووا أثر [2]

تتسارع بعد ذلك الأحداث، ويقرر الشعب القيام بثورة حقيقية يساهم فيها الشعب المغربي كله، متخذين من مدينة مراكش نقطة البداية في مواجهة المستعمر الفرنسي، وتكون ساحة جامعة

[1] – إبراهيم الهلالي، ملحمة مراكش في العصر الذهبي للعلويين، ص223

[2] – المصدر نفسه، ص 253

ابن يوسف شاهدة على ثورته، حيث رفض الظلم والذل وقرر العيش في كنف الحرية والاستقلال واستعادة السيادة الوطنية التي سلبت منهم بدون حق، يقول الطالب إسماعيل:

اسمعوا لي، لا تسرعوا يا رفاقي حافظوا عن عهد لنا، واتفاق

إن هذا يوم يسجله التا ريخ في ثورة لنا وانعتاق

ثورة ضد ظالم وعميل مثل باشا المستعمر الأفاق

نضرب الباشا ضربة تجعل الشع ب يغني بقتله ويساقي

إنه تحميه العساكر والحر راس بعد الخروج. . بعد التلاقي [1]

وبعد الضربات القوية التي وجهها الشعب المغربي في مراكش وباقي المدن المغربية إلى المستعمر الفرنسي، بفضل الإسهامات الكبيرة التي قدمها طلبة جامعة ابن يوسف، قررت السلطات الفرنسية الدخول في مفاوضات مع السلطات المغربية، كان من نتائجها السماح للملك محمد الخامس العودة إلى أرضه وتولي إدارة شؤون بلاده، فتقام الاحتفالات بمناسبة عودته، يقول إسماعيل المراكشي لصديقه أبو إسحاق:

الحمد لله قد تحقق الأمل وزال عنا الأسى، والظلم، والوجل

وعاد عاهلنا المحبوب يرفل في ثوب من المجد بالسلطان يحتفل

جهادنا حفه نصر يصافحه حب للشعب كبير زانه الخجل [2]

وعليه، كانت ملحمة مراكش إحدى المسرحيات الشعرية الغنائية التي جسدت تاريخ مدينة مراكش في عهد العصر الذهبي للأسرة العلوية في المغرب، وذلك باستحضار بطولات وأمجاد شعبها الذي ضحى ضد المستعمر الغاشم من أجل تحقيق السيادة المغربية على ترابها، كما كانت -بحق- وثيقة تاريخية استطعنا من خلالها التعرف على التاريخ المجيد لمدينة مراكش ودورها التاريخي في مواجهة المحتل الذي حاول بكل الطرق طمس الهوية المغربية.

[1] - إبراهيم الهلالي، ملحمة مراكش في العصر الذهبي للعلويين، ص255

[2] - المصدر نفسه، ص277

ثانيا: التضحية

تجليات موضوعة "التضحية" في مسرحتي الشمس والجلاد لعز الدين ميهوبي، وحشاد أنشودة الأمل للهادي القمري.

لعبت بعض الشخصيات الوطنية إبان الثورة التحريرية دورا فعالا وبارزا في تحقيق الجزائر لاستقلالها وتحررها من قيود المستعمر الفرنسي، بالرغم من تأكيدنا سابقا على البعد الجماعي الذي تجسد في الدور الفعال الذي قام به الشعب الجزائري في تحقيق هذا التحرر الذي ارتبط في بعض مراحله ببعض الشخصيات الثورية التي كان لها الفضل الكبير في تأطير الشعب الجزائري الذي كان بأمس الحاجة إلى تلك الشخصيات التي تميزت بالبطولة والشجاعة، ومن بينها العربي بن مهيدي الذي قاوم المستعمر الفرنسي مكبدا إياه خسائرا كبيرة بفضل حنكته العسكرية ودوره القيادي في توجيه الشعب ودفعه نحو المقاومة والتحرر.

تجلى دور تلك الشخصيات التاريخية في سبيل تحقيق استقلال الوطن في موضوعة "**التضحية**"، حيث قدم هؤلاء الأبطال النفس والنفيس في سبيل تحرر البلاد من سيطرة الاحتلال الفرنسي الذي عمل بشتى الطرق للقضاء على الثورة وقادتها، ولهذا تشكلت موضوعة التضحية من ركنين أساسيين هما: المحتل والمقاوم، حيث اختار عز الدين ميهوبي عنوان مسرحيته (الشمس والجلاد) ليعبر به عن هذا الصراع القائم بين الجزائر وفرنسا، فالشمس هي رمز للمقاومة الكبيرة التي قدمها البطل العربي بن مهيدي من أجل تحقيق الشعب الجزائري لحريته، وأما الجلاد فهو رمز للعدو الفرنسي الذي اعتمد أبشع الطرق لإطفاء شمعة الأمل التي أوقدها الشعب الجزائري، وحمل لواءها العربي بن مهيدي الذي قاوم المستعمر الفرنسي بكل قوة وبسالة لينال احترام كل الشعب الجزائري وحتى العدو الفرنسي الذي اعترف ببطولة هذا المقاوم والبطل.

تطرقت مسرحية (حشَّاد أنشودة الأمل) للهادي القمري إلى مسيرة البطل فرحات حشاد النضالية ودفاعه المستميت عن حقوق الفئة العاملة في تونس أثناء التواجد الفرنسي في تونس وما

رافقها من انتهاكات لحقوق الإنسان، ولذلك أخذ فرحات عباس على عاتقه مهمة الدفاع عن هؤلاء العمال بالرغم من كثرة العراقيل التي واجهته في مسيرته الطويلة ضد الظلم وسلب الحريات.

إن المتأمل لمسيرة فرحات حشاد النضالية يدرك جيدا أنه خصص جلّ اهتمامه لفئة العمال أو للطبقة الشغيلة في تونس في فترة الاحتلال الفرنسي، وهذا ما جعل البعض يتهمه بالدفاع عن حقوق فئة العمال فقط دون النظر إلى باقي الطبقات الأخرى، إلا أن البعض الآخر حاول إيجاد مبررا لتلك الطبقية التي ميزت نضاله السياسي، يقول عبد السلام بن حميدة في هذا الشأن:

«وتفاديا لكل جدل حول مدى وعي حشاد الطبقي نقول أنه شاعرا بهويته الطبقية نظرا لإحساسه بانتمائه لكتلة تفترض وحدة الموقف إزاء الآخرين وقد تواتر استعمال حشاد لعبارة طبقة ودون أن ندعى أنه كان يعطيها مدلولا دقيقا يمكن أن نلاحظ أنه يضع العمال مرتبطين بالعمل والآخرين في علاقة برأس المال وإن بدا أن هذين الجانبين من شخصية حشاد أي جانب العمل وجانب الانتماء الطبقي قد نميا عبر حياته النضالية في صلب الكونفدرالية العامة للشغل. ..»[1]

إن هذا الارتباط الوطيد بين حشاد وفئة العمال له ما يبرره ويفسره، حيث إن هذا الفتى التونسي قد ترعرع في أحضان أسرة كانت شديدة الدفاع عن حقوق الشعب التونسي، مما ولد في نفسيته بعدا نضاليا كبيرا، وهذا ما تجلى بوضوح في مواقفه الرافضة لاستغلال الإنسان والدفاع عن قضاياه الكبرى كالفقر والميز العنصري والحرية وتقرير المصير، واستغلال ثروات الشعوب المستعمرة يقول فرحات حشاد معبرا عن مساوئ الاستعمار والرأسمالية:

«إن الاستعمار كما قلنا ذلك مرارا هو شكل الرأسمالية الأكثر دناءة، ورغم قوته الظاهرية فقد عرف هذا النظام القمعي هزائمه الأولى فقد ترك الهند والصين والباكستان. .. ولا يزال يولى الانهيار أمام يقظة كافة الشعوب التي لا تريد البقاء تحت الاستثمار وقد عجل هو نفسه بزواله الحتمي بالأعمال التناقضية التي يسير عليها في سياسته الرامية دوما إلى احتكار المال فيقضي بذلك على مقدرة الشراء

[1]- عبد السلام بن حميدة، الحركة النقابية الوطنية للشغيلة بتونس (1924-1956)، دار محمد علي الحامي صفاقس، تونس ط1(1984)، ج2، ص09

لكافة الشعب ويعرقل الاستهلاك لمنتوجات مؤسساته الاقتصادية، فينقص نموها ويبعث بها الإفلاس كما ترمي سياسته أيضا إلى احتكار السلطة، والعبث بكل المظاهر القومية للشعوب المولى عليها فيوحد بذلك جبهة المقاومة ويعجل بالثورة ضده، ثورة تقوم بها كافة طبقات الشعب تجعل من مصيره الفناء».[1]

هذه المواقف الرافضة للوجود الفرنسي ومختلف الممارسات غير الإنسانية التي كان يرتكبها في حق الشعب التونسي وبالتحديد طبقة العمال، دفعت بالسلطات الفرنسية إلى ملاحقته ومطاردته بتهمة إثارة الشغب والفوضى داخل البلاد من خلال أعماله النضالية التي كانت تتميز بالدفاع الكبير عن حقوق العمال التونسيين، كما أنه «وفق في الربط بين مسار الحركة العمالية والحركة التحررية التونسية وفي تدويل القضية التونسية وكسب تعاطف الولايات المتحدة الأمريكية وغيرها من دول المعسكر الغربي، وقد كانت الصحف الاستعمارية الفرنسية تتهمه بأنه رجل أمريكا وبأنه جلب السلاح من الولايات المتحدة الأمريكية لمحاربة فرنسا، فاتخذتها السلطات الفرنسية كذريعة لقتله».[2]

تطرقت مسرحية "حشاد أنشودة الأمل" للهادي القمري إلى موضوع "**التضحية**" في سبيل تحقيق آمال وتطلعات فئة العمال في تونس التي كانت تعاني من عدة مشاكل مادية ومعنوية جعلتها تعيش أوضاعا مزرية جراء الممارسات التي كانت تقوم بها السلطات الفرنسية، هذه الطبقة الشغيلة طالما حلمت بمستقبل مشرق تسوده العدالة الاجتماعية، لهذا جاء عنوان المسرحية ليعبر عن ذلك فحشاد هو شعاع الأمل الذي ينير درب الشعب التونسي الذي ملّ من تلك الظروف الاقتصادية والاجتماعية الصعبة، أما تضحياته في ميدان النضال النقابي ومختلف التحديات والصعاب التي واجهته في سبيل تجسيدها على أرض الواقع، فهي بمثابة أنشودة بمثابة أنشودة يغنيها كل عامل تونسي مخلص لوطنه ولجهود هذا البطل المناضل الذي سخر حياته لخدمة شعبه لكي يحيا حياة كريمة يسودها العدل والمساواة.

---

[1]- عبد السلام بن حميدة، الحركة الوطنية للشغيلة التونسية، ص12-13

[2]- عبد الواحد المكني، فرحات حشاد، المؤسس الشاهد القائد الشهيد، دار صامد للنشر والتوزيع تونس، ط1 (2012) ص111

بنيت موضوعة التضحية في المسرحيتين السابقتين، على مجموعة من الثيمات الجزئية، كانت بمثابة الدعامة الرئيسية التي قامت عليها الموضوعة الكبرى، والتي يمكن إجمالها في الآتي:

1. المرجعية التاريخية والسياسية

تعد المرجعية التاريخية من العناصر المهمة في تشكيل هوية البطل التاريخي، حيث يستمد منها مختلف العناصر والمقومات التي من شأنها صقل شخصيته، كما أنها تزوده بمختلف الأفكار والرؤى والتصورات لتشكل منه نموذجا مكتملا -بالرغم من النقائص التي تظهر على شخصيته- يستطيع قيادة الجماهير وتوجيهها نحو هدفها الرئيسي وهو تحقيق الاستقلال والتحرر من سلطة المستعمر الفرنسي، وقد اتخذ العربي بن مهيدي من الشخصية التاريخية (تاكفاريناس) قدوته في النضال والمقاومة، هذا الفتى البربري الذي قاوم الرومان بكل بسالة وشجاعة بالرغم من العراقيل و الصعوبات التي واجهته في مسيرته البطولية، يقول العربي بن مهيدي: (أغنية)

«تاكفاريناس. ..

أيها الطالع من تابوت روحي

أي صوت أيقظ اليوم جروحي

أنا لا أملك شيئا غير شعبي

ودم يصرخ "يا أقدار بوحي "

تاكفاريناس. ..

يا رجالا أوقدوا فينا الشعل

زرعوا فينا بذورا للأمل

رسموا خطّا على مدّ الخطى

وطن الأحرار للمجد امتطى

تاكفاريناس»[1]

[1]- عز الدين ميهوبي، الشمس والجلاد، دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف-الجزائر، ط1 1998، ص24

إن هذه المرجعية التاريخية المجسدة في شخصية تكافاريناس أثرت بشكل كبير على البطل العربي بن المهيدي، إذ نراه يجاهر بتعلقه الشديد ببطولاته التي خلده التاريخ العربي في دفاتره ومخطوطاته ،حيث أقلقت السلطات الفرنسية التي حاولت بكل الطرق محو هذا التاريخ الذي كتبه هؤلاء الأبطال من أمثال (تاكفاريناس)، يقول (الضابط) الفرنسي متجاهلا هذه الشخصية التاريخية التي صنعت تاريخ الجزائر القديم:

«وأنا سأبدأ بمصادرة كتاب تاكفاريناس. . والباقي أتركه لجنودنا الموزعين في متيجة والونشريس والأوراس والواحات والساورة. . هات الكتاب ويكفي نقاشا ابن المهيدي:

التاريخ وحده سيفصل بيننا...

الضابط:

تصبح على خير أيها.. الجزائري الحالم.

ابن مهيدي: (مغنيا)

أول الثورة حلمٌ للفرح

ورؤى تكبر في كل العيون

وعصافيرٌ وحبّات بلح

وشموسٌ تتنامى في سكون

أول الثورة حلمٌ للفرح

آخر الثورة أقواس قزح

يا دمي

هذا فمي

غنِّ للأرض البهيه»[1]

[1]- عز الدين ميهوبي، الشمس والجلاد، ص27-28

وبهذا أبدى العربي بن مهيدي تمسكه الشديد بهذه الشخصية التاريخية معتبرا إياها أحد الرموز الوطنية التي لا يمكن للمحتل طمسها بالرغم من محاولاته العديدة إلا أن مصيرها كان الفشل، لأن هذه الشخصيات التاريخية تمثل – في حقيقة الأمر – المرجعية التاريخية لمختلف الأجيال اللاحقة التي أخذت على عاتقها تحرير الوطن من ظلمه وقهره، فعدت بذلك شخصية تاكفاريناس امتدادا تاريخيا لشخصية العربي بن مهيدي الثورية.

أما فرحات حشاد فآمن منذ صغره بالكفاح السياسي ونضاله الدائم من أجل حرية وكرامة شعبه ،كما عرف عنه إقباله الشديد على الأنشطة الخيرية والجمعيات المؤازرة للحركة النقابية في تونس، ولذلك فقد سعى بكل الطرق لإيصال صوت العمال لمختلف المنظمات العالمية، بغرض كشف مختلف الانتهاكات التي كانت تقوم بها السلطات الفرنسية من تعذيب واستغلال للإنسان، وقطع عليه مختلف الإمدادات الغذائية والطبية فانتشرت مختلف الأمراض وعمت المجاعة وسط الأهالي، يقول فرحات حشاد في هذا الصدد:

«يتساءل بعضهم عن المجاعة بالقطر التونسي فيقول أحدهم أن التّسول في الشوارع لا يعد من أسباب المجاعة، وينطق الآخر بأن موت الكثير من البشر بالبوادي والمداشر من قلة الأكل ليس من باب المجاعة، بينما يزعم ثالث أن فقدان القوت لا يسمى بالجوع في البلاد التونسية. كذلك قالت الحكومة في السنة الفارطة عندما تطوعت أمّة شقيقة بإعانة الجائعين من التونسيين فرفضت تلك الإعانة ومنعت دخولها إلى القطر التونسي مدعية أن الشعب التونسي ليس إلى مثل هذه الإعانات».[1]

إن دفاع فرحات حشاد عن فئة العمال كان نابعًا من إيمانه الشديد برغبته الملحة في الدفاع عنها، بالرغم من كل العراقيل التي واجهته في مسيرته النضالية، فالمستعمر قد أتعب كاهلهم، وسلبهم إرادتهم ،وجعلهم مجرد أداة لخدمة مصالحه وأغراضه، إلا أنه –بفضل حسه النضالي المتجذر في شخصيته– رفض هذا الوضع رفضا مطلقا، ولهذا قرر مواجهته وفضح جرائمه الممارسة عليهم، لأنه

[1]– عبد الواحد المكني، فرحات حشاد، المؤسس الشاهد القائد الشهيد، ص183

-حسب اعتقاده- حلما أراده كل مواطن تونسي، وهذا ما عبر عنه الشعب على لسان المجموعة بقوله:

«المجموعة:

ارتحل فرحات هيَّا

لا تبالي بالليالي

واركب العزم جسوراً

واقتحم قلب المحال

انتشل حلم الأماني

واستبق جري الرياح

لا تبالي بالليالي

لا تبالي بالجراح

رغم أنات الجراح»[1]

إذن هي صرخة من طرف العمال الذين تعرضوا للظلم والقهر من طرف السلطات الفرنسية فلا ظروف العمل ملائمة، ولا الأجور كافية لتلبية احتياجاتهم ومتطلباتهم، وقد قوبلت هذه الصرخة بأن لبى حشاد هذا النداء، فقرر مواجهة هذا المستعمر، وفضح كل جرائمهم تجاه هؤلاء العمال يقول «فرحات حشاد معبرا عن ذلك:

لست أرضى أن أعيش هائما

بين درب حاكه كف الزمان

طال صبري والسكوت مذلة

كل ثغر عابه جرح اللسان»[2]

[1]- الهادي القمري، حشّاد أنشودة الأمل، مطبعة سوجيك صفاقس، ص60-61

[2]- المصدر نفسه، ص64

1. ألم فراق الأهل والأحبة

ينشأ البطل في بيئته وسط أهله وعشيرته، فينتج عنه ذلك تشكيل شبكة من العلاقات الاجتماعية والقيم الإنسانية كالحب والصداقة والارتباط بالأهل، مما يجعل انفصال البطل عن البيئة التي يعيش فيها صعبا جدا، إلا أنه يحاول بشتى الطرق والوسائل لقطع هذه الصلة لأنها –في اعتقاده– تعتبر نقطة ضعف من شأنها إضعاف عزيمته، وإبعاده عن هدفه الرئيسي وهو تحقيق استقلال الوطن وتحقيق حريته التي سلبت منه من طرف هذا المستعمر الغاشم، ومن أقوى العلاقات التي تقف عائقا أمام البطل، علاقته بأمه، حيث نجد في مسرحية (الشمس والجلاد) ذلك الارتباط الشديد بين العربي بن مهيدي وأمه، فبالرغم من تمسكها الشديد به، إلا أنها في الأخير تغلب عاطفة الوطن على علاقة الأمومة، فينتج عن ذلك صراعا داخليا يعمل على تأزيم نفسية العربي بن مهيدي وهذا ما يجسده الحوار الآتي بين الأم والابن:

«الأم (تغني):

لك مني دعوات

لك من روحي تحيه

لك مني صلوات

وزغاريد هنيه

لك من عيني دمعه

ولعينيك

أصلّي ألف ركعه

فتراني

بين أضلاعي شمعه

الابن (يغني):

أماه

لو خيّرتني

ما بين حضنك والوطن

لاخترت دون تردد

وطني على مرّ الزمنْ

أماه

صوتٌ في السّما

ويدٌ تلوّح للدّما

ما عدت ألمح أي شيْ

غير الشهادة في يديْ»[1]

وعليه فقد أبدى العربي بن مهيدي عاطفة قوية تجاه وطنه، بالرغم من ارتباطه الشديد بأسرته وبالتحديد أمه التي خصته بحنانها وعطفها ،إلا أنه وجد نفسه مخير بين أمرين ؛ الأول أن يبقى بجانب أمه ويعيش وسط أهلة وأصدقائه، والثاني إعلان عصيانه وتمرده على المستعمر الغاشم، فيختار الثاني لأنه يعتقد اعتقادا مطلقا بأن حرية الوطن واستقلاله هي رسالة سامية وجب على كل مواطن غيور على وطنه السعي إلى تحقيقها، لكي يعيش حياة كريمة خالية من كل أشكال الظلم والقهر والعبودية.

وفيما يخص حشاد، فإن قراره هو الآخر بالدفاع عن حقوق العمال في تونس، جعله يتعرض لجملة من الضغوطات والمشاكل، كما أنها وضعته تحت الإقامة الجبرية، إلا أن ذلك لم يمنعه من مواصلة مسيرته النضالية في سبيل تحقيق مطالب شعبه، ومن أجل إيقاف مسيرته النضالية، قامت السلطات الفرنسية بالضغط على عائلته وخاصة أبيه، الذي رأى في ذلك خطرا كبيرا يتهدد ابنه، وفي هذا الشأن يقول:

«الأب (بشيء من الغضب):

ابنك هذا غفول

[1]- عز الدين ميهوبي، الشمس والجلاد، ص38-39

وجهول وعنيد

كفكفي الدمع رجاء

واتركي قلبي سعيد» [1]

تحاول الأم إقناع فرحات حشاد بالعدول عن مواجهة هذا العدو الفرنسي، الذي سيحاول بكل السبل من أجل إسكاته، وإن تطلب الأمر ستصدر أوامر بالقضاء عليه، وهنا تتأزم الأحداث ويصل الصراع إلى ذروته، ويصبح البطل فرحات حشاد يعيش في صراع نفسي كبير، فهو مخير بين أمرين، فإما أن يتنازل عن نضاله السياسي، فيضيع حلم الآلاف من العمال التونسيين، وإما أن يواصل مسيرته النضالية بكل شجاعة وبسالة، وبعد تفكير طويل يختار فرحات حشاد طريق النضال والمواجهة، وهذا ما يوضحه الحوار الآتي الذي دار بين حشاد وأمه:

«الأم (تسأل بكل حيرة ولهفة):

فرحات يا بني

يا بسمتي الأمينة

مالي أراك اليوم

تفر من سرسينة

وتترك الأحبة

وأمك حزينة

حشاد (بثبات):

أماه لا تبالي

لا بد من رجوع

ستنجلي الليالي

وتزهر الربوع

[1]- عز الدين ميهوبي، الشمس والجلاد، ص71

أماه ذا قراري

فكفكفي الدموع»[1]

3. الثورة والاستشهاد

تعد الثورة الوسيلة الوحيدة التي يستطيع المواطن الجزائري تحقيق استقلاله وتحرره، وهذا يتطلب منه التضحية في سبيل تجسيد هذا الحلم الذي آمن به الشعب الجزائري وسعى بشتى الطرق إلى تحقيقها على أرض الواقع، بالرغم من العراقيل والمشاكل التي واجهت الجزائريين أثناء اندلاع الثورة التحريرية، إلا أنهم أقسموا على تحرير الجزائر من سيطرة المستعمر الفرنسي الذي طال زمن مكوثه فيها.

«الراوي:

رجال آمنوا بالدمْ

ويمشون على الجمر

وليل في مداه انشق

ليبزغ بارق الفجر

رجال آمنو بالدم

وبالأرض التي تنزف

رجالا أقسموا جهرا

وقالوا عيبنا فينا

نقدم عمرنا مهرا»[2]

لكن التحضير لاندلاع الثورة يتطلب الكثير من التدبير والتخطيط، وذلك بوضع إستراتيجية واضحة، مبنية على أسس ومبادئ قوية، تستمد مشروعيتها من إيمان الشعب الجزائري بقضيته

[1]- الهادي القمري، حشّاد أنشودة الأمل، ص67

[2]- عز الدين ميهوبي، الشمس والجلاد، ص43-44

والمتمثلة أساسا في مواجهة المستعمر الفرنسي الذي كان يملك قوة عسكرية كبيرة، مما دفع بالبعض من الجزائريين بالقول بأن الشعب الجزائري لم يعد قادرا على مواجهته، إلا أن العربي بن مهيدي آمن منذ البداية بنجاح هذه الثورة لأنها –في اعتقاده– هي الوسيلة الوحيدة للتخلص من هذا الاحتلال الفرنسي، يقول العربي بن مهيدي:

«ألقوا بالثورة. ..

لا تخشوا عليها

شعبنا يحنُو عليها

ألقوا بالثورة ألقوا ألقوا للشارع ألقوا

إنها للشعب عتق

ألقوا لا تخشوا عليها

نصرنا بين يديها

ثورة منك بين يديك

جمرة بين يديك

كن وقودا

أيها الشعب لها

كن ورودا»[1]

تندلع الثورة وتصدق نبوءة العربي بن مهيدي الذي طالما كان يقول (ألقوا بالثورة إلى الشارع سيحتضنها الشعب)، ويحقق الثوار عدة انتصارات على القوات الفرنسية، التي عجزت عن إيقافها بالرغم من المحاولات المتعددة لقادتها العسكريين الذين تناوبوا على قيادة الجيش الفرنسي، ومن بين هؤلاء الجنرال (بيجار) الذي سعى بشتى الطرق للقضاء على العربي بن مهيدي الذي أبدى شجاعة كبيرة في مواجهته، لينال بذلك احترام العدو قبل الصديق، فبالرغم من كل أشكال التعذيب التي

[1]– عز الدين ميهوبي، الشمس والجلاد، ص47– 48

طالته داخل السجن، إلا أنه أبدى مقاومة شديدة، رافضا كل مساومة من طرف المستعمر الفرنسي لبيع والتنازل عن القضية الجزائرية، وهذا ما يعبر عنه الحوار الآتي:

بيجار:

عجيب أمر هذا الرجل، بل عجيب أمر نساء هذه الأرض.. كأنهن ينجبن أبناءهن كل ثلاثة أشهر نقتلهم بالآلاف فيولدون بالملايين.. وبن مهيدي واحد من ملايين، إنه يعرف كيف يقهر الألم، إنه مؤمن بالمقاومة إيمانا أعمى. . لو أن لي من أمثال هذا الرجل لفتحت العالم وجعلت من فرنسا إمبراطورية لا تغيب عنها الشمس. .

«ابن مهيدي:

الشمس في عيني تسافر

والموت جلاد. . بقلبي

يا أيها الوطن المكابر

ما عدت أملك غير شعبي

ذنبي أنا. .حبُّ الجزائر

إني اعترفت لكم بذنبي

الشمس في عيني وصيه

والليل في سجني قيامه

يا بسمة الفجر الفجر النديه

إني أفتّش عن حمامه

روحي لمن أهوى هديه

فلم التحسّر والملامه؟»[1]

[1]- عز الدين ميهوبي، الشمس والجلاد، ص91-92

لقد مارس المستعمر الفرنسي كل أشكال التعذيب على العربي بن مهيدي، إلا أنه واجه هذا الوضع بمقاومة شديدة مفضلا التضحية في سبيل هذا الوطن العزيز على قلوب الجزائريين، بالرغم من كل المحاولات اليائسة من طرفه ،فالوطن بالنسبة له عبارة عن كيان يسري في عروقه فلا التعذيب ولا الموت يستطيع إزالته، يقول العربي بن مهيدي معبرا عن هذا الارتباط الشديد مع وطنه:

«أقتلوني

أنا للأرض فدا

أقتلوني

افتحوا صدري فلن

تجدوا غير الوطن

صامدا عبر الزمن

أقتلوني جبناء

دمي لن يصبح ماء

أقتلوني

أطفئوا كل الشموس

سوف أحيا في النفوس»[1]

وبالطريقة نفسها، يحسم فرحات حشاد قراره بمواصلة العمل النضالي الذي دأب عليه منذ الصغر، متحديا كل الصعاب والعقبات التي كانت تقف في طريقه، إلا أن المستعمر الفرنسي قرر تسليط المزيد من العقاب على حشاد ورفاقه في درب النضال والتضحية في سبيل استقلال بلاده من أيدي المحتل الغاصب، يقول قائد القوات الفرنسية مخاطبا جنوده:

هلموا يا رجال

نقاتل حشاد

[1]- عز الدين ميهوبي، الشمس والجلاد، ص 68

ونحصد الرؤوس

وننثر الفساد

نمزق الأجداد

نعتقل الأحفاد

فتنتهي الثورات

وينتهي حشاد [1]

هذه الإجراءات التي اتخذتها السلطات الفرنسية تجاه الشعب التونسي لم تستطع إيقاف حماس وإصرار العمال، وهذا بفضل تلك القيم النضالية التي رسخها فرحات حشاد فيهم، إلا أن هذه المسيرة الحافلة بالنضال السياسي تعرضت إلى حملة شرسة من قبل الجيش الفرنسي الذي شن عملية اعتقال واسعة شملت أغلب قادة الحركة التونسية للشغل وعلى رأسهم البطل فرحات حشاد الذي اعتقل ثم نفذ فيه حكم الإعدام، ويقف الجميع في مشهد حزين ومؤثر، عبر من خلاله كل الشعب التونسي، وبالتحديد فئة العمال عن فخرهم واعتزازهم باستشهاد بطلهم، وهذا ما عبرت عنه مجموعة العمال وهي تحمل نعشه على أكتافها وهي تنشد:

«العمال والمجموعة:

يا شهيد

يا شهيد الخضراء نادت

يا شهيد الخضراء بْكات

يا شهيد

والبسمة المجروحة عادت

تشكي للأمواج حْكات

يا شهيد

[1]- الهادي القمري، حشّاد أنشودة الأمل، ص91

قالت غدروه الخوانه

زرعوا في الدنيا زلزال»[1]

وبهذا تكون موضوعة (التضحية) قد تجلت بوضوح في المسرحيتين السابقتين، حيث رسمت معالمها ثلاث موضوعات فرعية، تمثلت الأولى في المرجعية السياسية والتاريخية، فالنسبة إلى مسرحية (حشاد أنشودة الأمل) للهادي القمري، فقد التحق فرحات حشاد في سن مبكرة بالجمعيات الخيرية التي كان هدفها مساعدة الفقراء والمحتاجين، ثم توسع نشاطه إلى تأسيس فرع نقابي يهدف إلى الدفاع عن حقوق العمال في تونس، أما بالنسبة إلى مسرحية الشمس والجلاد لعز الدين ميهوبي، فتجلت في تلك المرجعية التاريخية المتشبعة بالهوية العربية المغاربية متمثلة في شخصية تاكفاريناس، أما التيمة الثانية فتجسدت في تلك المعاناة النفسية الكبيرة التي عاشها كلا من حشاد والعربي بن مهيدي نتيجة بعدهما عن أهلهما، وأما الثيمة الثالثة، فتمثلت في استشهاد البطلين حشاد وبن مهيدي، دفاعا عن وطنهما ضد المستعمر الغاشم.

[1]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص92

الباب الثالث

الخصائص الفنية للمسرح الغنائي المغاربي

الفصل الأول

اللغة والحوار في المسرح الغنائي المغاربي

أولا: اللغة

الخصائص اللغوية للمسرحيات الغنائية المغاربية

تعتبر اللغة الوسيلة التي يتشكل منها النص الإبداعي، ولذلك وظفها الكتاب والمبدعون في بناء النص المسرحي، واعتنوا بها عناية كبيرة في نصوصهم المسرحية، لكون المسرح الغنائي يختلف عن باقي الأنواع الأخرى، كونه يهتم بها اهتماما كبيرا، وذلك في ظل سعي الكاتب المسرحي الغنائي للوصول إلى تحقيق جمالية في نصه،وبخصوص الخصائص اللغوية للمسرح الغنائي المغاربي، فيمكن إجمالها في الآتي:

1. الوجدانية

تعد الوجدانية السمة البارزة التي ميزت المسرحيات الغنائية المغاربية، حيث «يلجأ إليها المبدع ليعبر عن مكنوناته الوجدانية والعاطفية ويحاول بشتى الطرق بثها في نصه المسرحي، ليجعل من نصه شعلة متأججة من العواطف والأحاسيس»[1]، كما ارتبطت الوجدانية أيضا بالشعر الغنائي الذي ميز أغلب النصوص المسرحية وذلك كونه يناشد الذات وعلاقتها بالآخر، وقسم إلى قسمين رئيسيين «أولهما ما يمكن أن يطلق عليه اسم الشعر الفردي أو الشخصي ويعبر فيه الشاعر عن أفكاره ويصور عواطفه وانفعالاته الشخصية وثانيهما ما نستطيع أن ندعوه بالشعر العام أو الجماعي أو شعر الأبهة، وهو ما يكون فيه المؤلف لسانا ناطقا بعواطف الجمهور وأحاسيسه، فيمحو آراءه الشخصية من مؤلفاته محوا يوشك أن يكون تاما ويخصصها لتصوير أهواء الشعب وآلامه وآماله وأحلامه»[2].

ارتبطت الوجدانية بمختلف المشاعر والأحاسيس المرتبطة بالذات الإنسانية وما ينتج عنها من تأثر بالمواقف الحياتية للإنسان من فرح وحزن، من كره وحب، من تعايش وقطيعة، ولذلك فهي تعني فنيا «التأثرية والانفعالية الشديدة الحساسية بالألم واللذة»[3].

اتخذت اللغة الوجدانية في المسرح الغنائي المغاربي عدة أشكال، وهذا بحسب الحالة الشعورية التي تتواجد عليها الذات وكذلك علاقتها بالآخر، حتى إن لغة النص المسرحي الغنائي تتلون بلون الموقف العاطفي والوجداني للشخصية داخل النص، فبالنسبة إلى الحالة الأولى والمتعلقة بالذات

---

[1] – علاء صابر، تاريخ الأدب اليونلني، مكتبة الأنجلو المصرية، 2003، د ط، ص38

[2] – المرجع نفسه، ص38

[3] – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص289

الوجدانية، حيث يسعى فيها المبدع إلى إبراز تلك الأحاسيس والمشاعر والتي اتخذت عدة أشكالا وصورا، ومن بينها صورة الافتخار والاعتزاز بالنفس وجعلها تسمو إلى أعلى المراتب، ولكي يحقق المبدع غايته حيال تلك المشاعر الوجدانية استعمل ضمير (الأنا)، ومن النماذج على ذلك ما جاء على لسان البطل عامر في مسرحية غنائية أولاد عامر :

«عامر:

أنا مانيش غريب ولا براني

أنا ولد هذا لخيام ونمرها الداني

أنا سيفها البتار انلبي من ناداني»[1]

ثم تحولت اللغة الوجدانية المرتبطة بملامح الاعتزاز والافتخار بالنفس، إلى لغة يسودها الحزن والضياع والانكسار، وهذا ما تجسد في شخصية القايد في مسرحية قايد العز:

«القايد:

أنا أحمل أكبر قلب أنا القايد أنا التالف

أنا المجنون وأنت العاقل

أنا المغرد فجنان الخرافة

أنا المغطي بصهد البريح

أنا المربوط بحبل الولافة

أنا المطول بطوال الريح» [2]

أما فيما يخص اللغة الوجدانية المتعلقة بالذات وعلاقتها بالآخر، فهي الأخرى مرتبطة بطبيعة الآخر، فقد تكون مرتبطة بامرأة يطلب ودها محب عاشق لها ،يقهر الصعاب لكي ينال رضاها ويكسب ثقتها، وهذا ما تجسد في تلك العبارات المفعمة بالحب بين إنياس وعليسة:

«إنياس:

قطاة ترى تلك حطت بكفي

فأورق في القلب دوح الحياة

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص103

[2]- الغازي عبد الله، قايد العز يا شيخ لعزارى، ص15

لئن قلت للكف مهلا وعفي
وإن صحت بالعين جفي وعفي
سمعت انتشاء الحشا واللهاة
وقلت .. تمهل
ولا تترهل
ولا تتحجر
لقلبك نبع جديد تفجر
ليشرب منه نبات الفلاة»[1]

أما إذا كان الآخر يتجسد في صورة المحتل، فإن اللغة الوجدانية تتحول إلى لغة يغلب عليها طابع التحدي والصمود والمواجهة، ويتحول فيها صوت البنادق إلى نغمات موسيقية تثير السامعين يقول معبرا عن ذلك:

«حشاد:

سيجرفنا السيل سيل الدماء
ويودي الوجود وكف القدر
سينبثق الحقد بين الجراح
وبين الصخور وتحت الشجر
أنين البنادق عند الرجال
كهمس طروب يثير الوتر»[2]

ومن الملامح العامة للغة الوجدانية التي ارتبطت ارتباطا وطيدا بالمسرح الغنائي المغاربي اهتمامهم بعناصر الطبيعة واحتفائهم بها ،حيث امتزج وجدانهم العاطفي بها، لأن أغلب الكتاب المسرحيون الغنائيون قد اهتموا بها وضمنوها في مختلف أعمالهم الإبداعية، بل أكثر من هذا أصبحت عناوينا بارزةً لمسرحياتهم ،كما هو الحال في مسرحية (هتاف الأرض) للكاتب بوزياني الدراجي، الذي

[1]- سمير العيّادي، علّيسة، ص59

[2]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص83

بين من خلالها علاقة الإنسان بالأرض خاصة في ظل جشع الإنسان واستغلاله لها بدون رحمة، يقول الراوي معبرا عن ذلك:

«الراوي الرابع:

رآها نضال كحلم فضيع تشرد في الساح كل طريد
تهاجم جمعا من الريم ترعى بلطف ورفق بواد رغيد
وتطرد سربا من الطير حطت على شجرات بروض نضيد
فهجرت الطير نحو المغيب وأفنت نبات الرياض الرغيد
وهشمت الأيك في الروض لما خطت ثم داست ترابا مجيد
وهرست الزهر بعد المسير على الورد حتى غدا كالثريد
فباد الحشيش بعفس ورفس ودوس عليه بحرص أكيد
وأحرقت الاخضرار وأفنت جمال الحياة بحس البليد»[1]

كان للوجدانية أثرها الكبير في رسم ملامح اللغة في المسرح الغنائي المغاربي، و تجلى ذلك في العديد من المسرحيات الغنائية المغاربية، حيث عبر من خلالها المبدع عن مختلف الأحاسيس والمشاعر المرتبطة بذاته من جهة، وبعلاقته بقضايا عصره من جهة أخرى، كما كان لعناصر الطبيعة الحضور المتميز في هذه اللغة الوجدانية، حيث بث فيها كل همومه وأحزانه، و ضمنها آماله وطموحاته.

2. الازدواجية اللغوية بين الفصحى والعامية

تعد قضية ازدواجية اللغة (Diglossie) من القضايا اللغوية التي ميزت النص الغنائي المغاربي، فكان التعدد اللغوي هو السمة البارزة في نصوص مزجت مابين اللغة العربية الفصيحة واللغة العامية، والهجينة التي تجمع الفصحى والعامية، حيث عرف (فرجسون) ازدواجية اللغة بأنها: «وضع لغوي ثابت نسبيا يكون فيه –بالإضافة إلى لهجات اللغة (والتي قد تشمل لهجة معيارية أو لهجات معيارية إقليمية)– نوع من اللهجات مختلف اختلافا عن غيره من الأنواع، ومنظم أو مصنف للغاية وعادة ما يكون هذا النوع أكثر تعقيدا من الناحية اللغوية: النحوية والصرفية والتراكيب الصوتية، كما أنه أعلى من غيره، هذا النوع يكون عادة لغة لأدب مكتوب يحظى باحترام أفراد المجتمع، ويكون مصدر هذا الأدب إما من عصور سابقة وإما من مجتمع آخر غير المجتمع الذي توجد فيه ازدواجية

[1]– بوزياني الدراجي، هتاف الأرض، ص59

اللغة، هذا النوع من اللغة يتم تعلمه عن طريق التعلم الرسمي (المدارس والمعاهد) ويستخدم للعديد من أغراض الكتابة والتحدث الرسمية، ولكن هذا النوع من اللهجة لا يستخدمه أي قطاع من قطاعات المجتمع لغرض المحادثة الرسمية»[1].

تخضع اللغة إلى نظامٍ صارمٍ من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية والدلاية، فتكتسب من خلاله خاصيتي الرسمية والانتشار، أما إذا خلت من أحدهما فإنها ستدخل حتما في إطار اللغة العامية أو المحلية، أين يكون انتشارها محصورا في فئة معينة دون سواها، وتكون مخصصة للتواصل بين الناس دون أن تتعداه إلى الخطابات الرسمية، وباتحاد اللغة اللغة الرسمية مع العامية يتشكل ما يعرف باللغة الهجينة، حيث إن حضور هذه الأنواع اللغوية الثلاثة في النص المسرحي من شأنه إغنائه وإكسابه دلالات جديدة.

أ. اللغة الفصحى

تتلخص وظيفة اللغة الأساسية في التواصل بين البشر، وهذا بفضل ما تحمله من إشارات ورموز تكون حاملة لدلالات معينة يقتضيها سياق محدد، والتي من خلالها –أيضا– يبنى النص مشكلا هيكله العام، ومن أجل ذلك أولى الكتاب عناية كبيرة لها ،وذلك من خلال حسن اختيار الألفاظ والمعاني والأساليب، وهذا ما جعل اللغة الفصحى أكثر انتشارا مقارنة باللغة العامية وسبب ذلك كون الأولى خاضعة لنظام لغوي صارم تحكمه مجموعة من القواعد النحوية والصرفية.

تجسدت اللغة الفصحى في العديد من المسرحيات الغنائية المغاربية، حيث وظفها الكثير من الكتاب في مختلف أعمالهم المسرحية بمختلف أشكالها، ولذلك نجدها شامخة متعالية مستمدة قوتها وجزالتها في المسرحية الغنائية التي وظفت القصيدة العمودية متأثرة بالقصائد العربية القديمة من حيث الصياغة ولكنها مختلفة من حيث الموضوع، ومن النماذج على ما جاء في المسرحية الغنائية (أبطال الحجارة) للشاعر علي الصّقلي:

«ياسر:

في هذه الأطلال لي عمار كانت ذكريات

مذ فجر عمري، مد غدت تسود في عيني الحياة

عمار:

[1]– إبراهيم صالح الفلاي، ازدواجية اللغة النظرية والتطبيق، مكتبة فهد للنشر والتوزيع الرياض، ط1 (1996)، ص 21

قد شخت طفلا لست وحدي، كم بنين وكم بنات
أخنى عليهم شرُّ ماض بل ويخنى شرُّ آت

جهاد:

وكأنما، عمار، كل وهو، في الأحياء، مات
ما بالصبا وعهوده نعموا همو بين اللذات
إلا كما نعم الجديب فؤاده جذب الفلاة»[1]

إن المتأمل لهذا المعجم اللغوي المستعمل في هذه الأبيات يلحظ بجلاء التقارب الكبير بين المعجم اللغوي القديم، والذي تجلى من خلال استحضار الأطلال والأصحاب ومختلف الذكريات، وكأننا نعيش مع بكائية امرئ القيس على محبوبته التي هجرت الديار ولم يبق منها سوى بقاياها، ولكن هذه البكائية –هنا– هي البكاء على الأطلال أو الديار التي فقدت أبناءها الذين قتلوا من طرف الكيان الصهيوني الذي لا يفرق بين الكبير والصغير ولا بين الرجل والمرأة، فالمعجم اللغوي الموظف في هذه الأبيات جاء قريبا جدا من المعجم القديم (الأطلال، ذكريات، اللذات ...).

كما حضرت تلك اللغة الفصحى في قالب آخر وهو الأنشودة التي تعد من بين أهم القوالب الفنية التي شكلت النص المسرحي الغنائي المغاربي، باعتماد الكتاب والمبدعون المغاربة عليها في رسم ملامح نصوصهم الإبداعية، وهذا ما احتوته تلك الأناشيد من خصائص ومميزات لعل من أهمها كونها عبارة عن قصيدة خفيفة الإيقاع، وعادة ما تنظم على البحور المجزوءة، يقول في هذا الصدد أنس داود:

«إنها إفراغ مباشر للشحنات العاطفية، في تشكيلات موسيقية ساحرة، مستخدمة إمكانيات الصوت البشري ،سواء في انتساب إلى اللغة أو عدم انتساب إلا إلى قدرته الموسيقية، وطاقته التعبيرية المجردة»[2].

ترتبط الأناشيد عادة بالإنسان وعلاقته بوطنه، ولهذا نظر إليها الدارسون والباحثون على أنها «تعبير شعبي عن حب الأرض، يصوغه الشعراء بالفصحى موزونا واضح الكلمات ليكون قابلا

[1]– علي الصقلي، أبطال الحجارة، مطبعة النجاح، المغرب (1988)، د ط، ص14.13

[2]– أنس داود، أدب الأطفال في البدء .. كانت أنشودة، دار المعارف، 1993، د.ط، 37

للتحين والغناء الجماعي، وأهم ما يدعو إلى تأليفه اعتداء أجنبيٌّ خاطفٌ، أو احتلال أجنبي مقيم وهذا النشيد يصّر مضمونه على التمسك بالأرض، أو النضال الدائم في سبيل الاستقلال»[1].

