الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مقياس: المسرح المغاربي

محاضرات في مقياس المسرح المغاربي

مقدمة لطلبة السنة الثالثة تخصص دراسات أدبية

السداسي السادس

إعداد الدكتورة: العلجة هذلي

أستاذ محاضر -أ-

السنة الجامعية: 2022/2021

مقدمة:

عرفت دول المغرب العربي (تونس، الجزائر، المغرب) ظواهر شبه مسرحية كان لظهورها نتائج حتمية مرهونة بالممارسات البدائية الناتجة عن معتقدات دينية وعادات وتقاليد كخيال الظل والقراقوز، والبساط، التي ارتبطت بالأدب الشفهي لدى مختلف الفئات وتعبر عن همومها وآمالها، واعتبرته مصدرا للمتعة.

كان لظهور المستعمر الفرنسي الذي عمل على تطبيق سياسة الحصار الثقافي تأثير في فقدان دول المغرب العربي لملامحها المسرحية وخصوصياتها الثقافية، وأدت هذه السياسة إلى انعكاسات سلبية طبعت الإنتاج الثقافي بطابع المحافظة والتعصب للتراث الشعبي، وهذا ما يؤكد أن هذه البلدان عرفت بعض الأشكال المسرحية والتي شكلت النواة الأولى لميلاد المسرح المغاربي قبل بداية القرن التاسع عشر، حيث تعددت الظواهر المسرحية من أفراح ومآتم ومناسبات دينية وهي جزء من العادات والتقاليد، وكانت لها أماكن ثابتة كالمقاهي والغابات والأسواق، وقد تطورت لتصبح شكلا مسرحيا، وهو جزء من طبيعة الشعب والذاكرة الشعبية وظاهرة التجمع الناتجة عن طقوس دينية تقليدية كحلقات الذكر أو الحلقة.

لعب المتفرج دورا هاما في تطوير الأشكال شبه المسرحية من خلال مناقشاته وتدخلاته.

وقد حاولت في هذه المحاضرات الخاصة بالمسرح المغاربي التطرق إلى روافد المسرح المغاربي عموما وأشكاله خصوصا التي ظهر بها، ثم ركزت على تجارب الروّاد من الأقطار الثلاثة: تجربة الطيب الصديقي من المغرب، وتجربة ولد عبد الرحمان كاكي، من الجزائر، وأخيرا تجربة عز الدين المدني من تونس، هؤلاء الرواد الثلاثة الذين كان لهم الفضل في النهوض بالمسرح المغاري وتطويره، وكانت كل تجربة مختلفة عن الأخرى، ولعل القاسم المشترك بينها هو حضور التراث الشعبي فيها، حيث لم يستغن كاتب مسرحي عنه سواء في مسرح الحلقة عند كاكي، أو في الاحتفالية عند عبد الكريم بن رشيد.

المحاضرة الأولى: مدخل إلى دراسة المسرحية المغاربية:

- تمهيد:

عرف سكان المغرب العربي-على غرار باقي الشعوب– ما يعرف بفن المسرح، الذي جاء نتيجة ظروف تاريخية واجتماعية خاصة أوجدتها الإرهاصات الأولى التي كانت كرد فعل للنزعة الاستعمارية التي كانت سببا في بلورة هذا الفن في مختلف أقطار المغرب العربي التي كانت تئن تحت وطأته .

1- الإرهاصات الأولى للمسرح المغاربي:

أ- المسرح الجزائري:

لقد أحكم الاستعمار الفرنسي قبضته على الآداب بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة، حيث حوصرت المواضيع وركنت في الزاوية المسموح بها فقط لذلك اقتصر هذا الفن في بدايته على بعض الاسكاتشات التي تقال وتمثل بعفوية في المقاهي والأسواق الشعبية.

لذلك" تعود الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري إلى بداية القرن العشرين حيث ظهر مسرح الظل والقراقوز، لكن هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية لأسباب سياسية وكان ذلك عام 1843م لكون أن هذا المشكل من المسرح كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر، فخشي الحكام الفرنسيون أوائل العشرينيات أن يصبح أداة للثورة عليهم[1] .

ظهر المسرح في الجزائر في بدايته بلغة عامية- وذلك بعدما فشلت محاولات كتابته بالفصحى حيث قدم "علالو" مسرحية جحا 1926 التي نالت استحسانا كبيرا عند الجمهور حيث قدر بـ 1500 مشاهد.

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطولاه، ط2 دار هومة، الجزائر، 2011، ص22.

أما "رشيد القسنطيني" وكانت بدايته سنة 1927 حيث قدم مسرحية العهد الوفي، وكان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري[1] وقد ألف أكثر من 100 مسرحية.

أما رجل المسرح الثالث فهو "محي الدين باشطارزي" الذي يعد رائدا للمسرح الجزائري حيث ألف واقتبس ومثل العشرات من المسرحيات حيث" يعتبر مسرحه مسرحا هزليا توعويا وهادفا، كما في مسرحية "جهلاء يدعون العلم "التي كتبها بالفصحى سنة 1919 والتي هاجم فيها الطرقية والشعوذة المنتشرة بكثرة في ذلك الوقت"[2].

2- المسرح المغربي:

عرف المسرح المغربي بعض الظواهر المسرحية البدائية كما عرفها باقي أقطار المغرب العربي مثل مسرح الحلقة، مسرح البساط، واحتفال السلطان، وسيدي الكتفي.

وكانت أول معرفة للمغرب عن طريق زيارة قامت بها فرقة تونسية عام 1923، حيث كانت الحركة المسرحية في تونس قد تطورت وازدهرت بفضل زيارات متتالية قامت بها فرق مصرية كفرقة جورج ابيض في عشرينيات القرن الماضي "وهكذا انطلقت شرارة المسرح في المغرب فتلقف شرارتها ونورها الشباب الهواة"[3].

ويوجز الدكتور حسن المنيعي حديثه عن الفترة الممتدة ما بين 1923-1940 فيقول: "إن هذه الفترة تعد انتصارا لفن الخشبة بالمغرب فقد هيأت الركيزة المناسبة لحركة مسرحية لاحقة كانت أنضج وأكثر تطورا"[4].

يعد "الطيب الصديقي" رائدا من رواد المسرح في المغرب حيث تولى كتابة وتأليف وتمثيل أعماله المهمة مثل: " ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"و "مقامات بديع الزمن الهمذاني" وهما محاولتان لاستمداد التراث العربي وإعادة صياغته.

---

[1]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي 1999، سلسلة عالم المعرفة، ص474.

[2]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة ط2، ص65.

[3]- على الراعي: مرجع سابق ص482.

[4]- المرجع السابق ص483.

3- المسرح في تونس:

في أواخر 1908 وفدت على تونس فرقة الممثل المعروف "سليمان القرداحي" وقدمت عديدا من المسرحيات، وقد أثارت هذه الفرقة اهتمام التونسيين الذين شغفوا بهذا الفن وحاولوا تأسيس الفرق المسرحية المختلفة ورغم أن كتاب تلك المرحلة تنقصهم الخبرة والكفاءة في كتابة المسرحية إلاّ أنهم ساهموا في تأسيس المسرح التونسي، ومن أولئك الكتاب نذكر: نور الدين بن محمود محمد الحبيب، زين العابدين السنوسي.

4- خصائص المسرح المغاربي:

يشترك المسرح المغاربي في خصائص عامة مشتركة هي:

1- أنه ظهر من خلال العرض الشعبي، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة، حيث كانت الاسكاتشات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان.

2- أنه مسرح ارتبط بالغناء وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني، وإرضاء ذوق المتفرج.

3- إنه مسرح شعبي غير مثقف، بقي بعيدا عن رجال الأدب.

4- إن الممثلين أنفسهم هم اللذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي، وكان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين ثم تجري كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه، كما كان يحدث في خالة رائد المسرح الجزائري "رشيد قسنطيني"، ولهذا ارتبط النص ارتباطا عضويا بالعرض وبالعرض فقط.

المحاضرة الثانية: روافد المسرح المغاربي

يتميز المسرح المغاربي بتأثره بمؤثرات أجنبية، شكلت البداية الحقيقية له، وقد استلهم أشكالا من المسرح العالمي في حين بقي محافظا على مضامينه ومواقفه وشخصياته وحواراته التي تنبع من روح عربية أصيلة، تؤكد قدرة العقل والوجدان الجزائري على استيعاب الإنجازات الفنية والدرامية للمسرح العالمي والتحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية والثقافية للمجتمع المحلي .

وقد عمل بعض الكتاب على الاستلهام من الأشكال المسرحية المحلية القديمة، قصد تأصيل النماذج الشعبية التي قد تمنح مسرحنا المعاصر الاستقلال الذاتي عن المسرح الغربي شكلا ومضمونا، وقد كان من الرواد الذين حاولوا تركيز دعائم المسرح الجزائري المعاصر، وبفضل إبداعه الفني تمكن من اجتياز عتبات التقليد والاقتباس وأتاح للمسرح أن يأخذ مكانته اللازمة في الأدب العالمي.

1- المصادر المحلية:

ألف"المسرحيون المغاربة" مجموعة من المسرحيات التي تندرج في إطار البحث عن مسرح مغاربي أصيل باعتمادهم على لغة مسرحية تستمد خصوصيتها من التراث المحلي والاستفادة من الحلقة والمسرح التقليدي الشعبي كمشروع لبناء أسس وآفاق جديدة للمسرح المغاربي، ويعين على الربط الإبداعي بين التراث الشفوي الشعبي كمرجع والمسرح المعاصر كإبداع فني والأخذ عن مؤثرات أجنبية كمحاولة لإعطاء المسرح المغاربي مكانة هامة، دون الانسلاخ عن الهوية الوطنية، وهذا ما أدى بالكاتب المغاربي اللجوء إلى الحكاية الشعبية المحلية المتداولة في الأوساط الشعبية، كما في مسرحية" كل واحد وحكمه" لكاكي" حيث تروي هذه الحكاية المحلية حادثة انتحار فتاة اسمها "الجوهر" وعمرها 14 ربيعا بعد إرغامها على الزواج من شيخ ثري أكبر من والدها إضافة إلى أنه متزوج من ثلاث نساء وله منهن اثنا عشر ولدا .

كان أصل هذه الحكاية هو أغنية المداحات الفلكلورية التي كانت تؤدى في الأعراس عن "جوهر بنت شط البحر" التي كانت هي أيضا في أصلها خرافة ، مما أدى ب "كاكي" عند استلهامها إلى إضافة عنصر فني آخر متمثلا في الخيال الذي يحول الحلم إلى حقيقة والذي يجعل الفتاة "جوهر" التي تنتحر ليلة زفافها تعود إلى الحياة لتشهد محاكمة الشيخ العجوز.

(وهذه القصة واقعية جرت أحداثها في مدينة مستغانم وهي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ مائة سنة)[1].

كما تعتبر مسرحية "القراب والصالحين" الفائزة بالميدالية الذهبية للمعهد الدولي للمسرح بالقاهرة 1990 أكثر من سابقاتها مزجا للأسطورة المحلية التي وجدت في وهران وكذا في شمال أفريقيا.

2- المصادر العربية:

كانت لرواية ألف ليلة وليلة أثر كبير على المسرح المغاربي وقد صنعت بطريقة فنية وبلهجات عامية ذات دلالات جمالية، تنقل من الحياة نقلا فنيا، ولما كان الاقتباس سمة المسرح المغاربي عمل "الكتّاب" على اقتباس المسرحيات في المرحلة الأولى، ذلك أن الاقتباس يمكن أن يحل محل أهداف الكاتب الأصلي، ولما كانت القصة تصلح للنقل المسرحي، فإن الاقتباس يعتبر أكثر إخلاصا للمادة الأصلية وقد أتاح الكتّاب لأنفسهم قدرا من الحرية إزاء بعض التفاصيل المسرحية من توائم المجتمع العربي، فعمل على مزج الموروث العربي بتقنيات أجنبية بخلق نوع جديد أكثر تناسقا وفعالية، "لقد كان البحث عن أصول المسرح العربي كمحاولة للتأصيل، وكرد فعل للإدعاءات الكثيرة بافتقار الحضارة العربية لجذور الفن المسرحي "وقد دعا "بير جال" في كتابة فنون المسرح العربي منذ مائة

1- صالح لمباركيه: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص، مرجع سابق ص15 .

عام «أننا لابد لنا أن نبحث في احتفالاتنا وأعيادنا الشعبية كالدرويش، سوق عكاظ، الحكواتي، ألف ليلة وليلة...، ويعتقد بأنها كانت مسرحيات حقيقية»[1].

وكمثال نجد "ولد عبد الرحمان كاكي" يعتمد في بحثه الدائم لتأصيل المسرح الجزائري على التراث العربي والموروث الشعبي، وكان يهدف إلى المتعة والتوعية الهادفة قصد التأصيل شكلا ومضمونا، في حين رفض الشكل الأوربي للمسرح المنقول إلى البيئة المحلية، فأخذ من التراث الشعبي والقصص والحكايات الشعبية والأساطير .

لعب "ولد عبد الرحمان كاكي" دورا بارزا في إيجاد حركة مسرحية جزائرية بمؤلفاته المسرحية ذات الطابع المتميز باستلهامه لأساطير شعبية ليعالج من خلالها قضايا اجتماعية ووطنية، وكان تأثره بالموروث الثقافي العربي يهدف إلى البحث عن مرجعيه في المسرح، مع الحفاظ على الالتزام بالقضايا الشعبية والوطنية كمحاولة للتأكيد على قيمة المؤثرات العربية كمصادر فنية، كالأساطير والخرافات وقصص الشعراء الشعبيين، وكذا إدماج القوال والحلقة.

وأهم هذه المصادر العربية في مسرحية "ديوان القراقوز" المستوحاة من قصص "ألف ليلة وليلة"، وفق مستويين: الأول مسرحية "الطائر الأخضر" لـــ "كارلوس غوزي" والثاني من إحدى قصص ألف ليلة وليلة بعنوان "مريزاد صاحبة الابتسامة الوردية والطائر المتكلم"[2] .

حيث صرح "كاكي" لما عرضت المسرحية لأول مرة أنه «ونتيجة لإحساسنا بضرورة الحفاظ على الذات بطريقتنا الخاصة في التعبير قررنا القيام برحلة شبه خيالية، فتوجهنا إلى فينيسيا أين اكتشفنا هناك مسرحية للكاتب "كارلوس غوزي" الذي كان يكتب لمسرح "ديلارتي" اسم مسرحية الطائر الأخضر، لقد عاش السنيور غوزي في عصر القراصنة وحكايته عن الطائر الأخضر لا تتعدى كونها إحدى حكايات ألف ليلة وليلة ».

1- سامي عبد الحميد: صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، مجلة الأقلام ع6 عام 1980، ص 17.

2- صالح لمباركيه: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص مرجع سابق، ص 106.

3- المصادر الغربية:

لقد تأثر المسرحيون المغاربة بالمسرح العالمي وبرواده، فحاول أن ينحى المنحى الذي ساروا عليه لكن وفق تقاليدنا وموروثاتنا الأصيلة لأنه أدرك «أنه لا يمكن لأي مسرح قومي في العالم أن يعتمد على إنتاجه المحلي فقط. لأن المسرح نشاط إنساني يحمل قيما وأهدافا نبيلة»[1] لذلك نجده قد تأثر بثلاث مدارس غربية كبرى هي:

دراما العبث أو اللامعقول، المسرح الإيطالي" كوميديا ديلارتي" والمسرح الملحمي" بريخت ".

3-1 دراما العبث أو اللامعقول:

تعتبر دراما العبث مصدرا من مصادر التأثير الغربي في مسرح "ولد عبد الرحمان كاكي" حيث تم عرض مسرحياته في نطاق عبثي كمسرحية نهاية اللعبة عن "بيكيت".

وتعتبر أعماله المسرحية من الانتفاضات الطليعية المتمردة في عصرنا، ومسرحية "الأميرة الصلعاء" عن "يونسكو"، وتعالج أعماله مصير الإنسان المحكوم عليه بالموت والسخرية، وهي معالجة للعالم المادي في الوجود .

رغم أن مفهوم العبث لم يكن جديدا حين نشر "كامو" أسطورة "سيزيف" عام 1942 إلا أنها تعتبر أول عمل درامي منظم لظاهرة العبث، ولنشر المبدأ أو المصطلح الذي استخدم فيما بعد لوصف مدرسة كاملة من الكتاب، حيث يصف "ألبيركامو" الشعور بالعبث في أسطورة "سيزيف" أن العالم الذي يمكن تفسيره ولو بعقلانية رديئة، عالم مألوف، ومن ناحية أخرى يشعر الإنسان بأنه غريب في كون يتجرد فجأة من الأوهام والأضواء، ونفيه بلا علاج مادام قد حرم من ذكرى وطن مفقود، وهذا هو العبث بعينه ويتجسد العبث في المسرح من خلال شعور الفرد بعبثية الحياة ووجوده فيها، ويمكن تحديد الخصائص الفنية للعبث في مسرح "ولد عبد الرحمان كاكي مثلا" بما يلي: تجسيد "كاكي" العبث من خلال التكرار الميكانيكي للأحداث اليومية والوعي بمرور الزمن وحتمية الموت دون إيجاد عمل

1- بوكروح مخلوف: ملامح أن المسرح الجزائري مرجع سابق، ص48.

مفيد، وإحساس الفرد بالعزلة رغم وجود الناس من حوله وغربته عن نفسه، وهذا ما يؤدي إلى الإحساس بعبثية الحياة، وهي موضوع لا يحدد انتساب مسرحي أو مسرحيات إلى مسرح العبث الذي يعبر عن لا معقولية الحالة الإنسانية وعدم ملائمة الطريقة العقلانية، عن طريق التخلي عن الوسائل العقلانية والأفكار المنطقية، وهو الرأي الأكثر ملائمة لطبيعة المسرح العبثي.ففي مسرح العبث لا تتوفر قصة ذات موضوع واحد ونهاية محددة، بل نجد أنماطا من الوضعيات المتكررة إلى مالا نهاية، الوضعية هنا تحل محل العقدة أو الفعل المسرحي الذي يسير في شكل دائري وتتحول الشخصيات إلى دمى ميكانيكية تجسد بطريقة نمطية مواقف الإنسان والشخصيات، وتتحول إلى مجرد تصور لإحساس معين ولا تصور مشكلات سلوكية أو أخلاقية، وتجعل من الصراع يدور بين أمزجة متضادة في حين يكون سرد القصة قصد تصوير نمط من المشاعر «وهو يسعى إلى التركيز والتعميق عن طريق نمط شاعري»[1].

وأصعب ما يواجه مسرح العبث هي اللغة التي تتخذ من الحوار أداة لتفكيكها عن طريق تشويه اللغة والمبالغة في مظاهرها الميكانيكية وتبرز لنا سوء التفاهم، والحوار الأحادي دليل على عدم القدرة على التواصل إلى جانب نكران المترادفات وفقدان البناء النحوي على عكس المسرح الكلاسيكي، فإن مسرح العبث يحوي على زمان ومكان معينين، مكان رمزي أو فارغ ومكان منسي منعزل عن العالم المادي، وهو زمن مرن كما في الأحلام وينعدم فيه تحديد الشكل المسرحي، فغالبا ما تمتزج الأشكال المسرحية معا، وتختلف لغة مسرح العبث عن اللغة المألوفة ذات العلاقات المنطقية التي يتداولها الكتاب عادة في التعبير عن مشاعرهم وتجاربهم الفنية، ولما كان أهم ما يميز مسرح العبث هو التخلي عن الأساليب العقلية والنقد الجدلي، أو المنطقي لذلك فقد تخلى عن كل هذه الأساليب في التأليف المسرحي، لأنه يهدف إلى التعبير عن انعدام التناسق الماثل في

1 - رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتابة. عام 1998، ص 195.

الحياة، فلا بدّ إذن أن تكون جميع وسائله تعمل من أجل تحقيق هذه الغاية فتتآزر اللغة وغير اللغة في تحقيق هذه الغاية".[1]

يعتبر مسرح العبث ظاهرة مستوردة من الغرب، بحكم اختلاف المشاكل التي تواجهها المجتمعات فالإنسان تواجهه مشاكل الجماعة لا الفرد بحكم الطبيعة العربية، وذلك لانعدام مشاكل العزلة والفردية والغربة في المسرح العربي، ذلك أن الإنسان ضعيف لا حول له ولا قوة وهو غير آمن وغير قادر على إدراك ما في هذا العالم من قسوة، رغم أن مسرحية "ولد عبد الرحمان كاكي" تاريخ الزهرة "مستمدة من النو الياباني، فإنها تشمل على بعض العناصر العبثية، ومع أنها مأخوذة من الأسطورة الخرافية بحيث أن منبت الزهرة بدم العاشق شيء من قبيل العبث أو اللامعقول، ولعل هذا المقطع من المسرحية هو ما يجعلها ذات طابع عبثي .

وقد أوحى بها "ولد عبد الرحمان كاكي "لخلق أسطورة حديثة يمكننا أن نصنفها ضمن أساطير الفداء والتضحية والخلود معا، فالزهرة ترمز إلى الجزائر، والبستاني يرمز إلى الشخص المضحي بنفسه فداء للوطن .

ورغم أن "كاكي" يعتمد على تقنية الزمان والمكان اللذين يتفاعلان معا، فهي مسرحية أسطورية خيالية أكثر منها عبثية، وقد عمد فيها إلى البحث عن الحقيقة من كل جوانبها، قصد تقديم الحقيقة الشاعرية، وتعني محاولة الذهن في سعيه لتجاوز المظاهر الملموسة المألوفة للفنان للنفاذ إلى الحقيقة الجوهرية المطلقة من خلال عالم الأسطورة، ولعل ما يوحي بعبثية هذه المسرحية هو ألا تنبت الزهرة بأي دم إلا بدم عاشق الأميرة، ومن العبث أن تتجاهله هي، وتبقى التضحية الحل الأمثل لنهاية عبثية الفكرة اللامنطقية، وقد ضمنها"ولد عبد الرحمان كاكي "برؤية وفكرة إيديولوجية معمقة وتشمل على شخصيات فردية، تجسد مواقف إنسانية متباينة بين الحب واللاحب، والشعور واللاشعور، ويتخذ البستاني جل وقته لتكريس جهده لكي تنبت الزهرة الخرافية، والهدف وهمي يحيا

1- العشماوي محمد زكي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مرجع سابق ص 54.

من أجل أمل لا يمكن تحقيقه، ولانجد عند الأميرة هوية محددة أو صفات أخرى كباقي الأميرات، فالبستاني يمثل مستوى الشعور والأميرة تجسد مستوى اللاشعور أما مستوى الضمير فهو غائب .

وفي عام 1958 اقتبس "ولد عبد الرحمان كاكي" مسرحية ذات اتجاه عبثي عن مسرحية نهاية اللعبة "لبيكيت" ويوحي لنا عنوانها أنها مصطلح يستخدم في لعبة الشطرنج، وهو عبارة عن وصول اللعبة إلى الجزء الثالث والأخير، ويدل العنوان ولو بطريقة رمزية إلى نهاية الأشياء في الحياة .

هذه المسرحية تشتمل على أربع شخصيات، كل منها ترى حلما وتعمل جاهدة على إيصاله للآخرين لكن دون جدوى، وهي لعبة يستمتع الأفراد بها حين تأديتها، لكن نهايتها سوف تكون وخيمة لعدم تمكنهم من الاتصال الفكري وحتى عجزهم عن إيصال رؤاهم مما ينتج لديهم الإحباط الدائم، وتمثل الدراما في هذه المسرحية فقدان الثقة والأمل في الحياة، التي تبقى دون معنى في خضم التكرار الميكانيكي لحوادث الحياة اليومية، وتعجز اللغة على أن تكون أداة تفاهم وتواصل بين الناس .

أما مسرحية "الأميرة الصلعاء" "ليونسكو" والتي تعالج علاقة زوجين تقدم بهما السن، ورغم مرور السنين فإنهما لايشعران بهذه العلاقة، والتباعد يؤدي إلى العجز عن التواصل رغم أنهما عاشا معا زمنا طويلا، ويصبح الفرد غير متيقن من هويته الحقيقية ولا يجد معنى لوجوده، والمسرحية محاكاة ساخرة لحوادث الحياة من حوارات وأحاديثنا اليومية، وكذلك محاكاة ساخرة عبثية عن وضعنا الدرامي في الحياة، وعدم قدرتنا لا على الكلام ولا على الصمت.

2-3 المسرح الإيطالي "كوميديا ديلارتي":

اهتم "الكتّاب" بالمسرح الإيطالي، كون أحداث هذا النوع المسرحي بسيطة يدور حولها عدد من المشاهد والشخصيات الكوميدية، حيث تتم عملية المحاكاة لشخصيات من العالم المزيف بأسلوب يعتمد على الكوميديا الإيطالية المرتجلة، وتجسد أحداث غريبة

ومفاجآت مضحكة وساخرة عبارة عن نقد تهكمي للأوضاع الفاسدة وقدم"ولد عبد الرحمان كاكي "في مسرحية"ديوان القراقوز" عن الإيطالي" كارلوس غوزي" عن مسرحية" الطائر الأخضر "حيث أدخل فيها مؤثرات غربية إيطالية، ويؤكد" سعد أردش" أن"ولد عبد الرحمان كاكي" سار على نهج المسرح المرتجل، ويتضح لنا ذلك من خلال العمل الذي قدمه عام 1957 بعنوان الشبكة، فاجتمع مع أصدقائه في الغرفة وراحوا يتكلمون عن الصيادين وحياتهم، ويتذكرون قصصهم وآلامهم وأفراحهم، ثم راحوا يقلدونهم ويغنون مثلهم، وإذا بهم يصلون إلى هذه المسرحية، والواقع أنها ليست مسرحية من النوع المتعارف عليه، فليس فيها حوار ولا فصول، ولا مشاهد، وكل شيء يجري أمام ستار أسود ومنضدة وكرسي وشباك"[1] .

لقد عمل "كاكي" في مسرحه على العودة إلى الأشكال الشعبية الأصيلة بالارتجال، أي البحث عن اتصال مباشر وهادف بين الممثل وجمهوره بواسطة تصميمات مستلهمة من الحدث الاجتماعي، ويستقي من أداء الأسواق الشعبية ومختلف وسائلها للتعبير عن الحدث الاجتماعي اليومي، وهي مسرحية ذات دلالات جمالية تعبر عن بؤسها المزمن، وتمثل هذه الازدواجية بين الجمال والبؤس جوهر مسرح كوميديا ديلارتي، التي وظفها"ولد عبد الرحمان كاكي" في مسرحية ديوان القراقوز تقوم على حكاية شعبية تسرد قصة الملك قيراط الذي قامت والدته بدفن زوجته حية، ونبذ طفليهما في العراء، بعد أن عملت على نشر خبر مفاده أن زوجة الملك قد وضعت جروين، ويكبر الطفلان في بيت الطباخ الخاص بالملك دون علمه بحقيقة نسبهما، ويحدث أن يعلم الطفلان بالحقيقة فيقررا الهرب والبحث عن والديهما الحقيقيين، وفي الطريق يصادفان رجلا من حجر تمثال يخبرهما أنهما ابنا الملك، وتستمر المسرحية في جو من السحر والخرافة ويتم اللقاء الأسري .

1- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص380.

وتبدأ المسرحية باستهلال تعرض فيه الشخصيات المحورية، ويحدد لنا"ولد عبد الرحمان كاكي" زمن ومكان العرض، حيث تقوم الجوقة بتقديم الشخصيات الفاعلة في الحدث، ويقدم للجمهور أصل الحكاية، إلى جانب تقديم كل الشخصيات، وتعلم الجمهور أنها مسرحية مقتبسة عن" الطائر الأخضر"، وتعمل الجوقة كذلك على سرد وقائع الحكاية حتى لا يتم الاندماج الكلي، وتجنب الإيهام وتقديم النصائح .

