وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر2

أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

مسرح لويجي بيراندللو ومسرح أمحمد بن قطاف "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" و" التمرين"نموذجا -دراسة مقارنة-

تخصص : قضايا الأدب والدراسات النقدية المقارنة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه(ل.م.د)

إعداد الطالبة:

● دليلة زروق

إشراف الأستاذ:

● ا.د:حميد علاوي

السنة الجامعية: 2020/2019

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر2

أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

مسرح لويجي بيراندللو ومسرح أمحمد بن قطاف "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" و" التمرين"نموذجا -دراسة مقارنة-

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه(ل.م.د)

إعداد الطالبة:

- دليلة زروق

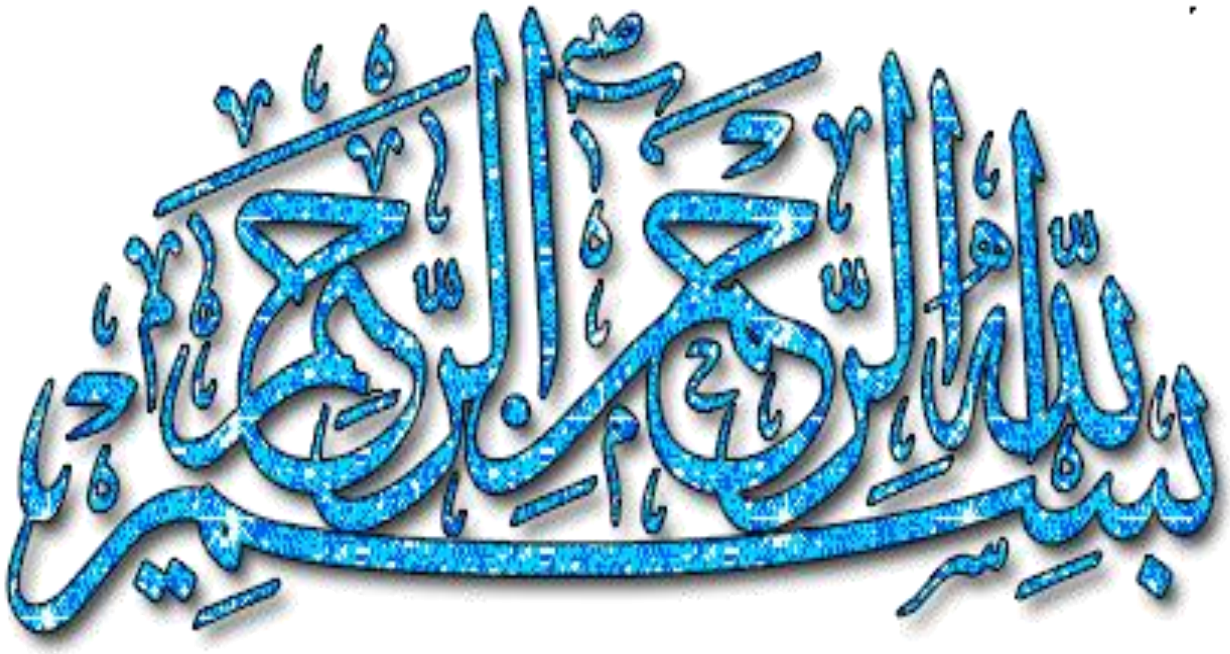
إشراف الأستاذ:

- ا.د:حميد علاوي

أعضاء لجنة المناقشة:

- الأستاذ: د/ امين الزاوي.....**رئيسا**
- الأستاذ: د/ حميد علاوي.....**مشرفا**
- الأستاذة: د/مليكة بن بوزة.....**عضوا**
- الأستاذ: د / علال سنقوقة.....**عضوا**
- الأستاذة: د/ ليلى بن عائشة.....**عضوا**
- الأستاذة:د/ جميلة الزقاي.....**عضوا**

السنة الجامعية: 2020/2019


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

بعد حمد الله عز وجل وشكره على نعمه العظيمة وآلائه

التي منها على عباده.....أهدي هذا العمل

إلى منبع الحب والحنان أمي الغالية

وإلى روح الوالد الكريم – رحمه الله

وأسكنه فسيح جناته–

وإلى حبيب القلب ابني عبد الرحمان

إلى من وقفت إلى جانبي طيلة مشواري الدراسي أختي الغالية

"مونية"

وإلى الإخوة الأعزاء وأزواجهم وأولادهم

وإلى أساتذتي الذين ساهموا في تكويني ونجاحي

أتمنى لهم الخير والفوز في الدنيا والآخرة

وإلى وطني الحبيب الذي أتمنى له الرقي والازدهار

وإلى كل من يهواهم قلبي.....

دليلة

شكر و عرفان

بأسمى عبارات التقدير والعرفان،

أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي القدير

الأستاذ الدكتور حميد علاوي الذي قدم لي باقة

من

النصائح القيمة والإرشادات التي ساهمت

في إثراء بحثي...

دليلة

مقدمة

المسرح فن يترجم حالات وأوضاعا سياسية واجتماعية ونفسية واقتصادية في سبيل تقويمها، وتتم هذه العملية –إبداعيا– بنقل الواقع إلى عالم الإيهام وعرضه على الجمهور، قصد التنفيس والتطهر؛ فهو يتأرجح بين المأساة والملهاة. فالمسرح يعبر عن هموم يتقاسمها الناس في مشارق الأرض ومغاربها، وهو في الوقت ذاته مسلّ عن الهموم: فلو عدنا إلى النصوص المسرحية لوجدنا أنها –منذ عصور سحيقة– تعالج تجارب الإنسان مع نفسه وصراعه مع قدره، ومع الطبيعة وموقعه الاجتماعي، ويمكن إسقاطها على مجتمعنا المعاصر لطرح قضايانا الراهنة.

وعليه يكتسب النص المسرحي طابع العالمية عندما يتجاوز في الطرح حدود الوطن من حيث جدية موضوعه وأهميته، وتعبيره عن شتى قضايا الإنسان السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية، لأن تجربة الإنسان تتشابه من حيث المحن التي يتعرض لها في غمار الحياة.

لقد شغلت القضايا الإنسانية البشر منذ القديم، فأخذ الناس يعبرون عن أحاسيسهم وطموحاتهم بطرق مختلفة، فالرسام يحاكي ما يشغله برسمه، ومنهم من يتخذ الموسيقى أداة له، ومنهم من يعبّر عن تجاربه وتجارب غيره بالكتابة الإبداعية.

ويذهب "**امْحمد بَنْ قطّاف**" في حوار له حول(**أزمة النصوص والحلول في المسرح**) إلى أن الأدب العالمي ملك للبشرية، يمكن الاقتباس منه أو ترجمته، واعتبر أن كتابات **تولستوي**Tolstoï أو **شكسبير** Shakespeare أو **طه حسين** أو **توفيق الحكيم** أو **محمد ديب** ملك للإنسانية جمعاء، رغم اختلاف جنسيات هؤلاء الكتاب.

والنص المسرحي هو الركيزة الأساسية للعرض، فكثير من النصوص الإبداعية المسرحية خلدت عبر التاريخ وحملت طابع الشمولية والعالمية كنصوص **موليير Molière** أو **شكسبير Shakespeare** أو **تشيكوف Tchekhov** رغم أنها أنتجت في بيئة جغرافية محددة، غير أنها تحمل قضايا إنسانية هامة. وفي المقابل نجد نصوصا أخرى اندثرت بوفاة أصحابها لضعفها الفني، وعدم تركيز مؤلفيها على تجارب تصور صراع النفس الإنسانية في معركة الحياة، كتلك التي حاكها الكاتب الايطالي **لويجي بيراندللو Luigi Pirandello** ، الذي نقل واقع المجتمع الإيطالي الشبيه بواقع المجتمعات الأخرى، مما جعل نصوصه المسرحية تصلح مثالا تختلف شخصياته وتبقى حبكته وأزماته، لهذا شغلني إبداعه وأبهرتني شهرته، وخالجتني رغبة ملحة لمعرفة سبب شهرته، وكيف أصبح مدرسة في حد ذاته بما قدمه من جديد لفن المسرح؛ فقد كان له فضل كبير في تزويد المسرح العالمي بتقنيات مسرحية كتقنية **المسرح داخل المسرح Le théâtre dans le théâtre**. وهي تقنية استخدمها **شكسبير**، غير أن **بيراندللو** طورها في ايطاليا ، حيث يتفق **شكسبير** مع **بيراندللو** في توظيفهما **للخيال والحقيقة**، وهما متجاوران لا يستطيع أحدهما التخلي عن الآخر، فبات متعذرا في مسرح **(شكسبير)** فصل الخيال عن الحقيقة، أو الحقيقة عن الخيال، أما عند **بيراندللو** فنجدها أكثر وضوحا من خلال تجسيده الخيال والحقيقة على خشبة المسرح بتقسيم الأدوار على الممثلين، فالواقع تستعرضه (الشخصيات)، والخيال يؤديه (الممثلون)، فيتحول الفضاء الركحي إلى حلبة صراع بين الممثلين والشخصيات من خلال تناوب الأدوار.

كما يتفق **بيراندللو** مع **شكسبير** من خلال مفهوم **الصراع** عند كليهما، فقد نقل **شكسبير** مجال الصراع إلى داخل عقل البطل من خلال **(شبح الأب)** في **هملت** فهو يضعه في صراع مع إنسانيته ويهبه قدرة نفسية وعقلية خارقة،

والضعف البشري هو جزء من التكوين النفسي للبطل أما **بيراندللو** فطور تقنية **شكسبير** من خلال صراع داخلي(نفسي) وخارجي(بين الشخصيات والممثلين) في مسرحيته (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**) ، ولهذا تجاوز **بيراندللو** دعائم **شكسبير** حتى لقب بأبي **المسرح في المسرح.**

وكان له في هذا المسلك أتباع ومتأثرون من الكتاب العالميين ، فأعمالهم ارتكزت على السخرية التي تتناول بالنقد الفن والحياة، وعلى عنصري الارتجال المنظم والتداخل المقصود بين خشبة المسرح وقاعة المتفرجين؛ بحيث تتأكد من خلال عرض حقيقة المسرح لعبةً مفتعلة مؤقتة، نذكر من بينهم على سبيل المثال:

1- الكاتب الايطالي **إدواردو فيليبو(Eduardo de Philipo)** في مسرحيته **(فن الكوميديا).**
2- الكاتب السويسري **ماكس فريش (Max Frisch)** (1911-1991) في مسرحيته ("**انتهت الحرب**)".
3- الكاتب الانجليزي **فرانسيس بومونت (Francis Beaumont)** في مسرحية **فارس ("يد الهاون" الحارقة).**
4- الكاتب المسرحي الجزائري **أمحمد بن قطاف** في مسرحيته **(التمرين).**

انطلاقا من هذا التقديم حرصنا على استجلاء مكامن الشبه في الفكر الإنساني في عمل مسرحي جزائري معاصر بعنوان "**(التمرين)**" للكاتب الراحل **أمحمد بن قطاف** ومقارنته بمسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للويجي بيراندللو،** رغم اختلاف البيئة وبعد المسافة. واقتضى البحث العلمي بعدما وجدنا تشابها قويا بين العملين، التقصي البحث فيه للكشف عن مواطن الاتفاق والاختلاف بين العملين، للإجابة على الإشكالية الأساسية التالية:

تحمل مسرحية (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**) عدة مسائل من بينها قضية إثبات الذات والاعتراف من طرف الآخر، وأراد **بيراندللو** من خلالها أن يصوغ مأساته في قالب فنيّ على شكل قصة مسرحية ليكون لها أثر على المجتمع بتجسيدها وتقاسمها مع الجمهور بعدما كانت مهمشة.

تعدّ مسرحية (**ست شخصيات**) دراما تستمد حياتها من لحظة التقديم. إن كل لحظة فيها كانت غير متوقعة. فقد ألغى **بيراندللو** فيها التركيب، فهي مسرحية تخالف النمط التقليدي الأرسطي من بداية ووسط ونهاية، وإنما هي درس نظري وتطبيقي للحياة، يقدم فيها **بيراندللو** مسرحيتين ويدمجهما مع بعض وتكون إحداهما نقدا للأخرى، وهذا النوع من المسرحيات توظف فيه تقنية (**المسرح داخل المسرح**)، ويقصد بها التداخل بين مسرحيتين ودمجهما بطريقة ذكية في مسرحية واحدة.

وطور **بيراندللو** فكرة الوهم وضياع الحقيقة، إلى حدّ غريب في مسرحيته الشهيرة (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**)، وفيها ينقلب مسرح الحياة إلى مسرح حقيقي، وتزول الحواجز بين المسرحيين، فلا يعود للتمثيل بمعناه المسرحي المعروف أي أثر في الوجود البشري، وتصبح الحياة نفسها تمثيلا مأساويا عجيبا لا ينتسب بأي صلة إلى التمثيل المسرحي؛ لأن مسرح الحياة ينتقل بصورة عفوية مروّعة على خشبة المسرح. فينهزم الممثلون التقليديون تاركين وراءهم كل مواصفاتهم وأساليبهم وأدواتهم وتقاليدهم ..

فرضت مسرحية **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** هيمنتها على أفكار الأمم الأخرى بحكم قوة الطرح الذي تتمتع به؛ فقد استلهم الكاتب المسرحي **أمحمد بن قطاف** تجربة الكاتب الايطالي **لويجي بيراندللو** وجسدها في مسرحية **التمرين**، فهل كان توظيفه لتقنية **المسرح داخل المسرح** توافقا (تصادفا على سبيل وقوع

الحافر على الحافر كما يقول القدامى) للتجربة الإنسانية الشاملة، أم أن **بن قطاف** تأثر **ببيراندللو** واستفاد من تقنيته **المسرح داخل المسرح** ؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية يمكن حصرها فيما يأتي:

-كيف تأثر **بن قطاف** بالكاتب الايطالي **لويجي بيراندللو**؟ أكان تأثره اعتباطيا؟ هل أملته ظروف اجتماعية وثقافية مشتركة، أم أنه قرأ له فتأثر به؟

- أكان تأثر **بن قطاف** تقليدا حرفيا أم أنه أضفى لمسته الخاصة في استلهام التجربة ؟

-هل تعد **تقنية المسرح داخل المسرح** تقنية غربية محضة، أم أن التراث والجو العام السائد أثر هو الآخر في مسرح **بن قطاف**؟

- ما هي نقاط التوافق والاختلاف في عمل الكاتبين المسرحيين وهل تم التأثر على المستوى الفكري أم التقني والفني ؟

انطلقنا أساسا في تقصي التساؤلات من **المدرسة النقدية الأمريكية** في مجال الدراسات المقارنة والتي لا تشترط التلاقي بين البشر في الإبداع وإنما يكفي وجود تشابه بين عملين لعقد المقارنة، فكانت نقطة التشابه بين مسرحية **(التمرين)** ومسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** في تقنية **(المسرح داخل المسرح)**، ولم تكن لدينا في البداية أدلة تثبت تأثر **بن قطاف ببيراندللو** لأن المدرسة التاريخية الفرنسية تشترط إثبات التأثر أولا ثم عقد المقارنة بين العملين، فتقصينا المسألة عند **أمحمد بن قطاف** وتتبعنا أثره إلى أن وجدنا ما يثبت تأثره بالكاتب **لويجي بيراندللو**، عن طريق أدائه دور الممثل في مسرحية **فن الكوميديا** للمؤلف

إدواردو فيليبو التي اقتبسها **أحمد بن عيسى** بعنوان **عجاجبية وعجائب** فأعجب بها **بن قطاف** لأنها تحمل تقنية **المسرح داخل المسرح**، فأراد أن يستلهم الفكرة ويوظفها، فوجهه **أحمد بن عيسى** للعودة إلى الأصل وقراءة أعمال **بيراندللو** من أجل فهم التقنية، فكتب **بن قطاف** على إثرها مسرحية **التمرين** التي تحمل **تقنية المسرح داخل المسرح** .

كما فضلنا الاستئناس ببعض الأدوات الإجرائية لمفاهيم **السميائية** فيما يخص العلامة التي تربط بين **الدال** و**المدلول** من الجانب السينوغرافي؛ إذ الأساس في الإخراج يشتغل على جملة من العلامات المشفرة اللغوية وغير اللغوية.

أما فيما يخص أسباب اختياري للموضوع، فقد تمثلت في أسباب ذاتية وأخرى موضوعية.

أولا: لفت انتباهي فن المسرح منذ السنوات الأولى من دراستي الجامعية، لذا أردت التعرف على المسرح العربي وعلاقته بالمسرح الأجنبي.

ثانيا: أثارتني عبقرية الكاتب المسرحي الايطالي "**لويجي بيراندللو**" بعد إطلاعي على ثلاثيته **(المسرح داخل المسرح)** التي تحمل ثلاث مسرحيات: **(الليلة نرتجل، كل شخص له طريقة، وست شخصيات تبحث عن مؤلف)**،" ووجدت أن نصوصه تحمل أبعادا متنوعة فهي أعمق من المسرحيات الشهيرة كمسرحية **(ارتجالية فرساي) لموليير**، ومسرحية **(الضفادع) لأرسطوفانيس**، ذلك أن **بيراندللو** يعالج قضية الشخصيات الدرامية علاجا فلسفيا نظريا ثم يطبق بعد ذلك آراءه عمليا.

ثالثا: إن موضوع المسرح موضوع حي فهو دائم التجدد والتطور، كما أنه ثري جدا ويستدعي دراسة ودراية.

رابعا: اخترت مسرحية **(التمرين) لأمحمد بن قطاف**، لأنها لم تستوف حقها من الدراسة ولم تنشر بعد في الجزائر وإنما نشرت بباريس باللغة الفرنسية وهي تحمل أبعادا فكرية مختلفة نذكر منها:

إن عنوان مسرحية **(التمرين)** يحمل مفهوم العبث، فقد أدخل بن قطاف مفهوم "**الرومبوان**" في عنوان مسرحيته التي تعني حلقة دائرية ذات أربعة اتجاهات (التيه)، أي أن الفرقة المسرحية كانت تدور في حلقة مفرغة من مكان إلى مكان، ومن فضاء إلى فضاء ومحورها التشبث والإلحاح والصمود دون أن تجد مخرجا في فلتة تتحرر من خلالها لتثبت وجودها ككيان مستقل بعيدا عن كل تبعية.

نضج البعد الفني عند **بن قطاف** عند انتقاله من التعامل مع المادي المحسوس إلى التعامل مع صورته الذهنية ومن استخدام الشيء إلى استخدام رمزه.

ربط **بن قطاف** بين اللغة الجدية والساخرة من خلال ابتعاده عن الخطاب المباشر واستعمال دلالات غير جاهزة، وطرح موضوعه في شكل هزلي من أجل إيصال رسالته إلى الجمهور، وللوصول إلى لب الموضوع استخدم أسلوب التهكم بكثرة ساخرا من حال الوضع الذي أحيل عليه.

خامسا: قلة إقبال الدارسين على الدراسات المسرحية، وذلك نظرا لنقص التأطير في الثقافة المسرحية بالجزائر، مقابل الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية التي تزخر بدراسات نقدية كثيرة .

سادسا: استخدام **بن قطاف** لتقنية "**المسرح داخل المسرح**" وهو شكل إبداعي جديد لم نعتده في مسرحياتنا، فسرّني كثيرا أن أكتشف موهبته وثمرة جهده التي فجرها بشكل عبقري ولم يكتف بالتقليد.

أما عن الدراسات السابقة في مجال المقارنة بين **بن قطاف** و**بيراندللو**، فلم يسبق أن عولج الموضوع وطرح من قبل، إلا أننا وجدنا دراسات حول أعمال **بيراندللو**، نذكر منها:

- **رضا غالب:** الميتاتيترو-المسرح داخل المسرح- تداخلات وقضايا- تقديم: مدكور ثابت، مطابع الأهرام التجارية، قيلوب، مصر، 2006. حيث قام مدكور بدراسة إحصائية للمسرحيات التي تحمل مفهوم **(المسرح داخل المسرح)**، وحاول استجلاء الفرق بين مفهوم **الميتاتياترو** بالمعنى الشامل ومفهوم **المسرح داخل المسرح** بالمعنى المحدد.

- **محمد مندور:** في المسرح العالمي، نهضة مصر، القاهرة ، د .ت. تناول أهم الاتجاهات المسرحية العالمية بما فيه مسرح **بيراندللو** ومفهوم **(المسرح داخل المسرح)**.

- **لويجي سكوارتزنا:** بيراندييللو على خشبة المسرح ونص مسرحية **القبعة ذات الأجراس** لبيراندللو، تر: أماني فوزى حبشى، مرا : سعد أردش، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2003. وقام بإخراج مسرحيات **بيراندللو** وتطرق إلى تحليل نص مسرحية **(القبعة ذات الأجراس)** لبيراندللو والتي اتبع فيها تقنية **(المسرح داخل المسرح)**.

كما نذكر بعض المراجع الأجنبية التي تحصلنا عليها: دراسة الناقد **جي دمور (Guy Dumur)** ، الموسومة بـــ: **(مسرح بيراندللو)** وهي دراسة نقدية شاملة لمسرح **بيراندللو**.

أما عن خطة البحث، فأدرجنا ضمنها تمهيدا تحدثنا فيه عن تاريخ المسرح وتقنياته وآلياته بداية من المسرح الأرسطي الكلاسيكي وصولا إلى تقنية **المسرح داخل المسرح**. وقسمنا البحث إلى ثلاثة فصول على النحو التالي:

حمل **الفصل الأول:** عنوان **لويجي بيراندللو ومسرحه** وقسمناه إلى مبحثين: تحدثنا في **المبحث الأول** عن منظرين مسرحيين سابقين قام **بيراندللو** بقولبة أفكارهم في مسرحية متناسقة ودمجها في شكل تقنية **(المسرح داخل المسرح)** في إطار التجريب ثم تتبعنا مسار حياته، بدءا بالطفولة المتمثلة في أزمات نفسية تسببت في شحن حاسته الإبداعية ووصولا إلى آخر محطة استطاع من خلالها تفجير طاقته الإبداعية في شكل عمل فني يتمثل في مسرحية **(ست شخصيات)** ، ثم قمنا بتحليل المسرحية وفق رؤية فلسفية تعكس ثقافة الكاتب. وفي **المبحث الثاني** تطرقنا إلى التحليل السينوغرافي لمسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** غير أن العرض الأصلي **لبيراندللو** لم تظهر فيه الألوان فطابقناه مع عرض المخرج الفرنسي **ديليسل نوال** الذي وجدناه موافقا لنص مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** من ناحية الديكور والإضاءة والأزياء.

-الفصل الثاني: أمحمد بن قطاف ومسرحه

تحدثنا من خلال **مبحثه الأول** عن الأشكال المسرحية المتجذرة في تراثنا الجزائري ثم عن حياة **(بن قطاف)** الإبداعية التي كانت حافلة بالنشاط والحيوية، ثم انتقلنا إلى تحليل مسرحية **(التمرين)** التي كانت مكثفة بالدلالات والمعاني الرمزية، وفي **المبحث الثاني** تطرقنا إلى الجانب السينوغرافي لمسرحية **(التمرين)** للمخرج **(أمحمد بن قطاف)** من خلال إبراز مدى مطابقة النص مع العرض على مستوى الديكور والإضاءة والأزياء .

وفي **الفصل الثالث:** عقدنا مقارنة بين مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** و**(التمرين)** ، حيث أبرزنا في **المبحث الأول** تأثر الكاتب **أمحمد بن قطاف** بالكاتب الايطالي **لويجي بيراندللو** من ناحية الشكل المسرحي**(تقنية المسرح داخل المسرح)** من خلال أدّلة مادية تثبت ذلك، ثم تحدثنا عن التوجه الإديولوجي الفكري عند كل من **بيراندللو وبن قطاف** وعن الظروف التاريخية التي كتبت فيها مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** و**(التمرين)** فوجدناها متباينة بين **بيراندللو وبن قطاف،** حيث تأثر هذا الأخير من ناحية **المضمون** بالكاتب المسرحي **عبد القادر علولة** عند حديثه عن معاناة الإنسان في مضمون ثلاثيته **(الدهاليز–العلق–الأجواد)**. ثم في **المبحث الثاني** تطرقنا إلى المقارنة بين عرض **بيراندللو وبن قطاف** على المستويين التقني والفكري.

وفي خاتمة البحث أبرزنا تأثر **(بن قطاف)** بالكاتب **(لويجي بيراندللو)** من خلال نقاط التلاقي والاختلاف بين الكاتبين وحاولنا الإجابة فيها على إشكالية البحث.

أما عن العراقيل التي عانيناها فتتمثل في صعوبة الحصول على مصادر البحث خصوصا العروض المسرحية للكاتبين **(بيراندللو وبن قطاف)**، إلا أننا وجدنا بعد فترة متأخرة وعقب اتصالات متكررة بالممثلين مخطوطة التمرين وبعض أعمال **بن قطاف،** وهذا احتاج منا إلى جهد مضاعف. كما أنّ المراجع حول المسرح في الجزائر قليلة مقارنة بالمراجع التي تتعلق بالمسرح الأوروبي.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذني المشرف الأستاذ الدكتور **حميد علاوي** الذي وجّهني لإنجاز بحثي، واضعا ثقته في تاركا لني حرية الحركة والاجتهاد والاختيار، وأتقدم بخالص العرفان والشكر الجزيل إلى الأستاذة

الموقرة الدكتورة **مليكة بن بوزة** التي كانت قدوة طيبة لي في مساري العلمي على ملاحظاتها الدقيقة والقيمة وكذا الأستاذ **علال سنقوقة** .

كما أشكر المسرحي **عباس محمد إسلام** الذي منحني مخطوطة **التمرين** وسمح لي بإجراء لقاء معه فأفادني بمعلومات قيمة، وفتح لي مجال الاتصال بابن الراحل **أمحمد بن قطاف**. ولا أنسى ابن الراحل **جعفر بن قطاف** الذي استقبلني بصدر رحب من خلال إجراء عدة لقاءات معه، وقدم إلي شهادات ووثائق تتعلق بمنجز والده، كما أتقدم بخالص امتناني وشكري للناقد **إبراهيم نوال** الذي منحني مجموعة من الكتب القيمة كمسرحية **(التمرين)** باللغة الفرنسية والتي نشرت بفرنسا بعنوان **la répétition ou le rond point.**

كما أثني على عمال وأساتذة النقد المسرحي بالمعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان الذين أسهموا في توفير الجو المناسب لي للبحث والمطالعة. وختاما أتقدم بالشكر الجزيل إلى جميع الأساتذة الكرام الذين علموني.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بخالص الشكر إلى الأساتذة الذين كونوني في مجال النقد المسرحي بمناسبة الورشة الدولية للنقد المسرحي (من النظري إلى التطبيقي) بالمسرح الوطني الجزائري **محي الدين بشتارزي** من24-28 ديسمبر2017، وهم الدكتورة **جميلة مصطفى الزقاي** من الجزائر والدكتور **محمد عدلان بن جيلالي** من الجزائر، والناقد المسرحي التونسي **يوسف بن طاهر البحري** والدكتور الناقد المسرحي المغربي **فهد الكغاط**، فلهم مني أسمى عبارات التقدير والاحترام وكذلك لجنة المناقشة الموقرة التي تجشمت عناء قراءة أطروحتي، وتقديم ملاحظاتهم القيمة التي ستفيدني مستقبلا في مساري العلمي-إن شاء الله تعالى- .

مدخل نظري: تاريخ المسرح والبحث عن التقنيات المستعملة:

أ -تطور تقنيات المسرح عبر التاريخ

1-تقنيات المسرح اليوناني

2- تقنيات المسرح الروماني

3-تقنيات مسرح القرون الوسطى

4-تقنيات مسرح عصر النهضة

5-التقنية المسرحية عند برتولت بريخت

6- فن التمثيل عند ستنسلافسكي ومايرخولد

ب- البعد التاريخي لتقنية المسرح داخل المسرح

1 -استلهام المسرح الجزائري لتقنية المسرح داخل المسرح

مرّ المسرح بمراحل متعددة منذ نشوئه، ساهمت بتطويره وتحديد قواعده الفنية والتقنية، فمن تجلياته الأولى التي كانت عبارة عن طقوس دينية وثنية اشتركت فيها حضارات الشرق والغرب إلى تبلوره كفن خالص عند **(اليونان)** الذين كان لهم الفضل باتخاذه لشكله الفني المستقل عن باقي الفنون.

وكان اليونانيون سباقون في تأسيس الفن المسرحي من خلال اهتمام شعرائهم ومفكريهم به، لما كان له عظيم الأثر في المجتمع اليوناني الذي كان ذواقا للفنون، وخصوصا الشعر والخطابة التي كان المسرح خير وسيلة لتجسيد هذه الإبداعات ومنبرا خالصا يجتمع الناس حوله لتلقي المعرفة والمتعة.

ومن خلال تطور الفن المسرحي عبر مراحل التاريخ ومرورا بكل الحضارات التي تلقفته وزادت عليه وأثرته شكلا ومضمونا ليناسب كل عصر حتى وصولنا إلى مدارس مسرحية كسرت بشكل كامل قواعده التقليدية وأعادت إنتاجه بشكل آخر تحت عدة مسميات، على رأسها **المسرح الملحمي (Théâtre épique)** الذي شكل إرهاصة هامة في تطور تقنيات المسرح وإعادة توظيفه لخدمة المتلقي وحاجته الفكرية والاجتماعية والسياسية.

أ-تطور تقنيات المسرح عبر التاريخ :

ظهرت أشكال مسرحية اعتبرت كبدايات أولى للفن المسرحي قبل المسرح الإغريقي، فقد ذكر **(عادل النادي)** أن المسرح نشأ مع الإنسان البدائي واعتبر أنّ «الدراما مرتبطة بالإنسان، والإنسان مرتبط بالأرض منذ هبوط آدم -عليه السلام-من الجنة.»([1]) أي أنّ ركح التمثيل هو الحياة، فالمسرح هو الميدان الذي يقدم الحياة ويحاكيها محاكاة

[1]-عادل النادي: الفنون الدرامية، دار المعارف، القاهرة ، مصر، 1987، ص14.

مباشرة عن طريق الشخصيات، ويتعامل مع مشكلات الإنسان، ورغم التطور الذي طرأ عليه خلال العصور المتقدمة إلا أنّ جوهره لم يتغير.

ويذهب **السيد الشامي** في موسوعته (**المسرحية العالمية**)إلى أنّ البدايات الأولى للمسرح تعود إلى الحضارة الفرعونية القديمة، حيث « نشر عالم الآثار الألماني **كورت زيتة** (**Kurt Zeta**) بعض الوثائق الفرعونيـــة تحت عنوان (**نصوص درامية**)، من بينها نص كان قد أعيد نقشه علـــــى حجر من الجرانيـــت الأسود، في القرن السابع قبل الميـــلاد، بأمـــر من الملك (**شبكو**) نقلا عن مخطوط قديـــم.» ([1])

كما نجد أشكالا مسرحية ظهرت في (**المسرح الهندي**)- حسب الأسطورة-التي تروي أن« الإله قبل خلق العالم، أراد أن يلقن الشياطين درسا قاسيا، يجعلها تقلع عن تمردها وأفعالها الشريرة، فأطلق العنان لجنوده المسلحين، بكل أسرار القوة الإلهية الجبارة، ليسحقوا الشياطين في معركة طاحنة. »([2]) أما (**المسرح الياباني**) فامتاز بثبات العرف واحترامه إلى حد التقديس **كالرقص الياباني** الذي يعود أصله إلى الإلهة (**أزومي**) التي استخدمته كوسيلة لإثارة الإلهة (**ميكامي**) إلهة الشمس، التي غضبت ذات يوم من بعض الآلهة نتيجة المزاح الثقيل.([3])

---

[1] -السيد الشامي: الموسوعة المسرحية العالمية: المسرح الفرعوني-المسرح الإغريقي- المسرح الهندي-المسرح الياباني، رسوم جلال عمران، الدار اللبنانية، القاهرة ، مصر، ط 1، 2013، ص 25.

[2] - المرجع نفسه، ص 34.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص 218.

هذه بعض الأشكال التي اعتبرت كبدايات أولى للمسرح، ولم تكن متطورة ولم تؤسس لتقاليد مسرحية، وجاء اكتشافها متأخرا بعد ظهور المسرح الأوروبي، فالناقد **ألارديس نيكول** يؤكد في كتابه **(المسرحية العالمية)** على أنّ المسرح بلغ ذروته واكتمل مع الإغريق من خلال تمثيل أول مسرحية وهي **الضارعات** عام 490 ق. م ([1]).

1-تقنيات المسرح اليوناني:

تعود كلمة مسرح إلى الأصل اليوناني**(Theatern)** وهي عبارة عن « نموذج أدبي أو شكل فني يتطلب – لكي يحدث تأثيره الكامل – اشتراك عدد كبير من العناصر غير الأدبية. وهذه العناصر اللازمة، هي الممثلون، والملابس، والمكان وربط هذه العناصر، وهو ما يعرف بالتوجيهات. » ([2])

ارتبط المسرح بطقوس دينية كانت تقام لإله الخصب والنماء **ديونيسيوس(Dionysius)** من خلال الاحتفال بدورتين في السنة:

الدورة الأولى: تكون في فصل الصيف، وذلك عند صعود الإله إلى العالم الأرضي في موسم جني الكروم –حسب المعتقدات اليونانية القديمة–.

[1]–ينظر: نيكول ألارديس، المسرحية العالمية، ج 1، تر: عثمان نوية، مرا: حسن محمود، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإدارة العامة للثقافة ،الجمهورية العربية المتحدة، سوريا ، د. ت، ص 7.

[2] –فردرب ميليت وجير الدايدس بنتلي: فن المسرحية، تر : صديقي حطاب، مرا: محمود السمرة ، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1986 ، ص17.

والدورة الثانية: في فصل الشتاء عند انتهاء موسم نضج الثمار وعودته إلى العالم السفلـــي. ([1])

استوحى الشاعر **ثيسبس(Thespis)** من احتفاليات **الإله ديونيسيوس** فكرة المسرح واقترح بعد ذلك تقديم عروض مسرحية يؤديها ممثل واحد سمي **بالممثل الأول Protagoniste**، إلى جانب فرقة إنشادية سميت **بالجوقة Chorus**.([2])

كان الممثل يتقمص دورين معا، دور الإله ودور الممثل، وهذا يتطلب منه جهدا وعناء ووقتا لتغيير الملابس واستبدال الأكسيسوارات، لذا أضـــاف الشاعـــر **أسخيلوس(Eschyle)** ممثلا ثانيا**(Deutagoniste)** ، فأصبح الصراع بين الإله والممثل أكثر وضوحا من الأول، وزاد من قيمة العمل الدرامي، أما الشاعر **سوفوكليس(Sophocle)** فجاء بفكرة **الممثل الثالث(Tritagoniste)**، وهذب الفرقة الإنشادية بإنقاص عددها. ([3])

يتجلى دور الممثل في تطوير آليات العرض وتقنياته، فالممثل هو الأساس في المسرح وهو حجر الزاوية الذي طور كتاب الدراما الإغريقية من خلاله عروضه حتى تم الاستقرار على أسس متعارف عليها لخصها **أرسطو** بعد ذلك في كتابه **(فن الشعر)**.

---

[1] – ينظر: رولان بارث: مقالات نقدية في المسرح ، تر: سهى بشور، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية، الجمهورية العربية السورية، دمشق، سوريا، 1987، ص 17.

[2]– ينظر: فردرب ميليت وجير الدايدس بنتلي: فن المسرحية ، ص 55.

[3] – ينظر: نيكول ألارديس ، المسرحية العالمية، ج1، ص 24–25.

ومن أولى التقنيات التي استعملها الإغريق تمثلت في **الاستعراضات الديثورامبية**(*) وهي « عبارة عن استعراضات وترتيلات دينية تنشدها الجوقة المؤلفة من خمسين رجلا مقنعين تمجيدا للإله **ديونيسيوس**.»([1])

فالتمثيل كان ارتجالا يتخذ شكلا سرديا قبل أن يؤدى كفن خالص، يسرد أسطورة تتعلق بالإله، وبعد ذلك تطور في عهد (**أريون الميثيني**) خلال القرنين (السابع والسـادس ق. م)، حيث « كان أفراد من الشعراء ينظمون الشعر للمحتفلين، كما انفصل رئيس الجوقة–**الأكسارك**–من فرقته فأدى هذا إلى إمكان قيام التمثيل الصحيح، أو قل إلى تحويل السرد إلى تمثيل مباشر.»([2])

ولم يخصص للتمثيل مكان معين،« حيث كان الممثلون يتحركون داخل الدائرة الأفقية للجوقة. وكانت الدراما شبيهة بمصدر نشأتها وهو **الديثورامبوس**، فالحركة في أضيق نطاق، والجوقة المؤلفة من بنات **دناوس** كأنها مجموعة تمثيلية. أما التمثيل الفردي فلم يكن موجودا. »([3])

(*) **الديثرامب: Dithyrambe**: عبارة يونانية قديمة، تعني قصيدة ترتيل غنائية، (ذات إيقاع معين) مرفوعة لتمجيد الإله ديونيسيوس، يؤديها ويرقص على أنغامها أعضاء الجوقة (الكورس) بقيادة رئيسها. للاستزادة، ينظر: **بافيس باتريس: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، مرا: نبيل أبي مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص188.**

[1]–عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص49.

[2]– نيكول ألارديس: المسرحية العالمية، ص9.

[3]–المرجع نفسه، ص19.

فالاحتفالات السابقة مهدت لتشييد **بناية المسرح** التي ارتبطت بتمثيل أول مسرحية وهي **(الضارعات)** التي كتبها **سوفوكلس** فقد« كان تصميمه يتيح للممثلين فرصة لتغيير الأقنعة والملابس لتزويدهم ببناء خلفي للمسرح، ولكن حتى مع عدم وجود ذلك فقد كانت ظروف تمثيل الضارعات من الخصائص المميزة لسيرة المسرح اليوناني كلها، ولم يكن هذا المسرح في أي وقت أكثر من مجموعة أجزاء، فمكان النظارة ظل منفصلا عن **الأوركسترا**، وظل مكان **الأوركسترا** منفصلا عن المسرح. وظل الجزء الأوسط مسطحا دائريا كاملا كبيرا مخصصا للجوقة.» ([1])

أما **اللباس** فهو من ابتكار **أسخلوس** الذي « أدخل في المسرح الرداء طويل الكمين(....) كما أدخل الانتفاع بالزينة البربرية كلما سنحت الفرصة، إضافة إلى استخدامهم الأحذية عالية الكعب، وكان يزيد من طول الممثلين، الأمر الذي يمنح البطل مظهرا أكثر جلالا وتأثيرا من رفاقه، كما عزز المظهر باستخدام طريقة لإعداد الشعر **(ألانكوس)** وفيها كانت الضفائر الطويلة تلف فوق قمة الرأس. ([2])

الهدف من ذلك هو إعطاء الشخصيات نبالتها ورونقها، فالشعر يزيد من بهاء الوجه، والكعب العالي يدل على علو مكانة صاحبه، فالمجتمع اليوناني مجتمع **كلاسيكي**، يجسد في مسرحه شخصيات ملكية مرموقة، تماشيا مع طبيعة الصراع الذي كان يدور بين الإنسان النبيل والإله.

---

[1]- نيكول ألارديس: المسرحية العالمية، ص19- 20.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص20- 21.

2- تقنيات المسرح الروماني:

الحضارة الرومانية حضارة عريقة، تميزت بقوتها وبطشها في الحروب، كما أبدعت في مجال العمران، ومع ذلك لم تستطع التفرد بمسرح خاص بها، فرغم قوتها بلغت درجة من الهشاشة والهزال وأخذت تقتبس عن المسرحيات اليونانية بطريقة ساذجة.

فألغى الرومان« تقاسيم المسرح الإغريقي الثلاثة(الأودوتوريوم(صالة العرض)، والأركسترا، والمسرح)، واستعاضوا عن ذلك بأسوار دائمة للمسرح، وبمسرح نصف دائري، واستعملوا الستائر الأمامية(...)، وهذا كله نتيجة لتطور الفن المعماري في عهد الإمبراطورية الرومانية. »([1])

فمن خلال الاطلاع على المسرح الإغريقي والروماني يتضح الفرق الشاسع بين المجتمع اليوناني المتحضر في سلوكياته والشعب الروماني الذي يميل إلى تصوير مشاهد العنف في إنتاجه المسرحي. فالأسلوب الروماني يحتل المكانة الأولى في قدرته الفذة على« عرض مشاهد العنف مهما كانت قاسية ومشاهد الجنس مهما كانت بهيمية، حتى أنّ بعضهم راح يعرض العنق الذبيح والخروف المدمى والبطن الممزق والساق المبتورة واليد المقطوعة.»([2])

[1]-عامر صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص63.

[2]- أديث هاملتون: الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون الدرامية، دمشق، سوريا، 1997، ص13.

فالبناء المسرحي اعتبر عند الرومان كحلبة ملاكمة يطوف حولها المتفرجون ليشاهدوا مسرحيات تميل إلى أقصى ما يكون الاندفاع، فمسرحهم« يخاطب الأعصاب والغرائز لا العقل والبصيرة، يميل إلى الصخب والضجيج والإطناب والمبالغة في كل شيء. » ([1])

وعليه نجد أن **التراجيديا** غائبة عند الرومان لأن المجتمع لم يعد طبقيا مثلما كان سابقا في العصر الإغريقي، فقد كان النظام إمبراطوريا والمبدأ السائد هو المغامرة من أجل الفوز .

فلم يعد للتراجيديا مكان في المجتمع الروماني، لأن روما لم تكن تعترف بالطبقية، فقد نشرت حيثما ذهبت فكرة أنّ « الإنسان بريء حتى يدان، وهي التي أعلنت أنه من الظلم تنفيذ أي قانون بعيدا عن اعتبار الخير أو الشر الناجم عنه، ولم تغفل لحظة عن ذلك، أن الناس بطبيعتهم متساوون، رجالا كانوا أو نساء، أحرارا أو عبيدا.»([2])

لقد تغير تقسيم المجتمع عند الرومان، فبعدما كان أرستقراطيا في العهد الإغريقي تحول إلى نظام ديكتاتوري، فابتذلت **التراجيديا** وزالت طبقة النبلاء. حيث كان الكتاب التراجيديون يستمدون أسماء مسرحياتهم وأمكنتهم من المدن اليونانية **كأثينا** و**لاريسا** و**سالونيك** و**فولوس**... خوفا من الرقابة الرومانية التي كانت لا تعترف إلا بسفك الدماء إن وجدت ما يخالف حكمها.

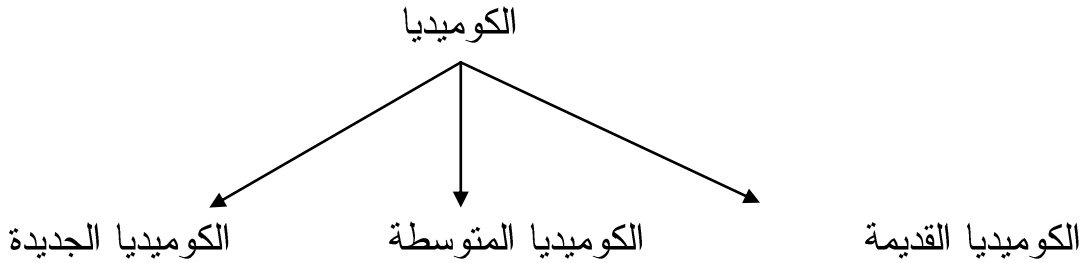
أما **الكوميديا** فازدهرت في العهد الروماني ازدهارا كبيرا، فهي التي تليق بمحدثي النعمة ومباذلهم وجشعهم وتسلطهم واستبدادهم فـــ « لم يعد أمام الأدباء سوى فن واحد وهو **فن الكوميديا**. وليس لهم منفذ يصلون به إلى انتقاد محدثي النعمة والسخرية منهم

[1]- عامر صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص13 .

[2]- أديث هاملتون: الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، ص 175.

سوى الاختباء خلف الأعمال الأدبية الإغريقية هروبا من سلطات المقدسات الكثيرة التي كان محدثو النعمة يتساهلون في جرائم القتل ولا يتساهلون معها.» ([1])

يمكن تقسيم الكوميديا الرومانية إلى ثلاثة أنواع:



أ-**الكوميديا القديمة:** تعد الكوميديا القديمة تجسيدا لماهية الديمقراطية، اعتبرت كنوع من الصحافة المجسدة على الركح وراء النكت المضحكة واللغة الهزلية.

ب-الكوميديا المتوسطة: وهي همزة وصل بين الكوميديا القديمة، والكوميديا الجديدة. عرف في هذا النوع من المسرحيات الكوميدية عشرون شاعرا، تجاوز إنتاجهم مرتين إنتاج الكوميديا القديمة، حيث يصل إلى أكثر من 300 مسرحية. وقد شهد العالم في هذه الفترة تحول مركز السلطة من أثينا إلى الإسكندرية. وعليه أمسى التجديد حاجة جمالية، ولا سيما أمام تأثير فلاسفة مثل **أفلاطون** و**أرسطو** في ذوق الجمهور، وقد ميز هذا النوع من الكوميديا خاصيتان أساسيتان هما: وجود **الكورس** و**التصوير الكاريكاتوري القادح.**

[1]- أديث هاملتون: الأسلوب الروماني في الأدب و الفن والحياة، ص11.

ج- الكوميديا الجديدة: ليست كوميديا جديدة بشكل مميز بقدر ما هي خطوة إلى الأمام..في هذا النوع من العروض لم يبق لعنصر الشعرية مكانة. ويظل موضوع الحب محور تمركز الشعر الدرامي أمام تناقض وضعية المرأة في المجتمع الروماني الذي جعل منها حبيسة عالم الحريم. حيث كانت الحياة الخلقية تخضع للرقابة الشديدة عند البنات واعتبرت الخيانة الزوجية جريمة للمرأة التي تكتسب قيمتها في المجتمع الروماني كأم فقط.([1])

بقي الفن المسرحي على هذه الوتيرة إلى غاية القرن الخامس، عندما أصدر **ثيودوس (theodose)** أمره بجعل المسيحية الديانة الرسمية الوحيدة في الإمبراطورية، ما أدى إلى تحريم الفن المسرحي المرتبط بالعقيدة الوثنية وعرف العصر بسيطرة رجالات الدين على أوضاع الناس، سمي بعصر **القرون الوسطى** .

3- تقنيات مسرح القرون الوسطى:

أطلق على مسرح عصر **القرون الوسطى** عدة تسميات منها: **مسرح المذهب الكنائسي Théâtre de L'église، المسرح المدرسيLe théâtre scolaire، المسرح الدينيLe théâtre religieux**، وللتعرف على الأجواء التي سادت هذا العصر لابد من الإحاطة بالظروف التاريخية له، وهي الفترة التي تبدأ بانحلال الإمبراطورية الرومانية وتنتهي بحركة الإصلاح الديني. ([2]) ومع فجر الديانة الجديدة أحرقت كل كتب الرومان والإغريق ولم يبق منها غير نماذج دينية نتيجة انتشار المسيحية .

---

[1]- ينظر: طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري -المسرح النوميدي في العهد الروماني، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر، 2007 ، ص 178- 181.

[2]- ينظر: عامر صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص68.

كما عرفت هذه الفترة سيطرة رجالات الدين والكنيسة، أين منعت الإبداعات والمبادرات الفردية لاعتبار أنّ الفن المسرحي يسبب خطرا على العقيدة لتناول « مواضيع تخل بالإيمان الديني لدى المجتمعات المسيحية، كتلك الأساطير التي تمجد الآلهة القديمة ودورها في حياة الناس. وبحكم تمركز الديانة المسيحية بروما وظهور البابوية، شنت هذه الأخيرة حملة على الفن المسرحي ونعتته بالزندقة والشعوذة والكفر فانطفأت بذلك أنوار المسرح واستمرت كذلك لقرون طويلة .»([1])

وتميز المسرح في هذا العصر بالركود والجمود، ومع ذلك ظهرت بعض المسرحيات الدينية التي لم تكن تخرج عن **الإطار الكنسي** .

إنّ جل المسرحيات الدينية مجهولة المؤلف وتاريخ الصدور، وتميل إلى إغفال ذكر مؤلفيها خوفا من الرقابة البابوية التي كانت تضيق على الشعب الأوروبي، إلا أن أعياد الكرنفال أو الهالوين(**Haloïne**) أتاحت لهم فرصة التعبير عن رغباتهم من خلال ارتدائهم أقنعة تنكرية والخروج إلى الشوارع لعرض مسرحيات هزلية وللسخرية، ويمكن ذكر بعض المسرحيات الدينية التي كانت سائدة في عصر القرون الوسطى:

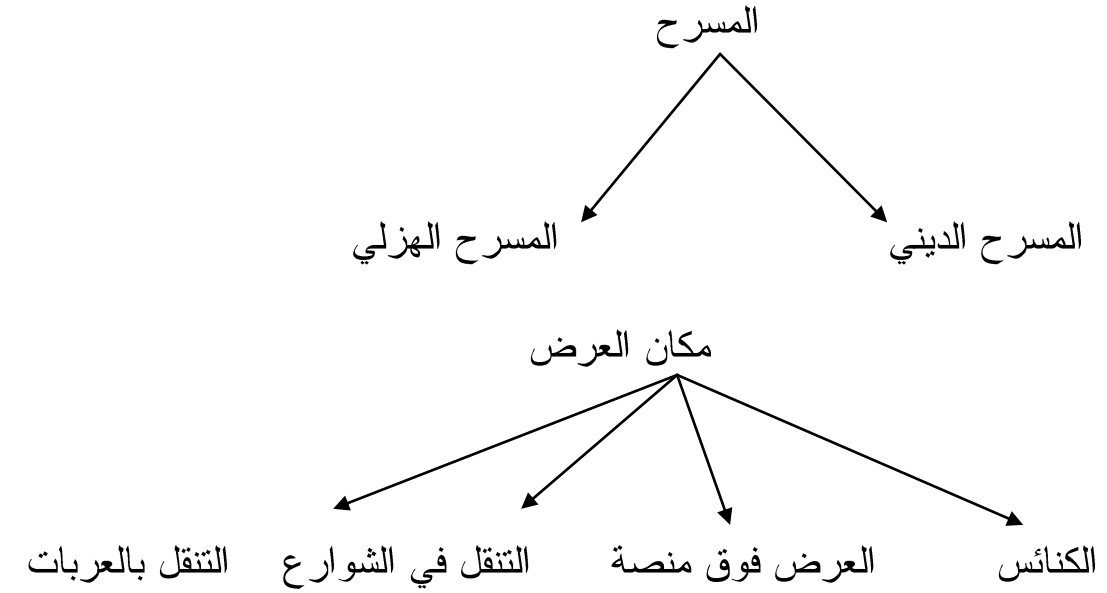
(قيامة المسيح من اللحد) التي اقتبست من النص الانجليزي بمناسبة **عيد الفصح،** ويتم فيه استذكار قيامة المسيح من بين الأموات بعد ثلاثة أيام من صلبه وموته ومسرحية **(زيارة المهد)** عثر عليها في كنيسة **(سان مارسيال)** التي تقع في مدينة **ليموج** بفرنسا، ومسرحية **(الرعاة موكب الأنبياء النجمة دانيال في حفرة الأسود)** فهي مجهولة المؤلف وتاريخ الصدور.

[1]– عبد الكريم جدري: نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص67.

أما فيما يخص المسرح الهزلي فنجد مسرحية **شفانكة** و**نفاستينا ختيشبيله** لهانكس ساكس، كما توجد عدة مسرحيات مجهولة المؤلف كمسرحية **(طست الغسيل مهزلة الحياة الزوجية)** ومسرحية **(الأستاذ بطران مهزلة الحياة الاجتماعية.)** ([1])

تميزت مسرحيات **القرون الوسطى** بالغموض في عناوينها لارتباطها بالديانة المسيحية ولا يمكن فهمها إلا بالاطلاع على الثقافة الدينية المسيحية لاستجلاء معانيها وسبر أغوارها.

في ضوء ما ذكرناه وللتوضيح أكثر سنعرض مخططا للمسرحيات في القرون الوسطى وإبراز الأماكن التي كانت تعرض فيها :



[1]– ينظر: عامر صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص 70 – 75.

فيما يخص المسرح الديني نجد له لونين **اللون الأول:** شعبي متنقل له شيء من الاتصال بما كان عند الرومان في القرون الميلادية الأولى، أما **اللون الثاني** فهو مسرح ديني يتجه إلى فن جديد كل الجدة هو أثر من التعاليم المسيحية التي ساعدت على تقبل وسائل واقعية للتعبير عن المشاعر الدينية.

ارتبط المسرح الديني بقضايا وطقوس دينية كانت تؤدى في الكنائس وموضوعاته جدية، أما المسرح الهزلي فهمش وتطور عرضه إلى ثلاثة طرق:

1-العرض فوق منصة

2-التنقل بين الشوارع مشيا بارتداء الأقنعة في ألمانيا

3-التنقل بالعربات في إنجلترا

فلم يعد الاهتمام بالمسرح كبناية مشيدة ، وهذا الفن لم يكن له مكان مخصص سوى التنقل في الشوارع بالعربات، كما نجد ذلك في فرنسا خلال القرن السادس الميلادي، حيث ظهر ما يسمى **بالسيرك** في **باريس،** وكانت هذه الأماكن للتسلية واللهو، يظهر فيها المهرجون والراقصون والحيوانات المدربة. ([1])

كما وجدت مسرحيات المعجزات متأثرة «بالقصائد القصصية التي كان يؤلفها الشعراء المتجولون، وقد ازدهر هذا النوع إلى حد أن قامت في أواخر القرن جمعيات في أماكن مختلفة لا هدف لها إلا العمل على استغلاله- هناك مخطوطة عن احتفال الحمار في كاتدرائية بوفيس- فعندما يرحب المحتفلون بالحمار عند أبواب الكاتدرائية ويسقونه الخمرة،

[1]- ينظر: عامر صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص70.

يغنون نشيدا من تسعة مقاطع وبسبب هذه السمة حظيت الخدمة الصلاتية بمزيد من الاهتمام كما في احتفال الحمقى. »([1])

وبما أنه لم يعد للمسرح شأن لأن السلطة الكنسية قامت بإغلاقه إلا أن **فن الميم(*)** كان يؤدى في قصور الأغنياء، ومن الطبيعي أن الكنيسة كانت تكره هذا الفن أيضا ولكنها لم تستطع منعه أو تحريمه، وكل ما فعلته هو أنها أصدرت قرارا كنسيا بأن يترك رجالات الدين المسيحي حفلات الأغنياء بمجرد ظهور فرقة التمثيل، ولكن ظل محترفو **فن الميم** ينتقلون من قرية إلى أخرى يعرضون فنهم الساخر وحركاتهم المضحكة، وهؤلاء الذين عرفوا بـــــ **(الجونجليز)**، ومنهم من كان يصحب حركاته المضحكة بالغناء وهؤلاء عرفوا بالمنشدين(**المنسترل)** واستمرت هذه الفرقة في أعمالها حتى القرن الحادي عشر الميلادي، بالرغم من مطاردة قوانين التحريم في أناشيدهم الغنائية أي حوار فيه نفحات أدبية، فنجد حوارا أو مناظرة بين الصيف والشتاء، وأخرى بين الخمر والماء، وهذا يعني بداية حركة إحياء الفن المسرحي.([2])

---

[1]– عامر صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص73.

***فن الميم:** وهو التمثيل، ثمة نوعان من التمثيل الصامت–الشعبي والأدبي. والنوع الأول: عروض هزلية مع تأكيد الفعل المسرحي والإيماء تأكيدا قويا. والنوع الثاني أحاديث منفردة(مونولوجات) ومحاورات وكان يقصد بها غالبا.وليس دائما. أن تطالع لا تمثل. ويعني التمثيل الصامت في الاستعمال الحديث التمثيل بلا كلام . للاستزادة : **ينظر: وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003 ، ص25.**

[2]– ينظر: عصام صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص70.

أما عودة المسرح بشكل رسمي فكان بفرنسا،« وذلك من خلال الترخيص الذي حصلت عليه جمعية الخاوية من قبل الملك(شارل السادس)، وقامت الفرقة بتقديم التمثيليات في الدار المسماة بدار الثالوث الواقعة خارج باريس، وجعل تقديم التمثيليات احتكارا لهم في باريس بأمر ملكي سنة 1402 .»([1])

4-تقنيات مسرح عصر النهضة:

أدى احتكاك المجتمع الأوروبي بالعرب في الحروب الصليبية وفي الأندلس إلى إيقاظ الوعي لدى الشعوب الأوروبية، فانتفض على الكنيسة رافضا الاستبداد الذي سلط عليه حوالي أحد عشر قرنا وأصبح بحاجة إلى التجديد، فظهر رواد الإصلاح الديني: **كـــجون هامس(John Hamas) ومارتن لوثركنغ (Martin Luther King** ....وأعلنوا ثورة وتمردا على الكنيسة التي طمست الحريات الفردية. فقد « بدأت الدراما في عصر النهضة تتطور وتأخذ كيانا جديدا، ولم يكن المصدر لهذا الكيان إحياء الفن والأدب الكلاسيكي فحسب، بل روح العصر نفسه وفلسفته الاجتماعية. »([2])

حاول المجتمع الأوروبي استعادة مجد المسرح باتحاد الجهود بعد عناء طويل بتمرده على السلطة الكنسية مقدما إسهامات مختلفة من كافة المنشغلين بمجال المسرح في أروبا نذكر منها:

- ميلاد البناية المسرحية الخاصة بالعروض المسرحية، في الأماكن الفسيحة.

- ميلاد المسارح الخشبية المتنقلة بعناصرها الفنية.

---

[1]- عامر صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص74.

[2]- رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، سلسلة المسرح-11-، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت، ص65.

- دخول الستارة المسرحية في أسلوب العرض لأول مرة .

- دخول الخدع والإيماءات المسرحية والتأثيرات في أساليب العرض .

- الترويح بين فصول العرض الأصلي، من خلال عرض فكاهي يسمى الأنترولد.

- بداية فن الإخراج المسرحي على أساس علمي وفني.

- ازدياد رقعة الجمهور (المتفرج) من العامة والخاصة. ([1])

وخلال القرن **الثامن عشر** بلغت النهضة الفكرية ذروتها من خلال إسهامات مفكرين بذلوا جهودا في مجال المسرح تمثلت في التغيير الجذري للتقنية الكلاسيكية القديمة التي لم تعد تتماشى وطبيعة الجمهور المعاصر، نذكر في هذا المقام **برتولت بريخت** (Bertolt) Brecht الذي أدخل **تقنية الراوي السارد** و**قستنطين ستنسلافسكي** (Konstantin) Stanislavski وتلميذه **فيسفولد مايرخولد**(Vesfold Maerhold) الذين أعادا للممثل مركزيته بمعزل عن الديكور والسينوغرافيا، حيث نجد لهما أثرا واضحا في تقنية **(المسرح داخل المسرح)** عند **لويجي بيراندللو** من خلال دمجه للمدارس في لحمة فنية متماسكة .

[1]-أحمد زلط : مدخل إلى علوم المسرح –دراسة أدبية فنية–، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة ، مصر، ط1، 2000، ص 40.

5-التقنية المسرحية عند برتولت بريخت:

عرف المسرح منذ نشوئه تغيرات في التقنيات المستعملة، مست بيئة وجوهر العمل الدرامي من حيث فكرة تشكيل العرض وتحوله إلى مفاهيم جديدة حددت معايير أخرجته من صرامته التقليدية واتجهت به إلى التوظيف الاجتماعي والسياسي، ويظهر ذلك في **المسرح الملحمي (Théâtre épique)** خصوصا، الذي اعتمد على مخاطبة الجمهور المتلقي بصيغة جديدة كليا وهي بذلك تكسر قواعد المسرح الدرامي **Théâtre dramatique)** الأرسطي وتتجه نحو كسر الإيهام والاستغناء عن الجدار الرابع الذي كان مقدسا في المسرح الدرامي .

فالحدث الدرامي يهدف إلى إدماج المتفرج مع الحدث وهو ليس « كائنا عضويا تترابط أجزاؤه بالضرورة الحتمية، ولا ينفرد جزء منه بوظيفة على الأجزاء الأخرى...إنه حدث له بداية ووسط ونهاية. » ([1]) فمن خلال الحبكة المسرحية التي تتشكل في ذهن المتلقي يحدث **الإيهام بالواقع (Illusion du réel)** الذي يوهم المتفرج بأنه أمام مشهد تراجيدي حقيقي يتفاعل ويندمج معه إلى أن يحدث التطهير، **فالمسرح الدرامي** يعتبر أن« الجمهور عاملا أساسيا في أي عرض مسرحي، لأنه هو المتلقي، بل هو المقياس الذي نحتكم إليه في نجاح النص أو إخفاقه.»([2])

[1]- رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص23.

[2]-إسماعيل بن صفية: النص المسرحي بين القراءة والتمثيل، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، جانفي 2005، ص3.

وهو بذلك يسمح للمتفرج بالإحساس والشعور بالتجربة الإنسانية ويقود المتفرج إلى نفس تجارب الشخصيات إذ هو يعيش معها، ويواكب تطورها وهي تنمو في خط تصاعدي، فحتمية التطور هو الذي يحدد الكيان المسرحي الدرامي.([1])

أما **المسرح الملحمي** فهو مسرح مغاير تماما لعناصر بناء المسرح الدرامي الأرسطي، لأنه لا يركز على بناء الحدث كحدث وإنما يقوم على خلق لوحات متعددة ومشاهد منفصلة بعضها عن بعض. ومن أجل منع الاندماج في الحدث أدخل **(برتولت بريخت)** مفاهيم جديدة لمنع الاندماج تتمثل في«الملحمية والتأرخة والتغريب.»([2])

فالملحمية: نسبة إلى الملحمة، لأن الأحداث تقدم في العرض سردا، عن طريق الشخصيات التي تسرد الأحداث على السامعين، فأغلب المسرحية تروى بدل أن تقدم.

و**التأرخة:** تكمن في التركيز على السارد الذي ينقل الأحداث، ويجعل له مرتبة قوية وحضورا فاعلا في المسرحية. خلافا **للمسرح الأرسطي** الذي يركز على الإشارات والإيماءات والحركات، -أي الفعل- ويستهجن السرد في المسرح .

أما **التغريب** فهو « إثارة وعي المتفرج بغرابة وتناقض واقعه الاجتماعي، الذي يعريه العرض على خشبة المسرح، وإلى إثارة رغبته في تغيير هذا الواقع المتناقض الغريب تغييرا جذريا، حتى يستقيم مرة أخرى»([3]). فالتغريب الذي يقصده **(بريخت)** يتمثل

---

[1]- ينظر: رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص 165- 158 .

[2]-إياد كاظم طه السلامي: الحلم في المسرح ، مؤسسة دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015 ، ص152 .

[3]-برتولد بريخت: الأورجانون الصغير – نظرية برتولد بريخت في المسرح الملحمي- تر وتقديم: فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص12 .

في كسر العلاقات المنطقية وإعادة ترتيبها، فالمتفرج لم يعد بحاجة إلى معرفة المألوف الذي اعتاده وإنما حاجته تكمن في إعادة بناء وعي جديد.

ويتجلى الفرق بين الحدث الدرامي والحدث الملحمي في أن « الحدث الملحمي يصور قصة تتكون من قصص كثيرة عكس الحدث الدرامي، ولذلك فإذا حاول كاتب مسرحي مثلا أن يأخذ القصة التي ترويها **الإلياذة** كموضوع لمسرحية فلا شك أنه سيفشل، ففي الملحمة يسمح الطول بتمييز الأجزاء ولكن هذا لا يتسنى في التراجيديا. »([1])

فالمسرح الملحمي يهدف إلى مخاطبة عقل المشاهد وليس مشاعره، فالمشاهد قابل للتغيير بصورة مستمرة وليس ذاتا ساكنة، ووجوده داخل المجتمع هو الذي يحدد مصيره.

6- فن التمثيل عند ستنسلافسكي ومايرخولد:

اهتم كل من **قستنطين ستنسلافسكي وفسيفولد مايرخولد** بجسم الممثل خلافا للمسرح التقليدي الذي ركز على المسرح بمعناه الشامل(سينوغرافيا – ديكور–لباس– ممثل...) منذ العهد الإغريقي، فالمسرح حسب التقاليد القديمة لا يستقيم إلا بتلاحم الممثل مع السينوغرافيا والديكور، فلم تكن مهمة الممثل كبيرة مقارنة بمسرح **ستنسلافسكي ومايرخولد**، الذين ركزا على قدرة الممثل في تأدية دوره بنجاح بمعزل عن الأشياء الأخرى.

ركز **ستانسلافسكي** على جسد الممثل، وذلك عند شعوره وهو على خشبة التمثيل بالارتياح، ولا يتم ذلك إلا بالتركيز على أحاسيس الجسم، وهذا (التركيز) لا يتضمن السمع والبصر فحسب، بل بقية حواسه، وهذا ما يوصله إلى حالة (العمل الخلاق) على خشبة

[1]–رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص47.

المسرح، عندما يخلق الممثل لنفسه دائرة تركيز صغيرة تساعده في خلق حركة حرة تجعله ينسى مدرجات الجمهور.([1])

أما **مايرخولد**، فيعتقد أنه يجب على الممثل « أن يكون مرتاحا جسديا، وأن يشعر بالتوازن الجسماني باستمرار. وهذا ما يوفره له **(البايوميكانيك)*** الذي استوحاه من حركات العامل الماهر التي تتصف بأنها حركات راقصة وسريعة واقتصادية في بذل الجهد، لذا فإن الممثل مطالب بالاقتصاد في وسائله التعبيرية، إلى الحد الذي يتقن فيه الدقة في الحركة، والقدرة على التنفيذ السريع للحركات المطلوبة، والاقتصاد في الجهد والزمن المصـــروفيـــن. »([2])

استخلص **مايرخولد** نظريته من« (البايوميكانيك) أو (ميكانيكية الجسم)، ومعناها محاولة تطويع نظرية الميكانيك إلى نظريات التمثيل، وتفرض أن جسم الممثل عبارة عن ماكنة عجيبة مؤلفة من مكائن عدة. وإن مشكلة المسرح الجديدة، هي كيفية الوصول إلى صيغة، بحيث تصبح هذه الماكنة بحركة كاملة ولجميع أجزائها (العضلات والعظام والأعصاب) كما لو كانت هذه الأجزاء تشبه روابط الأسطوانات والعتلات والمحركات وهي

---

[1]– ينظر: أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، دار صفاء للطباعة والنشر،الجزائر، ط1 ، 2012، ص32.

*__البايوميكانيك أو علم الكائنات الحية:__ هي الدراسة الآلية المطبقة على الجسم البشري. وقد استعمل **مايرخولد** هذا التعبير ليصف أسلوبا لتدريب الممثل. يرتكز إلى تنفيذ فوري للمهمات" التي أمليت عليه من قبل المؤلف والمخرج، وبقدر ما تكون مهمة الممثل تحقيق هدف محدد، فإن أساليب تعبيره يجب أن تكون مقتصدة، منضبطة، لتأمين دقة الحركة التي ستسهل، وفي أقصى سرعة ممكنة، تحقيق الهدف" **للاستزادة، ينظر: بافيس باتريس: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ص99.**

[2] – أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص65 –66.

تعمل بأعلى طاقتها معبرة عن المعنى المناسب وفقا للرسالة التي يبعث بها الدماغ عبر العمود الفقري وخلال النظام العصبي لأن أعضاء الجسم كما يرى تقوم بمهمتين:

1-أداء كل عضو لمهمة خاصة به.

2-أداء كل عضو لمهمة لها علاقة بالأعضاء الأخرى أو بحركة الماكنة الرئيسة.([1])

انطلاقا من نظرية فن الممثل عند **ستنسلافسكي ومايرخولد** يجدر الاهتمام بالجوانب النفسية للممثل حتى يكتمل التقمص ويؤدى العرض بشكل ناجح ونذكر من هذه الخصائص:

الخصائص المادية: وهي التكوين الجسماني للشخصية وما تحملة من ملامح وخصائص مميزة كالوزن والطول والجنس واللون وما يميزها من لون العيون أو الشعر، وما بها من إعاقات طبيعية أو مكتسبة، ومظهرها الخارجي (الملابس والمكملات)، والعادات واللوازم التي تميز الشخصية في تكوينها المادي، وحالتها الصحية.

الخصائص الاجتماعية: تعتمد على الانتماء الاقتصادي للشخصية مما يصنفها في طبقة اجتماعية تتوافق مع وضعها الاقتصادي خلال الفترة التاريخية للنص، كأن يكون الشخص إقطاعيا أو رأسماليا نتيجة امتلاك للأرض، أو مصادر الإنتاج.. ويشمل البعد الاجتماعي مستوى تعليم الشخصية، ونوع الحياة الاجتماعية(أعزب ...متزوج.)

الخصائص النفسية: تتناول الجوانب النفسية للممثل، فقد تستفيد الدراما من علم النفس في بناء الشخصيات الدرامية مثل عقدة **أوديب** أو **إلكترا**....([2])

---

[1]- ينظر: أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة، ص66.

[2]- ينظر: أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006 ، ص، 50-51.

هذه أهم التقنيات التي عرفتها أروبا في مسارها التاريخي بإيجاز، تجاوزها **(بيراندللو)** وأنتج منها لحمة فنية متماسكة من أجل إبداع تقنية جديدة في إطار التجريب وهي تقنية **(المسرح داخل المسرح)** ، وهي تطرح قضايا نظرية ترتبط بالشخصيات، كمسرحيات **(الليلة سنرتجل-كل شخص له طريقة – ست شخصيات تبحث عن مؤلف...)** فقد عالج من خلالها قضايا وهموم شخصياته بإعطاء المتلقي درسا نظريا في الدراما، غير أن الإشكال الذي يفرض نفسه في هذا المقام يتعلق بالعمق التاريخي والبعد الفلسفي لمفهوم الدراما، فهل نجد لها صدى عبر التاريخ ؟

ب- البعد التاريخي لمضمون تقنية (المسرح داخل المسرح):

ارتبطت **تقنية (المسرح داخل المسرح)** بالكاتب الايطالي **لويجي بيراندللو** خلال القرن العشرين، وهي تعالج قضايا مختلفة تتعلق بانشغالات الإنسان كالطلاق والخيانة والزواج.... متعلقة بتكوينية الكائن البشري رغم اختلاف الأقطار والأمصار، فعبّر عنها بأساليب شتى، اختلفت باختلاف اللغات والجنسيات والثقافات، ولا شك أنّ معالجة مثل هذه القضايا متزامنة مع ظهور الإنسان على خشبة المسرح منذ **(سوفوكليس)** إلى غاية القرن العشرين.

يرى **رضا غالب** في هذا المقام أن« طرح قضايا الدراما والمسرح في النص المسرحي لم يكن حكرا على دراما القرن العشرين، أو نصوص المسرح داخل مسرحية أو المسرحية داخل مسرحية منذ العصر الإليزابيتي، بل يمتد طرح هذه القضايا إلى تاريخ أبعد من ذلك، ففي الدراما الإغريقية على سبيل المثال، يأتي على لسان **(أدراستوس)**-أحد شخصيات **يوريبيدس** في مسرحية **(المستجيرات)**- رأي حول أثر الحالة النفسية للشاعر على منتجه الفني وعلى متلقيه، إذ يرى هذا الرأي أنه من الضروري لمن يتصدى للشعر

أن لا يكون مثقلا بالهموم، بل يجب أن يكون منشرح الصدر والبال حتى يستطيع أن يؤثر بشعره تأثيرا إيجابيا على متلقيه. »([1])

فقضية **النقد الدرامي** للشخصيات امتدّت عبر التاريخ، ومراعاة الحالة النفسية للشخصيات المسرحية بات ضرورة حتمية يفرضها الوضع الراهن، والحالة النفسية تنعكس على الوضع المادي للشخصية والعكس كذلك، وفي هذا المقام نذكر مسرحية **(الضفادع) لأرستو فانيس (Aristophane)** –الشاعر الإغريقي القديم–، التي تعكس الأفكار السياسية والاجتماعية التي استقطبت الناس في العهد الإغريقي.([2])

ومسرحيات **(أسخيلوس وسوفوكليس)** التي لها رؤية جديدة للفعل والمعاناة البشريين في الدراما الإغريقية القديمة، فقد تناولت مسرحية **(أسخيلوس)** نتائج تحدي القانون المقدس، هذه النتائج التي تنصب على الأجيال المتعاقبة– ومن هنا جاءت متابعة **(أسخيلوس)** لحياة أكثر من عائلة–، أما مسرحيات **(سوفوكليس)** فهي تجنّب تصوير الشخوص ضمن إطار العائلة. إذ أنه ركز على الفرد من حيث هو كائن مستقل وحيد. وركز على اللحظات الحاسمة في حياة الفرد. فالفرد في مسرحياته معزول عن الزمن ومعزول عن المجتمع. ([3])

---

[1]– رضا غالب: الميتاتيترو–المسرح داخل المسرح– تداخلات وقضايا– تقديم: مدكور ثابت، مطابع الأهرام التجارية، قيلوب، مصر، 2006، ص154.

[2]– ينظر: جون غاسنر، كون إدوارد: قاموس المسرح –مختارات من قاموس المسرح العالمي–، تروتقديم مؤنس الرزار، مرا: رشاد بيبيي، دار المهد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1986، ص17.

[3]–ينظر: المرجع نفسه، ص108– 109.

إن مسألة **النقد الدرامي** عرضت منذ العصر الإغريقي، ولم تكن مسرحيات **(بيراندللو)** المسرحيات الوحيدة التي عالجت قضايا النقد المسرحي، إنما نجد –أيضا في هذا المقام– مسرحية « ارتجالية **(فرساي)** التي كتبها **(موليير)** للدفاع عن مسرحيته الشهيرة **(مدرسة النساء)** عندما هاجمها النقاد. »([1]) وهي تطرح « التباين الهزلي الواضح بين كيفية رؤية الناس لأنفسهم، وبين رؤية الآخرين لهم. »([2])

تطرقت هذه المسرحيات المتجذرة تاريخيا إلى مشاكل المسرح عموما، غير أن طرح **بيراندللو** كان أعمق بكثير من طرح المسرحيين السابقين، فقد أثبت **(محمد مندور)** في كتابه **(في المسرح العالمي)** أن مسرحيات **بيراندللو** تعتبر « أعمق كل هذه المسرحيات نظرا في الدراما عامة، وفي قضية الشخصيات خاصة، وذلك لأن **بيراندللو** لا يدافع فيها عن مسرحية هوجمت ولا يوازن بين مؤلفين دراميين، بل يعالج قضية الشخصيات الدرامية علاجا فلسفيا نظريا ثم يطبق بعد ذلك آراءه عمليا. »([3])

عالجت مسرحيات تقنية **(المسرح داخل المسرح)** مشاكل متعددة مست جوهر الإنسان وقضاياه الراهنة مما جعلها تقنية تتناسب مع الإنسان المعاصر فتأثر بها كثير من المسرحيين في الغرب والشرق .

[1] – محمد مندور: في المسرح العالمي ، نهضة مصر، القاهرة ، د.ت. ص149.

[2]– وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، ص297.

[3]– محمد مندور: في المسرح العالمي، ص149.

1 -استلهام المسرح الجزائري لتقنية المسرح داخل المسرح:

خضع المسرح الجزائري إلى العلبة الإيطالية بحكم التأثر بثقافة البحر الأبيض المتوسط (المتوسطية) وقرب التجربة الإنسانية والالتقاء في المزاج والمواضيع المتطرق إليها، وعليه تأثر الإبداع المسرحي الجزائري بتجارب الإيطاليين، وكان هذا من خلال المسرح التجريبي، عندما اقتحم العالم الواقعي عالم الإيهام (مسرحيا) ، وأوضح دليل على ذلك تأثر **بن قطاف** في مسرحيته **(التمرين)** بتجربة **لويجي بيراندللو** من خلال تقنية **(المسرح داخل المسرح)** والتي تركت أثرا بالغا في نصه.

يعكس **المسرح الإيطالي** أوضاع مجتمعه السياسية والاقتصادية والثقافية، وسنحاول التمعن فيه، من أجل فهمه وتقويم أوضاعه المختلفة من خلال تتبع مساره الإبداعي منذ نشأته وصولا إلى آخر محطة سنتوقف عندها -خلال القرن العشرين- مع رائد التجديد **لويجي بيراندللو** الذي أبدع في مجال المسرح من خلال تقنية جديدة هي **المسرح داخل المسرح** وكيفية انتقالها ووصولها إلى الجزائر مع الكاتب المسرحي **(أمحمد بن قطاف)** .

تعتبر ايطاليا أولى البلدان التي عرفت تجديدا في مجال المسرح كونها نهلت من معين الحضارة الرومانية قبل نظيراتها من الدول الأخرى حيث كانت سباقة إلى الإبداع والفكر قبل فرنسا وبلجيكا بالرغم من أنها لم تكن دولة موحدة، إذ أنها كانت مجموعة من الولايات الإيطالية لكل منها حاكمها الخاص، وكانت بينها منافسة شديدة، وإن كان بعضها متحالفا مع جاراته. ولم يكن يجمع الولايات غير حب الفن والإعجاب بالآداب الكلاسيكية، ولكن الكنيسة طغت على النشاط والإبداع في عصر الركود خلال القرون الوسطى، إذ

كان الإبداع المسرحي مرتبطا بعبادات دينية تطهيرية كالمسرحيات المتعلقة **بآلام المسيح** عليه السلام **وأسرار الكون** وما بعد النشور بحسب المعتقدات المسيحية.([1])

وبحكم حفاظ المجتمع الإيطالي على التقاليد والقيم، كانت معظم الأعمال المسرحية التي تخرج عن سياق الالتزام الكنائسي تتعرض للمصادرة والرقابة برعاية الكهنة والقساوسة حائلة دون المساس بهيمنة الدين على الدولة، مما أدى إلى الانقلاب على الوضع المزري والتخلص من تبعية وخدمة الفن للكنيسة. ([2])

وخلال القرن **(السادس عشر)** حقق الإيطاليون نهضتهم بالرجوع إلى تراثهم والانطلاق منه كأرضية لبناء نهضتهم الفكرية، حيث أنفق الأساتذة والمفكرون جل وقتهم في التنقيب في كتاب **(فن الشعر)** لأرسطو والذي استشف تعاليمه من التراث الإغريقي.([3])

وعليه شهدت **إيطاليا** تقدما واسعا في ميادين الأدب والفنون، باعتبارها النواة الأولى للحركات الأدبية والفنية الحديثة، وكان للمسرح نصيب وافر من تلك الفنون، نظرا لما قدمته إيطاليا من استبعاد المسرحية الدينية استبعادا تاما.([4])

---

[1]- ينظر: سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار الفنون الثقافية العامة ، بغداد، العراق، د.ت، ص 15.

[2]- ينظر: عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، ج 1، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص388.

[3]- ينظر: نيكول ألارديس: المسرحية العالمية، ص 261.

[4]- ينظر: عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي ، ص119 .

وأدى هذا الوضع إلى نتائج إيجابية من خلال مساهمة المسرح الإيطالي بشكل كبير في تزويد المسرح العالمي منذ القرنين **السادس عشر** و**السابع عشر** بإبداعات مختلفة، عندما كان المسرح في أوروبا موزعا بين قصورها الملكية وكنائسها، حيث ظهر في ساحات المدن الإيطالية فنانون محترفون يستوقفون الناس لتقديم أعمالهم الفنية التي أبطالها مثلهم من الشعب وليس من الآلهة أو الملوك أو النبلاء.([1])

فعلى هذا الأساس اعتبرت **إيطاليا** مهدا للثقافات، فقد كانت العاصمة الإيطالية **روما** لقرون عديدة المركز السياسي للحضارة الغربية ومهدا للنهضة التي كانت حركة فكرية مثمرة جدا أثبتت قدرتها على تشكيل مسار الفكر الأوروبي لاحقا.([2])

ومن جانب **العروض المسرحية** عرف هذا القرن تطورا في الجانب السينوغرافي وخاصة عنصر **(الإضاءة)** لما له من تأثير وترجمة للحالة النفسية، وقد استخلصوا من التدفق الضوئي (الشمس- القمر) من خلال زجاج النوافذ الملونة المساعدة في عملية الخشوع، وقدر لهذا العنصر أن يكون له في المستقبل دور هام.([3]) فإذا أرادوا ترجمة الظاهر الجسدي للممثلين استعانوا بضوء الشمس، أما إذا كان المشهد رومنسيا يترجم الباطن النفسي للممثل استعانوا بضوء القمر، وكيفوا كذلك زمن تقديم العرض المسرحي .

إضافة إلى تجارب مسرحية انصبت على « البحث في مجال تطوير المسرحية الايطالية شكلا ومضمونا، من خلال تقليد بعض ما ظهر من تجارب الحركة المسرحية (...) حيث انكب بعضهم على استثمار النمط الكلاسيكي. ومن بين هؤلاء الكتاب**(بيار مارتيللي** 1665-1727) و**(سيبوني ماني1675**-1755) والذي لقي نجاحا كبيرا عبر

---

[1]- ينظر: عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، ص387.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص119.

[3]- ينظر: نيكول ألارديس: المسرحية العالمية، ص 261.

مسرحيته الشهيرة **(ميروب)** التي تأثر بها الكاتب الفرنسي **فولتيير(Voltaire)** فأنتج مثيلتها، بعد مرور ثلاثين سنة من عرضها. »([1])

بقيت إيطاليا محافظة على مكانتها ومرتبتها الأولى بين الدول الأوربية خلال **القرن العشرين**، فـــــمن الكتاب المسرحيين الايطاليين الذين أثروا في معالم الدراما في العالم نذكر **(لويجي بيراندللو)** 1867-1936 الذي يعود له الفضل إلى اكتشاف أساليب جديدة **كتقنية المسرح داخل المسرح**، وبروز عبقريته في مجال الكتابة المسرحية والإخراج . ([2])

وشهد النصف الأول من **القرن العشرين** ازدهار المسرح الذي بلغ ذروته في **النصف الثاني** من هذا القرن بعد الحدث السياسي الذي عرفته أوروبا المتمثل في قيام أزمات حادة من بينها **الحرب العالمية الأولى** التي أحدثت ويلات وخسائر مادية ومعنوية كبيرة أنتجت ما يسمى **بأزمة الضمير العالمي**، والتي يمكن تلخيص مخلفاتها في:

-فقدان رجالات الأدب والفن والفكر ثقتهم في العقل الواعي وقدرته على قيادة البشر في طريق السلامة والسعادة، باحثين عن منابع القيادة فيما سماه **سيقموند فرويد Sigmund Freud** ومدرسته بمنطقة اللاشعور التي تختفي فيها ذكريات الفترة الأولى من الحياة بالرغم من« أن النسيان قد عفا عن الجزء الأكبر منها، إلا أنها تؤثر في نمو الفرد تأثيرا لا يزول، وترسم على وجه الخصوص الأساس لما قد يحدث بعد ذلك من اضطراب عصبي.» ([3])

---

[1]- عبد الكريم جدري: نماذج من المسرح الأروبي الحديث، ص181 .

[2]- ينظر: عامر صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص121

[3]- فرويد سيقموند: حياتي والتحليل النفسي، تر: مصطفى زيور، عبد المنعم المليحي، دار المعارف، منتدى مكتبة الاسكندرية، القاهرة، مصر، 1994، ص530.

وأما **الحدث الآخر** فقد تمثل في انفجار الثورة الاشتراكية في العالم الشرقي في أوروبا أي في روسيا، وتمخض عنها ما سمي بالواقعية الاشتراكية في الأدب والفن وهي واقعية متفائلة تؤمن بالإنسان وتكشف عن مواضع القوة والخير فيه، حتى يسترد ثقته في نفسه وفي أخيه الإنسان ويتضامن معه في اطمئنان على بناء الحياة الجديدة. ([1])

من جانب آخر أدى اندلاع **الحرب العالمية الثانية** 1939-1945 إلى حدوث أزمة ضمير أخرى زعزعت في العالم الغربي الإيمان بالمبادئ الروحية المتوارثة، وتجلى ذلك في **المذهب الوجودي**(♦)**L'existentialisme** الذي لا يؤمن بشيء سوى أن الإنسان موجود وحر ومختار، وأنه هو الذي يستطيع أن يحقق من خلال وجوده نفسه- ماهيته.([2])

و لهذا راح الإنسان المبدع يطعم إبداعاته بمعاناته للتخلص من مكبوتاته حفاظا على اتزانه النفسي والفكري معا وهو مطالب بأن يبت في كل حالة وفق مصالح حياته المفهومة فهما واضحا، والمرتبطة ارتباط دقيقا بمصالح مجتمعه. وكان الكاتب المسرحي

---

[1]- ينظر: محمد مندور: في المسرح العالمي، ص 78.

♦**الوجودية:** هي إبراز قيمة الوجود الفردي وهي مذهب سارتر (كيرجارد) و(ياسبر) و(هيدجر)و(شستوف)و(برديائف) وغيرهم، ولهذا المذهب خصائص عامة، والوجودية بالمعنى الخاص هي المذهب الذي عرضه (ج.ب.سارتر) في كتابه الوجود والعدم (L'être et Le néant) ونشره في الجمهور بواسطة مسرحياته، ورواياته ومقالاته، وخلاصة هذا المذهب قول سارتر: الوجود متقدم على الماهية و أن الإنسان مطلق الحرية في الاختيار يصنع نفسه بنفسه ويملأ وجوده على النحو الذي يلائمه. " (للاستزادة، **ينظر: جميل صليبا :المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب، اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، ص 565.**

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 8.

لويجي بيراندللو قد عاش في النصف الأخير من هذا القرن، فرأى ضرورة التجديد وكسر كل التقاليد وتجاوز كل العقبات التي كانت تعيق المصالحة مع الذات.([1])

واستطاع بذلك أن يعرض تجربته المتعلقة بتقنية **(المسرح داخل المسرح)** في عدد كبير من أقطار العالم، حيث كان رافضا لعادات سيئة ورثها المجتمع الايطالي كالخيانة والظلم والمكر وما شابه ذلك، فنقل المسرح العربي الذي عاش في بيئة أزمة وتقلبات سياسية شبيهة بأوضاع ايطاليا، فوظفها عدد من الكتاب المسرحيين **كـــ(سعد الله ونوس)** في المشرق العربي و**(بن قطاف)** بالجزائر في مسرحيته **(التمرين)**.

[1]– ينظر: محفوظ عصام: مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، ج1، ص7.

الفصل الأول : بيراندللو ومسرحه

المبحث الأول: بيراندللو وتجربته المسرحية

أ-الاتجاه النقدي الملحمي خلال القرن العشرين

ب-الخيال المسرحي عند ستانسلافسكي

ج- المسرح الفقير عند جروستوفسكي

د- الاتجاه المسرحي العبثي

ه-بيراندللو وتقنية المسرح داخل المسرح

المبحث الثاني:دراسة فنية لمسرحية (ست شخصيات)

أ- التوجه الفني في مسرحية (ست شخصيات)

1 -فن الإخراج والديكور المسرحي

2 -فن الإخراجوالإضاءة المسرحية

3 -فن الإخراجوالأزياء المسرحية

1-بيراندللو وتجربته المسرحية:

إرتبطت تقنية **المسرح داخل المسرح** بالكاتب الايطالي **لويجي بيراندللو(♦)** ، والذي استلهم أفكاره من منظرين سبقوه ثم تجاوزهم إبداعا وإخراجا.وقبل أن تتبلور عنده

♦ولد الكاتب الايطالي **بيراندللو** في 28 حزيران 1867 في بلدة "جرجنتي " المعروفة اليوم "بأغريجنتي"، والده "**ستيفانو بيراندللو**"ووالدته "**ريتشي غارميتو**"،وقد تزوجا عام 1863، وهو الولد الثاني لعائلة تتكون من ستة أفراد، أرسل إلى الريف بعهدة إحدى الممرضات كي تصح نشأته وينجو من وباء الكوليرا الذي كان يضرب صقليا والذي أوقع نحو ثمانية آلاف ضحية. ومن أعماله نجد: وجهة نظر الآخرين أو حقوق الآخرين1915- حذار يا جوكومينو-ليولا -لكل حقيقته1916 - قبعة المجانين - الجرة ....**ينظر: إليا الحاوي: بيراندللو في سيرته ومسرحياته بين المادة والصورة والوجه والقناع، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1980. ص7.**

أما عن حياته الخاصة فقد كان **بيراندللو** مؤمنا بتلك المقولة التي آمن بها **(هنري جيمس)** والتي تقول أن الإنسان أمام خيارين لا يجتمعان: إما أن يحيا وإما أن يكتب. وقد اختار **بيراندللو** الكتابة.. وبالتالي كان يعيش حياة أشبه ما تكون بالاعتزال،فهو لا ينتقل إلا بين كتبه وعائلته وأوراقه. وعلى الرغم من أنه انضم إلى الحزب الفاشستي في خريف1924 ولم يتركه، إلا أنه لم يكن من الذين يسرفون في الاهتمام بالعالم الخارجي وما يجري في الشارع.