ومن النماذج المسرحية التي وظفت اللغة الفصحى مسرحية (حشاد أنشودة) الأمل للكاتب التونسي الهادي القمري، فبدت اللغة فيها وكأنها قطعة موسيقية متناسقة الأجزاء، نغماتها ذات إيقاع موسيقي متزايد، وهذا يعكس الرغبة الكبيرة من طرف حشاد وشعبه في مواجهة المستعمر، وبالتالي فهذه اللغة ذات الإيقاع الخفيف والحماسي تناسب الحياة التي كان الشعب التونسي يعيشها، وهذا ما تجسد قول المجموعة:

«المجموعة:

ارتحل فرحات هيَّا
لا تبالي بالليالي
واركب العزم جسورا
واقتحم قلب المحال
انتشل حلم الأماني
واستبق جري الرياح
لا تبالي بالجراح
رغم أنَّات الجراح»[2]

ب. **اللغة العامية**

تعتبر اللغة العامية أكثر الأشكال شيوعا بين المبدعين في مجال الشعر الملحون الذي يولي أهمية كبيرة للكلمة، كما أنها وليدة الحياة اليومية التي يعيشها الشاعر، وما تحمله من دلالات عاطفية ومشاعر نفسية تجسد واقعه المعيش الذي يسعى من خلاله للتعبير آماله وتطلعاته، حيث تتجلى في معجمه اللغوي العديد من الألفاظ والعبارات التي تعبر عن البيئة التي يعيشها الشاعر الشعبي، ففي مسرحية حيزيه لغز الدين ميهوبي لجأ إلى استعمال معجم لغوي يستمد خصوصيته وتفرده من البيئة الصحراوية، وبالتحديد منطقة سيدي خالد بولاية بسكرة ذات الطابع البدوي المحافظ الذي تسيطر

[1]- ياسر المالح، الموسيقى والأغنية العربية، قوالب وتأثير وتطوير، ص86

[2]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص59-60

عليه العادات والتقاليد، وخاصة ما تعلق منها بقضية الحب، وما يترتب عنها من كيفية اختيار الزوجة، فعادة الأب هو الذي يحدد مصير ابنته، إما بالقبول وإما بالرفض، يقول سعيد معبرا عن حزنه الشديد لرفض عمه الزواج من حيزيه:

«سعيد:

لاني عرف ف شجرة مايل

عشق ابنية راه سباني

وانا حبيت والله نايل

يا عمي لا تقسى عليا

لا تجرحني بكلمة مره

إذا جنيت بيّ حيزيه

وإذا ماتت ماتت حره

وإذا قالوا بيا اهبايل

وإذا قالوا عنها طفلة عره

كل شي يا حيزيه زايل

والناس اتبع ف الجرة»[1]

فسعيد هنا، يحاول إقناع عمه بالعدول عن السفر إلى التل، حيث عبّر له بأنه لا يعاني من أي نقص يكون عائقا للزواج من حيزيه (لاني عرف في الشجرة مايل)، وأن ذنبه الوحيد هو أنه أحب ابنة عمه حبا كبيرا (عشق ابنيه راه سباني)، فاعتبر هذا الموقف من عمه هو موقفا مجحفا في حقه (يا عمي لا تقسي عليا)، وهذا ما جعله مستعدا للتضحية من أجلها ولو وصفوه بالمجنون (اهبايل)، وهي وصفوها بالفتاة التي ارتكبت جريمة لا يمكن الصفح عنها، وستكون الأقل شأنا بين بنات قريتها (عره)، كما دعا سعيد حيزيه لعدم الاكتراث لما يقوله الناس فيما يخص علاقتهما، لأن هدف هذا المجتمع هو تتبع أثر الناس (والناس اتتبع ف الجره).

لم يحد عز الدين جلاوجي عن الطريق الذي اتبعه عز الدين ميهوبي في تعامله مع المعجم اللغوي في مسرحيته غنائية أولاد عامر، حيث تضمن نصه المسرحي مختلف المفردات والكلمات التي

[1] – عز الدين ميهوبي، حيزيه، ص2827

تعبر عن الموروث الشعبي لقبيلة بني عامر أثناء مكوثهم في شمال إفريقيا، واحتكاكهم المباشر بسكانهم وما نتج عنه من عادات وتقاليد مشتركة، ونجده يوظف مختلف الحكايات الشعبية المتعلقة بوجدان الشعب، معتمدا في على معجم لغوي ألفته العقول في تلك المنطقة وخاصة مناطق السهوب والهضاب العليا، ومن ذلك حكاية الغول والذي تجسد في مسرحيته على شكل حية عملاقة تقتل كل من تصادفه في طريقها، وفي هذا الشأن يقول شيبوب وهو أحد أصدقاء عامر:

«شيبوب:

وصاح في صياح الأبطال
ضربها بالسيف ناسلهوال
التفت ليه وعينيها كي لغوال
عامر ما ارجع ما خاف
ما ارجف كي شجرة الصفصاف
صاحوا بصوت عالي النسوان
لصدورهم حضنوا ذوك الصبيان
وقالوا دونك ياسيد الفرسان
وكانت الحيه غوله جباره
قويه خاينه ومكاره
لفتوا من كرعيه لراسو
وفزعوا ماليه وناسو
بعد ما دركوا هلاكو وفلاسو»[1]

فهنا عز الدين جلاوجي، يبين لنا بطولة عامر بين قومه وذلك بمواجهته الحية العملاقة والتي اصطلحت عليها المخيلة الشعبية اسم الغولة، هذه الحكاية التي كانت أغلب الجدات تحكيها للأطفال قبل النوم بغرض التسلية وأخذ العبر، حيث استخدم الكاتب مختلف الكلمات والعبارات المستمدة من الحياة اليومية التي يعيشها الإنسان ومن ذلك قوله: لفتوا من كرعيه لراسو، وفزعوا امالية وناسو والمقصود بها هو أن هذه الحية القوية التفت حول رجلي هذا الرجل وصولا إلى رأسه، مما أذهل كل

[1]- عز الدين جلاوجي، غائية أولاد عامر، ص93

الحاضرين وبالتحديد أهله وأحبابه، وهي لغة عامية قريبة جدا من لغة سكان الوسط والهضاب العليا بحكم أن الكاتب له امتدادا جغرافيا لتلك المناطق، وأيضا أن بعض الروايات تقول بأن قبيلة عامر قد استقرت في تلك المناطق.

ليمضي هذا المعجم اللغوي العامي في الاتساع مع الكاتب الغازي عبد الله في مسرحيته قايد العز يا شيخ لغزارى، حيث وظف مختلف كلمات وعبارات الحب والغرام، باستحضار شخصية القايد الذي يملك المال والنفوذ، إذ سعى جاهدا إلى استمالة قلب البتول التي تعلق قلبها بشخص آخر، إلا أنه حاول جاهدا إقناعها بشتى الطرق، يقول القايد معبرا عن تعلقه بها:

اح من نار الحب سكن فيا وذاب
والبها بجمالو زهى على عذابي
ما حن ولا رفق حبيب
كلما تستعطف قلبه يزيد فتعابي
ما سخى ولا رضى بجوابي
كيف نعمل يا وعدي والغرام عطابي
والدوا مفقود فالهوى يا احبابي
عييت وما لقيت سبابو
سامحوني كاس العشق شرابي
اح عليكم العزبات كيتكم كية وبليتكم بلية اح من نار الحب الساكن فجنابي»[1]

تضمن هذا المقطع الشعري كل معاني وعبارات الحب والعشق، والتي كانت تنسج على قصص شعبية مستمدة من التراث المغربي الأصيل على شاكلة عويشة والحراز والقايد والبتول، إذ كتبت فيهم العديد من القصائد والمسرحيات، حيث نجد معاني الطلب والإلحاح من طرف المحب (اح من نار الحب سكن فيا وذاب)، أما المحبوبة فتقف موقف المتمنع الرافض لكل محاولة (كلما تستعطف قلبه يزيد فعتابي)، فبالرغم من التشابه الكبير بين القصص الشعبية في دول شمال إفريقيا إلا أنه يبقى المعجم اللغوي الخاص بكل بلد متميز عن الآخر، وهذا ما لمسناه في الشعر العامي الذي يختلف عن الفصيح في شيء وهو «أنه شعر إقليمي يقصر فهمه إلا على ذلك الإقليم لاشتراك

[1] – الغازي عبد الله، قايد العز يا شيخ لعزارى، ص18.17

شعرائه في المدارك والتصورات الخاصة بهم، فإذا نقل إلى إقليم آخر وخفيت مراميه على أهله عز دركه»[1].

ارتبط الشعر الشعبي أو شعر الملحون ارتباطا وطيدا بالبيئة التي يعيش فيها الشاعر الشعبي، ففي ليبيا –مثلا– كانت المسرحيات الغنائية –على قلتها– تتعرض لمختلف الحكايات الشعبية ولكن وفق قاموس لغوي مستمد من الثقافة الشعبية الليبية، ومن النماذج على ذلك مسرحية في أمسية مع احمد رفيق المهدوى للشاعر والكاتب المسرحي أحمد الفيتوري، إذ يقول على لسان الحكيم الذي يسرد الحكاية الشعبية:

بالله يا حضار تصلوا عالنبي	وكل من صلى عليه
وما ينصنع غير قلب الرحى	ألا قلب بونادم صانعه مولاه
واللي يقول الايام نا ما يلحقني	أسرع ما يمسن قريب حذاه
والأيام ياخذن من الشقيقين واحد	والآخر يصبحن عابيات عباه
والأيام يكفن عالطير غلط السما	يخلن ريشه عالحماد حذاه
وما من الجيعانة تموت الجفا	وما لربيع اللي صايف يداه»[2]

ففي هذه الحكاية الشعبية التي ابتدأت بالتسليم والصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم نجدها تؤكد على قضية مهمة وهي أن الله عز وجل هو الوحيد المتحكم في مصير الإنسان، وقد استخدم الكاتب القاموس الشعبي العامي الليبي، فهو في البداية يطلب من الحاضرين (يا حضار) الصلاة والسام على الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم نجده يصر على أن الإنسان (بونادم) وظيفته الأساسية هي التصرف في مخلوقات الله وصنائعه، كأن يصنع من القمح الدقيق (الرحى)، بالرغم من الظرف الصعبة التي تقف عائقا في طريقة تسخيره لها، موضحا في الوقت نفسه، بأن مسألة القضاء والقدر مختصة بالله عز وجل، فالمرأة الجائعة (الجيعانة) لن تموت من الجوع، وفصل الربيع الذي تقل فيه حبات المطر وبالتالي تقل ثماره (صايف) مما يؤدي إلى هلاك (يداه) صاحبه.

[1]– محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، تحقيق عثمان سعدي، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، ط1 (2010)، ص 24

[2]– أحمد الفيتوري، أمسية مع أحمد رفيق المهدوى، دار مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ط1(2004)، ص 102

ج. **العلاقة بين اللغة الفصحى واللغة العامية**

يعمد الشاعر الشعبي إلى استحداث معجم لغوي خاص به، من خلال توليد كلمات ومفردات شعبية انطلاقا من المعجم الفصيح، وهذا عن طريق المحافظة على الجذر اللغوي الأصلي، ثم بعد ذلك إضافة لاحقة لغوية، لتنتج لنا كلمة شعبية هجينة تجمع ما بين العامية والفصحى، وهذا ما يكسب لغة الشعر الشعبي مجالا أوسعا ومقدرةً كبيرةً على إيصال المعاني إلى المتلقي، الذي يختلف من منطقة إلى أخرى.

لجأ أغلب شعراء الملحون إلى هذه الطريقة في نظم الكلمات لقربها من اللغة العامية واللغة الفصحى، ومن النماذج على ذلك مسرحية قايد العز يا شيخ العزارى للغازي عبد الله الذي استعمل هذه التقنية بكثرة، ومن ذلك قوله:

«القايد:

من غرامك صبحت مهلوك

غير دلك العشق المعشوق

جرد سيفو وقطع داتي»[1]

عمل الكاتب هنا على توليد ثلاث معانٍ جديدة انطلاقا من قاموس اللغة العربية الفصحى تمثلت الأولى في لفظة (صبحت) وهي مشتقة من الفعل أصبح، حيث قام بحذف الألف غير أن دلالاتها لم تتغير فحافظت على دلالة السيرورة والتحول، أما اللفظة الثانية (دلك) وهو اسم الإشارة الذي استبدل الكاتب (الذال) بحرف (الدال)، وكذلك الأمر نفسه بالنسبة إلى لفظة (داتي) والتي أصلها (ذاتي).

ولم يحد باقي الكتاب المسرحيون في كتابة مسرحياتهم التي تضمنت شعر الملحون عن الطريقة السابقة، ومن ذلك ما قام به عز الدين جلاوجي في مسرحيته غنائية أولاد عامر، الذي اعتمد هذه الطريقة بشكل كبير، مما نتج عنه أن معظم الكلمات جاءت مألوفة عند المتلقي، وهذا ما يسهل قراءتها وفهمها، ومن ذلك قوله:

«الراوي:

قصه غريبه نسمعوها ذا الليل

[1]- الغازي عبد الله، قايد العز يا شيخ العزارى، ص05

مواعظها كثيره بالحجه والدليل

فيها رجولة بطال كبار

فيها مكر المكار

فيها غدر الغدار»[1]

استعمل الكاتب عدة ألفاظ أصولها اللغوية مستمدة من المعجم اللغوي الفصيح، فمنها من تم فيه استبدال حرف التاء بحرف هاء السكت وهي على التوالي: قصه، غريبه، كثيره، بالحجه، أما باقي الكلمات، فإما تم إضافة حرف مثل لفظة (نسمعوها) حيث أضيفت لها حرف الواو الذي يدل على الجمع، كما أنه هناك كلمات تم حذف أحد الأحرف من بنيتها الصرفية كما هو الحال في مفردة (بطال) لأن الأصل فيها هو (أبطال)، كما أنه هناك كلمات حافظ الكاتب على بنيتها الصرفية إلا أنه قام بتغيير حركاتها فقط مثل كلمة (مْواعَظْها) والأصل فيها (مَواعِظُها)، وبالتالي هذه التقنية بإمكانها توسيع المعجم اللغوي لأي نص يعتمد على هذه اللغة الهجينة التي تجمع بين العامية والفصحى.

3. حضور أساليب الحماسة

تعد الحماسة من بين الموضوعات المهمة التي تناولها الشعراء قديما في شعرهم، حيث برز كثيرا منهم في هذا الميدان الشعري ومنهم أبو تمام والمتنبي وأبو نواس، وهي مقترنة بالمعارك وما يصاحبها من مشاعر وأحاسيس، فهي «تلازم كثيرا من المواقف كالحرب والتحريض أو الدعوة إلى القتال، وفيها يتناول الشعر الفخر والاعتداد بالنفس أو يستثير الهمم ويحمسها للحرب»[2].

اتخذت الحماسة عدة معانٍ ودلالات لغوية مختلفة، فنجد ما هو مرتبط بالاعتداد بالنفس بالنسبة للبطل، أو اعتزازا بقبيلته التي يسكنها وينحدر منها، وهذا ما جاء في مسرحية غنائية أولاد عامر لعز الدين جلاوجي، حيث عبّرت كل الأم والأب عن اعتزازهما بابنهما عامر وكل رجال القبلة: «الأم (مفتخرة):

ارجالنا كي النمور

بين خيامنا اتدور

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص84

[2]- أحمد مطلوب، مصطلحات النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة (1989)، بغداد، ص215

في يديهم سيوف لماعة

تذبح اقلوب الطماعة

الشيخ غانم:

عدانا يا حجيلة كتار

طريقهم طريق الغدار

وإذا وصلوا قبل لفجار

ابيدونا صغار وكبار

الأم :

والحل ياسيد الرجال؟

الشيخ غانم:

الحل في ايدين الصيد

وحدو إقول ما اعيد

إذا زهر فالبيد

اصيروا لعدا قدامو عبيد»[1]

ومن معانيها أيضا الحث على الحرب وحشد الهمم بين أفراد القبيلة، لعدم تخلف أي فرد من أفرادها نساءً أو رجالا عن المعركة ،لغرض تحقيق الانتصار للقبيلة وطرد العدو، تقول أخت عامر معبرة عن ذلك: «الراجل يوقف مع قومو وقت الشده

بروحو ومالو والعده

في هذا الحرب لموشومة لازم نشارك

لازم انخوضا غبارها .. لازم انعارك

لازم ننتصر على عدانا فالميدان

وانفرحوا زين الفتيان

عامر واصحابو الشجعان»[2]

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص96

[2]- المصدر نفسه، ص97

أما إذا تعرضت القبيلة للعدوان أو الإغارة من طرف العدو، وطلب أحد أفرادها يد المساعدة فإن الاستجابة لطلب المناداة يكون بسرعة كبيرة وبدون تردد، ومن المواقف التي تؤكد ذلك، ما حدث للبطل عامر وهو في طريقه قاصدا محبوبته علجية، إلا أنه آثر الرجوع إلى قبيلته والدود عنها وصد العدو وهذا ما يفسر تمسكه بقبيلته، والحوار الذي دار بين عامر وأصدقائه يوضحه:

«عامر (فزعا يمسك فرسه ويركبه):

قومنا يا رجال

في هموم كبيرة ومخاطر

لازم نرجع فالحال

قبل ما اروح الليل وتشرق لنوار

شيبوب: وحبيبة القليب

خليفة: قربنا نوصل يا لحبيب

عامر: إذا الواجب ناداني

لازم انلبي فالحين

ولو افتني الزين واغواني

بأميرة السر والزين

قلبي تحت رجلي نديرو

والهوى ما نبالي بيه ما نعيرو

هيا يا إخوان»[1]

نجد من الدلالات اللغوية للحماسة كذلك التحدي والصمود من طرف الشعوب العربية للمستعمر الفرنسي، الذي عمل على قمع وقتل وتجهيل معظم الدول العربية، التي مازالت تعاني لحد الآن لهذه التبعية الظالمة له، من خلال استغلاله لثرواتها، بفرض قوانينه الجائرة عليها، ومن النماذج على ذلك:

«المجموعة:

سنعود رغم أمطار الرصاص

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص94.93

سنعود رغم سدّ النار في درب الخلاص
سنعود رغم أطنان القنابل
سنعود رغم الحزن في صوت البلابل
سنعود رغم سدّ النار في درب الخلاص
سنعود ... سنعود ... سنعود ...»[1]

كما يتم من خلالها تصوير تلك المشاعر الوجدانية الملتهبة للقاء الأحبة، وما ينجم عنها من أحاسيس قوية نتيجة فراقهم، فهي تندرج ضمن الغزل، ولكن اشتمالها على معاني الصبر على البلاء وعدم الخوف من الموت جعلها تدخل ضمن دائرة الحماسة، وهذا ما عانته حيزية جراء فراقها لابن عمها سعيد، نتيجة تعنت والدها ورفضه له، بحجة انتشار خبر حبهما بين أفراد القرية، إلا أنها بعد فشلتها في تحقيق هدفها بلقائه في الحياة فإنها تكون قد وجدت سبيلا آخرا لمحنتها وهو لقاءها له بعد موتها:

«حيزيه:

يا ولفي لفراق امراره
والدنيا ديما غدارة
إذ مت مايقولوا خسارة
حيزيه زينة لبنات
حبيتك يا ولد العم
واللي حبك ما يندم
ما خنتك حتى الممات
هذي وصية مني ليك
خليها وشم بين يديك
حيزيه تسنى فيك
في قبرها بعد الممات»[2]

[1]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص109
[2]- عز الدين ميهوبي، حيزيه، ص48

ومما سبق ذكره، فقد ارتبطت الحماسة بالعديد من الأساليب والصور اللغوية حملت في طياتها العديد من الدلالات، كالحث على الحروب والمعارك التي عادةً ما يصاحبها الكثير من المشاعر والأحاسيس تكون مرتبطة بالبطل أو بقبيلته حيث يسعى جاهدا لإبراز ذاته، وإظهار شجاعته، وقدرته على قهر الصعاب، وكسب الرهان في مختلف التحديات التي تعترضه، أو تصوير لقاء الأحبة والأصدقاء بعد طول انتظار.

ثانيا: الحوار مفهومه وأنواعه

I. مفهوم الحوار لغة واصطلاحا:

لغة:

تناولت المعاجم العربية قديمها وحديثها مصطلح الحوار (Dialogue) بشيء من التفصيل حيث خصصوا له مباحثا وفصولا، حاولوا من خلاله تحديد مختلف الدلالات اللغوية التي أدرجت ضمن مادة (حور) ، ففي لسان العرب لابن منظور، أخذت دلالة «المحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة»[1].

أما في معجم الصحاح للجوهري، فجاء فيه: «المحاورة: المجاوبة والتحاور، والتجاوب، ويقال: كلمته فما أحار إلي جوابا وما رجع إلي حويرا ولا حويرة ولا محورة ولا حوارا، أي مارد جوابا واستحاره أي استنطقه»[2].

كما ورد الحوار في معجم القاموس المحيط للفيروز أبادي: والحوار وبكسر والحيرة والحويرة ومراجعة النطق وتحاوروا ترجعوا الكلام بينهم[3].

أخذ معنى الحوار في المعاجم العربية، دلالة التجاوب والتحاور في الكلام بين شخصيتين أو أكثر، ولهذا اهتم النقاد العرب بآداب الحوار وتجلياته على مستوى حياتهم اليومية أو على مستوى نصوصهم الإبداعية كالخطب الدينية أو الأدبية أو حتى بعض أشعارهم القصصية، فاحتل الحوار عندهم مكانة بارزة ومرموقة.

اصطلاحا:

تعددت المفاهيم الخاصة بالحوار، فكل باحث يقدم تصورا خاصا به انطلاقا من التوجه الفكري والحقل المعرفي الذي ينتمي إليه، أو من طبيعة الحوار في حد ذاته، حيث نظر إليه إبراهيم حمادة على أنه: «الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، وبالتجوز يمكن أن يطلق على كلام

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج 5، ص297

[2]- أبو نصر إسماعيل بن عماد الجوهري، الصحاح، تحقيق: محمد محمد تامر، دار الحديث القاهرة، ط(2009)، ص640

[3]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسومي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر بيروت، ط8(2005) ،ج2، ص15

شخص واحد، وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية، أو تعليمية، أو نحوهما، كما هو الشأن بالنسبة لمحاورات أفلاطون، أو مقالة دريدان في الشعر التعليمي»[1].

أما في المجال المسرحي، فقد انطلق إبراهيم حمادة في تعريفه للحوار المسرحي، من الوظائف التي يؤديها داخل النص، والتي حصرها في أربع قيم:

- «يدفع إلى تطوير الحدث الدرامي، وتجليته، ومن ثم تنتفي وظيفته كعامل زخرفي خالص.
- يعبر عمّا يميز الشخصية من الناحية الجسمية، والنفسية، والاجتماعية، والبيولوجية .
- يولّد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع، مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش.
- يوحي بأنه نتيجة أخذ وردّ بين الشخصيتين المتحاورتين (الشخصيات) وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل».[2]

إذا كان إبراهيم حمادة ركز على الوظائف التي يقوم بها داخل المسرحية، فإن محمد عناني في معجمه المصطلحات الأدبية الحديثة، قد انطلق في تحديد مفهومه له انطلاقا من نوع الحوار، ما بين داخلي وخارجي، يقول في هذا الشأن:

«والحوار معناه تبادل الكلام بين شخصيتين أو أكثر، وقد يكون في صورة حوار داخلي يتخذ على المسرح شكل الحديث المنفرد»[3].

أما جبور عبد النور، فنظر إليه على أنه «حديث يدور بين اثنين على الأقل، وتبادل شتى موضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه كربة الشعر أو خيال الحبيبة مثلا، وهذا الأسلوب طاغٍ في المسرحيات وشائع في أقسام مهمة من الروايات، ويفرض فيه الإبانة عن المواقف، والكشف عن خبايا النفس»[4].

يحتل الحوار مكانة بارزة وجوهرية داخل العمل المسرحي، بل هو السمة المحورية في المسرحية يعد الحوار سمة بارزة في المسرحية، ولذلك فإذا «كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن

---

[1]- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص 101

[2]- المرجع نفسه، ص 102

[3]- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط3 (2003)، ص 65.64

[4] - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 100

طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف في الرواية في سرد الأحداث، وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات»[1].

وعليه فإن الحوار ليس بمعزل عن باقي العناصر الفنية المشكلة للنص المسرحي، الذي يتفاعل معها تفاعلا عضويا، مشكلا بذلك لحمة فنية منسجمة ومتماسكة، يستطيع منها المتلقي إدراك تلك العناصر وتحديد مختلف العلاقات القائمة بينها، يقول عبد العزيز حمودة معبرا عن ذلك:

«الحوار إذن أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، هو الوعاء الذي يختاره، أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعا إراديا بين إرادتين تحاول كل منها كسر الأخرى وهزيمتها»[2].

يستطيع المبدع تصوير مختلف الأحداث التي تدور في المسرحية، وما ينتج عنها من صراعٍ بين الشخصيات عن طريق الحوار الذي يعد بمثابة القالب الذي تجتمع فيه العناصر المشكلة للنص المسرحي، هذا النوع من الحوار هو ما يصلح عليه بالحوار الدرامي الذي يختلف الحوار العادي الذي يدور بين عامة الناس، يقول عبد العزيز حمودة في هذا الشأن:

«فليس كل حوار يصلح لأن يكون حوارا دراميا، ثم إن الحوار كما قلت لا يقصد لذاته، بمعنى أنه لا يكفي أن نرى شكلا أدبيا على شكل حوار لنقول أن هذا حوار درامي، ثم إن المؤلف المسرحي وهذا هو الأهم، محروم من كثير من المزايا والتسهيلات –إذا صح لنا استخدام هذا التفسير– التي يتمتع بها زميله القصاص أو الروائي»[3]

يجب على المؤلف المسرحي قبل كتابة نصه أن يكون ملمًا بخفايا شخصياته، أما المؤلف «الذي يحاول كتابة الحوار قبل أن تكتمل صورة شخصياته في ذهنه فإنه لا يكتب حوار هذه الشخصيات، فحوارها نابع من أساسا من تكوينها الاجتماعي والثقافي وقاموس الشخصية اللغوي وتعبيراتها الخاصة وهي محصلة لأبعاد الشخصية النفسية والاجتماعية والثقافية، فإذا لم تتضح هذه الأبعاد فبالتالي لن يكون ممكنا معرفة مستوى حوار هذه الشخصية»[4].

---

[1]– عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، لبنان، 1978، د ط، ص33

[2]– عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1998)، د ط ، ص139

[3]– المرجع نفسه، ص139

[4]– خالد عبد اللطيف، البناء الفني للمسرحية، مكتبة الكويت الوطنية للنشر، ط1(2014)، ص115

فكما يجب على المبدع معرفة كل ما يتعلق بالشخصية سواء تعلق الأمر بالجوانب الفيزيولوجية أو الاجتماعية أو النفسية، وجب عليه أيضا أن يرتبط حواره المسرحي بالأحداث المسرحية وتطورها وعلاقتها بالشخصية، يقول روجر بلسفيد في هذا الشأن:

«إن الكاتب حينما يقطع الصلة بين حواره وبين تقدم أحداث المسرحية والأحداث التي لها أهميتها في الإيحاء بنوع الشخصية لا يكون كاتبا مسرحيا، ولا يمت ما يكتبه إلى المسرح بسبب، وإن يكن ما يكتبه مع ذلك بحوثا فنية شائقة ونبذا تحليلية لطيفة، إن كل سطر في الحوار يجب أن يسهم في تطور الشخصية أو في السير قدما بعلاقة الشخصية بالعقدة»[1].

من الأمور التي يجب مراعاتها في الحوار المسرحي، وضوح الفكرة وبعدها عن التعقيد، وهذا مراعاة لطبيعة المسرح في حد ذاته، والتي لا تسمح للمتفرج بالرجوع إلى المشاهد السابقة ومراجعتها وفهمها، على عكس القصيدة أو الرواية، يقول روجر بلسفيد أيضا في هذا الشأن:

«أما في المسرح فالمتفرجون لا يستطيعون ذلك، ولا بد لهم، لهذا السبب، أن يفهموا كل فقرة من فقرات الحوار في الحال، ولحظة أن يسمعوها، ثم نحن أيضا لا نستطيع أن نكلف الجمهور بالإصغاء إلى لغة الحوار لمجرد التمتع بجمال جرسها وحسن موقعه في الأذان فحسب، إذا فالجمال في المسرحيات الحديثة لا يكمن في الكلام بقدر ما يكمن في الفكرة»[2].

كما يجب أن يتسم الحوار بالحيوية ؛ أي أنه لا يكون ثابتا أو بطيئا، وحيويته هذه «مرتبطة – إلى حد بعيد– بحيوية الأشخاص، وحيوية الأشخاص مرجعها إلى مواقفهم الفكرية أو النفسية العميقة التي يحسون بها إحساسا قويا، ويصدرون في حديثهم عنها، وهي تملك الحركة النفسية أو الفكرية التي تدور داخل الشخصيات، والشخصيات في تفاعلها وفي اتصالها بعضها ببعض تعبر عن تلك الحركة في لغتها فإذا بتعبيرها يتمتع بقسط كبير من الحركة والحيوية»[3].

والصراع الصاعد وحده هو الصراع الذي يهيئ للراوية حوارا جيدا صحيحا، وكلنا جربنا تلك المدة الطويلة الخاملة التي تجلس فيها الشخصيات على خشبة المسرح وهم يتحدثون حديثا طويلا فارغا محاولين سد الفراغ الكبير القائم بين الصراع والصراع الذي يليه، ولو أن المؤلف قد عرف كيف

---

[1]– روجر م بلسفيد، فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ترجمة: دريني خشبة، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة (1978)، د ط، ص219

[2]– المرجع نفسه، ص220

[3]– عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي (2013)، ط9، د ت ط، ص146

يهيئ لروايته الانتقال الضروري الصحيح لما اضطر إلى هذه الثغرات التي يملؤها بالثرثرة الفارغة التي لا لزوم لها، والحوار مهما بلغت مهارة كاتبه في الربط بين أجزائه لا يمكن إلا أن يكون حوارا قلقا (مهزوزا) إذا لم يقم على أساس متين.[1]

يعد الحوار الوسيلة الفنية التي من خلالها تتجلى باقي العناصر الفنية الأخرى، بارتباطه معها بمجموعة من العلاقات يتم من خلالها إجلاء وتوضيح تلك العناصر البنائية كالحبكة والشخصيات والصراع وكذلك الأمكنة والأزمنة، ولكي يستقيم هذا الحوار ويصبح حوارا دراميا، يجب أن يتضمن مجموعة الشروط تجعله متميزا ومتفردا عن الحوار العادي.

II. أنواعه:

يعد الحوار بمثابة الوسيلة الفنية التي من خلالها تتجسد وتظهر مختلف العناصر الفنية المشكلة للبناء الفني للنص المسرحي، ولذلك اهتم بها النقاد وجعلوها قطعة فنية لا يمكن الاستغناء عنها، كما ينقسم الحوار إلى نوعين رئيسيين، الأول خارجي؛ حيث يتم فيه عرض الخطاب المسرحي المتعلق بالشخصيات فيما بينها، أما الثاني؛ فيشمل كلام الشخصية مع ذاتها وما يصاحبها من مشاعر وأحاسيس داخلية.

1. الحوار الخارجي:

يعرف الحوار الخارجي على أنه «حديث بين شخصيتين أو أكثر، وهو إجمالا تبادل كلامي بين الشخصيات، وثمة توصلات حوارية أخرى ممكنة أيضا بين شخصية مرئية وبين أخرى غير مرئية بين كائن حي وآخر غير حي (حوار بين آلات، حوار هاتفي ...إلخ، والمعيار الأساسي هو ذلك التبادل وازدواجية التواصل»[2]، فإذا كان هذا الحوار يتسم بطابع مباشر، فينتج لنا ما يسمى بالحوار الصريح، أما إذا كان الخطاب بين الشخصيات بطريقة غير مباشرة أو إيحائية، فيتشكل لنا الحوار الرمزي.

[1] – لايوس أجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، المكتبة الأنجلو مصرية، د ط، ص411

[2] – باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان (2015)، ص170

أ. الحوار الصريح (المباشر):

يتميز الحوار الصريح بابتعاده عن المعجم العربي القديم الذي كان يهتم بالألفاظ الجزلة والصياغة التراثية الصارمة، ولذلك استبعدوا في أعمالهم الألفاظ الغريبة التي أصبحت مهجورة وغير مألوفة عند الجميع، وبالمقابل فقد استحدثوا لغة جديدة تتماشى مع روح العصر، تعبر عن حياتهم اليومية، ولذلك حرصوا حرصا شديدا في اختيارهم للألفاظ والعبارات التي وظفوها في مسرحياتهم والتي كانت قريبة من وجدانهم وواقعهم المعيشي، بلغة بسيطة ومألوفة ممزوجة بروح النغمة الموسيقية وما تحدثه من أثر بليغ على نفسية المتلقي وذلك من خلال بعثها للسرور والمحبة.[1]

وعليه فالحوار المباشر هو عبارة عن «خطاب يمتلك إحالات بسيطة عن الشيء، وهو يعارض الخطاب الضمني، وفي ضوء هذا التعارض، يمكن أن يتحدد تعريفه الأساسي، كما يمكن عده خطاب حواري يستغني عن الكثير من التقنيات المجازية».[2]

إن تبني هؤلاء الكتاب للغة البسيطة لها ما يبررها، ففي مسرحية حشاد أنشودة الأمل نجد أن لغتها كانت بسيطة وسهلة ومباشرة، وهذا بحكم أنها كانت موجهة إلى عامة أو كافة الشعب التونسي الذي كان يعاني من ويلات المستعمر الفرنسي الغاشم، الذي تجبر وطغى، وقمع الناس بكل الطرق فكان لزاما على الشعب التونسي أن يكون له قائدا يدافع عن حقوقه، فتجسدت تلك القيادة في شخصية حشاد، هذه الشخصية التي دافعت ببسالة عن حقوق العمال التونسيين، فكانت لغة المسرحية بسيطة قريبة من الإنسان تخاطب عواطفه ووجدانه، يقول حشاد مخاطبا أمه:

«حشاد:

هاتها أمي الحقيبة

واملئيها بالدعاء

كفنيني قبل موتي

بالربيع والزهور

واسكبي فوق جبيني

قبلة قبل الرحيل

[1] – ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1 (2015)، ص82

[2] – المرجع نفسه، ص83

إني عنكم لراحل
وغيابي قد يطول»[1]

كذلك من الخصائص الأخرى التي ميزت الحوار الصريح اعتماد الكاتب على اللغة العامية القريبة من وجدان الشعب التونسي، ومن ثقافته الشعبية التي تمثل أحد أهم مقومات هويته وسر وجوده، فحشاد هو ابن هذا الشعب الذي طالما رأى فيه مقومات البطل الحقيقي، الذي لا يلين ولا ينكسر وإن كلفه ذلك حياته، ومن النماذج التي على تلك العامية ما جاء على لسان العمال في مرثية أبكت الحاضرين:

«العمال:

يا شهيد
والبسمة المجروحة عادت
تشكي للأمواج حكات
يا شهيد
قالت غدروه الخوَّانه
زرعوا في الدنيا زلزال
يا شهيد
في رادس خبر وكجانا
قالوا الضربة في نعسان
مات بغدرة في نعسان»[2]

شكل الحوار الصريح ركيزة أساسية في البناء الفني للمسرحية الغنائية المغاربية، لحاجة هؤلاء الكتاب لمثل هذا النوع من الأسلوب المباشر والصريح، لكي يمكن لهم التعبير عن مشاكلهم اليومية والتعبير عن قضايا مجتمعهم التي عانى معظمها من ويلات الاستعمار، ولكن هذا الأمر، لا يقودنا إلى الوقوع في فخ التبسيط الذي يفقد فيه الحوار المسرحي خصوصيته الدرامية .

[1]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص74
[2]- المصدر نفسه، ص92-93

ب. الحوار الرمزي(الإيحاء)

يحتل الرمز مكانة كبيرة في الكتابة الأدبية، وخاصة تلك التي تبتعد عن طابع المباشرة والتصريح، فقد يلجأ المبدع إلى تشفير لغته ممّا يحتم على القارئ فك تلك الشفرات لفهم ما يقصده الكاتب في نصه، وفي مجال المسرح، فإن مدرسة براغ تعد ـ بحق ـ أول من أثار هذه القضية، بمحاولتهم لمقاربة النص المسرحي سيميائيا، يقول لايوس أجري:

«نتكلم عن ترميز عنصر من عناصر المسرحية عندما يظهر هذا العنصر بشكل واضح على أنه رمز لشيء، وفي إطار المشهد أو الحدث المسرحي، كل ما يتمّ تقديمه إلى الجمهور يصبح رمزا مطلوبا يهدف إلى إيصال مدلول معين، وكانت مدرسة براغ الأولى تضع نظريات حول المقاربة السيميائية على خشبة المسرح، الأشياء التي تلعب دور رموز ممسرحة تكتسب طوال فترة العرض سمات وصفات وخصائص لا تمتلكها في الحياة الواقعية، كما أنه كل ما يقدم على خشبة المسرح هو رمز».[1]

والحقيقة أن وجود الدراما يوحي بوجود حاجة ملحة للتمثيل الرمزي، وتبعا لذلك، يمكن القول إن الرمزية في المسرح يمكن أن تعيش إذن جنبا إلى جنب مع الواقعية، أو يمكنها إلغاء الوهم الواقعي كليا، وليس من الصعب أن ندرك كيف أن الدراما، التي تسعى دائما للإفلات من قيود الزمان والمكان الخاصة بأدائها تنتقل بيسر من الواقعية إلى الرمزية.[2]

وممّا زاد في القيمة الفنية لتيار الرمزي هو ارتباطه بالشعر، حيث أصبحت «مهمة الشاعر هي إيجاد الكلمة المناسبة للتعبير عن المشاعر والأفكار الإنسانية، وفي الممارسة الشعرية، يعني ذلك أن يعمل الرمز اللفظي على إثارة مشاعر وأفكار أعظم من تلك التي تعنيها الألفاظ في الحالة العادية لتوحي بمعان أبعد من دلالاتها الملموسة المباشرة، وبتحديد أكثر يتحول الرمز اللفظي إلى أداة شعرية متقنة لإعطاء الفكرة شكلا حسيا».[3]

وظف سمير العيادي الأسطورة في مسرحيته علّيسة، حيث اتخذ من الأساطير اليونانية القديمة مرجعا مهما نسج على شاكلته نصه المسرحي، وبالتحديد أسطورتي (إنياس–ديدون) التي وردتا في الإنيادة لفرجيل، وما تضمنته من بطولات من طرف إنياس في سبيل تحقيق حلمه والمتمثل في تأسيس

[1]– لايوس أجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، ص489

[2]– ج .ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية دمشق (1995)، د ط، ص208

[3]– المرجع نفسه، ص208

إمبراطوريته روما، كما صورت لنا تلك العلاقة العاطفية التي جمعته بمحبوبته ديدون، ولهذا تضمنت مسرحيته الكثير من الرموز الأسطورية المستمدة من التراث اليوناني القديم، وعليه جاء الحوار في نص المسرحية ذا طابع رمزي وإيحائي يبتعد -في أغلب حالاته- عن الوضوح والبساطة والخطابة المباشرة لأن هذه السمات هي من مقومات الحوار الصريح أو المباشر، وعليه فاللغة الإيحائية تسعى جاهدة لتحقيق مبدأ التلميح لا التصريح، ولذلك يتطلب من المتلقي التدرج في الدلالة اللغوية للفكرة حتى يصل إلى المعنى المقصود، وبالتالي فخاصية الخطابة المباشرة تكون أداة لغوية قاصرة في فهم النص واستنطاق رموزه اللغوية، ولتفكيك شفراته اللغوية وفهمها وجب علينا المرور بعدة محطات دلالية فالبداية تكون مع أولى الحلقات التي شكلت النص المسرحي، وهي تفكك الأسطول الذي كان إنياس قائدا له، وذلك بالقرب من سواحل البحر المتوسط وبالتحديد في مدينة قرطاج التي كانت تحت ولاية علـــيسة بعد موت زوجـها أشربعل، يقول إنياس معبرا لعليسة عن حزنه الشديد لما حدث له ولأصدقائه:

«إنياس:

أنا إن تركت ديارًا تموتْ

وناديتُ أمي أيَا أفروديت

هبي لي منارْ

وهمتُ شريدًا وشعبي شتيتْ

أشرتُ إلى الفلك سيري

ففي مغرب النّجم نادى مصيري»[1]

تمضي اللغة الإيحائية المليئة بالرموز الأسطورية في طريقها لترسم معالم العلاقة العاطفية التي تنشأ بين إنياس وعلّيسة، بالرغم من العهد الذي قطعته على نفسها، بعدم الزواج مرة أخرى بعد وفاة زوجها أشربعل الذي طالما كان بمثابة الزوج والقائد الذي يحمي مملكة قرطاج من كل خطر يهدد أمنها واستقرارها، إلا أنها في النهاية تقع في حب إنياس الذي أسر قلبها وجعلها تطلب الصفح من زوجها السابق، وفي هذا الصدد تقول:

«سلاما.. سلاما..

[1]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص20

سلاما أشربعل في خلد قرطاجيا
سلاما يشقُّ الدّياجي لكم راجيا
فمغفرة إن سلوت الوفا
حفظت يميني
وما خنت عهد الهوى ساجيا
بأرض الحنين
هناك بصور
ولكن تدور الرياح .. وروحي تمور
ومن لم يجرب ظمًا واجيا
بهوج البحور
يصم عن القطر يهدي الصفا»[1]

بالرغم من العلاقة القوية التي تربط إنياس بعليسة، إلا أنه يقرر في الأخير الرحيل عن مدينة قرطاج، سعيا منه وراء حلمه بتأسيس مدينته وإمبراطوريته والتي تكون إيطاليا عاصمةً لها، بعدما أبعد كرها من مدينته طروادة وما حدث له من مآسي، خاصة ما تعلق منها بالمشهد الذي يصور الصورة البشعة التي قتل بها ابنه إسكنياس وأمه أفروديت، يقول إنياس مبررا لعليسة سبب خروجه من مدينة قرطاج:

«إنياس:
لا أهربُ
حُملتُ وحدي محنتي
ما بين أمواج تهادى صوتها في مهجتي
هذا المنادي الصَّاخبُ
يدعو وفائي عاليًا
لا أرهب الأقدار إلا حيث نادى الواجب
إن كان حبي هاهنا عهدًا سقاني راحتي

[1]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص 49

قرطاجي طروادتي

لم ينسى شعبي في المدى وعدا دعاني .. فاركبوا

وأدعوا الصّدى

إيطاليا.. إيطاليا»[1]

يبدو أن سمير العيادي قد استفاد بشكل كبير من مختلف الأحداث التي وقعت في الإنيادة لفرجيل، لكن السؤال الذي يتبادر إلى ذهن كل قارئ لهذه المسرحية: ماذا قصد المؤلف بشخصية عليسة، هل هي ديدون كما صورتها الأسطورة القديمة، أم أن لها دلالة جديدة؟

قدم الكاتب إجابة لتلك الأسئلة السابقة والتي دارت في مجملها عن الصورة العامة لشخصية علّيسة، كما أن تلك الإجابة اتخذت من الأسلوب الرمزي عنوانا لها، ودلالتها العامة تحدد من خلال السياق العام للمسرحية، تقول المغنية معبرة عن هوية عليسة:

«المغنية:

رضعت من علَّيسة أحلامها

من حلم شعبي صغت عهدا للفدا

هبوا فإني الأمل

إني الهدى والمشعل

والمرأة المستقبل

أفديك بحر المبتدا والمنتهى

في أحرف الإيمان يهديني الحوار»[2]

تحاول اللغة الرمزية في الحوار الرمزي بشتى الطرق والأساليب الإيحاء بالظاهرة الأدبية لا التصريح بها، أما كشف معانيها ودلالاتها يتطلب من القارئ فك شفراتها اللغوية التي تأبى الإفصاح والبوح بكل أسرارها دفعة واحدة، فعليسة هنا هي رمز لكل امرأة تونسية عاشقة لوطنها، حالمة بتأسيس دولة عادلة ملؤها الحب والوفاء والإخلاص للوطن ، والقارئ لا يستطيع الوصول إلى المعاني

[1]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص90

[2]- المصدر نفسه، ص99

السابقة إلا إذا كانت له دراية واسعة بلغة الخطاب الأسطوري الذي من أهم خصائصه اعتماد الرمز كوسيلة لغوية تساهم بشكل فعال في رسم معالم النص المسرحي .

2. الحوار الداخلي

إن الموقف الدرامي داخل العمل المسرحي، يتطلب من الشخصية المسرحية الوقوف في بعض المشاهد الدرامية لتتأمل في ذاتها، وتحاول استنطاق مختلف المشاعر والأحاسيس الكامنة بداخلها فتصاب بالدهشة والحيرة والاضطراب، ممّا يجعلها تستأثر بالحوار، وبالتالي تغيب باقي الشخصيات الأخرى التي اعتادت في الغالب أن تتبادل الكلام فيما بينها بالتناوب، ممّا نتج عنه أن تشكل ما يسمى بالحوار الداخلي، حيث لا يستطيع أي مبدع الاستغناء عنه[1]، أما فيما يخص أنواعه، فيمكننا حصرها في ثلاثة أنواع رئيسية.

أ. المونولوج

يعد المونولوج(Monologue) من بين الأشكال الحوارية الداخلية للمسرحية، وهو عبارة عن «شكل من الكتابة يمثل الأفكار الداخلية للشخصية، فهو يسجل الخبرة الانفعالية الداخلية لفرد ما، متغلغلا في الأغوار النفسية إلى المستويات التي لا تفصح عن نفسها بالكلمات، حيث الصور تمثل الانفعالات والإحساسات».[2]

ويتميز المونولوج عن الحوار بغياب تبادل الكلام وبطول الخطبة المسهبة والممكن فصلها عن البيئة الصدامية والحوارية، وتبقى البيئة نفسها من البداية إلى النهاية، وتغيرات وجهة اللغة (الخاصة بالحوار) وقواعدها، وهي محددة بطريقة تؤمّن وحدة موضوع عرض البيان الملفوظ.[3]

يهتم المونولوج بإظهار الجوانب الداخلية للشخصية الدرامية التي تحاول توجيه أحداث المسرحية وفق نظرتها وتصورها للحياة، بالرغم من المعارضة الشديدة التي من طرف بعض الشخصيات الأخرى التي تختلف معها في بعض المواقف الوهمية أو الواقعية، ولهذا فالمونولوج هو «حوار داخلي مصاغ بلغة داخلية بين أنا المتحدث، وأنا السامع، وأحيانا أنا المتحدث يتكلم بمفرده، والأنا الصاغية

[1] – ينظر: سعد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص82

[2] – إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين (1988)، د ط، ص361

[3] – باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال خطّار، ص343

تبقى مع ذلك حاضرة وحضورها ضروري وكافٍ لتقديم عرض بيان دلالي لـ (أنا) المتحدث، وأحيانا أخرى تتدخل الأنا الصاغية جرّاء اعتراض، أو سؤال، أو شك، أو إهانة.[1]

اتخذ المونولوج عدة أشكال في المسرحيات المغاربية، فمنها ما هو متعلق برثاء فقد عزيز أو عتاب، أو صلاة أو تراتيل، أو أغنية حب، ولكنه بالرغم من اختلاف تجلياتها إلا أن الشيء الذي يربطها كونها مرتبطة بالذات الإنسانية.

