الدكتـــــور حســـــن يوسفـــــي

المســـــرح والمـــرايـــــــا

شعرية «الميتامسرح» واشتغالـــها في النص المسرحي العربـــي والعـــربي

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

مقدمـــــــــــــة

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

www.alkottob.com

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

تبحث هذه الدراسة في أحد مظاهر التسامي النصي Transcendance Textuelle الذي يجسده النص المسرحي، ألا وهو الميتامسرح Métathéâtre. وكما تدل على ذلك صيغة المصطلح نفسها، فقد تبلور على غرار مصطلحات أخرى أفرزها الخطاب النقدي المعاصر منها، على الخصوص، الميتارواية، الميتاشعر والميتانقد.

ولعل ما تجدر الإشارة إليه، بدءا، هو أن الميتامسرح - كمصطلح حديث ظهر مع بداية الستينات في النقد الأنكلو- أمريكي وانتقل، فيما بعد، إلى النقد الفرنسي - يعبر، في واقع الحال، عن ظاهرة مسرحية قديمة قدم المسرح نفسه، وتعود أصولها الأولى إلى المسرح اليوناني بشكل عام، وكوميديات أرسطوفان على وجه الخصوص.

وللميتامسرح آلياته اللعبية والتخييلية والنقدية التي تشتغل، إما بشكل جزئي أو كلي، داخل النص المسرحي. من ثم ، فهو تجسيد لنمط من الممارسة المسرحية التي تستقطب، من جهة، بعض مكونات الميتانصية Métatextualité والتجويف الأدبي Mise en Abyme Littéraire، كما تستولد، من جهة أخرى، إجراءات خصوصية محايثة للنص المسرحي لعل أبرزها ما يمكن تسميته بالتمسرح المضاعف Double Théâtralité.

انطلاقا من هذا التحديد، يتبين أن الميتامسرح يشكل نقطة تقاطع بين شعرية النص الأدبي بشكل عام، وشعرية المسرح بشكل خاص. ولا مناص، إذن، من الإفادة منهما قصد إقامة تصور خاص حول هذه الظاهرة المسرحية.

فكون الميتامسرح ممارسة ميتانصية وتجويفا أدبيا، يستلزم النظر إليه في ضوء ما قدمته الشعرية الحديثة من تصورات حول هذين الجانبين. لذا، فإن إسهامات جيرار جينيت Gérard Genette التي

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

بلورها، على الخصوص، في " طروس Palimpsestes " حول الأدب من الدرجة الثانية، بالإضافة إلى النظرية التي صاغها لوسيان دلينباخ Lucien Dallenbach حول "الحكي المرآوي Le Récit Spéculaire "، تشكلان بالنسبة إلينا، منطلقا أساسيا.

وكون الميتامسرح ممارسة منبثقة أساسا من النص المسرحي الذي نفترض أنه يجسد خصوصيته عبر ما تسميه آن أوبر سفيلد ب" أنوية التمسرح "، يدفعنا إلى ضرورة التفكير في الكيفية التي يبنين بها هذا النص هذه الممارسة الميتانصية والمرآوية. من ثم، تصبح الإفادة من تراكمات الشعرية المسرحية الحديثة أمرا ضروريا. لذا، فإن ما بلورته الشعرية الأنكلو- أمريكية مع ليونيل أبيل Lionel Abel في كتابه: "الميتامسرح : نظرة جديدة للشكل الدرامي Metatheatre : A New View of Dramatic form "، بالإضافة إلى ماصاغه مانفريد شميلنغ Manfred Schmeling في إطار الشعرية الفرنسية ، من خلال كتابه " الميتامسرح والتناص : مظاهر من المسرح داخل المسرح Métathéâtre et Intertexte : Aspects du Théâtre dans le Théâtre "، شكلا، بالنسبة إلينا، قاعدة أساسية.

في ضوء هذا التوجه المزدوج، يحاول هذا العمل بلورة تطلع، لا يخلو من مجازفة، نحو بناء شعرية للميتامسرح ترسم مبادئ محددة لهذه الممارسة المسرحية، استرشادا بثلاثة منطلقات أساسية هي :

- الميتامسرح ممارسة نصية.
- الميتامسرح تجويف أدبي.
- الميتامسرح تمسرح مضاعف.

وبما أننا نضع نصب أعيننا طبيعة التحولات التي عرفتها الشعرية نفسها، بحيث لم تعد تقف عند حدود الصنع الأدبي وتمظهراته اللغوية، بل اتسعت لتشمل شعرية مجموعة من الكتاب أو شعرية كاتب بعينه، مما أضفى عليها نوعا من الحركية توازي حركية الممارسة الأدبية نفسها؛ فإننا نحترس من تحويل شعرية الميتامسرح إلى شعرية معيارية. فنحن نستحضر أمامنا هذا المتخيل المسرحي المتنوع الذي يمتد، في المسرح الغربي، من أرسطوفان حتى آخر التجارب الطليعية، كما يمتد،

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

في المسرح العربي، من يعقوب صنوع حتى آخر ما أبدعه سعد الله ونوس قبيل رحيله.

إن هذه الخلفية المزدوجة - أي انفتاح ومرونة الشعرية بالإضافة إلى شساعة المتخيل المسرحي وتنوعه - جعلتنا نفكر في أن نجعل من شعرية الميتامسرح شعرية تأويلية، ونعني بذلك جعلها مفتوحة على ثالوث أساسي هو : المبدع، المتلقي والواقع. وما كنا لنفكر بهذه الكيفية، لولا أن الريبرتوار المسرحي الذي كنا نختبره بموازاة البحث في النظرية، سواء كان غربيا أو عربيا، كان يوحي لنا بضرورة إدراك الحدود بين الشعرية كنظرية عامة وبين الشعرية كممارسة نصية، وبالتالي، كان يقنعنا بضرورة إقامة تصور مفتوح على كل الاحتمالات يفكر في ما هو منجز مثلما يأخذ بعين الاعتبار الإمكانات المحتملة للخطاب المسرحي. إن كل عمل مسرحي، غربيا كان أو عربيا، كنا نقرأه كان يفرز من الخصوصية ما يجعلنا نفكر في شعريتنا باعتبارها احتمالا واحدا من بين شعريات نصية مختلفة باختلاف الأنساق الأدبية، والجماليات المسرحية والسياقات الخاصة بكل مبدع.

وحتى لا تبقى هذه التصورات مجرد افتراضات، فقد اقتنعنا بضرورة إيلاء اختبار التمظهرات النصية لشعرية الميتامسرح، ما يستحقه من عناية. ولعل هذا ما يفسر تخصيصنا بابين كاملين لذلك، انصب اهتمامنا فيهما على ما يربو على عشرين نصا مسرحيا موزعة بين المسرح الغربي والمسرح العربي، أنجزنا حول مظاهرها الميتامسرحية مقاربات تحليلية وتأويلية في آن واحد.

في ضوء هذه التصورات، قسمنا محاور الموضوع إلى ثلاثة أبواب رئيسية يتشكل كل واحد منها من فصلين.

يتكون الباب الأول المعنون ب" نحو شعرية تأويلية للميتامسرح " من فصلين؛ يتوقف أولهما عند تقاطعات الممارسة الميتامسرحية مع بعض مظاهر النص الأدبي كالميتانصية والتجويف الأدبي. والهدف من ذلك هو رصد مختلف الآليات الأساسية التي يقوم عليها الميتامسرح مقارنة بالميتارواية والميتاشعرمع محاولة فهم الصيغة التي يتحول بها الميتامسرح إلى نوع من التأمل الذاتي أو الحكي المرآوي الملتصق بالنص المسرحي.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

أما الفصل الثاني، فإنه يحاول الوقوف على المصطلح في حد ذاته قصد البحث في صيغته ودلالته في ضوء بعض التصورات التي يبلورها كل من ليونيل أبيل، ومانفريد شميلنغ وباتريس بافيس، كما يحاول أيضا تركيب تصور خاص عن الميتامسرح يحدد بنياته ووظائفه الأساسية في النص المسرحي.

وبناء على ذلك، فإن الباب الأول حدد تعريفا للميتامسرح يعتبره ممارسة نصية تتوسل بمجموعة من البنيات الشكلية والموضوعاتية والنوعية Génériques وتستقطب مجموعة من الوظائف منها : الوظيفة النقدية والتنظيرية والتأويلية والإيديولوجية. وفي ضوء هذا التحديد ارتسمت الآفاق التحليلية والتأويلية لتمظهراته في نصوص مسرحية غربية وعربية، كرسنا لكل منها بابا خاصا.

الباب الثاني خصص "للميتامسرح في المسرح الغربي" وذلك من خلال مساءلة ظاهرتين بارزتين، الظاهرة الأولى التي حللناها في الفصل الأول سميناها بـــ"صراع المسارح La Querelle des Théâtres"، وقد ارتبطت بمجموعة من الأعمال المسرحية التي حاولت أن تمسرح صراع المواقف والمنظورات والاتجاهات المسرحية. وهي ظاهرة برزت بوادرها الأولى مع " ضفادع " أرسطوفان، وبلغت أوجها مع ما عرف في المسرح الغربي بالمرتجلات، كتلك التي كتبها موليير Molière وجيرودوGiraudoux ويونسكو Ionesco. أما الظاهرة الثانية، فعبرنا عنها بـــ "تناسخ الشعريات المسرحية"، والفصل المخصص لها يحاول إقامة ربط بين الممارسة الميتامسرحية وبعض الجماليات المسرحية التي خلقت صيرورة المسرح الغربي نفسه، وعلى رأسها الجماليات الباروكية والكروتسكية والواقعية والملحمية والعبثية.

لقد سمح لنا هذا الباب الثاني بالوقوف على صيرورة الشعرية المسرحية الغربية المنبثقة من النص المسرحي نفسه، كما جعلنا نكتشف الدينامية التي عرفها المسرح الغربي على مستوى الأفكار والقيم الجمالية والإيديولوجية للمسرح، والتي ساهم فيها المبدعون المسرحيون بشكل بارز.

أما الباب الثالث فقد كرسناه "للميتامسرح في المسرح العربي"، وحتى لا نقع في إسقاط ظواهر خارجية على النص الدرامي العربي، فقد

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

حاولنا أن ننظر إلى ممارساته الميتامسرحية في ضوء الإشكالات الكبرى التي خاض فيها المسرحيون العرب. وبما أن إشكاليتي التأصيل والتجريب قد استحكمتا في مسار النص العربي، فإن الميتامسرح قد اقترن بهما هو أيضا. من ثم، حاولنا أن نقترح صيغتين إجرائيتين للاقتراب من تمظهراته، وهما : الميتامسرح التأصيلي والميتامسرح التجريبي.

في الفصل الأول المخصص " للميتامسرح التأصيلي"حاولنا أن نبقى منسجمين مع منطلقاتنا الشعرية. لذا، لم ننخرط في التحليلات الفكرية والإيديولوجية لقضية التأصيل في المسرح العربي، لأننا نعتبر أن عملا من هذا القبيل لن يكون سوى نوع من الاجترار. من ثم، وقفنا على تمظهرات الميتامسرح التأصيلي في ضوء ثلاث بنيات أساسية هي : السير ذاتية، الوثائقية والملحمية. وقد كان هدفنا هو إبراز الكيفية التي تمثل بها النص المسرحي العربي مكونات الميتامسرح، وعمل على تكييفها مع أسئلة التأصيل التي كان يمليها، في الغالب، سياق عربي له مواصفاته السوسيو- ثقافية. بالإضافة إلى هذا، فإننا حرصنا على الإحاطة بالميتامسرح التأصيلي سواء من خلال تجربة رواد المسرح العربي ويمثلهم هنا يعقوب صنوع من خلال عمله المثير " موليير مصروما يقاسيه " أو من خلال امتداداته في تجارب أجيال لاحقة يمثلها كل من نعمان عاشور وسعد الله ونوس.

أما الفصل المخصص "للميتامسرح التجريبي"، فقد جعل من قضية التجريب ومن الآفاق التي فتحتها للكتابة المسرحية العربية موجها أساسيا. من ثم، حاولنا ربط الممارسة الميتامسرحية بثلاث استراتيجيات أساسية نعتبرها جسورا حاسمة لعبور النص العربي نحو تمثلات الحداثة المسرحية، وهي : استراتيجية التناص، والارتجال، والحكي.

فإذا كان اقتران الميتامسرح بالتناص في المسرح العربي قد سمح لنا بالكشف عن تمثل عميق للشعرية المسرحية الغربية، كلاسيكية كانت أو حديثة، جسدته محاولات محاكاتها (pastiche) أو السخرية منها (parodie) لدى كل من عبد الكريم برشيد ومحمد الماغوط، فإن ارتباط الميتامسرح بالارتجال جعلنا نقف على صيغ جديدة في الكتابة المسرحية العربية تجسد ما عرف في المسرح الغربي ب" صراع المسارح"

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

وتبلوره في قالب ارتجالي مفتوح. وللتمثيل على ذلك وقفنا على تجربة كتابة " المرتجلة L'Impromptu" مع محمد الكغاط، وتجربة التأليف الجماعي المرتجل مع وليد إخلاصي.

علاوة على هذا، فإن ارتهان الميتامسرح باستراتيجية الحكي أفرز تعاملا جديدا مع التراث العربي باعتباره جماليات وأشكالا حكائية وليس باعتباره محتويات جاهزة. من ثم، استلهمت منه أسماء بارزة، من أمثال عز الدين المدني ومحمد مسكين والمسكيني الصغير وسعد الله ونوس، قاعدة أساسية لبلورة شعرية للمحكي المسرحي العربي توسلت بنيات متنوعة منها : الاستطراد، التضمين، التمثيل والتناظر.

إن إبراز تمظهرات الميتامسرح في النص الدرامي العربي يبين لنا كيف استثمر المسرحيون العرب إمكانات هذه الممارسة في ضوء إكراهات التأصيل وآفاق التجريب، ويساعدنا على أن نلامس، عن كثب، خصوصيات هذه الممارسة ومدى إسهامها في تطوير شعرية المسرح، إما بالاجتهاد في إطار منجزها أو بالانزياح عنه لفتح آفاق جديدة له.

إن تحليلاتنا لمختلف تجليات الممارسة الميتامسرحية سواء في النص الغربي أو العربي تدرك جيدا الحدود القائمة بين النظرية والممارسة. فنحن نعي جيدا أن الأعمال الفردية قد تتطابق أحيانا مع البنيات العامة، لكنها قد تزاح عنها، أحيانا أخرى، بما يستوجب إعادة النظر في النظرية نفسها. ولعل هذه الإمكانية الأخيرة هي التي تحضر بقوة في مفاصل هذا العمل، ذلك أن الأعمال المسرحية التي نقوم بمقاربتها سرعان ما تفرز إجراءات وصياغات وبنيات ترتهن بالتوجهات الجمالية والإيديولوجية للمبدع وبشروط التلقي في عصره، مما يجعلنا نلامس حضورا خاصا لبنيات النموذج النظري الذي أقمناه في البداية. وربما لن نبالغ إذا قلنا إن الطموح الذي عكسه النص المسرحي العربي، لاسيما من خلال استثماره المحكم لبنية المحكي المسرحي المستلهم من التراث، يكشف عن إضافة نوعية يتعين على كل نظرية مستقبلية للميتامسرح أن تأخذها بعين الاعتبار.

واضح، إذن، أن هذا العمل يعكس اهتماما بشعرية المسرح، ورغبة أكيدة في المساهمة في الإنجازات النظرية والعملية المتصلة بها، كما

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يعبر عن قناعة مفادها أن إقامة النقد المسرحي العربي على أسس متينة لا يمكن أن يتأتى إلا بتخليصه من الخوض في الإشكالات العامة وربطه بالمتون الإبداعية من جهة، والإسهام في جعله يتمثل تراكمات النقد الحديث ويفيد من مصطلحاته ومناهجه من جهة أخرى.

ولعل هذا ما يفسر الجهد المتواضع الذي بذلناه في هذا العمل قصد التعريف بطبيعة الاهتمامات الجديدة لشعرية المسرح وإبراز كيفية تشخيص النص المسرحي لمختلف مبادئها، سواء كان نصا غربيا أو عربيا. إلا أن استحضار السياقين الغربي والعربي هنا لا يعني أننا كتبنا هذا العمل بهاجس المقارنة. لا نخفي أن تأثيرا من هذا النوع كان يفرض نفسه علينا، لكننا لا ندعي أبدا أننا أنجزنا عملا مقارنا، لأننا، ببساطة، لا نملك العدة المعرفية والمنهجية الكفيلة بتحقيق ذلك.

إن إنجاز عمل كهذا لم يكن سهلا، والحال أن المكتبة العربية تكاد تكون خالية مما يمت بصلة إلى الموضوع، مما حتم علينا العودة إلى النظرية في متونها الأصلية بلغتيها الإنجليزية والفرنسية. والكل يعلم ما تفرضه هذه العودة من عناء توفير المراجع واستجلابها من الخارج، بالإضافة إلى صعوبات الترجمة من لغتين أجنبيتين، ولاسيما عندما يتعلق الأمر بمصطلحات يتعذر أحيانا، إيجاد مقابل لها في لغة الضاد.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

البـــــــاب الأول
نحو شعـــريـــة تـــأويـــليـــة للميتامسرح

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

www.alkottob.com

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

دأبت الأبحاث المنصبة على تاريخ الظاهرة المسرحية على رصد المنظورات والأفكار والتصورات المتعلقة بالفكرة المسرحية من خارج الإبداع المسرحي. وقد انصب البحث عن هذه الفكرة، أساسا، على خطابات الفلاسفة وتنظيرات المبدعين، كتابا ومخرجين، والتي تضمنتها بياناتهم أو أبحاثهم أو مقدمات مسرحياتهم.

إلا أن الملاحظ أن هذا التقليد الذي رسخته أبحاث من هذا النوع، يعيش اليوم وضعا غير قار. في هذا الإطار، ليس من الصعب علينا أن نتصور الخلخلة التي من شأنها أن تلحق بما ترسخ في أذهاننا من بديهيات ويقينيات حول تاريخ المسرح، خصوصا عندما نقرأ، اليوم، آراء مثيرة عن مسرحية معاصرة كمسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " للمسرحي الإيطالي بيراندیلو Pirandello، تعتبرها بمثابة " عرض ذاتي لتاريخ الدراما " [1]، أو " عرض لخمس وعشرين قرنا من الشعرية المسرحية " [2].

إن آراء كهذه، بقدر ما تؤسس لمنظور جديد حول تاريخ المسرح، بقدر ما تفتح أفقا آخر للبحث عن صيرورة الفكرة المسرحية داخل نصوص المؤلفين. صحيح أن نظرية المسرح تبلورت - منذ العصر اليوناني إلى الآن - من خلال كتابات ذات طابع نظري لا يمكن للدارس أن يغض الطرف عنها، بدءا من النص المؤسس المتمثل في "شعرية" أرسطو مرورا بتنظيرات هوراس Horace الممثل الرئيسي للعصر اللاتيني، ثم بالخطابات الثلاثة لكورناي Corneille (1660) حول التراجيديا والقصيدة الدرامية والوحدات الثلاث، ثم " رسالة إلى دلومبير حول الفرجات " لجان جاك روسو Jean Jacques Roussau(1758)، ثم مقدمة " كروميل" لفكتور هيجو Victor

---

[1] بيتر زوندي ــ نظرية الدراما الحديثة ــ ترجمة د. أحمد حيدر ــ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ــ دمشق 1977 ــ ص.151.

[2] Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre - Edit Sociales - Paris 1987 - p.401.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

Hugo(1827) التي تعد دستور الرومانسيين، ثم " الطبيعية في المسرح " (1881/1879) لإميل زولاEmile Zola، ثم " عن اللاجدوى المطلقة للعرض الدقيق " لمنظر الاتجاه الرمزي بيير كيارPierre Quillard، وصولا إلى آخر الموجات التنظيرية ذات الطابع الفردي التي عرفها القرن الحالي، ممثلة في بريشت Brecht وأرطو Artaud وكروتوفسكي Grotowski وستانسلافسكي Stanislavski وغيرهم.

لكن هذه السلسلة من النصوص النظرية التي كتبها فلاسفة ومبدعون مسرحيون لا ينبغي أن تحجب عنا مساهمة المؤلفين في رسم ملامح شعرية المسرح من داخل نصوصهم المسرحية، لاسيما وأن هذه النصوص بقدر ما أبدعت في بناء عوالم متخيلة قوامها الحكي المستخلص من منابع غنية كالأسطورة والتاريخ والواقع، والشخوص المجسدة لنماذج بشرية وأنماط وأمزجة وكيانات مختلفة، وأساليب وتركيبات فنية متنوعة، بقدر ما كانت تحمل وعيا - مضمرا وصريحا في آن واحد - بأسس المسرح وآليات اشتغاله والعلاقات القائمة بين مختلف مكوناته انطلاقا من سيرورة الإنتاج حتى سيرورة التلقي. وبكلمة واحدة ، يمكن القول إن ثمة شعريات مسرحية تبلورت من خلال تاريخ النصوص المسرحية.

ولعل الوعي بهذا الأفق الجديد في البحث عن شعرية المسرح، هو الذي يفسر لماذا لجأ بعض الدارسين، المهتمين بتاريخ الجمالية المسرحية، إلى الجمع في إطار واحد بين نصوص نظرية وأخرى إبداعية لرصد تصور شمولي عن الظاهرة المسرحية [3]. في هذا الإطار، يلاحظ أن مقطعا من مسرحية " مدرسة النساء " لموليير Molière، مثلا، يشكل نصا مؤسسا للمنظور الكلاسيكي للمسرح يوازي نصوصا مأخوذة من " خطابات " كورناي، كما أن مسرحية ديدرو" اللقيط " توازي أهيمتها التنظيرية ما كتبه هذا المؤلف في " حوارات حول اللقيط " أو في " مفارقة الممثل ".

---

[3] أنظر في هذا الصدد الكتاب الذي يجمع نصوصا نظرية وإبداعية تنتمي لحضارات وعصور مختلفة :
Monique Borie/ Martine de Rougemont/ Jacques Scherer - Esthétique Théâtrale : Textes de Platon à Brecht - Editions C.D.U et SEDES réunis 1982 .

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

وإذا كانت بعض الكتابات - بحكم طبيعتها التجميعية التوثيقية - تكتفي بوضع نصوص نظرية وإبداعية في سياق واحد، فإن كتابات أخرى ذهبت إلى حد استخلاص أشكال للنظرية المسرحية بالنظر إلى نوعية الخطاب الذي تبلورت فيه سواء كان تنظيريا أو إبداعيا. ولعل هذا ما قام به أحد الباحثين المعاصرين هو جان جاك روبين Jean Jacques Roubine الذي أكد على ضرورة التمييز في تاريخ نظرية المسرح بين النظرية الصريحة والنظرية الضمنية. " فالنوع الصريح يصاغ عبر مجموعة من النصوص المختلفة : مقالات، أبحاث، مقدمات، توجيهات .. إلخ. وهو في الغالب، ذو نزوع شمولي يصوغ نظرية ينبغي أن تكون صالحة لعصر بكامله ولطبقة اجتماعية بكاملها(كالنوع الجاد مثلا، بالنسبة لبرجوازية النصف الثاني من القرن 18، أو الدراما الرومانسية بالنسبة لجيل "الفنان" الإصلاحي)، أو صالحة، بالأحرى، إلى الأبد (كما هو الشأن بالنسبة للأرسطية التي عاد إليها علماء القرن 17). أما النوع الضمني، كما تشير إلى ذلك تسميته، فيتجاوز الصياغة الخطابية. فهو موجود لكن الإمساك به صعب كما أنه لا يصلح إلا لصاحبه. أنظروا إلى ماريفو : فمسرحه يتضمن تأملا نظريا حول الخصائص الدراماتورجية الأساسية المكونة له كالشخصية، والحدث، والهزلي، والحوار ..إلخ. إلا أن مؤلف "الأسرار الكاذبة " لم يضع، إلا بالصدفة، أي فكرة حول هذا الموضوع. لذا، علينا أن نعمم ونستخلص من مسرحياته نظرية افتراضية مع ما تفترضه هذه الطريقة من هامش للتأويل والخطأ."[4]

إن ما قاله روبين عن ماريفو هنا، يشير إلى ظاهرة تضرب بجذورها في عمق تاريخ الكتابة المسرحية، ويمكن البحث عن بداياتها في المسرح اليوناني نفسه. إن مسرحية " الضفادع " لأرسطوفان تؤرخ للصراع الذي دار حول عرش التراجيديا، وتعبر بالتالي عن منظور مؤلفها إزاء هذا النوع الدرامي؛ أو بعبارة أخرى إنها تتضمن - إلى جانب عالمها المتخيل - نظرية ضمنية حول التراجيديا.

[4] Jean Jacques Roubine - Introduction aux grandes théories du théâtre - Bordas 1990 - p. 2.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إن هذه الظاهرة الموغلة في القدم، والممتدة عبر المسار التاريخي للكتابة الدرامية، لم يكتب لها أن تنال حظها من الاهتمام والبحث إلا مع بداية عقد الستينات من هذا القرن حيث خصها باحث أمريكي هو ليونيل أبيل بدراسة جادة نحت من خلالها المصطلح المعبر عن هذه الظاهرة، ألا وهو مصطلح الميتامسرحMétathéâtre [5] .

إن هذا السبق الذي سجله النقد الأمريكي، بخصوص الاهتمام بهذا الموضوع والذي تؤكده دراسات أخرى جاءت بعد دراسة أبيل اكتست طابعا أكثر خصوصية [6]، يكشف عن مفارقة لا سيما وأن هذه الأبحاث تزامنت مع فترة كانت خلالها الدراسات الشعرية البنيوية في أوربا عموما وفي فرنسا على وجه الخصوص، تضع في صلب اهتماماتها مختلف مظاهر التفاعل النصي بما فيها ظاهرة الميتانصية Métatextualité باعتبارها ظاهرة عامة موجودة في مختلف الأجناس الأدبية كالرواية والشعر والمسرح. باستحضار هذا المعطى، يتبين لنا مشروعية السؤال التالي : كيف نفسر تأخر الاهتمام بالميتامسرح في النقد البنيوي إلى حدود بداية عقد الثمانينات، في الوقت الذي كان النقد الأمريكي قد قال كلمته في الموضوع منذ بداية الستينات ؟

نعتقد أن السر في هذه المفارقة لا يكمن في التفاوت الزمني بقدر ما يرتبط باختلاف السياقات الثقافية، وبالتالي باختلاف زوايا النظر إلى الموضوع. فأبيل ركز في دراسته على البعد الميتافيزيقي لظاهرة الميتامسرح مبينا أنها تستند على رؤية مفادها أن الحياة مسرح وأن الإنسان ممثل. وبالاستناد إلى هذه الرؤية - يقول أبيل - فإن الدراما الحديثة لا يمكن أن تتحقق فيها التراجيديا، لأن الميتامسرح جاء كي يعلن موتها. إن هذه المعالجة الفلسفية تغيب، إذن، المظهر النصي البنيوي للظاهرة. لهذا لا نستغرب أن يكون النقد الذي يوجهه باتريس بافيس لأبيل مرتبطا بهذه الزاوية البنيوية حيث يقول : "إن

---

[5] Lionel Abel - Metatheatre : A New view of Dramatic Form - Hill and Wang - New york 1963.

[6] ثمة دراسة أمريكية أخرى ظهرت في فجر السبعينات اهتم صاحبها بالميتامسرح عند شكسبير، انظر:
- J.Calderwood - Shakespearean Metadrama - University of Minnesota press - Minneapolis 1971.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

هذه الأطروحة التي طورها ل. أبيل (1963) لا تعمل سوى على توسيع نظرية المسرح داخل المسرح القديمة، لأنها تبقى جد مرتبطة بدراسة موضوعاتية للحياة باعتبارها مسرحا ولا تستند، بما فيه الكفاية، على وصف بنيوي للأشكال الدراماتورجية وللخطاب المسرحي "[7].

بالمقابل، نلاحظ أن اهتمام الشعرية البنيوية بالميتانصية ظل، في الغالب، مرتبطا بمجال السرد، حيث شكل هذا الأخير الموضوع المميز لهذه الشعرية. ويمكن القول، إن الدراسة الأولى عن الميتامسرح في النقد الفرنسي هي تلك التي أنجزها مانفريد شميلنغ في بداية الثمانينات، والتي عالج فيها الميتامسرح في اقترانه بظاهرة التناص Intertexte [8].

إن ما يمكن استخلاصه من هذه المعطيات هو أن الاهتمام بالميتامسرح في السياق الأمريكي كان من زاوية ميتافيزيقية، في حين تحكمت المقاربة النصية في السياق الفرنسي. إلا أن الملاحظ أن طبيعة الاختيارات المنهجية في هذه الدراسات قد أدت، في الغالب، إلى عزل المظهر الداخلي للظاهرة عن مظهرها الخارجي، والحال أن التجليات النصية للميتامسرح - في نظرنا - لا يمكن أن تفهم وتؤول إلا في ضوء المنظورات الخاصة للمؤلفين إزاء العالم والأشياء.

من ثم، نرى أن الإحاطة الشاملة بمختلف أبعاد الظاهرة تستلزم بناء نظريا يأخذها في جانبيها الشعري والتأويلي، وبعبارة واحدة، يتطلب تأسيس شعرية تأويلية للميتامسرح. لكن علينا، في البدء، أن نوضح هذا الاختيار النظري بالوقوف عند طرفيه، أي " الشعرية " و" التأويلية ".

فيما يخص مفهوم الشعرية، لا نريد اجترار مختلف التعريفات المتداولة عنه في الكتابات النقدية المعاصرة، بل نعمد إلى استحضار أحدها لأنه يفي بالغرض بالنسبة إلينا. يقول صاحبا " المعجم الموسوعي لعلوم اللغة ": " إن مصطلح " شعرية "، كما وصلنا عبر التقليد، يشير

(7) Patrice Pavis - Dictionnaire du théâtre - p.237.
(8) Manfred Schmeling - Métathéâtre et Intertexte - Lettres Modernes - Paris 1982.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

أولا إلى كل نظرية محايثة للأدب، كما ينطبق ، ثانيا، على الاختيار الذي يقوم به مؤلف من بين كل الإمكانات الأدبية (على مستوى الموضوعات، التركيب، الأسلوب ...إلخ.) كشعرية هيجو مثلا، ويحيل، ثالثا، على السنن المعيارية المؤسسة من لدن مدرسة أدبية، أي على مجموعة من القواعد العملية يصبح، بالتالي، استعمالها ضروريا ".[9]

يستخلص من هذا التعريف أن ثمة مسارين في الشعرية : أحدهما عام، ويتعلق ببناء نظرية عامة محايثة، والثاني خاص ويرتبط بالاختيار الذي يقوم به مؤلف ما ضمن الامكانات التي تتيحها النظرية. وهما مساران متكاملان لا سيما وأن تحديد القوانين أو المبادئ العامة لظاهرة أدبية ينبغي أن يتم من داخل العمل الأدبي نفسه. ولعل هذا ما يؤكده احد أقطاب الشعرية البنيوية وهو تزفيطان تودوروف حين ركز على حاجة الشعرية إلى التأويل قائلا : "إن تفكيرا نظريا حول الشعرية غير مطعم بملاحظات حول الأعمال الموجودة يبقى عقيما وغير إجرائي ".[10]

إن هذا التوجه المزدوج للشعرية مهم جدا بالنسبة للسياق المسرحي الذي نتحدث فيه، لاسيما وأن كلمة " شعرية " لم تعد مرتبطة بقاموس النقاد والمنظرين وحسب، بل أصبحت لها صلة وطيدة حتى بالمؤلفين، كما يشير إلى ذلك جان بيير سارازاك Jean Pierre Sarrazac الذي يرى أن " هذه " الشعرية " يؤسسها المسرحيون تجريبيا من خلال تنوع أعمالهم، ويعمل علماء جمال المسرح على إعطائها معنى عاما وصياغة نظريـــة "[11].

إن البعد التأويلي في هذه الشعرية يرتبط، إذن، بالاختيارات التي يقوم بها مؤلف ما ضمن الإمكانات الأدبية المتاحة في الظاهرة؛ وهي الاختيارات التي ترهن بدورها برؤية هذا المؤلف إلى العالم المحيط به والعصر الذي يعيش تفاعلاته.

---

(9) Oswald Ducrot /Tzvetan Todorov - Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage- Edit du seuil 1972 - p.106.

(10) Tzvetan Todorov - poètique - Edit du seuil 1968 - p.21.

(11) Jean Pierre Sarrazac - L'avenir du drame - Edit de l'aire - Lausanne - Suisse 1981 - p.17.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

في ضوء هذا التصور الشعري التأويلي، نرى أن الإحاطة بموضوع الميتامسرح ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار الجوانب التالية :

1 - وضع شعرية الميتامسرح في إطار أعم هو شعرية النص الأدبي، وهو الوضع الذي يسمح بتحقيق مطلب أساسي يتمثل في النظر إلى الميتامسرح في ضوء مفهومين مركزيين هما: الميتانصية Métatextualité والتجويف الأدبي Mise en Abyme Littéraire [12].

2 - التعريف بمصطلح الميتامسرح وتحديد بنياته ووظائفه.

3 - الوقوف على مختلف الاختيارات التي قام بها مؤلفون مسرحيون في إطار هذه الظاهرة من خلال إبراز تجلياتها في أعمالهم وتجاربهم. والهدف من هذه العملية هو تحديد خصوصيات التعامل مع الميتامسرح في تجارب غربية وعربية على حد سواء، وذلك من أجل تحقيق الهدف العام من هذا البحث والمتمثل في بناء نظرية عامة للميتامسرح في ضوء التحققات الفعلية لهذه الظاهرة عبر تاريخ الممارسة المسرحية.

(12) إن الترجمة التي نقترحها هنا لهذا المفهوم تعد واحدة من بين ترجمات متعددة يقترحها مهتمون بالحقل النقدي في بلادنا منها : التعتيم، التقعير، الإنشطار. ونحن إذ نعتمدها هنا لا ندعي أنها أنسب من غيرها.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الفصـــل الأول:

الميتامسرح بيـــن الميتانصية والتجويـــف الأدبي

1 - الميتامسرح ظاهرة ميتانصية :

حدد جيرار جينيت Gérard Genette موضوع الشعرية في كتابه "طروس Palimpsestes " في ما سماه بالعبر- نصية Transtextualité. وقد ميز فيها بين خمسة أنماط هي : التناص Intertextualité والنص الموازي Paratexte والتعالي النصيHypertextualité وجامع النص Architextualité ، بالإضافة إلى الميتانصية Métatextualité. وما دام كل نمط ينبني على علاقة نصية محددة، فإن الميتانصية " هي، ببساطة، علاقة " تعليق " تجمع نصا بنص آخر يتحدث عنه دون أن يحيل عليه (أو يستحضره) بالضرورة، بل دون تسميته، على الأقل [...] إنها العلاقة النقدية بامتياز " [13].

إن الميتا نصية هي عملية إدماج للبعد النقدي داخل العمل الإبداعي. لذا، فإنها تدفع إلى إعادة النظر في التقليد الذي دأب على إقامة تمييز صارم بين عالمي النقد والإبداع. ويبدو أن المصطلح الذي اختاره جينيت للتعبير عن هذا التداخل يفي بالغرض، لاسيما وأن الدلالة المتصلة بأداة التصدير " ميتا " تعبر عن عمليتين نقديتن متزامنتين هما : التضمين والتجاوز. يقول أحد الدارسين في هذا الصدد : "ميتا - إيتيمولوجيا - هي "ما يتضمن" و "ما يتجاوز" أيضا " [14].

انطلاقا من هذا التحليل، يمكن القول إن علاقة الميتامسرح بالميتانص هي علاقة الخاص بالعام، لأن هذا الإجراء الميتانصي يطال مختلف الأجناس الأدبية شعرا كانت، أو رواية، أو مسرحا. ولعل هذا

---

[13] Gérard Genette - Palimpsestes: La littérature au second degré - seuil 1982 - p.10.

[14] Gabriel Bauret - La peinture et son commentaire: le Métalangage du tableau - littérature N° 27 - p.26.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الاقتران بالأجناس هو الذي أدى إلى نحت مصطلحات كفيلة بالتعبير عنه في النقد المعاصر. لذا، فلا عجب أن نجد الأوساط الأدبية تتداول مصطلحات من قبيل : الميتاشعر، الميتارواية والميتامسرح.

إن هذه المصطلحات تؤكد أن التداخل والانصهار بين الإبداعي والنقدي ظاهرة عامة في كل الأجناس. إلا أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن هذا التداخل خضع عبر تاريخ الممارسة الإبداعية لتوجهين : أحدهما عفوي غير خاضع بالضرورة لوعي بآليات الظاهرة وأبعادها، وثانيهما واع يترجم اختيارا جماليا وفكريا تحكمه خلفية نظرية يمكن نعتها بالحداثة الأدبية والنقدية [15]. لذا، فلا مناص للباحث في هذه الظاهرة الميتانصية في علاقتها بمختلف الأجناس، من استحضار التمييز بين هذين التوجهين حتى لا يخلط بين الإجراءات التي انبثقت بعفوية عن الإبداع، والإجراءات التي تحولت إلى اختيارات أدبية محكومة بسياقات ثقافية محددة المعالم.

1 - 1 - الأدب من " كتابة المغامرة " إلى " مغامرة الكتابة "

من مظاهر الحداثة الأدبية في السياق الغربي عموما، وفي فرنسا على وجه الخصوص، ظهور ما يسمى بموجة الرواية الجديدة التي جاءت بأساليب فنية وطرق سردية جديدة أعلنت، من خلالها، قطيعتها مع التقليد السائد في الرواية الكلاسيكية. وقد أفلح جان ريكاردو، أحد أقطاب هذه الموجة الروائية، في اختيار الصيغة الملائمة للتعبير عن هذا التحول، حين قال إن الرواية الجديدة ليست " كتابة مغامرة " وإنما هي " مغامرة كتابة ". وقد قصد بذلك أن الرهان الجديد للرواية ليس هو سرد المغامرات والحكايات، وإنما هو الاشتغال على الأداة الأساسية التي هي اللغة. ويبدو أن هذا الرهان المتمثل في الانشغال بقضايا الكتابة لم يقتصر على الرواية وحدها، بل أصبح هاجس الأدباء المعاصرين عموما في الشعر وفي المسرح أيضا. ولعل هذا ما جعل أحد

(15) إننا نعي الالتباسات والإشكاليات التي أفرزها مفهوم الحداثة Modernité كمظهر حضاري عام، وكمظهر أدبي ونقدي خاص. إلا أن الاستعمال الذي نقصده هنا بالكتابة الحداثية هو الكتابة المتمردة على التصور الكلاسيكي منظورا وأسلوبا وقواعد.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الدارسين يرى "أن قضايا الكتابة التي يعالجها " الأدب " أصبحت في النصوص " الحديثة " تناظرا مهيمنا Isotopie dominante [16].

إن اختيار كلمة "تناظر" للتعبير عن هذه الظاهرة يؤكد، بشكل جلي، مدى الحضور المتواتر والمتكرر لهواجس الكتابة داخل النص الحديث لاسيما وأن التناظـــر كما يعرفه كريماس - هو: " مجموعة اعتباطية من الخصائص الدلالية التي تسمح بالقراءة الموحدة للمحكي "[17].

إن النص الحديث لم يعد ينتظر من النقد أن يكون مرآته التي ينظر من خلالها إلى نفسه، لأنه أصبح يخلق مراياه الخاصة بداخله. لقد تحول، بالتالي، هذا النص إلى مرآة مقعرة أو بالأحرى إلى " زجاج غير مرصص Glace sans Tain " حسب التعبير الاستعاري لكلود أباسطادو. وإذا كانت هذه الاستعارة توحي بأن النص لم يعد يعكس شيئا في حقيقة الأمر، مما يجعلنا نفترض أن ظاهرة الاهتمام بمغامرة الكتابة ظاهرة غير إيجابية، فإن العكس هو ما يعبر عنه البعض حين يرى في لحظة مزاولة النص للتفكير النقدي والنظري "أخصب لحظة، حيث تتخلل الإنتاج النصي تأملات نقدية فتصبح الكتابة قراءة للكتابة، والممارسة تنظيرا للممارسة"[18].

إن التحول الذي عرفه الأدب الحديث من كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة، نتج عنه تحول في طبيعة الممارسة النقدية نفسها. فإذا كان الإبداع قد سمح لنفسه باختراق عالم النقد إلى حد الاحتواء والامتصاص، فإن النقد، بالمقابل، عرف كيف يخرج من قوقعته ويحطم سياج العلمية والصرامة ليصبح بدوره إبداعا قابلا للقراءة بالشكل الذي تقرأ به الآثار الأدبية. إن النقد تحول - في هذا السياق الجديد - إلى كتابة. ولعل هذا ما يشير إليه رولان بارث في "النقد والحقيقة " حين يقول: " الكاتب هو من يكون القول بالنسبة له معضلة، إنه يختبر عمق القول لا أداتيته أو جماله. وإذن، فقد ولدت كتب نقدية تقدم نفسها للقراءة بحسب نفس الطرق المتبعة في قراءة الأثر الأدبي ذاته، مع أن

---

[16] Claude Abastado- La glace sans Tain - Littérature N° 27 - p.55.
[17] A.J. Greimas - Du Sens - seuil 1970 - p.188.
[18] رشيد بنحدو ــ حين تفكر الرواية في الروائي ــ الفكر العربي المعاصر ــ عدد 66/ 67 ــ يوليوز/ غشت 1989 ــ ص.31.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

كتابها لا يعتبرون، بحسب وضعيتهم، سوى نقاد لا كتاب. فإن كان للنقد الجديد حقيقة ما فهي تكمن هنا : ليس في وحدة مناهجه، ولا في نزعة التباهي التي تدعمه - كما يقول البعض - وإنما في عزلة فعل النقد الذي يترسخ من الآن فصاعدا، بعيدا عن تعلة العلم والمؤسسات، باعتباره فعل كتابة مكتملة بذاتها " [19] .

إن هـــذا الاختـــراق المتبـــادل بيـــن الإبـــداع والنقـــد يعـــد عنوانا للحداثة الأدبيـــة

والنقدية لاسيما وأنه يعيد النظر، بشكل واضح، في نظرية الأجناس المنحدرة من الفكر الكلاسيكي الذي جعل من النظرية الأرسطية مذهبا أو عقيدة Doxa وليس تصورا جماليا قابلا للتجاوز والاختراق.في ضوء هذا التحول، ينبغي النظر إلى الميتانصية كمظهر أدبي عام وإلى المتياشعر والميتاروايةوالميتامسرح كتجليات نوعية لهذا المظهر.

1 - 2 - الميتارواية :

الميتارواية من الظواهر الميتانصية التي استأثرت باهتمام النقد الروائي الأوربي والأمريكي والعربي أيضا، حيث انصب البحث فيها على جانبين كبيرين : التعريف بالميتارواية وأشكالها وبنياتها، ثم تفسيرها باعتبارها ظاهرة أدبية ذات أبعاد ثقافية وسوسيولوجية. ولعل ما يفسر هذا الاهتمام هو الاقتناع بأن دراستها هي " في الواقع، دراسة لما يعطي للرواية هويتها "[20]؛ هويتها النوعية باعتبارها جنسا عرف صيرورة تاريخية، وهويتها النصية باعتبارها تشكلات حكائية وتمثيلات ورسما لمواثيق قرائية مختلفة.

لقد أثارت الميتارواية ردود فعل مختلفة، حيث رأى فيها البعض نوعا من الرعونة والسذاجة (نللي كورنو)، ومظهرا لأزمة الرواية (ميشال ريمون) أو موتها، وتعبيرا عن نزعة لا إنسانية في الأدب (أورتيجا إيكاسي) ومؤشرا على نضوب الأدب وجفافه (جون بارث). في حين رأى فيها البعض الآخر ظاهرة أدبية ذات أبعاد سوسيوثقافية،

---

(19) رولان بارث ــ النقد والحقيقة ــ ترجمة إبراهيم الخطيب ــ مراجعة محمد برادة ــ الشركة المغربية للناشرين المتحدين 1985 ــ ص.51/50.

(20) Patricia - Waugh - Metafiction: The theory and practice of self - conscious fiction - Methuen - London and Newyork 1984 - p.5.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

كما هو الشأن لدى لندا هيتشون Linda Hutcheon التي ترى " أن محكيا يبنين ذاته لا يدل على نقص في الحساسية أو في الاهتمامات ذات البعد الإنساني لدى الروائي، كما أنه ليس علامة على أزمة، أو على اختناق المتخيل الأدبي المترتب عن جهد كبير جدا في التفكير النقدي، أو على مبالغة في الفضول إزاء الكتاب، أو فقدان الروائيين الإيمان بعملهم، أو عن التكعيبية أو السينما، أو كل الفرضيات التي قدمها أعداء المتخيل الأدبي. فلو كان الوعي بالذات علامة على تفكك من هذا النوع، لكانت الرواية، إذن، بدأت انحطاطها منذ ولادتها "[21] .

إن الميتارواية - حسب هذا المنظور الإيجابي - ترتبط بظاهرة عامة للشكلانية الأدبية كإطار تبلورت فيه أشكال الوعي الذاتي التي تترجم التحول العميق في المفاهيم الأساسية التي تنبني عليها الظاهرة الأدبية، وخصوصا منها مفهومي الإنسان واللغة. فالإنسان أصبح يعيش تجربة تتمثل في الشك في كل القيم وعدم الاطمئنان للمعيش المحكوم بأية سلطة سواء كانت اجتماعية أو متعالية. ولعل هذا التفسير السوسيوثقافي هو الذي تميل إليه باحثة أخرى في مجال الميتارواية حيث ترى أنه " على الرغم من كون هذا الإجراء التعارضي، موجودا بشكل ما في الرواية عموما [...] فإن حضوره في الرواية المعاصرة فريد من نوعه. إن الفترة التاريخية التي نعيشها لا يقينية بشكل متميز، غير آمنة، مسائلة لذاتها ومتعددة ثقافيا. والرواية المعاصرة تعكس، بوضوح، هذا النوع من عدم الاقتناع بالقيم التقليدية وتدمرها "[22] .

إن هذا المستوى من الوعي الذاتي الذي تعبر عنه الميتارواية لم يأت، في الحقيقة، إلا تتويجا لمسار قطعته الرواية عبر تارخها الطويل جعلها - في نظرلندا هتشون - شبيهة بنرسيس Narcisse. فهذا الأخير مر بمراحل قبل أن يكتشف صورته في الماء وينبهر بجماله. إلا أن الفرق الموجود هو في كون التغير النرجسي في الرواية " تغير في الدرجة وليس في النوعية "[23].فالرواية كانت دائما واعية بمساراتها، إلا أن الجديد، في

---

(21) Linda Hutcheon - Modes et Formes du narcissisme littéraire - traduit par Jean Pierre Richard - Poetique 29 - Fevrier 1977 - p.91.

(22) Patricia Waugh - Metafiction - p.6.

(23) Linda Hutcheon - Narcissistic Narrative: The metafictional paradox - Wilfrid Laurier university press 1980 - p.12.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الميتارواية، هو أن هذا الوعي أصبح قضية مركزية واختيارا جماليا أملته شروط سوسيوثقافية.

في هذا الإطار، لابد أن نعيد النظر في الرأي الذي يقول بأن انقطاع الصلة بين الروائي وواقعه هي التي جعلته يصبح هو ذاته موضوعا لأدبه. إن مفهوم الواقع خضع، في الميتارواية، للتحويل وليس للتغييب، وبعبارة أدق، فهي " تشتغل من خلال أشكلة Problematization مفهوم الواقع أكثر من تدميره "[24]، وذلك لأنها لا تعتمد مبدأ التمثيل، وتعوض " محاكاة الإنتاج " ب " محاكاة السيرورة " حسب تعبير هتشون. ذلك أن هذه المحاكاة الأخيرة تساعد على استحضار الواقع عبر إجراءات جمالية واعية تراهن على إشراك القارئ في بنائها وتفعيلها عوض البحث عن معادل يطابقها في الواقع، كما هو الشأن في المحاكاة الأولى. ونظرا لأهمية هذا الإجراء الميتاروائي إزاء الواقع، فقد أصبح مكونا أساسيا في تعريف الميتارواية كمصطلح " أطلق على الكتابة الروائية التي تأخذ بالاهتمام، بكيفية واعية بذاتها ونسقية، أنظمتها، وذلك كإجراء يستهدف مساءلة العلاقة بين الرواية والواقع "[25]

وإذا كان هذا هو الهدف من عملية التأمل الذاتي، فإن موضوع التأمل يتمثل في المكونين الأساسين للرواية وهما : المحكي واللغة. لذا، نجد هتشون تستحضرهما في تعريفها للميتارواية حين تقول : " الميتارواية [...] هي الرواية عن الرواية، أي الرواية التي تدمج داخلها تعليقا حول هويتها السردية و/ أو هويتها اللغوية "[26]. ولعل الأهمية الكبرى لهذا الإجراء المزدوج، تكمن في الأفق الجديد الذي فتحته للعلاقة بين المؤلف والقارئ والموقع المتميز لكل منهما داخل المتخيل الروائي. فالمؤلف لم يعد محروما من الانخراط المباشر في عمله والتعبير عن آرائه إزاء مسار الحكي وتشكلاته اللغوية بكيفية تسمح باستحضار القارئ وإشراكه في هذه العملية.

---

(24) Patricia Waugh - Metafiction - p.40.
(25) Ibid - p.2.
(26) Linda Hutcheon - Narcissistic Narrative - p.1.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ويتميز وضع القارئ في الميتارواية بطابع المفارقة لأنه مرغم على أن يكون مندمجا ومبعدا في آن واحد. يتمثل الاندماج في مشاركته في صنع متخيل النص، أما الإبعاد فيتجلى في ضرورة جعله واعيا بالطابع اللغوي والتخييلي للعمل الروائي، وكذا بالمسافة الفاصلة بينه وبين الكائنات الورقية حسب تعبير بارث. ويبدو أن الميتارواية تشكل، من هذه الزاوية، المعادل الإبداعي للنظريات النقدية المعاصرة التي ردت الاعتبار للقارئ وأكدت على دوره الفعال في العملية الإبداعية.

ولتقديم صورة واضحة عن هذه القضايا النظرية التي أفرزتها الميتارواية، لابأس أن نقدم نموذجا لتمظهراتها في عمل روائي عربي جديد هو رواية " النجوم تحاكم القمر" لحنا مينه.

تشير المعطيات الأولية التي يصدر بها المؤلف روايته إلى أن الأمر يتعلق بعمل مفتوح من حيث الإنتماء النوعي : " هذه رواية ومسرحية معا، فمن شاء أن يقرأها رواية ففي وسعه ذلك، ومن شاء أن يقرأها مسرحية ففي ميسوره أن يفعل"[27]، بالإضافة إلى هذا فهي عمل تجريبي : " إن التجريب، مع الابتكار، ليس صرعة قصدية بالنسبة إلي، بل هو هدف أسعى إليه مجتهدا "[28].

"النجوم تحاكم القمر" رواية يحاكم فيها حنا مينه متخيله الروائي السابق الذي أسسه عبر عشرين رواية ظهرت قبل هذه الرواية. إنها رواية عن الروايات، تشتغل عبر إجراءات ميتانصية تتأرجح بين التعليق والنقد والتنظير. يقوم متخيل هذه الرواية على محاكمة يمثل فيها أمام القضاء عناد الزكرتاوي المتهم الرئيسي والناطق باسم المؤلف، وتتكون هيأة المحكمة من شخوص الروايات السابقة لحنا مينه، التي جاءت كي تحاكمه على الأقدار والمسارات التي رسمها لها في أعماله، في جو مفعم بالصراع الدرامي : "قال عناد الزكرتاوي الذي جره حارسا المحكمة إلى قفص الاتهام وأغلقا باب القفص الحديدي دونه :

- أنا أطعن في صلاحية هذه المحكمة. أوقفوا هذه المهزلة. انصرفوا. انصرفوا كلكم. دعوني في وحدتي. أنا لست جانيا أو

(27) حنا مينه ــ النجوم تحاكم القمر (رواية) ــ دار الآداب بيروت 1993 ــ ص.5.
(28) نفســـــــــــــه ــ ص.5

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

مجرما. أنا الذي خلقتكم من ذاتي الأدبية، فهل تبلغ القحة بكم أن تحاكموا خالقكم من ذاته الأدبية ! ؟.

ردت أصوات الجمع :

- إنما نحاكمك لأنك خلقتنا، أو لأنك تعذبنا فتماطل في خلقنا "[29].

في هذا الإطار، يحضر " ديميتريو " ليحاسب المؤلف على العذاب الذي ألحقه به والمأساة التي قدرها له والمتمثلة في موت كريه ومجاني، كما تحضر " راجعة " حبيبة ديميتريو كي تطالب بدم هذا الأخير وتتعرف على قاتله. بل إن بعض الروايات السابقة ك " الربيع والخريف " تستحضر ككتاب في إطار الشهادة.

يستخلص من هذا أن " النجوم تحاكم القمر " تكشف النقاب عن الكيفية التي يصنع بها الروائي شخوصه ومسارات حكاياته، بمعنى أنها تعري آليات الصنعة الروائية. لذا، يمكن القول إن الرواية أصبحت شفافة إلى حد بعيد. ولعل هذه الشفافية هي التي جعلت حنا مينه لا يتردد في تضمين روايته خطابا ميتانصيا يعلن فيه عن موقفه من النقد الروائي:

" رئيس المحكمة :

- بين الخبراء نقاد، وهم قراء لأنهم نقاد، هل تجادل بهذه البدهية أيضا ؟

المتهم الزكرتاوي :

- أجادل ؟ نعم أجادل ! أطعن أيضا ! القراء غير النقاد. القراء يقرأون بقلوبهم البريئة، وبعض النقاد يطبقون نظرياتهم الرديئة، وفي رؤوسهم، غالبا، أحكام مسبقة وجاهزة !

رئيس المحكمة :

- أنت ترفض النقاد إذن ؟ هذا يخالف ما كنت تصرح به للصحف والمجلات.

المتهم :

- أنا لا أرفض النقاد جميعا. بيني وبين أكثرهم علاقات احترام متبادل. أرفض الذين يتعتعون بالكلام من السكر، والذين يعزلون

---

[29] نفســـــــه ــ ص.35 ــ 36.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

النص، وأولئك الذين يرسمون خطوطا ودوائر ويتسقطون المفردات باسم البنيوية أو الألسنية، وكذلك الذين في قلوبهم مرض. أريد قرائي. الذين ذكرهم لا يقرأون ما في الكتب، بل ما هو تحت جلودهم الصفراء، لدي أدلة على ذلك "[30].

يتضح، من خلال هذا المقطع، أن حنا مينه ينخرط بشكل مباشر في متخيله الروائي كي يعلن موقفه من النقاد. لذا، فهو يستفيد من الوضع الجديد الذي تتيحه الميتاروايا للمبدع كي يعلن عن اختياراته الجمالية، ويسائل ذاته وتجربته، ويتأمل الكيفية التي تم بها تلقي أعماله السابقة[31].

1. 3 - الميتـــاشعـــــــر:

شكل الشعر دوما مجالا خصبا للتداخل والانصهار بين الابداع والنقد في مختلف الآداب العالمية. وقد اتخذ هذا التداخل أشكالا مختلفة، بدءا من الوعي النقدي الذي يلازم سيرورة الإبداع نفسها من حيث خضوعها للتأمل والتنقيح وإعادة النظر والتقويم وغيرها من العمليات التي تجعلنا نؤكد أن الشاعر يضمر في داخله ناقدا بالقوة وبالفعل، وصولا إلى إدماج القصيدة الحديثة للمكون الميتاشعري باعتباره جزءا من متخيل القصيدة كتعبير عن أفق حداثي في التجربة الشعرية.

فبخصوص المظهر الأول، يؤكد ت.س. إليوت أن " عملية الغربلة والربط والبناء والشطب والتصحيح والاختيار... تشكل جهدا مضنيا للنقد فيها ما للخلق من أهمية. وأنا أزعم أن النقد الذي يمارسه كاتب ماهر متمرس على أعماله هو أهم أنواع النقد وأسماها"[32].

ونظرا للمظهر الإيجابي لهذا النوع من النقد، فقد وجدنا في التراث الشعري العربي تجارب تعتمده كقاعدة في الممارسة الإبداعية، ومنها، على الخصوص مدرسة الحوليات التي يمثلها زهير بن أبي سلمى الذي كان لا يخرج قصيدته للتداول إلا بعد أن يمر عليها حول كامل من التنقيح والتحكيك. وبموازاة مع هذا، نجد بعض الشعراء الذين لا

---

(30) نفســـــــــــــه ـــ ص.55.

(31) لم نقم بتحليل مفصل للإجراءات الميتاروائية في عمل حنا مينه وعيا منا بأن هذا يشكل موضوعا قائما بذاته يحتاج إلى وقفة خاصة ليس هذا سياقها.

(32) عن رينيه ويليك ـــ مفاهيم نقدية ـــ ترجمة د.محمد عصفور ـــ سلسلة عالم المعرفة ـــ عدد 110 ـــ فبراير 1987 ـــ ص.412.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يكتفون بجعل قصائدهم تنوب عنهم في التعبير عما بذلوه من جهد نقدي في نظمها، بل يحولون هذا الجهد إلى موضوع أساسي داخل القصيدة، حيث نجد في الشعر العربي القديم، مثلا، أبياتا كثيرة يتحدث فيها الشعراء عن معاناتهم في اختيار القوافي وفي تقويم وزن القصيدة.

ويلاحظ أن العلاقة بين الشعر والنقد قد تجاوزت، أحيانا، هذه المظاهر الضمنية لتصبح صياغة خطابية صريحة، كما هو الشأن بالنسبة لما سمي ب " النقد المنظوم "، الذي ينحدر تاريخه من " شعرية " هوراس ليصل إلى سانت بوف في العصر الحديث. وفي تعليقهما على هذا الأخير، يرى صاحبا كتاب " النقد الأدبي " بأن " ما يجعل شعره وروايته رديئتين، من جهة، هو الصفات النقدية التي يظهرها فيهما. إن سانت بوف بدلا من أن يعبر مباشرة عن نفسه، فإنه يحلل نفسه، وبدلا من أن يفصح بالشعر أو النثر عن مشاعره وانفعالاته وقلقه، فإنه يعطيها تفسيرا مجردا؛ وأن دواوينه الشعرية هي، في الواقع، مختلطة بأفكار عن مهمته كناقد حتى أننا نجد فيها نقدا منظوما ! "[33].

وفيما يتعلق بما سميناه بالمكون الميتاشعري في القصيدة، يمكن القول إن أصوله وإرهاصاته الأولية بدأت مع القصيدة القديمة، حيث نجد شعراء يصوغون تصوراتهم عن الشعر وطبيعته ووظيفته في أبيات شعرية. ويمكن أن نمثل لهذا بنموذجين : الأول يعبر، من خلاله، حسان بن ثابت عن موقفه من قضية الصدق والكذب في الشعر- وهي قضية أساسية في النقد العربي القديم - حيث يقول :

وإنما الشعر لب المرء على المجالس إن كيسا وإن حمقا
يعرضه بيت يقال إذا أنشدته : وإن أشعر بيت أنت صدقا
قائله

والثاني يتحدث فيه البحتري عن الفرق بين الشعر والخطبة من حيث اعتماد الأول على الإيحاء عوض الهذر، وهو الموقف الذي تبناه أبو الحسن الآمدي باعتباره ناقدا، حيث يقول: ".لأن الشعر أجوده

(33) كارلوني وفيللو ــ النقد الأدبي ــ ترجمة كيني سالم ــ سلسلة زدني علما ــ منشورات عويدات ــ بيروت/ باريس 1984 ص.35.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

أبلغه، والبلاغة إنما هي إصابة المعنى، وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية، وذلك كما قال البحتري :

والشعر لمـــــح تكفي إشارتـــه وليس بالهذر طولت خطبه " (34)

إلا أن ما ينبغي تأكيده هو أن حضورا من هذا النوع للمكون الميتاشعري، لم يكن ترجمة لاختيار جمالي واع كما هو الشأن في التجربة الشعرية الحداثية التي أصبحت فيها علاقة هذا المكون بالنص جزءا من متخيل القصيدة، وبالتالي، عنصرا دالا في البناء الدلالي والرؤيوي لهذه القصيدة. عن هذا النمط، يسرد رينيه ويليك نماذج من الشعر الأوربي والأمريكي، حيث يقول : " ومع ذلك ظل بعض الشعراء يحاولون التحدث في شعرهم عن الشعر والشعراء، أي أن يخلقوا شيئا سمي الشعر الحديث عن الشعر Meta- poetry مثلما نتكلم عن لغة الحديث عن اللغة. ويهتم هذا الشعر الذي يتحدث عن الشعر بتجديد هوية الشاعر ووظيفته ورسالته. ولابد من ربطه بالتساؤل الحديث حول مكانته كصاحب رؤيا، ككاهن أو حكيم. وقد أعاد هولدرلن في ألمانيا التأكيد في الشعر على قدسية رسالة الشاعر، وطلب رلكه في وقت ليس بالبعيد من الشاعر، في المرثية السابعة من مراثي دوينو، أن يعيد تشكيل العالم المرئي برمته إلى فضاء داخلي. وفي فرنسا كتب مالارميه قصيدة " النخب الحزين " لتيوفيل غوتييه أعاد فيها التأكيد بلهجة التحدي اليائس على وظيفة الفن المخلدة " عن طريق التحريك الرزين لهواء الكلمات ". أما في الشعر الأمريكي، فمن الممكن الاستشهاد بقصيدة والس ستيفنز " ملاحظات من أجل عالم خيالي علوي" أو قصيدة " فكرة النظام في كي وست" التي تخاطب ناقدا فرنسيا هو رامون فرناندز لتمدح " ذلك الحماس المقدس للنظام ، حماس الصانع لنظم الكلمات .. أو قد نستشهد بقصيدة آرجيبولد مكليش " فن الشعر " بخاتمتها التي غالبا ما يساء فهمها والتي تقول :

القصيدة لا يجب أن تعني

(34) أبو الحسن الآمدي ــ الموازنة بين الطائيين ــ تحقيق محي الدين عبد الحميد ــ المكتبة العلمية بيروت ــ ص.380.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

بل أن تكون " [35].

وقد يتخذ المكون الميتاشعري، في بعض التجارب، شكل خطاب نقدي يصوغ إبداعيا اهتمامات المحيط الثقافي للشاعر اللسانية والشعرية، بحيث يصبح الشعر حقلا لتجريب هذه الاهتمامات. ولعل هذا ما تبرزه إحدى الدراسات التي عملت على " تحديد عدد معين من العلاقات بين الكتابات اللسانية ل ج.بولان J.Paulhan ،والنصوص النقدية أو الشعرية لإيلوار، وإبراز كيفية تمكن الأولى من إنشاء ميتالغة محددة باعتبارها " نموذجا لغويا " بالنسبة للثانية " [36]. فإذا كان بولان قد صاغ ميتالغة لسانية تقوم على الاهتمام بالكلمة، وبعلاقة الذات المتكلمة باللغة والصور والأمثال، فإن الإبداع الشعري للشاعر السوريالي بول إيلوار قد عمل على اختبار هذه الميتالغة وتقديم معادلها الإبداعي.

وقد يتحول المكون الميتاشعري إلى تحليل لتجارب شعراء آخرين والتعليق عليها. ويمكن أن نمثل لذلك بنموذج من الشعر العربي المعاصر يجسده محمد عفيفي مطر، هذا الشاعر الذي تجمع شخصيته الأدبية بين الخاصيتين الإبداعية والنقدية [37]، ويتميز بالقدرة على صهرهما في قالب واحد، كما هو الشأن في إحدى قصائده ذات النفس الدرامي عنونها ب " الملكة واللوردات وآخرون " تراجيديا " ". يقول في مقطعها السادس الموسوم ب " الشعر " :

"(6) الشعر
دعوا التشطير والتخميس .. هذا الشعر أجداث
وأوهام مخرقة وأضغاث
دعوا الخيام يشرب كأسه وحده
ويلعن ظلمة الحفرة
ويشكو قسوة الأقدار للندمان
دعوا " شوقي " يسبح ربه السلطان

---

[35] رينيه ويليك ــ مفاهيم نقدية ــ ص.414 ــ 415.

[36] Nicole Boulestreau - Comme une langue commune : Eluard à l'école de Paulhan - littérature N°27 - p.44.

[37] للوقوف على البعد النقدي في شخصية الشاعر عفيفي مطر، يمكن العودة إلى : فريال جبوري غزول ــ الشاعر ناقدا ــ الكرمل ــ العدد 17 ــ 1985.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ويلبس تاج مملكة مزيفة بلا تيجان
دعوا الموتى ..
فكم سفحوا محابرهم على الأعتاب
ومدوا كفهم للرّفد والخلعة
ويا أسفا .. مضوا .. تركوا حروفا
طرزت بالوشي والصنعة
وليس بها عبير تراب
وليس بها عبير الليل حين ينيره الإنسان
ببعض عذابه، بالجوع بالحمى
وهذا العصر - رغم جفافه - يشتاق للكلمة
إذا سارت على قدمين
وغاصت في الدم المشبوب حمرة نار
وشفت عن ضمير القاع .. "[38].

يتأرجح الخطاب الميتاشعري في هذا المقطع بين بنيتين : إحداهما تقويضية، والثانية تأسيسية. الأولى هدم لمفهوم شعري يتغنى بالأجداث والأوهام والأضغاث، والثانية بناء لمفهوم آخر، نقيض للأول، يقوم على ضرورة غوص الشعر في عمق الإنسان وفي دمه وضميره. إن عفيفي مطر ينتقد هنا تجربتين شعريتين : الأولى لعمر الخيام الذي تغنى بالكأس ولعن الموت في رباعياته، والثانية لأحمد شوقي الذي كرس جانبا من شعره لمدح السلطان. وعلى أنقاض هاتين التجربتين يبني موقفه الذي يعتبر الشعر ضرورة لهذا العصر، ويمجد ما ارتبط منه بالأرض والإنسان، وغاص في أعماقهما بعيدا عن الزيف والخداع.

1. 4 - الميتامســـرح :

يفترض الحديث عن الميتامسرح باعتباره ممارسة ميتانصية شبيهة بالميتارواية والميتاشعر، الانطلاق من اعتبار المسرح جنسا أدبيا. والواقع أننا حين نفكر في النص المسرحي من زاوية شعرية النص الأدبي، فإننا نسير في هذا الاتجاه. إلا أن ثمة معطى قد يشوش على هذا الاختيار، ويتعلق بالوضع المزدوج للمسرح الذي يجعله نصا أدبيا وفرجة في آن

(38) محمد عفيفي مطر ــ من مجمرة البدايات (ديوان شعري) ــ سلسلة كتاب شرقيات للجميع ــ دار شرقيات للنشر والتوزيع 1994 ــ ص.39 ــ 40.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

واحد. إن هذا الوضع يتطلب استحضار إشكال الخصوصية المسرحية، ويدفع إلى القول إن الميتامسرح ممارسة ميتانصية، لكنها تتم بأدوات مسرحية أساسا.

فالنص المسرحي يتكون من طبقتين نصيتين هما : الحوار والإرشادات المسرحية. لذا، فإن التساؤل المطروح هو : أين تظهر الميتانصية، هل في الحوار، أم في الإرشادات المسرحية، أم فيهما معا ؟

لقد حاول بعض الدارسين التصدي لهذا الإشكال باعتماد مفهوم مرن قابل للتكيف مع ظواهر علمية ولسانية وسيميائية وأدبية في آن واحد، هو مفهوم الميتالغة Métalangage، الذي انحدر من المنطق ليخضع لنوع من التعميم جعله ينتقل إلى حقل اللسانيات ثم إلى حقل النقد الأدبي.

ففي سياق حديثها عن الوظائف الست الجاكبسونية في علاقتها بالخطاب المسرحي، ترى آن اوبرسفيلد Anne Ubersfeld أن الوظيفة الميتالغوية " التي نادرا ما تحضر في الحوار الذي لا يفكر في شروط إنتاجه إلا قليلا، تشتغل بشكل كبير في كل الحالات التي تحضر فيها المسرحة، أي الإعلان عن المسرح، أو المسرح داخل المسرح، أي في حالة القول : إن سنني سنن مسرحي "[39]. لكن الملاحظ ان أوبرسفيلد بقيت وفية في هذا التحديد لتعريف جاكبسون للميتالغة باعتبارها سلوكا لغويا مضاعفا ينصب على السنن. لذا، فهي ترى أن الحوارلا يمكن أن يتضمن وظيفة ميتالغوية.

إلا أن استقراء بسيطا للحوار المسرحي سواء في التأليف الكلاسيكي الذي كان يتوارى فيه المؤلف وراء شخوصه ويجعل البعض منها يتحدث باسمه، أو في التأليف الحديث الذي سمح له بالخروج إلى واجهة الأحداث كي يعبر عن مواقفه وآرائه النقدية والنظرية مباشرة عبر إبداعه، يجعلنا نؤكد أن هذه الممارسة الميتالغوية كانت موجودة دائما، لكن بأشكال مختلفة.

وبالنظر إلى العلاقة بين الحوار والإرشادات المسرحية، يشير أحد الباحثين إلى "إمكانية اعتبار الإرشادات المسرحية لنص درامي ما

[39] Anne Ubersfeld - Lire le théâtre - Edit sociales 1982 - p39 - 40.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ميتالغات، ودراستها على أساس كونها كذلك" [40]. ويستند هذا الرأي إلى الطابع الوصفي لهذه الإرشادات التي تتخذ الحوار على أساس كونه لغة - موضوعا Langage - objet. إلا أن ما يغيب عن صاحب هذا الرأي هو الوضع الذي تتخذه الإرشادات المسرحية في بعض التجارب الطليعية في المسرح، حيث يغيب الحوار كليا وتصبح هي الخطاب الوحيد في النص.

وسواء أخذنا الرأي الأول أو الثاني، فإننا سنلاحظ غياب الحديث عن البعد الميتانصي في هذه الميتالغة المتصلة بالنص المسرحي، والحال أن هذا النص، شأنه شأن الرواية والشعر، قابل للجمع بين خطابه التخييلي وخطاب نقدي محايث له في سياق واحد. وهو حين يقوم بذلك " يصبح نشاطا متأملا لذاته ولعبيا، أي يمزج - بمرح - الملفوظ (النص المقول، الفرجة المصنوعة) بالتلفظ (التفكير حول المقول) " [41]. وهذا المزج بقدر ما يتم عبر قناة الحوار، بقدر ما تساهم فيه الإرشادات المسرحية أيضا.

وإذا كانت الممارسة المسرحية تفترض وجودا آخر يتحقق في العرض، فإن هنالك مبدأ ثابتا يتحكم في علاقة النص بالعرض - كيفما كان الشكل الذي تتخذه هذه العلاقة : ترجمة، تأويل أو تقاطع - وهو أن لغة العرض تبنى في الغالب على لغة النص مما يجعلها تشتغل كلغة فوقية أو بعدية. ولعل هذه العلاقة هي التي أوحت للبعض بإقامة تشابه بين علاقة النص النقدي بالنص الإبداعي وعلاقة العرض بالنص المسرحي، حيث يصبح العرض بمثابة ميتالغة بالنسبة للنص.

في هذا الصدد يقول برنار دورت Bernard Dort : "ألا يعني عرض عمل ما إخضاعه، في الواقع، لنقد الخشبة ثم لنقد القاعة؛ أي التأكد من مدى قدرته على الإشتغال اليوم ؟ [...] ثمة تشابه بين عمل الناقد الذي يقضي أن يحدثنا عن العمل بلغة أخرى، وعمل المخرج ومساعديه الذي يتمثل، أساسا، في إيجاد معادل للعمل، إن لم يكن داخل لغة أخرى (هل يمكن الحديث عن لغة العرض؟)، فعلى الأقل

(40) Claude Abastado - Métalangage (S)/ Avant - propos - Littérature N°27 - p.5.
(41) Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre - p.238.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ضمن أشكال العرض المسرحي بما فيها فضاء الخشبة، جسد الممثل وكلامه [...] يتعلق الأمر، سواء في هذه الحالة أو تلك، بإعطاء معنى للعمل عبر شكل جديد، أو عبر ما نسميه " ميتالغة "، والسماح بفهم متجدد ودائم له، من خلال ذلك " (42).

صحيح أن العرض يشي بهذه الخاصية النقدية، مادام يخرج النص إلى المواجهة، ومادام يضمر العديد من الدلالات النقدية بما فيها الكشف والتعرية والإظهار والمواجهة المباشرة وإشراك المتلقي. لكن السؤال المطروح هنا هو : إذا كان العرض يقوم بهذه المهمة بالنسبة للنص، فهل يمكنه أن يؤدي نفس الدور بالنسبة لذاته ؟ أو بعبارة أخرى : هل يمكنه استغلال أنساقه التعبيرية لخلق ممارسة ميتالغوية متصلة بخطابه الفرجوي ؟

إن هذا التساؤل يضعنا في صلب إشكال كبير يتعلق بعلاقة الميتامسرح بالعرض وليس بالنص، وبمدى إمكانية تأمل المسرح لذاته عبرالأنساق غير اللغوية للعرض. يجيب بافيس على هذا الإشكال بقوله : " يجد المسرح صعوبة في الحديث عن المسرح بأدوات مسرحية، أي أدوات غير أدبية وغير لغوية وإنما أدوات فرجوية ولعبية. لذا، فإن بيراندیلو نفسه ليس سوى منظر كثير الثرثرة " (43).

يتضح جليا، من خلال هذا الرأي، أنه يستعصي على المسرح صياغة خطاب ميتامسرحي خارج إطار اللغة الأدبية. ولعل هذا ما يزكي الاختيار الذي انطلقنا منه، منذ البدء، والمتمثل في اعتبار المسرح أدبا، واعتبار الميتامسرح ممارسة ميتانصية متصلة بالحوار وبالإرشادات المسرحية في آن واحد. وانسجاما مع هذا الاختيار نفترض أن الميتامسرح - علاوة على كونه ممارسة ميتانصية - يعد شكلا من أشكال التجويف الأدبي Mise en Abyme littéraire؛ والتنصيص على نعت " أدبي " يدخل في حسابه وظيفة اللغة الأدبية في المسرح بالدرجة الأولى.

(42) Bernard Dort - Théâtres (Essais) - Edit du seuil 1986 - p.19/20.
(43) Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre - p.244.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

2 - الميتامسرح تجويف أدبي :

التجويف - حسب بافيس - هو " الإجراء الذي يرتكز على إدخال تطويق في العمل (التشكيلي، الأدبي أو المسرحي) يع-يد إنتاج بع-ض خصائصه أو تماثلات-ه البنيوية " [44]، ونجده في الآداب والفنون على حد سواء، في الرواية والمسرح والتشكيل والسينما. وهو ليس ممارسة طارئة على الأدب الحديث، لأن أصوله تعود - حسب لوسيان دلينباخ Lucien Dallenbach - إلى الأدب الباروكي الذي عرف في إطاره إحدى أخصب لحظاته، تلتها لحظات أخرى تمثلت بالخصوص في الرومانسية، الطبيعية، الرمزية ثم الرواية الجديدة.

ويعود الفضل في الاهتمام بالمظهر النصي للتجويف إلى النقد البنيوي الذي تتردد فيه صيغ مختلفة لمصطلح التجويف تتأرجح بين التركيب التجويفي، والبناء التجويفي، والبنية التجويفية.

يلاحظ، من الزاوية التاريخية، أن العمل الأدبي للعصر الباروكي كان يشكل عملا وخلقا لهذا العمل في آن واحد. وفي الأدب الرومانسي، نعلم جيدا المكانة التي حظيت بها مقولة " التأملية Reflexivité " خصوصا عند الرومانسيين الألمان الذين استوحوها من فلسفتي كانط وفيخته اللتين تؤكدان على " فكر الفكر " وتدفعان الوعي بالذات كي يصبح موضوعا للتفكير. لقد وجدت هذه المقولة صداها لدى الرومانسيين أيضا في ما يسميه فريديريك شليغل ب " شعر الشعر" أو" الشعر المتعالي" [45].

وقد استعمل التجويف في الأدب الواقعي والطبيعي من أجل ضمان وضوح التواصل، والتعويض عن المنع الذي يعيشه المؤلف في التعبير عن آرائه ومواقفه في إبداعه باسمه الشخصي، لا سيما وأن منظري ذلك العصر" يتفقون جميعا على الاعتقاد بأن التخييل، لكي يكون ذا مصداقية، ينبغي ألا يخضع لأي شخص؛ ويتجاوز المؤلف هذه

---

(44) Ibid - p.243.

(45) Lucien Dallenbach - le Récit spéculaire : Essai sur la mise en Abyme - Edit du seuil 1977 - p.222/223.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الصعوبة بالتدخل من خلال الشخوص مما يسمح له بإسماع صوته مع احترام مطلب "الموضوعية" و" اللا ذاتية " المقدس" [46].

أما في الأدب الرمزي، فإن التجويف يعد وسيلة لجعل العلاقات الموجودة او الغائبة بين الفن والحياة موضوعة اساسية.