وقد سرت إشاعات حول علاقة له بالممثلة"**(مارتا آبا")** ويقال أن **موسوليني** سأله مرة: لماذا لا تضاجعها؟ فثار **بيرانيللو** واعتبر أن هذا الرجل مبتذل. للاستزادة **ينظر: غاسنر جون، كون إدوارد: قاموس المسرح -مختارات من قاموس المسرح العالمي-، ص50-51.**

بدأ **بيراندللو** حياته الأدبية بالكتابة للمسرح، بل ابتدأ منذ سنة 1901 في كتابة القصص الطويلة والقصيرة، ولم يدخل المسرح إلا بعد أن بلغ الخمسين من عمره سنة 1913. وقد دخله أول الأمر بمسرحيات خفيفة ساخرة حتى إذا احتل مكانة في المسرح أخذ يقدم المسرحيات الأكثر عمقا، ولكنه لاحظ أن هذا النوع من المسرحيات لا يلقى من إقبال الجمهور مثلما تلقى المسرحيات الخفيفة، فأخذ يفكر في مشكلة المسرح كلها. للاستزادة: **ينظر: محمد مندور: في المسرح العالمي، ص149.**

فكرة (**المسرح داخل المسرح**)، كان لمسرحه علاقة بالاتجاه البريختي والستنسلافسكي ومسرح العبث (*) والمسرح الفقير(*)، فقد قام بقولبة أفكار السابقين في مسرحية متناسقة ودمجها في شكل تقنية(**المسرح داخل المسرح**) في إطار التجريب.وعليه سنتعرف على الاتجاهات المسرحية التي انتهجها(**بيراندللو**) ونحاول إثبات تأثره بها.

أ-الاتجاه النقدي الملحمي خلال القرن العشرين:

ارتبط المسرح الملحمي بالمبدع المسرحي **بيرتولت بريخت**(1898-1956)، حيث استطاع خرق القواعد الأرسطية والإتيان ببديل في غضون القرن العشرين، فجاءنا بما يعرف بـــالمسرح الملحمي وأوجد نظرية جديدة خالف بها قواعد (أرسطو) المعروفة، وأطلق عليها اسم (نظرية المسرح الملحمي) بعد أن أحس بتدهور المسرح الأوروبي .

ظهرت بدايات« المسرح الملحمي في أعقاب الحرب العالمية الأولى مباشرة، وإن كان بعض نقاد ورجال المسرح قد بدؤوا يتناقشون في تحويل الدراما إلى ملحمة، ويدعي **أروين بسكاتور**(**Arwin Piscator**) (*) في كتابه (المسرح السياسي) أنه سنة 1924م

---

* **العبث: هو** ما يشعرنا وكأنه غير معقول، ويفتقر كليا إلى المعنى، أو إلى علاقة منطقية تربطه بما تبقى من النص أو الخشبة. **للاستزادة: ينظر: باتريس بافيس: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ص53.**

***المسرح الفقير:** هي عبارة أطلقها **جروستوفسكي** (1971) ليصف أسلوب إخراجه القائم على أقصى الاقتصاد في الوسائل المشهدية (الديكورات، والإكسسوارات، وأزياء الممثلين)، مالئا هذا الفراغ بقوة التمثيل الكبيرة.. **للاستزادة : ينظر: باتريس بافيس: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ص564**

***أروين بسكاتور: (1893-1966)** مخرج ألماني، يرى أن إيصال الأفكار الاجتماعية والسياسية هو هدف المسرح في مجتمع دينامي حديث، وفي المسرحيات التي أخرجها بالأسلوب

قام بتقديم أول مسرحية ملحمية مستعينا في إخراجها باللافتات والأفلام، واسم المسرحية (العرض الأحمر الصاخب).»([1])

واعتبر **بريخت** أن المسرح وسيلة تعليمية تخاطب عقل المشاهد وليس مشاعره، فالمشاهد قابل للتغير بصورة مستمرة وليس ذاتا ساكنة، ووجوده داخل المجتمع هو الذي يحدد مصيره.

لذا أحدث **(بريخت)** ثورة على التقاليد الكلاسيكية بهدف إيقاظ وعي المتفرج، فمسرحه يقوم على دعائم وأسس منطقية باعتبار أن للمسرح مسؤوليات سياسية « تكمن في إنتاج صور حية لإحداث حقيقية وقعت بين الناس لهدف نبيل يؤكد المتعة والبهجة وأن القصة تصاغ بوسائل مسرحية متعددة وأن الحبكة تشكل روح الدراما ومتعة تصويرنا للأحداث تختلف عن متعة أسلافنا لاختلاف موقعنا عنهم وكوننا أبناء عصر علمي. » ([2])

ومن أشهر رواد المسرح الملحمي الكاتب المسرحي **(بيرتولت بريخت)** الذي تأثر به **(لويجي بيراندللو)**، إلا أن تأثره يكاد يكون شكليا لا يمس المضمون في شيء، وهذا ما

التعبيري في العشرينات من القرن العشرين (أشهرها مسرحية بريخت"**الجندي الطيب شفايك**"1927) استخدم وسائل المسرح الميكانيكية كلها لإيصال النقاط التي رغب في أن يوصلها، من هنا راح يتلمس طريقة نحو فكرة **المسرح الملحمي** التي شارك **بريخت** فيها. للاستزادة ينظر: **وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، ص 131.**

[1]-عامر صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص41.

[2]- المرجع نفسه، ص42.

أكده المخرج المسرحي **لويجي سكوارتزينا(Luigi Squartzna)**• الذي « تعرض بذكاء لكثير من المشابهات بين لغة **بيراندللو** ولغة **(بريخت)** المسرحية وبوجه خاص في مسرحه الملحمي من ناحية الشكل المسرحي وعناصر التغريب والسخرية التي تجمع بين المسرحين، وبالرغم من التناقض الشديد في التوجه الإديولوجي.» ([1]) فقد « تبنى بريخت الفلسفة الاشتراكية »([2]) ولم يجد في الماركسية ما يتعارض مع توجهه «الحداثي التجريبي، الذي أفضى به إلى رفض نظرية **أرسطو** في المسرح، بل وجد أن الماركسية تدعو إلى تحطيم وهم المحاكاة وحثّ الجمهور على المشاركة في حركة تغيير المجتمع الرأسمالي، ونتيجة لتأثره أيضا بفلسفة هيقل.»([3])

أما **لويجي بيراندللو** فـــ« انخرط في الحزب **الفاشيستي** كعضو بسيط، وكتب في ذلك رسالة مفتوحة إلى الدكتاتور. وكان عمال هذا الحاكم يتوهمون أن انضواء **(بيراندللو)** إليهم سوف يؤدي به إلى تسخير مسرحه للدعاية لهم والتمكين لعقيدتهم، على أن ينال حظوة ورتبة. وقد عيّن الكاتب عضوا في الأكاديمية الإيطالية، وربما ساعدته الدولة على تأسيس مسرح الفن إلا أن الكاتب عرف كيف يحتفظ باستقلاله.»([4])

•**لويجي سكوارتزينا:** كاتب مسرحي ايطالي، ومخرج مشهور ودارس أكاديمي وأستاذ وناقد، عقد مقارنات بين مسرحيات وقصص وروايات **لويجي بيراندللو**، وبين موضوعات تناولها رواد المسرح الأوروبي من قبل.

[1]–لويجي سكوارتزنا: بيراندللو على خشبة المسرح ونص مسرحية القبعة ذات الأجراس ليبراندللو، تر: أماني فوزى حبشى، مرا: سعد أردش، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، مصر، 2003، ص2.

[2]– محمد مندور: في المسرح العالمي، ص12.

[3]–عامر صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص41.

[4]– إليا الحاوي: بيراندللو في سيرته ومسرحياته، ص40.

انطلاقا مما سبق أثبت **(لويجي سكوارتزنا)** مخرج مسرحية **الليلة سنرتجل(♦)** للكاتب المسرحي **لويجي بيراندللو – من** خلال حوار له مع المخرج **جينو ريتزو Gino Rizzo** أن عرض **(بيراندللو)**ملحمي« لأنه يعتمد على كسر الجدار الرابع من خلال بناء المسرحية الذي يقوم على تبادل المنظورات بين مستوياته الثلاثة المختلفة، المسرح داخل المسرح، المناقشة بين الجمهور في الوقفات الثلاثة المختلفة، وأخيرا اقتحام من يقومون بأدوار الجمهور...يتواجدوا مع الشخصيات الموجودة على خشبة المسرح.»([1])

ويعتبر **بيرتولت بريخت** و**لويجي بيراندللو** أهم رواد المسرح الملحمي، حيث يتفق الدارسون على أنهما مفصل تاريخي في مسيرة المسرح المعاصر، بما أثرا فيمن جاء بعدهما في الميدان المسرحي.([2])

عرف **لويجي بيراندللو** بتقنية **(المسرح داخل المسرح)** متأثرا **ببريخت** من خلال التناقض الذي يحدث في مسرحياته وذلك عند انتهاك شخصيات من الواقع لخشبة المسرح

♦**الليلة سنرتجل:** هي المسرحية الثالثة من حيث التوقيت الزمني لثلاثية **المسرح داخل المسرح.** فقد انتهى **بيراندللو** من تأليفها خلال عام 1929، وظهرت على المسرح لأول مرة في ألمانيا عام 1930، في هذه المسرحية يجري حوار على خشبة المسرح بين الشخصيات من جانب- وهم وأعضاء فرقة التمثيل في هذه المسرحية شيء واحد- والمخرج من الجانب الآخر،حيث ترفض الشخصيات كل ما يلجأ إليه المخرج من تجهيزات مسرحية يستجدي بها التأثير،بل تذهب إلى حد رفض المخرج نفسه،كي تقوم بأداء أدوارها في صدق وكي ترتجل الأدوار ارتجالا من دون تصنع.**للاستزادة :ينظر: لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، تر وتقديم: محمد إسماعيل محمد، مرا: حمادة إبراهيم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 2، ماي، 2012، ص19 .**

[1]-لويجي سكوارتزنا: بيراندييللو على خشبة المسرح، ص109 .

[2]-ينظر: عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، ج1، ص116.

وتأدية أدوارها كمحترفة رغم تجاربها المحدودة، وهذا شرط أساسي لمبدأ التغريب في المسرح الملحمي،بينما نجد الممثلين الأصليين لم يتمكنوا من تأدية أدوارهم رغم خبرتهم وتمرسهم وهذا ما يحدث تناقضا في تصورنا.

وبالفعل لم يتوقف الكاتب الإيطالي عند المسرح الملحمي وإنما مزج بين المدارس المسرحية بشكل عبقري،فقد مثل **الاتجاه الستانسلافسكي** من خلال مزاوجته بين الحياة الحقيقة والحياة الفنية في مسرحياته. إذ يرى **ستنلافسكي** أنه يجب على الممثل أن ينقل الطبيعة حرفيا على الركح، معتمدا المنطلق الواقعي الطبيعي في التأسيس لفن التمثيل والمسرح بصفة عامة ...

ب-الخيال المسرحي عند (ستنسلافسي):

أبدع **قستنطين ستنسلافسكي (Konstantin Stanislavski)** نظرية التمثيل، رغم أنه حاول أن ينفي عن نفسه أنه صاحب نظرية،إلا أن الواقع أكد عكس ذلك، فقد اعتبر صاحب طليعة « ممن خرجوا بالتمثيل من مجرد الأداء العفوي -الذي لا يحكمه من أحسن الحالات إلى حالة الإلهام عند بعض العباقرة من الممثلين -، إلى منهج وأسلوب يقوم على عناصر كثيرة، وعلى تدريب متواصل للجانب الذهني والجسدي عند الممثل.»([1])

يرى **ستانسلافسكي** أن الحياة الفنية لا تمثل الحياة الواقعية في شيء« وإن أخلص صديق للممثل في عمله كما يراه **(ستانسلافسكي)** هو خياله، بما فيه من إبداعات (لو) السحرية و(الظروف المعطاة)، لذا كان لزاما على الممثل أن يمتلك خيالا قويا يساعده في

[1]- قستنطين ستانسلافسكي: فن المسرح، تر: لويس بقطر، مرا: محمد فتحي، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ، مصر، 1968، تقديم ص11.

خلق التبرير الضروري لكل حركة يقوم بها على خشبة المسرح،ويحتاج هذا الخيال إلى تدريب يروضه باستمرار. » ([1])

يركز **ستنسلافسكي** على النوازع النفسية للممثل الذي يمكن له أن يتقمص الشخصية تقمصا طبيعيا بالانطلاق من الجانب الداخلي النفسي، إذ يستحيل عليه أن يتقمص شخصية ما دون خضوعه للذاكرة العاطفية واستحضار مواقف مشابهة – حزينة أو سعيدة– للدور المتقمص. وفي حالة غياب مثل هذه المواقف يمكن الاستعانة بـــــــ**(لو السحرية)*** التي ينبغي أن يتلفظها الممثل من أعماقه الباطنية ويملأ دخائله بالحياة النفسية ليحدث التقمص، فجسد الممثل تمظهري، وهو مسخر لمظهرة الحياة الداخلية للممثل مع إخضاعه للرقابة.

يرفض الاتجاه **الستانسلافسكي** أن يصدق الممثل في مشاعره تجاه الألم وأحاسيس الناس، فالممثل مجرد مبدع يتقمص دوره فقط ، وهو بهذه الطريقة قد ينجح في أداء دوره وقد يفشل، والدليل على ذلك أنه أخرج مسرحية "بستان الكرز "**لتشيكوف (Tchekhov)** في مسرح الفن بموسكو، وفشل في فهم**(تشيكوف)** ككاتب مسرحي.([2]) حين أعلن « أنه لن يسمح لهم بتمثيل الفصل الرابع من المسرحية لأنها لم تعد مسرحية على الإطلاق، وثانيا: أن من الممكن تماما إساءة فهم الفكرة الحاكمة في أية مسرحية ومع ذلك تصبح مقبولة.» ([3])

---

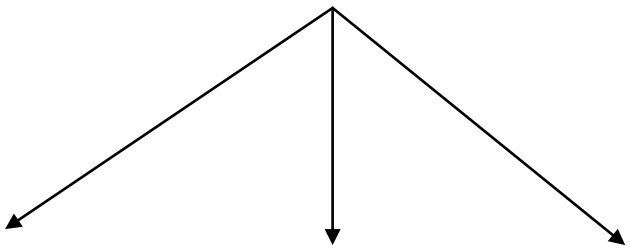
[1]– قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد المثل، تر: محمد زكي العشماوي، دار الهنا للطباعة، مصر، 1973، ص88.

[2]–ينظر: قستنطين ستانسلافسكي: فن المسرح، ص19 .

[3]– المرجع نفسه، ص18.

لذا كان لزاما على الممثل في نظره أن يتمتع بدقة الملاحظة وقوة الإدراك وأن يعرف الوعي السياقي للشخصية وأن يمتلك الخيال الايجابي الذي يمكنه من توظيف الشخصية في شكل أدائي مقولب.

و قسم **ستانسلافسكي** عمل الممثل إلى ثلاثة أصناف ([1]) :



الممثل المبدع الممثل المحاكي الممثل المبتذل

***الممثل المبدع:** هو الذي يبدع في أداء عرضه باعتماده على جماليات السينوغرافيا وسعيه إلى إبهار المتفرج واندماجه في الحدث بمساهمته في اختيار الديكور والإضاءة بحسب طبيعة الموضوع لإنتاج لحمة متماسكة.

***الممثل المحاكي:** هو الذي يتقيد بالنص ويمتثل لشروطه، يؤدي دوره بشكل عادي بتفاعله مع الجمهور.

***لو السحرية:** يشترط التمثيل المسرحي من صاحبه خوض تجارب معينة في الحياة، أما إذا لم يكن الممثل ممارسا للتجربة فيجب عليه أن يلجا إلى (لو السحرية) ، فهي ترفع الممثل من الحياة اليومية إلى أفاق الخيال الرحب، فهي الحافز والدافع لفعالية الممثل الخلاقة. **ينظر: أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، دار صفاء للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2012 ، ص34.**

[1]-ينظر: أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص35.

***الممثل المبتذل:** هو الذي لا يمتلك الحاسة الذوقية للنصوص المسرحية ويفتقر إلى طريقة إيصال الرسالة إلى الجمهور، ينتج ذلك عن عدم تكوينه في الميدان المسرحي، وعدم امتلاكه لمواهب فنية تؤهله لذلك.([1])

وبعد أن تحقق **ستانسلافسكي** من ضرر حالة الممثلين الذهنية، بدأ يبحث عن حالة مختلفة لأجسادهم وأذهانهم « وسماها الحالة الخلاقة للذهن، وهم على خشبة المسرح، أما الممثلون أصحاب المواهب المحدودة فيحققون هذه الحالة بصورة أقل، في أيام الآحاد فقط، أما أقلهم موهبة فلا يحققونها إلا نادرا، أيام عطلة البنوك، أما الممثلون من الدرجة الثالثة فلا تتكرم وتهبط عليهم هذه الحالة إلا بصورة استثنائية. ورغم هذا فكل المشتغلين بالبحث عن فن المسرح ابتداء من العباقرة حتى أصحاب المواهب العادية، يبدو أنهم قادرون بدرجة أو بأخرى على تحقيق هذه الحالة الخلاقة للذهن بصورة ما غامضة تلقائية.» ([2])

مثل الاتجاه **الستناسلافسكي** المخرج المسرحي **بيراندللو** في مسرحياته بشيء من الإبداع والمزج بين المسرح والحياة، فهو يرى أن« الحياة على خشبة المسرح غير الحياة الحقيقية، فالحياة الحقيقية ليست من الفن بشيء، إذ أن الفن يعتمد على الخيال، والفن المسرحي يعتمد على خيال المؤلف، كما يعتمد على خيال المخرج والممثل.»([3])

يتفق كل من **بيراندللو** و**ستانسلافسكي** على عدم قدرة الممثل على تمثيل تجارب الآخرين بصدق، فالإنسان الذي يعيش التجربة هو الذي يحس ويشعر دون غيره.

---

[1]–عبد الرحمان زعبوبي: مقابلة خاصة بالمعهد العالي للفنون الدرامية، يوم: 12 أكتوبر 2015.

[2]–قستنطين ستانسلافسكي: فن المسرح، ص31.

[3]– أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص35.

لم يكن موضوع الفصل بين المسرح والحياة يثير اهتمام الباحثين قبل **بيراندللو** أو حول إمكانية الخلط بين الاثنين مثلما فعل، فهو الذي مزج بين المسرح والحياة في مسرحياته واهتمامه بالطبيعة المسرحية الحقيقية وتمثيله لمصاعب الحياة ([1]) « فكيف يمكن للممثلين الزائلين المتغيرين الفانين أن يبلغوا- مهما حاولوا أو تطاولوا-تلك الدرجة من بقاء وخلود وثبات الجوهر الذي صنعت منه الشخصيات في عالم الفن؟»([2])

تعتبر مدرسة **ستانسلافسكي** من المدارس الهامة والراسخة في الفن المسرحي أثّرت في العديد من المخرجين المسرحيين كالمخرج الروسي **جروستوفسكي**، الذي يقول: « لقد تربيت على مدرسة **ستانسلافسكي** وتعلمت من دراساته المتعمقة وتجديده المنهجي المنظم لأساليب التمثيل، وعلاقته الجدلية بأعماله المبكرة مما جعله بالنسبة لي الممثل الأعلى.» ([3])

منذ عام 1960 تبادرت إلى المخرج المسرحي **جروستوفسكي** تساؤلات جوهرية حاول الإجابة عنها من خلال التجريب*(**L'empirisme**) العملي الذي قام به : « ما هو

---

[1]- ينظر: جان جانستر: المسرح في مفترق الطرق، تر: سامي دريني، الدار المصرية للكتاب، مصر، 1967، ص776.

[2]- لوجي بيرندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص14.

[3]-جيرزي جروتوفسكي: نحو مسرح فقير، تر وتقديم: سمير سرحان: مركز الشارقة للإبداع الفكري، دار الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة ،الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2002 ، ص 8- 9.

*__مصطلح المسرح التجريبي:__ يتنافس مع مصطلح المسرح الطليعي والمسرح المختبر ومسرح الأداء المتكامل ومسرح الأبحاث، أو ببساطة المسرح المعاصر، وهو يتعارض مع المسرح التجاري والبرجوازي الذي يهدف على الربح المادي ويقوم على وصفات فنية مختبرة أو حتى مستوحاة من خزين المسرح الكلاسيكي الذي لا يقدم سوى مسرحيات أو ممثلين متخصصين بهذا النوع من المسرح. أكثر مما هو نوع أو حركة تاريخية، فالمسرح الاختباري هو موقف لفنانين في مواجهة التقليد

المسرح؟ ما الذي ينفرد به المسرح عن غيره من الفنون؟ ما الذي يستطيع المسرح أن يفعله ويعجز عنه الفيلم والتلفزيون؟» ([1]) ونشأ عن ذلك مفهوم محدد وهو: مفهوم **المسرح الفقير**.

ج-المسرح الفقير عند جروستوفسكي:

استخدم **جرزي جروستوفسكي (Jerzy Grotowski)**([*]) مصطلح **المسرح الفقير(Théâtre pauvre)** منذ 1965م في «مقالته المنشورة في كتابه **(نحو مسرح فقير)**.» ([2]) عندما اكتشف أن المسرح يحتوي على عناصر زائدة بإمكاننا الاستغناء عنـــها« فالمسرح يمكن أن يوجد بدون ماكياج أو ملابس أو مناظر مسرحية وبدون مكان للتمثيل منفصل عن مكان الجمهور (خشبة المسرح)، وكذلك دون إضاءة أو مؤثرات

والاستغلال التجاري. **للاستزادة : ينظر: بافيس باتريس: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ص558-559.**

[1]- جيرزي جروتوفسكي: نحو مسرح فقير، ص12.

[2]- قاسم بيانلي: غروتوفسكي والمسرح – دراسات ونصوص، دار الثقافة والإعلام ، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2003، ص31.

[*]**جروستوفسكي**(1933): ممثل ومخرج ومدير مسرح بولندي ومؤسس طريقة مسرحية في تدريب الممثل. درس في (كراكو) إحدى المدن البولندية، ودرس أيضا في (موسكو)، وفي (الصين). مثل عددا من المسرحيات في (كراكو) و(بوتسنا) عام 1957. قام بأول إخراج له مع (يونسكو) بمسرحية (الكراسي) عام 1959. أسس مع زميله (فلازن) مختبر المسرح في مدينة أوبيلي عام 1959. ونقل نفس التجربة إلى (وارشو) عام 1965. وطور هذا المخبر على أنه فرقة مسرحية ومعهد للبحث في فن التمثيل. **للاستزادة: ينظر: أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص197.**

صوتية (**Effets sonores**)..الخ، ولكنه لا يمكن أن يوجد بدون العلاقة الوجدانية والإدراكية المباشرة وعلاقة التواصل "**الحب**" بين الممثل و المتفرج.» ([1])

وقد رفض **جروستوفسكي** المسرح الكلاسيكي (**Le théâtre classique**) ودعا إلى التقليل من استعمال الوسائل الحداثية والإمكانيات الميكانيكية بقوله: « إنني أدع إلى الفقر في المسرح. ونحن (في المعمل المسرحي) قد توقفنا عن استخدام نظام الخشبة والصالة وأصبح شعارنا: لكل عرض المكان المناسب له بالنسبة للممثلين والجمهور على السواء.» ([2])

ركز **جروستوفسكي** على دور الممثل وحمّله المسؤولية التامة في إيجاد التنويعات المختلفة من أجل إنجاح عرضه وإرضاء الجمهور وذلك عندما يسأل الممثل نفسه:« كيف يمكنني تأدية هذا الدور؟ وإنما عليه أن يعرف مالا يجب عليه أن يفعله، وما الذي يعوقه. فإذا استطاع أن يكيف نفسه مع هذه التدريبات فسوف يجد حلا بالتأكيد لمشكلة التغلب على العقبات التي تعترض طريق إبداعه، وهي عقبات تختلف من ممثل إلى آخر.» ([3])

ونظرا لأهمية الممثل لم يعد **جروستوفسكي** يستخدم مفردة الممثل بل استبدلها بمفردة فرنسية قديمة هي المؤدي (**performer**) أو القائم بانجاز الفعل، سواء كان القائم بإنجاز الفعل هو الممثل أو غير الممثل، وكل بنية يتم تكوينها من هذه الأفعال المنجزة أطلق عليها **الإنجاز**(**performance**).([4])

---

[1]- جيرزي جروتوفسكي: نحو مسرح فقير، ص13.

[2]-جيرزي جروتوفسكي: نحو مسرح فقير، ص 14.

[3]- المرجع نفسه، ص24.

[4]- ينظر: قاسم بياتلي : غروتوفسكي والمسرح –دراسات و نصوص–، ص7.

شكل **جروستوفسكي**« أحد الينابيع المتدفقة في المعرفة المسرحية التي غذّت المسرح الأوروبي المعاصر في النصف الثاني من القرن العشرين.» ([1]) وقد تأثر به الكاتب الايطالي **بيراندللو** في مسرحياته بشكل جزئي كمسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** عندما عرضت لأول مرة في روما وتعرضت للنقد« وقيل أنه كتب مسرحية فقيرة، وأنه غلب عليها بناء مثقل »([2])، ذلك لأن **بيراندللو** أزاح الديكور من الخشبة واعتمد على قدرة الممثلين في أداء عرضهم .

نستنتج أن **بيراندللو** مزج بين عدة مدارس مسرحية ولم يكتف باتجاه واحد مع إضفاء لمسته الخاصة، وهذا ما شكل لديه تنوعا أدى إلى إنتاج قراءات مختلفة، فكثيرا ما حملت مسرحياته مفهوم **(العبث)** من خلال تصويره لمعاناة الفرد التي تتكرر عبر الزمن في دائرة مغلقة دون حلول، لذا يمكننا أن نصنف مسرحه ضمن **مسرح** العبث أيضا .

د- الاتجاه العبثي في المسرح :

ابتكر الناقد مارتن أسلن **(Martin Esslin)** مصطلح العبث **(L'Absurde)** في كتاباته النقدية عن المسرحيات التي كتبت في الفترة ما بين 1950- 1960 وهذا المصطلح تم اشتقاقه من بحث أسطورة سيزيف**(Sisyphe)** الذي قدمه الكاتب والفيلسوف الفرنسي ألبير كامو**(Albert Camus)** عام 1942م. قام ألبير كامو في هذا البحث بتعريف الحالة الإنسانية بأنها حالة عبثية لا معنى لها، متلاقيا مع كل من صموئيل بكيت **(Samuel Beckett)**، إرثر أداموف،(Arthur Adamov) أوجين يونيسكو (Eugène Lonesco)، جان جنيه (Jean Genet)، هارولد بنتر(Harold Pinter)

[1]- المرجع نفسه، ص7.

[2]-لويجي سكوارتزنا: بيراندیللو على خشبة المسرح، ص 108.

وآخرين. كانوا قد قدموا في كتاباتهم فكرة أن الإنسان يعيش في كون لا يملك مفاتيحه وكون لا يمكن فك رموزه، بالإضافة إلى أن مكانة الإنسان في هذا الكون بلا جدوى أو معنى. وأنه مرتبك، مضطرب ومهدد.

إلا إن جذور **مسرح العبث** ما هي إلا ترجمة عملية لأفكار المدرسة السريالية الفرنسية التي كانت سائدة، والتي تعود إلى الفترة ما بين 1920 و1930 م، عندما كان بعض رواد المسرح المحدثين يختبرون التجريب في المسرح من خلال إمكانية دمج المدارس مع بعضها في شكل، وعدم الاكتفاء بتوجه واحد بعد أن تخلوا عن المدارس الفنية التي تعرض قواعد ثابتة رغبة منهم في تطوير العملية المسرحية التي أصبحت روتينية مع مرور الزمن. ([1])

يرى الاتجاه المسرحي العبثي أن « العالم موضع خيبة كل من يحن إليه،وفي هذا ما فيه من تناقض وتجزئة وافتراق، ومن ثم كان الانتحار الاعتيادي أمرا واردا في حيثيات حكم **كامو** على الإنسان». ([2])

وما لاحظناه أن **بيراندللو** جسد العبث بإمعان في أغلب مسرحياته وكثيرا ما كانت تظهر:« كلمة مثل:لا فائدة، وتنطق دون أن يتم التأمل في معناها، وتستخدم كأنها صورة مكررة كليشيه ([*])، وفي مسرحية **(لكل طريقته)** توجد مشاهد متسلسلة كاملة مبنية عليها، وأكثر الأمثلة وضوحا نجده في الاستراحة الثانية، عندما لا نعرف إذا كان الممثل الذي

---

[1]–ينظر: مجد القصص: مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، مطبعة الروزنا، عمان، الأردن، ط2، 2006 ، ص 111.

[2]–يوسف عبد المسيح ثروت: دراسات في المسرح المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص12.

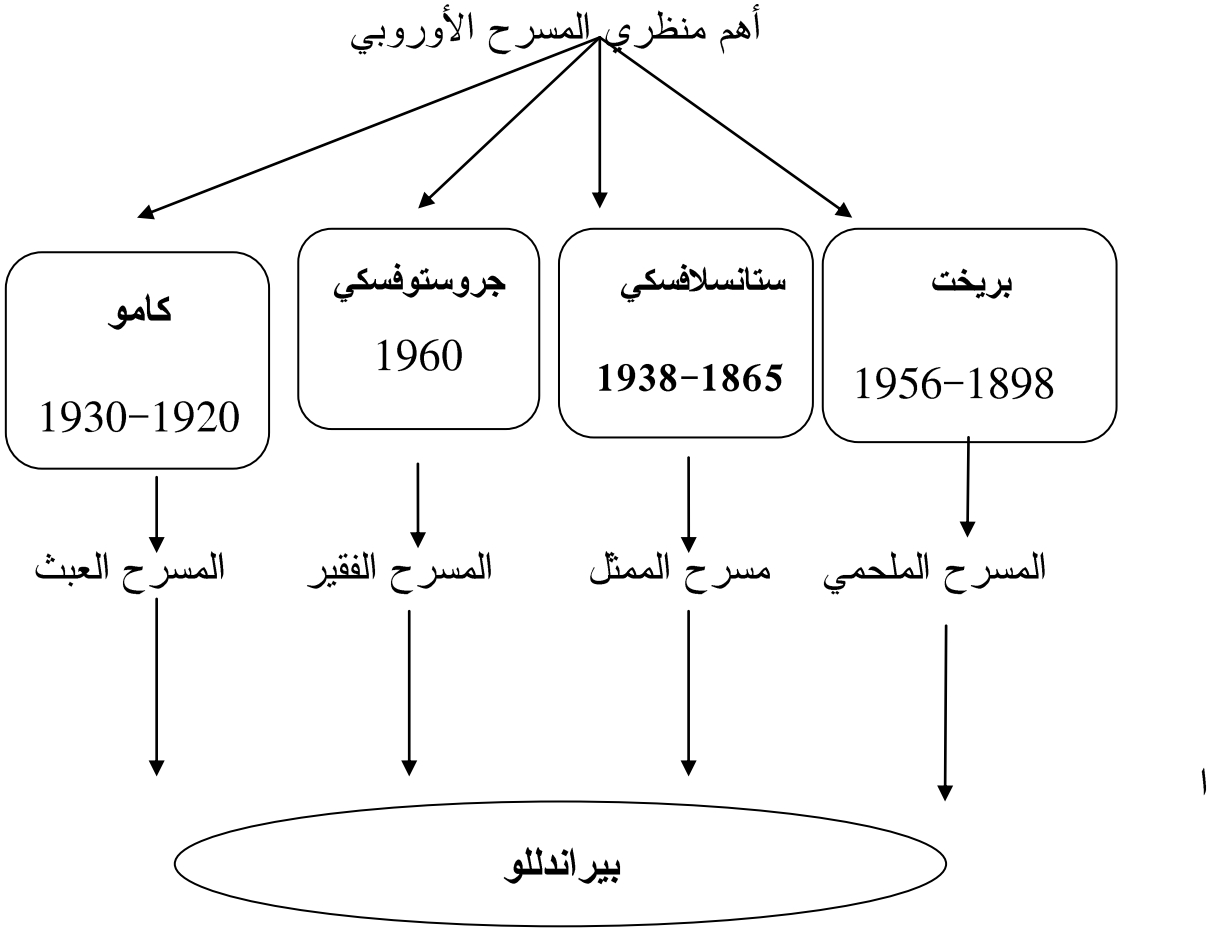
[*] صورة طيفية في ذهن القارئ.

صفع الممثلة الأولى أو الممثلة الأولى هي التي صفعت المؤلف–لا بل المؤلف هو الذي صفع الممثلة...إنه مسرح عبثي صرف.» ([1])

فمن خلال استعراضنا للمدارس السابقة يتضح جليا أن مسرح **بيراندللو** جاء نتيجة تراكمات وقراءات لأفكار وفلسفات لمنظرين مسرحيين،أنتجت لديه لحمة متماسكة استطاع أن يدمجها مع إديولوجيته الخاصة ورؤيته للحياة بطريقة عبقرية،أعطت لمسة جديدة وقفزة نوعية للعالم من خلال تقنية **(المسرح داخل المسرح)**.

[1] – لويجي سكوارتزنا: بيرانديللو على خشبة المسرح ، ص 110 .

وسنلخص ما سبق في المخطط التوضيحي الأتي:



المخطط رقم 1

ويمكن إبداء الملاحظات التالية تأيّد تأثر **بيراندللو** بالمسرحيين الأروبيين:

1-إن **بيراندللو** تأثر بالمسرح الملحمي **لبيرتولت بريخت** بشكل نسبي من ناحية الشكل المسرحي باستخدام عناصر التغريب والسخرية التي تمنع اندماج المتفرج مع الحدث. فتقنية **(المسرح داخل المسرح)** تقنية ملحمية بامتياز لأن الهدف من توظيفها هو كسر الإيهام بالواقع.

2-تأثر **بيراندللو** بالمسرح التمثيلي **لستانسلافسكي**، حيث يتفق معه في أن الحياة على خشبة المسرح غير الحياة الحقيقية، إذ أن الفن المسرحي يعتمد على خيال المؤلف، كما يعتمد على خيال المخرج والممثل.

3- تأثر **بيراندللو** بالمسرح الفقير **لجروستوفسكي** بشكل جزئي باستخدامه لديكور متواضع وتركيزه على الجانب الإقناعي للممثلين.

4-تأثر **بيراندللو** بمسرح العبث بإضفائه نزعة تشاؤمية فلسفية وجودية من خلال طرحه مسألة الحقيقة وفلسفة الوجود .

ه- بيراندللو وتقنية (المسرح داخل المسرح):

استفاد **بيراندللو** من منظرين سبقوه من خلال استخلاصه لخلفيات سابقة وفق رؤية شاملة بشكل عبقري ارتبطت بقالب فني سمي بتقنية **(المسرح داخل المسرح)**، فمفهومه متعلق ومرتبط بالجانب الشكلي للعرض أكثر من المضمون.

إن تقنية **(المسرح داخل المسرح)**هي« نوع من المسرحيات الذي يكون فيها المحتوى الموضوعاتي جزءا منه في عرض مسرحية. **المسرحية الخارجية** غايتها إيهامنا بأننا جمهور متفرج على تقديم العرض والتفرج في الوقت نفسه على **المسرحية الداخلية**.» ([1])

تتحقق تقنية **(المسرح داخل المسرح)** من خلال دمج مسرحيتين وتكون الأولى نقدا للثانية، أو تمريرا لرسالة مضمنة يتم الكشف عنها من خلال التناقض الذي نجده بين

[1]- Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre, Editions: Sociales ,Paris ,1980, p415.

العرضين، فكيف يتم التداخل والتلاحم بين الموضوعين المختلفين؟ وماهي خصائص تقنية **المسرح داخل المسرح؟**

توصل **(رضا غالب)** في خاتمة كتابه **(الميتاتياترو –المسرح داخل المسرح–)**بعد أن قام بدراسة نقدية شاملة –من خلال جمعه واستقرائه لمعظم المسرحيات التي تحمل مفهوم **المسرح داخل المسرح** إلى مجموعة من النتائج بدراسته لبعض المسرحيات الغربية والتي نوجزها كما يلي:

1. الانتقال المباشر بين الواقع الدرامي والوهم الفني والعكس.
2. التعليق المباشر بين شخصيات **المسرحية الإطار** على أحداث وشخصيات **المسرحية الداخلية** والعكس.
3. هناك قطع أو تداخل بين **المسرحية الإطار**أو **الداخلية** عبر العديد من التقنيات كانسحاب شخصية من المضارع إلى الماضي.
4. استحضار شخصيات غائبة إلى الصورة المسرحية عبر خيال الشخصية الدرامية حالة كونها ممثلا.
5. تداخل الحلم والواقع في المسرحية .
6. يندرج وعي الشخصية الدرامية بذاتها بين الوهم الفني في الحبكة الداخلية والواقع الدرامي في الحبكة الإطار.
7. كسر الإيهام.
8. للمخرج والمؤلف علاقة مباشرة مع النص والعرض.
9. وجود إرشادات المؤلف التي تشير إلى التداخل.[1]

[1]– ينظر: رضا غالب: الميتاتيترو– المسرح داخل المسرح –تداخلات وقضايا –، ص: 321–324.

اعتبر **(رضا غالب)** أن العناصر المذكورة سابقا عناصر مشتركة في مسرحيات **(الميتاتياترو)** التي جسدها بعض المخرجين المسرحين الذين استفادوا من تقنيته، فلم تكن حكرا على المسرح فقط بل شغلت أيضا مجالات أخرى **كالسرد والسينما**، وقد وجدت لها صدى في المسرح الشكسبيري قبل **بيراندللو**، سنحاول الكشف عن أصدائها الأولى، وتتبع مسارها التاريخي؟

إنّ أول من استخدم تقنية **المسرح داخل المسرح**، هو **وليم شكسبير William Shakespeare** في مسرحيته **حسب تقديرك**(•)،حيث كان شكسبير يعتقد أن المسرح ليس شيئا منعزلا عن العالم، فالعالم مسرح ونحن الممثلون، وكما كان يعتقد أن الحقيقة نسبية، وينفيها أحيانا ([1]). فهي ليست تقنية جديدة لأنها استخدمت قبل أكثر من خمسمائة عام، ثم استخدمها بعد ذلك **بيراندللو** ببراعة شديدة بعد **شكسبير** في ايطاليا، حينما دمج المسرح والحياة بمهارة وذكاء حتى« لقب بأبي **المسرح في المسرح** عبر مسرحيات مأثورة طورت الأسلوب الداخلي والخارجي للبنية المسرحية. »([2])

---

[1]– ينظر: يوسف عبد المسيح ثروت: دراسات في المسرح، ص160.

•تتلخص المسرحية في أن الأم **(فرولا)** تعتقد أن صهرها **(بنزا)** رجل مجنون، ذهب عقله يوم ذهبت زوجته إلى إحدى المصحات بسبب إصابتها...وجنون هذا السيد يعرف بجنون الوهم الخاطئ. إنه يعتقد جازما أن زوجته قد توفيت ومن ثم تزوج امرأة أخرى.. وتعتقد الأم أن ابنتها شفيت وعادت إلى بيتها سليمة معافاة . وهذا الاعتقاد هو خلاف اعتقاد الصهر تماما. ولكن الأمر المحير في الموضوع أن كلا من الأم والصهر يجزم بأحقية ما يذهب جزما قاطعا، كما يستطيع كل منهما إقناع الآخرين بأحقية ما يذهب إليه. وهنا تنقسم الآراء في البلدة بين مؤيدي السيد **(بنزا)** والذين يؤيدون السيدة **فرولا**(الأم) وحجة كل منهم أقوى من حجة الثاني. **للاستزادة ينظر : يوسف عبد المسيح ثروت: دراسات في المسرح ، ص160-161.**

[2]– إليا الحاوي: بيراندللو في سيرته ومسرحياته، ص5.

يتفق **شكسبير** مع **بيراندللو** في توظيفها **للخيال والحقيقة**، وهما متجاوران لا يستطيع أحدهما التخلي عن الآخر، فباتمتعذرا في مسرح (**شكسبير**) فصل الخيال عن الحقيقة، أو الحقيقة عن الخيال، أما عند **بيراندللو** نجدها أكثر وضوحا من خلال تجسيده الخيال والحقيقةعلى خشبة المسرح بتقسيم الأدوار على المسرحيين، فالواقع تستعرضه(الشخصيات)، والخيال يؤديه (الممثلون)، فيتحول الفضاء الركحي إلى حلبة صراع بين الممثلين والشخصيات من خلال تناوب الأدوار.

كما يتفق **شكسبير** مع **بيراندللو** من خلال مفهوم **الصراع** عند كليهما، فقد نقل **شكسبير** مجال الصراع إلى داخل عقل البطل من خلال (**شبح الأب**) في **هملت**(*) فهو يضعه في صراع مع إنسانيته ويهبه قدرة نفسية وعقلية خارقة، والضعف البشري هو جزء من التكوين النفسي للبطل.([1]) أما **بيراندللو** فطور تقنية **شكسبير** من خلال صراع داخلي(نفسي) وخارجي(بين الشخصيات والممثلين) في مسرحيته(**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**).

نستنتج من خلال ما سبق أن **بيراندللو** تجاوز تجربة (**شكسبير**)، حيث جسد تقنية **المسرح داخل المسرح** بنوع من الغموض وطورها بشكل أكثر وضوحا، وهذا ما زاد من قيمة العمل المسرحي عنده الذي ارتكز على دعائم (**شكسبير**) فجعله أكثر متانة .

***هملت**: تراجيديا من تأليف وليم شكسبير. تحكي عن الأمير **هملت** الذي عرف من شبح أبيه المغدور، إن قاتله هو شقيقه **كلاوديوس**– وهو حاكم الدانمارك.– ويطالب الشبح **هملت** بالانتقام لمقتل أبيه، ولكن دون أن يؤذي أمه **جيرثرود** التي تزوجت من **كلاوديوس**. وتبدأ بين **هملت** وقاتل أبيه(لعبة) أشبه ما تكون بلعبة القط والفأر. للاستزادة، **ينظر: جون غاسنر ، كون إدوارد: قاموس المسرح – مختارات من قاموس المسرح العالمي–، ص195**

[1]–ينظر: سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، ص35.

هذا من جانب المسرح ، أما في مجال **السرديات** استخدمت تقنية شبيهة بـ**المسرح داخل المسرح**، كما أشار إلى ذلك **جيرار جونات(Gérard Genette)**، ويعني بها« وجود قصتين تحتوي إحداهما الأخرى، ويرد الكلام على القصة الأولى في القصة الثانية، وقد أصبحت هذه الممارسة متفشية في القصص المعاصر وبالضبط في الرواية التجريبية التي ينظر إليها على أنها الأثر الواعي بذاته، وهذا يعني أن كلام القصة الثانية على القصة الأولى ليس سرديا بقدر ما هو تعليق ونقد وتفكير في القصة وحكايتها. »([1])

وارتبط هذا المفهوم أيضا **بالسنما** وقد استخدمه **رضا غالب** عندما تحدث عن تجربته الخاصة في فيلم تجريبي عرض في 1972 بعنوان **(الأسود والأبيض)** قائلا: « فأصبح الفرق بين تجربتي وبين سينما الحقيقة هو أنني أصور الموضوع الذي تصوره سينما الحقيقة في الشارع،أصوره في البلاتوه ..وهنا تجدني مضطرا وقد لجأت إلى **بريخت**،...كان عنصر التغريب هو ملجئي لتحقيق ما لم آخذه عن سينما الحقيقة ...» ([2])

وتعتمد هذه التقنية على إشراك المخرج في الأحداث وذلك بتدخله عندما تظهر الكاميرا السينماية **(السينما داخل السينما)** ويتوجه بحديثه إلى الجمهور مباشرة بأسلوب يزيد في التشويق.

وفي 1963 طور **ليونيل آبلL.ABEL** مفهوم **(المسرح داخل المسرح)** من معناه الضيق إلى معنى أشمل وأوسع وأطلق عليه تسمية **الميتاتيترو (Méta théâtre)** في كتابه **(الميتاترو ونظرة جديدة للشكل الدرامي)** ونعني به « مجرد امتداد لنظرية المسرح

[1]– محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2010، ص335.

[2]– رضا غالب: الميتاتيترو المسرح داخل المسرح– تداخلات وقضايا –، ص8.

القديمة، تظل مرتبطة جدا بدراسة موضوعاتية للحياة كونها مشهدا ولا تركز كثيرا على وصف بنيوي لأشكال العلم المسرحية وللخطاب المسرحي.»([1])

ما يميز هذه التقنية هو عيش الإنسان بين الوهم والواقع أي -كسر الإيهام - وبما أن مسرحيات **شكسبير وبريخت وبيراندللو** تحمل هذا المفهوم يمكن إدراجها ضمن مسرحيات **الميتاتيترو**، فقد وجدنا النقاد يختلفون في تصنيف المسرحيات التي تحمل تقنية **المسرح داخل المسرح** والتي تحمل مفهوم **الميتاتيترو**. فقد صنف **(بتريس بافيس)** مسرحيات **بيراندللو** ضمن مسرحيات **الميتاتياترو** في معجمه **(المسرح)**.

أما عند العرب، فقد استخدم **سعد الله ونوس** تقنية **(المسرح داخل المسرح)** في مسرحية **(مغامرة رأس الملك جابر)**، حيث استخدم مسرحيتين إحداهما إطارا للأخرى، فما يحدث في المقهى بين **الحكواتي والزبائن** هي**(المسرحية الإطار)** ومسرحية **مغامرة جابر** هي **(المسرحية الداخلية)**، والجمهور جزء من **(المسرحية الإطار)**. أي جزء من عالم المقهى والمطلوب من الجمهور أن يتفاعل مع **(المسرحية الداخلية)** ومن هنا يكون مشاركا بالضرورة في اللعبة المسرحية. ([2])

وفي الجزائر استخدمت تقنية **المسرح داخل المسرح** على يد« فرقة أصدقاء المسرح بعنابة في مسرحية **التائهون**(♦) عام 1989 وكذا في مسرحية **المهرج**(♦) من

---

[1]-Pavis Patrice: Dictionnaire du théâtre, p246.

[2] -ينظر: فاتن علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دراسات،دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، د.ت، ص2.

♦**مسرحية التائهون**: تروي قصة ثلاثة أشخاص يلتقون في سجن، الأول مثقف والثاني معتوه والثالث مهمش، يتظاهرون في السجن ويقتلون الحارس الذي يمثل السلطة، فالمثقف يزرع مفاهيم الديمقراطية وحقوق الإنسان، وكل سجين يحكي عالمه وحياته الخاصة خارج السجن، وشكل المسرحية (المسرح داخل المسرح)، لأن السجناء يجسدون قصتهم بالتمثيل المسرحي، ويتحول ثلاثتهم إلى ممثلين

إنتاج فرقة الجوالة ببسكرة عام 1991 وهي مقتبسة عن الماغوط.([1]) واستخدمها أيضا الفنان **أمحمد بن قطاف** في مسرحية **التمرين** عام 1994.

بعد أن تتبعنا تطور تقنية (**المسرح داخل المسرح**)وكيفية وصولها إلى الجزائر، سنتعرف على إحدى مسرحيات **بيراندللو** التي جسدت **تقنية المسرح داخل المسرح** وهي(**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**) ، فما هي العوامل التي أثرت فيها؟

1-العوامل المؤثرة في مسرحية(ست شخصيات):

استنجد الكتاب العالميون -الذين ذاع صيتهم وبلغت شهرتهم الآفاق- بذاكرتهم العاطفية مستسلمين للاوعي في إبداعاتهم،وكثيرا ما تكون هذه الطريقة ناجعة في التخلص من معاناة الذات والمكبوتات بكل جرأة وصدق، وخير من جسد ذلك الكاتب الإيطالي **لويجي بيراندللو**، عندما نقل لنا تجربته التي عاشها منذ طفولته وجسدها في

داخل المسرح وأهم القضايا التي تناولتها المسرحية مظاهرات الطلبة عام 1986، عندما قتل أحد الطلبة بقسنطينة برصاصة على يد الشرطة.(**بعلي حفناوي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص256-257**)

♦**المهرج:** مسرحية اتخذت شكل **المسرح داخل المسرح** واكتفت بالمقهى والشارع كفضاء مسرحي وقد بدت بهذا الشكل مجموعة مسرحيات منفصلة. فالمهرج يبدو تارة واعظا وأخرى ظريفا يقوم بطرح قضايا التاريخ والتراث بحيث يختار الماضي زمنا للعمل المسرحي، وشخوصها من أعماق التاريخ العربي الإسلاميبإسقاط الحاضر بشكل حيوي في حوار متناسق تصبح المعالجة فيه عميقة في أغلب الحالات. للاستزادة : **ينظر: بعلي حفناوي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ص260.**

[1]-ينظر: بعلي حفناوي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ص256-257.

مسرحياته، خصوصا وأنه عاش مآس صارخة، أسقطها في مسرحه ليتطهر منها، سنحاول اكتشافها من خلال اقتفاء أثره .

عاش الكاتب الايطالي **(لويجي بيراندللو)** ميسور الحال، فوالده كان مالكا لمنجم كبريت، أرسل إلى عدة جامعات ومعاهد ليتلقى تعليمه، ولتحقيق رغبة الوالد الذي كان شديد الأمل فيه، طامحا منه أن يكون امتدادا له في عمله، عمل **بيراندللو** قبيل البكالوريا في منجم أبيه عددا من الشهور. « ولعل نيله للشهادة الثانوية فيما بعد أقنع أباه بأن يفسح له المجال لإكمال دراسته العليا. » ([1]) إلا أن الظروف التي عاشها **بيراندللو** جعلته لا يثق في من حوله وفي مجتمعه ويعود ذلك إلى ثلاثة أسباب:

السبب الأول: فقدانه الثقة بوالده الذي كان يرى فيه المثالية بعد خيانته لوالدته أمام ناظريه وتيقنه من صلته الشنيعة بإحدى قريباته، وعلاقته المحرمة بها خفية عن زوجته. فالحادثة أخرجت الفتى عن طوره ودفعته إلى نوع من الثورة الجزئية، وقد كانت عميقة الأثر في وجدانه. ([2]) لذلك نجد أن معظم مسرحيات **(بيراندللو)** تجسد الخيانة .

السبب الثاني: عدم ثقته برجالات الدين.ولقد قص علينا ما كان من أمره مع كاهن في قصة دعاها تمثال العذراء، ومؤدى ذلك أن كاهن الرعية كان يقيم كل يوم أحد سحبا على تمثال جميل للعذراء، ويبيع الطلبة وأبناء القرية أوراقا. وكان الفتى **(بيراندللو)** يشتري عشر أوراق ويوزعها على سائر الفتيان الفقراء ولا يحتفظ إلا بورقة واحدة لنفسه. وحرص الكاهن أن يدعه يربح – ولو مرة واحدة هذا التمثال– مكافأة له على حسن طيبته وحبه للخير. ([3])

---

[1]– إليا الحاوي: بيرندللو في سيرته ومسرحياته، ص25.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص29.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص25– 26.

السبب الثالث: عاش **(بيراندللو)** مع زوجة مصابة بالعصاب(♦)، انتهى بها المطاف للدخول إلى مستشفى المجانين، إثر تأزم حالتها النفسية بسبب الشك الزائد بمن حولها، فقد وصف حالتها قائلا : «كانت تراني على هذه الصورة !!وإذن لن أنجح في أن أنتزع منها هذه الصورة ، فأنا عندها لست أنا، بل آخر، أنا آخر... يستطيع الكذب، ويستطيع الخداع، ويستطيع أن ينقص من قدره ويعيش في العار!!أليس كذلك. »([1]) ورغم ذلك تعاطف **بيراندللو** معها ولم يتخل عنها مقدسا القيم الإنسانية والدينية رغبة منه في إصلاح أوضاع أسرته.

هذه أهم الأسباب التي دفعت **(بيراندللو)** إلى فقدان الثقة بمن حوله استنكارا لخيانة والده وتحايل الكاهن، بعد أن كانا يمثلان بالنسبة له القدوة في المجتمع، حين إذن أدرك أن الإنسان مخلوق يختفي وراء قناع الدين والأصول والعادات، فاعتبر أن القناع هو الإنسان والوجه هو الحيوان .

وهذا استنادا إلى قوله: « إننا – في الواقع – نتعب أنفسنا ونتعب الآخرين في البحث عن حقيقة الآخرين وماهية الأشياء. ومعنى ذلك أنه لا يمكن معرفة الحقيقة...لأن الكشف عنها عسير غير ممكن بل هو متعذر ومستحيل أيضا..أما تفكيرنا لم يعد ذا

♦العصاب: نوع من الوسواس والقلق الهيستيري، يشعر المريض باضطراب، وعدوانية، وأرق، وعجز عن تقديم أي عمل، للاستزادة: **ينظر: محمد التونجي: المعجم المفصل، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993، ص624-625.**

[1]-محمد المصري: بيراندللو: مفجر الثورة على التقاليد المسرحية، مجلة الرافد، ع 227 ، مجلة شهرية ثقافية جامعية، حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، يوليو 2016، ص87.

بال..لأن الأمور تجري بصورة محيرة للعقل.ولماّ كان لكل حقيقته ولما كان في كل إنسان إنسانين. » ([1])

إن حادثة الخيانة بقيت تؤثر فيه بعد خمسين سنة، فكانت كأنها بكر في نفسيته، يتقزز منها ويشعر بالسفلية والنذالة وحقارة التصرف الإنساني السري والمكتوم ([2]) لتتفجر هذه المشاعر في شكل موهبة إبداعية أثارت الجمهور.

ورغم أن **بيراندللو** عاش في عصر متأزم إلا أننا لم نجد للواقع السياسي أثرا في مسرحياته رغم مشاهدته العمال الإيطاليين يعلنون العصيان والإضراب من اختلال الميزان الاجتماعي، وربما قمعوا قمعا داميا مرارا، كما أنه شاهد حرب الطبقات الصامتة والصارخة،بين البرجوازية المالية ومالكي الأراضي الشاسعة والمعامل الهائلة، ثم إنه عرف مأساة الحروب في انضواء ابنيه كليهما إلى الجندية ووقوعهما في الأسر، بالرغم من تهالك عافيتهما.([3])

لم يستشعر الكاتب جو الحرب بسبب عمق أزمة الطفولة لديه، إنه ذلك المثقف الذي يرفض الدماء والذي يبحث عن كل الطرق لتجنب العنف، وهذا يعتبر تحولا جديدا في اهتمامات المؤلف فلم يكن **بيراندللو** من الكتاب السياسيين المباشرين، وهو لم ينضو إلى حركة سياسية معنية إلا في زمن متقدم من عمره، غير أن الواقع الاجتماعي كان وثيق الصلة بالواقع السياسي.([4]) حيث أثرت أزمة الطفولة عند **بيراندللو** في نفسيته المرهفة

---

[1]– يوسف عبد المسيح ثروت : دراسات في المسرح المعاصر، ص160.

[2] – ينظر: إليا الحاوي: بيراندللو في سيرته ومسرحياته، ص33.

[3]–ينظر: المرجع نفسه، ص34 –39.

[4]–ينظر: لويجي سكوارتزنا: بيراندييللو على خشبة المسرح ونص مسرحية القبعة ذات الأجراس، ص30.

فأنتجت فلسفة غامضة ونظرة سوداوية للحياة، ولكي يتطهر منها حاول تجسيدها في مسرحه بطريقته الخاصة. إذ كان متميزا عن الخلق بنظرته الفلسفية المغايرة للحياة فهو لا يعتقد بوجود حقيقة ثابتة،فالإنسان يخضع لتأثير بيئته الخاصة.([1])

فالصراع القائم في مسرحه يتعلق بصدام بين الظاهر والباطن وبين النوايا والمقاصد ولهذا كثيرا ما خاب ظنه في المعلن عنه، أما الخفي فهو الذي كان يؤرقه ألا وهو استعمال الحق في خدمة الباطل.

2-عبقرية بيراندللو المسرحية:

كتب **بيراندللو** نحو ست وأربعين مسرحية(♦)، أقلها باللغة الصقلية ومعظمها باللغة الإيطالية، إلا أنها لم تقف عند حدود وطنها ولغتها، بل تعدت ذلك إلى معظم الأوطان والديار واللغات في العالم، ولم تكن ذات وقع في الجمهور المسرحي فحسب، بل إنها أثرت في كثير من كتاب المسرحية الذين ذاعت شهرتهم العالمية إلى اليوم.

وإذا كان معظم الفنانين يعكسون ما يجري في مجتمعاتهم، إلا أن واقع **بيراندللو** يثبت عكس ذلك، فـــلم يكن من الأدباء العاديين الذين يكتفون بتمثيل الواقع عوضا عن

---

[1]- ينظر: يوسف عبد المسيح ثروت: دراسات في المسرح المعاصر، ص 160.

♦ **بعض مسرحيات بيراندللو:**

وجهة نظر الآخرين أو حقوق الآخرين1915 - حذار يا جوكومينو-ليولا -لكل حقيقته1916 - قبعة المجانين - الجرة - متعة الشرف1917-الدبلوم - هذا كان من اجل الضحك - لعبة الأدوار - التطعيم 1918 -الإنسان والبهيمة والفضيلة -كل شيء ينتهي كما يرام 1919 -كما من قبل ...أفضل من قبل -وجها السيدة مورلي أو ايف ولين 1920- ست شخصيات تبحث عن مؤلف، كذا ... وكذاك أو لكل طريقته -هذا المساء نرتجل1922.

نقده،فهو لا يبتغي الفن للفن والحادثة للحادثة، وإنما يعبر عن الإنسان في أزمات الانحدار والسقوط التي تعتريه ويتوق عبره إلى نوع من التكامل والصيرورة الإنسانية، بحيث لا يبقى الإنسان واقعا في قبضة الحاجة والضرورة والتنازل، يبدو وكأنه حطام يسعى أو نفاية بشرية تتداولها الأيام دون إرادة أو حرية.

تحدث **بيراندللو** في مسرحه عن الرجل والمرأة، وهما البطلان شبه الغالبين في مسرحياته، وهذا يؤكد لنا واقع حياة الكاتب الذي كان دائم الحضور عليه، يغذيه بتلك الصور الكالحة السوداء المكتوبة في وعيه وفي لاوعيه.([1])

وتعكس مسرحياته الفعل الجنسي الذي كان الفتى الطفل يشاهده بين رجل وامرأة، لقد تطبعت نفسه بشعور الهوان والسقوط،وقد قامت في نفسه منازعة مكتوبة بين الجنس والثقافة في الدين التي هي رمز الغريزة والعنف، ومن صلبه تتحدر جميع الرذائل، إنه عاهة الكون يولد منها الغدر والكذب والعفة الزائفة، وهو ضرب للمثالية في تلك البيئة المتعفنة البرجوازية .

فالواقع يطغى على المثال، بل إن المثال كان البرقع الخارجي والواجهة الأمامية والواقع هو اليقين الفعلي لهذا، فقلما نجد خلاصا للإنسان من بوتقته في مسرح **بيراندللو**، ولسوف تطالعنا عقدة الجنس في مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** والتي سنتطرق إليها في تحليلنا. فالمسرح عنده لا يعكس الواقع الذي يعيشه فحسب، بل هو الواقع بعينه. وليس **للويجي** أن يصب في هذا المسرح ما في نفسه من مشاعر وأحاسيس وعواطف، وكلها قوة درامية متفجرة، لا تتقمص واقعا، ولا تمثله، ولا تعرض حياة معينة، إنها قوى درامية حية، لا تنفصل عن وجودها الزمني والمكاني، إلا لكي تقفز من

[1]–ينظر: يوسف عبد المسيح ثروت: دراسات في المسرح المعاصر، ص30.

عالم اليوم، عالم الوهم الكبير، إلى أجواء الخلود. فتكون الشخوص التي تكون محاور فنه شخوصا خالدة..بعد أن كانت على أرضية العالم الراهن أوهاما وأضغاث أحلام.([1])

فالإنسان في مسرح **بيراندللو** يماثل الإنسان في مسرح البيئة الصقلية،يعاني مصيره دون خلاص ولا يجد في النهاية سبيلا إلى التنازل،فكأن الأشخاص القائمين في متنها مسورون من الداخل والخارج، كما أن الحتمية ترغمهم وتقفل عليهم السبل، فكأنهم في مسرحه مثلهم في واقع تلك البيئة المطبقة على أبنائها مثل السجن، دون أن يلوح لهم من دونها قبس للنجاة. كما نجد في مسرحه الصراع الدامي بين الذات الداخلية المنكرة الموبقة والذات الخارجية المترصنة، المرتدية لحلة الفضيلة أمام الناس، سوف يكون الأفدح في تجربته والانفصام بين الوجه والقناع.([2])

و**بيراندللو** هو رائد **المسرح داخل المسرح**، حيث خلف تجارب متفاوتة القيمة في التعبير عن قضايا الوجه والقناع والصورة والمادة والفن والحياة والماهية واللاماهية، وخير مثال على ذلك مسرحية (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**).

3- بروز مسرحية (ست شخصيات) في روما:

مثلت مسرحية (**ست شخصيات يبحثون عن مؤلف**) في 1921 « ونشبت معركة في روما من أجلها تسلل الكاتب تسللا من المسرح خوفا من غضبة الجمهور.ثم أعيد تمثيلها في **ميلانو** (**Milano**) فنالت نجاحا منقطع النظير، شجع الكاتب على المضي في

[1]-ينظر: المرجع نفسه، ص159- 160.

[2]-ينظر: إليا الحاوي: بيراندللو في سيرته ومسرحياته، ص 29.

عمله المسرحي.» ([1]) نشرت المسرحية في«1925مع مقدمة فنية مسهبة،تمهد لها وتوضح أبعادها.» ([2])

تطرح هذه المسرحية عدة مسائل من بينها قضية إثبات الذات والاعتراف من طرف الآخر، وأراد **بيراندللو** من خلالها أن يصوغ مأساته في قالب فني على شكل قصة مسرحية لتكون لها أثر على المجتمع بتجسيدها وتقاسمها مع الجمهور بعدما كانت مهمشة، ولم تلق الترحاب المنتظر في البداية.

ا-ملخص المسرحية:

تحتوي مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** على مسرحيتين، تسمى الأولى **بالمسرحية الخارجية أو الإطار(La pièce externe)** والمسرحية المضمنة **بالمسرحية الداخلية (La pièce interne)**التي اعتمدها**(رضا غالب)** في كتابة (الميتاتيترو **المسرح داخل المسرح)** عندما ذكر خاصية من خصائص **المسرح داخل المسرح** أنها تقوم على« التعليق المباشر من شخصيات **المسرحية الإطار** على أحداث وشخصيات **المسرحية الداخلية** وبالعكس. »([3])

وعليه ارتأينا تقسيم موضوع المسرحية إلى قصتين ودراسة كل مسرحية منفردة عن الأخرى والسير على نهج **(بتريس بافيس)** بتسمية المسرحية الأولى بـــــ**(المسرحية الخارجية أو الإطار)** والمسرحية الثانية بـــــ **(المسرحية الداخلية)**. لنعقد بعد ذلك مقارنة ونكتشف أوجه التشابه والاختلاف .

---

[1]- المرجع نفسه، ص13.

[2]- المرجع نفسه، ص14.

[3]-رضا غالب: الميتاتيترو- المسرح داخل المسرح، ص322.

ا-1: المسرحية الإطار(ست شخصيات تبحث عن مؤلف):

تصور لنا المسرحية مأساة عائلة ورقية خرجت من بنات خيال المؤلف، لم يستطع أن يقيم لها حبكة فنية، فانتهى بها المطاف إلى خشبة مسرح متوسلة إلى المدير استعراض مأساتها. وبعد جدال خفيف جرى بين المدير والشخصيات، استطاعت إقناعه بأحقية طرح معاناتها على مرأى الجمهور، وشرعت في سرد متاعبها، تتلخص في أن امرأة تزوجت وأنجبت ابنا، كانت بسيطة رقيقة الحال تافهة في الوقت نفسه، وهي جسد فقط، شبهت بقشرة البيض واعتبرت :« **الشكل الفارغ للعقل حينما لا تملؤه الغريزة العمياء..**»([1])

سقطت المرأة في غرام **سكرتير** زوجها الذي يشبهها إلى حد كبير في الطباع. ولما تنبه الزوج إلى ميل كل منهما للآخر أخلى السبيل أمامهما، لتلتحق بعشيقها الذي أنجبت منه ثلاثة أبناء غير شرعيين، وبعد وفاة العشيق، ضاقت حالة العائلة فوقعت الابنة الكبرى-وهي فتاة على جانب من الجمال – في مكر سيدة تدعى **(مادام باتشي)** التي تتخذ من محل أزياء تديره وكرا للتلاقي المحرم.

ويصادف المدير **(ابنة زوجته)** في ذلك المحل من دون أن يعرفها وتفاجؤها الأم فيجن جنونها ويعلم الأب بالحقيقة، فيشمئز من رغباته الدنيئة التي لا تليق برجل في مثل سنه ويخجل من اتهامات ابنة زوجته ويقرر أن يجمع شمل العائلة في بيته حيث يعيش ابنه الوحيد، ولكن **الابن الشرعي** يسيء معاملة جميع أفراد الأسرة ويعتبرهم دخلاء على المنزل وعلى أبيه وعلى الحياة كلها.حيث كانت أخته الكبرى غير الشرعية تشكو من احتقاره لها قائلة: « **انظروا! انظروا إليه،لا يهتم بشيء، انظروا إلى جموده، لأنه الابن الشرعي، نعم هو الابن الشرعي. يحتقرني** ! ....»([2]) وبينما كانت الأم تستحلف ابنها أن

---

[1]-لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص65.

[2]-المصدر نفسه، ص83.

يكف عن عداوته حيال أولادها الآخرين « **تسمع ابنة الزوجة التي كانت طوال الوقت منثنية فوق حافة الحوض لتختفي الفتاة الصغيرة، تجيب في صوت كأنه رجع الصدى يأتي في الأعماق. فترة سكون، همت بالاقتراب...ثم...(دوي طلقة مسدس خلف الأشجار حيث الفتى مازال مختفيا)** »([1]) يلقى الصغيران حتفهما فتغرق **الابنة الصغرى** في نافورة الحديقة ويقتل **الابن الأصغر** برصاصة طائشة انطلقت من مسدس كان يلهو به.

1-2 المسرحية الداخلية (لعب الأدوار) :

يتمثل ملخص **(المسرحية الداخلية)** في فرقة مسرحية تتكون من المدير: وهو كبير الممثلين، الممثلة الأولى، الممثل الأول، الممثلة الثانية، الممثلة الشابة، الممثل الشاب، مدير المناظر، الملقن، عامل الملابس، عامل الستارة، سكرتير المدير، بواب المسرح، بعض المساعدين والعمال الآخرين.

كان الممثلون يتدربون في انتظار دخول مدير الفرقة المسرحية في إطار تهيئة المنصة لأداء عرضهم للفصل الثاني لمسرحية **بيراندللو(لعب الأدوار)**، وبينما ذهبوا إلى حجراتهم لتغيير ملابسهم ووضع المساحيق اللازمة حمل الملقن نسخة المسرحية تحت إبطه مستعدا لبدء التمرين.

وفيما أخذ بعض الممثلين يشتكون من الأدوار المسندة إليهم، شرع ممثل آخر بقراءة خبر من جريدة، والبعض يقرأ على زملائه بصوت مرتفع خبرا من جريدة مسرحية « **من الأفضل أن يرتدي الممثلون والممثلات ملابس فاتحة زاهية تعبر عن البهجة.**» ([1]) وأخذ آخرون يلهون بالبيانو وعند دخول المدير أعلن عن ابتداء العرض،

[1]-لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص206 .

[1]-المصدر نفسه، ص 58.

إلا أن **الممثلة الأولى** دخلت متأخرة كعادتها جالبة معها كلبا وهذا ما أغضب المدير. « **وعند ابتداء العرض تفاجأ الجميع بدخول ست شخصيات تبحث عن المديرمن خلال قول مدير المسرح (في استحياء): بعض الناس يسألون عنك يا سيدي .**

(المدير والممثلون يستديرون في دهشة إلى الشخصيات الست تجاه الصالة)

المدير: (في غضب) نحن في التجربة الآن!! وأنت تعرف جيدا أنه غير مسموح لأحد بدخول المسرح أثناء تجربة المسرحية.» ([1])

لكن العائلة توسلت للمدير عرض مأساتها أمام الجمهور بدل الممثلين،فساد الصراع بين الفريقين حول أحقية طرح المأساة، فرفضت العائلة أن يؤدي الممثلون أدوارهم لأنهم لم يعيشوا التجربة، وفي الأخير اقتنع المدير برأي **الشخصيات الست** وقرر منحهم الفرصة لعرض مأساتهم أمام النظارة فتحول الممثلون إلى متفرجين بعدما تهيئوا للعرض المسرحي.

ركز **لويجي بيراندللو** اهتمامه على مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**وجعلهاالعنوان الرئيس لمسرحيته، لهذا سميناها بـــــ**(المسرحية الإطار)**، حيث أراد أن يشد انتباهنا للعائلة التي عاشت المأساة الحقيقة، فالعنوان –وفق ما سبق–« إظهار لخفي ووسم للمادة المكتوبة، وهو توسيم وإظهار فالكاتب خفي محتواه، ولا يفصح عنه، ثم يأتي العنوان ليظهر أسراره، ويكشف عن العناصر الموسعة الخفية أو الظاهرة بشكل مختزل وموجز.»([1])

---

[1]–لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص70 .

[1]– محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص11.

فالعنوان هو أحد أهم العتبات باعتباره مدخلا للقراءة يختزل مضمون التجربة برمتها، فقد تكفي قراءة العنوان للتنبئ بما يحتويه الكتاب، ذلك أن العنوان قد يختزل محتوى المتن، وقد يحدد الشخصية المحورية في العمل الأدبي، كما قد يحدد الفضاء الذي تدور فيه الأحداث.([1]) إن عنوان مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** يختزل لنا مضمون النص فهو يطرح تساؤلات كثيرة من بينها أن **الست شخصيات** لم يعثروا على المؤلف حتى الآن.. ولكن **بيراندللو** هو الذي عثر على الشخصيات الست.... ، فالعنوان يعتبر ذا طابع فلسفي يتمثل في صراع نقله لنا عبر محطات يمتزج فيها الخيال مع الواقع ويؤكد صيرورة حياة تعايش الحقيقة الإنسانية.

ركز **بيراندللو** في عنوان مسرحيته **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**على الشخصيات، ولم يكتف بتشريحها وإنما عنون المسرحية بها، فجاء العنوان موافقا للمضمون، لأنه ركز على أبعادها الاجتماعية والنفسية والبيولوجية واصفا حيالها دقائق الأشياء.

عنوان المسرحية يحمل مغزى عميقا يجعلنا نتعاطف مع عائلة تريد أن تجد لها حيزا ضمن حراك الحياة، فهو يقوض في الذهن ألغازا ترسم الحبكة الفنية لمسرحية فلسفية تريدنا أن ننتقل من الواقع إلى الخيال ومن الخيال إلى الواقع، وهو يريد أن يجد بدائل مسرحية هي من صنعه ومن هندسته الخالصة. وعليه ارتأينا عقد مقارنة بين المسرحيتين ليتضح لنا الفرق بين الممثلين والشخصيات .

[1] -ينظر: الكبير الدادسي: تحليل الخطاب السردي والمسرحي _دراسة تطبيقية-، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،2014، ص 190.

4-المقارنة بين مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) ومسرحية (لعب الأدوار): مسرحية **بيراندللو** تعالج تناقضا بين المسرحية الإطار **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**-التي تتعلق بمأساة أشخاص واقعيين -والمسرحية الداخلية**(لعب الأدوار)**التي تكشف عن زيف الممثلين الذين يتقمصون أدوار الشخصيات ساعين إلى الشهرة دون عيشهم تجربة المأساة، وسنبرز ذلك من خلال الجدول.

ست شخصيات تبحث عن مؤلف (المسرحية الإطار)	مسرحية لعب الأدوار(المسرحية الداخلية)
أفراد العائلة ليسوا بحاجة إلى ملقن كل فرد من أفراد الأسرة يحفظ دوره.	الممثلون بحاجة إلى ملقن.
الهدف من الأداء هو عرض مأساتهم أمام الجمهور ليقاسموهم همومهم.	البحث عن النجومية لأن الممثلين كانوا يضعون المساحيق .
الشخصيات يعيشون أدوارهم.	الممثلون يلعبون أدوارهم.
العائلة لا تحتاج إلى مدير لأنها تسير وفق قدرها.	الممثلون بحاجة إلى مدير ليرشدهم ويسند إليهم أدوارهم لبدء تجربتهم.
لا يشكون من أدوارهم لأن ذلك دورهم في الحياة.	يشكو بعض الممثلين من الدور الذي أسند إليهم.
لا يحتاجون إلى نسخة مكتوبة.	يحتاجون إلى نسخة المسرحية.
دخلوا إلى المسرح بملابسهم العادية.	يحتاجون إلى حجرات لتغيير ملابسهم.
دخلوا بمسحة جنائزية.	كان أداء الممثلين حافلا بالحيوية.
يرتدون ملابس حداد سوداوية تعبر عن الألم والحزن.	يرتدي الممثلون والممثلات ملابس فاتحة زاهية تعبر عن البهجة.

نستنتج من الجدول:

– أن **بيراندللو** أراد أن ينتقد الممثلين الذين يرمون إلى الشهرة ويبحثون عن النجومية في التمثيل،من خلال التقابل بين **المسرحية الإطار** و**المسرحية الداخلية**، فبينت المسرحية صفات الممثلين الذين يرمون إلى إيصال مأساتهم ومعاناتهم من خلال مسرحية **ست شخصية تبحث عن مؤلف** دون تكلف .

لهذا دخلت دائرة العالمية لما لاقته من رواج وشهرة عندما مثلت، فالتمثيل هو رسالة هادفة وهو فكر قبل أن يكون فنا. فقد أوجد **بيراندللو** صلة وطيدة بطريقة ذكية بين المسرحيتين، فهو يطمح إلى تحسين ميدان التمثيل من خلال نقده لمسرحية **(لعب الأدوار)**.

– نكتشف أن اقتحام الأسرة للمسرح حاملة مأساتها حق عكس معاناة الإنسان مادام المسرح مخصص لعرض الفعل الدرامي الحامل لرسالة العرض ألا وهي: الدعوة إلى عيش الدور دون ترويض أو زخرفة لا إلى لعبه.

–إن المسرح مرآة عاكسة للواقع لأن **بيراندللو** أعطى الأولية للشخصيات– التي عاشت مأساة مزرية – أن تمثل دورها دون ترويض ودون خبرة سابقة، فالمسرح لا يحتاج إلى زيف أو قناع، فاعتبره مكانا تتم فيه عملية المعالجة النفسية للواقع، فقد أهمل دور الممثلين وهمشهم على حساب العائلة التي شغلت المركزية من خلال إسماع صوتها للعالم، فالعائلة تمثل مضمونا يبحث عن شكل .

5-تحليل مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف):

تمثل مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للويجي بيراندللو**صورة« مصغرة للعالم والحياة، حيث وزعت على كل شخص، وبالتالي فإن خطاب الممثلين والشخصيات المسرحية هو نفسه خطاب المتكلمين في الواقع، إذ أن المؤلف لا يمكنه أن يخرج عن الأعراف الخطابية والاجتماعية للغة التي يكتب بها.»([1])

كانت مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** مثيرة للجدل والنقاش، إذ يرى **محمد مندور** أن مسرحية **ست شخصيات** أعمق من المسرحيات الشهيرة كمسرحية **(ارتجالية فرساي) لموليير**، ومسرحية **(الضفادع) لأرسطوفانيس**، ذلك أن **بيراندللو** يعالج قضية الشخصيات الدرامية علاجا فلسفيا نظريا ثم يطبق بعد ذلك آراءه عمليا.([1])

وبالفعل اعتبر مسرح **بيراندللو** مخبرا للعلاج النفسي وللتخلص من هواجس النفس والتحرر منها، فقد أسالت مسرحية **(ست شخصيات)** حبرا كثيرا وأشبعت نقدا ودراسة وتحليلا، وفي هذا الصدد ذهب **يوسف عبد المسيح ثروت** في كتابه **(دراسات في المسرح المعاصر)** إلى أن **بيراندللو** طور فكرة الوهم وضياع الحقيقة، إلى حد غريب في مسرحيته الشهيرة **(ستشخصيات تبحث عن مؤلف)**، وفيها ينقلب مسرح الحياة إلى حقيقي، وتزول الحواجر بين المسرحيين، فلا يعود للتمثيل بمعناه المسرحي المعروف أي أثر في الوجود البشري، وتصبح الحياة نفسها تمثيلا مأساويا عجيبا لا ينتسب بأي صلة إلى التمثيل المسرحي. لأن مسرح الحياة ينتقل بصورة عفوية مروعة على خشبة المسرح. فينهزم الممثلون التقليديون تاركين وراءهم كل مواصفاتهم وأساليبهم وأدواتهم وتقاليدهم.

---

[1]- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص10 .

[1]-ينظر: محمد مندور: في المسرح العالمي، ص149.

تاركين–في الوقت نفسه–السيد المخرج، المدير الفني، ليستقبل الممثلين الأحياء، وليندمج معهم، في إخراج جديد، لم يكن ليخطر على باله ولم يكن ليحلم به.([1])

كما يؤكد أيضا **محمد مندور** أن مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**« تقوم على درس تطبيقي لمفهوم **بيراندللو** للدراما وأهمية الشخصيات فيها، فقد حرص على أن يحدد في دقة أبعاد كل من الشخصيات الستة الذين يحملون المأساة، وذلك في الإرشادات المسرحية التي دونها، غير مكتف بترك الأحداث والحوار يحددان تلك الأبعاد الجسمية والنفسية والسلوكية، على نحو يضمن أداءها على النحو الصحيح.»([2])

أما المخرج **لويجي سكوارتزينا** مخرج مسرحيات **لويجي بيراندللو**، فله رأي في مسرحية **(ست شخصيات)** قائلا: « كان يجب أن تقدم على أنها عمل في تطور. في الماضي (...) واعتقد أنه حانت اللحظة لأن نقدمها على أنها دراما تستمد حياتها من لحظة التقديم،إن كل قفشة فيها يجب أن تكون غير متوقعة. وألغى **بيراندللو** التركيب، فنحن نجد أنفسنا باستمرار أمام عجينة تتشكل. »([1])

أما **إليا الحاوي** فاعتبر مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** أنها أول مسرحية تعالج **(المسرح داخل المسرح)**، فقد دارت عليها مناقشات تترى في النقد والتقييم، بين تأييد وتنديد. وجد فيها بعض النقاد ذروة العمل المسرحي المبدع وآخرون اعتبروها مسرحية البولفار.([2])

---

[1]– ينظر: يوسف عبد المسيح ثروت: دراسات في المسرح، ص163.

[2]– محمد مندور: في المسرح العالمي، ص151.

[1] – لويجي سكوارتزنا: بيراندييللو على خشبة المسرح، ص108.

[2]– ينظر: إليا الحاوي: بيرندللو في سيرته ومسرحياته، ص299.

أما **محمد المصري** فقد رأى في**(بيراندللو)** أنه توصل إلى « تراجيديا فريدة من نظريات عصره، مزجها بتجاربه الخاصة، والتي كانت مؤلمة وقاسية، وظهرت في هذه **التراجيديا** الحيل المسرحية بأجلى معانيها مع الحيل الفكرية، وتقودنا الحوادث التي تتحرك فيها شخصيات مسيرة بخيوط العلاقات الإنسانية إلى حافة الهاوية، ويتملكنا نوع من الدوار ونحن نتأمل محاولاتهم البائسة لاسترداد وحدتهم النفسية، وقد نشأت مأساتهم من جهلهم لأنفسهم لا انتظارهم لما سيقع بهم.. »([1])

يتفق النقاد والباحثون على أن **بيراندللو** مفجر الثورة على التقاليد المسرحية، بشكله المسرحي الجديد والمغاير للمألوف، فقد سبق كتاب زمانه عندما نحا بمسرحه منحا آخر ليس بالمفهوم المتداول في الأذهان، فالمسرح عنده لم يعد يحوي الشكل التقليدي من مقدمة وعقدة وحدث، وإنما أصبح للمسرحية بعدا فلسفيا تشغل الأذهان والعقول، فهو بهذا فتح مجال التأويل والإنتاج الدلالي اللامتناهي للباحثين، فالمعاني في مسرحه تتولد وتزداد غموضا وعمقا كلما حاولنا استجلاءها والكشف عن أغوارها...

وعليه ارتأينا أن ندلي بدلونا في هذا المقام محاولين الكشف عن خبايا المسرحية وفق منظورنا بتسليط الضوء على إقحام **بيراندللو** واقع المجتمع ودحضه للإيهام والفصل فيما هو أنسب لمعالجة شؤونه الذهنية والمادية.

[1]– محمد المصري: (بيراندللو: مفجر الثورة على التقاليد المسرحية)، ص 86.

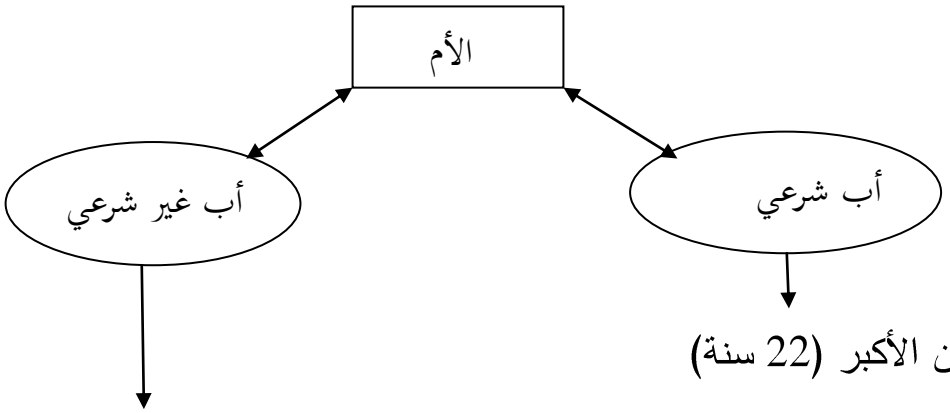
ا-تقنية المسرح داخل المسرح في مسرحية (ست شخصيات):

بيراندللو هو أول من افتتح **(تقنية المسرح داخل المسرح)** خلال القرن الواحد والعشرين بدءا من نصه الشهير**(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** وكل الذين جاءوا بعده من المسرحيين اللاحقين تأثروا بفكرته في شكل أو آخر.([1])

فقد أثبت **عامر صباح المرزوك** في كتابه**(تاريخ وأدب المسرح العالمي)** ، **وعصام محفوظ** في كتابه**(مسرح القرن العشرين)** أن حاسة الإبداع عند **بيراندللو** تفجرت بعبقرية وذكاء حتى لقب بأبي **المسرح داخل المسرح.**

وظف **لويجي بيراندللو** تقنية **المسرح داخل المسرح** في مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**، وذلك عند اقتحام عائلة مشتتة تتكون من أب وأم وابن شرعي وثلاثة أبناء غير شرعيين لخشبة المسرح بغية طرح مأساتهم أمام النظارة ليتقاسموا معهم همومهم قصد تخفيف حدة المعاناة، فعند وصولهم إلى قاعة العرض وقع بينهم وبين مدير المسرح جدال طويل حول أحقية طرح المأساة بأنفسهم بدل الممثلين الذين يتقمصون الأدوار باحثين عن الشهرة. وللإيضاح أكثر ارتأينا أن نضع مخططا للعائلة الورقية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف):**

[1]- ينظر: محفوظ عصام: مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، ص 215.



اتجهت العائلة إلى المسرح قصد عرض تجربتها أمام النظارة، والمقطع الموالي يبين اقتحام العائلة قاعة المسرح دون سابق إنذار:

« بواب المسرح: (في استحياء) بعض الناس يسألون عنك يا سيدي.

(المدير والممثلون يستديرون في دهشة إلى الشخصيات الست تجاه الصالة)

المدير: (في غضب) نحن في التجربة الآن !! وأنت تعرف جيدا أنه غير مسموح لأحد بدخول المسرح أثناء تجربة المسرحية.

(يوجه كلامه بعيدا)

من أنتم أيها السادة، وماذا تريدون؟

الأب: (يتقدم إلى الأمام يتبعه الآخرون،حتى يصل إلى أحد الدرجين) نحن نبحث عن مؤلف.»([1])

[1]–لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص70.

لقد توقف المدير والممثلون عن مواصلة العرض عند رؤية العائلة الورقية تقتحم مسرحهم داخلة قاعة العرض تعطي لنفسها أحقية الظهور والوقوف على الخشبة حاملة مأساتها. إلا أن المدير رفض بشدة هذه الفكرة، فاحتدم الجدال بين الفريقين، واستطاعت العائلة أن تقنعه وتقنع الممثلين بتقديم عرضها لأنها هي التي عاشت المأساة والمعاناة، وهي الأحق بعرض وضعها، وبذلك تحول الممثلون إلى متفرجين، مثلما يوضح المقطع التالي:

« **الممثلون والممثلات: (يصفقون) رائع...رائع...برافو !**

المدير: (حانقا) اسكتوا !...أتظنون أنكم في مرقص؟

(ينتحي بالأب جانبا ويتحدث إليه في هلع)» ([1])

في هذا المقطع تحول الممثلون إلى متفرجين لأنهم اندهشوا وأعجبوا بصدق ومدى قدرة العائلة على إيصال مأساتها وتأثيرها على المشاهدين، حينها طلب المدير من **الممثلة الأولى** أن تتقمص دور الابنة غير الشرعية (ابنة الزوجة) والتي أبت أن تسمح للممثلة كذلك، بل سخرت منها واحتقرتها لأنها لا تستطيع تأدية دورها بصدق، فالممثلة تركض وراء الشهرة وتسعى إلى النجومية وهذا ما أثار غضبها:

«**المدير:(إلى الممثلة الأولى)**

وأنت طبعا ابنة الزوجة

ابنة الزوجة:(منفعلة) ماذا..ماذا؟ أنا، هذه؟

(تنفجر ضاحكة)

[1]–لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص81.

المدير:(متضايقا) ماذا يضحكك؟

الممثلة الأولى: (مستاءة) لم يجرؤ أحد على أن يضحك مني..حتى الآن ! إما أن أعامل باحترام وإما أن أغادر هذا المكان !

ابنة الزوجة: لا، لا آسفة، أنا لا أضحك منك.

المدير:(لابنة الزوجة) يجب أن تشعري بالفخر لأنها ستقوم بدورك...

الممثلة الأولى: (في الحال وباحتقار شديد)..."هذه"

ابنة الزوجة: لم أقصدها صدقني، كنت أقصد نفسي حيث لا أرى نفسي فيك..هذا قصدي لا أدري فأنت لا تشبهينني في أي شيء ..»([1])

إن **ابنة الزوجة** لا ترى في **(الممثلة الأولى)** ما يؤهلها لأن تحل محلها لأن التمثيل –بالضبط–يستلهم من ذاكرة عاطفية شخصية لها علاقة وطيدة بصلة الرحم (الأسرة).

كانت الابنة تتمنع على **(الممثلة الأولى)** أن تؤدي دورها لأنها لا تجد ذاتها فيها، فتدخل المدير وأقنع العائلة بأحقية تأدية الممثلين لأدوار العائلة لكي يعطوا مأساتهم وجها وجسدا وصوتا وملامح، فيتفطن الوالد أثناءها إلى السبب الذي اقتضى على مؤلفهم أن ينصرف عنهم، بعد أن أوجدهم أحياء فعليين.فهو يحس أن الممثلين لا ينطقون بصوته. وليس كما يحس هو ذاته من الداخل.([1]) فقد أعلنوا تمردهم، وظهرت شخصيتهم القوية أثناء مواجهة الجمهور والممثلين المحترفين، فالظروف الصعبة التي تعرضوا لها في الحياة جعلتهم يتمتعون بشخصية المواجهة الانفعالية أثناء حوارهم مع الآخرين.

[1]–لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص129– 130.

[1]–ينظر: إليا الحاوي: بيراندللو في سيرته ومسرحياته، ص308.

وإذا ما عدنا إلى تحليل سلوك **ابنة الزوجة** غير الشرعية من خلال المقطع المذكور سابقا نجدها تتمتع **بالنرجسية (Narcissisme)** وحب الذات، ويتجلى ذلك من خلال ضحكها المبالغ فيه بغية جذب انتباه الآخرين، فقد بالغت في استخدامها **للأنا Egoالدفاعية**، وقد أكد **علماء النفس** أن **الأنا الدفاعية** تستخدم من أجل«المحافظة على الشخصية وحمايتها مما يتعرض لها من أخطار، وإشباع متطلباتها بشكل لا يتعارض مع الواقع وظروفه.»([1])

استخدمت **ابنة الزوجة** الضحك الهستيري عندما شعرت بالضعف النفسي والخوف من الآخر ولم تكتف بذلك وإنما اتخذت وسيلة أكثر وضوحا من الأولى وهي نظرة الاحتقار الموجهة إلى الممثلة، فقد أكد **علماء النفس** أن الإنسان الذي يواجه مخاوف في حياته يلتجأ إلىوسلة دفاعية تظهر في سلوكاته مثل الهلوسات والانفجارات الانفعالية من الصراخ أو الضحك.([1]) مثلما حدث لابنة الزوجة التي شعرت بالضعف ولم ترد الاستسلام تجاه مصائد الدهر عندما كانت تحاول جاهدة أن تظهر بصورة براقة أمام الجمهور.

