وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الرحمن ميرة- بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التجريب في نص مسرحية خطيبة الربيع لمحمد ديب

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- ميليا إدير
- سليمة خلافي

إشراف الأستاذ:

د. حسين خالفي

لجنة المناقشة:

1- الأستاذ السعيد إباون.....رئيسا

2- الأستاذ حسين خالفي.....مشرفا ومقررا

3- الأستاذ فوضيل عدنان.....ممتحنا

السنة الجامعية:2020/2019

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الرحمن ميرة- بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التجريب في نص مسرحية خطيبة الربيع لمحمد ديب

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- **ميليا إدير**
- **سليمة خلافي**

إشراف الأستاذ:

د. حسين خالفي

السنة الجامعية: 2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

شكر وعرفان

قال تعالى: « لئن شكرتم لأزيدنكم » إبراهيم الآية 7

الحمد والشكر لله أولا وأخيرا

جزيل الشكر والعرفان لأساتذتنا الأفاضل في قسم اللغة والأدب العربي، ولأعضاء لجنة المناقشة الذين شرفونا بقبولهم مناقشة هذه المذكرة، والشكر موصول للنخبة الطيبة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بجاية رئيسا وإدارة وأساتذة وعمالا على دعمهم لكل طالب علم.

ونخص بالذكر المشرف على هذا العمل وقدوتنا "حسين خالفي " الذي صبر معنا رغم الأخطاء التي قمنا بها، وأفدنا منه الكثير لإتمام بحثنا المتواضع، فلطالما استوقفنا ناصحا وموجها...إلى هؤلاء جميعا خالص شكرنا وعرفاننا.

إهداء

إلى التي يعجز اللسان عن التعبير عن مدى حبي لها، إلى عطر الحياة الذي يرافقني أينما حللت، إلى إنسانية الروح، إلى أمي الحبيبة، أعشقك أملا مشعا سكن فؤادي،

إلى من علمني حب الحرف وغرس فضائل العلم والتعليم في نفسي إلى أبي العزيز،

إلى من لم تفارق يداه يداي، ولم يخذلني وكان سندي وقدوتي إلى أخي الغالي،

إلى من أنعمني الله بهم فكانوا فخرا لي، إلى إخوتي رعاكم الله أينما كنتم، إلى اللواتي كن ولازلن سر قوتي وصمودي أمام عقبات الحياة إلى أخواتي أحبكن جميعا،

إلى براعم الأمل الذين ببسمتهم لازالت أتفاءل خيرا، وأدخلوا البهجة إلى قلبي، أدعو الله أن يحفظكم ويوفقكم وتكونوا قدوة للأجيال القادمة.

إلى أبناء أعمامي وعماتي إلى كل من نساهم قلمي، ولم تنساهم ذاكرتي، إلى رفيقات دربي ليليا وميليا أسعدكما الله أينما كنتما..

أهدي عملي المتواضع

الإهداء

إلى الصدر الحنون الذي ارتويت منه فزادني فخرا إلى قدوتي أمي الغالية، إلى من سعى جاهدا في رسم البسمة في حياتي إلى أبي العزيز،

إلى من لم يخذلني وظل يساندني ولم يترك يدي إلى زوجي قرة عيني،

إلى أختي و أخواي، اللذين هم فخر لي، ولم يبخلوا علي بدعمهم وتشجيعهم للمضي قدما..

و إلى أقربائي وأعمامي وعائلة زوجي، دون أن أنسى والدة زوجي، ذات القلب الطيب التي أمطرت علي محبة وحنانا

و إلى كل من كانت له اليد البيضاء في نجاحي

والى كل من نسيهم قلمي ولم تنسهم ذاكرتي

ميليا.

مقدمة

يعد المسرح الجزائري أحد الفنون الأدبية التي تعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور، فهو ليس للترفيه والمتعة فحسب، بل يعد مؤسسة تربوية تهتم بجميع الطبقات الاجتماعية، والملاحظ أن تطور المسرح أفضى به لأن يتخذ أشكالا وأساليب أخرى جديدة، مقارنة بما كان عليه في القديم أي في المسرح الكلاسيكي، فظهر المسرح الملحمي والمسرح التجريبي والمسرح الجديد، إلى غير ذلك من جملة المسارح المتداولة حديثا، ليتماشى مع تطور الشعوب والأمم، إذ يسعى المسرح إلى إحياء التراث والماضي بصورة تتناسب مع مطامح الجمهور من جهة، كما يعمل على بث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية من جهة أخرى، فضلا عن مساهمته في التنمية العقلية للأفراد، وتحقيق السلوك الطيب عندهم من خلال التأثير فيهم. ومهما قلنا عن منزلة المسرح فإن أهدافه تتعاظم وتتكاثر ليصبح مظهرا لتقدم الأمم ورقيها، فإذا كانت لغة الرسام هي الخطوط والألوان ولغة النحات تكمن في إمكانيات تحويل الكتلة فإن الفنان المسرحي يشكل لغته من صوت الممثل وحركاته وإشاراته وإيماءاته ومن المؤثرات التشكيلية والصوتية، فالنسيج الدرامي شبكة مؤلفة من شخصيات وأحداث ولغة وأمكنة وأزمنة على حد سواء، وقد بات حديثا من أوسع وسائل التعبير انتشارا، فلا يخلو أدب أمة من الأمم منه، إذ كان وما يزال الأدب المسرحي نصا وعرضا أعلى صور التعبير الأدبي الذي لازم الإنسان واحتوى همومه. وبوصف المسرح الجزائري جزءا لا يتجزأ من المسرح العربي فهو مدين بوجوده إلى اتصال العرب بالغرب خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ولذلك فإن التأثير الغربي مسألة لا يمكن تجنبها في أية دراسة تتناول المسرح العربي، ولهذا فإن دراستنا تستهدف بحث المؤثرات الأصيلة والأجنبية في المسرح الجزائري.

رغم اقتصار هذه الدراسة على فترة مبكرة من المسرح الجزائري، هي فترة الستينات والسبعينات، وهي ربما تمثل الفترة الكلاسيكية من تاريخ المسرح الجزائري، إلا أنها تتميز بوجود محاولات تجريبية في كتابة المسرحيين الجزائريين. حيث أخذت حركة التأليف في مجال الدراما المسرحية منعرجا آخر نحو تجديد مصادرها وجماليتها، وذلك عبر قنوات جعلت المسرح الجزائري يغوص في عمق التراث، بحثا عن تأصيل تجاربه، وفي الوقت نفسه يقتفي آثار المسرح العالمي

عن طريق اقتباس بعض أشكاله المسرحية، لهذا فقد تميز منذ نشأته بحفاظه على الطابع المحلي، عن طريق استحضاره نماذج شعبية تتفق وتتحاور مع ثقافة مجتمعه.

تولد المسرح الجزائري نتيجة ظروف اختلفت باختلاف القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية، التي شهدتها الجزائر في فترات زمنية مختلفة، فساير المسرح هذه التحولات الثقافية، التي لن تخمد على مدى تاريخ المسرح ومساره التطوري، مستسلما لتأثير الظواهر الاجتماعية ومتجاوزا بعد ذلك مرحلة إثبات الذات إلى مرحلة الإبداع والبحث عن النوعية.

هذا ما سنحاول إثباته من خلال دراستنا لمسرحية: خطيبة الربيع لمحمد ديب، وهي من التجارب المسرحية الجزائرية المبكرة، بيد أنها حملت أيضا خصوصيات تجريبية، تمثلت في توجهها المزدوج نحو توظيف التراث من جهة، والاستفادة من الأشكال المسرحية الغربية من جهة أخرى.

أما أسباب اختيارنا لهذا الموضوع فهي عديدة منها ميلنا وشدة تعلقنا وحبنا لهذا الفن الجميل، وبهدف إرواء شغفنا هذا توجهنا إلى دراسة أحد المسرحيات التي رغم أنها من المسرحيات النموذجية إلا أنها بقيت مغيبة ومنسية، لهذا رأينا أن ننفض عنها غبار النسيان بدراستنا هذه، وإعادتها للواجهة مجددا لأنها في رأينا تستحق ذلك.

انطلقنا في دراستنا لهذا الموضوع من الإشكالية الآتية: – كيف وظف محمد ديب التراث في مسرحيته "خطيبة الربيع" وأين تظهر علامات تأثره بالتراث من جهة، وتأثره بالمسرح الملحمي البريختي من جهة أخرى؟ وهل استطاع اختلاق نموذج مسرحي يتجاوز المسرح الملحمي والمسرح الأرسطي المتعارف عليه؟ وما هي الطرق والتقنيات الفنية التي وظفها الكاتب في مسرحيته لتحقيق هذا النموذج؟

ومن هذا المنطلق قسمنا بحثنا إلى مدخل وفصلين، أحدهما نظري والثاني تطبيقي، حيث استهل البحث بمدخل تناولنا فيه أهم المفاهيم المتعلقة بموضوعنا، التي تتمثل في المسرح والتجريب والتراث والعلاقة التي تربط بينهم، أما فيما يخص الفصل الأول فقد تطرقنا فيه إلى تطور المسرح، وفق خلفية تاريخية تطرقت لنشأة المسرح العالمي ثم المسرح العربي، وكيف انتقل من أحضان الغرب إلى أوطاننا، كما تطرقنا لأبرز العوامل التي كانت سببا في ظهوره المتأخر، واستعرضنا فيه أيضا تطور المسرح الجزائري، وأهم المراحل التي مر بها ومميزاته في استلهام

التراث بصفة عامة، واستحضرنا فيه بعض رواد المسرح الجزائري، الذين ذاعت إبداعاتهم في الوسط الأدبي والفني، ودخلت قاموس المسرح العالمي، كما تناولنا فيه أيضا المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية عند كاتب ياسين ومحمد ديب. ولكي تكون هذه الدراسة قد حققت غايتها وهدفها عمدنا في الفصل الثاني إلى تحليل مسرحية خطيبة الربيع لمحمد ديب، فكان من الواجب علينا أن نقوم بإبراز الجانب الجمالي لهذا النص، فقد كانت خطوتنا الأولى التي قمنا بها التعريف بهذه المسرحية، كما قمنا كذلك بدراسة تطبيقية للعناصر الفنية للمسرحية، ثم طريقة توظيفها للتراث من جهة، وتأثرها بالمسرح البريختي من جهة أخرى.

وختاما خرجنا من خلال تحليلنا لهذا الموضوع الشيق والمتواضع بجملة من النتائج التي تضمنتها خاتمة البحث.

أما فيما يخص المنهج الذي اتبعناه في دراستنا هذه فكان منهجا مركبا، تشكل من المنهج التاريخي الذي تبنيناه في المدخل والفصل الأول قصد الوقوف على بدايات المسرح بصفة عامة، ومنه إبراز مراحل تطور المسرح الجزائري بصفة خاصة، أما في الفصل التطبيقي فقد استعنا بالمنهج الفني في تناول العناصر الفنية للمسرحية، واستكشاف جوانبها الأصيلة والدخيلة انطلاقا من عناصرها الداخلية لاستنتاج وسائل المؤلف التجريبية في هذه المسرحية.

استعنا في بحثنا هذا بجملة من المصادر والمراجع المتاحة، التي مكنتنا من تحقيق أهداف البحث، والتي ساعدتنا في وضع الخطوط العريضة للإشكالات التي كانت تصادفنا في خلال مسيرة بحثنا، لكن أهم دراسة استعنا بها في بحثنا هذا هي الترجمة والدراسة التي قدمها مريزق قطارة لمسرحية: خطيبة الربيع: لمحمد ديب، مسرحية غير منشورة 1985، والتي نشرها في مجلة الثقافة، الصادرة عن وزارة الثقافة، الجزائر، 2008. كما تم الاستعانة أيضا بدراسة قيمة للباحث الحبيب سوالمي والموسومة بـ: **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، وهي أطروحة دكتوراه ناقشها الباحث في جامعة وهران، سنة2017، وهي الدراسة الوحيدة التي تناولت الموضوع والتي انطلقنا منها واستعنا بها كثيرا في بحثنا هذا.

ومن جملة الصعوبات التي اعترضتنا في هذا البحث نذكر:

1- عدم عثورنا على دراسات سابقة كثيرة في هذا الموضوع، باستثناء الدراسة التي ذكرناها سابقا.

2- النقص الكبير الذي تعانيه المكتبة الجزائرية.

وبالرغم من جل هذه الصعوبات بعون الله جلا وعلا تجاوزنا هذه العقبة، وحالفنا الحظ أيضا أن وجدنا من يذللها لنا ويأخذ بيدنا إلى الاستمرار، وليس من اللائق أن نزعم بأن هذا العمل الذي قمنا به قد وصل مستوى النضج، فما هو إلا محاولة فإن كنا قد وفقنا إلى ما نصبو إليه فذلك من فضل الله جلا وعلا وإرشادات أستاذنا الفاضل، وان قصرنا في بعض جوانبه فلم يكن ذلك تعمدا، ورجاؤنا أن نكون في مستوى هذه الخطوة ونحن بدورنا نسعى جاهدين لمنفعة مكتبتنا من خلال هذا البحث المتواضع ونسأل الله التوفيق والسداد.

مدخل عام

- **توطئة:** يعتبر الفن المسرحي من الظواهر الفنية الطارئة على الثقافة المغاربية، حيث إن بلدان المغرب العربي لم تعرف هذا العمل الإبداعي إلا بعد احتكاكها بالثقافة الغربية عن طريق الاستعمار الفرنسي والاسباني، اللذان عملا على بناء المؤسسات المسرحية، إذ يعد المسرح أحد الفنون المهمة عبر العصور، بل ويلقب بأبي الفنون جمعيا، وذلك نظرا لاشتماله وجمعه للعديد من العناصر الفنية على خشبة المسرح. فترى الممثل يرقص ويغني وهو يؤدي المشاهد التمثيلية، في حين تعرف الفرقة الموسيقية في الكواليس الموسيقى التصويرية التي ترافق المشهد، وتحفز إحساس الجمهور، عدا توفر الديكور للمشاهد المختلفة، وفنون الإضاءة التي تتناسب مع طبيعة المشاهد. وهذا ما يمكن أن نستشفه من تعريف المسرح في المستوى اللغوي والاصطلاحي.

1- **مفهوم المسرح: لغة:** كلمة المسرح مشتقة من الجذر اللغوي (س، ر ، ح)، والسرح المال السائم، الليث السارح المال يسام في المرعى من الأنعام.[1]

المسرح الموضوع الذي تسرح إليه الماشية الغداة للرعي، والسرح المال السارح، ولا يسمى من المال سرحا إلا ما يغذي به، ويراح، وقيل : السرح من المال ما سرح عليك، والجمع من كل ذلك سروح، والمسرح بفتح الميم : مرعى السرح وجمعه المسارح، ومنه قوله إذا عاد المسارح كالسباح، وفي الحديث أم الزرع: له ابل قليلات المسارح، وهو جمع مسرح [....] والسارح يكون اسما للراعي الذي يسرح الإبل.[2]

أما **اصطلاحا:** فكلمة مسرح مشتقة من الفعل (سرح)، والممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية، والمسرح بهذا المعنى هو أيضا المبنى الذي يختص العرض المسرحي.

يستمد مصطلح " المسرح " جذوره من الكلمة الإغريقية " تياترون" (Theatron)، وبالفرنسية (Théâtre): والتي تعني " المكان " المخصص للمشاهدة، فالمباني المسرحية على

---

[1] – ينظر ابن منظور: لسان العرب، مادة (س رح)، ج2، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص 478 .

[2] – ينظر المصدر نفسه، ص 478

سبيل المثال لها قيمة تاريخية، حيث إن المسارح الإغريقية يعود تاريخها إلى أكثر من ألفي عام مضت، وهذه المباني ذات قيمة جمالية. [3]

بالإضافة إلى هذا يعتبر المسرح وسيلة من وسائل المجتمع لمعالجة مختلف القضايا الإنسانية، سواء كانت اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو فكرية...ولا يتم هذا إلا من خلال أو عن طريق العرض المسرحي، الذي يقدمه مجموعة من الممثلين، وينتج أن المسرح هو المبنى الذي يحتضن العرض المسرحي فإذن المسرح هو فن درامي وأب الفنون.

وذلك لأن المسرحية هي: " فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين". [4]

وكما أنه يعرف المسرح تقليديا (منذ الشعر لأرسطو) بأنه محاكاة فعل فالمسرح لا يروي قصة من جهة نظر السارد، والأفعال المنقولة ليست موحدة من خلال وعي المؤلف الذي يفصلها إلى سلسلة من المشاهد، إنما هي تنتقل دائما بفعل تأرجح موقف اتصال خاضع على الخشبة لمفهومي هنا والآن، لكن من وجهة نظرا المشاهد، الذي يواجه الرؤى الذاتية لمختلف الشخصيات ويوحدها فإن ما يمثل في المسرح وفي معظم الحالات، هو حكاية ملخصة في السرد.[5]

لقد تعددت تعريفات المسرح لدى النقاد والباحثين والأدباء العرب، ومنها نذكر على سبيل المثال: – محمد زكي العشماوي: " المسرح بدوره هو الفن الذي لا يمكن أن تسلم قيادته إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين، وأن يتجاوز حدود نفسه إلى سواه، بل لأنه فنان قادر على التأثر بالجماعة الإنسانية التي يعيش معها والتأثير فيها".[6]

---

[3] – أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري: دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، ط1، قسنطينة، 2013، ص 14 – 15 .

[4] – إبراهيم حنداري جمعة: النص المسرحي العربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص 10

[5]– باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف . خطار، "بيت النهضة "، ط1 ، بيروت،2015 ، ص 73 .

[6] –محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، 1998، ص 227 .

2 – إبراهيم حمادة: " تطلق كلمة المسرح على المبنى الذي فيه خشبة للتمثيل ومكانا يجلس فيه المشاهدون، كما يمكن إطلاقها على المكان المحدد لإقامة عروض مسرحية ".[7]

وانطلاقا من هذه التعريفات لمصطلح المسرح تتبين لنا مكانته، حيث يعتبر من أكثر الفنون الأدبية تجذرا في تاريخ الإنسانية، نظرا لما له من صلة وثيقة بالمجتمع، وزيادة على ذلك لكونه يعتبر وسيلة من وسائل المجتمع لمعالجة مختلف القضايا الإنسانية، سواء كانت اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو فكرية...وهذا لا يتم إلا من خلال العرض المسرحي، الذي يؤدى على خشبة المسرح من قبل مجموعة من الممثلين.

2- **مفهوم التجريب:** أما فيما يخص مصطلح التجريب في المسرح الجزائري، فهو موضوع بكر، لا توجد دراسات أكاديمية وافية تناولته بالشرح والتحليل، باستثناء بعض البحوث المتناثرة هنا وهناك، علما أن مصطلح التجريب يتميز باتساعه وشموليته وارتباطه بمجموعة كبيرة في الحقول الأدبية والفنية والنقدية، ذلك أن التجريب عملية تقوم أساسا على المعرفة والاختيار، تصدر عن ذات مجربة واعية بما تفعل، حتى تمتلك الخبرية والدراية بالأمور المجربة، إذ دخل التجريب كمفهوم إلى الوطن العربي في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات عن طريق الاحتكاك بالحركات التجريبية المسرحية الأوربية، مما أدى بالمسرحين العرب إلى الثورة ضد الأشكال السائدة والعالقة في التكرار والتقليد، وبدأت القوالب المسرحية العربية التقليدية بإدخال المؤثرات الفنية والتقنية فيها، لتواكب التجارب العالمية المتطورة، بالإضافة إلى كل هذا هناك من يعتبر أن صفة التجريب، كما هو الحال مع أنواع الفنون الأخرى المختلفة التي لا يربطها بنوع أو تيار أو بمرحلة زمنية أو حركة مسرحية محددة، ولذا يمكننا اعتبار التجريب الدافع الأساسي للإبداع في الفن المسرحي منذ ولادته إلى يومنا هذا، علما أن المسرح التجريبي يقوم على فكرة التجريب في المسرح على تجاوز ما هو مطروح من الأشكال المختلفة للمسرحية من حيث الشكل أو الرؤية، لكي تقدم لنا فكرة متقدمة عن ما هو موجود بالفعل، وكلمة تجريب

[7] – إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، دط، القاهرة، دت، ص 211 .

مرتبطة بالتحديث، وهذا الربط يفصل بين الأصيل والجديد، والتجريب يخاطب مختلف التيارات الفكرية والسياسية والعقائدية. وانطلاقا من هنا نتطرق إلى تعريفاته اللغوية:

– ورد تعريف التجربة في لسان العرب وفق ما يلي: التجربة من الفعل " جرب": « جرب الرجل تجربة: اختبره، والتجربة من المصادر»[8]، و« رجل مجرب : قد بلى ما عنده ومجرب : قد عرف الأمور وجربها».[9] وفي معجم المحيط : من الفعل " جرب": « جربه تجربة اختبره ورجل مجرب كمعظم بلي ما كان عنده ومجرب عرف الأمور والتجربة».[10]

أما في معجم العين: « المجرب الذي بلى في الحروب والشدائد، والمجرب: الذي جرب الأمور وعرفها والمصدر: التجريب والتجربة».[11]

والتجربة: « المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة، أو ملاحظته لها مباشرة...، والحقائق التي يستفيدها الإنسان من الكتب القديمة، التي تعتبر كنزا للذكريات البشرية والحكم التي استخلصها البشر عبر العصور المختلفة...وهي غير التجربة التي تعني التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحته »[12].

أما مفهوم التجريب اصطلاحا: فيبدو أن تحديد المفهوم من حيث الدلالات المفهومية والمعاني الاصطلاحية أمر أساسي، نظرا لكثرة تداوله وشيوعه عند الباحثين المختصين وغير المختصين، فلقد سعى المنهج العلمي إلى إخضاع الظواهر الطبيعية إلى المنطق العقلي

---

[8]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب ، دط ، مادة "جرب " ، مج 1 ، دار صادر، بيروت، لبنان، دت، ص 261.

[9]– المصدر نفسه، ص 262 .

[10]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي: القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مادة "جرب" ، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت لبنان، 2005، ص67 .

[11]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين ، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، دط ، مج 6 ، دت ، ص 113 .

[12] – مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مكتبة بيروت، ط2، لبنان، 1984، ص88.

بالإضافة إلى هذا استعمال التجارب التي تثبت صحة التصور المفترض، فمن هنا فمصطلح التجريب قد يشير إلى أنه: « عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد، وهي تجسيد لإرادة التغيير، ورمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل، ليس وفقا لحاجاته فحسب بل وفقا لرغباته أيضا».[13]

ليس التجريب إذن سوى رغبة إنسانية، تسعى إلى البحث ومعرفة الحقيقة والكشف عن خبايا وأسرار العالم. وبالإضافة إلى كل هذا أن مفهوم التجريب قد تكون في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وقد ارتبط بمفهوم الحداثة: « وقد ظهر في الفنون أولا، وخاصة في الرسم والنحت، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين، كانت الرغبة في تطوير العملية المسرحية جذريا».[14]

وعلى الرغم من كل المحاولات لتحديد معنى التجريب في تعريف جامع، حاول أكثر من باحث من المسرحيين في العالم العربي تحديد مفهوم التجريب، ومنها المفاهيم التي تبناها الباحثون في مهرجان القاهرة المسرحي، وقد لخصها فرحان بلبل في أربعة عشر تعريفا، هي:

«_ التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير.

_ التجريب مرتبط بالمجتمع.

_ التجريب مزج بين الحاضر والماضي.

_ كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب.

_ لا يوجد نوع محدد للتجريب.

_ التجريب انفتاح على ثقافات الآخرين.

_ التجريب إبداع.

_ التجريب مرتبط بتقنية العرض.

---

[13] – أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر، ط5، بيروت، لبنان، 1986، ص 287 .

[14] – فرحان بلبل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران ، ط2 ، سوريا، 2002 ، ص 18 .

_ التجريب عملية معملية.

_ التجريب فن الخاصة وجمهور المثقفين.

_ التجريب تجاوز للركود.

_ التجريب مرتبط بالخبرة في مجال المسرح.

_ التجريب ثورة»[15].

ترتبط هذه التعريفات كلها بين العملية التجريبية وأهدافها، ويكون تنفيذها في أي وقت وفي أي عصر وفي أي إبداع، ذلك أن الإبداع تجريب لأن المبدع بهذا الفعل يسعى لابتكار وخلق شيء جديد، دون تقليد، شرط أن يكون واعيا، والإبداع عملية إنسانية تتخذ من الحرية منطلقا ساميا لمرتكزاتها. وهذا القول يؤكد لنا أن الإبداع مرتبط بالإنسان، ولكي تتحقق هذه العملية الإبداعية ينبغي للحرية أن تكون حاضرة حينها لأنها أساس قيامها.

« ولو تتبعنا عروض المسرح التجريبي أكثر من تتبعنا لتعاريفه لوجدنا رابطا مشتركا، هو مخالفة المألوف، وهذا ليس بالمعنى البريختي، بل هي تعني شيئا آخر هو مخالفة الدرامي في مختلف مدارسها واتجاهاتها، فكل نص مسرحي يسير على أصول الدراما كلاسيكيا، سواء كان (بريختيا) أم (رمزيا) أم غير ذلك، يخرج عن وصفه بالتجريبي، وكل عمل يلتزم انجاز التمثيل فيه بأسلوب أداء الشخصية المسرحية يخرج عن وصفه بالتجريبي »[16].

ويذهب فرحان بلبل إلى أن: «المسرح التجريبي ليس بهذه السذاجة، ومجموع التعاريف الأربعة عشر التي سبق ذكرها للمسرح التجريبي، رغم أنها وصف للتجريب، أكثر مما هي تعريف له، تدل على أن التجريبي لا يقوم بها إلا المسرحيون المثقفون المتمرسون بالعمل المسرحي ».[17]

وبعدما تعرف العرب على المسرح وبعد مضى حوالي ثمانون عاما على نشأته: « برزت تيارات فكرية وفنية حديثة، أدخلت النتاج الفكري العربي في مفهوم الحداثة، ولاسيما المسرح، ثم

---

[15] – فرحان بلبل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، ص 19 .

[16] – بلحيا الطاهر: الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة: جذور السرد العربي، ص 20 .

[17] – فرحان بلبل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، ص 21

أدخلت هذه التأثيرات التطور في المفهوم الحداثي على مكونات المسرح العربي عامة، وعلى الأفكار، وأدى ذلك إلى بزوغ فجر التجريب بأشكاله، وتشخيص القضايا التي تعبر عن حاجيات الناس وقضاياهم على خشبة المسرح العربي ».[18]

ومن هذا المنطلق فإن الفرق شاسع بين التجربة الفنية والعمل التجريبي، الذي هو عمل إبداعي بالمنطلق، ويتفق معظم النقاد على أن التجريب هو قرين الإبداع، لأنه يتمثل في مجموعة من الثوابت أهمها:

1 – ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة.

2 – تجاوز المألوف والمغامرة في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة.

3 – استهداف المجهول دون التحقق من النجاح.

4 – الفن المسرحي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة.

5 – نادرا ما يظفر الفن التجريبي بقبول المتلقين دفعة واحدة، بل يمتد إلى أوساطهم بتوجس ويستثير خيالهم ورغبتهم في التجديد باستثمار ما يسمى بجمالية الاختلاف، ولا يتوقف مصيره لأدنى استجابتهم فحسب، كما يبدو للوهلة الأولى، بل على قدر ما يشبهه من نظرتهم البعيدة على التوقع، وبقدر ما يوظفه من إمكانات كامنة.

6- جدل التجريب الإبداعي متعددة الأطراف، لا يجري داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفه الخيال الجماعي.

7- زوال الحدود بين الأجناس الأدبية، حيث نجد تداخلا واضحا بين القصة القصيرة والشعر والمسرح والأسطورة، بحيث يستطيع الناقد من خلال دراسته للشعر أن يستخلص ظواهر نقدية، تنطبق على القصة أو المسرح، والعكس صحيح أيضا، وهذا ما جسدته الفترة الممتدة من أواسط الستينيات حتى نهاية الثمانيات التي شهدت تنوعا كبيرا في النتاج الأدبي، واندفاعا نحو

[18] – عبد الكريم جدري: نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص 163.

التجريب. وهكذا فقد وفر التجريب الشكلي حرية في توظيف أي نوع أدبي مرغوب فيه، وأصبحت الأنواع السردية الراسخة.[19]

وبعد حديثنا عن هذان المصطلحان اللذان تم تداولهما في فن المسرح لنتوقف بعد ذلك عند مصطلح التراث الذي سنسلط عليه الضوء أكثر، فالتراث هو من أهم المصطلحات ذيوعا في حقل الدراسات النقدية الإنسانية المعاصرة، فهو مصدر إلهام للكتاب والأدباء بصفة عامة، وهو كل ما قدمه الإنسان منذ القدم أو تركه الجيل السابق للجيل اللاحق.

3- **مفهوم التراث: تعريف التراث لغة:** « نقول أورثته كثرة الأكل والتخم والأدواء وأورثته الحمى ضعفا، وقد استخدمت الكلمة بعد ذلك للتعبير أيضا عن انتقال غير مادي بين جيلين أو أكثر فنقول هو وارث مجد والمجد متوارث بينهم »[20]، و« نقول أيضا توريث النار بمعنى تحريكها لتشتعل وتبعث فيها الحياة»[21]، ويذهب ابن منظور إلى القول :« الورث والورث والوراث والاراث والتراث واحد والورث والتراث والميراث : ما ورث وقيل : الورث والميراث في المال، والإرث في الحسب...[و] التراث ما يخلفه الرجل لورثته والتاء فيه بدل من الواو».[22]

أما في القرآن الكريم فنجدها مستعملة للدلالة على الجانب المادي وهذا في قوله تعالى : ﴿وتأكلون التراث أكلا لما﴾.[23] ونجده في قول رسول الله صلى الله عليه وسلم:« إنا معاشر الأنبياء لا نورث ما تركناه صدقة». ولو تمعنا جيدا في هذا الحس الغوي لأدركنا مدى أهمية تقديس الماضي في الضمير الجمعي فالتراث يتسم بالحياة والنمو.[24]

يوحي هذا المعنى اللغوي لكلمة "التراث" بالاتصال بين الأجيال، ووجود الماضي والحاضر، لذلك اتجه إليه بعض المبدعين في العصر الحديث ليعبروا من خلاله عن واقعهم المعاصر.

---

[19] – مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، ص 308 ، 309

[20] – الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، 1992، ص 670

[21] – الفيروزبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الحلي للنشر والتوزيع، دط، القاهرة، ص 196

[22] – سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء، القاهرة، دت، ص 93 .

[23] – سورة الفجر، الآية: 19.

[24] – ينظر ابن منظور: لسان العرب، مج 4، مادة ورث، دار صادر، بيروت، 1992، ص 200 .