إلا أن الحضور النسقي للتجويف في الإبداع، الخاضع لمنظور جمالي وفكري واع بذاته، هو ذلك الذي تسجله الرواية الجديدة ثم الرواية الجديدة الجديدة بعد ذلك، حيث يصبح إجراء لتقويض المنظور الكلاسيكي للحكي. وهذا الحضور الإبداعي للتجويف يجد ما يدعمه - نظريا - في كتابات منظري الرواية الجديدة وعلى رأسهم جان ريكاردو Jean Ricardou.

هذا عن المسار الإبداعي للتجويف، اما بخصوص مساره النقدي، فإن الاعتقاد السائد هو ان أندري جيد هو الذي قدم وصفا لهذا الإجراء أول مرة. لكن جان ريكاردو يؤكد أن هذا الاعتقاد غير صحيح لأن هنالك دراسة لفكتور هيجو عن " ويليام شكسبير" يؤكد فيها أن كل مسرحيات هذا الرجل - باستثناء " ماكبث " و" روميو وجولييت " - تتميز بخاصية ملفتة للنظر، وهي كونها تتضمن " حدثا مضاعفا يعبر الدراما ويعكسها بشكل مصغر" [47].إن هذه الخاصية تترجم - في نظره - طبيعة التفكير السائد خلال القرن السادس عشر، وهو التفكير الخاضع "للمرآوية".

وفي بداية العقد الأخير من القرن الماضي، أشار أندري جيد إلى إعجابه بالعمل الأدبي والفني الذي يتخذ ذاته موضوعا له، كما يستعرض بعض النماذج من التشكيل والمسرح التي تجسد ذلك ومنها المشهد الكوميدي في مسرحية " هاملت " لشكسبير. ويلاحظ أن تصور أندري جيد للتجويف تتحكم فيه الصورة الشعارية Image Héraldique، حيث يتحقق البناء التجويفي عندما نجد داخل شعار ما شعارا ثانيا يعيد إنتاج الأول بشكل مصغر.

---

(46) Ibid - p.72.

(47) Victor Hugo (Cité par) Jean Ricardou - Le Nouveau Roman suivi de les raisons de l'ensemble - Edit du seuil 1990 - p.61.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

وتعد المساهمة النظرية لجان ريكاردو، والمتمثلة في صياغة بلاغة وشعرية متميزتين للتجويف، من أهم ما كتب في هذا الموضوع. تضاف إليه الدراسة الجادة للوسيان دلينباخ التي صاغت نمذجة بنيوية للتجويف في علاقته بالحكي، وذلك وفق منظور تحكمه استعارة المرآة Métaphore spéculaire، كما عملت على اختيار تمظهراته في أعمال روائية تندرج في إطار ما سمي بالرواية الجديدة (1957 - 1958) والرواية الجديدة الجديدة (1969 - 1973).

إن هذا الاهتمام بالتجويف الروائي لم يحجب عن الدارسين الاهتمام بعلاقته بفنون أخرى كالمسرح والسينما بالخصوص، حيث يؤكد ريكاردو أن " شكسبير أدخله في هاملت، باعتباره مشهدا كوميديا في حكاية مسرحية، وأدمجه روب كريي في" السنة الماضية في مارينباد " باعتباره مشهدا كوميديا في حكاية سينمائية " [48]، كما أن كريستيان ميتز - أحد المهتمين بسيميائيات السينما - يتحدث عن التجويف في فيلم المخرج الإيطالي فليني " 8 و1/2 "، حيث يقول إن: " " 8 و1/2 " ينتمي بـــ "فيلمه داخل الفيلم" إلى نوع الأعمال الفنية المضاعفة، المتأملة لذاتها. ولتحديد البنية الخاصة بهذا النوع من الأعمال اقترحت أحيانا عبارة " بناء تجويفي " المستعارة من علم الشعارات، التي تساعد، في الواقع، على تعيين هذا الهيكل الذي يسمح بكل الآثار المرآوية، بشكل جيد" [49].

إن هذه الإشارات تؤكد، إذن، أن التجويف يشير، استعاريا، إلى المرآة، ويتجسد عبر حكي مصغر أو بنية داخل أخرى، ويتضمن خصائص فلسفية أبرزها خاصية التأملية.

2. 1- التجويف أو " المرآوية المعممة " :

للتجويف أهمية بالغة في إضاءة العمل الأدبي من الداخل لا يشبهها إلا تقابل مرايا متعددة داخل فضاء واحد. ولا غرابة أن يكون، ثمة، تقارب بين التجويف والمرآة [50]. هذه الأخيرة - حسب جان

---

(48) Ibid - p.71.

(49) Christian Metz - Essais sur la signification Au cinéma - Tome I - Klincksieck - Paris - 1983 - p.223.

(50) Bernard Dupriez - Gradus : Les procédés littéraires (Dictionnaire) -10/18 - Union générale d'Editions 1984 - p.295.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

بودريار - " تنهي الفضاء، تفترض الجدار، تحيل على المركز. لذا، كلما تعددت المرايا كلما كانت حميمية الغرفة أكثر روعة، وكلما كانت، بالمقابل، أكثر انزواء على نفسها " [51]. فهذه الحميمية، إذن، وهذا الانكشاف الداخلي هو ما يتيحه التجويف للعمل الأدبي، حيث ندرك من خلاله كيف ينخرط المبدع في السيرورة الإنتاجية لعمله. إنه يحقق نوعا من المرآوية المعممة داخل الإبداع. هذه المرآوية التي تتميز - في بعض السياقات الأدبية - ببلاغة خاصة حيث تقوم - حسب ريكاردو- على المقابلة Antithése المتمثلة في كون " كل تجويف يعارض الاشتغال الشامل للنص الذي يتضمنه" [52] . فإذا كان النص موحدا يقترح التعدد، وإذا كان مشتتا يقترح الوحدة. ولعل أهمية هذا الدور البلاغي للتجويف تكمن في كونه " يضمن للحكي نوعا من الضبط الذاتي " [53].

وللتجويف دور آخر يتمثل في الكشف والإظهار. لذا، يتحدث ريكاردو عن التجويف الكاشف الذي يشتغل في الحكي بثلاث طرق أساسية شبيهة بطرق اشتغال الحلم هي : التكرار، التكثيف والاستشراف. ومعلوم أن الحلم يشكل السند أو القاعدة التقليدية للتجويف، كما يشكل مكونا رئيسيا في بعض مظاهر المضاعفة المسرحية.

وإذا كانت المرآوية في النص تشتغل بشكل تعارضي أو استكشافي، فإنها تستدعي - بالاعتماد على ما يسميه ريكاردو بالجدول الوظيفي Catalogue Fonctionnel للنص - الموضوعات الملائمة لها،وخصوصا منها تلك التي يحضر فيها " التشخيص ". ويبدو أن هذه الخاصية الموضوعاتية للتجويف تجد في المسرح، باعتباره فنا تشخيصيا، مجالا خصبا للاشتغال.

في إطار هذا المنظور الاستعاري المرآوي، يندرج تعريف دلينباخ للتجويف، حيث يقول : " التجويف هو كل مرآة داخلية تتأمل الحكي

(51) Jean Baudrillard - Le système des objets - Edit Gallimard - 1968 - p.32.
(52) Jean Ricardou - Le Nouveau Roman - p.83.
(53) Lucien Dallenbach - Le récit spéculaire - p.94.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

كله عن طريق المضاعفة العادية، المكررة أو المموّهة " [54]. لذا، يسمي الحكي الذي يشتغل بهذا الإجراء التجويفي بالحكي المرآوي Le récit spéculaire.

ومادامت للحكي مستويات، فإن المرآوية - وبالتالي التأملية - تتميز وفق هذه المستويات، حيث يميز دلينباخ - مستوحيا لسانيات جاكبسون - بين: تأمل الملفوظ، تأمل التلفظ وتأمل السنن. وكل نوع يشتغل بكيفية خاصة. إلا أن هذا التمييز لا ينفي التداخل الموجود بين هذه الأنواع من التأمل.

وبناء على هذه المستويات الثلاثة، يقوم دلينباخ بتصنيف لأنواع التجويف في الحكي هي [55]:

- التجويف التلفظي Enonciative ويأخذ في اعتباره علاقة الحكي بمنتجه ومتلقيه، وضمنه يتم الحديث عن التجويف المتعالي Transcendantale الذي ينصب على قصدية القول لدى الكاتب.

- التجويف الميتانصي Métatextuelle وينصب على الطريقة التي يشتغل بها الحكي، أي على السنن الذي يخلقه العمل الإبداعي نفسه.

- التجويف التخييلي Fictionnelle والنصي Textuelle، وكلاهما مرتبط بالملفوظ،

إلا أن الأول يضاعف الحكي في بعده المرجعي باعتباره حكاية مروية، في حين ينصب الثاني على التنظيم الحرفي للحكي باعتباره تنظيما دالا.

إن هذه النمذجة التي قدمها دلينباخ تترجم، بشكل جلي أن استعارة " المرآوية المعممة " تفي بالغرض عند الحديث عن التجويف، لأنها تبين أن الكشف الذاتي للحكي لا ينصب على جانب دون آخر. وبالتالي، فلا نستغرب أن تكون الأعمال الأدبية القائمة على هذا الإجراء التجويفي، أعمالا تضمر روحا فلسفية تقوم على " التأملية " وعلى " الشفافية الذاتية ".

---

(54) Ibid - p.52.

(55) يصعب تمثل هذه النمذجة التي يقترحها دلينباخ خارج إطار الحكي الحداثي الذي يشتغل عليه، ممثلا في الرواية الجديدة والرواية الجديدة الجديدة. لذا، ينبغي التعامل معها بمرونة عندما يتعلق الأمر بالحكي المسرحي تقليديا كان أو حداثيا.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

2. 2 - التجويف و" التأملية الذاتية " :

عندما أكد سارتر في التقديم الذي كتبه لرواية ناتالي ساروت " صورة مجهول Portrait d'un inconnu "(1948)، لأن هذا العمل وأمثاله يؤشرون على أننا نعيش " عصر التأمل"، لم يكن قصده أن المراحل السابقة في حياة الفكر والأدب كانت خالية من التفكير، وإنما أراد أن يقول إن " التأملية " كنزعة فلسفية أصبحت طابعا مميزا لكل أشكال التعبير بما في ذلك الأدب عموما، والرواية بالخصوص، في العصر الحالي.

والملاحظ أن علاقة التجويف بالتأملية علاقة لا تقبل الجدل. فالتأملية - كما تؤكد ذلك المعاجم الفلسفية - هي " عودة الفكر إلى حالاته وأفعاله" [56]. وهي عودة تتخذ، سيكولوجيا، مظهر الاستبطان أو الملاحظة الداخلية التي تفترض نوعا من " " الانفصال " بين الوعي وذاته" [57] . لذا، يمكن القول إن التجويف هو الصياغة الأدبية للتأملية، بحيث تصبح في النص عبارة عن ملفوظ يتخذ الملفوظ أو التلفظ أو السنن، موضوعا للتأمل.

ويمكن أن تشتغل التأملية، دلاليا، في علاقتها بالنص من خلال مستويين : الأول دلالي، حيث يدل الملفوظ التأملي شأنه شأن ملفوظات النص، والثاني ميتادلالي لا سيما وأن النص يصبح بمثابة موضوعة له. لذا، فإن العلاقة القائمة بين الملفوظ التأملي ومظاهر النص هي علاقة مضاعفة Dédoublement .

والتأملية ليست مظهرا متجانسا في كل الأعمال الأدبية، ذلك أن

الاختلاف وارد على مستوى درجة التأمل، لاسيما وأننا نجد مبدعا يكشف عن عملية الخلق الأدبي ويجعلها منفتحة بشكل كبير على متلقيها ويعمل بذلك على خلق قارئ جديد. في حين أن مبدعا آخر قد يتحفظ قليلا وتصبح نزعته التأملية مشوبة بنوع من التمويه.

2. 3 - التجويف المسرحي:

(56) Paul Foulquié - Dictionnaire de la langue philosophique - P.U.F - 1986 - p.620.
(57) Gérard Legrand - Dictionnaire de philosophie - Bordas 1983 - p.226

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

سبقت الإشارة إلى بعض النماذج المسرحية التي أجمع كل من فيكتور هيجو وأندري جيد وجان ريكاردو، على كونها تجسيدا للتجويف، ولاسيما منها المشهد الكوميدي في مسرحية " هاملت " لشكسبير. وهي إشارة تؤكد على إمكانية الحديث عن نوع من التجويف نسميه هنا التجويف المسرحي.

وبالنظر إلى خاصية الحكي في النص المسرحي، يمكن القول إن مظاهر التجويف التي تحدث عنها دلينباخ بالنسبة للنص الروائي، قابلة للاستثمار في مجال المسرح، لكنها تتطلب تعاملا مرنا. فالنص المسرحي لا يحكي عن طريق السارد، وإنما يحكي مباشرة عن طريق تتابع الأفعال الدرامية. هذا بالإضافة إلى كون التلفظ في المسرح يكتسي خصوصية تجعل منه إجراء مركبا، أو بالأحرى تجعله تلفظا مضاعفا.

ولعل أبرز مظهر للتجويف المسرحي هو المسرح داخل المسرح، حيث تؤكد إحدى الدراسات أنه " من بين كل التجويفات الأدبية، فإن المسرح داخل المسرح هو الذي أثار، بدون شك، جاذبية أكثر سواء لدى محترفي المسرح أو لدى المتخصصين في التفكير حول المسرح "[58]. وإذا عدنا، بالفعل، إلى تاريخ المسرح، سنلاحظ أن جذوره تعود إلى المرحلة الباروكية وإلى بعض النماذج المسرحية لكل من كالدرون وشكسبير، كما سنلاحظ أنه بلغ أوجه مع المسرحي الإيطالي بيراندیلو الذي جعل منه إجراء جماليا يترجم رؤية فلسفية تقوم على مفهوم النسبية.

وإذا عدنا إلى التفكير النظري حول المسرح، سنكتشف أن المسرح داخل المسرح استأثر باهتمام الدارسين من زاويتين : الأولى شعرية اعتبرته إجراء مرتبطا بالتمسرح مؤكدة على كونه يشكل تمسرحا مضاعفا Théâtralité Double. وفي هذا الإطار، يندرج تصور آن أوبرسفيلد التي تقول إن وظيفته تكمن في كونه يقول: " أ - نحن في المسرح، والفضاء - المسرح داخل الفضاء الأكبر هو مكان عرض التمسرح. ب - ما يقدم لنا بواسطة القناة المنعكسة هو الحقيقة "[59].

---

(58) Marie Claude Porcher - Un exemple Indien de Théâtre dans le Théâtre : Priyadavsika de Harsa - Poétique 67 - Septembre 1986.

(59) Anne Ubersfeld - l'Ecole du Spectateur - Edit sociales 1981 - p.112.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

أما الزاوية الثانية، فتضيف إلى هذا البعد الشعري بعدا فلسفيا خصوصا وأنها تعتبره مظهرا ميتامسرحيا يجسد الشكل المثالي لما يسمى بالمسرح المفكر فيه أو التأملي Le Théâtre réfléchi، كما هو الشأن لدى مانفريد شميلنغ Manfred Schmeling الذي يعرفه بقوله : " إن المسرح داخل المسرح - في شكله المثالي - عنصر مدمج داخل درامامعينة، يتوفر على فضائه الركحي الخاص وعلى كرونولوجيته المتميزة، بشكل يتأسس معه تزامن فضائي وزمني للإطارين الركحي والدراماتورجي. ويقدم المسرح داخل المسرح عناصر تكوينية متعددة تعيد إنتاج عناصر المجموع "[60].

وعليه، فإن المسرح داخل المسرح هو بنية حكائية ومشهدية مضاعفة مدمجة داخل بنية أكبر هي بنية المسرحية. بعبارة أخرى، إن هذا الإجراء التجويفي يقوم على ثنائية أساسية تتمثل في وجود مسرحية دامجة وأخرى مدمجة. ويمكن أن يكون هناك تطابق بين ممثلي المسرحيتين أو لا يكون، كما أنه قد يكون تطابقا كليا أو جزئيا. ولكن الأهم هو أنه كيفما كان النمط أو الشكل الذي يتحقق عبره المسرح داخل المسرح، فإن سيرورته التجويفية تقوم على مبدأين أساسيين في التجويف الأدبي هما : المضاعفة والتأملية.

علاوة على المسرح داخل المسرح، يمكن إيجاد " تنويعات من التجويفات المسرحية لا تعرض في المستوى الثاني شكلا فنيا، وإنما تعرض حلما - كما هو الشأن في مسرحية " الحياة حلم " لكالدرون - أي مضاعفة للواقع المسرحي بواسطة متوالية محلوم بها أو متخيلة "[61].وهذا الإجراء، بقدر ما يجسد مظهرا تمسرحيا، بقدر ما يعكس منظورا ميتافيزيقيا - كما هو الشأن لدى كالدرون - حيث يتم النظر إلى الحياة باعتبارها حلما.

وسواء اتخذ التجويف المسرحي شكل مسرحية مضاعفة أو متوالية متخيلة تجسد في شكل حلم، فإن ما ينبغي تسجيله هو أن هذه المظاهر الميتامسرحية هي التي تضفي على التجويف في النص المسرحي نوعا من الخصوصية، لاسيما وأنها تأخذ بعين الاعتبار إلى جانب البعد

(60) Manfred Schmeling - Métathéâtre et Intertexte - p.7/8.
(61) Ibid - p.10/11.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الحكائي، البعد الأكثر تعبيرا عن هذه الخصوصية وهو بعد التمسرح الذي يقوم على مضاعفة اللعب كوسيلة لخلق إطار خاص للتأمل الذاتي في المسرح.

3 - تركيـــــــــــــــــــب :

يستخلص مما سبق أن ثمة علاقة وطيدة بين شعرية النص الأدبي وشعرية النص المسرحي تستحضر البعد الأدبي للظاهرة المسرحية بالدرجة الأولى. ولعل هذه العلاقة هي التي سوغت لنا الربط بين الميتامسرح من جهة، وبين الميتانصية والتجويف الأدبي من جهة أخرى. لقد تأكد لنا - نظريا على الأقل - أن الإجراءات الميتانصية والتجويفية التي ترتبط بالنص الأدبي، شعرا كان أو رواية، توجد أيضا في النص المسرحي.

إلا أن خصوصية المسرح تفرض نفسها في صياغة هذا المنظور الشعري. فقيام النص المسرحي على ثنائية الحوار والإرشادات المسرحية، ومضاعفته للخاصية الحكائية بخاصية التمسرح، جعلانا نقف على بعض الخصائص المميزة للميتامسرح باعتباره ممارسة ميتانصية وتجويفا مسرحيا.

ولعل هذه الخصوصية هي التي تدفعنا إلى القول إن شعرية الميتامسرح تشتغل أحيانا كخرق أو انزياح عن المعيار الذي افترضناه هنا، والمتمثل في شعرية النص الأدبي. لذا، فإن النظر إلى الميتامسرح في مرآة الميتانصية والتجويف الأدبي، لا ينبغي أن يجعلنا نغض الطرف عن الاهتمام به لذاته ومساءلته من الداخل لفهم آليات اشتغاله وطرق تبنينه داخل النص المسرحي، بالإضافة إلى علاقته بخصوصية النوع الدرامي وكذا الوظائف التي يقوم بها في هذا السياق المسرحي. كل هذه القضايا سنحاول الإجابة عليها من خلال الفصل الموالي.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

www.alkottob.com

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الفصل الثاني

الميتامسرح: المصطلح، البنيـــة والوظيفـــة.

1 - الميتامسرح : مصطلح حديث لظاهرة قديمة :

ثمة مفارقة أساسية تلازم الحديث عن الميتامسرح، ذلك أن هذا المصطلح الحديث الذي يعود ظهوره إلى بداية العقد السادس من هذا القرن في النقد الأنجلو- أمريكي، يعبر - في واقع الأمر - عن ظاهرة قديمة تضرب بجذورها في عمق التاريخ المسرحي، بحيث يمكن اعتبار مسرحية " الضفادع " لأرسطوفان إحدى أبرز التجليات الأولى لها.

والمثير في الاهتمام الحديث بهذه الظاهرة، علاوة على الصيغة المصطلحية، هو اختلاف زوايا النظر إليها ، إذ في الوقت الذي ارتفع بها البعض إلى التعبير عن رؤية للعالم تعكس تصور المسرحي عن الإنسان والأشياء، جعلها البعض الآخر ظاهرة نصية ذات مستويات موضوعاتية أو تناصية. وفي الوقت الذي عدها البعض ظاهرة عرفت إرهاصاتها في المسرح اليوناني كما عرفت توهجا في إطار مدارس مسرحية أو أنواع درامية أو عصور أدبية معينة (مثل المحاكاة الساخرة الرومانسية في القرن الثامن عشر)، وتراجعت - بشكل قسري - في إطار المسرح الواقعي للقرن التاسع عشر؛ أكد البعض الآخر أن مصطلح " ميتامسرح" يطلق، في الحقيقة، على المظهر الحداثي للظاهرة المسرحية التي أفرزها الواقع المعاصر، هذا الواقع الذي فرضت أحداثه وتصورات مبدعيه عن هذه الأحداث " موت التراجيديا " وإحلال الميتامسرح محلها.

وللوقوف عن كثب عند هذه المنظورات، نرى ضرورة استعراض تعريفات أصحابها وإبراز الخلفيات النظرية المتحكمة فيها، وذلك كخطوة أولى نحو صياغة منظورنا التركيبي حول الظاهرة الذي يرى ضرورة ربطها بثلاثة عناصر أساسية هي:

- صيرورة المسرح.
- بنية النوع الدرامي.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

- سيرورة الإنتاج النصي ووظائفه المختلفة.

1. 1 - أبيل: الميتامسرح شكل درامي ورؤية فلسفية :

ينبغي التذكير هنا بأن كتاب " الميتامسرح : نظرة جديدة للشكل الدرامي Metatheatre : A New view of Dramatic form " لليونيل أبيل Lionel Abel ، الذي ظهر في نيويورك سنة 1963هو الذي يعود إليه الفضل في إثارة الإنتباه إلى ظاهرة الميتامسرح وجعلها موضوعا للتأمل النقدي.

يتناول أبيل، في هذا الكتاب الريادي، الدراما الحديثة (ممثلة في بريشت، بيكيت، جينيه ...) انطلاقا من فرضية تستعيد موقف جورج ستاينرGeorges Steiner القائل ب "موت التراجيديا" ، وتؤكد على ضرورة إقامة تعارض بين الميتامسرح والتراجيديا. وبغض النظر عن اعتماد الأعمال التي يتناولها بالدرس تقنية المسرح داخل المسرح كشكل ميتامسرحي، فإن الأهم بالنسبة إليه، هو كونها تتميز " بخاصية مشتركة هي : كلها مسرحيات حول الحياة باعتبارها ممسرحة سلفا "[62].

ولعل ما يقصده بهذا القول هو أن الشخصيات التي تتحرك ضمن متخيل هذه المسرحيات هي شخصيات مسرحية بالأصل، أي قبل أن تنتقل إلى عالم الخشبة. وإن ما يجعلها كذلك هو انتماؤها إلى الخرافة أو الأسطورة أو الأدب القديم من جهة، أو طبيعتها الذاتية من جهة أخرى. لذا، فهي - في نظر أبيل - " تقدم للكاتب المسرحي أثر المتخيل الدرامي قبل أن يبدأ هو بممارسة أثره الخاص، كما أنها واعية من جهة أخرى - بخلاف شخصيات التراجيديا - بتمسرحها الخاص "[63].وهذا الوعي هو الذي يؤطر الحدث في الأعمال الميتامسرحية، لأنه مفكر فيه ونابع من متخيل خاضع للمراقبة الذاتية.

إن هذه الخصائص المتمثلة في وجود شخصيات ممسرحة سلفا وواعية بتمسرحها، وأحداث مفكر فيها خلال عرضها، هي التي تميزالأعمال الدرامية الحديثة التي يقول عنها أبيل : " أسميها ميتامســـرحيات Metaplays ، أي أعمالا مـــن

(62) Lionel Abel - Metatheatre - p.60.
(63) Ibid - p.60.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الميتامسرح "[64].

إن هذه الأعمال الدرامية التي أفرزها العالم الجديد تمتد أصولها إلى بعض الأعمال الكلاسيكية التي عكست باعتمادها تقنية المسرح داخل المسرح منظورا فلسفيا متميزا. ويتعلق الأمر بالخصوص - في نظر أبيل - بمسرحية شكسبيرية من قبيل " حلم ليلة صيفية" أو "العاصفة "، وبمسرحية كالدرون " الحياة حلم ". فالأعمال الميتامسرحية تستعيد الكروتسك Grotesque الشكسبيري والباروك Baroque الكالدروني، وذلك من خلال التأكيد على منظور فلسفي يقوم على مفهومين أساسيين هما :

- العالم مسرح The world's a stage.
- الحياة حلم Life is a dream.

من ثم، فإن كل محاولة لمسرحة العالم والحياة هي، في الواقع، مسرحة لمسرح قائم سلفا فيهما. لذا، فالمسرح الحديث كله عبارة عن ميتامسرح. وهذا الشكل هو الإعلان الفعلي عن نهاية التراجيديا" باعتبارها نوعا ينتمي إلى الماضي، ومستحيلا في عالمنا الحديث" [65].

إن الميتامسرح، إذن، شكل درامي يترجم رؤية للعالم تقوم على تنسيب القيم التي يخلقها الإنسان وفق ما تمليه الشروط المحيطة به. لذا، فإن القيم المطلقة التي تقوم عليها التراجيديا تصبح غير صالحة في عالم متغير يخلق أشكالا جديدة للتعبير عن نفسه.

إن أبيل الذي ينطلق من تصور مفاده أن " الأشكال الدرامية تنبثق وتستمد حياتها من القيم الهامة خارج الدراما "[66]، ينخرط، نقديا، في التيار الذي يؤمن بتاريخية الأشكال؛ وهو الذي تجسده أسماء أخرى كبيتر زوندي الذي انطلق من النظرية التاريخية الجدلية ليؤكد أن "مسيرة الفن لا تحددها الأفكار بقدر ما يحددها تطور أشكالها. فقد انتزع كتاب المسرح من موضوع الحاضر المتبدل عالما جديدا من الأشكال" [67].ولعل هذا التصور نفسه هو الذي تقوم عليه دراسة

---

(64) Ibid - p.61.
(65) Emmanuel Jacquart - Le Théâtre de dérision - Gallimard 1974 - p.35.
(66) Lionel Abel - Metatheatre - Preface - p. VIII.
(67) بيتر زوندي ـــ نظرية الدراما الحديثة ـــ ص.185.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

سارازاك للدراما الحديثة التي يؤكد فيها : أن تعقد العلاقات الإنسانية والاجتماعية لعصرنا، لا يمكن حصرها في المسرح إلا "بمساعدة الشكل" "[68].

إن هذا المنظور الذي يقوم على تاريخية الشكل الدرامي مهم جدا لأنه يجعلنا ننظر إلى الميتامسرح، ليس كإجراء شكلي وحسب، وإنما كتجسيد لنظام القيم والعلاقات في عالم متحول ونسبي.

ولعل الدرس الذي نستخلصه من تصورأبيل هو اعتبار الميتامسرح شكلا دراميا من جهة، ورؤية للعالم من جهة ثانية، مما يسمح لنا بإدماج بعد " التأويل " في شعرية الميتامسرح التي ننوي إقامتها.

1. 2 - شميلنغ: الميتامسرح مسرح مفكّر فيه :

ينطلق شميلنغ في تحديده للميتامسرح في كتابه " الميتامسرح والتناص : مظاهر من المسرح داخل المسرح Métathéâtre et Intertexte : Aspects du Théâtre dans le Théâtre " من منطلق جديد يستفيد من نظرية التناص ومن الهرمينوطيقا الأدبية، حيث يبحث في الكيفية التي يجعل بها التفكير الميتادرامي من النص المسرحي نوعا من التاريخ الأدبي الممسرح، وفي مدى مساهمة المسرح داخل المسرح في بناء هيرمنوطيقا أدبية.

ويقصد شميلغ بالميتامسرح كل إجراء يقوم على اللعب داخل اللعب سواء تحقق عبر الشكل التام المعروف بالمسرح داخل المسرح أو عبر أشكال أخرى، لأن الأساس الذي يستلزم حضوره هو ما يسمى بالمضاعفة. وللمضاعفة وجه جمالي يتمثل في مستويات اللعب التي ينتج عن تعددها تعدد منظورات تلقيها، ووجه فلسفي يتمثل في " التأملية " التي تشكل عصب هذه المضاعفة. لنستمع إليه وهو يعرّف الميتا مسرح قائلا: " يمكننا، بالقياس على التقابل الذي تقيمه البنيوية بين الأدب - الموضوع والميتا- أدب، أن نعبر بمصطلحي مسرح - موضوع وميتامسرح عن الاتجاهين الكبيرين للمسرح غير المفكر فيه واللعب داخل اللعب. لكن كيفما كانت التسميات المستعملة، نلاحظ أنها

[68] Jean Pierre Sarrazac - L'Avenir du Drame - p.19/20.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

تتضمن عنصرا مشتركا يمكننا تسميته : " اللعب الدرامي ذو الشكل المفكر فيه " الذي يظهر طابعه التأملي عبر مستويات مختلفة "[69].

وانسجاما مع الافتراض الذي انطلق منه، حاول شميلنغ إبراز العلاقة القائمة بين الميتامسرح كشكل تأملي ومضاعف وبين تاريخ الأدب، مؤكد " أن المسرح داخل المسرح يشكل نوعا من التاريخ الأدبي داخل العمل نفسه، لأنه يتضمن، شأنه شأن كل شكل مفكر فيه، نقدا أو حكما على ماض أدبي بشكل عام، وعلى شروط إنتاج نوع وتلقيه بالخصوص. لذا، يمكن أن تكون للميتامسرح وظيفة تأويلية محايثة تقتضي الإشارة إلى ما ينتمي لتقليد متجاوز وتحسيس المتلقي بالتطور. إنه يشكل، إذن، أدب مواجهة ". [70]

إن هذا التصوير يعيد النظر في المفهوم الكلاسيكي لتاريخ الأدب الذي كان يؤرخ للوقائع الأدبية من خارج الإنتاج الأدبي، وليس من داخله، ليعوضه بمفهوم جديد يؤكد على الطابع المحايث لهذا التاريخ باعتباره إجراء مرتبطا بشكل درامي يقوم على المضاعفة والتأملية، ويستغل بعض الآليات الميتامسرحية التامة (المسرح داخل المسرح) أو المحيطية (المقدمة prologue الخاتمة Epilogue، مخاطبة المتفرج، الجوقة، تفجير الدور المسرحي، المناجاة، إدخال موجه للعب).

إن أهمية تصوير شميلنغ تكمن في استخلاصه لمكونين أساسيين في الميتامسرح: أحدهما بنيوي يعتبره شكلا تجويفيا يقوم على المضاعفة والتأملية، وثانيهما هرمنوطيقي ويقوم ببناء تاريخ أدبي محايث للعمل المسرحي. وهذا التصور بقدر ما يساعدنا على ضبط البنيات التي يقوم عليها الميتامسرح في عمل ما، بقدر ما يحتم ضرورة وضع هذه البنيات ضمن جدلية العلاقة بين الإنتاج والتلقي والكشف، بالتالي، عن صيرورة المسرح.

1. 3 - بافيس : الميتامسرح بنية موضوعاتية وخطابية :

يعرّف باتريس بافيس الميتامسرح - في معجمه المسرحي - قائلا هو : " مسرح تتمركز إشكاليته حول المسرح، أي مسرح "

---

(69) Manfred Schmeling - Métathéâtre et Intertexte - p.5.
(70) Ibid - p.8/9.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net
www.alkottob.com

يتحدث " عن نفسه : ويعرض ذاته "[71]. وهو تعريف يشير بشكل مختصر إلى موضوع هذا النوع من المسرح وإلى الكيفية التي يقدم بها هذا الموضوع. أو بعبارة أوضح، إنه يعتبر الميتامسرح بنية موضوعاتية وخطابية في آن واحد. وتقوم هذه البنية على خاصيتين أساسيتين هما : الموضوعاتية الذاتية Autothématisme والعرض الذاتي Autoreprésentation.

الخاصية الأولى تجعل موضوع المسرح هو المسرح ذاته بمكوناته وقضاياه الجمالية والفكرية ومشاكله وصعوباته، إما باعتباره فنا أو أدبا أو فضاء أو مؤسسة أو غير ذلك. أما الخاصية الثانية فتشير إلى أن هذه البنية الموضوعاتية تحتاج إلى بنينة Structuration متميزة بواسطة الأشكال الدراماتورجية والخطاب المسرحي. وتكمن أهمية هذا البعد الخطابي - في نظر بافيس - في كونه يمكن من " تحليل كل مسرحية انطلاقا من موقف مؤلفها إزاء لغته وإزاء إنتاجه "[72]. ويبدو أن هذا التصور يزكي موقف شميلنغ الذي أكد على ضرورة وضع تمييز بين مستويين للخطاب في الميتامسرح : خطاب درامي وخطاب ميتادرامي، معتبرا هذا الأخير قريبا من الخطاب السردي لأنه يتضمن " بعدا سرديا من حيث كون اللعب في الدرجة الثانية موجها من لدن سلطة جمالية ونقدية لا يمكن أن تكون سوى سلطة المؤلف نفسه "[73].

إن الميتامسرح - من هذه الزاوية - هو بناء جديد لوضع المؤلف داخل المتخيل المسرحي. ولعل أدق صيغة للتعبير عن هذه الوضعية هي الصيغة التي تعود إلى سارازاك الذي تحدث عن مفهوم المؤلف - الملحمي Auteur Rhapsode الذي لا يتوارى وراء شخصياته كما هو الشأن لدى المؤلف الكلاسيكي وإنما يخرج إلى واجهة الأحداث ويعبر عن آرائه ومواقفه بشكل مباشر من خلال عمله باستعمال تقنيات مختلفة.

1. 4 - تركيـــــب:

(71) Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre - p.237.
(72) Ibid - p.238.
(73) Manfred Schmeling - Métathéâtre et Intertexte - p.15.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يلاحظ أن التصورات الثلاثة التي استعرضناها حول الميتامسرح تنطلق من منطلقات مختلفة ومتكاملة في الآن نفسه. فالميتامسرح ظاهرة ذات أبعاد فلسفية (أبيل) بنيوية وهرمنوطيقية (شميلنغ) وموضوعاتية وخطابية (بافيس). والميتامسرح بقدر ما يحيل على ذاته ويركز على طرق اشتغاله الخاصة، بقدر ما يعكس رؤية أو موقفا من العالم والأشياء، وبقدر ما يخلق للمنتج والمتلقي في المسرح وضعا جيدا.

بناء على هذا، نرى أن أقرب تصور إلى الإحاطة الموضوعية الشاملة بالميتامسرح هو التصور الذي يأخذ بعين الاعتبار البنيات المكونة له، ويقوم بربط هذه البنيات بسياقاتها الخاصة. لذا فإن تصورنا للميتامسرح يقوم على بعدين أساسين : شعري وتأويلي؛ وهو التصور الذي يجعلنا نعتبر الميتامسرح :

1 - شكلا دراميا يقوم على المضاعفة اللعبية والتأمل الذاتي.

2 - بنية موضوعاتية تقوم على مسرحة قضايا المسرح الأدبية، والفنية، والاجتماعية والسياسية ... إلخ.

3 - بنية خطابية تسمح للمؤلف بالانخراط المباشر في متخيله والتعبير عن مواقفه المسرحية.

4 - رؤية للعالم تعكس منظور المؤلف أو العصر الذي ينتمي إليه، إزاء ما يحيط به، وتسمح، بالتالي، بالربط بين البنيات الميتامسرحية وسياقاتها المتميزة.

ولاستكمال هذا التصور، نشير إلى أن التجسيد النوعي للظاهرة المسرحية يلعب دورا أساسيا في تحديد بنيات الميتامسرح ووظائفها المختلفة. لذا ، نرى ضرورة النظر إليها في ضوء الأنواع الدرامية التي عرفها تاريخ المسرح.

2 - الميتامسرح بنية نوعية :

لقد عرف تاريخ الممارسة المسرحية أشكالا مختلفة من الكتابة تجسدت في ما سمي بالأنواع الدرامية، بما فيها الأنواع، الكلاسيكية كالتراجيديا والكوميديا، والأنواع المستحدثة عبر المسار التاريخي للابداع المسرحي، ومنها الدراما المعروفة بالنوع الجاد والتراجيكوميديا التي يتم المزج فيها بين عنصر المأساة والملهاة. ومادامت الظاهرة

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الميتامسرحية ظاهرة قديمة قدم الأنواع الدرامية نفسها، فإن الوقوف على التجسيد النوعي Générique لهذه الظاهرة أمر في غاية الأهمية، لأنه يكشف لنا عن بعد آخر في شعرية الميتامسرح، وهو بعد العلاقة مع الأنواع الدرامية.

صحيح أن هذه العلاقة تفترض وجود منطلق نظري واضح يؤمن بوجود أنواع قائمة الذات بخصائص مميزة وبنى ثابتة لا تقبل الاختراق؛ وهو أمر يعتقد الآن أنه أصبح متجاوزا في سياق نظرية الأنواع المعاصرة التي أصبح فيها مفهوم النص أو الكتابة يقوم مقام النوع، مما جعل مقولة " صفاء النوع " التي طالما دافعت عنها النظرية الكلاسيكية مقولة غير إجرائية نظرا لوجود أعمال تتداخل فيها الأبعاد النوعية

بشكل كبير.

إلا أننا مع ذلك، نرى ضروة التمييز بين المظهر التاريخي والمظهر النظري للأنواع، لأن لهذا التمييز فائدة كبيرة في فك العديد من الالتباسات المحيطة بمسألة الأنواع. وانطلاقا منه، نرى أن الواقع الأدبي يؤكد تعايش تصورين متناقضين هما : وجود النوع وتدميره. ولعل هذا ما يجعلنا نميل إلى الموقف الذي تحمله إحدى الدراسات التركيبية الأخيرة حول قضية الأنواع الأدبية، والتي يؤكد صاحبها أن " الأنواع الأدبية تعيش اليوم وضعا جيدا. صحيح أن الأعمال " المفتوحة " التي تعيد النظر في التصنيفات متعددة بالنسبة للغالبية الكبرى من الناشرين، والكتبيين، والمكلفين بالخزانات، والنقاد أحيانا. لهذا، يفضل كتاب مدرسي أو تاريخ أدبي ما - أمام الصعوبة الكبيرة التي يجدها في تصنيف أعمال ميشو، بونج أو جابيس ضمن طبقة نوعية ما - تجميع المؤلفين تحت يافطة " المبدعين "، وبالتالي في إطار " غير القابلين للتصنيف ". إلا أن طريقة كهذه - رغم أنها مبررة - ليس لها معنى إلا لأن مقولة النوع نفسها ماتزال موجودة " [74].

انطلاقا من هذا الوضع المفارق الذي تعيشه الأنواع، والذي يجد ما يزكيه في المنحى الذي أخذته بعض هذه الأنواع التي على الرغم

[74] Dominique Combe - Les genres littéraires - Edit Hachette - Paris 1992 - p.4.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

" من كونها عتيقة، إلا أنها ذات نزعة عبرتاريخية " [75]، يمكن القول إن النظر إلى تجليات الميتامسرح في ضوء التمييز القائم بين الأنواع الدرامية أمر وارد. إلا أن التساؤل المطروح هو : ماهي الفائدة التي يمكن أن تجنيها شعرية الميتامسرح من ذلك ؟

يكمن الجواب في القيمة القرائية للنوع أولا، حيث يؤكد بافيس أن " النوع، واختيار قراءة النص انطلاقا من قواعد هذا النوع أو ذاك، بالنسبة للقارئ/المتفرج، يقدم إشارة مباشرة حول الواقع المعروض، يمنح شبكة للقراءة ويشيد ميثاقا بين النص وقارئه[76]. وإذا ما علمنا أن الأجواء السائدة في التراجيديا مثلا، مخالفة تماما لما هو موجود في الكوميديا، فإن هذه المعرفة مهمة جدا في إبراز التلوينات التي يتخذها الميتامسرح في هذا النوع أو ذاك، وفي الكشف عن العلاقة القائمة بين مكوناتهما وبين الميتامسرح. فطابع الضحك والهزل والنقد اللاذع في الكوميديا يطبع بشكل واضح نوعية الخطاب الميتامسرحي الذي يمكن أن يحمله هذا النوع.

لكن قبل تفصيل الحديث في علاقة الميتامسرح بالأنواع الدرامية، لابأس أن نشير إلى أن شميلنغ قد أصاب عندما أكد على أن الميتامسرح لا يرتبط بالأنواع الهازلة فحسب، حيث قال : " لقد اعتاد النقد الأدبي ربط طرق المضاعفة المسرحية بالنوع الكوميدي، لأن وعي اللعب داخل المسرح يكشف الأحداث أو يسخر منها، كما يضع المتفرج في وضعية تسام إزاء ما يدور فوق الخشبة. إلا أن الأمر هنا يتعلق بنظرة جد سطحية، لأنه إذا كان صحيحا أن المسرح داخل المسرح والأشكال المماثلة له تظهر أساسا في الكوميديا والمهزلة والتراجيكوميديا ..إلخ، فإن النوع الجاد أيضا، بما فيه التراجيديا والدراما، يستعمل هذه الطرق نفسها " [77].

2. 1 - الميتامسرح والتراجيديا :

لقد استأثرت التراجيديا باهتمام الدارسين المعاصرين من زوايا مختلفة: فلسفية، جمالية، شعرية وأنثربولوجية. ولعل العودة إلى البعض

---

[75] Jean Pierre Sarrazac - l'Avenir du Drame - p.149.
[76] Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre - p.179.
[77] Manfred Schmeling - Métathéâtre et Intertexte - p.15.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

منهم تجعلنا نقف على تمييز أساسي يبدد الالتباس الحاصل بين التراجيديا ومفهوم التراجيديTragique، حيث تعبر الأولى عن نوع درامي له تاريخه الذي ينحدر من المسرح اليوناني، بينما يحيل الثاني على إحساس أو مظهر حياتي يومي. وتتمثل العلاقة بين الاثنين في قدرة التراجيدي كإحساس يومي على تغيير مفهوم التراجيديا كنوع، كما هو الشأن في العالم المعاصر حسب تصور سارازاك.

ولعل هذا التمييز هو الذي جعل جورج ستاينر يؤكد " أن كل الناس يعرفون ما هي التراجيديا في الحياة، إلا أن التراجيديا باعتبارها شكلا دراميا ليست مقولة كونية. فالفن الشرقي يعرف العنف، الألم، الكارثة الطبيعية أو المحدثة عن قصد؛ والمسرح الياباني مليء بالحركة العنيفة وبالموت الاحتفالي، إلا أن هذا التصوير للمعاناة والبطولة الشخصيتين الذي نسميه مسرحا تراجيديا، خاص بالتقليد الغربي"[78].

لا يهمنا هنا الوقوف عند المنظور المركزي الغربي الذي عالج به ستاينر المسألة، فتلك إشكالية أخرى ليس هذا مجالها، إنما الذي يهمنا هو كون التراجيديا رؤية للعالم مسجدة في شكل درامي، ولعل هذا التصور هو الذي بنى عليه أبيل التقابل الذي يقيمه بين المسرح والتراجيديا. ف"موت التراجيديا" أصبحت بالنسبة إليه مسلمة حاول البحث عن سندها الفلسفي والجمالي في المسرح الحديث، وذلك ليثبت أن الميتامسرح أصبح هو المقولة الملائمة لتعويض موت التراجيديا. فالحياة حلم (كالدرون) والعالم مسرح(شكسبير) صيغتان تترجمان تصورا إزاء العالم يجد تعبيره الجمالي في الميتامسرح وليس في التراجيديا. وذلك لأن هذه الأخيرة تقوم على غياب الوعي الذاتي لدى البطل مما يجعله يقع في المصير المرسوم له الذي لا يمكن تداركه (التراجيديا غير قابلة للإصلاح Irréparable، يقول ستاينر)، كما تقوم على قبول بعض القيم باعتبارها حقيقة وعلى التعامل مع الواقع ككيان قائم له بنياته المستقلة عن الإنسان.

هاتان القاعدتان تتناقضان مع ما نجده في الميتامسرح الذي يقوم على التأملية والوعي الذاتي، وذلك لأن " المسرح الغربي عاجز عن

(78) Georges Steiner - la Mort de la Tragédie - Edit Gallimard 1993 - p.11.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الاعتقاد في حقيقة الشخصية التي فقدت وعيها الذاتي" [79]، ولأن " المتخيل الغربي أصبح الآن في مجمله ليبراليا وتشكيكيا، ويتجه نحو النظر إلى كل القيم المؤسسة باعتبارها قيما خاطئة " [80]. لذا، فلا عجب أن يصبح العالم وهما أو حلما أو مسرحا وليس حقيقة.

إن هذا المنظور الذي دافع عنه أبيل تحكمه منطلقات ميتافيزيقية أكثر مما تعنيه القوالب الجمالية. والحال أن مراجعة العديد من الأعمال التراجيديا تكشف أن أصحابها معنيون بقضايا مسرحهم ومهتموم بخلق أشكال من المضاعفة المسرحية. ويبدو أن النموذج الذي يقع عليه الإجماع بين العديد من الدارسين في هذا الإطار، هو " هاملت " لشكسبير. هذه المسرحية التي سنكرس لها وقفة خاصة لنكشف من خلالها كيف يتجسد الميتامسرح داخل التراجيديا باعتبارها تندرج ضمن ما يسمى بالنوع الجاد.

2. 2 - الميتامسرح والكوميديا :

ثمة تمييز يفرض نفسه، بدءا، بين الكوميك Comique والكوميديا. فالأول مظهر عام يرتبط بالأحداث اليومية والأشخاص والأمزجة وببعض أشكال التعبير الأدبي بحيث يكاد يطابق مفهوم المضحك Risible. لذا، يمكننا أن نذهب مع جان ساريل Jean Sareil الذي يقول : " إذا سئلت ما معنى الكوميك ؟ فإن الجواب الوحيد الذي بإمكاني الموافقة عليه كليا هو : ما يجعلني أضحك " [81]. وهذا التعالق بين مفهومي الكوميك والمضحك هو الذي يضفي على الأول طابع النسبية ويجعله مرتبطا بطبيعة الجماعات البشرية. أما الكوميديا، فهي نوع درامي يمكنه استثمار الإمكانات التي يتيحها الكوميك وإعطاؤها شكلا متميزا. لذا، فلا عجب أن نجد الكوميديا كنوع قد عرفت تلوينات متعددة خلال تاريخها الطويل.

هذا التمييز نفسه هو الذي أكد عليه ميشال كورفان في بداية كتابه الجديد عن الكوميديا حيث يقول : " الكوميديا هي نوع ومفهوم في آن واحد. باعتبارها نوعا؛ لها تاريخ غير متصل بالضرورة، مادام

---

[79] Lionel Abel - Metatheatre - p.77.
[80] Ibid - p.77.
[81] Jean Sareil - l'Ecriture Comique - P.U.F. 1984 - p.9/10.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

أصلها يعود إلى أرسطوفان، وتمتد لدى اللاتينيين، وتنقرض خلال العصر الوسيط لتظهر من جديد خلال القرن 16 وتكتمل خلال القرن 17 قبل أن تثبت نهائيا وتتحجر، بعد ذلك، في القرن 18. وتتحدد، بالتالي، بخصائص وطرق أدبية وجمالية - اجتماعية [...] . الكوميديا كمفهوم ترتبط بالكوميك، مادام الكوميك هو الذي يفسر إمكانية وضع أعمال تنحدر من " مسرح الضحك " في إطار الزاوية النوعية للكوميديا " (82).

إن خاصية الضحك هي الجسر الذي يقرب المسافة بين الميتامسرح والكوميديا. فإذا اعتبرنا الميتامسرح " امتحانا للحقيقة Epreuve de Vérité" بحكم طابعه التأملي وبالنظر إلى الوعي الذاتي الذي يجسده - فإن " هذا الامتحان الذي لا يمكن أن يتم دون ضحك. فالنظرة النقدية، في الغالب، نظرة كوميدية " (83). لذا، فلا عجب أن نجد معظم الأعمال الميتامسرحية لا تخلو من الأجواء الكوميدية، إن لم تكن هي نفسها عبارة عن كوميديات.

ولعل ما يزكي هذا الاقتران بين الفعل النقدي في الميتامسرح وبين الفعل المضحك في الكوميديا، هو الوضعية التي يتبوأها المتفرج، حيث يعيش نوعا من " التعالي " إزاء ما يجري من أحداث، ويتخذ المسافة التي تخول له إصدار حكمه على ما يجري، هذا الحكم الذي يعد الوجه الثاني للضحك. ويبدو أن طبيعة الكوميديا تساعد على ذلك، لاسيما وأنها - حسب كورفان -" تاريخ للآخر L'Autre. تاريخ لآخر يجعله اختلافه عنا نحن المتفرجين - سواء في لباسه، في كلامه، في معجمه، أو في طريقة عيشه وتصوره للأشياء - منحطا ويثير الضحك فينا، وذلك بجعله منفردا "(84).

إن الكوميديا تساعد على هدم قيم وبناء أخرى؛ وهذه الجدلية نفسها هي التي تشكل العمود الفقري للميتامسرح الذي يشتغل فيها، غالبا، باعتباره " مسرحا مضادا Antithéâtre" يهدم بدوره مفهوما معينا للمسرح ليبني مفهوما آخر. في هذا الإطار، هناك خاصيتان أساسيتان

(82) Michel Corvin - Lire la Comédie - Dunod - Paris 1994 - p.XI / XII.
(83) Jacques Nichet - la Critique du Théâtre au Théâtre: Aristophane , Molière, Brecht - Littérature N°9 - Fevrier 1973 - p.41.
(84) Michel Corvin - Lire la comédie - p.XIII.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

في الكوميديا تخلقان الإطار الملائم للمتيامسرح كي يصبح ممارسة نقدية تقويضية لجمالية المسرحية، وبالتالي لنسق القيم المرتبط بها، وهما :

- تحطيم القدسية Désacralisationn، وتتجلى في كون " الكوميك قليل الاحترام؛ ليس فقط إزاء الحياة والموت والله والمؤسسات كيفما كان نوعها، وإنما أيضا إزاء الإنسان وتفاهاته وحماقاته المتعددة. فضرب القدسية هو ملامسة موضوعات صعبة، والتجرؤ على إشكالات خطيرة بنوع من الوقاحة [...] وضرب القدسية هو أن تعجب أو تصدم، وأن لا تترك أي مكان للامبالاة " [85]. وهذه الخاصية تخدم الميتامسرح من زوايا متعددة، لأنها تهيء للمؤلف المناخ الملائم كي يكون واضحا مع ذاته ومع الآخر، وأن يعلن عن تصوراته الجمالية والقيمية أيضا دون حرج أو تردد.

- الطابع السالبCaractère Négatif. فالكوميك يكون بالضرورة ضد شيء ما. لذا، نلاحظ أن الأعمال الكوميدية التي تعتمد الميتامسرح تعد " أعمالا صراعية Oeuvres de Combat" - كما يسميها نيشي - لأنها تخلق بذلك نوعا من الانسجام والملاءمة بين المسرح كإطار لممارسة الصراع الدرامي وكحقل لممارسة النقد وبلورة " صراع المسارح"، كما هو الشأن مثلا في " مرتجلة فرساي " لموليير.

2. 3 - الميتامسرح والتراجيكـــوميديا :

التراجيكوميديا نوع درامي ظهر خلال العقود الأخيرة من القرن السادس عشر، وعرف تطورا ملحوظا خلال النصف الأول من القرن السابع عشر. ويتميز هذا النوع بطابعه الكروتسكي Grotesque الذي يعكس خصائص فنية تعبر عما يسمى بالجمالية الباروكية، أي الجمالية المرتبطة بالعصر الذي يقع بين عصر النهضة والعصر الكلاسيكي.

وإذا كان المظهر البارز لهذا النوع هو ما توحي به التسمية نفسها من مزج بين التراجيديا والكوميديا ، فإن البعد الأعمق يكمن في

(85) Denise Jardon - Du Comique dans le Texte Littéraire - De Boeck - Duculot 1988 - p.25.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

كون التراجيكوميديا "مسرحا غير نظامي، وملجأ للكتاب الذين رفضوا ضغط القواعد" (86).

إنها تعكس، إذن، موقفا نقديا إزاء صرامة القواعد، وإزاء الضغوط التي كانت تمارسها عقلية العلماء. من ثم، يمكن النظر إلى المزج التي تقوم به التراجيكوميديا بين نوعين أحدهما جاد والثاني هازل، باعتباره إجراء ميتامسرحيا يضمر منظورا خاصا إزاء مفهوم النوع نفسه. ويقوم هذا المنظور على التمرد ضد صفاء النوع الدرامي، وعلى إعادة النظر في ما تأسس من قواعد، والسماح بالتالي للكتاب بحرية أكبر للتصرف في مكونات العمل المسرحي، سواء على مستوى الموضوعات (الجاد إلى جانب الهازل)، أو الشخوص (النبيلة والشعبية)، أو الحكاية (البناء الروائي)، أو اللغة (المزج بين الشعري والعادي).

وقد استطاعت التراجيكوميديا بهذه المكونات المرنة أن تراهن على ثلاث خصائص أساسية هي :

- الفرجوي Spectaculaire
- المفاجئ Surprenant
- المثير للعاطفة Pathétique

كما تمكنت بتكوينها المرن المتحرر، وبخصائصها المثيرة أن تجذب إليها العديد من كتاب المسرح المعاصرين، إلى حد أن شميلنغ اعتبر ما كتبه هؤلاء، في هذا الإطار، تعبيرا عن بلوغ التراجيكوميديا مرحلة النضج، ويتجسد هذا النضج عبر مظهرين : أحدهما إيديولوجي والثاني جمالي. " فعبر هذا النوع التراجيكوميدي الذي يحمل في ذاته إيديولوجية عالم فوضوي ومستلب خاصة به؛ يمكننا التمييز بين لعب منخرط في الحياة السياسية رغم تأمليته من جهة، وبين لعب نرجسي نوعا ما من جهة أخرى، يتخذ الشروط الجمالية والفنية للإيهام المسرحي بالخصوص، موضوعا له. (87)

(86) Roger Guichemerre - La Tragi- comédie - P.U.F. 1981 - p.10.
(87) Manfred Schmeling - Métathéâtre et Intertexte - p.48.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

وعليه، نلاحظ أن التراجيكوميديا المعاصرة تتضمن ممارسة ميتامسرحية ذات أبعاد جمالية وإيديولوجية تعكس طبيعة المجتمع المعاصر باعتباره مجتمعا يقوم على الفوضى والاستيلاب وانقلاب القيم وتدمير الكيان الإنساني. فعندما نقرأ أعمالا تراجيكوميدية لتشيخوف أو بيراندلو أو جان جينيه أو يونسكو أو غيرهم، نجدها تتضمن تأملا عميقا في طبيعة المسرح وفي علاقته بالعالم والإنسان، بحيث يمكن القول إن مسرحة الواقع، بالنسبة لهؤلاء تتم بالضرورة عبر مسرحة المسرح نفسه؛ وكل نقد ينصب على مفهوم للمسرح هو نقد لتصور هذا المسرح عن الواقع.

2. 4 - الميتامسرح والمحاكاة الساخرة :

إن الحديث عن المحاكاة الساخرة Parodie هو حديث عن النوع الأدبي الذي يتم فيه المزج بشكل صريح بين الممارستين الإبداعية والنقدية، مما يجعله إطارا خصبا للميتامسرح.

ففي هذا النوع نجد، في الغالب، نصين : نص سابق مسخور منهHypotexte Parodié ونص لاحق ساخر Hypertexte Parodiant. وتقوم العلاقة بين النصين على بعد الصراع والمواجهة، كما تبنى على جدلية التدمير والبناء. ولعل هذا العلاقة هي التي جعلتها أكثر قربا من الطابع المميز للميتامسرح، وجعلت هذا الأخير، بالتالي، يرتبط بها في العديد من مراحل تطوره. وهذا ما يؤكده شيلنغ نفسه حين يقول :" ليس اعتباطيا أن يكون المسرح داخل المسرح مرتبطا، في الغالب، بالمحاكاة الساخرة، أي بالشكل الذي يبحث بطبيعته عن المواجهة، وأن يكون حاملا لنوع من المسرح - المضاد المقابل لما يدعى بالمسرح البرجوازي " [88].

وبغض النظر عن الالتباس الذي يحوم حول مفهوم المحاكاة الساخرة، والذي يجعلها تعن " تارة التشويه اللعبي، وتارة التحويل الساخر، وتارة المحاكاة الساخرة لأسلوب ما" [89]، فإن هذه الممارسات أو الوظائف المختلفة التي ينجزها نص إزاء نص سابق عليه، تجعل من المحاكاة الساخرة نوعا من الميتالغة، حسب كلود أباستادو.

---

[88] Ibid - p.9.
[89] Gérard Genette - Palimpsestes - p.33.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ونظرا لكونها كذلك، فهي تلعب دورا فعالا في تطوير الأشكال الأدبية، لا سيما وأن السخرية من نص ما هي، في نهاية المطاف، سخرية من النوع الذي ينتمي إليه ذلك النص. ولعل امتداد التأثير من النص إلى النوع هو الذي جعل باتريسيا ووو Patricia Waugh تعتبر أن التحول الذي تخلقه المحاكاة الساخرة يمس بالضرورة النسق الأدبي بشكل عام.

وعليه، فإذا نظرنا إلى المحاكاة الساخرة في السياق المسرحي، سنلاحظ أن الارتباط بالميتامسرح وبين هذا النوع الساخر قد تزامن مع منعطف أساسي في تاريخ المسرح الغربي وهو القرن الثامن عشر، الذي عرفت خلاله القيم الأدبية المنحدرة من العصر الكلاسيكي انقلابا حقيقيا. فقد " بلغت المحاكاة الساخرة أوجها خلال القرن الثامن عشر، وأصبحت مؤسسة حقيقية. فمسرح المعرض والمسرح الإيطالي هما اللذان حولا كل الأنواع الدرامية الجادة تقريبا، كالأوبرا والتراجيديا، إلى سخرية " [90].

لذا، وجد الميتامسرح في المحاكاة الساخرة للقرن الثامن عشر مجالا لوضع كل القيم الكلاسيكية موضع سخرية، سواء كانت قيما أخلاقية (الفضيلة، الواجب) أو جمالية (الجميل، الحقيقي، الذوق الجيد) أو أدبية (المسرحية المحكمة الصنعLa pièce bien faite). وبهذا كان خير معبر عن روح العصر التي كان طابعها المميز- حسب شميلنغ - هو "صراع المسارح ". هذا الصراع الذي كانت له صلة قوية بتحولات الذوق العام وديناميةمواقف المتلقي إزاء أنواع المسرح القديمة والمستحدثة.

إن الميتامسرح حقق في إطار المحاكاة الساخرة هدفين أساسيين : الأول أدبي محض تمثل في خلق مواجهة بين قيم مسرحية قديمة وأخرى جديدة وفي قلب النسق الأدبي السائد، والثاني اجتماعي جعل من المسرح فنا شعبيا يخدم الفئات العريضة المشكلة للمجتمع، بحيث أصبحت التراجيديا - ذلك النوع النبيل الجاد - نوعا عاديا مطروحا كموضوع للسخرية بقيمه الأخلاقية والجمالية. لهذا، فلا عجب أن نجد العديد من المسرحيين العالميين المعاصرين يستوحون المحاكاة الساخرة

[90] Manfred Schmeling - Métathéâtre et Intertexte - p.22.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

كإطار جمالي لممارسة نوع من المسرح المضاد، وللكشف عن البعد الإيديولوجي لبعض الأنواع الجادة، كما فعل بريشت مثلا مع الأوبرا في مسرحيته "أوبرا القروش الثلاثة".

2. 5 - تركيـــــــــــــب :

لقد مكننا وضع الميتامسرح في إطار شعرية النوع الدرامي من الكشف عن العلاقة القائمة بين هذا الإجراء وبين الأنواع الدرامية الجادة (التراجيديا) والهازلة (الكوميديا، التراجيكوميديا والمحاكاة الساخرة). وهي علاقة تستثمر، بشكل واضح، المناخ السائد في هذا النوع أو ذاك بشكل يجعل الممارسة الميتامسرحية تتكيف مع هذا المناخ، وتستفيد من مكونات وخصائص كل نوع.

ففي التراجيديا، يفتح الميتامسرح أفقا للمضاعفة المسرحية يكسر الإيقاع الذي يسير عليه الحدث التراجيدي، ويفتح للمؤلف هامشا لتضمين موقف أو فكرة تخص تصوره عن المسرح. وفي الكوميديا، يصبح الميتامسرح هو الوجه الجاد - إن صح القول - للضحك، لأنه يتحول إلى تعبير عن الرؤية النقدية التي يتضمنها هذا الضحك. وفي التراجيكوميديا، يتحول الميتامسرح إلى ممارسة تدميرية لمفهوم النوع وللإيديولوجيا التي تسكنه. وبهذا المظهر نفسه نجده في المحاكاة الساخرة، لكن بطريقة مختلفة تقوم بالأساس على خلق تصادم بين نصين، تصبح سخرية أحدهما من الآخر سخرية من النوع، وبالتالي من النسق الأدبي والاجتماعي بشكل عام.

إن استحضار هذا الإطارالنوعي أثناء ملامسة التجليات المختلفة للميتامسرح سواء في المسرح الغربي أو في المسرح العربي، مسألة جوهرية لا يمكن التملص منها.

3 - وظائف الميتامسرح :

لقد كشفت لنا البنيات النوعية للميتامسرح، سواء كانت جادة أو هازلة، أنه يشكل فعلا نقديا يقوم داخل الإبداع المسرحي، ويشغل آليات مختلفة كالتحويل والسخرية والقلب وتنويع المنظورات وخلق المواجهة والصراع بين البنيات المسرحية، وبالتالي بين الأنساق الأدبية. وبهذه المكونات، يعمل على خلق شروط جديدة للتلقي ويعيد النظر في

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

التصورات المبنية على الإيهام والاستيلاب والامتاع والتماهي. ولعل هذا الأفق النقدي بأبعاده الجمالية هو الذي يساعد على تحقيق الوسائل الكفيلة بقيام نظرية مسرحية من داخل الإبداع، تتلاءم وتوجهات المبدع وتنسجم مع رؤيته للأشياء وتعكس منظوره للفن في علاقته بالواقع.

إن الميتامسرح يشتغل بواسطة هذه البنيات بكيفية مركبة يتداخل فيها الفعل النقدي بالفعل النظري والجمالي، وبين ثنايا هذه الأفعال كلها تتسرب رؤية المبدع للعالم والأشياء. لذا، يتعين علينا أثناء الحديث عن وظائف الميتامسرح " القيام بتمييز أساسي، لأن للإجراء وظيفة أو عدة وظائف محايثة للمسرحيات من جهة، أي وظيفة بنيوية، ولأن مجموع المسرحيات المرآوية تستجيب، من جهة أخرى، لوظيفة تاريخية ينبغي تحليلها"[91].

وباستحضار هذا التمييز، نرى أن للميتامسرح وظائف أربعة هي :

- الوظيفة النقدية.
- الوظيفة التنظيرية.
- الوظيفة التأويلية.
- الوظيفة الإيديولوجية.

ولعل انفتاح الميتامسرح كبنية على التاريخ - من خلال هذه الوظائف - هو الذي يزكي المنظور الذي انطلقنا منه من البداية، والمتعلق بضرورة إضافة البعد التأويلي لشعرية الميتامسرح مادام يعكس الاختيارات الإيديولوجية التي تمر عبر البنيات النقدية والتنظيرية والتأويلية للإبداع المسرحي.

3. 1 - الوظيفة النقدية : الميتامسرح نقد ممسرح :

تميز دارسة أمريكية بين منظورين أساسيين تحكما في المقاربات التي تناولت موضوع الميتامسرح : منظور ميتافيزيقي مفتوح - يمثله أبيل - ينطلق من اعتبار الميتامسرح جزءا من ظاهرة أكبر سمتها هي

[91] Ibid - p.18.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

بالميتاتمسرح Metatheatricality تقوم على فكرة " العالم مسرح "، ومنظور سيكولوجي مغلق - يمثله كالدروود - يعتبر الميتامسرح عند شكسبير انعكاسا لنشأته كفنان، وللسيكولوجية المتحكمة في كتابته للدراما.

إلا أن هذين المنظورين يغيبان بعدا أساسيا في المتيامسرح يتمثل - في نظر الباحثة - في الوظيفة النقدية المتمثلة في نقد الميتامسرح للمواضعات الدراماتورجية والمسرحية السائدة، حيث تقول : " لا ينسجم أي واحد من هذين التصورين - الميتافيزيقي المفتوح أو السيكولوجي المغلق - مع الوظيفة النقدية للميتادرامـــا أي مـــع دورها كمسرحية نقدية للمواضعات الدراماتورجية والمسرحية لزمنها "(92).

إن الميتامسرح، إذن، نقد ممسرح، أي نقد يتم بأدوات مسرحية. ولكونه كذلك فإنه يخلق طرقا جديدة لممارسة النقد وبالتالي لممارسة المسرح بشكل يتحقق معه الانسجام والتلاؤم بين ممارستين مختلفتين منصهرتين في قالب واحد هو العمل المسرحي.

في هذا الإطار، يلاحظ أن الميتامسرح باعتباره نقدا ممسرحا، يتكيف مع موضوعه، حيث تتحول الإبداعات المسرحية المتضمنة لهذا البعد النقدي إلى " أعمال صراعية " أو "أدب مواجهة"، حسب تعبير جاك نيشي. وتندرج ضمن هذا الإطار أعمال مثل "الضفادع" لأرسطوفان، و" مرتجلة فرساي" لموليير، و" أوبرا القروش الثلاثة " لبريشت. فهذه الأعمال تخلق تقابلا بين شكلين للممارسة المسرحية لكل منهما خصائصه الجمالية وأبعاده الأيديولوجية، وتحرص على جعل المتفرج طرفا في هذا الصراع، حيث تحفزه على اتخاذ موقف إزاء المسرح - الخصم. في هذا السياق " يصبح النقد مقاومة جماعية، موضوعية ومنحازة، على عكس النقد الاحترافي الذي يكون فرديا، ذاتيا وحياديا "(93).

(92) Lurana Donnels O'Malley - Plays - Within - Realistic - Plays :Metadrama as critique of Drama in Pirandello and Chekhov - Theatre Studies - Vol 35/1990 - p.40.

(93) Jacques Nichet - La Critique du Théâtre au Théâtre - p.32.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يحرص النقد الممسرح بهذه الخصائص على تقليص الإيهام بشكل كبير، وذلك حتى يتمكن المتفرج من اتخاذ المسافة اللازمة للفعل النقدي، لاسيما وأن النقد يتحول - في سياق المسرح - إلى " محاكمة حية " [94]تجري مباشرة على مرأى ومسمع من المتفرج، ويصبح فيها صراع الأدلة بين مسرحين، وبالتالي بين منظورين جماليين وإيديولوجيين، جدالا حقيقيا وحربا كلامية لا يمكن للمتفرج أن يبقى محايدا إزاءها. ولعل ما يجعل الحياد مستبعدا هو أن النقد الممسرح لا يستهدف مسرحا معينا فحسب، بقدر ما يستهدف واقعا بكامله، بمواصفاته السياسية والإيديولوجية.

إن خاصية الصراع والجدال التي تسكن الميتامسرح تجعله يتحول إلى " امتحان للحقيقة Epreuve de vérité " تتحول فيه القيم إلى معطيات تاريخية نسبية، وليس إلى جواهر مطلقة خالدة. من ثم، فإن الإطار الحقيقي للنقد الممسرح - من الناحية الفلسفية - هو النسبية والتاريخية. ذلك أن هذا الإطار هو الذي يسمح بفتح نقاش واسع وغير مشروط حول مدى صحة أو خطأ التمثيلات الإيديولوجية السائدة إزاء واقع معين، ويؤكد على التعالق الموجود بين البعد الأدبي للنقد الممسرح وبين أبعاده السياسية والإيديولوجية.

انطلاقا من هذا المنظور الشمولي، يمكننا أن نفند الرأي الذي يعتبر النقد الممسرح عودة إلى الذات تعكس نوعا من " الإنكفاء النرجسي "، لنؤكد أن هذه العودة منفتحة على تاريخ الأشكال الدرامية باعتباره ترجمة لتاريخ القيم الاجتماعية والسياسية.

3. 2 - الوظيفة التنظيرية : الميتامسرح تنظير محايث للمسرح :

عندما نتأمل تاريخ نظرية المسرح، بدءا من أرسطو وصولا إلى آخر الشعريات الطليعية في القرن العشرين، نلاحظ أن ثمة توجهين كبيرين تحكما في مسار هذه النظرية: أولهما ذو مترع شمولي يحرص على بلورة منظورات كلية صالحة للتداول في أزمنة وأمكنة مختلفة، وقابلة للمحاكاة والتقليد كشعرية أرسطو مثلا. والثاني ذو مترع خصوصي

(94) Ibid - p.36.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ذاتي يحرص فيه صاحبه على خلق نظرية لحسابه الخاص تعكس تصوره للمسرح. وقد ساد هذا التصور، بالخصوص، خلال هذا القرن وإن كانت له جذور وإرهاصات في فترات سابقة. ويفسر جان جاك روبين هذه الظاهرة ب " مقولة البحث التي أصبحت - بفضل تطور العلوم - القوة الأساسية التي تجذب الفنانين ".[95] إنها جاذبية تعكس روح العصر، ليس من الناحية العلمية فحسب، وإنما من الناحية الإيديولجية أيضا، حيث تراجع الإيمان بالقيم الجماعية والتوجهات الشمولية، وأصبح الإنسان يشعر أنه تحول إلى كيان منعزل لا تربطه بمحيطه إلا روابط واهية. من ثم، أصبح المبدع أكثر انزواء على إبداعه يحاول أن يصوغ من خلاله نظرية محايثة أو ضمنية يبلور فيها منظوره للمسرح وللواقع في آن واحد.

لقد شكل الميتامسرح قناة أساسية لهذا النوع من التنظير الملازم للإبداع، حيث تمكننا مطالعة نصوص مسرحية من استخلاص موقف المؤلف من العملية المسرحية باعتبارها سيرورة إنتاجية وتقبلية في آن واحد. في هذا الإطار نستطيع أن نستخرج من هذه النصوص منظور المؤلف إزاء مفهوم النص أو الممثل أو الإخراج أو التلقي، أو إزاء بعض القضايا الشائكة التي شغلت منظري المسرح - سواء كانوا فلاسفة أو علماء جمال أو مسرحيين - كالمحاكاة والواقعية والوظيفة الجمالية والتعليمية للمسرح وغيرها. ولعل هذا ما يجعلنا نرى أن هذا التنظير المحايث يتصل، مع ذلك، بالقضايا الفكرية والجمالية لكل عصر من العصور.

فإذا كان بريشت، مثلا، يؤكد في أعماله المسرحية على مقولة " التغريب Distanciation " باعتبارها مقولة تترجم منظوره المتميز إزاء علاقة المتلقي بالمسرح، فإن هذا التأكيد لا يجد معناه الحقيقي إلا في علاقته بمقولة أخرى هي" الاستيلاب " باعتبارها تعبيرا عن ظاهرة مرتبطة بالإنسان المعاصر وبمعاناته اليومية في عصر يصادر كل القيم الإنسانية.

---

(95) Jean Jacques Roubine - Introduction aux grandes théories du théâtre - p.124.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يستخلص من هذا أن الميتامسرح هو الوجه الثاني لشعرية مسرحية قائمة داخل الإبداع تساهم في بلورة الأفكار المسرحية وتطويرها، لكنها ليست شعرية منغلقة على ذاتها مادامت لها امتدادات داخل النسق الأدبي العام للعصر الذي أفرزها.

3. 3 - الوظيفة التأويلية: الميتامسرح تأريخ للإنتاج والتلقي المسرحيين:

هناك إجماع بين العديد من الآراء يرى في مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيراندبلو تأريخا ممسرحا للدراما. فبيتر زوندي اعتبرها عرضا ذاتيا لتاريخ الدراما، ومانفريد شميلنغ قال إنها عرض ذاتي نقدي لتاريخ الدراما، أما باتريس بافيس فرأى فيها عرضا لخمس وعشرين قرنا من الشعرية المسرحية.

ولعل المثير في هذا الإجماع هو الصيغة الجديدة التي أصبح عليها مفهوم "تاريخ الأدب"، وهي صيغة إبداعية، أو بعبارة أوضح صيغة داخل - نصية. فالتصورات القديمة كانت تجعل "معظم تواريخ الأدب إما تواريخ اجتماعية أو تواريخ للأفكار كما تتوضح في الأدب، أو أنها انطباعات وأحكام على أعمال معينة رتبت تقريبا حسب التسلسل الزمني"[96]. إلا أن التصور الجديد يقوم على قاعدة الإبداع في بعديه الإنتاجي Productif والتقبلي Receptif، بمعنى أنه يؤرخ من داخل الإبداع المسرحي للإنتاج والتلقي في آن واحد، متفاديا بذلك التحول الذي يمكن أن يقع فيه تاريخ الأدب والذي قد يجعل منه ضربا من السوسيولوجيا.

إن الميتامسرح - بتأسيسه لمفهوم جديد لتاريخ الدراما - يسير بموازاة المسار الذي رسمه ميكائيل ريفاتير لتاريخ الأدب، والذي يؤكد فيه على علاقة الظاهرة الأدبية بمتلقيها، وذلك حين يقول : "يواجه التاريخ الأدبي دائما خطر التحول : فهو ينقلب بسهولة إلى تاريخ أفكار، إلى سوسيولوجيا. وغالبا ما يكون مجرد دراسة تاريخية لظواهر ذات طبيعة أدبية بالأساس. لذلك، فهو في أمس الحاجة إلى إحاطة نفسه بالضمانات التي تقدمها مسلمات التحليل الشكلي الأساسية،

(96) رينيه ويليك/ أوستن وارين ــ نظرية الأدب ــ ترجمة محي الدين صبحي ــ مراجعة د.حسام الخطيب ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ ط.3 ــ 1985 ــ ص.267.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

وهي : أن الأدب لا يتكون من نوايا، بل من نصوص. وأن النصوص تتركب من كلمات وليس من أشياء أو أفكار. وأن الظاهرة الأدبية لا تتحدد بالعلاقة بين المؤلف والنص، بل بالعلاقة بين النص والقارئ "[97].

انطلاقا من هذا التصور، يمكن القول إن التاريخ الممسرح بإدخاله لهذه المعطيات الجديدة تصبح له أبعاد أخرى نقدية وجمالية. فهو يخلق، من جهة، تقابلا بين بنيات أدبية قديمة وأخرى جديدة، وبذلك فهو يقوم على المواجهة والصراع والهدم والبناء. كما أنه من جهة أخرى، يجعل المتلقي طرفا في هذا الصراع ويدفعه إلى الإحساس بتطور البنيات الأدبية.

وعندما يضطلع الميتامسرح بهذه المهمة تصبح له وظيفة أخرى يمكن تسميتها بالوظيفة التأويلية Herméneutique التي يشرحها شميلنغ قائلا :" يشكل المسرح داخل المسرح نوعا من التاريخ الأدبي داخل العمل نفسه، لأنه يتضمن، شأنه شأن كل شكل مفكر فيه، نقدا أو حكما على ماض أدبي بصفة عامة، وعلى شروط إنتاج النوع وتلقيه بصفة خاصة. لذا، يمكن أن تكون للميتامسرح وظيفة تأويلية محايثة تقتضي الإشارة إلى ما ينتمي لتقليد متجاوز، وجعل المتلقي يشعر بتطور ما. إنه يشكل، إذن،أدب مواجهة"[98].

يستخلص من هذا القول أن الميتامسرح يخلق آليات كفيلة بتحويل التلقي السائد. فطبيعته كممارسة مسرحية نقدية تقوم ضد الإيهام والجاذبية والإندماج، تصنع فرجة متعددة الأبعاد تسمح للمتلقي بحرية أكبر في التعامل معها من زوايا مختلفة، ويصبح المجال مفتوحا أمامه للمقارنة والنقد والحكم. بعبارة واحدة يمكن القول - اسيتحاء لجمالية التلقي - إن أفق انتظار المتلقي يدخل في الرهان لأنه يصبح معرضا للتحول.

---

[97] ميكائيل ريفاتير (عن) رشيد بنحدو ــ مدخل إلى جمالية التلقي ــ آفاق ــ ع.6 ــ 1987 ــ ص.11.

[98] Manfred Schmeling - Métathéâtre et Intertexte - p.8/9.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إن الوظيفة التأويلية للميتامسرح تسمح بإعادة كتابة تاريخ الدراما بكيفية نقدية، وتفتح أفقا جديدا للتلقي المسرحي يجعل الدراما مسايرة لروح عصرها ويطبعها بالدينامية.

3. 4 - الوظيفة الإيديولوجية : الميتامسرح رؤية إزاء الواقع :

غالبا ما اعتبرت الأشكال المفكر فيها Les Formes réfléchies، وضمنها الميتامسرح، أشكالا منقطعة الجذور والصلة بالواقع، حيث عد انكباب المبدع على قضايا إبداعه الخاصة بمثابة " انكفاء نرجسي". وقد اعتبر هذا الانكفاء - في نظر البعض - مؤشرا على أزمة الإبداع واختناقه، لا سيما وأن انشغال المبدع بهموم إبداعه وجعلها موضوعة مركزية فيه، يفسر بعجزه عن الإمساك بالواقع وعدم قدرته على تصويره.