اتخذت **ابنة الزوجة** الضحك كوسيلة تعبيرية عن الغضب والرغبة في الانتقام من وضعها الذي آلت إليه، وفي هذا المقام نجد أن **بيراندللو**عبر بالأشياء ولم ينقلها لنا بواقعيتها، فبدل أن تعبر الفتاة في مسرحيته عن غضبها بالبكاء التجأت إلى وسيلة معاكسة وهي الضحك، فالتعبير بأضداد الأشياء يكون أقوى تأثيرا في المشاهد من الأشياء المتوقعة

---

[1]–فرج عبد القادر طه، محمود السيد، أبو النيل، شاطر عطية قنديل وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي، إشراف ومرا: فرج عبد القادر طه، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص63.

[1]–ينظر: لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص475.

المألوفة المباشرة على خشبة المسرح، فطريقة عرض المسرحية كان ممزوجا بالجد والهزل معا، وعليه تصنف مسرحية **بيراندللو** ضمن **المأساة الهزلية**.

لجأ **بيراندللو** إلى**(تقنية المسرح داخل المسرح)** من أجل أن يكتشف ذاته من خلال محادثة الذات المماثلة، فقد وجدت **ابنة الزوجة** ما يقابلها في الواقع، فكأنها ترى نفسها في مرآة عاكسة وتسخر منها لأنها مغفلة وقعت ضحية الغدر والخداع، وهذا ما نجده في الفلسفة الوجودية عند **(جون بول سارتر)** التي تعتبر أن الإنسان حر في حياته بشرط أن يتحمل مسؤولية العواقب، فكثيرا ما يلجأ المصابين باضطرابات نفسية في حياتهم إلى مناجاة أنفسهم، لأنها الطريقة الأنسب لاكتشاف الذات المبهمة والغوص في أعماق الروح الإنسانية التي لا تزال محل جدل بين الفلاسفة ويستحال فهمها.

كان الحوار في المسرحية مرتكزا بين الشخصيات والممثلين في شكل تبادل أدوار دون أن يخلو ذلك من صراع وجدال بينهم، فيتحول الممثلون تارة إلى متفرجين عندما تشرع العائلة في سرد واقعها المعيشي، وتتحول العائلة (موضوع المسرحية) إلى متفرجة عندما يتدخل الممثلون من أجل إقناع المدير لطرد العائلة من قاعة العرض خوفا على مكانتهم.

وبعد جدال عميق انتصرت الواقعية على الزيف الفني، وشرعت العائلة في سرد أحداث وقعت في الماضي ثم انتقلت إلى المضارع في شكل سردي قائم على الوصف والتعليق والاستطراد وهي تقنية مهمة من تقنيات **(كسر الإيهام)** وخلق حالة من الانفصام بين المتلقي والممثل.

استعان **بيراندللو** بعنصر السرد لإحداث التغريب عن طريق الراوي، حيث أخذ يناقش ويعلق وينقد الكثير من المواقف، فقد اختزل الكثير من الأحداث عن طريق السرد وأغلب الأحداث عنده تروى ولا تجسد. سعيا منه إلى تذكير المتفرجين بأنهم أمام ممثلين

يؤدون أدوارهم فقط. والهدف من ذلك هو تطهير نفس المشاهد، ومن ثم دفعه إلى أن يبحث عن التغيير.

أما **منزلة المؤلف** في هذه المسرحية فكانت بمثابة الراوي العليم ببواطن الشخصيات متنبئا إلى ما يحدث لهم مستقبلا، فهو المؤلف والمخرج والمدير الذي كان يحسم النزاع بين الفريقين والفصل في أمر العائلة والممثلين. فقد أحسن دمج المسرحيتين من خلال الانتقال المباشر من الواقع المعاش وهو **(مأساة العائلة الورقية)** إلى الواقع الفني **(تقمص الممثلين لأدوار الشخصيات)** والعكس، وهذا ما أدى إلى كسر الإيهام بالواقع في إطار الملحمية .

ب-بيراندللو والتناص الذاتي:

يتناص **بيراندللو** مع نفسه في مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**، رغبة منه في التحرر والتطهر من أشياء دفينة تتواجد في لا شعوره الجمعي **La subconscience collective**(*) عن طريق الكتابة وطرحها للنقد أمام مرأى المتفرجين. فالفنان عندما يحكي قصته « يستخدم جزء كبيرا من حياته الخاصة ومن شخصيته مادة لذلك،(...) فهو لا تقوده رغبة في تمجيد ذاته بل في تقصيها. »([1]) فقد

(*) **اللاشعور الجمعي**: هو مجموع الأحوال النفسية الباطنة التي تؤثر في سلوك المرء، وإن كان المرء لا يشعر بها، وقد أطلق **فرويد** اسم ما قبل الشعور Préconscient على الأحوال اللاشعورية التي تستطيع من تلقاء ذاتها أو بواسطة الإرادة أن تجتاز عتبة الشعور وتصبح شعورية.(**للاستزادة، ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص264**).

[1]-عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، 1980، ص24.

صرح بأنه كتب مسرحية(**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**) لغاية في نفسه قائلا: « كتبت مسرحية **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** لأتخلص من كابوس.»([1])

أثبت **فرويد** أن ذكريات الطفولة تبقى راسخة في ذهن الإنسان، وتؤثر في نموه تأثيرا لا يزول، « وترسى على وجه الخصوص الأساس لما قد يحدث من اضطراب عصبي (...)، فقد كان الناس ينظرون إلى الطفولة على أنها **بريئة** وخالية من شهوات الجنس، ولم يكن يتبادر إلى الأذهان أن الصراع ضد شيطان **اللذة الحسية** يبدأ قبل فترة البلوغ المضطربـــة. »([2])

أثبت **فرويد** عند قيامه بتجارب في مجال الطب النفسي أن الإنسان يكبت معاناة الطفولة إلى مرحلة متقدمة من العمر، وهذا ما وجدناه عند **بيراندللو** أثناء تعبيره عن معاناته بلفظة **كابوس،** فالكابوس الذي عانى منه **بيراندللو** هو حادثة الخيانة التي عاشها في صغره وبقي يتألم منها والتي أصبحت جزءا من حياته لم يستطع نسيانها أو تناسيها.

إن الاضطراب النفسي عند **بيراندللو** أعطاه قدرة وقوة الإبداع، وفي هذا الصدد يرى **عز الدين إسماعيل** أن« الشخص العصابي يخضع في صورة غير واعية لنظام يقلع فيه عن بعض المتعة أو القوة، أو هو ينزل بنفسه الألم كيما يضمن نوعا آخر من القوة أو نوعا آخر من المتعة. »([1])

وهذا ما يسمى في **علم النفس** بالمعادل النفسي، فالإنسان الذي حرم في حياته من متطلبات الواقع كالحب والهجران والحرمان... يلجأ إلى وسيلة تغطية عجزه عن طريق

---

[1]– محمد المصري: بيراندللو: مفجر الثورة على التقاليد المسرحية، ص 87.

[2]– فرويد سيقموند: حياتي والتحليل النفسي، ص53.

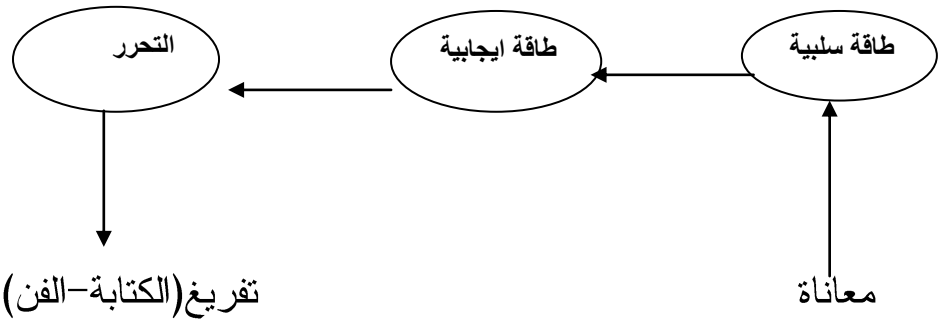
[1]– عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 21.

الصبر من أجل تحقيق أشياء أخرى تعوضه ذلك الحرمان، **فبيراندللو** أراد أن يستحضر معاناته الطفولية عن طريق **(التداعي الحر)** ومن ثم إعادة إحيائها بكل تفاصيلها ليتخلص منها لأنها كانت مدفونة في داخله، فبقدر شدة الألم يكون الإبداع قويا، فيتحول هذا الإبداع إلى لذة معادلة لذاك النص، **فبيراندللو** كانت علاقته باللاشعور أكثر من علاقته بالشعور لأنه كان يعيش خبايا نفسه الطفولية، أما الحاضر فلا نجد له أثرا كبيرا في حياته. سوى لحظة الإبداع والكتابة فقط.

فعوض أن يتخذ **بيراندللو** طريقا سلبيا تجاه معاناته اتجه إلى نوع من المعالجة النفسية التي عرفها **علماء النفس** بأنها« تحويل طاقة دافع مدان من موضوع أصلي تريد أن توجه له إلى موضوع آخر بديل مقبول اجتماعيا، وهذه العملية تتم أساسا على مستوى لا شعوري، على نحو ما يحدث للمراهقين من تحويل طاقة الدافع الجنسي القوية لديهم نحو موضوعات لا يعارضها المجتمع بل يحبذها ويحث عليها كالرياضة والفن والخدمات الاجتماعية والتحصيل الدراسي والهوايات المختلفة.»([1])

كان **بيراندللو** مخيرا بين أمرين وهما: الانتقام من المجتمع لأنه حرم من أبسط الأشياء التي تمتع بها غيره من الناس وهو الاستقرار النفسي والعائلي أو تحويل طاقته السلبية إلى أحاسيس إيجابية وهذا ما فعله، فقد استغل طاقته السلبية من خلال التفريغ عن طريق الفن والكتابة، وهذا ما أسهم في بناء وتطوير مسرحه، والمخطط الموالي يوضح ما ذكرناه:

[1]– فرج عبد القادر طه وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص116.



(الحرمان–الخيانة–فقدان الزوجة)

نستنتج من خلال المخطط أن الأفكار السلبية المتعلقة **ببيراندللو**–التي تتمثل في الحرمان (المعاناة –الخيانة–فقدان الزوجة....)– لم يستقبلها وإنما كان يحاول التخلص منها من خلال الاستجابةلأفكار بناءة (الرغبة في التطلع والقراءة) ومن ثم تحويلها الى أحاسيس ايجابية تجلت لنا في شكل سلوك إبداعي وهو التفريغ والتطهر. (الكاتبة– الفن).

وفي هذا الصدد أثبتت الدراسات أن الإنسان يسقط في كتاباته أشياء دفينة عاشها في فترة معينة، استنادا إلى ما أكده كل من **أرسطو** (Aristote) و**فرويد** (Freud) **ونيتشا** (Nietzsche)على أن الكتابة هي عملية **معالجة نفسية(Psychodrama)**، فحادثة الخيانة بقيت بعد خمسين سنة « كأنها بكر في نفس **بيراندللو**، يتقزز منها ويشعر بالسفلية والنذالة وحقارة التصرف الإنساني السري والمكتوم.» ([1])

وبالفعل عكست مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** واقع **بيراندللو**، حيث يتواجد في شخصية **الأب** الذي تحمل عناء خيانة زوجته عند التحاقها بسكرتيره، وحاول أن يجمع شتات العائلة بعد **وفاة الزوج غير الشرعي** أثناء سفره للعمل خارج إيطاليا، وهذا يعكس صبره وتحمله الصعاب، فمسألة الخيانة أثرت في حياته الطفولية. ورغم فعلة

[1]–إليا الحاوي: بيراندللو في سيرته ومسرحياته، ص33.

الزوجة أشفق على الأسرة بعدما توفي **الزوج غير الشرعي**، وجمع شمل العائلة، مشبها زوجته السابقة بقشرة البيض الفارغة بقوله :

« **قشرة البيضة...إنها الشكل الفارغ للعقل حينما لا تملؤه الغريزة العمياء. فأنت العقل وزوجتك الغريزة..** »([1])

يتضح تعاطف **بيراندللو** مع زوجته بشكل كبير في المسرحية، وهذا راجع إلى أزمة الطفولة لديه عندما رأى والده – الذي كان يدعي المثالية– يخون والدته التي كان متعلقا بها كثيرا، وواقع زوجته المصابة بمرض الهلوسة، فقد أثبت **فرويد** أن المحبة الزائدة للأم في الطفولة تتحول على نحو مفاجئ إلى كبت وتسمى **بعقدة أوديب**.([2])

إن خيانة والد **بيراندللو** لزوجته تحت مرأى منه جعله يتقزز ويميل إلى حب الجنس الأنثوي ويتعاطف معه وينفي العقل عن المرأة ويعتبرها وسيلة هشة سهلة للضياع مثلما وجدنا أثر المرأة الضحية في مسرحية(**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**)(الأم– الأخت– الزوجة)، والهدف من ذلك هو استقامة المجتمع وعدم تشتته، فالأسرة هي اللبنة الأساسية للمجتمع.

كما يتجلى إسقاط الواقع على المسرحية في شخصية الابن الشرعي الذي انتقد وضع والده الذي سمح لزوجته لكي تهرب مع عشيقها قائلا:

«**أولا: فسح المجال لزوجته بالالتحاق بسكرتيره بعد أن طرده لاحظ قلقها واضطرابها الشديد فقرر ترك المجال لزوجته لكي تنعم بالحياة التي تريدها .**

---

[1]–لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص65 .

[2]– ينظر: سيقموند فرويد: التحليل النفسي لرهاب الأطفال (هانز الصغير)، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص30.

الأم: (بعنف) دفعني إلى ذلك، دفعني إلى ذلك والله على ما أقول شهيدا.

المدير: عفوا، ولماذا لم تطرد سكرتيرك هذا؟

الأب: هذا ما فعلته بالضبط؟ ولكني رأيت بعد ذلك هذه المرأة المسكينة تجول بمفردها بين جدران المنزل كمخلوق بائس ضائع، كأحد الحيوانات الضالة الذي تأخذك به الشفقة فتؤويه.»([1])

ينتقد **الابن الشرعي** موقف والده الايجابي تجاه والدته، فلم يتجرأ على مناداتها بأمي وإنما اعتبرها زوجة لوالده بسبب حرمانه منها عندما تم نقله إلى الريف لينشأ نشأة صالحة بسبب استهتارها، فالحرمان جعله يرغب في الانتقام منها وتعذيبها، فقد أثبت **فرويد** في كتابه **(مستقبل وهم)** أن كل الضروب من الحرمان والرغبات الغريزية التي يعاني منها الإنسان تعاود الولادة.([1])

فرغم محاولة الأب إنقاذ ولده بإرساله إلى الريف لينمو نموا سليما، إلا أن دور الأم والدفء الأسري لا يغيب مهما عوضته المربيات، فالابن ازداد حقده على والدته، وظهر في سلوكه عند قيامه بتحريض والده من أجل طردها وعائلتها من البيت .

غير أننا نتساءل عن سبب سماح الزوج لزوجته بالالتحاق بسكريتيره رغم أن سلطة القانون والاقتصاد والمجتمع من نصيب الرجل؟ في هذا المقام أثبتت الدراسات التي أجراها **فرويد** في مجال الطب النفسي أنالمرأة تمتلك سلطة أعلى من سلطة الرجل وهي: السلطة العاطفية، إذ يرى «أن المرأة غالبا ما تمتلك هذه السلطة بشكل سلبي، فتعطي

---

[1]-لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص96-97.

[1]- ينظر: سيقموند فرويد: مستقل وهم، تر: جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1974، ص15.

نفسها بشكل بارد أحيانا وبشكل مهدد ومخيف أحيانا أخرى مما يحول الرجل إلى عاجز رهابي، ويعطي المرأة في ذهنه صورة رمز الافتراس والخطر، وعلى هذا تتحول المرأة في نفسه هي أيضا من السلبية إلى الفاعلية.»([1])

فإعراض الزوجة عن زوجها لأيام وانشغالها عنه كان بمثابة انهيار عاطفي حدث له، فقد أراد التخلص من زوجته قصد التنفيس من حدة معاناته، فقد أثبت **(علم الاجتماع)** أن العلاقة بين الزوجين تكمن في دقائق الأشياء التي يصدرها أحد الطرفين نعتبرها ثانوية أو لا قيمة لها أو لا معنى لها، غير أنها تساهم في بناء أو هدم الأسرة . ([1]) فالخيط الرابط بين الزوجين يعتبر رفيعا جدا وهشا، يعادل وضع عائلة **الست شخصيات**، فعند شعور الزوج بإهمال زوجته له التي كانت طوال الوقت شاردة الذهن، جعله يتخذ قرار التخلي عنها والتخلص منها رغم حبه الشديد لها، والدليل على ذلك إيوائه لها بعد خيانتها له ووفاة عشيقها.

إن **بيراندللو** الذي يلعب دور الأب فسح المجال أمام زوجته للالتحاق بسكرتيره بعدما يئس من وضعها، فكانت تتنقل بين الغرف شاردة الذهن كأحد الحيوانات الضالة، فقد صور حال زوجته الساذجة التي تتبع رغباتها النفسية،والتي تسببت بتشتيت أسرتين:

1-**أسرة الأب:** اضطر الأب لنقل ابنه إلى الريف ليتلقى تربية سليمة بعيدا عن أمه الساذجة، فنشأ حاقدا ناقما على مجتمعه وعلى والده بسبب فعلة والدته الشنيعة.

---

[1]-بول روزن: الحريم الفرويدي -فرويد وأتباعه من النساء،تر وتقديم ثائر ديب، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1995، ص41.

[1]- ينظر: جيل فريول: معجم مصطلحات علم الاجتماع، تروتقديم: أنسام محمد الأسعد، مرا : بسام بركة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1،2011، ص90.

2-**أسرة الزوج غير الشرعي:** نتج عن علاقة الزوجة بالسكرتير ثلاثة أبناء غير شرعيين، حيث استغلت الابنة لخدمة الهوى بعدما اضطرتها الظروف لذلك، فكانت عرضة للخطر لولا تدخل الأب لإنقاذ الوضع.

فرغم ما تسببت به هذه المرأة الفارغة -كما اعتبرها **بيراندللو**- يدعو الأزواج إلى فسح المجال أمام زوجاتهن ورعايتهن وعدم التخلي عنهن، حيث صور نفسه في المسرحية على أنه البطل الذي سيخلص زوجته من معاناتها بعد تفكك عائلة الزوج غير الشرعي.

وهذا ينطبق على حياة **بيراندللو** أثناء صبره على زوجته عند مرضها، وفي هذا الصدد يصف **إليا الحاوي** وضع زوجة **بيراندللو** قائلا: إن عافيتها انهارت إثر الوضع الأخير، وارتبكت أعصابها، ومع أنها عولجت، فقد كانت تنحدر رويدا رويدا في هاوية ذاتها وتطبق عليها جدران العالم بنوع من السوداوية التي لا ينجع فيها دواء. ومن الانهيار العصبي إلى الهلسنة، إلى الجنون المطبق والقيام في مصّح الأمراض العقلية. وتلك الغيرة العدمية الصفراء التي كانت تتآكلها.([1])

مما سبق يتجلى رسوخ **بيراندللو** المتجذر بأرض المعاناة لأن وجوده كفنان يتغذى على مصائب الناس وخاصة إذا كانوا من أقربائه، ففي مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** صور **بيراندللو** الأب الشرعي (المدير) على أنه المخلص للأسرة رغم خيانة الزوجة وإنجاب أبناء غير شرعيين يتكفل بهم لدرئهم من الضياع وهذا لقداسة الأسرة عنده ومكانة الأنثـــــــى (الأم) كعماد لها. لقد عاش بيراندللو حياة مزدوجة « عاش نفسه

[1]-ينظر: إليا الحاوي: بيراندللو في سيرته ومسرحياته، ص35

وعاش النموذج المشوه لنفسه في فكر زوجته. فلا عجب –إذن– إن هو تساءل أيتـــــها هي النفس الحقيقية. »([1])

كما تناص موقفه مع تجربته الخاصة عند ملازمة زوجته وهي مريضة ولم يتخل عنها دراية منه بمكانة الأمومة ومعاناته في صباه.

ج–فلسفة عنوان (ست شخصيات) عند بيراندللو:

يطرح العنوان الذي وضعه **بيراندللو(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** تساؤلا فلسفيا جوهريا مفاده: من هو المؤلف هل هو **بيراندللو** أم القدر؟ وأيهما أفضل الفن أم الحياة؟ كتب **بيراندللو** مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**، مثلما الله تعالى يكتب حياة البشر إلا أنه عجز على أن يصوغ لهم قالبا فنيا، وترك لهم المجال والحرية لخط قدرهم والمقطع الموالي تظهر رغبة العائلة في أداء دورها ولو لمرة واحدة:

«الأب: نريد أن نعيش يا سيدي؟

المدير: (في تهكم)..إلى الأبد ؟

الأب: لا يا يسدي.على الأقل لحظة واحدة فيكم .

أحد الممثلين: شيء غريب...شيء غريب ؟

الممثلة الأولى: يريدون أن يعيشوا فينا؟» ([1])

[1]– سمير شيخاني: روائع المسرح العالمي، دار الجيل للنشر والطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص233.

[1]–لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص 79.

في هذا المقطع تظهر رغبة العائلة في أن تخط قدرها وتسرد مأساتها دون تنميق وهذه مسألة جدلية فلسفية تبين أن شيء من الله يتواجد في ضمائر المخلوقات والمقطع الموالي يوضح ذلك:

« المؤلف الذي خلقنا كائنات حية لم يرد، أو لم يستطع بعد ذلك أن يضعنا ماديا في عالم الفن وهذه جريمة شنيعة يا سيدي لأن من قدر له أن يولد شخصية حية يمكنه أن يهزأ حتى من الموت. ولن يموت أبد.» ([1])

لذا تأتي **الست شخصيات** لطرح مأساتها وترفض أن تمثل(تسير) أدوارها، بل يجب أن تؤدى لأن الله تعالى كتب عليها مأساتها وخط لها قدرها كما شاء وهذه مسألة عقائدية طرحتها العقيدة الإسلامية: هل الإنسان مسير أم مخير ؟

وقد فصل **بيراندللو** في ذلك، وكان خيار الأسرة الورقية أن تعرض مأساتها الحميمية دون مركب نقص لتتجلى الحقائق ومنها على الأخص أن المؤمن مصاب ولن يتم الرضا عن النفس إلا بكشف سترها ولو دعاء وتضرعا إلى المولى، وبما أن الإنسان خليفة الله في الأرض فقد نفخ من روحه في الشخصيات، وعرضها على المشاهد ليقنعه بأن الأرواح لا تسير كالأجساد ولا تخضع لعقل بل إلى نفس.

في مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** -بينما كان **بيراندللو** يكتب مأساتها- خرجت من خياله لتواصل طريقها وتخط قدرها بنفسها، أما في مسرحية **(لعب الأدوار)** نجد أن الممثلين ملزمون بأداء أدوارهم، وكان البعض منهم يتذمر أحيانا من الدور الذي أسند إليه. وتسيير الإنسان أو تخييره مسألة عقائدية طرحتها فرقة الجبرية

[1]- لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص 77- 78.

عندما اعتبرت أن الإنسان« مجبور في أفعاله: لا قدرة له، ولا إرادة، ولا اختيار.» ([1]) وهذا هو وضع الممثلين الذين هم مجبرون على أداء أدوارهم كما هو مكتوب في نسخة المسرحية بينما يذهب أهل السنة والجماعة إلى أن الإنسان مخير في أفعال الخير والشر وهذا مصداقا لقوله تعالى « فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ (7) وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ.»([2])

فالاختيار ترجيح الشيء، وتخصيصه، وتقديمه على غيره، وهو أخص من الإرادة، وله عند القدماء معنيان:« الأول كون الفاعل بحيث إن شاء فعل، وإن لم يشأ لم يفعل، والثاني صحة الفعل والترك، بمعنى أن المختار هو القادر الذي يصح منه الفعل والترك، فإن شاء فعل، وإن شاء ترك. والمقصود بحرية الاختيار القدرة على اختيار أحد المقدورين، أو اتصاف الإرادة بالقدرة على الفعل دون التقيد بأسباب خارجية. والقول بحرية الاختيار مذهب الذين يرون أن للمرء فيما يريد أو يفعل، حرية أو قدرة واستطاعة عليه.» ([1])

وهذا هو وضع **الست شخصيات** التي عاشت المأساة وخيّر كل فرد من أفراد العائلة بين الخير والشر، فمثلا إتباع الزوجة لعشيقها هو من محض إرادتها.. لذا رغبت العائلة أن تعرض دورها الذي قدره الله تعالى لها:

«الأب: لا يا سيدي: إني أمثل كأي إنسان الدور المقدر له تمثيله. ([2])

---

[1]-أبو الفتح محمد بن عبد الكريم الشهرستاني: الملل والنحل ، ج1-2 ، تح: محمد فريد، المكتبة التوفيقية، القاهرة ، مصر، د. ت، ص 100 .

[2]- سورة الزلزلة، الآية7- 8.

[1]- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، ص48.

[2]- لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص118.

يندهش المدير ويسخر من الأب قائلا:

"المدير: (في دهشة مصطنعة وساخرة) وأنت وهؤلاء حولك ولدتم شخصيات؟

الأب: فعلا يا سيدي: وشخصيات حية كما ترى.»([1])

ويضيف الأب قائلا:

«الأب: لم تر شيئا مثل ذلك في حياتك، لأن المؤلفين عادة يخفون دقائق عملهم. عندما يرى المؤلف الشخصية تحيى حياة حقيقية أمامه.... لا يفعل شيئا أكثر من مجرد تتبعها في كلماتها وحركاتها التي توحي هي نفسها بها إليه. والواجب أن يحترم رغبتها. والويل إذا لم يطع أمرها.. فعندما تولد شخصية، تكتسب في الحال الاستقلال حتى عن مؤلفها نفسه..ويمكن أن يتخيلها الناس في مواقف لم تخطر قط على بال المؤلف–وتكتسب في بعض الأحيان أيضا معاني لم يخطر على بال المؤلف على الإطلاق أن يصفها بها.» ([1])

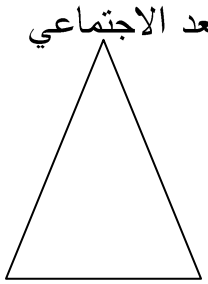
نجد في المقطع المذكور أن **بيراندللو** أعطى للشخصية مكانة عالية واهتماما واضحا، وذلك لأن تشكيلة وتركيبة الفرد المعقدة تفسر صعوبة الوصول إلى سبر أبعاد الشخصيات إلا إذا كان الكاتب المسرحي مضطلعا بنظريات علم النفس والاجتماع والفلسفة لكي يتمكن من بعثها حية تمارس أفعالها بإرادتها، فالفروق الجسمية والعقلية والنفسية هي التي تميز فردا عن آخر، فهذا الفرد أكثر ذكاء من ذاك، وهذا أقل انطوائية

[1]– لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص 75.

[1]– المصدر نفسه، ص 183– 184 .

من ذاك، كما أن هذا أطول من ذاك...الخ. وتلزم معرفة الفروق بين الأفراد بعضهم وبعض حتى يعامل كلا بالطريقة التي تناسبه.([1])

فقد برع **بيراندللو** في بناء شخصياته ضمن تركيبة معقدة تتمثل في أبعاد ثلاثة وهي :



البعد النفسي البعد العقلي

البعد الاجتماعي: يتلخص في بيئة العائلة، فقبل الحديث عنها ينبغي تقسيمها إلى مرحلتين: **المرحلة المحافظة:** التي عاش فيها الابن الشرعي رفقة والده وأمه قبل وقوعها في الخطأ و**المرحلة المتفتحة:** بعد التحاق الأم بسكريتير زوجها حين أنجبت منه ابنة غير شرعية وولدين صغيرين. ففي **المرحلة الأولى** عرفت العائلة استقرارا تاما وعليه تشبع الابن الشرعي بقيم رفيعة سامية، وفي **المرحلة الثانية** عرفت العائلة تشرذما بسبب تدخل طرف غريب عن الأسرة وهو **الزوج غير الشرعي**، لذا حدث تصادم بين شخصية **الأخ الشرعي المحافظة** وشخصية **الأخت غير الشرعية** التي كانت ترتاد أوكار التلاقي، فهما متناقضان تماما، وهذا اتضح في سلوك **الابن الشرعي** عندما كان يرسل نظرات الاحتقار والازدراء لأمه و**أخته غير الشرعية** ويطلب من الوالد طردهم من البيت.

[1]– ينظر: فرج عبد القادر طه ومحمود السيد أبو النيل وشاطر عطية قنديل وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص 346.

أما **الجانب الانفعالي** فيتمثل في مشاعر وعواطف متضاربة بين العائلة، فعدم استقرار العائلة أدى بشعور كل طرف منها بالهوان وعدم الثقة بالنفس، وقد استمدت الأسرة هذه المشاعر من الجانب الاجتماعي المضطرب الذي أدى إلى انفعالات الشخصية.

الجانب العقلي: فيما يخص هذا الجانب نجد أن مستوى الثقافة لدى العائلة متّله **الأب** الذي كان دقيق الملاحظة وسريع الانتباه والبداهة والتذكر غير أن زوجته شخصية مناقضة له تماما، فلم تكن من مستوى ثقافة زوجها، فقد تفطن لخيانتها...وهذا يعود إلى سوء اختيار الزوج لشريكة حياته .. ورغم ذلك نجد أن دوره في العائلة بعد ضياعها لم ينته، وإنما أعاد بناء شملها.

ظهرت قوة الكتابة الدرامية عند **بيراندللو** من خلال مراعاة البعد النفسي والعقلي والاجتماعي للشخصيات، عندما أعطى درسا تطبيقيا للكتاب الذين يكتبون مسرحياتهم دون مراعاة الجوانب المذكورة سابقا، وبالتالي تموت الشخصية فور ولادتها، فمن الصعب أن يكتب المؤلف مسرحا إذا كان يجهل أبعاد الشخصية والعمق الفلسفي لها، فلابد للفنان أن يترك الشخصيات فوق الخشبة ترسم أدوارها بنفسها وأن لا يتدخل ويوجد مصائرها، فيتضح توجيه المؤلف للشخصيات بدل التطور الطبيعي السلس لها فيعطيها الحياة والوجود، ولابد للكاتب المسرحي أن يكون مبدعا لكي ينجح في عمله الفني مثلما فعل الله تعالى في البشر عندما خلقهم .

د-الألم واللذة في مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف):

كان الإنسان منذ الأزل يصارع الحياة، فقد جعل الله تعالى الدنيا متقلبة، وجعل الإنسان يكابد من أجل العيش،« فالحضارة التي يشارك فيها تفرض عليه درجة محددة من

الحرمان، ويسبب له الناس الآخرون مقدارا معينا من الألم، إما بخرقهم تعاليم هذه الحضارة وإما بسبب نقصها وعدم كمالها. أضف إلى ذلك المصائب التي تنزلها به الطبيعة الجامحة غير المروضة، والتي يطلق عليها اسم المقادير.» ([1])

غير أن الله تعالى أعطى للإنسان متنفسا في هذه الحياة وهو الإبداع، فالإنسان لم يقف مكتوف اليدين يواجه مصيره المحتوم وإنما أخذ يجد الحلول لأزمات الدهر، فهو المخلوق المميز الذي ميزه الله تعالى بالعقل عن غيره من المخلوقات، فأخذ الإنسان يحاكي الطبيعة بشتى الوسائل كالموسقى والرقص والفن ....

وعلاقة الفن بالحياة علاقة حتمية، وتختلف درجة فهم الإنسان المبدع للحياة وإدراكه لها، وبالمعنى الحسي يختلف عن فهم الإنسان العادي وإدراكه. « ثم إن الأمر يختلف من فنان لآخر، بل ويختلف في الفنان الواحد بين حالة وحالة أو بين ساعة وساعة. تلك خصوصية الفن، أو الخبرة الفنية، بحيث لا يفيد التنكر لها أو تجاهلها.» ([1])

من هذا الموقف تبادر إلينا تساؤل مفاده: هل يجب أن تنقل المآسي بطريقة مباشرة أم يجب مراعاة أحاسيس الجمهور ونقلها بطريقة لبقة وإيحائية؟ وهل يلعب الممثلون أدوارهم أم يعيشونها كما هي ؟ وبعبارة أخرى: هل الفن بحاجة إلى ألم أم أنّه بحاجة إلى مزيج من اللذة والألم أي إلى خلط بين الحقيقة والإيهام ؟

سبقت الإشارة إلى أن الممثلين عندما شرعوا في أداء تجربتهم كانوا في غاية من الانبساط لأنهم سيظهرون أمام الجمهور في عرض مسرحي وستكتب عنهم الصحف

[1]– سيقموند فرويد: مستقبل وهم، ص 23.

[1]– محمد شفيق شيا: في الأدب الفلسفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 2009، ص62.

والجرائد والمجلات، فكان كل واحد منهم يسعى إلى تغيير مظهره بوضع مساحيق التجميل ليظهر أمام الناس.

دخلت العائلة المكونة من **ست شخصيات** مقتحمة قاعة العرض تريد أن تجسد المأساة بملابس سوداوية تعكس حالتها النفسية وشقاءها، **فالست شخصيات** تمثل **الألم(الواقع)**، أما الممثلون يمثلون **اللذة**(الإيهام) ويريدون إيهام المتفرج بأنهم يتألمون، لهذا حدث جدل كبير بين الفريقين وفي النهاية انتصر **الألم** على **اللذة**، وهذا نتيجة صدق العائلة في عرض مأساتها، فكيف لإنسان لم يعش تجربة ألم أن يتألم ؟! **فالست شخصيات** كانوا بحاجة إلى التطهر من درن الحياة والمنفذ الوحيد للتفريغ هو المسرح، فاقتحموه رافضين مساحيقه متشبثين بطبيعتهم يتوسلون إلى المدير طرح مأساتهم كما هي:

«الأب: بالضبط، وما دمت لا توجد نسخة للمسرحية وعندك لحسن الحظ الشخصيات بدمها ولحمها..

المدير: أوه جميل ! أتريد أن تفعل كل شيء بنفسك؟

تمثل وتظهر أمام الجمهور؟

الأب: نعم نظهر كما نحن

المدير: أوه... أؤكد أنكم ستقدمون عرضا رائعا.»([1])

لم تكن العائلة بحاجة إلى نسخة لحفظ أدوارها كما هو الحال بالنسبة للممثلين الذين استعانوا بالنص، وهم بحاجة إلى الحفظ الجيد لإنجاح العرض والمقطع الموالي من نسخة المسرحية عبارة عن إرشادات للممثلين، وهي تؤكد على الحيوية والبهجة والمرح :

[1]–لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص127.

« من الأفضل أن يرتدي الممثلون والممثلات ملابس فاتحة زاهية تعبر عن البهجة. وأن يؤدي الممثلون المشهد الأول بطريقة طبيعية حافلة بالحيوية. ويمكن في أي لحظة ما أن يجلس أحد الممثلين إلى البيانو ويعزف بعض المقطوعات الموسيقية الراقصة فيبدأ الممثلون والممثلات الأكثر شبابا في الرقص.» ([1])

واستنادا إلى ما سبق يتضح أن العائلة الورقية تخاطب ذهن المتفرج من خلال عرضها لمأساتها الواقعية وكأنما يريد الكاتب أن يعلمنا بأن السيطرة على المنبه الذهني لا يتم إلا من خلال إثارة النفس لما لها من سطوة على كياننا، وبحكم أن اللاوعي هو خزان الأحداث المؤلمة فقط، قام بتوعية اللاوعي من خلال الألم لما له من أثر على النفس قبل الجسد، وأما الممثلون يوهمون المتفرج بالأحداث وهنا تظهر الجدلية والعمق الفلسفي للمسرحية. ويتضح لنا جليا أن **بيراندللو** سلط الضوء على **الست شخصيات** وأعطاها الأحقية في مسرحيته عن طريق مخاطبة ذهن المتفرج، وهذا ما يدعو إليه الاتجاه الواقعي فهو« يقدم بشكل عام، صورة للواقع تمثيلا للحياة كما نعيشها» ([1]) فـــ« الفن لابد أن يلتحـــــــــم بالحيـــــــــاة.» ([2])

وعليه يدعو **لويجي بيراندللو** الكتاب أن يكتبوا عن واقعهم وأن يخاطبوا عقول المتفرجين بطريقة عنيفة ليوقظوا فيهم الإحساس والمعاناة، لا إلى إغفالهم وتنويمهم وخداعهم بالمساحيق والصور المزيفة، فقد جسد الكاتب في مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** واقعه السوداوي الذي انتشرت فيه رذيلة الخيانة التي تركت وقعا كبيرا في نفسيته وحاول أن يتطهر منها عن طريق الكتابة.

---

[1]–المصدر نفسه، ص 58.

[1]–سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، ص55.

[2]– المرجع نفسه ،ص56.

ه-التجريب في مسرح بيراندللو:

التجريب هو« عمل أو فعل أو نشاط يؤدي إلى سلسلة من أحداث غير متوقعة تشكل أثرا أدبيا أو فنيا.»([1]) ظهرت محاولات عديدة للتجديد في الأشكال المسرحية من الستينات حتى الثمانينات، فالمسرح يعتبر مخبرا تجريبيا « لا يجب أن يصور الواقع اليومي على نحو طبيعي،بل يصور تلك الالتماعات التي لا تطالها الكلمات.» ([1])

اعتبر **بيراندللو** نقطة انطلاق لحركة درامية جديدة ظهرت بفرنسا وأطلق عليها مسرح **الطليعة** ويقصد بذلك ضرورة « صنع قوالب فنيّة جديدة للتعبير عن أحاسيس الإنسان المعاصر، وعلى ضرورة تطويع المسرح، بحيث يصلح لما تحمله كتاباتهم من تجارب ثورية وأبعاد ميتافيزيقية. »([2])

عمد **لويجي بيراندللو** في مسرحه التجريبي إلى اكتشاف أساليب جديدة، فالمسرح بالنسبة له يجب أن يكون مخبرا تعالج فيه مشاكلنا النفسية والاجتماعية والاقتصادية في إطار فني واقعي،فالمسرح ليس للأحلام والخيال.

طرح **بيراندللو** إشكالية التجريب من خلال التساؤل التالي: هل نخاطب الذهن لنوقظ العقل لإحداث ثورات وانقلابات على أوضاع غير مرغوب فيها أم نلجأ إلى الانفعال والوجدان كي نطرحها أم إلى التظاهر وتبني قضايا الغير كأنها قضايانا ؟

---

[1]-كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، كلية البنات، بغداد، د.ت. ص97.

[1]-جيمس روس –إيفانس: المسرح التجريبي من ستنسلافسكي إلى بيتربروك، تروتقديم: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط1، 2000، ص15.

[2]-فرنسيس فرجسون: فكرة المسرح، تر وتعليق: جلال العشري، مرا: دريني خشبة، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 1964 ، ص318.

مزج **بيراندللو** بين العديد من المدارس المسرحية في مسرحيته (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**) ، كمدرسة **بريخت** التي تخاطب الذهن وتهدف إلى إيقاظ وعي المتفرج ومدرسة **ستانسلافسكي** التي تخاطب الوجدان والشعور،وتتمثل في مسألة الزيف في نقل العواطف والمدرسة الواقعية التي تدعو إلى استنباط الظواهر من الواقع المعاش. حيث يتجلى التجريب في مسرح **بيراندللو** عند دخول العائلة الورقية إلى المسرح متأقلمة مع الأوضاع جاهلة المدارس المسرحية الفنية محطمة إطار الاحتراف ولتفرض وجود العصامية الواقعية.

والحقيقة أنّ محاولات **بيراندللو** التجديدية وبخاصة في هذه المسرحية « لاقت رفضا عنيفا من النقاد، أولئك الذين حاولوا أن يصفوا **بيراندللو** بخلوه من الإنسانية، لأنه يضفي على شخصياته أبعادا ذهنية لا محل فيها للعاطفة، وبخلوه من الفنيّة لأنّه يصنع مفارقات لا منطقية يصل منها إلى معادلات فكرية لا أثر بها للحياة.»([1])

فاقتحام الخشبة بالنسبة للممثلين كانت كأنها **صدمة عارمة(Electrochoc)**أصابت القاعة. فقد تعمد الكاتب استعمال كلمة (**تجربة**) ليثير انتباهنا إلى المسرح التجريبي الذي يعمد إلى اكتشاف تقنيات جديدة على خشبة المسرح وذلك أثناء انتظار المدير فوق الخشبة:

« **مدير المناظر: في هذا الوقت؟**

(ينظر إلى ساعته)

لقد بلغت الساعة العاشرة والنصف الآن. سيصل المدير بعد لحظات لإجراء التجربة.» ([2])

[1]–فرنسيس فرجسون: فكرة المسرح، ص320.

[2]–لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص56.

فالتجريب يعتمد على أكاديمية ومعرفة بالمدارس المسرحية واكتشاف أساليب جديدة، فالمسرح بالنسبة للكاتب يجب أن يكون تجريبيا دائما، لأنه قاعة علاج نفسي من خلال طرح قضايا مصيرية، **فالست شخصيات** يمثلون خلاصة تجربة حياة والممثلون في مسرحية **(لعب الأدوار)** يمثلون بداية التجربة، ومسرحية **لويجي بيراندللو** بلا فصول ولا مناظر ويتوقف التمثيل خلالها مرتين كالآتي:

« **ملحوظة مهمة. هذه المسرحية بلا فصول ولا مناظر، يتوقف خلالها التمثيل مرتين. المرة الأولى لا يسدل فيها الستار، وذلك عندما ينسحب مدير الفرقة ومعه كبير الشخصيات، ليكتبوا السيناريو، ويخلي الممثلون المنصة. والمرة الثانية عندما يسدل العامل الستار عن طريق الخطأ.**»([1])

من خلال ما سبق يمكن اعتبار التحولات الجديدة التي طرأت على فضاء العرض المسرحي مثل إلغاء الستارة من شروط العرض واختزال نظام الفصول والاقتصاد في الديكور يدخل ضمن المسرح التجريبي.([2]) فالستار كان مرفوعا منذ البداية ولم يسدل إلا مرة عن طريق الخطأ، وهذا يبين غياب الحاجز بين الجمهور والممثلين لأن الممثل بدوره أصبح متفرجا، فالكاتب يعمد إلى اكتشاف أساليب جديدة، فمسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**ليست مسرحية بالمفهوم التقليدي التي تحتوي على فصول ومناظر، بل هي درس نظري و تطبيقي في الدراما.

---

[1]- لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص 55 .

[2]- ينظر: أحمد عيسى الشملان: مقالات في المسرح، دار فارس، بيروت، لبنان، ط1، 2005 ، ص15.

و-بيراندللو واثبات الذات ثنائية (الحياة /الموت) :

أثبت **بيراندللو** تجربته عند دخول العائلة ليتقاسم مأساة الأسرة علنا مع المجتمع (الجمهور) وأن يثبت مكانة التجربة الوجودية في المسرح، ولأن المسرح فكر وتحليل قبل أن يكون فنا ومساحيق، وهذا طبقا لمقولة شكسبير "**أعطيني مسرحا أعطيك شعبا عظيما** "، فالمسرح مخبر لاكتشاف أساليب علاجية لآفات اجتماعية، وهنا يتضح الفرق بين ثنائيتي الحياة والوجود أي عندما نحيا لنعيش(**Vivre**) وعندما نحيا لنثبت وجودنا(**Survivre**)، فإثبات الذات هو إثبات للوجود.

فمسالة إثبات الذات لا تتحقق إلا عن طريق التمتع **بأنا فاعلة** في الوجود، فالحياة قائمة على الصراعات التي نجدها في صميم المجتمع، والتي تتميز بشدتها، ودرجة وعي الفاعلين الذين يشاركون فيها، وطبيعة وبنية رهاناته. من الممكن أن تصل هذه الصراعات إلى مستوى من العنف، وهي قد تقوم على توزيع الثروات، أو الوصول الى السلطة وترويج الأفكار، أو تحويل القواعد. وتأخذ شكل لعبة حصيلتها صفر(ما يربحه أحدهم يخسرهالآخر)، وإيجابية (من خلال دمج التعاون والمواجهة)، بل تكون أحيانا سلبية(حيث لا يوجد إلا الخاسرون).([1])

فجوهر مسرحية **بيراندللو** هو الصراع من أجل إثبات الذات وتحقيق الوجود، غير أن الصراع تمركزحول دائرين:

1-صراع الشخصيات مع بعضها .

2-صراع الشخصيات مع الممثلين .

[1]- ينظر: جيل فريول: معجم مصطلحات علم الاجتماع، ص65.

يسعى كل فرد من الأسرة إلى إثبات وجوده، وجوهر الصراع في هذه المسرحية هو صراع حول المرأة (أخت – أم –زوجة –ابنة) فقد أراد الجنس الأنثوي إثبات وجوده واحتلال المركزية ، فهاهي الفتاة الشابة غير الشرعية التي « **كانت ترتدي ثياب الحداد، ولكنها تتعمد أن تبدو أنيقة في هذا الرداء.**» ([1]) تحاول الظهور أمام الآخرين رغم مصائبها، فقد أثبتت الدراسة أن المرأة تعاني ماديا ومعنويا من المجتمع وقوانينه الجائرة،(...) ولكنها لا تفقد رغباتها ولذاتها (وإن كانت تقمعها إلى حين) ويتحول الألم إلى لذة.([2])

إن شخصيات مسرحية (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**) ولدوا أحياء« **من خيال المؤلف، بعد أن فشل في صياغة قصتهم في قالب فني فانطلقوا إلى حال سبيلهم.**»([3]) إن الإنسان يموت ويموت المؤلف وهو أداة الخلق، ولكن الشخصية تبقى في الحياة لأنها بذورحية وجدت الفرصة لكي تنمو في منبت خصب: خيال عرف كيف ينميها ويغذيها ويبعث فيها الحياة إلى الأبد.» ([4])

فالهدف الأسمى للعرض هو مشاطرة المأساة التي كانت مهمشة بالنسبة للكاتب مع جمهوره وقرائه، فالعائلة لم تخلق لتعيش وإنما لتطرح فكرها وهذا مصداقا لمقولة ديكارت:"**أنا أفكر إذن أنا موجود**".

---

[1]– لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص69.

[2]–ينظر: بول روزن: الحريم الفرويدي –فرويد وأتباعه من النساء– ، ص40.

[3]–لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص16.

[4]–محمد مندور: في المسرح العالمي، ص 150.

ز-ملامح العبث في مسرحية (ست شخصيات):

الاتجاه العبثي هو اتجاه فلسفي برجوازي يسعى إلى التأكد على عدمية الحياة بشكل مطلق يتعدى النسيج الدرامي ليشمل كل جوانب الواقع. ([1]) يعتبر **بيراندللو** رائد المدرسة العبثية حيث انتهج الكتاب نهجه من خلال اتخاذهم من « اللامعقول **L'absurde** مدارا لمسرحياتهم ورواد هذه الحركة: **أرتو أداموف** و**صموئيل بكيت** و**يوجين أونيسكو** و**توفيق الحكيم** في مسرحية **يا طالع الشجرة.**» ([2]) كل هؤلاء الكتاب يعدون من رواد مسرح الطليعة وهي حركة « تدعو إلى التغيير. وأي مسرح يجرؤ على أن يصف نفسه بالطليعة مطالب بأن يستعمل وسائل وأدوات وتقنيات وأشكال حرفية، لها من الخصائص مالا توجد لسواه، إلا في حالات نادرة في تاريخ الأدب العالمي.» ([3])

والعبث هو فعل لا يترتب عليه فائدة أصلا، أو هو فعل لا يترتب عليه في اعتقاد الفاعل فائدة، أو تترتب عليه فائدة لكنها لا يعتمد بها في نظر الفاعل، وإذا فعل المرء فعلا لا تترتب عليه فائدة، أو ليس له فيه غرض صحيح قيل إنه يفعل ذلك عبثا.([4]) يتجلى العبث عند **بيراندللو** في تصوير شخصيات فلسفية في صورة غير لائقة بها كما فعل عندما ألبس **سقراط** ملابس طباخ:

---

[1]-ينظر: أحمد سخسوخ: مقعد في محراب المسرح الأوروبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2003، ص130.

[2]- فرنسيس فرجسون: فكرة المسرح، ص320.

[3]-كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، ص141.

[4]-ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، ص52.

« المدير: (ينهض مشيرا بيده) والآن انتبهوا جيدا: هنا المدخل الرئيسي. وهنا. المطبخ. (إلى الممثل الذي يمثل دور سقراط) . ستدخل وتخرج من هذا الباب.....»([1])

إلى أن يقول:

«الملقن: (يقرأ) عندما ترفع الستار، يظهر ليوني جالا مرتديا قبعة طباخ ومئزرا يخفق بيضة في وعاء ملعقة خشبية. فيليبو كذلك يرتدي ملابس طباخ يخفق بيضة أخرى. جويدو فينانتسي ينصت جالسا.»([1])

نرى أن **فيليبو** الذي يلعب دور **سقراط** يرتدي ملابس طباخ ويخفق بيضة في مسرحية **(أداء الأدوار)**، حيث نجد أن التوجيهات التي استعملها **بيراندللو** غير جدية والأدهى والأمر أن المواضيع المسرحية تستورد.

«المدير: (يهب واقفا) مضحك! مضحك! وماذا أعمل؟ لا ترد إلينا الآن من فرنسا مسرحيات جيدة. مضطرون لعرض مسرحيات بيراندللو والعبقري من يفهمها، مسرحياته مكتوبة قصدا بشكل لا يرضي الممثلين ولا النقاد ولا الجمهور.»([2])

يتجلى العبث من خلال « تحطيم العلاقات المنطقية بين الأشياء، وقلب الأوضاع المألوفة بين الأشخاص، والكشف عن قصور اللغة في التفاهم بين الناس، بحيث يؤدي هذا كله إلى خلق عمل فني متكامل يقوم على أسس فنية من نوع جديد، ويؤدي إلى متعة فنية هي الأخرى من نوع جديد.»([3]) إنّ أساس الفن هو إعادة ترتيب العلاقات وفق تشوييه لا

---

[1]–لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص 62.

[1]–المصدر نفسه، ص 63.

[2]–المصدر نفسه، ص64.

[3]– فرنسيس فرجسون: فكرة المسرح، ص320.

يتناسب بين الحقيقة والواقع، انطلاقا من رفض العلاقات القديمة، وهذا يدخل ضمن التغريب المتطرف الذي يرفع الأشياء أو ينزلها مكانتها إلى درجة غير معقولة. فالعبثية تسعى إلى قلب العلاقات حتى لا تستقيم مع أي منطق، وهو مبدأ الشك وإدانة كل شيء في الحياة .

ح-معاني الشخصيات ودلالتها في مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف):

نشأ الأدب الرمزي في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر وكان أبطاله رجالا بعيدين عن المسرح وعلى رأسهم **ملارميه(Mallarmé) وريمبود (Rimbaud) وبودلييير (Baudelaire)** ، وظهر نتيجة الرد على المذهب الواقعي والطبيعي ونعني به «الأدب الذي يقرؤه القارئ العادي فلا يفهم منه إلا ظاهره، أما القارئ المتأمل فيفهم منه هذا الظاهر، ولكنه لا يقف عنده، بل هو لا يكاد يمضي في القطعة الأدبية الرمزية حتى يبهره ما تحت سطحها.»([1])

يغلب الطابع الرمزي في مسرحيات **(المسرح داخل المسرح)** ، وعليه تؤكد **آن أوبرسفيلد (Anne Ubersfeld)** أنه « يكفي أن تكون هناك رموز مسرح تفرض نفسها على عدد من الممثلين الحاضرين فوق المنصة لكي يمكننا التحدث عن **مسرح داخل مسرح.**» ([2])

---

[1]-دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 1999، ص185.

[2]-غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع جامعة الموصل، بغداد، العراق، ط1، 1982، ص65.

برع **بيراندللو** في استخدام البعد الرمزي في مسرحية (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**)، إذ تجاوز الأنماط المألوفة إلى أنساق دالة، لأنه يريد إحياء قيم متجذرة في الإنسان من خلال مزجه بين قيم سامية في الإنسان وقيم رذيلة، أراد إبراز حقيقته من خلال كشفه عن جانبين متضادين فيه، جانب طيب إنساني ويقابله جانب شرير لا إنساني من خلال مقابلته بين الخصال النبيلة التي ترفع من قيمة الإنسان إلى مستوى أعلى وهو مستوى الكمال الذي لا يبلغه مهما علا،ويبقى مجرد برقع خارجي يضعه المرء تحت شعارات المثالية والدين وخصال سيئة كالغدر والخيانة و.....

تتمثل هذه القيم في **التسامح** الذي يمثله **الأب:** عندما أشفق على زوجته التي فداها بنفسه بعدما وقعت في حب سكرتيره، وإخلائه السبيل أمامها لترتبط به، وبعد وفاة العشيق،وضياع أسرة زوجته أواها ثانية إشفاقا عليها وعلى أبنائها. و**البراءة** التي يمثلها الطفلان بسبب أم مستهترة تسببت في ضياعهما. وصفة **الشفقة** التي تمثلها **ابنة الزوجة** التي وقعت ضحية بسبب مكر السيدة **مادام باتشي**..

ثم يقابل هذه الخصال بصفات تعكس حقيقة الإنسان صاحب الوجه المزدوج مناقضة تماما للأولى: وهي **الحقارة** وتمثلها الزوجة التافهة التي سقطت في غرام سكريتير زوجها، وارتبطت به في علاقة غير شرعية وأنجبت منه ثلاثة أبناء. وصفة **الغدر** و**الاستغلال** التي مثلتها **مادام باتشي** التي اعتبرت كنموذج في المجتمع الإيطالي للمرأة السلبية والسيئة والانتهازية.

ورغم ما حدث للعائلة من أزمات، نجد أن سمة **الحب** طغت على أفرادها مما جعلها تتشبث ببعضها البعض، فحب **الأم** لابنها الأكبر ظاهر فيلطفها معه وحب **الفتاة الشابة** لإخوانها الصغار سمح لها أن تقف إلى جانبهم وهي تلوم **زوج أمها** على فعلته الشنيعة، وحب **الأب** لزوجته السابقة جعله يشفق عليها وعلى أبنائها.

وخلاصة لما سبق يتضح أنّ **بيراندللو** يعتبر ضحية مجتمع تخلى عن تقاليده،عكسته شخصية **الأم** التي تمثل الانفتاح والخروج عن القيم عندما خالفت قوانين المجتمع الإيطالي والشخصية المناقضة التي يمثلها **الابن الأكبر:** وهو رمز للشخصية المحافظة التي تأبى الخروج عن القيم.

وفي هذا الصدد دعا **بيراندللو** من خلال مسرحيته **(ست شخصيات)** سكان ايطاليا إلى التمسك بالأصول، واعتبر أن الصفات الدنيئة واللاأخلاقية لا تعبر عن طبيعة الشعب الإيطالي قائلا: « وإنها ليست صادرة من داخل هذا الشعب، بقدر ما هي مستوردة من الخارج، فحاول **بيراندللو** أن يرتد إلى تراث هذا الشعب المتمثل في كوميديا الفن.» ([1])

نستنتج أن **لويجي بيراندللو** عاش أزمات حادة في حياته تحولت إلى عبقرية في مسرحيته، بعدما فجرها وتحرر منها عن طريق الكتابة وعرضها على خشبة المسرح ليتقاسمها مع جمهوره بعدما كانت مهمشة بطريقة إيجابية، فمعظم العظماء الذين ذاع صيتهم وفاقت شهرتهم كان سببها أزمات نفسية دفينة في الضمير الجمعي....

[1]–محمد المصري: بيراندللو مفجر الثورة على التقاليد المسرحية، ص90.

تتجلى عبقرية **بيراندللو** في:

-استخدامه تقنيات جديدة إبداعية كتقنية **المسرح داخل المسرح**،حيث أراد إبراز دور الممثل الناجح الذي يهدف إلى إيصال رسالته بصدق والممثل الذي يسعى إلى النجومية والشهرة من خلال مقابلته بين المسرحيتين **المسرحية الإطاروالمسرحية الداخلية.**

-فقهه حقيقة الكتابة المسرحية من خلال مزجه بين الاتجاهات المسرحية كالعبث من خلال إعادة ربط العلاقات المنطقية بين الأشياء وعدم وضعها في مكانها الصحيح، و**الاتجاه الستانسلافسكي** الذي يمثله الممثلون في مسرحية **(لعب الأدوار)**، وهم الممثلون الذين يؤدون أدوار غيرهم دون إحساس ساعين إلى الشهرة فقط، و**الاتجاه الرمزي** الذي تمثله شخصيات مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** والتي ترمز إلىعواطف متضاربة سلبية وايجابية تجتمع في الإنسان كالتسامح والشفقةوالغدر .... ، و**الاتجاه البريختي** من خلال كسر الإيهام بالواقع وتحسيس المتفرج بحقيقة ظاهر الإنسان ..

- عمق البعد الفكري الفلسفي لدى **للويجي بيراندللو**، من خلال مساءلة القدر، واستخدامه الثنائية الضدية (الحياة /الموت) عندما كانت العائلة مهمشة (موت) ، ثم انتقلت إلى خشبة المسرح لتتقاسم المأساة وتطرحها على مسمع ومرأى الجميع (حياة) وهذا ما شجعها وبعث فيها الروح .

-(الألم/اللذة) فالعائلة الورقية التي هربت من المنزل متجهة إلى المسرح لعرض مأساتها تمثل (الألم)لأنها عاشت تجربة قاسية،أما الممثلون يجسدون (اللذة)لأنهم كانوا في قمة السعادة والفرح باحثين عن الأدوار التي تليق بهم وترفعهم إلى النجومية.

-اعتباره أن المسرح هو قاعة علاج نفسي لمشاكل الإنسان وهمومه، وليس مكانا للشهرة والنجومية، وهذا يدخل ضمن المسرح التجريبي، فمن مهمة المسرح التجريبي اكتشاف أشكال مغايرة للمسرح الإغريقي المتعارف عليه، فهو مسرح تجاوز الأشكال التقليدية التي أصبحت لا تساير حركة التقدم في العصر المعاصر الذي أصبح بحاجة إلى أشكال جديدة تمتص انشغالات وهموم الإنسان المعاصر.

2-التحليل الفني لمسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف):

إن النص الدرامي هو الركيزة الأساسية للعرض المسرحي (La Présentation théâtrale) وعليه اعتبرت **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** أن النص هو الوحدة الصغرى التي تنتج مجموعة من الأنساق السمعية (لغوية) والبصرية التي يحملها الممثل كمؤول أول للنص، والممثل هو«الوسيط بين الوحدة الصغرى (النص) وبين الوحدة الكبرى(العرض المسرحي) ، وما يتخلل هذه العلاقة من حمولة الدلالات والمدلولات، التي ضمنها تعدد القراءات.»([1])

فالنسق **السمعي اللغوي** يتمثل في الحوار النصي الذي ينقلب إلى حركة لفظية حيث تضبط الصورة السمعية ويسمى بالإخراج الصوتي، أما النسق البصري يتمثل في الحركات الجسدية التي تشكلها نفسية الممثل لضبط الصورة البصرية، فهناك عروض يطغى عليها الإخراج الصوتي وهناك عروض يطغى عليها الإخراج البصري، وعليه فالنسق السمعي يتقيد بالنص (المضمون) والنسق البصري يتقيد بالبصر (الشكل).

أ-التوجه الفني في مسرحية (ست شخصيات):

إن النظرة الإخراجية **(Le point de vue scénique)** تعطي قراءة للنصوص بامتثالها لشروط النص والتقيد به، والإخراج المسرحي يختلف باختلاف المخرجين وتعدد الرؤى، إذ لا يمكن لمخرجين مسرحيين أن يقدما عرضاواحدا لمسرحية ما.

[1]- أحمد شرقي: سيميولوجيا الممثل: الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، دار مكتبة عدنان، دمشق، سوريا، ط1، 2013، ص71.

فالنص« قابل للتأويل بكافة عناصره، ولولا حالة التأويل هذه لما كان هناك فعل ورد فعل معرفي، ثقافي، حضاري، يأخذ دائرته الكاملة من خلال العملية الاتصالية التي تكون أطرافها(المرسل، الرسالة، المرسل إليه، الشفرة، السياق، المرجع).» ([1])

والعرض المسرحي هو الركيزة الأساسية للنص، ينتج عن تحويل النص من المجال المقروء إلى مجال الرؤية، قد يدوم« عرضه ساعات معدودة، غير أن تحضيره يتطلب عدة أشهر وربما سنوات»([1]) كما أنه« يحول العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة (ومضة ضوء) ، ويستطيع –في ذلك –أن يصطنع العلامات، قد تكون هذه العلامات مجرد أفعال لا إرادية، قد لا تكون لها أية وظيفة اتصالية مع الحياة، وعلى الرغم من ذلك، فإنها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة المسرحية .»([2])

ولابد لفهم **العرض المسرحي** من تفكيك شفرته من خلال التطرق إلى جوانبه السينوغرافية، **فالسينوغرافيا La scénographie**هي: الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء و**السينوغراف** هو: الذي ينتج هذا الفن بين تقنية الديكور والإضاءة والأزياء، فيشكل من معطياتها وفق رؤية موحدة، تكوينات بصرية– مشهدية

[1]– حيدر جواد كاظم العميدي: تأويل الزي في العرض المسرحي، مؤسسة دار الرضوان للنشر والتوزيع، دار صادق الثقافية، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص11.

[1] – سهيلة عزوز: السينوغرافيا، تقنيات تكامل العرض المسرحي، عالم تنشيط الشباب، الجزائر، ط1، 1999، ص7.

[2]–إيلام كيري: سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1،1992، ص34.

تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي أو الدال على ما وراء الدلالة الحقيقية من دلالة ثقافية إضافية إيحائية.([1])

فالسينوغرافيا هي فن تزيين الخشبة والتطور التدريجي للديكور من أجل إحداث تناغم بين أجزاء العرض المسرحي وهي فن اختيار الأحجام واختيار الرؤية الإخراجية المناسبة من أجل إنتاج لحمة العرض، وعليه يتضح الفرق الشاسع بين **السينوغرافيا** والديكور، فكثير من المخرجين تغيب لديهم الرؤية الإخراجية الصحيحة وتغيب الجمالية لديهم فيلجؤون إلى استعمال ديكور دون **سينوغرافيا** لأن التناسق بين أجزاء المسرحية يكون غائبا خال من الجماليات.

وعليه أردنا اكتشاف الجانب **السينوغرافي** عند **(لويجي بيراندللو)**، وارتأينا اختيار الإخراج الذي يترجم النص إلى معناه النموذجي، بتطرقنا إلى مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**(♦) ومحاولتنا مطابقتها مع عرض المخرج الايطالي **ديليسل نوال Délisle Noel**(♦) الذي يماثله بشكل تقريبي- لأن إرشادات المخرج تتوافق مع

---

[1] - ينظر: حيدر جواد كاظم العميدي، جماليات الأزياء المسرحية، دراسة نقدية جمالية في أزياء العرض المسرحي، ص157- 158.

♦بما إن العرض الأصلي **للويجي بيراندللو** تغيب فيه الألوان ولا تظهر بشكلها الطبيعي أي تظهر باللونين الأسود والأبيض فقط، ارتأينا أن نطابق عرض **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** للويجي بيراندللو بعرض **ديليسل نوال** الذي يطابقه بشكل تقريبي حتى يتسنى لنا مشاهدة الألوان الطبيعية التي ذكرت في مسرحية **ست شخصيات تبحث عن مؤلف**. نقل العرض الأصلي للمخرج **بيراندللو** من الرابط الآتي: https://www.youtube.com/watchv=cEhP2a8I4Ok بتاريخ 20 ماي 2016، في الساعة 16:00.

♦ نقل العرض الأصلي للمخرج ديليسل نوال وفق الرابط التالي:

العرضين المذكورين- وعليه تبادر إلى أذهاننا تساؤل مفاده، هل حققت **السينوغرافيا** وظيفة جمالية يطغى عليها الجانب الدلالي النفسي ؟

1-فن الإخراج والديكور المسرحي:

الديكور المسرحي(le décor): هو القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوها، وفن الديكور المسرحي ليس فنا منفردا بذاته. بل يتماشى ويتعايش فوق الخشبة مع فنون أخرى كالموسيقى والإضاءة والتمثيل، ([1]) فهناك عدة أنواع للديكور وهم: الديكور التام أو الكامل **(Décor total)**، الديكور المتعدد المركب **(Décor simultané)**، الديكور المصوت أو الصوتي **(Décor Sonore)**، الديكور اللفظي (**Décor Verbal**).

أ-ديكور تام أو كامل: إن هذا النوع من الديكور يتغير تغيرا تاما في كل مشهد مسرحي، وقد يكون التغير تاما كما قد يكون جزئيا حتى يتماشى مع متطلبات المشهد.

ب-ديكور متعدد مركب: عبارة عن مجموعة من المناظر الديكورية توضع فوق الخشبة كلها مرة واحدة، وأمام أعين المشاهدين ولقد كانت تستعمل هذه الطريقة في القرون الوسطى حيث عرف باسم الأكشاك المنظرية، أما حاليا فأصبحت تستعمل كالآتي: توضع المناظر العديدة لعدة أماكن مختلفة في كل أركان الخشبة، وكان من الضروري للإضاءة أن تتدخل حيث يضاء المكان الذي يجرى فيه التمثيل، أما الأماكن الأخرى فتظل مظلمة إلى غاية أن يأتي دورها في الاستخدام.

بتاريخ /http://cmatv.ca/du-theatre-dans-le-theatre-pour-les-15-ans-du-tdm-2014-11-06 ، في الساعة 2016:00 ماي 2016

[1] - ينظر: سهيلة عزوز: السينوغرافيا، تقنيات تكامل العرض المسرحي، ص67.

ج–ديكور مصوت أو صوتي: عبارة عن طريقة يمكن من خلالها الإيحاء بأماكن وأحداث المسرحية باستعمال الأصوات أو المؤثرات الصوتية، يعتبر هذا الديكور كتقنية في المسرحية الصوتية أو الإذاعية، حيث تعتمد أساسا هذه المسرحية في تأثيرها على الكلمات والمؤثرات الصوتية.

د–ديكور لفظي: طريقة إيجاد هذا الديكور لا تعتمد على وسائل بصرية وإنما يكون هذا الإيجاد من خلال كلام وتعليق الشخصية، تقنية الديكور اللفظي تتطلب من المتفرج أن يركز انتباهه حتى يتمكن من تصور المكان الذي تدور فيه الأحداث من خلال كلمات الممثلين.([1])

استعمل المخرجان **الديكور التام** عندما غيرا المشهد مرتين، فالمشهد عبارة عن قاعة عرض صغيرة ، ففي بداية المسرحية الضمنية **(لعب الأدوار)** كانت حافلة بمعدات ووسائل مختلفة يحتاج إليها الممثلون والممثلات لإنجاح عرضهم من المقاعد المتناثرة هنا وهناك يمينا ويسارا وآلة البيانو في مؤخرة المسرح تكاد تختفي في جانب منه. ويمكن في لحظة ما أن يجلس أحد الممثلين إلى البيانو ويعزف بعض المقطوعات الموسيقية الراقصة فيبدأ الممثلون والممثلات الأكثر شبابا في الرقص.

[1]–ينظر: سهيلة عزوز: السينوغرافيا، تقنيات تكامل العرض المسرحي، ص68– 69.

فالمشهد الموالي يوضح ما ذكرناه([1])

الديكور الأول: يحتوي المشهد على آلة البيانو

من خلال المشهد يتضح أن العرضالمسرحي تتخلله نوتات موسيقية تمثل سنفونية شخصيات القصة المسرحية، واقفين على لوحة المفاتيح فوق الكتلة السوداء التي تمثل تراجيديا الإنسان بصفة عامة وتراجيديا الأسرة بصفة خاصة، أما توزع الممثلين في شكل عشوائي مبعثريوحي بتشرذمهم بحثا عن الريادة.

[1]- نقل العرض الأصلي للمخرج **ديليسل نوال** وفق الرابط التالي:

http://cmatv.ca/du-theatre-dans-le-theatre-pour-les-15-ans-du-tdm-2014-11-06/ بتاريخ 20 ماي 2016 على الساعة 16:00

استبدل الديكور الحافل بالمعدات بديكور متواضع باعتماده على أدوات جد بسيطة، معتمدا الطريقة الايطالية في شكل قاعة عرض سوداء أو مايسمى بعلبة سوداء(Boitenoire)،حيث ركز على مهارة وقدرة الممثلين على أداء أدوارهم لتعويض الفراغ الركحي.

فالمشهد الموالي يوضح ما ذكرناه([1])

الديكور الثاني:صورة مقتطفة من عرض(ديليسل نوال) وهي عبارة عن ديكور متواضع خال من المعدات.

[1]- نقل العرض الأصلي للمخرج **ديليسل نوال** وفق الرابط التالي:

http://cmatv.ca/du-theatre-dans-le-theatre-pour-les-15-ans-du-tdm-2014-11-06/ بتاريخ 20 ماي 2016 على الساعة 16:00

اعتمد المخرجان على أرضية سوداء خالية من الفراش، تتوسطها طاولة سوداء. وركزا على مقدمة الخشبة، واضعين على أحد الجوانب في مقدمة خشبة المسرح منضدة صغيرة ومقعدا ذا مسند. ومنضدتين صغيرتين في الجزء الأمامي ومقعد كبير في المؤخرة وبعض الستائر وكرسي عريض.

حصر المخرجان المسرحيان هذه الوسائل في مقدمة المسرح، وكانت متقاربة مع بعضها البعض، حتى تكون في متناول اليد عند الحاجة إليها أثناء تقديم العرض. كما حصر الممثلون في مكان ضيق متمركزين في وسط الخشبة يتجادلون فيما بينهم حول أحقية الظهور على خشبة المسرح.

ترك المخرجان مسافة واسعة بين الكرسي العريض والفراغ الخلفي، وهذا يرمز إلى الماضي المرير للعائلة حينما عاشت مأساتها. والفراغ الأمامي بالنسبة للممثلين أقل مسافة مقارنة بالفراغ الخلفي وهذا يرمز إلى المستقبل والتفاؤل بحياة أفضل. ولم يحتل الممثلون مساحة واسعة وإنما كانوا متقاربين من بعضهم عاكسين الحالة النفسية المزرية التي آلوا إليها رغم اتساع المكان.

وما ذكرناه يوضحه المشهد الموالي: ([1])

صورة مقتطفة من عرض المخرج ديليسل نوال، تبرز تمركز الممثلين في وسط الخشبة، الفراغ الخلفي أوسع مساحة من الفراغ الأمامي.

[1]–نقل العرض الأصلي للمخرج **ديليسل نوال** وفق الرابط التالي:

http://cmatv.ca/du-theatre-dans-le-theatre-pour-les-15-ans-du-tdm-2014-11-06/ بتاريخ 20 ماي 2016 على الساعة 16:00.

وكذلك المشهد المقتطف من عرض **لويجي بيراندللو**الأصلي: ([1])

صورة مقتطفة من عرض المخرج لويجي بيراندللو: تمركز الممثلين وسط الخشبة الفراغ الخلفي أوسع مساحة من الفراغ الأمامي.

[1]– نقل العرض الأصلي للمخرج **بيراندللو** وفق الرابط التالي:

https://www.youtube.com/watchv=cEhP2a8I4Okبتاريخ 20 ماي 2016 على الساعة 16:00.

من هذا المقطع يتضح تمركز الممثلين فوق الخشبة من أجل إرغام المشاهد على مواجهة هذه العائلة والممثلين الذين يتبادلون الأدوار بين مشاهدين وممثلين، فالمتفرجون يرون أسرهم في مرآة عاكسة لا مفر لهم من مجابهتها والإطلاع على أحوالهما المماثلة، فالأسرة تعتبر الركيزة الأساسية في حياة المرء، والعلاقات الأسرية تعد علاقات حساسة في تشكيل لبنة المجتمع.

2-فن الإخراج والإضاءة المسرحية:

كانت المسارح اليونانية والرومانية تقام بلا سقوف« وبالتالي فإنها كانت تعتمد على عملية التنوير الطبيعية أي على ضوء النهار، ولما بنيت المسارح الخاصة في العهد الإليزابيتي أصبح من الضروري استعمال المشاعل.»([1])

وعليه أصبح لكمية الضوء تأثيرها، فأية زيادة في المعدل المطلوب للمشهد يتسبب في إرهاق المتفرج، لذلك لابد على مصمم الإضاءة أن يحسن اختيار كثافتها كي يوفر الجو الدرامي المناسب، كما« يجب أن تراعى مشكلة التغيير منذ اللحظات الأولى لتصميم المناظر المسرحية، حيث يخطط جدول توقيت يحدد فيه متى يتم تغيير المناظر، وتعتبر هذه العملية مهمة لأن العمل المسرحي هو عمل منسق، لذلك من الضروري أن ننسق بين عملية التغيير وبين الإضاءة والمؤثرات الصوتية وحركة الممثلين. »([2])

اعتمد المخرجان **بيراندللو وديليسل نوال** على إضاءة شاملة للديكـــــور **(Baliage)**عندما كان الممثلون والشخصيات يتصارعون فيما بينهم حول أحقية طرح المأساة، في شكل ضوء قوي أبيض وقت النهار.

---

[1] -سهيلة عزوز: السينوغرافيا، ص83.

[2]-المرجع نفسه، ص98.

إن انبثاق الضوء القوي الساطع يرجع إلى الرغبة في المكاشفة والإعلان عن الوضع العائلي المزري، أما انبثاق الضوء في شكل مسحة شاملة تضيء كامل أرجاء القاعة يرمي إلى تدهور الحالة النفسية للعائلة إثر عبثية الوضع الذي آلت إليه.

خرجت العائلة في الصباح الباكر محتلة المسرح هروبا من واقعها المرير حيث قام المخرج بتسليط الضوء على قاعة المسرح الذي تتسع مساحته في نظر المتفرجين.ويمكن عرض مقتطفات من مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** للمخرجين **لويجي بيراندللو** و**ديليسل نوال** للتوضيح أكثر:([1])

صورة مقتطفة من عرض المخرج ديليسل نوال، الإضاءة المقترحة للعرض كانت خفيفة في شكل مسحة كاملة للقاعة.

[1]- نقل العرض الأصلي للمخرج **ديليسل نوال** وفق الرابط التالي:

http://cmatv.ca/du-theatre-dans-le-theatre-pour-les-15-ans-du-tdm-2014-11-06/ بتاريخ 20 ماي 2016 على الساعة16:00.

كما يوضح الشكل الأتي أيضا: ([1])

صورة مقتطفة من عرض المخرج لويجيبيراندللو، تبين الإضاءة المقترحة للعرض،فالنافذة الموجودة بالقاعة تدخل الضوء ، وعليه فالإضاءة كانت خفيفة في شكل مسحة كاملة للقاعة، توحي بأول النهار.

إن تسليط الضوء على القاعة يعتبر اتهاما مباشرا للمجتمع الإيطالي الذي تخلى عن قيمه الأخلاقية، ونصيحة للمشاهدين بتدارك الأوضاع وتقويمها. وعليه يدعو **بيراندللو** من خلال ذلك إلى العودة إلى الأصول القيمة من أجل جمع شمل العائلات والتحلي بالأخلاق النبيلة.

[1]– نقل العرض الأصلي للمخرج **بيراندللو** من الرابط الآتي:

https://www.youtube.com/watchv=cEhP2a8I4Ok بتاريخ 20 ماي 2016 على الساعة 16:00.

3- فن الإخراج والأزياء المسرحية :

للزي(**Costume théâtrale**) في العرض المسرحي دلالة موحية، ومعنى متعدد شأنه في ذلك شأن منظومة خطاب العرض الأخرى، إذ من الصعب الاتفاق على تفسير واحد له، أو تأويل وحيد الجانب، فرؤيته لا يمكن القبض عليها أو احتواؤها في العرض، ولذلك يتسع خطاب الزي لإمكانات لا تستنفد ويغدو أمام المتلقي منهلا من التأويلات التي تفضي إلى عدة دلالات.([1])

وعلاقة اللون بالزي، ليست علاقة ثابتة تأخذ اتجاها واحدا لا يتغير عند جميع المتلقين، بل تختلف أيضا باختلاف البيئة الجغرافية والجوانب الحضارية لدى المجتمعات والشعوب، ففي دول شرق آسيا اللون الأبيض لا يوحي بالبراءة، بـــل يوحي بالـــحداد والمــوت.([2])

لقد تقيد المخرجان بإرشادات المخرج التي جاءت في النص خصوصا في انتقاء ملابس الممثلين، فقد اختار المخرجان المسرحيان للممثلين الذين أدووا مسرحية **(لعب الأدوار)** ملابس زاهية تعكس سعادتهم وبهجتهم لأنهم طامحين إلى الشهرة والنجومية والمقطع التالي يوضح ذلك:

« من الأفضل أن يرتدي الممثلون والممثلات ملابس فاتحة زاهية تعبر عن البهجة. وأن يؤدي الممثلون المشهد الأول بطريقة طبيعية حافلة بالحيوية.» ([3])

---

[1]-ينظر: حيدر جواد كاظم العميدي: تأويل الزي في العرض المسرحي، ص133-134.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 145-146.

[3]- لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص58.

الممثلة الأولى: ترتدي ملابس بيضاء، وقبعة كبيرة مثيرة وتحمل بين يديها كلبا صغيرا، تهرول في الممر المؤدي إلى المسرح ثم تصعد بسرعة السلم إلى المسرح» ([1])

استمر الممثلون في تدريبهم إلى أن دخلت العائلة الورقية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** بملابس سوداوية تعرض مأساتها :

الأب: يرتدي سترة داكنة أحيانا يتصرف برقة وأحيانا أخرى يبدو جافا خشنا، فـــالندم هو الشعور الغالب عليه. توحي ملابسه برخائه ومكانته الاجتماعية ووقاره لأنه اشتغل منصب مدير، دخل إلى قاعة العرض حزينا بين الشفقة على العائلة التي آل بها المآل إلى الشارع والغضب من وضع زوجته بسبب جهلها وإتباعها لأهوائها.

الأم: ترتدي ثوبا أسودا متواضعا، عندما ترفع هذا النقاب لا تكشف عن وجه عليل بالمرة، بل يبدو وجهها وكأنه قد من الشمع. تغض طرفها طوال الوقت. يوحي هندام الزوجة بفقرها وتعاستها جراء وفاة عشيقها وشعورها بالهوان.

الابنة: كانت في الثامنة عشرة من عمرها، فالانتقام هو شعور ابنة الزوجة، وقحة لا تستحي، جميلة للغاية، ترتدي كذلك ثياب الحداد، ولكنها تتعمد أن تبدو أنيقة في هذا الرداء، تظهر ضيقها من أخيها الصغير الذي يبدو خجلا حزينا شاردا.

الطفلان: لباسهما كان متواضعا لأن العشيق المتوفى كان يعمل عند زوجها السابق وهو من الطبقة المتوسطة، فالطفل مراهق في الرابعة عشر من العمر، يرتدي ثياب الحداد. والطفلة الصغيرة ترتدي ثوبا أبيض بحزام أسود من الحرير.

[1]–لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص60.

الابن: فتى طويل القامة في الثانية والعشرين، يبدو كأنه مملوء بشعور من الاحتقار للأب،وعدم اللامبالاة تجاه الأم.يرتدي معطفا بنفسجي اللون،ويلف حول عنقه وشاحا أخضر.

ويمكن الاستدلال بما قلناه من خلال اقتطافنا لصورة من مقطع مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** للمخرج المسرحي **لويجيبيراندللوودليسل نوال:**

المقطع الأول:([1])

يبين المقطع التالي عرض المخرج ديليسل نوال لمسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف ،وهنا يظهر في الصورة اقتحام العائلة قاعة المسرح مرتدية ملابس معظمها سوداوية.

[1]-نقل العرض الأصلي للمخرج **ديليسل نوال** وفق الرابط التالي:

http://cmatv.ca/du-theatre-dans-le-theatre-pour-les-15-ans-du-tdm-2014-11-06/ بتاريخ 20 ماي 2016 على الساعة16:00.

المقطع الثاني:([1])

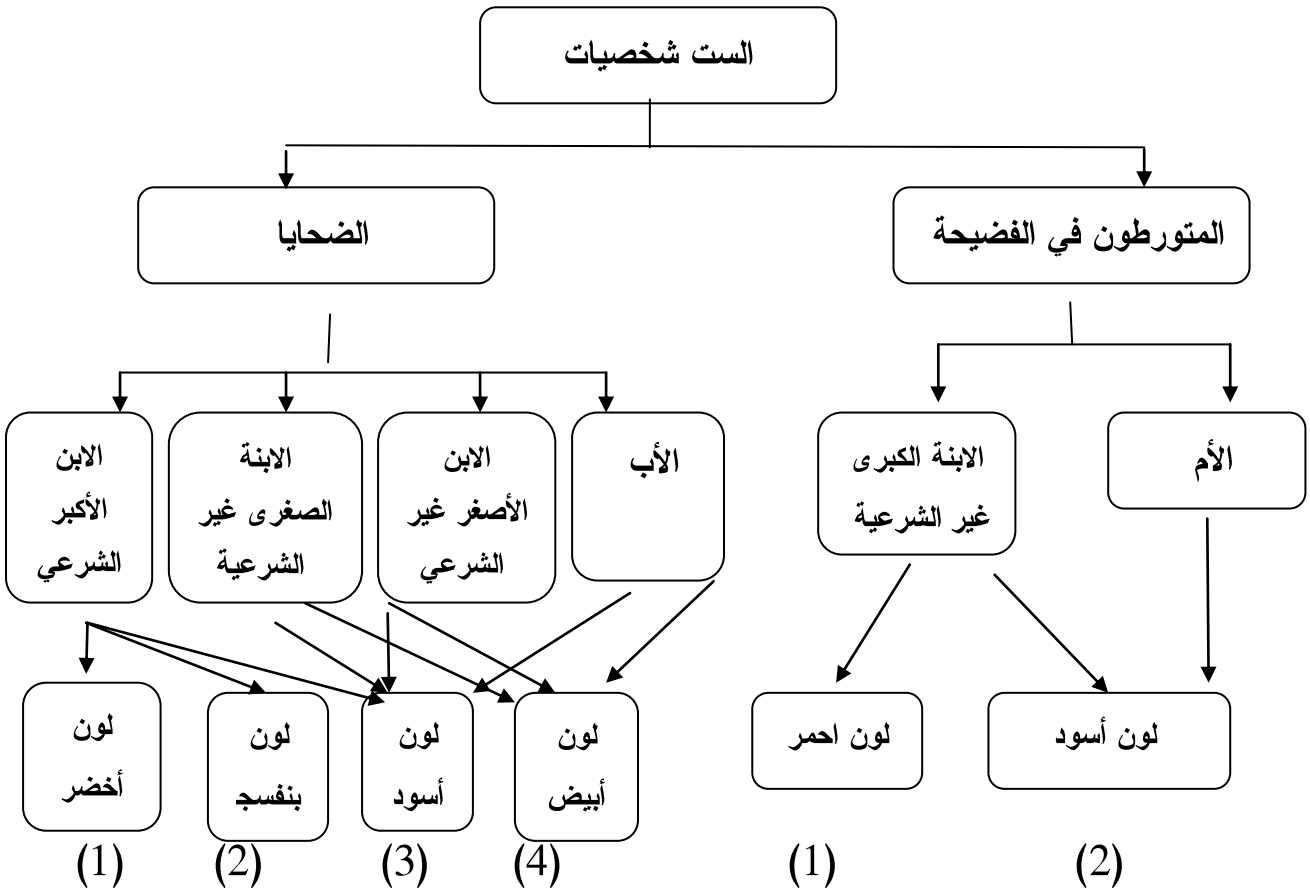
يبين المقطع التالي عرض المخرج لويجيبيراندللو لمسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف ،وهنا يظهر في الصورة اقتحام العائلة قاعة المسرح مرتدية ملابس في معظمها سوداوية.

ركز المخرجان على الألوان الداكنة غير مستعملين الألوان الفاتحة بسبب شعور العائلة بالهوان، فكل فرد يعتبر ضحية بسبب التشتت الأسري وعليه فإن « التباين هو الزيادة

[1]– نقل العرض الأصلي للمخرج **بيراندللو**من الرابط الآتي:

https://www.youtube.com/watchv=cEhP2a8I4Ok بتاريخ 20 ماي 2016 على الساعة 16:00.

في درجة الاختلاف بينهما، أي أن اللون الفاتح يبدو أفتح مما هو عليه، واللون الغامق يبدو أغمق مما هو عليه.» ([1]) ويمكن تفسير دلالات ألوان أزياء عائلة **الست شخصيات** كما يلي:



-مخطط رقم-1-

نستنتج من المخطط أن:

-**الأم والابنة الكبرى غير الشرعية:** متورطتان في الفضيحة، فالأم هربت مع سكريتير الزوج أما الابنة فكانت تلتقي مع زوج أمها عند **مدام باتشي**، لذا لبستا لباسا سوداويا يوحي بالموت الروحي، والخوف، والحزن، والخطيئة .([1])

[1]-أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص121.

وتحمل **البنت الكبرى غير الشرعية** حقدا دفينا تجاه زوج أمها، لذا لبست سترة حمراء، **فاللون الأحمر** يوحي باللهب النفسي والرغبة في الانتقام والشعور بالخطر([2]) حيث كانت تحمل حقدا تجاه أخيها الأكبر من أمها، لأنه كان يحتقرها وينظر إليها وإلى أمها نظرة ازدراء وسفالة، فاللون الأحمر يثير الأعصاب ولا يرتاح إليه الكثيرون. أما الأم فرغم خطئها بقيت هادئة منكسرة البال لأنها كانت مذنبة ومتسببة في خراب العائلة.

-**الأب والابنان غير الشرعيين:** لبسا لباسا بلونين: **اللون الأسود** و**اللون الأبيض** فالسوداوي يوحي بشقائهم،[(3)]فالأب ضحية لأنه فقد عائلته بسبب ذنب تسببت فيه زوجته، والابنان غير الشرعيين أصبحا ضحايا بلا أب يجمعهما، أما اللون الأبيض فيرتبط بالطهارة والنقاء والنظافة.

-**الابن الأكبر الشرعي:** لبس لباسا ذا ثلاثة ألوان: اللون الأسود والبنفسجي ووشاح أخضر، فالأسود يوحي بشقائه بسبب فعل والدته الشنيع ويدل على حزنه العميق، و**اللون البنفسجي** يوحي بحكمته وتعقله،([4]) وقد استعمله البعض في مناسبات الحزن الهادئ لأنه أخف من الأسود. ظل طوال الوقت يرصد العائلة بنظرات قاسية صامتة، أما **الوشاح الأخضر** فيرتبط بهدوء الأعصاب، ([1]) فرغم ما حدث لعائلته بقي متحكما نوعا ما في أعصابه.

---

[1]- ينظر: محي الدين طالو: الرسم واللون، دار دمشق، دمشق، سوريا، 1961، ص163.

[2]- ينظر:عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، دار الزعيم للطباعة الحديثة، مصر، 1995، ص332.

[3]- ينظر: عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، ص332 .

[4]-ينظر: محي الدين طالو: الرسم واللون، ص173.

[1] - ينظر: محي الدين طالو: الرسم واللون، ص173.

إن اختيار الألوان المناسبة للممثلين أثناء تأدية العروض المسرحية لها أهمية كبيرة في فهم وتحليل الأعمال الفنية ومدى قوة تأثيرها على النفس والأحاسيس والمشاعر التي تثيرها عند المشاهدة.

نستخلص في الأخير أن **بيراندللو** استخدم قاعة عرض غير مكلفة بوسائل بسيطة معتمدا على قدرة الممثلين لإيصال أفكارهم، فقام بتغيير الديكور مرتين فقط واستقر على حالة واحدة من خلال تجمع الشخصيات والممثلين أمام الكرسي العريض ودخولهم في صراع بينهم حول أحقية الظهور على الخشبة، وذلك قصد تحسيس المشاهد بالمأساة فضيق المكان يدل على التأزم النفسي الروحي **للست شخصيات**، فكل منهم يريد التمركز باحتلاله للكرسي كي يكون محل انتباه وجذب وسلطة، وأن يكون صوته مسموعا لأنه يرى بأن مأساته الشخصية أقوى من مأساة الأسرة مجتمعة، فما يعانيه كل فرد من الأسرة بحد ذاته يعتبر مأساة تصلح لموضوع مسرحية. أما بالنسبة **للإضاءة** فاكتفى بإضاءة شاملة توحي بأول النهار وذلك عند خروج العائلة الورقية من بيتها ملتجئة إلى المسرح رغبة في المكاشفة والإفصاح عن معاناتهم. وبالنسبة **للأزياء**، فقد ركز **بيراندللو** على الألوان الداكنة ولم يستعمل الألوان الفاتحة بسبب شعور العائلة بالهوان والضعف، فكل فرد من العائلة يعتبر ضحية بسبب التشتت الأسري.