جسد كاكي في المسرحية تسميات لشخصيات الكوميديا الإيطالية وهما بريغلاو سروال إلى جانب أسماء عربية مثل قيراط والسوطة ونجد شخصية بريغلا محتالة، مثيرة للقلق وله قناع زيتوني بعينين غريبتين وله أنف معقوف، وذقن مزود بلحية خشبية، ويلعب الكورس دورا هاما في تحقيق غاية فنية هي التخفيف من شدة التعاطف مع أحداث المسرحية، خاصة قصة الطفلين سعدي وسعدية بحيث يعتزم الطفلان تحقيق حلمهما وهو أن تغرم سعدية بالطائر الأخضر وسعدي يغرم بتمثال حجري، وتطلب من أخيها إحضاره، ويحاول تحقيق حلمها بالذهاب إلى جنان المسخوطين ومن يذهب إليه لا يعود أبدا، لكن سعدي ورفيقه يذهبان ويعودان سالمين وتنتهي المسرحية. وتعد شخصيات مسرحية ديوان القراقوز غريبة في حد ذاتها، فأسماؤها أقرب إلى الخيال وتحمل رموزا ذات دلالات شعبية.

ولما كانت المسرحية تقوم على الخرافة، فإن" كاكي" قدمها بأسلوب ملحمي يصور الأشياء الغريبة، كما استمد شخصياتها من الكوميديا الإيطالية والعربية بحيث عمل على تصوير الملك قيراط على نحو الملك "شهريار"، فهو ملك عاشق مهموم ومهزوم، وغير مكترث لأفعال أمه الشريرة، مما يجعله محل سخرية من طرف خدمه، أما الملكة سوطة فهي ملكة تجمع بين الدهاء والحيلة حيث قامت بتشتيت الأسرة بذكاء ماكر، ولعل مرد ذلك إلى العلاقات الاجتماعية السائدة، تشمل المسرحية على شخصيات ثنائية تشكل وحدة متضادة، في شكل "سعدي وسعدية"، قليل الدين و"شينة العينين"، "الطائر والتمثال"، "الملك

والملكة" ويتميز الطفلان "سعدي وسعدية" بأخلاق حميدة ويتسمان بالنبل والانسجام، وهو ما تفتقده الشخصيات الأخرى.

3-3 المسرح الملحمي.

يعد المسرح الملحمي اتجاها آخر لدراما الستينات بالجزائر، نظرا لما تحتويه من مواقف اتجاه القضايا السياسية والاجتماعية قصد التغيير والتجديد ذي الطابع الثوري، وهو كشكل قصصي لا يتقيد بالزمان، يستخدمه "بريخت" لتتابع الأحداث الأساسية أو الفرعية دون تعقيدات في الزمان والمكان أو بعقدة أساسية.

والتغريب عنصر مهم وهو أخذ حادثة معروفة وخلق الغرابة منها، لتحقيق حالة الانفصال بين الممثل والمتفرج لمنع التوحد، كون ما يعرض مجرد وهم حتى يتم الفهم، وقد وجد العرب في مسرح "بريخت" بذرتين هما "التغريب القريب من تقاليد المسرح العربي الذي يمحو المسافة بين الممثل والمتفرج، وعن اتجاهه السياسي لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال"[1]، ويعتمد على وسائل فنية منها التأريخية ليصدر الجمهور حكمه دون تأثير عاطفي، وبالتالي التفكير قبل إصدار الحكم، وإحداث إمكانيات جديدة، " وتتسع وسائل التغريب حتى تشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحية كي يصير الحدث غريبا في نظر المشاهد بحيث يشارك فيه بفكره أكثر من شعوره، وعنده أن مجرد تصيير الحدث غريبا في نظر المشاهد يحمله على التفكيرفي تغييره، وهو بهذا يتجاوز التعريف الأرسطي"[21]، والتقطيع يحدثه عمدا حيث يزود الجمهور بمعلومات قصد حثه على التأمل والتفكير في الأسباب، ويؤدي الراوي مهمة سرد الأحداث والخلفيات ووصف الشخصيات وتقديم نهاية المسرحية، ويؤدي دور الرقيب لعقول المتفرجين، والكورس يهتم بالأحداث لإكمال النقص الفني كالإضاءة، ويهدف إلى المتعة والتعليم. والكورس لدى

1 - تمارا ألكسندروفينا، بوتنيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، الطبعة الثانية، عام 1990، ص 247.

1- هلال محمد غنيمي: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت لبنان، سنة 1975، ص 168.

"كاكي" له وظيفة اجتماعية فهو الضمير الجمعي للمجتمع، أشبه بشخصية روحية لها انفعالات وتعبيرات متحررة وإخضاع التجربة للجمالية.

كان اتجاه "كاكي" للمسرح العالمي كرد فعل لما كان سائدا خلال الثورة من النضال والتحرر حيث كان يدعم فكرا أيديولوجيا حاسما. فوظف الصراع الاجتماعي ليبين أفكاره من خلال صراع الخير والشر، فالصراع هو القانون الأساسي للحياة، وهو ما أعطى لمسرحه بعدا ثوريا.

وقد عمل" كاكي" على إنشاء الفكرة والعمل بها، حيث ارتقت أعماله إلى أن جعل منها تعبيرا للحياة، واعتمد على مصادر فنية يستقي منها مفهومه للمسرح، فصارت له رؤية خاصة للواقع، فكان يستوعب النظريات الفنية والجمالية ويحاول تطبيقها في الواقع لا يجاد شكل مسرحي يستوعب المقولات الفكرية والأشكال التراثية الشفوية.

"وتيار المسرح البريختي هو واحد من أكبر وأقوى التيارات العالمية التي تسود في المسرح المعاصر ليس في ألمانيا وحدها فحسب بل في العالم كله. وقد نجح بريخت في خلق تيار عام تبناه العديد من الكتاب والمخرجين في العالم ولازالوا يسيرون على منهجه حتى الآن"[1].

ويمكن اعتبار مسرح" بريخت "مسرحا سياسيا بالدرجة الأولى يدعو إلى التفكير والنضال من أجل تغيير الأوضاع السائدة في المجتمعات الرأسمالية، ويهدف إلى قيام مسرح يتماشى مع العصر الحديث مبني على أسس علمية منهجية.

وقد حث "بريخت" الإنسان على أن يكون طيبا وأن يحيا في عالم يسوده الرخاء ونظر نظرة جديدة إلى البطل، ورأى أن البطل ليس الذي يحاول أن يلمع ويسمو عندما يقوم بأعمال خارقة، بل إن البطل في رأيه هو ذلك الذي يوحي إليه حبه للناس، وينظر بمنظار جديد للعلاقات الاجتماعية ". ففي هذه الفكرة وحدها تكمن أشياء وكثيرة من التي تكمن في التغييرات والإبداعات التي أدخلها على البناء الدرامي.

1- بوكروح مخلوف: ملامح عن المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص49.

و"إن من يشاهد- مثلا- مسرحية" دائرة الطباشير القوقازية" أو"الإنسان الطيب في سيتشوان "فإنه بلا شك ينسى الأغاني التعليمية والمشاهد التي رآها، ولا يذكر سوى تلك القصة الجميلة التي كانت روحا للمسرحية والتي صورت أحسن تصوير سمو امرأتين بسيطتين تنتميان إلى الطبقة الدنيا في المجتمع وتصبحان بعد ذلك بفضل إيمانهما الراسخ رمزا لكل ما ينم عليه حب الإنسان، وهكذا فقد استطاع أن يقدم شخصيتين ضعيفتين قواهما الحب"[1].

"فالمسرح حسب رأي بريخت يجب أن يكون أداة ثورية تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة، وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي، ومن ثم لابد أن يتغير الشكل"[2]

كان تأثير "كاكي"، "ببريخت" في المجال الفني والفكري والجمالي، فكان "كاكي" يؤسس مسرحه على منهج نظري ومنطق فكري، ويحدث الصراع من خلال تشابك المستويات والرؤى الفنية عن طريق الحلول المقدمة دون إهمال جانب التجديد، ورغم أنه نهل من مصادر فنية متعددة" كبيسكاتور وميرخولد وأنطوان أرتو"، إلا أنه يؤكد صراحة تأثيره ببريخت فيقول "بريخت اليوم هو أنا"[3].

لقد عرف المسرح الجزائري تحولا كبيرا على يدي "ولد عبد الرحمان كاكي" خاصة لما عرض مسرحيتي" 132 سنة" ومسرحية "شعب الظلمة" حيث ثار على القواعد الأرسطية وحقق نجاحا من خلال خلق وإبداع نص متكامل، يجمع هيكل المسرحية الغربية بمضمون شعبي جزائري وبلغة شعبية مفهومة، رصد بها تحولات المجتمع حتى يعطي للنص مدلولات جمالية تتناسب والمجتمع المحلي، فهو يمزج بين الواقعية الملحمية البريختية وتقنية القوال تجمع بينهما دلالات فنية وتقنية معقدة، من خلال إرساء قواعد فنية

1- المرجع السابق، ص50.

2-3 أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، مرجع سابق ص169+170.

مستوحاة من التراث والواقع ممزوجة بالتقنية الغربية المتطورة ويتجلى تأثير" بريخت" على مسرح "كاكي" من خلال:

- تطوير العلاقة بين الممثل والجمهور حتى لا يثير عواطفه بل فكره بأسلوب ملحمي ومنطقي يدفعهم للتفكير.

- تغريب الممثل عن طريق التأريخية والسرد الاجتماعي، وشخصياته مستمدة من عامة الناس يصورها من الداخل والخارج.

- الدعوة لكسر الإيهام فهو يدرك أن ما يجسد مجرد حالات يمكن أن تغير في الحياة الحقيقية.

- المؤثرات الصوتية: كالموسيقى والتراث بوصفها عناصر مستقلة تساعد في تصوير الواقع السلبي والدعوة إلى تغييره .

- الديكور: مشبع بمدلولات عن الحقيقة والواقعية يجسدها بصيغ فنية وفكرية.

ويقدم "كاكي" مسرحياته للجماهير لا للأفراد ونملس فيها عمومية الشخصيات دون التأكيد على الفردية، كما أن المسرحية لا تشمل على قصة تقليدية مبنية على تتابع الحوادث، وإنما يتطور فيها الحدث ليصل إلى حل معين يساعد على ربط الأحداث في المسرحية الواحدة، وهي لا تشمل على بداية ووسط ونهاية، بل تشمل على ترتيب الأحداث ذهنيا .

واستفاد "كاكي وغيره من المسرحيين المغاربة "من المسرح الملحمي الذي «يعتمد على العقل والتغريب والمشاركة الوجدانية، وأبطل مفهوم الوهم، فمسرحه يدعو للتفكير والمشاركة، يصور الواقع ويرصد القيم، كما أنه يدمج عنصرين هما العنصر الشكلي والإيديولوجي، بحيث يستحيل الفصل بينهما»[1] كما جرد "كاكي" مسرحه من كل انفعال وعمل على تحقيق المتعة وهي حالة عقلية وعاطفية، وأصبح مسرحه يسمى "مسرح

1- فريدريك أوين: برتولد بريخت، حياته فنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس دار بن خلدون ط2، عام 1983 ص14.

الحرية" فأخذ عنصرا جديدا معتمدا على الفعل، والبطل لا يخضعه لحالة نفسية ما، بل يخضع البطولة للواقع الاجتماعي الموضوعي وهو أسلوب جديد، يعمل على «التقاط المعطيات القادرة على إعطاء الفن الدرامي محتوى تصوري واسع ومتفهم للكون»[1] ذلك أن الإنسان هو المغير الوحيد للكون.

ويحتوي مسرحه على تقنيات جديدة يعتبرها بديلا عن العقدة في المسرح الكلاسيكي، وتقاطع المسرحية يحدثها عمدا ويزود المشاهد بمعلومات عن نتيجة الأحداث قصد تقليل التوتر ودفعه للتأمل في العلاقات الجدلية ويحرص على الاندماج الكلي أو الوجداني وإيقاظ الوعي والفاعلية الذهنية.

1- فريدريك أوين، المرجع السابق ص 155.

المحاضرة الثالثة: أشكال المسرح المغاربي

1- المداح

يعود الأصل في هذه الشخصية الشعبية إلى حلقات الذكر والوعظ والمجالس والتجمعات الاحتفالية التي يمارس فيها ذكر الله وتمجيده وذكر الرسول-صلى الله عليه وسلم- وذكر الأولياء الصالحين حيث يقوم بإنشاء المواويل الدينية وترتيل الآيات القرآنية الكريمة، وسرعان ما خرج عن هذا الاتجاه الديني وبالرغم من أنه حافظ على الصفة الوظيفية التي كان يمارسها، إلا أن شخصية المداح قد انصرفت إلى الشؤون الاجتماعية متخذة في ذلك القصص الشعبي نبراصا لها، وتنتقل من مكان لآخر، حاملة آلاتها التقليدية إلى مختلف أنحاء المجتمع الشعبي.

1-1- خـــصائـــص الـــمداح:

يتميز المداح ببساطة الملبس وحملة لآلات موسيقية مثل: "البندير والناي" و"القصبة" وهذا بغرض لفت انتباه الناس وتكوين حلقة دائرية حوله.

1-2- وظـــيفة المـــداح:

يقوم المداح بغرض القصص الشعبية والملاحم ويعتمد على التقليد والمحاكاة والتشخيص ويعيد عرض الأفعال بأقوال مسجوعة أو قطع شعرية شعبية، معطيا لكل شخصية صوتا وهيئة وحركة ونبرة الخطاب وانفعالا ملائما لحالتها.

2-القـــوال:

لغة: يعني اللفظ أو الاعتقاد بالشيء وكذا التجادل، ويتميز القوال بالقول الحسن، وهو من يقول الرجل ارتجالا.

"والقوال شخصية شعبية يطلق عليها اسم الشاعر الجوال، وهو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في الأسواق والقرى والمدن "[1].

1- صحيفة الشعب العدد 795 بتاريخ 24 ماي 1989 صفحة 13

ناقلا الأخبار والوقائع اليومية، كما أنه يروي القصص البطولية والدينية كقصص الأنبياء والرسل والسيرة الشعبية كسيرة أبي زيد الهلالي، وسيرة سيف بن ذي يزن، وهو في وسط حلقة دائرية من الجمهور، حيث يستهل الحديث بالصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم، والتسبيح، والاستطراء ببعض النكت أو الألغاز، لتكون بعد ذلك الحكاية.

والقوال كأحد المظاهر الثقافية الشعبية، يعتبر ظاهرة ثقافية معقدة، أنتجتها ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية خاصة، فهي نابعة من تراثنا الشعبي، وقد ارتبط منذ نشأته بالقبيلة التي ساعدت على انتشاره، ولعل السبب في فقدانه هو ضعف القبيلة والإحساس بالانتماء إليها، وتفكك الروابط الاجتماعية والدينية وحتى المجالس الثقافية، وبذلك نصل بالقول إلى أن القوال هو نتاج إبداعي من خلق المجتمع، يجسد إحدى القيم الاجتماعية الناتجة عن الواقع باعتباره رمزا للأصالة والثبات، يجمع في طياته إطارا فكريا واجتماعيا ومعرفيا عن العالم والمجتمع والعلاقات الأسرية والبشرية.

ويغلب على القوال طابع الحكمة والبصيرة ويمتاز بالصدق ويدافع عن مصالح الجماعة، كما أنه يكتسي طابعا ذا دلالات اجتماعية وفنية، فهو رمز للذاكرة الشعبية، يعبر عن الواقع بطابع فكاهي من خلال"شخصية المداح والقوال وغوصه فيها وحبه الأفلاطوني في توظيف الثقافة المسرحية الشعبية "[1].

وقد تتطور هذه الفكاهة لتصل به الجرأة إلى حد جعل الزعماء والسلاطين مسخرة في الأوساط الشعبية، فتصبح مصدرا للضحك والاستهزاء، عن طريق النقد اللاذع لسلوكياتها، ففي مسرحية"إفريقيا قبل واحد"يتهكم القوال من حب الناس للسلطة فيقول: "**أنا مير وأنتمير، واشكون يسوق الحمير**"[2]، حيث تعتبر هذه السخرية وسيلة نقدية قصد إبداء

1- جريدة الخبر اليومي مقال مدني بغيل بعنوان من يتذكر عبد القادر ولد عبد الحمان كاكي 01/ 2001/02 .

2- ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية افريقيا قبل واحد حكمه منشورات الدورة الخامسة والثلاثين للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم 2002 .

الرأي علانية، إلى جانب نقل الأخبار من القرى إلى المدن وترسيخ تقاليد الإصغاء والتشويق في المجتمع.

وللقوال قدرة التأثير على الجمهور من خلال ربط الحكايات والأساطير والتاريخ... بمتطلبات النضال الجماهيري، وبث روح الوعي السياسي والاجتماعي في وسط حلقاته، وقد اقترن نشاطه الفني بالأسواق الشعبية، معتمدا في ذلك على خلق فرجة فنية بأدوات موسيقية تقليدية كالبندير أو الغيطة والرباب، ويستعمل القوال هذه الآلات على شكل نداء ليلتف حوله من في الأسواق، أو إذا كان في حالة تعب، وكذا الفصل في أجزاء الحكاية. ويستعمل القوال الشعر والنثر في تداخل مستمر، وربما يرجع هذا إلى طبيعة الأدب الشعبي فرغم أنه "كان 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"[1].

كما قد يلجأ القوال في كثير من الأحيان إلى تعمد الخطأ وهذا حتى"يتم له خلق روح المشاركة والتواصل بينه وبين الجمهور، ونبذه للتلقي السلبي والخمول الذي يجعل من الجمهور مجرد مستهلك"[2]، حيث أن تدخل الجمهور لتصحيح تلك الغلطات أو الرد على تلك الاستفزازات المثيرة تجعل منه عنصرا فاعلا في هذه الفرجة، وربما كانت طريقة جعل الجمهور يتفاعل ويندمج مع القصة بابا لطلب المال من طرف القوال الذي يؤثر فيمن حوله بطريقته الخاصة، فيكون الدفع من طرف المتفرجين دون أي تردد. مما يبين أن هذه الصيغة التعبيرية الفنية الشعبية، تأخذ كذلك مفاهيم الصيغة والحرفة الاجتماعية والمهنة، التي يختص بها أفراد قلائل في المجتمع الشعبي الجزائري.

"والمداح والقوال لا يختلفان في الجوهر بمعنى إيصال قصة أو خبر للجماهير وفي مناطق عديدة تختلف التسميات فقط، ففي تركيا يسمى"المكلا" وفي الجزائر "القوال"وفي

1- فائق مصطفى: أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي في مصر ص 450.

2- بوشيبة عبد القادر مسرح علولة مصادره وجمالياته ص 188 .

سوريا ومصر "الحكواتي "وفي العراق "المحدث "وفي إيران "التقليدجي" وعند سكان إفريقيا الغربية "هريوت" وفي عهد الخلافة العباسية "اسم السماجة "نسبة إلى اسم الممثل الذي أبدع هذا الفن الشعبي "[1].

ورغم اختلاف الأسماء، إلا أن حرفتهم جميعا كانت واحدة هي مهنة التمثيل وتوفير لقمة العيش مما يجمعونه من المستمعين والمحلقين حولهم للفرجة.

وأخيرا يمكن القول بأن القوال قد ارتبط بالنضال التاريخي للشعب وطموحاته في استعادة حريته والتخلص من قيود العبودية والاستغلال ويشتمل عمل القوال على الشعر والنثر في أداء الفرجة، التي تعمل على طابع جمالي وأخلاقي، ونظرا لمكانته في الوسط الجزائري فقد صاغه "ولد عبد الرحمن كاكي" في أعماله الفنية، وأعجب بثراء فكره وجسده على خشبة المسرح مبينا ملامحه الشعبية وأبعاده الخرافية. والقوال في مسرح "كاكي" يهدف إلى هدم الجدار الرابع الذي يفصل الممثل عنالجمهور،والكاتب عن المتلقي.

"ومع نهاية السبعينيات، وبعدما كانت مهنة القوال والمداح متداولة بين الجماهير من جيل إلى جيل، أصابها الشلل في الجزائر، لظروف سياسية كان هدفا القضاء على الشعوذة في الأسواق، أضفى إلى ذلك انتشار المسارح ودور السينما والتلفزيون بقوة وسط الجماهير".[2]

3- الحلقة:

تعتبر الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية الشعبية، تشمل على الرقص والغناء والحركة والحكايات والمؤثرات صوتية، لتحقيق المتعة والانفعال عن طريق التأثير وتعتمد على الأساطير لجلب المشاهدين بأسلوب ارتجالي في التمثيل والحوار مع الشعب.

وترتبط الحلقة بالذاكرة الشعبية التي تجسدت في الاحتفالات والأسواق والساحات الشعبية، وهي كشكل احتفالي يعتمد على الحكايات البسيطة الممزوجة بالأساطير، وعليه

1- عمرون نور الدين: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، باتنيت، ط1، 2006 ص 52

2- المرجع نفسه، ص 52

فالحلقة فرجة شعبية تتميز بهندستها الدائرية تتوفر على عناصر الغناء، الحكي، التنكيت والحوار، ويتوسطها القوال، الذي يتميز بقدرة فائقة في الإبداع، ويعتبر اتساع الحلقة وضيقها من فعل الجمهور.

"وقد عرف المسرح الجزائري هذا الشكل من المسرح في مرحلته الأولى، التي سبقت نشوءه في الأماكن الشعبية والأسواق والساحات العامة، حيث يكون الممثل أو الممثلين ضمن حلقة من المتفرجين، يتقمص من خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكي، كما يوظف التراث الشعبي، وقد كافحته السلطات الاستعمارية، لعلها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية العريضة"[1].

وبعد الاستقلال عادت هذه التجربة لتبرز من جديد على يد "ولد عبد الرحمان كاكي" ثم "عبد القادر علولة"، الذي واصل البحث فيه محاولا تطويره ليصبح شكلا واقعا، ويكسب جمهوره الذي يتذوقه، حيث يقول" عبد القادر علولة" في هذا الشأن": عندما نتكلم عن الحلقة والقوال فإننا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوناتها التقليدية، فلم يكن لقاؤنا مع التراث عام 1972، بل قبله ولكن تجربة مسرحية"المائدة"التي قدمت هذا العام نبهتنا إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتتطلب بنيات مسرحية أخرى"[2]

هذه المسرحية يضيف "علولة" من تأليف وإخراج جماعيين"وتروي قصة حول أبعاد الثورة الزراعية، تجولت بها في الأرياف والقرى وهيأت عروضها للعمل في الهواء الطلق، فتحلق المتفرجون حول الممثلين أثناء العرض، ومن كل الجهات مما ألزمنا الاستغناء عن الديكور، وصرنا نعمل من دون ديكور تقريبا إلا من بعض الاستخدامات الضرورية، لتمييز الشخصيات عن بعضها البعض، هذا الوضع جعل الممثل يتكيف مع فضاء جديد، وقد أدى الاستغناء عن الديكور إلى نوع من الارتياح لدى الجمهور، الذي عندما يضجر ولا يروقه ما نقدمه له، يعطينا بظهره ليقابل زملاءه من الجالسين، إما

1- احمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 1926 /1989، منشورات التبين الجاحضية، 1998.

2- المرجع نفسه.

يتحدث معهم أو يسمعنا بأذنيه أكثر...وهو ما نبهنا إلى التركيز على المسرح الحواري أكثر خصوصا الثوري منه"[1].

وفيما يخص استعاب الجمهور للمسرحية، يضيف علولة قائلا: "ولكي نتعرف أكثر على مدى تقربنا من الجمهور، أخذنا نناقش العرض بعد كل أمسية تجنبا للأخطاء وتقربا منه جماليا وفكريا...وهذا ما حققناه من خلال عرضنا لمسرحية "المائدة"، إذ بعد انتهاء العرض الأربعين، وبعد المناقشات المستمرة مع المتفرجين من الفلاحين بغية الوصول إلى حل يرضيهم، وجدنا أن العرض الأخير يختلف عن العرض الأول بدرجة كبيرة كما لاحظنا أن هناك قدرة كبيرة وطاقات سمعية هائلة لدى الجمهور بالإضافة إلى الذكريات الكثيرة والعظيمة التي يمتلكها، فقد كان أثناء المناقشة يستعيد الكثير من حواراتنا"ولما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن مسرحية تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور"[2]ولدى تقييمه للتجربة الجديدة خلال أكثر من عقد من الزمن، قال علولة: "أود أن أوضح في سياق تجربتنا المسرحية الجدية منذ عام 1982 والتي أفرزت مسرحيات"القوال"و"الأجواد" وأخيرا "اللثام" أن عملنا يعتمد على النقد فقط لاحظنا في السبعينيات ونحن نزور القرى الفلاحية النموذجية بأن سكان الريف لم يتقبلوا العروض المسرحية بالطريقة، التي كنا نقدمها بها داخل القاعة، لقد كان عملا مغلقا، ويعني هذا أن سعينا لم يكن يتماشى مع المعطيات والرموز التي تزخر بها الثقافة الشعبية، ومن أجل تجنب المأزق، عمقنا البحث واهتدينا إلى" مسرح الحلقة "حيث يبدو المداح شخصية تمسك بخيوط المسرحية في تشويق وأصالة وإبداع"[3].

كما أن الحلقة في مفهوم "ولد عبد الرحمان كاكي" هي ما يتسم بحيادية تخيلية، تسمح للمثل أن يتحرك بحرية خلال العالم المادي، لاشتراك الجمهور بشكل جماعي، لتحقيق

1- أحمد بيوض: مرجع سابق

2- المرجع نفسه

3- احمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره

حالة شعورية لتجربة حياتية متناقضة، بمؤثرات ضوئية، وصوتية خاصة، وأقنعة تجسد البشر، على هيئة الحيوان، لتقديم أفعال درامية مختلفة في مساحات منفصلة على الخشبة، وخلق إيقاعات منفصلة ذات تصعيد يتناغم مع الحركات المألوفة للجميع، لخلق لغة مسرحية ذات قيمة رئيسية لكل أعماله.

وقد استلهم "كاكي "من التراث الشعبي وجعله مصدرا هاما لموضوعاته الفنية، وطوع الحلقة وجعلها شكلا استوعب أكثر القضايا الاجتماعية المعاصرة، وأبعدها عن أصلها الخرافي، وأعطاها بعدا واقعيا، مهمته نقد الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في البلاد.

كان توظيف"ولد عبد الرحمان كاكي" للحلقة بكل معطياته الفنية والجمالية والإيحائية مقصودا، من أجل خدمة الحاضر والمستقبل، فهو لا يعتمد عليها كمصدر تراثي فحسب بل يعتبرها كعامل لإبراز معاناة المجتمع ونظرته للحياة، وتكتسي الحلقة عنده دلالات إيجابية، تتماشى وروح العصر، لمعالجة القضايا الراهنة، ويعتمد على الحلقة كمرجعية أساسية في عمله الإبداعي، مع الحفاظ على مقومات التراث، ويؤكد على ضرورة النظر الثاقبة كمؤلف وباحث ومجدد للتراث لمواكبة المسرح العالمي، معتمدا على التقاليد النثرية والشعرية المؤثرة، وقد تمكن من خلق تجربة مسرحية ذات شكل جديد، معتمدا على الذاكرة الجماعية وعلى الأشكال شبه المسرحية، كونه وجد في الحلقة كل الخصائص والمميزات، التي من شأنها أن تخلق شكلا مسرحيا، يعتمد على مسرحية الحياة ورفض الغزو الثقافي، والدعوة إلى التراث المحلي، لخلق مسرح يتلاءم والمجتمع الجزائري، مسرح مغاير للمسرح العربي خاصة الأرسطي، واعتبره "ولد عبد الرحمان كاكي "عاملا للبحث عن عادات وتقاليد هذا الشعب، من خلال رؤية ونظرة جديدتين، "وهو ما دعا إليه"جان فيلار"حيث تمكن من تصنيفه تحت اسم الاحتفال الشعبي الجماهيري، أي ما

يقرب من مفهوم المسرح الشعبي ذي الصيغة الاحتفالية"[1]. وتمكن "ولد عبد الرحمان كاكي" من إدخال عناصر المسرح المعاصر خاصة الملحمي، ويتسم مسرحه بالبحث عن العناصر المختلفة في الثقافة الشفوية، كالقوال والمداح والعيساوى، والحلقة والقراقوز والحكايات القديمة التي ترويها الجدة.

