المحاضرة السادسة:

توظيف التراث في المسرح العربي [المسرح الجزائري أنموذجا]

مقدمة:

التراث بمعناه الواسع، هو ما خلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات أيا كان نوعها. ويعرفه إسماعيل سيد علي قائلا" :"التراث هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث، أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن . وبعبارة أكثر وضوحا : إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده".

إن التوظيف الدلالي للتراث التاريخي يفرض على الكاتب المسرحي أن " يختار من تلك الأحداث والشخصيات ما يرى أنه ذو دلالة خاصة قد تكون نفسية أو أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية أو غير ذلك، ثم يحاول أن يعرض تلك الدلالة في بناء فني متكامل تتحقق فيه السمات الفنية للمسرحية الناجحة . وقد يرى الكاتب في حدث من أحداث التاريخ أو شخصية من شخصياته مشابه من أحداث أو شخصيات معاصرة فيحاول أن يربط بين التاريخ والحاضر وأن يعبر من خلال الماضي عن بعض القضايا في العصر أو الواقع الذي يعيش فيه، أي أن يسقط الحاضر على الماضي.

1. التراث التاريخي وأهداف توظيفه في المسرح الجزائري:

أ –الهدف السياسي التحرري من توظيف التاريخ:

– مسرحية "حنبعل" للمدني أحمد توفيق أو [قيم الثورة في سيرة كفاح]

كان التوجه نحو توظيف التراث التاريخي لأغراض سياسية، تمثلت أساسا في مواجهة السياسة العدوانية التي انتهجتها الإدارة الاستعمارية آنذاك، هذه المواجهة التي وجدت قناعها في تسليط الضوء على إبراز فترات المجد من تاريخ الشعب الجزائري لربطه بماضيه، وجعله يثور على حاضره . ومن هنا ظهرت في ذلك التاريخ – ما قبل الثورة، وما قبل الاستقلال على وجه الخصوص – مسرحيات في هذا الاتجاه، منها مسرحية"حنبعل" لأحمد توفيق المدني.

يكتشف الدارس لمسرحية حنبعل سعي الكاتب أحمد توفيق المدني من خلال فصولها الأربعة، إلى استعادة التاريخ المغربي القديم، واستثماره فيما يخدم أهداف صراع الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، فجاء اختياره الواعي لشخصية القائد القرطاجني "حنبعل"، في الفترة الممتدة من استلامه زمام السلطة بقرطاجنة إلى غاية وفاته منتحرا بامتصاص السم كي لا يقع حيا بين أيدي أعدائه الرومان، فكان كما يعتقد الكاتب، وكما هو بارز في ملحق البيانات التاريخية للمسرحية، أشهر أبطال الحرب في الدنيا، قديما وحديثا، فمسرحية "حنبعل" تبرز بوضوح الدعوة لمقاومة المحتلين الغاصبين، وهي غنية بالقيم الثورية التي حرص الكاتب على بثها في روح المتلقي مثل: التروع التحرري والتضحية بالنفس في سبيل حرية الوطن وعزته، وكراهية الرومان، والذين ما هم في الحقيقة سوى هؤلاء المحتلين الفرنسيين.

والدارس للمسرحية لن يجد كبير العناء في الوصول إلى هذا الإسقاط، وذلك لأن المسرحية تكشف عن غاياتها السياسية منذ البداية ومن خلال الإهداء الذي خطه المدني أحمد توفيق الذي قال فيه:"إلى الشباب المغربي، حامل راية الكفاح، في سبيل حرية الأمة وشرف الوطن أقدم هذه الرواية التي تحيي له صفحة من جهاد أبطاله الأولين، وفيها عبرة وذكرى".

– الهدف الاجتماعي الإصلاحي من توظيف التراث: مسرحية "بئر الكاهنة" لواضح مُحَّد أو الأرومة بين العرب والبربر.

تتناول مسرحية " بئر الكاهنة " واحدة من أهم القضايا الاجتماعية والإصلاحية المتعددة الأبعاد ثقافيا وسياسيا في حياة الأمة الجزائرية ماضيا وحاضرا ومستقبلا وأخطرها على الإطلاق، ألا وهي قضية العلاقة بين الأمازيغ والعرب، أو ما يمكن أن نطلق عليه في الأدبيات التاريخية بالقضية البربرية.

هذه القضية التي شهدت– ومازالت تشهد – صراعا جما وسجالا محتدما منذ زمن بعيد، يقدره بعض الباحثين بعشرينيات القرن العشرين، حتى تفجرت للعيان عام 1949 فيما يعرف بالأزمة البربرية، وكذلك الصراع القبائلي – العربي خلال الثورة التحريرية وبعد الاستقلال.

