كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ ظهر المهراز
شعبة اللغة العربية وآدابها
الفصل الرابع ـ مادة المسرح ـ د. يونس لوليدي

مقدمة توضيحية لمادة المسرح

يتكون مقرر مادة المسرح من قسيمين هما:

1 – قسم نظري ويضم المحاضرات من رقم 1 إلى رقم 7، حيث نتحدث عن أهم المصطلحات والمفاهيم المتداولة في المسرح، ونتعرض لقضية هل المسرح جنس أدبي أم جنس فني أم هو يجمع بين خصائص الجنسين معا. ونتحدث بعد ذلك عن ما نتلقاه في العملية الإبداعية المسرحية، وعن معرفة أو عدم معرفة العرب للمسرح، وعن لقاء الرحالة العرب بالمسرح في البلاد الغربية، وعن بعض الأصوات التي نادت بتحريم المسرح عند بداية ظهوره في الثقافة العربية الإسلامية. ونختم هذا القسم النظري بالحديث عن ظهور المسر في المغرب.

2 – قسم تطبيقي: وفيه نحلل مسرحية مغربية هي مسرحية "مرتجلة شميشا لالا" للمؤلف والمخرج والأكاديمي المغربي الراحل محمد الكغاط.

وينقسم هذا القسم إلى محاضرتين هما:

أ- مدخل إلى تحليل المسرحية: حيث نبين كيف أن هذه المسرحية تنتمي إلى نوع " المرتجلة " أي المسرحيات التي يكون موضوعها هو المسرح نفسه، حيث تتحدث عن مشاكل المسرح وهمومه وقضاياه. وبذلك فإننا نكتب المرتجلة من أجل الحديث عن المسرح.

ب- تحليل المسرحية، حيث نعتمد في هذا التحليل على المنهج "الدراماتورجي" الذي يهتم بمشروع العرض داخل النص المسرحي، حيث يبرز الجانب الفني في النص الأدبي.

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ ظهر المهراز
شعبة اللغة العربية وآدابها
الفصل الرابع ـ مادة المسرح ـ د. يونس لوليدي

مصطلحات ومفاهيم

1-التراجيديا:

مسرحية تقدم فعلا إنسانيا ينتهي في الغالب بالموت. وقد قدم لها أرسطو في كتاب "فن الشعر" تعريفا سار على نهجه الكتاب المسرحيون من البداية إلى يومنا هذا: " التراجيديا محاكاة فعل تام نبيل، لها طول معلوم، مزينة بأنواع من التزيين حسب الأجزاء. تتم المحاكاة على يد أشخاص يفعلون لا عن طريق الحكي، حيث تثير الشفقة والخوف مما يسمح بالتطهير من هذه الانفعالات."

ويرى أرسطو أن المحاكاة في التراجيديا ليست محاكاة أشخاص وإنما محاكاة أفعال. ومحاكاة الأفعال هي ما يشكل الحكاية، والحكاية هي قلب التراجيديا. ومحاكاة الأفعال هي محاكاة للحياة وللسعادة والشقاء. وبذلك يقر أرسطو أنه من دون أفعال لا توجد تراجيديا.

ولا يهتم الشاعر التراجيدي بما حصل فعلا، وإنما بما يمكن أن يحصل حسب قانون الضرورة والاحتمال، لذلك فالفرق بين الشاعر التراجيدي وبين المؤرخ لا يكمن في أن الأول يكتب شعرا والثاني يكتب نثرا، وإنما يكمن في أن الأول يتحدث عما يمكن أن يحدث بينما الثاني يتحدث عما وقع بالفعل. والتراجيديا أكثر فلسفة من التاريخ، لأن التراجيديا تتحدث عن العام بينما التاريخ يتحدث عن الخاص والدقيق.

فالإضافة إلى التطهير الذي ينتج عن الشفقة والخوف، هناك وتتدخل مجموعة من العناصر في التراجيديا، الهارماتيا أو لحظة التحول التي يبدأ فيها البطل الفعل الذي سيؤدي إلى هلاكه. ثم هناك الاعتداد بالنفس والتعنت الذي يجعل البطل التراجيدي يرفض التحذيرات وينساق وراء قراراته. ثم هناك معاناة البطل التراجيدي التي تنقلها التراجيديا إلى الجمهور، وبذلك فالتراجيديا هي محاكاة لأفعال إنسانية تميزها المعاناة والشفقة إلى لحظة تعرف الشخصيات على بعضها أو وعيها بمصدر الشر.

وقد أشار أرسطو ـ أثناء حديثه عن التراجيديا ـ إلى وحدتي الفعل والزمان، بينما تمت إضافة وحدة المكان في القرن 16م. ونعني بوحدة الفعل أن التراجيديا لا تقوم إلا على فعل واحد حتى وإن كانت هناك أكثر من حبكة. أما وحدة الزمان فهي قاعدة 24 ساعة، أي أن هذا الفعل الواحد لا ينبغي أن تتجاوز مدة جريانه اليوم الواحد. أما وحدة المكان فتعني أن هذا الحدث يجري في مكان واحد فقط. وكثيرا ما تجري الأحداث في التراجيديا في إحدى قاعات القصر أو عند بابه.

2-البطل التراجيدي:

تتفق أغلب التعريفات على أن البطل التراجيدي يجب أن يكون نبيلا وأن يصل إلى القمة، ثم يسقط بعد ذلك نتيجة خطأ يرتكبه، من الأفضل أن يكون عن جهل (أوديب مثلا). كما أن البطل التراجيدي لا ينبغي أن يكون شريرا تماما ولا خيرا تماما، ذلك أن سقوط الأول لا يثير فينا مشاعر الشفقة، كما أن سقوط الثاني يُعد بمثابة صدمة موجهة إلى الجمهور. ويرى أرسطو أن شخصية البطل ينبغي أن تكون متوسطة، أي شخصية إنسان في ملامحها الأصيلة. ومادام البطل على هذه الصورة، فمن الطبيعي أن يكمُن بعض الضعف في شخصيته، وإلا

صار تام الكمال، والكمال شيء ترفضه التراجيديا. ويرى أرسطو أن شخصية البطل التراجيدي لا بد أن تتوفر فيها بعض المواصفات منها: أن يكون شخصية ممتازة، وشخصية مقبولة، وشخصية منطقية مع نفسها.

ولعل من أهم عناصر القوة في التراجيديا التحولات المفاجئة في أقدار الإبطال، حيث يتحول الشيء في المسرحية إلى ضده. ولا بد أن يكون هذا التحول المفاجئ نتيجة محتملة أو ضرورية لتسلسل الأحداث. وما يميز أيضا حياة البطل التراجيدي أنه يجد في البحث عما فيه هلاكه، أو عما فيه قتل من يحب. ولابد أن يعرف البطل التراجيدي لحظة تنوير أو كشف أو معرفة، ومعناها التحول من الجهل إلى المعرفة،هذه المعرفة التي ستؤدي إلى هلاكه.

إن البطل التراجيدي يحمل مسؤوليته على ظهره، في الوقت الذي هو فيه مُرغم على قبول ضغوطات القدر. وإن كانت له القدرة على مواجهة مصيره بشجاعة، إلا أنه ليست له القدرة على الهرب منه. وتكمن روعة البطل التراجيدي في انقسامه الداخلي، وفي صراعه مع نفسه. وكثيرا ما يتلوث البطل بالشر وهو في طريقه إلى الخير.

أما البطل التراجيدي بالمفهوم الحديث فهو بطل وجودي، وهو أيضا بطل ثوري تقدمي، لا يكافح من أجل ذاته فقط وإنما من أجل تغيير شروط حياة اجتماعية جائرة. فهو يشكو في الغالب من سوء تكيف مع البيئة، ويصل إلى المجابهة مع هذه البيئة في نهاية المسرحية. وهو يرفض المساومة والحلول الوسطى، ساعيا إلى المطلق ولو على حساب حياته.

3-التطهير:

لم يثر مصطلح من الخلاف والجدل ما أثاره مصطلح "الكاترسيس"، ذلك المصطلح الذي ذكره أرسطو في كتابه **فن الشعر** عندما قال بأن هدف التراجيديا هو "الكاترسيس". ويرجع السبب في ذلك أن أرسطو لم يقدم شرحا لهذا المصطلح، إضافة إلى تعدد معانيه في العصر اليوناني.

ولعل أهم معنيين يتأرجح بينهما هذا المصطلح هما:

+**التطهير**: فقد عرف اليونانيون نوعا من المراسيم الدينية التي يقوم بها الكهنة لمحاولة تطهير الأفراد من الشرور والآثام. وهي مراسيم كانت تصاحبها عادة الموسيقى والرقصات، ويوضع الأفراد فيها تحت تأثير الغيبيات. وقد كانت هذه المراسيم تضم أحيانا مظاهر تمثيلية بسيطة.

+**التطعيم**: وقد ظهر هذا المعنى عندما أعطى الفيثاغوريون معنى تهذيبيا للموسيقى، وذلك عندما أشاروا إلى الموسيقى تؤثر في الروح تأثيرا كبيرا، وتعيدها إلى حالة التوازن والتوافق، لأن الموسيقى تحمل بطبيعتها التوازن والتطابق في إيقاعاتها، ومن ثم فإن الروح تقع تحث هذا التأثير وتعود إلى حالتها الطبيعية.

وعندما تحدث الدارسون عن هذا الأثر الذي تتركه التراجيديا في النفس، لم يختلفوا في أنه تطهير أخلاقي صرف، غير أن البعض يرى أن التراجيديا تُطهر النفس من جميع الصفات القبيحة، بينما يرى البعض الآخر أن الأمر يقتصر على الشفقة والخوف.

ويعطي أرسطو مكانة خاصة لعاطفتي الخوف والشفقة بين تلك العواطف التي تولد الاضطرابات النفسية عند كثير من الأفراد، كما يرى أن التراجيديا هي أقدر الأنواع الشعرية على تخليص الإنسان من هاتين العاطفتين.

ويتولد الخوف من المشاهد الرهيبة التي تقدمها التراجيديا، وتنتج الشفقة من الشقاء الذي تقع فيه الشخصيات التراجيدية.

4-الكوميديا:

يقول أرسطو :" الكوميديا محاكاة لأشخاص وضعاء، أي أقل منزلة من المستوى العام. ولا تعني الوضاعة هنا كل أنواع السوء والرذالة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط، هو الشيء المثير للضحك، والذي يعد نوعا من أنواع القبح. ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص الذي لا يُسبب ألما وأذى للآخرين."

ولم تكن الكوميديا في هذه الحقبة تستمد موضوعاتها من الأساطير كالتراجيديا، ومن ثمة كانت أمامها فرصة أكبر لمعالجة المواضيع المعاصرة. فقد كان على الشاعر الكوميدي – خاصة السياسي – أن يكون متجاوبا مع الأحداث التي كان شاهدا عليها، مما يعني إمكانية الإضافة إلى النص أو الحذف منه وتعديله في آخر لحظة إذا ما جدت أحداث على الساحة. وقد واجه الشاعر الكوميدي في هذه الحقبة مخاطر وهو يتعرض بالنقد إلى الحكام والقادة، رغم أن القاعدة كانت هي حرية التعبير. ولم يكن اليونان يسمحون للشاعر الكوميدي بالسخرية من الشعب ولا بالإساءة إليه، لأنهم يفضلون أن تكون السخرية من الأفراد وليس من الشعب. وحسب أرسطو فإن الكوميديا إما تُولدها اللغة أو تُولدها الحركة المسرحية.

وكثيرا ما توضع التراجيديا في مقابل الكوميديا، حيث وضعت في العصور الوسطى معايير للتمييز بينهما:

+الشخصيات في التراجيديا من الملوك والأمراء أو القادة العظام، أما شخصيات الكوميديا فمن الوضعاء وعامة الناس.

+تعالج التراجيديا أفعالا عظيمة ومفزعة، أما الكوميديا فتتناول الأفعال المألوفة والعامة.

+تبدأ التراجيديا ببداية سعيدة وتنتهي بنهاية مفزعة، أما الكوميديا فتبدأ بالهرج والصخب وتنتهي نهاية سعيدة.

+يتسم الأسلوب اللغوي للتراجيديا بالسمو والجلال، أما أسلوب الكوميديا فهو عامي ومتصنع.