استنادا لما سبق يتضح أن **بيراندللو** اعتمد على قدرة الممثلين على أداء أدوارهم بإزالته الديكور والمؤثرات المختلفة، مركزا على الإخراج الصوتي والبصري من خلال ربطه بين مضمون المسرحية والشكل لدى الممثلين.

الفصل الثاني: بن قطاف ومسرحه

المبحث الأول:الأشكال التقليدية في المسرح الجزائري

أ-الأشكال المسرحية المتجذرة في التراثالعربي

1-بروز فن خيال الظل وازدهاره

2- شكل السامر وتأصيلالمسرح العربي

3-ازدهار فن القراقوز وانتشاره

4-طقس التعزية في الوطن العربي

ب-مسرح الحلقة عند "عبد القادر علولة"

1-القوالأو المداح

ج- "بن قطاف" وتجربته المسرحية

المبحث الثاني: دراسة فنية لمسرحية التمرين

أ- خفايا السينوغرافيا وجماليتها عند أمحمد بن قطاف

1-فن الإخراج والديكور المسرحي

2-فن الإخراج والإضاءة المسرحية

3-فن الإخراج والأزياء المسرحية

تزخر الأمم في مشارق الأرض ومغاربها بتراث عريق، من مادي كالأكلات الشعبية ومعنوي كالرقص الفلكلوري والأشكال المسرحية، فالتراث هو ذخر تاريخي خلفه الأجداد وتوارثته الأجيال عبر الزمن، وتعتبر الأشكال المسرحية من بين الفنون التي ولجت الجزائر ولاقت رواجا كبيرا باحتفاء الجمهور بها، مما ساعدها في إرساء قواعدها وتجذرها ردحا من الزمن، فاكتسبت شعبية وشهرة كبيرة رغم بساطتها، فهناك من ترجع أصولها إلى بلاد الصين وهناك من كانت هندية الأصل وأخرى عربية، فما هي أصول الأشكال التقليدية التي وجدت بالجزائر ؟

1-الأشكال التقليدية في المسرح الجزائري:

تنوعت الثقافات بالجزائر من أمازيغية ورومانية وعربية وتركية وتباينت، أدى هذا التنوع إلى تمايز في أشكال الفرجة وتنوعها«على مستوى ممارسات الطقوس الدينية، أو الاجتماعية في الأعراس والمناسبات المختلة، وتشمل أنواعا متعددة من الرقص الفلكلوري، والألعاب الشعبية، وتختلف بعض هذه العناصر عن امتداداتها في الشمال الإفريقي، كما تختلف في الجماعات العربية عن نظريتها الأمازيغية، وهناك دراسات أنثروبولوجية مستفيضة في هذا المجال، وقد أثرت مظاهر الفرجة في تحولات المسرح الجزائري، لما لها من أثر عميق على مفهوم المشاهدة عند الجزائريين».([1])

إن تاريخ المسرح الجزائري امتد منذ العهد الروماني فقد وجدت أثار رومانية تدل على أن الرومان استوطنوا الجزائر ردحا من الزمن، ومن هذه الآثار نذكر: قوس النصر تارجان بتمقاد وقوس كاراكلا -فوريم الجديد بجميلة ومعبد سابتيوم سيفار وفينوس بجميلة، ونذكر من المدن الرومانية: المدينة الرومانية بتيبازة والمدينة الرومانية

[1]-أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص312.

بهيبون...كما وجدت كنائس قديمة تعود إلى الحقبة الرومانية ككنيسة بازيليك بتيبازة ومن المسارح نذكر: مسرح جميلة ومسرح خميسة ومسرح تيمقاد.

غير أننا سنركز على مرحلة الاحتلال الفرنسي –وننطلق منها كبداية أولى لنشأة المسرح الحديث بالجزائر– ونتجاوز المرحلة الرومانية والمرحلة العثمانية–. تمتد مرحلة الاحتلال الفرنسي مع العقد الثالث من القرن التاسع عشر ميلادي.

ظهر المسرح مع الرواد الأوائل وهم (**علي سلالي** المعروف بعلالو(*) **ورشيد قسنطيني**(*) **ومحي الدين بشتارزي**(*)، وهذا ما أكده **علالو** في مذكراته (**شروق المسرح**

(*)**علي سلالي**: المشهور باسم علالو، ولد بحي القصبة بمدينة الجزائر في 30مارس 1902. تعلم بمدرسة (ساروي) بحي القصبة. وتقع آنذاك في الحدود التي تفصل بين الحي العربي وحي المعمرين. اقتصر تعليمه على المرحلة الابتدائية، حيث توقف عن الدراسة بعد أن حصل على شهادة نهاية الدروس الابتدائية باللغة الفرنسية، أما العربية فقد درسها بنفس المدرسة بمعدل ساعة واحدة في اليوم. ويقول أنه استمر في دراسة اللغة العربية على يد الشيخ **عمر قندوز** المدرس بنفس المدرسة المذكورة، حتى بعد أن توقف رسميا عن الدراسة. **للاستزادة ينظر علالو: شروق المسرح الجزائري مذكرات علالو، تر: أحمد منور، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر،2000، ص 3-4.**

(*)**رشيد القسنطيني:** ولد في 11 نوفمبر 1887 بحي القصبة بالجزائر العاصمة، دخل المدرسة الابتدائية، وانقطع عن الدراسة ليعمل نجارا إلى جانب والده، ثم هاجر في بداية الحرب العالمية الأولى إلى فرنسا ليعيل عائلته، حيث سار على متن باخرة غرقت في عرض البحر، ووجد **القسنطيني** نفسه بعد إنقاذه في جزيرة **مالطا** ثم واصل سفره كما يقول **علالو**– ولم يشعر عائلته بأي خبر مدة طويلة، حتى ظنت أنه مات. وفي نهاية الحرب، عاد إلى الجزائر العاصمة لكنه وجد امرأته تزوجت فازداد تشاؤما وقرر العودة إلى فرنسا، أين وجد هناك عملا، واشتغل عدة سنوات قبل أن يعود وزوجته الثانية إلى باب الوادي بالجزائر العاصمة في عام 1926. توفي عام 1944. **للاستزادة: ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره– 1926،1989– ، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1998، ص27.**

الجزائري) قائلا:« لابد أن أعترف بأن ما دفعني إلى جمع الشهادات وكتابة ذكرياتي هو ما لاحظته على الدوام من الأخطاء وعدم الوضوح، وعدم الدقة فيما قيل أو كتب عن ميلاد المسرح الجزائري: وبما أنني كنت من المساهمين بقسط كبير في تأسيس هذا المسرح، فقد اقتنعت بأن ضبط الأمور في هذا الميدان سيكون عملا مفيدا، وسيسهل في المستقبل عمل المؤرخين، ومهمة كل من يهتمون بهذا الموضوع.»([1])

فقد كتب الرواد الثلاثة مذكراتهم قصد تأصيل المسرح الجزائري، وإعطاء معلومات دقيقة حول نشأته، حيث كان لهم فضل كبير في وضع أسسه وهيكلته، فقد صرح **علالو** في مذكراته **(شروق المسرح الجزائري)** أن الجزائريين عرفوا المسرح قبل زيارة **(جورج الأبيض)** في مطلع العشرينات قائلا: «جاء التونسيون قبل المصريين، وكان **محي الدين باشتارزي** يتعاقد معهم لتقديم عروض فنية بالجزائر.»([2])

لقد تداولت التعاريف وتضاربت الآراء حول أسبقية الزيارة إلى الجزائر، فمنهم من اعتبرها متزامنة مع**(جورج الأبيض)**عندما جاء رفقة فرقته المسرحية، ومنهم من نسبها

([*]) ولد **محي الدين باشتارزي** في 15 ديسمبر1897، بنهج نفيسة رقم12 بحي القصبة في الجزائر العاصمة حسبما جاء في الجزء الثاني من مذكراته(39). وقد ترعرع **باشتارزي** في وسط ميسور لأن عائلته قديمة من أصل تركي، هاجرت إلى الجزائر. حفظ القران الكريم وأصول التجويد وأصبح حزابا حيث تطوع للتجويد في الجامع الكبير عام 1910 وابتداء من عام 1912، وسع من نشاطه إلى الجامع الجديد فمدن أخرى كالبليدة والمدية، تعلم التواشيح والمدائح على يد الشيخ المفتي بلقندوز، وحدث أن سمعه اليهودي_**ناطون ايدمون يافيل** صاحب جمعية المطربية، فأعجب بصوته وقدم له عرضا مغريا لتسجيل صوته في أسطوانات غنائية غير أن والده والشيخ **بوقندوز**- مفتي الجزار العاصمة-اعترض على ذلك. توفي في 6 فيفري 1986 . **للاستزادة : ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص31.**

[1]-علالو: مذكرات علالو: شروق المسرح الجزائري، تر: أحمد منور، ص14.

[2] – المرجع نفسه، ص5.

إلى **الفرقة التونسية** وعلى رأسهم **علالو** الذي أكد على أنها كانت أسبق من زيارة **(جورج الأبيض)**إلى الجزائر، وذكر من أعضاء الفرقة الفنانة **(حبيبة مسيكة)** و**(كشكش باي)**.

ومهما يكن من أمر، فقد عرف الفن المسرحي بالجزائر، وكانت بداياته الأولى مع الجزائري **(علالو)** في 1926، وهذا ما أكده قائلا:« كتبت مسرحية **جحا**(*) وهنا أفتح قوسين لأشير إلى أنني كنت أتعلم الموسيقى في جمعية**(أدمونيافيل)**. وكنت أغني أيضا، وفي تلك السهرات الموسيقية التي كنا نقدمها، كنت أقدم سكاتشات صغيرة لنقدمها كفواصل ترفيـــهية.» ([1])

يتضح من خلال عنوان مسرحية **(جحا)**أنها مستوحاة من التراث، فشخصية **(جحا)** لها امتداد في تاريخنا العربي، غير أن بعض النقاد وعلى رأسهم **سعد الدين بن شنب** في دراسة له بعنوان **(المسرح العربي في الجزائر)** يعتقد أن موضوع مسرحية **(جحا)** مقتبس من مسرحية **الطبيب رغما عنه** (*) لموليير، وفي هذا الصدد يرد **علالو** قائلا: «الواقع

(*) جحا ملهاة من ثلاثة فصول وأربع لوحات ألفها بمشاركة **دحمون** وقدمت على خشبة مسرح (الكورسال) بالجزائر العاصمة، في1926، وموضوعها حول **جحا** الذي أرغمته زوجته على لعب دور الطبيب فحقق مجدا كبيرا بعد أن أشفى (ميمون) ابن السلطان (قارون) من علته، وقد حققت المسرحية نجاحا منقطع النظير، وذلك ما أدى إلى تقديمها لثلاثة عروض أخرى أيام 10-14-17 من شهر ماي من السنة نفسها. للاستزادة. **ينظر: صالح لمباركية: المسرح بالجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، 2005 ، ص81.**

[1]-علالو: مذكرات شروق المسرح الجزائري، تر: أحمد منور: ص 5.

*مسرحية هزلية من تأليف موليير، تُعدّ واحدة من مجموعة مسرحيات لموليير تركّز على شخصية "**سجاناريل**"، وهو حطّاب فقير يحوّل حياة زوجته وعائلته إلى جحيم لا يُطاق عبر إنفاق المبلغ الشحيح الذي يجنيه على الطعام والشراب. عندها، تعتزم زوجته مارتين الثأر منه وتلقينه درساً لا يُنسى.

أنني استوحيت فقط موضوع (**الطبيب رغما عنه**)، أما مسرحية (**جحا**) ككل، فهي بعيدة عن مسرحية (**موليير**) المعروفة.». ([1])

وظف كل من **موليير** في مسرحيته (**الطبيب رغما عنه**) و**علالو** في مسرحيته (**جحا**) شخصية فكاهية وهي شخصية (**جحا**) وهما من جنسيتين وثقافتين مختلفتين، وهذا يطرح إشكالا حول سبب توافق توظيف هذه الشخصية عند كل من **موليير** و**علالو**، وعلى أي أساس تم ؟

في هذا الصدد يرجع (**علالو**) التشابه القائم بين مسرحيته (**جحا**) و(**الطبيب رغما عنه**)- لموليير إلى وجود مصدر تراثي مشترك بينهما- يتمثل في حكاية من القرون الوسطى بعنوان:(**Le villain mire**) وأضاف مصدرا آخرا هو **قمر الزمان**-من (**حكايات ألف ليلة وليلة**)، وقد برر **علالو** موقفه من اللجوء إلى مسرحية (**جحا**) كونها تتميز بجاذبيتها في الأوساط الشعبية.([2])

من خلال موقف **علالو** تتضح اعتباطية العلاقة بين توظيف **علالو** لشخصية (**جحا**) وعدم اقتباسه عن (**موليير**) ، قد يكون توافقه ناتجا عن وحدة الفكر الإنساني المشترك، فتعد حكايات (**ألف ليلة وليلة**) مصدرا وتراثا عالميا وذخيرة للتراث العربي والأروبي،

وفي يوم من الأيام، تسمع خادمَي رجل غني يمرّان بجانبها وهما يتحدّثان عن إصابتهما بالإحباط لعجزهما عن إيجاد طبيب قادر على شفاء ابنة سيّدهما من مرض غامض، فتقنعهما بأنّ زوجها طبيب لامع إنما غريب الأطوار، وأنّ عليهما ضربه ضرباً مبرّحاً حتى يعترف بهويته. **ينظر: عبود نظير: أعمال موليير الكاملة، المجلد الثالث، تعريب: أنطوان مشاطي، دار الجيل، بيروت ، لبنان، 1994، ص107.**

[1]-علالو: مذكرات شروق المسرح الجزائري، تر: أحمد منور: ص 5.

[2]-ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري ، ص23.

وباتت الثقافات تراكمات وامتزاجا لفكر ووعي جمعي مشترك يستحيل تحديد أصولها، وبحكم تشابه التجارب الإنسانية في مشارق الأرض ومغاربه نستنتج أن الفكر الإنساني يتلاقى مع أفكار أخرى.

أدى نجاح **علالو** في أول تجربة له إلى كتابة مسرحيات أخرى سنوضحها من خلال الجدول التالي([1]):

عنوان المسرحية	عدد فصولها	عدد لوحاتها	تاريخ عرضها أول مرة
1-جحا	3	4	12 أفريل1926
2-زواج بوعقلين	3	5	26أكتوبر1926
3-أبو الحسن أو النائم اليقظان	4	6	23 مارس1927
4-الصياد والعفريت	4	5	16ماي1928
5-عنتر الحشايشي	3	5	26 فيفري1931
6-الخليفة والصياد	5	6	6أفريل1931
7-حلاق غرناطة	3	4	5ماي1931
8-الأخوان عاشور	3	4	5سبتمبر 1976

نستنتج من خلال الجدول أن(**علالو**) انقطع عن كتابة المسرحيات خلال السنتين 1929-1930 ثم أنتج في سنة واحدة ثلاث مسرحيات وبالتحديد في 1931، لينقطع عن الكتابة في 1931إلى غاية 1976 أي مدة45 عاما، وهي مدة طويلة جدا ليكتب آخر مسرحية له وهي (**الإخوان عاشور**).

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص25.

تساءلنا عن سبب توقف **(علالو)** في هذه الفترة عن كتابة المسرحيات، فوجدنا أن السبب هو ميله إلى الجانب السينمائي أيضا وانشغاله بكتابة السكانتشات الفكاهية القصيرة نذكر منها: **المشحاح وخادمة وناسي هامك.**([1])

أما فيما يخص موضوعات مسرحيات **(جحا)** فنجد أن عناوينها مستوحاة من التراث العربي القديم، فهي مألوفة بالنسبة إلينا، نذكر من ذلك: **جحا- الخليفة والصياد- الصياد والعفريت**، كما أن بعض العناوين نجدها تعالج مواضيع اجتماعية، نذكر منها: **زواج بوعقلين، حلاق غرناطة، الأخوان عاشور...**

قدم **(علالو)** للمسرح الكثير من خلال أعماله التي عرفت نجاحا كبيرا في فترة الاحتلال الفرنسي أهلته للريادة في مجال المسرح خلال تلك الفترة، فماذا عن الرائد الثاني **(رشيد القسنطيني)** الذي وهب نفسه – هو الآخر- لخدمة المسرح، هل عاد إلى التراث العربي أم أنه لجأ إلى الاقتباس من المصادر الغربية؟

في هذا المقام ذكر **(أحمد بيوض)** أن **(رشيد القسنطيني)** كان« يستمد أعماله من التراث العربي الإسلامي، حيث كانت حكايات **(ألف ليلة وليلة)** مصدرا لأعماله، من خلال توظيفه شخصية **(جحا)** في هزلياته وحكايات **(ألف ليلة وليلة)**، وما ميز مسرح **القسنطيني** هو ملكة السخرية لديه.»([2]) سنتعرف على أعمال **رشيد القسنطيني** وعناوين المسرحيات التي كتبها من خلال الجدول الموالي([3])، فالعنوان مدخل قرائي يستجلي عموما ويكشف عن مضمون العمل المسرحي:

---

[1]-ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص 25.

[2]-المرجع نفسه، ص30.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص28- 29.

الرقم	عنوان المسرحية	عدد فصولها	تاريخ عرضها أول مرة
1	العهد الوفي	3	1927------
2	زواج بوبرمة	3	22مارس1928
3	زغريبان وشرويطو	-	10فيفري1929
4	تونس والجزائر	3	11مارس1929
5	بابا قدور الطماع	-	23ديسمبر1929
6	لونجا الأندلسية	3	21فيفري1930
7	شد روحك	-	26جانفي1931
8	ثقبة في الأرض	3	18فيفري1931
9	تشرش	3	11جانفي1932
10	بوسبسي	4	18جانفي1932
11	عائشة وباندو	3	22جانفي 1932
12	المورسطان	3	25جانفي 1932
13	زد عليه	-	2جانفي 1933
14	الله يسترنا	3	22جانفي1933
15	بابا الشيخ	3	---افريل1933
16	تأخير الزمان	-	1933-----
17	يا راسي،يارسها	3	1936-----
18	أش قالو	-	19فيفري1938
19	بوه على حسان	3	1943-----
20	عائشة أم زبائل	-	1943-----

نستنتج من الجدول أن إنتاج **(رشيد القسنطني)** كان أكثر من إنتاج **(علالو)**، غير أن بعض المسرحيات مجهولة التاريخ وعدد الفصول وذلك لأن تاريخ المسرح بالجزائر في حاجة إلى توثيق وتدوين، فقد ذكر **أحمد بيوض** في كتابه **(المسرح الجزائـــــري)** أن: «القسنطيني لم يدون أعماله.» ([1]) كما أن **نور الدين عمرون** ذكر بأن مسرحيات **(رشيد القسنطيني)** تفوق المائـــــة ([2])، ولم يصلنا منها سوى عشرين مسرحية.

تطرق **رشيد القسنطيني** في مسرحياته إلى مواضيع اجتماعية، فمعظمها كتبت باللغة الدراجة يعالج فيها آفات متجذرة في المجتمع الجزائري: كظاهرة الطمع في مسرحية **(بابا قدور الطماع)** وقضية الزواج في مسرحية **(زواج بوبرمة)**، كما عاد إلى التراث من خلال تناصه مع التراث العربي في القصة الشعبية **(لونجا بنت الغول)** في مسرحيته **(لونجا الأندلسية)**، كما أنه استخدم اسم **عائشة** في مسرحيتين وهما **(عائشة وباندو)** و**(عائشة أم زبائل)**، فاسم عائشة يعود إلى أصول عربية وهذا حسب كتاب **(الاشتقاق)** لابن دريد في قوله: « ومنهم: بنو عائش بن مالك، منهم عبيد الله بن ظبيان الفاتك. و(عائش): فاعل من العيش. وعبيد الله: الذي أخذ رأس مصعب بن الزبير. وكان فاتكا قتل بعمان.» ([3])

بعدما كشفنا الغطاء عن الرائدين **علالو ورشيد القسنطيني** ووجدنا أنهما قدما الكثير للمسرح الجزائري إنتاجا وإخراجا وأصبحا مصدرين مهمين للباحثين في مجال المسرح. سنتحدث عن الرائد الثالث وهو**(محي الدين شتارزي)**، الذي وهب حياته كلها

---

[1]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص28.

[2]–ينظر: نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر ط1، 2006، ص120.

[3]– أبو بكر محمد بن الحسن ابن دريد: الاشتقاق، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص354.

للمسرح، فقد كان« يبدع شخصية فكاهية موازية لشخصية **(جحا)** تحت اسم**(سي قاسي)** أصبحت فيما بعد شخصية شعبية معروفة، وقد اقتبس العديد من المسرحيات سواء من التراث الثقافي العربي كما فعل في **(جحا المزابي)** أو من التراث المسرحي الأروبي كما فعل في **(المشحاح)**.»([1])

وصرح في كتابه **(مذكرات)**أنه اقتبس مسرحية**(المشحاح)**عن **موليير** قائلا:« أنهيت كتابة مسرحية **(المشحاح)** التي اقتبستها من مسرحية **(البخيل)** لموليير ومسرحية **(الهبال)** التي اقتبستها مع **رشيد القسنطيني** من مسرحيته **(زواج بورما)**.»([2])

عموما فقد كان **محي الدين بشتارزي** يعود إلى التراث الأروبي أو العربي، رغبة منه في تخليد التراث الذي يعتبر ذخرا تاريخيا، فميزة الشخصيات التراثية خيالية وفكاهية مضحكة لها دلالات رمزية توحي بمعان عميقة، فشخصية**(جحا)** تحيلنا على الخفة والفكاهة والدهاء إضافة إلى مسرحيات أخرى كتبها من صميم المجتمع الجزائري تعالج مشكلات اجتماعية سنوردها في الجدول الموالي:

[1]-أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989 ، ص32.

[2]-Mahieddine BACHETARZI: Mémoires, Première Partie, 1939-1946, Entreprise Nationale du livre, Tome 2; Alger ; 1984 ; p32

الرقم	السنة	المسرحيات التي كتبها
1	1927	العالم بالخطأ
2	1932	جحا المعتد
3	1933	الهماز
4	1935	الحاجة حليمة
5	1935	نقابة العاطلين
6	1935	بني وي وي
7	1936	حب النساء
8	1937	الخداعين
9	1938	زيد عيط
10	1938	الطبيب الصقلي
11	1938	الكذابين
12	1938	زاهر بالسيف
13	1939	ما ينفع غير الصح
14	1939	هي ولا أنا
15	1939	بوتشاتشانة
16	1939	قد ما تجري
17	1939	الحاج قاسي محمد
18	1942	قاسي قويدر
19	1945	ولد الليل
20	1945	شكشوك
21	1947	عمر على صح
22	1948	نكار الخير
23	1948	دار المهابل
24	1950	مونى راحل
25	1953	قلب من حديد
26	1953	الواجب

نستنتج من الجدول أن إنتاج **محي الدين بشتارزي** كان وفيرا فقد كان يصل إلى أربع مسرحيات في السنة، ونلاحظ أن جل العناوين تعالج قضايا اجتماعية نذكر منها: **نقابة العاطلين-الخداعين-الكذابين...**

كان إنتاج **محي الدين بشتارزي** أوفر وأوسع من إنتاج **علالو ورشيد القسنطيني** ، ومهما يكن من أمر فإن الرواد الثلاثة قد اتفقوا في العودة إلى التراث كما فعل **علالو ورشيد القسنطيني** أو التراث الأروبي كما ذكر **محي الدين بشتارزي**، غير أن الإشكال يطرح في هذه النقطة، فإذا اعتبرنا أن الجزائريين عرفوا المسرح بعودتهم إلى التراث، فكيف تعاملوا مع متطلبات التقنية في المسرح؟

مع العلم أن البناية المسرحية كانت وفق المعمار الغربي الذي استلهم هو أيضا معمار المسرح اليوناني، توافقا مع مقاييس أول مسرحية كتبت وهي مسرحية **الضارعات لسوفوكليس**([1]) في هذا الصدد يجيب **علالو** في مذكراته **(شروق المسرح الجزائري)** عندما طرح عليه هذا السؤال قائلا:« كنا نستعين بالفرنسيين العاملين في المسرح، وكانوا ينفذون لنا كل الديكورات وكل الحيل المسرحية التي نطلبها منهم.» .([2])

فقد وافق **(علالو)** رأي **سعد الدين بن شنب** قائلا:« فلا ننسى أن المسرح الفرنسي كان له تأثير في العالم آنذاك، ونحن مدينون للفن الدرامي الفرنسي الذي أخذنا عنه تقنيته لخلق مسرح وطني جزائري بأتم معنى الكلمة، إلا أن موضوعات مسرحياتنا كانت مستقاة من مصادرنا الأدبية والشعبية الخالصة، وبالخصوص **(ألف ليلة وليلة)**. إننا لم نترجم، ولم نقتبس مسرحيات فرنسية لسبب وجيه هو أن تلك المسرحيات لم تكن لتستأثر باهتمام

[1]- ينظر: ألارديس نيكول: المسرحية العالمية، ص19.

[2]-علالو: مذكرات، شروق المسرح الجزائري، تر: أحمد منور، ص8.

جمهورنا، وحتى أولئك المثقفون بالفرنسية منه، يفضلون مشاهدتها في لغتها الأصلية، ممثلة من طرف فنانين أكفاء.»([1])

لقد شيّد الفرنسيون المسارح الخمسة عبر التراب الوطني(الجزائر، ووهران، وبلعباس، وقسنطينة، وعنابة، سطيف، باتنة) ، التي استغلت لخدمة الجزائريين بعد الاستقلال وفق القرار التاريخي الذي صدر في بداية عام 1963 .

فمضمون المسرح الجزائري يرجع إلى التراث غير أن الديكور والسينوغرايا يعودان إلى الفرنسيين، فالحقبة الاستعمارية كانت مصاحبة للبناية المسرحية والديكور والسينوغرافيا، فماذا عن الأشكال التي برزت قبل دخول الاستعمار الفرنسي **كالقوال والحكواتي** والتي امتدت في المغرب العربي الكبير قبل التقسيم الذي عهدناه اليوم: فهل يمكن اعتبارها مسرحا أم هي مجرد أشكال فرجوية فحسب؟

في هذا الصدد يذهب (**عصام الدين أبو العلاء**)إلى أن« فنون الفرجة الشعبية العربية، تحمل مقومات الفن المسرحي، وإنها ليست (ظاهرة) كما يود أن يطلق عليها بعض الدارسين، فعروض الفرجة المسرحية الشعبية العربية، قد قامت ونهضت وامتدت في الزمان والمكان، شأنها في ذلك شأن المسرح اليوناني القديم، الذي لم يدم سوى خمسة قرون على الأكثر بين أبناء شعبه(....) وهو- مسرحنا العربي- بطبيعة الحال مسرح متفق مع كافة الأنماط المسرحية في أسهها المشتركة بينها، والتي أوجزناها في أربع نقاط:(المشخص-المتفرج-الموضوع- اللقاء الحي.)» ([2])

---

[1]-سعد الدين بن شنب نقلا عن علالو: مذكرات، شروق المسرح الجزائري، ص70.

[2]- عصام الدين أبو العلا: المسرحية العربية، الحقيقة التاريخية والزيف الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994، ص79.

إذن يحصر **(عصام الدين أبو العلاء)** المسرح في مجموعة من النقاط إذا توفرت في الأشكال التقليدية **كالقوال والحكواتي** نعتبرها مسرحا حتى وإن غابت البناية المعهودة، ولم يكتف بذلك وإنما عدد وذكر الملامح العامة للمسرح العربي القديم وهي:

أولا: إن عنصر المشخص فيها جميعا، يحمل مهاما جساما في أدائه التمثيلي: فلابد له من إمكانية التلوين الصوتي والقدرة على الفصل التام في طبقات الصوت المختلفة، لأنه مكلف بأداء العديد من الشخصيات، كما يتطلب منه أن يكون حسن الصوت، لأنه منوط بالغناء والطرب في بعض المواقف الدرامية، قادرا أن يكون ذا جسد مرن، ووجه معبر، للتعبير الجسدي أو الإيمائي، على حال الشخصية في مختلف مواقفها الدرامية، لأن المشخص في المسرح العربي القديم، يؤدي أكثر من شخصية في العرض المسرحي الواحد، لذا فإنه يحتاج إلى مهارة في الصوت والإيماء تفوق مهارة الممثل في المسرح الغربي.

ثانيا: إن طبيعة المكان الذي يعرض فيه فنان مسرحنا العربي القديم عروضه، قد فرضت علاقة خاصة بين طرفي الفرجة: المتفرج- الفنان، تتمثل محاورها فيما يلي:

- تبدأ معظم عروض المسرح العربي القديم بالتوجه المباشر للمتفرج.

-للمتفرج الحق في تغيير مسار العرض، لا كما يريد.

- إن الفنان يعرض فقط قدرته في محاكاته للنماذج التي يقوم بتشخيصها، والمتفرج لا يصدق أن ما يراه حقيقة وإنما يعنى بها على اعتبار أنها لعبة.

- يعرض الفنان العربي ما يمس واقع المتفرج، من هموم وقضايا، في صورة كاريكاتورية بغرض التعالي عليها والسخرية منها.

- طريقة أداء المشخص إيحائية لا إيهامية.

– الوظيفة الأساسية التي يؤديها مسرحنا العربي الأصيل، هي الإمتاع في الدرجة الأولى، وهناك وظيفة أخرى ثانوية مثل نقل رسائل خفية.

– معظم العروض العربية المسرحية تنتمي إلى عالم الملهاة ونادرا ما نجد عروضا مأساوية.([1])

أما **توفيق الحكيم** فقد استنكر هذا الرأي واعتبر أنّ تحقيق ذلك عسير، « لأن القالب العالمي السائد هو حصيلة جهود متراكمة لكافة الشعوب والأحقاب» ([2]) وأن هذه الأشكال المسرحية المذكورة سابقا لا ترقى لأن تكون مسرحا واعتبر أن الشكل الغربي للمسرح، هو الشكل المسرحي الوحيد الذي عرفه العرب. غير أن الحكيم دعا إلى ضرورة محاولة وضع قالب مسرحي عربي جديد يميزه عن المسرح الغربي.

وفي هذا الصدد يرى **حميد علاوي** في كتابه **(نظرية المسرح عند توفيق الحكيم)**أن هدف **الحكيم** من الدعوة إلى إبداع القالب الجديد هو « وضع شكل مسرحي يميز المسرح العربي عن المسرح الغربي، وهو أمر مشروع وحان وقته، حيث يرى أن ميلاد هذا القالب أمر طبيعي جدا بالقياس إلى المراحل التي قطعها المسرح العربي»([3]) غير أن «التأصيل ينبغي أن تكون ولادته طبيعية ، وذلك من خلال وعي التجربة الغربية وعيا تاما.» ([4])

---

[1]–ينظر: عصام الدين أبو العلا: المسرحية العربية الحقيقة التاريخية والزيف الفني، ص80– 81.

[2]–توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، د.ت، ص12.

[3]– حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،2008، ص 242.

[4]–المرجع نفسه، ص243.

فالوعي الكلي للتجربة الغربية وهضمها بات أمرا حتميا من أجل تجاوز العقبات التي تحيلنا دون فهم المسرح، وهذا أمر عسير وصعب المنال لأن العالم اليوم وبفضل التقدم_التكنولوجي في تطور هائل ومستمر، فالنظريات المسرحية التقليدية لازالت قيد النقاش. ومسألة محاولة تأصيل **الأشكال الفرجوية** التقليدية واعتبارها مسرحا لا زالت قيد الحوار، والجدال لازال قائما ولماّ يفصل في أمرها، غير أننا نسلم بوجود أشكال مسرحية قدمت كعروض سنحاول التطرق لأهما ومعرفة بعضها.

أ-الأشكال المسرحية المتجذرة في التراث :

يعتبر التراث هو«المنهل الأول المسير للمبدعين في الأدب العربي، إضافة إلى التراث الأروبي الذي أضفى على الفن العربي صبغة خاصة وأعطى له تميزا في الشكل والمضمون، وحوله إلى أدب عربي متأثر بأوجه مختلة حددت مفهومه وأنماطه التعبيرية كالقوالب الفنية، وذلك الرواية والقصة والمسرح.»([1])

ارتبط المسرح بالتراث في«علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واع للمعنى، وليس بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف، فكتاب المسرحية في الجزائر كانوا يشعرون حين كتابتهم بضرورة تلقيح هذا الفن الجديد حتى يبدو مناسبا للذوق الجمهوري الشعبي خاصة بثقافته وتقاليده الفنية العربية. »([2])

عرفت الجزائر أشكالا مسرحية كانت تمارسها ساعية من خلالها إلى التعبير عن أوضاع المجتمع الجزائري، ورغم هذا كانت مضطهدة من طرف المستعمر، والتي كانت تقام في منازل بعض الأغنياء وربما يكون« شكل **القوال** و**الحلقة** أكثر فاعلية في مقاومة

[1]-فاطمة شكشاك: التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، ماجستير، جامعة العقيد لخضر، باتنة، الجزائر، 2008-2009، ص54.

[2]-المرجع نفسه، ص79.

الاحتلال الفرنسي وذلك بحكم انتشار هذا الشكل في مختلف المناطق الجزائرية تحت تسميات مختلفة، وحضوره القوي في مختلف الأماكن والمناسبات كالسوق والاحتفالات والتجمعات العامة في المقاهي والساحات .» ([1]) سنتحدث عن أهم الأشكال المسرحية التي مارسها الجزائريون ومعرفة أصولها:

1-انتشار فن خيال الظل وازدهاره:

تباينت الآراء واختلفت حول أصول فن **(خيال الظل)**، فقد أرجعها **أحمد إبراهيم** إلى الفترة الصينية قائلا:« ظهرت مسرحيات **خيال الظل** الصينية إبان فترة **أسرة هـــان** 206 ق. م-220م بمقاطعة شانشي، شمال غربي الصين، ثم انتشرت إلى جنوب آسيا وآسيا الوسطى، وغرب آسيا، وشمال إفريقيا في القرن الثالث عشر، وأروبا في القرن الرابع عشر.»([2])

ويرى **(صالح لمباركية)** أيضا أن أصول هذا الفن يعود إلى بلاد الصين« وقد ظهر في عهد أيام الإمبراطور **(يو)** كما ظهر أيضا في الهند ولم يصل إلى العرب إلا في القرن السادس الهجري، ومن أشهر رواد هذا الفن عندهم، **(شمس الدين بن عبد الله محمد بن دانيال بن عبد الله)**» ([3])

[1]- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، عاصمة الثقافة العربية الجزائر، 2007، ص 34.

[2]-أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص163.

[3]- صالح لمباركية: دراسات مسرحية، المسرح في الجزائر، ص19.

أما عند العرب فيرى(**نور الدين عمرون**) أن تقنية (**خيال الظل**) تعود إلى العهد العباسي وعهد الفاطميين عندما كان الملوك يجلسون في الساحات العامة ويشاهدون العروض التي كانت تقدم.([1])

أدى امتزاج الثقافات في العهد العباسي بفعل الترجمة إلى دخول شكل **خيال الظل** على غرار الفنون الأخرى وبعض العادات والتقاليد، فقد كان العالم مقسما إلى أربع حضارات- حسب تقسيم الجاحظ- اليونانية والرومانية والعربية والهندية، فلا نستغرب ذلك إذا اعتبرنا أن العصر العباسي هو العصر المزدهر الذي تمكنا من خلاله الوصول إلى درجة من التقدم والازدهار.

إذن يتضح مما سبق أن فن **خيال الظل** ليس فنا عربيا وإنما هو نابع عن الثقافة الأسيوية، أما في الجزائر فقد ازدهر خلال «الاحتلال الفرنسي إلى غاية القرن العشرين، ويعتمد على التشخيص عبر الظلال باستعمال ستار شفاف وهو من أنواع الترفيه يقدم للفقراء والأغنياء على حد سواء، (.....)ورغم افتقار الجزائر لنصوص هذا الشكل كونه عرضا تقليديا بدائيا إلا أنه لا يخلو من إمكانات المسرح الحقيقي من نص وأحداث وأفعال وموسيقى وغناء. وتميل نصوص (**خيال الظل**) إلى الأخلاق والآداب.» ([2])

كما أكدت الباحثة **أرليت روث** (**Erlith Roth**) أيضا في كتابها المسرح الجزائري، على وجود شكل (**خيال الظل**) بالجزائر حيث تقول: « إن بعض الباحثين شاهد

---

[1]-ينظر: نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص41.

[2]- العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي الجزائري – مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي –أنموذجا- ماجستير-جامعة المسيلة، الجزائر، 2008-2009، ص14.

خيال الظل في الجزائر عام 1835، كما ذكر **بوكلير موسكو(Poclère Muskau)** أن هذا النوع من التمثيل قد منع من الإدارة الفرنسية بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية وكان ذلك عام 1843، لكون أن هذا الشكل في المسرح كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر، فخشي الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم.» ([1])

يعتبر فن **(خيال الظل)** من **الفانتازيا الشعبية،** وهو رواية أو أحدوثة «تقوم على افتراض فانتازي مثل أن يبلع الحوت إنسانا ويظل حيا داخلها وتظهر للصياد الفنان الشعبي لخياله العنان متناولا مادة الأحدوثة الشعبية محيلا إياها إلى دراما ذات فصول تساعد طريقة العرض على تجسيدها وعلى إكسابها-إلى حد ما-شكل الواقع،(...)**فخيال الظل** يعتمد على التناول الأسطوري لتلك الحياة.»([2])

يقدم **خيال الظل** في شكل« سرد وصفي للمكان وحوار درامي للأحداث بأفعال تشخيصية حية متحركة وأسلوب مسجوع بألفاظ أنيقة والتي يضع فيها المؤلف نفسه جنبا إلى جنب والشخصية الرئيسية والثانوية تعبر عن نفسها بحرية حسب المعطيات النفسية والاجتماعية والاقتصادية، بحبكة أو بعقدة تدفع إلى تطور الصراع بمكان وزمان محددين مع وجود الإيقاع البطيء والسريع، بهدف التهذيب ونبذ التضليل والهوس وذلك بأسلوب السلوك الحواري(الثقافة الحوارية).» ([3])

---

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره 1926-1989 ، ص12.

[2]-يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، مع النصوص الكاملة للمسرحيات(الفرافير، المهزلة الأرضية، الجنس الثالث، المخططين)، الوطن العربي، مصر، 1984، ص488.

[3]-نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص32.

يكون التمثيل فيه «عن طريق أشخاص ممثلين وما تتطلبه المقامة العرضية من ضرورة الإكسسوار، وراء الستار أبيض شفاف مع استعمال ضوء الشمس، بمعنى **خيال الظل** استخدم التجسيد والديكور والضوء والنص.»([1])

فطريقة التمثيل تختلف عن الطريقة العادية وذلك لأن الشخصية لا تظهر للجمهور وإنما تظهر في شكل خيال عبارة عن «شاشة كشاشة السينما، وراءها لمبة تشعل بالجاز الكروسين لتضيء الشاشة إضاءة معتدلة ثم من وراء الشاشة أيضا أشخاص على هيئة رجال أو نساء أو أطفال مصنوعة من الجلد أو الورق المقوى يتحكم فيها بواسطة الحبال التي تشد هذه التصاوير المدككة في قطعة من القماش رجل خلف الستار. وتكون في فمه زمارة ينطلق بها أو يغني بها ويتلاعب بصوتها.»([2])

يلعب **فن خيال** الظل دورا هاما في تطوير الجانب الروحي والمعنوي للمتفرج ، فهو يخرجه من عمق الواقع ويجعله يجوب في عالم وهمي قصد التنفيس عنه وإخراجه من الرتابة اليومية ، وهذا ما جعل هذا الفن يحافظ على ديمومته.

2- شكل السامر وتأصيل مسرح عربي:

أرجع **(يوسف إدريس)** نشأة **(السامر)** إلى المجتمع المصري وهو «حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحا أم موالد، ولكن الملاحظ أن عدد المحترفين فيه قليل جدا لا يتعدى فرقة الموسيقى وراقصة الفرقة والمغني، أما الممثلون فهم في العادة أشباه محترفين، إذ هم أصحاب حرف يمضون نهارهم في عملهم اليومي المعتاد

[1]-المرجع نفسه، ص41.

[2]-نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص43.

حتى إذا جاءت الليلة وجاءت السهرة انقلب هؤلاء إلى فنانين باستطاعتهم إمتاع الألـــوف وإضحاكـــها.»([1])

غير أن **توفيق الحكيم** رد عليه وخالفه في رأيهم راجعا هذا الشكل إلى أصول أروبية قائلا:« حتى **السامر** ذاته وما فيه من مشاهد مسرحية إنما عرف بعد دخول الحملة الفرنسية مصر، وما جاءت به من تمثيل على النحو الذي وصفه المؤرخ الجبرتي...وكان هذا كله مسارا طبيعيا–في رأيي– للفن المسرحي في بلادنا، بل إنه المسار الطبيعي لكل فن بشري_(.....) بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأروبي... وسارت عملية النقل عن أوروبا ابتداء من مرحلة **السامر** إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيـــــل.» ([2])

إذن لاشك أن شكل **السامر** على غرار الأشكال الأخرى دخل إلى العرب في العصر العباسي لأنه عصر ازدهار الترجمة وتداخل العلوم خصوصا في عهد الخليفة الراشدي **المأمون** الذي استقطب المترجمين من كل بقاع العالم وأغدق عليهم بالأموال وقربهم من السلطة لرفع مكانة العلم وإعلائها.

من خصائص هذا الشكل المسرحي أنه لا توجد له نصوص مكتوبة وإنما يكتف في بداية كل فصل بوضع خطة عامة يتفق عليها، فالعرض كان يقدم رواية، ويكون فيه البطل الروائي متميزا بالذكاء والسخرية والذكاء ويطلق عليه تسمية **فرفور** أو **زرزور** وهو ليس ممثلا « بالمعنى الذي نفهمه الآن من كلمة ممثل، لأنه في حقيقته وفي حياته العادية فرفور، إنه ظاهرة اجتماعية موجودة في كل زمان ومكان(...) ذلك الإنسان

[1]–يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، ص484.

[2]–توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، ص13.

الساخر بسليقته وبطبعه، ذلك الذي لا يتصيد الانفعال ولا يدعي ما ليس فيه. إنه مضحك ومهرج وحكيم وفيلسوف في نفس الوقت.»([1])

تطور شكل **الفرافير** إلى **الأراجوز** وهو تطوير للهجاء(Satire) الكائن في الفرفــور، و«الأراجوز قطعا لم تخترعه أو تبتكره العقلية المصرية، ومن المحتمل جدا أن يكون قد انتقل لمصر أثناء فترة التفاعل الكبرى بين أرجاء الإمبراطورية الإسلامية في عصرها الذهبـــي.»([2])

نجد أن المراجع حول هذا الفن ناقصة ولازال البحث في هذه الأشكال بحاجة إلى تدقيق وبحث وما عرفناه لحد الآن هو أن(**فن الفرافير**) تطور إلى **الأراجوز** أو **القراقوز** الذي وظف بشكل كبير في الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي، منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر. ([3])

3-ازدهار فن القراقوز وانتشاره:

برز فن(**القراقوز**) في مصر وبلاد الشام في القرن العاشر ميلادي، وتطور على يد **محمد بن دانيال** الذي« كتب نحو ثلاث مسرحيات شعرية ونثرية. وفي الجزائر عرف تأخرا ملحوظا بسبب انعدام النصوص، ويؤكد الرحالة أن **القراقوز** قد ظهر في الجزائر وبقي محافظا على شكله البدائي الشفوي، مما أدى إلى فقدان النصوص المسرحية، ويؤكدون على ظهوره خلال القرن السابع عشر.»([4])

---

[1] -يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، ص484-485.

[2]-المرجع نفسه، ص487.

[3]-ينظر: أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص312.

[4]- العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي الجزائري -، ص14.

يتفق الدارسون على أن كلمة(قراقوز) « ما هي إلا تحريف لكلمة **(قرة قوز)** التركية، التي تتكون من مقطعين هما: **قرة** بمعنى **(سوداء)** و**قوز** بمعنى **(عين)**، وبذلك يصبح المعنى العام لكلمة**(قرة قوز)** هو **ذو العين السوداء** وذلك دلالة على سوداوية النظر للحياة.» ([1])

دخل شكل **القراقوز** إلى الجزائر في عهد الدولة العثمانية، وهذا « ما نقله **(لاندو)** عن **(بوكلير)** أنه شاهد في 1835 حفلة **للقراقوز** بمدينة الجزائر، فوصف **بوكلير** هذه الحفلة (...)أن **القراقوز** العملاق جعل فرقة عسكرية فرنسية جاءت لإيقافه تعود على أعقابها هاربـــة.» ([2])

ومن جانب آخر يؤكد الرحالة الألماني **مالتسان (Maltzan)** أنه وجد هذا المسرح في قسنطينة عام 1862 عندما شاهد حفلا من حفلات القراقوز قائلا « **والقراقوز** التركي شخصية منفردة جدا، فهو مسخ، ومع ذلك فقد كان في وسعه أن يثير الضحك بين جمهور من الأجلاف، أما ما يتميز به هذا المهرج المسلم فهو الحب المضحك المبالغ فيه، وجميع شخصيات المسرحية، صغيرة كانت أو كبيرة، تشكل موضوعا لنزوات **القراقوز** الظريفة، وهو لا ينتقي دائما أحسن الألفاظ للتعبير عن حبه ذاك.»([3])

إن تواريخ ظهور **فن القراقوز** تتباين وتختلف لعدم الدقة في جمع المعلومات غير أننا نرجح ظهوره بالجزائر في غضون القرن التاسع عشر. فخصائص **فن القراقوز** يشبه خصائص **فن الفرفور** وذلك لأنه انبثق منه، لذا سنقارن بينهما ونستجلي الفرق:

---

[1]–عصام الدين أبو العلا: المسرحية العربية الحقيقة التاريخية والزيف الفني، ص10.

[2]– نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص61.

[3]– هاينريش فون مالتسان: ثلاث سنوات في غربي شمال إفريقيا، ج3 ، تر وتقديم: أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 1979، ص5.

الفرق بين الفرفورية والأرجوزية:([1])

الفرفورية	الأرجوزية
تعتمد على التناول الفني للحياة.	تعتمد على التناول المباشر للحياة.
مزيج من السخرية والفلسفة والشيطنة.	تطوير للهجاء Satire الكائن في فرفور، تطوير يدفع به إلى أن يصبح الناقد الحاد اللاذع ولا شيء سواه.
يختلف الأشخاص في تأليف المشاهد وتحريك النماذج.	يقوم في **القراقوز** نفس الشخص بتأليف المشهد وإدارة حواره وتمثيله وتحريك النماذج.
يعتمد على الروايات.	لا يعتمد على الروايات وإنما يقدم اسكاتشات مسرحية.
يستعمل الفرفور لسانه.	يستعمل في مواطن اللسان العصا.
تصدر عصا **فرفور** الصوت ولا تحدث الألم.	عصا القراقوز كلما غوّرت في الرؤوس طحنتها.
فرفور مثال للفنان الناعم اللاذع في خبث، المؤلم بغير جروح، الجارح بلا دماء، هو فقط بكلامه.	**القراقوز** أكثر مباشرة وحدة وسرعة، يريد إحداث الأثر، عيني عينك، وعلى مشهد ومرأى الحاضرين، فصوت **القراقوز** هو الصدى الساخر لصوت البشر.

نستنتج من خلال الجدول أن(**فن الفرفور**) يختلف عن(**فن القراقوز**)، فنجد أن (**فن الفرفورية**) يرتبط بالجانب الفني بينما فن (**القراقوز**) يرتبط بالحياة الواقعية، فقد تطور من

[1]-ينظر: يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، ص487.

الحياة الفنية إلى الواقعية لأن الشعب بحاجة إلى مشاهدة أشياء مرتبطة بواقعه، وليس إلى الزيف الفني، فمضمون هذا الشكل يذكرنا بمسرحية بيراندللو(**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**) والتي استعرض فيها المؤلف مسرحيتين مضمنتين الأولى تحدث فيها عن الواقعية في تقديم عروض المسرح والثانية أدرج فيها(**الزيف الفني**).

4- طقس التعزية في الوطن العربي:

ظهر **طقس التعزية**(*) في البلاد العربية – حسب ما نقله (**عبد الحميدبورايو**) عن"**ج.دسبرميه**""**J.Desparmet**" – خلال« القرن الرابع عشر: عندما بدأت سيطرة المسلمين تنحصر، وحدود بلادهم تتراجع أمام المد المسيحي. يقول:" منذ القرن الرابع عشر تقريبا، وبالتحديد منذ أن بدأ الفتح العربي ينسحب أمام العودة الهجومية للمسيحية، أنتجت أرض الإسلام أدبا يحمل اسم **المغازي** من نفس طبيعة الغزوات التي نتحدث عنها. وهو أدب مجهول بالنسبة لنا يختفي في التاريخ الأدبي تحت قناع اسم طموح ومستعار، ويتمثل هدفه الوطني في إنقاذ ماء الوجه، والتذكير بالانتصارات الماضية لنسيان الذل المعاش في الحاضر، وقد أنبت الغزو الفرنسي لهذا الجذع القديم لرواية الفروسية الإسلامية فرعا جديدا.» ([1])

(*)طقس التعزية: وهو الحداد الشيعي أثناء الأيام العشرة الأولى من شهر محرم والذي يبلغ أقصاه في اليوم العاشر (يوم عاشوراء)، وهو ذكرى مقتل الحسين، يعود أصل طقس التعزية إلى الدولة العلوية، وهي تلك الدولة التي أنشأها أحفاد **علي بن أبي طالب** كرم الله وجهه، أو المنتسبون إليه من أهل الشيعة. **للاستزادة ينظر: بوزياني الدراجي: دول الخوارج والعلويين في بلاد المغرب والأندلس، دار الكتاب العربي، االقبة ، الجزائر، 2007، ص205.**

[1]-عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري،- دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر- دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص97-98. نقلا عن

"Joseph .Desparmet :«Les chansons de geste de 1830 à 1914 dans la Mitidja», Revue Africaine, 2 semestre, Alger, 1939 ; p.196.

أما في الجزائر فقد ظهر في أواخر القرن الثامن عشر، وهو من وضع هراطقة الفرق الإسلامية، الذين اتخذوا من ابن عم النبي علي نبيا، بل ومنهم فرقة اتخذته إلها.([1])

يصنف **عبد الحميد بورايو** طقس التعزية ضمن **أدب المغازي** ويعتبره أدبا بطوليا وهو:« شكل قصصي يؤديه الرواة المحترفون أداء دراميا من خلال إنشاد الشعر القصصي المصاحب بالعزف على الآلات الموسيقية التقليدية، ويتم ذلك في الأسواق وفي التجمعات العامة في المناسبات الرسمية وشبه الرسمية. يطلق عليه رواته اسم"غزوات" وغزي" ومفردها **غزوة**". وهو يتناول وقائع الفتوحات الإسلامية، ويتغنى فيه الرواة ببطولات الفاتحين، ويأتي في طليعة هؤلاء الإمام **علي بن أبي طالب** بالنسبة لفتوحات الشام واليمن (...) تتناول موضوعات تتعلق بسيرة الرسول (عليه الصلاة والسلام) وحفيده **الحسين بن أبي طالب**، فتروى قصة ميلاد الرسول ووفاته، وكذلك قصة مقتل **الحسين**. ([2])

طقس التعزية طقس تمارسه الشيعة، حيث كانت هذه الفرق تعبر عن« نفسها في واحد من أكبر عروض الفرجة الدرامية الشعبية في العالم، وأقدرها على التأثير الوجداني في المشاركين والمتلقين (طقس التعزية) الذي يمارسه الشيعة بانتظام منذ ميلاده في العهد الصفوي حتى الآن، والذي يعبر فيه الشيعة عن مشاعرهم ومعتقداتهم فيما يخص مقتل **(الحسين بن علي)** وعترته الطيبة رضي الله عنهم في (كر، وبلاء) وتبدأ طقوس **التعزية** بحلول شهر محرم، فيتبرع الموسرون للإنفاق على هذه الاحتفاليات الضخمة، وتهيئ الميادين، والساحات، والطرقات لتمثيل أحداث **كربلاء**.»([3])

---

[1]-ينظر: علالو: مذكرات، شروق المسرح الجزائري، ص88.

[2]- ينظر: عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص97.

[3]-أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص199.

وكانت هذه **التعزيات** تقدم في المقاهي ثم أصبحت مقتصرة على الأماكن المفتوحة في الساحات العامة والشوارع، وتؤدى هذه الطقوس ليلا تتوسطها « مصابيح باهتة مدلاة من السقف، ينعكس ضوءها الشاحب الحزين على بركة مياه صناعية تتوسط المكان، وبها نافورة يسيل ماؤها كالدمع الرقراق، ويعد المسرح في وسط المقهى من مصاطب خشبية، يعتليها منشد في بداية العرض، ويلقي في صوت رخيم منغم قصة استشهاد الحسين، فيستولي الخشوع على قلوب الحضور، ويسيل دمعهم، فيطوف عليهم طائف، يحمل ندفة قطن، يكفكف بها دموعهم، ثم يعصرها في قارورة، وما إن ينهي الطواف إلا وقارورته ممتلئة دمعا.»([1])

ويستمرون على هذه الطريقة ويقومون بلطم صدورهم، لأنهم يعتقدون أن أجدادهم كانوا السبب في مقتل الحسين بن علي رضي الله عنهم، وهم بذلك الطقس يكفرون عن وزر الآباء.

أما فيما يخص شيوع **(طقس التعزية)** بالجزائر فلم نجد له أثرا واضحا، وربما لأن الشعب الجزائري كان ينتمي إلى السنة، خلافا لسكان المشرق العربي الذين عرفوا بالطوائف المتعددة، غير أن **(محي الدين باشتارزي)** ارتأى ضرورة إحياء طقس التعزية، لأنه المصدر الإسلامي الوحيد قائلا:« والتعزية التي تشبه من عدة جوانب المسرح الديني الأروبي في القرون الوسطى هي بالتأكيد ناتجة عن التيارات الأروبيـــة. »([2])

اعتبر **بشتارزي** أن تعازي **كربلاء** تشبه إلى حد كبير طقس المسرح، فقد كان أساسه دينيا، وهو تشبيه بميلاد المسرح الغربي أي الأغاني **الديثورامبية** الممجدة للإله **ديونيسوس** عند الإغريق.

---

[1]-المرجع نفسه ، ص199.

[2]-علالو: شروق المسرح الجزائري، ص87.

ولم يكتف بذلك فارتأى أيضا ضرورة العودة إلى المصادر الإسلامية الأخرى قائلا: «يجب إحياء مسرحية المولد، التي كتبها **عبد الرحمان جيلالي** باللغة العربية الفصحى، في مناسبات المولد النبوي الشريف.»([1])

وخلاصة لما سبق نجد أن الرواد الأوائل عادوا إلى التراث والأشكال الشعبية السائدة بغية الحفاظ على هويتهم وإثراء تجربتهم الخاصة خصوصا وأن الموضوعات المتطرق إليها كانت تحمل همومهم ومعاناتهم الفردية والاجتماعية، وعليه فرغم محاولة المستعمر طمس الهوية الوطنية، إلا أن الجزائريين كانوا يقدمون مسرحيات اجتماعية ودينية وتاريخية، أما النضال السياسي في المسرح فكان يقتصر على الموضوعات التي كانت تقدم خارج الوطن، وهذا ما أكده **رشيد قسنطيني**-في كتابه **(من ذاكرة المسرح الجزائري)**- أنّ الجزائريين أعطوا الكثير للمسرح ما بين 1932-1952، من خلال قيامه بدراسة إحصائية وجمعه للمسرحيات وسنذكرها من خلال ما يأتي:

- نسبة 75 في المائة من المسرحيات موضوعاتها اجتماعية تتعلق بالأسرة والأمومة والزواج والطلاق وجمع المال كمسرحيات **(الشيب والعيب)** ،**(المشحاح)** وغيرها...

- نسبة 20 في المائة من المسرحيات دينية وتاريخية من التاريخ العربي الإسلامي الذي يعزز مقومات الفرد ويحفظه من التيار التغريبي تسعى إليه القوات الفرنسية ومن بين هذه المسرحيات **المولد، الهجرة ، حنبعل...**

-نسبة5 في المائة من المسرحيات مقتبسة من الأدب العالمي كمسرحية: **هملت وعطيل، أنتقون...**([2])

---

[1] -Mahieddine Bachetarzi :Mémoires, Première Partie 1939-1946, Entreprise Nationale du livre, Tome 2; Alger ; 1984 ; P140.

[2]- ينظر: رشيد قسنطيني: من ذاكرة المسرح الجزائري، جمع وتحقيق: حسين نذير، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، د.ت ، ص5-6.

من خلال إحصاء الفنان(**رشيد قسنطيني**) وتصنيفه للمسرحيات نجد أن الأغلبية الساحقة من الفنانين الجزائريين عادوا إلى تراثنا واستلهموا منه، مما يؤكد ازدياد وعي المسرحي العربي بأهمية توظيف التراث الذي« لم يكن طفرة واحدة، ولكنه مر بمراحل متباينة كان فيها حضور التراث بمستويات متعددة يمكن إبراز بعضها:

« أولا: مستوى مسرحة التراث حيث جرى التعبير عن هذا التراث فاستغرق المسرحي فيه وسجله أو عرضه كما هو دون إضافة أو تفسير.

ثانيا: مستوى التعبير بالتراث، حيث وظف المسرحي التراث، واستخدمه استخداما فنيا بغرض التعبير عن هموم العصر وقضاياه، وذلك بعد تأويل العناصر التراثية تأويل معاصرا.

ثالثا: مستوى التأصيل بالمراهنة على أشكال التعبير المسرحي في التراث، والتنظير لهذه الأشكال التراثية.» ([1])

حاول الرواد الأوائل تأصيل المسرح الجزائري، حيث تعتبر هذه المرحلة بمثابة المرحلة الجنينية للمسرح التي برزت فيها الأشكال المسرحية المعهودة **كالحكواتي والقول** حوالي عام1927. ([2])

وبقي الشعب الجزائري يقاوم رغم صدور قرار منع هذه الأشكال الفنية في الجزائر، واستمرت عروضه التي كانت تقام في منازل بعض الأغنياء والتي اضطهدها المستعمر الفرنسي إبان الاحتلال لأنها توقظ وعي الشعب الجزائري وتحرض على النضال.

---

[1]-أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، دكتوراه علوم ، جامعة مونتوري، قسنطينة،الجزائر 2009-2010، ص23.

[2]-ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره 1926-1989، ص20.

لقد ظلت الجزائر مدة طويلة أثناء فترة الاستعمار الفرنسي تكافح من أجل الحصول على حريتها ولم تتأثر بأفكاره رغم أنه «استقدم عدة فرق مسرحية فرنسية، أنتجت عشرات العروض ومنها ما هو مستوحى من الواقع الجزائري، كما سارع إلى بناء المسارح البلدية في كبريات المدن الجزائرية كالعاصمة ووهران وقسنطينة وعنابة وسكيكدة وغيرها.»([1])

يتضح مما سبق، أن المسرح الجزائري تطرق إلى موضوعات جد حساسة وفق ما يشغل هموم مجتمعه مراعيا القيم والأعراف والدين الإسلامي، مستخلصا العبر من المسرحيات العالمية دون التخلي عن الهوية الوطنية، وهذا يعكس صموده ومكافحته إلى غاية خروج المستعمر الفرنسي مخلفا وراءه المسارح الخمسة (الجزائر ووهران وبلعباس وقسنطينة وعنابة) التي استغلت لخدمة الجزائريين وفق القرار التاريخي الذي صدر في بداية عام1963([*]) الذي نص على ترميمها، وإنشاء فرقة المسرح الوطني الجزائري إلى جانب فرقة الباليه الوطني، كما تم جمع طاقات فنية مبدعة على الساحة الوطنية تحت سقف المسرح الوطني الجزائري والخروج بقرار مفاده ضرورة إنشاء مسارح جهوية ابتداء من 1972.([2])

---

[1]- المرجع نفسه، ص38.

[*]نص القرار التاريخي الذي صـــدر في بداية عـــام(1963) على إضافة معاهد تكوينية للشباب أشهرها المعهد الوطني لفن التمثيل ببرج الكيفان في 1956، ببناية شيدت في1897 . وهو المعهد الذي انطلق تابعا للفرقة الوطنية للمسرح الجزائري واستمر بإعطاء مبادئ وقواعد فن التمثيل، دون تحديد الأطر والتنظيمات القانونية للتكوين، وبقي عبارة عن مركز للتعليم الفني المسرحي بأساتذة متخصصين للاستزادة. **ينظر: نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص226.**

[2]-ينظر: المسرح الوطني الجزائري(1963-1993)، منشورات المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، نوفمبر، 1993، ص3.

نستنتج أن المسار المسرحي الجزائري اعتمد إلى غاية 2000، على عدة مرجعيات ومصادر وينابيع ثقافية وتاريخية ودينية لانتماءاتنا الأمازيغية الإفريقية العربية الإسلامية المتوسطة، وقد جسّد الكثير من الإبداعات العالمية الإنسانية عن طريق الاقتباس والترجمة وتوظيف التراث الشعبي وحكايات(**ألف ليلة وليلة**).

فرغم أن الجزائر تخطت مرحلة تاريخية استوعبت حيالها الفن المسرحي بفعل الاحتكاك بالغرب والتكنولوجيات الحديثة التي تمكن من معرفة وفهم الآخر، إلا أن ظاهرة الاقتباس شاعت بشكل لافت، فمعظم المسرحيات التي كانت تمثل كتبت « بأقلام أجنبية أو عربية تحاول فرض رزنامة تاريخية على المسرح الجزائري انطلاقا من مقاربتها العامة لتاريخية المسرح العربي.» ([1])

وهذا ما نجده عند(**بن قطاف**)الذي زاوج بين المسرح التقليدي بتوظيفه لشخصية (حجا) في مسرحية(**جحا والناس**) في1980 ثم تجاوزه إلى الاقتباس من التراث العالمي واستلهامه **لتقنية (المسرح داخل المسرح) في** مسرحية(**التمرين**). **وعبد القادر علولة** من خلال استلهامه من **بريخت تقنية (كسر الإيهام بالواقع)**غير أنه خالفه بتوظيف تقنية تقليدية وهي **(القوال)** محاولا تأصيل مسرح جزائري تحت مسمى(**مسرح الحلقة**)، فما هو مسرح الحلقة؟

[1] –أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة الجزائرية ، دراسة تاريخية فنية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص29.

ب-مسرح الحلقة عند (عبد القادر علولة):

قبل الحديث عن مسرح **الحلقة لعلولة** لابد أن ننطلق من شكل القوال أو المداح ونتعرف عليه، لأن **عبد القادر علولة** من جيل الاستقلال حاول العودة إلى التراث من أجل تأصيل مسرح عربي وعليه، ما هي أصول شكل **القوال**أو **المداح؟**

1-القوال أو المداح:

عرفت شخصية القوال أو المداح في شمال إفريقيا (...)، وأحيانا يطلق على تسميتها الراوي والحاكي في المشرق العربي **والمداحون** هم « فئة من مؤدي المأثورات الشعبية في الأماكن العامة والمناسبات الدورية، مثل الأسواق الأسبوعية والأعياد الدينية وطقوس تقديس الأولياء. يقدمون عروضهم في الأماكن التي تجري فيها التظاهرات وفي الساحات العامة، وفي المقاهي وفي بعض الأحيان في أحواش البيوت(في مناسبات الأفراح). سموا بالمداحين لأنهم يحملون مادة غزيرة تتعلق بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم والأنبياء وبعض الصحابة والأولياء الصالحين والزهاد.» ([1])

دخل **القوال** إلى الجزائر« في المرحلة الأولى، التي سبقت نشأة المسرح الجزائري الحديث، وكان **المداح** يمارس نشاطه الفني ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق الشعبية والساحات العامة، يعرض من خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكي، كما يوظف التراث الشعبي.» ([2]) حيث ينشد أشعارا وحكايات في الأماكن العامة من أجل جمع المال لأداء فريضة الحج.([3])

---

[1]- عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية التاريخ والقضايا والتجليات (مقالات وحوارات)، منشورات فيسيرا ، الجزائر، 2011، ص74-75.

[2]- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص32.

[3] -Voir : ROTH Arlette :Le théâtre Algérien de langue dialectale,1926-1954, Ed: François Maspero, Paris, France,1967. p14.

يتضح من خلال شخصية **القوال** أنه شاعر يتكسب بطريقة أخلاقية ثقافية، من خلال جمعه بين الفكر والمعرفة التي تفيد الآخرين في إطار فهم التراث، فهو نتاج إبداعي من صميم المجتمع هدفه التوطيد بين أفراده والحفاظ على تماسكه.

استلهم **عبد القادر علولة (القوال)** وحاول تأصيل مسرح عربي بإنشاء**(مسرح الحلقة)**، وهو« تجمع دائري في الساحات يقف في الوسط راو ومساعده ويقصان بالتناوب قصص البطولات والأساطير والسير بأسلوب يجمع بين التمثيل والتشخيص والإيماء والحركات البهلوانية وتؤلف الحلقة جزءا من الواقع الثقافي للمجتمع، ولا تطمح أحداثها للتصديق بقدر ما تحرص على أن تكون أحداثها ممكنة الوقوع، وقد حاربت السلطات الفرنسية هذا الشكل المسرحي نظرا لما يحتويه من وعي وطني خاص.» ([1])

تبدأ الحلقة باستهلال« الحديث بالصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم ناقلا الأخبار والوقائع اليومية، كما أنه يروي القصص البطولية والدينية كقصص الأنبياء والرسل والسيرة الشعبية كسيرة أبي زيد الهلالي، وسيرة سيف بن ذي يزن(...) والتسبيح، والاستطراء ببعض النكت أو الألغاز، لتكون بعد ذلك الحكاية.».([2])

ويعتبر **عبد القادر علولة** « أن خصوصيات عمله تكمن في بحثه المستمر عن نوع مسرحي بصبغة محترفة عالية، فهو ينطلق من الحلَقة، بصفتها نمطا من النشاط المسرحي الشامل، نشاط له ممثلون ومؤدون وصيغ تعبيرية خاصة، له جمهوره وله قاعدته الاقتصادية، وحافظ دائمًا على طابعه المستقل عن الدولة، فهو لا يحتاج دعمها المالي ولا يحتاج إلى فضاءاتها، ويتطور حسب الوضعيات والإمكانيات الخاصة به، وهو يرى أن عمله يكمن في تحليل هذه الخصائص والمعطيات، الخاصة بهذا النشاط المسرحي، وأن عمله ليس مؤسسة ذات طابع أنثروبولوجي، بل عمل يخضع لمعايير

[1]- العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي الجزائري، ص14.

[2]- المرجع نفسه، ص35-36.

الممارسة الفنية بالدرجة الأولى، فهذا النمط من المسرح له جمهوره، وثقافته، وطقوسه أي له علامات محددة يتأسس من خلالها.»([1])

فاعتبر أن **الحلقة** تتميز بشكلها« الدائري وفضائها الهندسي المميز الذي يتحلق حوله المتفرجون بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها وهو يواجه من موقعه ذلك جمهور الرواد مما يجعله يتحكم في المشهد بكامله»([2])

فالقوال الذي يتوسط **الحلقة** يتميز بقدرته الفائقة على الإبداع، من خلال التعبير بالرقص والحركات واستعمال المؤثرات الصوتية التي تزيد المشهد تشويقا واعتماد الأساطير والحكايات الخرافية بطريقة ارتجالية.

والهدف من توظيف شخصية(**القوال**) هو كسر الإيهام بالواقع، لذا نعتبر أن مسرح **علولة** مسرح ملحمي، يهدف إلى معالجة قضايا المجتمع السياسية، وقد سار على نهجه **بن قطاف** بمسرحه السياسي غير أن هذا الأخير لم يوظف تقنية(**القوال**) وإنما أعطى لمسرحه لمسة غربية تتمثل في **تقنية (المسرح داخل المسرح)** في مسرحيته(**التمرين**).

ج-تجربة(بن قطاف) المسرحية:

بن قطاف من مواليد 1939 بحسين داي(العاصمة) ، تحصل على الشهادة الابتدائية والتحق بمعهد **ابن باديس** بقسنطينة ، وحين أغلقها الاستعمار عاد إلى العاصمة ، والتحق

[1]- عبد الكريم غريبي : الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس، دراسة لأربعة نماذج-ماجستير-جامعة أبي بكر بلقايد(تلمسان)، الجزائر،2011، 2012، ص142.

[2]-حسين بحراوي: المسرح المغربي بحث في أصول السوسيو ثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص23.

بالإذاعة والتلفزة الجزائرية بعد الاستقلال في1963. أسس **(مسرح القلعة)** في 1989 رفقة **(زياني شريف عياد)** و**(عز الدين مجوبي)و(صونيا مكيو)** ثم انفصلوا.([1])

عرف **بن قطاف** بتواضعه في خدمة المسرح غير طامح إلى رفعة أو شهرة ، أحب الفن للفن ، بلغت شهرته الأفاق ، مثل في أزيد من سبعين مسرحية . اشتهر بعدة مسرحيات تحمل تنوعا دلاليا وأفكارا مختلفة لم تنشر سابقا، تولى منصب مدير المسرح الوطني الجزائري في صيف عام 2003 ، وكان مقدمة لتحول عميق عرفه المسرح في الجزائر.([2])

لم يكن **بن قطاف** من الممثلين الذين يكتفون بالفن التقليدي وإنما كانت لديه صرخة واعية ضد المسرح التجاري الذي يضم القيم الفنية جانبا ويستند إلى مبدأ الربح والخسارة ،لذلك عرفت مسرحياته التجديد، خائضا في غمار المذاهب والمدارس المسرحية، مما أدى إلى تفاعل الجمهور معه.([3])

كتب **أمحمد بن قطاف** عدة مسرحيات، نذكر منها: **(حسناء وحسان)** التي كتبت في1975،**(قف)**1979، **(جحا والناس)**1980 ، **(ياستار وارفع الستار)**1982، **(عقد الجوهر)**1984، **(العيطة)** 1990، التي نالت الجائزة الكبرى بمهرجان **قرطاج جيلالي** في 1986 ،**(فاطمة،التمرين)** 1994 ، **(صباح الطمأنينة)** 1998، **(الموقف)**1996،**(كيشوت)** 2003 ، التي كان لها صدى كبير داخل وخارج الوطن.

---

[1]- ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص177.

[2]–Voir : M 'Hamed Benguettaf: Quichott. L'homme qui n'y était pour rien ; Lansman ; octobre ; 2003 ; p5.

[3]–ينظر: محمد فياض، منتدى المسرح، الشباب يبحثون عن أصواتهم، مجلة كل العرب ، مصر، العدد83، مارس 1984، ص62.

شارك **أمحمد بن قطاف** في عدة مسرحيات تمثيلا وإخراجا نذكر منها : مسرحية **(الجثة المطوقة)** التي ألفها **كاتب ياسين** وأخرجها **مصطفى كاتب** في 1968، وفي مسرحية **(دائرة الطباشير القوقازية)** التي كتبها **(برتولت بريخت)** واقتبسها **حاج عمر** في 1969، ومسرحة **(أنت اللي قتلت الوحش)** التي ألفها **(علي سالم)** وأخرجها **(علال محب)** في1971 ومسرحة **(بوحدبة)**التي ألفها **(محمد التوري)** وأخرجها **(طه العامري)** في1973 ومسرحية **(بني كلبون)** التي ألفها وأخرجها **(ولد عبد الرحمان كاكي)** في1973، و**(دم الأحرار)** التي ألفها**(عبد الحليم رايس)** في1974، ومسرحة **(المتعصبون)** التي ألفها**(كارلو جولدون)** وأخرجها**(حاج عمر)** في1975. ومسرحية **(عفريت وهفوة)** التي ألفها**(علي سالم)** وأخرجها**(حاج عمر)** في1977 ومسرحية **(تخطي راسي)** التي ألفها**(ماكس فريش)** وأخرجها **(الهاشمي نور الدين)** في1978 ومسرحة **(الدهاليز)** التي ألفها**(ماكسيم جوركي)** واقتبسها **(بوقاسي عبد القادر)** وأخرجها**(عبد القادر علولة)** في 1983.

ومسرحية **(قالوا لعرب قالوا)** التي ألفها**(محمد الماغوط)** وأخرجها**(زياني شريف عياد)**في1983 ومسرحة **(جحا باع حماره)** ألفها **(نبيل بدران)** وأخرجها **(مصطفى كاتب)**في1983 ومسرحية **(العلق)** التي ألفها وأخرجها**(عبد القادر علولة)** في1985 ومسرحية **(عجاجبية وعجائب)**المقتبسة عن **(إدواردو فيليبو)** أخرجها **(أحمد بن عيسى)** في 1986، وهي المسرحية التي وظف فيها **إدواردو** تقنية **(المسرح داخل المسرح)** للكاتب الايطالي **لويجي بيراندللو** ومسرحية **(غابوا الأفكار)** للمؤلف **(سلافو مير مرزوك)** اقتبسها **(بوبكر مخوخ)** وأخرجها **عز الدين مجوبي.([1])**

[1]- ينظر: دليل المسرح الوطني الجزائري (1963-1993)، ص17-45.

كما اقتبس **بن قطاف** مسرحية **(جيلالي زين الهدات)** التي ألفها**(كارلوس كروستليس)** وأخرجها في1986([1]) ومسرحية **(الشهداء يعودون هذا الأسبوع)**، وهي دراما سياسية رمزية مأخوذة عن قصة للكاتب **(الطاهر وطار)** بنفس العنوان، اقتبسها وأخرجها**(زياني الشريف عياد)** في1988([2]).

بن قطاف كاتب وممثل ومخرج مسرحي جزائري ذائع الصيت، عرف بشغفه وحب اطلاعه للكتب منذ دخوله الميدان الفني، وهذا ما أكده ابنه **(جعفر بن قطاف)** عندما صرح أن والده كان مداوما على المطالعة والكتابة من أجل الإتيان بالجديد. ([3]) إذ حاول بمختلف الطرق أن يؤكد لجمهوره أن إبداعاته كانت نتيجة بحثه وقراءاته، فكثيرا ما كان يدعو الفنانين إلى قراءة، دراسة ومتابعة يومية للجديد واكتشاف تقنيات وأساليب الإخراج الجديدة، واعتبر أن عدم تتبع الحركة العالمية يعكس سلبا على تطور المسرح في البلد. ([4])

يعد **بن قطاف** من جيل الاستقلال، وهو من الكتاب الجزائريين الذين هاجروا إلى أروبا على غرار نخبة من المثقفين وهم: **(علاق بايلي)** و**(نجمة حاج)** و**(غوي درمول)** و**(يوسف طهراوي)** و**(عمرأو معزيز)** و**(صوفي عمروش)**و**(عاشور أوعمارة)** و**(عيسى خلادي)** و**(نور الدين مغسلي)** و**(مجيد بن شيخ)**و**(حمة ملياني)**، فهؤلاء النخبة حملوا لواء الكتابة المسرحية باللغة الفرنسية « معبرين عن راهن الواقع الجزائري في قوة وجرأة وشجاعة، قد لا نجدها عند الكثيرين من الكتاب الآخرين(...) ومن الواضح أن

---

[1]– ينظر: دليل المسرح الوطني الجزائري(1963–1993) ، ص 46.

[2] – ينظر نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري ،ص171.

[3]–جعفر بن قطاف: (لقاء معه بالمسرح الوطني بالجزائر العاصمة) في5مارس2015.

[4]– ينظر: جروة علاوة وهبي: المسرح في الجزائر، الأزمة و الحلول، منشورات دار الكاتب، الجزائر، 2013، ص90.

كتاب هذه المسرحيات بحكم وجودهم في المهاجر الأروبية قد امتلكوا فضاء الحرية في ممارسة سلطة القول والخطاب، وامتلكوا أكثر من ذلك صفاء الرؤية.»([1])

فعند قراءة مسرحيات **(بن قطاف)** تتضح أنها تعالج قضايا من صميم الواقع الجزائري الذي قد تغيب عمن يعيشون داخل الوطن، فنجده وهو في المهجر قد حمل همومها وانشغل بإيقاظ وعي الجزائريين، وحتى قبل أن يهاجر كان دائم البحث والمطالعة وقد صرح ابنه **(جعفر بن قطاف)** على أنه كان يقضي معظم وقته منعزلا بغية كتابة مسرحيات ترقى إلى المستوى المطلوب، فكان دائما ينتقد الفنان الذي يركن إلى الكسل ولا يعطي أهمية للكتابة المسرحية.([2])

وعليه نجد عند **بن قطاف** تنوعا في مساره المسرحي، فقد تباينت مصادر ثقافته بين مزجه للتراث وعنايته بقضايا الوطن ومسايرته الركب الحضاري وسنحاول أن نثبت ذلك من خلال بعض المسرحيات التي كتبها واعتبرت مصادر متنوعة في مساره الفني: كالاقتباس من التراث في مسرحية **(جحا والناس)** التي كتبها وأخرجها في 1980، مفادها أن « مؤلف مسرحي يستحضر شخصية **جحا** أثناء كتابته لمسرحية جديدة. وعبر لوحات مختلفة يحاول عن طريق الإسقاط إضفاء طابع من النقد اللاذع والساخر للحكام وساسة المجتمع.»([3])

وحديثه عن **الثورة التحريرية** في مسرحيته **(عقد الجوهر)** في 1984 والتي أخرجها **زياني الشريف عياد** تتناول مختلف مراحل الكفاح الذي خاضه الشعب الجزائري

---

[1]–عدد من المؤلفين: مختارات من المسرح الجزائري، تر: أحسن ثليلاني، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2008، مقدمة، ص3.

[2]– حوار مع جعفر بن قطاف: (لقاء معه بالمسرح الوطني بالجزائر العاصمة) في5مارس2015

[3]- دليل المسرح الوطني الجزائري (1963–1993) ، ص 39.

ضد الاستعمار الفرنسي منذ الاحتلال، وسقوط مدينة الجزائر في 1830، مرورا بمختلف الثورات والانتفاضات الشعبية. ولم يكتف بذلك فقد كان يقتبس أيضا من التراث العالمي فقد اقتبس عن **كارلوس كيروستيليس** مسرحيته **جيلالي زين الهدات** في 1986 التي تصور « التأثير الشديد لكرة القدم على عقول أنصار الفرق، من خلال شخصية **جيلالي** الذي يذهب بعيدا بمخيلته في تصور انتصار فريقه قبل انطلاق المباراة. لكن هذه الأحلام سرعان ما تتحطم وتتحول إلى حقائق مرة بعد إجراء المقابلة.»([1])

وآخر مسرحية كتبها هي مسرحية **التمرين** في1994، فمضمونها هو نصر الحق والحد من وطأة الاستغلال من خلال طرحه قضايا سياسية واجتماعية عاشتها الجزائر أثناء غربته، وأبزر ما شحنها همومه وقضاياه التي تعتبر كنتيجة لما عاشه الشعب الجزائري والمثقف بصفة خاصة في سنوات التسعينات من تهميش وإرهاب – حيث أصبح كل من المواطن والفنان في هم مزدوج – مصورا المرارة التي عاشها الإنسان في مواجهة بيروقراطية الإدارة .([2])

من خلال استقرائنا لنماذج من مسرحيات **بن قطاف** التي توالت بين السنوات التالية: 1980-1984-1986-1994 نجد أنه لم يكن له مسار واتجاه محدد في الكتابة وإنما عالج قضايا مختلفة بطريقة تمتزج بين العودة إلى التراث أو التاريخ الجزائري أو الاقتباس من الغرب، وأسقطها على قضايا الوطن الراهنة، وعليه نصنف **بن قطاف** ضمن الكتاب الذين أبدعوا في كتاباتهم المسرحية في شكل إنتاج متنوع والهدف من ذلك هو كسر الرتابة، ومسايرة مختلف المراحل التاريخية ومختلف الاتجاهات الفنية.

---

[1]- دليل المسرح الوطني الجزائري (1963-1993)، ص 46.

[2]-ينظر: عقيدي أمحمد: مسرحية التمرين بين العرض والنص ، مجلة الأدب و الفن ، الجزائر، العدد 1285 ، 13-08-2005.

وهذا ما أكده الممثل **(عباس محمد إسلام)** الذي كان يلازم **أمحمد بن قطاف**، معترفا أنه كان يكتب ويخرج مسرحياته وهو في غاية الصرامة والجدية، ما حقق له النجاح وإعجاب الجمهور بها.([1]) خصوصا وأن **عباس** أدى الدور الرئيسي في مسرحية **التمرين** من خلال تقمصه لشخصية **(علي الصابر)**.

1-بن قطاف ومسرحية (التمرين):

ألف **بن قطاف** مسرحية **(التمرين)**عام 1994، وهي تعالج قضية الثقافة التي تبحث عن مكانتها في المجتمع الجزائري، وتتناول معاناة فرقة تتكون من ممثل ومخرج وموسيقي، وهم يتمرنون على مسرحية **(رفع شكوى إلى العدالة)**، إلا أنهم كانوا يطردون في كل مرة من قاعة العرض بحجج مختلفة ويتنقلون بين القاعات، فيئست الفرقة من إتمام العمل وتخلت عن التمرين، ولم يصمد منهم إلا الممثل **محمد** والموسيقي **جلول** والمخرج **السعيد** ، فتحول **التمرين** إلى منولوج يؤديه ممثل واحد وهو **(علي الصابر)** .

عرضت المسرحية في 1994 بفرنسا وبلجيكا باللغة الفرنسية،([2]) وعرضت لأول مرة بالجزائر في 28 مارس 2001 بالمسرح الوطني" **محي الدين بشتارزي** ". واستطاع المؤلف أن يعتمد أسلوبا فكاهيا مرنا لطرح موضوعه الجدي ولتمرير رسالته مما جعل الجمهور يتفاعل مع أحداث ومشاهد المسرحية. ([3])

---

[1]- مقابلة مع محمد إسلام عباس: ممثل (اللقاء بالمسرح الوطني بالجزائر العاصمة)في 5 مارس2015

[2]-ينظر: مسرحية التمرين بالمسرح الوطني: عندما ترتهن الثقافة ، جريدة البلاد، عدم ذكر العدد، 4 نوفمبر 2003.

[3] -Voir : M'Hamed Benguettaf, la répétition ou le rond –poind ; Edition Lansman, Paris ; France ,1994; production ; p4.

لجأ **بن قطاف** إلى طريقة الالتفاف من أجل إيصال رسائل خفية تطرح قضايا سياسية باستعمال تقنية **(المسرح داخل المسرح)** التي اقتبسها عن الكاتب الايطالي **بيراندللو** تفاديا للرقابة السياسية وسنعرض لها بالتفصيل في بحثنا.

أخرج "**أمحمد بن قطاف** مسرحية **التمرين** إلى النور، واختار لها في دور الشخصية الرئيسية الممثل المسرحي **(عباس محمد إسلام)**، برفقة الممثل("**كمال بوعكاز)**، وقد كشفت المسرحية عن موهبة متألقة تمثلت في شخصية **عباس**، ذلك المبدع الذي يدرك جيدا لغة الركح الواعية بالفن المسرحي الهادف.

ويتضح في مجريات مسرحية **(التمرين)** وجود قصتين: القصة الرئيسية وهي **(التمرين)** والقصة الثانوية وهي **(رفع شكوى إلى العدالة)**، غير أن **بن قطاف** سلط الضوء على **المسرحية الإطار** المعنونة بـــ**(التمرين)** في شكل عنوان رئيسي للقصتين لكي يلفت انتباهنا إلى قضية الثقافة المغيبة في المجتمع.

1-أ: المسرحية الإطار: (التمرين)

مسرحية **التمرين (La répétition)**، تعالج واقع وأحداث فرقة مسرحية مكونة من مجموعة ممثلين غير أنهم يئسوا ولم يصمدوا لأنهم كانوا في كل مرة يطردون من قاعة العرض لأسباب متعددة، فلم يتبق منهم إلا الممثل **محمد** والموسيقي **جلول** والمخرج **السعيد**، ورغم العراقيل والصعاب توجب على المجموعة تقديم عرضها الشرفي وتحدي الصعاب .

بينما كان الممثل **محمد** يقوم بالتمرين، نبه الموسيقي **(المخرج)** بأن مدير القاعة يبحث عنه، فذهب المخرج يستفسر عن السبب طالبا من **محمد** مواصلة تمرينه، إلا أن خروج المخرج وتوقيفه له شوش عليه المونولوج الذي كان بصدد ترديده بسبب ذاكرته

الضعيفة، مما أدى بالموسيقي **جلول** إلى التصحيح له والدخول معه في صراع في كل مرة،فقد كان يتميز بذاكرة قوية أهلته لممارسة التمثيل قبل سقوط الكاشف الضوئي عليه وإعاقته في رجله فتخلى عن التمثيل والتجأ إلى الموسيقى.

وبعد فترة وجيزة عاد المخرج **السعيد** طالبا من **محمد** التوقف عن التميثل تحقيقا لرغبة مدير القاعة، لأنها حجزت لاجتماع حزبي، ويتضح ذلك في قول المخرج وهو يجمع أوراقه أثناء مغادرة القاعة عندما سأله الممثل عن الرحيل. « **نزيدو نرحلو ثاني، إيه...وبلا بكا علينا صحة.** »([1])

عاد الممثلون إلى التمثيل بعدما وجدوا قاعة أخرى للعرض، مواصلين المشهد السابق. وبينما كان الممثل **محمد** يؤدي منولوجه أخطأ كعادته، وأخذ المخرج يصحح له في قوله: «**اللي كنت تقول فيه ذرك...ما هوش موجود في النص قاع**»([2]) مما أنتج صراعا بين الطرفين بسبب عدم تقيد الممثل بالنص الأصلي عندما دخل في نص عالمي لهملت في قوله :« **شيء ما متعفن في هذه المملكة حيث لا يجد حتى الشهداء راحتهم**» ([3])، وهي عبارة مقتبسة عن نص شكسبير.

وبينما كان الممثلون يلعبون أدوارهم، جاء دور الممثلة **ليندة** التي غادرت قاعة العرض بسبب الظروف المزرية، فقام **الموسيقي** بتقمص دورها، فسخر منه الممثل مما أثار غضبه وتستمر المسرحية على هذا النحو بتنقل الفرقة بين قاعات العرض دون جدوى.

---

[1]-أمحمد بن قطاف، التمرين، (مخطوط) ، 10 فيفري1994، ص6.

[2]-المصدر نفسه، ص12.

[3]-المصدر نفسه، ص12.

1-ب: المسرحية الداخلية: (رفع شكوى إلى العدالة)

علي الصابر: رجل مثقف يتمتع بأخلاق فاضلة، اضطهده جيرانه وضيقوا عليه ببناء مساحات واسعة بالقرب من منزله المتواضع لأنهم كانوا يتمتعون بالثراء والرفاهية، فلم يتركوا منفذا لدخول أشعة الشمس إلى بيته قصد التهوية، الأمر الذي دفعه إلى كتابة شكوى إلى العدالة بعدما رأى حلما مفزعا في منامه يتمثل في أخطبوط ذي عدة أذرع ساحبا وراءه كل شيء من مستشفيات وبنوك ومدارس ومؤسسات عمومة...- وهو يرمز إلى العشرية السوداء والتعسف وإلى الأشياء التي منعت المسرح من النمو والازدهار- وبينما شرع **(علي الصابر)** في تحضير القهوة قبل البدء في الكتابة اتصلت به أمه تعلن خبر ولادة ابن أخته الرابع عشر ساخرة منه لأنه لم يتزوج، فساءه الأمر وتذمر لأن أمه كانت ترغب في أن يترك منزله المتواضع لتستقر فيه ابنتها وأولادها.

شرع **علي الصابر** في كتابة شكواه إلى العدالة ضد جيرانه، وأثناء ذلك سمع انفجارا عنيفا بالقرب من منزله ورغم ذلك بقي صامدا متنقلا بين قاعات العرض، - فالقاعة الأولى خصصت لاجتماع حزبي. والثانية خصصت لاجتماع أصحاب السوق- إلى أن تمكن من إنهاء رسالته بعد عناء طويل، لبس معطفه ووشاحه وخرج إلى قصر العدالة، لكنه نسي الشكوى في منزله، مما اضطره إلى تقديمها ارتجالا أمام العدالة ليجد نفسه في الأخير بمركز الشرطة متهما بالشغب وإحداث الفوضى. لتنتهي المسرحية نهاية مفتوحة تحت صرخة **(علي الصابر)** .