يمكن أن نعد مسرحية "بئر الكاهنة"، من أهم الإبداعات المسرحية التي شخصت قضية العلاقة بين العرب والبربر من خلال توظيف التراث التاريخي، وبالعودة تحديدا إلى البدايات الأولى لحضور العنصر العربي على هذه الأرض ممثلة في الفتح الإسلامي للجزائر، وتصوير الكيفية التي استقبل بها الشعب الأمازيغي الرسالة المحمدية، والتي آخت بين البربر والعرب المسلمين الفاتحين.

تتألف المسرحية من ثلاثة فصول، وتتأسس ضمن فضاء تاريخي تستعير فيه صراع الكاهنة– ملكة الأمازيغ – ضد جيش الفتح الإسلامي بقيادة حسان بن النعمان ، إذ ظنتهم غزاة محتلين مثل الرومان جاؤوا لنهب خيرات البربر وثرواتهم، فعملت على صدهم ومحاربتهم

إن المسرحية تظهر الكاهنة ملكة رعناء قاسية القلب تعشق الكهانة وتدعي علم الأسرار والغيب مستبدة برأيها وهي مستعدة لإحراق بلدها في سبيل صد العرب الفاتحين ظنا منها أنهم غزاة معتدون مثل الرومان والوندال والبيزنطيين، غير أن شعبها قد بدأ يتعرف على الإسلام ويتقبله عن قناعة وطواعية، كما بدأ يتمرد على سلطة الكاهنة، ولقد عبر الكاتب عن امتزاج البربر بالعرب من خلال علاقة الحب التي نسجها بين "آنتينيا"[ابنة الكاهنة] و "خالد" [أسير الكاهنة العربي الذي ربته وترعرع في ملكها] حيث كشف خالد لحبيبته عن نص الرسالة التي بعثها مع خادمه إلى القائد حسان بن النعمان قائلا: "قلنا لحسان إن البربر بقلوبهم مع العرب، والإسلام ينتشر بينهم بسرعة، فلا حاجة إلى القتال. فأت بجيشك وبسرعة، ولكن لا تعجل بالحرب .إن الملكة ليست على بينة من أمر شعبها .لأن الروم يخفون عنها كل شيء، وينشرون البلابل والشقاق في الشعب".

تنتهي مسرحية "بئر الكاهنة" بانتحار الكاهنة التي ألقى بها حاجبها في غياهب البئر التي أعدتها لأعدائها العرب، وهذه الخاتمة غنية بالدلالات، بحيث عبر الكاتب من خلالها عن فكرة انهزام قوى الشر التي سعت إلى إشعال نار الفتن والحروب بين البربر والعرب، فكانت البئر التي حفرتها الكاهنة لأعدائها – إخوانها العرب – وبالا عليها هي ذاتها، وعلى "سقرديد" حليفها الروماني، في حين يعبر الكاتب برمزية زواج "خالد" بحبيبته "آنتينيا"، وترحيب "حسان" بقدومهما نحوه وكل واحد منهما يضع يده في يد الآخر –يعبر – عن انتصار الحب والمودة والتآلف بين العرب والبربر، وهي الفكرة الجوهرية التي سعت المسرحية إلى تشخيصها.

– مسرحية "الخنساء" لمحمد الصالح رمضان، أو التدوين الفني للتاريخ العربي الإسلامي

"الخنساء" مسرحية تاريخية تستغرق حوادثها حوالي نصف قرن من الزمان بعضها في الجاهلية وبعضها الآخر في الإسلام. والدارس لهذه المسرحية لابد وأن يقف عند ملاحظة أولية عامة تتعلق بالطابع التاريخي للمسرحية سواء من حيث الحوادث أو الشخصيات أو النصوص الأدبية التي حفلت بها مع تفاصيل تناسب الفترة التاريخية التي تناولتها زمنيا ، فالمسرحية تشخص سيرة حياة الشاعرة العربية الخنساء مثلما أوردتها مختلف المصادر والمراجع التي تعرضت لحياتها.

إن المضمون التاريخي والهدف التعليمي ملمحان بارزان للعيان في مسرحية "الخنساء"، وإن وضع هذه المسرحية في سياقها التاريخي الذي ظهرت فيه تأليفا وإخراجا، من شأنه تبرير ذلك الحضور القوي لمؤشر مضمونها التاريخي ومؤشر هدفها التعليمي، ذلك أن هذه المسرحية قد جاءت والجزائر – كما نعرف – تعاني من استعمار فرنسي استوطن الأرض وسعى إلى تخريب الهوية الجزائرية، فالمسرحية من هذه الناحية يمكن إدراجها ضمن فضاء بعث التراث العربي الإسلامي وتقديمه للمتلقي بأسلوب مسرحي مشوق وهادف.

