

القضايا الإنسانية والوطنية في مسرحية العشي¹ - من تجارب المسرح الجزائري -

أ.د. قرقوى إدريس
أستاذ التعليم العالي
كلية الآداب واللغات والفنون
جامعة جيلالي ليابس/سيدي بلعباس

مسرحية العشيّ أنتجها المسرح الجهوي لسيدي بلعباس العقد الأخير من القرن الماضي وهي مسرحية تجريبية تجمع بين التراجيديا والكوميديا والتوظيف الخاص للتراث العربي باعتماد التجريب كمنهج وآلية لتوظيف التراث العربي شكلا ومضمونا. عند اطلاعنا على نصّها وهو الذي اكتمل بين يدي مخرجها الحبيب مجهرّي، وجدنا أنفسنا أمام ثلاث لمسات مسرحية لموضوع واحد.

فالنّص أصلا تركيب نصّي "حب ودموع"، للكاتب المسرحي العراقي فؤاد خليل النجار.

من أشعار ناظم حكمت ووليام بليك، ومقال زكي نجيب محمود البيضة والفيل من اقتباس محمد شرقي. أما المعالجة الدرامية فلاحمد حمومي، لكن في كلّ هذا أو ذاك لعب المخرج دورا رئيسيا في بلورة النصّ، وإعادة كتابته عبر مراحل عديدة، مرّة بالكتابة ثم الاقتباس ثم المعالجة الدرامية. ونسجل أنه لما دخلت المسرحية كراس الإخراج خضعت أيضا لتصوره ورؤيته الإخراجية، وبذلك تبدو من هنا سلطة المخرج المهيمنة على النصّ المسرحي، لذلك وجدنا أنفسنا

ملزمين بالتعامل مع نص الإخراج الذي صار عرضا مسرحيا مكتملا، والذي حدّد له المخرج جانبين، جانبا بيئيا وجانبا دراميا. وأن نبرز في هذا السياق: ((إننا نريد من خلال تصوراتنا لشخصية مسرحية العشيق، أن يبرز إلى الجمهور مختلف الصراعات الفكرية القائمة ما بين العشيق والشيخان، بين حب الوطن والجدل الفارغ، في زمن يندرج في مواصفات المتخيل وفي مكان يشبه المكان، محدّد بفعل مساحة الركح، فالكيفية التي ستنهجها في مجال الإخراج المسرحي سنعتمد أساسا على التصور السينوغرافي، والتصور السينوغرافي في مسرحية العشيق يعتمد على الجسد والشوب والمواد التي تؤقت الفضاء المسرحي، الجسر الذي يمكننا من كتابة لغة مسرحية مغايرة، المسرح كتابة بالجسد، باللباس، بالإضاءة والديكور والنوتة، والكلمة، أدوات تقسم الخشبة وتحدّد عليها خطوط الصراع، هذا عن الجانب البيئي أما فيما يخص الجانب الدرامي فينتظر من الممثل بصفته أداة وصل أن يقوم بترجمة الشخصية المتقمصة، وذلك بتحريك طاقته الانفعالية وإبراز قدراته الإبداعية وتوظيف مهاراته الفنية))².

فالمخرج يسعى إلى استبدال اللغة المنطوقة بلغة الجسد ونحن هنا أمام وضع خطير للكتابة المسرحية، ولأزمة حقيقية للنص المسرحي الفني، بدأت في رأينا مع هيمنة المخرج على النص، ثم تطورت مع مسألة البحث عن بديل الكتابة الإبداعية عبر الترجمة والاقتباس وصبغها بمواصفات الواقع الجزائري فأعاق ذلك الكتابة المسرحية وحركيتها، وصار المخرجون محررين من هيمنة الكاتب ومع

