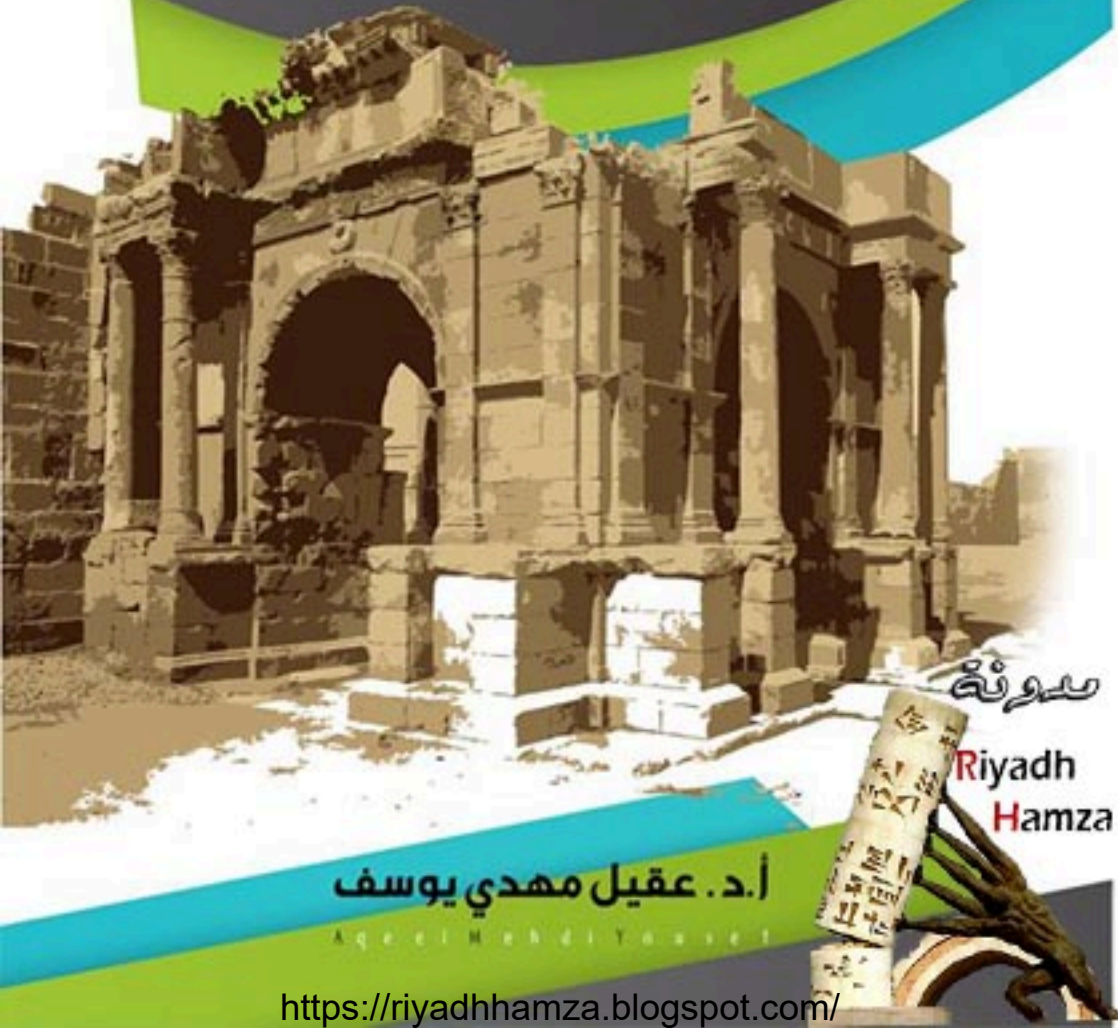




منشورات الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق

مفهوم الريادة

في المسرح العربي



سورة

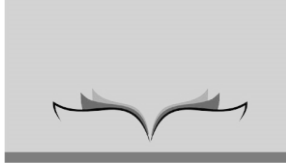
Riyadh
Hamza

أ.د. عقيل مهدي يوسف

AQIL M. H. YUSUF

<https://riyadhhamza.blogspot.com/>

مفهوم الريادة في المسرح العربي
ا.د. عقيل مهدي يوسف



منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

مفهوم الريادة في المسرح العربي

دراسة

أ.د. عقيل مهدي يوسف



إصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق
الطبعة الاولى 2018



مفهوم الريادة في المسرح العربي أ.د. عقيل مهدي يوسف

رقم الايداع:

الطبعة الاولى 2018

اصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق - بغداد
جميع حقوق الطبع والنسخ والترجمة محفوظة للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق،
حسب قوانين الملكية الفكرية لعام 1988، ولا يجوز نسخ أو طبع أو اجتزاء أو إعادة نشر
أية معلومات أو صور من هذا الكتاب إلا بإذن خطي.

First Edition 2018

Published by the Union of Iraqi Writers – Baghdad - Iraq

Revised copyright © The Union of Iraqi Writers the right of the
Authors of this work has been asserted in accordance with the
copyright, Design and Patents Act 1988.

طباعة

دار الرواد المزدهرة للطباعة والنشر والتوزيع

مقدمة

هل ان تحديد مفهوم الريادة الأدبية والفنية وحتى العلمية ، بات من (المعضلات) ؟ أم هو إشكالية ملتبسة ؟ أم (مشكلة) يمكن تحديدها ،ويسهل تفكيكها اجرائياً واقتراح حلول لها ؟

ان في الرجوع الى الجذور والى تأرخه الحالة منذ انبثاقها في الزمان والمكان ، قد تعطي مؤشراً يستضاء بمعطياته ولكنه يبقى متعلقاً بالأصول الأولى ، ومنغلقا عن معطيات (ظاهرية) الريادة ، وبالتالي يهملها ويبقى تفسيره لها جوهريا بتأويل مفارق ومنفصل وخارجي لا يعنى بتجليات الظاهرة الريادية ، ولا بتحولاتها وتمرحلاتها ، مما يفقدها خصائصها وسماتها ، وأهدافها واتجاهاتها الحقيقية وبالتالي يذهب بعيدا عن مقارنة فضاء النص الأدبي ، والفني وانتظام نسق عناصره الداخلية وتناسقه الخارجي وأسلوبيته .

حاولنا الإجابة عن هذه الأسئلة المقلقة التي تتطلب مقارنة جادة لحدود هذا المصطلح ومشكلته للوصول الى هدف الكتاب الخاص بمشكل الريادة المسرحية ، بين اثنين من رواد العرب هما : (مارون النقاش) ، و (ابراهيم دانيونس) ، لتزامن كتابتهما لأول نص مسرحي عربي كما يفترض ان يكون هل هو في المشرق (لبنان) ام هو في المغرب (الجزائر) يذهب الرأي عند اغلب الباحثين الى اعتماد (المخطوط) الأدبي الأرشيفي ويذهب البعض

الى وجود (ريادات) متشظية ، مفتوحة الدلالة لأجيال مختلفة تتموج مع تدفق الأزمان وتنوع الاماكن في ما يخص الجنس الأدبي ونوعه وأصالة الكاتب ومواهبه ودقة تخصصه في حقل إنتاجه الإبداعي . سيأخذنا هذا الكتاب في نزهة مسرحية نأمل ان تكون مشوقة ، في افاق عالم الريادة في المسرح عند العرب وهي محاولة لإغناء هذا المفهوم الخاص بالريادة نظرياً وتطبيقياً .

بحث
أ.د. عقيل مهدي يوسف بعنوان:
(التركيب الدرامي والمسرحي للريادة)

إبراهيم دانيانوس

ومسرحية

نزهة المشتاق ولوعة العشاق في مدينة طرياق في العراق
حول أطروحة (الأجنب عن الريادة المسرحية العربية)

المؤرخ : (البريطاني) فيليب سادجروف – جامعة مانشستر
(الاسرائيلي) : (شموئيل موريه) .
الاساتذة : (العرب) في (مناظرتهم) عن الريادة

إشراف

أ. أنطوان معلوف
د. مخلوف بوكروح - الجزائر
د. سيد علي اسماعيل – مصر

اللجنة المحكمة

د. عقيل مهدي يوسف (العراق) رئيسا
د. محمد المديوني (تونس) عضوا
د. عز الدين بونيت (المغرب) عضوا

إدارة الجلسة

الروثي واسيني الأعرج (الجزائر)

(التحليل الاجرائي)

العنوان

يعتبر (عنوان) النص، عتبة اولى وعلامة نصية، تحيل الى مرجعيات بعينها، وتجتذب جملتها اللسانية، (المتلقي) او (القارئ).
عنوان (نزهة المشتاق) لدى (ابراهيم دانيوس)، يحيلنا الى ما يضمه النص من شحنة (تراثية)، ودلالاتها الرمزية المؤطرة:
تحيلنا الى التوسع، والامتداد خارج الوطن، مكانيا، ومن ثم، تعليق زمن المبحرين، الى أن يؤوبوا عائدين من رحلتهم الى موطنهم، واهاليهم.

الرحلات: في عنوانات (مولاية) بميادين مغيرة للمرح

1 - (نزهة المشتاق في اختراق الافاق)

تأليف: أبا عبد الله محمد الادريسي، (493-562هـ)
يروي (الادريسي) في كتابه: (نزهة المشتاق في اختراق الآفاق) قصة فتية مغامرين من "الشبونة" أوغلو في المحيط "الأطلسي" و "بحر الظلمات" الى مسيرة شهرين من بلادهم، ورأوا جزائر، وشعوباً غريبة.
كان (روجر الثاني) حاكم صقلية قد كلف الادريسي بتأليفه وفي عام 548هـ، 1153م "انتهى" من تأليفه.⁽¹⁾

يقال انه (زار فرنسا) في رحلاته الكثيرة لبلدان اوربا.

2 - (تحفة النظر في غرائب الامصار وعجائب الاسفار)

تأليف: ابن بطوطة، كتبها (757هـ)

3 - (مسالك الابصار في ممالك الامصار)

¹ انظر: د. شوقي ضيف/ الرحلات/ ط4، دار المعارف، مصر: 1987.

تأليف: شهاب الدين بن فضل الله

4- (قسط العمران من الارض والاشارة الى بعض ما فيه من البحار، والانهار، والاقاليم) .

تأليف: ابن خلدون 1332م / 732هـ

5- (نزهة الخاطر في قريض الأمير عبد القادر) جمعه للأمير عبد القادر، ولده الأمير محمد بن عبد القادر . د. نور سلمان - ص121

6- واخيرا (نزهة المشتاق في تاريخ يهود العراق)

تأليف: يوسف غنيمه، ط4-2009

ان كان في العنوان " نزهة " فالمقصود منها رحلة الى عوالم مجهولة، مغرية، من شأنها ان (تغير) من رتبة العالم المعيش، للتوسع في الرزق وبغرض زيادة وتائر " الحب "، والتفاهم، والتلاقي الودود بين العشاق .
لخلق عالم اجمل وابهى جديد حتى ان كانت (النزهة) بمعنى الرحلة او الاسفار، قد تقتزن مضمرااتها في (لا شعور) الكاتب (ابراهيم)، بسبب ديانته، لكنها لم تظهر في (النص) الا لماما . لأنه لا يعرض لأسفار موسى مثل: التكوين، الخروج، الاخبار (تشريع العبادة) العدد (الاسباط)، التثنية، وانما احالنا للنص . ذلك لان نسق النص، تراثي فولكلوري وليس دينيا، وكذلك هو يحيلنا الى جغرافية متخيلة، ولعبة حب واسفار . نقول (متخيلة) لان ليس في العراق مدينة تحمل اسم طريق .

لفظة طريق

ربما وردت (طريق) مقترنة باسم: (باشا طريق) من حيث (اللفظة) بالاحالة الى باشوات الاتراك، ولكنه من جهة ثانية يحيلنا الى لفظة

(متخيلة) حيث يقترن الاسم باسم مكان في العراق، لا وجود له حيث يكون
(عنوانا) فرعيا من عنوان (النص) الكامل .

جاء العنوان على وفق سياقات متداولة، مثل : (نزهة المشتاق في
اختراق الافاق) للأديسي، و (تحفة النظر في غرائب الامصار وعجائب
الاسفار) لأبن بطوطة .

تشريح النص

يقول (سليم) في القسم الاول ف12 :

الناس خرجوا كلهم على برّ

تمّ (النزاهة) غدّوا (غداً)

في سكره

اذا تحبّوا (تنزهوا) مثل عام الاول

إطلّعوا لجنان سيدي محمود

إذا يقبل

النص : (نزهة المشتاق)، يقدم لنا

حكاية : نعمان، ونعمة وهما ابنا عمّ

يسافر (نعمان) للهند مع الرئيس، دمنهور، فيتغير قلب نعمة عليه،

وبتدبير من امها، عندما رجع من السفر، ارادت تزويجها من ابن خالها، هو

(القايد رابع) .

كان (الباشا) قد امرهم بالذهاب الى جزر (الواق واق) ليحصلوا على

(الجزية)، ويأتون بالطيور من ارض الكافور، ليكثروا من وزقهم، ورقة

ذهب، ورقة فضة وخرز، من زمرّد .

لكن أمناء، زوجة (دمنهو)، حين لم يرجع زوجها مع البحارة، حزنت عليه، وانتابتها (غصة) العاشقة.

حن قلب (نعمة) لابن عمها نعمان، وحين عاد، سامحته، ومن ثم يعود (دمنهو) ايضا.

يَعْرِف الكاتب بشخصياته وعددها (19) شخصية مع الخدم، وبحارة، ومنشادات.

يبرز اسم (بابا جعفر باشا طرياق) بين اخرين، وهم: وكيل، شيخ، تاجر، شاعر، مداح، زوجة واختها، جارية (جوجانه)، شلبية.

دلالة النزهة

في (نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق) نزاهة: تحريف لكلمة (نزهة)، او رحلة وكأنه يعطي الأولوية للغة الدارجة منذ البدء على حساب الفصحى. ونجد في (بلاغة) النص :-

ترادف (الجناس)

في مشتاق، عشاق، طرياق، عراق. المضمّر: النزهة، بمعنى " السفر"، ربما لها علاقة بسفر موسى عبر سيناء، باتجاه ارض كنعان، ولكنها هنا جاءت رحلة الى اطراف قصية "ابتكرتها" مخيلة البحارة الى ارض او جغرافيات متخيلة (الواق واق) واخرى واقعية مثل (العراق).

التجنيس: تصادفنا في النصوص العربية الجديدة ما بعد مرحلة (ابراهيم) كلمات مثل: (دفع المراق، في كلام اهل العراق) وهي مقالة

للشاعر العراقي معروف الرصافي درس فيها (اللهجة) او الاداء العامي
البغدادي . (مجلة لغة العرب): (1926 - 1927) اما في نص (نزهة
المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق)

فتقرأ فيها: من (التجنيس) الكثير،

امثال :

- كافور، طيور

- وزاقهم، ورقة ذهب، ورقة فضة .

- خرز، زمرد

رحلة الى العراق

Voage En Twqui Et Enperse

كتاب: (رحلة الى تركيا وبلاد فارس)

رحلات طهماز كوي خان

تأليف: أوتير - من الاكاديمية الملكية للبحث والفنون الجميلة

تاريخ الرحلة: (1739)

تاريخ ومكان النشر: (1748)

(العاصمة باريس)

هذا الكتاب، كان متوفرا للقارئ الفرنسي، وللعارف بالفرنسية وربما

وقعت قراءته، لابراهيم، واوحت له كلمة تركيا ب (طرياق) كمدينة في

العراق (التركي) المحتل، حينذاك !

ترجمة: وليد الزيدي، بعنوان :

(بغداد في مذكرات الرحالة الفرنسيين بين القرنين): (17-20) م

مطبوعة: دار الكوثر - بغداد: 2006م

جاء في الكتاب :

((زرت قبر عزرا .. حتى ان (المسلمين) يزورون هذا القبر واليهود يقومون بزيارته كل عام وتوجد نقوش عبرانية بأحرف ذهبية))
(انظر : ص 20).

في العنوان اعتمد نسق (التجنيس) البلاغي، فهو: كمي، وزعت كلماته المتجانسة بين الكلمات لتكون اكثر وضوحا في السمع وكأنه يريد ان (يكسر) افق التوقع السمعي (للمتلقي).
فالتجنيس: تقنية موسيقية (خارجية) في (جناس واحد):
(مشتاق - عراق - طرياق ..)

وبكمية عديدة صوتية، لتترافد: المتجانسات واحدة تلو الاخرى فضلا:
عما يؤديه (اللفظ) من صعوبة نطقها، كما هي في (الاصل العربي) لمن يحاول (تلفظها) سواء كان (فرنسيا) او غير فرنسي، فمن يقوى - مثلا - على التحكم من غير العرب بمخارج الحروف عند نطق:
(القاف - والعين - والطاء) ؟!

