الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في مقياس

المسرح الجزائري

مطبوعة مقدمة لطلبة السنة الثانية ماستر

تخصص: أدب جزائري

إعداد الدكتور:

- مفتاح خلوف

السنة الجامعية: 2020/2019

مقدمة :

يسرني أن أضع بين أيدي طلبتنا الأعزاء و بخاصة طلبة السنة **الثانية ماستر** تخصص **أدب جزائري** مجموعة محاضرات في مقياس **المسرح الجزائري** ، راجيا أن تكون نبراسا لهم في فهم أبي الفنون ، وأهم الأسس الفنية والجمالية التي أُسس عليها الذوق الجمالي العام والخاص في فهم النصوص الدرامية والعروض المسرحية ، واختلافه من بيئة إلى أخرى، ومن مرحلة تاريخية لأخرى.

بالتطرق بالتفصيل إلى أهم الفرق المسرحية الناشطة ، وأهم الأعلام المسرحيين ومختلف الأعمال المسرحية المؤلفة والمنجزة على الركح ، مشفوعة بدراسات موضوعاتية فنية لها، وتأثيرها في الذوق العام للمتلقي الفرد والمجتمع ، ومختلف الدراسات النقدية المنجزة وتأثرها بالحركة المسرحية العالمية باعتبار المسرح نشاطا إنسانيا عالميا، وانفتاحها على الآداب العالمية وتثاقفاتها .

المحاضرة الأولى

أدب المسرح الحدود والوجود.

إن المتصفح للمعجم المسرحي لـ" **حنان قصاب وماري إلياس**"، يجد أن"**الدراما**" كلمة اشتقت من الفعل "**dram**"، والتي تعني الفعل. والصفة :" **درامي**" **Dramatique** موجودة في اللغة اليونانية باسم **Dramatihos**، وفي اللاتينية **Dramaticus** للدلالة على كل ما يحمل الإثارة والخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللّغة العربية بلفظها الأجنبي.[1] للدلالة على معنى الكتابة المسرحية .

كما تدل الدراما على معنى المسرحية، التي تعرض على الجمهور في المسرح، وهي مشتقة كذلك من الفعل اليوناني "**drao** "، **بمعنى يعمل أو يتحرك** [2]، فهي من "**الفعل**"، أي فعل المحاكاة، محاكاة السلوك البشري وعرضه[3].وتطلق صفة درامي على الشيء غير المتوقع، والذي يهز المشاعر هزة عنيفة، ويكون ذلك إما عن طريق المفاجأة أو الصدمة.

وأخذت كلمة"**مسرح**"عدة دلالات عبر التاريخ، والمسرح بوصفه فنا، شكل من أشكال الكتابة، كما هو كذلك مكان عرض هذا الشكل من خلال شخصيات تقوم بالتمثيل." **وأصل كلمة مسرح Théâtre مأخوذة من اليونانية Théatron، والتي تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة**"[4] ومنها كذلك لفظة **la Dramaturgie** التي تعني الكتابة الدرامية، أي تأليف المسرحيات.

---

[1] بنظر ماري إلياس، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ص 194 .

[2] – محمد مندور ، الأدب وفنونه ، دار نهضة مصر،د ت ص 61 .

[3] مارتن أسلن، تشريح الدراما ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، مكتبة النهضة بيروت، لبنان ص 12.

[4] – ماري إلياس، حنان قصاب المعجم المسرحي ص 423 .

و **Un Dramaturge** بمعنى كاتب أو مؤلف النصوص المقدمة للعرض المسرحي، أي مسرحة الأحداث .

ومصطلح المسرح يطلق أيضا على ما يكتب من أعمال من أجل العرض لمسرح في بلد ما، أو أي موقف مسرحي ينطوي على صراع، يقوم على افتراض وجود شخصيات مسرحية[5] .

ويتحدث " **ألارديس نيكول**" في كتابه "**علم المسرحية**" عن استعمال الكلمة في هذا المعنى فيقول "**إن لكلتا الكلمتين مسرحية و dramatic استعمالا أكثر امتدادا، وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى فأنت تقرأ في الصحف عن لقاء مسرحي بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل، ثم يتحدثان عن هذا اللّقاء، وكيف أن الابنين لرجل واحد، انفصلا عن بعضهما البعض، منذ ثلاثين سنة، بعد شجار سخيف إلى أن يلتقيا صدفة في أحد الفنادق، ويتعرف كل واحد منهما على الآخر ويتصالحان** "[7].فهذا الموقف الذي وقع فيه هذان الأخوان، موقف دراماتيكي ، يهز المشاعر ويؤثر في العواطف .

ويتفق معه "**العشماوي**" عندما يبين لنا المضمون الخاص لكلمة درامي لدى الجمهور."**فهي تستعمل لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في المشاعر، ويثير عن طريق الصدفة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره مشهد عادي**"[8]. فعلى المسرحية إذا، أن تمدنا بمجموعة من الهزات والمفاجآت، التي تختلف حدتها باختلاف حدة الانفعال الناشئ عن هذه الأحداث.

ولعل خير مثال على ذلك : مسرحية "**أوديب ملكا**" المليئة بالكثير من هذه المشاهد الدرامية، كلقاء" **أوديب**" لـ "**بترياس**" واتهام هذا الأخير بأنه قاتل أبيه، ثم لقاؤه بعده ذلك الراعي و الرسول، فكل هذه الأحداث صدمات مثيرة [9] . فاستعمال العامل غير المتوقع، يؤدي إلى الصدمة العاطفية والذهنية، ويبعث في الجمهور انفعالا عارما.

---

[5] بنظر عبد الوهاب شكري النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع ط2 2001 ص61 .

[7] - ألارديس نيكول . علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، دار نهضة مصر ط3 ، 1995 ص12

[8] محمد زكي العشماوي. في النقد المسرحي والأدب المقارن.ص 46

[9] المرجع نفسه ص 50

وقد تنوعت الكلمات الدالة على هذا الفن في الحضارات الإنسانية المختلفة، ففي الحضارة اليونانية استخدم " **أرسطو** " تسمية "**التراجيديا**"بمعنى المأساة، أما في الحضارة الرومانية فاستخدمت لفظة الخرافة Fabula، بمعنى النص المكتوب، الذي يجمع بين الفقرات المختلفة.

"فأطلقت تسمية puluda Fabula على المسرحيات الكوميدية اليونانية و Fabula togota على المسرحية التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان، ثم صارت كلمة Fabula تطلق على المسرحية بشكل عام"[10].

وفي القرون الوسطى أصبحت كلمة "**play**" التي تعني اللعبة أو التمثيلية، تطلق على المسرحية، وفي القرن الثامن عشر صارت كلمة "**دراما**" تطلق على أي عمل تمثيلي يقوم على عرض فعل درامي، يتطور في مسار معين، ويحتوي على الصراع. أما كلمة Théâtre فصارت تستخدم للدلالة على المسرح كنوع وعرض ومكان[11].

أما في اللّغة العربية، فالمسرح بفتح الميم هو المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي،وجمعه مسارح.[12]

ويرى "**محمد مندور**" أن فن المسرحية يدخل ضمن فنون النثر و الشعر معاً، لأنه إذا كان ابتدأ عند اليونان شعرا، فإنه قد تحول إلى فن نثري في العصور الحديثة، خاصة بعد أن استقل فن التمثيل عن الموسيقى والرقص والغناء. [14]و يعرفها "**زكي العشماوي**" بقوله:" **المسرحية أدب يراد به التمثيل، وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب ،وإنما هي قصة تكتب لتمثل** ".[15]

يتضح مما سبق، أن الكاتب أو المؤلف يختار قطاعا من الحياة ليصوره ،في إطار من الأحداث المتعاقبة، ويعتبر الأشخاص وسيلة للتعبير عنها ، وترسم الشخصيات في أذهاننا عن طريق ما يجسده

---

[10] – ماري إلياس وحنان قصاب . المعجم المسرحي . ص 423

[11] – المرجع نفسه ص 422.

[12] – أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري. تهذيب اللّغة. تحقيق رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2001 ،ص 1667.

[14] – بنظر محمد مندور . الأدب وفنونه. ص 79.

[15] – زكي العشماوي. في النقد المسرحي والأدب المقارن.ص 43 .

الحوار والكلام من معان وأفكار. فالمسرحية إذا، عمل أدبي مكتوب يعتمد على الحوار، والغرض منه العرض على المشاهد بواسطة الممثلين، وهي فن يشمل جميع الأمم، وتكاد تشيع بأشكالها المتعددة عند معظمها ، إلا أنها برزت بالصورة المعروفة لدينا عند أمة اليونان القديمة، وعنها أخذت أوروبا. كما عرفت عند المصريين القدامى وفي الهند والصين وغيرها.

أما المسرحية كجنس ،فمن العسير حصر بداياتها الأولى في زمن بذاته، وما يمكننا قوله عن ظهورها، هو أن الإنسان ابتكر وسائل تضمن له التواصل مع بني جنسه حول أمور الحياة المشتركة، إذكان:"**أول ما التجأ إليه الإنسان المرح لتحقيق غايته التعبيرية، من تفسير للظواهر، وترجمة للخبرات... ،فمثل من أجل تطويع الرمز والرسم والحركة والإشارة** ".[16] ثم جعل من الرمز وسيلة توافق حاجاته البيولوجية، والبسيكولوجية، والذي اختلفت دلالته من حضارة إلى أخرى.وبمرور الأزمنة أصبح هذا الأمر من التقاليد والأفكار سببا في ظهور الرواية الشفهية، والتي بدورها أصبحت وسيلة لتجسيد كل ما يتعلق بحياة تلك المجتمعات. ومعنى هذا أن المسرحية عرفت عند معظم الأمم ذات الحضارات العريقة، بدءا باليونان والمصريين، فبلاد الهند والصين. فهي، وإن اختلفت أشكالها، فإن أصولها واحدة، بدأت بالطقوس السحرية ثم الدينية،وكان يشرك في أداء عروضها الغناء و الموسيقى، وفي هذا الصدد يقول "**محمد زغلول سلام**":"**حيث يتبادل الغناء أو الحوار مجموعتان من الممثلين، أو قائد المجموعة وقائد مجموعة أخرى**".[17] ظل الغناء ملازما للمسرحية ردحا كبيرا من الزمن، كما بقي الحوار عنصرا أساسا و ركيزة هامة لتطور الحدث الدرامي في فصول المسرحية. ولم تكن المجتمعات اليونانية اقل شأنا مما كانت عليه الأمم الأخرى، فبفعل الاحتكاك اليوناني بغيره من المجتمعات ، استفادت الحضارة من مخلفات ما قبلها، ومع تطور الزمن انتقل الإنسان من استعمال الرمز إلى مجال تنظيم الأهازيج، إلى إيقاع وضبط الرقصات، وتهذيب الكلمات في شكل قصائد وأغانٍ.

وقبلها اتجه الإنسان البدائي إلى تقليد الحيوان، من خلال استغلال جلده في تشكيل الزي والقناع، وغايته من ذلك المحاكاة وتقمص شخصية غير شخصيته. "**وحتى يعيش هذا الإنسان فترة من**

---

[16] – عبد الكريم جدري. الفن المسرحي. دار الفنك للنشر، الجزائر ،ط1 ،1993 ،ص 92 .

[17] – محمد زغلول سلام. المسرح والمجتمع في مئة عام. مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، دت ، ص 03.

الزمن أحداثا، ووقائع في عالمه الحقيقي عن طريق الوهم، بارتداء الزي غير العادي، وتأدية حركات غريبة عن طباعه".[19]

ولعل هذا الإنسان، كان يقصد من وراء هذه المحاكاة ملء وقته أو التسلية، أو أن فضوله دفعه لذلك. فالفن إذن، بدأ عند الإنسان البدائي على شكل محاكاة، هذه المحاكاة التي ظلت العنصر الفعال والدافع الذي مكن الإنسان من استغلال إمكاناته المادية والفكرية، سعيا إلى تحقيق حياة أفضل. ثم استغل الإنسان هاته المحاكاة لرواية مغامراته، وذلك عندما يعقد جلسات السمر مع قومه، فكان كل واحد يفتخر بإنجازاته، ومغامراته في مطاردة فريسته، أو رحلة بطولية،أو ما شابه ذلك من أمور الحياة. "**وحتى يتلقى الآخرون المعنى، ويفهمون المغزى، التجأ إلى وسائل للتوضيح منها الإشارة والحركة والصوت و الزي في تقليد الحيوان ومحاكاة أفعاله وأصواته**".[20]

ثم انتقلت المحاكاة شيئا فشيئا من التعبير عن الجانب المادي، إلى ما يتعلق بالماورائي، وإن الأثريات التي تركها الإنسان على الجدران والكهوف، خير دليل على العلاقة التاريخية للمحاكاة بالمعتقدات الفكرية والوجدانية،"**حيث كان دور المحاكاة في ربط الفن بأجزاء التاريخ بارزا، إذ كان الإنسان في حياته الأولى يبحث عن مصدر القوة الخارقة– القوة ما فوق البشرية(الميتافيزيقا)– حتى يستمد منها اعتقاداته الروحية، قمعا للخوف الكامن في ذاته، الناجم عن أهوال الطبيعة والانقلاب الجيومورفولوجي الذي عرفته الكرة الأرضية في الأحقاب الزمنية الغابرة**"[21]

فكانت المحاكاة ،إذا،سببا من أسباب ظهور الأجناس الأدبية، وكانت القصص البطولية التي تروى وراء انبعاث الخرافة والأسطورة، ثم القصة والقصيدة الشعرية كما كانت اللبنة الأولى لظهور فن المسرحية.

---

[19] [19] مارتن أسلن، تشريح الدراما ، ص 17.

[2020] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت، (د.ط)، 1980،ص56.

[21] المرجع نفسه ، ص60

المحاضرة الثانية

المسرح العربي المهاد والنشأة

يُعدّ المسرح من المصطلحات المستعصية لأنه من ناحية مصطلح غربي ومن ناحية أخرى فإن هذا الفن وافد جديد دخيل علينا ولذلك اختلف النقاد في تحديد مفهومه فهناك من يعرفه بما يتضمنه من هياكل بما يجري فيه من أحداث ويرى **"أنه عبارة عن رواية تمثيلية تجري حوادثها على المسرح لخشبة في قاعة أو شارع ، ويحضر لها جمع من الناس وهي قصة فنية حوارية مأساوية أو هزلية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به ويضمن الكاتب فيها أفكاره وتصوراته"**[22]. والمسرحية أو الدراما من الفنون التي عرفها الإنسان منذ أقدم العصور وهي ترتكز على الحدث أو الفعل وهناك من يرى أن المسرح **"علاقة جماعية فنية تتطلب مواهب وطاقات وأناس كثيرين[23]"**، فهو يضم بين جنبيه الهياكل المسرحية وتجهيزاتها من جهة والنص المسرحي والممثل من جهة أخرى .

وقد ورد في المعجم المسرحي أن المسرح" **شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة وهو يستخدم للدلالة على شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدي أو الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى"[24]وهكذا" تشكل العناصر الثلاث (الجمهور – الممثلون – الفراغ المسرحي) المكونات الأساسية التي لا يصبح للمسرح وجود بغياب أي منها"**[25] فهي تكمل بعضها البعض .

ومن النّقاد من يعرف المسرح بالنظر إلى الغاية التي يرمي إليها فيرى" **أنه وسيلة وأداة توجيه ووعظ وحث وإقناع وقادر على إحداث الصدمة لدى المتلقي وتعتمد فكرة العرض المسرحي على غريزة التواصل حيث يحضر المشاهدون لمناظر الممثلين ويتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم**

---

[22]عبد الرحمان بن عمر ،لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية ، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013، ص11.

23خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الطوبريس، ط1، ص38.

[24]فيولا لاسبولين،الارتجال للمسرح ،ترجمة د سامي صلاح (د.ط)مطبعة جامعة نورث ويسترن ،ص48.

[25]خالد أمين،الفن المسرحي وأسطورة الأصل،ص38.

حكاية بالحوار والحركة عن خبرة إنسانية"[26]، فالمسرح يجمع بين جنبيه العناصر الثلاث (الممثل – المتفرج – الفضاء المسرحي) من خلال التواصل فيما بينهم، وهذا التواصل هو ما ينتج لنا المسرحية التي يعرفها «"**عدنان بن ذريل**"بقوله:"**واصطلاحا هي نوع أدبي أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانية يحاكون أدوارهم استنادا إلى حركاتهم على المسرح وأيضا حواراتهم فيما بينهم فيها ولحادثة إنسانية هي متحققة كلها أو بعضها متحقق ويجوز أن يكون جزء منها متخيلا أو ممكن الوقوع وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية أو الانتقاد أو العظة أو التثقيف**"[27]،حسب موضوع المسرحية."**فهي أدب يراد به التمثيل والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما؛ هي قصة تكتب لتمثل وهي تختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة وتتخذ الأشخاص وسيلة في التعبير عن الأحداث وتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار**"[28].

وهناك من النقاد من يفرق بين المسرح والمسرحية ويرى أن" **المسرحية تشير إلى النص المسرحي القابل لأن يمثل أما المسرح فهو النص المسرحي ممثلا على خشبة المسرح ومعروضا على الجمهور بأدوات الدراما المسرحية وشروطها**"[29]، ولكن هذا لا يعني أن أحدهما يستغني عن الآخر" فالمسرح مثله مثل غانية تغتر بجمالها وزينتها بينما المسرحية (الدراما) مثلها مثل عجوز أشيب يمتلئ حكمة واتزانا، وقد يبدو الاتفاق بينهما عسيرا إلا في العمل الجدي البحت إلا أنه يجب الانسجام بينهما معا في اتصال واتحاد لأنه دون ذلك لا يتحقق العمل المسرحي الرفيع،والمسرحية وحدها من غير حياة المسرح وأهلها لا تعدو أن تكون أحاديث تقليدية عادية تماما كالأحاديث التي يقرأها المرء في كتاب أو يسمعها وهي تلقى عليه في رتابة من الأداء كالإلقاء المدرسي والمسرح وحده من غير أداته الأولى (المسرحية) لا يعدو أن يكون حركات بهلوانية سخيفة لا سيما إذا تكررت على وتيرة واحدة، ولكن المسرحية والمسرح يتحدان ويتزاوجان في انسجام عندما تكون المسرحية نابضة بالحياة والعاطفة والخيال ويكون المسرح حيا

[26] خالد أمين الفن المسرحي وأسطورة الأصل، ص38

[27] عز الدين جلاوجي،المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ،دار التنوير للنشر والتوزيع ،الجزائر،ط1، 2012 ص8 ،9.

[28] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت، (د.ط)، 1980،ص11.

[29] عز الدين جلاوجي،المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر،ص21.

نابضا بالحيوية يعبر عن قوة واعتداد فالتعاون بين المسرحية والمسرح ضروريان لإيجاد فن مسرحي"[30]؛لأنه لا وجود لمسرح دون مسرحية ولا وجود لنص مسرحي دون تجسيده على المسرح .

1- أركان العمل المسرحي :

أ. الممثل :

هو" **الإنسان الذي يجسد شخصية من شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما**"[31]، ويبرز عمل الممثل في"**المحاكاة والتقليد ويُحتم عليه أن تكون أفعاله في حدود الطاقة البشرية فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال التي تقتضي بتأثيرها طبيعة غير طبيعة البشر**"[32]، لأن الممثل بطبيعته البشرية لا يمكنه أن يحاكي أفعالا تعاكس طبيعته.

ب. المسرح :

"**هو ذلك البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضوائها وليس من شك في أن وجود هذا البناء بإمكاناته وطاقاته عامل كبير من العوامل التي تلزم كاتب المسرحية أن يحصر مناظر روايته وأفعالها داخل حدود هذا البناء المسقوف**"[33]ويكون ذلك من خلال الديكور المسرحي الذي يصممه الكاتب لمسرحيته ،"**والمسرح أحد أقدم وسائل التسلية التي عرفها الإنسان حيث يقوم الممثلون بأداء حي لتسلية الجمهور أو وعضه بشكل فني جمالي غير مباشر يخلو من الجفاف والاستعلاء ومن فوق منصة أو في حلبة منغلقة أو مفتوحة تناسب تقديم العرض المسرحي، وقد يكون المكان معدا لتقديم العروض بشكل دائم أو مؤقت تنتقل إليه الفرقة المسرحية بصفة دورية أو عابرة**"[34]حسب نوع المسرحية المقدمة،" **فالمسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق ولا يقلدها تقليدا مقيدا بالزمان المكان الواقعيين وإنما يختار الكاتب عناصره ذات مدلول من الحياة سواء من**

---

[30]حميد علاوي ،نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2006، ص38.

[31]ماري إلياس وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997، ص478.

[32]محمد زكي العشماوي ،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ،دار النهضة العربية، لبنان، دط، ص22.

[33]المرجع نفسه،ص21.

[34]أحمد إبراهيم،الدراما والفرجة المسرحية،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط1، 2006 ، ص37.

شخصيات أو أحداث ويؤلف بينها في فكرة ويحركها في عالم خيالي إلى غاية محتومة"[35]يجسدها من خلال العرض المسرحي.

ج. الجمهور :

" يستهدف العرض المسرحي الوصول إلى الجمهور الذي يتفاعل مع فعل حي ويشارك بوجود عناصر العرض الأخرى ويمتلك التأثير المباشر على الممثلين من خلال ردود أفعاله (كالتصفيق أو الضحك أو الصفير أو البكاء أو الاستهجان أو الصمت)، وجمهور المسرح ليس نوعا واحدا فهناك من رواد المسرح من يقصدونه للمتعة العابرة والتسلية بينما يرى قطاع آخر من الجمهور أن المسرح وسيلة لتزويدهم بخبرات ووجهات نظر جديدة حول القضايا الإنسانية، ورد فعل الجمهور يكون قاس وصارم ومباشر فبمجرد حضور الجمهور لمكان العرض يعني بعث الحياة في المسرح وغياب الجمهور عن العرض حكم عليه بالإعدام"[36] والفشل.

ويحمل هذا العنصر العديد من الالتزامات أبرزها أن" **الجمهور يفرض على كاتب المسرحية أن يحدده بزمن معلوم فلا يجوز أن يطول الزمن الذي تستغرقه المسرحية حتى لا ترهق أذهان المتفرجين وأبدانهم**"[37]وعقولهم،لأن" **الجمهور هو الذي يضمن التواصل والاستمرار ولقد كان ولا يزال المحفز الرئيس لتطور المسرح فوجود الجمهور الحي المتفاعل كمجموعة أفراد ضرورة لقيام العرض المسرحي الذي لا يكتمل دونه لتحقيق التواصل**"[38]والتفاعل لأن المسرحية بدون جمهور يعني أنها مسرحية فاشلة وغير ناجحة .

منذ أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، حدثت تطورات مهمة في هيكلة الأدب العربي بشكل عام ،فبرزت أنواع أدبية تكاد تكون جديدة تماما كالرواية والمسرحية والمقالة ... ومع ذلك فان معظمها كان قد ظهر ونما وترعرع ،من دون أن يثير أي جدل –إلا إن البعض الأخر كان قد أثار تساؤلات وجدلا حول وجوده ،كمحاولات التجديد في الشعر – والسبب عائد في هذا إلى إن الأنواع

---

[35]محمد حامد شوكت ،المسرحية في شعر شوقي ،مكتبة المقتطف،دط، ص9.

[36]أحمد إبراهيم ،الدراما والفرجة المسرحية ،ص 39.

[37]محمد زكي العشماوي ،دراسات في النقد المسرحي ،ص22.

[38]ماري إلياس وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي ،ص159.

الجديدة لم يكن لها تراث في مخزوننا الفكري والحضاري ، ومن بينها : المسرح :الذي جعل الإنسان يكشف ذاته ، والذي يعنى بتطوير الإنسان وتوجيهه **"لذلك ينبغي على الإنسان إن يذهب إلى المسرح ثلاث ساعات كل فترة ،لكي يعلم ماذا ينبغي أن يفعل وكي يرى نفسه ،ولكي يصلح من نفسه ،وكذلك ليستفيد من خبرته،فهو نفسه له خبرة ولا يستفيد منها والمسرح ينبهه إلى الاستفادة من هذه الخبرة "**[39].

إن الحديث عن المسرح العربي بمفهومة المعاصر جعلنا نتوقف عند رأيين مختلفين حول وجود المسرح في المجتمع العربي من عدمه :إذ يذهب أصحاب الرأي الأول إلى أن الثقافة العربية لم تعرف المسرح ، في حين يذهب أصحاب الرأي الثاني إلى إن العرب عرفوا أنواعا من الفرجة التي هي النواة لفن المسرح .

ينظر أصحاب الرأي الأول إلى المسرح في شكله الغربي، ويؤكدون أن شروط وجوده تكمن في عناصره الأربع : المسرحية (النص) ،الخشبة ،الممثل والمتفرج وهو بهذا الشكل غير معروف في المجتمع العربي – قبل مسرحية البخيل لمارون النقاش- ويبين هؤلاء الأسباب التي حالت دون وجوده ويرجعونها إلى:

– كثرة ترحال شعوب المنطقة العربية ، وغياب الاستقرار عن حياتها في حين أن المسرح يتطلب متفرجا مستقرا، يقول خليل موسى :" **المسرح يشترط الاستقرار أولا والشخصية المتميزة ثانيا** "[40]

– تحريم الإسلام تصوير الوجوه البشرية، والمسرح فن يعتمد على التصوير والتجسيد.

– غياب المرأة عن خشبة المسرح، في حين بتطلب المسرح وجود عنصر المرأة . وعدم مشاركتها في التمثيل كان سببه العادات والتقاليد العربية ، لذا قام الرجال بالأدوار النسائية.

– بساطة المجتمع العربي وخلوه من التعقيد والصراعات الفكرية والفلسفية، والتي هي أساس المسرح الإغريقي، فالصراع العمودي ينجم عن تمرد الفرد على النظام العلوي (إرادة الآلهة)، والصراع الأفقي

---

[39] ألفريد فرج – فن المسرحية – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة –ط1-2002-ص42

[40] خليل موسي –المسرحي في الادب العربي الحديث –كتاب الكتروني – تقلا عن اتحاد الكتاب العرب – www.qwu.dam.org - ص4

ينجم عن تمرد الفرد على قوانين المجتمع، الصراع الديناميكي ينجم عن فرض الفرد لاستسلامه للمصير المقرر له، أما الصراع الداخلي فينجم عن انقسام الذات الإنسانية إلى ذاتيين متضادتين [41]

– سوء ترجمة كتاب"**فن الشعر**" لأرسطو فعندما نقل **متى بن يونس** الكتاب من السريانية إلى العربية استعمل تسمية المديح والهجاء للكوميديا والتراجيديا[42] وسار على هذا المنهج **ابن رشد وحازم القرطاجي** ،أما **ابن سينا** : **"فقد استعمل في تعليقاته على هذا الكتاب كلمتي طوغوذيا وقوموذيا كما وردتا في النص الأصلي"**[43] فنلاحظ هنا صعوبة في فهم ماهية المسرح وكل ما جاء عنه .

وينكر **أدونيس** . وهو من أصحاب هذا الاتجاه . وجود المسرح في المجتمع العربي القديم والمعاصر معا، ويرجع ذلك لعدة أسباب أهمها من وجهة نظره : **"أن عالم المسرح عالم الأشكال ،وقد نشأ العربي ضمن ثقافة دينية البنية لا أشكال فيها ، وليس فيها ثقافة التساؤل.** ويضيف **أدونيس** شيئا آخر وهو اللغة :**فاللغة العربية بجزالتها لا تتناسب ولغة المسرح حيث يقول " هي لغة بيان وفصاحة ولغة وحي وإنشاء وتمجيد واللغة المسرحية هي لغة التوتر والتناقض والقلق والصراع : إنها لغة : الحركة "**[44] .

وأما أصحاب الرأي الثاني فقالوا أن العرب قد عرفوا فن المسرح بشكل أو بآخر،و أقروا بوجود البذور المسرحية الدرامية ، على الأقل تلك التي مهدت لظهوره وهي كثيرة . أهمها :

– أسواق العرب في الجاهلية : وأبرزها سوق عكاظ وما كان يشهده هذا السوق – حيث تحضر القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائها وهم ينشدون قصائدهم .

–: خروج الخلفاء منذ العصر الرشيد للصلاة يوم الجمعة بطقوس احتفالية حيث يتقدم الموكب فرقة المشاة وفرقة الموسيقى والفرسان وبعدهما أرباب الدولة وبعدها يهل الخليفة ،على جياد من خيرة الجياد العربية وهذه الطقوس تعد عرضا مسرحيا في حد ذاته ، ويتوافر فيها العرض والمتفرج والخشبة وهي الشارع أو الساحة .

---

[41] انظر – المرجع السابق – ص5-

[42] ماري الياس – حنان قصاب حسن – المعجم المسرحي – مكتبة لبنان ناشرون –بيروت – ط1- 1997- ص 424

[43] المصدر نفسه – الصفة نفبها.

[44] خليل موسي – المسرحية في الأدب العربي الحديث – ص 5 –

– عاشوراء ونصوص التعزية : وهي عروض تراجيدية وتمثيل لما حصل بين جنود **الحسين بن علي** وجنود **يزيد بن معاوية** وهي عروض احتفالية قريبة من المسرح .

– المقامات : حيث يؤكد بعض الباحثين ومنهم "**عبد الحميد يونس**" **وعلي الراعي** " **أن هناك علاقة وطيدة بين المقامة وفن المسرحية و عدوا المقامة لونا مسرحيا وأنها في أصلها أدب تمثيلي** [45].

– مسرح خيال الظل ،ويسمى أيضا طريق الخيال (أراكوز) ، وهو أقرب ما ينتمي إلى فن المقامة ، فالتشابه بينهما وارد، لأن لغة المقامة لا تختلف عن لغة خيال الظل ،كما أن عنصر الفكاهة موجود في الفنين معا، ولكنه في المقامة أرقى لغة وأرقى أخلاقا ، وتقابل شخصية أراكور شخصية أبي الفتح الإسكندري في مقامات **الهمذاني**[46] .

بعد عرضنا لهذين الرأيين يمكن أن نقول أننا نميل كما مال بعض النقاد إلى التوفيق بينهما فنقول : إن العرب لم يعرفوا مسرحا فعليا بالصورة المسرحية الأوروبية المعاصرة ، وإنما وجدت عندهم ألوان من التمثيل أو أشكال من الفرجة وهي ،المهرج الحكواتي – سلطان الطلبة –المداح –و التسامر و الحلقة وخيال الظل أو ما يسمى بالظواهر شبه المسرحية التي ولدت المسرح العربي[47].

ويقول **خالد أمين** "**سبق للعرب أن عرفوا ومارسوا العديد من أشكال الفرجة المسرحية حيث يرى بعض الدارسين أن المقامات هي مقدمة الدراما في الأدب العربي وأنّ الفرجة المسرحية العربية قبل المسرح الغربي بشكله الحديث ينحصر في التشخيص المرتجل بما يتضمنه من أشكال متنوعة تتوافق أو تختلف من قطر عربي لآخر**"[48]،ومن بين تلك الأشكال" **فن خيال الظل الذي كان له فضل كبير على تاريخ الحضارة العربية كونه حفظ للأجيال اللاحقة عادات وتقاليد وأفكار الأجيال السابقة كما أنه مهد الطريق للتعرف على فني المسرح والسينما التي جاء بها الأوروبيون**"[49].

---

[45] المرجع السابق خليل موسي – المسرحية في الأدب العربي الحديث – ص 7–

[46] انظر – المرجع نفسه – الصفحة نفسها .

[47] انظر – احمد صقر – اوظيف التراث الشعبي في المسرح العربي – مركز الاسكندرية للكتاب د.ط. ص 1.

[48] خالد أمين ،الفن المسرحي وأسطورة الأصل ،ص24.

[49] محاضرة لأستاذ مقياس مسرح لطلبة السنة الثانية ماستر، قسم اللغة العربية ، 2016، ص1.