أحبت حيزيه ابن عمها سعيد، لكن سلطة العادات والتقاليد وقفت سدا منيعا أمام حبهما عندما شاع خبرهما بين أفراد القبيلة، فيقرر أبوها الهجرة نحو التل، فتعيش حيزيه حالة نفسية صعبة جراء فراقها لسعيد، إلا أنه يقرر عدم العودة إلى الديار من جديد، مما نتج عنه أن فارقت حيزيه الحياة، فيقف أحمد بن الباي باكيا على قبرها، ويرثيها بكلمات حزينة يسودها طابع الندم والحسرة:

«أحمد بن الباي يغني حزنا على ابته:

رحلت عني قالوا راحت لبرور بعيده جبات

حيزيه بنتي ماتت مع طيور الجنه علات

إذ غلطت معاك ف يوم يا بنتي مانيش قاسي

كلام الناس ديما مسموم خايف يوم ما نرفع راسي

يا بنتي يا غاليه عليا نبكي والدمعه ويدان

لو كان اترجعك .. يديا وترابك يرجع مرجان

سعيد مني ليك هدية وتعيشي عمرك .. أمان»[2]

كما وقف أحمد بن باكيا على قبر ابنته حيزيه، يقف الحراز في نهاية المسرحية معاتبا نفسه وكل سكان الحي لعدم حصوله على محبوبته، وكذلك سوء فهمهم له:

«الحراز:

آراسي نوصيك يا الزايد تعبي وشقايا من خلطت هل جيلنا أعزل

قوم ألا داقو محبتي ومعنتي وهوايا جنهم يا راجع لعقل

بعض الناس أحباب درتهم ما نحس ابعدايا من عدالي كرهنا حصل

[1]- عز الدين جلاوجي، حيزيه، ص344

[2]- المصدر نفسه، ص50ـ51

وعييت نهادي فحيهم ما دارو بهدايا كل اما دارونا وصل
ما جربنا غير حالهم والتجريب أروايا عنا جل أعمالهم قل
قدامي يدويو حالهم والتجريب أروايا عنا جل أعمالهم قل
قدامي يدويو خير شر يقولوه ورايا ما عرفو لبعيد من قبل
ما شافو فلغيب سرنا مالهم ضرايا لا جد يعارفوه لا هزل
لا تقديم يقدموه لا توخير لمعنايا لا تشبيه أرواو ولا مثيل»[1]

ومن صور المونولوج الصلاة أو مختلف التراتيل المرتبطة بتمجيد الآلهة، ومن ذلك تلك المونولوجات التي تضمنتها مسرحية عليسة لسمير العيادي، حيث تكررت عبارات التضرع وطلب المساعدة من شيح البحار وحاكمها ومدير شؤونها، ومن النماذج على ذلك:

«المجموعة: (تبرز خيالات الراقصين.. هم عرائس البحر وأرواحه .. يهتفون باسم شيح الأساطير المائية نيري).

ألا انهض من نيري
أمير البحار وشيخ البراري
لأنت الذي صغت حلم المحار
ونمت هنيئا بلج الوقار
ألا انهض من الماء نيري
ألا اشرح خفايا الأساطير .. نيري»[2]

اتخذ المونولوج صورة الأغنية في الكثير من الحالات، وخاصة ما تعلق منها بأغاني الحب والأعراس، ومنه المشهد الختامي لمسرحية (غنائية أولاد عامر) لعز الدين جلاوجي الذي تضمن أغنية طويلة بمناسبة زواج عامر من علجية.

الراوي: (أثناء انطلاق مراسيم العرس)

كي نوار لعطيل
كي خضرة لقصيل

[1]- عبد السلام شرايبي، الحراز، 82-83

[2]- سمير العيادي، عليسة، ص13

كي لحمام اللي ارفرف ويميل
انزرع عامر وأولادو لحرار
مئات وآلاف كثار
وعمروا ذا الأرض بعرقهم الجاري
وأبدمهم أحمر قاني
صارت لرض السودة جناة
زيتون وقمح ودوالي ملفوفات
وعيون تجري رقراقة»[1]

تعددت صور المونولوج في المسرحيات الغنائية، متخذةً عدة أشكال وصور، تراوحت مابين الرثاء والعتاب والتراتيل ومختلف الأغاني ذات البعد العاطفي، كما أن توظيف هذه التقنية الفنية – بالرغم من ضرورة وجودها في المسرحية– أضر بشكل كبير بالبناء الفني للمسرحية الغنائية المغاربية، حيث تحول في بعض الأحيان إلى مجرد قصائد شعرية أو أغاني عاطفية أو اجتماعية طويلة، ممّا أدى إلى حدوث انفصال تام بين الحوار المسرحي وباقي العناصر الفنية المشكلة للنص المسرحي الغنائي المغاربي، فأصبحت مجرد مشاهد مسرحية معزولة، بالرغم من وجود بعض النماذج الحوارية التي استطاع أصحابها التوفيق فيها، كما هو الشأن في مسرحية حيزيه لعز الدين ميهوبي، أو عليسة لسمير العيادي، أو المحكيات لعمر بن سالم.

ب. المناجاة:

تعد المناجاة (Soliloquy) من المصطلحات الدرامية البارزة، حيث تفاوت حضورها من مسرحية إلى أخرى بحسب الموقف الدرامي، وهي عبارة عن «خطبة طويلة –إلى حد ما– تلقيها شخصية واحدة بمفردها ولنفسها، وفي صوت مسموع، دون مقاطعة، وفي هذه الإلقاءة الانفعالية تعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، أو تهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجري في المسرحية من وقائع»[2].

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص126

[2]– إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، ص265

لما كان الكاتب المسرحي لا يستطيع أن يحلل الشخصيات بنفسه، أو يكشف كشفا مباشرا عمّا يدور في فكرها ووجدانها من أفكار ومشاعر، فإنه يضطر أحيانا للجوء إلى وسيلة يستعيض بها عن ذلك العجز، ففي بعض مواقف المسرحية المتوترة لا يمكن للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها وفكرها بغيرها من الشخصيات، ولكنها مع ذلك تجتاز أزمة نفسية أو لحظة حادة لابد أن ينقلها المؤلف إلى المشاهد، ولذا يتيح المؤلف لتلك الشخصية أن تتحدث إلى نفسها لتكشف عن أفكارها ومشاعرها الباطنة، وكأنها تفكر بصوت مسموع وهو ما يعرف بنجوى النفس.[1]

كان من مواصفات المسرح في أوروبا في عصر النهضة واستمر حتى القرن الثامن عشر أن يناجي البطل نفسه بمسمع من الجمهور، ولكن لا يسمعه أي من الشخصيات المشتركة في التمثيل ولعل مناجاة هاملت وما كبت من أشهر المقطوعات في تاريخ المسرح الإنجليزي –قضى على هذا التقليد استنبات تيارات الواقعية في المسرح، وانتشار المسارح الكبيرة التي تسع آلاف النظارة، وفي المسرح الحديث تحل التسجيلات الصوتية محل صوت الممثل في بعض الأحيان عند تقديم مسرحيات شكسبير مثلا– على أن هذه التقنيات الحديثة المتطورة في الصوتيات والإضاءة توفر للمخرجين المبدعين إمكانيات كثيرة للتصرف.[2]

ولكن يجب التفريق بين المونولوج الذي يعد حديثا مكتوبا لشخصية واحدة، كما أنه يأتي على شكل صلاة أو ترتيلة، أو مناداة لغائب، أو رثاء، أو أغنية حب، أما المناجاة فهي نوع من أنواع المونولوج تتحدد عندما تفضي الشخصية بمكنونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطور المصيري الحاسم، وعلى هذا يسمى المونولوج مناجاة إذا عبر عن مشاعر متضاربة أو حيرة أو تردد أي كان تجسيدا للصراع الداخلي، والمونولوج من أخطر عيوب الحوار المسرحي لأنه انفصال باللغة الشعرية عن الموقف الدرامي، أما المناجاة فهي موقف درامي له غايته في تصوير الصراع النفسي.[3]

اعتبر (باتريس بافي) أن المونولوج ظاهرة فنية من شأنها أن تعطيل البناء الدرامي للمسرحية، حيث إنها تعمل على إحداث انفصال بين الشخصية وباقي العناصر الفنية الأخرى، إلا المناجاة على عكس ذلك، حيث يعد وجودها ضرورة حتمية في بعض المشاهد المسرحية، يقول في هذا الصدد:

---

[1]– عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص35

[2]– فاطمة موسى محمود، قاموس المسرح، ج5، الهيئة العامة للكتاب، ط2 (2008) ،ص1602

[3]– فاطمة بنت ناصر السويلم، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر (1961.1990)، المكتب الجامعي الحديث (2010) ،ص171

«ومناجاة النفس، أكثر من المونولوج، تستند بمرجعيتها إلى حالة تتأمل فيها الشخصية في وضعها النفسي أو المعنوي أو الأخلاقي، كاشفة بذلك النقاب، بفضل اتفاقية مسرحية، تبقيه مجرّد مونولوج داخلي، وتكشف تقنية مناجاة النفس للمشاهد روح الشخصية أو لا وعيها: من هنا بعده الملحمي والغنائي وقدرتها على أن تصبح قطعة مختارة يمكن فصلها من المسرحية ولها قيمتها الفنية (مناجاة هاملت حول الوجود)».[1]

من المتعارف عليه أن حضور المناجاة في النصوص المسرحية يكون قليلا، إلا أن حضورها في مسرحية (عليسة) لسمير العيادي كان بارزا ومتميزا، حيث تواجدت في العديد من المشاهد المسرحية وهذا ما منح النص المسرحي قيمة جمالية كبيرة، تسعى الشخصية من خلالها إلى إبراز ملامح الحيرة والقلق والاضطراب وما يرافقها من المشاعر النفسية التي تعد المرتكز الأساسي للمناجاة، ومن النماذج على ذلك:

علّيسة: دعوني .. دعوني .. أناجي سكوني

أراجع عمري وشمعات ليلي

منار بصدري يذيب يقيني

فاحتار .. ويلي

(تقترب من الصندوق)

سلاما.. سلاما..

سلاما أشربعل في خلد قرطاج

سلاما يشق الدياجي لكم راجيا

فمغفرة أن سلوت الوفا

حفظت يميني

وما خنت عهد الهوى ساجيا

بأرض الحنين

هناك بصور

ولكن تدور الرياح .. وروحي تمور

[1]- باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال خطَّار، ص502

ومن لم يجرب ظما واجيا

بهوج البحور

يصم عن القطر يهدي الصفا

بطيب ونور

دعوني .. دعوني أناجي سكوني

سلاما حنيني وعفوا جنوني»[1]

إذن فهي حيرة واضطراب، وما صاحبهما من قلق فكري تولد في نفسية علّيسة، حيث وجدت نفسها مخيرة بين أمرين صعبين للغاية، الأول يتمثل العهد الذي قطعته على نفسها بأن لن تحب أي رجلا آخر بعد وفاة زوجها أشربعل الذي كانت تكن له كل مشاعر الحب والإخلاص والثاني يتجلى في ذلك الإعجاب الشديد للبطل إنياس بعد هروبه من طروادة، حيث فقد كل أصدقائه وأحبائه ومنهم زوجته وابنه، وبالتالي كانت نفسية علّيسة تتأرجح بين الموقفين، ممّا وولد لديها شعورا ممزوجا بذكريات الماضي لزوجها، وبوجدان جديد مرتبط بإعجابها الشديد به، حيث إنها اعتبرته الرجل الذي حرك مشاعرها التي حبستها لسنوات طويلة، ولم يستطع أي شخص تحريكها ولذا فإن «الشخصية التي تناجي نفسها، تجد نفسها في الغالب في مفترق بين سلوك وآخر، أو في حيرة من أمرها لا تدري ماذا تتخذ من قرار، أو في نقطة تحول من طبيعة إلى أخرى، أو غير ذلك من المواقف الحاسمة في المسرحية»[2].

ترتبط المناجاة ارتباطا وطيدا بالذات وما يصاحبها من مشاعر نفسية، وقد نتج عن هذا الارتباط بروز الأنا، و غلب على الحوار ضمير المتكلم، ففي المثال السابق، يظهر لنا جليا ذلك في عدة كلمات (دعوني، أناجي، أراجع، حفظت، خنت ...)، و من المؤشرات اللغوية التي تحيلنا على المناجاة كذلك الحضور المتميز لياء النسبة، فبالنسبة إلى علّيسة كل شيء مرتبط ومتعلق بها لوحدها ولا دخل للآخر في التدخل في شؤونها الداخلية، وهذا ما تجلى في الكلمات (سكوني، عمري، ليلي بصدري، يقيني، يميني، روحي، حنيني، جنوني).

[1]- سمير العيادي، علّيسة، ص49

[2]- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية ،ص35

كذلك من الملامح الأساسية التي تميز الحوار الداخلي في المناجاة تضمنها أساليب الاستفهام بمختلف أشكالها، والتي عادةً ما تثير حالة من القلق والتوتر الفكري، وما يصاحبها من تأثيرات نفسية عميقة، جراء طرح الأسئلة المتعددة على الذات، والتي في غالب الأحيان لا تجد لها إجابة مقنعة وهذا ما من شأنه الزيادة من التوتر وعدم الاستقرار، مما يؤدي إلى تأزم الحالة النفسية للشخصية التي تسعى بشتى الطرق الوصول إلى حل نهائي يخلصها من مشكلتها، ومن الأمثلة على ذلك لسان ما جاء على لسان عليسة:

«علّيسة: أبعد يباب السنين

ويبس الشباب

يجن الفؤاد بنبض الجنين

لو مض السراب

فمن ذا الذي جاء يطرق بابي ؟

وكيف دخلت

وكيف وصلت لجنبي ضيفا

وكيف انسللت بقلبي سيفا

ومن أي قطر .. ومن أي سحر

نبلت

عذابي عذابي عذابي

لئن حقا إنياس أن تعشقا»[1]

بالرغم من المعاناة الكبيرة التي تعرضت لها علّيسة بسبب ذلك الصراع المتأجج في نفسيتها نتيجة وقوعها في حب إنياس من جهة، وقطع عهدا على نفسها بعدم الزواج من أي رجل آخر مهما علت مكانته من جهة أخرى، إلا أنها في النهاية تخون هذا العهد وتقع في حب هذا الفتى الطموح الهارب من جحيم طروادة يحمل في خلجات نفسه ذكريات شعبه الذي تعرض لأبشع أنواع التعذيب والقتل، وبذلك فهو أملهم وسبيلهم الوحيد في إعادة بعث دولتهم من جديد، ولكنه لسوء حظه يقع

[1]- سمير العيادي، علّيسة، ص50

في حب علّيسة، هذا الحب الجديد سيولد في نفسيته مزيدا من القلق الفكري، وما يصاحبه من حالات الاضطراب النفسي، يقول إنياس معبرا عن ذلك:

«إنياس: قطاة ترى حطت بكفي

فأورق في القلب دوح الحياة

لئن قلت للكف مهلا وعفي

وإن صحت بالعين جفي وكفي

لقلبك نبع جديد تفجر

ليشرب منه نبات الفلاة

وتروى القطاة

وتروى الحياة

فكلا وكلا أيا قلب كلا

لئن كنت ديدون كنز الضحى

ففي ذكرياتي تموت الكنوز

وهيهات أن يستبيح الجناة

يلاحقني حب طروادة

فكيف ألاحق حبا غريدا

ألملم شيبا وجسما شتا

وحلمي بعيد [1]

يبدو أن إنياس قد عاش الحالة نفسها التي عاشتها علّيسة، حيث كان واقعا بين أمرين، فإما أن يختارها وبالتالي وجب عليه الاستقرار في مدينة قرطاج، وإما أن يمض قدما لكي يؤسس دولته ويعيد أمجاد طروادة من جديد، فيتشكل لدينا إذن موقفين متعارضين، الأول مصدره القلب، والثاني دافعه الأساسي العقل، وفي هذه اللحظة بالتحديد تتأزم حالته النفسية وتختلط عليه الأمور، كما أن هذا التعارض في المشاعر والمواقف يصاحبه –أيضا– تعارضا واختلافا في طبيعة المعجم اللغوي للمناجاة لكل موقف، حيث اتخذ الموقف الأول –الذي يقابله القلب– معجما لغويا يسوده طابع

[1]– سمير العيادي، علّيسة، ص 59-60

الحيوية والنشاط والحياة والاستمرارية والاستقرار (فأورق في القلب دوح الحياة، لقلبك نبع جديد وتروي القطاة، وتروي الحياة ...)، أما الموقف الثاني –والذي يقابله العقل– فاعتمد على معجم لغوي يغلب عليه طابع الحزن والأسى وفقدان الأحبة وكل مشاعر القلق والاضطراب (فكلا وكلا قلب كلا ففي ذكرياتي تموت الكنوز، ألملم شيبا وجسما شتا، حلمي بعيد ...)

وفي آخر المطاف، يقرر إنياس هجرة مدينة قرطاج، وتكون وجهته الجديدة إلى روما عاصمة إيطاليا، التي طالما حلم بتأسيسها وإعادة أمجاد مدينة طروادة من جديد، وبذلك تحقيق حلم شعبه الذي هجر غصبا من وطنه الأصلي، وبهذا الموقف المفاجئ الذي اتخذه إنياس تكون حكمة العقل قد تغلبت على عاطفة القلب وبذلك تستقر المناجاة عند حالة نفسية واحدة بدل اثنتين، يقول إنياس مبررا سب خروجه من مدينة قرطاج:

لا أهرب
حُملت وحدي محنتي
ما بين أمواج تهادى صوتها في مهجتي
هذا المنادي الصاخب
يدعو وفائي عاليا
لا أرهب الأقدار إلا حيث نادى الواجب
إن كان حبي هاهنا عهدا سقاني راحتي
قرطاجتي طروادتي
لم ينسى شعبي في المدى وعدا دعاني .. فاركبوا
وأدعو الصدى
إيطاليا.. إيطاليا»[1]

أما علّيسة فهي الأخرى تقرر نسيان حب إنياس، وكل الذكريات الجملية التي جمعتها به وبالمقابل تتخذ من عاطفة حب الوطن سبيلا وخلاصا من تلك العواطف السابقة، ولذا فالمناجاة قد وصلت إلى مراحلها النهائية، ممّا يجعل الحالة النفسية لشخصية عليسة في حالة استقرار دائم، يقول المغني معبرا عن حالها في تلك اللحظة:

[1]– سمير العيادي، علّيسة، ص90

«المغني: قرطاج يا وطني

يا تاج حب في مسار الزمن

أذكي الندا في مرفإ يهدي الوئام

يا قبلة الحمائم تهدي السلام

يا قبلة العواصم والمدن

قرطاج يا يا وطني»[1]

شكل الحوار الداخلي بنوعيه قيمة ثابتة في المسرحيات الغنائية المغاربية، ففي النوع الأول الذي يتمثل في المونولوج، حيث تحاور الشخصية المسرحية ذاتها، وتستأثر الشخصية بالكلام وتغيب باقي الشخصيات الأخرى، فيطول الحوار فيها، ممّا دفع بالنقاد إلى اعتباره عيبا مسرحيا يجب الابتعاد عنه أما النوع الثاني، والمتمثل أساسا في المناجاة، فحضوره قليلا مقارنة بالمونولوج، وعلى بالرغم من ذلك فإنه يمنح النص المسرحي قيمة فنية كبيرة، حيث تقف الشخصية فيه بين موقفين متعارضين، يشمل كل منهما ملامح القلق والحيرة، مما جعل مساهمتة كبيرة في نمو وتطور الصراع.

III. الحوار شروطه ووظائفه:

1. شروطه:

أجمع النقاد والدارسون على ضرورة وضع مجموعة من الشروط والقواعد وجب توفرها في الحوار لكي يدخل في دائرة الحوار الدرامي، ويبتعد بذلك عن الحوار العادي الذي يدور بين الناس، وقد حددت تلك الشروط في ثلاثة عناصر أساسية، أولها الاقتصاد (التركيز، التكثيف)، وثانيها ملاءمة الحوار للشخصيات المسرحية، وثالثها الوضوح والإبانة.

أ. الاقتصاد (التركيز، التكثيف)

يشير مصطلح الاقتصاد (Economy) في الأدب إلى الاستخدام المقتصد المحكم للكلمات، وهي تعبر عن الأفكار والانفعالات، والكلمة ترادف الإيجاز الدقيق، ذات معنى مناقض للإسهاب اللفظي، ويتميز كتاب مثل فرنسيس بيكون ورالف والدو إمرسون وأرنست همنجواي بالإيجاز المحكم على العكس من هنري فيلد وتشارلز ديكنز، ويبدي الشعر على وجه العموم ميلا

[1]- سمير العيادي، علّيسة، ص100

للإحكام الدقيق في استعمال الكلمات بدرجة أكبر من النثر، ولذلك فإن الشعر الذي يتكون من كلمات في أفضل استعمالاتها الممكنة، ينبغي أن تحمل كل كلمة أخرى على ظهرها.[1]

وعليه فإن مصطلح الاقتصاد يشير إلى الإيجاز والابتعاد عن الإسهاب اللفظي، ويتداخل مع مصلح آخر، يتمثل في مصطلح التركيز (Concentration)، والذي نقصد به «وثوق ووثق الصلات بين العناصر داخل العمل الأدبي وتضامنها وكثافتها، والطابع المكثف في الشعر كسمة مميزة نتيجة لشكله الذي يفرض انتظاما مرهفا لعناصره، ولا ينبع التركيز من اتساق منطقي شديد أو من وضوح ودقة بل يتوقف على العلاقات الوظيفية الماثلة بين عدد من العوامل المركبة، مثل الصور والفكرة الرئيسة».[2]

أما المصطلح الثالث الذي يتقاطع مع مصطلح الاقتصاد ويؤدي الدلالة نفسها، فيتمثل في التكثيف، والذي يراد به «إمكانية لغة طبيعية ما، في تكثيف بعض التركيبات، غير رمزية، في معاني معادلة، باستعمال تورية، أو تعريف كلمة، لتقليص مفهومها».[3]

يعد عنصر التكثيف عنصرا مهما في بناء النص المسرحي، لما يحققه المبدع من قيم جمالية في نصه، كما أنه مرتبط أساسا بطول الحوار وقصره بحسب الموقف الدرامي، ما جعلنا أمام نوعين من الحوار، الأول تتوفر فيه خاصية التكثيف، والثاني تنعدم فيه هذه الخاصية تقريبا وخاصة إذا تعلق الأمر بالحوارات التي تندرج ضمن المونولوج والمناجاة.

يتميز المسرح الغنائي بطابعه الوجداني، حيث تسترسل الشخصية المسرحية في عرض عواطفها ومشاعرها، وهذا ما يصعب على المؤلف التحكم في نصه، مما يجعل خاصية التكثيف الدلالي صعبة التحقق، إلا أن بعض الكتاب المسرحيون المغاربة استطاعوا التحكم فيها، وتطويعها حسب متطلبات السياق النصي للمسرحية، ومن النماذج على ما جاء على لسان شخصيات مسرحية (الفيل والسراويل) لطيب الصديقي:

«هي: فما كان وما صار ولا قلتم ولا قلنا

هو: وإن كان ولابدّ من العتبى فبلحسنى

[1]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص41

[2]- المرجع نفسه، ص81

[3]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص178

هي: فقد قيل لنا عنكم كما قيل لكم عنا

هو: كفى ما كان من هجر فقد ذقتم وقد ذقنا

هي: وما أحسن أن نرجع للوصل كما كنا [1]

ففي هذه المقاطع المسرحية الغنائية، استطاع الطيب الصديقي حل المشكلة التي وقعت بين الطرفين دون تعرض إحدى الشخصيتين إلى جزئيات المشكلة، والتي من شأنها تصعيد الموقف الدرامي وإطالة الحوار الذي لا يخدم لا النص ولا المتلقي، ومن الأمور التي ساهمت بشكل كبير في قصر هذا الحوار، وضع الشخصيتين في ظروف مشتركة، فكليهما كانا ضحيتين لنميمة دبرت من طرف حاسد لا يريد الخير لعلاقتهما، كما أنهما ذاقا العذاب نفسه جراء الخصومة التي وقعت بينهما، حتى استطاعت الشخصيتين إيصال أفكارهما إلى المتلقي بطريقة مختصرة وموجزة، ولكن «ليس معنى الاقتصاد في الحوار بأي حال من الأحوال هو الإيجاز، أي أن الجمل القصيرة ليست هي أنجح الجمل على خشبة المسرح، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نبرز أمثلة لجمل قصيرة لا تؤدي وظيفة درامية واضحة ،في الوقت الذي، تمتلىء فيه روائع المسرح العالمي بجمل طويلة جدا ومع ذلك فإنها تبقى درامية في كل تفاصيلها».[2]

بالرغم من الأهمية الكبيرة التي تحققها الجمل الطويلة في تحقيق النص المسرحي لدراميته، إلا أن المشكل الذي يعيقها يكمن في الكيفية التي يتعامل معها الكاتب في نصه، فكثيرا ما يقع كتاب المسرحيات الغنائية في أخطاء جسيمة، حيث تتحول الحوارات إلى قصائد شعرية مخصوصة بذاتها تتراوح موضوعاتها بين الغزل والهجاء والرثاء والمدح وغيرها من الموضوعات، ومن النماذج على ذلك مسرحية (أمسية مع أحمد رفيق المهدوي) لأحمد الفيتوري، حيث تحول نصه المسرحي إلى مجرد قصائد موسومة بعناوين محددة بحسب مضامينها، مقسما إليها في شكل لوحات، فيعنون الأول (الغزال والقمر)، ومما جاء فيها:

يرتع في الليل، راقه السحر

فبات، يرعاه، فوقه، القمر

يؤنسه ضوؤه، فيفزعه

[1] – الطيب الصديقي، الفيل والسراويل، البويكلي للطباعة والنشر والتوزيع القنيطرة، المغرب، ط1 (1997)، ص46

[2] – عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1988)، د ط، ص150

من ظله، في مسيره، الحذر
يتلع بالجيد، هاهنا، وهنا
يأسرن في خفة ويناطر
حتى إذا البدر، مال، قابله
ينظر، في ريبة، فينذعر
أراعه، أنه أسف، إلى
أن كاد، خلف الجبال، يستتر[1]

أما اللوحة الثانية فوسمها (توسل)، جاء فيها:

عنبر الخال، في صميم الخدود كسويداء مهجتي، في صدود
كل خال، في الخد، مثل مجوس أضرموا، بين ركع وسجود
قسم الورد، بيننا، فلي الش وك، وفيك احمراره في الخدود
يا شهى الرضاب، والله لولا ك، ما ملت لابنة عنقود
وإذا ما وضعت، كفي على كب دي، تلت لي النار ذات الوقود[2]

أما اللوحة الثالثة، فعنوها (مبدأ الحب)، جاء فيها:

عشقت وكنت لا أدري
ولا أعرف ما الحب
ولا يخطر، في فكري
بأني عاشق صب»[3]

تحولت تلك الحوارات المسرحية إلى مجرد قصائد شعرية طويلة تخص موضوعات مستقلة بذاتها لها مضامينها الخاصة كالوصف والغزل والتوسل، فانساقت إلى عواطف ومشاعر شخوصها، ممّا أدى إلى إيقاف الحبكة الدرامية، و تعطيل الحوار، وبهذا تتحول غاية الكاتب المسرحي الغنائي إلى مجرد غاية لغوية، من خلال بحثه عن الألفاظ والعبارات المنمقة والأسلوب الممتع، كما أننا نستطيع تقديم

[1]- أحمد الفيتوري، أمسية مع أحمد رفيق المهدوي، ص114
[2]- المصدر نفسه، ص115
[3]- المصدر نفسه، ص116

وتأخير تلك العبارات دون أن يتأثر المعنى، و كأننا نعيش مع قصيدة شعرية لا تلتزم بقانون الوحدة العضوية، وطول تلك النماذج الحوارية من شأنه أن يصيب المتلقي بالرتابة والملل، وبالتالي إبعاده عن أحداث المسرحية.

ب. ملاءمة الحوار لطبيعة الشخصية وأبعادها الدلالية

يحتل الحوار مكانة هامة في عناصر بناء النص المسرحي، حيث تربطه علاقة وطيدة بباقي العناصر الأخرى، فهو ليس بمعزل عنها، بل يدخل معها في مجموعة من العلاقات الدلالية، ومن بين تلك العناصر نجد الشخصية، إذ تستمد حضورها ووجودها من خلاله، وهذا ما جعل المؤلف حريصا على أن يكون حواره المسرحي ملائما لطبيعة شخصياته وأبعادها الدلالية سواء كانت جسمانية (مادية) أو اجتماعية أو نفسية، وعلى أساسها يقوم بصياغة أسلوب حواره ،يقول روجر بلسفيد في هذا الصدد:

«وقد أشرنا إلى أن الكاتب إذا كان قد تصور شخصياته تصورا كاملا وفي وضوح تام فلا بد أن يسمح لهذه الشخصيات بأن تفعل وتنفعل بكل ما يقتضيه الموقف الناشئ عن ظروف البيئة في مجرى العقدة، وأن يدع شخصياته لهذا السبب تتولى كتابة حوارها بنفسها بصورة ما، ولا يخفى بالطبع أن النجاح في ذلك يتناسب رأسا والكمال الذي يبلغه الكاتب في خلق شخصياته، على أن الشيء الوحيد الذي لا شك فيه هو أن يكون الحوار ملائما للشخصية، فلا يسمح للشخصية بأن تقول شيئا لا يتناسب وطبيعتها الذاتية كما خلقها هو أو كما صورها للجمهور».[1]

كما شدد لايوس أجرى كثيرا في كتابه فن كتابة المسرحية على هذه النقطة بالذات، حيث عدها قاعدة أساسية وجب على الكاتب المسرحي احترامها وتضمينها في نصه، يقول في هذا الصدد:

«ولتتكلم شخصياتك بلغة البيئة التي تعيش فيها، فإذا كان صاحب الشخصية ميكانيكيا فيتحدث بالإصلاحات الميكانيكية، وإذا كان من العاملين في ميادين السباق فليستعمل المصطلحات الخاصة بالمراهنات والخيل، ويجب ألا تغرق في تصوير الأعمال المهنية والحرف المختلفة أو تتوسع في ذلك

[1] – روجر م بلسفيد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، ص223

توسعا ينتهي إلى سخرية الجمهور بك وضحكه عليك، ولكن لا تحاول أيضا الاستغناء عن ذلك تماما، وإلا كان أي حوار تقوم به حوارا ضحلا ولا قيمة له».[1]

فمثلا في مسرحية (قاضي الحلقة) للطيب العلج نجده وظف حوارا دراميا يناسب البعد المادي لشخصية الحمار وفق النظرة المتعارف عليها لهذا الحيوان، من شدة التحمل، وبغض شكله ولونه، يقول الحمار معبرا عن ذلك:

الحمار: جهدي محدود وصوتي مرفوض

جهدي محدود وقولي مردود

الباب اللي طرقته مسدود مسدود

وأنا لوني مرفوض وشكلي مبغوض

جعلوا من أرضي مزرعة مستوطن كالوا منفعة

أولادي وبناتي بضاعة وكالوا بغاو لي المناعة[2]

تتغير لغة الحوار عندما يتعلق الأمر بشخصية (الشاعر) في مسرحية الفيل والسراويل لطيب الصديقي، فهي تتميز بحسن الأسلوب وفخامة الكلمات وجزالتها، ومقدرة فائقة على التأثير على الآخر، وهذه الملامح تتوفر في ناظم الشاعر دون سواه من الناس، وتناسب مكانته الاجتماعية، وهذا ما يوضحه الحوار المسرحي الآتي:

«طامو:

سمّعنا من أرق شعرك أنت

الشاعر:

من الذي أدخلني رزمة الأخبار

من الذي رماني جنب البحار

من الذي أهداني ورود الأسرار

ومنعني من نشيد صغار الأطيار

المسيح:

[1]- لايوس أجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، ص414.415

[2]- أحمد الطيب العلج، قاضي الحلقة، ص104

أظنك من أهل بيت النبوءة

الشاعر:

وكيف ذلك؟

المسيح:

إن الله عز وجل يقول:«وما علمناه الشعر وما ينبغي له»

السارد:

فضحك القوم وانصرفوا»[1]

ثم تتحول لغة الحوار المسرحي في مسرحية حيزيه لعز الدين ميهوبي إلى لغة حزينة، يغلب عليها طابع الحزن والأسى، وتكثر فيها أساليب الشكوى والعتاب، لكي تتلاءم وتتوافق مع الحالة النفسية التي كان يعيشها كلاّ من سعيد وحيزيه، حيث شكل خبر وفاتها عقدة أزلية رافقته طول حياته، وبهذا كان الحوار المسرحي مناسبا للبعد النفسي لكلا الشخصيتين.

«حيزيه تغني:

يا بن عمي قلبك شمعة

تضوي بين ضلوعي ضية

ما نشكي ما نذرف دمعة

ما تنساك غدوة عينيه

لا حد .. لا ثلاثا .. لا جمعة

عمري ليك بغير امزيه

سعيد يرد غناء:

يا ابنية عمّي يا روحي

قلبي معاك وين تروحي

ما عندي لابي لا والي

لا يد اداويليا جروحي

ما القيتش ف الدنيا غالي

[1]- الطيب الصديقي، الفيل والسراويل، ص63.62

غيرك أنت ابجي بوحي»[1]

2. وظائفه

يعد الحوار حلقة وصل تربط بين جميع العناصر الفنية المشكلة للبناء الدرامي للنص المسرحي حيث يتفاعل معها تفاعلا وظائفيا، فهو يعمل على تقديم الشخصيات، وإبراز مختلف أبعادها الدلالية، ويساهم في تطور الصراع والحبكة، ويكشف ويحدد مختلف الأمكنة والأزمنة في النص المسرحي، ولذا فإن أغلب وظائفه تكون متعلقة بعلاقته بتلك العناصر الفنية السابقة، والتي يمكن إجمالها في الآتي:

أ. تقديم الشخصيات وإبراز أبعادها الدلالية

تتكون الشخصية من مجموعة من الأبعاد الدلالية، تتفاعل فيما بينها لتخرج لنا شخصية متكاملة الجوانب، تستطيع أداء وظيفتها داخل النص المسرح، أما الحوار «يجب أن يكشف لنا عن الشخصية، وكل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاث، أي أبعاد شخصيته الثلاث: المادية والاجتماعية والنفسية، فنعرف منه ما هو، ويوحي إلينا بما عسى أن يصير إليه في المستقبل وشخصيات شكسبير تنمو باستمرار في جميع أجزاء المسرحية، إلا أنها تفزعنا أبدا لأن أحاديثها الأولى إلينا تشعرنا بالمادة التي سوف تصنع منها أحاديثها الأخيرة، ومن ثمة، فحينما يظهرنا شيلوك على ما ركب فيه من بخل أول ما يظهر لنا على خشبة المسرح نكون محقين إذا ما ظننا أن سلوكه في آخر الرواية سيكون نتيجة الصراع الذي ينشب بين نفسه الشحيحة الكزة وبين العوامل المحيطة به».[2]

إن التوضيح –أو التعريف بالموضوع أو الشخصيات– يجب أن يتم في المسرحية الحديثة بطريقة غير مباشرة، وذلك من خلال الفعل والحوار، ومن خلال الشخصيات ذاتها، وكل التفسيرات والشروح يجب أن تقدم في أثناء تقديم التمثلية.[3]

ومن الأشياء التي أخذت تتلاشى بسرعة في المسرحية الحديثة تلك الحيلة الباردة التي كانت تمهد لدخول النجم أو النجمة إلى خشبة المسرح بحديث بين شخصيات ثانوية ينتهي بإعلان إحدى هذه الشخصيات عن وصول تلك الشخصية الرئيسة، فلم يعد أحد يسيغ ذلك الإجراء المصطنع

---

[1]– عز الدين ميهوبي، حيزية، ص52

[2]– لابوس إيجرى، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دط، 410

[3]– روجر م بلسفيد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، ص234233

الزائف الذي يجعل إحدى الشخصيات الثانوية يندفع نحو إحدى النوافذ ليعلن لنا عن بهاء منظر هذه الشخصية الرئيسية ومظهرها الرائع وطراز الثياب التي يرتديها.[1]

أصبح التعريف بالشخصية، وكشف مختلف دلالاتها من وظيفة الحوار وليست من خلال تلك الحيل البسيطة التي كانت تستخدم في المسرحيات القديمة، ففي مسرحية حيزيه لعز الدين ميهوبي كانت كل الظروف توحي بأن أحمد بن الباي لن يرفض طلب ابن أخيه سعيد، الذي تربى في حضن العائلة بعد وفاة والده، كما أنه كان قدوة حسنة لكل شباب القبيلة، لكنه خالف كل التصورات السابقة، وفضل قطع وصال الحب بينهما، ومن أجل ذلك يقرر السفر إلى التل، تاركا سعيد في الديار، يكابد محنته بمفرده، باكيا على فراق حيزية والتي بدورها ذاقت من مرارة الفراق ما لا تتحمله كل عاشقة ولهانة، فيطول فراقهما، فتسوء حالتها، حتى فارقت الحياة، فسمع سعيد بخبر وفاتها فجن جنونه، أما أبوها فأصيب بالذهول، وأحس بندم شديد نتيجة فعلته، يقول:

«الأب: ما تزيدش عليّ يا امراه..

(أحمد بن الباي يغني حزنا على ابنته):

راحت عني قالوا راحت
لبرور بعيده جبات
حيزيه بنتي ما ماتت
مع طيور الجنّه علات
إذا غلطت معاك ف يوم
يا بنتي ما نيشي قاسي
كلام الناس ديما مسموم
خايف يوم ما نرفع راسي
يا بنتي يا غاليه عليا
نبكي والدمعه ويدان
لو كان اترجعك يديا
وترابك يرجع مرجان

[1] – روجر م بلسفيد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، ص235

سعيد مني ليك هدية

وتعيشي عمرك.. أمان»[1]

وفي هذه اللحظة بالذات يتدخل الحوار المسرحي لكي يزيل الغموض واللبس عن السبب الحقيقي الذي وقف وراء وفاة حيزيه، فظاهريا فالأب هو المسؤول المباشر عن الوفاة، ولكن باطنيا فإن الأمر يرجع إلى سلطة العادات والتقاليد السائدة في المجتمع الجزائري الصحراوي، الذي يتميز بالمحافظة والحشمة، وأي إخلالٍ بتلك القوانين سيعرض صاحبها إلى الرفض والعزلة، خاصة إذا علمنا بأن أحمد بن الباي هو قائد وحاكم عرش الذواوذة، وأي تصرف يصدر منه سيعرضه للحرج والمساءلة، بعدما أشيع خبر حب سعيد لابنة عمه حيزيه، ولذلك فخروجه عن القبيلة كان بدافع إسكات الناس لا الانتقام منهما، وهذا ما نستشفه من قوله: (كلام الناس ديما مسموم/خايف يوم ما نرفع راسي) وبهذا استطاع الحوار كشف البعد الاجتماعي لشخصيات المسرحية، والمتمثل في سلطة المجتمع على الفرد الذي يعد مجرد حلقة واحدة ضمن منظومة كبرى لا يمكن له الخروج عنها، لها الحق في رسم أدواره الحياتية المختلفة.

أما إذا انتقلنا إلى مسرحية قايد العز يا شيخ لعزارى، فإن لغة الجسد هي من تتكلم، فلا صوت يعلو فوق صوت التصوير الحسي لجسد المرأة، حيث نجد بأن القايد هذه الشخصية المتعالية على كل سكان الحي، فكل النساء طلبت وده، إلا أنه يواجه ذلك بالرفض، ممّا جعل السكان يترقبون من هي المرأة التي ستحرك مشاعره، وأي مواصفات يجب أن تتوفر فيها، فيقع الجميع في حيرة من أمرهم تجاهه، إلا أن القراءة المتأنية لحوار المسرحية تكشف لنا الأبعاد الدلالية الحقيقية لشخصيته فهو إنسان يقدس جسد المرأة وهي نقطة ضعفه الوحيدة التي لم يستطع كبح جماحها، وهذا ما نستشفه من الحوار الآتي:

«القايد:

سرقت من نور القمرة

وحطيتو بين عينيك

وفخدودك زندت جمرة

الهالة كملت بيك

[1]- عز الدين ميهوبي، حيزيه، ص5150

زرعت من الغرام ثمرة
عصرت ريقها فيك
صارت عسل مقطرة
من شهدها نتمتع بيك[1]

استطاع الحوار كشف البعد الدلالي لشخصية القايد التي ظلت مجهولة عند سكان الحي، كما أن هذا المشهد الحسي ليس الوحيد في المسرحية، فأغلبها يتميز بطابع حسي فاضح، ليتحول هذا الوصف الحسي من وسيلة فنية يستخدمها الكاتب، إلى غاية في حد ذاتها، وتصبح المسرحية وكأنها مجرد قصيدة غزلية مطولة، تحمل في طياتها كل معاني الحسية في الوصف.

وبالانتقال إلى مسرحية عليسة لسمير العيادي، نجد أن الحوار قد استطاع تفسير وتقديم شخصيات المسرحية، وتفكيك شفرات العلاقة التي قامت بين علّيسة وإنياس، وتقديم الأسباب الحقيقية وراء الهروب المفاجئ له وما صاحبه من مشاعر الحزن والأسى الذي تعرضت له عليسة حيث شعرت بخيانة كبيرة من طرفه، بالرغم من كل ما قدمته له من دعم مادي ومعنوي عندما غادر طروادة مرغما، بعدما فقد كل أصدقائه وأحبته هناك، فقد عاملته معاملة الملوك والأمراء، وخصته بالرعاية والتبجيل دون غيره من الرجال، إلا أنه في الأخير يقرر المغادرة، تقول علّيسة معبرة عن ذلك:

«لهفي على
من يركب الأمواج في صمت الغروب
هل يهرب
أم يرهب
توديع شمس لم تزل
بالحب حبلى لا تذوب؟
إنياس هل
تخشى الوفاء المشرقا
بين القلوب؟»[2]

[1]- عبد الله الغازي، قايد العز يا شيخ لعزارى، ص21
[2]- سمير العيادي، علّيسة، ص82

فالمتأمل لحديث علّيسة يجد نفسه متعاطفا معها، مشفقا لحالها، ناقما على إنياس ومن معه فالخيانة –من هذا المنظور– صفة ملازمة له ولشعبه، وهنا يتدخل الحوار من جديد ليجلي ويوضح السر الحقيقي وراء مغادرته قرطاج، وكذلك بتصوير معاناته النفسية جراء وقوعه بين عاطفتين متناقضتين لا يمكن بأي حال من الأحوال الجمع بينهما، الأولى تمثلت في حبه الشديد لعليسة وتعلقه بها، والثانية تتعلق بحلم تأسيس دولته (إيطاليا) بعدما طرد من طروادة، وبالتالي فهو مخلصهم وأملهم الوحيد في تحقيق حلمهم، وأي رجوع من طرفه عن ذلك يعد خيانةً كبيرةً لشعبه، وبذلك يوضح لنا الحوار المسرحي في المقاطع الغنائية السابقة حجم المعاناة التي عاشها إنياس والتي أدت إلى تركه مدينة قرطاج، وبهذا فخروجه منها لم يكن بدافع الخيانة، وإنما كان بدافع الواجب، يقول أنياس معبرا عن ذلك:

«لا أهرب
حملت وحدي محنتي
ما بين أمواج تهادى صوتها في مهجتي
هذا المنادي الصاخب
يدعو وفائي عاليا
لا أرهب الأقدار إلا حيث نادى الواجب
إن كان حبي هاهنا عهدا سقاني راحتي
قرطاجتي طروادتي
لم ينس شعبي في المدى وعدا دعاني .. فاركبوا
وأدعو الصدى
إيطاليا .. إيطاليا ..
لا أرهب الأقدار إلا .. »[1]

وعليه استطاع الحوار إجلاء مختلف الأبعاد الدلالية لشخصيات المسرحية سواء تعلق الأمر بالبعد الجسماني أو الاجتماعي أو النفسي، والكشف عن خفاياها وتقديم مختلف التفسيرات لأفعالها وتصرفاتها، ومختلف الدوافع المتحكمة فيها، وتقديم صورة واضحة لها، وإزالة اللبس والغموض عنها

[1]– سمير العيادي، علّيسة، ص90

وتصويب كل التصورات والتفسيرات الخاطئة التي من شأنها مساعدة المتلقي على إدراك الخفايا الحقيقية للمسرحية.