إلا أن البعض الآخر يعتقد عكس ذلك. فباتريسيا ووو ترى أن الميتارواية مثلا، باعتبارها شكلا مفكرا فيه، " تشتغل فيه من خلال أشكلة Problematization مفهوم الواقع أكثر من تدميره " (99)، كما أن ليندا هتشون تؤكد أن " الحكي الذي يبنين ذاته لا يدل على نقص في الحساسية أو في الانشغالات ذات الطابع الإنسانوي (أو الإنساني) لدى الروائي، كما أنه ليس علامة على أزمة، أو اختناق للخيال الأدبي سببه مجهود كبير جدا في التفكير النقدي [...] لو كان الوعي بالذات علامة على تفكك من هذا النوع، لكانت الرواية قد بدأت انحدارها منذ ولادتها " (100).

إن هذه الآراء التي تبلورت بشأن الميتارواية تنطبق بشكل مطلق على الميتامسرح. فالإجراءات التأملية التي يلجأ إليها لا توحي أبدا بانقطاع صلته بالواقع. على العكس من ذلك، فالمبدع المسرحي يعيش وضعا متميزا بالتجائه إلى الميتامسرح. ويتمثل ذلك في تدخله المباشر في متخيله وعرضه لمواقفه إزاء ذاته وإزاء العالم المحيط به، لاسيما وأنه يصبح في موقع المسرحي - الملحمي Dramaturge - rhapsode -

(99) Patricia Waugh - Metafiction - p.40.
(100) Linda Hutcheon - Modes et formes du Narcissisme littéraire - Traduit par Jean Pierre Richard - Poétique 29 - Fevrier 1977 - p.91.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

بتعبيرسارازاك - الذي يختلف عن المؤلف التقليدي الذي يفضل الاختفاء وراء شخصياته والغياب عن أحداث عمله.

فالميتامسرح، إذن، بنية شكلية تترجم رؤية المبدع الخاصة إزاء واقعه. فمسرحة المسرح التي تعد قاعدته الأساسية، هي الوجه الآخر لمسرحة الواقع. ويلاحظ أن هذه المسرحة تتخذ - موضوعاتيا - أشكالا مختلفة منها : علاقة الكائن بالظاهر، أو اللعب بالحياة، أو الوهم بالحقيقة، كما هو الشأن لدى أسماء معروفة كتشيخوف وبيراندبلو وجينيه وغيرهم.

وإذا كان الميتامسرح يخلق المواجهة والصراع بين أشكال مسرحية، وبالتالي بين أنساق أدبية، فإنه، بموازاة ذلك، يخلق صراعا، بين منظورات إزاء الواقع تعكسها هذه الأنساق. فاشتغال الميتامسرح، مثلا، في إطار المحاكاة الساخرة أو في الكوميديا باعتباره مسرحا مضادا، يجعل منه ممارسة مسرحية مناهضة لشكل يعكس نسقا اجتماعيا بمواصفات وعلاقات محددة، ومؤسسة لمنظور إيديولوجي يقوم على تنسيب القيم وخلق التفاعل والدينامية فيها.

في هذا الإطار، يمكن القول - على سبيل المثال لا الحصر - أن الموقف الذي اتخذه بريشت إزاء الأوبرا كنوع يكرس الانسجام والإيهام، في مسرحيته " أوبرا القروش الثلاثة "، لا يمكن تفسيره إلا بالوظيفة الإيديولوجية التي تجعل من هذا النوع المسرحي وسيلة لإخفاء التناقض القائم في المجتمع. لذا، فلا عجب أن يكون العمل المسرحي البريشتي نموذجا للتعالق القائم بين الوظيفة الجمالية (قلب النسق الأدبي) والوظيفة الإيديولوجية (تدمير النسق الاجتماعي السائد) للميتامسرح.

3. 5 - تركيـــــــــب:

مما لا شك فيه، أن الوقوف على الوظائف المتعددة والمتراكبة للميتامسرح قد كشف لنا أن الفصل التقليدي بين الأطراف الثلاثة للبحث الأدبي بما فيها النقد الأدبي، نظرية الأدب وتاريخ الأدب، يصبح لاغيا عندما تنبثق آليات اشتغاله من داخل الإبداع، كما كشف لنا أن تطور الأنساق الأدبية رهين بالدينامية النقدية والنظرية والتاريخية التي تعتمل داخل النصوص المسرحية. والملاحظ أن هذه الدينامية لا تبقى

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

لازمة وإنما تصبح متعدية لأنها تؤثر في الأنساق الخارج - أدبية وتتأثر بها. ولعل هذا ما يزكي الأفق التأويلي الذي نرى ضرورة انفتاح شعرية الميتامسرح عليه.

تـــركيـــــــــب عـــــام :

لقد كانت الغاية، من كل ما سبق، هي رسم إطار نظري واضح لموضوعنا يمكننا في ضوئه الاقتراب من تجليات الظاهرة الميتامسرحية في النصين المسرحيين الغربي والعربي. هذا الإطار النظري الذي أردناه أن يكون شعريا وتأويليا في آن واحد، لأننا نعي جيدا علاقة التفاعل القائمة بين الأنساق الأدبية والأنساق الخارج - أدبية.

لقد لاحظنا أن لظاهرة الميتامسرح علاقة بفن يقوم على الأدب والفرجة في آن واحد، هو فن المسرح، لهذا كان لزاما علينا تحديد منطلق واضح يساعد على تخطيط المسار النظري ورسم آفاق المقاربة العملية للميتامسرح، فلم نجد مندوحة عن اختيار المنطلق الأدبي معتبرين المسرح ممارسة أدبية، والميتامسرح مظهرا نصيا.

لقد كان علينا أن نرصد مظاهر الاختلاف والائتلاف بين الميتامسرح وبين ظواهر أدبية قريبة منه تتصل بأنواع أدبية أخرى كالرواية والشعر. وقد فرض علينا هذا التوجه - من زاوية الائتلاف - الاستعانة بشعرية النص الأدبي وذلك قصد النظر إلى الميتامسرح - شأنه شأن الميتارواية والميتاشعر- باعتباره مظهرا للميتانصية ونوعا من التجويف الأدبي. كما فرض علينا أيضا - من زاوية الاختلاف - استحضار شعرية المسرح، ولاسيما في الجانب الذي يتعلق بمسألة النوع الدرامي للكشف عما تفرضه هذه الشعرية من خصوصيات تميز الميتامسرح في علاقته بالأنواع الدرامية.

إن الوقوف عند هذه الحدود الشعرية كان الهدف منه هو الكشف عن بنيات الميتامسرح وعن آليات اشتغاله نوعيا ووظيفيا. إلا أن انفتاح هذه البنيات على مظاهر سياقية مختلفة تتعلق بالمؤلف أو بعصره أو بسياقه الثقافي، جعلنا نقترح أن تكون شعرية الميتامسرح شعرية تأويلية. ولم يكن قصدنا بالتأويل هنا سوى الوقوف عند اتجاه

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

المعنى نحو المرجع والكشف عن الوسائط التي يقيمها الخطاب بين الإنسان والعالم. فالنص، بالنسبة إلينا، مفتوح دوما على العالم.

إن هذا الإطار النظري هو الذي يملي علينا أفقا منهجيا لمقاربة الميتامسرح في علاقته بالمتن المسرحي الغربي والعربي. يقوم هذا الأفق على عمليتين متداخلتين ومتكاملتين هما :

- توصيف البنيات وتحليلها.
- تأويلها.

وإذا كنا ننوي إنجاز هاتين العمليتين في ضوء النظرية التي رسمنا خطوطها، فإننا نفترض، مع ذلك، أن المقاربة من شأنها أن تكشف لنا عن علاقات مختلفة بين النظرية والممارسة. فالأعمال الفردية قد تتطابق مع البنيات العامة أو تأخذ منها بجانب فقط، وقد تتزاح عنها بشكل يدفع إلى إعادة النظر في المبادئ الكبرى للنظرية.

ولعل ما يجعلنا نعلن عن هذه الاحتمالات منذ الآن، هو اقتناعنا بما تمليه علينا طبيعة المتن المسرحي نفسها؛ فهو يتوزع بين سياقين مختلفين : غربي وعربي. بالإضافة إلى ذلك، فطبيعة الميتامسرح نفسها تنزع نحو ما هو ذاتي وما له علاقة بهواجس المبدع الخاصة ورؤيته للأشياء من حوله. من ثم، لا نستبعد أن يكون هناك اختلاف بين في طرق الاشتغال الميتامسرحية أو في مقصديتها من مبدع إلى آخر حتى داخل السياق الواحد نفسه، وربما سيكون لنا في " المرتجلات " خير دليل على ذلك.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

البـــاب الثانـــي

الميتامسرح في المســـرح الغربـــي

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

www.alkottob.com

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يكاد يتحول تاريخ الكتابة المسرحية الغربية إلى سلسلة من الممارسات الميتامسرحية، بدءا من " ضفادع " أرسطوفان وصولا إلى آخر التجارب الطليعية في مسرح القرن العشرين. ولعل ما يؤكد ذلك أن الكاتب المسرحي الغربي غالبا ما يبلور تجربة إبداعية تستوحي نموذجا نقديا أو نظريا، أو تضمر هواجس من هذا النوع تشكل بالنسبة للإبداع المسرحي ذلك " الوعي " الذي يسنده ويوجهه نحو اختيارات جمالية معينة، ويفتح له آفاق التأمل الذاتي والكشف عن مظاهر التحول والتطور.

والملاحظ أن السمة المميزة لهذا الوعي هي كونه وعيا جماليا مفتوحا على أبعاد سياسية وثقافية واجتماعية. ولعل هذه الخاصية هي التي جعلت الميتامسرح في الدراما الغربية يتحول، في آن واحد، إلى حقل لصراع الأفكار المسرحية ومجال لتنازع التصورات الجمالية حول المسرح في علاقته بالمبدع والمجتمع والتاريخ.

لقد ساعدت طبيعة المسرح نفسها على تحقيق هذه الدينامية الميتامسرحية. فمقولة الصراع التي تشكل عنصرا دراميا أساسيا في الكتابة المسرحية شكلت إطارا ملائما لعرض الأفكار المتناقضة وبلورة المنظورات المختلفة. بعبارة أخرى، إن الميتامسرح لم يجد صعوبة في التكيف مع الظاهرة المسرحية، بل والانصهار فيها، وذلك لأن طبيعته القائمة على الصراع - الخفي والظاهر - تنسجم مع طبيعتها.

ولعل ما زكى هذا التلاؤم هو صيغة الحوار التي يعتمدها النص المسرحي، والتي تسمح بتعدد الأصوات، وتتيح بالتالي لدعامات مختلفة ومتعددة - وضمنها المؤلف نفسه أحيانا - فرصة إسماع صوتها وإبداء رأيها في القضايا الممسرحة، ولاسيما منها تلك المتعلقة بالظاهرة المسرحية نفسها.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ويبدو أن المؤلف قد استفاد كثيرا من هذه الوضعية، لأنه اقتنع بضرورة الخروج إلى مسرح الأحداث والجهر بمواقفه الخاصة إزاء ما يكتبه وتوضيح بعض خلفياته الجمالية والإيديولوجية، إذا اقتضى الحال.

لقد اجتمعت، إذن، عوامل داخلية تتعلق بالظاهرة المسرحية نفسها (الصراع، الحوار)، مع أخرى خارجية تتعلق بالصيرورة الثقافية لتجعل من الميتامسرح إجراء فعالا لترجمة دينامية المسرح الغربي. ويتجلى ذلك واضحا من خلال الوقوف على ظاهرتين أساسيتين في هذا المسرح هما :

- صراع المسارح.
- تناسخ الشعريات المسرحية.

فظاهرة " صراع المسارح La querelle des Théâtres " تعكسها نصوص مسرحية اعتمدت أساليب المواجهة والمنافسة والمحاكمة، بحيث أصبح الصراع فيها من طبيعة فكرية وأدبية، وتشكلت أقطابه الأساسية من المبدعين المسرحيين والنقاد والمنظرين وفلاسفة المسرح. ففي مسرحية " الضفادع " التي تؤسس لهذه الظاهرة الميتامسرحية يتواجه مؤلفان مسرحيان تراجيديان هما إسخيلوس ويوريبيديس من أجل فرض منظورهما الجمالي والسياسي عبر نوع درامي هو التراجيديا. وفي " المرتجلات " التي كتبها كل من جيرودو ومولير ويونسكو، نجد مواجهة بين المبدع وخصومه، سواء كانوا مبدعين أو سياسيين أو نقادا. ولعل الوقوف عند هذه النماذج من شأنه أن يثبت لنا أن ظاهرة صراع المسارح تلقي العديد من الأضواء حول الأبعاد الجمالية والإيديولوجية للظاهرة المسرحية في الغرب.

أما ظاهرة " تناسخ الشعريات المسرحية "، فتتصل، أساسا، بما يمكن الاصطلاح عليه بعقدة أوديب في المسرح الغربي. إن التباسات أرسطو باعتباره الأب المؤسس، ألقت بظلالها على تاريخ نظرية الأدب وعلى تاريخ الإبداع المسرحي في آن واحد. وقد تحولت الكتابة المسرحية، منذ الرومانسيين على الأقل، إلى محاولة لفك هذه العقدة، وبالتالي تصفية الحساب مع التركة الأرسطية.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إن إعلان فيكتور هيجو عن " ضرورة إزالة أرسطو عن عرشه Détrôner Aristote" [1] فتح الباب لتحولات حاسمة في الشعرية المسرحية. فإذا كان الكلاسيكيون قد جعلوا من الأرسطية عقيدة أو مذهبا، وليس منظورا جماليا نسبيا مرتبطا بعصره، فإن ثورة الرومانسيين قد دشنت عهدا جديدا للنص المسرحي الغربي انخرطت من خلاله شعرية المسرح في صيرورة التناسخ. إن التخلص من سطوة أرسطو اتخذ صيغا مختلفة انسجاما مع طبيعة العصر وتحولاته. فإذا كان قد اتخذ مظهرا أوليا مع الشعريات الباروكية، الكروتسكية والواقعية، فإنه سيتخذ بعدا حاسما في ارتباطه بظاهرة " التنظير الذاتي " أو تنظير المؤلف لحسابه الخاص[2] التي عرفها مسرح القرن العشرين الذي يعد قرن تنسيب الشعريات المسرحية. إن هذا التنسيب يمكن اعتباره ترجمة جمالية لروح عصر تميز بتحول القيم الثقافية والاجتماعية والسياسية يعكسها ميل الإنسان إلى التشكيك في كل الانتماءات والنزوع نحو الفردانية في اليومي، والثقافي على حد سواء.

لهذا، يمكن القول إن الفهم الحقيقي لظاهرة تناسخ الشعريات المسرحية - باعتبارها إحدى المهام الكبرى للميتامسرح في الغرب - لا يتأتى إلا بوضع هذا التفاعل بين الجمالي والسوسيو- ثقافي، في عين الاعتبار. ذلك أن الاختلاف بين شعرية المفارقات البيراندیلية والشعرية الملحمية البريشتية وشعرية السخرية العبثية ليس اختلافا في المبادئ الأساسية التي يقوم عليها الخطاب المسرحي وحسب، وإنما هو اختلاف في الرؤى والايديولوجيات والفلسفات التي تسندها.

(1) Victor Hugo (Cité par) Dominique Combe - les genres littéraires - p.25.
(2) Jean Jacques Roubine - Introduction aux grandes théories du Théâtre - p.2.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

www.alkottob.com

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الفصـــــل الأول

صـــــــــراع المســـــــارح

1. " الضفادع " أو " صراع التراجيديات " في المسرح :

تعد مسرحية " الضفادع " لأرسطوفان عملا ميتامسرحيا رائدا بوّأ صاحبه مكانة متميزة في تاريخ الكتابة الدرامية الغربية. وقد تظافرت عوامل مختلفة لإبراز هذه الريادة على رأسها الخصائص المميزة لشخصية الكاتب نفسه التي نراها هنا مفتاحا أساسيا لفهم بنية الميتامسرح ووظيفته في هذه المسرحية. في هذا السياق يؤكد ميشال كورفان Michel Corvin أن " مكانة أرسطوفان (450/388 ق.م) في تاريخ الكوميديا فريدة من نوعها : إنه، في آن واحد، المؤلف الكوميدي الكبير الأول في العالم الغربي، بالإضافة إلى كونه يجمع في شخصه خصائص وتوجهات لا يمكن أن نجدها مجتمعة أبدا في رجل واحد : فهو يتفاعل مع الراهن الاجتماعي والأدبي والسياسي الذي له موقف حاسم منه يجسده عبر الهجاء والمحاكاة الساخرة، كما أنه بمثابة الممثل للجنس الأكثر شعبية بهزلية إبداعاته وفحش لغته وألعابه المسرحية، بالإضافة إلى أنه شاعر أيضا بغنائية المقاطع المؤداة من لدن الجوقة وبالخيال الشفوي الذي لا ينضب، وأخيرا هو رجل فرجة انطلاقا من كتابته نفسها، بالكيفية التي يوظف بها الرمز المستعمل والإستعارة المتحققة " [3].

إن هذه الأبعاد المختلفة المكونة لشخصية أرسطوفان تجعل كتابته المسرحية نموذجا بارزا للتفاعل بين الأدبي والسياسي، ولعل هذه الخاصية نفسها هي التي جعلت بعض الدارسين يقيمون علاقة بين السياق السياسي وبين البنيات الأدبية للكوميديا لدى أرسطوفان. فشارل مورون Charles Mauron، مثلا، يميز في ما سماه بالأنساق الكوميدية لهذا الرجل بين مجموعتين من الأعمال، وذلك في ضوء التأثير

[3] Michel Corvin - Lire La Comédie - p.33.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الذي مارسته الأحداث السياسية على إبداعاته المسرحية. تتضمن المجموعة الأولى مسرحيات منها " السلم " تتميز بنوع من الوحدة التاريخية والثقافية تقع بين انتصار بيلوس Pylos وسلم نيسياس Nicias ؛ بنيتها الأساسية هي الهجاء. أما المجموعة الثانية التي تندرج ضمنها مسرحية "الضفادع"، فتتضمن أحداثا سياسية خطيرة يقول عنها مورون : " إن أرسطوفان - بانطلاقه من الواقع - منذ " العصافير" حتى " بلوتوس"، تعجبه سلسلة من أشكال الهروب منها : أحلام سياسية (العصافير وليزيستراتا)، خيالات أدبية (أعياد ديمتر Thesmophories والضفادع)، وأخيرا يوتوبيات اجتماعية (مؤتمر النساء وبلوتوس)" [4].

يلاحظ، إذن، أن " الضفادع " تدخل ضمن المجموعة الأكثر تفاعلا مع الواقع السياسي لأثينا في عصر أرسطوفان، لأنها تجسد طريقة مميزة في التعامل مع هذا الواقع تتمثل في الهروب نحو الخيالات الأدبية. يمكن القول بعبارة أخرى : إن الضفادع تقدم لنا رؤية شعرية عن راهنها السياسي.

لقد استحضرنا هذه المعطيات القبلية لأننا نرى أنها تحكمت في الكيفية التي تبنين بها الميتا مسرح في " الضفادع " حكائيا، وموضوعاتيا، ونوعيا أيضا، كما أنها وجهت وظيفته في اتجاه ما هو جمالي وايديولوجي، في آن واحد.

تتكون مسرحية " الضفادع " من قسمين كبيرين : يتضمن الأول منهما نزول ديونيزوس إلى الجحيم، ويتميز بطابعه الكوميدي البارز. ويتضمن القسم الثاني حوارا، ومنافسة، أو بالأحرى جدالا قويا ذا طابع أدبي وسياسي بين شاعرين تراجيديين هما إسخيلوس ويوريبيديس اللذين يتنافسان على عرش التراجيديا. إن هذا القسم يشكل جزءا هاما ضمن بنية هذا العمل الكوميدي يسمى عادة بالمساجلة agon.

إن نزول ديونيزوس إلاه المسرح إلى الجحيم هو من أجل البحث عن "شاعر حاذق" قادر على قول كلمة شجاعة، في عصر

[4] Charles Mauron - Psychocritique du genre Comique - Librairie José Corti 1964 - p.117/118.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

غاب عنه كتاب التراجيديا الكبار. لذا يشكل كل من إسخيلوس ويوريبيديس اللذين دخلا - بحكم قانون يتعلق بالفنون التي تشغّل القدرات الكبرى للعقل - في مواجهة بينهما، محور اهتمام ديونيزوس الذي سيحضر مسابقة بينهما تتوج باختيار أحدهما لإنقاذ أثينا. ويلاحظ، بالفعل، أن المنافسة بين الشاعرين سوف تستغرق القسم الثاني من المسرحية بكامله حيث سيتم الانتقال من التنابز بالألقاب إلى المنافسة حول التراجيديا وما يرتبط بها من لغة، ومناخ تراجيدي وشخوص ونماذج بشرية ومقدمات وأناشيد. وأمام حيرة ديونيزوس في الاختيار بين الشاعرين على أساس هذه المبارزة الفنية والأدبية، يأمرهما بالانتقال إلى مواجهة ذات طابع إيديولوجي وسياسي حيث يطلب رأيهما في الوسائل الكفيلة بإنقاذ أثينا من وضعية التشرذم السياسي، فيكون الإنتصار لإسخيلوس في النهاية.

إن الحدث في مسرحية "الضفادع"، إذن، متمفصل إلى جزءين، أحدهما يعد تأطيرا للثاني وتمهيدا لأجوائه ومحاولة لوضع المتلقي في سياق المواجهة التي ستجري بين شاعرين تراجيديين. إن " الجزء الأول المضحك جدا، والمتميز بطابع كوميدي لا يقاوم، موجه لإضحاك المتفرجين وتهيئ أمزجتهم لتركيز اهتمامهم على الجزء الثاني، أي على الموضوع الحقيقي للمسرحية " [5].

والملاحظ أن الشخوص التي تصنع الحدث في الجزء الثاني ذات طبيعة مسرحية، ضمنها آلهة وشعراء تراجيديون، كما أن محور صراع المواقف والخطابات بينها هو التراجيديا بكل مكوناتها وخصائصها.

لذا، فإن جردا مختصرا لمختلف القضايا التراجيدية الذي تصارع حولها إسخيلوس ويوريبيديس، من شأنه أن يؤكد الطبيعة الأدبية لموضوعات المسرحية، إلى حد أن البعض اعتبرها بمثابة " المسرحية الأكثر أدبية، ربما، في تاريخ الكوميديا كله".[6] ونعتقد أن لهذا الحكم ما يدعمه بالنظر إلى لجوء المسرحية إلى إجراء ميتامسرحي بارز يتمثل في الموضوعاتية الذاتية Autothématisme.

---

(5) Notice sur les grenouilles (in) Aristophane - Théâtre complet 2 - Traduction , Notices et Notes par M.J.Alfonsi - Marc Jean - Flammarion 1966 - p.228.

(6) Michel Corvin - Lire la Comédie - p.36.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

فالجدال ينتقل بين الشاعرين من موضوع اللغة التراجيدية إلى الشكل، ثم إلى القيم الأخلاقية والسياسية. ومن مظاهر الحدة في النقاش، ما دار بين الشاعرين حول مسألة المقدمات Prologues التراجيدية :

" يوريبيديس : (لإسخيلوس) أريد، إذن، مهاجمة مقدماتك نفسها ... ينقصها الوضوح في عرض الأحداث.

ديونيزوس : وما الذي تفضله ؟

يوريبيديس: عدد كبير جدا. استعرض لي أولا مقدمة مسرحية " أورستس " "[7].

وعندما يستعرض إسخيلوس هذه المقدمة، يؤكد يوريبيديس لديونيزوس انها تتضمن أكثر من اثنتي عشر خطأ من بينها التكرار والتناقض. ويؤكد، بالمقابل، أنه يحترم القواعد في كتابة مقدماته.

ولعل ما يثير الانتباه في المسرحية هو أن أرسطوفان استغل هذا الجدل الأدبي حول التراجيديا لتمرير مواقفه الذاتية وخطاباته الخاصة حول المسرح، وبالتالي حول سبل إنقاذ أثينا. ويبدو ذلك واضحا من خلال استثمار مكون كوميدي أساسي هو ما يعرف بالخطاب المباشرParabase ، حيث يطلق على لسان الكوريفي Coryphée نداءات للوحدة والمساواة بين المواطنين. إن هذا الإجراء هو الذي جعل شارل مورون يرى في " الضفادع " إطارا تلتقي فيه الأسطورة الشخصية للمؤلف بالأسطورة الجماعية للمدينة[8]؛ وقد ساعدت البنية النوعية للمسرحية على تحقيق هذا اللقاء لاسيما وأنها مسرحية كوميدية شكلا ومضمونا.

فمن حيث الشكل، نجد فيها مكونات الكوميديا الكلاسيكية وخصوصا منها : المساجلة والخطاب المباشر. أما من حيث المضمون، فاستحضار أرسطوفان لموضوع التراجيديا كان الهدف منه تحقيق مطلب أساسي في الكوميديا يتمثل في المحاكاة الساخرة من النوع الجاد وتسخيف الأساطير الإلهية التي يقوم عليها. ويبدو أن تدخلات الجوقة

(7) Les grenouilles (in) Aristophane - Théâtre complet 2 - p.280.
(8) Charles Mauron - Psychocritique du genre comique - p.112.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

أو الكوريفي في الصراع بين الشاعرين المتنافسين، تترجم بوضوح هذه السخرية، كما تعكسها أيضا تعليقات كزانتياس خادم ديونيزوس. فعندما تقرر مثلا اللجوء إلى وضع التراجيديا في الميزان، اقترح هذا الخادم استحضار مسطرات وإطارات ومقاييس مستطيلة، ثم علق بقوله :

" كزانتياس : سيصنعون آجرا، إذن." (9)

إن مثل هذه التعليقات الساخرة تنسجم وطبيعة النقد الممسرح الذي يقول عنه جاك نيشي :" إن النقد الذي يأتينا من المسرح يعلمنا، قبل كل شيء، عدم الاحترام "(10). ولا يكتسي عدم الاحترام هنا صبغة أخلاقية، وإنما هو مفهوم جمالي يتلاءم وطبيعة المحاكاة الساخرة التي تضع في المحك كل أشكال التسامي والجدية في التعبير، ولاسيما منها تلك المنحدرة من التراجيديا كنوع جاد يقوم على قيم أخلاقية وسياسية محددة.

إن الشيء المثير في " الضفادع " - باعتبارها كوميديا ساخرة - هو كونها تضع كل أشياء العالم موضع ضحك وسخرية، بما في ذلك المدينة بطقوسها ومؤسساتها ومهنها وشؤونها العامة، والطبيعة بسمائها وأرضها وبحرها ومخلوقاتها، مما يجعلها تتحول إلى حقل مفتوح " للعبثية الطفولية " (11)، أو إلى " نكتة كبيرة " (12)، يقترح فيها أرسطوفان بديلا شعريا لإنقاد المدينة، يشبه في بساطته بساطة الألعاب الطفولية.

وتبدو خاصية اللعب هاته بارزة في جانب اللغة التي كتب بها أرسطوفان مسرحيته، حيث تختلط الأصوات المحاكية Onomatopés للضفادع، بالمفارقات اللغوية (يوصف ديونيزوس بكونه صغيرا مثل مولون العملاق)، والحوارات الساخرة التي تعالج موضوعا جادا بنوع من السخافة والابتذال.

إن النقد الممسرح في " الضفادع " قد وجد في بنياتها الحكائية والموضوعاتية والنوعية واللغوية ما يساعده على تحقيق ممارسة نقدية

(9) Les grenouilles (in) Aristophane - Théâtre complet 2 - p.267.
(10) Jacques Nichet - La critique du Théâtre au Théâtre - p.34.
(11) Charles Mauron - Psychocritique du genre comique -.124.
(12) Ibid - p.123.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

جديدة تعبر- حسب نيشي - عن إرادة واضحة في خلق شكل جديد للممارسة المسرحية نفسها.

وعندما نتأمل، بالفعل، موقع " الضفادع " ضمن ريبرتوار أرسطوفان، نلاحظ أنها تشكل نسيجا فريدا من نوعه، ويمكن تفسير ذلك بكون هذه المسرحية تجسد لحظة تأمل أملتها شروط سياسية وثقافية معينة تطلبت من الرجل مسرحة أفكاره الشعرية حول التراجيديا في علاقتها بواقع أثينا آنذاك.

إن مسرحية " الضفادع " بتحويلها لالإله المسرح إلى مهرج، وسخريتها من النوع الجاد، تشتغل باعتبارها خرقا أو انزياحا مزدوجا لاسيما وأن النقد الممسرح فيها يستند على أبعاد جمالية وإيديولوجية في آن واحد. فالمسرحية، من هذه الزاوية، تسير في اتجاه ما أكده نيشي عندما قال بأن " نقد المسرح داخل المسرح يخلخل المؤسسة حيث يتقابل مسرح مع مسرح آخر، ووظيفة إيديولوجية مع أخرى، ولذة حية مع أخرى، مما يعني أن انزياحا قد تحقق "[13].

وإذا كانت عناصر الانزياح الجمالي قد جسدت حكائيا من خلال صراع شاعرين تراجيديين، وموضوعاتيا باستحضار ومسرحة قضايا التراجيديا، ونوعيا باستثمار كل قوة الكوميديا الساخرة، فإن الإنزياح الإيديولوجي يستوجب استحضار واقع أثينا لاستيعاب تجلياته وأبعاده.

لقد تمت الإشارة سابقا، إلى أن أرسطوفان رجل يتفاعل مع راهنه السياسي والاجتماعي. وإذا ما عدنا إلى واقع أثينا خلال القرن الخامس قبل الميلاد، نلاحظ أنها عانت من انعدام الاستقرار السياسي، بحيث تعاقبت عليها أربع حكومات في بحر خمس سنوات، وأصبحت على حافة الخراب بفعل الحرب والثورات المتتالية وصراع الجماعات والأحكام القاسية على المواطنين التي وصلت حد النفي. أمام هذا الواقع المضطرب، وجد أرسطوفان نفسه، من موقع المثقف المتفاعل مع شرطه التاريخي، مرغما على اقتراح حل أو بديل لهذا الوضع. من ثم، جاءت مسرحية " الضفادع " عبارة عن صياغة شعرية لبديل سياسي.

[13] Jacques Nichet - La critique du Théâtre au Théâtre - p.46.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

فمن خلال السخرية من التراجيديا، حاول أرسطوفان تدمير الطريقة التي يتم بها تمثيل الإنسان في هذا النوع الجاد. لهذا، جاء ضربه لمفهوم التراجيدي أو البطولي، لأن أثينا لم ترث منه سوى الصراع والقوة والعنف الذي أدى إلى دمارها. في هذا الإطار، يلاحظ أن بحث ديونيزوس عن شاعر حاذق وشجاع، هو في الحقيقة بحث عن مخلص من هذا الوضع المتشرذم. لذا، فلا عجب أن نجد الكوريفي - لسان حال الكاتب - يدعو إلى الوحدة ونبذ الخلاف، وأن يكون العامل الحاسم في اختيار ديونيزوس هو البديل السياسي الذي اقترحه الشاعران.

كل هذه المعطيات تؤكد أن الميتامسرح في " الضفادع "، يمكن أن يؤول، على الأقل، من ثلاث زوايا مختلفة : تاريخية، نفسية وجمالية؛ وكل وحدة منها تصب في الأخرى بحكم الضرورة.

فمن الزاوية التاريخية، المسرحية مرتبطة بزمنها، ومسرحة التراجيديا هي مسرحة لواقع أثينا في فترة عصيبة شرحنا مواصفاتها سابقا. ولعل هذا ما يضفي على النقد الممسرح صبغة سياسية. فأرسطوفان - انطلاقا من موقعه كمسرحي - حاول إنقاد مدينته باعتماد مفاجأة مسرحيةCoup de théâtre تمثلت في عودة إسخيلوس التي تبين أن "أرسطوفان أراد إنقاذ السياسة بواسطة الشعري " [14].هذا البديل الشعري يترجمه اللجوء إلى الضحك والسخرية حسب شارل مورون، أو استعمال الخيال Fantaisie حسب ميشال كورفان.

إن عناصر اللعب والخيال هي التي أضفت على الميتامسرح المسيس في "الضفادع" بعدا نفسيا تمثل في الصراع الذي عاشه الكاتب بين مبدإ اللذة الجميل ومبدإ الواقع الضاغط، الذي حاول حسمه بالضحك والسخرية باعتبارهما نوعين من " الإنقاذ الطفولي ".

ومادام الهدف الأسمى بالنسبة لأرسطوفان هو المجتمع الأثيني، فإن المسرحية تعمل من خلال المحاكاة الساخرة وتسييس الخطاب الميتامسرحي على خلخلة يقينيات المتلقي، ودفعه إلى المشاركة في " محاكمة جماعية " لقيم شعرية وسياسية محددة، وبالتالي إلى محاكمة ذاته

(14)Ibid - p.43.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

في نهاية الأمر. فالمسرحية، إذن، تنحو نحو خلق متلق جديد يخضع لتربية جديدة. لذا، فلا عجب أن نجد بلوتون يترجم هذا التوجه في نهاية المسرحية قائلا :

" بلوتون : (عائدا رفقة ديونيزوس وإسخيلوس)
هيا يا إسخيلوس، عد سعيدا وأنقد مدينتنا بآراء سديدة.
اعمل على تربية البلداء، إنهم يشكلون جحفلا " [15].

إن الوظيفة التأويلية للميتامسرح في " الضفادع تتبدى، إذن، من خلال خلق شروط جديدة للتلقي، دون أن تغيب التفكير في شروط إنتاج وتلقي نوع جاد هو التراجيديا التي كرست قيما أخلاقية وسياسية محددة في المجتمع اليوناني.

خلاصة القول إن مسرحية " الضفادع " نموذج بارز لما سميناه سابقا ب" عمل المواجهة Oeuvre de combat "، أقام أرسطوفان بنيتها الصراعية على مبدإ أساسي هو : إن صراع التراجيديات هو صراع شعري ذو أبعاد سياسية وإيديولوجية. وبناء عليه، اختار مختلف التوسلات النصية الملائمة لترجمة هذا المبدإ، باستعمال المساجلة الكوميدية والمحاكاة الساخرة من النوع الجاد وخلق التقابل بين نمطين من الإنتاج والتلقي المسرحيين. كل هذه الإجراءات تمت بلورتها بكيفية حولت الميتامسرح في " الضفادع " إلى رؤية للعالم تحلم بمجتمع أثيني قائم على أساس الوحدة والتجانس والاستقرار السياسي.

2. المرتجـــلات: محاكمـــــات ممسرحـــــة :

لقد وجد " صراع المسارح " في بعض التجارب المسرحية الغربية مجالا خصبا لاستعمال إمكاناته النقدية القائمة على صراع المواقف الجمالية والإيديولوجية بشكل تبلورت معه ممارسة درامية جديدة ومتميزة تمثلت في ما عرف بالمرتجلة L'Impromptu.

والمرتجلة - حسب تعريف باتريس بافيس في معجمه المسرحي - : "مسرحية مرتجلة، أو على الأقل مسرحية تقدم نفسها باعتبارها كذلك، أي تصطنع الارتجال حول إبداعي مسرحي تماما مثلما يرتجل الموسيقي حول موضوعة معطاة. فالممثلون يوحون بأنهم مطالبون بخلق

[15] Les grenouilles (in) Aristophane - Théâtre complet 2 - p.296.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

حكاية وتمثيل شخصيات، أي بأنهم يرتجلون حقيقة [...] وباعتبارها نوعا ذاتي المرجعية Autoréférentif (أي يحيل على ذاته ويبدعها في فعل تلفظه نفسه)، تضع المرتجلة المؤلف على الخشبة، تدمجه في الحدث وتقوم بتجويف إبداعه. وبهذا تشيد مسرحا داخل مسرح. تركز على شروط الإبداع واحتمالاته وصعوباته، وتعرض أيضا الشروط الجمالية والسوسيو- اقتصادية للعمل المسرحي[16].

يختصر هذا التعريف أهم مكونات المرتجلة ويشير إلى خصائصها. فهي نوع يقوم على أساس الارتجال Improvisation ، أو بعبارة أدق على الإيحاء بالارتجال. وهنا يكمن الفرق بينها وبين بعض أشكال الارتجال الأخرى والعديدة التي عرفها المسرح الغربي، ومنها - على سبيل المثال لا الحصر - الكوميديا ديلارتي التي ينطلق الارتجال فيها من خطاطة Canevas معروفة ومحددة بدقة. وبالإضافة إلى الإيحاء بالارتجال، تقوم المرتجلة على تقنية المسرح داخل المسرح، وهي عبارة عن تمسرح مضاعف تقوم المسرحية من خلاله بخلق بنية حكائية مستقلة أو مدمجة داخل بنية النص الكبرى، وقد تكون هذه البنية الثانية أو المضاعفة عبارة عن مسرحية صغرى أو حلم مدمج.

ولهذين المكونين الأساسيين - أي الارتجال والمسرح داخل المسرح - دور كبير في إبراز خاصيتين ميتامسرحيتين في المرتجلة تتمثلان في: المرجعية الذاتية Autoréferentialité والموضوعاتية الذاتية Autothématisme. تتبدى الخاصية الأولى في مسرحة المرتجلة لمؤلفها من خلال وضعه في قلب الحدث المسرحي وإخراجه إلى الواجهة كي يقول كلمته ويعبر عن رأيه مباشرة وبدون وسيط. لذا، فكاتب المرتجلة، من هذه الزاوية، ينطبق عليه مفهوم المؤلف - الملحمي كما حدده سارازاك في كتابه " مستقبل الدراما L'avenir du Drame ". أما الخاصية الثانية فتجعل من المرتجلة إطارا لمعالجة موضوعات مسرحية محض، مستحضرة أبعادها الجمالية والسوسيو- ثقافية في آن واحد.

يعود ظهور المرتجلة كصيغة مسرحية متميزة إلى موليير الذي كتب "مرتجلة فرساي " سنة 1663 نزولا عند رغبة الملك لويس

[16] Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre - p.201/202.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الرابع عشر الذي أمره بالرد على الهجومات التي تلقتها مسرحيته " مدرسة النساء" . وقد عرف المسرح الغربي تجارب من هذا النوع خلال القرن العشرين، ونذكر منها " الليلة نرتجل " لبيراندیلو (1930) ، "مرتجلة باريس" لجيرودو(1937)، " مرتجلة ألما " ليونسكو (1956) و " مرتجلة القصر الملكي " لكوكتو(1962).

وقد تميزت كل محاولة من هذه التجارب بطابع خاص ارتبط، في الغالب، بالشروط التي أملت كتابتها، ومنها الرد على خصوم سياسيين أو نقاد أو مؤسساتيين، أو الدفاع على منظور جمالي أو صيغة مسرحية أو اتجاه في الكتابة والتمثيل. علاوة على هذا، تأثرت هذه التجارب بنوعية الكتابة لدى كل مؤلف. فموليير الهازل الكبير Le grand Farceur ليس هو يونسكو العبثي ولا جيرودو المهووس بشعرنة الكتابة المسرحية والمدافع عن طابعها الأدبي.

إن هذا التنوع يفتح أمامنا أفقا لتأمل صيغ مختلفة لصراع المسارح في مرتجلات يجمع بينها قاسم مشترك يتمثل في كونها " محاكمات ممسرحة Procés théâtralisés "، لكن تفرق بينها خلفيات هذه المحاكمات وحيثياتها في آن واحد. وقد اخترنا - للوقوف على مظاهرالتجانس والاختلاف في المرتجلات - تحليل " مرتجلة فرساي " و" مرتجلة باريس " ثم " مرتجلة ألما ".

2. 1 - " مرتجلة فرساي " أو صراع "التمثيل" في المسرح":

عندما كتب موليير مسرحيته " مدرسة النساء " ووجهت بنقد لاذع بسبب خشونتها وخطابها الواقعي الحاد. وقد كان هذا النقد فاتحة لمعركة قوية بين موليير وخصومه، استهلها هو بكتابة رد أول تمثل في مسرحيته " نقد مدرسة النساء " التي استغلها لتضمين مواقفه من الدراماتورجيا ومن بعض المقولات التي كانت سائدة بخصوص مفهوم المسرح، ومنها على الخصوص مقولة اللياقة Bienséance.

في سياق هذا الجدل الذي اتخذ طابعا جماليا رغم كونه يضمر بعدا سياسيا عميقا، تندرج " مرتجلة فرساي L'Impromptu de

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

Versailles " التي تعد بمثابة الرد النهائي والحاسم على خصوم موليير. ولعل ما جعلها أكثر حسما وفعالية هو كونها كتبت بأمر من الملك. فقد حاول موليير تصريف هذه السلطة السياسية لإسكات مشنعيه، بدءا من العنوان نفسه، حيث وسمها بمرتجلة " فرساي " نسبة إلى قصر فرساي الملكي.

إن هذا المعطى السياسي لم يدمغ المسرحية، مع ذلك، بطابع الخطابات السياسية المباشرة، ذلك أن موليير كتب المرتجلة من منطلق رجل المهنة الذي يمارس الكتابة والإخراج والتمثيل. لذا، فإذا كان اهتمامه قد انصب على المفهوم العام للفن الدرامي سابقا، فإنه جعل من المرتجلة وسيلة لنقد تصورات خصومه من ممثلي فندق بورجوني Borgogne الكبار، حول فن الممثل وطرق التشخيص والأداء، بل إن موليير تجاوز الرد على الانتقادات و" صاغ نظرية للكوميديا " [17].

تجري أحداث المسرحية في قاعة الكوميديا في قصر فرساي، حيث تبدأ بدعوة موليير للممثلين الذين يعملون في فرقته إلى البدء في التداريب. ونظرا لتقاعسهم وتذرعهم بعدم معرفة أدوارهم وصعوبة تذكر حواراتهم، نعتهم موليير ب" الحيوانات الغريبة "، وعبر عن تخوفه من الفشل، لاسيما وأن المسرحية سوف تعرض أمام الملك الذي أمر بكتابتها :

" الآنسة بيجار : مادام ذلك يخيفك، فقد كان عليك أن تأخذ احتياطاتك بشكل جيد، وألا تلتزم بثمانية أيام فقط كي تقوم بما قمت به.

مـــوليير : إنها وسيلة للدفاع عن نفسي لاسيما وأن ملكا أمرني بذلك " [18].

إن الأهم بالنسبة لموليير ليس هو الإجادة، وإنما الامتثال لأوامر الملك. لذا، فهو يراهن على قدرة الممثلين على الارتجال اعتمادا على ذكائهم. من ثم، نلاحظ أنه عندما سئل عن الأدوار، أجاب بأن الأمر

[17] Esthétique théâtrale : Textes de Platon à Brecht - p.74.

[18] L'Impromptu de Versailles (in) Molière - Oeuvres completes 2 - Chronologie; Introduction et Notices par Georges Mongrédien - Flammarion 1965 - p.148/149.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يتعلق بالنثر Prose. وعليه، فالارتجال ممكن، كما أن الموضوع معروف ويتعلق بالنقد الذي وجه لموليير وفرقته.

وانطلاقا من تداخل مستويات اللعب في المسرحية، يبدأ موليير نفسه بتقديم الطريقة التي ينبغي أن تؤدى بها بعض الحوارات والمقاطع مشيرا إلى أداء ممثلي فندق بورجوني، ومستغلا ذلك لإبداء رأيه في بعض الأدوار الكوميدية كدور المركيزLe Marquis. ويتخلل المشاهد والحوارات كشف عن معاناة موليير مع خصومه وإبراز لوظيفة الكوميديا ولمختلف الموضوعات الاجتماعية التي يمكنها أن تتحول إلى موضوعات كوميدية. ويتم استحضار المسرحية التي كتبت ضد موليير بعنوان " صورة الرسام Le Portrait du Peintre ". لكن موليير يعبر عن عدم رغبته في اختيار العنف والتجريح وصنع الخطابات ضد أعدائه، ويصر على استكمال التدريب على عمله الذي لم يتمكن من تقديمه في الوقت المناسب ليؤجله، بعد إذن الملك، إلى وقت لاحق.

عندما نتأمل هذه الأحداث، نلاحظ أن اللعب في المسرحية يدور ضمن مستويين متمايزين ومتداخلين في آن واحد. يتعلق المستوى الأول بموليير المخرج الذي يرغب في ارتجال مسرحية كوميدية مع فرقته. ويتعلق الثاني بالانخراط الفعلي في الارتجال دون إعلان مسبق، وإنجاز كوميديا ساخرة موضوعها أعداء موليير وانتقاداتهم لتجربته المسرحية. إن هذا الوضع يجعلنا أمام مسرحية يمكن وسمها ب" كوميديا الممثلين Comédie des comédiens" أو " كوميديا داخل كوميديا "(19).

انسجاما مع هذا الإجراء القائم على المضاعفة المسرحية، تطرح المرتجلة موضوعات ذات صلة بالكوميديا نفسها وبطرق أدائها. ويمكن التمييز، في هذا الإطار، بين القضايا التالية :

- الكوميديا كنوع درامي.
- أسس العمل المسرحي.
- التشخيص أو فن التمثيل.

(19)- Georges Mongredien - Notice sur l'Impromptu de Versailles (in) Molière - Oeuvres complètes 2 - p.142.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

لقد سبقت الإشارة إلى أن موليير حاول صياغة نظرية للكوميديا في مرتجلته. ولعل من ملامح ذلك وقوفه عند بعض الأدوار الكوميدية، كدور المركيز:

" موليير : المركيز، اليوم، هو الممتع في الكوميديا. وما دمنا نرى دائما في الكوميديات القديمة تابعا هازلا يضحك السامعين، فإنه يلزم أيضا في كل مسرحياتنا الحالية وجود مركيزمثير للسخرية يسلي الفرقة " [20].

كما وقف أيضا عند بعض الأنماط البشرية التي يتعين اتخاذها موضوعا للسخرية والنقد في الكوميديا. وموازاة مع ذلك، حاول موليير إبراز وظيفة الكوميديا من خلال تبديد سوء الفهم الذي يحيط بأعماله الكوميدية، والذي رسخه خصومه الذين يبحثون دائما عن تطابق بين أنماطه البشرية المتخيلة وبعض النماذج الحية الموجودة في الواقع، متناسين أنه :

" بريكور : مادامت وظيفة الكوميديا هي تمثيل عيوب الناس كلها بصفة عامة، وخصوصا منهم ناس قرننا، فإنه يستحيل على موليير أن يتحدث عن خاصية لا تمس أحدا ما في العالم[21].

ومادامت اتهامات الخصوم قد انصبت أيضا على طريقة عمل موليير باعتباره رجل مسرح يجمع بين الكتابة والاخراج والتمثيل، فإن المرتجلة تنتقد بدورها عمل كورناي باعتباره أحد الخصوم، أو بعبارة نيشي الأكثر دقة فإنها " تفكك déboulonne كورناي " [22]انطلاقا من موقع يضفي أكبر نسبة من الموضوعية على هذا التفكيك، وهو موقع رجل المهنة العارف بأسرارها.

في مقابل هذا، ترسم المرتجلة أسس العمل المسرحي عند موليير وهي : الحرص على انسجام الفرقة وحرية الممثلين وحقهم في إبداء الرأي والاعتراض والرغبة في خلق مناخ ديمقراطي تتراجع فيه سلطة المخرج لصالح العمل الجماعي البناء. وحرص موليير على هذه القيم، لم

---

(20) L'Impromptu de Versailles (in) Molière - Oeuvres complètes 2 - p.152/153.
(21) Ibid - p.158.
(22) Jacques Nichet - La Critique du théâtre au théâtre - p.35.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يكن الهدف منه سوى الإشارة غير المباشرة إلى القيم السياسية التي يقوم عليها الحكم. لذا، يمكن القول " إن مرتجلة فرساي فن للحكم بشكل مصغر، لا تقدم نفسها باعتبارها درسا يعطى للملك بأسلوب

كورناي التقي، وإنما باعتبارها مرآة للسلوك الملكي " [23].

وانسجاما مع السمة المميزة للمرتجلة، باعتبارها " كوميديا ممثلين "، شكل موضوع التشخيص وأداء الممثل محورا أساسيا في المسرحية، حيث يلاحظ أن موليير الذي يقوم بدور المخرج يوجه أعضاء الفرقة للكيفية التي ينبغي اعتمادها في أداء مقاطع معينة، مع مراعاة التوزيع الصحيح للأدوار والتنصيص على إمكانية الارتجال انطلاقا من النص المكتوب.

كل هذه الموضوعات الممسرحة تبين اعتماد " مرتجلة فرساي "على إجراء ميتامسرحي أساسي هو الموضوعاتية الذاتية. علاوة على هذا، فموليير المؤلف يصبح شخصية أساسية في المرتجلة ينخرط في نسيج الأحداث ويبدي آراءه من موقع المؤلف - الملحمي. وقد اختار لهذا العرض الذاتي قالبا نوعيا وجه مرتجلته في اتجاه النقد اللاذع والساخر هو القالب الكوميدي الذي استعمل هنا بكيفية تقوم على المضاعفة المسرحية.

والملاحظ أن المرتجلة - من هذه الزاوية - منسجمة مع التوجه الكوميدي العام لدى موليير، هذا التوجه الذي أبرز كورفان مكوناته قائلا " المسرح موجود في كل شيء لدى موليير باعتباره تحويفا للعب ومسرحا داخل مسرح؛ موجود في إدماج مظاهر خداعة تتجه من مسخ مكشوف للشخصيات (من ماسكاريل إلى سكابان ومن إلفير إلى كوفييل) إلى طعن معمم في الكذب : المجتمع باعتباره مسرحا (كاره البشر)، والعالم باعتباره مسرحا (طارتوف، المريض بالوهم). الكل قناع والكل مقنع. ويظهر الطابع الشخصي لموليير أمام هذا التصور المألوف لدى شكسبير وكورناي، في الرغبة في إزالة الأقنعة وجعلها جميعها مصدر اللذة الكوميدية. يتعلق الأمر، حقيقة، بمسرح ضد

[23] Marc Fumaroli (Cité par) Jacques Nichet - op.cit - p.44.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

مسرح، لكنه يتم بواسطة المسرح. هذه هي المقولة المفارقة التي تجعل من موليير الحكيم والمهرج في آن واحد " [24].

فإذا نظرنا إلى المرتجلة في ضوء هذه التحديدات، نلاحظ أنها تعكسها في بعديها اللعبي المتمثل في التجويف المسرحي، والنقدي المتمثل في الكشف عن أقنعة ممارسات مسرحية وسياسية أخرى. ولعل هذا ما يجعل من " مرتجلة فرساي " مسرحا داخل مسرح، ومسرحا ضد مسرح، في آن واحد.

إن هذا البعد المزدوج يملي علينا ربط الميتامسرح في المرتجلة بما هو ذاتي وموضوعي في آن واحد. فالمرتجلة، من الناحية الذاتية، ترسم مسارا سيرذاتيا متصلا بجزء من الحياة الأدبية لموليير نفسه، كما تلقي، من الناحية الموضوعية، الضوء على امتدادات الخطاب المسرحي داخل فضاءات سياسية.

فليس من قبيل الصدفة أن يمسرح موليير ذاته ويجعل منها شخصية أساسية في مرتجلة يؤديها بنفسه. إنه يؤرخ بذلك لتجربته المسرحية في فترة حاسمة من مساره المسرحي عرفت صراعا حادا بينه وبين خصومه. فمرتجلة موليير تمسرح التاريخ الكوميدي لهذا الرجل من خلال سانكرونية محددة، تبدأ ب" مدرسة النساء" وتنتهي ب"مرتجلة فرساي"، كما تبرز ما تخلل هذه الفترة من تناقض في المنظورات الجمالية وصراع في الأفكار السياسية مع تسليط الضوء، بطبيعة الحال، على الموقف الشخصي لموليير من كل ذلك.

إن هذا الجانب السيرذاتي الذي جعل من المرتجلة سيرة مسرحية جزئية يصب منطقيا في الجانب السياسي، لاسيما وأن المسرحية تستحضر علاقة موليير بلويس الرابع عشر. وتقريب المسرح من قصر فرساي هو، في الواقع، محاولة لمد جسور التواصل بين الشعب والملك. بالإضافة إلى هذا، فإن إقامة العمل المسرحي على أساس قيم الارتجال والحرية والانسجام والديمقراطية، لم يكن سوى صياغة رمزية للقيم التي يقوم عليها الملك، والتي جعل موليير نفسه خادما ومروجا لها. إن المرتجلة صياغة مسرحية للتشابه القائم بين عالم المسرح وعالم السياسة.

[24] Michel Corvin -Lire la Comédie - p.97/98.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

2. 2 - " مرتجلة باريس " أو صراع " الأدبية " في المسرح :

كتب جان جيرودو Jean Giraudoux " مرتجلة باريس l'Impromptu de Paris " سنة 1937. ولعل أول ما يستأثر بالاهتمام في هذه المسرحية هو كون تاريخ كتابتها يتطابق مع زمن أحداثها، لاسيما وأن الأمر يتعلق بتداريب تقوم بها فرقة مسرحية يديرها جوفي Jouvet ، زوال أحد أيام عام 1937. ويدل هذا التطابق بين زمن الكتابة وزمن الحدث على رغبة الكاتب في تحيين خطابه، وجعله ملائما لطبيعة المرحلة التي عاش خلالها صراعا مع شريحة من النقاد أساؤوا - في نظره - للمسرح. وقد اتخذ جيرودو من عمله هذا وسيلة لبلورة منظوره الخاص إزاء بعض القضايا المتصلة بالظاهرة المسرحية جماليا وسياسيا.

تحكي " مرتجلة باريس " قصة فرقة مسرحية تجري تداريبها العادية بحضور
مخرجها، ويستغل أفرادها هذا اللقاء من أجل تداول الآراء حول قضايا تهم المسرح : مفهومه، اتجاهاته، علاقته بالجمهور، دور الممثل فيه ... إلخ. يقتحم متطفل عالم الفرقة فيضطر - نظرا لرد الفعل الذي لقيه من أعضائها - إلى أن يوضح لهم أن المهمة التي يتقلدها تسمح له بالدخول دون سابق إعلان ودون موعد محدد سلفا، خصوصا وأنه عين مندوبا على ميزانية المسارح. ينخرط مع الفرقة ومخرجها في نقاش حول معاناة المسرح مع النقاد ومسؤوليتهم في ما أصاب المسرح الفرنسي من ضعف لغوي وتراجع في القيمة الأدبية. وسرعان ما سيتخذ النقاش بعدا وطنيا وسياسيا، خصوصا وأن روبينو Robinneau لم يعد ينظر إليه باعتباره متطفلا، وإنما باعتباره ممثلا للسلطة قادر على رفع طلبات الفرقة إلى الحاكمين. ولعل هذا ما سيؤكده لهم هو نفسه في نهاية المسرحية :

" روبينو : لا تقلقوا أيها السادة. كيفما كان المنفذ الذي سأخرج منه من هذه الخشبة، فإن الدولة سوف تتعرف على رغباتكم " (25).

(25) Jean Giraudoux - L'Impromptu de Paris - Edit Bernard Grasset 1937 - p.158.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إن التأمل الأولي في أحداث " مرتجلة باريس " يبين أنها خرجت من معطف موليير ومرتجلته. ففي كلتا المسرحيتين نجد أمامنا فرقتين مسرحيتين : فرقة موليير وفرقة جوفي، تجريان تداريب مسرحية. ويتعلق الأمر، في الحالتين معا، ب" مسرحية ممثلين "، والفرق بينهما يكمن في طبيعة النوع الدرامي. إن روبينو عند جيرودو هو الوجه الآخر للاتوريليير عند موليير. فكلاهما دخل على الفرقة دون سابق إعلان. إن المرتجلتين معا تقومان على إجراء متشابه هو العرض الذاتي Autoreprésentation المتمثل في تشخيص الممثلين لواقعهم في المسرح.

إننا، إذن، أمام نوع من التناص على مستوى الحدث المسرحي بين جيرودو وموليير، له مظاهر أخرى تدعمه على مستوى الخطاب والموضوعات الممسرحة.

فـــ" مرتجلة باريس " تبدأ بنفس البداية التي نجدها في " مرتجلة فرساي"، ولهذا ما يبرره بالنسبة لبوفوريو Boverio الذي سئل عن المسرحية التي سوف ينطلق منها الممثلون فأجاب :

" بوفوريو : شيء بديهي، بداية مرتجلة فرساي. إنها المقال الذي يلائم المقام[26].

هذه الإحالة على موليير سرعان ما تتردد أصداؤها في حوارات الشخصيات إلى حد أن " مرتجلة باريس " تأخذ حرفيا بعض المقاطع المولييرية من ذلك، مثلا، ما قاله مولييير في حق الممثلين:" آه، الممثلون هذه الحيوانات الغريبة التي علينا قيادتها ".

في هذا السياق، يلاحظ أن قضية الممثل حظيت لدى جيرودو بنفس الأهمية التي حظيت بها لدى موليير، وذلك ما يتأكد من خلال ما عبر عنه آدم :

" آدم : لا أراكم توقفون العرض وتأتون إلى مقدمة المسرح لتقولوا له : جمهوري المسكين، المؤلفون يتجاهلونك والنقاد يضللونك والمديرون يحتقرونك، وليس لك سوى صديق واحد هو الممثل[27].

---

(26) Ibid - p.80.
(27) Ibid - p.85.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إن جيرود يجعل من قضية الممثل هذه مجال مواجهته لأولئك الذين يستغلون المسرح من الخارج. لذا، نجد في المرتجلة سخرية من روبينو ممثل السلطة والمال، مع صياغة خطابات تسير في هذا الاتجاه مثل :

" جوفي : ليكن المسرح للممثلين وليس للمستغلين " [28].

وفي نفس السياق أيضا، يعبر جيرودو عن مواقفه من الإخراج المسرحي ومن بعض اتجاهاته كالواقعية والشعبية محاولا الكشف عن الالتباسات التي ولدتها بخصوص علاقة المسرح بجمهوره.

ومادام يرى أن الوسيلة المثلى للكشف عن الحقيقة للناس فهي المسرح نفسه، فقد اختار المرتجلة باعتبارها صيغة كفيلة بتبديد أشكال سوء التفاهم مع الجمهور، وتوضيح موقفه من قضية أساسية شغلته - كما شغلت موليير قبله - تتعلق بعلاقة النقد والنقاد بالمسرح. في هذا الإطار، يلاحظ أن جوفي يصفهم، بنوع من السخرية، بالملائكة الذين "يقبله بعضهم إلى حد الخنق". علاوة على هذا، فالمرتجلة تلجأ إلى الاستيهام والحلم في رسم صورة النقاد. فجوفي يرى أن بإمكانهم كشف حسابه في البنك وتدارك عجزه المالي وأداء تعويضات الممثلين نيابة عنه.

إن للسخرية من النقاد في المرتجلة وجهها الجاد أيضا، ويتجلى في المواقف المباشرة والصريحة التي عبر عنها جوفي معتبرا أنهم السبب في تراجع مستوى المسرح الفرنسي :

" جوفـــي: إذا كانت الخشبة الفرنسية قد أصبحت خلال عقود من الزمن ملجأ للدمى والتفاهات، وإذا كانت اللغة الدرامية لا تتجاوز اللهجة المحلية، وإذا كان المسرح الفرنسي قد مس بشكل خطير في نبله الذي هو الكلمة وفي شرفه الذي هوالحقيقة، فإنهم، بطبيعة الحال ، المسؤولون الأولون عن ذلك" [29].

إن جيرودو يلامس - على لسان جوفي - القضية الجوهرية في المرتجلة والمتمثلة في " اللغة الدارمية "، حيث يلاحظ دفاعه عن الطابع

---

(28) Ibid - p.106.
(29) Ibid - p.11.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الأدبي لهذه اللغة. ففي نظره، هنالك علاقة وطيدة بين المسرح واللغة والمتخيل والوطن. لذا، فإن الإساءة إلى اللغة المسرحية باستعمال " المقول Le dit "عوض " المكتوب L'écrit "، هي إساءة للمتخيل المسرحي الذي يصنع قوة الوطن. من ثم، يمكن القول إن المرتجلة تحدد " جمالية Esthétique اللغة الدرامية وأخلاقها Ethique في آن واحد[30].

يتمثل الجانب الجمالي في العناية بأسلوب الكتابة، واستعمال اللغة الوطنية عوض اللهجات ، مع الارتقاء بها نحو الشاعرية. أو بعبارة واحدة، إن هذه الجمالية تتحدد فيما يمكن تسميته ب" أدبية Littérarité " اللغة الدرامية. في ضوء هذه الأدبية، تستهجن المرتجلة استعمال اللهجة العامية بدعوى النزول إلى مستوى الجمهور، لأن ذلك يسقط في السهولة والابتذال. لذا، فإننا نعتقد أن لارطوما Larthomas قد أصاب عندما قال عن المرتجلة أنها " بيان حازم لصالح المسرح الأدبي" [31]. وإن كانت لا تقبل الدلالة التي أعطاها النقاد لكلمة " أدبي "، حيث استعملوها بنوع من الاستهجان، في حين أنها تدل - في نظر جيرودو - على نبل اللغة ورقيها وشرفها وقربها - وهذا هو الأهم - من " الحقيقة الوطنية ".

في ضوء هذه الحقيقة، ينبغي وضع أخلاقيات اللغة الدرامية. لذا، يلاحـــظ

أن خطاب المرتجلة منفتح، بشكل بارز، على بعدين أساسيين : سياسي ووطني.

يظهر البعد الوطني من خلال تركيز جيرودو على " المسرح الفرنسي" بالأساس، حيث يصبح الحرص على اللغة الفرنسية الراقية والأدبية في المسرح حرصا على فرنسا نفسها، لاسيما وأن ثمة علاقة مباشرة - كما سبق الذكر - بين اللغة والمتخيل والوطن. لهذا، فإن " صراع الأدبية " في المسرح يكتسي خطورة كبيرة مادام مفتوحا على البعد الوطني. ولعل هذا ما يؤكده جوفي في المسرحية عندما يدين النقاد ويبين تحقيرهم للمسرح، وبالتالي للوطن :

---

(30) Pierre Larthomas - Le langage dramatique: Sa nature et ses procédés - P.U.F. 1980 - p.23.

(31) Ibid - p.181.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

" جوفي : تحقير المسرح يعني تحقير المتخيل واللغة والوطن" [32].

إن النموذج الذي ينبغي أن يحتذى، في هذا السياق، هو النموذج الكلاسيكي. فالممثل الذي لا يتنفس ولا يتكلم بإيقاعات راسين ليس جديرا بالاحترام. لهذا، يمكن القول إن " مرتجلة باريس " تجسد " عودة المكبوت " في الثقافة المسرحية الغربية ممثلا في النموذج الكلاسيكي لغة وقيما وطنية، لاسيما وأن هذا النموذج سبق وأن تعرض لهجوم قوي من لدن الرومانسيين فتح الباب على إثره للمسرح الغربي لكي يعيد النظر في إرثه المنحدر من أرسطو.

ولعل ما يقوي هذا التأويل النفسي هو كون المسرحية تستحضر بنوع من القياس والمقارنة بعض رموز العصر الكلاسيكي كموليير وديكارت ولويس الرابع عشر. إن فرنسا في عصر جيرودو في حاجة إلى نموذج شبيه بموليير وإلى آخر شبيه بلويس الرابع عشر :

" روبينو : اتني بموليير، وسأتكفل بأن أكون لويس الرابع عشر" [33].

إن هذه الإشارة تجعلنا نقف على البعد الثاني في خطاب المرتجلة، ألا وهو البعد السياسي، ويتجسد في علاقة المسرح بالدولة في نظر جيرودو، حيث نستشف ذلك من قول لجوفي المخرج :

" جوفي : إذن، ألا تعتقد، أولا، أنه إذا كان دور المسرح هو خلق شعب يستيقظ كل صباح فرحا بفكرة لعب دوره في الدولة، فإن أقل ما يمكن أن تقوم بـــه الدولة هو صنع شعب يكون مستعدا، كل مساء وبنضج، من أجـــل المســـــــرح " [34].

إن العلاقة متبادلة، إذن، بين المسرح والدولة. وإذا كان موليير قد لعب دورا هاما بالنسبة لفرنسا، فإنه ما كان ليحقق ذلك لولا أن الحكم كان وراءه. ومادام " المسرح المنخور يعني وطنا منخورا "، كما تؤكد المرتجلة، فإن جيرودو كان يطمح - من خلال هذه الإشارات إلى

---

[32] Jean Giraudoux - L'Impomptu de Paris - p.115.
[33] Ibid - p.157.
[34] Ibid - p.153.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ضمان مساندة الدولة قصد إرساء دعائم " مسرح أدبي" يكون في صالح فرنسا.

يستخلص مما سبق، أن الميتامسرح في " مرتجلة باريس " اعتمد على استراتيجية التناص مع " مرتجلة فرساي "، وذلك من أجل بلورة صراع ذي أبعاد جمالية وسياسية، يدور بين جيرودو ونقاد المسرح بصفة عامة في فرنسا، ويتمحور بالأساس حول " أدبية المسرح ". ولعل الخاصية المميزة لخطاب جيرودو الميتامسرحي التي تطبع مرتجلته وتميزها عن غيرها هي الطابع الوطني المتمثل في ربط القضايا الممسرحة بقضية وطنه فرنسا.

2. 3 - " مرتجلة ألما " أو صراع " التمسرح " في المسرح :

كتب أوجين يونسكو Eugène Ionesco " مرتجلة ألما l'Impromptu de l'Alma " سنة 1955، أي بعد أن حقق تراكما مهما في مجال الكتابة المسرحية، وفي وقت كان ما يسمى بمسرح العبث أو اللامعقول قد وصل إلى أوجه.

وإذا كانت تجربة يونسكو تتقاطع في كثير من خصائصها مع تجارب أخرى تنتمي إلى نفس التيار العبثي، فإنها تميزت، مع ذلك، بخصوصيات مرتبطة بالمسار الإبداعي الشخصي ليونسكو، ومنها على وجه التحديد، ذلك التفاعل والتداخل الموجود بين هاجسي الإبداع والتنظيم. فقد عرف عنه انشغاله العميق - سواء في إبداعه أو في تنظيراته - بما كانت تعج به الثقافة الغربية من إشكالات، وبالكيفية التي ينتج ويتلقى بها مسرحه، وبردود الفعل التي كان يثيرها في أوساط النقاد والمهتمين بالمجال المسرحي.

في هذا السياق، تندرج " مرتجلة ألما ". لقد جاءت، في الواقع، كرد فعل على ما تعرض له ريبرتوار يونسكو السابق من نقد لاذع كانت وراءه أسماء مرموقة في مجال النقد المسرحي آنذاك، كرولان بارث Roland Barthes وبرنار دورت Bernard Dort.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

لقد أثرت آراء هؤلاء بشكل عميق في يونسكو، لاسيما وأنها نابعة من رموز يمثلون تيارات فكرية محددة، ويدافعون عن مبادئ أساسية متصلة بجماليات مسرحية مناقضة، جذريا، لما كان يؤمن به يونسكو من الناحية الفكرية، وما كان يعبر عنه في إبداعه.

إن هذا الصراع القائم حول الموقف الفكري والجمالي هو الذي حاولت "مرتجلة ألما" مسرحته، وذلك من خلال تحويل مشاهد المسرحية إلى جولات ساخنة من اللكم الرمزي يدور محور الصراع فيها حول خصوصيات الخطاب المسرحي وآلياته. ولعل هذا ما يجعلنا نعتبر المرتجلة عبارة عن صياغة مسرحية لما يمكن تسميته ب" صراع التمسرح La querelle de la théâtralité " بين الناقد والمبدع. وما يزكي هذا الرأي هو كون مقولة التمسرح نفسها - باعتبارها مقولة نقدية - شكلت في المرتجلة إحدى عناصر الجدل والاختلاف بين يونسكو ونقاده.

ومادام الأمر يتعلق بمواجهة حاسمة حول قضايا تتصل بالظاهرة المسرحية وبأبعادها المختلفة، فقد سخر يونسكو لها كل ما أوتي من قدرة تخييلية ولغوية، وذلك من أجل توضيح منظوره الخاص من جهة، وتسخيف خصومه والسخرية من خطاباتهم وزعزعة خلفياتهم الفكرية والجمالية من جهة أخرى.

وإذا كانت القاعدة التي أقام عليها يونسكو متخيل مسرحيته بسيطة جدا، تتمثل في حكاية كاتب منشغل بعمله في بيته يقتحم خلوته أشخاص من أجل مساءلته حول قضايا تتصل بمهنته، مما يبين أن المرتجلة غير معنية بمفهوم الحدث الكلاسيكي بقدر ما هي معنية بوضع شخوص في الواجهة وإثارة الانتباه إلى سلوكاتهم ومواقفهم؛ فإن ما يثير فيها منذ البداية، هو هذا العنوان المزدوج الذي وضعه يونسكو لمسرحيته : " مرتجلة ألما أو حرباء الراعي l'Impromptu de l'Alma ou le Caméléon du berger ".

إن عنوانا بهذا الشكل لا يمكن أن يكون اعتباطيا، ويونسكو نفسه لا يتعامل - شأنه شأن كتاب اللامعقول - مع العنوان بكيفية اعتباطية، بل يلاحظ أن صيغة هذا العنوان حاضرة في حوار

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الشخصيات ضمن المرتجلة نفسها. فعندما سأل برطلميوس I يونسكو لماذا اختار عنوان " حرباء الراعي " أجاب :

" يونسكو : إنه المشهد الرئيسي في مسرحيتي ومحركها. لقد لاحظت، مرة، في مدينة إقليمية كبيرة، وسط الشارع، صيفا، راعيا صغيرا، حوالي الثالثة زوالا، يقبل حرباء لقد أثارني ذلك وقررت أن أخلق منه مهزلة تراجيدية"[35].

وعندما علق عليه برطلميوس I قائلا بأن ذلك مقبول علميا، استدرك يونسكو :

" يونسكو : لن يكون هذا سوى نقطة الانطلاق. لا أدري إن كنا سنرى الراعي على الخشبة وهو يقبل الحرباء، أو سأكتفي فقط باستحضار المشهد أو أنه لن يشكل سوى خلفية غير مرئية مسرح في الدرجة الثانية في الواقع، أعتقد أن ذلك لن يصلح سوى كذريعة " [36].

إن هذا الحوار يقدم لنا معطيات مهمة لفهم أبعاد العنوان في علاقتها بالمسرحية، ويمكن إجمالها في عنصرين :

- استقاء العنوان من مشهد في الواقع.
- إمكانية تحويل المشهد إلى مهزلة تراجيدية.

يمكن التمييز، إذن، بين إطارين للمشهد : إطاره الواقعي المتحقق في زمن ومكان معلومين، ثم إطاره المتخيل المتأرجح بين إمكانية واستحالة إعادة إنتاجه فوق الخشبة. إن استحضار هذا المشهد لا يشكل، في الحقيقة، سوى ذريعة رمزية لاستدعاء أشياء أخرى. فتقبيل الراعي لحرباء بعد إنقادها من موت محقق يشير إلى سلوك إنساني نبيل، كما يشير إلى إمكانية خلق مصالحة بين الإنسان والطبيعة، خصوصا إذا كان الإنسان من النوع الذي لم تلوثه الحضارة (أي الراعي)، وبغض النظر عن نوعية العنصر المجسد للطبيعة (الحرباء المعروفة بتغيير لونها حسب الحالات).

---

(35) L'Impromptu de l'Alma (in) - Eugène Ionesco - Les chaises suivi de l'Impromptu de l'Alma - Edit Gallimard 1958 - p.99.
(36) Ibid - p.99/100.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إن ما يهم يونسكو في كل هذا، هو الوقوف على مسألة المصالحة بين الذات والآخر، كيفما كان نوع هذا الآخر. هذه المصالحة المتحققة واقعيا بين الراعي والحرباء، قد تبدو مستحيلة عندما يتعلق الأمر بالمتخيل، وهو يقصد - في ما يبدو - استحالة إعادة إنتاج نفس المشهد بينه وبين خصومه من النقاد. وقد اختار هذه الصيغة الرمزية للتعبير عن ذلك. ولعل ما يزكي لدينا هذا الاعتقاد، هو أن المرتجلة سوف تنقلنا مباشرة، وبدون سابق إعلان، من هذا المستوى التخييلي (حكاية الراعي والحرباء) إلى مستوى ميتامسرحي يعلن من خلاله يونسكو عن الهدف من كتابة مرتجلته :

" يونسكو: لقد قلت لكم إن هذا ليس سوى ذريعة، نقطة انطلاق في الواقع، سأضع نفسي على الخشبة بنفسي من أجل الشروع في مناقشة حول المسرح، ومن أجل عرض أفكاري حوله "[37].

وما دام الأمر يتعلق بقضايا مسرحية، فإنه يعلن أن الصيغة الملائمة لذلك هي المترجلة :

" يونسكو : سوف تكون عبارة عن مرتجلة "[38].

يستخلص من كل هذا، أن العنوان المزدوج يشير إلى شكل المسرحية ومحتواها، إلى مستواها التخييلي والميتامسرحي في آن واحد. من ثم، ف" مرتجلة ألما " تعرض لصراع مبدع هو يونسكو نفسه ضد نقاده. والملاحظ أنه ينخرط في هذا الصراع بشكل صريح وعلني، متخذا نفس الاختيار المولييري المتمثل في موقع المؤلف - الملحمي المشارك في أحداث المسرحية، العارض لذاته والممسرح لمواقفه الخاصة.

فمنذ المشهد الأول يضعنا يونسكو في قلب معاناته ككاتب مسرحي، حيث يصفه الإرشاد المسرحي الأول بكونه يغط في نومه واضعا رأسه على المكتب بعدما تعب من الكتابة التي يشير إليها القلم الذي ما يزال بيده رغم نومه. إن هذه الصورة تعطينا انطباعا أوليا عن الكاتب الذي يشتغل في ظروف جد صعبة ويضحي براحته من أجل الإبداع.

---

(37) Ibid - p.100.
(38) Ibid - p.102.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

هذا الوجه الأول من الصورة يبرز لنا معاناة الكاتب في عزلته ليهيئنا لاستقبال الوجه الثاني المتمثل في معاناة الكاتب مع نقاده الذين لا يقدرون عمله، ويتحاملون عليه. وتلوح ملامح هذا الوجه الثاني بدخول برطلميوس I الذي أزعج يونسكو النائم بدقات قوية على الباب. إن هذه الدقات هي، في الواقع، دقات النقد في باب الإبداع، خصوصا وأن برطلميوس I جاء يسأل يونسكو عن عمله ويعلن انتظاره لمسرحيته الجديدة.

وفي الوقت الذي يبدأ فيه يونسكو بقراءة بداية مسرحيته التي لم تكن سوى بداية "مرتجلة ألما " نفسها، يلتحق برطلميوس II ثم برطلميوس III بعد ذلك، ليبدأ الجميع في مناقشة صاخبة تجمع بين الجاد والهازل، وتمتزج فيها السخرية السوداء بالموقف الفكري والجمالي الصريح. ولا يحد من هذا الصخب إلا النداءات المفاجئة للخادمة ماري التي جاءت كي تنظف بيت يونسكو وتنظمه. لعلها تجسد، ربما، نداءات الجمهور المسرحي الغائب عن هذه المناظرة بين المبدع ونقاده.

لقد اختار يونسكو لنقاده في المرتجلة إسما واحدا هو " برطلميوس "، وميز بينهم بالأرقام فقط. وسواء تأملنا أسماءهم أو مظهرهم الخارجي، سنلاحظ أن يونسكو حملهم دلالات توحي بالتسلط والدغمائية والادعاء.

فاسم برطلميوس يذكرنا بالقديس برطليمي Saint Barthélemy أحد التلاميذ أو الحواريين apotres الاثني عشر للمسيح الذين اختارهم كي يبشروا بالإنجيل. لذا، فاختيار يونسكو تسمية نقاده بهذا الاسم يمكن أن يفهم منه القول بأن خطاباتهم تبشيرية ودعائية. ولعل تدخلاتهم في المسرحية تؤكد ذلك، لاسيما وأنها تتضمن صفات معينة تتكرر باستمرار مثل : علمي، ديالكتيكي وظاهراتي.

إن هذه الصفات التي تتكرر في خطابات برطلميوس I وII تكشف أن الخلفية المتحكمة فيها خلفية فكرية وجمالية بريشتية. و هذا ما يقوي الاعتقاد لدينا بأن الأمر يتعلق، في الواقع، بموقف كل من رولان بارث وبرنار دورت، لاسيما وأن هذين الناقدين عرفا بدفاعهما، خلال هذه الفترة، عن النظرية الملحمية في المسرح عبر منبر

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ثقافي مشهور هو مجلة " مسرح شعبي Théâtre Populaire ". ويلاحظ أن المرتجلة نفسها تشير في الهامش الوحيد الموجود فيها إلى ضرورة " العودة إلى مجلة مسرح شعبي (بالنسبة لبرطلميوس I وII) ومقالات الفيكارو عن النقد الدرامي (بالنسبة لبرطلميوس III)" [39].