أما التعريف الاصطلاحي للتراث فيمكن تلمسه في أقوال الدارسين ومنهم زكي نجيب محمود، يقول: «إن التراث هو ما تصفه أنت، فالتراث كتب وفنون وغير ذلك، فهو من الجسم المكتوب الموروث لكنك ستقرأه لتستخرج منه ما تستطيع، بوجهة النظر التي تريد أنت، دون أن يعرض نفسه عليك أما من حيث أين التراث؟ فهو من المكتبات ولك أن تقرأ منه الجانب الذي تريده...فالنص هو ما تقرأ أنت، وليس قالبا حديديا، فإذا واجهتنا اليوم ضروب جديدة من المشكلات فلابد أن أقرأ قراءة تتناسب معها ومع العصر».[25]

من خلال هذا القول نجد أن مفهوم زكي نجيب محمود للتراث يقف عند حد التراث المكتوب فقط المنقول إلينا من خلال الأمثال والحكايات الشعبية...أما توظيفه في المسرح فهو مختلف عن هذا ويتجاوزه: "إذ نجد الكاتب المسرحي عندما يقوم بتوظيف التراث، يقوم في الوقت نفسه بإثارة وجدان الأمة، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدانها"[26]، ولأن التراث يعج بما هو زاخر بالحيوية راسخ في الزمن، لأنه يعكس مشكلات إنسانية ونفسية لها القدرة على الصعود، ويتمتع بميزة الثبات، ومنه ما يعكس مشكلات على الصعود، ويتمتع بميزة الثبات، ومنه ما يعكس مشكلات وقيم معينة ومواقف مرحلية".[27]

تأتي أهمية التراث الشعبي من حيث أنه كان البديل الخيالي للواقع، كما أنه كان تعبيرا رومانسيا عن آمال الشعب، الذي كان يرتاح إلى هذا التعبير، لأنه يصور له العالم الجميل، الذي يصبو إليه، لاسيما بعد التغيير الذي طرأ على الصعيد الاجتماعي والسياسي إثر عملية الاستعمار، حيث أصبح الفرد يعيش صراعا مع واقع يرفضه من جهة، وهو عاجز عن أحداث أي تغيير فعلي فيه، كما أنه يعيش في الوقت ذاته صراعا مع بقية الفئات الاجتماعية من جهة،

---

[25] – سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح العربي المعاصر، ص 93 .

[26] – المرجع نفسه، ص 94 .

[27] – طراد الكبسي: التراث مصدر في نظرية المعرفة، مجلة الأدب، دار العودة، 10 أكتوبر 1977، ص 28 .

وهو عاجز عن إحداث أي تغيير فعلي فيه، كما أنه يعيش في الوقت ذاته صراعا مع بقية الفئات الاجتماعية، مما أدى إلى تعاظم مأساته وتضاعف معاناته.[28]

ومن هنا يتجلى لنا أن الدور الذي يلعبه التراث في حياة الإنسان لا يستهان به، ولا ينبغي لأي كان أن يستهين بالمكانة التي يحتلها في المجتمع: " فهو بمثابة مرآة عاكسة، تصور لنا أوضاع ذلك المجتمع، وكمخزون ثقافي يلجأ إليه الفرد، وهو جزء من الموروث الثقافي لأدبائنا وفنانينا، وجزء من الموروث الحضاري لأمتنا".[29]

ولأن العودة إلى التراث الشعبي تعني بالدرجة الأولى التأصيل وتحقيق الذات والهوية وإحياء تراث الأجداد والآباء والافتخار بآثارهم التليدة. [30]

ويستنتج من كل هذا أن التراث يعتبر بالنسبة للأمة كبطاقة تعريف عن الهوية، فإذا ضاع واندثر ضاعت هي الأخرى، وزيادة على ذلك فإذا أردنا أن نعرف أمة من الأمم فما علينا سوى أن نطرق باب تراثها، فالعودة إلى التراث الشعبي تكسب الكاتب المسرحي لغة أصلية، ولغة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه، فإذا ما استوعب الكاتب معطيات اللغة، وفجر طاقاتها عند ذلك تفجرت لديه مكنونات الأفكار.[31]

كما يمكن أن ينظر إلى التراث على أساس أنه: « هو كل ما وصل إلينا من الماضي البعيد، وعلى هذا الأساس فمفهوم التراث هو كل ما ورثناه تاريخيا، وكل وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة ».[32]

---

[28]– نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، ط 2، القاهرة، دس ،ص 103 .

[29] – فاروق خورشيد: المورث الشعبي، دار الشرق، ط1، القاهرة، 1992، ص 35.

[30] – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر: دراسة موضوعاتية وفنية، رسالة دكتورة في الأدب المسرحي، جامعة باتنة، الحزائر ، 2004 ،2005 ، ص 226 .

[31] – عبد الستار جواد: مهمات المسرح العربي، مجلة الأفلام، عدد8، دار الجاحظ، بغداد، 1997، ص 67 .

[32] –– فهم جدعان: نظرية التراث، دار الشروق، ط1، عمان، 1985، ص 21 .

نستنتج من هذا أن التراث هو كل ما نجده خلف جدار الماضي، وإذا أردنا أن نعرف التراث فما علينا سوى أن نقوم بعملية التنقيب في طيات الماضي، والتراث لم ينتج من تلقاء نفسه أو من طرف فرد واحد، وإنما ساهم في ظهوره عدة أفراد وتم تناقله من جيل إلى آخر.

4- **التجريب المسرحي عبر استلهام التراث:** إن محاولة الاستفادة من التراث الشعبي والأسطوري كمادة لموضوعات المسرحيات، ظاهرة ليست جديد في المسرح العالمي، إذ أن المسرح نشأ معتمدا على التراث، ففي مصر القديمة ارتبط المسرح في نشأته بأسطورة ايزيس وازوريس وحورس، وهي أقدم الأساطير التي عرفتها مصر القديمة، حيث تجسد الصراع بين الخير والشر، أما فيما يخص اللجوء إلى اقتباس النصوص الأسطورية الإغريقية كل هذا لا يعني سوى الرجوع إلى أصل الإنسان لأن: « الحكايات التي نسميها أساطير هي حكايات خرافية، تعبر عن استجابة الإنسان الأولى لعالمه، لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان».[33]

استمد المسرح الإغريقي والدراما الإغريقية موضوعاتها من الأساطير والحكايات الشعبية التي كانت تحتوي على الملاحم الدينية والشعبية، حيث لم يكن أمامهم على حد قول أرسطو إلا مصدر واحد، كان يستقي منه شعراء التراجيديا الإغريقية تجارب أو موضوعات لمسرحياتهم، وهذا المصدر هو الأسطورة، إذ يعتبر المسرح اليوناني مصدرا لكثير من الأمم.[34]

انفتح المسرح منذ بداياته على العالم من خلال الفرق الزائرة ورجالات المسرح، وانتقال العرض من بلد إلى آخر، وإذا كان هذا هو الشكل المباشر فالشكل غير المباشر لهذا الانفتاح كان من خلال النصوص المترجمة إلى لغات أخرى، ولولا هذين الشكلين لما تعرف العرب على المسرح

---

[33] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة و دار الثقافة، ط3، بيروت، 1981، ص 222–223

[34] – أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي: مدرسة الدراما والنقد المسرحي، كلية الآداب جامعة الاسكندرية والمعهد العالمي للفنون المسرحية، مركز الإسكندرية للكتاب، الكويت، ص 100 .

بصيغته الأرسطية وشكله الايطالي، ولما تعرفنا على المسرح اليوناني والالزابيتي والياباني والهندي والصيني.[35]

لقد اتبع المسرحيون في الجزائر نهج المسرحيين العرب في تقليدهم للمسرح الأوربي، والتأليف على منواله دون بحث أو دراسة أو تدقيق، ويعود ذلك إلى الظروف القاسية التي كان يعيشها المسرحيون في الجزائر، سواء المتعلقة بالضغوطات الاستعمارية أو التحولات الاجتماعية التي لم تحقق الاستقرار للشعب الجزائري، الذي كان يصارع على مدى قرن وثلث القرن القوات الاستعمارية الفرنسية.[36]

إذن من هنا يتضح لنا أن رغم هذه العوائق والعقبات التي واجهها المسرحيون الجزائريون في تقديم جل ما اكتسبوه من ثقافات عمدوا إلى إفراغها في وسط شعبهم. فقد كان المستعمر يرغب في تجهيل وترسيخ الأمية في عقول الشعب الجزائري، وإبعاد هؤلاء المثقفين وفصلهم عن تراثهم، لهذا كان على المثقفين أن يجاهدوا في توعية الشعب وتثقيفه وإخراجه من قوقعة الظلام إلى النور من خلال استرجاع تراثه. ولكن على الرغم من هذا البعد بين الثقافتين، ثقافة المستعمر والمستعمر، فلا يجب إنكار أن هذا المستعمر قد وفر عوامل استطاعت بطريقة أو بأخرى أن تؤثر ولو بعد فترة طويلة على المثقفين، وذلك بأنها أسهمت في إدخال هذا الفن الجديد في وسط الشعب الجزائري فالتأثر هو من أكثر الدواعي للإبداع، إنه ذاك الخيط الرفيع الذي يربط بين أدبين وثقافتين، وعليه فإن الجزائيين عرفوا المسرح على أصوله، على الرغم من أنهم لم يمارسوه، بل عرفوه عن طريق الاستعمار بتأثير النخبة من المهتمين.

ورغم كل هذه العقبات التي أشهرها المستعمر في وجوه هؤلاء المثقفين، إلا أنهم استطاعوا تهيئة التربة والمناخ الثقافي العام لنشر المسرح الجزائري ودفعه نحو ميدان المقاومة الوطنية بروح جزائرية خالصة، حيث اتجه المسرح الجزائري نحو التأصيل والتجذير، وذلك بتوظيف كل ما

---

[35] – عبد الناصر حسو: المسرح مابين العولمة والعلمية، مجلة بيان الثقافة، العدد31، 2000، ص 56

[36] – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر، ط2، قسنطينة، الجزائر، 2007 ، ص 223 .

يزخر به التراث الجزائري، وانطلاقا من كسبه للرهان بمفاجئة أذهلت المستعمر وتشتت انتباهه فتأسست فرق وجمعيات تفاعلت مع نمو الحركة الوطنية الجزائرية .[37]

وانطلاقا من كل هذه التعاريف التي تعرضنا إليها سابقا (المسرح،التجريب،التراث)، اكتشفنا أن هناك علاقة وطيدة تجمع بين هذه المفاهيم الثلاث، فإذا أردنا أن تتحقق عملية التجريب المسرحي لا بد لنا من استحضار الماضي في العملية الفنية المسرحية، ومن هنا تظهر لنا حنكة وذكاء الفنان المسرحي في التعامل مع هذا الموروث، وكيف أخرجه إلى الواقع بحلة جميلة تتناسب مع الواضع الراهن أو المعاش، مع ترك لمساته الخاصة التي يتفرد بها عن غيره من الفنانين المسرحين، ونستنتج من كل ما قلناه أنه لا يمكن الاستغناء عن إحدى هذه المفاهيم في العمل المسرحي لأنها تشكل فيما بينها علاقة تكاملية.

[37] – سوني رحمة: ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، إشراف: بويجرة محمد ، فرقاني جازية، جامعة وهران، 2004 ، 2005، ص 180 .

الفصل الأول
تطور المسرح الجزائري

1- **تطور المسرح العالمي:** عرف المسرح العالمي على مدى تاريخه التطوري عدة أشكال واتجاهات، وتناول مختلف الموضوعات، ولم يعرف أبدا الاستقرار على شكل معين أو موضوعا معينا، وبالتالي فقد عرف طيلة مساره التطوري دينامية وحركية دائمة جعلته لا يتوقف عن تجريب آليات جديدة وطرق موضوعات جديدة، وربما كانت الميزة الوحيدة الثابتة فيه هو تجريبيته المرتكزة على استحضار وتوظيف التراث، وهذا ما يمكن التأكد منه من خلال تتبعنا لتطور المسرح العالمي، وبعده المسرح الجزائري.

أ – **المسرحية الإغريقية:** كان السومريون والبابليون ثم المصريون أسبق الأمم إلى فن المسرح، ومنهم أخذ اليونان وبرعوا فيه، لهذا فإن المسرحية التي تطورت اليوم إلى هذا الفن المسرحي الراقي ترجع جذورها الأولى إلى المسرحيات اليونانية (الإغريقية)، وأول سجال يدل على المسرح الإغريقي يعود إلى حوالي عام 432 ق.م، حين كانت أثينا تقيم مسابقة للمأساة، ونشأت تلك المسرحيات من الاحتفالات الدينية الوثنية كانت تقام في أثنيا القديمة، خلال موسم الحصاد، تمجيدا لإله الطبيعة والخصب ديونيسوس، وما يتصل بهذه العبادة من أساطير ومعتقدات دينية.[1]

[1] – ينظر على صبرى: **المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها**، التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس، دب ، دت، ص 3-4 .

كانت أعياد ديونيسوس أعمق الأعياد الدينية أثرا في الوجدان والتفكير، بل كانت أعمقها جميعا، فلا غرابة أن ينسب إليها أكبر قسط من الفضل في تمهيد الطريق أمام المسرح الإغريقي، وإعداد النفوس لتذوقه، وأن يعتبر فاتحه هامة للتراجيديا في العصر الأتيكي.[2]

وحين كانت تمثل الملاهي أو تقام الاحتفالات بأعياد ديونيسسوس، تنتقل عدوى الفرح والمرح الصاخب من المسرح إلى الجمهور الذي يشارك في العرض، ويصبح جزءا لا يتجزأ منه، يضحك الناس ويرقصون ويشربون الخمر، ثم يجوبون الطرقات صاخبين مرحين معتزين ببواعث الخصب، ويمر الشعب بنشوة دينية يستبيحون فيها كل شيء ويتحللون من كل القيود[3]. وقد اختاروا المسرح لإظهار ما يسرهم ويحزنهم من حياة هذه الآلهة، وهؤلاء الأبطال طريقة لتمثيل بقطع غنائية مؤثرة تروي قصصهم وتفصل جليل أعمالهم وحقيرها[4].

يستنتج من هذا أن المسرح اليوناني القديم كان يعتمد في أغلبه على عناصر ما وراء الطبيعة وإظهار القوى فوق البشرية وإشاعة عنصر القضاء والقدر وتصوير أعمال الآلهة،

---

[2] – ينظر علي عبد الواحد الوافي: **الأدب القديم ودلالاته على عقائد اليونان ونظمهم الاجتماعية**، دار المعارف، مصر، 1960، ص 136 .

[3] – محمد عزام: **وجوه الماس: البنيات الجذرية في مسرح على عقلة عرسان**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1994، ص 27 .

[4] – على عبد الواحد الوافي: **الأدب اليوناني القديم ودلالاته على عقائد اليونان ونظمهم الاجتماعية**، ص 132 .

وذلك عن طريق الاحتفالات الدينية التي كانت تقام آنذاك، إذ جعلوه كملاذ لهم ليفرغوا فيه ما يختلج في أنفسهم من مشاعر وأحاسيس وبالذات طقوس الخصب والصيد المتعلقة بمظاهر الطبيعة والتواصل معها وتفسير وتبرير المجهول والغامض. وقد أفضت هذه الاحتفالات إلى إبراز نمطين رئيسيين من المسرح هما: التراجيديا أو المأساة والكوميديا أو الملهاة.

ب– المسرحية الرومانية: لم يعرف الرومان المسرحية إلا بعدما انتقل الفن المسرحي الإغريقي إلى روما بنوعيها الملهاة والمأساة، كما اهتم بها اليونان، وكانت نشأة المسرحية الرومانية تعتمد على المسرحية اليونانية في جميع خصائصها الفنية نحو منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، واشتهر من كتابها بلوتس صاحب مسرحية: "الجندي المتبجح "و"تيرينس" و" سنيكا"، وشاعت بين الرومان أشكال مسرحية أخرى مثل التمثيليات الإيمائية أو البانتونايم، التي اشتهر بها المسرحي الروماني لابريوس، ثم أخذ الفن المسرحي عند الرومان في الانحدار .[5]

حدث هذا كله بعد ظهور المسيحية التي اتخذتها الإمبراطورية الرومانية بعد ذلك ديانة رسمية لها ولدويلاتها، بحيث وقفت الكنيسة بشدة ضد التمثيل والممثلين، واندثرت بذلك الحركة المسرحية باستثناء بعض النشاطات المتفرقة لمجموعات من الممثلين في الأقاليم بين

---

[5] – على عبد الواحد الوافي: **الأدب اليوناني القديم ودلالاته على عقائد اليونان ونظمهم الاجتماعية،** ص 102

آن وآخر إلى أن عادت إلى الظهور مرة أخرى في بداية القرن العاشر، لكن هذه المرة أيضا كانت بداية دينية لم ينفصل فيها الأداء المسرحي عن شعائر وطقوس المسيحية داخل مبنى الكنيسة نفسه.[6] وكان هذا بمثابة إعلان مرحلة جديدة هي مرحلة المسرح الديني.

ج-المسرحية القروسطية: المسرح الديني: ترك التراث اليوناني والروماني القديم في العصور الوسطى، وطبعت المسرحيات بطابع ديني بحت، حيث شرع المسرحيون يستمدون موضوعاتهم من الكتاب المقدس، ومن حياة المسيح وحياة مريم العذراء، فشاعت مسرحية الأسرار لتمثيل قصص الكتاب المقدس كقصة آدم وحواء ونوح وإبراهيم...لإبراز الشعائر الدينية المسيحية، وهي نوع من المسرحيات الدينية التي انتشرت بأوروبا ابتداء من القرن العاشر إلى القرن السادس عشر، ومنها اشتقت مسرحية الآلام والمسرحية الأخلاقية ومسرحية آلام المسيح للشاعر الفرنسي آرنو جريان، ومصائب متى للكاتب الألماني يوهان سباستيان باخ، والجدير بالإشارة إلى أن هذه المسرحيات تعرف في بريطانيا بمسرحيات المعجزات، ثم ظهرت مسرحيات شعبية تصور حياة المسيح ومأساة صلبه وقيامته، وعرفت بمسرحيات الآلام لتمثيل حياة المسيح.[7]

---

[6] – عبد العزيز حمودة: **البناء الدرامي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، 1996، ص 18 .

[7] – ينظر على صبرى: **المسرحية: نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها**، ص 103 .

وكما هو واضح في هذا المقتطف فإن هناك إشادة بالدور الذي لعبه الدين في حياة الفنان المسرحي في هذه العصور الوسطى، وكيف دفعه لأن يستمد من الكتاب المقدس موضوعات أسقطها على أرض الواقع، فانبثقت منها مسرحيات كانت كمرآة عاكسة لمجتمع بدأ يتدين لتوه بالمسيحية، حيث حاولت الكنيسة احتكار الفعل المسرحي وتوجيهه لخدمة أهدافها التنصيرية.

ونشأت في هذه الفترة أيضا المسرحيات الأخلاقية، وهي نوع من أنواع المسرحيات الدينية شاعت في أوروبا منذ العصور الوسطى، وهي تعالج حياة الإنسان ومصيره، بعرض المعركة بين الكبائر والفضائل السبعة لتمثيل حياة الإنسان باستخدام شخصيات رمزية لها، وظلت المسرحيات دينية الطابع إلى أن أتى شكسبير فعاد إلى المسرح الإغريقي، ولكنه جمع بين الملهاة والمأساة، كما فعل في مسرحيته المعروفة: الليلة الثانية عشر، حيث جمع بين الضحك والبكاء، وبذلك خطت المسرحية بأعمال هذا الأديب المسرحي العظيم خطوة واسعة نحو الكمال والتقدم.[8]

يستنتج من هذا أن سيطرة الكنيسة على المسرح وخضوعه لتأثير الدين كان له صدى كبير في حياة الفنان المسرحي في أوروبا، حيث استطاع بدوره معالجة بعض قضايا الإنسان الروحية، وذلك من خلال توظيفه لشخصيات ذات رمزية مسيحية، وامتد هذا التأثير طويلا

[8]– على صبرى: **المسرحية: نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها**، ص 103 .

إلى أن برز الفنان المسرحي اللامع شكسبير، الذي تمكن بحنكته وذكائه الجمع بين المأساة والملهاة، وتمكن بالتالي من خط مرحلة جديدة من حياة المسرح.

د-المسرحية الكلاسيكية: تعد الكلاسيكية في الأصل مدرسة أدبية ظهرت في أوروبا في القرن الخامس عشر، محاولة إحياء التقاليد الأدبية الشائعة في الحضارتين القديمتين اليونانية والرومانية، فاستمد المسرحيون أصولهم منهما، وأخضعوا المسرحية لتلك الأصول الفنية القديمة، التي وضعها أرسطو، وخاصة وضعه لتلك القواعد المسماة بالوحدات الثلاث (Three Unities)، أي وحدة الحدث (Unities of action)، ووحدة الزمن (time Unities of)، ووحدة المكان (Unities of place)، هذا من ناحية، وأبعدوها من سلطة الكنيسة والموضوعات الدينية من ناحية أخرى، ووجهوها وجهة إنسانية، اجتماعية، وأخلاقية من ناحية ثالثة.[9]

الملاحظ هنا أن السبب الوجيه الذي دفع بهذه المدرسة إلى الظهور هو السعي إلى إعادة إحياء الماضي، وخاصة إحياء تقاليد الحضارتين القديمتين اليونانية والرومانية، فظهر الكثير من المسرحين الذين جعلوها قبلتهم التي يستمدون منها، واعتبروها منبعهم الأصلي، كما

[9]- على صبرى: **المسرحية: نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها**، ص 104، 105 .

عملوا أيضا على تحرير المسرح من القيود التي كانت تفرضها الكنيسة، بحيث كانت تعكر سير نظم العملية الفنية المسرحية.

كما انفصل في هذه المرحلة فن التمثيل القائم على الحوار عن التمثيل القائم على الغناء، أو المسرحية الغنائية أو الأوبرا، وهي الشعر المسرحي الذي ينظم بقصد أدائه غناء مصحوبا بالموسيقى الآلية من غير أن يتخلله أي حوار. واتجه فن المسرحية بعد ذلك نحو النثر، كما أن الغناء دخل آنذاك في الموسيقى، فلم يعد بعد ذلك من الأدب، وكتبت المسرحيات التاريخية الحقيقية، مثل مسرحيات: هنري الرابع وهنري الخامس لشكسبير، وظهر بعد امتزاج المسرحيات الدينية والأخلاقية بالمسرحيات الكلاسيكية نوع جديد من المسرحيات المعروفة بالمسرحيات الاليزاباتية، التي شاعت في انجلترا في عصر اليزابات الأولى، وهو عصر يتميز بنهضة أدبية في الشعر والمسرح، وهو العهد الذي عاش فيه الشاعران المعروفان : "ادمون سبنسر " و" شكسبير" فعرفت هذه المسرحيات بالمسرحيات الكلاسيكية[10].

هـ- **المسرحية الانجليزية:** كان المسرح الانجليزي يعالج موضوعات قريبة ومحببة إلى رجل الشارع ومعظمها مسرحيات فكرة، وكانت هذه الأفكار ثورة على الأدب وعلى التقاليد الاجتماعية وعلى جمود الأخلاق، ولتنمية النزعات الاشتراكية، وسادت مسرحيات الجنس ومسرحيات العمل والعمال ومشكلات الشباب، وكانت روح الشباب المتوثبة في التشوق لفتح

[10]- ينظر على صبرى: **المسرحية: نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها**، ص 104، 105 .

آفاق جديدة، ومن الذين برعوا في المسرحية الحديثة بانجلترا، واستخدموا المذهب الواقعي بتوسع نجد " **جورج برنارد شو**"، وقد عالج كل مشكلات عصره عن طريق المسرحية، سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو دينية، وكان يتخذ المسرحية ميدانا لبث آرائه الاشتراكية.[11]

و- **المسرحية في الأدب العربي:** عرف الشرق المسرح منذ العهود القديمة، وكان أسبق مسرح شرقي يختص بالهند، وقد ظهر حوالي مئة سنة قبل الميلاد، ومن أمثلته مسرحية: **العربة الفخارية**، التي ظهرت في شكلها الأخير عند المسرحي الهندي الملكي **سودراكا**، وهي أفضل مسرحية هندية وصلتنا. أما الأدب العربي فلم يعرف في تاريخه القديم، حتى منتصف القرن التاسع عشر فن المسرحية ولا فن التمثيل أو فن التأليف المسرحي، بل اكتفى بالشعر الغنائي الخالص، وإن كان قد ظهرت ملامحها في الأدب الشعبي كخيال الظل، وهو فن تمثيلي قديم يقوم على إظهار خيالات خلف الستار باستخدام دمى مصنوعة من الجلد الرقيق[12]، ويظهر المسرح كمؤسسة شعبية في إطار بنية حافظت على ثباتها وتماسكها عبر قرون طويلة، بسبب تكوين الثقافة العربية والعقيدة الإسلامية، فقد ظل المسرح العربي في مجموعه حتى الخمسينات في مصر وبعض الدول العربية، وحتى الستينات في دول أخرى

---

[11] - عمر الدسوقي: **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها**، ص 11 .

[12]- على صبرى: **المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها**، ص 108 .

محافظا على الفن والفكر بدرجة كبيرة، ومعتمدا على النصوص الأجنبية المعربة، وكانت أحلامه القومية لا تتخطى الاستقلال والإصلاح الاقتصادي والاجتماعي.[13]

وهكذا فإن مرجعيتنا للمسرحية التاريخية بهذا المنظور تكشف لنا مسيرة تطور الفن المسرحي، عند الكتاب العرب، ويمكن القول إن دراسة تطور المسرحية التاريخية تعطينا المفتاح لدراسة تطور فن الدراما عند العرب، فمنذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم عاني الكتاب المسرحيون من مشكلة العامية والفصحى لغة للمسرح، ومنشأ هذه المشكلة يعود إلى البون الشاسع بين عامية الحديث اليومي وبين لغة الأدب والإنشاء الرسمي التي هي الفصحى[14]، أما المسرحية في معناها الفني فلم تظهر في الأدب العربي إلا في العصر الحديث، وبعد اتصاله بالآداب الغربية، ولهذا الخواء الفني عوامل مختلفة يذكرها **فرحان بلبل** بإيجاز في كتابه:

2- **عوامل تأخر ظهور المسرح عند العرب:** مما يلفت نظر كل باحث في هذا المجال هو دلائل تأخر العرب عن هذا الفن الجميل، وأسباب خلو الأدب العربي القديم من هذا الجنس الأدبي الرفيع، الذي عالجته الكثير من الأمم القديمة، ونذكر هنا بعض تلك الأسباب الهامة:

---

[13] – نهاد صليحة: **أَضواء على المسرح**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الإسكندرية، ص57.

[14]– فرحان بلبل: **مرجعيات في المسرح العربي**، ص18 .

أ – العامل الديني: نشأت المسرحيات كما رأينا سابقا لدى الإغريق والرومان نشأة دينية مرتبطة بالديانات الوثنية، وما يتصل بها من احتفالات، كانت تقام عندهم تمجيدا لآلهتهم، بينما لم تتطور الوثنية العربية قبل الإسلام كما تطورت لدى الأمم الأخرى، نظرا لظهور الديانتين الموحدتين اليهودية والنصرانية، ثم ظهور الإسلام، الذي منع على أتباعه عبادة الأوثان من ناحية، وفرض عليهم الوحدانية من ناحية أخرى، فلم يتوافر للعرب ما توافر لغيرهم من الشروط التي مهدت السبيل لازدهار هذا الفن الجميل، إذ أنهم رغم عبادتهم الأصنام إلا أنهم كانوا يميلون إلى التوحيد أكثر.[15] كما وصفهم القرآن في قوله تعالى: ﴿ولئن سألتهم من خلق السماوات والأرض ليقولن الله﴾.[16] وكذلك عبر عن اعتقادهم بالله في قوله: ﴿ويعبدون من دون الله ما لا يضرهم ولا ينفعهم ويقولون هؤلاء شفعاؤنا عند الله﴾.[17]

ب – العامل الاجتماعي: مما لا يخفي على أحد هو أن المسرحية تقتضي ظهور المرأة على منصة التمثيل، ولها في هذا دور كبير، ولابد أن تقاليد العرب الاجتماعية وما لهم من العصبية كانت تمنع ظهور المرأة على المنصة، والقيام بدورها بين الرجال في فن التمثيل، فإن النظام الاجتماعي السائد في المجتمع الجاهلي قد سلب حريتها وحقها من أن تمارس أي

---

[15]– على صبرى: **المسرحية: نشأتها ومراحل تطورها ودلائل التأخر العرب عنها**، ص 12 .

[16]– القرآن الكريم: سورة لقمان، الآية 25.

[17]– القرآن الكريم: سورة يونس، الآية 18.

نشاط اجتماعي ومهني، وذلك لكون عالم العرب القديم هو عالم يتحكم به الذكور، الذي يحرم المرأة من حقوقها ويكبت رغباتها ومواهبها.

ج – العامل الفني: ومن أسباب تخلف الأدب العربي عن المسرحية، العامل الفني الذي ينظر إليه من ناحيتين:

1 – التزام العرب في شعرهم الوجداني بالوزن الواحد والقافية الواحدة، فالشعر عند العرب وجداني في معظمه، كما أنه مقيد بالوزن الواحد والقافية الواحدة، بينما لم تجعل الأمم الأخرى لهذا القيد معيارا لتمييز الشعر عن النثر، حيث أن الشعر في رأي النقاد العرب القدامى لا يستقيم إلا بالوزن والقافية.

2 – انتصار الأدب العربي القديم للشعر الغنائي دون غيره، وجعله هو في الأصل، أما لدى الإغريق القدماء فالشعر كان ينشد برفقه بعض الآلات الموسيقية، وخاصة القيتارة، إلا أن مصطلح الغنائي في النقد الأدبي هو شعر رقيق وجداني انفعالي، يعبر فيه الشاعر عن أحاسيسه وحالاته النفسية، تعبيرا مباشرا بضمير المتكلم عادة.[18]

3- **مراحل تطور المسرح الجزائري:** مر المسرح الجزائري منذ ظهوره الأول سنة 1926 على يد علي سلالي الملقب **بعلالو**، بمجموعة من المراحل في تطوره، وهي المراحل التي

[18]– ينظر على صبرى: **المسرحية: نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخرها العرب عنها**، ص 13 – 14 .

ذكرها **أحمد بيوض** وفصل فيها في كتابه: **المسرح الجزائري: نشأته وتطوره**، والتي تتمثل في المراحل التالية:

أ- **المرحلة الأولى: مغامرة الهواة الناجحة (1926 – 1932 م)**: كان ميلاد المسرح الجزائري مغامرة – كما يقول أحد رواد المسرح الجزائري وهو **محي الدين باشطارزي** – حيث انطلق أولا بجهود مجموعة من الهواة، الذين كانوا إلى جانب القيام بمهنهم الاجتماعية، يمارسون المسرح كهواة وليس كمحترفين، وأثناء أدائهم بعض الأدوار والعروض كانوا يكونون أنفسهم بأنفسهم، ويقدمون النصائح لبعضهم البعض، حتى لمع نجمهم بعد تقديم نحو أربعين 40 مسرحية ومئات العروض الناجحة إلى جانب عشرات السكاتشات.

والجدير بالذكر أن سلطات الاحتلال لم تول اهتماما لانطلاقة المسرح الجزائري الذي ظنته (ألعوبة أطفال)، حيث راح المسرح الصغير يكبر، حتى صارت تمارس عليه الرقابة والحذف والمنع. وتقابل رجالاته بالعراقيل والمضايقات للحيلولة دون ممارسة هوايتهم، حيث كان يشهد نشاطا كبيرا حتى سنة 1932 م على يد **علالو** – رجل هذه المرحلة – الذي أعطى الكثير لهذا المسرح المتميز بطابع اجتماعي – ترفيهي هادف، وآخر سياسي – توعوي ضمني وملتزم، يتخذ من التراث والقضايا الاجتماعية مواضيع له لتمرير رسائل توعوية للشعب الجزائري، الذي كان يحلل مضامين المسرحيات المقدمة إليه.

