الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر2 (أبو القاسم سعد الله)

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

المسرح الجزائري والمرجعية المزدوجة المصدر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

إعداد الطالب: الشريف الأدرع **إشراف أ.د: حميد علاوي**

السنة الجامعية 2018 – 2019

مقدمة

كـان شـيئا لافتـا للنظـر أن يقـودني التعمـق فـي دراسـة موضـوع: " بريشـت والمسـرح الجزائري:مثال بريشت وولد عبد الرحمان كاكي " في مذكرة الماجستير إلى نتيجة مفادها أن الصلة بين مسرح بريشت ومسرح كاكي قد قامت على أساس" المرجعية المزدوجة المصدر".

وقد أظهرت الدراسة التطبيقية المقارنة لكل من مسرحيتي: "الإنسان الطيب لستشوان" و"القراب والصالحين " مقدار فعالية أطروحة "المرجعية المزدوجة المصدر"، وانتهيت إلى أن دراستي التطبيقية للمسرحيتين هي دراسة للمسرح الملحمي كما يمثله برتولت بريشت Bertolt Brecht منظورا إليه في علاقته بمسرح كاكي الذي يستلهم فن المداح، ونظام تدليل الثقافة العربية الإسلامية، والعكس صحيح أيضا.

الواقع أن أطروحة "المرجعية المزدوجة المصدر" لم تتحكم صلة مسرح كاكي بمسرح بريشت فقط، بل تحكمت أيضا في صلة مسرح كاكي بمسارح أجنبية أخرى كمسرح النوNo الياباني، ومسرح اللامعقول، ومسرح الكوميديا دي لارتي la « Commedia Dell'Arte ».

إن عناصر كل من المرجعيتين يمكن أن تتعدد إذن، ومثلما تعددت المؤثرات الأجنبية في مسرح كاكي يمكن أيضا أن تضم المرجعية الملحمية لمسرحيين جزائريين آخرين تجارب مسرحية أجنبية غير تجربة بريشت، كما هو حال مسرح كاتب ياسين في علاقته بالمسرح السياسي لإرفين بيسكاتور Erwin Piscator أحد فروع المسرح الملحمي إلى جانب علاقته بالمسرح التقليدي الفيتنامي فضلا عن علاقته الأكيدة بالمرجعية المحلية.

وقد دعاني تواتر "المرجعية المزدوجة المصدر" طوال تاريخ المسرح الجزائري؛ منذ النشأة إلى الآن إلى إيلاء الظاهرة ما تستحقه من بحث وتمحيص وتحليل، و اقتراح موضوع:"المسرح الجزائري والمرجعية المزدوجة المصدر" لأطروحة شهادة الدكتوراه.

لقد قيل الكثير من الكلام غير الدقيق أو المجانب للصواب في حق المسرح الجزائري؛ فعد استعارة أو اقتباسا للمسرح الفرنسي مع أن جميع القرائن لا تدعم مثل هذا الطرح. الواقع أن مذكرات باشتارزي ثم مذكرات علالو، والكثير من كتابات الأخوين سعد الدين و رشيد بن شنب اللذين رافقا المسرح الناشئ منذ الخطوات الأولى تظهر أنه يحيل على حكايات ألف ليلة وليلة و لا يحيل على موليير Molière إلا من "بعيد".

ويشهد ما كتبه سعد الدين بن شنب عن" المسرح العربي لمدينة الجزائر" على أن تمرس الجزائريين بفن المسرح قد تم " في مجال ينضح بالامتلاء"، كما أن تلقيه من طرف الجمهور قد خضع للشروط الجمالية للتلقي الخاصة بتلك الحقبة من تاريخنا.

إنه لشيء لافت للنظر أن نجد التشديد على الموسيقى والغناء من طرف علالو الأب المنشئ للمسرح الجزائري ورفاقه من الرواد؛ وخاصة منهم رشيد قسنطيني، يعود مع كاتب ياسين عندما قرر التخلي عن "الجانب الثقافي للمسرح" والدعوة إلى مسرح سياسي، وكان دافعه الفني إلى ذلك هو من دون شك، غير بعيد عن دافع "المرجعية المزدوجة المصدر".

و ظاهرة "المرجعية المزدوجة المصدر" على أية حال هي أبعد من أن تكون ظاهرة خاصة بثقافتنا و مسرحنا دون غيرهما من الثقافات و المسارح. لا شك أن أساتذة الأدب المقارن يذكرون السؤال الذي طرحه دانيال بولود ـ لاموت على المؤتمر السابع للجمعية الدولية للأدب المقارن: " إلى أي حد يمكن للمسرح الشعبي الشرقي . الذي يعتبر المسرح الجزائري جزءا منه . أن يكون مصدر تجديد للمسرح الشعبي الغربي؟".

فاهتمامي إذن بعمل "المرجعية المزدوجة المصدر" في التجارب المسرحية الأكثر تمثيلية في النشاط المسرحي الجزائري هو من صميم الاهتمام بمسعى عالمي للتجديد المستمر للمسرح، وهو محاولة مني لفهم المنظورات النظرية لمثل هذه التجارب الوطنية، وتقييم إنجازاتها المسرحية، وكيفية استقبال الجمهور لها، وتفاعله معها سلبا أو إيجابا.

وقد تطلبت مني دراسة موضوع بهذه المحددات تجريب قراءة جديدة للمسرح الجزائري تسترشد بمقولة س. م. ازنشتاين M.S.Eisenstein التي تفيد بأن لا نماذج جديدة دون قراءة جديدة، وبرأي فسيفولود مايرخولد Vsevolod Meyerhold في طريقة تمثيل الممثل الروسي شاليابينCHaliapine :" يكشف فن شاليابين عن قوته فقط إن لم ينظر إليه في ضوء مسرح الفن لموسكو"[1]. ونعتقد أن التخلي عن النظر في دراستنا للمسرح الجزائري من زاوية المسرح الأوروبي، خاصة الفرنسي منه، هي ضرورة منهجية في المقام الأول، وتاريخية في المقام الثاني لأن المسرح الجزائري لم ينشأ كتقليد له.

كان اهتمامي منصبا في الفصل الأول على تقصي أشكال العرض الشعبي التي تمثل"الحافز الرئيسي" للمسرحيين الجزائريين الرواد في تعاطيهم مع فن المسرح. وقد اعتمدت في ذلك على المنهج التاريخي في دراسة الأدب المقارن، فدرست وحللت كتابات وشهادات الذين واكبوه طوال مشواره من مسرحيين، ونقاد، وصحافيين. وركزت بالدرجة الأولى على الطريقة التي استقبل بها الجمهور أعمال المسرحيين الرواد، وكيف حاول هؤلاء الاستجابة لما ينتظره منهم جمهورهم.

وإذا كان مسرح الرواد قد تميز بسمة "اللاأرسطية"على حد قول سعد الدين بن شنب، فإنه لمن المفارقات الصارخة أن يساهم الجيل الثاني الحائز على مستوى تعليمي باللغة الفرنسية أعلى من مستوى جيل الرواد أصحاب الشهادة الابتدائية بدور رئيسي في إخضاع المسرح الجزائري للمعيار الغربي، و كان إخضاع المسرح الجزائري لهذا المعيار يزداد طردا مع ازدياد المستوى التعليمي للجزائريين باللغة الفرنسية.

ولكن احتلال المسرح الجزائري ذي المعيار الغربي التقليدي للمركز لن يدوم إلا حوالي عشر سنوات ونيف. فبعد تلك الفترة يكون عبد القادر ولد عبد الرحمان المدعو كاكي قد أخذ طريقه لتعلم المسرح وممارسته مع جمعية "السعيدية" أولا ثم مع هنري كوردرو Henri

[1]- cité par Georges Banu in « le théâtre, sortie de secours », Aubier, Paris 1983.p135.

Cordereaux ثانيا. فمع كاكي على وجه التحديد سيترك هذا المسرح المركز للهامشي والمبعد كفن المداح أو للمضاد لهذا المسرح كمسرح اللامعقول.

إن عنايتنا في الفصل الأول التمهيدي بهذه الجوانب التاريخية لم يكن على حساب البحث عن السمات الفنية للمسرح الذي مارسه الجزائريون، وقد استعنت في مقاربتي للأدوات الفنية لهذا المسرح ووظائفها، بالمنهج الطباقي المقارن، وبمعجم السيميوطيقا وجهازها المفهومي.

أما التحليل الدراماتورجي للأعمال المسرحية التي كانت موضوع الدراسة فقد اعتمدت فيه بشكل رئيسي على عدة الدراسات السيميولوجية ومنهجها دون أن أهتم كثيرا بمخططاتها الشكلية، وحرصت جهد المستطاع على أن تكون المفاهيم والمقولات الجمالية المستعملة دقيقة وواضحة المعنى.

خصصت الفصل الثاني لولد عبد الرحمان كاكي، وخصصت الفصل الثالث لكاتب ياسين. تناولت في القسم الأول من الفصل الثاني المخصص لكاكي مسار تعلمه وتمرسه بمسرح العبث منطلقا من بداياته العصامية. توقفت مطولا عند مادة تربصات كوردرو التي كان كاكي قد حضرها، وعند النشاط المسرحي لـ"الفرقة المسرحية للجزائر" التي كان يرأسها كوردرو، ودورها في بث " فكرة ما عن المسرح الشامل" المتأثر بأسلوب الكوميديا دي لارتي، وفي التنبيه إلى فن المداح.

وكان هذا القسم مناسبة لاستعراض مجمل المؤثرات الأجنبية في مسرح كاكي، وتصحيح ما تواتر من مغالطات بهذا الشأن وسميناها باسم المؤثرات المفترضة.

أما القسم الثاني الذي يحمل عنوان:"مسرحية "الشيوخ" ووصمة تغريب الواقع" فعالجت فيه وجها آخر من وجوه "المرجعية المزدوجة المصدر" عند كاكي هو المرجعية العبثية في مسرحية"الشيوخ".

حللت في هذا القسم البنية الدراماتورجية لمسرحية"الشيوخ", وانتهيت إلى حقيقة مفادها أن كاكي قد استطاع التوصل في مسرحيته هذه إلى جمع جدلي بين الدراماتورجيا الملحمية التي تستلهم فن المداح ومقتضيات دراما العبث. وقد ظهر ذلك كما أبرزت في طريقة بناء وعمل الشخصيات، وكيفية تصميم وتشغيل الحبكة.

أما الفصل الثالث المخصص لكاتب ياسين فقد تطرقت في قسمه الأول الذي يحمل عنوان:" من المسرح التراجيدي إلى المسرح الملحمي" إلى كتاباته الشعرية الأولى، ورأيت كيف بدأت أولى الإشارات إلى وجود مرجعية تحيل على ثقافة الأم تظهر في مقابل المرجعية الشعرية الأجنبية، ثم ما لبث ذلك أن اتخذ في مسرحيتيه التراجيديتين: "الجثة المطوقة" و"الأجداد يزدادون ضراوة" شكلا أكثر وضوحا من أشكال "المرجعية المزدوجة المصدر" ليأخذ بعد ذلك شكلا آخر في الدور الملحمي هو أقرب ما يكون إلى الصورة التي تجلت في جداريتي"الرجل صاحب نعل المطاط" **و** "فلسطين مغدورة".

كانت دراسة جدارية"فلسطين مغدورة" موضوع القسم الثاني من الفصل الثالث الذي حاولت فيه إبراز تأثير كل من بيسكاتور ورشيد قسنطيني في مسرح كاتب ياسين في الدور السياسي الملحمي.

انطلاقا من تحليل البنية الداماتورجية للجدارية بينت أن مبادئ التأليف التي اتبعت في كتابتها تقربها من مسرح بيسكاتور ومن طريقة رشيد قسنطيني في بناء الحبكة واستخدام مسرحه للسخرية وللغناء.

إلى هنا تنتهي دراستنا لموضوع "المرجعية المزدوجة المصدر في المسرح الجزائري" وكل ما نتمناه لقراءتنا الجديدة هذه للمسرح الجزائري أن تساهم ولو بالقليل في تحديد سبل خلق نموذج مسرحي جديد يستلهم التجربتين السابقتين – وغيرهما من التجارب– أو يضادهما، لكن شرط أن يحمل هذا النموذج سمة الإبداع والتجديد.

أود أن أشير في النهاية إلى الصعوبات التي واجهتني أثناء إعدادي لهذه الأطروحة؛ حيث أن أكبر صعوبة واجهتني هي صعوبة الحصول على المصادر وخاصة مخطوطات المسرحيات. أرى أنني كنت محظوظا بحصولي على نسخة مصورة لمخطوط نص مسرحية "الشيوخ" حتى وإن كانت تنقصها الصفحة الأولى. بعد ملاحظتي لذلك اتصلت بأحمد شنيقي صاحب النسخة المصورة التي كنت قد صورتها فأخبرني أنه لا يملك الأصل. حاولت الاتصال بأشخاص قدرت أنهم يحوزون على النص الأصلي أو على نسخة مصورة منه لكن دون جدوى.

أما نص مسرحية"فلسطين مغدورة" فالمشكلات التي يطرحها من نوع آخر. فالمسرحية كجميع مسرحيات كاتب ياسين باللغة العربية الدارجة نصوصها مفتوحة ولا وجود لنص نهائي لها. والمتداول منها إما أنها نصوص أولية، أو نصوص ممثلين، تنطوي على اختلافات كثيرة في ترتيب المشاهد، وأحيانا في بنائها وقد يمتد ذلك في بعض الأحيان إلى حوار الشخصيات. وغير ذلك من المشكلات التي لن تحل إلا بنشر هذه المسرحيات منقحة ومصححة ومدققة، مهمة يتولاها ناشر محترف، ومختصون في المسرح يقومون بهذا العمل مع ممثلي مسرح كاتب ياسين.

ولا يفوتني أن أشير إلى أن أرشيف المجلات والجرائد الوطنية هو في وضعية لا تدعو للاطمئنان مقارنة بالوضعية التي عرفناه عليها قبل عشرين سنة من الآن.

وإن نحن لم نؤمن مراجعنا، وخاصة الذخيرة المسرحية وأرشيف المجلات والجرائد، فإن هذه المراجع ستضيع، وبضياعها نخسر مادة ثقافية لا تعوض.

أما الصعوبة الثانية فتتمثل في ندرة ما كتب عن المسرحيات المعتمدة في الدراسة، وخاصة مسرحيتي:"الشيوخ" و"فلسطين مغدورة". وترجع هذه المسألة برأينا إلى أن الذي يتحكم

في المؤسسة المسرحية والنقد والدراسات المسرحية في الجزائر هو سلطة ما يسمى"الأساطير الدرامية" لا سلطة الخلق والإبداع.

أود في الختام أن أشكر الأستاذ المشرف الدكتور حميد علاوي الذي قبل الإشراف على هذا البحث خلفا للدكتور أحمد منور الذي خرج للتقاعد، فقد كان خير معين لي على إتمام هذه الدراسة بالصبر أولا، وبتشجيعه المتواصل لنا على مواصلة البحث ثانيا.

ولا أنسى جميع الذين ساعدوني بالقليل أو الكثير وخاصة عمال المكتبة الوطنية فرانز فانون، والمكتبة المركزية، وأرشيف ولاية الجزائر.

واسمحوا لي في هذا المقام أن أتقدم بشكر خاص إلى عائلتي: زوجتي وأبنائي، فلولا صبرهم الطويل علي ودعمهم المتواصل لي ما كان لهذه الأطروحة أن تنجز.

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين بذلوا جهدهم في قراءة هذا البحث وتقويمه.

وإنني بعد هذا لا أدعي أنني قد قلت الكلمة الفصل في الموضوع؛ حسبي أنني قدمت قراءة جديدة لتجربتين مسرحيتين جزائريتين حاولتا البحث عن كتابة مسرحية جزائرية تتميز بالأصالة والحداثة في آن واحد.

الفصل الأول

السياقات التاريخية والثقافية للمرجعية المزدوجة المصدر

- **الاستعمار والمقاومة: الصراع على التمثيل**
- **مرحلة التقليد**
- **بدايات المسرح الشعبي: التأسيس للمرجعية المزدوجة المصدر**
- **موليير و قسنطيني يتناوبان على الخشبة الجزائرية**
- **تغير الشروط الجمالية للمرجعية المزدوجة المصدر**

1- الاستعمار والمقاومة: الصراع على التمثيل

كنت أعتقد كغيري أن العامل الإيديولوجي هو العامل الأساس في عقد صلة المسرح الجزائري بمسرح بريشت، لكن بعد دراستي لموضوع:" بريشت و المسرح الجزائري: مثال بريشت و ولد عبد الرحمان كاكي" أصبحت أرى أنها-خاصة بالنسبة لكاكي- قد قامت على قاعدة "المرجعية المزدوجة المصدر"[1].

الواقع أن هذه القاعدة كما بينت في دراستي تلك لم تتحكم في صلة مسرح كاكي بمسرح بريشت فحسب، بل تحكمت أيضا في ممارسة رواد المسرح الجزائري لهذا الشكل من أشكال فنون العرض إبان الحكم الاستعماري الفرنسي للجزائر في العشرينيات من القرن الماضي.

حقا لقد كان للجزائريين كغيرهم من الشعوب العربية الإسلامية قبل الاحتلال الفرنسي العديد من أشكال الفرجة الشعبية نذكر منها اللوحات الفولكلورية التي كان يمثلها الهواة في مواكب و مزارات الأولياء الصالحين، و فن القاراقوز و خيال الظل، كما طوروا هم أيضا فن الحاكي- أو مسرح الحلقة- تطويرا دفع بأحد الدارسين إلى التساؤل عما إذا لم يكن العمل الذي ينجزه الحاكي:" هو نوع درامي إلى جانب كل ما هو معروف حاليا في العالم"[2].

إن اختيار أشكال العرض الشعبية لتمثيل المقاومة جعل السلطات الاستعمارية تضعها على رأس أهداف عمليات التدمير و الطمس المنهجي التي تعرضت له مقومات الوجود القومي المادية و الثقافية. وخير مثال على ذلك ما حدث لعروض القاراقوز، فقد عرف عن مسرح القاراقوز أن عروضه كانت تلمح إلى استمرار المقاومة في الريف الجزائري، فما إن يظهر الجنود الفرنسيون إلى جانب القاراقوز حتى يثور و يهجم على هؤلاء الجنود، و يكيلهم الضرب المبرح بعصاه. في هذا الصدد يذكر فرناند أرنوديس Fernand Arnaudiés أنه:

---

1 - الشريف الأدرع، بريخت و المسرح الجزائري: مثال بريخت و ولد عبد الرحمان كاكي،الجزائر، مقامات 2011.

2-Yeucef Rachid Haddad, L'art du conteur, L'art de l'acteur, Louvain-Neuf, 1982.P11.

" في واحدة من اللوحات الأكثر إمتاعا واستحسانا(من الجمهور – الإضافة منا) يتعارك قاراقوز وحده مع مجموعة من الجنود الفرنسيين يمثلون جنود سيدي فرج. كل واحد يتخيل السهولة التي يقاومهم بها، و في النهاية يخضعهم إلى قانونه"[1]. ترتب عن هذا التمثيل للجيش الفرنسي إصدار السلطات الاستعمارية سنة 1843لأمر يمنع عروض مسرح القاراقوز. وبهذا القرار اختفت عروض مسرح القاراقوز من المسارح العامة بالعاصمة وأصبحت مقتصرة على الدوائر الخاصة. أما في بقية أجزاء الوطن التي لم يكن من السهل فرض الرقابة عليها، فقد استمر مسرح القاراقوز مستبدلا معاركه مع الجنود الفرنسيين بالكلمات اللبقة التي تسلب قلوب العجائز والغانيات الواحدة تلو الأخرى. وفي بداية القرن العشرين صارت عروض القاراقوز ومسرح العرائس من جملة التسليات التي تقدم خاصة للأطفال في الهواء الطلق وفي بعض مقاهي العاصمة.[2]

في مقابل عملية التدمير المنهجي لفنون العرض الشعبية سعى الاستعمار الفرنسي إلى جعل المسرح وسيلة من وسائل ما كانوا يسمونه "الدعاية التمدينية"، وهو في الحقيقة نقل لانتصارهم على مسرح العمليات إلى عالم التمثيل الفني. ولم يكن النشاط المسرحي من وجهة النظر الفرنسية ضروريا لتسلية الجنود والمعمرين الاستعماريين ورفع معنوياتهم فقط، ولكنه كان ضروريا أيضا ليرى الجزائريون المستعمرون قوة فرنسا.

وهكذا تقرر إنشاء قاعة عرض بقصر الداي حسين المسمى "الجنينة" لاحتضان أنشطة "فرقة مسرح الجزائر للهواة". ونحن نرى أن دعوة الداي حسين إلى عرض مسرحي بباريس سنة 1833، مهما كان موضوع العرض، كان يقصد منها توجيه خطاب سياسي تمثيلي إلى الداي؛ ومن خلاله إلى باقي الجزائريين مفاده أن من عجز عن الاحتفاظ بالأرض هو أعجز

---

[1]–Fernand Arnaudiés, Histoire de L'opéra d'Alger, épisodes de la vie Théâtrale Algéroise 1830 – 1940, imp de v.heintz, Alger 1941, p17.

[2] - ينظر أبو العيد دودو، نشأة المسرح الجزائري و تطوره، القبس،الجزائر،العدد6أفريل- ماي1969،ص94.

من أن يمثل نفسه، ولذلك؛ فإنهم يمثلونه، كما سيمثلون " الأمير الأسير" بعد ذلك وجميع الجزائريين، وكل الجزائر.

ولا تخلو من مفارقات أن يكون أول عمل أظهر قدرة على التعاطي مع فن أدبي يتوخى العرض هو عمل لليهودي من أصول يونانية أبراهام دانينوس المولود بالجزائر سنة 1798مؤلف مسرحية"نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق بالعراق" المطبوعة في مدينة الجزائر في عام 1847 التي لم يعرف أنها قد مثلت على خشبة المسرح، وهذه هي المفارقة الأولى.

أما المفارقة الثانية فتتمثل في الموقف الملتبس للمؤلف من الجزائر. من المعروف أن أبراهام دانينوس كان مترجم الحملة الفرنسية لاحتلال الجزائر ودليلها ، ولعله طلبا للغفران يحاول بمسرحيته هذه إعطاء الجزائريين والجزائريات حرية الحديث والغناء والتعبير عن مشاعرهم و قضاياهم الإنسانية بلهجتهم و لغتهم العربية، وهو وإن كان لا يذكر الجزائر في مسرحيته، فإن الصورة الممثلة هي لجزائريين.

وتتمثل ثالث المفارقات، وآخرها، في إدراك الكاتب المبكر لجدلية التفاعل بين عناصر الثقافة المحلية العربية الإسلامية وعناصر الثقافة الفرنسية الغازية، وأهمية المزج بينهما لابتكار ضرب من التأليف المسرحي يجمع بين الشكل الحواري، ومبدأ التقسيم الخارجي للمسرحية حسب تقاليد الكتابة المسرحية الغربية وتوظيف الشاعر والمداح والغناء والرقص وفق ما استقر في تقاليد الأدب الشعبي[1].

إن أبراهام دانينوس يعبر في مسرحيته هذه عن غصة الكاتب المسرحي الضليل الباحث عن أمكنة متخيلة تعادل الأمكنة التي ساهم في ضياعها على مستوى الواقع، و لعل في

[1]- ينظر مخلوف بوكروح (مقدمة) ابراهيم دانينوس،نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق بالعراق، موفم، الجزائر2003،ص58.

بقاء المسرحية من غير تمثيل تعبير عن تراجيدية الوضعية التي يمثلها هذا الكاتب المسرحي الرائد في تاريخ المسرح العربي عامة، والمسرح الجزائري خاصة.

ولا أجد وضعية تراجيدية مشابهة لوضعية أبراهام دانينوس غير وضعية نقيضه الأمير عبد القادر رائد المقاومة الوطنية الجزائرية الذي تحول إلى موضوع من موضوعات مسرح الفودفيل الفرنسي أو إلى مسرحية داخل المسرحية التي دعي لمشاهدتها بعد خروجه من السجن سنة 1852.

إن التاريخ الجزائري هو بامتياز تاريخ صراع تمثيلات، ففرنسا التي تمنع تمثيل مسرح القاراقوز لجنودها هي فرنسا التي تأخذ الداي حسين إلى مسرحها و تغدق عليه تمثيلاتها المسرحية تعويضا لما خسره على مسرح العمليات، وهي التي لم تبق لأبراهام دانينوس العميل، غير بلد لا يسمى، حتى على بعد مدينة طرياق في العراق، و هي التي جعلت من الأمير عبد القادر شخصية من شخصيات نوع من المسرح داخل المسرح.

و حتى تكرس فرنسا انتصار تمثيلها على الأرض هنا في الجزائر أصدر لويس نابوليون بونابارت مرسوما شيد بموجبه في مدينة الجزائر في الفترة من1850إلى1853 مسرح وضع تصميمه المهندسان المعماريان الشهيران فريديريك شاسيريو Frédéric Chassériau وجيستان بونسار Justin Ponsard، و دشن بتاريخ 29 سبتمبر 1853 بتقديم عرض مسرحي بعنوان: "الجزائر أو 1830– 1853" يتحدث عن عملية احتلال الجزائر والاستيلاء عليها.

و كان الفرنسيون يأخذون الطلبة و الأعيان الجزائريين إلى المسرح، سواء في باريس أثناء زياراتهم الرسمية لها، أو هنا في الجزائر، بغرض"تذويق الجزائريين الحضارة الفرنسية"[1].

[1] - الدكتور أبو القاسم سعد الله،تاريخ الجزائر الثقافي،ج8،الجزائر، البصائر2007،ص412.

و كيفما كان الحال، فإن عدد الجزائريين الذين كانوا يذهبون إلى المسرح في العقود الأولى للاحتلال كانوا يمثلون قلة، نذكر منهم الشاعر الشعبي قدور بن عمار بن بنينة المشهور بقدور الحدبي الذي سافر إلى باريس سنة 1867 في زيارة رسمية " في جملة من العيساوية و المغنين و الآلاتية (...) وقت المعرض الدولي ليلعبوا في الملاعب"[1]. و كتب قدور الحدبي عن زيارته هذه إلى باريس أغنية ساخرة بعنوان: " أجي تشوف ماذا صار" ذكر فيها "الطياطرو"[2]Teatro، و هي حسب علمي أقدم إشارة للمسرح بالاسم بلغة من اللغات الأوروبية – وهي الإسبانية – في نص أدبي شعري جزائري.

وهكذا بعد أن دخل مصطلح "الطياطرو" معجم الشعراء والشانسونييه الشعبيين سوف لن تمر مدة طويلة حتى نجد شاعرا آخر يدعى محمد بن علي الجباري ينظم "مجموعة شعرية ساخرة جعل موضوعها حياة الطلبة (المتعلمين عندئذ) و قام شخصيا بتمثيل هذا الشعر على المسرح"[3]. كما ألف محمد الجباري " المقامات العوالية " التي نشرها المستعربان الفرنسيان جطان ديلفانGaétan Delphin و الجنرال فور بيقي Le général Gabriel Four–Bigut سنة 1913، و يرجح الدكتور أبو القاسم سعد الله أنه كتبها في ثمانينيات القرن التاسع عشر. و قد أورد من المقامة الأولى المسماة " المقامة الصحراوية " مقاطع طويلة تفيد بأن الجباري قد عاصر ثورة الشيخ بوعمامة، وأنه كان ضدها، ومع ذلك فإن الدكتور سعد الله يرى أن " المقامات العوالية":"تعتبر نصا أدبيا وتاريخيا مهما، وتمثل مرحلة في التطور اللغوي لدى بعض الجزائريين الذين عاشوا بين مرحلتين و ثقافتين"[4].

إن المتأمل في تجربة الجباري التي يذكرها الدكتور أبو القاسم سعد الله في سياق حديثه عن عودة المسرح (و ليس عن ظهوره) في الجزائر، و إن كانت – حسبه – بأساليب تتفق مع التقاليد الشعبية، نرى فيها نحن، كما نرى في تجربة أبراهام دانينوس علامة من علامات

---

1 - سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقيا و المغرب،موفم،الجزائر1994،ص 402.

2 - المرجع نفسه.ص349- 359.

3 - عنوان المجموعة: "مغامرات طالبين في القرية الزنجية بوهران"، أنظر د.أبو القاسم سعد الله،تاريخ الجزائر الثقافي ج8،سبق ذكره ص300.

4 - المرجع نفسه،ص156.

التشبه والاقتداء بعوائد و أحوال الغالب التي تحدث عنها العلامة عبد الرحمان بن خلدون في مقدمته الشهيرة.

غير أن بروز ظاهرة التشبه والاقتداء بعوائد وأحوال الغالب لا يعني أن الشعب الجزائري قد تخلى عن أي شكل من أشكال المقاومة الثقافية بعد الهزيمة التي لحقت المقاومة الشعبية المسلحة. و لم يحل منع مسرح القاراقوز، و المراقبة الشديدة المفروضة على عروض الممثلين الشعبيين، و حلقات الرواة و المداحين في الأسواق دون إنشاد القصائد الشعرية و الملاحم " تحت البرنوس". و كان المداحون و الرواة الشعبيون المطاردون من قبل الشرطة الفرنسية يخوضون حرب عصابات حقيقية متنقلين، من سوق إلى سوق، ومن دوار إلى دوار، ومن ساحة إلى ساحة، وما بين هذا الجامع و ذاك، و من مقهى إلى آخر، وغير ذلك من أماكن التجمع لا يستثنون منها مزارات أولياء الله الصالحين و مواكبهم، يقدمون فيها آثارهم الفنية التي يتغنون فيها بمآثر السلف الصالح، ويروون ويمثلون قصص البطولة ومختلف الملاحم والسير الشعبية، من سيرة عنترة إلى السيرة الهلالية، فضلا عن أحسن القصص التي احتوت ألف ليلة و ليلة.

وحرب العصابات التي يخوضها المداحون والقوالون والرواة الشعبيون هي في حقيقتها حرب دفاع عن فضاء الحرية الأخير ممثلا في فضاء حلقتهم. فبعد أن أخضع المحتل بقوته الغاشمة الفضاء الحقيقي؛ فضاء الجغرافيا والأرض لسيطرته، لم يبق للجزائري غير الترحل في فضاء الرواية و التمثيل، منشئا لحكايات، تتحول فيها الثورات التي فشلت "إلى آمال أخرى في النصر، والقادة الذين استشهدوا أو نفوا كانوا يتحولون إلى مهديين منتظرين سيعودون ذات يوم بالنصر"[1].

ولا ينطوي نشاط المداحين والقوالين فقط على نزعة مقاومة ثقافية عامة خاضها المجتمع الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، فقد كان إلى حد كبير حاملا على مستوى الجمال لنزعة

[1] - الدكتور أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ج8، سق ذكره، ص126.

رفض للمسرح الدخيل. فرغم أن السلطات الفرنسية بادرت منذ الأيام الأولى للاحتلال بإنشاء قاعات عرض ثم تبعتها ببناء مسارح في مدن الجزائر و وهران و عنابة، و باقي المدن الكبرى، فإن المسرح ظل مع ذلك "بضاعة مستوردة أو مخصصة للمتفرجين الأوروبيين"[1].

2- مرحلة التقليد

ولم يحدث تغير على نظرة الجزائريين للمسرح إلا بعد أن صاروا يرون أنه يمكن له، مثله في ذلك، مثل الجريدة، والجمعية، والنقابة، والحزب أن يكون أداة من أدوات نهضة الأمة والشعب. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد أصاب فنون الفرجة الشعبية ما أصاب الأدب وقطاعات الثقافة الأخرى من جمود ساهم المستعمر فيه بتدميره للمدارس والكتاتيب والزوايا والمكتبات العامة و الخاصة، وكل ما يشكل في مجموعه الوسائل المادية والبشرية في حقل التعليم والتكوين، ويقوم بحفظ و صيانة الاستمرارية الثقافية للمجموعة الوطنية.

ولا نستغرب و الحال كذلك، طلب الأمير خالد من المسرحي جورج أبيض لدى حضوره المأدبة التي أقامها هذا الأخير بمناسبة تخرجه من الكونسرفتوار بباريس سنة 1910 أن يبعث له عندما يعود إلى القاهرة بنصوص مسرحية باللغة العربية، خاصة و أن عروض مسرح القاراقوز، واللوحات الفولكلورية، وعروض المداحين والممثلين الشعبيين الهواة، ونمرات Numéros المهرجين أو"المزاحين" التي لا زالت تقدم في مقاهي و ساحات مدينة الجزائر، وفي مواكب و مزارات الأولياء في العاصمة و بوزريعة و البليدة و خميس مليانة و شرشال لم تعد تحظى بنفس النظرة الإيجابية التي كانت لها في السابق، حتى أن مسرحيا[2] من الرعيل الأول تبرأ من التماثل بواحد من الأسلاف" المزاحين" أو الممثلين الشعبيين.

ومهما بلغت درجة تبرئ هذا المسرحي، فإن المسرح الجزائري الناشئ لم يمارس أي نوع من أنواع النكران لتقاليد الفرجة الشعبية، و لا ينبغي أن ننسى أن المحاولات المسرحية

[1] - ألكساندرا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن ، الفارابي، بيروت 1981،ص141.

[2] -Mahieddine Bachtarzi, Mémoires 1919-1939 Suivi de Etudes Sur Le théâtre dans Les Pays Musulmans, Alger, Sned 1968, p401.

الجزائرية الأولى القائمة على تقديم مسرحيات باللغة العربية الفصحى من المسرح الغربي أو تستلهمه كان قد أرسلها جورج أبيض للأمير خالد و مثلتها جمعيات مسرحية أنشأها هذا الأخير في العاصمة و البليدة والمدية[1] لم تنل من الجمهور الاستقبال الذي كان يتطلع إليه المسرحيون الهواة.

حقا لقد ساهمت عروض الهواة هذه، و عروض "جوق الآداب التونسي"[2]في كل من الجزائر و البليدة و تلمسان في نفس الفترة، وباللغة العربية الفصحى أيضا في التعريف بفن المسرح، كما حفزت زيارة فرقة جورج أبيض[3] سنة1921، و زيارة فرقة عز الدين[4] سنة 1922 بعض الهواة على ممارسة المسرح فتكونت جمعية " المهذبة" سنة 1921، و قدمت "الشفاء بعد العناء" في 1921، و "خديعة الغرام" في1923، و"بديع" في 1924. و قدمت جمعية أخرى مسرحية " في سبيل الوطن" سنة 1924. كما قدم هواة آخرون سنة 1923 مسرحية لأحمد فارس بعنوان "المصلح"، و كانت جميع هذه المسرحيات بالعربية الفصحى.

إن هذه المحاولات الساعية لخلق مسرح بالفصحى كانت عمل هواة يجتمعون في فرق قد لا تستمر أكثر من المدة التي يستغرقها التمرن على المسرحية و تقديمها على خشبة المسرح، و يكاد يكون إنتاج أي من هذه الفرق التي ظهرت في تلك الفترة المبكرة مقتصرا في الأغلب على مسرحية واحدة.

---

[1]- محمد محبوب اسطمبولي،أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، آمال،السنة الثامنةع35،سبتمبر- أكتوبر1976،الجزائر،ص ص 65- 72.
المسرحيات التي بعثها جورج أبيض للأمير خالد سنة 1911 هي: "ماكبث" لشكسبير من تعريب محمد عفت المصري، و رواية "المروءة والوفاء" لخليل اليازجي، و "شهيد بيروت" لحافظ إبراهيم.

- زار جوق الآداب التونسي الجزائر في الفترة من 25 فيفري إلى 15 مارس 1913 و قدم المسرحيات التالية: [2]
- في الجزائر قدم مسرحيتي:"السلطان صلاح الدين" تأليف نجيب الحداد، و "أوتيلو" لشكسبير.
- في البليدة قدم مسرحية "الطبيب المغصوب" تأليف موليير و تعريب نجيب الحداد.
- في قسنطينة قدم مسرحيات:"السلطان صلاح الدين"و "القائد المغربي"و"الطبيب المغصوب".
أنظر:
المنصف شمس الدين، تاريخ المسرح التونسي منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، شركة العمل للنشر و الصحافة، تونس1972، ص(101-103).

- قدمت فرقة جورج أبيض مسرحيتين لنجيب الحداد هما:"صلاح الدين الأيوبي"و"ثارات العرب".[3]
- قدمت فرقة عز الدين في زيارتها للجزائر مسرحيتي:"في سبيل الوطن" و" فتح الأندلس".[4]

لا شك أن الفشل في جعل الممارسة المسرحية ممارسة دائمة يعود إلى أسباب لعل أبرزها برأينا يكمن في اعتقاد هؤلاء الشبان أن ما يصلح لغيرهم من مسرح يصلح بالضرورة لهم أيضا، فكانت المسرحيات الأولى التي مثلوها إما مسرحيات فرنسية أو إنجليزية قام الأشقاء في المشرق العربي بتعريبها، و صارت جزءا لا يتجزأ من ذخيرتهم المسرحية. وإما مسرحيات مشرقية مقلدة لها. و قد ألف بعض الجزائريين مسرحيات تصنف في باب تقليد المقلد.

إذا أضفنا أن هذه المسرحيات لم تكن في شكلها و مضمونها على صلة بواقع الناس ومرجعيات ثقافتهم الشعبية، يحق القول أنه لا زال حتى ذلك الحين أمام المسرح الجزائري انتظار زمن آخر يعلى فيه من قيمة هذه الثقافة، وتصير المصدر الذي يستلهم منه موضوعاته، وقيمه الجمالية.

لحسن الحظ انه لم يطل الانتظار حتى جاء علي سلالي المدعو علالو و محي الدين باشتارزي والرواد الآخرون ليؤسسوا للمسرح الشعبي بالدارجة.

3- بدايات المسرح الشعبي والتأسيس للمرجعية المزدوجة المصدر

يتفق كل من علالو و باشتارزي على أن البذور الأولى للنشاط المسرحي في الجزائر كانت عبارة عن سكاتش أدرج في حفل فني ساهر لجمعية "المطربية" في شهر رمضان على خشبة سينما "تريانون" Trianonالكائنة بحي باب الوادي.

يقول علالو:" خلال هذه السهرات خطرت لي فكرة أن أبث في تلك الحفلات الموسيقية شيئا من المرح، بتقديم نوع من "المهازل العسكرية" عن فريق الرماة الجزائريين، غناء ومنولوجات"[1].

وهذه الفكرة كان علالو يتقاسمها مع محي الدين باشتارزي الذي يقول في مذكراته:"تنويعا للمتعة جاءتني فكرة إدراج سكاتش قصير في البرنامج"[2]. وهناك عامل تقني ساهم بشكل

[1]- علالو ، شروق المسرح الجزائري، ترجمة د.أحمد منور، التبيين، الجزا ئر 2000،ص28.

[2]-Mahieddine Bachtarzi, Mémoires, Op.Cit. P31.

رئيسي في تكريس تقديم الفواصل الغنائية و المسرحية على خشبة سينما "تريانون". يجب التذكير بأن الأفلام في تلك المرحلة لم تكن مخرومة، فتظهر الصور للعين المشاهدة في حالة توثب تستدعي التوقف على فترات منتظمة لإراحة النظر. و قد اغتنم محي الدين باشتارزي دعوة سينما "تريانون" إياه لتقديم فاصل غنائي خلال برنامجها السينمائي ليفرض عليها فاصلا كوميديا لعلالو[1].

و لم يلبث علالو أن يضيف إلى المهازل العسكرية عن الرماة الجزائريين تأليف مسرحيات ذات فصل واحد كان يمثلها مع صديقيه عزيز لكحل و إبراهيم دحمون. و كانت هذه المسرحيات القصيرة المكتوبة باللغة العربية الدارجة – كما جاء في مذكراته – تعالج موضوعات هزلية ذات طابع شعبي، أو مستقاة من الواقع اليومي" إلى أن يقول: "و أخيرا وجدتني أضيف إلى ولعي بالموسيقى تعلقي بالمسرح و أكتب مسرحية أكثر أهمية، هي مسرحية"جحا" التي تتألف من ثلاثة فصول، في أربعة لوحات"[2].

حقا إن مسرحية "جحا" ليست ذات أهمية في المسار المسرحي لعلالو وحسب، بل هي ذات أهمية في مسار المسرح الجزائر كله.

من المعروف لدى الخاص و العام أن مسرحية "جحا" للسيدين علي سلالي المدعو علالو وإبراهيم دحمون تكاد تحظى بإجماع غالبية الدارسين بوصفها الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري بالمعنى الأوروبي للكلمة، و لكنهم عندما يتناولوها بالحديث لا يقدمون ما يبرز الشكل الأوروبي لها عدا أنها تتألف من ثلاثة فصول و أربعة مشاهد لم يقدم منها في عرضها الأول يوم 12أفريل 1926 بمسرح قاعة الكورسال Kursaalغير فصلين و ثلاثة مشاهد.

[1]- MahieddineBachtarzi, Mémoires, OP.CIT. p31.

[2]- علالو، شروق المسرح الجزائري،سبق ذكره، ص28.

و يكون سعد الدين بن شنب هو أول من أشار في هامش دراسته حول"المسرح العربي لمدينة الجزائر" التي كتبها للمؤتمر الثامن لمعهد الدراسات العليا المغربية إلى أنه قد وجد محاكاة لملهاة كلاسيكية – و إن كانت بعيدة – في مسرحية"جحا" المستوحاة في آن واحد من "مريض الوهم" و" الطبيب رغما عنه" لموليير[1]. و يؤكد رشيد بن شنب هذا الرأي لأخيه سعد الدين في دراسته التي تحمل عنوان: "علالو و أصول المسرح الجزائري" عندما يقول:" تتضمن جحا الكثير من النكت جرت العادة على نسبها لشخصية شعبية بهذا الإسم؛ وتذكر من جهة أخرى بالطبيب رغما عنه، و مريض الوهم"[2]. وهو ما اضطر علالو إلى تصحيحه في مذكراته:"حقا إن هناك خيطا رفيعا من الشبه، يجمع بين مسرحية "جحا" و بين "الطبيب رغما عنه" للمسرحي الخالد موليير، و لكنني في الواقع كنت قد استلهمت مسرحيتي من إحدى حكايات القرون الوسطى الغربية، وهي"القن" وأيضا قصة قمر الزمان من ألف ليلة وليلة"[3].

الواقع أن حديث سعد الدين بن شنب عن محاكاة مسرحية"جحا" لمسرحيتي "الطبيب رغما عنه" و "مريض الوهم". وحديث رشيد بن شنب عن أن مسرحية علالو تذكر بمسرحيتي موليير، وأخيرا التوضيح الذي قدمه علالو تؤكد جميعها على دور المرجعية ذات المصدر الأجنبي في ولادة المسرح الجزائري جنبا إلى جنب مع المرجعية ذات المصدر العربي الإسلامي.

صحيح أن المسرح الجزائري لم يلجأ في بداياته إلى الترجمة أو الاقتباس عن المسرح الإنجليزي أو الفرنسي، ولكن تأثير المسرح الأوروبي وخاصة الفرنسي منه بين مثلا في موضوع مسرحيتي "جحا" و"بوعقلين" حسب رشيد بن شنب، وبين في موضوع

[1]- Saadeddine Bencheneb, Le théâtre Arabe d'Alger, Revue Africaine, Année1935, Vol77, Nos 364-365, P72-85.
[2]-Rachid Bencheneb, Allalu et les origines du théâtre algérien, Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, Année1977,Volume 24,Numéro1,P29-37.
[3]- علالو، شروق المسرح الجزائري،ترجمة د. أحمد منور، الجزائر، س.ذ.ص60.

مسرحية"جحا"، وفي طريقة بناء الفعل وصياغة الحبكة في عموم مسرحيات المسرح العربي لمدينة الجزائر حسب سعد الدين بن شنب.

غير أن تأثيرات المسرح الأوروبي لم تكن العامل الرئيسي في نجاح مسرحية "جحا"، لقد فهم علالو و رفاقه أن استقبال الجمهور إيجابيا للفن الناشئ مرتهن بالتوجه إليه باللغة التي يفهمها أي اللغة العربية الدارجة، واستلهام مرجعيته الثقافية العربية الإسلامية في الكتابة الدرامية، و كانت مسرحية"جحا" محاولة أولى على درب كتابة مسرحية توجه فيها رواد المسرح الجزائري إلى متفرجيهم باللغة المحكية ناقلين إلى خشبة المسرح لصالح هؤلاء المتفرجين:" قصصا عجيبة، أسطورية أو شعبية، كانت منذ زمن طويل مألوفة لديهم، مرفقين أخيرا كل عرض بحفل للموسيقي والغناء و الرقص"[1].

يحدث أحيانا أن يتشابه بناء الموضوعات في المسرحيات بسبب استعارة موضوع من موضوعات الأدب الشعبي التي تمثل نوعا من القاسم المشترك في فولكلور شعوب البحر الأبيض المتوسط، كما هو الحال بالنسبة لموضوع "المرأة الوفية" الذي لا يختلف عن موضوع مسرحية "مريض الوهم" لموليير، و لكن الممثلين الهواة الذين دأبوا على تقديم "المرأة الوفية" و غيرها من الشخصيات الفولكلورية في الساحات العمومية متبعين أسلوبا في التمثيل شبيها بأسلوب الكوميديا دي لارتي القائم على الارتجال يجهلون تماما وجود موليير. و يذكر كل من محي الدين باشتارزي، و رشيد بن شنب أن علالو ورفاقه قد شاهدوا هذه العروض في شبابهم. وإذا لم يكن مسرح علالو و رفاقه ينتسب مباشرة إلى مسرح هؤلاء الممثلين الشعبيين الهواة؛ وهو ما كان يعتقده باشتارزي، فإننا نرى على الأقل مع رشيد بن شنب أن منشأ ميلهم إلى المسرح هو مشاهدتهم لعروض أولئك الهواة.

[1]- Rachid Bencheneb, Les Mémoires De Bachtarzi ou vingt ans De Théâtre Algérien, Revue De L'occident Musulman et De La Méditerranée, Année 1971, Volume9, n°1, P17.

كنا نسعى أن يكون كلامنا عن مسرح البدايات مبنيا على القراءة التحليلية و النقدية لنصوصه المسرحية، لكن شاءت الظروف غير ذلك، فقد قرر علالو لأسباب عائلية و مهنية سنة 1932تمزيق نصوص مسرحياته، والتوقف عن ممارسة أي نشاط مسرحي.

وعلى العموم فإن "المسرح الجزائري موجه حصريا للتمثيل، فهو إذن غير مناسب للقراءة، ولو كانت هذه القراءة شفوية. الحاصل أن منشطيه لم تكن لديهم طموحات أدبية: لم ينشر عمل واحد من أعمالهم، وحدها نجت من النسيان بعض الدفاتر و الوريقات المليئة بالأخطاء النحوية "[1].

أمام هذه الحقيقة سيكون كلامنا في هذا الفصل التمهيدي "كلاما عن الكلام" على رأي أبي حيان التوحيدي، يتوخى بالأساس تقصي مظاهر اشتغال أطروحة " المرجعية المزدوجة المصدر" بعيدا عن أي اصطفاف وراء دراماتورجية ما أو شعرية ما.

كنت قد عرضت في دراستي " بريشت و المسرح الجزائري: مثال بريشت و ولد عبد الرحمان كاكي" السياق العام الذي صيغت فيه شروط اقتباس المسرح في الجزائر، وهو سياق البحث عن شروط النهوض القومي التي جعلت العرب في المشرق والمغرب يقتبسون المسرح بدافع الحاجة إلى هذا الشكل من أشكال التعبير الذي يأتي ليزدوج مع أشكال الفرجة الشعبية، و يشكلان معا شكلا من أشكال فنون العرض يتسم بالتجديد الوفي للتقاليد الشعبية المستجيب لمطامح المتفرجين العميقة.

وعندما أعيد النظر في هذا السياق يبدو لي من المهم جدا إيلاء البنية الشعورية والذهنية والتطور الاجتماعي والاقتصادي والثقافي للجزائريين في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين أهمية أكبر، ونود في هذا الصدد الإشارة إلى ظهور بعض التحسن في المستوى الاقتصادي، وظروف المعيشة عند أهل الحضر في هذه الفترة، فصاروا يتطلبون وسائل

[1]- Rachid Bencheneb, Allalu et Les Origines Du Théâtre Algérien, Op.cit. P33 .

التسلية والتثقيف، ويرتادون من بين ما يرتادون قاعات العرض، والمقاهي المسرحية، ومسرح الأوبرا، وقاعة الكوليزي، وكازينو الموزيك هول، ويتمتعون بمشاهدة ما تقدمه فرقها والفرق الوافدة من فرنسا و دول أوروبا الأخرى، ومن بعض الدول العربية الشقيقة كمصر وتونس.

كل هذه العناصر ستساهم مع انتشار أجهزة الجراموفون و فن السينما في "الإعداد الذهني" لجيل سيسعى مدفوعا بالغيرة، وبوعي جديد يرى أن ما يصلح للآخر – ولو كان عدوا – في الاجتماع والتقنية والسياسة و الفن يحتاج إلى الاستلهام مثلما يحتاج التراث الثقافي الوطني كذلك للاستلهام و نفخ الحياة فيه.

إن هذه الحقيقة التي باتت بديهية في أيامنا لم تكن كذلك في شروق المسرح الجزائري كما سمى علالو بداياته. فباشتارزي الذي يعتبر واحدا من اثنين كان لهما فضل التفكير في إدراج سكاتش قصير في برنامج [1]حفل موسيقي لجمعية"المطربية"، كان يحمل موقفا سلبيا من عروض الساحات العمومية[2] في العشرينيات. وربما تأثرا بهذا الموقف السلبي بانت له مسرحية "جحا" خالية من أي تأليف: " إننا لا نستطيع أن نجد في مسرحية علالو أي تطور درامي للأحداث، أو أية عقدة متصلة، أو أي تأليف، فالمشاهد تتوالى دون أي رابط بينها، ما عدا حضور جحا، غير أن كل مشهد منها كان يصور مغامرة معروفة لجحا. لقد كانت بشكل عقد من الجوهر، و لأن كل مغامرة كانت بالفعل جوهرة، فإن ضحك الجمهور لم ينقطع في أية لحظة"[3].

يبدو أن محي الدين باشتارزي يقول ما يقول عن الكتابة الدرامية لمسرحية"جحا" مستندا إلى مرجعية دراماتورجية كلاسيكية، و كان عليه أن يراعي حقيقة أن المسرحية تنتسب إلى عروض " مهازل المحجات"[4] كما أشرنا أعلاه.

---

[1]- MahieddineBachtarzi, Mémoires, OP.CIT, p31.
[2]- IBID, P401.
[3]- IBID, P61.
[4]- IBID, P426.

وقد سأل الدكتور أحمد منور علالو عن رأيه في قول باشتارزي الذي يعني أن مسرحية "جحا" عبارة عن موضوعات متفرقة لا تجمعها سوى شخصية جحا، وبالتالي فهي ليست مسرحية بالمعنى الحقيقي. نفى علالو صحة هذا القول مستظهرا ملخص المسرحية:" هذا ليس صحيحا، فهي تتكون من ثلاثة فصول في أربع لوحات، و بين يديك ملخص المسرحية الذي يبين أنها كانت موضوعا واحدا"[1].

وكنا من جهتنا قد قدمنا القراءة التالية في رأي باشتارزي في فن كتابة مسرحية "جحا": "لقد استنقص باشتارزي بتأثير ثقافته المسرحية الكلاسيكية من شأن الموضوع المستلهم من تراث الرواة، واستنقص أيضا من طريقة صياغته، وأسلوب تأليفه. إن المتأمل في نجاح مسرحية"جحا" و أسبابه لا يسعه إلا الإقرار لها باستجابتها لتطلعات الجمهور المسرحية التي هي من بعض النواحي متعارضة مع معايير الشكل الدرامي الكلاسيكي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن إشارات باشتارزي المذكورة أعلاه التي يشبه فيها صيغة كتابة مسرحية"جحا" بعقد الجوهر تذكرنا بالأحرى، و لو بدرجة جزئية، بالدرامة الملحمية"[2].

ويمكن أن نقرأ في موقف باشتارزي التعبير عن العقيدة المسرحية للمدرسة القديمة التي حاول ممثلوها، و من بينهم باشتارزي لما كان عضوا في "جمعية التمثيل العربي"، إنشاء مسرح باللغة العربية الفصحى يقوم على استيراد المسرحيات الفرنسية والإنجليزية بتوسط من المسرحيين العرب في المشرق، و محاولة تقليدهم، و كتابة مسرحيات جزائرية لم تلق نجاحا عند تقديمها للجمهور.

وهذه العقيدة المسرحية تختلف من دون شك عن العقيدة المسرحية للمدرسة الجديدة، مدرسة علالو وفرقته "الزاهية" التي لا تنكر تأثرها بالمسرح الفرنسي، و يعترف ممثلوها بأنهم قد اطلعوا على عيون المسرح الفرنسي و قرأوها [3] كما هو حال علالو الذي يذكر في مذكراته

[1] - أحمد منور، مقابلة مع رائد المسرح الجزائري علي سلالي. ينظر: علالو،شروق المسرح الجزائري،س. ذ، ص9.
[2] - الشريف الأدرع، بريخت و المسرح الجزائري، س.ذ، ص20.
[3] - علالو، شروق المسرح الجزائري، س. ذ، ص4.

أنه شاهد عروض الفرق المسرحية الفرنسية المحلية، و عروض الفرق الزائرة من "الكوميدي فرانسيز" La comédie Françaiseو "مسرح سان مارتان"Théâtre Saint Martin و"مسرح الرمال الذهبية" Théâtre Sable d'orو "حفلات كارسنتي"[1] Les soirées Karsenti.

و يحدد علالو هذا التأثير في "استعارة التقنية"، أما موضوعات هذا المسرح فكانت "مستقاة من مصادرنا الأدبية و الشعبية الخالصة، و بالخصوص من ألف ليلة و ليلة"[2].

كان اللجوء إلى المصادر الشعبية ضرورة حيوية لتوطين الفن المسرحي، ولقد تبنى الجمهور الجزائري في بداية الربع الثاني من القرن العشرين مسرحية"جحا" لأنها راعت تقاليده الثقافية، وملامح شكل و مضمون العرض الشعبي التي شكلت نوعا من "ذاكرة النوع" – حسب مصطلح ميخائيل باختين – للمسرح الناشئ. و لا شك في أن التفضيلات الجمالية والثقافية للمتفرجين قد فرضت المرجعية الثقافية التراثية، و بفرضها فرض النوع الكوميدي وعناصره الفنية: " كان المسرح الكوميدي هو الذي يلائمنا، و كنا نحبه، كما أن جمهورنا كان يفضله، ويهوى أيضا الموسيقى و الغناء و الرقص، فكنا نتبل بها مسرحياتنا لكسب رضاه"[3].

وعندما ننظر إلى مجموع إنتاج علالو المسرحي نجد جله من النوع الكوميدي، أما مصدر استلهامه الأساسي فهو الأدب الشعبي وبشكل خاص حكايات ألف ليلة و ليلة، ويحرص علالو في غالب الأحيان على تضمين مسرحياته الغناء و الرقص، بل إن بعضها كوميديات غنائية[4]. وجميع هذه العناصر تحيل على المرجعية الشعبية؛ إذ من المعروف أن الغناء

---

[1] - علالو، شروق المسرح الجزائري،س.ذ، ص70.

[2] - المرجع نفسه، ص70.

[3] - المرجع نفسه، ص74.

[4] - يعطي علالو نفسه تعريف "كوميديا غنائية" لمسرحيتين من مسرحياته هما:"الصياد و العفريت"و"الخليفة و الصياد".
ينظر :علالو، شروق المسرح الجزائري،س.ذ. ص 41 و 46.
أما رشيد بن شنب فيضيف مسرحية "أبو الحسن أو النائم اليقظان" التي يضعها في صنف "اقتباس غنائي".
ينظر:
- Rachid Bencheneb, Allalu et Les Origines Des Théâtre Algérien, OP.Cit.P31.

مكون أساسي من مكونات عرض مسرح القاراقوز، وخيال الظل وحلقات المداحين وكذلك الحال مع الارتجال. أما فيما يخص لحظات الفعل التي اختار علالو مسرحتها وعلاقة بعضها ببعض، فهي تذكر بالتحرر من وحدة الزمان و المكان التي ميزت آثار المسرح الفرنسي المعاصر، و بالتطور غير المتصل الذي يحكم توالي المشاهد في مسرحيات القاراقوز على حد سواء[1].

وهذه الخصائص ليست حكرا على مسرح علالو، فمسرح قسنطيني ومنذ البداية مع مسرحية" زواج بوبرمة" يظهر حاملا لعلامات تحيل رأسا على المرجعية المزدوجة، فحسب ناقد (لاديباش ألجريان)La dépêche Algérienne:" تذكر مهزلته المتكونة من ثلاثة فصول في نفس الوقت بغينيول ليونle guignol lyonnais ، و مقالب جحا، و نوادر ألف ليلة وليلة"[2].

ولا يلبث نشاط رشيد قسنطيني المسرحي أن يصبح الضابط الرئيسي لإيقاع المسرح الجزائري، فرشيد قسنطيني هو حسب باشتارزي من أنقذ سنة 1929 شرف المسرح الجزائري بإنتاجه لأربع مسرحيات شكلت محطات أساسية في مسيرة المسرح الجزائري، فقد صرح أحمد توفيق المدني لباشتارزي غداة مشاهدته لمسرحية "زغيربان" بأنه:" يمكن القول بمسرحيات مثل هذه المسرحية إن المسرح الجزائري يأخذ انطلاقة جديدة"[3].

وإذا قفزنا على سنة 1930 سنة الذكرى المائوية لاحتلال الجزائر التي لم تقدم فيها غير مسرحيتي "لونجا الأندلسية" لقسنطيني و " عنترة الحشايشي" لعلالو، فإننا نرى أن الرجلين

[1]- voir : Saadeddine Bencheneb,LeThéâtre Arabe D'Alger, op.cit.. p77-78.
et aussi : Cherif Khazandar, Pour La « recréation » d'une expression dramatique. De l'intégration de cette expression aux moyens audio-visuels, in « Le théâtre Arabe »Unesco, Louvain 1969, P48.
[2]-Victor Barrucand in « Mémoires » de Bachtarzi, OP .CIT.P95.
[3]-Mahieddine Bachtarzi,Mémoires, OP.CIT.P113.

سيضطلعان سواسية في السنة الموالية برفع مستوى المسرح الكوميدي[1] الأول بمسرحيتيه "القصة" و " ثقب في الأرض"، و الثاني بمسرحيتيه "الخليفة و الصياد" و " حلاق غرناطة".

هذا دون أن ننسى بالطبع العديد من السكاتشات التي أنتجها رشيد قسنطيني و قدمها في مدن شرق و غرب و وسط البلاد بالاشتراك مع ماري سوسان. و هذه السكاتشات – كما جاء في مذكرات باشتارزي – هي عبارة عن " لوحات صغيرة شبه مرتجلة على الخصوص من قبل مؤلفها الذي يضيف لها من فيض قريحته المزدانة في كل مرة مكتشفات جديدة"[2].