وإذا كانت أسماء الشخصيات في المرتجلة تحمل هذه الدلالات المعيارية، فإن مظهرها الخارجي المقولب Stéréotypé يصب في نفس الاتجاه، بطريقة أخرى. فالإرشادات المسرحية تؤكد أنهم يلبسون لباس الأطباء وشعورهم منسقة بنفس الطريقة؛ بل إن حواراتهم الأولى، أثناء دخولهم، متطابقة تماما مما يجعلهم أصداء لصوت واحد. إن هذا المظهر الموحد يبين أن تعدد نقاد يونسكو وتنوع خطاباتهم يضمر، في واقع الأمر، نزعة واحدة تطبعها الوثوقية وادعاء العلمية والتعامل مع النقد باعتباره دواء لأدواء الإبداع المسرحي، ومع الناقد باعتباره طبيبا قادرا على توجيه المبدع إلى "الوصفة النقدية " التي تشفي مسرحه من الأعطاب.

ولتسفيه صورة النقاد هاته، يستعمل يونسكوالسخرية العبثية إلى جانب نوع من الجدل الجاد الذي يرد من خلاله على آرائهم ويشرح منظوره المسرحي. لذا، نلاحظ أن القضايا والموضوعات الممسرحة تنقسم إلى قسمين: أحدهما يتعلق بمفهوم المسرح ووظيفته وتقنياته، والثاني يخص النقد المسرحي ووظيفة الناقد.

في القسم الأول، أبرز يونسكو مفهومه حول النص المسرحي. فعندما سئل عن موضوع مسرحيته أجاب :

" يونسكو : هه ، أتعلمون، إنني لا أعرف أبدا سرد مسرحياتي .. كل شيء موجود في الحوارات، في اللعب، في الصور الركحية. المسألة بصرية إلى حد كبير كما هي العادة دائما إن صورة أولى أو حوارا أولا هو الذي يثير لدي دائما ميكانيزم الإبداع، ثم بعد ذلك أدع نفسي تسير مع شخصياتي الخاصة ولا أعرف أبدا إلى أين أذهب بالضبط كل مسرحية هي،

[39] Ibid - p.175.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

بالنسبة إلي، مغامرة، مطاردة،اكتشاف لعالم ينكشف لي شخصيا وأكون أول من يفاجأ بحضوره" (40).

إن هذا الجواب يضع مفهوم النص، بالنسبة ليونسكو، في إطاره الحقيقي المتمثل في ما يمكن أن نطلق عليه " التمسرح العبثي " الذي " يتميز باللجوء إلى اللغة الفيزيقية للخشبة وتدمير سيكولوجيا الحبكة بمعناها الحقيقي، في آن واحد" (41).

لهذا، يقر يونسكو بعدم إمكانية سرد قصة مسرحيته مادام النص العبثي لا يتضمن حكاية بالمفهوم التقليدي. إن مسرح العبث يعتمد الإيحاء والإشارة لمخاطبة العين، أولا وقبل كل شيء. وقد لخص يونسكو هذه الخاصية عندما ذكر في حواره صفة " بصري Visuel ". إن هذه الإشارة تسير في اتجاه البلاغة الجديدة التي أقامها كتاب اللامعقول، والتي أطلق عليها إيمانويل جاكار Emmanuel Jacquart بلاغة الحواس أو التحسيس Sensorialisation (42).

تقوم هذه البلاغة على استيحاء مفهوم يعود إلى أنطونان أرطو في كتابه " المسرح وقرينه" هو " التجسيدات Matérialisations " التي تنبني على أساس إظهار صور محسوسة سماها يونسكو - في حواره السابق - ب " الصور الركحية ". فالنص المسرحي، إذن، هو تجسيد لبلاغة العلامة وليس لبلاغة الكلمة.

وفي سياق كشفه عن " ميكانيزم الإبداع " لديه، تحدث يونسكو عن سيرورتين هما : الإثارة والتداعيات، لأنهما يسمحان بخلق اللامنتظر والصدفوي، ويساعدان على تحرير الطاقات الإبداعية للخيال، كما هو الشأن في الحلم. وبإبرازه لميكانيزم الإبداع، يبين يونسكو طابع التفرد الذي يدمغ نصوص مسرح اللامعقول، حيث تتحول كل مسرحية إلى مغامرة قائمة بذاتها أو إلى كشف جديد غير مسبوق. ولعل هذا ما نبه إليه جاكار أيضا عندما قال بأن كل مسرحية عبثية تطرح

---

(40) Ibid - p. 98.

(41) Pierre Chabert - Le corps comme matériau dans la représentation théâtrale (in) Recherches poétiques -Tome II - Klincksiek 1976 - p.310.

(42) انظر :

- Emmanuel Jacquart - Le théâtre de dérision

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

تصورا خاصا يستحيل معه " استعمال تقاليد عامة Passe- partout. فكل عمل يجب أن يخلق قواعده الخاصة "[43]. من ثم، فإن الصورة الملائمة لوصف العمل العبثي هي " استعارة المتاهة ".

وموازة مع هذا، فإن سجال يونسكو مع نقاده انتقل، بالضرورة، إلى المفهوم الأصلي والشامل ألا وهو مفهوم " التمسرح ". ونظرا للاختلاف البين حول هذه المسألة بين يونسكو الذي يؤكد أن التمسرح هو " ما هو مسرحي" وبين برطلميوس I الذي يقول إن التمسرح هو " ما هو ضد - مسرح "، اضطر يونسكو إلى الانتقال، كعادته، إلى العبث واللعب بالكلمات، وبالخصوص بكلمة واحدة هي: " العكس بالعكس Vice - Versa ".

وما دام الأمر يتعلق بنقاد يؤمنون بتصورات فكرية وجمالية محددة المعالم، فقد أخذت قضية وظيفة المسرح حيزا هاما في المرتجلة. فقد حاول النقاد الثلاثة إقناع يونسكو بأن المسرح " درس تعليمي " انسجاما مع تصورهم الملحمي البريشتي. إلا أنه يؤكد، في مقابل ذلك، أن المسرح مسرحة للعوالم الداخلية للمؤلف بما فيها : أحلامه، تخوفاته، رغباته وتناقضاته النفسية. ولا تتخذ هذه المسرحة بعدا ذاتيا، كما قد يعتقد، وإنما تكتسي بعدا إنسانيا بالضرورة.

إن "مرتجلة ألما" لا تقف عند حدود إبراز عناصر التمسرح العبثي وحسب، بل تتجاوز ذلك نحو تحديد المنطق الفكري الذي يسند هذا التمسرح. في هذا الصدد، يلاحظ أن الاكتشافات الفرويدية فتحت أفقا جديدا لأنها سمحت بتعليل فعل واحد بسببين متناقضين. لذا، نجد في مرتجلة يونسكو صدى لمنطق جديد يقوم - حسب استيفان لوباسكو Stéphane Lupasco - على " سببية التعارضات Causalité d'antagonismes "، أو بعبارة أخرى على منطق المفارقة، كما هوالشأن في الحوار التالي :

" يونسكو: (مغمغما) لا أذهب إلا لكي أبقى بشكل أحسن، أهرب بشكل معقول أي بشكل لامعقول، أهرب لكي لا أرحل .. (بكثير من الثقة في النفس) نعم أذهب لكي أبقى .. [44]".

---

[43] Ibid - p.67.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ومادام يونسكو يقدم منظوره الفكري والجمالي حول المسرح في سياق مواجهة مع نقاده، فقد تحولت المرتجلة إلى محاكمة مباشرة للنقد والنقاد. لقد سبقت الإشارة إلى أن برطلميوس I وII وIII يمثلون شريحة من النقاد تردد مقولات بريشتية منها : التغريب، ديالكتيك المسرح، التعليمية، العدة الركحية، التاريخانية، اللوحات المكتوبة، الواقعية المؤسلبة ...إلخ. بل إن برطلميوس II لم يتردد في القول : " برطلميوس II : بريشت هو إلاهي الوحيد، وأنا رسوله " (45).

إن يونسكو يكشف في مرتجلته عن الخلفية الفكرية والجمالية لنقاده بشكل يساعد على اكتشاف هوياتهم، لاسيما وأنه أفصح في سياق المسرحية عن المنابر التي يكتبون فيها وهي : مجلة " مسرح شعبي " وجريدة " الفيكارو".

إن مجلة " مسرح شعبي " التي ارتبطت بالسياق الثقافي للخمسينات - وهي الفترة نفسها التي بلغ خلالها مسرح العبث أوجه - كانت تضم أسماء بارزة كرولان بارث الذي أدارها لفترة محددة، وجان دوفينيو وبرنار دورت وغيرهم. لذا، فوقوف " مرتجلة ألما " عند مصطلح " التمسرح " لم يكن، في واقع الأمر، سوى استجابة لمرحلة كان النقاش منصبا خلالها حول هذا المصطلح بين أعضاء المجلة المذكورة. ولعل هذا ما يؤكده جان دوفينيو نفسه بقوله : " هذا التمسرح نغوص به في الاجتماعي وفي الجمهور " (46).

إن التركيز على البعد الاجتماعي للتمسرح يجد صداه في خطابات برطلميوس I وII وIII ذات المرجعية البريشتية. وليس هذا غريبا مادام النقاد الذين يشير إليهم يربطون علاقة حميمية مع البريشتية. فبرنار دورت خص بريشت بكتاب تحت عنوان "قراءة بريشت Lecture de Brecht" قرأ فيه جل أعماله، أما رولان بارث الذي كتب عنهم كثيرا، فقد كان " يرى فيه الجواب على السؤال الذي كان

(44) L'Impromptu de l'Alma - p.139.
(45) Ibid - p.152.
(46) Jean Duvignaud - «Théâtre populaire» : Histoire d'une revue - Magazine littéraire - N° 314 - Octobre 1993 - p.64.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يطرحه على نفسه وهو : وجود فن مسرحي في خدمة النقد الاجتماعي " [47].

ولعل ما يثير الانتباه في هذا السياق، هو أن " مرتجلة ألما " كتبت في وقت كانت تعيش خلاله مجلة " مسرح شعبي " لحظات الاحتضار، حيث ستتفرق هيئة تحريرها ما بين سنتي 1956 و1957، مما يجعلنا نذهب إلى القول إن هذه المسرحية لم تأت فقط كرد فعل إبداعي على خطابات نقدية ذات مرجعية بريشتية مرتبطة بمنبر ثقافي، وإنما أتت قصد إعلان نهاية هذا المنبر، وبالتالي نهاية " أسطورة البريشتية " في النقد، في عصر لا تعرف فيه القيم الثقافية استقرارا.

والملاحظ أن هذه النهاية صيغت بطريقتين متداخلتين إلى حد الانصهار: عنف الخطاب من جهة، وذلك للكشف عن الطابع المعياري، الوثوقي، التلقيني، الإقصائي والاستبدادي لهذا النقد، ثم السخرية والعبث من جهة أخرى. ولعل هذه الصيغة المزدوجة هي التي جعلت يونسكو يصف مرتجلته - من الناحية النوعية - بكونها "مهزلة تراجيدية Farce tragique ".

إن المرتجلة ترسم، في نهاية الأمر، صورة كاريكاتورية للنقاد، حيث تكشف عن جهلهم (هم يعتبرون شكسبير روسيا أو بولونيا)، وتبين تهافت خطاباتهم وتناقضها (اختلافهم حول كلمة " Vice - Versa " وحول مقولة "الصدق ")، وتسخر من ترديدهم لأشياء محصلة سلفا Tautologies، واضطراب مصادر معرفتهم (العودة إلى معجم " لاروس الصغير" للتعرف على شكسبير)، وتكشف النقاب بالتالي عن نزعتهم العدائية إزاء المبدع الذي لا يساير أفكارهم.

وبموازاة هذا التقويض والهدم، يعمل يونسكو، في نهاية المطاف، على إبراز موقف بناء إزاء النقد في علاقته بالإبداع، وذلك من خلال مخاطبة مباشرة للجمهور يقول فيها :

" يونسكو: أؤاخذ على هؤلاء الدكاترة اكتشافهم حقائق أولية وإلباسها لغة مبالغة جعلتها تتحول، في ما يبدو، إلى حقائق مجنونة. إن هذه الحقائق - شأنها فقط شأن كل الحقائق حتى

[47] Ibid - p.64.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ولو كانت أولية - قابلة للرفض. إنها تصبح خطيرة عندما تخذ مظهر العقائد التي لا تناقش، وعندما يدعي الدكاترة، باسمها، إقصاء حقائق أخرى وتوجيه الإبداع الفني، أو بالأحرى الاستبداد به. ينبغي للنقد أن يكون وصفيا وليس معياريا إذا كان للنقد بدوره الحق في إصدار الأحكام، فعليه ألا يفعل ذلك إلا وفق قوانين التعبير الفني نفسها، وفق أسطورة العمل الفني الخاصة، وذلك بالانخراط داخل عالمه "[48].

إن يونسكو يدافع عن نسبية القيم النقدية، ويدعو إلى تجنب المعيارية واعتبار العالم الداخلي للعمل الفني منطلقا أساسيا للحكم النقدي. وإذا تأملنا الصيغ التي تتردد في حواره كالوصفية وقوانين التعبير الفني وأسطورة العمل الفني، فإننا نكتشف فيها صدى بعض المناهج النقدية التي بدأت تترسخ أقدامها في الساحة الثقافية الغربية آنذاك، ومنها على الخصوص: البنيوية والتحليل النفسي.

لهذا، يمكن القول إن يونسكو ناقد يتخذ في المرتجلة لباس مبدع، وإن مسرحيته ليست مسرحة لصراع بين تيارين مسرحيين هما : البريشتية والعبثية وحسب، وإنما هي، في واقع الأمر، مسرحة لواقع ثقافي وحضاري شامل عاشته الثقافة الفرنسية بالخصوص بعد الحرب العالمية الثانية وتميز بتناقض المواقف السياسية والاجتماعية إزاء الواقع والإنسان، وبالتالي إزاء الفن الذي يعبر عنهما.

وخلاصة القول، إن " صراع التمسرح " الذي اتخذه يونسكـــو ذريعـــة فـــي

مرتجلته جعل خطابه الميتامسرحي منفتحا على أبعاد متعددة : نقدية (المسرحية عبارة عن ممارسة إبداعية لنقد النقد المسرحي)، تنظيرية (المرتجلة تحدد مكونات التمسرح العبثي)، تاريخية (التأريخ لمرحلة حاسمة في تاريخ المسرح الغربي عرفت صراعا بين البريشتية واللامعقول)، ثم إيديولوجية (نسبية القيم ووحدة الشرط الإنساني بغض النظر عن التناقضات الاجتماعية).

3. تـــركيـــــب :

[48] L'Impromptu de l'Alma - p.175/176.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يستخلص من كل ما قمنا بتحليله في هذا الفصل أن " صراع المسارح " يعكس دينامية المسرح الغربي بشكل واضح، والمقصود بالدينامية هنا، هو ذلك التفاعل القائم بين قضايا النقد والنظرية والإبداع المسرحي داخل المتخيل المسرحي نفسه، وبين قضايا الواقع والإنسان الغربي بشكل عام.

فإذا كانت صيغة " الصراع " تعكس المظهر الجدالي للخطاب الميتامسرحي في الغرب، فإنها تعبر، من جهة أخرى، عن نزوع المسرح الغربي منذ بداياته الأولى نحو دمقرطة Démocratisation قيمه الفكرية والجمالية، وذلك من خلال جعلها موضوعا للفرجة والتداول والجدل والصراع والمحاكمة على مرأى ومسمع من الجمهور، وبالتالي من الشعب.

لقد اتخذ " صراع المسارح" مظاهر مختلفة أملتها طبيعة السياقات التاريخية والثقافية من جهة، وقناعات المبدعين المسرحيين واتجاهاتهم الفنية والفكرية من جهة ثانية. ففي " الضفادع " نجد صراعا بين نموذجين من التراجيديا اليونانية، وفي " مرتجلة فرساي " نجد صراعا بين اتجاهين في التمثيل الكوميدي أحدهما أكثر ميلا نحو المهزلة، وفي " مرتجلة باريس " نصادف صراعا بين مسرح أدبي يقوم على أخلاقيات لغوية مضبوطة، وبين مسرح مفتوح على الشفوية أكثر من اللازم، ثم في " مرتجلة ألما " نلاحظ مواجهة بين خطابين إبداعيين ونقديين أحدهما ملحمي والآخر عبثي.

ويقوم " صراع المسارح " بمختلف صيغه على مبدإ التقويض والبناء، أي تقويض مسرح الآخر بقيمه ومبادئه وآلياته، وذلك قصد بناء مسرح الذات. وقد تأسس هذا المبدأ على استراتيجيات نصية مختلفة اتخذت طابع المحاكاة الساخرة أو اعتمدت تقنية المضاعفة المسرحية أو استثمرت آفاق التناص.

وقد صيغ " صراع المسارح " - نوعيا - في قوالب دارمية مختلفة كالكوميديا في صيغتها الكلاسيكية بالنسبة لأرسطوفان، وفي توجهها نحو المهزلة بالنسبة لموليير. وإذا كان جيرودو قد اعتمد الدراما الساخرة لتحقيق هدفه المزدوج المتمثل في صياغة نص يحتفي ب " أدبية

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

اللغة " دون أن يخطئ هدفه النقدي إزاء " شفوية المسرح "، فإن يونسكو اختار صيغة المهزلة التراجيدية، وهي صيغة أفرزها الوضع المسرحي الجديد القائم على تفجير المنظور الكلاسيكي للأنواع الدرامية، وعلى المزج بين التراجيدي والكوميدي تماشيا مع ما يسمى بالضحك الأسود في مسرح العبث.

وإذا كان " صراع المسارح " قد صيغ عبر بنى نصية ونوعية مختلفة، فإن الخطاب الميتامسرحي الموازي لها لم يكن خطابا لازما، أي مقتصرا على البنى المسرحية، وإنما تحول إلى صياغة لرؤى مختلفة إزاء العصر والواقع والإنسان. لذا، نلاحظ أن أغلب الخطابات اتخذت إما بعدا سياسيا محليا (أرسطوفان)، أو وطنيا (موليير وجيرودو) أو إنسانيا (يونسكو). ولعل في هذا تجسيدا واضحا لانفتاح الميتامسرح في المسرح الغربي على التاريخ.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الفصل الثانـــــي

تناسخ الشعريات المسرحية

ليس غريبا أن ينعت أرسطو بالأب المؤسس للشعرية المسرحية الغربية. فكتابه " فن الشعر" رسم الإطار النظري لها انطلاقا من مفهومي المحاكاة والتطهير اللذين يتحكمان في سيرورة إنتاج العمل المسرحي وتلقيه. وقد ظلت نظرية الأدب الغربية عموما تدور في فلك هذه الشعرية إلى حد يمكن القول معه إن " تاريخ نظرية النوع ... ليس سوى تاريخ للأرسطية في نظرية الأدب "[49]. فبغض النظر عن الموقع الذي تبوأته الأرسطية عند الكلاسيكيين، فقد ظلت تلقي بظلالها على الإبداع والنظرية الغربيين، سواء من خلال التجارب التي جعلت منها خلفية أساسية، أو حتى من خلال تلك التي جعلت منها حقل مواجهة. فبريشت نفسه لم يحدد شعريته الملحمية بمبادئها المختلفة إلا انطلاقا من مقارنتها ومقابلتها مع مبادئ الشعرية الأرسطية.

إن هذا الوضع يجعلنا نؤكد أن تاريخ الشعرية المسرحية الغربية ظل يتأرجح بين الخضوع لسطلة الأب المؤسس أرسطو، وبين الانفلات من هذه السلطة، مما يدفعنا بالتالي إلى وصف صيرورة هذه الشعرية ب" تناسخ الشعريات المسرحية ". وما ينبغي تأكيده هنا هو أن الأمر لا يتعلق بالصيغة النظرية الصريحة وحسب، بل يطال ما يمكن أن نطلق عليه الصيغة الإبداعية للشعرية، أي تلك المنبثقة - ضمنيا - عن الممارسة الإبداعية نفسها، والتي جعلت من الميتامسرح دعامتها الأساسية.

لكن السؤال الذي يبقى مطروحا هنا هو: ماذا نقصد ب" التناسخ الشعري" ؟. نعتقد أن الدلالة اللغوية لكلمة " تناسخ " تقدم لنا ما يساعد على فهم دلالتها الاصطلاحية. فإذا عدنا إلى الجذر " نسخ "

[49] Gottfried Willems (Cité par) Jean Marie Scheaffer - qu'est ce qu'un genre littéraire - Seuil 1989 - p.10/11.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

في " لسان العرب " لابن منظور نجد " والأشياء تناسخ : تداول فيكون بعضها مكان بعض كالدول والملك؛ وفي الحديث : لم تكن نبوة إلا تناسخت أي تحولت من حال إلى حال، يعني أمر الأمة وتغاير أحوالها. والعرب تقول : نسخت الشمس الظل وانتسخته أزالته، والمعنى أذهبت الظل وحلت محله [...] والتناسخ في الفرائض والميراث : أن تموت ورثة بعد ورثة وأصل الميراث قائم لم يقسم، وكذلك تناسخ الأزمنة والقرن بعد القرن "[50].

يرتبط التناسخ، إذن، بدلالات منها : التداول والتحول والتغير وموت الفروع مع بقاء الأصل؛ وهذه الدلالة نفسها تتحكم في المعنى الإصطلاحي لمفهوم " التناسخ الشعري".

فلو أخذنا مقولة " المحاكاة " التي تنهض عليها الشعرية الأرسطية وتأملنا صيرورتها في ضوء هذا التناسخ، لوجدنا أنها اتخذت صيغا مختلفة في الإبداع المسرحي الغربي : المحاكاة في إطار المحتمل Vraisemblable، المحاكاة في ضوء الحقيقي Véridique، المحاكاة الانعكاسية، المحاكاة الفوتوغرافية، المحاكاة الكاملة ... إلخ. وحتى عندما خضعت هذه المقولة لإعادة النظر، أو بالأحرى للقلب بحيث أصبح الفن هو الأصل أو النموذج والطبيعة هي النسخة - كما هو الشأن عند بيراندبلو - ظلت المحاكاة قائمة.

من ثم، يمكن القول إن " التناسخ الشعري " يدل على الثابت والمتحول في المسرح الغربي في آن واحد. وتكمن أهميته في الكشف عن الوجه الآخر لما سميناه سابقا بدينامية هذا المسرح، والمتمثلة هذه المرة في استحكام مبادئ شعرية أصلية في الإبداع المسرحي دون إلغاء انفتاح بنياته النوعية والنصية على التاريخ والثقافة والمجتمع، بشكل يضفي على تلك المبادئ الشعرية نفسها نوعا من النسبية والتحول والصيرورة والانفتاح على المحتمل واللامنتظر.

وللوقوف عن كثب على هذه الظاهرة، اخترنا - في هذا الفصل - تحليل نصوص ممثلة لها تعكس إبداعيا شعريات مختلفة تتصل،

---

(50) ابن منظور ــ لسان العرب ــ دار صادر ــ بيروت 1990 ــ ج.3 ــ ص.61.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

بشكل أو بآخر، بالشعرية الأصل. ويمكن أن نميز فيها بين توجهين كبيرين : أحدهما امتداد للأرسطية والثاني انقلاب عليها.

1. ظـــــلال أرســـطـــو :

1. 1 - الميتامسرح الباروكي : " الحياة حلم " لكالدرون :

تندرج مسرحية " الحياة حلم La vie est un songe " للكاتب الإسباني كالـــــدرون دي لابـــــاركا Calderon De La Barca (1681/1600)، ضمـــــن الأدب الباروكي Baroque الذي تحددت مواصفاته موازاة مع ما يعرف بالعصر الذهبي في إسبانيا. وتكمن أهمية هذا النص في كونه ترجمة دقيقة للمبادئ التي تقوم عليها الشعرية الباروكية.

يتميز الباروك بخصائص ثقافية ودينية وأدبية محددة. فقد ورث عن النهضة الكلاسيكة ثقافتها ذات النزعة الإنسانية، كما تميز بسيطرة نزعة دينية تعتبر الإنسان كائنا هشا معرضا لأنواع الإغراءات والخطايا والذنوب التي لا يمكنه تجاوزها وحده دون معونة من الله. من ثم، يلاحظ " أن أدب العصر الباروكي كله، يستعيد، دون كلل، صورة إنسان مرهق بترواته، مما ينتج عنه بحث مضن عن المعرفة والتحكم في الذات " [51]. في هذا السياق، يصبح الانتصار الحقيقي للبطل الباروكي هو الانتصار على الذات في عالم كله أوهام وأحلام، ميزته العبور والتيه وانعدام الأمان والاستقرار، مما يستلزم العودة باستمرار إلى " إلاه عادل يبسط نظره على مسرح الدنيا الكبير " [52].

وللباروك بلاغة أدبية خاصة في التعبير عن هذه الرؤية للإنسان والعالم، ميزتها الأساسية شعرنة اللغة بشكل يدفع إلى القول إن " الدراما الباروكية للعصر الذهبي هي قصيدة قبل كل شيء " [53].

ضمن هذا السياق الميتافيزيقي والشعري ينبغي وضع الريبرتوار المسرحي لكالدرون عموما، ومسرحية " الحياة حلم " بشكل خاص.

---

(51) Didier Souiller - Introduction : Calderon et le Siècle D'or Espagnol (in) Calderon - La vie est un songe - Librairie générale Française 1996 - p.XXI.

(52) Ibid - p.XXI.

(53) Ibid - p.XL.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

فهي تندرج - حسب صلاح فضل - في المرحلة الثانية من المسار الإبداعي لكالدرون، التي تطغى فيها " عناصر التصور الشعري والفلسفي للدراما، كما تتضح المادة الزخرفية التي كانت تميز أساليب عصر " الباروك "، ويبرز فيها كذلك الاتجاه الموسيقي الغنائي " [54].

إن ارتباط " الحياة حلم " بمواصفات العصر الذهبي الفكرية والأدبية يجعل الميتامسرح عند كالدرون يتعدى كونه إجراء شكليا يقوم على أساس المضاعفة المسرحية المبنية على الحلم، ليصبح رؤية مؤلف، بل وعصر بكامله، تنهض على أساس تمسرح معمم ينظر إلى العالم باعتباره مسرحا وإلى الحياة باعتبارها حلما.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن بعض الدارسين العرب بالخصوص رأوا أن الخلفية الثقافية لهذه الرؤية الكالدرونية ممتدة الجذور في التراث الأدبي والفلسفي العربي، ومنهم صلاح فضل الذي أكد على علاقة التناص بين " الحياة حلم " وإحدى قصص " ألف ليلة وليلة " المعنونة ب" النائم واليقظان " [55]، ومنهم كذلك سليمان عبد العظيم العطار الذي حاول الكشف عن التعالق الموجود بينها وبين تصوف ابن عربي مؤكدا أنها " عرض رمزي لتجربة صوفية على الطريقة الحاتمية لابن عربي " [56]. ويمكن استثمار هذه الافتراضات للكشف عن جذور الميتامسرح الفلسفية في تراثنا العربي الإسلامي، لكننا لن نجازف بالقيام بذلك، الآن، مادام الأمر يتعلق بإشكالية مقارنة معقدة تتعدى حدود اهتمامنا وإمكاناتنا.

فإذا عدنا، إذن، إلى مسرحية " الحياة حلم "، سنلاحظ أنها تتكون من ثلاثة أجزاء اصطلح عليها ب " الأيام "، وأنها تحكي قصة الأمير سيجسموند Sigismond الذي حبسه أبوه الملك باسيليو Basilio في قلعة بين الجبال، لأنه تنبأ له - وهو عالم بالفلك والنجوم - أنه سيكون من أكثر الملوك قسوة واستبدادا إذا أخذ الحكم بعده. إلا أن شعورا بعدم عدالة هذا الموقف، سرعان ما دفع بالملك إلى التفكير في

---

(54) صلاح فضل ــ ظواهر المسرح الإسباني ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992 ــ ص.76.

(55) نفســــــــه ــ ص.86.

(56) سليمان عبد العظيم العطار ــ بين مسرح كالدرون وفكر ابن عربي ــ عالم الفكر ــ المجلد 16 ــ العدد.2 ــ يوليو/أغسطس /سبتمبر 1985 ــ ص.382.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إجراء تجربة يسلم خلالها ابنه الحكم جزئيا ليختبر رد فعله. لذا، طلب من مربي ابنه وحارسه كلوتالدو Clotaldo تنفيذ التجربة باستعمال مخدر يساعد على حمل الأمير منوما من قلعته إلى فضاء مليء بمظاهر الأبهة والملك. وعندما استفاق الأمير على هذا المناخ الجديد، تعامل بنوع من الاندفاع والقسوة مع كل من حوله رغبة في الانتقام لنفسه. وقد دفعه سلوكه العنيف إلى حد إلقاء أحد الخدم من النافذة. ولعل هذا ما جعل أباه يقتنع بتكهناته ويطلب تكبيله وإعادته ثانية إلى قلعته.

في غمرة هذا الانتقال بين الفضاءين، وبين حالتي النوم واليقظة، لا يكاد الأمير يصدق ما يقع ويعتبر كل لحظاته عبارة عن حلم لا ينتهي. لذا، نراه في نهاية اليوم الثاني يناجي نفسه قائلا :

" سيجسموند :... في هذا العالم، كل يحلم، في النهاية، ما هو عليه دون أن يعي ذلك. أنا أحلم أني هنا، مقيد بهذه الأغلال، وقد حلمت أني رأيت نفسي في وضعية أخرى أكثر مخادعة. ما هي الحياة ؟ جنون. ما هي الحياة ؟ وهم، ظل، خيال؛ والخير الأكبر ليس سوى شيء قليل، لأن الحياة كلها حلم، والأحلام نفسها ليست سوى أحلام " (57).

في غمرة هذا الوضع الغامض الذي يعيشه سيجسموند، سرعان ما تتعرف بعض عناصر التمرد من الشعب بأن لها أميرا شرعيا حرم من حقه في تولي العرش، مما يجعلها تلتحق به وتدعوه إلى أخذ حقه بالسلاح. وإن كان هو لم يتخلص من اعتبار ما يجري أمامه عبارة عن حلم، إلا أنه قرر، هذه المرة، أن ينخرط فيه منطلقا من قناعة:

" سيجسموند : ... حلم أو حقيقة؛ التصرف بشكل جيد هو الأساس " (58).

لذا، أعلن الحرب على أبيه وانتصر عليه، لكن الانتصار الحقيقي كان على ذاته، لاسيما وأنه عمد إلى تكريم أبيه عوض الانتقام منه، وأكد أن إرادة الإنسان الحر تجعله يتصرف بحكمة وتعقل ويستفيد من تجاربه السابقة. وأمام استغراب الجميع، يؤكد الأمير :

(57) Calderon - La vie est un songe - p.52.
(58) Ibid - p.58.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

"سيجسموند: ما الذي يجعلكم تتعجبون وتستغربون ؟ الحلم كان هو معلمي "[59].

عندما نتأمل الحدث الدارمي في هذه المسرحية الكالدرونية، نلاحظ أنه يستند على لعبة الحلم والواقع، بحيث يتم الانتقال بينهما دون الإعلان عن ذلك صراحة، مما يجعلهما يمتزجان ويتداخلان بشكل عميق. ولعل تتبع الوقائع المرتبطة بسيجسموند - باعتباره شخصية مركزية في المسرحية - يكشف عن ذلك، بل إن هذا التأرجح بين عالمي الحلم والواقع يؤثر على مواقفه ويجعله لا يتحكم فعليا في سلوكاته.

إن هذه اللعبة هي الوجه الآخر لما يسمى بتقنية المسرح داخل المسرح، تسندها في " الحياة حلم " خلفية جمالية وفلسفية ودينية. يتعلق الأمر باستعارة معممة تنظر إلى العالم كله باعتباره مسرحا " Theatrum mundi "، تمتد جذورها العميقة في الأفلاطونية، التي تنظر إلى العالم المحسوس باعتباره عالم مسوخات وخيالات وظلالا متحولة وقابلة للاندثار، في مقابل عالم المثل أو القيم الفاضلة المطلقة، كما تسندها مرجعية دينية تتمثل في التيولوجيا المسيحية التي تؤمن بوجود قدرة إلاهية أكبر من القوة البشرية وتعترف بقدر من الحرية والإرادة بالنسبة للإنسان.

لقد تم تصريف هذه الخلفية المتعددة في مسرحية " الحياة حلم " عبر بنيات نوعية ودراماتورجية تعكس رؤية باروكية حول الإنسان والعالم.

انسجاما مع روح العصر الذهبي، اختار كالدرون صيغة نوعية أصيلة كانت قد بلغت أوجه على مستوى الإنتاج والقيمة الإبداعية في هذا العصر، ألا وهي " الكوميديا Comedia ". ويؤكد صلاح فضل في هذا السياق أنه ليست " نوعية الأعمال المسرحية ولا خصوبتها هي الميدان البكر الذي غزته العبقرية الإسبانية، وإنما هي معجزة مسرحة الحياة نفسها وإخضاعها لنوع من الرؤية الفنية الشاملة. وقد ترتب على هذا الشمول ظاهرة هامة هي تقارب الحدود بين الأجناس المسرحية

[59] Ibid - p.75/76.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

التقليدية. فقد امتزجت في بوثقة هذا العصر الذهبي الإسباني المأساة بالملهاة، لا بطريقة " التراجيكوميديا " التي حدثت في الآداب الأخرى، وإنما بمنطق آخر أكثر حيوية وأصالة، والفرق بين الحالتين هو ما يميز الخلط من الإنصهار. ففي الحالة الأولى، تحتفظ العناصر المكونة بخصائصها القديمة وتجمع بين المأساة والملهاة في إطار واحد [...] أما ما كان يفعله المسرح الإسباني في وحداته الدرامية التي كان يطلق عليها لفظ " كوميديا " بمفهوم خاص به، فهو صهر هذه العناصر في بوثقة رؤية فنية واحدة أكثر ما تكون قربا من الحياة ومساسا لجوهرها" [60].

إن الاقتراب من الحياة في الكوميديا الإسبانية جعل مسرحية " الحياة حلم " تعوض البنية الدراماتورجية الكلاسيكية القائمة على خمسة فصول ببنية ثلاثية تتمفصل على أساس متوالية " اليوم " عوض " الفصل "، تسمح بأن " يتحول فيها البطولي إلى كوميدي"[61]. ولعل ذلك ما يبدو واضحا من خلال شخصية سيجسموند الذي يصبح - رغم إمارته - موضوعا للضحك اعتمادا على لعبة الحلم والواقع.

إن استناد مسرحية " الحياة حلم " على خلفية متعددة، جعل الميتامسرح فيها - على الرغم من اعتماده على المضاعفة المسرحية - يتحول إلى رؤية عصر بكامله، وهو العصر الباروكي. وإذا كان الاختيار النوعي الأصيل لكالدرون قد زكى هذا الاتجاه في المسرحية، فإنه قد ساعد على ربط هذا "المتخيل الميتافيزيقي "[62] - حسب تعبير أبيل - بنزعة أفلاطونية تنظر إلى العالم المحسوس باعتباره عالما من الأوهام والظلال.

يستخلص من هذا، أن الميتامسرح الباروكي عند كالدرون يستند على شعرية مسرحية تنظر إلى هذا الفن باعتباره فن الإظهار والإيهام، ولعل هذا ما يفسر لجوءها إلى التقنع والحلم والجنون والمسخ والمسرح داخل المسرح. وإذا كانت صلتها بالشعرية الأرسطية أمرا لا جدال فيه، فإن النموذج المحاكى - أي الحياة باعتبارها مسرحا وحلما

---

[60] صلاح فضل ــ ظواهر المسرح الإسباني ــ ص.15.
[61] Michel Corvin - Lire la comédie - p.69.
[62] Lionel Abel - Metatheatre - p.65.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

- يجعلها، في العمق، أميل إلى النموذج الأفلاطوني المثالي منها إلى النموذج الأرسطي.

1. 2 - الميتامسرح الكروتسكي : " هاملت " لشكسبير :

لا يمكن الحديث عن الميتامسرح الغربي دون الوقوف عند وليام شكسبير William Schakespeare الذي " جرب، عبر تجربته كلها، المسرح داخل المسرح حيث دمجه كمتواليات في تراجيدياته، كما دمج مثل هذه المتواليات في كوميدياته " (63).

وتعد مسرحيته " هاملت Hamlet " التي كتبها في فجر القرن السابع عشر (حوالي 1601)، أبز نماذج هذا الحضور الميتامسرحي عنده. وإذا كانت هذه المسرحية - شأنها شأن الريبرتوار الشكسبيري كله - قد حظيت باهتمام بالغ انصب على مختلف جوانبها الأدبية والفكرية، فإن ما يهمنا نحن، في هذا الإطار، هو نوعية التمظهر الميتامسرحي في هذا العمل، لاسيما وأن شكسبير اعتمد فيه على ما سميناه سابقا بالتجويف المسرحي، حيث بلوره في الإطار ما يمكن أن نطلق عليه هنا : الشعرية الكروتسكية.

والكروتسك Le Grotesque مفهوم أدبي وفني يعود ظهوره - حسب البعض - إلى نهاية القرن الخامس عشر، في حين يعود به فكتور هيجو إلى أبعد من ذلك، وبالضبط إلى الأدب اللاتيني. وقد اخترق هذا المفهوم الأدب الغربي إلى حدود عصرنا الحاضر، حيث نجد أن الكلاسيكية أخذت حظها منه. يقول أحد الدارسين في هذا السياق : " إن أشهر كلاسيكيين في مجال الكروتسك الأدبي (رابلي، شكسبير) ينتميان إلى عصر النهضة. لقد كان شكسبير يزخرف مسرحياته بشخوص ممسوخة غريبة كان حضورها يتناقض مع السياق المأساوي العام الذي يدرجون فيه "(64)

وتشكل مسرحية " هاملت " نموذجا للشعرية الكروتسكية سواء على مستوى الشخوص أو الأحداث أو اللغة. لذا، فلا عجب أن

---

(63) Ibid - p.66.

(64) مارتن فان بورن ــ الجسد الكروتسكي : تمظهراته لدى غوميروفتس (في) حسن المنيعي ــ الجسد في المسرح (إعداد وترجمة) ــ مطبعة سندي 1996 ــ ص.106.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

نجد فكتور هيجو يجعل من شكسبير - في مقدمة مسرحيته " كروموبل " - ممثلا للعصر الشعري الثالث الذي نعته بالعصر الدرامي الذي يقوم على حشد كل مظاهر الكروتسك في العمل المسرحي، بما في ذلك المزج بين المرعب والمضحك، وبالتالي بين التراجيدي والكوميدي. يقول هيجو : " شكسبير هو الدراما، أي الدراما التي تصهر في قالب واحد الكروتسك والمتعالي، المرعب والمضحك، التراجيديا والكوميديا "(65).

بموازاة هذا المزج في الأجواء الدرامية والصيغ النوعية، نجد مزجا في الأساليب الفنية بين التمسرح والتمسرح المضاعف، وفي الأساليب اللغوية بين الشعر والنثر. فقد حاول شكسبيربكل هذا، تقديم عمل أدبي شامل يتضمن مظاهر أدبية متعددة، وقف عليها جبرا إبراهيم جبرا في مقدمة ترجمته العربية للمسرحية قائلا : " وقد أراد حشد أمور كثيرة في هذه المأساة، ووضع فيها خلاصة لكل ما يتمناه كتاب الدرامه من أساليب. ففيها تمثيلية ضمن تمثيلية، وفيها شعر ونثر، وفيها حزن وفيها ضحك، وفيها غناء وفيها سخرية من أساليب الآخرين، وفيها جنون وفيها ادعاء بالجنون، وفيها طيف رهيب وجماجم وانتقام، تنتشر فيه الجثث ذات اليمين وذات الشمال، وفيها إلى ذاك كله سحر لفظي وفكر عميق وتأمل بالحياة " (66).

داخل هذا الإطار العام، يتعين وضع الميتامسرح في " هاملت "، وذلك باعتباره إجراء يقوم حكائيا على أساس التجويف، وشخوصيا على أساس نماذج شخوصية ممسرحة وممسرحة في آن واحد، ونوعيا على المزج بين التراجيديا والكوميديا. ويصب كل هذا في اتجاه رؤية فلسفية تمزج بدورها بين الأفلاطونية والإيمان الديني في عالم ينظر إليه باعتباره مسرحا. و" هاملت "، من هذه الزاوية، تتقاطع مع المنظور الباروكي السائد في " الحياة حلم "، وإن كانت الخلفية التاريخية المتحكمة فيهما مختلفة. فمسرحية "هاملت" تعكس روح العصر

(65) Victor Hugo - Préface (in) Cromwell - Garnier - Flammarion 1968 - p.75.

(66) جبرا إبراهيم جبرا ــ ملاحظة عن تمثيل " هاملت " على المسرح (في) وليم شكسبير ــ المآسي الكبرى ــ عربها وقدم لنها جبرا إبراهيم جبرا ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1990 ــ ص.25.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الإليزابيتي بقيمه الاجتماعية والثقافية والسياسية بما فيها : الوحدة القومية، النظام، الدعوة إلى الثبات والاستقرار والكشف عن مكونات الإنسان المتعددة [67].

تروي مسرحية " هاملت " قصة أمير دانماركي فقد أباه على إثر مؤامرة قتل دبرها عمه بتواطؤ مع أمه، وذلك من أجل الاستحواذ على الملك. هذا الفعل الشنيع المتمثل في "مقتل كونزاكو" هو الذي سيشكل بنية المضاعفة أو التجويف في المسرحية، حيث سيتم تشخيصه كمشهد أمام الملك، من طرف فرقة من الممثلين كانت تقوم بجولة. هذا التمثيل المضاعف سيتخذه هاملت وسيلة لإدانة عمه وأمه. إن مقتل كونزاكو يشكل حدثا مسرحيا مضاعفا يخترق الدراما، ويعكسها بشكل مصغر كما تعكس المرآة أشياء الواقع، ويبدو أن هاملت نفسه كان يستحضر هذا الوعي المرآوي عندما قرر إسناد تمثيل مأساة أبيه إلى الفرقة المسرحية. لذا، نجده يخاطب أحد الممثلين قائلا :

" هاملت : كما أرجوك ألا تبالغ بالألفة واللين. فلتكن فطنتك أستاذك. لائم الكلمة حركتها، والحركة كلمتها، متقيدا بهذا الشرط : وهو ألا تتخطى حشمة الطبيعة. فكل مبالغة في القول والحركة إنما هي نابية عن غاية التمثيل، وما هذه الغاية منذ البدء حتى اليوم، إلا أشبه بإقامة المرآة أمام الطبيعة لكي تعكس للفضيلة محياها، وللزراية صورتها ولجسد العصر والمجتمع شكله وأثره " [68].

فالمرآة التي يدعو هاملت إلى إقامتها هنا تستهدف تقديم درس عبر التمثيل، فعن طريق "مضاعفة جريمة الملك وخداع الملكة، تقيم " المسرحية داخل المسرحية " أمام المتهمين مرآة للإدانة Miroir Accusateur " [69].

إن شكسبير يرسم بهذه المرآة إطارا جديدا للمحاكاة الأرسطية يتوسل بأسلوب المضاعفة المسرحية باعتباره أسلوبا كروطسكيا يجمع

---

[67] انظر : د.أ.م.وتيليارد ــ الأدب في عصر شكسبير ــ ترجمة نبيل حلمي ــ دار المعارف مصر 1971.

[68] هاملت (في) المآسي الكبرى ــ ص.114.

[69] Lucien Dallenbach - Le Récit spéculaire - p.22.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

بين الانعكاس والتقعر أو بعبارة أخرى إنه يعمل على مسرحة الواقع وتحويل وقائعه إلى فرجة يمتزج فيها
الممسرح بالممسرح.

ولعل هذا المزج هو الذي جعل أبيل ينظر إلى شخوص مسرحية " هاملت " باعتبارهم مؤلفين مسرحيين، ومنهم أربعة بالخصوص وهم " كلوديوس، الطيف، بولونيوس، وهاملت [...] فكولديوس كاتب ميلودراما من البداية حتى النهاية [...] والطيف كاتب إليزابيتي نموذجي للميلودراما [...] وبولونيوس كاتب مسرحي هاو بامتياز [...] وهاملت، من أي نوع من الكتاب المسرحيين هو ؟ هذا السؤال تصعب الإجابة عليه. فهو يمتلك، شأنه شأن مبدعه، الحس المسرحي الأكثر امتيازا كما هو باد في نصيحته للممثلين. أكيد أن سوداوية هاملت قد دفعته بقوة نحو الشعر التراجيدي، لكنه يوجد في وضعية منعه طيف أبيه من تحديدها تراجيديا "[70].

تفتح هذه القراءة المسرحية لشخوص " هاملت " أمامنا أفقا مهما للنظر إليها باعتبارها تركيبا لاختيارات درامية مختلفة، وبالتالي مزيجا من أنواع مسرحية متعددة بتعدد مصائر الشخوص ومواقفهم واختياراتهم. إن مسرحية " هاملت " تعد، إذن، "مسرحية المسرحيات "؛ وهنا يكمن تميز خطابها الميتامسرحي.

ولا غرو أن نجد هذا النزوع نحو اختيارات درامية معينة لدى شخوص المسرحية يستند بعضها على وعي أجناسي بالاختلاف الموجود بين بعض الأنماط الدرامية السائدة. ولعل هذا ما يعكسه بولونيوس الذي يبدي معرفة واضحة بهذه الأنماط عند حديثه عن ممثلي الفرقة :

" بولونيوس : أبرع الممثلين في العالم. إنهم يجيدون المأساة والملهاة، والمسرحيات التاريخية، والريفية، والريفية الهزلية، والريفية التاريخية، والمأساوية التاريخية، والريفية التاريخية الهزلية المأساوية، كما يجيدون تمثيل المشهد اللايجزأ أو القصيدة اللاتحد. لايتصعبون سنيكا، ولا يستهينون بلاوطوس. وسواء

[70] Lionel Abel - Metatheatre - p.50/51.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

لديهم ما تقيد بقوانين الكتابة وما تحرر منها. إنهم وحدهم الممثلون " [71].

ومن مظاهر هذا الوعي لدى الشخوص، ما يبديه هاملت نفسه الذي يصدر عن رؤية فكرية وجمالية واضحة المعالم تؤمن بأهمية المسرح في الكشف عن الحقيقة وفي الإدانة :

" هاملت : المسرحية هي الشيء الذي سأقبض به على ضمير الملك " [72].

لهذا، نجده يرسم الخطوط العريضة لطريقة أداء وتمثيل المشهد المتعلق بمقتل أبيه حتى يحقق الغاية المنشودة منه، حيث يحذر من السقوط في المبالغة، ويؤكد على الحرص على التلقائية وعلى الملاءمة بين الكلمة والحركة. فوق كل ذلك، فهاملت - انطلاقا من وعيه الجمالي بشروط التلقي - يوضح خلفية المزج بين المضحك والمحزن، وبالتالي بين الكوميديا والتراجيديا في مشهد " مقتل كونزاكو " :

" هاملت : ونبهوا الذين يمثلون أدوار المهرجين ألا يقولوا إلا ما دون لهم للقول، لأن منهم فئة تضحك من تلقاء نفسها لكي يضحك لها عدد من النظارة الأغبياء، بينما المسرحية فيها أمر غير الضحك يجب الالتفات إليه " [73].

إن هذا الخطاب الميتامسرحي، الذي بلوره هاملت، يتضمن العديد من ملامح شعرية شكسبير نفسه. فالمزج بين المحزن والمضحك كما عبر عنه هاملت، يجد إطاره في الدراما Drame الشكسبيرية القائمة على الكروتسك. وهذه الشعرية نفسها هي التي تتحكم في شروط إنتاج الضحك وتلقيه في سياق مأساوي، كما هو بارز أثرها في خطاب هاملت السابق.

يستخلص مما سلف، أن الميتامسرح الكروتسكي في " هاملت " يقوم على التجويف، حيث يجسد هاملت صورة شكسبير نفسه، وتشخص مسرحية " مقتل كونزاكو " نموذجا مصغرا للمأساة الكبرى

---

(71) هاملت (في) المآسي الكبرى ــ ص.94/93.
(72) نفســــــــه ــ ص.103.
(73) نفســــه ــ ص.115.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

المتعلقة بمقتل الملك. ويقوم هذا التجويف المسرحي في عمق شعرية كروتسكية تمزج بين الأنواع والعوالم والشخوص في المسرح.

ويمكن القول إن هذه الشعرية هي التجسيد الجمالي لميتافيزيقا العصر الإليزابيتي بشكل عام، وللميتادراما الشكسبيرية بالخصوص التي ينظر إليها باعتبارها تجليا " لظاهرة واسعة من الميتامسرح Metatheatricality تقوم على فكرة مفادها أن العالم مسرح "[74].

1. 3 - الميتامسرح الواقعي : " النورس " لتشيخوف :

كتب أنطون تشيخوف Anton Tchékhov مسرحية "النورس La Mouette " حوالي سنة 1896. وقد أثارت هذه المسرحية العديد من التأويلات كان يصب أغلبها في ربط النص بالتيار الواقعي، وبالتالي بواقع روسيا خلال نهاية القرن التاسع عشر، ولاسيما منه الجانب المتعلق بوضعية الشريحة المثقفة التي تستحضر المسرحية بعضا من رموزها.

إن هذا التأويل وارد بالنسبة إلينا، لكن أدواته توجد - في نظرنا - في الجانب الذي أهملته الدراسات السابقة، ألا وهو المظهر الميتامسرحي في هذا العمل الدرامي، حيث يلاحظ أنه يشكل إجراء بارزا فيه، يتوسل بدعامات نصية ونوعية، ويتوخى وظيفية مزدوجة : جمالية وإيديولوجية في آن واحد.

لا نعثر في المسرحية على حكاية شاملة واحدة، وإنما على حكايات صغيرة متعددة ترتبط كل واحدة منها بمصير شخصية من شخوص المسرحية. ولعل أبرز حكاية تلقي بظلالها على عوالم النص هي حكاية تربليف Treplev الكاتب الشاب الذي أراد إبراز ذاته عن طريق الكتابة فاصطدم بواقع متحجر لا يؤمن بالجديد، وإنما يعمل على نبذه. يبدو ذلك واضحا من خلال المسرحية التي كتبها وحاول تشخيصها، إلا أنها تعرضت للنقد والسخرية. إن تربليف مهووس إلى حد كبير بـ"الأشكال الجديدة ". لذا، نجده يفصح عن ذلك صراحة :

[74] Lurana Donnels O'Malley - plays within Realistic plays - p.40.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

" تربليف : المطلوب أشكال جديدة، يجب خلقها وإذا لم توجد فالأحسن ألا يوجد شيء على الإطلاق " [75].

ولعل هوسه هذا هو الذي يتحكم في نظرته إلى المسرح المعاصر :

" تربليف : ... أعتقد أن المسرح المعاصر ليس سوى رتابة وحكم مسبق " [76].

وهذا ما يدفعه إلى توضيح رؤيته حول بعض القضايا الجوهرية التي يقوم عليها مفهوم المسرح كقضية المحاكاة، حيث نجده يناقشها في حواره مع نينا Nina :

" نينا : من الصعب التمثيل في مسرحيتك. الشخوص ليست كائنات حية.

تربليف : تقولين كائنات حية ! ينبغي محاكاة الحياة ليس كما هي، وإنما كما نراها في الحلم " [77].

وعلى الرغم من ذلك، فإن المشهد الذي قدمه تربليف قد عرضه للسخرية، مما أثار انفعاله وجعله يقتنع بأن المسرح يعيش تحت وطأة " المونوبولية " :

" تربليف : ... آسف، لقد نسيت أن كتابة المسرحيات واللعب على المسرح لا يسمح بهما سوى لقلة من المختارين. لقد كسرت المونوبول " [78].

إن اصطدام تجربة تربليف بهذا الواقع الثقافي المتحجر جعله يختار وضع حد لحياته باللجوء إلى الانتحار.

تفصح، إذن، حكاية هذا الكاتب الشاب عن موضوعات المسرحية التي تقول عنها " مترجمة النص إلى الفرنسية :" موضوعة " النورس " هي الفن، الأدب، المسرح" [79]. ويبدو أن هذا يجسد اختيارا واعيا لدى تشيخوف الذي تحدث في إحدى رسائله عن

---

(75) La Mouette (in) - Anton Tchekhov - Théâtre (Platonov - Ivanov - la Mouette) - Traduit et commenté par Elsa Triolet - E.F.R . de poche 1954/1962 - p.348.
(76) Ibid - p.347.
(77) Ibid - p.351.
(78) Ibid - p.356.
(79) Elsa Triolet (in) Anton Tchékhov - op-cit - p.337.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

"النورس" مؤكدا أنها تتضمن خطابا كثيرا عن الأدب. لذا، يمكن القول إن المسرحية تحيل، موضوعاتيا، على ذاتها وذلك من خلال تتبع مسار كاتب شاب وإبراز تصوراته عن المسرح والعوائق التي واجهها لفرض هذه التصورات.

لقد هيأ تشيخوف لهذه الموضوعاتية الذاتية إجراءين ميتامسرحيين يتمثل أولهما في تقنية المسرح داخل المسرح، والثاني في اللجوء إلى التناص. فالمشهد المسرحي لتربليف يشكل بنية للمضاعفة المسرحية في " النورس " استثمر كبنية مدمجة في البنية الكبرى للمسرحية، وكموضوع للحوار والنقاش والتداول بين مختلف الشخوص التي اتخذته ذريعة لمطارحة قضايا أدبية وفنية في النص. كما أن تشيخوف استعمله كوسيلة لإبراز البعد النقدي في خطابه الميتامسرحي، وذلك بتحويله هو وكاتبه تربليف إلى موضوع للمحاكاة الساخرة.

وبالنظر إلى طبيعة العلاقة بين تربليف وأمه أركدينا Arkadina المنشغلة بالأديب تريجورين Trigorine ، فإن المسرحية تلجأ إلى التناص، وذلك عن طريق تضمين مقاطع حوارية من " هاملت " لشكسبير أبطالها هاملت وأمه الخادعة لأبيه :

" أركدينا : (مستعرضة " هاملت ") " يا بني لقد حولت بصـري إلى داخل روحي ورأيت فيها جروحا دامية ،مميتة. لقد فقد كل شيء "

تربليف : (مستعرضا " هاملت ") " لكن لم انسقت مع الرذيلة، وبحثت عن الحب في عمق الجريمة ؟ " [80].

إن استحضار هذه العلاقة يضفي على المسرحية طابع المأساة، وذلك من خلال الكشف عن نوع من التوازي في المعاناة بين تربليف الكاتب الشاب وهاملت البطل التراجيدي الشكسبيري.

فإذا كان هذا البعد التناصي يجعل " النورس " تنفتح على المأساة، فإن ما يثير حقا هو أن هذا التوجه لا ينسجم وطبيعة الاختيار النوعي الذي أعلن عنه تشيخوف بخصوص مسرحيته حين وسمها ب" كوميديا " من أربعة فصول. ولقد انتبه بعض الدارسين إلى هذا

[80] La Mouette - p.353.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الالتباس، حيث أكد أحدهم أن " النورس " أثارت " الكثير من الجدل حول طبيعتها ككوميديا وسبب هذا أنها تشتمل على عناصر لمأساة حديثة عن الإنسان البسيط " [81].

إن وضعية تربليف توحي، بالفعل، بجو المأساة، مادام الأمر يتعلق بمثقف شاب، غادر الجامعة، لا يملك شهرة ولا مالا ويريد فرض ذاته في مجتمع تخضع ثقافته لنوع من الاحتكار، مما يؤدي به إلى الانتحار. لكن الأجواء الساخرة التي خلقتها المسرحية بعد تتبع مشهد تربليف، أضفت عليها طابعا كوميديا.

وإذا كان هذا التوجه الأخير يخدم الوظيفة النقدية من الميتامسرح في " النورس"، فإن الاختيار الأول ينسجم وشعرية المحاكاة الكاملة [82] التي تسند هذا الخطاب الميتامسرحي. لهذا، يمكن القول إن البعدين التراجيدي والكوميدي في مسرحية " النورس" لا يتناقضان، وإنما يلتحمان لخلق شعرية واقعية يقوم عليها الخطاب الميتامسرحي التشيخوفي.

وانسجاما مع مكونات هذه الشعرية، يلاحظ أن الميتامسرح في " النورس " يحقق ثلاث وظائف أساسية هي : الوظيفة السيرذاتية، الوظيفة النقدية ثم الوظيفة الإيديولوجية.

فبخصوص الوظيفة الأولى، تؤكد إلزا تريولي Elsa Triolet أن " النورس " هي "الأكثر سيرذاتية من بين مسرحيات تشيخوف، حيث بإمكاننا أن نتعرف بسهولة وأن نجد انشغالات تشيخوف فيها، وأن نجد أيضا أشخاصا من محيطه " [83]. إن استحضار المرجع الواقعي من خلال الوقائع والشخوص ينسجم وطبيعة التروع الواقعي في المسرحية، ويذكرنا بموليير الذي ضمن مرتجلته معطيات من سيرته الثقافية في مواجهة خصومه. إن هذا يجعلنا نكتشف أن ما يسمى بالسيرة الذاتية في تاريخ الأنواع الأدبية يمكن أن يصاغ صياغة مسرحية مثلما يصاغ عن طريق السرد. ولربما سيكون ممكنا الحديث عن نوع جديد نسميه "

---

(81) مصطفى منصور ــ الكوميديا في مسرحيات " تشيخوف " النورس نموذجا ــ مجلة المسرح ــ العدد 52 ــ يوليو 1993 ص.25.

(82) Pierre Chabert - Le corps comme matériau dans la représentation théâtrale - p.302.

(83) Elsa Triolet (in) Anton Tchékhov - Théâtre - p.338.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

السيرة الذاتية المسرحية " التي تعتمد على الميتامسرح كإجراء أساسي للتشخيص.

وإذا كانت " النورس " تتضمن - من الناحية النقدية - نوعا من المحاكاة الساخرة؛ فإن المستهدف فيها ليس هو تربليف باعتباره شخصية من ورق - حسب تعبير بارث -، وإنما المستهدف هو ما يحيل عليه عمله المسرحي، أي التيار الأدبي الذي كتبت" النورس" أساسا من أجل اتخاذ موقف نقدي منه. في هذا السياق تؤكد دارسة أمريكية أن " النورس تسعتعمل كثيرا الإمكانات النقدية للميتادراما، حيث تمنحنا، ليس فقط المسرحية الداخلية بمؤلفها وأبطالها وإنما بخطابها أيضا. فعلى الرغم من كون مسرحية تربليف لا تسير بشكل جيد، إلا أن تشيخوف استعملها لكي يكشف عيوب وعناصر قوة الدراما الطبيعية والرومانسية على حد سواء" (84).

إن " النورس " تؤسس، من هذه الزاوية، شعرية خاصة على أنقاض شعريات أخرى، تنبني على مفهوم جديد للمحاكاة يترع نحو الكمال دون نقل الواقع حرفيا كما هو الشأن في الاتجاه الطبيعي الذي يستند على خلفية " فوتوغرافية "، ودون ركوب الأحلام والاستيهامات بشكل يتجاوز حدود البساطة والحياة العادية كما هو الشأن في الاتجاه الرومانسي. يمكن القول، إذن، إن " محاكاة تشيخوف محاكاة أرسطية بالغة، غير أنها انتقلت من الحصيلة التقليدية إلى حصيلة جديدة وهي الحياة العادية البسيطة غير المعقدة والشخصيات التي تعبر عن عواطف

عادية ليست كعواطف الأبطال السامية المتعالية"(85).

إن تشيخوف لا يكتفي برسم الملامح الأدبية لشعريته المسرحية في "النورس"، بل يتجاوز ذلك نحو الإفصاح عن الوجه الإيديولوجي لهذه الشعرية. ويتم ذلك من خلال التأكيد على أن الإشكالية لا تكمن في تقابل شكل جديد مع آخر قديم، وهي القناعة التي عبر عنها تربليف

(84) Lurana Donnels O' Malley - palys within Realistic plays - p.46.

(85) فوزي فهمي احمد ـــ المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ـــ الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986 ـــ ص.136.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

نفسه عند اصطدامه بالواقع الثقافي القائم الذي يعكس، في الحقيقة، واقعا إيديولوجيا :

" تربليف : لقد تكلمت كثيرا عن أشكال جديدة، وها أنذا أحس بنفسي أنزلق نحو المتواضع عليه [...] نعم لقد أصبحت مقتنعا شيئا فشيئا بأن الأمر لا يتعلق بأشكال قديمة أو جديدة، وإنما يتعلق ببساطة بما ينبع من قلبك دون التفكير في هذا الشكل أوذاك " (86).

إن تربليف يجسد، في الواقع، رمزا من رموز الطبقة المثقفة الروسية، شأنه شأن جريجورين، كما أن كل واحد منهما يشكل وجها داخل بنية ثقافية وإيديولوجية يتصارع فيها القديم والجديد. وإذا كان " صراع الأشكال " ترجمة أدبية لصراع أشمل، فإن ما يؤكده تشيخوف بمسرحته لهذا الصراع، هو أن الواقع هو المنطلق بغض النظر عن طريقة تشكيله وتشخيصه، مادام حضوره في حد ذاته يفرض رؤية محددة تسمح بالإمساك بالبسيط والعادي فيه. من ثم، يمكن القول إن واقعية تشيخوف التي تنهض في المسرحية على أنقاض الرومانسية والطبيعية معا، ليست توجها أدبيا وحسب، وإنما هي توجه إيديولوجي أيضا.

2. ضـــد أرسطـــــو :

2. 1 - ميتامسرح المفارقات : " ست شخصيات تبحث عن مـــؤلف " لبيراندللو :

تعد مسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف Six personnages en quête d' auteur" (1921) العمل المسرحي الأول ضمن ثلاثية خصصها الكاتب الإيطالي لويجي بيراندللو Luigi Pirandello لتقنية المسرح داخل المسرح، وتتضمن إلى جانب هذا النص مسرحيتي : " هكذا ... أو كذلك Comme ci ... ou comme ça " (1924)، ثم " الليلة نرتجل Ce soir on improvise " (1930). ونظرا للأهمية التي تحظى بها مسرحية " ست شخصيات " في مسار الكاتب، فقد خصها بتقديم بين فيه كيف تشكلت فكرة المسرحية وضمن أي سياق نظري وجمالي ينبغي وضعها.

(86) La Mouette - p.409/410.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ينطلق بيراندیلو من اعتبار سر الخلق الفني شبيها بالولادة الطبيعية، ذلك أن الفنان يستقبل رشيمات germes عديدة في الحياة دون أن يدري كيف أعطى أحدها مولودا ولا كيف خرج هذا المولود إلى الوجود. ولعل هذا ما وقع لبيراندیلو، فعلا، مع الشخصيات الست التي انبثقت من متخيله حية وقررت أن تخرج إلى الوجود. لهذا، فلا عجب أن نجده يتحدث بصيغة المفارقة عن " الواقع المتخيل للشخصيات الست "[87].

علاوة على هذا، يؤكد بيراندیلو أن صياغة موقف نقدي أو نظري ما، أو أي تصور مجرد قبل العمل الفني أو بعده، عمل لا جدوى منه. ذلك أن هذه القضايا تكون "حية ليس لأنها تقال بواسطة النقد، وإنما لكونها موجهة للتعبير عن نفسها بواسطة الفن؛ مادامت، إذن، غير محددة عن طريق الفكر الخالص الذي يخفض حرارتها ويثبتها ويقتلها بالتركيز، بطبيعة الحال، على صياغتها كقضايا، وإنما لأنها موجهة للعرض بواسطة الفن في إطار شكل يعد البنية والسبب نفسه لحياتها الأبدية "[88].

إن هذه الإشارات تشكل - في نظرنا - الخلفية الفكرية والجمالية للميتامسرح البيراندیلي، كما تجسده مسرحية " ست شخصيات ". ويمكن تلخيصها في عنصرين أساسيين هما :

- الواقع المتخيل La réalité imaginaire.
- البنينة Structuration الفنية لقضايا النقد والنظرية.

ينطوي العنصر الأول على مفارقة، لكنه يجد، مع ذلك، ما يبرره نصيا من خلال التوسل بتقنية " اللعب داخل اللعب " التي عرف بيراندیلو باستعماله لها بنوع من المبالغة في أعماله. أما العنصر الثاني، فيشكل قناعة خاصة لديه تتمثل في كون العمل المسرحي هو وحده الإطار الصحيح لصياغة رؤية حول المسرح والواقع في آن واحد.

---

(87) Luigi Pirandello - Ecrits sur le Théâtre et la littérature - Traduction de l'Italien et Introduction par Georges Piroué - Edit Denoël 1968 - p.77.

(88) Ibid - p.45.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إن هذا السند المزدوج للميتامسرح البيراندیلي هو الذي يجعلنا نميل إلى الموقف النقدي الذي اتخذه أبيل إزاء من يقول " بأن بيراندیلو هو عالم ابستمولوجيا Epistémologist الميتامسرح وليس عالم وجوده Ontologist " [89]، وذلك لأن بيراندیلو جعل من الميتامسرح في " ست شخصيات " مبحثا إبداعيا في المعرفة والوجود في آن واحد.

ولعل التأمل في البنيات الحكائية والموضوعاتية والنوعية للمسرحية من شأنه أن يدعم هذا التأويل ويجعلنا ننظر إلى الميتامسرح البيراندیلي ليس باعتباره تقنية أو شكلا فنيا وحسب، وإنما باعتباره رؤية للعالم تم التعبير عنها عبر شعرية ضدأرسطية تقوم على قلب مفهوم المحاكاة.

تجمع مسرحية " ست شخصيات " بين مساري مجموعتين من الشخصيات : الأولى عبارة عن عائلة مكونة من ست شخصيات جاءت عند مدير فرقة مسرحية تخبره بأنها تحمل " دراما " وتبحث عن مؤلف. ومادام المؤلف الذي تبحث عنه غير موجود، فإن "الدراما لم تعرض، وما سوف يعرض، بالعكس، هو كوميديا هذه المحاولة الفاشلة بكل ما فيها من مأساوي، وذلك من جراء الرفض الذي لقيته الشخصيات الســـت" [90]. أما المجموعة الثانية، فهي عناصر الفرقة المسرحية المنهمكة في تداريبها بقيادة مديرها.

يحاول الحدث في المسرحية، إذن، أن يعقد لقاء مستحيلا بين عالمين : أحدهما متخيل هو عالم الفرقة التي تؤدي مسرحيتها، والثاني واقعي هو عالم العائلة التي تصر على أداء دراما حياتها بنفسها لأنها مقتنعة بأن لا أحد بإمكانه تمثيل حقيقة هذه الدراما. لذا، فالأب - رغم إعجابه بأداء الفرقة لمشهد من دراما العائلة - يرى ذلك مخالفا للحقيقة :

" الأب : صحيح، الممثلون يؤدون أدوارنا بشكل جيد. لكن بالنسبة إلينا، هذا شيء

---

[89] Lionel Abel - Metatheatre - p.111.
[90] Luigi Pirandello - Ecrits sur le théâtre et la littérature - p.69.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

آخر مخالف يريد أن يكون مثلنا لكنه ليس كذلك " [91] .

إن هذا الموقف الذي عبر عنه الأب شكل موضوع خلاف بينه وبين المدير وبالتالي قاعدة لحسم تصورات مختلفة حول علاقة الخيال بالواقع، والطبيعة بالفن. بل إن هذا التقابل في المواقف اتخذ في المسرحية كذريعة لإبراز التقابل بين شعريتين : إحداهما امتداد للأرسطية والثانية انقلاب عليها.

في هذا السياق، نلاحظ أن مسرحية " ست شخصيات " تعيد النظر في أهم المبادئ التي تقوم عليها الشعرية الأرسطية بما فيها : مفهوم الاحتمال والضرورة، المحاكاة والإيهام.

فالأب يؤكد أن البحث عن المحتمل ضرب من الجنون. لذا، يخاطب المدير قائلا:

" الأب : أقول يا سيدي إن الجنون هو البحث عن الاحتمال بحجة الإيهام بالحقيقة. وهذا الجنون، اسمح لي أن أقول لك إنه المبرر الوحيد لوجود مهنتك"[92].

ولكي يبين له أهمية الخلفية التي يستند عليها وجوده كشخصية حقيقية حية منبثقة من خيال المؤلف، عمل الأب على توضيح العلاقة بين المتخيل والطبيعة :

" الأب : ... لا أحد يمكنه أن يعرف أحسن منك أن الطبيعة تستعمل الخيال الإنساني من أجل إتمام عملية خلقها في مستوى أكثر سموا " [93].

نفهم من هذا القول أن المتخيل، وبالتالي الفن، يمكن أن يصبح نموذجا تحاكيه الطبيعة. إن بيراندیلو وجه - من خلال شخصية الأب - ضربة إلى المحاكاة الأرسطية وذلك بجعل الفن أصلا ونموذجا للمحاكاة عوض الطبيعة. لذا، فلا عجب أن نجد من يؤكد أن " الهجوم الذي

---

[91] Luigi Pirandello - Six personnages en quête d'Auteur (suivi de) la volupté de l'Honneur - Version Française de Benjamin Crémieux - Edit Gallimard 1950 - p.73.
[92] Ibid - p.13.
[93] Ibid - p.15.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

شنه بيراندیلو ضد الفن باعتباره محاكاة، جد جذري بحيث دمر الحياة في الوقت نفسه " [94].

في إطار هذه الشعرية الضد - محاكاتيـــة Anti - mimétique، يقيم بيراندیلـــو

تقابلا آخر بين الحقيقة واللعب.ففي الوقت الذي تركز فيه الربيبة على "الدراما الحقيقية Drame Véritable"، يحاول المدير إقناعها بأن الأمر يتعلق بمسرح، ولا يمكن أن يؤدى فيه إلا ما هو قابل للعب Jouable. إلا أن المثير في المسرحية هو عدم وجود حد فاصل بين عالمي الحقيقة واللعب. إنهما يتداخلان بشكل جعل التقني Machiniste نفسه يختلط عليه الأمر فيقوم بإغلاق ستار المسرح في الوقت الذي طلب المدير ذلك معلنا انتهاء مشهد من المسرحية المضاعفة.

ضمن هذا التداخل بين عالمي الحقيقة والمسرح تطرح مسألة الإيهام. فإذا كان المدير يحاول توضيح القصد من الإيهام بالواقع من خلال تمثيله، فإن الأب لا يتردد في إعلان موقفه الصريح منه قائلا :

" الأب : الإيهام ؟ أرجوك لا تتحدث عن الإيهام ! لا تستعمل هذه الكلمة التي هي قاسية بالنسبة إلينا بالخصوص " [95].

إن الشعرية التي تبلورها مسرحية " ست شخصيات " تقوم، إذن، على قلب مفهوم المحاكاة، وضرب الاحتمال والإيهام، والمزج بين الحقيقة واللعب. وإذا كان الأب قد أكد أن هذه الشعرية تجد سندها الفلسفي في النسبية، فإن المدير قد عبر عن امتعاضه من تحويل المسرح إلى نوع من التفلسف :

" المدير : لن أترككم تخطبون إلى ما لا نهاية ! إن الدراما فعل قبل كل شيء؛ فعل وليس فلسفة " [96].

لكن بيراندیلو - الذي كتب المسرحية أساسا من أجل بلورة شعرية مفارقة - لا يهمه الفعل الدرامي إلا من حيث كونه أداة لصياغة

---

(94) Manfred Schmeling - Métathéâtre et Intertexte - p.66.
(95) Luigi Pirandello - Six personnages en quête d'Auteur - p.82.
(96) Ibid - p.91.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

تصور معرفي ووجودي عن الإنسان والحياة في عالم نسبي، كل شيء فيه قابل للانقلاب والتحول.

ولعل هذا الهاجس الفلسفي المتحكم في " ست شخصيات " هو الذي دفع برنار دورت إلى التأكيد " أن العنصر الأساسي في البيراندلية ليس هو التجديدات التقنية الخالصة [...] وإنما هو إدخال مسافة داخل العمل بين الدراما بالمعنى الحقيقي للكلمة أي الدراما بمفهومها الطبيعي، وبين العرض [...] لذا، فإن ما يعرضه بيراندلو ليس هو الدراما نفسها، وإنما هذه الدراما مفكر فيها داخل وعي شخصية ما. إن مسرحه تراجيديا (أو كوميديا) للتفكير" [97]. ويبدو أن هذا التحليل يسير بموازاة مع طبيعة المسرح البيراندلي نفسه باعتباره مسرحا مفكرا ومفكرا فيه من جهة، ومع ما عبر عنه بيراندلو في تنظيراته عندما تحدث عن أهمية الصياغة الفنية للقضايا النظرية والنقدية من جهة أخرى.

وإذا كان بيراندلو قد اعتمد في صياغة شعريته الجديدة ذات التوجه النسبي على المضاعفة المسرحية والموضوعاتية الذاتية، فإن القالب النوعي الذي يستلزمه تصور أصيل ومتميز لابد أن يكون وفيا لهذه الروح النسبية. فما دمنا أمام " فرجة - لم نرها من قبل - تتعلق بالسيرورة الإبداعية في إطار الفعل " [98]، فإن هذه السيرورة قابلة لأن تحول، في سياق هذا الفعل، إما نحو الكوميدي أو التراجيدي.

فالعائلة أتت كي تقدم "دراما " حياتها؛ إلا أن مسار المسرحية سرعان ما انقلب في اتجاه الكوميديا ، ويتجلى ذلك في البحث غير المجدي عن المؤلف. لكن هذا البحث العبثي نفسه سوف يحول وضعية العائلة إلى تراجيديا. إن هذه الدينامية والمرونة النوعية التي تفتح المجال للحدث في المسرحية كي يتخذ وجهات متناقضة بشكل مستمر، تترجم - بشكل صريح - المنظور النسبي الذي يسند شعرية النص ككل. فلا وجود لحدود فاصلة ونهائية بين الكوميديا والتراجيديا والدراما. مما يدفع إلى القول إن مسرحية " ست شخصيات " لاتبلور

(97) Bernard Dort - Théâtres (essais) - p.84/85.
(98) Georges Piroué - Présentation (in) Luigi Pirandello - Ecrits sur le théâtre et la littérature - p.6.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

شعرية للنص المسرحي وحسب، وإنما تتجاوز ذلك لصياغة شعرية جديدة للأنواع الدرامية، نعتقد أن أدق وصف لها هو : شعرية المفارقات التي تفجر الكوميدي في قلب التراجيديا، وتولد التراجيدي في عمق الكوميديا.

يستخلص من هذا التحليل أن الميتامسرح في " ست شخصيات" يضع - من الناحية النقدية- الشكل الدرامي نفسه موضع تساؤل، كما يعمل - من الزاوية النظرية - على بلورة شعرية تنهض على أساس المفارقة وتنبذ المحاكاة على الطريقة الأرسطية. ويلاحظ أن هذين المظهرين الجماليين يصبان في الاتجاه الذي يجعل منهما " كـــــلا إيديولوجيـــا Un Tout Idéologique يريد أن يفهم باعتبـــاره كـــذلك بالنسبـــة للمسرح البرجوازي المؤسس "[99].

لذا، فإن الأمر لا يتعلق كما - ذهب إلى ذلك بول لويس مينيون Paul Louis Mignon- ب " عودة مبدع إلى فنه لإيجاد علاج لقلقه النفسي "[100]. فهذا البعد الذاتي للميتامسرح - حتى إن افترضنا أنه صحيح - ينصهر بشكل عميق في البعد الموضوعي الذي يجعل من مسرحية " ست شخصيات " فتحا جديدا في تاريخ الإبداع المسرحي الغربي، ليس على مستوى جمالية الشكل الدرامي وحسب، وإنما على مستوى " إيديولوجيا الشكل " أيضا، والتي تؤكد على نسبية الكائن وغياب التناسق والانسجام في الحياة وغياب المنطق، عكس ما يدعيه المسرح البرجوازي.

2. 2 - الميتامسرح الملحمي : " اقتناء النحاس " لبريشت :

تجدر الإشارة، في البداية، إلى أن الإحاطة الشاملة بالميتامسرح الملحمي تستلزم استحضار الريبرتوار المسرحي البريشتي، لاسيما وأن مسرح بريشت لم يبلور تجربة إبداعية جديدة وحسب، وإنما صاغ المبادئ الأساسية لشعرية قائمة الذات نهضت على أنقاض الشعرية

(99) Manfred Schmeling - Métathéâtre et Intertexte - p.62.
(100) Paul Louis Mignon - Le Théâtre au XX Siècle - Edit Gallimard 1986 - p.247.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الأرسطية. واللافت للانتباه أن بريشت لم يتوان عن تجلية هذه المبادئ عبر وسائل مختلفة منها تنظيراته وإبداعاته المسرحية نفسها.

وإذا كان الجانب الذي يستأثر باهتمامنا هو الصيغة الإبداعية لهذه الشعرية، فإن الوقوف على مختلف تجلياتها يتطلب استحضار جل النصوص المسرحية ذات الطابع الميتامسرحي، البارز منه والمضمر. لكن، مادام مثل هذا العمل الشامل يتجاوز حدود إمكاناتنا الحالية، فإننا نرى أن مقاربة مسرحية " اقتناء النحاس L'Achat du Cuivre " كفيلة بإضاءة جوانب أساسية في الشعرية الملحمية.

