**- المحاضرة رقم (14)**

**المسرح العربي المعاصر وقضاياه**

تعد هزيمة حزيران (1967) نكبة تجذرت أبعادها في نفوس الجماهير العربية بعمق، كما أسهمت في تحويل الحساسية الأدبية، بما أثارته من قضايا أصبحت، في أوقات لاحقة، من صميم الحداثة كالقلق، والتساؤل، والاغتراب، والانغلاق على الذات، ولم يكن المسرح بمنأى عن تلك الأحداث، والتطورات التي هزته من الأعماق، وانحرفت به جهة مسارات أخرى، تكرس أبعاد النكبة بقدر ما توسع تجاربه الريادية.

كشفت التجارب المسرحية المعاصر عن تحول في الحساسية، استهدفت بنية المسرحية ذات الطبيعة الأرسطية في حد ذاتها، واستمرت تبحث عن أشكال جديدة، تمثلت في البنيات التراثية بتنوعاتها: الشعبية، السردية، الغنائية، الملحمية، الرمزية، والأسطورية، بطريقة تراعي طبيعة الجمهور وخصوصياته، كما تراعي مرجعيات الكاتب المسرحي التي تحدد إبداعه، وتفلت موقفه صارخا تجاه القضايا السوسيو اجتماعية، فتمكنه من معالجتها بالنقد، أو التوجيه، أو الإصلاح.

وبالتالي، فقد عكست النصوص المسرحية موضوعات دارت في أغلبها الأعم حول معاني: الثورة، الرفض، والتمرد، بوصفها تعبيرا عن انتكاسات الفرد العربي المتواصلة، أو ردود فعل اختلفت درجات توترها باختلاف الممارسات الاستبدادية التي انتهجتها السلطات الحاكمة، الذاتية أو الاستعمارية، ضد الشعوب العربية، فعكست نصوصهم التزامهم بقضايا الشعوب والأوطان، بقدر ما عكست التزامهم بمبادئ الثورة، والتجريب بغية امتلاك نصوصهم الخاصة، وهو الذي ستكشفه القراءة الحالية.

عدت تجربة سعد الله ونوس رائدة في مجال المسرح العربي، ليس بانتهاجها التيار الواقعي، أو تنويع طرائقها المسرحية، إنما بتركيزها الشديد على الواقع العربي، وتشريح قضاياه المتمثلة في: السلطة، حرية الرأي، والكرامة الإنسانية، فعالجها من حيث موضوعات الاستبداد السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، كاشفا سلبية الشعوب المستسلمة لمصائرها، محاولا استنهاضها، وتحريضها لتغيير عالمها السلبي، فأنتج مجموعة مسرحيات، لعل أبرزها: الفيل يا ملك الزمن (1969)، مغامرات رأس المملوك جابر (1970)، سهرة مع أبي خليل القباني (1972)، والملك هو الملك (1977)([[1]](#footnote-1)).

ركز سعد الله ونوس، في مسرحيته “مغامرة رأس المملوك جابر“، على قضية سياسية، هي فقدان الرأي لدى الشعوب العربية، جراء القمع والاستبداد والموت، فبحث عن جذورها في عمق التاريخ الإسلامي، وقد بررها بالتنازع من أجل الحكم، من ذلك الجدل الذي حدث بين الخليفة المعتصم بالله، ووزيره العبدلي المنشق الذي استعان بالفرس تحقيقا لمآربه السلطوية، فكانت المسرحية جريئة في طرحها، ولاذعة في نقدها، إلا أنها قد نجحت في تصوير غياب الشعوب العربية في صناعة قرارها السيادي، ومنه تحديد مصيرها([[2]](#footnote-2))، وهذا مقطع منها:

«الحكواتي: قدامنا حكايات كثيرة، قبل أن نصل إلى سيرة الظاهر.

زبون1: نريد أن نسمع عن الحق الذي يغلب الباطل.

زبون2: والعدل الذي يغلب الظلم.

الحكواتي: (الصوت الهادئ نفسه) الحكايات مربوطة بعضها ببعض لا تأتي واحدة قبل الأخرى. سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته.

