المحاضرة11: تقنيات بناء النص المسرحي الجزائري

تمهيد:

تتكون المسرحية من عناصر متعددة أهمها الحدث أو الحكاية، والشخصيات والموقف المسرحي، والفكرة، والأسلوب ولا يكتمل وصف البناء الفني لها إلا إذا وضعنا تلك العناصر التي تكونها كما لا تتحقق الجودة الفنية للمسرحية، إلا بهذه العناصر مجتمعة في أحسن صورة لعرضها.

ويقصد بتقنيات البناء المسرحي، الشكل المسرحي، أو الإطار الفني الذي تقدم فيه المسرحية، والحقيقة أن المسرح الجزائري اعتمد على تقنية مسرحية كلاسيكية من حيث تقسيمها إلى فصول ومشاهد لتعبر عن همومهم وقضاياهم، كما اتعبت النمط البطولي، ولم تخرج عنه في بناء أحداثها وتطورها في الحيز الزماني والمكاني، مستعملة لذلك لغة تتأرجح بين العامية والفصحى في أغلبها.

أولا - اللغة المسرحية.

تدخل اللغة المسرحية في الجزائر ضمن الاهتمامات الكبيرة التي عني بها اللر سون للفن المسرحي، وإن التأليف باللغة العربية الفصحى سلكه رجال الإصلاح والمربون، وكل الذين اتخذوا المسرح وسيلة للتثقيف وتربية النشء، وهذا الاتجاه هدفه الإصلاح الاجتماعي والتوعية وإيقاظ الشعور الوطني، وأما الاتجاه الثاني الذي يدعو أصحابه إلى الكتابة بالعامية، فقد لمسوا الواقع الاجتماعي للجزائر، وعبروا بكل صدق وأمان عن الأمراض الاجتماعية بأسلوب النقد،[i] والواقع أن موقع اللغة المسرحية بين العامية والفصحى مشكلة من مشاكل المسرح المفتعلة.

وهذه المشكلة خلقها الاستعمار الفرنسي وأكدها الجهل، ليس في الجزائر فقط وإنما في كل وطن يعاني الهيمنة الأجنبية الحاقدة على الإسلام ولغته، وعلى الأمة العربية وثقافتها التي أشعت قرونا من الزمن، والحقيقة المجردة التي لا تحتاج إلى دليل يثبتها، هي أن اللغة -أي لغة- لم تكن أبدا مشكلة من مشاكل المسرح في أي بلد من البلدان العربية.

ثم إن المسرح الجزائري ومعه المسرح العربي عامة بركنية الأساسيين (الفنان والجمهور) لم يشك يوما وطأة العجز أو الضعف أو الإرهاق من مشكلة اللغة، إلا من خلال هذا المبدأ المفتعل الذي خلقه الاستعمار، وسار فيه أعوانه وعملاؤه عن قصد وعن غير قصد،[ii] ونظرة عابرة في نصوص وعناوين المسرحيات التي تمثل الفترة الأولى من بدء المسرح العربي في الجزائر، يعطينا صورة واضحة المعالم والأبعاد عن التفكير الشعبي السائد حول مهمة المسرح الجزائري، وهو خدمة المثل الوطنية العليا.

ولعل اختيار اللغة الفصحى لهذه المسرحيات يدل على روح المقاومة الشعبية لكل عنصر يريد مسخ الشخصية العربية في هذا الوطن، وعليه فإن كل الدلائل والمعطيات تؤكد أن لا خلاف في استعمال الفصحى أو العامية على خشبة المسرح الجزائري، وإنما هناك:

1- فريق يدعو إلى استعمال العامية في المسرح لأنها أكثر واقعية، وأقوى نفعا وأغزر إنتاجا وفائدة،[iii] ولقد نجح "رويشد" في الاعتماد على اللغة الشعبية الجماهيرية، والتي حملها رموزه وإيحاءاته للكشف عن أعمال شخصياته التي اختارها من الأوساط الشعبية ، معتمدا اعتمادا كليا على اللغة العامية الشعبية دون أي تصنع أو تزيين.*