عرفت السنة الموالية أي سنة 1932 إنتاج ست مسرحيات لرشيد قسنطيني، و لم يجد باشتارزي ما يقوله عن هذه السنة غير أنها كانت بامتياز " موسم قسنطيني "[3]. بعض هذه الأعمال يستوحي حكايات شرقية، و بعضها يعالج موضوعات شعبية، و البعض الآخر عبارة عن عرض يتضمن الغناء والتمثيل و الارتجال.

و بالجملة فإن قسنطيني قد طبع المسرح الجزائري بطابع شعبي ظل يميزه بصفة حصرية إلى غاية 1939 السنة التي شهدت اندلاع الحرب العالمية الثانية[4]. حقا لقد تأثر رشيد قسنطيني بالمسرح الأوروبي الذي شاهد الكثير من عروضه في الجزائر و خارج الجزائر، بل إنه يكون– حسب باشتارزي – قد انخرط في التمثيل في العاصمة الفرنسية باريس كممثل صامت[5] . و لكن ما يتميز به قسنطيني بالدرجة الأولى هو تمتعه بعبقرية الممثل الكوميدي الذي لا يحتاج إلى نص عبقري[6]، و يمكن أن تتجلى حتى من خلال السخافات الأكثر دونية.

[1]-Mahieddine Bachtarzi,Mémoires, OP.CIT.P129.
[2]-IBID.P126.
[3]- IBID.P143.
[4]- IBID.P398.
[5]- IBID.P71.
[6]- IBID.P184.

و كانت لقسنطيني الذي يتمتع بمواهب تمثيلية لا تضاهى قدرة عالية على الارتجال أيضا، و لطالما أنقذ بارتجاله عروض المسرح الشعبي الناشئ [1]. و يحرص رشيد بن شنب على التذكير بمصادر إلهام قسنطيني و أن مسرحه مدين لما كان يشاهده في شوارع مدينة الجزائر مسقط رأسه و خاصة عروض الرواة و الشعراء المنشدين و المشعوذين التي كان يجد فيها متعة لا حد لها[2]، كما أنه كان مدينا إلى حياة المغامرة التي قادته إلى القارات الأربع، و إلى الحياة في بلده الجزائر و خاصة عاصمتها؛ فغالبا ما كان يستلهم موضوعاته منها، و يعيد إلى الحياة نماذج الشارع، و الحوادث اليومية الصغيرة للقصبة و بيلكور. إنه مرآة الحياة العاصمية[3].

ومن جهته حاول باشتارزي أن يحدد مواطن الإبداع في مسرح قسنطيني و قيمته، فانتهى إلى أنه " لا تكمن كل قيمة المبدع قسنطيني في الحوارات التي يدون على الورق – إنها لا تفيده إلا كخيط رابط و نقاط معالم – و لكنها تكمن في الحياة النشطة التي يبثها في النماذج التي يتخيلها. خياله كمؤلف لا يؤشر له التعبير اللغوي لشخصياته وحده و لكن يؤشر له كل سلوكها الخارجي و هو يعمل. لم يكن الممثل المؤلف ممثلا بعد أن كان مؤلفا، لقد كان كذلك في الوقت نفسه"[4].

هناك اتصال وثيق في مسرح رشيد قسنطيني بين فن الممثل و فكرة ما يمثل أي المهزلة، وهو الاتصال الذي نجده عادة ما بين فكرة المهزلة وفن الممثل، فن الكوميديا دي لارتي، ونعثر على صور منه في موروثنا الثقافي كما مارسه القوالون و المداحون على وجه الخصوص.

---

[1]- ينظر حول قسنطيني:

- M.Bachtarzi, Mémoires, T1 op Cit, p98, 100, 143, 184,393 -398.

[2]- Rachid Bencheneb, Rachid Ksentini(1887-1944) Le père du Théâtre Arabe en Algérie, Documents Algériens, Série culturelle, n°16,15Avril1947 .

[3]- M. Bachtarzi, Mémoires, OP.CIT.P398.

[4]- M.Bachtarzi, Mémoires, op .CIT.P394.

تحت مسميات و مزاعم شتى لم يدخر باشتارزي جهدا لتخليص المسرح الجزائري من تأثير رشيد قسنطيني، وبدأ في عام 1934 في كتابة نوع مسرحي جديد سماه"الكوميديا ذات التلميحات السياسية " [1]استمر بالكاد حوالي ثماني سنوات، اشتمل " على سلسلة من المسرحيات الفرانكو– أراب مكتوبة بالتعاون مع مؤلفين مسرحيين فرنسيين: لويس شابروLouis chabrot، و جورج بودريGeorges baudry، وجورج هيرتز Georges Hertz"[2].

و المسرحية الفرانكو– أراب هي نوع مسرحي كوميدي يعتمد في الإضحاك بشكل رئيسي على الالتباس و اللعب بالألفاظ رأت فيها بعض الأوساط الصحافية الفرنسية اتجاها مسرحيا يجمع " بين الروح الشرقية و التهكم الفرنسي "[3]. المفارق في هذه "الكوميديا ذات التلميحات السياسية" أنها جاءت على سبيل المثال تسخر من الحواجز العنصرية، ومفارقات الزواج المختلط، و هي موضوعات لا يسمح الواقع الذي تمثله المسرحية الفرانكو – أراب بتاتا بتجاوز العلاقات الموجودة بين المستعمر والمستعمر العصية على أي شكل من أشكال التوهم الإيديولوجي و الدعوات الاندماجية[4].

ولأنها كذلك، تكون عاجزة عن إحداث التخطي العاطفي، والشعور بمتعة الفرح الضرورية للكوميدية، لأنها تدور في عالم مخادع هو العالم الاستعماري، أما فن الكوميديا "فهو رفع الخداع (...) فن " حل العقدة "[5]. إن المسرحية الفرانكو–أراب على العكس من ذلك تخدع

---

1 - ساد هذا النوع خشبة المسرح الجزائري من سنة 1934 إلى عشية الحرب العالمية الثانية، ومن المسرحيات التي تمثله:"فاقوا"،"على النيف" و"الخداعين"و"خالد". ينظر:. Arlette Rothe, le théâtre algérien de langue dialectale, Maspero, paris 1967.p28

2- M.Bachtarzi,Mémoires, T3,OP.CIT, P127.

3- Lucienne Darrouy cité par M.Bachtarzi in Mémoires T1, p288.

4- يتساءل المناضل اليساري الشاعر الكبير بشير حاج علي: " ألا نجد هذه التمزقات، و هذه التناقضات على المستوى السياسي في قبول جزء من الرأي العام الجزائري، من العلماء إلى الحزب الشيوعي الجزائري، مرورا بالمنتخبين مع فرحات عباس، لمشروع بلوم – فيوليت الاندماجي، وفي الرغبة المعبر عنها صراحة، من جانب الجميع للاحتفاظ بقانون الأحوال الشخصية ؟ ".

ينظر:

Bachir hadj Ali, Culture Nationale et Révolution, Texte Intégrale de la conférence prononcée à Alger le 30 Mars 1963.P8.

5- إيريك بنتلي، الحياة في الدرامة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 1968 ص 252.

أصحابها، و تخدع جمهورها، و بالتالي تقوض الركائز العاطفية و السياسية و الدراماتورجية لهذا النوع من المسرح الكوميدي.

ولئن لم يكن باشتارزي هو وحده من وقع عرضة تمزقات و تناقضات فترة الثلاثينيات من القرن الماضي، فإننا مع ذلك كنا ننتظر من حسه الكوميدي السليم أن يقوده إلى الهزء من عدم معرفة الجزائري لنفسه – وفق ما تقتضيه تقاليد الكوميديا الحقة – لا أن يقدم له مزاح المسرحية الفرانكو– أراب المر في عمقه.

لقد كان رشيد قسنطيني نقيضا لباشتارزي، و كان مسرحه الهزلي على الضد من المسرحية الفرانكو– أراب، و إن مسرح هذا الفنان الشعبي كان بحق مثلما قال بشير حاج علي عن مسرح فترة البدايات، بمثابة " شكل معد من أشكال الأدب الشفهي"[1]. و قد نمى قسنطيني على عكس زميله باشتارزي أسلوبا كوميديا مضادا للتثاقف بمفهومه الاندماجي، يجد جذوره في السخرية و الهزء، و في عاطفة حب الأذى التي تحبك العقدة المهزلية.

دون ادعاء الحاجة إلى شكل أسمى من أشكال الكوميديا، أو إظهار أية نزعة سياسية، يبدع قسنطيني سكاتشا قصيرا حوالي 1936، أي تقريبا في الفترة نفسها التي شهدت ظهور المسرحية الفرانكو– أراب على يد محي الدين باشتارزي و أصحابه من المؤلفين الفرنسيين. كان السكاتش القصير بعنوان: " التليفون " [2]، و فيه يقرر رشيد الاتصال هاتفيا بالقاضي ليفهمه "بروحه" . بعد الكلمة الترحيبية مباشرة، ينطلق قسنطيني في مهاجمة القاضي ملقبا إياه بأبي اليتامى، و مسبغا عليه صفة عديم الحياء، ثم راح يذكره بفترة حبسه، و بما تلقاه من ضرب أثناءها، دون أن ينسى القفف التي اضطر إلى تقديمها إلى القاضي. و لم ينقذ القاضي "ابن الحرام" من سياط لسان رشيد غير قطع القاضي للاتصال لاستدعاء الشرطة.

[1]- Bachir hadj Ali, Culture Nationale et Révolution, op.cit. P11.

[2]- رشيد قسنطيني، من ذاكرة المسرح الجزائري، جمع و تحقيق حسين نذير، المكتبة الوطنية الجزائرية،الجزائر2007،ص137-139.

وينتهي هذا السكاتش الفكاهي القصير بمطالبة المرافق لرشيد بثمن الاتصال الهاتفي ورفض هذا الأخير: " و الله صوردي ما تديه يا بن الحرام... يا وليد الحرام".

وكما ترون، فإن رشيد قسنطيني يبقى وفيا لتقاليد المهزلة التي لا يهم الشخصية الرئيسية فيها غير إسداء الضربة تلو الضربة لغيرها من الشخصيات باللكمات أحيانا وبالكلمات أحيانا أخرى كما هي حالة القاراقوز، و حالة أرلكان Arlequin و شخصيات الكوميديا الشعبية في الجزائر، وفي غيرها من بلدان البحر الأبيض المتوسط. أما القراءة السياسية لهذا السكاتش فلا يسعها إلا الإقرار لقسنطيني بأصالة فكرة استعمال التليفون في مقاومة الظلم و الظالمين في فترة كانت فيها الأحزاب السياسية الجزائرية ممنوعة، و تنشط في سرية. إن قسنطيني يلمح في هذا السكاتش بأنه توجد دائما وسيلة ما للمقاومة. وهو يقول ذلك بوسائل مسرحية محضة أمام أعين ممثلي الإدارة الفرنسية الذين يحررون تقاريرهم بعد كل عرض مسرحي.

إن مسرح قسنطيني لم يكن مسرحا شعبيا بمواضيعه فقط، كما حاول باشتارزي أن يظهر ذلك في الأجزاء الثلاثة لمذكراته، بل كان مسرحا شعبيا بمواضيعه، و بطريقة معالجته لهذه المواضيع، و برؤيته المستندة إلى الرؤية السليمة للشعب بمعناها الغرامشي*.

4- موليير وقسنطيني يتناوبان على الخشبة الجزائرية

ولا عجب و الحال كذلك أن نرى باشتارزي بعد اتفاق التسوية مع دائنيه، ووعد الإدارة له بإعادة النظر في قرار الحاكم العام الصادر سنة 1937الذي يمنعه من القيام بجولات فنية، و كان أحد أسباب إشهاره لإفلاسه، يجد نفسه يتوجه مرة أخرى إلى مسرح من سماه المنقذ

* - الغرامشي نسبة إلى أنطونيو غرامشي(1891-1937) فيلسوف، ناقد أدبي، مؤرخ، ومنظر سياسي يعتبر المؤسس الرئيسي للحزب الشيوعي الإيطالي في عام 1921.ساهم نشر دفاتره التي كتبها في السجن ابتداءا من 1951 كثيرا في التكوين الفكري للأجيال التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية، ونحن نستعير منه هنا مفهوم الحس السليم والحس العام الذي يمثل الثقافة الشعبية والمرتبة الدنيا من التفلسف، أو الفلسفة الشعبية العفوية.

سنة 1929 أي إلى رشيد قسنطيني، ويتوجه أيضا إلى الاقتباس عن موليير كبير كتاب الكوميديا.

سوف يكون المسرح الذي يريد باشتارزي ممارسته في هذه المرحلة إذن مرتبطا أشد الارتباط بالبحث عن كتابة مسرحية جزائرية، لا هي مجرد استنبات للمسرحية الكلاسيكية الفرنسية ممثلة في مسرحيات موليير، لأنها تقوم على الاقتباس لا على التقليد الخالص، ولا هي أيضا راضية بأسلوب الكتابة المسرحية لرشيد قسنطيني، لأنه يراد إعادة كتابة مسرحياته. و ابتداء من 13 أكتوبر 1940 تاريخ عرض مسرحية " المشحاح " المستلهمة باعتراف باشتارزي من مسرحية " البخيل " لموليير، سيتناوب عرض هذه المسرحية ومسرحيات أخرى للكاتب المسرحي الفرنسي من اقتباس باشتارزي – وحده أو مع آخرين– مع عروض مسرحيات مأخوذة أو مستلهمة أو مقتبسة عن أعمال مسرحية لرشيد قسنطيني، يقول باشتارزي أنه أعاد صياغتها أو كتابتها بموافقة مؤلفها الأصلي أو بالتعاون معه[1].

وأعمال الكاتبين المسرحية التي اقتبست أو أعيد كتابتها بعد "البخيل" لموليير هي مسرحية " الهبال" المأخوذة عن "زواج بوبرمة" لقسنطيني، و قدمت في 10جانفي 1941. تلتها مسرحية "سليمان اللك" المأخوذة عن"المريض بالوهم" المعروضة في 05 ماي 1941. واقتبس باشتارزي بالتعاون مع قسنطيني مسرحية "الراقد" عن مسرحيته "زغيربان"، و عرضت على المسرح في 11 جويلية 1941. و في 26 سبتمبر من نفس السنة قدمت للجمهور مسرحية "عيشة أم الزبايل" قام باقتباسها باشتارزي عن مسرحية "باندو" لرشيد قسنطيني. وكانت آخر مسرحية يقتبسها باشتارزي لموليير بالاشتراك مع محمد حطاب، و قسنطيني على قيد الحياة، هي مسرحية "البورجوازي النبيل". إذ يذكر باشتارزي في مذكراته أنهم كانوا في جولة فنية بمسرحية" أثرياء السوق السوداء الجدد" – عنوان المسرحية الجديد بعد

[1]- ينظر بخصوص ذلك:

- M.Bachtarzi, Mémoires (1919 -1939),Sned, Alger 1968.p393.
-M.Bachtarzi, Mémoires, T2, Enal, Alger1984.pp32-33 et35.

اقتباسها– مع مسرحيتين أخريين عندما بلغهم خبر وفاة رشيد قسنطيني في 04 أوت 1944.[1]

رغم وفاة رشيد قسنطيني استمر تمثيل أعماله على خشبة المسرح؛ خاصة بعد إنشاء فرقة المسرح العربي لأوبرا الجزائر في الموسم المسرحي 1946–1947 التي ترأسها محي الدين باشتارزي؛ و تولى منصب الريجيسور العام مصطفى كاتب. أعادت فرقة الأوبرا تقديم مسرحية"الراقد"في جانفي 1948 و نوفمبر 1951، أما المسرحية التي هيمنت على خشبة المسرح، فهي مسرحية"عيشة أم الزبايل" التي قدمت ست مرات في الفترة ما بين 1948و1952 فضلا عن بثها على أمواج الأثير.

وإلى جانبها عرضت أعمال مسرحية أخرى لقسنطيني نذكر منها مسرحية "بابا قدور" التي عرضت ثلاث مرات، و مسرحية"حب جنية" المأخوذة عن "العهد الوافي" أول مسرحية درامية ألفها قسنطيني. كما عرضت "دار المهابل" منسوبة إلى باشتارزي مع أن هذا الأخير يوردها في الجزء الأول من مذكراته في عداد مسرحيات قسنطيني التي أعاد صياغتها، وأخيرا مسرحية "بوه على حسان" التي تنسب إلى باشتارزي، غير أن القارئ للمقالات الصحفية التي تناولت عرضها على المسرح تثبت أنها تعالج خرافة بوبرمة الشخصية التي أبدعها كما هو معلوم الكاتب المسرحي رشيد قسنطيني.

ومن جهة أخرى استمر اقتباس مسرحيات موليير خلال الفترة نفسها دون كلل أو ملل، ففي عام 1948 اقتبس محمد توري مسرحية"الدكتور علال" عن"الطبيب رغما عنه"، واقتبس نفس المسرحية محمد الرازي في السنة الموالية بعنوان "مول البركة". و في السنة نفسها أي سنة 1949 اقتبس محمد غريبي مسرحية "مريض بلا مرض" عن "مريض الوهم" لموليير، واقتبس باشتارزي و محمد حطاب مسرحية"مقالب سكابان" في سنة 1951 بعنوان"عيواز

[1]- M.Bachtarzi, Mémoires, T3, Enal, Alger 1986.p45.

الزقطي".واقتبس الشيخ محمد بلحلفاوي مسرحية "دون جوان" و قدم عرضها الأول على خشبة المسرح في 15 أكتوبر 1954.

هذا التواتر الطاغي لتقديم أعمال المسرحيين إن دل على شيء فإنما يدل على أن فنهما المسرحي يحمل في طياته استجابة ما لتطلعات المتفرج، و لو كان منقطعا عن أفق التوقعات الجمالية لمشاهد العرض المسرحي في فترة الأربعينيات و بداية الخمسينيات، والحساسية الفنية للمرحلة لانتفت دواعي استدعاء هذا الفن المسرحي مطلقا بالمرة.

إن تركيز المرجعيتين الأجنبية و المحلية بهذا الشكل في مسرح الرجلين يحيلنا إلى ما كنا قد أشرنا إليه في بداية بحثنا، وهو وجود نوع من التراث المشترك بين الممثلين الشعبيين أسلاف المسرح الجزائري الناشئ، و بين التراثات المتوسطية التي استلهم منها موليير موضوعات مسرحياته، و أشرنا أيضا إلى أن هؤلاء الممثلين الشعبيين كانوا يتبعون في تمثيلهم أسلوبا شبيها بأسلوب الكوميديا دي لارتي التي تعلم موليير فن التمثيل على يديها، واستعار الكثير من شخصيات مسرحياته من سيناريوهات و عروض الفرق الإيطالية الجوالة، و بعض هذه الشخصيات المستعارة منها لها – كما سبقت الإشارة– ما يشبهها في عروض ممثلينا الشعبيين.

وهكذا فإن عملية البحث عن كتابة مسرحية جزائرية أرقى وأكثر جدية بحسب الدعوى التي ما انفك باشتارزي يكررها في مذكراته يمكنها أن تجد لها قاعدة في مثل هذا القاسم المشترك الذي يقبع في العمق مشكلا ما يمكن أن نسميه "ذاكرة النوع".

حتى نفهم هذه العملية بحركتيها: اقتباس مسرحيات موليير، وإعادة كتابة مسرحيات قسنطيني، يجب قبل كل شيء أن لا يغيب عن ذهننا أبدا، أن أعمال قسنطيني لا تعاني من ضعف بنيتها المسرحية، فكوميديا مثل "زواج بوبرمة" أو"ابن عمي في اسطمبول"(1928) هي كما لاحظ رشيد بن شنب:" كوميديا كلاسيكية، إن جاز التعبير، من

حيث بنيتها، وبساطة الفعل، ورسم الشخصيات"[1]. في حين قد تعطي أعمال أخرى له الانطباع لدى المتفرج بأنها "ليست مبنية منطقيا وفق تقنية دقيقة، و لكنها متخيلة ببهجة، ومرتجلة، إن صح القول بواسطة صدفة سعيدة"[2].

يبقى لباشتارزي أن يدعي ما يريد، و له أن يغير تسمية العملية، و قائمة المسرحيات التي شملتها، حسبنا أن ننظر إلى الموضوع من زاوية الحاجة إلى التعلم من ارتياد مشغل الخلق والإبداع المسرحي لكاتب عبقري مثل موليير، والاستفادة من فنه ضمن الشروط الجمالية للممارسة الجزائرية في ذلك العهد، هذا من جهة، و من جهة أخرى يبدو أن باشتارزي قد نظر إلى مسرحيات قسنطيني بعين الكاتب الأديب لا بعين الكاتب المسرحي، فرأى أنها تعطي مساحة أكبر لفن الممثل و الارتجال، و أنه لا بد من أن تدون على الورق جميع الحوارات التي يقتضيها الموقف المسرحي، و أن لا يكتفى ، كما هي عادة قسنطيني، بتدوين الحوارات التي" تفيده كخيط رابط و نقاط معالم" و حسب. و ربما لهذا السبب بالذات تغري من يشاء بإعادة كتابتها[3].

يقر رشيد بن شنب في دراسته "اقتباس جزائري للبخيل"[4] بأن موليير قد ساهم أكثر من أي كاتب مسرحي أجنبي آخر في الحياة المسرحية لمجتمعات الشرق الأوسط و بلدان المغرب العربي، و يضع مسرحية "البخيل" على رأس قائمة مسرحياته التي اقتبست أو ترجمت دوريا، إما إلى العربية الفصحى أو إلى العربية الدارجة. ويعد محي الدين باشتارزي واحدا من المسرحيين العرب الذين قاموا باقتباسها إلى الدارجة الجزائرية، و تمثيلها على خشبة قاعة الماجستيك[5]le majestic(الأطلس حاليا) في الجزائر العاصمة في ديسمبر 1940.

---

[1]-Rachid Bencheneb, Rachid Ksentini (1887-1944) Le père Du Théâtre Arabe En Algérie , op.Cit.

[2] - ibid.

[3]- أنظر عن الموضوع مقالتنا في "الثورة الإفريقية":

- Cherif La draa, Le mythe De Rachid Ksentini, « Révolution Africaine » du 30 mai au 6 juin 1985.

[4]- Rachid Bencheneb, Une Adaptation Algérien De L'avare, Revue De L'occident Musulman et De La Méditerranée, Année 1973, Volume 13 n°1, pp 87-95.

[5] - هناك خلاف بين محي الدين باشتارزي و رشيد بن شنب حول تاريخ عرض المسرحية، فبينما يذكر باشتارزي في مذكراته أنها عرضت

من المعلوم أن المقتبس في العادة يتصرف بحرية في النص، فهو :" يفسره حسب هواه، يموضع الحدث في عهده و في بلده الخاص، يعطي أسماء عربية للشخصيات، ويعدل بنيته المسرحية. ينزع أحيانا مشاهد وحتى فصولا كاملة، أحيانا يختصرها و أحيانا يطيلها. إنه باختصار يختزل كوميديا الشخصيات السوداء هذه إلى تتابع لمشاهد ممتعة تجعل الموضوع في متناول جمهوره"[1].

وهذا ما رأى رشيد بن شنب باشتارزي يقوم به في مسرحيته"المشحاح" المقتبسة عن البخيل لموليير، فقد:" أزال العديد من عناصر نموذجه، قلص عدد الفصول – من خمسة إلى ثلاثة– ، و الشخصيات – ثمانية بدلا من خمسة عشر – . قاده هذا إلى تعديل ليس فقط إطار وبنية كوميديا موليير، بل الفعل، و الشخصيات، و الأخلاق"[2].

ويستوقفنا في دراسة بن شنب لمسرحية "المشحاح" إشارته خاصة إلى الطابع المصطنع لحل العقدة المسرحية، و حرص المؤلف على أن يكون سلوك الشخصيات متطابقا مع عادات المجتمع الجزائري في زمنه، و على استعمال الأساليب الكاريكاتورية و الكوميدية تقربا :" من مهرجي العرض السوقي التقليدي، كان المقتبس الجزائري يبحث فيما يبدو عن المحافظة على طابع المهزلة الشعبية لمسرحيته"[3].

إن المعالجة الدرامية لمسرحية "المشحاح" المقتبسة عن "البخيل" لموليير، و هي تستعير الشكل الخارجي للأخيرة في صيغته المقلصة إلى ثلاثة فصول بدلا من خمسة، و ما استتبع ذلك من تغيير في عدد و سمات و وظائف الشخصيات، و في عقدة المسرحية و حلها، حاولت مع ذلك احترام قاعدة حسن اللياقة، و ذوق و ثقافة الجمهور، و هذا ما يفيد به بن

على خشبة قاعة الماجستيك في 13 أكتوبر 1940 يذكر بن شنب أنها عرضت في ديسمبر 1940.ينظر:

- M.Bachtarzi, Mémoires t2, OP. Cit, P25.
- R.Bencheneb, Une Adaptation De L'avare, OP CIT .P87.

[1]- R.Bencheneb, Une Adaptation De L'avare, OP CIT. P 87.

[2]- Ibid. P92.

[3]- ibid.P 94-95.

شنب بقوله إن حل العقدة المصطنع قد " لا يزعج ربما متفرجي باشتارزي، لأنه مطابق لتقاليد الكوميديا الشعبية"[1].

هكذا يكون باشتارزي بهذا العمل المسرحي المقتبس قد تخطى "الكوميديا ذات التلميحات السياسية"، أو بالأحرى "المسرحية الفرانكو–أراب" التي يكون فيها باشتارزي من حيث لا يدري قد كرر ما يشبه عمل الكوميديا اليونانية التي يقول هيجل Hegelعنها إنها بدأت لما"صعد العبد فوق خشبة المسرح"، لكنها جوبهت برفض مزدوج. وإذا كان الفرنسيون قد رفضوها لسخريتها منهم أو بسبب اعتراضهم – خاصة غلاة الكولون منهم– على اندماج الجزائريين في المجتمع الفرنسي، فإن الجزائريين قد رفضوا ازدواجيتها اللغوية، ودعوتها غير المعقولة للاندماج في نظام استعماري هو بطبيعته مقسم إلى عالمين أو منطقتين:" تخضعان لمبدأ التنافي المتبادل، و لا سبيل إلى مصالحة: إن أحد الطرفين زائد يجب أن يزول"[2]. إن الذي يدعو إلى الضحك في هذه الحالة هو تجشم مشقة إبداع هذا النوع من الكوميديا.

يبدو أن باشتارزي باتجاهه الجديد هو بصدد إجراء مصالحة مسرحية مع الجمهور ، وقد دفعته معرفته لذوق الجمهور الفني، و تركيبته البسيكولوجية التي تراكمت لديه بممارسته الطويلة لفنون العرض، و خاصة المسرح إلى تبني خطة مسرحية تعتمد على اقتباس مسرحيات موليير الكوميدية الهادفة، و أعتقد أن منهجه في الاقتباس قد قام على إعادة تثمين عناصر الفرجة الشعبية، و مسرح الأسواق التي كثيرا ما كان يظهر في السابق مواقف سلبية منها.

وتدعوني هذه الملاحظة إلى التخفيف من غلواء رأي كنت قد أبديته في مسرح باشتارزي وضعت فيه مرحلة "المسرحية الفرنكو–أراب"، وعملية إعادة كتابة مسرحيات رشيد قسنطيني في سياق دفع المسرح الجزائري باتجاه "قراءة و فهم" ممركزة في النماذج التي راح يقتبسها[3].

---

[1]-R.Bencheneb, Une Adaptation De L'avare, OP CIT. P93.

[2]- فرانز فانون، معذبو الأرض، ترجمة د.سامي الدروبي ود.جمال الأتاسي، آنيب-الفارابي،الجزائر- بيروت2004 ،ص34.

[3]- الشريف الأدرع، بريخت و المسرح الجزائري، سبق ذكره، ص22.

الواقع أن "المسرحية الفرانكو–أراب" حالة فنية تختلف في شروطها الجمالية عن العمليتين الأخريين، هذا من جهة، و من جهة أخرى سوف نرى لاحقا أن أعمال باشتارزي المقتبسة عن موليير تستعير الكثير من اللمسات الفنية الشعبية المصدر التي يعتبر مسرح قسنطيني بلا منازع مستودعها الأصيل.

وقد شكلت "بقايا" فن قسنطيني الذي طبع المسرح الشعبي الجزائري بطابعه، حوالي عقدين كاملين، ملمحا من ملامح المقاومة الثقافية للمجتمع الجزائري في وجه الهجمة الثقافية الفرنسية التي ساهمت فيها المدرسة و الجامعة، ومختلف مؤسسات التكوين والتدريب الفني، ومؤسسات الإنتاج والتوزيع الثقافي والإعلامي العمومية والخاصة.

وليس غريبا أن يلاحظ الباحث محمد جليد أن مسرح السبعينيات في الجزائر كانت تحركه"إرادةتبني بريخت باتجاه بعث قسنطيني والقوالين الكبار"[1].

وأود هنا الإشارة إلى أن تأثيرات رشيد قسنطيني في المسرحيين الجزائريين تعود إلى أبعد من فترة السبعينيات بكثير. فهذا كاتب ياسين في فجر حياته الأدبية ينظم بتاريخ 22 ديسمبر 1944 قصيدة عنوانها"الاجتماعي"في صيغة تهكمية ساخرة، تحيل بمفرداتها الأنجليزية–الأميركية و طابعها على أغنية"الزين و العين الزرقاء"، وهي أغنية عاصمية تعود إلى عام 1942 غداة الإنزال الذي قامت به قوات الحلفاء الإنجليزية الأميركية في شمال إفريقيا، و ينسبها محمد الأخضر معقال إلى الغناء الهزلي لمحمد توري و رشيد قسنطيني[2].

وأشدد على أن أغاني قسنطيني الهزلية و مسرحياته التي كانت أم كاتب ياسين تحبها كثيرا، و كانت تستمع إليها و تتابعها عبر الراديو[3] صنعت ما يشبه البيئة المسرحية الأولى لكاتب ياسين، ومثلت بذلك نوعا من"النص التوليدي" في كتاباته الأدبية، خاصة كتاباته

[1] - M'hammed Djellid, Pour Un Théâtre National de L'enfance, Histoire et Sociologie de l'expérience du TRO, CDSH, Oran 1982.

[2]-Mohamed Lakhdar Maougal, Kateb Yacine, Les harmonies poétiques, Casbah, Alger2002, P105.

[3]- حول الدور المرجعي للأم و موقع قسنطيني من ذلك ينظر:
الشريف الأدرع، وجوه و أقنعة، حوارات و كتابات في المسرح، دار الحكمة،الجزائر2007،ص16.

الشعرية الأولى، و مسرحه بالدارجة الجزائرية الذي توج مساره الإبداعي. و يمكن أن نعد لهجة هذا المسرح الساخرة، واستعماله للأغاني الشعبية و الموسيقى – وفي المقام الأول موسيقى و أغاني قسنطيني التي كانت أغنية"الزين والعين الزرقاء"إحداها– من الشواهد القوية على أن تأثير فن قسنطيني الشعبي كان كبيرا في الكتابة الأدبية الشعرية و المسرحية لكاتب ياسين.

يذكر باشتارزي أن فرقته المسرحية كانت في الأسبوع الأول من شهر ماي سنة1945 قد بدأت جولة في المدية بمسرحية"أغنياء السوق السوداء الجدد" التي قام باقتباسها عن المسرحية الكوميدية"البورجوازي النبيل"لموليير، و لدى وصول الفرقة إلى مدينة الأصنام (الشلف حاليا) وجدت سكانها مبتهجين كباقي العالم لسماعهم خبر نهاية الحرب.

على بعد حوالي أربعمائة كيلومتر من مدينة الأصنام سيخرج كاتب ياسين كبقية الجزائريين و الجزائريات في سطيف و ضواحيها محتفلين بنهاية الحرب، و مذكرين السلطات الاستعمارية الفرنسية بوعد النظر في حق الشعب الجزائري في تقرير مصيره.وقوبلت التظاهرة التي شارك فيها كاتب ياسين مثلها في ذلك مثل تظاهرات قالمة وخراطة بقمع وحشي و دموي غير مسبوق، تعرض كاتب للاعتقال، و في زنزانته قالوا له بصريح العبارة:"ستعدم عند الفجر".

هكذا يجري الاضطلاع بما سماه كاتب ياسين "الامتلاء التراجيدي"، و يتجمع في نفس اللحظة للشاعر صاحب الست عشر سنة "أول احتياطي شعري"[1]و في هذا الاحتياطي الذي بدأ مع قصائد السجن ستظهر ملامح عمل طباقي نرى فيه تأثيرات الشعر العربي الجاهلي تتجاور مع تأثيرات الشعر الملحون، و الأغاني الهزلية لرشيد قسنطيني، و يتجاور كل هذا الموروث الثقافي العربي الجزائري مع تأثيرات النماذج الأدبية الفرنسية التي كرستها المدرسة.

[1]- Kateb Y. Entretien avec Yvette Romi, in Le Nouvel Observateur du 18-01-1967.

لم يكن كاتب ياسين واحدا من الشعراء الذين يكتفون بالعناية بحدائق شعرهم، أو بترتيب شؤون حياتهم الخاصة؛ بل كان من أولئك الذين تشغلهم قضايا النضال الوطني التحرري، وتمثل محاضرته عن"الأمير عبد القادر واستقلال الجزائر" التي ألقاها في باريس سنة 1948 علامة من علامات انخراطه المبكر كشاعر و مثقف في كفاح أمته و شعبه، كما تكشف العبارات التي أهدى بها محاضرته إلى صديقه أندري والتر André Walter[1] قاضي الصلح في مدينة بوقاعة عن وعي كاتب الطباقي* و هو يذكر صديقه بمحبسه في"زنزانة سجن بوقاعة الكوميدي"، فمحبسه لن يكون غير ذلك – رغم الإحساس بالإمتلاء التراجيدي الذي تركه في نفس الشاعر– مقارنة بجميع اللحظات التراجيدية في تاريخ الأمة التي يعبر عنها هذا البيت من الشعر الذي اقتبسه هنري كريا Henri krea عن بيت شعري للأمير عبد القادر ويتردد صداه كثيرا في شعر ومسرح كاتب ياسين:

" نحن نخوض حربا ما انفكت تندلع"

كان يفترض في شارل بون Charles Bonn أن لا يغيب عنه هذا الاستعمال الطباقي لمصطلحي التراجيدي و الكوميدي، فيذهب بعيدا في تأويله لإخبار كاتب بأنه سيعدم عند الفجر واعتبار ذلك من باب التمثيل.

كيفما كان الحال، فإن الموروث الثقافي العربي الإسلامي يتضمن ما يشير إلى أن كثرة الهم قد تتحول إلى ضدها أي إلى الضحك، و نعتقد أن باشتارزي بتوجهه الكوميدي يدرك في أعماق نفسه و ضميره هذه الحقيقة، و يدرك أيضا أنه لا مجال للتخفيف عن المتفرج،

---

[1]- يعود تاريخ إهداء المحاضرة إلى 13 مارس 1948. أنظر:

Charles Bonn, Sur Les Manuscrits De Jeunesses De Kateb Yacine, Awal n°9 Année 1992.P109.

* - الطباق والطباقي مفهوم رئيسي في منهج إدوارد سعيد التحليلي ودراسته المقارنة، ومصطلح الطباق مستعار من الموسيقي- وهو حسب شرح إدوارد سعيد المأخوذ من قاموس Penguin الجديد للموسيقى:"الاستعمال المتزامن للحنين(ميلودي) أو أكثر لانتاج المعنى الموسيقي، بما يسمح بالقول عن أحد الألحان إنه النقطة المضادة لـ، أو في حالة تضاد مع، لحن آخر. وهكذا فإن التضاد المزدوج هو أن يكون لحنان، أحدهما فوق الآخر، قابلين لتبادل موقعيهما، ومثل ذلك التضاد الثلاثي والرباعي إلخ.".

ينظر: إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، الآداب، بيروت،1998 ص118.

والتنفيس عن الامتلاء التراجيدي لواقع الجزائر و الجزائريين غير تمثيل الحياة في الحبس الاستعماري في صورة تشخيصات كوميدية ساخرة.

ومثل هذا التوجه الكوميدي في حد ذاته لا يطرح مشكلة بالنسبة للسلطات الاستعمارية الفرنسية، و لا يسعها في واقع الحال غير النظر إلى توجه باشتارزي نحو اقتباس مسرحيات موليير بإيجابية، فهو توجه يحمل أكثر من إشارة عن ابتعاد باشتارزي عن"الكوميديا ذات التلميحات السياسية"، وعن تخليه عن إيديولوجيته الإصلاحية التي كانت توصف من لدن الإدارة بصفتي الوطنية و التطرف، وكان باشتارزي غالبا ما يبثها في أغاني كوميدياته في الأساس، وإن كانت بعض الأغاني التي كان يؤديها في حفلاته الفنية، أو يسجلها في اسطواناته أو في ألبوماته قد لا تخلو من التعبير عن هذه النزعة.

ما فتئ تقدير مسار الاقتباس الذي اختار باشتارزي السير فيه منذ الفصل الأخير لسنة 1940يتعاظم يوما بعد يوم، و سنة بعد سنة، حتى أن جريدة مثل جريدة "ألجي سوار"Alger Soir تكتب بمناسبة عرض مسرحية "المشحاح" يوم الجمعة 26 ديسمبر 1947 بقاعة الماجستيك بباب الوادي ما يلي:" الآن يحضر إلى تجديد المسرح العربي. يبدو أن النجاح المحقق قبل مساء أمس في الأوبرا بمسرحية"المشحاح" المترجمة عن عمل لموليير، يؤكد أن الشكل الجديد من التفاهم الفني المنشأ هكذا سيكون له انعكاسات إيجابية على تبادل الأفكار ما بين الشرقيين و الغربيين. و قد فهم الكي دورسي Le Quai d'Orsay ذلك فهما عاليا حتى أنه حاليا تقوم فرقة من الممثلين الفرنسيين الكلاسيكيين تحت إشرافه بجولة في مصر بادية النجاح"[1].

إن دخول الكي دورسي على الخط لا يدل بالضرورة على فهمه العالي لأهمية دور الفن في خلق التفاهم بين الشعوب و الحضارات كما تدعي جريدة "ألجي سوار"، فقد يكون إرسال فرقة من الممثلين الفرنسيين إلى مصرتم لرغبة فرنسا في أن يكون تمثيل المسرح الفرنسي من

[1]-M .Bachtarzi, Mémoires T2, op.cit. P91-92.

طرف الفرنسيين أولا، أو أن يكون تمثيلهم بمثابة النموذج الذي يجب أن تحتذي به اقتباسات غير الفرنسيين.

لقد مر على احتلال فرنسا للجزائر أكثر من قرن دون أن تنشأ أو تؤسس مؤسسات للتكوين في حقل المسرح، و حتى المركز الجهوي للفن الدرامي Le centre Régional de L'art Dramatique الذي أقامته جينفييف بايلاك Géneviève Bailac في الجزائر العاصمة حوالي سنة 1946، لم يكن في الحقيقة غير جمعية هواة، تعنى بالتكوين في فن المسرح و ممارسته، و كانت مع ذلك مخصصة للفرنسيين فقط، و لم يفتح المركز أبوابه للجزائريين إلا من أجل الحصول على دعم المنتخبين الجزائريين عند التصويت على طلب المساعدة المالية للمركز من طرف أعضاء المجلس البلدي المنتخب.

زار المخرج الفرنسي شارل ديلان Charles Dullin المركز سنة 1949، وحذر القائمين عليه من مغبة "أوربة التقاليد الوطنية"[1]، كما انضم المسرحي الفرنسي هنري كوردرو سنة 1951 إليه، لكنه تركه بعد سنة واحدة بسبب اختلافه في النظرة مع المديرة جينفييف بايلاك، فقد عرف عن كوردرو وعن زوجته الممثلة المسرحية يفيت غيون GuyonYvette أنهما كانا على ارتباط وثيق بالأوساط الجزائرية، و من المناضلين من أجل"عمل ثقافي و فني شعبي"[2].

يستعيد في عام 1952 وظيفة مدرب في إطار"التربية الشعبية" وينشئ الفرقة المسرحية المسماة"الفرقة المسرحية للجزائر" L'équipe théâtrale d'Alger .

حاولنا في هذا الفصل التمهيدي أن نبرز أن الشروط الفنية والجمالية التي تحكمت في نشأة وتطور المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى إلى غاية الخمسينيات قد استندت بشكل أساسي إلى قاعدة المرجعية المزدوجة المصدر.

[1]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، سبق ذكره، ص25.

[2]- Pierre Chambert, Dauchez L'Africain Maitre et Comédien, Une vie pour un théâtre utile, Charles Léopold Mayer, Paris 2006, P39.

ولا يعني خضوع عملية صياغة الشروط الجمالية للمسرح الجزائري إلى هذه القاعدة أن مسار الممارسة المسرحية الجزائرية هو بالنتيجة مسار معتاد ومطروق لا يعرف سبل التجديد والإبداع والخلق التي تشهد في العادة على مظاهر الحركة والتطور في مجالات الفن والأدب وعلى رأسها الأدب الدرامي وفن المسرح.

5- تغير الشروط الجمالية للمرجعية المزدوجة المصدر

وخلافا لما يعتقده بعض الدارسين عرفت مرجعية المسرح الجزائري لدى الهواة والمحترفين-وخاصة في الفترة الممتدة ما بين نهاية الأربعينيات ومنتصف الخمسينيات التي كانت منطلق البدايات المسرحية الأولى للثنائي المسرحي: كاتب ياسين، وعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي-بمكونيها الاثنين: المرجعية الأجنبية والمرجعية المحلية تعديلات على مستوى النماذج المسرحية، نلمسها في اتساع رقعة الذخيرة المسرحية التي تعددت عصورها وأساليبها المسرحية وأنواعها وأشكالها الفنية. فإذا كان ذخيرة المسرح الجزائري خاصة المقتبس منه في المرحلة السابقة لهذه الفترة ممركزة أو تكاد في المسرح الكلاسيكي الفرنسي، فإن ذخيرة هذه الفترة قد تعدت المسرح الكلاسيكي الفرنسي إلى المسرح الكلاسيكي اليوناني، وإلى مسرح وليم شكسبير William Shakespeare، ثم إلى المسرح الحديث؛ وخاصة مسرح مارسيل بانيول Marcel Pagnol ، ومسرح هنريك ابسن Henrik Ibsen، ومسرح جيل رومانJules Roman، وألفريد دو ميسي Alfred de Musset .

وقد رافق هذا الخروج عن نموذج المسرح الكلاسيكي الفرنسي خروج عن سيادة المهزلة[1]la farce*على خشبة المسرح الجزائري، فذخيرته أصبحت تتضمن أعمالا تراجيدية لسوفوكليس Sophocle وشكسبير، تتضمن للأول المسرحية التراجيدية "أنتيجون" ، ومسرحيتي"هاملت" و"عطيل" التراجيديتين للثاني.

*- الفارس: يعرف"المعجم المسرحي" الفارس بأنها تسمية تدل على مسرحية خفيفة وقصيرة تهدف إلى الاضحاك، وتقوم على تناحر شخصيات تخدع بعضها بعضا". ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت1979، ص334.

إن انفتاح خشبة المسرح الجزائري على النوعين الدراميين التراجيديا والدراما لا يعني أنه قد أدار ظهره للكوميديا والفودفيلLe vaudeville*. فـ"الصيغة الجديدة" لمحي الدين باشتارزي ولفرقة المسرح العربي للأوبرا، هي فعلا كما كتبت جريدة"السبت مساء":" فيما هو يستلهم التقنية الغربية، يظل في العمق وفي الشكل، متمسكا بالتقاليد الجزائرية"[1].

ومفاد ما سبق أننا لم نبرح أرضية "المرجعية المزدوجة المصدر" سواء أتعلق الأمر بالممارسة المسرحية للهواة أو المحترفين. ولا يفوتنا أن نسجل بخصوص الممارسة المسرحية للهواة أنها قد تعرفت عن طريق مدربي "التربية الشعبية" على نماذج مسرحية أخرى نذكر منها على وجه التحديد مسرح برتولت بريشت Bartolt Brecht الملحمي، ومسرح يوجين يونيسكو Eugène Ionesco وصامويل بيكت Samuel Beckett العبثي.

ومن جهتها سعت ذخيرة "الفرقة المسرحية للجزائر" إلى أن تكون"قادرة بطابعها العالمي على الحصول على استقبال الجميع"[2]، فبالنسبة للمتفرج الجزائري جرى"البحث عن ذخيرة متأثرة بأسلوب الكوميديا ديلارتي"[3] مع الحرص على "أن لا تنغلق كثيرا في نوع من المسرح الخارجي"[4] حتى لا ينفض عنها زبائنها الأوروبيون.

وسنرى في الفصل المخصص للمسرحي ولد عبد الرحمان كاكي أن المفارقة الكبرى لتعليم هنري كوردرو المسرحي أن أشكال العرض"الخارجة عن المسرح" أو"الأشكال ما قبل المسرحية" التي انفتح عليها– وهي في الحقيقة تدل على نوع من أنواع "المسرح السلبي"– ستكون في المقام الأول هي الملهمة لكاكي ولفنه، كما ستكون الملهمة لكاتب ياسين فيما بعد.

*ـ لفودفيل تسمية استعملت في القرن 18 لمسرحيات تتخللها أغان ساخرة ورقصات في مسارح الأسواق في باريس، وكانت نوعا من المحاكاة التهكمية للمسرحيات الجادة. ينظر المرجع السابق ص348.

[1]- samedi soir, paris 22 octobre 1953. In Mahieddine Bachtarzi, mémoires t3, entreprise nationale du livre, alger1986, p280.

[2]- Henri Cordreaux, théâtre et publics algériens, la revue théâtrale, 10eme année, n°31, 3eme trimestre1955, Bordas, Paris1955. P47.

[3]- Henri Cordreaux, théâtre et publics algériens, op.cit. p48.

[4] - ibid. P47.

والتقاء مسرحيينا في الاهتمام بعناصر الفرجة الشعبية وخاصة بفن المداح ومسرح الحلقة لا يعني أنهما يستنسخانه أو يستنسخان تجارب بعضهما البعض، فلكل منهما مساره الخاص وطريقته في توظيف عناصر تراثنا الثقافي ومنهجه في التعامل مع مكتسبات الدرامة الغربية قديما وحديثا وإدراكه لما هو شرقي بمعنى هندي أو صيني أو ياباني في المسرح الجزائري.

غني عن البيان أن السياق التاريخي الذي شهد البدايات المسرحية الأولى لكل من كاكي وكاتب ياسين هو سياق السيطرة الاستعمارية الفرنسية التي لم تكن إلا النفي الشامل للوجود المادي والثقافي الوطني بكل مكوناته.

تحاول الأمة بنوع من نزعة البقاء تطلب ثقافة يسميها مصطفى الأشرف"ثقافة الضرورة" أو"الثقافة المستعارة بحكم الضرورة"[1]، فتنشأ في سياقها الشروط الجمالية لاقتباس مسرح أجنبي يحمل في ثناياه ما استطاع الصمود من أشكال كانت تزخر بها"بقايا تقاليد العرض الشعبية".

عقب مظاهرات 08 ماي 1945 مباشرة بدأ كاتب ياسين كتابة المشاهد الأولى من مسرحية "الجثة المطوقة" Le cadavre encerclé التي تصور ماجرى في المظاهرات من أحداث، مفتتحا بذلك ما يسميه جان ماري سيرو Jean-Marie Serreau: "مسرح التحرير من الاستعمار" عند حديثه عن مسرح كاتب ياسين وإيمي سيزير Aimé Césaire. هذا هو إذن السياق الكبير للتجارب المسرحية لمسرحيينا الاثنين موضوع دراستنا، وهو سياق السيطرة الاستعمارية والتحرر منها. ولا نستطيع الكلام عن الشروط الجمالية للمرجعية المزدوجة المصدر بالقفز على عامل الحرب الاستعمارية والحرب من أجل التحرر من الاستعمار، والمتروبول والجزائر المستعمرة، والفضاء الاستعماري، وتربصات التربية الشعبية، والهجرة، ومسرح التحرير من الاستعمار، وحرب العصابات الجمالية.

[1]- مصطفى الأشرف، الجزائر: الأمة والمجتمع، ترجمة حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983، ص416.

هذه وغيرها مسميات للعناصر التي تمثل جملة العوامل التي تصنع الشروط الجمالية للمرجعية المزدوجة المصدر وإلى جانبها يقف الفاعلون الذين لعبوا دور الوسيط في عقد الصلة بين واحد أو أكثر من مسرحيينا الاثنين وبين تجربة مسرحية أو أكثر من التجارب المسرحية الأجنبية، وشكل ذلك مناسبة لاستعادة شكل من أشكال العرض في تراثنا الثقافي الوطني.

من بين رجال المسرح الفرنسيين سيبرز الممثل والمخرج جان ماري سيرو – مدخل مسرح برتولت بريشت إلى فرنسا، ومقدم كتاب مسرح الطليعة صامويل بيكت وأوجين يونيسكو وآرتر أداموف Arthur Adamov خاصة إلى العالم– في دور الوسيط بين بريشت وكاتب ياسين الذي يعترف بأن كل ما يعرف في المسرح قد أخذه عنه. ونعتبره أيضا وسيطا مفضلا بين كاكي وكل من بريشت وكتاب مسرح الطليعة، فقد تعرف كاكي على سيرو في أحد تربصات "التربية الشعبية" في المتروبول. وإذا كان تأثره بمسرح بريشت سيظهر بعد استقلال الجزائر في 1962، فإن إخراجه لأعمال كتاب مسرح الطليعة سيتكرر في تربصات "التربية الشعبية" ومع فرقته"مسرح القاراقوز" في الفترة السابقة لاستقلال الجزائر، وسيظهر تأثره بكتاب الطليعة في مسرحية"الشيوخ" المؤلفة في سنة 1963 والتي قام بإخراجها لفرقة المسرح الوطني الجزائري في الموسم المسرحي لعام 1964.

هذه بصفة عامة حدود السياق الكبير الذي صيغت فيه الشروط الجمالية لعمل المرجعية المزدوجة المصدر التي حكمت مسار التجربتين المسرحيتين للثنائي كاتب ياسين، وولد عبد الرحمان كاكي. ويتضمن هذا السياق الكبير بداخله سياقا أصغر هو سياق كل تجربة على حده، سياق تلعب فيه العائلة والمدرسة، والمجتمع بفاعليه السياسيين والثقافيين ومختلف المؤثرين على الممارسة الشخصية لهذا المسرحي أو ذاك، دورا أساسيا في صياغة وعيه الفني، وصقل موهبته، وتوجيه أسلوب تعاطيه مع مقتضيات الخلق المسرحي ضمن شروط جمالية محددة.

سأخصص الفصل الثاني من دراستي للمسرحي ولد عبد الرحمان كاكي. سأتوقف في القسم الأول من هذا الفصل عند مادة تربصات هنري كوردرو التي كان كاكي يحضرها. كما سأتوقف عند النشاط المسرحي لـ" الفرقة المسرحية للجزائر" التي كان يرأسها كوردرو، وعند دوره في بث "فكرة ما عن المسرح الشامل" المتأثر بأسلوب الكوميديا دي لارتي.

سبق أن تناولت في أطروحة الماجستير"المرجعية المزدوجة المصدر" في مسرحية "القراب والصالحين" لكاكي وعلاقتها بمسرحية"الإنسان الطيب لستشوان" الملحمية لبرتولت بريشت. أريد هذه المرة تناول وجه آخر من وجوه "المرجعية المزدوجة المصدر" في مسرحية"الشيوخ" لكاكي وعلاقتها بمسرح العبث. ستكون دراسة ذلك مادة القسم الثاني من الفصل الثاني من دراستي هذه.

أما الفصل الثالث من الدراسة فسأخصصه لبحث"المرجعية المزدوجة المصدر" في مسرح كاتب ياسين. سأتتبع في القسم الأول منه مسار كاتب ياسين من المسرح التراجيدي إلى المسرح الملحمي. أما في القسم الثاني منه فسأقوم بدراسة دراماتورجية لمسرحية "فلسطين مغدورة" كنموذج لمسرحه السياسي الملحمي الذي يقف مع ذلك على مبعدة من بريشت وبيسكاتور معا رغم وضوح تأثره بهما، ولا يخلو أسلوبه المسرحي فيها من إحالة على رشيد قسنطيني والقاراقوز والمداح.

الفصل الثاني

كاكي يرتاد طريق مسرح العبث المسدود

I – مسار التعلم والتمرس بمسرح العبث

II – مسرحية "الشيوخ"ووصمة تغريب الواقع

I –مسار التعلم والتمرس بمسرح العبث

يتفق جل المسرحيين والنقاد والدارسين على طليعية مسرح عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي(1934– 1994). وكنت شخصيا قد انتهيت في دراستي:"بريشت والمسرح الجزائري: مثال بريشت وولد عبد الرحمان كاكي" إلى رأي مفاده أن تجربة كاكي :"تمثل بحق تجربة رائدة في البحث عن مسرح جزائري يجمع بين أشكال العرض في تراثنا الثقافي، وإنجازات المسرح العالمي"[1].

لقد بينت في تلك الدراسة أن العلاقة بين بريشت وكاكي قد قامت على قاعدة "المرجعية المزدوجة المصدر" وأشرت في ثنايا متنها إلى أن هذه القاعدة تتعدى علاقة كاكي ببريشت إلى علاقة مسرح كاكي بمسارح شرقية وغربية أخرى يمكن أن يذكر منها على وجه الخصوص مسرح الطليعة– ويسمى أيضا مسرح العبث أو اللامعقول– ويضيف بعض النقاد والدارسين مسرح القسوة.

وأشرت في سياق الدراسة العام إلى أن كاكي قد تعرف على مسرح العبث ومارسه في مرحلة تكوينه المسرحي في إطار تربصات"التربية الشعبية". أما المسرح الثاني فلم يعرف عنه أنه كان في برنامج هذه التربصات التي كان كاكي يحضرها متربصا في البداية ثم مدربا، فمدربا عاما ونائبا لمعلمه هنري كوردرو.

كما أن العمل التجريبي الذي قام به كاكي مع عناصر فرقته المسرحية"مسرح القاراقوز" كان يتبع تعاليم المخرج الروسي الكبير كونستانتين ستانيسلافسكي Constantin Stanislavski، ومنهج "أستوديو الممثل" Acteur’s Studio الأميركي، ولم نجد في

[1]- الشريف الأدرع،بريخت والمسرح الجزائري:مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي،س.ذ. ص167.

شهادات ممثلي "مسرح القاراقوز" عن تلك المرحلة ذكرا لأنتونين آرتوAntonin Artaud أو لكتابه:"المسرح وقرينه".

تكشف السيرة الذاتية لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي عن مسار ثري لتعلم وممارسة المسرح تمثيلا وإخراجا وكتابة نستعرض مراحله في هذا الباب واحدة فواحدة.

1- مسار التعلم: البداية العصامية

كاكي هو واحد من المسرحيين الحاملين للشهادة الابتدائية مثله في ذلك مثل علالو ورشيد قسنطيني من الرواد على سبيل الذكر لا الحصر. ولد يوم الاثنين 18 فيفري 1934 بحي تيجديت الشعبي بمدينة مستغانم. في السادسة من عمره التحق بالمدرسة الابتدائية جان مير Jean Maire (مهدي بن خدة حاليا). حصل على الشهادة الابتدائية في عام 1948،

ولكنه ظل بالمدرسة سنة أخرى ليغادرها بعد ذلك للالتحاق بعالم الشغل.

عمل كاكي في مجالات شتى، ومن بين الأعمال التي زاولها: مستخدما في مكتبة، ومكلفا بإحصاء البطالين في مفتشية العمل، وموظفا في مكتب للمحاسبة، وأخيرا عاملا في مؤسسة للاستيراد والتصدير، وهو العمل الذي استمر فيه حوالي ثماني سنوات[1].

لا شك أن جميع هذه الأعمال التي مارسها قد ساهمت بصفة فعالة في إنضاج خبرته بالحياة وتعرفه على عالم العمل ومعاناة الشغيلة والكادحين، لكن عمله بالمكتبة تميز عنها كلها بتعليمه "حب القراءة". وهو أمر كثيرا ما كان كاكي يذكره للمشاركين من المسرحيين الشباب في المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم.

أما علاقته بالثقافة والفن – إذا ما تجاوزنا مشاركته في نشاطات حفل اختتام العام الدراسي–فقد لعبت الأسرة تحديدا دورا مهما في تكوينه تكوينا أساسيا أمده بعناصر الثقافة

[1]- ينظر على وجه الخصوص:
- Djamai Abdelkader, Ould Abdelkader kaki : Hommage Diwan, El Moudjahid du 28 avril 1993.
- Mahfoud Bentriki, kaki, El masrah et l'engagement dans l'art dramatique, le quotidien d'Oran du 1.09.2012.

الشعبية سيتعزز بالتأكيد بحضوره لصور من أنشطتها الحية في ساحة حيه تيجديت وفي الأعراس والمقاهي الشعبية.

ولعبت من جهتها قاعة السينما "سيني لوكس" Ciné Lux دورا لا يستهان به في انفتاح الشاب كاكي على عالم السينما والمسرح. كان كاكي يحب السينما كثيرا وحبه لها هو الذي قاده في رأي البعض إلى المسرح[1]. فكلما اجتمع لديه عشرون فرنكا أسرع إلى السينما خاصة إذا كان الفيلم أميركيا ويلعب دور البطولة فيه أحد خريجي مدرسة "استوديو الممثل" الأميركية، وسيدفعه إعجابه بممثلي مدرسة "استوديو الممثل" إلى التأثر بمنهجها في التكوين في مرحلة أبحاثه التجريبية في المسرح فيما بعد. كما ستؤثر السينما في كتابته المسرحية التي تشبه "سيلا من الصور المتقطعة" في الأساس.

وفي هذه السينما أيضا حضر كاكي سهرة فنية تضمن القسم الغنائي من برنامجها أغان لكل من قاسي قسنطيني، ومحمد توري، وفرقة محي الدين باشتارزي. تضمن قسمها المسرحي عرض مسرحية "أولاد الفقراء" ليوسف وهبي.

أثرت السهرة الفنية في كاكي تأثيرا لم يعادله إلا تأثير عرض لمسرح النو قدمته في قاعة سينما الحمراء Alhambra إحدى الفرق الزائرة.

فتحت وطأة تأثير هذا العرض سيكتب كاكي بعد حوالي ثلاث سنوات أول مسرحياته بعنوان"منام السلطان سليمان" أو"حكاية زهرة" وعمره لم يتجاوز ست عشر سنة، وسيقوم بإخراجها لفوج"الفلاح". ويرى محفوظ بن تريكي أن "المسرحية خارجة مباشرة من حكايات جدته خروفة ومستلهمة من النو الياباني"[2].

[1]- Djamai Abdelkader, Ould Abdelkader kaki : Hommage DiwanOp.cit.