زبون2: أي زمان؟

الحكواتي: زمان الاضطراب والفوضى.

زبون2: هذا الزمان نعيشه.

زبون1: نذوق مرارته كل لحظة.

الحكواتي: هذه حكايات ضرورية.

الزبائن: ضرورية!

الحكواتي: وينبغي أن نرويها.

زبون2: ولماذا ينبغي أن نرويها؟

الحكواتي: لأنها في تسلسل الكتاب، هي التي تقود إلى زمن الحكايات.»([[3]](#footnote-3))

تميزت المسرحية، بتوظيف التراث الشعبي، واعتماد تقنيات اللعبة والحكاية التي تولد حكاية أخرى، على غرار ألف ليلة وليلة، وتقنية المسرح داخل المسرح، بحيث تبدو الأمور كأنها لعب ينقلب إلى جد، وسمة هذا المسرح هي الجدية الصارمة في التعامل مع الأمور بالنسبة لمنظومتها أو بالنسبة للمتلقي، مع التقديم للمسرحية بهوامش للعرض والإخراج، تعميقا لوظيفة مسرح التسييس، وغاياته السوسيو- سياسية([[4]](#footnote-4)).

بينما أفضت جهود عبد القادر علولة في مجالات المسرح كالتمثيل والإخراج، والكتابة بمساراتها المتحولة التي ابيدأت بالترجمة، ثم الاقتباس، وانتهت بالإبداع، فأفضت إلى إنشاء مسرح سوسيو سياسي جماهيري - نظرا لإيمانه الشديد بمبادئ الثورة، وضرورة تكامل مراحلها التاريخية من أجل البناء- يعنى بقضايا الوطن السياسية، بقدر ما يلتزم بقضايا الجماهير، رغم تأثره الواضح بأعلامه الكبار: ستانسلافسكي في التحليل النفسي، وبريخت في ملحميته، وتعليميته، وتلخيصيته([[5]](#footnote-5)).

ظهرت الملامح الأولى لنصوص علولة المسرحية، من خلال استثماره المكثف لتقنيات التراث المنسية، كالراوي الشعبي، ومسرح الحلقة([[6]](#footnote-6))، وتبني النهج الاشتراكي خاصة الجدانوفية، وهي مذهب في الفن متشدد، يرتبط بالمبادئ الاشتراكية، ويُعنى بشؤون العمال والناس البسطاء لجعلهم أناسا إيجابيين([[7]](#footnote-7))، فابتعد عن الفضاءات المغلقة، واتصل بالفلاحين والفئات الشعبية السفلى، وحاول إشراكهم في الفعل المسرحي بالتقرب من مشاغلهم اليومية فيما يخص الجانب الموضوعاتي، ومن أساليب الفرجة الشعبية فيما يخص الجانب الفني([[8]](#footnote-8)).

كتب عبد القادر مسرحيات عديدة، ولعل أبرزها: الأقوال (1980)، الأجواد (1985)، اللثام (1989)، فقد عكست مقدار نضجه المسرحي، بقدر ما حددت بدورها موقفه المسرحي، وهذا مقطع من مسرحية “الأجواد“، نتبين خلاله كيفية توظيف تقنية “الڤوّال“ و“الحلقة“([[9]](#footnote-9))، للكشف عن أبعاد شخصية “علاّل الزّبّال“، بطريقة العرض السردي بأسلوب الشعر الشعبي، الذي يفسح للڤوّال حرية أكثر، تضمن له التنقل على خشبة المسرح، بقدر ما تمنحه ليونة أكثر، تضمن له الحرية والحيوية في الإلقاء والغناء:

«علاّل الزّبّال ماهر ناشط في المكناس

حين يلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمرح بعد الشقا يهرب شوي للوسواس

يرشق ڤارو مبروم تحت الشاشية

ينسف صدره كاللي معلق الحاشية

يتماطى على الجنب باش يدقق النظرة

يسأل نفسه ويجاوب مكثر الهدرة

هذي السلعة غالية ولو بدعة جديدة.»([[10]](#footnote-10))