وهذه اللغة الشعبية اعتمدها عدد من الكتاب المسرحيين الجزائريين، باعتبارها الوسيلة الناجعة في توصيل الأفكار إلى الأوساط الجماهيرية العريضة فلغة (علالو) في مسرحيته "جحا" لغة عامية شعبية ، ولغة عبد الحليم رايس، ولغة (ولد كاكي)أيضا، ولغة مسر ح "محمد التوري*"لغة الشارع والسوق، وهي دار جة ومحلية مطعمة بالكلمات الفرنسية،[iv] وبالتالي فإن هذا الفريق عبر باللغة العامية الصادقة عن الحياة العفوية للمجتمع الجزائري البسيط في مسرحه، وكان للعامية دور هام من حيث الإثارة والتأثير في المتلقي، وخاصة بعد الاستقلال والشعب في حاجة إلى التسلية والترفيه عن ويلات الحرب ومخلفاتها.

2- فريق يدعو إلى استعمال الفصحى في المسرح حفاظا على المبدأ الوطني والقومي وردا على الهجوم الموجه إليهم من عدو حاقد متآمر، وهذا الفريق لا يدعوا إلى استعمال الفصحى استعمالا تعصبيا وتعسفيا إلى درجة أنه لا يرضى غيرها،[v] وهذا الرأي احتضنه المسرح الجزائري منذ 1950 إلى الاستقلال.

وإذا كانت الكتابة بالعامية قد أكسبت المسرح مكانة لدى الجماهير فإن الكتابة بالفصحى لم تبلغ مقصدها ولم تسجل هدفها الأسمى، ومرد ذلك التصنع والتكلف في الكتابة بها، والاهتمام بمحسناتها وألفاظها عوض الاهتمام بالصراع وبناء الشخصيات، فكانت بذلك بعيدة كل البعد عن الفن المسرحي، لأن مكونات المجتمع الجزائري وظروفه تجعله قريب إلى العامية أو اللغة البسيطة المركبة من المفردات الشعبية الواقعية.

فالمتلقي لمسرحية "المولد" لعبد الرحمن الجيلالي بلغتها المنمقة، يجد أن الكاتب حمل النص ما لا يحتمل من ثقل جعل الجمهور يلقى جهدا في فهم الأحداث والانصهار معها،[vi] ولعل هذا ما جعل بعض الكتاب المسرحيين ينهجون منهجا وسطا في الكتابة ، فكتبوا بلغة ليست فصيحة ولا عامية، مثل: الجنيدي خليفة في مسرحيته "في انتظار نوفمبر الجديد"، و"محمد مرتاض" في مسرحية "الانتهازية"، و"أحمد بن ذياب" في مسرحية "امرأة لأب"... وغيرها.

ثانيا- الشخصية المسرحية.

إن المتتبع لحركة الشخصية في النص المسرحي الجزائري يلاحظ أن دراستها والتعمق فيها مجال واسع ومتشعب، فالتزام المسرح بتصوير الثورة التحريرية أو نقل الواقع الاجتماعي الجزائري، قد فرض عليها النهج الواقعي في رسم الشخصية وعرضها، فجاءت الشخصيات جزائرية محضة، تحمل أبعادا ومميزات الإنسان الجزائري في تلك

الفترة، إلا في عدد قليل من المسرحيات التي كانت شخصياته غريبة نحو مسرحية "ديوان القراقوز"لولد عبد الرحمن كاكي.