ظهور ما عرف بالكتابة الجماعية أو جماعية التأليف، أصيب الكثير من الكتاب المسرحين بالإحباط إذا أثارت فيهم فكرة طاماً قهيوها، وهي فكرة الاستغناء عن الكاتب الفرد، خاصة وأنّ مثل هذه الكتابة قادرة على التقاط اليومي والراهن بسرعة لا يقوى عليها الكاتب الفرد. وهكذا تراجعت قدرة المخرجين على تحريض الكتاب أو الجدل معهم، إلّا أنّ الأخطر والأكثر جدية فيما يتعلق بأزمة الكتابة المسرحية تفشي ظاهرة لغة الجسد في المسرح، وإن كانت لم تتجسم وتأخذ أبعادها على أرض الواقع بشكل كبير. ((ولعلّ تدمير البنية الكلامية للمسرح واستبدالها ببنية أخرى مغايرة تماماً، تنهض على أنساق العلامات أو الإشارات باعتبار أنّ كلّ شيء في العرض المسرحي له علامة أو إشارة ومعظم دلالاته مركبة... وبالتالي العودة إلى مسرحية المسرح أو التمسرح (في البدء كان الفعل) نقول أنّ مثل هذا التوجه يعني إقصاء الكاتب المسرحي، بل عدم الاعتراف بشرعية وجوده كأحد أضلاع مثلث، الكتابة المسرحية - العرض - المتفرج))³ ولكن في رأينا تبقى هذه الظاهرة صحية مادامت تستلهم التراث انطلاقاً من الوعي بالذات، والوعي بالتراث الذي يبعث ويطور الأمة، على اعتباره- التراث- ذاكرة الشعب وضميره، وحتى تاريخه المعبر من خلاله على طموحاته وأماله. وقضاياه وروح التحدي لديه، وهذا ما قصدت إليه المسرحية وسعت إلى الكشف عنه وإثرائه.

ومسرحية العشيق تقترح علينا تراجيديا بوجهين تراجيديا وضع وجودي فردي يلتقي بوضع تراجيدي جماعي... إنه يتمثل في

حكاية عشيقين العشيق مضطرا لأن يترك حبيبته لينقذ حبه وشرفه
ومعنى وجوده في الدفاع عن مقدسات وطنه والتحاقه بالحرب، هذا
اللقاء -لقاء الحبيين- يقوم على لغة شعرية مؤسسة على كلمات
وإشارات وإيحاءات، يظهر الكلام ويختفي كالشمس في يوم غائم.
تحتله وتلجه لغات وتعابير أخرى.

((خالد العشيق: كالشجرة على غلتها.

سلمى العشيقة: هكذا وجهي يظل وجهك.

العشيق: وكيف الجوهر والمرجان.

العشيقة: نضعك كالعقيق في صدري.

العشيق: في الليل؟

العشيقة: نعطيك أعطاي

العشيق: وفي النهار؟

العشيقة: نعطيك رداي

العشيق: رايني خايف

العشيقة: ما تخافش....

العشيق: خايف كثير.

العشيقة: ما تخافش يا صغيري.

العشيق: تذكرني في نهار كي اليوم تعارفنا

العشيقة: الأيام شحال تجري!

العشيق: أزهار اللوز كانت مفتحة.

العشيقة: والأرض كي اليوم كانت مفرشة بعشب أخضر.

العشيق: أمنا الحنية.

العشيقة: كنا في يدينا نحملوا خبز وتمر.

العشيق: كنا نحلموا مع شاعرنا الكبير.

العشيقة: وفوق رؤوسنا شرفت الشمس، وشرقت...

وشرقت))⁴.

ومن الملاحظات المهمة على المسرحية وضوح تأثير الكاتب المسرحي فؤاد خليل النجار بقصة الحب العربية (مجنون ليلى)، فقد استلهم شاعرية اللقاء بين الحبيين، وتوظيف الرمز العربي البدوي الخبز والتمر الذي ارتبط بالإنسان العربي بواحته وصحرائه في حله وترحاله من خلال ما رددته العشيقة أنهما كانا يحملان في أيديهما خبزاً وتمرًا.

