الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في مقياس

المسرح الجزائري

مطبوعة مقدمة لطلبة السنة الثانية ماستر

تخصص: أدب جزائري

إعداد الدكتور:

- مفتاح خلوف

السنة الجامعية: 2020/2019

المحاضرة الأولى

أدب المسرح المفهوم والنشأة.

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

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

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

---

(1) - بنظر ماري إلياس، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ص 194 .

(2) - محمد مندور ، الأدب وفنونه ، دار نهضة مصر،د ت ص 61 .

(3) - مارتن أسلن، تشريح الدراما ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، مكتبة النهضة بيروت، لبنان ص 12.

(4) - ماري إلياس، حنان قصاب المعجم المسرحي ص 423 .

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

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

ويتحدث " **ألار ديس نيكول**" في كتابه "**علم المسرحية**" عن استعمال الكلمة في هذا المعنى فيقول "**إن لكلتا الكلمتين مسرحية و dramatic استعمالا أكثر امتدادا، وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى فأنت تقرأ في الصحف عن لقاء مسرحي بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل، ثم يتحدثان عن هذا اللّقاء، وكيف أن الابنين لرجل واحد، انفصلا عن بعضهما البعض، منذ ثلاثين سنة، بعد شجار سخيف إلى أن يلتقيا صدفة في أحد الفنادق، ويتعرف كل واحد منهما على الآخر ويتصالحان "[1]** .فهذا الموقف الذي وقع فيه هذان الأخوان، موقف دراماتيكي ، يهز المشاعر ويؤثر في العواطف .

ويتفق معه "**العشماوي**" عندما يبين لنا المضمون الخاص لكلمة درامي لدى الجمهور.**"فهي تستعمل لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في المشاعر، ويثير عن طريق الصدفة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره مشهد عادي"[2]**. فعلى المسرحية إذا، أن تمدنا بمجموعة من الهزات والمفاجآت، التي تختلف حدتها باختلاف حدة الانفعال الناشئ عن هذه الأحداث.

ولعل خير مثال على ذلك : مسرحية **"أوديب ملكا"**[*] المليئة بالكثير من هذه المشاهد الدرامية، كلقاء" **أوديب**" لـ **"بترياس"** واتهام هذا الأخير بأنه قاتل أبيه، ثم لقاؤه بعده ذلك الراعي و الرسول، فكل هذه الأحداث صدمات مثيرة [3] . فاستعمال العامل غير المتوقع، يؤدي إلى الصدمة العاطفيةو الذهنية، ويبعث في الجمهور انفعالا عارما.

(5) - بنظر عبد الوهاب شكري النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع ط2 2001 ص61 .

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

"فأطلقت تسمية puluda Fabula على المسرحيات الكوميدية اليونانية وFabula togota على المسرحية التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان، ثم صارت كلمة Fabula تطلق على المسرحية بشكل عام"[(1)] .

وفي القرون الوسطى أصبحت كلمة **"play"** التي تعني اللعبة أو التمثيلية، تطلق على المسرحية، وفي القرن الثامن عشر صارت كلمة **"دراما"** تطلق على أي عمل تمثيلي يقوم على عرض فعل درامي، يتطور في مسار معين، ويحتوي على الصراع. أما كلمة Théâtre فصارت تستخدم للدلالة على المسرح كنوع وعرض و مكان [(2)].

أما في اللّغة العربية، فالمسرح بفتح الميم هو المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي،وجمعه مسارح.[(3)]

ويرى **"محمد مندور"** أن فن المسرحية يدخل ضمن فنون النثر و الشعر معاً ، لأنه إذا كان ابتدأ عند اليونان شعرا، فإنه قد تحول إلى فن نثري في العصور الحديثة، خاصة بعد أن استقل فن التمثيل عن الموسيقى والرقص والغناء. [(4)]و يعرفها **"زكي العشماوي"** بقوله:**" المسرحية أدب يراد به التمثيل، وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب ،وإنما هي قصة تكتب لتمثل ".**[(5)]

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

---

(1) – ماري إلياس وحنان قصاب . المعجم المسرحي . ص 423 .

(2) – المرجع نفسه ص 422.

(3) - أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري. تهذيب اللّغة. تحقيق رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2001 ،ص 1667.

(4)- بنظر محمد مندور . الأدب وفنونه. ص 79.

(5)- زكي العشماوي. في النقد المسرحي والأدب المقارن.ص 43 .

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

أما المسرحية كجنس ،فمن العسير حصر بداياتها الأولى في زمن بذاته، وما يمكننا قوله عن ظهورها، هو أن الإنسان ابتكر وسائل تضمن له التواصل مع بني جنسه حول أمور الحياة المشتركة، إذكان:**"أول ما التجأ إليه الإنسان المرح لتحقيق غايته التعبيرية، من تفسير للظواهر، وترجمة للخبرات... ،فمثل من أجل تطويع الرمز والرسم والحركة والإشارة ".** [1]ثم جعل من الرمز وسيلة توافق حاجاته البيولوجية، والبسيكولوجية، والذي اختلفت دلالته من حضارة إلى أخرى.وبمرور الأزمنة أصبح هذا الأمر من التقاليد والأفكار سببا في ظهور الرواية الشفهية، والتي بدورها أصبحت وسيلة لتجسيد كل ما يتعلق بحياة تلك المجتمعات. ومعنى هذا أن المسرحية عرفت عند معظم الأمم ذات الحضارات العريقة، بدءا باليونان والمصريين، فبلاد الهند والصين. فهي، وإن اختلفت أشكالها، فإن أصولها واحدة، بدأت بالطقوس السحرية ثم الدينيةوكان يشرك في أداء عروضها الغناء و الموسيقى، وفي هذا الصدد يقول **"محمد زغلول سلام":"حيث يتبادل الغناء أو الحوار مجموعتان من الممثلين، أو قائد المجموعة وقائد مجموعة أخرى".**[2] ظل الغناء ملازما للمسرحية ردحا كبيرا من الزمن، كما بقي الحوار عنصرا أساسا و ركيزة هامة لتطور الحدث الدرامي في فصول المسرحية. ولم تكن المجتمعات اليونانية اقل شأنا مما كانت عليه الأمم الأخرى، فبفعل الاحتكاك اليوناني بغيره من المجتمعات ، استفادت الحضارة من مخلفات ما قبلها، ومع تطور الزمن انتقل الإنسان من استعمال الرمز إلى مجال تنظيم الأهازيج، إلى إيقاع وضبطرقصات، وتهذيب الكلمات في شكل قصائد وأغانٍ .

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

---

(1) - عبد الكريم جدري. الفن المسرحي. دار الفنك للنشر، الجزائر ،ط1 ،1993 ،ص 92 .

(2)- محمد زغلول سلام. المسرح والمجتمع في مئة عام. مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، دت ، ص 03.

الزمن أحداثا، ووقائع في عالمه الحقيقي عن طريق الوهم، بارتداء الزي غير العادي، وتأدية حركات غريبة عن طباعه". [1]

ولعل هذا الإنسان، كان يقصد من وراء هذه المحاكاة ملء وقته أو التسلية، أو أن فضوله دفعه لذلك. فالفن إذن، بدأ عند الإنسان البدائي على شكل محاكاة، هذه المحاكاة التي ظلت العنصر الفعال والدافع الذي مكن الإنسان من استغلال إمكاناته المادية والفكرية، سعيا إلى تحقيق حياة أفضل. ثم استغل الإنسان هاته المحاكاة لرواية مغامراته، وذلك عندما يعقد جلسات السمر مع قومه، فكان كل واحد يفتخر بإنجازاته، ومغامراته في مطاردة فريسته، أو رحلة بطولية،أو ما شابه ذلك من أمور الحياة. **"وحتى يتلقى الآخرون المعنى، ويفهمون المغزى، التجأ إلى وسائل للتوضيح منها الإشارة والحركة والصوت و الزي في تقليد الحيوان ومحاكاة أفعاله وأصواته".** [2]

ثم انتقلت المحاكاة شيئا فشيئا من التعبير عن الجانب المادي، إلى ما يتعلق بالماورائي، وإن الأثريات التي تركها الإنسان على الجدران والكهوف، خير دليل على العلاقة التاريخية للمحاكاة بالمعتقدات الفكرية والوجدانية،**"حيث كان دور المحاكاة في ربط الفن بأجزاء التاريخ بارزا، إذ كان الإنسان في حياته الأولى يبحث عن مصدر القوة الخارقة- القوة ما فوق البشرية(الميتافيزيقا)- حتى يستمد منها اعتقاداته الروحية، قمعا للخوف الكامن في ذاته، الناجم عن أهوال الطبيعة والانقلاب الجيومورفولوجي الذي عرفته الكرة الأرضية في الأحقاب الزمنية الغابرة"** [3]

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

المحاضرة الثانية

المسرح العربي المهاد والنشأة

يُعدّ المسرح من المصطلحات المستعصية لأنه من ناحية مصطلح غربي ومن ناحية أخرى فإن هذا الفن وافد جديد دخيل علينا ولذلك اختلف النقاد في تحديد مفهومه فهناك من يعرفه بما يتضمنه من هياكل بما يجري فيه من أحداث ويرى "أنه عبارة عن رواية تمثيلية تجري حوادثها على المسرح لخشبة في قاعة أو شارع ، ويحضر لها جمع من الناس وهي قصة فنية حوارية مأساوية أو هزلية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به ويضمن الكاتب فيها أفكاره وتصوراته"[8]. والمسرحية أو الدراما من الفنون التي عرفها الإنسان منذ أقدم العصور وهي ترتكز على الحدث أو الفعل وهناك من يرى أن المسرح "علاقة جماعية فنية تتطلب مواهب وطاقات وأناس كثيرين[9]"، فهو يضم بين جنبيه الهياكل المسرحية وتجهيزاتها من جهة والنص المسرحي والممثل من جهة أخرى .

وقد ورد في المعجم المسرحي أن المسرح" شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة وهو يستخدم للدلالة على شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدي أو الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى"[10]وهكذا" تشكل العناصر الثلاث (الجمهور – الممثلون – الفراغ المسرحي) المكونات الأساسية التي لا يصبح للمسرح وجود بغياب أي منها"[11] فهي تكمل بعضها البعض .

ومن النّقاد من يعرف المسرح بالنظر إلى الغاية التي يرمي إليها فيرى" أنه وسيلة وأداة توجيه ووعظ وحث وإقناع وقادر على إحداث الصدمة لدى المتلقي وتعتمد فكرةالعرض المسرحي على غريزة التواصل حيث يحضر المشاهدون لمناظر الممثلين ويتحر كون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية بالحوار والحركة عن خبرة إنسانية"[12]، فالمسرح يجمع بين جنبيه العناصر الثلاثة (الممثل – المتفرج – الفضاء المسرحي) من خلال التواصل فيما بينهم، وهذا التواصل هو ما ينتج لنا المسرحية التي يعرفها «"عدنان بن ذريل"بقوله:"واصطلاحا هي نوع أدبي أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانية يحاكون أدوارهم

---

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

9خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الطوبريس، ط1، ص38.

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

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

[12]خالد أمين الفن المسرحي وأسطورة الأصل، ص38

استنادا إلى حركاتهم على المسرح وأيضا حواراتهم فيما بينهم فيها ولحادثة إنسانية هي متحققة كلها أو بعضها متحقق ويجوز أن يكون جزء منها متخيلا أو ممكن الوقوع وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية أو الانتقاد أو العظة أو التثقيف"[13]،حسب موضوع المسرحية.

"فهي أدب يراد به التمثيل والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما؛ هي قصة تكتب لتمثل وهي تختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة وتتخذ الأشخاص وسيلة في التعبير عن الأحداث وتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار"[14].