بل إن "عبد الحليم رايس" يتحدث عن وجود حقيقي وفعلي لكثير من شخصيات مسرحية "أبناء القصبة"، حيث يذكر أن حادثة تفكيك القنبلة في المسرحية عاشها اثنان من رفاقه في حي القصبة، وشخصية "ميمي" هي أول المناضلات اللواتي برزن على الساحة النضالية، وهي "جميلة بوحيرد" كما عرفها المؤلف ورآها في النشاط النضالي، وشخصية "عمر" هو المؤلف نفسه، مما يؤكد أنه لم يقدم المجاهد كشخصية مجردة قوية مثل "ديفيه كروكيت" الذي لا يتعب ولا يخاف ولا يجوع، ولا يعطش، بل كما هو على أرض الميدان.[vii]

وإذا كانت شخصيات هذه المسرحية تميزت بعمقها الثوري، وما يقتضي ذلك من صفات الشجاعة والتضحية والتحدي، فإن شخصيات مسرحية "امرأة لأب"لأحمد بن ذياب حملت صورة الأسرة الجزائرية قبل وفاة الأم وبعدها، حيث اهتم المؤلف اهتماما كبيرا برسم شخصياته وأعطى لها ملامحها المميزة مما أسهم في نجاح النص وتميزه فنيا ودراميا، واستطاع أن يصور ملامح هذه الشخصيات بدقة متناهية لتكون قادرة على تطوير أحداث المسر حية ونموها.

فدراسة النص المسرحي تبين أن الزوجة الأولى "الأم"قد اتسمت بالوفاء والنبل والإيمان والتقوى، في حين تمثل الزوجة الثانية "جميلة" كل صنوف الشر وأنواعه، وذلك بسعيها إلى تحطيم وحدة الأسرة المتماسكة، أما "الأب" فمثال للأخلاق والوفاء والعمل على إسعاد أسرته، ومثله في ذلك البنت "وردة" وإخوانها،[viii] ولقد استعمل الكاتب الاستشهاد بالقرآن الكريم والشعر العربي ليؤكد صفات كل شخصية بلسانها وتربيتها وثقافتها أيضا.

ويركز عبد الله الركيبي في مسرحيته "مصرع الطغاة" على السن في اختيار الشخصيات حيث نجد أن عنصر الشباب، أكثر حضورا في النص المسرحي، لما يتميز به من بعد جسدي يلائم طبيعة العمل الثوري ومقتضياته مثل الأخوين البشير، ورحيمة والدكتور أحمد، وسائر الرفاق: مصطفى، وحميد، وسليم، ونصير، وصادق... الخ، وحتى رواد المقهى الذين يعكسون ما يرزح فيه المجتمع من يأس وقنوط وضياع كانوا من فئة الشباب أيضا.

ومع هذا فإن مسرحية "مصرع الطغاة" لم تفلح في طبع حوادثها وشخصياتها.[ix] مما جعلها تفتقد إلى الإقناع والمحاججة شأنها في ذلك «شأن مسرحية "في المعركة" لصالح خرفي، حيث نشعر في كلتا المسرحيتين بأن المؤلفين كانا يرسمان الثورة وفق أفكار مسبقة، ومن خلال إرادة النصر وحتمية الظفر والغلبة التي تحدوهما وتسيطر على مشاعرهما وقد حدا بها هذا إلى تصوير أبطال الثورة على نحو لا يقهر و لا يغلب»[x].

وهناك من الكتاب المسرحيين من اشتغلوا بوصف الواقع ومجريات أحداثه عن البناء الدرامي للشخصيات، كما هو الحال في مسرحية "الهجرة" لعبد الرحمن الجيلالي التي استلهمها من التاريخ الإسلامي ورصد فيها الأحداث والوقائع دون أي رابط فني أو تكوين درامي لها، كما جاءت في خمسة فصول متعددة الأماكن كثيرة

الشخصيات (حوالي ثلاثين شخصية)، مما جعلها خلوا من الصراع، والحبكة محصورة في رسم مسار واحد وهو خروج المسلمين من مكة ووصولهم إلى المدينة بأسلوب وصفي إنشائي إخباري بعيد عن الدرامية والصراع.