+تكون موضوعات التراجيديا عموما تاريخية، أما موضوعات الكوميديا فهي دائما من ابتكار الشاعر في علاقة مع المجتمع.

+تتعامل الكوميديا غالبا مع مواضيع الحب والإغواء الجنسي، بينما تتعامل التراجيديا مع أسباب إراقة الدماء والنفي عن الوطن.

5-المحاكاة:

المحاكاة هي تقليد أو عرض شيء ما. في البداية كانت المحاكاة هي تقليد شخصية بوسائل مادية ولسانية، لكن هذه الشخصية يمكنها أن تكون شيئا أو فكرة أو بطلا أو إلها. ويؤكد أرسطو في كتاب **فن الشعر** أن كل إنتاج فني هو بالضرورة محاكاة، ولكنه ليست محاكاة لما وقع بالفعل وإنما هي محاكاة للمحتمل أو الممكن. وللمحاكاة أشكال مختلفة: شعر،تراجيديا،سرد،ملحمة...ولا تتعلق المحاكاة بتقليد نموذج مثالي وإنما بتقليد فعل ما.

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ ظهر المهراز
شعبة اللغة العربية وآدابها
الفصل الرابع ـ مادة المسرح ـ د. يونس لوليدي

والمحاكاة هي تقليد شيء ما مع مراعاة منطق السرد. إنها تقوم على تعارض الفعل والطباع. وقد قال أرسطو في كتابه **الطبيعة** بأن هدف كل فن هو إتمام ما عجزت الطبيعة عن إتمامه. وميز أرسطو بين المحاكاة المباشرة وغير المباشرة: فالمحاكاة المباشرة هي تقليد بواسطة المسرح، والمحاكاة غير المباشرة هي تقليد بواسطة السرد. وبذلك ففي التراجيديا المحاكاة هي محاكاة أفعال في حين في الكوميديا المحاكاة هي محاكاة أشخاص.

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ ظهر المهراز
شعبة اللغة العربية وآدابها
الفصل الرابع ـ مادة المسرح ـ د. يونس لوليدي

تحديد الجنس المسرحي

يقول Gaeton Picon :"هل ينتمي المسرح إلى الأدب؟من الممكن أن تساءل عن ذلك. قبل كل شيء

هو مجال الكلمة، الكلمة في إطار الحدث، ولكن هذا النص ممثل، أي معيش أمامنا."

وإذا كان أي نص مكتوب يبحث عن مفسر، فإن الدراما ـ التي تفتقر إلى المنظور الروائي بطبيعة شكلها ـ تعتبر أكثر النصوص إلحاحا في طلب التفسير. والنص المسرحي ليس نصا تابتا كتب للمرة الأولى والأخيرة، وإنما هو نص تدخله تغييرات قد تقل وقد تكثر. يقول أوجين يونسكو:"المؤلف يكتب مسرحية، والممثلون يؤدون مسرحية ثانية، والمشاهدون يرون مسرحية ثالثة." إذن يمكن الحديث عن ثلاثة نصوص:

1- نص المؤلف: وهو الذي يشتمل على المادة الأساسية:الحوار والإرشادات المسرحية.

2- نص المخرج والممثلين:أي عندما يصبح النص المقروء كلمات ملفوظة وأصوات وحركات وانفعالات، يقدمها الممثلون، وينظمها المخرج ويربط بينها.

3- نص العرض:أي الطريقة الخاصة التي يفهم بها كل مشاهد العرض ويؤوله بها ويصنفه من خلالها. وكثيرا ما تتسع المسافة بين النصوص الثلاثة.

ولأن المسرحية لا تُقرأ كما تُقرأ الرواية، ولأنها تفتقر إلى الوصف، فإنه يحب أن يتخيل القارئ المَشاهد والمواقف، أي أن يضع نفسه – بطريقة ما – في مستوى الفنان المبدع، سواء كان هذا المبدع هو المؤلف أو المخرج أو الممثل.

I-أنصار قراءة المسرح :

*يقول Henri Gouhier: " الامتحان الحقيقي للعمل الدرامي ليس هو العرض، فالعمل الجيد يجب أن

يصمد أمام الامتحان الآخر الذي هو غياب العرض.على كل الحال،العمل الجيد ليس في حاجة إلى العرض."

*يقول Henri Becque : " المسرح الحقيقي هو مسرح المكتبة. "

*يقول Pierre Brisson: " المسرحية عمل مكتوب قبل أن يكون منطوقا...فالمسرحيات الكبرى تظل

مسرحيات للمكتبة. "

II- أنصار العرض المسرحي:

*يقول Charles Dullin: " المسرح – وكثيرا ما ننسى ذلك – وُجد من أجل الجمهور، يمكننا حذف

الخشبة، والديكورات، والأثاث، لكننا لا نحذف الجمهور، يجب أن نكتب من أجله."

*وتقول Anne Ubersfeld: " الحوار كنص هو كلام ميت لا معنى له، والنص خارج إطار العرض

وقبل أن يُنطق لا معنى له، فالدلالة لا تظهر إلا أثناء فعل النطق."

*يقول Pierre Larthomas: " صحيح أن الكاتب المسرحي يكتب نصه، ولكنه في الوقت الذي يكتبه

فيه يتخيله منطوقا ومُمثلا، إنه يكتبه من أجل أن يُنطق ويُمثل."

III-أنصار التكامل بين النص والعرض:

يقول Gaston Baty: " إذا لم يكن النص هو كل المسرحية، فإن المسرحية تجد جذورها في النص."

يقول Henri Gouhier:"النص ضروري ولكنه غير كاف. ضروري لأنه مركز الفكرة المسرحية

ومنه ينطلق كل شيء، وغير كاف لأنه ليس إلا دعوة إلى الوجود."

يقولPierre-Henri Simon :"النص الدرامي نص أدبي كُتب من أجل أن يُعرض، وطبيعته مزدوجة،

فهو لا يمكنه أن يوجد دون أسلوب ملحوظ أثناء القراءة، ومع ذلك فقيمه الخاصة لا تظهر بوضوح إلا بواسطة اللعب المسرحي وبواسطة العرض."

ولعل هذا التكامل بين النص والعرض هو ما يسميه باتريس بافيس " الخطاب الإجمالي للعرض"، هذا الخطاب لعب بين ممارستين:ممارسة النص وممارسة الخشبة. فالموقف العملي للخشبة يتحدد بواسطة قراءة النص، وقراءة النص تتأثر بالخشبة.

وكما اختلف الدارسون حول المسرح هل هو للقراءة أم للعرض، فقد اختلفوا أيضا حول دوره الثقافي:

يقول Eugene Scribe:"إنك حينما تذهب إلى المسرح فأنت لا تذهب لتتعلم أو تتهذب، وإنما أنت تذهب

إليه قصد الترويح عن النفس والاستمتاع، فالذي يُرفه عنك ويُسليك ليس هو الوقائع الحقيقية وإنما هو الخيال."

يقول Roman Roland:"إن من واجب المسرح أيضا أن يكون نبراسا هاديا إلى الثقافة."

ويمكن القول إنه في المجمل هناك ثلاثة أنواع من الإعمال المسرحية:نوع ليست له إلا فائدة درامية، ونوع ليست له إلا فائدة جمالية، ونوع له في الوقت نفسه فائدة درامية وجمالية.

يقولLouis Jouvet:"ليس هناك تعريف للمسرح،ليس هناك شرح لهذا الفعل الغريب الذي هو العرض"

ما الذي نتلقاه في المسرح؟

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ ظهر المهراز
شعبة اللغة العربية وآدابها
الفصل الرابع ـ مادة المسرح ـ د. يونس لوليدي

سنركز على ثلاثة أشياء في تلقينا لكل من النص والعرض، هي : الفكر والروح والجسد. ففي الخطاب الإجمالي للعرض – أي انطلاقا من النص ووصولا إلى العرض – نتلقى فكر وروح كل من المؤلف والمخرج والممثل، في حين أننا لا نتلقى في العملية الإبداعية كلها إلا جسدا واحدا، هو جسد الممثل.

1) الفكر :

أ. المؤلف :

كان توفيق الحكيم يردد أن المبدع خالق صغير، حلّ فيه قبس من نور الخالق الأكبر، ويحلو لي أن أقول بأن الخلق الدرامي يحاكي خلق العالم، بما أن خلق العالم هو الخلق بامتياز. وهكذا فإن العمل الدرامي يطلب أن يولد كما يطلب الطفل أن يولد وأن يخرج من أعماق الفكر والروح. إنه يفرض نفسه على المؤلف الدرامي ويطالب بحقه في الميلاد والوجود دون أن يهتم هل هو مطلوب من المجتمع أم غير مطلوب. وعندما يخرج هذا العمل فإنه يحمل معه فكر المؤلف، وفكر مجتمعه، وفكر عقيدته، وفكر التيار الأدبي أو الفني الذي ينتمي إليه، وفكر القضية التي يدافع عنها أو يبشر بها. إن المؤلف الدرامي عندما يكتب، فإنه: يعبر عن فكر، ويطالب، ويعلم، ويقنع، ويحتج ... ففعل الكتابة ليس هدفا في ذاته، إنه وسيلة. فنحن نكتب للآخرين ومن أجل الآخرين، لننقل فكرنا إليهم، ولننقل فكرهم إلى بعضهم.

وكل خطاب موجه إلى القارئ أو المشاهد هو في الحقيقة خطاب يحمل فكر المؤلف، حتى ولو حملته الشخصية أو حمله الممثل. قد يقوم هذا الفكر على الحلم والخيال، وليس على الحياة المسطحة، إذ أن الحلم والخيال يتطلبان الإقدام والإصرار، ويكشفان عن الحقائق الأساسية والجوهرية. فحقيقة المتخيل أعمق من الحقيقة اليومية، وحقيقتنا في أحلامنا وخيالنا. وقد سبق الخيال دائما العلم.

قد لا يكون هذا الفكر "طبيعيا"، لأن "الطبيعي" نفي للفن. فالفن هو الكذب الذي يفرض نفسه كأكثر الحقائق صدقا. المهم أن يوقظنا هذا الفكر، أن يشركنا في الأزمات، أن يحفر داخلنا، وينزلنا إلى أعماقنا. المهم في الفكر الذي نتلقاه عن المؤلف الدرامي أن يتوفر فيه شرطان:

أولهما: أن يكون واضحا ليتم التعبير عنه بوضوح. فكل فكر غامض ينتج لغة غامضة ولا يستطيع الانتشار.

ثانيهما: يجب أن يكون هذا الفكر "معديا"، أي أن يجد له صدى في نفس المخرج والممثل، حتى ينطلقا منه، ويضيفا عليه من فكرهما.

ولعل فكر المؤلف هو الذي يتطلب من القارئ أو المشاهد نوعا من المرونة العقلية، حتى يتمكن من المرور من الحياة إلى الحلم، ومن الحلم إلى الحياة، وحتى يمسك المعقول من خلال اللامعقول، وحتى يحس بالزمان من خلال اللازمان، وحتى يفهم الحقيقة من خلال الرمز.

قد يتساءل المرء: ألا يحمل النص الدرامي فكر الشخصية أيضا؟ لا شك أن فكر الشخصية ليس في الغالب إلا صدى لفكر المؤلف. فهو عندما يحدد يوم ميلاد الشخصية، ويوم موتها، واسمها، ووسطها العائلي والثقافي، وخطوط حياتها العريضة، ومزاجها، وأبعادها النفسية والفيزيائية والاجتماعية، ولغتها، وقضيتها، وصراعاتها، يحدد في الآن نفسه الفكر الذي تحمله، وبالتالي لا فكر للشخصية المسرحية خارج فكر المؤلف.

ب. المخرج :

صحيح أنه ينطلق من فكر المؤلف، لكن له فكره الخاص الذي قد يناقض أحيانا حتى فكر المؤلف.

إن فكر المخرج هو فكر عصره، فقد يتعامل مع نص قديم يحمل فكرا قديما، ويسقط عليه فكر عصره من أجل تحيينه.

إن فكر المخرج فكر جمالي بالدرجة الأولى، ثم هو فكر هندسي، إذ يهتم بالأبعاد في علوها وانحدارها، وفي بروزها وعمقها.

إنه فكر لا يسعى إلى التحقق أو التعبير عن نفسه باللغة المنطوقة، بقدر ما يسعى إلى التحقق بالأحاسيس والمشاعر التي تعكسها لغات سمعية وبصرية.