لا مناص أولا من التمييز بين صيغتين إبداعيتين للميتامسرح الملحمي : تتمثل الأولى في كتابة نصوص مسرحية بالمعنى المتعارف عليه، تندرج في إطار المتخيل، ومنها " أوبرا القروش الثلاثة " التي جعل منها بريشت محاكاة ساخرة لنوع درامي جاد وسام هو الأوبرا بما تحيل عليه من أبعاد فنية وإيديولوجية. لقد جعل منها بريشت خطابا نقديا وإيديولوجيا كشف فيه مظاهر الانسجام والإيهام اللذين تكرسهما الأوبرا قصد إخفاء التناقضات الاجتماعية، ذلك " أن التفكير في الأوبرا ليس منفصلا عن النقد الاجتماعي. فالأوبرا شكل برجوازي بالخصوص يحاول أن يحافظ على العنصر الرومانسي للفن داخل عالم غير سليم. إن التفكير يكشف، الآن، طابعها الشيطاني ويعري شاعريتها المبنية على التسليم بوجود عالم منسجم، كما يعري اللذة التي تصاحبها " [101]. فهذه الصيغة الأولى تجعل النقد ينصهر في إطار مسرحي تخييلي.

أما الصيغة الثانية، فهي التي صاغها بريشت في ما يشبه المسرحية حيث لا نجد أنفسنا ونحن نقرأها أمام عمل تخييلي، وإنما أمام حوارات بين شخصيات، قائمة على صراع درامي ذي طبيعة أدبية وفكرية وليس سيكولوجية. إن مثل هذه الأعمال مكتوبة، بالأساس، من أجل بلورة خطاب نقدي ونظري إلا أن صيغتها التعبيرية تجعل منها نصا مسرحيا. في هذا الإطار يندرج نص " اقتناء النحاس "

(101) Philippe Ivernel - Pédagogie et politique chez Berthold Brecht (in) le Théâtre Moderne : Hommes et Tendances - C.N.R.S. 1968 - p.180.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

(1951/1937)، الذي يكشل نموذجا " لهذا الإنزلاق من ممارسة النقد إلى ممارسة المسرح " [102].

" اقتناء النحاس " عبارة عن حوار طويل بين أربع شخصيات هي : الفيلسوف، الدراماتورج، الممثل والممثلة؛ يحاول بلورة طريقة جديدة لممارسة المسرح. وقد قسم بريشت هذا النص إلى أربع متواليات كبرى سماها " الليالي "، وهو تمفصل يستهدف الإيحاء أو " الإيهام بالمسرح "، وليس بالواقع، وجعل القارئ يتعامل مع النص باعتباره مسرحية حقيقية.

وقد حاول بريشت، منذ بداية النص، أن يدعم هذا الإيهام وذلك من خلال إرشاد مسرحي يبدأ به ويصف فيه عناصر الفضاء المسرحي ومواقع الشخصيات داخل هذا الفضاء. وفوق ذلك، نلاحظ أن الشخصيات نفسها تحاول تثبيت هذا الإيهام بالمسرح، ولاسيما منها الدراماتورج الذي يقول :

" الدراماتورج : ... يمكننا، ونحن نتحدث عن المسرح، أن نشعر كما لو أننا نتحاور أمام جمهور، أي نؤدي بأنفسنا مسرحية صغيرة. بإمكاننا أيضا - إذا كان ذلك سيضيء نقاشنا - أن نقوم، هنا وهناك، بتمارين على سبيل التمثيل " [103].

يستشف من هذا القول أن الميتامسرح في " اقتناء النحاس " لن يبقى في حدود الصياغة الخطابية، بل سيتحول إلى ممارسة فوق الخشبة. إن هذا التلاحم بين النظرية والممارسة المسرحية يضفي خصوصية على الشعرية الملحمية في هذا النص بحيث تصبح شعرية كلمة وفعل في آن واحد.

ولتكريس الطابع التخييلي لهذا النص الميتامسرحي من بدايته حتى نهايته، اختار بريشت عنوانا استعاريا لا يطابق محتواه المباشر ما يجري في النص. فالفيلسوف هو الذي يتخذه وصفا استعاريا لموقفه من المحاكاة في المسرح. ففي الوقت الذي يحاول الممثل التأكيد على أن

(102) Jacques Nichet - La Critique du Théâtre au Théâtre - p.31.
(103) Berthold Brecht - l'Achat du cuivre: Entretiens à quatre sur une nouvelle manière de faire du théâtre - Edit - l'Arche 1970 - p.11/12.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

المحاكاة لا تتم دون تشغيل الإحساسات والعواطف، يقول الفيلسوف أن ما يهمه هو أحداث الحياة الواقعية، وأن الإمساك بها، في المسرح، هو الفائدة المرتجاة من هذا الفن. لذا، يلجأ إلى شرح موقفه عن طريق مقارنته بموقف بائع النحاس :

" الفيلسوف : ... أشعر بتميز هذا الاهتمام إلى حد أني أتجه لمقارنة نفسي ببائع نحاس ذهب عند جوقة أبواق، ليس لاقتناء بوق وإنما لاقتناء النحاس فقط. صحيح أن البوق من نحاس لكن حظوظ قبول بيعه باعتباره نحاسا وبثمن النحاس ووزنه، جد ضئيلة. ورغم ذلك، فأنا أبحث - شأن هذا البائع - عن الأحداث التي تقع بين الناس. إنكم تقلدونها بطريقة ما، رغم أن لمحاكاتكم، بالتأكيد هدفا آخر غير إقناعي " [104].

يندرج هذا الموقف في سياق حوار طويل تمحورحول موضوع المحاكاة في المسرح، لأن الحسم فيه يعتبر قاعدة لحسم قضايا أخرى مرتبطة به في النص. في هذا الإطار، يلاحظ وجود تضارب بين وجهتي نظر، تنطلق إحداهما من داخل المسرح ويعبر عنها الدراماتورج والممثل، وتصاغ الثانية من خارجه ويعبر عنها الفيلسوف. وسواء تعلق الأمر بهذا المنظور أو ذاك، فإن الملاحظ أن الخطاب الميتامسرحي يستند على قاعدة الاستدلال والحجاج والمنطق العقلاني، وذلك إما بالإحالة على مرجعية فلسفية كما هو الشأن لدى الفيلسوف الذي يستحضر رموزا كبافلوف وبيكون وماركس، وإما بالاعتماد على التجربة والممارسة، كما هو الشأن بالنسبة للدراماتورج والممثل.

إن هذا الحوار العقلاني حول قضايا مسرحية في نص " اقتناء النحاس "، أدخل هذا الأخير في سياق المسرح المفكر فيه، بشكل جعل مينيون يؤكد " أن الفن الدرامي المسرحي لبرتولد بريشت يعد الأكثر تأملية " [105]، وجعل أبيل يعلن أن " برتولد بريشت هو منطقي Logician الميتامسرح " [106].

---

[104] Ibid - p.17.
[105] Paul Louis Mignon - Le théâtre au XX Siècle - p.294.
[106] Lionel Abel - Metatheatre - p.111.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ولعل ما يزكي هذين الموقفين هو أن بريشت قام بمسح شامل في النص لمختلف المبادئ والمفاهيم المسرحية الأساسية وجعلها موضوعا للتداول العقلاني بين شخوصه، من ذلك مفاهيم : المحاكاة، الطبيعية، الإيهام، الاندماج، الواقعية، الوظيفة الاجتماعية للمسرح، المسرح بين الإمتاع والتعليم، التغريب، المسرح في العصر العلمي وغيرها من القضايا الجزئية التي تضيء الشعرية الملحمية.

لهذا، فنص " اقتناء النحاس " ينبغي أن يوضع بموازاة التنظيرات البريشتية التي تضمنها مؤلفه " كتابات حول المسرح " الذي يوضح فيه، بشكل شمولي، الأسس الجمالية والإيديولوجية للشعرية الملحمية. فإذا كان الميتامسرح في " اقتناء النحاس" يرسخ شعرية تنبذ الإيهام والاندماج وتقيم أسسا متينة لجماليات التغريب، فإن لهذا الميتامسرح وجها إيديولوجيا بارزا يركز على كون صورة العالم قائمة على التناقض وعدم الانسجام. ويتمثل الدور الأساسي للمسرح في الكشف عن هذه التناقضات ودفع المتفرج إلى اتخاذ موقف منها والعمل على تغييرها.

2. 3 - الميتامسرح الساخر : " ماكبث " ليونسكو :

يشير جان بيير رينغارت Jean Pierre Ryngaert في معرض حديثه عن علاقة القارئ بتجربة مسرح العبث إلى احتمالين أساسيين : فإذا " كان القارئ قد سبق له أن تعامل مع المسرح الموسوم ب " العبث " أو " الميتافيزيقي "، سيجد، في الحال، موضوعات مألوفة. وفي حالة العكس، سيواجه نظاما من المعلومات المتناقضة تقوم على أساس المحاكاة الساخرة للدراماتورجيا التقليدية " [107]. لذا، فإن القارئ لمسرحية " ماكبث Macbett " لأوجين يونسكو Eugène Ionesco التي كتبت سنة 1972، سيجد نفسه أمام الاحتمالين معا في آن واحد.

يتعلق الأمربمسرحية تتناول موضوعات مألوفة متادولة بشكل كبير في مسرح العبث، ومنها على الخصوص موضوعة الموت في ارتباطها بعناصر أخرى كالسلطة والحرب وجرائم القتل المتتالية. علاوة على هذا، فمسرحية يونسكو مستوحاة من عمل درامي سابق في

(107) Jean Pierre Ryngaert - Lire le Théâtre Contemporain - Dunod 1993 - p.11.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الزمان هو تراجيديا " ماكبث " لشكسبير. أو بعبارة أدق، إن " ماكبث " يونسكو " هي محاكاة ساخرة لماكبث شكسبير " [108].

ومعلوم أن المحاكاة الساخرة Parodie شكلت، بالنسبة لكتاب درما اللامعقول، إطارا آخر لممارسة إبداعية تنسجم مع الطابع المميز للكتابة العبثية باعتبارها كتابة تقوم على رفض كل مواضعات الدراما الكلاسيكية. لهذا، تقوم بتحويلها إلى مجال للصراع والمواجهة. ولعل أبرز مظهر يتخذه هذا الصراع هو السخرية التي تعمل على تحويل الأشكال التعبيرية التقليدية،إما بطريقة لعبية Ludique أو هجائية Satirique أو جادة Sérieuse، وذلك انسجاما مع ما تتيحه المحاكاة الساخرة [109] من إمكانات مختلفة لذلك.

وإذا كان الميتامسرح قد ارتبط في العديد من مراحل تطوره بالمحاكاة الساخرة، فإن نوعية هذا الارتباط في مسرح العبث تشكل محطة متميزة ضمن هذا التطور. فرغم أن المحاكاة الساخرة لا تتضمن - كما هو الشأن في مسرحية " ماكبث " ليونسكو - خطابا نقديا ونظريا ممسرحا بشكل صريح ومباشر؛ إلا أنها تشتغل هي نفسها عبر بنيات نصية تخييلية باعتبارها ميتالغة بالنسبة لنص سابق.

فالنص الساخر الذي هو " ماكبث " يونسكو يستحضر نصا سابقا مسخورا منه هو "ماكبث " شكسبير. لذا، يتعين - لفهم خصوصيات الميتامسرح في هذا العمل - الوقوف على العلاقة بين النصين وعلى طبيعة المسافة القائمة بينهما ونوعية السخرية التي يمارسها النص الثاني على النص الأول، هل هي جادة أم كوميدية، ثم على طبيعة الكتابة والأسلوب المستعمل في المحاكاة الساخرة. ذلك أن هذه المستويات تساعد على استخلاص ما إذا كان الأمر يتعلق بمحاكاة ساخرة لنص تراجيدي أم لنوع جاد بكامله هو التراجيديا ممثلة في أحد أبرز تجلياتها عبر التاريخ، وهو التراجيديا الإليزابيتية.

لا مناص أولا من استحضار النص المسخور منه وهو " ماكبث " شكسبير. فهو نص ينخرط في سياق التراجيديا الإليزابيتية التي

---

(108) Tatsuo Morimoto - Fonctions du rire dans le Théâtre Français contemprorain - Librairie A.G. Nizet - Paris 1984 - p.94.

(109) انظر في هذا الصدد الفصل الخاص ب "المحاكاة الساخرة " في:
- Denise Jardon - Du Comique dans le texte Littéraire .

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

شكلت مسرحة التاريخ بالنسبة إليها قاعدة أساسية للإبداع المسرحي. وقد تمت صياغة هذه المسرحة في إطار شعرية تستوحي أرسطو، وتقيم محاكاتها للتاريخ على أساس مبدأي الاحتمال والضرورة. فشكسبير يستحضر في مسرحيته أحداثا تاريخية متصلة بالصراع على السلطة خلال فترات معينة من التاريخ الإنجليزي، محاولا استخلاص مواقف إنسانية وطبائع بشرية من خلال هذا الصراع. وقد حشد لذلك نماذج شخوصية تنتمي، في أغلبها، إلى عالم النبلاء وقواد الجيش واللوردات والضباط.

وإذا كان يونسكو قد أظهر - بشكل مثير للاستغراب - رغبة في العودة إلى بناء الحدث على طريقة، الدارماتورجيا الكلاسيكية، وذلك من خلال الإحالة على الحدث التاريخي الشكسبيري، فإن ما يهمه، بالأساس، هو كون " هذا الحدث سلسلة من جرائم القتل، قبل كل شيء " (110). بالإضافة إلى هذا فالموت في هذا الحدث لا يتم التعامل معه باعتباره معطى ميتافيزيقيا، وإنما باعتباره مسألة سياسية واجتماعية. لذا، يتحول التاريخ في مسرحية يونسكو إلى سيل من الوقائع الدامية يستدعي أحدها الآخر بشكل حول النص إلى دائرة يشكل الموت نقطة بدايتها ونهايتها، في آن واحد. ففي "ماكبث" يونسكو تقتل شخوص عديدة بشكل متواتر منها كاندور Candor، كلاميس Glamiss، بانكو Banco، وماكبث Macbett.

لقد اختار يونسكو، إذن، توجيه الحدث الشكسبيري في الاتجاه الذي يخدم منظوره العبثي إزاء التاريخ الإنساني باعتباره تاريخا دمويا. وعليه، فإذا كان الموت حدثا خطيرا وجديا بالنسبة للتراجيديا الشكسبيرية، فإنه أصبح عند يونسكو حدثا مجانيا عاديا ومألوفا. فمشهد الإعدام، مثلا، في مسرحية يونسكو تحول إلى حدث آلي لا يضفي عليه الكاتب أية فظاعة أو خطورة من شأنها أن تحوله إلى مشهد تراجيدي. إننا نجد أنفسنا، بالأحرى، أمام مشهد " الموت المسلسل La mort à la chaine " إن صح القول.

(110) Tatsuo Morimoto - Fonction du Rire dans le théâtre Français cintemporain - p.78.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يمكن القول، إذن، إن يونسكو مارس من الناحية الموضوعاتية تحويلا لعبيا Transformation Ludique على " ماكبث " شكسبير تمثل في إضفاء طابع الابتذال والتكرار والألفة على موضوع خطير وجاد هو الموت، مما جعل المناخ العام للمسرحية يتحول مما هو تراجيدي إلى ما هو كوميدي، وجعلنا بالتالي، أمام مسرحية أجمع النقاد على كونها " الأكثر سوداوية والأكثر غرابة لهذا المؤلف " [111]. فعلى الرغم من احتفاظ يونسكو على النماذج الأساسية التي صنعت الحدث الشكسبيري، إلا أنه أضفى عليها طابعا آخر حولها إلى " آلات ساخرة Automates dérisoires " [112]. علاوة على هذا خلق يونسكو نوعا من التفاعل والتعايش بين هذه النماذج السامية وبين شخوص عاديين ينتمون للفئات المنحطة في المجتمع، حيث نجد رجالا ونساء من الشعب بالإضافة إلى شخوص يوحي مظهرها الأولي بأجواء العبث ومنها صياد الفراشات وبائع المشروبات Limonadier. فأي موقع للقارئ أن يتوقعه داخل العالم الدامي للمسرحية، بالنسبة لشخصوص من هذا النوع، غير موقع إضفاء الابتذال على الحدث وتوجيهه في اتجاه الضحك. فبائع المشروبات مثلا يقوم بعمله ويبيع داخل ساحة المعركة غير مبال بما يجري أمامه من قتال وما يحيط به من معالم الموت. أليس هذا إجراء يقوم على التناقض في الموقف الذي هو أساس العبث.

لم يستثمر يونسكو في مسرحيته التحويل اللعبي فحسب، وإنما مارس أيضا عملية من صلب المحاكاة الساخرة هي التحويل الهجائي Transformation satirique. ويتجلى ذلك واضحا من خلال الأسلوب الذي كتبت به مسرحية " ماكبث ". إن كوميك اللغة يدعم في هذا النص كوميك الموقف. فإذا كانت تراجيديا شكسبير قد كتبت بأسلوب شاعري يلائم أجواء التسامي السائدة فيها، فإن يونسكو عبأ، في محاكاته الساخرة، كل الإمكانات التعبيرية التي من شأنها تحويل هذا الجوالشاعري إلى مناخ كاريكاتوري ساخر ومضحك.

فمنذ المشهد الأول في المسرحية، نجد تعابير مقولبة Stéréotypes وتكرارات كثيرة وكلمات فظة وأسلوبا خشنا. فهذا جندي يحتسي

---

(111) Ibid - p.76.
(112) Ibid - p.91.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

جرعات من المشروب الذي قدمه له بائع المشروبات، ويعلق عليه قائلا :

" الجندي : (بعد أن شرب بعض الجرعات)
ليس جيدا. هذا بول القطط، ألا تخجل ؟ أيها السارق "
(113).

وهذا ماكبث يتواجه مع ماكول Macol، ويتبادل أنواع الشتائم التي تحشد فيها مختلف النعوت والأوصاف الدني-ئة . فمثل هذه الأساليب لا نجدها حتى في أشد المشاهد توترا داخل " ماكبث " شكسبير.

إن هذه التحولات اللعبية والهجائية التي اعتمدها يونسكو لم يقف أثرها عند حدود سخرية نص لاحق من نص جاد سابق عليه. فتشويه بنيات الحدث والشخوص والموضوعات والأسلوب، امتد تأثيره ليشمل بنية النوع نفسها. إن إضفاء أجواء العبث والسخرية على "ماكبث" شكسبير جعلنا أمام نص كوميدي يسخر من التراجيديا كنوع جاد، بمظهريها الجمالي والإيديولوجي في آن واحد.

يستخلص من هذا، أن الميتامسرح في إطار المحاكاة الساخرة العبثية قد حقق من خلال مسرحية "ماكبث " ليونسكو ثلاث وظائف أساسية هي : الوظيفة النقدية والوظيفة التأويلية والوظيفة الإيديولوجية.

فمن الناحية النقدية، وعلى الرغم من كوننا لا نجد في النص خطابا نقديا ونظريا مباشرا إلا أنه يشتغل بإجراءيه التحويليين اللعبي والهجائي، باعتباره نقدا لبنية التراجيديا الإليزابيتية ممثلة في " ماكبث" شكسبير.

ومن الناحية التأويلية، يكشف لنا نص يونيسكو عن آليات جديدة لإعادة كتابة التراجيديا الإليزابيتية بكيفية تحولها إلى عمل كوميدي ساخر يفتح أمام المتلقي أفقا آخر يركز على بعد المسافة والاحساس بالتسامي أمام الشرط الوجودي، وذلك اعتمادا على السخرية والضحك. فالحدث التراجيدي قابل، إذن، لإعادة الإنتاج والتلقي بطرق جديدة لا تؤمن بمحاكاة الاحتمال ولا بالتطهير.

(113) Eugène Ionesco - Macbett - Edit Gallimard 1972 - p.27.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ومن الناحية الإيديولوجية، يتبين أن الهدف الأسمى لدى يونيسكو ليس هو نقل خطاب إيديولوجي مسكوك وجاهز، كما هو الشأن في المسرح التعليمي البريشتي مثلا، وإنما الهدف هو الكشف - عبر بنيات ساخرة - عن مظاهر الوحشية الرابضة في عمق الإنسان، والتي من شأنها أن تحول حياته إلى سلسلة من المشاهد الدموية يكون هو نفسه ضحية لها في نهاية المطاف. إن هذه الوحشية تجعل كل الشعارات السياسية والخطابات السلطوية مجرد مواقف لإخفاء عمق الفظاعة الإنسانية.

إن الميتامسرح في "ماكبث" يونسكو يؤسس - عبر بنية المحاكاة الساخرة - شعرية جديدة تقوم جمالي على مبدإ التحويل اللعبي والهجائي، وإيديولوجيا على الكشف عن حقيقة إنسانية لا يخلقها هنا الوضع الأنطولوجي للكائن الإنساني، بقدر ما يخلقها شرطه السياسي والاجتماعي.

3. تـــركيـــــــــب :

لقد وقفنا، من خلال هذا الفصل، على صيرورة الشعرية المسرحية الغربية من حيث انبثاقها من صيرورة الإبداع المسرحي نفسه، مستحضرين - بطبيعة الحال - التصور العام والمرن الذي يتعامل مع مفهوم " الشعرية " " بوصفها مجالا للتفكير النظري ومساءلة حصيلة النصوص المتحققة، لم تقف عند حدود الصنع الأدبي وتجليات اللغة داخله، وإنما وسعت الاهتمام والتفكير ليشمل تحديد بوطيقا مجموعة من الشعراء أو استخلاص شعرية كاتب معين أو استخراج نظرية عامة للأشكال الأدبية في فترة من الفترات"[114].

وانسجاما مع هذا التصور، تم التركيز على مختلف التوسلات الميتامسرحية التي اعتمدها المسرحيون الغربيون قصد بلورة شعريات ذاتية أو عامة من خلال إبداعاتهم.

لقد اعتمدت الإبداعات التي قمنا بتحليلها بنيات نصية متنوعة منها : المضاعفة المسرحية التي اتخذت شكل حلم داخل مسرحية عند

[114] محمد برادة ــ الأدب وبوطيقا المجهول ــ الكرمل ــ العدد51 ــ ربيع 1997 ــ ص.292.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

كالدرون، وشكل مسرحية داخل مسرحية عند تشيخوف وبيراندیلو، ثم التجويف الأدبي الذي يسمح للنص بخلق مراياه الخاصة كما هو الشأن عند شكسبير؛ هذا بالإضافة إلى اعتماد استراتيجية التناص كما فعل تشيخوف ويونسكو، وإن كان الأول استعمله بكيفية جزئية لخدمة البنية الحكائية للنص، في حين اعتمده الثاني ضمن تصور جمالي شمولي أساسه المحاكاة الساخرة.

وانسجاما مع هذا التنوع في الإجراءات الميتامسرحية، عملت الأعمال المسرحية التي حللناها على الاتجاه نحو اختيارات نوعية أصيلة ومميزة تلائم خصوصيات التوجه "الشعري" لكل كاتب. فكالدرون اختار " الكوميديا "على الطريقة الإسبانية، وشكسبير لجأ إلى الدراما الكروتسكية. وتم المزج - لدى البعض - بين التراجيدي والكوميدي، ليس بطريقة التراجيكوميديا كنوع معروف، وإنما بطرق جد مختلفة جعلتنا نقف على ثلاثة مظاهر منها يبتعد بعضها عن بعض، لدى كل من تشيخوف وبيراندیلو ويونسكو. علاوة على هذا، حاول بريشت خلق نوع درامي جديد يمزج بين التخييل والتنظير ويقوم على "الإيهام بالمسرح".

وإذا كان المسرح - شأنه شأن الأدب - " ينوجد على تخوم الأجناس التعبيرية والخطابية ويتغذى من التفاعل مع النصوص الأخرى ومن مخزونات الذاكرة واللاوعي، ومن المكونات المادية المتناسلة التي غيرت، جذريا، علاقة الفرد بمحيطه، وبالطبيعة وبالذات الخاصة "[115]، فإن الشعريات التي بلورتها النصوص المدروسة - سواء تلك التي ظلت وفية لأرسطو أو التي تمردت عليه - ارتبطت في وعي أصحابها بمواقف ورؤيات للعالم يتخذ بعضها بعدا ذاتيا محضا، ويتجاوب بعضها الآخر مع روح العصر الذي يعيش فيه المبدع.

فكالدرون ممثل العصر الباروكي بامتياز، يتقاطع بشكل كبير مع شكسبير ممثل العصر الإليزابيتي، وذلك من حيث استنادهما معا على رؤية فلسفية ودينية متشابهة تقوم على مزيج من الأفلاطونية التي تنظر إلى العالم الواقعي باعتباره عالم أشباح وأوهام وأحلام، والإيمان الديني

(115) نفســـــــه ــ ص.293.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الذي يستحضر صورة متعالية للإلاه الذي يتحكم في " مسرح العالم الكبير". وبالمقابل، ينطلق كل من تشيخوف وبيراندیلو وبريشت ويونسكو من منطلق واحد هو الواقع باعتباره مجموعة أحداث وأفعال نابعة من الإنسان الموجود داخل شرط زمني محدد.

إلا أن التعامل مع هذا الواقع اختلف من مبدع إلى آخر. فتشيخوف اختار منظورا واقعيا يقوم على مفهوم " المحاكاة الكاملة "، وبيراندیلو عكس، من منطلق نسبي، صورة واقع مليء بالمفارقات، وبريشت جعل منه بؤرة للتناقضات الاجتماعية وألح على محاكاته بكيفية تجعله مكشوفا وتساعد على تغييره. أما يونسكو، فإن رؤيته الإنسانية الشمولية دفعته إلى إدانة واقع الشرور القائم في عمق الإنسان قبل أن تصبح الصراعات السياسية والاجتماعية تجليا له.

يستخلص من كل هذا، أن تناسخ الشعريات في المسرح الغربي لم يكن ترجمة لهواجس جمالية أو تقلبات في الحساسيات الفنية لدى كتاب المسرح الغربيين وحسب، وإنما هو استجابة إبداعية عميقة لما تمور به ذات المبدع في تفاعلها مع محيطها الثقافي والاجتماعي والسياسي.

وعليه، يمكننا أن نعتبر أن الميتامسرح إحدى أهم النوافذ الأساسية التي يمكن أن نطل من خلالها على واقع المسرح الغربي، وبالتالي على واقع الثقافة الغربية عموما، باعتبارها ثقافة تتفاعل فيها الأشكال الجمالية بالمضامين الإيديولوجية بشكل كبير.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

البـــــاب الثالـــث :

الميتامسرح في المسرح العربي

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

www.alkottob.com

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إذا كان النقد المسرحي الغربي لم يبلور مصطلح "الميتامسرح" إلا خلال السنوات الأولى للعقد السادس من هذا القرن، وذلك قصد وصف ظاهرة تعود إرهاصاتها الأولى إلى القرن الخامس قبل الميلاد؛ فإن النقد المسرحي العربي لم يشرع في تداول المصطلح إلا خلال هذا العقد الأخير من القرن العشرين، وذلك عبر إشارات جزئية أولية يعود فضل إيرادها إلى كل من الدكتور حسن المنيعي وعلي عواد.

لقد وقف المنيعي على تجليات الممارسة الميتامسرحية من خلال نص درامي لعبد الكريم برشيد هو "عطيل والخيل والبارود"[1]، مبرزا اعتماد اللعبة المسرحية فيه على تكسير الخط الدرامي وعلى تقنية المسرح داخل المسرحن وذلك في ضوء ما بلوره مانفريد شميلنغ في كتابه "الميتامسرح والتناص".

أما علي عواد، فقد خص الميتامسرح بفصل ضمن كتابه الذي صدر حديثا تحت عنوان " غواية المتخيل المسرحي: مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ". وقد وسم الفصل المشار إليه ب" شعرية ما وراء المسرح : غواية المتخيل المسرحي لذاته"، أثار في بدايته إشكالية الترجمة العربية للمصطلح قائلا : "يندرج مصطلح (ما وراء المسرح) ضمن المصطلحات النقدية الإشكالية على المستوى الدلالي وعلى مستوى الترجمة، فهو يستخدم مقابلا للمصطلح الأجنبي (Metatheatre) على قياس ما وراء الطبيعة (Metaphesicse) الذي استقر تداوله في اللغة العربية. وتعزى الإشكالية إلى السابقة اللغوية (Meta) التي تعد لبسا كبيرا عند ترجمتها إلى اللغة العربية. ولذلك يمكننا أن نضع مقابلات عديدة لمصطلح ال(Metatheatre)، إضافة إلى (ما وراء المسرح)، كالمسرح الواصف، والمسرح الشارح، والمسرح

[1] انظر الدكتور حسن المنيعي ــ التأصيل في المسرح العربي من خلال حركية النص (النص الاحتفالي نموذجا) (في) المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة ــ منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ــ ظهر المهراز ــ فاس 1994.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الممسرح، والمسرح الانعكاسي، على غرار ما وضع من مقابلات لمصطلح ال(Metalanguage) ما وراء اللغة، وال(Metafiction) ما وراء الرواية، وال(Metacriticism) ما وراء النقد، أو نقد النقد. وبإزاء عدم استقراء المقابل العربي للمصطلح، فإنني سأسمح لنفسي باستخدام لفظة (ما وراء المسرح) حينا و(المسرح الانعكاسي) حينا آخر" [2].

مما لاشك فيه أن الإشكال المصطلحي يكتسي أهمية بالغة في سياق النقد المسرحي العربي. لذا، فإن الاجتهادات التي قدمها هنا علي عواد، وحاول من خلالها إيجاد ترجمة مناسبة للميتامسرح تستحق عناية كبيرة، لاسيما وأن الصفات التي رصدها لهذا النمط من الممارسة المسرحية بما فيها المسرح الواصف، والشارح والممسرح والانعكاسي، تعد كلها من وظائفه الأساسية التي يقوم بها فعليا.

إلا أن الالتباسات التي تحيط بهذه الأوصاف نفسها لا سيما إذا تم الوقوف عند دلالتها اللغوية، يجعلنا نميل إلى الحفاظ على المصطلح بسابقته اللغوية التي تميزه أي "ميتامسرح". ولا نجد ضيرا في ذلك، مادام النقد العربي الحديث قد تعود، الآن، على تداول هذا النوع من المصطلحات، والنقد المسرحي ليس استثناء. بل إن هذا الاستعمال يعفينا من الوقوع في سوء التفاهم الذي تولده الترجمات العديدة للمصطلح الواحد في سياقنا العربي.

وإذا تجاوزنا هذا الجانب المصطلحي، سنلاحظ أن علي عواد حاول تقديم تعريف للميتامسرح مع إبراز أسس شعريته وألوانه المختلفة التي حددها في لونين هما: المسرحية التي تتمرأى بشكل نرجسي في ذاتها، والمسرحية التي تؤكد اللعبة المسرحية بوصفها لعبة وتكسر الإيهام. بالإضافة إلى هذا حاول العودة، بنوع من الاختزال، إلى الأصول الغربية القديمة والحديثة للميتامسرح.

إلا أن ما يلاحظ عليه هو اعتماده، بشكل كلي، على تحديدات نهاد صليحة في كتابها "أمسيات مسرحية"، مع العلم أن التعريفات التي يشير إليها لها أصولها في النقد الغربي التي يبدو أنه يجهلها، كما يجهل أن نهاد صليحة نفسها لم تأت بجديد بقدر ما عملت هي

[2] عواد علي ــ غواية المتخيل المسرحي : مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ــ المركز الثقافي العربي 1997 ــ ص.41.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

كذلك على تحوير بعض التعريفات التي يقدمها باتريس بافيس في معجمه المسرحي.

إذا كان علي عواد لا يشير إلى المرجعيات الأصلية للميتامسرح - مما يجعل

خطابه أقل مصداقية من الناحية العلمية بالنسبة إلينا - فإن ما يضفي على إشارات المنيعي أهمية بالغة - على الرغم من اقتصارها على نموذج مسرحي واحد - هو تلك الإحالات الدقيقة التي تنم عن معرفة رصينة بأصول المصطلح المسرحي الغربي، ومنها - على وجه الخصوص - الإحالة التي يشير فيها إلى ضرورة العودة إلى متن نظري مؤسس في هذا السياق هو كتاب شميلنغ المشار إليه سلفا.

قد يفهم من هذه الوقفة القصيرة مع النقد المسرحي العربي، أن حداثة اهتمامه بالميتامسرح تعني أن الظاهرة نفسها طارئة على المسرح العربي. إلا أن الحقيقة هي أن التفاوت الحاصل في المسرح الغربي بين بروز الظاهرة وإيجاد المصطلح المعبر عنها، هو نفس ما نجده أيضا في المسرح العربي.

وإذا كانت المحاكاة واردة فيما يتعلق بالمصطلح وما ولده من خطاب واصف، فإن شروط نشأة الظاهرة تفصح، بالنسبة للنص المسرحي العربي، عن وجود تفاعلات تاريخية وثقافية داخلية هيأت هذا النص لتوليد خطاب ميتامسرحي، بعض آلياته انحدرت من عامل المثاقفة المسرحية، وبعضها الآخر تم استخلاصه من مقومات تعبيرية ذاتية تمتد جذورها في التراث العربي.

لقد عاش المسرح العربي قلق الكينونة ومخاض الوجود، ونشأ في واقع إشكالي تتجاذبه تيارات ونوازع وأفكار متناقضة. لذا، من الطبيعي أن يفرز بعض " الأشكال التأملية " داخل الممارسة المسرحية، لاسيما وأن هذه الأشكال تسمح للمبدع المسرحي، داخل واقع تحيط به أسيجة متعددة، بطرح هواجسه الفنية وأسئلته الوجودية وتصوراته الفكرية ومواقفه السياسية من داخل ممارسته الإبداعية نفسها. من ثم، يمكننا أن نقر بوجود حتمية ثقافية وتاريخية رسخت هذا التوجه

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الميتامسرحي في النص العربي، ونحتت له بنيات ووظائف تتقاطع أحيانا مع مظاهره في المسرح الغربي، وتختلف عنها أحيانا أخرى.

قد يعتقد البعض أن الميتامسرح ارتبط في سياقنا العربي بالمد الحداثي الذي حمل النص المسرحي العربي إلى عوالم النقلات الفنية الحديثة كالبريشتية والبيراندیلية والعبثية وغيرها. فإذا كان هذا صحيحا من جانب، فإن ما أفرزته التجارب المسرحية العربية منذ بداياتها الأولى مع رواد المسرح العربي كمارون النقاش ويعقوب صنوع وغيرهما، يؤكد ظهور ملامح الميتامسرح مع الولادة الأولى للمسرح العربي. وهو أمر غير مستغرب مادام يعكس، بوضوح، الواقع الإشكالي والنشأة المأزومة لهذا المسرح.

لقد عاش جيل الرواد نوعا من التجاذب بين هاجسين مؤرقين : أحدهما هو الإعلان عن ميلاد خطاب جديد داخل الثقافة العربية، والثاني هو البحث عن مشروعية ومصداقية لهذا الخطاب من خلال ترسيخه في وجدان متلق عربي نشأ داخل ثقافة الشعر. لذا، نلاحظ أن كتابات الرواد بقدر ما تحاول تقديم حكايات مسرحية أكثر قربا وملاءمة لأفق انتظار المتلقي العربي، بقدر ما تتخذ ذلك مطية لتوضيح انشغال المسرحيين العرب بالقضايا المتصلة بالإبداع المسرحي نفسه من جهة، وبالواقع العربي من جهة ثانية. يتجلى كل ذلك من خلال استعمال إجراءات ميتامسرحية - واعية أو لا واعية - هاجسها الأساسي آنئذ هو جعل المسرح، باعتباره خطابا جديدا، خطابا مقبولا داخل فضاء الثقافة العربية.

لقد ارتبط الميتامسرح العربي، إذن، في مظهره الأول بإشكالية كبيرة هي إشكالية التأسيس والتأصيل. ومن المعلوم "أن ظهور المسرح كفعالية ثقافية حضارية في الثقافة العربية في أربعينات القرن الماضي، جعله يمثل "سبة تاريخية" كإنتاج أبدعه الاستعمار القاهر للذات العربية، لهذا ستتحرك حملة التشكيك في شرعيته وانتمائه " للأصالة الحضارية العربية" " [3].

[3] محمد مسكين ــ المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية ــ مجلة الوحدة ــ عدد خاص عن "التأصيل والتحديث في المسرح العربي" ــ العدد 95/94 ــ يوليو/ أغسطس 1992 ــ ص.9.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إن أصداء هذا التشكيك سوف تتردد داخل الإبداع المسرحي نفسه إلى حد دفع يعقوب صنوع، مثلا، إلى تحويل بعض أعماله إلى سيرة ذاتية مسرحية تحكي معاناته في سبيل ترسيخ دعائم مسرح عربي في مصر. ويبدو ذلك واضحا في مسرحيته المثيرة "موليير مصر وما يقاسيه". فهذه المسرحية وغيرها تثبت أن للميتامسرح العربي مظهرا تأصيليا يعكس من جهة امتدادات الواقع العربي داخل الظاهرة المسرحية، كما يجسد من جهة أخرى الصيغ الجمالية لهذه الامتدادات التي تتوسل بإجراءات ميتامسرحية سنحدد بنياتها ووظائفها من خلال تحليل مجموعة من النماذج المسرحية العربية.

المظهر الثاني للميتامسرح العربي جسده انخراط الكتابة المسرحية في دوامـــة

التجريب. لقد تحكمت استراتيجية محددة في توجيه هذه الكتابة نحو ركوب المد الحداثي، تأرجحت بين الرغبة في تلقيح النص العربي بنقلات فنية غربية، وبين مد الجسور بين هذا النص وبين تراثنا العربي. لقد وجه هذا التأرجح المسرح العربي نحو ثلاثة إطارات ميتامسرحية أساسية : تناصي، ارتجالي وحكائي، كان هدفها الأسمى هو محاولة بلورة آفاق شعريات مسرحية واضحة المعالم والأبعاد.

انطلاقا من هذين المظهرين، نرى ضرورة التمييز داخل الميتامسرح العربي بين ما نسميه بالميتامسرح التأصيلي، والميتامسرح التجريبي[4]. وذلك في أفق الإجابة على أسئلة عديدة تطرح نفسها علينا ومنها : "أية علاقة يقيمها النص العربي مع شعرية الميتامسرح ؟ كيف تمت بنينة الميتامسرح داخل هذا النص ؟ ماهي الوظائف التي أسندت إليه ؟ ماهي الآفاق الإبداعية والنقدية التي فتحها الميتامسرح للنص العربي؟ إلى أي حد ساهمت الممارسة الميتامسرحية في تخصيب

(4) لا ننوي تقديم تفاصيل حول مصطلحي التأصيل والتجريب، لأن الحديث عنهما غطى مساحة كبيرة داخل الخطاب النقدي العربي. ولكن لابأس أن نوضح أن فهمنا الخاص للتأصيل لا يربطه بالضرورة ببروز المكون التراثي في المسرح، وإنما يعتبره عملية تعامل واع مع المنجز عالميا في مجال المسرح ومحاولة غرسه وترسيخه في التربة العربية سواء اتخذ ذلك صيغة تراثية أو غير تراثية. أما التجريب فنفهمه باعتباره عملية انفتاح فكري وفني على نقلات متعددة المشارب ومختلفة الجذور، واتخاذها قاعدة لبلورة تجربة إبداعية خاصة؛ ليس من الضروري أن تتوج بالنجاح أو تجد مكانها في سياق ما باعتبارها " مسرحا مؤسسا ". لهذا، فإن الفصل بين الميتامسرح التأصيلي والميتامسرح التجريبي هو، في الواقع، فصل إجرائي لا غير.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

وتطوير الكتابة الدرامية العربية ؟ وهل يمكن الحديث عن إضافات نظرية بلورتها هذه الكتابة في اتجاه تطوير شعرية الميتامسرح ؟

هذه الأسئلة وغيرها هي ما سنحاول الإجابة عليه من خلال تحليل مجموعة من النماذج المسرحية العربية التي يندرج بعضها ضمن ما سميناه بالميتامسرح التأصيلي، في حين يندرج البعض الآخر ضمن ما وسمناه بالميتامسرح التجريبي.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

www.alkottob.com

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الفصل الأول :

الميتامسرح التأصيلي

لقد اقترن الميتامسرح العربي بالخطاب التأصيلي بشكل جعل النص المسرحي يستقطب قضايا الإبداع الدرامي مشحونة بأسئلة الواقع. إلا أن هذا الاستقطاب لم يتخذ صيغة موحدة أو متجانسة. ذلك أن تجربة المسرحيين العرب تحكمت - بخلفياتها الفكرية والجمالية المختلفة - في الصيغة التي اتخذها الميتامسرح في أعمالهم.

لهذا، يمكننا - انسجاما مع المنطلقات الشعرية التي رسمناها في البداية - أن نميز بين ثلاثة سياقات أساسية للميتامسرح التأصيلي هي :

- سياق سيرذاتي تمثله مسرحية " موليير مصر وما يقاسيه " ليعقوب صنوع.
- سياق تاريخي - وثائقي تجسده مسرحية " فجر المسرح المصري " لنعمان عاشور.
- سياق تاريخي - جمالي تعكسه مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني " لسعد الله ونوس.

تقدم لنا هذه النماذج الثلاثة صورة واضحة عن البنيات النصية والنوعية للميتامسرح التأصيلي، كما تساعدنا على كشف الوظائف التي اضطلع بها في علاقته بالنص المسرحي العربي. أما تنوع تجاربها من حيث المنطلقات الفكرية والجمالية فإنه سيجعلنا نقف على امتدادات الواقع داخل الميتامسرح، لاسيما وأننا، من جهة، أما تجربة تأملية ذاتية بالنسبة ليعقوب صنوع، كما أننا، من جهة أخرى، إزاء قراءتين إبداعيتين لتجربة الرواد في المسرح العربي؛ إحداهما تتخذ شعرية التوثيق إطارا للتأريخ لتجربة مارون النقاش أنجزها نعمان عاشور، والثانية تستقطب مبادئ جمالية ملحمية قصد التأريخ لتجربة أبي خليل القباني وقام بها سعد الله ونوس.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

1. الميتامسرح في إطار سيرذاتي: "موليير مصر وما يقاسيه" ليعقوب صنوع :

يشير محمد يوسف نجم في تقديمه لنصوص مسرحية كتبها يعقوب صنوع، أن هذا الأخير نشر مسرحية " موليير مصر وما يقاسيه " " سنة 1912 حين كان يعيش آمنا في باريس"[5]. وما كنا لنأخذ هذه الإشارة بعين الاعتبار، لولا أن السياق الذي وردت فيه يوحي بأن النص عرف صيغتين في كتابته مما انعكس، بشكل واضح، على طبيعة النصوص المدمجة Intertextes التي استحضرها صنوع في مسرحيته، لاسيما وأنها كلها عبارة عن مقاطع من مسرحياته السابقة تختلف صيغتها الأصلية عن الشكل الذي وردت به في نص " موليير مصر وما يقاسيه ". إن مناخ الحرية والأمان في باريس قد سنح لصنوع لكي يعبر عن آرائه ويتحدث عن تجربته بصراحة، وذلك ما لم يكن ممكنا عندما كان في مصر. ولهذا المعطى أهمية بالغة مادام يعكس لنا مظهرا سوسيوثقافيا لاشك أن آثاره على البنية الميتامسرحية للنص واضحة المعالم.

إن أول ما ترسخه المسرحية في ذهن القارئ، هو أن الأمر يتعلق بـــ"كوميديا ممثلين Comédie des comédiens "، مما يفتح أفقا لمقارنتها ب" مرتجلة فرساي " لموليير. بل إن أجواءها وبنياتها تؤكد أننا أمام مرتجلة فعلا، لكن صنوع لم يسمها كذلك. وهو موقف له ما يبرره إذا ما ربطناه بظروف نشأة المسرح العربي. فطور التأسيس والتأصيل يستلزم التعامل مع تسميات نوعية متداولة ومكرسة وقريبة من الإمكانات الاستيعابية للمتلقي العربي آنذاك. لهذا فضل يعقوب صنوع وسمها ب" رواية تمثيلية هزلية ". بالمقابل، فإن إيراد صفة " مرتجلة "، في ذلك الوقت، ربما لم يكن في صالح ترسيخ المسرح كفن طارئ داخل التربة العربية، مادامت هذه الصفة تقترن - من الناحية اللغوية- بمظاهر الارتجال والفوضى والعبث والخروج عن النظام. ولعل ما لقيه المسرح العربي من ردود فعل داخل الأوساط الثقافية والسياسية يزكي هذا التأويل.

(5) محمد يوسف نجم ـــ مقدمة (في) يعقوب صنوع (أبو نضارة) ـــ سلسلة المسرح العربي : دراسات ونصوص ـــ دار الثقافة بيروت 1963 ـــ ص.(ز).

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

مما لاشك فيه، أن الخلفية المولييرية حاضرة بقوة في كتابة نص صنوع منذ العنوان وحتى آخر مشهد فيه. بل إن الجملة الشهيرة التي رددها موليير في حق الممثليـــن داخـــل مـــرتجلتـــه: " آه، الممثلـــون ! هـــذه الحيوانات الغريبة التي علينا قيادتهـــا"،

تلقي بظلالها على مسرحية صنوع.

فإذا كانت مرتجلة موليير قد كتبت من أجل تجسيد " صراع التمثيل" في المسرح، فإن مرتجلة صنوع تشخص نفس الصراع، إلا أن الفرق يكمن في كون الصراع هنا لا يكتسي طابعا فنيا وسياسيا، كما هو الشأن عند موليير، بقدر ما يتخذ بعدا ماديا واجتماعيا يتصل بمعيش الممثل وكرامته. علاوة على هذا، فمسرحية صنوع تقوم على تعدد مستويات التمثيل بشكل يجعلنا أمام ممثلين يتدربون، ويفهم من حوارهم أنهم يستعدون لأداء مجموعة من الكوميديات في أمسية حاسمة لا يضاهيها من حيث الأهمية إلا الأمسية التي كان يعد لها موليير مع فرقته في مرتجلته، والتي كانت ستجري في قصر فرساي أمام الملك. وإذا كان موليير يشارك فرقته في الإعداد فإن " جمس " مدير الفرقة في مسرحية صنوع يقوم بتوجيه ممثليه وإعدادهم أيضا. كل هذا يؤكد لنا أن نص " موليير مصر وما يقاسيه " خرج من معطف موليير، واستوحى مرتجلته قلبا وقالبا. وعليه، فإن أبرز مكون ميتامسرحي يستأثر بالاهتمام، ويقدم نفسه للقارئ منذ الوهلة الأولى هو النص الموازي Paratexte نفسه، ولاسيما ما يتعلق منه بالعنوان والمقدمة ولائحة الشخصيات.

لابأس من التذكير بأهمية العنوان بالنسبة للقارئ. فهو " يهمنا - عمليا - باعتباره " علامة أولى " لعمل ما ، ورغبة في الخضوع للتقاليد التاريخية، ولعبا أوليا بمحتوى آت يمثل هو واجهته أو إشارته الأولى [...] فالمعلومات التي يقدمها - رغم هشاشتها جديرة بالاهتمام " [6]. والنموذج الذي نحن بصدده جدير بالاهتمام ليس لما يستشرفه من محتوى نصي وحسب، وإنما لكونه يختزل البنية الميتامسرحية للنص بكاملها في علاقتها بالمؤلف من جهة، وبالسياق الفني والثقافي الذي أحاط بكتابته المسرحية من جهة ثانية.

[6] Jean Pierre - Ryngeart - Introduction la l'Analyse du Théâtre - p.35.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يتشكل عنوان مسرحية صنوع من مكونين تجمعهما واو العطف : الأول عبارة عن لقب يترجمه مركب إضافي هو " موليير مصر "، والثاني عبارة عن جملة تستقطب دلالة مفتوحة على المعاناة : " ما يقاسيه ".

إن اللقب المشار إليه في العنوان، أطلقه الخديوي إسماعيل على يعقوب صنوع نفسه، لاسيما وأنه اشتهر بتقديم اعمال كوميدية جيدة ، جعلته يشرفه بهذا اللقب، الذي أصبح منذ ذلك الوقت، إسما آخر لهذا الرجل يتداوله دارسو المسرح العربي. ولهذا اللقب حضور دال في سياق المسرحية نفسها، بحيث يضفي - عبر نوع من القياس على صنوع نفس الأهمية التي حظي بها موليير في المسرح الفرنسي، وذلك ما تشير إليه شخصية اسطفان:

" اسطفان : من خصوص عمنا جمس يكفيه مدح جرائد الشرق والغرب فيه.

دارجل شهدت له العلماء بأنه فريد العصر. ما أحد قبله عمل تياترو عربي في مصر وأفندينا أنعم الله عليه بالعافية والخير، لما لعبنا أمامه سماهموليير. وموليير هو مؤسس التياترات الفرنساوية، وعمنا جمس منشئ التياترات العربية. فمن وقتها في سراية عابدين، وفي الدوائر والدواوين ما حدش يسميه جمس يامون شير، جميعهم يقولوا له يامسيو موليير[7].

فإذا كان المكون الأول في العنوان يشير، إذن، إلى علاقة المسرحي بالسلطة ورعاية هذه الأخيرة له معنويا (توزيع الألقاب) - لاسيما إذا كان فنه يقوم على الإضحاك والتسلية -؛ فإن المكون الثاني يقوض هذه المعطيات، ويجعل العنوان ينطوي على مفارقة دلالية صارخة، خصوصا وأنه يشير إلى المعاناة القاسية لموليير مصر. والتي يفصح عنها النص على لسان جمس باعتباره لسان حال المؤلف :

[7] يعقوب صنوع ــ موليير مصر وما يقاسيه (في) يعقوب صنوع (أبو نضارة) ــ ص.200.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

" جمس : يعني ما يصحش إلا واعمل تياترو لأولاد العرب، ما نابني منه إلا عقلي وبيتي انخرب. وإنا كان مالي وما لدي الشبكة اللي زي الطين، اللي ما طرح لي فيها بركه. رب العالمين. كنت رجل مرتاح متهني، وكانت الهموم بعيدة عني، واليوم اللي دخلت التياترات، وانشغلت في تأليف الروايات رفعت وانسليت وانتلف حالي وتركتني التلامذة وتعطلت أشغالي وبقي لي عوازل وعدوين، من الغيرة بالجرائد علي نازلين. لكن أنا أتحمل كيد وغيض الأعادي، على شان خاطر أولاد بلادي " [8].

يبرز هذا المقطع، بشكل جلي، أن صنوع جعل من مسرحيته مرآة لذاته وحياتـــه التي انقلبت من جراء تخليه عن مهنته الأصلية التي هي التدريس واتجاهه نحـــو المسرح في زمن صعب.

وهكذا، فإن المعطيات الأولية التي يقدمها العنوان تجعلنا نفترض، منذ البداية، أننا أمام سيرة ذاتية، ممسرحة على الطريقة المولييرية. وبقدر ما هي سيرة لمسار مسرحي يعد من رواد المسرح العربي، بقدر ماهي مرآة تعكس صعوبة البدايات التأسيسية لهذا المسرح، مما يزكي الإشارة الأولية التي انطلقنا منها بخصوص تقاطع الميتامسرحي والواقعي في المسرح التأصيلي العربي.

ولعل ما يدعم أكثر هذا الإستنتاج الأولي، هو ما جاء في المقدمة التي صاغها صنوع على شكل خطاب مباشر للقراء يقول فيها : " أهديكم يا سادتي سلامي وتحيتي واحترامي. واتمنى لكل افندي وموسيو وسنيور، العز والهناء والسرور، وأرجوكم يا اعز اخواني، من مؤمن واسرائيلي ونصراني، المحشي من حبكم فؤادي، المحبوبين عندي كأولادي، أن تسامحوا كل الغلط اللي تجدوه في دي الرواية، وربي يرزقكم في الملايين بالماية. فالآن رخصوا لي ان اقص عليكم يا كرام ما قاسيته في انشاء التياترو اللي اسسته منذ أربعين عام، على أيام اسماعيل اللي في ذلك الزمان، كنا عنده، اعز الخلان. تارة تضحكوا، وتارة

[8] نفســـــــــــــــــــــه ـــ ص.209.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

تبكوا، وتارة تشكروا، وتارة تشكوا. من الرواية الآتي شرحها يا حضرة القاري ترسوا على حقيقة التياترو العربي وكيفية أفكاري " [9].

إن هذه المقدمة تربط المسرحية بزمنها، أي زمن الخديوي إسماعيل، كما تشي إلى أنها مرآة تعكس حقيقة المسرح العربي وحقيقة أفكار وتصورات صنوع عن هذا المسرح. إن موضوعتها المركزية، إذن، هي قضية تأسيس المسرح العربي وما أحاط بها من شروط ذاتية وموضوعية.

في هذا الإطار، يلاحظ أن علاقة المسرح بالسلطة استأثرت باهتمام صنوع بشكل جعله ينخرط في نوع من الاستيهام يستحضر فيه، ربما، علاقة موليير بلويس الرابع عشر، مما دفعه إلى السكوت عن بعض المواقف التي أبداها الخديوي إسماعيل إزاء مسرحه. من ذلك، ما يشير إليه محمد يوسف نجم بخصوص الأمر الذي أصدره الخديوي لإغلاق مسرح صنوع. علاوة على هذا، ثمة مظهر سياسي في السيرة المسرحية لصنوع يفترض حضوره في مسرحية تلقي الضوء على حقيقة أفكاره، كما يقول. يتساءل محمد يوسف نجم، في هذا السياق، " فأين المسرحيات السياسية التي كتبها صنوع والتي كانت سببا في إغلاق مسرحه. يبدو لي أن السبب الأول في اضطرار صنوع إلى إغلاق مسرحه كان نشاطه السياسي الخاص وعلاقته بجمال الدين الأفغاني وحلقته، وتأسيسه "محفل التقدم" و" جمعية محبي العلم " سنة 1873، ثم الإفلاس المادي الذي أصاب المسرح والصعوبات المالية التي كانت تعترض سبيله"[10].

إن مسرحية " موليير مصر وما يقاسيه " تركز على هذا العنصر المادي وتسكت عن العنصر السياسي. ولعل هذا ما يفسر اتجاه الخطاب الميتامسرحي نحو حيز سيرذاتي ضيق يدفعنا لأن نفترض أن هذا الخطاب يجعلنا نرسو على حقيقة وجود مسكوت عنه في المسرحية.

لقد استعاض صنوع عن هذه الحقيقة بتحويل موضوع المسرحية إلى خلاف حول قضية جزئية بين الكاتب مدير الفرقة وممثليه، ألا وهي قضية الأجرة. لقد كان يعرف الأعداء الحقيقيين للمسرح،

(9) نفســـــــــــــه ـــ ص.193.
(10) محمد يوسف نجم ـــ مقدمة (في) يعقوب صنوع (أبو نضارة) ـــ ص هـــ/و .

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

لكنه اختزلهم في ممثلي الفرقة مكتفيا بالإشارة والتلميح إلى بعض الصعوبات الجوهرية، كمسألة الحرية، مثلا، التي يحاول جعلها مقترنة بقضايا أشمل منها كقضية التمدن والتقدم. والحوار التالي بين حبيب وجمس تجسيد لذلك :

" حبيب : بالله عليك ما بقتشي تكتب لنا روايات، تذكر فيها لفظة حريه وحب وطن ومحاربات. والا قل على التياترو العربي يا رحمن يا رحيم، والحدق يفهم بقى رجعنا للعبنا القديم.

جمس : كلام غريب، يا سي حبيب، لكن هذا كلام مليح، وفي محله صحيح، إنما كل مؤسس تياترو ومنشئ روايات، ملزوم يتم جميع الواجبات، واجبات معلومه عنده ياحبيب، وهي أن القصد بالمراسح هو التمدن والتقدم والتهذيب " [11].

تقيم المسرحية، إذن، متخيلها على أساس حكاية بسيطة تتعلق بانتظار جمس مدير الفرقة ومؤلفها الممثلين في " التياترو العربي " في وقت تأخر فيه هؤلاء عن الموعد المحدد استعدادا لعروض المساء، لأنهم كانوا يترددون على بيت زميلهم متري لمناقشة ضرورة المطالبة بحقهم في أجرة عن عملهم المسرحي. هذا المطلب الذي خلق انقساما بين أعضاء الفرقة، وصلت أصداؤه إلى جمس عبر شكل من المساومة انهار على إثرها انهيارا نفسيا قويا دفعه إلىالتفكير في الانتحار، لولا أن الممثلين تداركوا الأمر وتخلوا، مؤقتا، عن مطلبهم إلى ما بعد الأمسية الحاسمة.

هذه الحكاية تمت بلورتها في فصلين تدور أحداث أحدهما في دارمتري وتجري أحداث الثاني في " التياترو العربي ". وقد اتخذت كوسيلة لإبراز الصعوبات التي واجهها صنوع في إنشاء مسرحه، وكذريعة لمطارحة قضايا تتصل بالمسرح من حيث مفهومه، موضوعاته، وظيفته، علاقته بالجمهور ومعاناة الممثل فيه.

فإذا كانت المسرحية تقوم على إجراء ميتامسرحي معروف هو الموضوعاتية الذاتية، فإن هذا الإجراء يقع تكييفه هنا مع أسئلة المرحلة، أي مع زمن تأصيل الممارسة المسرحية في الثقافة العربية.

(11) يعقوب صنوع ــ موليير مصر وما يقاسيه ــ ص.211.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

فمن أبرز ما حاول صنوع توجيه الاهتمام إليه، صراع المسرح مع الرأي العام مجسدا في مواقف بعض النقاد. لقد كانت هذه المواقف ترى في المسرح تجسيدا لمظاهر الفساد والمروق والخروج عن النظام كما كانت تجد في بعض الجرائد ضالتها لتنشر هذه المواقف في مختلف الأوساط السياسية والثقافية. ففي بداية المسرحية نجد اسطفان يخبر متري بما تقوله الجرائد في حق جمس وفي شأن " التياترات العربية " :

" اسطفان : خذ واقرا ده جرنال شهير باسكندريه، يذم ويطعن ويلعن التياترات العربية لكونها عن أصول النحو خارجه، ورواياتها مكتوبة باللغة الدارجة" (12).

إن المسرحية تثير هنا قضية جوهرية أثارت حربا حقيقية في المسرح العربي منذ نشأته إلى الآن، ألا وهي قضية اللغة المسرحية، ذلك أن العنصر اللغوي اعتبر عاملا حاسما في تأصيل المسرح العربي، حيث عد اللجوء إلى العربية الفصيحة عنصرا أساسيا لتحقيق هذا المطلب. بالمقابل، يلاحظ أن " عنصر الإضحاك الأول عند صنوع هو اللهجات " (13). لذا، نجد أن الأعمال الكوميدية التي كتبها تعتمد اللهجة البربرية أو الرومية أو السورية، أو لهجة الأجانب الذي يتكلمون بعربية لاحنة أو مكسرة. وهو يعتبر هذا المكون اللهجي أساسيا في هذا النوع من المسرح. ولعل مبرره في ذلك هو النموذج المولييري الذي، يحتذيه، والذي جعله في مأزق حقيقي يدفع إلى التساؤل : هل كان المسرح العربي قد اتخذ انطلاقة صحيحة باستناده على موليير ؟ ألا يمكن القول إن مبررات صنوع تكشف عن مفارقة في الخطاب التأصيلي العربي بين ترسيخ مكونات النوع الدرامي والاهتمام باللغة الأم ؟

مما لاشك فيه أن هذه الإشكالية قد تحولت إلى قضية مزمنة في المسرح العربي، وليس هذا مجال تفصيل الحديث فيها. لكن لابد من الإشارة إلى أنها تكشف هنا عن مظهر ثقافي بالغ الأهمية ينضاف إلى المظهر السياسي لمسألة التأصيل، جعلا مسرحية صنوع مرآة لذات مؤلفها ولزمنه في آن واحد.

(12) نفســـــــه ــ ص.112.
(13) محمد يوسف نجم ــ مقدمة (في) يعقوب صنوع (أبو نضارة) ص.هـــ.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ولعل هذه الأبعاد نفسها هي التي جعلت وظيفة المسرح تستأثر باهتمام صنوع في هذه السيرة الممسرحة، لاسيما وأنها ارتبطت بقضية جوهرية ذات بعد حضاري هي : ما الجدوى من فن دخيل بالنسبة للمجتمع العربي خلال القرن التاسع عشر؟.

فجمس - لسان حال صنوع في المسرحية - يؤكد أن المهام الأساسية للمسرح هي " التمدن والتقدم والتهذيب ". وإذا تأملنا هذه الكلمات ، سنلاحظ أنها تشكل جزءا من قاموس النهضة، مما يعني أن صنوع كان يريد للمسرح أن ينخرط في التحدي الأكبر والأشمل للأمة العربية آنئذ، أي تحدي الانتماء للعصور الحديثة.

يستخلص من هذا أن الميتامسرح التأصيلي شكل مظهرا أساسيا من مظاهر الخطاب النهضوي العربي، وكونه كذلك يفسر تأرجح بنياته الموضوعاتية بين قضايا مسرحية ذاتية وقضايا ثقافية شاملة.

ولكي يقوم المسرح بدوره في إرساء دعائم النهضة، لابد له أن يقيم علاقة قوية مع الجمهور. وقد سبقت الإشارة إلى أن عنصر الإضحاك عد من أهم جسور بناء هذه العلاقة في نظر صنوع، ولولاه لما تمكنت تجربته من الإرساء والتغلغل في وجدان الجمهور. لذا، فهو يتخذ من مسرحيته مناسبة للإشادة بدور الجمهور العربي في ترسيخ تجربته، إلى حد أن الممثلين المتمردين قبلوا اللعب في تلك الأمسية من أجل الناس الذين يحبونهم ويدعمونهم :

" (جميع اللعيبين واللعيبات ما عدا حبيب يقولوا :)

نلعب الليله على شان خاطر عيون موسيو جمس ابونا، وافندينا والذوات والاهالي اللي بيحبونا. لان لو لم يكن اشمال انظارهم علينا، وحضورهم كل ليله الينا، ما كانشي التياترو العربي صح وانشهر،وخديوينا بنجاحه افتخر " [14].

وإذا كان يعقوب صنوع قد خاض في قضايا شمولية كبرى عبر سيرته الذاتية بفكر المثقف النهضوي الذي يؤمن بدور الفن في التغيير الحضاري، فإنه عالج العديد من القضايا بهاجس رجل المهنة الذي يعتقد

[14] يعقوب صنوع ــ موليير مصر وما يقاسيه ــ ص.222.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

أيضا أن المسرح لا يمكن أن يؤدي رسالته مالم تتوفر له بنية تحتية قوية، وما لم يتم الاهتمام بقطب رئيسي فيه هو الممثل. فمعاناة هذا الأخير جزء من معاناة الكاتب ومؤسس المسرح، وتترجمها المسرحية على لسان أحد الممثلين :

" متري : إن كان هو حيران احنا كمان تعبانين، ياما أشقى عيشة اللعيبين. دول يا اخواتي غلبانين جيوبهم دائما فارغين، ومع دا كله محسودين. إذا مشيو في الطريق، مساكين انفاسهم تضيق، من الهوان والتهزيق، والتنكيت عليهم والتقريق. وإذا واحد منهم أراد أن يظهر محبته والوداد، لمن يعزه ويريده الفؤاد، يقولوا له احنا في التياترو يا واد " [15].

إن متري هنا يعكس صورة الممثل ورجل المسرح بشكل عام داخل مجتمع لم يتعود على هذه المهنة الجديدة. لم يكن سهلا إقناع الرأي العام بجدوى ممارسة فنية وتهذيبية اسمها " المسرح " مادامت الرؤية الأخلاقية مستحكمة فيه بشكل يدفعه إلى ردود فعل تهكمية إزاء الممثلين في حياتهم اليومية.

يستفاد من هذا، إذن، أن تأصيل المسرح العربي واجه حربا مزدوجة ضد واجهتين: واجهة النخبة الثقافية وامتداداتها السياسية، ثم واجهة الرأي العام : الأولى كانت تدرك خطورة المسرح فتحاربه، والثانية لم تكن تفهم دوره التنويري فجعلها منطلقها الأخلاقي الخاطئ تضطهد رجاله.

تأسيسا على ما سبق يمكن القول إن الموضوعات المسرحة في نص "موليير مصر وما يقاسيه " تكشف عن ما يمكن أن نطلق عليه، " حرب التأصيل " في الخطاب الميتامسرحي العربي، وهي حرب تختلف في أدواتها وأبعادها عما سميناه سلفا بـ" صراع المسارح" في الدراما الغربية. فهي تتقاطع معها في الطابع الصراعي العام الذي يحول النص إلى حلبة لتضارب المواقف والأفكار، لكنها تختلف عنها من حيث التباس قضايا المسرح بإشكالات عامة تصب في عمق المجتمع والسياسة

(15) نفسه ـ ص221.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

والثقافة العربية بشكل عام. بعبارة أخرى إن حرب تأصيل المسرح تتحول في مسرحية صنوع إلى حرب حضارية متصلة بجيل بكامله، هو جيل النهضة العربية. فإذا كان " صراع المسارح " في الغرب قد عد ترجمة لنوع من البذخ الثقافي مجسدا في ترسيخ قيم السجال والحوار والاختلاف والحوار ودمقرطة الأفكار المسرحية، فإن " حرب التأصيل " في المسرح العربي تترجم حاجة تاريخية ملحة لها أبعادها السيكولوجية المتمثلة في تجاوز إحباط حضاري.

إن اهتمام صنوع بهذه القضايا الكبرى لم يثنه عن تقديم سيرته بصيغة فنية تقوم على إجراء ميتامسرحي مزدوج يتمثل في : استراتيجية التناص وتقنية المسرح داخل المسرح، بحيث يلاحظ أن المسرحية تقوم على أساس الانصهار وخلق الاندماج بين الإجراءين.

من هنا يمكن أن نميز في نص " موليير مصر وما يقاسيه " بين نوعين من التناص: أحدهما ضمني، والثاني صريح. فحضور المرجعية المولييرية كإطار نوعي وموضوعاتي للنص بشكل يكشف عن استيحاء بنيات " مرتجلة فرساي "، يعد تناصا ضمنيا. أما التناص الصريح، فيبدو جليا من خلال تضمين صنوع لبعض مقاطع مسرحياته الكوميدية السابقة ومنها، على وجه الخصوص، مسرحية " البورصة " و" أبو ريده وكعب الخير أو البربري " و" الصداقة " ثم " الحشاش ". ولا نستغرب استحضار هذه النصوص داخل مسرحية تقوم على قاعدة سيرذاتية، ويشكل استعراض الريبرتوار الذاتي فيها جزءا من الاستراتيجية التي يقوم عليها النص لاسيما وأن هذا الأخير يريد أن يكون شهادة على صاحبه وعلى زمنه في آن واحد. وحتى لا يبقى هذا المظهر التناصي خارج بنية النص المسرحية، فإن صنوع حاول أن يجعله جزءا من عملية التمسرح المضاعف، بحيث تتحول كل لحظة تناصية إلى مستوى تمثيلي من الدرجة الثانية. فمتري،مثلا، يشير إلى كوميديا " البورصة " فيبدأ، توا، في أداء مقطع منها، كما أن اتفاق ماتيلده وحبيب على أداء كوميديا " البربري " يجعلهما يشرعان في تشخيص دوريهما فيها حيث يقلد هو " أبو ريده البربري " وتقلد هي " بنبه ". وهكذا تضعنا المسرحية إزاء ممارسات للمسرح داخل المسرح بشكل يخدم التوجه السيرذاتي للنص.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إذا كانت بنية النص بهذه الطريقة تزكي الوصف الذي وسمناه به، وهو السيرة الذاتية الممسرحة، فإن ما أضفاه عليه صنوع من مظاهر الهزل والضحك يجعل هذه السيرة تتخذ بعدا آخر هو البعد النقدي. إلا أن النقد هنا ليس موجها نحو نوع من المسرح أو نحو شخص بعينه، بقدر ما هو موجه نحو واقع بكامله يرزح تحت وطأة الإحباط الحضاري ويتخذ موقفا سلبيا إزاء واجهة للنهضة والتمدن هي واجهة المسرح.

يستخلص من كل هذا أن مسرحية " موليير مصر وما يقاسيه " قد رسمت الخطوط الكبرى لممارسة ميتامسرحية تنطلق من هاجس التأصيل. وقد اتخذت هذه الممارسة أبعادا مختلفة، منطلقها سيرذاتي تمت صياغته بأدوات مسرحية، وامتداداتها حضارية شاملة جعلت هذه الممارسة تضطلع بوظائفها النقدية والتاريخية إزاء واقع عربي منغلق على نفسه، نابذ لكل مظاهر الانخراط في العصور الحديثة.

2. الميتامسرح في إطار تاريخي - وثائقي: " فجر المسرح المصري " لنعمان عاشور :

لقد شكل استقراء تجربة رواد المسرح العربي، وقراءة منطلقاتها ومساراتها ومعوقاتها، مظهرا أساسيا من مظاهر الميتامسرح التأصيلي العربي. فإلى جانب الدراسات والأبحاث التي أنجزها مؤرخون ودارسون للمسرح العربي، عكس الإبداع المسرحي نفسه، هذا الاهتمام بذاكرة هذا المسرح، وذلك من خلال أعمال درامية تعيد استحضار رموز مرحلة الريادة، وتحاول مسرحة تجربتهم بشكل يخضعها للتأمل والتحليل. ومن أبرز التوجهات التي سار فيها الخطاب الميتامسرحي في هذا السياق، التوجه التاريخي الوثائقي الذي كان من مجسديه المسرحي المصري نعمان عاشور من خلال مسرحيته الوثائقية " فجر المسرح المصري ".

لابأس من الإشارة أولا إلى أن المسرح الوثائقي Théâtre Documentaire هو نوع متميز من المسرح عرف لدى الغربيين باعتباره شكلا يقوم على تركيب وثائق وصياغتها في قالب درامي يجعل منها عملا مسرحيا متكاملا. لكن الخلفية التي تحكم هذه الممارسة المسرحية تكون، في الغالب، خلفية سياسية. لذا، نجد بافيس Pavis في معجمه المسرحي يعرفه قائلا : "هو مسرح لا يستعمل في نصه سوى وثائق

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ومصادر أصلية منتقاة و"مركبة" وفق الأطروحة السوسيو- سياسية للمسرحي " [16]. وهذا النوع من المسرح يعد نقيضا للمسرح الذي يعتمد بشكل كلي على المتخيل ولا يكون، بالضرورة، سياسيا.

إن نعمان عاشور يحول هذه الأطروحة السوسيو- سياسية إلى أطروحة فنية وثقافية، لكنه يحافظ على المكونين الأساسيين لهذا المسرح الوثائقي وهما: التوثيق والتمسرح. فمن خلال تركيب وثائق تعود في مجملها إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر من ضمنها خطب ومذكرات ومقالات صحفية ونصوص تاريخية ومحاضرات وإعلانات وأغان، صاغ مسرحية تقوم بمسح شامل لتجربة الرواد الأوائل في المسرح العربي بمن فيهم : مارون النقاش، سليم النقاش، أبو خليل القباني، يعقوب صنوع، عبد الله النديم وإسكندر فرح. أما الوقائع المسرحية التي يغطيها النص فهي تقع ما بين سنتي (1847و1889) كما هو مثبت في الإرشادات المسرحية.

يفتح عنوان المسرحية نفسه أفقا ميتامسرحيا بارزا أمام القارئ يتمثل في إلقاء الضوء على المراحل الأولى للمسرح المصري، كما تدل على ذلك كلمة " فجر". لكن ما يثير الانتباه هو علاقة هذا العنوان بمحتويات النص. فموضوع المسرحية هو فجر المسرح العربي بشكل عام، وليس المسرح المصري فقط، مما يدفعنا إلى صياغة بعض التأويلات الأولية حول الأطروحة الثقافية المستحكمة في التوثيق المسرحي عند نعمان عاشور، ومنها حضور نزعة وطنية ضيقة ترى أن فجر المسرح المصري هو فجر المسرح العربي؛ وهو ما يضفي بعد الريادة على مصر في هذا الاتجاه. وقد يستفاد من جهة أخرى من كل ذلك المأزق الذي وقع فيه بعض رموز الجيل الثاني من المسرحيين العرب، والناتج عن تشرذم وعيهم الفكري من جراء ما وطنه المستعمر من تشرذم جغرافي في الوطن العربي. وقد لاحظنا امتدادات هذا المأزق في المد التنظيري للمسرح العربي سواء في المشرق أو المغرب.

ليس في نيتنا الآن الدخول في تفاصيل هذه الإشكالية. لذا، نكتفي بالإشارة إلى المفارقة التي يثيرها عنوان المسرحية في علاقته

[16] Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre - p.408.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

بالنص، لأنها تعكس جانبا من المأزق الذي وضع فيه تأصيل المسرح في التربة العربية بعض الرموز من الجيل الثاني وعلى رأسهم نعمان عاشور، وهو مأزق التجاذب بين الوطني والقومي.

إذا تجاوزنا هذه الإشارة إلى النص نفسه، سنلاحظ أنه يقوم على المزاوجة بين الحكي والتشخيص، وذلك لتقديم صورة شاملة عن ظروف نشأة المسرح العربي وما أحاط بها من عوامل اجتماعية وسياسية وثقافية في علاقتها بالمسارات الذاتية للرواد.

وعليه، يمكن التمييز في نص " فجر المسرح المصري " بين نوعين من الموضوعات الممسرحة : قضايا ذاتية متصلة بالمسار الشخصي لرواد المسرح العربي، وقضايا موضوعية تصب في مجتمع النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بمظاهره السياسية والاجتماعية والثقافية. تقدم هذه الموضوعات في النص ضمن رؤية شمولية تبرز علاقة الذاتي بالموضوعي، كما تؤكد على الارتباط الشديد بينهما.

ففيما يتعلق بالقضايا الذاتية الممسرحة، تقوم مسرحية " فجر المسرح المصري " بـــ :

- جرد مباشر وغير مباشر للريبرتوار المسرحي لمختلف الرواد، مشيرة إلى تجاربهم في الاقتباس والتأليف، ومبرزة معرفتهم بالأنواع الدرامية، ومستعرضة لظروف عرض مسرحياتهم التي انطلقت من فضاءات البيوت والمقاهي قبل أن تبلغ مرحلة إنشاء المسارح.
- إبراز المنظور الخاص بكل واحد منهم إزاء فن المسرح ووظيفته وطريقة التعامل مع مختلف مكوناته.
- الكشف عن استراتيجيات العمل المتبعة لترسيخ المسرح، ومنها : إطلاع رجال الدولة على موضوع المسرحية قبل عرضها كما هو الشأن عند مارون النقاش، وإقامة خطاب مواز داعم للإبداع المسرحي من خلال مقالات صحفية تعريفية كما هو الأمر عند سليم النقاش، ومحاولة إيصال المسرح إلى قاعدة عريضة من الجمهور عوض الاقتصار على النخبة كما فعل يعقوب صنوع، ثم اللجوء إلى خطة تجعل المسرح يلتبس ويبطن بالعمل الخيري مع التحايل على السلطة عبر خطابات إطرائية سطحية يتم تضمينها في أعمال مسرحية تشحن بأبعاد فنية وتعليمية تسهل عبورها إلى الجمهور، كما فعل عبد الله النديم.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

- استعراض الصعوبات المادية والمعنوية التي واجهت المسرحيين مع الكشف عن مصير مسارحهم التي آلت إما إلى الإغلاق أو الإحراق.

- ربط تجربة المسرحيين بمسار حياتهم الشخصية وبدور المرض والنفي أو الموت أو المضايقات السلطوية في تخلي بعضهم عن المسرح، مع الإشارة إلى تفطن البعض الآخر إلى دور البعد العائلي في ضمان استمرارية التجربة، كما هو الش-أن عند مارون النقاش.

ومن خلال الوقوف على هذه القضايا، كانت المسرحية تلقي الضوء على السياقات العامة التي ارتهنت بها مسيرة المسرح العربي في بداياته، لذا نجدها تعرض لموضوعات أساسية منها :

- علاقة المسرح العربي بسؤال النهضة.

- علاقة المسرح بالبنية الثقافية السائدة، ولاسيما موقف السلطة ورجال الدين منه.

- طبيعة الجمهور العربي ومساهمته في تأصيل المسرح حيث نجد، مثلا، إسكندر فرح يوضح لأبي خليل القباني ميول الجمهور المصري قائلا :

" إسكندر فرح : الناس هنا تحب الطرب وتميل إلى الفكاهة .. روايتك والحمد لله كلها مطعمة بالموسيقى ولا ينقصها المرح الخفيف " [17].

- علاقة الخطاب المسرحي بالخطاب الإصلاحي العربي خلال القرن التاسع عشر، وصلة المسرحيين بدعاة الإصلاح ومنهم يعقوب صنوع الذي أفاد كثيرا من جمال الدين الأفغاني:

" صنوع : لكننا لابد أن نواصل السير مهما كانت العقبات .. إن الإمام الأفغاني ورجال الفهم والوعي .. من رأيهم أن نمشي بتؤدة وأن نحرص على أن نضمن مخطوطات رواياتنا ما يملأ النفوس حبا للحرية والكرامة"[18].

---

(17) نعمان عاشور ــ فجر المسرح المصري (مسرحية) (في) من الدراما الوثائقية ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986 ص.113.

(18) نفسـه ــ ص.104.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

- موقف الرأي العام المثقف من المسرح من خلال ما تعكسه الصحافة عن التجارب المعروضة.