ب. تطوير الحبكة (نقل وتطوير الأحداث)

بعدما يختار الكاتب شخصياته بعناية شديدة، يعمد إلى تركها تتحرك في المسرحية وفق ما يقتضيه الحدث ومتطلباته، يأتي الحوار ليساهم في بالسير بالأحداث إلى الأمام، مساهما بشكل كبير في تطور العقدة المسرحية، بدءً بالتمهيد لها، ثم دفع الأحداث للوصول إلى ذروتها، وصولا إلى إيجاد حل للمشكلة المطروحة، ولذلك «فإن لفظة درامة تعني السير إلى الأمام باستمرار وذلك من خلال فعل وكلام محتومين إلى غاية أو نتيجة محتومة، ومن ثم يجب ألا يحدث أي توقف في الطريق، وكل فقرة من الحوار يجب أن تؤدي إلى مشهد الذروة الكبير الوحيد، وكل حوار ليست له صلة مباشرة بنمو المسرحية وتطورها يجب استبعاده، وكل قطعة من العمل لا تساعد ذلك النمو مساعدة مباشرة هي قطعة لا داعي إليها ويجب حذفها».[1]

يساهم الحوار في تطوير الحبكة وذلك بعرض مختلف أحداثها، وتصوير مسارها، وكشف مختلف العلاقات السببية في مسارها انطلاقا من بدايتها، مرورا بوسطها، وذروتها وصولا إلى نهايتها ومن أجل ذلك يعمل المبدع على الاستعانة ببعض الأساليب والحيل الفنية لنقل الأحداث وتتبع مسارها، ومن بينها:

✓ الحلم و الرؤيا

تعد مسرحية حيزية لعز الدين ميهوبي من النماذج المسرحية التي وظفت هذه التقنية في عرض أحداث المسرحية، حيث لجأ إليها عندما غادرت حيزيه من القبيلة رفقة والدها إلى التل، إذ تغير حالها، وساءت نفسيتها، وضعف جسمها، فأصبحت طريحة الفراش تنتظر أجلها المحتوم، وبالمقابل كان سعيد يعيش حياة القلق والاضطراب، ينتظر أي خبر، يكشف له حالها، فيخب أمله في ذلك وفي هذه اللحظة تتدخل الرؤيا وتعرض حال حيزيه:

«(سعيد نائم بجانب صديقه .. ويفيق من نومه فزعا مذعورا.. ويروي رؤياه لصديقه):

مر بي طير جناحاه قمر

وبعينيه مسافات الرحيل

[1]- روجر م بلسفيد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، ص230

قلت خذني قال لا لا تنتظر

قلت يا طير تمهل ما الخبر ؟

إن من أحببت أعياه السهر

فقلت خذني .. أيها الطير بليل

قال لي لا .. لا تفكر في السفر

قلت يا طير تمهل ما الخبر ؟

ريشك الأبيض في الأرض انتشر

ما الذي تحمله كفُّ القدر؟

الصديق: ناسنا قالوا (إذا شفت الطير بشارة وإذا ريشو طار اخساره)»[1]

ففي هذه الرؤيا، يبرز لنا حضور الطير الذي تباينت تفسيرات العلماء في حضوره في المنام وكذلك ريشه ولونه وكثرته وقلته وتساقطه، فعادة ما يشير حضور الطائر في المنام، وتساقط ريشه إلى حضور بشرى سيئة ستحدث عن قريب، وهذا ما أكده صديق سعيد، وبذلك تأخذ الرؤيا دور الشخصيات لتمضي بالأحداث قدما، بل إنها تأخذها إلى ذروتها، حيث إن سعيد كان يعيش في أسوء حالاته النفسية بسبب فراقها، فالطير هنا، يرمز إلى ملك الموت الذي جاء ليقبض روحها والريش المتساقط فيها يحيلنا على أمر سيء قريب الحضور، على عكس من ذلك، فالريش الكثيف والكثير، فيدل على كثرة الرزق والمال، كما أنه هناك شيء إيجابي في توظيف هذه التقنية، وهو تفسير الصديق لهذه الرؤيا، حيث وضح وفسر له مغزى ومعنى هذا الحلم، وبالتالي أجج تلك المشاعر والأحاسيس الكامنة في قلب سعيد، وأعاد إيقاظها من جديد ولكن هذه المرة اشتدت حدتها وكانت أكثر من سابقتها، وبذلك فإن هذا الحلم كان من أكثر الدوافع النفسية التي ساهمت في تعقيد وتأزيم الأحداث في المسرحية، وبهذا كان لهذه النبوءة وظيفتان، الأولى كشف للأحداث قبل وقوعها، والثانية إيحاء بمصير مأساوي لحيزيه.

✓ الرسائل

تعد الرسائل من الحيل الفنية التي يلجأ إليها المبدع لنقل أحداث المسرحية، حيث «تحمل الرسالة وجهة نظر كاتبها، وهي تمثل صوته المسموع الغائب الحاضر في الموقف الدرامي، وأسلوب

[1]- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص3736

الرسائل في المسرح يمثل تحايلا من المؤلف على تحقيق التواصل بين المرسل والمرسل إليه لأسباب تعوق المرسل من وصول صوته إلى آخر، وبذا يتحقق التواصل بينهما بأسلوب غير مباشر، والرسائل في الحوار لها صورتان: أن تجهر الشخصية بقراءتها أو تروي مضمونها».[1]

ومن المسرحيات الغنائية التي وظفت هذه التقنية، مسرحية ليلى والسلطان لسالم بن عمر حيث تلجأ ليلى إلى كتابة رسالة إلى حبيبها قيس، تخبرها فيها عن حالتها السيئة التي وصلت إليها والمعاناة الكبيرة التي تكبدتها من طرف السلطان وحاشيته، وممّا جاء في مضمونها:

«الفتاة (تكتب رسالة بالغناء):

نقلوني اليوم، يا حبيبي، من حصن القلعة إلى حصن القصر

كأنهم خافوا عليّ تسلّق الأسوار

بكيت كثيرا كثيرا، وودت لو أمكنني أن أطير

نسيت القفص

نسيت الحرص

وبوق النفير

نسيت النبال

وساء المآل، يا حبيبي

أبحث في حال ما بعدها حال»[2]

في ظل هذه العزلة الكبيرة التي تعاني منها ليلى، يلجأ المؤلف إلى اعتماد تقنية الرسالة لنقل الأحداث بطريقة مختصرة ومباشرة، حيث يشعر القارئ وكأنه طرفا مشاركا في أحداث المسرحية وهذا في ظل غياب المرسل إليه (قيس)، كما أن مثل هذه الحيلة من شأنها خلق عنصر التشويق عند قيس والمساهمة في تأزيم حالته النفسية، في ظل الانتظار الدائم لأي معلومة تصله عن حال محبوبته ليلى.

[1]- فاطمة ناصر السويلم، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر منذ عام (1961- 1990) المكتب الجامعي الحديث (2010)، ص87

[2]- عمر بن سالم، ليلى والسلطان، دار سحر للنشر والتوزيع تونس (1990)، د ط ،ص110.109

ج. تطوير الصراع

يعمل الحوار على إبراز الصراع، من خلال تصوير مختلف الأحداث الموجودة في المسرحية وإبراز تلك الصدامات والأفعال المتعارضة بين الشخصيات، سواء كانت مادية أو معنوية مرتبطة بالذات، وهذا من شأنه أن يحدث عند المتلقي عنصري الإثارة والتشويق.

ففي مسرحية ليلى والسلطان، يتجلى لنا بوضوح ذلك الصراع المادي القائم بين شخصيتين متعارضتين تحاولان الحصول على هدف واحد، تجسده شخصية ليلى، حيث يسعى كليهما بشتى الطرق كسب ودها، فشخصية الفتى تسعى جاهدةً تحدي شخصية السلطان، الذي يتمتع بالجاه والسلطة، يقول الفتى متحديا السلطان:

«الفتى:

سأمهر حبيبتي شقائق النعمان

وافتديها بالأغاني والفنون

واصنع لها سلالم الألحان

وانسج لها أجنحة الحرير

وانفخ لها في الريح كي تطير

وانسف من اجلها القلاع والسجون

وانزل بها مرابع الجنوب

مرابع الشوق والغروب»[1]

هذا الحوار الذي أدارته شخصية الفتى، تبرز فيه لغة الصمود والتحدي، وهذا ما يفسر اعتماد الكاتب في حواره على الجمل الفعلية التي تحيل على الحركية والتطور، كما غلبت عليها صيغة أفعل (افتديها، واصنع، وانسج، وانفخ، وانسف، وانزل)، وهي أفعال تدل على استحقاق صفة معينة فالفتى يستحق صفة الصنع والنسج والنسف والإنزال، هذه الملامح التي حاول السلطان إبعادها عنه.

وبالمقابل نلمس إصرارا كبيرا من طرف السلطان للحصول عليها، ولذلك جاءت لغة الحوار ممزوجة بأساليب التهديد والوعيد والتوكيد، يقول السلطان:

[1]- عمر بن سالم، ليلى والسلطان، ص112

أريد هذه الجارية الشّرود

أريدها، أريدها، أريد

أريدها، يا وزير، بلا انتظار

وإلا بيضت في رأسك الليل، وسودت النهار»[1]

كما كان للصراع المعنوي المرتبط بالشخصية ذاتها وما يترتب عنه من مشاعر وأحاسيس، وما ينتج عنها من صراع داخلي، حضورا فعالا ومتميز، حيث إنها تقف شامخة، متفاعلة مع الأحداث مساهمة في تأجج الصراع، مما يجعل المتلقي متعاطفا معها، يقول الفتى:

«الفتى:

إني عزمت على المسير، يا نفسي

ولن تردّى قضائي

فلتلفحك الشموس

ولتذهب بالنضرة والرواء

فإن جف ماؤك، وضويت

وصرت صلبة كالمومياء

فيك ما فيها من ضمور ويبس

وجلاء سر مدي البقاء

عندها أيقني يا نفسي

ببلوغ ما ترتجين

رغم الأهوال والأقدار»[2]

د. تحديد وكشف الأمكنة و الأزمنة

تشكل ثنائية (المكان–الزمان) عنصرا مهما في تكوين المسرحية، حيث تتفاعل مع غيرها من العناصر الأخرى كالشخصيات والحبكة والصراع والحوار، ممّا يجعل من النص المسرحي لحمة فنية

[1]– عمر بن سالم، ليلى والسلطان، ص105

[2]– المصدر نفسه، ص118

تتداخل فيها العناصر الدرامية السابقة، ولذلك فمعظم المبدعون يولون أهمية كبيرة لهذه الثنائية، إما بتحديدها تحديدا دقيقا، أو الإشارة إليها، عن طريق الوصف، أو ربطها بالحالة النفسية للشخصيات.

تعد مسرحية حيزيه من بين المسرحيات الغنائية المغاربية التي كان للمكان حظا وافرا في تشكيل مأساة حيزيه، حيث دارت أحداثها بين منطقتي سيدي خالد الصحراوية جنوب بسكرة ومنطقة بازر صخرة القريبة من سطيف، فأغلب الأحداث تدور حول رحلة أحمد بن الباي مع ابنته بين المنطقتين، وما صاحبها من لحظات حزينة، ولذلك جاءت مختلف الأمكنة محددة تحديدا دقيقا ومن ذلك ما جاء على لسان صديق سعيد:

«صديق سعيد يواسيه:

دمعك غالي ا سعيد

رحلوا بيها (لمدوكال)

موشومة الخد والدلال

دمعك غالي اسعيد

وحيزيه شاغلة البال

حطوا بيها في (أزال)

دمعك غالي اسعيد

وفي (بازر) ناخت الجمال

يبقوا صيفهم بالكمال[1]»

تمضي الأيام و الشهور، وسعيد يعاني ألم الفراق، حتى يصله خبر وفاتها، فيجن جنونه، ويقف على قبرها باكيا، مناديا عليها، ليتحول القبر من مجرد حالة مادية إلى صديق وفي يحسن الإنصات وهذا ما يجسده الحوار الآتي:

سعيد:

يا قبرها حيزيه أين

إني أنا غض اليدين

يا قبرها أحببتها

[1]- عز الدين ميهوبي، حيزيه، ص31-32

وأموت عشقا مرتين

يا قبرها

ما عدت ألمح ظلها»[1]

كما قد يلجأ الكاتب إلى تحديد الزمن في حواره المسرحي، وهذا ما فعله سالم المساهلي في مسرحيته المحكيات، حيث حدد المدة التي وقعت فيها أحداث المسرحية وهي خمسون عاما، وهذه المدة مليئة بالمآسي والأحزان بالنسبة للشعب الفلسطيني الذي مل من الوعود الكاذبة والمفاوضات المزيفة.

«الراوي: قد يدرك الحكماء بعض حقوقهم

الإنسان: خمسون عاما والحوار بلا انتهاء

والحلم يقطعه الحصار

والأرض يطعنها الجدار»[2]

استطاع الحوار إجلاء وتوضيح ثنائية (المكان-الزمان)، وذلك من خلال التعريف بها وتحديد معالمها بدقة، وكشف مختلف الجزئيات المشكلة لها، وذلك لما تحمله هذه الثنائية من دلالات رمزية ارتبطت ارتباطا وثيقا بالشخصيات المسرحية التي تملك معها العديد من الذكريات، خاصة ما تعلق منها بالوطن وما يحمله من دلالات نفسية عميقة.

بني النص المسرحي الغنائي على مجموعة من الخصائص اللغوية والأسلوبية جعلته يختلف عن باقي المسارح الأخرى، حيث ارتبطت اللغة فيه بالطابع الوجداني والعاطفي، إذ يعمل المبدع على ترجمة مختلف الأحاسيس والمشاعر في شكل أساليب لغوية تكون مرتبطة بالموقف الذي تتواجد عليه الشخصية، كما جاءت لغته متعددة وثرية، فتارة نجدها مستمدة من اللغة الفصحى التي يلتزم فيها المبدع بمجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، ويسعى جاهدا لتحقيقها في نصه بهدف تحقيق جمالية نصية معينة، وتارة أخرى تتجلى في صورة لغة عامية تخاطب عامة الشعب حيث جاءت خالية من تلك القواعد الصرفية النحوية الصارمة التي ميزت المسرحيات التي وظفت اللغة الفصحى، وهناك مسرحيات أخرى وظفت لغة هجينة تجمع بين الفصحى والعامية، كما تميزت اللغة

[1]- عز الدين ميهوبي، حيزيه، ص53-54

[2]- عمر بن سالم، المحكيات، ص49

في المسرح الغنائي بتضمنها مختلف الأساليب الحماسية التي تلائم الواقع الصعب الذي كانت تعيشه مختلف الدول المغاربية بوقوعها تحت طائلة الاستعمار بمختلف أشكاله.

أما الحوار فكان دوره بارزا ومحوريا في مختلف المسرحيات المغاربية، حيث إن مختلف العناصر الفنية المشكلة للنص المسرحي تتجلى وتظهر من خلاله، فهو يعمل على تقديم وتوضيح الشخصيات وما يترتب عنها من مواقف قد تبدو للمتلقي بأنها غامضة أو متناقضة، ويساهم أيضا في تطور الأحداث والدفع بها نحو التأزم مما يزيد من حدة الصراع وقوته، كما أنه يقوم بإجلاء مختلف الأمكنة والأزمنة التي تحتويها المسرحية، وهناك خاصية أخرى زادت من أهميته، وهي اشتماله على نوعين رئيسيين، الأول حوار خارجي مرتبط بالصراع القائم بين الشخصيات فيما بينها أو بين الشخصية وفكرة معنوية معينة، والثاني حوار داخلي حيث تحاور الشخصية نفسها دون تدخل باقي الشخصيات الأخرى.

ولكي يحقق الحوار غايته الدرامية يجب أن يتوفر على شرطين أساسيين، حيث يتمثل الشرط الأول في ضرورة ملاءمة الحوار للشخصيات المسرحية، فمثلا حوار الشخصية العادية والبسيطة يختلف اختلافا جذريا عن الحوار الصادر عن الشخصية المثقفة، كما يرتبط أيضا بالحالة والموقف النفسي الذي تكون عليه الشخصية، حيث إن الحوار الذي يعبر عن حالة الحزن يختلف عن الحوار الذي يمثل حالة الفرح.

الفصل الثاني

الشخصية والصراع في المسرح الغنائي المغاربي

أولا: الشخصية مفهومها، أبعادها، وأنواعها

I. مفهومها:

تعد الشخصية(Personnage) من العناصر الفنية البارزة المشكلة للبناء الفني للمسرحية حيث إن أغلب العناصر الأخرى، كالأحداث والصراع والحبكة والمكان والزمان مرتبطة بها ارتباطا وثيقا، إذ لا يمكن الاستغناء عنها، ولذلك فهي –تعد بحق– المحرك الفعلي للمسرحية، بفضل المساهمة الفَّعالة في نموها وتطورها، هذا ما دفع الكتاب إلى إحاطتها بعناية كبيرة وذلك من أجل نجاح أعمالهم الإبداعية.

تساعد الشخصية في المسرح الممثل على تكوين ملامحه وإبداء رأيه، بطريقة لا تبدو فيها أنها تطرح إشكالية ما، وعلى الرغم من وضوح هذه الهوية بين الإنسان الحي والشخصية، فالشخصية تبدأ بالظهور كقناع يتناسب مع الدور المسرحي بالنسبة إلى المسرح الإغريقي، ومن خلال استعمال كلمة شخصية في القواعد اكتسبت العبارة شيئا فشيئا معنى الكائن الحي كشخص، بحيث انتقلت الشخصية المسرحية إلى نوع من التماهي مع الشخص الإنساني.[1]

كل شخصية مسرحية تقوم بإنجاز عمل –حتى عند شخصيات مثل شخصيات بيكيثالتي لا تفعل شيئا واضحا– وعلى نقيض ذلك، كل فعل، ليكون صالحا للإخراج هو بحاجة إلى ممثلين، سواء كان هؤلاء أشخاصا عاديين أو مجرد عوامل تمثيلية أخرى.[2]

إن الشخصية الضعيفة لا تستطيع أن تنهض بحمل الصراع الطويل المدى في أية مسرحية وصاحب هذه الشخصية لا يستطيع أن يحمل الرواية نفسها، ولهذا نضطر إلى استبعاد مثل صاحب هذه الشخصية فلا تجعله الممثل الأول في مسرحيتك، إن المباراة الرياضية إذا خلت من الرياضة نفسها، وكذلك الرواية التمثيلية إذا خلت من الصراع فلن تكون ثمة مسرحية، والكاتب المسرحي ليس بحاجة فقط فحسب إلى الشخصيات الراغبة في إثارة المعارك من أجل معتقداتهم، بل هو في حاجة إلى الشخصيات ذات القوة، ذات القوام المتماسك الصلب والتي تسير بالمعركة إلى نهايتها المنطقية المعقولة.[3]

---

[1]– باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال خطَّار، ص387

[2]– المرجع نفسه، ص388

[3]– لايوس أجرى، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، ص168

ومن الأمور الواجب توفرها في بناء الشخصية المسرحية، قضية النمو، فالمسرحية الناجحة هي التي تكون شخصياتها متغيرة وغير مستقرة على حالة واحدة، فصورتها في بداية المسرحية ليست هي في نهايتها، وهذا ما لا يتوفر في الشخصيات الثابتة، والتي تلازم حالة أو صورة واحدة طول المسرحية يقول لايوس أجرى معبرا عن ذلك:

«إنه ليس ثمة إلا مجالا واحد تتحدى فيه الشخصيات الروائية قوانين الطبيعية فلا تتحول و لا تتبدل ولا ينتابها التغيير،.. ذلك هو مجال الكتابة الروائية، وطبيعة الشخصيات الثابتة التي لا ينتابها التغيير هي التي تجعل الكتابة روائية هكذا، وإذا كانت شخصية ما، في قصة أو أقصوصة أو تمثيلية تحتل في في نهاية هذه الأعمال نفس المكان الذي كانت تحتله في أولها، كانت القصة أو الأقصوصة أو التمثيلية شيئا رديئا ولابد».[1]

هذه المقولة التي تقر بضرورة تحول وتطور الشخصية، وعدم استقرارها على حالة واحدة من بداية المسرحية إلى نهايتها، واجهتها بعض الانتقادات، كون فعل التحول صعب التحقيق، يقول رشاد رشدي:

«ومن المفاهيم المتخلفة عندنا الاعتقاد السائد بأن الشخصية في المسرحية لا بد أن تتطور بمعنى أنها تكون في أول المسرحية شخصية طيبة فإذا بها في آخر المسرحية شخصية شريرة أو العكس.. وليس هناك ما هو أكثر سذاجة من هذا التصور، ففي المسرحية المحدودة بزمن معين هو عادة زمن قصير لا يمكن أن يصبح الشرير قديسا، ولا الكاذب صادقا مهما كانت التجارب التي يمر بها ومهما كانت المآسي التي تواجهها، بل أن هذا التغير في الشخصية من جوهر إلى جوهر آخر لا يتأتى في الرواية الطويلة التي قد تمتد أحداثها فتغطي عشرات السنين، وهو في الغالب لا يأتي في الحياة نفسها كما يقول العلم الحديث».[2]

يمكن رد التغير والتحول في نمط وسلوك الشخصية من بداية المسرحية إلى نهايتها داخل المسرحية، إلى جهل الشخصية لأشياء وأمور كان يجهلها في البداية، لكنه استطاع إدراكها في آخر المطاف بفعل تطور الأحداث وما صاحبها من صراع بين الشخصيات، يقول رشاد رشدي:

---

[1]- لايوس أجرى، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، ص143

[2]- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص32

«فما معنى تطور الشخصية إذن في الدراما؟ إنه في الواقع لا يعدو أن يكون مجرد إدراك الشخصية لأمور كانت تجهلها، وتصرفها بعد ذلك في ضوء هذه المعرفة، ومن هنا كانت (البيربيتيا) كما يسميها أرسطو أو التحول وهو ما نسميه التطور، فجهل أحد طرفي الصراع بحقيقة الطرف الآخر-كما أشرنا سابقا- هو الأصل في الصراع... وهذا الصراع ينتهي عادة بالمعرفة وهي كما قلت السبب في التحول..»[1]

إن هذا التبدل الذي يصيب الشخصية، يرجع أساسا، إلى الصراع القائم بينها، وما ينتج عنه من تغير في المواقف على امتداد طول المسرحية، وعليه ذهب الكثير من النقاد إلى الإشادة بالدور الكبير الذي يحتله الصراع في تحديد هوية ووظيفة الشخصية داخل المسرحية، يقول عبد القادر القط في هذا السياق:

«ولكي تتحمل الشخصية المسرحية ما يريد لها المؤلف أن تحمل من الدلالات لابد أن يقوم بينها وبين بعض الشخصيات صراع حول أمرها، قد يكون مبدأ خلقيا أو قضية اجتماعية أو طموحا شخصيا، أو غير ذلك من وجوه النشاط الإنساني، وقد يكون الصراع صراعا داخليا في نفس الشخصية ذاتها بين نوازع نفسية مختلفة، ومن خلال المواقف المتوترة في هذا الصراع تبرز سمات الشخصية، وتفصح عن الدلالات المختلفة التي أراد المؤلف أن يحملها إياها، وبدون الصراع الذي يؤكد وجود الشخصية ويميزها تظل الشخصية مسطحة ككثير من الشخصيات التي تعبر بنا في حياتنا اليومية دون أن يتاح لنا التعرف على أبعادها المميزة الحقيقية».[2]

هذا الاهتمام من طرف المشاهد لم يستمد أصول شخصياته من الحياة الواقعية التي تقوم بين الناس في الواقع المعيش، وإنما يجب أن يكون هناك استقلالا تاما بين الشخصيات الواقعية، وبين ما ينتج من أفعال درامية داخل المسرحية، كما أن هذا «الاستقلال -كما هو الحال دائما في الدراما- جاء نتيجة طبيعية لبناء المسرحية على أساس الشخصيات ولكنها شخصيات لم يرسمها المؤلف على أساس علاقتها بالحياة بل على أساس علاقتها بعضها بالبعض أي العلاقة الدرامية.. ولذلك فالأفعال التي تصدر عنها -أي المسرحية منى بدايتها إلى نهايتها- مركب جديد لم يكن موجودا من قبل».[3]

---

[1]- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص33

[2]- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص25

[3]- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص26-27

ممّا سبق ذكره، يتضح لنا الدور الكبير الذي تحتله الشخصية في العمل المسرحي، حيث إنها تعد –بحق– التمظهر المادي الذي يستطع المشاهد إدراكه وتلمسه في الواقع، يقول عبد القادر القط معبرا عن أهمية الشخصية في البناء الفني للنص المسرحي: «ومن هنا ندرك أن الشخصية المسرحية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعوه من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره بكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام وأنها بهذا –دون انفصال عن غيرها من العناصر بالطبع– أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد»[1]. وعليه لا يمكن للمبدع تجاوز هذا العنصر الفني البارز والذي بفضله تتجلى باقي العناصر الفنية الأخرى، وذلك بفضل الأفعال الدرامية التي تقوم بها داخل العمل المسرحي.

II. أبعادها:

1. البعد الجسماني (المادي)

يشكل الجانب الجسماني أو الفيزيولوجي البعد الأول الذي تتكون منه الشخصية المسرحية ولذلك فمعرفة مكوناته وتحديدها بدقة، هي ضرورة ملحة، يجب على الكاتب مراعاتها أثناء كتابة شخوصه، يقول لايوس أجرى في هذا الشأن:

«أما البعد الأول إذا تحرينا البساطة واليسر فهو الكيان الفسيولوجي، أو الكيان المادي المتصل بتركيب جسم هذا الشخص –أو أي شخص آخر– وقد يكون من ضياع الوقت أن نجادل في أن الشخص الأحدب ينظر إلى الدنيا نظرة مناقضة تمام المناقضة لما ينظر به إليها الشخص السوي، الكامل التكوين العضوي، والرجل الأعرج أو الأعمى أو الأصم أو القبيح، أو الرجل الجميل الشكل أو الرجل الطويل أو القصير، إن كل شخص من هؤلاء ينظر إلى كل شيء نظرة تختلف تختلف كل الاختلاف عما ينظر به إليه أي شخص آخر».[2]

إن كياننا المادي يلون بلا شك نظرتنا للحياة، وهو يؤثر فينا إلى مالا نهاية ويساعد على جعلنا إما متسامحين أو ساخطين، تقاوم وتتحدى، أو حقراء متصنعين أو طغاة متعجرفين، ثم هو

[1]– رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص21

[2]– لايوس أجرى، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة ، ص101–102

يؤثر على تطورنا الذهني، ويصلح أساسا لمركبات النقص والاستعلاء فينا، وكياننا المادي لهذا السبب هو أشد أبعادنا الثلاث جلاءً، بل أوضح الأجهزة الرئيسية التي يتكون منها الإنسان عموما.[1]

تلعب العلامة اللغوية دورا فعالا وبارزا في إغناء المسرحية بدلالات وإيحاءات لغوية، لكنها في بعض الأحيان تصبح عاجزة عن أداء دورها بالشكل الكافي، فيلجأ المبدع إلى تجاوز تلك العلامات اللغوية إلى إشارات ورموز وإيماءات، والإيماءة عبارة عن «تقنية تتكون من الحركات، والطباع، المنظمة في شكل لغة»[2]، وبذلك يتحدد دورها في الكشف عن بعض الأمور الموجودة في المسرحية والتي لم تستطع اللغة إبرازها وتوضيحها ،وبالتالي يكون الجسد هو العلامة الفاعلة في تحقيق ذلك التفاعل بين الإيماءة واللغة، وهذه العلاقة تؤسس لما يمكن تسميته «بالنسق الإيمائي لجسد الممثل».[3]
والذي يتجسد في ملامح الوجه، وحركة الساقين واليدين، ومختلف الأصوات والإشارات الصادرة عن الشخصية.

اعتمد أحمد الطيب العلج في رسم ملامح شخصياته في مسرحية قاضي الحلقة على نظام من العلامات والإشارات والإيماءات، وقد تجلى ذلك كله في العديد من المشاهد والحوارات بين تلك الشخصيات، كما أنه كان شديد الحرص على إبراز أدق التفاصيل، وأصغر الجزئيات المكونة لجسم شخصيات مسرحيته، حيث إنه عندما يصف المرأة يظهر نقاط جمالها، انطلاقا من تقاسيم وجهها وطول قامتها ولون شعرها، معتمدا في كثير من الأحيان على التشبيه كخاصية بلاغية ميزت مسرحياته، فهي كالغزالة في أناقتها وخفتها، ولا تكتمل هذه الصورة التي رسمها العلج إلا إذا أضفى عليها طابع السخرية و التهكم، ومن ذلك قوله:

«الثاني: مراتي فنة شاكوكية غزالة ظريفة وأدمية
سمرة... شابة وخمورية وعلى بال فايقة عصرية
وخسارتها بوحاطية البهوت فالصباح وفالعشية»[4]

[1]- لايوس أجرى، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، ص102
[2]- محمد جلال أعراب، الجسد الغروتيسك التمسرح (دراسة في المسرح)، منشورات جامعة ابن زهر (2013)، ص14
[3]- المرجع نفسه، ص15
[4]- أحمد الطيب العلج، قاضي الحلقة، ص21

كما كان العلج شديد الحرص على إبراز علامات سيميائية أخرى تخص شخصياته، خاصة ما تعلق منها بالمظهر الخارجي كاللباس وتسريحة الشعر، وأناقة الجسم وغيرها من المظاهر الأخرى حيث إنه يصور –عادة– المرأة بأنها تكون مهتمة بجسمها وأناقتها وجمالها قبل الزواج، لكنها سرعان ما تهمل تلك المظاهر عند زواجها، وهنا يتضح لنا جليا أن الجسد باعتباره علامة سيميائية هو متغير بتغير الظروف المحيطة بهذه العلامة (الجسد)، وبالتالي فإن هذا التغيير الجديد سينتج دلالة جديدة مغايرة للدلالة الأولى:

«درويش: كانت مثال للأناقة ف المشطة واللباس الوقتي

الجماعة: هذي كاينة.. أسيدي.. حتى هذي كاينة

درويش: من حيث رجعنا شركا بدينا نجيبو ولاد الحلال

الجماعة: ياك أودي لاباس.. والو باس..ياك أودي لاباس

درويش: ولات مراتي شعككة بوهالية الجذبة والحال

الجماعة: ياك أودي لاباس والو لاباس ياك أودي لاباس

درويش: ما بقى عندها غير جيب وجيب وهذي تابعها هذي»[1]

وتجلت موضوعة الجسد أيضا في تلك الصورة التي رسمها العلج في مسرحيته، المتمثلة في صورة الحمار، حيث عمد إلى تفكيكها إلى جزئياتها والمتمثلة في الصوت واللون والشكل، وباجتماع هذه العناصر السابقة تتشكل أيقونة الحمار، وكأن المؤلف قد قدم صورة فوتوغرافية لتلك الموضوعة، ومن النماذج على ذلك:

«الحمار: جهدي محدود، وصوتي مرفوض

جهدي محدود، وقولي مردود

وأنا لوني مرفوض وشكلي مبغوض

راني بغاو راسي محني وف يديا حديد»[2]

عمد الكاتب إلى تفكيك الجسد وتحديد مكوناته بدقة، وهذا إيمانا منه بفكرة تراتبية وظيفة الجسد، هذه التقنية نستطيع من خلالها تحديد دلالة كل عضو، ولذلك «لا يعبر الجسد ككتلة، فهو

[1]– أحمد الطيب العلج، قاضي الحلقة، ص121

[2]– المصدر نفسه، ص104

دائما مقطّع بشكل دقيق ومتراتب، وكل تنظيم يتناسب مع أسلوب أداء أو مع جمالية، مثلا، تمحو المأساة حركة الأعضاء والجذع، بينما تستخدم الدراما النفسية الوجه واليدين خصوصا، وتبرز الأشكال الشعبية حركية الجسد بأكمله، على نقيض النفسانية، يلغى تعبير الوجه، وعلى مستوى أقل، اليدين، ليركّز على الوضعيات وعلى الجذع».[1]

استعان عز الدين ميهوبي بالصورة الجسدية في رسم معالم بطلته حيزيه، وذلك لإبراز جمالها وحسنها وتفردها عن بنات قبيلتها، ومن ذلك ما جاء على لسان صديق سعيد:

« دمعك غالي يا سعيد

رحلو بيها لمدوكال

موشومة الخد والدلال»[2]

فالوشم على الجسد عند العرب أحد المظاهر الجمالية عند المرأة وخاصة إذا كان موضع الوشم هو الخد فيزيد في جمالها وحسنها، ولذلك نرى أغلب شعراء الملحون يعتمدون هذه التقنية في أعمالهم الإبداعية، كما «يكتسي هذا الجسد فوق خشبة المسرح أشكالا متنوعة من الوشم، للتعبير عن طقوس ثقافية وحضارية كما نجد ذلك في المسرح المعاصر».[3]

ومن المسرحيات التي اهتمت –أيضا– بجسد المرأة نجد مسرحية قايد العز يا شيخ لعزارى للغازي عبد الله، حيث كان حريصا على إبراز مختلف الملامح الجسدية لشخصية (البتول) التي جسدت دور البطولة في مسرحيته، وفي هذا الشأن يقول القايد معبرا عن إعجابه الشديد بجمال محبوبته:

البتول لالة النسا

لي تشرب القهوة مهرسة

والحناني مطلسة

مولات العيون كسان والصيقان قطيب البنان

والصدر تفاح اسبانيا والشعور ورق الداليا

[1]– باتريس بافي، المجم المسرحي، ترجمة: ميشال خطّار، ص148

[2]– عز الدين ميهوبي، حيزية، ص31

[3]– جميل حمداوي ،سيميوطيقا الصورة المسرحية، ص106

حاملة بين عينيها حجاب ومن سر المجدول
عندها مفتاح الباب
والحاجب حزوبي لي نساني فهروبي»[1]

فالمتأمل في هذه الصورة الشعرية يلحظ بجلاء أن الكاتب قدم صورة فوتوغرافية لشخصية بطلته البتول، حيث إنه عمد إلى رصد مختلف الملامح المشكلة لجسدها انطلاقا من وصف جمال عيونها، ورشاقة جسمها، وطول شعرها...إلخ، وقد تراوح أسلوب إبراز تلك العناصر السابقة مابين التلميح والترميز، غير أن هذا الأخير، كان السمة البارزة في عرض تراتبة الجسد وإظهار مكوناته.

وعمل عز الدين جلاوجي في مسرحيته غنائية أولاد عامر على رصد مختلف الملامح الجسدية للمرأة التي طلب ودها عامر وحاول بشتى الطرق الحصول عليها، بالرغم من المشاكل الكبيرة التي اعترضته في سبيل ذلك، وهذا ما عبرت عنه أم عامر بقولها:

« اسمع يا جابر
عامر يطلب حمامه في برجها العالى
بيضا كي الجوهر اتلالى
في عينيها سواد الليالى
في خذها ذهب غالى
قدها ملو في الأمثالي»[2]

ففي هذه المقطع الشعري الغنائي، برزت لنا إحدى العادات والتقاليد السائدة في المجتمعات العربية، وهي أن الأم تعتبر طرفا فاعلا في تحديد هوية وملامح المرأة التي يريد ابنها الزواج بها، ولذلك فهي وضعت مجموعة من الشروط والمواصفات يجب أن تكون موجودة فيها، فبياض البشرة، وسواد العيون، وجمال الخد، كلها معايير وجب توفرها في المرأة، وبالتالي، تستطيع إقناع الرجل وأهله على حد سواء.

وهذا ما تجلى أيضا عند سمير العيادي في مسرحيته علّيسة، حيث حرص على إظهار مختلف الملامح الجسدية لشخصياته، ومن المواضع التي جسدت ذلك ما جاء على لسان بطله إنياس:

[1]- الغازي عبد الله، قايد العز يا شيخ لعزارى، ص 11
[2]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص88

«قطاةٌ ترى تلك حطت بكفي
فأورق في القلب دوح الحياة
لئن قلت للكف مهلا وعفي
وإن صحت بالعين جفي وكفي
سمعت انتشاء الحشا واللهاة»[1]

شبه إنياس علّيسة باليمامة التي تعيش في الصحراء والتي حطت على كفه، فزرعت في قلبه شعورا خاصا بسبب جمالها وحسنها، كما أن العين دمعت لرؤيتها، ولذلك فقد استعان الكاتب برصد كل الجزئيات المتعلقة بالجسم ابتداءً بالكف ثم القلب فالعين وصولا للحشا وهو كل ما يقع دون الحجاب مما يلي البطن كله، وبذلك رسم صورة متكاملة عن مكونات الجسد وكيف تتفاعل هذه المكونات فيما بينها لتشكل لنا صورة جسدية متناسقة ومنسجمة.

أما في مسرحية حشاد أنشودة الأمل للهادي القمري، فقد كانت الصورة الجسدية حاضرة بقوة، خاصة إذا علمنا أن المسرحية تعالج موضوع التضحية في سبيل الوطن ضد الاحتلال الفرنسي الغاشم، الذي سعى بكل الطرق لمنع حشاد من أداء واجبه النبيل تجاه طبقة العمال الذين عانوا الويلات من طرف السلطات الفرنسية، فاعتبرت هذه الأخيرة كل تلك التصرفات التي قام بها حشاد تآمرا عليها ومساسا بمصلحها، فقررت قتله، لكي لا تتسع رقعة الاحتجاجات بين العمال، ومن أجل ذلك يصدر قرارا بشنق حشاد والتنكيل بجثه:

«العميل:
عجلوا أصحابي هبوا
حرقوا حشاد حرقا
عنفوه مزقوه
وشنقوه اليوم شنقا»[2]

[1]- سمير العيادي، عليسة، ص59

[2]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص112

كما تجلت صورة الجسد في المسرحية في الثوب الذي يلف به الإنسان قبل موته، وهذا يبين أن حشاد يدرك إدراكا تاما بأن مصيره آت لا محالة، ولذلك نراه في كل مرة يعبر لأمه بأنه ذاهب ولن يعود إلى أهله مرة أخرى.

«حشاد:

هاتها أمي الحقيقة

وأملئيها بالدعاء

كفنيني قبل موتي

بالربيع والزهور

واسكبي فوق جبيني قبلة الرحيل

إنني عنكم لراحل

وغيابي قد يطول»[1]

ومما سبق ذكره جاز لنا القول إن الجسد يلعب دورا فعالا في رسم الشخصيات المسرحية الغنائية المغاربية، كما أنه اتخذ عدة أشكالا وصورا، حيث عمد هؤلاء الكتاب إلى تفكيك الجسد إلى مكوناته الأساسية، متخذين من كل مكون رمزا يعبر عن دلالة معينة يفرضها السياق العام للأحداث المسرحية، كما كان لجسد المرأة النصيب الأوفر في تلك الكتابات، حيث سعى كل مبدع إلى إبراز جمالها، وقد تراوحت تلك الدلالات المرتبطة بالجسد مابين التصريح والتلميح.

2. البعد الاجتماعي

تلعب البيئة والظروف المحيطة بالشخصية دورا كبيرا في تحديد سلوكاته وتصرفاته، وهذا ما يعكس –بحق– عن الدور الكبير الذي تقوم به داخل المسرحية، يقول لايوس أجرى:

«وكياننا الاجتماعي هو بعدنا الثاني الذي يجب أن نعنى به وندرسه دراسة جيدة، فإذا كنت قد ولدت في قبو، أو ما يسمونه منزل، ثم كان ملعبك بعد هذا هو الأزقة القذرة في إحدى المدن، فإن انطباعاتك و أفعالك سوف تختلف دون ريب عن انطباعات ذلك الطفل الذي ولد في قصر منيف والذي تعود أن يلعب في بيئة نظيفة لا يصاب من ينشأ فيها بعدوى ضارة أو مؤذية».[2]

[1]– الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص74

[2]– لايوس أجرى، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، ص102

إلا أننا لا نستطيع أن نجري تحليلا دقيقا لأوجه الخلاف بينك وبين هذا الطفل، أو بين الطفل الذي يعيش في المسكن الذي يلي مسكنك في العمارة نفسها حتى تزداد معرفتنا عن كل منهما، أو بالأحرى حتى نعرف من هو والد كل منكما ومن أمه، وهل كانا مريضين أو كانا سليمي البنية والدخل الذي كان يستطيع كل منهما الحصول عليه، ثم من كان أصدقاء كل منهما، وكيف كانوا يؤثرون فيكما، أو يصيبونكما بعدواهم الأخلاقية وبالعكس، وأي أنواع الملابس كنتما تحبان، وأي الكتب كنتما تقرآن، وهل كنتما تذهبان للصلاة في بيوت العبادة، ثم ماذا كان طعامكما، وماذا كانت مطامحكما.[1]

يلعب البعد الاجتماعي دورا كبيرا في السمات التي تميز الشخصية عن غيرها في المسرحية، وكذلك الوظيفة التي تقوم بها، وما ينتج عنها من أفعال درامية، ومن الشخصيات التي كان البعد الاجتماعي حاضرا فيها شخصية أحمد بن الباي في مسرحية حيزية لعز الدين ميهوبي.

تتميز هذه الشخصية بدورها القيادي داخل القبيلة، فهي الآمر والناهي، كما أن الجميع يخشاه، ولكن هذا الدور الاجتماعي الذي يقع على عاتقه، يحتم عليه أن يكون حذرا في تصرفاته وسلوكاته، غير أن العلاقة التي جمعت بين ابنته وابن أخيه، أحدثت ضررا اجتماعيا له ولعائلته، فقصة حيزيه وسعيد أصبحت حديث أهل القبيلة، يقول أحمد بن الباي:

«الأب: هذا اللي كنت خايف منو..

الأم: خايف منين يا راجل..

الأب: من راسي انحطو بين الناس..

الأم: كيف.. أنت كبير عرش الذواودة وتقول خايف انحط راسي؟»[2]

إن قبول أحمد بن الباي لتلك العلاقة التي تجمع بين سعيد وحيزيه، يعني دخوله في صراع مع تلك القوانين المجتمعية والتي كان هو أحد منظريها، وبالتالي مكانته كقائد تفرض عليه الامتثال لها، وأمام إصرار الطرفين في المضي قدما في علاقتهما، يقرر اللجوء إلى الحل الثاني والمتمثل في الرحيل عن القبيلة:

«الراوي: ركبوا الجحاف في الأبكار

[1]- لايوس أجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، ص 103

[2]- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص24

وساقوا البل نحو التل

حيزيه.. اتطل

ما شافت حد شاو انهار

وين سعيد زين الكل

وين الفارس في المحفل

حيزيه تمضغ في النار

ألطف ألطف.. يا ستار»[1]

هذه الرحلة نحو التل من طرف أحمد بن الباي، تعني إحداث انفصال تام بينه وبين قبيلته التي حكمها لسنين عديدة كقائد لها وراعٍ لشؤونها بإخلاص وتفانٍ كبيرين، واليوم يجد نفسه وسط قبيلة أخرى لا يعرف عنها الكثير، كما أنه يعيش كعنصر هامشي داخلها، فلا تأثير له، بعكس ما كان يتمتع به في قبيلته، وكأن القطيعة حدثت بين ماضٍ مشرق، وحاضر مجهول وبالتالي تتشكل الحالة الاجتماعية الجديدة له والتي تتميز بالسمات السابقة، وما يرافقها من أدوار درامية جديدة.

ولكن بعد اشتداد المرض على حيزيه، يقرر أحمد الباي الرجوع إلى القبيلة، والأمل يحدوه بأن تشفى من مرضها، ويقبل بابن أخيه سعيد عريسا لابنته، ولكن تشاء الأقدار أن تفارق حيزيه الحياة وتترك غصة في قلبه، وندما شديدا على مطاوعته لسلطة تلك التقاليد المجتمعية السائدة آنذاك، وكأنه كان ناقما على تلك المكانة الاجتماعية التي كان يتسيدها في قبيلته، والتي بسببها فقد ابنته الوحيدة يقول:

(أحمد بن الباي يغني حزنا على ابنته):

رحلت عني قالوا راحت لبرور بعيده جبات

حيزيه بنتي ما ماتت مع طيور الجنه علات

إذا غلطت معاك ف يوم يا بنتي ما نيش قاسي

كلام الناس مسموم خايف يوم ما نرفع راسي

يا بنتي يا غاليه عليا نبكي والدمعه ويدان

لو كان اترجعك يديا وترابك يرجع مرجان

[1]- عز الدين ميهوبي، حيزيه، ص30

سعيد مني ليك هديه وتعيشي عمرك.. أمان»[1]

وبالتالي يظهر لنا جليا تأثير البعد الاجتماعي على مسار تطور والشخصيات وما يرافقهما من أدوار درامية جديدة يفرضها الموقف الاجتماعي الجديد، وما ينتج عنه من تغيرات اجتماعية على مستواها، وهذا ما جسدته شخصية أحمد بن الباي الذي طرأت عدة تحولات على مستوى الملامح والصفات التي رافقت التحولات الاجتماعية على مستوى شخصية، ففي بداية المسرحية كان بمثابة القائد الذي يمتثل الجميع لأوامره، أما في نهايتها فتحول إلى مجرد إنسانٍ عادٍ يعيش وسط أناس جدد لا يعرف عنهم إلا الشيء القليل، وبهذا يكون للحالة الاجتماعية الأثر البليغ في تحديد وتطور الشخصية.