لقد قسم المؤلف مسرحيته إلى ثلاثة فصول، يشخص فصلها الأول جانبا من حياة الخنساء في الجاهلية، فتدور حوادثه حول فكرة إبراز حزنها الشديد وبكائها المر على موت أخويها صخر ومعاوية، كما يبرز شاعريتها وحسها النقدي بمواجهة شعراء عصرها، وينتقل بنا المؤلف في الفصل الثاني من المسرحية إلى إبراز شخصية الخنساء بعدما دخلت في الإسلام،أما التحول الدرامي في مسار حزن الخنساء، فإننا نلحظه في مشاهد الفصل الثالث والأخير من هذه المسرحية، والذي حمل عنوان " تضحيتها في القادسية " حيث تحرض أبناءها الأربعة على الجهاد في سبيل الله، وتوصيهم بالمشاركة الباسلة في معركة القادسية دفاعا عن حياض الإسلام من تحرشات المجوس المشركين، حتى إذا ما وقعت المعركة وجاءت تباشير النصر المبين، ثم عاد جيش المسلمين، وانتظرت الخنساء عودة أبنائها مع العائدين، فإنها لم تجزع لما علمت باستشهادهم جميع في المعركة، بل إنها عبرت للجندي الذي حمل إليها أخبار بطولاتهم ونعيهم عن إحساسها بالتشريف والافتخار باستشهادهم في سبيل الله قائلة للجندي :

" الخنساء : الحمد لله الذي شرفني بقتلهم في سبيله، وعزائي فيهم هذا النصر المبين، الذي أحرزوا عليه للإسلام والمسلمين، وإني لأرجو من الله أن يجمعني بهم في مستقر رحمته .

الجندي : "آمين أمين يا رب العالمين". وتنصرف العجوز، وقد ملكت جأشها بلا بكاء أو نحيب عائدة إلى مترلها، والجندي من خلفها يتأملها حتى تبعد عنه وتتوارى، ويبقى هو وحده في المسرح، فيصيح جذلا مسرورا: "الله أكبر... الله أكبر، هذه إحدى العبر، والله الذي لا أجلّ من اسمه، لو كانت نساؤنا جميعا كهذه، وأبناؤنا كأبنائها لما غلبنا أحد، ولملكنا السماء والأرض"). ويرفع يديه إلى السماء "اللهم هب لنا إيمانا كإيمان الخنساء وصبرا كصبرها وثباتا وجهادا كثبات وجهاد أبنائها".

2. توظيف البعد الديني في المسرح العربي:

أ. التوظيف السياسي للشخصية الدينية: مسرحية "تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف وغليسي، أو الوطن بين الفتنة والمصالحة.

يصور نص "تغريبة جعفر الطيار" موضوع الفتنة السياسية التي عصفت بالجزائر عقب توقيف المسار الانتخابي سنة 1991، والنص – كما يصفه صاحبه، هو دراما شعرية قصيرة في مشهدين، كتبت في خريف1996، وصدرت طبعتها الأولى

سنة 2000 ، ونلاحظ من خلال هذه التواريخ أن نص "تغريبة جعفر الطيار" قد جاء ليعبر عن واقع سياسي جزائري قائم، ويبشر في الوقت نفسه بموقف سياسي قادم، هو ما عرف بالمصالحة الوطنية.

ويقوم الكاتب وغليسي يوسف في نص "تغريبة جعفر الطيار" بتوظيف موقف الصحابي "جعفر بن أبي طالب" المعروف بلقب "جعفر الطيار"، في محاورته لملك الحبشة "النجاشي" حيث انبرى "جعفر"للمرافعة عن الدين الجديد، والدفاع عن أصحابه المهاجرين، وذلك عندما أوفدت قريش سفيريها وهما "عمرو بن العاص" و "عبد الله بن أبي ربيعة" لمحاولة إقناع ملك الحبشة بطرد أولئك المسلمين المهاجرين، لكن "جعفر" برجاحة العقل والمنطق استطاع أن يقنع"النجاشي" بصدق الدعوة المحمدية، وأن يرد بذكائه الوقاد على كيد المشركين، فكان الطرد من نصيب سفيري قريش، في حين كان الترحاب من نصيب "جعفر" ومن كان معه من المسلمين.