تلميح ضد الغزاة: في طيات النص

أقسام (النص) و (فصوله)

القسم الاول:

(الفصل الخامس)، المحاورة الآتية:

امناء: جاروا علينا واعتدوا وتحكموا

دمنهو: ولا تياس اذا ما نلت خطبا

(الفصل العاشر)

(جيجون) شيخ المدينة (صلّى) الظهر وراح يتفرج في (الكرخانة)

يضع (الكاتب) على لسان (بابا جعفر)

الحوار الاتي : الله تعالى، يكمل المراد

ويهون كل صعب من الامور

ان درّت نياقك فأحتلبها

فلم تدري الفصيل لمن يكون

وان هبت رياح فأغتنمها

لان لكل (عارضة) سكون .

الكاتب هنا يلمح الى كيفية التعامل مع الاحداث الراهنة لديهم .

هذا التلميح نجده في بوح الشخصية، سيدي الوثام : (فرّهدي) فيما

في اياديهم هو الذي حببني اليهم، فانا (رقيب) القوم، و (شاهدهم) و

(سميرهم) و (منادهم) و (سيد) القوم، (خادمهم) فأنا (شريكهم) في

اخلاقهم (لا اقاسمهم) في (ارزاقهم) وكاننا، (بابراهيم) يشكو حاله من

(الفرنسيين) فهو غير طامع باموالهم ولكنه (خادم) القوم، أي (سيدهم) .

او في : ق2 – ف21 نجد الآتي :-

شمسي: يكفي من البكاء والحزن يا حبيبة (اكثر) و (الشدايد)

مايدومو .

ثم يرد على (امناء) التي تحزن على عدم رجوع (الريس) دون الاخرين،

شمسي: أي جمع لا يفرق، أي شمل لا يمزق، أي أمل لا يقطعه الأجل،

أي تدبير لا يبطله التقدير أي بشير لا يعقبه نذير، أي يسير ما عاد عسير

أيّ حال ما حال، (أي مقيم ما زال) .

كما تبرز مرجعيات

دينية في النص، ايضا خذ مثلا :

في القسم الاول (الفصل العاشر) ص75

ق (1) ف (10)

بابا جعفر : يروي عبد الله بن عباس
(حديث) للنبي :

(فان هي امكنت فبادر لها عَجْلاً من تعذر الإمكان). او تجد تجليا
صوفيا- مثلاً :-

نعمان : اه، ما احسن هذا الملك لو دام
نعمة : لو دام ما انتقل الينا

نعمان : فعلمت ان لا فرحة تدوم ولا (نزهة)
وانه (كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ) - سورة القصص - آية (88).

فعرفت (من) هو

وما عرفت (ما) هو

ص103

يقول المختار : تبارك الخالق البديع
وسبحان العزيز الجليل في ما يصنع
نعمان : وانتم يا حوريات الجنة .

ثم يتغزل بالطبيعة من اشجار صنوبر وورود
وشلال ماء، وسنابل قمح، وموز وجوز
والدردار والجلنار .

ويختم كتابه (بالحمد لله رب العالمين .. آمين)
(ق2 ف7)

دمنهو : الحاكم (مَغْرَبٌ) مشهور في المشرق والمغرب (-) كل من
يراه ادركته هيبتة، لابس قباه (برده) من (السندس) الازرق، وجهه
(ينور) من البدر اذا يشرق. هنا خلق لنا السارد جوا من الجنة، بمثل ما
تصف

(سورة الانسان) آية (21)

(فلقانا بفرج وسرور فسقانا شراب طهورا)

نعمان : فكأنه (الفردوس) في بهجته

ظل ، وفاكهة ، وماء جاري (ص 151)

ثم يتلو :

(نصر من الله وفتح قريب)

امناء : لكن لو حول لي في

(قضاء ربي) .

تبرز هنا (الفكرة القدريّة)

ق 2 ف 8

دمنهو : تحركت عيدانها ، وتمايلت اغصانها

و (تبلبلت) بلابلها ،

وهي : احالة ، الى التوراة ، فيما يخص اللفظ ، وجذره :

(تبلبل) اللسن في بابل ،

او في قوله :

اشجار باسقة ، ومياه دافقة

واطيار ناطقة ، (يسبحون) لمن يدوم له العزة والبقى .. ص 78

فنية النص

استخدم (الكاتب) بعضا من (التقنيات) الفنية المؤثرة في (ق 2 ف 4)

يدور هذا الحوار ؛

نعمان : (لوحده) يحلم برؤية (نعمة)

لكنه يفيق ، ولم تكن موجودة ، يقع مغشيا عليه بين الأشجار .

(هنا لفته فنية :)

او نقرأ في (ق 2 ف 5) الآتي :

نعمان (نائم)

نعمة: فمسلك الحب صعب يقطع الاوصال عذابه المر عذب يخفف
الاثقال .

(انتهى الحوار) بالتأكيد هذا النمط من "العذاب" لا يقودنا مثلا الى
المعاناة التراجيدية التي يقصدها (نيتشه) لبطله السوبرمان التراجيدي،
في (ارادة القوة) بل مجرد الابلاغ في (نصه) اجتمعت (نخبة) من (وجهاء
القوم) وتجاره، وحكامه، مع شرذمة من الراقصات والراقصين، والمغنين
والمغنيات، بنهاية سعيدة، احتفالية، مرضية للأطراف جميعا .
اللغة العامية :

امناء: حزنت عندما (شافت) رأت، (الشقوف) البحارة، الكل رجعوا من
غير (رجلها) زوجها .

ولأجل التثام الشمل عملوا (النزاهة) او نزهة (السياحة) .
الحوت: السمك

قسم (2) ف (13)

سيدي الوثام: امتع من روض المحاسن مقلتي فَلَذَّ الفتى في الروض
شمّ و (نزهة)

موسيقى وغناء :-

ق 2 ف 9

(عند رفود السدول): أي بعد رفع الستارة

نستمع الى انغام، آلات موسيقية و سكر ودخان، وقهوة وكلمات
الاغنية :

قد اتى وقت الهنا والبلابل في هياج
(..) وابيات شعر مأخوذة من (ألف ليلة وليلة) :

وعهدتموني انكم لن تماطلوني
فلما اسرتم القلب رحلتم

ق 2 ف 15-16

خدام (شغل) ونساء : نعمة، فيالة، امناء، حورية، شلبية، زهرة :

حورية (تشطح) ترقص على نغم،

أو ايقاع (الزنداني)،

أو على (أغنية قديمة)

أو (الموشحات) :

يامن لعبت به شمولُ ما الطف هذه الشمايل

نشوان يهدّ دلال كانه الغصن مع النسيم ماييل

لايمكنه الكلام لكن

قد حمّل طرفه رسايل .

ويختمها (باش آلي) بلمسته الختامية

وهو (قائد الجوق الموسيقي) ص96

فيغني : القتلُ في (الحدق) اذا رفت،

والسكر في (الوجنات)،

لا في (السراج) ص97 .

ومن اللمسة الفنية في هو

الوصف : لزنقة سيدي بورسعيد،

في حومة سوق العبيد، في (الصايح) الجديد
تراه، يصر على (التجنيس) حتى حين (يصف) المكان، ولا يميّز
ضرورته المطلوبة عند (الحوار) فقط، ويضيف: الرسائل والوسايل،
الصحيحة والنصيحة كما ان البناء الفني: يعتمد (المشاهد) الفرنسية،
المعروفة بدخول شخصية، وخروج اخرى. بلغت ثلاث عشر فصلا ومقسمة
الى (قسمين)

المرجعيات: دينية (النبي، سيدنا نوح)

- الليالي (من حكايا ألف ليلة وليلة)

الشخصيات: منفردة، ومتعددة في مشاهد متفرقة

السرديات: نعمان - اصفي الي (احكي) لك (قصتي) وامري

ابراهيم دانيوس

(يختم) كتابه - بالآتي:

تم كتاب (نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق بالعراق)

وهذا آخر ما تيسر لي من تأليفه والحمد لله رب العالمين .. آمين

(ومصادر النص الشعرية):-

- (كشف الاسرار في حكم الطيور والازهار)

تأليف: عز الدين بن غانم المقدسي

- الف ليلة وليلة (حكايات)

- ديوان الشعر العربي الكلاسيكي

(العصور الوسطى) وغيرها

- كتابات (نثرية)

و (موشحات) غنائية

- كتابات صوفية (دينية) مشرقية ومغربية

من المعروف ان الموروث، يقتزن بالبعد التاريخي، وكما يرى البعض، عند تقويمه (للتاريخ) بأنه يخلص الى حقيقة راسخة هي، انه يكون (حانيا) على من هو مستعد لان (يتعظ) و (يتعلم) منه، أو انه، أي التاريخ، (يأس) على من (لا يتعظ) و (لا يتعلم) منه .
فهل : ذهب (ابراهيم) الى (الموروث) لينقل لنا، (امثلة) لكي نتعظ ونتعلم ؟

التراث

يعرّف (التراث) بمكوناته (الفكرية) و (المادية) وهو ما تراكم خلال الازمنة من خبرات وفنون وعلوم وما يتمثل فينا من آثار المبدعين بموحياتهم (الشخصية) او كل ما يرثه الخلف من مخطوطات السلف .
وبات من الشائع ان يعني تراثنا العربي :
عروبة اللغة، لا (العرق)، ومن الضروري ان يتوخى (التحقيق) في اسفار الماضي، الامانة العلمية، والحفاظ على ما انجزته العقول، باختلاف اديانها واعراقها في بلداننا، ولا يجوز التلاعب بها .
ويرى (عبد الرحمن عرنوس) ان (الموروث) يحتاج عند توظيفه مسرحيا، الى اعادة صياغة وتشكيل، للافادة منه بشكل علمي .
والتراث حسب باربالوسكا – ينبغي ان يتحرر من (الاطر الثابتة) ومن الافكار التقليدية . ويبقى لكل من العالم، ورجل الدين، والفنان دورا قياديا في المجتمع، لكنه يختلف بالضرورة لدى كل واحد منهم .
احتوى الموروث على مستوى (الدrama) عالميا :-
- الاسطورة الطقسية، الكونية، التعليلية، البطل المؤله، الحضارية،
الاشرار، (حسب تصنيف فاطمة شكشاك)

اما على المستوى المحلي : التراث الشعبي : معتقدات، عادات، فنون
محاكاة لأدب شعبي :-

(شعر، نثر، قصص، اساطير، امثال، ألغاز)

فنون شعبية وثقافة مادية :-

- المداح

- القوال

- الحلقة

- البساط

شعراء شعبيون :- منشدون (الشعر الديني، والحربي، والوطني)

- طبالون (اللاهون، السامرون، المتصنعون)

- القراقوز (خيال الظل)

لفظة التراث : (اصولها وجذورها) :-

يذهب الدكتور ابراهيم السامرائي الى ان (التراث) هو في اصله اللغوي، ما يورث من المال، ويضيف : (الفرنسيون) صرفوها الى (غير الاموال) بدلالات جديدة، من معارف ومواد، ومخطوطات قديمة، وعمارة، ونغم والحن، وعادات وتقاليده، وغيرها من هذه (الاشتات)

ويرى (السامرائي) ان التراث عند المعاصرين أشتات حضارية في (وعاء سحري)، فالقديم، يتصف بالعتق والاصالة، و (المعاصرة)، مثلها مثل القديم من حيث توفرهما على (مادة انسانية).

ومن الموروث (فن المقامات) عند العراقيين في الفترة العباسية حيث تبقى المقامات في افضل احوالها معنية باظهار البراعة الادبية، وتصنيف الكلام، باستعارات وكنائيات مجازية بيانية وبديعة، ولكنها لا تمثل (عينة)

مسرحية، بل تختبئ خلف خطيب: " يختلب الاسماع بجواهر لفظه، ويجتذب القلوب بزواجر وعظه " .

وليس فيها لا من بعيد ولا من قريب، ما يؤهلها لان تكون نصا مسرحيا سواء كان (تراجيديا) او (كوميديا) لأنها تتصنع الالفاظ والتراكيب، التي بقيت بعيدة عن اهداف الدراما والمسرح الا حين تعالج بحذاقة على يد خبير مسرحي، محترف، يجيد اعادة هيكلتها دراميا و " مسرحيا " ويلقي ظلالة عصرية عليها .

يعتبر (عبد الكريم برشيد) (التراث) بمثابة (الذاكرة الحية) الموشومة بالصور والاصوات والالوان والاضاءة، التي لها الف معنى، التراث هو نحن، يحيا معنا بحياتنا ويموت بموتنا، كما يقولون .

ومحاولة توثيقية وتجريبية، مشروط بالجرأة، والحرية، والخروج عن المألوف، والعرف، بالمعرفة، والخيال، والموقف .

الموروثات يحصرها (عبد الفتاح قلعة جي) بجمالية العرض المسرحي، مكانا، وعناصر اخرى وهي شرطية جمالية جديدة، بقراءة تلقّي فعالة من قبل الجمهور، المتحرر من اطر الموروث الجامدة والتقليدية، والباحث فيها عن (خطاب) الجدة في الابداع .

المداحون، حسب ما يذكر المؤرخون :

خرجوا عند سقوط (مدينة الجزائر) ييكونها، بوصفها سلطنة المدن .. ولعب (الادب الشعبي) ايضا دورا بعودة الثقة للشعب بنفسه، كانوا يدخلون المقاهي وينشدون اشعارا حماسية بالساحات العامة وكان المتحلقون حولهم، مثلهم ينشدون الخلاص من هذا (الرومي) الفرنسي .

الحوار

لاحظ (د. احسان عباس) ان (ابن شهيد) يميل في (شعره) الى (الحوارية). ولكنها لم تكن، كحالتها لدى (ابراهيم) تطمح لأن تكون ذات قيمة درامية، وتتموقع في حيزها المكاني والزمني في النص المسمى (نزهة المشتاق) لافتقادها الى التشكيل الفني والجمالي في بيئة الخطاب الخاص بالمشهد المسرحي، كأنها بقيت في حدود القصيدة فعزقلت وظائفها التوصيلية والتأثيرية، رغم حفاظ لغتها المكتوبة على قوانينها الصوتية والصرفية، والنحوية والدالية، او اكتفت بألفاظ الشعر وتراكيبه، ليتوافق المعنى مع "الصورة" و "الايقاع". على المستوى السمعي، لا المرئي.

كأن (ابراهيم) قام باسناد (مقطوعاته) الشعرية الكاملة لاسم من الاسماء، نسائية ورجالية في نصه ليمارس ضربا من (العدول) او الخروج عن المؤلف الذي يقوم فيه الشاعر بالقاء قصيدته، لا ان تجرّ لاسم (آخر). فتجده من خلال القصيدة يقوم (بمحاورة) قصيدة اختارها من الشعر العربي الكلاسيكي، ليسندها لاسم شخصية اخرى!..في مسرحيته، من غير ضرورات تخص البنية الحوارية للنص الدرامي بل اكتفى بالمقابلة والمطابقة والجناس، والخبر والانشاء.

يحاول (ابراهيم) في (نصه) الجمع ما بين ولادته في الجزائر ملماً بتراثها واصولها الثقافية والادبية والفنية مع تكوينه الابداعي الفرنسي، لما شاهده، وقرأه من ادب فرنسا وفنونها، وربما حفزته عن بعد، اصوله (اليونانية) على (مقاربة) الادب المسرحي، لكننا نجد في نصه تعدد (القيم) الادبية والقيمات والاسلوبية و (الكلاسيكية العربية)، وخزينا من الغزل والحب والاسفار والخمرات والغناء، التي شكلت (محورا) ضاغطا في

(نصه) او مكابدة (أبطاله) للعواطف المحتدمة الذاتية وما تضره من انين وشكوى، وسعادة وحزن، وقبول وصدود .

وجاء- معجمه الشعري، منتقى من عيون الشعر العربي، والموشحات ويخص تقلبات الطبيعة، والبحث عن (الثروة) عبر البحار والمدن، بتراكيب شعرية، فيها استفهام ونداء و (تضمين) من قرآن، وحديث، وحكايا، وحكم .

موظفا فيها - اساليب بيانية وبديعية من تشبيه واستعارة وكناية، واوزان - . لذلك نجده تبعا لمرجعياته الثقافية المتنوعة يقفز : من (ديوان) الشعر العربي الى (النص) الدرامي بعيداً عن بصر وبصائر الجزائريين .