وهو النمط الذي يغلب على مسرحية "الناشئة المهاجرة "لمحمد الصالح رمضان حيث حصر لكل المشاهد في مدينة مكة، وأجرى الصراع بين شخصياته بيسر وقوة،[xi] وعليه فإن أغلب النصوص المسرحية الجزائرية المقدمة لم تهتم بالبناء الدرامي للشخصية اهتماما كبيرا، وإنما ارتكزت على سرد الأحداث ووصفها، إلا نزر قليل منها ممن اهتم ببناء الشخصية بناء محكما إلى أبعد الحدود.

ثالثا- الحوار المسرحي.

إذا استطاع الكاتب المسرحي أن يتصور شخصياته تصورا كاملا وفي وضوح تام، استطاع أن يدع شخصياته تكتب حوارها بنفسها، ويكون الحوار بذلك ملائما لها، فلا يسمح لها بأن تقول شيئا لا يتناسب وطبيعتها الذاتية كما صورها هو، وأن تعبر عن مشاعر أو تصدر عن آراء ليست مشاعرها ولا آرائها هي بالذات.

ولابد من توافر اعتبارات في صياغة كل جملة من الجمل المسرحية شعرية كانت أم نثرية، ومنها يضع الكاتب المسرحي نصب عينه الفكرة التي تبرز المقولة وطبيعة الشخصية التي تنطق بهذه الفكرة المصوغة في المقولة، ومن غير الممكن أن ننتظر من الشخصيات أن تعبر عن مشاعر أو تصدر عن آراء ليست آراءها، فكل حوار ليست له صلة مباشرة بنمو المسرحية وتطورها يجب استبعاده، فالحوار يجب أن يكون ملائما للشخصية.[xii]

وهذا ما نجده جليا واضحا في المسرحيات الجزائرية غالبا، فشخصية "حنبعل"* مثلا بقيت تستعمل القوة نفسها في حوارها لتعبر عن قوتها وثباتها أمام عواصف الهزائم التي تعرضت لها، والأمر نفسه مع شخصية "البشير"* التي استعملت أسلوب التهكم من بدء المسرحية إلى ختمها، بما يعبر عن ميلها إلى الاستهزاء والسخرية، أما "هند"* فتتغير لغتها قوة وضعفا في بداية المسرحية وآخرها.

فهي تعارض محمد أو ترفض الخضوع له ولزوجها ولهذا الدين الوافد عليهم إلى مكة في أول المسرحية، فكان بذلك حوارها قويا يحمل دلالات الرفض والتحدي، أما حين تسلم فالأمر يتغير تماما، حيث أصبحت ترفض حتى رؤية الخنجر لأنه يذكرها بفعلتها الشنيعة يوم أحد،[xiii] والواقع أن ملاءمة الحوار للشخصية هي علاقة تبادلية، فالشخصية يجب أن تلائم الحوار، وأن يكون بينهما توافق كبير حتى يصعب فصلهما.

ولأن البعد الثوري هو أهم ميزة طبعت ملامح الشخصيات في مسر حيات الاتجاه الثوري، فقد انعكس ذلك على مستوى خطاب الحوار في سائر الشخصيات، ولقد أفلح كثير من الكتاب في تجنيب شخصياتهم السقوط في الخطابية، فجاء الحوار حيويا نابضا بالحياة متفاعلا بين الشخصيات وموقفها الدرامي في سياق بناء الحدث وتطوره، فحقق الحوار بذلك عدة وظائف سواء في الكشف عن الصراع أو في بناء الحبكة.