ووُجِدت شواهد مسرحية في (العصر الجاهلي) و(صدر الإسلام) وقد عرف العرب القصاصين وعرفوا الراوي الذي كان يمثل الممثل الفرد حيث كان أداؤه يدخل في إطار دراما (الممثل الأوحد)"[50]ولكن الثابت أن العرب مارسوا مظاهر الفرجة المسرحية دون أن يدركوا علاقتها بالمسرح والدراما وتعرفوا على المسرح في شكله المعروف لنا الآن للمرة الأولى مع الحملة الفرنسية على مصر ولم يكتبوا أو يعرفوا النص الدرامي"[51]، فشهدت مصر عروضا مسرحية بالفرنسية والايطالية قدمتها فرق جاءت من فرنسا وايطاليا للجند والضباط الفرنسيين المقيمين بالقاهرة والإسكندرية، كما استقدم نابليون في حملته الشهيرة فرقا مسرحية قدمت عروضا بالقاهرة أمام الضباط الفرنسيين وبعض العرب المثقفين.

أما عن بداية المسرح الشعري فهناك من النقاد من يرى أن أول مسرحية عربية حديثة في العالم العربي عنونت بـ:(**نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق بالعراق**)، وقدأُلفت من لدن (**أبرهام دانينوس**) وهو يهودي عربي من الجزائر ، وقد جرى ذكر مسرحية"**دانينوس**" من قبل الكاتب الصحفي (**جون موهل**) في الصحيفة الأسيوية حيث يقول: " **قبل أن أترك الشعر العربي يلزمني التشديد على فضول أدبي يتحدد في مسرحية عربية شعرية. ويبدوا أن السيد دانينوس قد حاول من خلالها أن يقدم للعرب فرصة تذوق الفرجة والشعر المسرحيين**"[52]،"ولكن هذه المسرحية تعرضت للتهميش إذ لم يتم تناولها من قبل الدارسين أو ذكرها بشكل مفصل من قبل النقاد باعتبارها كانت الأولى في المسرح الشعري فيما أجمعوا على أن المسرح الشعري بدأ في مصر في العصر الحديث على يد"**أحمد شوقي** "ويليه" **أحمد علي باكثير**" الذي نهض بهذا الجنس الأدبي نهضة كبيرة على مستوى الفكرة الموضوعية وعلى مستوى القواعد الفنية وكذلك" **عزيز أباظه**" و"**أحمد زكي أبو شادي**" و"**علي محمود طه**" وصولا إلى"**عبد الرحمان الشرقاوي**" و"**صلاح عبد الصبور**" وغيرهم"[53].

---

[50]عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي المسرح الشعري، المسرح النثري، الإعلام، المسرح،دار الفكر العربي، 2011،(ط1)، ص21.

[51]خالدأمين،الفن المسرحي وأسطورةالأصل،ص225.

[52]خالد أمين،الفن المسرحي وأسطورةالأصل،ص77.

[53]عز الدين جلا وجي،المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ،ص16.

وعليه فقد مرّ المسرح العربي من خلال تاريخه بمراحل ثلاثة:

أ- " مرحلة عرف فيها الوطن العربي أشكالا تمثيلية أو مسرحية شعبية تمثلت في حواريات وتمثيليات هزلية تقوم على النكتة وفن خيال الظل والأراجوز والمقامات كما يجعل التراث الأدبي غنيا بكثير من الأشكال المسرحية ولكنها ما كانت تشتمل على العناصر المسرحية الحديثة .

ب- مرحلة دخول المسرح الأوروبي وتأثيره من خلال الترجمات والاقتباس والتعريب والتأليف.

جـ- أما المرحلة الأخيرة فهي المرحلة التي يحاول فيها شباب المسرح بعث دماء جديدة في المسرح العربي بالعودة إلى أشكال التراث الأدبي والفنون الشعبية لاستحداث مسرح عربي الهوية، وهي مرحلة يتمثل فيها صراع بين جيلين من المسرحيين العرب وبين المسرح الرسمي والمسرح الشعبي على وجه التحديد"[54]. وما يمكن قوله هو أن المسرح العربي في هذه الفترة انتقل من مرحلة التقليد إلى مرحلة التأصيل بفضل نخبة من الكتاب المسرحيين العرب.

وهذه الأخيرة هي التي أصلت للمسرح العربي ومنحته هويته المحلية فقد لجأ كتاب المسرح إلى مواضيع وشخصيات منتقاة من التراث ونقصد هنا التراث بكل أنواعه التاريخي والأسطوري والشعبي والديني إذ نشأ المسرح معتمدا عليه وكان مصدرا أوليا له ، مع مراعاة كتاب المسرح إيجاد صلة بينه وبين واقع حياتهم ،ويؤكد هذه الفكرة **أحمد صقر** بقوله :" **أمد الكتاب بماضيه من رموزه وإيماءاته بقدرة فائقة مكنتهم من التعامل مع واقعهم من خلال هذا الستار ونقده وتشريح قوانينه ونظمه دون أن يتعرضوا للمساءلة"**[55] ولقد واكب التراث المسرح في جميع مراحله ،وكان عاملا فعالا في تطويره من خلال اختلاف تفاعل الكتاب المسرحيين مع التراث ، وتباين طريقة استفادتهم منه .

ونخلص إلى القول بأن التراث يعد أحد الركائز الأساس في المسرح العربي خلال القرن التاسع عشر وإلى الآن حيث نهل من التراث بكل ما يحمله من درر ونفائس لأنه يعد المعين الذي لا ينضب وقد شكل المادة الخام ، التي بني عليها المسرحيون معظم نتاجهم المسرحي ، ووجدوا ضالتهم بتأصيل المسرح العربي، وطرح القضايا المعاصرة في ثوب التراث الذي ينبض بالدلالات والرموز التي من شأنها أن تجيب عن الكثير من التساؤلات المعاصرة و لم يقتصر المسرحيون على المضامين بل عمدوا إلى الشكل

---

[54] محمد سراج الدين ،فن المسرحية وسعته في الأدب العربي ،ص26 ،27.

[55] المرجع نفسه – الصفحة نفسها

بحيث حاولوا إعطاء صيغة للمسرح العربي : من خلال : " **استثمار استعدادات مسرحية موجودة لدى المتلقي مثل معرفته بالحكواتي والراوي ... لإيجاد صيغة مسرحية ترضي متطلبات الفن وتنال اهتمام الجمهور** "[56].

ومن هنا فقد حاول المبدعون المسرحيون جعل المتلقي ينسجم مع العمل المسرحي ، من خلال بث الروح العربية ، المستهلكة من التراث في فن العرض المسرحي ، أي جعله مألوفا شكلا ومضمونا .

[56] محمود يوسف نجم – الأدب العربي الحديث – دار الثقافة بيروت – 1980- ص 193

المحاضرة الثالثة

المسرح الجزائري: النشأة و التطور

إن المسرح هو أحد أشكال التعبير القديمة، و التي وجدت مع الإنسان منذ نشأته الأولى كما رأينا فالإنسان البدائي على اختلاف مناطق تواجده عبر عن طموحاته و أفكاره و عواطفه تعبيرا جماليا فنيا، امتزجت فيه نفسيته بمحيطه الاجتماعي و إيمانه بواقعه الحلو و المر على خد سواء.

و منه فلا يمكن قبول فكرة أن الفن المسرحي الجزائري وليد العصر الحديث فجذوره ضاربة في أعماق التاريخ الإنساني و التي أرسى بها قواعد لهذا الفن العريق و هذا ما يراه **"عز الدين جلاوجي** في قوله " **فالمجتمع الجزائري أعرق بكثير من هذه الفترة، و النشاط المسرحي نصا و تمثيلا هو نشاط إنساني ارتبط بكل المجتمعات الإنسانية على اختلاف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا اليوم بحكم شيوع الأشكال الغربية في مناحي الحياة"** [57].

و لو عاد الإنسان إلى أعماقه لوجد في ذاته فنا مسرحيا ففي أعماق كل إنسان فنان يهوي التمثيل و تقمص الأدوار، فاسترجاعك لذكرى أو حكايتك لحادث يجعلك لا محالة بأي شكل من الأشكال تمارس التمثيل و تمرح الحدث كأن تقوم بتمثيل مشاهد حصلت لك أثناء رحلة صيد مثلا [58]، و لو عدنا إلى مراحل الطفولة لوجدنا أن المسرح قد شكل جزءا هاما من حياتنا الطفولية فكثيرا ما تلجأ و نحن صغار إلى ألعاب تمثيلية إذ نجد مجموعة من الصغار يمثلون جو مرس فهذا عريس و هذه عروس و هؤلاء مدعوون و يؤكد "**عز الدين جلاوجي**" هذا قائلا : " **ألا ترى أن الصغار و هم يمارسون ألعابهم لإبراز شخصيتهم إنما يمثلون و يؤلفون نصا ارتجاليا و يختارون مكانا مناسبا لتمثيله ثم يؤدون الأدوار**

---

[57] – عز الدين جلاوجي– النص المسرجي في الأدب الجزائري ط1 دار هومة سبتمبر 2000 ص 19

[58] – انظر سعاد محمد خضر – الادب الجزائري المعاصر (دراسة أدبية نقدية) – منشورات المكتبة العصرية بيروت دط 1967 ص 54

على أكمل وجه " [59] و على اختلاف الغاية من هذه الممارسة الطفولية أو الهدف من التمثيل فإنها تبقى حاجة ملحة دعت إليها الطفولة الإنسانية في كل المجتمعات كتعبير عن الوجود و سير الحياة.

و لم تكن الجزائر بمعزل عن الحضارات العالمية بل تواجدت إليها من كل حدب و صوب ، مما أدى إلى وجود تأثير و تأثير بين أبنائها و أبناء الشعوب الأخرى [60] فتعرف الجزائريون على أشكال مختلفة من الكتابة فانصهر البربر مع الفنيقيين و القرطاجيين و اليونانيين و الرومانيين، إذ تمازجت العناصر الثقافية و المقومات الفكرية على اختلافاتها رغم حساسية البربر المفرطة للعنصر الأجنبي.

لكن بمجيء الفينيقيين عرف البربر طقوما تعبدية جديدة كما عرفوا شيئا من الحضارة و التمدن و اكسبوا بعضا من الثقافة المسرحة من اليونان القدامى و التي تجسدت أكثر بدخول العنصر الروماني إلى بلاد المغرب حيث تطور البناء العمراني و اتسعت المدن و ظهرت حواضر علمية و ثقافية و تجارية متعددة مثل: شرشال – تنس – جميلة – تمقاد – ... الخ متطورات المسارح النصف دائرية التي لا تزال إلى يومنا هذا.

أما في العهد العثماني و بقدوم العنصر التركي قدمت معه عناصر ثقافية جديدة ، وأشكال تعبيرية مختلفة ، عندها " **عرف الجزائريون لونا مسرحيا آخر وهو يشبه خيال الظل المعروف في البلاد العربية في المشرق العربي أنه مسرح القراقوز** " [(61)].وقد تعرض هذا اللون من المسرح في فترة الاحتلال إلى موضوعات مستقاة من واقع الجزائر ، مما أدى إلى منعه بقرار من الإدارة الفرنسية خشية أن يصبح أداة للثورة عليهم.

وبعد توطن أقدام الفرنسيين في الجزائر، عمدت الفرق المسرحية الفرنسية إلى شحذ الهمم والرفع من معنويات الجنود وإثارة حماسهم، وهو ما جسده الجنرال ' **كلوريل**' حين أصدر مرسوما بإنشاء مسرح فرنسي ، وتم ذلك بالفعل سنة 1850 وقد افتتح بغرض درامي من تأليف الضابط ' **دوفورا** بعنوان **الجزائر** وتم عرضه باللغة الفرنسية ، وهو تصوير للانتصارات الفرنسية التي تحققت خلال هذه الفترة خاصة بعد انهزام ' **الأمير عبد القادر** وهكذا بدأت العروض المسرحية تتوالى حتى بلغت زهاء

---

[59] – عز الدين جلاوجي– النص المسرجي في الأدب الجزائري ط1 دار هومة سبتمبر 2000 ص 19

[60] – انظر المرجع السابق نفسه ص 20

[61] سعاد محمد خضر، مرجع سابق ص 54.

أربعين مسرحية [62] وقد ظلت هذه الأعمال وقفا على الجنود الفرنسيين وعائلاتهم ثم توسعت للأوروبيين واليهود ، لأن الاستعمار الفرنسي عمل بكل ما أوتي من قوة لتجهيل الشعب الجزائري وتفقيره، إذ " **كان المستعمرون يزدرون الجزائريين ويحتقرونهم ... فلم يؤسسوا لهم مدارس في بواديهم وقراهم، ولم يجبروهم على التعليم بل لم يحثوهم عليه** " [63]. إضافة إلى هذا أن الجزائريين فضلوا في بادئ الأمر الانعزال والانغلاق على أنفسهم خوفا من رياح التغريب إذ يرجع الدارسون هذا العزوف إلى جملة من الأسباب العنصرية والعقائدية ، المتمثلة في أن مضامين الأعمال الدرامية الفرنسية لا تتماشى والانتماء الحضاري الجزائري.

وكذلك استهجان الجزائريين للسلوكيات الأوروبية التي تبيع الاختلاط إلى جانب الدافع السياسي ، كتعبير من الجزائريين على نفورهم من هؤلاء الدخلاء ، أضف غلى ذلك عامل اللغة عامل اللغة الذي حفز الجزائريين على عدم الإقبال على هذه العروض ، ونتيجة كل هذه العوامل المذكورة بقي المسرح الفرنسي بعيدا عن الجزائريين وبالتالي فمقاطعته تعد ضربا من ضروب المقاومة والمحافظة على التراث ، لأنه كما يقول : **عبد الملك مرتاض " ' لو نجح الفرنسيون في فرنسة العقول الجزائرية نجاحا كاملا ، لما أورث أي شيء جزائري منا فكرة العربية والعروبة ، ولما أصله العريق ولا إلى حضارته الغنية بالمقومات الروحية ، والإنسانية والأخلاقية** " [64].

إلا أن ما يتفق عليه الباحثون في قضية جذور المسرح الجزائري أنه كان عبارة عن عروض شعبية ، وغناء شعبي يقام في المقاهي ، لأن الجزائريين في بداية الأمر لم يعرفوا المسرح بمفهومه الغربي، بل كانوا يمارسون أنواعا وأشكالا من مظاهر العرض الشعبي ، والتي منها ما يعرف بالمداح والقوال والذي بقي مستمرا إلى أن شيدت دار الأبرا بالجزائر من قبل الفرنسيين عام 1850 ، وقد عرضت بها جملة من المسرحيات كمسرحية **"غادة الكميليا "لـ ' دوما الإبن ' ومسرحية القلق ' لـ ' راسين** " [65].

---

62 ينظر ، صالح لمباركية مرجع سابق ، ص 24.

63 عبد الملك مرتاض ، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر ، ط2، ص 24.

64 المرجع السابق ، ص25.

65 مبدوعة كريمة ، فن المسرح الجزائري، موقع WWW.UNIV.CHLEFDZ SEMINAIRES/208/COM. تاريخ الزارة 2010/03/25.

ولعل البداية الفعلية للمسرح الجزائري كانت عام 1921 بقدوم جورج أبيض وفرقته إلى الجزائر ، إذ قام بعرض مسرحيتين تاريخيتين بالعاصمة ، إذ كانتا بالعربية الفصحى وهما: **صلاح الدين الأيوبي و ثارات العرب** [66].

فكانت هذه الفرقة دافعا قويا لتحريك همم المثقفيين الجزائريين نحو الاهتمام بالمسرح ، والعناية به، وقد كان لها أثرها في تشجيع المهتمين بقيام مسرح جزائري يتخذ العربية الفصحى أداة للتعبير ، لذلك كانت استجابة الجزائريين سريعة فـ " **تأسست أول فرقة مسرحية في الجزائر خلال سنة 1921 هذه الفرقة هي : المهذبية جمعية الآداب والتمثيل العربي، إضافة إلى فرقة جمعية الطلبة المسلمين، وجمعية الموسيقي المطربية'** [67]، فنجد فرقة المهذبية قدمت مسرحية (**حديقة الغرام**) و(**الشفاء بعد العناء**) (**قاضي الغرام**)، أما جمعية (الموسيقى المطربية فقد قدمت مسرحية (**في سبيل الوطن**) لصاحبها **محمد رضا المنالصي** ، هذه الأخيرة منع عرضها للمرة الثانية من قبل الاستعمار لأنها لقيت نجاحا كبيرا ، وإقبالا من الجمهور الجزائري.

لتحيا في هذه الفترة مسرحية هزلية بعنوان ' **جحا** ' للكاتب **سلالي علي**، وهو تلميذ جمعية العلماء المسلمين الجزائريين إذ لقيت هذه المسرحية إقبالا كبيرا تفاعل معها المشاهدون ، وتتبعوها بإمعان وبالتالي يكون **علالو** قد وضع حجر الأساس للمسرح الجزائري [68] ، ومع سلالي علي ظهر **محي الدين باشتارزي** الذي كتب جل أعماله بالعامية كونها أقرب إلى فهم الجمهور ، قاصدا محاربة الآفات الاجتماعية وتأكيد الهوية الثقافية الإسلامية.

ومع بداية سنة 1934نشط الميدان السياسي ، فنشط المسرح أيضا، ولمع نجم **رشيد قسنطيني ' الذي أسس دعائم المسرح الجزائري الحديث ..... وعرفه الجزائريون مؤلفا مسرحيا وممثلا بارعا ، وكان يصور جميع الموضوعات التي تطرق إليها بلغة مليئة بالصور، التعابير جاءت بلغة الشعب العامية التي يفهمها معظم الناس '** [69]، وقد عرض مسرحية (**بابا قدور الطمّاع**) يوم 23 ديسمبر 1929 ، وبهذا يكون **رشيد قسنطيني** قد استطاع إدخال الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري إذ تقول '

---

66 عز الدين جلاوجي ، مرجع سابق ص 39.

67 المرجع نفسه ، ص 40.

68 انظر : مبدوعة كريمة، موقع سابق .

69 سعاد محمد خضر، مرجع سابق ، ص 55.

أرليت روث" " أن **رشيد قسنطيني** ألف أكثر من مائة مسرحية و"سكيتش"، وقرابة ألف أغنية ، وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال ، ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور فقدّم شخصيات العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم ورجل الشرطة ومحدث النعمة والسكير ، وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الايطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك" [70].

إلا أن هذه الأعمال المسرحية لم ترق السلطات الاستعمارية فسعت إلى تشديد الخناق على المسرح لتمنع تطوره وسيره إلى الأمام، إذ استمر هذا الانقطاع إلى غاية اندلاع الحرب العالمية الثانية، وبعد هذه الفترة نجد المسرح الجزائري قد اعتمد على المترجم من المسرحيات الأجنبية، واللجوء إلى المقتبس منها، وقد غلب هذا النوع من الاقتباس بوضوح في أعمال الكاتب المسرحي **ولد عبد الرحمان كاكي** " **الذي كان يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غيره– في الغرب غالبا– ثم يضمن هذا الهيكل قصة شعبية معروفة بصوغها بلغة شعبية خفيفة وبهذه الطريقة، ... أصبح كاكي ولد عبد الرحمان أحد الفنانين البارزين في المسرح الجزائري** " [71].

وتعد مسرحياته الموسومة بـ **بني كلبون – القراب والصالحين ' كل واحد وحكمو' ديوان الملاح '** من أهم التجارب المسرحية في الجزائر والتي دفعت بالمسرح الجزائري مسافة بعيدة إلى الأمام ، وجعلته يحذو ركب الأداء المسرحي الغربي، حيث استطاع **كاكي** من خلالها أن يدخل على المسرح الجزائري ذوقا جماليا من خلال القصائد الشعبية المتخللة في مسرحياته [72].

بقي أن نشير أيضا إلى أن الأديب الجزائري **طاهر وطار** ، قد كتب سنة 1961 مسرحية بعنوان **(الهارب)**، " **وهي وإن كان يمكن تصنيفها ضمن أجناس أدبية كثيرة: رواية مسرحية سيرة، فإنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتملص من ثوب الثورة التي أوجت بها، ومن التغيرات التي حدثت في مسار الثورة، والتي أوحت بها، ومن التغيرات التي حدثت في مسار الثورة ، والتي كانت المادة الحقيقية لهذه المسرحية** " [73].

---

[70] علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة 1999. ط2 ص 474،475.

[71] المرجع السابق ، ص 475.

[72] قوبة سيد أحمد ، تجليات التراث الشعبي في الكتابات المسرحية الجزائرية، موقع، : www.bn.arab.com. محرك google يوم الزيارة 2010/03/25.

[73] عز الدين جلاوجي ، مرجع سابق ص 49 .50.

وظل المسرح الجزائري يمتاز باستخدامه الصيغة المعبرة عن الواقع السياسي والاجتماعي للطبقات الشعبية ، حيث ظهرت أعمال كاتب ياسين وتجاربه العامة في محاولة الكتابة باللغة الشعبية ، حيث كتب مسرحية حققت نجاحا جماهيريا واسعا وهي مسرحية (**محمد خذ حقيبتك**) ، إذ أدخل فيها أسلوب المسرح الوثائقي كما اعتمد روحا شعبية فكاهية ، وبذلك حافظ على صفتين أساسيتين في المسرح الجزائري في بداياته الأولى : هما ، الفكاهة الشعبية وفكرة الارتجال " **ومن أسس تجربة ياسين أن المسرحية التي يقدمها تعتبر مشروعا ، أو عملا غير كامل ، يجري تطويره و استكماله على خشبة المسرح** " [74]. وهذا إن دل إنما يدل على أن مسرحيات كاتب ياسين تنفرد عن غيرها بمستواها الفني الرفيع ، وبكونها تقف في مصاف روائع المسرح العالمي [75]

وبعد مجيء فترة الاستقلال أصدرت الدولة مرسوما يقضي بتأميم المسرح على مستوى التراب الوطني الجزائري حيث تشكلت فرقة المسرح الوطني الجزائري ، والتي قدمت أكثر من 52 عرضا مسرحيا ما بين عامي (1973 -2000) ، أما في السنوات الأخيرة فقد شهد المسرح الجزائري نشاطا كبيرا وهذا بفضل إبداعات الشباب المناضل أمثال **زهور ونيسي** ، **ورشيد ميموني** وغيرها من الكتاب المسرحين الذي ساهموا في إثراء الإنتاج المسرحي الجزائري ، ووصلت العروض المسرحية سنة 2007 إلى أكثر من 775 عرضا مسرحيا موزعا على 45 ولاية [76].

وما يلاحظ عن المسرح الجزائري في السنوات الأخيرة أنه شهد تطورا كبيرا سواء أكان من حيث الإنتاج أم من حيث الإبداع ، واستعمال اللغات: العربية الفصحى، الأمازيغية واللغة الشعبية الجزائرية ، وهذا ما يجعله يتميز عن المسرح الفرنسي المستخدم للغة الفرنسية فقط .

وبهذا يمكننا القول أن المسرح الجزائري قد خطا خطوات هامة في تاريخه وقد تمكن من إثبات وجوده أمام المسرح الغربي عامة والمسرح العربي خاصة.

---

[74] علي الراتعي، المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة ، 1999، ط 2 ، ص 48.

[75] انظر سعاد محمد خيضر، مرجع سابق، ص 60.

[76] انظر مبدوعة كريمة، مرجع سابق ، يوم 2010/03/25.

مرجعيات و مصادر المسار المسرحي الجزائري

اعتمد المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000؟، على عدة مرجعيات و مصادر ثقافية و تاريخية و دينية، و من أهم هذه المراجع و المصادر نذكر ما يلي:

أ– الاقتباس و الترجمة:

من خلال دراستنا لنشأة و تطور المسار المسرحي الجزائري و جدنا أن كثيرا من عروض الفرجة الفنية كانت قائمة على المداح و القوال (الراوي) و مسرح خيال الظل و القراقوز أن عرف الشعب الجزائري المسرح بالمفهوم الأوروبي كهيكل في عهد السلطة الفرنسية مع أول دار للأوبرا سنة 1853.

لكن المسرح الناطق باللغة العربية والعامية اعتمد في بدايته على الاقتباس و الترجمة ، إذ نجد في كثير من العروض التي قدمت حين ذاك لم يبقى منها سوى العنوان و هيكل المسرحية و هذا ما يؤكده مصطفى كاتب في قوله « يبقى إلا هيكل المسرحية وعنوانها» [77] وهذا راجع إلى أن رواد المسرح الجزائري الأوائل لم يعتمدوا على الإخراج ، بل كان اعتمادهم على اقتباس العنوان والموضوع وتطوير هما من خلال التدريبات على الخشبة والتي يقوم بها الممثل بطبيعة الحال ، وهذا ما نجده في المسرحيات المقتبسة عن مولبير [78]، مثل مسرحية " البخيل" ، " مريض الوهم" إذ نجد كثير من المسرحين الجزائريين قاموا بكتابة مسرحياتهم.

بالاعتماد على هذه الطريقة مثلما حدث في مسرحيته الحياة علم بمؤلفها كاليدون، و مسرحيات بريخت و فيكتور هيجو و غيرهم، كما حدث هذا مع مسرحيات لمؤلفين عرب كمسرحية السلطان الحائر لصاحبها توفيق الحكيم، و مسرحية حروف العلة لعلي سالم [79].

إضافة إلى هذا نجد أن المسرحيين الجزائريين لم يهملوا الثقافة الإنسانية من إبداعات جميع الشعوب و الأمم، معنى هذا أنهم نظروا إلى ثقافات العالم باختلافاتها و لكن بقيم إنسانية موحدة للبشرية إذ حاولوا الاستفادة منها و التعلم بأفكارها الإنسانية خاصة تلك المسرحيات المطالبة بالمساواة و العدالة

---

[77] صلح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، ص 184.

[78] انظر ، سعاد محمد مخضر، مرجع سابق ، ص 58.

[79] – صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة الجزائر د ط ص 185

الاجتماعية و الحرية للجميع بدون استثناءات عرقية كما لم تكن لهم عقدة من ثقافة الآخرين سواء بالتفوق أو بالدونية لأنهم اعتبروا ثقافات العالم تراث إنساني للجميع.

و بذلك نجد أن المسرحي الجزائري قد جسد تلك المسرحيات التي رأى فيها إبداعا إنسانيا و خلقا فنيا في خدمة البشرية ككل، و أصر على أن يعرفها المواطنون و المقيمون بالجزائر و أن يتماعوا و يتلذذوا بأفكارها و أسلوبها الفني الرائع سواء في الموضوع أو في الطرح.

ب– التراث الشعبي:

إذا تصفحنا العروض المسرحية التي قدمت عبر مسار المسرح الجزائري نجد أن الكثير من الريبرتوار الممتد على ينابيع و مصادر من التراث الشعبي لأن " الإنسان ميال بطبعه إلى التمسك بجذوره، و الحنين إلى تراث أجداده و أبائه بذكر مفاخرهم وأمجادهم لتكون له طاقة دافقة [80] و هذا راجع إلى أن مجتمعات شمال إفريقيا تتقبل الثقافة الشفوية و تتمتع و تتلذذ باستسقائها بسبب البيئة و الذهنية التي عايشها و يعيشها الفرد منذ القرن الخامس عشر (15)، خاصة أن سكان شمال إفريقيا حرموا من الدراسة في عهد السلطة الفرنسية، و هذا ما أدى إلى انتشار الأمية بين المواطنين، إلا فئة قليلة و التي قامت فرنسا بإدماجها في اليدان التعليمي.

و بعد الاستقلال أقرت السلطة الجزائرية إجبارية التعليم التي مست هؤلاء الذين أعمارهم أقل من سبع سنوات مما جعل مرحلة ما بعد السيادة الوطنية تعد مرحلة استيعاب و اكتساب للعلم و الثقافة، و لهذا نجد الفرد الجزائري مازال يحن للثقافة الشفوية من تراثه لا شعوريا إذ يقول " محمد الديب " المكتبة هي التراث الشفوي للمجتمع الجزائري " [81]

لذلك نجد شخصية (حجا) التي خلقها الإبداع الشعبي استأنس بها الجزائريون، **فجحا** شخصية خيالية تعتمد الذكاء و الحيلة للخروج من ورطة ما أو مأزق معين إذ تستخدم أنانية التفكير و التحايل و

[80] – عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري ط1 دار هومة سبتمبر 200 ص 73

[81] – صالح لمباركية المسرح في الجزائر دار الهدى عين مليلة الجزائر دط ص 186

أحيانا تنتهج السلوكيات الخبرية و السذاجة و الحكمة و هذا ما نجده في مسرحية " **ججا** " لمؤلفها **علالو** و مسرحية " ججا باع حماره" للمؤلف **نبيل بدران** [82].

و هكذا نجد المخرجين الجزائريين بما لجوا مواضيع من التراث الشعبي و وظفوها بحوار درامي و أحيانا بأسلوب حكواتي سردي و من خلالها أراد المبدعون المسرحيون إيصال لفكرة و معالجة موضوع معين للجزائريين بهدف التغيير و التهذيب مستخدمين الأسلوب المباشر و التلميحي و أحيانا الأسلوب الإيجابي.

ج– التاريخ و الدين:

كان التاريخ و مازال منبعا حيا لإبداع الإنسان و ابتكاره، يضعه نصب عينيه أمامه كلما اشتدت به المحن، و عصفت به الإحن، يأخذ منه العبرة و الاتعاظ فإذا التاريخ رادع زاجر، و محفز ملهم " [83].

و لقد ارتمى الأدباء الجزائريون في أحضانه، لم يهملوه في إبداعاتهم المسرحية، التي تجلت في تلك الموضوعات المأخوذة من تاريخ المقاومة الشعبية عبر التاريخ، إذ يعد التاريخ من الوسائل التي اصطنعها الكتاب لبعث الأمجاد و استنهاض الهمم، و تخفيف الشعور بالضعف والدونية و الضياع الذي كان يملأ النفوس [84].

و في هذا المجال نجد مسرحية **جنبعل** لصاحبها **أحمد توفيق المدني** و التي تحكي عن مقاومة **حنبعل** للرومانيين و الثأر من هزيمتهم للقرطاجيين و مسرحية **يوغرطة** الشخصية النومبدية التي تصدت للرومانيين، حينما أرادوا تجزئة الحكم و تقسيم شمال إفريقيا [85].

و لم يتناس المسرحيون الجزائريون تاريخهم العربي الإسلامي إذ قاموا باستلهام شخصيات إسلامية في مسرحياتهم ، يقول " **الطاهر زنير** " **" يجب ان تكون مادة الروايات المسرحية و موضوعاتها مقتبسة**

---

[82] – المرجع نفسه ص نفسها

[83] – عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري ط1 دار هومة سبتمبر 200 ص 56

[84] – المرجع نفسه ص نفسها

[85] – صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة الجزائر د ط ص 186

من التاريخ العربي الحافل بالوقائع و الحوادث و ذلك حتى يتسنى للحاضرين أن يروا و يسمعوا أشياء قريبة من فهمهم ملائمة تتذوقهم مثيرة لعواطفهم و شعورهم " [86]

و من بين المسرحيات المستلهمة من التاريخ الإسلامي نجد مسرحية (**بلال**) تتكلم عن أبطال و عن قضية إنسانية عالجها الفكر الإسلامي من بداية انتشاره و ذلك بالدعوة إلى تحرير و تخليص البشرية من نظام العبودية الذي ساد آنذاك كذلك نجد مسرحية " **نصيب الشاعر الزنجي** " لصاحبها **محمد الأخضر عبد القادر السائحي** " **إذ يبرز فيها نصاعة المبادئ الإسلامية التي لا تفرق بين الأبيض الأسود إلا بالتقوى "** [87]

د– الحياة الاجتماعية و الاقتصادية:

إن الكثير من العروض المسرحية التي عرضت خلال المسار المسرحي الجزائري و خاصة تلك التي جاءت بعد الاستقلال، تناولت مواضيعها مختلف العوائق و الصعوبات التي تواجه المواطن الجزائري في الحياة اليومية إذ " جاءت هذه المسرحيات الاجتماعية هادفة إلى تربية النشئ و ابعاده عن مخاطر الانحراف و الفساد .." [88].