والمتمعن في فنية النص يجد طغيان خيارات (الكاتب) الشخصية، على شخوصه وجعلها تتلو ما اراده لها ، فطغى صوته على ارادة الشخصية وخياراتها سواء برسم حواراتها او طمس افعالها الدرامية وحركتها ، لتفتقد الى هوية خاصة بها او تكاد، بأمثاله (للموروث)، حتى في (عنوان) نصه، النمطي الجنس، لذلك كان مستوى بناء النص سردي وصراع المحبين بات (بوحا) بلا تشخيص ولا ايماء ولا استبطان، وبلغة بلاغية واسلوبية جاهزة، وفذلكات من الحكم والامثال الخالية من ايحاءات المواقف، وتدافعها ما بين مفارقات مفاجئة، وتهويمات شعرية خارجة عن ميكانيزم الشخصية، المفرطة بمحسناتها البديعية والبيانية وسواها .

نص ابراهيم هذا لم يفك ارتباطه بنسق الحكاية في الموروث، ولم يأت بانقلاب جديد لمفهوم الدراما، او يشكل (حقيقة) معرفية ، نظرية وتطبيقية في واقع نصه الدرامي بعيد عن تلك النصوص الادبية العربية (المتداولة) تاريخيا في الذاكرة الشعبية (الفلكلورية) .

ويبقى النص (ناقصا) حتى لو كان - افتراضا - على مستوى (درامي) متماسك، اذ غاب عنه المصهر (الاخراجي) وانقطع عن ضروراته المحلية واقترانها بالشمولية العالمية المتداولة في مسارح الكون . اذ ينبغي الخروج من الجمود، لنقل المداح، والسامر، والحكواتي الى افق (مسرحي) جديد يصلح تقديمه للجزائريين، ولكل العرب، وحتى (للفرنسيين) .

اللغة العربية

استهدفت قوى الاحتلال الفرنسي اللغة العربية وجرى تقديمها وتعليمها (باللهجة) الدارجة مع متطلبات العصر، مما اثار مواقف مضادة، بأطر دينية وعرقية وسياسية، ترمي الى تمركز الهوية الجزائرية بالضد من لغة المحتل الفرنسي .

الامر الذي جعل البعض ينادي بسقوط الثقافة الاجنبية برمتها، وكأنها رجس شيطاني! بلا تفريق ما بين صالحها وطالحها!

وهي تنطلق من مسلمات مطلقة تختزل المسالة الثقافية برمتها الى (آيديولوجية دينية) او (عرقية) وحسب! وتتهم الآخر بالخيانة والمروق والوحشية، لأنه يقف بالضد من هذه (الواحدية) المفاهيمية! فيضيع حقه، بتضييعه لحقوق الآخرين .

تختلف اللغة عند الاستعمال اليومي عن الفصحى في عصر (امروء القيس) مثلا، فلم يكن البدوي، والفلاح بمستوى لغته الشعرية الرفيعة، الفائقة، وان كان يحتك بها، ويقاربها، ويفهمها، وينفعل بها. في حين انه غير متطابق معها .

لان (التطابق) يتم بين (طرفين) متكافئين في المعرفة والوعي والذكاء، وربما هذا ما دفع (ابراهيم) في الخروج من أسار الفصحى ومحنتها عند التداول الدرامي، والى التماس طريقة يظنها تفي بمراده، فقام بانتخاب ابياته الشعرية، ومقطوعاته، واغنياته ونوادره وحكاياه، واغنياته، بوصفها طريقة مشوقة، ومثيرة، للمتلقي، ربما تسعفه في الخروج من طوق الفصيح، الى تهشيم بعضا من رواسمه بتفشي (اللغة المحلية) هنا وهناك في طيات نصه الحكائي.

تنوعت مفهومات اللغة ومصطلحاتها فهي في عموم العالم العربي، وفي الجزائر تضم تشكيلات متنوعة مثل :

- اللغة الفصحى، وهي (لغة القرآن) ومقارباتها، المثالية مثل لغة (الشعراء).

- اللغة الفصيحة، وهي لغة (الصحافة) والتاريخ، والمتعلمين.

- اللغة المحلية (اللهجة) الجزائرية و (الامازيغية).

- اللغة الفرنسية التي يتكلمها الفرنسيون، او ما يضيفي عليها

الجزائري من تنغيمات صوتية تخص (تدجينه) الشعبي، التداولي لها.

هذه ابرز (طرائق) استخدام اللغة وتوظيفها في (النص) المسرحي،

سواء جاءت (مجتمعة) او (متفرقة) لدى الكتاب.

مفردات فرنسية ومحلية محرفة: يتداول الجزائريون مفردات فرنسية

الاصل: الكولون: وهو (المستعمر) الفرنسي، المالك للارض.

ليز انديجان: كلمة يطلقها الفرنسيون المحتلون على (سكان الجزائر)

وفيها نبرة تعالي عليهم.

البربر: (الامازيغ) أي (الرجل الحر) وهي لغة المواطنة لمجموعة كبيرة

من الناس الجزائريين وسواها.

فاطمة: اسم مؤنث عربي في الجزائر، جرت تسمية كل النسوة الجزائريات به! من قبل (الفرنسيين) المحتلين. (انظر: معجم السيميائيات: ص92).

معيير التقويم والتقييم

- معيير (1): في (مفهوم) الريادة وآلياتها الخاصة بجذر (المفردات) في مرحلة (ما قبل التاريخ) جرى توصيفها على النحو الاتي:
- الريادة⁽²⁾:- في (اللغة) من حيث (التاريخ) و (علومها).
- و (التأسيس) (للوظائف)، و (المعجم).
 - (الابتكار) و (المبادرة) و (القدرة) على تنفيذ (عمل) ما.
 - (واسطة) (للتواصل).
 - (منظومة صوتية) تعبر عن حاجة.
 - (آلة لفظ).
 - (طريق الى المعنى).
 - (حروف صائتة، وغير صائتة).
 - (معجم الفراهيدي).
 - الفاظ ومعاني ودلالات.
 - الحفر وصولا لنواة المفردة الاولى وتغييرات تلحينها لدى مستخدميه عبر مراحل التاريخ المتعاقبة.
- معيير (2) د. علي حداد، الباحث الاكاديمي في الريادة (الشعرية) الحديثة

⁽²⁾ في حوار مدون اجابني مشكورا (الباحث في اللغات القديمة (الاشورية و السومرية) السيد (اشور ملحم) واستنبطت فيها مآذره بتاريخ 2016/10/16.

الرائد : (أول) من سجل (سبقا) تاريخيا توفر على - (وعي) المنجز الثقافي السابق، وقام على تطويره في سياق حركي جديد .
ابتكر - (نوع) مميز الخصائص في منجزه .
امتد تأثيره وهو - (يبشر) و (ينظر) بتبني متواتر .
ويثابر - لأن يكرس (مثال) الريادة دون نكوص .
و- ان يحفز بإنموذجه الاتباع أو المريدين ويحقق ضربا من - (الاجماع) على (ريادته) أو (تاكيد) دوره مع (ريادة سواء) .
(3) معيار (الباحث) كاتب هذه السطور :-
وفي (نطاق المسرح) اعتمد (الكاتب) ، (السؤال) في مشكلة بحثه عن (الريادة) :

- هل (حقق) المسرح هدفه عمليا ؟
- هل (توفر) النص على نظام درامي ؟
- هل جعل من تجربته عملا جماعيا ؟
- هل عبر عن (التزام) بمقاومته المستعمر في فنه ؟
- هل حقق (اسلوبا) فنيا ؟
- هل انفتحت تجربته على المستقبل ؟
- هل وسّع من مصطلحات المستقبل ؟
- هل كانت تجربته جزئية ام متكاملة ؟
- هل نمت تجربته وتطورت ؟
- هل اثرى اللغة العربية الدرامية ؟
- هل وظّف تكنولوجيا العرض ؟
- هل مثلّ ، واخرج ، وكتب ؟
- هل كان (عضويا) ام (هامشيا) ؟

- هل تفاعل مع فضاء العرض الوافد ؟
 - هل تفاعل مع موروث الدراما الغربي ؟
 - هل اضاف شكلا ومادة ومنهجاً لتراثه القومي والوطني ؟
- على وفق المعيار هذا، سنتابع (ابراهيم دانيوس)، في كيفية نقله (للحياة الذهنية) الى (نص درامي) ملموس، وبلغة تعبيرية قائمة على (الأختيار) و (الصياغة) ومنفتحة على التطور، والنضج او ما قام به من (توليد) الصور الفنية من خلال المقابلة والربط والنقض فيما بينهما، وهل نجح في ابتكار (مشاهد) لم تعرف من قبل، في التداول الفني والادبي المعهود بلغة درامية مميزة ؟ و ما مساحة امتلاكه للحرية الابداعية واصطناع اوضاع (ومواقف) درامية قائمة على (الاختلاف) في: حالاتها، وصورها، وانطباعها للسيطرة على (موضوع) النص، و (تشكيل بنيته) ، وخلق (التوازن) بينهما ؟
- وهل استطاع الخروج من ثقافة التكرار و " العادة " الى " التجديد " و " كسر التابو " القمعي ؟
- وهل امتلك القدرة على اعادة انتاج (ابداعات) تراثية مع مرجعية المسرح العالمي، وتجربته ؟
- وهل تبني العرض المسرحي ليخرج النص الدرامي من دائرة التراث المغلقة ؟
- فالعرض المسرحي يحول (رؤيا) النص العامة الى (رؤية) فنية جمالية، تتصل بالمرجح وخطته بطايعها الاجرائي التفاعلي ما بين الباث والمتلقي، عبر خطاب العرض .
- وللمخرج المعاصر مطلق الحرية في احتذاء نسق النص، او منافسته بالبصريات والمسموعات، او معارضته وتفكيكه ومناقضته وتحويل (نوعه)

و (جنسه) الى فرجة مغايرة و (تأويل) جديد، يقوم على افتراضات خيالية في الخلق والابتكار والابداع . أي تقديم وعي مغاير لمألوف الآداب والفنون، بمناخات ومستلزمات مبتكرة، تعيد رسم العلاقة بين (المؤلف) الدرامي و (جمهوره) واختراق تقاليد عتيقة في الذاكرة الجمعية .

الفلسفة الفنية للنص :

السؤال الفلسفي والمنهجي هو: هل استوعب (ابراهيم) ما يقتضيه المنهج (الفرنسي) المتأثر بالتفكير الديكارتي المتحكم بطبيعة العلاقات والمواقف الدرامية لدى الفرنسيين ؟

اذ نجد تجلياته واضحة في ذلك البناء المحكم، والسياق الشكلي الرياضي والعقلاني في بنية النص المسرحي .

لكنه أي "النص" لو احتكنا الى (المعايير) التي وضعناها جاء على حساب الموضوع الذي تصدر خطاب (ابراهيم) حين تابع النسق الحكائي للموروث العربي الإسلامي الذي طغى على البنية الدرامية .

فهو يجمع في (نصه) ما بين الهيكل الحكائي مع مضامين (رومانتيكية) شائعة في التراث .

وحدث: اقرب الى الواقعية – الرومانتيكية السردية لا الممسرحة

وشخصيات: معطاة قبلها بلا اعماق متصارعة الا بشكل طفيف .

ولغة: تقريرية تستعين بمقاطع منتقاة من خزين الشعر العربي

والنثر .

والحديث الجانبي: اقرب الى (الشرح) منه الى (البناء الفني) للدراما .

الهرمنيوطيقا

او الوعي المتعلق (بالظاهرية) ومدى اقتراب مفهوم الريادة من (انصهار الافاق) عند (جادمير).

فلا يمكن حصر (الدrama) بتاريخ الموروث (الحكاوي) السابق ، بل تنفتح على التلقي الراهن، وعلى فهم النص وتأويله من قبل المخرج ومن الجمهور الحاضر، حيث تتم عملية (صهر) آفاق: الماضي (النص) مع الحاضر (الاخراج) ليكون للتجربة المسرحية مغزاها الخاص بتعددية متلقيها من المتفرجين، حسب عمليات الفهم الخاصة بكل واحد منهم، وكذلك بهم مجتمعين وهم يقومون بتفكيك رموز وعلامات المعنى الظاهر وصولا الى المعنى الكامن ومضمراته. وليس مجرد تفسير مباشر للنص من جهة او (العرض) من جهة اخرى.

ان مجرد ظهور (الممثل) فوق الخشبة، من شأنه ان يثير لدينا: سؤال الوجود مسرحيا.

فالموروث ان لم يوظف مسرحيا يصيب التجربة بمقتل، لأنه يفتقد الى ابعاده الجمالية، والمجازية البلاغية ويدور في فلك (وقائع) متحفية مرسومة (قبليا).

فالتجربة المسرحية لا تدعو الى القطيعة مع (الموروث) الفني والادبي، انما تؤكد على التحام آفاق جديدة، وصيغ ابداعية مبتكرة للموروث بالتحرز النسبي من شروطه واحكامه القديمة بخلق الانطباعات السريعة، المبتعدة عن العمق النظري والمهارة التطبيقية في حق (النوع) الفني.

اذ لا تكمن (وحدة النص) حسب (رولان بارت) في (أصله)، بل في (وجهته) أي باتجاه عرض مسرحي. (عرض) افتقده (ابراهيم) وحققه (مارون النقاش).

الاثنان تعاملًا مع (التراث) لكن المهم قيام علاقة وحي جمالي وليس التماثل التماثل معه، بإيجاد حلول معرفية حرة وممكنة تتخطى (الفروض) القديمة، الخارجة عن لغة المسرح وبالتالي ينتقل (أفق التراث) إلى (أفق المبدع الدرامي، والمخرج المسرحي) وبفهم جديد . حين نضع نص (البخيل) و (نزهة المشتاق) في الميزان لا نجد عند (موازنة) النصين انهما من نفس الوزن الابداعي، في تكاملهما مع (التراث) ووقائع التي ينبغي ان يستنطقها المسرح بلغته، حتى لا نتركها تتحدث خارج اطار الخشبة الدرامية، بل يتم اختيارها وترتيبها ضمن حبكة متكاملة (العناصر) و (الاجزاء) ومحفزة بصريا وسمعيًا على فهم المتلقي، الذي يصغي لمكتشفات الرواد، وهم يسمعون صوت الشعب من خلال المسرحية، ونحن حين نفكك تجربة (الرائدين) فاننا نريد معرفة ايهما تنطبق عليه (معايير) الريادة، لإعادة بناء ذاكرتنا المسرحية العربية، لتقويم مشهدها المسرحي الراهن، متجربين من الالهواء الدينية والمناطقية والنوازع الشخصية .

علينا ان نعاني تاريخية الريادة في دواخلنا وليس في غيرية تاريخية خارجية مطلقة من خلال اقامة (حوار) مع مشروع الريادة العربية في المسرح والاصغاء لندائهم من غير وثوقية متهافئة، بل استشرافاً للمستقبل، مرتبطًا بانزياحات المسرح الجمالية ورؤاه الفنية .
الهرمنيوطيقا تعني من بين ما تعنيه :

(فن فهم النصوص) المختلفة المتعددة القائمة على الاحتمالي المنفتح على الثقافة المسرحية والدرامية للآخر (الغربي) وتأويل تجربته فنياً، وجمالياً من قبل (الرائد). ويقع على الباحثين المسرحيين أن لا يتعاملوا مع (النصين) بطريقة (احادية) ثابتة وكأنها (حقيقة) ماثلة في

(طيات) كل نص منهما، بل: محاولة الوصول الى (خلق) حقيقة النص الدرامية والمسرحية ويتم ذلك بتبني مصطلحات النوع الفني والادبي وتحليل (خطابه) من حيث (الكيف) و (الشكل) الذي تجسد فيه، بوصفه (علامة) مسرحية ونصية درامية، لا الاحتكام الى (مضمونه) ولا الى (سيرة) الرائد خارج سياق المسرح فالعرض يعتمد (الكلام، والخطابة، والمحاورة) والنص الدرامي يعتمد ((الكتابة والنص، والصياغة، والبنية الدرامية اللغوية (الحوارية)).

وبالتالي: تتشكل (التجربة المسرحية) بتركيب " فهم " اعلى لثنائية النص، والعرض .

وليس البحث عن (المعنى) وشروحاته المضمونية التراثية بأصولها (الاولية)، لان النصوص (خارج الدراما) اللاهوتية والفلسفية والقانونية والادبية والاجتماعية وسواها كلها تشترك في (التجسيد اللغوي)، ولكن لكل منها (مجاله) الخاص به، اما الدراما والمسرح فلها (لغتها الفنية) المغايرة والمستقلة من سواها، بانفتاحها على التأويل المتعدد والقائم على الايحاء الجمالي .

وتقييم الريادة، صلة مع الانسان تمتد زمنيا وتتخطى " مكانيا " القصائد والاعراف والحدود .