وهناك من النقاد من يفرق بين المسرح والمسرحية ويرى أن" المسرحية تشير إلى النص المسرحي القابل لأن يمثل أما المسرح فهو النص المسرحي ممثلا على خشبة المسرح و معروضا على الجمهور بأدوات الدراما المسرحية وشروطها"[15]، ولكن هذا لا يعني أن أحدهما يستغني عن الآخر" فالمسرح مثله مثل غانية تغتر بجمالها وزينتها بينما المسرحية (الدراما) مثلها مثل عجوز أشيب يمتلئ حكمة واتزانا، وقد يبدو الاتفاق بينهما عسيرا إلا في العمل الجدي البحت إلا أنه يجب الانسجام بينهما معا في اتصال واتحاد لأنه دون ذلك لا يتحقق العمل المسرحي الرفيع،والمسرحية وحدها من غير حياة المسرح وأهلها تعدو أن تكون أحاديث تقليدية عادية تماما كالأحاديث التي يقرأها المرء في كتاب أو يسمعها وهي تلقى عليه في رتابة من الأداء كالإلقاء المدرسي والمسرح وحده من غير أداته الأولى (المسرحية) لا يعدو أن يكون حركات بهلوانية سخيفة لا سيما إذا تكررت على وتيرة واحدة، ولكن المسرحية والمسرح يتحدان ويتزاوجان في انسجام عندما تكون المسرحية نابضة بالحياة وليدةالعقل والعاطفة والخيال ويكون المسرح حيا نابضا بالحيوية يعبر عن قوة واعتداد فالتعاون بين المسرحية والمسرح ضروريان لإيجاد فن مسرحي"[16]؛لأنه لا وجود لمسرح دون مسرحية ولا وجود لنص مسرحي دون تجسيده على المسرح .

---

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

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

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

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

1- أركان العمل المسرحي :

أ. **الممثل :**هو" الإنسان الذي يجسد شخصية من شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما"[17]، ويبرز عمل الممثل في المحاكاة والتقليد ويحُتم عليه أن تكون أفعاله في حدود الطاقة البشرية فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال التي تقتضي بتأثيرها طبيعة غير طبيعة البشر"[18]، لأن الممثل بطبيعته البشرية لا يمكنه أن يحاكي أفعالا تعاكس طبيعته.

ب. **المسرح** : "هو ذلك البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضوائها وليس من شك في أن وجود هذا البناء بإمكاناته وطاقاته عامل كبير من العوامل التي تلزم كاتب المسرحية أن يحصر مناظر روايته وأفعالها داخل حدود هذا البناء المسقوف"[19]ويكون ذلك من خلال الديكور المسرحي الذي يصممه الكاتب لمسرحيته ،"والمسرح أحد أقدم وسائل التسلية التي عرفها الإنسان حيث يقوم الممثلون بأداء حي لتسلية الجمهور أو وعضه بشكل فني جمالي غير مباشر يخلو من الجفاف والاستعلاء ومن فوق منصة أو في حلبة منغلقة أو مفتوحة تناسب تقديم العرض المسرحي، وقد يكون المكان معدا لتقديم العروض بشكل دائم أو مؤقت تنتقل إليه الفرقة المسرحية بصفة دورية أوعابرة"[20]حسب نوع المسرحية المقدمة،" فالمسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق ولا يقلدها تقليدا مقيدا بالزمان المكان الواقعيين وإنما يختار الكاتب عناصره ذات مدلول من الحياة سواء من شخصيات أو أحداث ويؤلف بينها في فكرة ويحركها في عالم خيالي إلى غاية محتومة"[21]يجسدها من خلال العرض المسرحي.

ج. الجمهور :" يستهدف العرض المسرحي الوصول إلى الجمهور الذي يتفاعل مع فعل حي ويشارك بوجود عناصر العرض الأخرى ويمتلك التأثير المباشر على الممثلين من خلال ردود أفعاله (كالتصفيق أو الضحك أو الصفير أو البكاء أو الاستهجان أو الصمت)، وجمهور المسرح ليس نوعا واحدا فهناك من

---

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

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

[19] المرجع نفسه،ص21.

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

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

رواد المسرح من يقصدونه للمتعة العابرة والتسلية بينما يرى قطاع آخر من الجمهور أن المسرح وسيلة لتزويدهم بخبرات ووجهات نظر جديدة حول القضايا الإنسانية، ورد فعل الجمهور يكون قاس وصارم ومباشر فبمجرد حضور الجمهور لمكان العرض يعني بعث الحياة في المسرح وغياب الجمهور عن العرض حكم عليه بالإعدام"[22] والفشل.

ويحمل هذا العنصر العديد من الالتزامات أبرزها أن" الجمهور يفرض على كاتب المسرحية أن يحدده بزمن معلوم فلا يجوز أن يطول الزمن الذي تستغرقه المسرحية حتى لا ترهق أذهان المتفرجين وأبدانهم"[23]وعقولهم،لأن" الجمهور هو الذي يضمن التواصل والاستمرار ولقد كان ولا يزال المحفز الرئيس لتطور المسرح فوجود الجمهور الحي المتفاعل كمجموعة أفراد ضرورة لقيام العرض المسرحي الذي لا يكتمل دونه لتحقيق التواصل"[24]والتفاعل لأن المسرحية بدون جمهور يعني أنها مسرحية فاشلة وغير ناجحة .

منذ أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، حدثت تطورات مهمة في هيكلة الأدب العربي بشكل عام ،فبرزت أنواع أدبية تكاد تكون جديدة تماما كالرواية والمسرحية والمقالة ... ومع ذلك فان معظمها كان قد ظهر ونما وترعرع ،من دون أن يثير أي جدل –إلا إن البعض الأخر كان قد أثار تساؤلات وجدلا حول وجوده ،كمحاولات التجديد في الشعر – والسبب عائد في هذا إلى إن الأنواع الجديدة لم يكن لها تراث في مخزوننا الفكري والحضاري ، ومن بينها : المسرح :الذي جعل الإنسان يكشف ذاته ، والذي يعنى بتطوير الإنسان وتوجيهه "لذلك ينبغي على الإنسان إن يذهب إلى المسرح ثلاث ساعات كل فترة ،لكي يعلم ماذا ينبغي أن يفعل وكي يرى نفسه ،ولكي يصلح من نفسه ،وكذلك ليستفيد من خبرته،فهو نفسه له خبرة ولا يستفيد منها والمسرح ينبهه إلى الاستفادة من هذه الخبرة "[25].

إن الحديث عن المسرح العربي بمفهومة المعاصر جعلنا نتوقف عند رأيين مختلفين حول وجود المسر ح في المجتمع العربي من عدمه :إذ يذهب أصحاب الرأي الأول إلى أن الثقافة العربية لم تعرف

---

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

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

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

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

المسرح ، في حين يذهب أصحاب الرأي الثاني إلى إن العرب عرفوا أنواعا من الفرجة التي هي النواة لفن المسرح .

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

أولا: كثرة ترحال شعوب المنطقة العربية ، وغياب الاستقرار عن حياتها في حين أن المسرح يتطلب متفرجا مستقرا، يقول خليل موسى :" المسرح يشترط الاستقرار أولا والشخصية المتميزة ثانيا "[26]

ثانيا: تحريم الإسلام تصوير الوجو ه البشرية، والمسرح فن يعتمد على التصوير والتجسيد.

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

رابعا بساطة المجتمع العربي وخلوه من التعقيد والصراعات الفكرية والفلسفية، و التي هي أساس المسرح الإغريقي، فالصراع العمودي ينجم عن تمرد الفرد على النظام العلوي (إرادة الآلهة)، و الصراع الأفقي ينجم عن تمرد الفرد على قوانين المجتمع، الصراع الديناميكي ينجم عن فرض الفرد لاستسلامه للمصير المقرر له، أما الصراع الداخلي ينجم عن أنقاسم الذات الإنسانية إلى ذاتيين متضادتين [27]

وخامسا : سوء ترجمة كتاب"فن الشعر" لأرسطو **فـ متى بن يونس** عندما نقل الكتاب من السريانية إلى العربية "استعمل تسمية المديح والهجاء للكوميديا والتراجيديا"[28] وسار على هذا المنهج **ابن رشد وحازم**

---

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

[27] انظر – المرجع السابق – ص5-

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

القرطاجي ،أما **ابن سينا** : "فقد استعمل في تعليقاته على هذا الكتاب كلمتي طوغوذيا وقوموذيا كما وردتا في النص الأصلي"[29] فنلاحظ هنا صعوبة في فهم ماهية المسرح وكل ما جاء عنه .

وينكر **أدونيس** . وهو من أصحاب هذا الاتجاه . وجود المسرح في المجتمع العربي القديم والمعاصر معا، ويرجع ذلك لعدة أسباب أهمها من وجهة نظره : "أن عالم المسرح عالم الأشكال ،وقد نشأ العربي ضمن ثقافة دينية البنية لا أشكال فيها ، وليس فيها ثقافة التساؤل.

يضيف أدونيس شيئا آخر وهو اللغة :فاللغة العربية بجزالتها لا تتناسب ولغة المسرح حيث يقول " هي لغة بيان وفصاحة ولغة وحي وإنشاء وتمجيد واللغة المسرحية هي لغة التوتر والتناقص والقلق والصراع : إنها لغة : الحركة "[30] .

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

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

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

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

رابعا: المقامات : حيث يؤكد بعض الباحثيين ومنهم **"عبد الحميد يونس"** وعلى الراعي " انه هناك علاقة وطيدة بين المقامة وفن المسرحية وعدوا المقامة لونا مسرحيا و أنها في أصلها أدب تمثيلي [31].

---

[29] المصدر نفسه – الصفة نفبها.

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

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

خامسا: مسرح خيال الظل ،ويسمى أيضا طريق الخيال (أراكوز) ، وهو أقرب ما ينتمي إلى فن المقامة ، فالتشابه بينهما و ارد، لأن لغة المقامة لا تختلف عن لغة خيال الظل ،كما أن عنصر الفكاهة موجود في الفنين معا، ولكنه في المقامة أرقى لغة وأرقى أخلاقا ، وتقابل شخصية أ راكور شخصية أبي الفتح الإسكندري في مقامات الهمذاني[32] .

بعد عرضنا لهذين الرأيين يمكن أن نقول أننا نميل كما مال بعض النقاد إلى التوفيق بينهما فنقول : إن العرب لم يعرفو ا مسرحا فعليا بالصورة المسرحية الأوروبية المعاصرة ، وإنما وجدت عندهم ألوان من التمثيل أو أشكال من الفرجة وهي ،المهرج الحكواتي – سلطان الطلبة –المداح –و التسامر و الحلقة وخيال الظل أو ما يسمى بالظواهر شبه المسرحية التي ولدت المسرح العربي[33].

ويقول خالد أمين "سبق للعرب أن عرفوا ومارسوا العديد من أشكال الفرجة المسرحية حيث يرى بعض الدارسين أن المقامات هي مقدمة الدراما في الأدب العربي وأنّ الفرجة المسرحية العربية قبل المسرح الغربي بشكله الحديث ينحصر في التشخيص المرتجل بما يتضمنه من أشكال متنوعة تتوافق أو تختلف من قطر عربي لآخر"[34]،ومن بين تلك الأشكال" فن خيال الظل الذي كان له فضل كبير على تاريخ الحضارة العربية كونه حفظ للأجيال اللاحقة عادات وتقاليد وأفكار الأجيال السابقة كما أنه مهد الطريق للتعرف على فني المسرح والسينما التي جاء بها الأوروبيون"[35].

وو ُجِ دت شواهد مسرحية في (العصر الجاهلي) و(صدر الإسلام) وقد عرف العرب القصاصين وعرفوا الراوي الذي كان يمثل الممثل الفرد حيث كان أداؤه يدخل في إطار دراما (الممثل الأوحد)"[36]ولكن الثابت أن العرب مارسوا مظاهر الفرجة المسرحية دون أن يدركوا علاقتها بالمسرح والدراما وتعرفوا على المسرح في شكله المعروف لنا الآن للمرة الأولى مع الحملة الفرنسية على مصر ولم يكتبوا أو يعرفوا النص الدرامي"[37]، فشهدت مصر عروضا مسرحية بالفرنسية والايطالية قدمتها فرق

---

[32] انظر – المرجع نفسه – الصفحة نفسها .

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

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

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

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

[37] خالدأمين،الفن المسرحي وأسطورةالأصل،ص225.

جاءت من فرنسا وايطاليا للجند والضباط الفرنسيين المقيمين بالقاهرة والإسكندرية، كما استقدم نابليون في حملته الشهيرة فرقا مسرحية قدمت عروضا بالقاهرة أمام الضباط الفرنسيين وبعض العرب المثقفين.

أما عن بداية المسرح الشعري فهناك من النقاد من يرى أن أول مسرحية عربية حديثة في العالم العربي عنونت بـ:**(نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق بالعراق)**، وقدأُلفت من لدن **(أبرهام دانينوس)**وهو يهودي عربي من الجزائر وقد جرى ذكر مسرحية"دانينوس" الصحيفة الآسيوية من قبل **(جون موهل)**حيث يقول " قبل أن أترك الشعر العربي يلزمني التشديد على فضول أدبي يتحدد في مسرحية عربية شعرية.