يقنع العاشق معشوقته بمبررات رحيله على الرغم من رفضها القاطع للفكرة، لكنه ينجح في اقتناعها، لأنّ محاربة الأعداء وتحرير الوطن في نظره واجب محتم، حتى ولو كان الثمن حياته، وفي المقابل كذلك لوعة الفراق والاشتياق لمحبوته، يقنعها بأنّ الموت من أجل الحرية أهون من العيش معها في الذل والمهانة، وأنه حتى ولو مات سيبقى حياً في قلبها وسيسعد بلقائنها من جديد يوم البعث، يرحل العاشق تاركاً خلفه معشوقته، محاولاً إقناع الجميع بأنّ القضية قضية شعب والأرض بحاجة لرجالها. بالرجوع ضافراً لمحبوته سلمى سيبينان معاً بيتهما الصغير، هذه الأخيرة التي وجدت نفسها فجأة، ضحية الخوف والقلق، تحاول بشق الطرق منع خالد (العاشق) من الذهاب

لكنها تقتنع في النهاية وتقبل الأمر بفخر، لذا يمكن اعتبار شخصيتها إيجابية، كما تمثل سلمى (العاشقة والمعشوقة) الأرض والوطن والأم التي يدفع خالد روحه ثمناً لأجلها. ((حضور الكورس الذي يكشف عن حدود الكلام والقول البلاغي بميتافيزيقا الجسد عبر الرقص، وتفجير الحرب من خلال الجسد ورسم الحزن الدهشة الخوف عبر لحظات الجسم والإكسسوار، الذي تتعدد معانيه من خلال تفاعلاته مع الإضاءة وكيميائيتها خلال هذا الفضاء. اشتغل المخرج على أربعة ألوان الأزرق، الأحمر، الأبيض والأخضر))⁵ لقد قال المخرج الكاتب حبيب مجهري ((إني أحاول أن أزرع الذوق الجمالي في نفس المشاهد، هذه الخاصة الخاصة افتقدناها كثيراً حتى في حياتنا اليومية...))⁶.

((الكورس: زمني قاس...))

زمني جلاد لا يرحم

زمني وجه يتفجر من شفيتيه الدم..

زمني يا أخت هوايا أصم.

يخنقني كي لا أتكلم

وأنا إنسان يتألم.

وأنا أبصر، أسمع، أعلم..

أعلم أنّ الحرية تحكمها القضبان

أنّ شعوباً مازالت تتبنى الأوثان..

أنّ الثورات تموت وتولد في الإنسان.

وأعلم أن لا شيء سوى روح مظلّم.

لو ماتت في شفّتي الكلمات...

زمني يا أخت هو يا عجب⁷.

الكورس جرى توظيفه مثل الجوقة الإغريقية التي كانت ((مسؤولة عن نصف كلام المسرحية عند (إيسخيلوس) قل استخدامها عند كل من (سوفكليس sophocle) و(يوربيدس Eurpdes)⁸. أما عند (سينيكا Seneca)⁹، فمجرد مقاطع وفواصل كلامية بين الفصول¹⁰. وتوظيف الجوقة رغم بعدها التراثي إلا أنها في هذه المسرحية "العشيق" لم تكن معادلاً درامياً، بقدر ما كانت لإضفاء الجمالية على النص والعرض المسرحي معاً.

والفائدة التي جناها العرض من "الجوقة" أو الكورس، هو استعانتها بها لتغيير الديكورات واستبدالها بأخرى أو تأخيرها وتقديمها عن مكانها، حيث لم يتعد دور الجوقة عن الدور التراثي القديم، إذ لم يتسم هذا التوظيف بالعمق الذي جرى عليه توظيفها في مسرحيات جزائرية أخرى مثل "كل" واحد و"حكمه" أو "ديوان القراقوز" عند ولد "عبد الرحمان كاكّي" أو عند "زياني شريف عياد" "في قالوا العرب قالوا"، حيث كان للجوقة دور محوري بل مركزي في تحريك الأحداث والتعليق عليها تارة أخرى، كما كانت تحرض على الفعل وتحوّل شخصيات المسرحية حيناً والجمهور حيناً آخر.