[2]- Mahfoud Bentriki, kaki, El masrah et l'engagement dans l'art dramatique. Op.cit.

سيجد كاكي بعد فقدان أمه في فوج"الفلاح" للكشافة الإسلامية الجزائرية الذي انخرط فيه في عام 1951"الجو المناسب للتعبير الفني"[1].

يقتبس كاكي دائما لفوج"الفلاح" مسرحية "الدكتور منير" عن مسرحية "كنوك" للكاتب المسرحي جيل رومان، ويقدم معه مسرحية من إنتاجه عن الزواج بعنوان"سماسرية". ويقتبس ويخرج ويمثل مونولوج"أخطار التبغ" عن الأديب الروسي أنطون تشيكوف Anton Tchekhov.

هذه المسرحيات لا تتعدى مدة عرضها ساعة واحدة. قدمت في الأعياد الدينية، وسهرات مصايف الأولاد، وفي قاعة "سيني لوكس".

ويلتحق في سنة 1952أو1953 بالجمعية الموسيقية"السعيدية" ليشرف على ورشتها المسرحية المنشأة حديثا ويعلم شبان الجمعية "ألفباء" المسرح. و"حتى يغرس الفن والتقنية في تلامذته يختار على الفور"النوع الخفيف" الذي يمثل حسب ستانيسلافسكي"مدرسة رائعة للمبتدئين"[2].

إلى هذه المرحلة تنتمي مسرحية "العروي عكاشة" المقتبسة عن"جورج داندان" لموليير، ومسرحية"الحاج ابراهيم" المقتبسة عن "طرطوف" وهي لموليير كذلك. ويعيد إخراج مسرحية "الدكتور منير"المقتبسة كما أسلفنا عن جيل رومان.

ما تتصف به ممارسة كاكي للمسرح مع "فوج الفلاح" ثم مع"جمعية السعيدية" هو صفة الهواية، وقد استند تعلم كاكي للمسرح فيها على العصامية. ومنهج العصاميين في تعلم فن الدرامة والمسرح يقوم على مبدأ التعلم بالممارسة. وقد سادت هذه الطريقة في التعلم كل

[1]- Abdelkader Djamai, Ould Abdelkader kaki : Hommage Diwan, Op. cit.

[2]- أورده محفوظ بن تريكي. أنظر:

- Mahfoud Bentriki, kaki,El masrah et l'engagement dans l'art dramatique, Op.cit.

تاريخ المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى التي قادها الشباب من هواة المسرح إلى فرقة المسرح العربي لأوبرا الجزائر المحترفة في نهاية الأربعينيات.

انطلاقا من سنة 1956 تقرر "جمعية السعيدية" إرسال شبان ورشتها المسرحية لحضور تربصات "التربية الشعبية" في الفن الدرامي. يمثل هذا القرار تحولا نوعيا في طريقة التكوين المسرحي من حيث منهجه ومحتواه أيضا. وكانت تربصات "التربية الشعبية" التي بدأ كاكي يحضرها في سنة1952 [1]عاملا أساسيا في تعريفه و تعريف تلاميذه من بعد، بكتاب مسرح الطليعة والعبث، وخاصة مسرح يوجين يونيسكو، وصمويل بيكت، وقد أغراه ذلك بممارسة هذا النوع من المسرح الذي كان يسمى حينها"المسرح الجديد"[2].

2- تربصات "التربية الشعبية" والتمرس بمسرح العبث

يحتم علينا الدور الذي لعبته تربصات "التربية الشعبية" في تعريف كاكي وتلاميذه بمسرح العبث، وفسح المجال أمامهم لممارسته أن نتوقف قليلا عند هذه التربصات، ونستعرض مادة بعضها لنقدر حقيقة هذا الدور، هذا من جهة، ومن جهة أخرى سنتوقف أيضا عند ربرتوار"الفرقة المسرحية للجزائر" التي كان يرأسها هنري كوردرو المدرب الوطني في الفن الدرامي والمشرف على تربصات "التربية الشعبية" إلى جانب المدرب جورج روبير ديزوغ Georges Robert d'éshougue. مع العلم أن كلا من تربصات "التربية الشعبية" ونشاطات"الفرقة المسرحية للجزائر" كانت تتم برعاية مصالح التربية الوطنية في وزارة الشبيبة والرياضة الفرنسية.

---

[1] - لا يوجد اتفاق للدارسين وللمهتمين بالشأن المسرحي في الجزائر حول تاريخ التحاق كاكي بتربصات"التربية الشعبية" في الفن الدرامي التي كان يشرف عليها هنري كوردرو. واعتمادنا لهذا التاريخ مستخلص من مقالة هنري كوردرو المنشورة في أسبوعية"الثورة الإفريقية" بتاريخ 28ديسمبر 1963 تحت عنوان"من أجل مسرح شعبي". ففيها يذكر كوردرو كاكي في عداد مسرحيين آخرين استعاد الصلة بهم في ديسمبر الأخير قبل أن ينشأ المسرح الوطني الجزائري يعني إعادة الصلة قد كانت في سنة 1962. حيث يكتب عنه"كاكي الذي كان لعشر سنوات تلميذي ثم مساعدي". أنظر بهذا الخصوص:

Henri cordereau, pour un théâtre populaire, Révolution Africaine , n°48, du 28 décembre 1963.

[2] - هذه هي التسمية التي اختارتها جينفيف سيرو لنعت تجارب كتاب مسرح الطليعة والعبث واللامعقول. أنظر:

Geneviève Serreau, histoire du nouveau théâtre, Gallimard, Paris 1966.

نظم أول تربص مباشرة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية في شهري جويلية وأوت 1945 مع المسرحي ليون شانسوريل Léon Chancerel أستاذ هنري كوردرو في الفترة السابقة للحرب. أعقبه تربص كليرلاندClerlandeفي أوت من السنة الموالية أي سنة 1946. ولأن صيغة تنظيم تربص كليرلاند ستفرض نفسها كنموذج لتربصات الدرجة الثانية – وهي التربصات الخاصة بالإخراج– لسنوات عديدة إلى غاية فترة التحاق كاكي بتربصات "التربية الشعبية"؛ فسنتوقف عند قراراته الأساسية.

تقرر في هذا التربص اعتماد صيغة تتضمن تنظيم تربصات في الفن الدرامي من عدة درجات. أولا تربصات من الدرجة الأولى مدتها ثمانية أيام في فترة العطل، عيد الميلاد، عيد الفصح إلخ...وتربصات من الدرجة الثانية مخصصة للإخراج تدوم إجباريا أربعة أسابيع وتضم عدة فترات: فترة التكوين الشخصي(جمباز، غناء، التعبير الجسدي، الارتجال)، وعلى فترات ما بعد الزوال المخصصة كليا للتدريبات، وأمسيات مخصصة كليا للثقافة العامة يعني لقراءة النصوص، المسرحيات، الحكايات المقترحة من هذا الطرف أو ذاك. الجميع يمر بذلك، إنه هيكل الدرجة الثانية.

الدرجة الثالثة أتت على الفور تقريبا. بما أن تعاوننا مع الفنون التشكيلية كان رائعا تقرر إجراء تربصات قصيرة من ثمانية أيام تجمع ما بين المسرح والديكور مسماة "الزخرفة المسرحية"، حول موضوع، حول مسرحية معينة"[1].

بعد حوالي أربعة عشر سنة نجد صيغة تنظيم تربص كليرلاند تتكرر في تربص"التربية الشعبية"الذي أقيم بزرالدة في شهر جويلية من سنة 1960 وكان فيه كاكي مساعدا لهنري كوردرو بمعية إيفات كوردرو وفرانسواز باشFrançoise bèche مديرة الفرقة المسرحية "الكبوشية" Les capucins .

[1]- Hebert Gignoux, Henri Cordereaux, Jean Rouvet : Bataille de la Marne, le premier stage de réalisation, cité par Frank Lepage dans son livre « les stages de réalisation 1945-1995, Institut National de la Jeunesse et de l'Education Populaire, paris 1995, p40.

جمع التربص خمسا وثلاثين متربصا ومتربصة فرنسيين وجزائريين. هذا التربص كما كتب الصحافي بيير أندري بوري Pierre André Boery موجه إلى أناس شباب وإلى بنات شابات ذوي معارف متينة حول مهنة الممثل. هي إذن مرحلة أعلى تكمل تربص تعليم المسرح الذي أقيم أثناء عطلة الميلاد. إنهم نفس الأصدقاء الذين تواجدوا: تلاميذ كونسرفتوار وهران أو الجزائر، وآخرون ينتمون إلى الفرق الهاوية "السعيدية" و"النجاح"، وإلى دار الشباب لوهران وفرقة "الكبوشية".

ثم يستعرض "أهداف وصيغة هذا التربص من تربصات"التربية الشعبية" على النحو التالي:

"النهوض يكون على الساعة الثامنة صباحا. وفي غضون ساعة يمارس الخمسة والثلاثون متربصا بمن فيهم البنات الثمانية الجمباز؛ لأنه هناك جمباز الممثل.

في التاسعة إيقاعات وارتجال: يتدربون على الإبداع العفوي، يعني أنه لا يوجد أي كانفاه Canevas مسبق.

من العاشرة إلى الحادية عشر: العمل على موضوع محدد، وعلى إنجاز القناع. هنري كوردرو من الذين يرون أن الممثل الحقيقي عليه أن يتعلم كيف يصمم ويعد ملابسه وديكوراته فضلا عن أقنعته.

على الحادية عشر تدق ساعة الشاطئ والاسترخاء الجسدي، الاستحمام والألعاب؛ وهذا إلى غاية الواحدة والنصف.

بعد الغذاء والقيلولة الإجبارية تكون العودة إلى العمل. العمل مجددا على موضوعات محددة، تمثيل إيمائي Pantomime، نو ياباني، مثل الذي حضرته، ويقومون أيضا بدراسات نص.

تناول العصرونية عند الخامسة والنصف: شاي بالليمون أو بالحليب، خبز بالمعجون. تتناول العصرونية جماعيا في جو مرح جدا، البنات والبنون في مزاح دائم.

قبل العشاء المتوقع على الساعة الثامنة نقوم بعمل"مونتاج". وبعد العشاء تبدأ "السهرة" وهي اللحظة الأكثر روعة في اليوم. أن يكون القمر كاملا أم لا، نعمل مسرحيات إيمائية، وألعاب ظل. ننشد أشعارا، ونرتجل حسب ما يخطر على البال لحظتها، على ضوء المصابيح أو الشموع"[1].

عندما وصل بيير أندري بوري كانت مجموعة من المتربصين، وعلى منصة في نفس مستوى الرمل، كانت فرانسواز باش توجه التدريبات على دراما إيمائية Mimodrame . أبعد من ذلك قليلا منصة أخرى يتدرب فيها على نو ياباني.

ثم يعود ب. أ. بوري في العدد الموالي من المجلة إلى المنصة الأولى. تبادره فرانسواز باش:

" كل هذا سيبدو لكم حتما لا رأس له ولا ذنب، اجتماع حقيقي لمجانين. العمل هكذا رائع، أن ترتجل وأن تستثير مزيجا من الأفكار. ما نريده مع هنري(هنري كوردرو) الانطلاق دون فكرة في البدء، والنتائج غالبا ما تكون رائعة"[2].

و في الهامش تقدم المجلة تعريفا للنو نزولا عند رغبة بعض القراء الذين طلبوا شرحا لهذا النوع من العروض فيما يلي نصه:

" النو عند اليابانيين عرض متميز جدا، راسخ القواعد ، أصوله دينية. هو قصيدة تنشد بصوت واحد أو بأصوات متعددة. يحاكي الممثلون المشاهد(وفق حركات دينية جدا)،

[1]- P.A. Boery, à Zeralda avec Henri Cordereaux, Femmes Nouvelles,n°49, du 10 septembre 1960.
[2]- P. A. Boery, à Zeralda on improvise, Femmes Nouvelles, n°50, du 25 septembre 1960.

الموسيقى المرافقة والمشددة على الموضوع(تضم الموسيقى عددا من الآلات المحددة جدا)، الكل يجري فوق الخشبة.

النو الياباني عموما قصير جدا بحيث لا يتعب الجمهور بتوتره. وهو يتوجه بالأحرى إلى جمهور متخصص.

يعطي النو الذي أعاد هنري كوردور ويفيت كوردرو، جان روديي Jean Rhodier خلقه ثانية بالفرنسية وموسيقى مارتانMartin انطباعا بالسمو الروحي، وبأن العرض موزون بدقة، مع الكثير من الجلال.

التجربة مع قصيدة بالعربية لمصطفى الأشرف، مصحوبة بموسيقى شرقية، كانت مهمة جدا، وكثيرة الدقة".

كان تأثير النو حاضرا منذ البداية في مسرحية كاكي "منام السلطان سليمان"، وسيصبح مسرح النو بعد أن جرب كوردرو تقديم قصيدة مصطفى الأشرف بشكل يستوحي تقنياته عاملا كاشفا عن المقومات الدرامية والمسرحية الكامنة في الشعر العربي، و سببا مساعدا على بروز مفهوم للمسرح عند كاكي، هو من جهة مزدوج المرجعية، ومن جهة أخرى لا تحتل المرجعية الغربية المتمثلة في النموذج الكلاسيكي والتقليدي للمسرح المركز في هذا المفهوم المسرحي الآخذ في التكوين إلا نسبيا.

ولئن لم تجد أشكال الفرجة الشعبية طريقها إلى تربصات "التربية الشعبية"؛ فإنها على الأقل استرعت انتباه هنري كوردرو، إذ يؤثر عنه أنه كان يقول للمتربصين الجزائريين "يجب عليكم أن تتعلموا الفن الدرامي لأن الجزائر في حاجة إلى أرسطوفانها، وشكسبيرها،

ومولييرها"[1]، وكان دائم التذكير لهم بأنه " لهم نمط مسرحي رائع ولكنهم يجهلونه (...) هو المداح في المهنة"[2].

غير أن ما كان غائبا عن تربصات "التربية الشعبية" يمكن أن يستخلص من عمل"الفرقة المسرحية للجزائر". وأعتقد أن عرض مسرحية "العاصفة" لوليم شكسبير يؤدي إلى مثل هذا الاستخلاص إذا ما قرئ قراءة جديدة تسترشد بمقولة المخرج المسرحي والسينمائي الروسي الكبير س.م. ازنشتاين التي ترى أنه لا نماذج جديدة دون قراءة جديدة.

يستعرض الدراماتورج جان بيار رونفار Jean–Pierre Ronfard الإضافات الدراماتورجيية التي أتت بها "الفرقة المسرحية للجزائر"، وهي "في حالة عرض" لمسرحية "العاصفة":

" يتوجه أحد الممثلين للأدوار الأولى دوريا بالعربية إلى الجمهور ليحدد اللحظات الأساسية. إنها لم تكن لا ترجمة ولا تلخيصا تاما، هو بالأحرى ترقين. مثلما تعلق الجوقة على الحدث في التراجيديات القديمة، كتوجه مباشر للجمهور.

هذا مهم جدا دراميا، يضيف جان بيار رونفار الذي كان دراماتورج الفرقة، أنظروا في المسارح الكبرى مثل مسرح شكسبير عندما تكون هناك شخصيات تمثل المقدمات، المتحدث، ما الذي يعنيه ذلك؟ سوى أن واحدا يتحدث لغة ما، ويتوجه مباشرة للجمهور:"آه أنتم لا تفهمون، سأقول لكم..إلخ...يعطي المفاتيح"[3].

إن عرض"الفرقة المسرحية للجزائر" لمسرحية "العاصفة" لا يعطي فقط مفاتيح الحكاية المسرحية للمتفرج العربي، بل يعطيه أيضا دراماتورجية ملحمية تحيله على تقنيات المداح في التراث الثقافي الشعبي الجزائري.

[1]- أحمد حمومي، المسرح والواقع الاجتماعي: دراسة مونوغرافية للمسرح في مدينة وهران(1937- 1977)، مخطوط. ص129.

[2]- المرجع نفسه، ص167.

[3]- Pierre CHambert, Dauchez l'Africain, Une vie pour un théâtre, Charles Léopold Mayer, paris. p45-46.

فـي مثـل هـذا اللقـاء الثقـافي والفنـي تفـتح الأبـواب علـى مصـراعيها لعمليـة ارتحـال* للدراماتورجية – بالمعنى الذي يعطيه ادوارد سعيد لكلمة ارتحال– من ثقافة إلى ثقافة، ومن لغة إلى لغة. ومن "نمط" مسرحي إلى "نمط" آخر.

فبفضل الجهد الدراماتورجي الإضافي لتمكين الجمهور العربي من فهم مسرحية"العاصفة"، والتمتـع بهـا، يتعـرف هذا الجمهـور كـذلك علـى تقنيـات مسـرحية مشـابهة لمـا يزخـر بـه فـن المداح، وأشكال الفرجة الشعبية في تراثنا الثقافي والفني. ومن جهتها تعمل مجموع التقنيات المختزنـة فـي فـن المـداح وأشـكال العـرض الشـعبية الأخـرى علـى مـد المتفـرج بشـفرة قـراءة الدراماتورجية الإغريقية والشكسبيرية على أقل تقدير.

بهذا الـوعي المسـرحي المزدوج المرجعيـة سـيتعاطى كـاكي مـع نمـاذج مسـرحية ثـائرة علـى المسـرح والدرامـة الغـربيين التقليـديين، نخـص بالـذكر منهـا بريشـت ومسـرحه الملحمـي الـذي يحمل فـي داخلـه بعض عناصـر فنون العرض غير الأوروبيـة لبلدان الشرق الأقصـى التـي كـان محـي الـدين باشـتارزي يـرى لـزوم تواجـد نصـفها فـي الشـكل الـذي ينبغـي لمسـرحنا أن يتخذه.

هـذه السـمة تحديـدا، والموقـف مـن المسـرح والدرامـة الغـربيين همـا مـا دفـع المسـرحيين الجزائريين، وفـي مقدمتهم كـاكي فـي اتجـاه بريشـت. طبعـا هنـاك عوامـل عديـدة سـاهمت فـي دفعـه بهـذا الاتجـاه تعرضـنا لهـا فـي مذكرة الماجسـتير حول:"بريشـت والمسـرح الجزائري:مثـال بريشـت وولـد عبـد الرحمـان كـاكي". وجـاء فـي خلاصـتها:"تكشـف لحظـة لقـاء كـاكي وبريشـت التـي جعلـت منهـا المرتكـز الأساسـي لبحثـي مقـدار فعاليـة أطروحـة "المرجعيـة المزدوجـة المصدر" في قراءة صلة كاكي ببريشت وتأصيل هذه الصلة". وقد مثلت لقراءتي النموذجية

*- الإرتحال حركة تشير إلى إمكانية وجود محال، ومواقع، وأوضاع مختلفة فاعلة يمكن أن تحتلها النظرية، دون كونية سطحية أو شمولية مفرطة في تعميمها.(...) وكيف بوصولها هناك يكون لبابها المضطرم الذي أعيد اشعاله منعشا ومنشطا ـ كما يكون أيضا رحلة أخرى ـ رحلة أساسية بالنسبة للحياة الفكرية في أواخر القرن العشرين".
ينظر: إدوارد سعيد، تاملات حول المنفى 1، الآداب، بيروت، 2004, ص301.

لهذه الصلة بدراسة تطبيقية مقارنة لكل من مسرحيتي"الإنسان الطيب لستشوان" و"القراب والصالحين".

وبالنظر إلى النتائج التي انتهيت إليها أعتقد أن دراستي التطبيقية للمسرحيتين هي دراسة للمسرح الملحمي كما يمثله بريشت منظورا إليه في علاقته بمسرح كاكي الذي يستلهم فن المداح، ونظام تدليل الثقافة العربية الإسلامية، والعكس صحيح أيضا"[1].

وهناك مسرح آخر يضاد أسس المسرح والدرامة الغربيين مثله في ذلك مثل مسرح بريشت لكنه يتعارض معه في بنيته الفنية والفكرية، وهو في جميع الأحوال المسرح الذي استحق صفة "المسرح الجديد" في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. هذا المسرح هو مسرح العبث و"محتوى مسرحياته –حسب جان بول سارتر Jean Paul Sartre– هو في العمق، جوهريا بورجوازي(...) وهو كذلك رجعي"[2] ولكنه يعتقد أيضا أن مسرحية "في انتظار جودو" هي أحسن ما عمل في المسرح في الثلاثين سنة الأخيرة.

لا ينبغي أن ننسى أن كاكي كان متربصا ثم منشطا ومكونا دراميا في إطار"حركات الشباب والتربية الشعبية" التي كان يشرف على النشاط المسرحي فيها هنري كوردرو.

وكان معظم ذخيرة تربصات "التربية الشعبية" يختار إجباريا من ذخيرة الأدب الدرامي الفرنسي[3] ، وفيه يحتل مسرح العبث ممثلا بيوجين يونيسكو وصمويل بيكيت مكانة مميزة. وأغلب المشتغلين بالدراسات المسرحية والنقدية يشيرون إلى أن كاكي قد أخرج للأول مسرحية"المغنية الصلعاء" وأخرج للثاني مسرحيتي"نهاية لعبة" و"في انتظار جودو".

حاولنا جاهدين البحث عن صلة لكاكي بالمخرج جان ماري سيرو الذي يعتبره هو والمخرج روجيه بلان Roger Blin نموذجه المفضل[4]. وقد عثرنا في كتاب:"جان ماري

[1]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري: مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي، س.ذ.ص.166-167.

[2]- Jean-Paul Sartre, Un théâtre de situations, Gallimard, paris 1973.p 75.

[3]- les richesses du théâtre amateur, Révolution Africaine, n°47, du 21 Décembre 1963.

[4]- Djamai Abdelkader Ould Abderrahmane Kaki : Hommage Diwan, op.cit.

سيرو مكتشف المسارح" Jean-Marie Serreau Découvreur de Théâtres على صورتين لسيرو بمدينة الجزائر، أولاهما التقطت له في سنة 1953 ، أما الثانية فتعود إلى سنة 1957. لكن لم نعثر على ما يؤكد حدوث لقاء بين المسرحيين كاكي وسيرو أثناء إقامة سيرو بالجزائر. لقاء كاكي بسيرو الذي يعد مدخل بريشت ومسرحه إلى فرنسا، وكان هو وبلان وراء بروز كتاب مسرح الطليعة أو مسرح العبث: بيكيت ويونيسكو وآداموف، لن يتم إلا حوالي منتصف الخمسينيات في تربص الدرجة الثالثة بمارلي لوروا Marly-Lerois[1]. وكانت تلك هي الفترة التي شهدت اهتمام كاكي بإخراج أعمال بيكيت ويونيسكو في تربصات "التربية الشعبية" من الدرجة الثانية، ولفرقته "مسرح القاراقوز".

وعلى أية حال، فإن الاهتمام بمسرح العبث لم يكن محصورا بأنشطة"حركات الشباب والتربية الشعبية" بل تعداها إلى أنشطة الفرق المسرحية خارج إطارها. فالفرقة المسرحية "المركز الثقافي ما بين الكليات" Centre Culturel Interfacs كانت تنظم كذلك محاضرات "سمحت بالتعريف وبنشر الفن الدرامي عامة والنزعات الأكثر حداثة للمسرح المعاصر الفرنسي والأجنبي (يونيسكو، بيكيت.الخ..)"[2].

ويكون منطقيا إذن أن ينهج كاكي ضمن هذه الشروط الجمالية طريقا فنيا يجمع بين فن المداح والفن الدرامي الأجنبي: النو الياباني، الكوميديا دي لارتي، المسرح الملحمي، ومسرح العبث. فجميع هذه المسارح قد تمرس بها كاكي، أو اقتبس مسرحيات لكتابها، وكان لكتاب هذه الأنواع والتيارات المسرحية تأثير واضح على كتابته المسرحية.

هناك مسارح أخرى، أو كتاب مسرح آخرون، أو مخرجون مسرحيون ربما يكونون قد أثروا بهذا القدر أو ذاك في كاكي ومسرحه، ولكن تأكيد تأثيرهم أو نفيه يحتاج إلى أدلة ملموسة.

---

[1] - كاكي في حديث خاص معنا بتاريخ 14 ديسمبر1983.

[2] - Hadj Miliani éléments pour une étude des entrepreneurs et des expériences théâtrales en régime colonial en Algérie :1950-1962, Insaniyat n°67, janvier-mars 2015. P19.

إن أقدم ملاحظة حول طريقة كتابة كاكي لمسرحية"دم الحب" وردت في مجلة "نساء جديدات" Femmes Nouvelles، وتعود لكاكي نفسه:"دم الحب" هي ميلودراما حديثة على طريقة آرتر ميلر Arthur Miller"[1].

وفي عدد آخر من المجلة يعود بيار أندري بوري للكتابة عن كاكي بوصفه يمثل المسرح الطليعي في الجزائر، وينعت فرقة "المسرح" التابعة للجمعية الثقافية"السعيدية" بنعت "ستوديو الممثل"، وفي هذه المقالة يصرح كاكي:"نحن نعد سكاتشا بأسلوب الكوميديا دي لارتي"[2].

ويعبر عن انشغاله الرئيسي:"يجب أن نجد في مقابل المسرح الجزائري التقليدي مسرحا طليعيا يهتم بالأبحاث وبالتلاؤم مع الأنواع و الأشكال الأكثر حداثة"[3].

تفيد هذه المعلومات الموثقة أن كاكي كان في الستينيات متأثرا في كتاباته المسرحية بآرتر ميلر، وبأنه كان مسكونا بنزعة طليعية لم يوضح مرجعيتها. أما منهجه في تكوين الممثل فيماثل منهج "ستوديو الممثل" ولذلك رأينا بوري يتكلم عن"ستوديو الممثل" في مستغانم. ويتبع "ستوديو الممثل" منهج ستانيسلافسكي.

يمكن أن تمثل دراسة موضوع تأثير آرتر ميلر في كتابات كاكي المسرحية، ودراسة علاقة منهج تكوين الممثل في فرقة "المسرح" ثم في فرقة"مسرح القاراقوز" بمنهج "ستوديو الممثل" دراسة مقارنة، تساهم في إخراج كاكي ومسرحه من دائرة التأثيرات المفترضة إلى دائرة التأثيرات الفعلية.

درج نقاد المسرح ودارسوه ،على غرار محمد عزيزة وأحمد شنيقي، على الإشارة إلى علاقة عمل كاكي:"ما قبل المسرح" الذي ضم تمارين الممثل في الفترة التجريبية بأطروحات

---

[1]- أورده بيار أندي بوري في:
P .A.Boery, Dans les coulisses de la salle Bordes, Femmes Nouvelles, n°37, du 10 mars 1960.

[2]- P.A.Boery, Ould Abderrahmane Kaki ou le théâtre d'avant-garde en Algérie, Femmes Nouvelles n°47, du 10 aout 1960.

[3]- Ibid.

أنتونين أرتو النظرية. وهذا في الواقع غير متطابق مع حقائق التاريخ، وتصريحات الفاعلين المسرحيين لتلك المرحلة، يتقدمهم ممثلو فرقة "مسرح القاراقوز" أنفسهم.

قمنا بعملية تقص بشأن هذا الموضوع في مقابلات كاكي الصحفية فلم نجد ذكرا لهذه العلاقة. وإذا صح ما جاء في البورتريه المنشور في نشرة "الستار" الذي أعده صاحبه كما قال اعتمادا على وثيقة سلمه إياها كاكي نفسه في المهرجان الوطني الثامن عشر لمسرح الهواة بمستغانم يقدم حقيقة مخالفة تماما لما درج عليه. جاء في البورتريه حرفيا:"نتيجة تأثره بستانيسلافسكي، **ومايرخولد**، وبيسكاتور قدم كاكي مسرحية "قبل المسرح"[1].

وانكببنا على تدقيق أحاديث الممثلين بوزيد مجازة، وبلقاسم مجازة، وجمال بن صابر[2] للنظر فيما قالوه عن العمل التجريبي لـ"مسرح القاراقوز"، وعن محتواه ومنهجه، فلم نجد أحدهم قد تحدث عن علاقة الأثر المسرحي"ما قبل المسرح" بآرتو وأفكاره النظرية حول المسرح.

ثم بحثنا عما قيل وكتب عن عروضه، و كان عرض المسرحية الأول أو بالأحرى الجزء الأول منها الذي يحمل عنوان "الشبكة" عشية العام الجديد 1957 بتجديت على شرف هنري كوردرو وحيمود براهيمي المعروف باسم مامو[3]. وبعد العرض لم يتكلم أي منهما عن علاقة ما شاهده بآرتو.

وعرض هذا الجزء من مسرحية"ما قبل المسرح" في بداية 1959 أمام كل المكونين الوطنيين لفرنسا الذين كانوا متواجدين بالجزائر، ولا أحد ربط بين"الشبكة" وآرتو.

---

[1] - ب.ر، ولد عبد الرحمان كاكي، الستار، نشرة المهرجان الوطني الأول للمسرح المحترف، 27 سبتمبر 1985.

[2] - شمل التدقيق فيما يخص بن صابر العديد من المقالات حول كاكي. أما فيما يخص بلقاسم وبوزيد مجازة ينظر:

- Abdelkader Djamai, Bouzid Medjaza, Mémoire d'un comédien, El moudjahid 07 avril 1993.

- Abdelkader Djamai, Belkacem Medjaza, Un enfant de la balle, El moudjahid du 19 mai 1993.

[3] - Ammar Belkhodja, Momo La Magie Des Mots, Alpha, Alger 2006, p218 et 221.

بعد الاستقلال شاركت فرقة "مسرح القاراقوز" في "نصف الشهر الجزائري" بباريس الذي نظمته "جمعية الصداقة الفرنسية–الجزائرية" سنة 1964، وقدمت مسرحية"ما قبل المسرح". اطلعنا على مقالة صحفية لمراسل جريدة"الجمهورية"[1] التي تصدر بوهران حول العرض، والتي لم تشر لا من قريب ولا من بعيد إلى أية علاقة بآرتو وأطروحاته حول المسرح. وقرأنا ما نقله د.سليمان قطاية عن مقال للكاتب والمسرحي الفرنسي جيل سانديه Jilles Sandier أحد قدماء الفرقة المسرحية"المركز الثقافي لما بين الكليات" بمجلة "فن" Art . وإذا كان ما نقله د. قطاية يخلو من حديث مباشر عن تأثير آرتو في كاكي، إلا أنه تضمن هذه الملاحظة العامة حول كاكي:"على ما يبدو لي لا يجهل مسرح آرتو وبريخت والتراجيديا اليونانية"[2].

إن عدم ملاحظة هذه الكوكبة من الفاعلين التي شملت أستاذ كاكي هنري كوردو وتلاميذه في "مسرح القاراقوز": بلقاسم وبوزيد مجازة، و جمال بن صابر، ومعاصريه من المسرحيين: ممو وجيل ساندیه، لأية علاقة لكاكي بآرتو، تجعلنا نرجح فرضية أن القول بتأثر كاكي بآرتو هي من اختلاق باحثين ونقاد من عهود متأخرة[3]، لم يعاصروا لا فترة إنتاج

مسرحية "ما قبل المسرح"، و لا فترة عرضها في سنة 1964 و لم يشاهدوها. و لو شاهدوا عرضها وكانوا على بينة من ظروف إنتاجها لتحفظوا مثلنا عن وجود هذا التأثير المزعوم لعدم وجود صلة تاريخية بين الطرفين المؤثر و المتأثر.

و تتوسع دائرة التأثيرات الأجنبية في مسرح كاكي في كتابات المتأخرين بشكل يحتم علينا التوقف عند مزاعم هذه الكتابات.

---

[1]- La République (Oran) du 06 mai 1964.

[2]- د. سليمان قطاية، المسرح العربي السوري من أين؟ وإلى أين؟، المعرفة، العدد 104، 1970، دمشق. ص82.

[3]- من الباحثين المتأخرين الذين يدعون تأثر كاكي بآرتو محمد عزيزة. أنظر:

- Mohamed Aziza, Regards Sur le Théâtre Arabe Contemporain, Maison Tunisienne de l'Edition, Tunis, 1970. P149.

وحتى لا نضيع في عرض أسباب كل هذه المزاعم نستعرض ما جاء في فقرة "التأثيرات الفكرية: المعلمون العالميون" من كتاب"كاكي دراماتورج الجوهري" kaki ledramaturge de l'essentiel لعبد الرحمان مصطفى ومنصور بن شهيدة، فهذا الكتاب احتوى تقريبا على جميع تلك المزاعم.

ضمت قائمة المعلمين كلا من: ستانسلافسكي، ميرهولد، كريغ craig ، أرتو، بيسكاتور وبريشت. نجد في هذه القائمة تقريبا أسماء جميع الكتاب والمخرجين والمنظرين المسرحيين الذين يعدهم النقاد والدارسون من المؤثرين في مسرح كاكي في الكتابة أو الإخراج أو فيهما معا.

وهي بالصدفة أو بدونها تضم أغلب أسماء رجال المسرح الذين تناولهم جيمس ـ روس إيفانز Jems roose-Evans في كتابه:" المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم" وتميزت تجاربهم المسرحية بشيئين اثنين: التجريب والإضافة للمسرح المعاصر.

نلاحظ أن اهتمام المؤلفين بهؤلاء المعلمين لم يكن متوازنا. فبعضهم أشير إليهم عرضا في أول الفقرة كستانيسلافسكي، في حين حظي البقية بفقرة فرعية في إطار فقرة التأثيرات الفكرية. بينما جمع بريشت وبيسكاتور معا في فقرة فرعية قصيرة إذا ما قارناهما بغيرهما، مع أن الثلاثة: ستانيسلافسكي، بيسكاتور وبريشت هم الأكثر تأثيرا في التجربة المسرحية لكاكي. وهذه واحدة من المفارقات.

أما المفارقة الثانية فتتمثل في جعل تأثير ستانيسلافسكي مجرد مرحلة فاصلة بين اكتشاف كاكي لـ"ستوديو الممثل" واكتشاف "وجهات نظر أخرى، ومقاربات أخرى للمسرح"[1] لمخرجين آخرين كميرهولد الذي كان يرفض"عبادة ستانيسلافسكي" على حد تعبير المؤلفين.

[1]- Abderrahmane Mostefa et Mansour Bencheheda, Kaki Le Dramturge De L'essentiel, Alpha, Alger, 2006.p29.

إن اختزال تأثير ستانيسلافسكي بهذه الصورة مناف للصواب، ويتعارض مع تصريحات ممثلي فرقة"المسرح" ثم فرقة"مسرح القاراقوز". نسوق إليكم ما كتبه الصحافي والأديب عبد القادر جمعي حول منهج ستانيسلافسكي المتبع من طرف كاكي:" من الثامنة عشر إلى الحادية والعشرين يتواجدون يوميا من أجل عمل تكويني. أغلبهم بطالون، يرتمي هؤلاء المراهقون بتفان في المغامرة الكبرى للمسرح. يعلمهم كاكي بجدية وحجة منهج الممثل والمخرج والمنظر الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي(1863– 1938) مؤلف على وجه الخصوص "حياتي في الفن" و"القوانين العامة للتعبير المسرحي" .

وينقل عن بوزيد مجازة الذي كان مساعدا لكاكي:" يتطلب هذا المنهج استعدادا كبيرا، واعتمادا دائما على النفس، يهدف إلى خلق الثقة في أنفسنا من خلال قوة التركيز، وتمارين مسرحية داخلية جدا.

في كل مرة ـ يضيف ـ نكون مدعوين للتثبت من تعليمنا، ومن تمثلنا لهذا المنهج الذي يحتوي على حركية شاقة كثيرا. إنها رمز معقد.

كان علينا أن نستشعر الشخصيات والأشياء من الداخل بدقة وعمق. إنه لصعب من الناحية النفسية الوصول إلى السيطرة على شخصية، فضلا عن أننا نتحرك فوق خشبة صغيرة في مواجهة مقعد وثلاثين شابا"[1].

ومن شدة ولع بوزيد مجازة بـ"المنهج" يلاحظ محفوظ بن تريكي أن عملي ستانيسلافسكي:"حياتي في الفن" و"تكوين الممثل" محفوظين بحرص شديد في مكتبته الخاصة، إلى جانب موليير، ومؤلفين آخرين من بينهم أساتذة مسرح العبث مثل يوجين يونيسكو وصمويل بيكيت"[2].

[1]- Abdelkader Djamai, Bouzid Medjaza, Mémoire d'un comédien, op.cit.
[2]- Mahfoud Bentriki, Medjaza Bouzid ou La Passion Du Théâtre, Le Quotidien D'Oran, du 31mars 2013.

إن منهج ستانيسلافسكي هو في أساس ما تعلمه ممثلو "مسرح القاراقوز"، ويظل منهج معلمهم كاكي.

وبقدر ما اختزل مؤلفا كتاب"كاكي دراماتورج الجوهري" تأثير ستانيسلافسكي بقدر ما أطالا في عرض الوسائل المسرحية التي جاء بها مايرخولد. وهذه الإطالة لم تكن متناسبة مع الوسائل المسرحية التي وجداها في مسرح كاكي وتحيل على فنه الإخراجي :" الأشكال المدققة، الحركات المؤسلبة، الديكورات التي تحاول الاندراج بجد في شكلية إنشائية"[1].

إذا كان هذا حاصل تأثير مايرخولد في كاكي، فإن تأثيره يعتبر هزيلا إذن بالمقارنة مع تأثير بريشت وبيسكاتور. هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن تفسير جمع كاكي بين التقدير الذي يكنه لستانيسلافسكي وتبنيه لمحاولات مايرخولد التي تستهدفه ـ على حد تعبير المؤلفين ـ بتناقضاته بوصفه فنانا غير مقنع تماما.

نحن نعتقد أن الحديث عن تأثير مايرخولد أو غيره من المسرحيين في كاكي ينبغي أن يتجلى على مستوى ما يسميه مايرخولد"تكنولوجيا فن الممثل" أو "تكنولوجيا فن الإخراج" أو "تكنولوجيا الكتابة المسرحية"[2]. والتأثير لا يكون عاما، ودون تحديد أو تعيين لمستواه أولا، وللعمل المسرحي الذي تتجلى فيه مظاهر هذا التأثير ثانيا، ثم ثالثا وأخيرا لانعكاسات هذا التأثير على المسار الإبداعي لكاكي، وعلى الممارسة المسرحية الجزائرية.

وفي المجمل فإن التأثير لا يتم خارج لا الجغرافيا ولا التاريخ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنه يستند إلى شروط جمالية محددة تشكل دراستها حقلا من حقول دراسات الأدب المقارن.

وعلى فرض أن وسيلة من الوسائل المسرحية الموجودة في إخراج مسرحية من مسرحيات كاكي ـ لم يذكر المؤلفان عنوانها لسبب من الأسباب ـ تحيل على مايرخولد، فإن ذلك لا

[1]- Abderrahmane Mostefa et Mansour Bencheheda, Kaki Le Dramturge De L'essentiel, op. cit.p30.

[2]- فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ترجمة شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت 1979، ج2. ص136.

يعني بالضرورة أنهما من منهج واحد. فمنهج مايرخولد في الإخراج، وطريقة التمثيل في مسرحه تقوم على أساس المادية الديالكتيكية، وهو منهج على النقيض تماما من منهج كاكي المثالي.

ونجد هذا التناقض قائما أيضا بين منهج بريشت وبيسكاتور الفلسفي والفكري ومنهج كاكي، و قد توصلنا في دراستنا المقارنة بين مسرحية بريشت"الإنسان الطيب لستشوان" ومسرحية كاكي "القراب والصالحين" المقتبسة عنها إلى أن هذا التناقض قد تولدت عنه اختلافات في شكل ومضمون المسرحيتين بالرغم من الخصائص الملحمية لكليهما. وقد انعكس منهج الرؤية المثالي عند كاكي، على تصميم الشخصيات فجاءت مفتقرة إلى عنصر التناقض في تكوينها وعلى تشغيل الحبكة الذي اتخذ طابعا لا دراميا[1].

وخلافا لما يدعيه المؤلفان، فإن بيسكاتور لم يؤثر إيديولوجيا في كاكي لأن التعليمية ببساطة نزعة واتجاه، وقد تجدها في المسرح الديني وفي مسرح بيسكاتور وبريشت الملحمي بغض النظر عن تناقضهما الإيديولوجي.

نحن لا ننفي في المطلق أن تكون قراءة كاكي لهؤلاء المعلمين جزءا من"العدة الذهنية" له ككاتب وكمخرج، ولكننا لا نقبل إطلاق الأحكام هكذا دون تمحيص أو دليل.

وإذا ما تجاوزنا ظاهرة التعميم التي شابت تناول المؤلفين لموضوع التأثيرات، وارتباك مصطلحاتهما، وافتقار آرائهما إلى الحجة والتحديد الملموس، فإن الحديث عن تأثير غروتوفسكي في كاكي يدخل في باب المغالطات التي يجب تصحيحها.

لقد أحسن عملا الناقد الصحافي نور الدين خب العامل في جريدة "الجمهورية" في السنوات الأولى للاستقلال بتسميته لأولئك الذين يقارنون سلسلة الأعمال الجريئة

[1]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري: مثال بريخت وولد عبد الرحمان وكاكي، س.ذ. ص160.

لكاكي:"الشبكة"، "الكوخ"، "السفر" و"ديوان القارقوز" بـ"المسرح الحي" Living Theater أو بمسرح غروتوفسكي Grotowski باسم "ألسنة السوء"[1].

يجب أن لا ننسى أنه لما كان سجل كاكي المسرحي يضم ما أتينا على ذكره من أعمال إلى جانب مسرحيات:" 132 سنة" و"شعب الظلمة" و"الشيوخ" لم يكن غروتوفسكي معروفا خارج بلده بولندا.

أول مرة يشارك فيها محاضرا في مهرجان نانسي Nancy للمسرح الجامعي كان في سنة 1964 بدعوة من جاك لانج Jacques Langue . بعدها بسنة أي في 1965 يدعوه المخرج جان لويس بارو Jean Louis Barrault لتقديم أحد أعماله الإخراجية على خشبة مسرح الأمم بباريس، وكان العمل المقدم بعنوان"الأمير كونستان" le prince constant.

في هذه الفترة كان مسرح كاكي يمضي قدما نحو النضج، ونعلم أنه وهو يسير نحوه كان قد مارس في بداية الستينيات، وبالذات سنة 1961 ما يسمى مسرح الجسد حسب ما جاء في شهادة أحد تلاميذه الفرنسيين وهو المخرج الكبير جان بيير فينسان Jean-Pierre Vincent. يقول فينسان:" اكتشفت أيضا وقتئذ العمل الجسدي للممثل. التقليد الفرنسي هو بالأحرى "لفظي"، "أدبي". فتح لي كاكي عالما آخر: هو عالم البهلوانية، الجسد الذي يمتحن أحيانا بالمعاناة ليصير جميلا ودالا"[2].

لو تجشم الباحثان مشقة التحقيق التاريخي، واستندا على الوثائق والمصادر المسجلة أو المكتوبة أو الحية، واستعانا بعدة الأدب المقارن ومناهجه لاكتشفا أن المؤثر الأول في كاكي هو التراث الثقافي لأمته وشعبه، وبعده يأتي أستاذه هنري كوردرو الذي أمضى إلى جانبه تلميذا، فمكونا، فمساعدا حوالي عشر سنوات. ثم المسرح اليوناني، ومسرح النو الياباني، والكوميديا دي لارتي، وموليير وشكسبير، آرتر ميلر، ويوجين يونيسكو، وصامويل بيكيت

[1]- Algérie Actualité, n° 683 du 16 au 22 novembre 1978.
[2]- Abderrahmane Mostefa et Mansour Bencheheda, Kaki Le Dramaturge De L'essentiel, op. cit.p227.

ويكون ربما قد تأثر بالمخرجين جان فيلار jean Vilar و روجيه بلانشان[1] Roger Planchon اللذين كان يعجب بفن إخراجهما، وأولئك الذين ذكرناهم في صلب البحث.

من بين المسارح التي استعار كاكي تقنياتها لتجديد شكل الكتابة المسرحية الجزائرية بما يتناسب مع تقاليد العرض الشعبي وفن المداح ومسرح الحلقة في تراثنا الثقافي نذكر مسرح العبث. ورغم أن مسرح العبث لم يكن يحظى برضا المؤسسة المسرحية الجزائرية، فإن ارتياد طريقه من طرف كاكي يشهد له بأنه لم يكن يريد تطويق نفسه منذ السنوات الأولى للاستقلال بـ "حزمة من الأوهام" الإيديولوجية والجمالية التي طوقت بها خشبة المسرح الوطني الجزائري نفسها فأعاقت تفتحه الحر على جميع تيارات المسرح العالمي من غير تفضيل جمالي مسبق لهذا التيار أو ذاك من تيارات المسرح.

سنتناول في القسم الثاني من هذا الفصل بالدراسة و البحث والتحليل المظاهر الفنية والفكرية الدالة على "المرجعية المزدوجة المصدر" في مسرحية "الشيوخ" التي حاول فيها كاكي ارتياد طريق مسرح العبث المسدود.

II–مسرحية"الشيوخ" و وصمة تغريب الواقع

1- وصف مخطوط المسرحية

الأمر يتعلق بنسخة مصورة لمخطوط مكتوب بخط اليد. يحمل غلافه عنوان: « Les vieux » بالفرنسية وتحتها عنوانها بالعربية الدارجة "شياب" مكتوب بالحروف اللاتينية. فوق العنوان نجد عبارة "نهار أللي ما يبقى لا اليوم، لا غدوة، لا البارح"، مكتوبة بالحروف اللاتينية هي أيضا. وتحتها ترجمتها إلى اللغة الفرنسية « Le Jour ou il ne restera ni aujourd'hui, ni demain, ni hier » . العنوان والعبارة باللغتين العربية الدارجة والفرنسية مكتوبان بحروف لاتينية مغلظة. وغلاف المخطوط لا يحمل اسم مؤلف المسرحية.

[1]- cité in" Femmes Nouvelles, n°37. Op.cit.

يقع المخطوط في تسع وثمانين صفحة، مقياس30على 21 سم، معدل عدد سطور الصفحة الواحدة ثمانية وعشرين سطرا. لا حظنا كاتب المخطوط يثبت مرتين نهاية المنظر المسرحي ثم يمحيها، ويستمر المنظر عدة صفحات أخرى. حدث هذا مع المنظر الخامس، ومع المنظرين السادس والسابع اللذين جاءا متجاورين، يتناوبان التعاقب بفضل الإضاءة التي تنتقل من أحدهما إلى الآخر، مما يعطي الانطباع بتزامن أحداث المشهدين، وبأن مداهما الزمني يكاد يكون واحدا، حسب ما هو مذكور في الإرشادات المسرحية.

يشير كاتب المخطوط في الصفحة الواحدة والأربعين إلى أن ما سيلي يتبع ما جاء في الدفتر الأول، مما يعني أن هذا المخطوط منقول عن مدونة سابقة اشتملت على ما لا يقل عن دفترين اثنين. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن تواصل المناظر الثلاثة: الخامس ثم السادس والسابع يمكن أن نستنتج منه أن المدون هو كاكي نفسه، وأنه كان يعيد النظر في كتابة المسرحية أثناء عملية تدوينها.

أول شيء قمنا به هو إعادة كتابة نص مسرحية "الشيوخ" بالحروف العربية. إن انجاز هذه العملية لم يكن سهلا أبدا، فالتدوين الصوتي لكلمات العربية الدارجة بحروف لاتينية لم يقم على قواعد معروفة، وإنما جاء وفق اجتهاد كاتب المسرحية الذاتي. وقد تطلب منا تدوينها بالحروف العربية أن نجرب أكثر من قراءة لما هو مرسوم بالحروف اللاتينية من كلمات وجمل وحوارات إلى أن نصل إلى مبنى ومعنى تلك الكلمات والجمل والحوارات بما يتوافق والوضعيات المسرحية.

وإذا كان قد تعذر علينا قراءة كلمة هنا وكلمة هناك من النص، لا أعتقد أن المسألة تشكل مشكلة كبيرة، فمخزون الإنسان من القصص يجعله قادرا على قراءة قصة جديدة ولو كانت

هذه القصة من دون كلمات مفهومة على رأي المسرحي الإيطالي الكبير داريو فو Dario Fo.[1]

نلفت الانتباه إلى ضياع الصفحة الأولى من مخطوط المسرحية، وعدم نسخ جزء من الصفحة الحادية عشر لأنها كانت مطوية على ما يبدو لما صورت.

كل هذه الجزئيات لا تعيب النص المسرحي في شيء، ونحن نرى أننا بعملنا هذا قد ساهمنا في إنقاذ هذه المسرحية الاستثنائية من الضياع.

2- البنية الدراماتورجية لمسرحية "الشيوخ"

يتم تحديد البنية الدراماتورجية لمسرحية ما على مستويين بنيويين اثنين، يقع الأول منهما على مستوى البنية الخارجية، أما الثاني فيوجد على مستوى البنية الداخلية.

2.1- البنية الخارجية

تتجلى البنية الخارجية لمسرحية ما في شكل تكوينها الخارجي الذي يعكس مبدأ تقسيمها إلى أجزاء تسمى الفصول في المسرحيات المقسمة إلى فصول، والمناظر في المسرحيات المقسمة إلى مناظر.

واختيار واحد من التقسيمين يعني أن المؤلف المسرحي قد قام بتمييز مسرحيته دراميا. تقول آن ابرسفيلد في كتابها "قراءة المسرح" : " إن صيغتي معالجة الوحدات الكبرى، من فصول ومناظر، تميزان شكلين متقابلين من أشكال الدرامية"[2].

فكل من الصيغتين ـ صيغة التقسيم إلى فصول وصيغة التقسيم إلى مناظر ـ تفترض شكلا مسرحيا يختلف عن الشكل المسرحي الذي تفترضه الأخرى بنسق انتظام الأجزاء،

[1]- Dario Fo, Le gai savoir de l'acteur, L'Arche, paris1993. p93.
[2] - Anne Ubersfeld, Lire Le théâtre, Editions Sociales. Paris.1982.P210.

وبطريقة معالجة المكان والزمان المسرحيين،وما يستتبع ذلك من اختلاف عملية حبك الفعل وحله،وتأثير عمل جميع هذه العناصر على المتلقي.

وهكذا فالمسرحية التي تعتمد صيغة التقسيم إلى فصول تتميز بانتظام الوحدات أو الفصول أو اللحظات التي أختار المؤلف مسرحتها [1] في تركيب مبني على ربطها ببعضها بعضا ربطا سببيا. ومن جهة أخرى يزيد تحريك الفعل المسرحي في زمان ومكان محصورين في تركيز الحدث المسرحي العام، وتمتين عنصر الارتباط بين أجزائه. وليس ثمة شك في أن هذا الضرب من الانتظام للوحدات يجعل نمو الحدث مشدودا إلى الحل الذي ينطوي عليه عقد الفعل المسرحي، وهو ما يحدد قوام المسرحية ذات الفصول ويحدد وعامل التأثير فيها. ولا يجد هذا الضرب من البناء كل تأثيره إلا " إذا ارتبط بمشروع تركيب متصل أو تام، وعندما يميل إلى تجنب كل ما يمكن أن يشدد على القطع مثل الفواصل، والإنشاد، التغيرات الكثيرة للزمان والمكان، التشكيلات الجديدة للشخصيات"[2].

وعلى العكس من ذلك؛ فإن المسرحية التي تعتمد التقسيم إلى مناظر تتميز بانتظام الوحدات في تركيب غير مبني على الترابط المحتوم . إن هذا الضرب من البناء يشهر تحرره من وحدتي الزمان والمكان، وبدلا من الاهتمام بتطور حركة الفعل في خط متصل نحو الذروة المسرحية نجده بخلاف الدراما المقسمة إلى فصول، يشدد على القطع كعامل إدخال للنسيج الملحمي في كيان العمل.

فما هي إذن صيغة التقسيم المسرحي التي اتبعها كاكي في تأليف مسرحية "الشيوخ"؟

[1] - Richard Monod, Les textes de théâtre, C.E.D.C, Lyon 1977. P.139.

[2] - P. Charvet et Autres, Pour pratiquer Les textes de théâtre, Ed.A.De Boeck, Bruxelles, 1979, P10 et11.

إن فحصا دقيقا لبنية المسرحية الخارجية يكشف أن كاكي قد اختار الصيغتين معا في تقسيم مسرحية"الشيوخ"، فهو من ناحية لم يتردد في إشهار تقسيمها إلى ثلاثة فصول Actes، وأثبت من ناحية أخرى أن المسرحية مقسمة إلى عشرة مناظر Tableaux .

وازدواجية التقسيم هذه صريحة ومعلنة ولا جدال فيها، فلو كان كاكي مثلا مقتنعا اقتناعا راسخا بتقسيم المسرحية إلى فصول لما كانت المناظر تحمل أرقاما متسلسلة من واحد إلى عشرة، ولكانت أرقام مناظر كل فصل متطابقة مع عددها.

إن الذي يمنح صفة الجزء المستقل أو الوحدة الدرامية المستقلة لكل من الفصل L'acte والمنظر Le Tableau هو عنصر المكان الدرامي. و لو كان منظر أو أكثر من منظر من مناظر المسرحية المتتابعة تنضوي تحت الوحدة المكانية لأحد الفصول لقلنا أن هذه المناظر هي أجزاء من الفصل، أي تكون فصلا. ويكون حاصل مجموع هذه الأجزاء أو المناظر ذات الوحدة المكانية هو عدد فصول المسرحية، وكان التقسيم إلى فصول هو المعبر عن البنية الحقيقية لمسرحية "الشيوخ". لكن واقع الحال يظهر أن كل منظر من مناظر المسرحية العشرة هو منظر منقطع و مستقل عن المنظر السابق له، وعن المنظر اللاحق له أيضا. وهذا إما بسبب اختلاف المكان الذي تجري فيه أحداثه عن مكان أحداثهما، أو بسبب اختلاف تشكيلة شخصياته عن تشكيلة شخصياتهما، أو بهما معا.

لذلك نقر أن كاكي قد اختار في كتابة مسرحية"الشيوخ" صيغة كتابة تعتمد على مبدأ تقسيم المسرحية إلى مناظر لا إلى فصول.

2.2- البنية الداخلية

تتجلى البنية الداخلية للمسرحية في الموقف الدرامي الأساسي الذي تحتويه، وتركيب الوضعيات المكونة له، وطبيعة عمل الشخصيات ذات العلاقة بهذا الموقف، وكيفية وضعها

في حكاية أو حبكة مسرحية، والعناصر المسرحية التي يوظفها المؤلف لإعطاء مسرحيته الشكل المناسب للموضوع، المعبر عن جوهر رؤية العالم و المراعي لأفق انتظار الجمهور.

2.2.1ـ الموقف الدرامي

يمكن إيجاز الموقف الدرامي لمسرحية"الشيوخ" والفعل المنبثق عنه فيما يلي: "ملك يعيش في خدمة الناس يموت لحظة التفكير في خدمة نفسه".

لقد شكلت خدمة الناس مناط عمل شخصية عبد الله الذي تقدمه المسرحية بوصفه "ملكا منتخبا". وهو قبل أن يصبح كذلك كان مناضلا من أجل الاستقلال والحرية، ويعتقد أن حصول البلد والشعب على استقلالهما وحريتهما ليس له معنى من غير الاستقلال الاقتصادي.

وإذا كان هدف الاستقلال الاقتصادي من الأهداف المتفق عليها مسبقا بين المناضلين من أجل الاستقلال الوطني، فإن الطرح السياسي للمعارضة من وجهة نظر عبد الله لا يمثل إلا "هذرة"، وهو يطالبها بـ"السكوت" لأن البلد في حاجة إلى العمل وليس لـ"التخريجات السياسية".

تضطر المعارضة للتنظيم واعتماد السرية في عملها السياسي، فيجد عبد الله في ذلك فرصة لإظهارها أمام الشعب بمظهر الباحث عن كرسي الحكم، وينجح في تحويل موضوع سجن عبد الل متزعم المعارضة إلى مطلب شعبي.

وهكذا يضرب عبد الله عصفورين بحجر واحد، فهو من ناحية يلتف على مطلب الحرية الاقتصادية الذي ترفعه المعارضة في وجهه، ويلجم من ناحية أخرى ألسنة منتقديه ومعارضيه على حد سواء.

إن خدمة الناس التي اتخذها عبد الله شعارا له تخلق وضعية صراعية غريبة حقا. فهي من ناحية تضع المناضلين الذين تقاسموا حياة السجون، والطعام والملح، وأعباء النضال

ضد الاستعمار في مواجهة بعضهم البعض. وتضع من جهة أخرى القسم المستنير منهم في وضع المعارض لزملاء النضال ولرموز الصوفية والقيادات الاجتماعية التقليدية في آن واحد.

ومن مفارقات سياسة خادم الناس أن يكون ملكا ومنتخبا، وأن تكون خدماته مدعاة للتندر من قبل الذين تستهدف خدمتهم على غرار المتسولات الثلاثة، والفلاحين.

لقد تعود منذ عشر سنوات على سماع الأخبار غير السارة؛ لذلك لم يستطع في البداية تصديق ما بلغه من أخبار سارة عن الأوضاع الداخلية والخارجية وعن الوضع المالي المريح للبلد. و قرر إن صحت هذه الأخبار أن يهتم بعض الشيء بنفسه. ويسقط ميتا.

2.2.2ـ الاستهلال

تبدأ مسرحية "الشيوخ" باستهلال في شكل حوار بين الدرويش والشيخ1، و الشيخ2 يدور في مقبرة. يستخلص من حوار هذه الشخصيات الثلاثة أن الإنسان لم يتعلم الموت مثلما تعلم العيش؛ ولو فعل لأدرك أن المقبرة هي "سكناه التالية"، ولما عجز عن فعل الخير، لكنه تصور نفسه "حوتة في وسط الحوت"، و صارت الدنيا في فكره غابة تفرض عليه أن يتعلم كيف يصير ذئبا بين الذئاب.

و لما كانت الحياة الدنيا كذلك يقترح الدرويش على الشيخين حكاية شعرية من حكايات اليوم في المطلق، بمعنى ليست من حكايات لا هذا اليوم، و لا الغد، و لا البارحة. هي بالمختصر المفيد تدور حول"حق الإنسانية في الاستقلال والحرية". و حقها "في العلم" ـ بفتح العين واللام ـ الذي لا يجب أن ينسى برأي الشيخ2.

وقصة كهذه يقول الشيخ 1 لما:" تحوس في التاريخ تصيبها صرات أشحال من خطرة، وتحل عينيك و تخمم شوية تصيبها صارية في هذا الوقت، وإلا تحوس تتامل تصرى"[1].

[1]- عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي، الشيوخ، مخطوط، ص6.

ونشأتها بالأساس ـ إذا ما قرأنا الاستهلال جيدا ـ على علاقة وثيقة بتحول الدنيا إلى سوق ذئاب.