من خلال تسليط الضوء على هذه التقاطعات بين بنية المسرح والبنى الثقافية والسياسية والاجتماعية، يلاحظ أن نعمان عاشور يتجاوز البعد التوثيقي المحايد ليعكس عبر تركيبة النص منظورا تاريخيا حول المسرح العربي؛ وهو منظور ينسجم مع ما رسمه محمد مسكين من محاور تتصل بهذا المنظور وهي: "المحورالأول : امتدادات الواقع وتجلياته في العملية المسرحية. المحور الثاني إدراج التصورات النقدية والتنظيرية ضمن الجهاز المفاهيمي العام السائد في فترة زمنية معينة مع إبراز العلاقة المؤسسة بينهما. المحور الثالث : إبراز الأبعاد الجمالية للعملية المسرحية من خلال توضيح ملامح تطور هاته الأبعاد وملامح ثباتها [19].

إن مسرحية " فجر المسرح المصري "، إذن، هي تأريخ ممسرح لمرحلة حاسمة في تاريخ المسرح العربي، وعملية تستهدف بالأساس فهم السياق العام الذي حكم هذه المرحلة لأخذ العبرة وصياغة مشروع تأصيلي يستفيد من تجربة الرواد.

وإذا كانت الموضوعات التي قمنا بجردها انطلاقا من النص تكشف اعتماد عملية التأريخ على استقراء الوثائق المتنوعة، فإن حضور هاجس التمسرح جعل نعمان عاشور يستقطب داخل خطابه المسرحي مقومين جماليين أساسيين هما : السرد والتشخيص.

فمما لاشك فيه أن الدراما الوثائقية تفترض بطبيعتها تمفصلا نصيا قائما على أساس جمالية الانفصال؛ وهو تمفصل تمليه عملية تركيب الوثائق المختلفة. لذا، فإن نعمان عاشور حرص على ترجمة هذه الجمالية سرديا وتشخيصيا، وذلك حتى تتحول عملية التأريخ إلى عملية مسرحية.

فمن زاوية السرد، لا يقدم النص حكاية متخيلة؛ وإنما يعتمد الحكي على لسان راو ينظم الوقائع حسب تسلسلها الزمني، ويحدد مكانها، ويتدخل لإعلان نهاية مرحلة رائد مسرحي وبداية أخرى، كما

(19) محمد مسكين ـــ المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية ـــ ص.8.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يقدم أحيانا بعض المعطيات التي تفيد في إضاءة الأحداث، وذلك على شكل تعليقات وأحكام. من ذلك، مثلا، تعليقه على رأي لنقولا النقاش يؤكد فيه أن المسرح مرآة تعكس عيوب الإنسان كي يتجنبها، حيث يقول :

" الراوي : فكأن المسرح عندنا عرف من البداية على أنه أداة للإصلاح عن طريق النقـــد " [20].

ويلاحظ أيضا أن تدخلاته في المسرحية تكتسي طابع الاختزال والتكثيف،

حيث يغطي سرده وقائع كثيرة ويحيط بمراحل مهمة تجعلنا إزاء تقنية التلخيص المعروفة في مجال السرد الروائي.

إن اعتماد نص نعمان عاشور على تقنية الراوي يتساوق مع الطابع الوثائقي الذي يميزه، ويساهم في تقطيعه بشكل يحوله إلى أداة دراماتورجية أساسية. ولعل هذا ما يظهر استحكام هاجس التمسرح حتى في استعمال تقنية سردية كهاته، لاسيما وأنه يقوم بالفصل بين المقاطع التشخيصية التي تعتمد الحوار المباشر بين الشخصيات. فتدخلات الراوي هاته يمكن التعامل معها باعتبارها إرشادات مسرحية تعلن عن الفواصل الزمنية والانتقالات الفضائية والحدثية، كما تشير إلى بعض علامات التمسرح في النص كالضربات الثلاث والموسيقى والأصوات والأغاني والتصفيق، وذلك في ارتباط بطبيعة الأحداث المشخصة.

ولإضفاء بعد جمالي على عملية التأريخ الممسرح وتخليص قارئ المسرحية من الطبيعة التراكمية للوثائق، يلجأ عاشور إلى المزاوجة بين السرد والتشخيص بشكل تناوبي يضمن أحدهما في الآخر ويخلق بينهما تداخلا كبيرا بشكل يشغل آلية التشويق ويدفع إلى انتظار المزيد من الوقائع المتصلة بفجر المسرح العربي.

من ثم، يمكن القول إن مسرحية " فجر المسرح المصري " أقامت خطابها الميتامسرحي على أساس وظيفة مركزية هي الوظيفة التأويلية. وقد جسدت ذلك من خلال كتابة مسرحية لتاريخ المسرح

[20] نعمان عاشور ــ فجر المسرح المصري ــ ص.93.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

العربي. وإذا كانت هذه الكتابة التاريخية الممسرحة قد اعتمدت قالبا نوعيا هو الدراما الوثائقية، وجمالية نصية تقوم على المزاوجة بين السرد والتشخيص، فإن الإطار العام الذي يحكمها هو هاجس التأصيل. فنعمان عاشور كان يبحث لمسرحه عن سند تاريخي يقيم عليه دعائمه؛ فكان عليه أن يقرأ تجربة الرواد للكشف من خلالها عن الكيفية التي يتعين بها ترسيخ مسرح في التربة العربية.

3. الميتامسرح في إطار تاريخي - جمالي : " سهرة مع أبي خليل القباني " لسعد الله ونوس :

يقدم سعد الله ونوس في مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني " صيغة أخرى للميتامسرح التأصيلي تتقاطع مع التجربتين السالفتين من حيث المادة الممسرحة ومن حيث طبيعتها التاريخية، لكنها تختلف عنهما، جذريا، من زاوية الخلفية الفكرية والجمالية المتحكمة فيها.

فإذا كان يعقوب صنوع قد قام بقراءة تجربته الذاتية من منظور سيرذاتي أساسه استعراض مكونات سيرته مسرحيا وحياتيا، وإذا كان نعمان عاشور قد حاول وضع تجربة الرواد في سياقها التاريخي عبر صياغة وثائقية تركيبية؛ فإن الهاجس التوثيقي التاريخي، بالنسبة لسعد الله ونوس، ليس سوى ذريعة نحو أشياء أخرى أكثر قربا من روح المسرح.

فهدفه هو بلورة تجربة ميتامسرحية تحكمها جمالية مسرحية واضحة المعالم، تحاول استعادة " جوهر العرض المسرحي القديم " وتستفيد بالخصوص من إفرازات النظرية المسرحية الغربية. ولعل هذا ما يجعلنا نفترض أن مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني " تشيد لبنة جديدة في الخطاب التأصيلي العربي قوامه الإفادة من الجمالية المسرحية الغربية لترسيخ المسرح في المجتمع العربي.

إن سعد الله ونوس كان من أوائل المسرحيين العرب الذين أخرجوا عملية التأصيل من المأزق التراثي الذي وضعت فيه، وجعلوها تنفتح على الأفق العالمي. ولعل ما يدفعنا إلى الحديث عن مأزق هو كون محاولة إحياء الأشكال المسرحية " أسهمت، بقسط غير قليل وبشكل غير مباشر، في تعثر عملية تأصيل فن المسرح وغرس تقاليده في مجتمعاتنا ومد جذوره في تربتها؛ ومن هذا الجانب أيضا تفترض طبيعة

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الحياة وصراعاتها شكلا مسرحيا راقيا قادرا على تجسيدها فنيا والتعبير بعمق عن عصرنا وقيمه. ويقف خلف فشلها أيضا رغبة أصحابها في أن تكون منافسا وبديلا لشكل المسرح الأوربي، وبتعبير آخر وضعها - وهي الأشكال البدائية - في مواجهة فن المسرح في أرقى صوره، دون انتباه إلى أن المسألة ليست صراعا بين شكلين مسرحيين عربي وأوربي ... وإنما تأخذ منحى آخر. فالمسرح الأوربي لم يعد أوربيا من جهة، بل صار جزءا مكونا من الحضارة الحديثة التي لا غنى لشعب من الشعوب عنها، وبذا اكتسى الصفة العالمية، ومن جهة أخرى فهو قد نفى ديالكتيكيا الأشكال المسرحية البدائية، بمعنى جعلها بعضا من مكوناته في مسيرة تطوره منذ العصر اليوناني إلى العصر الحديث " [21].

يمكن، إذن، التعامل مع مسرحية ونوس باعتبارها صيغة متيامسرحية تصحيحية لمنظورات اختزلت التأصيل في العودة إلى الجذور التراثية العربية، وجعلت من هذه العودة سندا في عدائها للتجربة المسرحية الغربية. لهذا، فقد كان من بين أبرز المسرحيين الذين تنبهوا إلى هذا المتزلق الذي يشرحه المخرج العراقي جواد الأسدي قائلا : " لقد أغرق المسرحيون العرب قواميس بحوثهم بالنزعة نحو التأصيل، ليس بوصفها أحد عناصر تكامل البنية المسرحية العربية بل باعتباره حالة الانغلاق على النص التراثي العربي فقط. قدم المسرح والمسرحيون، كتابا ومخرجين ونقادا، بحوثا كثيرة في هذا الشأن الذي أدى في النهاية إلى فراغ مفزع ... إن المسرح لا يقوم على الفرضية المسطحة وهو لا ينمو أو يتطور بالاعتماد على التراث من كتابة ومناخ ومعنى، بل إن المسرح يتبلور أولا مع بناء الدرامية ومع قيمة خلق الشخصيات خلقا مسرحيا أصيلا، أقصد متينا ومتناسقا، أقصد جديدا سواء على صعيد اللغة أو تطريز الحدث والأفعال وبما يمنحه هذا التطريز الدرامي لاستكمال صورة العرض المسرحي الجديد، تراثا كان أم حديثا، أسطوريا أم ملحميا، واقعيا أم سورياليا " [22].

---

[21] حيدر سلوم ــ حول تأصيل التقاليد المسرحية ــ مجلة الفكر العربي ــ العدد 69 ــ السنة 13 ــ يوليو/ سبتمبر 1992 ــ ص.178.

[22] جواد الأسدي ــ تكهنات في تأصيل المسرح ــ مجلة الفكر العربي ــ العدد 69 ــ ص.38/37.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

في سياق هذا التصور، يتعين فهم الميتامسرح التأصيلي عند سعد الله ونوس الذي يجعل منه أداة لكشف مفارقة التأصيل في المسرح العربي، تلك المفارقة التي تكمن في محاولة ترسيخ المسرحيين العرب لفن دخيل مصدره غربي، داخل التربة العربية، وذلك بتجاهل هذا المعطى التاريخي الأساسي، وبالتالي بغض الطرف عن التراكم الغربي في هذا الإطار.

إن ونوس أدرك هذه المفارقة وحاول التخلص من آثارها. وعليه، فقد وجد ضالته في النظرية الملحمية البريشتية وكتب مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني " مستوحيا مختلف مبادئ هذه النظرية. لقد أقام تجربته الميتامسرحية، في هذا النص، على أساس خلفية جمالية تغريبية سمحت له ببلورة بعد مرآوي، تأملي، ضد - إيهامي انعكس على بنيات النص حكائيا، موضوعاتيا ونوعيا، كما امتدت آثاره إلى الرؤية العامة التي يحملها.

يشكل عنوان مسرحية ونوس عتبة أساسية لأفق ميتامسرحي واضح المعالم، يتأسس على بعد مزدوج : جمالي وتاريخي في آن واحد. فكلمة " سهرة " تحيل على مجموعة مقومات منها الفرجة والحوار والتسلية. و" أبو خليل القباني " رمز يحيل على مرحلة حاسمة في تاريخ المسرح العربي. فالعنوان يجمع، إذن، بين مكونيين

أحدهما يشير إلى شكل المسرحية والآخر يحيل على مضمونها.

وإذا كان العنوان يشير باقتضاب إلى هذين المكونين اللذين ينهض عليهما الميتامسرح في نص ونوس، فإن الخطاب المقدماتي يكشف، بوضوح، أننا بصدد تجربة تعي منطق اللعبة المسرحية، وتحاول إقامتها على أساس مرجعية فنية واضحة هي الملحمية البريشتية، كما تعي طبيعة المنظور التاريخي الذي تحاول بلورته حول مرحلة حاسمة من تاريخ المسرح العربي.

صاغ سعد الله ونوس في مستهل مسرحيته " بعض الملاحظات الضرورية " عبر فيها عن موقف متميز إزاء تجربة أبي خليل القباني مفاده أن " القيمة الأساسية لتلك التجربة... لا تكمن في ريادتها فقط، وإنما في طبيعة العرض المسرحي كحدث اجتماعي فعال. فالجدة والارتجال

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

والاتصال الحي بالمتفرجين، كل ذلك كان يحول العرض إلى ظاهرة اجتماعية تخلق مناخا جديدا في سهرات الناس وتولد لديهم إحساسا خاصا بجماعيتهم" [23].

واضح من هذا الكلام، أن نقطة القوة في تجربة القباني ليست هي الريادة، وإنما هي تحويل الحدث المسرحي إلى حدث اجتماعي. لذا، فهدف ونوس من استعادة هذه التجربة في مسرحيته إنما هو محاولة استعادة جوهر العرض المسرحي كما كان عند القباني. من هنا، فقراءته لهذه التجربة جعلته يكتشف فيها صيغة فطرية للجمالية البريشتية. يقول : " كان في هذه العروض التي بدأت تخض سكون الحياة اليومية تغريب فطري ... ويمكن تمييز بعض عناصر التغريب في الديكورات الفجة التي تتصور المشهد بدلا من أن تبنيه طبقا للواقع، وفي التشخيص الذي يقوم على المبالغة محافظا في كل لحظة على طبيعته ك " تشخيص" لا كتقمص أو تمثيل، إضافة إلى الغناء والرقص اللذين يقطعان الأحداث، ويخففان التوتر بحيث تشيع البهجة، وتظل المسافة قائمة بين المتفرج والأدوار التي تشخص أمامه " [24].

إن خاصية التغريب الفطري التي هي جوهر العرض المسرحي القديم تشكل بيت القصيد بالنسبة لمسرحية ونوس. ولتحقيق هذا الهدف نجده يبلور منظورا فنيا يقوم على التمييز بين :

- النـــص والعـــرض.
- خطاب المؤلف وخطاب المخرج.
- الواقعـــي والمتخيل.

فيما يخص العنصر الأول يؤكد ونوس أن النص يقوم على دمج حكائي بين قصة "هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب". وقصة أبي خليل القباني من أجل إقامة مسرحه. وينبغي أن تتم ترجمة هذا الدمج في العرض عبر نوع من الانفصال، مما يجعلنا نفهم أن هاجس التمسرح التغريبي حاضر بقوة لدى سعد الله ونوس.

---

[23] سعد الله ونوس ــ بعض الملاحظات الضرورية (في) سهرة مع أبي خليل القباني ــ دار الآداب بيروت 1977 ــ ص.6/5.

[24] نفســـــــــــــــه ــ ص.6.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ويجد هذا الهاجس ما يسنده في وعي هذا المبدع بضرورة التمييز بين خطاب المؤلف وخطاب المخرج. وعليه، فهو يقترح - من خلال النص - بعض الملاحظات التي يود من المخرج أخذها بعين الاعتبار أثناء إخراج مسرحيته، لأنه لا يريد أن يتخلى عن الشيء الأساسي بالنسبة إليه وهو " بعث الطابع الاحتفالي المبني على تفاعل عميق مع المتفرجين وليس الهزء بنقص إمكانيات العرض وضعف وسائله التكنيكية وبعض المظاهر التي قد تبدو لنا الآن سذاجة وقصورا " (25).

فموقف ونوس يحاول التجرد من مركبات التفوق التي تنظر إلى تجربة السلف بنوع من الاستخفاف، ويتسلح بنظرة واقعية تستعيد الأهم في تلك التجربة وتكيفه مع روح العصر. إلا أن ما يقترحه ونوس في النص " لا يعفي المخرج نفسه من القيام ببحثه الخاص - ربما في المقاهي أو في المسارح الشعبية الرخيصة أو في الاحتفالات التي تقام في الأحياء القديمة - عن عناصر أخرى تتيح لنا أن نستعيد بشكل أغنى وأدق جوهر العرض القديم " (26).

إن ونوس يدشن هنا عهدا جديدا في مسار المسرح العربي يركز فيه على العرض المسرحي، وعلى دور المخرج واستقلالية خطابه عن خطاب المؤلف. والراجح أن تشبع هذا المبدع بالجمالية البريشتية كان وراء هذا التحول في الخطاب التأصيلي العربي؛ حرره من سطوة البعد الأدبي مثلما خلصه من سيطرة البعد التراثي.

إذا كان الميتامسرح عند ونوس يستند على الوعي بهذه الحدود بين النص والعرض، وبالتالي بين خطاب المؤلف وخطاب المخرج، فإنه يقوم أيضا على فهم عميق للظاهرة المسرحية يميز فيها بين الواقعي والمتخيل. لقد اقتضت العودة إلى تجربة القباني الحرص على البعد التاريخي الوثائقي من أجل إعطاء صورة موضوعية عن واقع مسرح ذلك الزمان، لكن روح المسرح استلزمت، بالمقابل، ترميم بياض الوثائق وفجوات التاريخ، وذلك عن طريق الالتجاء إلى المتخيل.

(25) نفســـــــــه ـــ ص.7.
(26) نفســـــــــه ـــ ص.6/7.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ومادامت قضية الجمهور العربي وعلاقته بالفرجة مسألة جوهرية، فقد لجأ ونوس إلى متخيله قصد تصور بعض ردود الفعل التي كان يبديها الجمهور آنذاك إزاء مسرح القباني. يقول في هذا السياق :" ومن جهتي حاولت أن أنشئ أو أتصور مجموعة من العلاقات بين متفرجي ذلك الزمان والأحداث التي تجري على الخشبة، وضعت على ألسنتهم بعض التعليقات، وأدرجتهم في وقائع ربما لم تكن وثائقية "[27].

تكمن أهمية المتخيل هنا في الأفق التأويلي الذي تفتحه للميتامسرح في نص "سهرة مع أبي خليل القباني "، لاسيما وأنها تسمح بتأمل تاريخ المسرح العربي من زاوية التلقي المسرحي. فإذا كانت المسرحية تعيد كتابة تاريخ الإنتاج المسرحي مجسدا في تجربة القباني، فهي تكتب، بموازاة ذلك، تاريخا للتلقي من خلال إدخال المتفرج كعنصر فاعل في متخيل المسرحية.

ينعكس هذا التداخل بين الواقع والمتخيل على بنية المسرحية بشكل واضح. فهي تخلق تداخلا بين قصة قوت القلوب وغانم بن أيوب، وحكاية القباني منذ بداية تجربته حتى نهايتها في دمشق. الواقعي تجسده المسرحية الوثائقية التاريخية التي ترصد مسار القباني، والمتخيل يتم تشخيصه من خلال " رواية غرامية أدبية تلحينية تشخيصية "، كما يعبر عن ذلك المنادي في المسرحية، هي رواية قوت القلوب مع غانم.

يستند بناء المسرحية على تركيب حكائي يستوحي الدراماتورجيا البريشتية. يتجلى ذلك واضحا من خلال الجمع بين التوازي والتناوب في سرد أحداث المسرحيتين. ويلجأ النص إلى تقنية الراوي - وهو الدور الذي يؤديه المنادي - قصد خلق القطائع الحكائية، وتحويل مسار الحكي بالتناوب من هذه القصة إلى تلك بشكل يدفع الملل والرتابة عن القارئ والمتفرج، ويساعده على الحفاظ على المسافة اللازمة بينه وبين الأحداث الممسرحة.

إن التمسرح الملحمي يشكل خلفية جمالية أساسية للحكي في مسرحية ونوس، تتظافر عدة مكونات من أجل تجسيده سواء من خلال

---

[27] نفســـــــــــه ـــ ص.6.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الحوار أو الإرشادات المسرحية. فمنذ البدء، نقف على إرشاد مسرحي تسري فيه روح المسرح يصف سينوغرافيا قائمة على أساس الصورة تجسد فضاء الأحداث اعتمادا على ما يسمى بلوحة الخلفية Toile de fond ، كما أننا نجد نزوعا نحو تكسير الإيهام ووضع المتفرج في سياق اللعبة المسرحية عبر تفجير فضاء اللعب وتجسير الهوة بين الصالة والخشبة.

إن هذه المعطيات التغريبية الأولية ترسم إطارا للممارسة الميتامسرحية، لاسيما من خلال إظهار البقعة التي يقوم فيها مسرح أبي خليل القباني. ومادامت الأنساق غير اللغوية للعرض لا تسمح وحدها بوضع المتلقي في سياق ميتامسرحي، فإن المسرحية تلجأ إلى مخاطبة الجمهور مباشرة لشرح المواصفات الجمالية للفرجة الميتامسرحية :

" المنادي : يا سادة يا كرام
من يدخل مسرحنا يغنم
ومن يتردد يندم
سهرتنا اليوم فيها عبرة .. فيها متعة
فيها غناء ورقص وتشخيص
يا سادة يا كرام
تفضلوا ولا تترددوا
السهرة مسلية ومفيدة
فيها حكاية خيالية، وفيها حكاية واقعية
سترون هرون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب
قصة غرامية أدبية تلحينية تشخيصية
ألفها الشيخ أحمد أبو خليل القباني
من التاريخ القديم استلهمها
حبكها ولحنها ومع فرقته شخصها
سترون أيضا قصة القباني مع الشيخ سعيد الغبرا
الشخصيات حقيقية والوقائع ثابتة
حكاية واقعية
جمعنا خيوطها من الوثائق والأخبار

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

وسنعيد تمثيلها أمامكم هذه الليلة
يا سادة يا كرام
تفضلوا ولا ترددوا
سنسترد معكم تراثا ضيعه الأغبياء والجهلة
وسنحيي ذكرى فنان قاسى وضحى
ذكرى الرائد المسرحي أبي خليل القباني
من يدخل مسرحنا يغنم
ومن يتردد يندم
سهرة فيها عبرة .. فيها متعة
فيها غناء ورقص وتشخيص " [28].

إن ما أعلن عنه ونوس في خطابه المقدماتي يترجمه عبر هذا الخطاب المباشر للجمهور. فالمسرحية تقوم، موضوعاتيا، على مسرحة حكايتين إحداهما واقعية والثانية متخيلة، وتجسد هذه المسرحة عبر الحكي والتشخيص والغناء والرقص، وذلك من أجل تحقيق هدف مزدوج هو : المتعة والتعليم. إن المنادي - بتحديده لكل هذه العناصر - يرسم إطارا جماليا ملحميا للممارسة الميتامسرحية في نص سعد الله ونوس.

لقد رصدت المسرحية معطيات سيرذاتية تتعلق بالقباني وبمسيرته المسرحية منذ نشأتها في بيته إلى حين إنشاء مسرح كان مصيره الإغلاق والإحراق. وقد تخللت هذا الرصد معطيات حول مجتمع القباني سياسيا واجتماعيا ودينيا. لهذا، فمسرحية ونوس تتقاطع من هذه الزاوية مع مسرحية نعمان عاشور، لكن الفرق بينهما واضح في طريقة تجسيد الممارسة الميتامسرحية. فالهاجس الجمالي أكثر حضورا بالنسبة لسعد الله ونوس مما يجعله يتحرر من سلطة الوثائقية لتشغيل متخيله، كما يتخلص أيضا من جدية التأريخ التسجيلي لإضفاء طابع السخرية والضحك على النص واستعمال المضاعفة المسرحية.

ففي سياق معالجته لقضية المشاركة النسائية في مسرح القباني، لجأ ونوس إلى السخرية. وبقدر ما أضفى استعمالها جوا من الضحك

[28] سعد الله ونوس ــ سهرة مع أبي خليل القباني ــ ص.13/12.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

على الحوار، بقدر ما عكس موقفا نقديا من مجتمع رجولي مغلق لا يسمح للمرأة بممارسة المسرح.

وفي سياق تجسيده لردود الأفعال والنقاشات والمواجهات الدائرة في المجتمع حول مسرح القباني، لجأ ونوس إلى تقنية المسرح داخل المسرح. يتجلى ذلك في بلورة صراع فكري بين شخصيات هي : عبد الرحيم، أبو أحمد، أنور والشيخ سعيد. وقد حاول ونوس في هذا المشهد التمثيلي من الدرجة الثانية الذي يتجسد فيه هذا الصراع أن يبقى وفيا لما سماه في مقدمته ب" الأسلوب الموضوعي". لذا، نشعر بتأملنا لهذا المشهد المضاعف كما لو أنها أمام مشهد خام؛ بمعنى أن ونوس لم يتدخل فيه. وتجد هذه الصيغة ما يبررها في استناد الممارسة الميتامسرحية على الحقيقة التاريخية وذلك بقصد تعرية بعض معوقات الفعل المسرحي في المجتمع العربي.

لقد أفرزت هذه الهواجس الجمالية إطارا نوعيا متميزا للمسرحية ينسجم مع استراتيجية التأصيل المتحكمة فيها. فالإفادة من الجمالية البريشتية خلصت ونوس من استحكام نظرية الأنواع الكلاسيكية، كما أعطته إطارا مرنا لخلق تقاطع بين الواقعي والتخييلي، بين التاريخي والعاطفي، بين الأدبي والفرجوي، بشكل جعلنا أمام " نص مفتوح" . وبالتالي، فإن الميتامسرح التأصيلي لا تستوعبه الكوميديا ولا التراجيديا ولا التراجيكوميديا، مادام ملتصقا بسياق عربي مفتوح على كل الاحتمالات والأبعاد.

وعليه، فإن سعد الله ونوس حاول تكييف الميتامسرح التأصيلي مع طبيعة انشغالاته ووعيه الفني والفكري، مركزا بالأساس على وظيفتين ميتامسرحيتين أساسيتين هما : الوظيفة التأويلية والوظيفة الإيديولوجية.

فالمسرحية - كما سبق الذكر - هي تأريخ ممسرح للإنتاج والتلقي المسرحيين في زمن أبي خليل القباني، ويقوم هذا التأريخ على استراتيجية تحيينية وليس على نزعة حنينية إزاء ذاكرة المسرحية، وتتبدى هذه الاستراتيجية في كون ونوس - مسلحا بوعي تاريخي - يعتبر المسرح مرآة تعكس واقع العالم العربي سياسيا واجتماعيا ودينيا. وعليه،

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

فإن تأصيل فن دخيل فيه لا يمكن أن يتم بمعزل عن فهم هذه التناقضات.

إن استحضار أبي خليل القباني هو استحضار لرمز، واستعادة قصة قوت القلوب هي استعادة لنمط من المسرح. من ثم، فنص سعد الله ونوس هو مرآة لذات وممارسة مسرحيتين تحكمت فيهما شروط محددة، مثلما هو مرآة للمؤلف وتجربته في آن واحد.

ومما يزيد في تعميق هذه العلاقة كون مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني " كتبت في مرحلة كان ونوس خلالها يحاول إقامة دعائم ما سماه ب" مسرح التسييس ". وواضح أن هذا المبدع قد وجد معادله في أبي خليل القباني، مادامت الشروط الاجتماعية والسياسية والثقافية التي أحاطت بمسرحهما متشابهة، وهي شروط تفرض أن يتحول الفعل المسرحي إلى حدث اجتماعي. ناهيك عن كون ونوس وجد في مسرح القباني أصداء الجمالية البريشتية التي تشبع بها، ولاسيما في الجانب المتعلق بالعلاقة مع الجمهور وطريقة بنينة العمل الدرامي.

من هنا، يمكن القول إن صيغة " المؤلف المشارك " [29] التي انطلق منها أحد الدارسين في قراءة أعمال ونوس تجد صداها هنا بشكل واضح، وإن كانت قد اندمغت بخصوصية المرحلة وفرضت، بالتالي، توجها معينا في صياغة مفهوم للمسرح يليق بطبيعتها. ويلاحظ في هذا الإطار " أن الذات المبدعة تصنع المجتمع على عينها : السلطة والشعب، التمرد والثورة، التعليم والتسييس، الشرح والتفسير، وتقدم المسرح بوصفه مدرسة الشعب. وهو المفهوم الذي لم يفارق البرجوازية العربية الحديثة منذ صعودها فيما حول منتصف القرن الماضي، وهو تاريخ ظهورالمسرح بشكله الوافد كما رآه رواده مارون النقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع. ولعل هذا النموذج للمسرح هو ما تتمثله الذات المبدعة الثانية لسعد الله ونوس، فهي مولعة به. وقد كان المسرح عند هؤلاء الرواد فعلا اجتماعيا يشارك فيه المتفرج بالرأي، بل

(29) حازم شحاتة ــ المؤلف المشارك : مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس ــ فصول ــ المجلد 16 ــ العدد 1 ــ صيف 1997.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يتدخل لتغيير الأحداث، على نحو ما تشير إليه الذات المبدعة في كتابتها نص " سهرة مع أبي خليل القباني " [30].

واضح، إذن، أن ونوس انطلق من استيعاب جيد لتجربة الرواد تمثل في فهم بعدها الجمالي أولا، ثم في ربط هذه الجمالية بسياق مجتمع يخطو خطواته الأولى نحو الحداثة. لهذا، حول مسرحيته إلى مرآة لذاته عكس فيه منظوره للمسرح الذي يرى أن هذا الفن مدرسة للشعب، وحدد لهذا المنظور قواعده الأساسية المتمثلة في الجمالية التغريبية، كما بلور الرؤية الإيديولوجية التي ينبغي أن يحملها هذا المنظور والمتمثلة في كون تسييس المسرح قاعدة أساسية لتسييس المجتمع.

إن مسرحية ونوس بهذه المواصفات قد حققت نقلة نوعية في الخطاب الميتامسرحي العربي، كما فتحت له آفاقا جديدة لصياغة نزوعه التأصيلي في الاتجاه الذي لا يتناقض مع تمثل النقلات الحداثية في المسرح العالمي.

(30) نفسه ـ 363/364.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

4. تــركيـــــــب :

يستخلص من هذا التحليل لثلاثة نماذج للميتامسرح التأصيلي يمثل أصحابها أجيالا مختلفة في مسار المسرح العربي، أن هذه الصيغة الميتامسرحية وليدة حتمية تاريخية وثقافية ملحة، وليست نابعة من رغبة محاكية للتجربة الغربية.

إن حاجة المجتمع العربي إلى سبل كفيلة لترسيخ فن طارئ عليه، جعلت المسرحيين العرب يقومون بدورهم في خلق شروط فنية لتكييف المسرح مع طبيعة الثقافة السائدة. وقد اختلفت وسائل التكييف، كما رأينا ذلك في ما عكسه صنوع حول تجربته الذاتية، وفي ما قدمه لنا كل من عاشور وونوس من قراءة تاريخية، بأدوات وثائقية حينا وجمالية حينا آخر، في تجربة رواد المسرح العربي.

إن ما عبر عنه هؤلاء جعل من النص المسرحي العربي مرآة لذاته ولواقعه في آن واحد، وذلك بشكل أفرز نزعة تأملية ذاتية داخل هذا النص ارتهنت، في الغالب، وبحكم إكراهات السياق الحضاري، بهاجس ثقافي كبير هو هاجس التأصيل. لذا، يبدو واضحا أن كل الممارسات الميتامسرحية التي وقفنا عليها يتحكم فيها هذا الهاجس. وهو الذي كان وراء مفارقات عديدة في الخطاب المسرحي العربي أبرزها مفارقة الاعتقاد الراسخ بأن المسرح فن دخيل وارد من الثقافة الغربية، بموازاة النزوع نحو تأصيله بتجاهل هذه الحقيقة أو التحايل عليها.

يستفاد من هذا أن الميتامسرح في النص الدرامي العربي مظهر ثقافي يتصل بالقضايا الكبرى للمسرح العربي أكثر منه مظهر جمالي. وإن كانت النماذج التي حللناها تشي بمظاهر فنية خاصة، تتصادى، من جهة، مع بعض النقلات الميتامسرحية الغربية، لكنها تحاول، من جهة أخرى، أن تفرز صيغا أكثر ملاءمة لهاجسها التأصيلي.

فمن حيث البنية النوعية للنصوص، تراوحت بين صيغة المرتجلة التي تحولت إلى سيرة ذاتية مسرحية مع يعقوب صنوع، وصيغة الدراما الوثائقية التي تم إفراغها من محتواها السياسي وتحويلها إلى أطروحة ثقافية مع نعمان عاشور، ثم صيغة "النص المفتوح " الذي يمزج بين الواقعي والمتخيل ولا يعير اهتماما لشعرية النوع مع سعد الله ونوس.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

فإذا كانت شعرية الميتامسرح في الغرب قد ظلت وفية لقضية النوع

الدرامي، فإن ارتهان الميتامسرح بقضية التأصيل في المسرح العربي قد أملى صيغا أخرى تتقاطع أحيانا مع التجربة الغربية دون الإعلان عن ذلك صراحة (صنوع والمرتجلة المولييرية)، لكنها تحاول، غالبا، خلق مبدأ الملاءمة مع قضيتها الأساسية.

ومن حيث البنية النصية، لاحظنا تعاملا جزئيا، في الغالب، مع بعض الممارسات الميتامسرحية الغربية كالتناص، والمسرح داخل المسرح والمزج بين التوثيق والتمسرح؛ وذلك باعتبارها تقنيات مسرحية واعية أحيانا ولا واعية أحيانا أخرى، لم يتم الارتقاء بها نحو بلوة شعريات قائمة بذاتها كما رأينا، مثلا، بالنسبة للمسرح الغربي. وحتى محاولة سعد الله ونوس تبقى، في نهاية المطاف، محاولة لاختبار وتطبيق شعرية ملحمية مهيأة سلفا، على سياق مسرحي عربي.

إن هذا التجاذب - المجسد نصيا ونوعيا - يعكس بوضوح ذلك المأزق الذي ظل يعيشه الميتامسرح التأصيلي العربي، بين أن يكون أداة لترسيخ المسرح داخل الثقافة العربية، وأن يتحول إلى وسيلة لجعل المسرح العربي ينخرط، منذ مراحله الأولى، في سياق الحداثة المسرحية. ولعل هذا التجاذب هو الذي يفسر إلى حد ما، لماذا كتب صنوع مرتجلة و لم يسمها كذلك، ولماذا خلص عاشور مسرحيته الوثائقية من الأطروحة السياسية، كما هو الشأن في الغرب، وجعل منها مسرحية تحمل موقفا ثقافيا أسقطه في مطب إشكالية أخرى هي تنازع الوطني والقومي في المسرح العربي، ولماذا كتب ونوس مسرحية تغريبية بكل المواصفات، واضطر أن يبحث لها عن امتدادات في التغريب الفطري الذي ميز مسرح أبي خليل القباني.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الفصـــل الثانـــي:

الميتامســـرح التجريبـــي

في سياق حديثه عن التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي، يقول الدكتور محمد الكغاط : " إذا كان التجريب في الغرب قد انطلق من تيارات مسرحية معروفة ومن تقاليد مسرحية راسخة، واستفاد أحيانا من بعض القوالب الشرقية والإفريقية، فإن التجريب في المسرح العربي ارتبط بالبحث عن قالب مسرحي متميز. وهكذا أصبحنا منذ الخمسينات من هذا القرن نسمع دعوات من هنا وهناك، تنادي بوجوب " التحرر" من القالب المسرحي الغربي، والانخراط في البحث عن صيغة مسرحية تعبر عن شخصياتنا وتلتصق بهويتنا كعرب. ولعل مما يثير الانتباه أن التجريب في الغرب بدأ على يد المخرجين، في حين أن بوادره الأولى ظهرت على يد بعض المؤلفين عندنا قبل أن يتلقفها المخرجون، ولعل ذلك يعود (إلى جانب عوامل أخرى دون ريب) إلى القداسة التي ما يزال النص الدرامي يتمتع بها في العالم العربـــي " [31].

يستفاد من هذا القول عنصران هامان، يتعلق أحدهما بالتجريب في المسرح الغربي، والثاني بالتجريب في المسرح العربي، فالأول ارتبط بتيارات مسرحية محددة استفادت من تقاليد شرقية وإفريقية وتحقق على يد المخريجين، والثاني ارتبط بالبحث عن صيغة مسرحية عربية وظهر على يد المؤلفين.

صحيح أن مجال الكتابة أو النص الدرامي شكل قاعدة أساسية للتجريب المسرحي العربي. لكن ارتباطه بقضية البحث عن قالب مسرحي عربي لم يكن، في الواقع، سوى مظهر من مظاهره، ذلك أن انفتاح الكتابة الدرامية العربية على التجربة الغربية فتح المجال لظهور

(31) محمد الكغاط ــ التجريب ونصوص المسرح ــ آفاق (مجلة اتحاد كتاب المغرب) ــ العدد3 ــ خريف 1989 ــ ص.22.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

نقلات جديدة في هذه الكتابة، إلى حد أن العديد من نماذجها تحولت إلى إطار لاختبار وتجريب مجموعة من الصيغ المسرحية الغربية.

وبالنظر إلى ما أفرزه هذا الهاجس التجريبي المزدوج، أي البحث عن صيغة عربية مع تمثل التجربة الغربية، من جدالات وآراء مختلفة بين المسرحيين العرب، فإن النص المسرحي العربي تحول إلى حقل للتجريب والتفكير في هذا التجريب في آن واحد. لقد انخرط الكاتب العربي في محاورة تجربته وتأمل أدواتها وعلاقتها بالمتلقي العربي من جهة، وبالآخر من جهة أخرى. ومادام الميتامسرح يشكل أداة فعالة في ترجمة هذه النزعة التأملية، ويسمح بإدراج بنى مفكر فيها داخل النص المسرحي، ويتيح للكاتب فرصة التعامل المرن مع قيم مسرحية مختلفة المشارب، والمشاركة في صنع الأحداث وبناء الخطابات بشكل صريح من داخل متخيله المسرحي؛ فإن الممارسة التجريبية اتخذت من الميتامسرح مطية للتعبير عن كل هذه الهواجس.

لا ننوي هنا المضي في تحليل خلفيات التجريب وأبعاده الفكرية والفنية في المسرح العربي، ذلك أن عملية من هذا القبيل سوف تكون عبارة عن تحصيل الحاصل، مادامت الكتابات في هذا الجانب كثيرة[32]؛ ومادام همنا الأساسي هنا هو محاولة تلمس شعرية الميتامسرح من خلال النص المسرحي العربي، وذلك من خلال الوقوف على ما اصطلحنا عليه : الميتامسرح التجريبي.

فإذا كان الميتامسرح التأصيلي قد ترجم - من خلال استراتيجية تاريخية اتخذ بعضها مظهرا سيرذاتيا، واتجه البعض الآخر نحو صيغ وثائقية أو جمالية - طبيعة المأزق الذي وقع فيه المسرح العربي وهو يحاول ترسيخ ذاته داخل مجتمع خاضع لإكراهات متعددة؛ فإن الميتامسرح التجريبي نظرا لما رسخه التجريب من قيم الانفتاح والمثاقفة والحرية الفنية والمساءلة الدائمة للقيم المسرحية، قد عكس طموحا كبيرا لدى المسرحيين العرب تمثل في الرغبة في بلورة شعريات مسرحية قائمة الذات موازية لما أنتجه المسرح الغربي في هذا الإطار، أو على

(32) ينظر في هذا الإطار ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ كتاب الدكتور عبد الرحمان بن زيدان : " خطاب التجريب في المسرح العربي " ــ مطبعة سندي ــ مكناس 1997.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الأقل الدخول في الحوار مع الشعريات الغربية، سواء كانت كلاسيكية أو حديثة.

ولم يكن ممكنا للنص المسرحي العربي أن يمضي في هذا الاتجاه لولا أن مسرحيينا رسموا لأنفسهم استراتيجيات فنية محددة وحاولوا تحقيقها نصيا. وقد تم استيحاء هذه الاستراتيجيات من خلال التعامل مع مصدرين أساسيين هما : المسرح الغربي والتراث العربي.

في هذا الإطار، يمكننا أن نميز بين ثلاث استراتيجيات أساسية شكلت إطارا للميتامسرح التجريبي العربي هي :

- استراتيجية التناص.
- استراتيجية الارتجال.
- استراتيجية الحكي.

لقد أفاد النص المسرحي العربي من هذه التوجهات أشياء كثيرة، لعل أبرزها ظهور نسخ عربية للبيراندلية والبريشتية، وظهور صيغ جديدة في الكتابة كالمرتجلة والتأليف الجماعي للنص، وتحيين التراث العربي ليس باعتباره مضامين أو محتويات وحسب، وإنما باعتباره أشكالا في الكتابة وتقنيات في الحكاية.

وقد حفرت هذه التوجهات وعيا جديدا لدى المسرحيين العرب تمثل في الاعتقاد بإمكانية خلق تلاؤم بين التراث والحداثة، وتجاوز المأزق الذي وضع فيه المسرح العربي من جراء الفهم الخاطئ لقضية التأصيل. وفوق كل ذلك، فالكاتب العربي استطاع أن يتحرر من عقدة التفوق الغربي، وأصبح بإمكانه أن يغني تاريخ الشعريات المسرحية عن طريق مساءلتها أو تعديلها أو إنتاج صيغ جديدة لها، كما سنرى ذلك مع بعض رموز المسرح العربي المعاصر.

1. الميتامسرح في إطـــار استراتيجية التنـــاص :

لقد اقترن الميتامسرح في الغرب بالتناص Intertextualité، وذلك من خلال تجارب في الكتابة الدرامية حاولت استعادة بعض النصوص السابقة عليها في الزمان، وفي إطار منظورات جمالية محددة تستهدف تقويض تصورات كلاسيكية وتعويضها بأخرى حداثية، كما هو الشأن في نماذج من المحاكاة الساخرة (لنتذكر، مثلا، ما فعله

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يونسكو ب" ماكبث" شكسبير)، أو تضمين رؤية جديدة عبر استحضار نص آخر، وذلك في إطار صورة " تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج " [33].

وقد استطاعت استراتيجية التناص في الغرب أن تخلق للميتامسرح بعضا من ملامحه النقدية والإيديولوجية في آن واحد، مساهمة بذلك في إنتاج تفاعلات بين البنيات الأدبية والفكرية للمسرح الغربي، ترتب عليها ظهور " حوار النصوص" الذي ساهم في إخصاب التجربة المسرحية الغربية إلى جانب " صراع المسارح " الذي وقفنا عليه آنفا.

إذا كان هذا حال المسرح الغربي، فإن المسرح العربي قد أفرز إطارا واضحا لهذا الاقتران بين الميتامسرح والتناص، هو الإطار التجريبي. وبما أن مجال الكتابة الدرامية شكل الأرضية الأساسية للتجريب، فإن استراتيجية التناص انصبت، بالأساس، على محاولة تمثل تقنيات الكتابة الغربية.

لقد انخرط النص العربي مع النص الغربي في ما سماه أحد النقاد العرب بجدلية الإحلال والإزاحة التي تترك " بصماتها على النص .. وهي بصمات هامة توشك معها فاعلية النص " المزاح " ألا تقل في أهميتها وقوة تأثيرها عن فاعلية النص " الحالّ " الذي احتل مكانه أو شغل جزءا من هذا المكان .. لأن النص " الحالّ " قد ينجح في إبعاد النص " المزاح " أو نفيه من الساحة، ولكن لا يتمكن أبدا من الإجهاز عليه كلية أو من إزالة بصماته عليه " [34].

وبالنظر إلى علاقة هذه الجدلية بالنص الدرامي العربي، نلاحظ أنها اتخذت مظهرين أساسيين ينحدران من نظام لعبي واحد، لكن العلاقة المتحكمة فيهما تختلف من مظهر إلى آخر. ويتعلق الأمر باستراتيجيتين تناصيتين هما :

---

[33] رولان بارث ــ نظرية النص ــ ترجمة محمد خير البقاعي ــ مجلة العرب والفكر العالمي ــ العدد 3 ــ صيف 1988 ــ ص.96.

[34] صبري حافظ ــ التناص وإشاريات العمل الأدبي ــ عيون المقالات ــ العدد 2 ــ 1986 ــ ص.81.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

- المعارضة Pastiche التي تقوم على أساس محاكاة Imitation أسلوب في الكتابة، وذلك باتخاذ عمل دارمي ما باعتباره نموذجا ومحاولة تقليده.

- المحاكاة الساخرة Parodie التي تقوم على أساس التحويل Transformation وقلب عمل درامي ما من إطار الجاد إلى إطار الساخر.

وللوقوف عن كثب على هذين المظهرين، سنحاول الاقتراب من نصين يعكسانهما بشكل واضح؛ الأول لعبد الكريم برشيد، وهو نص " عطيل والخيل والبارود " الذي يقوم على محاكاة نص لبيراندیلو هو " ست شخصيات تبحث عن مؤلف "، والثاني لمحمد الماغوط، وهو نص " المهرج " الذي أقامه صاحبه على أساس السخرية من شكسبير Parodier Schakespeare ، وبالخصوص من مسرحيته " عطيل ".

1. 1 - معارضة بيراندیلو : " عطيل والخيل والبارود " لعبد الكريم برشيـــد :

إذا كان بيراندیلو قد ساهم في إرساء الأسس المعرفية والجمالية التي قام عليها الميتامسرح في الغرب، فإن المسرحيين العرب، قد اتخذوا من تجربته مطية لترسيخ نوع من الممارسة الميتامسرحية في النص الدرامي العربي بشكل جعلها تخصب هذا النص، وتكسبه تقنيات جديدة في الكتابة والرؤية.

وإذا كان النقد المسرحي العربي لم ينتبه، بشكل بارز، إلى هذا الجانب، إلا أننا لا نعدم، مع ذلك، وجود بعض الدراسات التي وقفت على هذه العلاقة بين بيراندیلو والمسرح العربي، ومنها، على وجه الخصوص، ما أنجزه الدكتور حسن المنيعي حول " أثر بيراندیلو في مسرح توفيق الحكيم "، موضحا هذا الأثر على مستوى تقنيات الكتابة ولاسيما منها تقنية المسرح داخل المسرح، وعلى مستوى الرؤية، حيث بين محاولة الحكيم مسرحة الصراع بين الكينونة والصيرورة وأثره على مسألة التواصل، " على أن هذا الموقف ليس هو العنصر الوحيد الذي يجسد أثر بيراندیلو في مسرح الحكيم، بل هناك عناصر أخرى مثل " المسرح داخل المسرح "و"الإشارات المسرحية" (لنقارن، مثلا، بين

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

التصوير الذي تبدأ به مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف "والتصوير التمهيدي لمسرحية "يا طالـــع الشجـــرة")"[35].

وإذا كانت هذه المظاهر التي أشار إليها المنيعي تحضر بمستويات مختلفة في كتابة الحكيم، فإنها تتجسد عبر مسرحية " عطيل والخيل والبارود " (1973) لعبد الكريم برشيد في إطار استراتيجية تناصية شاملة واضحة المعالم والأبعاد، لا تقف عند مستوى دون آخر، بل تتخذ من البنيات الحكائية والموضوعاتية والتمسرحية في شموليتها، إطارا لهذا التناص [36].

وواضح أن الفرق بين الإطار التأثري والإطار التناصي قائم بحكم طبيعة الرؤية المستحكمة في كل منهما. لذا، فإن الاقتراب منهما منهجيا يقتضي الوعي بالحدود الفاصلة بين المقارنة والتفاعل النصي، " ذلك أن " التناص" لا " يقارن" بين نصوص عالجت موضوعات متشابهة، أو قامت فيما بينها علاقات تأثر وتأثير مثبتة. فنحن نعرف أن عمل " الأدب المقارن " ينتظم على أساس مقارنة بين نصين : بين نص سابق التحقق تاريخيا، بوصفه النص الأول والأصل وفاعل التأثير في غيره، من جهة، وبين نص لاحق تاريخيا على الأول، بوصفه النص الثاني والنسخة والخاضع للتأثير بالتالي، من جهة ثانية [...] أما " التناص " فإنه يتجنب، بل يقلب تماما هذا الأساس التفاضلي، اللازم في أية عملية " مقارنة "، مطلوبة أو مستترة، إذ إنه يسقط مبدأ المقارنة نفسه، ويجعل من النص المطلوب دراسته بنية بذاتها، وإن تتضمن في عناصرها وعلاقتها ما يشدها إلى نصوص واقعة قبلها وخارجها، والمواد هذه تتحقق في النص - أو يشير إليها تلميحا أو تصريحا - في تراكيب نحوية ودلالية، هي " الوقائع التناصية " [37].

إن الوقائع التناصية تتخذ مظاهر أخرى مرتبطة بطبيعة النص المسرحي، ويتحكم فيها هنا سياق المعارضة Pastiche التي يقيمها نص "

---

(35) د.حسن المنيعي ــ هنا المسرح العربي .. هنا بعض تجلياته ــ منشورات السفير مكناس 1990 ــ ص.11.

(36) هنالك نصوص مسرحية عربية تدخل في نفس السياق نذكر منها : " يا بهية وخبريني " لنجيب سرور، و " الممثلون يتراشقون الحجارة " لفرحان بلبل.

(37) شربل داغر ــ التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره ــ فصول ــ المجلد 16 ــ العدد 1 ــ صيف 1997 ــ ص.129.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

عطيل والخيل والبارود " في علاقته بنص " ست شخصيات تبحث عن مؤلف ".

تحكي مسرحية برشيد عن ست شخصيات هي : عطيل، السيد غموض، شهريار، البوهو، رابعة وربيع؛ وهم مجموعة ممثلين قرأوا إعلانا في الجرائد وعلى جدران المدينة يعلن أن إدراة مسرح الضباب ترغب في التعاقد مع ممثلين تعودوا على الأدوار الشريرة، فوقعوا العقد وأتوا إلى المسرح لانتظار المخرج فوق الخشبة. وللتخفيف من وقع الانتظار، دخل الممثلون الستة في لعبة التمثيل داخل التمثيل نشأت على إثرها مشاهد مسرحية اندمج فيها هؤلاء الممثلون بشكل جعلهم يتنكرون للمخرج عند وصوله. فكل واحد منهم رأى فيه شخصية متصلة بمساره الخاص، فعطيل رأى فيه ياجو، والبوهو رأى فيه يهوذا وشهريار رأى فيه المخرج الذي صنع شهريار الجديد. لذا، اعتقلوه ووضعوه في قفص من أجل محاكمته.

إن عملية التمثيل المضاعف جعلت المخرج يفاجأ، ويختلط عليه الوهم والحقيقة، ويكشف عن نفسه، ويحاول دفعهم إلى نسيان أدوارهم القديمة معبرا عن اقتناعه بكفاءتهم في التمثيل. لذا، فعندما سئل عن النص، أعلن أنه لا يملك نصا جاهزا بل مشروعا فقط، وأنخه يريد تمثيلا يقوم على الارتجال، مما سيتيح المجال، مرة أخرى، للعبة التمثيل داخل التمثيل كي توقع الممثلين في أسرها ويبلغ اختلاط الحقيقة بالتمثيل أقصى درجاته. وقد تجسد ذلك في ما قام به عطيل الذي رأى في المخرج عدوه ياجو (مسرحية برشيد تحيلنا على " عطيل " شكسبير) فخنقه بشكل أدى إلى موته ليصبح التمثيل حقيقة :

" رابعـــــة : انظر يا ربيع .. إنه يخنقه ..
ربيـــــع : اطمئني يا امرأة .. الممثلون يموتون أكثر من مرة ..
رابعـــــة : لقد اختلط كل شيء وما عدنا نميز بين التمثيل والواقع "[38].

[38] عبد الكريم برشيد ــ عطيل والخيل والبارود (في) عطيل والخيل والبارود/ سالف لونجة : احتفالان مسرحيان ــ سلسلة الثقافة الجديدة ــ مطبعة الأندلس ــ الدار البيضاء ــ ص.59

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إن حكاية المسرحية تقدم لنا واقعة تناصية أولى يجسدها نص برشيد في علاقته بنص بيراندیلو. فإذا كان هذا الأخير يروي قصة عائلة مكونة من ست شخصيات تبحث لنفسها عن مؤلف يكتب دراما حياتها، فإن برشيد يقدم لنا ست شخصيات تبحث عن مخرج لكي تعمل معه. وإذا كانت شخصيات بيراندیلو قد خرجت إلى الوجود من " الواقع المتخيل " لهذا المبدع، كما شرحنا ذلك آنفا، فإن شخصيات برشيد انحدر بعضها من متخيل مسرحي (عطيل الشكسبيري) أو فرجوي (البوهو من فرجة البساط)، كما انحدر بعضها الآخر من الواقع (واقع الممثلين الذين يعيشون البطالة).

علاوة على هذا، فمسرحية " عطيل والخيل والبارود " - شأنها شأن مسرحية بيراندیلو - تقيم متخيلها على أساس لعبة التمثيل داخل التمثيل التي ينشأ عنها اختلاط الوهم بالحقيقة والتباس اللعب بالواقع. إن هذه اللعبة تضعنا إزاء مستويين في التمثيل وفي الحكاية يتداخلان ويندمج أحدهما في الآخر :

- مستوى الحكاية من الدرجة الأولى، أو الحكاية - القاعدة، وهي حكاية الممثلين الذين أتوا إلى مسرح الضباب من أجل العمل في التمثيل، بعد قراءة الإعلان في الجرائد.

- مستوى الحكايات من الدرجة الثانية، أو الحكايات المضاعفة المتصلة بشخصيات المسرحية والتي تم تشخيصها عبرلعبة التمثيل داخل التمثيل.

والملاحظ أن الحكي في المسرحية يقوم على أساس المزج بين المستويين

بشكل متتابع ومتداخل ومتناوب دون أن يجسد ذلك ظاهريا عبر تقطيع نصي صريح، مما يجعلنا نفهم أن هذا التداخل الحكائي اتخذ مطية لبلورة نوع من التمسرح المضاعف، كما هو الشأن عند بيراندیلو.

وبما أن لهذا التمسرح المضاعف وظائف جمالية ومعرفية محددة لدى الكاتب الإيطالي، فإن برشيد حاول أن يستوحيها وذلك باستحضار مختلف الإجراءات الميتامسرحية التي يقوم عليها نص " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " موضوعاتيا وشكليا، لكن بتضمينها رؤية متميزة، هي ما يمكن أن نطلق عليه هنا : الرؤية الاحتفالية.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

تستعيد مسرحية برشيد، موضوعاتيا، قضية مركزية في المتخيل البيراندیلي هي ثنائية الحياة / التمثيل أو الحقيقة / الوهم. فعلى أساس الالتباس بينهما، تقوم الأفعال الدرامية في المسرحية، بحيث نلاحظ أن الشخصيات لا تتوقف عن لعبة التحول بشكل يذوب معه مفهوم الشخصية نفسه، وأن مستويات اللعب تتداخل بكيفية يتعذر معها التمييز بين الواقعي والمتخيل، مما يجعلنا ننظر إلى النص ككل باعتباره تجسيدا للمقولة الشكسبيرية الشهيرة التي ترى أن " العالم مسرح "، خصوصا، وأن خطاب الممثلين أنفسهم يحاول إبلاغ هذا التصور للمخرج :

" البوهـــــــو : أنت مخرج ولكنك تجهلنا ..
ربيـــــــــع : ... تجهل كفاءاتنا ...
س غموض : ... ومواهبنا ..
شهريـــــار : فكان لابد أن نستعرض عليك مشاهد مسرحية ..
المخـــــرج : شيء معقول ... (لعطيل) إذا أنت لست عطيل ؟ ..
عطيـــــــــــــل : أنا عطيل
المخـــــــــــرج : في التمثيل فقط ...
عطيـــــــــــــل : وهل الحياة إلا التمثيل ؟ " (39).

إن الهدف من تأكيد هذه المقولة هو إضفاء النسبية على مفهوم الواقع، وذلك من خلال أحداث متحولة باستمرار، وشخصيات تتخذ لبوسا جديدا كل مرة، وتحيى، بالتالي، حياة متغيرة شأنها شأن الممثلين في المسرح، مما يقرب المسافة ويجسر الهوة الفاصلة بين الحقيقة والخيال. هذا المنظور النسبي الذي شكل القاعدة الفلسفية للميتامسرح البيراندیلي، اتخذه برشيد أيضا، ليس من أجل إعادة إنتاجه كما هو، وإنما من أجل اعتماده في رؤية احتفالية سنكشف عن ملامحها من خلال التحليل.

وإذا كانت موضوعة الحقيقة والوهم قد أضفت بعدا فلسفيا على النص، فإن برشيد لم يتوان عن ملامسة موضوعات ذات بعد أدبي وفني متصلة بالمسرح نفسه. لقد وقفت المسرحية على قضايا حاسمة منها

(39) نفســـــــــه ــ ص.44.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net
www.alkottob.com

: وضعية الممثل، وظيفة المخرج، مفهوم الصراع ومفهوم الارتجال في المسرح.

إن قضية الممثل التي طرحت بحدة منذ فجر المسرح العربي، كما رأينا ذلك مع يعقوب صنوع، تطرح في مسرحية برشيد بشكل آخر. فعلاوة على المعاناة المادية التي سببها البطالة، هناك معاناة أخرى أشد قسوة هي المعاناة النفسية :

" ربيـــــــع : رابعة. لقد مللت الرحيل عبر المسارح، مللت الأضواء والأصباغ .. ما أتعس أن تكون ممثلا تطرق الأبواب في رفق وحياء وتسأل المديرين والمخرجين عمرا فنيا ..

رابعـــــــة : .. نرحل دوما وفي القلب أماني بكر. نرحل وفي العين أزهر شوق أخضر.

ربيـــــــع : أنا شاعر وكاتب وممثل ...

رابعـــــــة : .. ولكنك عاطل ...

ربيـــــــع : .. لسوء حظي، وأنت ؟

رابعـــــــة : رفيقة في الفقر والشؤم والبطالة " [40].

يسلط هذا الحوار الضوء على الوضعية الصعبة للممثل الذي لا يمتلك وضعية مهنية قارة، ويعيش الفقر والبطالة. وإذا كانت هذه المعاناة تجسد المظهر الاجتماعي لواقع الممثل، فإن هناك واقعا يتصل بطبيعة مهنته، أكثر قسوة وأشد وقعا على كيانه النفسي يتمثل في نظرة المخرجين إليه باعتباره إنسانا فارغا من الداخل، مجردا من كل الإنتماءات، عاريا من كل شيء؛ وذلك حتى يتمكنوا من إعادة خلقه من جديد.

لـــهذا، فالمسرحيـــة تقـــوم بالـــربـــط بين قضية الممثل وقضية المخرج، وتجعلنـــا،

بالتالي، أمام " صورة مخرج شيطاني يريد توريط الممثلين في لعبة جهنمية " [41]. ويبدو واضحا أن هذا المخرج الشيطاني يفرض إكراهاته الفنية والنفسية على الممثلين عندما يدعو إلى التجرد من كل الانتماءات :

---

[40] نفســـــــــه ـــ ص.18.

[41] د. حسن المنيعي ـــ المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة ـــ ص.55.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

" المخـــــــــــرج : ... لابد أن تنسلخوا من ذواتكم.
س غموض : ننسلخ
المخـــــــــــرج : وأن تتخلوا عن ماضيكم
البوهـــــــــــو : نتخلى
المخـــــــــــرج : ... وعن قوميتكم وكل الانتماءات كيفما كانت. أريدكم أن تتعـــــروا"[42].

إن المسرحية تتخذ من ملامسة وظيفة المخرج مطية لإبراز صورته اللاإنسانية، لأنه يريد تحويل الممثل إلى كائن ليس له أي انتماء ذاتيا كان أو جماعيا، زمانيا كان أو مكانيا، أي يريد تجريده من صفة " إنسان ". من ثم، يمكن القول إن مفهوم الإخراج في مسرحية برشيد ليس مطروقا باعتباره قضية فنية صرفة، وإنما باعتباره قضية إيديولوجية تعكس مفهوما خاصا عن الإنسان.

ولعل ما يزكي هذا الاستنتاج هو كيفية تعامل المسرحية مع موضوعة الصراع في المسرح. فملامح الصراع كما حددها المخرج تعكس البعد الشيطاني في شخصيته، لاسيما وأنه يجعل طرفيه الأساسيين هما : الإنسان والمخلوق الغريب الذي يهوى اصطياد البشر:

" المخرج : ألا فاعلموا إذا أنني أنا من سيعود بالمسرح إلى أمجاده الوردية، أنا مـــن سيرفع من قدر الصراع. رحم الله أيام زمان. لقد كان الإنسان عملاقا ماردا يحارب الأقدار، يحارب الغيب، يحارب المجهول. كان الممثلون أنصاف آلهة لم يكونوا من الناس الذين يصيبهم الزكام. لم يكونوا ممن تتغذى الأوساخ من أجسادهم الهزيلة. سأعـــيد إليكـــم قاماتـــكم العملاقـــة وأقنعـــتكم التي تضخم الأصوات سأدخلكم الحلبة وأجعلكم تحاربون مخلوقا غريبا .. " [43].

إن هذا المخلوق الغريب يجسد الحقيقة الخفية للمخرج باعتباره رمزا لكل ماهو ضد - إنساني. لذا، فهو يشبه في النص بالغراب والبوم

---

[42] عبد الكريم برشيد ــ عطيل والخيل والبارود ــ ص.46.

[43] نفســـــــه ــ ص.48.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

والجراد والأسد، أي بكل الحيوانات التي تقوم حياتها على الاصطياد والافتراس.

وإذا كانت موضوعة الحياة والتمثيل قد جعلت النص ينخرط في حوار فلسفي، وإذا كانت قضية العلاقة بين المخرج والممثل قد أفصحت عن بعده الإيديولوجي؛ فإن موضوعة الارتجال سوف تعيد النص إلى ذاته، أي إلى قضيته الأدبية الخالصة، وبالتالي إلى لعبة المرايا الداخلية، لنكتشف، من خلالها، بعض ملامح ما يسمى بالكتابة الاحتفالية التي تتمرد على النص الجاهز وتتعامل مع الارتجال بصيغة مميزة :

" المخرج : أنا لا أملك نصا جاهزا. كل ما بين يدي مشروع فقط. خطوط تحتاج إلى تلوين وهيكل ينتظر أن يكسى لحما ودما .. سألقي بكم داخل الحلبة (يدفعهم داخل الحلبة) هيا ادخلوها. ادخلوا ثم انتظروا الدقات الثلاث (تسمع من الخارج دقات ثلاث) " [44].

إن صيغة المشروع أو الخطوط التي يلح عليها المخرج تجعلنا نفهم أن النص يبنى عن طريق الارتجال فوق الخشبة، لاسيما وأنه يدفع الممثلين إليها ويعلن توا عن البداية. وتذكرنا هذه الطريقة بالارتجال القائم على ما يسمى بالخطاطة Canevas، كما هو الشأن في الكوميديا المرتجلة. ولعل هذه العلاقة بين مفهوم الارتجال الاحتفالي والكوميديا المرتجلة هي التي يؤكدها المنيعي قائلا : " وبما أن الاحتفالية ترى " أن الحفل المسرحي هو مناسبة من أجل الإخراج عما بالداخل وترجمته إلى فعل وحركات وأصوات "، فإن مسرحية عطيل - كاحتفال مسرحي - توازي في هذا الموقف الكوميديا المرتجلة التي كانت تلجأ إلى الضحك واللعب المقنع لتفجير باطنية الإنسان المسحوق والتأكيد على مشاكله " [45].

هناك، إذن، مزج بين ثلاثة أنماط من الموضوعات في المسرحية : فلسفية، إيديولوجية وأدبية، يتقاطع بعضها مع الموضوعات البيراندلية،

---

(44) نفســـــــه ـــ ص.47.

(45) د.حسن المنيعى ـــ المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة ـــ ص.60.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

في حين يتشكل البعض الآخر من إفرازات متخيل نص برشيد ورؤيته الاحتفالية للإنسان والعالم.

ولا يوازي هذه التعددية الموضوعاتية، من الناحية الشكلية، إلا تعدد المصادر التناصية. فمن المعلوم " أن التناص يستمد مواده من مصادر متباينة، منها ما يتشكل عفوا أو عمدا في " الذاكرة " بفعل الدراسة والقراءة، أي في المخزون الشخصي، الواعي واللاواعي؛ ومنها ما يتشكل بفعل معايشة " ظروف حوارية " معينة؛ ومنها ما يتشكل عند التنصيص نفسه، ويمكن تسميته : " التقميش " أيضا"[46].

ونظرا لاستحكام رؤية احتفالية في نص برشيد، فإن مصادره التناصية التي يقيم عليها متخيل مسرحيته هي، في الغالب، مصادر طوعية أو اختيارية [47] تنهل من التراث الحكائي العربي (ألف ليلة وليلة) وأشكال الفرجة الشعبية (البساط)، مثلما تستحضر الذاكرة المسرحية العالمية (شكسبير).

لكن الملاحظ أن هذه المصادر التناصية لم تشكل، في الواقع، سوى مواد خام لاستراتيجية تناصية شمولية تقوم على معارضة نص برشيد لنص بيراندیلو، ولرؤية احتفالية تحقق ما يسمى ب" الزمن الاحتفالي" القائم على تعايش وانصهار أزمنة مختلفة داخل زمن واحد (تعايش شهريار، عطيل والبوهو في المسرحية).

إن تفجير الزمن في مسرحية " عطيل والخيل والبارود" يوازيه تفجير على مستوى بنية النوع. فمن الصعب وضع نص كهذا داخل إحدى خانات شعرية الأنواع الدرامية التي أقامها أرسطو، لاسيما وأنه مزيج من السخرية السوداء واللعب المقنع والمشاعر المأساوية، أي تركيب كيميائي لمجموعة من الحالات المختلفة.

إن برشيد وفي في كتابة النص لحس تجريبي يمزج بين الكوميدي والتراجيدي، لكن ليس بطريقة التراجيكوميديا، وإنما بالطريقة المميزة لبيراندیلو نفسه الذي يقيم متخيله المسرحي على الانقلاب الدائم للمصائر التراجيدية إلى مصائر كوميدية، أو العكس. فمن جوف اللعب

(46) شربل داغر ــ التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره ــ ص.133.
(47) يميز شربل داغر في دراسته المذكورة بين ثلاثة أنواع من المصادر التناصية هي : المصادر الضرورية، المصادر اللازمة ثم المصادر الطوعية.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

المسرحي (عطيل يحاول خنق المخرج) تتفجر المأساة (يموت المخرج حقيقة). لهذا، فإذا كان الميتامسرح عند بيراندیلو يقوم على المفارقات، فإن هذا الطابع المفارق Aspect pardoxal هو الذي يدمغ مسرحية برشيد، ويجعل بنيتها النوعية بنية مفتوحة على كل الاحتمالات.

وعليه، فإن مسرحية " عطيل والخيل والبارود " بهذه المواصفات، تعد بمثابة لبنة أولية لتأسيس ما يمكن أن نطلق عليه " الشعرية الاحتفالية "، لاسيما وأن السياق الزمني الذي كتبت فيه - وهو منتصف السبعينات - هو الذي أعلن فيه عن ميلاد "جماعة المسرح الاحتفالي " وخروج بيانها الأول إلى الوجود، والذي حددت فيه المنطلقات النظرية والفكرية والجمالية للمسرح الاحتفالي.

صحيح أن الشعرية الاحتفالية توسلت في نص " عطيل والخيل والبارود " بمقتضيات جمالية مصدرها إحدى الشعريات المسرحية الغربية، لكن هذا أمر مفهوم بالنظر إلى الخلفية التناصية المستحكمة في التجريب المسرحي العربي. وفوق كل ذلك، فبرشيد حسم فيها، على الأقل، ما يتعلق بالأساس الإيديولوجي الذي تقوم عليه هذه الشعرية من خلال ترجمتها للنظرة الاحتفالية إلى الإنسان.

وقد تم تبئير هذه النظرة، نصيا، على شخصية المخرج الذي اعتبر رمزا لكل الآلام والمعاناة الإنسانية. يخاطبه السيد غموض قائلا :

" س غموض : .. أنت روح الشر في كل مكان " [48].

لهذا، فإن مصير القتل الذي لقيه على يد عطيل، كان تعبيرا عن موقف إنساني من كائن شيطاني تؤكد كل مواقفه بأنه ضد حيوية الحياة، وضد إنسانية الإنسان، وضد مدنية المدينة. ونحن نعلم أن هذا الثالوث هو أس الإيديولوجية الاحتفالية، كما يؤكد ذلك برشيد نفسه قائلا : " وقد حددت البيانات أهداف الاحتفالية كالتالي :

- إنسانية الإنسان.
- حيوية الحياة.
- ومدنية المدينة.

[48] عبد الكريم برشيد ـــ عطيل والخيل والبارود ـــ ص.37.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

أي غياب الوحش في الإنسان، وغياب الآلي في الحيوي، وغياب الغاب في المدينة. وهذا ما لا يمكن أن يتوفر إلا بإيجاد مجتمع احتفالي يقوم على إقصاء كل قوى الموت والتراجع إلى الخلف " [49].

يستخلص مما سبق، أن الميتامسرح في نص " عطيل والخيل والبارود " يقوم على أساس معارضة مسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف ". ولقد وجهت هذه المعارضة برشيد نحو استيحاء موضوعات وبنيات درامية تتصل بما أسميناه سلفا "ميتامسرح المفارقات". إلا أن هذا الاستيحاء الذي يعكس تجاوبا واضحا بين النص الدرامي العربي والشعرية الغربية، تحكمه رؤية مميزة تقوم على تأسيس ما يسمى بالمجتمع الاحتفالي.

1. 2 - السخرية من شكسبير : " المهرج " لمحمد الماغوط :

كتب محمد الماغوط مسرحية " المهرج " في بداية السبعينات، أي عقب الحدث التاريخي الذي هز كيان الأمة العربية، وخلخل بنياتها الفكرية والسياسية والاجتماعية، ألا وهو هزيمة يونيو 1967.

لقد طبع هذا الحدث الكتابة المسرحية العربية بميزات خاصة، لعل أبرزها خلخلة مفهوم الكتابة في حد ذاته. فأغلب المسرحيين اقتنعوا بأن العرب دخلوا زمنا جديدا : هو زمن التساؤل والتشكيك في السائد وإعادة النظر في ما تكرس من أفكار ومواضعات في مجالات الفكر والسياسة والثقافة. وعليه، تحول النص المسرحي أيضا إلى مختبر لتجريب صيغ فنية جديدة تلائم طبيعة التحول الذي طبع المرحلة.

لقد اقتنع محمد الماغوط أن الأسلوب الملائم لمرحلة الاهتزاز السياسي والثقافي هو السخرية. لهذا، كتب مسرحية " المهرج " بهذه الخلفية. ومادام الأمر يتعلق بإحباط سياسي، أساسا، فإن هذه السخرية اكتست لديه طابعا سياسيا.

[49] عبد الكريم برشيد ــ حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ــ دار الثقافة ــ الدار البيضاء 1985 ــ ص.155.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ولتصريف هذه السخرية السياسية مسرحيا، لجأ الماغوط إلى كتابة نص محاكاتي ساخرTexte parodique، هو نص " المهرج " الذي أقامه على استراتيجية تناصية واعية بمنطلقاتها الجمالية وأبعادها الإيديولوجية في آن واحد.

لقد وجد الماغوط ضالته في استحضار نص شكسبيري شهير هو " عطيل "، حيث اشتغل عليه بفكر وقح Esprit Tendancieux - بعبارة فرويد - وحاول أن يعيد النظر في البناء والوظيفة معا. ولتجسيد هذا الفكر، تم اللجوء إلى السخرية التي تعد " أساسية في اشتغال المحاكاة الساخرة والهجاء "[50]. والملاحظ أن الماغوط ركز على المظهر اللغوي في تحقيق هذه السخرية، أي على ما يسميه برغسون Bergson ب " كوميك الكلمات "، ويسميه البعض بالتحريف الأسلوبي Distorsion Stylistique[51].

إن هذا المترع المحاكاتي الساخر في مسرحية الماغوط يتخذ، في الواقع، وسيلة لهدم طرق محددة في التشخيص وصيغ معينة في المسرحة من أجل بناء أخرى. ذلك أن ثنائية الهدم والبناء تدخل في صلب المواجهة التي تخلقها المحاكاة الساخرة بين نص سابق وآخر لاحق.

في هذا الإطار، يمكن القول إن مسرحية الماغوط تحاول، في العمق، رسم ملامح شعرية الدراما التاريخية، وذلك وفق مبادئ محددة تستعيد - ضمنيا - النقاش الذي أرسى دعائمه أرسطو بخصوص العلاقة بين الحقيقة التاريخية والمسرح، وبالتالي العلاقة بين مبدأين محاكاتيين أساسيين هما : الحقيقي Véridique والمحتمل Vraisemblable . لهذا، فإن استحضار شكسبير من خلال إحدى تراجيدياته الشهيرة، هو بمثابة مطية لإعادة التفكير في كيفية مسرحة التاريخ، وبالتالي في المبادئ الأساسية للشعرية الكلاسيكية التي تحكمت في نوع درامي أساسي هو " الدراما التاريخية ".

---

(50) Linda Hutcheon - Ironie , Satire , Parodie : Une approche pragmatique de l'Ironie - poétique 46 - Avril 1981 - p.141.

(51) Denise Jardon - Du comique dans le Texte Littéraire - p.191.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

تضعنا، إذن، مسرحية " المهرج " أمام مستويين ميتامسرحيين يتعين تحليل الكيفية التي تم بها تشخيصهما حكائيا، موضوعاتيا ورؤيويا في النص، وهما :

- مستوى تناصي، محاكاتي ساخر، يقوم على الهدم والبناء.
- مستوى شعري (نسبة إلى الشعرية) يقوم على تضمين مبادئ أساسية للدراما التاريخية.

يتحكم المستوى الأول في الفصل الأول من المسرحية، في حين يتم تجسيد المستوى الثاني من خلال الفصلين المواليين، الثاني والثالث.

تروي مسرحية " المهرج " قصة فرقة مسرحية جوالة تتخذ من إحدى المقاهي مكانا للعرض، محاولة تقديم مشاهد مسرحية للزبائن الذين يرتادون المقهى. وقد سطرت من أجل ذلك برنامجا مسرحيا يتضمن ثلاثة فصول؛ أولها " فصل الغيرة " وهو مستوحى من " عطيل " شكسبير، ثم " فصل العدالة " ويتعلق بهارون الرشيد، علاوة على " فصل الشجاعة " الذي يستحضر صقر قريش.

ولعل ما يستأثر بالاهتمام هنا، هو كون بنية الحكاية في المسرحية تقوم على تركيب فصول هي عبارة عن حكايات صغرى يتم الربط بينها بواسطة تقنية الراوي، حيث يقوم قارع الطبل في المسرحية بتقديم المشاهد وسرد ما يتصل بها من أحداث.

فالمسرحية تقوم، منذ البدء، بكشف اللعبة المسرحية وبنائها على مرأى ومسمع من جمهورها، وذلك بارتجال مشاهدها في فضاء المقهى، حيث يتداخل الواقعي بالمتخيل، ونجد بالتالي، قارع الطبل يرحب بالزبائن ويطلب لهم كراسي للجلوس بموازاة تقديمه للفرجة المسرحية.

إن انكشاف اللعبة المسرحية يساعد الجمهور على أخذ موقعه بشكل يسمح له بالتفاعل واتخاذ المواقف الملائمة. وهكذا، نلاحظ أن الجمهور المكون من زبائن المقهى يبدي ردود فعل مختلفة تتراوح بين التصفيق، الاحتجاج، الاستنكار والتعليق على الأحداث. كل هذا يجعلنا أما مسرحية قائمة على أساس تغريبي في الإنتاج (التركيب الحكائي) والتلقي (خلق المسافة بين الفرجة والمتفرج) في آن واحد.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

بموازاة ذلك، تقوم مسرحية " المهرج " على مسرحة التاريخ، وذلك من خلال منظور " يخلق توازنا بين التاريخ و" فانتازية " الكتابة الساخرة مع تغليب الجانب الثاني حتى يصبح التاريخ مجرد قناع أو ذريعة لطرح فكرة مأساوية " [52]. ويتضح هذا البعد، جليا، في المستوى التناصي من المسرحية.

فهي تستحضر فصلا من مسرحية " عطيل" لشكسبير، وهو الفصل الذي اعتقد فيه عطيل أنه اكتشف خيانة دزدمونة له من خلال حكاية المنديل. لكن هذا الاستحضار يتم - عند الماغوط - بطريقة أخرى كشف عنها قارع الطبل، نفهم منها أن الأمر لا يتعلق بعملية محاكاة لشكسبير، وإنما بعملية تحويل له :

" قارع الطبل : ... ويسرنا بهذه المناسبة أن نبدأ برنامجنا لهذا اليوم بواحد من أعظم كتاب المسرح في العالم ألا وهو شكسبير وبمسرحية من أعظم المسرحيات في العالم ألا وهي مسرحية عطيل (تصفيق) وسوف تشاهدون هذه المسرحية بحلة جديدة مشعة وأسلوب لم يطرق من قبل أبدا. كل ذلك بفضل نخبة من الشباب المتمرد الطليعي الثائر (الممثلون ينحنون للجمهور) " [53].