انتبه عبد القادر علولة للأشكال المطمورة في صميم الثقافة الشعبية الجزائرية، فقلب أوجه حضورها بحثا عن البنى الدرامية التي تحتويها، فقد رغب في إيجاد فلسفة جمالية خصبة يمكن استعادتها بروح جديد لاقتراح رؤية إبداعية للفرجة العربية، تمثلت في الحلقة بوصفها شكلا للفرجة عريقا، يتضمن آليات درامية، وهو ما يبرر الحضور البارز للسرد في مسرحه، تحقيقا لقوام الحلقة وجوهرها، وتحقيقا للتغريب الملحمي([[11]](#footnote-11))، الذي وسع أبعاد ثورته الاشتراكية، التي ظل وفيا لمبادئها الانتقادية والإصلاحية، كما غذى أبعاد موضوعاتها ذات الطبيعة السو سيو سياسية، التي ركزت فعلها المسرحي على النماذج الإنسانية، وهواجسها وانشغالاتها وطموحاتها بوصفها نماذج إنسانية، طالما عالجها بصدق وإخلاص نادرين إلى حين اغتياله.

1. )- خالدة سعيد، ***الأصداء الأولى للرحيل***، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، (د.ت)، ص63. [↑](#footnote-ref-1)
2. )- فاتن علي عمار، ***سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث***، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، (د.ط)، (د.ت)، ص112. [↑](#footnote-ref-2)
3. )- سعد الله ونوس، ***مغامرة رأس المملوك جابر***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ط2، 1970م، ص2. [↑](#footnote-ref-3)
4. )- سعد الله ونوس، ***«هوامش للعرض والإخراج»***، مجلة المعرفة، سوريا. يُنظر الموقع: دهشة- dahcha.com. تاريخ الدخول: 26/ 04/ 2017م. زمن الدخول: 16:00.

   - يختلف مسرح التسييس عن المسرح السياسي بما يتوفر عليه من تقنيات أساسها: حوار يجعل من الجمهور داخل الحدث المسرحي أمرا طبيعيا، حتى يكسر الإيهام، وتلغى المسافة الفاصلة بين الجمهور المشاهد والخشبة، حوار يتسم بكونه مرتجل وحار وحقيقي بين مساحتي المسرح. [↑](#footnote-ref-4)
5. )- سعد أردش، ***المخرج في المسرح المعاصر***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ط2، 1993م، ص379. [↑](#footnote-ref-5)
6. )- أحمد صقر، ***توظيف التراث الشعبي في المسرح***، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية- مصر، (د.ط)، 1998م، ص379. [↑](#footnote-ref-6)
7. )- نسبة إلى جدانوف أندريه، الذي دعى بمعية مكسيم غوركي، في مؤتمر الكتاب السوفييت عام 1934، إلى ضرورة التأطير الصارم والجامد للعمل الأدبي، من خلال هيمنة المضمون على الشكل الأدبي، وخلق أبطال إيجابيين من أوساط العمال، وعدّ العمل أسمى معيار، والتركيز على آفاق الثورة الاشتراكية في العالم. يُنظر: ويكيبيديا: wikipedia.org. تاريخ الدخول: 26/ 04/ 2019م. زمن الدخول: 18:00. [↑](#footnote-ref-7)
8. )- مصطفى رمضاني، ***مسرح الگوال عند عبد القادر علولة، الأدب المغاربي اليوم***، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط- المغرب، ط1، 2006م، ص323. [↑](#footnote-ref-8)
9. )- حسن بحراوي، ***المسرح المغربي في الأصول السوسيو ثقافية***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1994م، ص23. [↑](#footnote-ref-9)
10. )- عبد القادر علولة، ***من مسرحيات علولة: الأقوال. الأجواد. اللثام***، وزارة الثقافة، الجزائر، (د.ط)، 2009م، ص56. [↑](#footnote-ref-10)
11. )- هشام بن الهاشمي، ***«التجربة المسرحية العربية ما بعد الكولونيالية حدود ومحددات»***، مجلة المسرح، دائرة الثقافة والإعلام، إدارة المسرح الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، نوفمبر 2013م. يُنظر الموقع: dramamedia.net [↑](#footnote-ref-11)