هذا عموما ما استخلصناه من الاستهلال الذي كان طويلا ومبهما في بعض مقاطعه. وبدت لنا حواراته عبارة عن ثرثرة لا يمكن تبرير بنيتها وصيغتها إلا إذا اعتبرناها مميزا[1] لحوار هذا النوع من المسرحيات ونعني بها مسرحيات اللامعقول والعبث.

2.2.3ـ بناء الحبكة

الحبكة بمعناها الواسع هي"حاصل الأحداث التي تصنع فعل المسرحية"، ويفترض فيها أن تعكس "التصميم الشكلي" لهذه الأحداث.

إذا ما تجاوزنا الاستهلال الذي قدم لنا نبذة عن فعل المسرحية من وجهة نظر الشخصيات الثلاثة: الدرويش، والشيخ1، والشيخ2، وتحت العين الساهرة للمؤلف؛ فإن أول فعل في المسرحية هو الفعل الذي تضمنته الإرشادات المسرحية في اللوحة الأولى المتمثل في ظهور الدرويش والشيخين بمظهر أكثر شيخوخة مما كانوا عليه في الاستهلال، واضطلاعهم معا بدور حكماء المدينة.

وما نستطيع قوله في هذا الفعل هو أن المدى الزمني الفاصل بين الاستهلال واللوحة الأولى لا يمكن أن يجعل من هذا التقدم في السن حدثا معقولا، كما أن تغيير دور الشخصيات الثلاثة لم يكن مستندا على سبب معقول أو ضروري.

أما الحدث الذي يمثل المقدمة الحقيقية للفعل المسرحي؛ فهو الحدث الذي تضمنته اللوحة الأولى من المسرحية. ففيها أنكر عبد الل وجود الاستقلال:" العلم يرفرف والحرية والاستقلال(...) وين راهم"[2]. قال ذلك لـ"شياب المدينة العقال" الذين كانوا في طليعة الكفاح

[1]- ليس صدفة أن يتحدث بيتر زوندي عن مسرحية بيكت "في انتظار جودو" في الفصل المخصص لمسرحية المحادثة. ينظر:
Peter Szondi, Théorie Du Drame Moderne, Paris 1983, L'âge d'homme, p76.

[2]- عبد القادر ولد عبد الرحمان، الشيوخ، س.ذ. ص8.

ضد الاستعمار- وهم في اللوحة الحكماء الثلاثة - وأخرسهم الخوف، محاولا تأليبهم على السلطة، لكنهم يتهمونه بالغيرة، وبسيطرة الشك، والوسواس، والخوف عليه.

يحاولون هم كذلك في أول لقاء يجمعهم بعبد الله حاكم البلد تأليبه على عبد الل متهمين هذا الأخير بـ "التقطيع فيه" وبتكوين حزب سري. غير أن عبد الله يمتنع عن مجاراتهم في ذلك ويرفض أن يعد عبد الل عدوا له:" العدو يليق له العدة، والمجرم سيف، ولكن عبد الل ما هو عدويا، عند ربي يسمى خويا"[1].

تتبع هذه اللوحة لوحة ثانية تجري وقائعها بمنزل عبد الل. يظهر عبد الل . فيها تحت وطأة إحساس شديد بالمطاردة والتآمر عليه. تحاول زوجته طمأنته دون جدوى، فتدعو له بالهداية والعودة كما كان سابقا"عالم وكلامو يصلح"[2].

وتنقلنا اللوحة الثالثة إلى منزل عبد الله، وفيها نحضر إلى حالة تقابل وتعارض ما بين نظرتين للحياة، نظرة أم قائمة على المحبة وقيم التسامح والوفاء للعهد والملح والعشرة، ونظرة ميكيافيلية لابن أصبح سجين السلطة على حد تعبير أمه. هالها حاله، فتدعوه إلى ترك الملك والعيش بواسطة قلمه.

وكم كان استغراب الأم كبيرا لعدم وجود عبد الل . وبنادم وقادة مع ولدها في سجنه على رأس السلطة بعد أن تقاسموا معه حياة السجن في فترة الكفاح ضد الاستعمار. كان رد عبد الله على أمه:"ما حبوش يتكلفوا"[3].

ومن المفارقات التي يجسدها أعوان سلطة الاستقلال الوطنية أنهم بقدر ما يظهرون معرفتهم بتقاليد الحكم يجهلون لغة شعبهم وقبلته. و هذه واحدة من صور اللامعقول التي ترصع هذه المسرحية العبثية.

---

[1]- عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي، الشيوخ ، سذ ، ص11.

[2]- المصدر نفسه ، ص21.

[3].المصدر نفسه - ، ص 25.

يكرر عبد الل في اللوحة الرابعة استمالة كبار المدينة وعقالها، ويدعوهم إلى اجتماع سري، لكنهم يرفضون زردات" كلام السياسة والأسرار"[1].

وعلى كل؛ فإن عبد الل كان يعرف مسبقا موقفهم من دعواه، ومن العمل السري، فهم يعتقدون أن من "يجاهد خوه يسمى خداع"[2].

تعيدنا اللوحة الخامسة إلى ساحة عمومية أسفل حائط قلعة قديمة. تبدأ بغناء للسائلات الثلاثة: بنجة، وخنجة، وتبنجة، وهن في ثلاث سلل للقاذورات. يقدم لنا كاكي في هذه اللوحة الاستقلال من خلال حديثهن، ومن خلال نظرتهن للسماء حيث الله الرزاق، وللأرض حيث يطاردهن الكناس، ويلمح بطريقة غير مباشرة من خلال علاقة الزبال بالكناس إلى علاقات العمل في جزائر الاستقلال والحرية.

الاستقلال بالنسبة للسائلات الثلاثة يلمس عينيا في مجموعة من التغييرات، أولها، احتلال السكان الفقراء لمساكن علية القوم في الفترة الاستعمارية، فافتقد ما كانوا يلقونه في صناديق القمامة. وثانيهما، منع التسول إلى جانب فتح دور للعجزة ومراكز للتمهين، وأقسام لمكافحة محو الأمية، وغيرها مما اعتبرنه خروجا عن المألوف و"تغييرا للطبيعة"[3]، ويتعارض مع مبدأ "الحرية الفردية"[4].

وتسمي السائلات الثلاثة المرحلة الجديدة مرحلة"جهاد الزبل" مقارنة بالمرحلة القديمة مرحلة"الجهاد ضد العدو"[5].

وفي مرحلة جهاد الزبل يتواجه الزبال والكناس مع المزبلين والمفتشات في الزبل (السائلات الثلاثة).

---

[1] - عبد القدر ولد عبد الرحمان كاكي، س.ذ ، ص30.
[2] - المصدر نفسه ، ص31.
[3] - المصدر نفسه ، ص34.
[4] - المصدر نفسه، ص35.
[5] - المصدر نفسه، ص36.

ولئن كان الزبال والكناس في مواجهتهما هذه يشكلان جبهة واحدة؛ فإن وحدتهما تلك ينتج عنها أحيانا تنافر وتناقض يعبر عن نفسه بقول خنجة:"الرزاق في السماء والكناس في الأرض".

جاء في آخر مقطع من اللوحة:

الكناس: الفرطاس.

الزبال: يا...

الكناس: شفت بكية دخان.

الزبال: تقسم.

الكناس: رح تلعب كاش ما يجيب لك ربي.

الزبال:الرزاق في السماء والكناس في الأرض.

الكناس: والبكية نتاع الدخان في الجيب. معني إذا حبيت تمعني"[1].

يسلط كاكي في اللوحة الموالية لوحة النوافذ الثلاثة الضوء على عمل أهم الشخصيات المتصارعة في المسرحية. البداية تكون بالنافذة الأولى، وفيها تظهر الأم مع الرجل1، والرجل2 ـ وكنا قد شاهدناهما في اللوحة الثالثة ـ تتحدثان عن تبذير الكهرباء ووجوب الاقتصاد فيه، ثم نمر إلى النافذة الثانية، يشاهد عبد الله بالظهر، يطلب قهوة. فالنافذة الثالثة حيث يشاهد عبد الل يطلب هو كذلك قهوة. وهكذا.

ما يهم في هذه اللوحة هو أن عبد الله وجماعته منشغلون بموضوع الاقتصاد لأن الاقتصاد في اعتقاد عبد الله هو السبيل إلى الحرية، بينما مشكلة المعارضة أنها باعتراف

[1]- عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي، الشيوخ، س.ذ، ص38.

قادة لا تجد ما يلام عليه عبد الله ويساعد على إثارة الشعب ضده. وهو برأي بنادم يقوم بما اتفق عليه جماعيا. ولكن لعبد الل رأي آخر في الموضوع:

"راكم نعسانين وإلا نسيتو السياسة، كل شيء مبني على المال، وفي الاقتصاد نقضبوه. إذا ما كانش الاقتصادية حرية ما كانش حرية"[1].

تسأل الأم الرجل 2 عن منزل عبد الل وتطلب منه أن يأخذها إليه. عندما عاد عبد الله إلى المنزل لاحظ غياب أمه. سأل عنها الرجل1 الذي تركها معه، فأخبره بأنها ذهبت إلى عند عبد الل. يقرر اللحاق بها. وبعد برهة من الوقت يشاهد عبد الله عبر النافذة الثالثة.

يغير الديكور. تنزل ثلاثة رسوم من سقف المسرح لإخفاء النوافذ الثلاثة محولة المكان إلى صالون. نعتبر تغيير الديكور وبالتبعية تغيير المكان بداية اللوحة السابعة التي وإن لم ينص كاكي على ذلك في الإرشادات المسرحية؛ فإن الملاحظة التي سبقت بداية اللوحة الثامنة تشير صراحة إلى نهاية اللوحة السادسة واللوحة السابعة.

تتواجه في هذا المنظر المسرحي قوى الصراع مباشرة، ولا تتواجه كما مر سابقا عن بعد أو من خلال ما تقوله أو تحكيه شخصيات المسرحية الأخرى.

تعبر كل من القوتين المتصارعتين عن موقف يتعارض مع موقف القوة الأخرى؛ ففي حين يرفض عبد الله وجماعته إقامة حكومة بـ"الإخوة والأحباب"[2]، يرى خصومهم من جماعة عبد الل ضرورة احترام من شهدوا الثورة"هما رمز و ركايز اللي يتبنى عليهم سقف، و كاين عهد ما نخونوهش"[3].

[1] - عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي، الشيوخ ، س.ذ ، ص42.
[2] - المصدر نفسه ، ص45.
[3] - المصدر نفسه. ص45.

ونظرة كهذه للشرعية يعترض عليها عبد الله بشرعية يكون فيها الشعب "رمز وركايز"[1]. هذا هو لب المشكلة إذن، وما لا يريد عبد الله الإقرار به. وكل ما قاله لأمه بعد انصرافهما من منزل عبد الل ـ يعني في منظر آخر خارج منزل عبد اللـ ويعيدنا إلى منظر النوافذ الثلاثةـ يذهب في اتجاه الالتفاف على الجوهر كقوله "عبد الل فاهم، عالم بالصح ما مول الصدق، ما مول النية"[2]، وقوله عن جماعة عبد الل "نيتهم تمحات"[3]، وقوله أنه في النافذتين الأخريين"الهذرة برك"4، في حين أنه في نافذته هو وجماعته "العمل، الناس تخدم..الجميع"[5].

لم تجد الأم ما ترد به على ابنها غير تذكيره:"الناس الاولين يقولوا يد الله مع الجماعة"[6].

ويبدو أن ذلك هو نهجهم في العمل و ما تؤكد عليه لقطة النافذة الثانية:

"الرجل3: شا قال الانتخاب، راكم كل موافقين؟ ماكانش واحد ضد؟ أمالا نتخذوا هذا الراي وغدوة نروح لعبد الله"[7].

إن هذه اللوحة بمناظرها الثلاثة هي المعادل للوحة الذروة كما يقال في الدراماتورجية الكلاسيكية، وتدمج في تركيبتها اللوحتين السادسة والسابعة، كما تشهد على ذلك عبارة"نهاية اللوحة السادسة والسابعة" الواردة في الصفحة الخامسة والخمسين من مخطوط المسرحية.

ويبدو لنا أن إغفال النص للتقسيم الخارجي لهذا الجزء من المسرحية ناجم عن اعتماد كاكي لصيغة أخرى في انتظام الأجزاء المسرحية تقوم على الانتقال من الداخل إلى الخارج أو العكس، أو على الانتقال من مستوى اللقطة الكبيرة إلى مستوى اللقطة الصغيرة، ويصحب عادة هذا الانتقال من الداخل إلى الخارج أو من الخارج إلى الداخل بتغيير الديكور المسرحي.

---

[1] - عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي، الشيوخ ، س.ذ ، ص45.
[2] - المصدر نفسه،ص47.
[3] - المصدر نفسه، ص47.
[4] - المصدر نفسه، ص48.
[5] - المصدر نفسه، ص48.
[6] - المصدر نفسه، ص49.
[7] - المصدر نفسه ، ص49..

هذا بالنسبة للمناظر المسرحية ذات الامتداد الزمني الكبير، بينما يكون الانتقال من نافذة إلى أخرى خاصا باللحظات الخاطفة من الزمن المسرحي وتؤكد على التوازي في الفعل.

يشير هذا الأسلوب في تشغيل المشهد المسرحي إلى تأثير التقنية السينمائية في طريقة الكتابة المسرحية لكاكي ونجدها كذلك في طريقة الكتابة المسرحية لوليم شكسبير[1].

يعود كاكي في اللوحة الثامنة إلى شخصيات التمهيد وهم: الشيخ1، والشيح 2 والدرويش وفي نفس المكان أي في المقبرة. وبهذه العودة يستعيد الدرويش الحكاية استجابة لرغبة الشيخين في التعرف على نهايتها، وعلى من يخرج سالما:" مول الصدق والنية وإلا مول العلم"[2].

الواقع أن القصة تبدأ حيث توقع لها أن تنتهي:

" الدرويش: هما ثلاثة وكاين كرسي واحد، أشكون يخليه للآخر؟ اتفقوا على خلاها.. مين يجي في ساع كلها ويخمم في روحو. ما يبقى محبة.. لا اتفاق.

الشيخ 1: كلها يحوس منفعتو.

الشيخ2: هما مشكاكين.. والشك داخل قلوبهم. طردوا من قلوبهم الصدق والنية.

الدرويش: وبلا نية ولا صدق كي ينجحو أمالين لبلانات؟"[3].

وفي اللوحة التاسعة نلتقي بحكماء المدينة الثلاثة في الساحة العامة أسفل حائط قلعة قديمة فرحين بشجرة الكرز المزهرة التي غرسها أحدهم منذ عشر سنوات، وفرحين بسعادة شعبهم:"رجعنا لا باس قريب ملوك، وشجرة حب الملوك مزهرة وحنا تحتها"[4].

---

[1] - يان كوت، شكسبير معاصرنا، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، 1980،ص309.

[2] -عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي، الشيوخ، س.ذ، ص50.

[3] -المصدر نفسه ، ص52.

[4] - المصدر نفسه، ص53.

وما دام الأمر على ما يرام؛ فإن الفلاحين سعدى وقدور لا يريان فائدة لاجتماع الفلاحين العاشر. حقا لقد اعترى البدايات بعض سوء الفهم كما يعترف بذلك قدور:

"واك شهر الاول حسبونا حنا خدامين عند الدولة كي القايد والقارد شامبيطر، والأرض ماكانش من يخدمها. شهر الزاوج خبر واحد آخر قال لك راكم شركا والارض تاعكم، كلها يحسب روحو مول الشيء. وما كانش أللي قضب مسحة وإلا قدوم. كانت متخذة"[1]. و لكن تم تجاوزه " والدعوة راهي تتمشى، ذروك علاه الاجتماع؟"[2].

ربما يبقى للاجتماعات جانب يحبه البعض كقدور:

" أنا سعدى نحب مين يبداو يهذرو على السياسة، أسيدي لعجب ، يديرو لك بحيرة في الطاجين. ويجيبو لك شا صاري في العالم بأسره، كي أللي فلاو شرق وغرب"[3].

لكن كل ذلك لا فائدة له برأي خنجة التي قدمت خصيصا لرؤية شجرة حب الملوك:"كاينة فايدة وحدة، المضغة..الخبزة"[4].

لقد كان من عادة الفلاحين بعد الحصاد، وبعد فترة الحرث والزرع أن يولموا، وأن يطعموا، وأن"يشطحوا ويغنوا يومين أوثلاثة". وبما أن هذه العادات قد تلاشت في الوقت الراهن، فإن سعدى ترى البديل في اجتماع الفلاحين:

"ذروك ما بقى طعام..لا جاش للدوار مداح يغني..بكري كنا نقولوا طعام سيدي سعدى..كي العادة. ذروك بقى اجتماع الفلاحين ماشي عام وإلا عامين بهذا العام عشر سنين"[5].

---

[1] - عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي،س.ذ. ص57.
[2] - المصدر نفسه، ص58.
[3] - المصدر نفسه، ص64.
[4] - المصدر نفسه، ص64..
[5] - المصدر نفسه ، ص65.

وهكذا يصير اجتماع الفلاحين مناسبة للتعبير عن الفرح بالرقص والغناء ويكون مسك الختام ديوان الصالحين.

وتنتهي المسرحية باللوحة العاشرة التي يتلقى فيها الرجل1 مكالمة هاتفية من وزير الخارجية يطلب منه فيها أن يخبر عبد الله أن الوضع "لا بأس" فيه، وأن"الدعوة اسقمت" هو الذي ما فتئ ينذر بقيام حرب عالمية.

ثم يتلقى مكالمة أخرى من وزير الداخلية يقول فيها بأن الأوضاع جيدة. ويأتي الرجل3 بخبر يقول أن حضرة وزير المالية قد سدد جميع الديون، و مازال لديه في الخزينة فائض من الأموال.

عندما جاء عبد الله المريض بالقلب إلى المكتب وبلغوه الأخبار، لم يستطع تصديقها أول الأمر، وخطر له ما دام الوضع كذلك أن الوقت قد حان ليفكر في نفسه قليلا. فيسقط ميتا تاركا وراءه وصية:

"لا الملك مات

يحيا الملك"

وأن لا أحد في هذا البلد يدعي أن الملك يرجع إليه لأن الشعب هو الذي يختاره عن طريق الانتخابات.

هذا عرض لأهم أحداث المسرحية أو مادة حكايتها، و هي تحتاج ككل أحداث أو مادة إلى بناء مسرحي. وقد تناولنا سابقا مظاهر البناء الخارجي لمسرحية "الشيوخ"، وسنتناول فيما يلي الكيفية التي صاغ بها كاكي أهم عنصر من عناصر البنية الداخلية لمسرحيته وهو الحبكة.

يفترض في الوقائع التي قمنا بعرضها أن تأخذ صيغة تركيب لأجزاء الفعل ترتبط فيما بينها بعلاقات سببية مشكلة كلا تاما له بداية ووسط ونهاية.

يمثل طرح عبد الل لموضوع القيادة وسؤاله عن الاستقلال مقدمة الفعل المسرحي. ويشكل رفض الحكماء الثلاثة السير في طريق نقد السلطة واتهامهم لعبد الل بالغيرة وسيطرة الوساوس والشكوك عليه تسريعا لعملية تبلور القوى الدرامية، ودفعا لحركة الفعل.

وبصفتهم جزءا لا يتجزأ من القوى الملتفة حول عبد الله يحاولون استعداءه على عبد الل لكن دون جدوى.

تتألف مسرحية "الشيوخ" من مسارين اثنين، المسار الأول منهما مسار سياسي بامتياز، ويمتد من بداية إلى نهاية المسرحية مرورا بوسطها، وفيه تتركز أهم لحظات الصراع المرتبطة بهذا الموضوع. إنه يمثل جوهر الفعل المسرحي. أما المسار الثاني فهو المسار الذي يصور الحياة الشعبية ممثلة في المتسولات الثلاثة: خنجة، بنجة، تبنجة، وفي العاملين: الزبال والكناس، والفلاحين: سعدى وقدور. و لا يبدو على هذا المسار ما يوحي بأنه يتضمن حبكا لفعل ما مثلما هو الحال بالنسبة للمسار الأول، لكن المتأمل في الوضعيات الدرامية التي ترصع اللوحتين المسرحيتين الممثلتين لهذا المسار يلاحظ أنه قد اتخذ طابع المعارضة الساخرة لأغراض و مواضيع المسار الأول، و لأشكاله الفنية على حد سواء.

ولوحتا هذا المسار هما بالنسبة إلى مجموع لوحات المسرحية العشرة لوحتين استطراديتين، تلعبان دورا طباقيا ضمن عملية نظم وترتيب لوحات المسرحية.

بالرغم من انتماء مسرحية "الشيوخ" إلى المسرحية المقسمة إلى لوحات أو مناظر، فإن الناظر إلى تعاقب لوحات المسار الأول يجدها تبدأ بمقدمة تعرفنا بنوايا الشخصيات المهتمة بموضوع "قيادة المركب"، وبداية تحركها الذي يقابل باعتراض صريح من حكماء المدينة وعقالها الثلاثة على هذا المسعى.

وفي الأثناء يطلق كاكي عملية صناعة مرحلة الوسط، وهي المرحلة التي تتضمن بداية عملية عقد الفعل.

فبعد رفض الاستجابة لمسعى عبد الل يقرر الحكماء الثلاثة استعداء عبد الله عليه وحثه على سجنه. غير أن عبد الله لم ير ما يدعوه لوضع عبد الل في صنف أعدائه. هذا السلوك وإن كان لا يخلو من تقدير لعلاقة الأخوة التي جمعتهما كمناضلين من اجل الاستقلال الوطني، فإنها من الناحية الدرامية تذكر بطريقة شكسبير في صناعة العقدة وتنمية الفعل. فشكسبير على حد قول إريك بنتلي "لا يستعمل المسارع، بل الكابح"[1] في العملية.

و ما نستخلصه من عرضنا لأحداث المسرحية هو أن الصراع بين الشخصيتين الرئيسيتين عبد الل وعبد الله يدور عن بعد. إنه صراع يفتقر إلى المصادمات، في حين أن الدراما "تتركز في المصادمة"[2]، ويتميز الفعل فيها بأنه "يتقدم باستمرار"[3].

الموقف الوحيد الذي تواجه فيه عبد الل وعبد الله هو الموقف الذي تمثله اللوحة السابعة من المسرحية، وحتى هذه المواجهة المباشرة تحاشت طرح موضوع الخلاف الرئيسي، وهو الخلاف في النظر إلى الشرعية وإلى التوجه الاقتصادي. ولم تكن صدامية بما يكفي، خاصة أنها قد جرت بمحضر والدة عبد الله، وفي منزل عبد الل وأمام زوجته، مما خفف من حدة الموقف بالرغم من وضوح تباين المواقف المعبر عنها من طرف عبد الله من جهة، ومن طرف عبد الل، وبنادم، وقادة من جهة أخرى.

وبدلا من تشخيص الصراع وتطويره لجأ كاكي إلى تخفيف توتره إما بتحاشي المواقف الصدامية، وإما برواية الأحداث من طرف الدرويش عوضا عن تشخيصها. وفي الحالتين يكون كاكي قد ميز مسرحيته بخاصية اللادرامية التي تميز المسرح الملحمي الذي سبق لكاكي استلهام وسائله الفنية، وتميز أيضا مسرح اللامعقول والعبث.

---

[1] - إريك بنتلي، الحياة في الدرامة، س.ذ، ص39.
[2] - هنري أرفون، جورج لوكاتش، ترجمة د. عادل العوا، دمشق 1970. ص47.
[3] - المرجع نفسه، ص39.

إن الخاتمة ركن من أركان بناء الحبكة الثلاثة بوصفها كلا، مثلها في ذلك مثل المقدمة والوسط. ونعتقد أن نموذج الخاتمة الذي اتبعه كاكي في مسرحيته "الشيوخ" هو نموذج"خاتمة فجائية من دون حل، و لا تهدئة، جاءت بناء على قرار مباغت واعتباطي من المؤلف وحده، وليس نتيجة أفعال الشخصيات"[1].

وفي هذا الضرب من الخاتمة" يكون الحل مجرد خاتمة، خاتمة اعتباطية: يتدخل بعد أن تكون جميع الإمكانيات قد استنفدت، أو عندما يقرر المؤلف أن مدة العمل، اللعبة، قد طالت كثيرا، أو لما يرفض المؤلف إنهاء المسرحية، وأن يمنحها على وجه الخصوص أية خلاصة، أي معنى أحادي. في خاتمة "في انتظار جودو" يقول بكت مخلوقاته؟:

فلاديمير: حسنا، أنمضي؟

استراجون: هيا نمضي. (لايتحركان)

كيف يتم التعبير أحسن على إرادة عدم الاختتام، وعلى عجز الكائن البشري على الاستخلاص وعلى التقدم "[2].

إن خاتمة مسرحية"الشيوخ" التي شهدت فجأة سقوط عبد الله ميتا هي خاتمة لا تقدم حلا يتوج أفعال الشخصيات. فموضوع الصراع حول الشرعية السياسية والنموذج الاجتماعي والاقتصادي للدولة الذي شغل موقع الموضوع الرئيسي في المسرحية لم يعرف أي حل، و لا أي توجه نحوه، بل نستطيع القول إنه قد تم بث تيمة أخرى في مجرى حكاية الفعل المسرحي على لسان الدرويش والحكماء الثلاثة الذين يمثلون الراوية أو "ذات الشكل الملحمي" في اللوحة التاسعة من المسرحية على وجه التحديد. هذه التيمة ترمز لها شجرة الكرز المزهرة

[1]- Patrice Pavis, réflexions liminaires sur la fin au théâtre, in « vers une théorie de la pratique théâtrale », Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007, p40.
[2] - ibid. p40.

التي غرسها أحد الحكماء منذ عشر سنوات. وتتجلى في سعادة الشعب الذي أصبح يعيش "حياة قريبة من حياة الملوك"[1] على حد زعم حكيم من الحكماء.

لكن هذه السعادة لم تبرز في الشعر المرتجل في الاحتفالية التي أقيمت عشية الاجتماع العاشر للفلاحين، بل حملت مضامينه على العكس من ذلك إشارات إلى الاصطدامات المسلحة التي وقعت صيف 1962. هذا من جهة، ومن جهة أخرى عبرت عن معارضة ساخرة للمرحلة ولخياراتها.

يقول المقطع الأخير من ديوان الصالحين الذي غناه قدور في ختام الاحتفالية:

"ما كانش عشر سنين

كان العربي ما عندوش صودي

ولى عندنا ملايين

التالي يشري طولوبين"[2].

إن الرفاه والثراء الذي يتغنى به قصيد"ديوان الصالحين" يتعارض مع واقع المعدمين الذي يقول عنهم قدور في تعليقه الذي أعقب غناءه أنهم يستطيعون الاشتراك:" سامحوني إلى زدت وخرطت شوية، أللي ما عندوش فرنك ينجم يشترك، الدعوة اسقمت وخلصنا الدين. يجيب ربي ساعة الخير"[3].

حقا إن قدور قد بالغ بعض الشيء، وكذب قليلا. وقد يكون فعل ذلك من باب أحسن الشعر أكذبه أو بدافع نزعة الغروتسك. لكن الأمر المحير في منطوق تعليقه هو تنزل جملة "أللي ما عندوش فرنك ينجم يشترك" على سلسلة الكلام بعد ذكر "الزيادة" و"الخرطي"، يليهما

[1] - عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي، الشيوخ، س.ذ، ص53.
[2] - المصدر نفسه ، ص72.
[3] - المصدر نفسه ، ص72.

مباشرة القول بأن "الدنيا اسقمت وخلصنا الدين". فهل يعقل أن يجتمع في الجزائر السعيدة ذات النظام "الاشتراكي غير الشيوعي" أصحاب الملايين وأولئك الذين لا فرنك لديهم وليس لهم إلا الاشتراك في شيء لا تعيين له؟

إن وجود المعدمين في حد ذاته نفي للقول بأن"الدنيا اسقمت"، ويقلل من أهمية عملية تسديد الدين إن صحت ولم تكن من لزوميات أسلوب الغروتسك*. ونحن عندما نقارن محتوى تعليق قدور بمحتوى المقطع الغنائي نراهما يعملان ضد بعضهما البعض، و معا، على إبراز ما يناقض صورة الحياة القريبة من حياة الملوك.

لقد كان تسديد الدين عاملا رئيسيا لجو الفرح والغبطة الذي عرفته خاتمة المسرحية قبل أن يسقط عبد الله فجأة ميتا، وهو عامل على أية حال لا يمكن لوحده أن يحقق الاستقلال الاقتصادي، و لا أن "يأتي بالربيع" مثلما يتوهم الحكماء.

وحتى عندما نضيف إلى هذه العوامل مجتمعة تحسن الوضع في الخارج وفي الداخل فإنها كأحداث مثلت نقطة وصول الفعل المسرحي، يعني خاتمة المسرحية، لا تقدم حلا للتناقض الأساسي الذي كان قائما في بداية المسرحية. وسواء أمات عبد الله كما حصل في نهاية المسرحية أو لم يمت، فإن الأمر سيان.

يجب القول أنه حدث انحراف عن المقدمة المنطقية للمسرحية أفضى إل هذه الخاتمة، وقد انجر عن هذا الانحراف تحول نوعي للمسرحية من الكوميديا إلى التراجيكوميديا بعد حادث موت عبد الله الشخصية الرئيسية. وترتب عن هذا الموت العودة بالأحداث المسرحية

* - الغروتسك: يقتبس فسيفولود مايرخولد هذا التعريف للغروتسك عن"الموسوعة الكبيرة" نورده بحذافيره:"يطلق تعبير الغروتسك (كلمة إيطالية Grotesco على النوع الكوميدي الفظ في الأدب والموسيقى والفنون البلاستيكية. وهو من حيث الجوهر عبارة عن خلق فكاهي غريب وشاذ، يربط بين أكثر المفاهيم تباينا دون سببية ملحوظة، ذلك أنه إذ يهمل الجزئيات، ويعمل وفق قوانينه الخاصة، يستأثر دائما بما يتوافق وعلاقته البهيجة الساخرة-المتقلبة للحياة". (الموسوعة الكبيرة-1902).

ينظر: فسيفولود مايرخولد، في الفن المسرحي، ج1، الفارابي، بيروت 1979ص206

إلى حيث انطلقت، أي إلى المقبرة، وبذلك تحققت كلمات الدرويش: "القصية ما تكملش، وإلى كملت هنا في القبورا تبدا في دنيا وحد أخرى"[1].

يذكرنا كاكي بهذه العودة بـ "تكنيك البناء الدائري" الذي يميز فن الكتابة المسرحية عند صمويل بكت، ويمكن اختصاره بالقول بانه:" في نهاية أي عمل أدبي فإن الكاتب يعود إلى نفس النقطة التي بدأ منها ذلك العمل، ففي مسرحية"بانتظار كودو" يبدأ كل شيء من فلاديمير واستراجون، بطلا المسرحية، وهما ينتظران كودو، ومع ذلك وفي نهاية المسرحية فإنهما لا يزالان ينتظران نفس الشخص، كودو. أما في مسرحية "نهاية اللعبة" فإن هام، بطلها، يبدأ اللعبة في نهاية المسرحية كما كان قد قام بها في بدايتها"[2].

وقد يكون هال كاكي صراع الإخوة الأعداء بعد الاستقلال مباشرة، وهو ما أشار إليه في"قصيدة البوليتيك" في المسرحية بعبارة"رجعنا في الصيف متفرقين"، فأطلق العنان لسخرية الفئات الشعبية من"جهاد الزبل" و من"الصراع على الكرسي" إلى غير ذلك من الإشارات.

ونظنه يريد القول من خلال مجريات الفعل المسرحي وخاتمته أن كل ما يجري على مسرح الواقع يصعب تفسيره منطقيا، وهو في أحسن الأحوال ضرب من العبث. وحدها حكايات الذين يسكنون القبور ذات معنى.

2.2.4– بناء الشخصية في مسرحية"الشيوخ"

لقد استقر في النقد الدرامي أن الشخصية والفعل تربطهما ببعضهما البعض علاقة جدلية؛ فإذا كانت الشخصية هي المحدد للفعل؛ فإن الفعل هو المبرز للشخصية[3].

كنا قد انتهينا في معالجتنا لموضوع حبكة مسرحية "الشيوخ" في الفقرة السابقة إلى نتيجة مفادها أن بناءها قد تميز باللا درامية واللا معقولية في آن واحد.

---

[1] - عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي، الشيوخ، س.ذ، ص51.

[2] - موسى السوداني، دراسات في المسرحية، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص32.

[3] - هذا ما يؤكد عليه هنري جيمس من خلال سؤاله عن ماهية كل من الشخصية والفعل:" ما هي الشخصية إن لم تكن المحدد للفعل؟ و ما هو الفعل إن لم يكن مبرز الشخصية؟". أورده تزفطان تودوروف في كتابه:

- poétique de la prose, choix suivit de nouvelles recherches sur le récit, seuil, paris 1978,p33 .

وفـي الحقيقـة فـإن السـبب المـادي لهـذه اللادراميـة واللامعقوليـة فـي بنـاء الحبكـة هـو الشخصية. فما هو إذن تكوين شخصيات مسرحية"الشيوخ" الذي أفضى إلى هذا الضرب من يناء الحبكة؟

يتجلى تكوين الشخصية المسرحية أساسا في سماتها المعنوية والجسدية وأدوارها العاملية في المسرحية.

الموحي من حيث المبدأ بالشخصية هو المقدمة المنطقية أو الفكرة الأساسية أو الخلاصة الصغيرة للمسرحية؛ فهي برأي لاجوس آجري Egri Lajos توحي "بالشخصية، وبالصراع، وبنهاية المسرحية"[1].

الملاحظ أن كاكي قد قدم في سياق المجرى العام للأحداث أكثر من خلاصة لحكاية المسرحية، فهي أولا حكاية "حياة صادق، خروف في وسط الذيوبة"[2]، وهي ثانيا حكاية تدور باختصار "حول حق الإنسانية في الاستقلال والحرية"[3]، وهي ثالثا قصة"ما تكملش، وإلى كملت هنا في القبورا تبدا في دنيا اخرى"[4]. وكل خلاصة من هذه الخلاصات تصلح أن تكون إلى هذه الدرجة أو تلك مقدمة منطقية للمسرحية؛ بل ملخصها وفحواها.

وهي جميعا يؤطرها الموقف الدرامي والفعل الذي تجسده حكاية "حاكم يعيش في خدمة الناس يموت لحظة التفكير في خدمة نفسه".

عمليا يوحي ملخص الحكاية الإطار بالشخصية التي نذرت نفسها لخدمة الشعب، وهي شخصية"الملك المنتخب" عبد الله الذي قرر بناء اقتصاد وطني يعطي للاستقلال الذي تقول المعارضة – وعلى رأسها المناضل من أجل الاستقلال الوطني عبد الل – أنه لا يراه. وعليه

---

[1] - لاجوس آجري، فن المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت 1993، ص59وكذلك ص60.
[2] - عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي، الشيوخ، س.ذ، ص5.
[3] - المصدر نفسه، ص6.
[4] - المصدر نفسه، ص51.

فإنها تحذر من غرق السفينة وغرق جميع ركابها بسبب ربانها الملك عبد الله الذي لا يبدو أنه قادرا على قيادتها إلى بر الأمان.

ومنذ اللوحة الأولى التي تمثل بداية الفعل المسرحي يبرز عبد الل بوصفه شخصية معارضة لسياسات السلطة القائمة التي لم تقدم شيئا للشعب يلمس فيه معنى الاستقلال.

و من خلال ما يطرحه عبد الل نفهم موضوع الصراع الذي وإن اتخذ الاقتصاد منطلقا له؛ فإن المستهدف به هو الحكم.

إلى هنا تعرفنا على الشخصية أو على بطل المسرحية وعلى الشخصية المضادة لها الموحى بها في الملخص. وتعرفنا أيضا على الصراع الدائر في المسرحية. بقي لنا أن نعرف كيف تتصارع وتتصادم شخصيات "الشيوخ" طوال المسرحية.

ما يثير الاستغراب أن الشخصيتين الرئيسيتين المتخاصمتين والمتعارضتين في المسرحية عبد الله وعبد الل لا تتواجهان مباشرة إلا مرة واحدة في منزل عبد الل في اللوحة السابعة.

صحيح أن عبد الل قد شكك منذ اللوحة الأولى في وجود الاستقلال. وصحيح أيضا أن "شياب المدينة وعقالها" وقفوا من موقف عبد الل هذا موقفا مضادا. أما المعني مباشرة بتحركات عبد الل وحزبه السري "الملك المنتخب" عبد الله فلم يقابل عمل المعارضة بما يطلبه منه أنصاره والقوى التي تقف إلى جانبه.

وعموما لم تشغل مصادمات القوتين المتصارعتين، ولا صراعهما في المسرحية امتداد المدى الدرامي الكافي لنموه وتطوره. فقد كان يقطع بلوحات الدرس والتأمل التي يظهر فيها تارة الدرويش والشيخ1، والشيخ2، وتارة أخرى الحكماء الثلاثة أو تقطعه اللوحتان الاستطراديتان الخامسة و السابعة.

و لاشك أن افتقار الشخصية الرئيسية في المسرحية والشخصية المضادة لها للمدى الدرامي الضروري لا يمنحهما فرصة التعبير عن الذات، وقوة الحضور.

أما بالنسبة للشخصيات الأخرى كالثلاثي المتكون من الدرويش والشيخ1، والشيخ2، والحكماء الثلاثة، فإننا لا نرى أنها قد اضطلعت بأدوار صراعية أساسية في المسرحية رغم أن الحكماء الثلالثة عارضوا في مقدمة المسرحية تنديد عبد الل بالوضع المزري لفترة ما بعد الكولونيالية ونكرانه للاستقلال. لقد اضطلعت هذه الشخصيات بالأحرى بدور الجوقة الفني، و هو ما سنتوقف عنده في فقرة لاحقة.

كما لا نرى أن شخصيات اللوحتين الاستطراديتين الخامسة والسابعة وهي على التوالي: السائلات الثلاثة: خنجة، وبنجة، وتبنجة، والعاملان في النظافة: الزبال والكناس، والفلاحان: قدور وسعدى، قد شغلت أدوارا عاملية في القصة المسرحية وفي الصراع الذي دار حول عملية البناء الاقتصادي وعلى قيادته وقيادة المرحلة تحديدا.

وإذا كانت لوحات المسرحية الأخرى تصور الصراع في القمة؛ فإن هاتين اللوحتين الاستطراديتين تصوران تفاعل الفئات الشعبية مع نتائج هذا الصراع على أرض الواقع. إن الشخصيات الممثلة لهذه الفئات لا تصطف إلى جانب أي من القوتين المتصارعتين، وكل ما تقوم به يتمثل في المعارضة الساخرة للوضعيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية لفترة الاستقلال. وهكذا فإن النشاط النقابي للسلطات يتحول إلى تسلية، وتتحول التجمعات السياسية إلى مناسبات لإحياء تقاليد الفرجة الشعبية، ولممارسة الرقص والغناء والهجاء السياسي بما يشبه المدح.

لقد حل كاكي عقدة قصة بناء الاقتصاد الوطني بخبر تسديد الدين من طرف وزير المالية، وهو الخبر الذي يعني موت الهم وظهور السعادة، وسبق للحكماء القول به، وأعلنه

قدور عند انتهائه من دوره الغنائي في الاحتفال المرتجل في الشارع وهو في الطريق مع سعدى لاجتماع الفلاحين.

وهذا الحل يتناقض مع الوضعية المادية للفئات الشعبية من عمال ومتسولين في فترة الاستقلال أو"مرحلة جهاد الزبل" التي تصورها اللوحتان الاستطراديتان. تبدأ اللوحة الاستطرادية الأولى وهي اللوحة الخامسة من المسرحية بأغنية للسائلات الثلاثة وهن مغروسات الرأس في صناديق القمامة. هذا فيما يتعلق بوضعية المتسولين أما بالنسبة لوضعية العمال فيعبر عنها المقطع التالي من حوار السائلات الثلاثة:

"خانجة:

هذا السكنات، وهذا العلالي كانوا ساكنين فيهم ناس عليا، مرفهين، شبعانين، يقيسو في بيدون الزبل الكسرة واللحم، ودانداتكاملين في البوناني.

تبنجة:

واليوم راهم سكنات العمال الفقراء.

خانجة:

يبان عليهم ما زالوا عاقلين على عام الشر ما يقيسو في بيدون الزبل لا كسرة لا لحم.

بنجة:

بيدون الزبل رجع زبل برك"[1].

ويتناقض هذا الحل أيضا مع دعوة قدور بعد الانتهاء من أداء أغنية "ديوان الصالحين" من لا يملك فرنكا إلى الاشتراك، وكأن مجرد الاشتراك فيما لا يسمى يكفي لتعزية المعدمين

[1]- عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي، الشيوخ، س.ذ، ص32.

من الفقراء الذين لم يسعفهم الحظ لكسب الملايين كغيرهم من المواطنين في بلد الاشتراكية غير الشيوعية. و تماشيا مع جو الفرح لا ينسى أن يذكر أن"الدعوة سقمت وخلصنا الدين. يجيب ربي ساعة الخير".

إن اللوحتين الاستطراديتين تحاكيان بالتمثيل والحوار، والنكت، وحكايات الماضي، وأحداث الحاضر ما يعيشه الناس على هذه الأرض ولم يؤخذ في حسبان حكاية الصراع الدائر في قمة المجتمع، وبين نخبه السياسية والدينية والاجتماعية.

و لا يبدو أن وضعية الناس على هذه الأرض قد تخطت حدود الفقر، فمن زبالة العمال الفقراء التي هي"زبل فقط" إلى اشتراك الفقير "فيما لا يسمى" لا شيء تغير جوهريا ما عدا المتسولة تبنجة التي نراها عند رفع الستار في اللوحة الاستطرادية الأولى تغني مع كل من خنجة وبنجة وهن مغروسات الرؤوس في صناديق القمامة، ونراها في اللوحة الاستطرادية الثانية وهي في كرسيها المتحرك متلهفة للرقص في الحفل المقام بمناسبة اجتماع الفلاحين. إنها ما زالت تهوى الرقص و تتمنى لو أن رجليها تطاوعانها:"اشحال شطيح في راسي كون يساعفوني كرعيه".

وفيما يتوهم الملك المنتخب ومحيطه زوال الهم، وتقام الاحتفالات فرحا بذلك، يكذب الفلاحون على أنفسهم وعلى جمهورهم بالتغني بالوضع المزهر، وترقص تبنجة من دون رجلين.

إن ما يهم في عمل هذا الطاقم من الشخصيات الممثلة للفئات الشعبية ليس تميز أدوارها الفردية، ولا صفاتها الشخصية بقدر ما يهم أنها كانت شخصيات فاعلة في اللوحتين الاستطراديتين اللتين كانتا في علاقة طباقية مع باقي لوحات المسرحية، وتعبران عن نزعة في المعارضة الساخرة وفي الهزء من الذين فوق، ومن خطاباتهم وأفعالهم وصراعاتهم العبثية وغير المعقولة و من نظرتهم للعالم.

و لا يعني هذا أن محتوى هاتين اللوحتين يمثل عين العقل فربط ارتفاع دخل المتسول إبان الفترة الاستعمارية بكرم المحسنين الأوروبيين والعرب لا ينم عن تحليل سليم لفترة الاستعمار ولما بعده، وكذلك ما جاء في مقارنة مخلفات العمال الفقراء بمخلفات سكان العمارات السابقين. كان يفترض إبراز المتسبب في بؤسنا الاقتصادي وفي البروز الواسع لظاهرة التسول وفي التخلف البنيوي لاقتصادنا الذي سينعكس على المستوى المعيشي للعمال فيما بعد. هناك أكثر من غرض وتيمة مسرحية قد يحتاج إلى إعادة النظر في منطلقاته، لكن الإتيان بمثل هذا الأمر يعني تغيير هوية المسرحية من اللامعقول إلى المعقول.

فلنترك إذن مسرحية «الشيوخ" تستفز القارئ والمشاهد بتناقضاتها ومفارقاتها وموقفها الدرامي التراجيكوميدي. فلو رأى كاتبها جدوى فنية في صياغتها في شكل مسرحي غير الشكل الذي صيغت فيه لما تردد في فعل ذلك. لكنه آثر شكل مسرح اللامعقول، فوضع لنا ثلاث حكايات داخل الحكاية الإطار لمسرحية "الشيوخ" موحيا بعدد من الشخصيات والصراعات وبنهايات المسرحيات مساو لعدد هذه الحكايات. وترك للقارئ وللمشاهد حرية تقدير التصميم الأكثر تلاؤما مع طبيعة عمل الشخصيات وصراعها و نهاية ما يمكن أن يحكيه وضعها في حركة مسرحية مثل حركة مسرحية "الشيوخ". وأن يجرب إن أراد ذلك أن يكون الراوية "في واقع مغرب"[1] أو أن يقبل استضافة كاكي في مسرحية "الشيوخ" التي رأى فيها مصطفى تومي بعين الناقد العبثي كاكي نفسه[2].

2.2.5– الجوقة

الجوقة عنصر أساسي من عناصر المسرح عند كاكي، ويعترف له المسرحي مصطفى كاتب بامتلاك تعبير أصيل في شكله المسرحي، و"بإدخاله الجوقة في الإخراج"[3].

[1]-Mustapha, Kateb, in En-nasr du 22 avril 1967.
[2] - Mustapha Toumi, kaki doit faire mieux qu'un préambule ou une dédicace, Alger ce soir du 9 juin 1964.
[3]- Mustapha, Kateb, in En-nasr du 22 avril 1967.

وفي الحقيقة فإن كاكي قد أدخل الجوقة قبل ذلك في فنه الدرامي وكتابته المسرحية. ونجدها في مسرحياته إما بتسميتها المعروفة وهي الجوقة أو الكورس وأحيانا المجموعة أو باسم معادلها الوظيفي المداح المستعار من تقاليد الفرجة والرواية الشعبية. لكن اللافت للنظر أننا لا نجد في مسرحية "الشيوخ" لا الجوقة ولا المداح وإنما نجد مجموعة من الشخصيات تقوم بالدور الفني الذي يعهد عادة لهما في مسرحية ما.

تولى القيام بدور الجوقة منذ الاستهلال الشخصيات الثلاثة: الدرويش، والشيخ1، والشيخ2، وهي تمثل من الناحية الاجتماعية فئة كبار المدينة وعقالها.

تظهر دائما كثلاثي، لكن يحدث أحيانا أن تتحول إلى الحكماء الثلاثة: الحكيم1، والحكيم2، والحكيم3. يجمع دور الشيوخ الثلاثة أو الحكماء الثلاثة بين التعليق والتأمل وقليلا ما ينخرطون في الفعل.

تصورنا أن تموقعهم في مقدمة الفعل المسرحي إلى جانب عبد الله سيحمل حوافز إضافية إلى قطب السلطة وحلفائها في صراعهم ضد المعارضة تمثل حوافز الجيل القديم وحوافز الزاوية في آن واحد، وتعزز دورها فيه. لكن الذي حصل هو عكس ذلك تماما. فالفكر الطرقي بث في صلب الحركة المسرحية حوافز مثالية صوفية لا درامية. و العامل الصوفي وشخصية الحكيم يعدان حسب جورج لوكاتش من العناصر غير الدرامية، مثلهما في ذلك مثل "الدرس والتأمل" [1].

وجملة القول أن مشاركة الشخصيات الثلاثة في الفعل المسرحي سواء أكانت باسم الحكماء الثلاثة أو باسم الدرويش، والشيخ1، والشيخ2، كانت تقتصر في الغالب على الدرس والتأمل وإشاعة روح الصوفية، وعليه فإن تغيير الاسم لم يكن له تأثير درامي.

أما دور الراوية في المسرحية فقد اضطلع به الدرويش دون غيره من الشخصيات.

[1]- جورج لوكاتش، تاريخ تطور الدراما الحديثة، ترجمة كما الدين عيد، المركز القومي للترجمة، القاهرة2006، ص57.

وقد خص كاكي الشخصيات الثلاثة أحيانا بمشاهد أو لوحات مسرحية مستقلة، وأشركهم أحيانا أخرى في مشاهد أو لوحات إلى جانب شخصيات أخرى. وعموما فإن التناوب في ظهورهم وغيابهم كان ذا تأثير على الإيقاع العام للمسرحية.

خاتمة

تظهر دراستنا للجوانب الأساسية في البناء الدراماتورجي لمسرحية "الشيوخ" أن كاكي صاحب المسرح الذي كان حينها يستلهم فن المداح والمسرح الملحمي أبدى هذه المرة ميلا لاستلهام مسرح العبث دون التخلي طبعا عن السمة الأساسية التي تميز فنه المسرحي، وهي سمة الجمع بين عناصر الثقافة الشعبية المحلية وتقنيات المسرح العالمي، أو ما سميناه "المرجعية المزدوجة المصدر".

و ما راعنا حقا في الكتابة الدراماتورجية لمسرحية «الشيوخ" هو توصل الكاتب إلى صيغة مسرحية تضم في وحدة جدلية الشكل الملحمي ومقتضيات دراما العبث.

ويتجلى القاسم الدراماتورجي المشترك بين مسرحية «الشيوخ" ودراما العبث واللامعقول في المقام الأول في السمة اللادرامية لتكوين الشخصية، وطريقة بناء وتشغيل الحبكة.

وهناك عناصر أخرى في مسرحية "الشيوخ" تتجاوز ما يدخل في باب المشترك بينها وبين دراما العبث إلى ما يدخل في باب المستعار من مسرح صمويل بيكت. من هذه العناصر على سبيل الذكر استعمال كاكي لشيب شيوخ الاستهلال للدلالة على مرور الوقت، وطريقته هذه تحيلنا مباشرة على الشجرة التي كانت جرداء في الفصل الأول من مسرحية"في انتظار جودو" وأصبحت مورقة في الفصل الثاني. وهناك كرسي خنجة المتحرك المستعار من مسرحية"نهاية لعبة"، والمتسولات الثلاثة المغروسات الرؤوس في صناديق القمامة. إلى غير ذلك من الأغراض المسرحية التي تستعار وتوظف بنفس الأسلوب.

ومن الظواهر المشتركة أيضا بين كاكي في مسرحية "الشيوخ" ومسرح صمويل بيكت استخدامهما للضوء. فالضوء يلعب دورا رئيسيا في مسرحيات بيكت إلى درجة أنه أحيانا "يحل محل الفعل المسرحي"[1]. وقد برز دور الضوء في تنظيم حركة الفعل المسرحي لدى كاكي على وجه الخصوص في اللوحتين السادسة والسابعة من المسرحية. وهذا ما استخلصناه من قراءة نص الإرشادات المسرحية للـ"الشيوخ".

ولعل المسألة الأهم التي تظهر في مسرحية"الشيوخ" هي قدرة كاكي على فهم وتمثل رؤية صمويل بيكت العبثية للعالم وترحيلها إلى بلد مسلم كالجزائر استقل حديثا. يطلق جان ماري سيرو على كتاب مسرح اللامعقول بيكت، ويونيسكو، وجان جينيه صفة:"الناطق باسم قلق الحضارة المسيحية" ويرى أن شخصيات بيكت تقول دون انقطاع:"الهي لماذا وضعتموني على هذه الأرض؟ أعطيتموني قليلا من الضوء، وهذا ما يجعلني أعاني كثيرا جدا، لأنكم لم تمنحوني إلا شيئا ضئيلا. وحين صار عندي الضوء لم يعد في استطاعتي أن لا يكون عندي ضوء. أنا أعاني إذن الآن أكثر مما لو لم يكن عندي"[2].

ينقل كاكي هذا الإحساس الحاد بالمعاناة ويضبطه على إيقاع الوضعية السياسية للعام الأول من استقلال الجزائر مؤلفا هذا الأثر المسرحي الذي لم يتكرر في مسيرته الإبداعية، وفي تاريخ الممارسة المسرحية الجزائرية.

ولم تكن غرابة العالم الذي تصوره مسرحية"الشيوخ" خافية على مصطفى كاتب مدير المسرح الوطني الجزائري آنذاك، فقد جاء في تصريح له لصحيفة"الجمهورية":"موضوع هذه المسرحية جزء من الواقع الملتهب للجزائر. نقل كاكي موضوعه إلى هذا التغريب"[3].

[1]- موسى السوداني، دراسات في المسرحية الحديثة، س.ذ، ص39.

[2]- Élisabeth Auclaire-tamaroff et Barthélémy, Jean Marie Serreau découvreur de théâtres, op. cit.p67.

[3]- La république du 28 mars 1964.

ومن جهته يرى الناقد الصحفي نور الدين خب أن مسرحية "الشيوخ" قد حملت:" قواعد خاصة في الحكم الموضوعي على ردود الأفعال السياسية للآخرين؛ أولئك الذين يحكون "حكاية مؤثرة في ثمانية لوحات"[1].

هذه القواعد الخاصة في المحاججة التي حكمت بناء موضوع مسرحية "الشيوخ" و لمسها خب في تعليقه عليها لم تنجح برأي مصطفى تومي:"إلا في الحفاظ على اللا انسجام: خليط من المشاهد، من الأضواء والأصوات الشاذة التي لا يمكن للحوارات غير المنسقة أن تطبعها بطابع العمل الجيد الصياغة، والمبني، والتام"[2].

أعتقد أن رأي تومي كان سيكون رأيا آخر لو نظر إلى المسرحية من وجهة نظر دراماتوجية غير تقليدية، من المؤكد أنه لو فعل ذلك لوجدها تتبع بالأساس قواعد أخرى مضادة لأسس هذه الدراما.

إن الجدل الذي سبق إنتاج مسرحية"الشيوخ"، وتضارب الآراء النقدية بشأنها لما عرضت لا يبرر في جميع الأحوال المصير الذي كان ينتظرها. فقد "حظيت مسرحية"الشيوخ" – على حد تعبير خب– بالتقدير الكبير للجمهور الوهراني الذي يتأسف في الآن نفسه لرؤيتها تزال بمثل هذه السرعة من الإعلان"[3].

وهكذا ينتهي هذا الفاصل المسرحي الذي كان سيصل – وهذه مفارقته كفاصل– الممارسة المسرحية الجزائرية بمسرح العبث واللامعقول الذي يمثل إلى جانب مسرح بريشت الملحمي المسرح الجديد بعد الحرب العالمية الثانية ليس في القارة الأوروبية وحدها وحسب، بل في العالم كله.

[1]- La république du 4 juillet 1964.
[2]- Alger ce soir du 9 juin 1964.
[3]- La république du 4 juillet 1964.

الفصل الثالث

كاتب ياسين ومسرح الجدارية السياسية

I – من المسرح التراجيدي إلى المسرح الملحمي

II- مسرحية"فلسطين مغدورة" أو بيسكاتور على طريقة قسنطيني

I – من المسرح التراجيدي إلى المسرح الملحمي

من الأمور التي لفتت انتباهنا بشأن هذا الأديب الذي يعد أشهر كتاب الجزائر على المستوى المحلي والعالمي، أن جل أعماله – حتى مسرحياته التي ألفها أصلا بالعربية الدارجة– نشرت بـ " لسان الذئب"على حد تعبيره أي باللغة الفرنسية. وقد ترجم كاتب ياسين إلى أكثر من عشرين لغة من بينها اللغة العربية، وآخر اللغات التي ترجمت إليها روايته الرائعة "نجمة"Nedjma هي اللغة العبرية، بالرغم من علم الإسرائيليين بتأليفه لواحدة من أهم مسرحياته عن كفاح الشعب الفلسطيني أعطاها عنوان "فلسطين مغدورة". وقد قدمت أعماله المسرحية على مسارح قارات أوروبا، وإفريقيا، وآسيا، و أميركا، لكن هذه الشهرة العالمية لم تساهم في رفع تضارب الأقوال حول تاريخ ومكان ولادته، و لا يستثنى من هذا التضارب أقواله هو نفسه. وهذا ما يجعلنا نبدأ الفصل المخصص له بنبذة عن سيرته وكتاباته الأولى.

1ـ سيرته وكتاباته الأولى

قدمه ناشره أول الأمر بأنه من مواليد 26 أوت في كوندي سموندو (زيغود يوسف حاليا)، ثم عاد في الطبعات الموالية وغير تاريخ ميلاده إلى 6 أوت 1929، ونقل مكان ولادته من كوندي سموندو إلى قسنطينة. واستمر على هذه الحال في الطبعات اللاحقة. وعلى دربه سار محمد إسماعيل عبدون[1] دون أن يكلف نفسه عناء توضيح أسباب هذه التبعية، لكن كتاب:"عشرة محطات للأدب الجزائري الحديث" الذي قدم له الروائي والمترجم محمد ساري[2] يعيد ولادته إلى كوندي سموندو مع الإبقاء على تاريخ 6 أوت 1929 من دون تغيير.

[1]- Mohamed Ismail Abdoun, Kateb Yacine, Sned-Fernand Nathan, Alger-Paris 1983,p3.
[2]- Mohamed Sari (préface), Dix Escales dans la littérature algérienne moderne, Feliv, Alger 2012.p55.

وانفردت غنية خليفي[1] بالقول بأن كاتب ياسين قد ولد في قسنطينة لكن في 6 أو 26 أوت 1929.

أما جاكلين أرنو Jacqueline Arnaud التي تعتبر دراستها: "أبحاث عن الأدب المغاربي ذي اللسان الفرنسي: حالة كاتب ياسين" أشمل وأعمق دراسة حول كاتب ياسين وأدبه فتقول:" ولد كاتب ياسين إذن في قسنطينة في السادس أو السابع والعشرين أوت 1929، هو نفسه لم يعد يعرف"[2].

وعندما نجيء إلى كاتب ياسين نجده لا يقل تضاربا عن الآخرين وكأنه يريد إبقاء المزيد من الغموض والإبهام على الموضوع، فمرة يقول أنه ولد فعلا بقسنطينة ولا يعرف كثيرا، في أي يوم من جويلية أو أوت، لكن جده من أمه سجله في الحالة المدنية بكوندي سموندو[3]، ثم يعود إلى الموضوع مرة أخرى فيقول: " لم يصرح جدي من أمي بأنني قد ولدت في 6 أوت بقسنطينة، بل بعد ذلك بعشرين يوما على الأقل بكوندي سموندو"[4]، لكن لا يلبث أن ينفي أن يكون قد ولد في 26 أوت 1929 في كوندي سموندو: " لم أولد في 26 أوت 1929 بكوندي سموندو، ولدت في الحقيقة قبل هذا التاريخ بأسابيع قليلة في قسنطينة[5]، وفي الأخير يقر: " تاريخ ولادتي الصحيح يبقى سرا حمل إلى قبر جدي، الذي أقرته السلطات هو 6 أوت 1929"[6].