" ويبدوا أن السيد دانينوس قد حاول من خلالها أن يقدم للعرب فرصة تذوق الفرجة والشعر المسرحيين"[38]،"ولكن هذه المسرحية تعرضت للتهميش إذ لم يتم تناولها من قبل الدارسين أو ذكرها بشكل مفصل من قبل النقاد باعتبارها كانت الأولى في المسر ح الشعري فيما أجمعوا على أن المسرح الشعري بدأ في مصر في العصر الحديث على يد"أحمد شوقي "ويليه" أحمد علي باكثير" الذي نهض بهذا الجنس الأدبي نهضة كبيرة على مستوى الفكرة الموضوعية وعلى مستوى القواعد الفنية وكذلك" عزيز أباضه" و"أحمد زكي أبو شادي" و"علي محمود طه" وصولا إلى"عبد الرحمان الشرقاوي" و"صلاح عبد الصبور" وغيرهم"[39].

وعليه فقد مّر المسرح العربي من خلال تاريخه بمراحل ثلاثة:

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

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

جـ. أما المرحلة الأخيرة فهي المرحلة التي يحاول فيها شباب المسرح بعث دماء جديدة في المسرح العربي بالعودة إلى أشكال التراث الأدبي والفنون الشعبية لاستحداث مسرح عربي الهوية، وهي مرحلة

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

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

يتمثل فيها صراع بين جيلين من المسرحيين العرب وبين المسرح الرسمي والمسرح الشعبي على وجه التحديد"[40]. وما يمكن قوله هو أن المسرح العربي في هذه الفترة انتقل من مرحلة التقليد إلى مرحلة التأصيل بفضل نخبة من الكتاب المسرحيين العرب.

وهذه الأخيرة هي التي أصلت للمسرح العربي ومنحته هويته المحلية فقد لجأ كتاب المسرح إلى مواضيع وشخصيات منتقاة من التراث ونقصد هنا التراث بكل أنواعه التاريخي والأسطوري والشعبي والديني إذ نشأ المسرح معتمدا عليه وكان مصدرا أوليا له ، مع مراعاة كتاب المسرح إيجاد صلة بينه وبين واقع حياتهم ،ويؤكد هذه الفكرة **أحمد صقر** بقوله :" أمد الكتاب بماضيه من رموزه و إيماءاته بقدرة فائقة مكنتهم من التعامل مع واقعهم من خلال هذا الستار ونقده و تشريح قوانينه ونظمه دون أن يتعرضوا للمساءلة"[41] ولقد واكب التراث المسرح في جميع مراحله ،وكان عاملا فعالا في تطويره من خلال اختلاف تفاعل الكتاب المسرحيين مع التراث ، وتباين طريقة استفادتهم منه .

ونلخص إلى القول بأن التراث يعد أحد الركائز الأساسية في المسرح العربي خلال القرن التاسع عشر و إلى الآن حيث نهل من التراث بكل ما يحمله من درر ونفائس لأنه يعد المعين الذي لا ينضب وقد شكل المادة الخام ، التي بني عليها المسرحيون معظم نتاجهم المسرحي ، ووجدوا ضالتهم بتأصيل المسرح العربي، و طرح القضايا المعاصرة في ثوب التراث الذي ينبض بالدلالات والرموز التي من شأنها أن تجيب عن الكثير من التساؤلات المعاصرة و لم يقتصر المسرحيون على المضامين بل عمدوا إلى الشكل بحيث حاولوا إعطاء صيغة للمسرح العربي : من خلال : " استثمار استعدادات مسرحية موجودة لدى المتلقي مثل معرفته بالحكواتي والراوي ... لإيجاد صيغة مسرحية ترضي متطلبات الفن وتنال اهتمام الجمهور "[42].

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

---

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

[41] المرجع نفسه – الصفحة نفسها

[42] محمود يوسف نجم – الادب العربي الحديث – دار الثقافة بيروت – 1980- ص 193

المحاضرة الثالثة

المسرح الجزائري: النشأة و التطور

- إن المسرح هو أحد أشكال التعبير القديمة، و التي وجدت مع الإنسان منذ نشأته الأولى كما رأينا فالإنسان البدائي على اختلاف مناطق تواجده عبر عن طموحاته و أفكاره و عواطفه تعبيرا جماليا فنيا، امتزجت فيه نفسيته بمحيطه الاجتماعي و إيمانه بواقعه الحلو و المر على خد سواء.
- و منه فلا يمكنه قبول فكرة أن الفن المسرحي الجزائري ضاربة في أعماق التاريخ الإنساني و التي أرسى بها قواعد لهذا الفن العريق و هذا ما يراه "عز الدين جلاوجي " فالمجتمع الجزائري أعرق بكثير من هذه الفترة، و النشاط المسرحي نصا و تمثيلا هو نشاط إنساني ارتبط بكل المجتمعات الإنسانية على اختلاف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا اليوم بحكم شيوع الأشكال الغربية في مناحي الحياة" [43].
- و لو عاد الانسان إلى أعماقه لوجد في ذاته فنا مسرحيا ففي أعماق كل إنسان فنان يهوي التمثيل و تقمص الأدوار، فاسترجاعك لذكرى أو حكايتك لحادث يجعلك لا محالة بأي شكل من الأشكال تمارس التمثيل و تمرح الحدث كأن تقوم بتمثيل مشاهد حصلت لك أثناء رحلة صيد مثلا [44]، و لو عدنا إلى مراحل الطفولة لوجدنا أن المسرح قد شكل جزءا هاما من حياتنا الطفولية فكثيرا ما تلجأ و نحن صغار إلى ألعاب تمثيلية إذ نجد مجموعة من الصغار يمثلون جو مرس فهذا عريس و هذه عروس و هؤلاء مدعوون و يؤكد "عز الدين جلاوجي" هذا قائلا : " ألا ترى أن الصغار و هم يمارسون ألعابهم لإبراز شخصيتهم إنما يمثلون و يؤلفون نصا ارتجاليا و يختارون مكانا مناسبا لتمثيله ثم يؤدون الأدوار على أكمل وجه " [45] و على اختلاف الغاية من

---

[43]- عز الدين جلاوجي- النص المسرحي في الأدب الجزائري ط1 دار هومة سبتمبر 2000 ص 19

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

[45]- عز الدين جلاوجي- النص المسرحي في الأدب الجزائري ط1 دار هومة سبتمبر 2000 ص 19

هذه الممارسة الطفولية أو الهدف من التمثيل فإنها تبقى حاجة ملحة دعت إليها الطفولة الإنسانية في كل المجتمعات كتغير عن الوجود و سير الحياة.

- و لم تكن الجزائر بمعزل عن الحضارات العالمية بل تواجدت إليها من كل حدب و صوب ، مما أدى إلى وجود تأثير و تأثير بين أبنائها و أبناء الشعوب الأخرى [46] فتعرف الجزائريون على أشكال مختلفة من الكتابة فانصهر البربر مع الفنيقيين و القرطاجيين و اليونانيين و الرومانيين، إذ تمازجت العناصر الثقافية و المقومات الفكرية على اختلافاتها رغم حساسية البربر المفرطة للعنصر الأجنبي.
- لكن بمجيء الفينيقيين عرف البربر طقوما تعبدية جديدة كما عرفوا شيئا من الحضارة و التمدن و اكسبوا بعضا من الثقافة المسرحة من اليونان القدامى و التي تجسدت أكثر بدخول العنصر الروماني إلى بلاد المغرب حيث تطور البناء العمراني و اتسعت المدن و ظهرت حواضر علمية و ثقافية و تجارية متعددة مثل: شرشال – تنس – جميلة – تمقاد - ... الخ متطورات المسارح النصف دائرية التي لا تزال إلى يومنا هذا.

أما في العهد العثماني و بقدوم العنصر التركي قدمت معه عناصر ثقافية جديدة ، وأشكال تعبيرية مختلفة ، عندها " عرف الجزائريون لو مسرحي آخر وهو يشبه خيال الظل المعروف في البلاد العربية في المشرق العربي أنه مسرح القراقوز " [(47)].

وقد تعرض هذا اللون من المسرح في فترة الاحتلال غلى مواضيع مستقاة من واقع الجزائر ، مما أدى إلى منعه بقرار من الإدارة الفرنسية خشية أن يصبح أداة للثورة عليهم.

وبعد توطن أقدام الفرنسيين في الجزائر، عمدت الفرق المسرحية الفرنسية إلى شحذ الهمم والرفع من معنويات الجنود وإثارة حماسهم، وهو ما جسده الجنرال ' كلوريل' حين أصدر مرسوما بإنشاء مسرح فرنسي ، وتم ذلك بالفعل سنة 1850 وقد افتتح بغرض درامي من تأليف الضابط ' دوفورا بعنوان الجزائر وتم عرضه باللغة الفرنسية ، وهو تصوير للانتصارات الفرنسية التي تحققت خلال هذه الفترة

[46] - انظر المرجع السابق نفسه ص 20

[47] سعاد محمد خضر، مرجع سابق ص 54.

خاصة بعد انهزام ' الأمير عبد القادر وهكذا بدأت العروض المسرحية تتوالى حتى بلغت زهاء أربعين مسرحية [48] وقد ظلت هذه الأعمال وقعا على الجنود الفرنسيين وعائلاتهم ثم توسعت للأوروبيين واليهود ، لأن الاستعمار الفرنسي عمل بكل ما أوتي من قوة لتجهيل الشعب الجزائري وتفقيره، غذ " كان المستعمرون يزدرون الجزائريين ويحتقرونهم ... فلم يؤسسوا لهم مدارس في بواديهم وقراهم، ولم يجبروهم على التعليم بل لم يحثوهم عليه " [49]. إضافة إلى هذا أن الجزائريين فضلوا في بادئ الأمر الانعزال والانغلاق على أنفسهم خوفا من رياح التغريب إذ يرجع الدارسون هذا العزوف إلى جملة من الأسباب العنصرية والعقائدية ، المتمثلة في أن مضامين الأعمال الدرامية الفرنسية لا تتماشى والانتماء الحضاري الجزائري.

وكذلك استهجان الجزائريين للسلوكيات الأوروبية التي تبيع الاختلاط إلى جانب الدافع السياسي ، كتعبير من الجزائريين على نفورهم من هؤلاء الدخلاء ، أضف غلى ذلك عامل اللغة عامل اللغة الذي حفز الجزائريين على عدم الإقبال على هذه العروض ، ونتيجة كل هذه العوامل المذكورة بقي المسرح الفرنسي بعيدا عن الجزائريين وبالقاني مقاطعته تعد ضرب من ضروب المقاومة والمحافظة على التراث ، لأنه كما يقول : عبد الملك مرتاض " ' لو نجح الفرنسيون في فرنسة العقول الجزائرية نجاحا كاملا ، لما أورث أي شيء جزائري منا فكرة العربية والعروبة ، ولما أصله العريق ولا إلى حضارته الغنية بالمقومات الروحية ، والإنسانية والأخلاقية " [50].

إلا ان ما يتفق عليه الباحثون في قضية جذور المسرح الجزائري أنه كان عبارة عن عروض شعبية ، وغناء شعبي يقام في المقاهي ، لأن الجزائريين في بداية الأمر لم يعرفوا المسرح بمفهومه الغربي، بل كانوا يمارسون أنواعا وأشكالا من مظاهر العرض الشعبي ، والتي منها ما يعرف بالمداح والقوال والذي بقي مستمرا إلى أن شيدت دار الأبرا بالجزائر من قبل الفرنسيين عام 1850، وقد عرضت بها جملة من المسرحيات كمسرحية (غادة الكميليا) لـ ' دوما الإبن ' ومسرحية القلق ' فيدرا ل ' راسين " [51].

---

[48] ينظر ، صالح لمباركية مرجع سابق ، ص 24.

[49] عبد الملك مرتاض ، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر ، ط2، ص 24.

[50] المرجع السابق ، ص25.

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

ولعل البداية الفعلية للمسرح الجزائري كانت عام 1921 بقدوم جورج أبيض وفرقته إلى الجزائر ، إذ قام بعرض مسريتين تاريخيتين بالعاصمة ، إذ كانتا بالعربية الفصحى وهما (صلاح الدين الأيوبي (و (ثارات العرب)[52].