لقد استوحى وغليسي، يوسف هذا الموقف، فصور الضحايا الإسلاميين الأبرياء جراء الصراع الدموي الذي جرى بين السلطة الحاكمة والمعارضة المسلحة، الهاربين من بطش الاقتتال الهمجي، كما لو أنهم "جعفر الطيار" وأصحابه الفارين إلى الحبشة للاحتماء بعدالة ملكها "النجاشي"، ويشخص لنا الكاتب من خلال الحوار الذي يدور بين "جعفر" و "النجاشي" واقع المأساة الوطنية التي شهدتها الجزائر في نهاية القرن العشرين.

بـ. التوظيف التربوي للحوادث والمناسبات الدينية: مسرحية "المولد" لـ. عبد الرحمن الجيلالي أو بزوغ الحق وأفول الباطل.

تذكر جريدة البصائر أن مسرحية) المولد (قد كتبت وطبعت عام 1949 ، وقامت بتمثيلها فرقة الفنان المسرحي) محي الدين باش طارزي (سنة . 1951 والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول، تقوم على تشخيص قضية الصراع بين الحق والباطل ، وذلك من خلال استحضار الإرهاصات الأولى التي سبقت مولد الرسول – ص – حيث ظهرت علامات تبشر بميلاده، وتنذر ممالك الطغيان من فرس وروم بالزوال، فالمسرحية تنطلق من حادثة وردت في بعض كتب السيرة،" و هي أن كسرى رأى، فيما يرى النائم، رؤيا أزعجته فقام يلتمس لها المعبرين والمؤولين . وكانت تدور حول مولد النبي مُحَمَّد – ص – ونشأته .

ولقد أشار المؤلف في المقدمة إلى أنه قد حاول جهد الاستطاعة في عرض حوادث المسرحية حسب منطوق الرواية التاريخية ونصوصها الواردة في كتب السيرة المعتمدة وتتبعها بالحرف إلا ما تعذر عليه –مثلما صرح –بسبب مقتضيات فنية يتطلبها المسرح.

تجري حوادث الفصل الأول في قصر الشاه كسرى أنوشروان الذي يبدو ساقط الشرفات، فنرى كسرى مذعورا من نومه مسارعا إلى استدعاء وزرائه وكهنوت قصره ومنجميه، ليفسروا له مغزى ما يحدث من ظواهر خارقة، وما يراه من رؤى عجيبة، وما يتناهى إلى سمعه من أخبار مفزعة،ففضلا عن انهيار أربع عشرة شرفة من القصر وما صاحب ذلك من ارتجاج عجيب، فإن نيران معابد المجوس قد خمدت لأول مرة منذ ألف عام ،كما أن بحيرة ساوة قد جفت، وأن مياه وادي السماوة قد نضبت.

وتتواصل حوادث الفصل الثاني حول الفكرة نفسها وهي تطلع الناس وخاصة الملوك والكهان لمعرفة سر تلك الإرهاصات التي سبقت ميلاد النبي مُحَمَّد – ص – ولقد قسم الكاتب هذا الفصل إلى مشهدين،بحيث يدور المشهد الأول في سوق قائمة ببادية العرب بجانبها صومعة راهب، فنرى القوم ومنهم أبا سفيان وأمية بن أبي الصلت يتحاورون بشأن تلك الإرهاصات، متطلعين إلى معرفة هوية النبي القادم بينما يسترق جاسوسان لقيصر الروم السمع، وعندما يستفسرون الكاهن ينبئهم "بأنه "

يخرج من مكة رجل يرغب عن آلهة قومه، ويدعو إلى غيرها.. فالعزيز من والاه والذليل من لاحاه..! و الموتور من عاداه..! [...] يبعث بالتنزيل والفرقان .. ! وبالهدى وفاضل البرهان.. ! تبطل به عبادة الأوثان".

أما حوادث المشهد الثاني فتدور في بلاد الروم، حيث نرى القيصر على عرشه وحوله عظماء الروم وبين يديه سفير كسرى، وقد تأكد لديهم جميعا أن تلك الإرهاصات التي سمعوا بها أو رأوها في يقظتهم ومنامهم، إنما تخص دنو لحظة ميلاد النبي العربي، فيصاب القيصر بالذعر ويقرر مراسلة كسرى لإخباره بما صح لديه من الأنباء.

ويعود المؤلف بحوادث مسرحيته في فصلها الثالث والأخير إلى قصر كسرى أنوشروان، حيث تتجمع لديه الأخبار وينكشف له سر سقوط شرفات قصره وانطفاء نيران معابد المجوس ونضوب المياه، حيث يستعين بمنجمه الكبير "بزرجمهر" الذي يخبره بدنو لحظة ميلاد النبي العربي وينذره بأن تلك الإرهاصات هي علامات انهيار المملكة الفارسية، وتختتم المسرحية بانتشار نور عظيم، وسماع عبارات يرددها صوت هاتف معلنا ميلاد النبي مُحَمَّد ﷺ.