اثبت الرائدان النقاش وابراهيم، ان لدى كل منهما اشعارا وحكايا من التراث بعينها، تشع منها دقة الصناعة والاناقة ولطف الاداء وطلاوة النغم . لكنها: تختلف عندما يوظفونها في نصوصهم من حيث توفر القوة الدرامية فيها او " ضعفها " لذلك: يتعين على (الناقد) والباحث ان يتخير السند الصحيح المتصل بقرائته الترجيحية، في مجال الدراما، والتوسط المطلوب مابين (رأي) مارون النقاش، وابراهيم دانيونس، المودع في النص

نفسه، وما يقوم به من (روايات) سردية عن تلك النصوص بتدبر، أكاديمي، وفهم ثقافي رصين للمسرح وفنونه واسراره .

ولنثبت حجة النقاش ودلالاتها المسرحية ونقارنها بحجة ابراهام، وموقفهما (التداولي) من هذا " النتاج الفني " الذي قاما بتقديمه .

نجد ثمة ترابط عضوي مابين النص والعرض عند الرواد المسرحيين، وجلّهم من قام بالترحال الى بلدان الغرب ليشاهد ويقرأ نصوص المسرح وعروضه، وهو يعاني آلام الغربة والنفي، وفي حال عودته ولظروف ذاتية وموضوعية خاصة، يقوم (بابتداع) النص والعرض (ليخالف) بذلك نسق (موروثنا العربي القديم)، مقترحاً (شكلاً فنياً ومعرفياً وجمالياً) مغايراً، وهي حسب عبد الكريم برشيد مغامرة محفوفة بالأخطار من قبل فئة (المحافظين) و (الأصوليين) المتمزتين، والمنقطعين عن ضرورات العصر، وتيارات (التجديد) المتلاطمة في رؤاها وخياراتها ومواقفها .

تفجرت (الريادة) في (عالمنا العربي) في مشرقه ومغربيه بسبب :

- ازمة الاحتكاك بثقافة فرنسية مغايرة .

- " ضرورة " البحث عن مسوغات (نظرية) لهذا الوافد (الدرامي) في

محاولة لاستيعابه وتنميته (وطنياً) وتوجيه مسيرته .

- " تطلع " لأهداف مستقبلية، يطمح الفنان المسرحي الوصول اليها .

- النظرية والتدقيق في (التداعيات) المسرحية التي تحققت (لاحقاً)

في المسرح الجزائري، بفعل هذه الريادة .

- لا تقتضي (الريادة) التحول من الظاهرة المسرحية الى ظاهرة

تعصبية وغير منفتحة على الحق وأهله لأن هذا يقود الى عطالة عقلية وجمود ذهني .

كلا الرجلان (النقاش) و (ابراهيم) ابتعدا عن التخرص والأحاديث الملفقة والافتئات والتعصب .

وحاولا ان يستظلا تارة بالنص الدرامي، او مايشبهه واخرى بالعرض المسرحي، حيث اتصلا بالمسرح الغربي (الأوربي) وحاولا الاجتهاد في نقل ما انطبع في وجدانهما وعقليهما الى جمهورهما العربي بضرب من المجاهرة الفنية التي اعلنت عن نفسها واثارت ردود افعال متناقضة ضدهم، أو معهم، منهم، من رحب بها ومنهم من جرّمها وحرّمها وفسّقها !!

على الباحث ان يتجرد من الهوى عند موازنته بينهما، على وفق منهج علمي واضح . والريادة تفتح معبراً للأتين معرفيا وجماليا وفنيا معا، لأنها تقوم على تدخل (قصدي) ثقافي في واقع فني قائم لتوجهه وجهة (مغايرة) للمألوف .

نحن اليوم نريد التوصل من خلال الكياسة والتلطف ومغادرة الكراهية والسجال الى تحقق رغبتنا المسؤولة في تأشير الحدود العلمية والمعرفية والموضوعية لترجيح طرف مهم في "الريادة" مع طرف اخر "اكثر اهمية" لمفهوم الريادة المسرحية الحققة من خلال (جدل) حر يتعادل فيه الطرفان (ابراهيم) و (مارون) من خلال (ابداعاتهما المسرحية) نفسها .

انتقى (ابراهيم) من التراث اشعاراً أنيقة، فيها صناعة ، ولطف اداء وطلاوة نغم، لكنها في محصلتها العامة تبدو ضعيفة دراميا، لا تجد فيها أثراً واضحاً لحياة صراعية، كما لدى (النقاش) الذي فاقه في تخطيه للموضوع الرومانتيكي كما جاء لدى (ابراهيم)، وقام بمعالجة الناحية الفنية المسرحية، موظفا تقنيات الاخراج والتمثيل والتأليف معا .

بمثل هذا التمحيص التاريخي وتخير السند الصحيح هنا يمثل قرائن المسرح التراجيحية في تدبرها وفهمها، التي تقودنا الى متابعة تداعيات المسرح لدى احدهما التي امتدت زمنيا لتتخطى حدودها (القطرية) مبتعدة عن الانغلاق التعصبي في الدين والعرق في التجربة المسرحية العربية التي يكون رهانها على الفرجة الحية في الزمان والمكان لا الغنائية ، ومحدودية الفهم للدراسات، وهيمنة السرد وغياب الاخراج كما شخص اشكالياتها د . عبد الرحمن بن زيدان .

يرى (فانون) ان المطالبة بثقافة وطنية تمثل حقل معركة نموذجية لتأكيد وجودها .

فالساسة : يخرطون في اعمال (الواقع) .

والمثقفون : يضعون انفسهم في اطار (التاريخ) .

من هذا المنطلق يمكن ان يدرج (ابراهيم) بوصفه اراد بكتابه (الدراما) ان يضع اسمه في مرحلة ريادة تاريخية ، لكنه ابقاها (اسميا) وشكليا تتعلق (بروزنامة) التاريخ الزمنية العابرة وليس في عمق التاريخ الراسخ .

(حجة) مارون النقاش لها دلالة مسرحية قوية، في حين حجة ابراهيم ضعيفة الدلالة لضعف تداوليتها المسرحية بين الجزائريين .

ولكن يبقى لقضية (اكتشاف) رائد من الرواد امرا مهما سيفني بالتأكيد (ذاكرتنا) المسرحية، ولا يفقرها وهو يقودنا الى فضل (الجزائري) بكافة اعراقه ودياناته ولا سيما الإسلامية منها التي (مكننت) ابراهيم من ترويج خطابها وموروثها بقناعة منه دون شعوره بضغط من تعصب او اقضاء، بل متأثرا بثقافته الوطنية وموهبته الدرامية .

هناك من يدمغ عدم معرفة العرب الى عدم قدرة العرب (المسيحيين والمسلمين واليهود) على الريادة المسرحية.....، بما يسميه (بورديو) بمصطلح (الهابتيوس)! وهو ضرب من (ملكة اجتماعية) متخلفة في (الذات) بوصفها حقائق ثابتة تشكل (السلوك) و (وردود الفعل) وتحدد (الادوار) و (بنيات) التقبل في المجتمع فتبدو (فطرية) طبيعية رغم انها نتاج جدل اجتماعي وثقافي وتاريخي.

بالطبع لايمكن ان نجافي مثل هذا الفهم النقدي الرصين، ان كان لايضمّر تشويها قصديا لعدم معرفة بعض الشعوب لفنون او آداب بعينها، وهذا امر موضوعي وايجابي لأنه لو احتكنا اليه في مفهوم (الريادة) لوجدنا ان (الدراما) تظهر في مجتمع تقوم الحاجة اليها كالذي عبر عنه روادنا المسرحيون مقترنة بوعي " الذات " و " الاخر " وبالعواطف الشخصية والوطنية وبقدرة المبدع ومواهبه الخاصة في " التأثر " بالخارج و"التأثير" على " الداخل " .

وحيث تبقى (العنصرية) بغیضة لدى (الباث) و (المتلقي). لا ينبغي للناقد الخوض في مسألة تحويل منظومة مسرحية الى " احادية " عرقية-عنصرية، وليس الامر مجرد (سبقا) لأخذ زمام مفهوم (الريادة) والمبادرة . لان المهم هو الوقوف عند (منعطف) درامي تاريخي من شأنه اغناء (الوعي) المسرحي، ليجعل الجمهور متقبلا لهذا التغيير الكبير .

ان كانت قضية (الريادة) بين (النقاش) و (ابراهيم) مازالت متفاعلة في مدونتنا المسرحية العربية الراهنة، من خلال اساتذة عرب مرموقين احدهما جزائري والاخر مصري، فأننا نراها، تأتي ايضا من خارج الوطن العربي مما اجبرتنا الى (اعادة النظر) في مشروعية الريادة، او البحث عن دوافع سايكولوجية (نكوصية) للماضي لهذين الباحثين الاجنبيين، ام تراه من

جانب اخر يمثل (اشكالا) ثقافيا عالميا فيما يخص ذاكرتنا القومية ومقدار
اصلتها في خوض مثل هذه الريادة المسرحية ؟

وبشكل اكثر مباشرة : هل لدينا قصور عرقي وجيني في عدم قدرتنا
على الريادة هذه ؟

تكمن ريادة (ابراهيم) فيما اقتفاه من (منهج) شبه فني، يقوم على
(استعادة) الماضي، واتخاذة قاعدة يبني عليها مواقف من الزمن الحاضر،
الذي كان فيه الاستعمار (الفرنسي) رازحا على (الجزائر) انطلقت (افكاره)
من (الحكايا) و (الاشعار) و (والاغاني والالحان) والأقوال المأثورة، بوصفها
تراثا قارا وأمرا واقعيلا ملزما في دفعات (نصّه) العاطفية، واتجاهه
(الرومنتيكي) الذي يقود البطل الى فضاءات قصية عبر مخاضات (البحار)،
ومكابدات (العشاق) وغصة الغرام والعشق في وضعية اجتماعية تاريخية
متحركة بوعي الناس .

نقد: في الجرح والتعديل

من وجهة نظر نقدية نقول :

حين يحتمي (ابراهيم) تحت مظلة الاحتلال فإنه بذلك هوّن من تأثير
النص على المتلقي الجزائري، وأربك حرية التعبير المسرحي عن مسارها
المطلوب، لأنه اودع نصه في (خزائن) مقفلة في اوربا بعيدة عن فضاء
الشعب الجزائري .

وخسر الرهان على ما كان سيؤديه (الحضور) الجزائري بوجوده وكيانه
وعمق ذاكرته من اثراء واغناء (للتجربة) الدرامية هذه، وللوجدان الجمعي
وانغراسه في ارضه ولغته .

جرح وتعديل :

وفي نطاق قضايا (الجرح والتعديل) نقول :
لما كانت (اللغة) تتغير من عصر الى اخر، بدلالة تطورها جملا وتراكيب
ودلالات واصوات ومعاني هل نجد لها بدعة (مختلفة) في تداوليتها
الجزائرية ؟

الم ترشدنا الحوارات والاقوال والسرديات على (اصلها) الجزائري منذ
مطلع عنوان (النص) - (نزاهة) وليست نزهة ؟

كما يتعين على الناقد ان يبحث عما قد يكون للكاتب (ابراهيم) آثارا
اخرى، لتزيدنا معرفة على طريقته في التعبير حين ندرس (معنى) النص
العام ونلاحق مشاهده (الجزائرية) ونقرنها بطريقة توظيفه (للتشبيه
والاستعارة والكناية) في مجازاته ورموزه وما يحفل به هذا النص من
تلميحات وتعريضات مبطنة ومداعبات ويكون السؤال :

هل هناك ما يوحي في نصه من انحياز عرقي، وديني لطائفته ؟ على
حساب ذاكرته وتراثه العربي الإسلامي ؟.

اذن لنعد قليلا الى (التراث) فيما يخص الجرح والتعديل :

يقسم (الغزالي) الخبر الى :

- ما يجب تصديقه، وهو ما اخبر عنه عدد (بالتواتر)، واجماع الامة .
- ما يجب تكذيبه، هو ما يعلم خلافه بضرورة العقل والحس
والمشاهدة او ما صرح بتكذيبه .

ويكون (التعديل) لان صاحبه يحتج بحديثه وموثوق فيه من حيث
نباهته واستقامته .

اما (الجرح) فصاحبه كذاب، ساقط الحديث مطعون بروايته وهو
متروك .

يتم التأكد بشكل قاطع من صدقية (النص) التاريخية الحقبة في (الأرشيف) الذي اودع فيه حتى ان اقتضى الامر التعرف على خصائص (الورق) ونوعه، والحبر والاقلام والاختام التي مهر بها، والعملية برمتها تقوم على :

(النقد الظاهري external criticism)

و (النقد الباطني internal criticism)

أي يختص الظاهري (بصلة) صلة التاريخي من ناحية المادية (الورقية) ومؤلفه وزمان ومكان كتابة النص، والباطني يختص بالتحليل (الأدراك معناه) من خلال البحث (الظاهري) الهرمنيوطيقي، بقصد ادراك معناه الدرامي، والوقوف على (مصادره) اللغوية الخاصة بالمرسح وتقنياته الابداعية.

هل نجد في (عمق) النص ما يوحي بانها من تأليف رجل معاصر تقمص في اهاب مؤرخ زائف ؟
كيف يمكن الوصول الى (الحقيقة التاريخية) لتدوين النص، معتمدين على وقائع صحيحة، واضحة ؟

من خلال النقد والتحميص او (التحقيق) في طبقات النص التي يستخلص منها الجانب الادبي والفني الخاص بالدراما والمسرح، فالناقد بمرجعياته وكفائاته وقدراته المسرحية لا ينافق ولا يخفي الحقائق التي يتأكد هو بنفسه منها، حتى ان كانت لا ترصيه، ولا يقرها مجتمعة، بنزاهة بعيدة عن حب الشهرة الصاخبة او تسويق اشهاري لشخصه .

يقوم بناء نص (نزهة المشتاق) على مشاهد متفرقة، متشظية لا تربطها الا بالكاد وحدة فنية، فكل شخصية تأتي بعد اخرى بلا ضرورة داخلية لتستكمل التفوه بمعلومات سردية في الغالب تطفو على (ظاهر)

النص، ولا تنبثق من (اعماقه) وكان الكاتب مازال يراوح في مرحلة: ما قبل ظهور خشبة المسرح وحضور الجمهور المتفاعل معها، وبقيت تابعة وملاحقة لما يتوفر عليه من قصص وحكايا ومواعظ وارشادات اخلاقية، لم يقو على الانتقال بها من النمط اللغوي العادي الى الخطاب المسرحي الخاص المتفرد (بنمذجته) للعام.

فالنص بقيت مرجعياته متشظية ما بين (التراشي) و (الكوميدي) الشعبي و (الرومانتيكية) التقليدية.

(ابراهيم دانيوس) هذا الاسم القديم، الجديد، ربما يخطر كائنا رياديا، من بين رجال الريادة المسرحية العرب امثال (مارون النقاش)، بعد ان استطاع التفوق على (حيرته) الخاصة خلافا لأقرانه من طائفته وديانته او للكثير أو للقليل منهم، وينتمي الى تراث الجزائر والى عشقه للثقافة والموروث الإسلامي العربي فكتب " نصا " بأمل تقديمه على خشبات المسرح لكن تقديم هذا "النص" بقيت في حدود (النوايا) والرغائب وتم حجبها في (خزائن) أوروبا، والسؤال ربما كانت ظروف الاحتلال هي التي حالت دون تقديم (نصه) عرضا مسرحيا، وإلاّ كان سيكون له (شأنا) واضحا في تاريخ الريادة المسرحية العربية ولتحمل المسؤولية كما تحملها أبناء الجزائر و مناضليه الأحرار بشجاعة.

سيرة ابراهيم دانيوس

(فيبيليب سادجروف) استاذ الدراسات العربية في جامعة أدنبرة (اسكوتلاند) وجد في النص (نقدا وطنيا عربيا) وانه (تعرض للمجتمع الجزائري بطريقة غير مباشرة) ويخمن (سادجروف) الآتي:

(ربما لم تعرض على المسرح اصلا) (سابق ص128)⁽³⁾
عثر على نسخة من المسرحية في (مكتبة مدرسة اللغات الشرقية " لندن ")، ويخلص "ساجروف" الى شكه بشأن (المسرحية) فيكتب (اما جزائرية) هذا "الاثر الادبي" فلا شك انها (غير مسلم بها بعد) (السابق: ص129)

تلتها مسرحية : (حكاية العشاق في الحب والاشتياق) في عام 1849 مؤلفها الأمير (مصطفى بن ابراهيم بن مصطفى باشا).
لم يرد اسم (ابراهيم) في معاجم الاعلام ولا الموسوعات العربية، ولم تفرد عنه صفحات، ماعدا علاقته بالجيش الفرنسي بوصفه (مترجما) وطمس دوره في حقل (الدrama) المسرحية .
ونصه (نزهة المشتاق) جاء متأخراً في التعرف عليه وغافلا للشروط الفنية الخاصة بمتطلبات خشبة، من اسهاب في البوح عبر الاشعار والحكم والاغاني .
حتى إن تأكد سبقه الزمني فانه اضاع على نفسه حضوره المسرحي المرتجى .