إن فكر المخرج يتحقق عبر الآخر، سواء كان هذا الآخر هو السينوغرافي، أو مصمم الملابس، أو التقني أو الممثل. إنه فكر يمارس الخلق والإبداع في الخفاء.

ج. الممثل :

بطبيعة الحال يحمل الممثل فكر المؤلف، وفكر المخرج وفكر الشخصية التي يقدمها – والذي هو في حقيقة الأمر، وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، صدى لفكر المؤلف – وأخيرا فكره الخاص.

وبما أنه ينتمي إلى مجتمع فكره ليس هو بالضرورة فكر المؤلف وشخصيته، فإنه يعكس بشكل أو آخر هذا الفكر. وبذلك فإن الممثل وهو يقدم شخصيته ينصت إلى المؤلف الدرامي، وإلى المخرج، وإلى نفسه، وإلى نبض مجتمعه. ومع ذلك قد يصبح فكر الممثل رهينا بفكر المخرج، ذلك النوع من المخرجين الذين لا يتركون أي هامش لإبداع الممثل، كما أنهم لا يرون فيه إلا جسدا ينبغي أن يكون رشيقا ومرنا، وليس من الضروري أن يحمل فكرا.

ولعل أهمية فكر الممثل تكمن في أنه قنطرة تنقل فكر كل المبدعين الآخرين إلى الجمهور.

2) الروح :

لا شك أننا تشبعنا في ثقافتنا الإسلامية – ونحن نتحدث عن الروح – بقوله تعالى: "ويسألونك عن الروح، قل الروح من أمر ربي" (الإسراء 85). فصار الحديث عن الروح حديثا عن شيء لا نعلمه ولا نملك سره ويدخل في نطاق الغيبيات. ولا بد من الاعتراف بصعوبة تحديد الروح، ولا شك أن الروح ليست هي النفس، ونحن نخطئ عندما نقول: "فاضت روحه"، أو " أسلم الروح لبارئها"، إذ أن **النفس** هي التي تموت وليست الروح: " كل نفس ذائقة الموت"، " الله يتوفى الأنفس حين موتها"، "وما تدري نفس بأي أرض تموت"، ومع ذلك قد تكون هي الأحاسيس، والمشاعر، والدوافع، والوجدان، والحاجيات، والسلوك الفطري والسلوك المكتسب، والسمو والانحطاط، والغنى والثراء الروحي، والفقر والشح الروحي، والانفعال، وغير ذلك من المسميات. لكن الشيء المؤكد هو أن عملا دراميا جيدا يحمل بالضرورة سرا، جانبا غامضا، جانبا غير معروف، تلك هي الروح.

يبدو لي أن الروح التي يمكن تلقيها في المسرح هي روح الشخصية ومن ورائها روح الممثل. وقد سبقت الإشارة إلى أن روح الشخصية وحدها تستطيع الانفلات من قبضة المؤلف الدرامي، إذ بمجرد ما أن تأتي الشخصية إلى الوجود، تعلن عن روحها، وتستقل عنه بخلجاتها ومعاناتها، بآمالها وأحلامها. بل قد تصبح روحا متمردة عليه وعلى مبادئه وقيمه، وحتى مبادئ وقيم عصره. قد تصبح روحا عاصية.

ومع ذلك فروح الشخصية لا تحقق الخلود للشخصية وحدها، وإنما أيضا لكاتب الشخصية. وما من شك في أن المخرج يقع هو الآخر تحت تأثير روح الشخصية، فقد يحبها، وقد يكرهها، قد يعلي من شأنها، وقد يبخسها حقها، قد يجعل كل الوسائل واللغات الدرامية في خدمتها كي تنعكس على العرض، فيصبح للعرض نفسه روح. وروح العرض هي تلك اللحظة السحرية والمقدسة التي ينتفي فيها الزمان والمكان والحدود، وتنصهر فيها كل ذوات المبدعين، وتتحقق فيها الهلوسة الجماعية.

والممثل هو القادر على أن يلبس هذه الروح أو أن تلبسه. هو الذي يستدعيها، أو لنقل هو الذي يحضرها. فتماما كما يتعب الذي يحضر الأرواح بعد جلسة تحضير، يتعب الممثل. قد تسحقه روح الشخصية بما تحمله من ثقل الأيام، وثقل المشاعر، وثقل الأحلام، وثقل الإحباطات. قد يكون الممثل أحيانا مجرد وعاء لهذه الروح، وقد يكون أحيانا أخرى روحا لهذه الروح.

لا ننكر روح المؤلف ولا روح المخرج، وإنما نضع اليد على روح قد توحد كل المبدعين وتلقي بظلالها على العملية الإبداعية برمتها. إنها روح الشخصية التي تولد بين دفتي كتاب، ويشتد عودها في العرض، وتتجاوز النص والعرض لتلتحق بالتاريخ، حيث تبقى رهن إشارة كل من يستدعيها، ويعمل على تحيينها.

3) الجسد :

يختفي جسد المؤلف، وجسد المخرج، وجسد السينوغرافي، وحده جسد الممثل يظهر خلال كل العملية الإبداعية، والذي من المفروض أنه جسد الشخصية.

قد "يبيعنا" المؤلف فكرة، وموقفا، وقضية، ولغة، وقد "يبيعنا" المخرج لحظة شاعرية، وتحققا جماليا، وتقنية سمعية بصرية، ووحده الممثل "يبيعنا" جسدا، قوته في حضوره، وامتداده في صوته ونظراته وخلجات القلب والمشاعر التي بين ضلوعه. إن جسد الممثل أداة في يد المؤلف الذي ينحت جسد الشخصية، وكذلك أداة في يد المخرج الذي يخلق لهذه الشخصية إيقاعها وعالمها المحيط بها، وأخيرا هو أداة في يد الممثل نفسه حيث يجعل منه، عن طواعية، مسكنا للشخصية.

إذا كان المسرح ممارسة طقوسية، وإذا كانت أغلب الطقوس تنتهي بتقديم القرابين، فإن القربان الذي يقدم في المسرح هو جسد الممثل، لأن جسد الممثل وحده يختزل المسافات، ويحرق الأزمنة، ويكسر الحدود ليصل إلى الجمهور. وجسد الممثل هو الذي يعمل على التحيين المادي لجسد شخصية ما ليس له من وجود إلا اللغة والرسم الذي وضعه له كاتب مسرحي. إنه جسد متخيل يتم إيصاله بواسطة جسد حقيقي.

ولعل أصعب مرحلة يمر منها الممثل المسرحي، هي المرحلة الانتقالية، التي يستعد فيها ليصبح الشخصية، فهو لم يعد يملك كليا جسده، كما أن هذا الجسد لم يصبح بعد كليا جسد الشخصية. قد لا يكون جسد الممثل مسكنا لأية شخصية، وإنما قطعة ديكور، قد يأخذ هذا الجسد بعده في العُري كما في اللباس، فيدخل بذلك في علاقة تاريخية مع الملابس، قد يصبح هذا الجسد وسيلة للتعبير عن ما يمزق الإنسان من تناقضات ومن وحدة ومن ضياع، وعندما يكون جسدا معاقا يصبح مصدرا للعذاب. وما من شك في أن العرض وحده قادر على أن يعطي للجسد كل هذه القيمة، فيصبح بذلك هذا الجسد لذة المتفرج، وملتقى السمعي والبصري، وملتقى الوعي واللاوعي، وملتقى الإيديولوجي والثقافي. وهكذا، فنحن في العملية الإبداعية المسرحية لا نتلقى نصا وعرضا فقط، وإنما نتلقى الإنسان نفسه، بما أن الإنسان فكر وروح وجسد.

المسرح في الثقافة العربية الإسلامية بين الحضور والغياب

أصحاب الرأي الأول:

ينظرون إلى المسرح من خلال أربعة عناصر هي : المسرحية (النص) ـ الخشبة ـ الممثل ـ الجمهور وبذلك يرون أن المسرح لم يعرف في المجتمع العربي لعدة أسباب منها :

1) حياة الترحال التي عاشتها شعوب المنطقة في حين أن المسرح يتطلب الاستقرار.

2) تحريم الإسلام للمسرح.

3) عدم مشاركة المرأة في التمثيل، في حين أن المسرح يتطلب ذلك.

4) عدم ملاءمة طبيعة المجتمع العربي لطبيعة الصراعات التي يتطلبها المسرح ـ على حد تعبير محمد عزيزة في كتابه " المسرح والإسلام "ـ فالصراع هو أساس المسرح، والصراع يتطلب مجتمعا معقدا في حين أن المجتمع العربي ليس معقدا. والصراعات التي كانت موجودة في المجتمع الإغريقي هي:

أ- الصراع العمودي: وهو تمرد الفرد ضد النظام العلوي أو ضد إرادة الآلهة، في حين أن الإسلام دين توحيد يرفض المسرح.

ب- الصراع الأفقي: وهو تمرد الفرد ضد قوانين المجتمع.

ج- الصراع الديناميكي: المواجهة بين العفوية البشرية والقدر الذي لا مفر منه.

د- الصراع الداخلي : انقسام الذات الإنسانية إلى قطبين متضادتين متصارعتين .

وبذلك فإن ثقافة الإنسان العربي هي ثقافة إيمان لا تساؤل فيها، بينما المسرح قلق كيان وقلق مصير. وهذا يعني أن الإنسان ـ مسرحيا ـ هو مركز الكون، غير أن الله هو مركز الكون وليس الإنسان حسب الثقافة التي نشأ فيها الإنسان العربي. كما أن المسرح مدني، والإنسان العربي لم يؤسس المدينة.

5) سوء ترجمة كتاب "فن الشعر" لأرسطو في العصر العباسي، فإذا كان أبو بشر متى بن يونس قد ترجم المسرح بالخيمة أو المسكن، وترجم الممثلين بالمرائين والمنافقين، فإن ابن سينا قد أثبت طراغوديا للتراجيديا، وقوموذيا للكوميديا، في حين أن ابن رشد تحدث عن المديح مقابل التراجيديا وعن الهجاء مقابل الكوميديا .

أصحاب الرأي الثاني:

لا يقولون بالعناصر الأربعة، وإنما بعنصرين فقط هما :الممثل والمتفرج، لذلك تحدثوا عن تجليات مسرحية من خلال أشكال احتفالية في التراث العربي .

وهكذا وجدنا د. عمر محمد الطالب يتحدث من خلال كتابه "ملامح المسرحية العربية الإسلامية" عن: **1) الظواهر المسرحية قبل الإسلام**: من خلال العناصر الآتية:

أ- مناسك الحج والعبادة والأساطير.

ب- النصوص الشعرية العربية، مثل بعض قصائد امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، وعنترة بن شداد، التي فيها حوار وصراع وحركة.

ج- النقائض التي ينتهج فيها الشاعران موقفا تمثيليا في الحركة والصوت والإشارة والإيماءة، للتأثير في المُشاهدين المُتحلقين حولهما.

2) ظواهر تمثيلية في العصور الإسلامية :

أ- الكُرج : دخيل معرب لا أصل له في العربية، حيث يتم اتخاذ مثل المهر للعب عليه.

ب- الوعظ الديني والمجالس والأندية: لقد وُجد الوعظ الديني عن طريق التمثيل في العصور الإسلامية.

ج- مجالس الاحتكام والمجالس الشعرية.

د-المربد والأسواق الأدبية.

ه- الحاكية والحكاية: وقد اعتمد النشاط **"شبه المسرحي"** في العصر العباسي أساسا على المحاكاة والحكاية.

و- السماجة: وقد روت كتب التاريخ أن قطر الندى ابنة خمارويه وزوجة الخليفة المعتضد، "عملت سماجات ليوم الفيروز بلغت النفقة عليها ثلاثة عشر ألف دينار."

ز- التعازي: وقد نشأت في بلاد فارس، حيث تعمد الطائفة الشيعية أثناء العاشر من محرم (عاشوراء) إلى استحضار ذكرى مقتل الحسين بن علي على يد جنود يزيد بن معاوية عام 680 م .

ن- القصاص والمُكدين .

ح- خيال الظل .

ط- قاراقوز: تركي الأصل .

3) ملامح نصية مسرحية في العصور الإسلامية:

أ- القران الكريم: يضم قصصا دراميا يمكن أن يقدم على المسرح كما فعل القسيسون عندما قدموا قصص الكتاب المقدس .