إن مسرحية "المولد" قد نشرت وعرضت في وقت كانت فيه الجزائر تكابد ويلات الاستعمار الفرنسي الذي انتهج سياسة التجهيل والتفقير والاستعباد، ولم يكن هذا الاستعمار ليخفي نواياه الصليبية الحاقدة واستبدالها بالإسلام أو تشويهه، وتعد هذه المسرحية " تعبيرا صريحا عن سخط المفكرين الجزائريين إزاء نشاط الاستعمار لأجل تمسيح الشباب الجزائري، وضرب الحضارة العربية الإسلامية، ففي هذه الظروف التاريخية الصعبة، كان المجتمع الجزائري في أمس الحاجة إلى إحياء تاريخه بالرجوع إلى الأصل العربي الإسلامي لبعث الحمية العربية الإسلامية والوطنية في نفوس الشعب".

3. توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري:

لقد كان حضور التراث الشعبي في المسرح الجزائري كبيرا جدا إلى درجة وصف معها هذا المسرح من قبل رواده ونقاده بالمسرح الشعبي، كما أن التجارب المسرحية الكبيرة في مسيرته قد ارتبطت أساسا بتوظيف التراث الشعبي، على غرار ما نجد في تجارب "عبد الرحمن ولد كاكي" و"عبد القادر علولة" و"كاتب ياسين، ويلاحظ الدارس لحركة المسرح الجزائري منذ نشوئه وإلى اليوم أن توظيف التراث الشعبي يعد بالفعل ميزة أساسية في عموم إنتاجاته، وفي توجهات أعلامه، مع وجود اختلافات موضوعية في أهداف ذلك التوظيف.

أ. التوظيف السياسي للشخصية التراثية: مسرحية "الغول بوسبع ريسان" لسنوسي مراد:

تعالج المسرحية قضية السلطة الجائرة وتحكمها التعسفي في حياة الشعوب، وعمد الكاتب من أجل ذلك إلى اختيار شخصية شهيرة في التراث الشعبي، وهي شخصية "الغول" المعروف في المخيال الشعبي بالبشاعة والقسوة والتروع الدموي المفرط نحو إرهاب الإنسان، فجعل الصراع يتحرك على مستوى السعي نحو مقاومة هذا "الغول" الذي استباح الحريات ونهب الخيرات وعاث في الأمة فسادا تدور حوادث المشهد الأول من المسرحية حول انطلاق الاحتفالات لمدة سبعة أيام بذكرى احتلال "الغول بوسبع ريسان" لمدينة الخيرات وهذا منذ أكثر من أربع مائة سنة، حيث تمكن من إحكام قبضته على كامل المدينة بما فيها وما عليها، فأصبح الآمر الناهي فيها، وهذا بعد أن قتل الكثير من سكانها، وسجن من أبدى معارضة له، حتى ولو كانت طفيفة، ومن مظاهر احتفالاته تلك، زواجه كل سنة بأجمل فتاة في المدينة، حتى إذا دخل بها قتلها في الغد شر مقتل انتقاما من العنصر النسوي الذي يمقته بسبب أن أحد رؤوسه الأربعة التي سقطت ليلة هجومه على المدينة، كانت بضربة سيف من امرأة حرة.

وفي المشهد الثاني نرى) الغول (وقد اجتمع إلى وزرائه لتفقد سير الاحتفالات والاطمئنان على الضيوف من الغيلان الذين وفدوا على المدينة من أماكن بعيدة للمشاركة باسم بلدانهم في تلك الاحتفالات الصاخبة.

ويصور المشهد الثالث الحالة المأساوية لسكان مدينة الخيرات تحت حكم "الغول بوسبع ريسان" الذي أمعن في إذلالهم واغتصاب عرقهم وكرامتهم.

أما حوادث المشهد الرابع، فتجسد تظلمات المواطنين، وضجرهم مما يحدث من إسراف وتبذير للمال العام على تلك الاحتفالات دونما فائدة ترجى لصالحهم.

وينتقل الكاتب في المشهد الخامس إلى تصوير الوضع الاجتماعي لشخصية "أم الخير" وهي الفتاة ذات السبعة عشرة ربيعا والتي اختارها "الغول" تلك السنة ليتزوجها في غمرة احتفالاته بذكرى جلوسه على عرش المدينة. إنها فتاة جميلة، يتيمة الأم، ووحيدة والدها المدعو "سي عبد القادر"، كما يصور في هذا المشهد أيضا شخصية "بشار" الشاب الثائر، العائد إلى مدينته من منفى أسرته لتحريض السكان على مقاطعة الاحتفالات، وإفساد زواج "الغول" من "أم الخير"، حتى بلغت به ثورته أن تسلل إلى القصر مع الفنانين ليعرض على"الغول" المبارزة أمام الملأ في الساحة الكبيرة.