3. البعد النفسي:

أما فيما يخص البعد الثالث والمتمثل في البعد النفسي، فهو محصلة اجتماع وتفاعل البعدين المادي والاجتماعي، وما ينتج عنهما من مشاعر وأحاسيس، وكذلك مختلف العقد الأمراض النفسية وما يترتب عليها من تصرفات داخل المسرحية، يقول لايوس إجرى:

«أما البعد الثالث، أعني كياننا النفسي، فهو ثمرة بعدينا الآخرين، وأثرهما المشترك هو الذي يحيي فينا مطامعنا ويسبب هزائمنا وخيبة آمالنا ويكون أمزجتنا وميولنا ومركبات النقص فينا، ومن هنا كانت نفسيتنا، أقصد كياننا النفسي، هو الذي يتمم كائننا الجسماني والاجتماعي ويشكلهما. ونحن إذا أردنا أن نفهم الأفعال التي يأتيها أي شخص منا فيجب أن ننظر في البواعث والمحركات التي تضطره إلى أن يفعل ما يفعل، وليكن أول ما ننظر فيه من أجل هذا هو كيانه الجسماني، أي تركيبه العضوي».[2]

بالرغم من أهمية البعد المادي للشخصية، حيث إن تلك الصفات لها حضورها المتميز داخل المسرحية، إلا أن «المؤلف لا يهتم كثيرا بالوقائع المادية بقدر ما يعنى ببواعثها ونتائجها النفسية وما يحدث من صراع بين تلك الشخصيات، فإن ذلك دليل على أن غاية المؤلف من سوق تلك الوقائع

[1]- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص 50-51

[2]- لايوس أجرى، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، ص103

في المقام الأول تصوير بعض الشخصيات الإنسانية في مواقف تبرز سماتها النفسية وعلاقتها الإنسانية وتقيم بينها وبين غيرها من الشخصيات صراعا يمثل بعض القيم الإنسانية الخاصة».[1]

يؤثر البعدان الجسماني والاجتماعي على الشخصية، فينتج عنه مجموعة من المشاعر والأحاسيس والعقد والأمراض النفسية، لتشكل لنا صورة مكتملة عن الشخصية، ففي مسرحية حيزيه لعز الدين ميهوبي، أثر الجانب الاجتماعي على الحالة النفسية لمختلف شخصيات المسرحية، فبعد الموقف الذي يتخذه أحمد بن الباي بالرحيل عن القبيلة وما صاحبه من مرض حيزية، ثم وفاتها، هذه المأساة أثرت بشكل كبير على الحالة النفسية لبطل المسرحية سعيد الذي تسوء حالته كثيرا عندما يسمع بوفاتها، فتتشكل ما يسمى بعقدة الانفصال أو الفقد، حيث يكابد سعيد ألم فقده لمحبوبته حيزية، وما ترتب عليها من مشاعر حزينة، يقول سعيد:

«(سعيد يأتيه الخبر.. فلا يصدق ويغني):

خذوني إليها ولا تتركوني

فروحي لديها ونور عيوني

خذوني إليها إليها خذوني

أنام وأصحو بغير جفون

خذوني إليها و لا تتركوني

تمزق قلبي وزاد جنوني»[2]

غير أن هذا الفقد الذي يعاني منه سعيد، هو –في حقيقة الأمر– فقد مادي فقط، فالنسبة إليه حيزيه لم تمت، وستظل حية باقية في ذاكرته، ولذلك كثيرا ما نراه دائما يقف على قبرها رفقة صديقه، كما فعل الشعراء قديما، يشكو إليها ألم الفراق، وممّا زاد في مأساوية الموقف، لجوء الكاتب لصدى صوت حيزية وهي قبرها:

«(يصل سعيد وصديقه إلى قبر حيزية فيرتمي عليه باكيا بينما يأتي رجع لموقف غنائي):

حيزيه تغني: يا بن عمي قلبك شمعه

تضوي بين اضلوعي ضيه

[1]– عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص21

[2]– عز الدين ميهوبي، حيزية، ص51

ما نشكي ما نذرف دمعه

ما تنساك غدوه عينيه

لا حد.. لا ثلاثا.. لا جمعه

عمري ليك بغير امزيه

سعيد يرد غناء:

يا بنية عمي يا روحي

قلبي معاك وين تروحي

ما عندي لابي لا والي

لا يد اداويليا جروحي

ما القيتش ف الدنيا غالي

غيرك أنت ابجي بوحي»[1]

تتشكل الشخصية من ثلاث أبعاد دلالية، تتحد فيما بينها، لكي تخرج لنا شخصية متكاملة تستطيع إنجاز العمل الموكل إليها، وأول هذه الأبعاد، هو البعد الجسماني، حيث يعمد المؤلف فيه إلى إبراز مختلف ملامح الجسم وتشكلاته المختلفة، ثم يأتي البعد الاجتماعي، وذلك من خلال كشف الحالة الاجتماعية التي تتواجد عليها الشخصية، ولكي يكتمل بناءها الفني، يتحد البعدان السابقين ليتشكل لنا البعد النفسي، باعتباره نتيجة حتمية لهما، غير أن حضور هذه الأبعاد الدلالية ضمن العمل المسرحي ليس إلزاميا، فقد تحضر العناصر الثلاثة معا، أو قد يلجأ المبدع إلى بناء مسرحيته على بعد واحد، وبالتالي فحضورها ضروري، إذ يتم من خلالها تحديد نوع الشخصية وكذلك الدور الذي تقوم به في المسرحية.

[1]– عز الدين ميهوبي، حيزية، ص53

III. أنواعه:

تلعب الشخصية دورا مهما في بناء المسرحية، حيث تعد المحرك الفعلي للأحداث داخلها، كما تقوم بعدة أدوار ووظائف داخلها، ولهذا سنحاول تتبعها بحسب تحركها ووظيفتها داخل المسرحيات المدروسة.

يمكن تحديد مختلف الأدوار والوظائف التي قامت بها الشخصيات انطلاقا من تواجدها داخل الموضوعات والثيمات التي سبق دراستها في الباب الأول، والتي حصرت في ثلاث قضايا:

أولا: قضية الحب، حيث يسعى الرجل بشتى الطرق الحصول على المرأة.

ثانيا: قضية النزعة الإنسانية، والتي تتجلى في العديد من القيم الإنسانية يحاول الإنسان تجسيدها في حياته اليومية.

ثالثا: قضية الثورة، وفيها رغبة كبيرة للشخصية في تحقيق حريتها واستقلالها عن المستعمر.

1. الشخصية (البطل – البطلة)*:

وهي الشخصية الارتكازية في القطعة المسرحية، ولأهميتها في بناء الأحداث، فهي دائما محط اهتمام المتفرج ومثار عواطفه، وقد يكون البطل –أي الشخصية التي تحرك الأحداث– متمثلا في مجموعة من الناس، أوفي إنسان، أو مكان، أو زمان، أو فكرة معنوية، إن العبرة بالبطولة هنا، هو العمود الأساسي الذي تدور حوله رحى الوقائع.[1]

يرتبط البطل ارتباطا وطيدا بالتيار أو المذهب الأدبي الذي ينتمي إليه، ولذا نجد أن «التراجيديا الكلاسيكية تقدم البطل في عزلته المذهلة، والدراما البرجوازية التي تقدم في ما بعد تجسيدا للطبقة البرجوازية التي تحاول تغليب القيم الفردية العائدة إلى الطبقة المذكورة، فالطبيعة والواقعية في الحقيقة تشيران إلى بطل مثير للشفقة وساقط وقد أصبح فريسة الحتمية الاجتماعية، والمسرح العبثي يتمم سقوطه من خلال إظهاره كإنسان مشوش وخالٍ من أي طموح، وقد سبق لبريخت أن وقع حكم الإعدام بهذا البطل عندما تنازل عن تمثيله لمصلحة ما هو جماعي على أساس الإنتاج الرأسمالي أو بواسطة الطبقة العاملة».[2]

---

* – لقد سبق الإشارة إلى مفهوم البطولة بشيء من التفصيل في الفصل الأول من الباب الأول، في قضية الحب والبطولة.

[1] – إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص63

[2] – باتريس بافي، المعجم المسرحي، ترجمة: ميشال خطَّار، ص268

تحقق الشخصية حضورها وتميزها داخل النص المسرحي من خلال الفعل الذي تقوم به، حيث «ما إن يخرج البطل من الظل، وما إن يهجر بيئته من دون نزاع، حتى يكاد يدخل في دائرة غريبة وتنطلق آلية الفعل الذي لن يتوقف إلا عندما تستعيد الشخصية وضعها الأصلي، ونكون قد وصلنا إلى مرحلة حيث يكون نزاعه لا وجود له».[1]

2. الشخصية المعارضة والمساعدة:

ترتبط هاتين الشخصيتان ارتباطا وثيقا بالشخصية البطلة، حيث ينظر إلى الشخصية المعارضة على أنها «الشخصية المسرحية التي تقوم بتدبير مكيدة، أو معارضة البطل أو البطلة، ولعل شخصيتي: كلوديوس وبولينيوس –وغيرهما– في مسرحية هاملت لشكسبير خير مثال على ذلك».[2]

كما أن هذه الشخصيات «تتحرك وفق حافز مضمر لإنجاز برنامج مضاد للبطل الحقيقي، حيث تتخذ من دائرة فعل البطل قاعدة أساسية لاستمرارية بقائها وهيمنتها، من هذا المنظور فالمعارض فعل سلبي في أغلب حالاته، يقذف الفاعل في بحر التوترات، بواسطة العراقيل التي يخلقها بفعله، المنسوجة ضمن برنامجه السردي».[3]

أما بالنسبة إلى الشخصية المساعدة، فهي تختلف عن الشخصية المعارضة، فبالرغم من كونها لها وظيفة في مجرى الأحداث، ولكنها ليست وظيفة ضرورية وهامة لتطوير الحبكة الدرامية [4]، إلا أنه يبقى دورها الأساسي هو المؤازرة وتقديم المعونة والتسهيلات للشخصية البطلة وذلك من أجل إنجاز برنامجها السردي، والذي يهدف إلى تحقيق الاتصال مع موضوع الصراع.[5]

سعت الشخصيات البطلة التي تمثل القسم الأول، للحصول على المرأة، ولكي تحقق هذا الارتباط بموضوعها يجب أن تكون لها القدرة على تنفيذ مشروعها، والذي بموجبه يحصل على محبوبته والتي تنافسه عليها شخصية أخرى تسعى هي الأخرى بشتى الطرق لعرقلته وإفساد مشروعه.

---

[1] – باتريس بافي، المعجم المسرحي، ترجمة: ميشال خطَّار، ص390

[2] – إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، ص 158

[3] – منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح (سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان)، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا–لبنان، ط1 (2014)، ص 96

[4] – ينظر: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص158

[5] – ينظر: منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، ص104

ففي مسرحية ليلى والسلطان لعمر بن سالم، تسعى الشخصية البطلة والمجسدة في شخصية الفتى للحصول على الموضوع والمتمثل في شخصية ليلى، غير أن هناك شخصية أخرى تنافسه وتحاول الحصول عليها أيضا، وهي شخصية السلطان، فالبداية كانت مع الفتى قيس الذي أعجب بها عند ضفاف النهر، يقول الراوي ساردا قصة تلاقيهما:

«الراوي: ظلت ليلى خائفة، ترقبه
رشها بالماء، رشته
ضحك لها، ضحكت له
والضحك كان هو السبب
اقترب منها، اقترب، اقترب
لمسها وجدها ترتعش
بدأ يجر فيها التيار...
مسكها، احتضنها
أخرجها لتجد القرار»[1]

ثم بعد ذلك يقوم السلطان باختطاف ليلى وأخذها معه إلى قصره، ولما يسمع قيس بالخبر ينتابه شعور حزين، وتكثر الأسئلة في ذهنه عن المكان الذي توجد فيه، ولكنه يعجز عن إيجادها يقول:

«الفتى: سألت حبيبتي الجبال
سألت النور والضلال
فما وجدت عندها جواب
ولا عرفت كيف تهتك الأستار
وتكشف الغيوب والأقدار »[2]

أما ليلى فكانت في قصر السلطان تعيش ألم الوحدة و الفراق، تنتظر قدوم قيس، كي يخلصها من أسرها الذي طال أمده، تقول ليلى معبرة عن حالها في القصر:

[1]- عمر بن سالم، ليلى والسلطان، ص94
[2]- المصدر نفسه، ص100

«الفتاة (تكتب رسالة بالغناء):

نقلوني اليوم، يا حبيبي، من حصن القلعة إلى حصن القصر

كأنهم خافوا عليّ تسلق الأسوار

بكيت كثيرا كثيرا، وودت لو أمكنني أن أطير

نسيت القفص

نسيت الحرص

وبوق النفير

نسيت البزاة

نسيت النبال

وداخلي صراع كالخبال

وساء المآل، يا حبيبي

أصبحت في حال ما بعدها حال»[1]

وعندما يسمع الوزير بأمر الفتى قيس، وطلبه لود ليلى، تثور ثائرته، ويغضب شديد الغضب ويقرر هو الآخر، الدخول في مشروع معارض، يتم من خلاله القضاء عليه، أو أسره في قصره، كما أسر محبوبته من قبل، يقول:

«السلطان: لا بد من قطع رأسه، يا وزير، لابد

لا يجتمع في مملكتي رأسان

اصطده، يا وزير، كما اصدت عشيقته من قبل، واتني به حالا في قفص من حديد

الوزير: السمع والطاعة يا وزير

السمع والطاعة»[2]

وهنا تتدخل شخصية الوزير، التي تعد –في الحقيقة– شخصية معارضة، إنها تقف ضد المشروع الذي تبناه البطل، وهو الحصول على الموضوع والمتمثل في شخصية ليلى التي تقوم بخطوة

[1]– عمر بن سالم، ليلى والسلطان، ص110

[2]– المصدر نفسه، ص116

كبيرة، وهي الإقدام على الامتناع عن الأكل والشرب، فتسوء حالتها، فيحتار الوزير في أمرها، فيلجأ إلى وزيره طلبا في إيجاد حلا لهذه المشكلة التي حلت به:

السلطان: كيف تروّض هذه الجارية

دبر، يا وزير، وإلا رأسك يطير

الوزير: عليك يا مولاي، بصاحب الكتاب

فهو الذي يعالج الصدور

ويربط القلوب بالقلوب

ويفعل في العشق والوصال

ما لا تفعله السياط والنصال»[1]

يغتنم الفتى قيس، هذا النداء من طرف الوزير، فيقرر التخفي في صورة عرّاف، ويقف أمام القصر طالبا ملاقاة الوزير وحل قضية السلطان، وهي تقريب الوصال بينه وبين ليلى، يقول الراوي معبرا عن ذلك:

وصل الفتى العنيد يوما مدينة السلطان

وصلها بعد العناء والاجتهاد

وصلها كالسندباد

في مخلب العنقاء

ولما دخل الأسواق، وسمع النداء في الأبواق

تنكر في زي العرافين

ووقف بالباب ينتظر

ويرقب الأقدار بالبشر»[2]

إن هذه الحيلة التي لجأ إليها قيس بغرض تحرير ليلى تتكرر في العديد من المسرحيات الغنائية المغاربية، وخاصة التي يكون الصراع فيها هو الحصول على المرأة، ففي مسرحية الحراز يلجأ البطل محمود إلى التخفي والتقنع في صور متعددة، فتارة تجده في صورة قاضي، وتارة أخرى في صورة شادين

[1]- عمر بن سالم، ليلى والسلطان، ص 125

[2]- المصدر نفسه، ص127

عدلين، وتارة أخرى في صورة قائد لفرقة موسيقية، وكل هذه الصور والهيئات تعد –في الحقيقة– شخصيات مساعدة للبطل.

عندما يدخل الفتى قيس إلى مجلس السلطان، يأخذ العود، ويبدأ في العزف والغناء للفتاة وكأنه لا يرى سواها في القاعة:

عشقتها حبيبتي في السر

عشقتها في الجهر

حبيبتي لا تعرف الأغلال

حبيبتي لا تعرف العقود

لا تلبس ما تفرز الديدان

حسن حبيبتي من ربها الفنان

لون حبيبتي من زهر البستان»[1]

لم يستطع الفتى قيس كبت عواطفه وإخفائها عن الحاضرين، فيفتضح أمره، غير أن الجميع يتعاطف معه، حتى الوزير يتأثر لحاله، وحينها يغضب السلطان، ويأمر من الحراس القبض على الجميع بما فيهم الوزير، غير أن قيس وليلي يستطيعان الفرار من المجلس، وبذلك يحدث الاتصال بين قيس وموضوعه ليلى، بعدما عاشا لفترة طويلة في حالة انفصال، وهذا ما يوضحه الحوار الآتي :

«السلطان: ما هذا الذي أرى يا وزير؟

الوزير: إنه العشق يا مولاي، إنه العشق

السلطان: أي عشق تعني يا وزير الشؤم؟

الوزير: عشقه لها وعشقها له

السلطان: القوا عليها وعليه القبض

ألقوا عليهما القبض...

(يحاول الحجّاب والأعوان بالرقص الذي تصاحبه الموسيقى تنفيذ أوامر السلطان، ولكن الفتى والفتاة ينفلتان من قبضة الجميع...)»[2]

[1]– عمر بن سالم، ليلى والسلطان ، ص 131

[2]– المصدر نفسه، ص133

3. الشخصيات النمطية

بالرغم من كون الشخصيات النمطية (Stereotype) أقل شأنا من الشخصيات الثانوية إلا أنها تحضى باهتمام الكتاب، وهذا لحاجتهم الماسة لمثل هذه الشخصيات والتي تناسب بعضا من المواقف الدرامية لمسرحياتهم، حيث إن الشخصيات ذات الصورة النمطية «تتحدث وتتفاعل وفقا لمخطط معروف مسبقا ومتكرر كثيرا، لأن ليس لها أقل قدرا من الحرية الشخصية للحركة، وليست سوى أدوات بدائية بيد المؤلف: (الرجل العسكري أو الثرثار...) حركاتها آلية، وتعتبر وكأنها على شاكلة الرجل الآلي، وتكون في غالب الأحيان نتاج تطور أدبي طويل، فتظهر من جديد تحت أشكال مختلفة: (كاركاتور، عمل وظيفي، نمط، دور)».[1]

والشخصية النمطية هي التي تتحقق فيها صفات يفترض أن تتحقق عند من ينتمي إلى مهنة معينة كالقصاب أو الحلاق أو خادم في المقهى، أو غيرهم مما نراهم في كثير من المسرحيات العربية أو عند من يمثلون طبقة خاصة كالعامل أو الفلاح أو المثقف، أو غيرهم من أبناء الطبقات المختلفة وعيب مثل هذه الشخصيات النمطية أنها إلى جانب انتمائها المهني أو الطبقي لا تتميز بوجود متفرد داخل هذا الانتماء، ففي المسرحيات العربية التي تقدم تلك الشخصيات نرى القصاب في أغلب الأحوال رجل ضخم البنيان، غزير الشوارب، غليظ الطبع، يرتدي زيا مميزا نعرفه به حين نراه لأول وهلة، يقدر إلا المال.[2]

ولهذا يستطيع المشاهد في أغلب الأحوال أن يتنبأ بسلوكه في كل ما يعرض له من مواقف في المسرحية، لأنه يظل محتفظا بتلك السمات دون أن تنمو شخصيته أو تتطور كما يحدث للشخصية غير النمطية، وهكذا يفقد المشاهد متعة متابعة الشخصية في نموها وتوقع ما قد يصدر عنها من سلوك غير منتظر، ويواجه سلوكا ومواقف رآها من قبل في مسرحيات تتضمن مثل تلك الشخصيات.[3]

تعد الشخصيات النمطية من الأنواع الواسعة الانتشار في المسرحيات الغنائية المغاربية، حيث يلجأ إليها المبدع للتعبير عن عموم الظاهرة؛ أي أن هذه الظاهرة يشترك فيها جميع الناس دون

---

[1]- باتريس بافي، المعجم المسرحي، ترجمة: ميشال ف خطَّار، ص511

[2]- عبد القادر القط ،من فنون الأدب المسرحية، ص 25

[3]- المرجع نفسه، ص25

استثناء، ومن النماذج على ذلك، مسرحية المحكيات لسالم المساهلي، الذي وظف شخصية الإنسان دون تحديد أو تخصيص، وهذا لكي يمنح شخصية الشمولية في الموضوع الذي طرحته المسرحية والمتمثل أساسا في ماهية الإنسان في ظل العولمة، وما يواجهه من تحديات وصعوبات، وهذا ما يجسده الحوار الآتي:

«الراوي: الناس تسقط مثل أوراق الخريف

تهوي على قلق الثنايا والدروب

من لم يمت بالجوع مات بغيره

الإنسان: الناس يقتلها الظمأ

الراوي: لمنابع العدل المشرد

في غبار العوله

الإنسان: للنار في وهج الرغيف»[1]

إذن فقضية العولمة لا تخص الفرد بعينه، وإنما القضية عامة وتشمل الإنسانية جمعاء، ولذلك وجب على كل الناس التصدي لها ومحاربتها، لأنها فخ كبير وقعت فيه البشرية، فما احتلال الدول وسرقة ثرواتها، وتجويع شعوبها، وقتل مواطنيها، ما هي إلا تجليات مباشرة لهذه العولمة الخادعة فظاهرها سلام وتعايش ومحبة، وباطنها قتل واستغلال وطمس لهوية الشعوب الضعيفة.

ومن الشخصيات النمطية –أيضا– التي كان حضورها بارزا شخصية الراوي في مسرحية هتاف الأرض لبوزيان الدراجي، حيث طرح من خلالها الكاتب علاقة الإنسان بالأرض، ولذلك لجأ إلى هذه الشخصية النمطية، يقول الراوي:

الراوي الأول: فهالته صورة أغوال يم تبيد الحياة ببصق السموم

وتفني البحار بأهوالها وتبعث فيها رياح الجحيم

الراوي الثاني: تقدم ثالثة للسراج لكي يستزيد بكشف الجحيم

فأمسكه وأدار الزمام إلى الخلف في لوعة المستهيم

الراوي الثالث: نضال تحلى بصبر وجد عدو التراخي أو الانحناء

فلم يتراجع، ولم يتوان عن السعي حيث السراج يشاء

[1]– سالم المساهلي، المحكيات، ص53

الراوي الرابع: تراكم في الصدر هم وغم يثير في النفوس ويدمي الجراح

لمرأى مفاسد في الأرض جاءت إليها على متن جيش الرياح»[1]

إن قضية الأرض لا تخص الإنسان بمفرده، بل هي مسؤولية جماعية، وجب على الجميع المشاركة فيها، فالأرض تعاني في صمت، إذ أصبح التلوث خطرا حقيقيا يهددها، كما أن الاستغلال المفرط من طرف الإنسان جعلها غير قادرة على العطاء، وهذه الدلالات المتعددة جعلت من الكاتب ينوع في أصوات الراوي، والتي جاءت جميعها لسانا ناطقا عن معاناة الأرض وما يتهددها من كوارث.

كذلك من الشخصيات النمطية، شخصية العامل في مسرحية حشاد أنشودة الأمل للهادي القمري، حيث كان حضورها بارزا وملفتا، في الكثير من المشاهد، ومن ذلك:

حشاد: سيجرفنا السيل سيل الدماء

ويودي الوجود وكف القدر

العامل 1: نبيت الليالي نناجي النجوم

إلى أن يذوب جبين السحر

العامل 2: لما لا نفجر عيون الغضب

ونلوي عنان زمان غبر

العامل 3 وفي الليل تسبى عروس الفدى

وتجتاح فينا ربيع العمر

العامل 4: ومن غير جرم تقام المشانق

وكم بطن أم حنون بقر»[2]

وتأخذ الشخصية النمطية دلالة التحقير والتقليل من شأنها، وهذا ما حدث مع شخصية العميل، هذا الإنسان الذي خان وطنه، وأخذ أخبارهم للمستعمر، والذي كان يتلذذ لقتل حشاد والتنكيل بجثته، يقول:

عجلوا أصحابي هبوا

حرقوا حشاد حرقا

[1]- بوزياني الدراجي، هتاف الأرض، ص59-60

[2]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص 84-85

عنفوه مزقوه

واشنقوه اليوم شنقا»[1]

إن أهم ما يميز الشخصية النمطية، هو معرفتنا المسبقة عمّا يمكنه القيام به داخل المسرحية وبالتالي لا مجال للتغير والتبدل في مواقفها وسلوكها، ولكن هذا الطرح، لا يقودنا إلى إهمالها واعتبارها شخصيات مهملة، إذ من خلالها يمكننا التعبير عن بعض المواقف المسرحية الهامة والحاسمة في مسار تطور الأحداث والدفع بالصراع نحو النمو والتطور، كما أننا نستطيع من خلالها توليد معاني جديدة كالتعميم والشمولية أو التحقير والتقليل من شأن بعض الشخصيات الأخرى، كما أن حضورها بجانب الشخصيات الرئيسية الأخرى، من شأنه تقوية وتوضيح تلك الشخصيات.

4. الجوقة:

لقد أعاد المسرح الغنائي أمجاد الجوقة (chorus) في المسرح اليوناني القديم، حيث كان لها دورا بارزا على خشبة المسرح، فكان عدد الفصول والمشاهد متعلقان بها، والجوقة –أو الجوق– هي «الجماعة من الناس، والجمع أجواق، ويقال جَوق القوم، أي ارتفعت أصواتهم، وقد استخدمت كلمة الخورس في بداية تعرف العالم العربي على المسرح الأوروبي، ثم أطلقت لفظة الجوقة على الفرقة التمثيلية».[2]

والجوقة –مسرحيا– مجموعة من المغنين أو الراقصين، أو الصامتين، أو المعلقين، تؤدي وظيفتها مجتمعة أو تفاريق، وتشترك الجوقة في التمثيل: بتعليقها على الأحداث، أو بتحاورها مع الممثلين، أو بصمتها المعبر.[3]

تحتل الجوقة مكانة بارزة في تاريخ المسرح الإغريقي القديم، وعليه فهي ليست طرفا هامشيا في بناء المسرحية، بل هي الأصل الذي من خلاله ولدت التراجيديا، يقول نيتشه معبرا عن أهمية الجوقة في ميلاد التراجيديا:

«وهذا التراث يقول لنا بشكل قاطع بأن سبب ميلاد التراجيديا هي الجوقة التراجيدية وبأنها لم تكن في الأصل سوى تلك الجوقة لا غير، لذا يتوجب علينا النظر في تلك الجوقة التي هي أصل المسرح

---

[1]– الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص112

[2]– إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، ص91

[3]– المرجع نفسه، ص91

دون أن نكتفي بتلك الخطابات الجمالية المعتادة، التي تقول بأن الجوقة هي المتفرج المثالي أو بأن مهمتها هي تمثيل الشعب في مقابل الفضاء الملكي الذي هو فضاء الخشبة».[1]

أما فيما يخص الوظيفة والأدوار التي تقوم بها الجوقة، فهي متعددة وكثيرة، وهذا يعكس بحق الدور الكبير الذي تقوم به داخل المسرحية، والتي يمكن حصرها في النقاط الآتية:

– توضيح الأحداث والتعليق عليها وكذلك التخفيف من حدة التوتر الذي يحس به المشاهدون من جراء تتابع المواقف التراجيدية العنيفة، وينبغي أن تكون الكلمات التي تعلق بها الجوقة على الأحداث مرتبطة بالموقف الدرامي.

– إن الجوقة في التراجيديا تمنح المشاهدين لحظات من الإثارة الهادئة يمكن عن طريقها أن توضح ما يدور من أحداث وأن تعلق على المواقف الدرامية بحيث تربط كل مشهد بالمشهد الذي يليه.

– القيام بدور الممثل ،ومعناه أن تشترك الجوقة في الحوار تماما مثل أي ممثل آخر، كما يجب أن يكون حديثها وإنشادها جزءا من موضوع المسرحية.

– أن تعبر عن الرأي العام، بمعنى أن تمدح الأفعال الطيبة، وتذم الأفعال الشريرة.[2]

تعددت وظائف الجوقة في المسرحيات الغنائية المغاربية، كما أن حضورها شمل –تقريبا– معظمها، ففي مسرحية علّيسة، كانت طرفا فعالا في سير وتطور الأحداث، حيث شكلت صورة متميزة من التلاحم النفسي والوجداني بين الشخصيات المحورية في المسرحية، ولذلك نجدها متفاعلة متحدة مع علّيسة، وهذا ما نلمسه من الحوار الآتي:

«المجموعة:

يا طائر الفينيق في البيت العتيق

أوقد منار الشوق في المرسى العريق

واسكب بأحواض الفدا

عطر الندى

واركب نسيم الشرق لا تخشى الطريق

[1] – فريدريك نيتشه، ميلاد التراجيديا، ترجمة: محمد الناجي، إفريقيا الشرق المغرب (2011)، د ط، ص35

[2] – محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة (1977)، د ط، ص85-86

عليسة:

أطعمتنا حب الأزل

أرويتنا حب الخلود

المجموعة:

لما نزل

نحكي الوجود

من مولد الأزمان لا نخشى الطريق

علّيسة:

فيروز الشطآن لا تخش الطريق

المجموعة:

أذكيت في القلب الندا

مذهام بالأفق البعيد»[1]

لم تعد الجوقة ذلك الهيكل الجامد والساكن والذي يردد صوت الشخصيات الأخرى، بل أصبح طرفا مشاركا وفعالا في نمو وتطور الأحداث، وهذه الخاصية نجدها تتكرر في عدة مشاهد في المسرحية مع البطل إنياس، والحوار الآتي يوضح ذلك:

«إنياس:

أنا إن تركت ديارا تموت

وناديت أمي أيا أفروديت

هبي لي منار..

المجموعة:

فسيري وطيري أثيري الحياة

فإنياس في البحر يرجو النجاة

إنياس:

توابيت قومي.. نمت فوق جسمي

[1]- سمير العيادي، علّيسة، ص35-36

وأمي لهت في المروج

المجموعة:

ونادتك نيري.. بأعلى الألم»[1]

كذلك من الوظائف الحوارية التي أدتها الجوقة في المسرحيات الغنائية، سرد الأحداث والوقائع التي حدثت لإنياس قبل وصوله إلى شواطئ مدينة قرطاج وما كابده من صعاب وتحديات، فهي أحداث طويلة تتطلب عدة حوارات مشاهد بين الشخصيات لكي تستطيع علّيسة معرفة ذلك، لكن الجوقة قامت بتلخيص مسار تلك الأحداث وعرضها على المتلقي بطريقة ذكية جدا، حققت للحوار خاصية التكثيف الدلالي، تقول الجوقة:

«الجوقة:

هدوءا هدوءا

تطلع إلى البحر نيري

أعاصير ختل وحرب وقتل

تهدُّ الأساطيل بين الشرار

وتجرف في الغرب سيف طروادة

فأين الفرار؟»[2]

وأدت الجوقة في العديد من المناسبات دور الإنشاد والاستعراض، حيث تكون العملية جماعية ويشارك فيها الجميع، مضيفة على المشهد المسرحي طابعا من المرح والحماس في نفوس الناس، ومن الأمثلة على ذلك:

«المجموعة:

هلا هيلا لا ليل هل

هلال الهدى بقرطاج هل

نهل

رحيق الندى... بورد القبل

---

[1]- سمير العيادي، علّيسة، ص20-21

[2]- المصدر نفسه، ص 20

فناداه فجر الجدا في ثغور الأمل...»[1]

قد تقوم الجوقة بكشف أحداث المسرحية، والتعريف بشخصيات، وكشف موضوعها وهذا في بداية المسرحية، وهذه التقنية عرفت في التراجيديا الإغريقية القديمة بما يسمى (البرولوج[2])، حيث نظر إليه الكثير من النقاد على أنه عيب من عيوب الحوار المسرحي، لأنه يعمل على قتل عنصر التشويق عند المتلقي، ولا يترك المجال للشخصيات بعرض الأحداث وفق مسار درامي معين، ومن ذلك ما قامت به الجوقة في مسرحية قاضي الحلقة لأحمد الطيب العلج، حيث خصص مشهدا افتتاحيا كشف من خلاله موضوع مسرحيته والمتمثل أساسا في قضية العدل، تقول الجوقة:

«الجماعة:

بغينا قاضي بغينا قاضي يكون حكيم وماهر ماضي
يحب الخير ينصف الناس ويكون حكامه على أساس
الحق، العدل.. هما النبراس وما يكونشي سوقه فاضي
بغينا قاضي بغينا قاضي ماهر حاضي
بغينا قاضي لبيب وكاضي
بغينا قاضي قانع راضي
بغينا قاضي سيفه ماضي»[3]

إن أهم ما يميز المسرحية الغنائية، تضمنها ما يسمى بالجوقة (الجماعة، المجموعة)، حيث سعى المسرح الغنائي إلى إعادة إحياء أمجاد المسرح الإغريقي القديم الذي كان يولي أهمية كبيرة، كما أن تقسيم المشاهد والفصول كان مرتبطا بها بشكل كبير، ولذلك فهي تعد شخصية محورية، حيث تقوم بعدة أدوار ووظائف درامية، كالتعليق على الأحداث والتمهيد لها، وكذلك قيامها بدور الغناء والإنشاد، كما أنها يمكنها أن تصبح شخصيات محركة للأحداث ومساهمة في تطور الصراع، فهي –

[1]– سمير العيادي، علّيسة، ص27

[2]– البرلوج(التقديم): قصيدة أو مقطع نثري في بداية المسرحية يشرح الحدث ويعلق عليه، كان يوريبيدس الكاتب المسرحي اليوناني أول من استخدم البرلوج وحذا حذوه كتاب المسرح الإنجليز في العصر الإليزبيتي وأطلقوا عليه اسم الكورس .(فاطمة موسى محمود قاموس المسرح، ج1، ص309)

[3]– أحمد الطيب العلج، قاضي الحلقة، ص19

بحق- الخاصية المميزة التي نستطيع من خلالها إدراك المسرح الغنائي وتميزه عن غيره من المسارح الأخرى.

ثانيا: الصراع مفهومه وأنواعه

I. مفهومه:

يحتل الصراع الدرامي (Conflit dramatic) مكانة بارزة في بنية المسرحية، حيث يتداخل مع عناصرها المختلفة كالحوار والعقدة والشخصيات، ولهذا نجد أن أغلب النقاد يولون أهمية قصوى له، حيث يعمل تطوير أحداث المسرحية، والدفع بها قدما للوصول إلى حلول درامية تتلاءم وطبيعة الشخصيات.

تعددت مفاهيم الصراع، بتعدد الرؤى والتوجهات، ولكنها اتفقت في جوهرها على أنه «مناضلة بين قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي»[1]، وعليه فوجود القوى المتعارضة شرط أساسيا، لأنه يضمن للقارئ عنصري الإثارة والتشويق، وفيما يخص أشكال الصراع فهي متعددة ومختلفة، فإما أن تكون «منافسة بين شخصيتين لأسباب اقتصادية، وغرامية، وأخلاقية وسياسية...إلخ، أو نزاع حول مفهومين للعالم، وسلوكين لا يمكن التوفيق بينهما مثل: أنتجون وكريون أو جدل أخلاقي بين ذاتية وموضوعية، بين ميل وواجب، بين عاطفة وعقل، ويكون هذا الجدل داخل صورة واحدة أو بين فريقين يسعيان إلى فرض نفسيهما على البطل، أو نزاعات المصلح بين الفرد والمجتمع، ودوافع خاصة وعامة، أو صراع أخلاقي أو ميثافزيقي عند الإنسان تجاه مبدأ أو رغبة».[2]

أما فيما يخص حل تلك النزاعات والصراعات داخل المسرحية، فهي مرتبطة بالأسباب المؤدية لها، فعادة ما تكون نتائجها مرتبطة بها، وعلى إثرها يستطيع البطل حل المشكلة أو الفشل فيها ففي الدراما الكلاسيكية –مثلا– «يجب أن يحل النزاع داخل المسرحية؛ يجب أن يكون الفعل كاملا وتاما، أي في الفعل الذي ينهيه، وعلى المشاهد أن يكون مدركا لمشاعر المتنازعين اللذين تنازعا في مكان ما، وأن يخرج مرتاح الفكر وغير مرتاب من شيء، ويترافق هذا الحل للنزاع، بالنسبة إلى المأساة بالإحساس بالمصالحة والسكينة عند المشاهد، الذي يدرك، في آن واحد، نهاية المسرحية (كل المشاكل حلت) والانفصال الجذري بين النزعات المتخيلة ومشاكله الخاصة، فالنزاع الدرامي إذن

[1] – إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، ص162

[2] – باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف . خطّار، ص141

محلول بشكل نهائي بفضل الإحساس بالمصالحة الذي توفره لنا التراجيديا من خلال رؤية العدالة الأبدية التي تؤثر من خلال سلطتها المطلقة في تسويغ النهايات والعواطف الأحادية الجانب».[1]

إن الصراع الدرامي في الواقع هو ذلك العنصر الذي يشدنا إلى مقاعدنا طوال مدة العرض فالعرض المسرحي بصفة عامة يصور أو يقدم صراعا عاما، أو خطا عاما للصراع بين إرادتين تحاول إحداهما هزيمة الأخرى، قد لا يعني ذلك أن الصراع بين إرادتين على طرفي نقيض بالضرورة، بمعنى أنه قد يكون بينهما من أوجه التشابه أكثر مما بينهما من أوجه الخلاف أو التناقض، وقد يكتشف طرفا الصراع في نهاية الأمر أنهما متشابهين أو متقاربين، أو قد يكتشف طرفا الصراع أوجه التباين بينهما في مرحلة متأخرة من المسرحية، أو في منتصفها، أو قبل نهايتها بقليل.[2]

يكتسب الصراع الدرامي في المسرحية أهمية كبيرة، فهو يعد بمثابة التجلي الفعلي لحركية الشخصيات داخل المسرحية وما ينتج عنها من أفعال درامية، تكون بمثابة المحرك الفعلي لمختلف الأحداث، لأن الصراع هو الذي يمنحها البقاء والاستمرارية، يكسر الجمود والركود في سيرورتها، وهذا ما دفع عبد العزيز حمودة إلى اعتبار أن وجود وقيمة الحدث مرتبطة أساسا بالحدث، يقول: «إن الصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث».[3]

لقد تطور الصراع الدرامي فبعد أن كان في المسرح اليوناني القديم صراعا بين الإنسان والقدر الإلهي حيث المجتمع العبودي، يظهر صراع الفرد مع مجتمعه الرأسمالي في عصر النهضة الأوروبية ويكون ذلك الصراع بين الواجب الاجتماعي والعاطفة الفردية، وبين حرية الفرد وحرية الجماعة، ثم عرف المسرح بعد ذلك الصراع بين الإنسان ونفسه كنتيجة لظهور التيارات الجديدة، مثل العبث واللاوعي واللامعقول والسريانية والوجودية.[4]

ثم ظهر المسرح اللاأرسطي، والجهد الأساسي فيه يعود لبرتولد بريخت، والصراع في هذا المسرح بين قوى اجتماعية قاهرة وأخرى مقهورة، تتحد به كل صور الصراع الأخرى النفسية والفكرية، لذا

---

[1]- باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف خطار، ص143

[2]- عبد العزيز حمودة ،البناء الدرامي، ص102

[3]- المرجع نفسه، ص112

[4]- خالد عبد اللطيف رمضان، البناء الفني للمسرحية، مكتبة الكويت الوطنية للنشر، ط1 (2014)، ص18

تغيرت وظيفة هذا اللون من المسرح وأصبح يحارب الإيهام بواقع مصطنع ويتجه إلى خلق لاوعي بواقع حقيقي قابل للتغير.[1]

والصراع الدرامي صراع إرادي أيضا –وطبعا ذلك شيء متوقع من صراع بين إرادتين– ولكن المقصود بهذا الوصف أنه ليس صراعا عفويا يجيء نتيجة للصدفة المحضة، وقد شاهدنا أنه حينما تلعب الصدفة دورا في مسرحية أوديب ملكا، فإنها في الواقع ليست صدفة بالمعنى الكامل للكلمة، بل إنها ترجمة مادية لإرادة قدرية.[2]

إن الصراع الدرامي بمعناه الحقيقي إنما ينشأ من جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف الآخر، رغم اشتراكهما في العلم بقسط من هذه الحقيقة، إنه في الواقع تطور للمفارقة الكامنة في الموقف وهي ليست مفارقة آلية أو شكلية، وهي ليست أيضا مفارقة خارجية –إنها مفارقة داخلية– دفينة كامنة في العلاقات بين طرفين، إنها باختصار مفارقة الفرقة الواحد، ولذلك لأنها مفارقة الضد في الشبه فهي تحتم الصراع، وبدونها لا يمكن للصراع أن يتحقق بمعناه الدرامي.[3]

وعليه يتضح لنا الدور الكبير الذي يحتله الصراع ضمن البناء الفني للمسرحية، الذي بفضله تستطيع الشخصية الظهور والتجلي وإبداء آرائها ومواقفها تجاه الأحداث التي تدور في المسرحية والتي بدورها يساعدها على تطورها وتأزم أحداثها، لذا فهو يعتمد بدرجة كبيرة على فكرة التصادم والتعارض بين الشخصيات نتيجة اختلاف المصالح والرؤى والتوجهات الخاصة بكل شخصية، ولذلك فإذا كان الصراع قائما بين الشخصيات فيما بينها، ينتج لنا ما يسمي بالصراع الخارجي، أما إذا كان الصراع محصورا داخل الشخصية نفسها، فيتشكل لنا الصراع الداخلي.

[1]– خالد عبد اللطيف رمضان، البناء الفني للمسرحية، مكتبة الكويت الوطنية للنشر، ص19

[2]– عبد العزيز حمودة ،البناء الدرامي، ص125

[3]– رشاد رشدي ،فن كتابة المسرحية، ص32

II. أنواعه

1. الصراع الخارجي:

يتشكل الصراع الخارجي نتيجة تصادم وتعارض الشخصيات المسرحية فيما بينها حول قضية معينة، حيث تحاول كل فئة تحقيق هدفها المنشود، فهي تبدي رغبة كبيرة من أجل تحقيقها، فتصدر عنها مجموعة من الأفعال، حيث تقوم من خلالها بأدوار مختلفة ضمن المسار المحدد لها، ولذلك فإن «أغلب المسرحيات تعتمد على الصراع الخارجي، وأبسط أنواع هذا الصراع وأكثرها شيوعا ما يدور بين الخير والشر، الخير متمثلا في البطل والشر متمثلا في غريمه ونقيضه، والصراع على هذا الوجه يتسم بطابع شخصي صرف، والذي يفوق هذا اللون من الصراع صعوبة وتعقيدا، هو الصراع بين الفرد والقدر، أو مع قوانين المجتمع ومواضعاته».[1]

تعددت أشكال الصراع الذي قد يتجلى في صورة تجسد الصراع الحاصل بين شخصيتين تختلفان في الهدف، حيث يسعى كل طرف للتغلب على الآخر بغرض الحصول مراده، أو وقد يتجسد في هيئة صراع بين الشخصية وفكرة معنوية كصراع الشخصية مع القضاء والقدر، أو مع سلطة العادات والتقاليد، أو صراعها مع قوى غيبية.

أ. صراع الشخصية مع الشخصية:

يقوم بين الشخصيات صراعا دراميا، بفضل وجود تلك القوى المتعارضة فيما بينها، نتيجة لدوافع مختلفة، كالدوافع العاطفية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، فبالنسبة إلى الأولى، فهي كثيرة ومتعددة، حيث إن أغلب الكتاب يميلون للكتابة في هذا النوع، وهذا راجع إلى الارتباط الوطيد بين المسرح الغنائي والشعر الغنائي الذي يغلب عليه طابع الوجدان والعاطفة، ومن المسرحيات التي جسدت هذه النظرة، نجد مسرحية الحراز لعبد السلام شرايبي، حيث شكل طرفا الصراع كلاّ من الحراز ومحمود، بغرض الحصول على عويشة التي تمثل موضوع الصراع، وبالرجوع إلى أحداث المسرحية، نجد أن شخصية الحراز تتمتع بالقوة والنفوذ، أما محمود فهو من عامة الشعب، ثم يشتد الصراع بينهما، عندما يعقد إبراهيم اتفاقا مع الحراز بموجبه يحصل على عويشة مقابل مسح ديونه المالية، وبالفعل ينجح في أخذها إلى قصره، وفي تلك اللحظة تتأزم الأحداث، ويقوم البطل برد فعل بغرض استرجاعها، وتكون وسيلته في ذلك اعتماد حيلة وهي التخفي في شكل هيئة معينة، فتارة

[1]- خالد عبد اللطيف رمضان، البناء الفني للمسرحية، ص19

نجده يتخفى وراء فرقة موسيقية، وتارة أخرى، على هيئة قاضي جاء مع شاهدين عدلين، وهذا ما يجسده الحوار الآتي:

«محمود يغني:

قل مرحبة بهل لكمال.. تعرف رجال جدنا..وانتيا جيتي لبلادنا.. لازمنا نوريوك سرنا.. دخلنا للدار ولقصر كرمنا بالعود والزهر ،جبنالك الخير والستر.

الحراز (يغني):

نعرف سيدي رجال... حق ولي الله اكميل..ليس نبي ولا مرسال.. جبتولو مذهب هاذ لحيال..أنتوما يا عشرة طوال.. بكطاطيكم كيف لكبال، وركابيكم كيف لجمال.. وخاضشكم ختال..جابكم أنتوما لحميا.. زحروق محروق كرموهم بالعكاز».[1]

بالرغم من المحاولات الكثيرة التي قام بها محمود من أجل تحرير عويشة، إلا أنها باءت بالفشل ويبدو لنا البطل بأنه عاجز عن تحقيق هدفه، وبالتالي فالشخصية البطلة لا تمتلك الحوافز والدوافع اللازمة للقيام بالفعل المضاد، وتظهر لنا الشخصية وكأنها عاجزة عن أداء مهامها داخل المسرحية، وما يؤكد هذه الفرضية، كون تحرير عويشة من قبضة الحراز تكون بواسطة مساعدة شخصية أخرى، وهي فاطمة، التي تتظاهر بحبها لحارسي الحراز لتسهل هروبها من القصر:

«زحروق: سير يا محبوبي.. آش هاذ العملة عملت فيا.. كثرت عجوبي.. وشفيت الحاسدين فيا..

محروق: الزين الزين ما ندوزو.. لوكان نموت بالحديد وتكون السلسلة عليا.. ويكون رصامها حديد

فاطمة (عند نهاية الأغنية): واش أنتوما كتحبوني.

زحروق: ايه آ فاطمة.

فاطمة: وباش غدي نعرف بلي ما تكذبوش عليا

زحروق: أنا عجينة بين يديك.. خبرني كيف بغيتي

محروق: وأنا صابون تحت رجليك.. فركي وكرعي

فاطمة: إلى شفتوني أعملت شي فعلة.. السر تكتموه.

محروق: فقاع البير»[2]

[1]- عبد السلام شرايبي، الحراز، ص36

[2]- المصدر نفسه، ص58

إن هذا التدخل من شأنه إضعاف الصراع، لأن الحل لم يأت من طرف البطل، كما أن هذه النهاية كانت متوقعة قبل حدوثها، لأن الكاتب كان خاضعا في نصه إلى الهيكل العام للكتابة في الحرازيات، حيث إن «المؤلف لا يكتفي بمشهد واحد، وتنكر واحد أو قناع واحد، بل يتعدد التنكر ويتلبس المحب بغير ما قناع حسب الحاجة والشروط المحيطة».[1]

فمثل هذا التأثير الذي مارسته نمط الحرازيات على الكاتب من شأنه التقليل من حدة التصادم بين القوى المتعارضة، وتكون الدوافع العاطفية غير كافية لكي يستطيع البطل تحقيق أهدافه المنشودة، ولذا كان عليه ترك الشخصيات بتصادمها وتعارضها في المسرحية هي من تحدد من تؤول إليه الغلبة في النهاية.