اعتمد "عبد الرحمان كاكي" في هذا الشكل المسرحي على نشر الوعي في قالب ملحمي، في مجتمع تزول فيه الفوارق الاجتماعية، وتسوده العدالة وتكتسي فيه الشخصية الوطنية بعدا دينيا للتحرر من العبودية والاستغلال، يعتمد على تلاحم الممثلين بالجمهور أثناء العرض، في مسرحية "132سنة"، وقد جسد "ولد عبد الرحمان كاكي "بتوظيفه الحلقة والمداح والقوال، عالما يجمع بين الحقيقة والوهم وبين الواقع والخيال، كما في المسرحيات "القراب والصالحين"و"بني كلبون" "كل واحد وحكمه"ويمثل القوال والمداح شخصيتان فلكلوريتان، ويعتبرهما وسيلتان فنيتان، قصد البحث عن مسرح قوامه التراث والعودة إلى منابع الفن المسرحي البدائي في الجزائر.

لقد كانت نظرة "ولد عبد الرحمان كاكي "للإنسان لا كما هو في الحاضر والمستقبل بل كان نظرة على أساس كيف يمكن أن يصبح ويصير، من خلال مواجهته لنفسه، معتمدا في ذلك على التجريب، وهو غير مختلف عن مسرح الحلقة، ويقول "رشيد بوشعير: "كما حطم "ولد عبد الرحمان كاكي" جماليات المسرح الأرسطي وتبنى جماليات الملاحم الشفوية الشعبية، وتحطم الجدار الرابع لتوظيف أدوات التغريب، ورفض العلاقات العاطفية، وتفرض الحلقة على الجمهور أن يكون على مستوى معرفي ووعي بالتجربة الاجتماعية وله قدرة على إبداء الرأي"[2].

1- علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، مجلة الأقلام ع 6 سنة 15 عام 1980، الصفحة 32

2- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشاته وتطوره ص 170

4- الــفرجــة:

الفرجة مصطلح فني يستمد من الانفراج، وهي عكس التأزم، وهي الخلاص من الشدة، اسم لما يتفرج عليه من الغرائب أي المشاهدة، والفرجة شأنها شأن الأزمة والذروة، من العناصر الحية في البناء الدرامي التقليدي تهدف إلى الكشف للوصول بالأزمة إلى الذروة، وما يترتب عنها من توتر وتشويق، وتستلزم الفرجة توفر عنصرين هما:

الجماعة أو الحضور الجمعي، وقيام هذه الجماعة كلها بعمل ما.

وقد وظف "ولد عبد الرحمان كاكي" في مسرحياته الأخيلة المثيرة للفرجة، وعمل على ربطها بالفكر والقيم الإنسانية والاجتماعية والكونية، ذلك أن الفكر مرتبط بالمضمون والفرجة مرتبطة بالمتعة الفكرية، ويؤكد"ألفريد فرج"أن استخدام التراث كإطار مسرحي أو انتهاج الأسلوب الشعبي القديم ينطوي على قصد واضح، لإعادة صياغة الحاضر بإعادة التراث، والمشهد المسرحي الشعبي الذي يعرض في الساحة أو في الحقل يكون من منظور خلقي لتحقيق الفرجة وهو ما أكد عليه "ولد عبد الرحمان كاكي" من خلال الحفاظ على هذا الشكل واستمراره عبر الأجيال، رغم تعدد مسميات الفرجة مثل الاحتفالية السرادقية، العربة الشعبية، السامرية، مسرح القهوة والساحة، السمرة، والحفلة.

عمل "كاكي" على تطوير الحكاية الشعبية التي جسدها في الحلقة على شكل فرجة إلى دراما شعبية، مع العلم أنه يوجد فرق واضح بين الفرجة الفنية والفرجة الشعبية، كون الفرجة الفنية مصدرها من ثقافة الفنان وخياله وخبراته واختياراته المحكومة بالذات وبالموضوع غالبا، في حين نجد أن الفرجة الشعبية مصدرها الموروث والمأثور وتركات النظر الجمعي في حوادث التاريخ والبشر وكلها مجهولة المؤلف.

كانت للفرجة في مسرح "ولد عبد الرحمان كاكي" تلقائية وارتجالية، كونها تحتوي على جماليات موضوع يطرح في طياته تيارا فكريا وشعوريا، تجمع فيها كل من الممثل كمبدع والمتفرج كمتلق مشارك فيها.كما عمل "كاكي" على تطبيق عناصر الفرجة بتجسيده لأنماط

بشرية وأساليب فنية مجازية وإبهاميه ايجابية للتعبير والتأثير والتشويق والتأكيد، وتنطوي هذه العناصر على مستويين للفرجة هما: المستوى الفني والمستوى الشعبي، وتشمل على:

4-1- العناصر البشرية للفرجة:

حيث تتوفر هذه الشخصيات النمطية التي يزخر بها مسرح "عبد الرحمان كاكي" على كل من: **الراوي، المداح، البخار، القوال...**

4-2- العناصر الفنية للفرجة:

وتشتمل على ثلاثة أقسام:

أ- عناصر الفرجة الأسلوبية:

وتشتمل على الصورة المرئية أو السمعية مثل الاستهلال الذي تبدأ به المسرحية، والأكيد نصا وعرضا لتحقيق التكرار والعمل التنويع لمنع الملل، وتجسد الفعل حركيا، والدافع قولا، وكذا التشخيص والإبهام من خلال المزج بين الحقيقة والوهم بمؤثرات فنية قصد التشويق والتكثيف شعرا ونثرا.

ب- عناصر الفرجة الحركية:

وتظهر في العرض أكثر باعتبارها عناصر مزينة كالتوقيع والتورية والقلب في الأحداث، كأن تحيا الجوهر، بموت جبور في مسرحية "كل واحد وحكمه"ويتم ذلك بأسلوب آلي يجسدها بعناصر خرافية عن طريق المداح، الذي يتميز بالتلقائية والارتجالية والإنسانية في الأداء الحركي والصوتي، والمزج بين الماضي والحاضر، من خلال ثنائية الأصالة والمعاصرة وكذا الجمال والبؤس لتحقيق التقاطع، كنوع من الرفض، لتحقيق التداخل لإبراز دلالات فنية، تفرض المشاركة الوجدانية والعقلية للمتفرج، ويتجسد ذلك من خلال العرض باستخدام الكناية والتوازي والزجل والتقابل والترادف والتضاد.

ج- عناصر الفرجة التكوينية: وتتم بالأشخاص المدفوعين بالعادات والتقاليد والعرف.

د- عناصر الفرجة التشكيلية: كالأقنعة ومقامات الأولياء الصالحين والمقابر...

ه- عناصر الفرجة المهيأة والمؤثرة: كالمؤثرات الصوتية والضوئية والموسيقية، وما يصدره البخار حتى يتشكل إضاءة متداخلة.

4-3- العناصر الشعبية للفرجة، منها:

أ-مصادر ميتا فيزيقية في الفكرة: مثل إعادة بصر حليمة وعودة الجوهر.

ب-شخصيات فعلها الموروث الميتافيزيقي وذلك باستلهام الفرجة للغيب والعلم به.

ج- أداء مصدره الموروث التعبيري وما يزخر به الموروث الشعبي من خرافات وأساطير.

د-دور مكان العرض في تشكيل عناصر الفرجة الشعبية، كالساحات العامة والأسواق.

ه-دور المتفرج في تشكيل عناصر الفرجة الشعبية، كالجمهور المشارك بأسلوب فعال.

و-دور الممثل في تشكيل خلية الفرجة وعناصرها، والممثل الذي لا يضيف في الدور المجسد على خشبة المسرح هو ممثل سلبي، باعتباره الحلقة الأولى في عملية التجسيد.

5-الراوي:

عرف العرب الرواة منذ العصر الجاهلي، فكانوا يروون الأشعار والخطب في الأسواق، ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثير من الناس، بل ومؤثرا في مشاعرهم وعواطفهم، من خلال طريقته في رواية الحوادث وسردها على الجمهور، وقد أدخل الراوي المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث، إضافة إلى كونها ملحما تراثيا يجذب المتفرج، ويشد انتباهه، فالراوي في المسرح "شخصية تقوم بتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور، "ويلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق، وقد لا يلعب"[1]

إن دواعي توظيف الراوي في المسرح الحلقوي نفسها التي وظف من أجلها القوال والمداح، أي السعي الدائم لجذب انتباه لمتفرج العربي، وإشراكه في المسرحية، بالتقرب

1- حمادة ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة 1963 ص 137.

من التراث والاستفادة من تقنياته في المسرح، والتي تعد أساسا مسرحيا سليما، وإن كان استخدام الراوي برز أولا في المسرح البريختي، فهذا لا يعني أنه صار تقنية أجنبية، "فالراوي ليس بدعة وليس تكتيكا مستوردا، بل هو شكل من أشكال الأداء الشعبي في التراث"[1].

"وتتلخص وظائف الراوي في:

1- تحقيق التغريب وكسر الإبهام.

2-سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح.

3-تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.

4-تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.

5-نقل أفكار المؤلف ورؤاه.

6- والجديد في وظيفة الراوي وهو إبداء الرأي، ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه، وتقديم حلول بديلة[2].

ويمكن للمؤلف أن يأخذ دور الراوي، فيقدم شخوص المسرحية ويعطي فكرة عن صفاتها الخارجية، وانفعالاتها الداخلية، كما قد تقوم شخصية مسرحية بدور الراوي، ولا يتطلب معرفة مثل هذه الشخصيات جهدا يذكر، فقد تقوم برواية الحوادث، وتربط بين حوادث الماضي والحاضر.

1- حسن علي مخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقة في مسرح سعد الله والنوس مكتبة الأسد دمشق 2000 ص 67

2- المرجع نفسه

المحاضرة الرابعة: تجارب رواد المسرح المغاربي:

أولا: تجربة الطيب الصديقي (1937- 2016)

عرف المسرح المغاربي روادا جعلوا من لمسرح منبرا للنضال ضد الاحتلال وعرض قضايا المجتمع، وطرح المفاهيم الاصطلاحية، والطيب الصديقي يعتبر نموذجا لرجل المسرح دائم التجريب، ودائم التعامل مع التراث الشعبي، حيث وظف جزء من مخزون الثقافة الشعبية من خلال الاتجاه إلى الأشكال الفرجوية الشعبية القديمة " يعد الصديقي المثال الحي لما نسميه في الشرق (مؤلف العرض المسرحي)، فإنه تولى كتابة وتمثيل وإخراج أعماله المهمة التي عرف بها، مثل "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب" ومقامات بديع الزمان الهمذاني" اللذين يمثلان محاولتين من الصدّيقي لاستمداد التراث العربي وإعادة صياغته، بحيث يصبح مادة لمسرح عربي كثير القرب من قلوب الجماهير"[1]

ويبدو الصديقي مهتما بالمسرح، حيث تميز أواسط الخمسينيات بموهبته في التشخيص، وتطلعه إلى احتلال مكانة ي لميدان المسرحي الذي بدأ بشق طريقه باحثا عن نفسه في غمرة النشوة التي عمت الشعب المغربي بحصوله على استقلاله، وهكذا انتقل الطيب الصديقي إلى فرنسا، من أجل عميق تكوينه المسرحي هناك: "ولم يكتف بحضور الدروس النظرية التي كان يلقيها كبار رجال المسرح في فرنسا، بل عمل إضافة إلى ذلك إلى جانب بعض الفرق الفرنسية المحترفة فاستفاد منها طرقها في التمثيل والتدريب والتجريب والبحث عن تقنية مسرحية جديدة"[2]

1- الراعي علي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ط2، ص493

2- محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ص290

وهكذا يظهر الصديقي واعيا بمرحلة المخاض التي كان يجتازها المسرح المغربي، ولعلّ ذلك ما حذا بالمخرج الفرنسي" جان فيلار" أن ينصحه، وقد عزم على العودة إلى وطنه، أن ينسى كل ما شاهده في فرنسا، وأن يتذكر التقنية فقط، وأن يتعلم التقنية الفن الصحيح من شعبه[1]. وبمجرد عودة الصديقي إلى المغرب أخذ يبحث عن مجال عمل يتيح له تطبيق نظرياته وإبراز موهبته، وهكذا أنشأ فرقة المسرح العمالي، وقدم من خلالها اقتباسات اعتبرت جديدة على المسرح المغربي آنذاك.

وإن اقتباسه على المسرح الروسي والإيطالي والفرنسي لم يكن مجرد رغبة في إظهار الإطلاع على أحدث ما وصل إليه الغرب، ولكن كان إلى ذلك محاولة لإبراز القدرة على تحويل عمل غربي حديث إلى صيغة من الاقتباس يتقبلها جمهور لم يتعود التقاليد المسرحية، " وأعتقد ألأن مرحلة الاقتباس هذه كانت انطلاقة طبيعية قبل الخوض في مغامرة البحث عن شكل مسرحي متميز، فقد كانت بمثابة التمهيد الذي يعد الجمهور للتقبل وللقيام بالمقارنة، ومهما قبل عن مضامين تلك المسرحيات وعن اهتمام الصديقي بالجانب التقني والجمالي فيها؛ فإنه يعتبر أول من فتح |أعيننا على فرجات الغرب وأشكاله الدراسية وتوظف عناصر التراث كالحلقة والبساط وغيرهما"[2]

لقد بدأ الصديقي ممثلا، ثم اقتبس بعض المسرحيات العالمية، وقام بإخراجها قبل أن يؤلف مسرحيات تستمد مواضيعها من التراث، وتحاول أن تكتسب شخصياتها المتميزة، وهكذا التدرج من التمثيل إلى الاقتباس والإخراج؛ فالتأليف دليل على تعدد مواهب هذا المبدع واستعداده ليصبح صورة تتجسد من خلالها المراحل التي قطعها المسرح المغربي، وقد ساعدته هذه الموهبة المتعددة الجوانب على شق طريقه في ظروف لم تكن سهلة.

1- أمير اسكندر: العودة إلى الينبوع، مجلة العلم الثقافي، 1972/6/7، القاهرة، ص10

2- ينظر: محميد الكغاط: بنية التأليف المسرحي(مرجع سابق)

وإذا كانت موهبة الصديقي قد تجلت بشكل واضح في الإخراج والتأليف، فإن هذه الموهبة قد عبرت عن تميزها عندما ضاقت بالخشبة الإيطالية، فقامت تبحث لإبداعها عن مجال أرحب يمكنها من التعبير عن نفسها من جهة ومن التواصل مع الجماهير العريضة من جهة ثانية، وهكذا قدم بعض عروضه الاستعراضية في ملاعب كرة القدم تارة، وفي ساحات عمومية تارة أخرى، ثم اهتدى إلى فكرة مسرح الناس الذي يعد خروجا على الخشبة الإيطالية، ووسيلة لتقريب المسرح من الناس؛ إذ أصبح مكان العرض عبارة عن خيمة كبيرة تنتقل إلى الجمهور، وتنقل إليه عروضها بدل البناء الإيطالي الذي يخنق العرض المسرحي داخل حدوده الضيقة[1].

ويظهر من خلال مسرحيات الصديقي التي تستلهم التراث بحثا عن التأصيل أنه يتعامل مع جانبين من التراث هما:

أ- التراث المغربي كما نجده في مسرحياته: " معركة وادي المخازن"، و" المغرب واحد" و" واقعة الزلاقة" و" مولاي إسماعيل".

ب- التراث الشعبي المغربي والأدب العربي، وقد استلهمها في مسرحياته: " سلطان الطلبة"، و" ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"، و" مقامات بديع الزمان الهمذاني"[2]

لقد قدم الصديقي لونا مسرحيا جماهيريا يتطلب تنفيذه الأماكن الفسيحة للتمثيل، وبدأ بمسرحية" وادي المخازن" المأخوذة من تاريخ المغرب والتي تعالج الصراع العسكري بين السلطان المتوكل وأخيه عبد الملك، وهو الصراع الذي استعان فيه المتوكل بملك البرتغال، وقد أدت هذه المعركة إلى موت الملوك الثلاثة، بينما خرج المغاربة ببعض المكاسب.وقد عرضت المسرحية في ملعب كرة القدم واشترك فيها ما يقرب من خمسمائة

1- محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي

2- المرجع نفسه

شخص معظمهم من الجيش المغربي، ونظرا لضخامة العرض لم يتسنّ تقديمه إلا مرة واحدة، ولكن الحصاد الفني للمسرحية كان يبرر الأقدام عليها.

كما أنها كانت المحاولات الأولى من"الصديقي" لاستخدام التاريخ مادة مسرحية ولإبراز تنفيذها ما كان ينادي به دائما.

"وبعد هذه التجربة استخدم الكاتب اللون ذاته في مسرحية" المغرب واحد" ومسرحية" سلطان الطلبة" ومسرحية" مولاي اسماعيل"، ثم أخرج الصديقي" سيدي ياسين في الطريق" من تأليفه وهي تحوي انتقادا لاذعا لظاهرة الدجل الديني المتمثل في الاحتفاء بالأولياء، وفي موسم 1966-1967 كتب وأخرج مسرحية الأخّاذة "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب" التي وجد فيها الدكتور المنيعي إشارة واضحة إلى ميلاد مسرح شعبي حقيقي"[1] وفي عام 1971 أخرج "الصديقي" أو بريت "الجزائر" التي اعتبرت النقاد في المغرب إبداعا مغربيا خالصا، يستغل تقاليد المغرب القديمة بتقنية حديثة، وقد اعتمد "الصديقي" طريقة حديثة في الإخراج وجعل الجماهير تشترك في التمثيل من حيث لا تشعر، حينما حملها على ترديد الشعر الملحن، الذي يمثل الأصالة في الإنسان، وألغي الموسيقى التي كانت لعهد قريب تعتبر أحد عناصر الإخراج، ولكنه عوضها بالأناشيد الشعبية وبالملاحم وجمال الصوت.

قدّم الصديقي" بعدها مسرحية" مقامات بديع الزمان الهمذاني" والتي أثارت إعجاب الجماهير حينما عرضت وهي مسرحية تراثية ذات قيمة فنية كبيرة تعكس وضوح رؤية صاحبها وتحديد موقفه من التراث

" ومهما قبل عن هذا المخرج - المؤلف فإن عروضه تمثل تجربة خاصة تعتبر علامة بارزة في تاريخ المسرح المغري، وقد امتاز في محاولاته التجديدية بالعناصر التالي:

1- الراعي علي: المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق

أ- استلهام التراث كالحلقة والبساط والملحون والأغاني الشعبية وكتب الأدب القديمة

ب- تسخير التقنية الغربية لخدمة التراث

جـ- الثورة على البناية المسرحية الإيطالية

د- تحقيق الإدهاش التقني

هـ- قيامه بالتطبيق إلى جانب أفكار النظرية

و- التحام الشكل بالمضمون والنص بالعرض" [1]

1- محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي، ص295.

المحاضرة الخامسة: تجربة" ولد عبد الرحمان كاكي" في مسرح الحلقة:

ثانيا: تجربة" ولد عبد الرحمان كاكي" في مسرح الحلقة:

لقد ساهمت مسرحة الحلقة في التعبير عن شتى القضايا الاجتماعية والسياسية، وذلك لسهولة تمريرها للخطابات السياسية والأيديولوجية للجماهير الشعبية، كما ساعد تمسرح الشكل الحلقوي على مد جسور التواصل مع المتلقى من خلال جمالية شكلها الدائري الذي يتلاءم مع الخلفية الشعبية لهذا الملتقى .

وهكذا بدأ ينتظم مفهوم مسرح الحلقة في الفضاءات المسرحية الجزائرية ضمن رؤية جديدة، تستلهم التراث الشعبي وتحيل على أهم خصائصه، وإذا أردنا تبلور مسرح الحلقة في الجزائر نجده قد نشأ كطرح مغاير للمسرح الكلاسيكي الأوروبي مع بداية الاهتمام بالمسرح الدارج في العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي مع تاريخ نشأة المسرح الجزائري على يد علا لوفي مسرحية "جحا" 1926 التي عرضت بلغة عامية تفهمها كل الشرائح الشعبية، فهذا النوع المسرحي الشعبي جدير بالاهتمام والدراسة الجزائرية المنتمية إلى تراثها الشعبي المحلي.

ولقد تطورت محاولة التأسيس والتأصيل لمسرح جزائري والتي حاول من خلالها مجموعة من المسرحين الجزائريين المحترفين منهم والهواة اقتحام مجال التجريب عن طريق العودة إلى تطوير وتطويع الأشكال التراثية الفرجوية الما قبل مسرحية، وجعلها قوالب مسرحية لمضامين عصرية ولقد أصبحت الحلقة شكلا تجريبيا استطاع من خلاله هؤلاء الكتاب المسرحيين الرجوع بالكتابة المسرحية الجزائرية إلى منابعها الصافية بفضل عصرنة القوال والمدح، للتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية الراهنة .

ومن أبرز هؤلاء الكتاب المسرحيين الذين كان لهم فضل السبق في مجال المسرح الحلقوي نجد "ولد عبد الرحمان كاكي" الذي عمل على رصد الظواهر الاجتماعية التي عرفتها البلاد خلال مراحل مختلفة من الثورة التحريرية، إلى جانب إبراز بعض الظواهر

الاجتماعية السلبية، قصد تجسيدها دراميا والعمل على مزج هذه الظواهر بالتراث والأسطورة.

كما شكلت القضايا التاريخية مكانة هامة في مسرحه خاصة في مسرحية "132 سنة" ومسرحية "إفريقيا قبل واحد" حيث عالج قضايا الاستغلال ومراحل الثورة التحريرية وكذا الوحدة الإفريقية إلى جانب مسرحية"الشبكة" التي ألفها عام 1957 "السيف"و "الكوخ" عام 1958 "ديوان القراقوز" عام 1960، وتصب معظمها في الميدان الثوري دعما للثورة التحريرية، وتعريفا بها وبالقضية الجزائرية وعدالتها، كما أولى الكاتب اهتماما للمشاكل الاجتماعية بواقعيتها إلى جانب تحجر العقليات خاصة فيما يتعلق بالعادات والتقاليد البالية وهذا ما جسده في مسرحية "كل واحد وحكمه" فرغم البعد الاجتماعي للمسرحية بطابعها الخرافي، فقد تمكن من تجسيد تلك القيم البالية بطريقة فنية درامية، فأبرز السيطرة التي تفرض على المرأة وعدم السماح لها بإبداء الرأي، وقد استوحى "ولد عبد الرحمان كاكي" هذه المواضيع من واقعه اليومي ومزجها بالموروث الشعبي، إلى جانب مطالعته الدائمة، قصد البحث عن شكل مسرحي يتلاءم وطبيعة المجتمع الجزائري، ومسايرة للتطور الثقافي خاصة في مرحلة البناء والتشييد .

وفي الوقت الذي عرف فيه المسرح الجزائري أزمة النصوص المسرحية، لجأ عدة كتاب إلى التأليف الجماعي، وكذا الترجمة والاقتباس، والذي انعكس سلبا على عملية الإبداع الفردي، وكانت الترجمة نوعا من الجزأرة، بحيث لا يبقى من المسرحية إلا هيكلها أو عقدتها الأساسية كما في مسرحية "ديوان القراقوز" .

أما في المرحلة الثانية من مراحل الإبداع الفني عند "كاكي" نجده قد تجنب تماما الاقتباس وتفرغ للإبداع، فأبدع نحو عشر مسرحيات ابتداء من عام 1962 إلى غاية 1968 ولولا الحادث الخطير الذي تعرض له وتسبب في انقطاعه عن العمل المسرحي وكذا نوبات الصرع التي كان يتعرض لها باستمرار ولفترات طويلة، والتي ولدت لديه قهرا نفسيا، لكان إبداعه المسرحي لا يعد ولا يحصى. ومع ذلك فقد كانت محاولاته للعودة إلى

الفن المسرحي بارزة، ففي عام 1972، قدم "ولد عبد الرحمان كاكي" مسرحية "بني كلبون" والتي بدأ تأليفها عام 1968، وقد توجت هذه المرحلة المتأزمة بتأليف وعرض مسرحية "ديوان الملاح" عام 1975.

لقد عمل "كاكي" بحسه الجمالي، وبلغته المحلية المتداولة لدى عامة الناس، والتي يوليها عناية فائقة بإعطائها بعدها الجمالي والإيقاعي فهي لغة موحية وشاعرية بتحليلها لمواقف إنسانية وردود أفعالها. وقد ضمن مسرحه بمضامين مستلهمة من التراث الشعبي في قالب مسرحي جديد، من خلال إدخال تقنيات فنية جديدة، تجعل العرض المسرحي وسيلة لنقل الأفكار عبر وعي الجماهير

ومن خلال تجربة "عبد الرحمان كاكي" الفنية نجد أن الاجتهاد هو الإبداع وهو العبقرية، ولا يمكن لأية أمة الاحتفاظ بفنونها وتراثها إلا بتحديد معالم تراثها وتحديثها، ومحاولة إعطاء كل لون ثقافي لونا آخر مغايرا، لكونه سمة التطور والتجديد .

وقد كانت رغبة "ولد عبد الرحمان كاكي" في محاولة الاستفادة أكثر من تجربة الأداء التمثيلي عند المداح، وفضاء العرض المسرحي الشعبي في الحلقة، فمسرحه أقرب إلى لغة المداح في الحلقة الشعبية، كما أن الكلمات تكتسي طابعا شفهيا في قالب شعري وبأسلوب ملحمي، ذي طابع خرافي، يتسم بالبعد الإنساني في محاولة لتمجيد البطولة الشعبية في كفاحها ضد المستعمر والمحافظة على تقاليدها وأبطالها الشعبيين، والمضامين الإنسانية هي رمز العودة إلى الأصل التقليدي.

إن نشأة "ولد عبد الرحمان كاكي" في الحي الشعبي هو الذي جعل للثقافة الشعبية مكانة هامة في مسرحه، وذلك راجع إلى رصيده الفكري والثقافي الذي استلهمه من حي"تاجديت" الشعبي الذي ازدهرت فيه الفنون الشعبية الشفوية، ويعتبر الشعر الملحون وقصص المداحين والقوالين الوسيلة الوحيدة للتسلية والتعليم، والأكثر ملائمة للواقع في المدن والأرياف، فاتخذه "كاكي" كعامل جمالي، إذ تفرع للأدب الشفهي يدرسه بتمعن رغم محاربة السلطات الفرنسية له عام 1955، وعمل على حفظ الشعر الملحون وحكايات

المداحين والقوالين، وهما أكثر العناصر الشعبية البارزة في أعماله، إلى جانب وعيه بهموم مجتمعه خاصة تدهور الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.وقد استمد "ولد عبد الرحمان كاكي" مضامين مسرحياته من التراث الشعبي والحكايات والخرافات، ليشكل في الأخير لوحات تاريخية مثل مسرحية "شعب الظلمة" و" 132 سنة" "وبني كليون"[1]، وتتسم بالبعد الإنساني لتصبح فيما بعد نشيدا شعبيا قصد تمجيد البطولة الشعبية .