ويذكر الكاتب الكثير فيما يخص سيرة (ابراهيم) :
(.. الف (ابراهيم دانيوس) مسرحية (نزهة المشتاق ..) كما جاء في كتاب (تاريخ الجزائر الثقافي)) ويثبت الكاتب: ان ابراهيم – ولد في الجزائر 1797م وعاش فيها .
- انضم للحملة وتجنس الفرنسية .
- اصبح من (فرقة المترجمين)

³ انظر: ابو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي.

- عمل قبل ذلك في (المحكمة التجارية في باريس).
- كانت لديه تجربة بحرية اثناء الحملة .
- رافق بعثة (المولود بن عراش) الى فرنسا عام 1838 .
- توفي في 1872 .
- قد " سبق " او " لحق " مارون النقاش في مسرحية (البخيل).
- استخدم (الاساطير الشعبية).
- روايته (كذا) مكتوبة بأسلوب (الموشحات).
- لغتها بين (الفصحى) و (الدارجة).
- وهي (قسمان) وبينهما فصول صغيرة: وفيها (اثنا عشر) دور منها (ثمانية) للنساء يؤديها (رجال)!
- احداثها تجري في احدى المدن العراقية، عصرها غير محدد .
- (المصدر السابق ص127).
- السؤال: هل اراد " ابراهام " ان يودع (نصه) ليخفيه عن فضائه الجمعي؟ أم خوفا من سلطة المحتل الفرنسي؟
- وبذلك خسر (زمنه التاريخي) الجزائري ليسجل (الأرشيف) زمانا عائماً مموها؟
- وبذلك خمدت فكرة النص التعبيرية، وما كان يروم به، من الاقتراب من فضاء الدراما، وان بقي منتسبا الى عائلته اللغوية العربية على الرغم من مشاهداته وقراءاته للمسرح الفرنسي وفنونه المتنوعة وقنواته المختلفة .
- لم يختر- اذن - ابراهام التركيب المسرحي (الفرنسي) بل ظل مولعا بشعره وحكاياته وغنائه ورقصه الذي (اختار). وبقيت (اجزاء) منفردة لا يجمعها (ناظم) درامي كلي وشمولي، ولم يقتف ما فعله المسرح

(الإغريقي) من ابتكار درامي ضم الغنائي والملحمي، ليقدمها (فرجة) مجتمعية، وطقسيّة احتفالية.

وفيما لا يدعو الى الشك تتضح رغبة (ابراهيم) في محاولته (احياء) شيئاً من (تراث) الماضي، درامياً وقيامه بمحاولة متواضعة في اعادة صياغة حكايا تراثية، وتقريبها من (المتلقي) الجزائري فلا بد للريادة كما يقول الناقد (فاروق عبد القادر) (لأحد أن يبدأ)

يبدو ان لدى ابراهيم تصور عن (العرض) وخمّن فيما قدّم النص الاستعانة في دعم حكاياته بالموسيقى والغناء وفنون الرقص الشعبية.

لكن - للأسف - بقي النص يدل على مغزى تاريخي ما، ولكنه ارتهن الى عزلة سرمدية لا أثر لها ولا تأثير في الحياة المسرحية الجزائرية الفعلية.

من يتابع تطور المسرح الجزائري في مرحلة ما بعد (ابراهيم دانيونس) سيجد ان السيادة باتت (للعرض) وبمجيء (النص) لاحقا، فالممثلون هم من يرتجلون الحوارات، والمواقف، ومن ثم يكتبون نصا، ومن بين هؤلاء في القرن العشرين الفنان (رشيد قسنطيني) (1887-1944) وهكذا انقلب (الحال) فقد كان (نص) (ابراهيم) بلا (عرض)، بات (عرضا) من (غير نص) جاهز، انما يجري ابتكاره تبعا لسيرورة (التمرين) واجتهاد الممثلين وابتكاراتهم ولم يعد وهو (مؤلف) واحد، بل عملا جماعيا، حتى ان (كاتب ياسين) في مسرحيته (محمد خذ حقيبتك) قد كتبت من خلال الارتجال من قبل (الكاتب) نفسه يضيف اليها حيناً بعد حين، لتتوارى بذلك قدسية النص المتعالية السابقة.

تقتضي الريادة ثقافة مسرحية (محدثّة) انذاك في فترة الاحتلال الفرنسي وتتطلب (تعديلا) في اساليب التلقي التي يكرسها الفكر

والذائقة الفنية والادبية السائدة، ويتم ذلك باعتماد كتابات درامية وعروض مسرحية متواترة تغير من (الأفق المفاهيمي) الفني والجمالي تجاه الفنون والآداب .

ولو كان (ابراهيم) يدرك (الشفرات) الدرامية لنصوص (موليير) الفرنسي وسواه من كتاب المسرح عبر مجمل نصوصهم الدرامية الغربية لحاول الانسجام او اعادة توظيف فرضياتهم الدرامية وتكييفها بطرق مغايرة ومتطورة وبالتالي لما خسر ما كان من شأن العرض المسرحي تحقيقه من تكريس (دائرية) العلاقة مابين (نصه) و (العرض) الذي يغذي كل منهما الاخر، بتغذية دينامية راجعة بين افاقهما المسرحية .

كما انه لم يحاول (ترجمة) نص فرنسي الى (العربية) بل ختم على نصه بالشمع الاحمر، وبعثه الى خزائن اوربية مقفلة .

هل كان ابراهيم يخشى على نفسه من الولوج في عالم الدراما، الجديد على موروث الشعب الجزائري حينذاك، والخوف من جلب (التعاسة) على نصه باستفزاز المحتل (الفرنسي) او مواطنيه او محاولة اتهامه، وملاحقته قضائيا، بما ينطوي عليه (نصه) من تحريض ومكائد ودسائس، تدفع الجزائريين، للوقوف بوجه الاحتلال على وفق (هواجس) المحتل ؟

لكنه رغم هذا أثر تقديم (التجديد) على الخطاب الادبي والفني، رغم مسابرة لركاب المحتل الفرنسي والاصرار على القيم الانسانية والوفاء، والحب، حتى ان جاءت باطار تقليدي في نسق (تراثي) في غالبه، متوسلا - احيانا - لغة شعبية، وفصحى، ووسطى، وان شابها زخرف القول، وتكلفة، لأنه أثر ان يخاطب (انصاف المثقفين) في نصّه .

لكنه وضع ما (غمض) من اصول مسرحنا العربي، في بلاد الجزائر واستطاع ان يقترح نصا جديدا ويختط سبيلا مختلفا في (الادب) العربي (التقليدي).

حيث ولج باب (التأليف) الدرامي، بعد أن بات وعيه بالنص التراثي يفوق ما يقابله من المسرح لأنه لم يستطع ان يخضعه لشروط الدراما، كما بينا او التخلص من نمطية هذا الموروث، فأبطاله يسترسلون في الافصاح المباشر وبث شكواهم وانفعالاتهم، فرديا، بعيدا عن الاطار الجمعي، وما يفترضه من (صراعات) متنوعة ما بين تمرد الذات على عقبات واقعها الاجتماعي، لذلك خفت دراميته، لأن النص اراد توظيف اولي للبوح (الغنائي) - (الشعري)، وسحب الى ضرب من (التجديد) وتكييف السطح الغنائي من غير ان يفصح عن مضمرات الذاكرة الجمعية للجزائريين، فهو (يحف) بنخبوية الكاتب الحاذق بالترجمة من العربية الى الفرنسية، وكان قد توفر لديه من منتخبات حكاية ومطلولات شعرية بأغراضها المتنوعة اقتضتها تداولية الاحتلال وتيسير ما يطلبون.

فجاء النص كانه بمثابة (اشهار) للدهاش المتأخر، فاقد لجذوره، وكأنه لا يخاطب (احدا)

وبالمجمل، هل (اضاف) ابراهام جديدا للفنون المسرحية العربية؟
قد نجده سار في طريق التطور الثقافي وانفتح من خلال (القناع التراثي) على مجتمعه الجزائري الذي عاصره وعاش همومه، وقام بتجربة فنية (جديدة) لكن على مستوى التدوين الكتابي، اذ تعتبر (بداية) فترة تتطلع لتكريس ظاهرة (شبه- درامية) والانتقال بها الى مرحلة اعتاب الدراما وعتبة مقترحة لمقاربة فنون المسرح وادماج رجل الشارع، مع (النخبة) المثقفة في (التراسل) الابداعي فيما بينهما ومن غير تعال، حاول

من جانب اخر ان يفيد من المسرح الفرنسي، من حيث (المادة) و (المستوى الفني) من غير التمكن تقنيا من ترجمة ذلك العمق الايديولوجي لظاهرية الفن المسرحي (الرومانتيكي).

لا شك ان (ابراهيم) كان قد عبّر عن نزوح مرحلة (تاريخية) في الجزائر قادرة على فتح قنوات للتواصل، يتقبل فيه (الجزائري) والعربي بشكل عام الابداعات الادبية والفنية لقرائح الامم الاخرى، محفزا لدى شعبه (موتيفات) فنية وجمالية غير معهودة له.

اقتفى (ابراهيم) منهجه الخاص، ودلنا على اتساع ذهنيته وخياله الشعري، وان بقى متشبثا، مبنى ومعنى، بموروثاته القومية، من غير ان يكون الاحتلال الفرنسي طرفا في تنفيذ هذه الرؤية الجديدة عربيا لمفهوم الدراما وآلياتها.

لم ينتخب (ابراهيم) نصوصه من ذخيرة المسرح العالمي منذ الاغريق الى يومه الذي كان فيه، بل تناول نصوص فرنسية، ربما (مولييرية) ليفتح لنفسه تناقضات تخص موقفه الانتقائي تبعا لما تفرضه مشاهداته، وذائقتة الشخصية من ناحية، وغياب اعراف المسرح من ناحية اخرى لدى مواطنيه العرب، والامازيغ، وسواهم.

كل ذلك تحت ظروف الاستعمار الفرنسي وتحديات فهمه النسبي لآليات المسرح ونظرية الدراما وفنونها.

لم نجد في (النص) بعدا (دينيا) خاصا (باليهودية) وهو اقرب الى روح (الإسلام) في اغلب مواضعه ولا نجد (اثرا) فيه، للغة اسطورية رمزية، كهنوتية، بل مشاعر وعواطف دنيوية فوارة، وقد تجاوزت اعراف (النص) أية دعوة تلمودية واخلاقية متدينة، او ترسخ خبرة لأجيال جديدة فحواها ذلك البعد الطقوسي، وما يقتترن به من سلوك ومظاهر وامارات.

كل هذا لا نجده في (نص) ابراهيم لان المسألة الثقافية الجزائرية تحت الاحتلال، انشطرت ما بين مؤيد (للتعريب) وبين المؤيد (للفرنسية)، لكن الهوية الجزائرية اتاحت الفرصة (للهجة) ان تبقى متداولة لأسباب عابرة وموضوعية فرضها الاحتلال بحجة دفاعه عن لغته الفرنسية التي جعلها بديلة عن العربية وقد حاول ان يدعي بان اللغة الفصحى عند العرب لا تصلح (للمسرح) ولا للثقافة بشكل عام، لأنها تشبه (اللاتينية) التي لا تصلح للغة العصر الغربي وثقافته الجديدة.

اذن ينبغي دراسة ما توفر عن حياته ومن ثم ايجاد تلك (الصلة) القائمة ظاهريا، والمستمرة باطنيا، ما بين (موقفه) الاجتماعي، و (كوامن) منه الابداعية والقيام بتحليل: اللفظ، الموضوع، الحكمة، المعنى، الاسلوب، الصراع، الحوار، الشخصيات، الافكار، التي كما عالجنها في الصفحات السابقة، وجدنا ان ما انجزه، قد غابت عنه الكثير من (عناصر) الدراما، واجزائها، وطرائق تداولها.

الرئد (مارون النقاش)

- مارون بن الياس بن ميخائيل النقاش .
- ولد في (صيدا) 9 شباط (1817).
- تربى في (بيروت).
- وتوفي في (طرطوس) 1 حزيران 1855، مرض بحمى شديدة (وعمره ثمان وثلاثون سنة).
- مربوع القامة، اسمر اللون، اسود الشعر والعيون .
- كان حسن الخط، وديع الاخلاق .
- تعلم اللغة التركية والايطالية والفرنسية . وفن الموسيقى .

- سافر الى (ايطاليا) 1846 واطلع على مراسدهم (كذا!) المعروفة (بالتياترات) اعجبته لما ضمنته من النصائح والارشادات الى (العامه).
كتب (البخيل) والفها من بدايتها الى خاتمتها، متأثرا بمسرحية (موليير) مقتبسا عنوانها، لكنه لم يقتبس شيئا من (مادة) الموضوع فيسمع- كما يرى يوسف نجم- صدى موليير في بعض جوانب (بخيل) النقاش، من خلال حوارات معينة او (علاقات) تربط ما بين بعض (الشخصيات).

ومن الطريف هو طبقات (البخل) الموصولة الى العصر الروماني، حيث كتب، (بلوتس) البخيل (اولولاريا) وبالطبع يختلف نص موليير، عن سلفه (بلوتس) ومن خلفه (مارون النقاش).

واستهل حفل تقديمها في داره، على (المسرح) (بخطبة) بيّن فيها كما يذكر د محمد نجم ضرورة المسرح قائلا: وها انا متقدم دونكم الى قدام ومبرز (مرسحا) ادبيا وذهبا (إفرنچيا) مسبوکا (عربيا) ظاهرها: مجاز ومزاح، وباطنها حقيقة وصلاح.

ولم تفته الالتفافه الى (الاخراج) فيرى، ان طلاوة المسرحية ورونقها وبديع جمالها يتعلق (ثلث) بحسن (التأليف) و(ثلاثة) ببراءة (المشخصين) و(الثلاث الاخير) بالمحل اللائق، والطواقم والكسوة الملائمة، هذا بعض ما يذكره في كتابه (ارز لبنان) وما ثبته شقيقه (نقولا النقاش) (1825-1894) وكذلك كتاب سليم النقاش الموسوم (فوائد الروايات) او (التياترات).

كان مارون النقاش كما يبدو جليا، متأثرا ب(موليير) ومصادره المسرحية بما فيها من موضوعات وشخصيات ومواقف مأخوذة من تقاليد (كوميديا دي لارتا) في سلسلة من مواقف ارتجالية كوميدية بسيطة مثيرة

للضحك والسخرية من النماذج البخيلة والجبانة والحمقاء، هذا (التكتيك) الخاص (بالفارس) الفرنسي زواجه (مارون النقاش) مع (حكايا الليالي) لينقد العيوب الاخلاقية محاولا تقويمها وترصينها بما هو ايجابي وانساني.

فن العرض المسرحي

يرى (ماسينون) الفرنسي ان (القُبلة) لدى المسلمين، مثل: "عش فارغ" فهي تخلو من صور الأنبياء و الأولياء .

ومن حيث (الصراع) لم يجد المسلم مجابهة مع الرب، عمودية، وانما أفقية في المدينة، و لا "دينامية" مع القدر، و لا "داخلية"، حين يكون هو القاتل والضحية، أو يتصارع مع آخر من داخله، وتكمن حريته - حسب محمد عزيزة - في إرادة ما يريده الله فقط .

و (التاريخ) دوري، اسطوري يمثل ميثاقاً أزلياً مع الرب، لأن العالم لا يتطور إلا الى ما قدّر له مسبقاً .

ومستويات (اللغة) هما التعبير، والمعنى، عند (الجاحظ)، وباتت قوالب منعزلة لا يحتملها المسرح .

كما منع (خيال الظل) في (الجزائر) عام (1843) كما بينّا لحوارياته الإباحية خصوصاً في مسرحيات: (الحمام)، و (العاب الليمون) .

يذكر - فيما بعد - أعد المسرحي (كاكي) عرضاً باسم: (مسرح القراقوز) للمسرح القومي الجزائري .

وكذلك فعل (محمد عزيزة) باسم (خادم الحب) سنة 1962 ويؤكد (عزيزة) على ان المسرح في (الجزائر) عُرِفَ بعد مرور (ستين) عاماً من مارون النقاش (1848) ومسرحيته (البخيل). و (قرقوز) ظهر في أيام (عاروج)، و (خير الدين) ذو اللحية الحمراء، وهما شخصيتان لا يكفان عن

الكذب والسرقة والاحتيال، وينجوان من العقاب، وهي من نوع (الفارس) غرضه التسلية.

فن العرض المسرحي وضرورته

المسرح بالأساس يقوم على تكامل (مؤدي) مع (الجمهور) في انتاج معنى (للعرض) وايصاله من خلال انساقه التي يتشكل منها.