يتعلق الأمر، إذن، بمسرحية " عطيل " ليس كما صاغها شكسبير، وإنما بصيغة أخرى، أي " حلة جديدة مشعة وأسلوب لم يطرق أبدا " كما قال قارع الطبل. إن هذه الحلة وهذا الأسلوب هما، في الواقع، إشارة صريحة إلى إجراءين تحويليين أساسيين يتصلان بالمحاكاة الساخرة، وهما : التحويل اللعبي Transformation Ludique الذي يقوم على أساس إزالة طابع النبل المميز للموضوع في نصه الأصلي الأول وإضفاء طابع الابتذال عليه، ثم التحويل الهجائي Transformation Satirique الذي يعمل على تكسير الأسلوب الجاد للمسرحية الأصلية وتعويضه بأسلوب مثير للسخرية والضحك.

(52) د. حسن المنيعي ــ هنا المسرح العربي .. هنا بعض تجلياته ــ ص.53.
(53) محمد الماغوط ــ المهرج ــ دار العودة ــ بيروت 1973 ــ ص.14.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

من المعلوم أن الصراع التراجيدي الذي تقوم عليه مسرحية " عطيل " لشكسبير يتجسد من خلال انشطار عطيل بين الشرف من جهة، والحب من جهة أخرى. وفصل الغيرة في مسرحية شكسبير هو تشخيص للذروة التي بلغها هذا الصراع، لأنه وضع عطيل أمام محك حقيقي لكي يختار موقفا صارما، إما يجعله ينصاع لنداء أعماقه ويقبل الإهانة التي لحقت به، أو يقوم بالدفاع عن شرفه والانتقام من دزدمونة التي يفترض أنها خانته. وباختصار، فموضوع المسرحية هو صراع قيم نبيلة (الشرف والحب)، دار في أجواء تراجيدية صاغها شكسبير، كعادته، بأسلوب شاعري ورؤية إنسانية منقطعة النظير.

إلا أن حضور عطيل في مسرحية " المهرج " سوف يتخذ مظهرا آخر ينسجم والطابع الساخر المميز لها. فالماغوط ركز على شخصية عطيل باعتبارها شخصية تاريخية بطولية تنتمي إلى الذاكرة المغربية والعربية. لذا، فقضية الغيرة لم تعد قضية ذاتية تتصل بعطيل وحده، مما يعني إفراغ الصراع التراجيدي من محتواه النفسي الداخلي، وإنما هي قضية جماعية سياسية تتعلق بمصير أمة بكاملها :

" قارع الطبل : ... ولأ

إن المسرحية حولت اتجاه قضية الغيرة لتعتبرها سببا في تخاذل عطيل وعدم قيامه بواجبه كبطل عربي، في مواجهة أعداء الأمة. من هنا، نفهم ذلك الانتقال المفاجئ في مسرحية الماغوط من أجواء الغيرة إلى أجواء الإدانة السياسية، وبالتالي، من المناخ التراجيدي إلى المناخ الساخر الذي يحول الإدانة من الشخصية (عطيل) إلى الكاتب نفسه (شكسبير). فهذا الأخير سوف يصبح كاتبا استعماريا له علاقة ببريطانيا وأمريكا والحلف الأطلسي، أي بكل رموز الاستعمار والتسلط في العالم المعاصر :

" قارع الطبل : ولكن من المسؤول عن المصير المؤلم الذي لقيه هذا البطل المغربي الشجاع ؟ من دمر حياته وحرمه من بيته وزوجته وطمأنينته ؟

زبـــــــون : شكسبير .. شكسبير

(54) نفســــــــــه ــ ص.16.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

زبـــــــون : يسقط الكاتب الاستعماري شكسبير
أصـــــــوات : يسقط. يسقط. يسقط "[55].

إن مناخ السخرية السياسية الذي أصبح يؤطر الفعل التراجيدي الشكسبيري فرض بالضرورة أسلوبا يلائمه. فالحوار الدائر بين المهرج في دور عطيل، والممثل الأول في دور كاسيو، يعكس، بشكل واضح، أن اللغة الشعرية الشكسبيرية لم تعد تفي بالغرض. لذا، تم تعويضها بلغة ساخرة تعكسها فلتة اللسان Lapsus (ذكر نابولي عوض البندقية في حوار المهرج)، والتشبيهات التي تضفي الابتذال على الموقف (تشير إحدى الإرشادات المسرحية إلى أن عطيل " يخطف المنديل ويشمه ككلاب الأثر ")، وردود الفعل التي تمزج بين سخرية الكلمة والحركة (موقف العطس).

وإذا كانت مسرحية " المهرج " تقوم بتحويل مزدوج : لعبي وهجائي لمسرحية "عطيل"، فإن استعمالها لهذه الاستراتيجية التناصية ليس مجرد حذلقة شكلية، وإنما هو ترجمة لرؤية فنية وإيديولوجية تقوم على تقويض شعرية تاريخية وبناء أخرى مكانها.

إن مسرحة التاريخ عند الماغوط تتميز ببعدين أساسيين : بعد شعري يتصل بصياغة منظور خاص حول كيفية حضور التاريخ داخل المتخيل المسرحي وفق مبادئ محددة، وبعد إيديولوجي يتجلى في ارتباط المسرحية بزمنها، أي بعيد هزيمة يونيو1967.

فبخصوص البعد الشعري، يلاحظ أن المسرحية - بعد الانتهاء من مرحلة التقويض والنقد والسخرية من طريقة تشخيص شكسبير لبطل عربي، تقوم على ضرب مبدأ الحقيقة (تشير المسرحية إلى أن أرض المغرب التي أعطت الشهيد المهدي بن بركة لا يمكن أن تعطي عطيل بهذه المواصفات أي بمواصفات بطل يشغله عشقه عن قضيته القومية) - تبدأ مرحلة البناء النظري الضمني المتعلق بكيفية حضور التاريخ في النص المسرحي العربي. فبعد انتهاء فصل الغيرة، يعلن قارع الطبل :

" قارع الطبل :[...] لن نستسلم ولن نيأس مادام تاريخنا غنيا بالبطولات والمكارم زاخرا بالقيم والمعاني. ويسر فرقة المسرح

(55) نفســــــــــه ــ ص.24/23.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الجوال المناضلة من أجل أهدافه وأمانيه أن تقدم لجمهورها الواعي المثقف صفحة حية من تاريخنا المجيد .. فعطيل ليس البطل الوحيد في تاريخنا .. فحيثما قلبنا صفحات ذلك التاريخ.. نجد البطولات تزحم البطولات،والقائد يزحم القائد..."[56].

في هذا السياق تستحضر المسرحية صفحتين متناقضتين من التاريخ العربي تتصلان بشخصيتين مختلفتين هما : هارون الرشيد وصقر قريش. وقد اختلفت ردود فعل الجمهور إزاء طريقة مسرحتهما. فتشخيص هارون الرشيد أثار التصفيق والتهليل، في حين أن تشخيص قريش أثار احتجاجات جسدها الصفير والاستنكار:

" زبائن : (وسط التصفير وصيحات الاستنكار) هذا تزوير للتاريخ "[57].

إن احتجاج الجمهور على الكيفية التي مسرح بها صقر قريش (رجل

يلبس كوفية وعقالا فوق البنطلون، يبالغ في التقطيب والتشنج، حذاؤه مثقوب، لا يعرف أن شهر أيلول هو سبتمبر، عاشق نساء؛ هكذا تصفه الإرشادات المسرحية) يعكس في العمق انتقادا لإخلال المسرحية بمبدأين أساسيين في محاكاة التاريخ هما : الحقيقي والمحتمل.

فليس من قبيل الصدفة أن تقيم المسرحية استراتيجيتها التقويضية على أساس دراما تاريخية شكسبيرية هي " عطيل "، لاسيما وأن شكسبير يجسد نموذجا لطريقة مميزة في تمثيل التاريخ مسرحيا لأجل إرساء قيم سياسية لها علاقة بالهوية القومية والحس الوطني[58]. وليس غريبا أن تنهض استراتيجية البناء على أساس تقديم التاريخ العربي بطريقتين مختلفتين : الأولى جسدت مبدأ الحقيقة (هارون الرشيد المتسلط والفصامي) واستحسنها الجمهور لأنها جاءت مطابقة لأفق

---

(56) نفسه ــ ص.25.
(57) نفسه ــ ص.40.
(58) للوقوف عن كثب على حضور القيم القومية والوطنية في الدراما التاريخية الشكسبيرية، يمكن مراجعة : أ.م. وتيليارد ــ الأدب في عصر شكسبير ــ ترجمة نبيل حلمي ــ دار المعارف ــ مصر 1971.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

انتظاره، وعكست بالتالي مبدأ الاحتمال أيضا. والثانية ابتعدت عن الحقيقة ولم تستطع تحقيق قوة الإقناع (المقنع Persuatif له علاقة بالحقيقي والمحتمل في نظر أرسطو)، لأنها قدمت صقر قريش في صورة مبتذلة أثارت الاستنكار والرفض من لدن الجمهور.

إن مواقف الجمهور في مسرحية " المهرج " هي القاعدة التي تقوم عليها شعرية الدراما التاريخية كما أرادها الماغوط. وهي تعكس، بشكل بارز، تمثل هذا الأخير للشعرية الكلاسيكية ومحاولة استعادة مبادئها الأساسية، في النص، وترسيخها كمبادئ أساسية لمسرحة التاريخ العربي.

من ثم، يمكن اعتبار مسرحية " المهرج" إسهاما عربيا في التراكم النظري المرتبط بعلاقة المسرح بالتاريخ، والذي وضع لبنته الأولى أرسطو واستعادته النظريات الكلاسيكية والرومانسية فيما بعد. فقد طرح سؤال أساسي في هذا السياق، هو: " ما الذي يميز المسرح عن عملية التأريخ L'Historiographie ؟ أين يكمن جانب الإبداع والخلق والشعر الذي يسمح للعبقرية أن تثبت نفسها ؟ الجواب هو أن المؤرخ ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار الأحداث كما هي مثبتة في الوثائق. أما المسرحي فيحاول أن يجد خلف هذه الأحداث، الأحاسيس والمحفزات والعواطف والسلوكات التي جعلتها ممكنة الوقوع. صحيح أن هنالك هامشا للشك وللمجهول

أيضا، هو مجال الإلهام والحرية الإبداعيين"[59].

ومما لاشك فيه، أن أرسطو تعامل مع العلاقة بين المسرح والتاريخ بهذا المنظور، محددا مبادئ أساسية لها هي : الحقيقي، المحتمل والمقنع. فما هو حقيقي هو ما يمكن وقوعه فعلا، وحتى تصبح له قوة الإقناع عليه أن يحقق مطلب الاحتمال، ويصبح بالتالي مطابقا لأفق انتظار المتفرج، أي لما تعتبره جماعة ما ممكنا في زمن ما.

لهذا، فتقديم صقر قريش باعتباره بطلا مبتذلا في مظهره وسلوكه ولغته، لا يقنع الجمهور المكون من الزبائن، لأنه يجافي الحقيقة

---

[59] Jean Jacques Roubine - Introduction aux grandes théories du théâtre - p.87.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ولا يعكس الصورة التي يحملها عن هذا البطل. وعليه، عمدت مسرحية " المهرج " إلى إعادة بناء الصورة التاريخية لصقر قريش بشكل يراعي المبادئ الأساسية للدراما التاريخية من جهة، ويعكس رؤية محينة للكاتب إزاء ماضي أمته وحاضرها في آن واحد.

إن الفصلين الثاني والثالث من المسرحية يمضيان في هذا الاتجاه التصحيحي : تصحيح المشهد المسرحي السابق الذي يرسم صورة مبتذلة لصقر قريش، وتصحيح التاريخ في آن واحد. وقد تحقق المطلب الأول عن طريق استحضار الإنجازات البطولية لصقر قريش، كما تحقق المطلب الثاني بخلق تداخل بديع بين الماضي والحاضر بشكل حول صقر قريش إلى شخصية عربية معاصرة تعايش الزمن العربي الرديء، أي زمن التخلف والهزيمة الذي فقدت فيه أرض فلسطين العربية، وتحاول شحذ الهمم والقيام بدورها التاريخي من أجل استعادة ما ضاع، إلا أنها سوف تصطدم بالمؤامرات والخيانات العربية التي ستؤدي إلى محاكمتها باعتبارها شخصية إرهابية.

وهنا تنفتح الشعرية التي يقيمها الماغوط في نص" المهرج " على سياقها التاريخي، لتجعلنا نقف، عن كثب، على الأبعاد الإيديولوجية للممارسة الميتامسرحية القائمة على استراتيجية التناص.

فلا مناص من التذكيرهنا، بأن المسرحية كتبت في بداية السبعينات، وأنها أقامت متخيلها على التاريخ. لذا، " فإن أي حديث عن التاريخ في علاقته بالمسرح العربي لا يمكن أن تكتمل جوانبه إلا إذا قمنا بعملية مسح للظروف الحضارية والسياسية والفكرية التي تحكمت في مسار المسرح العربي، خصوصا إذا علمنا أن الدراميين العرب قد لجأوا - في الغالب وعلى الخصوص بعد هزيمة 1967 - إلى التاريخ كجهاز معرفي لإبراز خصوصية الشخصية العربية ولمعالجة قضايا شائكة تندرج في ثناياها الصيرورة التاريخية للمد الثوري الذي عرفه العالم العربي من خلال راهنه وأوضاعه الجديدة " [60].

انسجاما مع هذا التصور، فإن مسرحية " المهرج " استعادت رمزا تاريخيا عربيا هو صقر قريش ليكون نموذجا للبطل العربي المعاصر

[60] د. حسن المنيعي ـــ هنا المسرح العربي .. هنا بعض تجلياته ـــ ص.42.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الذي لا يرضى بالهزيمة، ويحاول استعادة المجد العربي. واستحضاره بهذه المواصفات، هدفه الكشف عن واقع التآمر والخيانة في الواقع العربي، لاسيما وأنه يسلم - في نهاية المسرحية - إلى جهات خارجية باعتباره إرهابيا، وذلك عبر صفقة سرية.

يستخلص مما سبق، أن مسرحية " المهرج " تقيم خطابها الميتامسرحي على أساس آلية الهدم والبناء، وذلك بهدف ترسيخ مبادئ واضحة لشعرية الدراما التاريخية في السياق العربي. ولعل هذا الارتباط بالسياق الخاص هو الذي جعل الماغوط يلون شعريته برؤيته الخاصة التي تقوم على إدانة واقع الخيانة والتآمر والانهزام.

2. الميتامسرح في إطار استراتيجية الارتجال :

شكل الارتجال إطارا آخر للممارسة الميتامسرحية في النص الدرامي العربي، وذلك من خلال رؤية تجريبية تحاول استلهام بعض مظاهره الحداثية كما تجسدت في التجربة المسرحية الغربية، ومنها على الخصوص : صيغة المرتجلة، وصيغة التأليف الجماعي المرتجل.

والارتجال - كما هو معلوم - تقنية مسرحية تقوم على أساس الإنجاز الآني لسلوكات وخطابات ومواقف غير منتظرة، ولا متوقعة، وغير خاضعة لإعداد قبلي في الغالب، أو مرتبطة بخطاطة عامة سابقة، كما هو الشأن في الكوميديا المرتجلة. بهذا المعنى، تم توظيف الارتجال في المسرح الغربي، وبصيغ محاكية له تم استثماره في المسرح العربي.

بيد أن هنالك اختلافا بينا في طبيعة الخلفية المتحكمة في كلا الاستعمالين. فالارتجال، في الغرب، ترجمة لتوجه عام مرتبط بمستلزمات الحداثة من جهة، وبانفتاح الممارسة المسرحية على العلوم الإنسانية المعاصرة وعلى رأسها الأنثروبولوجيا، من جهة ثانية. وفي ضوء هذه المعطيات، نفهم عودة المسرح الغربي مع مطلع هذا القرن إلى صيغة مسرحية عتيقة هي الكوميديا المرتجلة، وذلك في سياق ظاهرة عامة ميزت هذا المسرح هي ظاهرة " العودة إلى الأصول " [61]. فالكوميديا

(61) يعكس مفهوم " العودة إلى الأصول " توجها مميزا للمسرح الغربي المعاصر اقترن بالمد الأنثروبولوجي في هذا المسرح، وهو يحتاج بحثا قائما بذاته. ولتسليط الضوء عليه يمكن مراجعة :
Monique Borie - Antonin Artaud : Le théâtre et le retour aux sources - Edit Gallimard 1989.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

المرتجلة تؤدي، في هذا السياق، " وظيفة مزدوجة : الأولى ك(ميثا) وفردوس مفقود بالنسبة لمسرح يبحث عن أصوله؛ والثانية كنمط تتجلى فيه خصائص أسلوب مسرحي كانت تبدو إشكالية ومتناقضة عن طريق الممارسة " [62].

أما في المسرح العربي، فإن استحكام هاجس التجريب المسرحي أفرغ تقنية الارتجال من محتواها الأنثربولوجي، وقصر مظهرها الحداثي على التقنية أو الأسلوب المسرحي. وعليه، لا يمكننا أن نسند نفس الأبعاد التي اتخذها الارتجال الغربي لمسرحنا العربي.

فالمسرح الغربي وضع الارتجال في صلب الإشكالية الوجودية المتصلة بثنائية الفردي - الجماعي، أو الذات - الآخر، كما يؤكد ذلك ميشال برنارد Michel Bernard الذي يرى أن تقنية الارتجال المسرحي " هي لعبة دقيقة لفوضى مرئية، وإلا فهي قطيعة ظاهرية لنظام يتم فضحه كنظام مصطنع وقمعي من أجل تحقيق انبثاق وتطور نظام يبدو طبيعيا ومحررا. لذلك، فإن كل دفاع عن الارتجال المسرحي بإمكانه أن يأخذ هنا - بعد أن نعكس معناه - شكل " مدح للفوضى " المسرحية ... وفي هذه الحالة، فإن الفوضى لا تعني إطلاقا تحطيم الذات أو استحالة حياة باطنية، وإنما تعني، على العكس من ذلك، تحقيق الكينونة وتدفق ثورة الذات المتوارية" [63] .

فإذا كان تحقيق الكينونة وثورة الذات قد شكلا القاعدة الفلسفية للارتجال

في الغرب، فإنهما اعتبرا أيضا سندا لرؤية إيديولوجية تقوم على خرق النظام المؤسس، وتقويض سلطة الكتابة بما هي اختزال للكائن وتسييج لحريته وتعويضها بسلطة الجسد الأكثر اتصالا للحيوي واليومي، والأكثر تمردا على السلطة والنظام.

ولعل هذا الارتباط بين الأنطولوجي والإيديولوجي في الارتجال المسرحي هو الذي يوضحه ميشال برنار بشكل مفصل قائلا : " وإذا

---

[62] انيس إليفرتي ــ الكوميديا المرتجلة وحدود الحداثة (في) حسن المنيعي ــ المسرح والارتجال ــ منشورات عيون المقالات ــ دار قرطبة ــ الدار البيضاء 1992 ــ ص.6.

[63] ميشال برنار ــ أسطورة الارتجال المسرحي (في) حسن المنيعي ــ المسرح والارتجال ــ ص.26 ــ 27.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

كان مفهوم التعبير - كما حاولنا أن نشير إلى ذلك - يتجلى على مستوى الخطاب كتصنع، وكزخرف لنسق يهدم العلاقة من ذات نفسها، وإذا كان، بعبارة أخرى، يتجلى كطريقة لتأكيد وجود قوة تعمل على تساميه أو انتفائه من خلال عودة نهائية إلى جانب من التطابق، أو اندماج مع الذات، أو حضور أنطولوجي أساسي؛ إذا كان مفهوم التعبير كذلك، فإنه من البديهي أن تقنية الارتجال في المسرح تطرح نفسها كفرصة ممتازة، بل وأبعد من ذلك كطريق حقيقي لعودة من هذا القبيل، وذلك بقدر ما تعلن عن نفسها كتمرد بالنسبة للنص الرئيسي وكحرية إنجاز بالنسبة لتعاليم تصور ما، وكتروة جسد ناطق، أو غير ناطق يخرق قانون الكتابة، أو بصفة أساسية كقطيعة اندفاعية بدائية مع كل نظام مفروض للإشارات. وهكذا فإننا نفهم الدور الإيديولوجي العام الذي تلعبه تلك التقنية أو ذلك التمرين في نطاق الممارسات والخطابات المعاصرة للتعبير الجسدي التي توجه إلى رجل الشارع والدنيوي، كما هي موجهة إلى الممثل والمنشط المستقبلي "[64].

لا يمكننا، إذن، أن نتصور وجود ممارسة ارتجالية بهذه الأبعاد في سياق مسرح عربي هاجسه الأول هو التجريب الذي جعل هذه الممارسة تبقى رهينة إطار النص المسرحي أساسا.

فسواء تعلق الأمر بصيغة المرتجلة أو بصيغة التأليف الجماعي، فإن الهدف يبقى هو تجريب طرق جديدة في الكتابة يساهم فيها الممثل كما هو الشأن في الصيغة الأولى، ويدعمها المتفرج كما هو الأمر في الصيغة الثانية. وبهذا، شكل النص المسرحي العربي القائم على أساس الارتجال دعامة أخرى للممارسة الميتامسرحية التجريبية.

ويمكننا أن نمثل لهذا الاقتران بين الميتامسرح والارتجال العربي بنموذجين : تميز أحدهما ببلورة تجربة المرتجلة وهو نموذج محمد الكغاط من خلال مسرحية "المرتجلة الجديدة "، في حين حاول الثاني إقامة تجربة في التأليف الجماعي المرتجل وهو وليد إخلاصي من خلال مسرحية " عجبا إنهم يتفرجون ".

(64) نفســـــــــــــه ـــ ص.31.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

2. 1 - صيغة " المرتجلة " : " المرتجلة الجديدة " لمحمد الكغاط :

لابأس من الإشارة، أولا، إلى أن محمد الكغاط هو أحد أبرز المسرحيين التجريبيين العرب. تتميز تجربته باستنادها على خلفية معرفية وجمالية تجعله يبحث، ويفكر، ويجدد أدواته باستمرار. ولعل ما ساعده على ذلك كونه مؤلفا ومخرجا وممثلا وباحثا مسرحيا. فقد فتحت له هذه التعددية آفاقا واسعة للتعامل مع الظاهرة المسرحية بنوع من الشمولية والتنوع في آن واحد. فتجربته استقطبت أنماطا مختلفة من الكتابة والفرجة جاءت نتيجة تعامله مع منابع مسرحية مختلفة عربية وغربية. علاوة على هذا، فانشغاله في أبحاثه الأكاديمية بمكونات الظاهرة المسرحية قد ساعده على تحقيق تراكمات معرفية في الجوانب التي تخدم شخصيته كمسرحي. والمتتبع لريبرتوار محمد الكغاط، لابد أن يكشف أن اهتمامه بالدراماتورجيا يصب في هذا الاتجاه، حيث يلاحظ كيف يجعل منها أداة أساسية لخلق وتوليد مظاهر التمسرح في النص والعرض المسرحيين على حد سواء.

كل هذه المعطيات ساهمت في تعميق البحث، وترسيخ النزوع التجريبي لديه ودفعته إلى اكتشاف بعض الآفاق الكفيلة بتجديد الظاهرة المسرحية العربية، ومنها أفق الارتجال L'Improvisation، حيث تكاد تكون تجربته في كتابة " المرتجلة" الأولى من نوعها في مسار المسرح العربي. إذا استثنينا يعقوب صنوع الذي كتب مرتجلة و لم يجرؤ على تسميتها كذلك، كما شرحنا ذلك عند وقوفنا على مسرحية " موليير مصر وما يقاسيه ". ولعل ما يزكي ريادة الكغاط في هذا الجانب، هو كونه كتب ثلاثية Trilogie - على غرار ثلاثية بيراندبلو - تضمنت ثلاث مرتجلات هي : " المرتجلة الجديدة "، " مرتلجة فاس " ثم "مرتجلة شميسة للاّ "، عبر من خلالها على موقفه من بعض القضايا الشائكة التي يتخبط فيها مسرحنا العربي، وصاغ عبرها منظوره الخاص إزاء المسرح باعتباره فنا مكرسا لخدمة قضايا الإنسان.

لقد حاول محمد الكغاط أن يضع في مقدمة مرتجلتيه الأولى والثاني التي عنونها ب "المسرح المغربي بين الارتجال والمرتجلة "، مفهومه الخاص للمرتجلة والأسباب التي دفعته إلى خوض تجربة كتابية من هذا

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

النوع. يقول : " ولأن مسرحنا يعاني من كل أنواع المصاعب والعراقيل ، فقد لجأت إلى كتابة المرتجلة من أجل طرحها أمام الجمهور، وذلك بعد أن تبين لي أن الحديث عن المشاكل ليس كمعايشتها أو رؤيتها مجسدة .. ولجأت في "المرتجلة الجديدة " إلى السخرية والضحك، وتضخيم المواقف سعيا مني لخلق ما يعرف بالكوميديا السوداء، وقد بالغت في سوداوية هذه الكوميديا، لأصل لا إلى أن من الهم ما يضحك، ولكن إلى أن الهم إذا زاد عن حده صار مضحكا، وأن الشيء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده، وأن البياض إذا اشتد صار برصا "(65)

يقدم لنا الكغاط ، من خلال هذا القول، مفتاحين أساسيين لفهم مرتجلته؛ يتعلق أحدهما بمحتواها المتمثل في المصاعب التي يعاني منها المسرح المغربي، ويتعلق الثاني بشكلها، أو بالأحرى بإطارها النوعي وهو الكوميديا السوداء.

ولإبراز الكيفية التي استثمر بها الارتجال في المسرحية، يقول : " قامت تجربة المرتجلة على عنصر هام من العناصر التي ما فتئت التيارات المسرحية المعاصرة تدعو إليه، وهو إشراك الممثلين في التأليف ... إننا لسنا هنا أمام تأليف جماعي تقليدي، أو معمل تأليف ساكن يوجهه شخص واحد، إذ تقوم التجربة على أن يكتب كل ممثل مشهده أولا، ثم ينقح أثناء التداريب ويستمر هذا التنقيح بعد كل عرض، كما أن تغيير أحد الممثلين يستدعي تغيير المشهد الذي يتعلق به، وكل مشهد يفرض حركته الخاصة، كما أن قسطا كبيرا من الحرية يترك للممثلين أثناء إعداد العرض ليسهموا بإبداعاتهم في الإخراج، هذا إضافة إلى مشاهد مرتجلة لم تكتب من قبل إلا أنها خضعت للتدريب، وهي مع ذلك قابلة للاتساع، ولارتجال جديد حسب تجاوب الجمهور، واستجابة الممثلين لحرارة اللحظة المسرحية التي يخلقها العرض "(66).

يتبين من هذا القول، أننا أمام تجربة جديدة في الكتابة مخالفة للسائد في المسرح العربي. ذلك أن تعامل هذا الأخير مع الظاهرة

(65) محمد الكغاط ــ المسرح المغربي بين الارتجال والمرتجلة (مقدمة) (في) المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس (مشروعا عرضين مسرحيين) ــ مطبعة سبو 1991 ــ ص.7.

(66) نفســــــــه ــ ص.9.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

المسرحية تم، غالبا، في إطار ما سماه تادوز كوزان Tadeusz Kowzan بالمقاربة الأدبية [67] التي ترى أن الانتقال من النص المكتوب إلى النص الشفوي هو الطريقة المثلى لتحويل ظاهرة أدبية إلى ظاهرة فرجوية .

إلا أن ما يوضحه الكغاط هنا، مخالف لهذا التوجه، لأن العرض هوالذي يصبح منبعا للنص وليس العكس. إن موقفه هذا يجعله ينخرط في سياق بعض التيارات المسرحية الغربية المعاصرة، ولا سيما منها تلك التي بوأت المخرج مكانة مرموقة، وأكدت على أن " التمسرح موجود في كل شيء "، وأن المنطلق النصي ليس سوى واحد من منطلقاته الكثيرة. ويذكر كوزان، في هذا الإطار، نماذج مختلفة لكل من إرفين بيسكاتور Erwin Piscator والمسرح الحي Living theatre والمسرح المفتوح Open theatre وجرزي كروتفسكي Jerzy Grotowski، حيث يتعلق الأمر لدى كل هؤلاء " بنص مبتكر ومكتوب خلال التدرايب؛ وهو نص شفوي لا يجد شكله المكتوب (الذي لا يكون نهائيا أحيانا) إلا عندما تقدم الفرجة للجمهور " [68].

إن " المرتجلة الجديدة " تنخرط في سياق هذا التوجه الذي اعتبر بمثابة أفق تجريبي آخر في المسرح العربي. فتشكل نصها وانبثاقه من عرض أعده الممثلون ودونوا بعض مشاهده من جهة، والتأكيد على انفتاحه وقابليته لإعادة الكتابة بعد كل عرض جديد من جهة أخرى؛ كل ذلك يؤشر على المترع التجريبي لهذه الصيغة الارتجالية، ورغبة صاحبها في استقطاب بعض ملامح الحداثة المسرحية في الغرب.

فإذا كان " كل موضوع يمتلك تمسرحا خاصا به "، كما يرى أرمان كاتي Armand Gatti [69]، أحد أبرز المسرحيين التجريبيين المعاصرين، فإن الكغاط يؤكد على العلاقة بين الموضوع الممسرح وشكل مسرحته.

وعليه، فإن بلورة موقف من مصاعب المسرح المغربي قد فرض عليه، بالضرورة، اختيار قالب مسرحي أكثر ملاءمة لذلك هو " المرتجلة

(67) Tadeusz Kowzan - Texte écrit et Représentation théâtrale - poétique 75 - Septembre 1988 - p.365.
(68) Ibid - p.368.
(69) Jean Pierre Ryngeart - Lire le théâtre contemporain - p.6.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

"، وصيغة نوعية أكثر كفاية هي " الكوميديا السوداء ".إن إقامة تجربة كهاته على أساس الوعي بالتمسرح، هو الذي يجعل من " المرتجلة الجديدة " نصا مفتوحا قابلا لإعادة الإنتاج موازاة مع تغير شروط التلقي. ولعل هذا ما يزكي المظهر الحداثي لهذه التجربة.

وحتى يكتمل التصور الذي يقدمه الكغاط عن مرتجلته، فإنه يفصح عن الدعامة الإيديولوجية التي تسند هذا التصورالجمالي، حيث يقول : " ولعل من أهم مميزات المرتجلة الجديدة أنها استلهمت " قالب " المرتجلة من أجل البحث عن قالب جديد يمكن بواسطته طرح قضايا إنسانية، وعرض إنسانية الإنسان " [70].

فإذا نظرنا إلى هذه النوايا في ضوء بعض التصورات السائدة عن الإنسان، فإن بإمكاننا أن نعتبر ما يعكسه الكغاط هنا محاولة لجعل المسرح العربي ينخرط في سياق ثقافة الحداثة، خصوصا وأن هذه الثقافة عرفت " بإيلاء الإنسان قيمة مركزية نظرية وعملية"[71].

وإذا علمنا أن " المرتجلة الجديدة " تسلط الضوء على بعض المكونات السلبي-ة العامة - والسيكولوجية بالخصوص - في الإنسان، فإننا يمكن أن نقول إن تجربة الكغاط تنحو نحو ملامسة بعض المفارقات الكبرى للحداثة، لاسيما وأن " المفارقة الكبرى في تصور فكر الحداثة للإنسان هي أنه عندما يجعل الإنسان مركزا مرجعيا للنظر والعمل وينسب إليه العقل الشفاف، والإرادة الحرة، والفاعلية في المعرفة والتاريخ، فهو بنفس الوقت يكشف بجلاء عن مكوناته التحتية ومحدداته العضوية والسيكولوجية ودوافعه الأولية (الجنس، العدوان، البحث عن الربح، التغذية ..)"[72].

في هذا السياق، نعتقد أن الكغاط حاول أن يسلط الضوء، من خلال مرتجلته، على الطابع المزدوج والمفارق للإنسان، وذلك من خلال سلوكات ومواقف وخطابات شخصياته، ولاسيما منها النماذج المتسلطة.

---

[70] محمد الكغاط ــ المسرح المغربي بين الارتجال والمرتجلة ــ ص.9.
[71] محمد سبيلا ــ التحولات الفكرية الكبرى للحداثة : مساراتها الإبستمولوجية ودلالتها الفلسفية ــ مجلة " فكر ونقد " السنة 1 ــ العدد 2 ــ أكتوبر 1997 ــ ص.41.
[72] نفســــــــه ــ ص.41.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إن المعطيات الجمالية والإيديولوجية التي أفصح عنها الكغاط في مقدمته تقدم لنا إضاءات مهمة لفهم خطابها الميتامسرحي والاقتراب من طرق تشخيصه موضوعاتيا، شكليا ونوعيا.

تقدم " المرتجلة الجديدة " نفسها للقارئ باعتبارها " مشروع عرض مسرحي "؛ وكونها كذلك يعني أن استراتيجية الارتجال هي التي تتحكم في الوضع النهائي للنص، وذلك بجعله رهينا بالعروض وبدرجة استجابة الجمهور لها. لذا، فالنص الذي بين أيدينا ليس سوى إمكانية واحدة أو تحقق Concrétisation أولي - بلغة جمالية التلقي - داخل سلسلة من التحققات الممكنة والمتغيرة بتغير ظروف العرض. والملاحظ أن نص " المرتجلة الجديدة " مكون من مشاهد ثابتة وأخرى متغيرة تجعله قابلا للتحيين.

ففي مقدمة Prologue المسرحية، يقول المؤلف : " كتبت هذه المرتجلة بعد سلسلة من المقالات تصدت للتسلط والادعاء على المسرح .. وكان الإخراج فيها موازيا للتأليف تماما كما يكتب الموقف الذي يراعي أذن المشاهد وعينه في نفس الآن، وقد اشترك في تأليفها كل الممثلين : فهناك مشاهد للمؤلف المخرج، وهناك مشاهد ألفها الممثلون، وهناك مشاهد ستقدم أمامكم ارتجالا " [73]. وللتأكيد على ذلك تتخلل النص إرشادات مسرحية تشير إلى هذه الأنواع من المشاهد في سياقها. من ذلك، مثلا، " هذا المشهد ارتجله الممثلون عند بداية التداريب ثم كتب كل ممثل حواره بتوجيه من المخرج .. أما المشهد الارتجالي الذي يأتي بعد هذا وهو غير مثبت هنا فهو يعتمد على التداريب دون أن يكتب .. وما هو مثبت هنا يعتبر صورة من الارتجال الذي تم في عرض 29 - 06 - 87 بمتحف البطحاء بفاس "[74].

إن هذه الإشارات تجعلنا أمام نص مليء بالفجوات Troué، غير مكتمل، علاقته بالعرض ليس اشتراطية وحسب وإنما هي ارهانية، أيضا، مما يجعل اللعبة المسرحية مفتوحة على المتلقي لأداء دوره في ملء فجواتها. وانكشاف اللعبة من جهة، وقيامها على أساس الارتجال من

(73) محمد الكغاط ــ المرتجلة الجديدة (في) المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس : مشروعا عرضين مسرحيين ــ ص.16.
(74) نفســــــــــه ــ ص.33.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

جهة أخرى، يهيئان أرضية ملائمة لتخصيب الممارسة الميتامسرحية سواء في مستواها اللعبي أو النقدي.

تتمحور" المرتجلة الجديدة " حول موضوعة أساسية هي : التسلط في مجال المسرح. ويتم تجسيدها من خلال بنية شخوصية تستقطب هذه الخاصية في علاقتها بمختلف الأطراف المعنية بعملية الإنتاج والتلقي المسرحيين وهي : المؤلف والمخرج والممثل والناقد. يلاحظ أن أسماء هؤلاء، في المرتجلة، مسبوقة بصفة " المتسلط ". هذا المعطى المباشر والصريح يفهم منه أن التسلط بلغ درجة قصوى أصبح معها هو الأصل في الشخصية وهويتها المسرحية هي الفرع. أو بعبارة أخرى أن صفة مؤلف

أو مخرج أو ناقد هي مجرد قناة لتصريف معطى سابق هو التسلط.

ولتسليط الضوء على تمظهرات التسلط في المسرحية، يركز الكاتب على سلوكات ومواقف وخطابات تصدر عن النماذج المتسلطة المذكورة. فمنذ الوهلة الأولى تكشف المرتجلة على جهل بعض التقنيين للمسرح، وذلك من خلال الإشارة إلى الحركة التي يقومون بها فوق الخشبة، والتي يقصد بها " إظهار الفوضى العارمة التي تصاحب عمل التقنيين، وخاصة عندما يكون حافزهم هو إخفاء جهلهم بتقنية المسرح تحت ستار الصياح والصراخ وترديد بعض مصطلحات الخشبة " [75].

إن البدء بهذه الإشارة يؤشر على أن الكغاط كتب المرتجلة بوعي المخرج الذي يدرك جيدا مظاهر التسلط في المسرح حتى في المواقف التقنية الأكثر دقة. وهو يبدأ بهذه المظاهر باعتبارها جسرا للعبور نحو كشف التسلط الصريح الذي تجسده ثلاث شخصيات أساسية هي : المتسلط المؤلف، المتسلط المخرج والمتسلط الناقد. فمواقف هؤلاء من النص المسرحي من حيث طبيعته وموضوعاته ولغته، ومن علاقات المؤلف بالمخرج، ومن مفهوم النقد، تكشف عن جهل واضح بقواعد اللعبة المسرحية وتسلط على عوالمها.

ففي إطار الاتفاق حول طبيعة النص، مثلا، يقول المتسلط المؤلف للمتسلط المخرج:

---

(75) نفســـــــــه ــ ص.17.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

" المتسلط المؤلف :خصك تفهمني ... احنا ماغاديش نديرومسرحية من ذاك النوع اللي ما كيدخللوش الناس، مكاين نعاما سيدي غير التكعكيع ..والتكرديس، والتشقليب .. والركيع .. والتكوميك .. حتى يبقى الجمهور يبكي بالتكوميك ... خليني من اللغة العربية الفصحى.. والشعر والهدور.. والتاريخ .. والتراث .. وبنادم غير حال فمو مافاهم والو. اشرط علي ما كاين غير التكعكيع .. والتكوميك " [76].

إن ما يكشف عنه خطاب المؤلف هنا من اختصار لوظيفة المسرح في الإضحاك مع التعبير عن ذلك بكلمات عامية مبتذلة، ومن إنكار لأهمية مسرحة الشعر أو التاريخ أو التراث، ولأهمية العربية الفصحى. كل هذا يعد مظهرا للتسلـــط
على فن نبيل وعلى بعض مظاهره المشرقة في سياقنا المغربي.

فالمرتجلة تعكس، إذن، سوء التفاهم السائد في المسرح المغربي بين المشتغلين في حقله، حيث يعتبر البعض أن إضحاك الجمهور هو الغاية النهائية للمسرح. لذا، يتم اللجوء إلى أقصر الطرق من أجل تحقيق ذلك (التكعكيع، التكرديس، التشقليب، الركيع، التكوميك؛ كما جاء في خطاب المتسلط المؤلف). وبالمقابل نرى أن المحاولات المشرقة التي تعمل على تكريس فرجة مؤسسة على قيم معرفية وجمالية (مسرحة التاريخ والتراث، الاهتمام باللغة العربية) غالبا ما يحكم عليها بأنها أعمال غامضة ولا تواص-لية [77].

إن " المرتجلة الجديدة " تجسد عن طريق هذه الإشارات " صراع المسارح " كما هو دائر في سياق المسرح المغربي. والملاحظ أن المنظور المتحكم في ذلك هو منظور مؤلف - مخرج معني بهذا الصراع بشكل مباشر، هو الكغاط نفسه باعتباره أحد صانعي المشهد المسرحي بالمغرب. ولعل ما يدفعنا إلى هذا التأويل هو النموذج الحاضر في المسرحية باعتباره نقيضا للتسلط، والذي تمثله شخصية " المسرحي ".

---

(76) نفســـــــــه ـــ ص.23/22.

(77) لقد عانى المسرح التجريبي لمحمد الكغاط نفسه من هذه الأحكام حتى داخل أوساط النخبة المسرحية التي تجسدها لجان التحكيم في المهرجانات، مما جعله يكتب مرتجلة أخرى تعكس ذلك وهي مرتجلة " شميسة للا ".

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

فاختيار شخصية بهذا الاسم في المرتجلة يسير في اتجاه الفهم الشمولي للظاهرة المسرحية من لدن الكغاط نفسه، لاسيما وأننا أشرنا في البداية إلى كونه مؤلفا ومخرجا وممثلا. واعتبار هذه الشخصية بمثابة البديل الحقيقي عن مظاهر التسلط سواء لدى المؤلف أو المخرج، له علاقة بطبيعة الوعي الجمالي والإيديولوجي الذي يسند ممارستها. في هذا الإطار، يلاحظ أن انخراط " المسرحي " في الأحداث يتميز بالشاعرية سلوكا وخطابا، وتترجم هذه الشاعرية وعيا بشروط الفن تتوخى الارتقاء بذوق الجمهور، وتجسيد إنسانية الإنسان. من ثم، يمكن القول إن شخصية " المسرحي " هي لسان حال الكغاط نفسه في مرتجلته، لأنها تبلور النوايا التي أعلن عنها في مقدمته والمتعلقة بدور المسرح في تثبيت إنسانية الإنسان :

" المسرحي :لأني أنظر إلى الفن في علاقته بالإنسان.
لأني أريد أن أخاطب إنسانية الإنسان.
لأني أرى المسرح جسرا يصل الإنسان بالإنسان ..." [78]

إن شخصية " المسرحي " تقوم، إذن، بتقويض خطاب التسلط لتقيم مقامه خطابا إنسانيا يستند على وعي فني يؤمن بدور الجمهور في تخليص المسرح من المتسلطين. وتنافر هذين الخطابين في المرتجلة يحولها إلى " عمل مواجهة Oeuvre de combat " يعكس التناقض بين اللامسرحي والمسرحي، وبالتالي بين اللاإنساني والإنساني. وإدخال الجمهور في هذه المواجهة يحول المرتجلة إلى " محاكمة مباشرة " يلعب فيها دور الحكم. وتقف "المرتجلة الجديدة " بهذه المواصفات، بموازاة المرتجلات الغربية التي تقوم على " صراع المسارح " ويشتغل فيها النقد على مرأى ومسمع من الجمهور.

ونظرا لما تتيحه الممارسة الكوميدية من إمكانات نقدية، فإن الكغاط - بالنظر إلى الصيغة المبتذلة التي اتخذها " صراع المسارح " في سياقنا المغربي - اختار القالب الكوميدي الأسود لبلورة موقفه من هذا الصراع ومن التسلط الناجم عنه. لهذا، نلاحظ أن المرتجلة تحفل بالمواقف الساخرة سلوكا ولغة.

(78) محمد الكغاط ــ المرتجلة الجديدة ــ ص.28.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

فالشخصيات المتسلطة يتم رسمها بطريقة كاريكاتورية (المتسلط المؤلف يحمل قلما عملاقا وحزمة أوراق في حجم أوراق الجرائد وينبطح على بطنه بين فكي أحد السلالم ثم يكتب)، وحواراتها مليئة بالخطابات المسكوكة الجاهزة واللامفكر فيها، ناهيك عن بروز ما يسمى بالمؤثرات العبثية Effets d'absurde في لغة الحوار، ومنها على الخصوص ما يسميه التداوليون بابتذال الأقوال banalisation des propos، كما هو الشأن في الحوار التالي :

" المتسلط المؤلف : يجلس على ... يجلس على ...
المتسلط المخـــــرج : على الكرسي ...
المتسلط المؤلـــــف : لا
المتسلط المخرج : على بطنه
المتسلط المؤلـــــــف : لا
المتسلط المخـــرج : على رأسه
المتسلط المؤلف : آه .. يجلس على قاعه ... " (79).

ومنها أيضا اللعب بالكلمات بطريقة إيقاعية تجعل الحوار يتطور على أساس الدال وليس المدلول، كما في حوارات مسرح العبث، ومثال ذلك ترديد كلمـــــــات
(يقول .. ما يقولش) بين الشخصيات الثلاث المتسلطة.

يستخلص مما سلف أن محمد الكغاط دشن للميتامسرح العربي إطارا جماليا واضحا يجعله ينخرط في التراكم الذي حققه المسرح الغربي، وذلك بصياغة عمل يتمثل، بشكل جيد، مواصفات " المرتجلة " ويستقطب بنياتها المفتوحة على ذات مؤلفها من جهة، وعلى واقعه من جهة أخرى. وذلك من أجل بلورة " عمل مواجهة " غايته القريبة هي تسليط الضوء على " صراع المسارح "، أو بالأحرى " صراع المسرحيين " عندنا، وغايته البعيدة التأكيد على إنسانية الإنسان.

2. 2 - صيغـة التأليـف الجماعي المـرتجـل : " عجبا إنهـم يتفرجون" لوليـد إخـلاصـي:

(79) نفســـــه ــ ص.42.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net
www.alkottob.com

إذا كانت " المرتجلة الجديدة " قد أقامت تجربتها الارتجالية على أساس مساهمة الممثل في كتابة النص، فإن مسرحية " عجبا إنهم يتفرجون " [80] لوليد إخلاصي تنبني على أساس إشراك الجمهور في كتابة النص عبر ما يرتجله في العرض.

وإذا كانت المرتجلات تبلور " صراع المسارح " - كما تجسده المنظورات المختلفة لممارسي المسرح - فإن مسرحية وليد إخلاصي تشخص هذا الصراع كما تجسده تصورات المتفرجين. لذا، فهي تحاول الإجابة عن سؤال أساسي هو: ماذا يريد المتفرج من المسرح ؟

تنطلق مسرحية " عجبا إنهم يتفرجون " من محاولة رجل مسرح إشراك الجمهور في ارتجال مسرحية تعوض العرض الذي كان من المفروض تقديمه خلال الأمسية، لولا أن زواج إحدى الممثلات حال دون ذلك. لذا، اقترح رجل المسرح على الجمهورالمساهمة في خلق عرض بديل. وسوف يتجاوب المتفرجون، بالفعل، مع هذا الاقتراح ويبدأون في الانخراط في جو المسرحية مستغلين الفرصة لإبراز مواقفهم وتصوراتهم الخاصة حول المسرح ووظيفته.

في هـــذا السيـــاق، تتدخل أربع شخصيات بشكل متتابع في العرض هـــي : المتفرج الأول والثاني والثالث والرابع. فالمتفرج الأول أبو عبدو النجار يرى أن المسرح هو من أجل المتعة والتسلية مما جعله يقترح عرض قصة لعشاق يمضون الليل في الحب والوصال. ويرى المتفرج الثاني، بالمقابل، أن المسرح مسؤولية تاريخية وعليه أن يعرض أمجاد الماضي وعظمة التراث. وقد ترتب عن هذا الاختلاف بين وجهتي نظر المتفرجين صراع فكري حاد بلغ مستوى المواجهة العنيفة.

أما المتفرج الثالث وهو أبو الجود الممثل الهاوي المتخصص في أدوار التسلية، فيؤكد أن المسرح ليس بحاجة إلى أفكار، وإنما إلى حركات ساخرة تثير الضحك. من ثم، يبدأ في تقليد بعض الأدوار بكيفية ساخرة كالسلطان العثماني والأعرج والمتسول. أما المتفرج الرابع فيقدم نفسه باعتباره مواطنا يحس بألم الوطن، ويدعو إلى ضرورة

(80) لن نتعامل هنا مع المسرحية بكاملها، وإنما مع جزئها الأول الذي نرى انه يشكل مسرحية قائمة بذاتها، وأنه يفي بالغرض بالنسبة إلينا لأنه يسمح لنا بالوقوف على الممارسة الميتامسرحية في سياق الارتجال الجماعي.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

مواجهة الحقيقة وفضح الظواهر الفاسدة في المجتمع. لهذا، يقوم - عبر تشخيص مشهد بين دميتين هما كركوز وعيواظ - بمعالجة قضية اجتماعية هي تهريب الأموال والثراء غيرالمشروع.

ونظرا لاحتدام الخلاف بين المتفرجين الأربعة، يقوم رجل المسرح بمبادرة استدعاء شاب وصبية من الجمهور قصد إشراكهما في العرض الجماعي. ومن خلال حوار تمحورحول قضية الحلم والواقع، واختلطت فيه الحقيقة بالتمثيل؛ تفجرت علاقة الحب القائمة بين الشاب والصبية، وأصبحت المسرحية أداة لكشف حقيقة كل منهما. هذه المشاركة التلقائية للمتفرجين في التمثيل سرعان ما سيوضع لها حد من لدن " الرجل القوي " الذي تدخل لإنهاء المشاهد المرتجلة وأمر بإغلاق الستار.

يلاحظ، إذن، أن حكاية المسرحية تقوم على أساس أفعال درامية متصلة بشخصيات لها علاقة مباشرة بالممارسة المسرحية وهي : رجل المسرح والمتفرجون. وعلى أساس التقابل في المواقف والصراعات الفكرية بين المتفرجين، تحاول المسرحية إقامة متخيلها. أما رجل المسرح فإنه يتدخل في الصراع أولا باعتباره موجها للعب Meneur de jeu، وثانيا باعتباره حكما يقوم بالتوجيه وتعليم القواعد والقيم المسرحية التي ينهض عليها المسرح.

إن مسرحية " عجبا إنهم يتفرجون " تقوم بتقويض منظورات مسرحية ذاتية قصد بناء منظور شمولي بديل يقوم على مبادئ واضحة. بعبارة أخرى، إن الارتجال الجماعي للمتفرجين هو ترجمة لفوضى مسرحية يراد وضع نظام بديل لها. وكأننا بوليد إخلاصي قد استوحى مقولة المخرج المسرحي الفرنسي لويس جوفي Louis Jouvet التي مفادها " أن كل نظام مسرحي لا يتأسس إلا بفوضى كبيرة"[81].

فالنظام البديل في مسرحية " عجبا إنهم يتفرجون " هو الذي تعكسه خطابات رجل المسرح الذي يبدو واعيا بالأسس الثقافية لفن المسرح، حيث يرى أن المسرح هو الحوار، وأن الحوار هو الديمقراطية.

(81) ميشال برنار ــ أسطورة الارتجال المسرحي (في) حسن المنيعي ــ المسرح والارتجال ــ ص.27.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

هذا التحديد الذي يجد مرجعيته في السياق اليوناني، له ما يوازيه على مستوى القواعد المسرحية التي ينادي بها رجل المسرح، والتي تعكس تشبعه بالشعرية الأرسطية. فهو يؤمن أن المسرح فعل ومحاكاة للواقع وأمثلة Idéalisation له أيضا.

وللوقوف عن كثب على هذا التصور، لابأس أن نستحضر مواقف رجل المسرح وهو يناقش تصورات المتفرجين واقتراحاتهم. ففي سياق تعليقه على المتفرج الرابع الذي أكد على ضرورة مواجهة الحقيقة بشجاعة، يقول :

" رجل المسرح : هذا قول لا أخالفك فيه الرأي، ولكن الجمهور هنا جاء ليرى فعلا ما، حقائق تمثلها أفعال مسرحية. حدث وحوار، أشخاص تتصارع من أجل انتصار قيمة ما أو كشف حقيقة غائبة " (82)

إن هذا التعليق يستقطب كل المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها الشعرية الأرسطية. فالمسرح فعل، والفعل المسرحي يقوم على المحاكاة، ومن خلال هذه المحاكاة يتشكل حدث وحوار، والقاعدة الأساسية لكل ذلك هي الصراع الدرامي بين الشخصيات.

وفي نفس السياق، يؤكد رجل المسرح للمتفرج الرابع :

" رجل المسرح : ... نريد حدثا مسرحيا ونريد رؤية جديدة، نتطلع إلى فن يستخلص من الواقع قوانين ومثلا. نريد أن نضع سويا الفكرة خطوة خطوة " (83).

إن مسألة استخلاص القوانين والمثل من الواقع تحيلنا إلى مفهوم أساسي في الشعرية الأرسطية هو مفهوم " الأمثلة ". يشير جان جاك روبين إلى " أن العمل الفني يعرض نموذجه إما بأمثلته، أو محاكاته بشكل متطابق، أو تحريفه. والصيغة الخاصة بالتراجيديا، بالنسبة لأرسطو، ينبغي أن تكون هي الأمثلة. فالبطل يجب أن يعرض خارج

(82) وليد إخلاصي ــ عجبا إنهم يتفرجون ــ الكرمل ــ العدد 27 ــ 1988 ــ ص.153.
(83) نفســـــــه ــ ص.155.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الحياة اليومية للمتفرج "[84]. وإذا تأملنا ما قاله رجل المسرح سنلاحظ أنه يستوحي هذا التصور. فهو يتفق مع المتفرج على ضرورة فضح الظواهر الفاسدة في المجتمع، لكنه يرى أن ذلك ينبغي أن يتم بطريقة مسرحية تحاكي الواقع بكيفية تؤمثله ولا تنقله حرفيا.

ولعل هذه الرؤية نفسها هي التي تؤطر علاقة المسرح بالتاريخ في نظر رجل المسرح. فمن خلال مناقشته لموقف المتفرج الثاني الذي ينظر إلى المسرح باعتباره مسؤولية تاريخية وعليه عرض أمجاد الماضي، يقول:

"رجل المسرح:السؤال هو كيف يمكن للفن أن يوظف الماضي من أجل المستقبل"[85]. فاسترجاع التاريخ في المسرح ليس هدفا في حد ذاته، وإنما هو وسيلة لإضاءة الحاضر واستشراف المستقبل. ولتحقيق ذلك، لا مناص من التسلح بوعي فني تحكمه شعرية الاحتمال والضرورة.

واضح، إذن، أن تحليل رجل المسرح لمنظورات متفرجين في ضوء الشعرية الأرسطية، قد اتخذ صبغة تعليمية مباشرة وضح فيها القواعد الثقافية (الحوار، الديمقراطية) والفنية (الفعل، المحاكاة، الأمثلة) للمسرح. لكن وليد إخلاصي، بالمقابل، عمل على تشخيص هذه المواقف بطرق مسرحية، وذلك باعتماد المضاعفة اللعبية التي تسمح بخلق مستويات مختلفة من التمثيل، وبالتالي إدماج مسرحيات صغرى Micro- pièces في المسرحية الكبرى من ضمنها : مسرحية الدميتين كركوز وعيواظ، ومسرحية الشاب والصبية، المدمجتين في المسرحية الكبرى التي يلعب فيها رجل المسرح دور موجه اللعب.

إن انفتاح اللعب المسرحي في نص " عجبا إنهم يتفرجون " ينسجم مع الطابع الارتجالي الذي يقوم عليه النص ويجعل منه حقلا لإنتاج الخطابات المختلفة وصراع المنظورات وتعدد طرق التشخيص. بمعنى أن النص ينسج شبكة من المواقف، أو يخلق "فوضى مسرحية "، ويحاول إرساء " نظامه المسرحي" على أنقاضها.

---

(84) Jean Jacques Roubine - Introduction aux grandes théories du théâtre - p.9.

(85) وليد إخلاصي ـــ عجبا إنهم يتفرجون ـــ ص.149.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إلا أن الملاحظ أن النظام الذي يتأسس أخلاقيا على قيم الديمقراطية، وفنيا على الشعرية الأرسطية، مهدد هو نفسه بالانهيار، ليس انطلاقا من قيم جمالية محضة، وإنما انطلاقا من قيم سياسية أو سلطوية.

فالمسرحية تضعنا، في النهاية، إزاء مواجهة بين سلطة الفن وسلطة العنف السياسي. يجسد السلطة الأولى رجل المسرح الذي يتحدث باسم قيم فنية وأخلاقية واضحة، ويرمز إلى السلطة الثانية الرجل القوي الذي تدل سلوكاته (رفض تقديم نفسه، محاولته إبعاد رجل المسرح بحركة من يده، حمله لعصا واحتماؤه برجلين قاسيين) وخطاباته (يقول إنه يريد وضع حد لقصة قديمة بالية لعلها قصة المسرح نفسه في نهاية المطاف) على كونه يمثل القوة والعنف ويريد مصادرة المسرح باستعمالهما (يأمر بإغلاق الستار) .

نفهم من هذه المواجهة، أن وليد إخلاصي يرى أن قضية المسرح الأساسية لا تكمن فقط في صراع المنظورات الجمالية، وإنما تتمثل أيضا في علاقة المسرحي بالسياسي. فإدخال شخصية الرجل القوي، في النهاية، يعني أن إرساء نظام مسرحي لا يمكن أن يتم إلا في إطار نظام سياسي. لذا، فإذا كانت المسرحية تحاول ترسيخ قيم إنسانية تؤمن بحق الإنسان في التعبير عن ذاته وكينونته اعتمادا على الارتجال كقناة أساسية، فإن الرجل القوي يعتبر المسرح قصة بالية ينبغي التخلص منها، مما يعني مصادرة هذا التروع الإنساني الذي يعكسه الارتجال المسرحي.

يستخلص مما سبق، أن للممارسة الميتامسرحية في نص وليد إخلاصي وجوها متعددة : وجه تأويلي يسلط الضوء على طبيعة المتلقي المسرحي ويحلل نظرته إلى الفرجة المسرحية، ووجه نقدي يتمثل في هدم تصورات مسرحية قائمة من بينها تلك التي ترى أن المسرح تسلية أو مسؤولية تاريخية، وإقامة نظرية شمولية عوضا عنها، تتأسس على مبادئ أخلاقية وفنية واضحة. وهنا يبرز الوجه التنظيري مادام النص يضمر نظرية ضمنية حول المسرح هي، في الواقع، إعادة إنتاج للإرث الأرسطي. علاوة على ذلك كله، هنالك وجه إيديولوجي يتمثل في خلق تقابل بين الإنساني واللاإنساني؛ البعد الإنساني يحمله الإرتجال

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الجماعي في المسرحية باعتباره تعبيرا تلقائيا عن الذات ورغبة في ترسيخ الكينونة الفردية، كما يحمله النظام المسرحي الذي يقيمه رجل المسرح. أما البعد اللاإنساني فيعكسه الرجل القوي وأتباعه باعتبارهم رموز مجتمع قائم على الرقابة والتسلط والعنف، ينبذ المسرح كفن لترسيخ الديمقراطية.

3. الميتامسرح في إطار استراتيجية الحكي :

إذا كانت استراتيجيتا التناص والارتحال قد رسمتا للممارسة الميتامسرحية التجريبية إطارا مفتوحا للتعامل مع التجربة المسرحية الغربية وفتح آفاق جديدة للكتابة ا المسرحية العربية، فإن استراتيجية الحكي قد جعلت المسرحيين العرب يعودون إلى مخزونهم الثقافي الخاص، ويحاولون البحث عن إطار حكائي يستوعب الممارسة الميتامسرحية ويضفي عليها نوعا من الخصوصية. فإذا كانت النظرية الغربية قد حاولت ربط الميتامسرح بشعرية الأنواع الدرامية، فإن المسرح العربي حاول أن يجعل الميتامسرح في صلب البحث عن شعرية للحكي المسرحي، متخذا من تجريب المحكي التراثي مهادا لذلك.

لابأس من التذكير بالأهمية التي حظي بها التراث العربي في كتابة المسرحيين العرب. لكن الكيفية التي تم بها تصريف هذا الموروث مسرحيا، لم تكن إيجابية في كل الأحوال، ذلك أنها أفرزت نوعا من الكتابة الخاضعة لسلطة المضامين التراثية جعلت من الحضور التراثي هدفا في حد ذاته بغض النظر عن المبرر الفني أو السند الفكري لذلك. وقد ترتب عن هذا الوضع شرخ عميق بين الإبداع المسرحي والمتلقي العربي.

في سياق هذا المد التراثي، تنبه بعض المسرحيين العرب المتشبعين بحس تجريبي يستند على أسس معرفية وجمالية واعية بذاتها، إلى أن التخفيف من حدة هذا الوضع ممكن، وذلك عن طريق التعامل مع التراث باعتباره أشكالا أو صيغا حكائية. ونظرا لغنى المحكي التراثي وتنوع بنياته، فقد اهتدى المسرحيون العرب إلى مجموعة من هذه البنيات متخذين منها قاعدة لبلورة منظوراتهم المسرحية ورؤاهم الفكرية المتصلة بمفهوم المسرح في المجتمع العربي.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

داخل هذه الاستراتيجية الحكائية، تحددت ملامح الميتامسرح التجريبي العربي. ويمكننا أن نمثل لها بأربع بنيات أساسية أثارت انتباهنا في النص المسرحي العربي هي:

- بنية الاستطراد ويجسدها نص " ديوان الزنج " لعز الدين المدني.
- بنية التضمين Enchâssement ويمثلها نص " مهرجان المهابيل " لمحمد مسكين.
- بنية التمثيل Représentation ويعكسها نص " البحث عن رجل يحمل عينين فقط " للمسكيني الصغير.
- بنية التناظر Symétrie ويبلورها نص " الأيام المخمورة " لسعد الله ونوس.

3. 1 - بنية الاستطراد : " ديوان الزنج " لعز الدين المدني :

كتب عز الدين المدني مسرحية " ديوان الزنج " في بداية السبعينات، وهي تمثل نموذجا للأعمال الدرامية التي تستلهم مقوماتها الجمالية من التراث العربي، وذلك بالاستناد على وعي فكري وفني بالتراث وبحدود التعامل مع إمكاناته التعبيرية. هذا الوعي هو ما يعكسه بوضوح " البيان " الذي صدر به عزالدين المدني مسرحيته، وعنونه ب" ديوان الزنج : بيان حول استعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان "، حيث يؤكد على ضروة استعمال أركاح متعددة ومتنوعة الأحجام والارتفاع قصد تشخيص هذا الديوان، لاسيما وأنه يستلهم مبدأ جماليا تراثيا هو " الاستطراد ".

ولتوضيح الخلفية المتحكمة في استلهامه لهذا المبدأ في " ديوان الزنج "، يقول عز الدين المدني : " لقد سبق للمؤلف أن استعمل في أثر أدبي سابق عنوانه " الحمال والبنات" بعض الخصائص الجمالية التي وردت في الكتب الأدبية العربية القديمة " كالأغاني " لأبي الفرج الأصبهاني، و" الحيوان " للجاحظ، و" الإمتاع والمؤانسة " لأبي الحيان التوحيدي، و" كليلة ودمنة " لابن المقفع، و" التوابع والزوابع " لابن شهيد الأندلسي ... وهو يعيد استعمال هذه الخصائص بأكثر دقة في هذا الديوان المسرحي. وهذه الخصائص الجمالية التي لا ندعي أن

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الكتب العربية القديمة قد انفردت بها، وإنما كانت دعامة في الإنشاء الأدبي العربي القديم، فضلا عن كونها رائجة في آداب الشرق المتواري في القدم. وهي تتلخص في مفهوم " الاستطراد " الذي جعل منه المؤلف مبدأ جماليا أساسيا ساعده في "الحمال والبنات " وفي هذا الديوان المسرحي بالذات على اكتساب شكل مسرحي مبتكر، ومكنه من تركيب العمل الدرامي تركيبا مرنا، حركيا، متفاعلا جدا، بله جدليا، وأعانه في الانصراف أو يكاد عن فنيات المسرح الغربي - الكلاسيكي منه والحديث الطلائعي - ودفعه بفضل ذلك كله إلى الاقتراب أكثر فأكثر من الأرضية الذهنية، إن لم يقم عليها عمدا، لاسيما في الماضي الحضاري، وبالتالي في الواقع الشعبي الحالي "[86].

يستفاد من هذا القول أن إفادة المدني من التراث العربي ليست مضمونية وإنما هي شكلية. وتتعلق، بالأساس، باستلهام مبدأ جمالي هو " الاستطراد " الذي ساعده على خلق شكل مسرحي مبتكر يتميز بالمرونة والحركية والتفاعل الجدلي، كما خلصه من سطوة التقنيات الغربية سواء كانت كلاسيكية أو حديثة. هذا بالإضافة إلى كونه قربه من الذهنية العربية.

لا يريدنا المدني أن نفهم من هذا القول أنه يصدر عن نظرة تقديسية للتراث مقابل نظرة رافضة للغرب، بقدر ما يريدنا أن نستوعب قيمة الإمكانات الجمالية التي يمدنا بها التراث، وأن نتعامل معها بكيفية تجعلها قابلة لاحتواء قضايانا الحالية، بمنظور جدلي.

لهذا، فإذا كان الاستطراد قد عرف كمبدأ جمالي في مختلف أشكال الكتابة العربية القديمة، فإن المدني يحاول تكييفه مع الواقع المسرحي، وذلك بتجسيده مسرحيا عبر " تعدد الأركاح "، وبالتالي عبر تعدد مستويات التشخيص. فالاستطراد هنا، سوف يتحول من "تقنية في الإنشاء الأدبي " إلى " تقنية مسرحية "، أو بالأحرى إلى تقنية ميتامسرحية. ولعل هذا ما نستشفه من خلال التحديد الذي يعطيه المدني للاستطراد بالاستناد على تصورات عربية سابقة.

---

[86] عز الدين المدني ــ ديوان الزنج ــ الدار التونسية للنشر ــ 1973 ــ ص.10/9.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يقول في هذا الصدد : " و" الاستطراد " في القديم قد اتبع في أنواع الأدب كالشعر، والقصة، والمقال، وفي كتب اللغة، والبلاغة، والفقه، والتفسير، والتاريخ، وهو ما يعتري المحور الذي يقوم عليه التصنيف، من الأحداث والأغراض، والكلام، والملح، والهزل، والجد، والأمثال، والعبر التي تأتي جميعها حسب عفو الخاطر، وسريان السليقة، واختلاج الملكة، بلا روابط، ولا شمول، ولا عمق، بغية امتاع القارئ والسامع وإفادتهما. ولعله أيضا ذاك الذي سمي " عيبا " في التأليف العربي القديم وهو التداخل في الأغراض، والتراكب في الأحاديث، وإلقاء الكلام على عواهنه، وتكديسه على بعضه البعض. ولعله ثانيا سرد روايات متعددة، وربما متناقضة لحدث واحد. ولعله ثالثا إيراد تحليلات وتأويلات كثيرة تعليقا على ما غمض في إحدى جزئيات رواية من الروايات. والاستطراد عندي هو ذاك في خطوطه العريضة، وفي مستوياته المختلفة التي ذكرتها والتي لم اذكرها حيث تكون كل جزئية ترتبط بسائر الجزئيات المكونة له، وتتفاعل معها، بلا اعتباط، ولا عفو، ولا خلط، وإنما عمدا وقصدا، من أجل استحواذ على الواقع المتشعب من معظم أوجهه. لذلك، اقترحت في بداية هذا البيان أن تكون أركاح هذا الديوان المسرحي متعددة ومختلفة المستويات حتى تلائم ما جاء فيه من عمل درامي" [87].

واضح من هذا التحديد أن عز الدين المدني - على الرغم من اعتماده على تصورات قديمة حول الاستطراد - حاول بلورة مفهوم خاص يمكن أن نميز فيه بين بعدين أساسيين : بعد جمالي وبعد إيديولوجي. الأول يجعل منه تركيبا قصديا لمجموعة من الجزئيات أو التفاصيل المسرحية التي تجسد بواسطة تعدد مستويات التمثيل موازاة مع تعدد الفضاءات الركحية. والثاني يجعل منه نوعا من الاحاطة الشاملة بالواقع المتشعب. فمادام الواقع لا يقدم نفسه في صورة واحدة متجانسة وإنما في صور متعددة ومتناقضة، فإن استيعابها مسرحيا لا يمكن أن يتم إلا بواسطة "الاستطراد المسرحي " الذي يتعين تهيء الشروط الفضائية لتشخيصه.

---

[87] نفســـــــــه ــ ص.15/14.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

وإمعانا من المدني في مسرحة الاستطراد، فإنه يقدم نصا قائما على أساس قاعدة "احتفالية جماهيرية "، أو بالأحرى " ديوانا مسرحيا " تتظافر فيه أشكال تعبيرية وفنون مختلفة يتيامن فيها المنظور والمسموع والمنطوق.

في ضوء هذه المعطيات، يتعين وضع مسرحية " ديوان الزنج " قصد استخلاص طبيعة اشتغال الممارسة الميتامسرحية فيها، واستيعاب أبعادها الجمالية والإيديولوجية في آن واحد.

تقوم مسرحية " ديوان الزنج " على أساس مسرحة التاريخ وتأمل هذه المسرحة في الآن نفسه. لذا، يتمفصل النص عبر أركاحه الثلاثة إلى مستويات مختلفة من التشخيص : أولها درامي ينبني على حدث مسرحي، وثانيها ميتامسرحي يسائل من خلاله الكاتب قضايا مسرحية مختلفة، وثالثها سردي يقوم على الرواية التاريخية.

يمكن القول إننا أمام نص تحكمه بنية جدلية تتضمن أطروحة ونقيضها ثم تركيبا نهائيا لها. يجسد الأطروحة الحدث الدرامي المتصل بمجلس الزنج وهو يتدارس قضايا مصيرية تتعلق بالحرب والسلم، ويحاول التفاوض وإعادة الاتفاق مع وفد بني العباس بخصوص أمور خلافية كثيرة. بمعنى أن الأطروحة هي، في الواقع، عرض حدث تاريخي وفق وجهة نظر محددة هي وجهة نظر مؤلف الديوان، وهو ما يؤكده هو نفسه عندما يتدخل مباشرة في الركح الثاني :

" الكاتب عند نهاية العمل الدرامي في الركح الأول :

هكذا قرأت تاريخ ثورة الزنج. وإني لم أعلق عليها تعليقا شخصيا. فكل قصد ظاهر أو خاف لا وجود له إلا في ذهن المتفرج. إني بريء من كل زيغ. إني بريء من كل تحريف. إني بريء من كل تأويل "[88].

هذا المنظور التاريخي المجسد مسرحيا يجد نقيضه في الرواية التاريخية لثورة الزنج على لسان الطبري مؤلف " تاريخ الرسل والملوك " الذي سيقدم صورة مخالفة تماما عن الزنج وعن زعيمهم علي بن محمد الذي يصف ثورته ب" فتنة الخبيث الخائن ". إلا أن مشاهدة العمل

[88] نفســـــــه ــ ص.109.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الدرامي الذي يشخص ثورة الزنج مسرحيا، سرعان ما سيتمخض عنها تركيب جديد هو عبارة عن وجهة نظر تصحيحية يتبناها الطبري ويعلن عن ضرورة مراجعة التاريخ من جديد :

" أبو جعفر بن جرير الطبري : (عند انتهاء العمل الدرامي في الركح الأول)

لقد عدت من سباخ البصرة وراعني ما شاهدته. وإني لمراجع ما كتبته في تاريخ الرسل الملوك في شأن ثورة الزنج. أيها الناس أنصتوا يرحمكم الله لا تعتمدوا كتابي. إني غالط فثورة الزنج لم تكن فتنة وعلي بن محمد لم يكن خارجيا. وعملة السباخ لم يكونوا عبيدا. راجعوا التاريخ ! راجعوا التراث ! رب أنعمت فزد " [89].

إن مسرحة التاريخ في الديوان ليست هدفا في ذاتها، وإنما هي ذريعة فقط قصد التأمل وإعادة التفكير في الكيفية التي يتم بها التعامل مع التراث والتاريخ. من ثم، فالديوان يقوم على آلية الهدم والبناء، أي هدم منظور تاريخي شوه ثورة الزنج واعتبرها فتنة، وبناء منظور بديل بأدوات مسرحية يسندها وعي فكري يصحح المنظور الأول.

لقد جعلنا هذا الوضع أمام بناءين مسرحيين : بناء حدثي تشخيصي، وآخر تأملي مفكر في الأول، أي ميتامسرحي. وكلا البناءين مؤسس على قاعدة الاستطراد. إلا أن الملاحظ أنه يتخذ فيهما مظاهر مختلفة تتصل بالوظيفة المنوطة به إما في السياق الحدثي أو في السياق التأملي.

ففي الركح الأول يتم التأشير على الاستطراد نصيا، مع التنصيص على وظيفته المشهدية أو التواصلية. في الحالة الأولى يشكل الاستطراد نوعا من الاستذكار أو الومضة الاسترجاعية التي تم تشخيصها عبر مشهد تمثيلي مضاعف يستعيد عهد الدعوة وإنشاء مجلس ثورة الزنج في السر. وعليه، فالاستطراد هنا ارتبط بنوع من التمسرح المضاعف. وفي الحالة الثانية اتخذ وظيفة تواصلية حيث أسند إليه نفس الدور التقديمي الذي يناط عادة بالتقديم في المسرحية التقليدية. لقد استعمل كوسيلة لتقديم

(89) نفسه ـ ص.119/118.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الوفد الرسمي العباسي الذي جاء من أجل التفاوض مع الزنج، إلى الجمهور.

والملاحظ هنا، أن المؤلف نفسه هو الذي اضطلع بمهمة التقديم هاته. فالمسرحية تؤكد أن كاتبها منخرط في الحدث المسرحي وفي عملية التفكير في هذا الحدث، في آن واحد. لهذا، فهو يتخذ موقع المؤلف - الملحمي بالمعنى الذي تحدث عنه سارازاك في "مستقبل الدراما ".

وإذا كان الاستطراد يشكل عنصرا مدمجا داخل بنية الحدث الدرامي في الركح الأول - مما يجعله استطرادا حكائيا - فإنه يتخذ في السياق الميتامسرحي للركح الثاني أبعادا أخرى ميتانصية وتناصية في آن واحد. من ثم، نلاحظ أن المؤلف يخرج إلى الواجهة كي ينخرط في سيل من التساؤلات حول قضايا عديدة تهم المسرح منها : كيفية بناء مسرح عربي، ماهية المسرح، الموضوعات المسرحية، قانون اللعبة المسرحية، إمكانية إعادة كتابة التراث مسرحيا ...إلخ، كما يتدخل أيضا قصد التعليق على الحدث الدرامي الذي تدور وقائعه في الركح الأول. ولعل وظيفة التعليق هاته هي التي تحول الاستطراد إلى ممارسة ميتانصية.

علاوة على هذا، فالاستطراد في الركح الثاني يصبح ممارسة تناصية يتم من خلالها استحضار أشعار لابن الرومي يرثي البصرة، وأبي العلاء يخاطب ملوك البلاد، ويحيى بن خالد يهجو علي بن محمد وثورة الزنج، بالإضافة إلى مشهد صلب الحلاج. والملاحظ أن هذه النصوص كلها تصب في سياق الحدث الممسرح في الركح الأول. وسواء كانت لهذا الاستطراد الميتامسرحي وظيفة ميتانصية أو تناصية، فإن الخلفية المتحكمة فيه هي إعادة بناء التاريخ بطريقة موضوعية تحيط بالوقائع في مختلف تجلياتها.

وعليه، فالمسرحية منسجمة، من هذه الزاوية، مع ما سطره المدني في بيانه التقديمي عندما أكد أن استعماله للاستطراد يترجم الرغبة في الاستحواذ على الواقع المتشعب. فثورة الزنج لا يمكن أن يحيط بها خطاب تاريخي أحادي النزعة والتوجه كخطاب الطبري، لأن وقائعها متشابكة ووجوهها متعددة، لها مؤيدون ومعارضون، ومجلسها لم يكن

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

متجانسا وديمقراطيا في كل حركاته، وبقدر ما كان هناك مثقفون يساندونها بقدر ما عمل البعض على محاربتها.

وانسجاما مع هذه الرؤية التي تحاول الإحاطة بالواقع المتشعب عبر مظاهر استطرادية مختلفة، اختار المدني قالبا نوعيا يتميز بنفس المرونة والتفاعل والجدلية التي يتميز بها الاستطراد، ألا وهو قالب " الاحتفال " أو " الديوان المسرحي ".

فإسناد صفة المسرحي إلى صيغة قديمة معروفة هي " الديوان " الذي من معانيه "مجتمع الصحف"، كما جاء في " لسان العرب "، يبين أن تعدد اللغات والأشكال التعبيرية هو القاعدة الأساسية لهذا العمل. وبالفعل، ف" ديوان الزنج " مسرحية تقوم على المزج بين المنظور والمسموع والمنطوق.

يتضح مما سلف، أن عز الدين المدني قد خلق لمسرحيته الشروط الكفيلة بتكييف الممارسة الميتامسرحية مع بنية حكائية تراثية هي الاستطراد. فقد عدد الأركاح مشهديا، ومسرح العديد من القضايا المتصلة بالمسرح، كما انخرط هو نفسه باعتباره مؤلفا في الحدث معلقا حينا ومنتقدا ومنظرا أحيانا أخرى. وقد حققت له بنية الاستطراد، من الناحية الجمالية، إمكانية التركيب المرن والجدلي للمشاهد المسرحية، كما سمحت له، من الناحيةالإيديولوجية، بالإحاطة بالواقع التاريخي في مختلف تجلياته، وبالقدرة على بلورة منظور متميز إزاء هذا الواقع، خال من التشويه والتحريف.

3. 2 - بنية التضمين : " مهرجان المهابيل " لمحمد مسكين :

يميز محمد مسكين في سياق توضيحه لمفوم الكتابة المسرحية النقدية، أو لما سماه ب" مسرح النفي والشهادة "، بين نوعين من النصوص المسرحية العربية : نص الذاكرة وهو نص مرجعي خاضع لسلطة التراث، ونص النفي وهو نص ذو بعد معرفي وجمالي. ويرى أن المسرح العربي وقع لفترة طويلة في مطب النص المرجعي مما فوت عليه فرصة ترسيخ مفهوم حقيقي للكتابة المسرحية يتعامل مع الواقع العربي

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

بأدوات جمالية. لذا، فإن نص النفي اعتبر، بالنسبة إليه، هوالنص البديل لأنه ينطلق من اعتبار الكتابة فعلا تاريخيا يتم بأدوات فنية.