وتدور حوادث المشهد السادس في قصر "الغول"، حيث نراه في قمة غضبه وهو يعقد اجتماعا طارئا مع وزرائه ومستشاريه للنظر في قضية الفتى الثائر "بشار" موجها لومه وتهديده لكل وزرائه ودوائره. وتشخص المسرحية في مشهدها السابع قرار "الغول" التظاهر بالسماحة، حيث نرى "البراح" وهو في الساحة العمومية يعلن في الناس موافقة "الغول" على مصارعة "بشار" استجابة لرغبة الرعية ولكن بعد انقضاء حفل زفافه من "أم الخير".

وتنقلنا المسرحية في المشهد الثامن والأخير إلى أحد الشوارع العمومية، حيث يحاول "الغول" عن طريق أحد ممثليه شراء ذمم الناس بالمال ليشاركوا في مسيرة دعم ومساندة له ضد "بشار" ومن معه، كما نرى كثرة انتشار الإشاعات والقلاقل وسط الناس وفي وسائل الإعلام، ونرى "بشار" وهو يحرض المواطنين على الانتفاضة ضد "الغول" ونظام حكمه، فتنفض بطانته من حوله، ثم يقتل على أيديهم.

وفي غمرة الهرج والمرج الذي أصاب المدينة بعد مقتل"الغول" تتحرر" أم الخير" من القصر وتلتحق بالشاب"بشار" ومن معه، فتخبرهم بأن من قتل "الغول" سبعة من وزرائه القدامى دبروا له انقلابا، وهجموا عليه في الحمام فقطعوا رؤوسه السبعة، كما حثت "بشار" على الهرب والاختباء لأن حكام المدينة الجدد يشنون حملة تفتيش عنه للقبض عليه . وتختتم المسرحية بما يعلنه "البراح" في الناس قائلا:

"البراح : يا سكان المدينة، يا لعزاز علينا، الغول بوسبع ريسان راه مات والحمد لله رانا تهنينا منو... ألي قضاو عليه وعلى حكمو، سبعة من الشجعان وهما ألي غاديين يحكمو فينا ... هاذ الشجعان راهم دارو لجنة سماوها اللجنة السباعية لإنقاذ المدينة وكي البارح كي اليوم، والعام الجاي إنشاء الله نديروا فرح كبير يدوم سبع أيام وسبع ليالي باش نفرحوا بذكرى تحرير المدينة من حكم الغول بوسبع ريسان، الاحتفالات تبدى بسبع دقايق ضحك فالحمام ألي مات فيه الغول وفالليلة السابعة نزوجوا حاكم المدينة بأجمل فتاة من عندنا، وهاذ المرة ألي يديها أدمي كيفنا بن عمنا، ما فيه قشور ما فيه شوك ما فيه ريحة شينة"

واضح من هذا العرض الموجز لمضمون مسرحية "الغول بو سبع ريسان"، أنها غنية بعبق التراث الشعبي سواء على مستوى المضمون مثل توظيف شخصية "الغول" واتخاذها أساسا لبناء فضاء درامي يتماهى فيه الواقع مع الخيال، أو على مستوى الشكل

المسرحي حيث نلاحظ استخدام الكاتب لشكل مسرح القوال، إضافة إلى لغة المسرحية الموسومة باستحضار جماليات اللهجة الشعبية.

ب. توظيف "القوال" في المسرح الجزائري: مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة، أو التجربة الإبداعية الأصيلة للمسرح الجزائري

تعد مسرحية "الأجواد" للفنان عبد القادر علولة بوصفه مؤلفا ومخرجا لها، من أهم الإبداعات المسرحية الجزائرية، التي حاولت تجاوز نمطية المسرح الأوروبي، وذلك بمراهنتها على توظيف أحد أبرز أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري، ونعني به شكل القوال. وقد لا يختلف باحثان في أن تجربة عبد القادر علولة المسرحية ذاتها قد بلغت قمة نضجها الإبداعي في مسرحية "الأجواد" بالذات، وأن أهم ظاهرة فنية لفتت انتباه النقاد في هذه التجربة هي حسن توظيف أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي عموما، وتوظيف القوال على وجه الخصوص.