ففي الجانب الاجتماعي، عالج كل من: **علالو، باشطارزي وقسنطيني** قضية مكافحة الآفات الاجتماعية كـ: "تعاطي الخمر والمخدرات بالإضافة إلى قضية توعية المرأة والمجتمع

بمخاطر التفاوت الكبير في السن عند الزواج وغلاء المهور مثلما فعل **علالو** في مسرحية: "**زواج بوعقلين**"، **وقسنطيني** في: " **بابا قدور الطماع** "، وغيرها من المسرحيات التي كانت تهتم بالدرجة الأولى بالجوانب الاجتماعية. وقد ساهم المسرح، من هذا الجانب، مساهمة فعالة في نشر الوعي بين أوساط الشعب للإقلاع عن العادات الفاسدة والأمراض الاجتماعية، التي تعيقه عن التحرر والانعتاق من نير الاستدمار الفرنسي.[19]

يبدو أن كتاب هذه المسرحيات التي اتسمت بطابع اجتماعي ترفيهي، كانت الغاية الأساسية منها هو بث الوعي في أوساط المجتمع الجزائري، وليس لمجرد إثارة الضحك والترفيه عن النفس، كما قد يعتقد البعض، إنما كان الفنان الجزائري يوجه إلى شعبه رسالة غير مباشرة لكي يوقظه من سبات التخلف والجهل، ويدفع به إلى ولوج عالم واقعي، كما لم يغفلوا استحضار التراث في ابدعاتهم المسرحية التي أعطتها جمالا ورونقا.

لقد كانت المسرحيات تقدم للجمهور باللغة العامية نظرا لتفشي الأمية بشكل واسع في الأوساط الشعبية في ذلك الوقت، وكان المسرح الجزائري يفتقد إلى الممثلات اللواتي يقمن بالأدوار النسائية، وبالتالي كان الرجال هم الذين يسدون هذا العجز، ومن العوامل التي ساعدت على نجاح الانطلاقة المسرحية في الجزائر ما يلي:

1 – مواضيع المسرحيات ذات الهدف المزدوج: الترفيه والتوجيه تربويا وسياسيا.

---

[19] – ينظر أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته و تطوره**، دار هومة، الجزائر، بوزريعة، 2013 ، ص 73 ، 74 .

2 – نجاح الممثلين في أداء أدوارهم بامتياز.

3 – اللغة العامية التي كانت تقدم بها المسرحيات، لغة الأوساط الشعبية العريضة.

4 – تقديم العروض المسرحية ممزوجة بعروض غنائية لجذب جمهور المسرح من جهة، وجمهور الغناء والرقص من جهة أخرى.

5 – تقديم العروض المسرحية يوم الجمعة مع تخصيص وقت للرجال وآخر للنساء.

6 – مصادفة الانطلاقة المسرحية مع حلول شهر رمضان المبارك الذي يبحث فيه الجمهور عن أماكن لقضاء السهرة.

هذه العوامل كانت كفيلة لضمان انطلاقة موفقة للمسرح الجزائري.

ويستخلص مما سبق أن المسرح الجزائري لم ينشأ جزافا، بل كان ثمرة وعي الشعب الجزائري، وبداية تكون" أنتيليجانسيا جزائرية"، ساهمت بفاعلية في النهضة الوطنية، التي كانت نتاجا لصحوة ثقافية قبل أن تكون سياسية.[20]

الشيء الملفت للانتباه في هذه المرحلة أن **علالو** استمد مسرحيته: "**جحا**" من حكاية تعود إلى القرون الوسطى، تحمل عنوان: le vilain mire، كما استمد كذلك من حكاية: **قمر الزمان**، وهي إحدى حكايات حكايات **ألف ليلة وليلة**، وهو ما يعني أن المسرح الجزائري بدأ يتعامل مع التراث في فترة مبكرة من مساره. وتتميز مسرحيات **علالو** بأن أغلبها كانت توعوية، أكثر مما هي مضحكة، لأنه عمد فيها إلى التقرب أكثر نحو جمهوره، بطريقة

[20] – أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص75 .

تجعله يستميل قلوبهم، ويدخل في ذواتهم، وكانت إبداعاته مليئة بالحكم والمواعظ، ومشبعة بنصوص التراث العربي الإسلامي، كما أنه تفرغ لقضايا مجتمعه، وأبرز لنا في مسرحية: "**زواج بوعقلين** وفي: **عنتر الحشايشي**"، أنه كان فنانا ومربيا وملتزما بقضايا مجتمعه في آن واحد، وكان يهدف منذ البداية إلى بث الوعي وتحريك النفوس، وإيقاظه من سبات الجهل والأمية، حيث لم يغفل عن تصوير مشكلة ما من المشاكل الاجتماعية، التي كانت ذائعة في تلك الفترة، إلا وصورها وحاول جاهدا إيجاد الحلول بطريقة فنية ذكية، ومتميزة وحتى أنه تفرغ للقضايا السياسية، وعالجها بطريقة غير مباشرة التمسناها في مختلف مسرحياته الناطقة بلغة شعبية بسيطة، ومشحونة بالتراث الشعبي، الذي أصبح يشكل مصدرا أثيرا للمادة المسرحية المقدمة للجمهور وفق شكل مألوف لا يثير استغراب أو نفور الجمهور.

ب- **المرحلة الثانية: (1932 – 1939): البحث عن الذات:** عرف المسرح الجزائري في هذه المرحلة التي حصرناها بين عام 1932 م كتاريخ لانسحاب **علالو**، ومعه بعض رجالات المسرح الأوائل من الساحة الفنية، وعام 1939 م كسنة تميزت بالعديد من الأحداث الوطنية والدولية، أهمها: تباطؤ نشاط الحركة الوطنية وجمود الحركة الثقافية والحركة المسرحية منها على وجه الخصوص، نتيجة الأجواء المكهربة التي سبقت الحرب العالمية الثانية، ومما ميز هذه المرحلة أيضا كونها مرحلة البحث عن الذات، وتكوين جمهور عريض أكثر عبر أنحاء الوطن، فحتى سنة 1932 م، لم تمس الجولات المسرحية نقاطا عديدة من

التراب الوطني، وابتداء من هذا التاريخ أصبح المسرح الجزائري أكثر قوة وتنظيما، بل أكثر تحركا ونشاطا حيث كسب الكثير من المهتمين والمتتبعين له.[21]

وما يميز هذه المرحلة من حيث الإنتاج هو أنها اتسمت بنشاط كبير حتى عام 1936 م على يد كل من **رشيد بلخضر** المعروف بـ: "**رشيد القسنطيني**"، الذي سيطر على بداية هذه المرحلة، **ومحي الدين باشطارزي**، ثم بصفة أقل كل من: **محمد منصالي ، محمد ولد الشيخ، محمد واضح ومحمد التوري**، ثم شهد بعد ذلك فتورا في نشاطه حتى بداية الحرب العالمية الثانية. فكان قانون 02 نوفمبر 1937 م الذي أصدره الحاكم العام للجزائر " لوبو" لحظر النشاط الغنائي والدرامي الذي يمس بالوجود الفرنسي في الجزائر، عائقا كبيرا للمثلين وانتكاسة للمسرح الجزائري.

كانت سنة 1937 م سنة انحسار أيضا للمسرح الجزائري نتيجة عدة عقبات تزامنت معا ومنها: هيجان الادارة الفرنسية وتقلص النشاط المسرحي بفعل الرقابة المتشددة وارتفاع الديون على فرقة المطربية، ورغم ذلك، فإن رجالات المسرح في هذه الفترة سواء في الجزائر العاصمة أو في البليدة أو غيرهما. واصلوا نشاطهم المسرحي برغم الرقابة المفروضة على النصوص المسرحية، حيث تم عرض عدة مسرحيات في السنتين الأخيرتين منها: "**زيد عيط**" **لباشطارزي**، الذي كتب أيضا: "**ما ينفع غير الصح** " التي عرضت في08 ماي 1938 م.

---

[21]– أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص 83 .

وقد عرف جمهور المسرح الجزائري توسعا في هذه المرحلة، فأصبح يعد بالآلاف إذ تابع الجمهور ستة مسرحيات **لرشيد القسنطيني**، في بداية عام 1932 م، وحضر عروضه المسرحية نحو 8000 شخص، وبذلك صار للمسرح شعبية أوسع وأكبر، وهو الأمر الذي أثار انتباه السلطات الفرنسية، ومدى خطورة هذا الوضع على مستقبل وجودها في الجزائر، كما أن الجمهور لم يعد محصورا في الجزائر العاصمة والبليدة أو في وهران وتلمسان، بل أصبح هنا وهناك عبر معظم مناطق الوطن، حيث يمكن القول أن المسرح الجزائري أصبح في هذه المرحلة "وطنيا " أكثر منه "إقليميا"، كما أصبح من جهة أخرى، أداة فعالة لتمرير الأفكار التوعوية والتعبوية.[22]

الواضح أن بظهور هذه المرحلة برزت ثمار في الساحة الفنية من جهة، وفي أوساط المجتمع الجزائري من جهة أخرى، ففي الساحة الفنية كان قلم رجال المسرح يبدع بطريقة رائعة وجميلة، أدهش بها كل من شاهد مسرحياتهم، ووجدت استحسانا من طرفهم، أما ردة فعل الشعب الجزائري التي لم تكن في الحسبان فقد التف حول المسرح الجزائري، وانغمس فيه فتأثر به، علما أن المسرح في هذه الفترة لم ينحصر في رقعة محددة، وإنما تعدى ذلك ليشمل التراب الوطني بأكمله، وكان يسعى إلى البحث عن ذاته وهويته، وإنشاء جمهور

[22]– ينظر أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص 84 ، 89 .

غفير ليقبل على إبداعاتهم بكثرة، ولكي يتحقق هدفهم الذي يكمن في توصيل الرسالة التي تحمل في ثناياها التوعية في أوساط الشعب الجزائري.[23]

يتراءى لنا في هذه المرحلة أن التراث العربي الإسلامي كان منبعا مفضلا للفنان المسرحي **رشيد القسنطيني**، بحيث استمد أغلب مواضيعه من حكايات: **ألف ليلة وليلة**، ويمكن الجزم على أنها مصدر أعماله ومسرحياته التي نالت استحسان الجمهور، والتي كانت أيضا بداية شهرته بمسرحية: "**زواج بوبرمة**"، التي أكسبها بطابعه الارتجالي واغترافه من التراث الشعبي، وليس هذا فقط، بل كان يغرف مختلف مواضيعه من واقع الشعب وتاريخه، وكانت معظم مسرحياته تواكب عصره، فمسرحية: "**باب قدور الطماع**"، مثال حي يثبت عبقريته وفطنته، كما أنها لم تخلو من الطرافة والمتعة الهادفة.

ج- المرحلة الثالثة: (1939 – 1946 م): مرحلة المصاعب: عايش المسرح الجزائري في هذه الفترة الواقعة ما بين: 1939 و 1946 م مصاعب جمة، بعضها كان بسبب تضييق حكومة الحاكم العام " لوبو"، الذي جاء إلى الحكم يوم 07 أكتوبر 1937 م، والذي اتخذ قرار 02 نوفمبر 1937 م بحظر نشاط المسرح العربي بقاعة الأوبرا في الجزائر، ومن جهة أخرى ظروف اندلاع الحرب العالمية الثانية في 02 سبتمبر 1939 م، التي فرضت انتقال النشاط المسرحي من قاعات العرض إلى الأستوديو للقيام بالدعاية لصالح الحلفاء، وهي فترة تباطأ فيها نشاط الحركة الوطنية الجزائرية نتيجة هذا الوضع،

[23] – ينظر أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص 90 .

حيث توجه الاهتمام بصفة خاصة إلى الحرب النفسية والأجواء المكهربة التي سبقت اندلاع الحرب العلمية الثانية.

ويذهب أحمد بيوض إلى القول أن هذه المرحلة اتسمت بنوعين من المواضيع: الأول: اجتماعي وهو السائد، يطرح قضايا اجتماعية كالفارق الكبير في السن عند الزواج، أو الإدمان على الخمر والربح السريع والغش في التعامل وكذا الدعوة إلى الصداقة والمحافظة على الشرف... والثاني: سياسي ضمني يعالج قضايا الدعوة إلى الحق، كما هو الحال في مسرحية: "**عمارة يحب الحق**" التي عرضت في 03 أكتوبر 1941 م، ومسرحية: "**ما ينفع غير الصح**"، ومسرحية: **تأديب**، عن موضوع سيء الأخلاق، التي أخذت في ما بعد عنوان: "**أدب بالسكات**"، وهي مسرحيات قليلة، حيث كان التركيز في هذه المرحلة على عدم المواجهة مع السلطة الاستعمارية حتى لا يتعرض النشاط المسرحي للحظر مجددا.[24]

شهدت هذه المرحلة كغيرها من مراحل تطور المسرح الجزائري، ظهور العديد من الفرق المسرحية في شتى مناطق الوطن، غير أن القليل منها من يتوفر عنه معلومات، وهذا ما أشار إليه **محمد محبوب اسطنبولي** باختصار، حيث يقول: "وبعد النهضة الاصطلاحية التي قامت بها جمعية علماء المسلمين الجزائريين ابتداء من تاريخ نشأتها عام 1931 م، تأسست العديد من الجمعيات وفتحت مدارس وأندية، وبدأ الفن يسترد أنفاسه حيث تأسست "جمعية الشبيبة الإسلامية عام 1934 م بالمدية، ومثلث رواية: "**الزوجين**" و"**بلال**" للشاعر **محمد**

[24] – ينظر أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص 103 ، 107 .

العيد آل خليفة التي قدمتها في الجزائر العاصمة، كما مثل – **موسى خداوي** – بالبليدة "**مصائب الفقير**".[25]

الواضح في هذه المرحلة أن صوت الفنان المسرحي **باشطارزي** قد ذاع في الساحة الفنية، بحيث نال اهتمام الكثير من الفنانين المسرحيين، فالسمة المميزة التي اتسم بها ميزته عن غيره، فطريقة اقتباسه للمسرحيات وتغيرها بأسلوبه الخاص، فالاقتباس بالنسبة له إبداع فلو تصفحنا مسرحياته نجد أن أغلبها مقتبسة، حيث:" كان يأخذ الفكرة والبناء الفني للنص ويعالجهما بأسلوبه الخاص، انطلاقا من مواقف وعادات وتقاليد جزائرية عربية إسلامية، إذ اقتبس بطلب من حكومة "فيشي" مسرحيات فرنسية كثيرة عن موليير. فاقتبس: **سليمان اللوك**، عن: **مريض بالوهم le malade imaginaire**، و**المشحاح** عن: **البخيل**، **والمجرم** عن: **le tartùffe**، ثم: **عواز الزقطي** عن: **les foùrberies de scapin**، كما اقتبس من جهة أخرى بعض المسرحيات من التراث الثقافي العربي كحكايات ألف ليلة و ليلة"[26].

د- المرحلة الرابعة: (1947 – 1956): مرحلة الازدهار: شهد المسرح الجزائري في هذه الفترة الواقعة ما بين 1947 – 1956 ازدهارا كبيرا، حيث تكون أغلب الفنانين الكبار في هذه المرحلة، مع تسجيل ركود ابتداء من 1953 م، إذ يذكر **باشطارزي** في سياق حديثة

---

[25] – أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته و تطوره**، ص 108 .

[26]– المرجع نفسه، ص64 .

عن هذه الفترة، أن المسرح الجزائري أنتج واقتبس في العشرية الممتدة مابين 1946– 1956 نحو مائة واثنان وستون (162) مسرحية، تسعون (90) منها إبداع، وبرز أكثر من ثلاثين (30) كاتبا دراميا، أغلبهم كان كوميديا، ويرى أن تغير بلدية الجزائر في أكتوبر 1947م كان له أثران: أولهما انخفاض الدعم المالي الذي كان يرصد للفرقة منذ مجيء حكومة فيشي، ثم ازدياد الرقابة على النشاط المسرحي مع اقتراب اندلاع الثورة التحريرية، حيث كان من الصعب على المسرح الجزائري ممارسة عملية التوعية السياسية التي ظل يمارسها بين مد وجزر في ظل رقابة استعمارية صارمة. وهي العملية التي شددت عليها "حركة انتصار الحريات الديمقراطية"، ورغم ذلك فقد كان له جمهور عريض ومتجاوب، يسعى إلى المسرح كهدف سياسي يبحث فيه من وراء العروض المسرحية عن المعاني الضمنية، فيعيدون تحليل المسرحيات التي كانت تقدم له، لأنه جمهور ذكي – كما يسميه كل من **علالو ومحي الدين باشطارزي**.[27]

كانت هذه الفترة أغنى فترة في تاريخ المسرح الجزائري لما قبل الاستقلال، بل والأكثر ثراء وتنوعا، حيث تم تقديم 162 مسرحية – حسب قول **محي الدين باشطارزي**– حتى أن الشاعر الجزائري **محمد العيد آل خليفة** تناول كتابة المسرحية مثلما فعل شاعر مصر الكبير **أحمد شوقي**.

[27] – أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته و تطوره**، ص 113.

ولكن نتيجة لتناول المسرح الجزائري مواضيع تدعو إلى مناهضة الاحتلال في الجزائر بطرق ضمنية، فقد شددت السلطات الفرنسية الرقابة على النصوص المسرحية، ابتداء من عام 1952 م، حيث منعت "فرقة المسرح الجزائري" من تقديم مسرحية :"**الشباب السكير الجاهل**" في 31 مارس 1952 بقاعة بادوفالي، ولهذا تناقص الإنتاج المسرحي كثيرا ابتداء من موسم عام 1953م. وبعد المد الذي شهده المسرح الجزائري في الفترة السابقة، انحسر نشاطه وقل إنتاجه في الفترة الممتدة من عام 1953م إلى 1956م، حيث اتسم في معظمه باجترار الإنتاج القديم نتيجة الرقابة المضروبة على النصوص المسرحية.[28]

وخلاصة القول أن في هذه المرحلة من تاريخ المسرح الجزائري كان الكم والكيف كلاهما كان حاضرا، فتعددت الأعمال والأسماء، وكثر الجمهور سواء على الركح المسرحي أو على أثير الهواء، عن طريق البث الإذاعي، فكانت هذه المرحلة الأكثر ثراء وتنوعا.

ولدت في هذه الفترة فرقة مسرحية شابة ظهر حبها وشغفها بالفن المسرحي جليا، فكرست قلمها له، وهي فرقة الفنان مصطفى كاتب الذي أسس فرقة المسرح الجزائري، وكانت الكثير من المسرحيات التي أنتجها مقتبسة عن المسرحي الفرنسي موليير، مثل مسرحية: **البرجوازي الظريف،** تلتها بعدها مسرحية: **طارق بن زياد لسراج أمين،** والتي قدمتها الفرقة عام 1950م، وتروي هذه المسرحية أحداثا تاريخية، وقعت للقائد الأمازيغي **طارق بن زياد** حينما فتح الأندلس، وقد اندفع الفنان الجزائري إلى توظيف التاريخ بغرض إثبات الذات بطريقة

---

[28] – أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص 125 ، 127 .

غير مباشرة. وإثراء المسرحيات بعبق التراث كان غرضه تذكير المجتمع بأصالته، والاحتكاك بالآخر والاقتباس منه وإعادته صبغه بروح جزائرية، وهذا ما هو إلا حرفة المبدعين المحترفين، بحيث يسقط هذه المواضيع على الواقع.

هـ- المرحلة الخامسة: (1955- 1962): المسرح الجزائري في المهجر: تعبر هذه المرحلة من تطور المسرح الجزائري حلقة من حلقات مساره الشاق والطويل، وهي مرحلة اتسمت بالنضال من أجل التأكيد على هوية المجتمع الجزائري والشخصية الوطنية. وهي مرحلة أصبح المسرح فيها سفير الجزائر، وممثل نضالها من أجل الحرية والاستقلال.

لقد ظل هذا المسرح يسعى عبر كل مراحله إلى التعبير عن تميز المجتمع الجزائر: دينا، ثقافة ولغة عن المجتمع الفرنسي، ويؤكدها في كل مرة، ضمن أداء رسالته النبيلة: وهي الكفاح من أجل السيادة الوطنية، وأحسن من يمثل هذه المرحلة هو المسرحي **عبد الحليم رايس**، فمنذ أن هاجر عام 1955 م إلى الخارج، استقر أولا بفرنسا ثم بتونس ابتداء من عام 1958 م – سنة تأسيس الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني – حتى استقلال البلاد، وقد ظل على نهجه يعبر عن الثورة وتطلعاتها إلى مستقبل أفضل، إذ يقول **عبد الحليم رايس** في هذا الشأن: "إن المسرح بالنسبة لنا نحن، يمثل إطارا للكفاح، لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم، يعمل في صميم الثورة، وإننا نمثل مسرح شعب يعيش في حالة حرب، ومن الطبيعي

بالنسبة لنا نحن – كفانين – أن نفكر وأن نفعل كمناضلين، وفي هذه المرحلة من الكفاح الوطني، فإن مسرحنا الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني.[29]

ويردف قائلا: "إننا نترجم عبره واقع الشعب الجزائري، هذا المسرح كان بحق، مسرحا واقعيا مناضلا خدم الوعي الجماهيري لمساندة الثورة ومؤازرتها".[30]

المعلوم أن أي كاتب أو فنان لا يحمل هم مجتمعه ولا تجده يسعى جاهدا لكي يتقرب إلى شعبه، ويحاول أن يكون المستمع والناصح والحافز والمحرض لتغيير الوضع الميؤوس منه، مثلا لتغيير الأوضاع التي سادت في المجتمع، وإخراجه من قوقعة الجهل والأمية، ليس بأديب ولا فنان، والمسرحية التي تركت صدى في نفوس جمهور الوطن العربي، وفي نفوس المجتمع الجزائري بالخصوص للمرحوم "عبد الحليم رايس" هي مسرحيته التي تحمل عنوان: **أبناء القصبة**، بما تمثله من ذكرى خالدة في ذاكرة الشعب الجزائري الباسل الثائر في وجه المستعمر. فهذه المسرحية التاريخية أسالت حبر الكثير من الفنانين نظر لثرائها، والواضح هنا أيضا أن "**عبد الحليم رايس**" كان متأثرا جدا بالمذهب الاشتراكي، ففي طيات مسرحيته بذور الاشتراكية.[31] نظرا لطابعها الثوري البارز فيها.

---

[29]– أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص7 14.

[30] – المرجع نفسه، ص 147 .

[31] – ينظر أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص 152 .

و- **المرحلة السادسة: (1963 – 1972): تأميم المسرح وتأسيس فرقة المسرح الوطني الجزائري:** مع بزوغ فجر الاستقلال الوطني عام 1962، برزت أهمية النهوض بالثقافة الوطنية، وباعتبار أن المسرح أحد روافدها الأساسية، وله أهمية كبرى في توعية وتعبئة الجماهير لمهام التنمية الوطنية، فقد قررت الحكومة الجزائرية تأميمه، وتم ذلك بمقتضى المرسوم: رقم 12 – 63 المؤرخ في 08 /1963/01، الذي جاء فيه ما يلي: "إن النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما ستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب، ولا يعقل أن نمسح بأن يكون المسرح بين يدي المؤسسات الخاصة، سواء تعلق الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المسرح الذي نصادره". وقد نص أيضا على تأسيس فرقة وطنية للمسرح أطلق عليها اسم : "فرقة المسرح الوطني الجزائري" وإنشاء "مركز وطني للمسرح"، الذي تكون من مهامه الأساسية تنمية وتطوير المسرح، وهذا عن طريق التوجيه والتوزيع ثم الدراسة والتكوين، وأخيرا اختيار الأعمال المسرحية وتسيير مركز الفنون الدرامية، لكن هذا المركز لم ير النور، وبقيت فرقة المسرح الوطني الجزائري بمبنى المسرح الوطني **محي الدين باشطارزي** (قاعة الأوبرا سابقا) في بور سعيد بالجزائر العاصمة.[32]

ونجد أن في هذه المرحلة قد ازدهرت النصوص المسرحية ازدهارا كبيرا، حيث بلغ عدد المسرحيات التي قدمها المسرح الجزائري 38 مسرحية، كما فصلها "أحمد بيوض"، ومست هذه المسرحيات الجانب الاجتماعي بالخصوص، ومن الأعمال المقدمة مسرحية:"**حسان**

[32] – أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص 177 .

طيرو" و" الغول" لرويشد، ومسرحية:" القرابة الماكيت" **لعبد الرحمان ولد كاكي**، الذي ساهم بدوره في الأعمال التي قدمها للمسرح في هذه الفترة.[33]

تفردت هذه المرحلة عن غيرها من المراحل التي سبقتها بأنها تضمنت في ثناياها فنانين مسرحيين محترفين، تركوا صدى كبير في الأوساط الاجتماعية، وسكنوا قلوب وعقول الجمهور، نظرا لقدرتهم الفائقة في شد الجمهور، وظل حبرهم ينبض إبداعا وراء إبداع، وفي مقدمة هؤلاء نذكر ولد **عبد الرحمان كاكي** صاحب مسرحية: "**القراب والصالحين**"، التي تم عرضها في 1966، والتي أشاد بها الكثير من النقاد لأن ولد كاكي: "سعى بواسطة هذه المسرحية إلى إدخال تجديد في المسرح الجزائري من خلال القوال، وإضفاء الجو الشعبي على العرض، هادفا بذلك إلى توظيف الاحتفالية في المسرح الجزائري".[34]

ز- **المرحلة السابعة: (1972 – 1982 م): مرحلة الركود:** بدأت بوادر الركود تلوح في أفق المسرح الجزائري، ابتداء من عام 1970 م، تاريخ تطبيق الأمر 38 – 70 لعام1970،[35] وفي نوفمبر من عام 1970 جاء قرار اللامركزية لينص على إنشاء مسارح

---

[33] – عبد الرحمان بن عمر، **لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية**، مخطوط رسالة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012 – 2013 ، ص 34 .

[34]– أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص 180 .

[35] – نص القرار على إعادة تنظيم المسرح الوطني باعتباره مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري، الشيء الذي لم يساعد المسرح الجزائر الذي كان يعمل باعتباره مؤسسة ثقافية عمومية وطنية، وتسبب بالتالي، في رفع ديونه إلى مليار سنتيم حتى عام 1972. وتلا ذلك الأمر رقم 70 – 39 المؤرخ في 12/ 70/06 المتضمن القانون الأساسي العام للمسرح الجهوي، حيث تبين المادة الأولى من الفصل الأول

جهوية في كل من قسنطينة، عنابة، وهران وسيدي بلعباس. وقبل تطبيق هذا القرار، كان المسرح الوطني الجزائري يتوفر على 90 ممثلا و5 مخرجين بالإضافة إلى العديد من الإطارات الإدارية والوسائل المادية. كما كان معهد برج الكيفان للفنون الدرامية يمده من حين لآخر بالإطارات الشبانية. الأمر الذي جعله في أحسن حال، ومكنه من إنتاج واقتباس 29 عملا مسرحيا في ظرف عقد من الزمن.[36]

طريقة إنشاء المسارح الجمهورية وإلغائها بواسطة مرسوم يتخّذ بناء على اقتراح من وزير الإعلام، وأشارت المادة الثانية إلى أن المسارح الجمهورية هي مؤسسات عمومية ذات طابع صناعي وتجاري، تتمتع بالشخصية المدنية والاستقلال المالي وتوضع تحت إشراف وزارة الإعلام. وفي الفصل الثاني حددت أهداف المسارح الجهوية وحصرتها في المساهمة في إثراء وتنمية التراث الوطني الفني، وذلك عن طريق:

1 – إحداث عدد أدنى من مؤلفات مسرحية لمؤلفين جزائريين حسب تخطيط سنوي.

2 – إثراء مجموعاتها بإحداث مؤلفات مسرحية لمؤلفين أجانب ينتمون إلى المسرح العالمي الكلاسيكي والعصري.

3 – إثراء المواهب وتشجيع الفن الدرامي الجزائري في الدائرة المخصصة له.

4 – ضمان نشر شعبي أوسع للمؤلفات الفنية المحدثة عن طريق تنظيم العروض المنتظمة.

5– استقبال التشكيلات الفنية الوطنية والجهوية وتنظيم عروضها.

6– استقبال الفرق الأجنبية لفن الدراما في نطاق البرامج المحددة من قبل وزارة الأنباء. ودون الخوض في الجوانب القانونية، يتضح لنا أن هذه المسارح ستشهد صعوبات باعتبارها صعوبات مؤسسات عمومية ذات طابع صناعي وتجاري دون الأخذ بعين الاعتبار حداثة نشأتها وافتقارها للتجربة والإطارات والوسائل المادية اللازمة لخوض غمار الإنتاج والتسويق.

36 – أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص200 .

ورغم هذا فإن الظاهر أن هذه المرحلة مرحلة ركود وضعف المسرح الجزائري، وجمود العمل الفني، مما أدى بالكثير من الفنانين إلى إعادة اجترار المسرحيات السابقة والنهل منها: "وهي فترة جد صعبة اتسمت بإعادة عرض انتاجات سابقة، تم تقديمها في فترات مختلفة، مثل: "**بوحدبة** " و"**سلاك الواحلين**" و"**باب الفتوح**" و" **المولد**".[37]

وابتداء من عام 1986، خاض مسرح قسنطينة الجهوي أول تجربة فردية في الإنتاج، حيث قام محمد الطيب الدهيمي بتأليف وإخراج مسرحية: "**دف القول والبندير**"، وتناولت المسرحية التراث الثقافي في قراءة جديدة، وجاءت على شكل المسح الاحتفالي وتوجهت إلى جمهور النخبة من المثقفين.[38] حيث يتبين لنا جليا أن "محمد الطيب الدهيمي" قد تأثر بالتراث واستحضره، وهذا يتضح من خلال عنوان المسرحية أولا، ثم من خلال اللغة التي كتبت بها، وهي اللغة العامية، كما أنه يستحضر التراث الشعبي في عمله الفني.

ح- المرحلة الثامنة:(1983- 1989م): مرحلة الانتعاش: من المؤشرات التمهيدية التي تدل على انتعاش المسرح الجزائري في هذه المرحلة التي بدأت عام 1983م، انعقاد الملتقى الوطني للفنون والآداب، بقصر الأمم بالجزائر العاصمة، في الفترة الممتدة ما بين 4 و7 أفريل 1981، حيث تناول فيه المشاركون من المثقفين بالدراسة والتحليل الوضعية الثقافية السائدة في الجزائر. وقد شكلت عدة لجان للنهوض بالقطاع الثقافي منها: لجنة

37- أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص 203 .

38- المرجع نفسه، ص 210 .

للكتاب والكاتب، وأخرى للفنون السمعية البصرية، وثالثة للمسرح، ورابعة للتاريخ والآثار والمتاحف، وخامسة للفنون التشكيلية، وأخيرا لجنة الموسيقى.[39]

وقد شهدت هذه المرحلة انتعاشا ملحوظا للفن الرابع بالجزائر تمثل في تقديم ما يقرب من 80 مسرحية، قدم منها المسرح الوطني الجزائري 20 مسرحية ذات مستوى رفيع عموما، حتى وإن كان أغلبها مقتبسا عن كتاب مسرحيين أوروبيين أو عرب مثل: **ماكسيم غوركي، ايدواردو دي فيليبو، راي برادبيري، سلافومير مروزك، اليا كازان، فريديريكو غارسيا لوركا،** بالإضافة إلى **محمد الماغوط، نبيل بدران، إحسان عبد القدوس، وسعد الله ونوس،** كما حصد هذا المسرح عدة جوائز من مهرجان قرطاج وباجة بتونس ونال إعجاب المتتبعين لأب الفنون في مهرجان دمشق المسرحي بسوريا. ومن جميل الصدف بالنسبة لهذه المرحلة، أن تقترن انطلاقتها مع انعقاد الأيام الأولى لمهرجان قرطاج الدولي للمسرح بتونس في نوفمبر 1983م.[40]

لقد أكدت هذه المرحلة أن المسرح غرس في نفوس الفنانين الجزائريين، ويستحيل انتزاعه منهم، لأنهم سعوا بجهودهم للرفع من قيمة المسرح الجزائري، وإعادة الاعتبار له، وأحسن نموذج يثبت صحة ما نقوله مسرحية: "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، ولأول في التاريخ نلتمس إبداعا جزائريا أصيلا، وهذه المسرحية اقتبسها **محمد بن قطاف** عن قصة للروائي

---

[39] – أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره،** ص 275 .