كما اعتمد على التراث الشعبي خاصة المداح في الحلقة، وهو فضاء العرض التمثيلي الشعبي، ونقله إلى خشبة المسرح بعد أن كان فضاء المداح في الساحات العامة والأسواق الشعبية، وتوصل إلى خلق علاقة تجمع بين الممثل والجمهور، من خلال المشاركة الإيجابية فيصبح الممثل متفرجا والمتفرج ممثلا، وقد سعى إلى تشكيل الممثل والمتفرج، نظرا لما يتمتع به المداح من مميزات خاصة كطول النفس الذي يمكنه من مواصلة الأداء ببراعة، ومعرفته الكاملة بالجمهور وعاداته معتقداته « وقد وظف "ولد عبد الرحمن كاكي" المداح بسرد الحكاية بشكل متقطع أشبه باللوحات، وقد اشتملت هذه اللوحات على بعض الأغاني الجماعية أو الفردية ويعلق المداح على الحدث أو يخاطب الجمهور قصد إثارته وإجباره على المشاركة»[2]، كما عمل على استخدام إكسسوارات تقليدية للمداح " كالعصا والبرنوس والطبلة " والإيقاع والقناع الإفريقي كما في مسرحية "إفريقيا قبل واحد" .

والتجديد الذي أدخله "ولد عبد الرحمن كاكي" يتجلى في الشكل حيث استلهم أشكال المسرح الشعبي التقليدي وطورها بإدخال تقنية معاصرة فجاءت أعماله متأثرة بعدة كتاب دراميين عالميين مثل "ستنسلافسكي، جوردن كريج، ميرخولد، بريخت " وهم أكثر من تأثر بهم، وهذا التأثر راجع للظروف التي كانت تعيشها البلاد بعد الاستقلال، والذي كان

1- مسرحية بني كلبون هي خاتمة الثلاثية التي تبدأ بمسرحية "القراب والصالحين" عام 1965 ومسرحية "كل واحد وحكمه " عام 1966، لتتوج بمسرحية ثالثة هي مسرحية "بني كليون" عام 1968 كنتيجة نهائية لبحثه الفني، متأثرا بالمسرح الملحمي ومعتمدا على الخرافة كموضوع، وعلى الحكاية كأسلوب جديد.

2- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 169.

يتطلب من المبدع إيجاد أسلوب مسرحي جديد يهدف إلى التأصيل ومستمد من الثقافة الشعبية، ويعالج قضايا وجودنا الحضاري والاجتماعي والسياسي والثقافي .

فكان لا بد من إيجاد صيغة فنية إنسانية بمضامين إنسانية من خلال العودة إلى أصل المسرح باعتباره منبع إنساني، ومسرحه منبرا لإيقاظ الوعي الفكري، وهذا ما يفسر إقبال الجمهور على مسرح "ولد عبد الرحمن كاكي" وما يؤكد رغبته -الجمهور- في مواصلة هذا الشكل المسرحي التقليدي المستمد من موروثهم الثقافي الشعبي، كونه يعالج قضايا إنسانية ببعدها المادي والروحي، ففي مسرحية "كل واحد وحكمه" يعالج قضية العدالة والمساواة، وفي مسرحية "132 سنة" يعالج قضية التحرر من الاستعمار، أما في مسرحية "القراب والصالحين" فيعالج فيها مبدأ الحق والخرافات إلى جانب قضية هامة طرحها الكاتب ورفع شعارها وهي: "**العمل هو الطريق الوحيد للرفاهية وتحقيق العدالة الاجتماعية بين البشر**" .

وأعماله المسرحية تعد تجارب صيغت بأسلوب جمالي من وحي إبداعه، تعالج قضايا واقعه الشعبي، ففي مسرحية "الشيوخ" يقول على لسان المداح **« سيتقرر بين الدروشين والشيخين أن هذه المسرحية لن تحدث أمس، لأن الشيخ قد مات، ولا اليوم لأنه محسوب على الغد، ولا غدا لأنه أمل ».**

ورغم أن بداية تجربته المسرحية كانت عن طريق الاقتباس من المسرح العالمي، إلا أنه كان محافظا في استلهامه منه وهذا راجع إلى اهتمامه بالمسرح الشعبي ومحاولته إحياء هذا الموروث من جديد، فقد تأثر بمقولة " هنري كورديرو" الذي قال له ولزملائه «اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم »[1]، مؤكدا على أن الأشياء كلها تنبع من الشعب وليس خارجه، وبذلك عمل "ولد عبد الرحمن كاكي" على دراسته وتسجيله، فجاءت أعماله مزيجا بين حياة الفلاحين والعمال والفقراء والصيادين كلهم في عمل مسرحي متكامل.

1- عمر محمد الطالب: ملامح المسرحية العربية الإسلامية، ط، منشورات دار الأفاق الجديدة، المغرب، ص 341.

تعامل "ولد عبد الرحمن كاكي" مع المادة التراثية:

لقد تعامل "ولد عبد الرحمن كاكي" مع المادة التراثية، حسب مقتضيات ومستلزمات التعبير الفني الذي اختاره، وفق نظرته التراثية التي تحدد سماتها من خلال طريقة التعامل التي ينتهجها ونوع المعالجة التي يخص بها هذه المادة، وهذا مرهون بمدى تمكن المبدع من مادته ومن الأدوات الفنية اللازمة، وكذلك درجة وعيه وقد استطاع "ولد عبد الرحمن كاكي" التعامل مع المادة التراثية وتطورها للمسرح وفق ثلاثة عناصر تشكل مجتمعة طبيعة تعامله مع المادة التراثية وهي:

1- التفكيك والتركيب الفني:

كان "كاكي" أثناء تعامله مع المادة التراثية يلجأ من منطلقات فنية وتجريبية إلى تفكيكها وإعادة تركيبها من جديد في بناء فني يبقي على روح هذه المادة وجوهرها، وفي الوقت نفسه يعطيها بعدا رمزيا آخر.و يظهر هذا العنصر أكثر في نصوصه المسرحية التي تزاوج بين المواضيع المستمدة من البيئة المحلية والاقتباسات التي يضطلع بها من النصوص العالمية كما هو الحال مع "الطائر الأخضر" لكارلوغوزي، و" إنسان سيتشوان الطيب" لبريخت، فإنه لا ينعدم تماما حين يتعامل مع المادة التراثية والشعبية المحلية لوحدها .

2- فنية التزامن:

وتعد من أهم العناصر التي تشغل بال المبدع المشتغل على المواضيع البعيدة زمنيا عن زمنه، وقد وعى "كاكي" منذ البداية هذا الأمر، فحاول أن يلم به لإعطاء شرعية زمنية/ فنية للأعمال التي تتطرق وتستند إلى مثل هذه المواضيع والتي شملت نوعين أساسيين من هذا العنصر وهما:

2-1- ماضي / ماضي.

وهذا بالإبقاء على الزمن في سياقه الأصلي كما هو الحال في مسرحية "إفريقيا قبل واحد" وفي "132 سنة".

2-2- ماضي / حاضر.

وذلك باستدعاء الزمن الماضي وتمثيله وإلباسه لباس الحاضر حتى يتداخل كلاهما بالأخر، في وحدة فنية مقصودة كما هو الحال بالنسبة لمسرحيتي "كل واحد وحكمه" و"بني كليون".

3- الإسقاط على الواقع.

وهو العنصر الثالث والأكثر وضوحا في أعمال "كاكي" إذ أنه أولى الأهمية الأكبر في استلهامه للتراث لقابليته الإسقاط على الواقع، فكان كلما لاحظ ظاهرة منتشرة ومتفشية في المجتمع إلا رجع إلى ما تختزنه ذاكرته من حكايات وخرافات كان قد سمعها من جدته أو سمع عنها أو قرأها فيعالجها ويطوعها ثم يصوغ حسبها نصا يناقش فيه هذه الظاهرة، حيث عالج قضايا تفشي الخرافة والشعوذة واللاعدالة، والسرقة، واستعمال القوة وتتدرج ضمن هذه النقطة ثلاثة عناصر هي:

1- تعرية الميكانيزمات والدواليب المتحكمة في بنية المجتمع: وذلك عن طريق فضح السلوكات المتفشية فيه وتعرية تركيبة بناه المختلفة والمركبة على أسس غير سليمة تضر بمصالح العامة ولا تخدم سوى الأقلية التي تعمل من أجل بقاء الوضع على ما هو عليه وكان "كاكي" يتوجه أساسا بنقده إلى هذه الأقلية المستحوذة على زمام الأمور .

2-إبراز العلاقة بين الحاكم والمحكوم: وهي العلاقة التي عالجها "كاكي"اعتمادا على التراث بما فيه من الخرافة والأسطورة كما في مسرحية "كل واحد وحكمه"، وبرزت أكثر عمقا في مسرحية "بني كلبون" هذه العلاقة لم تكن مبنية على مبدأ الحقوق والواجبات بقدر ما كانت مؤسسة على الاستغلال والرغبة في السيطرة .

3-إشكالية السلطة والمثقف: وتعرض لها الكاتب في المسرحية "بني كلبون" حيث جعل كبير الدوار يمثل السلطة وعمر القاضي يمثل الرجل المثقف وفي هذه المسرحية يرجع "كاكي" الغلبة لممثل السلطة رغم أن الحق كان إلى جانب "عمر" وأراد من خلال ذلك إبراز العلاقة بين السلطة والمثقف في منظور السلطة يجب أن تكون علاقة تبعية.

هكذا استطاع "ولد عبد الرحمن كاكي" أن يوضح طريقته الإبداعية في توظيفه للتراث وأن ينقل رؤيته الفنية كما يجب أن يكون عليه العمل الفني المسرحي الأصيل والمتشبع بروح بيئته.دلك أن الاجتهاد في الشيء هو العبقرية ذاتها، والإبداع هو الوعي بالتراث حيث وعى "كاكي" منذ البداية أهمية التراث ومدى تثقف المتلقي به، فالوعي هنا يقود إلى معرفة ماهو التراث الأمثل الذي يختاره ويعمل عليه، طبقا لتفكير المجتمع الجزائري وتركيبه وقد أثبت "كاكي" وعيا نقديا حيث أنه درس التراث المحلي والغربي ومحصه، وأخذ منه ما يتلاءم وحاجاته والغاية التي كان يريدها، كما أنه في اقتباساته من التجارب والتراث العالمي استطاع أن يأخذ منها ما يتأقلم مع البيئة الجزائرية.

4- دور كاكي في تأصيل المسرح الحلقوي الجزائري:

"يعتبر الكاتب والفنان المسرحي" عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي" أحد أبرز رجالات المسرح الجزائري الذين كرسوا حياتهم لخدمة الفن المسرحي الجزائري"[1].

و قد تميز عن غيره من المسرحيين ببحثه الدائب عن تجربة مسرحية أصيلة، ومرجعية شعبية جديدة للفن المسرحي مع احتفاظه بالتزاماته للمجتمع وقضاياه.

ومسرح "كاكي" يكتسي طابعا فنيا كأداة فعالة للتوعية والتثقيف على أساس أن المسرح مرآة المجتمع، ورغم اختلاف مراحل تطور المسرح عند "كاكي" إلا أنه بقي محافظا على ميزة أساسية في كل أعماله والتي ميزته عن غيره من الكتاب، من أنه طبع المسرح الجزائري بطابع خاص قبل وبعد الاستقلال وذلك باعتماده على المسرح الشعبي، ومن هنا جاءت أعماله وشخصياته من الواقع الاجتماعي القريب من المجتمع الجزائري حيث مزج في مسرحه بين الواقع والخيال من جهة وبين الممثل والجمهور من جهة أخرى، وهو ما كان يصبو إليه من خلال خلق علاقة فنية بين الممثل والجمهور وربطهم برابط متين، ويمكن تحديد المراحل الفنية عند "كاكي" بمرحلتين بارزتين هما: قبل الاستقلال والتي تتراوح بين الاقتباس والتأليف الفردي، وهي مرحلة الاستيعاب، وبعد

1- بوكروح مخلوف: المرجع السابق ص40.

الاستقلال وهي التي برز فيها ككاتب درامي متميز بكتابته التي تكتسي طابعا جماليا وفكريا والتي يمكن تسميتها بمرحلة النضج والتجريب قصد التجديد والتأصيل. وكانت انطلاقته الفنية سنة 1947 حين عمل مع منشط جمعية السعدية مع ابن عبد الحليم مصطفى وكان منشطا متطوعا، ولشدة تأثره به كانت مساهمته التقنية والتنشيط مجانا، وهذا راجع لتعلقه المفرط بالفن المسرحي، وقد عمل" كاكي" لأول مرة كمساعد مخرج مع ابن عبد الحليم مصطفى

في مسرحية سماسرة الزواج عن" ميلر" وقد استغل هذه الفرصة وعمل بنصائح المخرج وتوجيهاته مما دفعه إلى الالتحاق بالتربصات التربوية والفنية، حيث تلقى مبادئ الفن المسرحي على أيدي كبار المؤطرين، ليرتقي بعدها إلى مستوى المؤطر الجهوي للفن الدرامي لمدة سنتين ثم ارتقى إلى مؤطر وطني للفن الدرامي .وفي مراحل متقطعة من التربصات الفنية التي أجراها، أنجز ثلاث مسرحيات، كانت البداية مع مسرحية الحقيبة للروماني" بلوتس" ثم مسرحية ديوان القراقوز مأخوذة من مسرحية الطائر الأخضر "لكارلوس غوزي"، ومسرحية الأميرة الصلعاء" ليونسكو"، أما تجربته في الكتابة الدرامية فكانت في مسرحية دم الحب وألفها سنة 1951 وهي تجربة عاطفية ذاتية، التجربة الثانية فكانت مسرحية تاريخ الزهرة وهي مسرحية خرافية مستمدة من النو الياباني وقد كتبها باللغة الفرنسية .

وبعد اندلاع الثورة التحريرية وما صاحبها من قمع واضطهاد ومراقبة على النصوص المسرحية، وكذا تضييق الخناق على الفن والفرق المسرحية، وجد "كاكي" كغيره من الفنانين صعوبة في تأدية رسالته الفنية مما أدى به إلى التخلي عن جمعية السعدية ليشكل فرقة خاصة هي" فرقة المسرح" وقد هيأ لنفسه كل الظروف لإنشاء "مسرح الغد" وهو مسرح يواكب الحركة الثورية الشاملة، ويعبر بلسان الشعب عن طموحاته فلجأ" كاكي" إلى الثقافة الشعبية واعتنى بالتراث الشعبي حيث توجه إلى الأدب الشعبي لدراسة تقنيات الاتصال لعروض الرواة قبل أن تمنعها السلطات الاستعمارية سنة 1955.

وفي هذه الفترة يدخل أعضاء الفرقة في مرحلة جديدة عن طريق تعرفهم على أعمال رواد التمثيل والإخراج العالميين أمثال المخرج "إليا كازان"[1]الذي يعتمد في طريقته على منهج "ستان سلافسكي"[2] الذي درس كتابيه "كاكي"بعنوان "إعداد الممثل" وكتاب "حياتي في الفن" حيث استفاد من أفكاره وأساليبه الفنية، التي كان يطبقها من خلال حصص التكوين الفني والتقني التي كان ينشطها في إطار ما كان يسميه "المخبر المسرحي"، ليتعرف بعدها على أحد رواد المسرح الإنجليزي "جوردن كريج"[3] وكذلك يتعرف على أحد تلاميذ "ستان سلافسكي" وهو الروسي

"فوسفورد ماير خولد"[4] صاحب كتاب "مسرحة المسرح" ليوجه بعدها "كاكي" للبحث عن مسرح ثوري، ويتعرف على الروسي "ميكايوفسكي"[5] مؤلف مسرحية "الحمامات" ثم المسرح السياسي على يد المخرج "إرفيتي بسكاتور" وفي آخر مشواره الفني يتعرف على أكبر كاتب ومخرج في المسرح الملحمي وهو الألماني "برتولد بريخت" وبعد ثمان سنوات قضاها "كاكي" في مجال البحث الفني أنجز خلالها عدة مسرحيات ذات قيمة فنية مثل "الشبكة، "ديوان القراقوز" ثم بدأت فكرة "مسرح الغد" تتبلور في ذهن "كاكي" وأيقن أن الثورة الثقافية ستحقق نصرا عظيما، كما حققته الثورة المسلحة سابقا، وعلى المسرح باعتباره مرآة المجتمع أن يساهم في ترسيخ الثقافة الوطنية وتثبيت الهوية الجزائرية والتي سعى المستعمر طيلة مائة وثلاثين سنة لطمسها، وقد اهتم "كاكي" بالمسرح للتعبير عن آمال وطموحات الشعب الجزائري ومن هنا جاءت فكرت مسرحية "132سنة" وهي ذات طابع ملحمي ثوري ونضالي.

1- إليا كازان: مخرج سنمائي وكاتب مسرحي أمريكي ولد بأسطنبول عام 1909.

2- قسطنطين ستان سلافسكي: مخرج سنمائي روسي (1863-1938) .

3- إدوارد جون كريج: فنان إنجليزي (1872-1966) له كتاب "الفن المسرحي" .

4- فوسفورد مايلر خولد: مخرج مسرحي روسي (1874-1940).

5- ميكايوفسكي (1897-1939) شاعر ومؤلف مسرحي روسي، كتب مسرحية "حشرة السرير"

كما اهتم بالحكايات الشعبية وأساطير القوال والمداح في الأسواق الشعبية والساحات العمومية وما ترويه من قصص الأبطال وبطولاتهم عبر التاريخ الإسلامي إلى جانب الأغاني الفلكلورية.

واهتم كذلك بالأشعار الدينية التي كانت تردد في الاحتفال في موسم "سيدي لخضر مخلوف" من خلال احتكاكه ببيئته التي تلقى فيها مبادئ الشعر الشعبي وحفظ فيها قواعد الشعر الملحون الذي عظمه كثيرا ومع أشعاره المدونة في مسرحياته إلا دليل على ذلك.

وهكذا تمكن "كاكي" من تحقيق حلمه في تجسيد "مسرح الغد" وتحول العرض المسرحي إلى تظاهرة ثقافية وشعبية وتمت على يديه عودة الفرجة الشعبية التي افتقدتها الساحة الشعبية.

كان "كاكي" يؤمن بأن النجاح هو التطور والتجديد، ولا يأتي ذلك إلا بالتغيير المرحلي بحصر الإيجابيات والسلبيات معا مما دفع به إلى الدخول في مرحلة التجريب، وعمل على إحداث تجربة جديدة في مجال الكتابة المسرحية، فأدخل عناصر الاحتفال الشعبي كمحاولة منه لربط المسرح بمفهومه وتقنياته وأدواته الغريبة بالمسرح الشعبي الجزائري، وذلك بإدخال الحلقة في مسرحه وتوظيف عناصر العروض التقليدية "حلقات شعبية". بعدها عمل "كاكي "في مجال الخرافة الشعبية التي كان يسمعها في صباه عن جدته فقدم في 1968 مسرحية "بني كلبون" وفي عام 1975 يضع حدا لنشاطه الفني بمسرحية (ديوان الملاح).

إن "ولد عبد الرحمان كاكي" قد واجه مجموعة من التحديات الاجتماعية والسياسية والثقافية.ويعتبر المسرح من القضايا الثقافية والفنية التي اصطدم بها، فجعله يبحث عن السبل الموضوعية التي تسمح له بالتمكن من آليات هذا الفن وتقنياته، حاول إخراج هذا الفن المسرحي المستورد من إطار التبعية، وعمل على تأسيسه انطلاقا من المعطيات الحضارية العربية، وهذا ما يفسر محاولاته وتجاربه الأولى التي حاولت التعبير عن مضامين اجتماعية وثقافية عربية خالصة. وتجربة "ولد عبد الرحمان كاكي" بتميزها

وأصالتها، تجربة فريدة فقد استطاع أن يتجاوز الجمود والعصرنة الزائفة، التي طبعت الفرجة سابقا .ووجد في الحلقة نماذج أصيلة، استمد منها مسرحه ليبحث عن مسرح يؤسس الفعل وثنائية الأصالة والمعاصرة، وعلى الحلقة كفعل جمعي يحتوي الذاكرة الجماعية، فهو مسرح نموذجي يجمع كل المصادر الفنية خاصة الملحمية والعناصر الشفوية الشعبية حتى يعطي لمسرحه بعدا عالميا إنسانيا ومسرحه انعكاس لمرحلة انتقالية بكل إيجابياتها وسلبياتها عبر المراحل التاريخية.

عمل "كاكي" على تطوير الحكاية الشعبية التي جسدها في الحلقة على شكل فرجة فنية إلى دراما شعبية، تلقائية وارتجالية كونها تحتوي على جماليات موضوع يطرح في طياته تيارا فكريا وشعوريا، يجمع فيها الممثل كمبدع والمتفرج كمتلق مشارك فيها، حيث استلهم "ولد عبد الرحمان كاكي" من مصادر محلية وعربية وعالمية ومزج هذه المصادر شكلا ومضمونا عن طريق إبداعه الخاص مع إضافاته الفنية القيمة، متمثلة في الأشكال التي استخدمها في مسرحه المستمد من التراث الشعبي محددة في أربعة أشكال هي:

الشكل الأول: التعبير عن التراث .

الشكل الثاني: استخدام التراث في قالب تقليدي .

الشكل الثالث: استخدام التراث في قالب تجريبي.

الشكل الرابع: استخدام التراث شكلا ومضمونا.

وتعتبر هذه التجربة مرجعا أساسيا في المعرفة المسرحية الجزائرية، والتي تطورت مع سياقات تاريخية تغيرت فيها متطلبات الإنسان، فعمل "كاكي" على تجاوز الأطر الكلاسيكية لجماليات المسرح اليوناني وقدم لنا نماذج جديدة للمسرح الأوربي عامة، والمسرح الجزائري خاصة، فكان من الأوائل الذين ركزوا دعائم المسرح الجزائري، لتنوع المدارس المسرحية التي استقى منها معارفه الفكرية والفنية معا .

المحاضرة السادسة: تجربة عز الدين المدني

انطلق المسرح التونسي في التجريب والتأصيل منذ فترة السبعينيات من القرن الماضي متأثرا في ذلك بالمسرح الغربي المعاصر من جهة ومستفيدا من تقنيات المسرح العربي التجريبي مسرح الهواة بالمغرب الذي انتعش فعليا في سنوات السبعين، انتعاشا كبيرا، ومن أهم المخرجين والاحتفالي من جهة أخرى "دون أن ننسى تأثره المباشر والواضح بدعوات وتنظيرات وبيانات التونسيين الذين حاولوا التجريب والتأصيل عز الدين المدني"[1]

ومن ثمة أضحت تونس " فضاء متميزا لكثرة الفرق المسرحية ذات الطابع الليبيرالي فقد وصل عددها إلى أكثر من مائة وخمسين شركة إنتاج مسرحي"

ويعد عز الدين المدني من أهم المنظرين العرب الذين اشتغلوا بقضية التنظير المسرحي والاهتمام بقضية المسرح تأسيسا وتجريبا وتأصيلا، وقد انطلق" المدني" من ملاحظة هامة تتمثل في أن الكثير من الدراميين العرب قد استوحوا من الغرب الفن المسرحي وأخذوا منه التقنيات والفنيات، والفنيات بشكل مستلب، ونقصد بهذا كله يجب التعمق في التحكيم العربي والتشبع به والوقوف على خصائصه، وبالتالي" فالمدني" ليس من الباحثين والدارسين الذين ينكرون وجود المسرح لدى العرب، بل يثبت بشكل قطعي وحاسم وجود كتابة درامية في التراث العربي الإسلامي كما في كتب التاريخ والمقامات ورسالة الغفران وكتب الآداب والمعارف والفتوى"[2]

وقد سعى عز الدين المدني في البداية للتوفيق بين الكتابة النصية والتراثية العربية والقالب العربي، وقد دفعه تفكيره في قضايا المسرح شكلا ومضمونا إلى طرح تصور نظري جديد يسمى بالمسرح التراثي وهو قريب من التصور الاحتفالي كما عند عبد

1- إدريس محمد مسعود: دراسات في تاريخ المسرح التونسي، دار سحر للنشر، المعهد العالي للفن المسرحي، تونس، ط1، 1993، ص09.

2- محمد عبارزة: تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2009، ص07.

الكريم برشيد والطيب الصديقي، ويكشف عن رؤية فنية وفكرية في البيان الذي افتتح به" ديوان الزنج" وجعل موضوعه استعمال الفضاء المسرحي في ذلك الديوان، يقول المدني: " لا يكفي بالنسبة لرجل المسرح- سواء كان مؤلفا أو مخرجا- أن يستعمل " المداح" مثلا في عمله المسرحي، حتى يكون عمله هذا عربي المشاغل والإطار، أو طلائعي النزعة والإخراج، فلإن " المداح" أو " الراقوز" أو" إسماعيل باشا" ليس إلا ظاهرة فلكلورية ذات أصبغ زاهية نراها لم تأخذ من العلامات الحضارية إلا القشور"[1]

يرى عز الدين المدني أنه آن الأوان للتفكير في مسرح عربي جديد يكون بديلا للمسرح الغربي القائم على اللعبة الإيطالية، ولن يتم تحصيل فضاء مسرحي جديد إلا بالنبش في التراث العري الأصيل، وفهم المجتمعات العربية فهما عميقا ودقيقا، وفي هذا يقول الباحث: " إنه كان خليقا بالعرب المعاصرين لما تبنوا الفن المسرحي الغربي، وأعطوه الصدارة في آدابهم وفنونهم، ألا يتبنوا به إلا النوع فقط، وأن يتركوا جانبا الفنيات والأشكال، والاتجاهات التي رافقت النوع والتصقت به، وكانت تمتزح بأصوله، وإنه كان ضروريا بالنسبة إليهم أن يتأملوا في اتجاهاته.

1- النظرية المسرحية الجديدة لعز الدين المدني:

يرى الكاتب المغربي جميل حمداوي أن المسرحي عز الدين المدني قد بنى تصوره في بناء نظريته المسرحية الجديدة القائمة على مسرحية التراث من الخلفيات المعرفية والفكرية والأيديولوجية، ويمكن حصرها في المرجعيات التالية:

- الاعتماد على الاحتفالية العربية والمغربية على حد سواء.
- تمثل التجربة الإخراجية عند الطيب الصديقي في تعامله مع التراث.
- الاستفادة من التراث العربي الإسلامي.
- الانفتاح على المسرح الغربي القديم والحديث والمعاصر
- استدعاء النظرية البريختية من خلال توظيف خاصية التغريب والتباعد.

1- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص448

- استلهام النظرية الميتامسرحية القائمة على الارتجال والتمسرح وفضح اللعبة المسرحية.
- التأثر بالمسرح الشرقي[1]

ويرى عز الدين المدني أنه من الضروري التعامل مع التراث المسرحي على ضوء الرؤية الواقعية الجدلية الشعبية، وأن يكون هناك تواصل حميمي بين التراث المسرحي والجمهور شكلا ومضمونا ولغة وتعبيرا وحوارا.

" ورغم أن ما تقوله نظرية" المدني" قد يبدو للبعض عويصا أو مستغلقا حينا، فإنه يمكن تبسيط عباراته على النحو التالي:

- إن المسرح العربي الحال، عربي بالاسم واللغة والشخصيات فقط ولكنه ليس عربيا بالاهتمامات.

- إن الاتجاه إلى استخدام الأشكال التراثية في المسرح لا يكفي في حد ذاته لخلق المسرح العربي، بل لا بد من الغوص في التراث غوصا، وتفهمه على ضوء الحاضر والمستقبل، مع الامتناع عن تقديسه أو معاملته معاملة القطع المتخفية"[2]

2- أهم مسرحياته:

ألف الكاتب المسرحي" عز الدين المدني" مجموعة من الأعمال والعروض المسرحية التي تعبر عن توجه النظري المتمثل في المسرح التراثي وقد بدأ في كتابه نصوصه المسرحية منذ السبعينات من القرن الماضي، وقد ألف سبع مسرحيات نشر منها ست، وعرض ست مسرحيات من 1970- 1978، وأهم أعماله المسرحية الدالة على المنحنى التراثي نذكر: ثورة" صاحب الحمار" و" ديوان الزنج" و" الحلاج"، و" والغفران" و" ورسالة مسرحية" و" تعازي الفواطم"، أو تعازي فاطمية، ورسالة التربيع والتدوير" و" وعلى البحر الوافر"

1- جميل حمداوي: نظرية المسرح التراثي عند المبدع التونسي عز الدين المدني

2- علي الراعي: المسرح في الوطن العرب، مرجع سابق، ص450.