أن نجد كثيرا من العروض تناولت تلك المشاكل و خاصة العروض المسرحية للمسرح الجهوي بقسنطينة و التي منها " هذا يجيب هذا " " ناس الحومة " و هي من تأليف و اخراج جماعي كما تناولت العروض المسرحية الجزائرية تلك المشاكل الاقتصادية التي عان منها المواطنون خاصة في الملكية الفلاحية و تعاونيات الثورة الزراعية و تتمثل في مسرحية " المنتوج " المائدة " لمؤلفها بوجادي علاوة، إخراج جمال مرير [89] و التي تعبر عن تحول المجتمع و عزوفه عن القراءة و ميله للاستهلاك .

و لم يتناسى المخرجون مشاكل المرأة الجزائرية و التلاعب أحيانا بمصيرها من طرف بعض الرجال و التهرب من المسؤولية الملقاة على عاتقهم و هذا ما نجده في مسرحية " مايا و حسين " للمخرج حبيب

---

[86] – عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري ط1 دار هومة سبتمبر 200 ص 58

[87] – الرجع نفسه صفحة 60

[88] – المرجع السابق ص 89

[89] – صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة الجزائر د ط ص 186

بوخليفة " [90]، و لم يهمل المسرحيون الجزائريون مرحلة العنف التي عاشها الشعب الجزائري في التسعينات و الانزواء و النغلاق و العوائق التي اعترضته و يظهر ذلك في مسرحية " بدون تعليق " للمؤلف خالد بوعلي.

المحاضرة الرابعة

المحاضرة الرابعة

المسرح الجزائري بين المؤثرات الشرقية والغربية:

إنّ الخطاب المسرحيّ بوجه عامّ هو أحد أشكال التّعبير القديمة، الّتي وُجدت مع الإنسان منذ نشأته الأولى- كما رأينا سابقا- فالإنسان البدائيّ على اختلاف مناطق تواجده، أو لسانه، عبّر عن طموحاته وأفكاره وعواطفه تعبيرا جماليّا فنّيّا، امتزجت فيه نفسيته بمحيطه الاجتماعي، وأماله وأفاقة بواقعه الحلو والمرّ على حدّ سواء.

وبناء عليه، فلا يمكن قبول فكرة أنّ الخطاب المسرحيّ الجزائريّ وليد العصر الحديث، فللشعب الجزائريّ جذور تاريخيّة، ضاربة في أعماق التّاريخ الإنسانيّ، أرسى بها قواعد لهذا الخطاب العريق، حتّى وإن كانت في أشكاله البدائيّة الأولى، وهذا ما يراه "**عزّ الدّين جلاوجي**"في قوله: "**فالمجتمع الجزائريّ أعرق بكثير من هذه الفترة، والنّشاط المسرحيّ نصّا وتمثيلا، هو نشاط إنسانيّ ارتبط بكلّ المجتمعات الإنسانيّة، على اختلاف مستويات الرّقيّ فيها، و على اختلاف أشكال المسرح عندها، ولو خالف الشّكل الّذي تألفه البشريّة عندنا اليوم، بحكم شيوع الأشكال الغربيّة في مناحي الحياة**"[91].

ولو عاد الإنسان إلى أعماقه لوجد في ذاته فنّا مسرحيّا، ففي أعماق كلّ إنسان فنّان يهوى التّمثيل وتقمُّص الأدوار، فاسترجاعك لذكرى، وحكايتك لحادث، أو نقلك لخبر، يجعلك لا محالة بأيّ

[90] – المرجع السابق ص 187

[91] عز الدين جلاوجي. الفن المسرحي في الأدب الجزائري، دار الهدى، ط1، عين مليلة، الجزائر، ص 81.

شكل من الأشكال تمارس الخطاب المسرحيّ، وتمسرح الحدث. ولو عدنا إلى مراحل الطّفولة لوجدنا أنّ الخطاب المسرحيّ قد شكّل جزءا هامّا من حياتنا الطّفولية، فكثيرا ما لجأنا ونحن صغار إلى ألعاب تمثيليّة، فها هم مجموعة من الصّغار، يمثّلون جوّ عرس، فهذا عريس وهذه عروس، وهؤلاء مدعوُّون.

وعلى اختلاف الغاية من هذه الممارسة الطّفولية، أو الهدف من التّمثيل، فإنّها تبقى حاجة ملحّة دعت إليها الطّفولة الإنسانيّة في كلّ المجتمعات، كتعبير عن الوجود وسير الحياة.

ولم تكن الجزائر بمعزل عن الحضارات العالميّة، بل توافدت إليها من كلّ حدب وصوب، فتعرّف الجزائريّون على أشكال مختلفة من الكتابة، فانصهر البربر مع الفينيقيّين والقرطاجيّين واليونانيّين والرومانيّين، وتمازجت العناصر الثّقافيّة، والمقوّمات الفكريّة على اختلافاتها، رغم حساسيّة البربر المفرطة للعنصر الأجنبيّ، حيث تغلّبت عليهم صفة الصّراع مع الآخر أكثر من الاهتمام بأمور الفنّ والفكر.

ولكن بمجيء الفينيقيّين عرف البربر طقوسا تعبّدية جديدة، كما عرفوا شيئا من الحضارة والتمدّن، واكتسبوا بعضا من الثّقافة المسرحيّة من اليونان القدامى، هذه الثّقافة التي تجسّدت أكثر بدخول العنصر الرّومانيّ إلى بلاد المغرب ،حيث تطوّر البناء العمرانيّ، واتّسعت المدن وظهرت حواضر علميّة وثقافيّة وتجاريّة متعدّدة ،على غرار: **شرشال، تنس، جميلة، تيمقاد**...إلخ، فتطوّرت المسارح نصف الدّائرية الّتي لا تزال خالدة إلى يومنا هذا.

وعلى عكس الوفود السّابقة الّتي شهدت مقاومة عنيفة، وصدًّا كبيرا، فإنّ الوفود العربيّ ورغم ما شهده من مقاومة، إلاّ أنّه حقّق انصهارا وتلاحما مع العنصر البربريّ، إن على مستوى الدّين أو على مستوى اللّغة أو الفكر. فلم يرحل هذا الوافد الجديد، بل عمّق جذوره، ولم يجد البربر إلا التّلاحم مع هذا العنصر فتحقّق التّمازج والاختلاط بين العنصرين وتوحّدت التقاليد.

وفي العهد العثماني وبقدوم العنصر التّركي، قدمت معه عناصر ثقافيّة جديدة، وأشكال تعبيريّة مختلفة، فاستخدم بعض المثقّفين منهم فنونا ثقافيّة وطقوسا جديدة على البيئة الجزائريّة القديمة كـ: "**خيال الظلّ**" و"**مسرح العرائس**". وفي هذا تقول الكاتبة الفرنسيّة "**آرليت روث**" في كتابها "**المسرح الجزائريّ**": "**أنّ بعض الباحثين شاهد خيال الظلّ في الجزائر سنة 1835...ثم منع بقرار من الإدارة**

الفرنسيّة بعد احتلال الجزائر، لأسباب سياسيّة ،وكان ذلك عام 1843، لكون هذا الشّكل كان ينتقد الوجود الاستعماريّ في الجزائر، فخشي الحكّام الفرنسيّون أن يصبح أداة للثّورة عليهم"[1].

ويورد الأستاذ "**أحمد بيّوض**" في كتابه "**المسرح الجزائريّ**" شهادات لبعض الرّحّالة عن مشاهدتهم لمسرح "**القرقوز**" في أماكن مختلفة من الجزائر قائلا: "**ويذكر الرحّالة الألماني مالستان Malastaïn أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام 1862. وأن دوشن Douchen هو الآخر قد شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القراقوز وذلك عام 1847**"[93].

ويذكر الدّكتور "**فليب ساند جروف**" **"PHILIP S.GROVE"** المحاضر بقسم الدّراسات العربية بجامعة "**أندنبرا**" (باسكتلندا) والمتخصّص في الأدب العربي، أثناء بحثه في الحركة الثّقافية ليهود شمال أفريقيا، أنّه عثر على مخطوط لمسرحيّة بعنوان: "**نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق بالعراق**" لصاحبها الجزائريّ "**إبراهام دانينوس**"، ويرجّح أن تكون قد طبعت عام 1848 وقد استعمل فيها "**دانينوس**" "**اللّغة الثّالثة**"، ومال فيها إلى الأسلوب الشّاعري، على غرار الموشّحات الأندلسيّة، إضافة إلى توظيف الأساطير الشّعبية[94].

وتقع المسرحيّة في قسمين، تروي قصة حبّ، تجري أحداثها في مدينة خياليّة بالعراق، في زمن غير محدّد، بين "**نعمة**" وابن عمها "**نعمان**" ربّان سفينة وهاوي ترحال، يرحل إلى الهند لخدمة "**الباشا**"، وأثناء افتراق الزّوجين، تحاول الأمّ إقناع ابنتها "**نعمة**" بالطّلاق من زوجها، والزّواج من ابن خالتها "**رامح**"، وبعد صراع مرير تقرّر "**نعمة**" بقاءها مخلصة لزوجها، وعند عودته تعاتبه على غيابه الطّويل.

وبعد توطّن أقدام الفرنسيّين في الجزائر، نشط الخطاب المسرحيّ الاستعماريّ ،فعمدت الفرق المسرحيّة الفرنسيّة إلى شحذ الهمم، والرّفع من معنويات الجنود، وشدّ بأسهم وإثارة حماسهم، وهو ما جسّده الجنرال "**كلوريل**" **Clloryl** حين أصدر مرسوما بإنشاء مسرح فرنسيّ، وتمّ ذلك بالفعل في سنة **1850**، وقد افُتتح بعرض دراميّ من تأليف الضّابط "**دوفورا**" **Devora** بعنوان "**الجزائر**"، وتمّ

---

1 أحمد بيوض. المسرح الجزائري نشأته وتطوره. منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر ،1998، ص12.

[93] المرجع نفسه، ص 12.

[94] ينظر: إبراهام دانينوس. نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق بالعراق، تحقيق مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، 2006، ص 06.

عرضه باللّغة الفرنسيّة. وهو تصوير للانتصارات الفرنسيّة التي تحقّقت خلال هذه الفترة، خاصّة بعد انهزام "**الأمير عبد القادر**"، وهكذا بدأت العروض المسرحية تتوالى حتى بلغت زهاء أربعين مسرحية[95].

وقد ظلّت هذه الأعمال وقفا على الجنود الفرنسيّين وعائلاتهم، ثم توسّعت للأوروبيّين واليهود، ودارت موضوعاتها حول التّرغيب في الهجرة إلى الفردوس الموهوب. وأمام هذا الاحتكار للخطاب المسرحيّ من حيث الموضوع واللّغة، فقد فضّل الجزائريّون في بادئ الأمر الانعزال والانغلاق على أنفسهم، خوفا من رياح التّغريب. ويُرجع الدّارسون هذا العزوف وعدم الإقبال إلى مجموعة من الأسباب، عنصريّة وعقائديّة صرفة، إذ إنّ مضامين الأعمال الدراميّة والخطابات المسرحيّة لا تتماشى والانتماء الحضاريّ الجزائريّ، واستهجان الجزائريّين للسّلوكات الأوروبيّة الّتي تبيح الاختلاط، إلى جانب الدّافع السّياسيّ، كتعبير من الجزائريّين على نفورهم من هؤلاء الدّخلاء، أضف إلى ذلك عامل اللّغة الّذي حفّز الجزائريّين على عدم الإقبال على هذه العروض.

كلّ العوامل السّابقة أبقت الخطاب المسرحيّ الاستعماريّ الفرنسيّ بعيدا عن الجزائريّين، تدور أفلاكه في نطاق ضيّق ومحدود، زادت من ضيقه صورته البرجوازيّة الاستعماريّة المتعالية، وبالتالي فمقاطعته ضرب من ضروب المقاومة، والمحافظة على التّراث.

وفي مطلع القرن العشرين شهدت حركة الخطاب المسرحيّ في الجزائر انتعاشا ثقافيّا متميّزا، وهذا ما يؤكّده الأستاذ "**أحمد توفيق المدني**" قائلا :"**وقد كان من الواجب أن تنشأ إلى جانب تلك الموسيقى الأندلسيّة، موسيقى أخرى شعبيّة، تعبّر عن انفعالات النّفس الجزائريّة، أضف إلى ذلك تلك المونولوجات العصريّة، التي أخذت تظهر في الآونة الأخيرة (العشرينيات) مقتبسة أنغامها من الموسيقى المصريّة أو الأوروبية، وقد أنشأ "بشطارزي" و"رشيد القسنطيني" عدّة قطع في انتقاد العادات المحلّية الفاسدة ومحاربة البدع والضّلالات**"[96].

[95] ينظر: سعاد محمد خضر. الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، بنان، 1967، ص 145.

[96] ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، إلى سنة 2000، ص 25.

المحاضرة الخامسة

المسرح الجزائري قبل الاستقلال

(الأعلام والموضوعات)

ظهرت جمعيات ثقافية وفنية متعددة أرهصت لميلاد الخطاب المسرحيّ الجزائريّ نذكر منها:

أ- جمعية المطربيّة: أسّسها "**ناطون إيدمون بافيل**" اليهودي (1877-1928) سنة 1911، ضمّت اليهود ثم توسّعت لتضمّ الجزائريّين، والّذين من بينهم "**محي الدين باشطارزي**" الّذي أصبح رئيسا لها سنة 1928 بعد وفاة مؤسّسها[97].

ب- ودادية الطّلبة المسلمين 1919: أسّسها "**باشطارزي**" مع "**فرحات عباس**"، "**بومالي**"، "**بن حبيلس**"، "**الشريف سعدان**"، كانت مهمّتها مساعدة أبناء الفقراء على الدّراسة، وقد أصدرت مجلّة "**التلميذ**".

جـ- جمعية المهذّبية 1921: وأنشأها "**الطّاهر علي شريف**" سنة 1921 ، وتعتبر الإرهاص الأول للتّمثيل العربي في الجزائر، حيث كتب منشّطها عدة مسرحيات، منها: "**الشّقاء بعد العناء**" (1921)، "**قاضي الغرام**" (1922)، و"**بديع**" (1924)[98].

---

[97] ينظر: أحمد بيوض. المسرح الجزائري، ص 35.

ثم توالت العروض المسرحيّة بعد ذلك، فكتب "**محمّد منصالي**" مسرحيّة "**في سبيل الوطن**" سنة 1922، ومسرحيّة "**فتح الأندلس**" (1923).

وقد دُفعت عربة الخطاب المسرحيّ إلى الأمام بقدوم فرقة "**جورج أبيض**" المسرحيّة إلى الجزائر سنة 1921، وتقديمها لمسرحيّتين تاريخيّتين باللّغة الفصحى هما: "**صلاح الدّين**"، " **ثارات العرب**"[99]. ولم يكن إقبال الجمهور كبيرا على مشاهدة المسرحيّتين لضعف مستواه اللّغوي من جهة، كما أنّ المجتمع الجزائريّ لم يتعوّد على هذا الفنّ من جهة أخرى. وبذلك لم يعرف كيفية التّعامل معه ، فكان تواجد فرقة "**جورج أبيض**" حدثا غير عاديّ ذلك أنّ: "**المجتمع الجزائريّ كان منكفئا على نفسه، وعلى جراجاته وهمومه، فلم تكن تستهويه مثل هذه الأمور، فالمسرح فنّ راق لا يظهر إلاّ عند الأمم الرّاقية**"[100]. إضافة إلى أنّ أعضاء الفرقة استعملوا اللّغة العربية الكلاسيكيّة القريبة من لغة القدامى، وطريقة عرض ثقيلة، لا تتماشى والحالة النّفسية للجزائريّين آنذاك.

وبعدها تفطّن أقطاب الخطاب المسرحيّ في الجزائر إلى ذلك، فمالوا إلى خطاب"**المنوّعات**"، ذي الطّابع الهزليّ، الّذيُ يمزج فيه الغناء بالتّمثيل. ويمكن تلخيص مسار الخطاب المسرحيّ في الجزائر وفق المراحل الآتية:

1 – خطاب مغامرة الهواة النّاجحة " 1926– 1932".

وفي هذه المرحلة شهد الخطاب المسرحيّ في الجزائر انطلاقة من بعض الهواة، الّذين حقّقوا انطلاقة نوعيّة، اعتمدوا فيها على إبداعاتهم، فهم بالإضافة إلى مهنهم الاجتماعيّة الخاصّة، كانوا يمارسون المسرح كهواية، فكان تكوينهم مبنيّا على تبادل النّصائح فيما بينهم فقط.

وقد نحا الخطاب المسرحيّ في هذه المرحلة منحى اجتماعيّا ترفيهيّا هادفا، حيث لامس اهتمامات النّاس. "**فعالج رجال المسرح: علالو، قسنطيني وباشطارزي قضايا مكافحة الأمراض الاجتماعيّة، وتعاطي الخمر والمخدّرات، وكذا توعيّة المرأة** "[101]. ولم يكن المثقّف الجزائريّ بعيدا عن واقعه ، بل راح يشخّص

---

[98] ينظر: صحيفة المجاهد. عدد 06 جانفي 1988، ص 08.

[99] ينظر: أنيسة بركات. أدب النضال في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 191.

[100] عز الدين جلاوجي. الفن المسرحي في الأدب الجزائري، ص 39.

[101] أحمد بيوض. المسرح الجزائري، ص 39.

الدّاء، ويحدّد مواطن العلّة في المجتمع، ويقترح الدّواء لذلك، فعُولجت قضايا اجتماعية جمّة في مسرحيّات متعدّدة، منها مسرحيّة" **زواج بوعقلين**" لـ"**علالو**"،"**بابا قدّور الطّمّاع**" لـ"**رشيد القسنطيني**"[102].

لقد سبق الذّكر أنّ من بين أسباب فشل مسرحيّات "**جورج أبيض**" في استقطاب الجمهور الجزائريّ، اعتمادها على اللّغة الفصحى، هذا ما تفطّن إليه أقطاب الخطاب المسرحيّ في الجزائر، فاعتمدوا اللّغة العاميّة، واستطاعوا – بها – توجيه الشّعب وتوعيّته سياسيّا وتربويّا، كما مزجت العروض المسرحيّة بعروض غنائيّة، لجذب جمهور المسرح، وجمهور الغناء والرّقص من جهة أخرى، أضف إلى ذلك أنّ "**العروض المسرحيّة كانت تُقدّم يوم الجمعة، ويخصّص وقت للرّجال وآخر للنّساء، وكذا مصادفة الانطلاقة المسرحيّة لشهر رمضان المبارك، حيث يبحث الجمهور خلاله عن أماكن لقضاء السّهرة**"[103].

إلاّ أنّه واجهت العروض المسرحيّة جملة من المشكلات والمعضلات والعوائق منها: افتقاد العروض المسرحيّة لممثّلات يؤدّين أدوارا نسويّة، فاضطرّ المخرجون إلى الاستنجاد بالرّجال لتأدية هذه الأدوار، وقد أشتهر الممثّل "**إبراهيم دحمون**" بلعب الأدوار النّسائية[104]. كما شكّل الدّيكور– كذلك – عائقا أمام العروض المسرحيّة، حيث لم يكن من الجزائريّين من كان يقوم بالجانب التّقني الفنّيّ، كالدّيكور، الملابس والإخراج، بل كانوا يستعينون برجال المسرح الفرنسيّين في ابتداع الحيل الدّيكورية المسرحيّة المناسبة لكلّ خطاب مسرحيّ. حيث يقول "**علاّلو**" في توضيح هذا الأمر: "**كنّا نستعين بالفرنسيّين العاملين في المسرح ، وكانوا ينفذّون لنا كلّ الدّيكورات والحيل المسرحيّة الّتي نطلبها منهم، ولم يخلقوا لنا أيّة مصاعب، لأنّنا كنّا نعرف كيف نتعامل معهم**"[105].

أمّا من نواحي الإشهار والإعلان والدّعاية الإعلاميّة فقد اعُتمدت طريقتان:

---

[102] عبد القادر جغلول. الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ترجمة سليمان قسطون، دار الحداثة، بيروت لبنان، 1984، ص 112.

[103] مخلوف بوكروح. المسرح الجزائري ثلاثون عاما مهام وأعباء، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995، ص 95.

[104] ينظر: مصطفى كاتب. مجلة حقائق مدينة الجزائر، عدد 39، جانفي 1986، ص 57.

[105] المرجع نفسه، ص 56 .

أولاهما: الإعلان الصّحفي، أو الملصقة الإعلانيّة، وفي هذا يقول "**محي الدين باشطارزي**": "**كنّا نطبع حوالي 400 ملصقة إعلانيّة، لكي تلصق في واجهات المحلاّت، وكنّا نقوم بالإعلان في الصّحف بسهولة، وأحيانا نقوم بتقديم إعلاناتنا المسرحيّة دون مقابل**"[106].

وثانيهما: الدّعاية الشّعبية المجّانية، من خلال حديث الناس مع بعضهم بعض، حول مضامين المسرحيّات وأوانها، وتنقّلات الفرق عبر مسارح الوطن ودور العرض.

2 – خطاب البحث عن الذّات (1932– 1939):

شكّل الخطاب المسرحيّ الجزائريّ قاعدة انطلاقة متينة في المرحلة الأولى، فكوّن فيها جمهورا ذوّاقا، واسترعى انتباه النّاس إليه ، ولقد شكّلت هذه المرحلة بحقّ البحث عن الذّات في خفايا الهواية الفنّية، أو بالأحرى رحلة إثبات الذّات باحترافيّة، وأنّ الخطاب المسرحيّ الجزائريّ في مستوى حلم تلك الجماهير العريضة، خاصّة وأنّ هذه المرحلة قد شهدت انضمام عناصر شابّة جديدة منها "**عجوزي عائشة**" المعروفة باسم كلثوم و"**حبيب رضا**"، "**محمد التوري**" و"**عبد الرحمان عزيز**"[107].

ويمكن تقسيم خطاب هذه المرحلة إلى خطابين:

أ– خطاب الانتشار(1923–1936): وقد تقاسم الدور الرّيادي في هذه المرحلة كلّ من "**رشيد القسنطيني**" و"**محي الدّين باشطارزي**"، حيث أنتج وقدّم الأوّل ما بين (1932-1933) عدّة مسرحيات منها : "**بوسبسي، عائشة وباندو، المورسطان، باب الشّيخ، تاخير الزّمان، ولونجا الأندلسيّة**"[108]. كما أنتج "**محي الدّين باشطارزي**" ما بين سنتي: (**1934–1935**) مسرحيات: "**فاقو**" "**البوزريعي في العسكرية**"[109]. وتدلّ الدّراسات والمذكّرات على أنّ المسرح الجزائريّ في هذه

---

[106] أحمد بيوض. المسرح الجزائري، ص 40.

[107] ينظر: مخلوف بوكروح. ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1998، ص 68.

[108] المرجع نفسه، ص 46.

[109] نفسه، ص 46.

المرحلة واصل حشده للجمهور، وتوسيع قاعدته الشّعبية، فتحاشى الموضوعات الّتي من شأنها أن تحدث انتكاسة لمسيرته، وهو الشّيء الذي حدث فيما بعد.

ب- خطاب الحصار و الانحصار (1937 -1939): وتبدأ هذه المرحلة بتلك النّكسة التي أصابت الخطاب المسرحيّ الجزائريّ مباشرة بعد عرض مسرحيّة "**الخدّاعين**"، والّتي كانت بمثابة الفتيل الّذي فجّر النّكسة وألهبها، حيث أصدر الحاكم العامّ "**لوبو**" "**Le beau**" قرارا بحصر النّشاط الدراميّ والغنائيّ، وإيقاف الجولات الّتي كانت تقوم بها فرقة "**محي الدّين باشطارزي**"[110]."

وفي هذه المرحلة كانت قد تأسّست جمعيّة العلماء المسلمين، فتمازج خطابها الدّيني بالخطاب المسرحيّ، فتجسّد في عرض مسرحيّات ذات طابع دينيّ، من مثل مسرحيّات "**عمر بن الخطاب**" و"**بلال**" لـ"**محمد العيد آل خليفة**". ويؤكّد "**موسى حمّومي**" أنّ العمل المسرحيّ ظلّ يشتغل بقاعة "**الأوبرا**" بإشراف "**محي الدّين باشطارزي**" إلى غاية غلق هذه القاعة سنة 1956[111].

كما تجدر الإشارة هنا إلى ظهور بعض المحاولات لإقامة خطاب مسرحيّ إذاعيّ، أثمرت ببثّ أوّل مسرحيّة إذاعيّة في 03 أفريل 1938، بعنوان "**الطّبيب الصّقلّي**"، وقد أدّى بطولتها "**محي الدّين باشطارزي**" ، وتضمّنت دعاية وحربا نفسيّة ضدّ النّازيّة الألمانيّة.

3 – خطاب المصاعب "1939-1946".

وقد صادفت هذه المرحلة قيام الحرب العالميّة الثّانيّة، وما صاحبها من تغيير سياسيّ وثقافيّ واجتماعيّ، ولم تكن الجزائر بعيدة عن مسرح المواجهات، بل كانت جزءا منه، لذا فيمكن تقسيمها إلى مرحلتين جزئيتين:

أ- من 1939 إلى 1943: حيث شجّعت السّلطات الفرنسيّة الخطاب المسرحيّ الإذاعيّ كردّ فعل على النّازيّة الألمانيّة، وتميّزت هذه المرحلة بإعادة عرض بعض الأعمال النّاجحة، كأعمال "**باشطارزي**"

---

[110] ينظر: MAHIEDDINE BACHTARZI , Memoires Tom 1 SNED,ALGERIE 1969, P306 ترجمة أحمد بيوض.

[111] ينظر: موسى حمومي ."المسرح الجزائري والثورة"، صحيفة أضواء الأسبوعية، عدد 15 جوان 1985، ص 15.

"**ما ينفع غير الصّحّ**"، و"**محمّد التّوري**": "**أعلاش رايك تالف، في القهوة، كي الكيلو**"، ومسرحيّة "**الثّلاثة**" "**للبشير الإبراهيميّ**"[112].

ب – من 1943 إلى 1946: وتصادف هذه المرحلة دخول الحلفاء من إنجليز، وأمريكان إلى الجزائر، لذا فقد شُلّ العمل المسرحيّ، كما ساهم في هذا الركود فقدان المسرح لبعض رجاله كـ"**إبراهيم دحمون**" (1942) و"**بن شوبان**" (1943) و"**رشيد قسنطيني**" (1944).

4 – خطاب الاستفاقة "1947–1955":

شهد الخطاب المسرحيّ في هذه المرحلة استفاقة، ولعلّ من أسباب هذه الاستفاقة والازدهار استمالة السّلطات الفرنسيّة لبعض أقطاب المسرح حيث وفي: "**30 سبتمبر 1947 تم تعيين محي الدّين باشطرزي مديرا للمسرح العربيّ بقاعة الأوبرا، كما تمّ تعيين مصطفى كاتب مساعدا إداريّا له**"[113].

وقد سار أقطاب المسرح في هذه المرحلة بذكاء وحيلولة، دون الوقوع في فخّ الاستعمار، إذ ضمّنوا خطابهم المسرحيّ أبعادا دينيّة وسياسيّة، تاركين للجمهور مهمّة التأويل، وفكّ الشّفرات وقراءة ما بين السّطور، وفهم المضامين الخفيّة الّتي يريد رجال الثّورة إيصالها، دون أن تتفطّن السّلطات الفرنسيّة. "**فكتب محمد العيد مسرحيّة "بلال" الشّعرية، وعبد الرحمان الجيلالي مسرحيّتي: "المولد"، "الهجرة النّبويّة". وفي سنة 1951 أصدر توفيق المدني مسرحيّة "حنّبعل" التّاريخيّة النّثرية**"[114].

وتجدر الإشارة هنا أنّه كلما سار الزّمن ناحية تاريخ اندلاع الثّورة، كلّما ضُيّق الخناق على المسرح ،وضعف نشاطه. وبعد اندلاع الثّورة، واهتمام النّاس بالأحداث العسكريّة والسّياسيّة، واشتداد الرّقابة فَقَدَ الخطاب المسرحيُّ في الجزائر جمهوره آنذاك، فانتقلت الفرق المسرحيّة للنشاط في الخارج إن في أوروبا أو في البلدان العربية.

---

[112] ينظر: موسى حمومي."تأريخ المسرح الجزائري". مجلة الثقافة عدد 87، شهر ماي/جوان 1985، ص 237.

[113] مخلوف بوكروح. ملامح عن المسرح الجزائري، ص 13.

[114] أحمد بيوض. المسرح الجزائري، ص 86 .

5 – خطاب الدّعاية والثّورة "1955–1962".

في هذه المرحلة حملت الفرق المسرحيّة لواء الدّعاية للثّورة خارج الجزائر، ونشر صداها، وتعبئة الجماهير لدعمها، فشهد الخطاب المسرحيّ نشاطا هائلا، حيث قامت الفرق المسرحيّة بجولات فنّيّة واستعراضيّة في مدن أوربيّة مختلفة. إذ"**شاركت فرقة مصطفى كاتب الّتي كانت تضم نحو 102 شابّا في مهرجان الشّبيبة العالميّ المنعقد ببرلين العام 1951، وبوخارست العام 1953، وفارسوفيا العام 1955، وظلت هناك تنشط فترة من الزّمن**"[115]. وواصلت هذه الفرقة عملها الفنّيّ، ونشر صدى الثّورة، وتبليغ رسالة التّحرير، حيث سافرت إلى "**تونس**" وعرضت مسرحيّة " **أبناء القصبة**"لـ "**عبد الحليم رايس**" في المسرح البلديّ "**بتونس**" في 6 جانفي 1959، وقد تناولت هذه المسرحيّة نضال المرأة الجزائريّة، والوعي الثّوري داخل العائلة الجزائريّة، والنّضال في المدن. وقد كان الواقع الجزائريّ مصدر إلهام الكثير من الكتّاب المسرحيّين، حيث استُلهمت منه موضوعات عديدة ومتنوّعة، ثمّ أُخرجت في قالب فنّيّ متماسك.

كما قامت الفرقة الفنّيّة لجبهة التّحرير الوطني في سنة 1960بـ: "**جولة فنّية إلى كلّ من الصّين والاتّحاد السّوفياتي دامت 45 يوما، تمّ خلالها تقديم عروض غنائيّة ومسرحيّة، كمسرحية "الخالدون" لـ"عبد الحليم رايس" حضرها الوزير الأوّل الصّيني آنذاك "شوان لاي""**[116].

وكثيرا ما كان الكتّاب المسرحيّون المقيمون خارج الوطن يتّخذون معركة أو حادثة جرت في الجزائر، منطلقا لخطاب مسرحيّ متماسك ومتكامل، خاصّة وأنّ من الجمهور الذي كان يحضر العروض، الطّلبة الجزائريون المقيمون بالخارج، ولعلّ من أهمّ المسرحيّات الّتي تمثّل هذه الحقبة الزّمنيّة، وتؤرّخ لها مسرحية "**مصرع الطغاة**" لـ"**عبد الله الركيبي**"، حيث اعتبر الكاتب وغيره من كتّاب هذه المرحلة أنّ المجاهد في المسرحيّة، ما هو إلاّ واقع كلّ رجل جزائريّ، يتحلّى بروح الوعي والمسؤولية، وروح الجماعة، على اعتبار أنّ البطل الحقيقيّ هو الشّعب الجزائريّ، الّذي صنع صورا رائعة للتّفاني وحبّ الوطن، وقد وصف الأستاذ "**محمّد الطّمّار**" مسرحيّة "**مصرع الطغاة**" قائلا: "**إنّها تدلّ دلالة واضحة على تقدّم هذا النّوع من الأدب في الجزائر، والمسرحيّة تعرض صورة أمينة عن جزائر ما قبل التّاريخ، باعتبار أنّ لها ماضيا**

---

[115] مخلوف بوكروح. ملامح عن المسرح الجزائري، ص 14.

[116] أحمد بيوض. المسرح الجزائري، ص 86.