و " الدراما " النصية تقوم بدورها على كتابة " تخيل " مصمم مسبقا للتمثيل ويبنى على اساس اتفاقات درامية خاصة هذا ما نادى به (موكاروفسكي) من ضرورة ربط انساق غير متجانسة، يتبع احدهما الآخر، في فنون العرض المسرحي وجمالياته الذي يضم في بنيته ايماءات وحركات، ويؤدي وظائف تخص الخطاب الفني بوصفه علامة كبرى. وباختلاف خطاب النص، وخطاب العرض، ينتج تركيباً متكاملأ يسهم (المتفرج) بإعادة انتاجه وتحقيق (عملية).

النص الدرامي، افتراض خيالي صامت يقوم العرض باستنطاقه وينقله من خطيته الكتابية الى وظائف عملية واقفة على الخشبة لكنها مشحونة برمزياتها التعبيرية والدلالية.

وبذلك تتحقق ثنائية جدلية، بين واقع العرض المادي ومدلوله الجمالي الاخراجي بوصفه (نص فرجه) و (حدث جمالي) وبنية (صورية ومادية) كما يحددها (كير ايلام).

حين ينفصل النص عن العرض فان موقفه (التداولي) يضعف لحرمانه من (نطق) الحوارات، ومن حضور (متفرج) عليه ان يلتذ (باستماعه) لموسيقى الحوار المرتبط (بسياق) مادي (مرئي ومسموع ومتحرك) ومقترن بابعاد اجتماعية شخصية على المسرح ويرتبط (كروولوجيا) أي

تمفصلات العرض، بما يبثه من معلومات قبلية، ولاحقة، تجعل امكانية فهمها متحققة لدى المتلقي (المتفرج) الذي يفهم (دلالات) المعاني من خلال الحوار والحركة والاشارة، وبذلك تقوم بدور (وظيفي) يوصل الى اهداف العرض، يدعمها (اداء) الممثل المقترن بمواقف مشهدية، تحدد عمليا التجريد الكتابي، بافعال ملموسة للكلام (الحواري) وللحدث (التواصلي) مع نفسه ومع الجمهور و (للمقام) من حيث النبوة والحركة والايماة.

يؤكد د. محمد يوسف نجم، بان (المسرحية) كما هو معروف تكتب لتمثل على المسرح.

لأنها مقيدة بآلية المسرح واستعداداته الفني ولا يمكن للنقاد ان يقدرون المسرحية على الوجه الاثم والاصح، الا اذا اتيح لهم تصور ظروف عرضها، لما يلعبه حجم المسرح وشكل هندسته ونوع مناظره في تكييف (البناء الفني) للنص الدرامي.

فضلا عما يضيفه التمثيل وتفاعلية الجمهور من حيوية خلاقة وايحاءات ابداعية للغة المسرحية المطلوبة، مما يتيح الفرصة امام (النقد) بتوفره على ثقافة مسرحية رصينة وحساسية فنية وتنبه وجداني وتجرد من الهوى والميل.

يقوم العرض على شبكة من الايحاءات والدلالات والوظائف الفنية والجمالية لاثراء ذائقية التلقي لدى الجمهور.

ليس المؤلف الدرامي، هو المتحكم الاول في النشاط المسرحي بل يشاطره (المخرج).

الذي يتناول (النص الدرامي) مقتحما نسقية الكتابة الخطية، بخطة اخراجية جمالية، تغني جدلية العرض. وربما لا يحظى بقبول (المؤلف)

لكنه عند (العرض) يتحول الى (متلقي) اسوة بالمتفرجين ويفقد سيطرته على (نص العرض)، مهما يدعي من (امساخ) المخرج، لنصه الدرامي! فالمخرج يقترح حلولاً جمالية مغايرة. او يكتفي بطلب توضيحات، وتفسيرات خارجية، قد يفيد منها كادر العمل لمجرد الفضول، لا غير، ولا شان لها بتركيب العرض المسرحي وفلسفته الجمالية من خطة الاخراج او تقنيات العرض، فالمسرح مؤسسة مركبة شاملة، تمتد جسورها مع سائر شرائح المجتمع.

وثمة (رائد) آخر هو:

يعقوب صنّوع: (1836-1912).

يعد (اول) من قدم (المليودراما) عام (1876) حسب (يوسف نجم)، وجريا وراء ما يقدمه (المحفظون) وهم (اسلاف) التفاهة، وطلائع التهريج التجاري القادم، في مسرحنا العربي، ربما افاد من تقنياتها (كذا) صنّوع، ومهر فيها واجاد ومما يذكره في مذكراته:

(.. ان أبويه، واريا قبل ولادته أربعة أطفال، ففزعت أمه الى (شيخ مسجد النصراني) فاخبرها انها سترزق بولد، وان انذرتة للدفاع عن (الإسلام) وهو اليهودي فسوف يعيش، وطلب اليها ان تكسوه من حسنات المؤمنين ليعيش..).

هنا تندمج في مفارقتة، لعبة الشطارة والعيارة، التي عهدناها في سالف الازمان.

النقد المقلرن

ولاجراء (نقدا مقارنا)

بامكاننا وضع (ابراهيم) في مرحلة فنية ، قد تمهد للريادة المسرحية الحقبة متمثلة بـ (النقاش) لأنها لدى " ابراهيم " بلا جماليات مسرح بل جمعت قضايا تراثية، ومضامين اجتماعية رومانتيكية، وهي كتابة ما قبل (النظرية) الدرامية والمعالجة فوق خشبة المسرح لأنه لم يكرس (عمليا) مسرحية، كما فعل (النقاش) الذي اثار تجربته المسرحية صخبا ونقاشات واثرت تجربته هذه على المستوى العربي، ببعض من الرواد المتقدمين في اكثر من بلد وجرى تكريسها في مسارهم القومية وما زالت الى يومنا هذا تعتبر (محكا) ابداعيا ريادياً للكثير من كتاب المسرح والمخرجين العرب ومن بينها مقولات النظرية الدرامية ودمجها بفنون العرض وقدم (رؤية للعالم) - حسب جولدمان- جمع فيها تطلعات العرب او بعض من اخبارهم وفئاتهم الاجتماعية في تلك المرحلة التاريخية المرتبطة بواقعنا القومي تحت الاحتلال، هنا تقدم (الشكل)، اما عند (ابراهيم) تقدمت ملفوظات شعرية ونثرية بلا غطاء مسرحي (تطبيقي). نقصد به (العرض) المسرحي.

يثبت د. محمد يوسف نجم، في كتابه المسرحية في الادب العربي (1847-1914) بان (مقياس) الاختيار لديه في فرز، وانتخاب واعتماد النصوص المسرحية، وتسمية اعلامها وروادها، ومن خلال الآتي :

- هل تمثل (النوع) الفني ؟
- ما حجم (شهرة) الكاتب في تاريخ التمثيل والمسرح ؟
- وياتي اخيرا، ماشهرته في حقول الصحافة، والادب، والسياسة ؟

تقف امامنا عقبة في تبيان اولوية الريادة، مابين النقاش و ابراهيم، فلا يمكننا الرجوع بالزمن للتأكد من نص ابراهيم (عيانا) في مرحلة كتابته حينذاك، فالنص، ليس حقيقة علمية مختبرية فنخضعه للتجربة ! ومن الناحية (النظرية) تنهض امامنا ايضا صعوبة معرفة ايهما استبق وقوعه قبل الاخر .

فضلا عما قد يثار من حساسية دينية ما بين مسيحية النقاش ويهودية ابراهيم لدى البعض من الدراسين ومن بينهم مسلمين .

لكن الجوهرى في الامر هو ما يقع علينا القيام به، من حيث (نقد) النص و (تحقيقه) والنظر الى طبقاته بوصفه (اثرا) باقيا من الماضى ونقوم بتحليله من وجهة نظر حاصرنا اليوم في العودة الى زمنه (منهجيا) من خلال تشريح النص وتفسيره وتأويله للكشف عن حقيقته العلمية .

ربما نسأل، هل حفر الرائدان (مارون النقاش) و (ابراهيم دانيونس) نفقين في جبل المسرح، الواحد، بادوات مختلفة، مشرقية ومغربية، وكانا غير عارفين بانهما يعملان باتجاه بعضهما وبات كل منهما يؤدي عمله المسرحي بافكار جديدة تخصه ؟

لقد اشتركا، بأيجابية التعامل مع الظاهرة الدرامية والمسرحية، ولم يقفا موقفا سلبييا مثل سواهم من النخبة المثقفة، بل حاولا التفلت قليلا من عادات الكتابة التراثية المعهودة والاقتراب من فنون المسرح (ابراهيم) اكتفى (بنص) شبه درامي، و (النقاش) جمع النص والعرض، وبذلك تم اختيار شبكة فنية جديدة مبتكرة حتمتها (الوضعية) التاريخية القائمة انذاك زمن الاحتلال فتم رفض هذا الجانب من التراث، وتبني ذاك الجانب بلعبة فنية مقتبسة ومبتكرة عربيا، ومأخوذة من اصول غربية اوربية فكانا في تجربتيهما، اشبه (بشبكة) مسرحية تأخذ (حكايها) من الموروث،

لتبقي بعضها وتقصي بعضها الآخر، تبعا لثقافة كل منهما وخبرته،
وذائقته الادبية .

يقتضي عدم التفاضل عن جهود مسرحية اقترنت بواحد من الرائدین،
أيا كان موقفه وتبيان السبق في الاتصال بالمسرح الفرنسي وسواه
كالإيطالي على سبيل المثال وعندما يتأكد المقياس التاريخي يجب التوقف
عند المنجز الفني المسرحي، وطبيعة الالمام بالمصطلح، وتوظيفه عمليا
وتقنيا، بعد ذلك الفهم النظري، وما يشتمل عليه من تأثير وتأثر، وجدلية
تبادل الافكار والتقنيات بين الطرفين : العربي والاجنبي .

بخصوصية من التداول المتفرد، الذي لا نكاد نلحظه لدى المجاييلين له .
وبالتالي : ايهما على اطلاع اكثر من منافسه على تاريخ الدراما، والنظرية
والنقد والعرض ؟! في مفهومها الغربي القار آنذاك .

اذن : هل الريادة تعني (سبقا) زمنيا ؟ ام سبق علمي وموضوعي،
معرفي بالفن المسرحي ؟ من حيث المنهج، والدقة العلمية، اخذين بالاعتبار
ان فنون المسرح تقوم قاعدتها على معارف انسانية جمالية، وليست على
قوانين طبيعية كما في (العلم) .

عند مقارنة النصين، بات من الضروري توخي (علمية) النقاش، من غير
ارتهان لأي نوع من أنواع (التابو) بحجة (المقدس) أيّ كان من غير خدش
للمشاعر الدينية والعرقية والمناطقية، بل : بالمواجهة الجادة والتفاهم
والتحاور البناء .

لان (محو) الآخر سواء (بالقوة) او (باللين)، كلاهما يبتعدان عن
"الموازنة" بين نصي الرائدین بمعايير محسوبة .

هذا ما يفضي بنا الى رسم خطوط من (التشابه) و (الاختلاف) بين التجريبتين اولها: الاخذ من معين الموروث وثانيهما: التأثير (بالمسرح الفرنسي).

كلاهما: تتقنان (لغات) اجنبية واهمها الفرنسية وشاهدا عروضاً فرنسية وقرأ النصوص الغربية. وبذلك تأهلا لخوض مغامرة الريادة، (ابراهيم) في (نص) مغيب عن جمهوره، و (النقاش) في تجربة حاضرة مسرحيا مع الجمهور ، لذلك أهملت (المراجع) (البيلوغرافية) (ابراهيم) ولكنها فعلت بالتعريف بتجربة (النقاش) طوال الفترة السابقة واللاحقة .

يناقش النقد المقارن ما بين نص (مارون النقاش) و (ابراهيم دانيوس) فعل الريادة النابعة من داخل تجربة كل منهما، المسرحية من غير فرض رأي بالقوة، او التلاعب بالحقائق، وتشويهها، دون مصداق من تجريح للنص، داخلي او خارجي .

استطاع النقاش ان يرتقي بذائقتة المسرحية الى فهم ثقافي جمالي، لم يراهن فيه على تكرار الموروث واعادة الماضي بحكاياه، انما صنع (تجربة مسرحية) تتوازن فيها النظرة (المحلية) مع (العالمية) لترسيخ المعنى الفني وضرورته من وجهة نظره (المتفردة) في حين افتقد (ابراهيم) للتجربة العملية في العرض، وبقي اتصاله (ورقيا) بعالم الدراما التي لم يواكب فيها انعطافات المجتمع الجزائري، وتعلمه من ربة الاحتلال، ولم يقم باعادة انتاج الذاكرة الثقافية الوطنية على مسرح مبتكر جديد فبقي مضطربا منفصلاً ما بين هيمنة الماضي، وما يتطلبه الحاضر النضالي الجزائري من مهام وطنية حاسمة .

كوّن (ابراهيم) صورة ذهنية عن (الاخراج) في نصه من خلال بعض (التوجهات) المكتوبة الخاصة بالمشاهدة والشخص لكن قدم تصويره هذا

بصورة غير (مرئية) للمتلقي، في حين نجد (مارون النقاش) حبك تجربته في عروض ملموسة، مثلتها كينونات حية متحركة (ممثلون) واجسام (مادية) تقنية من مناظر، وضاءة، وموسيقى .

وبالتالي، كانت تجربة (ابراهيم) الدرامية تدور في فلك (مشابهة) الحقيقة، في حين جاءت تجربة (مارون) لتقدم ضربا من الحقيقة (في ذاتها) أي: انتقل (مارون) من (التخيل) القرائي، الى التجسيد المرجعي (للعرض) .

(ابراهيم) بحكم نصه (الدرامي) او (شبه الدرامي) اعتمد النسق الخطي للحوارات، في حين نجح (مارون) باعتماد محور يقوم على الاختيار معتمدا على الافكار والآراء والاقوال والعمليات ليتفاعل لديه الجانب (الايحائي) بالجانب (التركيبي) وكانه شاهد عيان للمتفرجين .

قراءة النص الذي تنعكس فيه طبيعة العلاقات الخاصة بموقع (الوجهة)، والسلطة السياسية والدينية، في اطار تاريخي للبنية الاجتماعية يتعين على (النقاد) ان يسبروا اغوار (النص) بوصفه (وثيقة) الامر الذي يفضي الى تبني دراسة (مقارنة) بين (نصين) هما، نص (مارون النقاش) ونص (ابراهيم دانيوس) على وفق محك (العرض) للوصول الى طبيعة توفرهما على شروط (نظرية الدراما)، ومتطلبات خشبة المسرح، وتلقي الجمهور لهما .

على وفق (منهجية) نقدية، تتبنى فرضيات، وتقنيات تطبيقية ومصطلحات مقارنة .

- الجوائز عبر التاريخ

- استولى الفرنسيون على الجوائز سنة 1830 .

- في 1884 اصطبغت قسرا بالصبغة الالوانية (الفرنسية) .

- العاصمة (الجزائر) كانت تسمى (تلمسان) فيها اطلال رومانية قديمة لمدينتي : تيمجاد وتبسه، بنى الاولى الامبراطور (تراجان) في (100) م .
انظر : جون خبتر ، داخل افريقيا ص200 .

- مازالت مدينة الجزائر بالرغم من كل هذا الطابع الفرنسي السطحي ما زالت في صميمها (مدينة عربية) (السابق ص194)

الاحتلالات السابقة للجزائر :

القرطاجيون : 880-146 ق.م .

الرومان : 146 ق.م - 421 م .

الفننديون : 431-534 م .

البيزنطيون : 534 - 647 م .

التحرير العربي : 643 م - 22 هـ

مدينة الجزائر، وعلاقتها (بنص) ابراهام (نزهة المشتاق) ربما من المضمرات في جغرافية النسيج الاجتماعي لمدينة الجزائر التي، انتقلت الى (مدينة طرياق) في العراق لتصبح عبارة عن (قناع) استعاري مجازي، يعكس لنا ما يكابده المثقف والمتنور (الجزائري) عند تعامله مسرحيا او فقهيا، دينيا .

وكذلك متابعة طبائع " الشخصيات " بين النفاسة والنبل وما بين الخساسة والاتضاع .

والانتصار دائما (للحب) و (الوفاء) لا (للفرد) و (الانتقام) .

الصوفيون

استمر النزاع بين الترك العثمانيون والطرق الصوفية الجزائرية، واخذ (باي وهران) محيي الدين، مع ولده (عبد القادر) اسيرا الى وهران لمدة (سنتين).

وكانت تقام (رحلات) للحج تسمى (بالحجازية) و أخرى الى نهل (العلم) من مظانه الخارجية فتسمى (بالعلمية) في القرن (الثامن عشر). والصوفيون (يتواجدون) في انشادهم الشعر ويرقصون، في شبه غيبوبة وهم من اهل البر و التقوى.