[40] – المرجع نفسه، ص 277 .

"**الطاهر وطار**"، والجدير بالذكر أن هذه المسرحية أعارها الكثير من الصحافيين والمسرحيين العرب اهتماما بالغا نظرا لجودتها ولتقنياتها الإخراجية الناجحة، حيث صرح بن قطاف قائلا عن تجربته: "لقد كنت وفيا لقصة الطاهر وطار، إذ أن ما تغير هو إضافة القوال أو الحكواتي والكورس، ومعنى هذا أن عملي يتمثل في مسرحتها"[41].

وهذا يدفعنا إلى القول أن الفنان الجزائري لم يجرد مسرحيته من عبق التراث الشعبي في شتى جوانبه، بل جعله يطفو فوق إبداعاته، عن طريق مسرحة هذه العناصر التراثية، مثل القوال الذي لعب دورا مهما في المسرح الجزائري، وهذا ما أثرى هذا المسرح.

ط- المرحلة التاسعة: (1990 – 2007): المسرح الجزائري في عهد التعددية الحزبية:

عاشت الجزائر في هذه الفترة من العشرية السوداء (1990 – 2000 م) مرحلة صعبة بفعل الإرهاب الذي استشرى في البلاد، وأدى إلى تغييب دفعة جديدة من رجالات المسرح الكبار، باغتيال **عبد القادر علولة وعز الدين مجوبي** ووفاة **ولد عبد الرحمان كاكي وسيراط بومدين** من جهة، وكذا تأسيس فرق وتعاونيات مستقلة عن القطاع العام من جهة أخرى. حيث تأسست خلال هذه الفترة العديد من الفرق والتعاونيات المسرحية المستقلة في وسط وشرق وغرب البلاد، مستفيدة من التغيير السياسي بانفتاح القطاع العام على المبادرات المستقلة، نذكر منها:

1 – مسرح القلعة أول تجربة في الخروج عن مسرح القطاع العام.

---

[41]- المرجع نفسه، ص 285 ، 286 .

2 – التعاونية المسرحية " الفاتح ماي".

3 – تعاونية المثلث المفتوح.

4 – فرقة "المسرح الجزائري".

5 – فرقة "البليري" المسرحية.

عاش المسرح الجزائري خاصة، والثقافة الوطنية عامة منذ استقلال البلاد حدثين ثقافيين بارزين، وهما: "سنة الجزائر في فرنسا" عام 2003 م، وهي تظاهرة عرضت فيها العديد من الأعمال الفنية والمسرحية في إطار تمثيل الجزائر في فرنسا. وكان للمسرح الجزائري نصيب منها في عرض بعض الأعمال المسرحية القليلة مثل : **مونولوغ فاطيمة لصونيا ساحل وصيف من رماد ثم سين – ني** " وأعمال أخرى...والحدث الثقافي الثاني هو: "الجزائر عاصمة الثقافة العربية" عام 2007 م.[42]

يتراءى لنا أن الفنانين الجزائريين في هذه المرحلة استهوتهم مجددا إبداعات الآخر، فراحوا يغرفون منها، ولكن أصبغوها بلمسة جزائرية فمسرحية: "**المهرجون**" التي اقتبسها **محمد فراح** عن: **بستان الأوز**" **لأنطوان تشيخوف**"، سنة 2001، والجدير بالذكر أن في هذه المرحلة من تاريخ تطور المسرح الجزائري عاد المسرح الأوبيرالي الملحمي بقوة، حيث قدمت فرقة الباليه الوطني عدة أعمال منها: **المهمشون** عام 1993، بالتعاون مع الديوان الوطني

[42] – أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص 311 .

للثقافة، وقدمت أوبيريت: "**قال الشهيد**" عام 1994، ثم "**ملحمة الجزائر**" و"**حيزية**" عام 1995.[43]

كانت هذه المسرحيات الجزائرية على مدى مسارها التطوري، مثالا حيا عبرت لنا عن مدى ارتباط المسرح الجزائري بالتراث الرسمي والشعبي معا، ومحاولة مسرحته من خلال استحضاره وتوظيفه في المسرحيات، فكانت المسرحيات بالفعل مرآة عاكسة، صورت لنا مختلف جوانب التراث ووظفته بطرق مختلفة في التجارب المسرحية التي كانت تميل دائما نحو تجسيد احتفالية تجريبية في المسرح مادتها الأساسية من التراث.

4- **المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسي:** يشهد العالم على شجاعة وبسالة الأديب والفنان الجزائري وافتخاره بأصالته، الذي لمسناه في إبداعاتهم التي استحوذت على قلوب وعقول كل من تصفحها، بحيث كان قلمهم بمثابة المدفع الفتاك، الذي زعزع به كيان المستعمر وشتت تفكيره، فهناك من المبدعين هاجموا المستعمر بطريقة مباشرة والبعض الأخر فضل التلاعب بالأعصاب، فبرزت أعمال مسرحية مكتوبة باللغة الفرنسية، والتي لاقت رواجا واستحسانا كبيرا من قبل الجمهور، ولكن لاحظوا أن هناك انتقادات وجهت لهم بسبب اللغة المكتوبة، حيث لم تكن تكتب بلغتهم الأم أو حتى باللغة العامية، وفي مقدمة من تحركت القلوب شوقا لكتاباته، ومن يضرب به المثل في الإبداع الفني، الكاتب الجزائري

[43] – ينظر أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص 320 .

كاتب ياسين، بحيث: "يعتبر كاتب ياسين من مؤسسي المسرح المكتوب باللغة الفرنسية مثلما كان من مؤسسي الرواية من خلال روايته نجمة"[44].

ونستشف من هذا القول أن **كاتب ياسين** سطع اسمه في الإبداعات الفنية المسرحية، المكتوبة بلغة المستعمر، وليس هذا فقط، بل حتى أنه هو من كان على رأس المسرح المكتوب باللغة الفرنسية، وكذلك كانت روايته: **نجمة،** التي نهبها جمهوره نهبا، فراحوا يتصفحونها ويزيلون الغبار عنها، والتي كانت بدورها غامضة، فكانت عملية الاستقراء والاستنباط حاضرة لمعرفة مغزى هذه الرواية، التي أسالت حبر النقاد.

أما فيما يخص اللغة الفرنسية التي بدأ التأليف المسرحي بها، فقد أجريت مقابلة صحفية معه أقر فيها بلسانه أنه لم تكن لديه نوايا سيئة في اتخاذه لهذه اللغة للتعبير بها، بل بالعكس فهي بالنسبة إليه مجرد غنيمة حرب، يقول حول هذا: "كنت أتمنى لو أنني اكتب بالعربية، ولكن مادام الأمر كذلك فإنني لا أشعر مطلقا أني صفر يدور في حلقة مفرغة...لأن كل رجل كائن في طفولته يجب أن يأخذ بعين الاعتبار هذا الصبي الجزائري، الذي تشكل بعقلية عربية وأصبحت له جذور، والذي يدفعه فجأة إلى لغة أخرى، ويجبر على اتخاذ جذور جديدة، لكنها ليست هي جذوره الأم، إنه يتخذها طريقا، إنه يستعملها لكي يحارب الفرنسيين

---

[44] – حسين خالفي: **تلقي الخطاب المسرحي من التأسيس إلى التجريب،** ضمن مؤلف جماعي موسوم بـ: مقاربات في قراءة النص الأدبي و النقدي في الجزائر، دار خيال النشر والترجمة ، برج بوعريريج، 2020 ، ص 95 .

أنفسهم"[45]. الواضح هنا أن الكاتب يطمئن جمهوره ومتلقيه بالتحديد أنه من العسير أن يتخلى عن عروبته، لهذا فسرعان ما عاد إلى تأليف مسرحياته باللغة الدارجة عوض اللغة الفرنسية. وقد انطلق كاتب ياسين في التأليف المسرحي: "بعد عودته إلى الجزائر سنة 1978، بعد رحلات عديدة، وأسس فرقته المسرحية الخاصة، وعين سنة 1978 مديرا للمسرح الجهوي لسيدي بلعباس، وقد جمعت مسرحياته الثلاثة الأولى في مجلد واحد عنوانه: **دائرة الانتقام (Le cercle des représailles)1959**، ويتكون المجلد من مسرحية: **الجثة المطوقة** وكذلك: **الأجداد يزدادون ضراوة ومسحوق الذكاء**(Le poudre d'intelligence) [46] تعالج هذه المسرحيات الثلاث على ما يبدو لنا قضايا سياسية، وتعري الواقع وتنتهج طريقة النقد، وسيلة تفضح بها ما وراء الأقنعة، "وفي عام 1970 أصدر مسرحية: **الرجل صاحب نعل المطاط**"[47].

وقد حدث هذا قبل المفاجئة التي أدخل بها الفرحة إلى قلوب جمهوره بعد اختفائه فترة من الزمن، فوجدوا أنفسهم بعدها أمام مسرحيات مكتوبة بلغتهم العامية المعروفة، مثل مسرحية: "**محمد خذ حقيبتك** "و"**حرب الألفي سنة**" و"**فلسطين**"، والتي شهدت إقبالا غفيرا عليها، فقد عمد فيها إلى توظيف الموضوعات السياسية الوثائقية، مع الحرص على الطابع الفكاهي

---

[45] – سعد الله ونوس، **الأعمال الكاملة**، المجلد الثالث، مكتبة الأسد منتدى سور الأزكبية، ط1، سورية، ص 177 .

[46] – حسين خالفي، **تلقي الخطاب المسرحي من التأسيس إلى التجريب**، ص 97 .

[47] – المرجع نفسه، ص 98 .

الشعبي الساخر، الذي يشد ويجذب الجمهور إليه أكثر، والشيء الملفت للانتباه انه اعتمد على فكرة الارتجال، وشجع بدوره المسرحين على تبني هذه الفكرة، والخروج عن النص كلما اقتضت ضرورات التلقي ذلك، حيث تتحول بعد ذلك المسرحية إلى نتاج شفوي للخيال الجمعي.

يدفعنا التذكير بأعمال كاتب ياسين إلى أن لا نغفل عن مبدعا آخر، انفجرت قريحته الأدبية والفنية فاستدرج المتلقي فصار يتطلع شوقا للمزيد من إبداعاته، وهو يعتبر أيضا من بين الذين كان حبرهم يكتب باللغة الفرنسية، ألا وهو الكاتب محمد ديب، الذي عرف بمؤلفاته الروائية أكثر من المسرح، " ألف مسرحية: **ألف تحية لصعلوكة** (Mille houra pour une gueuse)، وهي جزء من رواية: **رقصة الملك (la danse de roi)** ونشرت سنة 1978 في مهرجان أفيون وقامت سنة 1980 فرقة لافنيون بعرضها، وقد تمكن ديب بحنكته من دمج المظهر الفني الجمالي بالمتخيل الشعبي، والتي أبرزت مدى انجذابه الواضح نحو مسرحة ما هو شعبي، وذلك عن طريق مزجه بين التقنيات الفنية الحديثة مع التقاليد الشعبية القديمة، والذي استحق أن يسمى بالمسرح المغاربي عموما، والمكتوب باللغة الفرنسية خصوصا، والتي أظهرت لنا مدى انفتاح البيئات المغاربية على الممارسات المسرحية العالمية من خلال تأصيلها للتقاليد المسرحية. ويبرز لنا هذا المقتطف مدى احترافية وحنكة

محمد ديب في التعامل مع كل ما هو تقليد شعبي قديم، وعن حبه الشديد لمسرحة هذا الإرث القديم وإخراجه إلى أرض الواقع في حلة جميلة وجديدة أبهر بها المتلقي.[48]

وقد كادت مسرحية: "**ألف تحية لصعلوكة**" أن تكون النص الوحيد الذي كتبه ديب في نوعه، لكن شاءت الأقدار أن تظهر له مسرحية ثانية هي مسرحية: **خطيبة الربيع**، التي غيرت الحدث فكانت هي في حد ذاتها حدثا أدبيا لا يستهان به، والدليل على ما نقول اكتشافها من طرف مترجمها إلى العربية الباحث مريزق قطارة، حيث يعود إليه فضل اكتشافها وترجمتها ثم نشرها في مجلة الثقافة، سنة 2018، وأثبت لنا عن مدى قيمتها النصية، فرغم كونها كتبت باللغة الفرنسية ولم تعرض كغيرها من المسرحيات، إلا أنها تحمل في ثناياها أهمية كبيرة جديرة بالالتفاف لها، و"لأنها على قدر كبير من الأهمية نظرا لنمذجتها، أما من ناحية الشكل المسرحي المائل نحو الشكل التراجيدي أو من ناحية مضمونها الحكائي التراثي التأصيلي، "وانطلاقا من هذا التميز والتفرد الذي تتسم به" شارك بها في الدورة الرابعة عشر لمسابقة المسارح الإفريقي سنة 1985" والمعلوم أن ديب محترف في إبداعاته، ولاسيما في كتاباته الروائية "والمسرحية كما يقول مكتشفها ومترجمها تعود إلى سنة 1963" فهذه السابقة الذكر في الحقيقة "هي في الأصل سيناريو فيلم كتبه محمد ديب، واعتزم إخراجه في إنتاج

[48] – ينظر حسين خالفي، **تلقي الخطاب المسرحي من التأسيس إلى التجريب**، ص 98 .

مشترك فرنسي مغربي، لكن الفيلم لم ينتج كما أن هذه المسرحية لم تعرض على خشبة المسرح أبدا، بالإضافة إلى أنه لم ينشرها في حياته، وقد نشرت لأول مرة سنة2008"[49].

تبدو هذه المسرحية كنموذج بارز في التجريب المسرحي لعدة اعتبارات، ليس فقط لأنها تستحضر نصا تراثيا هو عبارة عن أسطورة شعبية، فرغم أن المسرحية كتبت بلغة فرنسية، إلا أنها حملت روحا وجوهرا شعبيا خالصا، يعبر عن هوية ثقافية خاصة بالثقافة المحلية المغاربية، وتجريبية المسرحية لا تكمن في توظيفها الاحتفالي لأسطورة شعبية فحسب، بل لأنها أيضا تستحضر مضامينا وتستخدم تقنيات مسرحية متعددة بعضها أصيل كما الأسطورة المستحضرة، وبعضها دخيل كالتقنية البريختية الموظفة في هذه المسرحية والتي تحولها إلى مسرحية واقعية جدا تسعى لتثوير المجتمع، وبث روح التغيير فيه. وهذا ما سنحاول إبرازه في الفصل التطبيقي.

[49] –ينظر حسين خالفي، **تلقي الخطاب المسرحي من التأسيس إلى التجريب**، ص 98 .

الفصل الثاني

مسرحية خطيبة الربيع بين التوظيف الأسطوري والواقعي

- **توطئة:** باتت عملية توظيف التراث في العمل الإبداعي تقليدا رائجا في أغلب الأجناس الأدبية، ونخص بالذكر المسرح، وكذلك التمرد على التقاليد الفنية، والانفتاح على الانجازات الفنية الأكثر رحابة، وعدم إقامة حدود بين الثقافات والفنون، وهو ما نلاحظه في مسرحية: **خطيبة الربيع**، حيث نجد الكاتب **محمد ديب** يلجأ إلى التراث الأسطوري ويستحضره ويوظفه في جوانب المسرحية، دون أن تفقد المسرحية صلاتها بالواقع، الذي يمثل الهدف الرئيسي للمسرحية، في مقابل التراث الأسطوري الذي تستحضر رمزيته، ويعتمد وسيلة لنقد واقع شديد الاتصال بماض وتقاليد تبدو بالية ومتجاوزة بالنسبة للكاتب، الذي يحاول عبر تشخيصه للواقع تثوير المتلقي ودفعه للتحرر من أعباء هذا التراث، ولهذا لا يمكننا في أي حال من الأحوال فهم هذه المسرحية إلا انطلاقا من ثنائية متضادة هي: الأسطوري والواقعي، فرغم أن المسرحية بنيت على أساس أسطوري إلا أنها تستهدف الواقعي، والتجريب في المسرحية يبدو مزدوجا أيضا، وهذا أولا في عنايته بتوظيف واستحضار التراث الأسطوري، وهو سبيل كل المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى، وثانيا: استهدافه للواقع كان عبر توظيف آليات المسرح الثوري والتحريضي لبريخت، التي تجعل المسرحية أكثر صلة بالواقع.

1- **دراسة فنية لمسرحية خطيبة الربيع:**

أ- **فكرة المسرحية:** تقوم أي فكرة مسرحية على الصدامية والصراع، والصراع هو الكفيل ببناء المسرحية بناء دراميا تصاعديا، لهذا تتمحور الفكرة المركزية للمسرحية حولً صراع بين الحب والعادات والتقاليد، حيث تمثل قصة الحب في المسرحية الواقع، بينما تمتثل العادات في صورة أسطورة الخصب المستحضرة، والتي تربط الخصب بزواج العروس التي تقدم كقربان لإله المطر، وهو اعتقاد أسطوري بدائي عرفته الكثير من

الحضارات القديمة وبقي سائدا لفترة طويلة.[1] ومن خلال اطلاعنا على نص المسرحية يتراءى لنا أهل القرية الذين أرادوا تزويج البطل عمور من صافية- العروس والقربان، وذلك بهدف استدرار المطر في قريتهم وحلول الخصب فيها، بعدما عانت كثيرا من ويلات الجفاف والقحط الذي حل بها، فكان السبيل الوحيد للخروج من هذا الوضع المزري هو إقامة شعائر الخصب، التي تستدعي تزويج شابين يختارهما أهل القرية، تبركا برمزية الاحتفال، فيقع الاختيار على عمور وصافية، لكن البطل يرفض حينها هذا النوع من الزيجات، وهو الأمر الذي يدفعه بعد ذلك على التمرد والثورة على هذه العادات المتوارثة، ويلوذ بالفرار من تلك القرية مع فتاة أخرى كان مغرما بها، وقبوله مصيره المحتوم بعد كل التهديدات التي تلقاها من أهل تلك القرية بقتله جراء مخالفته لإرادتهم المستمدة من إرادة الإله، الذي لا يتمثل إلها كما في المسرح اليوناني القديم، وإنما يتمثل في صورة عادات وتقاليد ذات أصول وثنية، استمدت قداستها من الاعتقاد الراسخ في جدواها، وتمرد عمور عليها بمثابة تمرد على المجتمع المعتقد بها.

ب- **موضوع المسرحية:** يكتشف الدارس الحصيف للمسرحية أن هذا العمل يزيح الستار عن موضوع من أكبر المواضيع التي تناولتها الرومانسية، ومن أجل تسليط مزيد من الضوء على ما نحن في صدد الحديث عنه فالموضوع الرئيسي في كل الأعمال الرومانسية هو موضوع الحب، انطلاقا من محاربة البطل لظاهرة اجتماعية جالية وتقاليد زائفة انتشرت في المجتمع الجزائري، ألا وهي ظاهرة الطقوس الاحتفالية التي تقوم على الجهل، والتي تحول بين البطل وحبه وحريته في اختيار شريكته، لهذا يرفض بطل مسرحية هذه الطقوس، ويحاول أن يرسم لحياته نهجا جديدا يقوم على الحب،[2] وكذلك على التحرر من الماضي

[1] - ينظر الحبيب سوالمي، الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف، أطروحة دكتوراه، إش: أميمون بن براهيم، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، جامعة وهران، السنة الجامعية: 2016-2017، ص 103.

[2] - المرجع نفسه، ص 104.

ومعتقداته، التي تتغلف بالقداسة لكن في جوهرها تكبل إرادة الإنسان، لهذا وجب التحرر منها والتمرد عليها.

إن موضوع هذه المسرحية اجتماعي وواقعي بامتياز ألبسه الكاتب مجموعة من المغامرات الفردية في الغابات والحقول المجاورة للقرية، ترمز إلى بحث الإنسان الدائم عن حريته الفردية في مجتمع يفرض قوانين جائرة على أفراده، فالمعروف أن ليس بمقدور الإنسان العيش في كنف الانقياد والانصياع لأوامر غيره، حتى ولو كان مجتمعا بأكمله، فقد ولد مفطورا على الحب والحرية، وهذه الفكرة بالتحديد دافع عنها أصحاب المذهب الرومانسي أولا، وعرفت بعض امتداداتها عند الواقعيين، وأحياها الوجوديون الذين منحوها أبعادا واقعية ممزوجة بالميتافيزيقا كما هو الأمر في هذه المسرحية.

ج- شخصيات المسرحية: تعد شخصية عمور الشخصية المحورية الرئيسية في المسرحية، وهي المحرك الأول للفعل الدرامي في المسرحية، لأنه هو من يتولى محاربة العادات والتقاليد البالية في مجتمعه بإعلانه تمرده عليها، ولما استعصى عليه مواجهة المجتمع وسلطته مواجهة مباشرة، فإنه لا يواجه المجتمع بل نجده يهرب منه إلى الجبال والغابات باحثا عن أمل فسيح وسط هذه الغابة، وكأنه بهذا يلبي نداء الطبيعة بضرورة عودة الإنسان إلى كنفها والعيش في وفاق معها، وفاق يعوضه عن الألم والمعاناة التي آل إليها ووجد نفسه فيها جراء تزمت أهل القرية، وإذا عدنا إلى نص المسرحية نجد أن هذه الشخصية ليس لها نفوذ في القرية، ومركزها الاجتماعي في المنظومة الجمعية للمجتمع الذي يعيش فيه عادي وبسيط، لأنه شاب كبقية الشباب، مهاجر وعاد إلى وطنه ليصطدم بتلك العادات والتقاليد التي تحاول إجباره على الزواج بمن لا يحب، خدمة للمجتمع وقربان له يقدم لإله الخصب إرضاء له، لكنه يرفض ذلك بكل حزم، ويقر لتلك الفتاة التي اختيرت أن لا يرغب فيها، وهو متعلق بفتاة أخرى غيرها. وهذا ما نلتمسه في هذا الحوار المقتبس من المسرحية:

« - **عمور : أرجوك حاولي أن تفهمي**

- **صافية: سأحاول... لكن أنظر إلي أولا أنا خطيبتك الربيعية، يبدو أنك أصبحت تجهل معنى هذا.**
- **عمور: كل هذا لا يعد كونه مجرد لعبة !**
- **صافية: لعبة (تنطلق في ضحكة ساخرة) تقول عنها لعبة ؟**
- **عمور: بل هي حماقات».**[1]

يبدو واضحا لنا من هذا الحوار أن عمور لا يريد الزواج بصافية، التي تم اختيارها له من قبل أهل قريته، أثناء احتفالهم من أجل أن يعود الربيع بزهوه، فيكون رده آنذاك الرفض لتلك العادات والتقاليد ويدافع عن وجهة نظره أمام صافية، بعد أن تفاجأ بهذه الزيجة التي لم تكن بالحسبان، ويحسم أمره بالهروب لعلمه مسبقا أنه ليس بمقدوره إقناعهم بوجهة نظره، فيتخذ الغابة مأوى له ولحبيبته (عتو)، التي تهرب معه،[2] ويظهر هذا جليا في بداية الفصل الثالث من المسرحية:« **(ممر بالجبل، الزمن صباح، هواء طلق ضياء)**

- **عمور: ألا كم في إمكان كل شيء أن يتجدد! هذا الجيل، هذا الضوء، إنني منهك غير أن قلبي يفيض بالسعادة.**
- **عتو: (وهي تضع يدها على كتفه) أنا كذلك منبهرة من هذا الضوء، لا أدري ما أصابني غير أني قادرة على المشي فوق هذه التنافس الهوائية لو طلبت مني ذلك (تضحك)».**[3]

يظهر لنا أن هذه الشخصية تعبر عن ما يختلجها من مشاعر، وعواطف اتجاه عمور وتدافع عن عاطفتها بكل ما أوتيت من قوة، فهي شخصية تحارب المجتمع الذي لا

[1]– محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، مجلة الثقافة، العدد18، نوفمبر، ص176 .

[2] – ينظر ينظر الحبيب سوالمي، الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف، ص 105

[3] – محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 179 .

يزال يحمل بذور التقاليد البالية، كما يحمل عمور بذور التحرر من القيود البالية، حيث لا يقبل أن يضحى به في سبيل المجتمع وعاداته البالية.

– **شخصية عتو:** الواضح في حقيقة الأمر أن هذه الشخصية تعتبر من الشخصيات المساعدة للبطل فهي حبيبته التي آثرت الهروب معه عوض البقاء في القرية وعاداتها البالية، لذا وجدناها قررت الخروج مع حب حياتها، راضية بما سينتظرها من انتقام أهل القرية ومعاقبتها، وقررت تحمل قسوة الطبيعة من أجل الحفاظ على حبها عمور، وهذا ما يمكن ملاحظته في هذا المقطع من المسرحية:« –**عمور: ألا تتحسرين عن أي شيء، ولا عن أي أحد؟**

– **عتو: لست بحاجة إلى أي شيء، استطيع أن أبقى على حالي هذه إلى أخر الدهر...وأنت؟**

– **عمور: ها نحن نبدأ حياة جديدة، لا شيء غيرها يحضى باهتمامي أنت الآن أمي وأبي.**

– **عتو: لا زلنا طريدة نلاحق وعلينا بالاختفاء!».**[1]

تحيلنا هذه الجملة الأخيرة التي قالتها عتو أنها لازالت عند كلمتها ومقتنعة بالخطوة التي اتخذتها رغم خطورتها، ولن تتراجع عنها أبدا، وستمضي مع حبيبها أينما ذهب، فهي تظل تذكره بأنهم مازالوا مطاردين وعليهما أن يتوخيا الحذر، ولهذا فهذه الشخصية تعتبر من الشخصيات المحورية في المسرحية، فهي لم تندم على الحب الذي تكنه لحبيبها، بل زادها فخرا واعتزازا، لأنه لم يخذلها،[2] ولم يتركها لينصاع لأمر أهل القرية، بل ثار وتمرد على قوانين القرية، وهرب وهي في المقابل ظلت وفية لهذا الحب، وتقبلت الحياة التي أصبحت

[1] – محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 180 .

[2] – ينظر ينظر الحبيب سوالمي، الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف، ص 106

تعيشها معه، بل لقد أحبت حياتها الجديدة في ظل الغابة وقسوتها، وهذا كله لأنها برفقة من نبض قلبها له.

- **شخصية صافية:** إن هذه الشخصية رفقة أهل القرية تمثل نقيض البطل، إذ نجدها هي التي تدفع بالأحداث نحو التأزم أكثر فأكثر، حيث تمثل هذه الشخصية في المسرحية القدر المحتوم المسلط على عمور فيتفق أهل القرية على الايقاع بالبطل فيه، فهي من اختارها أهل القرية أن تكون زوجة البطل، فقد انصاعت لأوامرهم لأنها كانت تحبه منذ زمن بعيد، على عكسه هو إذ لا يكن لها أي مشاعر، فمشاعره كانت منصرفة نحو عتو، دون غيرها، وهذا ما دفع بصافية لأن تحقد عليه حقدا شديدا.[1] وهذا ما يمكن تبينه من المقطع الآتي:

« - صافية: (تحيط عمور بذراعيها) ألا كم رغبت في أن أكون لك، ألا كم رغبت فيك، حتى أن الأرواح التي تحمينا تبنت هي الأخرى فاستجابت لدعواتي! لهب نار

- عمور: لن أكون...لا أكاد أستطيع التنفس.

- صافية: (ترفع ذراعيها عنه)...يبدو أنك لا تريد حتى سماعي».[2]

وقد ورد هذا الحوار في الفصل الأول عندما عزم أهل القرية على ضرورة تزويج عمور من صافية، لكي يكون ربيعهم أزهر وأحلى، فيغمر الفرح قلب صافية فتفرح بهذا القرار، لأنها كانت تنتظر حدوثه منذ أمد بعيد، لكنها تتلقى برودا تاما من قبل عمور، فهو لم ينجرف وراء مشاعرها حيث أنه لم يتجاوب معها تماما، فتنتفض غاضبة عليه مهددة إياه بأن هذه الأرواح ستعاقبه إن أصر على الرفض،[3] وأن هذا الزواج جاء بقرار أهل القرية، ولا مفر منه:

---

[1] - ينظر ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 106

[2] - محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 176.

[3] - ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 107.

«- صافية: ماذا! ليلعن البطن الذي حملك، ابتعد عني، نعم عدت لتخون أهلك، أرى ذلك جليا في عينيك، أنت رسول النكسة إلينا، ستحل علينا اللعنة في يوم من الأيام.

- عمور: تتكلمين كما لو كنت مطلعة على أسرار الأرواح.

- صافية: الأرواح ذاتها أمرت بذلك، إنها حارستنا، اتق أثرها فالربيع لن يخصب الأرض».[1]

وكما هو واضح في هدا المقتطف أن شخصية صافية تمثل المسرحية العقلية الرجعية والمتخلفة والمستسلمة، التي تؤمن بالأرواح والأشباح والخزعبلات التي لا نفع لها ولا ضر، فتنقض على كل من يخالفها الرأي وتدافع عن رأيها بشراسة فهي ليست على استعداد لتخسر، ويذهب حبها في أدراج الرياح، ويضيع من بين يديها، فهي تعتبر من الشخصيات المحركة للفعل الدرامي نحو التأزم أكثر بتحريضها للقرية ضد عمور.

- **شخصية الجماعة:** الملاحظ أن هذه الجماعة تمثل أهل القرية، وهي صورة حية لـ: «**ثاجمعث**» بكل ما تحمله من سلطة وسطوة على أفراد المجتمع، وهي المدافع الشرس عن معتقدات هذا المجتمع، وتحث على ضرورة انصياع أهل القرية لجل القرارات التي تصدر من طرف هذه الجماعة، حتى ولو كانت خاطئة، وتلعب هذه الجماعة من ناحية أخرى دور الجوقة في المسرح التقليدي، لكنها تختلف عنها في كونها تعمل على عكس إرادة البطل، فنجدها تحاربه وتصارعه على خلاف المسرح الكلاسيكي الذي تكون فيه الجوقة مؤيدة لأفعال البطل.[2] وهذا ما يمكن أن نستشفه من المقطع الآتي:

«- الجماعة: اللعنة عليه يجب أن يدفع الثمن.

---

[1] - محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 176.

[2] - ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 108.

- **صافية: لا ترحموه سلالتكم تطالب بالثار.**
- **الجماعة: ليخرج المجرم ليدفع الثمن».**[1]

والملاحظ أن الجماعة تعمل على وجوب الانتقام لكرامتها وكرامة الأرواح، التي فرضت على الفتاة صافية الارتباط بالبطل عمور، تمثل هذه الجوقة شخصية مسرحية مساعدة على تطور الفعل الدرامي وتأزمه فهي لا تكتفي بالتعليق على الأحداث، مثلما يجري الأمر في المسرح الكلاسيكي، بل نجدها تمثل عنصرا فاعلا في الحدث الدرامي،[2] فهي من ناحية أنتربولوجية تمثل دور ثاجمعث المعروفة في المجتمع الأمازيغي بكل ما تحمله من سلطة.