فكانت هذه الفرقة دافعا قويا لتحريك همم المثقفيين الجزائريين نحو الاهتمام بالمسرح ، والعناية به، وقد كان لها أثرها في تشجيع المهتمين بقيام مسرح جزائري يتخذ العربية الفصحى أداة للتعبير ، لذلك كانت استجابة الجزائريين سريعة " تأسست أول فرقة مسرحية في الجزائر خلال سنة 1921 هذه الفرقة هي : المهذبية جمعية الآداب والتمثيل العربي، إضافة إلى فرقة جمعية الطلبة المسلمين، وجمعية الموسيقي المتربية' [53]، فنجد فرقة المهذبية قدمت مسرحية (خديجة الغرام) و(الشفاء بعد العناء) (ماضي الغرام)، أما جمعية (الموسيقى المتربية فقد قدمت مسرحية (في سبيل الوطن) لصاحبها محمد رضا المنالصي ، هذه الأخيرة منع عرضها للمرة الثانية من قبل الاستعمار لأنها لقيت نجاحا كبيرا ، وإقبالا من الجمهور الجزائري.

لتحيا في هذه الفترة مسرحية هزلية بعنوان ' جحا ' للكاتب سلالي علي، وهو تلميذ جمعية العلماء المسلمين الجزائريين إذ لقيت هذه المسرحية إقبالا كبيرا تفاعل معها المشاهدون ، وتتبعوا ها بإمعان وبالتالي يكون علالو قد وضع حجر الأساس للمسرح الجزائري [54] ، ومع سلالي علي ظهر محي الدين باش تارزي الذي كتب جل أعماله بالعامية كونها أقرب إلى فهم الجمهور ، قاصدا محاربة الآفات الاجتماعية وتأكيد الهوية الثقافية الإسلامية.

ومع بداية سنة 1934نشط الميدان السياسي ، فنشط المسرح أيضا، لمع نجم رشيد القسنطيني ' الذي أسس دعائم المسرح الجزائري الحديث ..... وعرفه الجزائريون مؤلفا مسرحيا وممثلا بارعا ، وكان يصور جميع الموضوعات التي تطرق إليها بلغة مليئة بالصور التعابير بلغة الشعب العامية ةالتي يفهمها معظم الناس ' [55]، وقد عرض مسرحية (ابا قدور الطمّاع) يوم 23 ديسمبر 1929 ، وبهذا يكون رشيد القسنطيني قد استطاع إدخال الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري إذ تقول ' ارليت روث" " أن رشيد

---

[52] عز الدين جلاوجي ، مرجع سابق ص 39.

[53] المرجع نفسه ، ص 40.

[54] انظر : مبدوعة كريمة، موقع سابق .

[55] سعاد محمد خضر، مرجع سابق ، ص 55.

قسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية واسكيتش، وقرابة ألف أغنية ، وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال ، ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور فقدّم شخصيات العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم ورجل الشرطة محدث النعمة والسكير ، وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الايطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك" [56].

إلى أن هذه الأعمال المسرحية قد لقيت السلطات الاستعمارية هذه الأخيرة التي سعت إلى تشديد الخناق على المسرح لتمنع تطوره وسيره إلى الأمام، إذ استمر هذا الإنقطاع إلى غاية اندلاع الحرب العالمية الثانية، وبعد هذه الفترة نجد المسرح الجزائري قد اعتمد على المترجم من المسرحيات الأجنبية واللجوء إلى المقتبس منها وقد غلب هذا النوع من الاقتباس بوضوح في أعمال الكاتب المسرحي ولد عبد الرحمان كاكي " الذي كان يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غيره- في الغرب غالبا- ثم يضمن هذا الهيكل قصة شعبية معروفة بصوغها بلغة شعبية خفيفة وبهذه الطريقة، ... أصبح كاكي ولد عبد الرحمان أحد الفنانين البارزين في المسرح الجزائري " [57].

وتعد مسرحياته الموسوعة بـ بني كلبون – القراب والصالحين ' كل واحد وحكمو' ديوان الملاح ' من أهم التجارب المسرحية في الجزائر والتي دفعت بالمسرح الجزائري مسافة بعيدة إلى الأمام ، وجعلته يحذو ركب الأداء المسرحي الغربي، حيث استطاع كاكي من خلالها أن يدخل على المسرح الجزائري ذوقا جماليا من خلال القصائد الشعبية المتخللة إلى مسرحياته [58].

بقي أن نشير أيضا إلى أن الأديب الجزائري طاهر وطار ، قد كتب سنة 1961 مسرحية بعنوان (الهرب)، " وهي وإن كان يمكن تصنيفها ضمن خنادق كثيرة لكن لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتملص من ثوب الثورة التي أوحت بها، ومن التغيرات التي حدثت في مسار الثورة، والتي أوحت بها، ومن التغيرات التي حدثت في مسار الثورة ، والتي كانت المادة الحقيقية لهذه المسرحية " [59].

---

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

[57] المرجع السابق ، ص 475.

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

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

وظل المسرح الجزائري يمتاز باستخدامه صغة المعبرة عن الواقع السياسي والاجتماعي للطبقات الشعبية ، حيث ظهرت أعمال كاتب ياسين وتجاربه العامة في محاولة الكتابة باللغة العربية الفصحى ، حيث كتب مسرحية حققت نجاحا جماهيريا واسعا وهي مسرحية (محمد خذ حقيبتك) ، إذ أدخل فيها أسلوب المسرح الوثائقي كما اعتمد روحا شعبية فكاهية ، وبذلك حافظ على صفتين أساسيتين في المسرح الجزائري في بداياته الأولى : هما ، الفكاهة الشعبية وفكرة الارتجال " ومن أسس تجربة ياسين أن المسرحية التي يقدمها تعتبر مشروعا ، أو عملا غير كامل ، يجري تطويره و استكماله على خشبة المسرح "[60].

وهذا إن دل إنما يدل على أن مسرحيات كاتب ياسين تنفرد عن غيرها بمستواها الفني الرفيع ، وبكونها تقف في مصاف روائع المسرح العالمي [61]

وبعد مجيء فترة الاستقلال أصدرت الدولة مرسوما يقضي بميم المسرح على مستوى التراب الوطني الجزائري حيث تشكلت فرقة المسرح الوطني الجزائري ، والتي قدمت أكثر من 52 عرض مسرحي ما بين عامي (1973 -2000) ، أما في السنوات الأخيرة فقد شهد المسرح الجزائري نشاطا كبيرا وهذا بفض إبداعات الشباب المناضل أمثال زهور ونيسي ، ورشيد ميموني وغيرها من الكتاب المسرحين الذي ساهموا في إثراء الإنتاج المسرحي الجزائري ، ووصلت العروض المسرحية سنة 2007 إلى أكثر من 775 عرض مسرحي موزع على 45 ولاية [62].

وما يلاحظ عن المسرح الجزائري في السنوات الأخيرة انه شهد ارتفاعا في الإنتاج وقمة في الإبداع ، واستعمال اللغتين العربية الفصحى واللغة الشعبية الجزائرية ، وهذا ما يجعله يتميز عن المسرح الفرنسي المستخدم للغة الفرنسية .

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

---

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

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

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

مرجعيات و مصادر المسار المسرحي الجزائري

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

أ- الاقتباس و الترجمة:

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

لكن المسرح الناطق باللغة العربية والعامية اعتمد في بدايته على الاقتباس و الترجمة ، إذ نجد في كثير من العروض التي قدمت حين ذاك لم يبقى منها سوى العنوان و هيكل المسرحية و هذا ما يؤكده مصطفى كاتب في قوله « يبقى إلا هيكل المسرحية وعنوانها» [63] وهذا راجع إلى أن رواد المسرح الجزائري الأوائل لم يعتمدوا على الإخراج ، بل كان اعتمادهم على اقتباس العنوان والموضوع وتطوير هما من خلال التدريبات على الخشبة والتي يقوم بها الممثل بطبيعة الحال ، وهذا ما نجده في المسرحيات المقتبسة عن مولبير [64]، مثل مسرحية " البخيل" ، " مريض الوهم" إذ نجد كثير من المسرحين الجزائريين قاموا بكتابة مسرحياتهم.

بالاعتماد على هذه الطريقة مثلما حدث في مسرحيته الحياة علم بمؤلفها كاليدون، و مسرحيات بريخت و فيكتور هيجو و غيرهم، كما حدث هذا مع مسرحيات لمؤلفين عرب كمسرحية السلطان الحائر لصاحبها توفيق الحكيم، و مسرحية حروف العلة لعلي سالم [65].

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

---

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

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

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

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

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

ب- التراث الشعبي:

إذا تصفحنا العروض المسرحية التي قدمت عبر مسار المسرح الجزائري نجد أن الكثير من الريبرتوار الممتد على ينابيع و مصادر من التراث الشعبي لأن " الإنسان ميال بطبعه إلى التمسك بجذوره، و الحنين إلى تراث أجداده و أبائه بذكر مفاخرهم وأمجادهم لتكون له طاقة دافقة [66] و هذا راجع إلى أن مجتمعات شمال افريقيا تتقبل الثقافة الشفوية و تتمتع و تتلذذ باستسقائها بسبب البيئة و الذهنية التي عايشها و يعيشها الفرد منذ القرن الخامس عشر (15)، خاصة ان سكان شمال إفريقيا حرموا من الدراسة في عهد السلطة الفرنسية، و هذا ما ادى إلى انتشار الأمية بين المواطنين، إلا فئة قليلة و التي قامت فرنسا بادماجها في اليدان التعليمي.

و بعد الاستقلال أقرت السلطة الجزائرية إجبارية التعليم التي مست هؤلاء الذين أعمارهم أقل من سبع سنوات مما جعل مرحلة ما بعد السيادة الوطنية تعد مرحلة استيعاب و اكتساب للعلم و الثقافة، و لهذا نجد الفرد الجزائري مازال يحن للثقافة الشفوية من تراثه لا شعوريا إذ يقول " محمد الديب " المكتبة هي التراث الشفوي للمجتمع الجزائري " [67]

لذلك نجد شخصية (حجا) التي خلقها الابداع الشعبي استأنس بها الجزائريون، فجحا شخصية خيالية تعتمد الذكاء و الحيلة للخروج من ورطة ما أو مأزق معين إذ تستخدم أنانية التفكير و التحايل و أحيانا تنتهج السلوكيات الخبرية و السذاجة و الحكمة و هذا ما نجده في مسرحية " جحا " لمؤلفها علالو و مسرحية " جحا باع حماره" للمؤلف نبيل بدران [68].

---

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

[67]- صالح لمباركية المسرح في الجزائر دار الهدى عين مليلة الجزائر دط ص 186

[68]- المرجع نفسه ص نفسها

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

ج- التاريخ و الدين:

كان التاريخ و مازال منبعا حيا لإبداع الإنسان و ابتكاره، يضع أمامه كلما اشتدت به المحن، و عصفت به الاحن، مراة مصقولة يرى عليها نفسه، و يأخذه منها العبرة و الاتعاظ فإذا التاريخ هرب عليكم و رادع زاجر، و محفز ملهم " [69].

و لقد ارتمى الأدباء الجزائريون في أحضانه لذلك نجد أنهم لم يهملوا في اباعاتهم المسرحية تلك المواضيع المأخوذة من تاريخ المقاومة الشعبية عبر التاريخ، إذ يعد التاريخ من الوسائل التي اصطنعها الكتاب لبعث الأمجاد و استنهاض الهمم و تخفيف الشعور بالضعف و الضياع الذي كان يملأ النفوس [70].

و في هذا المجال نجد مسرحية جنبعل لصاحبها أحمد توفيق المدني و التي تحكي عن مقاومة حنبعل للرومانيين و الثأر من هزيمتهم للقرطجنيين و مسرحية يوغرطا الشخصية النومبدية التي تصدت للرومانيين، حينما أرادوا تجزأة الحكم و تقسيم شمال إفريقيا [71].

و لم يتناسى المسرحيون الجزائريون تاريخهم العربي الاسلامي إذ قاموا باستفهام شخصيات اسلامية في مسرحياتهم ، يقول " الطاهر زنير " " يجب ان تكون مادة الروايات المسرحية و موضوعاتها مقتبسة من التاريخ العربي الحافل بالوقائع و الحوادث و ذلك يتسنى للحاضرين أن يروا و يسمعوا أشياء قريبة من فهمهم ملائمة تتذوقهم مثيرة لعواطفهم و شعورهم " [72]

و من بين المسرحيات المستلهمة من التاريخ الإسلامي نجد مسرحية (بلال) تتكلم عن أبطال و عن قضية انسانية عالجها الفكر الإسلامي من بداية انتشاره و ذلك بالدعوة إلى تحرير و تخليص البشريوة من

---

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

[70]- المرجع نفسه ص نفسها

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

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

نظام العبودية الذي ساد أنذاك كذلك نجد مسرحية " نصيب الشاعر الزنجي " لصاحبها محمد الأخضر عبد القادر السائحي " إذ يبرز فيها نصاعة المبادئ الإسلامية التي لا تفرق بين الأبيض وم الأسود إلا بالتقوى " [73]

د- الحياة الاجتماعية و الاقتصادية:

إن الكثير من العروض المسرحية التي عرضت خلال المسار المسرحي الجزائري و خاصة تلك التي جاءت بعد الاستقلال، تناولت مواضيعها مختلف العوائق و الصعوبات التي تواجه المواطن الجزائري في الحياة اليومية إذ " جاءت هذه المسرحيات الاجتماعية هادفة إلى تربية النشئ و ابعاده عن مخاطر الانحراف و الفساد .." [74].