عريقا، ويلعب عنصر الحبّ في هذه التّمثيلية دورا مهمّا"[117]. وقد كان الخطاب المسرحيّ في هذه الفترة أو المرحلة – بحقّ – يمتاز بالعفويّة والواقعيّة، عَكَسَ على خشبات المسارح واقع الجزائر بلغة شعبيّة بسيطة، فكان سفيرا للجزائر بالخارج، أكسب القضيّة الجزائريّة الكثير من التّأييد.وشهدت هذه المرحلة نشاطا غزيرا من أقطاب المسرح، سواء من المنضوين تحت لواء الجبهة مثل: "**عبد الحليم رايس**"، "**مصطفى كاتب**"، أو خارج لواء الجبهة مثل "**كاتب ياسين**"، الّذي ألّف عدّة مسرحيّات باللّغة الفرنسيّة والعاميّة أشهرها: "**الرّجل صاحب النّعل المطاط**"، "**فلسطين المخدوعة**"، و"**الجثّة المطوّقة**". هذه الأخيرة التي قالت عنها الدّكتورة "**سعاد محمّد خضر**": "**إنّها تصوّر لنا مأساة البطل "الخضر"، الّذي يدور ليس فقط داخل حلقة الضّغط الاستعماريّ، بل الّذي يدور داخل نطاق مأساته الذّاتية، حين يحاول أن يشيد بمعالم الأجداد، وأن يعود لنفسه وماضيه ويعيد لوطنه مجده ووحدته الممزّقة خلف قناع المستعمر. وفي غمرة هذا الصّراع مع ظروفه، يتوصّل إلى أنّ الانتفاضة الثّورية هي وحدها الّتي تنقذه من دائرة الموت البطيء، الّتي يدور فيها**"[118].

كما تجدر الإشارة هنا إلى أنّ الخطاب المسرحيّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة لم يكن بعيدا عن الواقع الجزائريّ، بل ناضل مع الخطاب المسرحيّ المكتوب باللّغة العربيّة، فوظّف التّاريخ الجزائريّ القديم، وأدان الاستعمار، ودعا بكلّ جرأة إلى الثّورة، وتقلّد وسام الوطنيّة، وفتّح عيونه على ظلم الاستعمار، فجاء متمرّدا على الواقع المرير، متأصّلا بالبيئة الجزائريّة، يتأرجح بين الغضب والهدوء، حتى قالت عنه "**سعاد محمد خضر**":"**والمسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة، هي كذلك تعالج مواضيع كفاحيّة، وإن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها العربيّة، إنّها مسرحيّة تُعدّ في مصاف المسرحيّات العالميّة، من حيث مستواها الفنّيّ، وقيمتها الجماليّة الرّفيعة، إنّها مسرحيّات متأثّرة بتقاليد المأساة اليونانيّة، إلى جانب تأثّرها بالمسرح الفرنسيّ الزّاخر**"[119].

---

[117] محمد الطمار. الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، 1983، ص 273.

[118] سعاد محمد خضر. الأدب الجزائري المعاصر، ص 61.

[119] المرجع نفسه، ص 61.

المحاضرة السادسة

المسرح الجزائري بعد الاستقلال

(الأعلام والموضوعات)

1- الخطاب النّهضويّ الاجتماعيّ "1963-1972":

انطلاقا من الدّور الثّقافيّ والاجتماعيّ والتّربويّ والتّوجيهيّ للمسرح، وإبرازا لأهمّيّة النّهوض بالثّقافة، الّتي يُعتبر المسرح أحد روافدها الهامّة، فقد أمّمته الحكومة الجزائريّة بمقتضى المرسوم رقم 63/12 المؤرّخ بتاريخ 08 جانفي 1963 حيث تضمّن: "**أنّ النّهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمّيّة بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشّعب**"[120]. وتميّزت هذه المرحلة بالطّرح الاجتماعيّ للموضوعات، من مثل قضايا المرأة، العمل، البطالة، العادات البائدة، التقرّب من الأولياء والصّالحين، البيروقراطية...، فبرزت أعمال مسرحيّة ناجحة شكلا ومضمونا مثل: "**الغولة**" لـ"**رويشد**" الّتي تعالج تفشّي البيروقراطية

[120] نص مرسوم التأميم الصادر بتاريخ 08 جانفي 1963 تحت رقم 63/12.

في المؤسّسات الجزائريّة، و"**القرّاب والصالحين**" لـ"**ولد عبد الرحمان كاكي**"، الّتي تعالج تفشّي ظاهرة الشّعوذة، والإيمان بقوّة الأولياء وإمكانيّة تغييرهم للقضاء والقدر. وقد سعى هذا الأخير إلى تطوير الخطاب المسرحيّ الجزائريّ من خلال إدخال الجوّ الشّعبيّ، و"**القوّال**" على العرض المسرحيّ، هادفا إلى إدخال عنصر الاحتفاليّة في العرض المسرحيّ الجزائريّ، وبهذا يكون "**ولد عبد الرّحمان كاكي**" "**قد لعب دورا رائدا في الحركة المسرحيّة الجزائريّة بأعماله ذات الطّابع الخاصّ، والمتميّز باستلهامه للأساطير الشّعبيّة، ليعالج من خلالها القضايا الاجتماعيّة**"[121]. ليكون بذلك قد ابتعد عن العلبة الإيطاليّة، ومال إلى "**البريختيّة**". وصوّر الخطابُ المسرحيُّ في هذه المرحلة الوصوليّةَ والانتهازيّةَ، وفضح السّلوكات الاجتماعيّة المشينة، والمعيقة للنّموّ الاجتماعيّ والتّطوّر الاقتصاديّ، ويمكن تقسيم هذه المرحلة إلى فترتين:

أ- من 1963 إلى 1966: وتعتبر مرحلة الزّخم الفنّيّ أو العصر الذّهبيّ للخطاب المسرحيّ الجزائري.

ب- من 1967 إلى 1972: وهي مرحلة تطبيق اللاّمركزية في تسيير مؤسسات الدّولة، فشهدت ميلاد المسارح الجهويّة في كلّ من عنّابة، قسنطينة، وهران، بلعبّاس. ويمكن تسجيل بعض الملاحظات على هذه المرحلة نوجزها في ما يلي:

- شيوع ظاهرة الاقتباس في الخطاب المسرحيّ الجزائريّ، وكثرة الأعمال المقتبسة عن كبار المسرحيّين من أمثال : "**موليير**"، "**بريخت**"، "**شكسبير**"، "**توفيق الحكيم**".

- إعادة عرض بعض الأعمال المسرحيّة الثّوريّة لسدّ الفراغ الّذي أحدثته سياسة اللاّمركزية.

- بروز الخطاب المسرحيّ النّسوي بميلاد أوّل مسرحيّة للجزائرية: "**آسيا جبار**"، التي عنونت بـ "**احمرار الفجر**".

2 - خطاب الرّكود "1972-1982".

وتعتبر هذه المرحلة امتدادا للفترة الثّانية من المرحلة السّادسة، حيث تمّ تطبيق سياسة اللاّمركزيّة في مختلف سياسات الدّولة ومؤسّساتها، بما في ذلك فتح مسارح جديدة مستقلّة في المدن الكبرى، ممّا خلق

[121] أحمد بيوض. المسرح الجزائري. ص 92.

صعوبات جمّة للمسرح الوطنيّ، بتشتيت قدراته البشريّة والماديّة المحدودة، وتوزيعها على المسارح الجهويّة، ممّا أضعف جهده ومردوده.

وقد مال الخطاب المسرحيّ في هذه المرحلة، إلى انتقاد الواقع الاجتماعيّ، ووجوب دعم بعض شعارات الدّولة وتوجّهاتها السّياسيّة والاقتصاديّة والإيديولوجيّة، كما شهدت هذه المرحلة بروز ظاهرة جديدة في السّاحة المسرحيّة، وهي ظاهرة التّأليف الجماعيّ، والميل إلى الاقتباس أكثر من الإبداع والتّأليف، إضافة إلى أنّ بعض المسارح الجهويّة خاضت تجربة مسرح الطّفل، مثل مسرح وهران الّذي أنتج مسرحية "**النّحلة**"، وقدّمها كرمز للجدّيّة والعمل والإتقان، وقد كان ذلك العام 1975[122].

ورغم أن المسارح الجهويّة، قد ظلّت تتخبّط في دوّامة من العوائق والمشكلات، إلاّ أنّها ظلّت مراكز إشعاع فنّيّ، أثرت الثّقافة الوطنية بإنتاجاتها المختلفة، كما استطاعت أن تكون فضاءات تلاق بين الفرق المحترفة والهاويّة، وأن تُنظّم أياما ومهرجانات مسرحيّة، خلقت أجواء للمنافسة.

3 – خطاب الانتعاش "1983–1989".

رغم الانتكاسات الّتي تعرّض لها الخطاب المسرحيّ في الجزائر في الفترة السّابقة، من آثار تطبيق اللاّمركزية، ورحيل بعض رجالاته، إلاّ أنّه برزت بعض العوامل الّتي حقّقت له الانتعاش، فكانت له بمثابة إعادة ضخّ للدّماء في جسده، بدأت باهتمام الدّولة بالحركة المسرحيّة والّتي تجسّدت في:"**إقامة ندوة أيّام المسرح، الّتي أخذت على عاتقها مهمّة تطوير المسرح، تحت شعار "من أجل تطوير المسرح الجزائريّ" والّتي عالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحيّ: النّصّ المسرحيّ لغة ومضمونا وشكلا، الإخراج والتّمثيل، بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحيّة والتّكوين المسرحيّ**"[123].
كما استُحدثت المديرية الفرعيّة للأعمال المسرحيّة التّابعة لوزارة الثّقافة، والّتي من مهامها تنظيم المسارح الجهويّة، ومساعدتها في الإمداد بالوسائل والتّجهيزات اللاّزمة، وتكوين الإطارات، وتنظيم وترقية الفنّانين والممثّلين. ورغم أنّه عادة ما تكون مثل هذه القرارات حبرا على ورق، وحبيسة للأدراج، إلاّ أنّها أسهمت في تحريك الفعل المسرحيّ، والحوار الثّقافيّ، وإذكاء جذوة التّمثيل.

---

[122] ينظر: عبد السلام بوشارب. مجلة الجيش، عدد 195، جوان 1980، ص 64.

[123] مخلوف بوكروح. المسرح الجزائري ثلاثون عاما مهام وأعباء، ص 35 .

و لو تأمّلنا المراحل السّابقة الذّكر و أردنا أن ننصف الخطاب المسرحيّ الجزائريّ، ورجالاته لأمكننا الاهتداء إلى جملة من العوامل المباشرة وغير المباشرة، أسهمت جميعها في تدهور الخطاب المسرحيّ الجزائريّ والّتي منها:

- المنافسة الشّرسة من وسائل الإعلام الأخرى كالتلفزيون، السينما، الفيديو....

- قلّة اهتمام الدّولة بالمسارح وضعف الميزانيات.

- انعدام التّنظيم وانعدام القانون الخاصّ بالفنّان، الّذي يكفل له حقوقه، وقلّة التشجيع المادّيّ والمعنويّ.

- تفاقم البيروقراطيّة وارتباط الخطاب المسرحيّ بالمناسبات.

- ضعف التّكوين والتّنسيق والاستمراريّة في العمل.

- اعتبار المسرح آخر الاهتمامات إن على المستوى الجهاز الإداريّ (الدولة)، أو على مستوى المواطن.

- قلة الإعلام والإشهار للمسرح.

- افتقاد المسارح لتقاليد مسرحيّة، وتمركز عملها في المدن الكبرى.

4 - خطاب الأزمة "1990-1999".

لم تكد تتخلّص الجزائر من مخلفات أحداث 8 أكتوبر 1988 حتى بُليت بأزمات أخرى تفاقمت على جسدها، فأثقلت كاهل الجزائريّين وأفشلت جهود المسرحيّين، وبخاصّة بعد دخول الجزائر في دوّامة العنف والعنف المضادّ، أو ما يعرف لدى العامّة بالعشريّة السّوداء، فكُمّمت الأفواه، وبدأت آلة العنف الحصاد، وكان من ضحاياها أقطاب المسرح الجزائريّ "**عزّ الدّين مجّوبي**"، "**عبد القادر علّولة**" وأُغلقت بطريق غير مباشر المسارح الجهويّة التي كانت ناشطة آنذاك، وأحيل المسرحيّون (المخرجون، الممثّلون، التقنيون ...) على شبه بطالة مجبرة، ولذلك فلا عجب أن نجد المسرحيّات الّتي قدمت في هذه المرحلة قليلة تعدّ على أصابع اليد، والّتي نذكر منها: مسرحية: "**محنّد أفحلول**" من تأليف "**سليم سوهالي**" وإخراج "**حسين بلاغماس**" وإنتاج مسرح باتنة الجهويّ، ومسرحية "**عالم البعوش**" وهي من اقتباس "**عمر فطموش**" وإخراج "**عزّ الدّين مجوبي**" وإنتاج المسرح الجهويّ باتنة سنة 1994، ومسرحيّة "**المخضرم**" لـ"**محمد آدار**" وإنتاج مسرح وهران سنة 1994. وفي السّنة نفسها ألّف "**كمال زرارة**" مسرحيّة "**لعبة**

الموت" والّتي أخرجها المخرج "**شيبة لحسن**" وأنتجها المسرح الجهويّ باتنة. وفي سنة 1998 ألف "**عزّ الدّين ميهوبي**" مسرحية "**الدّالية**" التي أخرجها المخرج "**جمال مرير**" وأنتجها المسرح الجهويّ باتنة، وجابت ربوع الجزائر، ثمّ شاركوا بها في مهرجان المسرح العربي بـ **الأردن**، فحصدت خمس جوائز أوسكار عربيّة من أصل سبعة جوائز أوسكار عربيّة رصدت في المهرجان[124]. والشيء اللاّفت للانتباه أنّ مسرحيات هذه المرحلة سواء الّتي أنتجت بالمسرح الجهويّ باتنة أو بقيّة المسارح الجهويّة، حملت طابع الحزن، لتناولها موضوعات تتعلّق بالموت، أو تكميم الأفواه أو الخوف أو اللاّأمن.

5 – خطاب الخروج من الأزمة و لملمة الجراح "2000–2005".

وتبدأ هذه المرحلة مباشرة عقب انتخاب الشّعب للرّئيس عبد العزيز بوتفليقة، وطرحه لميثاق السّلم والمصالحة فيما بعد، فدأبت الحياة الثّقافيّة تنتعش قليلا قليلا، حالها كحال بعض الميادين والقطاعات، وبدأت المسارح الجهويّة تنفض عن نفسها غبار الرّكود الّذي لازمها لعشريّة كاملة، وبدأ أفرادها ممّن بقوا يؤمنون برسالة المسرح في لملمة جراحاتهم. فاستعادت المسارح الجهويّة عافيتها، وبدأت النّشاط من جديد، كما بُعثت التعاونيّات الثّقافية وأُسّست الجمعيّات والفرق الهاويّة، ولقيت تشجيعا من دور الثّقافة والمسارح.

ولذلك، فإنّ المسرحيّات الّتي عرضت وأنتجت في هذه المرحلة – على ضعف مستواها بعض الشيء– فإنّها متنوّعة، بعضها من إنتاج المسارح الجهويّة، وبعضها من إنتاج هذه التعاونيّات الثّقافيّة، والّتي نذكر منها على سبيل التّمثيل لا الحصر مسرحية "**الرايس**" الّتي ترجمها وأخرجها "**بوزيد شوقي**" وأنتجها مسرح باتنة سنة 2000، ومسرحية "**ليلى والكوابيس**" الّتي أُلفت تأليفا جماعيا وأنتجها مسرح باتنة الجهويّ، وطُرحت فيها مخلّفات العشريّة السّوداء، وإشكاليّة كيفيّة تجاوز الأزمة السّياسيّة والأمنيّة. وفي العام 2004 ألّف "**العربي بولبينة**" مسرحية "**الغلة**" وأنتجها المسرح الجهويّ بباتنة في العام نفسه، والّتي تدعو إلى الوطنيّة وضرورة المحافظة على البلد والسّعي به للتطوّر والتّنميّة.

[124] مقابلة مع المخرج جمال مرير في صيف 2007 بالمسرح الجهوي عنابة.

ولئن كانت مسرحيّات المرحلة السّابقة تحمل الألم والخوف واللاّأمن، فإنّ مسرحيّات هذه المرحلة قد شعّت ببريق الأمل والتّفاؤل، والدّعوة الصّريحة إلى المصالحة وتجاوز الماضي الحزين.

6 – خطاب الاحترافية "2006–2019".

عرف المسرح الجزائريّ منذ بداية 2006 دخول الاحترافيّة من بابها الواسع، من خلال الانفتاح على الغير، والدّخول في مسابقات و مهرجانات دوليّة، وحصد جوائز مشرّفة و إقامة مهرجانات للمسرح المحترف بالجزائر، والسّعي إلى التّنافس الشّريف بين المسارح الجهويّة ، وتشجيع الفائز بالجائزة الأولى بالعروض الدّورية في البلدان العربيّة. كما عرف المسرح في هذه المرحلة ميلاد أوّل طبعة لمهرجان المسرح المحترف في ماي 2006، بإشراف الرّاحل "**محمد بن قطاف**" رحمه الله[125].

حيث قدّم مسرح وهران مسرحيّة "**الطلاق**" التي لاقت نجاحا باهرا، ثمّ توالت العروض المحترفة الناجحة تباعا،والتي لاقت استحسان وإعجاب الجمهور والنّقّاد والدّارسين على حدّ سواء والّتي نذكر منها: مسرحيّة " **هاملت**" للمسرح الجهويّ للعلمة، مسرحيّة "**ماذا ستفعل الآن**" للمسرح الجهويّ بلعبّاس، ثمّ مسرحيّة "**امرأة من ورق**" للمسرح الجهويّ عنّابة، وبعض مسرحيّات الجمعيّات والتّعاونيّات الثّقافية كمسرحيّة "**نساء بلا ملامح**" لجمعية النّوارس البليدة، ومسرحيّة "**رسالة إنسان**" لفرقة الرّاية قسنطينة[126].

وأخيرا يمكن رصد أسباب التطوّر الحاصل في الخطاب المسرحيّ في المرحلتين الأخيرتين في النّقاط الآتيّة:

- اهتمام الدّولة بالمسرح والمسرحيّين والأعمال المسرحيّة.

- دعم الدّولة للأعمال المسرحيّة وتثمينها.

- إقامة مهرجانات جهويّة ووطنيّة ودوليّة ، وخلق أجواء من المنافسة والاحتكاك قصد تبادل الخبرات بين الأفراد والفرق.

---

[125] ينظر: وزارة الثقافة، المسرح الوطني، نشرية المهرجان، العدد الثالث، 26 ماي 2006، الجزائر، ص 2.

[126] ينظر: وزارة الثقافة، المسرح الوطني، ريبيرتوار المسرح الوطني، جوان 2014.

- منح فرص للتّكوين في مختلف التّخصّصات :إخراج، تمثيل، ديكور، وسينوغرافيا.سواء أكان ذلك داخل الوطن بالمعهد العالي للفنون الدراميّة، أو خارج الوطن باتّفاقيّات للتّبادل الثّقافيّ الدّوليّ.

المحاضرة السابعة

ميزات المسار المسرحي الجزائري

إن الدولة الجزائرية الناشئة ورثت هياكل ثقافية كثيرة عن السلطة الفرنسية ، منها ما يرجع الى عهود من الحضارات الأولى التي مرت بها الجزائر عبر العصور ، وما يهمها منها هو تلك النباتات الثقافية وهياكل الأثار المسرحيية عن قاعات الحفلات ، واستوديوهات التسجيل والمكتبات ... الخ

وقد حاولت السلطات الجزائرية مع بداية الاستقلال استغلالها لكن بدون مشروع ثقافي واضح وفي غياب استراتجية تسيير وتوجيه الهياكل الثقافية ، ومنذ البداية كانت الانطلاقية في الميدان المسرحي عبارة عن مبادرات فردية لمحبي المسرح من أصحاب النقود والقرار او من طرف سياسيين للدعاية والمظهر ما يسمى بالبريستيج الثقافي أي " المقصود والموجه لأنشطة ثقافية احتفالية ثورية منا سباتية تسيير يومي على الأكثر سنويا " [127] فالانطلاقة المسرحية من البداية كانت محتشمة مقارنة مع البنايات المسرحية الكثيرة وقاعات الحفلات الضخمة ، وبهذا بقيت كثيرة من الولايات والدوائر بدون مسارح رغم وجود

[127] – صالح لمباركية ، المسرح الجزائري ، دار الهدى ، عين ميلة ، الجزائر – د ط – ص 193.

البنايات الثقافية التي تحول الكثير منها إلى مقرات إدارية لمصالح زراعية وصناعية في مرحلة الستينات وبداية السبعينات ، ولم يشاهد الكثير من سكان العمق الجزائري عروض مسرحية إذا استثنينا العاصمة والمدن الكبرى .

وبعد سنة 1973 فتحت السلطة الجزائرية ستة (6) مسارح جهوية فقط ، ومنحتها استقلالية التسيير وتركت الأفكار المتطافحة تتصارع داخل المسارح ، كما لم تتدخل في اختيار مواضيع المسرحيات إذ بدأت الحكومة الجزائرية مع نهاية السبعينات وبداية الثمانيات الاهتمام ببناء والهياكل بقيت بدون استغلال فعلى منتج للإبداع المسرحي ، باستثناء بعض الأنشطة المناسباتية ومبادرات فردية من قبل محبي المسرح ، ومنه " لا يمكن أن يكون هناك تصور للثقافة بدون استيعاب لفن المسرح " [128] ومن مجموع الأسباب التي كان لها اثر على تطور المسار المسرحي الجزائري بعد الاستقلال إلى سنة 2000 مايلي :

– غياب مشروع ثقافي واضح واستراتجية مستقبلية للفنون المسرحية والتكوين الفني وهذا نتيجة عدة امور منها :

– ان الرواد الاوائل للثورة الجزائرية كان همهم هم السيادة الوطنية قبل كل شيء ، فظهرت أحزاب سياسية ما أدي الى نشاط المسرح أيضا اذ اهتم الأدباء بالنضال السياسي وابرز تاريخ وهوية الشعب [129] .

– ان السلطة الجزائرية من بدايتها دخلت في صراع المجموعات لأنه أثناء الثورة ، شاركت عدة تيارات سياسية في المقاومة المسلحة ، إذ قامت الحكومة بعد الاستقلال بإشراكهم في السلطة وبهذا تشكلت سلطة توفيقية ذات توازن جهوي ، شعبوي وطني

– السلطة الجزائرية منذ بدايتها تكونت من ثوار شبه متعلمين ، منهم أكمل المدرسة القرآنية ، ومنهم من فر من المدارس والجامعات ومراكز التكوين العسكري ، والتحق بالثورة المسلحة ، وأكثرهم شباب تنقصهم الخبرة في السياسة الثقافية اذ يحدد قرارهم في التعامل مع الأشياء والمستجدات ، الأسلوب الثوري الوطني .

---

[128] – المرجع سابق ، الصفحة نفسها .

[129] – عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الادب الجزائري دار هومة ، سبتمبر 2000 – ط 1 – ص ص 44 ، 45

– عدم الاهتمام بالتكوين المسرحي منذ البداية ، مما أدى إلى طغيان روح المبادرة والارتجالية على العروض المسرحية وهذا ما دعا إليه كاتب ياسين من خلال تجربته المسرحية " لذا فالارتجال في أعماله الجديدة مباح للجميع للممثلين وللمخرج وللكاتب نفسه طبعا "[130] ، ومع بداية السبعينيات تركت المبادرة البيداغوجية للتكوين المسرحي للإدارة الوطنية ، وللارتجالية الشخصية أن تلعب دورها سواء بالإيجاب أو بالسلب على المسار التكويني للمسرح الجزائري .

– ظهور معايير جديدة طغت على المسار المسرحي الجزائري متمثلة في التأليف الجماعي والإخراج الجماعي والاقتباس يقول **قدور النعيمي** يصف التأليف الجماعي " لقد أعرينا منذ أن تكون (مسرح البحر) عن رغبتنا في أن نعمل في اتجاه كتابه مسرحية تخرج عن الدروب المألوفة والأشكال المجترة التي يجهزها آخرون ... وان ننطلق من الكتابة القديمة تنحت منها كتابة جديدة " [131] ، وكما ظهرت بحوث في الإخراج من أفراد لا يملكون المؤهلات العلمية المسرحية والتطبيقية

– طغيان الخطاب السياسي المناسباتي والاحتفالي على العروض بارتجالية مسرحية، بدل ان يكون مسرح درامي فني توجيهي تثقيفي وتحول مسرح نشاطات ثقافية احتفالية عوض أن يصبح عملية إبداعية للإنتاج المسرحي [132] .

– إهمال المسرح في المنهج التربوي التعليمي ، وعدم برمجته في حصة الأدب و اللغات الأجنبية و النشاطات الثقافة في كل المراحل التعليمية، باستثناء بعض المبادرات الفردية أو مقياس واحد فقط في كلية الآداب.

– إدخال المسارح الجهوية في الجو البيروقراطي و التعامل معها كمؤسسة اقتصادية ثقافية مع غياب الهيكلة القانونية للمسرح و الفنان المبدع أي ترك الهيكل الإداري و المالي يطغى على الهيكل الفني و توجيهاته، عوض أن يكون أي لخدمة الإبداع و الإنتاج المسرحي [133].

---

[130] – علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة ، 1999- ط 2 – ص 476 .

[131] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها .

[132] – صالح لمباركية، المسرح الجزائري دار الهدي عين مليلة الجزائر دط ص 195

[133] – أنظر المرجع نفسه الصفحة نفسها.

– عدم استغلال الموارد البشرية المتكونة و التي توفرت مع بداية الثمانينات فالطلبة المتخرجون من المعهد التكويني للمسرح غالبيتهم وجدوا الأبواب مغلقة من قبل إدارة المسارح، إذ طغى على المسرح صفة الاحتكار على القدامى و تستر المسرحيين المهيكلين بستار المسرح الاحتفالي التجريبي تارة و تارة بالحكواتي و كل ذلك لتغطية نقائصهم التكوينية في فن التمثيل و الإخراج.

– طغت على المسرح الصفة الاستعجالية في اختيار النص و توزيع الممثلين و السرعة في التدريبات بدون تحليل للمسرحية، إذ نجد عروضا مسرحية تنتهي بيوم البروفة الأولى، و تعرض على المتفرجين.

– عدم استمرارية المسارح في فتح أبوابها يوميا للعروض المسرحية أو على الأقل تحديد يومين في الأسبوع و إعلان الجمهور بأيام العروض، كذلك عدم التنسيق مع المدارس و الجامعات لعروض مسرحيات على التلاميذ و الطلبة.

– رغم بناء الدولة الجزائرية لكثير من الهياكل الثقافية، فإنها قد تركت فراغ إداري و مالي و تنظيمي في تسيير المؤسسات الثقافية إذ تداخلت الصلاحيات الشبيبة و الرياضة و مديريات الثقافة تارة أخرى [134].

– طغيان الخطاب الإشهاري الدعائي على التغطية الإعلامية للعروض المسرحية سواء السياسي أو الإيديولوجي، و الدعاية للمسرحية لم تكن لجمالها الفني و موضوعها الإنساني، و إنما لمفهومها الإيديولوجي والجهوري و أحيانا اللغوي.

– عدم الاهتمام بطباعة الكتب المسرحية من قبل دور النشر الحكومية و المطابع حتى أنها لم تساعد في ترجمة الإبداعات الدرامية العالمية، باستثناء بعض المبادرات الفردية من أشخاص مسيرين تلك المطابع و دور النشر.

رغم الأسباب المذكورة فقد استطاع المسرحيون الجزائريون التحلي بروح الإدراك و التنفيذ و أن يبادروا بعروض تكوين المسرح الجزائري لهذه الدولة المستقلة، و أن يقدموا عروضا مسرحية فنية جميلة و رائعة تمثيلا و إخراجا. كما نجحوا في فرض قيمهم و أهدافهم لتحقيق تقدم حقيقي تحرزه الإنسانية قصد تجسيد المثل العليا، فعبروا عن ذلك من خلال إبداعاتهم المسرحية و معالجتهم لموضوعات تمس

[134] – المرجع السابق، ص 195

أعماق الإنسان كما يجب أن تكون الحقيقة و يتطلبه الواقع و المعطيات الموجودة لصالح القيم الجماعية التسامحية للإنسانية.

المحاضرة الثامنة

المسرح الجزائري وتوظيف للتراث

المسرح تجسيد لخبرات الواقع وتمثيل لها، وهو بهذا الاعتبار أداة من أدوات صياغة تجارب الحياة في صورة أعمال فنية لغايات وأهداف محددة ، ولما كان الأمر كذلك فإن الممارسات المسرحية تنبئ عن توظيف كبير للحكايات والقصص الشعبي والتي تخبئ في طياتها الكثير من الدلالات والإيحاءات المخبوءة، والتي سرعان ما يجليها العمل المسرحي في صورة عمل فني موجه للجمهور مستثمرا هذا الرصيد المعرفي الهائل الممثل في الحكايات والقصص الشعبية وغيرها من الأجناس المكونة للموروث الشعبي والتي تتكامل وتكمل بعضها بعضا ،لتأدية مهمة محددة وهي نقل المعارف والخبرات من جيب إلى جيل

1- أساليب استلهام التراث و إشكالياته:

يمكن أن نطرح في هذا الصدد مجموعة من الأسئلة من خلال الإجابة عليها يمكن أن تتعرف على كيفية تعامل الكتاب في المسرح مع التراث – بكل تنوعاته- ما هي حدود المبدع في الخروج على المادة التراثية؟ و هل الكاتب مقيد بشخصيات أم يمكن تضمين هذه الشخصيات في صورة معاصرة؟ و هل الكاتب ملتزم بنقل تفاصيل الحكاية الشعبية أو التاريخية و هل الكاتب ملتزم بالتراث كما هو؟ أم له الحق في تغيير التراث – الزيادة أو الحذف – بما يناسب تفكيره؟ و قبل الإجابة عليها يمكن أن نعرض لبعض التعريفات للنقاد في شأن الاستلهام حيث يرى "كمال صفوت " أن " العمل الجديد يجب أن يكون بإمكانياته الحديثة و و سائله الفنية المتطورة مبرزا الخصائص القومية الإنسانية و محافظا في الوقت نفسه على أصالة الإبداع الفني الشعبي دون تشويه أو تحريف بحفظ الأصل الشعبي روحه و طابعه الفني الخاص " [135] في حين ترى علبة السيد أن الاستلهام هو " إعادة تفسير العناصر الشعبية في ضوء رؤى مبدع معاصر لقضايا سياسية و اجتماعية معاصرة " [136] و يشير كمال الدين حسين إلى أن الاستلهام هو " مجموعة الممارسات الإبداعية التي بذلها أفراد مبدعون " [137] و يروى أبو الحسن سلام أن الاستلهام " قد يكون عن طريق اقتباس جزء من الأصل فقرة أو صورة أو عنصر و يتم الإبداع عليها و الاستلهام هدفه عرض شيء غير مألوف فيه سحر لكي يصبح غلافا للمضمون أو للمعلومة المراد توصيلها و هو بشكل مدخلا مناسبا للامتناع الذي هو أساسه في كل الفنون " [138] و من هنا نلاحظ تنوع و تعدد الآراء حول حق المؤلف في التعامل مع التراث فأحد الآراء يقول " من حق الفنان أن يفسر و أن يضيف و أن يخلع على عمله من ذاته إذ أننا لو قلنا بعكس ذلك لتوقف اجتهاد الإنسان و لخبت تجاربه شيئا فشيئا" [139]و الرأي الأخر يقول: " إننا لا نطلب إلى المؤلف أن نغير الأحداث التاريخ و لكننا نسأله أن يتبقى منها ما يلاءم غايته و يؤكد المعاني التي يريد أن يلقي بها في نفس الشاهد " [140] و هناك رأي أخر يقول " إن الكاتب المسرحي ليس مطالبا بالالتزام الحرفي بما يحمله الموروث الشعبي من مفاهيم نحد من قدراته و تصوراته الإبداعية إذ أن ما يميز الكاتب هو حرية الإبداع تلك الحرية التي ليس لها حدود سوى التزام الكاتب بقواعد الفن المتعارف عليها بالإضافة إلى أننا نحن كتاب الدراما لا تسعى من وراء استلهام

---

[135] – طارق الحصري- استلهام التراث في مسرح الطفل ص 18

[136] – المرجع نفسه ص 18

[137] – المرجع نفسه ص 19

[138] – المرجع نفسه ص نفسها

[139] – أحمد صقر – توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي – ص 119

[140] – أحمد صقر – توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي – ص 119

الموروث الشعبي إلى أن تنسب إلى أنفسنا كشفا جديدا في عالم الدراسات الفولوكلورية بل كان ما تسعى إليه هو أن نحصل على ثواب الاجتهاد في مجال الفن بغض النظر عما إذا كان ما يحقق له نصيب في ثواب الصواب أم لا " [141] و لكن على الجانب الآخر نجد بعض الآراء لا تتيح للكاتب هذا التغيير لأن أي تغيير يفقد الموروث قيمته و ينفي صفة الأصالة عنه و لا يمكن أيضا التفريق بين القديم و الجديد في ظل التصرف في التراث حيث نجد هذا الرأي و هو يقول " إنه ليس من حق الفنان أن يتصرف كل هذا التصرف فيما يتناوله من مادة القصص أو الأساطير و إنما يقتصر لا حتى المؤلف الفنان على تأويل ما هو موجود بالفعل فلا يضيف إلى دقائقه شيئا مما يمكن أن يخرج تلك الوقائع عن مضمونها الأصلي أو عن جوهر المتوارث و الإشاعة للفوضى في تناول الأساطير [142].