بعد أن استقر لدينا أنه قد ولد في سنة 1929 بقسنطينة نود إضافة أن ولادته ونشأته كانت في عائلة "ترتجل الشعر" حسب قول الطاهر بن لونيسي الذي سيكون "الأب الروحي" للشاعر الناشئ[7]، فجده من أمه أحمد كاتب بن الغزالي من الشعراء الذين اهتم بهم الشاعر

---

[1]- Ghania Khelifi, Kateb Yacine éclates et poèmes, ENAG, Alger1990, p10.
[2]- Jacqueline Arnaud, Recherches sur la Littérature Maghrébine de Langue Française : le cas de Kateb Yacine, L'Harmattan, Paris 1982. P503.
[3]- Kateb Yacine, L'œuvre en fragments, Sendibad, Paris1986. P240.
[4]- Ibid. p 243.
[5]- Benamar Mediene, Kateb Yacine Le Cœur entre les dents, Casbah, Alger 2007. P 214.
[6]- ibid. p215.
[7]- Kateb Yacine, Jeune Afrique, n°324 du 26 mars 1967.

الهادي السنوسي فقدم نبذة تعريفية عنه بقلم صاحبها أي أحمد كاتب بن الغزالي، مع نموذج من شعره، وذلك في كتابه ذي الأجزاء الثلاثة:"شعراء الجزائر في العصر الحاضر".

كان لأحمد بن الغزالي أربعة أبناء، ولدان وبنتان:"ميالون للدراسة الأكثر صرامة، لكن أيضا للشعر والموسيقى والمسرح، وتفاهات أخرى"[1]. ويذكر كاتب ياسين في الصفحات الأخيرة من روايته "المضلع المرصع بالنجوم" أن خالته عتيقة "كانت تتحدث بالشعر"[2] ثم يضيف بعد ذلك:"أبي يقرض الشعر من غير إتقان عندما يخرج من التفاسير، ومن الشريعة الإسلامية، وغالبا ما كانت أمي تعطيه الرد، لكنها كانت موهوبة أكثر في المسرح"[3].

إذن، فإن الوسط العائلي الذي ولد وترعرع فيه كاتب ياسين هو بامتياز وسط الشعر والمسرح والموسيقى، وليس عبثا والحال كذلك أن يعلن كاتب صراحة أن "الإيقاعات الشعرية الأولى تسري إلي طبيعيا من منبع أمومة"[4].

في أول عهد كاتب ياسين بالتعليم التحق بالمدرسة القرآنية في مدينة سدراتة غير البعيدة عن حدود الجزائر مع تونس، حيث كان والده يشتغل وكيلا عدليا، لكن ذلك لم يستمر طويلا، فما لبث الوالد أن قرر إيقاف دراسة ابنه بالكتاب بعد بلوغه السابعة من عمره، وتحويله إلى المدرسة الفرنسية أي الإلقاء به "في فم الذئب" – على حد تعبير كاتب ياسين دائما في روايته "المضلع المرصع بالنجوم"Le polygone étoilé – وقال له:"أترك العربية في هذا الظرف، لا أريد أن تكون مثلي جالسا بين كرسيين. كلا لن تكون أبدا بمشيئتي ضحية للمدرسة. في وقت عادي كان باستطاعتي أن أكون أنا نفسي أستاذك في الآداب وأن تقوم أمك بالباقي، لكن إلى أين يمكن لتربية كهذه أن توصل؟ اللغة الفرنسية تسيطر وينبغي

[1]-Kateb Yacine, L'œuvre en fragments, op cit. p242.
[2]- Kateb Yacine, Le polygone étoilé, Seuil, Paris1997, p179.
[3]- ibid. même page.
[4]- ibid., même page.

لك السيطرة عليها، وترك كل ما رسخناه فيك منذ نعومة أظفارك خلفك، لكن عندما تصير أستاذا في اللغة الفرنسية يمكنك العودة دون خطر إلى نقطة انطلاقك معنا"[1].

بعد حوالي عامين من التحاقه بالمدرسة الفرنسية ببوقاعة مكان عمل والده الجديد، وفي إطار ألعاب الطفولة ومغامراتها، يؤلف كاتب ياسين خطبة، متبوعة بقصيدة، ويحاول مع أحد رفاقه بالمدرسة كتابة"رواية ذات شخصيتين"[2] بلسان الذئب. وما يؤسف له حقا شديد الأسف أن هذه المحاولة الروائية والأشعار التي كتبها ياسين في هذه السن المبكرة* جدا ضاعت ولم يصلنا منها شيء رغم أننا نرجح أن يكون قد نشر بعضها في "جريدة سطيف". وعلى أية حال فإن ما وصلنا من شعر البدايات، و ما تلاها من أشعار أولى سيضمها لاحقا ديوان "مناجاة" الصادر سنة 1946 في عنابة عن مطبعة "اليقظة البونية"، تبرز أن تأثيرات الشعر الغربي، وخاصة الفرنسي منه، قد اتخذت في البداية سبيل المدرسة ثم ما لبثت القراءات الشخصية أن أخذت منها الدور. وإلى هذه القراءات يعود فضل المساهمة تدريجيا في التحرر من النماذج المدرسية[3] كما أشار إلى ذلك شارل بون، و لم يكن السيد أندري والتر الذي يعتبره كاتب ياسين مرشده الأدبي بعيدا عن هذا التحرر، فهو– يقول كاتب ياسين – الذي " فتح لي مكتبته ودلني على الرف الذي يوجد فيه بودلير Baudelaire، وهيجو Hugo، ودو موسي De Musset، رامبو Rimbaud، دوستويوفسكي Dostoïevski"[4].

وفي رسالة كان ياسين قد وجهها بتاريخ 13. 12 .1944 إلى السيد والسيدة هيور Huerre يعترف بسعيه القوي لتقليد فيجارو بومارشيه Beaumarchais، وبوجود

[1]-Kateb Yacine, Le polygone étoilé, op. cit. p180.

[2]-Kateb Yacine, Mon voyage au Congo, in « L'œuvre en fragments », p247.

تشير الباحثة جاكلين أرنو إلى أن هذه المحاولة الروائية الأولى هي عبارة عن "رواية حب"ن أنظر:

Jacqueline Arnaud, Recherches sur la littérature Maghrébine : le cas de Kateb Yacine, p504.

* يصعب تحديد التاريخ الذي بدأ كاتب ياسين الكتابة فيه بدقة، فحتى الباحثة جاكلين أرنو لم تثبت على سنة بعينها، فمرة تذكر أنه بدا كتابة الشعر في التاسعة أو العاشرة (Jacqueline Arnaud, Recherches sur la littérature Maghrébine : le cas de Kateb Yacine, p504) و أخرى تقول أنه بدأ يكتب الشعر في الثانية عشر أو في الثالثة عشر(Jacqueline Arnaud(préface),L'œuvre en fragements,p16)

[3] -Charles Bonn, Sur Des Manuscrits de Jeunesse de Kateb Yacine, op.cit, p122.

[4]- Benamar Mediene, Kateb Yacine Le Cœur entre les dents, p172.

قرابة بينه وبين كل من لامرتينLamartine و دو موسي ودوفينيي De Vigny، ويقول لهما بصريح العبارة لقد أخذوا:"يحسبونني بودلير المقبل"[1].

من اللافت للنظر أن بودلير المقبل هو الذي سيكتب بعد تسعة أيام فقط من رسالته هذه قصيدة "الإجتماعي" التي تحيلنا على فن رشيد قسنطيني الغنائي الساخر، شاهدة بذلك على وجود تأثيرات أخرى في شعر "بودليرنا" كاتب ياسين مصدرها ثقافة الأم بإيقاعاتها وحكاياتها وأساطيرها وقبل وبعد كل شيء بمسرحها– الذي يشغل فيه ثم في مسرح ياسين لاحقا مسرح قسنطيني المركز– تتفاعل طباقيا مع التأثيرات الأجنبية.

إن قصيدة "الاجتماعي" هي برأينا من أول العلامات عن انطباع ما هو غير فرنسي من إيقاعات وصور وأغراض في المتن الشعري لكاتب ياسين. جاءت هذه العلامات في البداية عفوية ثم ما انفكت تتأكد بالتوازي مع ازدياد الإحساس بالهوية وبالتطلع إلى الثورة، ثورة كان كاتب يريدها مشابهة لثورة الفرنسيين في 1789 [2]وفق ما أعلن ذات مرة في حصة الرسم.

وهذا الحديث عن الثورة في واقع الأمر لا يمكن أن يكون بمعزل عن قراءاته لأدبيات الحركة الوطنية؛ خاصة وأن الشخص الذي أوكلت إليه مهمة مساعدة كاتب ياسين لتحسين مستواه في مادة الرياضيات لم يكن غير جاره عبد الحميد بن الزين الطالب مثله في ثانوية"ألبرتيني" Albertini بسطيف، أحد مناضلي حزب الشعب الجزائري. ويذكر بن الزين في شهادته "ابن بوقاعة" أنه قال في نفسه عندما طلب منه ذلك:"ها هو منخرط جديد"[3]. ومن جهته يقدم مونولوج لخضر أحد شخصيات رواية"نجمة" المشاركين في مظاهرات 8 ماي 1945 صاحب الحكاية التي تتقاطع في أكثر من تفصيل مع سيرة الكاتب صورة عن تفاعله كشاب مع هذه الأدبيات المتداولة سريا، وعن استعداده للعمل الثوري:"تبخر المتظاهرون. ذهبت إلى قاعة المطالعة. أخذت المناشير، خبأت"حياة الأمير عبد القادر"،

[1]- Ghania khelifi, Kateb Yacine éclats et poèmes, op cit.p17.
[2]- Kateb Yacine (préface), Soliloque, Bouchene, Alger 1991.
[3]- Abdelhamid Benzine, L'enfant de Bougaâ in Yacine, Alger républicaine- Eladib, alger1991.p16.

أحسست بقوة أفكاره. وجدت الجزائر الغضوب تنفسها"، إلى أن يقول:"ذهبت بالمناشير. دفنتها في الغدير. رسمت على الرمل خطة، خطة لمظاهرة آتية"[1]. شكل القمع الدموي والاعتقال التعسفي الذي لحق المئات بل الآلاف من الجزائريين، ومس بصفة مباشرة آل كاتب ياسين في سطيف، وقالمة، وخراطة ذكرى لا تنسى. وكان كاتب ياسين واحد من الذين شملتهم الاعتقالات، وظنته أمه قد قضى مع من قضوا فجنت. وقد مثل ذلك مأساة فردية وجماعية طبعت وجدانه بما سماه "الامتلاء التراجيدي"[2]، وجعلته دائما – مثله في ذلك مثل لخضر في مسرحية "الجثة المطوقة"– يحتل مكانه "في المراكز الأمامية من جبهة القدر"[3].

بعد إطلاق سراحه وجد نفسه مفصولا من الدراسة. فكر الوالد في إرسال ابنه إلى عنابة التي كانت على هامش أحداث 8 ماي 1945 المأساوية التي عصفت على وجه الخصوص بسطيف، وقالمة، وخراطة، لكن عنابة لم تكن أرحم بالشاعر الشاب؛ إذ كانت في انتظاره لترميه بسهام حب ابنة عمه المستحيل، راسمة بذلك مأساة على مستوى العاطفة والحس الفردي تضاف إلى الوضع المأساوي الذي عاشته عائلة كاتب، وقبيلة بني كبلوت، وتعيشه كافة الأمة في هذه الفترة الدقيقة من تاريخ الجزائر الحديث.

كان بإمكان تجربة الحب المستحيل و أوجاعها الذاتية أن تمركز وعيه فيها، لكن شاء القدر للشاعر الشاب أن ينفتح على "كلية الأشياء" أو "كلية الأحداث" التي توقع يوميات الجزائر والعالم، في تلك الفترة من التاريخ.

ففي عنابة التي كوته بنار الحب، سينخرط كاتب ياسين في العمل النضالي الوطني معلما ومحاضرا في السياسة والأدب. وإذا كان التاريخ لم يحتفظ بالكم الهائل من المحاضرات التي كان يكتبها ويلقيها ياسين في عنابة وغيرها من مدن القطاع القسنطيني، فإنه على الأقل قد احتفظ لنا بمحاضرته عن" عبد القادر واستقلال الجزائر" التي تعتبر نموذجا للإنتاج الفكري

[1]- كاتب ياسين، نجمة (ترجمة السعيد بوطاجين)، منشورات الإختلاف، الجزائر 2007، ص99.

[2]- Kateb Yacine, entretien avec Yvette Romi, in Le nouvel Observateur du 18-01-1967.

[3]- Kateb Yacine, Le cadavre encerclé, in Le cercle Des Représailles, Seuil, Pris, 1959.p28.

والسياسي لكاتب في الفترة الممتدة من 1946 إلى 1947 وما بعدها بقليل. وهي الفترة التي شهدت نشر أول ديوان شعري له، وكتابة الصيغة الأولى لمسرحية "الجثة المطوقة" التي استمر في كتابتها بالتناوب مع رواية "نجمة" إلى غاية نشر المسرحية بمجلة Esprit (اسبري) في شهر ديسمبر 1954، وشهر جانفي 1955 ثم نشر الرواية بعد ذلك في دار Seuil (سوي) في 1956.

وما نود قوله هو أن انشغالات كاتب ياسين الفكرية والأدبية والسياسية مرتبطة أوثق ارتباط بشروطها التاريخية، وأن موضوعاته مثل اختياره لهذا النوع الأدبي أو لمضاده، ولهذا الشكل الفني أو لآخر، هو على صلة بتلك الشروط، وتمثل في نهاية المطاف ما أسميناه "ثقافة الضرورة" التي ما انفكت تحمل في ثنايا طورها الأول شيئا من شعرية ثقافة الأم العربية، ما لبثت أن انتظمت في طورها الثاني، كنوع من المسرح المعكوس.

قد تتعدد أشكال التعبير وأنواعه لدى كاتب ياسين، ما بين الشعر والرواية والمسرح، لكنها تكاد تكون حاملة لصفة الكتاب الواحد أو بالأحرى الديوان الواحد الذي يسمو عن تقسيم الأنواع الأدبية المتعارف عليها أو هو يتضمنها، دون أن يكون إلا ديوان شعر. يقول كاتب ياسين:"أعتقد جيدا أنني في الحقيقة رجل كتاب واحد. كان في الأصل قصيدة تحولت إلى روايات وإلى مسرحيات، لكنه دائما هو نفس العمل الذي سأتركه بالتأكيد كما بدأته، يعني في حالة طلل وورشة في نفس الوقت"[1].

ومنبع هذه القصيدة التي يتحدث عنها الشاعر لن يكون غير إيقاعات مصدرها الأم، والمخزن الشعري الذي راكمه سجينا وعاشقا ومناضلا، وستأخذ لها عنوان:"نجمة أو القصيدة أو السكين"، وهي القصيدة البرنامج التي يرى فيها جاكلين أرنو ومحمد لخضر معقال وكاتب

[1]- Kateb Yacine, Entretien avec Yvette Romi, op.cit.

* حول هذا الموضوع ينظر:

- Jacqueline Arnaud (préface), Kateb Yacine, L'œuvre en fragments, op.cit.p19.
- Mohamed Lakhdar Maougal, Kateb Yacine, Les harmonies poétiques, op.cit.p44 et45.

ياسين نفسه أم جميع آثار الطور الأول إلى غاية رواية "المضلع المرصع بالنجوم". يستدعي في نهاية المقطع الأول منها صراحة القصيدة العربية الشيء الذي يعني أن هذه الأخيرة هي بمثابة "النص المولد" في نصوص كاتب ياسين.

وسنرى في الفترة اللاحقة إلى أي حد تمثل ثقافة الأم العربية بحق نصا مولدا في مسرحيات الطور الأول من مسرح كاتب ياسين الذي غلبت عليه التراجيديات التي لا تخلو من علاقة قربى بمسرح أيسخيلوس.

وإذا كان المسرح التراجيدي لكاتب ياسين قد نال قسطا كبيرا من اهتمام النقاد والباحثين، فإن مسرحه السياسي الملحمي لم يكن كذلك، خاصة مسرحه الناطق بالعربية الدارجة. وعموما، فإن هذا المسرح قد وقع ضحية قراءات سياسية و إيديولوجية أهملت النظر في شعريته التي تستلهم تقاليد القوالين و تراث رشيد قسنطيني. وعندما يجري تناول الشكل الفني لهذا المسرح يحشر عنوة ضمن تيار المسرح الملحمي البريشتي دون إيلاء علاقة القربى الشعرية والمسرحية التي تربطه بتجارب مسرحية أجنبية كتجربة إروين بيسكاتور الذي عمل برتولت بريشت ضمن فريق معدي المسرحيات في مسرحه، أو المسرح الفيتنامي وغير ذلك من التجارب والمسارح. وبسبب كل ما ذكرناه، فإن اهتمام دراستنا سينصب بشكل رئيسي على هذا المسرح، بل على مسرحية نموذجية منه هي مسرحية "فلسطين مغدورة".

2ـ ـ في المراكز الأمامية من جبهة القدر

استعرنا هذا العنوان الفرعي من مسرحية «الجثة المطوقة"، وهي جملة تأتي على لسان لخضر أثناء هذيانه الطويل، وهو يحتضر بين الجثث في "شارع الوندال"*. تعتبر المسرحية فاتحة المسرحيات ذات النفس التراجيدي، وهي بالأساس عن أحداث 8 ماي 1945. يقول ياسين أنه بدأ كتابتها في غمرة تلك الأحداث: «كتبت المشاهد الأولى من "الجثة المطوقة"

*ـ هذا هو العنوان الأصلي للمسرحية.

في1945 يعني في وقت الانتفاضة الأولى التي سحقت"[1]. المسرحية مترعة بوجع مأساوي لا نظير له في المسرح الجزائري قبل كاتب ياسين، وجع يميز المأساة بمفهومها الأرسطي المتولدة عن عمل صديق أو من يفترض أن يكون بالبداهة في صفك من إخوة وآباء وأجداد وغيرهم من ذوي القربى، لكن شاء واقع الحال ومسار التاريخ أن تكون مأساة لخضر الذي انتفض مع غيره من أبناء شعبه مطالبا بالاستقلال من صنع إصابته برصاصة قاتلة من القوات الاستعمارية وطعنة سكين واحد ممن تصح فيهم صفة «الإخوة الأعداء" تماما مثله مثل الأمير عبد القادر الذي ما كان ليهزم لولا خيانة شقيقه سلطان المغرب.

إن لخضر بطل مسرحية "الجثة المطوقة" هو إلى حد بعيد "جامع مآسي" تضرب جذورها في عمق تاريخنا منذ ما يقرب من عشرين قرنا، وترصع مراحله الحاسمة، تاريخ ما انفك كاتب ياسين يقدمه في صورة معركة دائمة التجدد. كان يمكن لأوجاع لخضر الفردية التي تستعيد شيئا غير قليل من أوجاع كاتب ياسين أن تضله عن واجبات اللحظة التاريخية، لكن صيغة حبك الحكاية المسرحية على أرض الواقع تطلبت منه أن ينخرط في حركة التاريخ انخراط الأمير عبد القادر الذي "يجعل الحدث متوقفا على الفعل، محققا بذلك البطل الهيجلي"[2] كما يقول كاتب ياسين عنه في محاضرته عن «عبد القادر واستقلال الجزائر".

قد يتساءل البعض عمن أوحى لكاتب ياسين بفكرة ربط تمثيله للمعركة التي دشنتها انتفاضة 8 ماي 1945 بكفاح الأمير عبد القادر. إن ظاهرة بعث تواريخ وحكايات أبطال الأمة التاريخيين هي جزء لا يتجزأ من معركة التمثيل. و لا شك أن أول مرة يرى فيها كاتب ياسين كيف تنشأ "مختلقات العقل" كانت بصوت أمه وهي تخطف دور الراوية من شهرزاد ألف ليلة وليلة لتطعم خيال ولدها بما لذ وطاب من السيرة الهلالية، وحكايات الأولين من بني كبلوت التي حولها التقليد الشفوي إلى تراث يختلط فيه التاريخ بالأسطورة، وصولا إلى

[1]- Kateb Yacine, Minuit passe de douze heures, op. cit.p176.
[2]- Kateb Yacine, Abdelkader et l'indépendance algérienne, SNED, Alger1983.p17.

نوادر جحا، مرورا بتمثيل مشاهد من الحياة في الخارج وأخرى تقلد فيها زوجها. وإذا كان الشكل الأسطوري الذي يقدمه كاتب ياسين للعائلة قد لوحظ من قبل أكثر من باحث، فإن القليل منهم يشير إلى علاقته بالتراث الشفوي الذي تحتل فيه السيرة الهلالية مكانة مركزية، بل إن أحد هؤلاء القليلين وهو محمد لخضر معقال يشير إلى المحتوى البروميتي لسيرة بني هلال التي يشدد كاتب ياسين على انتماء جده الأول كبلوت إليهم، وأعتقد أن ذلك قد انعكس في طريقة صياغته لحبكة أعماله وبنائه لشخصياتها وفي تصويره التراجيدي للعالم.

وكما يحدث في جميع المسرحيات، فإن المواجهة تتم بين قطبين صراعيين، يقود القطب الأول منهما البطل، وتقف إلى جانبه القوى المساعدة. و في مقابل هذا القطب يقف البطل المضاد و من والاه. وتنشأ الحركة الدرامية عن عمل الشخصيات لاختراق خطوط دفاع الطرف المعادي، و من يكتسب موقعا من فضاء الآخر يكون قد دفع بمسار الحركة العامة للمسرحية خطوة لصالحه. ويستمر الصراع على أشده حتى النهاية وحل العقدة.

و قد حبا الله كاتب ياسين بآرثر رامبو "شقيق التنبؤات"[1]الذي رأى قبله بعشرات السنين ولدا غير عادي اسمه عبد القادر فصاح: يوغرطة يعود لنا. وقد التقط ياسين صيحة رامبو، وقرأ الحركة البروميتية التي تسري في تاريخنا من يوغرطة إلى الأمير عبد القادر، وشاعت روحها في ذرية الهلاليين:"أنا الذي يجيب أرثور- يقول كاتب ياسين .. بصوت لخضر من شارع الوندال: إني لأسمع هدير الدم يبشر بالحياة، أسمع من جديد صرخات أمي وهي تعاني آلام المخاض. أحس السمالة تعيش تحت لفحات السموم التي تتغلغل في عروقي، ثم أرتفع في عتمة الغسق نحو الأجداد؛ أجدادي الذين تهتز قاماتهم كأشجار الحور تحركت أوراقها ورقة ورقة. وانتفضت إذ تدفق فيها نسغ الحياة الذي لا يقهر.

[1] - - Benamar Mediene, Kateb Yacine Le Cœur entre les dents, op. cit.p207.

ويتابع الليل خطاهن وتمر أمام عيني مواكب فرسان النوميديين يملؤون الفضاء، ويجددون عزمهم للمعركة الفاصلة، حين تدق ساعة المغرب مؤذنة بالخلاص"[1].

إن الطريقة التي جمع بها كاتب ياسين في أدبه بين الشعراء الضالين والرحالة والمنفيين وأشقاء التنبؤات، توحي من ناحية، بالجانب القلق، المتمرد من شخصيته، وتشهد من ناحية أخرى، على حب الترحل في الحياة العملية وفي الإبداع. وقد يكون ذلك ملمحا من ملامح "الإرتجال" نشأ عليه في عائلته التي كانت "ترتجل الشعر"، واستقاه من ضمن ما استقى من الشعر العربي والشرقي الذي يقول عنه الشاعر الألماني الكبير جوته Goethe بأنه يعتمد عنصر "الربط المرتجل بين الأشياء"[2] في النظم.

لا ينى كاتب ياسين يكرر في كتاباته أننا منذ القدم نخوض كفاحا تلو آخر ضد الغزاة الأجانب. وها هو لخضر بطل مسرحية "الجثة المطوقة" في الشارع الذي ولد فيه يزحف بين الجثث ليتعلم البقاء واقفا، وهو يعلم علم اليقين أنه:" في هذا الشارع حيث انبثق فجأة مجد المذبحة الرهيبة، يفتح الزقاق المسدود على جولات قادمة"[3].

حقا إن حكاية لخضر تذكر بـ"قسوة القدر"[4]لكن هيهات أن يثنيه ذلك عن أن يكون "في المراكز الأمامية من جبهة القدر"[5].

ثمة حكايتان بهذه المسرحية التراجيدية؛ فهناك أولا حكاية الجزائر وشعبها، وهي حكاية كما تشهد على ذلك الانتفاضة المندلعة للتو، تتكون من سلسلة من المقاومات للمحتل الأجنبي وثورات عارمة للتحرر من سيطرته يحركها دائما أبدا تصميم "الإرادة الواعية"[6].

---

[1]-Benamar Mediene, Kateb Yacine Le Cœur entre les dents, op. cit.p206.

[2]- جيته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي (ترجمة الدكتور عبد الرحمان بدوي)، الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت1980،ص433.

[3]- كاتب ياسين، الجثة المطوقة، س.ذ، ص30.

[4]- المصدر نفسه، ص41.

[5]- المصدر نفسه، ص42.

[6]- المصدرنفسه، ص44.

وهناك، من جهة أخرى، حكاية لخضر العاشق والمناضل بالدرجة الأولى، المنخرط حتى النهاية، في حركة الحكاية الأولى، حكاية الجزائر المكافحة وشعبها. في لحظة من اللحظات كاد هذا الانخراط يعكر صفو علاقة الحب التي تربط لخضر بنجمة، و أوشك أن يؤدي خصامهما بسببه إلى ما لا تحمد عقباه، لكن انغماسهما معا، كبقية الرفاق المناضلين في تحضير مظاهرات الغد، ومقتضيات الموقف، قدمت حركة الحكاية الأولى على حركة الحكاية الثانية.

ومما لا شك أن هذه الطريقة في تقديم الأحداث قد توحي بأن المؤلف قد اختار الطريقة الملحمية التي تعتمد في تناولها للموضوع على النظر من وجهة نظر "كلية السياق" و"كلية الظواهر" أو"كلية الأشياء" وليس التركيز على حركة البطل التي تميز التراجيديا. ولكن هذا الانفتاح على كلية السياق، وبالنظر إلى كون هذا السياق يمثل عالما ينقسم إلى عالمين:"يخضعان لمبدأ التنافي المتبادل"[1]، ولا سبيل إلى المصالحة بينهما، مما يعني أن لخضر في الحالتين لم يتزحزح عن موقع البطولة. و إذا كان يبدو أنه قد خرج في الأولى عن نطاق همومه الذاتية فإنه لم يبتعد عنها إلا بقدر ما تبتعد هموم ذاته الفردية عن هموم ذاته الجماعية. وهذا فيما يبدو لنا مظهر من مظاهر شخصية لخضر المركبة بوصفها "وحدة متناقضات". ولم يجانب جان دوفينيو Jean Duvignaud الصواب عندما وصف مسرحية "الجثة المطوقة" بأنها "ملحمة جزائرية تراجيدية"[2]، مع ما يقتضيه هذا الوصف من تناقض.

تتمم مسرحية "الأجداد يزدادون ضراوة" مسرحية "الجثة المطوقة". تبدأ من السجن الحربي حيث أودع أسرى المظاهرات التي كانت مدار «الجثة المطوقة". وتتميز عنها بحدة المصادمات، وتزايد شدتها كلما اشتدت حرب التحرير الوطني الجزائرية. و إذا كانت

[1]- فرانز فانون، معذبو الأرض آنيب، الجزائر2004.ص29.

[2]- Jean Duvignaud, Rencontres de civilisations et participation des publics dans le théâtre maghrébin in Le théâtre arabe (col), Unisco,p207.

مصادمات "الجثة المطوقة"، وهي بالدرجة الأولى تقع بين الجزائريين و مارغريت من جهة والاستعماريين الفرنسيين وأعوانهم من الجزائريين من جهة ثانية؛ فإن مصادمات "الأجداد يزدادون ضراوة" اشتملت على مصادمات أخرى دارت رحاها حول "المرأة المتوحشة" أو نجمة رمز الجزائر أثناء الحرب، وكان وقودها "الإخوة الأعداء"، وساهم فيها سلطان المغرب الشقيق بوقوفه في صف الأعداء.

إن صراع الإرادات الفردية الذي تراجع إلى الخلف في "الجثة المطوقة" يعود إلى احتلال المركز في هذه المسرحية. و قد أراد كاتب ياسين فيها مضاعفة الإحساس بالمأساة في صراع الإخوة الأعداء، و ذلك بالسمو بالأحداث التاريخية التي كانت قد شكلت مهد هذا الصراع إلى مستوى الأسطورة اليونانية، في حين أن عدم رؤية الإخوة الأعداء لحقيقة أن قوس النصر يتسع للجميع – كما يقول الشاعر و المسرحي إيمي سيزير Aimé Césaire – وحده يكفي لمراكمة الشعور المأساوي بالتاريخ بمفهومه الهيجلي.

لا يتعب النقاد و الباحثون من الحديث عن استعارة كاتب ياسين للقالب الذي صب فيه تراجيديته[1] من الكاتب المسرحي اليوناني ايسخيلوس. أعتقد من جهتي أن هناك تشابها يتعلق في الأساس بالبنية الجوقية للتراجيديا وغنائية الخطاب الشعري لدى كل منهما؛ لكن تراجيديتي كاتب ياسين فضلا عن كونهما تراجيديتين تاريخيتين تكرران سمة أساسية من سمات الحوادث المفجعة التي أوصى أريسطو طاليس بالبحث عنها[2]، و جراء هذا التكرار احتوت "الجثة المطوقة" و"الأجداد يزدادون ضراوة" على أحداث تعد من صميم التراجيديا تقع بين الأصدقاء. و من هذه الأحداث في المسرحية المأساوية الأولى حدث طعن الطاهر للأخضر ولده بالتبني بطعنة خنجر مات على إثرها. و حدث اغتيال مصطفى لصديقه حسان، و حدث تسليم أصابعنا الخمسة للعدو من طرف سلطان المغرب في إشارة واضحة

[1] - jacqueline Arnaud, recherches sur la littérature maghrébine de langue française : le cas de Kateb Yacine .op cit.p553.

[2] - أريسطو طاليس، فن الشعر،، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، 1953. ص39.

إلى دور الملك في اختطاف الطائرة المغربية التي كانت تقل القادة الجزائريين الخمسة في طريقهم إلى القاهرة في المسرحية المأساوية الثانية.

و نحن لا نجادل في وجود علاقة قربى بين تراجيديات كاتب ياسين و مسرح ايسخيلوس Eschyle والمأساة اليونانية بصفة عامة، لكننا و نحن نقر ذلك لا نستبعد أبدا دور الإيقاعات العائلية ومسرح الأم في صياغة موهبة كاتب ياسين الأدبية:" قبل التعرف على سوفوكليس وأبوليوسApulée، قبل معرفة الكتابة أبدعنا أنا و هي المسرح و الرواية، التراجيديا و الكوميديا الموسيقية. كنا حسب الدور مؤلفين، ممثلين و مشاهدين لأعمال مرتجلة أو مستعارة من الخالة عتيقة الأخت الصغرى لأمي (...) المرأة- الأوركسترا. صار منزلنا أوبرا باريس، لاسكالا ميلانو، أوركسترا فيينا، الكوميدي الفرنسية... و نحن الثلاثة بهلوانات مملكة غرناطة، و غرناطة كانت في لافاييت، بوقاعة اليوم، قرية إقامتنا التي لا تعد المتواجدة في أعلى الصومام. كشفت الإيقاعات العائلية عن أسرارها. و كان المهد مقصورتي الأولى"[1].

إن ذكرى الموسيقى و الغناء في وسطه العائلي، و خاصة ذكرى خالته عتيقة المرأة- الأوركسترا، إضافة إلى ما ارتسم في الذاكرة من استعمال الجوقة من طرف" القوالين"،و"المنشدين" من غير المستبعد أن يكون قد ساهم في غرس الإيقاعات في نفسه، و دفعه إلى استعمال البنية الجوقية في الكتابة المسرحية.

وقد دعم اختلاطه بالناس بعد ذلك هذا التعلق بالإيقاعات و حب الموسيقى تعرفه في فجر حياته الأدبية على أبيه الروحي محمد الطاهر بلونيسي. و هذا الأخير لم يعرفه فقط على قسنطينة و على عالم المناضلين السياسيين و النقابيين و لكنه عرفه على عالم فناني المالوف، فحضر بمعيته حفلات الأعراس التي كان ينشطها شيوخ هذا الفن، وارتادا سويا محشاشات الفنادق و المواخير وغيرها من الأماكن التي تضم لفيفا من الهاربين من القانون،

[1]- Benamar Madiene, Kateb Yacine le cœur entre les dents. Op.cit. P216-217.

و من الضالين و الأشقياء الذين يجدون في التدخين و الجنس و موسيقى المالوف طباق شقائهم اليومي.

يكاد لا يخلو أثر من آثار كاتب ياسين من ذكر هذه الأنغام المهربة إلى المواخير التي تختلط بالهمهمات المقتضبة للمحرضين كما يقول الأخضر في مطلع مسرحية"الجثة المطوقة"[1]، و تحتوي رواية"نجمة" مثل غيرها من الآثار على وصف لجلسة[2] من جلسات التدخين و سماع المالوف بفندق من فنادق قسنطينة.

يحمل كاتب تعلقه بالموسيقى معه حيثما حل، و في جميع الظروف. هيهات أن يثنيه تعب عمل يوم كامل كحمال بميناء الجزائر سنة 1950عن ارتياد المحشاشة التي كان ملك العود الموسيقار راي مالك [3]يعزف فيها، راي مالك الفنان الذي يحكى عنه أنه لقن الطيور كيف تغرد تغريدا موزونا. و لا يترك فرصة تواجده بالقاهرة عاصمة المعز تمر دون أن يشنف أسماعه بألحان "هوميروس شاب" بمحشاشة من محشاشات المدينة[4].

لا أريد أن أنسى حريقس صديق طفولة الكاتب في الفترة العنابية الذي التقى به في الغربة، و نصب نفسه " سكرتيره العازف على القيتارة"[5].

لقد أفضت في تبيان علاقة كاتب ياسين بالشعر و الغناء و الموسيقى و خاصة المالوف والشعبي لأنني أرى أن السماع و المشاهدة قد شكلا مصدرا من مصادر تكوين"الملكة الشعرية" لكاتب ياسين و صياغة ما يسمى" النص المولد" لنص كاتب ياسين الذي هو قبل كل شيء كما يرى مؤلفا" الديوان الجزائري" شاعر:" لا شك في أن يكون روائي"نجمة" والمسرحي كاتب"دائرة الانتقام" جوهريا شاعرا. لا تحتوي الرواية و المسرحيات في العديد من

[1]- كاتب ياسين، الجثة المطوقة ،س. ذ، ص26.

[2]- كاتب ياسين،نجمة(ترجمة السعيد بوطاجين).س.ذ. ص217.

[3]- Benamar Madiene, Kateb Yacine le cœur entre les dents. Op.cit. P218.

[4]- Kateb Yacine, l'œuvre en fragment, op.cit.p255.

[5]- jacqueline Arnaud,recherches sur la littérature maghrébine de langue française : le cas de Kateb Yacine. Op.cit. P518.

الصفحات فقط على قصائد، لكن بنيتها نفسها، التكوين(التركيب) الستروفي(المقطوعي) لنجمة، التوالي الخارج عن كل تسلسل زمني لمشاهد"الجثة المطوفة" و "النسر"، و أكثر من ذلك و جود واستمرار الشخصيات يعود إلى تقنية و إلى رؤية للعالم هي على وجه الدقة شعرية أكثر منها مسرحية أو روائية"[1].

حاولنا في ما تقدم تقصي مظاهر المرجعية الأجنبية في آثار الدور الأول من مسرح كاتب ياسين المتمثلة في التراجيديتين اللتين ضمتهما مجموعة «دائرة الانتقام"، و هما:"الجثة المطوقة" و "الأجداد يزدادون ضراوة". توقفنا عند موضوع تشابه الصيغة الفنية لهاتين المسرحيتين مع الصيغة الفنية لمسرحيات ايسخيلوس التراجيدية. و أبرزنا أن ما يميز تراجيديا كاتب ياسين تحديدا هو كونها تراجيديا تاريخية جزائرية بموضوعها أولا، وباستلهام موروثنا الشعري والموسيقي و شكل عرض المداح القائم على استخدام الجوقة ثانيا.

نعلم جيدا أن حضور المرجعية الأجنبية بصيغة الجمع و حضور المرجعية المحلية بمختلف الصيغ هو أكثر مما ذكرنا بكثير. و إذا كنا اكتفينا بذكر ما تقدم من عناصر المرجعيتين في مسرحيات الدور الأول الذي تغلب عليه التراجيديا، فلا يعقل أن لا نشير إلى المسرحية الكوميدية"غبرة الفهامة" التي توسطت تراجيديتي مجموعة"دائرة الانتقام"، فهي وإن كانت تمثل أقلية مسرحية إذا جاز التعبير، إلا أنها تمثل بالنسبة لموضوعنا وجها آخر من وجوه استلهام أشكال السخرية الشعبية؛ خاصة و أن كاتب ياسين يعتبر السخرية و الشعر من مقومات الفن، فضلا عن أن شخصية جحا بطل هذه المسرحية الكوميدية سيصير "عمدة سرد"جميع حكايات مسرحيات الدور الملحمي.

[1]- J .Lévi-Valensi et J.E.Bencheikh, Diwan algérien, centre pédagogique maghrébin, paris1967.p140.

3- مسرحية «الرجل صاحب نعل المطاط" وبدايات المسرح الملحمي

بعد سنوات من التنقل من منفى إلى منفى[1] عبر آسيا وإفريقيا وأوروبا طوال سنوات الحرب ضد الاستعمار الفرنسي حلت ساعة العودة إلى حضن الجزائر الحرة، و كان كاتب ياسين في عداد أبنائها الذين دخلوها بعد أيام قلائل من الاستقلال في شهر جويلية 1962.

و ما إن انتهت احتفالات النصر، و من غير توقف مطول عند الدمار الهائل الذي ألحقته سنوات الحرب القاسية بالجزائر أمة و مجتمعا، حتى استعاد كاتب ياسين مكانه صحافيا في جريدة "الجزائر الجمهورية" اليسارية التي كان قد غادرها في الخمسينيات، مدفوعا بالرغبة في المشاركة في بناء ما خربته آلة الحرب الاستعمارية، و المساهمة في تشكيل وعي الجزائر المستقلة وفق التصميم الذي طالما حلم به في حله و ترحاله طوال ثورة التحرير التي كان من أنصارها، بل إنه صرح بوضع نفسه كلية في خدمتها[2] منذ 1959 كما يشهد على ذلك مولود قاسم نايت بلقاسم العامل بممثلية فدرالية جبهة التحرير الوطني بمدينة بون الألمانية.

كم هال شاعرنا الذي جعل من إظهار المصير المغلق للإنسان التراجيدي"بمثابة الحل"[3]أن يرى تمثيل " قتال الإخوة الأعداء" الذي صوره في مسرحياته التراجيدية أثناء حرب التحرير قد أصبح يجري في شوارع الجزائر المستقلة في وضح النهار، مع فارق أن الرسم المفاعلي لحبكة اقتتال الإخوة الأعداء، هذه المرة، لا يتضمن فاعلا أجنبيا يمثل قوى الاستعمار الفرنسي، فالفاعلون هم من محرري الجزائر، و موضوع صراعهم هو حكمها. و لولا خروج جماهير الشعب و وقوفها بين"الإخوة كارامازوف" من أبناء الجزائر المتحاربين، هاتفة بأعلى صوتها:"سبع سنين بركات" لكانت نهاية أحداث الاقتتال فاجعة حقيقية.

---

[1] - تذكر جاكلين أرنو أن كاتب ياسين أقام على التوالي في الفترة السابقة للاستقلال في: باريس، ميلانو، بروكسل، هامبورغ، بون، ستوكهولم، بروكسل، ميلانو، مونتروسو، تريست، زغرب، تونس، برلين ثم باريس و منها إلى الجزائر.

[2]- avec Yacine Kateb chez Goethe, Mouloud Kassim Nait –Belkacem, el moudjahid 28 octobre 1991.

[3] - كاتب ياسين في"وجوه و أقنعة"، س.ذ، ص20.

في غمرة هذا الصراع، و ما صحبه من فوضى عارمة، كادت تعصف بهذا الانجاز الذي ضحت من أجله أجيال من الجزائريين بالغالي و النفيس، كان أعزها من غير شك، مليون ونصف مليون من الشهداء الأبرار، قررت "المنطقة الخاصة للجزائر" إبعاده، فعاد إلى منفاه الباريسي. و مهما قيل عن كاتب ياسين الشاعر الضال و المشاغب"اليابس الرأس" فلا نرى مسوغا أخلاقيا و سياسيا لهذا الإبعاد، إلا إذا كنا من أنصار الوطنية الضيقة التي لن يطول بها الزمن، لتبدأ في أكل أبنائها في 1965 بعد أن فتكت بالليبراليين و اليساريين.

الحاصل أن " هذه الإقامة الأولى بأرض الوطن أثارت لديه انهيارا قويا"[1]، و شعر" أن حربه يمكنها أن تغير ميدانها، و أن يعاد تعريف العدو"[2] كما **لاحظت** جاكلين أرنو.

الواقع أن المسألة لم تكن تقتصر على تغير ميدان الحرب و هوية العدو، بل تتعدى ذلك إلى حدوث ضبابية في المنظور التراجيدي للكاتب، أفضى إلى تعطل في الإبداع بالكاد تمكن كاتب ياسين من تخطيهما. و أعتقد أنه يوجد عاملان أساسيان ساهما بصفة فعالة في تخطي حالة "خمود القريحة التراجيدية" – حسب تعبير جاكلين أرنو– التي عانى منها كاتب ياسين غداة الاستقلال يتمثل أولهما في حدث تدخل الجماهير الشعبية للفصل بين الإخوة الأعداء، و وقف اقتتالهم. و هذا يعني – فيما يعني – أن الإنسان الجزائري الذي استقر في وعيه إبان الفترة الاستعمارية أن قدره أن يعي ذاته بصفته عدوا لا يمكنه أن يكون حقيقة من حقائق وجوده الراهن، و إن حدث أن تكرر اقتتال الإخوة الأعداء في واقع الحياة – كما هو حاصل – فإنه لا يعبر عن "إرادة واعية" مثلما كان الحال في "الجثة المطوقة" لكنه إعادة ثانية لقتال الإخوة الأعداء في صورة مهزلة تماما كالتاريخ الذي يعيد نفسه مرتين؛ الأولى كتراجيديا، والثانية كمهزلة حسب قول كارل ماركسKarl Marx [3].

[1]- jacqueline Arnaud,recherches sur la littérature maghrébine de langue française : le cas de Kateb Yacine. Op.CIT. P.525.

[2] - ibid.

[3] - يقول كارل ماركس في كتاب "18 برومير للويس بونابارت":"يلاحظ هيجل في مكان ما بان جميع الأحداث الكبرى والشخصيات التاريخية

أما العامل الثاني منهما فيتمثل في الدور الذي لعبته أسفاره المتتالية منذ نهاية جوان 1963 إلى الاتحاد السوفييتي، وخاصة اطلاعه على تجربة جمهورياته الشرقية ذات الإرث الإسلامي، و على تجربة الاتحاد السوفييتي الاشتراكية بشكل عام. كل ذلك جعل كاتب ياسين: "يتراجع إلى الوراء في علاقته بنفسه و ببلده، و يتموضع أكثر فأكثر في سياق كوني"[1].

و إذا كانت السخرية عرقا من عروق الإبداع الأدبي، و خاصة المسرحي منه، عند كاتب ياسين لا يستثنى منها حتى إنتاج الدور الأول الذي وإن غلبت عليه التراجيديا، فإنه قد ضم أيضا كوميديا "غبرة الفهامة" إلا أن مقدمات الدور الملحمي الساخر تأجلت إلى مرحلة ما بعد الاستقلال، و جاء الإعلان الصريح عنها في مجموعة من النصوص النثرية و المسرحية نذكر من بين النثرية منها على وجه الخصوص نص"كلاب الدوار"(1964) و نص"نحات العظام"(1967). أما النصوص المسرحية التي دشنت مسار الهزل، و كانت مقدمة المسرح السياسي فنذكر منهما كذلك نصين مسرحيين هما نص"حلم داخل حلم"(1963) و نص"هذا البلد مستشفى كبير"(1963).

توج هذا المسار بكتابة مجموعة مسرحية تقع في ألف صفحة نشر جزء منها سنة 1970 بعنوان:"الرجل صاحب نعل المطاط"، و استعمل أجزاء أخرى منها لاحقا في آثاره المسرحية باللغة العربية الدارجة، بعد تعديلها طبعا، و إضافة أجزاء جديدة لها وفق ما يقتضيه منهج كاتب الجديد في التأليف الذي يعتبر العمل المسرحي غير تام، و في حاجة إلى تغيير مستمر لمسايرة تغير الواقع التاريخي.

تعيد نفسها لنقل مرتين.نسي إضافة: المرة الأولى كتراجيديا و الثانية كمهزلة". هذا المعنى كان كاتب ياسين قد عارضه على لسان الأخضر في"الجثة المطوقة":"أراني أمر على ركام الزمن، حاملا قلبي المحطم الذي يجمع شتات العصور بين جنبيه، و أعود – لا تمثيلا هازلا، بل تصميما و إرادة واعية – أعود الرجل المقاتل العنيف الذي مازال يدوس الأشباح."
أنظر: كاتب ياسين، الجثة المطوقة، سبق ذكره، ص44.

[1]- jacqueline Arnaud,recherches sur la littérature maghrébine de langue française : le cas de Kateb Yacine. Op. CIT. P527.

ينسب عادة مسرح الدور الملحمي إلى تراث بريشت الملحمي الذي كان كاتب يعارضه في منتصف الخمسينيات بأعماله المسرحية التراجيدية، و لئن استمر معارضا له خاصة ما تعلق منه بمنهج التغريب أو الإبعاد، فإن تخليه عن معارضة المسرح الملحمي يجد تبريره في زوال الوضع الاستعماري الذي كان سبب تبني كاتب ياسين للمسرح التراجيدي نقيض مسرح بريشت الملحمي.

و نحن عندما نتأمل مليا نعت المسرح السياسي الذي سيطلقه كاتب ياسين على مسرح الدور الملحمي من مساره المسرحي نجد أنفسنا مضطرين إلى ربطه بمسرح ملحمي آخر اتخذ له تحديدا تسمية المسرح السياسي كان رائده المخرج الألماني الكبير إروين بيسكاتور الذي عمل بريشت ضمن فريق الدراماتورجيين في مسرحه لفترة يعترف بريشت بأنها قد أفادته كثيرا. إن العلاقة بين مسرح كاتب و مسرح بيسكاتور فيما يبدو لنا تتعدى اشتراكهما في التسمية إلى علاقة القربى التي تميز مسرحيهما الملحميين في جانب مهم كان بيسكاتور قد ساقه عند حديثه عن السمات التي يتميز بها مسرحه مقارنة بمسرح بريشت الملحمي هو أيضا. و يتمثل هذا الجانب في قول بيسكاتور :" في فهمنا المختلف للكلية: بريشت يكشف عن تفاصيل دالة للحياة الاجتماعية، و أنا أحاول بالأحرى إظهار مجمل السياسي في الكلية"[1]. فالامتداد التاريخي و اتساع مدى الكلية الزمني و المكاني في "الجدارية" أو "السفر المسرحي" المسمى "الرجل صاحب نعل المطاط" L'homme aux sandales de caoutchouc يقربه من مسرح بيسكاتور أكثر مما يقربه من مسرح بريشت، حتى إن قام تأليف السفر المسرحي على مبدأ الجمع بين الاتصال و الانقطاع بين مقاطعه المسرحية لا على "التطور المتصل"[2] العزيز على بيسكاتور.

لقد أبان كاتب ياسين في سفره المسرحي هذا عن مجمل وسائله الفنية التي ستميز آثار مسرحه السياسي الساخر لاحقا عند عودته إلى الجزائر في بداية السبعينيات. و تشير

[1]- Erwin Piscator, post-scriptum au théâtre politique, partisans n°36, février-mars 1967, paris, p61.
[2] - ibid.

جاكلين أرنو إلى دعوى أطلقها كاتب ياسين– ضمن دعاوي فنية و سياسية كثيرة ميزت مساره المشاغب – كشعار لمسرح "العودة إلى الجذور" هي دعوى التضحية"بالجانب المسمى ثقافيا من أجل السياسة بمعناها الحقيقي"[1] و قد شكلت إلى جانب "نزعة تهديم الأشكال"و"نزعة الغفلية"[2] موضوعا لتحفظها، مع أنها عندما تنظر إلى ما ألغاه كاتب في مسرحه السياسي تجده متمثلا في الأساس في العودة إلى الصيغة البريشتية"لإلغاء البطل الفردي"[3]، التي تعني فيما تعنيه إلغاء "الغنائية الفردية" لصالح "غنائية غير فردية، ملحمية". فعلا إن سلسلة المسرحيات الجديدة التي بدأها كاتب ياسين التي تمثل "الرجل صاحب نعل المطاط" الجذع منها، تجسد ذلك، و فيها "يقوم بدورة عالمية حول الثورات، ويضع هوشي منه و روبيسبيير، ماركس و الأمير عبد القادر، محمد و عيسى، الكاهنة ولويز ميشال، في حوار"[4] محلا كل ذلك مركز البطولة. فـ"العنصر البطولي في مسرح اليوم" على حد تعبير بيسكاتور هو "المرحلة نفسها أو مصير الجماهير"[5]. و لو قامت جاكلين أرنو بإلقاء نظرة عابرة على كتاب "المسرح السياسي" لبيسكاتور لرأت أن هذا التغير في صيغة المسرح يعكس تحولا في النظرة للمسرح وللإنسان تقوم على التصور الماركسي للمجتمع و التاريخ، مسرح سياسي يريد المساهمة في "التفسير الملحمي للعالم"[6] وفي تغييره، تماما كما هو الحال لدى كاتب ياسين، مع فارق مهم و هو أن هذا الأخير بدلا من الآلية الضخمة التي يعتمدها بيسكاتور في كتابته الإخراجية كان يختار من البداية اقتصاد المسرح الفيتنامي.

إن أفكار كاتب المسرحية مهما بدت لنا جذرية أحيانا، و مرتبكة الصياغة النظرية، ومشوشة أحيانا أخرى، هي انعكاس لروح شاعر متمرد، كان يحس منذ البداية أن ما يكتبه تعبره إيقاعات مصدرها الأم جعلت من كتاباته كتابات غير فرنسية، مع أنها مكتوبة باللغة

[1]- Kateb Yacine (entretien), Algérie actualité, du 10-17mai 1970.
[2] - Jacqueline Arnaud,recherches sur la littérature maghrébine de langue française : le cas de Kateb Yacine. Op.CIT. P.1037.
[3] - ibid. P.1004.
[4] -Benamar Madiene, Kateb Yacine le cœur entre les dents. Op.cit. P.281.
[5] - Erwin Piscator, le théâtre politique, l'arche, paris1972.p.128.
[6] - Erwin Piscator, post-scriptum au théâtre politique, op.cit, p.61.

الفرنسية. إنه يكتب وفق ما ينسجم مع ملكته، و ثقافته، و مقتضيات وضعه روايات ومسرحيات صنفها بأنها ضد الرواية و ضد المسرحية رافضا مع ذلك حشره مع كتاب الطليعة الذي يعتبر مسرحهم كذلك مضادا للمسرح أو الدرامة. و ما يسترعي الانتباه لديه هو أنه يفكر جماليا بمفاهيم سالبة، و هي إلى حد بعيد تعبر عن منجز أدبي مناقض للمألوف في شكله و مضمونه.

و نحن عندما نربط بين تجربته المسرحية و تجربة بيسكاتور نضع في ذهننا أنه قد أقام أكثر من مرة في ألمانيا، و لا نستبعد أن يكون بيسكاتور قد شكل موضوعا من موضوعات أحاديثه مع صديقه أرماند جاتي Armand Gatti البريشتي النزعة، و المعروف عنه أنه كان" يكتب في العمل من أجل العمل". و على أية حال فإن مضمون المفاهيم الأساسية لتفكير كاتب ياسين المسرحي تقربه من بيسكاتور أكثر من أي مسرحي آخر، دون أن يعني ذلك أن لا تأثير لتجارب أخرى عليه، و على مسرحه. فمن غير الممكن مثلا أن نتجاهل التأثير البريشتي عليه حتى وإن نفاه حسب ما يستنتج من تصريحه لمجلة"عمل مسرحي:" عندما نتعرف على مسرح بريشت لا يمكن أن نكون غير متأثرين. إلا أنه ليس هو من أثر في: كنت في ذلك الوقت، في هذا الطريق، قبل التعرف عليه. المسرح السياسي بالنسبة إلي كان شيئا بديهيا. مسرح بريشت ثبتني على الطريق الذي اخترت لأنه في ذلك الحين المسرح الأكثر مباشرة سياسيا"[1]. ما أسهل الرد على ذلك بالقول أنه إن كان صحيحا أن مسرح كاتب في دوره الأول كان ن مسرحا سياسيا، و لا وجه علاقة له من الناحية الفنية بمسرح بريشت، بل هو بالضرورة مناقض له لأنه مسرح تراجيدي، فإن مسرح كاتب في دوره الثاني هو مسرح سياسي و ملحمي أيضا، و من هنا منشأ علاقته بمسرح بريشت الملحمي.

لقد كان من حظ كاتب ياسين أن يقرأ المخرج جان ماري سيرو مسرحيته"الجثة المطوقة" وأن تنال فائق إعجابه. يقول جان ماري سيرو:"قرأت يوما في 1954 القسم الأول من"الجثة

[1]- Kateb Yacine, Le Théâtre Révolutionnaire Algérien, Entretien de Jacques Alessandra, in Travail Théâtral, n°32-33.paris1979.p95.

المطوقة" منشورا في مجلة إيسبري (فكر). هزني هذا النص. كان أفقي في ذلك الحين محدودا ببريشت، بيكت و يونسكو. دفعة واحدة منحني كاتب ياسين أبواب عالم آخر، أبواب إفريقيا"[1]. في مقابل فتح كاتب ياسين أبواب إفريقيا لجان ماري سيرو فتح له هذا الأخير خشبة المسرح في بروكسل بشكل سري تقريبا ثم خشبة المسارح الباريسية و تونس بعد ذلك. والجدير بالملاحظة أن المخرج الذي أخرج مسرحيات كاتب هو"مدخل بريشت إلى فرنسا" و"كل ما تعلمته – يقول كاتب – عن المسرح كان بفضله". إنه ليشق علي أن أتصور عدم تسرب بعض مبادئ المسرح البريشتي ضمن الكل الذي تعلمه كاتب عن أستاذه داعية المسرح الجديد الذي يمثل مسرح بريشت في فترة الخمسينيات بفرنسا جزءا أساسيا من هذا المسرح.

عندما يتحدث الدارسون عن الأدباء الذين أثروا في كاتب ياسين يذكرون من الشعراء بودلير ورامبو، و من الروائيين فولكنر Faulkner و جويسjoice، و من المسرحيين خاصة ايسخيلوس وبريشت، و هم الأدباء الذين لا ينكر كاتب تأثره بهم، ما عدا ايسخيلوس الذي يذكر أنه لم يقرأ له إلا بعد الانتهاء من كتابة تراجيدية"الجثة المطوقة"، أما بريشت فيفضل عند الحديث عن علاقته به ذكر العناصر الخلافية في مفهومهما و ممارستهما للمسرح. و حتى عندما يشير إلى اشتراكهما في استعمال الأغنية، فإنه يرد ذلك إلى كون كل منهما شاعرا. يقول بهذا الصدد:"الأغنية، النقطة المشتركة بالضبط هي أن بريشت كذلك شاعر"[2].

الاشتراك في الأغنية سيفسح المجال للقاء كاتب ياسين – الشاعر بالأساس– بشعر البطولة الفيتنامي تماما مثلما كان الحال للقاء بريشت بشعر و رسم الشرق الأقصى في مسعاه لصياغة نظرية المسرح الملحمي.

---

[1] - أوردتها غنية خليفي في كتابها:

Kateb Yacine éclats et poèmes, Ghania Khelifi, op.cit .p37.

[2] Kateb Yacine, un homme, une œuvre, un pays, entretien de Hafid Gafaiti, LAPHOMIC, Alger1986, p32.

و فضل التجربة الفيتنامية على تجربة كاتب ياسين المسرحية لا يقتصر على كونها قد حركت حلمه الثوري الأممي، فقد لعبت إلى جانب ذلك دورا حاسما من الناحية الإبداعية، ساهم في إذكاء وهج الخلق لديه، و بعث نفسه الملحمي، و إلهام مسعى الاستفادة من التراث الثقافي الوطني الشعبي بجميع أشكاله، ذلك المسعى الذي سيأخذ فيما بعد مع المسرح باللغة العربية الدارجة صفة المسرح التطبيقي مع الشريك المنتج الذي افتقده كثيرا في المراحل السابقة من حياته المسرحية و نعني به جمهوره هنا بالجزائر.

II-مسرحية "فلسطين المغدورة" أو بيسكاتور على طريقة قسنطيني

إذا ما استثنينا رواية"المضلع المرصع بالنجوم" ومجموعة النصوص الشعرية والنثرية والمسرحية التي جمعتها جاكلين أرنو تحت عنوان"العمل المجزأ"، L'œuvre en fragments فإن النوع الغالب على الإنتاج الأدبي لكاتب ياسين في فترة الاستقلال هو المسرح. كانت النصوص المسرحية الأولى لفترة الاستقلال امتدادا لنصوص الدور التراجيدي ثم شيئا فشيئا راحت كتابة ياسين المسرحية تنزع نحو الهزل والسخرية السياسية لتأخذ فيما بعد سمة المسرح السياسي الملحمي التي ميزت مسرح الدور الثاني.

يتمثل مسرح هذا الدور بالأساس في "مجموع مسرحي" من ألف صفحة كتبه كاتب ياسين في 1968 – 1970 يضم حسب جاكلين أرنو الصراعات الأساسية للعالم المعاصر في علاقتها بالمغرب العربي لم ينشر منه غير الجزء الخاص بالفيتنام وبذكرى هوشي منه"الرجل صاحب نعل المطاط" في سنة 1970، أما الباقي فقد"فكك ووزع" بعد عودة كاتب إلى الجزائر في تلك السنة في مسرحياته بالعربية[1]. إلى هذا المجموع المسرحي تنتمي مسرحية "جزارة الأمل" التي ترى طليقته زبيدة شرقي أنه" انطلاقا من نصها ستكتب بالعربية المسرحيات التي ستمثل الأساسي في هذا الربرتوار الجديد: محمد ارفد فاليزتك(1971)،

[1]- Jacqueline Arnaud, note n°11 in « Kateb Yacine, L'œuvre en fragment », op. cit. p.440.

حرب الألفي سنة في نسختها فلسطين مغدورة (1974)، حرب الألفي سنة في نسختها ملك الغرب(1977)، تثرى بنصوص جديدة: الكاهنة وصوت النساء(1972)"[1].