تدور أحداث المسرحية حول عشيقين تفرقهما الحرب ليجمعهما موت أحدهما -العشيق- دفاعاً عن الوطن، تنتصر الأرض على حب العشيقين، ويلتقي العشيق مع الشيخ والد المعشوقة بإحدى الخنادق على

الحدود مع العدو، وهناك يعترف الوالد بظلم ألحقه بأسرته الصغيرة بابنته الوحيدة منذ فارقتها وهي طفلة يافعة، ويطلع العشيق، الشيخ عن لوعة اشتياقه لمعشوقته التي فرقت بينهما الحرب. وقساوة الوالد وهجرته لعائلته، وبينما يحاول الشيخ ربط الأحداث، والنظر بعين الدهشة إلى العشيق، تصيبها عبوة ناسفة يسقط على إثرها الشاب شهيدا، وتظهر فتاته التي أعيها مسير البحث عنه لتحمل رأسه بين يدها باكية صارخة، أخيرا تحمل بندقيته بيدها وترفعها عاليا صارخة باسم العشيق. وبين كل هذا وذاك تقاطع لقصة وأحداث أخرى عبر جدل عقيم يجمع بين شيخين كسيحين، حول قضايا تافهة أهمها بيضة الفيل، نقاش بيزنطي، حول اللون تارة والحجم تارة أخرى، وكأنّ الكاتب والمخرج معا إنّما أرادا من خلال مشاهد الشيخين والجدل بينهما- الذي لا يؤدي إلى شيء- إدخال جوّ من الكوميديا على المسرحية، وكذا من خلال التقابل الموجود بين اللغة العربية الفصحى واللهجة العامية.

((الشيخ الأول: إنّ الفيلة تلد ولا تبيضن ولكن هناك مشكلة طالما أرقنتني وحيرتني!؟

الشيخ الثاني: يقاطعه بزهو: ها..ها..ها إنسان مثلك منّ الله عليه بصدّاقتي، لا يشكو من أية مشكلة، وأية مشكلة هاته، إذا لم تكن أكذوبة يا شيخنا.. قل أية مشكلة.

الشيخ الأول: لا أريد لك الوقوع في حيرة، كالتّي أنا واقع فيها.

الشيخ الثاني: هيا.. قل وكفاك تردددا... وستجد جواباً لكل ما يحيرك ويشغل بالك

الشيخ الأول: إنّ المشكلة التي أفكر بها دائماً. هي ما لون بيضة الفيل إذا افترضنا أنّ الفيلة تبيض.

الشيخ الثاني: ها..ها..ها.. لون بيضة الفيل سؤال في محله يا صديقي العزيز، يحتاج التدقيق والتحميص قبل الإجابة عنه (يفكر ملياً) حسب اعتقادي، والكل يعرف أن اعتقادي صائب دائماً إن لون بيضة الفيل سيكون أبيضاً، واستدل على صحة قولي هذا بدليلين، أولهما من القياس وثانيهما من اللغة¹¹.

الشيخان في المسرحية جرى توظيفهما حتى يرمزان إلى الطبقة الحاكمة العربية، التي تتجادل في مسائل هامشية، غافلة عما يجري على الحدود وعلى أرض المعركة مع العدو. فالتعرف والتحول لا يمكن تشكيّلهما على المسرح ((إلا في سياق احتمالات الواقع وضروراته التي لا مناص من الاستجابة لها، والفعل فوق خشبة المسرح لا يكون ضرورياً أو محتملاً إلا إذا كان مرادفاً لشروط التغير وعوامله))¹².

((العشيق كان يمثل الوطن الجريح مثقل بـمومه وأحزانه))¹³. أما ((العشيقة فكانت الحرية التي يحلم بها العشيق والأمان الذي ينشده))¹⁴. فالحبيب مجهري لم يتجاوز أسلوب جان فيلار Jean VILAR ونظرتة للأشياء، بحيث ما يهمه أولاً وقبل كل شيء هو أناقة العرض ونظافته، وإبهار المتفرج والسيطرة على أعصابه، وتطهير نفسه من أدران انفعالاتها بالضرب على أوتار الخوف والشفقة فيها، وحمل المتفرج على المشاركة في العرض، وتقديم ما

يعادل الواقع، والسعي إلى تغيير نظرة المتفرج للأشياء وفتح عينه على عالم جديد والتحرر من قيود كبله بما السابقون.