- **شخصية الصادق:** تمثل هذه الشخصية الوسيلة التي يستعملها أهل القرية للقضاء على هذا المتمرد الذي خان أهله ووطنه، فقد كلف بمهمة البحث عن البطل الهارب، والإتيان به حيا أو ميتا للقرية، فيبذل قصارى جهده في سبيل الوصول إلى الشخصية البطلة، وعندما يعثر عليه ينشب بينهما نزال جسدي عنيف، ينتهي بموت الصادق، وانتصار عمور وحبيبته فشخصية الصادق في المسرحية تمثل الشر الذي ينبغي أن ينهزم[3] في النهاية وينتصر الحب والحياة أخيرا.

د- الصراع في المسرحية: إذا عدنا إلى النص المسرحية يظهر لنا جليا أن الصراع وتأزم الأحداث يبدأ من اللحظات الأولى لبدايتها، وذلك عندما يرفض عمور أن يتزوج بصافية، الفتاة التي اختارتها له الجماعة للارتباط بها، وهو الأمر الذي سيقضي على أماله وأحلامه، ويدخل حينها في صراع مع العروس صافية، التي تحاول بكل الطرق أن تثنيه

[1] - محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 177 .

[2] - ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 108.

[3] - ينظر المرجع نفسه، ص 108.

عن عزمه، ويظهر ذلك عندما تهدده بالجماعة التي تنتظره في الخارج من أجل إقامة طقوس العرس، وبأنه لا يجرأ على مخالفة إرادة الجماعة.[1]

«- عمور : من غير الممكن أن أتصرف بأكثر أمانة مما أفعله الآن.

- صافية: قل كل هذا للجماعة التي تترقب بالخارج... إنها ساهرة بالساحة العمومية، إذهب وأعلن عليها أن العقد الذي يلزمها لم يحترم...هيا أخبرها بخيانة ابنها الضال أما أنا فأفضل الموت على أن أظهر أمامها.

- عمور: لا تطلب الموت فلن يحدث شيء.

- صافية: لن يحدث شيء (تنفجر بضحكة حادة) إلى ماذا سيؤول بك الأمر أيها الشقي».[2]

والملاحظ أن هذا الحوار يظهر بداية الصراع بين العادات والحب، فمن جهة نرى أن صافية تريد للعادات أن تنتصر، لأنها هائمة في حبها لعمور، ومن جهة أخرى نجد عمور يرفض هذه العادات وباقي على إصراره، لأن مشاعره كانت منصرفة لعتو لا لصافية، لهذا تعمل صافية جاهدة على محاولة ثنيه عن عزمه، وتتحداه بأنه سوف لن يستطيع مجابهة أهل القرية بهذا القرار، الذي ستكون فيه نهايته لا محالة في ذلك، فتخرج إلى أهل القرية تصيح مع قول عبارات تحرضهم على وجوب إكراه عمور على الزواج بها، وإلا فإن مآل القرية سيكون كارثيا.[3] تقول صافية:

« - صافية: أيها الصابرون هنا أمامي لن أقفز على النار التي أوقدتم، ليس من حقي أن أقوم بذلك فخطيب الخير المختار لم يعد من ملتكم، لقد جعل منكم مجتمعا ساقطا».[4]

---

[1] - ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 109.

[2] - محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 177 .

[3] - ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 109.

[4] - محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 177 .

فصافية كان نصب عينيها رجل واحد فكانت تقصد بخطيب الخير المختار (عمور) الذي يرى أن كل ما يحدث أمامه ليس سوى مهزلة واستهزأ باختيار المجتمع، وأخذت تغرس سم التحريض في عقول المجتمع مستغلة هذه الفرصة التي لن تتاح لها مجددا حتى يعود إلى رشده، لتتمكن في الأخير من بلوغ غايتها في إقناع الناس أن هذا الشخص خائن لأهله ووطنه من خلال رد فعل أهل القرية عليها،[1] واستنكارهم لأفعال عمور وتمرده على إرادتهم. وهذا ما نستشفه في المقطع الآتي:

«- **الجماعة: اللعنة عليه يجب أن يدفع الثمن.**

- **صافية: لا ترحموه سلالتكم تطالب بالثأر.**

- **الجماعة : ليخرج المجرم ليدفع الثمن».**[2]

انطلاقا من هذا المقطع الحواري بين صافية وأهل القرية نلاحظ كيف أن صافية تمكنت من تحويل الصراع بينها وبين البطل إلى صراع مع الجماعة وقد استطاعت تأجيج هذا الصراع، فيضطر عمور للفرار من القرية، لكي لا يكون فريسة بين أيدي أهل القرية، وينطلق هاربا رفقة محبوبته (عتو) إلى أحضان الطبيعة، حيث يجد فيها راحته، فيجد في حبيبته العون والعزاء، فهي لم تتخل عنه في محنته هذه، بل ظلت معه إلى النهاية،[3] وهذا ما يمكن الاستشهاد له بهذا المقطع:

«- **عمور: عتو، كوني وفية لي فسنهزم محنتنا من الآن فصاعدا لن يكون قلبي عنيدا إلا بك أنت.**

- **عتو : سأتبعك (تأخذ بيده).**

---

[1] - ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 110.

[2] - محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 177 .

[3] - ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 110.

- عمور: اتركيني أقرأ بعينيك العلامات الضوئية التي سترشدني، كما لو كانت نيران رقباء.

- عتو : الوداع يا بلدنا المسكين (يمضيان)».[1]

يتعرض عمور ومحبوبته إلى مصاعب كثيرة في رحلة هروبهما إلى أن يصل الصراع ذروته، وهذا حينما يلتقي عمور بالصادق، الذي يرغب في قتله نزولا عند رغبة أهل القرية.

«- عمور: من هناك؟ ماذا...آه أنت عرفتك أيها الشقي، كنت تتبع أثارنا...أصغ إلي لي شيء أقوله.

- عمور: لا تعتقد أن بإمكانك أن توقع بي هكذا بالأكاذيب!

- صادق: عمور! عمور! واه ! آه ! يارب ! هلا استمعت لما أقوله؟ واه أيها البليد! الفظ!

- عمور : القذر! الغادر ! ابن العاهرة!».[2]

ويدخلان في عراك فتخرج عتو فجأة من أحد الأكواخ وتأخذ السكين الذي أسقطه الصادق، وتغرزه في ظهره فيموت، وتنتهي المسرحية.[3]

إن الدارس الحصيف للمسرحية يستكشف أنها تحمل مجموعة من الأزمات الصغرى، تتضافر فيما بينها للوصول إلى العقدة الرئيسية في المسرحية، فكانت الأزمة الأولى بين (عمور وصافية)، أما فيما يخص الأزمة الثانية فقد تبينت لنا في الصراع بين أهل القرية وعمور، ثم انتقلت الى صافية وأهل القرية، وأخيرا بين الصادق وعمور، غير أننا لاحظنا أن هناك أزمة نفسية تقاوم جاهدة في إظهار نفسها في شخصية بطل المسرحية، الذي

---

[1] - محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 180 .

[2] - المصدر نفسه، ص 190 .

[3] - ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 110.

يعاني ظلما نفسيا جراء ما حدث له، كل هذه الأزمات تتضافر فيما بينها لتنجح في الأخير من إبراز العقدة الرئيسية والمتمثلة في الصراع بين العادات من جهة، والحرية والحب من جهة أخرى، ليخرج الإنسان هذه الحرب النفسية منتصرا حرا طليقا على العادات والتقاليد البالية، فالتضحية والنضال من أجل الحب والحرية كانت الفكرة الرئيسية والأساس التي بني عليها الصراع في هذه المسرحية،[1] غير أننا نلاحظ أن هناك صراعا نفسيا يضطرم في نفس عمور، لأنه اعتقد في لحظة أنه السبب في معاناة حبيبته وهروبها معه، فيفكر في تسليم نفسه لأهل القرية في لحظة ضعف فيها وأشفق على حبيبته، فيقول لها : « **أتساءل إن لم يكن من الأحسن لو عدنا إلى القرية**».[2]

يعكس الكاتب في هذا الحوار مدى المأساة النفسية التي كان يعيشها البطل وصراعه مع نفسه، الذي دفعه إلى اعتبار نفسه سببا في معاناة محبوبته، لهذا فكر في العودة إلى القرية ومواجهة مصيره المحتوم، عوض رؤية حبيبته تتعذب وتعاني أمامه، إلا أن "عتو" تعارضه بشدة، وكانت تثنيه على أن ما قاموا به هو الأصح وتساعده على المضي قدما فيما أقدم عليه، وكانت تحاول باستمرار إخراجه من قوقعة تأنيب الضمير تقول له: «**عمور أنا لا أوافقك فيما تقول، لا، لا أوافقك، هل تتصور للحظة ماذا كانوا فعلوا بنا**».[3]

ويكشف لنا هذا الحوار مدى تعلق عتو بمعشوقها ومدى إصرارها وعزمها على التحرر من قيود العادات التي تتحكم في حياتهما، فكانت لحبيبها البطل بمثابة الساعد الأيمن في محنته هذه، وتساعده على التخلص من معاناته النفسية، ومن هنا يتضح لنا أكثر أن الصراع في المسرحية هو صراع من نوعين صراع أفقي درامي بين الواقعي والأسطوري

---

[1] – ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 111.

[2] – محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 183 .

[3] – المصدر نفسه، ص 183 .

بين الحب والواجب الاجتماعي، وصراع نفسي يتمثل في التردد النفسي الذي كان يرافق البطل في المسرحية والذي تمكن من التخلص منه بمساعدة محبوبته.[1]

هـ- الزمان والمكان في المسرحية: الملاحظ أن المسرحية تبدأ بإرشادات مسرحية تبرز الأماكن التي بدأت فيه الأحداث ففي الفصل الأول جرت الأحداث في بيت بسيط في قرية، وهذا ما يصفه الكاتب قائلا: « **جدران جرداء تؤطر بابا كبيرا مغلقا، ضوء النهار ينساب عبر كوات على الأرض قفص به تزغلتان...بالخارج غناء فتيات ينبعث من خضم ضوضاء».**[2]

تبدأ إذن المسرحية هكذا بإرشادات يضعها الكاتب ليبين لنا زمان ومكان بداية المسرحية، فالمكان هو منزل في القرية وصفت لنا محتوياته، أما الزمان فهو نهار، ويظهر ذلك في قوله: ضوء النهار ينساب عبر كوات.[3] فالمكان الذي تبدأ فيه الأحداث هو هذا، وكذلك مع تطور تلك الأحداث وتطور الصراع، وبعد جل تلك المحاولات التي باءت بالفشل من قبل صافية لإقناع عمور في الانصياع لقوانين القرية والزواج بها، قررت بدورها الخروج لساحة القرية ومحاورة أهل القرية، فكان لابد لطاولة الحوار أن تكون حاضرة حينها فأخذوا يتحاورون حول مصير هذا الشخص الذي خالف وعارض قوانينهم، وكان ذلك مع بداية الفصل الثاني: **ساحة القرية في الصباح الباكر تبدو المنازل بشكل مدرجات.**[4]

يتضح لنا أن المكان يتغير في هذا الفصل من داخل المنزل إلى ساحة القرية، أي أنه ينتقل من فضاء مغلق إلى فضاء منفتح، وكذلك السر الذي كان بين عمور وصافية يعلن ويفتضح ويسمعه أهل القرية جميعا، أما الزمان فقد مر على أحداث الفصل الأول دورة

---

[1] - ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 111-112.

[2] - محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 176 .

[3] - ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 113.

[4] - محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 178 .

شمسية، ما يعني أن أحداث الفصل الثاني تجري في اليوم الثاني وهذا تغيير في الزمن، والملاحظ أن الكاتب يبدأ الفصل الثالث بإرشادات مسرحية يبين فيها مكانا آخر وزمنا آخر لوقوع الأحداث: « **ممر بالجبل، الزمن صباح، هواء طلق مع أشجار**»[1]، انطلاقا من هذه الإرشادات التي يضعها الكاتب نتوصل إلى استنتاج أننا أمام مشهد جديد في مكان مختلف عن المكانين السابقين، أما بالنسبة للزمن فقد تكون أحداثه قد وقعت في نفس الزمن وقوع أحداث الفصل الثاني أو بعدها بيوم، وعلى كل حال فالزمن والمكان قد تغير في الفصل الأول ثم الثاني ثم الثالث،[2] وبعدها نجد الكاتب يعود بنا إلى الرقعة الذي جرت فيه الأحداث في الفصل الثاني، وهو ساحة القرية: « **المشهد الثاني من الفصل الثالث: ساحة القرية، العجائز الخمس في ساحة القرية، وهن في حالة انتظار، أما الزمن فيظهر أنه قد مر زمن طويل من خمسة أو ستة أشهر، ويظهر ذلك لنا جليا من خلال الحوار الذي دار بين العجائز اللاتي كن في ساحة القرية.**

- **العجوز الأولى: (وهي ترفع رأسها إلى السماء) السماء صافية كقطعة بياض نظيفة.**
- **العجوز الثانية: وفوق كل هذا...هم لم يقبضوا عليهما بعد.**
- **العجوز الثالثة: لن يقبضوا عليهما أبدا، أبدا (تضحك)**
- **العجوز الخامسة: منذ خمسة أشهر.**
- **العجوز الثانية: ستة أشهر**
- **العجوز الثالثة: سبعة أشهر».**[3]

---

[1] – محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 179 .

[2] – ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 113.

[3] – محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 180 .

يتضح لنا جليا من هذا الحوار أن الكاتب لا يتقيد إطلاقا لا بوحدة الزمن ولا بوحدة المكان، فالمكان متغير والزمن أيضا متغير هو كذلك، وكما نلاحظ أيضا مواصلته في تغير المكان وقوع الأحداث في المسرحية من مشهد إلى آخر، ففي المشهد الذي يلي المشهد الثالث نجد أحداثه تجري في المعبد المشهد الثالث: (بمدخل المعبد).[1]

إن الكاتب عمد إلى توظيف هذا المكان نظرا لما يحمله من رمزية وقدسية عند أهل القرية، فهو يمثل المكان الذي يتوافد إليه حكماء القرية ويتخذون القرارات المهمة فيه، فالكاتب بدوره يحاول أن يظهر لنا مدى الحاجة الماسة إلى استعمال الدين في الحياة اليومية، ومحاولة إعطاء تلك القرارات والأوامر صيغة قدسية، فكان المعبد هو المكان المناسب بطبيعة الحال.[2]

« – **الحكيم الثاني: بهذا الحرم المقدس انتهك عقد، فلم لا تتطرقون إلى ذلك.**

– **الحكيم الأول: لم يعثر على المذنبين.**

– **الحكيم الثالث: أن تلقوا القبض عليهما، وتعاقبوهما على جنايتهما، تلك هي مهمتكم، لا تأملوا العثور على علاج لمصائبنا ما لم تقوموا بذلك».**[3]

يبرز لنا هذا الحوار قدسية المكان الذي تجري فيه الأحداث، وحتى طبيعة الشخصيات التي تتحرك في هذا المكان، فنجدها تسعى جاهدة لإيجاد حل للمشكلة التي وقعوا فيها بسبب خيانة (عمور وعتو) حسب اعتقادهم، فكل كلمة تخرج من هذا المجلس أو هذا المكان مقدسة، ويجب تطبيقها، ومن يجرأ على اعتراض ذلك يعتبر خائنا في نظر أهل القرية، وهذا ما توحي به رمزية هذا المكان في هذا المشهد.[4]

---

[1] – محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 181 .

[2] – ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 114.

[3] – محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 182 .

[4] – ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 115.

كما لاحظنا أيضا أن الزمن والمكان في المسرحية متحركان وممتدان في الاختلاف، وذلك من مشهد لآخر ومن فصل لآخر، وهذا حسب تطور الأحداث في المسرحية، ونمو الصراع والدرامية، بحيث وجدنا أن الكاتب يعطي لكل مكان مبرره الفني والفكري.

و- الحوار في المسرحية: إن مكانة الحوار لم تتوقف بل ظلت تستمر في الانتشار بين الأمم المتحضرة فعرفت بها، وأصبحنا نصف كل أمة متحضرة بأمة الحوار، وكما هو رائج أن الأمة التي ينعدم فيها الحوار تلقب شعوبها بالشعوب المتخلفة، فبطبيعة الحال لما يكون الفن انعكاسا للحياة فلا بد للحوار أن يفترض وجوده في الفن عامة، وفي فن المسرحية خاصة، وهو يعتبر نمطا من أنماط التعبير تتحدث به الشخصية، إذ يتوجب أن يتسم بالإفصاح والإيجاز، والحوار الجيد هو الذي يكون بدوره معبرا، ويتمثل بهذا النوع فيما حسن تركيبه وسهل قوله واتضح معناه، وعبر تعبيرا ملائما عن جوهر الأحداث، فالحوار ليس مجرد حديث بسيط يدور بين شخصيتين أو أكثر دائما، هو أداة المسرحية ومن خلاله تعرض الحوادث، ويخلق الأشخاص وتقام المسرحية من أولها لآخرها، وعلى هذا النحو الأساسي جاءت حوارات مسرحية خطيبة الربيع بسيطة، تؤدي وظيفتها الدرامية، فلا هي حوارات طويلة تشعر المتلقي بالملل، ولا هي غامضة لا يفهمها المتلقي، حيث أبرزت طبيعة الصراع الدرامي الذي بدوره يساعد على نمو الفعل الدرامي، ومن الحوارات التي أبرزت الصراع بين أهل القرية متمثلة في صافية وبين البطل متمثلا في عمور،[1] نذكرها فيما يلي:

« - **صافية: لعبة (تنطلق في ضحكة ساخرة) تقول إنها لعبة!**

- **عمور: بل هي حماقات.**

[1] - ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 116.

- **صافية: أرواح الأرض تنتظر منك، يا خطيبي الربيعي، أن تمسح دماء هذين الطائرين، أو أن تلتحم بخطيبة الربيع.**
- **عمور: لا، لا، أرواح الأرض لا ترغب البتة في أي شيء، وكل ما يقال لا يعدو كونه مجرد حكايات.**
- **صافية: ما هي إلا المدن جعلتك قاسي القلب.**
- **عمور: ليس...بإمكاننا.**
- **صافية: بلى أرواح الأرض تريد ذلك.**
- **عمور: لا أنا لا أريد (يحاول صدها عنه، بيد أنها تظل متشبثة به، يتمكن أخيرا من طرحها أرضا بعد مصارعة قصيرة).**
- **صافية: اللعنة عليك، لقد عد ت لتهين مسقط رأسك وتسخر منه».**[1]

يتضح لنا من خلال هذه الحوارات أن عمور لا يريد لهذه الزيجة أن تتم بينما نجد صافية متشبثة به رغم أنه صارحها وصدها عنه إلا أنها ظلت على موقف أهل القرية وتريد الظفر به زوجا، ومن جهة أخرى دخل فيها السرد كبديل عن الحوار، يظهر حينما يقول الكاتب: (يحاول صدها عنه، بيد أنها تظل متشبثة به، يتمكن أخيرا من طرحها أرضا بعد مصارعة قصيرة)،[2] والمعلوم أن السرد يعتبر وسيلة إبداعية يلجأ الكاتب الى استخدامها قصد توضيح مشهد معين، والعمل على إبرازه للمتلقى، بحيث يتعذر على الحوار العادي تشخيصه، بينما يمكن ذلك بمثل هذه التعليقات التي يمكن أن تشخص تمثيليا على خشبة المسرح، لأن المسرحيات كتبت في الأصل لكي تؤدى على الخشبة، لا لأن تقرأ فقط، لذا استعمل الكاتب هذا النوع من السرد، ليبين الوظيفة الدرامية المختزلة في

[1] – محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص176 .

[2] – ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 117.

حركات جسدية تشخص على خشبة المسرح، وكأنه يعطي للمخرج مفاتيح تساعده على إخراج هذا العمل ركحيا،[1] إلا أن الملاحظ أن هذا العمل المسرحي قد يصعب تشخيصه ركحيا، نظرا لما يضمره من بناء رمزي وأسطوري، يقربه كثيرا من المسرح الذهني لتوفيق الحكيم، رغم ما يبديه من مضامين واقعية جدا، قد يتيه فيها المتلقي دون أن يدرك أبعادها الرمزية والأسطورية.

2- **توظيف التراث في مسرحية خطيبة الربيع:** يشكل التراث بسلطته وحمولته القيمية جزءا من هوية الإنسان وتميزه الحضاري عن الآخر، لكن الهوية ليس معناه إعادة التراث واجتراره كما هو، وإنما استعادته وتوظيفه توظيفا تجريبيا في عملية وجود حياة تعبر دائما عن روح العصر ومشاغله، فالتراث يشكل منهلا لا ينضب من المواقف الخالدة التي مرت بها الإنسانية، طيلة قرون من التطور، والتراث الشعبي غني بتلك الأنماط الشعبية الخالدة أو المشاهد الغريبة التي جاءت على شكل حكايات وأساطير، إذ يعد جزء لا يتجزأ من حياتنا فهو بمثابة وجه واحد لعملة واحدة، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وهو يعتبر المصدر الأصلي الذي يستقي منه الكاتب أفكاره التي تنتهي بعدها إلى عمل فني معين:«على عكس الرواية التي تستمد موضوعاتها من الواقع ،والشعر الذي يستوحى من العاطفة فان المسرح من التراث وفن إسقاط الواقع على الماضي بأساطيره وأحداثه وخرافاته،بل نستطيع القطع بألا وجود للمسرح خارج دائرة التراث».[2]

لقد استمد **محمد ديب** مسرحيته من عمق التراث الشعبي وحكاياته وأساطيره وخرافاته، ليشكل في الأخير لوحة فنية تجمع بين الأسطوري والواقعي، مثل مسرحية خطيبة الربيع، التي اتسمت ببعدها الاجتماعي الإنساني، بحيث تدعو إلى التحرر من القيود التي تفرضها

[1] - ينظر الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، ص 117.

[2] - عبد الرحمان بن إبراهيم: **الحداثة والتجريب في المسرح**، دار إفريقيا، الدار البيضاء-المغرب، ط1، ص203.

سلطة العادات والتقاليد، والتي ترهن أحيانا حياة الفرد والمجتمع في مختلف المجتمعات العربية، ونخص بالذكر البيئات القروية والبدوية، التي ما تزال رهينة ببعض الممارسات التقليدية القديمة، حيث صورت لنا هذه المسرحية الواقع المعاش بحيثياته، إذ تهدف هذه المسرحية إلى تحريض المجتمع وتوجيهه وتهيئته للتصدي لأنواع من الاستغلال والتسلط والأبوية، الممارسة عليه من طرف مختلف السلطات السياسية والثقافية والدينية والاجتماعية...والدعوة إلى التحرر منها، وذلك لما فيها من تدمير للإنسان وحرمانه من أبسط حقوقه الإنسانية، متمثلة في حرية الاختيار.

وفي هذا الصدد نجد أن:« المسرح الشعبي يستنبط أحداثه من حياة الشعب، فهو عين مجسمة تأخذ من التراث والتقاليد والعادات مشاهد تعرضها على الجمهور، لكي يحكم لها أو عليها، ويرى الصالح من الباطل فيجد الحلول الملائمة لواقعه ونمط حياته، ومن هنا كان للمسرح الشعبي صفة توجهية، لأنه يعبر عن الواقع الاجتماعي والاقتصادي لشعب ما، وهو مسرح يوجه إلى الجمهور بدون تمييز، وهدفه أن يقدم إلى الجمهور مؤلفات مسرحية يفهمها بسهولة وتثقفه وتساعده على رفع مستواه التربوي والأخلاقي والثقافي».[1]

وقد سعى مؤلف هذه المسرحية من خلال توظيفه للتراث الشعبي تعرية الواقع المؤسف للمجتمع، فاضحا إياه بسيطرته الطائشة من خلال العادات والتقاليد التي فرضوها على الأفراد، وقيدت الحريات فأصبحت تظلمهم وتسلبهم أحلامهم، غير مكترثة بهم، فالكاتب يدعونا من خلال مسرحيته إلى إدراك واقعنا، فالإنسان له الحق في الحب، وفي اختيار شريك الحياة، بحيث نجد الكاتب قد وجد في التراث الشعبي معينا يستجيب لمقتضيات العالم الدرامي لمسرحيته، ففضل إلى اللجوء في بنائها إلى شخصية عمور الثائر وتوظيفها

[1] – حمادي صبري مسلم: **أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 1980، ص149 .

ضد العادات والتقاليد البالية في مسرحيته، بحيث نذكر المقطع الذي يثبت ما نحن بصدد الحديث عنه:

« – **صافية: أرواح الأرض تنتظر منك يا خطيبي الربيعي ، أن تسفح دماء هذين الطائرين وأن تلتحم بخطيبة الربيع.**

- **عمور : لا ! لا! أرواح الأرض لا ترغب البتة في أي شيء! وكل ما يقال لا يعدو كونه مجرد حكايات!**
- **صافية: (وهي تصرخ غيظا)، ما هي إلا المدن أثرت عليك، فجعلتك جاحدا(تشير الى صدر عمور) قاسي القلب.**
- **عمور : صافية...ليس بإمكاننا...**
- **صافية: (وهي ترتمي عليه) بلى! أرواح الأرض تريد ذلك.**
- **عمور : لا ! أنا لا أريد ! (يحاول صدها عنه، بيد أنها تظل متشبثة به، يتمكن أخيرا من طرحها أرضا بعد مصارعة قصيرة).**[1]

تبدو تجريبية هذا العمل المسرحي في قدرته على توظيف تراث حضاري يبدو لأول وهلة متعددا وبالضرورة مختلفا، بيد أن معالجته في المسرحية جعلته يبدو متوحدا ومحيلا على تراث إنساني وحضاري يغترف من منهل واحد، فالعمل المسرحي من ناحية الشكل يميل كثيرا نحو الشكل التراجيدي المأساوي، وهو ما لمسناه في معالجتنا للبناء الدرامي التصاعدي للمسرحية، وهذه ميزة تجعل هذا العمل ممتدا إلى التراجيديات اليونانية القديمة. أما من ناحية مضمونها الحكائي ورمزيتها الأسطورية فهي تمتد إلى تراث تأصيلي، ذلك أن موضوعها مستوحى صراحة من التراث الشعبي المغاربي، فالحدث المسرحي يحيل على التقاليد الاحتفالية بعروس المطر، أي **ثيسليث ونزار** أو **أغونجه** بالأمازيغية، وهو طقس

[1] – محمد ديب، **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، ص 176 .

احتفالي أسطوري ووثني يقام في شمال إفريقيا، بعد فترات القحط والجفاف بهدف استدرار الغيث، وهو من ناحية أخرى طقس ممتد إلى الطقوس الاحتفالية، التي كانت تقام **لديونيسيوس** إله الخصب عند الإغريق، الذي يضاهيه **آنزار** في حوض البحر الأبيض المتوسط الجنوبي، ما يجعل هذه المسرحية تعود إلى الأصول المرجعية الإغريقية، حيث تطورت الدراما بنوعيها التراجيدي والكوميدي بطقوس موت إله الخصب **ديونيسوس** أو بعثه، لكن وفقا للتقاليد التراثية المغاربية التي تستبدل **ديونيسوس بآنزار**، حيث تقيم له الاحتفاليات، وتقدم له القرابين متمثلة في **ثيسليث** أو العروس أي الفتاة العذراء، قصد إحلال الخصب[1].

ومن محاسن الصدف أن تبدو مسرحية: **خطيبة الربيع** مشابهة لمسرحية لكاتب مغربي هو الطاهر بن جلون موسومة بـ: **خطيبة الماء**، والملاحظ أن التشابه يبدأ انطلاقا من العنوان، كما أن المضامين أيضا متقاربة جدا، سواء في رمزيتها أو في واقعيتها، حيث تجري أحداث مسرحية **بن جلون** في قرية صغيرة في الأطلس المغربي الكبير، مبنية على أرض شحيحة الماء، يسكنها فلاحون فقراء، أصواتهم ومشاعرهم جافة، ويشكل الماء في هذه القرية ضرورة ملحة، وهو كذلك في حياة الفلاحين الأمازيغ أو غيرهم، وفي حياة البشر ككل، وهي بيئة مشابهة جدا لبيئة مسرحية **محمد ديب**، الذي يقول مترجم المسرحية بأنها كانت نتيجة من نتائج زيارة **ديب** للمغرب الأقصى سنة 1960، وقد كان في نية **ديب** تأليف الحوارات بالأمازيغية تأكيدا على طبيعة البيئة الثقافية للمسرحية، كما تستهل مسرحية **ديب** من حالة تحول وعدم استقرار في القرية نتيجة جفاف طال أمده، مما اضطر أهل القرية للقيام بشعائر الخصب التي كانت تتضمن زواج شابين يتم اختيارهما من أهل القرية، تبركا برمزية الخصب، وكذلك تستهل مسرحية **بن جلون**، فشح مصادر الماء في القرية دفعت

[1] – ينظر حسين خالفي: **تلقي الخطاب المسرحي الجزائري من التأسيس إلى التجريب**، ص98-99.

الرجل الغني الحاج عباس المستحوذ على الأرض الغنية ومصادر المياه، والمالك الغني للمنطقة برمتها، أو بالأحرى اللص الإقطاعي المستحوذ لنفسه على خيرات المنطقة، لأن يحول منبع الماء عن مساره لصالحه، دون مراعاة لحاجيات الأهالي البسطاء في القرية، وهذا بتواطؤ مع الفقيه أو رجل الدين في القرية، وفي هذا رمزية إلى تحالف السلطة مع الدين من أجل الاستحواذ على السلطة، وامتلاك الأرض والماء واستغلال العباد، وبالتالي التحكم في رقاب الناس واستعبادهم، ولتحقيق هذا وضع الحاج عباس ترتيباته لمصاهرة الفقيه، عبر تزويج ابنه من مليكة، ابنة الفقيه، لكن الفتاة ترفض هذه الزيجة، وتتمرد على التقاليد، وتنتصت لقلبها الذي كان يميل ويحب مجدوب، الشاعر الحكيم المهمش.[1]

أما في مسرحية **ديب** فالفتاة التي اختيرت للزيجة المفترضة هي صافية التي يراد تزويجها لعمور، لكنه يرفض هذه الزيجة المفروضة عليه من طرف أهل القرية، ليتبين أنه كان على علاقة حب مع فتاة أخرى من نفس القرية هي عتو، ويفر العاشقان من القرية، ويفلحان في الهرب من ملاحقة أهلها، ليستقر بهما المقام في المدينة.

تشترك المسرحيتان، إلى جانب المضمون، في الهدف الواحد، وهو تثوير المجتمع، وتهيئته للتصدي لأنواع الاستغلال والتسلط الممارس عليه من طرف مختلف السلطات السياسية، الثقافية، الدينية والاجتماعية...والدعوة للتحرر منها لما فيها من تدمير للإنسان وحرمانه من أبسط حقوقه الإنسانية، الحق في الحرية وفي الحب وفي الحياة.