يعتبر" عز الدين المدني كاتبا جريئا في تصوراته النظرية وباحثا مبدعا يبحث عن الجديد والمستحدث، ويعتبر مؤسسا فعليا للحداثة الدرامية العربية المعاصرة عن طريق إعادة قراءة التراث من منظور جديد[1].

1- نقلا عن جميل حمداوي: مرجع سابق

المحاضرة السابعة: حضور التراث الشعبي في المسرح المغاربي

إن التراث الشعبي غني بعناصره المختلفة، ومتنوع في مضامينه الثرية بالمادة التراثية وموضوعاتها، "لكن معظمها يندرج ضمن أربع مجموعات استقر عليها الباحثون وهي:

أولا: المعتقدات الشعبية.

ثانيا: العادات الشعبية.

ثالثا: الفنون الشعبية.

رابعا: الأدب الشعبي .

وهذه التقسيمات لا تعني الفصل بين كل موضوع وآخر أو عنصر وآخر، بل التراث الشعبي بعناصره مجتمعة يمثل كيانا حيا تسوده العلاقات الوثيقة والتفاعل الدائم .

أولا: المعتقدات الشعبية:

تعتبر المعتقدات الشعبية من أهم جوانب الثقافة والتربية السلوكية التي يتقلدها الفرد داخل مجتمعه ومنها تتشكل فلسفته للحياة وتصويره للعالم الخارجي "ومهما يكن من أمر فإنه لمن العسر العسير الإحاطة بجميع معتقدات أي مجتمع نظرا لكونها مخبأة في صدور الناس فهي لا تلقن من الآخرين ولكنها تختمر في صدور أصحابها وتتشكل بصورة يلعب فيها الخيال الشعبي دوره ليعطيها طابعا خاصا" [1] .والقضاء والقدر خيره وشره، والجنة والنار ...، غير أن هذه المعتقدات وبفعل الاستعمار وما خلفته المذاهب الإسلامية المختلفة وخاصة منها المذهبين الشيعي والصوفي من آثار فقد فقدت هذه المعتقدات كثيرا من سماتها الرئيسية، وأكسبتها مواصفات أخرى جعلتها إلى حد ما أشكالا جديدة في صياغتها لا تمت بصلة إلى الأصل الأول لها .

وتتميز المعتقدات الشعبية ببعض الخصائص التي تميزها عن سائر الأنواع الشعبية الأخرى فاللغة الشعبية تنطق، وتكتب، وتتطلب شريكا ليتم معه الحديث، ومجتمعا ينفق

1-أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 1971، ص 121.

على رموز هذه اللغة، ويؤدي الخيال الفردي أو الشعبي دوره ليعطيها طابعا مميزا وخاصا بها، وهي مع تمكنها في أعماق النفس الإنسانية منتشرة في كل مكان سواء عند الريفيين أو الحضريين، وعند المثقفين أو غير المثقفين .ومن الخصائص المميزة للمعتقدات الشعبية، أنها ذات أفكار عامة، في حين أن العادة الشعبية مهما كانت بدائيتها وعفويتها تحمل بصمات شعب معين وتعبر عن شخصيته، والمعتقدات الشعبية لا تنتسب إلى مرحلة تاريخية محددة وبذلك فهي ليست تاريخية.

"ويمكن أن تصنف المعتقدات الشعبية العربية في موضوعات أساسية هي: 1-الأولياء 2-السحر 3-الأحلام 4-الروح 5-النظرة إلى العالم 6-الكائنات فوق الطبيعة 7-الطب الشعبي 8-العفاريت والجان...."[1]

ويعتبر الاعتقاد في الولاية "الولي الصالح"من أهم المعتقدات السائدة في أوساط المجتمع الشعبي الجزائري، حيث يعتقد فيهم أنهم رجال مقربون من الله عز وجل، ولهم إمكانيات الاتصال بهم أكثر من غيرهم، عن طريق الأفعال الخارقة والمعجزات، ولا تتوقف مقدرات هذا الولي الصالح عند حياته فحسب، بل يضل ضريحه رمزا من هذه المقدرة، على اعتبار قدرته على الاتصال بهذا العالم الحي ونقل حوادثه إلى السماء وأخذ الشفاعة في قاصديه، وهم"الأولياء"في الأصل صالحون وخيرون لا يفعلون إلا ما فيه صلاح للناس، وبالمقابل فهم قادرون على الإيذاء إذا ما غضبوا، وعلى إغاثة الضعيف إذا شاءوا، وشفاء المريض، وإحضار البعيد وقطع المسافات الطويلة في وقت قصير، ويفسر المجتمع هذه المواهب الخارقة على أنها منح من الله سبحانه وتعالى، وهبها لمن يخشاه ويعبده حق عبادته من عباده الصالحين.

كما أن عالم الجن كذلك من المعتقدات الراسخة للمجتمع الشعبي الجزائري، والأصل في ذلك هو إقرار القرآن الكريم بوجود عالم مواز لعالم البشر في شكل كائنات حية لا

1- علي حسن المخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، مكتبة الأسد، 2000، ص153

تراها العين وقادرة على التلون في أي صورة بشرية كانت أو حيوانية، كما أنها تتزاوج وتتكاثر وتكون أسرا تربط فيما بينها بعلاقات القرابة كتلك التي يحياها المجتمع الإنساني، وتختص هذه المخلوقات بكونها قادرة على القيام بأفعال يمكن أن تكون في صالح الإنسان، ويمكن أن تكون مصدرا من مصادر الإيذاء له، وتفسر كثيرا من الأمراض العصبية على أنها من مفعول الجن التي احتوت جسد المريض، ولا يزول هذا المفعول الاحتوائي إلا عن طريق إقامة مجموعة من الطقوس الشعبية مثل تقديم الأضاحي ذات المواصفات الخاصة، كالديك الأسود أو الشاة الدرعة، أو غيرهما، كما أن هناك أنواعا من الكائنات الخفية تشترك مع الجن في كثير من الخصائص مثل: العفاريت والغولة، لكن العفريت يتميز بطول القامة وضخامة البنية، وأما الغولة فكائن يتشكل في صورة حيوانية كاملة، وإذ ما عادت إلى حقيقتها وكما يعتقد في ذلك المجتمع الشعبي، تصبح امرأة بشعة يكسو جسدها الشعر، وأسنانها طويلة تظهر بارزة في فمها وأظافرها طويلة وعيناها واسعتان وتتصف بالغباء والقوة، وكانت إلى وقت ليس ببعيد رمزا من رموز التربية السلوكية للأطفال، حيث يتوافرا الخزان اللاشعوري للأطفال على معيار أخلاقي ضابط ولدته نشأتهم على مقياس وجود هذا الحيوان وتعرض الطفل له إذا ما خالف مطالب وأوامر والديه .

أما الروحانية أو كما يسميه المجتمع الشعبي في الشرق الجزائري"البازوغ أو شيخ الكانون أو سلال القلوب أو بوتليس" فهي صور حيوانية أو بشرية يقترن وجودها ببياض ثيابها عادة وهي أرواح بشر ميتين أو نائمين، تظهر للإنسان إذا كان وحيدا وخاصة في الخلاء والمقابر وأضرحة الأولياء ...، وهي تختفي إذا ما واجهها الإنسان بشجاعة، وقرأ آيات من القرآن الكريم أو البسملة أو التعوذ بالله منها، ويعتقد الكثيرون أن هناك من يتعامل مع هذه الكائنات المختلفة، فيكون معها علاقة تبعية، فيجعلها خادمة له، أو يتخذ منها زوجا فلا تتعرض له بسوء بل تساعده على ردع أعدائه. كما يعتقد المجتمع الشعبي في عمومه بأن السحر من أهم وسائل الإيذاء والإيقاع بالناس، ويعتقدون مقابل هذا كذلك

بأنه وسيلة من وسائل ردع الشرور عن المصاب ورفع الأذى عنه، فما يبطل الأفعال السحرية إلا أفعال سحرية مضادة لها، ولا زالت هذه الممارسات السحرية في بعض نواحي المجتمع الشعبي الجزائري سارية المفعول إلى وقتنا الحاضر، كذبح شاة أو ديك لهما مواصفات خاصة عند عتبة البيت الجديد قبيل أن يسكن، وهذا بغية تصفية أرجائه من الجن والعفاريت والشياطين المؤذية نومن بين أشكال السحر التي يعرفها المجتمع الشعبي الجزائري، سحر الكلمة، التي قد تأخذ شكل صيغ تعبيرية محفوظة ثابتة تردد عند الحاجة إليها أو آيات قرآنية أو حروف وأسماء وأشكال هندسية أو انتظام خاص للأعداد، ويقوم بها عادة صنفان من الناس:

الصنف الأول: هو الذي يوظفها في مطامعه الشخصية وتحقيق أغراضه الفردية على حساب غيره وإن لحقهم جراء ذلك الأذى وهؤلاء يسمون "بالقزازنة أو المرابطين ".

الصنف الثاني: وهم الذين يوظفونها لرد الأذى عن المصابين حيث تكتب أيا ت القرآن الكريم في شكل أحرف وأشكال هندسية تغلف وتوضع تحت المخدات، لنصبح أحجبة واقية ومقاومة للسوء ويقوم بها عادة "الطلبة "وهم محفظوا القرآن الكريم للصبية في الكتاتيب وقد يقوم بها الرقاة وهم أشد فاعلية لأنهم أشخاص وهبهم الله عز وجل هذه المقدرة حتى يردوا الأذى عن عباده دون أجر أو شرط.

- صور الاعتقاد الشعبي في الجزائر:

تتعدد الصور الاعتقادية في المجتمع الشعبي الجزائري، باختلاف الأقاليم الشعبية وتنوعها حيث أنها تمثل النظام الصوري الذي يحكم جملة من العادات والتقاليد تركب فيما بينها لتجسد صورة احتفالية شعبية تحمل في شكلها ومضمونها البنية الواقعية الخيالية للتصور الشعبي فمنها ما يسمى بالجنوب الجزائري "السبيبة" ومنها منها في الشمال الجزائري "الوعدة "أو "الزردة" حيث تنتشر هذه الظواهر في المجتمع الشعبي الجزائري إلى درجة ملحوظة، كونها نمط من أنماط التطبيب الشعبي والذي يتخصص في الانتقال السحري فيما يشبه الغيبوبة إلى عوالم أخرى، من أجل التخاطب مع كائنات روحانية

كالأسلاف والأولياء الصالحين، ويأخذ هذا النسق عادة شكلا من أشكال الأداء الجماعي، الذي يتم من خلال الرقص ودق الطبول، والغناء والصراخ والحركات الجسمية الهستيرية والأداءات الصوتية شبه الصرعية، وينعقد شمل "الزردة ""والوعدة "عادة لهدف احتفالي خاص كعلاج شخص مريض، أو بالإشراف على طقوس معينة كاحتفالات المولد النبوي الشريف، أو من أجل طلب العون من الله عز وجل، رجاء نزول المطر والاستسقاء .

كما نجد طقس "النشرة "ويعتبر جزء من الفلكلور من حيث هو تراث مكتسب غير مدون، ودون اختبار علمي لصدقه، وتعتبر التقاليد الشعبية هي الضامن الوحيد لصدقه، في مقابل التجريب العلمي ويقوم الطقس على أفعال وممارسات تكرارية تتطلب الاعتقاد لتحقيق مقاربة التصور التماثلي بين النفس والجسد، ويرتكز أساسا على فكرة القدرة المطلقة، كما يرتبط بالحاجة الإنسانية للقداسة والأمن، ويعود لفظ "نشرة "بمعناها الأصلي إلى بعد من أبعاد الشر، وهو شكل علاجي يطرد بواسطته الضرر عن الإنسان ويدوم هذا السلوك الطبقي العلاجي من أربع إلى ستة أيام ويتم في فصل الربيع أو في مناسبات دينية كاحتفالات عاشوراء، أو المولد النبوي الشريف، ويشترط في أدائه يوم الأربعاء، ويبدأ طقس النشرة عادة بزيارة أربع حمامات طبيعية ساخنة يتم فيها ذبح أربع ديكه سوداء كالقرابين وهدايا للأرواح التي يعتقد فيها وهذا صباحا، ويشترط في ذلك تسبيق صلاة الظهر، وتلبس المريضة أبهى ما لديها، وتصل الفرقة الموسيقية التقليدية، وتشع الرقصات الطقوسية، وتزداد وتيرة الطبول وتدقق الأنظار نحو المريضة ويحمسها الجميع، وتضاف رائحة البخور بتردد وتزايد لتدخل المريضة تدريجيا حالة الرعدة الجنوبية، حيث تصرخ وتتحرك بشدة، وعن ذلك يقال أن الجن شرع يقلد المريض، ويستمر الوضع على ما هو عليه طيلة الأيام الستة، حتى تفقد المريضة الوعي حيث يفسر ذلك بهجران الجن لها .

ثانيا: العادات الشعبية:

وقد حظيت باهتمام واسع في الدراسات الفلكلورية، والعادة ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية وهي حقيقة أصلية من حقائق الوجود الاجتماعي،

فنصادفها في كل مجتمع تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية المهمة عند الشعوب البدائية، كما عند الشعوب المتقدمة وهي ظاهرة تاريخية معاصرة في الوقت نفسه .

"وقد تبدو لنا في بعض الأحيان خالية من المعنى فهي تتعرض لعملية تغيير دائم تتجدد بتجدد الحياة الاجتماعية، واستمرارها، وهي في كل طور من أطوار الحياة المجتمع تؤدي وظيفة وتشبع حاجات ملحة ومن البديهي أنها في أدائها هذه الوظيفة في مجتمع معين، وترتبط بظروف هذا المجتمع وواقعه"[1].

وليس بإمكان فهم العادات الشعبية بمعناها الواسع فهما كاملا وعادلا إلا إذا نظر إليها بوصفها تعبيرا عن واقع إنساني اجتماعي، يتخذ من العالم الواقعي موقفا معينا، ومن العادات الشعبية نجد:

1- عادات دورة الحياة كالولادة، البلوغ والزواج والوفاة.

2- عادات الأعياد والمناسبات المختلفة كالحج.

3- عادات الفرد والمجتمع والمحيط.

ثالثا: الفنون الشعبية:

إن تحديد المقصود بالفنون الشعبية داخل ميدان التراث الشعبي لم يحسم نهائيا بعد، على الرغم مما يبذل فيه من جهد علمي، لتحديد الأعمال الفنية التي يجب أن يدخلها دارس الفلكلور دائرة اهتمامه، وقد سمي هذا الفن بعدة تسميات منها:

"سمي بالفنون الأهلية نسبة إلى اتصالها بالشعب والأهالي وبعده عن الفنون الرسمية.

وسمي بالفن الدارج تميزا له عن الفن المثقف الحضري، إذ يفيض الفن الشعبي عن خاطرة الجماعة الإنسانية بالتعبير التلقائي، أما الفن الحضري (المثقف)فيفيض عن عاطفة أفراد موهوبين نالوا قسطا من التعليم والتثقيف.

وسمي كذلك بالفن الريفي لارتباطه بالريف وخاماته.

وسمي أحانا بالفنون الفطرية لما يحويه من فطرة ظاهرة وتعبير ساذج بسيط.

1ــ حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، مرجع سابق، ص 153.

وسمي بالفن الشعبي لأنه وليد الشعب، والحياة الشعبية مصدر الإلهام، والإيحاء للفن الشعبي".[1]

وتتصف الفنون الشعبية بالعراقة، فهي تعود إلى مراحل بالغة في القدم في تاريخ الإنسان، وتتحدر مع آباء وأجداد عبقريون، فآلات الموسيقى مصنوعة من الغاب، وعيدان الشجر المثقوب، وجلود الحيوانات المشدودة على الفخار أو جذوع الشجر المفرغة ومن هذه الآلات الموسيقية نجد:

1- آلات النفخ.

2- آلات وترية.

3- آلات إيقاع.

***الرقص الشعبي والألعاب الشعبية:**

أ-الرقص:

-رقص مناسبات(جماعي-فردي).

-رقص مرتبط بالمعتقدات: ذكر، مواكب صوفية ...

- رقص طبقات وفئات معينة(كالغوازي مثلا).

ب-الألعاب الشعبية –غنائية، منافسة أطفال، تسلية، فروسية.

ثالثا: فنون التشكيل الشعبي:

أ-أشغال يدوية على الخامات المختلفة، مثل النسيج بأنواعه، الخشب، الخوص، الحديد، الفخار، الخزف، الزجاج، والنحاس.

ب- الأزياء: أنماطها الإقليمية:

-كأزياء المناسبات المختلفة(الأعياد-العمل-الزفاف).

1- حسين عبد الحميد أحمد رشوان: الفلكلور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث، 1993 ص106- 107 .

رابعا: الأدب الشعبي:

يحتل الأب الشعبي مكان الصدارة في مواد التراث الشعبي، كون القول والكلمة المسموعة أو المكتوبة ومحاولة تفسير ما اشتمل عليه من تفاصيل تشغل الحيز الأكبر من مواد التراث المختلفة.

وما يزال تحديد الأدب الشعبي أمرا تختلف عليه النقاد ودارسو الأدب غير أن أهم الآراء استقرت على تعريفات ثلاثة هي:

1-يرى الرأي الأول أن الأدب الشعبي لأية أمة هو أدب عاميتها التقليدي، الشفهي مجهول المؤلف، المتوارث جيلا عن جيل، ومؤدي هذا لأي إسقاط أدب العامية الحديث الذي أذاعته المطبعة ووسائل النشر الحديثة الأخرى من مسرح وإذاعة وسينما، لأنه لا يتوفر فيه ركنا تجهيل المؤلف والتوارث التقليدي.

2-وأصحاب هذا الرأي يذهبون إلى أوسع ما يذهب إليه السابقون فيرون أن الأدب الشعبي هو أدب العامية، سواء كان شفا هيا أو مكتوبا، أو مطبوعا، وسواء كان مجهول المؤلف أو معروفه، متوارثا عن السلف السابق أوأنشأه معاصرون معلمون لنا.

3-أما الرأي الثالث فيعتمد محتوى الأدب لا شكله أي موضوع التجربة الفنية فيه لا اللغة التي يستخدمها أصحابه، فهو عند أصحاب هذا الرأي هو ذلك الأدب المعبر عن ذاتية الشعب، المستهدف تقدمه الحضاري، الراسم لمصالحه، يستوي فيه أدب الفصحى وأدب العامية، وأدب الرواية الشفهية وأدب المطبعة، والأثر المجهول للمؤلف والأثر المعروف المؤلف[1] وعموما"فإن الأدب الشعبي يعتبر وجها من وجوه التراث الشعبي الذي يستغرق مظاهر الحياة الشعبية قديما وحديثا ومستقبلها، وهو أبقاها على الزمن"[2] وهو أقدم من شقه التقليدي الذي صار يعرف فيما بعد بالفصيح، ويمتلئ الأدب الشعبي بالكثير من المخلفات العقائد والفلسفات والثقافات التي عرفها العالم، وقد تبدو بعض المخلفات غربية عن العقيدة

1- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط2.1981

2- الشيبي مصطفى كامل: الأدب الشعبي مفهومه وخصائصه، ندوة التراث، ص93.

الإسلامية وروح الفلسفة الإسلامية، أما سبب انتشارها فهو التداخل بين عقائد الشعب العربي والعقائد الأخرى المتاخمة له.

"أما أنواع الأدب الشعبي فهي الأسطورة والخرافة والحكاية والشعر، والأقوال السائرة والأمثال والألغاز والأقوال السحرية والموسيقى والرقص والعادات والممارسات والمهارات الفنية."[1]

وعلى هذا يكون الأدب الشعبي هو فن القول التلقائي العريق المتداول بالفعل المتوارث جيلا بعد جيل، المرتبط بالعادات والتقاليد.

أما د/نبيلة إبراهيم فقد جعلت أنواع الأدب الشعبي كالآتي:

1-الحكاية الشعبية 2-الحكاية الخرافية 3-الأسطورة 4-المثل 5-اللغز 6-النكتة.[2]

وأهم خصائص الأدب الشعبي:

1"-اليسر والسذاجة ومحاولة التطاول إلى النحو والبلاغة التقليدية انقيادا إلى قيمتها واستسلاما لها.

2-المبالغات والمعجزات والسحر والخير والشر، يهدف التعبير عن الآلام والآمال، ترسم صورة قسوة للخير والشر، أما تحقيق المستحيل فيجعل الأمل في أن يكون في كل مشكلة فرجا، وأنه لا معنى لليأس ولا مكان له.

3-ومن خصائص الشعر الشعبي عنايته بالصنعة اللفظية، وخصوصا بتشقيق المعاني من الكلمة الواحدة.

4-العمومية: يعبر عن مشاعر كل فرد وأحاسيسه، فيشعر أن الموضوع يتعلق به بحال أو بآخر، كما تتصف موضوعاته بالاهتمام بالمشاعر الإنسانية العامة.

5-السيروة والخلود"[3].

1- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي(مرجع سابق)ص16.

2- إبراهيم نبيلة: أشكال التعبير الشعبي، مكتبة غريب، ط3.ص13

3- ذهني محمود: الأدب الشعبي: مكتبة الأنجلو المصرية، د ت، ص196.

1- أسباب العودة إلى التراث الشعبي:

إن التراث الشعبي"هو روح الأمة ومقوماتها وتاريخها، والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ"[1].

فالتراث إذن يعد الدعامة الأساسية والركيزة التي تميز ملامح الأمة عن سواها، والعودة إليه والرجوع إلى مواده المتشبعة والمختلفة لا يعني الضعف أو التراجع، لأن التراث هو الالتفات إلى الوراء خطوة واحدة بهدف التقدم إلى الأمام عشر خطوات، فالذي يجهل ماضيه ولا يعرف تاريخ بلاده ولا يستحضر تراث أجداده لا يمكن له أن يقبض على الحاضر أو يؤسس للمستقبل.

وكان الاستعمار الأوربي من الأسباب الرئيسية والدوافع الحتمية للعودة إلى تراثنا العريق، فقد عمل على طمس الهوية الوطنية، وتزييف التاريخ وتضليل العباد، وكان النصف الثاني من القرن التاسع عشر بداية الحركة الاستعمارية الأوربية واتساعها لتشمل بلدان عربية كثيرة، من بينها الجزائر التي تقلق كثيرا مشاريع أوربا التوسعية وتجارتها في حوض البحر الأبيض المتوسط ومطامحها في نشر الفكر الغربي والحضارة الغربية التي قامت على استغلال البشع للإنسان، واستنزاف ثرواته، وطمس معالم هويته والقضاء على ماضيه ومستقبله، بل إبقائه عبدا للحضارة الغربية.

وعموما عرف العالم ابتداء من تلك الفترة سلسلة من التحولات والتناقضات المتلاحقة، وصلت أوجها في القرن العشرين، حيث تزامنت الحروب والنزاعات ونوايا التوسع والاحتواء مع التقدم العلمي المذهل في جميع المجالات اختراعات عدة، امتد تأثيرها إلى جميع جوانب النشاط الإنساني، فكانت النتيجة إحداث وضع جديد، تختصر فيه المسافات وتخزن فيه الزمن، مع تعسف متزايد لإمكانات مادية وتكنولوجية تضيع أمامها روح الإبداع الفني، ونظرا لارتباط المسرح وباقي الفنون بالدرجة الأولى بالأحاسيس والمشاعر، فقد كانت أكثر النشاط الإنساني تضررا.

1- الأسد ناصر الدين: التراث والمجتمع الجديد، مطبعة ألهاني، بغداد، 1996، ص11.

ونظرا لعملية الاتصال المتزايد مع أوربا دخلت إلى المثقف العربي"قيم جديدة بحيث اتسعت الهوة بين القيم التقليدية والقيم الجديدة، وقد تسربلت أجيال جديدة بها، وأصبح الإنسان العربي مزجا من القيم التي ورثها، ومن القيم التي اكتسبها عن طريق التعليم، لا بل أصبح تأثير الثقافة الجديدة، تيارا عارما ومؤثرا نتج عنه الاغتراب الثقافي والاجتماعي، في الخطاب الفكري المعاصر".[1]

ونتيجة لهذا الاغتراب الثقافي جاءت دعوة الأدباء والمفكرين العرب ورجال المسرح إلى وجوب البحث عن "مسرح ينسجم مع الثقافة العربية المتنامية مع الشخصية القومية العربية"،[2] مسرح عربي يحمل بين جنبيه روح الأصالة، وينفث عبق التاريخ التراث العربي وموارده المختلفة.

وقد كانت العودة إلى التراث عند الكثير منهم بحثا عن الهوية، والهوية هي التميز عن الغير والخصوصية، "وخصوصية المسرح الجزائري إنما تعني إيجاد: تقاليد مسرحية وأشكال فنية منبثقة عن مضمون يحتوي الواقع الاجتماعي، وتبرز وجودا عربيا وإنسانيا من خلال رؤية فكرية وسياسية معينة".[3]

ويذكر رياض عصمت عن مفهوم التأصيل والعودة إلى التراث في كتابه: المسرح العربي"إن تأصيل المسرح العربي اليوم، يعني تجسيد روح الأمة سواء في تراثها الشعبي من أساطير وحكايات أو حوادث، وعبر تاريخها أو في حاضرها الراهن، ولكن بأشكال لا تمت إلى الظواهر العربية بصلة."[4]

1- الزيدي مفيد: إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر، مجلة البحرين الثقافية، عدد21جويلية1999، ص33.

2- المديوني محمد: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس، ط سنة1993، ص36.

3- إدريس قرقوة: فعاليات الأيام المسرحية لمدينة الجزائر، بعنوان المسرح المدينة والمواطنة13.14.15 فيفري، 2006 ص67.

4- عصمت رياض: المسرح العربي، دار الفكر، طبعة1995، ص35.

وفي هذا المضمون يرى غيمي هلال أن"الأصالة ليست هي بقاء المرء في حدود ذاته، وليست هي إيباء التجارب مع العالم الخارجي، لكي يبقى المرء هو دون تغيير أو تحوير، ولكن الأصالة الحق هي القدرة على الإفادة من الخارج في نطاق الذات"[1].

ومن هنا كانت عودة المسرحي العربي والجزائري على السواء إلى الماضي والتراث بأنواعه وتجلياته الشعبية والتاريخية عبر أشكال الفرجة المتنوعة، والتي استمر المسرحيون في إعادة إنتاجها وصياغتها لنقل أفكارهم ورؤاهم، لما تمتلكه هذه التعابير والأشكال التراثية والشعبية من قدرة على التأثير في وجدان الإنسان الجزائري والعربي، وقدرتها على التعبير على الواقع ونقد الأوضاع المزرية ومحاولتها إعطاء البديل عنها، في محاولة منهم، المسرحيون، نبش التراث ودراسته عمليا والالتصاق بالشعب والذهاب إليه حيث هو في القرى والمدن الصغيرة والأخذ منه في محاولة الاتجاه نحو مسرح تام تجمع كل الفنون المسرحية ومعتمدا على الواقع ومنطلقا من بيئتنا العربية وخصوصياتها.

ومثلنا كانت البدايات الأولى للمسرح الإغريقي معتمدة في أساسها على التراث كان الأمر لمسرحنا العربي، فكانت موضوعات التراث الشعبي والأسطوري حاضرة في الأعمال المسرحية الأولى، "لأن استخدام التراث والأسطورة في المسرح هو رؤية إحداثية، وكثيرا ما تكون تقدمية وطليعية"[2].