فالمسرحية إذن تسود إبداع كاتب ياسين الأدبي في مرحلة الاستقلال وتحتل المسرحية بالعربية الدارجة الجزائرية مكانة مركزية في الدور الثاني من مسرح كاتب ياسين السياسي الملحمي ، ولكننا للأسف الشديد لا نجد اهتماما نقديا وأكاديميا بهذا المسرح يوازي هذه المكانة، وكأن المسرح السياسي لكاتب ياسين المكتوب بالعربية الدارجة فاقد للهوية المسرحية التي تحفز على الاهتمام البحثي به.

و من جهته تجاهل المسرح الوطني الجزائري و مختلف المسارح الجهوية، وفرق مسرح الهواة الأعمال المسرحية لكاتب ياسين المكتوبة بالعربية، وهذا التجاهل يشترك فيه المسرحيون الجزائريون مع المسرحيين الفرنسيين الذين يكتفون بتمثيل مسرحيات الدور الأول المكتوبة بالفرنسية. و حاول حسان عسوس مدير مسرح بلعباس الجهوي الذي كان كاتب ياسين مديره قبل وفاته، تبرير تمثيل مسرحه لمسرحيات الدور الأول دون مسرحيات الدور الثاني بالقول " لأن هذا المسرح بكل بساطة قد كتب على الخشبة بحسب مونتاج العروض ولا يسمح بحرية كافية في موضوع الإخراج أسوة بنصوصه المكتوبة بالفرنسية"[2].

يمكن أن نجد مواقف أخرى غير مواقف الجامعيين والنقاد والمسرحيين من مسرح كاتب ياسين باللغة الدارجة الجزائرية، تستند إلى أسس إيديولوجية وثقافية وفنية غير تلك التي مرت معنا، لكنها ـ مجتمعة أو منفردة ـ لا تعبر مع الأسف عن محاولة جادة لفهم الدوافع العميقة والمنظورات التي جعلت شاعرا و روائيا ومسرحيا بقامة كاتب ياسين يقرر مغادرة "فم الذئب" و التخلي عن أثر مكتوب باللغة الفرنسية من أجل أثر آخر يكتب بلغة أخرى هي العربية الدارجة الجزائرية معتمدا في ذلك على طريقة التأليف الجماعي.

[1]- Zebeida Chergui, notes au lecteur, in « Kateb Yacine, Boucherie de L'espérance », paris, SEUIL 1999.p.33.
[2]- Mohamed kali, Quelle postérité pour Kateb et Alloula ? in el watan du 11.02.2016.

و لا نعتقد أن تسمية الأثر الجديد باسم المسرح السياسي ـ و هو مسرح سياسي بحق ـ تكفي لتحديد هوية تجربة مسرحية كل المؤشرات تشير إلى أنها تعبر عن مسعى مسرحي يجمع بين طريقة بيسكاتور و فن رشيد قسنطيني.

لجميع هذه الأسباب اخترنا دراسة مسرحية" فلسطين مغدورة" في القسم الثاني من الفصل الثالث المخصص لمسرح كاتب ياسين، فهي برأينا تعد نموذجا لمسرح كاتب ياسين في دوره الثاني أي دور المسرح السياسي الملحمي باللغة العربية الدارجة، وعلاوة على ذلك، فإننا نعتقد أن هذا المسرح بدوريه يمثل واحدة من التجارب المسرحية الجزائرية التي حاولت التأسيس لكتابة مشهدية جزائرية متفتحة على تجارب المسرح العالمي و متجذرة في التراث الثقافي الوطني.

1ـ نسب وعنوان المسرحية

أشرنا في فقرة سابقة من فقرات **القسم** الأول إلى أن سيرة كاتب ياسين ملأى بالثغرات، وأن الكثير من الأحاديث والأخبار المتداولة بشأنه تحتاج إلى عملية تمحيص وتدقيق، وهو ما سعينا إليه سواء حين تعلق الأمر باختلاف الدارسين حول تاريخ ومكان ولادته، أو بأخباره وأخبار إنتاجه المسرحي في الدور الثاني من حياته الأدبية عامة، وأخبار مسرحية "فلسطين مغدورة" ونسبها على وجه التحديد.

جاء في تصريح صحافي لكاتب ياسين أدلى به لوكالة الأنباء الجزائرية غداة تقديم مسرحية "فلسطين **مغدورة**" أمام المشاركين في الندوة العربية حول الثقافة العمالية بالمركز العائلي ببن عكنون:"يمثل بالنسبة لي(هذا العمل الإبداعي) انشغالا يعود تاريخه إلى زمن طويل. هذه المسرحية حصيلة ثلاثين سنة من التفكير في فلسطين"[1].

[1]- Entretien avec Kateb Yacine: de la littérature au théâtre, el moudjahid du 24 avril 1978.

إن أول مقطع مسرحي يعالج موضوع الصراع العربي الإسرائيلي كان بعنوان:"جزارة الأمل مقطع من أفكار موح الزيتون" نشر بالمجلة الفرنسية (شانج) Change أي تغيير في شهر أفريل من سنة 1970.

وينتسب هذا المقطع المسرحي إلى السلسلة المسرحية التي بدأ كاتب ياسين كتابتها عقب أحداث ثورة ماي 1968 الطلابية بفرنسا. ويعتبر كاتب ياسين "جزارة الأمل" واحدة من فسائل السلسلة المسرحية التي تضم أيضا محمد ارفد فاليزتك، حرب الألفي سنة، شبح حديقة مونسو وتمثل الرجل صاحب نعل المطاط أرومتها"[1](ترجمة بتصرف).

وهناك علاقة ارتباط لموضوع نص"جزارة الأمل" بموضوع la gandourie "القندورية" وl'anafrasie "الأنافرازي" الذي شرع فيه منذ "نحات العظام". ومن يقرأ المقطع المسرحي « la gandourie sans uniforme » "القندورية من دون زي" المنشور بمجلة Europe (أوروبا) لشهري جويلية ـ أوت 1976، العدد الخاص بالأدب الجزائري يلمس صلته الواضحة بإحدى تيمات مسرحية "الرجل صاحب نعل المطاط" ونعني بها تيمة الصراع العربي الإسرائيلي. و لا يقتصر ظهور موضوع الصراع العربي الإسرائيلي على هذه النصوص بل يتعداها إلى نصوص أخرى مثل المقطع المنشور من مسرحية"حرب الألفي سنة" في كتاب"العمل المجزأ"، وهو مقطع مأخوذ كما تلاحظ جاكلين أرنو عن النسخة العربية لمسرحية "حرب الألفي سنة"لعام 1974أي التي جرى تمثيلها ذلك العام[2].

فالمسرحية إذن تنتسب إلى السلسلة المسرحية أو"المجموع المسرحي" الذي كان كاتب ياسين منهمكا في كتابته في السنوات 1968 ـ 1970، وهو المجموع المسرحي الذي يؤلف مسرحيات الدور المسرحي الملحمي السياسي الساخر.

[1]- Benamar Mediene, Kateb Yacine le cœur entre les dents, Casbah Editions, Alger 2007, p.281.
[2]- Kateb Yacine, l'œuvre en fragment, op.cit. p.440.

هذا عن نسبها، أما عن عنوانها، فقد وردت كما سبق على لسان كاتب في حديثه مع بن عمر مدين بعنوان"جزارة الأمل"، وهو عنوان النص المسرحي الذي كان كاتب ياسين قد قرأه بمقر اتحاد الكتاب اللبنانيين في بيروت سنة 1970، وعنه تفرعت حسب زبيدة شرقي مسرحيات الذخيرة المسرحية الجديدة باللغة العربية الدارجة، لذلك رأيناها تتخذ من عنوان"جزارة الأمل" La boucherie de l'espérance عنوانا عاما لمجموعة أعمال كاتب المسرحية التي تولت إعداد نصوصها باللغة الفرنسية وقامت بكتابة مقدمتها ونشرتها لدى منشورات le seuil (لوساي) الفرنسية[1].

وفي الحقيقة، فإن أول مرة يرد فيها تعبير "جزارة الأمل" على لسان كاتب ياسين تعود إلى جانفي 1967، وذلك عند حديثه عن مسرحيته المقبلة التي ستأخذ عنوان"الإخوان النصب"[2]، ويستعمل كاتب ياسين هذا التعبير في عداد مسميات أمكنة مسرحية "محمد ارفد فاليزتك"، وهي بالمناسبة أول مسرحية ينتجها كاتب ياسين بعد عودته للجزائر مع فرقة "مسرح البحر" سنة 1971 بالعربية الدارجة، وفيها نجد محمدا يبيع لحم الحمار في"جزارة الأمل"[3]. غير أن أول مرة يعلن فيها الكاتب صراحة أنه قد أنهى ملخص مسرحية عن فلسطين كانت في ماي 1970:"أنهيت في فرنسا ملخص مسرحيتين عن الفيتنام وعن فلسطين"[4].

ويبدو أن عمل كاتب بعد عودته إلى الجزائر قد انتقل إلى السرعة القصوى، فبعد العرض الأول لمسرحية "محمد ارفد فاليزتك" في بير خادم بتاريخ 17 أكتوبر 1970 نقرأ بورتريه عن الكاتب في جريدة "المجاهد" ينهيه صاحبه بالإشارة إلى أن "أفكار موح الزيتون" عن كفاح الشعب الفلسطيني هي قيد التحضير"[5].

---

[1]- Kateb Yacine, Boucherie de L'espérance, op. cit.
[2]- le nouvel observateur du 25.01.1967.
[3]- Kateb Yacine, boucherie de l'espérance, op.cit. p.124.
[4]- Algérie actualité du 10-16. Mai 1970.
[5]- el moudjahid du 16.10.1971.

2 ـ ثلاث نسخ للمسرحية

إذا ما تركنا جانبا المقطع المسرحي "جزارة الأمل: مقطع من أفكار موح الزيتون" المنشور في إحدى المجلات الفرنسية في أفريل سنة 1970، فإن ما بين أيدينا عبارة عن ثلاث نسخ لنص المسرحية تختلف في العنوان وفي اللغة وفي الأجزاء المكونة لها. ويعود سبب هذا الاختلاف المتعدد الوجوه إلى اختلاف تاريخ كتابة كل نسخة، وإلى أن كاتب ياسين يعيد النظر باستمرار في نصوصه المسرحية، خاصة نصوص الدور الثاني ذات الطبيعة الملحمية السياسية والتاريخية. فالنسخة الأولى للمسرحية التي بين أيدينا، وهي النسخة الواردة في طبعة أعمال كاتب ياسين المسرحية ضمن منشورات لوساي الفرنسية عام 1999 بإشراف زبيدة شرقي، هي ـ حسب زبيدة شرقي ـ النسخة الأصلية لمسرحية "جزارة الأمل" التي كان كاتب ياسين قد قدمها في قراءة عامة في بيروت في 1970. وكانت مفقودة إلى غاية 1991؛ حيث أعادتها إلى زبيدة شرقي زوجة حسان حمدان الذي استضاف ياسين في بيته أثناء زيارته تلك للتعرف على أوضاع اللاجئين الفلسطينيين في المخيمات في بيروت وفي جنوب لبنان.

وكانت دمشق محطة كاتب ياسين الثانية في زيارته[1] تلك، وخلال إقامته الدمشقية قضى معظم وقته مع الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس، يؤكد هذا الأخير أن كاتب ياسين قد جاء إلى المشرق العربي "ليستكمل معرفته بالواقع السياسي في المنطقة، ويجمع الوثائق اللازمة لكتابة مسرحية عن القضية الفلسطينية"[2] ثم يضيف:" بعد مسرحيته عن الفيتنام بدأ يكتب مسودات مسرحية جديدة عن فلسطين والمقاومة الفلسطينية، وقد جاء من هانوي إلى دمشق بعد وقفة في بيروت لكي يتعرف بنفسه على طبيعة المعركة التي تدور على هذه الأرض"[3]. كان كاتب ياسين حسب ما أدلى به لسعد الله ونوس يريد لمسرحيته عن فلسطين

---

[1] - يذكر سعد الله ونوس في الهامش رقم 3 في الصفحة 170أن زيارة كاتب ياسين لدمشق قد تمت في أوائل 1971 . أنظر:
سعد الله ونوس، مع كاتب ياسين:مسرح عربي في منفى لغوي، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، الهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى 1996.

[2] ـ سعد الله ونوس، مع كاتب ياسين، الحرية، بيروت،1989/11/13،ص45.

[3] ـ المرجع نفسه ص46.

أن تكون"شاملة" وأن تكون"نموذجا أكمل للمسرح الفعال الذي لا يقنع بعرض الأوضاع القائمة وإنما يسعى إلى تغييرها. حتى الآن كتبت مائتين ونيف من الصفحات، لكنها ليست إلا محاولات أولية لبناء عالم هذا النضال المرير والعادل"[1].

لسنا ندري على وجه الدقة إذا ما كانت هذه المحاولات الأولية هي النسخة التي تقول عنها زبيدة شرقي أنها النسخة الأصلية لمسرحية"جزارة الأمل" المنسية بمنزل حسان حمدان حيث أمضى كاتب ياسين عدة أشهر يكتب ويحلم[2] أو مسودة من مسودات أخر.

لا تفوتنا الإشارة إلى الاختلاف الحاصل بشأن تاريخ زيارة كاتب ياسين إلى بيروت، فكاتب يذكر أن زيارته لها قد تمت سنة 1970 عند عودته من زيارته الثانية للفيتنام، وتتفق معه في ذلك زبيدة شرقي، ولكن سعد الله ونوس يذكر أن زيارة كاتب ياسين لدمشق كانت في بدايات سنة 1971 وجاءت بعد المرور ببيروت في عودته من الفيتنام. أما جاكلين أرنو فكانت أكثر تحديدا، و تشير إلى أن عودة كاتب ياسين من الفيتنام كانت في أواخر جانفي 1971[3]، وفي فيفري من نفس السنة، واستجابة لدعوة من أدونيس يسافر إلى بيروت لقراءة نص مسرحي عن فلسطين ويمضي ثلاثة أشهر هناك ينتقل بين قواعد الفدائيين و مخيمات اللاجئين لكي يجمع أكبر قدر من المعلومات والملاحظات والانفعالات والوثائق الحية.

الملاحظ أن نسخة مسرحية"جزارة الأمل" المنشورة بالفرنسية إلى جانب أعمال مسرحية أخرى قد اتخذت عنوان:" حرب الألفي سنة فلسطين المغدورة"، وهي نسخة بغض النظر عن تغيير عنوانها تختلف في المحتوى وفي الأجزاء التي تكونها عن مسرحية "حرب الألفي سنة" المحلية وعن مسرحية "فلسطين مغدورة" التي كانت فرقة النشاط الثقافي للعمال قد عرضتها على خشبة المسرح في مهرجان الخريف بباريس في سبتمبر 1975، وقامت جاكلين أرنو

[1]- سعد الله ونوس، مع كاتب ياسين، الحرية، بيروت،1989/11/13. س.ذ.ص46.

[2]- Kateb Yacine, Minuit passé de douze heures, écrits journalistiques1947-1989, paris, seuil1999.p.347.

[3]- وهي فترة زيارة كاتب ياسين لدمشق بعد وقفة قصيرة في بيروت حسب ما يذكر سعد الله ونوس.

بتسجيلها وتقديم التسلسل التاريخي لأحداثها في ملحق أطروحتها لنيل شهادة الدكتوراه[1]. ومسرحية "حرب الألفي سنة" التي عرضت في مهرجان الخريف هي كما صرحت الممثلة فضيلة عسوس:" هذا العرض يشتمل على أجزاء من "محمد خذ حقيبتك"، من "الرجل ذو صنادل الكاوتشوك"، من الكاهنة ومن فلسطين"[2].

أما النسخة الثانية للمسرحية فهي نسخة كنت قد استعرتها من زميلي الأستاذ والباحث المسرحي أحمد شنيقي يرجع تاريخها إلى فترة إعداده لأطروحة الدكتوراه في ثمانينيات القرن الماضي وهي من محفوظات المسرح الجهوي لبلعباس. تختلف هذه النسخة عن النسخة الأولى بلغتها العربية الدارجة الجزائرية، وبعنوانها، فهذه الأخيرة تحمل عنوان "فلسطين مغدورة"، كما تختلف عنها بمادة محتواها التي تضمنت أجزاء كثيرة لم تتضمنها النسخة الأولى المكتوبة في فترة مبكرة مقارنة بها.

كما حصلت من جهتي في سنة 2015 على نسخة ثالثة للمسرحية من المسرح الجهوي لمدينة بلعباس، وهي نسخة تشترك مع النسخة الثانية في اللغة و تختلف عنها في العنوان الذي كان:"فلسطين المخدوعة"، و في الأجزاء، لكن القراءة المقارنة للنسختين تثبت أن النسخة الثانية قد احتوت على كل نص النسخة الثالثة للمسرحية ـ طبعا بالإضافة إلى الجزء الأول المتعلق بالكاهنةـ، وهذا الجزء من النسخة الثانية الذي يمثل النص الكامل لمسرحية "فلسطين مغدورة" أكثر دقة من الناحية اللغوية، وقد استفدت منه كثيرا في التنقيح اللغوي للنسخة الثالثة للمسرحية التي اعتمدتها في دراستي لأنها تمثل الحالة الأخيرة التي استقر عليها النص.

أشير في ختام هذه الملاحظات إلى أن جميع هذه النسخ، بما فيها النسخة الثالثة، هي نسخ غير كاملة للمسرحية، إذ لم تتضمن أية نسخة منها اللوحة المسرحية الخاصة بمجزرة

[1]- Jacqueline Arnaud,recherches sur la littérature maghrébine de langue française : le cas de Kateb Yacine. Op.CIT. P.1166.

[2]- بيار أبي صعب،تحية إلى كاتب ياسين بعد أسابيع من رحيله، اليوم السابع04 .01 .1989.ص36.

صبرا وشتيلا، و فضلا عن ذلك، فإن هذه النسخ تختلف في تركيبتها عن تركيبة أجزاء مسرحية "فلسطين مغدورة" التي بدأت تتجه نحو الاكتمال[1] دون أن تأخذ مع ذلك شكلها النهائي سواء بوصفها نصا مسرحيا أو بوصفها عرضا.

و يثير نشر نسخة المسرحية بالفرنسية الذي أشرفت عليه زبيدة شرقي، ونسخة محفوظات المسرح الجهوي لبلعباس التي يجري تداولها في الأوساط الأكاديمية والثقافية والمسرحية، وكلاهما لا تعكس الحالة الختامية التي تركها عليها كاتب ياسين، يثير التساؤل عن خلفياته السياسية والثقافية، فمن ناحية يعيده نشر أعماله بالفرنسية إلى "فم الذئب" الذي اختار عن وعي تركه، وتحويل مسرحه إلى "مسرح معكوس" ـ حسب مصطلح إدوارد سعيد ـ يمضي باتجاه معاكس لاتجاه المسرح الشعبي الذي كافح بشراسة في سبيل إرساء دعائمه و تطويره. ولا مناص لنا من القول ـ و الحال كذلك ـ بأن العملية بوجهيها تحمل في طياتها مقدمات محاصرة إبداع كاتب ياسين المسرحي ورؤاه الفنية وأفكاره السياسية، تماما، كما حوصر لخضر بطل تراجيديته "الجثة المطوقة" في شارع الوندال.

3 ـ البناء الدراماتورجي للمسرحية

3.1 البناء الخارجي

يشير مفهوم البناء الخارجي إلى عملية تقسيم المسرحية إلى وحدات كبرى تسمى الفصول، تقسم بدورها إلى مشاهد في الدرامة المتواصلة الوحدات، وتسمى المناظر أو اللوحات في الدرامة غير المتواصلة الوحدات.

[1] - لأخذ فكرة عن مظاهر تغيير المسرحية المرتبطة بتغيير ظروف العرض المسرحي من جهة وبروز أحداث جديدة على مستوى الواقع التاريخي تستدعي المعالجة المسرحية من جهة أخرى.
أنظر على التوالي:
- الشعب 27 فيفري 1983
– El moudjahid du 24 avril 1978
– El moudjahid du 22 février 1983
- El moudjahid du 13 décembre 1983

نلاحظ أن كاتب ياسين قبل مسرحية"فلسطين مغدورة" قد جرب أكثر من صيغة من صيغ تقسيم المسرحية، ونحن عندما ننظر إلى صيغة تقسيم مسرحيته التراجيدية"الجثة المطوقة" في نسختها الأولى المنشورة في مجلة Esprit[1](ايسبري) نجدها قد تبنت شكل التقسيم إلى ثلاثة فصول وأحد عشرة مشهدا، وهي صيغة تختلف عن الصيغة المعتمدة في النص الصادر عن منشورات Le seuil (لوساي) التي جاءت في شكل لوحة مقسمة إلى عدة مشاهد.

وقد يعني ذلك، من بين ما يعني، أن شكل التقسيم الخارجي للمسرحية عند كاتب ياسين هو مسألة شكلية لا تعكس بالضرورة حقيقة بنائها الداخلي.

وفي مسرحية "الرجل صاحب نعل المطاط" التي يفتتح بها كاتب ياسين سلسلة مسرحيات الدور الثاني يتخلى عن مصطلحي الفصل واللوحة أو المنظر معا، ويقوم بتقسيم مسرحيته إلى ثمانية مقاطع أو وحدات كبرى أو أبواب[2] تحمل أرقاما رومانية.

أما مسرحية "فلسطين مغدورة" موضوع دراستنا؛ فتتخلى في بنائها الخارجي عن أي مظهر من مظاهر التقسيم، لا إلى فصول، و لا إلى لوحات أو مناظر.

نجد حقا في الصفحة الأولى من المقطع أو الجزء المسرحي الذي يحمل عنوان "الكاهنة" في النسخة الثانية للمسرحية ما يشير إلى أن هذا الجزء هو المنظر الأول من مسرحية"ماضي وحاضر الشعوب".

كما ورد في المقطع أو الجزء المسرحي الذي يحمل عنوان"فلسطين مغدورة" من نفس النسخة ما يشير إلى أن هذا الجزء هو الفصل الثاني من"ماضي وحاضر الشعوب". و لا يعني إطلاق مصطلح المنظر على الجزء الأول من المسرحية، ومصطلح الفصل على

[1]- Kateb Yacine, Le cadavre encerclé, Esprit, n° 12, décembre 1954 et n°1, janvier 1955, pp.689-706et 74-100.

[2]- ورد مصطلح الباب في الغلاف الأخير للمسرحية الصادرة عن منشورات لوساي، و عدد الأبواب المذكور هنا يزيد عن العدد الحقيقي بخمسة أبواب. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مصطلح الباب يحيل على الكتاب لذلك يسميها سعد الله ونوس في"الحرية" باسم"السفر المسرحي" بدلا من"الجدارية" الإسم الأثير لدى كاتب ياسين.

الجزء الثاني منها، أن هناك تمييز ما بين المصطلحين، فكل ما نستشفه من استعمالهما هو أنهما وحدات مسرحية أو مقاطع أو أجزاء يجري تركيبها في بناء المسرحية أو بناء العرض حسب الظروف والحاجة.

و لا يقتصر التخلي عن عملية تقسيم المسرحية إلى وحدات على مسرحية "فلسطين مغدورة" فقط؛ بل يتعداها إلى مسرحيات الدور الثاني المنشورة تحت عنوان"جزارة الأمل". وفي اعتقادنا؛ أن أسباب هذا التخلي تعود إلى أن كاتب ياسين بعد التحاقه بفرقة "مسرح البحر" أصبح يتبنى طريقة التأليف الجماعي في الكتابة المسرحية، وصار يرى أن "الكاتب" في طريقه إلى الزوال"، وبأنه " سيكون مؤرخا"[1]، هذا من جهة ومن جهة أخرى؛ فإن ما نشرته دار لوساي الفرنسية من نصوص مسرحية كان من إعداد زبيدة شرقي، وقد اعتمدت في إعدادها على أصول، إما هي نصوص أولية، و إما هي نصوص خاصة بممثلي الفرقة، أو هي تدوين لمسرحية ما من مسرحيات كاتب ياسين في لحظة من لحظات وجودها الحي المرتبط بالممارسة المسرحية أكثر من ارتباطها بالشكل المكتوب. وهذا يعني أن النص المسرحي المدون لا يمثل بالضرورة الشكل النهائي المسرحية. إن نصوص هذا الدور هي نصوص مفتوحة تتغير مادة محتواها وصيغ كتابتها المشهدية بما يتناسب مع تغير شروط العرض المسرحي و مقتضيات التلقي.

ونحن نسوق هذه الملاحظات حتى لا نتمادى في تفسير غير موضوعي لعدم اتباع نص المسرحية لأية صيغة من صيغ التقسيم المسرحي. وعلى أية حال فإن اتباع المسرحية لصيغة من صيغ التقسيم المسرحي من عدمه، لا يعني أنها بشكلها الحالي لا تقدم أي ملمح من ملامح البناء الخارجي. إن المستقصي لمظاهر الشكل الخارجي لمسرحية "فلسطين مغدورة" يلاحظ أن المؤلف قد اختار في البداية استخدام الجوقة كعنصر رئيسي في عملية بناء المسرحية ثم ما لبث أن استبدل هيمنتها بصيغة يتناوب فيها الشكل الحواري مع الدخائل

[1]- Kateb Yacine délivre la parole, el moudjahid culturel du 04 avril 1975.

الغنائية، وسادت هذه الصيغة من البناء مجموع المسرحية تقريبا ما عدا الجزء الأخير منها الذي اتسم بغلبة الغناء الجماعي عليه إلى حد كبير.

وسوف نلاحظ في الفقرات التالية كم كانت مظاهر الشكل الخارجي هذه متلائمة مع التشغيل الملحمي لحبكة وموضوع مسرحية "فلسطين مغدورة".

3.2- البناء الداخلي

يشير البناء الداخلي لأية مسرحية إلى طريقة وضع المؤلف لشخصيات عمله في"حركة مسرحية أي في موضوع كامل"[1]. تتميز الحركة المسرحة التي أودعها كاتب ياسين في "فلسطين مغدورة" عن مسرحيات الدور الثاني السياسية الملحمية بجوهر يذكرنا بتناقض "تراجيدي ملحمي" وقف عليه جان دوفينيو في مسرحية"الجثة المطوقة" التي كان يراها جان ماري سيرو بمثابة "تعرية لإنسان في تاريخ العالم"[2] وقد صار معكوسا. ذلك أن العالم الذي تصوره مسرحية "فلسطين مغدورة" يطمح ليكون صورة للكلية التاريخية بأبعادها الاجتماعية، الاقتصادية، السياسية التي ما انفكت توجه ضرباتها إلى الإنسان الفلسطيني. وتغدو المشاهد المسرحية المتعاقبة – التي تمثل في مجموعها حكاية المسرحية – مجموعة من المشاهد "الملحمية ذات السمات التراجيدية".

ما نود التأكيد عليه هنا هو أن حركتها المسرحية تقدم صورة للصراع بين عالمين متناقضين، أولهما يفترض فيه أن يستكمل موته، ونعني به عالم الاستعمار الإسرائيلي. وثانيهما هو عالم التحرير الفلسطيني الذي أعلن عن بدايته دون أن يستكمل هو الآخر في واقع الأمر. ودراسة تركيب هذه الحركة الصراعية يعني بالدرجة الأولى استخراج الموقف الدرامي العام للمسرحية.

---

[1]-عطية عامر، النقد المسرحي عند اليونان، المكتبة الكاثوليكية، بيروت 1964، ص 119.

[2]- jean marie serreau, in Kateb Yacine, le poète comme boxeur, op.cit.p38.

3.2.1 – الموقف الدرامي للمسرحية

لو أردنا أن نحدد بصفة ملموسة الصراع الرئيسي الذي يلخص الموقف الدرامي العام لمسرحية "فلسطين مغدورة" لقلنا أنه بإيجاز الصراع الذي يدور حول أرض فلسطين.

تنخرط في هذا الصراع مجموعة من القوى تمثل الامبريالية (الفرنسية والبريطانية ثم الولايات المتحدة الأميركية) وكل القوى الداعمة للاحتلال الصهيوني لفلسطين في مواجهة الشعب العربي وفي مقدمته الشعب الفلسطيني.

يعطينا هذا الموقف الدرامي المستخرج من المسرحية صورة عن شكل الصراع الذي يقوم مقام "البنية التحتية" لقصة المقاومة الفلسطينية للاحتلال الصهيوني و للامبريالية.

إن تصور تكوين مثل هذا الموقف الدرامي ووضعه في فضاء المسرح وبنائه مقطعا مقطعا ومشهدا مشهدا، إلى أن يكتمل في كل مسرحي، هو أساس الكتابة المسرحية.

تختلف طريقة بناء هذا الكل المسرحي عن صيغة بناء المسرحية التي ترى أن علاقة الأجزاء ببعضها البعض، هي علاقة عضوية، وإن صيغتها هي صيغة بناء المسرحية التي ترى أن كل مشهد مستقل عن المشهد الذي يليه، وهي الصيغة التي تميز شكل المسرح الملحمي عن شكل المسرح الدرامي– كما جاء في الجدول الذي وضعه بريشت سنة 1930– و التي اختارها كاتب ياسين في كتابة مسرحيته.

تشف هذه الطريقة من البناء على تطور نظرة كاتب ياسين لما يسميه "ديالكتيك الكتابة" التي تربط الفن بالسياسة، ومفهومه للمسرح ونظرته للإنسان وللعالم:" يجب على المسرح أن يتغير جذريا لأن إنسان اليوم لم يعد أبدا إنسان الأمس. إنه لم يعد إنسان بلد، إنسان دوار، إنسان مقاطعة، ولكن إنسان كوكب"[1].

[1]- la république, Oran 21.10.1971.

3.2.2- بناء الفضاء الدرامي

يتحدد مسرح كاتب ياسين في دوره الثاني بأنه مسرح تاريخي الموضوع، وملحمي الشكل، وبالضرورة سياسي؛ إذ أضحت "ممارسة السياسة الدولية"[1] في العصر الحديث من لزوميات العيش.

ويبدو لنا من البداهة بمكان أن تحمل جدارية "فلسطين مغدورة" بوصفها عملا من أعمال هذا الدور تأثيرات هذه الجوانب على بنيتها الكلية وعلى مستوى كل عنصر من عناصرها الدراماتورجية.

بالنظر إلى أن "النماذج التاريخية و القومية اللغوية للفضاء تصبح القاعدة المنظمة لبناء"صورة عن العالم"- لنموذج إيديولوجي تام، يخص نوعا محددا من الثقافة"[2]؛ فإن صيغة انتظام هذا النموذج الفضائي تكون بالضرورة في أساس عمل البنينة الدراماتورجية. وعليه فإن الكشف عن تركيب النموذج الفضائي الذي يحكم صورة العالم التي يرسمها كاتب ياسين في مسرحية "فلسطين مغدورة" بموضوعها الذي يتفاعل فيه الاستعمار مع وضد نقيضه وغرض الغدر الذي جاء في ثناياهما، يقتضي منا رؤية الكيفية التي تقسم الفضاء الدرامي في "فلسطين مغدورة"؛ شانها في ذلك شأن الفضاء الدرامي لأية مسرحية، إلى"فضائين دراميين (...) أو منطقتين للدلالة هما: منطقة (أ)، ومنطقة(لا- أ)، بحيث تكون المنطقة (لا- أ) محددة في كل لحظة، بواسطة المنطقة (أ)، ويتعلق الأمر هنا بفضاءات غير متناظرة، ويكون اشتغالها غير متماثل"[3].

لأسباب عملية محضة سنتبع المنهجية التي اعتمدتها آن ابرسفيلد في دراستها لبنية الفضاء الدرامي في مسرح فيكتور هيجو. تختصر آن ابرسفيلد القصة الدرامية للمسرحية في ثلاثة مراحل متطابقة مع التقسيم المنطقي لها.

---

[1]- Bertolt Brecht, in Erwin Piscator, le théâtre politique, op.cit.p128.

[2]- Y .Lotman, La structure du texte artistique. voir :

- آن ابرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة سمية زباش، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان 2015، ص214.

- المرجع نفسه ص214.[3]

و هذه المراحل هي:

مرحلة البداية: وتمثل الموقف الأساسي الذي تنطلق منه القصة.

ومرحلة الوسط: وهي الجزء الذي يمثل الحركة الدرامية بمعناها الحقيقي، ويشف عن الاضطراب، وعن انتقال البطل الرئيسي من فضاء إلى آخر، وما يترتب عن ذلك من نتائج. وأخيرا مرحلة النهاية أو الخاتمة.

سندخل إذن العمل الدرامي في جدول من ست خانات. سنشير عموديا إلى (أ) و(لا- أ) أو بالأحرى (ب) المشكلين للنظام و أفقيا إلى المحور التركيبي1،2،3. سيكون لدينا الشكل القاعدي الذي يجسده الجدول التالي:

	1	2	3
أ	أ1	أ2	أ3
ب	ب 1	ب2	ب3

بتطبيقه على مسرحية "فلسطين مغدورة" نحصل على النتيجة التالية:

	1	2	3
أ	الربي التاجر الجوقة	موسى الجوقة موشي دايان الإمبرياليون(الفرنسيون، الانجليز،الأميركان) ملك السعودية، ملك الأردن، الصهاينة	الأميركان الصهاينة الرؤساء والملوك والأمراء العرب الجوقة
ب	موسى الكناس محمد الزيتون عائشة	محمد الجوقة المقاومون الفلسطينيون والعرب السوفيات	الفلسطينيون الطلبة، العمال، البطالون العرب الجوقة

تميزت مرحلة بداية القصة الدرامية لمسرحية "فلسطين مغدورة" باحتلال شخصية الربي ثم التاجر للفضاء الدرامي (أ)، واحتلال موسى الكناس ثم محمد الزيتون وزوجته عائشة للفضاء الدرامي(ب). وتمتد هذه المرحلة إلى غاية بداية شك محمد الزيتون في صهيونية موسى الكناس. والحدث الأبرز في هذه المرحلة هو اختلاق الربي لحكاية عودة النبي موسى التي وجد فيها التاجر والربي فرصة للإثراء بتحويل جامع اليهود إلى مزار.

أما الإشارات الأولى لبداية المرحلة الثانية من القصة الدرامية للمسرحية فتتمثل في تصريح محمد الزيتون لموسى الكناس المتنكر لما سأله هذا الأخير عن رأيه فيه: "شاك فيه صهيوني"[1].

[1]- كاتب ياسين، فلسطين مغدورة، محفوظات مسرح بلعباس الجهوي، ص12.

يتأكد هذا الشك باختلافهما الصريح بشأن ملكية الدوار بمعنى فلسطين، واشتباكهما على ديك هم موسى بذبحه، فيتدخل الضابط الانجليزي لفض النزاع، معلنا لهما معا بأن الديك انجليزي وكذلك الدوار. ويقر في كلمة واحدة مع موسى – مشفوعة بغمزة – :"دوار لنقليز.. دوار اسرائيل"[1].

وبهذا يكون موسى قد انتقل إلى الفضاء الدرامي (أ) فضاء المستعمر(بكسر الميم) مقابل الفضاء الدرامي(ب) فضاء محمد المستعمر(بفتح الميم). وهذا ما يوضحه الحوار التالي بين محمد وموسى:

"محمد: صار هكذا استعمرتوني.

موسى: اهدر مع الربي.

محمد: تحسبني طنه، غير أنا ندور راسي تملك لي ساسي.

موسى: وأنا واش تحبني نواسي"[2].

يهتدي الانجليز إلى فكرة لعبة "معركة الديكة" يقترحونها على العرب واليهود للتنفيس عما بأنفسهم، وبعد المعركة يأكل الانجليزي"السردوك المغلوب وحده، والرابح يبيعه"[3] على حد قول الأميركي.

بدلا عن "معركة الديكة" يقترح الأميركيون مقابلة في الملاكمة تحت إشراف جمعية الدول الكبرى.

---

[1]- المصدر نفسه، ص16.
[2]- المصدر نفسه، ص32.
[3]- المصدر نفسه، ص34.

وكيفما كان شكل صراع العرب واليهود، معركة ديكة أو مقابلة في الملاكمة؛ فإن الهدف الذي يرنو إليه الانجليز والفرنسيون من وراء إذكاء نار الحرب بينهما هو من جهة عرقلة استقلال العرب، ومن جهة أخرى شغلهم عن الوجود الفرنسي في بلادهم[1].

وتبقى الحرب في جميع الأحوال ضرورية لبيع الأسلحة التي تعتبر مصدرا من مصادر الربح والفائدة للامبرياليات الثلاثة: الأميركية، والفرنسية، والانجليزية[2].

يخلق التدخل الأميركي في لعبة الحرب بالشرق الأوسط المزيد من التصعيد في الموقف. اقتصر تدخل الأميركيين أول الأمر على دور الحكم ثم ما لبث أن تطور إلى البحث عن دعم وجودهم بالمنطقة من خلال إقامة القواعد العسكرية، وعقد المعاهدات التجارية خاصة في ميدان الطاقة والبترول لضمان التزود بهذه المادة الضرورية لحياة الاقتصاد الأميركي. وكان من آثار هذا التدخل الأميركي في المنطقة إحداث اصطفاف جديد للقوى انتقلت بموجبه المملكة العربية السعودية، والمملكة الأردنية الهاشمية عمليا إلى قطب آخر غير قطبها الأول. وتعزز بذلك الفضاء الدرامي (أ)، فضاء الامبريالية والصهيونية والاستعمار، مقابل الفضاء الدرامي (ب)، فضاء حركة التحرر العربي.

و أصبحت الشروط متوفرة لاندلاع حرب جديدة بين الفلسطينيين والصهاينة، أو بين العرب وإسرائيل، أو لاقتراف العصابات الصهيونية مذبحة ما في حق الفلسطينيين لترهيبهم وإجبارهم على ترك أراضيهم، وهجرة بلدهم. وهكذا سيبرز في خضم الصراع المحتدم بين الطرفين موشي دايان "بطل" مذبحة دير ياسين، الذي سيكون له دور أساسي في مسلسل الحروب العربية الإسرائيلية.

[1] - كاتب ياسين، فلسطين مغدورة، س.ذ، ص36.
[2] - أنظر الإرشادات المسرحية لمسرحية"فلسطين مغدورة"، ص37.

وفي غمرة الحرب التي ما انفكت تندلع بين العرب واليهود سيكتشف العرب ضعفهم وتخلفهم الذي جعل من بلدانهم بلدانا قابلة للاستعمار تتفنن أنظمتها الحاكمة في إظهار تبعيتها له بالتنصل من مصالح شعوبها.

ينقلب الضباط الأحرار العائدون من حرب النكبة في فلسطين على الملك فاروق في مصر، ويغتال الفلسطينيون الملك عبد الله ملك الأردن الذي كان يسعى سرا بالاتفاق مع الصهاينة للاستيلاء على أملاك الفلاحين الفلسطينيين الذين فروا من بلدهم[1].

يتولد عن الحدثين السالفين موقف جديد يتميز ببروز قوة جديدة في الفضاء الدرامي (ب) هي قوة عناصر مجموعة الضباط الأحرار، و حيازة هذا الفضاء للقدرة على التصدي لتيار الخيانة و الغدر في الوسط العربي. و رغم أن هذا التيار أعلن من البداية ابتعاده عن الشيوعية فقد شكل قوة معادية للاستعمار ينبغي أخذها بعين الاعتبار لدى قوى الفضاء الدرامي (أ) المقابل.

و بالفعل أدرك الإمبرياليون الشاغلون للفضاء الدرامي (ا) ذلك تمام الإدراك ، فلم يكتفوا بالدعم اللوجستيكي لإسرائيل في حرب قناة السويس، بل شارك فيها كل من الفرنسيين والبريطانيين مشاركة فعلية بقواتهم الجوية إلى جانب إسرائيل[2]. فيهدد لأول مرة الاتحاد السوفياتي بالتدخل العسكري[3].

يبدو واضحا أن مجرد تحول الفضاء الدرامي (ب) إلى قوة معادية للاستعمار يدفع الاتحاد السوفياتي بوصفه دولة تمثل الاشتراكية النقيض للإمبريالية إلى مطالبة دول العدوان الثلاثي بوقف الحرب .

[1] - كاتب ياسين، فلسطين مغدورة، س. ذ. ص47.
[2] - المصدر نفسه، ص50.
[3] - المصدر نفسه، ص50..

خلق الموقف الجديد ظروفا جديدة للصراع في المسرحية، و أصبح من الممكن؛ خاصة بعد تبني النظام الناصري للاشتراكية إعادة صياغة الفضاء الدرامي بالنظر إلى تغير العوامل les actants .

فاقتحام الاتحاد السوفياتي للساحة ليس فقط كقوة عسكرية مهددة بل كنموذج اقتصادي سالب للنموذج الرأسمالي يجعل من الفضاء الدرامي(ب) فضاء لا يناقض الفضاء الدرامي(أ) بسبب الاختلاف الثقافي والحضاري، ومستوى التطور الاجتماعي، أو حتى بنزعته التحررية وحسب؛ بل أصبح يضاده على مستوى أكثر عمقا وجذرية، يتعلق بالنهج الذي اختاره لنموه، وهو النهج الاشتراكي. أصبح التناقض إذن بين الفضائين الدراميين تناقضا عضويا وكونيا.

يمكن القول إن القصة الدرامية لمسرحية "فلسطين مغدورة" اتسمت دائما بتسلسل مواقف تعبر عن أزمات غالبا ما يكون الخروج منها عن طريق حرب جديدة بين العرب وإسرائيل أو مذبحة جديدة للفلسطينيين، بمعنى أن كل وضعية جديدة تنشأ عن حرب أو مذبحة وتحضر لحرب أو مذبحة.

لقد صور كاتب ياسين جمال عبد الناصر بطلا قوميا يتجرع مرارة الهزيمة مرتين على يد إسرائيل، ورغم ما يعرف عنه من موقف سلبي تجاه القومية العربية؛ فإنه لم يورد في مسرحيته ما يشير إلى أن الفضاء الدرامي الذي كان يشغله، وهو الفضاء الدرامي (ب)، كان فضاء خاويا، بل كان على العكس من ذلك يثير هواجس الخوف لدى عوامل الفضاء الآخر، وهذا ما يعبر عنه سؤال الجنرال موشي دايان للأميركي:

" واش تحسب ناصر ما يخلفش الثار؟"[1].

كان على الولايات المتحدة الأميركية التي أخذت الدور الأول من فرنسا وانجلترا في المنطقة أن تستثمر في هزيمة عبد الناصر والعرب بالتدليس على ثقافة التحرير. تكفل بهذا

[1]- كاتب ياسين، فلسطين مغدورة، س.ذ، ص51.

الدور الرئيس بورقيبة المأجور[1]؛ فأنكر وجود حرب تحرير في الفيتنام[2] مما أغضب الرأي العام التونسي فخرج في مظاهرات عارمة.

ظلت هذه المسألة تؤرق المحللين الاستراتيجيين الأميركيين والصهاينة حتى اهتدوا إلى فكرة رهن إرادة المقاومة العربية مقابل انتصار محسوب.

وضعت الخطة الإخراجية لحرب رمضان، وضرب الرئيس السادات – الذي خلف جمال عبد الناصر بعد وفاته في منصب رئيس مصر– ضربته على حد تعبير زوجته جيهان، وانتهت الحرب بانتصار لمصر أفضى إلى توقيع اتفاقية سلام بين الطرفين المصري والإسرائيلي.

وتحول الرئيس المصري على غير العادة إلى داعية يطلب من إخوانه الملوك والأمراء والرؤساء العرب"تعلم الرقص مع المعلم كيسنجر[3]على أشلاء الضحايا[4].

وإذا كانت الحرب بحكم المسار التطوري الذي اتخذه الموقف الدرامي لقصة مسرحية "فلسطين مغدورة" قد أصبحت صعبة التصور؛ فإن مذابح الشعب الفلسطيني في تل الزعتر والنبطية، وفي داخل الأراضي المحتلة، وخارجها هي أبعد من أن تنتهي.

حقا إن آخر صورة للصراع العربي الإسرائيلي تظهر بوضوح وجود النظام الرسمي العربي خارج الصراع، أو هو موجود بالأحرى في فضاء درامي معاد بجوهره لتطلعات الشعب العربي ومصالحه القومية، فضاء لن يكون في المحصلة النهائية إلا متطابقا مع الفضاء الدرامي(أ)، ولا يبقى في الفضاء الدرامي(ب) المقابل له غير الفلسطينيين، والطلبة والعمال، وباقي الفئات الشعبية العربية ولسان حالهم يصدح بنشيد الأممية.

---

[1] كاتب ياسين، فلسطين مغدورة،ص 53.

[2] - المصدر نفسه، ص 54.

[3] - المصدر نفسه، ص56.

[4] - المصدر نفسه. ص60.

أشرت في ختام الفقرة السابقة إلى تطور نظرة كاتب ياسين لـ "ديالكتيك الكتابة" التي تربط الفن بالسياسة، ومفهومه للمسرح ونظرته للإنسان الذي أصبح ينظر إليه في المسرح الجدارية من "وجهة نظر عالمية"، وهو كذلك إذا كان اهتمامنا منصبا على الصفة الملحمية لهذا المسرح، ولكن عندما نرى الطريقة التي ينظم بها فضاء القصة الدرامية لمسرحية"فلسطين مغدورة" ستطالعنا في المقام الأول الطبيعة الجدلية لطريقته التي تجمع بين إنسان الكوكب وإنسان الدوار، ويكون إنسان الدوار أو فلسطين في المسرحية هو الإنسان الكوكبي، ويكون الإنسان الكوكبي، العالمي، والكوني هو إنسان الدوار، الإنسان الفلسطيني. وهما كذلك وليسا كذلك في منظور"ديالكتيك كتابة الجداريات المسرحية" وهذا هو الذي يبقي نهاياتها مفتوحة مثلها في ذلك مثل أية مسرحية ملحمية.

3.2.3- بناء الحبكة في مسرحية"فلسطين مغدورة"

ترددنا كثيرا في اختيار عنوان هذه الفقرة لأن مسرحيات الدور الثاني من مسرح كاتب ياسين، وخاصة جدارياته السياسية، هي باعترافه مسرحيات: " لا تحتوي على حبكات"[1]، ولكن بالنظر إلى أن أية مسرحية لا تخلو من شكل ما من أشكال البناء الدرامي، ولأنه حسب اعتقاد سابق لكاتب ياسين نفسه: "يوجد دائما نصيب من البناء لمسرحية ما"[2]، انتهى بي الأمر إلى اعتماد العنوان أعلاه.

ويمكن القول أن ما نحاول استجلاءه هنا هو «هذا النصيب من البناء" في"فلسطين مغدورة" أو صيغة التأليف المسرحي التي اعتمدها كاتب ياسين في كتابتها.

إن مجرد اختيار حكاية التاريخ الفلسطيني بوثائقه المكتوبة والحية"[3]،على حد تعبير الكاتب المسرحي سعد الله ونوس، هو في حد ذاته تعيين للمصدر الأولي لوضع البنية،

---

[1]- Marie Elias, le théâtre de Kateb Yacine, op.cit.p267.

[2]- Kateb Yacine, Algérie Actualité du 10-16 mai 1970

[3]- سعد الله ونوس،الأعمال الكاملة الجزء الثالث، س.ذ، ص175.

"فالحركات الوطنية، سواء أكانت قديمة أو حديثة العهد، تتشبث بالفن القصصي لكي تستمد منه تنظيم البنية ولتمثل أو لتستبعد رواية للتاريخ أو أخرى"[1].

ومن جهتها تقدم الماركسية لكاتب ياسين"بناء كاملا وأداة للتحليل وهدفا للعمل"[2] يوضع بموجبه الكل – أو ما يسميه ماركس"مجموع العلاقات الاجتماعية"– في قلب المادية التاريخية.

وسيعمل القص و الجدلية الماركسية معا على تحديد نظام التعاقب الزمني للأحداث من جهة، وموقع النظر إلى مختلف لحظات الكلية الاجتماعية من جهة أخرى.

ولما كان الصراع الرئيسي الذي يلخص الموقف الدرامي العام لمسرحية"فلسطين مغدورة" – كما سبق أن أوضحنا– يدور حول الأرض؛ فإن دراسة حبكتها تعني في الحقيقة إبراز العملية التي تم بموجبها تصور بنية هذا الموقف الدرامي والحدث الذي يستبطنه، ووضعه في فضاء المسرح، وبنائه مقطعا مقطعا، ومشهدا مشهدا، إلى أن يكتمل في تركيب يمثل كلية أحداث المسرحية أو حبكتها.

ويصير من تحصيل الحاصل أن تكون كلية أحداث مسرحية "فلسطين مغدورة" هي كلية التاريخ الفلسطيني مكتوبة مسرحيا من طرف كاتب ياسين وفرقة النشاط الثقافي للعمال التي أصبحت تسمى بعد التحاقها بجهاز المسرح المحترف "فرقة المسرح الجهوي لمدينة بلعباس".

قبل الخوض عمليا في الحديث عن موضوع بناء حبكة المسرحية نقدم فيما يلي تسلسل المشاهد الذي استخرجناه من نصها المحفوظ في أرشيف المسرح الجهوي لبلعباس بعنوان:"فلسطين مغدورة":

1– الحاخام الكبير

[1] - إدوارد سعيد، تمثيل التابع والمحاورون الأنتروبولوجيون، ترجمة حازم عزمي، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني صيف 1992، القاهرة، ص 38.

[2] - بيتر بروك، نحو مسرح ضروري، ترجمة فاروق عبد القادر، المركز القومي للترجمة،القاهرة 2011، ص104.

2- عودة موسى النبي والكناس

3- **بروز** وعي موسى

4- استعمار فلسطين

5- ثورة أكتوبر

6- محمد الزيتون عند مفتي فلسطين

7- موسى ومحمد الجاران والرفيقان

8- السائل

9- بودينار التاجر العربي يبيع دار محمد للحاخام

10- المفتي يلتقي بهتلر طمعا في مساعدته على تحرير فلسطين

11 - فتن دينية

12- المتعصب

13- حائط المبكى

14- القوى العظمى تنظم صراع ديكة ومقابلة ملاكمة

15- الرئيس روزفلت يهدي كرسيه الهزاز للملك عبد العزيز ملك العربية السعودية

16- مذبحة دير ياسين

17- انقلاب في مصر

18- البطالة

19- اغتيال الملك عبد الله ملك الأردن

20- العدوان الثلاثي على مصر

21- حرب الأيام الستة 5 جوان 1967

22- الرئيس بورقيبة ينكر حرب التحرير في جنوب الفيتنام، يخون فلسطين ويقمع الطلبة

23- وفاة الرئيس جمال عبد الناصر

24- خلافة الرئيس أنور السادات

25- حرب 6 أكتوبر 1973

26- سيرك الحكام العرب

27- مذابح مخيمي تل الزعتر والنبطية

28- دخول الجيش السوري إلى لبنان

29- مظاهرات الجوع في مصر

30- نشيد الأممية

ما يلاحظ على هذه السلسلة من المشاهد أنها ذات امتداد زمني طويل، يبدأ بفترة بدايات النشاط الصهيوني لخلق وطن قومي لليهود بفلسطين، وينتهي بمشهد مظاهرات الخبز في مصر متبوعا بنشيد الأممية. ويعني ذلك أن زمن أحداث المسرحية يمتد من الفترة السابقة لتاريخ الانتداب البريطاني على فلسطين في 1920 إلى شهر يناير من سنة 1977 وهو تاريخ مظاهرات الخبز.

حافظ تسلسل المشاهد المسرحية على التسلسل التاريخي للأحداث إلا في حالة واحدة؛ حيث قدم مشهد انقلاب الضباط الأحرار في مصر على الملك فاروق على مشهد اغتيال الملك عبد الله ملك الأردن، بينما التسلسل التاريخي للحدثين في حقيقة الأمر هو عكس ذلك. فقد اغتيل الملك عبد الله في القدس بتاريخ 20جويلية 1951، وانقلب الضباط الأحرار على الملك فاروق في 23 جويلية 1952.

وقوع مثل هذا الخطأ في التسلسل التاريخي يمكن أن يبرر بالسهو أو بنقص الدقة، كما يمكن أن يجد تبريره – وهو ما نرجحه– في روتين تقنية المونتاج، و صيغة الكتابة المسرحية التي اتبعها كاتب ياسين في تأليف الجدارية السياسية"فلسطين مغدورة".

تلك الصيغة التي تعتمد تقسيم المسرحية إلى مشاهد Tableaux لا ترابط عضوي بينها، تتخذ حسب البعض صورة " مجموعة من المسرحيات الصغيرة"[1] داخل المسرحية، ومظهر سلسلة من "الفلاشات"[2]Flashes أو الاسكتشات[3]Sketchs حسب البعض الآخر.

ما يهمنا في واقع الأمر أن الوحدات المسرحية لمسرحية"فلسطين مغدورة" – مثلها في ذلك مثل مسرحية"حرب الألفي سنة" و مسرحية"ملك الغرب"– تتميز بخاصيتين اثنتين أولاهما خاصية الاستقلالية، وثانيتهما القابلية للتغيير والتعديل والترحيل، وهذا ما يفسر كثرة المشاهد المتبادلة ما بين هذه الأعمال– إلى جانب استعاراتها من أعمال سابقة– غير أن ذلك لا يعني أن الاستعارات تتم دون الأخذ بعين الاعتبار شروط بناء موضوع المسرحية في المقام الأول، وهو بالتأكيد يختلف عن مواضيع المسرحيات الأخرى في المحصلة النهائية لوحداته الدرامية ومشاهده أو في ما يصطلح عليه بالحبكة.

---

[1]- Zebeida Chergui, Note au lecteur in, Kateb Yacine, boucherie de l'espérance. Op.cit. p34.

[2]- مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، مقالات وكتابات غير منشورة، مقامات، الجزائر202 ص97.
وأيضا: أحمد فرحات، أصوات من المغرب العربي- حوار مع مصطفى كاتب، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1984، ص183.

[3]- تدرج الدكتورة ماري الياس والدكتورة حنان قصاب حسن كاتب ياسين ضمن الكتاب الذين يستخدمون طريقة التقطيع إلى اسكتش. أنظر:
الدكتورة ماري الياس والدكتورة حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت 1997.ص32.

ويستدعي الزمن الممتد والمكان المتسع والمتعدد لأحداث المسرحية من المؤلف أن يقوم بعملية اختيار للجوهري من لحظات هذا الزمن وتنزيله في المكان الذي يتطلبه. ومن دون شك؛ فإن عملية الاختيار هذه لا تكتمل إلا بعملية تركيب للأجزاء أو المقاطع المختارة ستتخذ بالنتيجة صفة"المجموع الملحمي". هناك علاقة جدلية بين الشكل الفني للمسرحية ومادتها، ونعتقد أن صيغة كتابة جدارية"فلسطين مغدورة" الملحمية اقتضتها الطبيعة التاريخية للموضوع، وهذا يتفق تماما مع وجهة نظر **برتولت بريشت** الذي يرى أن:"الأحداث التاريخية هي ما يناسب في المقام الأول المسرح الملحمي أكثر"[1].

استندت حكاية جدارية"فلسطين مغدورة" على موقف درامي محوره الصراع حول أرض فلسطين تصادمت فيه قوى الاستعمار والإمبريالية والصهيونية مع حركة التحرير العربية. وتداول على هذا الفضاء الدرامي رؤساء الولايات المتحدة الأميركية وألمانيا، و سوريا ومصر وتونس، وملوك العربية السعودية، والأردن، والمغرب. وجنرالات أميركيين و إسرائيليين وضباط مصريين. وزوجة الرئيس المصري السادات و زوجة الرئيس بورقيبة. الحاخام الكبير في فلسطين والمفتي الحاج أمين الحسيني. وبديل النبي موسى الكناس. وموح الزيتون وزوجته. تجار.عمال. فلاحون. طلبة. بطالون. مجموعات تمثل الشعب العربي ومجموعات تمثل اليهود. اللاجئون الفلسطينيون، وأفراد نكرات.

ينخرط جميع هؤلاء كل حسب موقعه، ومصلحته القومية والطبقية والفردية في الصراع الدائر حول أرض فلسطين التي تتميز– كما يقول المفكر إدوارد سعيد– بأنها"ذات فائض قيمة ديني"، وتقع في القلب من منطقة الشرق الأوسط التي تحتوي على أكبر مخزون عالمي من النفط. وهذا ما جعل من قضية فلسطين واحدة من أعقد القضايا التحررية في العالم المعاصر.

---

[1]- أورده والتر بن يامين في كتابه:

Walter Benjamin, Essais sur Brecht, FM1969, Paris p15.

ولا شك أن موضوعا بهذا التعقيد سيتطلب من المؤلف التركيز على ما هو جوهري وأساسي من مصادمات ميزت مرحلة تاريخية بالكامل وتتعدى بالضرورة نطاق الأفعال المتبادلة بين الأفراد. وعندما ننظر إلى نسيج أحداث المسرحية نرى أن المصادمات الأكثر تواترا في هذا النسيج هي عمليات تبادل العنف، أو عمليات العنف والعنف المضاد، أو سلسلة "الحروب والثورات" [1]التي يضعها اروين بيسكاتور موضع الأساس في تاريخ خلق العالم وتكون بالتبعية محور المسرح السياسي.

حقا، إن صور العنف ترصع نص المسرحية. ومن هذه الصور على سبيل المثال ضرب موسى للحاخام بالعصا بعد أن اكتشف بطلان موضوع نبوءته وعودته، وصورة صب عيشة للماء على زوجها موح الزيتون لينهض من نومه ويذهب للبحث عن عمل. وصورة ضرب موح الزيتون للمتعصب بالعصا التي كان يتوكأ عليها. وقمع الشرطة التونسية للطلبة المنددين بنكران الرئيس بورقيبة لحركة التحرير الفيتنامية.

تبرز هذه الأمثلة وغيرها كثير أن تيمة العنف تنتشر في ثنايا نسيج أحداث المسرحية. ونكاد نجزم بأن العنف في جدارية"فلسطين مغدورة" يتصف بالشمولية وبأنه ملازم للوضعية الاستعمارية ولعملية التحرير على حد سواء.

ومن صور العنف الأساسية تلك المشاهد التي تمثل "أعمدة"[2]حكاية التاريخ الفلسطيني أو سلسلة مشاهد"الثورات والحروب" التي صنعت هذا التاريخ وشكلت مادة مشهد الفتن الدينية، ومشهد صراع الديكة ومقابلة الملاكمة، ومذبحة دير ياسين، ومذبحة تل الزعتر ومادة مشهد العدوان الثلاثي على مصر، ومشهد حرب 05 جوان 1967 اللذين يوسعان أحداث المسرحية لتشمل أجزاء من التاريخ المصري تتقاطع مع ملحمة المقاومة الفلسطينية.

[1]-Erwin Piscator, Post-scriptum au théâtre politique, op.cit, p60.
[2]- Dario Fo, le gai savoir de l'acteur, op.cit. P131.