ومن الأسباب والدوافع التي تؤدي إلى حدوث صراع بين شخصيتين متعارضتين، الدوافع السياسية، ومن النماذج التي جسدت هذا الصراع ودوافعه السياسية، مسرحية الشمس والجلاد لعز الدين ميهوبي، وهي مسرحية قصيرة من نوع الأوبريت، حيث دار الصراع فيها بين شخصيتين متعارضتين في الهدف، مختلفين في الوسائل والقوة، إلا أنهما يشتركان في موضوع واحد، الأول يريد استرجاع هذا الوطن الذي سلب منه بالقوة، والثاني يريد قمع كل محاولة لتحريره، لذلك نرى كل شخصية تحاول بشتى الطرق استغلال نقاط قوتها، فابن مهيدي هذا الفتى الشجاع العنيد يستمد قوته وإصراره من روح تاكفاريناس الثائرة، كما اعتبر أن أصل الحكاية (الثورة) بدايته حلم، يقول في هذا الشأن:

«وأل الثورة حلمٌ للفرح
ورؤى تكبر في كل العيون
وعصافير وحبات بلح
وشموس تتنامى في سكون
أول الثورة حلمٌ للفرح
آخر الثورة أقواس قزح
يا دمي
هذا فمي

[1]- عبد الصمد بلكبير، شعر الملحون، ص204

غن للأرض البهيه»[1]

أما الشخصية الأكثر معارضة لابن المهيدي فتجسدت في شخصية الجنرال بيجار، هذا القائد العسكري الذي داع صيته في كل أنحاء العالم، وجرائمه شاهدةٌ عليه في فيتنام وغيرها من المستعمرات الفرنسية، وما زاد في الصراع أكثر، هي تلك الجرأة والشجاعة التي يتمتع بها العربي بن مهيدي، وهذا ما يبينه الحوار الآتي:

«بيجار: لا تحدثني عن فيتنام فنصف عمري تركته هناك.

ابن المهيدي: وستترك الباقي هنا

بيجار: انك جريء.. لسانك سيلجم وستدفع الثمن غاليا يا ابن مهيدي جزاء تمردك هذا على السلطة الفرنسية.

ابن مهيدي: كم أنتم أغبياء أيها الكولونيل.. إني لأعجب.. كيف بقيتم قرنا وربع في بلادنا؟ »[2]

تتسارع الأحداث، ويعتقل العربي بن مهيدي، وتمارس عليه كل أشكال التعذيب، وهنا يتحول الصراع بين الطرفين إلى صراع جسدي أو مادي، فالضابط الفرنسي يتفنن في تعذيبه، أما بن مهيدي فيزداد إصرارا وتحديا له، وهذا ما نستشفه من الحوار الآتي:

«الضابط: قل ما شئت الآن.. سنرى بعد ساعات (ويشرع في تعذيب بن مهيدي)

بن مهيدي:

أقتلوني

قد أموت الآن لكن

هل يموت الدّم بعدي

قد يطول الليل لكن

لست في الثورة وحدي

سوف أحيا أبدا

أقتلوني

أنا للأرض فدا

[1]- عز الدين جلاوجي، الشمس والجلاد، ص27

[2]- المصدر نفسه، ص58

أقتلوني

افتحوا صدري فلن

تجدوا غير الوطن

صامدا عبر الزمن»[1]

بدأ الصراع في بداية المسرحية بين قوتين متعارضتين مختلفتين في التصور والرؤى، فابن مهيدي يكافح من أجل استرجاع وطنه المغتصب، وبيجار يحاول بشتى الطرق القضاء على كل فرد جزائري ثائر، إلا أنه في نهاية المسرحية مالت الكفة إلى صالحه، حيث نال اعترافه، والكل تغنى بشجاعته يقول بيجار معبرا عن دهشته من هذا البطل:

«بيجار: عجيب أمر هذا الرجل.. بل عجيب أمر نساء هذه الأرض.. كأنهن ينجبن أبناءهن كل ثلاثة أشهر.. نقتلهم بالآلاف فيولدون بالملايين.. وبن مهيدي واحد من ملايين...

بن مهيدي:

الشمس في عيني تسافر

والموت جلاد..بقلبي

يا أيها الوطن المكابر

ما عدت أملك غير شعبي

ذنبي أنا.. حب الجزائر»[2]

أما فيما يخص الدوافع الاجتماعية المتعلقة بالصراع بين الشخصية ضد الشخصية، فتجسدت في مسرحية قاضي الحلقة لأحمد الطيب العلج، حيث طرح من خلالها موضوعا اجتماعيا مهما، تمثل في انتشار ظاهرة الرشوة في سلك القضاء المغربي، وما صاحبها من تجاوزات خطيرة، وضياع كثير من حقوق المواطنين، ولكي يجسد فكرته، استنجد بشخصية القاضي الذي يبدو لنا منذ الوهلة الأولى بأنه إنسان نزيه عادل بين الناس، وهذا ما يوضحه الحوار الآتي الذي يدور بين القاضي والجماعة:

القاضي: أنا القاضي أشكون كال: أنا

الجماعة: هو القاضي أشكون كال: أنا

[1]- عز الدين جلاوجي، الشمس والجلاد، ص67-68

[2]- المصدر نفسه، ص91-92

القاضي: لفضايحكم عندي حلول

الجماعة: لفضايحنا عنده حلول

القاضي: واللي يخالف سيفي مسلول

الجماعة: واللي يخالف سيفه مسلول

القاضي: ما نعرف غش أنا معقول ما عندي للرشوة كانا

الجماعة: ما يعرف غش هو معقول ما عندو للرشوة كانا

القاضي: خاطيني الغش أنا معقول ما عندي للشوحة كانا»[1]

إن هذا التأكيد من طرف القاضي على نزاهته وعدله، وتأكيد ذلك من طرف الجماعة (الجوقة) التي انحصر دورها في هذا الموقف على التعليق على الأحداث و تقديم الشخصيات للقارئ، يعد –في الحقيقة– تمهيدا مباشرا لعرض موضوع الصراع، والذي تمثل أساسا في تطبيق العدل بين الناس، وتفشي ظاهرة الرشوة في أوساط المجتمع المغربي، وما ترتب عنها من نتائج سلبية، إلا أن هذه الصورة الإيجابية عن شخصية القاضي سرعان ما تتحول إلى شخصية هدفها الوحيد تحصيل الأموال مقابل التلاعب بقضايا الرعية، ومن القضايا التي كشفت نواياه السيئة، احتكام كلا من درويش وبقشيش، حول قضية مقتل ابن هذا الأخير من طرف حمار كان يملكه درويش، وهذا ما يبينه الحوار الآتي:

«بقشيش: وأنا هذا قتل لي وليدي حمودة فلدة من كبدي

الجماعة: هو هذا قتل له ولده حمودة فلدة من كبده

درويش: لا سيدي أنا مظلوم حماري مظلوم

الجماعة: لا سيدي هذا مظلوم حماره مظلوم

درويش: واللي بدا لخصومة واللوم حماره مظلوم

الجماعة: واللي بدا واللوم حماره مظلوم

واحنا شنعملوا بناتكم الله يهديكم

بقشيش: والو هذا قتل لي وليدي

درويش: هو تعدى أشنو بيدي»[1]

[1]– أحمد الطيب العلج، قاضي الحلقة، ص19-20

ففي هذا المشهد المسرحي الغنائي يشتد الصراع بين الطرفين ويصل إلى ذروته، حيث إن بقشيش تعتبر أن حمار درويش هو من قتل ابنه، لكن هذا الأخير يرفض ذلك رفضا مطلقا، وفي تلك اللحظات يتدخل القاضي لكي يفصل في القضية، لكن درويش يلجأ إلى وسيلة مهمة رجحت الكفة لصالحه، وهي تقديم رشوة له، يقول درويش معبرا عن ذلك:

«درويش: اسمح لي أسيدي نكول ليك.. راه وصاوني الناس.. ما نعبس في وجه العدالة.. كالوا لي.. أضحك للقاضي ترى عجبا (إشارة إلى الرشوة)».[2]

فيقبل القاضي تلك الرشوة المقدمة من طرف درويش، مقابل أن ينال حماره الحرية، هذا الحمار –في حقيقة الأمر– ما هو إلا رمزا للإنسان الظالم الذي يستغل نفوذه وأمواله بغرض تبرير أفعاله السيئة، وهذه التقنية كثيرا ما كان أحمد الطيب العلج يلجأ إليها في مسرحياته، يقول عبد الرحمن بن زيدان في معرض تقديمه لمسرحية قاضي الحلقة:

«ويبقى السر الكامن في كل كتابات العلج ظاهرا في مسرحية (قاضي الحلقة) على وجه الخصوص لأنه يتناول ما يعيشه المجتمع من آفات، ويعاني منه في تفاوتات طبقية تتنازع فيها المصالح، والنفعيات، والانتهازيات، فينقل ذلك إلى منبر الحكي المسرحي ليشخص الحالات، ويدمج ذلك في سياق التمثيليات، ويروح عن النفس بالأغنيات، لكنه في كل هذه العمليات نجده يتوخى اللجوء إلى المباشرة، ويتجنب المداورة ويجعل من الرمز رموزا هو السر المتبقى في كتابة نصوصه المسرحية الشعبية المكتوبة بصور المجتمع المغربي».[3]

ب. صراع الشخصية مع سلطة العادات والتقاليد:

تعد مسرحية حيزيه لعز الدين ميهوبي من المسرحيات التي جسدت صراع الشخصية مع سلطة العادات والتقاليد، أو بعبارة أخرى صراع الشخصية مع مختلف القوانين المجتمعية، وقد طرحت المسرحية موضوع الحب العذري الذي دار بين حيزيه وابن عمها سعيد، حيث نشأت علاقة حب بين الطرفين، في منطقة سيدي خالد القريبة من مدينة بسكرة، حيث عرفت هذه المنطقة بطابعها

[1]– أحمد الطيب العلج، قاضي الحلقة، ص22

[2]– المصدر نفسه، ص28

[3]– المصدر نفسه، ص05

الصحراوي المحافظ على العادات والتقاليد، كما أن أبوها أحمد بن الباي كان أحد أعيان القبيلة وأسيادها، الذي كانت له الكلمة العليا عليها.

إن المتأمل للمسرحية يعتقد بأن الصراع قائم بين (حيزيه – سعيد) وأحمد بن الباي، حيث إن الوالد هو المتسبب الوحيد في قطع العلاقة بينهما، فبداية الصراع تبدأ حينما يعلم والدها بخبر حبها لسعيد، فيقرر الرحيل عن القبيلة، تقول حيزيه معبرة عن حزنها:

«حيزيه: غدا نرحل.. إلى التل

فلا تقلق.. نعود غدا

وودع موكب الأهل

فطير الراحلين شدا

أنا أهواك في حلي

وفي ترحالنا أبدا»[1]

تمضي الأحداث، ويطول الرحيل، فتسوء حالة حيزيه، وهنا يشتد الصراع ويصل إلى أعلى درجاته، وذلك بسبب مرضها، وعدم معرفة سعيد لأحوالها، يقول:

«سعيد: لا تمدي لي يدا

سوف ألقاك غدا

إن في قلبي رؤى

ضيعت عمري سدى

طيفك النائي أتى

فتوزعت المدى»[2]

ونتيجة لهذا الموقف الذي تبناه أحمد بن الباي، تتشكل مأساة سعيد وحيزيه، ولذلك نرى سعيد يتفاجأ من هذا الموقف الذي اتخذه عمه والقاضي بحرمانه من ابنة عمه، بدون تقديم أي مبررات لهذا التصرف، يقول سعيد معبرا عن دهشته من سلوك عمه:

«سعيد: لأني نبته مره لأني

[1]– عز الدين ميهوبي، حيزيه، ص29

[2]– المصدر نفسه، ص 46

لأني عرف شجرة مايل

عشق ابنيه راه سباني

وأنا حبيت والله نايل

يا عمي لا تقسي عليا

لا تجرحني بكلمه مره»[1]

يحاول سعيد إقناع عمه بضرورة العدول عن قراره والقاضي بالرحيل عن القرية، إلا أن جميع محاولاته باءت بالفشل، وهنا تنكشف خيوط القضية، فأحمد بن الباي يخشى من مواجهة الناس خاصة بعد انتشار خبرهما في القبيلة، لأن القوانين المجتمعية السائدة تمنع تلك العلاقة، فهي عار على أسرته وعلى مكانته الشخصية، فهو القائد والحاكم والقدوة التي يقتدي بها كل أفراد القبيلة، ولذا فأي قرار آخر يتخذه سيكون في غير صالحه، يقول أحمد بن الباي مخاطبا زوجته:

أحمد بن الباي: راك هنا.. يا الغلة المرة.. لأني عمك لاك ولد خويا.. اتلطخ لي سمعتي واتخلي الناس تتحدث علي بكلام الشوم.. من اليوم ما انزيدش نشوف وجهك.. وحيزية لاهي ليك لاك ليها من غدوة.

«الأم تتدخل: يا راجل ما تخليش الشيطان يلعب بيك.. هذا ولد خوك وراك ما شفتش منو واش يجرح..

الأب: نستنى حتى نتجرح.. يا مرا»[2]

إن قوة القوانين المجتمعية كانت أكبر بكثير من عزيمة وقوة أحمد الباي، كما أن استسلامه هذا إلا دليلا قاطعا تحكمها الكبير في أفراد القبيلة، وأي مقاومة لها يعد تعدي صارخا عليها، ولكن في آخر المطاف يقرر مقاومتها والتغلب عليها، ولكن الوقت فات، يقول معبرا عن ندمه:

«أحمد بن الباي: إذا غلطت معاك ف يوم

يا بنتي ما نيش قاسي

كلام الناس مسموم

خايف يوم ما نرفع راسي

[1]- عز الدين ميهوبي، حيزيه، ص28

[2]- المصدر نفسه، ص27

يا بنتي يا غالية عليا
نبكي والدمعة ويدان
لو كان اترجعك.. يديا
وترابك يرجع مرجان
سعيد مني ليك هدية
وتعيشي عمرك أمان»[1]

فهذ اعتراف صريح من طرف أحمد بن الباي، بسلطة تلك القوانين المجتمعية، التي يصعب مقاومتها، خاصة في ظل المكانة المرموقة التي يحتلها في القبيلة، وما ندمه على فعلته تجاه سعيد وحيزيه إلا تأكيد على سطوتها في تلك المجتمعات المحافظة.

2. الصراع الداخلي:

إذا كان الصراع الخارجي قوامه تصادم وتعارض الشخصيات فيما بينها حول موضوع معين حيث تسعى كل فئة الانتصار على حساب الفئة الأخرى، فإن الصراع الداخلي يكون «داخل النفس، وهو صراع بين الرغبات داخل الشخصية، وفي هذا النوع قد تكون القوى الخارجية مهمة وقد تظهر شخصيات أخرى في القصة ولكن البؤرة تكمن، في كل الأحوال، فيما تكابده الشخصية الرئيسية من اضطراب واهتياج عظيمين».[2]

إلا أن أصعب أنواع الصراع وأكثرها تعقيدا الصراع الداخلي بين الفرد و نفسه، ويظهر هذا اللون من الصراع في المسرحيات الكلاسيكية والرومانسية.[3]

تعد مسرحية المحكيات لسالم مساهلي، من بين النصوص المسرحية التي تجسد فيها صراع الشخصية مع ذاتها، أو ما يمكن تسميته الصراع النفسي، حيث تغيب فيه لغة الجسد، وتحضر فيه كل معاني الدهشة والحيرة وطرح الأسئلة وكثرة الصور الجدلية في النص، وقد طرحت المسرحية موضوعا فكريا تمثل في مفهوم الإنسان في ظل العولمة، وما ترتب عنه من متغيرات سياسية واجتماعية واقتصادية ميزت القرن الواحد والعشرين.

---

[1]- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص51

[2]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص223

[3]- خالد عبد اللطيف رمضان، البناء الفني للمسرحية، ص19

ولكي تتجسد النظرة السابقة حول الصراع النفسي في المسرحية ،نجد الكاتب ومنذ البداية يتساءل عن سبب وجود هذا الإنسان على هذه الأرض أحس بالألم والمعاناة منذ أول لحظة له في هذا الوجود:

«الراوي: ذي صرخة الميلاد أو وجع الحياة؟

أم أنه الإنسان يفزعه المكان

فيصيح في الكون الفسيح

الإنسان: هذا أنا.. هذا أنا

إنّي الصباح.. أنا الكفاح..

وأنا النّبي.. أنا الصّفي..

وبهاء هذه الأرض..»[1]

وبعد هذا التساؤل الذي يتمحور حول لحظة دخول هذا الإنسان وما يصاحبها من مشاعر وأحاسيس تجمع ما بين الرفض والقبول، ينتقل هذا الصراع إلى صراع فلسفي بامتياز، وتطرح فيه إشكالية كبيرة حيرت الفلاسفة والعلماء، هل يولد الإنسان حرا؟ فمنهم من ير بأنه حر حرية مطلقة أما البعض الآخر فيرى بأنه مقيد بضوابط وشروط، وقد استعان الكاتب بشخصية الراوي التي كان دورها طرح الأسئلة والإشكالات الفلسفية، يقول الراوي:

«الراوي: يولد الإنسان حرا

هكذا تشدو الطيور

هكذا تسعى الجداول

مثلما تعدو الخيول»[2]

هذا الطرح الذي تبناه الراوي، ويؤكده هذا الإنسان الذي يسعى بكل الطرق تجسيد حريته من خلال كفاحه المستمر وتحديه لكل قوانين الطبيعة التي تحاول قهر وإيقاف مسيرته الطويلة، يقول الإنسان معبرا عن ذلك:

«الإنسان: أنا الإنسان ديوان الكفاح وعطر الكون في بوح الصباح

[1]- سالم مساهلي، المحكيات، ص09

[2]- المصدر نفسه، ص12

وصوت العشق في عبق الأغاني ودستور التحدي والسراح
تؤلفني الأماني غير أني أسابقها واستبق الرياح
أنا وهج وتوق دائم ولا أخشى الموانع والجراح»[1]

ثم يتحول هذا الصراع النفسي القائم على جدلية الحرية والقيد، إلى صراع آخر يرتبط بعلاقة الرجل بالمرأة، وهنا يقف الإنسان حائرا بين عاطفتين متناقضتين، الأولى مرتبطة بالجانب الحسي في المرأة، والثانية متعلقة بالجانب المعنوي والروحي لها من عفة وأخلاق ومواقف، ففي البداية يتخذ الإنسان الحب المعنوي القائم على القيم السابقة مذهبا حياتيا له لا يحيد عنه طول حياته:

«الإنسان: الحلم أرحم من جنون السوق
الحب أعذب حين يصفو
من حسابات التجارة والرتب
وهو يرقى بالفؤاد وبالوجود إلى النعيم
والسوق بستان الجحيم»[2]

غير أن هذه النظرة سرعان ما تصطدم بالجانب الغريزي للإنسان، فالجسد ملك له، وحق لا ينازعه فيه أحد، وبذلك تصبح لغة الجسد هي السائدة، ويصبح الإغواء واللذة والجمال والألوان مفرداته:

«الإنسان: وقضيت أياما.. وشهورا..
في ربى جسد من الشّمع الشّفيف
من شهرزاد تألفت لذات هذا العالم
المسكون بالإغواء والألوان
لا يملك الإنسان في حرم الجمال خياره»[3]

[1]- سالم المساهلي، المحكيات ، ص13
[2]- المصدر نفسه، ص20
[3]- المصدر نفسه، ص21

أصبحت ذات الشاعر تتأرجح بين نظرتين، الأول تمجد القيم المعنوية في المرأة، والثانية تغرق في الحسية، وبينهما يتأجج الصراع وتشتد حدته، ومما زاد في ذلك، تدخل الراوي، حيث اعتبر هذا التحول العاطفي، يعد –في الحقيقة– انقلابا في الرؤى والتوجهات الفكرية:

«الراوي: هذا انقلاب في الرؤى

هل كنت تحكي عن عفاف الحب

والحس النبيل؟»[1]

وبعد عدة تجارب طويلة مع النساء، يقرر هذا الإنسان، الانتصار للقيم المعنوية في المرأة على حساب التجليات الحسية لجسدها، وهذا ما يتجلى في الحوار الآتي:

«الإنسان: وأعيد نفس التجربة؟

قبلٌ وضمٌ واشتهاء

ثم انحسار وانكسار وانتهاء؟

ما هكذا أبغى المحبة والحياة

الراوي: اختر لقلبك منزلا واسكب حنينك

في الذي تهوى ولا تركض وراء

الأمنيات، فالعمر لا يكفي لحب واحد

الإنسان: (يلقي النشيد أو يغنّيه)

إنما الحب شعور قد سما من رحيق الكون من وحي السّما

يطلق العمر نشيدا حاديا يعرش الأكمام يغدو النسما

يزرع الفرحة في وجداننا يقطع الصمت ويفني العدما»[2]

ثم يمضي الصراع النفسي في المسرحية، ليتخذ من ثنائية (الصداقة–والخيانة) موضوعا له فالإنسان بطبعه كائن اجتماعي يؤثر في غيره ويتأثر بهم، وذلك من خلال نسجه لمجموعة من العلاقات الاجتماعية مع مختلف الناس، مما ينتج عنه مجموعة من المشاعر والأحاسيس تجاههم، فإذا كانت تلك العواطف إيجابية نتجت عنها صداقة ناجحة، إما إذا كانت تلك الأحاسيس سلبية فإنها

[1]– سالم المساهلي، المحكيات، ص20

[2]– المصدر نفسه، ص22–23

-بالضرورة- تؤدي إلى الخيانة، ولذلك نرى الكاتب يتساءل ومنذ البداية: كيف نستطيع الوصول إلى الخل الوفي ؟

«الإنسان: أوّاه يا قلبي ويا عشقي الكبير
كيف السبيل إلى استعادة بهجة الأيام
والخل والوفي..؟»[1]

لقد مرّ هذا الإنسان بعدة تجارب اجتماعية، تركت في نفسيته آثارا لا يمكن للزمن محوها أو إزالتها من قلبه وشعوره، فهو كان صادقا معهم في مشاعره وعواطفه، ولكنهم خانوه وأنكروا كل الذكريات الجميلة التي عاشها الطرفان، يقول الإنسان معبرا عن ذلك:

«الإنسان: الجرح في قلبي وفي
عمق الشعور.. والموج أرحم
من خيانات الأحبّة والرفاق
هل ينكر الخلان نبض قلوبهم
يتراجعون عن المشاعر
والمعاني والقيم؟»[2]

ولكن بالرغم من تلك المشاعر السلبية التي يعيشها الإنسان مع غيره من بني البشر، وما تركته إلا أنه يجب أن تستمر الحياة، لأنه هناك تجارب اجتماعية أخرى تجعلك تتعلق بالحياة وتترك الأثر الطيب في نفسيته، كما أنها تساعده على التخلص من تلك التجارب الفاشلة، يقول الإنسان معبرا عن ذلك:

«الإنسان: الصدق لا يبلى على مر السنين
فهو الحقيقة والمآل.. حتى و إن
كثر النفاق على جباه الكاذبين..
والحب أن تبقى على
وهج المشاعر والوفاء..

[1]- سالم المساهلي، المحكيات، ص25
[2]- المصدر نفسه، ص30

للأرض والخلان والنهج العفيف
ما قيمة الإنسان دون
رسالة يحيا لها؟
ما أروع الإحساس بالكلمات
والأشياء في هذا الوجود..»[1]

بنيت مسرحية المحكيات لسالم المساهلي على فكرة الثنائيات المتعارضة، حيث شكلت جوهر الصراع الداخلي، فالإنسان –في هذه المسرحية– يقف حائرا في مواقفه وأحاسيسه تجاه هذا العالم الغريب والعجيب، وممّا زاد في هذا التعقيد والغرابة سيطرة العولمة كنظام حياتي جديد على الإنسان المعاصر، فظاهرها سلامٌ وعدالة اجتماعية، أما باطنها، فهو استغلال للإنسان ونهبا لثرواته، وبين هذين المظهرين، يتشكل الصراع بداخله، ففي كل مرة يجد نفسه بين أمرين متناقضين (الحرية–القيد)، الحب الحسي–الحب المعنوي، الصداقة–الخيانة...) وغيرها من القضايا الإنسانية.

وعليه فإن الشخصية تعد بمثابة العنصر الذي تتجلى من خلاله مختلف العناصر البنائية المشكلة للنص المسرحي، حيث إنها تقوم بمجموعة من الأفعال الدرامية التي بموجبها تتحدد مختلف الوظائف التي تؤديها الشخصيات المسرحية، سواء تعلق الأمر بالشخصيات البطلة التي تسعى جاهدة إلى تحقيق هدفها، وهذا بفضل مساعدة بعض الشخصيات الأخرى التي تشترك معها في التصورات الفكرية أو المصالح الشخصية، إلا أنها في آخر المطاف تصدم بقوى أخرى تختلف عنها في الوسيلة التي تنتجها أو في الهدف المراد تحقيقه، وفي هذه اللحظة بالذات يشتد الصراع وتزيد حدته نتيجة هذا الاختلاف الحاصل بين الطرفين.

[1]– سالم المساهلي، المحكيات، ص32

الفصل الثالث

أثر التكرار في تشكل الغنائية في المسرح الغنائي المغاربي

أولا: أثر التكرار في تشكل الغنائية في المسرح الغنائي المغاربي

I. مفهومه لغة واصطلاحا

يعد التكرار من بين أهم الظواهر الأسلوبية التي ميزت المسرحيات الغنائية المغاربية، حيث إن حضوره كان متميزا في أغلبها، ممّا أكسبها دلالات جديدة، وجعلها أكثر تماسكًا وترابطًا، مانحا إياها -أيضا- نغمةً موسيقيةً متميزةً ساهمت بشكل فعَّالٍ في تشكل الغنائية، وسوف نحاول التعرض لمصطلح التكرار في السياق اللغوي والاصطلاحي.

وقد اهتمت المعاجم العربية بتحديد معنى التكرار، وبالتحديد مادة كرر، ومن ذلك ما جاء في معجم لسان العرب لابن منظور:

«الكرُّ: الرجوع.

وكرَّر الشيء وكَرْكره: أعاده مرة أخرى.

الكرَّ: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار»[1].

أما في معجم القاموس المحيط فجاءت على الآتي:

« كرَّ عليه كرًّا وكرورًا وتكرارا: عطف.

كرير: صوت في الصدر كصوت المختنق.

وتكركر الماء: تراجع في مسيله»[2]

أما في الاصطلاح فهو «الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هو الحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد البحر على الصدر في علم البديع العربي»[3].

وربط صلاح فضل التكرار بمختلف الوظائف اللغوية التي يؤديها في النص، حيث يقول: «يمكن للتكرار ان يمارس فعاليته بشكل مباشر، كما أنّ من الممكن أن يؤدي ذلك من خلال تقسيم

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص 390

[2]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص469

[3]- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت لبنان، ط21984، ص117-118

الأحداث والوقائع المتشابكة، إلى عدد من التمفصلات الصغيرة التي تقوم بدورها في عملية الاستحضار»[1].

وركزت نازك الملائكة في طرحها لقضية التكرار على العلاقة التي تربط النص بنفسية صاحبه، مما يسهل على الناقد فهمها وتفسيرها، وهذا ما عبرت عنه بقولها: «فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية الكاتب»[2].

يمكننا أن نخلص مما سبق أن مصطلح التكرار أخذ في جانبه اللغوي دلالة المحاورة عن طريق إعادة الكلام لأكثر من مرة، أما في الاصطلاح فقد تباينت وجهات النظر حوله، حيث ارتبطت في أغلبها حول الوظائف اللغوية والأسلوبية التي يؤديها داخل النص، وهذا بفضل تنوع أنواعه التي حصرها النقاد في ثلاثة أنواع: تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة.

II. أنواعه

يلعب التكرار دورا بارزا ومهما في تشكل الغنائية داخل النص المسرحي، وذلك بفضل تعدد أنواعه، والمتمثلة أساسا في تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وأخيرا تكرار الجملة، حيث ساهمت هذه الأنواع الثلاثة في إحداث نغمة موسيقية على مستوى بنية النص المسرحي.

1. تكرار الحرف:

نال الحرف قديما وحديثا اهتمام الدارسين اللغويين العرب، حيث تعرضوا له بالكثير من الدراسة والتحليل، باعتباره النواة الرئيسة التي تتشكل منها الكلمة والجملة على حد سواء، وقد تعددت دلالته اللغوية في المعاجم العربية، ففي معجم لسان العرب لابن منظور جاءت دلالته كالآتي:

«الحرف من حروف الهجاء: معروف واحد حروف التهجي.

والحرف: الأداة التي تسمى الرابطة لأنها تربط الاسم بالاسم والفعل بالفعل كعن وعلى ونحوهما، قال الأزهري: كل كلمة بنيت أداةً عارية في الكلام لتفرقة المعاني واسمها حرفٌ، وإن كان بناؤها بحرف أو فوق ذلك مثل حتى وهل وبل ولعلّ، وكلُّ كلمة تقرأ على الوجوه من القرآن تسمى حرفاً، تقول: هذا في حرف ابن مسعود أي في قراءة ابن مسعود.

---

[1]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، الكويت، ص264

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة القاهرة، ط3 (196)، ص263

وروى الأزهري عن أبي الهيثم، قال: أما تسميتهم الحرف حرفاً فحرف كل شيء ناحيته كحرف الجبل والنهر والسيف وغيره»[1].

ولعل أهمية الحرف في اللغة العربية تنبع من كونه يؤثر في باقي أقسام مكونات الكلام الأخرى كالفعل والاسم، وهذا ما ذهب إليه الحسن بن قاسم المرادي بقوله :

«الحرف كلمة تدل على معنى، في غيرها، فقط، فقوله كلمة جنس يشمل الاسم والفعل والحرف. وعُلم من تصدير الحدّ به أنَّ ما ليس بكلمة فليس بحرف: كهمزتي النقل والوصل، وياء التصغير فهذه من حروف الهجاء، لا من حروف المعاني، فإنها ليست بكلمات بل هي أبعاض كلمات. وهذا أولى من تصدير الحد بما، لإبهامها»[2].

يساهم الحرف مساهمة بارزة في تشكل اللغة العربية، حيث يدخل في بنائها وتركيبها، ويساهم في بشكل فعَّال في إحداث تغيرات نحوية ودلالية على مستوى الوحدات اللغوية التابعة لها، ومما زاد في أهميته، قابلية تكرار الحرف في الكلمة الواحدة فيؤدي ذلك إلى إنتاج دلالات جديدة.

أنواعه:

قسم النحاة الحروف إلى قسمين حروف مباني وحروف معاني، وتبعهم في ذلك النقاد وسنحاول بشيء من التفصيل عرضها، محاولين الكشف عن مدى تأثيرها في العمل الفني.

أ. تكرار حروف المباني

تعد حروف المباني الحروف التي تبنى عليها اللغة العربية، أو بعبارة أخرى، هي مجموع حروف الهجاء، وقد سميت بذلك «لدورها في بنية الكلمة وتركيبها، دون أن يكون لها معنى في ذاتها»[3].

إن لكل حرف في اللغة يقابله صوت معين، والذي بدوره يتشكل من ثلاثة جوانب معينة «جانب نطقي فسيولوجي، جانب فيزيائي، وجانب سمعي».[4] كما أن لهذه الحروف خصائص

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص 222

[2]- الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الدَّاني في حروف المعاني، تحقيق: فجر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1 (1992)، ص 20

[3]- محمد حسن الشريف، معجم حروف المعاني في القرآن الكريم، مفهوم شامل مع تحديد دلالة الأدوات، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1 (1996)، ص 01

[4]- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، د ط، ص11

ومميزات صوتية تختلف من حرف لآخر، ولذلك فإن أي «دراسة علمية دقيقة تقتضي تصنيفها إلى مجموعات، كل مجموعة تنتظم عددا من الأصوات التي لها سمات مشتركة معينة» [1].

تعد ظاهرة تكرار حروف المباني في المسرحيات الغنائية المدروسة من الظواهر اللغوية البارزة ومن بين حروف المباني الأكثر تكرارا في تلك المسرحيات المختارة:

- **حرف الراء:**

يعد حرف الراء من بين الحروف الهجائية التي تكررت في العديد من المسرحيات الغنائية المغاربية، حيث قمنا برصد أهم الدلالات التي تشكلت من خلال تكراره في مسرحتي؛ علّيسة وحشاد أنشودة الأمل، أما فيما يخص الدلالة اللغوية لهذا الحرف ؛ فهو حرف « يدلُّ على الملكة، ويدُّل على شيوع الوصف». [2]

كما أنه حرف مجهور متوسط الشدة والرخاوة، ولذلك فإن حاجة اللغة العربية إلى حرف الراء لا تقل عن حاجة الجسد للمفاصل، فلولا صوت الراء لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها وحيويتها وقدرتها الحركية، ولفقدت الكثير من رشاقتها، ومن مقومات ذوقها الأدبي الرفيع؛ فكما أن مفصل الجسد تساعد أعضاءه على التحرك بمرونة في كل الاتجاهات، وعلى تكرار الحركة المرّة بعد المرّة، فإن حرف الراء يتمفصل صوته (رَ، رُ، را) وبرشاقة طرف اللسان في أدائه، وتأرجح ذات اليمين وذات الشمال، وذلك حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث.[3]

ومن المواضع التي تكرر فيها حرف الراء في مسرحية علّيسة لسمير العيادي ما جاء على لسان (المجموعة) وهي تصور مشهد تحطم سفينة إنياس وأصدقائه وذهول علّيسة لما حدث لهم:

«المجموعة:

هدوءا..هدوءا..

تطلّعْ إلى البحرِ نيرِي

أعاصيرُ ذعرٍ ورعبٍ وضرٍ

تهُدّ الأساطيلَ بين النُّثارْ

---

[1]- كمال بشر، علم الأصوات، ص11

[2]- أسعد أحمد علي، تهذيب المقدمة اللغويّة للعلايلي، دار السِؤال للطباعة والنشر دمشق، ط3(1985)، ص63

[3]- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها-دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب (1998)، ص83- 84

وريحكَ تعصفُ تنْسى الفُتُورْ

وتجرفُ في الشرق تيجانَ صورْ

فأين الفرارْ؟

عليسة:

أنا إن هجرتُ ورائي القصورَا

وناديتُ عشمونَ جِئني نصيرَا

وهب لي منارْ

تأمَّلتُ في الليل دبًا صغيراَ

أشرتُ إلى الفلكِ بالملك سيري

ففي مغرب النجم نادى مصيري»[1]

تكرر حرف الراء في هذا المشهد المسرحي كثيرا مقارنة بباقي الحروف الهجائية الأخرى، وذلك كون الكاتب –هنا– بصدد تصوير ذلك المشهد المريع الذي أصاب إنياس وأصدقائه في عرض البحر؛ فالعاصفة حطمت أسطولهم ورمتهم على الشاطئ، فسببت لهم الذعر والرعب والضرّ؛ وهي ثلاث كلمات تصف لنا تلك المعاناة القاسية التي تعرضوا لها، كما أن تكرار حرف الراء –هنا– يحيلنا إلى أن إنياس حاول جاهدا تكرار محاولاته لانقاد أسطوله من الغرق، مانحاً المشهد الدرامي حركية كبيرة، وقد قابلت عليّسة هذا الموقف بنوع من الإنسانية بقبولها مكوثه وقومه في مملكتها باعتبارها الآمر والناهي، باعتبارها الشخصية التي تملك حق اتخاذ القرار، وهذا الموقف يتوافق ومعاني حرف الراء الذي يفيد معنى التملك والقدرة.

كما كان لحرف الراء حضورا متميزا في مسرحية حشاد أنشودة الأمل للهادي القمري، الذي تكرر في العديد من المرات في مختلف المقاطع المسرحية، ومن بينها ذلك المشهد الذي يصور أم حشاد وهي تطلب من الناس ضرورة حمل السلاح ومواجهة المستعمر الغاشم، تقول في هذا الشأن تقول:

«الأم (منشدة):

غيِروا النَّار رمادْ

غيّروا الليل نهارا

[1]– سمير العيادي، عليسة، ص19– 20

طهّروا أرض البلادْ

وارفضوا عيش العبيد

بثبات واعتداد

ارفضوهم بالتَّمرُّد

بالرصاص والعناد»[1]

تضمن هذا المقطع الدرامي العديد من الأفعال التي تكرر فيها حرف الراء (غيروا، طهروا ارفضوا)، وهذا يوحي برفض الشعب التونسي لهذا المستعمر الذي اغتصب أرضا غير أرضه بدون وجه حق، ولذلك وجب عليه مواجهته ورفضه وتغيير الوضع القائم، وبالتالي تطهير البلاد من غدره، مما أكسب حرف الراء الأفعال السابقة حيوية وحركية وليونة كبيرة؛ وهذه من إحدى أهم الخصائص والسمات التي تميز حرف الراء.كما أن معظم الأسماء التي بنيتها تتكون من حرف الراء (النار، رماد نهار، أرض، التمرد، الرصاص) تحيلنا على ضرورة التغير والتحول؛ فالنار يجب أن تخمد وتتحول إلى رماد، كما يتحول المستعمر من القوة إلى الضعف، وهذا الليل الذي طال أمده يجب أن ينجلي إلى نهار؛ والذي بفضله يتحقق الاستقلال الذي طالما حلم به الشعب التونسي الذي تمرد على مستعمره متخذا من الرصاص وسيلة لتحقيق هذا الهدف، وبالتالي تكرار حرف الراء يعد –بحق– حلقة الوصل بين المحطات الدلالية السابقة ؛ فكل حلقة تكمل الأخرى، ولهذا فإن «صوت حرف الراء من أصوات الحروف هو أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد».[2]

- **حرف القاف:**

يعد حرف القاف من حروف المباني التي تكررت كثيرا في المسرحيتين المدروستين، وهذا يعكس الخصائص الصوتية والنفسية التي تميز هذا الحرف، فهو يدل على المفاجأة التي تحدث صوتاً[3] كما أنه حرف شديد، يلفظه بعضهم مجهورا، وبعضهم يلفظه مهموسا، ويصفه الأسوزي بأنه للمقاومة، كما أنه يحيل على مختلف الأحاسيس اللمسية من القساوة والصلابة والشدة[4].

[1]– الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص75–76

[2]– حسن عباس، معاني الحروف العربية وخصائصها، ص84

[3]– ينظر: أحمد أسعد علي، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، ص64

[4]– ينظر: حسن عباس، معاني الحروف العربية وخصائصها، ص144

لقد وظف سمير العيادي حرف القاف بكثرة في مسرحيته علّيسة، ومن النماذج على ذلك ما جاء على لسان المجموعة :

« المجموعة:

يا طائر الفينيق في البيت العتيقْ

أوقد منار الشَّوق في المرسى العريقْ

واركب نسيم الشرق لا تخش الطريقْ»[1]

فحرف القاف تكرر في العديد من الكلمات المشكلة لهذه الأنشودة وهي (الفينيق، العتيق أوقد، الشوق، العريق، الشرق، الطريق)، فهي دعوة من طرف المجموعة لعلّيسة لكي تمضي بكل قوة وبسالة وجرأة في سبيل تحقيق هدفها الرئيسي وهو حماية مدينة قرطاج من كل غاصبٍ أو محتلٍ غاشم، وهذا ما يفسر اعتماد الكاتب على الفعل (أوقد) للدلالة على ضرورة إشعال شعلة الحماس في نفسيتها، كما أنه استلهم أسطورة طائر الفينيق أو العنقاء عند العرب، هذا الطائر الأسطوري الذي امتاز بالقوة، حيث تقول الأسطورة إنه لم يكن في عالمنا إلا طائر فينيق واحدٍ كان يسكن في الجنة حتى عمر ألف سنة ولم يدركه الموت، فقرر النزول إلى الأرض باحثا عن نهاية لحياته، حتى وصل إلى شجرة طويلة فأمسى فيها حتى أشرقت الشمس، ففتح منقاره واتجه نحو الشرق، وأنشد أغنية لإله الشمس بغرض أن يقبض روحه، وهو ما حدث فعلا بأن أحرق هذا الطائر، إلا أنه في اليوم الثالث بزغ من رماد هذا الطائر طائر فينيق صغير واكب مجموعة من الطيور قاصدا الجنة، وذهبت أغلب التفاسير الأسطورية إلى أنه يرمز إلى الشمس التي تغرب ليلا وتشرق صباحا، لكي تمنح الحياة لهذا الكون، ولذلك فعليسة هنا هي بمثابة طائر الفينيق الذي ضحى بنفسه من أجل أن يصعد الكثير من الطيور إلى الجنة، فهي مستعدة للتضحية بنفسها من أجل أن يعيش قومها بسلام وطمأنينة.

كما تكرر حرف القاف في مسرحية حشاد أنشودة الأمل للهادي القمري في العديد من المرات، وهذا يعكس أهمية هذا الحرف الهجائي في اللغة العربية، ومن النماذج التي تكرر فيها هذا الحرف:

[1]- سمير العيادي، عليسة، ص35

«العميل:

ما سيبقى لو بقى

سوف نفنى لاحقا

سوف نشقى دونما

من رضاب العيش نسقى

سوف ننهار ويحيا

جاعلا أمثالي غرقَا

عجّلوا أصحابي هبّوا

حرّقوا حشاد حرقَا

عنفوهُ مزقوه

واشنقوه اليوم شنقا»[1]

غلب على هذا النشيد الكلمات التي يدخل في تركيبها حرف القاف، ومن بينها:سيبقى بقى، لاحقا، نشقى، نسقى، غرقا، حرقوا، حرقا، مزقوه، اشنقوه، شنقا، وهي كلمات تحيل على قساوة وبشاعة المستعمر الذي عمل بشتى الطرق من أجل القضاء على حشاد والتنكيل بجثته، وهذا بمساعدة هذا العميل الذي باع ضميره وباع الوطن، وبالتالي فهذا المشهد القاسي يتطلب من الكاتب استعمال حرف القاف الذي يدّل على القساوة والصلابة.

- **حرف النون**

نجد في مسرحية الغازي عبد الله «قايد العز يا شيخ لعزارى «تكرر حرف النون في عدة مقاطع من ثناياها، ومن النماذج على ذلك ما جاء على لسان بطل المسرحية القايد:

«القايد:

نمشي نوقف ونطيح

نغني نبكي ونصيح

على لعيون لي سلبوني

والرموش لي سهروني

[1]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص113

أصبحت فديواني عاشق جريح

أنا القايد أنا المجنون

التايه بين الضمة والنون

وسر الزين المفتون»[1]

وقع القايد في حب البتول، ولذا فهو مستعد للقيام بأي شيء تطلبه منه، إلا أنها كانت في كل مرة تصده عن مراده، مما أثر على نفسيته، وتجلى ذلك من خلال تعابيره الدفينة وما تضمنته من حزن وأسى وحيرة، وعبر عن هذه المشاعر العاطفية الحزينة من خلال تكرار حرف النون الذي من صفاته الصوتية الجهر والتوسط بين الشدة والرخاوة، كما أنها جاءت «للتعبير عن البطون في الأشياء[2]»، فالقايد في هذا المقطع عبر عن مختلف المشاعر والأحاسيس التي تملكته بداية من حبه للبتول، ثم رفضها له، مما جعله يزداد تعلقا بها، ليصل الأمر به إلى الحيرة والتيهان ومن ثم الجنون، وهذا ما يفسر تردد وتكرار حرف النون في تلك الكلمات التي عبرت عن تلك المشاعر لأن هذه «الإيحاءات الصوتية في النون مستمدة أصلا من كونها صوتا هجائيا ينبعث من الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق (أنّ أنيناً)»[3].

- **حرف الحاء**

أما في مسرحية غنائية أولاد عامر لعز الدين جلاوجي، فقد عمد إلى تكرار العديد من الحروف الهجائية في نصه المسرحي، ومن بين تلك الحروف نجد حرف الحاء الذي تكرر في العديد من الكلمات على اختلافها، حيث جاءت في عدة مواضع منها:

«شيبوب: (مواصلا)

واسمع عامر الصياح

وحضر قبل ما يشرق الصباح

فوق لدهم الرّحراح

سل سيفو الوضاح

[1]- الغازي عبد الله، قايد العز يا شيخ لعزارى، ص15

[2]- أحمد أسعد علي، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، ص64

[3]- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص160

وصاح فالحيَّه صياح الأبطال

هذا ما وقت صياح

ولا هو وقت ابكا ونواح»[1]

اغتنمت بعض القبائل العربية غياب عامر عن قبيلته طلبا لمحبوبته التي كانت تسكن في قبيلة بعيدة جدا عن قبيلتهم، وفي تلك الفترة، شعر الكل بغيابه خوفا من أن يحل بقبيلتهم أي مكروه، وفي تلك الظروف رأى أحد أصدقائه حلما مفزعا ومروعا، حيث رأى في منامه حيةً ضخمة هاجمت أهل القرية وبثت فيهم الرعب والخوف، فعجزوا عن مواجهتها، فتطلب الأمر أن سمع عامر بالخبر فعاد مسرعا لكي يقضي عليها، وقد تضمن هذا المقطع تكرار حرف الحاء في الكثير من الألفاظ التي تحيل على القوة والشدة والفزع (الصياح، الرحراح، الوضاح، الحيه، النواح) ولهذا «أوحى صوته بالحرارة بأصوات فيها شيء من الحدة، وبمشاعر لا تخلو من الحدة والانفعال»[2].