2-المقارنة بين المسرحيتين :

نسعى فيما يلي إلى المقارنة بين المسرحية الإطار (التمرين) والمسرحية الداخلية(رفع شكوى إلى العدالة) وسنحاول فهم مقصدية الكاتب من خلال مقابلتنا بين المسرحيتين في الجدول الموالي:

القصة الإطار: التمرين	القصة الداخلة: رفع شكوى إلى العدالة
صمود الممثل **محمد** والمخرج والموسيقي عندما طردوا من قاعة العرض لعدة مرات ومواصلة تمرينهم.	صمود **علي الصابر** وصبره على وضعه المزري واستمراره بكتابة شكواه رغم أنه كتب العديد منها إلى العدالة ولم يستجب له.
صبر الممثلين دليل على حبهم للفن وعدم الطموح إلى شهرة، لأنهم حرموا من قاعة عرض لتأدية تمرينهم.	**علي الصابر** لا يبحث عن النجومية وإنما يريد فقط استعادة حقه.
اضطرار **محمد** إلى تقمص أدوار زملائه الذين غادروا قاعة العرض ولم يصمدوا أمام الظروف الصعبة.	تظهر رغبة **علي الصابر** في إسماع صوته إلى العدالة .
صراع بين أعضاء الفرقة وعدم حصولهم على مكان قار.	صراع **علي الصابر** مع جيرانه أولا ومع أمه ثم مع العدالة بسبب غياب الاستقرار المكاني.
تنقل الفرقة من مكان إلى مكان لأداء عرضها الشرفي.	تنقل **علي الصابر** من بيته إلى قصر العدالة لتبليغ شكواه.

يتبين من خلال قراءة الجدول أن:

1- أوجه الشبه الكبيرة والكثيرة بين مسرحتي**(التمرين)** و**(رفع شكوى إلى العدالة)**، بدءا من رمزية اسم البطل في المسرحتين**(علي الصابر)** و**(محمد)**، وصورة المعاناة في سبيل تحقيق الطموحات التي وإن اختلفت ميادينها فهي تتفق في الصبر والمثابرة، فـــ**(بن قطاف)** يركز دوما على الشخصية المناسبة اسما وحالا والقريبة من انشغالات الناس وهمومهم,

2- عدم توفر الشروط الملائمة وانعدام الاستقرار المكاني للفنان في **(المسرحية الإطار)** المتمثلة في نقص قاعات التأطير والتمثيل بسبب إهمال المسؤولين للثقافة بل أيضا استغلالها لأمور أخرى و**(المسرحية الداخلية)** المتمثلة في حرمان**(علي الصابر)** من حق السكن.

3- دمج **بن قطاف** الحياة الاجتماعية والحياة الفنية، لأنّ الحياة الاجتماعية أثّرت على **(علي الصابر)** في منطقة لاوعيه مما أدى إلى نسيانه النص الأصلي في كل مرة بسبب انشغاله باضطهاد الجيران له، فهو يريد أن ينقل لنا تجربة الفنان الذي يعاني من مشكلات اجتماعية وليس باستطاعته التفرغ للفن، بعدم توفير مكان وظروف أمنية واجتماعية مستقرة.

3-تحليل مسرحية (التمرين)

مسرحية (التمرين) متشبعة بأفكار وآراء متضاربة، تحمل تنوعا دلاليا والعديد من المفارقات والتناقضات الاجتماعية والسياسية والثقافية لطرح قضية الثقافة ومكانة الفنان الغائبة على ركح عبثت فوقه السياسة بمكانة الثقافة، فتطلب الأمر في هذه العملية التفاعلية أن نكشف عن هذه العلاقة في نص **(بن قطاف)** الذي يشرح فيه موقفه الدرامي، من خلال تساؤلنا عن ماهية الأسس التي اعتمدها من أجل الانقلاب على وضع غير مرغوب فيه، وما هي التقنيات والمدارس والاتجاهات واللغة المستعملة وطبيعة التمثيل في مسرحية **التمرين؟**

أ-تقنية المسرح داخل المسرح في مسرحية (التمرين):

أضفى **بن قطاف** على المسرح الجزائري تقنية غربية وهي تقنية **(المسرح داخل المسرح)**، فأدخل تجربته المسرحية إلى مخبر التجريب لاكتشاف أساليب جديدة تمكن من معاجلة أوضاعنا السياسية والثقافية. وتتجلى تقنية **المسرح داخل المسرح** في مسرحية **التمرين** من خلال توقف الممثلين عن التمثيل ودخولهم في صراع وجدال بينهم باحثين عن مكان آخر يواصلون فيه تمرينهم .

«الممثل: كما حبيت، أملا "سوناكسيلونس".

المخرج: علاش راك تخلط هكذا يا محمد، ما كاين لا وزير ولا والي ولا "سونيكسيلانس".

الممثل: أملا واش كاين ؟

المخرج: المؤلف كاتب "سي فلان وسي فلتان وسي علتان "عاودنا من الأول يرحم والديك.» ([1]) ثم يعود الممثل مباشرة إلى التمثيل بعد تصحيح السعيد له :

« **الممثل: صحة ...(يمثل)...آه يالـــ...لما تحب تسكن الغاشي أمتاعها ...تتبرع بأراضي ماهيش أمتاعها. تسلف دراهم ماهيش أمتاعها، وتزير المواطن اللي هو أنا بين ثلث حيوط،تقول ما نيش أمتاعها.»**([2])

برزت تقنية **المسرح داخل المسرح** في مسرحية **التمرين** التي تقوم على صراع وجدال بين الشخصيات والممثلين، سنوضحه في الجدول الأتي:

الممثلون	الصراع (المسرحية الإطار)	الأدوار (المسرحية الداخلية)
محمد اسمه خارج المسرحية	محمد يدخل في صراع مع **جلول** والسعيد لأن **محمد** ينسى النص ولا يتقيد به.	يتقمص **محمد** دور الممثل **علي الصابر**
جلول اسمه خارج المسرحية	**جلول** يدخل في صراع مع **محمد** في كل مرة يحاول تذكيره.	يتقمص **جلول** دور الموسيقي الأعرج.
السعيد اسمه خارج المسرحية.	**السعيد** يدخل في صراع مع **محمد**، ينزعج منه بسبب تهاونه ويدخل في صراع معه.	يتقمص دور المخرج

[1]-أمحمد بن قطاف: التمرين، ص10.

[2]-المصدر نفسه، ص11.

يبين الجدول دخول **(محمد)** "في التمثيل وتقمصه شخصية **(علي الصابر)** ليقدم المونولوج، ففي كل مرة كان يدخل في التمثيل يخرج منه بسبب عوائق متعددة حدثت للفرقة منها طردهم من قاعة التمثيل، أو نسيان محمد للنص، لولا تدخل**(جلول)**–الذي يتقمص دور الموسيقي– ليصحح له، أما**(السعيد)** الذي يتقمص دور المخرج يوقف عادة الممثلين للبحث عن قاعة أخرى لمواصلة تمرينهم عندما يصدر قرار طردهم من قاعة العرض.

اعتمد **(بن قطاف)** على هذه التقنية في شكل تقابل بين مسرحيتين قصد تمرير رسالته الضمنية وهي دعوة الفنانين إلى التحلي بالصبر وعدم التخلي عن خشبة الركح، فقد تخلى الممثلون في مسرحية **(التمرين)** عن أدوارهم بسبب عدم توفر الظروف اللازمة، ولم يصمد منهم إلا الممثل **(محمد)** الذي قدم مسرحيته في شكل **(مونولوج)**.

ب–من تعدد الممثلين إلى أحادية التمثيل:

عرف « مسرح الممثل الواحد انتعاشا ملحوظا منذ أواسط السبعينات وأصبح يحظى بتشجيع المسؤولين على المسرح لأسباب اقتصادية بصفة خاصة (...)، فإن ذلك ينبغي أن يملك طاقات كبيرة من الحيوية والخلق من أجل ملء فراغ الركح ، ومن أجل شغل ذهن المتفرج ووجدانه. »([1]) فالمونولوج هو نوع من التجسيد الإيديولوجي لدى الفنانين المتماشين مع الجو الديمقراطي، حيث أصبحوا يكونون فرقا وتكتلات أو مجموعات صغيرة انطلاقا من أرضيتهم الإيديولوجية. ([2]) والسطور التالية مقتطفة من مسرحية **(التمرين)** توضح ذلك:

[1] – بعلي حفناوي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ، ص275.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص277.

«**الممثل: مكملا...ما نقدر إلا نشوفه ونكون في مستواه...ياو ماسماونيش علي لاباصيانس باطل.**»([1]).

كانت فرقة مسرحية(**التمرين)** مكونة من عدة أعضاء، إلا أن المجموعة فشلت ويئست من وضعها المزري فقررت تركها ولم يبق سوى المخرج **(السعيد)**"والموسيقي **(جلول)** والممثل **(محمد)**، الذي استطاع تأدية أدوار زملائه ببراعة تامة في شكل مونولوج، يبين صبره وإصراره. مستعينا باللهجة العامية قصد التقرب من شرائح المجتمع لكونها لغة الاتصال المباشر، غير أنه يستعمل في بعض الأحيان اللغة الفصحى، واستطاع بكلتيهما أن يبلغ الرسالة بمضامينها الواسعة .

استعان الممثل باللغة الدارجة المهذبة الأقرب إلى الفصحى التي توحي بثقافته المتنوعة وإطلاعه الواسع «**(الممثل: تقول كتبولي عليها، من اللي خرجوني من الخدمة على جال إفلاس الشركة الوطنية أمتاعنا)**» ([2])، فـــالعامية ظلت الصوت المباشر لبؤس المواطن البسيط بفرحه وحزنه، لذا وجد نفسه يقبل بعفوية على عرض يتنفس لغته المباشرة المعبرة والحادة والوقحة والساخرة والساذجة في الوقت ذاته.

تطرق الممثل إلى أزمة عانتها الجزائر إثر ظروف اقتصادية متأزمة وهو طرده من العمل لعدم قدرة الشركة على دفع أجر العامل البسيط، فلم يعد همه سوى البحث عن أشياء ضرورية من أجل البقاء على قيد الحياة كالأكل والسكن.....كما استخدم اللغة الفصيحة في موضع الحديث عن هملت فقط.

---

[1]-أمحمد بن قطاف: التمرين، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص1.

ج-الغربة والاغتراب عند (أمحمد بن قطاف):

الاغتراب مصطلح ظهر ابتداء من أوائل **القرن التاسع عشر**، وهوشعور بالبؤس وعدم الرضا، فلا يستطيع المغترب أن ينمي طاقته الفسيولوجية أو العقلية، ويفقد حريته واستلاله الذاتي([1])، ويكتنف هذا الشعور كتاب وشعراء عاشوا فترة الثورات الفكرية والسياسية في بداية **القرن التاسع عشر**، فهي تمنحهم فرصة للرؤية الدقيقة، فكل فنان اغترب عن وطنه كونه لا يقبله ولا يرضى به ولا يقتنع ويريد تغييره.

اغترب **(بن قطاف)** اغترابا جسديا وذهنيا بعد أن رأى صورا كثيرة وعوالم مختلفة قادرة على أن تمنحه إمكانية المقارنة. فقد عرف **روني جونار(René Gonnard)**الغربة بأنها« ترك بلد والالتحاق بغيره، سواء منذ الميلاد،أو منذ مدة طويلة، بقصد الإقامة الدائمة، وغالبا بقصد تحسين الوضعية بالعمل.»([2])

انطلاقا من قول **جونار** يمكننا أن نصنف**(بن قطاف)** ضمن الكتاب المبدعين الذين رفضوا الخضوع والاستسلام لواقع متأزم، وهذا ما دفعه إلى الهجرة خارج الوطن والإقامة بفرنسا نتيجة لظروف أمنية، فقد أكد في مداخلة له بعنوان(**المسرح العربي في مواجهة التحديات)** أن الأزمة الحقيقية التي تؤثر في المسرح، هي غياب الديمقراطية والتضييق على الحريات.([3]) وهذا ما انعكس في مسرحيته **(التمرين)** التي قدمت قبل

---

[1]- ينظر: أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، انجليزي -فرنسي -عربي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان،1978، ص15 .

[2] -René Gonnard : Essai sur l'histoire de l'émigration, Paris, France, 1927, p22.

[3]- ينظر: مداخلة للراحل أمحمد بن قطاف ، المسرح العربي في مواجهة التحديات (مخطوط) نسخة قدمت لي من ابن الراحل جعفر بن قطاف (ينظر الملحق).

2001 بثمانية أعوام بفرنسا وبلجيكا باللغة الفرنسية عندما كان (**بن قطاف**) وبقية الفنانين الجزائريين في المنفى الإرادي.

نقل **بن قطاف** رسالته الضمنية التي تعبر عن قضايا المجتمع الجزائري السياسية إبان العشرية السوداء وهي تحمل بعدا فكريا يتمثل في دعوة الفنانين إلى عدم الهجرة والتحلي بالصبر في ظل الأزمة السوداء لتجاوز الظروف العصيبة التي يشهدها المسرح.([1])

تحمل مسرحية (**التمرين**) مفاهيم الاغتراب من خلال شعور الممثل(**محمد**) بالاضطهاد من طرف جيرانه مما أدى به إلى البحث عن طريقة لإسماع صوته للعدالة، فأخذ يكتب الرسائل مرارا دون جدوى. من جهة أخرى تبين المسرحية انعدام الفضاء الركحي لأداء العرض الشرفي للفرقة وتجد نفسها مجبرة على مغادرة القاعة تلو الأخرى بحجة اجتماعات نقابية أو حزبية لينتهي العرض تحت صرخة (**محمد**)المفعمة بمشاعر الاغتراب،صارخا بأعلى صوته معلنا عن صموده متحديا الأوضاع قائلا :

Le comédien: (Criant de toutes ses forces): on ne partira pas !

(Noire .sirène .touches des machines à écrire .flashes d'appareils –photos: trois tète ; celle du comédien ;du musicien et du metteur en scène apparaissent, se montrant de face et de profil.une voix neutre off ;lit les chefs d'accusation)([2])

[1]– ينظر: جريدة المساء: الفنان أمحمد بن قطاف ينجح في التمرين، 29 مارس 2001.

[2]– M'hamed Benguettaf :La répétition où le rond –point , P44.

الممثل: (يصرخ بأعلى صوته) ما نروحش!

(ظلام مفاجئ. صوت آلة راقنة ، وفلاش أمتاع آلات تصوير، تأخذ في الوجوه الثلاثة أمتاع الممثل والموسيقي والمخرج من كل الجهات، بينما صوت محايد يقرأ التهم.([1])

يعد **البعد النفسي** من أهم أبعاد الشخصية، ويتجلى تدهور نفسية الممثل **محمد** في مسرحية **التمرين** كإنسان امتهن التمثيل ليحرم من حركة لفظية جسدية هي المتنفس الوحيد للترويح عن حالته المزرية، حيث لم يتأت له أن ينعم بمكان أو زمان لتحقيق هدفه، وما يزيد في تردي حالته النفسية مع الفرقة المسرحية عند لجوئهم إلى أروقة العدالة طلبا للإنصاف.

نستخلص في الأخير أن **(بن قطاف)** استطاع من خلال مسرحيته **(التمرين)** أن ينقل لنا واقعا متأزما بشكل فني جديد مبرزا ملامح الاغتراب من خلال :

1-اغتراب الفنان بسبب احتلال فن السياسة لمكان مخصص للفن .

2-اغتراب الفنان بسبب انعدام الظروف الاجتماعية المساعدة على الإبداع.

أثرت الغربة في الممثل**(محمد)** فأخذ يعود بنفسه إلى الماضي ويمني نفسه بتقمص شخصية عالمية مرموقة وهي شخصية**(هملت)** .

[1] -أمحمد بن قطاف: التمرين، ص35.

د-حب المسرح بالتشبث به وتخيله مزدهرا:

يستلهم أغلب الكتاب المسرحيين الأحداث والشخصيات المسرحية من التاريخ إلا« أنّ تعامل المؤلف المسرحي مع التاريخ لا يتطابق مع تعامل المؤرخ.»([1]) وفي هذا الصدد وظف بن قطاف (**هملت**)كرمز للثورة ضد ما هو سائد في المجتمع، حيث رفض كل ما هو مقيد لحرية الكاتب بكسره التقاليد الأرسطية في معالجة المواقف والحالات.

كثيرا ما كان الممثل يخرج على النص الأصلي ليتقمص شخصيات أخرى كان يحلم بها كتقمصه لشخصية (**هملت**) لنسيان معاناته، فهي أفضل طريقة لنسيان المصاعب والهموم والتنفيس على النفس.

« (يمثل فجأة بالفصحى) كل شيء على وزن الإشاعات ،وكل شوارعنا تتقيا كلمات مصورة ألوانها سرابية ... شيء ما متعفن في هذه المملكة، حيث لا يجد حتى الشهداء راحتهم.

المخرج (يوقفه) هاي ؟ هاي ؟ احبس أصاحبي احبس ...

الممثل : عفوا ،عفوا ،إن هذه المملكة جمهورية...

المخرج: قلنالك احبس ! المخرج: يرحم والديك من أين خرجت هذا الشيء كامل؟

الممثل: هذا الشيء كامل واش؟

المخرج: اللي كنت تقول فيه ذرك... ما هوش موجود في النص قاع. » ([2])

[1]-فؤاد الصالحي :علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص134 .

[2]- أمحمد بن قطاف، التمرين، ص12.

من خلال المقطع المذكور نجد أن الممثل **(علي الصابر)** بينما كان يتحدث عن الأوضاع المزرية التي لحقت به، حاول الخروج عن الواقع مستنجدا بنص **(هملت)** ، فقد ربط **(بن قطاف)** في مسرحيته بين المشاكل الاجتماعية وتدهور المسرح، فهما متلازمان مع بعضهما فالوضع المادي لدى الإنسان يؤثر في حياته المهنية ونفسية الإنسان تنعكس على عمله.

حفلت لغة الممثل بالرموز المكثفة في تعابيرها الإيحائية **(هملت-المملكة -...)** لأنها تعبر عن تركيبة نفسية معتمدة حققت كشفا عن هواجس النفس البشرية عبر اللاشعور من خلال معاناة شخصيتها وإحساسها بالاغتراب النفسي بسبب عدم توفر الإمكانات اللازمة لتأدية عرضها .

فالمؤلف المسرحي بإمكانه العودة إلى الماضي والغوص في أحد العصور مثلما فعل الممثل**(محمد)** الذي كثيرا ما ينسى دوره الذي قدم له ويستحضر شخصية **(هملت)** متنقلا بخياله إلى زمن غابر ازدهر فيه المسرح وهو زمن **شكسبير** في العصر الإيلزابيتي مضطرا إلى ممارسة الفعل الدرامي افتراضيا، وهذه خاصية أساسية من خصائص تقنية **المسرح داخل المسرح**. فالممثل يتصور نفسه بطلا عالميا من أبطال المسرح إلى أن يوقفه المخرج بقوله:

المخرج:.....فكرتني في الجملة الشهيرة اللي يقولها هملت: "شيء ما متعفن في مملكة الدانمرك..."

الممثل: إيه ومن بعد؟حرام اللي يحلم؟

المخرج: لا ما شي حرام اللي يحلم ، لكن...

الممثل: لكن واش؟ ما نيش قادر نمثل الموقف كما ينبغي وقيلة؟ صعيب علي وقيلة. ([1])

حاول **(علي الصابر)** تقمص شخصية من مسرحية عالمية شهيرة وهي**(هملت)** لشكسبير، تلك الشخصية التي أدت دورا رياديا في السمو بالمسرح، فاختارها**(علي الصابر)** كرد فعل على الظروف السائدة آنذاك والتي لم تكن تهتم بالمسرح، لذا حاول السمو بفكره وخياله من خلال استعماله **لهملت** كرمز للرفعة متفائلا بمستقبل الفنان؛ فهملت يرمز إلى الرفعة وازدهار المسرح، ورغم الظروف القاسية التي حلت بالجزائر آنذاك إلا أن **(بن قطاف)** يتفاءل بمستقبل مزدهر للمسرح الجزائري.

وعليه يضيق بالممثل المكان والزمان ويسد في صدره منفد التطهر، وهذا من خلال احتلال السياسي مكانة الثقافي والفني ، غير أن**(بن قطاف)** كان شديد التفاؤل بمستقبل الفن في البلاد من خلال إعطاء تسميات لشخصياته لها معان توحي بالتفاؤل..

ه- دلالات الشخصيات ومعانيها :

إن استخدام المعاني الرمزية للكتاب، دليل على نضج البعد الفني لديهم، فالرمزية هي« حركة من حركات القرن التاسع عشر الأدبية في فرنسا وكانت تمردا على النزعة الواقعية. وقد حاول رمزيو ذلك العصر الإيحاء بالحياة من خلال استخدام الرموز والصور كما هو الحال عند **بودلير ورامبو وفيرلين.**»([2]) اختار **(بن قطاف)** في مسرحيته الداخلية **(رفع شكوى إلى العدالة)** أسماء ممثلين تحمل دلالات رمزية ، كما نجد في المقطع الموالي:

---

[1]-أمحمد بن قطاف: التمرين، ص13.

[2]- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986، ص172.

«علي الصابر: الممثل: (مكملا)... ما نقدر إلا نشوفه ونكون في مستواه... ياو ماسماونيش علي لاباصيانس" باطل. أنا ثاني نعرف نصبر ... ونصبر حتى صبري يذيقها بالصبر» ([1])

ترمز تسمية **(علي لاباسيونس)** إلى صبر الفنان ومواجهته الظروف الصعبة، حيث لم يجد الفنان أدنى الشروط الملائمة لمزاولة عمله ومع ذلك بقي صامدا، مواكبا كل مراحل مشارات عمله من منطلق أنه في واقع فني قد يؤدي به إلى هزات لاعتبارات عديدة، لذا توجب عليه الصبر والعمل بجدية بالتدرج حتى يكتسب تجربة تخوله الوصول إلى مراتب متقدمة، إنها المهمة الملقاة على عاتقه، فعليه الالتزام بالكثير من الصفات التي تسمح له الوصول إلى مراتب متقدمة.

الموسيقي أعرج: يرمز إلى الموسيقى العرجاء والثقافة الغائبة، فمن الأصلح أن يكون للثقافة دور وعنوان بارز في التأسيس لواقع ثقافي ملائم يخدمها ويعطي الإبداع درجة من الوضوح في نواحي عديدة .

المخرج السعيد: يرمز إلى التفاؤل بمستقبل الفن في الجزائر ويرمز إلى المكان لأن **السعيد** كان يتنقل بين مكان وآخر وكان لابد من أن ينصهر مع الأوضاع بطريقة عقلانية تؤدي إلى تثمين المجهود والابتكار وغرس الروح الفنية الصادقة والواعدة، ولا يتسنى هذا سوى بتفعيل كل المجهودات الإبداعية التي تؤدي في المستقبل القريب إلى إعطاء الفن روحا جديدة ضمن مسار تفكير المجتمع الذي لابد أن يكون على قدر عال من المعاني الهادفة .

[1]-أمحمد بن قطاف: التمرين، ص10.

واستطاع **بن قطاف** أن يوصل رسالته من خلال إعطاء شخصيات مسرحية **(التمرين)** أسماء لها معان عميقة موصلا خطابه بطريقة هزلية متبعا الاتجاه العبثي تارة والاتجاه الملحمي تارة أخرى.

و-طرح موضوع جدي بطريقة هزلية:

ربط **(بن قطاف)** بين الكلام الجدي والهزلي من خلال ابتعاده عن الخطاب المباشر واستعمال دلالات غير جاهزة ، وطرح موضوعه بطريقة فكاهية من أجل إيصال رسالته إلى الجمهور، ومثال ذلك: عندما سخر **(الممثل)** من **(الموسيقي)** أثناء نقاش جرى بينهما بسبب عاهة أصيب بها في رجله أثناء الانفجار العنيف الذي استهدف القاعة، فأصبح الموسيقي أعرج فكان من الأولى أن يسعفه لأن إصابة فن من أب الفنون كإصابة عضو من أعضاء الجسد وكان الأجدر به أن يعزي نفسه، لأن الموسيقى تنوب في بعض الأحيان عن لغة الروح عندما يشل اللفظ والحركة، وهما وسيلتان أساسيتان للتعبير عن وجودهما في الفن الدرامي.

ولم يكتف الممثل بالسخرية من **الموسيقي** بسبب الإعاقة وإنما سخر منه أيضا عندما أدى دور الممثلة **(ليندة)** الغائبة :

«(يعمل إشارة للموسيقي) واقفة قدامك...محمرة، محرقسة، ترمش في عنيها، راك ديخان.

الممثل: أنا متيقن باللي كل شيء رايح يفوت على ما يرام...تمرنت بما فيه الكفاية على هذا ...الظرافة والأدب، اليدين وراء الظهر ...العين من الحشمة تشوف غير التحت. وكلمة مولاي في لحظة وحين، ماكش محتاج لأكثر من هذا ، باش تكون الدخلة أمتاعك ناجحة !

الموسيقي: (داخلا بحركة راقصة) باش تكون الدخلة أمتاعك ناجحة، بامتياز؟

الممثل : موخر والتمسخير مالفوق...يخي وجه يخي.» ([1])

ونجد أيضا سخرية **(المخرج)** من الممثل الذي تخيل نفسه شابا في مقتبل العمر وهو في الواقع رجل تجاوز الأربعين عندما سقط أثناء انقطاع الكهرباء بالقاعة قائلا:

«انتظروني ، أنا قادم (نسمع خبطة في الظلام وعيطة)....أي...

المخرج: أشعل أشعل يرحم والديك... (تعود الإضاءة)...انضريت؟

الممثل: (مبطوح على طوله ويمسد في ركبتيه)... شوية....ركبتي.. (الموسيقي يحاول مساعدته) قلنا شوية برك... (ويقوم وحده)

المخرج: أنت ثاني يا محمد...حاذر شوية...مع السن أمتاعك

الممثل: واشبيه السن أمتاعي؟

الموسيقي: يحاول التهدة. إيه واش بيه السن أمتاعه؟

الممثل:أنت واحد ما قالك أشحال راهي الساعة(للمخرج) وأنت هذه الأيام راني نشوف فيك جايبها وراي...»([2])

يبين **المقطع الموالي** عدم توفر الظروف الملائمة للفنانين من أجل تحصيل تدريب جيد يساعدهم على الارتقاء بالفن نحو الأحسن، فانطفاء الضوء يرمز إلى العراقيل الكثيرة التي تحيل دون مواصلة الفنان عمله، واستهزاء **المخرج** من الممثل بسبب كبر سنه يرمز إلى الأوضاع الصعبة التي تحيل دون توفير مناصب شغل للشباب الفنانين فور تخرجهم

[1]-أمحمد بن قطاف: التمرين، ص18.

[2]-أمحمد بن قطاف: التمرين، ص22.

من المعاهد التكوينية، ولا تتاح لهم فرصة العمل إلا بعد فترة طويلة، مما يسبب عجزهم عن تقمص أدوار تحتاج إلى خفة وبراعة.

ز-الاتجاه العبثي عند(أمحمد بن قطاف):

مسرح العبث هو « ما خالف الواقع وما افتقر إلى معنى وهو ما لا يرتبط ارتباطا منطقيا مع النص المسرحي أو العرض، وفي الفلسفة الوجودية العبث هو مالا يمكن تفسيره في الواقع رافضا تبريرات لأفعال الإنسان الفلسفية أو السياسية، ويمكن تمييز الأشكال العبثية في **المسرح داخل المسرح** العبثي.»([1])

يتجلى **العبث** من خلال عنوان مسرحية **(التمرين)**التي أخرجها "**زياني شريف عياد**،عندما أدخل **(بن قطاف)** لفظة "**الرومبوان** " في العنوان، ويقصد به حلقة دائرية ذات أربعة اتجاهات وتدل على التيه، أي أن الفرقة المسرحية كانت تدور في حلقة مفرغة من مكان إلى مكان، ومن فضاء إلى فضاء ومحورها التشبث والإلحاح والصمود دون أن تجد مخرجا في فلتة تتحرر من خلالها لتثبت وجودها ككيان مستقل بعيدا عن كل تبعية.

«المخرج: (داخل مباشرة يرفد في حوايجه). لا شكاية لا سيدي زكري ، حبسو كل شي.

الممثل : والبرية نـــ...

المخرج : تكملها في قاعة أخرى إنشاء الله إذا لقينا.

الممثل: علاش؟

المخرج: على خاطر يلزمنا نفرغو القاعة هذه. قالك مكرية لاجتماع حزبي.

الموسيقي : نزيدو نرحلو ثاني؟

---

[1]-Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre, p17.

المخرج: (وهو يجمع في كل أوراقه)

الممثل : نزيدو ثاني

المخرج: إيه...وبلا بكاء علينا صحة...شكايتنا نعملو مليح نخبوها لأوقات أصعب من هذه...أيا فرغونا الساحة بارك الله فيكم؟ (ويدخل كل حوايجه في المحفظة).

الممثل: بكل فرح وسرور ؟ (الموسيقي) هيا حبيبي، تفضل !

الموسيقي: لا تفضل أنت الأول ! الممثل: لا وراسك غير أنت اللـــ...

المخرج: (وهو خارج) نتلاقاو غدوة الصباح في قهوة الروم بوان "(يختفي)

الممثل : واش من قهوة وواش من رومبوان"؟

المخرج: قهوة "الرومبوان " أمتاع الفنانين. »([1])

عندما كان **(علي الصابر)** يكتب شكواه، طردت الفرقة من قاعة العرض، إلا أنهم كانوا في كل مرة يلتقون في مقهى **الرومبوان(Tonton Ville)**للبحث عن مكان أخر لمواصلة تمارينهم.

تتميز مسرحية **(التمرين)** بحبكة عبثية تقوم على التنقل بين مكان وآخر وهي لا تنتهي بشيء محدد وهذا يدل على أن مشكلات الإنسان لا حلول لها.

إن ما يحدث في مسرحية **(التمرين)** ينتمي إلى مدرسة العبث التي مدت كجسر نحو القاعة ليمر فوقه المسرح الذهني لتنبيه وإيقاظ الفكر والضمير بأسلوب مباشر يهز العقل ويستدعي التغيير وما انصهار هاتين المدرستين إلا رضوخا لمتطلبات العصر الذي يفرض محاربته بسلاحه، وسلاح هذا العصر متعدد الأغمدة أي المدارس باستثناء مشرب

[1]-أمحمد بن قطاف: التمرين، ص5- 6.

التعايش تفاديا لتخدير المشاهد –المواطن –لأن هذا العصر هو عصر اليقظة والفطنة والسرعة التي لا مجال فيها للركون إلى الأحلام أو إلى جدار وهمي يفصل المتفرج عن الممثل، بل إلى التحريض حد الاستفزاز للانقلاب على وضع لا يخدم راهن المسرح. وراهن مسرحنا بوضعنا السياسي يتطلب من المخرج أو الكاتب الابتعاد عن كل ما يؤدي بالمتفرج إلى الانطواء وقبول الأمر الواقع والرضوخ لمعايشة الحالات النفسية والتقلبات المزاجية .

عنوان مسرحة **(التمرين)** يحمل دلالات عدة توحي بمسودة لا يكتب لها أن تبيض في عرض مسرح له متطلباته ومن ضمنها المكان المستقر والزمان المناسب، إلا أن شخصيات هذا الموضوع المسرحي تتعرض لهزات–الطرد من قاعة العرض– تربك الذهن والجسد معا محطمة بهذا إطار التركيز ليتزعزع الاستقرار النفسي الذي يحاول المخرج بشتى الوسائل وبشق الأنفس أن يحافظ عليه، ولكن عندما يقتحم الواقع السياسي مجال الإبداع الفني يتربع العبث على كاهل العرض ليصيره إلى **تمرين** لا ينتهي وذلك بعدم اكتمال المسرحية.

ح–الشكل الملحمي وأثر التغريب في مسرحية (التمرين):

استخدم **(بن قطاف)** عنصرا أساسيا من عناصر المسرح الملحمي وهو التغريب la distanciation، وقد عرفه **(بريخت)** بأنه « جعل المألوف غريبا والهدف الرئيسي له هو خلق حالة من الانفصام بين الجمهور والمسرح لمنعه من التوحد مع المسرحية ، لأن المسرح مجرد وهم، ويجب أن يبقى الجمهور واعيا بهذه الحقيقة عن طريق إدماج الجمهور مع الحدث.»([1])

[1]–Bertolt Brecht ; Ecrits sur le théâtre ; Critique dramatique d'Augsbourg ; L'arche France.1918–1922, p 361.

وظف **بن قطاف** التغريب في المقطع التالي:

«المخرج : وأنا واش ذنبي إذا أنت تنسى النص دايما؟

الممثل: أنا ننسى النص؟

المخرج: انعم، أنت تنسى والمصيبة تنسى بالي تنسى! » ([1])

يتجلى **التغريب** في هذا المقطع من خلال خروج الممثلين عن التمثيل ودخولهم في صراع حقيقي، يتحول الممثلون إلى متفرجين في **(المسرحية الداخلية)** عندما لا يكون لهم دور في تطوير الفعل لهذه المسرحية، ففي كل مرة ما إن يشرع**(علي الصابر)** في عرض منولوجه إلا ودخل مباشرة في صراع تارة مع المخرج وتارة مع الموسيقي وذلك لسببين :

1-إما طلب إخلاء القاعة لإجراء اجتماعات حزبية.

2-أو نسيان الممثل النص الأصلي وخروجه عنه.

وهذه تقنية من تقنيات **(المسرح الملحمي)** الذي لا يمثل الأحداث بل يعرضها عرضا على خشبة المسرح، وبالتالي يجب تذكير المشاهدين في كل لحظة من لحظات العرض المسرحي أنهم لا يشاهدون أحداثا حقيقية لحظة مشاهدتها، بل وقعت في الماضي لأنهم مازالوا جلوسا في قاعة المسرح لمنع الاندماج مع الحدث المسرحي بمخاطبة عقل المتفرج والدعوة إلى التغيير .

وهذا استنادا إلى نظرية **(المسرح الملحمي)** عند **بريخت** الذي ذكر بعض التقنيات التي تؤدي إلى التغريب مثل:« الأغاني التي لا تستند لمضمون عاطفي، والرقصات

[1]-أمحمد بن قطاف: التمرين، ص22.

الرشيقة، وإلقاء الممثل في الزمن الماضي الذي يصطدم مع الزمن الحاضر، وتبادل الأدوار بين الشخصيات كأن يمثل ممثل دور ممثل آخر، أو ممثلة دور ممثلة أخرى بحيث يعمق هذا التكنيك مراحل اكتشاف الشخصيات لدى الممثلين، ويلغي فكرة الممثل الذي يحمل العرض بكشفه عن طاقات فردية خلاقة أثناء التمثيل .»([1])

استنادا إلى ما سبق يتضح(**التغريب**) عند (**بن قطاف**) من خلال وجود مقاطع غنائية ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال المقطع الموالي :

دوري دوري يالسانيه حمارك طاح وسط الدالية

صاب حبل مكتف زايلة حسباته جاها بالفايدة

زادلها عقدة هايلة وأعطاها بصهلة عالية

هيها الله لا دارت ... الله لا سكات

هيها الله لا تحلت ... الله لا فرات

دوري و حدك السانيه هو في الدمعة التالية...([2])

إن غناء الموسيقي(**جلول**) أوقف سريان الفعل الدرامي في النص المسرحي، وهذا أدى إلى إرباك في خط مسار الفعل المسرحي ذاته ويندرج ضمن التغريب.

إن غاية المسرح في العمل الدرامي الملحمي قد تحولت من مرحلة تطهير النفس كما في المسرح الأرسطي وتجاوزتها إلى إثارة نفس المتفرج ليتخذ موقفا يشارك في

---

[1]–يحي سليم البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص32.

[2]–أمحمد بن قطاف: التمرين، ص6.

القرار بعد أن تحرى الواقع ورآه على حقيقته، فالغاية العظمى هي إثارة الفكر واتخاذ القرار.

نستخلص من كل ما سبق أن **(بن قطاف)** ركز على الجانب الشكلي للمسرحية بتوظف تقنية **(المسرح داخل المسرح)** وهي تقنية الالتفات من أجل إيصال رسالة ضمنية تدعو الممثلين إلى الصبر وتحدي الأوضاع من أجل تجاوز ظروف صعبة، فلم تتوفر أدنى الشروط لمزاولة العمل الفني، فانتقل التمثيل من تعددية الممثلين إلى أحاديه التمثيل من خلال منولوج **(علي الصابر)** الذي اكتنفه شعور بالغربة والاغتراب وذلك بسبب توفر مكان للسياسة وعدم توفر مكان للمسرح، مما أدى إلى تشبثه بالأوهام وارتقاء فكره إلى زمن ازدهار المسرح في عهد شكسبير.

تظهر في مسرحية **(التمرين)** نزعة **(بن قطاف)** التفاؤلية من خلال أسماء الممثلين: فـــ **(علي الصابر** و**السعيد)** يرمزان إلى الصبر من أجل الحصول على وضع أحسن، وإعاقة **الموسيقي** ترمز إلى الحواجز والعراقيل التي حالت دون تطور المسرح.

طرح **بن قطاف** موضوعا جديا بطريقة هزلية مستعينا بأفكار المدرسة العبثية والاتجاه الملحمي استجابة لأوضاع مزية عاشتها الجزائر خلال العشرية السوداء. مستخدما كلمات ترميزية مشفرة متجنبا الخطاب المباشر باستعماله دلالات غير جاهزة .

2-التحليل الفني لمسرحية (التمرين):

المسرح ظاهرة ثقافية « فهو آلية تواصلية كذلك، من خلال اشتراط بنيته الإشارية على وجود المرسل(الممثل)، والمرسل إليه (المتفرج)، غير أن العرض المسرحي كنسق سيميائي غير خاضع لمبدأ الاعتباطية، لأن شبكة علاقات عناصره المسرحية متلازمة بين دلالاته ومدلولاته، عندها تكون خاضعة لآلية اشتغال، وهي الآلية الخاضعة -أيضا- لمشروطية تموضعها ضمن سياق العرض المسرحي.» ([1])

فالمسرح ليس من شأنه أن يستنسخ الواقع لأنه سيفقد جماليته وعليه أن يخضع إلى التعبيرية والأسلبة، فكلما اتسعت المسافة بين الفن والواقع زادت الجمالية وانفتح أفق التأويل ضمن سياق العرض الذي يمارسه المتفرج من خلال إشغال مخيلته وإعمال فكره .

بناء على ما سبق، اعتمدنا في مسرحية (**التمرين**)على العرض المسرحي للمخرج **أمحمد بن قطاف**(♦)، وتطرقنا إلى الجانب السينوغرافي لمسرحية **التمرين**.

[1]-أحمد شرقي : سيميولوجيا الممثل: الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، ص51.

♦اعتمدنا على عرض **أمحمد بن قطاف (التمرين)**، الإخراج التليفزيوني لـــــــــــ **(لحبيب فوغالي)** ، مدير التصوير **محمد بوكرت** في قناة الجزائرية الثالثة بموقع .netwww.okbob. بتاريخ 11 ماي 2016 على الساعة 11:00.

أ. خفايا السينوغرافيا وجماليتها عند (بن قطاف):

السينوغرافيا: هي« فن تزيين المسرح والديكور بالرسم. ففي عصر النهضة كانت السينوغرافيا تقنية تتمثل في رسم المنظور وفي تلوين ستارة المسرح الخلفية. أما في المعنى الحديث، فتعد السينوغرافيا علما وفنا لتنظيم الخشبة والفضاء المسرحي.» ([1])

يتضح من تعريف **(باتريس بافيس)** أن **السينوغرافيا** هي امتداد وتطور للديكور، وبمعنى آخر هي استمرارية العناية بكل ما هو بصري، ونقصد بذلك مجموعة من العناصر التي تخاطب بصر المتكلم من أول العرض إلى آخره.

يرتبط المسرح بالخيال، فالخيال يزيد من جمالية الديكور لأنه يفتح باب التأويل بالنسبة للمتلقي، **فالسينوغراف** مهندس معماري كفيل بمسرحة النص وإعطائه رؤية جمالية تحتوي بأريحية كل عناصر العرض المسرحي. نذكر منها: حركة الممثل الذي هو ملزم بإتباع حركة الإضاءة في شكل متناسق مراعيا ما هو موجود على الخشبة، وهذا ما يسمى **بالتشكيل الحركي**.

1-فن الإخراج والديكور المسرحي:

إن أصل كلمة**(ديكور)** تعني الرسم، الزخرفة، التجميل، والديكور يدل على التصور المحاكي والمقصود من البنية التحتية للتزيين من المصادفة، إن الديكور هو لوحة خلفية، غالبا ما تكون في الأفق، وتوهم أنها تجمع المكان المسرحي في مكان معين.([2])

---

[1]- Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre ,p357.

[2] -Voir: Ibide.p99

استعمل المخرج (**أمحمد بن قطاف**) ديكورا وظيفيا قابلا للتنقل غير مكلف، يمكن أن يقدم خارج خشبة العرض، معتمدا على رؤيا سينوغرافية محددة بقماش مربع الشكل تبلغ مساحته49 متر مربع،(*) وهي مساحة ضيقة مقارنة بباقي المساحات الأخرى التي تقدم فيها العروض، فقد تعمد (**بن قطاف**) وضع حدود لمكان العرض وسبب ذلك راجع إلى قلة الممثلين وهم الممثل : **محمد** والمخرج **السعيد** والموسيقى **جلول** ، لأن فرقة العرض الأول لم تصمد عند طردها في كل مرة من قاعات العرض.والمقطع الموالي يوضح ذلك:

«**الممثل: أخرجوا أداة أخرى: من الكواليس أولا ، وفوق الظهر ثانيا، وانتهاء بالعربة كالعادة**

الموسيقي: لو تحضر العربة أولا،يسهل علينا حمل ووضع البضائع مباشرة فوق العربة،حفاظا على الديكور من التلف...»([1])

نجد في مسرحية (**التمرين**) أن الديكور كان متواضعا، وذلك لأن الوضع المأساوي إبان العشرية السوداء لم يسمح لهم بإحضار أشياء كبيرة، واكتفى ببعض الأمور البسيطة،

---

*–لقاء مع المخرج عبد الرحمان زعبوبي بالمعهد العالي للفنون الدرامية في 12 أتوبر 2015 : صرح أنه مصمم سينوغرافيا عرض مسرحية التمرين التي أخرجها أمحمد بن قطاف .

ولد عبد الرحمان زعبوبي في 1966 ، وهو سنوغرافي خريج معهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان، من أعماله : تصميم السينوغرافية لعدة مسرحيات، بشارة الخير لعمر فطموش، سينوغرافية مسرحية عالم البعوش لعز الدين مجوبي، البسمة المجروحة بسيدي بلعباس ، ملحمة بن مهيدي ملحمة 8 ماي ، ملحمة سيتفوس.

[1]– M 'Hamed Benguettaf: La répétition, p13

وهذا يدخل ضمن إطار المسرح الفقير **لجروستوفسكي** الذي في مسرحه يمكن الاستغناء عن الماكياج والأزياء والمناظر المسرحية والإضاءة والمؤثرات الصوتية، بيد أنه لا يمكن أن يستغني عن الممثل الذي يتصل بشكل مباشر مع الجمهور.([1])

إن مادة **الديكور** مادة خشبية بنية تميل إلى القتامة، تعطي صبغة قديمة للأشياء، وعليه يتضح الذوق الحسن للمخرج **(بن قطاف)** في اختياره **الديكور السوداوي** الذي يعكس حالة الفنانين المزرية، ونفسيتهم المتعبة جراء كثرة التنقل .

يتكون **الديكور** من أشياء قديمة تدل على أن المكان مهجور غير قابل للعيش حيث أعطى المخرج للأدوات رؤية سينوغرافية توحي بصبغة قديمة،مغطاة بطبقة من الغبار.([2]):

[1]- ينظر: جيزيري جروستوفسكي: نحو مسرح فقير، ص26-25.

[2]-صورة مقتطعة من عرض **أمحمد بن قطاف (التمرين)** ، الإخراج التليفزيوني لـــــــــــــ **(لحبيب فوغالي)** ، مدير التصوير **محمد بوكرت** في قناة الجزائرية الثالثة بموقع.netwww.okbob. . بتاريخ 11 ماي 2016 على الساعة 11:00.

ديكور متواضع يحتوي على أدوات جد بسيطة، مغطاة بطبقة من الغبار

يتكون الديكور من أربعة صناديق: صندوقين من حديد بداخلهما ملابس للممثلين وبعض الأدوات وكراس وحاجز أمني ومشجب وأدوات موسيقية وحنفية، وطاولة المخرج ودف وكرسي من حديد ملتصق يحتوي على ثلاث كراسي مع بعض..... استعملت في عدة أدوار مراعاة لاحتياجات الممثلين.

استعمل **بن قطاف** الديكور البسيط لسببين رئيسيين:

السبب الأول: هو عدم استقرار الممثلين واستعدادهم للتنقل بين قاعات العرض، لأن الأساس في العرض هو المكان المستقر، وبما أن الفرقة كانت تطرد بين الفينة والأخرى اختار المخرج أشياء بسيطة وسهلة للنقل، فعدم وجود مكان معين يدعو الفنان إلى التجوال.

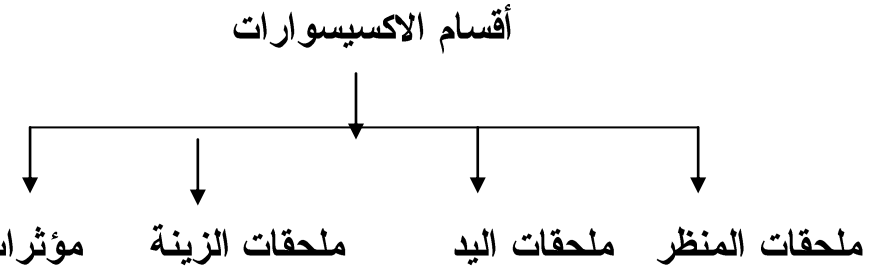
السب الثاني: إن بساطة الديكور أعطى نجاحا كبيرا للمسرحية، فقد ركز المخرج على قدرة الممثل **(علي الصابر)** لأداء عرضه على قدر كبير من المهارة ليحقق نجاحه، وبالفعل نالت هذه المسرحية المتنقلة شهرة كبيرة ليس في الجزائر فحسب وإنما خارجها في أروبا.

السبب الثالث: إن الفرقة المسرحية كانت مضطهدة وفقيرة لم تمولها الدولة، لذا اكتفى المخرج بإحضار بعض الأدوات البسيطة التي استعملت لعدة أشياء. لأن الفرقة كانت فقيرة والديكور المناسب في هذه الحالة هو الديكور البسيط.

أ- جمالية الأكسيسوارات ودلالاتها في مسرحية (التمرين) :

تكتسب الأشياء في المسرح« معناها من خلال اشتغالها داخل الأنساق العلاماتية الأخرى، والعكس –أيضا- صحيح، وجود بعض الأشياء في الحياة يبقى مجرد وجود وظيفي.فالمنديل في مسرحية **عطيل**، أصبح فعلا مهما داخل العرض المسرحي، تجرد من وظيفته الحياتية كمنديل، وتحول إلى دليل إدانة ضد **ديزيردمونة** .» ([1])

استنادا إلى ما سبق ذهب **(حمادة إبراهيم)** إلى أن الأكسيسوارات تنقسم إلى أربعة أقسام وهي كالتالي:



[1]- أحمد شرقي: سيميولوجيا الممثل- الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات- ، ص65.

ملحقات المنظر: Extensions parallax وهي ملحقات لا تستعملها يد الممثل كالسجاجيد والمفروشات...الخ

ملحقات اليد: Accessoires pour mains عبارة عن أدوات يستعملها الممثل كالسجائر، المنديل، الكتب ، البندقية ...الخ

ملحقات الزينة: Accessoires décoratifs وهي أشياء تستعمل لتزيين حوائط المناظر كالستائر، لوحات زيتية، سجاجيد الجدران ...الخ

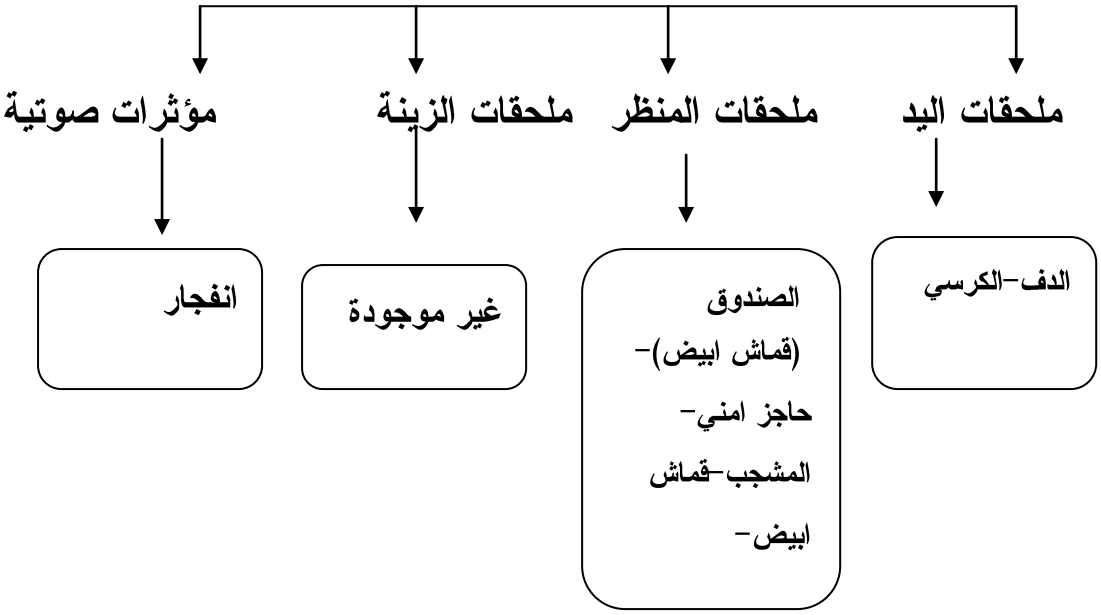
مؤثرات: Effets كالثلج المصطنع ، زجاج منكسر ...الخ ([1])

تشغل **الأكسيسوارات** في مسرحية **(التمرين)** جزءا هاما من مادة الديكور، لجأ إليها **بن قطاف** قصد تغطية حاجات وسد ثغرات المسرحية، حيث تحمل هذه **الأكسسوارات** عدة وظائف تساهم في نقل رسالة المخرج بشكل جلي وواضح للمتفرج.

قام **(بن قطاف)** بتغير الوسائل المستعملة، ولم يكتف بمشهد واحد، فكل مشهد يتغير عند تنقل الممثلين بين قاعات العرض لأنهم غير مستقرين في مكان محدد، كما أنهم شغلوا الحيز المكاني بشكل كلي ويمكن توضيح بعض دلالات الأكسيسوارت في عرض (التمرين) والتي تنوع استعمالها بين مشاهد العرض وفقا للمخطط أدناه:

[1]-ينظر: إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1985، ص373.

الأكسيسوارت



1-ب: سميائية العلامات المسرحية في عرض(التمرين)

اعتمد **(بن قطاف)** على تقنيات **مايرخولد** الذي يتخذ من العلامات رموزا ويعطيها أبعادا ذات دلالات أخرى غير المعنى الذي ترمز إليه، وعليه فضلنا الاستئناس بمقاربة العلامة السيميائية عند **شارل سندرس بورس (Charles Sanders bors)** الذي يجعل العلامة أيا كان نوعها لغوية أو غير لغوية، ضمن نموذج ثلاثي أو لنقل في شكل ثلاثي تتمثل في أيقونة وشاهد ورمز- ويتوافق بشكل فعلي مع إدراكنا البديهي لضروب الدال المختلفة.([1])

فالأيقونة في المسرح تطلق على الشيء الذي يوجد في الواقع ولا يمكن اصطحابه إلى خشبة المسرح، فيقوم **الشاهد** بمحاكاته أثناء المسرحية ليتحول إلى **رموز** ودلالات مختلفة توجه إلى المتلقي لتفكيك شفرتها.

[1]- ينظر: كيري إيلام: سمياء المسرح والدراما، ص35.

ذهب **بورس** في تقسيمه للعلامة أبعد من صنوه **فيرديناند دي سوسور(Ferdinand de Saussure)** الذي قسم العلامة إلى **دال** و**مدلول** وطابق بينهما فيما يخص المرجع، غير أن **بورس** قسم العلامة تقسيما ثلاثيا من خلال إحالته إلى المرجع، فالدوال في عرض **(بن قطاف)**إضافة إلى المدلولات التي تحيل عليها لديها دلالات أخرى رمزية سنوضحها فيما يلي:

الدال	**المدلول**	**المرجع**
الدف	الطرب	غناء -شمس - مرآة
المشجب	تعليق الملابس	الملابس فوق المشجب- إنسان
الصندوق	وضع الأشياء	حمل الأغراض- سلم للصعود
الكرسي	الاستراحة	مقعد للجلوس- الرفعة والعلو.
المؤثرات الصوتية	إصدار الصوت	الانفجار
حاجز امني	حفظ الأمن	سجن-سرير-مركز الشرطة
قماش ابيض	غطاء	بحر-ريح-لباس-إزار -سرير

يتضح من خلال الجدول ما يلي:

- **ملحقات اليد: الدف: و له عدة دلالات:**

*استعمل الدف الدائري كمرآة، وذلك عندما أراد **(علي الصابر)** تغيير ملابسه من أجل الذهاب إلى قصر العدالة. واستعمل أيضا للغناء بين الفينة الأخرى، كما استعمل كأنه **شمس**عندما وصف **علي الصابر** سعادة جيرانه الأغنياء الذين يقيمون في شرفات عالية يتمتعون بأشعة الشمس في حين حرمانه منها.

الكرسي: استعمل كمقعد للجلوس عندما كان **علي الصابر** و**الموسيقي** يتناوبون الجلوس عليه واستعمل كدلالة للرفعة والعلو عندما تحدث **(علي الصابر)** عن رئيس البلدية وصعد فوقه.

ملحقات المنظر: المشجب: استعمل المشجب لوضع الملابس عندما كان الممثل **علي الصابر** يغير ملابسه للذهاب إلى قصر العدالة ليشتكي أمره للقاضي، كما استعمل بهيئة إنسان عندما يغطى.

حاجز حديدي: استعمل الحاجز الأمني كسرير للاستراحة وكمركز شرطة عندما نقلت الفرقة المسرحية إليه بسبب اتهامها بإحداث الشغب والفوضى.

قماش أبيض: استعمله **بن قطاف** كبحر وكريح ليدللنا على الأهوال السياسية وغياب الاستقرار الأمني بالجزائر وكلباس لبسه الموسيقي **جلول** عندما صعد فوق الكرسي وأخذ يشتكي تعبه من كثرة الترحال ثم استعمله كإزار في قاعة العرض عندما جلس خلفه وأخذ يعزف ويغني مأساته واستعمل كسرير أيضا عندما كان الممثل **علي الصابر** مستلقيا فوقه.

الصندوق: استعمل الصندوق لحمل الأغراض التي تحتاج إليها الفرقة المسرحية، عندما كانت تغير القاعة باستمرار، كما استعمل كسلم للصعود عندما صعد الممثل **علي الصابر** فوقه ليتقمص شخصية **هملت**.

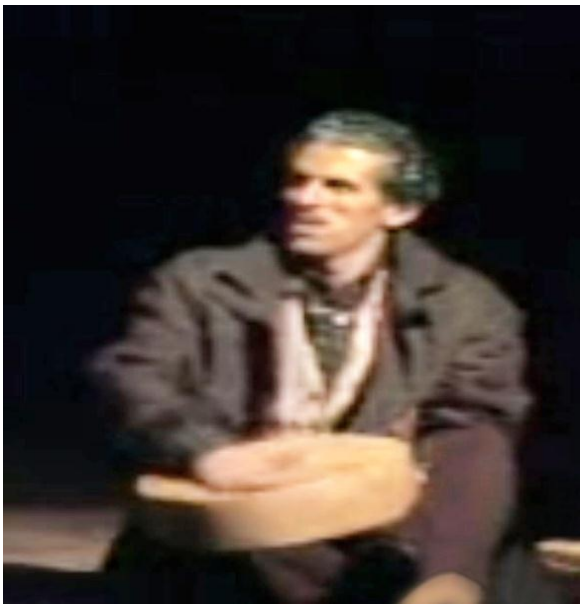
المؤثرات الصوتية: استعملت المؤثرات الصوتية لتدل على انفجار عنيف وقع في زمن التقلبات السياسية إبان العشرية السوداء أمام منزل **علي الصابر**، وصاحبه انطفاء مفاجئ للضوء.. فالحفرة ترمز إلى العراقيل التي كانت تمنع صيرورة سير الأحداث بشكل مستقر بالجزائر.

يعبر**(بن قطاف)**بالأشياء المذكورة سابقا ليفتح دائرة التعبير والتأويل في العرض المسرحي وأشرك بذلك المتفرج من أجل ملأ الفراغات، لذا نجد في مسرحيته **(التمرين)** لمسة المسرح **المايرخولدي**، فالعلاقة بين **الدال والمدلول** علاقة شرطية اتفاقية نتجت عن تحويل العلامة إلى رمز .

نتج عن تنوع العلامات ومدلولاتها أسلبة الدال، الذي أنتج علاقات مركبة مكثفة غير منطقية لكنها مبررة من زاوية الرؤية الإخراجية التي تبناها المخرج، وهذا يدخل ضمن **المسرح الملحمي** وهو تحويل العلامة من أداء أيقوني (معنى متفق عليه) إلى إنتاجي دلالي من أجل إعمال ذهن المتلقي.

ركز**(بن قطاف)** على **ملحقات المنظر** وأعطاها الاهتمام الأكبر ليلفت ويشد نظر المشاهد لمسرحية **(التمرين)**، ويشعره كأن القاعة تغيرت فعلا عند طرد الممثلين من قاعات العرض المختلفة، حتى لا يشعر بالرتابة والملل، خصوصا وأن المسرحية ذات

ديكور متواضع وأدوات بسيطة.واستنادا لما سبق اقتطفنا أهم **الأكسيسوارات** التي وظفها **(بن قطاف)** في عرض مسرحية **(التمرين)**في هذه الصور: ([1])



الأكسيسوارات : دف- مشجب- قماش أبيض-حاجز امني....

[1] - صورة مقتطعة من عرض **أمحمد بن قطاف(التمرين)**، الإخراج التليفزيوني لـــــــــــ **(لحبيب فوغالي)**، مدير التصوير **محمد بوكرت** في قناة الجزائرية الثالثة بموقع .www.okbob net.. بتاريخ 11 ماي 2016 على الساعة 11:00..

ركز **بن قطاف** على أدوات بسيطة وظيفية خدمت الموضوع بشكل جيد وهذا يدخل ضمن المسرح الفقير عند **جروستوفسكي**، الذي يرى أن الممثل هوالأساس في العرض المسرحي، فمسرحه يمكن الاستغناء فيه عن الماكياج والأزياء والمناظر المسرحية والإضاءة والمؤثرات الصوتية، بيد أنه لا يمكن أن يستغني عن الممثل الذي يتصل بشكل مباشر مع الجمهور.([1]) فهو يعتمد على مهارة الممثلين وقلة العتاد، فالديكور استغل أحسن استغلال لأنه يتماشى مع المسرحية، وخلق تنوعا رغم أن العتاد جد متواضع، فالديكور كان سهلا للتنقل بين القاعات، وهذا يدخل ضمن المسرح التجريبي الذي يتأقلم مع كل الأوضاع.

2-فن الإخراج والإضاءة المسرحية:

الإضاءة مصطلح نستعمله في«الحياة العملية مكان مصطلح الضوء، للدلالة على أن العامل الفني- التقني، المسؤول عن الإضاءة، لا يقتصر على إنارة مكان معتم ولكن بابتكاره انطلاقا من الضوء.»([2])

فتوجب على **السينوغراف** أن يبدع وينوع في استخدامه لإضاءة مناسبة تتماشى مع مضمون المسرحية، وأن يتجنب العشوائية، فقد تفشل المسرحية المقدمة جراء سوء اختيار الإضاءة المناسبة رغم أن مضمونها هادف ومعبر، وقد تلقى بعض المسرحيات رواجا كبيرا بفضل حسن استغلال السينوغرافيا، وخير من اقتصد في الديكور وبرع في استخدام

[1]- جيزيري جروستوفسكي: نحو مسرح فقير، ص26.

[2]- دانيال تشاندلر: أسس السميائة، تر: طلال وهبة، مرا: ميشال زكريا ، المنطقة العربية للترجمة بيروت، لبنان، ط1 ، 2004 ، ص203.

الإضاءة_المخرج (**أمحمد بن قطاف**). مثلما يتضح في الصورة الموالية المقتطفة من مسرحية (**التمرين**):([1])

إضاءة شاملة | **إضاءة دائرية**

اعتمد(**بن قطاف**) على إضاءات مختلفة أعطت تنوعا دلاليا للمسرحية من خلال استخدامه:

[1]– صورة مقتطعة من عرض **أمحمد بن قطاف**(**التمرين**)، الإخراج التليفزيوني لـــــــــــــ (**لحبيب فوغالي**) ، مدير التصوير **محمد بوكرت** في قناة الجزائرية الثالثة بموقع .netwww.okbob. . بتاريخ 11 ماي 2016 على الساعة 11:00.

1-**الإضاءة الشاملة (Plein feu) الخفيفة:** استعملت في وسط قاعة العرض في شكل نور خفيف يفسر على أنه نور الشمس لأربعة أسباب:

السبب الأول: في المسرحية الضمنية: **المونولوج:** كان الممثل **(علي الصابر)** يسكن في منزل متواضع، فقام جيرانه ببناء عمارات كبيرة بالقرب من منزله فضيقوا عليه المكان ولم يتركوا المجال لدخول ضوء الشمس، فكانت الإضاءة خفيفة.

السبب الثاني: في **المسرحية الإطار: التمرين،** نجد أن الدولة لم تمون الفرقة بأدنى الشروط الضرورية التي يحتاج إليها الممثلون لأداء عرضهم.

السبب الثالث: استعمل **بن قطاف** إضاءة خفيفة وهي تعكس الحالة النفسية الغامضة للممثلين في المسرحيتين **(الإطار والضمنية).**

السبب الرابع: الإضاءة الشاملة تساهم في اتساع قاعة العرض حتى يتسنى للمشاهد الإحاطة بكافة جوانب العرض المسرحي.

2-**الإضاءة الدائرية Légère luminosité:** وهي تتبع الممثلين والأشياء عند حلول أدوارهم وعند انتهائها تنطفئ بغية تحديد الضوء في بقعة معينة لإثارة ولفت الانتباه إلى الشيء المسلط عليه دون بقية الأشياء وبالتالي يتقلص حجم مساحة العرض.

3- **الإضاءة الزرقاء:** أعطى بن قطاف للإضاءة الزرقاء دلالة سيميولوجية ترمز إلى الحلم والبحر والماءالأزرق، فعندما يشتعل الضوء الأزرق تنعكس الإضاءة على قطعة **القماش الأبيض** فيعطي لونا أزرقا يرتبط بالسماء والماء في الطبيعة ، فهو لون مناسب للهدوء وبرودة الليل.

تعتبر الإضاءة الزرقاء بمثابة بصمة وشعاع أمل عند **(بن قطاف)**، فهو يطمح إلى تحسين أوضاع البلاد عامة والمسرح بصفة خاصة، لذا نجده متفائلا رغم الصعاب والمشاكل التي عانى منها من أجل غد مشرق مستقبلا.

فالإضاءة والظلام يساهمان كثيرا في خلق الإحساس بالعمق الفراغي، فالجسم الذي يقف أمام جدار وتسقط عليه أشعة ضوئية من مصدر ثابت، يبدو ظله أكبر كلما ابتعد عن الجدار. ويقل كلما اقترب من الجدار. وبالتالي نستنتج أن لظلال الجسم تأثيرا على إحساسنا بالمسافة بين الجسم والجدار.([1])

أعطى**(بن قطاف)** للأشياء معنى في المجاز وحوّل الأشياء الوظيفية إلى استعمال تخييلي لكي تتطور المواقف، حيث أراد أن يجعل العرض ديناميا من خلال تنويعه للإضاءة، فالألوان التي أوردها مبررة جماليا وتهدف إلى بناء آفاق جديدة وتؤسس لمنطق مغاير ومختلف.

3-فن الإخراج والأزياء المسرحية:

بعد أن قمنا بتحليل قضايا الديكور والإضاءة في مسرحية **التمرين**، سنتحدث عن الأزياء التي تؤدي أدورا أساسية من خلال مساهمتها في معرفة فترة جريان الأحداث، لذا يجب على المصمم السينوغرافي تصميم الزي مراعاة للظروف التي تقتضيها المسرحية، فإذا كانت الأحداث تجري في فترة معاصرة، فإن مهمة مصمم الأزياء أو السينوغرافي تصميم الزي حسب الوضع الاجتماعي للشخصية، المهم أن يبدو ملائما وطبيعيا على الشخص الذي يرتديه ويدل على الوضع العادي للشخص. وإذا كانت

[1]-ينظر: أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية الحديثة، ص118.

الأحداث تجري في فترة تاريخية معينة، فعلى مصمم الأزياء الاطلاع على صور للأزياء في تلك الفترة التاريخية .([1])

وفي حالة جريان الأحداث في جو وهمي تخييلي غير واقعي، ففي هذه الحالة يكون السينوغرافي غير مقيد أو ملتزم بأن يكون دقيقا، فهو حر في التعبير عما يدور بمخيلته وتجسيده من خلال الزي الذي يصممه و يبدعه.([2])

يلعب اللباس دورا أساسيا في العرض المسرحي« ويكثر من وظائفه ويندمج في عمل المجموعة حول الدلالات المسرحية.»([3]) ويستخدم « الزي ، شأن الثياب، أولا للكسوة، لأن التعري، إذا لم يكن على خشبتنا مشكلة جمالية أو أخلاقية، فهو لا يقبل بسهولة. والجسد خاضع اجتماعيا بمظهره أو بمستلزمات التنكر أو الاختباء، ومتميز دائما بمجموعة إشارات تدل على العمر أو الجنس أو المهنة أو الانتماء الاجتماعي.»([4])

اختار المخرج **(بن قطاف)** للفرقة المسرحية لباسا متواضعا يوحي بفقرهم، فالأحداث كانت تجري في فترة معاصرة، حيث كانوا يغيرون اللباس بحسب الدور في كل مشهد.

---

[1]- ينظر: سهيلة عزوز: السينوغرافيا، ص75.

[2]-ينظر: حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة، الأردن، ط4، 1997، ص51.

[3]-باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف خطار، مرا: نبيل أبي مراد ، ص144.

[4]-المرجع نفسه، ص150.

واللقطة الموالية تبين لباس الممثل **(محمد)**الرث بسبب كثرة التنقل بحثا عن قاعة للعرض:([1])

يقوم الممثل محمد بتقديم دوره بهندام رث

[1]– صورة مقتطعة من عرض **أمحمد بن قطاف(التمرين)**، الإخراج التليفزيوني لـــــــــــــ **(لحبيب فوغالي)** ، مدير التصوير **محمد بوكرت** في قناة الجزائرية الثالثة بموقع .netwww.okbob. . بتاريخ 11 ماي 2016 على الساعة 11:00.

اختار **بن قطاف** للممثل **محمد** لباسا رثا تتخلله طبقة من الغبار ذا لون داكن يعكس نفسيته، فقد ضاقت بالفرقة المسرحية السبل من كثرة التنقل بحثا عن مكان يصلح للعرض، فطبقة الغبار عليهم تدل على أنهم طردوا من المسرح ولجؤوا إلى مكان فيه الاسمنت، فالفنان تحول إلى حامل للبضاعة وأصبح يعاني من مشكلات شتى وهذا له دلالته ورمزيته.

أما عن اللباس الذي اختاره **(بن قطاف)** للممثل **محمد** في مسرحية **(التمرين)** يتمثل في : مئزر، ووشاح أخضر داكن، وربطة عنق، ومعطف،... استعملت بحسب أدوار الفرقة المسرحية :

المئزر: لبس **(محمد) في المسرحية الإطار** المئزر عندما أخذ يحمل البضاعة بين قاعات العرض المختلفة بسبب طردهم منها، فتحول الممثل من فنان إلى حامل للبضاعة.

الوشاح الأخضر الداكن: –وهو يرمز إلى السلام– لبسه **(علي الصابر)** في **المسرحية الضمنية** عند خروجه إلى قصر العدالة، طالبا الإنصاف والنظر في شؤونه الخاصة، فقد اتجه شاكيا بطريقة سلمية متجنبا العنف، غير أنه اتهم بالشغب وعدم احترام القوانين.

ربطة عنق: لبسها **(علي الصابر) في المسرحية الضمنية** عندما صعد فوق الكرسي متخيلا نفسه **هملت**، وهو رمز للتفاؤل بتغيير أوضاع البلاد.

المعطف: يدل المعطف على فصل الشتاء وتقلب الأحوال الجوية، أي تقلب أحوال البلاد وعدم استقرار الأوضاع أثناء العشرية السوداء، لبسه **(علي الصابر)** في **المسرحية الضمنية** عندما ذهب إلى قصر العدالة.

وفي العموم يتضح أن **بن قطاف** ركز على الألوان الداكنة التي تتناسب مع أدوار المثلين، فتغيير اللباس يرمز إلى تقلبات الأحوال السياسية في الجزائر.

نستنتج مما سبق أن(**بن قطاف**) استعمل ديكورا وظيفيا من خلال اعتماده على وسائل جد بسيطة وأعطاها دلالات ترميزية مجازية، كما نوع في إضاءة خشبة المسرح بين إضاءة شاملة ودائرية وإضاءة زرقاء والإضاءة في شكل بقع ضوئية، وهذا ما ساهم في إنجاح العرض وانسجام المسرحية، كما أعطى للفرقة المسرحية هيئة توحي بالتعب والتنقل بين قاعات العرض من خلال اللباس الرث، فالأحداث كانت تجري في فترة معاصرة ، حيث كان الممثل(**محمد**) يغير ملابسه بحسب الدور الموجه إليه في كل مشهد.

أدى هذا التنوع في استعمال الأشياء ومزجها مع بعضها إلى إنتاج **سينوغرافيا** حققت نجاحا كبيرا وفتحت أبواب التأويل للقارئ. **إن** عرض **بن قطاف** كان هادفا من خلال الرؤية الواسعة والشاملة التي حققت وظيفة جمالية يطغى عليها الجانب الدلالي من خلال التنوع في الديكور واستخدام مؤثرات صوتية وبراعة الانسجام بين المشاهد.

الفصل الثالث :مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) ومسرحية (التمرين)

-دراسة مقارنة-

المبحث الأول :المقارنة بين مسرحية ست شخصيات والتمرين

أ-تأثر بن قطاف ببيراندللو

ب-المقارنة بين مسرحيتي ست شخصيات والتمرين

1-التأثر على المستوى التقني

2- التأثر على المستوى الفكري

ج-تأثير الجو العام في مسرحية المترين

د- التشابه والاختلاف بين المسرحيتين (ست شخصيات) و(التمرين)

المبحث الثاني: المقارنة بين عرضي (ست شخصيات) و(التمرين)

1- المقارنة بين مسرحية التمرين وست شخصيات:

قمنا بتحليل مسرحية (**التمرين**) **لبن قطاف** ومسرحية (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**) **للويجي بيراندللو**، فبرزت بعض الملامح التي تربط العملين، وعليه ارتأينا تحديد هذه الملامح والعلاقات من خلال اختيارنا للمنهج المقارن لإبراز مواطن الاتفاق والاختلاف .

والهدف من ذلك هو معرفة ذواتنا والثقة بأنفسنا، إذ نستطيع أن نستجلي عبره الدور الذي قامت به حضارتنا العربية في بناء الحضارة الإنسانية، لذلك نستطيع اليوم أن نرى أنفسنا بموضوعية عبر مرآة الدراسات الأدبية المقارنة، فنرى مدى ما أصاب هذه الصورة من تشوه أو جمال. ([1])

وخير مثال على ذلك ما اقتبسه (**بن قطاف**) من خلال أسفاره إلى أوروبا وقراءاته ومداومته على البحث، حيث تأثر بالكاتب الايطالي (**لويجي بيراندللو**)، غير أن تأثره لم يكن مباشرا، ولم يكن بينهما احتكاك وتلاق مادي، وقد تشابها إبداعا واختلافا في أحايين

[1]– ينظر: ماجدة حمود: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن– دراسة– منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص107.

أخرى فهما يتحدثان عن واقع أمتهم التي تحكمها تقاليد أدبية وإصرار كليهما على موضوع المأساة وسنحاول إبراز تأثر **بن قطاف (ببيراندللو)** .

أ–تأثر بن قطاف بيراندللو:

يتضح من خلال تقصي وتتبع أثر **(أمحمد بن قطاف)** أنه تأثر بالكاتب المسرحي الايطالي **لويجي بيراندللو** من خلال دلائل تثبت ذلك وللتوضيح أكثر ارتأينا الاستناد إلى المعطيات الموجودة في الجدول الموالي:

الكاتبان	بيراندللو	بن قطاف
ولادته	2 حزيران1867(القرن العشرين)	1939 (القرن الواحد وعشرين)
التمثيل خارج الوطن الأصلي	مثلت **مسرحية ست شحصيات** في باريس ولندن ونيويورك في 1922 ونالت نجاحا كبيرا	مثلت مسرحية **التمرين** في إفريقيا وأروبا في 1994 ونشرت في باريس 1994
التمثيل داخل الوطن	مثلت في روما عام1921.	مثلت في الجزائر عام 2001.

مثلت مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** في 1922 « في هذه السنة انتقلت مسرحيات **بيراندللو** إلى العالم ومثلت في باريس ولندن ونيويورك ونالت نجاحا،

وكانت أكثرها وقعا **ست شخصيات يبحثون عن مؤلف** » ([1]) وحسب ما نقلته جريدة الشعب أن مسرحية **التمرين** سبق لها وأن عرضت بفرنسا وبلجيكا في 1994، وقد كتبها **بن قطاف** في **10 فيفري 1994** ونشرها باللغة الفرنسية بعنوان **la répétition où le rond –point**([2]) وعرضت لأول مرة بالجزائر في **28 مارس 2001.** ([3]) والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا يتعلق بكيفية تأثر **بن قطاف بيراندللو**، هل سفره إلى أوروبا يدل على إطلاعه – سواء بطريقة مباشرة أم غير مباشرة– على مسرح **بيراندللو** خصوصا وأن المسرحية مثلت في جل أنحاء العالم، أم أنه قرأ له عن طريق ترجمة المسرحية إلى اللغة الفرنسية التي غزت البلدان العربية؟

من المحتمل أن سفر **بن قطاف** إلى أوروبا دليل على إطلاعه–سواء بطريقة مباشرة أم غير مباشرة– على مسرح **بيراندللو** خصوصا وأن المسرحية مثلت في جل أنحاء العالم .

ومن جانب آخر أثبت كل من الناقد **(هوادف رابح)** في مقال له بجريدة الشروق في **27 مارس 2001** أن مسرح **بن قطاف** جسد بإمعان **(المسرح داخل المسرح)** ([4])، كما أكّد الممثل **(عباس محمد إسلام)** والناقد **(إبراهيم نوال)** أن **أمحمد بن قطاف** اعترف لهما بتأثره بالكاتب الايطالي **لويجي بيراندللو** وأنه قرأ مسرحية **(ست شخصيات تبحث**

[1]– إليا الحاوي : بيرندللو في سيرته ومسرحياته، ص14.

[2]– أمحمد بن قطاف: التمرين، ص36.

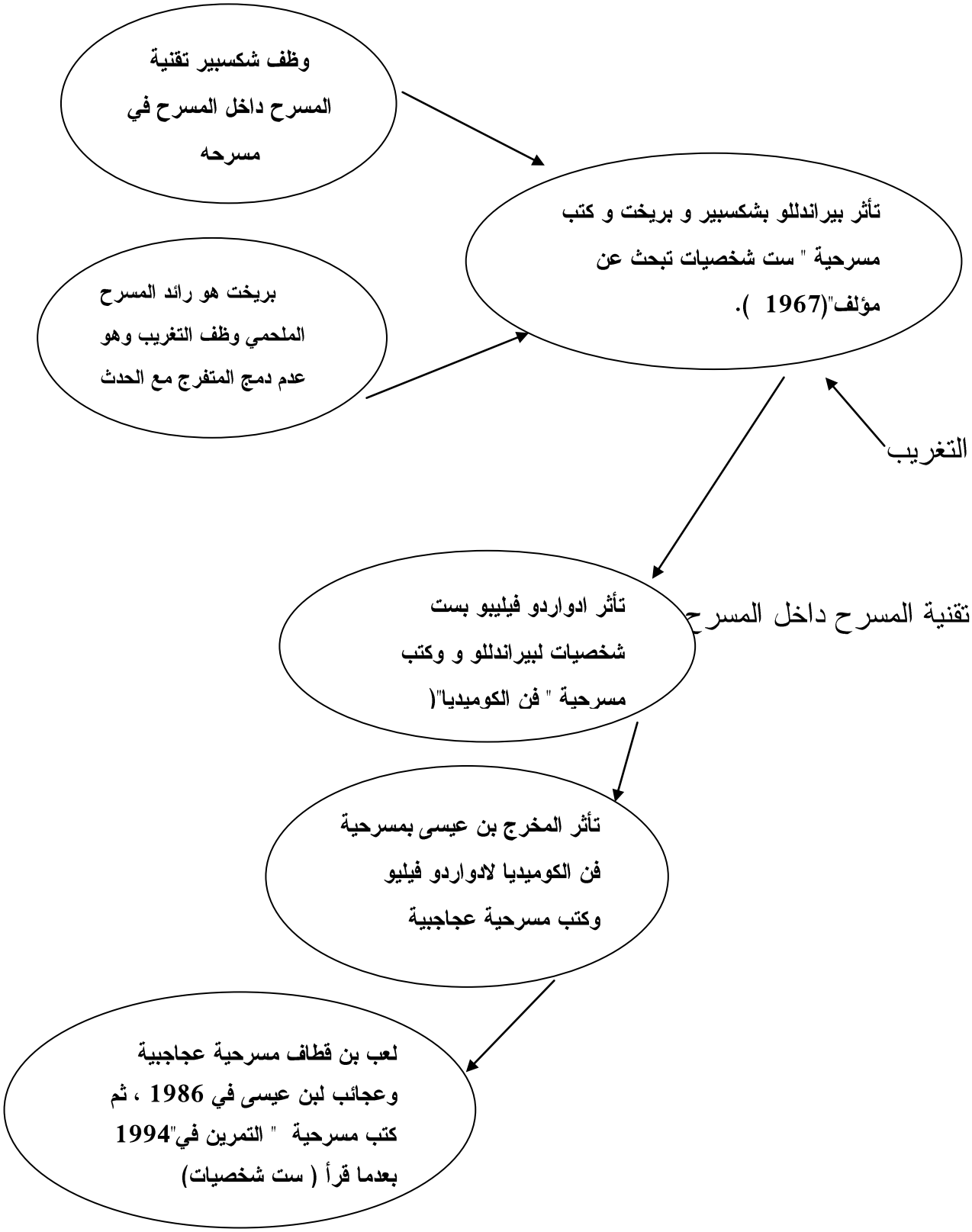
[3] – ينظر : جريدة الشعب: التمرين في المسرح الوطني الجزائري، الأربعاء 28 مارس 2001.

[4] – ينظر: اليوم العالمي للمسرح دروس" التمرين " ثقافة الصديق الميت وخطايا الفزع الأخير ! جريدة الشروق، ع 19، الثلاثاء 27 مارس 2001.

عن مؤلف) ليفهم جيدا تقنية **(المسرح داخل المسرح)** ([1]). كما اعترف المخرج **(أحمد بن عيسى)** في 22-04-2017 بمعهد برج الكيفان للفنون الدرامية بتقديم وثيقة كتبها بخط يده على أنه وجه **(بن قطاف)** إلى قراءة **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** لبيراندللو.([2]) وللتوضيح أكثر يمكننا الاستناد إلى المخطط التالي لنبين مسار تأثر **(بن قطاف)** بالكاتب للإيطالي **للويجي بيراندللو:**

[1]–أجريت لقاء مع **عباس محمد إسلام** بالمسرح الوطني بالجزائر العاصمة في5 مارس2015. ولقاء آخر مع الناقد **إبراهيم نوال** بتاريخ 12 أكتوبر 2015.

[2] – أجريت لقاء مع **أحمد بن عيسى** في 22-04-2017 بمعهد برج الكيفان للفنون الدرامية في حدود الساعة الرابعة، فكتب شهادة تبين تأثر **بن قطاف** بالكاتب الايطالي **ببيراندللو**،(ينظر الملحق.)


وظف شكسبير تقنية المسرح داخل المسرح في مسرحه
بريخت هو رائد المسرح الملحمي وظف التغريب وهو عدم دمج المتفرج مع الحدث
تأثر بيراندللو بشكسبير و بريخت و كتب مسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف"(1967).
التغريب
تقنية المسرح داخل المسرح
تأثر ادواردو فيليبو بست شخصيات لبيراندللو و وكتب مسرحية " فن الكوميديا"(
تأثر المخرج بن عيسى بمسرحية فن الكوميديا لادواردو فيليو وكتب مسرحية عجاجبية
لعب بن قطاف مسرحية عجاجبية وعجائب لبن عيسى في 1986 ، ثم كتب مسرحية " التمرين في"1994 بعدما قرأ (ست شخصيات)

نستنتج من المخطط أعلاه ما يلي:

استلهم **(بيراندللو)** تقنية **(المسرح داخل المسرح)** من الكاتب المسرحي **(ويليم شكسبير)** وهو أول من وظف هذه التقنية لكن الموضوع أقدم وأعمق من ذلك، واعتبر **(شكسبير)** أن المسرح ليس شيء منعزلا عن العالم، (فالعالم مسرح ونحن الممثلون) ونسبية الحقيقة بل حتى الشك في وجودها إطلاقا، حيث تجد لها أصداء واضحة المعالم بينة القسمات في مسرحه.([1])

لقد شبه **شكسبير** العالم بالمسرح والحياة بالمسرحية والناس بشخصيات المسرحية و**لشكسبير** في هذا أقوال تدل على أن كل ما يحدث في الحياة إنما هو تمثيلية رائعة من وضع الفنان.([2]) طور **(بيراندللو)** تقنية **(المسرح داخل المسرح)** عند **شكسبير**، واستلهم من **(بريخت)** فكرة التغريب من خلال منع المتفرج من الاندماج مع الحدث وسبق لنا أن وضحنا ذلك.

تأثر **(إدواردو فيلبو)** بالكاتب الايطالي **(لويجي بيراندللو)** فقد أكد **(رالف يارو)** في كتابه **(المسرح في أرووبا)** على أن **(فيليبو)** ورث عن **(بيراندللو)** الكثير منه خلال العشرينيات والثلاثينات، وهو « يشترك معه في العمل فيما بعد، ويظل الخيط الذي يربط بين كل أعمال **(فيليو)** هو الصراع بين الإنسان والمجتمع الذي يظهر من خلال عملية تذبذب بين الكوميديا والمأساة، وتتشعب الأمور من الناحية الاجتماعية وترسخ أقدام

[1]–ينظر: يوسف عبد المسيح ثروت : دراسات في المسرح المعاصر، ص160.

[2]–ينظر: لويس عوض: المسرح العالمي من أسخيلوس إلى أرثر ميللر، مكتبة السينما و المسرح، دار المعارف بمصر، مصر، 1964 ، ص378.

(**إدواردو فيليبو**) في الفترة التي يعيش فيها.»([1]) كما يثبت (**رالف يارو**) في كتابه (**المسرح في أرووبا**) تأثر (**إدواردو بلويجي بيراندللو**) وبالضبط في مسرحية (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف وهنري الرابع**). ([2])

كتب (**إدواردو**) مسرحية (**فن الكوميديا**) والتي اقتبسها (**أحمد بن عيسى**) في 1986 بعنوان (**عجاجبية وعجائب**)♦ ([3]) وكان (**بن قطاف**) أحد ممثلي المسرحية، وبعد انتهائها مباشرة تساءل عن الشكل الجديد الذي تحمله المسرحية، وأعجب بتقنية (**المسرح داخل المسرح**)، فسأل (**بن قطاف**) المخرج (**أحمد بن عيسى**) أنه يريد الاستفادة من هذه التقنية، فوجهه إلى قراءة (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**) وبالفعل امتثل(**بن قطاف**) لنصيحة المخرج (**بن عيسى**)، وفي عام1994 كتب مسرحية (**التمرين**) والتي تحمل

---

[1]–رالف يارو: المسرح في أروبا –1960–1990–تر: محمد لطفي نوفل، مرا: أمين حسين، مركز اللغات و الترجمة ، لندن ، 1992 ، ص205 .

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص210.

(♦) يتمثل ملخص مسرحية (**عجاجبية وعجائب**) في أن حريقا اندلع بمسرح تابع لفرقة متجولة، يتقدم مديرها بطلب إعانة من الوالي الجديد للمدينة الذي لا يعرف عنها وأهلها شيئا، هذه الإعانة ستمكن أفراد الفرقة من الالتحاق بأصدقائهم بمدينة أخرى، إلا أنه حدث سوء تفاهم بين المدير والوالي، وعوض بطاقة السفر يسلم الوالي للمدير قائمة لشخصيات ستزوره، يغتنم المدير الفرصة، ويقترح على أعضاء فرقته تقمص الشخصيات الموجودة بالقائمة. يظهر تأثر إدواردو **بست شخصيات تبحث عن مؤلف** من خلال رغبة أعضاء الفرقة تقمص الشخصيات الموجودة بالقائمة. **ينظر: المسرح الوطني الجزائري (1963–1993) منشورات المسرح الوطني الجزائري، ص 44.**

[3]–ينظر: المسرح الوطني الجزائري (1963–1993)، ص44.

(تقنية المسرح داخل المسرح) ([1])، وعليه يمكننا عقد مقارنة بين المسرحيتين لنكتشف أوجه التشابه والاختلاف وفق ما ارتأيناه مناسبا ووفق ما اتضح لنا.

ب –المقارنة بين مسرحيتي (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) و(التمرين):

صاغ **بيراندللو** مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** في شكل فانتازيا، تهدف إلى استبعاد توهمات الواقع، وبيأسه وقنوطه الشخصي، ابتكر شكلا فضفاضا، لا تحكمه حدود « لقد ذهب إلى ما وراء العلم ، الذي كان قادرا على أن يقتنص، ويحلل ليس غير لحظة من جانب متاهة الحياة المعقدة، عن الوضعية (positivisme) تتشبث بخداع الذات، وهي المرحلة الأخيرة من الجنون.» ([2])

تعتبر فكرة **(المسرح داخل المسرح)** الفكرة الأساسية التي جمعت عمل الكاتبين **بن قطاف وبيراندللو** والتي اعتمدناها كمبدء ومنطلق للمقارنة وإبراز تأثر **بن قطاف ببيراندللو** في ظل المثاقفة، حيث وظف بن قطاف **(تقنية المسرح داخل المسرح)** مقتديا بالكاتب الايطالي **لويجي براندللو**، والسؤال المتبادر إلى أذهاننا هو : هل كان تقليد **بن قطاف لبيراندللو** تقليدا اعتباطيا أملته ظروف اجتماعية وثقافية مشتركة، أم أنه أضفى عليه صبغة جديدة مغايرة لفكرة الكاتب الايطالي، وما هو التوجه الإيديولوجي عند الكاتبين ؟

---

[1]–أجريت لقاء مع **أحمد بن عيسى** في 22–04–2017 بمعهد برج الكيفان للفنون الدرامية في حدود الساعة الرابعة، فكتب شهادة تبين تأثر **بن قطاف** بالكاتب الايطالي **ببيراندللو**، ،(ينظر الملحق.)

[2]– محمد المصري : بيراندللو مفجر الثورة على التقاليد المسرحية، ص90.

سنقوم بمقارنة مسرحيتي **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** و**(التمرين)**، فرغم أن الموضوعين يختلفان من الناحية الفكرية لاعتمادهما على سمات جسدية ونفسية تهب الشخصية فرادتها وهويتها الخاصة، كما تمنحها القدرة على تمثيل هموم الإنسان بشكل عام ....إلا أنه توجد قواسم إنسانية مشتركة تؤكد أن الإنسان هو الإنسان في أي زمان ومكان، فكلاهما يجسدان صراعا حول معاناة الذات وتعقد الحياة الفلسفية والاجتماعية وازدياد القلق الإنساني.