ب- الحديث الشريف: حيث نجد في الحديث الشريف ما يمكن تحويله إلى مشهد تمثيلي ببساطة ويسر، بما أنه تتوفر فيه عناصر الصراع والحركة والحوار الجيد.

ج- الشعر: ونجد في الشعر العربي قصائد يكمن فيها خط درامي قوي .

د- المقامات: وتتميز المقامة بأنها تملك عناصر المسرحية الأساسية، وهي:الصراع والحوار والحركة وتصاعد الحدث.

و- أدب الرحلات.

أما د . جلال الخياط فيذهب أبعد من ذلك حيث يقول في كتابه " الأصول الدرامية في الشعر العربي ":

(ولم تنحصر معرفة العباسيين **بما يشبه التمثيل والإخراج**، ولكنهم عرفوا أيضا الماكياج والإكسسوار والديكور، وأكدوا وحدة الزمان في النص التمثيلي) . ص 47

و يقول د . علي الراعي : " يمكن القول بكثير من الوثوق بأن العرب – والشعوب الإسلامية عامة – قد عرفوا أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر. وإذا مررنا بسرعة على الطقوس الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، **والتي لم تتطور إلى فن مسرحي** كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض، فسنجد ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح خيال الظل." ثم يتحدث بعد ذلك علي الراعي عن الخليفة المتوكل المخرج المسرحي والفنان، وعن المسرح في حفل الزواج، وعن المسرح في موكب خروج الرشيد والمأمون إلى صلاة الجمعة...

لقاء الرحالة العرب بالمسرح

سماه خير الدين والطهطاوي والشدياق: "التياترو"، وسماه مراش: "استحضارات واستظهارات"، وأحيانا "المرسح". واكتفى مراش بإشارات عابرة إلى أن موضوعات المسرحيات التي شاهدها كانت تاريخية وأنهم "يحلون هذه الاستحضارات بقلايد الآداب وفصاحة اللغة، يرخمونها بآلات الطرب وحسن الصوت". أما الشدياق فقد وصف مسرح الإيماء حيث أدرك "أن للإشارات شجونا وفنونا أكثر من الكلام، ولا تكاد تدخل تحت حد تعريف ولا تنتهي إلى مدى". كذلك تناول المسرح العادي، فوصف مواضيع المسرحيات التاريخية والأدبية، وأساليب إخراج المسرحية، وفن أداء التمثيل. وأوضح الفرق بين "الكوميدي" وبين "التراجيدي". وعرض للغة المسرح في البلاد الأوروبية المختلفة، وأصل المسرح عند اليونان. وقد تناول بالنقد هذه المسرحيات نقدا فنيا، حيث تحدث عن الحبكة والموضوع والعقدة وقيمة الفكاهة فيها، وربط بين لغة المسرح والحياة. يقول: "إن في هذا التمثيل يكتسب كلام الشاعر رونقا أكثر مما لو بقي في الكتب أو أنشد مجرد إنشاد." (كشف المخبأ ص 310)

ثم قارن الشدياق بين الفن المسرحي عند الغرب وبين الشعر العربي الذي أنشده الجاهليون في عكاظ حيث يقول : " ولا يبعد عندي أن شعراء العرب حين كانوا ينشدون الأشعار في عكاظ كانوا يجرونها على وجه يكسبها حوكا في النفوس مع اقترانها بالحركات والإشارات ...ولا شك أن بدأ الملاهي عند اليونان كان مثل اجتماع العرب في عكاظ ثم توسعوا بها . فإن جميع العلوم والفنون، بل الأديان نفسها تكون في مبدأها ضعيفة." (كشف المخبأ ص 310)

ونجد أن أحكام الرحالة العرب على المسرح تقوم على القيم والأخلاق. يقول الطهطاوي : " إن الإنسان يأخذ منها عبرا عجيبة، وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة و السيئة ومدح الأولى وذم الثانية" (تلخيص الإبريز ص 87). كذلك رأى خير الدين أن "التياطرات" من "المجامع المعدة لتهذيب الأخلاق " (أقوم المسالك ص54) . وقد رأى الشدياق نفسه أن المسرحيات تُعلم " المحامد والمكارم، إلا أن النساء يتعلمن منها العشق وخيانة الزوج ". (كشف المخبأ ص 308)

وهكذا رأى الرحالة العرب أن المسرح أسلوب من أساليب تعليم الفضيلة وتهذيب الأخلاق، كما أن كرد علي قد رأى فيه إضافة إلى ذلك " دار سلوى و ارتياح ". (غرائب الغرب /1- ص 136)

وقد بين محمد فكري والمويلحي أن هذا الفن غربي خالص، وأوضح محمد فكري أن الغربيين يجنون منه فوائد عديدة. ففضلا عن الحكم والنصائح، فهو يخلق جو أنس وألفة بين المتفرجين، ويهيئ العمل للمؤلفين والممثلين والعمال. (إرشاد الألباب ص 251) لكن موقف محمد فكري والمويلحي من المرأة الشرقية، وحرصهما على بقائها مصونة مُحجبة، جعلهما يرفضان ظهورها على المسرح، فقالا بالتالي بأنه ليس من مصلحة الشرقيين اقتباس هذا الفن. (إرشاد الألباب ص 251/ حديث عيسى ص 247). وهكذا يرى المويلحي أنه لا جدوى من أن يقتبس المسلمون فن المسرح: " فتشخيص هذه الأقاصيص والروايات الغربية الموصوفة على أخلاق أمة بذاتها لا تؤثر في امة أخرى . ولا بد أن يكون التشخيص بين الشرقيين مطابقا لأحوالهم وظروفهم، جاريا على مقتضى عرفهم وتاريخهم. وليس من المقبول عندهم حصول هذا التشهير والتمثيل في معيشة الأهل والولد، وما تنسدل عليه الحجب والستور في البيوت والدور . وليس في الدين الإسلامي ما يسمح باشتراك النساء مع الرجال في تأدية هذا الفن ...ولا من أدب المسلمين أن يمثل بينهم تاريخ الإسلام وتاريخ خلفائه على أسلوب يبتدئ بالعشق والغناء...وذلك أكبر إهانة للأسلاف." (حديث عيسى ص 247) . ويقول أيضا :" إن هذا الفن الذي تغالى الغربيون في إتقانه وارتقائه، لم يفدهم أدنى فائدة في باب الآداب، وضرره بينهم اليوم ظاهر ...لأن المُعول عندهم في هذا الفن، أن يُظهروا الفضيلة من خلال تمثيل الرذيلة. فتوضيح الرذائل وتبيين الشهوات مدرجة إلى تعمق صاحب الرذيلة في رذيلته." (حديث عيسى ص 247)

الرحلات المُعتمدة:

أحمد فارس الشدياق : كشف المخبأ عن فنون أوروبا.

رفاعة الطهطاوي : تخليص الإبريز في تلخيص باريز.

خير الدين التونسي: أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك.

محمد كرد علي: غرائب الغرب – جزءان.

محمد أمين فكري : إرشاد الألباب إلى محاسن أوروبا.

المويلحي : حديث عيسى بن هشام.

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ ظهر المهراز
شعبة اللغة العربية وآدابها
الفصل الرابع ـ مادة المسرح ـ د. يونس لوليدي

تحريم المسرح في الثقافة الإسلامية

عندما ظهر المسرح في بلاد الشام، كتب الشيخ سعيد الغبرا رسالة إلى الخليفة العثماني في الأستانة يقول فيها:**"أدركنا يا أمير المؤمنين فإن الفسق والفجور قد تفشيا في الشام، فهتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووُئد الشرف، واختلطت النساء بالرجال."** وقد جمع الشيخ عددا من توقيعات أعيان دمشق آنذاك على "المضبطة"، التي من ضمن ما جاء فيها:**"إن وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعافه النفوس الأبية وتراه خطبا جليلا ووزرا ثقيلا ...فيُمثل على مرأى الناظرين ومسمع المتفرجين أحوال العشاق، وما يجدونه من اللذة في طيب الوصال بعد الفراق، فتُطبع في الذهن سطور الصبابة والمجون، وتميل النفس إلى أنواع الغرام والشجون، والتشبه بأهل الخلاعة والمجون."**

وقد كتب الشيخ أبو الفيض أحمد بن محمد بن الصديق رسالة **"إقامة الدليل على حِرمة التمثيل"** أو (**التنكيل والتقتيل لمن أباح التمثيل**)، و قد ورد فيها:

"منكر التمثيل الذي استباحه المسلمون بسبب الاستعمار الإفرنجي ... حتى صاروا يمثلون كبار العلماء والأولياء، تم ترقي بهم الحال إلى تمثيل الرسل والأنبياء، بل اجترؤوا على تمثيل الله تعالى علوا كبيرا عما يفعلون لعنهم الله ." ويقول أيضا:**"اعلم أنه لا يختلف اثنان عارفان بأصول دين الإسلام، أن التمثيل من أعظم المحرمات وأكبر الكبائر."** حيث **"لا يرضاه لنفسه إلا دنس الأصل، وضيع النفس، ساقط المروءة، فاقد الشعور والكرامة، سخيف العقل، قليل الدين أو ذاهبه بالكلية، كما هو المشاهد من الممثلين. فإنا لا نرى في دور التمثيل ذا أهل وكرامة ودين ومروءة."**

ويقدم الشيخ مجموعة من "الحجج" التي تؤكد ـ حسب رأيه ـ أن الإسلام حرم المسرح بشكل قطعي، ومن بين هذه الحجج:

*فمن ذلك أنه من البدع المُحدثة...ولو نطقت هذه البدعة هي نفسها، لشهدت بأنها شر بدعة على وجه الأرض، وأمصب مصيبة ابتُلى بها المسلمون في دينهم ودنياهم وفساد أخلاقهم .

*هو مما ابتدعه الكفار، وقد أخبر النبي "ص" أن أمته ستتبعهم في القبائح والمنكرات، وأن الذين يحملونهم على ذلك ويبيحون لهم تقليدهم وإتباعهم، هم شر هذه الأمة: " لتركبن سنن من قبلكم شبرا بشبر وذراعا بذراع وباعا بباع، حتى لو أن أحدهم دخل جحر ضب لدخلتموه، وحتى لو أن أحدهم جامع أمه لفعلتم."

*ومن ذلك التشبه بالكفار، وهو محرم في دين الإسلام، كما هو معلوم لأهله العارفين بأصوله وفروعه. فإن الدين مبني على مخالفتهم، والابتعاد عن التشبه بهم .

*ومن ذلك أنه من اللهو الباطل واللعب المذموم شرعا وعقلا. وقد قال الرسول "ص":" والذي نفس محمد بيده ليبيتن أناس من أمتي على أثر وبطر ولعب ولهو، فيصبحوا قردة وخنازير." وهو إشارة إلى هذا اللهو واللعب، الذي تُنتهك فيه حرمات الشريعة، وتحضره الجماهير الغفيرة، فيوشك أن يصبح الممثلون قردة وخنازير.

*ومن ذلك أنه من العبث والاشتغال بما لا يعني. وقد قال رسول الله "ص":"من حسن إسلام المرء تركه ما لا يعنيه."

*وهو مزاح باطل، وقد قال رسول الله "ص" :"لا يبلغ العبد صريح الإيمان حتى يدع المزاح والتكذب، ويدع المراء وإن كان محقا."

*ومن ذلك أنه من قلة الحياء، والإخلال بالمروءة، ودلالة على السفه وقلة العقل. وقد أشار الرسول "ص" إلى ظهور التمثيل، وجعله من أشراط الساعة، وعده من علامات البلاء في هذه الأمة:"إن من علامات البلاء وأشراط الساعة أن تغرب العقول وتنقص الأحلام ويكثر القتل وترفع علامات الخير وتظهر الفتن."

*ومن ذلك أنه من ضياع الوقت النفيس الذي لا يُعوض، فيما لا نفع فيه ولاطائل تحته.

*ومن ذلك أنه لا تقام حفلاته إلا بعد العشاء إلى منتصف الليل، وقد ورد نهي المُشرع عن السمر بعد العشاء، إلا لحاجة دينية أو دنيوية مباحة لا محرمة.