في عام (1865) طبق قرار (التجنيس) ليشمل (اليهود) الجزائريين فقط، وطمس هوية المسلمين الذين يتخذون من الدين مظهرا للمقاومة لذلك عارض (المكي بن باديس) هذا التجنيس بقوة استكمالا للفعل الفرنسي في التضييق على الجزائريين حين قاموا بالغاء (القراقوز) قيل إن ذلك قد حدث في عام 1841.

الجزائر : (حدث تاريخي)

هو ضربة (المروحة) او (كشاشة الذباب)

حين استولى الفرنسيون على الجزائر (1830) بحجة ان (القنصل الفرنسي) ديفال عندما زار (الداي حسين) اهانه الاخير في محل اقامته بان صفعه بالمروحة اليدوية على وجهه. وقعت حادثة المروحة في عام (1827).

يعلق (كليمانت مترنيج): ليس من اجل كشاشة ذباب، يصفع فيها (ديفال) تقدم فرنسا على اتفاق (مائة مليون فرنك) وارسال (حملة) تتكون من (اربعين الف) مقاتل.

ويتهم (محمد خير فارس) ديفال بشبهة فساد، اثارها (تجار اليهود) من بينهم كوهين بكري و بوشناخ نفتالي، بالتواطؤ مع سياسيين فاسدين في باريس .

نقد اصول النص

في مفهوم نقد الاصول هو توفير الحماية لنا، بخصوص (نص) ابراهام، من الوقوع في المغالطة او التضليل او التزوير وكما هو معروف يبقى النص (مصدرا) أساسيا اما دراسة النص فهي (مرجعا) ثانويا . هل نص ابراهام ما زال محفوظا كما كان عليه في الاصل ؟ ولم يطرأ عليه تغيير، ثم ما مدى صحة انتسابه الى ابراهام ؟ وبأي زمان، ومكان، دَوْن ؟

هذا من ناحية النقد الخارجي، اما من حيث نقده الداخلي فهو الوقوف عند نص (نزهة المشتاق) وما اراد (ابراهام) قوله فيه، وفهم معناه، ودلالاته كل ذلك للتثبت من خلوه من النقص والزيادة والتزييف والانتحال سواء كان بخط المؤلف او بكتابة منقولة عن النص، مباشرة ام بالواسطة او هل توجد نسخ عديدة منه بعد ان ضاع اصلها ؟ وللاهتمام الى معنى (نزهة المشتاق) ينبغي التثبت ايجابيا منه، و ممارسة الشك المنهجي حتى نحمله من المآرب والاهواء لدى بعض الباحثين، ونكتفي بدراسته اللغوية حسب شروط (الدراما) وسياقاتها النظرية والعملية .

يعتمد المؤرخون اساسا، ما يسمى بعلم الوثائق diplomatic الضرورية الحاسمة في اعمالهم، يدرسونها وينتقدونها ويحددون زمانها، كان العرب امثال : الرازي، البيهقي، الطحاوي، يسمونه (علم الشروط) .

وللحصول على معلومات تاريخية ينبغي التأكد من (الحبر) و (نوعية القلم) و (الورق) و (الاختام) التي مهر بها، نص (ابراهيم) لأنها تختلف من عصر الى عصر في اشكالها (مستديرة، بيضوية، مثلثة، ...).

في الحالة هذه ، يعتبر نص ابراهيم (نزهة المشتاق) مصدرا اوليا primary source او: (اصلي) original دونه (ابراهيم) كتابة.

وكل ما قالوا بشأنه (الباحثان الاجنبيان) يعتبر مصدرا (ثانويا) لانهما (معاصران) وعلينا التروي في ضرورة عدم الخلط ما بين المصدر الاصلي والمصدر الثانوي هذا، الاول لقدمه والثاني لحدثه. وشتان ما بين (نص) كتبه (مؤلفه) ونصوص كتبت للبحث فيه.

يبقى المؤرخ بلا جذور، حين يفتقد الحقائق كما يؤكد (عبد العزيز الدوري) ويضيف: بان (الحقائق) دون (مؤرخ) تبقى مجردة من الحياة، والمعنى. وما التاريخ الا (سياسة ماضية) ويئنه (قسطنطين زريق) على (التمييز) ما بين (حقائق) التاريخ الخاص بالوثيقة، وما بين (رأي) من يتصدى للتأرخة.

(الجزائر) مدينة مزهرة، تضم تكوينات اجتماعية وعرقية، كأية مدينة مرموقة تنفتح على تعددية من الطوائف والديانات، وتوحدت عناصرها في التصدي للغزو الفرنسي ببطولات ينذر وجودها الا في شعوب تشبهها في الاعتزاز بأمجادها، وكرامتها الوطنية.

هناك (قول قديم) يجري فيه تشبيه بلاد (المغرب العربي):

مراكش: اسد

الجزائر: رجل

تونس: امرأة حسنة

(والتونسيون يعدون من اشد الناس حماسة وثورة في افريقيا)

حسب (جون جنتر) في كتابه: داخل افريقيا، الجزء الاول - 1957،
ترجمة: (حسن صلال العروسي)

(الأتراك) وصلوا الى (الجزائر) في القرن السادس عشر، قام القرصان
(بابا عروج) بمهاجمة مدينة (بجاية) لتحريرها من الاسبان بين سنتي
(1512) و (1514) لكن (الاسبان) احتلوا وهران وتلمسان وقتلوا عروج
سنة (1518).

استغلت فرنسا (ضربة المروحة) لتشن حربها ضد الجزائر .
في 5/تموز / 1830 - حكومة دوبولينياك ارسلت حملتها ضد الجزائر،
زمن الملك (شارل العاشر) بحجة تحرير الجزائر من السلطان التركي .
يذكر (الكسي دوتوتفيل) في تقريره (1847) (وضعنا اليد على كل
الحاصلات، والغينا مؤسسات الاحسان، وجعلنا المجتمع الإسلامي اكثر بؤسا
وبلا نظام، واكثر جهلا، وبربرية مما كان عليه، قبل ان يعرفنا)
والحققت الجزائر بفرنسا (عام 1834) وقبلهم قد استولى (الأتراك) على
(الجزائر) في مستهل القرن (السادس عشر) .

مثقفون فرنسيون، ومواقفهم زمن الاحتلال

- الفونس دي لا مارتين :

للأسف وقف بعد احتلال الجزائر في 9تموز 1839 في الجمعية
الوطنية، يمدح الذين قضاوا على كلمة (مستحيل)، (متغنيا) بالضباط
والجنود والسياسيين الفرنسيين لإقدامهم على (فتح) الجزائر . لتكون:
نافذة هواء جديدة لفرنسا . (انظر : نور سلمان- الاديب الجزائري، ص29)
- اناتول فرانس :

وهو اديب منصف، قال بحق (اننا منذ سبعين سنة قد حرمتنا العرب من اراضيهم، وطاردناهم لكي نجعل من (الايطاليين) و (الاسبانيين) سكان للجزائر !

جان بول سارتر : ومواقفه المشرفة بالدفاع عن حرية الجزائر (السابق : ص43) و يالأخص كتابه (عارنا في الجزائر) يكتب (سارتر) مقالا بعنوان النصر في جريدة (الاكسبرس) يشجب مصادرة كتاب (المسألة) لمؤلفه (هنري اليغ) ويتهم حكومته بانها تمارس فعلا نازيا شبيه بما كانوا يفعلوه بالفرنسيين . (واليوم تتلاشى صورة الضحية في صورة السفاح، ثم يضيف : انها حرب الاغنياء ضد الفقراء) .

البير كامو : 1939، يدافع عن بؤس الفلاحين، ويذكر أن ثلاثة ارباع الجزائريين يعانون من سوء التغذية .
لم يذكر الفرنسيون كلمة عربي الا مرة واحدة في كتب (التاريخ) الا عند ذكر (هزيمة العرب) في (بواتييه) على يد (شارل مارتل) .

اليهود

تمّ (تجنيس) اليهود، الجزائريين، بالإكراه جميعا، على وفق تشريع (كريميو) وهم على ثلاثة اصناف :

- اصليون لا يمكن تمييزهم عن السكان انفسهم .
- قادمون من (اسبانيا) القرون الوسطى .
- لاجئون من وسط أوروبا (انظر : جون خبتر، ص175)
- الطائفة اليهودية تضم حوالي (130) مائة وثلاثون الف يهودي، منحو حقوق المواطنة الفرنسية منذ عام (1870) .

فرنسيون :

ربما يحتفل الفرنسيون بنص (ابراهيم) حيث وجدوه يعبر عن (جزائر) شرقية الهوى، من حيث المجتمع والحضارة الملفتان واقعا، وتعترف به كحكاية، رومانتيكية، اقرب الى متعة الاسفار والليالي الملاح في فضاء متخيل.

ربما سيأتي لاحقا من هو يشبه جاك بيرك، وكامو، وسارتر، وماكسيم رودينسون وفوكو، ادوارد سعيد و تودوروف، وكل منهم من طرفه يحاول تفكيك الرؤية الفرنسية المتطرفة والعنصرية في النظر الى الشرق الاوسط والمغرب العربي، لفصح مضمرات الخطط الاستعمارية وخلفياتها الاستعمارية بالتعمق، في تأويل الواقع العربي موضوعيا وكذلك باعادة النظر في مقوماته الفكرية الغربية نفسها.

والعرب بدورهم يقيمون طروحات الغرب البناء المضيئة ويميزونها من الهدامة الظلامية في نظرتهم للعالم و لأنفسهم.

كان المحتل يرى في نفسه، انه القيم على الارث الثقافي، كما هو حال (الاحتلال الفرنسي) للجزائر، الذي رسخ قناعته، بان الجزائر باتت ارضا فرنسية، وبالتالي يحق للحكام ان يفعلوا بأرضها وثقافتها ما يشاؤون!

منذ ان احتلوا الجزائر (1830) وقيام المجاهد (عبد القادر الجزائري) بالمقاومة، تغيرت الأحوال برمتها، فهو القائد الذي عبر عن قضية الشعب، الذي جعلت نضالاته المستمرة قضية عالمية كما اعتمدها (مؤتمر بريوني) في (يوغسلافيا) وهو يدعم حقوق شعب الجزائر وحريته.

ويرد على عقدة التاريخ التي تحكمت في رعونة (جورو) القائد الفرنسي عندما دخل (دمشق) متجها الى قبر صلاح الدين ليقول: (ها قد عدنا يا صلاح الدين)!

المسرح الفرنسي في الجزائر

يقال ان المسرح يسير مع الفرنسيين حيثما ذهبوا، لذلك نصبوا في كل مدينة جزائرية خشبات مسرح حيث يبكي الفرحان ويفرح الحزان !
ولم يخجل جنود الاحتلال انفسهم من تمثيل دور (النسوان) فيها .
وحين ظهرت (الرومنتيكية) في اوربا (1830) سايرها الفرنسيون في الجزائر وطعموها بشخوص : عربية، بربرية، يهودية مع مسمياتها، ميزابي ، سالم القومي وعائشة، واليهودية، وتكيف حكايا (ألف ليلة وليلة) .
وعرضت مسرحية (عبد القادر في باريس) عام (1942) قيل عنها بسخرية انها مسرحية (اكثر رشاقة من اسد، واكثر لطفا من جمل)!، ومثلت على مسرح (المنوعات) في باريس . او مسرحية (اسير الراي) التي تحرض الفرنسيين ضد المسلمين .

كذلك وفدت فيما بعد هذا التاريخ فرق مسرحية لتقدم قطع من الاوبرا والباليه كما مثلت (سارة برنار) في (1889) على ارض الجزائر ومسرحها .

وعلى تتابع سنوات (1817)، (1830) و (1931) قدمت الكثير من النشاطات الفنية المسرحية الفرنسية من بينها : (مسرحية الكاهنة) اليهودية، التي حشدت الحشود ضد المسلمين لكنها تقع في غرام (البطل المسلم خالد) وحين انقذها، كانت قد (ابتلعت سماء) ومليودرامات ودرامات من تأليف : دومينات وبيرنو وشوازني وتوتيه وبارفيه .
الشعب الجزائري على العموم لم يحظ بمشاهدة تلك العروض الا قليلاً ومن قبل البعض، بغضا بالمحتل وثقافته، او ابتعادا عن قصص ماجنة، وخليعة مصطنعة او موضوعات غرضها تشويه تاريخ الجزائر ومواطنيه .

في عام (1948) كما يذكر (د. ابو القاسم سعد الله) ظهر نص (ابراهيم) (نزهة المشتاق) (لا ندري ان كانت قد مثلت ام لا) كما يقول، لعل ابراهيم دانينوس تأثر بالبيئة الجزائرية التي ولد فيها، ولعله كان من اصل يوناني وقد انضم الى الفرنسيين بعد الاحتلال واصبح من (المترجمين) المقربين لهم، ولكن (عمله) يضيف د. ابو القاسم، يظل محاولة جديرة بالدراسة وامعان النظر في (تاريخ المسرح والمسرحيات).
(انظر تاريخ الجزائر الثقافي، ص420).

المستشرقون الفرنسيون

الاستشراق: Orientalism يدرس حضارات الغرب والشرق، ويّتين ما بينهما من (اختلاف) معرفي، حسب (ادوارد سعيد)،
وقد اتخذ المستشرقون مواقف ضد ما حسبه تهديداً لهم من قبل المسلمين غرباً: الأندلس، وشرقاً: تركيا، حفزتها دوافع؛ دينية، واستعمارية، ونفسية، وعلمية وثقافية واقتصادية. وقد احتل (عبدالرحمن الغافقي) مدناً فرنسية من الجنوب، واستولى من بعده (السمح بن مالك) على مدينة (ناريون) الفرنسية، وانتهت في معركة (بواتييه) ونسُميها (بلاط الشهداء). ظهرت دراسات فرنسية تظهر (النبي محمد) و كأنه كاردينال، منشق على الكنيسة! وفي الجانب الآخر، ظهر من اعتنق الإسلام مثل المستشرق الفرنسي (دينيه) الذي اصبح اسمه (ناصر الدين) وكتب عن (السيرة النبوية)، وكذلك كتب (دي ساسي) (1758 - 1838) عن (القرآن) لذلك يناديه نابليون (بالعربي) عن كتابه (التشريع العربي) سبق فيه (مونتسيكو) في (روح الشرائع). وكذلك (بوتييه) الفرنسي (1800 - 1883) الذي تخصص في دراسة (القرآن) وتأثيره على الديانات الاخرى.

وترجم (كاريمرسكي) (1840-1875) (القرآن) للفرنسية، بخلاف (توما الاكوبيني) رجل الدين الفرنسي (العقلاني)! الذي إزدري الإسلام (1294م)، بوصفه (دين الجهلة)، (مؤيدي العنف)!

وصنّف (الفرنسي) (كاتريمر) (1827-1852) عضو المجمع اللغوي الفرنسي (1815)، المصنّفات العربية، وترجمها، وحققها، من قصائد، والف ليلة وليلة، ومن كتبه: (الأنيس المفيد للطلاب المستفيد).

ومن المحتمل، أو المرجح، ان (ابراهيم دانيونوس) قد اطلع على هذه التحف في الخزائن، وما تحتويه من مخطوطات عربية، نادرة، وعلى سواها من مقتنيات، من امثال (جارسن، دي تاسي) (1794-1878) الفرنسي الذي قدّم، (كشف الأسرار على الطيور و الأزهار)، (لأبن غانم المقدسي)، المطبوع في (باريس) عام (1821).

وترجم (انطوان غالان) الفرنسي (1646-1715) - (الف ليلة وليلة) الى الفرنسية.

واخيراً عمل (ماسنيون) على استعادة (جامع القيشاوة) في (الجزائر) بعد (123) سنة من سيطرة الاستعمار الفرنسي.

كان بعض المستشرقين الفرنسيين (جنودا في الميدان) ولكن بلباس مدني قدموا خدمات استكشافية لمعرفة المجتمع الجزائري ومصادره ولهجاته وعقائده وعلاقاته وتاريخه ومعظمهم من العسكريين والاداريين. منهم (البارون بوسوني) (1811) الذي كان ضابطا في المدفعية.

وقد استقطب الفرنسيون بعض من (انديجين) أي المواطنين من اليهود، التجار، المترجمين، والادلاء... (يجب القول، - يستدرك د. ابو القاسم- ان (اليهود) لم يكونوا على مستوى واحد في هذا التصرف

والفرنسيون لم يكونوا مخلصين في معاملتهم لليهود (أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، ص394)

ثقافة المشرق

اثرث ثقافة المشرق وتونس في الجزائر رغم سيطرة المدرسة الفرنسية وهناك (عدد من الذين درسوا في الازهر والقرويون وزوايا تونس، ومنهم (محمد الزقاوي) الذي تولى ادارة مدرسة (تلمسان) وكان من كتاب الصحافة ايضا) .