أن نجد كثيرا من العروض تناولت تلك المشاكل و خاصة العروض المسرحية للمسرح الجهوي بقسنطينة و التي منها " هذا يجيب هذا " " ناس الحومة " و هي من تأليف و اخراج جماعي كما تناولت العروض المسرحية الجزائرية تلك المشاكل الاقتصادية التي عان منها المواطنون خاصة في الملكية الفلاحية و تعاونيات الثورة الزراعية و تتمثل في مسرحية " المنتوج " المائدة " لمؤلفها بوجادي علاوة، إخراج جمال مرير [75] و التي تعبر عن تحول المجتمع و عزوفه عن القراءة و ميله للاستهلاك .

و لم يتناسى المخرجون مشاكل المرأة الجزائرية و التلاعب أحيانا بمصيرها من طرف بعض الرجال و التهرب من المسؤولية الملقاة على عاتقهم و هذا ما نجده في مسرحية " مايا و حسين " للمخرج حبيب بوخليفة " [76]، و لم يهمل المسرحيون الجزائريون مرحلة العنف التي عاشها الشعب الجزائري في التسعينات و الانزواء و النغلاق و العوائق التي اعترضته و يظهر ذلك في مسرحية " بدون تعليق " للمؤلف خالد بوعلي.

---

[73]- الرجع نفسه صفحة 60

[74]- المرجع السابق ص 89

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

[76]- المرجع السابق ص 187

المحاضرة الرابعة

المسرح الجزائري بين المؤثرات الشرقية والغربية:

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

وبناء عليه، فلا يمكن قبول فكرة أنّ الخطاب المسرحيّ الجزائريّ وليد العصر الحديث، فللشّعب الجزائريّ جذور تاريخيّة، ضاربة في أعماق التّاريخ الإنساني ّ، أرسى بها قواعد لهذا الخطاب العريق، حتى وإن كانت في أشكاله البدائيّة الأولى، وهذا ما يراه **عزّ الدّين جلاوجي**"في قوله:**فالمجتمع الجزائريّ أعرق بكثير من هذه الفترة، والنّشاط المسرحيّ نصّا وتمثيلا، هواطشإنسانيّ ارتبط بكلّ المجتمعات الإنسانيّة، على اختلاف مستويات الرّقيّ فيها، و على اختلاف أشكال المسرح عندها، ولو خالف الشّكل الّذي تألفه البشريّة عندنا اليوم، بحكم شيوع الأشكال الغربيّة في مناحي الحياة"**[77].

ولو عاد الإنسان إلى أعماقه لوجد في ذاته مسرحيّا، ففي أعماق كلّ إنسان فنّان يهوى التّمثيل وتقمُّص الأدوار، فاسترجاعك لذكرى، وحكايتك لحادث، أو نقلك لخبر، يجعلك لا محالة بأيّ شكل من الأشكال تمارس الخطاب المسرحيّ ، وتمسرح الحدث.ولو عدنا إلى مراحل الطّفولة لوجدنا أنّ الخطاب المسرحيّ قد شكّل جزءا هامّا من حياتنا الطّفولية، فكثيرا ما لجأنا ونحن صغار إلى ألعاب تمثيليّة، فها هم مجموعة من الصّغار، يمثّلون جوّ عرس، فهذا عريس وهذه عروس، وهؤلاء مدعوُّون.

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

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

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

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

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

وفي العهد العثماني وبقدوم العنصر التّركي، قدمت معه عناصر ثقافيّة جديدة وأشكال تعبيريّة مختلفة، فاستخدم بعض المثقّفين منهم فنونا ثقافيّة وطقوسا جديدة على البيئة الجزائريّة القديمة كـ: **"خيال الظلّ "** و**"مسرح العرائس"**.وفي هذا تقول الكاتبة الفرنسيّة **"آرليت روث"** في كتابها **"المسرح الجزائريّ "**:**أنّ بعض الباحثين شاهد خيال الظلّ في الجزائر سنة 1835...ثم منع بقرار من الإدارة الفرنسيّة بعد احتلال الجزائر،لأسباب سياسيّة ،وكان ذلك عام 1843، لكون هذا الشّكل كان ينتقد الوجود الاستعماريّ في الجزائر،فخشي الحكّام الفرنسيّون أن يصبح أداة للثّورة عليهم**"[1].

ويورد الأستاذ **أحمد بيّوض"** في كتابه **"المسرحالجزائري**"شهادات لبعض الرّحّالة عن مشاهدتهم لمسرح **"القرقوز"** في أماكن مختلفة من الجزائر قائلا: **"يذكر الرحّالة الألماني مالستان**

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

Malastaïn أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام 1862. وأن دوشن Douchen هو الآخر قد شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القراقوز وذلك عام 1847"[79].

ويذكر الدّكتور **"فليب ساند جروف" "PHILIP S.GROVE"** المحاضر بقسم الدّراسات العربية بجامعة **"أندنبرا"** (باسكتلندا) والمتخصّص في الأدب العربي، أثناء بحثه في الحركة الثّقافية ليهود شمال أفريقيا، أنّه عثر على مخطوط لمسرحيّة بعنوان: **"نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق بالعراق"** لصاحبها الجزائريّ **"إبراهام دانينوس"** ويرجّح أن تكون قد طبعت عام 1848 وقد استعمل فيها **"دانينوس" "اللّغة الثّالثة"** ومال فيها إلى الأسلوب الشّاعري، على غرار الموشّحات الأندلسيّة، إضافة إلى توظيف الأساطير الشّعبية[80].

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

وبعد توطّن أقدام الفرنسيّين في الجزائر، نشط الخطاب المسرحيّ الاستعماريّ، فعمدت الفرق المسرحيّة الفرنسيّة إلى شحذ الهمم، والرّفع من معنويات الجنود، وشدّ بأسهم وإثارة حماسهم، وهو ما جسّده الجنرال **"كلوريل" Clloryl** الذي أصدر مرسوما بإنشاء مسرح فرنسيّ، وتمّ ذلك بالفعل في سنة **1850**، وقد افُتتح بعرض درامي من تأليف الضّابط **"دوفورا" Devora** بعنوان **"الجزائر"**، وتمّ عرضه باللّغة الفرنسيّة وهو تصوير للانتصارات الفرنسيّة التي تحقّقت خلال هذه الفترة، خاصّة بعد انهزام **"الأمير عبد القادر"**، وهكذا بدأت العروض المسرحية تتوالى حتى بلغت زهاء أربعين مسرحية[81].

وقد ظلّت هذه الأعمال وقفا على الجنود الفرنسيّين وعائلاتهم، ثم توسّعت للأوروبيّين واليهود، ودارت موضوعاتها حول التّرغيب في الهجرة إلى الفردوس الموهوب. وأمام هذا الاحتكار للخطاب

---

[79] المرجع نفسه، ص 12.

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

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

المسرحيّ من حيث الموضوع واللّغة، فقد فضّل الجزائريّون في بادئ الأمر الانعزال والانغلاق على أنفسهم، خوفا من رياح التّغريبو يُرجع الدّارسون هذا العزوف وعدم الإقبال إلى مجموعة من الأسباب، عنصريّة وعقائديّة صرفة، إذ إنّ مضامين الأعمال الدراميّة والخطابات المسرحيّة لا تتماشى والانتماء الحضاريّ الجزائريّ ، واستهجان الجزائريّين للسّلوكات والأبيّة الّتي تبيح الاختلاط، إلى جانب الدّافع السّياسيّ ، كتعبير من الجزائريّين على نفورهم من هؤلاء الدّخلاء، أضف إلى ذلك عامل اللّغة الّذي حفّز الجزائريّين على عدم الإقبال على هذه العروض.

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

وفي مطلع القرن العشرين شهدت حركة الخطاب المسرحيّ في الجزائر انتعاشا ثقافيّا متميّزا،وهذا ما يؤكّده الأستاذ **"أحمد توفيق المدني"** قائلا :**"وقد كان من الواجب أن تنشأ إلى جانب تلك الموسيقى الأندلسيّة، موسيقى أخرى شعبيّة، تعبّر عن انفعالات النّفس الجزائريّة، أضف إلى ذلك تلك المونولوجات العصريّة، التي أخذت تظهر في الآونة الأخيرة (العشرينيات) مقتبسة أنغامها من الموسيقى المصريّة أو الأوروبية، وقد أنشأ "بشطارزي" و"رشيد القسنطيني"عدّة قطع في انتقاد العادات المحلّية الفاسدة ومحاربة البدع والضّلالات"**[82].

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

المحاضرة الخامسة

المسرح الجزائري قبل الاستقلال

ومن أهم الجمعيات الثقافية والفنية التي أرهطت الخطاب المسرحي ّ الجزائري ّ :

أ- جمعية المطربي ّة: أس ّسها **"ناطون إيدمون بافيل"** اليهودي (1877-1928) سنة 1911، ضم ّت اليهود ثم توس ّعت لتضم ّ الجزائري ّين، والّذين من بينهم **"محي الدين باشطارزي"** الّذي أصبح رئيسا لها سنة 1928بعد وفاة مؤس ّسها[83].

ب-ودادي ّة الطّلبة المسلمين 1919: أس ّسها **"باشطارزي"** مع **"فرحات عباس"**، **"بومالي"**، **"بن حبيلس"**، **"الشريف سعدان"**كانت مهم ّتها مساعدة أبناء الفقراء على الد ّراسة، وقد أصدرت مجلّة **"التلميذ"**.

جـ- جمعية المهذ ّبية 1921: وأنشأها **"الطّاهر علي شريف"** سنة 1921 ، وتعتبر الإرهاص الأول للت ّمثيل العربي في الجزائر، حيث كتب منش ّطها عدة مسرحيات، منها: **"الش ّقاء بعد العناء"** (1921)، **"قاضي الغرام"** (1922)، و**"بديع"** (1924) [84].

ثم توالت العروض المسرحي ّة بعد ذلك، فكتب **"محم ّد منصالي"**مسرحي ّة **"في سبيل الوطن"** سنة 1922ومسرحي ّة **"فتح الأندلس"** (1923).

وقُدفعت عربة الخطاب المسرحي ّ إلى الأمام بقدوم فرقة **"جورج أبيض"**المسرحي ّة إلى الجزائر سنة 1921وتقديمها لمسرحي ّتين تاريخي ّتين باللّغة الفصحى هما: **"صلاح الد ّين"**، **" ثارات العرب"**[85]. ولم يكن إقبال الجمهور كبيرا على مشاهدة المسرحي ّتين لضعف مستواه اللّغوي من جهة،كما أن ّ المجتمع الجزائري ّ لم يتعو ّد على هذا الفن ّ من جهة أخرى.وبذلك لم يعرف كيفية الت ّعامل معه ، فكان تواجد

---

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

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

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

فرقة **"جورج أبيض"** حدثا غير عادي ّ ذلك أن ّ **:المجتمع الجزائري ّ كان منكفئا على نفسه، وعلى جراجاته وهمومه، فلم تكن تستهويه مثل هذه الأمور، فالمسرح ّ راق لا يظهر إلا ّ عند الأمم الر ّ اقية"**[86] إضافة إلى أن ّ أعضاء الفرقة استعملوا اللّغة العربية الكلاسيكي ّة القريبة من لغة القدامى، وطريقة عرض ثقيلة، لا تتماشى والحالة النّفسية للجزائري ّين آنذاك.

وبعدها تفطّن أقطاب الخطاب المسرحي ّ في الجزائر إلى ذلك، فمالوا إلى خطاب **"المنو ّ عات"**، ذي الطّابع الهزلي ّ ، الّذي ُ يمزج فيه الغناء بالتّمثيل.ويمكن تلخيص مسار الخطاب المسرحي ّ في الجزائر وفق المراحل الآتية:

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

وفي هذه المرحلة شهد الخطاب المسرحي ّ في الجزائر انطلاقة من بعض الهواة الّذين حقّقوا انطلاقة نوعي ّة، اعتمدوا فيها على إبداعاتهم، فهم بالإضافة إلى مهنهم الاجتماعي ّة الخاص ّة، كانوا يمارسون المسرح كهواية، فكان تكوينهم مبني ّا على تبادل النّصائح فيما بينهم فقط.