يقول عبد القادر علولة في تقديمه لهذه المسرحية ": فيما يتعلق بعنوان "الأجواد"، إنه يعني بالمعنى الأولي والحرفي الكرماء . فهو يلخص بالنسبة لي، إلى حد ما، الفكرة المركزية، أي جوهر المسرحية. هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية، أو بالأحرى، بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء. إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم. تحكي هذه الجدارية وتكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس المغمورون والبسطاء و"المحقورون" والذين لا نكاد نلحظهم بالجود. وكيف يتكلفون، بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة، بالمشاكل الكبرى للمجتمع، طبعا ضمن حدودهم.

تراهن مسرحية "الأجواد" على إبراز عديد القيم الأساسية للمجتمع، من خلال تشخيصها في ثلاث لوحات سلوكية لشخصيات هامشية، لكنها إيجابية خيرة، تجسد النموذج الحي والقابل للاقتداء في التضحية والتضامن، تعرضها المسرحية بأسلوب فني استخدم فيه عبد القادر علولة السرد بتوظيف القوال ممهدا للحوادث، ومعلقا عليها، وراويا لبعضها، ورابطا بين اللوحات بالكلمة المعبرة، كما استخدم حركة الفعل الدرامي في مواقف الحوار أو مناجاة الشخصية لنفسها، إضافة إلى استخدام الأغنية الشعبية لتفعيل التأثير في المتلقي.

تعرض المسرحية في لوحتها الأولى معاناة العمال البسطاء، فتختار لذلك شخصيتين، تتمثل الأولى في عامل نظافة، يدعى"علال الزبال" الذي يزيل القمامة، ويكنس الأوساخ من الشوارع والساحات العامة بكل تفان وإخلاص ومحبة لعمله وللناس، فلا يضجر ولا يتذمر، غير أن اللافت للنظر هو أن المسرحية لا تقدم لنا شخصية "علال الزبال" من خلال موقف صراعي مع آخرين يتطلب الحركة والحوار كما هو معروف في تقاليد الدراما، ولكنها – المسرحية –توظف القوال وتكشف عن أبعاد شخصية "علال الزبال" من خلال عرض سردي بأسلوب الشعر الشعبي القابل للإلقاء والغناء يؤديه القوال.

أما الشخصية الثانية التي تعرضها المسرحية في هذه اللوحة الأولى، فتتمثل في "الربوحي الحبيب" الذي يعمل حدادا في ورشة البلدية، ولكن بساطة عمله وموقعه الاجتماعي، لا تمنعانه من المشاركة فيما يخدم المصلحة العامة للمجتمع، ومن ذلك محاولته إنقاذ حيوانات الحديقة العامة للمدينة من الإهمال والجوع، وبعد فشله في إقناع مسؤولي البلدية بالاهتمام أكثر بتلك الحيوانات، يتطوع "الربوحي الحبيب" رفقة شباب الحي الشعبي الذي يسكنه، فيتسلل ليلا تحت حراستهم، ويتولى إطعام الحيوانات بنفسه بما يجود به الناس من طعام، وبموازاة تحسن أحوال الحديقة وعودة الصحة والنشاط إلى حيواناتها، يكشف حارسها الليلي بعدما تعرف أخيرا على فاعل الخير تحت جنح الظلام "الربوحي الحبيب"، أن بعض مسؤولي البلدية كانوا

يختلسون المال من الميزانية الموجهة لتربية حيوانات الحديقة، في حين أن بعضهم الآخر كان يسرق الطعام المخصص لتلك الحيوانات البائسة.

والملاحظ أن السرد يطغى هنا أيضا على أسلوب المسرحية في تقديمها لهذه الشخصية سواء على لسان القوالين، أو على لسان الشخصيات نفسها.

أما في اللوحة الثانية، فإن المسرحية تعرض على لسان "القوال" وبأسلوب يتناغم فيه الشعر والغناء معاناة" قدور ("اليومية، إنه بناء يعمل بعيدا عن عائلته التي يشتاق إليها كثيرا، وخاصة ابنته "مريم" التي من شدة نأيه عنها فقدت إحساسها بأبوته وصارت تناديه "عمي"، وهو ما زاد في ألمه، وإحساسه بالظلم الاجتماعي، فهو يشيد السكنات والمباني في حين أن أسرته تقيم في مسكن مهدد بالانهيار، ومع ذلك يبدي "قدور" وزوجته "فطيمة" صبرا وقناعة فيداريان الألم بالأمل، ويمنيان النفس بغد أفضل.