ولقد أيقن المسرحيون العرب أن المضامين التراثية تضمن التعبير الصادق عن إنسان العربي، فالتراث يحفل بالحضور الدائم والحي في وجدان الجماهير الشعبية، وعندما يستخدم المسرحي هذا المضمون التراثي، فإنه بالتأكيد سيضفي على تجربته نوعا من الأصالة.

1- هلال محمد غنيمي: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت لبنان، ط2، ص107.

2- يونس محمد عبد الرحمان: تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، دار الكنوز الذهبية، ط1، 1995.ص45.

ولقد كانت عودة كتابنا المسرحيين إلى التراث نوعا من أنواع المواجهة للحاضر وفضح عيوبه ومفاسده، لأن"الحديث عن القديم يمكن من رؤية فنية، وكلما أوغل الباحث في القديم حل طلاسمه، وفك رموزه، أمكن رؤية العصر والقضاء على المعوقات..."[1] وعلى الرغم من ظهور الاتجاهات الواقعية، فهذا لم يمنع من اعتماد مواد التراث بوصفها رافدا للتجربة المسرحية، فيطالعنا رواد المسرح بمسرحيات تراثية خالصة فكتب مارون النقاش مسرحية"أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد"والقباني"غانم بن أيوب وقوت القلوب"ويسير على نهجهم الكثير من كبار المسرحيين المعاصرين أمثال توفيق الحكيم (أهل الكهف) و(السلطان الحائر) وألفريد فرج (سليمان الحلبي) وعلي الراعي في (الكوميديا المرتجلة) وسعد الله ونوس ويوسف إدريس، هذا في المشرق العربي أما في المغرب احتفاليات الطيب الصد يقي وعبد الكريم برشيد أما في الجزائر فمن شعبيات رشيد القسنطيني، محي الدين بشتارزي وعلالو، إلى المسرح التاريخي عند توفيق المدني، إلى جمالية المسرح الشعري عند محمد العبد آل خليفة، إلى المسرحيات التراثية "ديوان القراقوز"، "كل واحد وحكمه""القراب والصالحين"لولد عبد الرحمان كاكي، إلى عبد القادر علولة في الثلاثينية الخالدة"الأجواد"، "الأقوال""اللثام"إلى وعدة"محمد شواط"، وتجربة مسرح الحلقة.وقد عطف الكتاب المسرحيون إلى جانب آخر من جوانب التراث بعد أن صار المضمون التراثي منتشرا في معظم المسرحيات، ألا وهو أشكال الفرجة، فحاولوا من خلالها ربط الشكل بالمضمون، ليصلوا حقيقة إلى مسرح عربي يشعر من خلاله المتفرج العربي أنه أمام خصوصية من خصوصيات تمثله حق التمثيل، وتستجيب لمطالبه واهتماماته، فجاء البحث عن شكل مسرحي عربي في إطار البحث الشامل عن الهوية، فجاب هؤلاء المسرحيون آفاق التراث ليأخذوا من الأشكال المسرحية أكثرها فعالية ودرامية، فكانت في الجزائرعلى غرار ما هو في المشرق العربي، دعوات ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة ومصطفى كاتب وغيرهم كثير بضرورة العودة إلى

1- حنفي حسن: التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، دار التنوير، بيروت، 19981.ص13.

التراث والاستفادة منه، كما لا يمكن هنا إغفال التجارب المسرحية العالمية ومحاولة الاستفادة منها كذلك، وهذا ما أكده الباحث المسرحي العربي بوشعير رشيد في قوله: "الشرط الأساسي الذي نرجو أن يهتم به رجال المسرح عندنا، ويضعوه دوما نصب أعينهم، وهم يبحثون عن شكل مسرحي عربي، هو الانطلاق من بيئتنا وأوضاعنا من جهة، ومواكبة التجارب المسرحية العالمية..."[1]فالحذر في التعامل مع الأشكال التراثية يجب أن يوازي الحذر من الأشكال الغريبة، فالتطبيق الجاف والسطحي لأي تقنية في المسرح يفقدها قيمتها وفنيتها، ولا بد من الإشارة إلى "أن دواعي البحث عن شكل مسرحي عربي كانت في إطار محاولة الأديب الابتعاد عن كل ما يتصل بالمسرح الأرسطي، لتبدأ مرحلة جديدة تتجلى فيها الخصوصية العربية".[2]

لقد كانت مرحلة الستينات مرحلة حاسمة في دفع عجلة المسرح التراثي عندما وجد المثقف العربي نفسه أمام صعوبات وتحديات داخلية وخارجية، مما تتميز به هذه المرحلة تغير دور المسرح من الدور التنفيسي السلبي الذي لا يخدم قضايا الإنسان إلى دور التحريض الذي يساعد على الفعل الإيجابي الثوري وينميه، بل ذهب كتاب المسرح في كتاباتهم إلى أكثر من مجرد انتقاد، فرسموا حركة تغيير المجتمع، ونوعية العلاقات القائمة بين أفراد المجتمع انطلاقا من ثوابت تراثية، شجعت على الإقدام على هذه التجربة، وكان لابد من الانعتاق من طور التقليد ومحاكاة الآخر ولاسيما أن هذا الآخر-المستعمر-حاول أن يفرض الفكر وأسلوب الحياة إلى جانب فرص الوجود، ....فكان التنظير لمسرح عربي"انطلاقا من الرغبة في تصفية التركة الفكرية والوجدانية التي خلفها الاستعمار وأملا

1- بو شعير رشيد: أثر بر تولد بريخت في مسرح المشرق العربي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ط.1 1996.ص118.

2- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، سورية دمشق، ط1. 2000ص29.

في التمييز والتأصيل في مجال المسرح، فكانت عملية التنظير للمسرح العربي عملية وضع أسس فلسفية وفنية لهذا النوع من الإبداع".[1]

2- التراث في المسرح الجزائري:

تعتبر العلاقة بين المسرح والتراث علاقة جدلية مضمونها التأثر والتأثير المتبادل بينهما، وكلما توطدت العلاقة بينهما أنتجا لنا مسرحا يفوح بعبق التراث وأريج الأصالة وكلما اتسعت الهوة بينهما(المسرح والتراث)-في أي بلد-افتقر هذا المسرح إلى مسرحته، لأن العلاقة التي تحكمهما هي أخذ وعطاء، فالمسرح يأخذ من التراث مضامين جديدة وأشكالا غنية، ويعمل على حفظه وقراءته قراءة راهنة وجديدة، كما أن التراث يوفر للمسرح فضاء آخر للإبداع ونهل المواضيع المختلفة وما ظهور مفهوم المسرح التراثي وتداوله لدى المهتمين بحركة المسرح إلا دليل على ذلك، فقد تحدد منذ الإرهاصات الأولى، لنشأة المسرح الجزائري التوجيه نحو إثبات الذات والتعبير عن الهوية الوطنية من خلال خلق مسرح يعبر عن الجزائر والجزائريين وبلغتهم، ويعالج مشاكلهم اليومية.

"ويرى محي الدين بشتارزي أن المسرح كان يريد أن يكون جزائريا محضا ما عدا في جانبه التقني حيث اتبع النمط الغربي، الذي لم يكن في الإمكان تجنبه لأنه لم يكن يوجد غيره"[2]لكن هذا حسبة يبقى مجرد إكسسوار لأنه-المسرح الجزائري- عبر دائما عن الحياة الجزائرية.وعن مشاكل الجزائريين، لذلك فهو غريب عن الأنواع التي تسود في المسرح الأوربي.

ولقد كان للنوادي والجمعيات الثقافية في العشرينات من القرن الماضي كجمعيه المطربية ووداية الطلبة وجمعية المهذبية وغيرها الفضل الكبير في تأكيد هذا الاتجاه عبر نشاطاتها الثقافية المتنوعة والتي كان المسرح أخذ عناصرها، فلقد كان هناك العديد من

1- ابن زيدون عبد الرحمان: كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1985.ص18.

2- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، (مرجع سابق)ص31.

الأسماء التي عملت على ربط الفن المسرحي بالتراث الشعبي على تنوع أضربه ومستوياته، بداية من علالو ورشيد القسنطيني ومحي الدين باشترزي ووصولا إلى رويشد وكاتب ياسين وولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة وغيرهم.

لقد أنتج "علي سلالي" المعروف"بعلالو"ثماني مسرحيات، سبعة منها أنتجها ما بين1926- 1931حيث توقف عن كتابة المسرحيات لكنه لم يقطع صلته بالفن، وفي عام1945وبدعوة من زميله بشترزي كتب مسرحيته الثامنة، غير أن الإذاعة والتلفزة الجزائرية لم تقدمها للجمهور إلا في 5 سبتمبر 1976"[1] وهذه المسرحيات هي: جحا، وزواج بوعقلين سنة 1926. أبو الحسن أو النائم اليقضان 1927. الصياد والعفريت سنة 1928 عنتر الحشايشي، الخليفة والصياد، حلاق غرناطة سنة 1931، أما المسرحية الثامنة فهي: الأخوان عاشور وعرضت أول مرة سنة1976.

لقد كان مسرح علالو مسرحا هادفا، خدم الوعي الشعبي، وعبر عن قضايا الجماهير، حيث يقول الدكتور جغلول في هذا الشأن: "أن مسرح علالو متشبع بالإسلام والتراث العربي الإسلامي"[2]

فعلّالو من هذا المنطلق يعد رجل مسرح بحق ويعد واضع اللبنة الأولى لمسرح جزائري أصيل يسمد موضوعاته من التراث الشعبي وما مسرحية "جحا"التي ألفها سنة1926 إلا دليل على ذلك.

أما رجل المسرح الثاني الذي له الفضل في تثبيت دعامة المسرح الجزائري فهو رشيد القسنطيني 1887-1944 الرجل الفكاهي المتميز، والذي أنتج الكثير من الأعمال المسرحية والغنائية، نن"وعرف المسرح الجزائري في الثلاثنيات على يده عصرا ذهبيا، الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري".[3]

1- أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، (مرجع سابق)ص25.

2- عبد القادر جغلول: الاستعمار والصراع الثقافي في الجزائر، ترسيم دار الحداثة بيروت، لبنان، 1987، ص111.

3- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة ط2.ص474.

فهو"كوميدي كبير"كما يقول علالو، وأستاذ في فن الارتجال يحتل مكانة خاصة في مسرحنا، هذا الرجل عرف بالإضافة إلى خفة روحه، بقدرة عجيبة على ارتجال الأدوار، فهو فنان أصيل في موهبته وله القدرة خلق الجو المسرحي في العرض، أما الدكتور عبد القادر جغلول فقد أطلق عليه اسم"الرجل الجوقة"لتعدد مواهبه الفنية حيث يقول عنه: "إن القسنطيني هو رجل المسرح بالمعني الأكمل للكلمة، لم يكن ممثلا فقط بل مخرجا أيضا...كان قوالا أي مغنيا ومؤلف كلمات في آن واحد، وكانت أغنياته تنشد عند رفع الستار أو تدخل في صلب المسرحيات أو حتي تسجل في الإذاعة أو على الأسطوانات"[1].

وقد أنتج القسنطيني العديد من المسرحيات وحسب رأي علالو فإنها تقدر بعشرين مسرحية وبمئات الأغاني المسجلة، ومن مسرحياته نذكر العهد الوافي 1927، زواج بوبرمة 1928، زغير بان وشرويطو، تونس والجزائر، بابا قدور الطماع، 1929، لونجة الأندلسية 1930 وغيرها .

وكانت مسرحياته مستمدة من التراث العربي الإسلامي، حيث كانت حكايات ألف ليلة وليلة مصدرا لأعماله وقد كتب أحد النقاد يقول معلقا على مسرحية زواج بوبرمة: "إن رشيد القسنطيني مؤلفا وممثلا لا تنقصه ملكة الإضحاك والموهبة، وتذكر هزليته بأضحوكات جحا وبغرائب ألف ليلة وليلة "[2].

أما المسرحي الثالث الذي ترك بصماته واضحة جلية على الساحة الفنية هو" محي الدين بشتارزي"(1897-1986) الذي كان مسرحه مسرحا هزليا هادفا وكان يقتبس من المسرحيات الغربية كما فعل مع سليمان اللوك التي اقتبسها عن موليير عن مريض الوهم "والمشحاح" عن البخيل وصبغها بطابع خاص، الأمر الذي أدى بالمرحوم مصطفى كاتب إلى القول: "إن عبقرية بشتارزي تكمن في الاقتباس، فالاقتباس بالنسبة إليه إبداع فقط كان يأخذ الفكرة والبناء الفني للنص ويعالجها بأسلوبه الخاص انطلاقا من مواقف وعادات

1- أحمد بيوض: المسرح الجزائري بنشأته وتطوره، مرجع سابق، ص28.

2 - أحمد بيوض: المسرح الجزائري مرجع سابق، ص30.

وتقاليد جزائرية عربية إسلامية "[1] .والشيء نفسه نراه حين يقتبس من التراث الثقافي العربي كحكايات ألف ليلة وليلة .

إضافة إلى هؤلاء الثلاثة نذكر المسرحي الرابع وهو(رويشد)الذي يعتبر من الفنانين المثقفين ثقافة شعبية والذين اتخذوا طريقة التعبير البسيط المباشر، كما يستخدم خبرته الطويلة وموهبته وذكاءه للتعبير عن أفكاره التي يريد أن يتناولها، ومعالجتها بطريقة فنية لا من خلال النظريات والقوالب الموضوعة مسبقا بل من خلال تجربته الفنية التي اكتسبها ومارسها بين أفراد الشعب .

"وينتمي رويشد إلى المدرسة الشعبية إن صح هذا التعبير، وهو كاتب شعبي على غرار الكتاب الذين ظهروا وبرزوا في الأدب الشعبي هؤلاء الأدباء غيروا من أخلاق ونفسية الجماهير من خلال تراث شعبي حتى تناقلت الأجيال عن طريق الرواية الشفوية "[2]وكان من أعمال رويشد الخالدة مسرحيات: "حسان طيرو، الغولة، والبوابون "باعتبار أن كل واحدة تمثل مرحلة معينة من التطور الاجتماعي، لأنها نابعة من الشعب مباشرة وتعود إليه بالمعاني والقيم الإنسانية النبيلة، كما أنها تقترب من الفن الأصيل .

أما كاتب ياسين فقد كان من المسرحيين القلائل الذين حاولوا تبني خاص للعملية المسرحية في علاقتها ببيئتها وبالأحداث التي تواكب تغيير المجتمع، وفي هذا المجال يقول الأستاذ مصطفى كاتب: "إن التجربة الثانية المهمة في المسرح الجزائري، هي تجربة الكاتب المعروف (كاتب ياسين)، الذي اجتذبته ثورة الجزائر، وما حققته من إنجاز في المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية إلى الكتابة بالدارجة الجزائرية، بعد أن كان يكتب مسرحياته بالفرنسية مثل مسرحيتي نجمة، والجثة المطوقة"[3]. وقد عمل كاتب ياسين مع فرقة (مسرح البحر) حيث ألف "غبرة الفهامة" "أو مسحوق الذكاء "الذي استمدها

1-أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص33.

2-مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري عن مجلة آمال، ص27.

3 - علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ط2، سلسلة عالم المعرفة، ص 476.

من التراث الشعبي بالإضافة إلى البحث في التاريخ وترجمة لأحداثه وهذا ما نجده في مسرحيته "الرجل ذو النعل المطاطي" التي تناولت الثورة الفيتنامية ومسرحية "محمد خذ حقيبتك" والتي عالج فيها مشاكل الهجرة الجزائرية إلى دول أوربا، وكذلك مسرحية فلسطين المخدوعة التي تعرضت للأحداث السوداء في تاريخ فلسطين ابتداء من "وعد بلفور" عام 1917. إلى هزيمة العرب الأولى سنة 1948. والثانية سنة 1967. ووصولا إلى مذابح أيلول سبتمبر عام 1970.أما تجربة المسرحي الكبير عبد القادر علولة وهي جديرة بالتنمية والاهتمام، فقد جاءت نتيجة الدراسات المعمقة في الأشكال التعبيرية المختلفة والمنتشرة في الأوساط الشعبية، الجزائرية ولقد وجد علولة أنه من الواجب البحث عن شكل مسرحي يقوم على أشكال تعبيرية شعبية باعتبار أن مركز المسرح العربي غربي مرتبط بثقافة الغرب، ولهذا تبنى أسلوب الحلقة المستلهم من التراث الثقافي الشعبي هدفه الأساسي أن يخرج بنوع مسرحي له التأثير الأكبر على الجمهور وقد ألف العديد من المسرحيات التراثية منها: الخبزة، المائدة، وثلاثيته المشهورة: "الأجواد، الأقوال، اللثام".

ويعد علولة ممثلا للكتاب المسرح الحديث إضافة إلى "ولد عبد الرحمن كاكي" الذي كتب مجموعة من المسرحيات استلهم موضوعاتها من التراث الشعبي مثل: "القراب والصالحين، كل واحد وحكمه، بني كلبون"، وغيرها من الأعمال القيمة والتي سيأتي التفصيل فيها لاحقا .

3- الحكاية الشعبية:

إن الحكاية الشعبية جزء مهم من التراث الشعوب والحضارات، فهي فضلا عن استشفائها للشكل القصصي المكتمل، تبرز في وضوح وصراحة موقف شعب ما من أحواله وأحوال عصره السياسية والاجتماعية.وتعد من أقدم أصناف التعبير التي ابتدعها الخيال الشعبي، فهي ظاهرة إنسانية ترتبط بالعقلية الجمعية للإنسان الذي ابتدعها، فهي ذاكرة قديمة

تعبر عن مشاعره وأحاسيسه وواقعه وتخيلاته وتصوراته، لأنها تتعلق بالثقافة والدين والعادات والتجارب وخبرة الحياة .

3-1 سمات الحكاية الشعبية:

تتميز الحكاية الشعبية عن غيرها بما تتسم به من سمات وخصائص، "فالحكاية الشعبية ثمرة تفكير إنساني، وهي ليست عمل فردي بذاته، بل من صنع الجماعة الإنسانية والمجتمع، وهي مجهولة المؤلف، وهي ليست ثمرة عقل مجنون أو أفلت زمامه، بقدر ما هي عبقرية إنسانية، التي استطاعت ابتكار شخصيات لا تنسى مثل" السند باد وعلاء الدين وعلي بابا"[1].

كما تتسم الحكاية الشعبية بأنها عريقة مأثورة، فهي ليست ابتكار لحظة معروفة أو موقف معروف، بل انتقلت من جيل إلى جيل وتستمر روايتها وترديدها، وهي تسمع وتردد بقدر ما تسعف به ذاكرة الراوي وربما يحكيها كما سمعها، وربما يضيق إليه من عنده.

" وتتسم الحكاية الشعبية كذلك بالمرونة، فهي قابلة للتطور، إذ تلعب الحياة الإنسانية دورا كبيرا في تطويرها بحيث يضاف إليها أو يحذف منها أو يختصر فيها، أو تعدل عبارتها، ومضامينها وعلاقاتها على مستوى الراوي الجديد تبعا لمزاجه أو موقفه أو ظروف بيئته الاجتماعية"[2]وتقم الحكاية الشعبية على تقاليد مقررة طبقا لنماذج معينة في الاستهلال مثل: وحدوا الله، وصلوا على النبي...

وتتميز كذلك ببنائها الفني، وربط الأحداث واستطرادها، واستخدم الفواصل بين الجمل، والسجع والإيجاز في العبارة، والمثل الشعبي المعروف للمجتمع والحكمة، وربما قدرا من الشعر للاستشهاد به.

1- حسن عبد الحميد أحمد رشوان: الفلكلور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث 1993ص58.

2- عبد التواب يوسف: الأدب الشعبي في عصر التلفزيون والفضاء، نقلا عن مجلة الفنون الشعبية، العدد 24. 1988 .ص26.

والحكاية الشعبية تصوير للحياة الواقعية بأسلوب واقعي، فتحكي خصائص الجماعة الاجتماعية والعقائدية والتاريخية والواقعية، وتصف أحداث وتقاليد الجماعة، أو قد تجرد الأحداث وتعطيها صبغة خيالية.

ونجد في الحكاية الشعبية النقد اللاذع، والسخرية المرة، والفكاهة الضاحكة اللاذعة، كما نجد فيها إثارة العبرة الرادعة أو القدرة النافعة، أو الإقناع بحقيقة الواقع الأليم الذي تتحاشاه النفوس "ولختام الحكاية الشعبية تقاليد، فتقول توتة، توتة، فرغت الحدوتة،.. وعاشوا في ثبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات، حتى أتاهم فارق اللذات ومفرق الجماعات، وسبحان الحي الذي لا يموت".[1]

3-2- أنماط الحكاية الشعبية:

عرف علماء المأثورات الشعبية عددا من مصطلحات الحكاية الشعبية للتعريف بين أشكالها، حيث تعددت أنماطها، فقد تكون القصة خرافية أو تتعلق بالجان، وقد تكون أسطورية أو حكاية جغرافية أو تاريخية أو اجتماعية، أو الحكاية التي يراد بها إبراز حكمة معينة أو حكاية دينية أو حكاية عن الأنبياء أو الحياة الأخرى، أو حكاية شعرية ترتبط بالفكاهة أو اللغز المحير، كما قد تكون الحكاية عبارة عن سيرة شعبية مثل: سيرة عنترة أو الظاهر بيبرس أو السيرة الهلالية.

ويحرص راوي الحكايات الشعبية على تحديد الإطار الزمني والمكاني الذي جرت فيه أحداث الحكاية، يفسح أسلوب رواية الأحداث- وكون تصوراتها مستمدة من واقع المتلقين-المجال واسعا أمام تعليق الراوي ومقارنة الحقائق التي يرويها بالحقائق المعيشية في الحياة اليومية للمجتمع فتوجه انتقادا لاذعا لمختلف أشكال انحراف السلوك الاجتماعي، وتجاوز ما تعارف عليه المجتمع الشعبي، وتوخي القصد والتوسط في الحياة، "وتعد

1- فاروق أحمد مصطفى: المولد دراسة للعادات والتقاليد الشعبية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2.19981.ص189.

الحاجة إلى المعرفة من بين الحاجات التي اعتنت بها الحكاية الشعبية، وحاولت تصويرها وتلبيتها بمختلف الوسائل التخيلية، فاستعانت بالسحر وبالكائنات الماورائية وبالحيوان"[1].

ولعل من بين أهم المصادر التي تشكل هذا التراث العربي وحظيت باستلهام الكتاب والمبدعين العرب، "ألف ليلة وليلة"التي كانت منهلا لكثير من الأعمال المسرحية

4-المـــثل الشعـــبي:

4-1 تعريف المثل: يعد المثل الشعبي من أهم الفنون الشعبية الشائعة بين الناس والمتناقلة بين أفراد المجتمع في العصر الواحد، وعبر العصور المتعاقبة، ويشير ابن المقفع إلى أن الكلام إذا صيغ في قالب مثل يتضح منطقة، ويستسيغه السمع، وينفتح على مختلف ضروب الحديث، وفي ذلك تعيين ثلاث خصائص أساسية المثل: وضوح المعنى وجمال الأداء، وعموم الدلالة ويقول في هذا الشأن: "إذ جعل الكلام مثلا كان أوضح للمنطق وأنقى للسمع وأوسع للشعوب الحديث"[2].

وينبه ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد إلى الخاصية الجمالية المشار إليها آنفا، ويضيف إليها خاصية الشيوع والتداول، فبقول: "والأمثال هي وشي الكلام، وجوهر اللفظ وحلي المعاني التي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان على كل لسان، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها، ولا عم عمومها".[3]

إنه يؤكد إلى جانب ذلك على ظاهرة سعة تداول المثل وتميزه على باقي الأشكال الأدبية المعروفة في عصره، فهو يتميز بقصر العبارة وثبات اللفظ (الدال) وتعددية الدلالة (المعنى) وقابليته للتأويلات المختلفة، وفق الموافق التي يضرب فيها المثل.

1- بورايو عبد الحميد: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر.2007.ص186.

2- الميداني: مجمع الأمثال، ج1، المطبعة الخيرية، القاهرة، 1310ه.

3- ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982، ص963.

وللمثل تعريفات كثيرة متنوعة لعل من أهمها ذكرته نبيلة إبراهيم حيث تقول: "إن المثل قول قصير، مشبع بالذكاء والحكمة، ولسنا نبالغ أن كل من يصلح أن يكون موضوعا لعمل أدبي كبير إذ استطاع الكاتب أن يتخذ من المثل بداية لعمله، فيعيش تجربة المثل، ويعبر عنها تعبيرا دقيقا"[1]أو هي تلك الأقوال المأثورة التي تلخص تجربة، أو فكرة فلسفية، وتتبع أهمية المثل الشعبي بأنه قادر على التعبير عن الأفكار الحقيقية والفلسفية، لشعب من الشعوب، فيكون المثل بذلك حصيلة ونتيجة لتجربة إنسانية.

4-2- أنواع المثل:

تختلف أنواع المثل الشعبي بحسب المناسبة التي قيل فيها، وهناك خمسة أنواع للمثل هي: [2]

1-المثل الناتج عن حادث معين: وهو الذي يأتي تعليقا على حادث منته.

2-المثل الناتج عن تشبيه: وهو الذي يحدد صفات محددة لشخص معين.

3-المثل الناتج عن قصة: ويأتي رمزا مختصر لقصة مختصرة عرفها المجتمع، فالحكمة المستخلصة من هذه القصة تصير مثلا، فقولنا"لمسة نبي"اختصار لقصة سيدنا عيسى عليه السلام، الذي يبرأ الأكمه والأبرص ويحي الموتى.

4-المثل الناتج عن حكمة.

5-المثل الناتج عن الشعر مثل قول الشاعر عمر بن أبي ربيعة:

ليت هندا أنجزتنا ما تعد *** وسقت أنفسنا مما تجد

واستبدت مرة واحدة *** إنما العاجز من لا يستبد

فاستخلص من البيت الثاني المثل الآتي(إنما العاجز من لا يستبد).

4-3- خصائص المثل:

يتميز المثل بخصائص ومزايا منها:

1- إبراهيم نبيلة: أشكال التراث الشعبي مكتبة غريب، ط3، ص179.

2- أبو صوفة محمد: الأمثال العربية ومصادرها في التراث، مكتبة الأقصى، عمان الأردن، ط1، 1982، ص18.

1- الانتشار. 2- الطابع التعليمي. 3- الشكل الأدبي المكتمل. 4- السمو على أشكال التعبير المألوفة

"أما الخصائص العامة للمثل فتتمثل في:

1- المثل تلخيص لتجربة إنسانية.

2- المثل وسيلة للتعبير عن حالات النفس الإنسانية.

3- يعطي فكرة عن طبقة اجتماعية محددة.

4- الإيجاز والبلاغة.

5- يتميز بالفكاهة.

6- الخبرة والوعي والصدق" [1].

أما سبب شعبية المثل وانتشاره بين طبقات المجتمع كافة، فيعود إلى ما يتميز به المثل من مرونة وفكاهة، وتعبير موجز صادق عن التجربة الإنسانية، يضاف إلى ذلك ما أحسه الناس من أمان خلف هذا المثل . ليقولوا كل شيء دون تحفظ أو تستر .

والمثل إذ يعبر عن النفس البشرية في جميع حالاتها، فالعودة إليه واستلهام تجربته تجنبنا التفكير الطويل لمعرفة ما ستتمخض عنه النتائج، والعودة إلى الأمثال والاعتماد عليها في القول، قد يحمل بعض الأحيان طابعا سلبيا يتمثل في وجوب التسليم بالأمر الواقع، واستحالة القدرة الفردية على عمل شيء، وبالمقابل قد يتمثل مضمون المثل حالة من التحدي، وعدم الرضوخ للقهر، وهناك أمور أخرى يعبر عنها في مناسبات وتجارب تخص البشرية جمعاء، وقد تتخذ بعض الأمثال طابع الحكاية كما أنها قد، تكون مقتطفات تمثل القصة والعبرة التي يريد نقلها المثل الشعبي .