وقد نحا الخطاب المسرحي ّ في هذه المرحلة منحى اجتماعي ّا ترفيهي ّا هادفا،حيث لامس اهتمامات النّاس. **"فعالج رجال المسرح:علالو، قسنطيني وباشطارزي قضايا مكافحة الأمراض الاجتماعي ّة، وتعاطي الخمر والمخدّرات، وكذا توعي ّة المرأة "**[87] ولم يكن المثقّف الجزائري ّ بعيدا عن واقعه ، بل راح يشخّص الدّاء، ويحدّد مواطن العلّة في المجتمع، ويقترح الدّواء لذلك، فعُولجت قضايا اجتماعية جمّة في مسرحي ّات متعدّدة، منها مسرحي ّة" **زواج بوعقلين"** لـ**"علالو"،با قدّور الطّمّاع"** لـ**"رشيد القسنطيني"**[88].

لقد سبق الذّكر أن ّ من بين أسباب فشل مسرحي ّات **"جورج أبيض"** في استقطاب الجمهور الجزائري ّ ، اعتمادها على اللّغةالفصحى، هذا ما تفطّن إليه أقطاب الخطاب المسرحي ّ في الجزائر، فاعتمدوا اللّغة العامي ّة، واستطاعوا -بوعلي-الشّعب وتوعي ّته سياسي ّا وتربوي ّا، كما مزجت العروض المسرحي ّة

---

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

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

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

بعروض غنائيّة، لجذب جمهور المسرح، وجمهور الغناء والرّقص من جهة أخرى، أضف إلى ذلك أنّ **عروض المسرحيّة كانت تُقدّم يوم الجمعة، ويخصّص وقت للرّجال وآخر للنّساء، وكذا مصادفة الانطلاقة المسرحيّة لشهر رمضان المبارك، حيث يبحث الجمهور خلاله عن أماكن لقضاء السّهرة"**[89].

إلاّ أنّه واجهت العروض المسرحيّة جملة من المشكلات والمعضلات والعوائق منها: افتقاد العروض المسرحيّة لممثّلات يؤدّين أدوارا نسويّة، فاضطرّ المخرجون إلى الاستنجاد بالرّجال لتأدية هذه الأدوار، وقد أشتهر الممثّل **"إبراهيم دحمون"** بلعب الأدوار النّسائية[90].كما شكّل الدّيكور- كذلك - عائقا أمام العروض المسرحيّة، حيث لم يكن من الجزائريّين من كان يلم بالجانب التّقني الفنيّ، كالدّيكور، الملابس والإخراج، بل كانوا يستعينون برجال المسرح الفرنسيّين في ابتداع الحيل الدّيكورية المسرحيّة المناسبة لكلّ خطاب مسرحيّ . حيث يقول **"علاّلو"** في توضيح هذا الأمر: **كنّا نستعين بالفرنسيّين العاملين في المسرح ، وكانوا يدفعون لنا كلّ الدّيكورات والحيل المسرحيّة الّتي نطلبها منهم، ولم يخلقوا لنا أيّة مصاعب، لأنّنا كنّا نعرف كيف نتعامل معهم"**[91].

أمّا من نواحي الإشهار والإعلان والدّعاية الإعلاميّة فقد اعتُمدت طريقتان:

أولاهما: الإعلان الصّحفي، أو الملصقة الإعلانيّة، وفي هذا يقول **"محي الدين باشطارزي": "كنّا نطبع حوالي 400 ملصقة إعلانيّة، لكي تلصق في واجهات المحلاّت، وكنّا نقوم بالإعلان في الصّحف بسهولة، وأحيانا نقوم بتقديم إعلاناتنا المسرحيّة دون مقابل"**[92].

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

---

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

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

[91] المرجع نفسه، ص 56 .

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

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

شكّل الخطاب المسرحي ّ الجزائري ّ قاعدة انطلاقة متينة في المرحلة الأولى، فكو ّن فيها جمهورا ذو ّاقا، واسترعى انتباه النّاس إليه ، ولقد شكّلت هذه المرحلة بحق ّ البحث عن الذّات في خفايا الهواية الفنّية، أو بالأحرى رحلة إثبات الذّات باحترافيّة، وأنّ الخطاب المسرحي ّ الجزائري ّ في مستوى حلم تلك الجماهير العريضة، خاصّة وأنّ هذه المرحلة قد شهدت انضمام عناصر شابّة جديدة منها **"عجوزي عائشة"** المعروفة باسم كلثوم و**"حبيب رضا"**، **"محمد التوري"** و**"عبد الرحمان عزيز"**[93].

ويمكن تقسيم خطاب هذه المرحلة إلى خطابين:

أ- خطاب الانتشار(1923-1936): تقاسم الدور الر ّيادي في هذه المرحلة كل ّ من **"رشيد القسنطيني"** و**"محي الدّين باشطارزي"**حيث أنتج وقدّم الأو ّل ما بين (1932-1933)عدّة مسرحيات منها :**بوّسبسي، عائشة وباندو، المورسطان، باب الشّيخ، تاخير الزّمان، ولونجا الأندلسيّة"**[94]. كما أنتج **"محي الدّين باشطارزي"** ما بين سنتي: **(1934-1935)** مسرحيات: **"فاقو" "البوزريعي في العسكرية"**[95]تدلّ الدّراسات والمذكّرات على أنّ المسرح الجزائري ّ في هذه المرحلة واصل حشده للجمهور، وتوسيع قاعدته الشّعبية، فتحاشى الموضوعات الّتي من شأنها أن تحدث انتكاسة لمسيرته، وهو الشّيء الذي حدث فيما بعد.

ب- خطاب الحصار و الانحصار (1937 -1939): وتبدأ هذه المرحلة بتلك النّكسة التي أصابت الخطاب المسرحي ّ الجزائري ّ مباشرة بعد عرض مسرحيّة **"الخدّاعين"**، والّتي كانت بمثابة الفتيل الّذي فجّر النّكسة وألهبها، حيث أصدر الحاكم العامّ **"لوبو" "Le beau"** قرارا بحصر النّشاط الدرامي ّ والغنائي ّ ، وإيقاف الجولات الّتي كانت تقوم بها فرقة **"محي الدّين باشطارزي"**[96]."

---

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

[94] المرجع نفسه، ص 46.

[95] نفسه، ص 46.

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

وفي هذه المرحلة كانت قد تأسّست جمعيّة العلماء المسلمين، فتمازج خطابها الدّيني بالخطاب المسرحيّ، فتجسّد في عرض مسرحيّات ذات طابع دينيّ، من مثل مسرحيّات **"عمر بن الخطاب"** و**"بلال"** لـ**"محمد العيد آل خليفة"**. ويؤكّد **"موسى حمّود"** أنّ العمل المسرحيّ ظلّ يشتغل بقاعة **"الأوبرا"** بإشراف **"محي الدّين باشطارزي"** إلى غاية غلق هذه القاعة سنة 1956[97].

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

3 - خطاب المصاعب "1939-1946".

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

أ- من 1939 إلى 1943: عرفت السّلطات الفرنسيّة الخطاب المسرحيّ الإذاعيّ كردّ فعل على النّازيّة الألمانيّة، يوثّرت هذه المرحلة بإعادة عرض بعض الأعمال النّاجحة، كأعمال **"باشطارزي"** **"ما ينفع غير الصّح"**، **"محمّد التّوري": "أعلاش رايك تالف، في القهوة، كي الكيلو"** ومسرحيّة **"الثّلاثة للبشير الإبراهيميّ"**[98].

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

---

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

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

4 - خطاب الاستفاقة "1947-1955":

شهد الخطاب المسرحي ّ في هذه المرحلة استفاقة، ولعل ّ من أسباب هذه الاستفاقة والازدهار استمالة الس ّلطات الفرنسيّ ة لبعض أقطاب المسرح حيث وفي: **"30 سبتمبر 1947تم تعيين محي الدّين باشطرزي مديرا للمسرح العربي ّ بقاعة الأوبرا، كما تم ّ تعيين مصطفى كاتب مساعدا إداريّ ا له"**[99].

وقد سار أقطاب المسرح في هذه المرحلة بذكاء وحنكة، دون الوقوع في فخ ّ الاستعمار، إذ ضم ّنوا خطابهم المسرحي ّ أبعادا دينيّ ة وسياسيّ ة، تاركين للجمهور مهم ّ ة التأويل، وفك ّ الش ّفرات وقراءة ما بين الس ّطور، وفهم المضامين الخفيّ ة الّتي يريد رجال الثّورة إيصالها، دون أن تتفطّن الس ّلطات الفرنسيّ ة. **"فكتب محمد العيد مسرحيّ ة "بلال الشّعرية، وعبد الرحمان الجيلالي مسرحيّ تي: "المولد"، الهجرة النّبويّ ة". وفي سنة 1951أصدر توفيق المدني مسرحيّ ة "حنّبعلة" تاريخيّ ة النّ ثرية"**[100].

وتجدر الإشارة هنا أنّه كلما سار الز ّمن ناحية تاريخ اندلاع الثّورة، كلّما ضُ يّ ق الخناقعلى المسر ح ،وضعفوبغشاطهلاع الثّورة، واهتمام النّاس بالأحداث العسكريّ ة والس ّياسيّ ة، واشتداد الر ّقابة فَقَدَ الخطاب المسرحيُّ في الجزائر جمهوره آنذاك، فانتقلت الفرق المسرحيّ ة للنشاط في الخارج إن في أوروبا أو في البلدان العربية.

5 - خطاب الدّعاية والثّورة "1955-1962".

في هذه المرحلة حملت الفرق المسرحيّ ة لواء الدّعاية للثّورة خارج الجزائر، ونشر صداها، وتعبئة الجماهير لدعمها، فشهد الخطاب المسرحي ّ نشاطا هائلا، حيث قامت الفرق المسرحيّ ة بجولات فنّ يّ ة واستعراضيّ ة في مدن أوربيّ ة مختلفة. إذ**"شاركت فرقة مصطفى كاتب الّتي كانت تضم نحو 102شابّ ا في مهرجان الشّبيبة العالمي ّ المنعقد ببرلين العام 1951، وبوخارست العام 1953، وفارسوفيا العام 1955 وظلت هناك تنشط فترة من الز ّمن"**[101]وواصلت هذه الفرقة عملها الفني ّ ، ونشر صدى الثّورة، وتبليغ رسالة التّحرير، حيث سافرت إلى **"تونس"** وعرضت مسرحيّ ة " **أبناء القصبة"**ل **"عبد الحليم رايس"**في المسرح البلدي ّ **"بتونس"** في 6 جانفي 1959 وقد تناولت هذه المسرحيّ ة

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

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

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

نضال المرأة الجزائريّة، والوعي الثّوري داخل العائلة الجزائريّة، والنّضال في المدن.وقد كان الواقع الجزائريّ مصدر إلهام الكثير من الكتّاب المسرحيّين، حيث استُلهمت منه موضوعات عديدة ومتنوّعة، ثمّ أُخرجت في قالب فنيّ متماسك.

كما قامت الفرقة الفنّيّة لجبهة التّحرير الوطني في سنة 1960 **جولة فنّية إلى كلّ من الصّين والاتّحاد السّوفياتي دامت 45 يوما، تمّ خلالها تقديم عروض غنائيّة ومسرحيّة، كمسرحية "الخالدون" لـ"عبد الحليم رايس" التي حضرها الوزير الأوّل الصّيني آنذاك "شوان لاي"**[102].