كان المتفرج حسب المرونة المسرحية التقليدية يَحْمَن طبيعة ما سيري، أما اليوم فإنه يتعرض لمعانيه تجريبية تكمن نواتجها في رحم الغيب، فلا يدري المؤلف ولا المخرج ولا المتفرج على ماذا سيستقر العرض إذا كان ثمة معنى لهذا الاستقرار.

هذه المتواليات في تقديم النص والعرض المسرحي معاً، تدعو المؤلف لوضع خطة إبداعية من غمط مغاير، ((لأنّ صوت المؤلف كما يصرح البنيويون أو تراجعاه أمام استراتيجيات التلقي أو الاستقبال عند بعض المخرجين الجدد وفيها هذا الكثير من الصدق، لكن المخرج يبقى مجبر على تفحص المكونات الجمالية الجديدة في إطلاق خطابه بما يقترحه من قنوات تواصل مغرية ومثيرة))¹⁵.

فكرة المخرج عن الديكور مازالت على ما يبدو تزينية تملأ فراغا فحسب وليست معادلا دراميا، الإضاءة شبيهة بوضع الديكور، فالإظلام لا يحمل دلالة درامية، والإضاءة باهتة في كثير من مشاهد المسرحية تقتصر على طرفين من الخشبة.

من حيث النص: فهو يكاد يحتوي على مسرحيتين في نص واحد، مشهد خاص بالشيخ والشاب الجندي ثم العشيق والعشيقة ومشهد للشيخين -العجوزين- في جدل بينظي عقيم ذي طابع

تشاجري وعمل الكورس في رقصات كوريغرافية مكان السرد المسرحي.

والسؤال هنا ماذا جنى مسرحنا من هذا التجريب؟ والتجريب في الجزائر أخذ الأشكال التالية:

1. إنَّ التجريب يعني أخذ أساليب معينة وإسقاطها على الواقع الجزائري، فتأتي هذه الأعمال التجريبية مفتقرة إلى خصوصيات هذه البيئة وما تعج به من تناقضات، إذا لم يؤدي ذلك إلى التقليد والنقل.

2. التجريب بتقديم أعمال مسرحية عالمية، وعدم تبني إطار عام لمدرسة معينة، بل يذهب الكاتب والمخرج إلى بريشت وروجي بلانشون وغيرهما، وحياسة مسرحية كل مشهد أو جزء منها ينتمي إلى أسلوب تجريبي معين، كما حدث مع الدين الهنادي جهيد في مسرحية "اللغة الأولى واللغة الثانية" إذا لم يستطع المؤلف والمخرج جهيد الهناني الخروج من الأسلوب المعتمد في تجربة المسرحية الأولى اللغة الأولى في مسرحية اللغة الثانية.

3. الإيغال في الاكتشافات الشكلية والجري وراء إظهار المهارة التقنية وبالتالي إعطاء الشكل طابعة المستقل وإغناء العرض بالمؤثرات المرئية العديدة، فالإهمار واعتماد أساليبه كما في مسرحية العشيق، قد يؤدي ذلك غموض في الرؤية وتشويش للأفكار، فتأتي التجربة غير قادرة على الإفصاح والإبلاغ والبيان، وباختصار مفرغة من كل محتوى جوهري.

4. التجريب بالعودة إلى توظيف التراث توظيفاً ناقصاً والسقوط في الفولكلورية والسطحية.