2- آليات التوظيف وأسبابه:

يعتمد العمل المسرحي اعتماد كبيرا على الموروث الشعبي في أثناء إخراج العمل الفني وذلك تحقيقا لخصوصية المجتمع المحكوم بجملة من العوائد والنظم تشكل في مجموعها ثقافة الأمة من جهة ، وهروبا من فخ المحاكاة والتقليد الذي يميز الكثير من الأعمال التي تعتمد الترجمات الحرفية للأعمال المسرحية الغربية من جهة أخرى ، وثمة مجموعة من الأسباب التي تدفع إلى توظيف الموروث الشعبي في العمل المسرحي نذكر منها :"

* العوامل الفنية والجمالية:

يتحول التراث في كثير من الأحيان إلى رموز وعلامات واستعارات فنية وجمالية لتوصيل الرسالة والخطاب إلى المتلقي. ويستعمل أيضا لتفادي التقريرية والتعيين والمباشرة من أجل تحقيق الإيحاء والانزياح والمفارقة والتضمين.

* العوامل الثقافية:

تتمثل في احتكاك المسرحيين العرب بالذاكرة الموروثة المحلية والعربية الإسلامية والكونية العالمية عن طريق المثقافة والاقتباس والاستنبات والدراماتورجيا. ومن ثم، يمر تعامل المسرحي مع التراث عبر

[141] – المرجع نفسه ص 19

[142] – المرجع نفسه ص 120

خطوتين: مرحلة التعبير عن الموروث أو مرحلة تسجيل التراث وتدوينه إلى مرحلة التعبير بالتراث وتوظيفه واستثماره . ويعني هذا أن التراث يشكل المعرفة الخلفية للمبدعين المسرحيين في التعامل مع القضايا الذاتية والموضوعية.

* العوامل السياسية والاجتماعية:

يلتجئ المبدعون المسرحيون إلى توظيف التراث قناعا ورمزا وأسطورة، وذلك لأسباب سياسية واجتماعية.فمع اشتداد القمع والقهر ومحاربة الحريات العامة والخاصة، وخاصة في المجتمعات السياسية المستبدة، يعمد المسرحيون إلى توظيف التراث لتمرير رسائل سياسية واجتماعية لتوعية المتفرج وتنويره وتغييره إيجابيا.

* العوامل القومية:

يتشبث المبدع المسرحي بالتراث؛ لأنه يشكل حماية للأمة العربية الإسلامية من عوامل التغريب والاستلاب والتشييء. فالتراث حصانة للأمة من عوامل الفرقة والضياع والفناء. ومن ثم، فحين :" تتعرض أمة من الأمم لخطر يهدد كيانها القومي، فإنها لاتلبث أن ترتد تلقائيا بحركة رد الفعل إلى جذورها القومية، تتشبث بها في استماتة لتؤكد كيانها في وجه هذا الخطر الداهم، والتراث واحد من تلك الجذور القومية التي ترتكز عليها كل أمة في مواجهة أية رياح تحاول أن تعصف بوجودها القومي، فتمنحها إحساسا قويا بشخصيتها القومية، ويقينا راسخا بأصالتها وعراقتها.

* العوامل النفسية:

من المعلوم أن الإنسان العربي، ولاسيما المبدع المسرحي منه، يحس بالنقص والاضطراب النفسي أمام تفوق الغرب، وتقدم الآخر، وازدهاره ثقافيا وفنيا وحضاريا وعلميا وتقنيا في جميع المجالات وميادين الحياة. وأمام هذا الانبهار اللافت للانتباه، وأمام هذا النقص الفظيع المستضمر وجدانيا وذهنيا وحركيا، يلتجئ المسرحي إلى التراث من أجل تحقيق نوع من التوازن النفسي شعوريا ولاشعوريا.

* العوامل الأنطولوجية:

يوظف التراث في المجال المسرحي لأسباب أنطولوجية، تتمثل في الدفاع عن الذات، والحفاظ على الكينونة، والتشبث بالهوية. فالتراث أساس الوجود الإنساني، ورمز بقائه وديمومته فوق هذه الأرض المباركة.

* عوامل سيميولوجية:

يشغل التراث في المسرح باعتباره علامات ورموز وإشارات ودوال وأيقونات تحمل في طياتها حمولات مرجعية ودلالات تناصية . ويعني هذا أن التراث يقرأ سيميولوجيا باعتباره مستنسخا تناصيا زاخرا بالمعاني والمواقف والرموز والأساطير.

* عوامل أنتروبولوجية:

يستخدم التراث باعتباره مجموعة من الظواهر الأنتروبولوجية المرتبطة بخصوصيات حضارية وثقافية، تعبر في كنهها وجوهرها عن هوية الإنسان في فطريته وطقوسه وعاداته وتقاليده وأعياده وألعابه سواء أكانت فلكلورية شعبية أم تنتمي إلى الثقافة العالمة."[143]

وفي أثناء عملية التوظيف للموروث الشعبي فإن المسرح يعتمد جملة من الآليات والإجراءات التي تؤهل الموروث الشعبي لأن يكون قابلا للتجسيد على المسرح ويمكن من خلال تتبع الكثير من العروض التي وظفت الأجناس الفنية التي تنضوي تحت سمى الموروث الشعبي أن نرصد جملة من الإجراءات تنقسم أقساما ثلاثة على النحو التالي :

- عروض اعتمدت واقعية شكلية عبر نقل الموروث الشعبي بدقة تاريخية من حيث الشكل والخواص الوظيفة .
- عروض أضفت أبعاد دلالية جديدة متجاوزة لدلالات الموروث الشعبي في سياقه الزماني والمكاني
- عروض تبجيل الغرض الجمالي على بقية الأغراض في الموروث الشعبي واستثماره فنيا
- عروض همشت معانيه ومضامينه وأخذت الجوانب السطحية في الموروث الشعبي[144]

وتتأكد في هذا السياق ضرورة الإلمام بالأطر و الآليات المحددة لكيفيات توظيف الموروث الشعبي في سياق تكاملي بين القيم الدلالية والجمالية للموروث الشعبي وبين فنيات الإخراج المسرحي ذلك أن؛ " التجربة الإبداعية و هي إزاء إخضاع الموروث الشعبي لموجباتها، ينبغي أن تمتلك قدرة كبيرة على الفرز والاختيار والتصرف بالأصل، وبالقدر الذي لا يمسح هذا الأصل ويشوهه من جانب ،ولا يلتزم بها إلى

[143] جميل حمداوي،المسرح العربي وتوظيف التراث،صحيفة المثقف على الانترنت، العدد3828،2017
http://www.almothaqaf.com/qadaya2009/14928.html

[144] – ينظر : مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني،مرجع سابق، ص666

عمق وإيحاءات الأصل الشعبي "[145]، بدا جليا الآن أن توظيف الموروث الشعبي ليس عملا اعتباطيا لا تحكمه قواعد ولا تضبطه ضوابط ،بل هو عمل محكوم بجملة من الآليات التي تتيح للعمل المسرحي تحقيق الغايات التي يروم العمل المسرحي الوصول إليها . وفي هذا السياق فإن جملة من الشروط تتوالى في هذا المقام لتحقيق تلك الغاية وهي الشروط التي لا يُتصور نجاح العمل المسرحي في توظيف الموروث الشعبي دونها ويمكن سرد تلك الشروط عل النحو التالي :"

- الفهم التام والعميق للموروث الشعبي بوصفه سجلا لمسيرة الإنسان ولإنجازاته .
- انتقاء العنصر أو الجزئية الموحية، لاسيما أن الانتقاء جزء من مهمة الفنان ، وينبغي أن ينتقي الفنان العناصر الأكثر إيحاء وقدرة على البقاء والاستمرار فليست كل جزئيات التراث الشعبي وعناصره جديرة بان توظف توظيفا فنيا ، بل هناك عناصر وجزئيات شعبية ذات قابلية أكبر على استيعاب الرمز وحمل الدلالة
- الموازنة بين زمن الوريث وزمن الموروث ، بمعنى أن يتفاعل الماضي مع الحاضر تفاعلا خلاقا مبدعا في إطار العمل الفني .
- تحويل الموروث وتفاصيله إلى أفعال خلاقة ومؤثرة "[146].
- ومن الأمور المهمة التي ينبغي توافرها حال توظيف الموروث الشعبي في العمل المسرحي ما يلي :
- اكتشاف القيم النقية الكامنة في شكلية الأشياء والمفردات الشعبية خلال الرجوع إلى المصادر والكتابات والأبحاث ذات الصلة .
- إعادة الإحساس بقيمة تلك الأشكال كقيم جوهرية مرتبطة و مسحوبة إلى الذاكرة الجمعية من خلال أقرب عناصر المنظر المسرحي وأكثرها مرونة لحمل دلالات تلك الأشكال
- الابتعاد بقدر كاف عن المحاكاة الحرفية ومعالجة الشكل الشعبي من زوايا عدة ومجددة

إبقاء الموازنة قائمة في تناول الشكل الشعبي بين قيمتها التاريخية وقيمتها الجمالية "[147]

---

[145] – المرجع السابق ،ص 670

[146] – المرجع السابق ، ص 670

3 – المسرح الجزائري وروافده الشعبية :

المتتبع لمسارات المسرح التاريخية يلحظ ذلك الانسجام الكبير بين الثقافة الشعبية التي تصوغ تجارب الأمم وتصقل معارفهم وبين المسرح الذي يوظف تلك المعارف ويجليها في صورة منجزات فنية تتغيا ربط الشعوب بماضيها و تهيئتها لمواجهة تحديات المستقبل ؛ولهذا "شكلت مكونات التراث عملا فاعلا في نشر رسالة المسرح التي تعبر عن الحياة بكل جوانبها ، فكان التراث الشعبي سبيلها لتحقيق غايات الفن السامية في الارتقاء بالمجتمع ومعالجة المشاكل التي تواجه الإنسان والتصدي لها "[148] لقد كان للموروث الشعبي دور كبير في اختزال معارف الأمم وتنقلها للأجيال ممثلة في كثير من الصور :القصة، الحكاية، اللغز،الشعر الشعبي ...

وقد أبانت الكثير من الأعمال الفنية المسرحية عن الأهمية البالغة التي تضطلع الموروث الشعبي ، والذي يعد " جزءا مهما من الثقافة فهي توفر أرضية خصبة للعمل الفني بما يحويه من معتقدات وعلوم ومعارف قابلة لاستلهامها في بناء وتأسيس الأعمال الفنية "[149]وغير خاف ما للموروث الشعبي من دور كبير في صياغة الأنظمة العقلية للشعوب العربية التي تتقاسم الكثير من الروابط ،"إلا أن رابطي الدين والثقافة يعدان الأبرز في التأثير العاطفي و الفكري على الوجدان العربي . وربما تبرز الثقافة الشعبية التي هي إحدى المكونات الأولى للثقافة العربية كقاسم مشترك نرى أن له المكانة الأقوى في التأثير ،لارتباطه بالمكونات التأسيسية الأولى لثقافة الفرد ، مما تلامس معطياتها جذور تكويننا وحس انتمائنا الأول "[150] وتصنع ثقافة الفرد، وتؤهله لمواجهة تحديات العصر.

4- تجليات الموروث الشعبي في الأعمال المسرحية الجزائرية :

---

[147] – مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني،مرجع سابق ،ص 676

[148] علي عبد الله، واقع التراث الشعبي في المسرح العربي، مجلة البلقاء للبحوث والدراسات ،المجلد 17 العدد 1،2014 ، ص 47 .

[149] – محمد عبد الرحمان الجبوري ،مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني ،مجلة كلية التربية الأساسية ،جامعة بغداد ،العدد 59، ص665

[150] –هيئة التحرير ، الثقافة الشعبية ،فصلية علمية متخصصة ،السنة الرابعة ، العدد13 ،2011، ص 4

تتنوع الأجناس التي تشكل الموروث الشعبي والتي تمثل روافد مهم للعمل المسرحي ،الذي يستثمرها لتحقيق الغايات التي يريد،ومن مبررات هذا التنوع تنوع المقاصد التي يريدها واضعو هذه الأجناس،ومن ذلك صناعة الحكمة في صورة كلمات قليلا كما في المثل الشعبي ،أو اختبار الكفاءات العقلية كما في الألغاز،أو توثيق الأحداث كما في الحكايات الشعبية وفيما يل سرد لمختلف هذه الجناس مع بيان شيء من خصائصها :

أ- الحكاية الشعبية :

الحكاية الشعبية مكون رئيس من مكونات الأدب الشعبي، وهي" فن قديم يرتكز على السرد ، أي سرد خبر متصل بحدث قديم انتقل عن طريق الرواية المتداولة شفويا عبر الأجيال، مما يجعلها تخضع للتطور عبر العصور نتيجة للخلق الحر للخيال الشعبي الذي ينتجها حول حدث أو حوادث مهمة بالنسبة للشعب "[151]، وهي في التعريف :"الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر ،أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية "[152]ومن تعريفاتها أيضا :" هي محاولة استرجاع أحداث بطريقة خاصة ممزوجا بعناصر الخيال والخوارق والعجائب ذات طابع جمالي تأثيري نفسيا واجتماعيا وثقافيا "[153]،ويشترط في الحكاية أن تتوفر فيها جملة من العناصر وهي :"

- الوظيفة:أو الفعل وهي مجموعة من الأحداث المتراتبة وفق تسلسل زمني
- العامل أو الفاعل وهو الشخصي التي تضطلع بدور ما في الفعل
- زمان الفعل وحيزه (مكانه) ."[154]
- إن للحكاية الشعبية حضورا بارزا في العمل المسرحي ، فهي بحق بمثابة الخزان المعرفي الكبير الذي يحتوي معارف الأمم وتجاربها ، ولما كان المسرح مجسدا لتلك المعارف فغن اعتماده على الحكاية الشعبية يصبح ضرورة ملحة .

---

[151] – رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعية،باجي مختار، عنابة، د.ط، د.ت، ص 35،نقله عنه : برباش مريم ،الحكاية الشعبية في منطقة المسيلة ،رسالة ماجستير ،مخطوط جامعة المسيلة ،2011-2012 ،ص14.

[152] – نبيلة إبراهيم ،أشكال التعبير في الأدب الشعبي،دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة دط ،دت، ،ص 91

[153] – ،سي كبير أحمد التيجاني ، الحكاية الشعبية في منطقة ورقلة، مجلة الأثر ،ورقلة ، العدد ،19،جانفي 2014،ص 126

[154] – برباش مريم ،،الحكاية الشعبية في منطقة المسيلة،رسالة ماجستير ،مخطوط،جامعة المسيلة ،2011-2012،ص17.

وفي المسرح الجزائري المعاصر؛ استلهم (**علالو**) مسرحيته (**جحا**) من حكايات (**ألف ليلة وليلة**) قائلاً: " **استلهمت مسرحيتي من إحدى حكايات القرون الوسطى الغربية وهي (القن) وأيضاً قصّة (قمر الزمان) من ألف ليلة وليلة.**"[155] فهي مسرحية زاوجت بين الموروث العربي والموروث الأوروبي وعرضها باللهجة العامية الجزائرية سنة 1926م.

ب-**المثل الشعبي** :

يعرف المثل على أنه :"ذلك الفن من الكلام الذي يتميز بخصائص ومقومات تجعله جنسا من الأجناس الأدبية قائما بذاته ،وقسيما للشعر والقصة والمقالة والخطابة والرسالة ..."[156] كما يعرف على انه :"عبارة عن جملة أو أكثر تعتمد على السجع ،وتستهدف الحكمة والموعظة"[157]والمثل الشعبي يمثل واحدا من التعابير التي تختزن دلالات كثيرة في ألفاظ قليلة ، كما أنه يحوي الكثير من التجارب الحياتية؛ ولذلك يشكل رافدا مهما من روافد العمل المسرحي، وكما ينقل المثل تجارب حياتية كثيرة توصف بكونها قديمة فإنه في المقابل يضطلع بهمة صوغ التجارب الحياتية التي تواكب العمل المسرحي زمنيا وهو ما يعطي للعمل المسرحي قدرة أكبر على التأثير في الجمهور .

جـ-الشعر الشعبي :

يعرف الشعر الشعبي على انه :" شكل من أشكال التعبير في الدب الشعبي ، فهو إبداع شعبي شفوي،ونمط من الأنماط الثقافية الشعبية باقي الفنون الشعبية الأخرى "[158]،وللشعر الشعبي كثير من الخصائص منها :

---

[155] -علالو: شروق المسرح الجزائري (مذكّرات علالو ما بين 1926م و1932م)، تر: أحمد منوّر، منشورات التبيين، الجزائر، 2000م، ص:60.

[156] – لخضر حليتيم،الأمثال الشعبية الجزائرية بين التأثر والتأثير ،رسالة دكتورا هـ،مخطوط ، جامعة المسيلة ،2017/2015 ص 9

[157] – يوسف العارفي،الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان،مذكرة ماجستير ،مخطوط،جامعة تيزي وزو ،2012، ص38

[158] – الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان، ص44

- النمط التقليدي : فهو يعبر عن ثقافة الشعب وموروثاته وللشعر الشعبي نمط تقليدي متداول بين الشعراء الشعبيين .
- العمومية في الموضوع : الشعر الشعبي شعر لا يمس فئة دون أخرى بل هو موجه لعامة الناس ولا يختص بمواضيع النخبة المثقفة والمتعلمة كما في الشعر العربي الفصيح .
- اللغة والأسلوب : فلغة الشعر الشعبي هي اللغة المتداولة بين عامة الناس ،وأما الأسلوب فيحرص فيه الشاعر على البساطة والوضوح نظرا لكون الفئة المستهدفة به هي كما الناس كما أسلفنا .
- الخيال :الخيال جزء مهم في صناعة الشعر الشعبي كما الشعر الفصيح ،وهو في الشعر الشعبي متولد من التجارب الحياتية للشاعر .
- موسيقى الشعر الشعبي : للشعر الشعبي موسيقاه الخاصة التي تتجانس فيها الألفاظ مع الرنين والجرس الموسيقي .
- البنية والشكل : البناء الشكلي للقصيدة الشعبية يشبه كثيرا بناء القصيدة العربية الفصيحة التي تبدأ بمقدمة ثم موضوع القصيدة فخاتمة يختم بها الشاعر قصيدته .
- توظيف المثل الشعبي : تتفاعل الأجناس المكونة للموروث الشعبي بما يؤدي الغرض منها ، ولذلك نجد للمثل الشعبي حضور في القصيدة الشعبية .
- نسب القصيدة : بعض القصائد الشعبية معروفة المصدر وبخاصة التي ترتبط بقصة ما ، وبعضها الآخر يبقى مجهول المصدر برغم كثرة التداول .[159]

كما يحفل الموروث الشعبي العربي بقصائد شعرية شعبية سعى الكتاب المسرحيون في الاقتباس منها وتفعيلها في لغة الحوار المسرحي، لكسب غنى معرفي ومرجعية ثقافية لنصوصهم وتقريبها للعامة من الناس لإيصال رسالتهم الفنية وفهمها لدى مختلف طبقات الشعب؛ والذي انتشر بكثرة في الفترة الاستعمارية. على سبيل المثال الشعر الشعبي في الجزائر أو الشعر الملحون الذي يتمتع بكمّ زاخر من القصائد الشعبية لـ **لخضر بن خلوف** وسيدي **عبد الرحمان المجدوب** وغيرهم، منها ما جاء في حوار الأولياء مع سليمان القراب في مسرحية (**القراب والصالحين**) لولد عبد الرحمان كاكي:

[159] – ينظر : السابق ،ص 56 إلى 64

- **"يقول سيدي عبد الرحمان المجدوب: ما تجري ما تزقزق واجري جرية موفقة**
- **ما تدي غير اللي كتب لك، لو كان تموت بالشقى..."**[160]

د-الألغاز الشعبية :

ثمة تعريفات شتى للغز الشعبي منها: "هو الميل بالكلام عن مراده والإتيان به مشتبها أو ملتبسا "[161] والألغاز الشعبية جملة من الخصائص يمكن تلخيصها على النحو التالي :

- الإيقاع الصوتي : يشكل الإيقاع الصوتي أحد أهم الركائز التي تعطي للغز قدرته على التأثير في السامع من جهة وعلى التناسق بين الدلالة الحرفية لمنطوقه اللغوي و موسيقاه الصوتية من جهة أخرى ،وقد شكلت هذه الخاصية صمام أمن لحفظ الكثير من الألغاز ؛فالنفوس تمل من الكلام الطويل الممل وتسارع إلى اطراحه وتركه ولكنها عل العكس من ذلك كله تجد متعة كبير في تردا الألغاز التي تتميز بنمط صوتي خاص .
- تنوع صور التعبير عن الموضوع الواحد : يخضع اللغز إلى صيغ متعددة تتبع اختلاف البيئات ولأزمنة والأمكنة ولكنها تؤول إلى موضوع واحد وهذا التنوع مرده إلى جملة من الأسباب منها اختلاف الرواة عند تناقل اللغز الواحد .
- الرمزية : الألغاز الشعبية مشبعة بالدلالات الرمزية التي تضع المتلقي أمام وظيفة استكناه هذه الرموز ومحاولة كشفها والمتلقي هنا قد يكون أمام مهمة عسيرة ؛ذلك أن فك هذه الرموز ليس متاح لكل أحد ؛فلغة اللغز ليست لغة عادية و بناء مفرداته يخضع لجملة شروط تعطي اللغز طابعا جماليا وتشوق المتلقي إلى الوصول إلى حلول لهذا اللغز رجاء الكشف عن المعاني المتضمنة فيه .
- الحكي الشعبي :إبداع اللغز الشعبي وصياغته على نسق معين ليس أمرا هينا ولذلك فإن على الذي يضع الألغاز الشعبية أن يكون متمرسا على وضع الألغاز الشعبية وفق أسلوب الحكي ويعني صوغ اللغز أحيانا في أسلوب حكائي زيادة في التشويق والإثارة لدى المتلقي . [162]

---

[160] (بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، العدد: 06، 2006م، ص:52.

[161] -رتيبة حميود،الألغاز الشعبية في مدينة قسنطينة،مذكرة ماجستير ،مخطوط،جامعة قسنطينة،2004-2005، ص 7

[162] -حليمة عواج ، الألغاز الشعبية في منطقة الأوراس،رسالة ماجستير ،مخطوط،جامعة الحاج لخضر، باتنة، ص 47-48-49

هـ–الأغنية الشعبية :

للأغنية الشعبية حضور قوي في غالب الأعمال المسرحية ،و"الأغنية الشعبية هي تلك الأغنية التي ترتبط بمكان وبيئة وجماعة ما من البشر مثال ذلك أهل الريف أهل الصحراء النوبة وهكذا ومن أمثلة تلك الأغاني أغاني دورة الحياة (الميلاد ومراحله كالسبوع والختان .....الخ – الزواج ومراحله – الموت).

وكذلك أغاني السمر والمناسبات كالأعياد وأغاني العمل مثل أغاني الصيد والحصاد ..... تلك الأنواع من الأغاني نجدها جماعية الإبداع سواء الكلمات أو اللحن أو الأداء، بالطبيعة كان لها مبدع أصلي ولكن سعة انتشارها كانت أكبر من مبدعها نفسه فظلت الأغنية وذهب المؤلف طي النسيان."[163] ، ويتم تناقل الأغنية الشعبية مشافهة من جيل إلى جيل ، وتختزن هذه الأغاني الكثير من الحقائق التاريخية أو القصص التي حدثت في الأزمان الغابرة وهي بهذا الاعتبار بمثابة سجل يؤرخ للأحداث المختلفة ، وتتميز الأغنية الشعبية بالكثير من الخصائص منها : "

- سعة الانتشار.
- جماعية التأليف.
- تناقش موضوعات تهم الجماعة.
- نصها قابل للتعديل والتبديل.
- سهلة اللحن.
- العلاقة بين اللحن والكلمات علاقة وثيقة."[164]

---

[163] – شيماء صلاح،تعريف الأغنية الشعبية وخصائصها،مقال على الانترنت ،
http://kenanaonline.com/users/ahmedsalahkhtab/posts/97490

[164] المرجع السابق

5- أهمية الاستلهام المسرحي للفنون التعبيرية الشعبية/التراثية:

إن الفن يجب أن يتغذى من جذور شعبية، ولكن هذا لا يعني حتمية العودة إلى الأشكال البدائية للإبداع الفني؛ فالفنان يجب عليه انتقاء عناصر الإبداع الشعبي والأفكار ذات الطابع الأكثر تقدمية ويصوغها صياغة ترتقي بالشعبية إلى أعلى درجاتها.[165] ذلك أن التراث فيه من الصور والعادات الغير لائقة بالتقدم الإنساني الحاصل الآن؛ (التعصب القبلي، الحروب، العبيد...). والفن يقع موقع المهذِّب للنفوس والهادف إلى خلق تجانس اجتماعي موحّد للأفراد، ويشكل المسرح صورة واعية لما يحدث بالفعل؛ لذا يلتزم بالوعي للتراث. ويجرب المسرحي (الكاتب/ المخرج/ والممثل) الرجوع للتراث في محاولة الاستلهام من الفنون التعبيرية التراثية لصنع عرض مسرحي وسيط بين الأداء المسرحي الحديث والأداء التعبيري الشعبي، من أجل مدّ جسور التواصل مع الحضور (الشعب) وتكوين شراكة معه لإحداث الفعل المسرحي.

ولأن الحدث المسرحي يخلق عالما من التشويق والفرجة والتسلية، كان لزاماً على الفنان المسرحي استخدام كافة الوسائل الفنية من أجل إحداث الفرجة لدى متابعيه (قارئ/مُشاهد)، سواء على مستوى النص المسرحي أو على المستوى التمثيلي على الركح. وما يساعده في ذلك هو خصائص الفن المسرحي التي ينفرد بها عن باقي الفنون الأدبية الأخرى:

"**إن المسرحية هي الفن الوحيد الباقي من بين فنون القول الذي ما يزال يحتفظ بكل خصائص الفن الجمعي الذي يحتشدُ فيه الناس... فهو يحقق للمتفرجين الالتقاءَ الحيَّ الذي يجعلهم يتلقون حكايته بحالة التوحُّد الوجداني**" [166]؛ فالتفاعل المباشر والآنية في معايشة الحدث المسرحي يجذب المتلقي إلى فن المسرح لأنه يحقق متعة قراءة المشهد والصورة.

"**إن المسرح هو الفن الأدبي الوحيد الذي يستطيع العودةَ إلى الملاحم والحكايات القديمة والأساطير والسير الشعبية القديمة التي ما يزال كلُّ شعب من شعوب الأرض يحنُّ إلى أجواء ما هو**

---

[165] ينظر: عبد الرحمان بن زيدان: أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص:53.

[166] (فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص:40.

فيها من تراثه."[167] لأنه فن أدبي مستوحى من تلك الأشكال التعبيرية التي عايشتها الشعوب بكل وجدانية وروحانية، ولأنه فن مارسه الشعب قبل أن يصبح فناً خاصاً له أسسه الفنية من تأدية ممثلين مسرحيين تكوّنوا في فن التمثيل المسرحي.

كما ترى الباحثة (**خالدة سعيد**) أن الكتابة المسرحية تستلهم نصها من أشكال أو مستويات سبقت تطور المسرحية:[168]

المستوى الأول: نص مكتمل بلغت صيغته أو صورته مرحلة الكتابة، هو نص المسرحية كما عُرضت على المسرح.

المستوى الثاني: نص حي في حالة نمو، هو الذي يتكون ويتطور ويتكامل عبر الممارسة الحياتية الاحتفالية وهو نص شفوي حكماً.

المستوى الثالث: مفردات الذاكرة الجماعية وهي الموروث الشعبي المكون من حكايات وأمثال وتقاليد وصيغ تعبيرية وأغنيات.

المستوى الرابع: مرجع هذه المستويات الثلاثة، أي تجارب الجماعة في تاريخ منظور يتصل عضوياً بحاضرها.

فالمسرح قائم على تلك العلاقة بين هذه المستويات ويتنقل عبرها لخلق مزج من التقنية المسرحية والبساطة الشعبية، وأخذ البعد الاجتماعي له من خلال توظيفه للتراث الشعبي. لأنه " **مسرح يؤرخ لوجدان الجماعة في ماضيها وحاضرها بصورة تشمل جوانب الحياة المتعددة المتداخلة على شكل أساطير وحكايات ورموز.**[169] ويوظف المبدع المسرحي الفنون التعبيرية التراثية من خلال إعطاء رمزية لعناصره.

إن البحث عن هوية المسرح العربي ومحاولة تأصيله في الثقافة العربية هما الهاجس لدى الفنان العربي والمبدع المسرحي من أجل بلوغ تلك الأهداف، وعملاً برأي المخرج المسرحي (**جان ماري سيرو**) الذي

---

[167] (المرجع نفسه: ص:42.

[168] ينظر: خالدة سعيد: الحداثة المسرحية ومسيرة البحث عن الذات (دراسة في مسرح "فرقة الحكواتي"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد:04، العدد:04، 1984م، ص:107/106.

[169] نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، دار الشئون الثقافية والعامة/ الهيئة المصرية العامة للكتاب، بغداد/ القاهرة، 1985م، ص:139.

يقول: "**إننا نصنع مسرحًا انطلاقًا مما هو جوهري في حياتنا، بتعبير أدق، من تفاعل الخشبة والصالة واحتكاكهما المستمر، وهذا التفاعل لا يتم إلا إذا كانت هناك اهتمامات مشتركة لها ملامح الواقع الراهن، إذا كان ثمة تقاليد شعبية، يمكن العمل بخصوصية في هذا المجال، ويمكن الإفادة من التقاليد, وصيغ التعبير الشعبية، وإعادة سبكها لإعدادها بما يتلاءم مع الواقع الراهن.**"[170] فكانت ضرورة العودة إلى الموروث الشعبي من أجل العثور على تلك الأشكال التعبيرية والتي صنعت الفرجة في شكلها البدائي وحاكت الحياة العربية في بيئتها وزمانها وبكل ما تحمله من تناقضات. كل ذلك من أجل أن نجعل من المسرح العربي "**امتدادا لحضارتنا العربية، وأن نجعل منه أيضا الفرجة التي تجعله يعرض ويناقش ما يهم شعبنا بالدرجة الأولى.**"[171]

الأخذ من مضامين وأشكال الفنون التعبيرية الشعبية/ التراثية يولّد تداخلاً فنياً وقالب مسرحي متجدد ومختلف بين الثقافات، كما تساهم هذه الأشكال في إحداث الحركة على خشبة المسرح، وتصنع الفرجة والتسلية في جو تختلط فيه الأدوار وتقرب المسافة بين الممثل المسرحي والمتلقي. ثم إن استلهام الشكل التعبيري الموروث وإدماجه في المضامين المعاصرة يسمح بتأصيل للمسرح في المنظومة الثقافية العربية.