إن صيغة هذا النص البديل تجد سندها في مفهوم خاص عن الكتابة المسرحية يشرحه مسكين قائلا : " إن الكتابة المسرحية لا تقف عند حدود البعد المعرفي وإلا تحولت درسا اجتماعيا باهتا. إنها تكتسب مشروعيتها الإبداعية من خلال إخضاع هذا البعد المعرفي إلى قراءة جمالية. إنها المعرفة الإبداعية الصادرة عن كنه العملية المسرحية نفسها. إن الكتابة المسرحية ممارسة لنوعين من الإدراك :

- إدراك عام للواقع ينبني على حدين أساسيين هما الجانب المعرفي والإيديولوجي.
- إدراك جمالي لهذا الإدراك الأول : أو إدراك الإدراك " [90].

في سياق هذا الإدراك المزدوج ينبغي وضع نص " مهرجان المهابيل " باعتباره تجسيدا لما يسميه مسكين بنص النفي، بمكوناته الثلاثة : المعرفي، الإيديولوجي والجمالي.

إن تأكيد مسكين على جمالية الكتابة هو الذي يفسر اهتمامه بمكون أساسي في مسرحية " مهرجان المهابيل " هو المكون الحكائي، ولعل هذا ما جعل عبد الكريم برشيد يتحدث في تقديمه للمسرحية عما سماه " سلطة الحكي" حيث يقول : " والمسرح أيضا حكاية وماذا يمكن أن تكون الحكاية سوى أنها محاولة للتحكم في الزمن. إنها نوع آخر من اللعب، وذلك بحثا عن لحظة صحو حقيقية. في الحكاية لا مجال للغياب ولا مكان للمحال. فالموتى أحياء والطيور تنطلق والمعجزات ممكنة. كل ذلك بفعل سلطة الحكي التي تعيد ترتيب العالم بشكل مغاير. وتظهر هذه السلطة في مسرحية (مهرجان المهابيل) بشكل خاص " [91].

سلطة المحكي هاته تم تجسيدها في النص عبر بنية مستقاة من التراث السردي العربي. إنها بنية التضمين Enchâssement التي تقوم

---

(90) محمد مسكين ــ مفهوم الكتابة المسرحية النقدية : كتابة النفي والشهادة ــ مجلة التأسيس (دفاتر مسرحية) ــ السنة الأولى ــ العدد الأول ــ يناير 1987 ــ ص.50.

(91) عبد الكريم برشيد ــ عن الكتابة وسلطة الحكي واللعب (مقدمة) ــ (في) ــ محمد مسكين ــ مهرجان المهابيل/ التريف ــ مسرحيتان ــ منشورات دار الأطفال ــ الدار البيضاء ــ 1987 ــ ص.11.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

عليها حكايات (ألف ليلة وليلة). وإذا كنا في مناسبة سابقة قد وقفنا على الكيفية التي جعل بها مسكين بنية التضمين قاعدة للتمسرح [92] فإننا سنحاول هنا الكشف عن الكيفية التي جعلت من هذه البنية سندا للميتامسرح، لاسيما وأننا أمام كتابة " تحمل تنظيرهـــا داخلهـــا. فهي تزاوج بين ممارسة الكتابة الإبداعية والكتابة النظرية " [93].

لابأس من التذكير بأن بنية التضمين التي كشف عنها تودوروف Totorov بخصوص " ألف ليلة وليلة " تقوم على التمييز بين حكاية كبرى متضمنة Enchâssante هي حكاية شهرزاد الخاضعة لمبدأ " احكي حكاية وإلا قتلتك "، وحكايات متضمنة Enchâssés هي نفس الحكايات التي تتكون منها " ألف ليلة وليلة ".

على غرار هذا التمييز، يقوم الحكي في " مهرجان المهابيل " حيث تقدم المسرحية حكاية كبرى هي حكاية شهرزاد التي تروي - بناء على طلب القاضي - جريمتها وتعيد سرد وقائعها. ومجموع هذه الوقائع هو ما تتكون منه الحكايات الصغرى أو " السفرات " التي تتشكل منها المسرحية والتي يفضي بعضها إلى البعض الآخر.

إن بنينة محكي المسرحية على هذه الشاكلة جعلها تنخرط في مستويات لعبية متعددة بشكل حولها إلى إطار لخلق التكامل والانصهار بين الحكي واللعب. وبين ثنايا هذا الانصهار يتحدد طموح النص في اقتراح شعرية حكائية للعب المسرحي تقوم على أساس إعادة بناء مسرحية لصيغة تراثية هي التضمين. ويلعب المكون الدراماتورجي دورا أساسيا في هذه العملية مادام يقيم التقطيع المشهدي للحكاية على أساس متوالية لم نعهدها في التقليد المسرحي الغربي هي " السفرة ".

إن المسرحية تحاول، إذن، أن تبقى منسجمة مع طابعها السردي والدرامي في آن واحد. لذا، فهي بقدر ما تستثمر إمكانات المحكي في بعديه المسرود (حكاية عبد الصمد عن ذهابه إلى المستشفى) والوصفي (وصف المتهمة شهرزاد في المحكمة)، بقدر ما تستغل الإمكانات التي يتيحها اللعب المسرحي، وذلك باعتماد التحول في التشخيص، أو

---

[92] نقصد رسالتنا لنيل دبلوم الدراسات العليا بعنوان " قضايا التمسرح وتجلياته في الكتابة الدرامية بالمغرب ".

[93] عبد الكريم برشيد ـــ عن الكتابة وسلطة الحكي واللعب ـــ ص.10.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

بعبارة أوضح بتبني مفهوم الدور عوض مفهوم الشخصية لإضفاء الدينامية على اللعب والتخلص من صيغة الطبائع الثابتة التي تقوم عليها الشعرية الكلاسيكية (عبد الصمد يتحول بين دور المتهم ودور القاضي في المحكمة). هذا بالإضافة إلى كشف اللعبة المسرحية اعتمادا على تقنية الراوي الذي يدعو الممثلين في الاستهلال إلى الدخول إلى الخشبة، كما يكشف عن موضوع المسرحية عبر خطاب مباشر موجه إلى الجمهور :

" ع. الصمد : سنبدأ سادتي الكرام جلستنا كما كل واحد يبدأ موته .. ونبدأ عروبتنا كما نبدأ موتنا .. في الليلة هذه نحاكم عروبتنا .. نحاكم الدم فينا .. نحاكم الوجود فينا .. نحاكم الخيال فينا .. نحاكم لياليا .. " [94].

ولفك رموز كلام الراوي عبد الصمد، وفتح اللعبة على مصراعيها للجمهور وجعلها أكثر شفافية، يتدخل القاضي ليشرح للجمهور ماذا سيجري في المسرحية :

" القاضي : (موجها كلامه للجمهور) ملاقيكم الليلة وبين أحضاني ملف ليس كالملفات. ملف أبطاله كل الشحاذين ومقطوعي الجذور .. كل الفقراء والضائعة نعالهم. ومن ضاع نعله ضاع عقله .. نحاكم الليلة ما يسمى بالليالي .. والمقصود بها أعزكم الله كتاب الألف ليلة وليلة .. وهو كتاب مشبوه كما تعلمون، يتحدث عن النشوة والشهوة وأشياء لا تقال .. كتاب فيه إساءة لتطورنا وحضارتنا .. كتاب يتحدث عن مدن لا تشبه مدينتنا وهي مدينة العز والعقل والعرفان " [95].

يتعلق الأمر، إذن، بمحاكمة المتخيل العربي مجسدا في حكايات شهرزاد. وتوضيح ذلك للجمهورهو إشراك له في عملية التفكير والتأمل المتعلق بهذه الحكايات وبمفهوم "الخيال" ذاته باعتباره مكونا أساسيا من مكونات الكتابة المسرحية كما يراها محمد مسكين وكما ينظر لها في بيانه حول " مسرح النفي والشهادة ".

---

(94) محمد مسكين ـــ مهرجان المهابيل ـــ (في) مهرجان المهابيل/ التريف : مسرحيتان ـــ ص.23.

(95) نفســـــه ـــ ص.24.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إن إثارة قضية المتخيل كموضوعة مسرحية هو ذريعة لإبراز بعض المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها كتابة النفي باعتبارها كتابة جمالية للواقع. ولعل هذا ما نستشفه بوضوح من خطاب القاضي وهو يتحدث إلى شهرزاد :

" القاضي : إياك والخيال .. إذا دخلت الخيال خرجت من الغياب، وإذا خرجت من الغياب دخلت الحضور.. وإذا خرجت من الحضور دخلت الشهادة. وإذا خرجت من الشه-ادة دخلت الذكر .. وإذا خرجت من الذك دخلت الفضح .. وإذا خرجت من الفضح دخلت التعرية، والتعرية اللهم استرنا منها حتى تبقى عورتنا مستورة .. أنت سكين يريد تمزيق الحجبوما يخفى يا شهرزاد " [96].

فإذا كان مسرح النفي والشهادة يعتبر الكتابة شهادة على زمنها وكشفا له في آن واحد عبر مكونات جمالية يختزلها مفهوم " الخيال "، فإن شهرزاد تصبح هي المؤسس الرمزي لمسرح يعد محمد مسكين مؤسسه الفعلي. ومادام هذا المسرح يستمد من شهرزاد أداته الأساسية التي هي الخيال، فليس غريبا أن يحاول بنينة متخيله في مسرحية "مهرجان المهابيل " بطريقتها، وذلك باستعمال بنية التضمين.

وحتى يبقى " مسرح النفي والشهادة " وفيا لروحه المسرحية، فإن بنية التضمين تنخرط في سياقات لعبية جديدة لتصبح مطية للمضاعفة المسرحية. في هذا الإطار، يلاحظ أن المسرحية تضمن شكلا فرجويا هو " الأوبيريت Operette " بشكل يتلاءم مع مسار الحكي . فهذا التضمين ارتبط بالحكاية الخاصة بدنيازاد عندما أرادت أن تروي قصتها مع الغناء والصوت الذي ضاع منها.

إن خلق مضاعفة مسرحية من هذا النوع له ما يبرره لدى محمد مسكين ف" كتابة النقد والشهادة هي كتابة جسدية بكل تفاصيل الجسد وإغراءاته وهذا من خلال تألقها أمام الناس عبر أجساد الممثلين

---

[96] نفســـــــه ــ ص.29/28.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

" [97].ولكونها كذلك، فهي تحرص على ما يجعلها أقرب إلى فنون الأدب (شعرية الحكي) وفنون الفرجة (الأوبيريت) في آن واحد.

وانسجاما مع تداعيات الحكي التي تجعل الحكايات تتناسل ويتضمن بعضها بعضا، تلجأ المسرحية إلى التمثيل داخل التمثيل قصد تشخيص بعض المشاهد المتصلة بحكاية شهرزاد (اللقاء بين شهرزاد ودليلة، مجلس الأنس بين شهرزاد وشهريار). لذا، فالتضمين يتراوح بين مظهر سردي تقسم فيه الأدوار تلقائيا بين سارد (عبد الصمد،الحمال) ومسرود له (القاضي الذي يساهم في نمو عملية السرد بتعليقاته وتساؤلاته)، ومظهر درامي يقوم على مشاهد مسرحية مضاعفة.

واضح، إذن، أن الحكي في " مهرجان المهابيل " هو الموضوع والأداة، هو وسيلة التفكير والمفكر فيه في آن واحد. وعليه، فلا نستغرب وجود تداخل عميق بين الإبداعي والتنظيري داخل هذا النص المسرحي، بشكل تصبح معه الشخصية لسانا ناطقا باسم الكاتب، تعبر عن منظوره الجمالي والإيديولوجي إزاء الكتابة المسرحية.

وخلاصة القول إن مسرحية " مهرجان المهابيل " تبرز طموح محمد مسكين في إنشاء شعرية للمحكي المسرحي العربي. تتجسد قاعدته في مفهوم " المتخيل "، وتتحدد بنيته في تشخيص مزدوج لصيغة " التضمين " : تشخيص سردي يتم من خلاله تكييف بعض المكونات السردية مع النص المسرحي، وتشخيص درامي يخلص من خلاله النص لمكونات التمسرح.

ولشعرية المحكي المسرحي في " مهرجان المهابيل " بعد آخر يتصل بـــ"إدراك الإدراك " الذي تحدث عنه مسكين في بيانه التنظيري. من هنا، يمكن القول إن هذه المسرحية بقدر ما تحمل مؤشرات عمل يندرج ضمن ما يسمى ب" الأشكال التأملية "، بقدر ما تضمر علامات تبرز أنها تتأمل ذاتها وواقعها في آن واحد. فمحاكمة المتخيل هي، في النهاية، محاكمة واقع تخنق فيه الحريات وتصادر الحقوق (الحق في الخيال) وينخره الفساد السياسي والأخلاقي (رموزه هي شهريار،

[97] محمد مسكين ـــ مفهوم الكتابة المسرحية النقدية : كتابة النفي والشهادة ـــ ص.55.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الغراب ودليلة) ولا يقيم اعتبارا للقيم الإنسانية الأصيلة (وأد العلاقة بين عدنان وشهرزاد).

إن شعرية المحكي المسرحي عند مسكين، إذن، هي شعرية مفتوحة على الواقع، منه تستلهم الحكايات، وعلى أساس تشابك وقائعه تقيم نسيجها النصي الذي يجعل هذه الحكايات تتناسل ويتضمن بعضها بعضا.

3. 3 - بنية التمثيل :" البحث عن رجل يحمل عينين فقط "للمسكيني الصغير :

إذا كان الميتامسرح في " مهرجان المهابيل " قد أقيم على أساس محاكمة المتخيل العربي مجسدا في حكايات " ألف ليلة وليلة " وراويتها شهرزاد، فإن مسرحية " البحث عن رجل يحمل عينين فقط " تبني مظهرها الميتامسرحي على نفس الأساس، أي محاكمة المتخيل العربي، لكن من خلال تجسيد آخر هو مسرح " خيال الظل " والمخايل الشهير ابن دانيال.

وإذا كانت المحاكمة الأولى قد استوحت بنيتها الحكائية من " ألف ليلة وليلة " نفسها، فإن المحاكمة الثانية اختار لها المسكيني الصغير صيغة أقرب إلى روح المسرح وخيال الظل في آن واحد، هي بنية التمثيل التي تمت إقامتها دراماتورجيا على أساس متوالية من إفراز خيال الظل نفسه هي ما يسمى ب" البابة ". والبابة، كما هو معلوم، هي المسرحية الواحدة من مسرحيات خيال الظل. وقد اشتهر ابن دانيال ببابتين معروفتين هما: بابة طيف الخيال وبابة غريب وعجيب.

إن بنية التمثيل كما يجسدها نص مسرحية المسكيني الصغير تتأطر بمنظور جمالي وإيديولوجي في آن واحد، تلخصه لازمة تتكرر على لسان ابن دانيال يؤكد من خلالها أن: " ابن دانيال : الواقع أكبر من الخيال " [98].

وإذا عدنا إلى ما أوثر عن ابن دانيال المخايل التراثي، نلاحظ أن هذا المنظور نفسه هو الذي شكل قاعدة لتصوره عن خيال الظل. فقد

(98) المسكيني الصغير ــ البحث عن رجل يحمل عينين فقط ــ منشورات مركز المسرح الثالث للبحوث والدراسات الدرامية ــ الدار البيضاء 1993 ــ ص.22.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

قال : " وهو يصف ما قدمه في بابة " طيف الخيال " من فن ظلي ممتاز : " صنفت من بابات المجون .. ما إذا رسمت شخوصه وبوبت فصوله، وخلوت بالجمع، وجلوت الستار بالشمع، رأيته بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال " "[99].

يستخلص من هذا، أن المسيكني الصغير لم يستوح فقط الأداة التخييلية (التمثيل الظلي) من ابن دانيال، وإنما أخذ عنه المبدأ الأساس الذي تقوم عليه والمتمثل في كون الحقيقة أو الواقع أكبر من الخيال. ويبقى الفرق القائم بينهما في طبيعة الحقيقة في علاقتها بزمن كل واحد منهما، لاسيما وأن المسكيني حاول تحيين بنية التمثيل الظلي ووسمها بملامح عصره.

يقوم الحدث في مسرحية " البحث عن رجل يحمل عينين فقط " على محاورة بين ابن دانيال المخايل وكراكيزه، وعلى رأسها طيف الخيال. فهذه المخلوقات المتخيلة تحاول نفض غبار السنين عن مخايلها وتدعوه إلى إعادة تحريكها من جديد، وإخراجها من الصمت، وتحريرها من الرطوبة والأرضة. ذلك أنها ترغب في تشخيص مهزلة الدهر، وفي حياة جديدة تلائم الزمن الجديد. لذا، تقترح على ابن دانيال جمعها في بابة جديدة تجسد قضايا العصر وآفاته :

" الكراكيـــــز: اجمعنا يا معلمنا في بابة جديدة ... اصنع منا شيئا عجبا.
ك الشـــــاب: لنشخص الحرب والسلام.
ك الشيـــــخ: الحصار والمجاعة.
كركـــــوزة : نمثل ما يجري في المؤتمرات.
ك الغريب : نشخص الغربة.
الكراكيز : نحن الحرف والجملة واللسان.. نحن مناجل تحصد شجرة الحنظل اعطنا دور الشمعة والقنديل.. دور الفأس والعاصفة.. دور المطر والسيول والأنهار.. دور الفجر والنهار " [100].

---

[99] علي الراعي ــ المسرح عند العرب قديما (في) المسرح العربي بين النقل والتأصيل ــ كتاب العربي ــ الكتاب 18 ــ 15يناير 1988 ــ ص.25.
[100] المسكيني الصغير ــ البحث عن رجل يحمل عينين فقط ــ ص.35.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

وعلى الرغم من إصرار الكراكيز واندفاعها الكبير، فإن ابن دانيال لم يستطع التجاوب معها، لأنه ينطلق مما تراه عينه من جور واستبداد وفساد في " واقع أكبر من الخيال ". لهذا، فهو يشعر أن " هذه الأرض لا تقبل لغته "، وبالتالي يدعو الكراكيز إلى الابتعاد عنه. لكن إصرار الكراكيز سرعان ما سيؤدي بها إلى مصير مؤلم حيث ستشنق وتصلب أمام باب المدينة لأن تشخيصها فضح العديد من مظاهر الفساد الاجتماعي والسياسي.

لقد جعل هذا المصير ابن دانيال يقتنع بأن لعبة التشخيص " لا تحل عقدة لسان "، ولا بد من الانتقال من الكلام إلى الفعل. لهذا، جعل من محاكمته مناسبة لإعلان هذا الموقف الجديد والتبشير ببابة ثالثة مفتوحة على الناس والمستقبل :

" ابن دانيال : .. أبلغ الناس يا سيدي القاضي أني نكست القلاع .. وأن البابة الثالثة بداية الفعل " [101].

ولتقريب هذا الموقف من الجمهور، وبالتالي تحيين خطاب ابن دانيال، لجأت المسرحية، في النهاية، إلى مخاطبة مباشرة على لسان طيف الخيال :

" (يدخل طيف الخيال .. يدفع العربة والصندوق .. يجمع الكراكيز المصلوبة والمشنوقة ويضعها في العربة)

الخيـــــال : .. أيها الناس ..أبلغوا الأطفال .. أطفال المدن المحترقة، أطفال المدن المسجونة أطفالكم، أطفال الغد .. هذه صور الحقيقة المتحركة خلف الستارة .. اختاروا في أعيادكم المقبلة كراكيز جميلة لتشخصوا بداية الفعل .. قولوا في التقديم .. اصرخوا .. نطالب بمسرح يعلن الحقيقة، يدين التجارة في الناس .. أيها الناس حركوا كراكيزكم المقبلة شمالا ويمينا من أجل أن يتحرك الوطن .. وأشجارالوطن .. طرق الوطن .. حجر الوطن .. بحر الوطن.فالبابة الثالثة بداية الفعل !! هذا مسرح ابن دانيال .. وأنا الوصية الصارخة .. وأنتم الوارثون يا أطفال هذا الوطن، حركوا كراكيزكم المقبلة، من أجل أن

(101) نفســـــــــه ــ ص.75.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

يتحرك الوطن، أشجار الوطن .. بحر الوطن .. حجر الوطن .. "[102].

وإذا كان هذا ما يجري في عالم الكائنات المتخيلة التي تحاول رسم ملامح واقع جديد، فإن ثمة عالما آخر في المسرحية تتشكل ملامحه بموازاة هذا العالم الأول من خلال رموز كهولاكو المتجبر وكبير التجار وشيخ الدراويش، الذين تؤكد أفعالهم أنهم يمثلون الفساد الاجتماعي والسياسي في مجتمع ابن دانيال. ومادامت درجة فظاعة هذا العالم ليست في مستوى واحد، فإن مستويات تشخيصه تراوحت أيضا بين المحاكاتي والخارق (مشهد الكهان المجسد بواسطة الخيال العلمي).

إن بنية التمثيل في مسرحية المسكيني الصغير بنية مرآوية Spéculaire تفصح عن نص يشتغل كمرآة لذاته من جهة، ولواقعه من جهة أخرى. يتبدى البعد الأول من خلال التفكير في المتخيل الظلي، حيث تحاول الكراكيز استعادة الدور الترفيهي والانتقادي لخيال الظل في مجتمع يسوده الفساد الاجتماعي والتسلط السياسي. ومن عمق هذا التفكير في المتخيل ينبجس التفكير في الواقع وتتحدد ملامح البعد المرآوي الثاني للنص.

ويبدو أن المسرحية باستلهامها لنفس الخلفية الجمالية لخيال الظل، تستعيد أيضا نفس الوظيفة التي كان يضطلع بها هذا الشكل الفرجوي في المجتمعات القديمة التي أفرزته. فعلى الرغم من الحظر الذي طاله في بعض الأحيان، وأدى إلى إحراق شخوصه وأدواته - كما يشير إلى ذلك الدكتور عبد الحميد يونس - فإن هذا الفن قد استمر " يقوم بوظيفته كمرآة مجلوة يرى فيها المجتمع عيوبه ونقائصه ويشيع البهجة في نفوس المتفرجين عليه، المستمعين لعظاته، ومن هنا اتسم خيال الظل في كل تاريخه بما يتسم به الرسم الكاريكاتيري من المبالغة في إبراز العيب، وتأكيد الصفة والإخلال بما ينبغي من تناسب بين أجزاء الرسوم، وفي هذا تعبير آخر غير ارتباط الإرادة الإنسانية بإرادة أقوى منها. وهذا التعبير الفلسفي هو أول مقومات المهزلة في الفـــن المسرحـــي،

(102) نفســـــــــه ـــ ص.76.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ونعني به عدم الاندماج النفسي في الصورة المعروضة، مع قلة الاحتكام إلى العقل في تأملها " [103].

إن الصيغة التي يبنين بها الخيال الظلي في مسرحية المسكيني تستحضر هذه الأبعاد الجمالية والانتقادية، لكنها لا تبدي اهتماما بالبعد الميتافيزيقي لهذا الفن، الذي شرحه عبد الحميد يونس، بقدر ما تعنى بقدرته التشخيصية للواقع الجديد. لذا، فمقومات الهزل والسخرية والتصوير الكاريكاتوري حاضرة بقوة في المسرحية، نظرا لكونها آليات أساسية في نقد الواقع. في هذا الإطار نجد كراكيز مشنوقة ومصلوبة، وشيخ الدراويش سكرانا، والكهان يلبسون لباسا يشخص الخيال العلمي، والدراويش شبه عرايا يتحركون كالعميان أو كالنائمين.

إن ما تعلنه المسرحية، في النهاية ، على شكل نوايا أو استشرافات، هو ما تقيم دعائمه، حقيقة، عبر متخيلها. ذلك أن " مسرح الحقيقة " الذي تحدث عنه طيف الخيال يستند على مبدأ حدده، سلفا، ابن دانيال نفسه هو كون " الواقع أكبر من الخيال ". وعليه، فتشخيص مثل هذا الواقع لا تكفيه الكلمة وحدها بل ينبغي تتويجها بالفعل. يمكن القول،إذن، إن " مسرح الحقيقة " في النص هو مسرح تحريضي له كراكيزه الخاصة، وله وظيفته الإيديولوجية الواضحة وهي " تحريك الوطن " من أجل تغييره.

إن بنية التمثيل الظلي تتحول إلى قاعدة لإرساء مفهوم مسرحي، يلاحظ هنا أنه يحاول تمثل الروح البريشتية بنيويا ورؤيويا أيضا. من ثم، تتحول البابات إلى متواليات لترسيخ المنفصل، وضرب الإيهام، ودفع المتفرج إلى تأمل بشاعة الواقع الجديد. كما أن تتويج التخييل المسرحي بالدعوة إلى الفعل في هذا الواقع، يبرز إعادة إنتاج صريحة لوظيفة المسرح كما تحدث عنها بريشت.

فكأننا، إذن، بالمسكيني الصغير يحاول خلق نوع من الملاءمة بين جمالية مسرحية غربية وبين شعرية للمحكي المسرحي تقوم على بنية التمثيل الظلي. ولعل هذا ما جعل من " البابة " متوالية دراماتورجية

(103) عبد الحميد يونس ــ خيال الظل .. مسرح قبل المسارح الحديثة (في) المسرح العربي بين النقل والتأصيل ــ ص.53.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

ملحمية، وجعل التمثيل يقوم على الغرابة أحيانا وعلى كشف اللعبة المسرحية أحيانا أخرى. لكن ليس من أجل أهداف جمالية محضة، وإنما من أجل أهداف إيديولوجية تجعل من المسرح فعلا في الواقع يساهم في التغيير.

يستخلص من هذا، أن تحويل اهتمام التجريب في النص المسرحي العربي نحو المتخيل - كما هو الشأن هنا عند المسكيني الصغير - قد فتح للممارسة الميتامسرحية آفاقا جديدة جعلت من الصيغ التراثية صيغا حداثية، وسمحت للكاتب المسرحي بالاشتغال، بنوع من الحرية، على بنيات مختلفة المشارب مع إمكانية خلق انسجام بينها بما يخدم جمالية الكتابة من جهة، وعلاقتها بواقعها من جهة أخرى. بعبارة واحدة، يمكن القول إن الاشتغال على المتخيل داخل النص المسرحي قد جعل ابن دانيال بريشتيا، كما حول بريشت إلى مخايل محرض على تحويل المسرح إلى فعل في الواقع.

3. 4 - بنية التناظـــر: " الأيـام المخمـورة " لسعـد الله ونـوس:

في سياق إجابته عن سؤال لماري إلياس حول كتابة " الأيام المخمورة " يتعلق بمدى انشغاله بعملية الكتابة في حد ذاتها أم بموضوع المسرحية، أجاب سعد الله ونوس قائلا : " هذه هي خصوصية الكتابة للمسرح بالنسبة لي. إنني أفكر بالمسرح وبالموضوع الذي أكتبه. إن أية كتابة للمسرح هي، دائما، هذان الشيئان المتلازمان اللذان سبق وتكلمنا كثيرا عنهما وهما : مضمون وموضوع المسرحية من جهة، وإعادة نظر في المسرح ذاته كأداة تعبير أو كجنس أدبي وفني من جهة أخرى. لابد أنك لاحظت، خلال أحاديثنا الطويلة إلى أي حد يشكل المسرح كبنية هاجسا بالنسبة لي. وأنا غالبا ما أشعر أن هذه البنية التي سبق واستخدمتها سابقا، قد استنفذت، وأني لم أعد قادرا على تكرارها أو استعادتها. إن نجاح المهمة، بطبيعة الحال يتوقف على التجانس بين الرؤية التي تحملها المسرحية والبنية الجديدة التي يقترحها أو يلجأ إليها الكاتب. في عملي الجديد، هناك محاولة لنسف شكل ما من أشكال المسرح وإغناء إمكانياته. هناك اعتماد كبير على أشكال متنوعة

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

من السرد، بمعنى أن السرد لم يعد مجرد عنصر خارجي عن الحدث عبر راو أو حكواتي " [104].

يقدم هذا الجواب مفاتيح أساسية للاقتراب من مسرحية " الأيام المخمورة " سواء على مستوى البنية أو الرؤية. فبنية المسرحية تقوم، شكليا، على استراتيجية سردية، كما تنبني، موضوعاتيا، على التفكير في قضايا مختلفة موازاة مع إعادة النظر في المسرح ذاته من حيث كونه أداة أو جنسا تعبيريا. ولهذه البنية علاقة وطيدة بالرؤية التي تحملها المسرحية. ويتضح من كلام سعد الله ونوس أن الرؤية عنده تحمل بعدا مزدوجا : فنيا وإيديولوجيا في آن واحد. يتعلق الأمر، من الناحية الفنية بنسف شكل مسرحي مستنفذ، ويصبح هذا النسف، من الناحية الإيديولوجية متعلقا بنظرة معينة إزاء الواقع يحملها هذا الشكل. وقد عبر ونوس نفسه عن هذا النسف الإيديولوجي، في سياق آخر، بـــ" كسر القدسية Démystification ".

يمكن القول إن مسرحية " الأيام المخمورة " تستند على خلفية ميتامسرحية واضحة المعالم، بنيويا ورؤيويا. تتجسد أدواتها في تنويع مستويات السرد وتضمين خطاب تأملي حول أداتية المسرح ووضعه النوعي، وتطمح بالتالي إلى إقامة شعرية للمحكي المسرحي تقوض بنى مستهلكة وتقيم مقامها بنى جديدة، وذلك في أفق البحث عن القاعدة التي تسند رؤية تدنيسية إزاء الواقع.

والمثير للاهتمام في مسرحية " الأيام المخمورة " هو أن لعبة السرد تبقى بمثابة الأرضية الصلبة التي اشتغل عليها ونوس بإتقان، مادام يعتبرها وسيلة أساسية لبلورة تصوره عن المسرح والواقع في آن واحد. فالنص عبارة عن تركيبة مسرحية تستثمر الإمكانات التعبيرية للسرد بما فيها : تعدد الرواة، تراكب الحكايات، الإنتشار السردي واختزالية السرد، وذلك قصد تشييد متخيلها الذي تستوعبه بنية عبر عنها ونوس نفسه بالتناظر أو التعاكس.

ففي سياق حديثه عن الأسلوب المعتمد في تقطيع نص " الأيام المخمورة "، يؤكد" : " ليس لدي فصول أو مشاهد، وليس هناك أي

(104) سعد الله ونوس (عن) ماري إلياس ــ قراءة في مسرحية " الأيام المخمورة " ــ الكرمل ــ العدد 52 ــ صيف 1997 ــ ص.60/59.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

تقطيع تقليدي. هناك مشاهد أو مواقف متسلسلة، تتقطع بالسرد والأراجوز. في الكتب العربية القديمة كانوا يستخدمون في التأليف فقرات وكانوا يسمونها فصولا، ولكنها لم تكن فصولا بالمعنى الحديث. قد يكون هناك نوع من الترابط بين الفصول، ولكن قد يخطر للكاتب أن يقوم بنوع من الاستطراد ليقول فكرة لا علاقة لها مباشرة بالموضوع، وبما أنه لا يرتبط مباشرة بالموضوع الأساسي يمكن ربطه عبر التناظر أو التعاكس إلخ. وعبر هذه العلاقة نصل إلى المعنى العام" [105].

إن بنينة المسرحية على أساس مبدأ التناظر أو التعاكس أو التوازي السردي، جعل منها نسيجا متشابكا من الحكايات محكمة الصوغ، متصلة الخيوط وممتدة الأنسجة بشكل يخدم الرؤية التي يعكسها النص إزاء عالم مفكك أسريـــا واجتماعيـــا،

وفاسد أخلاقيا وسياسيا.

تحكي مسرحية " الأيام المخمورة " عن حفيد اكتشف مع نمو إدراكه وفضوله قرائن (الجدة المنسية التي لا يزورها أحد) تدل، بشكل يقيني، أن في عائلته دملا يتستر عليه الجميع، واقتنع أنه لن يستقر في اسمه وهويته إلا إذا اكتشف هذا الدمل وفقأه. ولم يكن هذا الدمل، في الواقع، سوى حقيقة عائلة انفجرت من الداخل بسبب هروب الأم مع عشيقها بشكل نجم عنه تشتت أفراد العائلة وانخراطهم في مسارات مختلفة - بعضها مشبوه - تعكس كلها واقعا يعج بالتناقضات والحقائق الأخلاقية والسياسية الرهيبة.

لقد فتحت عملية البحث عن حقيقة دمل العائلة للنص آفاقا سردية وتخييلية واسعة، يؤكدها النص نفسه المتكون من ست وعشرين فصلا معنونا، ويزكيها نسيج الحكايات الممتد من البداية حتى النهاية، والذي يتناوب على سرد فصوله رواة متعددون، وتساهم في بنائه دراميا لقاءات وعلاقات ومواجهات بين الشخوص. إن مبدأ التناظر الذي يؤسس للعملية السردية في النص قد فتح المجال لما يسمى - بلغة الدراماتورجيا - بتعدد مشاهد العبور Scénes de transition التي تشكل مشاهد فرقة الأراجوز مكونا أساسيا من مكوناتها.

---

(105) نفســـــــــه ـــ ص.61.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إن الحفيد الذي يتراوح وضعه في المسرحية بين السارد أحيانا والمسرود له أحيانا أخرى ينفي إمكانية الخوض في حكاية هذه العائلة عبر منطق تسلسلي، لأنها تتضمن العديد من الأوهام والفجوات. لذا، فالإحاطة بها سوف تتم دون تمحيص كبير ودون تركيز على حسن التتابع والتنسيق. وبالفعل، فبعد عملية البحث التي حولت النص إلى متاهة سردية تتناظر فيها الحكايات وتتوازى فيها مصائر الشخصيات، سرعان ما يقتنع الحفيد بخلاصة أساسية ترجمها الشاب العامل ضمن فرقة الأراجوز وهو يشخص دور الحفيد :

" الشاب : وجدت الدمل دمامل، والطريق إلى الحقيقة متاهات وفجوات. فلم أجد أمامي إلا أن أتخيل، وأركب المشاهد، وبدلا من الحقيقة أعـــدت صياغـــة العائلة في رواية " (106).

إن عملية إعادة الصياغة هاته جعلتنا أمام متخيل مسرحي قائم علـــى أساس

تركيب متناظر لعدة حكايات متوازية، تشتغل كمرايا بالنسبة لبعضها البعض، وهي:

- حكاية سناء الجدة التي هربت من البيت لتقيم مع عشيقها حبيب، وما تخلل هذه الواقعة من خلفيات الهروب (كتابة رسالة للزوج، إقناع ليلى بالتكتم) وآثاره على العائلة (فقدان ليلى القدرة على الكلام، خروج سرحان وسلمى من البيت وانخراطهما في عوالم اللذة والممنوعات). هذا بالإضافة إلى الوضع النفسي الذي عاشته سناء في بيت حبيب لاسيما بعدما وجدها ابنها عدنان وحاول قتلها، وهو الوضع الذي أدى إلى إصابتها بالاكتئاب والتفكير في الموت.

- حكايتا سرحان وعدنان. هذان الأخوان اللذان انحدرا من نفس البيت، لكن الأول الذي كان طالبا جامعيا سرعان ما تحول بمساعدة البوري إلى مهرب كبير استطاع تحقيق ثروة هائلة. أما الثاني الذي كان دركيا فقد انتهى إلى اليأس بعدما ظل طيلة حياته يدافع عن قيم ثابتة انهارت بسبب هروب أمه.

(106) سعد الله ونوس ــ الأيام المخمورة ــ الكرمل ــ العدد 51 ــ ربيع 1997 ــ ص.289.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

- حكايتا الأختين ليلى وسلمى. الأولى أم الحفيد الباحث عن حقيقة العائلة والتي تزوجت من شامل السيروان المناضل وعاشت حياتها معه إلى حين موته في معركة ضد الفرنسيين، والتي أصيبت بإحباط شديد من جراء هروب أمها. أما الثانية فقد اختارت الخروج من البيت ونحت لنفسها مسارا مشبوها سرعان ما جعلها تصادف أخاها سرحان لتصبح شريكته في تجارة اللذة.

- حكاية عبد القادر الطحاوي الأب الذي طعن في شرفه وكرامته بسبب هروب زوجته سناء، وهي حكاية تستعاد فيها سلوكاته في الفراش الزوجي وعلاقته المنهارة مع زوجته، كما تستعاد أيضا حالات الإحباط التي تصل حد البكاء والتي كانت تفجرها في دواخله تساؤلات عن سر هروب زوجته، وكذا تفكيره في الزواج ونسيان ماضي سناء التي كان هروبها سببا في نشوء خلاف تجاري مع أخيها بهجت.

- حكايات فرقة الأراجوز التي كانت تتخلل النص من خلال مشاهد، شخص في أولها فصل المفاخرة بين الطربوش والقبعة، ورويت في المشهد الثاني حكاية موازية لحكاية سناء تتعلق بالعشق الذي نشأ بين صفية الحافي والشاب ابن أخ زوجها رفقي الغازي المناضل الوطني، والذي أدى بها إلى ارتكاب جريمة العصر وذلك بتسميم زوجها قصد التفرغ لهذا العشق، وما نتج عن ذلك من محاكمة مثيرة. أما المشهد الثالث لفرقة الأراجوز، فقد كان هو " فصل الملاعب والخواتم " الذي سردت فيه حكاية المسرحية كلها بشكل جعلها تتحول هي نفسها إلى مجرد حكاية موازية للحكايات الأخرى.

كل هذه الحكايات التي حاولنا لم شتاتها هنا وتنظيمها بشكل يسمح باستيعابها، لا تقدم في النص بشكل مباشر، وإنما تخضع لنوع من التوزيع شبيه بالتوزيع الموسيقي، يلعب فيه الكاتب دور " المايسترو " الذي يعرف متى يأذن لهذا العازف أو ذاك، لهذه الآلة أو تلك، بأداء مقطعها. ويكاد يتحول أداء فرقة الأراجوز إلى ما يشبه " الكورال " مادامت مشاهدها هي صدى أو انعكاس لما يجري من أحداث في المسرحية. إن مشاهد هذه الفرقة تلعب دورا تجويفيا أساسيا داخل المسرحية.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

إن نص " الأيام المخمورة " يقوم على تعدد وجهات النظر السردية، لأن الغاية منها هي الإحاطة بالحقيقة من وجوهها المختلفة. وهذا التركيب السردي هو تجريب لبنية تناظرية يتم تشخيصها والتفكير فيها في آن واحد، وذلك قصد إقامة شعرية للمحكي المسرحي تقوض بنية التسلسل والتتابع (وهي بنية أرسطية كما نعلم) التي تعكس في العمق نوعا من الإيديولوجيا القائمة على التناسق والانسجام، وذلك بهدف إقامة بنية تناظرية مكانها تحيط بالواقع المتشابك.

فالواقع ليس متناسقا حتى يخضع تشخيصه لمنطق التسلسل بل هو مركب من فجوات وأوهام ومتاهات تحتاج إلى الملء عن طريق الخيال، كما تحتاج إلى حفر متعدد المستويات بهدف كشف حقيقته الضائعة التي يشبه ضياعها ضياع " إبرة في مزبلة "، كما جاء على لسان الأراجوز.

وما دام بلوغ الحقيقة شيء صعب ومتعذر، فإن التعويض عنها يتم عن طريق الحكاية. فالأراجوز يقول بلسان سعد الله ونوس نفسه :

" الأراجـــوز : الحكاية وحدها هي التي تخفف العذاب وتداوي الجروح.وحين تعلم الإنسان كيف يـــحول مصائبه إلى حكايـــــات تتقاسمهـــــــا الآذان والريـــــاح والأزمان، كان يكتشف بلسما سحريا للجروح والآلام " [107].

ولعل ما يدفعنا إلى إقامة هذا الربط بين خطاب الأراجوز وخطاب المؤلف هو ما يفصح عنه مفهوم الكتابة ذاته عند سعد الله ونوس، ولاسيما في أيامه الأخيرة
التي كان يواجه فيها شبح الموت بسبب إصابته بالسرطان.

فالكتابة عنده تحولت إلى نوع من " التحرر الشخصي " غايتها " امتحان الصواب " و" كسر القدسية " [108]. ولتحقيق ذلك يلزم تشييد المتخيل المسرحي على أساس استراتيجية سردية واعية بذاتها وبقدراتها على تشخيص الواقع. من ثم، نفهم لماذا شكلت "الحكاية "

(107) نفســـــــه ــ ص.290/289.
(108) هذه مجموعة من العبارات التي ترددت في حوارات سعد الله ونوس الأخيرة وهو يوضح مفهومه عن الكتابة المسرحية.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

مجال اشتغال ونوس في مسرحيته " الأيام المخمورة "، باعتبارها أداة للتشخيص وموضوعا للتفكير والتأمل في آن واحد.

ومما لاشك فيه أن مسرحية " الأيام المخمورة " عكست، بجلاء، أحد الهواجس الأساسية للميتامسرح التجريبي في النص العربي، وهو هاجس تشييد شعرية للمحكي المسرحي العربي. وقد اختارت التناظر كمبدأ جمالي نظرا لما يسمح به من تعدد في المسارات السردية وتنوع في وجهات النظر. هذا بالإضافة إلى قدرته التشخيصية للواقع المليء بالحقائق الغامضة والمتشابكة.

وعلى الرغم من استيحاء المبدأ الأساسي لهذه الشعرية من مخزونات التراث العربي، فإن الصيغة التي اتخذتها في نص " الأيام المخمورة " جعلت منها شعرية حداثية بكل المواصفات. وآية ذلك، أن المسرحية هي عبارة عن " نص مفتوح " شكليا ودلاليا يقوم على المزج الحاذق بين مكونات السرد والدراما، ويعكس رؤية تدنيسية ونسبية تؤمن بأن الحقيقة غامضة وغائرة ومتشابكة. إن هذه الشعرية تنبذ شعرية المحاكاة الأرسطية القائمة على الانسجام الحكائي (وحدة الحدث)، وتحاول تشييد مبادئ بديلة تعيد الاعتبار للمتخيل عوض الواقعي الذي يحظى باهتمام بالغ لدى أرسطو، ولا تقدم بالضرورة ما يوافق أفق انتظار المتفرج وبالتالي لا تخضع لمبدأ الاحتمال والضرورة، مادامت لا تقدم واقعا جاهزا أو حقيقة مهيأة سلفا. فالأمر يتعلق ب" امتحان الصواب "، وهذا الإجراء يحول النص إلى فضاء من الاحتمالات والتساؤلات التي يطلب من المتلقي أن يساهم في إيجاد جواب لها. فحكايات " الأيام المخمورة " قابلة لإعادة البناء حسب شروط التلقي من ثم يمكن القول إن شعرية المحكي المسرحي التي يشيدها ونوس هنا تخلق لنفسها إمكانات خاصة للتلقي، وهو ما يزكي نزوعها الحداثي.

4. تـركيـــــــــــــــب :

يستخلص مما سبق أن ارتباط الميتامسرح باستراتيجة التجريب في النص المسرحي العربي، قد جعل الكاتب المسرحي العربي أكثر قدرة

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

على تمثل الشعرية المسرحية الغربية ومناقشة مبادئها الأساسية وتكوين تصور خاص عنها، كما جعله من جهة أخرى، يفتح آفاق جديدة للكتابة الدرامية يتم من خلالها تكييف أساليب جمالية تراثية مع السياق الحداثي الذي تفرضه الممارسة الميتامسرحية.

إن الاستراتيجيات الثلاث التي انخرط فيها النص المسرحي العربي خلقت دينامية جديدة فيها تجاوزت مستوى تجريب البنى النصية لتبلغ مستوى الطموح نحو الإسهام في التراكم الذي حققته شعرية المسرح في الغرب. ولعل هذا ما خلق تقليدا جديدا محايثا للنص المسرحي، تمثل في محاورة شعريات كلاسيكية (الماغوط وشعرية أرسطو في صيغتها الشكسبيرية) أو حديثة (برشيد وشعرية بيراندبلو ثم الكغاط وشعرية اللامعقول)، مع محاولة ملاءمتها مع قضايا خاصة أفرزها المسرح العربي وكان مطلوبا منه صياغة موقف واضح منها وهي : علاقة المسرح بالتاريخ، وعلاقة المسرح بالمتلقي العربي. كما تمثل هذا التقليد، من جهة أخرى، في محاولة إنتاج شعريات ذاتية للمحكي، وذلك من خلال تمثل بنى تراثية كالاستطراد والتضمين والتمثيل والتناظر، واتخاذها إطارا للتشخيص والتأمل في آن واحد.

وقد كان طبيعيا أن يسمح هذا التوجه التجريبي بتنويع الممارسات الميتامسرحية بما يسمح بالانفتاح على كل البنيات الممكنة ومنها على الخصوص : المضاعفة المسرحية، التناص، المحاكاة الساخرة، وتعدد المنظورات السردية. وذلك موازة مع الرغبة في تطوير أساليب الكتابة المسرحية نفسها سواء من زاوية الإنتاج حيث لاحظنا استثمارالأفق الارتجالي ومحاولة بلورة ما يسمى ب" خطاب المخرج " في النص المسرحي العربي، وصياغة ملامح " صراع المسارح " على الطريقة العربية، أو من زاوية التلقي، حيث تم التركيز على كشف اللعبة المسرحية وذلك قصد خلق تقليد جديد يشرك الجمهور في صناعة الفرجة والتفكير فيها في آن واحد.

إن هذا الوعي بضرورة تطوير أساليب الكتابة الدرامية قد أفرز، بالتالي، قوالب نوعية جديدة تقوم على أساس إعادة النظر في الأنواع الدرامية الكلاسيكية وتخليص الممارسة الميتامسرحية من بعض الإطارات النوعية التي وضعتها فيها الشعرية الغربية ولاسيما

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

منها : التراجيديا والكوميديا. فالنص المسرحي العربي يأخذ من هذه الأنواع بعض مكوناتها لكن لا يبقى رهين البنية النوعية المتواضع عليها في التقليد الغربي. من ثم، فإن النص المسرحي التجريبي العربي يتعذر وسمه بأسماء كالتراجيديا أو الكوميديا، لأنه يقدم نفسه، في الغالب، باعتباره " عملا مفتوحا Oeuvre ouverte " إن صح التعبير.

وانسجاما مع هذا الانفتاح، فإن هذا النص يحاول ترسيخ فكر تأملي ونزوع مرآوي يجعل منه أسلوبا في الكتابة وتأملا لهذا الأسلوب في آن واحد. لذا، لا نستغرب تواتر آلية التقويض والبناء في علاقتها بالأشكال الدرامية في أغلب النصوص التي قمنا بدراستها، مادامت هذه الآلية قد جعلت الكاتب المسرحي العربي ينظر إلى تجربته من الداخل ويطور تصوراته عن الكتابة عبر نصوص موازية للنص المسرحي تتابع تكوينه وتحكي عن مسار تشكله وتحدد، بطريقة إبداعية، مختلف المبادئ الأساسية لشعريته.

وما كان للكاتب المسرحي العربي أن يحقق ذلك لولا أنه حول مجال اهتمامه، أساسا، إلى مسألة " المتخيل " لأن التفكير في هذا الجانب جعل الكتابة المسرحية العربية تصبح أكثر معرفية، وبالتالي تقيم جسورا متينة مع مختلف العلوم الإنسانية. ولعل هذا التوجه هو الذي خلص هذه الكتابة من شرنقة الفهم الخاطئ" للتأصيل " وجعلها تدخل الحداثة المسرحية من بابها الواسع.

ومادام مبدأ الواقع يشكل رافدا أساسيا من روافد الكتابة، فقد حاول النص المسرحي العربي خلق نوع من الملاءمة بين البنية الميتامسرحية والرؤية التي تحملها هذه البنية، فالميتامسرح بالنسبة، للكاتب المسرحي العربي، ليس إجراء شكليا وحسب وإنما هو رؤية إزاء الواقع أيضا، هذه الرؤية التي لاحظنا أنها تتأرجح بين أبعاد ثلاثة هي : الوطني، القومي والإنساني.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

www.alkottob.com

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

خاتمـــة:

لقد حرصنا خلال كل مراحل إنجاز هذا العمل المتواضع، أن نعمل على استخلاص مختلف النتائج الجزئية والعامة التي نتوصل إليها بعد تحليل كل مبحث من المباحث المكونة لفصوله وأبوابه، وذلك حرصا على وضوح الرؤية ورغبة في جعل قارئ هذا العمل يتبين معنا طبيعة العلاقة القائمة بين مختلف خيوط القضية التي نتناولها بالدرس.

مما لاشك فيه، أن ظاهرة " الميتامسرح " قضية متشعبة الأبعاد والدلالات، لاسيما وأنها ترتبط بفن تتقاطع فيه مظاهر أدبية وفرجوية في آن واحد. وحرصا منا على الإمساك بتلابيب هذه الاشكالية، اخترنا الزاوية الأكثر قابلية للاختبار والرصد والممثلة في المظهر الأدبي للظاهرة المسرحية. وقد وجدنا في الظاهرة الميتامسرحية نفسها ما يزكي لدينا هذا الاختيار مادامت هي نفسها يرتهن في وجودها بالمظهر اللغوي، وبالتالي بالنص المسرحي وليس بالعرض.

وقد كان طبيعيا أن يفرض هذا الاختيار إطارا نظريا للاقتراب من الظاهرة الميتامسرحية باعتبارها ظاهرة أدبية تتوسل بمكونات النص المسرحي. وبالنظر إلى بعض التصورات التي صاغها كل من النقد الأنجلو- أمريكي من جهة، والنقد الفرنسي من جهة ثانية، تبين لنا أن المقاربة الموضوعية والشمولية للظاهرة تقتضي منا المبالغة - بشكل علمي طبعا - في طموحنا. لذا، لم نتردد في اقتراح صياغة " شعرية تأويلية للميتامسرح "، وذلك اعتقادا منا بأن هذا التوجه النظري هو الكفيل بالإحاطة الشاملة بمختلف أبعاد الظاهرة نصيا وخارج - نصيا أيضا.

في ضوء هذا الأفق النظري، توصلنا إلى بعض الخلاصات الأساسية شكلت، بالنسبة إلينا، قاعدة لصياغة أفق منهجي لرصد التجليات النصية للظاهرة في المسرحين، الغربي والعربي، وهذه الخلاصات هي :

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

- وجود علاقة راسخة بين شعرية النص الأدبي بشكل عام، وشعرية النص المسرحي.

- اعتبار الميتامسرح تجسيدا لمظهرين شعريين أساسيين هما : الميتانصية والتجويف الأدبي.

- ارتباط الميتامسرح بالتمسرح باعتباره التعبير الدقيق عن خصوصية المسرح سواء في النص أو في العرض.

في ضوء هذه المحددات الكبرى، حاولنا أن نصوغ تصورا تركيبيا حول الميتامسرح ينظر إليه باعتباره بنية ورؤية في آن واحد. وبناء عليه اعتبرنا الميتامسرح :

- من زاوية البنية : باعتباره " شكلا تأمليا " يقوم شكليا على المضاعفة المسرحية والتأمل الذاتي، وموضوعاتيا على ما سمي بالموضوعاتية الذاتية، ونوعيا على الملاءمة بين إمكانات النوع الدرامي، سواء كان جادا أو هازلا، وبين وسائله النصية الخاصة.

- من زاوية الرؤية : باعتباره ترجمة لمنظور المؤلف أو العصر الذي ينتمي إليه إزاء قضايا تهم الإنسان وشرطه الوجودي والاجتماعي والثقافي والسياسي.

ولعل هذه الازدواجية في التوجه المنهجي، هي التي أملت علينا التفكير في ضرورة المزاوجة في مقاربة المتن المدروس بين التحليل والتأويل، انصب التحليل على البنيات الشكلية والموضوعاتية والنوعية للميتامسرح، وحاول التأويل ربط هذه البنيات بعناصر تتعلق بالمؤلف وبعصره، وذلك من خلال الوقوف على مختلف الوظائف الذي اضطلع بها الميتامسرح مع الحرص - طبعا - على عدم الوقوع في إسقاطات جاهزة على النص.

لن نكشف سرا إذا قلنا إن اهتمامنا كان منصبا بالأساس، فيما يتعلق بالمتن المسرحي المدروس، على مسرحنا العربي. إلا أن حرصنا على تقديم صورة واضحة عن تمظهرا ت الميتامسرح في سياقين مختلفين شكل أولهما المنشأ الأصلي للظاهرة، في حين اعتبر الثاني مستوحيا لها ضمن استيحائه لفن المسرح نفسه، جعلنا نعتقد بأن لامندوحة من رصد التجليات الظاهرة في النص الدرامي الغربي أولا، وذلك قصد

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

اكتشاف الإطار الخاص الذي نشأت ضمنه الظاهرة الميتامسرحية في علاقتها بالمسرح الغربي نفسه.

وقد توصلنا، في هذا السياق، إلى أن ظاهرتي " صراع المسارح " و" تناسخ الشعريات، المسرحية " تحكمتا في توجيه الظاهرة الميتامسرحية نحو مظاهر الصراع الفني والنقدي والثقافي والإيديولوجي التي تحكمت في صيرورة المسرح الغربي نفسه منذ اليونان إلى القرن العشرين. ولعل أبرز ما ينبغي التنصيص عليه هنا هو أن تتبعنا لتجليات الميتامسرح في الغرب، كشفت لنا بأن تاريخ المسرح الغربي يوجد داخل النصوص الدرامية أكثر مما يوجد في النظريات والصياغات الخطابية الأخرى.

بنفس الهاجس تقريبا، والمتمثل في إعادة قراءة المسرح العربي من زاوية تاريخ النصوص، حاولنا أن نرصد تجليات الميتامسرح في سياقنا العربي. وإيمانا منا بخصوصية السياق الثقافي وبقدرته على تكييف ما يرد عليه من ظواهر وقضايا أدبية خارجية، مع ما يميزه من خصوصيات. فقد كان لزاما علينا القيام باستكشاف أولي للإطار العام الذي انصبت فيه الظاهرة الميتامسرحية في علاقتها بالنص العربي، مما جعلنا نهتدي إلى صيغتي " الميتامسرح التجريبي" و" الميتامسرح التأصيلي ".

في ضوء هاتين الصيغتين، توصلنا إلى نتائج أساسية منها :

- إن المسرح العربي استلهم الظاهرة الميتامسرحية من الغرب بفعل حاجة تاريخية وثقافية ملحة وليس بفعل رغبة في التقليد فقط.
- لقد تم تكييف الظاهرة الميتامسرحية في النص العربي بشكل جعل منها مظهرا جماليا وثقافيا في آن واحد.
- لقد أفرز النص المسرحي العربي استراتيجيات واضحة في تعامله مع الميتامسرح بشكل جعلنا نكتشف قدرته على استيعاب الشعرية المسرحية الغربية والعمل على تطويرها في بعض الأحيان.
- إن الكتابة المسرحية العربية استفادت كثيرا من الأفق الميتامسرحي في تطوير أساليب التعبير الدارمي وتجريب نقلات فنية كلاسيكية وحداثية في آن واحد.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

- لقد تمكن المسرحيون العرب من خلق مبدأ الملاءمة بين نزوعهم التجريبي نحو الميتامسرح وبين قضايا واقعهم السوسيو- ثقافي، مما جعل الميتامسرح يصب في توجهات وأبعاد تتأرجح بين الوطني والقومي والإنساني.

مما لا مراء فيه، أن ما توصلنا إليه من نتائج في هذا العمل المتواضع يبقى نسبيا وقابلا لإعادة النظر والمراجعة النقدية، لكن بموازاة هذا، فإن هنالك قناعات ترسخت لدينا بعد خوض غمار البحث في موضوع " الميتامسرح بين المسرح الغربي والمسرح العربي" نوجزها فيما يلي :

- إن تطوير التفكير المسرحي في سياقنا العربي لا يمكن أن يتحقق إلا عن طريق استيعاب مظاهر الحداثة المسرحية في أبعادها الأدبية والنقدية.

- لا مناص للنقد المسرحي العربي من المزاوجة بين توجهين تأمليين في الظاهرة المسرحية : أحدهما مكروفيزيائي ينظر إلى القضايا الفكرية الكبرى والشمولية المتصلة بوضع المسرح في الثقافة العربية بشكل عام، والثاني ميكروفيزيائي يقوم باستقصاء دقيق لمختلف العناصر والمكونات الجزئية المتصلة بالخطاب المسرحي، وذلك من خلال الوقوف على إشكالات دقيقة انطلاقا من وجهات نظر واضحة.

- إن التحرر من مركب النقص في التعامل مع الريبرتوار المسرحي العربي أمر ضروري لمن أراد أن يكشف كيف يسهم المسرحيون العرب في تمثل التجربة المسرحية العالمية وإغنائها، وفي بلورة تصورات خاصة تساهم أحيانا في تطوير شعرية المسرح بشكل عام.

- إن قراءة المسرح العربي من زاوية " تاريخ النصوص " من شأنه أن يفصح عن صورة جديدة للمسرح العربي، لأنه يسمح برصد التفاعل بين الأنساق الأدبية والأنساق الثقافية من داخل النصوص.

- إن إرساء دعائم النقد المسرحي العربي على قاعدة " المقارنة " من شأنه أن يكشف عن آفاق جديدة في المسرح العربي، قد تبرز كيفية استيعاب هذا المسرح للظواهر المسرحية العالمية وتمثله لمختلف التجارب الكلاسيكية والحداثية في آن واحد.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

- إن الخدمة العلمية الأكيدة التي يمكن أن يقدمها البحث المسرحي في الجامعة للمسرح العربي، هي أن يعيد النظر فيما تكرس من يقينيات إلى حد الآن، والعمل على صياغة فرضيات جديدة حول الظاهرة المسرحية العربية، مع الحرص على تهيء الشروط العلمية الكفيلة بالتحقق منها، لأنه بذلك سيساهم في خدمة المشهد المسرحي العربي والثقافة العربية المعاصرة بشكل عام.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

لائحـــة المصـــادر والمـــراجـــع

أ - بالعربيـــــــــــــــــــــــــة:

*** كتـــــــــــــــــــــــب :**

- **المنيعـــــــــــــــي** (حسن) :
  - هنا المسرح العربي .. هنا بعض تجلياته - منشورات السفير - مكناس1990 .
  - المسرح والارتجال - منشورات عيون المقالات - دار قرطبة - الدار البيضاء 1992.
  - المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة - منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز - فاس 1994.
  - الجسد في المسرح (إعداد وترجمة) - مطبعة سندي 1996.
- **ابن زيدان** (عبد الرحمان) - خطاب التجريب في المسرح العربي - مطبعة سندي - مكناس 1997.
- **ابن منظور** - لسان العرب - دار صادر - بيروت - 1990.
- **الآمدي** (أبو الحسن) - الموازنة بين الطائيين - تحقيق محي الدين عبد الحميد - المكتبة العلمية - بيروت.
- **المسرح** العربي بين النقل والتأصيل (مجموعة من المؤلفين) - كتاب العربي - الكتاب الثامن عشر - 15 يناير 1988.
- **بارث** (رولان) - النقد والحقيقة - ترجمة إبراهيم الخطيب - مراجعة محمد برادة - الشركة المغربية للناشرين المتحدين 1985.
- **برشيـــــد** (عبد الكريم) - حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي - دار الثقافة - الدار البيضاء 1985.
- **زونـــــدي** (بيتر) - نظرية الدراما الحديثة - ترجمة أحمد حيدر - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1977.
- **عـــــواد** (علي) - غواية المتخيل المسرحي : مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد.- المركز الثقافي العربي 1997.
- **فضـــل** (صلاح) - ظواهر المسرح الإسباني - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992.
- **فـــــوزي** (فهمي أحمد) - المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986.
- **كـــارلونـــي** وفيللو - النقد الأدبي - ترجمة كيني سالم - سلسة زدني علما - منشورات عويدات - بيروت باريس 1984.
- **مينـــــه** (حنا) - النجوم تحاكم القمر - دار الآداب - بيروت 1993.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

- **مطـــر** (محمد عفيفي) - من مجمرة البدايات (ديوان شعري) - سلسلة كتاب شرقيات للجميع - دار شرقيات للنشر والتوزيع - 1994.
- **ويليك** (رينيه) - مفاهيم نقدية - ترجمة محمد عصفور - سلسلة عالم المعرفة - عدد 110- فبراير 1987.
- **ويليك** (رينيه) ووارين (أوستن) - نظرية الأدب - ترجمة محي الدين صبحي - مراجعة حسام الخطيب - المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1985.
- **وتيليارد** (أ.م) - الأدب في عصر شكسبير - ترجمة نبيل حلمي - دار المعارف - مصر 1971.

* **مقـــــــــــالات :**

- **العطار** (سليمان عبد العظيم) - بين مسرح كالدرون وفكر ابن عربي - عالم الفكر - المجلد 16 - العدد 2 - يوليو /أغسطس/ سبتمبر 1985.
- **الأسدي** (جواد) تكهنات في تأصيل المسرح - مجلة الفكر العربي - العدد 69 - السنة 13 - يوليو/سبتمبر 1992.
- **الكفاط** (محمد) - التجريب ونصوص المسرح - آفاق - العدد 3 - خريف 1989.
- **إلياس** (ماري) - قراءة في مسرحية " الأيام المخمورة " - الكرمل - العدد 52 صيف 1997.
- **بنحـــدو** (رشيد) :
  - حين تفكر الرواية في الروائي - الفكر العربي المعاصر - العدد 67/66 - يوليوز/غشت 1989.
  - مدخل إلى جمالية التلقي - آفاق - العدد 6 - 1987.
- **بـــرادة** (محمد) - الأدب وبوطيقا المجهول - الكرمل - العدد 51 - ربيع 1997.
- **بـــارث** (رولان) - نظرية النص - ترجمة محمد خير البقاعي - مجلة العرب والفكر العالمي - العدد 3 - صيف 1988.
- **حـــافظ** (صبري) - التناص وإشاريات العمل الأدبي - عيون المقالات - العدد 2 - 1986.
- **داغـــر** (شربل) - التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره - فصول - المجلد 16 - العدد 1 - صيف 1997.
- **سبيـــلا** (محمد) - التحولات الفكرية الكبرى للحداثة - مساراتها الابستمولوجية ودلالتها الفلسفية - فكر ونقد - السنة 1 - العدد 2 - أكتوبر 1997.
- **سلـــوم** (حيدر) - حول تأصيل التقاليد المسرحية - مجلة الفكر العربي - العدد 69 - السنة 13 - يوليو/سبتمر 1992.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

- **شحاتـــة** (حازم) - المؤلف المشارك : مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس - الفصول - المجلد 16 - العدد 1 - صيف 1997.
- **غـــزول** (فريال جبوري) - الشاعر ناقدا - الكرمل - العدد 17 - 1985.
- **منصـــور**(مصطفى) - الكوميديا في مسرحيات تشيخوف : " النورس " نموذجا - مجلة المسرح - العدد 52 - يوليو 1993.
- **مسكيـــن** (محمد) :
- مفهوم الكتابة المسرحية النقدية - كتابة النفي والشهادة - مجلة تأسيس (دفاتر مسرحية) - السنة 1 - العدد 1 - يناير 1987.
- المسرح العربي بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية - مجلة الوحدة" خاص عن التأصيل والتحديث في المسرح العربي " - العدد 95/94 - يوليو/أغسطس 1992.

*** نصـــوص مسرحيـــــة :**

- **الماغـــــوط** (محمد) - المهرج - دار العودة - بيروت 1973.
- **الكغـــــاط** (محمد) المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس (مشروعا عرضين مسرحيين) - مطبعة سبو 1991.
- **إخلاصـــي** (وليد) - عجبا إنهم يتفرجون - الكرمل - العدد 27 - 1988.
- **المدنـــي** (عز الدين) - ديوان الزنج - الدار التونسية للنشر 1973.
- **الصغيـــر** (المسكيني) - البحث عن رجل يحمل عينين فقط - منشورات مركز المسرح الثالث للبحوث والدراسات الدرامية - الدار البيضاء 1993.
- **برشيـــد** (عبد الكريم) - عطيل والخيل والبارود/ سالف لونجة : احتفالان مسرحيان -سلسلة الثقافة الجديدة - مطبعة الأندلس - الدار البيضاء.
- **شكسبيـــر** (وليم) - المآسي الكبرى - عربها وقدم لها جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1990.
- **عاشـــور**(نعمان) - من الدراما الوثائقية - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986.
- **مسكيـــن** (محمد) - مهرجان المهابيل/ التريف : مسرحيتان - منشورات دار الأطفال - الدار البيضاء 1987.
- **نجـــم** (محمد يوسف) - يعقوب صنوع (أبو نضارة) - سلسلة المسرح العربي - دراسات ونصوص دار الثقافة - بيروت 1963.
- **ونـــــوس** (سعد الله) :
- سهرة مع أبي خليل القباني - دار الآداب بيروت 1977.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

- الأيام المخمورة - الكرمل - العدد 51 - ربيع 1997.

ب - بالفرنسيـــــة والإنجليــزيـــــة :

* كـــــــــتب :

- **Abel** (Lionel) - Metatheatre : A New view of Dramatic form - Hill and Wang -New york 1963.
- **Borie** (Monique) et Autres - Esthétique théâtrale : Textes de platon à Brecht - Edit C.D.U et SEDES réunis 1982 .
- **Borie** (Monique) - Antonin Artaud : le Théâtre et le retour aux sources - Edit Gallimard 1989.
- **Baudrillard** (Jean) - Le système des objets - Edit Gallimard 1968.
- **Combe** (Dominique) - Les Genres littéraires - Edit Hachette 1992.
Corvin (Michel) - Lire la Comédie - Dunord 1994. -
- **Ducrot** (oswald) et Tzvetan Todorov - Dictionnaire Encylopédique des Sciences des langages - Edit Seuil 1972.
- **Dort** (Bernard) - Théâtre (Essais) - Edit Seuil 1986.
- **Dallenbach** (Lucien) - Le récit Spéculaire : Essai sur la mise Abyme - Seuil 1977.
- **Dupriez** (Bernard) - Gradus : Les procédés littéraires 10/18 - Union Générale d'Editions 1984.
- **Foulquié** (Paul) - Dictionnaire de la langue philosophique - P.U.f. 1986.
- **Genette** (Gérard) - palimpsestes : La littérature au second Degré - Seuil 1982.
- **Greimas** (A.j) - Du sens - Seuil 1970.
- **Guichemerre** (Roger) - La tragi - Comédie - P.U.F 1981.
- **Hutcheon** (Linda) - Narcissistic Narrative : The Metafictionnal paradox - Wilfrid Laurier university press 1980.
- **Jacquart** (Emmanuel) - Le théâtre de Dérision - Edit Gallimard 1974 .
- **Jardon** (Denise) - Du comique dans le texte Littéraire - De Boeck - Duculot 1988 .
- **Larthomas** (Pierre) - Le langage dramatique : Sa nature et ses procédés - P.U.F. 1980.
- **Le théâtre** moderne : Hommes et Tendances - Edit C.N.R.S. 1968.
- **Legrand** (Gérard) - Dictionnaire de Philosophie - Bordas 1983.
- **Mauron** (charles)-psychocritique du genre Comique- Librairie José Corti 1964.
- **Mignon** (paul louis) - Le théatre au XX Siècle - Edit Galliamrd 1986.
- **Morimoto** (Tatsuo) - Fonctions du rire dans le théâtre Français contemporaire - Librairie A.G Nizet - 1984.
- **Metz** (Christian) - Essais sur la signification au cinéma - Tome I - Edit Klincksieck 1983.
- **Pirandello** (Luigi) Ecrits sur le théâtre et la littérature - Traduction de l'Italien et Introduction par Georges Piroué - Edit Denoêl - 1968..

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

- **Pavis** (Patrice) - Dictionnaire du Théâtre - Edit Sociales - 1987.
- **Roubine** (Jean jacques) - Introduction aux grandes théories du théâtre - Bordas 1990.
- **Ricardou** (Jean) - Le nouveau Roman suivi de les raisons de l'ensemble - Seuil 1990.
- **Ryngeart** (Jean pierre) : - Introduction à l'Analyse du théâtre - Bordas 1991.
- Lire le théâtre contemporain - Dunod 1993.
- **Scheaffer** (Jean - Marie) - Qu'est ce qu'un genre littéraire - Seuil 1989 .
- **Steiner** (Georges) - La Mort de la tragédie - Edit Gallimard 1993.
- **Sareil** (Jean) - L'ecriture comique - P.U.F. 1984.
- **Schmeling** (Manfred) - Métathéâtre et intertexte : Aspects du théâtre dans le théâtre - Lettres Modernes 1982.
- **Sarrazac** (Jean - Pierre) - L'avenir du Drame - Edit de l'aire - Lausanne - Suice 1981.
- **Todorov** (Tzvetan) - Poétique - Edit Seuil 1968.
- **Ubersfeld** - (Anne) - Lire le théâtre - Edit Sociales 1982.
- L'école du spéctateur - Edit sociales 1981.
- **Waugh** (Patricia) - Metafiction : The theory and practice of self - conscious Fiction - Methuen - London and Newyork 1984.

*** مقـــــــالات :**

- **Abastado** (claude) - La Glace sans Tain - Littérature N°27.
- Métalangage (s) - Avant - propos - Littérature N° 27.
-**Bauret** (Gabriel) - La peinture et son commentaire: Le Métalangage du tableau - littérature N°27 .
- **Boulestreau** (Nicole) - Comme une langue commune : Eluard à l'école de paulhan - Littérature N°27.
- **Chabert** (Pierre) - Le corps comme Matériau dans la représentation théâtrale (in) - Recherches poétiques - Tome II - Klincksieck 1976.
- **Duvignaud** (Jean) - « Théâtre Populaire » : Histoire d'une revue Magazine littéraire - N° 314 - Octobre 1993.
- **Hutcheon** (Linda) - Modes et formes du Narcissisme littéraire - Traduit par Jean Pierre Richard - Poétique 29 - Fevrier 1977.
- **Huthceon** (Linda) - Ironie Satire , Parodie: Une approche pragmatique de l'Ironie - Poétique 46 - Avril 1981.
- **Kowsan** (Tadeusz) - Texte écrit et représentation théâtrale - Poétique 75 - Septembre 1988.
- **Nichet** (Jacques) - La critique du théâtre au théâtre - Aristophane, Molière , Brecht - Littérature N°9 - Fevrier 1973.
- **O'Malley** (Lurana Donnels) - Plays - within - Realistic - Plays : Metadrama as critique of drama in Pirandello and Chekhov - Theatre studies - vol 35 - 1990.
- **Porcher** (Marie Claude) - Un exemple Indien du théâtre dans le théatre : priyadavsikن de Harsa - Poétique 67 - Septembre 1986.

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

* نصـــــــوص مسرحيـــــــة:

- **Aristophane** - Théâtre complet - Traduction , Notices et Notes par M.J. Alfonsi - Marc Jean - Flammarion 1966.
- **Brecht** - (Berthold) - L'achat du cuivre : entretiens à quatres sur une nouvelle manière de faire du Théâtre - Edit l'Arche 1970.
- **Calderon** (De la barca) - La vie est un songe - Librairie générale Française 1996.
- **Giraudoux** (Jean) - l'Impromptu de paris - Edit Bernard Grasset 1937.
-**Hugo** (Victor) - Cromwell - Garnier Flammarion 1968.
- **Ionesco** (Eugène) - Les chaises suivi de L'Impromptu de l'Alma - Edit - Gallimard - 1958. - Macbett - Edit Gallimard 1972.
- **Molière** - Oeuvres completes 2 - chronologie, Introduction et Notices par Georges Mongrédien - Flammarion 1965.
- **Pirandello** (Luigi) - Six personnages en quête d'Auteur - (suivi de) - La volupté de l'Honneur - Version Françcaise de Benjamin Crémieux - Gallimard 1950 -
- **Tchekhov** (Anton) - Théâtre (paltonov - ivanov - la Mouette) - Traduit et commenté par Elsa Triolet - E.F.R.de poche 1954/1962

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

www.alkottob.com

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

فهرســـــــــــــــــت

مقدمة 1
الباب الأول : نحو شعرية تأويلية للميتامسرح.....11
الفصل الأول : الميتامسرح بين الميتانصية والتجويف الأدبي.....19
1 - الميتامسرح ظاهرة ميتانصية 19
1.1 - الأدب من " كتابة المغامرة " إلى " مغامرة الكتابة ".....20
1. 2 - الميتارواية..... 22
1. 3 - الميتاشعر.....26
1. 4 - الميتامسرح.....30
2 - الميتامسرح تجويف أدبي.....33
2. 1 - التجويف أو " المرآوية المعممة ".....36
2. 2 - التجويف و " التأملية الذاتية ".....38
2. 3 - التجويف المسرحي.....39
3 - تركيب 41
الفصل الثاني : الميتامسرح : المصطلح، البنية والوظيفة.....43
1 - الميتامسرح : مصطلح حديث لظاهرة قديمة.....43
1. 1 - أبيل : الميتامسرح شكل درامي ورؤية فلسفية.....44
1. 2 - شميلنغ : الميتامسرح مسرح مفكر فيه.....46
1. 3 - بافيس : الميتامسرح بنية موضوعاتية وخطابية.....47
1. 4 - تركيب.....48
2 - الميتامسرح : بنية نوعية.....49
2. 1 - الميتامسرح والتراجيديا 51
2. 2 - الميتامسرح والكوميديا.....52
2. 3 - الميتامسرح والتراجيكوميديا.....54
2. 4 - الميتامسرح والمحاكاة الساخرة.....56
2. 5 - تركيب.....58

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net
www.alkottob.com

3 - وظائف الميتامسرح.....58
3. 1 - الوظيفة النقدية : الميتامسرح نقد ممسرح.....59
3. 2 - الوظيفة التنظيرية : الميتامسرح تنظير محايث للمسرح.....61
3. 3 - الوظيفة التأويلية : الميتامسرح تأريخ للإنتاج والتلقي المسرحيين.....62
3. 4 - الوظيفة الإديولوجية : الميتامسرح رؤية إزاء الواقع.....64
3. 5 - تركيب.....65
- تركيب عام.....66
الباب الثاني : الميتامسرح في المسرح الغربي.....69
الفصل الأول : صراع المسارح.....75
1 - " الضفادع " أو صراع التراجيديات في المسرح.....75
2 - المرتجلات : محاكمات ممسرحة.....82
2. 1 - " مرتجلة فرساي " أو صراع " التمثيل " في المسرح 83
2. 2 - " مرتجلة باريس " أو صراع " الأدبية " في المسرح.....88
2. 3 - " مرتجلة ألما " أو صراع " التمسرح " في المسرح.....93
3 - تركيب.....103
الفصل الثاني : تناسخ الشعريات المسرحية.....105
1 - ظلال أرسطو 106
1. 1 - الميتامسرح الباروكي : " الحياة حلم " لكالدرون 115
1. 2 - الميتامسرح الكروتسكي : " هاملت " لشكسبير.....111
1. 3 - الميتامسرح الواقعي : " النورس " لتشيخوف.....115
2 - ضد أرسطو.....120
2. 1 - ميتامسرح المفارقات: "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيراندیلو.....120
2. 2 - الميتامسرح الملحمي : "اقتنـــاء النحـــاس" لبريشت....126
2. 3 - الميتامسرح الساخـــر: "ماكبـــث" ليونسكـــو.....129
3 - تركيب.....134

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com

الباب الثالث : الميتامسرح في المسرح العربي..... 137
الفصل الأول : الميتامسرح التأصيلي.....145
1 - الميتامسرح في إطار سيرذاتي :"موليير مصر وما يقاسيه " ليعقوب صنوع.....146
2 - الميتامسرح في إطار تاريخي وثائقي:" فجر المسرح المصري"لنعمان عاشور.....155
3 - الميتامسرح في إطار تاريخي جمال: "سهرة مع أبي خليل القباني" لسعد الله ونوس.....160
4 - تركيب.....171
الفصل الثاني: الميتامسرح التجريبي.....173
1 - الميتامسرح في إطار استراتيجية التناص.....175
1. 1 - معارضة بيراندیلو : " عطيل والخيل والبارود " لعبد الكريم برشيد.....177
1. 2 - السخرية من شكسبير : " المهرج " لمحمد الماغوط 186
2 - الميتامسرح في إطار استراتيجية الارتجال.....194
2. 1 - صيغة المرتجلة : " المرتجلة الجديدة " لمحمد الكغاط.....197
2. 2 - صيغة التأليف الجماعي المرتجل: "عجبا إنهم يتفرجون" لوليدإخلاصي.....205
3 - الميتامسرح في إطار استراتيجية الحكي.....210
3. 1 - بنية الاستطراد : " ديوان الزنج " لعز الدين المدني 211
3. 2 - بنية التضمين : " مهرجان المهابيل " لمحمد مسكين.....216
3. 3 - بنية التمثيل : "البحث عن رجل يحمل عينين فقط "للمسكيني الصغير.....221
3. 4 - بنية التناظر : " الأيام المخمورة " لسعد الله ونوس.....226
4 - تركيب.....232
خاتمة.....235
لائحة المصادر والمراجع.....239
فهرست.....244

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net
www.alkottob.com

www.alkottob.com

تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

www.alkottob.com