وكثيرا ما كان الكتّاب المسرحيّون المقيمون خارج الوطن يتّخذون معركة أو حادثة جرت في الجزائر، منطلقا لخطاب مسرحيّ متماسك ومتكامل، خاصّة وأنّ من الجمهور الذي كان يحضر العروض، الطّلبة الجزائريون المقيمون بالخارج، ولعلّ من أهمّ المسرحيّات الّتي تمثّل هذه الحقبة الزّمنيّة، وتؤرّخ لها مسرحية **"مصرع الطغاة"** لـ**"عبد الله الركيبي"** حيث اعتبر الكاتب وغيره من كتّاب هذه المرحلة أنّ المجاهد في المسرحيّة، ما هو إلاّ واقع كلّ رجل جزائريّ، يتحلّى بروح الوعي والمسؤولية، وروح الجماعة، على اعتبار أنّ البطل الحقيقيّ هو الشّعب الجزائريّ، الّذي صنع صورا رائعة للتّفاني وحبّ الوطن، وقد وصف الأستاذ **"محمّد الطّمّار"** مسرحيّة **"مصرع الطغاة"** قائلا: **"إنّها تدلّ دلالة واضحة على تقدّم هذا النّوع من الأدب في الجزائر، والمسرحيّة تعرض صورة أمينة عن جزائر ما قبل التّاريخ، باعتبار أنّ لها ماضيا عريقا، ويلعب عنصر الحبّ في هذه التّمثيلية دورا مهمّا"**[103]. وقد كان الخطاب المسرحيّ في هذه الفترة أو المرحلة يحتفي بالعفويّة والواقعيّة، عاكسا على خشبات المسارح واقع الجزائر بلغة شعبيّة بسيطة، فكان سفيرا للجزائر بالخارج، أكسب القضيّة الجزائريّة الكثير من التّأييد. وشهدت هذه المرحلة نشاطا غزيرا من أقطاب المسرح، سواء من المنضوين تحت لواء الجبهة مثل: **"عبد الحليم رايس"**، **"مصطفى كاتب"**، أو خارج لواء الجبهة مثل **"كاتب ياسين"** الذي ألّف عدّة مسرحيّات باللّغة الفرنسيّة والعاميّة أشهرها: **"الرّجل صاحب النّعل المطاط"**، **"فلسطين المخدوعة"**، و**"الجثّة المطوّقة"**. هذه الأخيرة التي قالت عنها الدّكتورة **"سعاد محمّد خضر"**: **"إنّها تصوّر لنا مأساة البطل "لخضر" الّذي يدور ليس فقط داخل حلقة الضّغط الاستعماريّ، بل الّذي يدور داخل نطاق مأساته الذّاتية، حين يحاول أن يشيد بمعالم الأجداد، وأن يعود لنفسه وماضيه ويعيد لوطنه مجده**

---

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

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

ووحدته الممزّقة خلف قناع المستعمروفي غمرة هذا الصّراع مع ظروفه، يتوصّل إلى أنّ الانتفاضة الثّورية هي وحدها الّتي تنقذه من دائرة الموت البطيء، الّتي يدور فيها"[104].

كما تجدر الإشارة هنا إلى أنّ الخطاب المسرحيّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة لم يكن بعيدا عن الواقع الجزائريّ، بل ناضل مع الخطاب المسرحيّ المكتوب باللّغة العربيّة، فوظّف التّاريخ الجزائريّ القديم، وأدان الاستعمار، ودعا بكلّ جرأة الثّورة، وتقلّد وسام الوطنيّة، وفتّح عيونه على ظلم الاستعمار، فجاء متمرّدا على الواقع المرير، متأصّلا بالبيئة الجزائريّة، يتأرجح بين الغضب والهدوء، حتى قالت عنه **"سعاد محمد خضر"المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة، هي كذلك تعالج مواضيع كلاسيّة، وإن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها العربيّة، إنّها مسرحيّة تُعدّ في مصاف المسرحيّات عالميّة، لمن حيث مستواها الفنّيّ، وقيمتها الجماليّة الرّفيعة، إنّها مسرحيّات متأثّرة بتقاليد المأساة اليونانيّة، إلى جانب تأثّرها بالمسرح الفرنسيّ الزّاخر"**[105].

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

[105] المرجع نفسه، ص 61.

المحاضرة السادسة

المسرح الجزائري بعد الاستقلال (الأعلام والموضوعات)

1-الخطاب النّهضوي الاجتماعي "1963-1972":

من الدّور الثّقافي والاجتماعي والتّربوي والتّوجيهي للمسرح، وإبرازا لأهمّيّة النّهوض بالثّقافة، الّتي يُعتبر المسرح أحد روافدها، فقد أمّمته الحكومة الجزائريّة بمقتضى المرسوم رقم 63/12 المؤرّخ بتاريخ 08 جانفي 1963 حيث تضمّن أنّ **"النّهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمّيّة بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشّعب"**[106] وتميّزت هذه المرحلة بالطّرح الاجتماعي للموضوعات، مثل قضايا المرأة، العمل، البطالة، العادات البائدة، التقرّب من الأولياء والصّالحين، البيروقراطية... فبرزت أعمال مسرحيّة ناجحة شكلا ومضمونا مثل: **"الغولة"** لـ**"رويشد"** الّتي تعالج تفشّي البيروقراطية في المؤسّسات الجزائريّة، **"القرّاب والصالحين"** لـ**"ولد عبد الرحمان كاكي"**، الّتي تعالج تفشّي ظاهرة الشّعوذة، والإيمان بقوّة الأولياء وإمكانيّة تغييرهم للقضاء والقدر. وقد سعى هذا الأخير إلى تطوير الخطاب المسرحي الجزائري من خلال إدخال الجوّ الشّعبي، **"القوّال"** على العرض المسرحي، هادفا إلى إدخال عنصر الاحتفاليّة في العرض المسرحي الجزائري، وبهذا يكون **"ولد عبد الرّحمان كاكي قد لعب دورا رائدا في الحركة المسرحيّة الجزائريّة بأعماله ذات الطّابع الخاص، والمتميّز باستلهامه للأساطير الشّعبيّة، ليعالج من خلالها القضايا الاجتماعيّة"**[107]. ليكون بذلك قد ابتعد عن العلبة الإيطاليّة، ومال إلى **"البريخيّة"** ر الخطابُ المسرحيُّ في هذه المرحلة الوصوليّةَ انتهازيّةَ، وفضح السّلوكات الاجتماعيّة المشينة، والمعيقة للنّموّ الاجتماعي والتّطوّر الاقتصادي، ويمكن تقسيم هذه المرحلة إلى فترتين:

أ- من 1963 إلى 1966: وتعتبر مرحلة الفلكلور أو العصر الذّهبي للخطاب المسرحي الجزائري.

---

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

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

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

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

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

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

2 -خطاب الرّكود "1972-1982".

وتعتبر هذه المرحلة امتدادا للفترة الثّانية من المرحلة السّادسة، حيث تمّ تطبيق سياسة اللاّمركزيّة في مختلف سياسات الدّولة ومؤسّساتها، بما في ذلك فتح مسارح جديدة مستقلّة في المدن الكبرى، ممّا خلق صعوبات جمّة للمسرح الوطنيّ، بتشتيت قدراته البشريّة والماديّة المحدودة، وتوزيعها على المسارح الجهويّة، ممّا أضعف جهده ومردوده.

وقد مال الخطاب المسرحيّ في هذه المرحلة، إلى انتقاد الواقع الاجتماعيّ، ووجوب دعم بعض شعارات الدّولة وتوجّهاتها السّياسيّة والاقتصاديّة والإيديولوجيّة، كما شهدت هذه المرحلة بروز ظاهرة جديدة في السّاحة المسرحيّة، وهي ظاهرة التّأليف الجماعيّ، والميل إلى الاقتباس أكثر من الإبداع والتّأليف، إضافة إلى أنّ بعض المسارح الجهويّة خاضت تجربة مسرح الطّفل، مثل مسرح وهران الّذي أنتج مسرحية **"النّحلة"** قدّمها كرمز للجدّيّة والعمل والإتقان، وقد كان ذلك العام 1975[108].

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

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

3 - خطاب الانتعاش "1983-1989".

رغم الانتكاسات الّتي تعرّض لها الخطاب المسرحي ّ في الجزائر في الفترة السّابقة، من آثار تطبيق اللاّمركزية، ورحيل بعض رجالاته، إلاّ أنّه برزت بعض العوامل الّتي حقّقت له الانتعاش، فكانت له بمثابة إعادة ضخّ للدّماء في جسده، بدأت باهتمام الدّولة بالحركة المسرحيّة والّتي تجسّدت في: **إقامة ندوة أيّام المسرح، الّتي أخذت على عاتقها مهمّة تطوير المسرح، تحت شعار "من أجل تطوير المسرح الجزائري ّوالّتي عالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحيالنّص ّ المسرحي ّ لغة ومضمونا وشكلا، الإخراج والتّمثيل، بالإضافةإلى تنظيم الهياكل المسرحيّة والتّكوين المسرحي ّ "**[109].كما استُحدثت المديرية الفرعيّة للأنشطة المسرحيّة التّابعة لوزارة الثّقافة، والّتي من مهامها تنظيم المسارح الجهويّة، ومساعدتها في الإمداد بالوسائل والتّجهيزات اللاّزمة، وتكوين الإطارات، وتنظيم وترقية الفنّانين والممثّلين. ورغم أنّه عادة ما تكون مثل هذه القرارات حبرا على ورق، وحبيسة للأدراج،إلاّأنّهساهمت في تحريك الفعل المسرحي ّ ، والحوار الثّقافي ّ ، وإذكاء جذوة التّمثيل.

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

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

-قلّة اهتمام الدّولة بالمسارح وضعف الميزانيات.

انعدام التّنظيم وانعدام القانون الخاص ّ بالفنّان، الّذي يكفل له حقوقه، وقلّة التمثيلالجيّدي ّ والمعنوي ّ .

تفاقم البيروقراطيّةوارتباط الخطاب المسرحي ّ بالمناسبات.

ضعف التّكوين والتّنسيق والاستمراريّة في العمل.

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

- قلة الإعلام والإشهار للمسرح.

---

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

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

4 - خطاب الأزمة "1990-1999".

لم تكد تتخلّص الجزائر من مخلفات أحداث 8 أكتوبر 1988حتى بُليت بأزمات أخرى تفاقمت على جسدها، فأثقلت كاهل الجزائريّين وأفشلت جهود المسرحيّين، وبخاصّة بعد دخول البلاد في دوّامة العنف والعنف المضادّ، أو ما يعرف لدى العامّة بالعشريّة السّوداء، فكُمّمت الأفواه، وبدأت آلة العنف الحصاد، وكان من ضحاياها أقطاب المسرح الجزائري**عزّ الدّين مجّوبي"**، **"عبد القادر علّولة"** وأُغلقت بطريق غير مباشر المسارح الجهويّة التي كانت نابضة آنذاك، وأحيل المسرحيّون (المخرجون، الممثّلون، التقنيون ...)على شبه بطالة مجبرة، ولذلك فلا عجب أن نجد المسرحيّات الّتي قدمت في هذه المرحلة قليلة تعدّ على أصابع اليد، والّتي نذكر منها: مسرحية: **"محنّد أفحلول"** من تأليف **"سليم سوهالي"** وإخراج **"حسين بلاغماس"**إنتاج مسرح باتنة الجهويّ، ومسرحية **"عالم البعوش"** وهي من اقتباس **"عمر فطموش"** وإخراج**عزّ الدّين مجوبي"**إنتاج المسرح الجهويّ باتنة سنة 1994 ومسرحيّة **"المخضرم"** لـ**"محمد آدار"** وإنتاج مسرح وهران سنة 1994وفي السّنة نفسها ألّف **"كمال زرارة"** مسرحيّة **"لعبة الموت"** والّتي أخرجها المخرج **"شيبة لحسن"**أنتجها المسرح الجهويّ باتنة. وفي سنة 1998 ألف**عزّ الدّين ميهوبي"** مسرحية **الدّالية"** التي أخرجها المخرج **"جمال مرير"** وأنتجها المسرح الجهويّ باتنة، وجابت ربوع الجزائر، ثمّ شاركوا بها في مهرجان المسرح العربي بـ **الأردن**، فحصدت خمس جوائز أوسكار عربيّة من أصل سبعة جوائز أوسكار عربيّة رصدت في المهرجان[110]. والشيء اللاّفت للانتباه أنّ مسرحيات هذه المرحلة سواء الّتي أنتجت بالمسرح الجهويّ باتنة أو بقيّة المسارح الجهويّة، حملت طابع الحزن، لتناولها موضوعات تتعلّق بالموت، أو تكميم الأفواه أو الخوف أو اللاّأمن.

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

وتبدأ هذه المرحلة مباشرة عقب انتخاب الشّعب للرّئيس عبد العزيز بوتفليقة، وطرحه لميثاق السّلم والمصالحة فيما بعد، فدأبت الحياة الثّقافيّة تنتعش قليلا قليلا، حالها كحال بعض الميادين و القطاعات، وبدأت المسارح الجهويّة تنفض عن نفسها غبار الرّكود الّذي لازمها لعشريّة كاملة، وبدأ أفرادها ممّن بقوا يؤمنون برسالة المسرح في لملمة جراحاتهمفاستعادت المسارح الجهويّة عافيتها، وبدأت النّشاط من

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

جديد، كما بُعثت التعاونيّات الثّقافية وأُسّست الجمعيّات والفرق الهاويّة، ولقيت تشجيعا من دور الثّقافة والمسارح.