تمتلك تلك الفنون التعبيرية على اختلاف طرائقها من حكي وحركات جسمانية وأداء غنائي... شكلاً خيالياً يسمح للنص المسرحي أن يتخذ بعداً يبتعد عن الواقع العصري للإنسان، فيشدّ هذا الأخير إلى تاريخه وهويته. كما أنها تَمُدُّه بفرجة جماعية ومتعة لحظة العرض فيتحقق بذلك الهدف المسرحي في إمتاع المتلقي. وفي ذلك لا تبتعد عن إرسال صور ورموز مُذكرة اياه بحوادث تاريخية وأعمال فنية تراثية من أجل معالجة الحاضر والواقع الراهن في محاكاة للماضي وتشكيل لرؤية ووعي مستقبلي بالآت.

ما يمكن استخلاصه من هذا؛ أن القاسم المشترك بين هذه الفنون التعبيرية بين المسرح هو تطور دور الراوي وموقعه في العمل المسرحي وصنعه للفرجة، فنتلمس ذلك التطور الذي طرأ عليها من راوٍ استخدم الدمى والخيال لسرد قصة العمل وأحداثه، إلى آخر يتفنن في أسلوب مخاطبة الجماهير مباشرة كما هو الحال عند القوال أو المداح و الشاعر الشعبي في حلقات الوعدة والاحتفالات الشعبية. ومع

---

[170] سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت, لبنان، ط1، 1988م، ص:232.

[171] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1980م، ص:588.

ظهور المسرح الحديث توزع دور الراوي على مجموع الممثلين، وساهم في تطوير الحوار الدرامي، لتكون بذلك تلك الأشكال الأولى التعبيرية إرهاصات لظهور فن المسرح والتمثيل المسرحي في منتصف القرن التاسع للميلاد.

المحاضرة التاسعة

توظيف: الحلقة والقوال / المداح

في المسرح الجزائري

شكل التراث أحد الموارد المهمة التي تفاعل معها المسرح الجزائري ، سواء نصا أو اخراجا أو تمثيلا، فكان أعلام المسرح يستلهمون من قصصه وأساطيره وأشكال فرجته، عوض الاستمرار في ديمومة التبعية مع المسرح الأرسطي الغربي، ومن بينها شكل الحلقة ، وشخصيتا القوّال والمدّاح، ولنتتبع أولا تاريخ الحلقة وأصولها:

1-الحلقـــــة:

هي تجمع دائري في الساحات يقف في وسطها راوٍ ومساعده يقصّان بالتناوب قصص البطولات، والأساطير، والسيّر، بأسلوب يجمع بين التمثيل والتشخيص والإيماء والحركات البهلوانية، وتؤلف الحلقة جزء من الواقع الثقافي للمجتمع، ولا تطمح أحداثها للتصديق بقدر ما تعرض على أن تكون أحداثها ممكنة الوقوع[172].

الحلقة فرجة شعبية تتميز بهندستها الدائرية تتوفر على عناصر الغناء، الحكي، التنكيت، والحوار، يتوسطها القوّال أو المدّاح الذي يتميز بقدرة فائقة على الابداع، ويعتبر اتساع الحلقة أو ضيقها من فعل الجمهور.

عرف المسرح الجزائري هذا الشكل المرحلة الأولى التي سبقت نشوءه حيث كان المدّاح يمارس هذا النوع من الفن ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق والساحات العامة يتقمص خلالها العديد من الشخصيات، ويستعمل الحكي كما يوظف التراث الشعبي.

---

[172] برشيد، عبد الكريم، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص: 92.

يوم السوق يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائري قطره ما بين خمسة إلى اثنتي عشر مترا، داخل الدائرة يتحرك المدّاح بمفرده يرافقه بالعزف عازف أو أكثر، وغالبا ما تتجاور عروض متعددة في نفس الوقت ونفس السوق، بفضل صوته وجسده وعصاه كان المدّاح ينسق عرضا يحكي ملحمة أو قصة مستوحاة من الحياة الاجتماعية ويؤدي بطريقته عدة شخوص، وكان الصوت وسيلة لإعداد العرض.

القول هو الرابطة الأساسية في التواصل مع الجمهور، بالكلمة يجلب انتباه المتفرجين ويدعوهم إلى تخيل فردي ومستقل لوقائع ما هو بصدد سرده بفضل إكسسوار عادي كالعباءة أو الحذاء، أو حجر في مركز الفضاء المسرحي.

ويمكن للمتفرج أن يستوقف المدّاح في أي لحظة من أجل مساءلته أو إعادة مقطوعة، وقد يتوقف المدّاح بنفسه في لحظة ما لجمع الدراهم من المتفرجين المحيطين به"[173]

ظل النشاط المسرحي على نمط الحلقة ممارسا على نطاق واسع لغاية **1950** "وقد كافحته السلطات الاستعمارية لعلمها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية العريضة"[174]

إذا في الحلقة نجد شخصيتان رئيسيتان وهما يشكلان النواة المركزية لها وهما: **المدّاح والقوّال**.

ولا أدري إذا كان المدّاح والقوال شخصيتان مختلفتان، أو اسمان مختلفان لمعنى واحد، وربما يرجع سبب الاختلاف لسبب واحد هو اختلاف المناطق في التسمية، أو الولايات الجزائرية وحتى العربية، ولا بأس أن نزيل الغموض هنا بتبيين خصائص كل واحد منهما:

---

[173] علولة، عبدا لقادر، من مسرحيات علولة، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص: 11- 12.

[174] بيوض، أحمد، المسرح الجزائري 1926- 1989، المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926 ـ 1989)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998. ص: 168.

2-المدّاح:

هي شخصية متجولة في الأسواق الشعبية يقوم بمدح الشخصيات الشهيرة ويقلّد الأصوات والعادات والطبائع، يروي الحكايات والأحداث والسير بشكل انفرادي.

يتميز المدّاح ببساطة الملبس وحمله لآلات موسيقية مثل: البندير، والناي، والقصبة، وهذا بغرض لفت انتباه الناس وتكوين حلقة دائرية حوله.

وكان "**المدّاح**" يمارس نشاطه الفني ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق الشعبية والساحات العامة، وقد كافحت السلطات الاستعمارية هذا النوع لعلمها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة، لوجودها في الأوساط الشعبية.

3-القوّال:

والقوّال شخصية شعبية يطلق عليها اسم "الشاعر الجوّال"، وهو ذلك الرجل الذي يحمل الربّاب ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في الأسواق والقرى والمدن ناقلا الأخبار والوقائع اليومية, كما أنّه يروي القصص البطولية والدينية والسير الشعبية، ويغلب على القوّال طابع الحكمة والبصيرة، ويمتاز بالصدق لأنه يدافع عن مصالح الجماعة[175].

يستعين القوّال بأدوات موسيقية تقليدية كالبندير أو الرّباب، وتعتبر بمثابة المنبه ليلتف حوله من في السوق، أو الفصل بين أجزاء الحكاية.

يتخذ من النثر أداته الرئيسية في التعبير، إلا أنه كثيرا ما يتوسل بالشعر أيضا في التعبير، ومن هنا أصبح الشعر والنثر يتوازنان في كثير من نصوصه وآثاره كالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة[176].

---

[175] بغيل، مدني، من يتذكر عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي، جريدة الخبر، 10- 02 – 2001.

[176] فائق، مصطفى أحمد، أثر التراث الشجي في الأدب المسرحي النثري في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 2000، ص:450.

وقد يلجأ القوّال في كثير من الأحيان إلى تعمد الخطأ، من أجل أن "يتم له خلق روح المشاركة والتواصل بينه وبين الجمهور، ونبذه للتلقي السلبي والخمول الذي يجعل من الجمهور مجرد مستهلك".

والمدّاح والقوال لا يختلفان في الجوهر بمعنى إيصال قصة أو خبر للجماهير، وفي مناطق عدة تختلف التسميات فقط.

يذكر دائما الدكتور "نورالدين عمرون" على أن المدّاح والقوّال شخصان مختلفان فيقول: "ورغم اختلاف التسميات إلا أن حرفتهم جميعا كانت واحدة هي: مهنة التمثيل، وتوفير لقمة العيش مما يجمعونه من المستمعين والمتحلقّين حولهم للفرجة.

والمدّاح والقوال لا يختلفان في الجوهر بمعنى إيصال قصة أو خبر للجماهير، وفي مناطق عدة تختلف التسميات فقط"[177].

أصبح القوّال والمدّاح مهنة متداولة بين الجماهير من جيل إلى جيل، وإن أصابها بعض الشلل في الجزائر مع نهاية السبعينيات لظروف سياسية كان هدفها القضاء على الشعوذة في الأسواق، أضف إليها انتشار المسارح، والسينما، والتلفزيون بقوة وسط الجماهير[178].

إلا أن "معاشو قرور" يجعلهما شخصا واحدا يقول: "يحمل القوّال في المعجم الشعبي أكثر من تسمية فهو المدّاح، والحاكي، والرّاوي، ومن الواضح أن تسمية المدّاح ذات ارتباط بالترجمة.

إن ظاهرة القوّال في مسرح الحلقة تقابل نظيره "الحكواتي" في المشرق العربي، تعتمد على اشراك الراوي والمتفرج بصفة دينامية وجدلية في ترتيب العرض"[179].

ومنذ بداية السبعينات إلى بداية الثمانينات عادت التجربة لتبرز من جديد على يد **كاكي** حين وظف المداح لأول مرة في"القرّاب والصالحين"**1966**،هذه المسرحية التي فازت هذه السنة بجائزة مهرجان

[177] عمرون، نور الدين، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000، شركة بانتيت، ط 1، الجزائر، 2006، ص: 52.

[178] نفسه، ص: 52.

[179] معاشو، قرور، المسرح الجزائري قراءة في الأصول، مجلة الثقافة، العدد الممتاز، ص 23,24.

المغرب العربي الكبير بتونس, ومن بعده **علولة** الذي واصل البحث فيها وتطويرها، فأدخل هو أيضا الحلقة لأول مرة في مسرحية "المائدة **1972**" ليصبح شكلا واقعيا ويكتسب الجمهور الذي يتذوقه.

4-تجربة الحلقة في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي[180]:

وهي تجربة جديرة بالدراسة هي تجربة الكاتب المسرحي **ولد عبد الرحمن كاكي** الذي أسّس في الخمسينيات من القرن الماضي فرقة مسرحية أطلق عليها "فرقة الكراكوز"، وراح يبحث في الأشكال التراثية وتوظيفها في أعماله المسرحية، وأعماله التي أدخل بفضلها مفهوم المسرح الملحمي عن طريق "ما قبل المسرح" و"القراب و الصالحين" المستلهمة من "روح ستشوان الطيبة".

قدّم عرضا مسرحيا بعنوان "ما قبل المسرح" أي: في طريق البحث عن مسرح جزائري صميم، وقد لاقت هذه التجربة نجاحا كبيرا عندما عرضت المسرحية بباريس في**1964**.

في إطار البحث عن مسرح جزائري أصيل قدم **كاكي** مسرحية "القراب والصالحين" التي عرضت في شهر أفريل **1966**، استقى موضوعها من أسطورة شعبية اكتشفها في الغرب الجزائري، وظّفها في قالب مسرحي متميز عن قدوم ثلاثة أولياء صالحين ولم يجدوا من يستضيفهم سوى امرأة، وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي شكّل منها **بريشت** مسرحيته "الإنسان الطيب في ستشوان"، وقد وفق **كاكي** في معالجة الموضوع بحيث لا يبدو غريبا على البيئة الجزائرية.

لقد سعى هذا الرجل بواسطة هذه المسرحية إلى إدخال تجديد في المسرح الجزائري من خلال إدخال القوّال والاحتفالية، حيث قال المسرحي العربي الكبير **سعد درويش**: "... إن **كاكي** أقرب إلى بريشت والحكواتية العرب منه إلى **فيرمان جيميه** صاحب نظرية المسرح الشعبي، إن أعمال **كاكي** تعتمد

---

[180] **عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي** (1934-1995) من مواليد 18 فيفري 1934 بمستغانم، التحق بالكشافة الجزائرية منذ نعومة أظافره، انضم إلى فرقة السعيدية، ثم التحق بفرقة " الصائم الحاج" بسيدي بلعباس حيث تعرف هناك على **عبد القادر علولة**، وفي سنة 1956 أسس كاكي فرقة "الكراكوز" وبعد الاستقلال اشتغل بالمسرح الوطني الجزائري بمدينة وهران توفي يوم 14 نوفمبر 1995. ينظر المسرح الجزائري، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 لصالح لمباركية.

على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل (ضحك، قراقوز، مهرجون، مسرح إيمائي، النقد، المزاح، وحتى العنصر التراجيدي.. ها هو فن حر وصحيح"[181].

وفي مسرحية "132سنة" و"شعب الظلمة" ثار على القواعد الأرسطية وحقق نجاحا من خلال ابداع نص متكامل يجمع هيكل المسرحية الغربية بمضمون شعبي ولغة شعبية، فهو يمزج بين الواقعية الملحمية البريشتة وتقنية القوّال.

5-تجربة الحلقة في مسرح عبد القادر علولة[182]:

اهتم **علولة** كثيرا بالأشكال المسرحية الشعبية التي عرفتها المجتمعات العربية عامة والجزائر خاصة، وكانت "الحلقة" و"القوال" محل اهتمامه بالدرجة الأولى في تجربته لما تحمل من بذور مسرحية جنينية، وتجلت تلك التأثيرات في صفات شخصياته المسرحية.

وفي محاضرة له ألقاها في برلين سنة**1987** في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح يصرّح وبكل تواضع أن الجمهور هو الذي أهدى له فكرة مسرح الحلقة، في الوقت الذي أدرك **علولة** أن نشاطه المسرحي ذو النسق الأرسطي أظهر محدوديته واقتنع بضرورة البحث عن شكل جديد.

---

[181] بيوض، أحمد، المسرح الجزائري 1926. 1989، ص: 98.

[182] مواليد **8** جويلية1939 بالغزوات ولاية تلمسان بالغرب الجزائري، دخل مدرسة الفلاح الابتدائية، واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس، وبعد ذلك بوهران.

توقف عن الدراسة وبدأ نشاطه المسرحي عام **1955** كهاو في فرقة الشباب بوهران حتى سنة **1960**، شارك في عدة دورات تكوينية.

أما بدايته في المسرح المحترف فكانت سنة **1963**، اثر انضمامه للمسرح الوطني الجزائري، حيث مثل في عدة مسرحيات نذكر منها: أبناء القصبة، حسن طيرو، الحياة حلم، العهد، المرأة المتمردة، وردة حمراء لي، والسلطان.**1964** أخرج أول مسرحية تحمل عنوان **الغولة** لرويشد.**1969**: انتقل من العاصمة إلى وهران، حيث أخرج في نفس العام مسرحية: العلق، ثم **الخبزة 1970**، كما اقتبس مسرحية حمق سليم عن **قوقول**، ثم ثلاثيته التي تحمل مسرحيات **الأقوال1982**، **الاجواد 1985**، و**اللثام 1989**.

عمل مديرا للمسرح الوطني الجزائري فيما بين **1972** و**1975**، ثم للمسرح الجهوي بوهران عام **1976**. مثّل في عدة أفلام أهمها: "الكلاب", و"الطارفة" للهاشمي شريف بوهران.

توفي صباح يوم الاثنين 14 مارس **1994** بباريس(2)، اغتالته يد الغدر قبل أن ينته من كتابة مسرحيته الجديدة تحمل عنوان: العملاق, لكنه كان آنذاك قد انتهى من اعداد مسرحيته "أرلوكان خادم السيدين" للمؤلف (كارلو غولدوني) التي لم يُكتب له عرضها

فمن أجل إيصال مسرحه إلى الجمهور راح ينقل إليه المسرح وأصبح يتنقل بفرقته في جولات فنية لتقديم العروض خارج صالات العرض المعروفة، أي على طلاب الثانويات والجامعات، وعلى عمال الورشات والمصانع، وعلى الفلاحين في الحقول، مع العلم أنه كان قد أحسّ من قبل بضرورة البحث عن شكل جديد يبعد العروض المسرحية عن التكرار المملّ وعن طغيان الخطاب السياسي المباشر الذي يكاد يحولها إلى بيانات سياسية "[183].

يضيف قائلا: "وفي خضم هذا الحماس، وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي La disposition scénique" ومن هنا يتساءل **علولة**: "ما العمل عندما يكون المتفرج أمامك ووراءك؟ وفي هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير، وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة كان من الواجب تحويره، كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا"[184].

فاضطروا إلى إلغاء بعض عناصر الديكور والإكسسوارات لتسهيل الرؤية ووضوح أداء الممثلين، "بعد عشرة عروض وجدنا أنفسنا بدون ديكور ولم يبق في الفضاء المسرحي إلا بعض الإكسسوارات ذات الضرورة القصوى"، ثم أعقب هذا التعديل تعديل في الأداء التمثيلي أيضا "وجب إعادة نظر جذرية لما كان عليه أداء الممثل".

و"لأن أسلوب الحكي كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن الأذن العربية هي الطريق المدرب لالتقاط الجمال (وليس العين)"[185] فقد لاحظ أن ردّ الجمهور الريفي مختلف تماما عمّا ألفه من جمهور

---

[183] حميدة، عبد القادر، مسرح الحلقة الذي أنهى الهيمنة البريختية، الخبر، يوم 11 مارس 2009، ص:27.

[184] علولة، عبدا لقادر، من مسرحيات علولة، ص: 17- 18.

[185] فاضل سوداني، النقد المزدوج وتغريب المسرح الوطني، فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، منشورات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر،2007. ص: 39.

القاعات المغلقة، عندما لاحظ أن بعض المتفرجين كانوا يديرون ظهورهم للعرض لكي يتسنى لهم ـ حسب تفسيره ـ التركيز على السمع، لقد كانت لهم طاقة إنصات وحفظ خارقة للعادة.

فاستنتج من خلال النقاش الذي كان يتبع العرض من هذا السلوك أنّ ما يعنيهم بالأساس ليس هو ما يشاهدونه ولكن ما يسمعونه، يقول: "لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملة لمشاهد برمتها"[186].

ويخلص في الأخير إلى القول: "عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديد ـ حتى وإن بدا هذا ضربا من المفارقة ـ الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة، ولم تبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين، وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة دون أن يعجب من ذلك أحد"[187].

وفي هذا الصدد يصرّح **علولة**: "نبّهتنا تجربة عرض مسرحية المائدة سنة **1972** إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتطالب ببنيات مسرحية أخرى، لقد انطلقنا بالمسرحية بديكور ضخم وعرضناها في مختلف التعاونيات الزراعية ولاحظنا أن الجمهور يحيط بفضاء العرض ويكوّن حلقة بصفة طبيعية، ورويدا رويدا بدأنا في حذف أجزاء الديكور حتى يتسنى لكل المتفرجين مشاهدة العرض، مما أدّى إلى تغيير شكل اللعب والتمثيل نظرا لوجود فضاء جديد، أضف إلى ذلك أننا كنا ننظّم بعد العروض مناقشات ولاحظنا أن المتفرج يتذكر أقساما كبيرة من العرض ويكرّر حوار الممثلين والمشاهد بدقة، هناك طاقات سمع حية وذاكرة شفوية. ولما خضنا تجربة اللاّديكور وجدنا المتفرج يدير ظهره ويسمع النص أكثر ممّا يشاهده، ولما حلّلنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن بنية مسرحية وأشكال تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور"[188].

---

[186] علولة، عبدا لقادر، من مسرحيات علولة، ص: 18.

[187] السابق نفسه.الصفحة نفسها

[188] بيوض، أحمد، المسرح الجزائري 1926. 1989، ص: 168.

وكان **علولة** يتعامل بشكل ديمقراطي مع الممثلين، إذ كثيرا ما يمنحهم الفرصة للمشاركة في صياغة العرض، و كان يأخذهم معه إلى الفضاءات الشعبية للتقرب من الشخصيات الحقيقية التي يودّون تمثيلها على خشبة المسرح.

عمد **علولة** على إعطاء تكوين خاص لممثليه، عند إنتاج كل مسرحية جديدة، وهذا التكوين كان يمس الجانب الفكري على العموم إلى جانب التكوين التقني من تمارين شكلّت القاعدة في التعامل مع الشخصية في مسرح **علولة**، حيث " كان يأخذ مجموعة من الممثلين معه إلى الأسواق الشعبية والمناطق العامرة بالناس، حتى يقتربوا من الشخصيات الحقيقية التي يودّون تمثيلها على خشبة المسرح هذا إلى جانب التكوين السياسي، الذي اعتمد عليه كثيرا في بلورة الوعي لديهم، إلى جانب التكوين التقني حيث ركز **علولة** كثيرا على تكوين البنية الصوتية لدى ممثليه، فيقول: "في المسرح نطلب من الممثل أن يحرر ويقترح ويقدم رأيه، ويناقش ليصبح التفاهم في أعلى درجة، طبعا بعد قراءة وفهم الشخصية والنص والأبعاد التي نطمح إليها، ولا أقول أن هذا يعتبر تجريبا، إنها طريقة ديمقراطية في العمل المسرحي وفي بعض الحالات يظهر لنا، من خلال المناقشات التي تجري داخل العمل ضرورة استبدال كلمة أو حركة، ولكن في نهاية الأمر يجري الاتفاق على العرض، وبعد العروض الأولى نتابع النقاش بغية التحسين، ولكن لا يوجد ارتجال، والممثل لا يخرج عن نطاق الاتفاقية".

من هذا الكلام نلاحظ نقطة هامة في التعامل مع الشخصية والممثلين في مسرح **علولة** هي مناقشة العرض المسرحي بعد تقديمه للجمهور، فالمسرح المحترف الوحيد الذي كان يناقش العروض بعد تقديمها كان مسرح **علولة** هو السبّاق لها، لكي يستطيع معرفة مدى استجابة العرض لدى الجمهور،أي دراسة أقف توقعه و كيفية تحسين ميكانيزمات الإرسال والتلقي.

أنتج **علولة** عروضا مسرحياته "بروح ديمقراطية" مع الممثلين ومع مصممي العرض فهو يترك لممثليه حرية الإبداع والتصور وفق رؤيته للنص- ديكتاتورية المخرج- وذلك لبلوغ غايته في الخطاب المسرحي الذي عمل لأجله فالعرض المسرحي عند **علولة** تتشكل حدوده أثناء عملية التأليف، لأن النص عنده مركب بوضوح وفق أسلوب واقعي مرتبط بجدلية دون إهمال " المتعة واللذة " لهدف تغيير الواقع.

لأن الرؤية لديه تتبلور من خلال معرفته القوية لنماذج شخصياته المسرحية في حقيقتها الحياتية فيتخذ **علولة** منها موقفاَ إيجابياً يهدف إلى انتقاد المجتمع و حثه على التحرر من كل القيود التي تعيق

سيره نحو التحرر والعدالة الاجتماعية، لذا تكون هذه النصوص –غالباً– مند بداية تأليفها مدركة لهدفها الفكري شكلاً ومضموناً ومّرد ذلك إلى البحث الميداني الذي يقوم به قبل البدء في هذه الممارسة الإبداعية من خلال تجواله بين الناس حتى يتمكن من نقل حقائق الواقع بكل تناقضاته.

6–القوّال والأداء التمثيلي في مسرح عبد القادر علولة:

المعروف عن **علولة** أنه نقب في التراث المحلي باحثاً عن أساليب جديدة تجعله يتعرف على خصوصيات المشاهد الجزائري، محاولة منه تقريب المصطلحات والعبارات المستعملة في نصوص مثل الشعر الشعبي و الحكم والأقوال المأثورة التي تنبع من هذا الخزان الثقافي.

ويعد **الراوي** أحد الشخصيات التي تتحكم في السرد التاريخي فتمثل رواية القصص على خشبة المسرح طريقة اقتصادية يمكن من خلالها خلق جو المسرح ذلك أنها تعتمد على التخيل والإلقاء والارتجال ولا تعتمد بالضرورة على العديد من خواص الخشبة المسرحية العصرية، وقد تمكن الكثير من الممارسين من نقل تراث الحكي إلى خشبة المسرح باعتباره يشكل أحد أنماط التواصل مع الجمهور جماعته.

إن امتزاج القوّال بمفهومه التراثي و الممثل بمفهومه الكلاسيكي– الأرسطي– ينتج لنا شخصية مسرحية جديدة البناء، وإن هذا التزاوج يفرض بالضرورة نوعين من الإرسال (التمثيل)، الأول سردي يعتمد على طاقات المشاهد السمعية و التخيلية، و الثاني يعتمد على الحوار والإيماءات التي تستدعي بدورها تتبع النص والحركات التي تصدر عن الممثلين أثناء عملية العرض. إنها بذلك تحقق فرجة مسرحية تكمن قوتها في استغلال معظم مناطق الفضاء المسرحي وكذا استجابة الممثلين لشخصياتهم المزدوجة (القول من ناحية وتمثيله من ناحية ثانية).

اشتغل **علولة** على توظيف التراث في مسرحه فاكتسب مسرحه قدرة كبيرة على التحاور مع موروثنا الثقافي والفني من خلال توظيفه لعدة عناصر أضفت جمالية خاصة على العرض: في فضاء التشكيل الحركي وفضاء الكتابة في خروجها من حيز القاعة الإيطالية التي أعاقت تطور هذه المسرحية والتي كان **علولة** يحاول باستمرار توظيف القوّال والحلقة لكسر الإيهام من جهة و العودة إلى الأصول الأولى للاحتفال عند عامة الناس من جهة ثانية يقول: "أنا فعلا أهتم للتراث لأنه ثروة هائلة لابداع

تراكمت منذ أمد بعيد اهتممت بهذا الميدان وحاولت البحث فيه فغرقت في ثراه لكثرة معطياته وغناه فهو الذي بإمكانه إعطاء دفعة قوية لثقافتنا وحضارتنا"[189].

إن لجوء **علولة** لبعض الأشكال التراثية القديمة كان بهدف الولوج إلى معرفة تصور جديد لعلاقة العرض مع الجمهور الذي جعلته الظروف الاقتصادية و الثقافية والاجتماعية لا يتردد على المسرح فيصرّح مخرجنا قائلاً: "إذا الشعب البسيط لم يتردد كثيراً على المسرح فَلِمَ لا يذهب المسرح إليه؟"، إن إشكالية الفضاء المسرحي جعلت **علولة** يفكر في إيجاد أساليب جديدة لخطابه المسرحي من خلال توظيفه للحلقة التي كانت بمثابة المادة الخام لرؤيته الإخراجية و تشكيله الحركي ووسيلته للخروج عن الفضاء الإيطالي الذي كان بالنسبة إليه مجرد فضاء يفرض بعداً أحادياً أثناء العرض، فالحلقة فضاء يسمح بتعدد الأبعاد"Multiplication des perspectives" ذلك أن العرض يصير من خلال هذا الفضاء متعدد الرؤى و يسمح بمسرحة القول.

لقد ساهمت الحلقة – كموروث شعبي– في بلورة تجربة **علولة** المسرحية، فسمحت بفهم خطورة هذه التجربة – من ناحية تكسير الفضاء التقليدي– وفي إسهامها في توظيف طرق الحكي القديمة، لأن الشعر "الشعبي" كان بمثابة المصدر المهم والغني في الكتابة المسرحية عند **علولة**، إنه ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات، ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض.

إن **علولة** لا يعيد إنتاج الحكايات القديمة بل إنه ينطلق من موقف نقدي يعتمد المساءلة لتحريك جامد التراث واستنطاق صامته في تركيب بسيط لقضايا المجتمع من خلال رؤية نقدية تنبع من وعيه بمشاكلهم اليومية قصد تحريكها وتوظيفها بتقنية السرد الحكواتي.

وأضاف "إن النقطة التي ننطلق منها لتحقيق المسرح المحكي ليست ماثلة في أن لنا تراثا قصصياً يمكن إعادة تشكيله مسرحيا، وإنما القضية هي أن لدينا تراثا قصصياً ذا طبيعة مسرحية يصدر عن خيال مسرحي وفهم متميز لمطالب المشهد، والموقف، والشخصية، وسائر عناصر البناء المسرحي"[190].

---

[189] حوار مع عبد القادر علولة، مجلة ينابيع، مجلة شهرية ثقافية جامعة، العدد1، مارس 1993 تصدر عن مركز الثقافة والإعلام، الجزائر،ص: 23.

[190] بيوض، أحمد، المسرح الجزائري 1926- 1989، ص: 168.

فالفعل المسرحي عند **علولة** يصير وسيلة للكشف عن المضمون من خلال إعادة بلورة النص وفق معطيات محلية يكتشف المشاهد من خلالها على روح **علولة** وقوته في جعل الفعل المسرحي مسموعا معتمدا في ذلك على الممثل وعلى صوته، فالنص عنده ينقل لنا العديد من المعاني والدلالات بطرق متنوعة لأنه يحتوي على إمكانيات متعددة في تصوير الحكاية والحدث والموضوع إضافة إلى استعانته بالتراث (الأغاني، الرقص).

لم يكن هم علولة كسر هذا الفضاء نفيا للغرب كمفهوم إيديولوجي وإثباتا لروحه الشرقية، فعلولة عكس ذلك تماماً كان يهدف من خلال ذلك إلى إيجاد أساليب جديدة تمنح إبداعه بعدا "أمميا" عالمياً لا شرقياً و لا غربياً.

عمل **علولة** إلى إحياء شكل الحلقة شكلا وإنتاجية وفرجة, بعد أن توصل من خلال الممارسة العملية إلى قناعة شخصية أن القالب الأرسطي ليس هو الشكل الملائم الذي يستطيع أن يؤدي بها رسالته الاجتماعية، في البيئة التي يتعامل معها وقدم خلالها خمسة أعمال فنية ثرية ومنها ثلاثية الاقوال والاجواد واللّثام.

قام **علولة** بإحلال وظيفة القوّال وهي شخصية يمكن أن نجدها في التراث الشعبي العربي وتراث المغرب العربي بالتحديد، ومهمة هذه الشخصية هي رواية وتمثيل الأحداث والقصص التاريخية التي لها مكانتها في الذاكرة الشعبية وكذلك الأحداث المعاصرة في الأسواق والساحات العامة، وأماكن تجمع الناس الذين يشكلون جمهوره عادة.

وبهذا فإنّ الممثل في هذه المسرحيات أصبح وظيفته "كراوية" ستصبح أكثر تأثيرا عندما امتزج بتقنية التجربة العالمية ;بحيث أصبح **القوّال** يلعب الدور الأساسي في العرض، وأصبح العرض المسرحي سرديا، وبهذا اقترب من المسرح الملحمي البريشتي.

فيقوم الراوي (القوّال) بكسر مجرى الأحداث ليس في النص فحسب (إن المخرج علولة هو الذي يكتب ويعد مسرحياته عادة) وإنّما في الأداء والعرض، ولهذا فان الممثلين هم رواة أو قوالون إضافة إلى كونهم يؤدون أكثر من دور (ويعتبر هذا تحولا جديدا في المسرح الجزائري والعربي عموما)[191].

ومن أجل التأكيد على **كسر الإيهام** في الحدث والأداء فان **علولة** يمزج في عروضه بين ما هو واقعي وما هو رمزي وأحيانا خيالي (فنتازي) بحيث يتم التأكيد للجمهور بأنهم في مسرح وأن هنالك ممثلون على الخشبة يروون حكاية ما، فالمسرح لا يكتفي بالسرد من قبل الراوية وإنما يجب أن يخضع كل شيء لمتطلبات اللغة المسرحية بحيث يخدم المشكلة الاجتماعية.