*ومن ذلك أن من أصوله التي يتركب منها وينبني عليها ولا يتم ذلك السفه والفسق والفجور إلا بها، وصل الشعر في الرأس تارة وفي الوجه تارة أخرى. وذلك حرام ملعون صاحبه . قال الرسول "ص": "لعن الله الواصلة والمُستوصلة."

*ومن أصوله التنميص، وهو نتف شعر الوجه وتحسينه وتلميعه. وهو أيضا حرام ملعون فاعله.

*ومن أصوله أيضا الماكياج المغير للصورة، وهو مما أمر به إبليس لعنة الله عليه، حيث قال تعالى: "لآمرنهم فليغيرن خلق الله ."

*ومن ذلك أن فيه من تبذير المال وإضاعته في مباطل وما لا يعود على الناس بنفع، بل يعود عليهم بالضرر . فإن التمثيل يستدعي من الملابس والمعدات اللازمة له ومن الآلات ما يُنفق فيه أموال طائلة يندهش المرء لسماعها. و ذلك محرم شرعا.

*وهو غيبة، وهو احتقار وسخرية واستهزاء بالمسلمين. لذلك ترى الممثلين لا يمثلون من يجلونه أو يخافون سطوته من الملوك الأحياء، وإنما يمثلون من الأحياء من يريدون إهانتهم أو الملوك الأقدمين كملوك بني أمية وبني العباس وملوك الأندلس ونحوهم.

*والتمثيل مع كل هذا كذب وزور، وهو محرم في جميع الملل والأديان. فإن قيل هو مزاح لا يقصد منه حقيقة، قلنا هو أيضا حرام.

***كذلك يدعوهم التمثيل إلى ما هو أعظم من هذا وهو الردة والكفر بالله جهارا**. فترى الممثل إذا جاء دور الملك الكافر أو القائد الكافر يلبس ملابسهم، ويجعل نفسه أنه هو ذلك الكافر.

*ومن أصوله إذا لم يحضر فيه النساء أن يتشبه بهن بعض الممثلين في اللباس والكلام والحركات والتخنث حتى كأنه امرأة. و ذلك حرام ملعون فاعله.

*ومن ذلك وجود النساء الممثلات فيه مع الرجال مما يترتب عليه من المفاسد الهدامة للدين والقاضية على الأخلاق. بالإضافة إلى أنه يجر الممثلات إلى البغاء والفجور، إذ لا تكاد توجد ممثلة شريفة العرض طاهرة الذيل.

وبذلك فالتمثيل يشتمل على نحو أربعين كبيرة من الكبائر المتفق عليها مع أدلة تحريمه في حد ذاته من الكتاب والسنة."

وهكذا إذا كنا قد وجدنا الشيخ سعيد الغبرا يكتب تلك الرسالة المشهورة في أواخر القرن التاسع عشر، ووجدنا الإمام أحمد بن الصديق يكتب رسالته في أواسط القرن العشرين، فإننا وجدنا من يكتب كتابا في ثمانينيات القرن العشرين بعنوان " قصص القرآن في مواجهة أدب الرواية والمسرح." حيث وجدنا صاحبه أحمد موسى سالم يقول: "فهل يسمع أبناء حضارة العلم اليقيني في الدين والمنهج العلمي في الحياة لكي يتذكروا ماذا صنع بهم المسرح الاستعماري والاستعمار المسرحي، فيتطهروا من أوهام المسرح ويبرؤوا من مرض المسرح ...لكي نعبر عن حياتنا المؤمنة والجادة عربيا وإسلاميا؟ "

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ ظهر المهراز
شعبة اللغة العربية وآدابها
الفصل الرابع ـ مادة المسرح ـ د. يونس لوليدي

بدايات المسرح في المغرب

I - زيارات الفرق المشرقية إلى المغرب:

1) فرقة جورج أبيض:

تقول سعاد أبيض في كتابها " جورج أبيض أو المسرح المصري في مائة عام"، وهو كتاب عن حياة أبيها وعمله الفني، أن جورج أبيض زار المغرب سنة 1921:" ثم انتقلت الفرقة إلى مراكش، حيث نالت نجاحا عظيما. وكان جور أبيض رائعا ومتألقا شكلا وموضوعا في جميع أدواره، وكان عملاقا حقا في دور "عطيل"، هذا البطل المراكشي الأصل والمولد وهو القائد في بلاط البندقية. وقد طالب الشعب المراكشي بإعادة هذه الرواية ليالي متوالية، وكانوا يصفقون بحماسة في كل ليلة هاتفين بحياة جورج أبيض، أوتلو العرب."

2) فرقة محمد عز الدين المصري:

تذهب أغلب الدراسات التاريخية إلى أن المغرب لم يعرف الظاهرة المسرحية إلا حين زيارة "فرقة محمد عز الدين المصري"، سنة 1923، التي كانت قد استقرت من قبل في تونس. وقد تجولت هذه الفرقة في عدة مدن مغربية مثل: فاس، ومراكش، وطنجة، والرباط. وقدمت هذه الفرقة مسرحية "شهداء الغرام"، التي ألفها نجيب حداد عن "روميو وجولييت" لشكسبير، ومسرحية "صلاح الدين الأيوبي" التي ترجمها نجيب حداد عن الكاتب الإنجليزي والتر سكوت.

3) فرق مسرحية أخرى:

- زارت فرقة تونسية برئاسة الشاذلي بن فريحة المغرب سنة 1923، وتجولت في عدة مدن، وقدمت مسرحيات مقتبسة عن موليير.

- في سنة 1924 زارت المغرب فرقة تونسية أخرى هي :"الفرقة المختلطة"، التي قدمت أعمالا لشكسبير وموليير. ويبدو أن بعض الممثلين العرب فضلوا البقاء في المغرب بعد زيارته مع فرقهم، من بينهم مصطفى الجرار من فرقة " محمد عز الدين المصري"، حيث استقر في مدينة طنجة، وحسن بنان من "الفرقة المختلطة"، واستقر في مدينة مراكش.

4) فرقة فاطمة رشدي:

طورت هذه الفرقة أسلوبا مسرحيا قائما على الدراما الرومانسية وعلى المسرحيات المتكاملة البناء، عكس باقي الفرق المسرحية الأخرى التي كانت تعتمد على الاستعراض والغناء والكوميديا. وقد اعتبرت زيارة هذه الفرقة إلى المغرب – من نهاية مايو إلى أواسط يونيو 1932 – حدثا ثقافيا وفنيا هاما، حيث قدمت عدة أعمال مثل: "مصرع كيلوباترا" و"مجنون ليلى" لأحمد شوقي، و"العباسة أخت الرشيد" لأحمد بدوي، و"ليلة من ألف ليلة" لبيرم التونسي، و"غادة الكاميليا" المقتبسة عن ألكسندر دوما الابن.

– الجمعيات المسرحية بالمغرب: II

1) جمعيات قدماء التلاميذ:

بعد مرور عدة سنوات على تأسيس المؤسسات التعليمية وتخرج الأفواج الأولى من التلاميذ، وانتشارهم بين الإدارة والأعمال الحرة، تم تأسيس "جمعيات قدماء التلاميذ"، التي كانت لها – في الظاهر – أهداف اجتماعية وثقافية، غير أن الهم السياسي لم يكن غائبا عنها.

وقد ورد في جريدة السعادة:" أخذت "نهضة إحياء فن التمثيل العربي" في هذه البلاد تنهض من سباتها الذي استولى عليها بضعة سنين بعد نهضتها الأولى...وبرزت إلى الميدان، يقودها نخبة من شباب مدينة فاس الزاهرة الذين أحرزوا على نصيب وافر من العلم والثقافة في المدارس الحديثة الراقية، وأعني بهم أعضاء جمعية قدماء تلاميذ المدرسة الثانوية الإسلامية الفاسية. وكلهم من أبناء البيوتات المجيدة في فاس ومن أبناء الوجوه والتجار الكبار."

2) الجوق الفاسي للتمثيل العربي:

وقد برز داخل هذه الفرقة فنانون حازوا شهرة كبيرة مثل: عبد الواحد الشاوي ومحمد بن الشيخ ومحمد القري. وقدمت هذه الفرقة عدة أعمال من بينها:"الرشد بعد الغي"، و"شهداء الغرام"، و"المنصور الذهبي"، و"اليتيم المُهمل والمُثري العظيم أو العلم ونتائجه". وكلها مواضيع أخلاقية وتاريخية ومن الريبرتوار الرومانسي العالمي.

يقول عبد الله شقرون في كتابه "حياة في المسرح": "ولعل أعظم حركة مسرحية قبل الحرب العالمية الثانية هي التي كانت متمركزة في مدينة فاس مع رفقاء المهدي المنيعي ومحمد القري ثم عبد الواحد الشاوي. إن "الجوق الفاسي" تجول في معظم المدن المغربية بمسرحيات، منها الموضوعة ومنها المترجمة، وكانت لياليها أعيادا في أعياد."

3) الجوق الطنجي للتمثيل العربي:

انطلقت الحركة المسرحية بمدينة طنجة في وقت مبكر، بالقياس إلى انطلاقها في بقية المدن المغربية، نظرا لانفتاح هذه المدينة على أوروبا، ووجود جاليات أجنبية متعددة، وممارسة هذه الجاليات لعدة أنشطة من بينها المسرح. ومع ذلك لم ينطلق النشاط المسرحي باللغة العربية بين الساكنة المسلمة لهذه المدينة إلا في العشرينات من القرن العشرين. فقد قدم الجوق الطنجي سنة 1928 مسرحية "الوليد بن عبد الملك" لمحمد الحداد. وقد جاء في إعلانها:" نحثُّ الجمهور، وخصوصا عشاق الأدب ومتشوقي الروايات، على حضور تمثيل هذه الرواية التي لم يسبق لها تمثيل قط...التي ستكون إن شاء الله الأستاذ المُدرب لتلاميذه على اكتساب الفضيلة واجتناب الرذيلة."

وقدمت الفرقة أيضا مسرحية "كليلة ودمنة" سنة 1930، وقد جاء في إعلانها:"رواية أدبية أخلاقية وعظية."

لم يكن النشاط التمثيلي لهذه الجمعيات احترافيا ولا تجاريا، وإنما كان نشاطا ثقافيا إشعاعيا وتطوعيا، ومع ذلك كانت مداخيله مهمة. فقد ورد في جريدة السعادة:" ومثلوا روايات عديدة كان عليها إقبال زائد ومداخيل وافرة ساعدت على أعمال خيرية كثيرة في فاس وسلا والرباط والدار البيضاء. وأعلب الذين قاموا بهذه النهضة المباركة هم من أعضاء نادي قدماء التمثيل في كل المدن."

4) شهادات عن المسرح في هذه الحقبة:

- جاء في جريدة السعادة سنة 1929 :"وقد رأت الشبيبة أن جل الروايات التي تصدر بالأقطار المشرقية، لها مغاز لا تتفق وحالة البلاد المغربية التي هي في أول نهضتها، فرأى بعض حملة الأقلام منهم أن يؤلفوا روايات في مواضيع هامة."

- ورد في جريدة السعادة سنة 1932 خبر عن مسرحية "الشهيدة" عن غادة الكاميليا:"الرواية الغرامية، والمأساة المحزنة، والهزلية المضحكة، والضحية الكبرى في سبيل الشرف والوفاء بحق الوالدين....قام الجوق الفاسي بأدوار هذه الرواية أحسن قيام مع التؤدة والاحتشام...وقد كان بودهم تبليغ جملها الرائعة للخارج بواسطة الميكروفون، فعاقهم عن ذلك تعذير أحد أسلاكه."

- كتب محمد الحداد متحدثا عن مسرحيته "عقبى الماكرين" التي اقتبسها عن "كليلة ودمنة":

"إن لنا نظرة خاصة في انتقاء الروايات التي نريد تشخيصها للعموم، وهي تباين نظرة الغير من وجوه، فترانا نؤثر دائما (الدرام) على (الكوميد)، وذلك لما نقصده من الإفادة والتنبيه والإشارة إلى العلل الاجتماعية التي

تعوق الأمة عن السير إلى الأمام. ومن يمعن النظر في الرواية التي افتتحنا بها باب التمثيل في هذا الثغر، يدرك قصدنا ويفهم مغزاها ويعرف غايتنا وما نرمي إليه من الرمز والإشارة."