وصفوة القول فإن مسرحية خطيبة الربيع غنية بعمق التراث الشعبي سواء على مستوى المضمون، مثل توظيف الأسطورة بكل رمزيتها، واتخاذها أساسا لبناء فضاء درامي يتماشى فيه مع الواقع.. غير أن ما يلفت الانتباه كثيرا في هذه المسرحية ليس فقط عنايتها بالتراث

[1] – ينظر حسين خالفي، **تلقي الخطاب المسرحي الجزائري من التأسيس إلى التجريب**، ص99-100

الشعبي، بل تجلت لنا أيضا في مدى قدرة الكاتب على توظيف هذا التراث ليلبي طموحاته الدرامية والفنية، فقد تمكن من تشخيص الواقع الاجتماعي المزري لكثير من البلدان العربية التي أصبحت تعتبر تحت وطأة العادات والتقاليد، إن هذه المسرحية التي تطرقنا إليها كما سبق لنا ذكرها ومن خلال اعتمادها على الحكاية الشعبية راهنت على تشخيص عديدة الأهداف الاجتماعية في حياتنا المعاصرة، والتي يمكننا إجمالها فيما يلي:

– تمجيد عاطفة الحب واعتبارها أساسا لتحقيق السعادة والإخلاص والوفاء بين الرجل والمرأة إلى درجة التضحية والنضال والاستعداد للموت إن لزم الأمر في سبيل التحرر.

– نقد ومناهضة العادات والتقاليد الاجتماعية البالية، وإبراز آثارها المدمرة على الفرد والمجتمع.

– تصوير غياب الحرية الفردية في المجتمعات المتخلفة عموما، وإبراز سيطرة التقاليد البالية التي لا يستطيع الفرد الفكاك منها، حتى ولو يكون هو أول ضحاياها.

– لقد كانت الغاية من توظيف التراث هو التعبير عن قضايا المجتمع في هذا العصر، إن إحياء التراث الشعبي وإخراجه من سراديب التغييب والنسيان وبعثه في حلة جديدة باستثمار أشكال فنية حديثة يأتي المسرح على رأسها، قد كان من بين أهداف توجه المسرحيين الجزائريين إلى النهل من ينبوع التراث الشعبي.[1]

3– ملامح الواقعية والتثوير في المسرحية: لا يمكن لأي كان أن ينكر أن معظم التجارب المسرحية المغاربية استلهمت إبداعاتها عن طريق تأثرها بالمسرح البريختي، والذي ظهر لنا جليا من خلال اطلاعنا على بعض النماذج المسرحية لأدبائنا، فبعد تصفحنا لها لاحظنا استعارتهم مظاهر المسرح الملحمي والثوري للألماني **برتولد بريخت**.

[1] – – ينظر حسين خالفي: **تلقي الخطاب المسرحي الجزائري من التأسيس إلى التجريب**، ص99–100 .

والملاحظ أن بريخت قد استطاع وضع وصياغة نظرية مسرحية تختلف جذريا عن تقاليد المسرح **الأرسطي**، وأرسى بدلا منه مسرحا تحريضيا وثوريا، وقد استلهم ثوريته وتوجهه للطبقات الاجتماعية الكادحة من تأثره الواضح بالفلسفة الماركسية، لهذا فقد كان ينزاح باستمرار من المركز نحو الهامش، وهو الأمر الذي جعله يقترب أكثر من الطبقات الشعبية العريضة، لأنه أصبح يستمد موضوعاته وشخصياته من الطبقات الشعبية البسيطة والهامشية، مثله في ذلك مثل أغلب التجارب المسرحية للقرن العشرين، التي حادت عن المركز وأعادت الاعتبار للهامش، ولهذا فقد كان التأثير البريختي واضحا على أغلب التجارب المسرحية المغاربية. وقد كان لمسرحه الملحمي دورا مؤثرا في المسرح الجزائري من خلال عدة نماذج منها مسرحيات: **محمد ديب وولد عبد الرحمن كاكي** و**عبد القادر علولة**...، وهو تأثير لا مفر منه، خاصة وأن **بريخت** قد أحدث تحولا في حركة المسرح العالمي في أوائل القرن 20م، عندما قدم نظرية المسرح الملحمي، الذي يختلف عن نظرية الدراما المتوارثة عن **أرسطو**، وجعله منه وسيلة من وسائل التغيير الاجتماعي، الذي لا يلتزم قوانين الدراما التقليدية لأنه يناشد عقل المتفرج لا مشاعره، كما كانت تفعل الدراما التقليدية، كما أنه يهدف إلى تثوير المتلقي ودفعه لتغيير ما يجب أن يتغير[1].

تستهدف نظرية بريخت رسم رؤية جديدة للعالم مستوحاة من الفلسفة الماركسية، ذات الطابع الثوري والتحريضي على التقاليد الطبقية، وتدعو إلى الثورة عليها، ما يعني أنها تنطلق من الواقع وتستهدف تشخيصه، مهما بالغت في التغريب والترميز الناتج عن توظيف الذاكرة التراثية، ولهذا وجد المغاربة ضالتهم في هذا الشكل المسرحي الذي استمال ذائقتهم المسرحية والفنية، قصد التمكن من تثوير الطبقات الاجتماعية الكادحة، ودفعها للتحرر من الاستعمار أو من الأنظمة الاستبدادية المستغلة، ونظرا لطبيعته هذه فقد وجد تجاوبا كبيرا

[1] – ينظر حسين خالفي، **تلقي الخطاب المسرحي الجزائري من التأسيس إلى التجريب**، ص 111-112

من طرف الكثير من المسرحيين، الذين وجدوا فيه وسيلة تعبير عن انشغالات الطبقة العمالية التي تشكلت في المجتمعات المغاربية أثناء فترة الاستعمار وميزت المجتمعات بعد الاستقلال، وبروز مجتمع صناعي يمارس استغلالا على الطبقة العمالية، التي وجدت في المسرح أداة للتعبير عن انشغالاتها وهواجسها وتكريس نضالها في سبيل إقرار الحرية والعدالة في المجتمع.[1]

تبنى المهتمون بالمسرح المغاربي النموذج المسرحي البريختي، ووجدوا فيه منبعا ثرا وملاذا لهم للتحرر، وتأثروا به تأثرا كبيرا نظرا لما يحمله في طياته من طاقة وقدرة على التثوير السلس للجمهور، وفوائده الكثيرة التي أعطت ثمارها على الخشبة كما في أرض الواقع، ولأنه أيضا يستهدف تثوير الأفراد والمجتمعات على الطبقات الاستغلالية التي تتحكم في الطبقات الكادحة، وتعاملها معاملة لا إنسانية، حتى أصبحت تعيش تحت وطأتها وتنصاع لأوامرها فاقدة القدرة على الرفض، ولأن هذا المسرح أيضا يمجد الحرية والحق في الحياة والحب...، ودعا إلى التحرر من الأغلال التي تتحكم في الفرد وتعكر سير نظم حياته فاستعار المسرح المغاربي هذا المسرح البريختي وأخذوا ينهلون منه ويفرغونه في أعمالهم المسرحية، ويصورون الواقع المزري الذي تعيشه المجتمعات المغاربية، ويفضحون حكامها والمتحكمين فيها، وكما اعتبروه أيضا مادة لعملهم المسرحي أثار بدوره اهتمام المشاهدين، والظاهر أن الكاتب المسرحي الألماني بروتولد بريخت كان ملتزما بقضايا مجتمعه، فتفرغ لهم وراح يتغلغل في أوساطهم، كاشفا الستار عن بعض الخفايا التي كانت مخفية، سواء كان ذلك في الجانب السياسي أو الاجتماعي، إذ تراه يحرضهم ويدفع بهم إلى مستقبل مشرق وراق وحياة أفضل عوض الحياة التي يعيشونها، ولهذا فالمسرح البريختي مسرح

[1] – ينظر حسين خالفي، **تلقي الخطاب المسرحي الجزائري من التأسيس إلى التجريب**، ص 112

تحريض وثورة والتزام بقضايا المجتمع بالدرجة الأولى، وأي توظيف للمسرودات التراثية ما هو سوى قناع رمزي لواقع يحتاج للتغيير والتثوير.

وصفوة القول يتضح لنا أن معظم المؤلفين المسرحيين في أقطار البلاد المغاربية استمدوا موضوعات مسرحياتهم من المسرح البريختي وفي مقدمة هؤلاء **محمد ديب** في مسرحيتيه، وخاصة في مسرحية خطيبة الربيع، حيث يلعب عمور في المسرحية دور الرجل الثائر على العادات والتقاليد البالية في المجتمع، ومثله كانت كذلك عتو، بينما تمثل صافية الطرف المستسلم لقدر اختاره له غيرها، أما في مسرحية **خطيبة الماء لبن جلون** فهذا الدور تقوم به حرودة، وهي امرأة بدون هوية ترمز إلى الحرية، لهذا فهي دائمة الشباب مليئة بالطاقة والحيوية وبالثورة والتمرد، تعود إلى القرية بعد غياب، وعمور كذلك يغيب عن القرية ويعود إليها، وكلاهما يجد القرية عرضة لجفاف قاس، وتجدها عرضة لاستغلال الحاج عباس في خطيبة الماء إرضاء لأطماعه وبمساعدة من الفقيه، وتدفع السكان للثورة على الاضطهاد المزدوج للسلطة والدين والعادات والتقاليد، التي تشكل خطرا مدمرا للقرية وللإنسان فيها، وتقف حرودة في صف مليكة ومحبوبها المجدوب، وتسعى بكل قوتها لتمنع ارتباطها من ابن الحاج عباس. كما كانت القرية في خطيبة الربيع عرضة لسلطة الضمير الجمعي لتاجمعث بكل ما تملكه من سلطة اجتماعية ودينية، بينما يمثل عمور وعتو نموذج الثائر المتمرد على إرادة القرية المجحفة في حقهما.

تشترك المسرحيتان إلى جانب العنوان والمضمون في الهدف، وهو التثوير، وتهيئة المجتمع للتصدي لأنواع الاستغلال والتسلط الممارس عليه من طرف مختلف السلطات السياسية، الثقافية، الدينية والاجتماعية...والدعوة للتحرر منها نظرا لخطرها في تدمير الإنسان، وحرمانه من أبسط حقوقه الإنسانية، الحق في الحرية وفي الحب وفي الحياة...ويبدو أن المؤلفان استعارا هذا الهدف من المسرح البريختي، أما استعارتهما من الفكر الأسطوري

التراثي فهو من جهة، نوع من التفسير الوجودي والهوياتي التي تملأ التراث الثقافي، وقد حافظت دائما على هالة من التقديس في المجتمع، مما يستدعي التمرد عليها، نظرا لما تمارسه من تنويم للمجتمع ومصادرة لصوته وإرادته وحياته.

كما يلعب استحضار وتوظيف الأسطورة، بكل ما فيها من غرائبية في الأحداث والشخصيات دورا كبيرا في عملية التغريب البريختية، والتي يقصد بها سرد أحداث أو وضع شخصيات تتميز بالغرابة على خشبة المسرح، بما يسمح من إثارة الجمهور وإشراكه ذهنيا لا عاطفيا في جو المسرحية، وبالتالي التمكن من تثويره ودفعه نحو التغيير والتخلص من عادات ومعتقدات تستغل من أجل استعباده.

وبالتالي فقد شكل تشخيص الواقع في المسرحية الهدف الأسمى لمؤلف المسرحية، الذي استطاع تقديم مسرحية تجريبية تستثمر العناصر الاحتفالية في التراث الشعبي عبر توظيف رمزية الأسطورة المغاربية المحلية، وبالتالي قدم تجربة تراجيدية متجذرة في التراث المسرحي الأرسطي، ولكنه من ناحية أخرى استطاع ربط مسرحيته بالنموذج الثوري لبريخت، لأنه لم يكن يستهدف المضمون أو البناء الأسطوري بقدر ما كان يشخص واقعا، ويسعى إلى تغييره عبر نقد ومحاولة تجاوز التفكير الأسطوري المطبق على المجتمع القروي المحتاج لأن يتمدن ويتحضر بدل أن يوغل في معتقداته البالية التي تقيده أكثر مما تحرره.

خاتمة

لقد أفضى بنا البحث في موضوع التجريب في مسرحية خطيبة الربيع لمحمد ديب، وتفحصنا لبعض ثنايا هذا النص المسرحي النموذجي إلى جملة من النتائج تتجلى فيما يلي:

- التصق المسرح منذ نشأته إلى يومنا هذا بالواقع، فمر في مسيرته بعدة مراحل عاش خلالها فترات ازدهار وركود شأنه شأن الحركة الثقافية والاجتماعية في بلادنا، فعبر عن طموحات المجتمع، لأنه جزء لا يتجزأ من الحياة، لهذا ليس في مقدوره أن يكون خارج آلياتها، كما أنه لا ليس فقط مجرد انعكاس للحياة، بل هو آلية ملتصقة تماما مع الحياة، تؤثر فيها وتتأثر بها، تأخذ منها كما تعطيها.

- قدرة المسرح على إثبات وجوده في الساحة رغم جل تلك العقبات التي صادفته في مسيرته التطورية، حيث ساير الأحداث والتغيرات التي طرأت في المجتمعات المغاربية، والفضل يعود أيضا للذين خاضوا غمار هذه المعركة الفنية وفي نيتهم تخطيها، وذلك بهدف إرساء بذور النهضة المسرحية في الجزائر، حتى ولو كان ذلك بلسان فرنسي، بيد أنه يعبر عن ثقافة وهوية جزائرية.

- التجريب في المسرح هو سعي لتجاوز النماذج التقليدية وإبداع نموذج، وهو سمو دائم نحو الخلق الذي يمكنه من أن يضمن الاستمرارية للتجربة الإبداعية وتجددها الدائم، فهو فعل ممارسة إبداعية خلاقة أساسه البحث والتجاوز، وقد تم هذا التجريب في مسرحية خطيبة الربيع على مستويات كثيرة ومتنوعة، وعلى رأسها توظيف التراث الأسطوري المحلي، وكذا استعادة تقاليد المسرح التراجيدي اليوناني، دون مساس بروح الواقع الذي كان هو الهدف، مع اختبار نهج المسرح البريختي.

- يبدو أن التجريب في المسرح الجزائري رغم أنه في بداياته، إلا أن القراءة العميقة للتجارب المسرحية لمختلف الإبداعات الجزائرية تكشف عن إقبال الكثير من المبدعين الجدد عليه مع ملاحظة مدى ذكاء وحنكة أدبائنا في تجاربهم المسرحية، حيث بسطوا أذرعهم للغرب ونهلوا منه ما طاب لهم، لكنهم تمسكوا بأصالتهم ولم ينسلخوا عنها، وبالتالي فقد

كشفت تجاربهم المسرحية عن تجريبية واعية جدا استطاعت أن تجعل من تجريبهم تأصيلا في الآن نفسه، ولهذا بدت تجاربهم مألوفة ومقبولة من طرف الجمهور رغم حداثتها، وكشفت عن التزام بقضايا المجتمع.

- اتسام التجارب المسرحية بسمات فنية متميزة جعلها تلج بيسر في الوسط الفني وتترسخ فيه باحتراف مميز، استفاد فيها كتاب المسرح الجزائري من الأساليب الغربية للتعبير عن احتياجات الشعب الجزائري وآماله، ومن خلال المسرحيات نجد كل كاتب تعامل مع المؤثر الأجنبي بتقنيات متباينة، وجد كل منهم مادته الأساسية في البناء الدرامي لعمله. ويستشف من المسرح الجزائري أنه رغم تأثره بالمسرح الغربي إلا أنه حافظ على الطابع المحلي الذي عن الواقع لما يحمله من هموم وقضايا.

- وفق المؤلف إلى حد كبير في نقله وتشخيصه للواقع الجزائري والمغاربي ككل، وكان نصه المسرحي صورة انعكس فيها مجتمعه وشخصت فيه أحد أمراضه الثقافية والحضارية، ألا وهو الاستسلام والتسليم ببعض المعتقدات البالية، التي يجب على المجتمع أن يثور عليها وينتزعها من الفكر الاجتماعي.

وفي الأخير نتمنى أن نكون قد وفقنا في محاولة تسليط ضوء خفيف على ما تضمنه النص المسرحي خطيبة الربيع لمحمد ديب الذي ترجمه الكاتب "مريزق قطارة" ونفض عنه غبار النسيان والإهمال، رغم أهميته النموذجية والمفصلية في تاريخ المسرح الجزائري، ونتمنى أن نكون قد وفقنا في محاولتنا الكشف عن بعض مميزات وخصائص هذه المسرحية. ويبقى الأمل في المستقبل لدراسة أشمل وأوفى للمسرحية، ونسأل الله التوفيق فيما قدمناه، والله قصد السبيل.

قائمة المصادر والمراجع

- **المصادر والمراجع باللغة العربية:**
- **القرآن الكريم**
- **المصادر:**

- محمد ديب: **مسرحية خطيبة الربيع**، تر وتق: مريزق قطارة، مجلة الثقافة، العدد18، نوفمبر، 2008.

- **المعاجم:**

- إبراهيم حمادة: **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** ، دار المعارف ، دط ، القاهرة، دت.
- ابن منظور: **لسان العرب**، مادة (س رح)، ج2، دار المعارف، القاهرة، 1981
- ابن منظور: **لسان العرب**، مج 4، مادة ورث، دار صادر، بيروت، 1992
- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهاري: **تهذيب اللغة**، تح: رياض زكي قاسم، دار المعرفة، ط1، بيروت، 2001
- الخليل بن أحمد الفراهيدي، **معجم العين**، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، دط، مج 6، دت.
- الزمخشري: **أساس البلاغة**، دار صادر، بيروت، 1992
- الفيروزبادي: **القاموس المحيط** ، مؤسسة الحلي للنشر والتوزيع ، القاهرة
- باتريس بافي: **معجم المسرح**، تر: ميشال ف.خطار، بيت النهضة، ط1 ، بيروت،2015 .
- مجدي وهبة وكامل المهندس: **معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب**، مكتبة بيروت، ط2، لبنان، 1984.

- **المراجع باللغة العربية:**

- إبراهيم حنداري جمعة: **النص المسرحي العربي**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004
- أدونيس على أحمد سعيد: **الثابت والمتحول: بحث في الإتباع والإبداع عند العرب**، ج3، دار العودة، ط4، بيروت، لبنان، 1983

- صالح لمباركية: **المسرح في الجزائر**، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط2، قسنطينة، الجزائر، 2007
- عبد العزيز حمودة: **البناء الدرامي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، 1996 .
- علي عبد الواحد الوافي: **الأدب القديم ودلالاته على عقائد اليونان ونظمهم الاجتماعية**، دار المعارف، مصر، 1960
- فاروق خورشيد: **المورث الشعبي**، دار الشرق، ط1، القاهرة، 1992
- فهمي جدعان: **نظرية التراث**، دار الشروق، ط1، عمان، 1985
- أحسن ثليلاني: **المسرح الجزائري: دراسة تطبيقية في الجذور التراثية** ، دار التنوير، ط1، قسنطينة، 2013
- أحمد بيوض: **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، دار هومة ، الجزائر ، بوزريعة ، 2013 .
- أحمد صقر: **توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي**، مدرسة الدراما والنقد المسرحي، كلية الآداب جامعة الإسكندرية والمعهد العالمي للفنون المسرحية، مركز الإسكندرية للكتاب، الكويت.
- حمادي صبري مسلم: **أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 1980
- حسين خالفي، **تلقي الخطاب المسرحي من التأسيس إلى التجريب**، ضمن مؤلف جامعي موسوم بـ: **مقاربات في قراءة النص الأدبي والنقدي في الجزائر**، دار خيال النشر والترجمة، برج بوعريريج، 2020.
- سعد الله ونوس: **الأعمال الكاملة**، المجلد الثالث ، مكتبة الأسد، ط1دمشق، سورية.
- سيد علي إسماعيل: **أثر التراث العربي في المسرح المعاصر**، دار قباء، القاهرة.
- عبد الكريم جدري: **نماذج من المسرح الأوروبي الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002

- عبد الناصر خلاف: **المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد: المسرح في الجزائر**، الهيئة العربية للمسرح، الجزائر ، 2012
- عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، دار العودة ودار الثقافة، ط3، بيروت، 1981
- علي عبد الواحد الوافي: **الأدب القديم ودلالاته على عقائد اليونان ونظمهم الاجتماعية**، دار المعارف، مصر، 1960
- عمر الدسوقي: **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها**، دار الفكر العربي، القاهرة، الكويت ، دس.
- فرحان بلبل: **المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا**، دار حوران، ط2 ، سوريا، 2002.
- محمد زكي العشماوي: **أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية**، دار المعرفة الجامعية ، 1998 .

- محمد عزام: **وجوه الماس: البنيات الجذرية في مسرح على عقلة عرسان**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1994
- نبيلة إبراهيم: **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار المعارف، ط 2، القاهرة.
- نهاد صليحة: **أَضواء على المسرح**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الإسكندرية .
- عبد العزيز حمودة: **البناء الدرامي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1996.
- عبد الرحمان بن إبراهيم: **الحداثة والتجريب في المسرح**، دار إفريقيا، ط1، الدار البيضاء-المغرب.

- **المقالات في المجلات والمواقع الإلكترونية:**

- عبد الناصر حسو: **المسرح مابين العولمة والعلمية**، مجلة بيان الثقافة، العدد31، 13 أوت 2000، البلد؟؟
- طراد الكبسي: **التراث مصدر في نظرية المعرفة**، مجلة الأدب، دار العودة، بيروت، 10 أكتوبر 1977

- عبد الستار جواد: **مهمات المسرح العربي**، مجلة الأفلام، عدد8، دار الجاحظ، بغداد، 1997
- على صبرى: **المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها**، التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس، دمشق، سوريا.
- مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية.

– المذكرات:

- [1] الحبيب سوالمي، **الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف**، أطروحة دكتوراه، إش: أميمون بن براهيم، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، جامعة وهران، السنة الجامعية: 2017-2016
- سوني رحمة: **ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري**، رسالة ماجستير، إشراف: بويجرة محمد ، فرقاني جازية، جامعة وهران، 2004 ، 2005
- صالح لمباركية: **المسرح في الجزائر: دراسة موضوعاتية وفنية**، رسالة دكتورة في الأدب المسرحي، جامعة باتنة، الجزائر ، 2004، 2005
- عبد الرحمان بن عمر: **لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية**، مخطوط رسالة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012 – 2013

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع **الصفحة**

- **شكر وإهداء**
- **مقدمة**..... **أ-ج**
- **مدخل عام: المفاهيم**.....5-18
- **الفصل الأول: تطور المسرح الجزائري**.....19-56

1 – تطور المسرح العالمي 20-28

2- عوامل تأخر المسرحية في الأدب العربي **28-30**

3 – مراحل تطور المسرح الجزائري : **30-51**

4 – المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية **51-56**

- **الفصل الثاني: مسرحية خطيبة الربيع بين التوظيف الأسطوري والواقعي**.....**57-83**

1- دراسة فنية لمسرحية خطيبة الربيع.....**58-74**

2 – توظيف التراث في المسرحية.....**74-79**

3- ملامح الواقعية والتثوير في المسرحية.....**79- 83**

- **خاتمة**.....84-86
- **قائمة المصادر والمراجع**.....87-91
- **ملحق: مسرحية خطيبة الربيع لمحمد ديب/تر: مريزق قطارة**.....1-35

- **فهرس المحتويات**.....126-127

ملحق

مسرحية: خطيبة الربيع لمحمد ديب

ترجمة مريزق قطارة

خطيبة الربيع

مسرحية غير منشورة – (1985)

تأليف: محمد ديب / ترجمة وتقديم: مريزق قطارة

- شخصيات المسرحية:

_ صافية

_حبيب

_ حمو الساذج

_ الأعمى

_ عتو

_ صادق

_ خمس عجائز

_ خمسة رجال

_ خمسة حكماء

_ نخاسان

الفصل الأول

_ صافية، حبيب، جمهور القرويين _ (جدران جرداء تؤطر بابا كبيرا مغلقا ضوء النهار، ينساب عبر كوات، على الأرض قفص به ترغلتان، وعلى القفص سكين كبير بالخارج، غناء فتيات ينبعث من خضم ضوضاء حفل شعبي تتخلله طلقات نار، ينفرج مصراعا الباب الكبير فجأة فيسمحان بدخول عمور وصافية تدفعهما موجة من حشد محتجب، وينغلق الباب من جديد حابسا إياهما بين الجدران الجرداء، في حين تعود الضوضاء إلى ما كانت عليه من الشدة، يحل الغسق ويتناقص ضوء النهار شيئا فشيئا إلى أن يتم انتشار الليل بكل الأرجاء) .

_ صافية: (وهي تحيط عمور بذراعيها)، ألا كم رغبت في أن أكون لك! حتى إن الأرواح التي تحمينا تبنت هي الأخرى رغباتي فاستجابت لدعواتي! لهب نار...يشتغل هنا...بداخلي عمور! أن أكون لك...لا أكاد أستطيع التنفس! فقلبي يؤلمني مع كل دقة سيقع بعد حين أكثر من عناق يجمع امرأة برجل ستكون الأرض بأرواحها الحارسة...الأرض نفسها، هي التي ستحتضن بين ذراعيك...الأرض وقد قبلتها الريح والشمس والماء...(ترفع عينها)، ماذا؟ (تبتعد عنه قليلا دون أن تفك قبضتها تماما) ماذا هناك؟ ذهنك شارد؟....هل تسمعني؟ يبدو أنك لا تريد حتى سماعي...فنظرتك ووجهك يتباعدان...(عمور يتحرر من قبضتها ثم يستدير ويتوقف أمام القفص).

_**صافية:** ماذا حدث؟ أنا... لم أفقه شيئا من هذا. (عمور يلاعب الترغلتين).

_**صافية:** رجل بأتم معنى الكلمة يكون الحظة قد انتهى من التضحية بهذين الطائرين.

_**عمور:** يا للطائرين المسكينين! أي حياة هذه التي تتطلب ضحايا لأجل انبعاثها من جديد! صافية أنا لا أريد أن أجرح شعورك...

_**صافية :** لا تريد ذلك؟ وما تفعل الآن كل هذا الانتظار أخذ إلى حد الآن أكثر مما ينبغي.

_**عمور**: أرجوك، حاولي تفهمي...

_**صافية:** سأحاول...لكن أنظر إلي أولا أنا خطيبتك الربيعية! يبدو أنك أصبحت تجهل معنى هذا.

_**عمور**: كل هذا لا يعدو كونه مجرد لعبة!

_ **صافية**: لعبة؟ (تنطلق في ضحكة ساخرة) تقول أنها لعبة؟

_**عمور**: بل هي حماقات!

_**صافية**: أرواح الأرض تنتظر منك، يا خطيبي الربيعي، أن تسفح دماء هذين الطائرين، وأن تلتحم بخطيبة الربيع...

_**عمور**: لا!لا! أرواح الأرض لا ترغب البتة في أي شيء! وكل ما يقال لا يعدو كونه مجرد حكايات.

_ **صافية**: (وهي تصرخ غيظا) ما هي إلا المدن أثرت عليك، فجعلتك جاحدا(تشير إلى صدر عمرو) قاسي القلب.

- **عمور**: صافية...ليس بإمكاننا...

_ **صافية**: (وهي ترتمي عليه) بلى ! أرواح الأرض تريد ذلك

_ **عمور**: لا! أنا أريد (يحاول صدها عنه بيده، لكنها تظل متشبثة به، ويتمكن أخيرا من طرحها أرضا بعد مصارعة قصيرة).

- **صافية**: اللعنة عليك! لقد عدت لتهين مسقط رأسك وتسخر منه.

- **عمور**: هذا غير صحيح، بل أنت تتوهمين كل ذلك (يمد يده إليها غير أنها ترفض الإمساك بها).

– **صافية**: ماذا! ليلعن البطن الذي حملك! ابتعد عني. نعم، لقد عدت لتخون أهلك، أرى ذلك، أرى ذلك جليا بعينيك: أنت رسول النكسة إلينا، بك ستحل علينا اللعنة في يوم من الأيام (تنهض).

–**عمور**: هذا غير صحيح، بل أنت تتوهمين كل ذلك. (يمد يده إليها، غير أنها ترفض الإمساك بها).

_**صافية**: ماذا! ليلعن البطن الذي حملك! ابتعد عني. نعم، لقد عدت لتخون أهلك. أرى ذلك جليا بعنيك : أنت رسول النكسة إلينا بك ستحل علينا اللعنة في يوم من الأيام (تنهض).

_**عمور**: أنت تتكلمين كما لو كنت مطلعة على أسرار الأرواح.

_**صافية**: الأرواح ذاتها أمرت بذلك! إنها حارستنا. اتق ثأرها: فالربيع لن يخصب الأرض.

_**عمور**: أنها ممارسات عتيقة يجب تناسيها.

_ **صافية**: كل الأراضي ستخضر من جديد، وستكسوها الأزهار ماعدا أراضينا ستغرد الطيور في كل مكان، وستكتظ المخازن قمحا ماعدا مخازننا.

_ **عمور**: أنت مجنونة!

_ **صافية**: سيأتي الجفاف على آبارنا وستموت قطعاننا أمام موارد الماء الخاوية، وسنهجر منازلنا. ستصب اللعنة علينا من الجد إلى الحفيد ومن الأم إلى الرضيع! وستظل النساء عواقر...

_ **عمور**: إنها مجرد معتقدات...

_ **صافية**: لقد أصبحت تجهل كل شيء عن أرضك!

_ **عمور**: أنا عدت اليوم إلي هنا...

_ **صافية**: حيث لم تعد أكثر من رجل غريب! اذهب من هنا! عد من حيث أتيت! فأنت لست أكثر من رجل ينتمي إلى بلد آخر.

_ **عمور**: صافية ! من غير الممكن أن أتصرف بأكثر أمانة مما أفعل الآن.

_ **صافية**: قل كل هذا للجماعة التي تترقب بالخارج ، العلامات التي تشير عليها بأعمالها المستقبلية. إنها ساهرة بالساحة العمومية. اذهب وأعلن عليها أن العقد الذي يلزمها لم يحترم. هيا، اجعل منها أرملة مهانة. هيا! أخبرها بخيانة ابنها الضال. أما أنا فأفضل الموت على أن أظهر أمامها.

_ **عمور**: لا، لا تطلبي الموت فلن يحدث أي شيء.

_ **صافية**: لن يحدث أي شيء! (تنفجر بضحكة حادة) إلى ماذا سيؤول بك الأمر، أيها الشقي؟ ماذا سيقع لي أنا؟ لا أجرؤ على التفكير فيه. (تطلق صيحة مجلجلة) لا! سوف لن يقال أن...(تستولي على السكين الكبير الموضوع فوق القفص وتحاول ضرب عمور، غير أنه يتجنب الضربة ويتراجع القهقرى).

ـ **عمور**: ماذا دهاك؟ ابتليت طاعونا، فأنت ممسوسة! (يمسك بمعصميها فتتخبط هي مقاومة) لكنك ممسوسة...آه! غير معقول! (يسقط الخنجر أخيرا من يد صافية).

ـ **صافية**: (وهي تبتعد) ها قد انتهى كل شيء، وقد قيل كل ما يقال...فالليل حل وأصوات تمتماتهم بدأت تصل. إنهم يحضرون أنفسهم لإحياء أعراس تخصيب الأرض. آه...لما يعرفون! سيتكدس ليل على ليل فوق القرية وسيملأ الحداد القلوب.

إنهم يتطلعون إلى هذه الباب، في حين يؤوينا، نحن هذا المقام العميق لكن ما هذا الهبوب البارد الذي يتصاعد بجوارنا؟ أنت يا من رفضني، يا من فسخ عقد الخطوبة...كفى! كفى! الآن يجب الخروج ومخاطبة أولئك الذين ينتظرون بالخارج...أي هلع يستولي علي! أحس أني تعسة إلى أبعد حدود التعاسة. هل سأتمكن من التعبير عن الأحاسيس الغامضة التي تجتاحني؟ ومن أين سأبدأ؟ (بعد برهة) لابد من ذلك، لابد من ذلك...