إن الممثل في مسرح **علولة** ليس نفسه في المسرح الأرسطي، قد يتقمص شخصية دوره إلى حد ما لكن دون إيهام، فهناك دائما تلك المسافة التي يلحظها المشاهد بين الدور والشخصية، فنراه يخرج عن نظام الدور نفسه، من خلال حركات أو مفردات لا تقولها الشخصية في النص، محاولا من خلال التمثيل بطريقة مغرّبة، لدفع المشاهد إلى التأمل والتعمق في الجوهر الداخلي للمسرحية.

هذا التغريب أسس له **علولة** لسانيا فقد اعتمد على كلمات مفتاحيه تجعل المتفرج يتباعد مع ما يعرض أمامه وعلى سبيل المثال كلمة: قال- قالو – يقول، أو بتحريك شخصيات أخرى تؤدي عن طريق الإيمائية ما تقوله الشخصيات الأخرى فنلحظ في نفس اللحظة فعلين لمشهد واحد، الأول ممثل و الثاني متحرك ."كما أن اللعبة المسرحية تتوقف أيضا على طاقة الممثل الحركية والصوتية في نفس الوقت، وقبل كل شيء على طاقة فكرية لأننا نطمح إلى مستوى امتلاك الإشارات التصويرية والتجريدية والاصطلاحية لدى الممثل، هذا الأخير إذا كان يعتمد على الحركة والكلمة، فلأنه يعتمد على عائلتين من الرموز: لغة الحركة ولغة اللغة، والمطلوب منه أن يفكر في نوعية الإشارة الموحية وامتلاكها داخل العرض، إذ أن الممثل هو المقلد والمصور الميكانيكي المباشر للفعل المسرحي بل أصبح بإمكانه أن يتكلم عن شيء ويصور شيئا آخر"[192].

---

[191] فاضل، سوداني، النقد المزدوج وتغريب المسرح العربي، ص 38.

[192] بيوض، أحمد، المسرح الجزائري 1926. 1989، ص: 170.

إن الأداء التمثيلي لأعمال علولة يرتكز كثيرا على عامل السرد وعلى تقنية الممثل في التحرك على خشبة المسرح، ويأتي علولة في هذا المقام ليقول "لم يعد على الممثل أن يوهم بأنه شخص من الشخوص، ولم يعد عليه أن يسترسل بأهواء وأمزجة الشخصية المؤدّاة، وأن يتنازل عن شخصية لصالحها، بل عليه أن يبني طوال مدة تأديته، وأنه ممثل ويبقى كذلك فيقوم بأداء فني، أداء يقدمه كاستمتاع أساسي للجمهور". كما كان يضع دائما في أذهان ممثليه أن مسرحه لا يدفع الممثل إلى تقمص أدواره لدرجة سقوطه في الإيهام، وامتزجت هذه الرؤى بآراء **بريشت** من خلال مؤثر التغريب لتتولد عملية تلاقح بين المنهجين (تقمص وتغريب) من خلال توظيف شخصية القوّال التي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها، وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات العرض في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والحركة والانفعال و العاطفة.

أنّ **علولة** يتفق مع فريق عمله منذ البداية على السير العام للمسرحية. فيقول:" لا يوجد ارتجال بل هناك اتفاقية على العرض ككل"، وهذا الكلام يجعلنا نقف على ملاحظة هامة في مسرح **علولة** هو أنّ العمل في رأيه عمل ديمقراطي مبني على المناقشة بين فريق العمل ، وما نريد قوله من خلال هذه الفكرة يتفق مع **بريشت** الذي يقول: "عندنا المخرج لا يدخل فضاء المسرح بفكرة أو رؤية أو تشكيل حركي، أو ديكورات جاهزة، لكن رغبته لا تهدف إلى تحقيق فكرة ما، بل مهمته تتمثل في تنظيم العمل الإنتاجي للمثلين (موسيقيين، ورسامين، الخ...) في رأيه التدريب أو البروفات لا تعني إرغام الممثلين على تقبل رؤيته التي وضعها مسبقا للعرض بل وضعها محل التجريب.

أنتج **علولة** عروضا مسرحية" بروح ديمقراطية" مع الممثلين ومع مصممي العرض فهو يترك لممثليه حرية الإبداع والتصور وفق رؤيته للنص- ديكتاتورية المخرج- وذلك لبلوغ غايته في الخطاب المسرحي الذي عمل لأجله " فالعرض المسرحي عند **علولة** تتشكل حدوده أثناء عملية التأليف، لأن النص عنده مركب بوضوح وفق أسلوب واقعي مرتبط بجدلية دون إهمال " المتعة واللذة " لهدف التغيير الواقع .

يقول **علولة**: "إن فلسفة تجربتنا تهدف إلى ضمان وظيفة اجتماعية للمسرح وأن يساهم في رفع الوعي قصد التغيير الثوري للمجتمع، إننا إذ نغير شكل العرض فإننا نغير وظيفة المتفرج داخله، حيث

يصبح المتفرج داخله مشاركا في خلق وابداع العرض، ويصبح الممثل بالتالي وسيطا فقط بين النص والعرض المتكون في ذهن المتفرج، فهي إذن فلسفة تحرر خيال المتفرج"[193].

7- البعد التمثيلي في حلقات المداحين

يعود أصل هذه الشخصية الشعبية إلى حلقات الذكر والوعظ والمجالس والتجمعات الاحتفالية التي يمارس فيها ذكر الله وتمجيده وذكر الرسول- صلى الله عليه وسلم ... [194]

وفي الجزائر عرف هذا الشكل من المسرح في مرحلته الأولى التي سبقت نشؤه حيث كان المداح يمارس هذا النوع من الفن ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق والساحات العامة، يتقمص خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكي[195]

لعب المداح في الجزائر دورًا بارزًا في المحافظة على التراث الشفهي للأمة فنقله بطريقته من جيل إلى جيل، وعليه يتموقع المداح في نقطة من محيط الدائرة ويجلس بالقرب منه مساعده أو مساعدوه، وهم عادة شباب في طور التعليم، يتقنون العزف على الآلات الموسيقية التقليدية ويؤدون خدمات مساعدة المداح، فيحرصون على نظام الحلقة ويجمعون الأجر الذي يتبرع به الحاضرون، ويحملون الأدوات المستخدمة في العرض، وفي بعض الحلقات يشترك راويان أو أكثر في أداء نفس العرض في هذه الحالة يغيب المساعدون، ويتناوب المداحون على الغناء والسرد والعزف والتنشيط، وحالة نادرة تحدث عندما يقصد السوق أكثر من مداح واحد فيلاحظ قلة عدد الرواد حينئذٍ يلجئون إلى الاشتراك في العرض [196]

يفتتح المداح الحلقة بالبسملة وقراءة الفاتحة ثم مجموعة من الأدعية يلقيها طالبًا من الحضور رفع أيديهم معه وتكرار عبارات الأدعية التي يرددها.

---

[193] المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

[194] - خالد أمين: رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب، مداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء، وقائع الملتقى العلمي: 18- 19 – 20 أكتوبر، 2010، محافظة المهرجان الوطني للمسرح، الجزائر، ص: 130.

[195] - ينظر العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكي- أنموذجًا- مذكرة ماجستير، 2009 بجامعة المسيلة، ص: 23.

[196] - ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط2، دار هومه، الجزائر، 2011، ص: 260.

والتي تنتهي بعبارة «**آمين**» يرددها الجميع، تلعب هذه الافتتاحية دورًا في تهيئة الأذهان والنفوس للاستماع، يشرع بعد ذلك في تهيئة مستمعيه لسماع غزوة، والغزوة شكل من أشكال السير الشعبية التي تستند أحداثها المروية على التاريخ الإسلامي القديم .[197]

يتم تقطيع الغزوة إلى مقاطع تغنى شعرًا بمصاحبة العزف على آلة "**الرباب**" وفي بعض المقاطع يتم استعمال القصبة أو البندير، يتوقف المداح عند نهاية كل مقطع عن طريق سرد الحوادث المجملة في الشعر، ويتم تعليق السرد من حين إلى آخر بغرض جمع المال من المتبرعين ويقوم بالعملية مساعدا الراوي أن رافقه من زملائه في المهنة يأتي التعليق في اللحظات الحرجة من الموقف الدرامي المسرود، أي في لحظة تشويق قصوى، تكون عملية الجمع مرفوقة بلحظات تنشيط تقوم على أداء الأدعية والتندّر من بعض الحاضرين، وخاصة منهم أولئك الذين دأبوا على حضور الحلقة وأصبحوا من معارف المداح.

وكثيرًا ما يثير المداح حوارًا مع أحد الحاضرين بغرض التندر وإضفاء المرح والبهجة على جو العرض، وأحيانًا بغرض طرد المشوشين وأولئك الذين يعرقلون سير العرض بتعليقاتهم الساخرة.

خلال أداء الغزوة، وفي بعض مشاهدها يستعين المداح برواية قصة ثانوية لا تندرج مباشرة في قصة الغزوة لكنها تعين على فهم الموقف أو تعمل على تأكيده عن طريق المستخلصة منها وهي عادة لا تنتمي لشكل السيرة وإنما لأشكال قصصية أخرى مثل قصص الحيوان أو النوادر أو الحكاية الشعبية الاجتماعية...الخ كما يستعين أيضًا بالأمثال والأقوال السائرة لنفس الغرض وتأتي كذلك بعض الأشعار ذات الطبيعة الحكمية.

في ختام الغزوة يعلن المداح عن نهاية الحلقة؛ يصلي على الرسول وأصحابه ويرفع يديه للدعاء فيقوم المتفرجون بنفس الفعل، ينطق بالعبارات المحفوظة الداعية إلى حفظ المسلمين والسهر على مصلحتهم والاستجابة لاحتياجاتهم ينتهي ذلك بقول الجميع «**آمين يا رب العالمين**» في الأخير يعد جمهوره بعرض قادم قد يسمى الغزوة التي سوف يقوم بأدائها.

يتميز أداء المداح في الحلقة بالاعتماد بصفة أساسية على الصوت الجهوري والتنغيم المناسب للكلام المؤدى وفق دلالته ومقام توجيهه يستعين في أدائه بالحركة الجسمية المؤداة في حدود الدائرة التي يتحلق المتفرجون في محيطها مع استخدام واسع الأطراف العليا بصفة خاصة ولملامح الوجه يلجأ إلى

[197] – ينظر عبد الحميد بورايو: البعد التمثيلي في حلقات المداحين، مداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء، ص: 20.

وقفات سرد ينتقل فيها للعزف أو يشير لأحد مرافقيه بذلك، ويأتي هذا العزف ليؤكد الموقف أو ليقوي المشاعر المستشارة في عملية التخيل السردي.

وبالتالي يتفاوت المداحون فيما بينهم فيما يخص حصيلتهم من التراث القصصي ومواهبهم الفيزيولوجية التي تتعلق بالهيأة والصورة وملامح الوجه، وسيطرتهم على طرق الأداء وما يتمتعون به من مواهب في فن الأداء كما يختلف المداحون من حيث قدرتهم على الخلق والتجديد عبر ما يرددونه من كلام موروث عن شعراء سابقين، وتبرز هذه المقدرة في لحظات التعليق والشرح والاستطراد التي كثيرًا ما يلجأ إليها المداح بدافع شد انتباه المتفرجين وإغرائهم بالاستمرار في متابعة العرض.

كما يسعى المداح على الدوام إلى إثارة الاهتمام ودمج المتفرج في الجو القصصي الذي يرسمه ولذلك يمكن التمييز بين المداحين من حيث كمية القصص التي يحفظونها، ومن حيث نوعيتها، كما يظهر الاختلاف ما بين المداحين أيضًا من حيث المقدرة على تقمص أدوار الشخوص التي توظف في عالمهم القصصي المسرود، والتي تستدعي تحكمًا في ملامح الوجه وفي الأداء الصوتي وتحريك أطراف الجسد، من حيث القدرة على تصوير العالم الخارجي وتجسده عن طريق التمثيلات المتنوعة، التي توضح للمشاهد معالم القصة وذلك من خلال الاستعانة بمعطيات الحياة اليومية وبما توفره البيئة المحيطة من مشاهد ومسافات ومراتب اجتماعية وتمايزات طبقية وحجم المدن والتضاريس الجغرافية وطبائع البشر، إذ أن المداح كثيرًا ما كان يلجأ للمقارنة والتشبيه بين ما يحدث في عالم القصة وما يشبهه في عالم الواقع، ويتضح كذلك الاختلاف ما بين المداحين بخصوص الإلمام باللهجات المختلفة المستعملة في مناطق متباعدة في القطر الجزائري.

ويمكن التمييز أيضًا بين المداحين من حيث نزوع بعضهم نحو التجديد والابتكار في الأداء الدرامي، مراعاة لضرورة التكيف مع الذهنيات السائدة ومتطلبات الواقع المتحول أو بمراعاة نوعية الجمهور ورغباته، من ناحية، وميل بعضهم الآخر للمحافظة وعدم الابتعاد كما تركه أسلافهم من ناحية أخرى.

8–العناصر الحلقوية في ريبرتوار المسرح الجزائري:

– **الجثة المطوقة** لكاتب ياسين: توظيف الجوقة.

– **الرجل صاحب النعل المطاط**: التوثيق وتسجيل الأحداث التاريخية، وهي مسرحية احتفالية.

– **مسرحية القراب والصالحين1966** التي استوحى فكرتها من مسرحية الانسان الطيب في سشوان ، وهي أول مسرحية أدخل فيها المداح.

– **مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع**: مقتبسة عن رواية الطاهر وطار تحمل نفس الاسم، وقام باقتباسها محمد بن قطاف، وأخرجها زياني الشريف عياد سنة 1988. استعمل فيها المخرج القوال الملحمي، وآلة البندير الشعبية.

– والمخرج معروف باقتباساته عن المخرج **عبد القادر علولة** وتأثره بتجربته في مسرح الحلقة.

– **مسرحية افريقيا قبل واحد**: من تأليف ولد عبد الرحمن كاكي سنة 1963، والمسرحية على أسلوب المسرح الثوري الاحتفالي.

– **مسرحية المايدة**: تأليف جماعي واخراج جماعي بقيادة عبد القادر علولة سنة 1973. أدخل فيه علولة مسرح الحلقة لأول مرة في المسرح الجزائري.

– **مسرحية الشيوخ**: تأليف واخراج ولد عبد الرحمن كاكي 1965، وقد وظفت المسرح داخل المسرح، حيث استعملت فيها: الماسك، والأغاني. والمسرحية عبارة عن لوحات بدل الفصول والمشاهد في المسرح الأرسطي.

– **مسرحية كل واحد وحكمو**: من تأليف واخراج ولد عبد الرحمن كاكي سنة 1967، وهي مأخوذة عن الأساطير والروايات الشعبية ، استعمل فيها السرد الحكواتي من طرف المداح، وشخصيات من عالم الجنون، وعمل على تجنب الايهام واندماج الممثل، فيحدث التقطيع بالغناء الجماعي.

– **الغولة لرويشد**: الانتهازية تحت غطاء الاشتراكية، فهم في الحقيقة وصوليون تحت شعارات مزيفة، فهم أعداء الثورة.

– إدخال القوّال في مسرحية: **قالوا العرب قالوا 1983**. وهي من اقتباس الثنائي **زياني الشريف عياد** و**عز الدين مجوبي** عن مسرحية **محمد الماغوط**، وهي تعرض بالنقد للواقع العربي حيث تعرّي الكثير من الحقائق المرة التي يعيشها الانسان العربي كالتسلط والرعب.

– مسرحية **اللثام** من تأليف واخراج عبد القادر علولة 1989.

– طغى عليها بعض السرد في مسرحية **فاوست والأميرة الصلعاء** الاحتفالية، التي أخرجها محمد الطيب الدهيمي سنة 1989.

– محمد خذ حقيبتك: تأليف واخراج كاتب ياسين 1978، وقد سبق وقدمتها فرقة مسرح البحر، وتناولت مشاكل الهجرة الجزائرية في أوربا.

– استخدام التراث الشعبي في مسرحية **غبرة الفهامة** لكاتب ياسين، واخراج محمد بختي 1989.تروي ذكاء بعض الطبقات المسحوقة والمهمشة الذين ينجحون بفطنتهم في اختراق الحواجز المضروبة عليهم والوصول الى أهدافهم.

– توظيف عناصر الفرجة لمسرح الحلقة والسرد في مسرحية **"الدالية"** وهي دراما سياسية رمزية من تأليف عز الدين ميهوبي واخراج جمال مرير.

– إدخال الطقوس الاحتفالية في مسرحية **دف القول والبندير** لمسرح عنابة من تأليف واخراج محمد الطيب الدهيمي، وتناولت التراث الثقافي في قراءة جديدة، وتوجهت إلى جمهور المثقفين.

– حرف بحرف 1986: وهي مسرحية تقوم على السرد، سرد أحد سعاة البريد الذي تتعطل دراجته وينال منه التعب فيتجرأ على فتح الرسائل الأربعة التي يقرأها على الجمهور وتشكل بذلك محور المسرحية.

وفي الأخير لا يسعنا القول أنه لا غنى لأي شعب من الشعوب عن موروثه الشعبي، فهو وعاء أدبها والمسرح منها، لكن يجب على المسرحي أن يكون مثقفا واعيا لمخزونه الشعبي من أجل أن يحسن إسقاطه على الواقع الإنساني الحالي، ليس هذا فقط بل من أجل تحقيق الأهداف السامية التي وجد من أجلها المسرح.

المحاضرة العاشرة :

الكوميديا في المسرح الجزائري

إن مدى حاجتنا لفن الكوميديا تعني مدى حاجة الإنسان للضحك بأنواعه، فالكوميديا الضاحكة لا تقف عند اللباس الغريبة المضحكة، و لا الحركات اللافتة للنظر أو الانتباه، ولا حتى النكت المباشرة، بل تتعدى ذلك بكثير حتى تصل إلى التلاعب بالألفاظ وتغيير الحروف، ولكن الأهم من ذلك أن نقف عند رسالة الكوميديا، وما فوائدها وما تأثيرها على المتلقي.

من هنا تتخذ الكوميديا قيمتها العلاجية فهي دواء كطهر يزيل من النفس أدران الهم والقلق واليأس والحقد والتشاؤم، حتى لقد يصح أن نتحدث عن ضرب من التطهير الكوميدي... والحق أن الابتسام والضحك والبشاشة والمرح والفكاهة والمزاح والدعابة والهزل والنكتة والملحة والنادرة والكوميديا، ما هي إلا ظواهر نفسية من فصيلة واحدة، وكلها إنما تصدر عن تلك الطبيعة البشرية المتناقضة، التي سرعان ما تمل حياة الجد والصرامة والعبوس فتلتمس في اللهو ترويحا عن نفسها، وتبحث في الفكاهة عن منفذ للتنفيس عن آلامها وتسعى عن طريق النكتة نحو التهرب من الواقع الذي كثيرا ما يثقل كاهلها.

1- مفهوم الكوميديا المسرحية:

الكوميديا أو الملهاة نوع من أنواع التشخيص الجميل، بتجسيد شخوص معينة في صور وقوالب مرحة من صنع المفارقات وتكون عروضا مسرحية في الغالب[198]، أو هي المسرحية ذات الطابع الخفيف تكتب بقصد التسلية، في فصول سهلة تبنى على المفارقة[199] أو هي عمل أدبي تهدف طريقة عرضه المرحة إلى إحداث الشعور بالبهجة أو بالسعادة[200].

[198] ينظر ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي. مادة "كمد " ط5 دار النهضة العربية بيروت لبنان 2009 ص 187

[199] نفسه ص 188

[200] باتريس بافيس .معجم المسرح .ترجمة ميشال خطار .مراجعة نبيل أبو مراد . ط1 .مركز دراسات الوحدة العربية بيروت لبنان 2015ص 345

إن البداية التاريخية للملهاة أو الكوميديا المسرحية كانت عند الإغريق، في أعياد الإله "**ديونيسوس**" الذي يعتبر أنه إله الخصب والخمر... فكانت يقام لهذا الإله عيدان، وقت زرع البذور ووقت حصاد العنب... إنها طقوس دينية لتمجيد هذا الإله وتقديم القربان له. ففي عيد الحصاد تقدم الاحتفالات الحزينة... لأن الإله سوف يموت مع الثمر... وفي أعياد الزرع فإن الاحتفالات تكون سعيدة لأن الإله سوف يحيا من جديد مع الزرع، لأنه إله الخصب... في هذه الأعياد السعيدة يبدأ الناس في الغناء والسخرية وتبادل النكت، وأما النساك أو خدمة المعبد فكانوا يحملون شعار إله الخصب للدلالة على الخصوبة.[201]

أما عند الرومان فقد نشأت الكوميديا وأدب الملهاة من الأغاني الجماعية الصاخبة، ومن الحوار الدائر بين الشخصيات التي تقوم بأداء شعائر الخصوبة في أعياد الإله **باخوس** ببلاد الرومان، وهي الأعياد التي تمخض عنها فن الدراما عندهم أو فن صنع المفارقة مبهجة كانت أو مروعة من الكوميديا أو الملهاة[202].

وتعد مسرحيات **أريستوفان** من أروع الأمثلة على فن الكوميديا القديمة في اليونان. أما فن الكوميديا الحديثة فيمثله **ميناندر**، الذي نسج على منواله كل من **بلاوتس وترنس**. وفي إنجلترا امتزج التقليد الذي سارت عليه من استعمال الفصل الإضافي في أثناء المسرحية بالمسرحيات الكوميدية الكلاسيكية في الأدب اللاتيني، في القرن 16 حتى بلغت المسرحيات الكوميدية الرومانسية في عصر الملكة **إليزابيث** ذروتها على يد **شكسبير** .

أما في فرنسا فقد مزج **موليير** بين المسرحيات الكلاسيكية وما لها من تأثير على المتلقي، وبين المسرحيات التي أطلق عليها اسم: " **كوميديا الفن** ". وأسفرت الحركة المعادية للمسرحية الكوميدية في إنجلترا في عصر " **عودة الملكية** " والتي كان من أبرز كتابها **كونجريف وويتشرليي**، عن ظهور الكوميديا التي تتسم عند الإغراق بالانفعالات والعاطفة. وفي أواخر القرن 18، ظهرت المسرحيات الكوميدية الساخرة على يد **جولد سميث** و **شريدان**، وتابع **أوسكار وايلد** كتابة المسرحيات الكوميدية التي تدور

[201] مارتن كارليسون، نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة وتقديم زيد وجدي، ج1،دار الكتب العربية بيروت لبنان 1997، ص233

[202] المرجع نفسه الصفحة نفسها

حول سلوك الناس وأخلاقهم، وذلك في القرن 19. وقد برز في كتابة الكوميديا الاجتماعية في العصر الحديث كل من **بنيرو**، و **برناردشو**، و **موم**، و **نويل كوارد**.

يمكن للملهاة أو الكوميديا أيضاً بأن تكون النكت التي يقولها الناس لبعضهم البعض أو القصص المضحكة، ويقال بأنها بدأت على يد الإغريق منذ عصر اليونان القديمة. ويسمى الأشخاص الذين يمثلون الكوميديا بالكوميديين. ويعد **وليام شكسبير** و **موليير** من بين المشاهير الذين كتبوا عروضاً كوميدية. وقد عرفت الملهاة أو الكوميديا بأسماء مختلفة فالبعض سماها بالعبث وآخرون أسموها **بالقشمرة** (كما في تركيا) حيث يسمى الممثل الكوميدي **بالقشمر**[203].

هناك أنماط عدة من الكوميديا مثل: الهجاء أو الدراما الهجائية(Satire) ، التي تهاجم الأفكار والعادات والأخلاقيات والمؤسسات الاجتماعية بشكل يتسم بخفة الدم (الظرف) والسخرية أو التهكم .(Sarcasm)وهناك أيضاً الهزل (Farce) الذي يتم فيه الاستهزاء بالحياة من خلال ابتكار مواقف عبثية وشخصيات مبالغ فيها[204].

وهناك كذلك المحاكاة الساخرة (Burlesque) التي تتضمن السخرية من الاعمال الفنية الاخرى من خلال الكاريكاتير والمحاكاة التهكمية .(Parody) وهناك أيضاً الكوميديات السوداء أو القاتمة، وهي الأعمال الكوميدية ذات المذاق السيّئ التي يجد الجمهور صعوبة في تقرير ما إذا كان عليهم أن يهاجموها، أو الانصراف عنها أو الضحك عليها بشكل صاخب[205]

2- الكوميديا السوداء :

الكوميديا السوداء هي" نوع من الكوميديا والهجاء تمتاز بأنها تدور حول مواضيع تعتبر عموماً تابوهات أو أموراً محرما الخوض فيها، بحيث يتم التعاطي مع تلك المواضيع بشكل فكاهي أو ساخر مع الاحتفاظ بجانب الجدية في الموضوع[206].

تتضمن موضوعات الكوميديا السوداء: الموت والانتحار والحرب والإرهاب والعنف والجريمة والمخدرات والخيانة الزوجية والجنون والعنصرية والشوفينية والجريمة، إضافة إلى الجنس وما شابه.

---

[203] ينظر فيتو باندوفلي، تاريخ المسرح، ترجمة إلياس زحلاوي، ج3 منشوراتوزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية 1984 ص 187
[204] ينظر المرجع نفسه ص189
[205] نفسه ص 191
[206] نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 ، 1997 ص 177

وتدور الكوميديا السوداء حول موضوعات سوداوية، ويعتمد كتابها على أن يجعلوا هناك كوميديا في الموضوع ولكن سوداء، بمعنى أنها تعتمد على الشيء الذي يؤلمك وتدفعك للضحك، لذلك فهي كوميديا ليست بالسهلة ولا بد أن يكون المختص بتناولها شخصاً متمكناً .

3- فلسفة الكوميديا والإضحاك :

يحفز الفلاسفة الناس على تهديم المسلمات من خلال طرح التساؤلات حولها والشك في الأشياء العادية والمألوفة، فيطلب الفيلسوف من الناس أن يكونوا متشككين في كل مسلماتهم: من حقيقة الأشياء في العالم، إلى التساؤل فيما لو كانت عائلتك بشرا أو غير ذلك، ومن هذه الزاوية يظهر أن بين لفيلسوف والكوميدي أواصر قرابة، فالكوميدي أيضا يطلب منك أن ترى العالم من زاوية معاكسة: عالم تتحدث فيه الحيوانات فيما بينها وتصبح الأشياء الجامدة قادرة على الكلام [207]

إذن يطلب منك الفيلسوف والكوميدي أن تنظر للعالم كأنك دخيل عليه وكأنك قادم من كوكب أخر. الكوميدي الحقيقي إنسان جريء، فهو يجرؤ على رؤية ما يستحي منه المستمع ويخشى التعبير عنه، ما يراه هو حقيقة الناس، وأوضاعهم، وما يرعبهم ويجرحهم، النكتة تشد الانتباه.. لكن النكتة الجيدة عليها أن تطلق سراح الإرادة والرغبة، ينبغي عليها أن تغير الوضع القائم وهذا بالذات ما يقوم به الفلاسفة بأفكارهم الجريئة والغير متوقعة.

ولذا يهتم الأنثروبولوجيون بالدعابة لأنه من خلال استخراج أنماط قول النكتة في المجتمع، فسوف تدرك كيفية سير المجتمع، بمعنى آخر، تفهمه سلبا. يجب مقارنة النكت بالطقوس، والطقوس هنا تعني الأشياء التي تستمد معناها من الرموز الاجتماعية، مثلا كطقس الجنازة فبقدر ما تتلاعب النكت بأنماط المجتمع فإن هذه النكت قد تُرى على أنها نقيض الطقوس، فالنكت تسخر من طقوس مجتمع ما وتستهزئ بها، يقول الأديب التشيكي **ميلان كونديرا** في كتابه "**الضحك والنسيان**": "النكتة مثل قبعة شخص تقع على التابوت في قبر قد حُفر للتو، فتفقد الجنازة معناها ويولد الضحك"[208].

---

[207] هنري برغسون، الضحك ، ترجمة علي مقلد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان،ص 49

[208] مارتن كارليسون ، نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر ،ص 154

يجب تصور هذا المشهد حيث يضع الناس القبعات على رؤوسهم، ويتم إنزال التابوت، إلى القبر وينزل أحدهم رأسه، فتقع القبعة على الفور وينفجر الناس بالضحك.. هذه هي الفكرة: أن الطقس يتحول، إلى نقيض الطقس، وعندها تضحك وتنهار الطقوس المقدسة

تقول الانتروبولوجية البريطانية **ماري دوغلاس**: "أن النكتة تلاعبُ بالأساليب يتيح فرصة إدراك أن نمطا مقبولا معينا ليس أمرا حتميا، النكت إذن تتلاعب بالممارسات المقبولة في المجتمع وتظهر أن هاته الممارسات ليست أمرا حتميا يجب الانصياع له، يُظهر مفهوم "**نقيض الطقوس**" في النكت أن الطقوس التي نمارس في الحياة ليست سوى إمكانيات محددة من عدة إمكانيات ويمكن تجاوزها وعدم التقيد بها، للنكت وظيفة نقدية للمجتمع وتُظهر أن ما نُعرّفه على أنه ثابت في المجتمع الإنساني وغير متحرك أو متغير مجرد إمكانية من الإمكانيات ويمكن تغييره."[209]

يقول الفيلسوف الفرنسي **بيرغسون**: " أنه لكي نفهم الضحك يجب أن نضعه في مكانه الطبيعي، ألا وهو المجتمع وأن نحدد وظيفته وهي فائدة اجتماعية، يجب على الضحك إذن أن يستجيب، إلى متطلبات معينة في الحياة المشتركة وأن يحتوي على الأهمية والخصوصية الاجتماعية لمجتمع معين"[210].

يفصل الفيلسوف **بيرغسون** بين الكوميديا والتراجيديا بكون الكوميديا تعتمد على الطابع الجماعي أما التراجيديا فهي ذات طابع فردي، فالإنسان يضحك مع الجماعة ولكنه يتألم وحده ويموت وحده، وفي بداية كتابه وضع بيرغسون شروطا للضحك لابد أن تتوفر في شخصية المضحك والظروف المحيطة به ومنها الصلة الإنسانية فالإنسان لا يضحك على جماد أو حيوان إلا في حالة وجود شيء فيه يذكره بالإنسان، والصلة العقلانية فالإنسان لا يضحك إلا على شخصية هزلية أو موقف مضحك إلا إذا تعاطف مع هذه الشخصية، والصلة الجماعية فالإنسان لا يضحك إلا وسط الجماعة ومن هنا نلاحظ زيادة الضحك في قاعة السينما على لقطة فيلم قد تضحكنا بنسبة أقل لو شاهدناها لوحدنا.

لذلك تفشل النكت في إضحاك أشخاص من مجتمعات أخرى، إلقاء النكت لعبة لا يلعبها اللاعبون بنجاح إلا حينما يفهمون القواعد ويتبعونها، يذكر الفيلسوف **فيتجنشتاين** هذه الفكرة في

---

[209] المرجع نفسه، ص 156

[210] هنري برغسون ، الضحك ، ص 65

كتاباته ويتساءل كيف سيبدو الأمر إن لم يمتلك الناس حس الدعابة نفسه؟ لن يتفاعلوا مع بعضهم كما ينبغي كلعبة رمي الكرة والتي من المفترض إعادة رمي الكرة فيها لكن عوض ذلك يضعها الشخص الأخر في جيبه.

5-التطهير في الكوميديا السوداء:

لقد أثبت تاريخ المسرح أن الكوميديا هي المسرح الذي يتحول فيه المتفرج إلى مشارك ومحاور في الوقت نفسه مع كسر الجدار الرابع الذي يعزل فضاء المسرح عن فضاء الجمهور ليظل الهدف هو التخلص من المتفرج الملقن الصامت، وهو في غايته الأساسية محاولة لإدخال – توريط – المتلقي في حالة من النشوة المسرحية عبر اقتراحه اللعب داخل المسرحية واقتراحه نهايات وتحويلات وحلولاً للنص المسرحي، وكل ذلك من أجل المشاركة في إنتاج الحالة الاجتماعية.