- كتب عبد الله شقرون عن لغة المسرح في هذه الحقبة مشيرا إلى أن اللغة الفصحى كانت وحدها لغة المسرح المغربي منذ تأسيسه إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، ومن حاد عن هذا الاختيار كان يتعرض للنقد الشديد أو الاحتقار:"فما كان أحد يعتقد بصلاحية اللغة الدارجة لذلك الفن، وكان المسؤولون يخشون من تجريح عواطف الأدباء الذين قد يرون في استعمال اللغة الدارجة في التمثيل غرضا سيئا وتنقيصا من منزلة لغة القرآن."

- يقول محمد بنعياد:" ومن هذا المنطلق سار التمثيل سيرا حسنا، فلا يكاد عرس يقام أو عقيقة أو ختان إلا وتُقدم المشاهد التمثيلية للحاضرين...وكم من مرة قمنا بالتمثيل بين فصلين من الطرب الأندلسي وسط الجمهور في حفلة عرس."

مدخل إلى تحليل المسرحية

1. ينطلق محمد الكغاط في كتابة مرتجلاته الثلاث من المفهوم الغربي للمرتجلة (L'impromptu)، حيث يرى Pavis للمرتجلة. ومن المعلوم أن Patrice Pavis يورد في مقدمة المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس، تعريف أن المرتجلة: " مسرحية يتم ارتجالها، أو على الأقل هكذا تقدم نفسها، أي أنها تتظاهر بالارتجال، **وهي تتحدث عن إبداع مسرحي**. فيظهر الممثلون وكأنهم يبتكرون حكاية، ويقدمون شخصيات، وكأنهم يرتجلون فعلا."

2. إن مصطلح المرتجلة بهذا المفهوم يصبح مرادفا لمصطلحات أخرى، هي: مصطلح "**الميتا – مسرح**" Méta-théâtre، وذلك عندما يركز المسرح على إشكالية Méta- pièce، أو "الميتا- مسرحية" Théâtre المسرح، أي عندما يتحدث المسرح عن نفسه، ويقدم نفسه بنفسه، ومصطلح "**المسرح داخل المسرح**" dans le théâtre، وهي مسرحية تتخذ كموضوع لها عرضا مسرحيا، وبذلك فإن الجمهور الخارجي يشاهد عرضا فيه جمهور داخلي، أي يصبح الممثلون أنفسهم جمهورا يتفرجون على عرض داخل عرضهم.

3. عادة ما نؤرخ لبداية المرتجلة "بمرتجلة فرساي" (Impromptu de Versaille (1663)، كما أنه لموليير مرتجلة أخرى هي : " مرتجلة فندق كوندي" (L'impromptu de l'hôtel condé). وإذا كانت مرتجلة فرساي هي "**كوميديا عن الممثلين**"، فإن "مرتجلة كوندي" هي مسرحية عن "**الحياة الشخصية للمؤلف**".

وإذا كنا نركز في القرن العشرين على مرتجلتين بالأساس هما : "**مرتجلة باريس**" لجيرودو (1937) Ce ليونسكو (1956)، فإنه قلما نلتفت إلى مرتجلة "**هذا المساء نرتجل**" (L'impromptu d'Alma) و"**مرتجلة ألما**" (L'impromptu du Palais Royal.(1962)) للبراندللو (1930) ومرتجلة كوكتو (soir on improvise)

4. إن محمد الكغاط لم ينطلق في كتابة مرتجلاته الثلاث من المفهوم الغربي للمرتجلة فقط، وإنما انطلق أيضا من وظيفتها في المسرح الغربي : أي أن تكون تفكيرا في إشكاليات المسرح، وعرضا للمصاعب والعوائق التي تعترض طريقه. وهكذا يقول : "**ولأن مسرحنا يعاني من كل أنواع المصاعب والعراقيل، فقد لجأت إلى كتابة المرتجلة من أجل طرحها أمام الجمهور، وذلك بعد أن تبين لي أن الحديث عن المشاكل ليس كمعايشتها أو رؤيتها مجسدة**".

إلا أن الكغاط أضاف وظيفة جديدة إلى المرتجلة، إنها "**طرح قضايا إنسانية**" أو "**عرض إنسانية الإنسان**".

تتميز مرتجلات محمد الكغاط الثلاث : "**المرتجلة الجديدة**"، و"**مرتجلة فاس**"، و"**مرتجلة شميسا للا**" بمجموعة من الخصائص، من بينها :

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ ظهر المهراز
شعبة اللغة العربية وآدابها
الفصل الرابع ـ مادة المسرح ـ د. يونس لوليدي

1. تقوم **"المرتجلة الجديدة"** على خلفية غربية، انطلاقا من المفهوم الغربي للمرتجلة، مرورا بشكسبير، وهاملت، وبرتولد بريشت، ومجموعة من قواعد مسرحه الملحمي، وانتهاء بالتجارب التي سعت إلى الخروج بالمسرح من القاعة. بينما تقوم **"مرتجلة فاس"** على خلفية عربية، حيث تستحضر عنترة بن شداد، وعمرو بن كلثوم، والحجاج بن يوسف، وامرؤ القيس، وزهير بن أبي سلمى، ونزار القباني، وشياطين شعراء العرب، والأسواق والساحات العربية. في حين تقوم **"مرتجلة شميسا للا"** على خلفية مغربية، انطلاقا من الأغنية الشعبية المؤطرة للحدث، ومرورا بالحكاية الشعبية **"احديدان الحرامي"**، وانتهاء بعدد من الإشارات المتعلقة بالعوالم السفلية – حسب المعتقد الشعبي المغربي – (كالجونة، والطام الشوافة، وسيدي ميمون، وسيدي حمو، وللا ميرة، وللا مليكة). وبذلك فإن الكغاط كان ينظر إلى المسرح في بعده الغربي، والعربي، والمغربي، أي في بعده الإنساني.

2. كثيرا ما يشير الكغاط في ثنايا مرتجلاته إلى بعض مسرحياته الأخرى، وبذلك فهو لا يعرض فقط إشكاليات وقضايا المسرح، بل ويؤطر كذلك تجربته المسرحية بشكل عام. وهكذا نجده يقول في **"المرتجلة الجديدة"**: **"في مسرحية "منزلة بين الهزيمتين"، كتب المؤلف مقدمة دعا فيها إلى كسر الخطاب السري أو الثنائي بين المؤلف والمخرج، أو بين المؤلف والقارئ، وأعطى الامتياز للمشاهد"**.

ويقول في **"مرتجلة فاس"**: **"في مسرحية سابقة لنفس المؤلف، كنت أقوم بدور السمايري، تذكرون أو لا تذكرون... قليل منكم ربما يذكرون"**. وفي هذا إشارة إلى مسرحية **"بشار الخير"**.

ويقول أيضا في المرتجلة نفسها: **"في مسرحية سابقة، ربما في مسرحيات، عبر مؤلف هذه المسرحية عن فكرة خص بها القارئ دون المشاهد"**. وفي هذا إحالة على كل المسرحيات التي وضع لها مقدمات، حاول من خلالها أن يمهد، ويشرح، ويعلم، وخاطب من خلالها القارئ، حتى وإن كانت مسرحياتنا قليلا ما تقرأ.

3. ترتبط المرتجلة عند محمد الكغاط بالكوميديا : كوميديا الحوار، وكوميديا الموقف، وكوميديا الشخصية، غير أنها كوميديا سوداء، لأنه كان يؤمن دائما بالمثل الشعبي القائل: **"كثرة الهم تضحك"**، وكان يؤمن كذلك بأن الشيء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده.

4. يحضر البرولوج بشكل قوي في المرتجلات الثلاث. فبرولوج **"المرتجلة الجديدة"** يشرح الأسباب التي من أجلها كتبت هذه المرتجلة، كما يحدد مفهوم المرتجلة عند الغربيين.

ويبرز برولوج **"مرتجلة فاس"** نوعية المسرح الذي كان الكغاط يسعى إلى تقديمه : مسرح عاري، ومكشوف، يسمع فيه الجمهور ويرى كل ما يصدر عن العرض. أما برولوج **"شميسا للا"**، فيتحدث عن الكآبة التي أصابت شميسا للا، فأبعدت الابتسامة عن ثغرها، أو لنقل، يتحدث عن العلة التي أصابت ذوق الجمهور المسرحي المغربي. بل إن الكغاط قد أضاف إلى مرتجلة **"شميسا للا"** قسما سماه: **"قبل البرولوج"**، تحدث فيه عن محنة المهرجانات المسرحية المغربية مع لجن التحكيم. ورغم أن البرولوج يكون عادة في بداية المسرحية، إلا أن الكغاط وضعه في وسط **"مرتجلة فاس"**، عن اختيار ورغبة في إدخال المقدمة في جسد العرض.

وما من شك في أن الحضور القوي للبرولوج في المرتجلات، قد صدر فيه الكغاط عن تأثر واضح بوظيفة البرولوج عند الشاعر الإغريقي يوربيديس الذي كان في حاجة إلى كتابة تمهيد يؤطر من خلاله التجديد الذي أدخله على التراجيديا الإغريقية.

5. يحضر التناص بشكل لافت للنظر في المرتجلات الثلاث، حيث نجد أبيانا شعرية للنابغة الذبياني، ولعمرو بن كلثوم، ولزهير بن أبي سلمى، ونجد كذلك مقتطفا من خطبة للحجاج بن يوسف، ومقطعا من مونولوج لهامليت مأخوذ عن مسرحية شكسبير، وجزءا من رسالة سعيد الغبرا الشهيرة إلى الخليفة العثماني، ومقاطع من القرآن الكريم.

وفي هذا التناص، استحضار لثقافة المؤلف، وتوظيف لصيغ كتابية مختلفة، تختصر المسافات الزمانية والمكانية.

6. تحفل هذه المرتجلات، بعدة إحالات على الأسطورة والتراجيديا الإغريقيتين، فمن حديث عن ديونيزوس، وعن جلد الماعز – الذي كانت ترتديه عابداته – وترزياس الأعمى، إلى حديث عن سوفوكل ويوريبد، وقواعد التراجيديا الإغريقية.

وفي كل هذا الحديث تأكيد على عشق الكغاط للأساطير والتراجيديات الإغريقية، وتأثره الواضح بكبار شعرائها.

هذه بعض الخصائص التي تميز مرتجلات الكغاط الثلاث، والتي ينبغي أن ينظر إليها على أنها ثلاثية تحقق أجزاؤها بعض الاستقلال الذاتي المؤقت، ولكنها تندرج تحت رؤية واحدة للمسرح، وللعالم، وللإنسان. فتتكامل في مواقفها وفي اقتراحاتها.

تثير المرتجلات الثلاث عدة قضايا تتعلق بالمسرح المغربي، وبأصوله، وبالمشتغلين فيه، وبالمشرفين عليه، وبالصعوبات والعراقيل التي يواجهها. ولعل من أبرز هذه القضايا ما يلي:

1. قضية تحريم المسرح، التي عانى منها المسرح المغربي في بدايته، فكما وجدنا في المشرق العربي، في البدايات الأولى، من يتزعم تيار التحريم – وهو سعيد الغبرا – فقد وجدنا في المغرب من قام بهذا الدور، وهو الفقيه **"الحافظ أبو الفيض أحمد بن الصديق"**، صاحب كتاب **"إقامة الدليل على حرمة التمثيل"**، الذي أصدر منذ بداية الكتاب حكمه الفصل قائلا : **"اعلم أنه لا يختلف اثنان عارفان بأصول دين الإسلام أن التمثيل من أعظم المحرمات وأكبر الكبائر"**.

ولابد من الإشارة إلى أن كتاب **"إقامة الدليل على حرمة التمثيل"** ليس هو الكتاب المغربي الوحيد الذي يضم تحريما للمسرح، بل إن رسالة الفقيه عبد الله محمد بن الصديق التي تحمل عنوان **"إزالة الالتباس عما أخطأ فيه كثير من الناس"** تتضمن هي الأخرى فتوى تحريم المسرح والسينما كذلك، حيث يقول صاحبها : **"هذا وإن التمثيل يشتمل على مفاسد تقتضي تحريمه وإنكاره"**.