إن اختيار كاتب ياسين لهذه السلسلة من مشاهد"الحروب والثورات" واتخاذها أعمدة في ترتيب وتنظيم مادة حبكة المسرحية يكشف عن فهم كاتب ياسين العميق لحركة التاريخ الفلسطيني. و من جهتها تبرز أشكال مسرحة مشاهد"الثورات والحروب" التي كان اللاحق منها مختلفا عن السابق، و استعمل في تشكيلها الجوقة والحوار والسرد والمحاكاة عن ملامح إبداع مسرحي يستلهم جمالياته وشعريته من الثقافة الشعبية. وهكذا ابتعدت مشاهد"الثورات والحروب" عن تكرار بعضها البعض، وصارت بفضل شكل كتابتها المسرحية المبدعة تنويعات للأزمات الدورية في حكاية التاريخ الفلسطيني يستقبلها الجمهور بوصفها أزمات وحسب في المسار الطويل لحركة التحرير، ينظر إلى الموقف الدرامي الذي نشأت عنه أو بالعكس نشأ عنها على أنه مجرد لحظة عابرة. وهذا منشأ الروح الساخرة وحس الغروتسك في هذه الكوميديا السياسية"فلسطين مغدورة" التي ترى في مآثر "الثورات والحروب" معركة ديكة أو مقابلة في الملاكمة. و المفارق في الأمر أن كاتب ياسين لا يقدم المأثرة في صورة كناية فقط بل يقدمها في صورة تسلية الغوغاء[1] في التراث الشعبي العربي.

من الناحية الدراماتورجية؛ فإن كاتب ياسين وهو يركز التاريخ في هذا الضرب من الفعل يكون قد أعطى مسرحية"فلسطين مغدورة" ذات البنية الإبسودية•حركتها الجوهرية. وهذا يعني أنها حلقية المشاهد، و لا تتصف بجوهر متطور عن بداية تتوسطها ذروة تنتهي بحل كحال المسرحية ذات البنية المغلقة، فهي بالأساس عبارة عن سلسلة من المصادمات التي ميزت التاريخ الفلسطيني المفتوح على صدامات أخرى.

---

[1]- جاء في تفسير الغوغاء أنه من يحضر المناطحة بالكباش والمناقرة بالديوك. أنظر:
هادي العلوي، المستطرف الجديد- مختارات من التراث. الطبعة الثانية. مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي.دمشق.د.ت. ص128.

•- المسرحية الابسودية – في رأي أرسطو- هي التي تتكون من أحداث لا تتصل ببعضها البعض على أساس من الحتمية أو المحتمل، ومن ثم نقول مسرحية"حلقية المشاهد".أنظر:

- دكتور إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د.ت. دار الشعب القاهرة ص68.

يتحقق نمو الفعل في جدارية"فلسطين مغدورة" ذات البنية الابسودية بفضل اصطدام الحلقات المشهدية ببعضها البعض. و يغدو نمو الفعل المترتب عن هذا الاصطدام عامل كشف عن الاستمرار في الحركة في المشاهد المسرحية المنقطعة عن بعضها البعض الشيء الذي نعتبره تناقضا في حد ذاته ولكنه تناقض جدلي.

3.2.4- الشخصية

يعرف هوبرت هفنر الشخصية بأنها:"مادة الحبكة"[1]. ولما كانت الشخصية كذلك؛ فإن دراستنا لشخصيات مسرحية "فلسطين مغدورة" سوف:"تنطلق مما يظهر، أي من السلوك الملموس الذي تتخذه الشخصيات إزاء بعضها البعض، والمعطى في الحكاية"[2].

من الناحية المنهجية سنتبع في دراستنا الإجراءات التي وضعتها آن ابرسفيلد لدراسة الشخصية في المسرحية، والتي يأتي على رأسها:"تحديد المكانة العاملية للشخصية"[3]، ثم:"تحديد الاستبدالات أو بالأحرى المجموعات الاستبدالية التي تنتمي إليها الشخصية"[4]، وأخيرا:" وضع خارطة جزئية للسمات المميزة للشخصية ليس فقط بالنسبة إليها ذاتها، وإنما(...) في علاقات اتصالها(conjonction) وتقابلها بالشخصيات الأخرى"[5].

يتلخص الموقف الدرامي العام لمسرحية"فلسطين مغدورة" بإيجاز في الصراع الذي يدور حول أرض فلسطين، فما هي القوى والشخصيات التي انخرطت في هذا الصراع؟ وكيف تأثرت به أو أثرت فيه؟

لقد تعددت هذه القوى والشخصيات ما بين قوى أمبريالية، ودول وشعوب، وقوميات وديانات وطبقات وجماعات وأفراد، ورجال ونساء وشباب وطلبة يختلفون في المصالح والمشارب والنزعات والإيديولوجيات.

---

[1]- هربرت هفتر، في" مقالات في النقد الأدبي"، د. إبراهيم حمادة ، دارالمعارف، القاهرة1982.ص118.

[2]- Manfred wekfert, La mise en scène dans le théâtre amateur, L'arche, paris 1971. p 45.

[3]- آن ابرسفيلد، قراءة المسرح،س.ذ،ص168.

[4]- المرجع نفسه، ص169.

[5]- المرجع نفسه،ص170.

ولما كان الصراع المركزي في مسرحية"فلسطين مغدورة" يدور حول الأرض، فإن المصلحة تقتضي من كل القوى والجماعات والأفراد إما الانخراط في الفعل الذي يسعى لاستعمار أرض فلسطين، وإما الانخراط في الفعل الذي يناقضه أي حركة تحرير فلسطين.

فبالنسبة للفعل الأول الذي يتمثل موضوعه في استعمار فلسطين وإقامة دولة إسرائيل على أرضها انخرطت فيه على وجه الخصوص شخصيات الربي أو حاخام فلسطين الكبير، وموسى الكناس، وموشي دايان، واليهود المتبنين للموضوع، وشغلت مجتمعة موقع ذات الفعل. ويعارضها في مسعاها لإقامة دولة إسرائيل طاقم كامل من القوى والشخصيات يتقدمهم محمد الزيتون وزوجته عائشة، والرئيس جمال عبد الناصر، والفلسطينيون والعرب الذين يشخصون في الكثير من الأحيان تحت مسمى الجماعة.

هذا الطاقم الذي يشغل موقع المعارضة للفعل الذي يستهدف احتلال أرض فلسطين سيتحول إلى ذات في إطار الفعل المناهض له والذي يكون مداره وموضوعه تحرير فلسطين.

حظي الفعل الأول منذ البداية بدعم الامبريالية الانجليزية ثم الفرنسية ثم الأميركية فيما بعد، وافتقد الفعل الثاني دعم القوى العالمية. حاول مفتي فلسطين دون جدوى البحث عن مساعدة من هتلر، وهي خطوة نراها من منظور السياسة والضمير الأخلاقي والأدب تدخل في نطاق ما " يعيب الشكل الجمالي" [1]لقصة التحرير.

تقوم البنية العميقة لمسرحية"فلسطين مغدورة" على تنافس نموذجين مفاعلين، موضوع نموذج أحدهما استعمار فلسطين، وموضوع الثاني تحريرها. وإذا كان محمد الزيتون يشغل ذات الفعل في النموذج الثاني؛ فإن موسى الكناس يشغل ذات الفعل في النموذج الأول الذي ينافسه. وهناك تشابه كبير في السمات المميزة للشخصيتين، فكلاهما تستحضران شخصية

[1]- يعود هذا التعبير إلى الفيلسوف الألماني تيودور أدورنو، وجاء في إطار تعليقه على قول جان بول سارتر:"لا احد سيفترض لحظة أنه يمكن كتابة رواية جيدة في مدح معاداة السامية" يضيف عليه أدورنو:" ولكن كذلك ليس في مدح محاكمات موسكو". أنظر:
Theodor Adorno, Notes sur la littérature, Flammarion 1984, paris. P296.

جحا في التراث العربي الإسلامي، وفي التراث الأدبي والمسرحي لكاتب ياسين، خاصة عمليه المسرحيين:"غبرة الفهامة" و"محمد ارفد فاليزتك". ويبدو أن فكرة وجود جحا "ا" وجحا "ب" تعود إلى فترة تأليف هذه الأخيرة. جاء في حديث لكاتب ياسين:" لخلق شخصية محمد لجأت حالا إلى "غبرة الفهامة" يعني إلى شخصية جحا (...) في البداية، وبتجاوز للتنظيم، وقبل خلق محمد الزيتون، اتخذنا محمد ألف ومحمد باء، وفي النهاية وقع الاختيار على محمد الزيتون. الشيء الذي يوحي بماوتسي تونغ ولكن بطريقة بعيدة كثيرا"[1].

عمليا عاد كاتب ياسين في مسرحية "فلسطين مغدورة" إلى الخيار الذي كان قد تخلى عنه، فشخص جحا ألف وجحا باء في شخصيتي محمد الزيتون وموسى الكناس.

والشخصيتان لا تشتركان في الشخصية المرجعية وحسب بل تشتركان في كونهما جارين ونقابيين ورفيقين لا يفرق بينهما إلا نزاعهما حول اسم الدوار الذي يسكنانه بمعنى فلسطين. وهذا منشأ تميزهما واختلافهما وتكونهما كذاتين لفعلين يناقض أحدهما الآخر في حكاية المسرحية.

إن مسرحية "فلسطين مغدورة" لا تتضمن درامات فردية أو عائلية إلا إذا رأينا في مشاهد الحياة العائلية لمحمد الزيتون مع زوجته عائشة التي تعكس من ناحية حياة الفقر التي يعيشانها، وعلاقات حسن الجوار السائدة بينهما وبين موسى الكناس من ناحية أخرى، شيئا من الدرامة. لكنها مع ذلك تظل دراما عالم صغير ضمن عالم أكبر يحدد سماته الأساسية ما يسميه كارل ماركس"الكتابة الاقتصادية" لمرحلة تاريخية تعرف بأنها أعلى مراحل الرأسمالية تسمى الامبريالية.

ونحن عندما نقرأ ما بين سطور المسرحية نرى أن الحدث التمهيدي في حكاية خلق وطن قومي لليهود على أرض فلسطين هو حدث اختلاق عودة النبي موسى، وكان من تدبير

[1]- marie Elias, le théâtre de Kateb Yacine, op. cit. p264,

الحاخام الذي يقرر مع التاجر فرض رسم على كل من يرغب في زيارة النبي موسى الكناس في الكنيس الذي يشرف عليه.

يعين هذا الحدث بصفة ملموسة ارتباط فكرة استعمار فلسطين بالبحث عن الثروة ومراكمة الرأسمال قبل ارتباطها بالعقيدة اليهودية وبالصهيونية أو بالأحرى يظهر علاقة الارتباط الوثيقة بينهما.

يقول كارل ماركس في كتابه"رأس المال": "التراكم، التراكم، تلك دعوة موسى والأنبياء كافة. إن الصناعة تقدم المادة التي تتراكم عن طريق الادخار. هكذا يقول آدم سميث في "ثروة الأمم". لذا لا بد من الادخار وتكديس الثروات، لا بد من تحويل أكبر نسبة ممكنة من القيمة الفائضة أو الإنتاج الفائض إلى رأس مال. التراكم من أجل التراكم، والإنتاج من أجل الإنتاج، هذه هي الصيغة التي عبر بها رجال الاقتصاد السياسي الكلاسيكيون عن الرسالة التاريخية لعصر الرأسمالية"[1].

ولضمان الاستمرار في الإنتاج من أجل الإنتاج، وتحقيق المزيد من التراكم، لا بد من رفع وتيرة الإنتاج أكثر فأكثر، والبحث عن أسواق لتصريفه. وقبل كل هذا –أو معه– لا بد من ضمان مصادر المادة الأولية. وهكذا في النهاية تدفع الدورة الاقتصادية للرأسمالية نحو البحث عن أراض للاستعمار.

منذ البداية إذن يكون كاتب ياسين قد أودع في الشخصية التي تمثل ذات الفعل في المسرحية حافز التراكم. وهذا الحافز هو الذي يدفع الرأسمالية في طورها الامبريالي ممثلة في مقدمة المسرحية بشخصية التاجر إلى مباركة عودة النبي موسى ما دامت تجني من ورائها ربحا وفائدة. إنها طريقته في تقديم الشخصية المسرحية في علاقة ارتباط بالعالم التاريخي في كليته. وهو يميز في مقدمة المسرحية بين التراكم بمنظور آدم سميث الذي

[1]- إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1971.ص66-67.

يستند إلى حقائق التاريخ ومعتقدات الديانة اليهودية والتراكم بمفهوم ماركس في كتاب "رأس المال".

لقد فرض الربي دور النبي موسى على موسى الكناس في مسرحية عودة النبي موسى– إذا اعتبرناها مسرحية داخل المسرحية– واستمر في أدائه إلى أن اكتشف أن عصا مكنسته لا تحمل أية قداسة لما رأى الربي يضرب بها اثنين من حراس الكنيس كانا يدخنان الحشيش ويشربان الخمر بداخله. وأدرك أن حكاية النبوة تمثيل كاذب، فأخذ منه العصا، وانهال عليه ضربا وهرب.

إن وضع مسافة بين شخصية الربي و شخصية موسى الكناس لا يعني أنهما مختلفتان في الموقف من موضوع إقامة وطن قومي لليهود في فلسطين. هذا ما سيتأكد لاحقا في المسرحية. ربما يختلفان في التبرير الأخلاقي للاستعمار وفي الموقف من الخرافة التلمودية المتعلقة بالأرض الموعودة.

كل هذا جائز؛ فالحركة الصهيونية كحركة قومية تتميز بتركيبة متناقضة تجمع في داخلها تعددا عرقيا وطبقيا وفكريا واضحا، فهي تضم المتدين والعلماني، واليساري واليميني، والبورجوازي والعامل، والغربي والشرقي، وغير ذلك من عناصر التناقض.

وإدراكا من كاتب ياسين لهذا التناقض وضع أكثر من ذات للموضوع، فقد شغل هذا الموقع في البداية الربي الكبير في فلسطين، ثم صار يشغله الربي وموسى الكناس معا، وعندما تطور الفعل في المسرحية إلى "سلسلة من الثورات والحروب" تركزت ذات الفعل في شخصية الجنرال موشي دايان أساسا.

و من بين الشخصيات الثلاثة يبدو أن شخصية موسى الكناس هي الأقرب إلى تمثيل الشعب اليهودي. لقد ركز كاتب ياسين علاقة الشعبين ببعضهما البعض بعد حدث استعمار فلسطين في الحرب. فلا مكان لإسرائيل في وجود فلسطين، والعكس، لا مكان لفلسطين في

وجود إسرائيل. ويمسرح ذلك كاتب، مرة في شكل معركة بين ديكين، ومرة في شكل مقابلة في الملاكمة. ومنح دور الديكين والملاكمين إلى كل من موسى الكناس ومحمد الزيتون.

و تقابل شخصية موسى الكناس في قصة التحرير شخصية محمد الزيتون، وهي الشخصية الأقرب إلى تمثيل الشعب الفلسطيني، وتشبه في ملامحها العامة شخصية موسى الكناس وبالأخص في انتمائها الطبقي، وفي وظيفتها الدرامية.

و كان أول حدث يسجل دخول محمد الزيتون معترك الأحداث في المسرحية هو حدث اتهامه بسرقة حمار الربي، وهو حدث ورطه فيه جاره ورفيقه موسى الكناس. وبعده تتوالى الأحداث التي أقحمه فيها الابتداء في تنفيذ مشروع إقامة دولة إسرائيل في فلسطين. وإذا كانت المشاهد الأولى من المسرحية مجرد مشاهد تمهيدية لما ستشهده المسرحية من مصادمات فيما بعد، ودارت في مجملها حول عملية اختلاق الربي لحكاية عودة النبي موسى متجسدا في شخصية موسى الكناس؛ فإن سير الفعل الدرامي نحو التطور والنمو سيعرف انخراط محمد الزيتون في حركة يتبادل فيها الفعل ورد الفعل مع موسى الكناس الذي يكتشف أنه صهيوني، ويواجه نشاطات الربي الاستيطانية والحسابات الطبقية الضيقة للإقطاع الفلسطيني والأخطاء السياسية للمؤسسة الدينية المضرة بمسيرة النضال الفلسطيني.

وشيئا فشيئا يأخذ الصراع شكل مسلسل من الحروب الفلسطينية العربية الإسرائيلية يخوضها محمد الزيتون ممثلا للشعب الفلسطيني أو سلسلة من المذابح يتعرض لها الفلسطينيون ويكون محمد الزيتون شاهدا عليها.

ونستطيع أن نعد من مظاهر تمايز واختلاف هاتين الشخصيتين المركزيتين المتشابهتين، لكن غير المتماثلتين، اختلافهما في مدى وقوة الحضور في الفضاء الدرامي للمسرحية. فموسى الكناس ظهر مبكرا في الفضاء الدرامي وانسحب مبكرا أيضا. غير أن محمد الزيتون الذي تأخر في الظهور في الفضاء الدرامي وفي الانسحاب منه كان حضوره أقوى، فتضاده

شمل عددا أكبر من الشخصيات، وامتد لفترة أطول. فهو قد تضاد أساسا مع شاغلي مكانة الذات في النموذج المفاعلي المقابل وداعميهم، يتقدمهم المندوب السامي البريطاني في فلسطين، وتضاد مع الشخصيات المفترض أنها من فضائه الدرامي كالمفتي الذي لم يفعل شيئا لحماية أراضي الفلسطينيين من نهب المستوطنين المنظم، وتضاد مع الشخصيات التي غادرت الفضاء الدرامي الذي كانت تشغله إلى جانب محمد الزيتون وأصبحت عدوة كالملك عبد الله. و كان في عداد القوة المقابلة للزعيم العربي الذي وإن كان ينتمي مثله إلى الفضاء الدرامي نفسه، فإنه– بوصفه زعيما غير ديموقراطي– لا يترك للمواطن العربي غير أن يكون إما قاصرا[1] كمحمد الزيتون، أو خاسرا[2] كالتاجر بودينار.

غير أن كل هذا الحضور لا يمنح الشخصية تلك الصلابة التي نجدها في شخصيات مسرحيات الطور الأول التراجيدية لأن المواقف الدرامية التي تنخرط فيها لا تتمتع بخاصية ما يسميه جان بول سارتر "المواقف القصوى"[3]، وهذا لكثرة الأماكن والأحداث في المسرحية التي لا تنخرط فيها بالضرورة، فتلامسها فقط أو تبقى خارجها وكل ذلك يتسبب في البعد وينقل إلى موقف التأمل المقابل الذي ينتمي إلى النوع الملحمي.

و بمقارنة شخصية محمد الزيتون بشخصية موسى الكناس نجد أن هذه الأخيرة حتى في المواقف التي تكون فيها هي ذات الفعل تبدو في حركتها مذعنة في أغلب الأحيان لإرادة الامبريالية والصهيونية.

نستشف من كل هذا أن علاقة محمد الزيتون بالأحداث المسرحية تعكس في المجمل حالة اتصال بين الذات والموضوع تقطع بحالات انفصال بينهما تظهر من خلال اضطلاعه بدور المعلق أو الشاهد على الأحداث في هذه المرحلة أو تلك من مراحل المسرحية.

[1]- كاتب ياسين، فلسطين مغدورة، س.ذ. ص51.
[2]- المصدر نفسه، ص44.
[3]- Jean Paul Sartre, un théâtre de situations, op.cit. p20.

وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن بناء شخصية محمد الزيتون يحمل في تكوينه"ذات الشكل الملحمي"[1].

تذكرنا الكيفية التي توضع بها شخصية محمد الزيتون ضمن حركة المقاومة والتحرير، والصيغة التي يتطور بها فعله ويطور الفعل العام للمسرحية بنموذج "البطل الذي يضرب". وتعبير البطل الذي يضرب تعبير أطلقه الناقد الألماني والتر بن يامين لدى حديثه عن المسرح الملحمي. فـ"المسرح الملحمي–حسب والتر بن يامين– هو مسرح البطل الذي يضرب. البطل الذي لم يضرب لن يصير مفكرا"[2].

وقد حملت شخصية محمد الزيتون شيئا من فكر "الرجل الذي يضرب" يقربها من شخصية الحكيم – وهي شخصية يراها الناقد الهنغاري جورج لوكاتش"شخصية ليست تراجيدية"[3]– وتحيل بالنسبة للكاتب على ماوتسي تونغ. ومن منظور هذه الشخصية المادي الجدلي يعرض أجزاء من سيرتها التاريخية ضمن التاريخ الفلسطيني العام في علاقته بتاريخ الرأسمالية العالمية في مرحلتها الامبريالية.

ولا تنحصر المعالجة المادية الجدلية في موضوع المسرحية بل تعدته إلى العناصر الدرامية الأخرى، ومن بينها على وجه الخصوص بناء الشخصية.

من الأمثلة الحية على البناء الجدلي للشخصية طريقة بناء شخصية موسى الكناس. إنها تجسد الشعب الإسرائيلي ولكنها منذ البداية ابتعدت عن الربي الذي يمثل ذات الفعل في اختلاق قصة عودة النبي موسى التي تؤسس لقصة حق إسرائيل في إقامة دولة قومية على أرض فلسطين. وهذا الابتعاد لا يعني أنه يعارض المشروع مثلما سيظهر لاحقا. فلما تعلق الأمر باسم البلد الذي يسكن فيه رفض أن يسمى فلسطين كما يريد محمد الزيتون وأصر على أن يكون إسرائيل.

---

[1]- Peter Szondi, Théorie du drame moderne, op.cit, P11.

[2]- Walter benjamin, Essais sur Brecht, op. cit. P47.

[3]- جورج لوكاتش،تاريخ تطور الدراما الحديثة، س.ذ .ص286.

وعندما اندلعت أعمال عنف بين الفلسطينيين والإسرائيليين انتابه الخوف من أن يحسبونه عربيا، ومن جهته طلب محمد الزيتون من موسى الكناس أن يضربه حتى لا يحسبه العرب يهوديا[1].

ثم إن موسى الكناس لا يدفع عنه صفة الصهيوني التي وصفه بها محمد الزيتون، وينحي باللائمة على الربي عندما يقول له:"صار هكذا استعمرتوني"[2].

تشير هذه العلامات أو الملامح إلى أن شخصية موسى الكناس أبعد من أن تكون مسطحة بل كانت شديدة التركيب والتناقض، وتحمل في ذاتها شيئا من شخصية ضدها وهو هنا شخصية العربي مثلما تحمل شخصية محمد الزيتون شيئا من شخصية ضدها اليهودي[3].

وفي الحقيقة فإن وصف التركيب المتناقض ينسحب على البناء الاجتماعي كله، فوجود أكثر من ذات لموضوع استعمار فلسطين يعكس حالة الانقسام في المجتمع الإسرائيلي، في مقابل ذلك يربك انتقال بعض القوى العربية إلى صف الأعداء حركة 'التتابع الروائي" في قصة المقاومة، ويضع على المحك "شرعية الرواية الكاملة"[4].

3.2.5- الجوقة

الجوقة جزء أساسي من بنية المسرح اليوناني إلا أن وظيفتها البنيوية انحسرت مع مرور الوقت واستعيض عنها في المسرح الكلاسيكي الفرنسي بشخصية الصديق أو كاتم الأسرار، أو- في القليل النادر- بالمونولوج. إن الكتابة المسرحية لكاتب ياسين تذهب عكس ما درج عليه المسرح الكلاسيكي الفرنسي، فهو عندما يستخدم مونولوج لخضر الطويل في مسرحيته

---

[1] -كاتب ياسين، فلسطين مغدورة، س.ذ. ، ص29.

[2] - المصدر نفسه. ص32.

[3] - تلاحظ جاكلين أرنو أن" الكاتب العربي الوحيد من المغرب(تقصد المغرب العربي) الذي تحدث عن اليهود بصداقة هو كاتب ياسين(...) في"حرب الألفي سنة" يتحالف موسي ومحمد ضد المتعصبين في الجهتين. سمعت بعد أحد عروض المسرحية في باريس في سبتمبر1975 شابة إسرائيلية جاءت لتعلن للممثلين بأنه يمكنهم القدوم للعب في تل أبيب في مسرح أعتقد لليسار المتطرف".أنظر:
- jacqueline Arnaud, recherches sur la littérature maghrébine de langue française :le cas de Kateb Yacine, t2. Op.cit. p.395.

[4] - إدوارد سعيد، تمثيل التابع والمحاورون الأنتروبولوجيون، س.ذ. ص.38.

التراجيدية "الجثة المطوقة" يعي تماما أنه بذلك يخرج عن تقاليد الكلاسيكية:"لما بدأت مسرحية "الجثة المطوقة" بدأتها بمونولوج الأخضر المحتضر. هذا المونولوج وعر جدا. لو كنت أتبع الطريقة الكلاسيكية كان هذا المونولوج سيقلع"[1]. واستخدم بالإضافة إلى المونولوج الجوقة على الطريقة اليونانية.

لطالما اعتبر استخدام الجوقة أحد مظاهر التجديد في مسرح كاتب ياسين ولكن تناول هذا الجانب البنيوي في مسرحه عندما لا يبنى على قراءة دقيقة للنص قد يوحي بأنه كان استخداما عرضيا، وهو بالتالي لا يحمل أي بعد تجديدي.

في هذا الإطار استوقفني ما كتبته الباحثة ماري إلياس في أطروحتها باللغة الفرنسية التي تحمل عنوان:"مسرح كاتب ياسين" عن وظيفة الجوقة في مسرحية"الجثة المطوقة". فاعتمادا على الإرشادات المسرحية تحدد ماري إلياس وظيفة الجوقة في " ترديد مقاطع الأخضر والشخصيات الأخرى" ثم تضيف بعد ذلك بقليل" لكن تبقى الجوقة شاهدا وفاعلا بوصفها ممثل"الأغلبية الصامتة". وتختم بتقرير أنه:" وحدهما مشهدا السجن والمذبحة هما المشهدان اللذان تعبر فيهما الجوقة"[2].

إن هذا الاستنتاج غير دقيق، ويتعارض مع الوقائع الواردة في نص المسرحية. فالجوقة لم تظهر إلا في مشهد السجن، وهو مشهد يأتي متأخرا عن مشهد المذبحة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، إذا كان دور الجوقة في مشهد السجن يجمع بالفعل بين الإيماء والحركة وترديد المقاطع الأخيرة للأخضر والشخصيات الأخرى – وليس ترديد المقاطع فقط–، فإن دورها سيتطور في المشهد الذي يعقبه، وهو مشهد احتضار **لخضر**، إلى المشاركة في الحدث المسرحي. وسنعرف بفضل هذه المشاركة التركيبة الاجتماعية للجوقة.

يقول قسم الرجال للرفيقات من النساء اللواتي يقابلنه:

---

[1]- الشريف الأدرع، وجوه وأقنعة: حوارات وكتابات في المسرح،س.ذ. ص15.

[2]- Marie Elias, le théâtre de Kateb Yacine, op.cit.p55.

" نحن آخر الفلاحين

الذين قدموا قرابين على هذه الأشجار"[1].

يكون هذا في المسرحية سابقا للدعوة التي توجهها الجوقة لمناضلي حزب الشعب:

" لا تتركوا معاقلكم

إن ساعة المعارك ما تزال بعيدة"[2].

يعقب دعوة الجوقة مباشرة انسحاب المناضلين إلى الجبال، فهناك سيقدم لهم الفلاحون الملاجئ، وسيعيدون تجميع قوتهم ليعودوا أكثر ضراوة. وينزل الستار بينما صوت الجوقة"يدمدم من بعيد:

"لا تغادروا معاقلكم"[3].

شتان بين القول بأن الجوقة تمثل "الأغلبية الصامتة" وبين مجريات الحدث المسرحي الذي يبرز أن فعلها متمم للفعل العام للمسرحية، وعليه، فإن وظيفتها البنيوية أساسية في المسرحية وليست عرضية.

ما يمكن قوله أن استخدام كاتب ياسين للجوقة سيتطور أكثر في المسرحية الكوميدية "غبرة الفهامة" وفي المسرحية التراجيدية"الأجداد يزدادون ضراوة" وسيزداد حضورها ومشاركتها في الحدث الدرامي.

يعكس هذا التطور في توظيف الجوقة تغيرا في النظرة إلى دور الجماعة في المجتمع، وفي النظرة إلى الفرد الذي لم يعد هو المركز، خاصة في مسرحيات الدور الثاني السياسية ذات الموضوع التاريخي و الطابع الملحمي.

---

[1] - كاتب ياسين، الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة، ترجمة ملكة أبيض العيسى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت1979، ص 83.

[2] - المصدر نفسه ص85.

[3] - المصدر نفسه. ص96.

لن نكرر هنا الحديث عن الدور الذي لعبته التجربة الفيتنامية في استعادة كاتب ياسين لروح الإبداع الدرامي، لكننا لا نود القفز على ما استرعى انتباهه في الثقافة الفيتنامية، وذكره بأغانينا الشعبية. يقول كاتب ياسين بهذا الصدد:" اكتشفت لدى الشعب الفيتنامي مسرحا ملحميا قديما يعتمد على الغناء(...) أثر في ذلك كثيرا ولاحظت أن شعبنا مثل الشعب الفيتنامي يحب الغناء، ولهذا سعيت إلى أن أجعل منه عنصرا أساسيا في المسرح"[1].

وعندما نعلم أن الجوقة والنشيد بالنسبة للمسرح اليوناني والروماني– وإن كان دور الجوقة بدأ ينحسر في الأخير– يعنيان الشيء نفسه؛ فإن ما نبهته إليه التجربة الفيتنامية بكلمات أخرى هو أهمية الجوقة وشكل المسرح الملحمي.

وهكذا تصبح الجوقة والغناء عنصرا طاغيا في مسرحيات الدور الثاني التي تشكل مسرحية "فلسطين مغدورة" واحدة من مسرحياته. نحن لا ندعي أن سيادة البنية الجوقية على مسرحيات الدور الثاني يعود إلى التأثير الفيتنامي أو إلى الشعر الملحون وحدهما، فهناك تجارب مسرحية عالمية لا ينكر كاتب ياسين أنها تشترك مع مسرحه في استعمالهما للأغنية وفي الطابع السياسي كتجربة برتولت بريشت، ويمكن أن نضيف أيضا تجربة إروين بيسكاتور. هذا بالنسبة للتجارب العالمية التي تأثر بها، أما بالنسبة لتجربتنا المحلية فلا ينبغي أن ننسى أن مسرحنا قد نشأ وترعرع في كنف الغناء بشهادة ممارسيه ونقاده[2]. وكان رواده الثلاثة علالو وباشتارزي وقسنطيني، فضلا على أنهم كتاب مسرح وممثلون ومخرجون، كانوا مغنين، وعازفين، وكتاب كلمات. ويعتبر رشيد قسنطيني في رأي رشيد بن شنب:"شاعرا ذا موهبة لا جدال فيها".

---

[1] - الأدرع الشريف، وجوه وأقنعة، س.ذ.ص21.

[2] - منهم على وجه الخصوص المسرحي مصطفى كاتب والناقد رشيد بن شنب. أنظر في الموضوع:
- مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، س.ذ. ص56-57.
-Rachid Bencheneb, Allalu et les origines du théâtre algérien, op.Cit, p29-37.
- Rachid Bencheneb, Rachid Ksentini(1887-1944) le père du théâtre algérien, op.cit.

وليس صدفة أن يستند كاتب ياسين في مسرح الدور الثاني الذي يمثل بالنسبة إليه العودة إلى أحضان جمهوره بالجزائر، على استلهام فن تأليف المسرحية الشعبية عند رشيد قسنطيني القائمة على الحبكة المفككة واستخدام الأغنية.

وإذا كان جورج بانو Georges Banu يرى جواز قلب تصريح بريشت القائل بأن فن كارل فالنتنCarl Valentin يمتلك شيئا آسيويا، ليصبح من الممكن القول إنه من أجل قراءة فن كارل فالنتن يجب الاستناد إلى النموذج الصيني، فإننا نحن أيضا نرى أنه لفهم المنطلقات الحقيقية التي جعلت كاتب ياسين يستوحي تجربة قسنطيني يجب أن نضعها طباقيا مع تجربة برتولت بريشت – ومع تجارب أخرى– الذي يدرج مسرحياته ضمن تقاليد المسرحية الشعبية[1].

ستعمل إذن جميع هذه العناصر ذات المصدر اليوناني، أو الفيتنامي، أو الألماني، أو المحلي طباقيا مع بعضها البعض، وضد بعضها البعض على ولادة مسرح سياسي يستند على بنية جوقية.

قبل أن نحدد البنية الجوقية لمسرحية "فلسطين مغدورة" نحاول أن نرى ما الذي يؤلف الجوقة ويعطيها تركيبها الملموس.

يستخدم نص الإرشادات المسرحية عموما كلمة المجموعة، وأحيانا اسم الجمع المفرد العرب أو اليهود، أو الشعب، وأحيانا أخرى يستخدم اسم فلسطين أو إسرائيل أو تعبير شعب فلسطين، وعرب فلسطين أو تعبير شعب إسرائيل، وسلاطين وأمراء العرب، والشعب الخدام، يستخدم كل هذه الكلمات والأسماء و التعابير للدلالة على الجوقة. ويستخدم كلمة فرد وأفراد للدلالة على رئيس الجوقة.

[1]-Bertolt Brecht, écrits sur le théâtre, l’arche 1967, paris, p472.

وتعود هذه الفوضى في استعمال المصطلح إلى كون النص في الأصل هو نص دونه أعضاء الفرقة للحاجة أو للتداول الضيق، ويحتاج عند التفكير في طباعته ونشره إلى إعداد يراعي تقنيات الكتابة المسرحية كما فعلت زبيدة شرقي التي قامت بتحرير المجموعة المسرحية"جزارة الأمل" لتنشر من قبل منشورات لوسوي.

وقد قمنا بمقارنة المقاطع المسرحية أو الفلاشات التي تتكرر في مسرحية"فلسطين مغدورة"، وفي أعمال المجموعة المسرحية"جزارة الأمل" حتى نتأكد من تركيب الجوقة.

أما بالنسبة لوظيفة الجوقة فتتمثل بالأساس في النشيد و الغناء، وبالغناء افتتحت جوقة اليهود المسرحية، وبه أيضا اختتمتها جوقة الشعب الخدام. ويكون غناء الجوقة في الغالب فرديا وجماعيا، ونادرا ما يكون جماعيا فقط.

غير أن وظيفة الجوقة لا تتوقف عند الغناء فقط، بل تشارك في الحوار أيضا. حوار الجوقة بصفة عامة يقوده رئيسها، ويكون معها ومع الشخصيات الأخرى إذا ما تطلب الموقف الدرامي ذلك، وقد يكون مع الجوقة المقابلة.

قلنا في فقرة سابقة إن الأجزاء أو الوحدات المسرحية أو الوحدات الدرامية لمسرحية"فلسطين مغدورة" هي عبارة عن "**ومضات**"، يعني أنها وحدات ومشاهد مسرحية تميل إلى الإيجاز والاختصار. وتشترك في ذلك الأجزاء الجوقية والأجزاء الحوارية على حد سواء. ففي بعض الأحيان لا يتعدى الجزء الجوقي إنشاد نشيد مثل الجزء الذي يؤدي فيه شعب فلسطين نشيد تل الزعتر، والجزء الذي يؤدي فيه الشعب الخدام نشيد الأممية.

ولئن كان كاتب ياسين كثير التأكيد بان استخدامه للغناء إنما جاء استجابة لذوق الجمهور، فإن ذلك لا ينفي مطلقا أن الجوقة والغناء في مسرحه عامة، وفي"فلسطين مغدورة"خاصة له وظيفة دراماتورجية تتمثل في كسر الإيهام لدى الجمهور، وخلق حالة من التبعيد تسمح له بالتفكير في الأسباب التي تحرك ما يجري من أحداث على خشبة المسرح

ومقارنة ذلك بما يجري في الواقع. إن وظيفة الجوقة والغناء الأساسية هي قطع استمرارية الحدث، والدفع إلى التفكير، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تضفي الجوقة على شكل الخطاب المسرحي شكلا يجمع ما بين الخطاب الفردي والخطاب الجماعي، والخطاب الشعري الغنائي للجوقة والخطاب النثري الواقعي للشخصيات المسرحية. ويجمع كل ذلك بين لحظات التأمل والتعليق ولحظات التمثيل. وكل هذا يكسب عملية المسرحة تغييرا في زاوية النظر إلى الموضوع يجمع ما بين التقريب والتبعيد، الاندماج والانفصال الضروري للموقف الملحمي.

ويستغل الراوية الملحمي هذا الموقف في التعليق الساخر على الأحداث والشخصيات مستخدما المفارقة أحيانا والغروتسك أحيانا أخرى، منوعا هكذا لهجة وأسلوب التعبير والعرض بطريقة تشعر الجمهور أن كاتب ياسين قد اقتص له من الذين قمعوه، وقهروه واستبدوا به. لقد استحضر له من أجل ذلك شخصية جحا الأثير لديه أو ماوتسي تونغ الذي يشبهه، وقد صار في مسرحية"فلسطين مغدورة" محمد الزيتون، ليكشف عن جوهر الصراع الدائر حول أرض فلسطين، وعن حقيقة القومية العربية أو "الطوبة المخروبة"– كما جاء في المسرحية–، وعن أفعال من"يشينون الشكل الجمالي"، وكل من باعوا فلسطين.

3.2.6– السخرية

السخرية ملمح من ملامح الإبداع الأدبي لكاتب ياسين، واللمسة الساخرة موجودة في رواية "نجمة" وتجسدها على وجه الخصوص شخصية سي مبروك، وموجودة كذلك في أكثر من مشهد من مشاهد رواية"المضلع المرصع بالنجوم". ويمكن اعتبار المسرحية الكوميدية"غبرة الفهامة" بمثابة طباق للمسرحيتين التراجيديتين اللتين ضمهما إلى جانبها سفر "دائرة الانتقام" المسرحي، فضلا عن القصيدة الدرامية "النسر" التي تختتمه.

طرح سؤال على المسرحي دانيال ماكسيمان Daniel Maximin أحد أبرز العاملين مع المخرج جان ماري سيرو عن سبب اختيار هذا الأخير للمؤلفين الذي يسمون مؤلفي التحرير

من الاستعمار، فأجاب:"المسرح الغربي كان آنذاك قضية"الناس فيما بين بعضهم البعض"، مسرح"جلسة مغلقة" فيما بين الناس مثل ما هو عند جان بول سارتر. مسرح كاتب ياسين وإيمي سيزير يأوي شيئا آخر. لديهما الإنسان ليس وحده، العالم حاضر"[1]. نحن نعلم أن جان ماري سيرو قد أخرج خاصة تراجيديات كاتب ياسين:"الجثة المطوقة" في عام 1958، و"المرأة المتوحشة" في 1963، و"الأجداد يزدادون ضراوة" في 1968. وهو لم يجد عند كاتب ياسين"الغذاء الشعري" الذي كان يبحث عنه فقط، بل وجد أيضا حضورا للعالم استحقت بموجبه تراجيديا"الجثة المطوقة" نعت"التراجيدية الملحمية".

وفي هذه التراجيدية الملحمية يرد لأول مرة على لسان الأخضر تعبير التمثيل الهازل في مقابل تصميم الرجل العنيف. يقول الأخضر:

" وأخيرا..أراني أمر على ركام الزمن، حاملا قلبي المحطم الذي يجمع شتات العصور بين جنبيه. وأعود – لا تمثيلا هازلا، بل تصميما وإرادة واعية– أعود الرجل المقاتل العنيف الذي ما زال يدوس الأشباح"[2].

هذا المقطع هو صدى لمقولة كارل ماركس التي سيكررها كاتب ياسين في آخر مسرحية له تحمل عنوان:" البورجوازي غير المتسرول" على لسان الشخصية المسرحية كارل ماركس:

" كارل ماركس: جميع الأحداث والشخصيات التاريخية تتكرر إن صح القول مرتين. المرة الأولى تراجيديا، والمرة الثانية هزليا.

روبيسبيير: توجد مهازل أكثر دموية من الثورات. يكفي تذكر هيتلر وموسيليني"[3].

إن المهزلة والتراجيديا تردان في فكر كاتب ياسين دائما في شكل"وحدة جدلية". هذا من جهة، ومن جهة أخرى، ستتطور حالة الطباق التي وجدت عليها المسرحية الكوميدية"غبرة

[1]- Aimé Césaire et Jean-Marie Serreau : convergences, entretien avec Daniel Maximin, revue d'histoire du théâtre, octobre-décembre 2013-4,n°260, paris, p373.

[2]- كاتب ياسين، الجثة المطوقة، س.ذ. ص44.

[3]- Kateb Yacine, boucherie de l'espérance, op.cit,p562-563.

الفهامة" مع المسرحيتين التراجيديتين "الجثة المطوقة" و"الأجداد يزدادون ضراوة" في السفر المسرحي"دائرة الانتقام" إلى وضع بعض شخصيات أعماله الروائية والمسرحية التراجيدية في الغالب في مواقف ساخرة تضمنتها نصوصه المسرحية القصيرة التي سيدرج بعضها لاحقا في مسرحيات الدور الثاني.

وهكذا يستدعي نجمة و "الجو المشوم" وعلي في سكاتش "العود والحقيبة". و يستدعي الطاهر ونجمة وعلي و"وجه الحبس" في السكاتس الذي أعطاه عنوان:"علي في المغرب مع اللاجئين". ويستدعي الأخضر ومصطفى ووجه الحبس والجد كبلوت في السكاتش الساخر:"حلم داخل حلم".

لاحظ كاتب ياسين الاستقبال الجيد الذي حظيت به هنا في الجزائر المسرحية الكوميدية"غبرة الفهامة" مقارنة بالفشل الذريع للمسرحية التراجيدية"الجثة المطوقة" التي أخرجها للمسرح الوطني الجزائري مصطفى كاتب. "وبدا له- على حد تعبير جاكلين أرنو- أن زمن التراجيديا قد صار متجاوزا: وحدها الكوميديا الساخرة، أو إن تعذر، الهجاء يمكنهما دفع الناس للتفكير في الواقع الذي يعيشونه، والتأثير على المستقبل"[1].

وكان ذلك من عوامل تحول[2] مفهومه للمسرح الذي يغلب عليه التصور المأساوي إلى مفهوم يرى أن المسرح في أساسه تراجيكوميدي وهو ما كان يرفضه رفضا قاطعا غداة لقائه ببرتولت بريشت في باريس[3].

تكشف كتابات كاتب ياسين الساخرة عن طريقته في خلق الوضعيات التي تنطوي على المواقف المثيرة للسخرية. ويمكن استنتاجا من حديثه عن "التمثيل الهازل" في مسرحية"الجثة

[1]- jacqueline Arnaud, recherches sur la littérature maghrébine de langue française :le cas de Kateb Yacine, op.cit,p999.

[2] - جاء الإعلان الصريح عن هذا التحول في النص الساخر"نحات العظام". لقراءته كاملا ينظر:
Kateb Yacine, le sculpteur des squelettes, in « l'œuvre en fragments », op.cit., p268.

[3] - كاتب ياسين(حديث). ينظر: الشريف الأدرع، وجوه وأقنعة، س.ذ.ص11-27.

المطوقة" اعتبار التمثيل المأساوي المضاد له تمثيلا لحدث أولي؛ وذلك بالضبط ما تمثله تراجيدياته.

أما كتاباته ذات الموضوعات الساخرة التي تضم المسرحية الكوميدية "غبرة الفهامة" ومسرحيات الدور الثاني السياسية الملحمية والتاريخية، فتشترك جميعا في تقديم صورة للأحداث والشخصيات التاريخية ضمن حدث عام ثانوي، أي تتكرر للمرة الثانية لتقدم هزليا.

فشخصية جحا في مسرحية"غبرة الفهامة" هي شخصية هزلية بامتياز ليس فقط لأنها عماد مواقف هزلية، بل كذلك لأن كاتب ياسين قد وضعها في سياق تاريخي واجتماعي هو غير سياقها الأولي، لا من الناحية الزمنية، ولا من الناحية المكانية.

وكاتب ياسين عندما يستخدم هذه الطريقة في بناء المواقف الكوميدية الساخرة يخلق ما يسميه جورج لوكاتش"تأثيرات التضاد الهزلي". يقول في مقالته التي تحمل عنوان:"عن المهزلة" ما يلي:" بنقل كائن بشري بعيدا عن وسطه، من وجهة نظر تاريخية، جغرافية واجتماعية، نعطى القدرة على إلقاء ضوء قوي على هذا الوسط الاجتماعي(عند الضرورة كذلك على وضعية الإنسان المنقول إلى هذا الوسط) بواسطة تأثيرات التضاد الهزلي الناشئة عن اتصال مباشر بين عالمين في العادة دون علاقة مباشرة"[1].

إن عالم مسرحية"فلسطين مغدورة" هو برمته عالم يحمل صفة التكرار ما دامت المسرحية تاريخية، غير أن القصة المسرحية حافظت مع ذلك على نظام التعاقب التاريخي للأحداث، وعلى نوع من الحبكة تربط المقاطع ببعضها البعض اقتضتها الرؤية الفكرية للمؤلف.

ما يدخل ضمن الشخصيات والأحداث التاريخية المتكررة أو المنقولة هو، أولا، شخصيتا موسى الكناس ومحمد الزيتون والأحداث المرتبطة بهما، وهي أحداث ذات منشأ تراثي

[1]- Georg Lukacs, Problèmes du réalisme, L'arche, 1975 paris p27.

شعبي، وتعود إلى عالم غير عالم الاستعمار في العصر الحديث الذي أدرجها فيه كاتب ياسين.

ومن الأحداث التاريخية التي تدخل في هذا الباب، ثانيا، الأحداث التي تضمنها المقطع المسرحي الكبير الذي يتناول موضوع اختلاق عودة النبي موسى، وهي أحداث قوامها الهزء من أسس العقيدة الصهيونية ونقدها، ونقد شرعية إقامة وطن قومي لليهود على أرض فلسطين. ويحتوي هذا المقطع في الجوهر على سلسلة من التضادات الهزلية، مثل التضاد بين الوحي والصهيونية، والتضاد بين النبي موسى وموسى الكناس، والتضاد بين الأرض الموعودة في التلمود وأرض فلسطين التي تتدافع عليها وعلى منطقتها الامبرياليات بالمناكب، إلى غير ذلك من التضادات.

ويستعمل كاتب ياسين إلى جانب نقل الشخصيات والأحداث التاريخية إلى خارج سياقاتها التاريخية والاجتماعية والجغرافية لخلق التضاد الهزلي طرقا أخرى مولدة للضحك. نذكر من بين هذه الطرق طريقة تصوير حركة وفعل الشخصيات تصويرا يتسم بتناقض الظاهر والجوهر. ومن الشخصيات التي تحمل طريقة تصويرها هذا التناقض صورة حاخام فلسطين الكبير أو الربي التي جمعت في الظاهر بين التعبد والانخراط في عمليات توطين اليهود في فلسطين، وبين البكاء عند حائط المبكى و التحريض على الحرب واحتلال أراضي الغير بالقوة العسكرية، وبين الحاخامية والملاكمة.

أما من حيث الجوهر فإن شخصية الربي تمثل في الحقيقة شخصية الوكيل الصهيوني للرأسمالية الغربية، وجميع أفعالها ينظر إليها بوصفها أفعال هذه الشخصية التي تلبس قناع الربي.

المفارق في الأمر أنه رغم أن الفعل الممثل قد أظهر أن قصة عودة النبي موسى التي كان الربي ذات الفعل فيها هي قصة كاذبة لكنها شكلت مع ذلك منطلق استعمار فلسطين،

لا لشيء إلا لأنها في منظور"شرعية القص" الامبريالية تظل ضرورية، حتى و لو أنها في نهاية المطاف ليست إلا"مهزلة دموية"مثلها في ذلك مثل النازية والفاشية – اللتين ولدتا أيضا من رحمها– لا يمكن لفاعليها أن يحظوا بأي تعاطف كوميدي[1].

وتكرر– أو تطور– شخصية الجنرال موشي دايان سمة العنف في شخصية الربي، وتنمي صفة القسوة والصلابة التي تميزت بها لتكون ذات الفعل في حلقات الذبح المقترفة بحق الفلسطينيين منذ مذبحة دير ياسين، وترشحه هذه الصفة للعب الأدوار الأولى في سلسلة الحروب العربية الإسرائيلية. إن ما يرسخ في ذاكرة مشاهد مسرحية"فلسطين مغدورة" هو صورة الآلة الحربية التي يمثلها الجنرال موشي دايان. وهذا بالضبط ما يجعل طريقة تصويره مولدة للضحك كما بين ذلك هنري برغسون في دراسته عن الضحك وعلاقته بالسلوك الآلي.

وقريب من هذه الطريقة طريقة تصوير شخصيات الطرف المقابل، المضاد، أي شخصيات الطرف العربي. لقد اختزلت شخصياته التي تمثل السلطة و وطبقة التجار والإقطاع والمؤسسة الدينية في صورة "عيوب– مفاتيح" تتكرر بطريقة ساخرة. تتلخص هذه"العيوب– المفاتيح" أو"الآفات– المفاتيح" [2] في أفعال الخيانة والغدر والخديعة التي ما انفكت تتكرر على يد الملك عبد الله ملك الأردن، وعلى يد سلاطين وأمراء العرب التابعين للولايات المتحدة الأميركية، وعلى يد الرئيس الأسد رئيس سوريا.

وإمعانا في السخرية من تبعية النظام الرسمي العربي للغرب وللولايات المتحدة الأميركية يستعير كاتب ياسين صورة ترويض الحيوانات من السيرك في مشهد ترويض الحكام العرب على الرضوخ لأميركا. ويلجأ إلى أسلوب الغروتسك في مشهد يظهر فيه الحاكم العربي وهو

---

[1] - يقول إيريك بنتلي:"الموقف المعادي للعاطفة الذي يعزوه برغسون إلى الكوميدي إجمالا ينتمي، فيما أرى، إلى المهزلة بوجه خاص. المهزلة، لا الكوميدية، هي التي"لا تشعر". وبعكس ذلك، فإن المرارة والحزن اللذين يطفوان على السطح في الكوميدية يؤلفان أول وأحسن دليل على أن الشعور في الكوميدية ليس موفورا فحسب، بل موفور بكثرة". أنظر الحياة في الدرامة ص301-302.

[2] - ذكرها جورج لوكاتش في سياق حديثه عن كفاح الكاتب الهزلي. يقول:"يكافح الكاتب الهزلي ضد وضعية من أوضاع المجتمع، ضد نزعة من نزعات التطور الاجتماعي، وبملموسية أكثر(مع أن هذا لا يكون بوعي من الكتاب أنفسهم) يكافح ضد طبقة، ضد مجتمع طبقي. الكفاح(وهنا نعيد أشياء سبق عرضها) يجب أن يكون موجها ضد آفات- مفاتيح، ضد عيوب مفاتيح لنظام اجتماعي معطى، إذا كان يراد أن تبلغ المهزلة فعلا مستوى ساميا وتصور فعلا، في الظاهرة الممثلة هزليا، جوهر هذه الطبقة، جوهر هذا المجتمع" أنظر:

- Georg Lukacs, Problèmes du réalisme, op.cit, p31.

يتعلم الرقص مع المعلم كيسنجر. إنها صورة جديرة براقصة كاباريه في أحضان فارسها، تنطوي على تناقض هزلي بين.

ومن صور التناقض الهزلي طريقة مسرحة الحرب في شكل معركة ديوك مرة، ومقابلة في الملاكمة مرة أخرى. فهذا الشكل من المسرحة يحتوي على تناقض هزلي يجمع بين عظائم الأمور المتمثلة في الحرب وصغائرها المتمثلة في أشكال الفرجة الشعبية وعروض الرياضة. وفي ذلك تدبير فني لا نشك فيه، وموقف نقدي من الحرب التي تمثل للامبريالية ضرورة حيوية و"تسلية دموية" في نفس الوقت.يشف لجوء كاتب ياسين إلى السخرية في مسرحيات الدور الثاني السياسية الملحمية عن تناقض داخلي في منهجه الإبداعي، فهو من ناحية يستخدم المادية الجدلية التاريخية كمنهج وأداة لفهم وتصوير العالم تصويرا يتوخى كليته الاجتماعية في لحظة من لحظاتها التاريخية، ومن ناحية أخرى، يستخدم المهزلة التي تستند إلى منهج إبداعي يتناقض مع مطلب تقديم "عالم الظواهر في علاقته بكل محيطه، وبكل التفاعلات ما بين الأسباب والنتائج(...) بالعكس المهزلة تضع دائما هذه التوسطات في وضعية مخالفة لقوانين اللعب. هذا الوضع المخالف لقوانين اللعب هو أساس المنهج الإبداعي"[1].

ورفع هذا التناقض لا يتم كما يعتقد كاتب ياسين بمجرد اختيار ما هو جوهري[2] من التاريخ الذي يمثل موضوع المسرحية السياسية الملحمية. كما لا يكفي تشابه تجربة الاستعمار التي عاشها الشعبان الجزائري والفيتنامي وحدها لخلق تحاس*ما بين المتفرج الجزائري وشخصيات مسرحية"الرجل صاحب نعل المطاط"، وقل الأمر نفسه عن مسرحية"فلسطين مغدورة".

---

[1]- - Georg Lukacs, Problèmes du réalisme, op .cit.p23.

[2]- à bâtons rompus avec Kateb Yacine, Algérie actualité du 10-16 mai 1970.

* - التحاس: كلمة استعملها جبرا إبراهيم جبرا لترجمة كلمةEmpathy الانجليزية، وكلمة Einfuhlung الألمانية، وتعني"تغلغل المرء في شيء ما لكي يتحسسه (...)إنه في الواقع الاستشباه". (الحياة في الدرامة ص167). ينظر حديث كاتب ياسين:

Kateb Yacine « s'en va-t-en guerre », la république, Oran, du 07 novembre 1972

لقد جرب كاتب ياسين كتابة مسرحية تعتمد على صيغة التقسيم إلى أجزاء أو مقاطع أو فلاشات أو سكاتشات يقابلها في الآن نفسه عملية تركيب لهذه الأجزاء تأخذ بموجبه دلالة منطقية ولو كانت لا رابط بينها.

ولعل توظيفه لتقنيات المسرحية الشعبية التي اعتمدها رواد المسرح الجزائري من غناء– ورقص أحيانا– وأساليب هزل سوقي كان بدافع تقوية الجوانب الفنية لمسرحياته، وتعويض ما فقده عرض الموضوع التاريخي السياسي من قوة تأثير ذهبت مع ما ذهاب التوسطات التي يتطلبها التصوير الملحمي للتاريخ.

ومن يستند إلى تقاليد المسرحية الشعبية وخاصة تراث رشيد قسنطيني عليه أن يتمرس على الحديث دون كلمات مفهومة [1] كما كان يفعل فنانو الكوميديا دي لارتي، ويطور صيغ بناء المسرحية لديه، مستعملا أساليب وتقنيات فن كتابة المسرحية الشعبية وطرق مؤلفيها في التعبير وصناعة المعنى، وابتكار الإيقاع الحقيقي لتمثيل جدير بلحظتنا التاريخية ويستحق أن يسمى السرد الأمة.

[1]- هذا ما يعتقده المسرحي الإيطالي داريو فو. يقول:" مئات الحكايات التي اختزناها، حكايات الطفولة، الرسوم المتحركة، الأفلام، المسرحيات، الأشرطة المرسومة، تنتهي إلى تحضير الدماغ لقراءة قصة جديدة، حتى ولو كانت من دون كلمات مفهومة". أنظر:
Dario fo, le gai savoir de l’acteur, op.cit.p93.

خاتمة

هذه هي المرة الثانية التي أجرب فيها فعالية أطروحة "المرجعية المزدوجة المصدر" في قراءة صلة كتاب مسرحيين جزائريين بتجارب مسرحية عالمية.

المرة الأولى كانت في دراستي:" بريشت والمسرح الجزائري: مثال بريشت و ولد عبد الرحمان كاكي"، وقد مثلت فيها لقراءتي النموذجية لهذه الصلة بدراسة تطبيقية مقارنة لكل من مسرحيتي: "الإنسان الطيب لستشوان" و"القراب والصالحين". وخلصت إلى أن دراستي هي:"دراسة للمسرج الملحمي كما يمثله بريشت منظورا إليه في علاقته بمسرح كاكي الذي يستلهم فن المداح، ونظام تدليل الثقافة العربية الإسلامية، والعكس صحيح".

أما هذه المرة فقد حاولت أن أبين شيئين اثنين:

– الأول هو أن أطروحة "المرجعية المزدوجة المصدر" لم تتحكم في صلة مسرح كاكي بمسرح بريشت فقط، بل تحكمت أيضا صلة مسرحه بمسارح أجنبية أخرى كالمسرح اليوناني، ومسرح النو الياباني، ومسرح الكوميديا دي لارتي، ومسرح شكسبير؛ وبشكل خاص مسرح العبث واللا معقول الذي اتخذناه نموذجا لصلة مسرح كاكي بمسارح أخرى غير مسرح بريشت.

– الثاني هو إمكانية تعدد عناصر كل من المرجعيتين، فمثلما تعددت المؤثرات الأجنبية في مسرح كاكي يمكن أن تضم المرجعية الملحمية لمسرحيين جزائريين آخرين تجارب مسرحية أجنبية غير تجربة بريشت، كما هو حال مسرح كاتب ياسين في علاقته بالمسرح السياسي لاروين بيسكاتور أحد فروع المسرح الملحمي، إلى جانب علاقته بالمسرح اليوناني في الدور التراجيدي، وعلاقته في الدور الملحمي بالمسرح الفيتنامي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تتعدد علاقة مسرحه بعناصر الثقافة المحلية من شعر وغناء شعبي، وبوجه خاص التراث المسرحي والغنائي الهزلي لرشيد قسنطيني، وفن المداح.

مهدت لدراسة "المرجعية المزدوجة المصدر" في المسرح الجزائري ممثلا بمسرح كاكي وكاتب ياسين بفصل تمهيدي أبرزت فيه الشروط الجمالية التي تحكمت في نشأة وتطور المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى إلى غاية الخمسينيات، واستنادها بشكل أساسي إلى قاعدة "المرجعية المزدوجة المصدر".

وبالنظر إلى أن الكاتبين المسرحيين كاكي وكاتب ياسين ينتميان إلى فترة الخمسينيات، فقد توقفت عند العوامل التاريخية التي تشكل مجتمعة السياق الكبير للتجربتين المسرحيتين الذي هو سياق السيطرة الاستعمارية والتحرر منها. ونحن لا نستطيع الكلام عن الشروط الجمالية للمرجعية المزدوجة المصدر بالقفز على عامل الحرب الاستعمارية والحرب من أجل التحرر من الاستعمار، والفضاء الاستعماري بمكونيه: المتروبول والمستعمرات، وتربصات التربية الشعبية، والهجرة والمنفى، ومسرح التحرير من الاستعمار، وحرب العصابات الجمالية. وغير ذلك من العناصر التي تمثل جملة العوامل التي تصنع الشروط الجمالية للمرجعية المزدوجة المصدر. وإلى جانبها يقف الفاعلون الذين لعبوا دور الوسيط بين أحد مسرحيينا أو كليهما وبين تجربة أو أكثر من التجارب المسرحية العالمية، وكانت تلك الصلة مناسبة لاستعادة شكل من أشكال التعبير والفرجة في تراثنا الثقافي.