وقف المثقف و المتعلم الجزائري ضد حملة الفرنسيين المنظمة الخاصة بتقويض الثقافة العربية، باهمالهم تدريس الفصحى، واكتفوا (باللهجة الدارجة) العربية لضباط الجيش والاداريين الفرنسيين . ولم يعرف الجزائريون سوى (الكتاتيب) التقليدية .

العرب والغرب

تعامل روادنا مع (الغرب) بوصفه مكانا مضيئا وايجابيا، افادنا في اكثر مناحي حضارته، علما ومعرفة وفنا .
لكن - هناك - من ينظر (باحادية) صارمة الى (ماضيينا) العربي والإسلامي .

وكأننا (كائنات ماضوية) نعيش في الزمن الراهن ! ويحاول (الغائنا) من الحاضر (كأنه ليس لنا، لأننا لم نصنعه) في حين يتغافل هذا الرأي المجافي للصواب، ما يفعله الابناء والاباء، النساء والرجال من محاولات مستقبلية بناءه، تعيد ترتيب علاقتنا مع الحضارة والزمن المستقبلي،

مقرونة باستقراء الحاضر وتحولاته، واقامة حوار مع الفكر العالمي في مجالنا المسرحي والثقافي الخاص بنا.

دارسون اجانب وعرب و (نزهة المشتاق)

ظهرت الاشارة الى (نص) ابراهام من خلال طروحات كاتب (اسرائيلي)
واخر (انجليزي) وهما (اكاديميان) وهذا اول رهان على المنافسة لموقع
الريادة العربية، ما بين النقاش و ابراهام .

وتبعهما اكاديمي عربي جزائري ليبشر بهذا الاكتشاف ومحاولة رد
الامور الى نصابها التاريخي والابداعي في الزمن والمكان المسرحي
(الجزائري) وظهر ايضا من الاتجاه المغاير اكاديمي مصري ليشكك بصدقية
هذه (الريادة) المزعومة كما يصفها ولكن ينبغي الاحتراس من " الحماسة "
التي تصفي (هالة) على اعمال (الريادة) المسرحية او تلك التي تنزعها
عنها .

الجمهور الجزائري

في كتابه (المسرح الجزائري) يرى (ارليت روث) ان سبب اعراض
الجزائري آنذاك عن المسرح هو: تحريمات (العقيدة الدينية) ويعزو سببا
اخر يراه حقق بديلا واشباعا فنيا هو ذلك النشاط الخاص بـ (القرقوز) الذي
ظل متواصلا على الصعيد الشعبي في الجزائر حتى عام 1843، حين حاربتة
سلطة الاحتلال، بدعوى فجوره واباحيته، هذه التهم بالطبع جاءت لان
العاملين فيه كانوا يغمزون سلطة الاحتلال ويشهرون بأفعالهم الاجرامية

تجاه الشعب وتدمير ثقافته الوطنية الموحدة لأبنائه تحت احتلال استمر الى (مائة وثلاثين عاما).

القرن العشرين

قاوم المسرح الجزائري الاستعمار الفرنسي بتوظيف :

- اللغة العربية الفصحى و الشعبية الدارجة .

- اللغة الفرنسية .

(تنوع) خطاب العرض لكي يخاطب شرائح مختلفة وواسعة من الجمهور لا (بالايديولوجية) المجردة بل بما له علاقة بايديولوجية التحرير والصمود، بأسلوب مسرحي فني على صعيد الوعي والافكار والتقنيات والاهداف بعيدا عن الوعي الايدلوجي (الزائف).

ممثلون وكتاب ومخرجون :

- عبد القادر علولة (1939- 1994)

- ولد عبد الرحمن كاكى (1934 - 1995)

- كاتب ياسين (1929 - 1989)

واخرون .

ممثلة يهودية

في ليلة (4) مارس من عام (1935) قدم (باش ترزي) الرائد المسرحي الجزائري المعروف مسرحية (فيليبفيل) التي تدور فكرتها حول الزواج المختلط ومهازله، بأسلوب كوميدي، كان يستعين بنساء يهوديات ليقمن (بادوارهن) قصد الحاكم الفرنسي (باش ترزي) في فترة الاستراحة قائلا

ومهددا (اذا اردت ان تخلق مسرحا جزائريا اترك جانبا قضايا السياسة) بعد ان شاهد (مشهدا) يضم فتاة جزائرية ورجل فرنسي :

الفتاة: هل فرنسا مدينة كبيرة ام صغيرة ؟

الفرنسي: بل هي بلاد كبيرة، اكبر بكثير من مدن عديدة مجتمعة في الجزائر .

الفتاة: مادامت (فرنسا) جميلة وكبيرة الى هذا الحد فلماذا لا تبقون فيها ؟

(تصفيق ويسدل الستار) فيثير غضب الرقابة . (انظر : د . نور سلمان ، الادب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، 1981 ، ص225-227).

تتناول (فاطمة شكشاك) في رسالتها مشكلة البحث الخاصة (بالتراث الاسطوري في المسرح الجزائري) فتجد ان امتداد (الفضاء) التاريخي والجغرافي للجزائر جعل منها موزعا يتجمع فيه تراث مسرحي متنوع ومتناغم .

وتميز (الادب المسرحي) بالخبرة من حيث : الجمع والتصنيف والدراسة وتقف عند تجارب مسرحية : علالو، مخلوف بوكروخ، كاكي . الرسالة تحت اشراف : عبد السلام ضيف 2008-2009 .

رشيد قسنطيني : يشبهونه ب (موليير) الجزائر، لم يحصل على شهادة دراسية، رافق اصدقاء من اهل التمرد على الاعراف .

الفرق المسرحية العربية الزائرة

سليمان قرداحي : 1882 - 1909

جورج ابيض : 1880 - 1912

يوسف وهبي :

كل منهم زار الجزائر مع فرقته المسرحية وقدموا عروضهم بين استقبال حافل لدى الجمهور او صدود واضح .

"معيير" مقترح للريادة المسرحية

أولا:- معيير النص

- 1- هل كتب النص بشروط الدراما ؟
- 2- هل أحدث مغايرة اسلوبية فنية عن الموروث القومي ؟
- 3- هل تصدر ((الحوار)) الدرامي فنية الكتابة في النص ؟
- 4- هل اثرى عناصر النص واجزائه ؟
- 5- ما مقدار ((الإضافة)) كما و نوعاً للتراث القومي المسرحي ؟

ثانيا: معيير العرض

- 1- هل تجسد النص، تطبيقاً فوق خشبة ؟
- 2- هب تكاملت عناصر العرض، ولم تكن أحادية ؟
- 3- هل ((نفاعل)) المخرج مع ((التقنيات)) المسرحية العالمية ؟
- 4- هل ((وسع)) من ((المصطلحات)) المسرحية تداولياً ؟
- 5- ما مقدار ((الأثر)) الذي تركه ((للاتباع)) من بعده ؟

الخاتمة

نتائج البحث والاستنتاجات

- 1- لا يمتلك نص ابراهيم (بنية درامية) متماسكة ولا ادوات اجرائية متعمقة.
- 2- وظف (آلية) كتابية تراجعية نحو القديم المتداول تراثيا وقام بتماس خارجي (لظاهر) الدراما لا لاعماقها وشفراتها.
- 3- لم ينقل (جنس) الحكايا السردية الى فهم واجراء درامي على مستوى الشكل، والادوات والوظائف، وتحويلها الى انزياحات وتجاوزات حقيقية.
- 4- ابتعد نصه من مرجعيته (المسرحية) التطبيقية وحضور الجمهور لمشاهدتها والتفاعل معها.
- 5- حقق (مارون النقاش)، أرجحية (ريادته) بسبب (شهريته) التاريخية في تجربة المسرح العربي، من خلال (جدل) نص (البخيل) وما تلتها من نصوص مثل (أبو الحسن المغفل و هارون الرشيد) و (السليط الحسود)، مع عروض مسرحية قام بتركيبها، وتمثيلها، وايصالها الى الجمهور.
- 6- في المقارنة بين نص: (نزهة المشتاق و غصّة العشاق..) و (نصوص) النقاش تبرز ثنائية الحوار (المونولوج)، و (الديالوج) الدرامي عند الأخير، و (أحادية) المونولوج (شبه الدرامي) عند (ابراهيم دانيوس).

المصادر والمراجع

- جون خبتر، داخل افريقيا، الجزء الاول -1957، ت: حسن طلال العروسي .
- وقائع الملتقى العلمي، المسرح، الثورة ، الالتزام، بجاية: 31 نوفمبر 2012، وزارة الثقافة 2013.
- د. احسان حقي، الجزائر العربية – ارض الكفاح المجيد، المكتب التجاري بيروت 1961.
- مذكرات احمد بن بله، دار الآداب، بيروت 1979 .
- د. عبد الكريم برشيد، التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث، مجلة (دبي الثقافية) دار الصدى، 2014.
- د. سامية حبيب، الضاحك.. الباكي، مركز الحضارة العربية – القاهرة، 2004.
- محمد نور الدين افاية، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب – بيروت، 1993.
- هنري الغ، المسالة، وثائق التعذيب في الجزائر، دار النشر للجامعيين – تعريب: اديب مروه، ط2، 1958.
- د. حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي، مؤسسة دار الشعب – القاهرة، 1987.
- د. محمد يوسف نجم، المسرحية في الادب العربي (1847-1914).
- د. محمد عزيزة، الإسلام والمسرح- تر: وفيق الصبان، مصر: دار الهلال: 1971.
- وليد كاظم الخشن، المدرسة الاستشراقية في فرنسا، دراسة في اسلوبها ومنهجها- دار المأمون: بغداد، 2013.
- د. فهمي سعد، حركة عبد الحميد بن باديس ودورها في يقظة الجزائر، دار الرحاب- بيروت، 1983.
- د. حسن عثمان، منهج البحث التاريخي، دار المعارف، ط11، مصر 1993 .
- محمد مراد، سياسة الفكر، الهيئة المصرية للكتاب، 1975 .
- د. ابو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي – بيروت، 1998.

- د . شوقي ضيف، الرحلات، ط4، دار المعارف، مصر، 1987 .
- الرسائل الاكاديمية (الماجستير)
- فاطمة شكشاك، التراث الاسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، كلية الآداب- قسم اللغة العربية، الجزائر، 2008 .
- بحث حول المسرح الجزائري بعنوان (تاريخ وواقع وافاق) يخص المسرح في القرن العشرين .
- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون: الجزائر: 2010 .
- د . جميلة مصطفى الزقاي- جامعة وهران، في اطروحتها: (المسرح الجزائري والثورات العربية، تفاعل ام افتعال ؟)
- مقالة: د. عبد القادر بن عزه، جامعة تلمسان (عن الشهداء يعودون هذا الاسبوع) للظاهر وطار .
- المهرجان الدولي للمسرح- بجاية (المسرح، الثورة، الالتزام) (وقائع الملتقى العلمي -2012) وزارة الثقافة - 2013 .

الملحق (1)

اقوال مأثورة

رايموند وليامز :

((المكان والمناسبة الزمنية يلعبان دورا مهما في (تأطير) التجربة الفنية))

برتولد برخت :

(المتفرج حين تنتهي الفرجة على المسرح، يستكملها في الحياة).

فكتور هيجو :

(الجروتسكي، يخلق الشائنة والفضيع، الساخر والمهرج، انه المصدر الذي منحتة الطبيعة، للفن)

كير ايلام :

(من ينشئ ما في القول) ؟ هل (الشخصية) الدرامية ؟ أم (الممثل) الذي (يتلفظ) بكلماتها ؟ أي من يتكلم بالفعل ؟

الملحق (2)

اقوال عربية مأثورة

(لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ) - (وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ) ..

جاء في الاثر :

(ليس العربية من أحدكم، بأبٍ، ولا أمّ، انما العربية لللسان)

التوحيدي :

(اذا ذكرت بغداد، نفسي تقطعت من الوجد، او أكاد أذوب بها وجدا)

(لا يصير الحقّ حقا، بكثرة معتنقيه، ولا بقلة مُريديه)

ابن رشد :

(الحقُّ لا يضاد الحق، بل يعاضده، ويشهد له)

عمر بن الخطاب :

(الشعر، علم قوم، لم يكن لهم علم أصح منه)

علي بن ابي طالب :

(استفد برأي " عالمهم " وعلم " جاهلهم ").

الإمام (مالك) :

(لا يؤخذ الحديث من شيخ اذا كان لايعرف ما يحدث به).

الكندي:

(العاقل : من يظن ان فوق علمه علما، فهو ابدا يتواضع لتلك الزيادة .. والجاهل : من يظن انه قد تناهى، فتمتته النفوس لذلك)

ابن مسكويه:

(كمال النفس بادراك المعارف والتدبر المحكم للعيش).

قاعدة اسلامية:

(لا تحريم حيث لا ضرر، لانه : فوات للمصلحة ونهي عن المتاح).

الملحق (3)

رواد المسرح في العالم العربي

- 1 - لبنان : مارون النقاش (1848)
- 2 - سوريا : ابو خليل القباني (1878)
- 3 - مصر : يعقوب صنّوع (1839- 1912)
- 4 - العراق : نعوم فتح الله السحار (1893) .
- 5 - الجزائر : ابراهيم دانيونوس (في كتابة النص) (1847) ؟!
- رشيد قسنطيني - ت 1944
- 6 - تونس : خليفة اسطنبولي - 1911
- 7 - المغرب
- 8 - البحرين : ابراهيم العريض - 1932
- 9 - السودان : عبد القادر المختار - 1902
- 10 - ليبيا : احمد قنابة (1925 - 1936)
- 11 - فلسطين متاحو اسماعيل 1956
- 12 - الكويت
- 13 - الامارات
- 14 - المملكة العربية السعودية
- 15 - عُمان
- 16 - قطر
- 17 - الصومال
- 18 - موريتانيا

الفهرس

7	عنوان الندوة (الريادة في المسرح العربي – الجزائري)
8	التحليل الاجرائي
8	الرحلات في عنوانات موازية
9	لفظة طريق
10	تشريح النص
11	دلالة النزهة
11	ترادف الاجناس
13	تلميح ضد الغزاة
13	اقسام النص وفصوله
16	فنية النص
20	التراث
23	الحوار
25	اللغة العربية
27	معيار التقويم والتقييم
31	الهرمنيوطيقا
38	نقد : في الجرح والتعديل
41	سيرة ابراهيم دانيوس
48	الرائد مارون النقاش

51	فن العرض المسرحي وضرورته.....
53	يعقوب صنّوع
54	النقد المقارن
58	الجزائر عبر التاريخ
60	الصوفيون
61	نقد اصول النص
63	مثقّفون فرنسيون، ومواقفهم زمن الاحتلال
64	اليهود
66	المسرح الفرنسي في الجزائر
67	المستشرقون الفرنسيون
69	ثقافة المشرق
69	العرب والغرب
70	دارسون اجانب وعرب و (نزهة المشتاق ..).....
70	الجمهور الجزائري
71	القرن العشرين
71	ممثلة يهودية
73	الفرق المسرحية العربية الزائرة
74	الخاتمة - نتائج البحث والاستنتاجات.....
75	المصادر والمراجع
77	الملحق (1)، (2)، (3)



Publications of General Union of Iraqi Writers

إقرأ معنا أبرز الكتب..

حين أسس الجواهري الكبير ورهطه المجيد يوم 7 أيار 1959 اتحاد الأدباء العراقيين، كانوا من الحكمة بمكان حين أطلقوا اسم (الاتحاد) على المنظمة الوليدة وليس (النقابة)، وهذا ما حمل المتصدين للعمل القيادي في هذا الاتحاد العتيق أن لا يقتصر العمل فيه مهنيا بل أن تكون الأولوية للعمل الثقافي ومن بعده يكون العمل المهني في ثاني سلم أولوياته..

وعلى هذا الهدى، أطلق الاتحاد مشروع (منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق) ليأخذ هذا الكتاب الذي بين يديكم رقما منيرا في سلسلته المتأللة.. وأعلن الاتحاد مع تباشير السنة 2017 عن بدء استقباله مخطوطات الكتب الأدبية لأعضائه لغرض طباعتها.

وإثارا منها فقد قررت قيادة الاتحاد استثناء أعضائها في السنة الأولى من النشر في هذه السلسلة الفتية عمرا والكبيرة حقا فيما تضم من ابداعات مزكاة ومن أسماء لها رنة الذهب الصاغ..

وفي حلم صغير أنيق لها، تحاول هذه السلسلة الثرة الثرية أن تصحح صياغة شعار عربي عتيق ليكون:

العراق يكتب، العراق يطبع، العالم يقرأ...



مفهوم الريادة في المسرح العربي

أ.د. عقيل مهدي يوسف



حقوق الطبع محفوظة للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

copyright © The General Union of Iraqi Writers

تصميم الغلاف : د. فرات العنابي