2. من أبرز قضايا المسرح المغربي التي أثارها محمد الكغاط في مرتجلاته، قضية التأليف المسرحي، حيث قدم في **"المرتجلة الجديدة"** صورة **"للمتسلط المؤلف"**، مؤلف جاهل له القدرة على أن يسرق أعمال الآخرين وينسبها إلى نفسه. وله القدرة على أن يكتب أربعة نصوص في ساعة واحدة، لا ينظر إلا إلى جيب الجمهور، ويقدم له ما يريده من ضحك مجاني دون أن يكون صاحب رسالة أو معرفة بهذا الفن، أو حب له.

3. من قضايا المسرح المغربي التي أثارها أيضا الكغاط في مرتجلاته، قضية **"الممثل المسرحي"**، حيث يقدم صورة للممثل الجاهل الذي تنحصر كل إمكانياته في غدره ومكره وخداعه، والذي ليس له من المؤهلات إلا

تملقه ونفاقه وادعاؤه وعقده. بل إن الكغاط قد ذهب أبعد من هذا، وطرح سؤالا على المخرجين المسرحيين، في **"ما قبل البرولوج"** الذي أضافه إلى **"مرتجلة شميسا للا"** قائلا : **"ألم تفكروا في تقديم عروض مسرحية بدون ممثلين ؟... آه ... لو كان ذلك ممكنا"**.

4. من بين قضايا المسرح المغربي التي أثارها الكغاط في مرتجلاته، قضية **"النقد المسرحي"**. حيث يقدم صورة **"للمتسلط الناقد"**، صورة ناقد جاهل بقواعد اللعبة، وبأصول النقد، ويبيع قلمه للذي يدفع أكثر، وأحيانا للذي يدفع حتى القليل. ناقد إساءته إلى المسرح أكبر من إفادته له، وكتابته مجرد هذيان. يقول على لسان هذا الناقد : **"إن الخروج على قواعد الإخراج.. ككتابة الإخراج قبل خروج النص من بطن المؤلف... يعتبر عملية جريئة على الإخراج... وخروجا على المألوف.. الذي تعود عليه الخارجون على الإخراج ... الداخلون ميدان التجديد من أبواب لا محتسب لها... وتأسيسا على ما تقدم وما تأخر من خروج الخارجين وإخراج المخرجين.. واستخراج خراج مخارج الخراجات... يمكن القول: إن هناك أزمة نصف مسرح بالدارجة... أي أزمة نص بالفصحى... أي نصف النص، ونص النص"**.

5. تقودنا قضية النقد المسرحي إلى الحديث عن قضية الجمهور المسرحي المغربي، وقد أولاها الكغاط اهتماما واضحا في مرتجلاته. جمهور يتكالب عليه كل من المؤلف والمخرج ويساهمان في إفساد ذوقه، ولا يريان فيه إلا جيبه. يقول المتسلط المؤلف: **"خصك تفهمني ... احنا ما غاديش نديرو مسرحية من ذاك النوع اللي ما كيدخلولوش الناس، مكاين نعاما سيدي غير التكعكيع والتكرديس... والتشقليب والركيع... والتكوميك... حتى يبقى الجمهور كيبكي بالتكوميك"**.

أما في مرتجلة **"شميسا للا"** فتتحول سطحية الجمهور، وقبوله بالتفاهات، وبحثه عن الضحك المجاني إلى مرض الكآبة. كآبة لم يعد ينفع معها ضحك أو سحر، أو استلهام للتراث، أو استحضار للأعلام و التجارب. ومتى كان الذوق عليلا، كان الأدب عليلا، وكان الفن عليلا، وكانت الثقافة كلها عليلة.

6. لا يتحمل النقد والتأليف والإخراج المسرحي وحدهم مسؤولية إفساد الذوق المسرحي، بل هناك طرف آخر يتحمل جزءا مهما من المسؤولية : إنه لجن تحكيم المهرجانات. وقضية لجن التحكيم من القضايا البارزة التي أثارها الكغاط في مرتجلاته. بل إن مرتجلة **"شميسا للا"** تكاد تدور برمتها حول هذا الموضوع. فكثيرا ما عابت لجن التحكيم على الكغاط **"أنه يقدم مسرحا ليس كمسرح سائر الناس"**، وأنه يقدم **"مسرحا لن يفهمه الناس"**، وأنه **"خرج في كتابته المسرحية عن قواعد البداية والوسط والنهاية"**. هذه اللجن هي نفسها التي لا تميز بين خصائص المسرح الجامعي، ومسرح الهواة، والمسرح الاحترافي.

هذه بعض قضايا المسرح المغربي التي أثارتها مرتجلات الكغاط، قضايا تقنية، وفنية، وأدبية، وقضايا ذوق وثقافة، وقضايا دور رسالة المسرح في المجتمع، وإشكاليات ومشاكل وعراقيل تعترض طريق المسرح المغربي. تناولها أحيانا بطريقة ساخرة، وأحيانا أخرى بطريقة كوميدية – سوداوية، وأحيانا ثالثة بمرارة وحسرة. ولا يكتفي الكغاط بتعرية العيوب، وتقديم الانتقادات، بل يطرح تصوره وبدائله.

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ ظهر المهراز
شعبة اللغة العربية وآدابها
الفصل الرابع ـ مادة المسرح ـ د. يونس لوليدي

التحليل الدراماتورجي لمسرحية :"شميشا للا"

I-البناء الدرامي:

تنقسم هذه المسرحية إلى ما قبل برولوج (وهو شبه مقدمة) وإلى برولوج، وإلى اللوحات الآتية: للا شميسا بنت السلطان / الحكيم يخطئ روح سوفوكليس / جحا الخبير بأدواء النساء / موليير في قفص الاتهام /شكسبير يفضل الصمت / المقامة المرسحية / لوحة زلاغ (وهي بمثابة إيبيلوج)

وعلى الرغم من اتخاذ الأغنية الشعبية "شميشا للا"خلفية للحدث الدرامي لهذه المسرحية، إلا أن كل لوحة من اللوحات ترصد مرحلة من المراحل التي مر بها المسرح المغربي وهو يبحث عن نفسه، ويحاول تقديم صيغة تميزه وتنال إعجاب الجمهور. ففي اللوحة التي يتم فيها استحضار روح سوفوكل إشارة إلى المرحلة التي استلهم فيها المسرح المغربي الأسطورة والتراجيديا الإغريقيتين. وتشير اللوحة التي تم فيها استحضار روح جحا إلى المرحلة الكوميدية التي استلهم فيها المسرح المغربي شخصية جحا ونوادره وجعله معاصرا لنا من خلال القضايا التي يطرحها. وفي اللوحة التي فيها استحضار لروح موليير إشارة إلى المرحلة التي اقتبس فيها المسرح المغربي مجموعة من أعمال هذا الكاتب المسرحي الفرنسي. وتتم الإشارة في اللوحة التي تم فيها استحضار روح شكسبير إلى المرحلة التي استلهم فيها المسرح المغربي تراجيديات هذا الكاتب المسرحي الإنجليزي. وتتم الإحالة في اللوحة التي استحضرت روح أبي الفتح الإسكندري على المرحلة التي وظف فيها المسرح المغربي مقامات بديع الزمان الهمداني كمحاولة للارتباط بالجذور الثقافية. ووُظفت هذه اللوحات للإشارة إلى تدني ذوق الجمهور المسرحي المغربي وقبوله بالتفاهات.

II-الحوار:

يتكون النص المسرحي من قسمين متمايزين ولكن لا يمكن الفصل بينهما، هذان القسمان هما الحوار والإرشادات المسرحية. ويكمن الفرق الأساسي بين الحوار والإرشادات المسرحية في السؤال الآتي: من يتكلم ؟ ففي الحوار يتكلم هذا الكائن من ورق الذي نسميه الشخصية، وأما في الإرشادات المسرحية، فالكاتب هو الذي:

أ. يعين الشخصيات ويحدد لكل واحدة منها مكان حديثها وزمانه وخطابها الخاص بها.

ب. يعين حركات وأفعال الشخصيات بعيدا عن كل خطاب

1. أنواع الحوار:

البرولوج (أو الحوار المقدمة أو الاستهلال): Prologue)أ

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ ظهر المهراز
شعبة اللغة العربية وآدابها
الفصل الرابع ـ مادة المسرح ـ د. يونس لوليدي

وهو جزء قبل المسرحية وبالتالي متميز هن العرض، حيث يتقدم ممثل ـ وأحيانا مدير المسرح- ليتحدث مباشرة إلى الجمهور ويرحب به ويعطيه فكرة عن الخطوط العريضة للمسرحية وبعض التوضيحات التي من الممكن أن تفيده في فهم المسرحية.

ويتقاسم هذه الوظيفة في مسرحيتنا كل من "ما قبل البرولوج" و " البرولوج "، حيث تتم الإشارة إلى مسرحة رواية "وجدتك في هذا الأرخبيل" لمحمد السرغيني، ومشاركتها في المهرجان المسرحي الجامعي الدولي بالدار البيضاء، وردود أفعال المتلقين ولجنة التحكيم، كما تتم الإشارة إلى الأغنية الشعبية "شميسا للا" ومدى ارتباطنا الوجداني بثقافتنا الشعبية. وكلها مفاتيح تضعنا داخل الحدث الدرامي.

(الحوار الخاتمة): Epilogueب)

وهو خطاب إجمالي في نهاية المسرحية من أجل الخروج باستنتاجات من الحكاية، ولتقديم الشكر للجمهور وتشجيعه على استخلاص العبر والدروس من العرض، ولربح تعاطفه ورضاه. وهذا النوع من الحوار يتميز عن انفكاك العقدة بأنه خارج عن المتخيل.

ويتجلى في مسرحيتنا في (ص 62) حيث تخاطب شميشا للا الجمهور وتبين لنا أن المؤلف رغم أنه حاول كتابة شيء يبدو تافها، إلا أنه لم يستطع التخلص من الرغبة في كتابة شيء عميق يناقش من خلاله قضايا جوهرية تتعلق بذوق الجمهور المسرحي المغربي. وتتساءل هل ضحك شميشا للا يعني شفاءها أم استفحال مرضها، كما تتمنى ألا يتوقف المؤلف – من خلال إبداعاته – عن البحث عن أسباب مرض شميشا للا، أو عن أسباب علة الذوق في ثقافتنا المسرحية.

(المونولوج) : Monologueج)

"كلام تنطقه شخصية بمفردها، أو تعتقد أنها وحدها، أو شخصية يسمعها الآخرون لكنها لا تخشى أن يسمعوها". وما يميز المونولوج عادة هو غياب التبادل الكلامي، والطول، والانسلاخ عن الصراع وعن ما يدور بين الشخصيات من كلام. ولعل ما يُعاب على المونولوج هو ما قد يثيره أولا من ملل في نفوس المشاهدين، وثانيا ابتعاده عن الواقعية، إذ ليس من الضروري أن يُحدث الإنسان نفسه وأن يفصح عن مشاعره وأفكاره بصوت مرتفع.

ويتجلى المونولوج في مسرحيتنا أولا في مونولوج السلطان الذي يمتد على صفحتين ونصف، يشرح فيه مرض ابنته وكل المحاولات التي قام بها لإعادة البسمة إلى محياها، كما يتحدث فيه عن لجوئه إلى السحر والشعوذة. ويظهر المونولوج أيضا في بداية لوحة " شكسبير يفضل الصمت"، وهو مونولوج مأخوذ من مسرحية " هاملت " لشكسبير تقوله أوفيليا، مما يحقق نوعا من التناص بين مسرحيتنا ومسرحية شكسبير، إضافة إلى مونولوج ثالث للسلطان في (ص 56) يتحدث فيه عن مرض ابنته وتأخره في علاجها.

(المناجاة) : L'aparté)

كلام الشخصية لكنه غير موجه لأي مخاطب، وإنما هو موجه إلى الذات ومن خلالها إلى الجمهور. وتتميز عن المونولوج بالقصر وباندماجها في باقي الحوار. والمناجاة كأنها كلام فلت من الشخصية وسمعه الجمهور صدفة، ولأنها كذلك فهي تعبر بصدق عن نوايا الشخصية.

* (آشمن زمان هذا ....) قل لي أسيد الحكيم (ص 21).

* (أويلي على قلة زهري...) اسمع الحكيم (ص 22).

* (يحسن عوان هاذ الحكيم الصندي....) إلى الحكيم (ص43).

* (إلى شفت الغسال عور والصحاف عرج اعرف الميت لجهنم) (ص 46).