وقد جسدا هذه المعاناة عن طريق اللغة، فاللغة تعد « من بين أكثر التداولات اليومية براءة وتلقائية، هي في الواقع أرضterrain مجرحة، مصدعة ومقسمة بواسطة زلازل التاريخ السياسي، مكسوة بجثث الصراعات الإمبريالية والقومية والإقليمية والطبقية.» ([1])

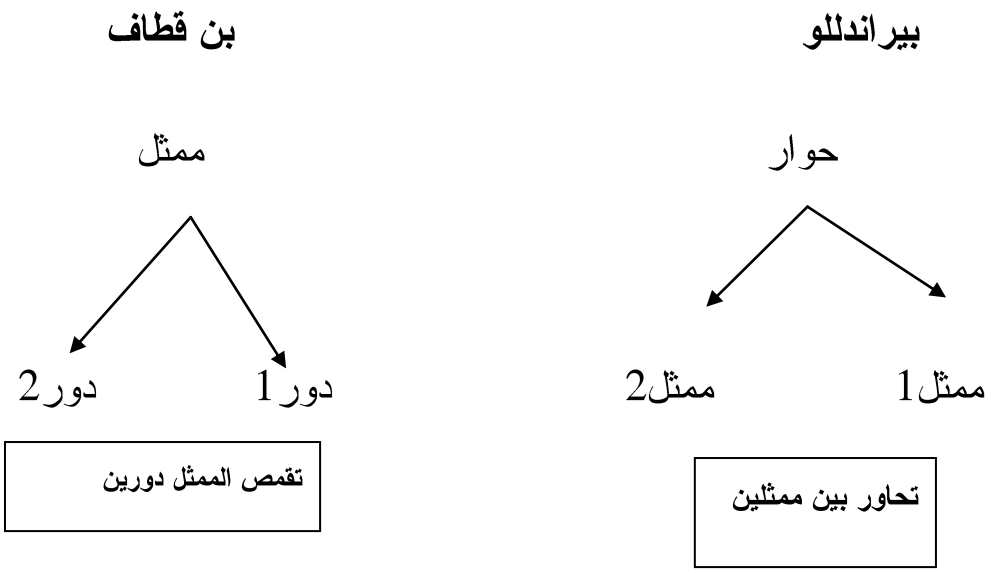
فمن خلال اللغة يمكننا اكتشاف معطيات متعلقة بشخصية الكاتب، ويمكننا تحليل مكنوناته وتوجهاته وكل ما يتعلق بالظروف الحياتية التي خاضها ضمن صراع الحياة، وهذا ما تطرق إليه الباحثون والنقاد، فكثيرا ما نقلوا إلينا تحليلات تتعلق بالكتاب انطلاقا من مدوناتهم وكتاباتهم.

1- التأثر على المستوى التقني:

استخدم **بيراندللو** تقنية **(المسرح داخل المسرح)** في مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** من خلال تبادل حوار بين شخصيتين مختلفتين ، أما **بن قطاف**

[1]– تيري إيجلتون: النقد والإيديولوجية، تر: فخري صالح المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1976 ، ص71.

وظفها بطريقة تختلف عن الطريقة الأولى، وذلك من خلال تقمص الممثل الواحد لدورين معا ويمكن توضيح ذلك بالمخطط التالي :



مخطط–1–

ا–وظف **بيراندللو** تقنية **(المسرح داخل المسرح)** من خلال صراع قائم بين شخصيات المسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** وبين الممثلين الحقيقتين **(لعب الأدوار)**، عند اقتحام **ست شخصيات** خشبة المسرح رغبة منهم في طرح مأساتهم بدل الممثلين.

ب –وظف بن قطاف تقنية **(المسرح داخل المسرح)** في مسرحية **(التمرين)** من خلال تقمص الممثل **عباس محمد إسلام** دورين معا، دور الممثل محمد في مسرحية **(التمرين)** وفي نفس الوقت يخرج من التمثيل ليتقمص شخصية **علي الصابر** في مسرحية **(منولوج علي الصابر)**.

حاول **بن قطاف** التفرد بسمة تخصه، عند اعتماده على هذه التقنية رغبة منه في تحطيم الأسلوب التقليدي والمألوف شكلا ومضمونا وإنتاجا، يهدف من خلالها إلى إحداث التغريب، وهو أساسي في **(المسرح الملحمي)** الذي يعمل على إيقاظ وعي المتفرج من أجل التغيير، وخلق حالة من الانفصام بين الجمهور والمسرح لمنعه من التوحد مع المسرحية، –لأن المسرح مجرد وهم، ويجب أن يبقى الجمهور واعيا بهذه الحقيقة –عن طريق هدم مفهوم الحائط الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح .

أما **بيراندللو** فاستلهم من خلال هذه التقنية عنصر **التغريب** بشكل مغاير لفكر **بريخت،** عندما أهمل المشاهد وركز على تقنية تبادل الأدوار من خلال تحويل الممثلين إلى مشاهدين فور انتهاء دورهم والعكس. يقابل **بيراندللو** الشخصيات الواقعية بممثلين يؤدون أدوارهم أي أن كل شخصية تجد لها ما يقابلها في التمثيل وفي هذا المقطع نجد أن **(ابنة الزوجة)** كانت دائمة الصراع مع **(الممثلة الأولى)** المغرورة التي حاولت أن تتشبه بها في الواقع .

« **الممثلة الأولى: انتظر..سوف أرتدي القبعة.**

(تذهب وتأخذ قبعته من فوق المشجب وترتديها).

المدير: جميل جدا! والآن قفي هنا خافضة الرأس.

ابنة الزوجة: (مسرورة) ولكنها لا ترتدي ثياب الحداد!

الممثلة الأولى : سأرتديها وستناسبني أكثر منك! » ([1])

[1] – لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص154.

إنّ طباع **ابنة الزوجة** والممثلة الأولى متقاربة إلى حد ما، فكلتاهما مغرورتان تحاولان البروز أمام النظارة حتى وإن كانتا ترتديان لباسهما السوداوي، فكثيرا ما كانتا تتعمدان إظهار مفاتنهما.

أما **(بن قطاف)** فجعل الممثل الواحد يؤدي دورين معا، بينما كان الممثل **(محمد)** يتقمص شخصية **(علي الصابر)** عندما كان يكتب شكواه، دخل المخرج طالبا منه التوقف عن التمثيل والخروج من القاعة لأنها كانت محجوزة لاجتماعات أخرى، وهنا تتحول الشخصية من **(علي الصابر)** إلى **(محمد)** .

« **(يكتب ويمضي)...إح...ترا...ماتي...التاريخ...وهي فرات.**

(يتفقد الرسالة بنظرة أخيرة)...بلا شك تكون فيها غلطات نحوية مخبية...لكن هما ثاني يديروا غلطات، وأكبر...رانا متسالكين...ثم مانيش نعدي في امتحان راني نقدم في شكاية ...

المخرج: (داخل مباشرة يرفد في حوايجه). لا شكاية لا سيدي زكري حبسوا كل شي

الممثل: والبرية نـــــــ...

المخرج: تكملها في قاعة أخرى إنشاء الله إذا لقينا . »([1])

يخرج **الممثل** من التمثيل ويدخل في صراع مع **المخرج** لأنه طلب منهم إخلاء القاعة، فعند قراءة المسرحية يشعر المتلقي العادي وكأن الممثل في مسرحية **(التمرين)** يعاني من ازدواجية الشخصية **(Bipolaire)** ونعني بها« **الباروديا**، في الوقت نفسه

---

[1]–أمحمد بن قطاف: التمرين، ص5–6

النص الساخر والنص الذي خضع للسخرية أو التحريف، فالمستويان يحملان طابع السخرية بمجرد أن أزيلت عنهما السمعة النقدية الأصلية.» ([1])

إن تحول الممثل بين الفينة والأخرى إلى شخصية والعكس، يؤدي إلى خلخلة ذهن المشاهد من خلال الانفصام الذي يحدث في ذهنه. فمسرحية **(التمرين)** تسعى إلى إعمال فكر القارئ لفك شفرات الأحداث.

حملت تقنية **(المسرح داخل المسرح)** مفهوم التغريب في نص **بيراندللو** من خلال سرد الأحداث وتقديم الشخصيات نفسها بصيغة المتكلم والغائب متنقلة من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي عندما سردت العائلة الورقية مأساتها التي عاشتها. ففي المقطع الموالي تظهر رغبة **(ابنة الزوجة)** في سرد ذكرياتها الأليمة التي بقيت في مخيلتها:

« ابنة الزوجة: مازالت تدوي في أذني! دفعت بي تلك الصرخة إلى الجنون، يمكنك أن تقدمني كما تريد يا سيدي، هذا لا يهم! حتى وأنا مرتدية ملابسي، ولكن يجب أن تترك ذراعي على الأقل...ذراعي فقط عاريتين لأني بهذا الوضع. » ([2])

يقصد **بيراندللو** بالذراعين العاريتين أن **(ابنة الزوجة)** تعاني مأساتها، لأنها بلا مأوى وليس لها سندا تلتجئ إليه، فهي وقعت ضحية لجريمة ارتكبها غيرها ودفعت ثمن أخطاء الآخرين، كانت ضحية خطأ الأم، وخطأ زوج أمها الذي تعرض لها دون علم، وضحية السيدة المحتالة التي كانت تستغلها، وأخوها الذي أنكرها واحتقرها وحولها إلى مذنبة دون

[1]– باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف خطار، مرا: نبيل أبي مراد، ص380 .

[2]–لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ص171 .

سبب، لذلك نجد أن **(الابنة)** تعرضت لهزات وويلات جعلتها تلتفت إلى نفسها وتحاول خلق عالم وهمي حرمت منه من خلال الاهتمام بنفسها متعمدة إظهار زينتها وإثارة الناس.

بينما عمد **بن قطاف** إلى تحقيق **التغريب** متنقلا من الزمن الحاضر إلى المستقبل عندما أخذ **(علي الصابر)** يسرد لنا كيف سيواجه العدالة مستقبلا عند أخذ شكواه. فقد جاءت الأحداث عند كليهما في شكل قفزات وبالتالي اختلفت عن شكل المسرحية التقليدية، والمشاهد مستقلة عن بعضها البعض.

2- التأثر على المستوى الفكري:

بيراندللو من أصل مسيحي، وصل من خلال أفكاره إلى أقصى درجة التطرف، وذلك لأنه ينكر وجود الحقيقة ويعتقد أن الإنسان منعدم الإرادة، فقد ألغى وجود الشخصية، فالنصوص الدرامية أو الأدبية تجمع على « وجود شخصية تتمشى أفعالها، بعضها مع بعض، وقد تخرج عن هذا النطاق في خلال تطورها على مر الزمن، ولكن هذا الخروج نابع من طبيعة هذه الشخصية، ومن البذور الكامنة في هذه الطبيعة، فعند **بيراندللو** أنا اليوم ليست أنـــا الأمـــس ولا الغـــد. » ([1])

إنّ أجواء مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** واقعية، ترتكز على وجهة فلسفية تشاؤمية في الحياة وهي مسألة البحث عن الحقيقة والذات، تتحدث عن الخيانة الزوجية وعقدة الجنس والمسكوت عنه (الطابوهات) والهدف من ذلك هو فضح الإنسان الذي يختفي وراء المثالية. أما توجه بن قطاف **إسلامي**، حاول في مسرحية **التمرين** التحدث عن موقفه الاديولوجي المحايد تجاه السياسة والدين وفضح الإسلاماويين في زمن

[1]– محمد المصري: بيراندللو مفجر الثورة على التقاليد المسرحية ، ص91.

العشرية السوداء وتحدث بجرأة كبيرة وبحرية تامة عن موضوع السياسة، فرغم غربته ظل وفيا لمبادئه مدافعا عن الكدح والطبقة المهزومة، فـ« تجربته في الغربة جعلته يتمدس جيدا فن الكتابة والتصوير الركحي يضاف إليها كل هذا الرصيد المترامي الأطرف في الأداء والاقتباس والتتويج داخل وخارج الوطن.» ([1])

إن مأساة **بيراندللو** إنسانية، فقد ترك شخصيات مسرحيته **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** دون تسمية واكتفى بتحديد أدوارها في المسرحية: الممثلة الأولى، الممثل الثاني، الممثل الثالث، المخرج، عامل الإضاءة ،الملقن....وهذا راجع إلى أن **بيراندللو** عمم مأساته على مختلف الأسر ولم يخصص بيئة جغرافية محددة ولهذا صنفت مسرحياته ضمن المسرحيات العالمية .

أعطى **بن قطاف** تسميات لشخصيات مسرحية **التمرين:** تتمثل في : **السعيد، جلول، علي الصابر، محمد،** لأنها متعلقة ببيئة جغرافية محددة وفي زمن محدود في الجزائر هو زمن العشرية السوداء، وذلك من خلال نقل تجربة خاصة عاشتها الجزائر دون غيرها من البلدان.

من خلال ما سبق يتضح أن ظروف كتابة مسرحية **(ست شخصيات لبيراندللو)** مغايرة تماما لظروف كتابة مسرحية **(التمرين لبن قطاف)** غير أن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام يتعلق بالسياق التاريخي لتقنية **(المسرح داخل المسرح)** وهل كان للجزائر علاقة بايطاليا في الأزمنة الغابرة؟ وما هي أجواء كتابة مسرحية **التمرين؟**

تثبت الدراسات التاريخية أن العرب فتحوا صقلية في 201–223 ه في عهد الأمير **زيادة الله بن إبراهيم بن الأغلب**« الذي أرسل إلى صقلية جيشا كبيرا بقيادة **أسد بن**

[1]– أمحمد بن قطاف: مسرحية التمرين، سنفونية الصمت والغربة، جريدة اليوم: 29مارس 2001.

الفرات قاضي القيروان، فكان فتح **سيراقوصة** آخر معاقلها بعد باليرمو سنة 278 ميلادية، فقامت في صقلية دولة إسلامية عربية لبثت زهاء قرنين من الزمان، إلى أن استعادها **روجر النورماندي** سنة 1072 ميلادية .» ([1])

فقد كانت جنوب إيطاليا موطنا للعرب قديما وكانت عاداتهم تتشابه مع عاداتنا **وبيراندللو** عاش بين تلك المهاد و جبالها، وتشبع بعادات سكانها وتقاليدهم، وكتب في هذا الصدد يقول:« أهلها أهلي وأرضها شطر من كياني، فلماذا أفتش عن موضوعات خلف الأفق ما دام في وسعي أن أفتح عيني على مآسي وفواجع تقع بين أيدينا، إنه من العيب أن لا نتوفر على رسم الحياة التي نعيش داخل نطاقها ولو كانت ضئيلة تافهة. » ([2])

كما لعب الموقع الجغرافي دورا أساسيا في اتصال الحضارة العربية بالحضارة الإيطالية نتيجة قربها من البحر الأبيض المتوسط إذ « تمتد شبه جزيرة **إيطاليا** في عرض البحر الأبيض المتوسط، فتقسمه مع جزيرة صقلية إلى حوضين: شرقي وغربي. كما تتوسط سواحل أوروبا على المتوسط. يبلغ طولها من الشمال إلى الجنوب حوالي 1150 كلم، في حين أن أقصى عرض لها لا يتجاوز الـــــ 580 كلم في سهل البوPoe ، ويتضاءل عرضها ليصل إلى 150 كلم في الجنوب. » ([3])

---

[1]–عوض شعبان : بيراندللو سلسلة أعلام الفكر العالمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 33 .

[2]– محمد أمين حسونة :"بيراندللو"، دار المعارف، مصر ، ط 2 ،1979 ، ص 9.

[3]– إبراهيم رزق الله أيوب: التاريخ الروماني، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص13.

سمح هذا الموقع بسهولة التنقل نحو إيطاليا على غرار فرنسا وبلجيكا، خصوصا بعد الوضع الذي ساد الجزائر بعد الاستقلال من تراجع اقتصادي واجتماعي وسياسي نتيجة الاستعمار الفرنسي الذي انتهك ثروات الجزائر طيلة 132 سنة، فقد أنتج الاستعمار مجتمعا جديدا من سماته الأساسية الفقر والحرمان الاقتصادي والثقافي، مسا أغلبية أعضائه. ([1])

وهذا ما أدى إلى انتهاج النظام الاشتراكي(**Socialisme**) بعد الاستقلال في عهد الرئيس (**هواري بومدين**)، وهو نظام يعتمد على « مجموعة متكاملة من المفهومات والمناهج والتنظيمات والوسائل السياسية التي تشترك– بصرف النظر على الاختلاف في التفاصيل– في رفض المجتمع الرأسمالي، وتؤمن بالتقدم الحتمي للحياة الاجتماعية، وتؤكد إرادتها الثورية في إقامة مجتمع أكثر كفاية وعدلا، عن طريق العمل الجماعي الواعي، بغية تحقيق المساواة الفعلية بين جميع الناس.» ([2])

وفي عهد الرئيس (**الشاذلي بن جديد**) تغير النظام من الاشتراكية إلى الرأسمالية(**Capitalisme**) وهو« نظام اقتصادي يقوم على الملكية الخاصة لموارد الثروة أي يمتلك الأفراد وسائل الإنتاج فيه، كالأرض والمشروعات الصناعية والتجارية ويكون الإنتاج فيه لمصلحة هؤلاء الملاك الأفراد. وتعتمد الرأسمالية على الملكية الفردية وعلى السوق الحر وعلى الإنتاج من أجل الربح. »([3])

---

[1]– ينظر: ناصر جابي الجزائر: الدولة والنخب، الأحزاب السياسية والحركات الاجتماعية، منشورات الشهاب، الجزائر، 2008، ص5.

[2]–أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، ص399.

[3]–المرجع نفسه، ص51 .

وإن بقيت القيادة السياسية تتبنى في خطابها الاديولوجية الاشتراكية، ويعد هذا التوجه من بين أهم أسباب الأزمة. أما **رأسمالية الدولة** فتبنتها شريحة صغيرة من المجتمع هي البرجوازية الصغيرة **البيروقراطية** (*) التي تولدت عنها **بورجوازية الدولة.** ([1])

أدى إتباع هذا النظام إلى حدوث أزمة اقتصادية واجتماعية بالجزائر، فارتفعت نسبة البطالة وانخفضت قيمة العملة وتراكمت الديون، فتم فتح المجال للتعددية الحزبية من أجل النظر في الوضع المزري، فرأى الشعب في التيار الإسلامي كملجئ للتخفيف من حدة_الوضع، ففازت الجبهة الإسلامية للإنقاذ بالأغلبية الساحقة، ولكن الجيش أوقف المسار الانتخابي لأنه رأى في فوز التيار الإسلامي خطرا على النظام الجمهوري.([2])

إلا أن التيار الديني أصر على الفوز ولم يرضخ أمام السلطة، فقام بتحريض الشعب من أجل الخروج ضد النظام السائد، فدخل الشعب على إثرها في مواجهات عنيفة

---

[1]–ينظر: عبد العالي دبلة : الدولة الجزائرية الحديثة ،الاقتصاد والمجتمع والسياسة، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 ،2004، ص 158–159 .

*__البيروقراطية__:عبارة عن تنظيم يقوم على السلطة وعلى تقسيم العمل الإداري وظيفيا بين مستويات مختلفة وعلى الأوامر الرسمية التي تصدر من رئاسات إلى مرؤوسين.

ويعتبر التنظيم البيروقراطي ترشيدا للعمل الإداري. وقد يدل المصطلح على الأداة الحكومية أو التنظيم الحكومي، كما قد يستخدم للتعبير عن سيطرة الموظفين دون مبالاة بمصالح الجماهير ودون مسؤولية أمامهم. **ينظر: أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات ، ص47.**

[2]– ينظر: محمد عباس: الوطن والعشيرة –تشريح أزمة – 1991 –1996 –، وزارة الثقافة، ط1، الجزائر، 2005، ص68.

ليس مع الدولة فحسب وإنما مع مختلف شرائح المجتمع ومؤسساته الاجتماعية من مستشفيات ومدارس ومؤسسات عمومية وثقافية كدور السينما والمسارح .([1]).

إن نتائج الانتخابات التي جرت في فترة العشرية السوداء لم تكن إلا تحصيل حاصل للفقر والحرمان الذي عانى منه الشعب الجزائري فأسبابها تبدو« سياسية وإديولوجية لكنها في العمق اجتماعية عبرت عن غضب الشارع الجزائري، حيث تدفقت جحافل المتظاهرين تملأ الطرقات رافضة القهر المسلط عليها.» ([2])

انطلقت أحداث الخراب والدمار من مدينة الجزائر العاصمة، فهي المنطقة الأكثر عرضة للدمار أين عاش الكاتب المسرحي **بن قطاف** في شوارعها، فشهد مختلف مظاهر العنف ليتسع ويشمل « باقي المدن الداخلية مطالبين بتحسين أوضاع المعيشة ورفع المدخول الفردي ومطالب أخرى ...مما جعل السلطة تتصدى لهم وتعلن حالة حصار لمدينة الجزائر وضواحيها. »([3])

واتسعت رقعة الغضب في 5 أكتوبر1988 في أرجاء أخرى من العاصمة، حيث قام المتظاهرون بحرق المباني والمؤسسات التي ترمز للدولة مثل وزارة الشباب والرياضة، مراكز الشرطة والمركز التجاري الضخم، رياض الفتح وسقط على إثرها الكثير من الضحايا لتنطلق الفتنة الكبرى. ([4])

---

[1]–ينظر: ناصر جابي: الجزائر: الدولة و النخب، ص 95.

[2]– ينظر: غنية بوحرة: تجليات الدلالة الاديولوجية وعنف الفضاء في رواية متاهات ليل الفتنة لأحميدة عياشي ، مجلة المخبر، ع9، جامعة باتنة، الجزائر،2013 ، ص 195 .

[3]– المرجع نفسه، ص195 .

[4]–ينظر: أحمد عياشي : متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2003 ، ص105 .

ولم تكن الفوضى حكرا على الطبقة العامة من الناس، وإنما استهدفت المثقفين بالدرجة الأولى الذين« اختلفت ردود أفعالهم حول هذا العنف، وذاقوا من ويلاته ما عجزوا عن تحمله.» ([1]) وهذا ما دفع أغلبهم إلى الهجرة خارج الوطن، ومن بينهم الكاتب **أمحمد بن قطاف** الذي اغترب إلى فرنسا ونشر مسرحيته **التمرين**– لكن هذا الوطن بقي هو العامل الأساس المكوّن لمعناه الوجودي – إذ لم تخل مسرحيته **(التمرين)** من ذلك الحنين التواق إلى حب الوطن وذلك الاغتراب المسلّط عليه في فرنسا وترجمة أفكاره ورؤاه وانتمائه الاديولوجي والسياسي، بالإضافة إلى تعبيره عن مكنونات نفسه وآماله. وحديثه عن الأوضاع السياسية المتأزمة التي عاشها المجتمع الجزائري في النصف الثاني **من القرن العشرين** بتوظيفه لتقنية جديدة **هي (تقنية المسرح داخل المسرح)**، والتي تستعمل من أجل نقل رسائل خفية خوفا من الرقابة السياسية، حيث وصف **بن قطاف** الأوضاع المزرية الموجودة بالجزائر، فوقف موقفا محايدا بين الدولة والحزب الإسلامي مستعرضا أحداثها والمشاكل التي نتجت عنها .

كتب **بن قطاف** مسرحية **(التمرين)** مغتربا باللغة العامية كمخطوط ثم ترجمها إلى الفرنسية محافظا على معانيها وقام بنشرها في دار النشر **لونسمان (Lansman)** في 1994، وتم عرضها بفرنسا إلى أن هدأت الأوضاع قليلا بالجزائر، فقام بتقديمها باللغة العامية للجمهور الجزائري .

نستنتج أن ظروف **(بن قطاف)** كانت قاهرة جدا اختلفت عن ظروف الكاتب الايطالي **(لويجي بيراندللو)**، فمن خلال قراءتنا لمسرحية **التمرين** نلمس في مضمون

[1]– سعاد حمدون: صورة المثقف في روايات البشير مفتي، مذكرة ماجستير ،جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2009 ، ص24.

المسرحية صراعا وجوديا مبدؤه : البقاء لمن؟ فهل الجغرافي أثمن من التاريخي الإنساني؟

لقد تعلق البقاء في نص **بن قطاف** بالمكان، فلم يتعرض إلى الجانب النفسي للشخصيات والغوص في صداها ، وإنما عرض لحالة مادية وذكر المسببات الحقيقية التي أوصلت الفنان للمعاناة بسب غياب الاستقرار السياسي والمكاني .

أما **بيراندللو**، فقد سيطر الجانب الفلسفي عنده خصوصا الفلسفة الوجودية وفلسفة الحياة مقارنة بالبعد الرمزي. فالعنوان بحد ذاته **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** يطرح تساؤلا فلسفيا جوهريا مفاده: من هو المؤلف هل هو **بيراندللو** أم القدر ؟ هدف **بيراندللو** هو البحث عن الاستقرار النفسي والدفء الأسري الذي حرم منه. بينما كانت نظرة **بن قطاف** سياسية بامتياز، طرحها في غلاف اجتماعي، حيث تطرق إلى الصراع القائم بين شريحتين اجتماعيتين وهما الفئة المثقفة وهي: الفرقة المسرحية والفئة السياسوية، التي أشار إليها بكلمات مشفرة ترميزية تفهم من سياق الأداء مثلا : **القرنيط** : وهو الأخطبوط، له عدة أذرع يدل على العشرية السوداء، **التسلط الإداري** ، **تسلط المسؤولين**....ويرمزان إلى الأشياء التي منعت المسرح من النمو والازدهار، **البقرة الوطنية**، **البقرات الأجنبيات**: يقصد بذلك الأحزاب الوطنية والخارجية.....

من خلال ما سبق يتضح أن طرح **بيراندللو** كان أعمق من **بن قطاف**، حيث أهمل الجانب السياسي رغم أن المجتمع الايطالي كان يعاني من ويلات سبق وأن ذكرناها، إلا أن واقع الطفولة ترك أثرا عميقا في نفسيته، وهذا ما جعله يغوص ويشرّح نفسية شخصيات مسرحياته ويعطيها أبعادا عميقة:

البعد النفسي: يرتبط بنفسية الأفراد ويتعمق فيها، إذ لاحظنا تناص **بيراندللو** مع ذاته المتمثلة في شخصية الأب ووصف شعور كل فرد من أفرادها.

والبعد الاجتماعي: الذي يتمثل في حالة العائلة التي كانت تنتمي إلى الطبقة الغنية تحكمها سلوكات اجتماعية في ظل الواقع، وعلاقة الشخصيات بالآخرين.

والبعد البيولوجي: الذي يتمثل في المظهر العام والسلوك الخارجي للشخصية، أراد **بيراندللو** من خلاله تثبيت وجهة نظر إصلاحية من خلال شخصية **المدير** الذي كان ذو هيئة حسنة لولا وضع زوجته المزري، فقد وصف **بيراندللو** العلاقات القائمة بين أفراد العائلة التي اعتبرت المحور الأساسي للعرض. حيث ركز على الأسباب الاجتماعية التي تقف وراء الأحداث.

وظف **بن قطاف (تقنية المسرح داخل المسرح)** بطرقة مغايرة تماما لطريقة **بيراندللو** من خلال تقمص الممثل دورين معا، مخالفا **بيراندللو** الذي وظف هذه التقنية من خلال صراع قائم بين شخصيات المسرحية والممثلين، ساعين إلى إحداث **التغريب** طامحين إلى تغيير أوضاع المجتمع. فكان طرح **بن قطاف** سياسيا حاول الانقلاب على وضع غير مرغوب فيه باستعماله كلمات مشفرة لها معان ترميزية. أما طرح **بيراندللو** فكان فلسفيا من خلال غوصه في أعماق الشخصية وإعطائها أبعادا ثلاثة قصد التحرر من أشياء دفينة كانت تراوده.

نستنتج أن **بن قطاف** وظف تقنية **المسرح داخل المسرح** كتقنية غربية ولكن المضمون كان مغايرا تماما لمسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**، فقد عبر **بيراندللو عن** مكنونات وأزمات نفسية انطلق منها، أما مسرحية **بن قطاف** فكانت نتيجة ظروف سياسية حلت بالجزائر، فلم يستلهم **بن قطاف** مضمون مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** عن **بيراندللو**، فهل نجد لها أثرا في الجو العام السائد بالجزائر والتراث الجزائري ؟

ج –تأثير الجو العام في مسرحية التمرين:

تلعب بيئة الإنسان دورا كبيرا في تشكيل لا وعيه اللاشعوري، فالأفكار السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي يعيشها الأديب تختلف بين الكتاب، فالموضوع الواحد يمكن تناوله برؤى متعددة مغايرة تماما لما كتبه السابقون، وهذا شأنه شأن بصمة الأصبع التي تتمايز بين الأفراد، وفي هذا الصدد نجد أن **بن قطاف** تأثر بالكاتب الايطالي **بيراندللو** عندما قرأ له مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**، لكن البيئة التي أنجبت الكاتب الايطالي والتجربة المعاشة مختلف تماما عن بيئة **بن قطاف**، وعليه كثيرا ما يتأثر الأدباء فيما بينهم بالجو العام السائد في المجتمع ويلتزمون بقضايا أوطانهم ، كحديث **بن قطاف** عن الأوضاع السياسية بالجزائر إبان العشرية السوداء وحديثه عن التقلبات السياسية بالجزائر وهذا ما نجده عند الكاتب المسرحي **عبد القادر علولة(♦)** ، وعليه ترتسم في أذهاننا_الإشكالية التالية: هل تأثر **بن قطاف بعبد القادر علولة** ، وهل نجد لتقنية **المسرح داخل المسرح** صدى في مسرحه؟

(♦)عبد القادر علولة: مسرحي جزائري: من مواليد 1939 بالغزوات بالغرب الجزائري، له الثلاثية المشهورة "**الأقوال** سنة 1982 و**الأجواد** سنة1985 و**اللثام** سنة 1989 ، تأثر في أعماله المسرحية بالمسرحي الألماني **بريخت**، توفي يوم 14 مارس 1994 بباريس بعد تعرضه لعملية اغتيال مساء الخميس 10 مارس1994. للاستزادة: ينظر: **العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائري – مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي –أنموذجا– ماجستير– ص183.**

استعمل **عبد القادر علولة** التراث بكثرة، عندما عاد إلى الأشكال التقليدية التي كانت سائدة **كالقوال والحكواتي** وتوظيفها في مسرحه، محاولا تأصيل مسرح جزائري ، فقد صنف ضمن رواد المسرح الجزائري على غرار **محي الدين بشتارزي** و**علالو**....

يعد **عبد القادر علولة** من رواد المسرح الملحمي، فقد أكدت الدراسات أنه « ذهب مذهب **بريخت** من خلال المسرح السياسي، فقد وجد بأن هذا الأخير يتماشى ومواقفه الفكرية ومنطلقاته الاديولوجية، ومنه يتفق **عبد القادر علولة** مع **بريخت** في الاهتمام بالجمهور والتأكيد على توعيته. » ([1])

فمعظم مسرحيات **علولة** تدعو إلى التغيير الجذري، فقد كان دائما « يحاول التعامل مع قضايا إنسانية عامة مثل طبيعة الإنسان وعلاقته مع المجتمع ، فإنه من خلال ذلك يمس كثيرا من القضايا التي تصدى لها مجتمعنا في فترة السبعينات والثمانينات مثل البيروقراطية ، الانتهازية ، الوصولية والكثير من الآفات الاجتماعية إلى جانب مسألة العدالة الاجتماعية والمساواة والحرية.

وقد حاول **علولة** التوفيق بين الدعوة والفن كمدخل لتشكيل علاقة الإنسان بالمجتمع، إذ يظهر هذا في« إبراز المشاكل والنقائص وتشخيصها، حيث نشعر من خلال حركة الشخصيات واحتكاكها بالحاجة الماسة إلى الاعتماد على أحد المفاهيم التقدمية الاشتراكية، التي تدعو إلى العدالة والمساواة، أو إلى حد الشعارات المرفوعة، منها_معركة

[1]– سمية كعواش: أثر بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة –أنموذجا– مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة ، الجزائر، 2010–2011 ، ص 124.

البناء والتشييد وإزالة الفوارق الاجتماعية والتضامن والتكافل والمستقبل الزاهر لمواجهة التغيرات والعراقيل.» ([1])

فمن بين مسرحيات **علولة** التي تجسد الاتجاه البريختي نجد ما يلي: **(النقود الذهبية)** للمؤلف **(شيشرون)** التي أخرجها **(عبد القادر علولة)** في 1967 ومسرحية **(حمق سليم)** التي ألفها وأخرجها **علولة** في 1972 ومسرحية **(الدهاليز)** التي ألفها **(ماكسيم جوركي)** واقتبسها **(بوقاسي عبد القادر)** وأخرجها **(عبد القادر علولة)** في 1983 ومسرحية **(العلق)** من تأليف وإخراج **(عبد القادر علولة)** في 1985.

فبعد تتبعنا وتقصينا عن حياة **أمحمد بن قطاف** وجدنا أنه تأثر كثيرا بمسرح **عبد القادر علولة** في إطار المضمون وذلك عندما أدى دورا في مسرحية **(الدهاليز)** التي اقتبسها **(بوقاسي عبد القادر)** من **(ماكسيم غوركي)** وأخرجها **(عبد القادر علولة)** في 1983، تتعرض هذه المسرحية لوضع روسيا القيصرية، في عهد الإقطاع، حيث كان الاستغلال سائدا. يدور صراع بين مجموعة من الأفراد يجمعهم مأوى عبارة عن دهليز، فتظهر بجلاء المعاناة والاستغلال الذي فرضته عليها القوى المستغلة التي تتستّر وراء قيم تفسرها وفق مصالحها الخاصة ومكانتها الاجتماعية. لكن وعي الطبقة الكادحة بالوضع المأساوي الذي تعيشه يدفعها إلى تغيير ظروفها.([2])

---

[1]– سمية كعواش: أثر بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة – أنموذجا – ، ص122 .

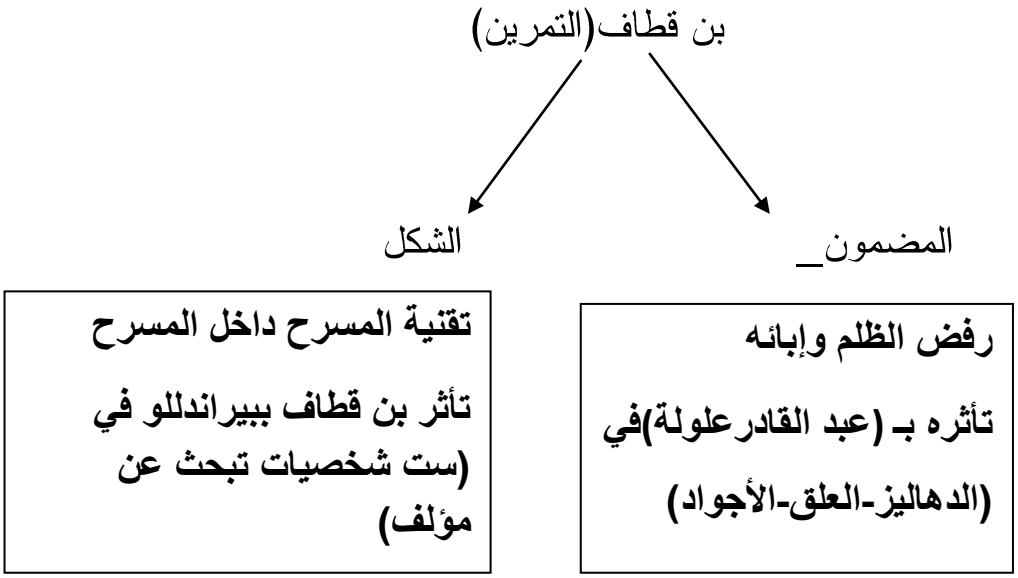
[2]– ينظر: المسرح الوطني الجزائري(1963–1993)، منشورات المسرح الوطني الجزائري، الجزائر ، نوفمبر1993، ص41 .

كما تأثر أيضا بمسرحية **(العلق)** التي ألفها وأخرجها **(عبد القادر علولة)** في 1985 عندما مثل دورا فيها والمسرحية تعالج « طغيان الأسلوب البيروقراطي على الإدارة، وانعكاساته الخطيرة على تسيير المؤسسات، موضوع هذه المسرحية(...) يكشف عن تصرفات بعض المسؤولين الكبار الذين لا يعيرون الاهتمام للتسيير الحسن للمؤسسات التي يشرفون على إدارتها، بقدر ما يهتمون بمصالحهم الشخصية . »([1])

نستنتج أن **بن قطاف** من رواد التغيير على غرار **علولة** ، وبالفعل هذا راجع إلى تشابه الظروف والأوضاع المزرية التي عاشتها الجزائر بعد الاستقلال إلى غاية التسعينات، فكلاهما من دعاة الإصلاح، غير أن **بن قطاف** خالف هذا الأخير من خلال توظيفه **لتقنية المسرح داخل المسرح** التي لم نجد لها أثرا عند **علولة.**

وعليه فإن **بن قطاف** استلهم الجانب الفكري والثقافي من بيئته الخاصة وهي الجزائر وتأثر مباشرة بالكاتب والمخرج المسرحي **عبد القادر علولة** ، غير أنه استلهم تقنية **المسرح داخل المسرح** من الكاتب الايطالي **لويجي بيراندللو** وعليه يمكننا توضيح ما يلي:

[1]– ينظر: المسرح الوطني الجزائري(1963–1993)، منشورات المسرح الوطني الجزائري ، ص43 .



مخطط رقم–2–

يتضح وجه الشبه والاختلاف بين **بن قطاف وعبد القادر علولة** من خلال المخطط:

1– وجه الشبه بين مسرح بن قطاف وعلولة:

يتفق **بن قطاف** مع **عبد القادر علولة** من ناحية مضامين مسرحهما، من خلال استنكارهما للظلم والتركيز على قضايا المجتمع، فقد جسدت مسرحية **(الأجواد) لعبد القادر علولة** مفاهيم رفض الظلم، ساعيا من خلالها إلى تحقيق « العدالة والمساواة والعمل والاشتراك، وضمن هذا تتبلور فكرة النظام الاشتراكي الذي ما فتئ يدافع عنه وينشر مبادئه إلى درجة الإفراط أحيانا في الخطاب الاشتراكي على حساب جمالية النص المسرحي.» ([1])

[1]– سمية كعواش: أثر بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة –أنموذجا ، ص117.

اتفق **بن قطاف** في مسرحيته **(التمرين)** و**علولة** في مسرحيته **(الأجواد)** على الرؤية الواضحة والصريحة التي « تنبع وتعبر عن واقعه الاجتماعي، وعن إيمانه الراسخ بمبادئ الثورة الاشتراكية والعدالة الاجتماعية، فهي مواقف يؤمن بها العامل البسيط في حياته اليومية، وهي كذلك صفات يمكن لأي مواطن التحلي بها، وهذا لتحديد شخصية المواطن الصالح المحب للخير والوطن. »([1])

تعالج مسرحية **التمرين** قضايا المجتمع السياسي الذي تفشت فيه البيروقراطية..... كما جسدت مفاهيم الظلم المزدوج للمواطن بصفة عامة والفنان بصفة خاصة، فحاول من خلال مسرحيته تقديم مرارة العيش التي لحقت بالفرد الجزائري من خلال غياب معاني الإخلاص والأخوة والسلام التي لم تعد صالحة عند توجيهها إلى المسؤولين ....

2 –وجه الاختلاف بين مسرح بن قطاف وعلولة:

اختلف **بن قطاف** عن **علولة** في الشكل المسرحي، وهذا يدل على تفرد كل منها بسمته الخاصة، فقد اتفقا في توظيف تقنية **التغريب** من خلال توعية الجمهور بالأجواء السائدة المحلية، غير أن **عبد القادر علولة** ارتأى العودة إلى التراث وتأصيل المسرح الجزائري من خلال استخدامه **(للقوال)** في جميع فصول المسرحية سواء في بداية المشهد أو في وسطه أو في نهايته، كما اعتمد **علولة** « في صياغة الأحداث على النثر والشعر الشعبي. واستطاع من خلال ذلك أن يبلور حركة الشخصيات ونمو الأحداث بتسلسل، فمن وصف الشخصية إلى ذكر موقفها من خلال مواقف معينة ويهدف " **القوال**" إلى تطهير

[1]– سمية كعواش: أثر بريخت في المسرح الجزائري ، ص 199.

المشاهد من اندماج مبالغ فيه في الشخصية والدور وكذلك الممثل، وذلك عنصر من عناصر التغريب.»([1]).

فهدف **عبد القادر علولة** من توظيفه للتراث يرجع إلى أربعة أسباب حسب تحديد **(إبراهيم سيد علي)** عند قيامه بدراسة إحصائية حول سبب رجوع الكتاب إلى التراث:

« **أولا** : الفخر بمآثر العرب وتاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها، فيكون استلهام المواقف القومية بهدف الفخر والاعتزاز وإثارة الحمية والأنفة في النفوس.

ثانيا : الوقوف أمام المستعمر فيكون توظيف التراث بهدف التمسك بالشخصية الوطنية في مقابل سعي الاستعمار لطمسها.

ثالثا : التمسك بالهوية القومية العربية وخاصة في فترات الهزات الكبرى التي تضعف كيان الأمة فيخيم عليها الإحساس بالإحباط والضياع فيكون التراث معوضا عن الشعور بالنقص ودافعا لعودة الثقة بالنفس.

رابعا : محاولات التأصيل للمسرح العربي وذلك بالسعي إلى استلهام الأشكال والمضامين التراثية لمواجهة سلطة الثقافة الغربية .» ([2])

[1]– سمية كعواش: أثر بريخت في المسرح الجزائري ، ص144.

[2]–العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي الجزائري، ص20.

يتضح أن **عبد القادر علولة** عاد إلى التراث بغية تأصيل مسرح جزائري، أما **بن قطاف** فقد اعتمد على **تقنية المسرح داخل المسرح** للكاتب الايطالي **لويجي بيراندللو**، وهذا يعكس ثقافته المتسعة وحب استطلاعه من أجل دمج التقليدي بالمعاصر، فكان دائما يدعو إلى التجديد من خلال الاطلاع على الآداب الغربية وعدم الاكتفاء بالإنتاج المحلي من أجل مسايرة الركب الحضاري والاتصاف بمصاف الدول الراقية والمتقدمة .

د– التشابه والاختلاف بين (ست شخصيات) و(التمرين):

بعدما أثبتنا تأثر **بن قطاف ببيراندللو** قمنا بالبحث عن جماليات النص وفقا للمنهج الأمريكي الذي يبحث في مضمون النصوص على المستويين الفكري والسينوغرافي ووجدنا توافقا واختلافا في المسرحتين نوجزها في نقاط :

1–أ: إن أجواء مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** واقعية، حيث ترتكز وجهة نظر **بيراندللو** على وجهة فلسفية تشاؤمية في الحياة وهي مسألة البحث عن الحقيقة والذات التي تختفي وراء قناع المثالية، وهذا ما نجده في مقارنته بين مسرحيته الضمنية **(لعب الأدوار)** والمسرحية الإطار **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**، إذ يبين في مسرحية **(لعب الأدوار)** الممثل الذي يسعى وراء الشهرة (المثالية) ويقابلها بمسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** التي تمثل حقيقة الإنسان التي تتلخص في المعاناة .

1–ب: أما وجهة نظر **بن قطاف** فسياسية محضة، أراد من خلالها إثبات صدق الممثل في إنجاز عمله المسرحي، غير أن الظروف غير متوفرة، وعليه يحّمل المسؤولين السياسيين أزمة الفنان بعدم توفير الإمكانات المناسبة لهم لانجاز عملهم المسرحي، ولعل من أبرز سمات الكاتب المسرحي **بن قطاف** استخدامه أسلوب السخرية في التعبير عن

امتناع الطبقة الحاكمة عن السماع لشكاوى الممثل **محمد** التي كان يطرحها عليهم باستمرار. ويقابل المسرحية الأولى **(التمرين)** بمسرحية ضمنية تتمثل في **(منولوج علي الصابر)** وفي كلتيهما يبين مثابرة الفنان الذي يبحث عن ظروف ملائمة .

2–أ: استخدم **بيراندللو** المسرح التجريبي وذلك عندما عرض مسرحيته **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** في 1921 ونشبت معركة في روما لأنها احتوت على شكل لم يعهده الجمهور وهو توظيفه لتقنية **(المسرح داخل المسرح)**، ومن أجلها تسلل المخرج تسللا من المسرح خوفا من غضبهم. ثم أعيد تمثيلها في **ميلانو** فنالت نجاحا منقطع النظير، شجع الكاتب على المضي في عمله المسرحي .

2–ب: اعتمد بن قطاف على تقنية **(المسرح داخل المسرح)** رغبة منه في تحطيم الأسلوب التقليدي والمألوف شكلا ومضمونا وإنتاجا ، وهذا يدخل ضمن إطار التجريب.

3–أ:إن جل مسرحيات **بيراندللو** تتحدث عن الخيانة الزوجية وعقدة الجنس والمسكوت عنه (الطابوهات) والهدف من ذلك هو فضح الإنسان الذي يختفي وراء المثالية التي يفتقد إليها، ومن مسرحياته نجد : **مسرحية الليلة سنرتج ، كل شيخ له طريقته....**

3–ب: تحدث **بن قطاف** في مسرحية **(التمرين)** عن موضوع سياسي شائك بكل جدارة وجرأة إثر العشرية السوداء وهذا يدخل ضمن إطار كسر الطابوهات .

4–أ: ترك **بيراندللو** شخصيات مسرحيته **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** دون تسمية واكتفى بتحديد أدوارها في المسرحية: الممثلة الأولى، الممثل الثاني، الممثل

الثالث، المخرج ، عامل الإضاءة ، الملقن....وهذا راجع إلى أن **بيراندللو** عمم مأساته على مختلف الأسر التي يمكن أن تعيش نفس التجربة التي عاشتها العائلة ولم يخصص بيئة جغرافية محددة، ولهذا صنفت مسرحياته ضمن المسرحيات العالمية .

4–ب: أعطى **بن قطاف** تسميات لشخصيات مسرحية **التمرين:** تتمثل في :**السعيد، جلول، علي الصابر، محمد،** لأنها متعلقة بتجربة خاصة وفي زمن محدود في الجزائر وهو زمن العشرية السوداء، من خلال نقل تجربة خاصة عاشتها الجزائر دون غيرها من البلدان.

5–أ: تغيبت الممثلة الرئيسية في المسرحية الضمنية "**(لعب الأدوار")** **لبيراندللو** بسبب اعتنائها المبالغ بنفسها لأنها لم تجد سيارة أجرة تصطحبها إلى قاعة العرض، هدفها البحث عن الشهرة إلا أنها تفاجئنا عند دخولها قاعة العرض مرتدية ملابس بيضاء، وقبعة كبيرة مثيرة حاملة بين يديها كلبا صغيرا، وهذا يفسر انزياح الفنان عن دوره وسعيه وراء النجومية بالتخلي عن دوره لأتفه الأسباب.

5–ب: في مسرحية **التمرين** نجد أن الممثلة **(ليندة)** تغيبت بسبب مللها بعد أن طردت الفرقة عدة مرات من قاعات العرض، غير أن الموسيقي **(جلول)** استطاع أن يتقمص دورها بامتياز، وهذا يفسر اضطهاد الفنان وعدم توفر أدنى شروط الاستقرار المكاني والأمني من أجل تأدية دوره.

6–أ: هدف العائلة في مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** هو البحث عن الاستقرار النفسي، فالعائلة الورقية اقتحمت قاعة المسرح لتعرض مأساتها أمام الجمهور باحثة عن الاستقرار والدفء العائلي، فالأب لم يجد الدفء الأسري الذي

كان يطمح إليه بسبب فعل زوجته الشنيع الذي أدى به إلى تغيير مجرى حياته نحو الأسوء رغم حالته المادية المستقرة.

6–ب: تهدف مسرحية (**التمرين**) إلى البحث عن الاستقرار السياسي والمكاني، من خلال تنقل فرقة مسرحية (**التمرين**) بين قاعات العرض باحثة عن مكان لأداء عرضها الشرفي، وانعدام الاستقرار المكاني هو انعدام استقرار الوطن وهذا راجع إلى تقلب الأوضاع السياسية بالجزائر في ظل صراعات أهلية .

7–أ: سيطرة الجانب الفلسفي لدى **بيراندللو** خصوصا الفلسفة الوجودية وفلسفة الحياة مقارنة بالبعد الرمزي، فالعنوان بحد ذاته (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**) يطرح تساؤلا فلسفيا جوهريا مفاده: من هو المؤلف هل هو بيراندللو أم القدر ؟ كما يتضح عمق البعد الفكري الفلسفي لدى **لويجي بيراندللو**، من خلال مساءلة القدر، واستخدامه الثنائية الضدية (الحياة /الموت) ،(الألم/اللذة) لطرح مأساة (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**) التي قصدت قاعة العرض لإسماع صوتها أمام الجمهور.

7–ب: سيطرة الجانب الرمزي عند(**بن قطاف**) وإعطاء شخصياته أسماء موحية لها معان دالة وعلى سبيل المثال :**علي الصابر**: يرمز إلى صبر الفنان ومواجهته الظروف الصعبة والى التحدي والصبر، **الموسيقي أعرج** : يرمز إلى الموسيقى العرجاء والثقافة الغائبة في الجزائر،المخرج **السعيد**: يرمز إلى التفاؤل بمستقبل الفن في الجزائر ويرمز إلى المكان لأن السعيد كان ينتقل من مكان إلى مكان .

8- أ: مزج **بيراندللو** بين العديد من المدارس المسرحية في مسرحيته بإضفائه نزعة تشاؤمية فلسفية وجودية من خلال طرحه مسألة الحقيقة وفلسفة الوجود، كما نجد سمات المسرح الملحمي **لبيرتولت بريخت** الذي تأثر به بشكل نسبي من ناحية الشكل المسرحي باستخدام عناصر التغريب والسخرية التي تمنع اندماج المتفرج مع الحدث. والمسرح التمثيلي **لستانسلافسكي** ويتفق معه على أن الحياة في المسرح غير الحياة الحقيقية، فالحياة الحقيقية ليست من الفن بشيء، إذ أن الفن المسرحي يعتمد على خيال المؤلف، كما يعتمد على خيال المخرج والممثل. والمسرح الفقير **لجروستوفسكي** بشكل جزئي باستخدامه ديكورا متواضعا وتركيزه على الجانب الإقناعي للممثلين.

8-ب: وظف **بن قطاف** العبث في مسرحيته المعنونة بـــــ La répétition ou le rond point ، حيث نجد أن **بن قطاف** أدخل مفهوم "**الرومبوان** " في عنوان مسرحيته التي تعني حلقة دائرية، أي أن الفرقة المسرحية كانت تدور في حلقة مفرغة من مكان إلى مكان ، ومن فضاء إلى فضاء صامدة دون أن تجد نتيجة، فأصبح الممثل يبحث عن وجوده ككيان مستقل. كما استخدم **بن قطاف** عنصر التغريب، وهو أساسي في المسرح الملحمي، ويقصد به جعل المألوف غريبا والهدف الرئيسي له هو خلق حالة من الانفصام بين الجمهور والمسرح لمنعه من التوحد مع المسرحية، لأن المسرح مجرد وهم، ويجب أن يبقى الجمهور واعيا بهذه الحقيقة عن طريق هدم مفهوم الحائط الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح .

9–أ: حملت تقنية **(المسرح داخل المسرح)** مفهوم التغريب في نص **بيراندللو** من خلال سرد الأحداث وتقديم الشخصيات نفسها بصيغة المتكلم والغائب متنقلة من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي عندما سردت العائلة الورقية مأساتها التي عاشتها .

9–ب: بينما عمد **(بن قطاف)** إلى تحقيق التغريب متنقلا من الزمن الحاضر إلى المستقبل عندما أخذ **علي الصابر** يسرد كيفية مواجهته العدالة مستقبلا عند أخذ شكواه. فقد جاءت الأحداث عند كليهما في شكل قفزات وبالتالي اختلفت عن شكل المسرحية التقليدية، والمشاهد مستقلة عن بعضها البعض.

10–كلا العملين يندرجان ضمن المسرح المأساوي من خلال طرح **بيراندللو** مسألة الخيانة وأزمة الوجه القناع الذي اتخذ كذريعة لتمرير مصالح ذاتية سادت المجتمع الايطالي خلال القرن التاسع عشر أما **بن قطاف** تطرق إلى طرح مسألة التهميش والظلم المسلط على مختلف القطاعات بما فيها الثقافة المغيبة في الجزائر في ظل العشرية السوداء.

11–كلا المبدعين دمجا الحياة الاجتماعية مع الحياة الفنية لأن الحياة الاجتماعية تؤثر على الحياة الفنية في منطقة لاوعي الممثل، إلا أنهما اختلفا في طريقة طرح المأساة **فبن قطاف** أراد أن ينقل تجربة الفنان الذي عانى من مشاكل اجتماعية وليس باستطاعته التفرغ للفن ، من خلال غياب مكان وظروف أمنية واجتماعية مستقرة. أما **بيراندللو** فأراد أن ينتقد الممثل الذي يمتهن الفن من أجل مصالح مادية بحثا عن الشهرة مرتديا قناع الزيف للتعبير عن مشاكل الناس وهمومهم.

12–كلا المبدعين استخدما **المسرح التجريبي** بتوظيف تقنية **المسرح داخل المسرح** مما أدى إلى منعهما، فقد منعت مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** ونشبت معركة في روما في1921 بينما منعت مسرحية **التمرين** من النشر في الجزائر فعرضت بفرنسا في 1994، ونشرت بعنوان " **la répétition** " بدار النشر Lansman باللغة الفرنسية في 2001، وعرضت لأول مرة بالجزائر في 28 مارس 2001 بالمسرح الجزائري" **محي الدين بشتارزي** بعد حوالي ثماني سنوات من تأليفها أي بعد تجاوز أزمة العشرية السوداء.

2–المقارنة بين عرض مسرحيتي التمرين) و(ست شخصيات تبحث عن مؤلف):

بعدما وضحنا نقاط التشابه والاختلاف بين مسرحية **بن قطاف وبيراندللو**، سنقارن العرض المسرحي للمخرج **بن قطاف** وعرض **بيراندللو(ديليسل نوال)** ، استنادا إلى الجدول التالي:

المقارنة	بيراندللو	بن قطاف
التطابق بين النص والعرض	مطابقة عرض **(ديليسل نوال)** و**(بيراندللو)** لنص **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**	تقيد**(بن قطاف)** بمسرحية **(التمرين)**
الديكور	متواضع–سوداوي–محدود	متواضع–سوداوي–محدود
الإضاءة	شاملة	إضاءة شاملة–إضاءة زرقاء–بقع ضوئية
المؤثرات الصوتية	غياب المؤثرات الصوتية واعتماده على الحوار	استعمل صوت الريح ودوي انفجاري وصوت البحر
الأكسيسوارات	غياب الأكسيسوارات	الدف–مشجب–قماش ابيض –حاجز امني...
اللباس	سوداوي يعكس حالة المأساة وتواضع حالتها الاجتماعية	متنوع يتغير بتغير الموقف الدرامي–شبه قديم

نستنتج من خلال الجدول ما يلي:

1–حاول **(بن قطاف)** التقيّد بالرؤية الإخراجية التي كتبها في مسرحيته ومطابقتها مع العرض كما حاول المخرج **(ديليس نوال)** التقيد بالرؤية الإخراجية التي كتبها **(لويجي بيراندللو)** في مسرحيته ومطابقتها مع العرض، حيث كان وفيا لترجمة الكاتب. تعامل **(بن قطاف)** مع نص ناتج عن ذاته ، أما **(ديليسل نوال)** تبنى بإخلاص نص **(لويجي بيراندللو)**.

2–حاول **(بن قطاف)** تجسيد المسرح الفقير **لجروستوفسكي** باعتماده على قدرة الممثل **(محمد)** في مسرحية **(التمرين)** وعلى قدرة **(علي الصابر)** في منولوجه لأداء عرضهم الشرفي.

أما **(بيراندللو)** و**(ديليسل نوال)** فجسدا المسرح الفقير بإمعان من خلال إبعادهم الديكور الذي كان في بداية مسرحية **(لعب الأدوار)** حافلا بالمعدات والوسائل المختلفة ليتحول إلى ديكور متواضع يحتوي على كرسي عريض في الوسط يتجمع حوله الممثلون وبهذا تجنب الزيف والتصنع والإيهام ليلج عالم الواقعية من خلال **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** .

3– كان **(بن قطاف)** يغير الديكور باستمرار ليعطي نفسا جديدا للمسرحية من أجل كسر الرتابة منحنيا أمام سلطة المكان والترحال. أما **(بيراندللو)** فغير الديكور مرتين فقط واستقر على حالة واحدة من خلال تجمع **(الست شخصيات)** والممثلين أمام الكرسي العريض ودخولهم في صراع بينهم حول أحقية الظهور على الخشبة، وذلك قصد تحسيس المشاهد بالمأساة، فضيق المكان يدل على التأزم النفسي والروحي **لـــــ(لست شخصيات)**،

فكل منهم يريد التمركز باحتلاله للكرسي كي يكون محل انتباه وجذب وسلطة وأن يكون صوته مسموعا، لأنه يرى بأن مأساته الشخصية أقوى من مأساة الأسرة مجتمعة، فما يعانيه كل فرد من الأسرة بحد ذاته يعتبر مأساة تصلح لموضوع مسرحية.

كما حافظ المخرج على الديكور السوداوي للمسرحية من أجل إبراز نفسية **(الست شخصيات)** التي لا زالت حاملة مأساتها إلى الأبد لأنه ليس باستطاعتها أن تتخلص مما خطه القضاء والقدر لها.

4–اعتمد **(بن قطاف)** على ديكور وظيفي بإعطائه الشيء الواحد عدة وظائف، وهذا ما أدى إلى سهولة تغيير الديكور بأقل جهد واقتصادا للوقت. واستطاع **(بن قطاف)** إيهام المتفرج بديكور جديد من خلال تغيير أمكنة وضع الأشياء ووقوف فرقة العرض. أما عند **(بيراندللو)** فالديكور كان غائبا تقريبا. فمسرح **(بن قطاف)** يمكن تقديمه في أي مكان حتى خارج خشبة العرض لأنه يعتمد على وسائل جد بسيطة كالدف وصندوق ومشجب وكراس...

5– استخدم **(بن قطاف)** إضاءة مركزة ، تتمثل في إضاءة شاملة، وإضاءة في شكل بقع ضوئية وإضاءة زرقاء، وهذا ما ساهم في إنجاح العرض وانسجام المسرحية، أما المخرجان **(بيراندللو)** و**(ديليسل نوال)** إكتفا بإضاءة شاملة توحي بأول النهار وذلك عند خروج **العائلة الورقية** من بيتها متجهة إلى المسرح .

6–استخدم **(بن قطاف)** أشياء رمزية من خلال قرينة المشابهة بين الأشياء أو الخصائص المشتركة بينها مثلا الدف والشمس الذين يشتركان في شكلهما الدائري، والإضاءة الزرقاء التي تتشابه مع البحر في اللون الأزرق، كما استعمل المؤثرات

الصوتية كاستخدامه صوت الانفجار الذي يوحي بانعدام الاستقرار الأمني بالجزائر، وصوت الرعد ليدل على اضطراب أحوال المجتمع. أما عند **(بيراندللو)** فنجدها شبه منعدمة لأنه كان يركز على الحوار بين الشخصيات والممثلين.

7- ركزت الرؤية الإخراجية لمسرحية **(التمرين)** على جسد الممثل وأعطته أهمية بالغة باستبعادها الديكور، كما ركزت الرؤية الإخراجية لمسرحية **(ست شخصيات)** على جسد الممثل وحالته النفسية وأعطته أهمية بالغة معوضة الديكور.

8-اعتمد **(بيراندللو) و(بن قطاف)** على المسرح الملحمي وهدفهما إيقاظ وعي المتفرج من أجل تغيير أوضاع سائدة غير مرغوب فيها.

9- تأثر **(بيراندللو)** و**(بن قطاف)** بالمسرح الفقير لجروستوفسكي بشكل جزئي باستخدامهما لديكور متواضع وتركيزهما على الجانب الإقناعي للممثلين، حيث حاول المخرجان تجسيد المسرح الفقير – عندما دخلت العائلة الورقية وأزاحت الديكور– باعتماده على قدرة الشخصيات في مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** على إقناع الممثلين الذين يسعون إلى الشهرة في مسرحية**(لعب الأدوار)** .

10- تأثر **(بيراندللو)** بالمسرح العبثي عندما مزج العديد من المدارس المسرحية حيث نلمس في مسرحيته نزعة تشاؤمية فلسفية وجودية من خلال طرحه مسألة الحقيقة وفلسفة الوجود ، أما **(بن قطاف)** فتأثر بالمسرح الميرخولدي عندما عبر بالأشياء عن مدلولات شرطية متنوعة .

11-ركز المخرج **(ديليسل نوال) و(بيراندللو)** في مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** على وسط الخشبة ولم يمنح الممثلين الحرية في كثرة التنقل وهذا يفسر تأزم

الأوضاع وضيق الخواطر والصدور خلافا للمخرج (**بن قطاف**) الذي فسح المجال للممثل (**محمد**) للتنقل فوق الخشبة، فمساحة التمثيل شملت كل قاعة العرض، مفسرا رغبة الفنان في التحرر من قيود سياسية والإفصاح عما يجول في خاطره.

نستنتج من كل ما سبق أن (**بيراندللو**) اعتمد على قدرة الممثلين على أداء أدوارهم بإزالته الديكور والمؤثرات المختلفة– وهو من أصعب أنواع العروض –، فقد ركز على الإخراج الصوتي والبصري من خلال ربطه بين مضمون المسرحية وشكل الممثلين، فعموما يستعين المخرجون بالديكور المتنوع والمؤثرات الصوتية قصد تغطية النقص السائد لدى الممثلين، أما (**بيراندللو**) فقد أظهر براعته وريادته وتضلعه في الفن المسرحي.

أما **الرؤية الإخراجية لابن قطاف** كانت واسعة وشاملة من خلال أسلبة **الدال** وفسحه المجال أمام المتلقي من خلال إعطاء الدوال مدلولات رمزية متنوعة فاتحا مجال إعمال الفكر لدى الجمهور، وعليه نستخلص أن الإخراج المسرحي **لبن قطاف** حقق وظيفة جمالية يطغى عليها الجانب الدلالي بشكل عميق من خلال التنوع في الديكور واستخدام مؤثرات صوتية وبراعة دمج المشاهد مع بعضها .

الخاتمة

نخلص في الأخير إلى رصد أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث الذي دفعنا للولوج إلى بيئة الكاتب المسرحي الايطالي **لويجي بيراندللو** والكاتب المسرحي الجزائري **أمحمد بن قطاف** والبحث عن الدوافع الحقيقية وراء كتابة مسرحيتي **(التمرين)**ومسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** والمتمثلة في:

1-غياب الاستقرار النفسي عند **بيراندللو** وحرمانه من الدفء العائلي منذ طفولته جعله يستحضر هذا الحرمان في مسرحيته **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**رغم استقراره المادي بعد نجاحه وشهرته.

2-غياب الاستقرار السياسي والمكاني عند **بن قطاف** أثناء تأزم الأوضاع السياسية بالجزائر في فترة التسعينات، ما دفعه إلى الهجرة إلى خارج الوطن حيث كتب مسرحية **(التمرين)**.

أدى غياب الاستقرار النفسي والسياسي لدى المبدعين إلى توظيف **(تقنية المسرح داخل المسرح)** وهي تقنية تُعتمد من أجل رفض الواقع المعيش غير المرغوب فيه، إلا أنّ طريقة التوظيف اختلفت بينهما كالأتي:

ا-توظيف **بيراندللو** تقنية **(المسرح داخل المسرح)** من خلال صراع قائم بين شخصيات المسرحية الحقيقية في**(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** وبين الممثلين في مسرحية**(لعب الأدوار)**، عند اقتحام **ست شخصيات** خشبة المسرح رغبة منهم في طرح مأساتهم بدل الممثلين.

ب-توظيف **بن قطاف** تقنية **(المسرح داخل المسرح)** في مسرحية **التمرين** من خلال تقمص الممثل **عباس محمد إسلام** دورين معا ، دور الممثل **محمد** في مسرحية**(التمرين)** وفي نفس الوقت يخرج من التمثيل ليتقمص شخصية **علي الصابر في** مسرحية**(منولوج علي الصابر)**.

تعتبر تقنية **(المسرح داخل المسرح)** نقطة مشتركة في عمل **بيراندللو** و**بن قطاف**، دفعتنا إلى تقصي أثر **بن قطاف** متسائلين عن سبب التوافق في توظيف هذه التقنية، فاستنتجنا تأثر **بن قطاف** بالكاتب الايطالي **لويجي بيراندللو** بطريقة غير مباشرة من خلال إثبات كل من الناقد **هوادف رابح** في مقال له بجريدة الشروق في 27 مارس2001 أن مسرح **بن قطاف** جسد بإمعان **المسرح داخل المسرح** وتأكيد الممثل **عباس محمد إسلام** الذي أدى دورا في مسرحية **التمرين** والمخرج **إبراهيم نوال** أن **أمحمد بن قطاف** اعترف لهما بتأثره بالكاتب الايطالي **لويجي بيراندللو**.

كما اعترف المخرج **أحمد بن عيسى** في 22-04-2017 بمعهد برج الكيفان للفنون الدرامية-بتقديمه وثيقة مكتوبة- بأنه وجه **بن قطاف** إلى قراءة **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** لبيراندللو،أما مسألة التأثر فكانت شبه سلسلة وقمنا بتتبع مراحلها كالأتي :

استلهم **بيراندللو** فكرة **المسرح داخل المسرح** من الكاتب المسرحي **ويليم شكسبير**واستلهم من **بريخت** فكرة **(التغريب)** لتطوير تقنية **المسرح داخل المسرح** بشكل أعمق وأوضح تماشيا مع إديولوجيته.

تأثر **إدواردو فيلبو** بالكاتب الايطالي **لويجي بيراندللو** بالضبط في مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف وهنري الرابع)**. فكتب"**فن الكوميديا** والتي تأثر بها **أحمد بن**

عيسى وأخرجها في1986 بعنوان (**عجاجبية وعجائب**)ب عدما أدى **بن قطاف** دورا فيها، فكتب بعدها مسرحيته (**التمرين**) في 10فيفري 1994 بعدما وجهه **أحمد بن عيسى** إلى قراءة المرجع الأصلي (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**) والتي تحمل **تقنية المسرح داخل المسرح.**

أما من ناحية المضمون، فنجد أن **بن قطاف** تأثر **بعبد القادر علولة** في مسرحياته (الدهاليز –العلق– الأجواد) واختلف معه في الشكل المسرحي، وذلك بتوظيف **بن قطاف** لتقنية **المسرح داخل المسرح** وتوظيف **علولة** للقوال في مسرحية **الأجواد،** وهذا يدل على تفرد كل منهما بسمته الخاصة، فقد اتفقا في توظيف تقنية (**التغريب**) من خلال تحسيس الجمهور وإيقاظ الوعي لدى الجمهور إبان العشرية السوداء، غير أن **عبد القادر علولة** ارتأى العودة إلى التراث ومحاولة تأصيل مسرح جزائري من خلال استخدامه **لفن القوال** في جميع فصول المسرحية.

بعدما أثبتنا تأثر **بن قطاف ببيراندللو** قمنا بالبحث عن جماليات النص وفقا للمنهج الأمريكي الذي يبحث في مضمون النصوص على المستويين الفكري والسينوغرافي ووجدنا توافقا واختلافا في المسرحتين نوجز ذلك في هذه النقاط :

1–إن أجواء مسرحية **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** واقعية، ترتكز وجهة نظر **بيراندللو** على نزعة فلسفية تشاؤمية في الحياة وهي مسألة البحث عن الحقيقة والذات التي تختفي وراء قناع المثالية. أما وجهة نظر **بن قطاف** فكانت سياسية محضة، أراد من خلالها إثبات صدق الممثل في إنجاز عمله المسرحي، غير أن الظروف غير متوفرة، وعليه يحّمل المسؤولين السياسيين تأزم وضع الفن والفنان بعدم توفير الإمكانات المناسبة لانجاز العمل المسرحي في أحسن الظروف.

2-إن جل مسرحيات **بيراندللو** تتحدث عن الخيانة الزوجية وعقدة الجنس والمسكوت عنه(الطابوهات) كما عكست ذلك مسرحية **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**، بينما تحدث **بن قطاف** في مسرحية **(التمرين)** عن موضوع سياسي إثر العشرية السوداء بجرأة كبيرة.

3-ترك **بيراندللو** شخصيات مسرحيته **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** دون تسمية واكتفى بتحديد أدوارها في المسرحية: الممثلة الأولى، الممثل الثاني.....وهذا راجع إلى أن **بيراندللو** أراد تعميم المأساة على مختلف الأسر التي يمكن أن تعيش التجربة نفسها، ولم يخصص بيئة جغرافية محددة ولهذا صنفت مسرحياته ضمن المسرحيات الإنسانية. أما **بن قطاف** فأعطى تسميات لشخصيات مسرحية **(التمرين)**: وتتمثل في :**السعيد، جلول، علي الصابر، محمد،** لأنها متعلقة بتجربة خاصة وفي زمن محدد في الجزائر وهو زمن العشرية السوداء.

4-مزج **بيراندللو** بين العديد من المدارس المسرحية في مسرحيته وبإضفائه نزعة تشاؤمية فلسفية وجودية من خلال طرحه مسألة الحقيقة وفلسفة الوجود، كما نجد لديه سمات المسرح الملحمي **لبيرتولت بريخت** باستخدام عناصر التغريب والسخرية التي تمنع اندماج المتفرج مع الحدث. والمسرح التمثيلي **لستانسلافسكي** حيث يتفق معه على أن الحياة في المسرح غير الحياة الحقيقية، وكذا المسرح الفقير **لجروستفسكي** بشكل جزئي باستخدام ديكور متواضع وتركيزه على الجانب الإقناعي للممثلين(أداء الممثلين).

وظف **بن قطاف** العبث في مسرحيته المعنونة بـــــrépétition ou le rond La point حيث نجد أن **بن قطاف** وظف مفهوم "**الرومبوان**" في مسرحيته والذي يعني حلقة دائرية، أي أن الفرقة المسرحية كانت تدور في حلقة مفرغة من مكان إلى مكان،

صامدة دون أن تجد لنفسها مخرجا، فأصبح الممثل يبحث عن وجوده ككيان حر. كما استخدم **بن قطاف** عنصر التغريب،" وهو تقنية ومفهوم أساسي في المسرح الملحمي.

5-حملت تقنية **المسرح داخل المسرح** مفهوم التغريب في نص **بيراندللو** من خلال سرد الأحداث وتقديم الشخصيات نفسها بصيغة المتكلم والغائب متنقلة من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي عندما سردت العائلة الورقية المأساة التي عاشتها. بينما عمد **بن قطاف** إلى تحقيق التغريب متنقلا من الزمن الحاضر إلى المستقبل عندما أخذ **علي الصابر** يسرد كيف سيواجه العدالة مستقبلا عند أخذ شكواه. فقد جاءت الأحداث عند كليهما في شكل قفزات وبالتالي اختلفت عن شكل المسرحية التقليدية، والمشاهد مستقلة عن بعضها البعض.

6-كلا العملين يندرجان ضمن المسرح المأساوي من خلال طرح **بيراندللو** مسألة الخيانة وأزمة الوجه /القناع الذي اتخذ كذريعة لتمرير مصالح ذاتية سادت في المجتمع الايطالي خلال القرن التاسع عشر، أما **بن قطاف** فتطرق إلى طرح مسألة الثقافة المغيبة في الجزائر في ظل العشرية السوداء .

7-كلا المبدعين دمج الحياة الاجتماعية مع الحياة الفنية لأن الحياة الاجتماعية تؤثر على الحياة الفنية في منطقة لاوعي الممثل، إلا أنهما اختلفا في طريقة طرح المأساة، **فبن قطاف** أراد أن ينقل لنا تجربة الفنان الذي عانى من مشاكل اجتماعية وليس باستطاعته التفرغ للفن من خلال غياب مكان وظروف أمنية واجتماعية مستقرة. أما **بيراندللو** فأراد أن ينتقد الممثل الذي يمتهن الفن من أجل مصالح مادية بحثا عن الشهرة مرتديا قناع الزيف للتعبير عن قضايا الناس وهمومهم.

8-كلا المبدعين استخدما **المسرح التجريبي** بتوظيف تقنية **المسرح داخل المسرح** مما أدى إلى منعهما، فقد منعت مسرحية **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** ونشبت معركة

في روما في1921 ، كما منع عرض مسرحية **التمرين** في الجزائر فعرضت بفرنسا في 1994ونشرت بعنوان " **la répétition** " بدار النشر **Lansman** باللغة الفرنسية في 2001، وعرضت لأول مرة بالجزائر في 28 مارس 2001 بالمسرح الجزائري" **(محي الدين بشتارزي)** بعد حوالي ثماني سنوات من تأليفها أي بعد تجاوز أزمة العشرية السوداء.

نستنتج من كل ما سبق أن توظيف بن قطاف **لتقنية المسرح داخل المسرح** كانت نتيجة بحث ومطالعة وقراءة واعية للآداب الغربية ، فتأثر **بن قطاف** بالمسرح الغربي ناتج عن وعي وبصيرة والدليل هو اختلافه وتميزه في طريقة توظيف **تقنية المسرح داخل المسرح** والتفنن في استلهامها.

أما من الجانب التقني الفني أي الجانب السينوغرافي بين العرضين، فبعدما قمنا بتحليل مسرحية **ست شخصيات** و**التمرين** خلصنا إلى الآتي:

1-استخدم كلا المبدعين وسائل تقنية بسيطة معتمدين على قدرة الممثلين لإيصال أفكارهم، **فبن قطاف** كان في كل مرة يغير الديكور باستمرار ليعطي نفسا جديدا للمسرحية من أجل كسر الرتابة منحنيا أمام سلطة المكان. أما **بيراندللو** فغير الديكور مرتين فقط واستقر على حالة واحدة من خلال تجمع **الست شخصيات** والممثلين أمام كرسي عريض ودخولهم في صراع بينهم حول أحقية الظهور على خشبة المسرح .

2-أما بالنسبة للإضاءة : فقد استخدم **بن قطاف** الإضاءة المركزة ، والإضاءة الشاملة والإضاءة الزرقاء والإضاءة في شكل بقع ضوئية، مما ساهم في إنجاح العرض

وانسجام أجزاء المسرحية، أما المخرج **بيراندللو** فاكتفى بإضاءة شاملة توحي بأول النهار عند خروج العائلة الورقية من بيتها ملتجئة إلى المسرح .

3-وبالنسبة للأزياء: ركز **بيراندللو** على الألوان الداكنة ولم يستعمل الألوان الفاتحة بسبب شعور العائلة بالهوان فكل فرد يعتبر ضحية بسبب التشتت الأسري، أما **بن قطاف** فاختار للممثلين لباسا متواضعا يوحي بفقرهم، فالأحداث كانت تجري في فترة معاصرة، حيث كان الممثلون يغيرون اللباس بحسب الأدوار الموكلة إليهم في كل مشهد.

نستنتج من كل ما سبق أن **بيراندللو** اعتمد على قدرة الممثلين على أداء أدوارهم بإزالته الديكور والمؤثرات المختلفة، مركزا على الإخراج الصوتي والبصري من خلال ربطه بين مضمون المسرحية وشكل الممثلين، أما عرض **بن قطاف** فكان هادفا من خلال الرؤية الواسعة والشاملة التي حققت وظيفة جمالية يطغى عليها الجانب الدلالي من خلال التنوع في الديكور وبراعة استخدام المؤثرات الصوتية ودمج المشاهد مع بعضها.

وفي الأخير نعتبر أن كل نتيجة توصلنا إليها في دراستنا تعتبر انطلاقة وبداية لمسيرة بحث جديد، فسؤال المسرح متشعب ولا يمكن حصره، وعليه يمكننا فتح مجال للطلبة والدارسين للإقبال على أعمال المبدعين بالدراسة من زوايا مختلفة خصوصا البعد الفلسفي عند **بيراندللو** والبعد الرمزي عند **بن قطاف**، وهذا نتيجة تأثرهما بمدارس عالمية في ظل التجريب.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

أولا: المصادر

1 ــ المصادر باللغة العربية:

1 –ابن قطاف(أمحمد): التمرين، مخطوطة كتبت في (10 فيفري 1994).

2–لويجي (بيراندللو): ثلاثية المسرح داخل المسرح، ترجمة وتقديم: محمد إسماعيل محمد، مرا: حمادة إبراهيم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 2، ماي 2012 .

2 ــ المصادر باللغة الفرنسية:

1–Benguettaf (M 'Hamed) :La répétition ou le rond –point ;Edition ; LANSAMAN ; Paris ,France, 1994.

3- العروض المسرحية :

1–عرض أمحمد **بن قطاف(التمرين)**، الإخراج التليفزيوني **لحبيب فوغالي**، مدير التصوير: محمد بوكرت في قناة الجزائرية الثالثة .

2- عرض **ست شخصيات تبحث عن مؤلف**، إخراج: **لويجي بيراندللو**.

3–عرض **ست شخصيات تبحث عن مؤلف**، إخراج: **ديليسل نوال**.

ثانيا : المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم (أحمد): الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

2. أبو العلاء (عصام الدين): المسرحية العربية الحقيقة التاريخية والزيف الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،1994.

3. إدريس (يوسف): نحو مسرح عربي، مع النصوص الكاملة للمسرحيات(الفرافير، المهزلة الأرضية، الجنس الثالث، المخططين)، الوطن العربي، القاهرة، مصر، 1984.

4. أيوب (إبراهيم رزق الله): التاريخ الروماني، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

5. أنوال (طامر): حفريات المسرح الجزائري، المسرح النوميدي في العهد الروماني، دار الكتاب العربي، الجزائر،2007.

6. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، 1987.

7. بازي (محمد): العنوان في الثقافة العربية –التشكيل ومسالك التأويل–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

8. بورايو (عبد الحميد):- الأدب الشعبي الجزائري،- دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر- دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.

9. في الثقافة الشعبية الجزائرية: التاريخ والقضايا والتجليات (مقالات وحوارات)، منشورات فيسيرا ، الجزائر، 2011.

10. بحراوي (حسين): المسرح المغربي، بحث في أصول السوسيو ثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

11. بياتلي (قاسم): غروتوفسكي والمسرح –دراسات ونصوص– دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2003.

12. بيوض (أحمد): المسرح الجزائري –نشأته وتطوره 1926،1989 – منشورات الجاحظية، الجزائر،1998.

13. بلخير (عمر): تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2003.

14. بعلي (حفناوي): أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.

15. البشتاوي (يحيى سليم): بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، ط1، 2004.

16. جابي (ناصر): الجزائر: الدولة والنخب، الأحزاب السياسية والحركات الاجتماعية، منشورات الشهاب، الجزائر، 2008.

17. جدري (عبد الكريم): نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.

18. الدادسي (الكبير): تحليل الخطاب السردي والمسرحي –دراسة تطبيقية– دار الراية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، ط1،2014.

19. الدراجي (بوزياني): دول الخوارج والعلويين في بلاد المغرب والأندلس، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر، 2007.

20. دبلة (عبد العالي): الدولة الجزائرية الحديثة، الاقتصاد والمجتمع والسياسة، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 ،2004.

21. وهبي جروة (علاوة): المسرح في الجزائر، الأزمة والحلول، منشورات دار الكاتب، الجزائر، 2013 .

22. زلط (أحمد): مدخل إلى علوم المسرح–دراسة أدبي فنية–، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

23. الحاوي (إليا): بيراندللو في سيرته ومسرحياته بين المادة والصورة والوجه والقناع، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

24. الحكيم (توفيق): قالبنا المسرحي، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، د.ت .

25. حمود (ماجدة) : مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن –دراسة– منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، بغداد ،2000.

26. حسونة (محمد أمين): "بيراندللو" ، دار المعارف، مصر، ط2 ،1979.

27. طالو (محي الدين): الرسم واللون ، دار دمشق، سوريا، 1961 .

28. لمباركية (صالح): دراسات مسرحية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، 2005.

29. محفوظ (عصام): مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، ج1، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

30. مندور (محمد): في المسرح العالمي ، نهضة مصر، القاهرة، د .ت.

31. المرزوك (عامر صباح) : تاريخ وأدب المسرح العالمي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

32. النادي (عادل): الفنون الدرامية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1987.

33. السلامي (إياد كاظم طه): الحلم في المسرح، مؤسسة دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

34. سلمان (عطية أحمد): الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، دار صفاء للطباعة والنشر، الجزائر، ط1،2012.

35. سرحان (سمير): دراسات في الأدب المسرحي، دار الفنون الثقافية العامة، العراق، بغداد، د.ت.

36. سخسوخ (أحمد): مقعد في محراب المسرح الأوروبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2003.

37. عباس (محمد): الوطن والعشيرة – تشريح أزمة - 1991 -1996 -، وزارة الثقافة، الجزائر ، ط1، 2005.

38. عبد الحميد العناني (حنان): الدراما والمسرح في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة، الأردن، ط4، 1997.

39. عوض (لويس): المسرح العالمي من أسخيلوس إلى أرثرميللر، مكتبة السينما والمسرح، دار المعارف بمصر، مصر، 1964.

40. عوض (شعبان) : بيراندللو سلسلة أعلام الفكر العالمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ط1، 1979.

41. عزوز(سهيلة): السينوغرافيا ، تقنيات تكامل العرض المسرحي ، عالم تنشيط الشباب، الجزائر ، ط1، 1999.

42. عيد (كمال الدين): اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، كلية البنات، بغداد، د.ت.

43. علاوي (حميد): نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008.

44. عمار علي (فاتن): سعد الله ونوس، في المسرح العربي الحديث، دراسات دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، د.ت.

45. العميدي (حيدر جواد كاظم): تأويل الزي في العرض المسرحي، مؤسسة دار الرضوان للنشر والتوزيع ، دار صادق الثقافية، عمان، الأردن، ط1، 2013.

46. عمرون (نور الدين): المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006.

47. الصالحي (فؤاد علي جزار): دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن، ط1 ،1999.

48. الصالحي (فؤاد): علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي، عمان، الأردن، ط1، 2001.

49. قسنطيني (رشيد): من ذاكرة المسرح الجزائري، جمع وتح: حسين نذير، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر ، د.ت.

50. القصص (مجد): مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، مطبعة الروزنا، عمان، الأردن، ط2، 2006.

51. رياض (عبد الفتاح): التكوين في الفنون التشكيلية، دار الزعيم للطباعة الحديثة، القاهرة، مصر، 1995.

52. رشاد (رشدي): نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، سلسلة المسرح-11-، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت.

53. الشامي (السيد): الموسوعة المسرحية العالمية: المسرح الفرعوني، المسرح الإغريقي، المسرح الهندي، المسرح الياباني، رسوم: جلال عمران، الدار اللبنانية ، القاهرة، مصر، ط1، 2013.

54. الشهرستاني (أبو الفتح محمد بن عبد الكريم): الملل والنحل، ج1-2، تح: محمد فريد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، د. ت..

55. شيا (محمد شفيق): في الأدب الفلسفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2009.

56. شيخاني (سمير) : روائع المسرح العالمي، دار الجيل للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

57. الشملان (أحمد عيسى) : مقالات في المسرح، دار فارس، بيروت، لبنان ، ط1، 2005.

58. شرقي (أحمد): سيميولوجيا الممثل: الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، دار مكتبة عدنان، دمشق، سوريا، ط1، 2013.

59. ثليلاني (أحسن): المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، عاصمة الثقافة العربية ، الجزائر، 2007.

60. ثروت (يوسف عبد المسيح) : دراسات في المسرح المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ط1 ،1972.

61. خشبة (دريني): أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر،1999.

62. غالب (رضا): الميتاتيترو-المسرح داخل المسرح- تداخلات وقضايا- تقديم: مدكور ثابت، مطابع الأهرام التجارية، قيلوب، مصر،2006.

ثالثا :المراجع المترجمة:

1. إيجلتون (تيري): النقد والايديولوجية ، تر: فخري صالح المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1976.
2. ألارديس (نيكول): المسرحية العالمية، ج 1، تر: عثمان نوية، مرا: حسن محمود، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإدارة العامة للثقافة ، الجمهورية العربية المتحدة، سوريا، د. ت،
3. بارث (رولان): مقالات نقدية في المسرح تر: سهى بشور، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 1987.
4. بريخت (برتولد): الأورجانون الصغير – نظرية برتولد بريخت في المسرح الملحمي– تر وتقديم: فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000 .
5. بشلار (غاستون): جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، جامعة الموصل، بغداد،العراق،ط1، 1982.
6. جانستر (جان): المسرح في مفترق الطرق، تر: سامي دريني، الدار المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1967.

7. جروستوفسكي (جيزيري): نحو مسرح فقير، تر وتقديم: سمير سرحان، مركز الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة ، 2002.

8. هاينريش فون (مالتسان): ثلاث سنوات في غربي شمال إفريقيا، ج3، تر وتقديم: أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1979.

9. هاملتون(أديث): الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، تر:حنا عبود،منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون الدرامية، دمشق، سوريا، 1997.

10. يارو(رالف): المسرح في أوروبا-1960-1990-، تر: محمد لطفي نوفل، مرا: أمين حسين الرباط،مركز اللغات والترجمة ، لندن ،1992.

11. كيري (إيلام): سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ، 1992.

12. ميليت (فردرب) وبنتلي (جير الدايدس): فن المسرحية، تر: صديقي حطاب، مرا: محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1986.

13. سكوارتزنا (لويجي): بيراندييللو على خشبة المسرح ونص مسرحية القبعة ذات الأجراس لبيراندللو، تر: أماني فوزى حبشى، مرا : سعد أردش، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة ، مصر، 2003.

14. ستانسلافسكي (قستنطين):- فن المسرح، تر: لويس بقطر، مرا : محمد فتحي، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ، مصر، 1968.

15. -إعداد المثل، تر : محمد زكي العشماوي وزميله، دار الهنا للطباعة، مصر، 1973.

16. عبود (نظير): أعمال موليير الكاملة ، المجلد الثالث، تعريب: أنطوان مشاطي، دار الجيل، بيروت ، لبنان، 1994

17. عدد من المؤلفين: مختارات من المسرح الجزائري، تر: أحسن ثليلاني، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر،2008.

18. عطية (أحمد سلمان): الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، دار صفاء للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1 ،2012.

19. عياشي(أحمد): متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2003

20. علالو: شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو، تر: أحمد منور، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر،2000.

21. العميدي (حيدر جواد كاظم): جماليات الأزياء المسرحية، دراسة نقدية في أزياء العرض المسرحي، مؤسسة دار الرضوان للنشر والتوزيع، دار صادق الثقافية، ، عمان، الأردن، ط1، 2013.

22. فرجسون (فرنسيس): فكرة المسرح، تروتعليق: جلال العشري، مرا: دريني خشبة، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 1964 .

23. فرويد (سيقموند): -حياتي والتحليل النفسي، تر: مصطفى زيور عبد المنعم المليحي، دار المعارف، منتدى مكتبة الإسكندرية، القاهرة ، مصر، 1994.

24. -التحليل النفسي لرهاب الأطفال (هانز الصغير)، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

25. -مستقبل وهم: تر: جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1 ، 1974.

26. روزن (بول): الحريم الفرويدي- فرويد وأتباعه من النساء-، تر وتقديم: ثائر ديب، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1 ، 1995.

27. روس (جيمس): إيفانس: المسرح التجريبي من ستنسلافسكي إلى بيتربروك، تر وتقديم: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

28. تشاندلر (دانيال): أسس السميائة، تر: طلال وهبة، مرا: ميشال زكريا، المنطقة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

رابعا : المراجع باللغة الأجنبية:

1- BACHETARZI (Mahiédine): - Mémoires, 1939-1946,Tome 2; Entreprise Nationale du livre ; Alger ;1984 .

2--Mémoires ; 1986 ,1993-1969, Entreprise Nationale du livre ,Alger ,1984.

3- Benguettaf (M 'Hamed):Quichott, l'homme qui n'y était pour rien ; Lansman ; Paris, France ; Octobre ; 2003

4- Brecht (Bertolt) ; Ecrits sur le théâtre ; Critique dramatique d'Augsbourg ; L'arche, France.1918-1922

5- GONNARD (René) ; Essai sur l'histoire de l'émigration ; Paris ; France ; 1927.

6-Joseph. (Desparmet):« Les chansons de geste de 1830à 1914 dans la Mitidja», Revue Africaine, 2 semestre , Alger,1939.

7-Pavis(Patrice): Dictionnaire du théâtre, Editions Sociales ,Paris, France ,1980.

8-ROTH (Arlette) :Le théâtre Algérien de langue dialectale,1926-1954,Ed: François Maspero, Paris, France,1967.

خامسا :الرسائل الجامعية:

1-هذلي (العلجة): توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي الجزائري – مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي –أنموذجا- ماجستير-، جامعة المسيلة، الجزائر، 2008-2009.

2-حمدون (سعاد): صورة المثقف في روايات البشير مفتي، مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة، الجزائر ،2009.

3-كعواش (سمية): أثر بريخت في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة- أنموذجا- مذكرة ، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010-2011.

4-شكشاك (فاطمة): التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، ماجستير، جامعة العقيد لخضر، باتنة، الجزائر،2008-2009.

5-ثليلاني(أحسن): توظيف التراث في المسرح الجزائري، دكتوراه علوم، جامعة مونتوري، قسنطينة ، الجزائر،2009-2010.

6-غريبي (عبد الكريم): الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس، دراسة لأربعة نماذج-ماجستير-جامعة أبي بكر بلقايد(تلمسان)،الجزائر،2011 - 2012.