كما أن ثمة ظواهر مسرحية تولدت عن المسرح الكوميدي، ومنها: مسرح المضطهدين،القائم على السخرية من الواقع الاجتماعي بنوع من النقد الفكاهي الهادف، و مسرح القسوة القائم على صدمة المتفرج وتطوير ردة فعل الجمهور،في حين مسرح الجريدة فيتلخص في قراءة الأخبار والتعليق عليها تعليقا تهكميا من خلال العرض المسرحي.

لكن تجدر بنا الإشارة في البداية، إلى أننا لا نقصد بـ "الوسيلة العلاجية" أن المسرح الكوميدي السوداوي يحمل خصائص الطب النفسي أو حتى يتم التعامل معه ضمن هذا الحيّز. لكننا نقصد أنه يسعى من خلال آلياته إلى التغيير، وغالباً ما ينجح إذا ما تمت الاستعانة به في الزمان والمكان المناسبين وبطريقة صحيحة تقوم على مبادئه التي أسسها الناشط السياسي والمسرحي البرازيلي **أوغستو بوال**. وهو وباعتباره مسرح تحفيزي، يحدث أن يمتلك وسائل درامية بأبعاد ثورية متمردة، فنياً واجتماعياً وسياسياً.

يكسر مسرح الكوميديا السوداء القالب المتعارف عليه للمتلقي في المسرح التقليدي، يحارب سلبيته ويضعه في قلب الحدث. يحفزه على التفكير والتساؤل ومن بعدها على التغيير. عدا عن أنه يغيّر بالعاملين فيه، كونه ينطلق بقصته وأحداثه من قضاياهم ويسمح لهم بالكثير من البوح. بالإضافة إلى تمارينه المحفزة على التفاعل وكسر الحواجز الروتينية في المجتمعات، حتى أنها تخرج الأشخاص إذا ما

مارسوها بشكلٍ صحيح من حالة الانكفاء على الذات، الشيء الذي يؤدي فعلاً إلى تغيير جذري ترافقه غالباً راحة نفسية.

من هنا، انطلق المتخصصون في هذا المجال إلى الأماكن التي يجتمع فيها المتضررون بشكلٍ مباشر من ضغط الراهن والواقع المؤلم ، مثل مخيمات اللجوء. حيث قاموا بورشات مسرح كوميدي ساخر بنوع من القسوة للكبار والصغار، تكللت بعروض أثبتت بدورها أن هذه الوسائل الفنية قادرة على التغيير الإيجابي، وعلى التخلص من آثار العنف والدمار عن طريق الفن، حتى أنها في بعض الحالات قادت إلى تغييرات واسعة على مستوى شرائح بأكملها، يمكننا الجزم أنها فتحت أمام المشاركين فيها فضاءات من الحياة على الصعيد الإنساني والمهني في الوقت نفسه. وهو ما قصدنا به التطهير في صورة ومغايرة لها أشار إليه **أرسطو**. وقد نلحظ هذا أكثر في الكثير من العروض المسرحية المقدمة للأطفال.

فالمسرح الكوميدي وبخاصة الكوميديا السوداء منه وسيلة فاعلة يحتاجها البشر اليوم، للوصول إلى حالة من التصالح الحقيقي مع الذات، وليتمكنوا من التعايش من جديد مع واقعٍ مؤلم يحيط بهم من كل جانب. ويقدم "**وسام عبد العظيم**" تعريفا لمسرح الكوميديا السوداء على أنه : "مسرح حي للتنشيط النفسي يتيح للجمهور إمكانية التواصل والتفاعل والتفكير والتعبير والتنفيس مع الممثلين وفيما بينهم بكامل الحرية وفي جميع الحالات والمواقف وهو بذلك يشجع الجمهور على مراجعة معارفهم ومواقفهم وسلوكياتهم"[211].

وعلى اعتبار المسرح الكوميدي أحد وسائل العلاج النفسي فإن **مورينو** قد انطلق في طرحه **للسيكودراما** من مفاهيم الفيلسوف الفرنسي **هنري برغسون**- الذي مر بنا سابقا- عن تيار الوعي، ومن أبحاث عالم النفس النمساوي **سيجموند فرويد** في التحليل النفسي، ومن تجربة المسرح العفوي التي قام بها **مورينو** نفسه .

[211] وسام عبد العظيم " الكوميديا السوداء " مجلة مسرحنا العدد 10 وزارة الثقافة المصرية2017 ص 34

وفي سياق العمل المسرحي الكوميدي تجري مجموعة من التفاعلات التي تشارك في صناعة الجو المرح الذي يعد الرحم لولادة المتلقي المتفاعل، فإن أحد هذه التفاعلات هو الإجراء العلاجي للمرضى النفسيين ودراسة حالاتهم ومدى قدرة تفعيل العلاج بالمسرح الكوميدي كأحد طرق العلاج المجتمعي، عبر ممارسات حياتية يومية أو معالجة لها من قبيل التدريب والتمرين، هذا هو الحال مثلاً في المسرح الكوميدي العلاجي الذي يتراوح بين الطب العقلي والتمثيل النفساني.

إن المداواة بالتمثيل المسرحي ممارسة طبية موجودة منذ اليونان، والتي تجلت في بروز نظرية التطهير، وتطورت في العصر الحديث مع التحليل النفساني الفرويدي، والتي تنطلق من المسرح الكوميدي العفوي ونظرية **فرويد** بغية العلاج النفسي وإعانة الذين يعانون من الكبت أو صعوبة الاتصال والاندماج النفسي والاجتماعي.

إن نظرة مغايرة لمفهوم التطهير يدفعنا إلى اعتباره وسيلة علاجية بشكل درامي، وذلك بإعطاء تدريبات وتمارين على الأداء والارتجال، نحقق من خلاله هدف كسر حاجز الخوف وبناء الثقة عند المتلقي عن طريق الحوار بينه وبين الآخرين، وتعزيز القدرة على التعبير عن نفسه، كما في الخجل —مثلا– حيث يقوم في الإفصاح عما في داخله بطريقة درامية، وهذا يساعده في بناء حياته الاجتماعية والنفسية والشخصية، حيث يتخلص من الاضطرابات التي يعاني منها، وبالتالي يصبح إنسانا فاعلا ومنفعلا في حياته الاجتماعية، من خلال شخصيته التي تبلورت وتماسكت لتصبح شخصية قوية، وبالتالي يصبح قادرا على المساهمة في بناء مجتمع واع ومتحضر وقادر على مواجهة الصعاب مستقبلا .

6– ومضات من الكوميديا السوداء:

أ– بلارج "الدالية" والبطولة المطلقة في الحكم

عبر آلية التحقيق وعن طريق الحوار التراتبي، أو مكانة كل شخصية في العمل الدرامي، وبسرعة الأداء في الفعل، ونبرة الأداء في السؤال ونبرة الأداء في الإجابة، وعلاقة كل شخصية بحركاتها وأقوالها، مزامنة مع باقي شخصيات الفعل المسرحي.يجسد **عزالدين ميهوبي** في مسرحيته "**الدالية**" لحظات من الكوميديا السوداء " **فسرعة الأداء هي حيز التحقيق في علاقته مع الزمن، الذي يشغله أداء مسرحية، فترفع من إيقاع المشهد ، بوصفه لحظات مصيرية، في حياة شخصية ينتظر المتفرج نتيجتها** .[212]

ويشغل التحقيق الحواري في الفعل المسرحي الكوميدي حيزا هاما وجليا في النص الدرامي " **الدالية** "، فلعل التحقيق الذي يجريه" **الهايل**" مع" **الهايم**"، خير دليل على ذلك، إذ تجسَّد في جملة من الاستفهامات والإجابات، كانت فاتحة للفعل المسرحي الكوميدي:

"**الهايل: قول يا الهايم شكون يغلب الرجال.**

الهايم: النساء.

الهايل: وشكون يغلب النساء.

الهايم: أولادهم.

الهايل: وشكون يغلب أولادهم.

الهايم: النعاس.

الهايل: واش يغلب النعاس.

الهايم: السهرات.

الهايل: واش يغلب السهرات.

الهايم: النار.

الهايل: شكون يغلب النار.

[212] – حازم شحاتة. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، القاهرة، 1997ص 151.

الهايم: الماء.

الهايل: وشكون يغلب الماء.

الهايم: العقبة.

الهايل: وشكون يغلب العقبة.

الهايم: الرجال."[213]

وقد أخذ هذا التحقيق الحواري سياق السؤال والجواب، وبقي في حلقة دائرية، بدأت بـ "**الرجال**" وانتهت بـ"**الرجال**". فتركب التحقيق الحواري الساخر في هذا النص الدرامي في شكل سؤال وجواب، سواء بين شخصيتين أو بين شخصية ومجموعة من الشخصيات. في شكل حديث كلامي تتضام فيه الجمل، في أنساق تركيبية. ومنه " **فإن التحقيق مواجهة بين إرادتين، ومسرحيا فهو قسمة انتباه المتفرج على اثنين، بحيث يكون الانتباه منصبا على المباراة، التي يلعبها الممثلون بالانفعالات والأداء وحركة الممثل**"[214] كما قد يكون التحقيق بين شخصية ومجموعة من الشخصيات، كما هو الحال بين "**بلارج**" والجميع:

"(يدخل السلطان) .

بلارج : فهمتوا ولا مفهمتوش .

جزء : افهمنا .

جزء: ما فهمناااااش

بلارج : فهموا رواحكم ، افهمتوا ولامفهمتوش

الجميع: افهمنا....ش .

---

213 عزالدين ميهوبي . الدالية .ص1

214. حازم شحاتة.الفعل المسرحي في مسرحيات ميخائيل رومان.ص147.

بلارج : اللي فهم يهز صبعو.

جزء : (يرفعون أصابعهم)

بلارج: أرو احوا منا، وانتم لي مفهمتوش ارواحوا منا .

شوفوا لي فهموا ليهم السجن ولي ما فهموش ليهم الحبس.

الجميع : علا هـ واش درنا .

بلارج : واش درتوا .... لي فهموا حبوا يكونوا خير مني، ولي ما فهموش حبوا يعرقلوا المسيرة الثورية ،لي رايح نقوم بها.

الجميع : أمالا فهمنا واش نديروا.

بلارج : أنا اللي نذير انتم صفقوا.

(الجميع ، يصفق). "[215]

وهكذا يمكن تقديم أكثر من قراءة لهذا المشهد، بتحديد طبيعة العناصر الثلاثة (السرعة ، الحركة والنبرة)، فنبرة الأداء يمكن رؤيتها في ضوء علاقة" **بلارج**" بالجميع، حيث يمثل السلطة ،وهم يمثلون المواطنين البسطاء، وبالتالي يكون حيز التحقيق الحواري الساخر في أقل وأقصر زمن ممكن، وسوف تكون الحركة في هذا المشهد حركة هجوم من" **بلارج**"، وحركة دفاع من الجميع .

والأسئلة والأجوبة حيز متكرر في حوارات هذا النص الدرامي ،تكون صادرة من أعلى إلى أسفل، من "**بلارج**" إلى الجميع، أو يتساوى السائل والمسؤول في أقطاب الإرسال بين:" **الهايم**" و"**الهايل**"، الجميع و "**الضاوية**"،و يكشف هذا التحقيق جانبا من جوانب درجات الحرية المسموحة للفرد في هذا العالم الدرامي، الذي تسيطر عليه قوة" **بلارج**".إذ يعتبر كل إجابة تدخلا في شؤون الحكم، لذا فكل مواطن متهم إلى أن تثبت براءته، ولهذا

[215] عز الدين ميهوبي، الدالية، ص55

فنبرة "**بلارج**" جازعة ونبرة الجميع هادئة ويتبين ذلك في:

بلارج : يعني راكم حابين تعرقلوا المسيرة انتاع بلارج .

الجميع : والحل ياسيدنا .

بلارج : اسكتوا ومن الآن و رايح نصدر قانون السكات .

الجميع : موافقين .

بلارج: قلتلكم السكات ماوش الهدرة....فاهمين .

الجميع: (يطأطئون رؤوسهم بالموافقة)" [218].

وقد يبث الخطاب الكوميدي الساخر عبر تقنية المونولوج انه بمثابة إثارة لخيال المتفرج أو القارئ ،فعندما يقف الممثل ليسرد قصة من الماضي، فإنه وبطريق مباشر يأسر لب المتفرج، فيفعل الشيء نفسه، ويجعله يدرك معنى جديدا لمواقف وانفعالات سابقة، فيخلق تخيلا في ذهن القارئ والمتفرج، مما يجعله يشترك معه في الفعل الدرامي. " أما المونولوج – دراميا – فهو يقرب المتفرج من الشخصية، وهو – مسرحيا – تخصيص الفضاء المسرحي لممثل واحد، بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المونولوج إتحادا مباشرا بين المتفرج والممثل.".[219]

وهو مناجاة داخلية تقوم بها الشخصية، فتنفرد بذاتها في المسرح، فهو عادة ما يكون يعمل على محور الزمان، وليس على محوري الزمان والمكان، وبهذا فكأنه استيقاف للزمن في لحظة معينة، أو هو أشبه ما يكون بالصورة الفوتوغرافية ، حيث يتجمد الحدث عند لحظة معينة. والمونولوج في النص ا لدرامي

---

[218] عزالدين ميهوبي الدالية ص 31

[219] - حازم شحاتة الفعل المسرحي في مسرحيات ميخائيل رومان ص 188

"**الدالية**"، يتأتى لحظة الانفجار النفسي لـ "**بلارج**"، وكشفه عن خبايا نفسه عندما يقول:"**سبحان مغير الأحوال، الصباح كنت كناس، ولعشيه نحكم في الناس ، الله يرحمك يا"الحداية"**".[220]

وبهذا، فالمونولوج أفضل التقنيات للتعبير عن ذلك الانفجار النفسي، الذي يولده موقف ما والذي يتأتى كما يرى **"ميخائيل رومان"**: "**بعد توتر طويل ،و حوار حاد ،يبدو من وجهة نظر البطل عقيما.إنه لحظة الانفجار لحظة البوح بالأسرار، لحظة قذف الحقيقة في وجه العالم ، لحظة كشف النفس للآخرين**".[221]

فيقذف "**بلارج**" الحقيقة للجميع في إيقاع سريع، تعبيرا عن التناقض الصارخ، الذي نتج عن البطولة المطلقة للحكم، وعدم قبول المشاركة من الشعب، فيقذف الحقيقة في وجه الشعب قائلا :"**آخر كلمة نقولها لكم هي: صحيح أنا عمري ما كنت نحلم بأكثر من كناس في شارع من شوارع الدالية، رأس مالي خبزة وزيتونة، كنت نخرج كل صباح باش أنظف الطرق والساحات**".[222] وبعد تصفحه لحياته ينفرد بالحديث، ويخلص إلى النتيجة الحتمية التي تبرّر وجوده، وتعطيه شرعية لحكم "**الدالية**" قائلا: "**شوفو لي ينافقني نعرفو، واللي يجاملني نعرفو، ولي يعاوني نعرفو،. واش نقولكم ربي أعطالكم قد قلوبكم، لو كان كنتوا أهل خير كان ابعث لكم واحد من أهل الخير بلا ما جيبوا حداية**"[223].ومنه فإن المونولوج في "**الدالية**" اعتراف ومحاسبة للذات، وخلق للشرود في العرض والدراما وللمشاهد والقارئ على حد سواء، فنبرته تكون نبرة القرار والإجابة النهائية، وحركته حركة التأكيد على الصمود والثبات.

ب – البنية الدرامية الساخرة لـ "الدالية" ونسق المحتوى الجاد

[220] - عزالدين ميهوبي الدالية ص 33

[221] - حازم شحاتة الفعل المسرحي في مسرحيات ميخائيل رومان ص 189

[222] - عزالدين ميهوبي الدالية ص 34

[223] - عزالدين ميهوبي الدالية ص 35

يبدو أن النص الدرامي" **الدالية**" له دلالات مختلفة، سياسة، ثقافية، دينية فلسفية، اقتصادية واجتماعية، حيث صيغت بوصفها عناصر في البنية الدرامية الكبرى للنص الكوميدي. فهو أوفر حظا في تفعيل العلاقة بين الأبعاد السابقة وتأرجحها بين الموضوعية و الذاتية، وتمظهر الصراع بين الذوات المتهكمة من الوضع. إذ، إن المؤلف وجد في هذا النص الدرامي ملاذا لتعميق رؤيته، لقضايا العصر، واستيعاب المشكلات المعاصرة، والأزمات المتشبعة، فمزج بين الطابع الكوميدي السوداوي وقرع الضمائر الذي يتجلى في:

"**السلطان الدايم الله، الله يرحمك يا سلطان الدالية، كنت إنسان طيب، ما كناش نستاهلوك**"[224]. ثم تتضاعف المعاناة وتزداد الأزمات وتتعقد في قوله : "**الدالية" بلا سلطان وغنمها بلا راعي**"[225]. ويتجلى الطابع الهزلي الكوميدي في ذات "**الواهم**" وتخللات أحاديثها في:

"**بوخبزة: والحداية قالت**

الواهم: كيفاه لحكاية واش من حكاية

الفاهم: الحداية الحداية، روح سرح وذنيك يا الواهم يرحم والديك.

الواهم: آه، واش بيه الديك، وينا ديك؟[226]

وقد جعل المؤلف ذات "**الفاهم**" ملازمة لذات "**الواهم**"، تعقب على أفعالها وأقوالها، فإذا أدّت ذات"**الواهم**" دور المطهَّر في النص الدرامي الكوميدي عن طريق الضحك وإثارة السخرية، فإن ذات "**الفاهم**" قد أدت دور الموجه، والمنظم للأقوال والأعمال مثل دور الجوقة في المسرح الكلاسيكي. فارتبطت الدلالات، السياسية، الدينية، الثقافية، الاجتماعية.....بشخصيات الفعل الدرامي.

وفيما يلي تفصيل لمختلف هذه الدلالات ومدلولاتها، بداية بدلالة "**بلارج**" السياسية،إذ هي الطاغية على النص الدرامي"**الدالية**"، وعليه تتوقف الأفعال وردود الأفعال والحالات، والوحدات

224 - عز الدين ميهوبي الدالية ص2
225 - عز الدين ميهوبي الدالية ص3
226 - عز الدين ميهوبي الدالية ص4

البنائية للنص، فهو منطلق الفعل ونهايته، الذي يبدأ من موت السلطان المفاجئ ، للذوات والأنوات، ثم تفطنهم فيما بعد إلى فراغ الفعل الذي سيحدث، وحلول فعل التيه و الضلال في تفسير الوصية التي تركها السلطان الراحل، ثم لجوء الذوات الفاعلة إلى الاسترشاد بفعل التوجيه "**الضاوية**"، وفعل الإعلام "**بشار**"، وأخيرا الاستسلام للفعل الميتافيزيقي"**في قَبول اختيار الحداية**"للسلطان الجديد، وصولا إلى حد الانقلاب على الفعل برد الفعل، والتآمر على السلطان ومحاولة الوقيعة به، والتحول من حالة إلى حالة.

كل هذا ترجم في استشارة الذوات الفاعلة الـ:"**أنا**"، والـ"**نحن**"لذات "**الضاوية**" في اختيار ذات القوة والقهر والتسلط ذات"**بلارج**". ومحاولة الإيقاع بها في فخ الحيل، ثم صراع الذوات في إيجاد الحل، والخروج من بوتقة الصراع الأزلي بين الواقع والحلم والطموح. وتتجلى الوقيعة والمكيدة للتخلص من السيطرة والقهر في طرح "**الواهم**". "**شوف يا بلارج، الحداية طير عمرو ما يتجاوزش عام ويموت، وإذا كان مات كل واحد حط على راسو يموت بعدو بأسبوعين، وأنت عندك تسع شهور ومناش عارفين إذا كان تعيش ثلاث شهور ولا يوم؟**"[228] . في ظن الذوات المقهورة الـ"**أنا**"والـ"**نحن**"، أن زوال الذات القاهرة "**بلارج**" من الحكم بزوال الشرعية التي منحته الحكم، والتي كانت سببا في الاختيار، والمتمثلة في ذات "**الحداية**".

ويحدث الانقلاب الدرامي في نص "**الدالية**" عندما ينسب فعل الانقلاب على الذّات الفاعلة القاهرة المتسلطة ذات "**بلارج**" إلى ذات التوجيه والإرشاد، "**الضاوية**"فتزداد بؤرة الصراع في العمل الدرامي، وتنقلب ذات التوجيه و الإرشاد على الذوات التي استرشدت بها من قبل،بطريقة عرفية ميتافيزيقية فتقول "**الضاوية**": " **يقدر السلطان ما يموتش إذا قدم قربان ودار زردة ووعدة**"[229]

هذا القربان الذي ينبع من فعل انقلاب السحر على الساحر، وخروج سفينة إنقاذ "**الدالية**"عن الواجهة التي أرادها لها ربانها، فتجري رياح الحركة الدرامية عكس ما كانت تتمناه نفوس الذوات المقهورة، وتزداد معاناتهم عندما تجيب "**الضاوية**" على سؤال "**بلارج**".

---

[228] - عز الدين ميهوبي الدالية ص17

[229] - - عز الدين ميهوبي الدالية ص51

" بلارج : واش من قربان؟

الضاوية: حضر ثمن رجالة، واجلدهم في الطحطاحة ألف ألف جلدة للواحد"[230]

هذا الانقلاب في الحركة الدرامية، يدل على انقلاب تتسم به اللّعبة السياسية، المحبوكة في الكواليس، خاصة عند ما تكون شعرة "**معاوية**" التي تجمع بين ذوات الفعل السياسي هشة، تقوّيها المصالح المتبادلة، وتضعفها الخلافات التافهة.

ويتكشف الفعل الموجه" **الضاوية**" عن حقيقة خفية مفادها ، أن "**كل جلدة تساوي يوم في عمر السلطان، وكلما يزيد الجلد يزيد يطول عمر السلطان**"[231] .وهو لغز سياسي يدل على أن دوام الحكم بدوام القوة وفعل القهر.

وتخفف معاناة الذوات المقهورة الـ"**أنا**"و الـ"**نحن**" في الفعل الدرامي ولكنها تدوم وفق جدولة زمنية، وحل أشبه ما يكون بحلول صندوق النقد الدولي بتدخل ذات الإعلام "**بشار**". **"أنا نقول إذا كان لازم يتجلدوا الجماعة، مرة وحدة ثمن آلاف جلدة، نديرولهم جدولة، ونجلدوهم كل يوم عشر جلدات، وأنت يا سيدي راك عايش، وهما عايشين، والدالية راهي عايشة في حمايتك"**[232] وينتهي الفعل والصراع الدراميين باعتراف رسمي بالذات القاهرة، وأن الجزاء من جنس العمل والفعل، وكيفما تكونوا يُولّ عليكم. "**واش نقولكم؟ربي أعطاكم قد قلوبكم، لو كان كنتوا أهل خير، كان ابعثلكم واحد من أهل الخير، بلا ما تجيبو ا حداية**"[233].وتخرج الذوات المقهورة مستسلمة منهزمة كسيرة، قابلة سلطة الذات القاهرة معلنة بقولها: "**بلارج سلطانا.سلطانا واعر بزاف**"[234].

وتتعدد طروحات الذوات الفاعلة ، وتختلف لتحط رحالها عند طرح"**الزاهي**" الذي بناه على ثلاثية : "**الروك**" و"**الريغي**" و"**الراي**" فأسهم في بناء الدلالة الثقافية "**للدالية**" ، وهي ثلاثية تكشف عن انغماس الشباب في الثقافات الأجنبية، خاصة ما تعلق منها بالطرب والغناء ، دونما مناعة .

---

230 - عز الدين ميهوبي الدالية ص51
231 - عز الدين ميهوبي الدالية ص51
232 - عز الدين ميهوبي الدالية ص51
233 - - عز الدين ميهوبي الدالية ص53
234 - - عز الدين ميهوبي الدالية ص54

كما يدلي "**بوخبزة**" بثلاثيته ، "**الموز**" و"**اللّوز**" و"**الجوز**" ليكشف بدلالته الاقتصادية ازورار المسؤولين عن هموم الشعب ، وعدم اكتراثهم به ، وتركه يتخبط ، وأكثر من هذا السخرية منه فهو شعب جائع ولكنه لا يبحث إلا على الثلاثية السابقة .

والأدهى والأمرّ أن الدلالة الإعلامية ظلت تنافق، متجاهلة الحقيقة، بل أكثر من هذا تهوى التدليس والتعتيم في طرح "**الهايم**" لثلاثيته "**الإعلام**" "**الأقلام**" و"**الأقدام** ". فهي ثلاثية لتنويم الشعب عبر الصحف، المسلسلات المدبلجة ومباريات كرة القدم.

وتتواتر الدلالة العسكرية في هذا الفعل الدرامي خاصة في أقوال وأفعال "**بودبزة** "، فطروحاته مصبوغة بصبغة القوة تبدأ بحوار "**الهايل**" مع "**الزاهي**" حول الفرق بين "**السياسة**" و"**البوليتيك**"،فيجيبه بودبزة قائلا:"**البوليتيك هي هذه(ثم يشير إلى الدبزة)** [235]وتميل شخصية هذه الدلالة إلى تشخيص دلالاتها عن طريق الفعل، من خلال سلوكاتها، حركاتها ومواقفها في الأزمات وخارجها. وأفعالها مطابقة لرغباتها ومشاعرها، في تلك اللّحظة، ففعلها الدرامي حوصلة لواقع كثير من المجتمعات والأمم، فسياسة القوة هي الأجدر نفعا لفصل بعض المواقف ، هذه الأخيرة التي تتصلب وتتعصب حتى تصل إلى درجة الخناق ، فيبلغ الفعل الدرامي ذروة الانفعال في قول "**بودبزة**" :" **راك تعرفني كلمة زوج يطلعلي الغاز**"[236]. وفي خضم الصراع المحتدم بين القوى السياسية المختلفة حول كرسي السلطة ، يقترح الفاعل "**بودبزة**" حلا للظفر بكرسي الملك قائلا : " **أنا نقترح نتعافروا ولي يغلب نعينوه سلطان** "[237] .

ويبلغ التشنج الدرامي ذروته في فعل القوة ومنطق "**الدبزة**" عند الطرح النهائي للمشروع السياسي في ثلاثية : "**البوس**" "**الموس**" و"**الدبوس**" فهذه الثلاثية وإن حملت جرسا موسيقيا عذبا ، فإنها تحمل مرارة الاضطهاد ، والعذاب لدى شعب الدالية.ويتجلى ذلك أكثر في طرح المشروع خطوة خطوة . والمثير للعجب والغرابة أن يكون المشروع مبنيا على طرفي نقيض ، ففي البداية يطرح طرحا سلميا معتمدا على الأخوة والعناق والرحمة في قول "**بودبزة** ": "**اسمعوا مليح ، البوس هي المرحلة**

235 - - عز الدين ميهوبي الدالية ص55
236 - - - عز الدين ميهوبي الدالية ص53
237 - - - عز الدين ميهوبي الدالية ص54

الأولى نتعاملوا فيها مع الشعب ، بالحب والهدوء ، ونفهموه الأمور بطرق ديبلوماسية "[238]. وتزداد غرابة هذا الطرح عندما يعلق الباهي قائلا : " **شوف شوف بودبزة يعرف الديبلوماسية ، وكي يطلعلو الغاز بوه مايعرفوش "**[239].

ويتجلى الطرح الثاني في مرحلة "**الموس** "، ويعكس هذا الطرح المرحلة السياسية الحرجة التي مرت بها الجزائر في العقد السالف من القرن الماضي ، إذ تعددت الحلول وتشعبت وصبت كلها في طرح "**بودبزة**" قائلا :"**الموس نقطع بيه ألسنة لي يطالبونا بالتغيير ، والمشاركة في التسيير ، والموس هو لي نديروا بيه القطيعة"**[240] . هذا الفعل الدرامي الذي يحمل دلالات الاستئثار بالحكم ورفض واقصاء الآخر ، بتحقيق ديمومة الكرسي . ويشرح تفاصيل القطيعة بقوله : " **هيه القطيعة يعني قطع الألسنة لي تتكلم في الشي لي مايهموش ، والوذنين لي يسمعوا وما يفهموش،والنيف لي يشم ريحة البوليتيك، ويعطس في غير وقت"**[241].

وتتجلى مجازية الطرح في قطع كل علاقات الأسباب بالمسببات ، فكل هذه العلامات السيميائية ، "**الألسنة**" ، "**الوذنين**" ، "**النيف**" .....هي مجازات مرسلة علاقتها السببية.

ويبلغ المشروع الانتخابي الدرامي نهايته عند طرح المرحلة الثالثة ، وهي مرحلة الدبوس وتنفيذ المشاريع بالقوة ،وإحقاق القناعات بالعنف في قول "**بودبزة**" :" **الدبوس هو آخر مرحلة في التعامل مع الشعب ، وهاذي ماتمش غير يلا وصلنا لدرجة تاغنانت وتاخسارت ، وهنا يولي منطق الدبوس أفضل وسيلة للحكم "**[242] .

---

[238] - - - عز الدين ميهوبي الدالية ص6
[239] - - - عز الدين ميهوبي الدالية ص7
[240] -- - عز الدين ميهوبي الدالية ص7
[241] - - - عز الدين ميهوبي الدالية ص7
[242] - - - عز الدين ميهوبي الدالية ص8

الفهرس

المحاضرة الأولى : أدب المسرح الحدود والوجود.....02,,,

المحاضرة الثانية : المسرح العربي المهاد والوجود.....07

أركان العمل المسرحي 09

المحاضرة الثالثة :المسرح الجزائري النشأة والتطور.....17

مرجعيات ومصادر المسرح الجزائري.....23

أ- الاقتباس والترجمة.....23
ب- التراث الشعبي.....24
ت- التاريخ والدين.....25
ث- الحياة الاجتماعية والدينية 26

المحاضرة الرابعة :المسرح الجزائري بين المؤثرات الشرقية والغربية.....27

المحاضرة الخامسة : المسرح الجزائري قبل الاستقلال (الأعلام والموضوعات).....31

1-خطاب مغامرة الهواة الناجحة 32

2-خطاب البحث عن الذات 34

3-خطاب المصاعب 35

4-خطاب الاستفاقة 36

5-خطاب الدعاية والثورة 37

المحاضرة السادسة : المسرح الجزائري بعد الاستقلال (الأعلام والموضوعات).....31

1- الخطاب النهضوي الاجتماعي.....39

2-خطاب الركود 40

3-خطاب الانتعاش 41

4-خطاب الأزمة.....42

5-خطاب الخروج من الأزمة ولملمة الجراح.....43

6-خطاب الاحترافية 43

المحاضرة السابعة : ميزات المسار المسرحي الجزائري 45

المحاضرة الثامنة : المسرح الجزائري وتوظيف التراث 49

1-أسباب استلهام التراث وإشكالياته.....49

2- آليات التوظيف وأسبابه 51

3- المسرح الجزائري وروافده الشعبية 54

4- تجليات الموروث الشعبي في الأعمال المسرحية الجزائرية 55

أ-الحكاية الشعبية 55

ب –المثل الشعبي 57

جـ -الشعر الشعبي 57

د- الألغاز الشعبية 59

هـ- الأغنية الشعبية 60

5-أهمية الاستلهام المسرحي للفنون التعبيرية الشعبية التراثية 61

المحاضرة التاسعة :توظيف الحلقة والقوال / المداح في المسرح الجزائري 65

1- الحلقة.....65

2- المداح.....66

3- القوال 67

4- تجربة الحلقة في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي 69

5- تجربة الحلقة في مسرح عبد القادر علولة.....70

6- القوال والأداء التمثيلي في مسرح عبد القادر علولة.....74

7- البعد التمثيلي في حلقات المداحين 79

8- العناصر الحلقوية في ربيرتوار المسرح الجزائري.....82

المحاضرة العاشرة: الكوميديا في المسرح الجزائري 83

1- مفهوم الكوميديا المسرحية.....84

2- الكوميديا السوداء..... 86

3- فلسفة الكوميديا والإضحاك 87

4- التطهير في الكوميديا السوداء.....88

5- ومضات من الكوميديا السوداء.....90