2) وظائف الحوار:

أ. التعريف بالشخصيات : بحيث يكشف الحوار الدرامي للمتلقي عن الشخصيات ويعرفه بها. ولابد أن يكون هذا الحوار نتيجة للأبعاد الثلاثة للشخصية : البعد المادي، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي. ولا ينبغي أن يكشف الحوار عن هذه الأبعاد فقط، وإنما يجب أن يبرز أيضا المبررات والدوافع الكامنة وراء أعمال وسلوكيات الشخصيات.

* السلطان يعرف بنفسه (ص 17) / السلطان يعرف بالحكيم (ص 19-20)

* ترزياس يعرف بنفسه (ص 29) / جحا يعرف بنفسه (ص 38)

* الحكيم يعرف بموليير (ص53) / موليير يعرف بنفسه (ص 55)

ب. التعبير عن الأفكار: إن دور الحوار الدرامي كدور الكلمة في الحياة "فالكلمة تصلح لكل واحد منا من أجل أن يعبر عن نفسه ومن أجل أن نوصل إلى الآخر ما يسجله ذكاؤنا. إن الكلمة تعبر مباشرة وبكل وضوح عن آرائنا، وتعبر بطريقة غير مباشرة عن أحاسيسنا ومشاعرنا".

وهكذا فالمؤلف مطالب عادة بنقل أفكاره بكل وضوح إلى المشاهد كما أنه مطالب بالكشف عن أفكار شخصياته.

* السلطان يعبر عن فكرة مفادها أن تكوين اللجان أمر شكلي والاستماع إلى قراراتها أمر شكلي أيضا (ص 33).

* رئيس اللجنة يعبر عن فكرة مفادها أن لجن التحكيم في الغالب ما تكون لديها " تعليمات " (ص47).

* الحكيم يعبر عن فكرة مفادها أن " تعلم الحكمة يُكتسب من ترك المناقشة" (ص48).

* موليير يعبر عن فكرة مفادها أنه " لا يمكن إضحاك شخص لا يمكنه إلا أن يبكي"(ص55).

* الحكيم يعبر عن فكرة – نقلا عن شكسبير – مفادها " أن المسرح الجيد يتطلب ممثلين جيدين أيضا" (ص57).

ج. الحوار والمساعدة على الإخراج: إن الحوار الدرامي الجيد هو الذي يحتوي على مفاتيح وإرشادات تساعد الممثل على فهم دوره. وتعتمد الدراما في إخراجها – بالإضافة إلى الإرشادات المسرحية – على الحوار، حيث إن الصورة التي تنطبع في ذهن المخرج تتكون في الغالب من الظلال التي أعطتها كلمات الحوار للمواقف، بالإضافة إلى ذلك فالحوار يشرح للمخرج الحالة النفسية للشخصية والإيقاعات الحركية التي تصاحبها وهي تتحدث.

*" أيتها الروح العظيمة...قاومي..اخترقي حواجز الزمان والمكان" (ص28)

*" ادر كأسك دورة أخرى أيها الحكيم...أدرها يمينا ويسارا" (ص43)

*" أطلقوا البخور...أراوا الجاوي..ميزان...شعلوا الضو" (ص43)

*" ساعديني بانتباهك يا سيدتي" (ص44)

*" ومللي تعكس شنقت عليه وحضرتو بزز منو" (ص57)

<u>ملاحظة هامة جدا: هذه الإشارات المساعدة على الإخراج تستخرج من الحوار وليس من الإرشادات المسرحية</u>.

د-الحوار وتطور الأحداث:

إن الحوار أداة تعبير عن الحدث، فالمسرحية سلسلة من الأحداث يتبع بعضها البعض الآخر، والأحداث إنما تنتج عن الصراع بين الشخصيات، فليس هناك تغيير في الأحداث بدون صراع.لذلك كان لزاما على المؤلف أن ينتقي كلماته جيدا لان هذه الكلمات تساعد على إظهار الحدث مجسدا بصورة أفضل.وكل صراع هو نتيجة لصراع قبله ومقدمة لصراع اقوي وأكثر تعقيدا.

رغم تعاقب اللوحات وتوافد أرواح الأعلام التي حاولت شفاء للا شميشا ،إلا انه يبدو أن الحدث الرئيسي لم يتطور لأننا لم نتيقن من شفائها،وحتى عندما ضحكت كان ضحكها من شيء تافه مما أثار سؤالا جوهريا : هل

ضحكها هو علامة على شفائها أم علامة على استفحال مرضها؟ورغبة شميشا للا في أن يتابع المؤلف بحثه – في مسرحيات أخرى – عن أسباب مرضها،تحمل في طياتها إعلانا عن عدم التوصل إلى حل،وبالتاي عدم تطور الأحداث على النحو المنشود.

III: الإرشادات المسرحية .

لابد من الإشارة إلى أن الإرشادات المسرحية تختفي عندما تعرض المسرحية، فهي لا تظهر إلا أثناء قراءة المسرحية، حيث تمارس وظيفة العرض. ولذلك فنحن عندما نبحث عن هذه الإرشادات في المسرحية فإننا نبحث عن مشروع العرض المسرحي فيها، ونبحث عن مدى تحقق مقومات الفرجة فيها.

1) الفضاء الدرامي: الفضاء الدرامي يتحدث عنه النص، إنه فضاء مجرد على القارئ أو المشاهد أن يصنعه بواسطة الخيال.ويعارض الفضاء الدرامي إلى حد ما فضاء الخشبة، فإذا كان هذا الأخير يتحقق بواسطة المخرج، فإن الفضاء الدرامي لا يتحقق إلا بواسطة القارئ أو المشاهد، وذلك من أجل تحديد إطار لتطوير الأحداث والشخصيات. ويتشكل الفضاء الدرامي عندما نكون صورة عن البنية الدرامية لعالم المسرحية، هذه الصورة التي تشكلها الشخصيات وأفعالها وعلاقاتها ببعضها في إطار الحدث، ومعنى ذلك أن كل قارئ أو مشاهد يمكنه أن يكون صورته الخاصة والذاتية عن الفضاء الدرامي.

في مسرحيتنا الفضاء الدرامي هو فضاء حزن وكآبة منذ أن فقد شميشا للا الابتسامة والرغبة في الحياة.ويتحول القصر – الذي هو بمثابة سجن كبير لروحها وفكرها وجسدها – إلى فضاء أسطوري إغريقي بحضور روح ترسياس، وإلى فضاء عربي عباسي بحضور كل من روح جحا و أبي الفتح الإسكندري، وإلى فضاء مسرحي فرنسي وإنجليزي بحضور روح كل من موليير وشكسبير. كما أن موسيقى كناوة والبخور والإضاءة تحول هذا الفضاء إلى فضاء جذبة وعوالم سفلية وأرواح.

2) الديكور : إن وظيفة الديكور ليست هي فقط تحديد مكان اللعب، أو عرض صور جميلة، وإنما هو أيضا ممثل مساعد للمثلين الآخرين، إذ يجعلهم في الوسط الذي يلائمهم وبذلك يسهل علينا الوصول إلى حياتهم الداخلية. ويعير الجمهور اهتماما كبيرا للديكور الذي يأخذ مباشرة قيمة جمالية، ويأخذ دلالة على الخصوص. (انظر لوحة : للا شميشا ترقص على إيقاع كناوة- تقديم).

3) التوابع المسرحية (الإكسسوارات): إنها أشياء خارج الملابس والديكور يستعملها الممثلون خلال المسرحية. وتكتسب التوابع دورها الإيجابي بفضل شكلها ولونها ووضعها على خشبة المسرح ومدى قربها من عناصر أخرى أو بعدها عنها، وكذلك من خلال الدور المنوط بها والتأويلات المصاحبة لها. لذلك يمكن الحديث عن علاقات ضيقة بإمكانها أن تجمع وتوحد بين التوابع والنص، بين الأشياء والكائنات، بين الإنساني واللا إنساني. ولعل من أبرز الإكسسوارات في مسرحيتنا: القرنيين الذين يضعهما السلطان على رأسه، والمشط الذي

يصفف به شعر للا شميشا، والعصا التي يتكئ عليها ترسياس، والكأس التي يحضر بها الحكيم الأرواح، والحبل الذي قيد به الحكيم.

4) الأزياء: تكمن الصعوبة في جعل الأزياء حيوية ومتحولة لا يتم استهلاكها بمجرد أن يمعن المتفرج النظر فيها لبضع دقائق، بل يجب أن تظل ترسل علامات في الوقت المناسب حسب جريان الأحداث. ملابس شميشا للا والسلطان إيحائية أي فنية وليست تاريخية، وقد ترك المؤلف الحرية للمخرج في اختيار الملابس في تناقض مع الديكور. وتحيل ملابس الحكيم على الطبقة الهندية النبيلة (ملابس مهراجا). ويرتدي ترسياس ملابس يونانية تحيل على القرنين 5 و 4 ق.م. ولا يحدد المؤلف من لباس جحا إلا طرطوره الذي اشتهر به عبر العصور، في حين أن لباس موليير تاريخي ينتمي إلى ق 16م.

5) الموسيقى: قد تصبح الموسيقى بدورها شخصية داخل الحدث وتدخل في تعارض أو تكامل مع باقي الشخصيات. وعلاقة الموسيقى بالكلام وطيدة حيث إنها تنبثق منه وقد تطوره وقد تضخمه. كما أنه يمكن للموسيقى أن تلعب دورا في بناء الفضاء الدرامي فتربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه. تحضر موسيقى كناوة بقوة في هذه المسرحية لتلوين حالة نفسية وللتأكيد على الاعتقاد بالشعوذة والعوالم السفلية، كما تحضر موسيقى ناي يوناني لتخلق جو التراجيديا اليونانية.

6) الرقص: رغم أن الرقص هو أكثر الفنون قدرة على التواصل وأكثرها قدرة على إثارة عواطفنا، إلا أنه مع ذلك يبقى محدودا على مستوى وسائل التعبير. ولأن الرقص لا يتمتع بالقيمة الذهنية التي تملكها اللغة، ولا بثراء المشاعر الموجودة في الموسيقى فإنه "لا يمكننا ولا ينبغي لنا أن نرقص كل شيء". الرقص الوحيد في مسرحيتنا هو الرقص الذي تقوم به شميشا للا وهو أقرب إلى الجذبة منه إلى الرقص. وهو رقص يعبر عن حالتها النفسية ورغبتها في تفريغ ما بداخلها من طاقة سلبية.

7) المؤثرات الصوتية : توجد هذه المؤثرات الصوتية إما داخل الحكاية وإما خارجها، أو بعبارة أخرى إما أنها تنجز على خشبة المسرح وتعد جزءا من الحكاية، وإما أنها تنجز في الكواليس و"تلصق" بالفرجة. ومن أهم وظائف المؤثرات الصوتية أنها توحي بالواقعية. وهناك من يضع المؤثرات الصوتية على قدم المساواة مع الموسيقى، حيث يرى فيهما عنصرين أساسيين ومهمين في العرض المسرحي، فوظائفهما مشتركة أحيانا ومتكاملة أحيانا أخرى. وفي مسرحيتنا تتمثل الأصوات الاصطناعية في صوت الانفجار الذي قد يعوض موسيقى الناي التي تصاحب ظهور روح ترسياس، وكذا في صوت الضحك المسجل الذي يعبر به تريسياس عن سخريته من هذا النوع من الحكماء، وكذا صوت الضحك المسجل الذي يصاحب نوادر جحا.

8)الإضاءة: تملك قيمة مجازية ورمزية، وتساعد على خلق الفضاء الدرامي، وترتبط بالديكور حيث تعطيه جماليته ودلالته، وتكون في خدمة الممثل، وتفصل بين المشاهد، وتبرز انسياب الزمن. وفي مسرحيتنا تلعب الإضاءة دورا بارزا، حيث تركز على منطقة اللعب سواء الأمامية أو الخلفية، وتبئر على الممثل الذي يقدم

البرولوج، وتصاحب ومضات ضوئية ظهور الأرواح، وتركز إضاءة حمراء على الطاولة والكأس التي يتم بواسطتها تحضير الأرواح، وتسلط إضاءة معاكسة على أعضاء اللجنة حيث لا نرى إلا ظلالهم، كما تخفت الإضاءة عند نهاية كل لوحة على شميشا للا وباقي الشخصيات إيذانا بالانتقال إلى لوحة أخرى.