سادسا :المجلات والجرائد والمنشورات

1-مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي 2005.

2-المسرح الوطني الجزائري(1963-1993)، منشورات المسرح الوطني الجزائري، الجزائر ، نوفمبر 1993.

3-مجلة الرافد، ع 227 مجلة شهرية ثقافية جامعية،حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، يوليو 2016 .

4-مجلة كل العرب، ع83، مصر، مارس1984.

5-مجلة الأدب والفن، العدد1285، الجزائر، 2005.

6-جريدة البلاد: الجزائر: 4 نوفمبر 2003.

7-مجلة المخبر، ع9، جامعة باتنة، الجزائر،2013.

8-جريدة الشعب: الجزائر: الأربعاء 28 مارس 2001.

9-جريدة المساء: الجزائر: 29 مارس 2001

10-جريدة الشروق، ع 19، الثلاثاء 27 مارس 2001.

سابعا: الملتقيات:

1-مداخلة لأمحمد (بن قطاف) المسرح العربي في مواجهة التحديات – مخطوط – نسخة قدمها لي ابن الراحل جعفر بن قطاف.

ثامنا: اللقاءات:

1-لقاء مع **بن عيسى (أحمد)** بمعهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان بتاريخ 22-04-2017 في الساعة الرابعة.

2- أ- اللقاء الأول مع **بن قطاف (جعفر):** بالمسرح الوطني بالجزائر العاصمة في5مارس2015 .

ب-اللقاء الثاني مع **بن قطاف (جعفر):** بالمسرح الوطني بالجزائر العاصمة في4 جويلية 2016.

3-لقاء مع **بوعكاز (كمال)**، بالمعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان في 22ماي2016.

4- لقاء مع **زعبوبي (عبد الرحمان):** بالمعهد العالي للفنون الدرامية، في 12 أكتوبر 2015.

5- لقاء مع **عباس (محمد إسلام):** أ- اللقاء الأول: بالمسرح الوطني بالجزائر العاصمة، في 5 مارس2015.

ب- اللقاء الثاني بمكتبة المعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان، في 30جوان2015.

ج- اللقاء الثالث بمكتبة المعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان في 31 جوان 2015.

7-لقاء مع **نوال (إبراهيم):** بالجزائر العاصمة (المسرح الوطني) في 12 أكتوبر 2015.

تاسعا: المعاجم:

قائمة المصادر و المراجع

1-ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن): الاشتقاق، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

2- بافيس(باتريس): معجم المسرح، تر: ميشال ف خطار، مرا: نبيل أبي مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015 .

3-البكري (وليد): موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003.

4-زكي بدوي (أحمد): معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية(انجليزي-فرنسي-عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان،1978.

5–حمادة ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية ،دار المعارف ،القاهرة، مصر، 1985

5–طه فرج (عبد القادر) ، محمود السيد، أبو النيل، شاطر عطية قنديل وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي، إشراف ومرا: فرج عبد القادر طه، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1،1989.

6- فتحي (إبراهيم): معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.

7–صليبا(جميل): –المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982.

8-المعجم الفلسفي،ج2 ، الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982 .

9-فريول (جيل) : معجم مصطلحات علم الاجتماع، تروتقديم: أنسام محمد الأسعد، مرا: بسام بركة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1،2011.

10-القاضي(محمد) : محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، وغيرهم : معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، الرباط ، المغرب ، ط1، 2010.

11- التونجي (محمد) : المعجم المفصل في الأدب،ج1، دارالكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993 .

12-غاسنر (جون) ، إدوارد (كون): قاموس المسرح -مختارات من قاموس المسرح العالمي-، تروتقديم : مؤنس الرزار، مرا: رشاد بيبي، دار المهد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1986.

ثبت المصطلحات الواردة في البحث

ثبت المصطلحات الواردة في البحث:

أ	
إخراج مسرحي	Mise en scène
ازدواجية الشخصية	Bipolaire
إضاءة	Eclairage
إضاءة خفيفة	Luminosité circulaire
إضاءة دائرية	Légère luminosité
إضاءة شاملة	Plein feu

ب	
بيرفورمير (مؤدي)	performer

ت	
تجريب	Empirisme
تراجيديا	Tragédie
تطهير	Catharsis
تغريب	Distanciation
تقنية المسرح داخل المسرح	Théâtre dans le théâtre

ج	
جوقة	Chorus

د

ديثورامب	Dithyrambe
ديكور(تأثيث)	Décor
ديكور تام أو كامل	Décor total
ديكور لفظي	Décor verbal
ديكور متعدد مركب	Décor Simultané
ديكور مصوت او صوتي	Décor Sonore
ديونيسيوس	Dionysos
ر	
رمزية	Symbolisme
س	
سيزيف	Sisyphe
سينوغرافيا(علم العلامات)	Scénographie
ش	
شعر غنائي	Poésie lyrique
ص	
صدمة عارمة	Electrochoc
ع	
عبث	Absurde
عرض مسرحي	Présentation théâtrale
علبة سوداء	Boite noire

ف

فن الشعر	Poétique

ق

قاعدة الوحدات الثلاث	Regle de trois unités

ل

لامعقول	Absurde

م

مسحة شاملة للديكور	Baliage
مسرح	Théâtre
مسرح ايطالي	Théâtre Italien
مسرح درامي	Théâtre dramatique
مسرح سياسي	Théâtre politique
مسرح فقير	Théâtre pauvre
مسرح كلاسيكي	Théâtre classique
مسرح مدرسي	Théâtre scolaire
مسرح ملحمي	Théâtre épique
مسرح هزلي(كوميديا)	Théâtre comique
مسرحية إطار	Piece externe
مسرحية داخلية	Piece interne

معالجة نفسية	Psychodrama
ملحقات الزينة	Accessories décoratifs
ملحقات المنظر	Extensions parallax
ملحقات اليد	Accessoires pour main
ملحمة	Epopée
ممثل	Acteur
ممثل أول	Protagoniste
ممثل ثالث	Tritagoniste
ممثل ثان	Deutagoniste
مؤثرات	Effets
مؤثرات صوتية	Effets sonores
مونولوج (مشهد مسرحي يؤديه ممثل واحد)	Monologue
ميتاتياترو (مسرح داخل مسرح)	Méta théâtre
ن	
نظرة إخراجية	Point de vue scénique
ه	
هالوين (عيد التنكر)	Aloïne
و	
وضعية	Positivisme

فهرس المحتويات

مقدمة.....ص1-12

مدخل نظري: تاريخ المسرح والبحث عن التقنيات المستعملة :

أ-تطور تقنيات المسرح عبر التاريخ:.....ص14

1-تقنيات المسرح اليوناني.....ص16

2-تقنيات المسرح الروماني.....ص20

3-تقنيات مسرح القرون الوسطى ص23

4- تقنيات مسرح عصر النهضة: ص28

5-التقنية المسرحية عند بيرتولت بريخت ص30

6-فن التمثيل عند ستنسلافسكي ومايرخولد ص32

ب-البعد التاريخي لتقنية المسرح داخل المسرح.....ص35

1-استلهام المسرح الجزائري لتقنية المسرح داخل المسرح :....ص38

الفصل الاول : بيراندللو ومسرحه

المبحث الاول: بيراندللو وتجربته المسرحية.....ص45

أ-الاتجاه النقدي الملحمي خلال القرن العشرين:.....ص46

ب-الخيال المسرحي عند ستنسلافسكي:.....ص50

ج- المسرح الفقير عند جروستفسكي:.....ص55

د- الاتجاه العبثي في المسرح:.....ص57

ه-بيراندللو وتقنية المسرح داخل المسرح.....ص 61

1- العوامل المؤثرة في مسرحية (ست شخصيات):.....ص67

2- عبقرية بيراندللو المسرحية: ص71

3 -بروز مسرحية ست شخصيات في روما:.....ص73

ا-ملخص المسرحية:.....ص74

أ-1-المسرحية الاطار(ست شخصيات تبحث عن مؤلف): ص75

ا-2-المسرحية الداخلية (لعب الادوار) :.....ص76

4-المقارنة بين مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف ولعب الأدوار.

.....ص79

5-تحليل مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف ص81

أ-تقنية المسرح داخل المسرح في مسرحية ست شخصيات: ص84

ب- بيراندللو والتناص الذاتي: ص90

ج- فلسفة عنوان (ست شخصيات) عند بيراندللو..... ص98

د. الألم واللذة في مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف:...ص103

ه. التجريب في مسرح بيراندللو: ص107

و. بيراندللو واثبات الذات ثنائية (الحياة /الموت) :.....ص110

ز. ملامح العبث في مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف :ص112

ح. معاني الشخصيات ودلالتها في مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف:

.....ص114

المبحث الثاني: التحليل الفني لمسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف

ا-التوجه الفني في مسرحية ست شخصيات ص119

1-فن الاخراج والديكور المسرحي.....ص122

2-فن الاخراج والاضاءة المسرحية.....ص129

3-فن الاخراج والازياء المسرحية.....ص132

الفصل الثاني : بن قطاف ومسرحه

المبحث الاول: الأشكال التقليدية في المسرح الجزائري ص140

أ-الاشكال المسرحية المتجذرة في التراث : ص155

1-انتشار فن خيال الظل وازدهاره:.....ص156

2- شكل السامر وتاصيل مسرح عربي: ص159

3-ازدهار فن القراقوزوانتشاره ص161

4-طقس التعزية في الوطن العربي:.....ص164

ب- مسرح الحلقة عند عبد القادر علولة :.....ص171

1-القوال او المداح:.....ص171

ج-تجربة بن قطاف المسرحية:.....ص174

1-بن قطاف ومسرحية التمرين: ص179

1-أ-المسرحية الاطار التمرين: ص180

1-ب – المسرحية الداخلية رفع شكوى الى العدالة ص182

2-المقارنة بين المسرحيتين:.....ص183

3- تحليل مسرحية التمرين: ص185

أ-تقنية المسرح داخل المسرح في مسرحية التمرين ص185

ب-من تعدد الممثلين الى احادية التمثيل ولغة الحوار : ص187

ج- الغربة والاغتراب عند امحمد بن قطاف.....ص189

د- حب المسرح بالتشبث به وتخيله مزدهرا: ص192

ه-دلالات الشخصيات ومعانيها:.....ص194

و-طرح موضوع جدي بطريقة هزلية.....ص196

ز- الاتجاه العبثي عند امحمد بن قطاف:.....ص198

ح-الشكل الملحمي وأثر التغريب في مسرحية التمرين:.....ص200

المبحث الثاني: التحليل الفني لمسرحية التمرين ص204

أ-خفايا السينوغرافيا وجماليتها عند امحمد بن قطاف ص205

1-فن الاخراج والديكور المسرحي : ص205

1-أ-جمالية الاكسيسوارات ودلالتها في مسرحية التمرين.....ص209

1-ب-سميائية العلامات في عرض التمرين: ص211

2-فن الاخراج والإضاءة المسرحية.....ص216

3-فن الاخراج الأزياء المسرحية ص219

الفصل الثالث : مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف والتمرين

- دراسة مقارنة-

المبحث الاول: المقارنة بين مسرحية ست شخصيات والتمرين .ص225

ا-تاثر بن قطاف ببيراندللو ص225

ب-المقارنة بين مسرحيتي ست شخصيات تبحث عن مؤلف والتمرين: .....
.....ص231

1-التأثر على المستوى التقني ص233

2-التأثر على المستوى الفكري.....ص238

ج- تاثير الجو العام في مسرحية التمرين ص247

1- وجه الشبه بين مسرح بن قطاف وعلولة.....ص251

2- وجه الاختلاف بين مسرح بن قطاف وعلولة ص252

د- التشابة والاختلاف بين ست شخصيات والتمرين..... .....ص254

المبحث الثاني: المقارنة بين عرضي ست شخصيات تبحث عن مؤلف والتمرين:
.....ص260

الخاتمة..... ص266

قائمة المصادر والمراجعص. ص274

ثبت المصطلحات الواردة في البحث.....ص 293

فهرس المحتويات.....ص 298

ملاحق.....ص01

ملحق1-شهادة أحمد بن عيسى تبين تأثر بن قطاف بالكاتب الايطالي
بيراندللو.....ص02

ملحق2-صورتان للعرض الاصلي لمسرحية ست شخصيات.....ص05

ملحق3- تكوينية النص الدرامي لمسرحية التمرين.....ص07

ملحق4-إعادة كتابة مخطوطة التمرين بإبراز تقنية (المسرح داخل المسرح).....ص13

ملحق5-مداخلة للراحل (أمحمد بن قطاف) يدعو فيها الممثلين والكتاب إلى الجد والعمل والمثابرة.....ص58

ملحق6-مقتطفات مشهدية لأمحمد بن قطاف تبين مساره المسرحي...ص70

ملخص باللغة الاجنبية.....ص 72

ملاحق

ملحق1- شهادة أحمد بن عيسى تبين تأثر بن قطاف ببيراندللو، مكان اللقاء معهد الفنون الدرامية بمكتبة برج الكيفان في حدود الرابعة مساء.

Le 22/04/2017

Ahmed BENAISSA

L'experience qu'a vecu Avec moi
MR Benquataf Noh Dans ma mise en scene
(Adjajhia ova Adjayes) tiré de l'oeuvre
(D'edwardo de phillipe) (L'Art de la comedie
l'a beaucoups inspiré ~~pour~~ en tant
qu'Auteur pour ecrire (La ~~Derniere~~ Repetition)
Dans la mesure ou l'Art de la comedie
elle meme s'inspire un peu de six personnages
en quete d'Auteur (De Luigui pirandello)

Ah Benaissa :
Metteur en Scene

Le 22/04/2017

Ahmed Benaissa

L'expérience qu'a joué avec moi Mr.Bengettaf dans ma mise en scène (**Adjajbia oua Adjayeb**) tiré de l'œuvre (**d'Eduardo de Philipo**)(l'art de la comédie) l'a beaucoup inspiré en tant qu' auteur pour écrire (la répétition) dans la mesure où l'**art de la comédie** elle-même s'inspire un peu de **six personnage en quête d'auteure**(**de Luigi Pirandello**)

Ahmed Benaissa

Metteur en scène

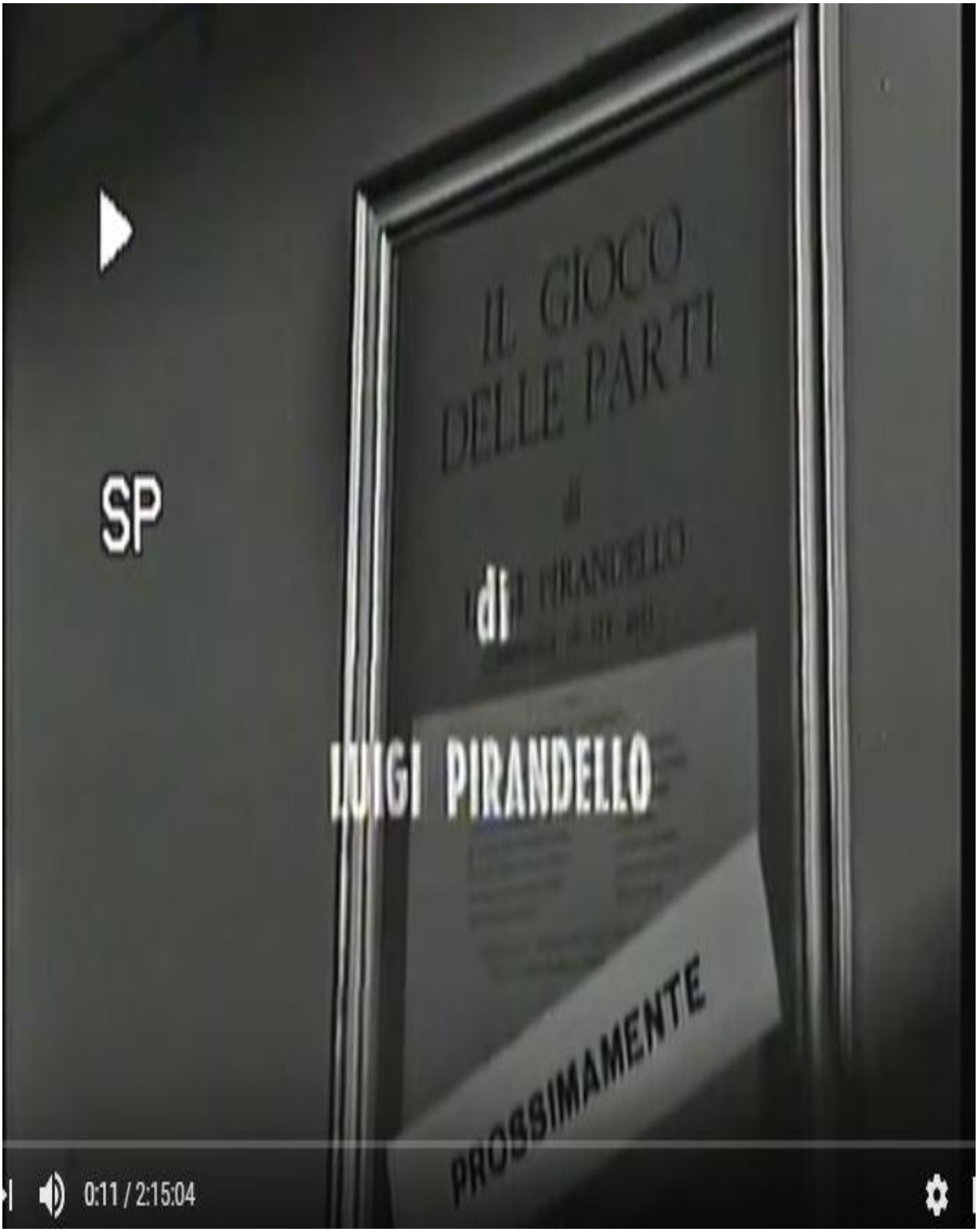
أحمد بن عيسى

كانت تجربتي مع **بن قطاف** في إخراجي مسرحية **(عجاجبية وعجائب)** مقتبسة عن عمل**(ادوارد ودي فيليبو)(فن الكوميديا)**، كتب **بن قطاف على إثرها** مسرحية **التمرين** التي كانت تحمل نفس مقاييس **فن الكوميديا**، وهي مقتبسة عن مسرحية **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** للويجي بيراندللو.

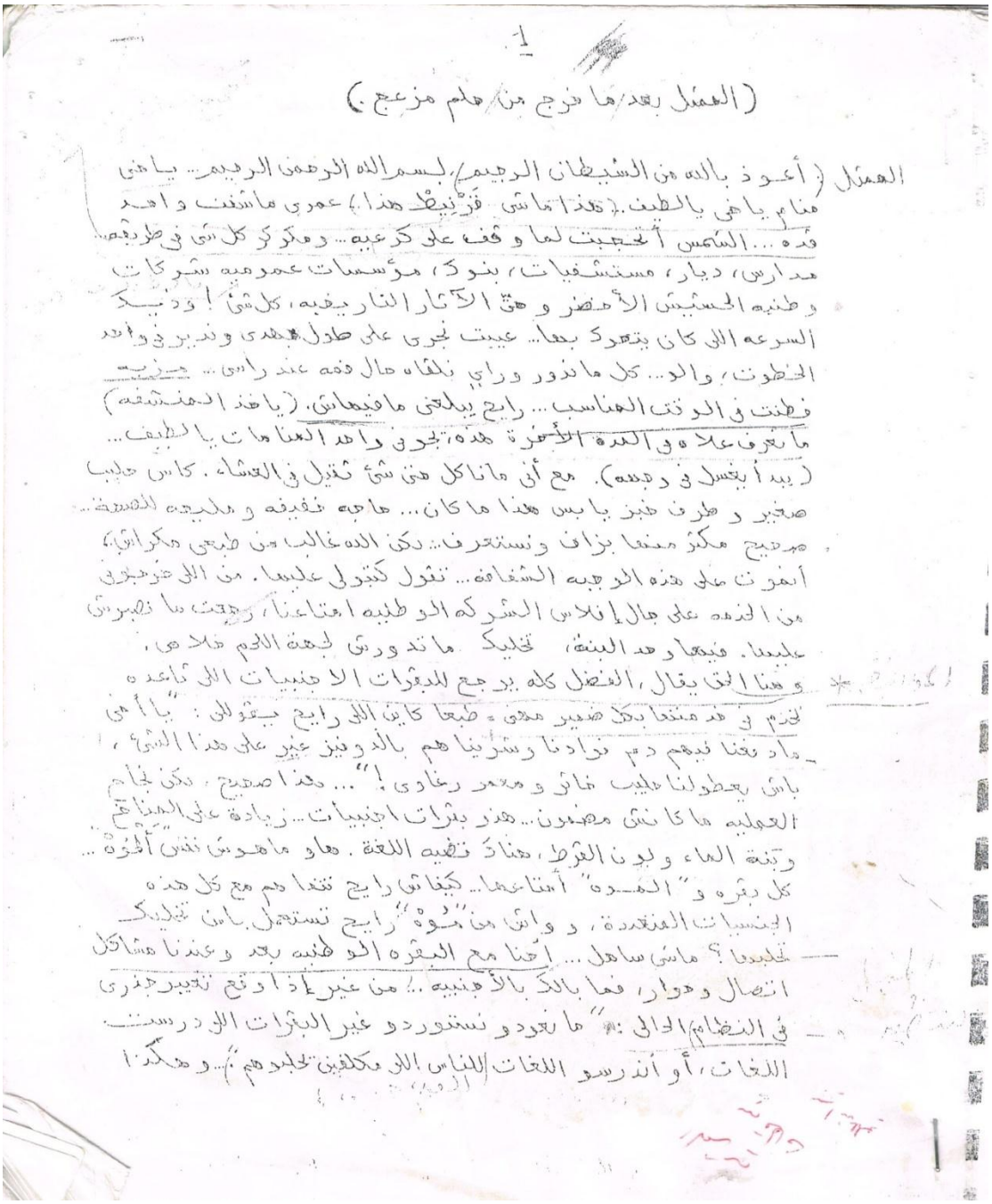
أحمد بن عيسى

مخرج مسرحي

ملحق2: صورتان مقتطفتان من عرض المخرج لويجي بيراندللو باللغة الايطالية لمسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف. باللونين الأبيض والأسود.([1]):


IL GIOCO
DELLE PARTI
di
LUIGI PIRANDELLO
PROSSIMAMENTE
SP
0:11 / 2:15:04

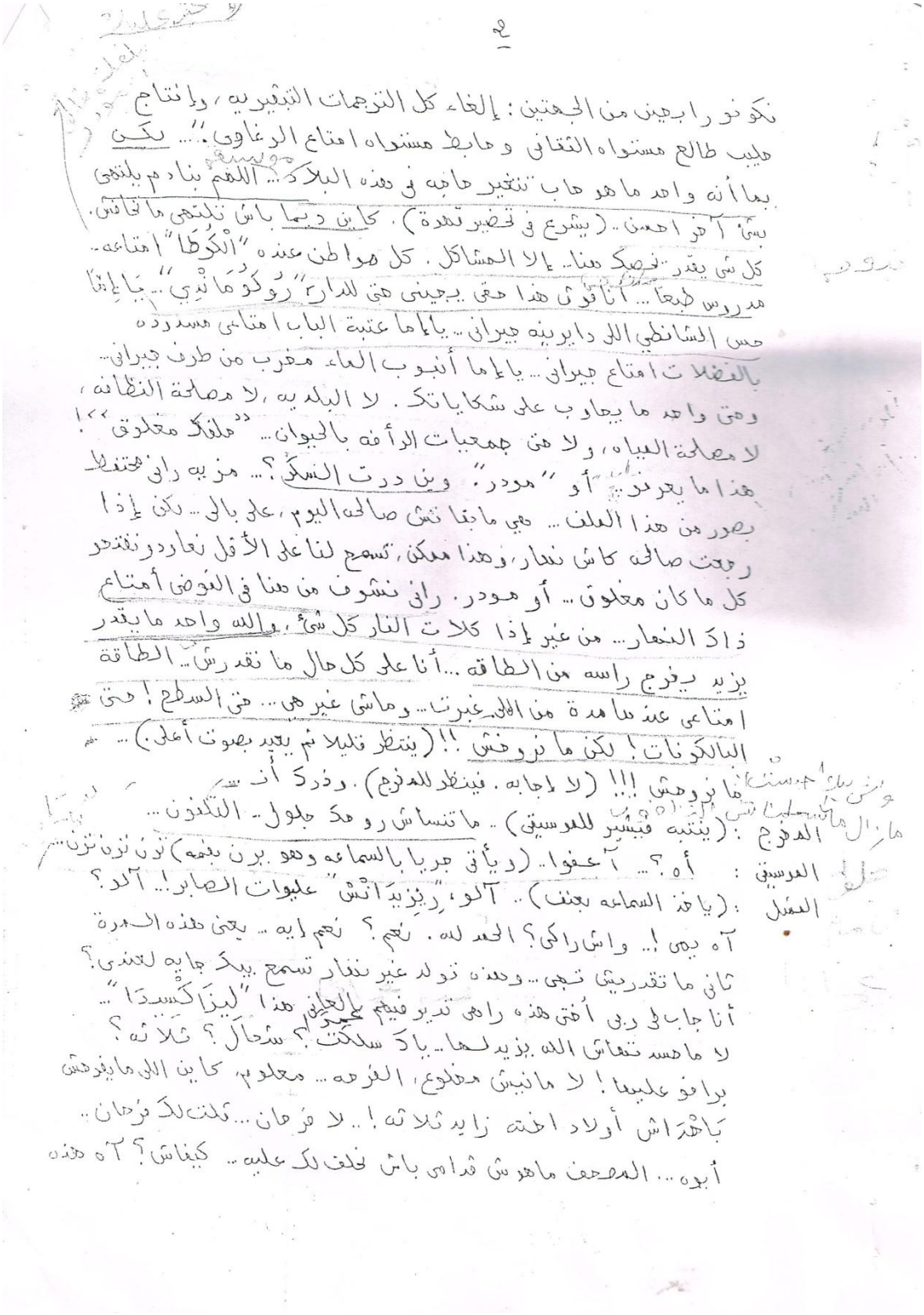
ملحق3- تكوينية النص الدرامي لمسرحية التمرين: Génétique du texte dramatique لأمحمد بن قطاف، قدمها لي الممثل (عباس محمد إسلام) بمكتبة معهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان في 30جوان2015 بعدما صرح لي أنه مثل دور محمد(علي الصابر) في مسرحية التمرين .

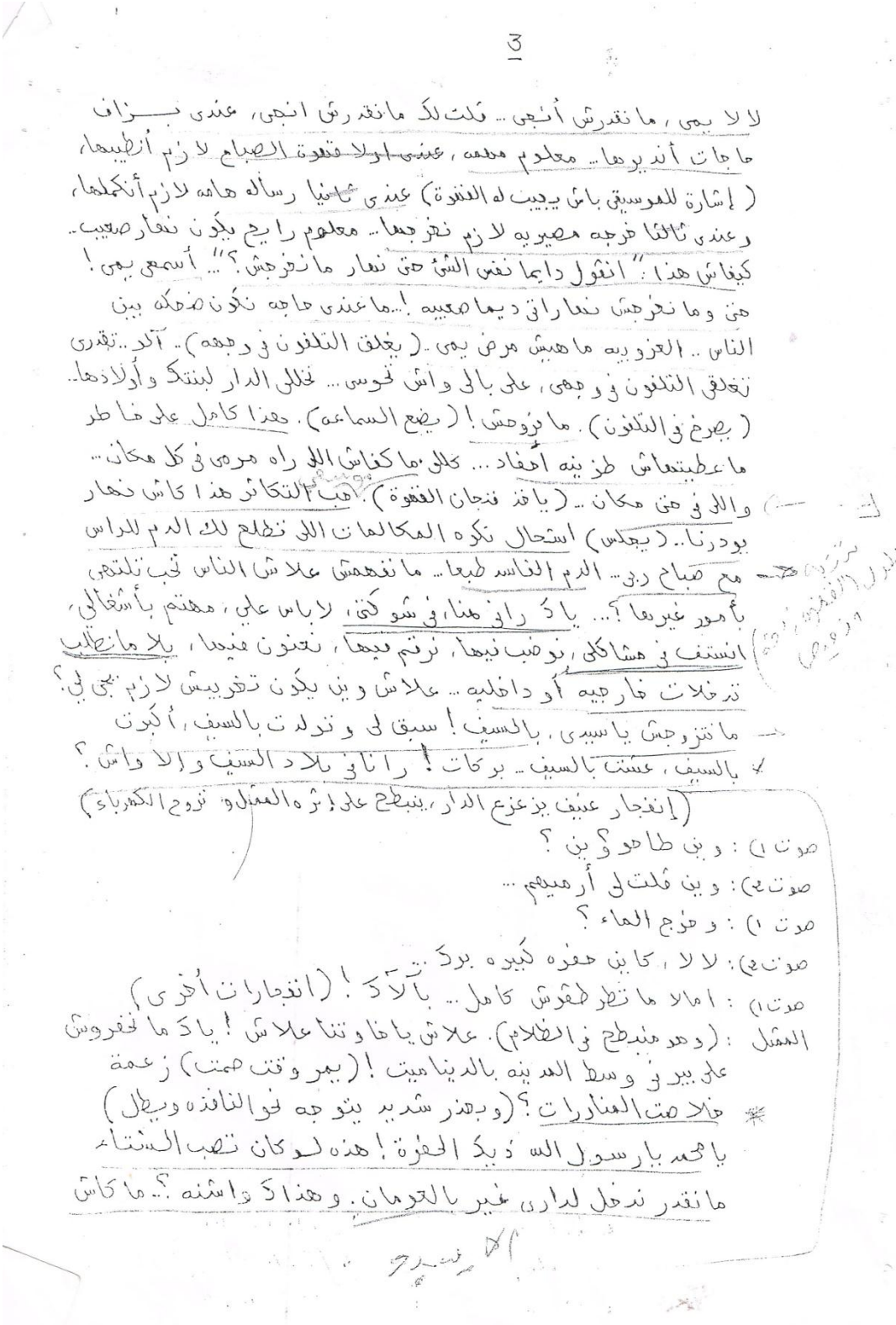


1

(الممثل بعد ما خرج من حلم مزعج.)

الممثل: (أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، بسم الله الرحمن الرحيم... يا هنى منام يا هنى يا لطيف. (هذا ماشى قزيطة هذا.) عمري ماشفت واحد فده... الشمس أتجبت لما وقف على كرعيه... وفكر كل شئ في طريقه مدارس، ديار، مستشفيات، بنوك، مؤسسات عمومية شركات وطنية الحسيش الأخضر وهق الآثار التاريخية، كل شئ! وذيك السرعة اللي كان يتحرك بها... عيبت نجري على طول بهدى ونديرو واحد الحظوت، والو... كل ما نذور وراي نلقاه مال فمه عند راسي... جربت فطنت في الوقت المناسب... رايح يبلعني ما فيهاش. (ياهذ الهدشفه) ما نعرف علاه في المرة الأخرة هذه، نجري واحد العناوات يا لطيف... (يبدأ يغسل في وجهه). مع أني ماناكل من شئ ثقيل في العشاء. كاس حليب صغير وطرف خبز يابس هذا ما كان... ماجه فيفه وعليه الهضرة... هرميج مكثر منها بزاف ونستغرف... ركي الله غالب من طبعي مكراش. أنفرت على هذه الوجبة الشفافة... تقول كتبول عليها. من اللي فوجبني من الغدة على بال إنلاس الشركة الوطنية امتاعنا، وجبت ما نهبرش عليها. فيها واحد البنة، تخليك ماتدوري لجهة اللحم هلاهي، وهنا اللي يقال، الفضل كله يرجع للبقرات الاجنبيات اللي تأعده لحم وهد منتاعكم صغير معنى، طبعا كاين اللي رايح يقولي: "يا أمي ماد عنا فيهم دم نرادنا وشرينا هم بالذويز غير على هذا الشئ، باش يعطولنا حليب مازو ومعمر رخاوي!"... هذا صحيح، ركي لحم العملية ماكانش مضمون... هزو بقرات اجنبيات... زيادة على الميناهم وتينة الماء وبون الفرط، هناك تفيه اللغة. هاو ماهوش نقش أقوله... كل بقره و"الهدوه" أمتاعها... كيفاش رايح نتفاهم مع كل هذه الجنسيات المتعددة، وواش من "شوه" رايح تستعمل باش تخليك تحليبها؟ ماشي ساهل... احنا مع البقره الوطنية بعد وعندنا مشاكل اتصال وحوار، فما بالك بالأجنبية... من غير إذا وقع تغيير جذري في النظام الحالي: "ما نعودو نستوردو غير البقرات اللي درست اللغات، أو أندرسو اللغات للناس اللي مكلفين تحليدهم"... وهكذا





3

لالا يمى، ما نقدرش أنجى.. قلت لك ما نقدرش انجى، عندى برزاف ما جات أندير هما.. معلوم معهم، عندى اولا فقوة الصباح لازم أنظيفهما، (إشارة للموسيقى باش يجيب له القهوة) عندى ثانيا رساله هامه لازم أنكملها، وعندى ثالثا فرجه مصيريه لازم نخرجها.. معلوم رايح يكون نهار صعيب.. كيفاش هذا: "انقول دايما نفس الشئ حتى نهار ما نخرجش؟".. أسمعى يمى! حتى وما نخرجش نهار راق ديما صعيبه!.. ماعندى حاجه نكون ضحكه بين الناس.. العزوبيه ماهيش مرض يمى.. (يغلق التلفون فى وجهه).. آلو.. تقدرى تغلقى التلفون فى وجهى، على بالى واش قولتى.. تخلى الدار لبنتك وأولادها.. (يصرخ فى التلفون). ما نرجعش! (يضع السماعه). هذا كامل على ما طرا ما عطيتهاش طزينه أصفاد... كلش ما كفاش اللى راه مرمى فى كل مكان.. واللى فى حتى مكان.. (يأخذ فنجان القهوة). آه التكاثر هذا كاش نهار بودرنا.. (يجلس) اشحال نكره المكالمات اللى تطلع لك الدم للراس مع صباح ربى.. الدم الناس طيحا.. ما تفهمش علاش الناس تحب تلتهى بأمور غيرها؟... ياكا راني هنا فى شوكتى، لاباس على، مهتم بأشغالى، انشتف فى مشاكلى، نوجب فيها، نرتم فيها، نعنون فيها، بلا ما نطلب تدخلات خارجيه أو داخليه.. علاش وين يكون تخريبش لازم يجى لى؟ ما نتزوجش يا سيدى، بالسيف! سبق لى وتزلت بالسيف، أكبرت بالسيف، عشت بالسيف.. بركات! راناش فى بلاد السيف ولا واش؟

(إنفجار عنيف يزعزع الدار، ينبطح على إثره الممثل وتروح الكهرباء)

صوت 1): وين طاحو؟ وين؟

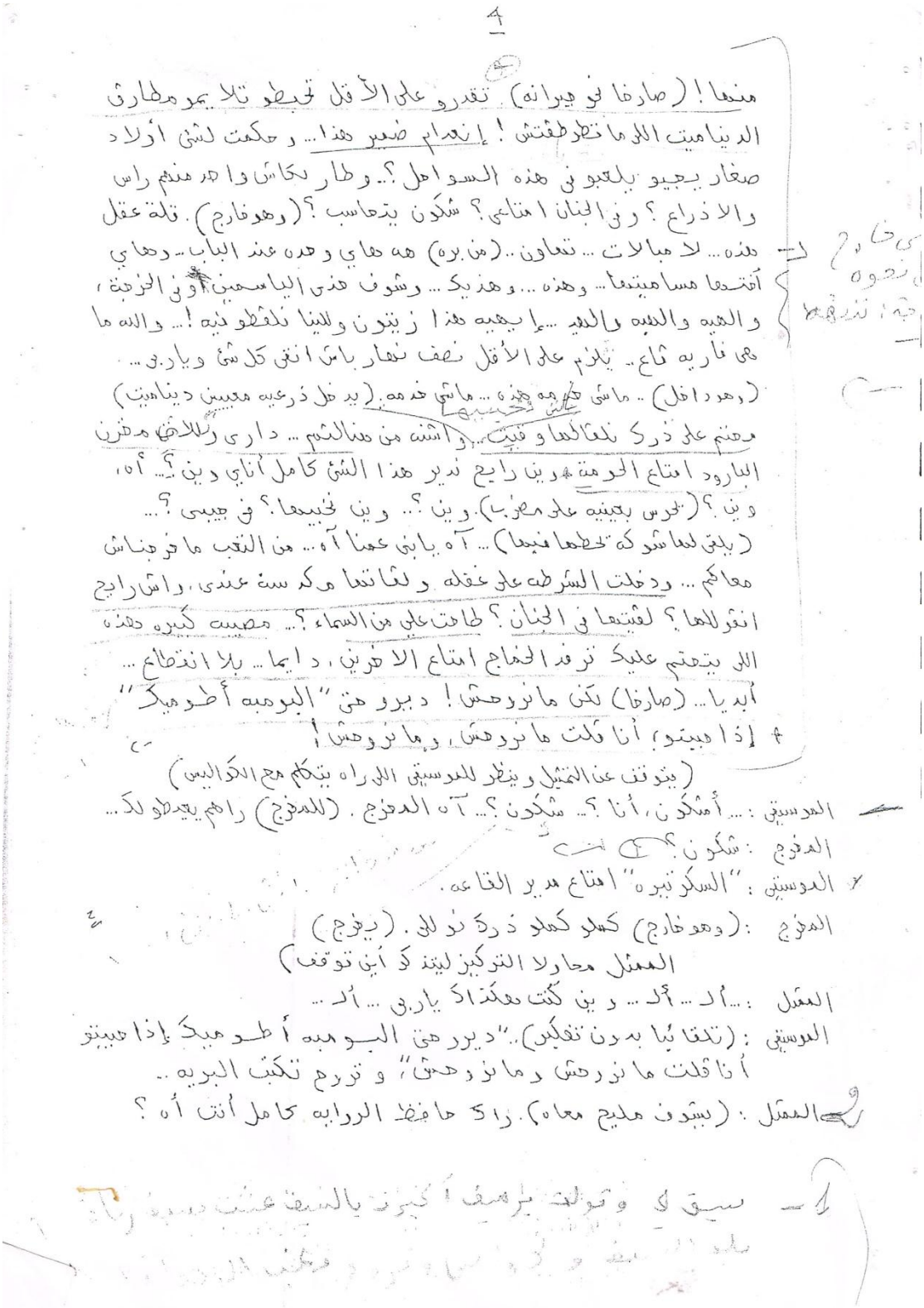
صوت 2): وين قلت لى أرميهم..

صوت 1): وموجع الماء؟

صوت 2): لالا، كاين حفره كبيره بزاف!

صوت 1): اماله ما نظرهوش كامل.. بالاك! (انفجارات أخرى)

الممثل: (وهو منبطح فى الظلام). علاش يا فاوتنا علاش! ياكا ما نفروش على بير فى وسط المدينه بالديناميت! (يمر وقت صمت) زعمة فلاحت المنارات؟ (وبهذر شديد يتوجه نحو النافذه ويطل) يا محمد يا رسول الله ذيك الحفرة! هذه لو كان تصب الشتاء ما نقدر ندخل لدارى غير بالطرمان. وهذاك واشنه؟.. ما كاش



منها! (صارخا تو ميرانه) تقدرو على الأقل تحبطو تلا يمو مطارق الديناميت اللي ما تطوفتش! إنعام ضمير هذا... وحكمت لشي أولاد صغار يجيو يلعبو في هذه السوامل؟.. وطار بكاش واحد منهم راس والا ذراع؟ وفي الجنان امتاعي؟ شكون يتماسب؟ (وهو فارج). قلة عقل هذه... لا مبالات... تعاون.. (من بره) هه هاي وهذه عند الباب.. وهاي أقتدها مساميتها... وهذه... وهذيك... وشوف هذي الياسمين اللي في الزهبة، والهيه والبيه والديه... إيجيبه هذا زيتون ولينا نلقطوذيه!... والله ما هي فاريه ثاع.. يلزم على الأقل نصف نهار باش انقي كل شي ويارب... (وهو داخل).. ماشي هذه... ماشي هذه.. (يدخل ذرعيه مجيبين ديناميت) معتم على ذرك نلقالها وقيت.. واشنه من منالشم... داري وللا هي مخزن البارود امتاع الحومة؟ وين رايح نجيب هذا الشي كامل أناي وين؟ آه، وين؟ (يجلس بجنبه على مهل). وين؟.. وين نخبيها؟ في جيبي؟... (يلتفت لهما شوية تحطهما فيما) ... آه يابن عمنا آه... من القلب ما فزناش معاكم... ودخلت الشرطة على غفلة ولقاتنا مكدسة عندي، واش رايح انقولها؟ لقيتها في الجنان؟ طاحت علي من السماء؟... مصيبة كبيرة هذه اللي يتهمو عليك تروح الفاج امتاع الأفرنين، دايما... بلا انقطاع... أبدا... (صارخا) لكن ما نروحش! ديرو هي "البومبه أطوميك" إذا جيتو، أنا قلت ما نروحش، وما نروحش!

(يلتفت عن الممثل وينظر للموسيقي اللي راه يتكلم مع الكاليس)

الموسيقي: ... أمشكون، أنا؟.. مشكون؟.. آه الدفرج. (للدفرج) راهم يحبطو لك...

الدفرج: شكون؟

الموسيقي: "السكرتيره" امتاع مدير القاعه.

الدفرج: (وهو فارج) كمل كمل ذرك نولي. (يخرج)

الممثل محاولا التركيز ليتذكر أين توقف)

الممثل: ... أه... أه... وين كنت هكذاك يارب... أه...

الموسيقي: (تلقائيا بدون تفكير). "ديرو هي البومبه أطوميك إذا جيتو أنا قلت ما نروحش وما نروحش" و تروح تكتب البريه..

الممثل: (يشوف مليح معاه). زاك حافظ الروايه كامل أنت أه؟

35

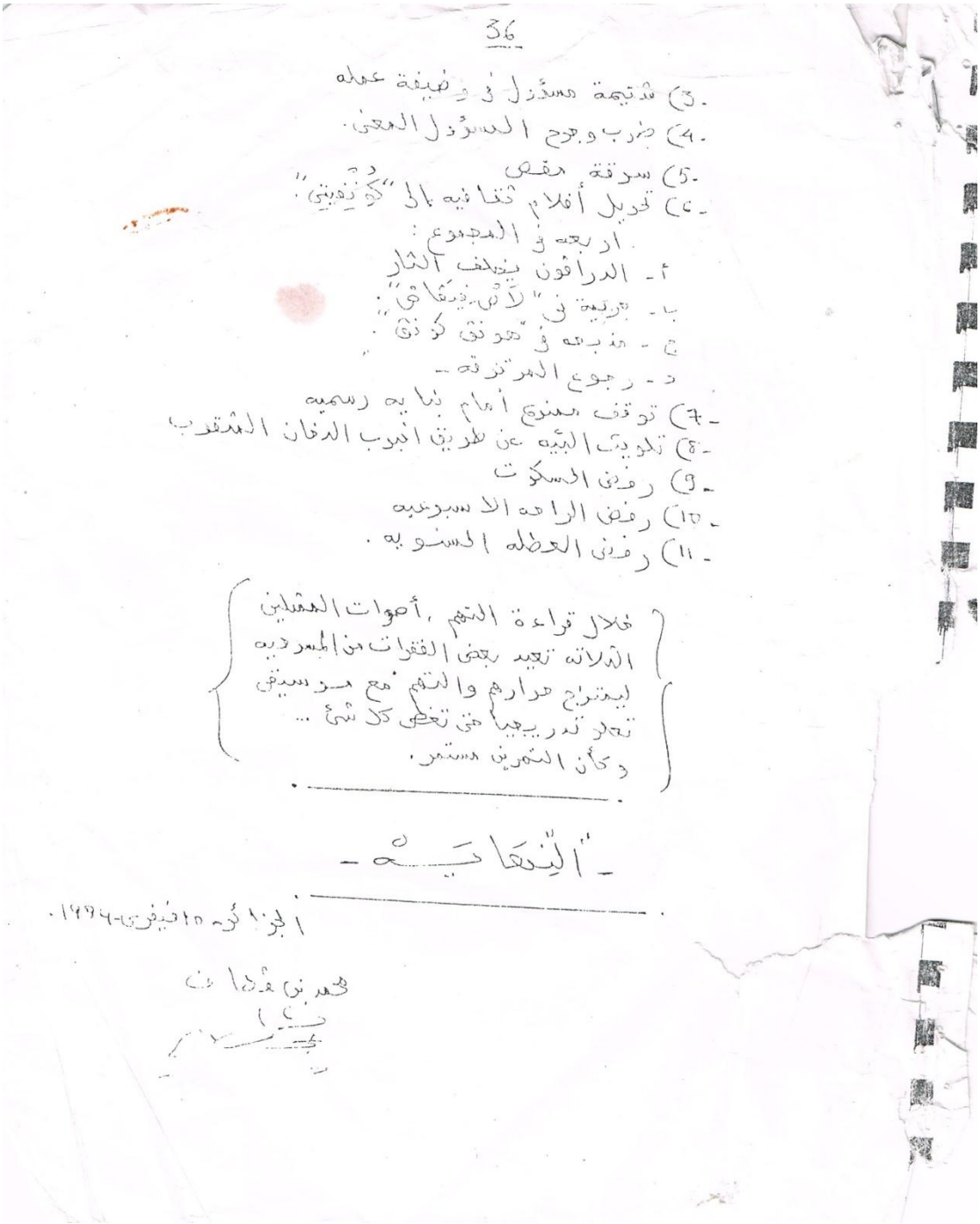
: عيبت الوتر انوتر و القصيد الي عندى
امتاع الب والدفنه والسلام الي عندى
لكن نوتات مزينه هي الي تفرج لى
امتاع البلاد المقطعه الي عندى ... الوهيده الي عندى ...

الممثل : (وقد بدأ في همت يرجع كل شي لمكانه) .
الموسيقي : (مستمر) .. حتى وذلقيت في السماعات
والا في الطرق المدفره الي عندى
حتى وذلقيت في السماعات
والا في البيت المنزيه الي عندى
وبتي وتغيب وتزمع
تسمع بي ديما هنا
بتبكي وتضحك هنا
تموت وتحي هنا
على ظاطر هنا الي عرفت أمّي
وهنا الي لحام أبّي
وهنا تولدت أنا
وهنايي بلادي
وهي الوهيده الي عندى ..

الممثل : (وقد انتهى من توضيب الديكور كما كان عليه من قبل .)
الممثل : (يصرخ بأعلى صوته) . ما نروحوش !

ظلام دامس . صوت آلة راقصة . وفلاش
امتاع آلات تصوير نافذ في الوجوه
الثلاثة امتاع الممثل والموسيقي والمغني
من كل الجهات ، بينما صوت مهايد يقرأ
في التهم -

- 1) عدم تنفيذ أمر الاخلاء بالتي هي أحسن .
- 2) الاحتلال محل الغير بالقوة .



36

3) نتيجة مسؤول في وظيفة عمله
4) ضرب وجرح المسؤول المعني.
5) سرقة مقص
6) تحويل أفلام ثقافيه الى "كونفيتي"
اربعة في المجموع:
أ- الدرافون ينظف الثلج
ب- بريمة في "لاس بيغاص"
ج- مذبه في "هونق كونق"
د- رجوع المرتزقة.
7) توقف مسبح أمام بنايه رسميه
8) تلويث البيئه عن طريق ابرب الدفان المثقوب
9) رفض السكوت
10) رفض الراحه الاسبوعيه
11) رفض العطله السنويه.

خلال قراءة التهم، أصوات المقابلين الثلاثه تعيد بعض الفقرات من الجمهوريه ليقترح مرارهم والتهم مع موسيقى تعزف تدريجيا حتى تغطي كل شئ.. وكأن التمرين مستمر.

- النهاية -

الجزائر 15 فيفري 1996.

هدى فرادي

ملحق 4- إعادة كتابة مخطوطة التمرين بالحاسوب بإبراز تقنية (المسرح داخل المسرح) حتى يتسنى لنا قراءتها، فقد كتب بن قطاف مسرحيته التمرين بخط يده، وكانت صعبة القراءة ، فتفضل الممثل عباس محمد إسلام وساعدني في توضيح بعض الكلمات الغامضة بمكتبة المعهد العالي للفون الدرامية ببرج الكيفان في 30-31 جوان 2015.

التمريـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــن

الممثل: (أعوذ بالله من الشيطان الرجيم)، بسم الله الرحمان الرحيم... يا خي منام يا خي يالطيف ... [1](هذا ماشي قرنيط هذا)[2] ، عمري ما شفت واحد قده ... الشمس أتحجبت لما وقف على كرعيه... ومكركر كل شي في طريقه ... مدارس، ديار، مستشفيات، بنوك، مؤسسات عمومية، شركات وطنية، الحشيش الأخضر و حتى الآثار التاريخية، كل شيء ! و ذيك السرعة اللي كان يتحرك بها ... عييت نجري على طول جهدي و ندير في واحد الخطوات ، والو ... كل ما ندور وراي نلقاه حال فمه عند راسي ... مزيه فطنت في الوقت المناسب ... رايح يبلعني ما فيهاش . (يأخذ المنشفة) ما نعرف علاه في المدة الآخرة هذه ، يجوني واحد المنامات يا لطيف ...(يبدأ يغسل في وجهه). مع أني ما نأكل حتى شي ثقيل في العشاء . كاس حليب صغير وطرف خبز يابس هذا ما كان... حاجة خفيفة مليحة للصحة ... صحيح مكثر منها بزاف ونستعرف ... لكن الله غالب من طبعي مكراش ، أنموت على هذه الوجبة الشفافة ... تقول كتبولي عليها ، من اللي خرجوني من الخدمة على جال إفلاس الشركة الوطنية أمتاعنا[3] ، رجعت ما نصبرش عليها ، فيها واحد البنة ، تخليك ما تدورش لجهة اللحم خلاص .

---

[1]- (...) وضع المؤلف ثلاث نقاط ليترك الحرية للمثل في اختيار النبرة المناسبة.

[2]- ( ) الهوامش هي إرشادات كاتب النص على المخرج والممثل، والكاتب محمد بن قطاف في هذه المسرحية هو نفسه المخرج، فالممثل يغير كما يريد شرط أن لا يخرج عن الفكرة العامة لكي لا ينحصر خياله في إرشادات المخرج.

[3]- أمتاعنا =انتاعنا ، استعمل المؤلف اللغة الدارجة المهذبة الأقرب إلى الفصحى .

و هنا الحق يقال، الفضل كله يرجع للبقرات الأجنبيات اللي قاعدة تخدم في خدمتها بكل ضمير مهني ، طبعا كاين اللي رايح يقوللي : " يا خي ما دفعنا فيهم دم فوادنا و شريناهم بالدوفيز غير على هذا الشيئ ، باش يعطولنا حليب خاثر و معمر رغاوي ! ... هذا صحيح ، لكن نجاح العملية ما كانش مضمون ... هذو بقرات أجنبيات ... زيادة على المناخ و بنة الماء ولون القرط ، هناك قضية اللغة .ياو ماهوش نفس الموه... كل بقرة "والموه " أمتاعها ... كيفاش رايح نتفاهم مع كل هذه الجنسيات المتعددة ، و واش من "موه" رايح تستعمل باش تخليك تحلبها ؟ ما شي ساهل ...أحنا مع البقرة الوطنية بعد و عندنا مشاكل اتصال و حوار ، فما بالك بالأجنبية ...من غير إذا وقع تغيير جذري في النظام الحالي : " ما نعودو نستوردو غير البقرات اللي درست اللغات ، أو ندرسو اللغات للناس اللي مكلفين يحلبوهم ". و هكذا نكونو رابحين من الجهتين : إلغاء كل الترجمات التبقيرية ، و إنتاج حليب طالع مستواه الثقافي و حابط مستواه أمتاع الرغاوي ."..."لكن بما أنه واحد ما هو حاب تتغير حاجة في هذه البلاد " ... اللهم بنادم يلتهى بشي آخر أحسن ... (يشرع في تحضير قهوة) كاين ديما باش تلتهى ما تخافش كل شي يقدر يخصك هنا ... إلا المشاكل . كل مواطن عنده " الكوطا "[1] أمتاعه مدروس طبعا ... أنا فوق هذا حقي يجيني حتى للدار " روكوماندي " ... يا إما حس الشانطي اللي دايرنيه جيراني ... يا إما عتبة الباب أمتاعي مسدودة بالفضلات أمتاع جيراني ... يا إما أنبوب الماء مخرب من طرف جيراني... و حتى واحد ما يجاوب على شكاياتك . لا البلدية ، لا مصلحة النظافة ، لا مصلحة المياه ، و لا حتى جمعيات الرأفة بالحيوان ... " ملفك مغلوق " . هذا ما يعرفوا . أو " مودر " . " و ين درت السكر ؟ ... مزيه راني محتفظ بصور من هذا الملف ... هي ما بقاتش صالحة اليوم ، على بالي ... لكن إذا رجعت صالحة كاش نهار ، و هذا ممكن ، تسمح لنا على الأقل نعاودو نفتحو كل ما كان مغلوق ...أو مودر. راني نشوف من هنا في الفوضى أمتاع ذاك النهار ... من غير إذا كلات النار كل شي . والله واحد ما يقدر يزيد يخرج رأسه من الطاقة ... أنا على كل حال ما نقدرش ... الطاقة أمتاعي عندها مدة من اللي غبرت ... و ماشي غير هي ... حتى السطح ! حتى البالكونات ! لكن ما نروحش !!(ينتظر قليلا ثم يعيد بصوت أعلى) ....ما نروحش!!! (لا إجابة. فينظر للمخرج) . وذرك أن...

[1]– الكوطا = الحق

المخرج : (ينتبه فيشير للموسيقى) ... ما تنساش روحك جلول ... التلفون ...[1]

الموسيقى : أه ؟ .... آعفوا ...(و يأتي جريا بالسماعة و هو يرن بفمه) ترن ترن ترن ...
الممثل : (يأخذ السماعة بعنف) ...آلو ، ريزيدانس" عليوات الصابر ! آلو ؟ [2]

آه يمى...واش راكي ؟ الحمد لله . نعم ؟ نعم إيه ... يعني هذه الخطرة ثاني ما تقدريش تجي ... و هذه تولد غير نهار تسمع بيك جاية لعندي ؟ أنا جاب لي ربى أختي هذه راهي تدير فيهم بالعاني هذا "ليزاكسيدا " ... لا ما حسدتهاش الله يزيدلها ... ياك سلكت ؟ شحال ؟ ثلاثة ؟ برافو عليها ! لا مانيش مخلوع . الفرحة .... معلوم ، كاين اللي ما يفرحش بأحداش أولاد أخته زايد ثلاثة !... لا فرحان .... قلت فرحان ...أيوه ...المصحف ما هوش قدامي باش نحلف لك عليه ...كيفاش ؟ آه هذه ... لالا يمى ما نقدرش انجي ... قلت لك ما نقدرش أنجي ، عندي بزاف حاجات أنديرها ... معلوم مهمة ، عندي أولا قهوة الصباح لازم أنطيبها ، (إشارة للموسيقي باش يجيب له القهوة) عندي ثانيا رسالة هامة لازم أنكملها ، و عندي ثالثا خرجة مصيرية لازم نخرجها ... معلوم رايح يكون نهار صعيب ... كيفاش هذا " نقول ديما نفس الشي نهار ما نخرجش ؟ "... اسمعي يمى ! حتى و ما نخرجش نهاراتي ديما صعيبة ... ! ما عندي حاجة نكون ضحكة بين الناس...العزوبية ما هيش مرض يمى (يغلق التليفون في وجهه) ... آلو تقدري تغلقي التلفون في وجهي ، على بالي واش تحوسي ...نخللي الدار لبنتك و أولادها ...(يصرخ في التلفون) . ما نروحش ! (يضع السماعة) .هذا كامل على خاطر ما عطيتهاش طزينة أحفاد ... كللي ما كفاش اللي راه مرمي في كل مكان ... و اللي في حتى مكان ... (يأخذ فنجان القهوة) حب التكاثر هذا كاش نهار يودرنا ...(يجلس) أشحال نكره المكالمات اللي تطلع لك الدم للراس مع صباح ربي ... الدم الفاسد طبعا ...ما نفهمش علاش الناس تحب تلتهى بأمور غيرها؟ ياك راني هنا ، في شوكتي ، لا باس علي . مهتم بأشغالي ، أنستف في مشاكلي ، نوضب فيها ، نرقم فيها ، نعنون فيها ، بلا ما نطلب تدخلات خارجية أو داخلية ...علاش و ين يكون تخربيش لازم يجي لي ؟ ما نتزوجش يا سيدي ، بالسيف ! سبق لي و تولدت بالسيف ،

[1]– الخروج من التمثيل والدخول في حوار بين الفرقة المسرحية

[2]– العودة إلى التمثيل

أكبرت بالسيف ، عشت بالسيف ...بركات ! رانا في بلاد السيف و إلا واش ؟ (انفجار عنيف يزعزع الدار ، ينبطح على إثره الممثل و تروح الكهرباء)

صوت 1): و ين طاحو ؟ و ين؟

صوت 2) : و ين قلت لي أرميهم ...

صوت 1) : و خرج الماء ؟

صوت 2): لالا ،كاين حفرة كبيرة برك ...

صوت 1) :أمالا ما تطرطقوش كامل ... بالاك ! (انفجارات أخرى)

الممثل : (وهو منبطح في الظلام) . علاش يا خاوتنا علاش ! ياك ما نحفروش على بير في وسط المدينة بالديناميت ! (يمر وقت صمت) زعمة خلاصت المناورات ؟ (وبحذر شديد يتوجه نحو النافذة و يطل) يا محمد يا رسول الله ذيك الحفرة ! هذه لو كان تصب الشتاء ما نقدر ندخل لداري غير بالعومان . و هذاك واشنه ؟...ماكاش منها ! (صارخا نحو جيرانه) تقدرو على الأقل تحبطوا تلايمو مطارق الديناميت اللي ما تطرطقش !انعدام ضمير هذا... و حكمت لكاش أولاد صغار يجيوا يلعبوا في هذه السواحل؟ ...و طار لكاش واحد منهم راس ولا ذراع ؟ و في الجنان امتاعي ؟ شكون يتحاسب ؟ (و هو خارج) . قلة عقل هذه ... لا مبالاة... تهاون ... (من بره) هه هاي عند الباب ... و هاي أختها مساميتها ...و هذيك ... وشوف حذا الياسمين و في الخرجة و الهيه و الهيه والهيـــ ... إيهيه ، هذا زيتون و للينا نلقطوا فيه ! ... و الله ما هي فارية قاع ...يلزم على الأقل نصف نهار باش أنقي كل شي و يا ربي ...(و هو داخل) ...ما شي خدمة هذه ...ماشي خدمة . (يدخل ذرعيه معبيين ديناميت) محتم علي ذرك نلقالها وقيت ... واشنه مننا للثم ....داري و لات مخزن البارود أمتاع الحومة ، و ين رايح ندير هذا الشي كامل أناي و ين ؟ أه و ين ؟ (يحرس بعينه على مضرب) وين ؟... وين نخبيها؟ و ين نخبيها ؟ في جيبي ؟... (يلقى لها شوكة يحطها فيها) ... آه يا بنى عمنا آه ... من التعب ما خرجناش معاكم ... و دخلت الشرطة على غفلة و لقاتها مكدسة عندي ، و اش رايح أنقوللها ؟ لقيتها في الجنان ؟ طاحت علي من السماء ؟ مصيبة كبيرة هذه اللي يتحتم عليك ترفد الخماج

أمتاع الآخرين . ديما ... بلا انقطاع ...أبديا ...(صارخا) لكن ما نروحش ! ديروا حتى " البومبه أطوميك " إذا حبيتوا ، أنا قلت ما نروحش ، و ما نروحش !

(يتوقف عن التمثيل و ينظر للموسيقي اللي راه يتكلم مع الكواليس)[1]

الموسيقى: ...أشكون ، أنا ؟ . .. شكون ؟...آه المخرج (للمخرج) راهم يعيطولك ...

المخرج : شكون ؟

الموسيقى : " السكرتيره ' أمتاع مدير القاعة .

المخرج: (وهو خارج) كملوا كملوا ذرك نوللي (يخرج) .

(الممثل محاولا التركيز ليتذكر أين توقف)

الممثل : ... ألـــ ... ألـــ... و ين كنت هكذاك ياربي ...ألـــ ...

الموسيقى : (تلقائيا بدون تفكير) " ديروا حتى البومبة أطوميك إذا حبيتو أنا قلت ما نروحش وما نروحش " . و تروح تكتب البرية ...[2]

الممثل : (يشوف مليح معاه) . راك حافظ الرواية كامل أنت ؟

الموسيقى : إيه علاش كاش ما ...

الممثل : (مقاطعا و كأنه يقصد الموسيقي)... ديروا حتى البومبة أطوميك " إذا حبيتو أنا قلت ما نروحش ، أو ما نيش رايح ! (يعود للتمثيل) ... أوه تعياوا أتديرو الصعوبات في طريقي بالقناطر ...خوكم ثاني ما هوش ساهل ... إنما النظام مليح ...لازم كل شي ينخدم في إطار رسمي ومنظم : الكتابة !... ديما الكتابة ...عمرك ما تمل من الكتابة ...على بالي هذه الرسالة الألف وإلا الألفين اللي نكتب... لكن مادام الأمل مطبعك تكتب ... اكتب ... نتمناوا برك تكون هذه هي الآخرة إن شاء الله ... و هي اللي تجيب حقها ... (ثم ينظر فيها) ... ثم علاش ما تجيبش حقها ؟ كل الشروط متوفرة فيها : خط واضح و جميل ...التشطاب ما كاش ... وسخ

[1]– يتوقف التمثيل ويدخل الممثلون في صراع بينهم

[2]– هنا الموسيقي له ذاكرة قوية استطاع تذكير الممثل أين توقف في منولوجه بعدما نسي أين كان .

المداد ما كاش ... و الصرف و الإعراب يغيبوها لسبويه، أنظنها قادرة تجيب حقها ... طبعا لازم أنكملوها أولا ... الشي اللي ما هوش صعيب ...الزوج سطور الآخرين و هي فرات ... (يشد الرسالة و يتمتم نهايتها) ...أيوه ، في انتظار ردكم ... (يكتب) ...تقبلوا مني ، سيدي ... تحية ...الإخلاص، الـــ...الإخلاص ؟ ... ما بقاتش مستعملة اليوم هذه الكلمة ... لا نمحيو الإخلاص .(يشطب) ...أنديروها تحية الـــ ... الأخوة ... (يكتب) الأخوة ... لكن حتى الأخوة ما بقاتش موده " اليوم ... نمحيوا الأخوة ثاني ...(يشطب) ... أنديروها تحية ...وطنية ؟ ... ايه "الوطنية ثاني" وللات كلمه استفزازية في أواخر هذا القرن ... أيا نديروها تحية " سلام " ...(يكتب) ...سلا...لالالا... السلام هذه عندها شحال من اللي ترحات ... (يرمي القلم) ...واش رايح نقدر نزيد نكتب أيا ...لا إخلاص لا أخوة لا وطنية لا سلام ، واش بقى ؟ تحية واش ؟ ... أيا لا تحية لا هم يحزنون ... (و يكتب) ... تقبلوا مني سيدي ، " احتراماتي " ... مليحة هذه " احتراماتي " ... تبين أنك مؤدب ...و خاصة أنك تعرف مضربك ... لا مليحة ... دايما الاحترام لما تكتب للدولة .

(يكتب و يمضي) ... إح...ترا...ماتي... التاريخ ... و هي فرات .

(يتفقد الرسالة بنظرة أخيرة) ...بلا شك تكون فيها شي غلطات نحوية مخبية ... لكن هما ثاني يديروا غلطات ، و أكبر ... رانا متسالكين ... ثم ما نيش نعدي في امتحان راني نقدم في شكاية ...

المخرج: (داخل مباشرة يرفد في حوايجه) . لا شكاية لا سيدي زكرى حبسوا كل شي .[1]

الممثل : و البرية نـــ...

المخرج: تكملها في قاعة أخرى إنشاء الله إذا لقينا .

الممثل : علاش ؟

المخرج : على خاطر يلزمنا نفرغو هذه . قالك مكرية لاجتماع حزبي .

[1]– يخرج الممثلون من التمثيل ويدخلون في صراع بينهم، لأن المخرج طلب منهم إخلاء القاعة

الوسيقى : نزيدو نرحلو ثاني ؟

المخرج : (وهو يجمع في كل أوراقه) نزيدوا ثاني إيه ... و بلا بكاء علينا صحة ... شكاياتنا نعملوا مليح نخبوها لأوقات أصعب من هذه ... أيا ، فرغونا الساحة بارك الله فيكم ! (و يدخل كل حوايجه في المحفظة) .

الممثل : بكل فرح و سرور! (للموسيقي) هيا حبيبي ، تفضل !

الموسيقي : لا تفضل أنت الأول !

الممثل : لا وراسك غير أنت اللي ...

المخرج : (و هو خارج) نتلاقاو غدوة الصباح في قهوتنا " الرنبوان " (يختفي)

الممثل : واش من قهوة و واش من "رونبزان" ؟

المخرج: قهوة " الرونبوان" أمتاع الفنانين !

الممثل : (يبدأ يغني بسخرية مرة وبصوت منخفض ، ثم شيئا فشيئا غضبان و يلايم في الديكور)

دوري دوري يالسانيه حمارك طاح وسط الدالية

صاب حبل مكتف زايلة حسباته جاها بالفايدة

زادلها عقدة هايلة و أعطاها بصهلة عالية

هيها الله لا دارت ... الله لا سكات

هيها الله لا تحلت ... الله لا فرات

دوري و حدك السانيه هو في الدمعة التالية...

(ثم يحبس ويبقى متبع الموسيقي اللي راه يغني و يشطح وحده)

الممثل : لو كان تحبس الشطيح أنت و تكسل ذرعيك ما شي خير ؟

الموسيقي : ... باش نروحو لوين ؟

الممثل : هاو راح المخرج يحوس ... (متوجه لإخراج قطعة ديكور)

الموسيقي : هذاك اليوم يتشلفط من كرعيه ...

الممثل :و حنا من اليدين ... أتكل على الله ...

الموسيقي : يعني الرحلة فيها فيها ...

الممثل : خلاصت دالتك ...

الموسيقى : حقيقة زمان مشؤوم على المسرح هذا ، ما عندهمش حاجة أخرى يديروها هذه الأحزاب ؟

الممثل : (و هو خارج) ... يتمرنو هما ثاني...

الموسيقي : لكن على واش من دور على واش من مشهد؟

الممثل : (من الكواليس) حياة على بابا و الربعين و زيرا .

الموسيقى: هذه مأساة في شحال من فصل ؟

الممثل : (داخلا) هذا مسلسل مغامرات ... حرك روحك شوية صحة .

الموسيقى : و ين رايحين نديرو هذا الشي كامل ؟

الممثل : في الكواليس أولا ، على ظهورنا ثانيا ... ثم في " الكاميونات " ثالثا... كالعادة ! (ويخرج بقطعة أخرى) .

الموسيقي : (يجلس كاره) . هذا ماشي حق أنقولك الصح . يزيد بنادم يحمل كل هذا الشي على ظهره ... الديكور هذا عمره ما رايح يلحق صحيح للعرض الأول .

الممثل : (و هو داخل) ... الديكور حاجة حية، صحيح... لكن راه ما يتنحاش وحده ...

الموسيقي : و لو كان تروح تجيب الكميونات من قبل ، واش قلت ؟ هكذا نرفدواا من هنا نعبيو من هنا ، " ديراكت " ... والديكور ما ينضرش .

الممثل : أنت راك حاب تزيد فيها خمسة دقايق راحة ...

الموسيقي : و الله والو ... باش نربحو شوية وقت برك .

الممثل : نربحوا الوقت ؟ (و هو يبحث على المفاتح) أمالا هاك وروح أنت بنفسك تجيب الكاميونات (يعطيه المفاتح) . أيا أقفز، ما تضيعش الوقت ...

الموسيقي : لكن ما على باليش حتى وين حابسه .

الممثل : قدام محطة القطار ! هاذيك الكبيرة ، الشابة، اللي غير كما زرتوها...

الموسيقي : واش بيك ، هبلت ؟ أنا نقدر نروح حتى لثمه على كرعيه ؟ بعيد بزاف على واحد قاصر كما أنا صاحبي . قول ما نيش مولي حتى لنصف الليل .

الممثل : أنت ما تولي قاصر ومعوق غير نهار تساعدك ... و أنا راني بديت نكره من التملعيب أمتاعك ... و كاش نهار ...

الموسيقي : بالعقل خوي بالعقل .حتى أمتاع الخدمه أنواسيه ! أنت تروح تجيب الكاميونات إلى هنا ، و أنا من هنا نوصلها من " للقاراج " و هي فرات .

الممثل : و علاه أنا ذرك رايح نغلبك ؟ ... أستنى خوي . ذرك تجيك الكاميونات ... صحة . ..(مشتغلا) ... حمل أمحمد . طبع أمحمد. سوق أمحمد...و مثل ثاني أمحمد ! ثم واش ؟ الشخصيات المأساوية اللي نمثلها عايشة خير مني .

الموسيقي : هاو أنطلق واش يحبسه .حاسب روحه الفنان الوحيد في هذه البلاد اللي رايح يكمل حياته سايق ولا حمال (صارخا) أنا ثاني كنت ممثل ! و من الملاح ! ... مع الأسف " بروجيكتور[1] " ما كانش حاكم مليح ردني رجيسور[1] ... موسيقى ثاني ... و حتى ملقن . و طبعا ممثل كتوالم .

[1]بروجيكتور = PROGICTEUR= كاشف النور ، سقط على الموسيقي أثناء الانفجار العنيف فأصبح أعرجا

ما بقات حتى صنعة ما خدمتهاش في هذا الميدان ... إلا الطلبة . و هذه و ما تخلعنيش قادر عليها ... حوايج مقطعين عندي ، الوسخ ،أنعادي الماء و الصابون شهر وإلا شهرين ، الوجه الصحيح نشوف من أين نشريه ، القطارة مقعده على ميزان البلاد الكلمات شعبية و نتكلو على الله: (يخي) .

لما ضياقت بنا الأحوال يا الزين و تغلقت الأبواب ذات وجهين

أخرجنا الوجوه بالعرق وشافين كفنا ممدود والكراع في الطين

القينا سلطان و حكام دايرين على مترد ذهب متحاميين

قلنا السلام ياوجوخ الشابعين يا كرام الحي الزاهيين

يا نتاوع ربي يا المومنين

(تنسحب الإضاءة تدريجيا حتى الظلام الكامل مع نهاية الأغنية)

ياو داروا لينا ساكتين و خزروا فينا متعجبين

وراوا أنياب مكشرين و دعاوا علينا كاملين

الله يجعلكم خاسرين ضيقتوها يا السامعين

لا خليتوا قلوب ساليين لا خليتواا عقول شاحنين

لاخليتوا صغار رايحين لا خليتو كبار راقدين

و لليوا من أين جبتوا خايبين الله لا تربحكم آمين

قلنا لا تزعف يالزين سلمنا برك و رايحين

خاوتك عرب رحالين و مساحات ربي واسعين

ويا متاوع ربي يالمومنين...

[1]ريجيسور= REGISSEUR= مساعد المخرج

لكن هناك عظم ! إذا بدا الإنسان يمد في يده باش يصدقه عليه حياته ، يا هل ترى هذه الحياة تستاهل نعيشوها ؟

(إضاءة على الممثل في قاعة أخرى و التمرين مستمر من حيث تركناه في المشهد السابق)[1]

الممثل : إلى ، السيد ...الجمهورية ...رية (يلصق الظرف) . نتمنى أن هذه المرة يعرفوا على واش من جمهورية نتكلموا ، و ما يرجعوهاليش كالعادة مكتوب عليها " عنوان مجهول " (يحطها على الرف) ... على كل حال هذه المره ما عندهم و ين يا هربوا رايح نديها أنا بنفسي ، و نحطها في يد المعني بالأمر أنا بنفسي شخصيا و مباشرة : (صارخا نحو جيرانه) . و نشوفو إذا يبقى دايما يجيكم الضحك ! على خاطر يضحكو أولاد الحرام . تزير على جارك ، وتحتم عليه يشعل الضوء في عز النهار ، حاجة تضحكهم . لكن تقدروا تطلعو حيوطكم ، ما نروحش ! لوين حابين يوصلو ؟ للسماء ؟ راهم فيها بعد ... هذا مرض هذا ... غير اللي مضروب على بنيان الحيط اللي يغطي أمتاع جاره . قريب نولي ما كاش من أين ندخل لداري ، لكن ما نروحش !! ... كاين عدالة في هذه البلاد لا ؟ ماشي دايما مع اللي يحتاجها ، صح ... لكن تنسى و توللي معاه ... قضية صبر هذا ما كان ... و خوك صبور ما تخافش ...عندي حتى التكنولوجية أمتاع الصبر ...عنصر ثقافي وارثه على بابا الله يرحمه ... اللي ما كانش من والى ... كان الثوري الوحيد اللي يقدر يجري بكراع حطب . من وزارة لوزارة بش يحصل على " البنسيون " أمتاعه ...و هذا بواحد الهدوء وبواحد الصبر ، دخلوا في التاريخ ...ما نروحوش بعيد ، علقوله وسام الصابرين غيابيا ...

المخرج : بعد الوفاة [2]

الممثل : كيفاش ؟

المخرج : بعد الوفاة ، ماشي غيابيا .

---

[1]– بعدما وجد الممثلون قاعات أخرى عادوا إلى التمثيل وهم يتممون مشهدهم السابق

[2]– تصحيح المخرج للممثل لأنه لم يتمثل النص وخروجهم من التمثيل ودخولهم في صراع بينهم

الممثل : يا ودي في الحالة اللي وصلنا ليها ديرها غيابيا بعد الوفاة، و خلينا نكملو ، صحة ...

المخرج: بلا تعليق ، يرحم والديك ... مكتوب بعد الوفاة قول بعد الوفاة .

الممثل : ماعليناش يا سيدي " بعد الوفاة" أعطيني الفقرة الآخرة ...

المخرج : (يقرأ) ما نروحوش بعيد ،علقوله وسام الصابرين بعد الوفاة و بما أني وليده...

الممثل : (مكملا) ... ما نقدر إلا نشوفه و نكون في مستواه ... ياو ماسماونيش علي لاباصيانس" " [1] باطل . أنا ثاني نعرف نصبر ... و نصبر حتى صبري يذيقها بالصبر ... هما ثاني بالسيف عليهم يصبروا . على خاطر ماشي غدوه اللي رايحين يتهاناو مني ... الفرق بيناتنا برك ، هو أنه يقدروا يصبروا فوق بالكونات عالية، تسمح لهم يتفرجوا على الشمس ، و هي حابطه عريانه ، و تشطح لهم في "فالز" نمساوية [2]مخليه وراها مشهد مزوق باللوان الطيف .

يكون منظر رايع بلا شك ... تقريبا خيالي ... على كل حال بالنسبة لي أكثر من خيالي . ماشي من هنا اللي رايح نشوف منظر كهذاك . و شي معقول .

ما توصلناش نفس الصورة . أشكال هندسية كثيرة داخله في اللعب : المكان اللي أنت فيه و ين يطيح الخيط الأول أمتاع الضوء ، و ين يخلاص الآخر ، قوتهم ، كثافتهم ، و حسابات أخرى بالعرام ما نهدروش عليها . لا أكيد ، رؤية الشمس نازلة تشطح ما هيش نظرة جماعية للعين المجردة . وعلى بالي واش راني نهدر ، هذه أعوام ذرك و أنا نشوف فيها غير تغرب هذه الشمس . نسيتها من أين تشرق ... نسيت حتى أنها تشرق لكن واش ندير مع جيران كما أمتاعي . و نحمد ربي اللي بقات لي هذه الفتحة . شكون يامن أن هذا المضرب ما كانت فيه غير داري محوطه عليها التشينه ... آه يا الدولة لما تحب تسكن الموظفين أمتاعها ... تتبرع بأراضي ماشي أمتاعها ، تسلف دارهم ماشي أمتاعها ، و تزير المواطن اللي هو أنا بين ثلث حيوط ، تقول ما نيش أمتاعها . و بدأت من ملاحظة قالتها مرأة الوزير:

[1]–العودة إلى التمثيل

[2]– رقصة نمساوية =رقص دائري

المخرج: قالتها مرأة السي فلان ، ماشي الوزير .[1]

الممثل : مرآة السي فلان : أوه سيد الوالي كمل الطابق ...

المخرج : " السي فلتان" ماشي سيد الوالي

الممثل : كما حبيت ، أملا "سون إكسيلانس ".

المخرج : علاش راك تخلط هكذا يا محمد، ما كاين لا وزير لا والي لا " سونيكسلانس " .

الممثل: أملا واش كاين ؟

المخرج : المؤلف كاتب " سي فلان و سي فلتان و سي علتان " عاودلنا من الأول يرحم والديك .

الممثل : من أين من الأول ؟

المخرج : من اـــلـــ ... آه يالبلدية لما تحب تسكن الغاشي أمتاعها "...

الممثل : آه يالبلدية ماشي آه يالدوله ؟

المخرج : البلدية برك يا محمد ، البلدية .

الممثل : صحة ... (يمثل) [2] ...آه يالـــ ... لما تحب تسكن الغاشي أمتاعها ... تتبرع بأراضي مايش أمتاعها . تسلف دراهم ماهيش أمتاعها ، وتزير المواطن اللي هو أنا بين ثلث حيوط ، تقول ما نيش أمتاعها . وبدأت من ملاحظة قالتها مراة السي فلان ... طلت على البالكون وقالت " أوه السيد فلتان كمل الطابق الثاني أمتاعه !. و السيد راجلها شعلت فيه النار ، الشهر ماكملش كان مطلع الطابق الثالث أمتاعه ... طبعا ، السيد علتان باش ما يبقاش هو الآخر . هجم على الطابق الرابع و كسله في خمسطاش نيوم ...أمالا السيد فلتان لما شاف الدعوة غير طالعة ، قفز هو ثاني و جابه في الخامس ، و بدا الإعراب بالبريك و السيمان : أنت تطلع ؟ هو يطلع ؟ أنا اطلع ! أنت تطلع ، هو يطلع ، أنا أطلع ، أنت تطلع ، هو يطلع . أنا أطلع، أنت تطلع ،

[1]– تصحيح المخرج للممثل لأنه خرج على النص الأصلي

[2]–العودة إلى التمثيل

هو يطلع ... و هكذا منذ سنوات نحس روحي ساكن في "لاكاف" أمتاع الدولة (صارخا) لكن ما نروحش !

و نمرمدكم أمام العدالة ! اليوم بعد نمشي نحط الشكاية أمتاعي الجديدة و نحلف لوكان هذه ثاني ما توصلش لوين لازم توصل ، غير يكون فيها اتخاذ موقف ... ونأخذ موقف !على خاطر زعافي راه صعيب إذا ترونت .

مزية ما نزعفش بالخف . و خاصة ما نزعفش ديما . بالعكس معروف بالهدوء ...و مشهور به ... في الأوساط اللي ندور فيها على الأقل . على خاطر الآخرين : " هذا مهبول ! ديما غالق على روحه في الدار ، عمره ما يخرج ! " و مع هذا نخرج لما تكون عندي شكاية نرميها في البريد ... و إلا لما يستدعيوني في دار العدالة ... من غير هذا ما نشوفش واش يقدر يخرجني لبرة ثم بصراحة ، ما بقاتش عندي نشوة الخروج (المسيقي يبدأ يوتر ، المخرج يحبسه)

ما كاين حتى واحد بره ... لا شاعر ، لا حاكي ، لا فاعل خير . سانفونية الصمت و الغربة . (المخرج يقلب الأوراق بحثا عن هذا النص) كل شيئ مخبي تحت نوتات تلقف ، خارجه من لحن مكسر ... حتى شي ما بقى يتسمى بأسمه تحت سماء بلادي ، لا الحب ، لا الكره ، ولا حتى الحزن ، كل شئ مخفي في النظرات ، (يمثل فجأة بالفصحى) كل شيئ على وزن الإشاعات ، و كل شوارعنا تتقيأ كلمات مصورة ألوانها سرابيه.. . شيئ ما متعفن في هذه المملكة ، حيث لا يجد حتى الشهداء راحتهم. [1]

المخرج : (يوقفه) هاي ! هاي ! احبس أصاحبي أحبس !...

الممثل : عفوا ، عفوا ، إن هذه المملكة " جمهورية ...

المخرج:قلنالك أحبس !

الممثل : ماذا هناك ؟

المخرج : يرحم والديك من أين خرجت هذا الشيء كامل ؟

[1] – (شيء ما متعفن في هذه المملكة ،حيث لا يجد الشهداء راحتهم) عبارة مقتبسة من نص هاملت لشكسبير، خروج الممثل عن النص الأصلي.

الممثل : هذا الشيئ كامل واش ؟

المخرج : اللي كنت تقول فيه ذرك ... ما هوش موجود في النص قاع .

الممثل : كيفاش هذا ما هوش موجود في الـــ...

المخرج : ما هوش موجود إيه ، خلقتوا من راسك .... شوف بعينك . بعد : " ثم بصراحة ما بقاتش عندي نشوة الخروج " ، واحد من جيرانك يعيطلك من برة .

الممثل : تقصد أني كنت نقول في نص ما هوش في الـــ... النص.

المخرج : هي بالذات

الممثل : تقصد أني نهترف ؟

المخرج : نجعلوها .... تخلطولك الخيوط .

الممثل : تقصدني مهبول يعني ؟

المخرج : واش أدنا لهبال يا محمد ... ثم ما طاحتش السماء . حاجات كهذه قادرة تصرى لأي واحد . كاين بزاف ممثلين يتأثروا بأدوار سبق لهم و لعبوها ، و إلا ، بأدوار ... متمنين يلعبوها.

الممثل : على من راك تمعني ؟

المخرج : شكون راه يمعني ؟ الفقرة الأخرى أمتاعك برك ، فكرتني فالجملة الشهيرة اللي يقولها هاملت : " شئ ما متعفن في مملكة الدانمارك "...

الممثل : إيه و من بعد ؟ حرام اللي يحلم ؟

المخرج: لا ماشي حرام اللي يحلم ، لكن ...

الممثل : لكن واش ؟ مانيش قادر نمثل الموقف كما ينبغي و قيله ؟ صعيب علي و قيله ؟

المخرج: لالا ذرك أحنا ماشي ... بصح ما عندك حتى علاقة " بهاملت " .

الممثل : كيفاش هذا حتى علاقة ؟ ما هوش إنسان نحاوله بلاده ؟

المخرج : كاينة .

الممثل : وقتلوله باباه ؟

المخرج : كاينة .

الممثل : و تزوجوله يماه ؟

المخرج: كاينة .

الممثل : الشي واضح؟ لا؟

المخرج : الشي واضح ؟ لكن العلاقة وين ؟

الممثل : في تشابه الوضعية يا صديقي ! ماشي نلعب هذا الدور وعينيه مغمضين ؟ بلا تمثيل و بلا مكياج و بلا حتى ملابس تاريخية ...

المخرج : صحيح و لكن ، موهبة التشابه وحدها ما تكفيش ، باش تلعب هاملت، اللي يلعبه يلزم يكون قبل كل شيء شويه صغير عليك و خاصة شوية شباب عليك .

الممثل : ... و لو كان نكملوا يمات هذا التمرين ...

الموسيقي : هذه فكرة مليحة .

المخرج : و لو أن فكرة هاملت ماهيش دونية ... إنما أنت تعرف ... ماعندناش إمكانيات نطلعو رواية كهذه ... مسرحية كيما هذه .

الموسيقي : عنده الحق يا محمد ... ماعندناش إمكانيات ... حبيتنا نطلعوا هاملت مونولوج ؟

الممثل : على الأقل تكون تجربة أولى في العالم !(بأكثر صراخ) والفريدة من نوعها !!

المخرج: تظهر لي شويه زعفان هذا الصباح ...

الممثل ما نظهرش شوية زعفان هذا الصباح ... راني زعفان هذا الصباح !

المخرج : نقدروا نحبسوا خمس دقايق إذا حبيت .

الممثل : ما يجوزليش الحال في خمس دقايق (بين أسنانه) لو كان أنحبسوا خمس دقايق كل ما يجيني الزعاف مانخدمش طول العام ...

المخرج: أي صحة خلاص ذرك .... أنقزو للمشهد اللي من بعد " السيد فلان مغير الهيئة أمتاعه باش ما تعرفوش ، يجى يعرض عليك شراء الدار متاعك بسومة خيالية ، ترفض طبعا ، السيد فلتان اللي جاته نفس الفكرة يقدم بنفس العملية ، لكنك ترفض ديما ...

الممثل : و بما أن الممثلين اللي يقوموا بهذه الأدوار ما همش هنا ، رايحين أنقزو هذا المشهد ... من غير إذا حبيت تلعب في مكانهم .

الموسيقي : (يرفع صبعه لكن واحد ما ينتبه له)

المخرج : ما نلعب في مكان حتى واحد ... نروحوا للمشهد اللي يجي بعد المشهد اللي نقزناه ...

الممثل : اللي يجي فيه " السيد علتان "؟

المخرج : السيد علتان ما يجيكش ... يبعث لك بنته.

الممثل : أمالا غير زيد نقز ... هاي حتى الممثلة ماهيش هنا ..

المخرج: لا راهي هنا . (يعمل إشارة للموسيقي) واقفة قدامك ... محمرة ، محرقسة ، ترمش في عينيها، راك ديخان .[1]

الممثل : راني ديخان ...

المخرج : لا شوية أكثر من هكذا ...

الممثل : هاه بزاف أكثر من هكذا ...

المخرج: و لكن رغم هذا ، تبعثها تحوس هيا ...

الممثل : هيا طيري من هنا ! روحي قولي لباباك ما عندي ما نبيع ! إرسالك لي مزوقة هكذا يعتبر رشوة، و قبولك أنت بهذه المهمة ما زدلكش في الزين ...

[1]– تقمص المخرج دور الممثلة الغائبة والعودة إلى التمثيل

الموسيقي : (ممثلا دور البنت) راك تشتم فيا يا سيدي ؟

الممثل : لا راني نلوم فيك برك ... على خاطر راكي غايظتني ...

الموسيقي : علاش نغيظك ؟ راني نقطع في حوايجي ؟

الممثل : هذا الساعة أنا اللي راني نقطع في حوايجي .

الموسيقي : و إذا أنت مهبول واش حبيتنا نديروا لك ؟

الممثل : إذا هبلت / من الحيوط اللي تطلعوا فيهم ديما لفوق ، من زبلكم اللي ترموه من الفوق ، من كلابكم اللي ربيتوهم على النباح غير وين يشوفوني ...

الموسيقي : (يمثل بجد) و مازال الخير القدام ، على خاطر غير هذه الدار اللي ندوها ... أحنا ثاني عندنا الحق في بنيان "البيسين" أمتاعنا .

الممثل : عمرها ما تصير وأنا حي !

الموسيقي : أمالا تصير و أنت ميت !

الممثل : ضمايركم تتلطخ بالدم !

الموسيقي : ضمايرنا تنغسل !

الممثل : لكن تبقى ديما تريح !

الموسيقي :كاين " ديودوران" لكل ريحه . و أنت إذا خفت أتجيف ، بيع ! بيع و تهنى ... و أنا راني هنا نساعدك باش تتهنى ... و أنا راني هنا نساعدك باش تتهنى ...

الممثل : كيفاش تساعديني و أنت تخرجي في من الدار ...

الموسيقي : نخرجك من الدار ، لكن ندخلك في قلبي . (يطيح على ركابيه) آه حبيبي . نتزوج بيك . نوعدك اغير نكتبو العقد غير تكتب علي الدار ...

الممثل : (بمجرد ما يطلع له وجهه و يشوف فيه ينفجر بالضحك).

الموسيقي : نقدرو نعرفو واش راه يضحك فيك ؟[1]

الممثل : (محاولا مقاومة الضحك) ... آه يا حبيبي و ... نتزوج بيك...و يقول فيها من قلبه ...هاهاها...

الموسيقي: هذا اللي مكتوب في النص ، لا ؟

الممثل : حقك تلعب الدور في مكان ليندة ... و الله برافو عليك ...

الموسيقي : شوي احترم من فضلك أه ... مانيش هنا باش نضحكك ... أنا حبيت نعاونك برك ، باش مانزيدوش أنقزو هذا المشهد ثاني ...

الممثل : اسمح لي ... ماشي غرضي ... لكن الموقف أمتاعنا ...

المخرج: ما فيه ما يضحك الموقف أمتاعنا

الممثل : لالا فيه : ثلاثة مهابل قاعدين يتصالبو ، باش يطلعوا رواية في جلسة مغلقة .

المخرج: بالسيف علينا إذا ما حبيناش نحبسو.. .

الممثل : و إذا حبسنا واش رايح يوقع في ميزك ؟ رايحة الأرض ما تزيدش تدور ؟

المخرج: تدور لكن بلا بينا ...