بالرغم من أن حرف الحاء يشير في أغلب الأحيان إلى الشدة والحدة وقوة الانفعال، إلا أنه توجد خاصية صوتية أخرى تميزه عن باقي الحروف الهجائية، وهي ما يميز الكلمات التي تتضمن هذا الحرف، حيث إنها تعبر عن معاني الحب والعاطفة الصادقة، ومن النماذج على ذلك ما جاء على لسان سعيد وهو يعبر عن حبه وتعلقه بحيزيه في مسرحية عز الدين ميهوبي:

«سعيد يرد غناء:

يا ابنية عمّي يا روحي قلبي معاك وين تروحي

ما عندي لابُّي لا والي لا يدّ ادّاويليا جروحي

ما لقيتش ف الدنيا غالي غيركْ أنتِ ابْجبي بوحي»[3]

ففي هذه المقطوعة الشعرية الغنائية نجد أن سعيد عبّر لحيزيه عن حبه الشديد لها، وذلك لكونها هي السند والمعين لكي يستطيع مواجهة هذه الدنيا التي قست عليه، حيث تربى يتيما فاقدا لكل معاني الحب والحنان، ومما زاد في معاناته هو سوء المعاملة التي كان يتلقاها من طرف عمه، وهذا ما يفسر ذلك الجو النفسي الحزين الذي ميز القصيدة والتي كانت تعج بمختلف العواطف الحزينة

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص 92

[2]- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص182

[3]- عز الدين ميهوبي، حيزيه، ص19

النابعة من القلب، «فكان الصوت الغنائي الذي يتصف بخصائص صوت الحاء هو أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته».[1]

ب. تكرار حروف المعاني

تعد حروف المباني من الحروف التي تدخل في تركيب الكلمة، إلا أنها لا تؤدي معنى بمفردها فهي بحاجة إلى أن تتحد مع مثيلاتها من حروف الهجاء لكي تحقق الدلالة المرجوة منها أما فيما يخص حروف المعاني فهي «كل حرف أو شبه حرف له وظيفة نحوية أو صرفية أو صوتية ذات دلالة».[2]

اختلفت وتعددت حروف المعاني في اللغة العربية، من حرف العطف والجر والاستفهام والجزم والشرط والنداء والاستفهام وأدوات النهي والنفي وغيرها من الأدوات والحروف التي تؤدي معنىً من خلال السياق الذي ترد فيه، وقد كان لتكرار هذه الحروف الأثر الدلالي البليغ في المسرحيات المدروسة، ومن الحروف التي كان لها النصيب الأكبر من التكرار نذكر:

- **أدوات النداء**

يعد حرف النداء يا من أكثر حروف النداء استعمالا وشهرة، ولذلك نجدها تكررت في العديد من المواضع في مسرحية عليسة لسمير العيادي، ومن بينها:

«المغنّي:

قرطاج يا وطني
يا تاج حب في مسار الزمن
أذكي الندا في مرفأ يهدي الوئام
يا قبلة العواصم والمدن
قرطاج يا يا وطني»[3]

فحرف النداء (يا) كانت دلالته الافتخار والاعتزاز بمدينة قرطاج التي كانت عاصمة البحر المتوسط سواء تعلق الأمر بمكانتها الدولية أو الإقليمية، فهي قبلة مختلف العواصم والمدن، كما أنها

[1]- حسن عباس، خصائص الحروف العربية وخصائصها، 182

[2]- محمد حسن الشريف، معجم حروف المعاني في القرآن الكريم، ص01

[3]- سمير العيادي، عليسة، ص100

هي من احتضنت إنياس وقومه بعد فرارهم من مدينة طروادة وما لحق بهم من أدى وظلم، وبالتالي يحق لعلّيسة الافتخار والاعتزاز بهذا الوطن الغالي على قلوبهم.

أما تكرار حرف النداء يا في مسرحية حشاد أنشودة الأمل للهادي القمري، فكان حضوره بارزا أيضا مادام القاسم المشترك بين علّيسة وحشاد هو حب الوطن التغني به، ومن النماذج التي تكرر فيها هذا الحرف:

«الأب (بشيء من الهدوء)

فرحات يا بني

فرحات يا صغيري

يا فلذة الأكباد»[1]

فالمنادى في هذه الأنشودة أضيفت له ياء النسبة وهذا للدلالة على الارتباط الوطيد الذي يجمع حشاد بأبيه وتعلقه الشديد به، خاصة عندما قرر حمل السلاح ومواجهة المستعمر، متحديا كل المخاطر والصعاب التي ستواجهه، وتكرار حرف النداء هنا يفيد توكيد المعنى وإيضاحه.

- **حروف الجر:**

تساهم حروف الجر في ترابط وانسجام النصوص الأدبية، ولذلك فإن وجودها أكثر من ضروري في العمل الإبداعي، حيث يلجأ إليها الكاتب من أجل إكساب معانيه قوة ودقة كبيرتين.

يعد حرف الجر الباء من الحروف البارزة في اللغة العربية، وذلك لما يحمله من دلالات متعددة ومختلفة تتحدد من خلال السياق الذي ترد فيه، ومن أهمها الإلصاق وهو معنى لا يفارقها على حسب تعبير سيبويه، وكذلك التعدية، والاستعانة، والسببية، والمصاحبة، والظرفية[2]، وكل هذه الدلالات تفهم وتحدد من خلال السياق الذي ترد فيه، وقد تكرر حرف الباء في العديد من المناسبات؛ ومن النماذج التي تكرر فيها في مسرحية عليسة:

«إنياس:

وصيفك حيف على من أتى

بشريان يأس يشم الربيع

[1] – سمير العيادي، عليسة، ص 102

[2] – ينظر: محمد أمين الحضري، من أسرار حروف الجر في الذكر الحكيم، مكتبة وهبة القاهرة، ط1 (1989)، ص165

بروض يضوع»[1]

فالباء الأولى المرتبطة بلفظة شريان تفيد معنى السببية ؛ أي أنه كل من تتبع طريقك الصعب والشاق سيتمسك بشريان الأمل والنجاة، أما الباء الثانية الملتصقة بروض فقد أفادت معنى الظرفية المكانية؛ أي أن النتيجة الحتمية لهذا التمسك هو التمتع بحياة آمنة وسعيدة.

أما حضور حرف الجر في مسرحية حشاد أنشودة الأمل، فكان حضورا بارزا أيضا، ومن المواضع التي تكرر فيها هذا الحرف:

«الأم (منشدة)

ارفضوهم بالتمرد

بالرصاص والعناد

بالصراع بالتحدي

بالكتابة بالمداد

بالتألم بالتأزم

بالترنم بالزناد»[2]

تكرر حرف الجر الباء هنا في العديد من المرات مقارنة بالنماذج السابقة، وهذا يدل على أهمية الدلالة التي جاء بها هذا الحرف وهو الاستعانة، حيث أن فعل الرفض (ارفضوهم) لا يتأتى على الوجه الأكمل إلا من خلالها، فهي كلها وسائل وأساليب تعبر عن رفض الأم للمستعمر الفرنسي ومواجهته.

ومن بين حروف الجر التي تكررت في المسرحيات الغنائية المدروسة، نجد حرف الجر (في)، حيث نجد أن عز الدين جلاوجي في مسرحيته غنائية أولاد عامر قد لجأ إلى تكراره في بكثرة نصه، ومن النماذج على ذلك قوله:

«الراوي:

فيها رجولة بطال كبار

فيها مكر المكار

[1]- سمير العيادي، عليسة، ص60

[2]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص77-78

فيها غدر الغدار

فيها دم أحمر قاني

فيها دمع واحزاني»[1]

إن الدلالة التي حملها حرف الجر (في) المتصل بحرف الهاء هي دلالة التوكيد، حيث إن الراوي يؤكد أن قبيلة بني هلال لها تاريخ طويل، وأن أهلها ليسوا على صورة واحدة من النضال والأخلاق؛ فمنهم البطل الذي يدافع عن قومه بكل شجاعة وبسالة، ومنهم الإنسان الخائن الذي يبيع أهله ووطنه مقابل تحقيق مكاسبه الخاصة، وهذا ما انعكس سلبا على أهل القبيلة مما نتج عنه انتشار الحزن والألم بينهم جراء هذه الخيانة، فجاءت هذه المعاني كلها متصلة بحرف الجر لتأكيدها وتقوية معانيها

- **الضمير**

يندرج الضمير بمختلف أنواعه ضمن حروف المعاني، حيث كان حضوره بارزا فعالا في مختلف المسرحيات الغنائية المغاربية ،ففي مسرحية قايد العز يا شيخ العزارى للغازي عبد الله، فقد وظف ضمير المفرد المتكلم (أنا) بكثرة في نصه، إذ ارتبط هذا الضمير بشخصية البطل (القايد)، ومن النماذج على ذلك:

«القايد:

مجنون من أحب أنا سيد العشاق وسيد من أحب

أنا أحمل أكبر قلب أنا القايد أنا التالف

أنا المجنون وأنت العاقل

أنا المغرد فجنان الخرافة

أنا المغطي بصهد البريح

أنا المربوط بحبل الولافة

أنا المطول بطول الريح»[2]

أراد الكاتب من خلال تكرار ضمير المفرد المتكلم (أنا) إثبات ذاتية بطله القايد وتأكيد حضوره المتميز وتفرده عن باقي الشخصيات الأخرى، فهو سيد العشاق، ومصدر ومنبع الحنان

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص84

[2]- الغازي عبد الله، قايد العز يا شيخ لعزارى، ص 15

وتجربته العاطفية تضاهي في وقعها وتأثيرها أشهر التجارب العربية القديمة التي كانت عادةً ما تنتهي بالجنون أو الموت، ولذلك فإن تلك العواطف السابقة تقودنا إلى تلك النرجسية والتعالي والافتخار التي ميزت شخصية القايد، حيث قصد المؤلف من وراء هذا التعالي والتفاخر إثبات مدى قوة التحدي والمقاومة التي يتمتع بها بطله في سبيل الحصول على محبوبته البتول، ولهذا فإن «تكرار الضمير وعدد مرات تكراره له دلالات ترتبط بالنص والمستمع إليه، فالدلالة المرتبطة بالنص هي الوحدة الجاذبة المحكمة بينما الدلالة المرتبطة بالمستمع فإن غرض التكرار الأساسي هو الخطابة وهي أن يعمد المتحدث إلى تقوية ناحية الإنشاء (العواطف) كالتعجب والحنين والاستغراب وهي معاني الغالب فيها إثارة انتباه السامع».[1]

- **أدوات الشرط**

كما وظف عز الدين ميهوبي في مسرحيته حيزيه الكثير من حروف المعاني، ومن بينها (إذا) حيث تكررت هذه الأداة في العديد من المناسبات في النص المسرحي، ومن ذلك ما جاء على لسان سعيد في معرض رده عن عمه أحمد بن الباي:

«سعيد:

لا تجرحني بكلمة مره

إذا جنيت بيّ حيزيه

وإذا ماتت ماتت حره

و إذا قالوا بي اهبايل

وقالوا عنها طفله عره»[2]

فإذا، هنا، حرف جواب مبني على السكون لا محل له من الإعراب، وأما معناها في هذه الأبيات فقد أخذت معنى الشرط في الماضي، حيث جاءت كل الأفعال التي بعدها بصيغة الماضي (جنيت، ماتت، قالوا)، وقد استعمل الكاتب هذه الدلالة التي تحيل على الماضي لكي يستطيع من خلالها التأكيد على أن العلاقة التي جمعته بابنة عمه حيزيه هي علاقة قديمة ترجع بداياتها الأولى إلى

[1]- عصام عبد الله محمد، الضمير ودوره في إثارة انتباه السامع، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد 15 (4) 2014، ص116

[2]- عز الدين ميهوبي، حيزيه، ص28

زمن الطفولة، وهذا سر معروف لدى أهل القبيلة الذي كان هدفهم الوحيد هو قطع حبل الوصال الذي يربط بينهما.

2. تكرار الكلمة

تعد الكلمة الوحدة الأساسية التي يبنى عليها الكلام أو الجملة، فتتابع وتوالي الكلمات ينتج لنا جملا أو خطابا معينا، كما « كان مفهوم الكلمة موضوع تساؤل وبحث في التراث النحوي العربي فاحتاج اللغوي إلى وحدة دنيا مفيدة يعتمدها في تحليل الكلام وتصنيف معطياته دعا إلى تمحيص هذا المفهوم وتحري الشروط اللازمة ليكون وحدة غير قابلة للتجزئة إلى ما هو أصغر منها، وقد أدى البحث في هذا الموضوع إلى إدراك تشعبه وصعوبة التمييز بين ما هو حقا كلمة واحدة وما هو أكثر من كلمة، خاصة إذا اكتفى الدارس بظواهر الأمور واعتمد على الكتابة أو عادة التلفظ».[1] ولذلك نرى الكتاب والمبدعون يقومون بانتقاء واختيار الكلمات المشكلة لنصوصهم بعناية كبيرة؛ وهذا يعكس مكانتها المرموقة داخل التشكيل اللغوي، وعليه فتكرار الكلمات الواردة في التركيب يساهم في إكساب الخطاب دلالات جديدة، مانحا إياها قوة تأثيرية.

أ. تكرار الأفعال:

إن الحديث عن تكرار الكلمة يقودنا بالضرورة للكلام عن تكرار الأفعال بمختلف أزمنتها الماضية والمضارعة والأمر، لأن تكرارها ليس اعتباطيا بل هو مؤسسا وله دلالة معينة تحدد من السياق الذي وردت فيه، وبالتالي فهي تحيل على حالة شعورية ونفسية يعيشها الكاتب، كما أنها تحيل –في مجملها– على «كل حدث اقترن بزمن»[2]، أما حضورها في المسرحيات الغنائية –نقصد بها هنا المسرحيات المختارة للدراسة– فكان مختلفا ومتباينا، حيث إن تكرار الفعل الماضي كان قليلا جدا مقارنة بالفعل المضارع والأمر، ومن المواضع القليلة التي لمسنا فيها تكرار الأفعال الماضية في مسرحية غنائية أولاد عامر لغز الدين جلاوجي، الفعل قالوا حيث تكرر في العديد من المواضع في المسرحية ومن بينها :

[1]– عبد القادر المهيري، نظرات في التراث اللغوي العربي، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1(1993)، ص28

[2]– عباس حسن، النحو الوافي، ج1، د ط، ص46

«الراوي :

قالوا من الشمس جاو وبانوا

كي نجوم السما لمعو وضوَّاو

قالوا قطعوا صحرا قاسية وبنارها تكواو

قالوا من ساقيه حمرا ساروا وعلَّاو»[1]

لجأ الكاتب في هذا المقطع الغنائي إلى تكرار الفعل (قالوا) حيث جاء بصيغة الجمع ليحيل بذلك إلى أن عدد الروايات التي نسجت على تاريخ قوم بني هلال كبيرة جدا وهذا يبين مكانة تلك القبائل العربية وتاريخها العريق وذلك من خلال ذكر بطولاتها وإنجازاتها في شمال إفريقيا، كما أن الدلالة المرتبطة بهذا الفعل (قالوا) أحالت على الجانب الأسطوري في كيفية تشكل وظهور هذه القبائل، فمنهم من ردها إلى الشمس والبعض الآخر أرجها إلى نجوم السماء، أما آخرون فقالوا بأنهم جاؤا من الصحراء، وبذلك بقي أصل هذه القبائل مجهولا وغير محددا، وهذا ما يفسر اعتماد عز الدين جلاوجي على الفعل قالوا الذي يحيل على عدم اليقين في تحديد هوية وأصل قبلية بني عامر ليفتح المجال للتفسير والتأويل للمخيلة الشعبية في تشكيل هوية أسطورية لها.

أما فيما يخص تكرار الأفعال المضارعة، فقد كان حضورها متميزا، ففي مسرحية عليسة لسمير العيادي منح تكرار الفعل المضارع النص المسرحي جمالية فنية رائعة، أكسبت النص دلالات جديدة، كما منحته ترابطا وانسجاما واتساقا، ومن النماذج الخاصة بتكرار الفعل المضارع:

«إنياس:

ويَهْمِي المطرْ...

ويَهْمِي المطرْ...

ويَهْمِي المطرْ...

عليسة: أتخشى المطر؟

إنياس: لأنّي أرى في السّيول الخطر

واسمع في الريح همس الحذر

وأدرك في الكهف أنَّا التقينا

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص84

بصيفٍ تنديّه كفُّ القدر

أخافُ المطر..

أخافُ المطر..

أخافُ المطر..»[1]

في هذا المقطع الحواري الذي دار بين إنياس وعلّيسة نجد تكرار لفعلين مضارعين هما: يَهْمِي وأخافُ، حيث كانت وضعية الفعلين من حيث التكرار رأسية وليست عمودية، وكأنها محاكاة صريحة لطريقة سقوط المطر الذي يتخذ من الشكل العمودي منحى له، وما زاد الصورة تكاملا وانسجاما هو وجود نقاط الحذف، وكأنه أراد أن يقول بأن المطر لن تتوقف حتى يغرق القارب الذي كان على متنه إنياس ورفاقه، وهذا ما ولدّ في نفسيته خوفاً ودعرا كبيرين.

ولم يختلف الأمر كثيرا في مسرحية حشاد أنشودة الأمل للهادي القمري في التعامل مع الأفعال، حيث سجلنا أيضا غيابا للأفعال الماضية وحضورا متميز للأفعال المضارعة، ولكن هذه المرة غلبت عليها دلالة المستقبل، ومن النماذج على ذلك:

«المجموعة:

سنعودُ رغم أمطار الرصاص

سنعودُ رغم سدّ النّار في درب الخلاص

سنعودُ رغم أطنان القنابل

سنعود رغم الحزن في صوت البلابل

سنعودُ رغم أشجان السّنابل

سنعودُ رغم سدّ النّار في درب الخلاص

سنعودُ... سنعودُ... سنعودُ..».[2]

إن تكرار الفعل المضارع (سنعود) والذي يفيد المستقبل، كان بطريقة رأسية وعمودية في الوقت نفسه، وكأن الكاتب أراد أن يقول بأن مسألة العودة وتحرير الوطن من المستعمر الفرنسي الغاشم هي مسألة وقت فقط، بالرغم من الصعوبات والمشاكل التي تعرض لها الشعب التونسي

[1]- سمير العيادي، علّيسة، ص69

[2]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص105

وبالتالي فقضية العودة هي مسألة حياة أو موت، وبذلك فتكرار هذا الفعل أضفى على هذا النشيد نوعاً من العاطفة الجياشة والمتأججة الحالمة باسترجاع السيادة الوطنية المفقودة، كما أننا نلمس في هذا التكرار نوعا من الإصرار الشديد على تحقيق أمرا مفقوداً وهو سطوع شمس الحرية وتحيق السيادة الوطنية.

أما الأفعال المضارعة فتكررت هي الأخرى في المسرحيات التي وظفت القصيدة الشعبية، ومن بينها مسرحية قايد العز يا شيخ لعزارى للغازي عبد الله، حيث كرر الفعل (يشوف) الذي يحيل على دلالة المضارع في قوله:

«سعدية:

قايد العز

يشوف النسا يبدأ يقفز

الشارفة مكحلة لشفار

دايرة تسويكة حارة

العربي:

إواو العازبات

يشفوه ويبردو

والشوافات»[1]

تكرر الفعل (يشوف)، أي؛ ينظر، الذي جاء في زمن المضارع، أما فيما يخص دلالة تكراره فتعود بالأساس إلى كون جمال المرأة يدرك لأول مرة بالنظر إليها، فالقايد يتأثر تأثرا كبيرا عندما يرى جمالها؛ أي أنه يركز على الجوانب الحسية فيها ويهمل القيم المعنوية كالأخلاق وحسن المعاملة وصدق المشاعر، ولهذا لجأ الكاتب إلى توظيف الفعل (يشوف) الذي يحيل على إدراك الأشياء عن طريق الحواس؛ ونقصد هنا حاسة البصر.

كذلك من الأفعال المضارعة التي كان لها حضورا متميزا في المسرحيات التي وظفت القصيدة الشعبية الفعل (بغينا) في المسرحية الغنائية قاضي الحلقة لأحمد الطيب العلج، حيث تكرر هذا الفعل في العديد من المناسبات، ومن المواضع التي تكرر فيها بشكل ملفت:

[1]- الغازي عيد الله، قايد العز يا شيخ لعزارى، ص11

الجماعة:

بغينا قاضي بغينا قاضي يكون حكيم وماهر ماضي

بغينا قاضي

يحب الخير ينصف الناس ويكون حكامه على أساس

الحق العدل.. هما النبراس وما يكونشي سوقه فاضي

بغينا قاضي

بغينا قاضي بغينا قاضي ماهر حاضي

بغينا قاضي لبيب وكاضي

بغينا قاضي قانع راضي

بغينا قاضي سيفه ماضي»[1]

إن في هذا المقطع الغنائي الذي تؤديه الجماعة في افتتاح المسرحية يظهر لنا جليا تكرار الفعل (بغينا) الذي نقصد به نريد، وهو فعل يحيل على طلب الشيء، أما هنا فنلحظ إلحاحا شديدا على هذا الطلب وهو ضرورة تولي قاضٍ عادلٍ يدير شؤون الرعية، بسبب انتشار ظاهرة الرشوة والمحسوبية في معالجة القضايا الاجتماعية والاقتصادية، وبالتالي فتكرار هذا الفعل لأكثر من مرة أحالنا مباشرة على موضوع المسرحية وهو محاربة الفساد في منظومة القضاء، وما ترتب عنها من ظلم وإقصاء وتهميش، ولهذا يتطلب منهم ضرورة إيجاد قاضٍ بديل تتحقق معه كل القيم الإنسانية المغيبة سابقا كالعدل والمساواة وإحلال الحق وإعطاء كل ذي حق حقه.

أما فيما يخص تكرار أفعال الأمر فكان حضورها هي الأخرى متميزا وفعالا، حيث تكررت في العديد من المرات في مسرحية علّيسة، والسبب في ذلك، يعود إلى كون كل الشخصيات الموجودة فيها كانت تطلب المساعدة من طرف شخصية مهمة وهي (شيخ البحار والبراري والأساطير) نيري:

المجموعة:

ألا أنهض من الماء نيري

أمير البحار وشيخ البراري

وأفصحْ.. وأفصحْ.. وأفصحْ

[1]- أحمد الطيب العلج، قاضي الحلقة، ص19

صِحْ

صِحْ

صِحْ

ففي هذا النشيد نلمس تضرعاً وطلباً للمساعدة لشيح البحار من طرف إنياس وقومه بعدما انقطعت بهم السبل في وسط البحر، ولم يجدوا من خلاص لمحنتهم سوى التضرع وطلب المساعدة منه، كما أننا نلمس إلحاحا شديداً لضرورة الخلاص من هذه المحنة التي أصابتهم، والتي تجلت في الحالة النفسية السيئة التي ارتسمت على الجميع، وبالتالي فكلما كان الطلب على الإفصاح واتخاذ موقفا حازما من القضية فيه نوع من التردد كلما اشتد الصراع النفسي بين الجميع، وهذا ما يفسر الحضور المتكرر للفعل (أفصح) الذي كانت وضعيته عمودية، وذلك للتعبير عن التردد الكبير من طرف أمير البحار نيري، أما فيما يخص فعل الأمر الثاني وهو (صِحْ) فتكراره جاء رأسيا وذلك راجع إلى كون هذه الاستجابة تكون برفع الرؤوس والتضرع له.

ب. تكرار الأسماء:

يعد الاسم الركن الثالث الذي يشكل اللغة العربية بعد الحرف و الفعل، فوجوده ضروري في بناء الجمل والنصوص، حيث أن معظم دارسي اللغة والأدب تعرضوا له بالدرس والتأليف، ولذلك نظروا إليه على أنه «كل ما دلّ على حدث غير مقترن بزمن «[1]، وهو هنا يختلف عن الفعل في كونه غير مرتبط بعامل الزمن عكس الأفعال التي ترتبط به ارتباطا وثيقا، مما دفع بالكثير من الكتاب إلى تكراره في أعمالهم الإبداعية بقصد إغناء النص بدلالات جديدة تتماشى والسياق العام للنص.

لقد وظف سمير العيادي في مسرحيته علّيسة العديد من الأسماء، ومن النماذج على ذلك:

«المجموعة:

تطلعْ إلى البحر نيري.. فأين الفرارْ؟

عليسة:

وأين مناري وأين قراري

وبْعدَ انكساري

أمّا آن سلمٌ بمرسًى يُزار

[1]- عباس حسن، النحو الوافي، ج1، ص26

فمن أرضعته الهوى عشتروت

له الحب في كل حي عذارْ

المجموعة:

تطلع إلى البحر نيري.. فأين الفرار؟

عليسة: وأين مناري وأين قراري

وبعد انكساري

أمّا آن سلمٌ بمرسى يزار

فمن أرضعته الهوى أفروديت

له الحب في كل حي عذارْ

المجوعة: فأين الفرار.. وأين القرار ؟[1]

ومن ذلك ما جاء على لسان عليسة:

دعوني.. دعوني.. أناجي سكوني

أراجع عمري وشمعات ليلي

منارٌ بصدري يديب يقيني

فأحتار.. ويلي

دعوني.. دعوني.. أناجي سكوني»[2]

فعلّيسة هنا، تدعو الناس لكي يتركوها تناجي آلامها وأحزانها نتيجة حيرتها بين نسيان زوجها أشربعل وبين وقوعها في حب إنياس، ولذلك نرى بأنهما يحاولا بشتى الطرق نسيان ماضيهما؛ فهي تحاول نسيان زوجها والشروع في علاقة جديدة ملؤها الحب والسعادة، والأمر نفسه مع إنياس فهو يحاول تجاوز محنته التي أصابته في طروادة وفقدانه لأهله وزوجته، وبذلك فهذا التجاوز لتكرار الأفعال الماضية هو –في الحقيقة– تجاوزا لتلك الذكريات السيئة وما صاحبها من حالات شعورية مؤلمة وقعت لكلا الطرفين.

[1]– سمير العيادي ،عليسة، ص21

[2]– المصدر نفسه، ص 49

تضمن هذا النشيد العديد الأسماء المكررة والتي تمثلت في الآتي :البحر، نيري، مناري، الفرار مرسى، سلمٌ، الهوى، الحب، القرار. وهي كلمات تحيل على طلب المساعدة من أمير البحار نيري الذي يرمز إلى السلام والاستقرار بعدما احتار الجميع في المصير الذي ينتظر إنياس وقومه وسط البحر، وقد اختلطت مشاعر الحزن الأسى والحيرة (انكساري، الفرار، القرار) بمشاعر الحب والهوى بينه وبين وعليسة، لتتشكل لنا صورة نفسية رائعة تفاعلت فيها ثنائية (الخوف–والحب) زادت من جمالها أساليب التضرع لإله البحر نيري، كما أن تكرار تلك الأسماء ساهم بشكل كبير في اتساق وانسجام النص، كما أن خاصية الثبات والاستقرار التي ميزت الأسماء جعلت الأمور تتأزم أكثر فأكثر وكأن الكاتب أراد أن يطيل من عمر الأزمة وبالتالي يزداد تشويق القارئ أكثر.

أما فيما يخص مسرحية حشاد أنشودة الأمل للهادي القمري فسارت على نفس النهج الذي سارت عليه مسرحية عليسة في تكرار الأسماء، ومن النماذج على:

«الأب (بشيء من الهدوء):

فرحات يا بني

فرحات يا صغيري

يا فلذة الأكباد»[1]

فالكاتب –هنا– قام بتكرار كلمة فرحات مرتين، وفي الثالثة كأنها تكرار معنوي، وهذا يدل على مدى تعلق الأب بولده، خاصة إذا علمنا أن حشاد قرر حمل السلاح ومواجهة المستعمر، هذه المواجهة رآها أبوه بأنها غير متوازنة، وبالتالي تكرار هذه الكلمة أنتج لنا صورتين نفسيتين مختلفتين الأولى تعبر عن عاطفة الأبوة، والثانية عاطفة حمل السلاح والانتصار للوطن، وهذا ما أكسب النص صراعا نفسيا كان طرفاه حشاد وأبوه.

ج. تكرار الجملة (اللازمة)

يتكون النشيد من مجموعة من المقاطع ولازمة، حيث تتكرر هذه الأخيرة في العديد من المرات داخل النشيد مما يجعلها متميزة عن غيرها من الأبيات الشعرية الأخرى، ولذلك فإن «تكرار اللازمة يخدم بالدرجة الأولى الترابط والتلاحم بين أجزاء القصيدة كما أنه يساعد على جعل القصيدة قادرة

[1]– الهادي القمري ،عليسة، ص68

على تكوين تركيب متناسق، ومن خلال هذا يحس المرء أن القصيدة ذات وحدة متكاملة مترابطة ليس من ناحية الموضوع وحسب وإنما من ناحية البناء أيضا».[1]

يعد تكرار اللازمة من أهم أنواع التكرار التي مرت علينا سابقا، وذلك بالنظر إلى كون اللازمة هي أحد أهم مقومات النشيد، فهي تدخل في بنية النص وتلازمه من البداية إلى النهاية، أما في العمل الدرامي الذي يتخذ من الأنشودة قالبا فنيا، فقد يلتزم بقافية واحدة على امتداد طول المسرحية، أو أنه يعمل على التنوع في نظام اللازمة التي بدورها تعبر عن حالة شعورية تمر بها الشخصيات الموجودة في المسرحية ويفرضها السياق العام للنص، وبالتالي يصعب على المبدع تبنى لازمة على طول المسرحية، ولذلك فقد أحصينا في مسرحية علّيسة لسمير العيادي حوالي ثماني لازمات تكررت بنسب مختلفة في ثنايا المسرحية حيث تكررت كل لازمة على النحو الآتي:

- قرطاج يا وطني، ثماني مرات
- فأين الفرار، ست مرات.

ألا انهض من الماء نيري، ثلاث مرات.

- دعوني.. دعوني.. أناجي سكوني، ثلاث مرات.
- فأورق في القلب دوح الحياة، ثلاث مرات.
- ويهمي المطر، ثلاث مرات.
- أخاف المطر، ثلاث مرات
- أحب المطر، ثلاث مرات.

من خلال هذه الدراسة الإحصائية لتكرار مختلف اللازمات السابقة يدرك جيد الدور الكبير الذي تلعبه في بناء النص انسجامه، فهي بمثابة الأعمدة التي يبنى عليها البيت فلا يستقيم إلا بها كما أنها هي التي تمنح النشيد خصوصيته وتخلق جوا نفسيا متعدد الصور النفسية، فتكرار لازمة المطر بمختلف تشكلاتها تحلينا على عاطفتين مختلفتين، عاطفة الخوف والذعر نتيجة السقوط المستمر للأمطار، مما نتج عنه غرق السفينة في البحر وما صاحبها من هلعٍ وخوفٍ لمن كان في السفينة وعاطفة الحب التي جمعت إنياس وعليسة، فكانت السبب المباشر في نمو وتطور هذه العلاقة كما

[1]- ربابعه موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الأول، 1990، ج5 ،ص191-192

ارتبطت هذه اللازمة بلازمة القلق والاضطراب نتيجة تحطم السفينة، فكان الخلاص الوحيد هو التضرع والتقرب لأمير البحار نيري الذي أعاد لهما الحياة من جديد، وبذلك ارتبطت كل لازمة بالأخرى لتساهم في اتساق وانسجام النص، وكذلك خلق فضاء مسرحي تتسع فيه مختلف الأحاسيس والعواطف والمشاعر.

أما في مسرحية فرحات أنشودة الأمل للهادي القمري، فقد برزت لازمتان رسمت معالم النشيد الذي شكل الهيكل العام للمسرحية، حيث تمثلت الأولى في اللازمة سنصمد أكثر، أما الثانية فتجسدت في يا شهيد، فرسمت هاتين اللازمتين معالم النص، حيث عبّرت اللازمة الأولى والذي جسده القسم الأول من المسرحية للتعبير عن الصمود الكبير الذي أبانه حشاد، وذلك في سبيل مواجهة المستعمر، وما حملته من مشاعر الحماس والرغبة في التصدي لجرائمه، أما اللازمة الثانية فصورت مشاعر الحزن والألم نتيجة اغتيال حشاد من طرف السلطات الفرنسية.

ثانيا: أثر الغنائية على العناصر الفنية المشكلة للنص المسرحي الغنائي المغاربي

يتشكل النص البناء الفني للمسرحية من مجموعة من العناصر الفنية تتفاعل فيما بينها لتشكل لنا لحمة فنية متكاملة العناصر والجوانب، فكل عنصر يكمل الآخر، إلا أن المسرح الغنائي، يتميز عن غيره من الأنواع الأخرى، بخاصية الغنائية، وهي «تعبير عن انفعالات خاصة ناتجة عن عواطف مثل الحب، والحقد، و الاعتزاز...إلخ، أو عن انفعالات مشتركة مرتبطة بجماعة أو شعب، مثل الانتصار أو الهزيمة، والاستقلال، فيندمج في الغنائية إذا البوح بالمشاعر الحميمية، والإبانة عن الموضوعات العاطفية العامة»[1].

تكمن وظيفة المبدع المسرحي في المسرحية الغنائية في سعيه الدائم وراء إظهار عواطف شخصياته بشكل مباشر وصريح وفي طابع غنائي، ولكن هذا الأمر من شأنه الحد من قدرة النص على تقديم وإنتاج دلالات نصية كافية للمتلقي، يقول مصطفى عبد الغني في هذا الشأن:

«والواقع أن أحادية الاتجاه التي ترسخها عاطفية القصيدة الغنائية سوف تحد من قدرة المسرحية الشعرية على إنتاج الدلالات، وذلك لحرص الشعر الغنائي على إيصال رسالة بشكل مباشر رغبة في عدم إشغال المتلقي بأمر آخر سوى الاستمتاع بالطبقة الغنائية».[2]

وممّا زاد في هذه الغنائية أكثر، ارتباطها بالشعر الغنائي، مما شكل ما يعرف بالقصيدة الغنائية، حيث سعى الكتاب المسرحيون إلى ترسيخ قواعد الشعر بدل القواعد المسرحية في النص، مما أدى إلى تعطيل البناء الدرامي بمختلف أشكاله وأنواعه، فلو « تلمسنا أسباب إخفاق المسرحية الشعرية التقليدية في أن تكون مسرحية، وجدنا أن أهمها أن الشعراء كانوا غنائيين قبل أن يكونوا مسرحيين، وأن الشكل الشعري القديم غنائي، وهو متأصل في الغنائية الشعرية العربية، ولذلك لم يساعد على رسم الشخصيات والحوار وبناء الحبكة فهو ذو إيقاع أفقي أحادي يتلاءم والإحساسات المباشرة أكثر من مما يتلاءم والنمو الموجي، وهو ليس إيقاعا سيمفونيا متعدد الأصوات أو ذوريا يتلاءم والبناء المسرحي الذي يقوم على الصراع والتأزم والعقدة والذروة والتلون والوزن في القصيدة الغنائية أحادي الاتجاه».[3]

---

[1]- سعيد علوش ،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص187

[2]- مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي (الأزمة والمستقبل)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة للفنون والآداب الكويت، يوليو 2013، العدد 402، ص 25

[3]- المرجع نفسه، ص25

يبحث النص المسرحي الغنائي دائما على تحقيق تلك النغمة الموسيقية الناتجة عن فعل الكلمة وما تحدثه من أثر عند المتلقي، لكن هذا الإصرار كانت له انعكاسات سلبية على مستوى نسق وتطور العناصر الفنية المشكلة للمسرحية الغنائية، وفي ما يلي أبرز تلك الانعكاسات:

1. إبطاء حركة الصراع والتقليل من حدته

خلال تطور الأحداث في المسرحية، يمر الصراع بعدة تحولات، ففي البداية تكون حدته ضعيفة، ثم بعد يبدأ في التطور، ليصل إلى ذروته، وهذا عن طريق الفعل الدرامي لحركة الشخصيات وما يترتب عنها من أحداث داخل المسرحية، ففي مسرحية غنائية أولاد عامر لعز الدين جلاوجي عندما تصل الأحداث إلى ذروتها، ويصل الصراع إلى أعلى درجاته، عندما يعلم عامر وأصدقائه وهم ذاهبون إلى قبيلة الأمير خالد بغية خطبة علجية للبطل عامر، بأن هناك إغارة محتلة على قبيلتهم فيقرر الرجوع والتضحية بمحبوبته، يقول عامر:

«عامر: إذا الواجب ناداني
لازم انلبي فالحين
ولو افتني الزين واغواني
بأميرة السر والزين
قلبي تحث رجلي نديرو
والهوى ما نبالي بيه ما نعيرو
يكز فرسه هيا يإخوان»[1]

وفي هذه اللحظة يتدخل الراوي الذي يكمن دوره في هذه المسرحية تقديم لوحات أو فواصل غنائية، والتعليق على بعضها الآخر –وهذه خاصية مشتركة مع الجوقة– مما جعل الصراع في مستوى ثابت وغير قابل للتطور في ظل هذا التدخل، يقول الراوي:

«الراوي: (مقطع غنائي)
قلب الرجل خبيرو
والمكتوب عليه لازم إديرو
هاهو عامر وأصحابو

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص94

إقرو يرجعو بعدما غابو
الواجب قبل دقات القلب وهواه
مهما اشتد عليه الحب وكواه
لكن الوقت ساعات قليله
وطريقهم بعيده واطويله
مليانه بلعدى المتربصين
مليانه بالغدر والغدارين»[1]

إن تدخل الراوي مباشرة بعد هذا الحدث المهم والحاسم، عطل كثيرا مسار تطور الأحداث فالراوي في هذا المقطع الغنائي المسرحي لم يقدم أي إضافة تذكر، حيث إنه أعاد وصف الحالة النفسية التي يتواجد عليه عامر، نتيجة اتخاذه لذلك الموقف الصعب، بالإضافة إلى عرضه لبعض المعلومات كصعوبة الطريق وما يكتنفها من صعاب نتيجة وجود قطاع الطرق، لكن في الحقيقة كل هذه الأحداث قد مرت في المشاهد المسرحية السابقة، ولم يكن من داعٍ لسردها من جديد.

ومن المسرحيات التي عطلت الغنائية الصراع، نجد مسرحية الشمس والجلاد لعز الدين ميهوبي، فإذا كان قد وفق في مسرحية حيزيه، حيث كانت الغنائية منسجمة مع أحداث المسرحية بل ساهمت بشكل كبير في تطور الصراع، لكن في هذه المسرحية، فقد كانت الأغنية عائقا كبيرا في مسار تطور الأحداث المسرحية من بدايتها إلى نهايتها، حيث عمد الكاتب إلى المزاوجة بين النثر والشعر الغنائي فمثلا في المشهد الذي يلخص حدثا مهما في المسرحية، وهو الوقت المناسب لتفجير الثورة، نجد أن الأغنية كانت منفصلة انفصالا تاما على هذا الحدث المفصلي في تاريخ الجزائر، فهي دائما تابعة للغة السردية، تعيد تلخيص ما جاء فيها في شكل قصيدة غنائية، والحوار الآتي يوضح ذلك:

«مناضل: وهل تعتقد أن الشعب جاهز.. للثورة؟

ابن مهيدي: يا إخوان.. مم تخافون؟ الثورة أم من الثورة أم على الثورة؟

مناضل: لا هاته ولا تلك.. إنما نخاف من الشعب فهو لا يعرف شيئا عما نخططه نحن.. بغيابه.. وبيان نوفمبر الذي أعددناه وحده لا يكفي ؟

ابن مهيدي: كلمة واحدة أقولها لأنني أؤمن بها هي (ألقوا بالثورة إلى الشارع سيحتضنها الشعب)

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص94

أغنية: ألقوا بالثورة..

لا تخشوا عليها

شعبنا يحنو عليها

ألقوا بالثورة ألقوا ألقوا للشارع ألقوا

إنها للشعب عتق

ألقوا لا تخشوا عليها

نصرنا بين يديها

ثورة منك إليك

جمرة بين يديك»[1]

تعد الغنائية في المسرح الغنائي كيانا عضويا مرتبطا بمختلف الصراعات الدرامية التي تشكل النص المسرحي، وليست طرفا مكملا، فهي بمثابة المحرك الفعلي لأحداث المسرحية، ونمو الصراع فيها غير أنها –في هذه المسرحيات الغنائية المغاربية– كانت عكس ذلك، حيث إننا نجدها –في أغلب الأحيان– طرفا معرقلا لسيرورة تطور الأحداث، والتقليل من تطور الصراع وحدته حيث كان ساكنا ومستقرا في أغلب مراحله، خاصة في المسرحيات الغنائية التي تعتمد المونولوج بكثرة، ففيها يصبح الصراع منفصلا انفصالا تاما عن البناء الفني للمسرحية التي تتحول إلى مجرد قصائد شعرية لها موضوعاتها الخاصة.

2. طول الحوار

إن أهم ما يميز الحوار المسرحي هو امتلاكه خاصية التكثيف أو الاقتصاد الدلالي؛ أي أن الكلمات والعبارات تكون ذات دلالة مكثفة وتبتعد عن الإطناب، ولكن حضور الغنائية في المسرح من شأنه جعل تحقيق هذه الخاصية صعبا نوعا ما، خاصة في الحوار الداخلي بنوعيه المونولوج والمناجاة، حيث يعمد فيهما المؤلف إلى الإطالة، وتصبح الحوارات عبارة عن قصائد غنائية طويلة جدا، وتستحوذ الشخصيات فيها على مساحة كبيرة من الكلام، ممّا يفقد المسرحية طابع التشويق والإثارة، ويشعر المتلقي بالملل والرتابة، والنماذج على ذلك في المسرحيات الغنائية المغاربية كثيرة جدا فلا تكاد تخلو مسرحية وإلا تضمنت هذه الحوارات الطويلة، ففي مسرحية المحكيات، تضمن الحوار

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص47-48

مونولوجا شعريا غنائيا وصل عدد أبياته حوالي أربعة وأربعون بيتا، حيث تشعر وكأنك تقرأ في إحدى القصائد الطوال، وممّا جاء فيه:

ترى جبلا فتحسبه سحابا ووديانا ترى، درا مذابا
وأنساما تراقص كالصبايا وأطيارا وإكليلا وغابا
إذ رمت الجنان وخادميها وحب القلب موطنها وذابا
ورفرفت الجوانح مثل طفل تشوّق للحنان وقال: بابا
فدع عنك الهموم إلى ربوع تبادلك المودة والخطابا
وتسقيك التدلل ملء صدر يفيض حنانه خمرا رضابا
عبير الأرض يا غوث الحنايا ويا بحرا من النَّجوى عبابا
ملأت القلب حبا ليس يخبو وعرفانا ووجدا وانتسابا
وعشقا لا تنازعه الغواني أغنيه أناشيدا عذابا
بلادي يا مدونة القوافي ويا مجدا وزادا واكتسابا»[1]

تتضمن هذه المونولوجات المسرحية الغنائية الطويلة الكثير من الوصف سوار تعلق الأمر بإظهار جمال الطبيعة بمختلف عناصرها، أو بإجلاء مختلف العواطف والأحاسيس الجياشة تجاه الوطن، غير أن الإطالة فيهما، يفقد النص المسرحي أحد مميزاته، وهو تناوب الكلام بين الشخصيات، وبذلك يعيق تتطور الأحداث، يقول عبد القادر القط في هذا الشأن:

« ولما كان الحوار – كما قلنا – تواصلا بين شخصيات المسرحية فينبغي ألا يتحول إلى حديث من جانب واحد في بعض المواقف، فتستأثر به بعض الشخصيات ويطول حديثها إلى حد يخفي وجود الشخصيات الأخرى ويعوق نمو الحدث وتطور الموقف المسرحي».[2]

3. بساطة الحبكة

تعتبر الحبكة من العناصر الفنية المهمة التي تشكل النص المسرحي، حيث إنها تشمل أغلب الأحداث التي تنتج عن الشخصيات ،وذلك وفق مسارا مترابطا ومنسجما، إلا أن حضورها في

[1]- سالم المساهلي، المحكيات، ص71-72

[2]- عبد القادر القط ،من فنون الأدب المسرحية، ص35

المسرح الغنائي لم يكن بذلك الحضور المتميز والفعال، بسبب سيطرة الغنائية على أغلب المشاهد المسرحية، فجاءت بسيطة في مختلف مراحلها.

ففي مسرحية حشاد أنشودة الأمل، تتكون الحبكة من أربع مراحل، فالبداية كانت بتمهيد لعرض الحبكة، باستحضار حياة حشاد وخاصة مرحلة الطفولة التي من خلالها يتم التحضير لميلاد هذا البطل، وهذا عن طريق المجموعة:

«المجموعة: إنه الطفل الأبي

إنه الشاب الفتي

إنه آت قريبا

في تراتيل الصدى»[1]

ثم تتواصل الأحداث في التطور، لتشكل لنا بداية الحبكة، والتي ارتبطت بحدث مفصلي ومهم، يتعلق برحيل حشاد من المدينة، وعزمه الشديد على مواجهة المستعمر الفرنسي، الذي طالت جرائمه كل فئات الشعب التونسي، بالرغم من المشاعر الصعبة التي صاحبت الموقف، خاصة مع أمه التي كانت رافضة رفضا مطلقا رحيله عن أهله:

«الأم (تسأل بكل حيرة ولهفة):

فرحات يا بني

يا بسمتي الأمينه

مالي أراك اليوم

تفر من سرسينه

وتترك الأحبة

وأمك حزينه»[2]

ثم تأتي مرحلة الذروة التي تعد مرحلةً حاسمةً في سير تطور الأحداث، حيث يشتد الصراع فيها بين القوى المتعارضة، والمجسدة في شخصية شخصيتي حشاد والمحتل الفرنسي، إلا أن المؤلف يصدمنا

[1]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص57

[2]- المصدر نفسه، ص67

بمشهد بسيط يصف فيه حال حشاد من صمود وتحدي وغيرها من الصفات التي تتصف بها أي شخصية عادية :

«حشاد في المدينة (مخاطبا الحشود الكثيفة من الجماهير والعمال):

سيجرفنا السيل سيل الدماء

ويودي الوجود وكف القدر

سينبثق الحقد بين الجراح

وبين الصخور وتحت الشجر

أنين البنادق عند الرجال

كهمس طروب يثير الوتر»[1]

أما القوة المعارضة الثانية والتي تجسدت في شخصية القائد الفرنسي، فجاءت هي الأخرى بسيطة وغير فعالة، حيث يقتصر حضورها في مشهد واحد، غلب عليه طابع الحماس والمواجهة يقول القائد الفرنسي:

«هلموا يا رجال

نقاتل حشاد

ونحصد الرؤوس

وننثر الفساد

نكثف الحصار

ونرعب العباد

ونزرع الدمار

وننهب البلاد»[2]

جاءت الأحداث في هذا المشهد المسرحي الغنائي بسيطة ومباشرة، تفتقد إلى عناصر تأزيم العقدة التي من شأنها جعل القارئ يشعر بعنصري الإثارة والتشويق، لتصل الحبكة إلى محطتها النهائية بعد هذا المشهد، لنرى جموع العمال محتشدة وهي تحمل نعش حشاد:

[1]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل ، ص83

[2]- حشاد أنشودة الأمل ،ص91

المجموعة تسير تأهبا للتصدي... واحد... اثنين... بعد ردح قصير من الزمن وعند انصراف الجندرمة تدخل مجموعة العمال حاملة على الأكتاف نعشا ومنشدة :

العمال والمجموعة: يا شهيد

يا شهيد الخضراء نادت

يا شهيد الخضراء بكات

يا شهيد

والبسمة المجروحة عادت

تشكي للأمواج حكات

يا شهيد

قالت غدروه الخوانه

زرعوا في الدنيا زلزال»[1]

ففي هذا المشهد المسرحي، جاءت الأحداث مختصرة جدا بالرغم من أنها تمثل ذروة الحبكة التي بموجبها تتحدد نهاية المسرحية، حيث عمد المؤلف إلى تلخيص مختلف الأحداث التي وقعت لحشاد وأدت لوفاته، عبر شخصية الجوقة التي لم يترك المجال للشخصيات المتعارضة، وما تحمله من دوافع وآليات للوصول إلى الحل، وكأنه أوقف جميع الأحداث وقدم لنا الحل بطريقة مباشرة، جعلت القارئ يتساءل عن مختلف الأحداث المحذوفة والتي أحدثت ضررا كبيرا ببنية الحبكة، ولذلك فالتكثيف الدلالي هنا أخل ببنية الحبكة وجعلها مختصرة ومباشرة.