(تتجه نحو الباب كمريضة فتفتحها على مصراعيها، بنفس اللحظة توقد النار بالخارج. تتوقف صافية على الدرجة الأولى وتظل هناك، جامدة بمكانها. من وراء ألسنة اللهب يبدو حشد الساهرين بالساحة).

ـ **صافية**: أيها الصابرون هنا أمامي، لن أقفز عبر النار التي أوقدتم: ليس من حقي أن أقوم بذلك. فخطيب الخير المختار لم يعد من ملتكم. لقد جعل منكم مجتمعا ساقطا. (أصوات تعجب تنطلق من الحشد)، لقد جعل منكم شعبا حقيرا! انظروا: ها أنا ذا أفك شعري فأهبه للريح متألمة. ما أنا إلا أرملة، أرملة دون منفعة! تأملوا ملامح مصيركم على وجهي. لن تروا المياه تجري من هنا، لن تسمعوا أبدا صياح البهائم، ولن تمتلكوا مقدارا كافيا من الدموع لرثاء سوء حظكم. أنا شاهدة على فسخ العقد (زمجرات غضب ترتفع من وسط الحشد) ستبلغ صيحات يأسكم السماء فلا تأبه السماء بها! سيغرس البؤس مخالبه في الأرض فتصيح الأرض متألمة!

ـ **الجماعة**: اللعنة عليه يجب أن يدفع الثمن!

ـ **صافية**: لا ترحموه سلالتكم تطالب بالثأر!

_**الجماعة**: ليخرج، المجرم! ليدفع الثمن!

_**صافية**: (وهي تصيح) لتكن أيديكم وقلوبكم قاسية...اضربوا! (الحشد يحاصر المعبد. ينطلق عمور فيجتاز نار المحرقة وتبتلعه ظلمة الليل. يدوي صياح غضب ويندفع أهل القرية لملاحقته. تجتاز صافية عتبة الباب وتنزل أدراج المعبد).

_ **صافية**: أنا ذاهبة نحو هذا اللهب ليحتضنني بساعديه المضطرمين، ويمتصني مصا ليطويني بجوفه! سيكون لي زوجا وفراشا وملجأ.(تحاول إلقاء نفسها في النار، غير أن فتاتين تعترضنها، فتتحول _ صافية: عنهما). أين هم كلهم؟ كانوا هنا، كنت أسمع صيحاتهم، شاهدت جمهورهم وهم يمشون أمامي...لا أحد! الساحة خاوية...هذه النار كانت هنا، لكن...أين الأشباح التي كانت تحوم حولها! هل كانوا من حقيقة الواقع أم أني كنت أحلم؟ لقد رأيت ما لا وجود له!...النار أشرفت على الخمود...لكنها ستندلع من جديد (تقف بشعر أشعث وعين تائهة، فتتأمل النار وهي تنطفئ شيئا فشيئا، تتناول في الأخير حفنة رماد فتحك به وجهها، وتمرره بشعرها وملابسها).

الفصل الثاني:

_ خمسة عجائز، سبع رجال، صافية، شيخ، حمو الساذج _

(ساحة القرية في الصباح الباكر، تبدو المنازل بشكل مدرجات. تخرج امرأة عجوز من أحد المنازل فتجتاز الساحة ثم تختفي. عجوز أخرى تخرج بدورها من أحد الأزقة، فتجتاز الساحة ثم تختفي. ثالثة تخرج هي الأخرى من أحد المنازل، فتجتاز الساحة ثم تختفي. عجائز أخريات يقمن بنفس المناورة. كلهن كن متمنطقات بأحجية زرقاء داكنة، تظهر تتابعا خمس عجائز تلتحقن ببعضهن على الساحة فينظرن حولهن بريبة، ثم يقتربن أكثر من بعضهن دون التوقف عن مراقبة الأرجاء).

- **العجوز الأولى**: يا لتعاستنا.
- **العجوز الثانية**: ها قد قضي علينا!
- **العجائز الأخريات**: ها قد قضي علينا! لقد أفصح القدر!
- **العجوز الأولى**: أي شقاء يتربص بنا!

– **العجائز الأخريات:** إنه ذلك الذي تتسبب فيه روح غريبة! الظلمات تتثاءب وأرواح العالم السفلي تجول والهلع تقمصنا!

– **العجوز الثانية:** الحياة نزحت من الحياة!

_ **العجائز الأخريات:** الحياة نزحت من الحياة!

_ **العجوز الخامسة:** إنهم نائمون في حين تطقطق أشعة الشمس على الحقول كلهم نائمون، كما لو أن حمى خبيثة استولت عليهم فصرعتهم جميعا!

_ **العجائز الأخريات:** كلهم نائمون.

_ **العجوز الأولى:** لينامو الآن!

_ **العجائز الأخريات:** لينامو!

_ **العجوز الثانية:** لقد استوطن القنوط قلب كل واحد، عواء الكلب زائر بيت الميت، لن يتوقف بتاتا! انتهى كل شيء! ضاع كل شيء!

_ **العجائز الأخريات:** لنحضر أنفسنا لما لا بد من وقوعه!

_ **الأعمى:** أنتم يا من لهم عيون ينظرون بها، افتحوها! ترصدوا! فهن قادمات لا محالة!

_ **العجائز الأخريات:** لنفتح عيوننا! لنترصد!

_ **العجوز الخامسة:** فلنتقدم إذن! نحن، العلامة تسمنا!

_ **العجوز الثانية:** لنعد إلى مشاغلنا...فربما نسينا الشقاء!

_ **العجائز الأخريات:** لنعد إلى مشاغلنا (يظهر رجل).

_ **الرجل:** مجلس الساحرات! أي مشاورات جمعتكن هنا أيتها العجائز؟

_ **العجوز الثالثة:** لا شيء مما يعنيك، ابتعد!

ـ **الرجل:** بعض القرويين اقتفوا آثار المجرم، فهل منهم من عاد؟ هل رأيتم بعضهم يعود؟

ـ **الأعمى:** ليس بعد، ليس بهذا الوقت المبكر! هل أنت متأكد أنهم سيكونون في الموعد؟

ـ **الرجل:** بكل تأكيد ويقين، أيها الضرير!

ـ **الأعمى:** ليت ما تقوله يصبح حقيقة! (تتفرق العجائز بسرعة، وتمضي كل واحدة منهن في اتجاه معين في حين يظل الرجل مشدوها. أربعة رجال يبرزون من طرق مختلفة إنهم مسلحون).

ـ **الرجل:** ما الخبر؟ لا شيء!

ـ **الرجل الثاني:** مستحيل! لم يكن بالإمكان القبض عليه، لكأن الجبل ابتلعه! (يلتحق بهما رجلان آخران).

– **الرجل الأول:** وأنتما؟ لاشيء كذلك؟ ألم تلاحظا أي شيء؟ أحد الاثنين هه! البحث عن الرجل في مثل هذا الجبل...

– **الرجل الأول:** نعم! ولابد قف.

– **الرجل الثالث:** بصراحة، أنا لم أفقه شيئا من كل هذا. كيف يمكن الثأر من رجل جراء كارثة آتية لم تقع بعد...كارثة ربما لن تحدث أبدا!

– **الرجل الأول:** عد إلى بيتك وانتظر تدعيما من الأحداث لفكرتك.

– **الرجل الثالث:** الأحداث هي ما نصنعها نحن، لا أكثر.

– **الرجل الأول:** لا داعي إلى كل هذا الإحتجاج للتعبير عن رفض المبادرة.

– **الرجل الثالث:** أوله كما يحلو لك. أما أنا فعائد إلى بيتي مباشرة. أشغالي تنتظرني(يبتعد).

ـ**الرجل الأول:** غريب أن ترى الناس غارقة في مشاغلها الحمقاء، لا تحس ولا تستجيب، في حين تقف الكارثة على أبوابهم. إنهم مخطئون في عدم اقتناعهم بحلول الكارثة! فتلك التي تترصدنا بعيونها قادمة لا محالة.

–الرجل الثاني: إنها قادمة؟ ماذا تقول؟

–الرجل الأول: لا أدري بالذات ما يدعوني إلى الاعتقاد في ذلك. غير أني أشعر بها. ويبدو لي أن الثور والكلب والكبش على علم بالأمر وأنهم يحلمون بها. لابد من مواصلة البحث وعدم التوقف عنه. وإلا فإن هزيمتنا ستكون كبيرة. بل ربما فات الأوان...

–الرجل السادس: إنهما الآن اثنان، وهذا لن يسهل الأمور.

–الرجل الأول: اثنان؟ كيف؟

–الرجل السادس: نعم اثنان. الفتاة "عتو " مضت هي كذلك.

– الرجال الآخررون: واها! أوه!

–الرجل الأول: معه؟ منذ متى؟

–الرجل السادس: لم تمض معه بل من بعده. قد يكونان التقيا الآن بالجبل.

–الرجل الأول: إذن. بذلك يكمن السبب: لأن اختياره وقع على فتاة أخرى. واها! الدنيء! لم يخش من دعس كل شيء، كل ما هو مقدس...

–الرجل الرابع: لقد عاد بأفكار خاصة. فهذا بالأحرى كل ما في الأمر!

–الرجل الأول: أحس أني صلب، صلب كالحديدا سأقتلهما كلاهما.

–الرجل الرابع: أفكاره هي التي يجب أن تقتل، فمن غير الممكن لمراهقة أن تكون سببا لكل هذه المشاكل.

الرجل الأول: لنعد إلى ملاحقتها من جديد! لتلتحق بأولئك الذين لا زالوا يمشطون الجبل، (يبتعد الرجال، تجتمع العجائز من جديد بالساحة).

–العجوز الخامسة: بإمكان الشر أن يبرز.

– **العجائز الأخريات**: فليأت إذن! (تبدو صافية شاحبة بائسة، يبدو أنها لم تعد قادرة على معرفة أحد، تجتاز الساحة الهويني فيقتفي خطواتها حمو الساذج).

– **العجوز الأولى**: هي ذي مرة أخرى، تلك التي رأت أشياء مجهولة.

–**العجوز الثانية**: ضميرها غائب، وقلبها لا يذكر شيئا.

–**العجوز الثالثة**: شعرها متدل، ذراعاها متدليان، إنها تمشي كما لو أنها في حلم.

–**الأعمى**: (يستدير ويبصق) لا أسمح لعيونكن برؤيتها! البيضة المتعفنة! تفوه!

–**العجوز الخامسة**: من أنت يا كائنا بدون سن ولا اسم ولا وجه؟ ماذا تنتظر الآن من الوجود؟ عماذا تبحث؟ ماذا تريد؟ فحياتك من الآن فصاعدا لا هي نهار ولا هي ليل. هل أنت هو المصير؟

الفصل الثالث:

–عمور، عتو، العجائز الخمس، الحكماء السبعة، الحشد–

المشهد الأول

(ممر بالجبل، الزمن صباح، هواء طلق، ضياء، لا شجرة واحدة)

–**عمور**: (جالس)، خمسة أيام مضت، عددتها فوجدت خمسة أيام هل هذا صحيح؟

–**عتو**: نعم، هو كذلك.

–**عمور**: ألا كم في إمكان كل شيء أن يتجدد! هذا الجبل، هذا الضوء...أنا منهك، غير أن قلبي يفيض سعادة.

–**عتو**: نعم، هو كذلك.

–**عمور**: ألا كم في إمكان كل شيء أن يتجدد! هذا الضوء...أنا منهك، غير أن قلبي يفيض سعادة.

–عتو: (وهي تضع يدها على كتفه)، أنا كذلك منبهرة بهذا الضوء، لا أدري ما أصابني، غير أني لا أرغب البتة في أي شيء. أحس أني قادرة على المشي فوق هذه الطنافس الهوائية لو طلب مني ذلك. (تضحك).

–عمور: ألا تتحسرين عن أي شيء؟...ولا عن أي أحد؟

–عتو: لست بحاجة إلى أي شيء، أستطيع أن أبقى على حالي هذه إلى آخر الدهر...وأنت؟

–عمور: ها...نحن نبدأ حياة جديدة، لاشيء بتاتا غيرها يحظى باهتمامي، أنت الآن أمي وأبي، سنستقر حيث يمكن العثور على حياة أكثر حقيقة.

–عتو: عمور، لازلنا طريدة تلاحق وعلينا بالاختفاء.

_ عمور: بل نحن أناس حرموا من أملاكهم، ذلك هو نصيبنا.

–عتو: أتمنى ألا نظل على هذه الحال طول الزمن، فأنا أتمنى أن يكون لي سقف فوق رأسي.

_عمور: واقدراه! سأعيد تشييد العالم من جديد ليكون لك بيتا رحيما، وستلمع الأرض كما في أول صبح للخفة...

–عتو: لنحاول العثور على بعض الغذاء.

–عمور: أيها الجبل! أيها الجبل الطويل! لقد أخفيتنا وآويتنا، فشكرا لك...شكرا! احمنا أيضا، اجعلنا في منجى وامنحنا ثمرات قطلب نلتقطها!

–عتو: من أي ناحية؟ أمن هنا؟

–عمور: يجب بالأحرى أن ننزل من الجهة ذي حيث ترينا السهول لامعة، سنلتقي بمدن...

–عتو: إنها تفزعني! أنا أخشى المدن لم يتسن لي أبد أن أعرف ما هي على وجه التحديد.

–عمور: عتو، كوني وفية لي فسنهزم محنتنا من الآن فصاعدا لن يكون قلبي عنيدا – أو متخاذلا – إلا بك أنت...

–عتو: سأتبعك. (تأخذ بيده) .

–عمور: اتركيني أقرأ بأعماق عينيك العلامات الضوئية التي سترشدني، كما لو كانت نيران رقباء. (يأخذ وجه عتو بين يديه) أعرف سبيلي الآن، هلمي. (عتو تلتقط صرتها).

–عتو: (وهي تستدير) الوداع، يا بلدنا المسكين! (يمضيان)

المشهد الثاني :

(ساحة القرية، العجائز الخمس، مجتمعات بوسط المكان، هن في حالة انتظار من حين لآخر ترفع إحداهن رأسها نحو السماء وتتمعن فيه مليا)

–العجوز الأولى: (وهي تحدق في السماء) لاشيء، ولا بقعة واحدة، السماء صافية كقطعة بياض نظيفة، كبراءة عذراء. لن تمطر السماء، لا اليوم ولا غدا.

–العجوز الثانية: وفق كل هذا...هم لم يقبضوا عليهما بعد!

–العجوز الثالثة: لن يقبضوا عليهما أبدا. (تضحك) هيأ ! هيأ! أبدا !

–الأعمى: ليست لي عيون أبصر بها، ومع هذا أعرف بنفس المقدار أن لا قطرة ماء واحدة ستسقط فالهواء يخدش ويصر كزهرة شوك.

–العجوز الخامسة: منذ خمسة أشهر...

–العجوز الثانية: ستة أشهر!

–العجوز الثالثة: سبعة أشهر!

–العجوز الخامسة:...ولا رذاذ صغير أتى فرطب أجفاننا!

–الأعمى: ليست لي عيون أبصر بها، غير أن الأرض ترن تحت الأقدام كبلاطة قبر.

–العجوز الأولى: (ترفع رأسها) الناس تنتظر...ولا سحابة، البهائم تنتظر، النباتات تنتظر...

–**الأعمى**: ليست لي عيون أبصر بها، غير أن قريتنا ستصبح بعد غد بيت أرملة.

–**العجوز الثانية**: لننتظر بهدوء، فبإمكان السماء أن تمطر.

–**الأعمى**: بإمكان السماء أن تمطر؟ لن تسقط قطرة واحدة! تذكروا عام الكلب!

–**العجوز الخامسة**: عام الكلب! عام الكلب! هل هذا عام كلب جديد؟ الأرواح أغضبت! أوو! أغضبت!

–**العجوز الأولى**: أغضبت، هي التي تحتضن بين يديها أرواح الأحياء والأموات!

–**العجوز الثالثة**: أنصتوا ولا صوت واحد يرد من القرية.

–**الأعمى**: الناس متفرغة لأشغالها كما في الأيام الأخرى، غير أن قلوبهم فقدت الأمل حتى بخفاياها.

–**العجوز الخامسة**: عام الكلب عاد!

– **العجوز الأولى**: شيء واحد فقط بقي عمله.

–**العجوز الثانية**: كيف؟

–**العجوز الثالثة**: ماذا ترين من واجبنا أن نفعل؟

–**العجوز الخامسة**: نفعل ماذا؟

–**العجوز الأولى**: خطيبة المطر...

–**الأعمى**: أحياء قنجا! يا للمصيبة! يا للمصيبة! أي اقتراح هذا؟ أطردي هذه الفكرة من ذهنك! انسيها بسرعة!

–**العجوز الثالثة**: وا قنجاه! الشفقة!

–**العجوز الخامسة**: ولن تسقط المطر بعد ذلك؟

–العجوز الثانية: إن لم تسقط المطر فالشقاء لن ينسانا أبدا! (تدير رأسها نحو السماء)، لا مكان للانتظار، ليس بإمكاننا أن نتريث، الفأل تجلى وهو لن يتجلى مرتين.

–الأعمى: بما أن الفأل تجلى، هيا بنا نزيل قنجا!

–كل العجائز: هيا بنا نزين خطيبة المطر...(يصل سبعة رجال)

–العجوز الأولى: أوو! أوو! الحكماء السبعة! ترى ... لماذا أتوا؟

–الأعمى: بما أن الحكماء السبعة قرروا الاجتماع، هيا بنا نزين قنجا! (انصراف العجائز يشبه الفرار).

المشهد الثالث:

(بداخل المعبد).

–الحكيم الأول: هل رأيتموه؟ هل لمحتموه هناك بالأعالي؟

–الحكيم الثاني: ومن لم يره!

–الحكيم الأول: ظهوره بآخر النهار له مغزى.

– الحكيم الثالث: ستهلك رؤوس من قطعاننا قبل حلول المساء! سترون!

–الحكيم الرابع: الحيان لا يزال حيا غير أنه يرنو من الآن إلى جيفته.

–الحكيم الخامس: إنه على علم بساعته!

–الحكيم الثاني: ومن لا يعرف ذلك!

–الحكيم الأول: نحن عقدنا ومجلسنا لنتداول حول كل الأمور ولنتخذ قرارات.

–الحكيم الثاني: لننظر، أنت يا من يدعي التطرق لكل شيء وتفحص كل الأمور!

–الحكيم الخامس: قبل كل شيء يجب...تقسيط المياه.

– **الحكيم الأول**: كيف؟ حسب أي تصور؟ استعرض خطتك إن كانت لك خطة.

–**الحكيم الخامس**: نعم، سنتصرف كما تصرف أسلافنا من قبلنا. ليست هذه أول مرة تعاني فيها أرضنا من الجفاف المشؤوم، ولن تكون المرة الأخيرة. أولا، لسقي الحقول، يجب ضم رقيق الأعمى إلى وكيل المياه. وعلى ذلك، أثناء ترتيل الأول "لآية الكرسي" يفتح الثاني المسقى الذي يوزع مياه الساقية بالمناوبة على حقول الفلاحين. ولما تنتهي تلاوة الآية تتغير وجهة مياه المسقى.

– **الحكيم الأول**: موافق عليه؟

– **كل الحكماء الآخرين**: نعم، موافق عليه ؟

–**الحكيم الأول (للخامس)**: واصل.

–**الحكيم الخامس**: ثانيا، على النساء ألا يتزودن بأكثر من محتوى جرة ترويب الحليب من الماء الشروب.

–**الحكيم الأول**: موافق عليه؟

–**الحكيم الخامس**: ثالثا، على كل فلاح أن يبيع أكثر ما يمكنه من حيواناته، وأن يذبح من قطعانه ما لا يستطيع مقايضته فيجعل من لحمه قديدا عوض أن يتركه يضيع.

– **الحكيم الأول**: موافق عليه؟

– **الحكيم الخامس**: رابعا، لابد من إقامة صلاة احتفالية فجر كل يوم بوسط الحقول.

– **الحكيم الأول**: موافق عليه؟

– **كل الحكماء الآخرين**: نعم، موافق عليه.

–**الحكيم الأول (للخامس)**: واصل.

– **الحكيم الخامس**: ما بقي معي شيء أضيفه، ليتناول الكلمة غيري.

– **الحكيم الثاني**: أنا أؤكد على أننا انتقلنا إلى مرحلة من الاضطرابات! وأن قدرا ألقي علينا سيتابعنا لا محالة ما لم يبت كما ينبغي في كل الأمور التي طرأت؟

– **الحكيم الأول**: وكل هذا يدفعنا بالأحرى إلى أن نتصرف بحيث تكون الإجراءات المتفق عليها...

- **الحكيم الثاني**: بهذا الجرم المقدس انتهك عقد، فلماذا لا تتطرقون إلى ذلك؟
- **الحكيم الأول**: لم يعثر بعد على المذنبين.
- **الحكيم الثاني**: أن تلقوا القبض عليهما وتعاقبوها على جنايتهما: تلك هي مهمتكم! لا تأملوا في العثور على علاج لمصائبنا ما لم تقوموا بذلك، ولا تأملوا في عودة الطمأنينة إلى القلوب، ولا النوم الذي هجر أجفان الناس! لا تأملوا!
- **الحكيم الأول**: نظمت حملات استقصاء منذ ثلاثة أسابيع دون أن تتوج جهودنا بأية نتيجة، فإن غادر الجانيان جبالنا، لن يكون بإمكان أية قوة الإتيان بهما. هذا ما يجب أن يعلمه كل واحد.
- **الحكيم الثاني**: لنعين في هذه الحالة منصفا يتعقب خطاهما، ولن يعود إلا بعد أن تقتص يده منهما! سيقتلهما باسمنا جميعا! فلا حل خلاف هذا إن نحن ارتأينا ألا نستسلم للعقاب الذي ينتظرنا.

–الحكيم الأول: (للحكماء الآخرين) ما رأيكم! هل ترغبون في إرسال منتقم؟

–كل الحكماء الآخرين: نعم، نود ذلك.

–الحكيم الأول: عينوه إذن.

–الحكيم الرابع: صادق! صادق الأمين هو من أقترح.

–الحكيم الأول: موافق عليه؟

–كل الحكماء الآخرين: نعم.

–الحكيم الأول: (للحكيم الرابع) أخبر صادق بقرار المجلس.

المشهد الرابع

(يبرز من ظلمة الليل موكب هائج من رجال ونساء يحملون مشاعل)

–الحشد: (وهو يرتل) قنجا! واقنجا! واخطيبتنا! واسيدتنا! أعطينا بعض المطر! قنجا! وا قنجا! وا خطيبتنا! وسيدتنا! أعطينا بعض المطر!

–أصوات: أوو! أوو! أوو! أوو!

(ترتفع أصوات جلبة ينتهي بعضها بالعويل، في حين تبدو قنجا بوسط الحشد، إنها تجسيم فظ لصورة امرأة أنجزت من خرق لطخت بالألوان، بينما تحمل الفتيات تمثال قنجا، يرشه أهل القرية بالماء، يخرج الحكماء فجأة من اجتماعهم)

-الحكيم الأول: (وهو يعترض الموكب)، ماذا تصنعون؟ كفوا عن هذا! أنتم فقدتم عقولكم! أنتم تجدفون وتهينون أنفسكم! هذه ممارسات لا جدوى منها! كفوا عنها لوجه الله...

(تقل حدة الجلبة فيستمع الحشد للحكيم شيئا فشيئا)

-الحشد: قنجا! وا قنجا! وا خطيبتنا! وسيدتنا! أعطينا بعض المطر!

(يحاول الحكيم اعتراض سير الموكب في تحركه فيدفع بقوة فيطرح أرضا، ويداس بالأقدام، يظل الحكيم طريح الأرض دون وعي، في حين يحمل القرويون قنجا، ويطوفون به حول الساحة عدة دورات تتخللها وقفات قصيرة، ثم يخيم صمت عميق على المكان، الحشد وحاملو المشاعل يجثون، يخيم عليهم ذهول كئيب).

-العجوز الأول: لتدفن قنجا الآن، لتنام بالأرض احفروا المثوى الذي سيتلقفها.

(يتقدم رجلان فينحيان الحكيم بأرجلهما ويحفران لتوهما قبرا بوسط الساحة حيث تنزل قنجا)

-العجوز الأولى: قنجا، يا أم الأمل، اجلبي الماء من تحت بلاطة الثعابين! واقنجا، اجلبي المطر لنا كي يمكن للقمح أن ينبت! قنجا! يا خطيبتنا، وا قنجاه سيدتنا، أشفقي علينا! ارقدي بين طيات الأرض كبذرة! واطلبي من المطر أن يسقيك ويسقينا! واقنجاه، احمينا، احمي حياة أبنائك! موتي لكي تبعثي! موتي لكي تحيي من جديد فينا! البثي معنا! وا حارستاه، ابعدي كل المصائب عنا! حضري أعراس الربيع التي تجدد السنة وانتشي البذور! امنحي الحياة قوة وإشراقا !...وأنتم هناك، اطفئوا مشاعلكم حالا، اهجروا هذا المكان، فقنجا قد ماتت!

-الحشد: غدا ينزل المطر!

-أصوات: غدا! غدا!

-أصوات أخرى: (من بعيد) غدا ينزل المطر !

(يلتحق كل واحد ببيته، الساحة أضحت خالية ومظلمة، يستقيم الحكيم العجوز ويتقدم كشبح)

–الحكيم: الدم، الدم، أنا جريح، (بعد فترة)، عصيان وفوضى وجنون...أيها التعساء، لقد غطستم أنظاركم بالهاوية فتعلقت بكم وحوشها، وجعلت منكم فرائس لها.

الفصل الرابع :

عتو، عمور، نخاسان، صادق.

المشهد الأول

(مشهد طبيعي قاحل، يصل عمور صحبة عتو)

–عتو: عمور...عمور! هل تسمعني؟ أنا منهكة. يخيل إلي أنك لا تسمعني. ألست متعبا، أنت؟ إن لم يكن معنا أي شيء نأكله، فلنسترح على الأقل. هل تسمح؟

–عمور: نعم، لنسترح قليلا هنا.

–عتو: أوو!...لم تعد رجلاي قادرتين على حملي.(تجلس دفعة واحدة على حافة صخرة). ما أحلى الجلوس!

–عمور: مسكينتي عتو...! (تأخذ عتو بالشهيق، غير أنها تتمكن أخيرا من كبحه).

–عتو: يا لي من حمقاء! لن أغرق الآن الجبل في دموعي! بعد حين سيتحسن الوضع وسن...نواصل مشينا وسن...أنت لا تصدقني...

–عمور: أخشى أن يكون كل بهذا أقسى مما يمكنك تحمله.

–عتو: أنت لا تريد تصديقي. (يهزها الشهيق مرة أخرى غير أنها تتمكن مرة أخرى من كظمه).

–عمور: أود...

–عتو: (بصوت متقطع)، لا تضف كلمة واحدة وإلا سيأخذني الغضب. أصعب ما في الأمر انتهى. لو كانت معنا قطعة من الخبز ليس إلا... قليل من الخبز ليس إلا...

–عمور: آه! قليل من الخبز، قليل من الخبز!

–عتو: ...لكنا أسعد الناس على وجه الأرض.

–عمور: (بعد برهة) أرى قريتين أو ثلاث هنالك...بآخر خواصر الجبل، لما نصبح هناك سوف لن يرد طلبنا لبعض الغذاء.

–عتو: سنصل إلى هناك قبل حلول الليل سترى عمور، ماذا دهاك؟ فملامحك مكفهرة منذ الصباح. أعتقد أن لاشيء نخشاه بعد، أليس كذلك؟ فنحن الآن جد بعيدين، ولن يتمكن أهل القرية من العثور علينا مهما بذلوا من جهود...أوو! كم ارتجفت يوم التجأنا إلى تلك البئر. هل تتذكر؟ كنا محاصرين. ثم إن رجلا انحنى على حافة البئر ليستطلع ما به. لقد اعتقدت لحظتها أن كل شيء انتهى تماما، وأن ساعتنا الأخيرة حلت، غير أن الرجل عاد أدراجه، دون أن يرانا، عفاريت مجهولة عمت عينه. (تضحك) منذ ذلك اليوم لم يعرف الخوف إلى قلبي سبيلا!

–عمور: أتساءل إن لم يكن أحسن لو عدنا إلى القرية!

–عتو: نعود إلى القرية! بعد كل ما وقع أنا لم أفقه بعد. هل فكرت حقيقة في ذلك؟

–عمور: ماذا كان وقع ؟

–عتو: عمور أنا لا أوافقك فيما تقول، لا، لا أوافقك، هل تتصور لحظة ماذا كانوا فعلوا بنا؟

–عمور: لو فعلنا لكانوا انتبهوا إلى أنه من غير الممكن الاستمرار في العيش على الطريقة القديمة! وأن كل ذلك الماضي جمد قلوبهم وحول وجودهم أضغاث أحلام، بهتانا!

–عتو: أحقا أنت تعتقد ذلك؟ نعم؟ كم أنت ساذج! لو عدنا لدفعنا ثمنا غاليا، جزاء ما كنا قد... أوو! أنظر من يقبل من هناك! (يستدير عمور بسرعة) هذان الرجلان...

–عمور: إنهما بالضبط أولى أوجه بشرية تتسنى لنا رؤيتهما منذ مدة طويلة. لا داعي للخشية فهما ليسا من معارفنا.

–عتو: ربما كان معهما شيء يؤكل بإمكاننا أن نسألهما. ألا ترى ذلك؟

–عمور: ولم لا ؟ سيتفهماننا. فمن غير الممكن للمرء أن يعثر ولو على حشيش يرعاه بهذه القفار . (المسافران يظهران).

– **المسافر الأول**: يا لهؤلاء! يا لهؤلاء! ناس بذي الأنحاء؟ أيها الخبيثان، لقد أحسنتما اختيار المكان المناسب الذي يحجبكما عن الأنظار. (ينطلق مرافقه في ضحك أجش). تفه! من أين خرجتما هكذا؟

–عمور: وأنتما إذا؟

–المسافر الأول: نحن؟ (يدفع مرافقه بمرفقه محدثا إياه). يسألنا هذا الشاب الباسل من أين أتينا، أما هو نفسه فلا يعرف تبريرا لوجوده بهذا القفر الشنيع رفقة عنيزته (المسافر الثاني يخرج أصواتا مجمجمة: إنه أبكم).

–عتو: العناية الإلهية أرسلتكما إلينا، يا أخير الناس، سأصارحكما بما لم يجرأ هو على مصارحتكما به. هل معكما شيء مما يؤكل؟ خبز مثلا؟ أي شيء مما يؤكل! فنحن ضيوف للجوع منذ عدة أيام، لعابنا بدأ يجف بفمنا، بل بصرنا ذاته تشوش، فالجوع نسج شعاعات عناكب أمام عيوننا. أنجدانا إن كان بإمكانكما.

–المسافر الأول: أنتما بحاجة إلى معونة؟ أوو! أوو! يا لليمامة المسكينة! سيكون عن طيبة خاطر، صدقة لما رأيت أن العناية الإلهية وضعتنا على طريقكما! حالا يا لطيفتي نحن نخاسان مسالمان ضائعان قليلا مثلكما، نتنقل من سوق إلى آخر، بحثا عما يمكننا بيعه أو شراءه...مهلك حتى أرى ما يوجد بالداخل. (يقوم الأبكم بحركات إيمائية تأييدا لأقوال رفيقه، في حين يتظاهر الآخر بالبحث في جرابه، موجها إليه بعض الإشارات خلسة).