الممثل : تعمل مليح . هكذا تصح لنا مرة نكونوا متفرجين . نشوفوا شوية الغايبين يلعبو .

المخرج : اسمع أنا ماهوش جايني على الضحك اه خليونا نكملوا بارك الله فيكم...

الممثل : بصح واش من فايدة نتمرنو بلا حضور الممثلين الآخرين؟

المخرج: يا سيدي نتمرنو غير على المشاهد اللي تكون فيها وحدك .

الممثل : حاجة جديدة زعمة ...إيه هذه قريب ستة أشهر و أنا غير وحدي ...

[1]– خروج الممثلين من التمثيل والعودة إلى الصراع مجددا.

المخرج : بلا تعليق من فضلك ! (و ينغمس في النص بينما يتلقى الموسيقي إشارة من الكواليس ... يخرج) ... ايوه ... صحه ... انقزو هذه ... انقزوا هذه ... هذه ثاني ... و هذه ... أه ! ندخلو مباشرة في المشهد اللي يلبس فيه حوايجه باش يخرج .

الممثل : (باحثا في النص) ... حاجة ظاهرة ... إذا لبس حوايجه باش يخرج يا خي ... ماشي هذا ... هذا ثاني لالا ...آه ها هو ...

المخرج : لقيت روحك ؟

الممثل : خلاص ... (نظره أخيرة على النص) ... الكاشني أمتاعي ! ... وين راه الكاشني أمتاعي ...آه الكاشني أمتاعي ... (و يأخذ مكانه) .

المخرج : نقدرو نبداو؟

الممثل : معلوم .

المخرج: أيا موسيقي ! (يطرطق صباعه .لا شيئ) موسيقى ! (لا شيء) ... و ين راه "بطهوفن أمتاعنا ؟

الموسيقي : راني هنا . (و هو داخل بطاولة عليها إزار أخضر و ميكرو)

المخرج: واش راه يدير هذا ؟ و ين زادم بهذه الطابلة أنت ياو ؟

الموسيقي : راني نربح في الحسنات . أنعاون في مدير القاعة برك .

المخرج: واش معناه ؟

الموسيقي : معناه لازمنا نحوسو على مضرب آخر نتمرنو فيه ...

المخرج : لكن علاش ؟

الموسيقي : كاين ناس عندهم اجتماع حول تدعيم اقتصاد السوق .

الممثل : (مصعوق) في المسرح؟

الموسيقي : كل واحد يلعب و ين يقدر .

المخرج: ما تتحركوش ، نروح نشوف واشن هذه الحكاية (يخرج)

(الموسيقي و الممثل يتخازروا في صمت كأنهم جامدين)

الممثل : (بعد وقيت ، صاحبي نبداو الرحيل ؟

الموسيقي : نستناو شوية حتى يرجع و ...

الممثل : ما فيهاش فايدة ، راحلين و ربي كبير ...

الموسيقي : و ين على بالك . ربما يقدر يقنعه يخلي لنا القاعة . ساعتين أخرين . قيس ما نكملو هذا المشهد ...

الممثل : عندك أمل يفضلونا على ناس يتكلمو لغة " السوق " ؟

الموسيقي : كل شيئ ممكن في بلادنا .

الممثل : إلا هذه .

الموسيقي : أشحال متشائم يا خوي (متوجها لمكانه)

الممثل : (وهو متوجه نحو الكواليس) و أنت أشحال تحلم يا خوي . (يقابل الكواليس ، جامد)

الموسيقي : الأحلام باطل ، تعاونك تعيش ...أرى قارو أرى .

الممثل : في جيب الفيسته (ديما نحو الكواليس) على اليمين !

الموسيقي :(يأخذ قارو و يرجع العلبة للجيب) ما يكونش عندك باش تشعل ثاني ؟

الممثل : باش تشعل ، كاين ... على اليسار ... (فجأة) : وهذا واش راه يدير ذرك؟

ندوة صحفية ؟ حاجة كهذه ماتطولش ... (يترنح ببطء من الأمام إلى الوراء) ." يا هل ترى تقدر تخلي لي القاعة ساعتين آخرين يلا حبيت، ما نقدرش سبق لي و كريتها مع السلامة تلقاو الخير و السلام عليكم و رحمة الله و بركاته " . بعد هذا ما بقاش ! رزم قشك و طير . ما هوش شي جديد :

الأسفار تكون الشباب ... حتى بالشعر الشايب ... شيء مليح الإنسان يبحث دايما و أبدا على مضرب يطيح فيه ... يطيح فيه دايما ... ديما يطيح ... يطيح ... يطيح ... يطيح...

الموسيقي : (اللي هذه مده و هو يتبع في هذا التصرف بشي من القلق و الخوف) . محمد... ! محمد... ! محمد...؟

الممثل : (كأنه استيقظ) أه ؟... واشنه ؟

الموسيقي : راك مليح ؟

الممثل : علاش حبيبي ما نكونش مليح ؟

الموسيقي : لا غير لما شفتك ...

الممثل : شفتني واش ؟

الوسيقي : كللي ..كللي غايب !

الممثل : تقصد ماعنديش حضور ؟

الموسيقي : لا حاشا لله ، وإنما ... جاب لي ربي حضورك ...كان في جهة أخرى ...

الممثل: دير في بالك أنه عمري ما نكون في جهة أخرى لما نكون هنا . لحظة صغيرة برك ... خرجتني معاها نحوس .

المخرج : (متوجه مباشرة لجمع حوايجه) نتلاقاو غدوه الصباح في قهوة " الرنبوان" ... (يخرج) .

الموسيقي : واش من "رونبوان " ؟

المخرج : (من الكواليس) أمتاع الفنانين !

الممثل : (كالآلة ،و هو خارج) ... أنا ... أنا ... نروح نجيب الكاميونات (يخرج) .

الموسيقي : (موافقا خروج الممثل بعينيه) . هذا ما يطولش و يتخلطوله الخيوط . مزيه راني حافظ الرواية كامل ... و عن ظاهر قلب ... غير الفرقة اللي ما تحبش . كل شي راه هنا ..(مشيرا

لرأسه) كل الشخصيات : المذكرة منها والمؤنثة ... الحاضرة منها والغايبة . و حتى المؤثرات الصوتية الداخلية منها و الخارجية ... آه يا لو كان يعطوني فرصة ... قد هكذا برك ... و الله يا الدور أمتاعه غير نلعبه و عينيه مغمضين ... ما فيه حتى صعوبة يا ربي ...كل المشاهد اللي فيه ساهلة ... حتى هذيك اللي يغلط فيها ... خاصة هذيك ...أنا نتسائل كيفاش تقدر تغلط و يروح لك الكلام لما تقول " الكاشني أمتاعي ! وين راه الكاشني أمتاعي (يمثل)؟ هاهو الكاشني أمتاعي (يمثل) علاش راني مقلق هكذا ؟ كل شي رايح يفوت على ما يرام ... أنا متيقن اللي كل شيء رايح يفوت على ما يرام (تنقص الإضاءة ببطء) راني تمرنت بما فيه الكفاية : الظرافة ... اليدين ديما وراء الظهر ...

(الظلام يعم الخشبة – موسيقى)

(لما ترجع الإضاءة نحن في مكان آخر و لكن في نفس الديكور ، و الممثل مكمل التمرين على المشهد السابق)

الممثل: [1]أنا متيقن اللي كل شيئ رايح يفوت على ما يرام ... تمرنت بما فيه الكفاية على هذا ...الظرافة والأدب ، اليدين وراء الظهر ... العين من الحشمة تشوف غير إلى تحت . و كلمة "مولاي" في كل لحظة و حين ، ماكش محتاج لأكثر من هذا ، باش تكون الدخلة أمتاعك ناجحة !

الموسيقي : (داخلا بحركة راقصة)باش تكون الدخلة أمتاعك ناجحة ، بامتياز ![2]

الممثل: موخر والتمسخير من الفوق ... يخي وجه يخي ...

المخرج : (بنرفزة) هذا وين تجي أنت ؟

الموسيقي : ذرك نفهمك .. بالعربية كانت الـــ... و هذي كالـــ...

الممثل : (وقد رأى غضب المخرج يزداد) شد النص و أغلق فمك . خلاص السعيد . خلاص (و يغمض عينيه ليتذكر) .[3] ما كاش محتاج لأكثر من هذا ، باش تكون الدخلة أمتاعك ناجحة بـــ...

[1]– بعد ما وجدت الفرقة قاعة اخرى عادت الى التمثيل

[2]– دخول الممثل في صراع مع الموسيقي

[3]– يدخل في التمثيل بعد الصراع والنزاع الشديد الذي جرى بينه والمخرج

بامتياز ... (يفتح عينيه و يطل في النص) ... الحالة رايحة تمشي كما ينبغي . أنا متأكد . المهم .نوصل أنا الأول ... و نكون الأول لأول مرة ... (يمثل) آه ذيك الخيبة أمتاع جيراني لما يشوفوني ثم ، واقف أمامهم . اليد حاكمة شكاية والصبح يتهم . و هذا منظر . ما ني حاب انودره بحتى ثمن ... لكن حذار ، لازم نكون في المستوى . نعرفهم أولا أن حتى شي ما يقدر يباغتني ...حتى الأحوال الجوية ... (يلبس القمجة) . على خاطر اليوم ، اللي يلبس واش يقول الوقت ، يقدر يقول أنه كسب نصف القضية أمتاعه . طبعا رايح تلقى دايما اللي يشرك فمه باش يقول أني ما نحملش البرد . لكن في بلادي جميع الناس تدفي روحها في الخريف ، ورانا في الخريف . (يلبس السروال) العواصف تنزل فيه ديما بلاما تخبر... و هذا باش تمتاز عواصفنا ، ما تخبرش ...صحيح ما تطولش بزاف ... لكن يهدروا عليها بزاف ، في كل مضرب ، في المعامل ، في المقاهي ، في المكاتب ، و حتى في الوزارات ... خاصة في الوزارات ... (يعمل الكرافاطة) نهارات العواصف ، الوزراء ، أمتاعنا ، عمرهم ما يروحوا للوزارات أمتاعهم :

ذاك النهار الكل يبحثوا شهادة مرضية عندهم خوف أزرق من " البرنشيت" ... و عندهم الحق ... أتصوروا ذاك النهار واحد منهم يجيه أمر ، عفوا استدعاء، يروح للتلفزة . باش يدير خطاب للشعب ، في ما يخص الرشوة و مشتقاتها ... إذا كانت القصبة الرئوية أمتاعه مسودة . ما يقدرش يهدر ... رايح يكح برك ... و هذه عمرها ما صرات في بلادنا ، وزير يكح ... ثم الله لا يبلي و يقدر ، لو كان المتفرجين الكرام تحكم لهم يديروا " كورال" و يعاودوا ذيك الخطبة وراه ، ماشي الشعب كامل يصبح يكح ... ولو موالف بالكحان ... بصح العبد إذا كح بزاف تحكمه العوايه ، وإذا حكماته العواية ينقطع فيه النفس ، و إذا انقطع فيه النفس يطرطق و توللي " تحريض على الكحان الجماعي ".... من طرف وزير ! لا لا نفهم الوزراء أمتاعنا : " واقعد الدناء و استنى الصفاء ،" هذاك ما تقدر دير في ظروف كهذه . (يلبس المعطف و الكاشني) ثم في بلادي الزينة ، ما عندك ما تخسر إذا دفيت روحك مليح ... تسخن شوية أكثر من اللازم و هذا ما كان .. (اتنهى من لباس كل شيء) ... هاه ، و السلام ! هكذا واحد ما يقدر يقول أني ما حسبتش لكل حاجة حسابها . (يروح للرسالة) ياو رايح اندهش عباد كثيرة . (تجي عينه في النافذة ، و يقابله طرف متاع سماء) و لو أن اليوم... يظهر لي ما تكون فيه حتى عاصفة ... بالعكس ، على حساب طرف السماء اللي راني نشوف فيه ، يقدر يكون سخون قاع . (يشوف لروحه) شيء مؤسف يكون الإنسان

الوحيد لي يتغم ، بره و في الهواء الطلق ، رايحة تكون تبهديلة ماشي صغيرة . أتدخلني تحت الأرض بلا شك . أتصوروا هذيك الخزرات من تحت لتحت ، و هذيك الضحكات ازكمي ... رايح ماشي غير أنضيع الهيبة أمتاعي برك... لكن حتى الهيئة أمتاعي تروح فيها . (و هو يقلع) . لا ما تخاطرش باطل يا أخي ... طبعا كنت انفضل أن الأحوال الجوية تأخذ لنا موقف واضح و صريح . المسألة يا أخي راهي متعلقة بتفادي غلطة كبيرة ، خطيرة : " هل نخرج لابسين ؟ أم نخرج عريانين ؟ تلك هي المسألة ! " ذات ايز ذو كويشتيون". .. أنا عارف بالتجربة أنه لما مفاصلي ما يتحركوش ، (و قد قلع المعطف والفيسته معاه (الوقت يبقى جامد ...لكن هل نستطيع وضع الثقة في تجربة ماهيش علمية ، و إلا في مفاصل يوجعوك حتى في فصل الصيف ؟ لا طبعا ... ثم ترمي روحك في مغامرة كهذه معناه عقلك مازال صغير . و حاجة كهذه تبان . الناس اليوم منتبه لكل شيئ . نقطة ما تروح لها ... (يفكر، ثم ...) يظهرلي نبقاوا عاقلين أحسن ... (يعيد اللباس) . و لو يضحكوا علي الناس شوية ، ماعليهش. كثير من المسؤولين أمتاعنا ضحكوا عليهم الناس. ماماتوش . بالعكس ، زادت شعبيتهم . (تخونه الذاكرة . يتردد.) ...إنما ... بالعكس ... زادت شعبيتهم ...(إشارة للموسيقي ليعطيه الفقرة .)... زادت بالعكس ... شعبيتهم ...

المخرج : (ينفجر بعدما كان يغلي دخلاني) : يناعل بو شسكبير ... إيناعل بو ... [1]

الممثل : ماشي واش راك فاهم ... كلمة " الشعبية " برك ، كدخلت معاها كلمة " بالعكس ، راحتلي كلمة "و الشعب " ...

الموسيقي : : 'و كل الشعب ! " ... النص يا محمد النص . " و كل الشعب يعرفهم الآن "

الممثل : (كأنه حالف فيه)... و كل الشعب يعرفهم الآن ... و لو ... هما ما يعرفوهش ... لكن هذي ماهيش من الأولويات . ثم يا أخي هذو مسؤولين قبل كل شيء ، و بعد كل شي . ما يقدروش يضيعو وقتهم في لعبة التعرف على الناس . عندهم مهمة التفكير " التكمبيص" . الشيء اللي يعرفوا يديروه كما ينبغي ، بين قوسين ... و لو ... (يتعثر) ... ولو ... و لو منعرفوش دايما على واش ... و لو منعرفوش دايما على واش ...

الموسيقي : (يدفعه نحو النافذة) .. . يا بن عمي ! النص يقول " شوفو ذيك الشمس !"" ....

[1]– يخرج الممثل من التمثيل ليدخل في صراع مع المخرج

يا دا السعيد ، هذا و اش كاين في النص : " شوفوا لذيك الشمس !" ...

الممثل : (يخرج من النص) ... راك حافظ الرواية كامل أنت ، آه ؟

الموسيقي : شي ظاهر ، لا ... أيا أيا " شوفوا ذيك الشمس " ...

الممثل :[1]... شوفوا لذيك الشمس ! صفرة مدورة وتحرق . (ينظر لنفسه) ... نكون مهبول لو كان نخرج هكذا مع السخانة لي راهي بره .. أواه !... أيا خلاص ، نقلع كل شي و ربي هو الستار ... (يبدأ في القلع) . يقدر يكون عندك الزهر مرة في حياتك . أمالا نتعراو ، و خلي الشمس تشويلنا الوجوه ! " ... نزيدو نكحالو شوي أكثر هذا ما كان .

الموسيقي : (يحاول منعه) العن الشيطان ، متتعراش ...

الممثل : لا خليني انحي ...

الموسيقي : يا ودي ما تنحيش ...

الممثل: لا نحي ...

الموسيقي : عيب ...

الممثل : (متوقف فجأة) ... من جهة أخرى ، لو كان العاصفة تطرطق ، رايح نكون الإنسان الوحيد ليتشمخ ... و لو كان نرفد "البرابلي أمتاعي ؟ (يرفده) ... ايه و لكن ... لو كان حتى واحد ما يرفده ؟

الموسيقي : (يدق جرس الساعة) .. الحداش !!

الممثل : واشنه ؟ الحداش ؟ هكذا راني موخر . واش من عذر رايح نلقالهم ؟ أنقول الصح وهذا ما كان . جيراني هما لي عطلوني . خاصة بنت السيد علتان ... واش كون قال مادروهاش بالعاني ؟ غير باش ما نخرجش برك ؟ و خاصة باش ما نلحقش أنا الأول ؟ شياطين هاذو ، نعرفهم ...و لكن هيهات ، سأكون في الموعد ! (في الخطوة الأولى نحو الخروج يطفي الضوء). كيفاش ؟ تقطعولنا

[1]– العودة إلى التمثيل

حتى الضوء ؟ سأضيف هذا في الملف الخامج امتاعكم ! انتظروني ، أنا قادم ! (نسمع خبطة في الظلام وعيطة) ... آي ...

المخرج : أشعل أشعل يرحم والديك ... (تعود الإضاءة) ... أنضريت ؟[1]

الممثل : (مبطوح على طوله و يمسد في ركبته) ... شوية ... ركبتي ... (الموسيقي يحاول مساعدته) قلنا شويه برك ... (ويقوم وحده) .

المخرج: أنت ثاني يا محمد ... حاذر شويا ... مع السن أمتاعك ...

الممثل : و اش بيه السن أمتاعي ؟

الموسيقي : (يحاول التهدئة) ايه واش بيه السن أمتاعه ؟

الممثل : أنت واحد ما قال لك شحال راهي الساعة . (للمخرج) . وأنت هذه الأيام راني نشوف فيك جايبها وراي ...

المخرج : أنا ؟

الممثل: أنت إيه .... واش معناه " أجمل مني و خاصة أصغر مني " ؟ واش معناه أتظل تعاودلي " حضر بالك و ما تنساش النص ؟ " و هذه الطريقة اللي تقلقني بها و تحبسني في كل مناسبة و في غير مناسبة ....ما تروح لك حتى فرص من الفرص ... و اللي تخلقهم أنت ...

المخرج : و أنا واش ذنبي إذا أنت تنسى النص دايما ؟

الممثل : أنا ننسى النص ؟

المخرج : انعم إيه ، أنت تنسى النص ! و المصيبة أنك تنسى بلي تنسى !

الممثل : (الموسيقى) ... هاهاها ... راك تسمع واش راه يقول ؟

الموسيقي : راني نسمع واش راه يقول ، عنده الحق . ذرك برك نقزت قوجه فقرة ...

[1]– الخروج من التمثيل والتحاور بين الممثل والمخرج

الممثل : و ما هي من فضلك ؟

الموسيقي : اللي فيها كيطفي الضوء : ' أنتم وحوش ، لكن هذا ماشي غريب ! بالنسبة لناس قدرت تقطع علينا حتى ضوء سيدي ربي ، الضوء أمتاع هنا التحت هو غير قضية قفالي !"

الممثل : (و قد أعاد معه الفقرة) ما قلتهاش هذه الفقرة ؟

المخرج : لا ما قلتهاش ... و نفهمك ... الذاكرة امتاعك طفات مع الضوء .

الممثل : (للموسيقي) أنا متأكد اللي قلتها ... (نحو المخرج) بالاك أنت اللي كان راسك في جهة أخرى .

المخرج : و ين حبيت يكون راسي يرحم والديك ؟

الممثل : ما نيش عارف أنا ... بالاك في التفكير كيفاش تخلفوني بواحد أصغر و أجمل مني ... حتى في هذا الدور .

المخرج : من هذه الجهة كون مهني . لا معاهد تكوين منتشرة في البلاد . لا شبان لقات كيفاش تدخل للصنعة . قدامك سنوات مازلت فيهم أنت الأصغر و أنت الأجمل .

الموسيقي : ها ما نبالغوش آصحابنا . راه داخل في الستين .

الممثل : على خاطر أنت عندك ثمنطاش و قيله !

الموسيقي : أنا على بالي ما عنديش ثمنطاش ... بصح أنا مانيش نحلم نلعب " هاملات !"

الممثل : هاملات يا راس الشحم ... هاملات نلعبوه في كل مكان و في كل زمان ، و في كل سن ! (متحمس للمخرج) و نحلفلك يالسعيد ،لو كان كاش نهار تحكم لك و تطلع " هاملات" عندنا هنا يحس روحه كللي في بلاده ... زايد فيها ، مربي فيها ...

المخرج : (يقاطعه) (ايواه ، مازلنا نعاودوا ؟ مانطلعش هاملات ، ما نحبش هاملات ، و نكره اللي يهدر لي على هاملات !!

الممثل : (راجع للوراء) هاباابا ... واش بيك اخوي ؟ غير ينذكر اسم هاملات توللي ترعش ؟ ما قلناش يا سيدي ... ما نزيدش نهدروا عليه ...

المخرج : تعمل مزيه و يرحم والديك و من فضلك !

الممثل : صحه خوي ، فرات .(بعد لحظة صمت) و لكن فكرة " ما نزيدوش نهدروا عليه " من عندي خرجت !

المخرج : تقدر تخليني دقيقة ذرك ؟

الممثل : نقدر نخليك أتفكر من زوج دقايق و أكثر إذا حبيت !

من الكواليس : ... بست ...بست...

المخرج: واشنه؟ ...راك تشوف في مشغول ...(للموسيقي) روح شوف واش يحب يرحم والديك...

الموسيقي : شكون ؟

المخرج : مدير القاعة بلا شك...

الموسيقي : (يهم بالخروج ثم يتوقف) اسمع ، القاعة يخي عطاوها لنا خمسطاش نيوم ؟

المخرج : معلوم !

الموسيقي : (و هو خارج) أمالا ما تكون غير على تاريخ " العرض الأول "

المخرج: (نحو الكواليس) قول لهم على خمسطاش نيوم ،ماشي قبل ... طيب .

(يقوم ، ينظر حوله ، ثم) :عاوني نسقم هذا . (يحولون قطعة ديكور صغيرة) حط هنا ... ايوه. إذن، تدخل من هنا . الضوء يحكمك تقريبا هنا . تقول الحوار متاعك ... بلا بلا بلا بلا بلا بلا ... و نفوتوا لصفحة 26 .(يقلب اوراقه) 24...25...27؟و ين راهي صفحة 26 ؟

الموسيقي : (داخل مباشرة يلايم قشه) إخلاء القاعة فورا !

المخرج : علاش ، و اش كاين ثاني ؟

الموسيقي : كاين ناس عندهم اجتماع ، هذه المرة ضد " اقتصاد السوق " .

الممثل : (يجلس ، فاشل) . ثاني ! (و لا يتحرك)

المخرج : واشحال رايح يدو هذا الـــ...

الموسيقي: كأصحاب دعوتهم اجتماع القاعة الأخرى . خمسطاش يوم .

المخرج: معناه رايحين يطلبوا منا نعطيوا الريح لكرعينا ؟

الموسيقي: هي بالذات و راك فهمت مليح يا "بروفيسور" .

المخرج: معناه الرواية هذه عمرها ما رايحة تكون واجدة على خمسطاش يوم كما أعلناه ؟

الموسيقي : لا يا "بروفيسور" الرواية هذه عمرها ما رايحة تكون واجدة على خمسطاش يوم كما أعلناه ... و هذا ما يطير النعاس على حتى واحد !

المخرج: لكن في واش من عصر رانا عايشين ؟... و ذرك ، واش انديرو ؟

الموسيقي : حاجه وحدة يا "بروفيسور " ! انلايمو قشنا أولا ، و نطيرو من هنا ثانيا .

المخرج : ونظن ما يشقاش حتى نحاولوهم .

الموسيقي : ضنك في محله يا "بروفيسور "

المخرج : صحه ، نتلاقاو غذوة الصباح في قهوة " الرنبوان" (و يرجع للبحث على الصفحة)

الموسيقي : واش من " رنبوان" ؟

المخرج : أمتاع الفنانين... (وهو يبحث ديما) ...

الموسيقي : ودرت كاش حاجة ؟

المخرج : صفحة ستة و عشرين أمتاعي . ما نروحوش و نخلوها و رانا ...

الممثل (الذي كان منذ مدة في جمود ، يفطن فجأة) واش من صفحة 26 ؟

المخرج: أمتاع دليل الهاتف ، يخي ... أمتاع النص طبعا !

الممثل : لكن ما كاين والو في صفحة 26 ؟

المخرج : كيفاش هذا ما كاين والو ؟

الممثل : شوف بعينك ... مكتوب غير " نهاية المشهد الثالث . و الباقي كله أأبيض .

الموسيقي: (يريد قول شي ... يرفع صبعه)

المخرج: وري نشوف .(ينظر في الصفحة) ما هيش صفحة 26 المليحة . هذه .

الممثل: مكتوب عليها "26" .لا ؟

المخرج: مكتوب عليها 26، بصح تكون أمتاع كش نص واحد آخر . و خلطتها مع هذا بلا ترد بالك.

الممثل : ما نيش مضيع الذاكرة أمتاعي لهذه الدرجة ؟

المخرج: ماشي مضيعها برك، ما عندكش خلاص ...

الممثل : اسمع ياو ...الموضوع صفحة 26 أمتاعك الذاكرة أمتاعي ... و المشهد الثالث موجود و كاين منه .

المخرج: و على حسابك واش يوقع زعمه في هذا المشهد الثالث ؟

الممثل : لقطة الدواس مع عيشه .

المخرج : ما كانش لقطة أمتاع دواس في هذه المسرحية ! و ما كاين حتى عبد اسمه " عيشه" في هذه المسرحية !

الممثل : إمالا لمن نقول : " خالتي عيشه كاش خبز يابس ؟ "

المخرج: هذيك راهي في مسرحية " البوابون" ، أمتاع رويشد ، و اللي شفناها مع بعضانا البارح في المسرح .

الممثل (كأنه جامد) رحنا للمسرح البارح؟

المخرج (بتخوف من هذا التصرف) معلوم رحنا للمسرح البارح . حتى أشفى مليح . في الاستراحة شربنا قهوة مع نورية ، سيساني ، ، كلثوم قزدرلي ...

الممثل : (كأنه غايب) ... إيه إيه إيه ... شربناها شربناها ... قهوة مع ...نورية ...هذيك العجوز الشابة و سيساني و كلثوم و قزدرلي و الأخرون اللي ...

المخرج : (يهزه) اسمع واش بيك ، راك تمشي في و إلا واش ؟

الممثل : (يفطن) أه . واشنه ؟ كيفاش ؟ (ينتبه للمخرج شاده من ذرعيه) ... ما تقلقش ذرك ، نرحلوا واش بيك . كنت أنفكر مع روحي شوي برك . (ويبدأ يلايم في القش) .

المخرج: يخي مصيبة يخي ... هذا وقت نتمسخروا فيه ! (و يعود للبحث على صفحته)

الممثل : اشكون اللي تمسخر هنا ؟

المخرج: أيا بركه من البساله و خلينا نحوسوا على الصفحة أمتاعنا صحة .

الممثل : واش من صفحة يالسعيد؟

المخرج : ايوه ... تظلوا نعاودوا

الموسيقي : (اللي كان رافد صبعه هذه مدة)..... أحم .... أحم ....اسمحولي !

المخرج: واش كين أنت ، أهدر .

الموسيقي : صفحة ستة و عشرين

المخرج : واش بيها ؟

الموسيقي : راهي عندي ..

المخرج: واشنه؟

الموسيقي : راهي عندي ... أنت أعطيتهالي الصباح باش نتمرن وحدي على ...

المخرج : و ما تقدرش تقولها من قبيل ؟

الموسيقي : ما اعطيتوليش فرصة . تهدروا ديما في زوج .

الممثل: و من بعد؟ في زوج يبقى حوار في ثلاثة يولي حس وتقربيع .

الموسيقي : بصح أنا ثاني ما ذنبي تصح لي كلمة وإلا زوج في هذه الرواية .

الممثل : مع الأسف الشديد ، في هذه المسرحية ، ما كانش دور أمتاع ...

الموسيقي : كعوان ، قولها ! (و هو متقدم ليه)

المخرج: (يدخل بيناتهم) أيوه... رايحين توصلوها لليدين ؟...

الموسيقي: هو اللي بدا يمعني لي على كراعي بالفصحى ، ياك سمعته...

الممثل : ما قلت والو... ما كانش دور ليك و هذا ماكان ... ثم راك تدير الموسيقى في هذه الرواية ، بزاف عليك .

الموسيقي : متى هذه ما صحتش ، نقزتو الغنيات كامل .

الممثل : مانقزنا والو ... غير المشاهد و ين الممثلين غايبين .

الموسيقي: كنت قادر تخلف واحد و لا زوج منهم ، راني حافظ الرواية كاملة .

الممثل : على بالنا على بالنا راك حافظ الرواية كاملة .

الموسيقي : و خير من شي ناس ...

الممثل : (مهددا) يعني" شي ناس " هذه ، أنا هو ؟

المخرج : و ذرك ماتحبسوش علينا أنتما في زوج ؟ (صارخا) أتعلموا يرحم والديكم تغضبوا في هدوء !

الموسيقي : (بعد لحظة صمت) ماتتلواش هكذا يالسعيد ، ما عنده ما وقع ... أه محمد ؟ ما عنده ما وقع ياك؟

الممثل : طبعا ، ما عنده ما وقع . لكن هذا ما يمنعش أني نستنى في اعتذاراتك .

الموسيقي : يا سيدي كطلبتها بفمك ، حاضر ... " راني نقدم لك اعتذاراتي " ! "

الممثل : مقبولة ! على شرط تقول لنا واش كاين في صفحة ستة و عشرين .

المخرج : إيه صح ، واش كاين في يمات هذه الصفحة " 26" ؟

الموسيقي: أغنية .

الممثل : أه امتاع النهاية !امتاع المشهد الثالث !

المخرج: يا ودي ما كاين لا نهاية لا مشهد ثالث واش بيك !

الممثل : أملا اللي يقول فيها ... (و هو يدندن) ... حابسيني و تلعب بي ، لا من كرشي تزيرني ، و قاعد تطل على ...

الموسيقي : (يقاطعه) يا ودي للالا. هذه نقزناها ... رانا في اللي يقول فيها ، (يغني)

هذا زمان أكحل و مر خلطولنا فيه البيض و الحجر

قلبوا للبلاد لشوك اخضر والسي عبد الله لجن اصفر

(تبدأ الإضاءة في انسحاب تدرجي)

البحو نشفوه و تعمر جر و فرق أحبال للعراء انتشر

أرعى يا الذيب خرف و أهدر الخروف يتيم غز و تبختر

و اطلع يا شادي على الصنوبر و البس التاج كول و صفر

(يكون قد عم الظلام ، و لا يبقى إلا صوت المغني يدوي متى عودة الإضاءة)

(الممثل في مكان آخر ، مستمر في التمرين على مشهد " الرجوع للبيت) "

الممثل : [1]... يا خي حال خامج !أمتاع كلاب صح ! و ذيك القوادس الي يتقياو في زبلهم عوض يسرطوه ...شحال كان الجو فايح يالطيف ! الريحة ولات مادة ... حتى كأنك تمسها ... ما عرفتش المدينة أمتاعي . كل شي تقلص فيها وصغر، الشوارع ، الأشجار ، العباد ... وكل شي كان مشمخ . الكلاب كانت مشمخة ، القطوط كانت مشمخة ، الفيران كانت مشمخة ... حتى الحافلات كانت مشمخة . اللي ركبت فيها كان عنده سقف مفتوح . الناس ، بابتسامة جامدة . كانت تأخذ في المطر على الوجه ، بلا حركة ، كانوا يغنوا حتى في نوبة أندلسية .... (يغني)

"قم ترى دراهم اللوز ... تدفق عن كل جهة "...

أنا بالحق سألت نفسي واش من عام رانا . وذاك السايق اللي قاعد يمشي في " أسوي قلاص " على زجاج ما هوش موجود . عييت فيه . " يا سي محمد من فضلك ، أغلق على الأقل السقف ، الشتاء راهي تطيح " " ما تتقلقش يا مولانا . قال لي . " على خمسة دقايق يتحسن الحال . راك تشوف واحد ما هو رافد مضلة معاه ! على هذا أمالا كانت الناس تخزر في كأني جيت من المريخ . كنت حاب نخبي المضلة أمتاعي ... لكن و ين تخبي مضلة في حافلة ؟ نرميها ؟ ما تجيش : الشتاء كانت تصب ... نخليها في يدي ؟ ما تجيش ثاني : فيها تمييز لشريحة من الشعب ، الشيء اللي يقدر يفهم على انه استفزاز " أمالا باش ما يكون حتى سوء تفاهم . نزلت في أول موقف حبست فيه الحافلة ، بكل هدوء . بلا ما نفتح المضلة أمتاعي .

بحيث كان لازم يقيسنا الماء ونتشمخو ، خلينا نتشمخو كالرجال ... و بلا تردد ،فقط سروالي ، و بديت أنصفر و نجري حتى لقصر العدالة ، أنصفر و انقر في حفرات الماء حتى لقصر العدالة .و كانت أثناش غير ربع لما لحقت أنصفر قدام قصر العدالة . حتى وقفت أمام اليد الممدودة أمتاع البواب باش تفكرت أن الشكاية أمتاعي ما كانتش تحتي ! نسيتها ، خليتها في الدار ما عرفت ما ندير ندخل لقصر العدالة بلا حتى شيء ملموس في اليد ، معناه إهانة للقاضي بلا شك نوللي نجيب الشكاية و نرجع . معناه نلقى قصر العدالة مغلوق بلا شك... أمالا من الدوخة ، نقزت على عمود كهربائي و أنا نصفر ، حليت المضلة أمتاعي ، و بديت نسرد في الشكاية أمتاعي غير بالذاكرة :

[1]– العودة إلى التمثيل

" أحنا !الموطنون ! ... لا السكان ...أولاد هذه البلاد الشهيدة في كل عشرية . نتقدمو بهذه الرسالة ، المليانة احترام كبير و تقدير كبير ، باش نحكولكم مشاكلنا الصغيرة ...

عذاباتنا الصغيرة ...يومياتنا الصغيرة ...

الجماهير : (أصوات تهمهم معه) أحنا ، الساكنين تحت الحيوط العالية و الشرفات ،و الدهاليز الباردة و في السدات ... (تعلو الهمهمة) .... المردومين... المدفونين ... الممنوع عليه الضوء ... الممنوع عليهم العلم ...

الممثل: (و قد انتبه لوجود ناس حوله) ... لكن من أين خرجت كل هذه المضلات المفتوحة ؟

الجماهير : (بأكثر قوة) ... أحنا ، المتبرعين بدمهم هذا شحال .الغاسلين بعرقهم كل فحمه خرجت من الأرض ...الناقشين وسط الصخور طرق معبدة ... الزارعين حبة القمح و سكة الحديد ...البانيين مصانع سطوحها مرجان ...

الممثل : (و هو ينظر إليهم ، يعيد من حين لأخر كلمه أو أكثر بصوت منخفض)

الجماهير : اللي بفضلكم رجعت صغيرة الأحجام ، ثم خاسرة ، ثم مليانة بوسخ الحمام ، ثم كوم حديد يتباع بالمجان . شكرا ! تعيطولنا اليوم وسط الضباب ، و تقولوا " الغيث رانا في كلاب " " الأحوال صعابت ، دراهمنا رخاست و الخدمة ما كاش " شكرا ! شكرا على الجايزه اللي مصور فيها الحوت مع خبزه مدورة و شوية دهان . شكرا على اللي هديتولنا نهاية معركة ، و كافيتونا بمروحة لنهارات البرد ، مع وسام صغير و خطاب كبير و قناطر تبن ، باش نحلموا انموتوا "كالصامراى !" شكرا !

الممثل : (وقد بدأ حواره منذ أول " شكوا" و بصوت عال جدا ') ...واحد طلب مني نسكت ، حاسبني أنحمس في الجمهور .. و أنا كنت غير نسرد في الشكاية أمتاعي هذا ما كان ... تلاحولي يدين يحبطوني ، رفدت كراعي زلق صباطي و تكلمت رعدة ... ثمة اللي تطرطقت العاصفة و بدا التبروري يطيح ... تبروري خشين ... غزير ، ثقب لي المظلة أمتاعي من كل جهة ... كل المضلات كانت متقوبة من كل جهة ...فوضى ما تتصورش ... الرعد يخبط و يدوي، البرق يشالي و يضوي في ذاك النهار الخالي من الشمس ... طبعوني ، طيحوني ،عفسوني ، الناس كانت تجري

في كل اتجاه ، أنا ندور على ركايبي في كل اتجاه ، و ين راحت الكرعين تديني معاها ... الشوارع معمرة ذراري ، الشرفات معمرة نساء ... اللي تحوس على وليدها ، اللي تعيط لوليدها ، اللي تبكي على وليدها ، ثم ضربه وحدة ... السكات ! غير حس هذاك المطر و هو يغسل في الشوارع ... مدي معاه سبابط مقطعه ، لافتات ممحية ، و أعلام مشمخة . ما بقى غير ذاك الدخان اللي تخليه وراها ذيك اللعب المصنوعة في بلدان " حقوق الإنسان " و " جوايز نوبل للسلام " ... ما بقيت غير أنا ، على ركايبي ، مقابل ذاك القصر أمتاع العدالة اللي أبوابه مغلوقين ، نعيط على طول جهدي : " راني هنا ! في الموعد ! افتحوا الأبواب يا سادتي !" (ينفجر فجأة بضحك متقطع) الدعوة أمتاعي تلبي نصفها برك الطاقة الكبيرة أمتاع البالكون هي اللي نفتحت ... (يزداد ضحكا) و حبط منها الملف أمتاعي على هذا الراس ! ذيك الصدمة يالولاد عمي ! الخبطة زربعت كل شي في الهواء . كان مشهد خيالي !(ضاحكا و راقصا) ... الأوراق كانت طايرة في حركة بطيئة ... طايحة في حركة بطيئة ... تتشمخ في حركة بطيئة ، و تتمحى في حركه بطيئة . و في حركه بطيئة اللي ظهرولي جيراني في بالكون ذاك القصر . يتبسموا ... ماشي مشمخين ... ينعتولي في الأوراق المبلولة اللي كنت أنلقط فيها ...مستفين كالمجموعة الصوتية و يقولوا لي مع بعض : " ما تعييش روحك ، صاحبي ! هاهي فرات ! كل شيء توضب !القضية أتكسبت مصيرك تروح ! " (و هو يعمر في جيابه بالديناميت) ... نروح ؟ ... ايه نروح ! كل الناس تروح في يوم من الأيام ... واشنه أحنا نروحوا شوي من قبل و الكل مع بعض ... لجهنم ! (يكون قد انتهى من وضع الديناميت) ... فرات صاحبي ! كل شي موضب ! (يشعل كبريت) هانا رايحين !(في اللحظة بالذات تطلق صفارة إنذار) هذه الشرطة و لا الهلال الأحمر ؟ في الحالتين أنا بريئ ! لا مجرم ، و لا مجنون .... فقط مواطن ، و يتيم فوق هذا كله ...

المخرج : عازب فوق هذا كله ...[1]

الممثل : واشنه ؟ واش كاين ؟

المخرج : النص "عازب ' ماشي " يتيم" .

الممثل :راك متأكد ؟

[1]–الخروج من التمثيل والدخول في صراع

المخرج : متأكد أني نشوف في النص هنا ، قدامي "عازب فوق هذا كله "

الممثل : علاش ما دارش " يتيم" هذا المؤلف ؟ موسيقتها أحسن .

المخرج ما هيش قضية موسيقية يا محمد الشخص هذا عنده يماه مازالت حية .

الممثل : عنده يماه ؟

الموسيقي : وعنده حتى أخت زيدت ثلاثة !

الممثل : ما يمنعش أن " يتيم " ، موسيقيا أحسن ...

الموسيقي : واش تحب ، المؤلف ماخملهاش .

الممثل : روايته الأوله هذه لا ؟

المخرج : لا ، كاتب أكثر من عشرين مسرحية ، واش بيك .

الممثل : ذكروني في اسمه يرحم والديك ...

المخرج : أيا برك ما تريع ...

الممثل : لا و الله غير صح ، عمري ما قدرت نحفظ لكن أسمعت النص أمتاعه . آي . شوف النصوص الكلاسيكية يا ... وعدي (يمثل) . " ما العالم إلا مسرح ، و كل الرجال و كل النساء شخصيات المسرحية !" و إلا : آه منك يا الزعاف !آه منك يا اليأس ! و آه منك يا الشيخوخة العدوة !"...

المخرج : (يوقفه) و لو كان نرجعه لتمرين ماشي خير !

الممثل : لا باش نوريلك برك بللي ...

المخرج: على بالي أنك حافظ جميع النصوص أمتاع الهيه... لكن المشكل أمتاعنا هنا ، في النصوص أمتاع هنا !

الممثل : راني هنا . لا؟

المخرج: أملا و للي لمضربك و خلينا نكملو.

الممثل : راني في مضربي هيا نكملو.

المخرج : اتكل على الله هيا و عس الذاكرة أمتاعك شوية .

الممثل : واش بيها الذاكرة أمتاعي ثاني ؟

المخرج : أيما ! نساي و مشكاك ... مجرد ملاحظة برك .

الممثل : الملاحظة امتاعك هذه ماهيش في محلها . فقره نسيناها . خلاص ...ماعندناش ذاكرة ...

الموسيقي : ما يقصدش يا محمد ! حب يقولك أبقى مركز هذا ما كان ...

الممثل : راني مركز ، أنا دايما مركز .

المخرج : أيا تغتنموا الفرص أملا . نكملوا

الممثل :هيا بنا .

المخرج: صحه ، و ين كنا هكذاك ؟

الموسيقي : عند وصول سيارة الإسعاف .

الممثل : راك حافظ الرواية كامل أنت ؟

المخرج : (وجه في النص) ... أيوه ... الإسعاف يوصل .... الطبيب ،موظف المحكمة ، الشرطي ، الممرض ، الموقف : الكل يحبطوا (ثم بصوت عالي نحو الكواليس) " الطبيب يدق الباب !

الممثل : (بعد لحظة) طوك طوك طوك ![1]

المخرج :(بصوت أعلى) الطبيب يدق الباب !!

الممثل: طوك طوك طوك !

[1]– العودة إلى التمثيل

المخرج: واش معناه ؟ [1]

الممثل: معناه أن الممثل اللي يلعب الطبيب ما هوش هنا !

المخرج : كان هنا هذه عشرة دقايق !

الممثل : ذرك راه في جهة أخرى منذ عشر دقايق ...

الموسيقي : (اللي كان رافد صبعه منذ مدة) ...ربما نقدر نـــ...

الممثل : على بالنا اللي " ربما تقدر ت... بصح ما تقدرش تخلف كل الغايبين (مهددا) شوف كاش نهار أن ...نشعل فيك النار ...

المخرج : حبسوا علينا التشقلالة أمتاعكم أنتما ... نروح أنشوف و ين راه (يطرح)

الممثل :روح شوف وين راه إذا حبيت . أنا ندخل لداري (ويبدا في قلع لباسه)

الموسيقي : واش راك تدير ؟

الممثل : كما راك تشوف . نغير في الجلده أمتاعي ... صنعتنا لا ؟

المويسقي :مكاش رايح تدير كيفهم أنت ثاني ؟

الممثل : وعلاش لا ؟ الدنيا كامل ضاربتها بركلة ... عمرك ما تشوف واحد كتحوس عليه .... عمرك ما تلق واحد في مكانه في الوقت اللازم ... و نحبوا هذه المسرحية تطلع في الوقت المحدد ...(لو كان خيرنا مونولوق خير !

الموسيقي : (رايح ليه باش يمنعه ينحي حوايجه) العن الشيطان محمد أتهدن ... على بالي كاين علاش تزعف ، بصح ، ما نزيدوش أحنا ثاني نهربو ...

الممثل : (يسلك في روحه) أطلقني واش بيك ... أشكون اللي حاب يهرب ؟ انحي في حوايجي أمتاع التمثيل مؤقتا برك " انطراكت"باش نفهم علاش برك ...

[1]– تدخل المخرج والخروج من التمثيل ودخولهم في صراع

الموسيقي: (كابش فيه) راني نقولك و الله ما تروح ...

الممثل : (محاولا الإفلات من قبضته) يا ولدي و ين أنروح ... هاني معاك أجلول قاعد معاك ، حاصل معاك ...

المخرج : (من الكواليس) صحه ، صحه ، ذرك انفرغوا هالك هذه القاعة أمتاعك بركه ما تبكي ...(يدخل مقلبا المدير) " عندي فيلم أمتاع " كونق فو " نجوزه في إطار ترقية الشباب ... ثم يلزم هذه القاعة تدخل شوية فلوس و تجيب حقها ... عندي مسؤولين فوقي يحاسبوني ... (يجمع قشه) .

الموسيقي:(للممثل) : و في الإعادة إفادة ! (ينظران نحو المخرج ، ثم للسقف و يغنيان)

الإثنين : بدون شك !سنلتقي غدا صباحا ! في مقهى الرانبوان !

المخرج:(و هو خارج) شوفوا أنتما آه ...(و يخرج)

الاثنين : (يخلوه يخرج ثم) : أمتاع الفنانين !

المخرج: (عائدا) و ذرك واش ، تلتهاو بي ؟

الموسيقي: (مهددا) اسمع السعيد ... عندي عمي ، عنده " كاف " في الدار أمتاعه ... إذا حبيت ... نقدر نطلب منه ...

المخرج : لا !.ماشي تقدر ، لازم تطلب منه . نعطيك أمر تطلب منه إذا كان لازم نفوتوا على " كاف " باش نطلعو روايتنا أو نتمرنو صنعتنا ، انفرقوه على " كاف" ! (و لو جايه في المريخ) ... نروح نجيب الكاميونات ... (خارج) ما نبطاش ...

الموسيقي : (يلقفه) و الممثل لقيته ؟

المخرج : لقيت وريقه يقولنا فيها بالفصحى : " أنا مستقيل " (اختفى) .

الموسيقي : ما هوش الوحيد في هذه البلاد ! (السياسه و استقالت) .

الممثل (متجه لجمع الديكور) ... التخمال و الرحيل ... هذا لواش بقات صالحة ثقافتنا المحلية ... يا خي زمان أكحل ياخي ... (يصرخ فجأة) كاش واحد عارف وين رايحين ؟

الموسيقي : وين نقدروا نديروا المسرح .

الممثل : بقاله شي مكان في هذه الجغرافية ؟

الموسيقي : الذكاء ديما يلقى مكانه ...

الممثل: أمالا ذرك ماكش معني بالأمر (و يشتغل)

الموسيقي: كيفاش؟(كأنه لم يسمع جيدا)

الممثل: والو والو ...نهدر برك على الوقت اللي تخيره باش تتفلسف فيه .

الموسيقي :ما في يديناش اختيار الوقت صاحبي ... و كتميز مليح ، عمرنا ما خيرنا حاجة ... طبعا رايح تقوللي ...

الممثل: رايح نقولك تغلق فمك و تجي تعاوني برك الله فيك ...

(يرفد الإزار)... جلول لازم نمشو ...

الموسيقي:علاش حاب تروح بهذه السرعة يرحم والديك ؟ أعطيلنا وقت نتكيفوا فيه قارو يا سيدي.(وهو يشعل في قارو).بما أن السكات رايح يعاشر الفراغ، في معبد الكلمة ،خلينا نأخذوا كل وقتنا .

الممثل : (وهو ينظر إليه) راح فيها المسرح . (و يشتغل)

الموسيقي : (وقد وضع الرداء على كتفيه ، و أصبح كأنه شخصية إغريقية)

واش تحب صاحبي ، شعلة الحماس الجنوني طفات ، كمصابيح الإنارة .أمتاع حومتنا الفقيرة : اللي كسرتها الأحجار أمتاع أولادنا الصغار ...

شوف إلى ذيك الأردية المقطعة ، اللي ما بقى فيها لون ، مع أنها

كانت شاهدة على ألف حوار و حوار ، على ألف ضحكة و ضحكة هاهاهاها...

الممثل: روح يا المسرح روح !

الموسيقي: نعم...روح يالمسرح روح . حتى الأضواء انفجرت و تحولت إلى رقعات

كحلة باش ما تضوي غير على الأشباح الضعيفة الشفافة و الساهلة للتكسار: شخصيات أثرية دايما في البحث على زمان و على مكان ...

الممثل:(بعد لحظة صمت يصفق عليه)... و من بعد ؟

الموسيقي (وهو يرمي في الرداء بفشل) ... ما نعرف ... ما نيش عارف (متوجه لآلته)

ما نيش عارف ... (يرفد آلته . و يروح يجلس باش يديرها في غلافها)

لكن الشيء اللي نعرف ... هو انه من كثرة الرحيل، ما بقاتش عندي يدين عازف (تزلق نوته) ... من كثرة الرحيل خشانه يدي ...(نوتة أخرى) ما بقاوش يجريو على الأوتار بكل حرية ...

(نوتة ثالثة) حتى الآلة ما بقات أتمد أنغامها الزاهية ...

(نوتة رابعة) ولا نوتات الأحلام اللي كانت عندي (يوتر)

اسمع اسمع... (يوتر) ...

عيت أنوتر أنوتر في القصيد اللي عندي

أمتاع الحب و المحنة و السلام اللي عندي

لكن نوتات حزينة هي اللي تخرج لي

أمتاع البلاد المقطعة اللي عندي ... الوحيدة اللي عندي ...

الممثل : (و قد بدأ في صمت يرجع كل شيء لمكانه) .

الموسيقي : (مستمر) ... حتى و نلعب في الساحات

و إلا في الطرق المحفرة اللي عندي

حتى و نلعب في السدات

و إلا في البيت المندية اللي عندي

و حتى و نغيب و نرجع

تسمع بي ديما هنا

نبكي و نضحك هنا

نموت و نحي هنا

على خاطر هنا اللي عرفت أمي

و هنا اللي طاح أبي

و هنا تولدت أنا

و هناي بلادي

و هي الوحيدة اللي عندي ...

الممثل : (وقد انتهى من توضيب الديكور كما كان عليه من قبل)

الممثل : (يصرخ بأعلى صوته) ما نروحش !

(ظلام مفاجئ ، صوت آلة راقنة ، و فلاش أمتاع آلات تصوير ، تأخذ في الوجوه الثلاثة أمتاع الممثل و الموسيقي و المخرج من كل الجهات ، بينما صوت محايد يقرا في التهم).

1. عدم تنفيذ أمر الإخلاء بالتي هي أحسن
2. احتلال محل الغير بالقوة .
3. شتيمة مسؤول في وضيفة عمله
4. ضرب و جرح المسؤول المعني .
5. سرقة مقص .
6. تحويل أفلام ثقافية إلى "كونكفو" .

أربعة في المجموع :

أ- الدراقون يخلف الثار

ب-جريمة في "لاصفيقاس"

ت-مذبحة في "هونق كونق "

ث-رجوع المرتزقة .

7. توقف ممنوع اما بناية رسمية
8. تلوين البيئة عن طريق أنبوب الدخان المثقوب
9. رفض السكوت
10. رفض الراحة الأسبوعية
11. رفض العطلة السنوية .

خلال قراءة التهم ، أصوات الممثلين

الثلاثة تعيد بعض الفقرات من المسرحية

ليمتزج حوارهم و التهم مع موسيقى

تعلو تدريجيا حتى تغطي كل شيء ...

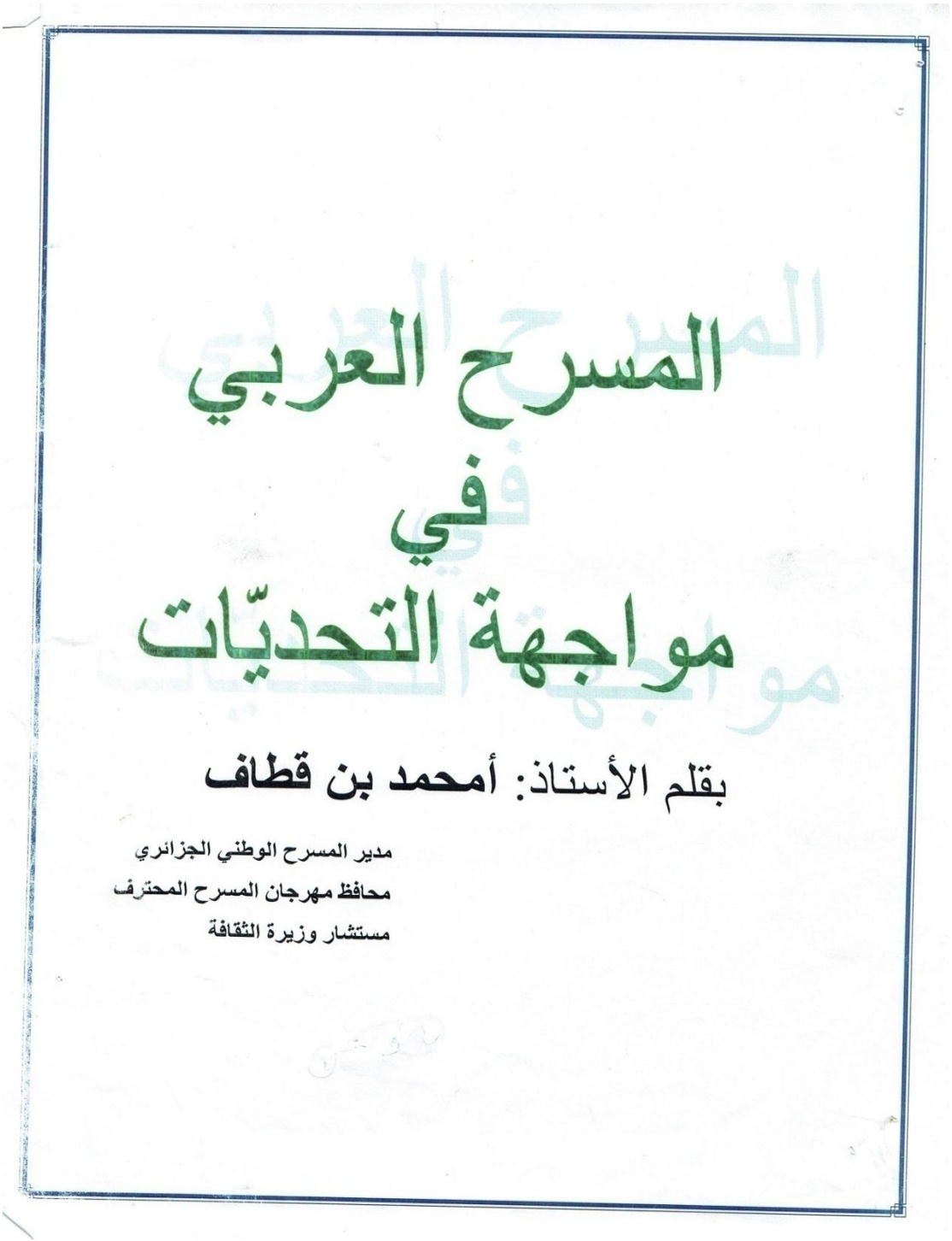
و كان التمرين مستمر .

النهايـــــــــــــــــة

الجزائر 10 فيفري 1994

محمد بن قطاف

ملحق 5: مداخلة (لأمحمد بن قطاف) يدعو فيها الممثلين والكتاب إلى الجد والعمل والمثابرة، سلمها لي (جعفر بن قطاف) رفقة مجموعة من الكتب تبين جدية والده وعزمه على الدعوة للإتيان بالجديد، بالمسرح الوطني بالجزائر العاصمة في4 جويلية 2016.


المسرح العربي
في
مواجهة التحديّات
بقلم الأستاذ: أمحمد بن قطاف
مدير المسرح الوطني الجزائري
محافظ مهرجان المسرح المحترف
مستشار وزيرة الثقافة

المسرح العربي في مواجهة التحديّات

بقلم : أمحمد بن قطاف

المداخلة :

لِزَامًا عَلَيْنَا الْيَوْمَ، وَبَعْدَ أَزْيدِ مِنْ قَرْنٍ مِنْ تَجْرِبَةِ الْمَسْرَحِ الْعَرَبِيِّ، أَنْ نُثَمِّنَ جُهُودَ الرُّوَّادْ - فِي كُلِّ حِقْبَةٍ وَ فِي كُلِّ مُنْعَطَفٍ مِنْ تَارِيخِ هَذَا الْمَسْرَحْ – فِي وَضْعِ الْأُسُسِ وَ الرَّكَائِزِ لِلْمُؤَسَّسَاتِ الْمَسْرَحِيَّةْ، وَ فِي غَرْسِ الثَّقَافَةِ الْمَسْرَحِيَّةِ دَاخِلَ الْمُؤَسَّسَاتِ التَّرْبَوِيَّةِ، وَ فِي إِنْشَاءِ الْمَعَاهِدِ وَ الْأَكَادِيمِيَّاتِ الْمُتَخَصِّصَةْ، فِي شُؤُونِ الْمَسْرَحْ، وَ فِي الدَّعْوَةِ إِلَى تَكْوِينِ الْجَمْعِيَّاتِ وَالْفِرَقِ الْمَسْرَحِيَّة ، وَ غَيرِ هَذَا كَثِيرْ ، لَا يُمْكِنُ حَصْرُه فِي هَذَا الْمَقَامْ .

إِذْ أَنَّنَا نُرِيدُ أَنْ نَقِفَ وَقْفَةً نَقْدِيَّةً لِرَاهِنِنَا الْمَسْرَحِيْ ، مُتَجَاوِزَةً الْحَدِيثَ عَنِ الْمَكَاسِبِ وَالْإِيجَابِيَّاتْ ، قَصْدَ حَصْرِ التَّحَدِّيَاتِ الَّتِي تُوَاجِهُنَا بِنَظْرَةٍ أَكْثَرَ مَوْضُوعِيَّةٍ وَشُمُولِيَّة ، تُحَفِّزُنَا وَ تَدْعُونَا إِلَى إِعْدَادِ الْعُدَّةِ بِبُعْدَيْهَا الْفِكْرِي التَّنْظِيرِيِّ وَ الْمَيْدَانِيْ .

1

وَلَعَلَّني لا أكُونُ مُجانِبًا صُلْبَ الْحَقِيقَةِ حِينَ أُؤَكِّدُ مِنْ مَوْقِعِي كَمُمَارِسٍ مَسْرَحِيٍّ لِمَا يُقَارِبُ نِصْفَ قَرْنٍ مِنَ الزَّمَنْ، أَنَّني بَعْدَ دِراسَةٍ وَتَأَمُّلٍ، بَدا أَنَّ مَسْرَحَنَا الْيَوْمَ مَازَالَ يُوَاجِهُ نَفْسَ التَّحَدِّيَاتِ الَّتِي كَانَ يُوَاجِهُهَا قَبْلَ 30 أو 40 سَنَةٍ مُضَافًا إِلَيْهَا قَائِمَةٌ جَدِيدَةٌ مِنَ التَّحَدِّيَاتِ الْمُتَعَلِّقَةِ بِالْعَوْلَمَةِ وَ الثَّوْرَةِ الْمَعْلُومَاتِيَّةِ وَ الْإِتِّصَالِيَّةِ .

لَقَدْ حَاوَلَ الْمَسْرَحُ الْعَرَبِيُّ الْبَحْثَ عَنْ جُذُورِ الظَّاهِرَةِ الْمَسْرَحِيَّةِ مِنْ خِلَالِ عَمَلِيَّةِ اسْتِقْرَاءٍ عَمِيقَةٍ لِلتُّرَاثِ فِي مُحَاوَلَةٍ لِحَلِّ إِشْكَالِيَّةِ الْهَوِيَّةِ وَ الشَّكْلِ ، وَلَقَدْ سَاهَمَ فِي هَذِهِ الْجهد رُوَادٌ مِنْ أَمْثَالِ يُوسُفْ إِدْرِيسْ، أَلْفَرْدْ فَرَجْ ، سَعْدَ الله وَنُوسْ ، عبد القادر علولة ، وَلْدْ عبد الرحمان كاكي ، المنصف السويسي ، توفيق الحكيم ، الطيب الصد يقي ، عبد الكريم برشيد ، روجيه عساف ، محمد القاسم و غيرهم ، وَكَانَ لِهَذِهِ الْجُهُودْ صَدَاهَا الْإِيجَابِي عَلَى طُولِ الْوَطَنِ الْعَرَبِي مِنَ الْمُحِيطْ إِلَى الْخَلِيجْ. غَيْرَ أَنَّنَا نَرَى الْيَوْمَ أَنَّنَا بِحَاجَةٍ إِلَى إِثَارَةِ تَسَاؤُلَاتٍ جَرِيئَةٍ بَعِيدًا عَنِ الْحَمَاسِ وَالْإِنْفِعَالْ، وَ رُدُودِ الْفِعْل ، تَدْفَعُنَا لِفَتْحِ مَسَاحَاتِ نِقَاشٍ جَدِيدَةْ .

هَلْ مَازِلْنَا نَنْظُرُ إِلَى قَضَايَانَا الْمَسْرَحِيَّةِ بِنَفْسِ جِدِّيَّةِ الرُّوَادْ ؟؟

2

وَهَلْ مَازَالَ لِلنِّقَاشِ مُبَرِّرٌ حَوْلَ مَاهِيَةِ الْمَسْرَحِ الْعَرَبِي، وَ عَلَاقَتِهِ بِالتُّرَاثِ مِنْ جِهَةٍ، وَ عَلَاقَتِهِ بِالشَّكْلِ الْمَسْرَحِيِّ الْغَرْبِي مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى.؟

وَ هَلْ نَحْنُ الْيَوْمَ نَتَفَاعَلُ مَعَ رَاهِنَنَا الْمُعَقَّدِ الْمُتَسَارِعْ ؟؟

وَهَلِ الْمَسْرَحُ الْعَرَبِيّ الْيَوْمَ هُوَ فِعْلًا مَسْرَحٌ وَاحِدٌ أَمْ مَسَارِحُ شَتَّى ؟؟

وَهَلْ يُمْكِنُ لِنَوْعٍ مَسْرَحِيٍّ وَاحِدٍ أَنْ يَسْتَوْعِبَ الرَّاهِنَ الْعَرَبِي، وَ تَطَلُّعَاتِ الْمُوَاطِنِ الْعَرَبِيّ الْيَوْمَ ؟؟

إِنَّ جَوْهَرَ الْإِشْكَالِ، يَتَوَضَّحُ لَنَا لَمَّا نُحَدِّدُ بِدِقَّةٍ، طَبِيعَةَ الْوَاقِعِ الَّذِي يَجِبُ أَنْ نَتَفَاعَلَ مَعَهُ ، وَ التَّحَدِّيَاتِ الْحَقِيقِيَّةِ الَّتِي يَنْبَغِي عَلَى الْمَسْرَحِ كَأَدَاةٍ تَعْبِيرِيَّةٍ، فَنِّيَّةٍ غَنِيَّةٍ، أَنْ يَسْتَعِدَّ لِمُوَاجَهَتِهَا وَ التَّصَدِّي لَهَا، وَأَيُّ نِقَاشٍ هَامِشِيٍّ مِنْ شَأْنِهِ أَنْ يُضَيِّعَ الْوَقْتَ وَ يُضَاعِفَ الدَّاءَ وَ يُبَدِّدَ الْجُهْدَ وَ يُفَوِّتُ الْفُرَصَ الَّتِي تَأْتِي أَحْيَانًا وَقَدْ لَا تَعُودُ، وَ يُمْكِنُ أَنْ نُشِيرَ إِلَى أَبْرَزِ هَذِهِ التَّحَدِّيَاتِ .

3

التحديات التي تواجه المسرح العربي :

غياب الديمقراطية:

إنّ الأزمة الحقيقية الّتي تؤثّر على المسرح هي غياب الديمقراطية والتّضييق على الحرّيات ، فحين تكون الكلمة محاصرة و مضايقة ، و لا تكون إلّا كلمة مناسبتيه تأبينيّة أو مدحيّة أو إعلانيّة أو تعبّر عن آراء أحاديّة لأنظمة أحاديّة تدّعي التّعدّديّة، لا تخلق صراعا و المسرح صراع بالدّرجة الأولى فإذا جرّد من هذه الميزة فإنّما يجرّد في الواقع من وجوده ومبرّر وجوده .كما قال يوما الأستاذ سعد أردش.

إذا لا بدّ للمسرح من تجسيد مفاهيم الديمقراطيّة ، حتّى يحقّق قدرته على الإنفلات ممّا هو سائد ومألوف ، متمثّلا روح الحرّية .

إنّ ممارسة الحرّية لا يعني هدم القيم و تخطّي الأعراف الرّاسخة في الثّقافة الشّعبيّة و تعاطي النّقد الهدّام الذي لا يعيد بناء الواقع و لا يساهم في ترقيته

إنّ أجواء الحرّية تساعد على الإبداع والحوار و إبداء الرّأي و الدّفاع عنه و إشاعة روح تحمّل المسؤوليّة و التّكامل ،إذ لا

يَجُوزُ أَنْ نَدْخُلَ فِي دَوَّامَةِ الْفِعْلِ وَ الْفِعْلِ الْمُضَادْ . بَلْ عَلَيْنَا أَنْ نَنْشُرَ ثَقَافَةَ السِّلْمِ وَ الْوِئَامِ، وَنَتَدَرَّبَ عَلَى الْحِوَارِ وَالنِّقَاشِ الْهَادِئِ الْمُفْضِي إِلَى التَّرَاكُمِ وَالتَّكَامُلْ، لَا التَّفَاضُلِ وَ التَّنَافُرْ .

- **إشكالية الانتلجنسيا :**

إِنَّ الْفَنَّانَ هُوَ وَاجِهَةُ مُجْتَمَعِهِ وَ مَحَطَّ نَظَرِهِ فِي الْمُنْعَطَفَاتِ التَّارِيخِيَّةِ الْحَاسِمَةِ الَّتِي يَمُرُّ بِهَا الْمُجْتَمَعْ. فَإِذَا أَدَّى وَاجِبَهُ بِكُلِّ حُرِّيَةٍ وَمَسْؤُولِيَّةٍ وَصِدْقِيَّةْ حَظِيَ بِالْمِصْدَاقِيَّةِ وَ نَالَ شَهَادَةَ الْإِعْتِرَافْ وَ شَرَفَ الرِّيَادَةِ وَ الْوَلَاءْ، وَ إِذَا خَانَ رِسَالَتَهُ لِصَالِحِ مَنْصِبٍ أَوْ مَكْسَبٍ، أَوْ بِسَبَبِ خَوْفٍ أَوْ بَلَاءٍ، حَقَّ لَهُ أَنْ يَنَالَ الْعِقَابَ وَالْإِقْصَاءَ وَالْإِسْتِهْتَارْ، إِنَّ الْمُوَاطِنَ الْعَرَبِيَّ بِحُكْمِ الرَّزَايَا الَّتِي عَاشَهَا وَيَعِيشُهَا مُوَاطِنٌ فَطِنٌ ذَكِيٌّ مُتَفَاعِلٌ، وَحَكَمٌ مُتَمَرِّسٌ وَ مُتَلِّقٌ وَفِيٌّ لَا يَخُونْ . وَلَا نَحْتَاجُ لِإِطَالَةِ الْإِسْتِدْلَالِ حَوْلَ هَذِهِ الْقَضِيَّةِ، فَكُلُّ الْأَعْمَالِ الْمَسْرَحِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ النَّاجِحَةِ الَّتِي تَلَقَّاهَا الْجُمْهُورُ الْعَرَبِي بِالْقَبُولِ، سَوَاءٌ فِي الْجَزَائِرِ أَوْ مِصْرَ أو سوريا أو المغرب أو تونس

أو الكويت أو البحرين أو السعودية هِيَ أَعْمَالٌ تُصَوِّرُ هُمُومَ وَ انْشِغَالَاتَ الْمُوَاطِنِ الْعَرَبِيِّ بِدُونِ مَسَاحِيقَ .

إِنَّ مَا يَنْبَغِي أَنْ يَسْعَى إِلَيْهِ الْمُثَقَّفُ الْعَرَبِيُّ الْيَوْمَ، هُوَ تَحْقِيقُ الْاسْتِقْلَالِيَةِ عَلَى كُلِّ الْمُسْتَوَيَاتِ ، وَ النِّضَالِ بِكُلِّ مَا لَدَيْنَا مِنَ الْإِمْكَانِيَاتِ لِلْمُحَافَظَةِ عَلَى هَذِهِ الْمِيزَةِ الَّتِي هِيَ رَأْسْمَالِ الْمُثَقَّفِ وَالْمُبْدِعِ .

العلاقة الجدلية بين المؤلّف و الفنّان :

إِنَّ الْمَسْرَحَ أَبُو الْفُنُونِ، هَذِهِ كَلِمَةُ "حَيَاةٌ" وَ "تَعَاشُ" وَ عَلَيْهِ يَجِبُ أَنْ نُرَاجِعَ الْعَلَاقَةَ الْمَوْجُودَةَ بَيْنَ مَنْ يُؤَلِّفُ وَ مَنْ يَنْفُخُ الرُّوحَ دَاخِلَ النَّصِّ لِيَجْعَلَ مِنْهُ أَشْخَاصًا تَتَحَرَّكُ وَ تَتَفَاعَلُ وَ يَتَفَاعَلُ مَعَهَا الْجُمْهُورُ ، وَ عَلَيْهِ أَرَى أَنَّهُ عَلَى كِلَاهُمَا التَّقَرُّبَ مِنَ الآخَرِ ، حَيْثُ أَنَّهُ مَطْلُوبٌ مِنْ كُتَّابِنَا أَنْ يَتَجَاوَزُوا الْمَكَاتِبَ وَ الصَّالُونَاتِ إِلَى الدُّخُولِ دَاخِلَ الْعَائِلَةِ الْفَنِّيَّةِ وَ التَّعَرُّفِ أَكْثَرَ عَلَى حَيْثِيَّاتِ الْخَشَبَةِ وَ تِقْنِيَّاتِ الْإِضَاءَةِ وَ حَتَّى مَبَادِئِ الْإِخْرَاجِ وَ غَيْرِهِ مِنْ لَوَازِمِ الْعَرْضِ الْمَسْرَحِيِّ، وَ أَيْضًا عَلَى الْمُسْرَحِيِّ أَنْ يَعِيشَ بِالْمُطَالَعَةِ وَ لِلْمُطَالَعَةِ وَ أَنْ يَدْخُلَ إِلَى أَغْوَارِ جَمِيعِ النُّصُوصِ الَّتِي يَطْرَحُهَا

6

كُتّابُنا حَتّى لا نَظَلّ نُرافِعُ عَنْ إشْكالِيّةِ النُّصوصِ و كَأنّ شكسبيرْ وَقّعَ لِلإنْسانِيّةِ آخِرَ نَصِّ مَسْرَحِي ، فَالإبْداعُ المَسْرَحِيُ مُعايِشَةٌ يَوْمِيَةٌ بَيْنَ المُؤلِفِ و المُسْتَهْلِكِ لِنُصوصِهْ ، مُعايِشَةٌ لا تُؤْمِنُ بِالتّناقُضِ و لا يُمْكِنُها أنْ تَسْتَمِرّ في ظُروفِ عَلاقَةٍ جَدَلِيّةٍ عَقيمَةٍ غَيْرِ مُنْتِجَةٍ ، و لابَأْسَ إنْ ذَكّرْتُ هُنا أنّ أشْهَرَ النُّصوصِ المَسْرَحِيّةِ العَرَبِيّةِ و العالَمِيّةِ خُطّتْ بِأيْدي مُؤلِفينَ مارَسُوا التّمْثيلَ و الإخْراجَ عَلى حَدٍّ سَواءٍ ، و المَقامُ قَدْ لا يَتّسِعُ لِذِكْرِ عَديدِ الأسْماءِ، فَهَلُمّوا جَميعًا لِخِدْمَةِ الثّقافَةِ العَرَبِيّةِ، و لِنُجَسِّدَ فِكْرَةَ أنّ المَسْرَحَ أبٌ جامِعٌ لِلْفُنونِ ، فَكَيْفَ يَفْشَلُ في جَمْعِ أواصِلِ المُبْدِعينَ العَرَبِ ؟.

إشكالية النقاشات الوهمية أو الحلقة المفرغة :

لَسْنا نُريدُ الاسْتِمْرارِيّةَ في نِقاشاتٍ وَهْمِيّةٍ مازالَتْ تَطْرَحُ قَضِيّةَ الصِّراعِ بَيْنَ المَسْرَحِ العُمومي التّابِعِ لِلدّوْلَةِ و المَسْرَحِ الخاصّ التّابِعِ لِفَرَقٍ و تَعاوُنِيّاتٍ وَشَرِكاتٍ مَسْرَحِيّةٍ، وَالحُكْمِ بِالأفْضَلِيّةِ لِصالِحِ واحِدٍ مِنْهُما عَلى الآخَرِ انْطِلاقًا مِنْ مَواقِعِ صاحِبِ

7

هَذا الرَّأي أَوْ ذاكَ، وَإِشْكالِيَةِ الْمُحْتَرِفِ وَالْهاوي وَ إِشْكالِيَةِ لُغَةِ الْكِتابَةِ الْمَسْرَحِيَّةِ بِالْعامِيَةِ أَوْ بِالْفُصْحى، بَعْدَ أَنْ ظَهَرَ في كُلِّ وَطَنٍ عَرَبِيٍّ، أَنَّ هُناكَ مَسْرِحِيّاتٍ ناجِحَةً كُتِبَتْ بِالْعامِيَةِ، وَلا يَعُودُ سَبَبُ نَجاحِها إِلَى اللُّغَةِ الْمُسْتَعْمَلَةِ بِقَدْرِ ما يَعُودُ إِلَى تَكامُلِ وَتَظافُرِ كُلِّ الْعَناصِرِ الْإِبْداعِيَةِ في الْعَرْضِ، وَالْأَمْرُ نَفْسُهُ بِالنِّسْبَةِ لِلْمَسْرَحِيّاتِ الَّتي كُتِبَتْ بِالْفُصْحى، وَهَلِ الْمَسْرَحُ هُوَ شَكْلٌ عَرَبِيٌّ لَهُ جُذُورٌ في تُراثِنا وَمَوْرُوثِنا الثَّقافي أَمْ هُوَ شَكْلٌ غَرْبِيٌّ مَحْضٌ؟ ، مادامَ أَنَّ كُلَّ وَطَنٍ عَرَبِيٍّ قَدْ فَتَحَ مَدارِسَ وَتَخَصُّصاتٍ جامِعِيَّةً لِتَعْلِيمِ وَتَدْرِيسِ الْفَنِّ الدّرامي وَأَنْشَأَ مَسارِحَ وَأَسَّسَ مَهْرَجاناتٍ سَنَوِيَّةً تُقامُ في كَذا عاصِمَةٍ عَرَبِيَّةٍ .

لقد بَذَرَ مُنَظِّرُو الْحَرَكَةِ الْمَسْرَحِيَّةِ في الْوَطَنِ الْعَرَبِي مِنَ الْوَقْتِ ما يَكْفِي في هَذا النِّقاشِ، الَّذي لا طائِلَ مِنْ وَرائِه.

وَ الْيَوْمَ نَحْنُ بِحاجَةٍ إِلَى طَرْحِ إِشْكالِيّاتٍ جَدِيدَةٍ مِنْ شَأْنِها أَنْ تَدْفَعَ بِالْمَسْرَحِيِّ الْعَرَبِيِّ إِلَى الْغَوْصِ في أَعْماقِ الْإِنْسانِ الْعَرَبِيِّ، في خُصُوصِيّاتِ الرّاهِنِ الْعَرَبِي، وَما هِيَ الْقَضايا الْحَقِيقِيَّةُ الَّتي يَنْبَغِي أَنْ تَكُونَ الْقاسِمَ الْمُشْتَرَكَ، وَالْهَمَّ الْأَكْبَرَ الَّذي يَشْغَلُ بالَنا جَمِيعًا؟ .

8

غياب مدرسة نقدية:

إِنَّ إِغْفَالَ دَوْرِ النَّقْدِ الْمَنْهَجِيِّ الْمُؤَسِّسِ فِي الْعَمَلِيَّةِ الْإِبْدَاعِيَّةِ نَقْصٌ كَبِيرٌ بِالنِّسْبَةِ لِلْمَسْرَحِ الْعَرَبِيِّ؛ قَدْ يَكُونُ النَّاقِدُ مُخْطِئًا أَوْ مُصِيبًا، صَاحِبَ أَرَاءٍ نَقْدِيَّةٍ مَتِينَةٍ وَمُؤَسَّسَةٍ وَبَانِيَةٍ أَوْ صَانِعَ أَرَاءٍ ذَاتِيَّةٍ مُتَعَصِّبَةٍ مَحْدُودَةٍ وَمُنْحَازَةٍ إِلَى اتِّجَاهٍ مِنَ الْإِتِّجَاهَاتِ. لَكِنَّهُ مَعَ ذَلِكَ إِنَّمَا يَقُومُ - حَسَبَ نَظَرِيَّةِ أَرْنُولْدْ تُوِينْبِي[1] - بِدَوْرِ الْمُثِيرِ الَّذِي يُحَفِّزُ عَلَى حُدُوثِ الْاِسْتِجَابَةِ عِنْدَ الْمُؤَلِّفِ أَوِ الْمُمَثِّلِ أَوِ الْمُخْرِجِ.

قَدْ تَخْتَلِفُ الْمُقَارَبَاتُ النَّقْدِيَّةُ لِلنَّصِّ الْمَسْرَحِيِّ مِنْ قَارِئٍ إِلَى آخَرَ، وَمِنْ نَاقِدٍ إِلَى آخَرَ، وَذَلِكَ لِتَشَعُّبِ الرُّؤَى النَّقْدِيَّةِ، وَاخْتِلَافِ مُكَوِّنَاتِهَا، وَتَعَدُّدِ الْمَنَاهِجِ النَّقْدِيَّةِ، مِنَ الْمُعَالَجَاتِ الْخَارِجِيَّةِ لِلنَّصِّ أَوِ الْمُقَارَبَاتِ الدَّاخِلِيَّةِ؛ تَدْرُسُ النَّصَّ مِنْ حَيْثُ بُنْيَةِ اللُّغَةِ وَ أَبْعَادِهَا الْأُخْرَى، وَدِرَاسَةِ الْمُؤَلِّفِ مِنْ نَاحِيَةِ بِيئَتِهِ وَنَفْسِيَّتِهِ وَظَرْفِهِ التَّارِيخِيِّ وَالْاِجْتِمَاعِيِّ، وَرُؤْيَتِهِ الْإِيدْيُولُوجِيَّةِ إِلَى

---

[1] (تقول نظرية توينبي صاحب نظرية الحضارة أن لكل مثير استجابة تكون بقدر المثير من حيث القوة والسرعة ة التاريخ في صيرورته هو مجموعة من المثيرات والاستجابات وكذلك النقد في العملية الإبداعية هو المثير الذي يدعو لحدوث استجابة)

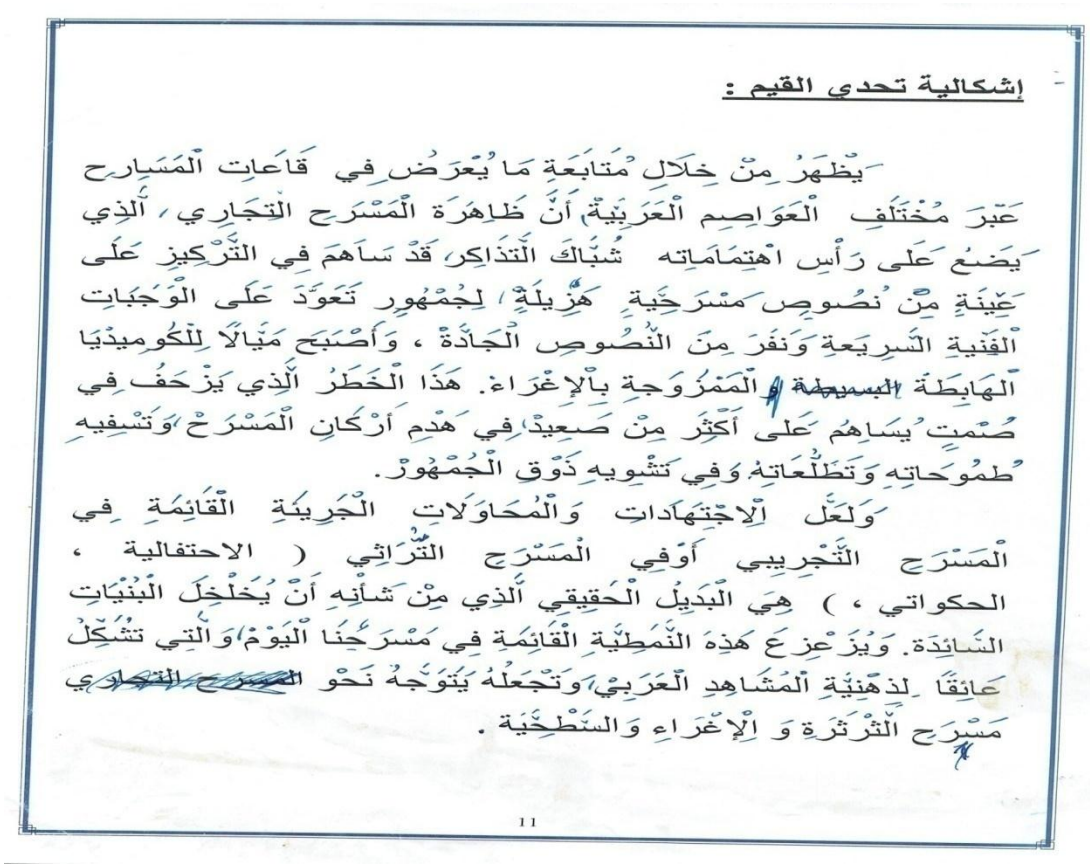
غَيْرِ ذَلِكَ، وَمَعَ ذَلِكَ تَبْقَى مُهِمَّةُ النَّقْدِ الْأَسَاسِيَّةُ هِيَ التَّفْسِيرَ وَالتَّحْلِيلَ وَالتَّصْنِيفَ وَالتَّرْتِيبَ ، قَبْلَ أَنْ يَكُونَ فَرْضَ وِصَايَةٍ عَلَى النَّصِّ وَالْمُؤَلِّفِ.

وَلَكِنَّنَا الْيَوْمَ أَمَامَ هَذَا الْخَلْطِ فِي الْمَفَاهِيمِ مِنْ جِهَةٍ وَصُعُوبَةِ ضَبْطِ الْمُصْطَلَحَاتِ مِنْ جِهَةٍ ثَانِيَةٍ ، بَدَا الْقَامُوسُ النَّقْدِيُّ الْعَرَبِيُّ لَا خُصُوصِيَّةَ لَهُ وَلَا انْسِجَامَ فِيهِ وَلَا اتِّفَاقَ حَوْلَهُ ، وَلَمْ نَسْتَطِعْ أَنْ نُشَكِّلَ مَنْهَجًا نَقْدِيًّا وَاضِحَ الْمَعَالِمِ وَ الرُّؤَى .

وَ لَا يَخْفَى عَلَى أَحَدٍ أَنَّ أَهَمَّ مَا يُمَيِّزُ الدِّرَاسَاتِ النَّقْدِيَّةِ فِي الْمَسْرَحِ الْعَرَبِيِّ أَنَّهَا فِي كَثِيرٍ مِنَ الْأَحْيَانِ وَصْفِيَّةٌ وَانْطِبَاعِيَّةٌ وَمِزَاجِيَّةٌ مَبْنِيَّةٌ عَلَى الْأَهْوَاءِ وَالْعَلَاقَاتِ وَ تَحَكُّمُهَا النِّزَاعَاتُ الشَّخْصِيَّةُ ، بِالْإِضَافَةِ إِلَى الِانْحِصَارِ فِي الْعَالَمِ الْبِسِيكُوسُوسْيُولُوجِي لِلْمَوْضُوعِ ، وَإِهْمَالِ الْجَوَانِبِ التِّقْنِيَّةِ وَ الْجَمَالِيَّةِ وَ الْمَادِيَّةِ الْمُتَعَلِّقَةِ بِالْعَرْضِ .

لَكِنْ مَعَ كُلِّ هَذَا، هُنَاكَ رَوَائِعُ عَرَبِيَّةٌ سَجَّلَتْ تَمَيُّزَهَا وَتَأَلُّقَهَا سَوَاءٌ أَكَانَتْ أَعْمَالًا دِرَامِيَّةً أَوْ دِرَاسَاتٍ نَقْدِيَّةً أَوْ مُقَارَبَاتٍ نَظَرِيَّةً.

10



إشكالية تحدي القيم :

يظهر من خلال متابعة ما يعرض في قاعات المسارح عبر مختلف العواصم العربية أن ظاهرة المسرح التجاري ، الذي يضع على رأس اهتماماته شباك التذاكر، قد ساهم في التركيز على عينة من نصوص مسرحية هزيلة، لجمهور تعود على الوجبات الفنية السريعة ونفر من النصوص الجادة ، وأصبح ميالا للكوميديا الهابطة البسيطة المزوجة بالإغراء. هذا الخطر الذي يزحف في صمت يساهم على أكثر من صعيد في هدم أركان المسرح وتسفيه طموحاته وتطلعاته وفي تشويه ذوق الجمهور.

ولعل الاجتهادات والمحاولات الجريئة القائمة في المسرح التجريبي أوفي المسرح التراثي (الاحتفالية ، الحكواتي ،) هي البديل الحقيقي الذي من شأنه أن يخلخل البنيات السائدة. ويزعزع هذه النمطية القائمة في مسرحنا اليوم، والتي تشكل عائقا لذهنية المشاهد العربي، وتجعله يتوجه نحو المسرح التجاري مسرح الثرثرة و الإغراء والسطحية .

11

ملحق 6- مقتطفات مشهدية لأمحمد بن قطاف تبين مساره المسرحي، قدمها لي (جعفر بن قطاف) بالمسرح الوطني ببرج الكيفان في4 جويلية 2016.

بن قطاف يمثل في مسرحية عجاجبية وعجائب

بن قطاف رفقة عياد مصطفى وعبد الحميد رابيا

ملخص باللغة الأجنبية

Résumé :

Le Théâtre de Luigi Pirandello et M'hamed Benguettaf

« Six personnages en quête d'auteur » et la « Répétition»

–Etude comparée–

Nous avons réalisé une comparaison entre la pièce théâtrale de **(M'Hamed Benguettaf)** intitulée «**La Répétition** » et la pièce théâtrale titrée « **Six personnage en quête d'auteur** » de **(Luigi Pirandello)**, après avoir trouvé des similitudes entre les deux œuvres.

On a décidé de faire une recherche sur ce sujet en se basant sur la méthode comparée. On a aussi associé les deux écoles française et américaine pour l'étude des textes selon des facteurs socioculturels et personnels.

Nous avons posé les problématiques suivantes : Comment **(Benguettaf)** a employé la technique **(théâtre dans le théâtre)** et quel est son degré d'influence par **(Luigi Pirandello)** ? . Cette problématique pose plusieurs sous questions :

Quels sont les points de consensus et de divergences entre l'œuvre de **(Benguettaf)** et celui de **(Pirandello)** ? y a–t–il une influence ou un consensus relatif à ce qu'il est dénommé consensus de l'expérience humaine dans toutes les sociétés et les nations ? et sur quelle base est construit ce consensus ? Est–ce que sur le niveau artistique ou bien intellectuel ?

Nous constatons dans ce dernier les résultats les plus importants :

1/ **Luigi Pirandello** a employé la technique de **(théâtre dans le théâtre)** à travers un combat entre les personnages de la pièce « S**ix personnages en quête d'auteur** » et les vrais acteurs dans **(Jouer les rôles)**, quand **(Six personnes)** sont entrées sur scène pour exposer leur tragédie au lieu des acteurs.

2/ **(Benguettaf)** a été influencé par **(Pirandello)** dans la technique de **(théâtre dans le théâtre). Benguettaf** a employé la technique de**(théâtre**

dans le théâtre) dans la pièce « **La Répétition** » où l'acteur (**Abbes Mohamed Islam**) a joué deux rôles, le premier rôle: acteur(**Mohamed**) dans «**La Répétition** » et en même temps le personnage (**Ali la patience**) dans la pièce (**plainte à la justice**).

Et concernant le coté scénographique des deux présentations, nous avons trouvé :

a/Ils ont utilisé des salles de théâtre non couteuses et avec des moyens simples en s'appuyant sur les facultés des acteurs pour présenter leurs idées.

b/ (**Benguettaf**) a utilisé un éclairage concentré total, un éclairage sous forme de points lumineux, et un éclairage bleu qui ont ramené le succès de cette présentation et l'harmonie à cette pièce théâtre; mais le réalisateur de scène (**Pirandello**) a juste utilisé un éclairage total suggérant le début du jour et ce avant la sortie des acteurs sur scène.

c/ (**Pirandello**) s'est basé sur l'habillement en couleurs sombres et non pas claires pour incarner le sentiment de l'humiliation dans la famille, mais (**Benguettaf**) a choisi un habillement modeste pour les acteurs suggérant leur pauvreté.