إن طبيعة حياتنا التي نعيشها تجعل للمثل أهمية إضافية، على الرغم من تكرار هده التجارب، واحتفاظ كل تجربة بقيمتها ودلالتها، ذلك إن تجاربنا في الحياة وإن كانتواحدة، قد تتفق نتائجها وقد تختلف.

1- علي حسن المخلف: توظيف التراث في المسرح (مرجع سابق) ص162.

4-4 الفرق بين المثل –القول السائر– الحكمة:

هناك تداخل بين هده الأشكال التعبيرية، لذلك هناك عدد من الدراسات حاولت التمييز بينها وتوضيح خصائص كل منها بمقارنتها بأخرى .

"ويرى الدارسون أن المثل أساسه التشبيه وما يقع في حكمه من وجوه بلاغية فإذا ما وجدت عبارات تتفق مع المثل في الإيجاز والشيوع وصوغ العبارة وتختلف عنه من حيث استعمالها بمعناها الحرفي، ولا نعتمد بالتالي على التشبيه وعلى ما يقع في حكمه من وجهة نظر بلاغية، واعتبرت أقوالا سائرة، أما الحكمة فهدفها إصابة المعنى، وترمي إلى التعليم ويكون إنتاجها وشيوعها بين الخاصة، وتقوم الحكمة على التجريد وتستدعي العقل"[1] .

ويشير "عبد الحميد بن هدوقة" في مقدمة مصنفه للأمثال الجزائرية، "إلى أن الفرق بين المثل من ناحية والحكمة والقول السائر من ناحية أخرى يكمن أساسا من حيث الدلالة، في الأبعاد الاجتماعية التي يعبر عنها المثل، فيقول: " يبدو لنا أنه من الرغم من الترابط والتلاحم الواضح بين المثل والحكمة والقول السائر، إلا أن هناك بعض الفرق، فالحكمة تتضمن موعظة أو عبرة، مثل قول الإمام علي بن أبي طالب: "عمرت البلدان بحب الأوطان" أو قوله: "العلم ضالة المؤمن" أو قوله: "أغنى الغنى العقل، وأفقر الفقر الحمق".

والقول السائر يقرر شيئا واقعا مثل قولهم: "رانا والموت ورانا" بينما المثل قد يتضمن ذلك وقد لا يتضمن، فعندما يتمثل الرجل الشعبي بهذا المثل "راحت جوابي وعشور" فهو لا ينصح ولا يقرر، وإنما يصور ذهاب أمواله فيما لا غناء فيه، كما ذهبت أموال الناس في العهد العثماني بين الجبايات والزكوات".[2]

1- بورايوعبد الحميد: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر2007ص68.

2- بن هدوقة عبد الحميد: أمثال جزائرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر1993.ص12، 13.

ولربّما استخلص السامع من مثله: إن حالة المواطن لم تتغير بتغير النظام السياسي والاجتماعي، فالمثل هنا قابل للكثير من الدلالات، مع اشتماله على مقومات المثل الكامل، من تشبيه وإيجاز وبلاغة وسهوله التصاق بالذاكرة، "ومن ثم فهو ألصق بالحياة الشعبية وأصدق من الحكمة في تصوير حياة المجموعة المتداول بين أفرادها في سرائهم وضرائهم، وأنواع العلاقات القائمة بينهم والمثل العليا التي يشتركون في تقديسها في حقبة معينة من الزمن وأصدق أيضا من القول السائر" [1].

5- الأغنية الشعبية:

"إن الأغنية الشعبية عبارة عن قصيدة شعرية ملحنة تعتمد موسيقاه على السماع، وليس على نوتة موسيقية مكتوبة، وهي مجهولة النشأة، وترتبط بالشعب وتنتشر وتشيع بين الأميين والعامة من الناس، من ساكني الأحياء الشعبية في المدن، وكذلك العمال في أزمنة ماضية، وبقيت متداولة أزمنة طويلة، وقد تنتشر بين الفلاحين وساكني الصحراء في البدو، والرحل منهم، علاوة على الصيادين وذلك لما في هذه المناطق من أجواء طبيعية وخيال خلاب وعادات وتقاليد[2]" .

وما يميز الأغنية الشعبية شيوعها، وعدم انتسابها إلى مؤلف معين بل هي من نتاج الشعب، هو مبدعها وبين طبقاته الشعبية تنتشر، وهذا ما يجعلها تنتمي إلى الشعب وليس إلى فرد واحد "كما أنها تخضع لتعديلات وتحويرات على مر الزمن، وحسب ما تقتضيه خصوصية الموقف، وتطور المجتمع وتغيره، ومفردات الواقع الشعبي تغير مفردات الأغنية الشعبية كونها تعبر عن خصوصية ما من خصوصيات المجتمع، فهي تواكب تغيره وتغير المفردات والعادات ". [3]

1- المرجع السابق نفسه ص13.

2- حسن عبد الحميد رشوان: الفلكلور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث1993، ص20.

3- علي حسن المخلف: توظيف التراث في المسرح مرجع سابق ص182.

وهذا التغيير يلائم التعبير عن حاجات الشعب المتعددة ومن ثم يمكن وصف الأغنية الشعبية بأنها "الأغنية الشعبية التي قام الشعب بتعديلها وفق رغبته"[1] وليس شرطا أن تكون الأغنية من تأليف الشعب ولكنها قد تكون هي الأغنية التي يغنيها الشعب .

5-1- خصائص الأغنية الشعبية:

تتميز الأغنية الشعبية بخصائص معينة تميزها عن باقي الأغاني منها:

1/ لابد أن تحمل الأغنية الشعبية في طياتها طابع الشعب معبرة عن عاداته وتقاليده وأخلاقياته، وهي تتأثر بالمراحل التاريخية والسياسية ويمكن من خلال دراستها التعرف على تجاربه وخبراته (الشعب) .

2/ الأغنية الشعبية مجهولة المؤلف، إلا أن هذا لا يمنع من أنه لابد أن يكون هناك دائما مؤلفا حتى ولو كان غير معروف، هذا المؤلف هو الذي وضعها في أول الأمر، سواء كان هذا الفرد أديبا معروفا في بعض الأحيان أو رجلا من العامة ظل اسمه مغمورا يطويه الغموض .

3/-إن الأغنية الشعبية إبداع يتميز بصفة الجماعية، بمعنى أن أي شخص يمكن أن يشترك في أداء الأغنية، وهذا لا يتاح بالنسبة للأساليب الغنائية الأرقى، وهذا لايعني عدم وجود غناء شعبي فردي وكذا عدم وجود غناء جماعي في المستويات الأرقى، وإنما يقصد بذلك أن الأغنية الشعبية كانت في الأصل إبداع شخص واحد، ثم راحت الجماعة ترددها، وتعدل، وتبدل فيها، حتى أصبحت ملكا لها، تعبر عن مشاعرها وآمالها وأحلامها، فقد تأثر المبدع الأصلي بروح الجماعة، وانطلق يعبر عن أحاسيسها.

4/- تشترك الأغنية الشعبية مع غيرها من ألوان الفنون الشعبية القولية كالأمثال الشعبية والحكايات الشعبية والأساطير وغيرها في انتقالها من شخص لآخر، ومن منطقة لأخرى، ومن جيل لجيل، عن طريق الرواية، والمشافهة، دون اعتماد على التسجيل، أو التدوين، الذي ربما يعطيها نصا ولحنا وشكلا ثابتا محددا ".

1- فتحي الضفاوي: الموسيقى فن وعلم ثقافة موسوعة الموسيقى العربية العالمية ص215.

5/- تتصف الأغنية بالحيوية والمرونة، فهي تتغير وتتعدل باستمرار، ومن العسير في كثير من الأحيان أن يبقى نص الأغنية على حاله، فقد ينشى المغني النص فيستكمله من عنده، أو يحاول أن يبدل النص، ليلاءم المناسبة التي يغني في ظلها، وكثيرا ما يحدث هذا في الأفراح والبكائيات، ويساعد ذلك أن تظل الأغنية الشعبية محفورة في ذاكرة الناس وهي بذلك تواجه أنماط وخبرات الحياة المتجددة.

6/- يمكن وصف الأغنية الشعبية بأنها الأغنية التي تتسم بالشيوع والانتشار، ولذلك فهي لابد أن تكون جارية الاستعمال ومنتشرة، غير أنه ليست كل أغنية شائعة تعتبر شعبية، فمن الأغاني الشائعة، في الوقت الحاضر ما يعبر عن ميول واتجاهات تعارض الاتجاهات الشعبية، ولا تمثل إلا طبقة ضيقة في المجتمع، فهي منتشرة فترة من الزمان وثم تخبو، وتطوى في صفحة النسيان، لأنها ترتبط بحادثة عارضة أو ظروف طارئة مؤقتة، انبثقت عنها، وبتغير تلك الظروف تفقد الأغنية الشعبية تأثيرها في الشعب، فلا تعبر إلا عن مواقف تاريخية معينة .

7/- ليس للأغنية الشعبية نص مدون فهي دارجة الأسلوب، وباللهجة العامية، وتزدهر بين الأميين في المجتمعات الشعبية .

8/- ويشترط أن تؤدي الأغنية الشعبية وظيفتها الاجتماعية التي خلقت من أجلها تماما، فإذا كانت ترتبط بطقوس ومناسبات معينة، كان لابد من تسجيلها وتحقيقها عمليا في أثناء استخدامها ميدانيا ومن أفواه قائليها تأكيدا لاستمراريتها وحيويتها وذيوعها بين الطبقات الشعبية وذلك إلي جانب وظيفتها الأساسية وهي الترفيه والتسلية [1].

5-2- أنواع الأغنية الشعبية:

للأغنية الشعبية ثلاثة أنواع هي:

النوع الأول: وهو الأغنيات ذات الصبغة والطابع الشعبي والتي يؤلفها ويلخصها حديثا فنانون محترفون أ وخريجو المعاهد الموسيقية وهؤلاء إذا ما قدموا لنا أغنية ذات مضموم

1- المرجع السابق ص117.

وطابع يعبر عن صورة شعبية وأحبها الناس وانتشرت بشكل ما ولفترة معينة طالت أو قصرت .نجد في النهاية أنها من النادر أن تظل متداولة دون أن تمحى من الذاكرة الشعبية وأن تصمد أمام سيل من الإبداع والإنتاج اليومي المتجدد .

النوع الثاني: وهي " الأغنيات التي يؤديها مغن شعبي حقيقي ومحترف ونابع من البيئة الشعبية وما يزال ينتسب إليها وهو يعتمد على موهبته وإمكاناته الصوتية ومقدرته على الارتجال والتلوين وحريص على كسب المزيد من الشهرة حي يصبح دائما مطلوبا لإحياء الحفلات والسهرات الشعبية من أفراح ومناسبات قومية ودينية وهو يؤدي الأغنية والطقطوقة والموال أو القصة والملحمة والسيرة أو القصيدة والترشيح الديني "[1]

النوع الثالث: وهو الأغنية المتوارثة التي انتقلت شعبيا عن طريق الذاكرة الشعبية وهي لذلك لا ترتبط بمؤد معين، بل يؤديها كل الناس كلما دعت الحاجة إلى ذلك وفي المناسبة الخاصة بها "وهي بذلك ترتبط بوظيفة اجتماعية محددة كما أنها الأغنية التي ليس لها مؤلف أو ملحق لا معروف بل ساهم المجتمع في تأليفها وتلحينها علي مدي سنين طويلة وشكل ما ظلت باقية وهي تؤدي في العادة جماعيا "[2].

إن ظاهرة التخصص بادية جلية في الأغنية الشعبية وتعتبر أغنية العمل نوعا هاما من الإبداع الشعبي لارتباطه بأهم وظيفة إنسانية هي العمل، وهذا النوع من الأداء الغنائي يعتبر عاملا أساسيا في التنظيم وبعث النشاط في العمل فهي ترغب فيه وتشحذ الهمة عليه كما أنها تتميز بالبساطة والوضوح والإيقاع الداخلي المنتظم والنصوص بشكل عام، تحوى معان مشرفة متفائلة تدور حول الإيمان والأمل والصبر وطلب العون والعافية من الله والاستغاثة بالرسول.

كما نجد الفلاحين في الغرس والحصاد يستعينون على العمل بالأغنية الشعبية، ولذلك تتميز بعض المناطق بنوعيات خاصة مثل أغنيات الصيادين وعمال البحر في السواحل

1- فتحي عبد الهادي الضفاوي: التراث الغنائي المصري الفلكلور، دار المعارف مصر 1965، ص 112.
2- المرجع السابق، ص 122.

وما يصاحب ذلك من ضرب المجاديف المنتظمة الإيقاع، وهناك نوع من أغاني العمل صنعته المرأة خاصة وأن هذا النوع تمثله أغاني الطحن بالرحى، وكانت أقدم الطواحين وأكثرها بدائية تعود إلى العصر الحجري وهي الرحى الصغيرة تدار باليد وتطحن عليها المرأة القمح، وإذا كانت الرحى كبيرة أو تسع عمل نساء البيت أو العشيرة، تولت العمل جماعة من النساء وصاحبته بالغناء فأشرن في أغانيهن إلى نوع عملهن "[1].

6- المعتقدات الشعبية:

المعتقد الشعبي: " ظاهرة اجتماعية تنتج عن تفاعل الأفراد في علاقاتهم الاجتماعية وتصوراتهم حول حياة الفرد والوجود وقوى الطبيعة المخيفة والمسيطرة في تسيير الحياة الكونية "[2]. والمعتقد جزء من التراث الشعبي، وتشتمل المعتقدات كما يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي، بها نستدل على شخصية الشعب وطبيعة تفكيره وهي لا تنتسب إلى مرحلة زمنية محددة ولا تحتاج إلى تلقين أو تعليم، بل تتراكم مع الزمن في صدور أبناء المجتمع والمتعلمين أو الأميين ويعالجها كل حسب درجة وعيه وفهمه .

والمعتقدات الشعبية متشعبة ومتعددة، ومما يزيد في صعوبة تصنيفها أنها خبيئة في صدور الناس، لا يستخدمها الفرد إلا إذا عرض له عارض .

و تعتبر من أهم جوانب الثقافة والتربية السلوكية التي يتقلدها الفرد داخل المجتمع، ومنها تتشكل فلسفته للحياة وتصوره للعام الخارجي، " ومهما يكن من الأمر فإنه من العسير الإحاطة بجميع معتقدات أي شعب نظرا لكونها خبيئة في صدور الناس فهي لا تلقن من الآخرين ولكنها تختمر في صدور أصحابها وتتشكل بصورة يلعب فيها الخيال الشعبي دوره ليعطيها طابعا خاصا" [3].

1- عبد الحميد يونس: التراث الشعبي، دار المعارف، 1979.ص 76.

2- حسن علي لمخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص197.

3- محمود الجهوري: علم الفلكلور، دار المعارف المصرية1975، ص58.

و من الموضوعات الأساسية للمعتقد الشعبي نجد:

1- الأولياء -2- السحر 3- الأحلام -4 – الروح -5- الكائنات فوق الطبيعية 6- الطب الشعبي 7- العفاريت والشياطين والجان .

المحاضرة الثامنة: مسرح الحلقة

1- تعريف الحلقة:

الحلقة بمعناها الشكلي هي مكان للعرض يجتمع حوله أبناء الشعب في مناسباتهم السعيدة ولياليهم المقمرة، وغالبا ما تكون الساحة الشعبية التي توجد في كل قرية أو ريف، وفي هذه الساحة تكون الحلقة المستديرة مفروشة دائرتها بالحصر وفي جانب الدائرة تستقر الفرقة وأدواتها الموسيقية التقليدية ومعداتها الشخصية.

وتعد الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية الشعبية التي عرفتها المجتمعات العربية في مراحل تطورها وهي شكل فرجوي شعبي قديم يتوفر على عناصر المسرحية المختلفة منها الغناء والرقص والحركة والمؤثرات الصوتية الأخرى وهي أقدم الفنون الفرجوية بحيث لازالت راسخة في وجدان جمهور المغرب العربي بفضائها اللعبوي الذي يؤسسه الحلايقي وفق أسلوب عمله من حيث القص وتشخيص السير الشعبية وتقطيعها إلى مراحل وحقب بكلمات وحركات تجعله يعيش من ذاته بطريقة يختلط فيها العجائبي بالواقعي بحيث يظل مفتوحا عبر شكله الدائري وفرجاته القائمة على السرد والموسيقى.

وانطلاقا مما سبق يمكن القول أن الحلقة فن قديم يمتاز بالبساطة وشكله الدائري وهو ينشد التأثير في أعماق الإنسان بواسطة المتعة والانفعال فهي لعبة وتسلية اجتماعية توارثتها الأجيال التي أعجبت بها لكونها ارتبطت بروح الشعب مجسمة لشخصية الجماعات القبلية فهي من خلال هذا المنظور: " إحدى تعابير التراث الشفوي البدائي لفن ما قبل المسرح، وذلك لأنها لقاء عام يتشكل من أجساد بشرية يقف بداخلها الراوي وفي هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص والتمثيل بالتقليد والجد بالهزل والواقع بالسحر، فهذه الحلقة لها مركز هو الرواية، الملحمة، الأسطورة والخرافة ".[1]

1- بوعلام مباركي: محاضرة ألقاها في جامعة المسيلة أثناء فعاليات الأيام المسرحية يومي 13-14 أفريل2008 .

وبناء على ذلك يكاد يتفق جل الباحثين والدارسين على تعريف جامع مانع لمفهوم الحلقة فهي في نظرهم عبارة عن تجمع من الناس في شكل دائري يتوسطها فرد أو أفراد مختصون في الغناء الممزوج ببعض الحكايات والنكت تقدم للمتحلقين .

وقد ورد في لسان العرب أن الحلقة " بسكون اللام كل شيء استدار كحلقة الحديد والفضة والذهب وكذلك هو في الناس أي الجماعة من الناس مستديرون كحلقة الباب، ويقول ابن الأعرابي: هم كالحلقة (هنا بفتح اللام) لا يدري أيها طرفها يضرب مثلا للقوم إذا كانوا مجتمعين مؤتلفين، كلمتهم وأيديهم واحدة لا يطمع عدوهم ولا ينال منهم "[1].

وتمتاز الحلقة كذلك بالإيماءة والألعاب البهلوانية عن طريق تشخيص الراوي أو المداح لبعض الأدوار الهزلية بين الحين والآخر التي تتخذ طابعا فرجويا " وموضوع الحلقة يحتوي على رصيد كبير من"الحكايات والأساطير العجيبة، التي تجلب المارة إليها، يغلب عليه طابع الارتجال في الأداء والحوار الذي يؤدي إلى عدم تمكن الممثل من إدراج الحوار بتسلسل منطقي يصوغ الضحك والمأساة والموسيقى والرقص وغير ذلك " [2]

2- الأصل الديني للحلقة:

يعتبر شكل الحلقة في أنماطه النهائية في الجزائر إمدادا لمظهر لحلقات الذكر التي كانت تقوم بها الزوايا والاتجاهات الصوفية حيث أخذت البناء الصوري الكامل لتكوينها وحققت من الأوقات وظيفتها الدينية المسندة إليها.

2-1- حلقة الذكر الدينية:

يجلس الشيخ والمريد (الذي يمثل الفرد المشاهد في الحلقة المسرحية) في حلقة مثلا صفين كل واحد منهم على ركبتيه، ويبسط كفيه ويضعهما فوق ركبتيه ويبدأ الشيخ أو المتقدم بقول " لاإله إلا الله"ثم يتبعه الذاكرون بصوت واحد ولهجة واحدة يرددونها مرات

1- لسان العرب، مص، س، ص 61-62

2- محمد خراف: نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب ألصديقي، مجلة الأقلام، ع06ص5

هم والشيخ معا ثم يقول الشيخ "الله الله "ويردد اسم الجلالة بالمد قليلا وبالنغمة التي بها قول لا إله إلا الله بعد أن ينهض واقفا ويتبعه الذاكرون ويأخذ كل واحد منهم بيد الآخر ويجعل باطن كفه بباطن كف من بجانبه مع تشبيك الأصابع بينما يتوسط الشيخ تلك الدائرة ويمشي باتزان منتقلا من مكان إلى مكان آخر والذاكرون يتبعون حركاته ولهجته في الذكر ثم ينتقل بهم من لهجة إلى لهجة، وطبقة إلى طبقة، حيث أن الأذكار طبقات متعددة بارتفاع الصوت وانخفاضه، ويقف المشاهدون في حلقة الذكر مع الذاكرين فإذا أكثر عدد المريدين (المشاهدين) دخل المنشدون وسط الحلقة في صفين متقابلين - خمسة أو أربعة يقابلهم مثلهم – فإذا ازداد عدد المشاهدين دخل سابقوهم وسط الحلقة مؤلفين بذلك مع المنشدين حلقة ثانية داخل الأولى، هذا وعلى الشيخ والمنشدين أن ينقلوا الذاكرين من لهجة إلى لهجة ومن طبقة إلى طبقة في الصوت، دون انقطاع الذكر، وعند الإنهاء بينما يكون الشيخ أو المقدم في وسط الحلقة يمشي ويدور مسرعا باللهجة والجميع يذكرون معه بتلك السرعة وبصوت عال إذ به يقف ويرفع يده اليمنى إلى فوق رأسه أمام وجهه، ويشير بسبابة يده كمن يتشهد ويقول محمد رسول الله "صلى الله عليه وسلم " ومعنى هذا ختام حلقة الذكر، وهناك يجلس الذاكرون في حلقة واحدة ويجلس الشيخ معهم كواحد منهم لا في الوسط، لكنه يتصدر المجلس، وعندما يقرأ أحدهم ما تيسر من الذكر الحكيم وفاتحة الكتاب، وهكذا تختم حلقة الذكر المسماة " بالحضرة " .

ومما يلاحظ بوضوح في هذا النوع من "الحلقة " هو التصاعد في الإنشاد والإيقاع والحركة، والنمو العام للمشهد باتجاه ذروته في الظاهر والباطن، في نفوس الشيوخ والمريدين والجمهور المتتبع لها .

وفي هذا التصاعد النفسي تتصاعد درجة الانفعال والتطهير في الوقت نفسه، " حتى ليعود الإنسان مؤديا كان أم مشاهدا، إلى حالة تجعله أكثر قدرة على استيعاب الحياة

وتحمل مشقاتها والتلذذ بها، لأنه في ذلك اليقين والوجد يشعر أن للحياة معنى، وأن هناك من يساعده، على أن يقضم قطعة أخرى من قطع الحياة التي له "[1] .

كما أنه يعود في سلوكه مع الغير أكثر مودة وصفاء وأملا تزكوا فيه القيم الروحية وتتجلى في سلوكه العام " ولو لم تكن سوى هذه فقط من نتائج الطقس التعبدي الديني متحققة لكفي به طقسا تعبديا . في إطار فني يؤدي وظيفته الفن الاجتماعية والروحية والنفسية على أفضل وجه، ويغير الفرد من الداخل، كما يغير الجماعة تغييرا ايجابيا مفيدا في الحياة"[2] .

وتنقسم الحلقة الدينية إلى مراتب يلتزم بها أفرادها لا يتجاوزونها إلى بأمر، ولا نالها المريد إلا بعد تجربة طويلة، هذه المراتب هي:

1- الشيخ الأول: وهو الرئيس الأول الذي يعطي العهد لمن يريد الدخول في هذه الحلقات والنظر في شؤونها .

2- شيخ الحزب: يولى من طرف الشيخ الأول ووظيفته رئاسة الحلقة والأذكار التي تكون في المواسم والجمعة والاحتفالات .

3- شيخ الحضرة: وهو الذي يرتب حلقة الحضرة، ويفتح ويختم بالحاضرين ذكر الله، ويطول ويقصر ويخفف وينشد أثناء الذكر، أو بإذن بذلك للمكلف بالإنشاد .

4-شيخ العمل أو الشاوش: ويكون غالبا عازفا بالطبوع والنعم وأسماؤها وهو الذي يختار من المريد من فيه أهلية للعمل فيضعه في مكان يختص به في الحلقة .

2-2- تطور حلقات الذكر:

تعتبر حلقات الذكر الدينية في الجزائر امتدادا طبيعيا للمجالس الدينية التي كانت تقام في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين، وغير أنها بعد فترة من الزمن

1- علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، مطبعة الكتاب العربي دمشق 1981، ص 180- 181.

2- المرجع السابق نفسه، ص 180- 181.

بدأت تتعرى من ثوبها الديني لتدخل العوالم الدنيوية، بتعدد وظائفها التي تجاوزت الوظيفة الدينية البحتة، إلى وظائف اجتماعية أخرى كالتسلية والترفيه أو المعرفة أو التثقيف.

لقد خرجت حلقات الذكر من انطوائها الانعزالي، إلى المحيط الاجتماعي الأكثر اتساعا،

فلم يعد مكانها الزوايا أو سفوح الجبال، وإنما دخلت في اتصال مباشر مع أصناف الحياة الاجتماعية الشعبية للمجتمع الجزائري، فأصبحت تقام في الساحات العامة والشوارع المفتوحة، والأسواق الشعبية، وهذا ما أعطى لمضمنيها، أنساق مختلفة، خاصة وأنها لم تعد تتخذ من المواقع الدينية أسسا لها، وإنما صارت متاعب الحياة، ومشاكل الناس هاجسا مسيطرا على فضائها، ومهما يكن من أمر فإن الحلقة الدينية ومن خلال التطورات التي واكبتها لم تنقلب صورها وحواشيها الشكلية، كما يحدث ذلك في طبقة المواضيع المعالجة وإنما استطاعت أن تحافظ على نمطها الشكلي إلى حد بعيد حيث نجد:

- خاصية الفضاء المغلق الانعزالي، والتي تعبر في شكلها الدائري عن مفهوم خصوصية الحيز المكاني

- خاصية الاشتراك الجماعي في الأداء والاتصال المباشر من الطرفين الذين يحققان السمع والفرجة

- الاستمرارية في وجود الوظائف التي كانت تتقلد بها الحلقة، من شيخ الحضرى إلى شيخ العمل أو الشاوش حيث أصبح شيخ الحضرة أو ما يسمى بالقوال، الواجهة القولية لمضمون الحلقة أما شيخ العمل "الشاوش" فقد أخذ وظيفة فنية تكاد تقابل وظيفة المخرج – جواز- حيث يختار الأشخاص للأعمال بعد أن يشرف على العمل كله بتحديد وظيفة وعمل ومكان جلوس ونوعية مشاركة كل عنصر فيها كما يتحكم مع القوال في الإيقاع العام للحلقة .

أما من حيث البنية الفنية المتنامية فقد حافظ هذا النوع من المجالس على تدرجه المركب، الذي تسهم فيه عناصر التكوين ومقوماته جميعا ويلعب فيه المثير الخارجي من

إيقاع ونغمة وكلمة دورا رئيسيا في تحقيق نجاحه لأن عدم قيام تجاوب جدلي بين المشاهدين والمشاركين من جهة وبين تلك المثيرات الخارجية من جهة أخرى يجعل النتائج سلبية فالإنسان هنا واستعداده ورغبته بل حتى المحيط الذي هو فيه والجمهور وجميع عناصر تقديم العرض الفني أو الاشتغال بالسمع أو الفرجة كل هذا يشكل النسيج الحي والبنية الناجحة والأداء المثمر للحلقات التي تقام سواء في الزوايا أو في الأسواق والتجمعات الشعبية.