إن هذا الموقف الذي اتخذه الكاتب في هذه المسرحية بتقليصه لأحداثها، ونقلها على لسان الجوقة، والذي أضر بالبناء العام للحبكة، له ما يبرره، فهو كان خاضعا لتأثير الغنائية وما يصاحبها من عرض للحالة الوجدانية والعاطفية التي يتواجد عليها حشاد والمجتمع التونسي في ذلك الوقت، ومما يؤكد هذا الكلام، هو تخصيصه للمشهد الرابع بأكمله للتغني بتضحيات حشاد، والحديث عن حب الوطن والتغني بأمجاده ومآثره، وعليه فالغنائية عنده غاية وليست وسيلة.

ومن ذلك تخصيصه لمشهد عنونه أغنية الوطن:

العمال: أغرودة قلبي يا وطني

[1]- حشاد أنشودة الأمل، ص 93

يا أعذب همسا في أذني
رقصات الموج تردده
فيرتق جرحي في بدني
هو ذا حشاد كأغنية
يجلي الأحزان مع المحن
ويحلق نورا يحفظنا
ما بين الناظر والجفن
وبروحه يأتي ثانيه
ويمزق أرحام الكفن»[1]

ليست بساطة الحبكة هنا حكرا على المسرحيات الغنائية المغاربية، بل هي ظاهرة عامة ميزت المسرحيات الغنائية المسرحية بصفة عامة، حيث تجلت هذه الظاهرة الفنية في أغلب النماذج العربية التي اندرجت ضمن إطار المسرح الغنائي العربي، ومن أوضح النماذج على ذلك التجربة الرحبانية التي كانت الحبكة فيها بسيطة، كما أنها تتكرر في أغلب مسرحياتهم، يقول علي الراعي معلقا على بساطة الحبكة عند التجربة الرحبانية:

«في أوبريت وراء أوبريت، يتغنى مسرح الرحبانية بفضائل القرية، وبساطة أهلها، والتفاهم على المصلحة العامة، وتضامنهم ضد الغريب الطارئ أو على سوء معاملة رجال السلطة لهم، ودائما ينتصرون على الغريب الطارئ -إذا كان شريرا- أو على سوء تصرف أهل السلطة».[2]

تعد الغنائية ظاهرة فنية متميزة، بنيت عليها مختلف المسرحيات المغاربية المدروسة، حيث بفضلها تم إكسابها نغمة موسيقية، ساهمت بشكل كبير بإحداث علاقة تواصلية بين النص والمتلقي بإبعاد الملل والسأم الذي كان يصيب المشاهد عند مشاهدته مسرحية خالية منها، وبالمقابل أثرت الغنائية بشكل سلبي على بعض العناصر البنائية المشكلة للنص المسرحي، حيث أدى توظيفها إلى التقليل من حدة الصراع وتطوره وأصبح في أغلب مراحله ثابتا وغير متطورا، كما انعكست سلبا على حيوية الحوار من خلال استحواذ بعض الشخصيات عليه لفترة طويلة،فأصبح بذلك دور بعض

[1]- الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، ص112
[2]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص226

الشخصيات هامشيا، وتحولت بعض الحوارات المسرحية إلى مجرد قصائد شعرية أو أغاني شعبية، يمكن للقارئ وضع عناوين لها، كما أثرت الغنائية –أيضا– على الحبكة المسرحية حيث جاءت بسيطة جدا، تفتقد إلى الحبكات المركبة، التي عادة ما تجلب انتباه المشاهد، وذلك بفضل احتوائها على مختلف عناصر التشويق والإثارة، وهذه الميزة بالذات، تجسدت بشكل كبير في أغلب المسرحيات الغنائية المغاربية خاصة والعربية عامة.

وقد ساهم التكرار في تحقيق النص المسرحي المغاربي لغنائيته، وذلك بفضل اشتماله على ثلاثة أنواع رئيسية، النوع الأول تمثل في تكرار حروف المباني التي تدخل في تركيب الكلمة دون أن يكون لها معنى بذاتها، وقد شمل هذا الصنف مختلف الحروف الهجائية ، حيث إن لكل حرف دلالة صوتية مرتبطة بالحالة النفسية للشخصية، أو بتكرار حروف المباني التي تكون دلالاتها مستقلة بذاتها، ومن ذلك مختلف الأدوات والصيغ النحوية، أما النوع الثاني فشمل تكرار الكلمة، وبالتحديد تكرار الأفعال بمختلف أزمنتها، أو بتكرار الأسماء، وأما النوع الثالث فتجسد في تكرار الجملة وما نتج عنه من دلالات معينة داخل النص المسرحي.

خاتمة

بعد هذه الرحلة العلمية التي دامت سنوات من البحث والتقصي في مجال البحث في موضوع (**المسرح الغنائي في المغرب العربي، دراسة في المضامين والأشكال**)، خلصت دراستنا إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها في الآتي:

تأخر ظهور المسرح الغنائي في **المغرب العربي** مقارنة بظهوره في الغرب، حيث تعود جذوره الأولى إلى أوائل القرن السادس عشر وبالتحديد في إيطاليا التي كانت مهد هذا النوع المسرحي الجديد على العالم، حيث لم يستطع الكتاب المغاربة مواكبة ذلك التطور الكبير الذي حققه المشارقة في مجال المسرح الغنائي وخاصة في ظل ما كان يقدمه رواده من أمثال أحمد أبو خليل القباني وسلامة حجازي وسيد درويش، إذ أصبحت أعمالهم المسرحية الغنائية من النماذج المتميزة التي نسجت على شاكلتها العديد من الأعمال المسرحية الغنائية من قبل الكتاب.

إن هذا التأخر الذي شهدته البيئة المغاربية في مجال المسرح الغنائي له **أسبابه الخاصة**، فمنها ما هو متعلق أساسا بالمسرح في حد ذاته، حيث إن المشهد المسرحي المغاربي كان يشهد تأخرا ملحوظا مقارنة بباقي الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والرواية والقصة والتي حققت تقدما ملموسا وبالتالي أصبح المسرح في هذه البيئة يبحث عن ذاته بكل الطرق والأساليب، كما أنه هناك أسباب أخرى متعلقة بخصوصية المسرح الغنائي في حد ذاته، حيث إن هذا النوع المسرحي الجديد يتطلب من الكاتب إلماما واسعا بخفايا مجموعة من الفنون الأخرى التي ارتبطت ارتباطا وطيدا بالمسرح، ومن أهمها فن الموسيقى، الذي يعد ركيزة ومقوما أساسيا في نجاح المسرحية الغنائية، إلا أن أغلب الكتاب المغاربة لم تكن لهم دراية واسعة بهذا الفن، كما كان لجهل لبعض هؤلاء لدور الأغنية داخل النص المسرحي الغنائي، أثر سلبي في نجاح أعمالهم، إذ إن أغلبهم لم يستطع أن يجعل منها مكونا عضويا يساهم في تطور الأحداث واشتداد الصراع، بل بالعكس، فقد أعاقت بشكل كبير تطور الحركة الدرامية داخل نسيج النص.

تنوعت القضايا والموضوعات التي كتبها الكتاب المغاربة في مجال المسرح الغنائي، حيث تراوحت ما بين الموضوعات العاطفية والتي تسعى إلى إظهار عاطفة الحب في أسمى وأرقى صورها وتجلياتها، إذ تجسدت في شكل الحب العذري الذي تبرز فيه كل القيم المعنوية، أو في صورة الحب الحسي (الجنسي) الذي يهتم بإظهار جسد المرأة وإظهار مفاتنها، أو في هيئة الحب الإلهي، حيث تتحد فيه الذات الإنسانية مع الذات الإلهية، أو بين الموضوعات ذات الطابع الإنساني العام، حيث

يبدو فيها الإنسان عبارة عن كيان منفصل عن كل المرجعيات الدينية أو العرقية أو القطرية، ولذلك فهي تبحث في مفهومه وماهيته، وعلاقته بهذا الكون الذي يعيش فيه، أو بين الموضوعات الثورية وذلك من خلال سعي الشعوب في سبيل تحقيق استقلالها وحريتها التي سلبها إياها المستعمر.

تباينت القيمة الفنية لمختلف المسرحيات الغنائية المغاربية المدروسة، فهناك قسم منها استطاع مؤلفوها إخراجها في حلة فنية متميزة، تستجيب لكل مقومات العمل المسرحي، حيث جاء البناء الدرامي لها متكامل العناصر، ومن النماذج على هذا القسم، نجد مسرحية علّيسة لسمير العيادي حيث رجع الكاتب بذاكرته إلى التراث اليوناني القديم، مستلهما منه أسطورة (إنياس–ديدون)، وما حدث له خلال خروجه من مدينة طروادة، ووصولا إلى مدينة قرطاج، وتعلقه الشديد بملكتها علّيسة وهنا، يقف الطرفان على مفارقة كبيرة الأولى، تسعى فيها علّيسة بشتى الطرق لإقناعه بالبقاء معها والثانية، تتمثل في إصرار إنياس على المضي قدما في سبيل تأسيس مدينة روما، وبالتالي تحقيق حلم شعبه المقهور، ليصل بذلك الصراع إلى ذروته، وممّا زاد في جمالية هذه المسرحية، تلك اللغة التي اتخذت من الأنشودة وسيلة لغوية لإيصال أفكاره، أما القسم الثاني، فعجز أصحابه بالوصول بمسرحياتهم إلى مستوى القسم الأولى، ومن ذلك مسرحية الشمس والجلاد لعز الدين ميهوبي، حيث جاءت هذه المسرحية في شكل لوحات ومشاهد مسرحية مفككة، حيث حدثت قطيعة كبيرة بين الأغنية التي تشكل جوهر النص المسرحي وبين تطور الأحداث ونمو الصراع، ممّا جعل البناء الفني للمسرحية ضعيف جدا، حيث كان كل مكون منفصل عن الآخر، وهذا ما أثر سلبنا عليها، وبالتالي قلل من قيمتها الفنية.

ارتبطت أغلب المسرحيات الغنائية المغاربية **بالطابع الوجداني العاطفي**، حيث سعت مختلف الشخصيات المسرحية إلى إفراغ تلك الشحنات العاطفية، وهذا يرجع بالأساس إلى كون المسرح الغنائي يخاطب الذات الإنسانية ووجدانها، ومن أجل ذلك، اختار أصحاب تلك المسرحيات شخصيات بارزة ومشهورة، لها بليغ الأثر على الذاكرة الجمعية للمجتمع، كحيزية وعويشة وعليسة والعربي بن المهيدي والحراز ...إلخ، وقد نتج عن هذا الطابع الوجداني، أن طغت الذاتية على مختلف الحوارات المسرحية، كما برز ضمير الأنا في مختلف الخطابات الخاصة بالشخصيات.

شكل التراث مادة خصبة استقى منها الكتاب المغاربة موضوعاتهم، حيث أن معظمهم اتجه في بناء شخصيات مسرحياته إلى التراث العربي بمختلف أشكاله وأنواعه، ففي مجال التراث

الشعبي، استلهم منه العديد منهم بعض الشخصيات الشعبية المشهورة، من أمثال: حيزية، علّيسة عويشة، كما كان للتراث التاريخي هو الآخر حضوره المتميز، وذلك من خلال استحضار شخصيات تاريخية كما فعل عز الدين ميهوبي في مسرحيته الشمس والجلاد، حيث وظف شخصية العربي بن المهيدي التاريخية.

يعد **التكرار** من بين أهم الظواهر الفنية التي ميزت المسرح الغنائي المغاربي، حيث ساهم بشكل كبير **في تشكل الغنائية** داخل النصوص المسرحية الغنائية المدروسة، وذلك في ظل تعدد أنواعه، سواء تعلق الأمر بتكرار الحرف، أو تكرار الكلمة، أو تكرار الجملة، مساهما بذلك في خلق نغمة موسيقية، ممّا منح النص المسرحي أكثر حيوية، انعكست بشكل كبير على الجو العام للمسرحية، بالرغم من الانعكاسات السلبية التي نتجت جراء المبالغة الكبيرة في توظيف هذه التقنية الفنية، وفي مقدمتها إغراق النصوص المسرحية في فخ الغنائية المفرطة.

أثرت الغنائية تأثيرا واضحا على البناء الدرامي للمسرحيات الغنائية المدروسة، حيث إن أغلبها كان خاضعا لسلطتها، إذ لم يستطع الكتاب المغاربة التخلص من تأثيرها، وهذا ما أدى إلى حدوث خلل كبير على مستوى البناء الدرامي لها، إذ عملت على المساهمة في طول الحوار، حيث إنه تحول في بعضها إلى قصائد بعينها، يمكن وضع عناوين خاصة بها، كما هو الشأن في مسرحية أمسية مع رفيق المهدوي لأحمد الفيتوري، كما أنها عملت على إبطاء الصراع الدرامي والتقليل من حدته وقد أثرت الغنائية أيضا تأثيرا كبيرا على الحبكة، إذ جاءت أغلبها بسيطة وغير مركبة، بحيث إن الكاتب يعمد في بغض الأحيان إلى اختزال مجموعة من المشاهد الدرامية في سبيل إغراقه الواضح في غنائيته ففي مسرحية حشاد أنشودة الأمل، بعد وصول الحبكة إلى نهايتها بموت فرحات حشاد من طرف المستعمر، يخصص الكاتب مشهدا كاملا، خصصه للتغني بحب الوطن وضرورة الدفاع عنه، وهي أمور منفصلة عن الحدث الرئيسي والمتمثل في صراع حشاد مع قوات الاحتلال.

بالرغم من أن المسرح الغنائي هو عربي المنشأ إلا أن الكتاب المغاربة **حاولوا إعطائه هوية مغاربية عربية**، فحيزية مثلا هي رمز للمرأة الجزائرية المخلصة في حبها لزوجها بالرغم من كل المعوقات التي حالت دون إتمام علاقتهما، وعويشة هي رمز المرأة المغربية التي يسعى الرجل بشتى الطرق للحصول على ودها، وعلّيسة هي امتداد لكل امرأة تونسية تحاول فرض نفسها في مجتمع ذكوري يقلل من شأن المرأة ويرفع من قيمة الرجل إلى مرحلة النرجسية والتعالي على الآخر، والعملاق في

مسرحية انتفاضة العملاق لعبد ربه الغناي هو رمز للإنسان العربي الذي يسعى إلى تحقيق التكامل والتآزر والاتحاد بين مختلف الدول العربية، التي تفرقت بفعل المشروع الإسرائيلي الحالم بتأسيس دولته الكبرى، وشخصية عامر في مسرحية غنائية أولا عامر لعز الدين جلاوجي، هي امتداد تاريخي لهوية الإنسان المغاربي، وتفاعله مع سكان شبه الجزيرة العربية.

استطعنا من خلال المنهج الموضوعاتي الإحاطة والإلمام بموضوع دراستنا، خاصة في ظل تعدد المدونات الخاصة به، حيث انطلقنا من خاصيته الأساسية والمتمثلة في تكرار الموضوعة المدروسة داخل النص في أكثر من عمل إبداعي، ممّا سهل علينا تقسيم البحث إلى موضوعات وقضايا رئيسية تفرعت عنها مجموعة من الثيمات الجزئية؛ فمثلا قضية الحب، تفرعت عنها ثلاثة عناصر فرعية تمثلت في : الحب العذري، والحب الحسي، والحب الإلهي، كما بنيت كل موضوعة فرعية على مجموعة من الوحدات الجزئية، ولذلك فقد تشكلت –مثلا– الموضوعة الفرعية الحب العذري من مجموعة من الوحدات الجزئية الآتية: اقتصار المحب على محبوبة واحدة، وكذلك سلطة العادات والتقاليد، و الرحلة وألم الفراق، وديمومة الحب العذري، والعفة في وصف المرأة والابتعاد عن الوصف الحسي.

كما بين البحث أن هناك علاقة وطيدة بين جانب المضامين ومختلف الأشكال المرتبطة بها، فلكل موضوعة معينة تقنيتها الخاصة يفرضها السياق العام للمسرحية المدروسة، وقد تباينت هذه التقنيات ما بين العنوان والصورة بمختلف أشكالها، وكذلك نظرية الحقول الدلالية، وبعض المفاهيم الخاصة بالمنهج النفساني.

وفي الأخير، وبعد هذه الرحلة العلمية الشيقة والصعبة في الوقت نفسه، حاولنا من خلالها التعرف على هذا النوع المسرحي الجديد الذي لم تألفه الأمة العربية إلا في مرحلة متأخرة من مسيرة تطورها، وكذلك التعريف به، وذلك من خلال استعراض أهم القضايا المسرحية التي طرحتها المسرحيات الغنائية المغاربية وكشف مختلف التقنيات المنهجية والتي عن طريقها يتم الكشف عن الموضوعات السابقة، **كما أن المسرح الغنائي المغاربي يبقى مجالا خصبا**، يستطيع من خلاله الباحثون والدارسون كشف خفاياه وسبر أغواره، وبالتالي إنجاز أبحاث أخرى، من شأنها إثراء المكتبة العربية.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

*- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا: المصادر:

1. إبراهيم الهلالي، ملحمة مراكش في العصر الذهبي للعلويين، المطبعة الوطنية للدوريات مراكش، ط1 (2009).

2. أحمد الطيب العلج، قاضي الحلقة، منشورات مؤسسة أحمد الطيب العلج للمسرح والزجل والفنون الشعبية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1 (2015).

3. أحمد الفيتوري، أمسية مع رفيق المهدوي، دار مجلس تنمية الإبداع الثقافي ، ليبيا، ط1 (2004).

4. بوزياني الدراجي، هتاف الأرض، شعر تمثيلي (أوبريت)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر (2001).

5. سالم المساهلي، المحكيات، مطبعة الزرلي، الكاف، تونس، ط1 (2006).

6. سمير العيادي، علّيسة، دار سحر للنشر والتوزيع، تونس، ط1 (1997).

7. الطيب الصديقي، الفيل والسراويل، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب ط1 (1997) .

8. عبد السلام شرايبي، الحراز، دار الستوكي للنشر، الرباط، المغرب (1981)، د ط.

9. عبد القادر بن محمد القاضي، الروايات الأربع، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، وحدة الرويبة (1996)، د ط.

10. عبد ربه الغناي، انتفاضة العملاق، منشورات دار مكتبة الأندلس، البركة بنغازي ليبيا د ط.

11. عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، دار الأمير خالد (2009)، د ط.

12. عز الدين ميهوبي، الشمس والجلاد، دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف الجزائر، ط1 (1998).

13. عز الدين ميهوبي، حيزيه، دار الأصالة، سطيف، الجزائر، ط1 (1997).

14. علي الصقلي، أبطال الحجارة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب (1988)، د ط.

15. عمر بن سالم، ليلى والسلطان، دار سحر للنشر والتوزيع، تونس (1990).

16. الغازي عبد الله، قايد العز يا شيخ لعزارى دار وفاق برانت، المغرب، ط1 (2013).

17. محمد أحمد وريث، غيث أو الفتى الشهيد، مدونة المسرح الليبي، نصوص من الإنتاج المسرحي المطبوع وتراجم مؤلفيها، قدم لها وراجها ووضع حواشيها البوصيري عبد الله، دار مدار للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج طرابلس ليبيا، ط1 (2008).

18. الهادي القمري، حشاد أنشودة الأمل، مطبعة سوجيك صفاقس، تونس، د ط .

ثانيا: المراجع بالعربية:

1. إبراهيم خورشيد، الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، المكتبة الثقافية، القاهرة، مصر، دط.

2. إبراهيم صالح الفلاي، ازدواجية اللغة النظرية والتطبيق، مكتبة فهد للنشر والتوزيع الرياض، ط1 (1996).

3. أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط1 (2006).

4. أحمد الجندي، رواد النغم العرب العربي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر الجمهورية السورية العربية، دمشق، سوريا، ط1 (1984).

5. أحمد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي، ط2، د ت ط.

6. أحمد النعيمي، الآفاق الإنسانية في الآداب والفكر، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع (2008)، د ط.

7. أحمد بهجت، بحار الحب عند الصوفية، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر، بيروت لبنان، ط2 (1984).

8. أحمد حمدي محمود، الأوبرا والأوبريت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د ط.

9. أحمد عاشور، ديوان الشاعر محمد بن قيطون، د ط .

10. أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق (2002).

11. أحمد مختار، علم الدلالة، مكتبة لسان العرب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط5 (1998).

12. أسعد أحمد علي، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، دار السؤال للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط3 (1985).

13. إلياس سحاب، الموسيقى العربية في القرن العشرين، مشاهد ومحطات ووجوه، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1 (2009).

14. إلياس سحاب، الموسيقى العربية في القرن العشرين مشاهد ومحطات ووجوه، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1 (2009).

15. إمام عبد الفتاح، أفلاطون والمرأة، مكتبة مدبولي للنشر والتوزيع، ط2 (1996).

16. أنس داود، أدب الأطفال في البدء ..كانت أنشودة، دار المعارف، 1993، د ط

17. باسمة كيال، تطور المرأة عبر التاريخ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت لبنان 1981، د ط.

18. بشير محمد عريبي، الفن والمسرح في ليبيا، الدار العربية للكتاب (ليبيا–تونس) 1981، د ط.

19. بهاء الدين محمد مزيد، النزعة الإنسانية في الرواية وبنات جنسها، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د ط.

20. ثروت عكاشة، مولع حذر بفاجنر، دراسة نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1993)، د ط.

21. جان الكسان، الرحباني وفيروز، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا ط1(2010).

22. جميل حمداوي، سيميولوجيا الصورة المسرحية (دراسات في المسرح)، دار المعرفة الرباط، المغرب، ط2 (2013).

23. الجيلالي بن التوهامي مفتاح، فلسفة الإنسان عند ابن خلدون، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1 (2011).

24. حسن الطريبق، الشعر المسرحي حدوده وآفاقه، منشورات سليكي (2018).

25. حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب ط2 (2001)

26. الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الدَّاني في حروف المعاني، تحقيق: فجر الدين قياوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 (1992).

27. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد الكتاب العرب (1998).

28. حسن عباس النحو الوافي، ج1، دط، د ت ط.

29. حمدو طماس، فنون السينما والموسيقى والمسرح، دار المعرفة، بيروت، لبنان ط1(2000).

30. خالد عبد اللطيف، البناء الفني للمسرحية، مكتبة الكويت الوطنية للنشر، ط1 (2014).

31. ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر العربي، 2006، د ط.

32. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1988)، د ط.

33. رياض عصمت، رؤى المسرح العالمي والعربي، دار الفكر العربي (2007)، د ط.

34. زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان المعاصر، دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة دط.

35. سمير بشة، أنطولوجيا الفنون الغنائية الركحية في تونس بين ظاهرتي التثاقف والمثاقفة (1856-1998)، دراسة تحليلية موسيقية مشهدية، مركز النشر الجامعي (2013) دط.

36. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1 (2006).

37. سمير شيخاني، روائع الأوبرا العالمية، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت ط1(2006).

38. شوقي ضيف، البطولة في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، د ت ط.

39. شوقي عبد الحكيم، السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة للطباعة والنشر بيروت، لبنان، ط1(1984).

40. صادق جلال العظم، في الحب العذري، دار الصدى للثقافة والنشر، دمشق سوريا (2002).

41. صالح عبدون، الثقافة الموسيقية، العلمية للطبع والنشر، القاهرة (1986)، د ط.

42. صبحي المحاسب، قصة الموسيقى والحضارة في الغرب، منشورات وزارة الثقافة سوريا (2000)، د ط.

43. صلاح الدين البستاني، فاجنر اللحن الثائر، دار العرب للبستاني، الجمهورية العربية المتحدة، ط1(1964).

44. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164 الكويت.

45. طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر (2006)، د ط .

46. عباس محمود العقاد، الله، منشورات المكتبة العصرية، مصر، د ط.

47. عباس محمود العقاد، مشكلة الحب، دار مصر للطباعة والنشر، د ط.

48. عبد الحميد الصادق المجراب، المسرح الليبي في نصف قرن (1928-1978) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، الجماهيرية الليبية الشعبية الاشتراكية، طرابلس، ط1 (1986).

49. عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي، والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري المطبعة الشعبية للجيش، الجزائر عاصمة الثقافة العربية (2007).

50. عبد الحميد توفيق زكي، المسرح الغنائي في سبعة آلاف سنة، الهيئة المصرية للكتاب (1988)، د ط.

51. عبد الرحمان بدوي، شهيدة العشق الإلهي، رابعة العدوية، ملتزمة الطبع والنشر مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر (1962)، ط2، د ت ط.

52. عبد السلام بن حميدة، الحركة الثقافية الوطنية للشغيلة بتونس (1924-1956) دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1 (2012).

53. عبد الصمد بلكبير، شعر الملحون، الظاهرة ودلالاتها، دار سبو للاتصالات مراكش المغرب، ط1 (2010).

54. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1988)، د ط.
55. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1978، د ط.
56. عبد القادر المهيري، نظرات في التراث اللغوي العربي، دار العرب الإسلامي بيروت ط1(1993).
57. عبد القادر بن سعيد رسلان، العولمة والمصالح والمصالح الأمريكية، الدار الأثرية للنشر والتوزيع القاهرة، ط1(2011).
58. عبد الواحد المكي، فرحات حشاد، المؤسس الشاهد القائد الشهيد، دار صادر للنشر والتوزيع، تونس، ط1 (2012).
59. عبد عفيفي، المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها، مكتبة الثقافة، المدينة المنورة المملكة العربية السعودية، ط1 (1930)، ج3.
60. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي (2013) ط9 دت ط.
61. عزيز الشوان، الأوبرا، الهيئة العامة للكتاب مصر، ط1 (1988).
62. علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر،2003 دط.
63. علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر (2003).
64. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، العدد 248، الكويت (1999).
65. علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 (2003).
66. علي حرب، الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 (1990).
67. علي زيغور، قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان ط1 (1982).
68. علي عبد الله، المسرح الموسيقي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1999)، دط.

69. علي مصطفى المصراتي، الفنان..الموسيقي عبد الله جمال الدين الميلادي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط2 (1999).
70. عمر رضا كحالة، الحب، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع سوريا، ط1 (1978).
71. فاطمة بنت ناصر السويلم، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر منذ عام (1961-1990)، المكتب الجامعي الحديث (2010)، د ط .
72. فؤاد زكريا، الموسيقى في القرن التاسع عشر، محيط الفنون (2) الموسيقى، دار المعارف مصر، د ط.
73. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2000 د ط.
74. مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور مع دراسة نقدية-تاريخية للمسرح المصري الدار الثقافية للنشر والتوزيع القاهرة، ط2 (2002).
75. محمد إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة (1977)، د ط .
76. محمد أبو الفتوح العفيفي، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية (عنترة بن شداد نموذجا)، دار يتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 (2001).
77. محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، تحقيق: عثمان سعدي، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 (2010).
78. محمد السقانجي، فرقة مدينة تونس للمسرح، شركة الكاهنة للنشر (1988)، دط.
79. محمد القرفي، نظرات في الموسيقى والغناء والفرجة (تونس في القرن العشرين) مطبعة فن الطباعة للنشر والتوزيع ، تونس (2015)، د ط.
80. محمد أمين الحضري، من أسرار حروف الجر في الذكر الحكيم، مكتبة وهبة القاهرة ط1(1989).
81. محمد بري العواني، أبو خليل القبائي ريادة التجاوز، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق (2010)، د ط.

82. محمد جلال أعراب، الجسد الغروتيسك التمسرح (دراسة في المسرح)، منشورات جامعة ابن زهر (2013).

83. محمد علي الخولي، مدخل إلى علم المعنى، دار الفلاح، عمّان، ط1 (2005).

84. محمد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 (1999).

85. محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح (مقدمات وبيانات) منشورات وزارة الثقافة دمشق 1994، ج1، د ط.

86. محمد مسعود إدريس، في تاريخ المسرح التونسي نصوص ووثائق، دار سحر للنشر تونس، ط1 (2007).

87. محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة، ط2، د ت ط.

88. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847-1914)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2 (1980).

89. محمود أمين العالم وآخرون، الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة قضايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999.

90. مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح الغنائي، دار النشر للجامعات المصرية ط1 (1995).

91. مصطفى بغدادي، المسرح المغربي قبل الاستقلال، دار الرهان الآخر، الدار البيضاء المغرب، ط1(2000).

92. مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي (الأزمة والمستقبل)، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو (2013)، العدد 402.

93. مفيد مسوح، جماليات الإبداع الرحباني، دار بيسان للنشر والتوزيع والإعلام بيروت لبنان، ط1 (2006).

94. المنصف شرف الدين، تاريخ المسرح التونسي منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، مطبعة العمل للنشر والصحافة تونس (1972)، د ط.

95. منقور عبد الخليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق (2001).

96. منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، (سيميائية العنوان،سيميائية الشخصيات سيميائية المكان)، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، لبنان، ط1 (2014).

97. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة ط3(1963).

98. نبيل راغب، أقنعة العولمة السبعة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع (2001) دط.

99. ندير جزماتي، الأوبرا، دار العرب للدراسات والنشر والتوزيع والترجمة، دمشق سوريا ط1(2009).

100. نزار مروة، في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح الغنائي الرحباني، دار الفارابي بيروت لبنان، ط1 (1998).

101. نوري عبد الدائم أبو عيسى، ليبيا مئة عام من المسرح (1908-2008) هكذا تكلم المسرحيون، وزارة الثقافة والمجتمع المدني ليبيا، ط1 (2013)، ج1.

102. هالة محجوب خضر محمد، جماليات الموسيقى عبر العصور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية (2014)، د ط.

103. وليد غليمة، فن الموسيقى، نشأة، تاريخا، أعلاما، الدار العربية للموسوعات بيروت لبنان، د ط.

104. ياسر المالح، الموسيقى والأغنية العربية أعلام وقوالب وتأثير وتطوير، منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق (2011)، د ط.

105. يحي البشتاوي، أزمة الإنسان في الأدب المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع عمان، الأردن (2006)، د ط.

106. يوسف العاني، التجربة المسرحية معايشة وانعكاسات، دار الفارابي، بيروت، لبنان (1970).

ثالثا: المراجع المترجمة:

1. إريك فروم، مفهوم الإنسان عند ماركس، ترجمة: محمد سيد رصاص، دار الحصاد للنشر والتوزيع السورية، دمشق، ط1 (1998).

2. إميل قويللرموز، تاريخ الموسيقى الغربية حياة وأعمال جميع الموسيقيين، ترجمة: صلاح الدين برمدا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1 (1980).

3. أورليش بك، ما هي العولمة، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، بيروت لبنان ط2 (2012).

4. باتريس بافي، المعجم المسرحي، ترجمة: ميشال ف خطّار، المنظمة العربية للترجمة بيروت لبنان، ط1 (2015).

5. توماس كاريل، الأبطال، ترجمة: محمد السباعي، ط3 (1930).

6. ج ل ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية دمشق (1995)، د ط.

7. رالف باترون، إنسانية الإنسان، ترجمة: سامي الخضراء الجيوسي، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، لبنان (2002).

8. روجر م بلسفيد، فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ترجمة: دريني خشبة: دار النهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة القاهرة (1978)

9. ف ر بالمر، علم الدلالة إطار جديد، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية الإسكندري، د ط.

10. فرانسيس فوكومايا، نهاية التاريخ والإنسان الأخير، ترجمة: فؤاد شاهين، جميل قاسم ورضا الشايبي، مراجعة: مطاع صفدي، مركز افنماء القومي لبنان، بيروت (1993).

11. فريدريك نيتشه، ميلاد التراجيديا، ترجمة: محمد الناجي، إفريقيا الشرق، المغرب (2011)، د ط.

12. لايوس أجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية دط.

13. ماري لومونييه وأود لانسون، الفلاسفة والحب من سقراط إلى جان بول سارتر ترجمة: دنيا مندور، دار التنوير للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، ط1 (2015).

14. هانس بترمارتين، هارالد شومان، فخ العولمة: ترجمة: عدنان عباس، سلسلة عالم المعرفة، أكتوبر 1998، العدد 238.

رابعا: المجلات والدوريات

1. آفاق، إتحاد الكتاب المغرب، وزارة الثقافة، الرباط، المغرب، العدد 83-84، السنة 2013.

2. الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، دار أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث، البحرين، العدد 36، السنة 2017.

3. الحياة الثقافية (الموسيقى)، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس،السنة (1978) العدد 5.

4. عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 46، أكتوبر (1981).

5. العربي، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت، العدد 677، أفريل 2015

6. العلوم الإنسانية، المجلد 15، العدد 4، السنة 2014.

7. مؤتة للبحوث والدراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الناشر: جامعة مؤتة عمادة البحث العلمي، الأردن، العدد الأول (1990)، ج5.

خامسا: الملتقيات

1. أحمد شفيق أبو عوف، تطور المسرح الغنائي في الوطن العربي وأثره في مصر، أبحاث مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية، المسرح الغنائي وأبحاث متنوعة، وزارة الثقافة الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، د ط.

2. عبد الحميد بورايو، بعض القصص الشعرية الخالدة في الثقافة الشعبية الجزائرية، الملتقى الدولي الثاني (أنثربولوجيا ودور موسيقى الشعر في الحفاظ على التراث الموسيقي)، أعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ ، وزارة الثقافة، العدد 19، السنة 2013.

سادسا: المعاجم والموسوعات

1. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3 (1994).

2. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين (1988)، د ط.

3. أحمد مطلوب، مصطلحات النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة (1989) بغداد، د ط .

4. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين بيروت لبنان، ط2 (1984).

5. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان ط1 (2015).

6. فاطمة موسى محمود، قاموس المسرح، الهيئة العامة للكتاب، ط2 (2008).

7. مجد محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بيروت لبنان،، بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، ط2 (2005).

8. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت لبنان ط2 (1984).

9. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية مصر، ط4(2004).

10. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب دار صادر، بيروت، لبنان، ط1 (1997).

11. محمد حسن الشريف، معجم حروف المعاني في القرآن الكريم، مفهوم شامل مع تحديد دلالة الأصوات، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط1(1996).

12. محمد حنانا، معجم الأوبرا، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط.

13. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ط3 (2003).

14. أبو نصر إسماعيل بن عماد الجوهري، الصحاح، تحقيق: محمد محمد تامر، دار الحديث القاهرة، ط(2009).

سابعا: المراجع الأجنبية

1. Alainrey :Dictionnaire culturel en Français ;Le Robert, France, 2005.

ثامنا: مواقع الانترنت

Dictionnaire français, lyrique, https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/theatre-lyrique/ 25-06-2022 ; 14.25h.

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ – هـ

الباب الأول: المسرح الغنائي عند الغرب والعرب

الفصل الأول: المسرح الغنائي عند الغرب

أولا: مفهوم المسرح الغنائي 8

ثانيا: أنواع المسرحية الغنائية 8

I. : الأوبرا

1. مفهومها 9

2. نشأتها 12

أ. الأوبرا في إيطاليا 12

ب. الأوبرا في فرنسا 19

ج. الأوبرا في ألمانيا 22

د. الأوبرا في انجلترا 26

3. أنواعها 28

II. الأوبريت 29

1. مفهومها..... 29

2. روادها 32

III. الدراما الموسيقية.....35

الفصل الثاني: المسرح الغنائي عند العرب

أولا: المسرح الغنائي في المشرق

I. رواده.....45

1. أبو خليل القباني.....45

2. سلامة حجازي.....50

3. سيد درويش.....50

II. المدرسة الرحبانية والمسرح الغنائي في لبنان

1. نشأتها 57

2. أعمالها 59

ثانيا: المسرح الغنائي في المغرب العربي

I. المسرح الغنائي في الجزائر 66

II. المسرح الغنائي في تونس

1. أثر النموذج المشرقي في نشأة المسرح الغنائي التونسي..... 72

2. أثر الفرق المسرحية 75

3. جهود وإسهامات الرواد 80

III. المسرح الغنائي في المغرب 85

IV. المسرح الغنائي في ليبيا

1. دور الفرق المسرحية المحلية والمشرقية في نشأته 90

2. جهود جمال الدين الميلادي في نشأته 92

الباب الثاني: قضايا المسرح الغنائي المغاربي

الفصل الأول: الحب في المسرح الغنائي المغاربي

أولا: الحب مفهومه وأنواعه

I. مفهومه 99

1. النظرة الصوفية 99

2. النظرة الفلسفية 101

3. النظرة النفسية 103

4. النظرة الاجتماعية 104

II. أنواعه 105

ثانيا: الحب العذري في مسرحية حيزية لعز الدين ميهوبي

I. مضمون الحكاية 108

II. خصائص الحب العذري في مسرحية حيزية

1. اقتصار المحب على محبوبة واحدة طول حياته 112

2. سلطة العادات والتقاليد 113

3. الرحلة وألم الفراق 114
4. ديمومة الحب العذري 119
5. العفة في وصف المرأة والابتعاد عن الوصف الحسي.....121
ثالثا: الحب الحسي في مسرحية قايد العز يا شيخ لعزاري للغازي عبد الله
خصائص الحب الحسي في مسرحية قايد العز يا شيخ لعزاري للغازي عبد الله.....123
1. عدم اقتصار المحب على محبوبة واحدة 123
2. الحسية في الوصف 125
3. إلحاح المرأة وطلبها لود الرجل..... 127
4. الشكوى والعتاب 128
رابعا: البطولة والحب
I. مفهوم البطولة لغة واصطلاحا 130
II. تجليات موضوعة البطولة والحب في مسرحية غنائية أولاد عامر لعز الدين جلاوجي.....135
1. ملامح البطولة في مسرحية غنائية أولاد عامر لعز الدين جلاوجي.....136
أ. الاعتداد بالنفس والجماعة 138
ب. وصف المعارك وأسلحة الحرب 142
ج. إيضاح سبل البطولة ومناهجها 144
2. البطولة والمرأة 145
الفصل الثاني: النزعة الإنسانية في المسرح الغنائي المغاربي
أولا: النزعة الإنسانية مفاهيم وتصورات 151
1. الدلالة اللغوية والاصطلاحية للنزعة الإنسانية 151
2. الإنسان في الدين والفلسفة 155
3. العولمة 160
ثانيا: مفهوم الإنسان وماهيته من خلال نظرية الحقول الدلالية
1. المفهوم والنشأة 164
2. أنواع العلاقات اللغوية 165
3. تجليات موضوعة ماهية الإنسان في مسرحية المحكيات لسالم المساهلي 169

1) حقل الحرية 171
2) حقل الحب 172
3) حقل الصداقة 176
4) حقل العولمة 177
5) حقل الحرب 179
6) حقل الكوارث الطبيعية 180
7) حقل الكرامة الإنسانية 182
ثالثا: علاقة الإنسان بالأرض في مسرحية هتاف الأرض لبوزياني الدراجي
1. القصيدة الغنائية 184
2. تجليات موضوعة علاقة الإنسان بالأرض في مسرحية هتاف الأرض 187
1.2 العنوان 187
2.2 المقدمة الدرامية 187
3.2 توظيف العجائبية والكائنات الغريبة 190
4.2 من حيث الشخصيات 192
رابعا: التحرر
تجليات الأبعاد الدلالية لقضية التحرر في مسرحية العملاق لعبد ربه الغناي
1. البعد الوطني 196
2. البعد المغاربي والعربي 197
3. البعد الإنساني 198
4. البعد العاطفي والرومانسي 200
الفصل الثالث: الثورة في المسرح الغنائي المغاربي
أولا: الثورة ومسيرة تطور الدولة الحديثة
I. مسرحية صوت الأحرار 204
1. موضوعة الجهاد في سبيل تحرير الوطن 205
2. موضوعة الجهاد في سبيل تشييد الوطن 208
II. مسرحية ألغام وأنغام لعبد القادر بن محمد 209

1. معاناة الشعب وأحلامه 209
2. مقاومة الشعب 211
3. الانتصار 212
III. ملحمة مراكش في العصر الذهبي للعلويين لإبراهيم الهلالي
1. مرحلة السلطان محمد بن عبد الله 214
2. مرحلة السلطان محمد الخامس 216
ثانيا: التضحية
تجليات موضوعة التضحية في مسرحيتي الشمس والجلاد وحشاد أنشودة الأمل
1. المرجعية التاريخية والسياسية 222
2. ألم فراق الأهل والأحبة 226
3. الثورة والاستشهاد 229
الباب الثالث: الخصائص الفنية للمسرح الغنائي المغاربي
أولا: اللغة
الخصائص اللغوية للمسرحيات الغنائية المغاربية 237
1. الوجدانية 237
2. الازدواجية اللغوية بين الفصحى والعامية 240
3. حضور أساليب الحماسة 249
ثانيا: الحوار مفهومه وأنواعه
I. مفهوم الحوار لغة واصطلاحا 254
II. أنواعه
1. الحوار الخارجي 258
أ. الحوار الصريح 259
ب. الحوار الرمزي 261
2. الحوار الداخلي 265
أ. المونولوج 265
ب. المناجاة 268

III. الحوار شروطه ووظائفه
1. شروطه 275
أ. الاقتصاد 275
ب. ملائمة الحوار لطبيعة الشخصية وأبعادها الدلالية 279
2. وظائفه 282
أ. تقديم الشخصيات وإبراز أبعادها الدلالية.....282
ب. تطوير الحبكة 287
ج. تطوير الصراع.....290
د. تحديد وكشف الأمكنة والأزمنة 291
الفصل الثاني: الشخصية والصراع في المسرح الغنائي المغاربي
أولا: الشخصية
I. مفهومها 296
II. أبعادها 299
1. البعد الجسماني 299
2. البعد الاجتماعي 305
3. البعد النفسي 308
III. أنواعه
1. الشخصية (البطل/البطلة) 311
2. الشخصيات المساعدة والمعارضة 312
3. الشخصية النمطية 317
4. الجوقة 320
ثانيا: الصراع مفهومه وأنواعه
I. مفهومه 326
II. أنواعه 329
1. الصراع الخارجي 329
أ. صراع الشخصية مع الشخصية 329

ب. صراع الشخصية مع سلطة العادات والتقاليد 335
2. الصراع الداخلي 338
الفصل الثالث: أثر التكرار في تشكل الغنائية في المسرح الغنائي المغاربي
I. مفهومه لغة واصطلاحا 345
II. أنواعه
1. تكرار الحرف.....346
أ. تكرار حروف المباني.....347
ب. تكرار حروف المعاني 355
2. تكرار الكلمة 360
أ. تكرار الأفعال 360
ب. تكرار الأسماء 365
3. تكرار الجملة (اللاحقة) 367
ثانيا أثر الغنائية على العناصر الفنية المشكلة للنص المسرحي الغنائي المغاربي.....370
1. إبطاء الصراع والتقليل من حدته.....371
2. طول الحوار 373
3. بساطة الحبكة 374
الخاتمة 381
قائمة المصادر والمراجع 386
فهرس الموضوعات 400

ملخص الدراسة:

المسرح الغنائي في المغرب العربي

دراسة في المضامين والأشكال

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ (**المسرح الغنائي في المغرب العربي، دراسة في المضامين والأشكال**) إلى محاولة التعريف بالمسرح الغنائي في بيئاته المختلفة الغربية والمشرقية والمغربية حيث تم فيها رصد أهم أنواعه، ومختلف الأعمال المسرحية الغنائية التي ألفها مختلف كتابها، في محاولة لتبيان أهم الموضوعات والقضايا التي طرحها الكتاب المغاربة في مسرحياتهم الغنائية، والتي حصرناها في ثلاث قضايا كبرى، شملت الحب، والنزعة الإنسانية، والثورة، كما تفرعت عن هذه الثيمات الكبرى ثيمات صغرى شكلت جوهر تلك القضايا السابقة، كما تطرقت الدراسة إلى الحديث عن أهم الخصائص الفنية لتلك المسرحيات المدروسة، كاللغة والحوار، والشخصيات والصراع وكذلك الإيقاع، كما تم التطرق أيضا إلى قضية تأثير الغنائية على البناء الفني المشكل للمسرحية الغنائية.

Summary of the study:

The lyric theater in the Arab Maghreb

Study of contents and shapes

This study tagged with (the lyric theater in the Maghreb, a study in the contents and shapes) aims to try to introduce the lyric theater in its various western, eastern and Moroccan environments, in which its most important types were monitored as well as the various lyrical works that were written by its various book, as well as an attempt to show The most important topics and issues raised by the Moroccan writers in their lyrical plays, which we limited to three major issues, which included love, humanism, and revolution, as I branched out of these major themes minor themes formed the essence of those previous issues, and the study also talked about the most important artistic characteristics of these plays The studied, such as language and dialogue, personalities and conflict, as well as rhythm, and the issue of the lyric influence on the artistic construction formed of the lyrical play was also discussed.