وهكذا ظل التجريب غامضاً فضفاضاً لا يستند إلى خلفيات جمالية تستمد طاقتها وحركيتها من عبقرية الشعب ولا ينطلق من أرضية قوامها الوضوح الفكري. فهؤلاء التجريبيون أو على الأقل الذين يدعون إلى ذلك- يعملون على تفجير الأشكال بمعزل عن حركة الشعب -الجماهير- ويتحركون تحت وطأة تقليد الغرب، متناسين أن المسرح أداة توعية وتعبئة للجماهير، من مهامه الأساسية طرح قضايا المجتمع وتصوير مشاكله وآماله، والمشاركة في نضال الشعوب اليومي وكفاحها، كما أنّ المضمون في المسرح ينبع من قاعدة فكرية تخدم مصالح الجماهير، لذلك فهو تعليمي متسم بالموضوعية والتحليل وليس تلقينياً ذا طابع وعظي، إرشادي يعتمد على أشكال فنية تستمد جمالياتها من عبقرية الشعب وخصوصياته الثقافية والحضارية. انطلاقاً من الموروث الشعبي وانتهاء بالتراث العربي بخاصة والإنساني بعامة، لأنّ التجريب يعني خلخلة الساكن وتشويره، وتحريكه، وتفعيله أيضاً، فالموروث شيء ثابت معروف ومألوف، وبذلك فهو فعل من أجل الغوص في هذه المجالات المتوارثة والمكتسبة، كما أنّ التجريب من جهة أخرى هو محاولة استخراج الخاص والشخصي مما هو عام وشعبي وقومي أيضاً. والسؤال: كيف يمكن للمبدع المسرحي الفرد أن يوجد رؤية خاصة ومتميزة من داخل رؤية شعبية عامة؟

بهذا يبقى الموروث واحداً، وتبقى الرؤى والمواقف متعددة، وذلك بتعدد الاجتهادات الإبداعية، فالموروث يعطينا بقدر ما نعطيه، ويعطي بقدر زاوية النظر وبحسب حمولاتنا الجمالية والمعرفية والأخلاقية وتوجهاتنا السياسية الراهنة، فهو إذن ما نكون أو ما نريد أن نكون.

فالتراث يمتاز بخاصية التحرك لكن بتحريك الاجتهادات التجريبية المختلفة، لأنه بدون هذا التحرك من المبدع، يتحول هذا الأخير إلى كائن آلي يستظهر الموروث القديم من غير أن يضيف إليه أي شيء.

الهوامش

¹ - نص لقواد خليل النجار، وهو أستاذ عراقي مقيم بالجزائر من مواليد 1949/09/23، بمنطقة الشطة، بغداد بالعراق.

² - مطوية العرض المسرحي "العشيق".

³ - د. نديم معلا: أزمة الكتابة المسرحية العربية - مجلة عالم الفكر - المجلد الخامس والعشرون - العدد الأول - سبتمبر 1996.

⁴ - قواد خليل النجار - مسرحية العشيق - مخطوط بالمكتبة الخاصة، ص 06 و 07.

⁵ - العشيق آخر عمل لمسرح بلعباس "جرأة التجريب في زمن التراجيديا"، مقال أحمد عياشي - جريدة الخبر اليومية - عدد 14 أوت 1996.

⁶ - ع. العابد: حوار مع المخرج المسرحي مجهري حبيب "اجمل رسالة حب وأمل" جريدة الخبر اليومية - عدد 19/11/1994، ص 19

-
- ⁷ - فؤاد خليل النجار - مسرحية العشيق، ص 03 - المصدر السابق.
- ⁸ - يوريديس (406-480 ق.م)، مؤلف مسرحي تراجيدي - أنظر قاموس المسرح، غاسزر جون / كون إدوارد - ترجمة مؤنس الرزاز، مرجع سابق، ص 208.
- ⁹ - سينيكا (04 ق م - 60م) من أهم مؤلفي التراجيديات الرومانية، رجل دولة ومحام، المرجع السابق، ص 111.
- ¹⁰ - لؤلؤة عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الثانية 1983، ص 131.
- ¹¹ - فؤاد خليل النجار - مسرحية العشيق - مصدر سابق، ص 12.
- ¹² - غلوم إبراهيم عبد الله - المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت - العدد 105 سبتمبر عام 1986، ص 198.
- ¹³ - Mohamed KALI; ELACHIK - Théâtralité orpheline- . Le quotidien: El Watan: Dimanche 15.09.1996.
- ¹⁴ HABIB. BOUDA: La ACHIK sur scène combat pour la beauté. « Quotidien », Le matin: 08.09.1996 »
- ¹⁵ - عقل مهدي يوسف - متعة المسرح - دار الكندي للنشر والتوزيع - الأردن الطبعة الأولى لسنة 2001، ص 55.