وجدير بالذكر هنا الإشارة إلى حتمية التطور التاريخي لمثل ما حدث في المسرح الأوربي حيث نجد أن هذا الفن قد ترعرع في أحضان الكنيسة التي كانت ذات مواصفات معمارية خاصة كطريقة الجلوس لتأدية الطقوس الدينية وكذا طريقة ومكان أداء القساوسة لمهامهم الدينية لقد أنجبت جملة هذه المواصفات في أوربا إبان قرونها الوسطى، الشكل المسرحي الحديث حيث أننا نجد شكل عمارة المسرح لم يختلف كثيرا لا في ظاهره الخارجي ولا في ترتيباته الداخلية " فالخشبة المسرحية هي وجه من أوجه الصورة التي يؤديها القس في الكنيسة على اعتبار القيادة في الطقوس الدينية التي تؤدى، أما الجمهور فيجمعه الشكل المستطيل أو المربع الصفي للكراسي ومقاعد الجلوس والتي وضعت في تسلسل جنبا إلى جنب غير أن الصورة اختلفت في المجتمعات العربية عموما والمجتمع الشعبي الجزائري خصوصا فنجد الفرد المشاهد يميل بطبيعته إلى الشكل الدائري والجلوس المباشر على الأرض كسلوك اجتماعي ولدته تقاليده وثقافته التي تميزه عن غيره.

ومن هذا المنطق أساسا يمكننا الكشف عن الفوارق الكبيرة في الأشكال المسرحية التي تولدها ثقافة عن غيرها وهذا ما دفع بالمسرحي الجزائري حيث يقول: ((إننا في

حاجة ماسة إلى هندسة معمارية مسرحية خاصة بمسرحنا وفقط، وهذا للاختلافات الكثيرة في طرق الأداء وحيثيات استيعاب المجتمع الشعبي لمعاني المكان))[1].

3- التصور الجديد للحلقة:

لقد تميز أسلوب الحلقة بعد أن خرج عن إطاره الديني في الزوايا ودور المتصوفين بميزات فنية جديدة أكسبته إياها المتطلبات الشعبية الحديثة آنذاك، وهذا بالانتقال مباشرة إلى من الشكل المنمط إلى فضاء فسيح تتنوع فيه الموضوعات، وتتعدد أشكال التعبير عنها خاصة في تقلدها الأسلوب القصصي المؤدى ارتجالا حيث أنها لم تعد مجالسا من مجالس الذكر الديني، إنما خلفته في ذلك القصة الشعبية بعوالمها الصورية والإعتقادية الخارقة فأصبحت تجمعا جديدا للناس لا يتوسطه شيخ زاوية أو علامة ديني بل ممثل أو ممثلان يختصان بالقصص والغناء الممزوج ببعض الحكايات والنكت وأصبحت لا تقدم للمريدين المتصوفة، بل لجمهور شعبي عريض قوامه الطبقات الشعبية على مختلف أنواعها بغية تحقيق هدف لا يتمحور حول تطهير نفسي لأصل ديني بقدر ما يهدف إلى فرجة شعبية نتاجها التسلية والترفيه وعليه فإن مسرح الحلقة هو فرجة شعبية تتميز بهندستها الدائرية وتتوفر على عناصر أساسية هي: قصة تروى لها بداية ووسط ونهاية تتخللها نقاطع غنائية بآلات موسيقية تقليدية يحكمها المنطق الحواري بين المؤدي والمتفرجين وتهدف إما إلى التنكيت والتسلية وهذا جوهر أصلها الجديد أو إلى المعرفة والتثقيف.

وإن من أهم خصائص الحلقة اعتمادها على شخصين هما "القوال والمداح " والذين يمثلان الامتداد الصوري لشخصيتي "شيخ الحضرة ومنشد الحضرة " حيث توظف فيها النغمة الشعبية الأصلية بالآلات الموسيقية التقليدية كالرباب والدف والبند ير والقصبة والكلمات المؤثرة الموحية كالموشحات والشعر الملحون .

1- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، (مرجع سابق) ص169.

إذن يتشكل فضاء الحلقة في الساحات العامة والأسواق الشعبية وذلك لانفتاحه على كل الشرائح الاجتماعية بمختلف مستوياتها الثقافية بحيث نجد عبد القادر علولة يعرف الحلقة وفضائها قائلا: ((في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا سوق أسبوعية أين يلتقي نفر وجموع الناس لقضاء حوائجهم في هذه الأسواق وكانت تقام حلقات على شكل دائري تروي فيها قصص الأبطال وسيرهم وما تركه هؤلاء من أمور عظيمة فكان لهذه الحكايات صدى عميق وأهمية بالغة لدى الجماهير فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والعقل والحركة يعتمد على الفرجة والمتعة تخلط فيه الحقيقة بالخيال والجد والهزل)).[1]

يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن الحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم، فهي تشكل ظاهرة ثقافية لها امتداد في عمق التراث الشعبي، لهذا لجأ علولة"كاكى " إلى توظيف الحلقة لتجربة مسرحية، بهدف التوصل إلى فن مسرحي جزائري أصيل، باستلهام جماليات هذا الشكل التراثي الحلقوي ومعالجة لأوضاع الحياة اليومية عبر هذا الشكل الفني الذي يعتمد على السمع أكثر من المشاهدة البصرية وذلك لطبيعة الثقافة الشعبية الشفوية .

ونتيجة لهذا يصعب التأريخ لظاهرة الحلقة لأنها ذات أصل شفوي توارثت عبر الأجيال وتكاد تنعدم أصولها المكتوبة، غير أنها لا تزال مستمرة إلى يومنا هذا، فاستطاعت أن تحافظ على وجودها رغم التغيرات التي حدثت في المجتمع العربي، وهذا ما يؤكد نجاح ممارستها أي الحلقة في الحفاظ على جمهورها واندماجها في مختلف الأوساط الاجتماعية، وبهذا أصبحت الحلقة لسان الشعب، انحصرت مهمتها في التثقيف وإعطاء الدروس والعبر فانتشرت في الأسواق .

((وفي ظل هذا التطور أصبحت ظاهرة الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية المسرحية الما قبلية بطابعها الديني والشعائري الذي ساد المجتمعات التقليدية المحافظة فتحولت من

1- عبد القادر علولة: مسرحيات: الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر 1997 ص 15

ممارسات تعبدية إلى فرجة شعبية لها أسسها ومقوماتها الفنية والجمالية التي تقوم على العفوية والانفعال المباشر في الاتصال والمشاركة مع الملتقى، وبتأثيرها الشامل والقوي على هذا الملتقى بمختلف مستوياته التعليمية والثقافية))[1].

4- الوظيفة الاجتماعية للحلقة:

تتحدد وظيفة الحلقة الاجتماعية في عملها من أجل إيصال رسالة خاصة لملتقى، ليعيَ ذاته ويتحمل نصيبه من المسؤولية، فهي تهدف إلى تطهير المجتمع من الرذائل للمحافظة على سلامته وتماسكه وفق عاداته وتقاليده وهي تسعى كذلك للحث على القيم الإنسانية المتوارثة، وإصلاح ما فسد منها، لتحقيق أهداف أخلاقية من خلال إدخال بعض العناصر الشفوية القيمة والعادات والتقاليد التي تبرز المجتمع في أحسن وأعرف صورة .

كما تعد الحلقة وسيلة انتقاديه لبعض المظاهر الاجتماعية من خلال ميلها إلى أساليب السخرية والتهكم من بعض التصرفات والسلوكيات التي لا تتماشى مع الخط الاجتماعي العام ((فهي تعمل على ترسيخ القيم الاجتماعية وتوثيق العلاقات بين مختلف القبائل والقرى المختلفة من خلال دعوتها إلى نشر السلم والأمن بينها)).[2]

وقد أدت الحلقة دورا بارزا في المحافظة على مقومات المجتمع من الطمس والزوال، وذلك بالتأكيد على وظيفتها الاجتماعية من خلال استخدامها للحكم والأمثال، والنكت الشعبية المصحوبة بالأشعار والألحان، فعدَت أداة تعبيرية عن الرأي العام في نقدها لمختلف الظواهر الاجتماعية، ولهذا نجدها اهتمت بالجانب التربوي للمجتمع والدعوة إلى الأخلاق الفاضلة في خطاب أدبي شعبي بسيط، فغالبا ما كانت تنتهي عروضها بحكمة بالغة مستوحاة من الواقع الاجتماعي المعيش .

((ومن هنا أصبح للحلقة مفهوم خاص في الذاكرة الجماعية فعدت رمزا للتواصل والاتصال بين مختلف الشرائح الاجتماعية، من حيث مميزاتها وطقوسها وشخوصها

1- بوشيبة عبد القادر: الظواهر اللأرسطية في المسرح العربي المعاصر، (1964-1989) ص 307.

2 - بوشيبة عبد القادر: الظواهر اللأرسطية في المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 180.

وجمهورها وأسلوبها الخاص في التعبير وطريقتها في التأثير على الملتقى بواسطة التلوينات الصوتية عند الحلايقي وأناشيده الشعرية وحركاته البهلوانية، فحافظت على عروض الحلقة كشكل تعبيري على الخصوصية الثقافية لأي مجتمع من المجتمعات))[1].

أما من ناحية البعد الشعبي ((تعتبر الحلقة فرجة شعبية ارتبطت بالاحتفال الشعبي وبالأسواق الشعبية الممزوجة بالغرابة في سبك أحداثها، فنجد القوال يتوسط الحلقة ويقوم بسرد حكايات عن شخصيات من صنع خياله، وقدرة إبداعه الذي يتجاوز الواقع من خلال الهالة والتضخيم التي يضيفها إلى الجمهور أثناء سرد الحكايات والأساطير العجيبة، ووصفه للشخصيات الخيالية)).[2]

وفي هذا الإطار ترسخت الحلقة كشكل تعبيري في الذاكرة الشعبية، فاتسمت بطابع التنوع والتعدد من خلال المزج بين عالمي الخرافة والواقع مزجا عجيبا، وإن ظل فيها عالم الخرافة هو الجزء المسيطر على جو الحلقة والنبع المميز لها، وهذا لا يعني كذلك أن الحلقة ابتعدت عن معالجة هموم الطبقات الشعبية .

أما البعد الاجتماعي للحلقة فقد ارتبط بالذاكرة للمجتمعات البشرية في التعبير عن حاجاتها المجتمعية في الأفراح والأحزان والمواسم والأعياد، وذلك بتأكيدها على الهوية الثقافية وروح الانسجام، ورفض الانسلاخ عن هذه المجتمعات كيفما كانت تركيبتها البشرية وبنيتها الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية .

((ولقد اتفقت جل الدراسات الحديثة على اعتبار الحلقة ظاهرة مغاربية تحمل في طياتها موروثا شعبيا، إذا كانت العروض في شكل الحلقة تعرض في الهواء الطلق ويوم السوق، حيث يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائرة قطرها بين خمسة إلى اثني عشر

1- مباركي بوعلام: محاضرة بعنوان: مظاهر التجريب المسرحي الحلقوي في الجزائر .

2- محمد خراف: نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مرجع سابق ص 180.

مترا، داخل الدائرة الصوتية الأخرى التي تضفي على الحلقة جوا من البهجة والمتعة والانبهار وتخلق نوعا من الاستمرار والتواصل بينها وبين الجمهور))[1].

ومن هنا تمسرحت الحلقة كفرجة شعبية من خلال خلقها في المتلقى نوعا من التأثر والتأثير، عن طريق الجو السحري الذي يسيطر عليها، بحيث يصبح فيها المتفرج متشوقا لإنهاء الحكاية، بواسطة الاتصال الوجداني مع العرض الحلقوي .

((فهي تعيد إنتاج إرساليات الواقع الحياتي وفق مستجدات الفن، ويمكن القول بأن الحلقة هي الشكل الجنيني للمسرح العربي، بحيث بقيت محافظة على شكلها ولم تتطور إلى ممارسة مسرحية لها أصولها وقواعدها الفنية، وهذا راجع في نظر بعض الباحثين المسرحيين إلى عدم تبلور الفكر الفلسفي الدرامي، واهتمام الفلاسفة المسلمين بدراسة الفلسفة من وجهة إعتقادية وإهمالهم الجانب الما ورائي للواقع))[2].

1- السلاوي محمد أديب: إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة الأقلام، ع4، 1979 ص 14 .

2- السلاوي محمد أديب: إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة الأقلام، ع4، 1979 ص 14 .

المحاضرة التاسعة: الاحتفالية في المسرح المغاربي

يقول المسرحي عبد الكريم برشيد: " عندما نحتفل فإننا نخرج عن نخرج عن العادي المبتذل، فنتجاوز الذات وكل القوانين الطبيعية، ومن هنا كان الاحتفال مرادفا للتحرر من المكان، وذلك باعتبار أن أبعاده محدودة وجامدة، والتحرر أيضا من الزمن، إذ أن الاحتفال يكون دوما في اللحظة الوليدة، إنه نحد للواقع، ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع مبني لتواصل الذوات المختلفة، ويموت فيه الواقع الجامد، إن الإنسان في أصله مجموعة من الاحتفالات المتصلة بعضها ببعض"[1]

وهكذا نجد المظاهر المتكاملة عن الأشكال المسرحية الكامنة في تراثنا الشعبي الوطني(البساط، المدّاحون، المواسم، الحلقة)، وأما الصفة الأساسية التي تميز هذه المظاهر والأشكال التي يمكن أن نطلق عليها اسم (الفنون الاحتفالية) فهي عنصر الإدهاش وينبع ذلك من كون الإبداع لا يأتي وفق قالب سابق، إذ أنه في العمق تحد مباشر وتجاوز بما هو كائن...فالمسرح باعتباره احتفالا نجده مبنيا على مبدأ التحدي"[2]، ومن هنا كان المسرح الاحتفالي مطالبا بتعرية الواقع من شوره والنفاذ إلى أغواره السحيقة وتصوير مظاهر المختلفة بشكل يعتمد على إعادة عنصر الدهشة لكل ما هو عادي ومبتذل، وهو أحد الأشكال والمسرحية المتجذّرة في التراث العربي الفلكلوري، تعبير عن حالات وجودية مختلفة، ابتداء من الميلاد، وانتهاء بالوفاة، ولهذا كانت هذه الاحتفالات ومازالت حفلات عمومية تتحقق فيها المشاركة من خلال تشغيل خيال الجمهور.

1- عبد الكريم برشيد: ألف باء الواقعية الاحتفالية، الثقافة الحديدة، العدد السابع، ص158.

2- محمد اديب السلاوي: الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، العراق، 1983، ص98

1- خصائص المسرح الاحتفالي:

1-1- التواصل الوجداني وإشراك لجمهور:

يمكن استخلاص خصائص المسرح الاحتفالي من البيانات الثلاثة التي نشرها الكاتب المسرحي" عبد الكريم برشيد"[1]. ويمكن القول أن التواصل الوجداني ومشاركة الجمهور هو الميزة الأولى لهذا المسرح، ذلك أن الإنسان اجتماعي بطبعه وهو يحث دائما عن الآخرين، وهكذا تكونت المدن والاحتفالات والتجمعات البشرية في الأسواق والأعياد والمهرجانات.

"فالمسرح يجب أن يخاطب في المقام الأول شعور الجمهور، ومن عادة الشيء العادي ألّا يثير الإنسان ولا يلفت اهتمامه، وعليه فلا بدّ من الاعتماد عل المدهش من الصور للأحداث لمخاطبة وجدان الجمهور، وما الشعور في المسرح الاحتفالي سوى مرحلة للوصول إلى العقل الفاعل، ومن عادة العقل ألّا ينشّط ويشتغل إلّا عندما يلمس التناقض في الأشياء الغرابة والتفكك"[2]

1-2- وظيفة المسرح الاحتفالي: يعنى المسرح الاحتفالي بشمولية المسؤولية، ذلك لأن الشخصية وقد تحرر من الآلية والجبرية تجد نفسها مسؤولة عن اختياراتها، التي تتم وفق قناعات داخلية، ومن هنا جاءت درامية البطل المسرحي وسقوطه التراجيدي، ففي المسرح اليوناني القديم كان البطل نصف آلهة، وبالرغم من قدرته الفوق إنسانية فإنه كان يقف مدافعة عن قدره الشخصي فقط(أوديب، ألكترا، أنتيقونا) أما البطل المعاصر وهو في الغالب إنسان بسيط، فهو يعمل ليس من أجل نفسه، بل من أجل صناعة تاريخ الإنسانية ككل، ومن هنا يكون السقوط تراجيديا لأن البطل يدرك منتهاه، وإنه ينهزم كفرد وتبقى الجماعة، ينهزم تاركا من بعده يحملها الآخرون، ومن هنا كان البطل في المسرح الاحتفالي شهيدا دائما، دائما يحمل قضيته معه، وبهذا يكون البطل رمزا أو قناعا بالنسبة

1- ينظر: محمد اديب السلاوي: الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، مرجع سابق

2- عبد الكريم برشيد: البيان الثالث للمسرح الاحتفالي، العالم الثقافي، 24 ديسمبر1977.

للجمهور إنه الوجه الفردي من الصراع الملحمي الدائر بين قوتين، " وإذا كان البطل المأساوي ينهزم لأنه فرد، فإن الجماعة لا يمكن أن تنهزم لأنها تشكل قوة، ومن هنا تأتي شمولية المسرحية الاحتفالية ل، ها تتعدى الحدود الجغرافية لتصل إلى كل إنسان يعاني الاستغلال والاضطهاد"[1]

وإذ تتمثل وظيفة المسرح الاحتفالي عند برشيد في التغيير الذي يعني خلق الإنسان العربي الجديد، الحر الواعي، المعاصر، ويتم ذلك عن طريق تدمير البيانات العقلية الخرافية والأسطورية والماضوية، واقتلاع الجذور المتهرئة لإعطاء شهادة المعاصرة.

2- اللغة المسرحية: (*)

ليس المسرح الاحتفالي تظاهرة شعبية خارج الأسوار فحسب ولا هو تحقيق للتواصل والمشاركة الوجدانية والعقلية فقط، وإنما هو في الأساس نظرية في اللغة المسرحية، هذه اللغة التي تعمل على نقل المعنوي المجرد إلى المحسوس والباطن الخفي إلى الظاهر والحلم إلى الواقع، والاحتفال لغة إنسانية شاملة تعتمد على العام المشترك، وعلى الثابت لا المتغير، وتوظيف الفنون المسموعة والمنظورة التي تعتمد على رموز إنسانية يقرؤها كل الناس، بالرغم من تباين لغاتهم، وتباعد مواقعهم الجغرافية[2]

ولهذا كان المسرح الاحتفالي، - وهو فعل يسعى إلى التواصل - يقوم على البحث عن لغة إنسانية ذات أبعاد إنسانية عامة، لغة يفهمها الشخص الموجود في المكان الآخر والزمان الآخر، لغة مستقبلية، ولكنّها في الوقت نفسه تحمل صورا ماضوية ذات بعد إنساني شامل.

1- محمد عزام: المسرح المغربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987، دمشق، سوريا، ص151.

(*)- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها

2- عبد الكريم برشيد: جيم دال الواقعية الاحتفالية، العالم الثقافي، 10 ديسمبر1977، ص159

والاحتفال يعني الامتلاك والشمول والتكامل، لذلك فهو يبحث عن لغة شاملة ذات أبعاد مختلفة تتكامل فيها السمعيات والبصريات والمعقولات، من اجل فن مركب يخاطب الإنسان باعتباره أنمه وحدة متكاملة.

قائمة المراجع:

1- إبراهيم نبيلة: أشكال التعبير الشعبي، مكتبة غريب، ط3.

2- ابن زيدون عبد الرحمان: كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي،إفريقيا الشرق الدار البيضاء 1985.

3- ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج3، دار الكتاب العربي،بيروت،1982.

4- أبو صوفة محمد: الأمثال العربية ومصادرها في التراث، مكتبة الأقصى،عمان الأردن، ط1، 1982.

5- احمد بيوض: المسرح الجزائري نشاته وتطوره، 1926 /1989، منشورات التبين الجاحضية، 1998.

6- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي ،مكتبة النهضة المصرية، ط3 ،1971.

7- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط.1981

8- إدريس قرقوة: فعاليات الأيام المسرحية لمدينة الجزائر، بعنوان المسرح المدينة والمواطنة13.14.15 فيفري،2006.

9- إدريس محمد مسعود: دراسات في تاريخ المسرح التونسي، دار سحر للنشر، المعهد العالي للفن المسرحي، تونس، ط1، 1993.

10-الأسد ناصر الدين: التراث والمجتمع الجديد،مطبعة ألهاني، بغداد،1996.

11-أمير اسكندر: العودة إلى الينبوع، مجلة العلم الثقافي، القاهرة، 1972/6/7،

12-بن هدوقة عبد الحميد: أمثال جزائرية،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر،1993.

13-بو شعير رشيد: أثر بر تولد بريخت في مسرح المشرق العربي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ط.1 1996.

14-بورايو عبد الحميد: الأدب الشعبي الجزائري،دار القصبة للنشر، الجزائر.2007.

15-بوشيبة عبد القادر: الظواهر اللأرسطية في المسرح العربي المعاصر، (1964-1989) .

16-بوشيبة عبد القادر: مسرح علولة مصادره وجمالياته .

17-بوعلام مباركي: محاضرة ألقاها في جامعة المسيلة أثناء فعاليات الأيام المسرحية يومي 13-14 أفريل 2008

18-تمارا ألكسندروفينا، بوتنيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، الطبعة الثانية، عام 1990.

19-جريدة الخبر اليومي مقال مدني بغيل بعنوان من يتذكر عبد القادر ولد عبد الحمان كاكي 01/ 2001/02 .

20-جميل حمداوي: نظرية المسرح التراثي عند المبدع التونسي عز الدين المدني

21-حسن عبد الحميد أحمد رشوان: الفلكلور والفنون الشعبية،المكتب الجامعي الحديث 1993.

22-حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، سورية دمشق، ط1. 2000.

23-حسين عبد الحميد أحمد رشوان: الفلكلور والفنون الشعبية،المكتب الجامعي الحديث،1993 .

24-حمادة ابراهيم : معجم المصطلحات الدرامية المسرحية, المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة , القاهرة 1963 .

25-حنفي حسن: التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، دار التنوير، بيروت، 1998

26-ذهني محمود: الأدب الشعبي: مكتبة الأنجلو المصرية، د، ت.

27-الراعي علي : المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ط2.

28-رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتابة. عام 1998.

29-الزيدي مفيد: إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر، مجلة البحرين الثقافية، عدد21جويلية، 1999.

30-سامي عبد الحميد :صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي, مجلة الأقلام ع6، 1980

31-سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

32-السلاوي محمد أديب: إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة الأقلام، ع4، 1979

33-الشيبي مصطفى كامل: الأدب الشعبي مفهومه وخصائصه،ندوة التراث.

34-صحيفة الشعب العدد 795 بتاريخ 24 ماي 1989 .

35-عبد التواب يوسف: الأدب الشعبي في عصر التلفزيون والفضاء، نقلا عن مجلة الفنون الشعبية، العدد 24، 1988

36-عبد الحميد يونس: التراث الشعبي، دار المعارف،1979.

37-عبد القادر جغلول: الاستعمار والصراع الثقافي في الجزائر، ترسيم دار الحداثة بيروت، لبنان، 1987.

38-عبد القادر علولة : مسرحيات: الأقوال , الأجواد , اللثام , موفم للنشر 1997 .

39-عبد الكريم برشيد: ألف باء الواقعية الاحتفالية، الثقافة الحديدة، العدد السابع.

40-عبد الكريم برشيد: البيان الثالث للمسرح الاحتفالي، العالم الثقافي، 24 ديسمبر1977.

41-عبد الكريم برشيد: جيم دال الواقعية الاحتفالية، العالم الثقافي، 10 ديسمبر1977.

42-عصمت رياض: المسرح العربي، دار الفكر، 1995.

43-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ط2.

44-علي حسن المخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، مكتبة الأسد،2000.

45-علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، مطبعة الكتاب العربي دمشق 1981.

46-علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب ,مجلة الأقلام ع 6 سنة 15 عام 1980 .

47-عمر محمد الطالب: ملامح المسرحية العربية الإسلامية، ط، منشورات دار الأفاق الجديدة , المغرب.

48-عمرون نورالدين: المسار المسرحي الجزائري الى سنة 2000, باتنيت , ط 1 2006 .

49-فاروق أحمد مصطفى: المولد دراسة للعادات والتقاليد الشعبية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1998،1.

50-فائق مصطفى : أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي في مصر .

51-فتحي عبد الهادي الضفاوي: التراث الغنائي المصري الفلكلور،دار المعارف مصر 1965.

52-فريدريك أوين: برتولد بريخت , حياته فنه وعصره , ترجمة إبراهيم العريس دار بن خلدون ط2 , عام 1983 .

53-لسان العرب , مص , س.

54-مباركي بوعلام: محاضرة بعنوان : مظاهر التجريب المسرحي الحلقوي في الجزائر.

55-محمد اديب السلاوي: الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، العراق، 1983.

56-محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء.

57-محمد خراف: نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب ألصديقي، مجلة الأقلام،ع06.

58-محمد عبارزة : تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2009.

59-محمد عزام: المسرح المغربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987، دمشق، سوريا.

60-محمود الجهوري: علم الفلكلور، دار المعارف المصرية1975.

61-مخلوف بوكروح : ملامح عن المسرح الجزائري عن مجلة آمال.

62-المديوني محمد: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس، سنة1993.

63-الميداني: مجمع الأمثال،ج1، المطبعة الخيرية،القاهرة،1310ه.

64-هلال محمد غنيمي: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت لبنان، ط2.

65-هلال محمد غنيمي: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت لبنان، سنة 1975 ..

66-ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية افريقيا قبل واحد حكمه منشورات الدورة الخامسة والثلاثين للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم 2002 .

67-يونس محمد عبد الرحمان: تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، دار الكنوز الذهبية، ط1، 1995.

فهرس المحتويات

المحاضرة الأولى: مدخل إلى دراسة المسرحية المغاربية

- الإرهاصات الأولى للمسرح المغاربي..... 02

أ- المسرح في الجزائر 02

ب- المسرح في المغرب..... 03

ج- المسرح في تونس 04

د- خصائص المسرح المغاربي 04

المحاضرة الثانية: روافد المسرح المغاربي

1- المصادر المحلية..... 05

2- المصادر العربية 06

3- المصادر الغربية..... 08

المحاضرة الثالثة: أشكال المسرح المغاربي

1- المداح 19

2-القــوال..... 19

3-الحلقة..... 22

4- الفرجة..... 27

5- الراوي..... 29

المحاضرة الرابعة: تجارب رواد المسرح المغاربي

أولا: تجربة الطيب الصديقي(1937- 2016)..... 31

المحاضرة الخامسة تجربة" ولد عبد الرحمان كاكي" في مسرح الحلقة

ثانيا: تجربة" ولد عبد الرحمان كاكي" في مسرح الحلقة..... 36

1- التفكيك و التركيب الفني 41

2- فنية التزامن 41
3- الإسقاط على الواقع 42
4- دور كاكي في تأصيل المسرح الحلقوي الجزائري 43

المحاضرة السادسة: تجربة عز الدين المدني

1- النظرية المسرحية الجديدة لعز الدين المدني 49
2- أهم مسرحياته..... 50

المحاضرة السابعة: حضور التراث الشعبي في المسرح المغاربي

أولا: المعتقدات الشعبية..... 52
ثانيا: العادات الشعبية..... 56
ثالثا: الفنون الشعبية 57
رابعا: الأدب الشعبي 58

المحاضرة الثامنة: مسرح الحلقة

1- تعريف الحلقة..... 83
2- الأصل الديني للحلقة 84
3- التصور الجديد للحلقة 89
4- الوظيفة الاجتماعية للحلقة 91

المحاضرة التاسعة: الاحتفالية في المسرح المغاربي

1- خصائص المسرح الاحتفالي..... 95
2- اللغة المسرحية 96
قائمة المصادر والمراجع 98
فهرس المحتويات 103