–عتو: شيئا من الخبر...شيئا من الخبر لا غيره، من فضلكما (فجأة، يهاجم الأبكم عمور بعصاه، يتجنب عمور الضربة، فيهاجمه المسافر الأول بدوره).

–عتو: احذر يا عمور! لا تسيئا له! آه! آه! النذلان! (يلي عراك، فتصبح عتو طالبة النجدة، يصرع عمور ويترك طريحا بالمكان، فيقبض المسافران على عتو، ويجرانها وهي تتخبط).

–المسافر الأول: أوو! ولكنها قوية المستهترة! نسيت المشي؟ حسنا، سنحملك! آه! تعقفين فمك لأجل الصراخ؟ (يضربها). هيا! عضي! اصرخي! اصرخي بقدر ما تشتهين! بقدر ماتستطيعين! إنها اللحظة المناسبة لذلك. ففيما بعد لن يكون الصياح ضروريا!

–عتو: اتركاني! اتركاني! أيها الشقيان!

–المسافر الأول : لماذا نتركك؟ هل من شأن أناس شرفاء، أناس لا تبكتهم ضمائرهم، أن يتجشموا المشاق لأجل التسكع بهذا البلد البعيد؟

–عتو: واه! يا للشياطين! (توجه لهما ضربات بقبضتها).

–المسافر الأول: اصرخي، اصرخي إذن يا يمامتي! ما ألطفه من تغريد! الخبز...سيكون لك منه مقدار ما تريدين! انتظري قليلا فقط! (يختفيان وراء صخور).

–صوت عتو: أتركاني !الا !الا أ– ر – ب – د ! أ – ر– ... (سكون. تعود عتو بعد فترة وهي شاحبة شعثة. تنحني أمام عمور، وهو يطلق نخيرا بهيميا دون استرجاع وعيه. يظهر المسافران من جديد ويتقدمان بتردد. فيخرج أولهما قرص كسرة من جرابه ويضعه على الأرض على مقربة من عتو).

–المسافر الأول: انسينا يا طفلة. لا تلعنيننا. (يجر رفيقه من كمه فيجتث الأبكم نفسه بصعوبة من سحر عتو. يمضيان).

–عمور: (يعود إلى وعيه) عتو! عتو! أين ذهبا! وآآآو! أين أنت؟

–عتو: هنا، عمور، أنا هنا، بجانبك.

–عمور : (يحاول القيام) أين ذهبا؟ قولي! لما أقوم س...

–عتو: أوو! لا تبرح مكانك، لا تتحرك برأسك جرح فاغر وشعرك ملطخ كله بالدماء. (تمسح رأسه بفستانها، يقوم عمور مترنحا، أما هي فتظل جاثية بنفس المكان).

–عمور: أخبريني الآن...(تدير عتو رأسها نحو الوجهة التي اتخذها الرجلان).

–عتو: لقد ابتعدا الآن.

–عمور: هل اغت...(لحظة السكوت يقترب منها ويلامس شعرها) أختي عتو، يا أخيتي الصغيرة! لأستنشقك. لأعزك. وا زهرتي الخزامية! لأعز شذاك ونظراتك ويديك. قلبي تشبع يأسا، لنهجر هذا

المكان الشنيع، سنبحث عن أصقاع جديدة، وستبدأ حياة أخرى لنا، يا أختي الصغيرة...(تختنق الكلمات بعنقه).

–عمور: (بعد برهنة) من يستطيع اختيار موعد ساعته؟ قدرنا يهاجمها على حين غرة، ويمسكنا من شعرنا فنكشف به وغدا حقيرا! (يزمجز) أين يداك؟

–عتو: ماذا تريد؟

–عمور: يداك. لا تردي طلبي، اسمحي لي بأخذها...(يطبع قلبه على كليهما). اتركيني أخبرك...عن طريق هاتين اليدين، أن لا شيء تغير...وأنك لم تتغيري بالنسبة إلي أختي، خطيبتي...

–عتو: أحسن لو تقلني هنا بالذات. أو اطمرني بحفرة. أرجوك لأمضي بها ما بقي من حياة! لأروي عن ضوء النهار إلى الأبد ! (يقطع الشهيق صوتها).

–عمور: كل امرئ ينال نصيبه من الجراح، (يلامس شعرها من جديد. يرفعها من خصرها ثم يتناول صرتها ويدس الرغيف بها) نعم. لا بد من تجشم الألم ومن دفع ثمن الحياة التي وهبت لنا ضوء النهار الأبيض الذي يصطحبها! هلمي.

–عتو: أوو! أسكت. أنا في حاجة إلى سكون. (يسند عمور عتو ويمضيان. يبدو صادق فيتابعهما بنظره وهما يبتعدان إلى أن يختفيا عن الأنظار).

–صادق: كان بإمكاني أن أنجدهما وربما تمكنت من إنقاذهما. كان بإمكاني أن أفعل ذلك...أنا، صادق الأمين. لقد اقتفيت آثارهما ووجدتهما بعد مشقة، لأجل قتلهما وليس لإنقاذهما. (لحظة توقف) نظرا لوضعي الآن بهذا المكان ولوضعهما وهما يسيران أمامي، إنهما شخصان صدر في حقهما حكم يجرمهما، وهما بالتالي تحت رحمتي، لي مطلق حرية التصرف في شأنهما...لقد وهنا كل الوهن، وزاد اضطرابهما عمقا، علي أن أستغل ذلك، فأتخلص منهما حالا ودون تأجيل. ضربة بخنجر الأضاحي لأحدهما، ضربة للأخرى...فيتم القصاص منهما، ويعود كل شيء إلى مجراه الطبيعي وبنفس الحركة، سأكون قد خلصتهما من نفسيهما. (لحظة توقف). لماذا الانتظار؟...غدا...من أدراني كيف يكون الغد؟ مهما يكن بغد فإن قدرهما لن يتغير بشيء، وهو كله رهن إرادتي. ترى ماذا سيجنيان من تأخر

ساعتهما، بعدما فقدا حقهما في الحياة؟ بل حرمت عليهما كذلك، بنفس المقدار، إمكانية التوبة والعودة، بل... لنفترض أنهما ينويان الإذعان في اللحظة ذي، أنا لست مؤهلا لتقبل إذعانهما. (لحظة توقف). ليأخذ القدر مجراه...أنا، صادق، أتيت هنا لتنفيذ مهمة أوكلت إلي ، ليس إلا. ليس من شأني أن أمقتهما، ولا أن أعطف عليهما. (لحظة توقف) ومع ذلك...نظرا لحالهما في هذه اللحظ،ة وهما يمضيان من أمامي...

المشهد الثاني :

(مشهد طبيعي قاحل بجدول صغير. الزمن مساء. يصل عمور وعتو)

–عتو: عمور، الماء! أوو! انظر! الماء! سأسقط! الماء، الماء! (تنفجر باكية).

– عمور: (وهو يسندها) لقد بلغ الإرهاق بك منتهاه. بصدري أنا كذلك لهب نار مشتغلة. لا تتحركي استرجعي أنفاسك. هل أنت معي؟ سيري، الآن. سأسندك. (يرفعها قليلا ويقودها نحو حافة الجدول، حيث يسقط الاثنان معا).

–عتو: يا لي من أحمق! مخبول أنا! أخرق! (يستوي أولا على ركبتيه ثم ينهضها ويسندها إلى شق صخر) هل أصابك أذى؟ سامحيني. هكذا. هل أنت على ما يرام؟ (تركن عتو إلى السكوت. تتأمل الجدول على نحو من الغباء. عمور يغترف ماء بتجويف يديه ويشرب يعيد الحركة ثلاث مرات يغسل وجهها بنفس الماء الذي يحمله بيديه، ثم يلمس شعرها. تند من عتو ابتسامة شاحبة فتأخذ إحدى يديه وتضغطها على شفتيها).

–عمور: هل من تحسن يا أميمة؟ صه، لا تقولي شيئا، بل لا تحركي شفتيك استمتعي بالراحة المستأهلة. اجلسي يا صغيرتي عتو!

–عتو: (وهي تنهض) لا! أريد أن أمشي، أن أمشي أبعد، أن أبتعد عن هذا المكان! هلم، أرجوك!

–عمور: ماذا تفعلين؟ هيا! لا زالت أمامنا عدة أيام للمشي.

–عتو: هيا! أتوسل إليك! لنرحل!

–عمور: هدئي من روعك، فأنت بحاجة إلى الراحة.

–عتو: عفوا...

–عمور: مني بالسلوان على نفسك ولا تثقلي قلبك بالأحزان.

–عتو: لا أدري ما أصابني، كل ما بي يقتلع.

–عمور: عودي إلى روعك! (يأخذ يدها) سأغنى لك أغنية تبعد الغم والتعاسة.

عصفور

يتغنى

بلونه الأصفر ...

..

السماء زرقاء

بارتفاعها،

البحر أزوق

بعمقه..

..

الخطيبات يذهبن

إلى الجبل

يخلقن الربيع به..

..

بالبحر تمضي

العصافير

لتغني على

أغصان

نيرة،

آه! يا له من ضجيج!

...

إن رأيتم بيتي

فوق التلال،

فكأنكم رأيتم

رأيتم

قاربا بالبحر

...

(يبدو صادق دون أن يفتضح أمره. يراقب عمور وعتو وهو لابث بمكانه دون حراك) .

–عتو: لأنس، لأنس كل... ذكريات، الليل المنسدل علينا، الريب، واه! كل ما أخشاه!

–عمور: (ينحني نحوها) لينتقل الأمل الذي يملأني مني إليك. لترافقك السعادة اليوم وكل الأيام التالية. مني علي نظرات التشبع بك، سأدفع حياتي مقابلا للحظات ذي، فبكل واحدة منها من الوجود قسما بهذا الشعر، رقعة من الليل أرفعها بيدي حيث يهمس صوت الجبل، لن تعرفك الهموم من بعد (عتو تبعد يدا عمور) عتو، هل أنت بحاجة إلى الشرب مرة أخرى؟

–عتو: لقد انتهى عطشي. (عمور الصرة بعد تردد، يتردد كثيرا قبل أن يخرج الرغيف الذي وضعه بها من قبل يلقي نظرات جانبية نحو عتو ثم يضع الرغيف بمتناولها تبدو على ملامح عمور مظاهر التألم. تتفحص عتو الرغيف بنظراتها دون أن تجرؤ على لمسه في حين تغرورق عيناها بالدموع. ينحني عمور فيتناول الرغيف فيقسمه بيده ويحتفظ لنفسه بقطعة، بعد برهة يشرع عمور في تناول قطعته بهدوء، يعرض الخبز على عتو بتضرع صامت فتتقبله ويأكلان معا. الليل ينسدل).

–عمور: الظلمة على أشدها.

–عتو: أين أنت؟ لأراك إذن بيدي بعد أن استعصت علي رؤيتك بعيني.

–عمور: لنقم الليلة ذي هنا. وغدا سنرى.

(يطمس الظلام كل شيء).

الفصل الخامس

–أربعة رجال، سارقة الماء، نساء، العجائز الخمس، رجل، صافية، حمو الساذج، ممثلان، عمور، عتو، صادق–

المشهد الأول

(ساحة القرية، رجلان يمسكان بمحراث يدفعه رجل ثالث، من ورائهم رجلان يقومان بحركات البذر. تؤدي تلك المجموعة محاكاة لعمليات حرث وزرع رمزية. يسير كل أثر المجموعة شخص ضخم يدير فوق رأسه مقلاعا وهو يطلق صيحات عادية).

–الرجل ذو المقلاع: آ! آ! يا جن اذهبوا! ابتعدوا! وإلا...آ، حذار، يا جن، احترسوا! هنا...لا تدخلوا، لا تقربوا! فهذا ليس مجالكم! آ! آ! آ! اتركوا الأحياء وشؤونهم! ابتعدوا! آ! آ! آ!

(تبدو امرأة وعلى ظهرها برميل صغير، إنها هاربة وهي كلها فزع، ترتفع لتوها أصوات هائجة لنساء أخريات، فتختلط بصيحات الرجل ذي المقلاع).

–أصوات نسوية: سارقة! سارقة! اقبضوا عليها! أوو! لا تتركوها تفلت! اعترضوا طريقها! السارقة! سارقة! سارقة! (تتعثر المرأة الهاربة وتسقط على الأرض. فتتوقف مجموعة الرجال عن مناوراتها لتتأملها. تلتحق بها النساء المتابعات لها وتدفعنها بقوة).

–امرأة: الوقحة! السارقة! في حين كل الناس تقصد إلى أصغر قطرة ماء، في حين كل الناس تدخر على حساب عطشها، تأتي أنت فتسرقين!

–امرأة أخرى: أسرعي، أعيدي الماء الموجود بالداخل وإلا...سترين! لقد أخذت حصتك والآن تريدين الاستيلاء على حصة الآخرين! بئس المرأة! أعيديه، أسرعي!

–نساء عدة: أعيديه، أسرعي! (تنهض " السارقة " فترد المهاجمات عن نفسها تأخذ البرميل الصغير وتقلبه رأسا على عقب. لاشيء يخرج من البرميل يظل الرجال والنساء في صمت. بعد برهة).

–امرأة: ومع هذا فهي سارقة، سارقة! (تتخلى " السارقة " عن برميلها وتمضي، سرعان ما يبدو الإرهاق على النساء الأخريات فتمضي كل واحدة في جهتها، يواصل الرجال حرثهم وزرعهم الوهميين في حين يعود الرجل ذو المقلاع فيطلق صيحاته من جديد).

–الرجل ذو المقلاع: (وهو يدير مقلاعه حول رأسه) آ!آ! يا جن! هنا...لا تخلو، لا تقربوا! حذار، يا جن، حذار! احترسوا، يا جن، احترسوا، احترسوا! (يخرجون من الساحة).

المشهد الثاني:

(تصل العجائز الخمس بدورهن إلى ساحة القرية، يحاولن معرفة ما حدث، إنهن الآن بمظاهر شحاذات ذات أجساد هزيلة وأسمال مغبرة. بعد برهة من الزمن يرفعن عيونهن نحو السماء).

–العجوز الأولى: لاشيء...لا شيء...لاشيء... لاشيء وقع. ولا اليوم بعد يسقط المطر. (العجائز الأربع الأخريات – والأعمى ضمنهن – يرفعون أوجههم نحو السماء ويظلون على تلك الحالة مدة من الزمن).

–العجوز الثانية: لا، ليس اليوم! السماء خالية كبيت مهجور.

–صوت رجولي: (دون أن يوجه كلامه إلى شخص معين) يجب مغادرة هذا البلد! لا أحد يمكنه عما قريب الغش به. الطيور نفسها هجرته وكل بهائمنا تقريبا ضاعت. لا شيء سينبت أبدا على هذه الأرض، يجب مغادرة هذا البلد!

- **العجوز الخامسة:** ما العمل؟
- **الأعمى:** كيف ما العمل؟ ماذا تقصدين؟
- **العجوز الخامسة:** هل علينا نحن كذلك أن نذهب أم أن نبقى ؟

–العجوز الثالثة: نعم، ما العمل؟

- **الأعمى:** أنا، سأبقى!

–العجوز الأولى: سنبقى كلنا. ستمنحنا هذه الحقول مثوانا.

(تزداد حدة الاضطراب بالقرية. رجال ونساء يغادرون بيوتهم حاملين أثقالا ويبتعدون).

- **نفس الصوت الرجولي:** (دون أن يتوجه إلى شخص معين). يجب ألا تنسيكم عجلتكم...ألا تنسيكم الولدان بخاصة! أيتها النساء، أيتها الأمهات، لا ترفعن أجرانكم الخشبية فوق ظهوركن معتقدات أنها أولادكن. لا تنسين الولدان بخاصة!

–الأعمى: هم يحملون أطفالهم ناسين إيانا! أيتها الأرواح التي تبرأت منا، اجعليهم ينسوننا!

–العجوز الثالثة: لا تقلقي، إنهم منشغلون بالأواني والصبيان وسيسوننا لا محالة.

–العجوز الأولى: ليكن كما قلت يا روحي الصغيرة. المهم ألا يطردوننا من هنا. ستمكث على أرضنا بين هذه الأشجار الهالكة، التي تبدو وكأنها تتلو في صمت حكاية نبوءة قاتمة .

- **الأعمى:** هم راحلون. ليست لي عيون أبصر بها، غير أني أعرف مع ذلك أن عدد النازحين في ارتفاع مستمر. لن يبقى هنا بعد حين أي شخص سوانا. الحياة الأبدية ستبدأ فيما يخصنا بالدنيا قبل الآخرة وستمضي أيام لا متناهية.

- **العجوز الخامسة:** يا لها من نادرة! أحس أني أستعيد شبابي فجأة، لما أعتبر أننا سنكون لوحدنا في بيوتنا. أحس أن روح فتاة نمت لي وها هي تزقزق بداخلي كخطاف، كذلك الطائر المعلن للربيع!

–الأعمى: عجبا، أنا كذلك! بي نفس الإحساس! عجيب! هيأ! هيأ! هيأ!

–**العجوز الثالثة**: أوو! أنا كذلك.

–**العجوز الثانية**: وأنا كذلك!

–**العجوز الأولى**: وأنا كذلك...

–**العجوز الخامسة**: انتصار الربيع مجدد الحياة!

–**الأعمى**: عزيزاتي، إن جسدي في ذوبان وهو يبدو لي أخف حملا انه ينتفخ نسغا كدالية هرمة تزهر من جديد.

–**العجوز الثانية**: يا أخياتي! يا أخياتي! أنا أحس أني عدت إلى أيام زفافي.

–**العجوز الثالثة**: أوو! لقد استعدت أحاسيس سن العشرين! (تنطنط قليلا. تقلدها العجائز الأخريات ثم يأخذن بأيدي بعضهن فيشكلن دائرة).

–**الأعمى**: (مغنيا) الفراشة تزور الأعشاب لشرب الندى!

–**العجائز الأخريات**: عصفور يغني كوردة تتأرجح فوق المياه!

–**الأعمى**: (مغنيا) يأتي الربيع فتزهر الأشجار ويغني منقار الطير.

–**العجائز الأخريات**: آه! الربيع الشمس ترضع الثلج بحملة الجبال.

–**الأعمى**: (مغنيا) شجرة كحصان وحيد تنتظر أمام البيت.

–**العجائز الأخريات**: الذباب يحوم

حوالينا

أوو! ساقية

النهر.

(يصل رجل دون أن ينتبهن لحضوره. فيظل مشدوها ثم يستغرق في تأملهن، وهن يغنين ويرقصن).

–الرجل: ماذا دهاكن، أيتها العجائز؟ والله، لقد أقمتن محفل ساحرات بأتم معنى العبارة! أنتن هنا لممارسة لست أدري ماذا...مستسلمات لألعاب شيطانية. غير معقول. هذا غير معقول! أتسمعينني أم لا تسمعينني؟

–العجوز الأولى: بلى، نحن نسمعك...أكثر من اللازم!

–الرجل: حسنا. خيل لي أن لا.

–العجوز الرابعة: رجاء، لا تفرط في الصراخ! فأنت تصم آذاننا ونحن آذاننا سريعة التأثر. ماذا تريد منا؟

–الرجل: ماذا أريد! ماذا أريد!...آه! أنتن مسليات، معشر العجائز! (يستأنف صياحه) الناس كلهم هي رحيل! ألم تنتبهن بعد إلى ذلك؟ ألم تفقهن بعد! نحن بصدد هجر هذه الربوع الملعونة! هيا اجمعوا أسمالكن أنتن كذلك وارحلن. الناس كلهم راحلون، سمعتن!

–العجوز الرابعة: سنموت هنا، هذه أرضنا. سنموت هنا، بجوارها وليس بمكان آخر.

–كل العجائز: سنموت هنا. اتركنا واذهب لحالك.

–الرجل: القرية قررت أن تأخذ معها كل من ينتمي إليها. لقد اصطحبت معها شبابها وهي لا تريد مع ذلك التخلي عن شيوخها. لقد حملت مستقبلها على بردعاتها مثلما حملت ماضيها. إذن...سترحلن أنتن كذلك! هيا، تقدمن! (يدفع أمامه جماعة العجائز وهن يعارضن. تبدو صافية بملابس رثة. يتوقف الرجل والعجائز الخمس ويظلون على حالهم تجاهها غير أن العجوز الأولى توقفه بيدها).

–العجوز الأولى: لا فائدة ترجى، هي، لقد جمعت أحزمتها ورحلت منذ مدة طويلة. من ترى عيناك الآن ليست صافية بل هي شخص آخر تقمص ملامحها وعليه أن يبقى هنا، هيا بنا (الرجل والعجائز الخمس يبتعدون، تخلى القرية شيئا فشيئا. لا أحد من سكانها بقي بها. يخيم السكون على تلك العزلة).

–صافية: الأمر. كلهم رحلوا. القرية أصبحت من الآن فصاعدا لي وحدي. بيت أرملة. فأرواح الأرض أورثتني إياها أنا وحدي! لن أناجي بها إلا الأصوات التائهة مع الرياح، التي تزمجر أحيانا كجوف طبل خاو. وسترعاني الرياح. أما هذه الأرض فلن تزعج أبدا من بعد.

(تدندن بنبرة غائبة)

الربيع يفضي إلى الشمس

الشمس تفضي إلى الحب...

الشمس تفضي إلى الحب...

الشمس تفضي إلى الحب...

واه! يا لها من حرارة! الحرارة في تزايد مستمر. الهواء كله جذوات محرقة تبهر بصري. لساني كرة من اللبد بفمي. شازب، لسان شازب والشمس لافحة. الشمس تسحقني من تحتها، إنها تقطعني..آه! هي لا تعرف، هي لم تفقه بعد من أنا. فهي لم تتذكرني، أنا أم الحياة!...أنتم تقولون أني الخطيبة المجنونة...ها! ها! ها! ها! أنا أشفق عليكم! لو تعرفون ماذا ينتظركم، أنتم يا من رحلتم! ستجدونني أينما ذهبتم! ها! ها! ها !ها! الوداع! الوداع، حظا سعيدا! ها! ها !ها! ها!

(بعد لحظة)

الحرارة في ارتفاع مستمر. لقد حان وقت الإفصاح يا أرضي، وقت البوح بأسرارك...توهج أيها السر الخفي، توهج إلى الأبد! ارتفع أيها الضوء، اتسع، ارتفع مرة أخرى وامح الكل! احرق الكل!...أنا أستريح، فالحرارة على أكثر مما ينبغي. سأرقد حيث تنام أختي قنجا. لأتمدد حذاءها جانبا إلى جانب. (تتمدد بموضع دفن قنجا. تدندن بصوت خافت).

الأرض تنضج الرشيم

الرشيم يفضي إلى الربيع ...

الرشيم يفضي إلى الربيع ...

(يبدو حمو الساذج فيقترب من صافية وينحني نحوها، وهي تبدو نائمة. ثم يستقيم ويبدأ رقصه رعناء تصحبها صيحات. يرقص على تلك الحالة دون توقف).

المشهد الثالث:

(عمود عال، يتوجه مصباح كهربائي يقف وسط الليل الممتد على منطقة ما، يشتعل المصباح دون أن يضيء، فما بطاقته أكثر من نشر ضوء شحيح كمد. بأسفل العمود رجل ينتظر، تبدو بآخر اللوحة صورة قائمة لأكواخ صغيرة مبعثرة).

–صادق: ها أنا ذا، أنا، صادق الأمين، لازلت هنا، بعد أسابيع من التعب والترحال، بعيدا عن بلدي، بمدينة غريبة، بعالم غريب، دون أن أقدم على تنفيذ الحكم، لماذا كان لابد أن يقع اختيارهم علي دون غيري؟ لماذا كان علي أن أغادر قريتي، وأن أرحل، وأعباء هذه المهمة؟

(بعد لحظة)

هل من حقي أن أتساءل حول ذلك؟ الدهر استأثر بي، فقدر علي بذلك نصيبي، كان علي أن أتقبله...فاقتفيت آثار المذنبين مدة طويلة. لقد مشيت دون تردد، دون رضوخ للإحباط. لقد أضعت آثارهما مرة فسألت أناسا لقيتهم بسبيلي، وكان علي مرارا أن أغير مساري إلى أن عثرت عليهما مجددا. فالتصقت من ذاك بخطاهما كظل لهما، أتابع وألاحظ أدني حركة تند منهما، كانا غافلين عن ذلك، إذ لم يفاجأ مرة واحدة وجودي على مقربة منهما. أنا أتابع حيثيات حياتهما، كما لو كنت أقرأ بكتاب مبسوط. هما يقيمان منذ أيام عدة بالكوخ المنعزل على اليسار، من ورائي هو يشتغل بالمدينة كعامل بأحد مصانع النسيج، إنه ينتمي إلى الفريق الليلي، أعتقد أن الساعة الآن الثالثة صباحا، سيعود لتوه دون تأخر. أما عتو تقضي ساعات ليلية لا حصر لها بين اليقظة والنوم، تترصد، فكل شيء بالنسبة لها جديد ومخيف بأكثر مما هو جديد، ومخيف بأكثر مما هو جديد، ومخيف بالنسبة إلي. هي تمضي وقتها في التنصت ولا يهنأ قلبها ولا تعود الحياة إليها إلا بعد عودته. غير أن شيئا ما شبيه بالأمل ما انفك يلازم روحها، ويجسدها نفس اليقين يخالج ذات عمور. كأن وعدا ما سبق أن قدم لهما من خلال هذه المغامرة التي ألقيا بها معا، فهما يمضيان قدما، دون أن تنتبه عيونهما الذاهلة إلى الأشواك التي زرعت بطريقهما، فلا العدوان ولا الخشونة ولا المصائب، كان لها أن تنال من قوة إيمانهما، ماذا أجهل مما قد يكون وقع لهما، فوهبهما كل هذه القوة وكل هذا اليقين؟ كان بإمكاني عشرات المرات أن أنفذ حكم الإعدام في حقهما، غير أني فضلت في كل مرة تأجيل الفعل، لأرى كيف يتصرفان للتخلص من مأزقهما. فلا شيء كان يستعجلني بعد أن غادرت بلدي، فحتى إلحاحية تنفيذ الحكم نفسها فقدت إلزاميتها، ثم إن كل ما اكتشفته أثناء ركضي ورائهما أيقظ الفضول بصدري، ما هي خطيئتهما، أي جرم

اقترفاه؟ لا أستطيع أن أجزم في شيء، أهما الوحشان اللذان يقال عنهما أنهما ولدا لأجل تعاسة شعبهما؟ كيف يمكن لذلك أن يكون؟ كيف يمكن أن يكونا هما بالذات مصدر كارثة – الجفاف!- لاحظت أنها مست كل النواحي التي مررت بها؟ فأكثر في البحث عن تفسير، قل ما أجده. أقره يأتي قلق، قلق إلى أقصى أعماق روحي أنا حبيس الهذيان. هذيان أعايشه، أنا بذاتي! أنا، من تلح الشياطين بوسواسها عليه المجرم هو أنا قصاصي، أنا أحمله بذاتي، أنا متيقن من ذلك!...ما هذا الذي أحكيه؟ ماذا وقع لي؟ أنا أهذي لحسن الحظ لا أحد كان يستمع إلي... أ من صلاحياتي، أنا، أن أقرر من هو مذنب ومن ليس بمذنب؟ أنا لست أكثر من منفذ، شخص كلف بإنزال الموت دون أن يخول له حق التساؤل باسم من سينفذ الأمر؟

وإذا لم يأت المطر ولا الرخاء بعد قتل هذين الشابين؟...وأنا أعرف، فضلا عن ذلك، أن موتها لن يأتي لا بهذا ولا بذاك، وأنه لن يوفر النعم التي يأملها فلاحونا...(سكوت متواصل)

وماذا بعد ذلك؟ ثم ماذا يا صادق؟ ثم ماذا يا صادق! لماذا سكت عن قول أي شيء؟ ماذا وقع؟ تكلم. هيا، تكلم. لا تركن إلى السكوت...نعم، لقد استولى علي سكوت غريب. أنا أصخي أسماعي للصوت الذي كان يأمرني غير أني لم أعد أسمعه، لقد سكت عن الكلام. آه!... (بعد لحظة) أحدهم آت. شخص يقترب، وقع خطواته مألوف لدي...إنه عمور بالضبط وقت عودته...(صادق يخرج خنجرا فلتمع شفرته) ها هو قد ظهر... لم يرني بعد...سوف لن ينتهوا، هناك بالبلد، من عد الأيام التي مضت. لينتظروا وليأملوا! (يرمي الخنجر بعيدا، يبدو عمور) لم يتبين شبحي لأني مندمج بظل العمود، الليلة كنت أنتظره لأجل شيء آخر، لكن...انتظروا كيف انقلبت الأمور...صه! لقد وصل. سأحدث له مفاجأة.

(عمور يجتاز المنطقة ويصل إلى مستوى العمود. بياض شاحب يعلن مقدم الفجر فيزرع ارتعاشا بالظلمة صادق ينفصل عن العمود) يا هناك! يا عمور!

–عمور: من هناك؟ ماذا!...آه! أهذا أنت؟ أنت هذا؟ عرفتك أيها الشقي! كنت تتبع آثارنا كضبع، متجسسا علينا! هذا أنت، صادق الأمين، كامن بجنح الليل، تنتظر هذه الساعة لتنفيذ ضربتك! أيها السفاح!

–صادق: أصغ إلي، لي شيء أقوله لك!

–عمور: لا تعتقد أن بإمكانك أن توقع بي هكذا! بالأكاذيب! (عمور يثب فيرتمي عليه، فتقوم معركة حامية تحت جنح الظلمة التي لا زالت منتشرة بالمنطقة).

–صادق: عمور! عمور! واه! يا رب! هلا استمعت لما أقوله؟ واه! أيها البليد! الفظ!

–عمور: القذر! الغادر! ابن العاهرة! (يواصلان عراكهما وإطلاق الدمدمات. تخرج عتو فجأة من أحد الأكواخ، تهرع مسرعة فتلتقط الخنجر الذي رماه صادق. ولما تصل إلى مكان الرجلين تتعرف على صادق فتغرز الخنجر بظهره. فتند من صادق حشرجة قصيرة، يرخي بعدها قبضته ، فيسنده عمور ثم يضعه بهدوء على الأرض ويظل منحنيا نحوه).

–عتو: عمور، كان يتتبعنا منذ مدة طويلة، لقد تتبعنا، لقد طاردنا منذ مدة جد طويلة. فقد كان بمقدوره أن يكتشفنا أينما اختفينا! سوف لن يكون له ذلك من الآن فصاعدا! تمسه! اتركه! هيا، لنبتعد عن هذا المكان. من الآن فصاعدا لن يطاردنا حظنا العاثر، ولا وجود بعد الآن للحظ العاثر(ينهض عمور، ويأخذ ساعدها ثم يتراجعان القهقرى نحو آخر المنطقة وأنظارهما معاقة بصادق إلى أن تبتلعهما الظلمة).

–أصادق: (ينهض) واااااه!...من يسافر لغاية التل...يجب عليه أن يقتل، وإلا...ها هو ما يحدث اختلاط في الأشياء...يا عمور! يا عمور! ياعتو! إلي!...هما ليسا هنا، لقد هربا! طبعا...لقد تركا بوابة كوخهما مفتوحة على مصراعيها. فبإمكان اللصوص أن يلجوا بيتهما، وأن يسلبوا ما به أو! أو! (ينظر حواليه) كأن...أنا ب...إنها القرية!...أووو! أنا بالقرية بالقرية، أحقا أنا ابتعدت عنها؟ أين كنت؟ لا أتذكر...لا، أنا...اذهبوا أخطرو...(يعود فيسقط بكل ثقله المصباح الكهربائي، يرسل من حوله حلقة ضوء شديد اللمعان ثم ينطفئ).