من بين جميع الوسطاء سيبرز الممثل والمخرج الفرنسي جان ماري سيرو؛ مدخل بريشت إلى فرنسا ومقدم كتاب العبث إلى الجمهور الفرنسي وإلى العالم، في دور الوسيط المزدوج أو المضاعف، فقد كان الوسيط بين كاتب ياسين و بريشت، من جهة، ومن جهة أخرى كان الوسيط بين كاكي وكل من بريشت وكتاب مسرح العبث. وقد تجلى تأثير المسرح الملحمي في المسرحيتين اللتين سبقتا مسرحية"الشيوخ" المؤلفة في 1963 ويبرز فيها بوضوح تأثر كاكي بالكاتب الايرلندي صمويل بيكت.

لاحظت جيدا وأنا أتتبع مسار تكوين كاكي المفارقة الكبرى التي انطوى عليها تعليم هنري كوردو المسرحي، فما ألهم في المقام الأول المتربص كاكي هو انفتاح هذا التعليم على

أشكال العرض"الخارجة عن المسرح" أو"الأشكال ما قبل المسرحية أو شبه المسرحية" والتي تدل على نوع من أنواع "المسرح السلبي" بالمعنى الجدلي لكلمة السلب. فهي التي لعبت دور المنبه لكاكي بوجود عناصر الفرجة الشعبية وخاصة فن المداح ومسرح الحلقة.

كما لاحظت أن إرادة كاتب ياسين في خلق مسرح مضاد للمسرح، ورواية مضادة للرواية؛ مع ما في ذلك من مغالاة في القول، كانت منذ الدور التراجيدي حمالة لشيء من شعرية ثقافة الأم. ونحن لا نستبعد أن يكون ما ارتسم في ذاكرته من استعمال الجوقة من طرف القوالين و المنشدين قد ساهم في غرس إيقاعات ثقافة الأم في نفسه، ودفعه إلى استعمال البنية الجوقية في الكتابة المسرحية. وما لبثت هذه الثقافة أن انتظمت في الدور الثاني من مسرح كاتب ياسين كنوع من المسرح المعكوس.

لقد قدمنا من خلال دراستنا الدراماتورجية لمسرحية كاكي "الشيوخ" ومسرحيات كاتب ياسين:"الجثة المطوقة"، و"الأجداد يزدادون ضراوة"، و**"الرجل صاحب تعل المطاط"** و"فلسطين مغدورة" الجواب عن فرضية وجود "المرجعية المزدوجة المصدر" في هذه الأعمال التي تمثل محاولة اثنين من أبرز كتابنا المسرحيين توظيف شكل مسرح العبث بالنسبة للمسرحي الأول، وتوظيف العناصر الفنية للمسرح اليوناني، والفيتنامي، ومسرح بيسكاتور الملحمي بالنسبة للمسرحي الثاني مع إرادتهما في أن يكون ذلك التوظيف غير منقطع الصلة عن المرجعية الثقافية والفنية للمجتمع الجزائري.

كان لا فتا حقا توصل كاكي صاحب المسرح الذي يستلهم فن المداح والمسرح الملحمي في مسرحية"الشيوخ" إلى صيغة مسرحية تضم في وحدة جدلية الشكل الملحمي ومقتضيات دراما العبث.

و يتجلى القاسم المشترك الأساسي بين مسرحية كاكي هذه ودراما العبث واللامعقول في السمة اللادرامية لتكوين وعمل الشخصيات، وطريقة بناء وتشغيل الحبكة.

ومن مظاهر عبثية طريقة بناء وتشغيل الحبكة خاتمة المسرحية التي كانت اعتباطية، ولم تقدم حلا يتوج عمل الشخصيات.

وهناك العديد من العناصر أشرنا إليها في الدراسة اتضح أنها مستعارة مباشرة من مسرحيات بيكت.

وكخلاصة يمكن القول أن كاكي قد استطاع أن يتمثل رؤية بيكت للعالم، وأن ينقلها إلى بلد مسلم كالجزائر، هذا على مستوى الرؤية. أما على المستوى الدراماتورجي فقد حاول كاكي في مسرحية"الشيوخ" أن يحذو حذو بيكت الذي كانت جميع المقولات الدرامية "مبهدلة" في مسرحيته"نهاية لعبة" حسب تعبير أدورنو.

وعندما تسد الطريق أمام محاولة كهذه، فإن ذلك يعني أن المؤسسة المسرحية الجزائرية مثلها مثل النقد لم تكن مهيأة آنذاك لرؤية مسرح طليعي يهتم بالبحث عن الأنواع والأشكال الأكثر حداثة اختار كاكي أن يكون عرابه كما سبق أن صرح في سنة 1960.

إن اهتمامنا بهذه التجربة الرائدة المجهضة يأتي في إطار إعادة الاعتبار للجوانب المهمشة أو المغيبة من المسرح الجزائري: تواريخه المجهولة، أشكاله الفنية، رؤاه، تياراته، تجاربه؛ وخاصة تلك التي كانت مسكونة بهاجس معارضة مقولات الفن الدرامي السائد، وبناه.

أما بالنسبة لكاتب ياسين، فقد بنينا على تصريحه الذي يقول فيه إن " الإيقاعات الشعرية الأولى تسري طبيعيا من منبع أمومة" فرضية أن ثقافة الأم هي النص المولد لنصوص كاتب ياسين الشعرية والمسرحية. فعناصر هذه الثقافة، خاصة غناء المالوف والشعبي، وعروض المداحين والقوالين لا تجهل الجوقة. وبالنتيجة فإن ثقافة الأم التي تمثل النص المولد لنصوص كاتب ياسين الإبداعية هي منطلق "المرجعية المزدوجة المصدر"، وتتجلى في

مسرحيات الدور الأول التراجيدية ذات البنية الجوقية التي تحيل على الفن الدرامي اليوناني وعلى التراث الثقافي الوطني.

واخترنا في القسم الثاني من الفصل الثالث المخصص لكاتب ياسين دراسة البناء الدراماتورجي لمسرحية"فلسطين مغدورة"، فهي تعد برأينا نموذجا لمسرح كاتب ياسين في دوره الثاني أي دور المسرح السياسي الملحمي باللغة العربية الدارجة الذي أعلن فيه صراحة عن تخليه عن الجانب المسمى ثقافيا.

دأب الدارسون والنقاد على ربط مسرح كاتب السياسي الملحمي ببرتولت بريشت، ولا هو ولا نحن ننفي وجود علاقة قربى بينهما، لكن تحليلنا للمسرحية يذهب باتجاه تفضيل علاقته بمسرح بيسكاتور على علاقته ببريشت، فهما يلتقيان في جانب مهم ساقه بيسكاتور عند حديثه عن السمات التي يتميز بها مسرحه مقارنة بمسرح بريشت الملحمي هو أيضا. ويتمثل هذا الجانب في فهمهما المختلف للكلية، فإذا كان بريشت يبحث عن تفاصيل دالة للحياة الاجتماعية، فإن بيسكاتور يسعى لأظهار"مجمل السياسي في الكلية".

إن الامتداد الزماني والمكاني في المسرحية الجدارية"فلسطين مغدورة" يقربها من مسرح بيسكاتور. وحبكة الجدارية لا تتصف بجوهر متطور عن بداية تتوسطها ذروة تنتهي بحل كما هو الحال في المسرحية ذات البنية المغلقة. وشخصياتها تفتقر إلى عزيمة وصلابة تراجيديات الدور الأول.

يلاحظ في مسرحيات هذا الدور حضورا قويا للجوقة والغناء يشير على التوالي إلى تأثير المسرح الفيتنامي ومسرح بريشت وبيسكاتور فضلا عن تأثير التراث الثقافي الجزائري من شعر ملحون ورواة ومداحين، هذا دون أن ننسى أن المسرح الجزائري قد نشأ وترعرع في كنف الغناء.

ولا عجب إذن أن يقوم كاتب ياسين في مسرح الدور الثاني، مسرح العودة إلى أحضان جمهوره بالجزائر، باستلهام فن تأليف المسرحية الشعبية عند رشيد قسنطيني القائمة على الحبكة المفككة واستخدام الأغنية والهزل.

وما يمكن قوله إن مسرح كاكي ومسرح كاتب ياسين هما المسرحان اللذان تعبر "المرجعية المزدوجة المصدر" عن نفسها فيهما أوضح تعبير وأصدقه، وأنهما دائما ومنذ البداية كانا يقدمان في مقابل المسرح التقليدي نقيضه. ونعتقد أن هذه هي الرسالة الدراماتورجية التي حاول كاكي إيصالها وهو يؤلف ويخرج ويقدم مسرحية "الشيوخ"، وهي رسالة تلتقي في مضمونها مع دعوى التخلي عن الجانب المسمى ثقافيا في المسرح التي أطلقها كاتب ياسين في السبعينيات.

وحتى لا يحتضر مسرحنا نحتاج إلى دراسة وفهم وتمثل التجارب المسرحية الجزائرية التي حاولت التأسيس لكتابة مسرحية قائمة على تحويل ما هو سلبي في منظور الدراماتورجيا التقليدية المسيطرة إلى نفي للسلب بالمعنى الفلسفي أي تحويله إلى دراماتورجيا جديدة.

لقد فعل كاكي وكاتب ذلك من الجهتين، من جهة المسرح العالمي ومن جهة تقاليد الفرجة والمسرح القومية، وجعلاهما يعملان معا وضد بعضهما البعض من أجل إبداع صيغة مسرحية لا تحتل فيها أي من المرجعيتين المركز إلا نسبيا.

هذا على أية حال الطريق الذي سار فيه جيل الرواد الأوائل مستندين إلى قاعدة المرجعية المزدوجة المصدر، وسار فيه بعدهم كاكي وكاتب ياسين، وهو مفتوح أمام جيل اليوم من المسرحيين لإعادة التأسيس للمسرح وفق الشروط الفنية لمرجعية زمانهم وعصرهم.

المصادر والمراجع

المصادر

أولا: ولد عبد الرحمان عبد القادر كاكي

أ) المؤلفات:

1) المطبوعة:

أ) باللغة العربية:

. 132 سنة، فنون وثقافة، الجزائر،1982.

. ديوان القارقوز، فنون و ثقافة، الجزائر، 1982.

. كل واحد وحكمه،فنون وثقافة،الجزائر، 1982.

. بني كلبون، فنون و ثقافة، الجزائر،1982.

ب) باللغة الفرنسية:

- Mostefa Abderrahmane et Ben chehida Mansour, Kaki Le Dramaturge de l'Essentiel, Alpha, Alger 2006.

Comprend six pièces de théâtre (Afrique Avant 1, La nuit, Le peuple de La nuit, Le soleil de Novembre, Le salon d'honneur, une carafe d'eau, un verre propre et les journaux s'ils sont libres), quatre nouvelles, un poème avec une préface de Ould Abderrhmane Mazouz ,frère de Kaki et une poste face du Metteur en scène Français Jean-Pierre Vincent.

- Toumi Mostapha, Pour L'Afrique, Extraits de la pièce « Afrique Avant un », Sned, Alger 1969.PP141-158.

2) المخطوطة:

. الشيوخ، محفوظات المسرح الوطني الجزائري

. القراب والصالحين، محفوظات المسرح الوطني الجزائري

ب) الأحاديث:

1)باللغة العربية:

. الشعب الثقافي، بتاريخ 20 جوان 1972.

. المجاهد الأسبوعي، بتاريخ 13 سبتمبر 1973.

. الشعب، بتاريخ 7 و 8 سبتمبر1973.

. الجمهورية(الأسبوعية)،بتاريخ 28جوان و 5 جويلية 1989.

2) باللغة الفرنسية:

- Alger Républicain, du 18 Février 1965.

- du 12 Mars 1965.

- Algérie Actualité du 16-22 novembre 1978.

- El watan du 15 Juin 1993.

3)أحاديث في التليفزيون:

. البرنامج التليفزيوني"حبر و أوراق"، سهرة 29 ماي1988.

. شريط"صورة و فنان" سهرة23 جوان 1999.

. حديث خاص مع الباحث بتاريخ 14 ديسمبر1983.

ثانيا : كاتب ياسين

أ) المؤلفات:

1) المطبوعة:

أ)باللغة العربية:

. الجثة المطوقة و الأجداد يزدادون ضراوة(مسرحيتان)،ترجمة ملكة أبيض العيسى، الدار العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية ، بيروت ،نوفمبر1972.

. نجمة (ترجمة السعيد بوطاجين)، منشورات الإختلاف، الجزائر 2007.

ب) باللغة الفرنسية:

- Soliloques, Poèmes, Ancienne Imprimerie Thomas, Bone1946.

- Nedjema, Roman, Le seuil, Paris 1956.

- Le cercle des représailles, Théâtre, Le seuil, Paris 1959.

- Le polygone Etoilé, roman, Le seuil 1966.

- L'homme aux sandales de caoutchouc, Théâtre, Le seuil, Paris 1970.

- Kateb Yacine, Abdelkader et l'indépendance algérienne, SNED, Alger1983.

- L'œuvre en fragments, Inédits et Textes Littéraire retrouvés, rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud, Sindbad, Paris 1986.

- Le poète comme boxeur, Entretiens (1958-1983), Le seuil, Paris 1999.

- Boucherie de L'espérance, Œuvres théâtrales, Le seuil, Paris 1999.

- Minuits passé douze heures, écrits Journalistiques (1947-1999), Le seuil, Paris1999.

2)المخطوطة:

- فلسطين مغدورة ، محفوظات المسرح الجهوي لبلعباس

ب)الأحاديث:

1) باللغة العربية:

. محمد علي الهواري، لقاء مع كاتب ياسين، الشعب الثقافي، دون تاريخ,

. كاتب ياسين يقول، العلم الثقافي(عن جريدة النصر)،10ماي 1974.

. كاتب ياسين يتحدث للثورة والعمل، الثورة والعمل، 17جوان 1974.

. كاتب ياسين يتحدث مطول لأضواء، أضواء في 22 و 29 ديسمبر 1993.

. هكذا تحدث كاتب ياسين، الثقافة(السلسلة الجديدة) العدد الأول، مارس 1993.

2) باللغة الفرنسية:

- à bâtons rompus avec Kateb Yacine, Algerie Actualité no 238 du 10 au 16 Mai 1970.

- Le vrai Théâtre commence maintenant, La république d'Oran Du 21octobre 1971(sur L'homme aux sandales de caoutchouc).

- Je veux être compris par mon public, El Moudjahid du 23 octobre 1971.

- Kateb Yacine à L'aube d'une renaissance, La république, 24 et 30 octobre 1971.

- Kateb Yacine délivre la parole, El moudjahid Du 4 Avril 1975.

- El moudjahid Du 24 Avril 1978.

- Algérie Actualité no1018 du 18-24 Avril 1985.

- Pleins feux sur Kateb Yacine (Abdelkader djeghloul), Actualité de L'émigration no 72 du 14 Janvier1987.

المراجع

أولا: التاريخ الثقافي العام

1)باللغة العربية:

. الأشرف مصطفى، الجزائر أمة ومجتمعا، ترجمة الدكتور حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983.

. الدكتور سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي(09 أجزاء)، البصائر،الجزائر 2007.

ـ فرانز فانون، معذبو الأرض، ترجمة سامي الدروبي، آنيب- الفارابي، الجزائر- بيروت،2007.

2)باللغة الفرنسية:

- Fernand Arnandiés, Histoire de L'opéra d'Alger, épisodes de la vie Théâtrale Algéroise 1830 – 1940.

- ben diab Taleb Abderrahim, Chroniques des faits et mouvements sociaux en Algérie (1830-1954), Imprimerie du centre, Alger1983.

- Bouzar Wadi, La culture en question, Enal, Alger 1984.

- Djeghloul Abdelkader , Eléments D'histoire culturelle Algérienne, Enal, Alger 1984.

- Franz Fanon, Les Damnés de La terre, F.Maspero, Paris1979.

- Lacheraf Mustefa L'Algérie Nation et Société, Maspero, Paris, 1965.

- Mazoni Abdellah, Culture est Enseignement en Algérie et au Maghreb, Maspero, Paris,1969.

- Remaoun Hassan(sous direction), L'Algérie Histoire, Société et Culture, Cabah, Alger, 2000.

- Sahli Mohamed Cherif, Décoloniser L'Histoire, , Anep, Alger,1986.

ثانيا: نظرية الأدب، والسيمياء، و السيميولوجيا،والدراسات المسرحية

1)باللغة العربية:

- إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1971.

. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة 1953.

. أجري لاجوس، فن المسرحية، ترجمة دريني خشبة ، دار سعاد الصباح، الكويت1993.

. أرنولد.ب.هنجلف، اللامعقول، ضمن" موسوعة المصطلح النقدي"، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة.الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت 1983.

. بنتلي إريك، الحياة في الدرامة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت 1968.

– بيتـر بـروك، نحـو مسـرح ضـروري، ترجمـة فـاروق عبـد القـادر، المركـز القـومي للترجمة،القاهرة 2011.

. الخطيب إبراهيم(مترجم)، نظريـة المنهج الشكلي، الشركة المغربيـة للناشرين المتحدين و مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، الرباط. بيروت 1982.

. جـورج لوكـاتش، تـاريخ تطـور الـدراما الحديثـة، ترجمـة كمـا الـدين عيـد، المركـز القـومي للترجمة، القاهرة2006.

. دوفينيـو جـون، سوسـيولوجية المسرح:دراسـة علـى الظـلال الجمعيـة ، ترجمـة حـافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق1976.

. رومـان إنغـاردن ، العمـل الفنـي الأدبـي، ترجمـة الـدكتور أبـو العيـد دودو، دار الأمـة، الجزائر 2008.

. رينيـه ويليـك و أوسـتن وارين، نظريـة الأدب، ترجمـة محـي الـدين صـبحي، المؤسسـة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987.

. فولفغانغ كاترز، العمل الفني اللغوي،ترجمة الدكتور أبو العيد دودو، دار الأمة، الجزائر 2008 .

. مايرخولـد فسـيفولود، فـي الفـن المسـرحي، ترجمـة شـريف شـاكر،دار الفـارابي، بيـروت 1979.

. – موسى السوداني، دراسات في المسرحية، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975.

. عطية عامر، النقد المسرحي عند اليونان، المكتبة الكاتوليكية، بيروت1964. ص119.

. هنري أرفون، جورج لوكاتش، ترجمة د. عادل العوا، دمشق .1970.

- هربـرت هفتـر، فـي" مقـالات فـي النقـد الأدبـي"، د. إبـراهيم حمـادة ، دارالمعـارف، القاهرة1982.ص118.

. يـان كـوت، شكسـبير معاصـرنا، ترجمـة جبـرا إبـراهيم جبـرا، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، 1980.

2) باللغة الفرنسية:

- Artaud Antonin,Le théâtre et son double, Gallimard, Paris, 1964.

- Banu Gorges, Le théâtre, sortie de secours, Aubier, Paris, 1984.

- Bertolt Brecht, écrits sur le théâtre, t1et t2, l'arche 1967 paris.

- Borie Monique, Mythe et théâtre aujourd'hui, une quête impossible ? Publication de La Sorbonne, Série Littéraire no15, Paris1981.

- Chavret.P et Autres, Pour Pratiquer Les Textes de Théâtre, De Boeck, Bruxelles, 1979.

- Dario Fo, Le gai savoir de l'acteur, L'arche 1990, paris.

- Dort Bernard, Théâtre Public, Seuil, Paris, 1967.

- Théâtre en Jeu, Seuil, Paris, 1979.

- Duvignaud Jean, Les Ombres Collectives, Puf, Paris, 1973.

- Erwin Piscator, le théâtre politique, l'arche, paris1972.

- Frank Lepage dans son livre « les stages de réalisation 1945-1995, Institut National de la Jeunesse et de l'Education Populaire, paris 1995.

- Jacquot Jean, Les Théâtres d'Asie (études réunies et présentées par), CNRS, Paris, 1978.

- Jean-Paul Sartre, Un théâtre de situations, Gallimard, paris 1973.

- Georg Lukas, problèmes du réalisme, L'arche 1975 paris.

- Jaus Hans Robert, Pour Une Esthétique de La Réception, Traduit de L'Allemand par Claude Mullard, Gallimard, Paris, 1978.

- Geneviève Serreau, histoire du nouveau théâtre, Gallimard, Paris 1966.

- Lotman Iouri, La structure du Texte Artistique, Traduit du Russe sous la direction d'Henri Meschonic, Gallimard, Paris, 1973.

- Monod Richard, Les Textes de théâtre, C.E.D Lyon,1977.

- Patrice Pavis, réflexions liminaires sur la fin au théâtre, in « vers une théorie de la pratique théâtrale », Septentrion, Villeneuve d'Ascq. 2007.

- Mohamed Sari (préface), Dix Escales dans la littérature - algérienne moderne ,Feliv, Alger 2012.

- Szondi Peter, Théorie Du Drame Moderne, L'Age D'Homme, Lausanne, 1983.

- Theodor Adorno, Notes sur la littérature, Flammarion 1984, paris.

- Todorov Tzvetan, Poétique de La Prose, suivit de choix de nouvelles recherches sur Le Récit, Seuil, Paris,1978.

- Ubersfeld Anne, Le Roi et Le Bouffon, Etude sur Le Théâtre de Hugo de 1830-1839, Librairie José Corti, Paris, 1974.

- Lire Le théatre, Sociales, Paris, 1982.

- L'école du Spectateur, Sociales, Paris, 1981.

- Villar Jean, De La Tradition, L'Arche, Paris, 1955.

- Walter benjamin, Essais sur Brecht, FM , paris 1966.

ثالثا: مسرح و أدب عربي وجزائري

أ) الدراسات:

1)باللغة العربية:

- أحمد فرحات، أصوات من المغرب العربي- حوار مع مصطفى كاتب، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1984.

. الأدرع الشـــريف، وجـــوه وأقنعـــة: حـــوارات و كتابـــات فـــي المســـرح، دار الحكمـــة، الجزائر 2007.

. أردش سعد، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1979.

– ألكساندرا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن ، الفارابي، بيروت 1981 .

. بوكروح مخلوف، المسرح الجزائري، ثلاثين سنة مهام وأعباء، التبيين، الجزائر ،1995.

. المسرح و الجمهور ،نشر على نفقة المؤلف، مطابع حسناوي، الجزائر ،2002.

. الصحافة والمسرح، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر، 2002.

. التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، 2004.

. د.جاسم محمد حياة، الدراما التجريبية في مصر (1960– 1970)والتأثير الغربي عليها، دار الآداب، بيروت، 1978.

. د.حمادة إبراهيم، آفاق المسرح العربي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1978.

. الدكتور الراعي علي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1980.

. عزيزة محمد، الإسلام و المسرح، ترجمة رفيق الصبان، عيون، الدار البيضاء1988.

. المديوني محمد، إشكالية تأصيل المسرح العربي، بيت الحكمة، قرطاج، 1973.

. المنصف شمس الدين، تاريخ المسرح التونسي منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، شركة العمل للنشر و الصحافة، تونس1972.

– مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، مقالات وكتابات غير منشورة، مقامات، الجزائر 2012.

. علالو، شروق المسرح الجزائري،ترجمة د. أحمد منور، الجزائر، التبيين2000.

ب) المسرحيات:

– أبراهام دانينوس،نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق و تقديم مخلوف بوكروح، موفم. الجزائر2003.

. رشيد قسنطيني، من ذاكرة المسرح الجزائري، جمع و تحقيق حسين نذير، المكتبة الوطنية الجزائرية،الجزائر2007.

ج) دواوين:

– سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقيا و المغرب،موفم،الجزائر1994.

– جيته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي (ترجمة الدكتور عبد الرحمان بدوي)، الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت1980.

2) باللغة الفرنسية:

– Aziza Mohamed, Le théâtre et L'Islam, Sned, Alger, Sans Date.

– Les Formes Traditionnelles du Spectacle, Société Tunisienne de diffusion, Tunis, 1975.

- Regards sur Le Théâtre Arabe contemporain, MTE, Tunis, 1970.

- baffet Rosline, Tradition Théâtrale et Contestation en Algérie, L'harmattan, Paris, 1985.

- Cheniki Ahmed, Vérités du Théâtre en Algérie, Dar El gharb, Oran, Sans Date.

- Haddad Yeucef Rachid, L'Art du Conteur, L'Art de L'Acteur, Cahier Théâtre Louvain, Louvain Neuf, 1982.

- J .Lévi-Valensi et J.E.Bencheikh, Diwan algérien, centre pédagogique maghrébin, paris1967.

- Landau Jacob M. Etude sur Le théâtre et Le Cinéma Arabe, Traduit de L'Anglais par Francine Le Cleach, G.P. Maison neuve et Larose, Paris, 1965.

- Mahieddine Bachtarzi, Mémoires (1919-1939), SNED, alger 1968.

- Mahieddine Bachtarzi, Mémoires tome 2, Entreprise Nationale Du Livre, Alger 1984.

- Mahieddine Bachtarzi, Mémoires tome 3, Entreprise Natinale Du Livre, Alger 1986.

- Tomiche Nada (sous la direction), Le théâtre Arabe, Unisco, Louvain, 1969.

- Bachir hadj Ali, Culture Nationale et Révolution, Texte Intégrale de la conférence prononcée à Alger le 30 Mars 1963.

د) المقالات:

1) باللغة العربية:

- الـــدكتور أبـــو العيـــد دودو، نشـــأة المســـرح الجزائـــري و تطـــوره، القبس،الجزائر ،العدد6أفريل- ماي1969.

. بـن شـنب سـعد الـدين، المسـرح العربـي لمدينـة الجزائـر، ترجمـة عائشـة خمـار الثقافـة (جزائرية)، السنة العاشرة، العدد 55 جانفي- فيفري، 1980.

. د. جميل نصيف، رواد المسرح العربي: مارون النقاش، الأديب المعاصر(عراقية)، السنة الأولى، العدد الرابع، آذار1973.

. الـدراما العربيـة و تحـديات العصـر، بحـوث المـؤتمر العـام الخـامس للإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، الجزء الثالث، بغداد1986.

- د. سليمان قطاية، المسرح العربي السوري من أين؟ وإلى أين؟، المعرفة، العدد 104، دمشق 1970.

2)باللغة الفرنسية:

- Bencheneb Rachid :

- Rachid Ksentini(1887-1944)Le père du Théâtre Algérien, Document Algérien, Série Culturelle, no16, 15 Avril1947.

- Les Mémoires de Mohieddine Bachtarzi Revue de L'Occident Musulman et de La Méditerranée, Anné1971,no1, pp15-20.

- Regards sur Le théâtre Algérien, Revue de L'Occident Musulman et de La méditerranée, Anné1969, no1.pp23-27.

- Allalu et Les Origines du théâtre Algérien, Revue de L'Occident Musulman et de La Méditerranée, Année 1977, no1.PP29-37.

- Cordreaux Henri, Théâtres et Public en Algérie, La Revue Théâtrale, 10eme Année no 31, Bordas, 3eme Trimestre 1955.

- Cherif Ladraa, Le mythe De Rachid Ksentini, « Révolution Africaine » du 30 mai au 6 juin 1985.

- Erwin Piscator, post-scriptum au théâtre politique, partisans n°36, février-mars 1967.

- Hadj Miliani éléments pou une étude des entrepreneurs et des expériences théâtrales en régime colonial en Algérie :1950-1962, Insaniyat n°67, janvier-mars 2015.

- Mahfoud Bentriki, kaki, El masrah et l'engagement dans l'art dramatique, le quotidien d'Oran du 1.09.2012.

- les richesses du théâtre amateur, Révolution Africaine, nº47, du 21 Décembre 1963.

ج) المخطوطة:

1)باللغة العربية:

. حمـومي أحمـد، المسـرح والواقـع الإجتمـاعي: دراسـة مونوغرافيـة للمسـرح بمدينـة وهران(1937- 1977)، رسالة ماجستير، معهد العلوم الإجتماعية، وهران1985.

2) باللغة الفرنسية:

- Naimi Kaddour, Problèmes de La création théâtrale en Algérie à travers l'expérience du théâtre de La Mer, Colloque du Hammamet du25 - 30 Mai1970.

رابعا: دراسات خاصة بالمؤلفين المسرحيين الثلاثة:

أ)دراسات خاصة بكاكي:

1)المطبوعة:

- باللغة العربية:

. الأدرع الشريف، بريخت والمسرح الجزائري: مثال بريخت و ولد عبد الرحمان كاكي، الطبعة الثانية، مقامات، الجزائر، 2013.

. باللغة الفرنسية:

- Mostefa Abdelkader et Benchehida Mansour, Kaki Le Dramaturge de L'essentiel, Alpha, Alger, 2006.

2) المخطوطة:

أ) باللغة العربية:

. بوشعير رشيد، أثر بريخت في مسرح المشرق العربي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة دمشق، 1983.

. مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمان كاكي الملحمية، مذكرة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، وهران1996.

ب) باللغة الفرنسية:

- Sidi M'hamed Barka, La chanson de Geste sur La scène ou L'expérience de Ould Abderrahmane Kaki, C.D.S.H. Oran1981.

3) المقالات:

أ) باللغة العربية:

. بورتريه، الستار، نشرة المهرجان الوطني الأول للمسرح المحترف المنعقد ما بين16-27سبتمبر1985، العدد الثامن.

. سيدي الأخضر بركة، أغنية المآثر على الخشبة أو تجربة ولد عبد الرحمان كاكي، ترجمة الشريف الأدرع، الثقافة(السلسلة الجديدة) العدد الأول مارس1993.

ب) باللغة الفرنسية:

- Femmes Nouvelles, nos 37 du 10 Mars 1960.

- 47 du 10 Aout 1960.

- 49 du 10 septembre 1960.

- 50 du 25 Septembre1960.

- El Moudjahid du 4 Mars1990.

- du 7 juillet 1991.

- du 28 Avril 1993.

- El Watan du 6 Avril 1993.

- du 15 juin1993.

- du 15 février 1995.

- du 21 Mars 1995.

- du 16 et17 Aout2002.

- Horizons du 29 Juin 1999.

- Le Journal du 10 Novembre1992.

4) مقالات صحفية تناولت مسرحية"الشيوخ":

- La République du 3 Juillet 1964.

- du 4 Juillet 164.

- du 28 Mars 1964.

- Du 6 Mai 1964.

ج)دراسات خاصة بكاتب ياسين:

1)المطبوعة:

أ)باللغة الفرنسية:

- Abdoun Ismail, Kateb Yacine, SNED, Alger- Fernand Nathan 1983.

- Arnaud Jacqueline, Recherches sur La littérature Maghrébine de Langue Française : cas de Kateb Yacine, L'Harmattan, Paris 1982.

- Khelifi Ghania, Kateb Yacine éclats et poèmes, ENAG, Alger1990.

- Maougal Mohamed Lakhdar, Kateb Yacine les Harmonies Poétiques, Casbah, Alger 2002.

- Yacine (Hommages, Analyses, Entretiens et Témoignages), Alger Républicain – ElAdib, Alger1991.

- Kateb Yacine, un homme, une œuvre, un pays, entretien de Hafid Gafaiti, LAPHOMIC, Alger1986.

2)المخطوطة:

أ) باللغة الفرنسية:

- Chaplain Denise (Louanchi), Un Essai de Théâtre populaire : L'homme aux sandales de caoutchouc de Kateb Yacine, 3eme cycle, Aix, 1977.

- Marie Elias, Le Théâtre de Kateb Yacine, 3eme cycle (études Théâtrales), Paris 3,1971.

3)المقالات:

أ) باللغة العربية:

. مع كاتب ياسين، سعد الله ونوس، الحرية، 12 نوفمبر 1989.

. كاتب ياسين بين الإفلاس والصمت، أضواء، 17 جويلية 1986.

. وجهة نظر: الخيانة الثقافية، الشعب الأسبوعي، 17 جانفي 1976.

. رأي في آراء كاتب ياسين، ألوان، العدد 25، السنة1976.

ب)باللغة الفرنسية:

- El Moudjahid du 29 Octobre 1989.

- du 06 Juin 1990.

- du 28 Octobre 1991.

- Horizons du 05 octobre 1990.

- 29 Octobre1990.

- El Watan du 01 Octobre 1994.

- du 29 et30 Octobre 1993.

- 28 Octobre 2004.

- 29 Janvier 2007.

- Algérie Actualité du 02 au 08 novembre 1989.

- Alger Républicain du 26 Octobre 1991.

د) مقالات حول المسرحيات والعروض:

1) باللغة العربية:

- محمد خذ حقيبتك، الشعب، 13 أفريل 1972.

- فلسطين المخدوعة، الشعب، 27 أفريل1983.

1) باللغة الفرنسية:

- « Mohamed prend ta valise » :

- L'Algérien en Europe, du 1-15 Avril1972.

- L'Humanité de Dimanche, du27aout au 2 septembre1975.

- « L'Homme aux sandales de caoutchouc » :

- El Djeich, no13, Novembre1991.

- El Moudjahid, 13 Decembre1971.

- « Palestine Trahie » :

- El Moudjahid, 24 Avril 1978.

- El Moudjahid, 13 Decembre1983.

- Colloques :

- Ecrivains du Maghreb, colloque de L'univers de Paris Nord, Mai 1974(publié par le concours de L'AUPELF).

- Journée Kateb Yacine(05 Mai 1984),Publication de la faculté des lettres de La Manouba, Tunis1990.

- Hommages :

- Awal(Revue), No 9, Année1992, Paris.

- Kalim, No 7,O.P.U. Alger.1987.

- مجلات:

- آمال، السنة الثامنة،العدد 35، أكتوبر- نوفمبر1976، الجزائر.

- المعرفة، العدد 104، دمشق 1970.

- فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني صيف 1992.

- Revues :

- Itinéraires, Centre des études Francophone, Université Paris 13, L'Harmattan, Paris1984.

- Europe (spécial Littérature Algérienne), 54eme Année, no 567-568 Juillet-Aout 1976.

- Europe Numéro hors série(spécial Algérie, Littérature et Art), 81 Année, Paris 2003.

- partisans n°36, février-mars 1967.

- revue d'histoire du théâtre, octobre-décembre 2013-4, nº260, paris.

- Travail Théâtral, n°32-33.paris1979.

خامسا: معاجم وموسوعات

. الدكتورة إلياس ماري و الدكتورة قصاب حسن حنان، المعجم المسرحي: مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت1997.

. جون غاسنر و إدوارد كون، قاموس المسرح، ترجمة مؤنس الرزاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1982.

. الدكتور حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، بدون تاريخ.

. لؤلؤة عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1986.

- Abul Naga, Recherches sur les termes du théâtre et leur traduction en Arabe Moderne, études et documents, SNED, Alger1973.

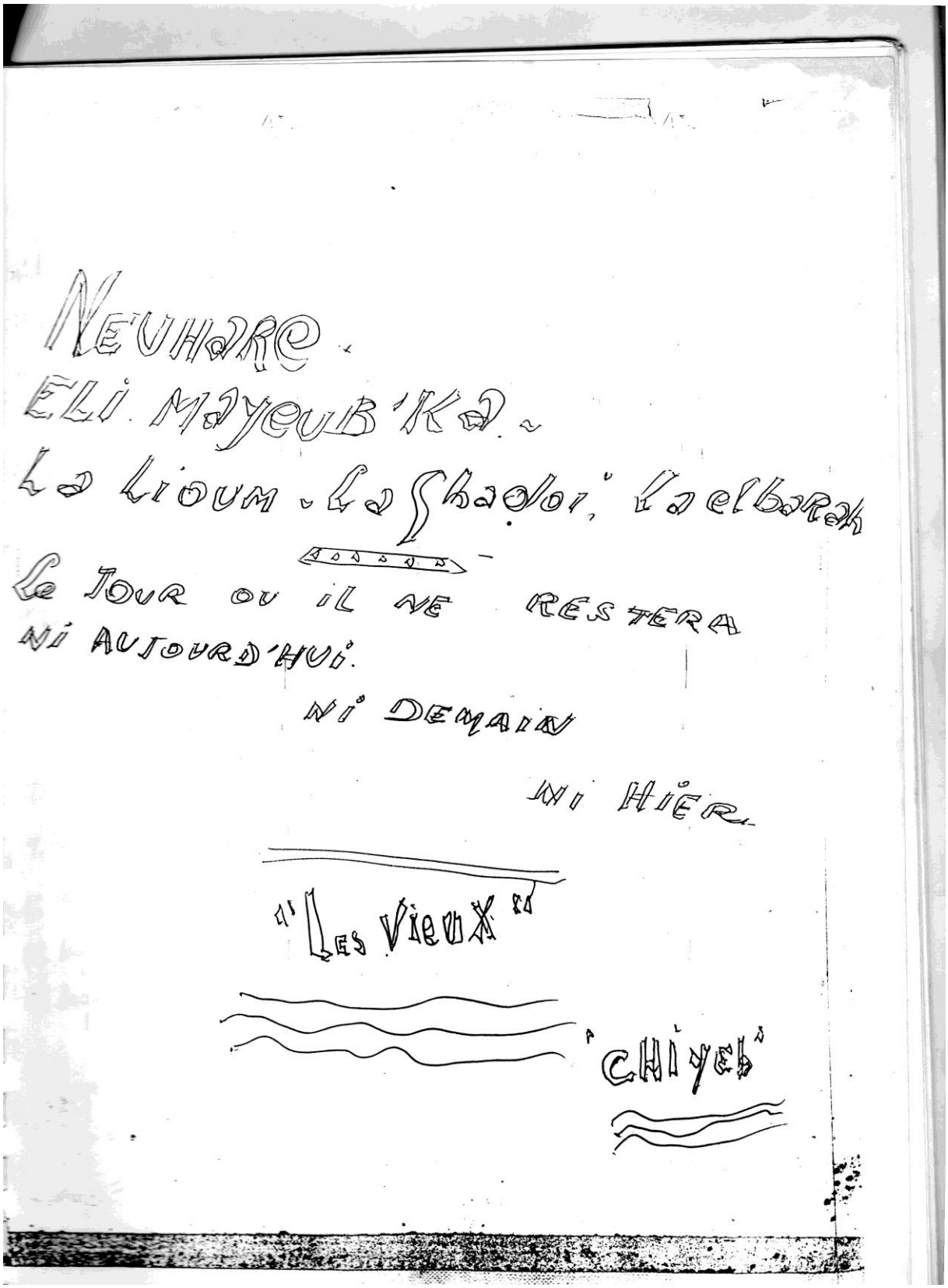
- Charles-Henri Favord (Collection dirigée par) : Le Théâtre, Encyclopédie Monde Actuel, Paris1976.

- Encyclopédie Bordas, Le Théâtre, Paris1980.

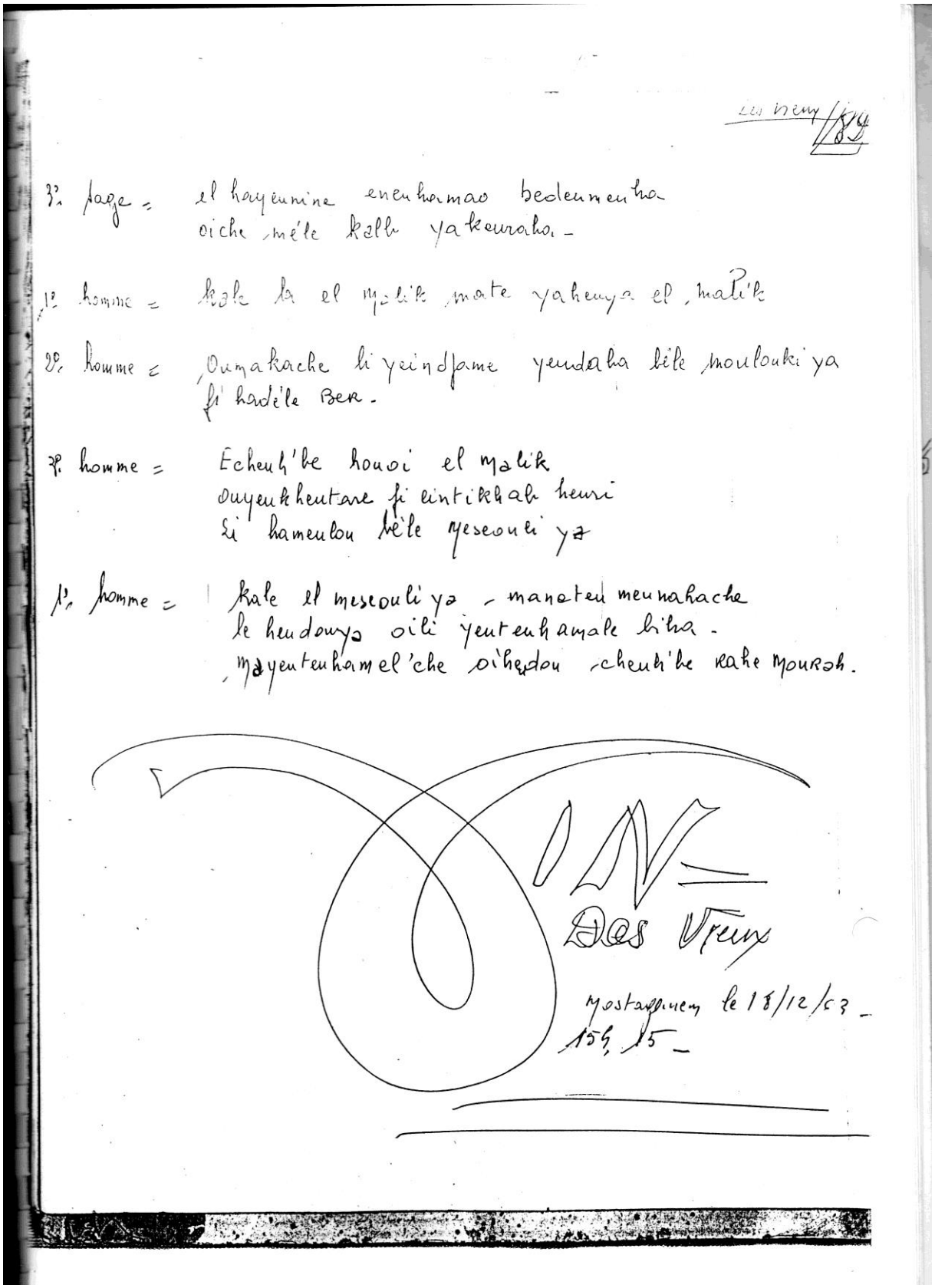
- Guy Dumur(sous La Direction), Histoire des spectacles, Encyclopédie de La Pléiade, Gallimard, Paris 1965.

- Pavis Patrice, Dictionnaire du Théâtre, Editions sociales, Paris1980.

الملاحق

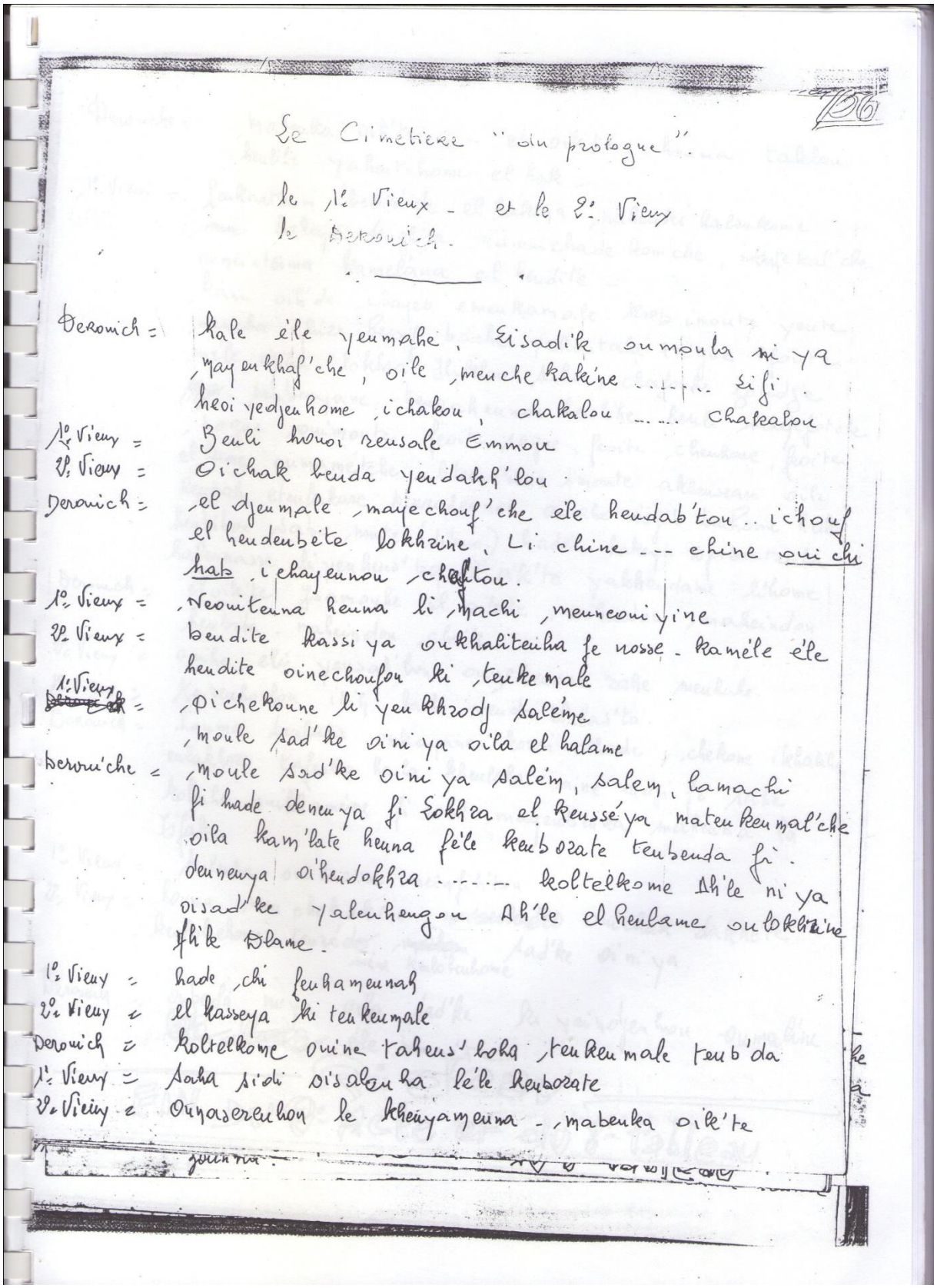


صورة غلاف مسرحية"الشيوخ"



صورة نهاية مسرحية "الشيوخ"

اللوحة الثامنة من مسرحية"الشيوخ" بالحرف اللاتيني



Le Cimetière "du prologue".

le 1er Vieux - et le 2e Vieux
le Derouich.

Derouich = Kale éle yeumahe, Eisadi'k oumouka ni ya, mayeukhaf'che, oile, meuche kakine ... ... sifi. heoi yedjeukome, ichakou, chakalou ..... Chakalou

1er Vieux = Beuli houoi zeusale Emmou

2e Vieux = Oichak beuda yeudakh'lou.

Derouich = el djeumale, mayechouf'che éle beudab'tou .. ichouf el beudeubeite lokhzine, Li chine ... ehine oui chi hab, ichayeunou, chaltou.

1er Vieux = Neouiteuna beuna li, machi, meuneouiyine

2e Vieux = beudite kassiya oukhaliteuha fe nosse - kaméle éle beudite oinechoufou ki, teukemale

1er Vieux = Pichekoune li yeukhzodj saléme, moule sad'ke oini ya oila el halame

Derouiche = moule sad'ke oini ya salém, salem, lamachi fi hade deneuya fi Sokhza el Reusséya mateukeumal'che oila kam'late beuna fé'le keubozate teubeuda fi. deuneuya oi'beudokhza ..... koltelkome Ah'le ni ya oisad'ke yaleukengou Ah'le el beulame oulokhzine Ah'le Dlame.

1er Vieux = hade, chi feukameunah

2e Vieux = el kasseya ki teukeumale

Derouich = koltelkome ouine takeus'loha, teukeumale teub'da

1er Vieux = Soha sidi oisaleuha le'le keubozate

2e Vieux = Ouyasereuhou le kheuyameuna -, mabeuka oik'te

Derouiche = Mabeuka oik'te ... el oik'te houma takbou
heulike yaheutihome el hak -

1° Vieux = Feukarteum heoih'de el hakeya, maheuki haleukome
hakeya deughiza. manouchade kom'che, mkifekal'che
oumeintama kameléna el heudite -
kane oih'de, chayeb emeukamale kreb imoute yeute
mencha ghize kersif bache yekeutahe trigue ifoute
mèle djiha lokhra Ilikbou saha, chafouke zoudje
peubeuyane teuzaheunou heulike beuli mayefotche
, doque, ouimoute feoite doque, feoite, cheukare, feoite
el hame oumaméteche, liteuraheine imoute akheussare oili
Reubah eteufeukare deuzaheumou ourahe idjib beukome hala
heubibou, sabo, mate (dikeur) hadèle hakeya dpibeuteuha
haleunasse li yeukeus'to el oik'te yakkeudame li'home

Derouich = el oik'te Issamouke el oik'te, oiheudou, maheindou
heubibe. maheindou, chrik,

2° Vieux = ouihe eli yeusah'hou ouyeheussab zahe meukahe.

1° Vieux = Kazeukoubou itih bache yeudo bkulas'to.

Derouich = houma teulata, oukayane kozsi oihade, chekone ikkatihe
eulakhoze kafeukko heula kheulaha, mine eudji fe sahe
koleuha ouikkameme fi roho, mayeubeuka maheuba la
Kifak.

1° Vieux = koleuha oui haoisse, meinfih'tou

2° Vieux = houma, meu chek akine, ~~ouichak~~ ouichak dakhe'le
keulobehome teuzé~~do~~ mène keulobeuhome sad'ke oi ni ya.

Derouich = oibeula niya oila sad'ke ki yeindjeuhou oumoline
~~Rideau~~ éle blanéte

Rideau

FIN DU 2e Acte et du 8e tableau.

اللوحة الثامنة من مسرحية"الشيوخ" بالحرف العربي

مقبرة المقدمة: الشيخ1، الشيخ 2 والدرويش.

الدرويش:

قال ليماه ألي صادق ومولى نية ما يخافش، والمشكاكين ألي في حوايجهم يشكو، شا قالو...شا قالو..

الشيخ1:

بلي هو ارسل أمه.

الشيخ 2:

والشك بدا يدخلو.

الدرويش:

الجمل ما يشوفش لحدبتو ، يشوف لحدبة الاخرين.. ألي شين شين وشي حب يشينو شفتو.

الشيخ1:

نيتنا حنا ألي ماشي منويين.

الشيخ2:

بديت قصية وخليتها في النص. كمل الحديث ونشوفو كي تكمل.

الشيخ1:

واشكون ألي يخرج سالم مول الصدق والنية وإلا العلم.

الدرويش:

مول الصدق والنية سالم، سالم، وإلى ماشي في هذا الدنيا في الاخرى. القصية ما تكملش وإلى كملت هنا في القبورا تبدا في دنيا وحد أخرى... قلت لكم أهل النية والصدق يلحقوا أهل العلم والاخرين أهل الظلام.

الشيخ1:

هذا الشيء فهمناه.

الشيخ2:

والقصية كي تكمل.

الدرويش:

قلت لكم وين تحسبوها تكمل تبدا.

الشيخ1:

صحة سيدي وصلوها للقبورات.

الشيخ2:

ونسرعو لخيامنا ما بقى وقت.

الدرويش:

ما بقى وقت الوقت هما تاكلو عليك يعطيهم الحق.

الشيخ1:

فكرتني بوحد الحكاية نحكيها لكم ، حكاية صغيرة ما نشدكومش، ما نتقلش، ومن تمة كملنا الحديث.

كان وحد الشايب مكمل قريب يموت، يتمشى غير بالسيف باش يقطع الطريق يفوت م الجهة الاخرى، يليق له ساعة، شافوه زوج صبيان تراهنوا عليه بلي ما يفوتش سوق ويموت. فات سوق، فات شهر، فات العام وما ماتش. ألي تراهن يموت خسر وألي ربح تفكر دراهمو وراح يجيبهم على حبيبو صابو مات(صمت) هذا الحكاية جبتها على الناس ألي يحسبو الوقت يخدم ليهم .

الدرويش:

الوقت يسموه الوقت وعندو ما عندو حبيب ما عندو شريك.

الشيخ2:

ويح ألي يصاحبو ويحسب راه معاه.

الشيخ1:

قارعو لو يطيح باش يدو بلاصتو.

الدرويش:

هما ثلاثة وكاين كرسي واحد أشكون يخليه للاخر، اتفقوا على خلاها، مين يجي في ساع كلها ويخمم في روحو ما يبقى محبة لا اتفاق.

الشيخ1:

كلها يحوس منفعتو.

الشيخ2:

هما مشكاكين والشك داخل قلوبهم، طردو من قلوبهم الصدق والنية.

الدرويش:

وبلا نية ولا صدق كي ينجحوا امالين لبلانات.

ستار

نهاية المنظر الثامن والفصل الثاني

ملخص الأطروحة باللغة الفرنسية:

Le théâtre algérien et la référence à double foyer

C'est la deuxième fois que j'expérimente la thèse de « la référence à double foyer » dans la lecture de la relation des auteurs dramatiques algériens avec des expériences théâtrales universelles. La première fois était dans mon étude : « Brecht et le théâtre algérien : exemple Brecht et Ould Abderrahmane kaki ».

Cette fois-ci j'essaie de montrer deux choses :

- la première est que « la référence à double foyer » n'a pas conditionnée seulement le rapport de kaki avec Brecht, mais elle a conditionnée aussi le rapport du théâtre de nos pionniers avec le théâtre occidental, et le rapport du théâtre de kaki avec d'autres théâtres étrangers, comme le théâtre grec, le No Japonais, le commedia dell ARTE, le théâtre de Shakespeare, notamment le théâtre de l'absurde que nous avons pris dans notre étude comme exemple de la relation du théâtre de kaki avec d'autres théâtres en dehors de Brecht.

- la deuxième est la possibilité de multiplication des éléments de chacune des deux références, comme elles étaient multiples les influence étrangères sur le théâtre de kaki, la référence épique chez d'autres hommes de théâtre algérien peut s'élargir à d'autres expériences épiques que l'expérience Brechtienne, c'est le cas par exemple du théâtre de Kateb Yacine qui était influencé aussi par le théâtre grec dans le cycle tragique, et le théâtre politique et épique de Piscator, en plus du théâtre vietnamien dans son cycle épique,

tous ces influences se doublent des influences des éléments de la culture populaire tels que la poésie et le chant du malouf et du Chaabi, et surtout le théâtre et la chanson satirique de Rachid Ksentini , et l'art du meddah .

Dans le premier chapitre de notre thèse nous avons parlé des conditions esthétiques de la référence à double foyer dans le théâtre algérien depuis ses débuts. Et nous avons consacré le deuxième chapitre à l'analyse dramaturgique de l'œuvre théâtrale « les vieux » de kaki dans laquelle il s'est inspiré à la fois du théâtre de l'absurde et de l'art du meddah, faisant ainsi une synthèse entre la forme épique et les exigences dramaturgiques du théâtre de l'absurde.

Dans le troisième et dernier chapitre de notre thèse nous montrons que « les harmonie des muses » qui coulaient pour Kateb Yacine naturellement « de source maternelle », représentent une sorte de génotexte dans son écriture, et de ce fait elles sont à l'origine de la référence à double foyer qui se manifeste dans les œuvres tragiques du premier cycle du théâtre de Kateb Yacine, lorsque il utilise le chœur qui se réfère à l'art dramatique grec et au patrimoine culturel algérien, et en choisissant une structure dramaturgique marquée par l'alternance entre les parties chantées et les parties représentée par des scènes jouées.

Notre analyse dramaturgique de la pièce théâtrale « Palestine trahie » a pu ressortir combien l'écriture théâtrale de Kateb dans son deuxième cycle est redevable au théâtre grec, au théâtre vietnamien, et au théâtre épique notamment le théâtre de Piscator, d'un coté, et à l'art du conteur, la pièce populaire de Rachid ksentini, caractérisée par une intrigue decousée, et l'utilisation de la chanson et de la satire.

Ce qu'on peut dire en conclusion : si le théâtre algérien a été dominé par la référence à double foyer, le théâtre de kaki et le théâtre de Kateb Yacine, sont les deux théâtres dans lesquels elle se manifeste le plus clairement, le plus efficacement et de la façon la plus créative aussi.

فهرس

مقدمة 2
الفصل الأول 10
السياقات التاريخية والثقافية للمرجعية المزدوجة المصدر 10
1- الاستعمار والمقاومة: الصراع على التمثيل 11
2- مرحلة التقليد 17
3- بدايات المسرح الشعبي والتأسيس للمرجعية المزدوجة المصدر 19
4- موليير وقسنطيني يتناوبان على الخشبة الجزائرية 32
5- تغير الشروط الجمالية للمرجعية المزدوجة المصدر 44
الفصل الثاني 49
كاكي يرتاد طريق مسرح العبث المسدود 49
I -مسار التعلم والتمرس بمسرح العبث 50
1- مسار التعلم: البداية العصامية 51
2- تربصات "التربية الشعبية" والتمرس بمسرح العبث 54
II–مسرحية"الشيوخ" و وصمة تغريب الواقع 71
1- وصف مخطوط المسرحية 71
2- البنية الدراماتورجية لمسرحية "الشيوخ" 73
2.1- البنية الخارجية 73
2.2- البنية الداخلية 75
2.2.1ــ الموقف الدرامي 76
2.2.2ــ الاستهلال 77
2.2.3ــ بناء الحبكة 78
2.2.4- بناء الشخصية في مسرحية"الشيوخ" 92
2.2.5- الجوقة 98
خاتمة 100
الفصل الثالث 103
كاتب ياسين ومسرح الجدارية السياسية 103
I - من المسرح التراجيدي إلى المسرح الملحمي 104
1ــ سيرته وكتاباته الأولى 104
2ــ ــ في المراكز الأمامية من جبهة القدر 111
3- مسرحية «الرجل صاحب نعل المطاط" وبدايات المسرح الملحمي 120
II-مسرحية "فلسطين المغدورة" أو بيسكاتور على طريقة قسنطيني 127
1ــ نسب وعنوان المسرحية 129

2 – ثلاث نسخ للمسرحية 132
3 – البناء الدراماتورجي للمسرحية 135
3.1 البناء الخارجي 135
3.2- البناء الداخلي 138
3.2.1 – الموقف الدرامي للمسرحية 139
3.2.2- بناء الفضاء الدرامي 140
3.2.3- بناء الحبكة في مسرحية"فلسطين مغدورة" 148
3.2.4- الشخصية 156
3.2.5- الجوقة 164
3.2.6- السخرية 170
خاتمة 178
المصادر والمراجع 185
المصادر 186
المراجع 191
الملاحق 211
اللوحة الثامنة من مسرحية"الشيوخ" بالحرف اللاتيني 214
اللوحة الثامنة من مسرحية"الشيوخ" بالحرف العربي 216
ملخص الأطروحة باللغة الفرنسية 219
فهرس 222