ولقد لجأ "عبد الحليم رايس" في "أبناء القصبة" إلى حيلة السرد على لسان الشخصيات حتى يتخلص من ثقل تقديم المشهد أو تنفيذه على الركح مع ما يفرضه ذلك من صعوبات، فالحوار السردي كثيرا ما يتعاقب، فتقدم

الشخصيات وصفها أو شهادتها على الحوادث، وهي تقنية شائعة في عموم حوار المسرحية حيث تركز الصراع داخل أفراد العائلة الواحدة، ثم توجه عموديا نحو الاستعمار متسما بالقهر وسرعة الإيقاع في تسلسل وتكامل.[xiv]

ومع هذا فإن هناك من النصوص المسرحية الجزائرية الذي انحرف عن البناء الفني للنص، وأضحى تقريرا إخباريا وصفحات من الوعظ والإرشاد يمليها المؤلف على الشخصية لتقوم بإلقائها من فوق الخشبة، ولقد غلب هذا النمط على النص المسرحي منذ نشأة المسرح الجزائري وتطوره، وحتى بعد الاستقلال، وهناك من الكتاب من نظر إلى المسرح على أنه أداة للتعبير وفقط، دون تقدير أو اعتبار لأسسه وقواعده، كما نلمس ذلك في مسرحية "المولد" لعبد الرحمن الجيلالي أو مسرحية " الهجرة"، ومسرحية "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان التي عمد فيها إلى الشروح والتوضيحات لدفع الأحداث وتطويرها، بدل الحوار والصراع بين الشخصيات.

وهو الأسلوب الخطابي الذي تميز به مسرح ما قبل الثورة، وحتى النصوص التي كتبت أيام الثورة التحريرية يغلب عليها الطابع الإخباري التقريري والذي يعبر عن معاناة الشعب وبطولاته، كما نقرأ ذلك في مسرحية "مصرع الطغاة" لعبد الله الركيبي، وفي "انتظار نوفمبر جديد "للجنيدي خليفة التي اقتربت إلى الرواية أكثر من المسرحية لخلوها من الصراع،[xv]ولعل ذلك مرده إلى بعد المؤلفين المسرحيين عن الميدان المسرحي وقلة معرفتهم بالبناء الفني للنص المسرحي وأسسه وقواعده في العالم العربي والغربي.

رابعا- ملاحظات عامة.

مما سبق يتضح أن المسرحية في الجزائر كانت تتبع النمط البطولي ولم تحد عنه، رغم تأثرها بالمسرح العالمي والمشرقي، فإن هذا لم يفقدها خصوصيتها في التعبير بأساليب وأشكال مستوحاة من الواقع، فالمسرحيات تتخذ من الشخصيات المختارة أحداثا ووقائع لها، فمسرحيات الاتجاه الثوري تطرقت إلى الثورة التحريرية، واعتمدت الفعل الدرامي المنبثق من أحداث الثورة ووقائعها وكذلك أبطال مسرحياته التي تصور حياة المجاهدين، ومعاناة الشعب الجزائري في مواجهة الهيمنة الأجنبية.

وحتى مسرحيات ما بعد الاستقلال لم تخل من هذه الخصائص، لأنها رصدت الواقع الجزائري في هذه الفترة، وسجلت أحداث المشاركة الشعبية في الثورة التحريرية، مضفية عليها الطابع المحلي في المواقف والأحداث والشخصيات والحوار، وبالرغم من الطابع الإنساني أو البعد العالمي الذي يميز مسرحيات بعض الكتاب* وتوظيفهم لعناصر مسرحية عالمية مثل "الجوقة"، والتوثيق وتسجيل الأحداث التاريخية،[xvi] فإن المواقف والشخصيات المستلهمة والأحداث من مأساة الجزائر تشكل الخصائص الفنية المهيمنة على نصوصهم المسرحية، حيث تصور الواقع الجزائري الاجتماعي، وتعرض لجوانب مختلفة من الإنسان، سواء أكانت أخلاقية أم نفسية أم اجتماعية.

ومما زاد في البعد عن الخصائص الفنية للنص المسرحي العالمي والعربي، وهو وسيلة التعبير التي قدمت بها المسرحيات، وهي اللغة المحلية وغلبة الطابع الكوميدي على أغلبها، وقد يكون ذلك راجع إلى العلاقة بين الكوميديا والواقعية ومعالجة قضايا المجتمع.