وتصور المسرحية في اللوحة الثانية قيمة التضحية الجسيمة والصداقة المؤثرة التي تجمع بين عاملين بسيطين بإحدى الثانويات وهما "عكلي" و"منور"، حيث يقرر الأول إهداء هيكله العظمي بعد وفاته للثانوية، ويوصي صديقه الحميم "منور" بالحرص على تطبيق هذه الوصية، وهو ما نراه مجسدا على الخشبة، عندما يلبي "منور"- مثل كل مرة -دعوة "المعلمة" وهي أستاذة مادة العلوم الطبيعية بإحضار الهيكل العظمي لصديقه "عكلي" إلى القسم حتى يتم شرح درس: "مكونات الهيكل العظمي" للتلاميذ من خلاله.

وتقدم المسرحية في لوحتها الثالثة والأخيرة صورا من الخير المطلق تعكسه جوانب من حياة ثلاث شخصيات من عامة الناس، تعرضها اللوحة بشكل متلاحق، فكانت البداية بشخصية "المنصور" وهو عامل أحيل على التقاعد، فحزن كثيرا على فراق آلته الميكانيكية التي ألفها وألفته بعدما عاشرها طويلا حتى أكلت سنوات عمره، فنراه يناجيها ويبكي فراقها ويوصي بضرورة الحفاظ عليها، ثم تشخص اللوحة جانبا من معاناة "جلول الفهايمي" العامل بمصلحة حفظ الجثث بالمستشفى، فتصور سعيه الصادق في خدمة المصلحة العامة للمجتمع، كما تصور كفاحه المرير لفضح السلوكات والأساليب البيروقراطية التي تحول دون انتصار سياسة الطب المجاني، وهو الكفاح الذي عرضه لعقوبات مهنية من قبل مسؤوليه، فصار "جلول الفهايمي" رجلا عصبيا يعاني صراعا داخليا بين واجبه في الإخلاص لعمله ولمصلحة المجتمع، وبين ضغوطات مسؤوليه الذين يحاولون إلزامه بالكف عن إثارة النقائص وتوجيه الانتقادات، لكن "جلول الفهايمي" لم يعد قادرا على الصمت خاصة بعدما بلغ الإهمال قمته إثر اكتشافه رجلا حيا داخل ثلاجة غرفة مصلحة حفظ الجثث.

و في الختام تعرض المسرحية معاناة "سكينة" وهي عاملة في مصنع للأحذية، تصاب بالشلل من جراء قسوة ظروف العمل، فتضطر إلى التخلي عن عملها وسط حزن شديد ألمّ بزملائها الذين يحبونها كثيرا وينعتونها بعبارة "جوهرة المصنع".

يقوم المسرح الأرسطي على مفاهيم تقدس التمثيل والتشخيص والفعل، في حين أن التجربة المسرحية التي تعرضها "الأجواد" تقوم أساسا على محاولة تخطي المفاهيم الأرسطية للمسرح، والمراهنة على تقديم شكل أو منظور مسرحي جديد يحاول الاستفادة من أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي، وهو ما لم يكن مهتما به في دراسات السابقين. ولذلك فإن مفاتيح المفاهيم الأرسطية للظاهرة المسرحية لا تصلح لفك الشفرات الجمالية لمسرحية "الأجواد"، ذلك أن الأمر هنا لا يتعلق بمسرح يكرس تشخيص الحركة المرئية والخطية وما ينجر عن ذلك من إيهام، بل يتعلق بمسرح سردي يتجسد فيه الفعل المسرحي في

الفعل المنطوق، بحيث يتزامن فعل الكلام مع الكلام في حالة فعل، بهدف تمكين الخطاب المسرحي من تحريك القدرات السماعية والتخيلية للمتلقي، فيبدع هو الآخر عرضه انطلاقا مما يراه ويسمعه، إنه ليس مسرحا إذاعيا، ولكنه مسرح يقدم – إلى جانب التمثيل الجسدي والحركي للحكاية – سنفونية من الألوان الصوتية تبهج النظر وتمتع الآذان.

لقد لاحظ عبد القادر علولة بأن المسرح الغربي يخاطب في المقام الأول حاسة البصر بالحركة والفعل وما ينجر عنهما من تمثيل وديكور، ثم تأتي في المقام الثاني حاسة السمع بالحوار والمؤثرات الصوتية، في حين أن عبد القادر علولة قد لاحظ بأن طبيعة المتفرج الجزائري وربما العربي عموما تعطي الأولوية لحاسة السمع قبل حاسة البصر، فهي من خلال السمع تحرك طاقاتها التخيلية والتصورية، فلا تحتاج إلى تشخيص التفاصيل بدقة، قدر حاجتها إلى الكلمة الموحية بتلك التفاصيل، حيث يمكن عرضها بصفة تجريدية دون مبالغة في التشخيص الحرفي، ومن هنا كان التوجه نحو المسرح السردي بتوظيف القوال كبديل للمسرح الحركي الأرسطي.