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

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

6 - خطاب الاحترافية "2006-2019".

عرف المسرح الجزائريّ منذ بداية 2006 دخول الاحترافيّة من بابها الواسع، من خلال الانفتاح على الغير، والطّول في مسابقات و مهرجانات دوليّة، وحصد جوائز مشرّفة و إقامة مهرجانات للمسرح المحترف بالجزائر، والسّعي إلى التّنافس الشّريف بين المسارح الجهويّة ، وتشجيع الفائز بالجائزة الأولى بالعروض الدّورية في البلدان العربيّة.كما عرف المسرح في هذه المرحلة ميلاد أوّل طبعة لمهرجان المسرح المحترف في ماي 2006 بإشراف الرّاحل **"محمد بن قطاف"** رحمه الله[111].

حيث قدّم مسرح وهران مسرحيّة **"الطلاق"** التي لاقت نجاحا باهرا، ثمّ توالت العروض المحترفة الناجحة تباعا،والتي لاقت استحسان وإعجاب الجمهور والنّقّاد والدّارسين على حدّ سواء والّتي نذكر منها: مسرحيّة **" هاملت"** لمسرح الجهويّ للعلمة، مسرحيّة **"ماذا ستفعل الآن"** لمسرح الجهويّ بلعبّاس، ثمّ مسرحيّة **"امرأة لمن سوق"** لمسرح الجهويّ عنّابة، وبعض مسرحيّات الجمعيّات والتّعاونيّات الثّقافية

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

كمسرحيّة **"نساء بلا ملامح"**لجمعية النّوارس البليدة، ومسرحيّة **"رسالة إنسان"**لفرقة الرّاية قسنطينة[112].

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

- اهتمام الدّولة بالمسرح والمسرحيّين والأعمال المسرحيّة.

- دعم الدّولة للأعمال المسرحيّة وتثمينها.

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

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

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

المحاضرة السابعة

ميزات المسار المسرحي الجزائري:

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

وقد حاولت السلطات الجزائرية مع بداية الاستقلال استغلالها لكن بدون مشروع ثقافي واضح وفي غياب استراتجية تسيير وتوجيه الهياكل الثقافية ، ومنذ البداية كانت الانطلاقية في الميدان المسرحي عبارة عن مبادرات فردية لمحبي المسرح من اصحاب النقود والقرار او من طرف سياسيين للدعاية والمظهر ما يسمى بالبريستيج الثقافي اي " المقصود والموجه لأنشطة ثقافية احتفالية ثورية منا سباتية تسيير يومي على الاكثر سنويا " [113] فالانطلاقة المسرحية من البداية كانت محتشمة مقارنة مع البنايات المسرحية الكثيرة وقاعات الحفلات الضخمة ، وبهذا بقيت كثيرة من الولايات والدوائر بدون مسارح رغم وجود البنايات الثقافية التي تحول الكثير منها الى مقرات ادارية لمصالح زراعية وضاعية في مرحلة الستينات وبداية السبعينات ، ولم يشاهد الكثير من سكان العمق الجزائري عروض مسرحية اذا استثنينا العاصمة والمدن الكبرى .

وبعد سنة 1973 فتحت السلطة الجزائرية ستة (6) مسارح جهوية فقط ، ومنحتها استقلالية التسيير وتركت الأفكار المتطافحة تتصارع داخل المسارح ، كما لم تتدخل في اختيار مواضيع المسرحيات . اذ بدأت الحكومة الجزائرية مع نهاية السبعينات وبداية الثمانيات الاهتمام ببناء والهياكل بقيت بدون استغلال فعلى منتج للابداع المسرحي ، باستثناء بعض الأنشطة المناسباتية ومبادرات فردية من قبل محبي المسرح ، ومنه " لا يمكن ان يكون هناك تصور للثقافة بدون استيعاب لفن المسرح " [114] ومن مجموع الأسباب التى كان لها اثر على تطور المسار المسرحي الجزائري بعد الاستقلال الى سنة 2000 مايلي :

---

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

[114]- المرجع سابق ، الصفحة نفسها .

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

أ- ان الرواد الاوائل للثورة الجزائرية كان همهم هم السيادة الوطنية قبل كل شيء ، فظهرت أحزاب سياسية ما أدي الى نشاط المسرح أيضا اذ اهتم الأدباء بالنضال السياسي وابرز تاريخ وهوية الشعب [115] .

ب- ان السلطة الجزائرية من بدايتها دخلت دخلت في صراع المجموعات لانه اثناء الثورة ، شاركت عدة تيارات سياسية في المقاومة المسلحة ، اذ قامة الحكومة بعد الاستقلال بإشراكهم في السلطة وبهذا تشكلت سلطة توفيفة ذات توازن جهوي ، شعبوي الوطنوي

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

2- عدم الاهتمام بالتكوين المسرحي منذ البداية ، مما ادى الى طغيان روح المبادرة والارتجالية على العروض المسرحية وهذا ما دعى اليه كاتب ياسين من خلال تجربته المسرحية " لذا فالارتجال في اعماله الجديدة مباح للجميع للممثلين وللمخرج وللكاتب نفسه طبعا "[116] ، ومعبداية 70 تركت المبادرة البيداغوجية للتكوين المسرحي للادارة الوطنية ، وللارتجالية الشخصية ان تلعب دورها سواء بالايجاب او بالسلب على المسار التكويني للمسرح الجزائري .

3- ظهور معايير جديدةطغت على المسار المسرحي الجزائري متمثلة في التاليف الجماعي والاخراج الجماعي والاقتباس يقول قدور النعيمي يصف نحوتهم للتأليف الجماعي " لقد اعربنا منذ ان تكون (مسرح البحر) عن رغبتنا في ان نعمل في اتجاهكتابه مسرحية تخرج عن الدروب المألوفة والاشكال المجترة التي يجهزها آخرون ... وان ننطلق من الكتابة القديمة تننحت منها كتابة

---

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

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

جديدة " [117] ، وكما ظهرت بحوث في الاخراج من افراد لا يملكون المؤهلات العلمية المسرحية والتطبيقية

4- طغيان الخطاب السياسي المناسباتي والاحتفالي على العروض باربتجالية مسرحية، بدل ان يكون مسرح دراهي فني توجيهي تثقيفي وتحول مسرح نشاطات ثقافية احتفالية عوض ان يصبح عملية ابداعية للانتاج المسرحي [118] .

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

6- ادخال المسارح الجهوية في الجو البيروقراطي و التعامل معها كمؤسسة اقتصادية ثقافية مع غياب الهيكلة القانونية للمسرح و الفنان المبدع أي ترك الهيكل الاداري و المالي يطغى على الهيكل الفني و توجيهاته، عوض أن يكون أي لخدمة الابداع و الانتاج المسرحي [119].

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

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

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

---

[117]- المرجع نفسه – الصفحة نفسها .

[118]- صالح لمباركية، المسرح الجزائري دار الهدي عين مليلة الجزائر دط ص 195

[119]- أنظر المرجع نفسه الصفحة نفسها.

10- رغم بناء الدولة الجزائرية لكثير من الهياكل الثقافية، فإنها قد تركت فراغ إداري و مالي و تنظيمي في تسيير المؤسسات الثقافية إذ تداخلت الصلاحيات الشبيبة و الرياضة و مديريات الثقافة تارة أخرى [120].

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

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

- الأسباب المذكورة فقد استطاع المسرحيون الجزائريون التحلي بروح الإدراك و التنفيذ و أن يبادروا بعروض تكوين المسرح الجزائري لهذه الدولة المستقلة، و أن تقدموا عروضا مسرحية فنية جميلة و رائعة تمثيلا و إخراجا.

كما نجحوا في فرض قيمهم و أهدافهم لتحقيق تقدم حقيقي تحرزه الإنسانية مساها قصد تجسيد المثل العليا، فعبروا عن ذلك من خلال إبداعاتهم المسرحية و معالجتهم للمواضيع كما يجب ان تكون الحقيقة و يتطلبه الواقع و المعطيات الموجودة لصالح القيم الجماعية التسامحية للإنسانية.

[120]- المرجع السابق، ص 195

المحاضرة الثامنة

المسرح الجزائري وتوظيفه للتراث

أساليب استلهام التراث و إشكاليات هذا الاستلهام:

يمكن أن نطرح في هذا الصدد مجموعة من الأسئلة من خلال الإجابة عليها يمكن أن تتعرف على كيفية تعامل الكتاب في المسرح مع التراث – بكل تنوعاته- ما هي حدود المبدع في الخروج على المادة التراثية؟ و هل الكاتب مقيد بشخصيات أم يمكن تضمين هذه الشخصيات في صورة معاصرة؟ و هل الكاتب ملتزم بنقل تفاصيل الحكاية الشعبية أو التاريخية و هل الكاتب ملتزم بالتراث كما هو؟ أم له الحق في تغيير التراث – الزيادة أو الحذف – بما يناسب تفكيره؟ و قبل الإجابة عليها يمكن أن نعرض لبعض التعريفات للنقاد في شأن الاستلهام حيث يرى " كمال صفوت " أن " العمل الجديد يجب أن يكون بإمكانياته الحديثة و و سائله الفنية المتطورة مبرزا الخصائص القومية الإنسانية و محافظا في الوقت نفسه على أصالة الإبداع الفني الشعبي دون تشويه أو تحريف بحفظ الأصل الشعبي روحه و طابعه الفني الخاص " [121] في حين ترى علبة السيد أن الاستلهام هو " إعادة تفسير العناصر الشعبية في ضوء رؤى مبدع معاصر لقضايا سياسية و اجتماعية معاصرة " [122] و يشير كمال الدين حسين إلى أن الاستلهام هو " مجموعة الممارسات الإبداعية التي بذلها أفراد مبدعون " [123] و يروى أبو الحسن سلام أن الاستلهام " قد يكون عن طريق اقتباس جزء من الأصل فقرة أو صورة أو عنصر و يتم الإبداع عليها و الاستلهام هدفه عرض شيء غير مألوف فيه سحر لكي يصبح غلافا للمضمون أو للمعلومة المراد توصيلها و هو بشكل مدخلا مناسبا للامتناع الذي هو أساسه في كل الفنون " [124] و من هنا نلاحظ تنوع و تعدد الآراء حول حق المؤلف في التعامل مع التراث فأحد الآراء يقول " من حق الفنان أن يفسر و أن يضيف و أن

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

[122]- المرجع نفسه ص 18

[123]- المرجع نفسه ص 19

[124]- المرجع نفسه ص نفسها

يخلع على عمله من ذاته إذ أننا لو قلنا بعكس ذلك لتوقف اجتهاد الإنسان و لخبت تجاربه شيئا فشيئا"
[125]

و الرأي الأخر يقول: " إننا لا نطلب إلى المؤلف أن نغير الأحداث التاريخ و لكننا نسأله أن يتبقى منها ما يلاءم غايته و يؤكد المعاني التي يريد أن يلقي بها في نفس الشاهد " [126] و هناك رأي أخر يقول " إن الكاتب المسرحي ليس مطالبا بالالتزام الحرفي بما يحمله الموروث الشعبي من مفاهيم نحد من قدراته و تصوراته الإبداعية إذ أن ما يميز الكاتب هو حرية الإبداع تلك الحرية التي ليس لها حدود سوى التزام الكاتب يعتقد و بقواعد الفن المتعارف عليها بالإضافة إلى أننا نحن كتاب الدراما لا تسعى من وراء استلهام الموروث الشعبي إلى أن تنسب إلى أنفسنا كشفا جديدا في عالم الدراسات الفولوكلورية بل كان ما تسعى إليه هو أن نحصل على ثواب الاجتهاد في مجال الفن بغض النظر عما إذا كان ما يحقق له نصيب في ثواب الصواب أم لا " [127] و لكن على الجانب الآخر نجد بعض الآراء لا تتيح للكاتب هذا التغيير لأن أي تغيير يفقد الموروث قيمته و ينفي صفة الأصالة عنه و لا يمكن أيضا التفريق بين القديم و الجديد في ظل التصرف في التراث حيث نجد هذا الرأي و هو يقول " إنه ليس من حق الفنان أن يتصرف كل هذا التصرف فيما يتناوله من مادة القصص أو الأساطير و إنما يقتصر لا حتى المؤلف الفنان على تأويل ما هو موجود بالفعل فلا يضيف إلى دقائقه شيئا مما يمكن أن يخرج تلك الوقائع عن مضمونها الأصلي أو عن جوهر المتوارث و الإشاعة للفوضى في تناول الأساطير [128]. و كتاب المسرح انقسموا بين هذين الرأيين فمنهم من حافظ على التراث حين وظفه في مسرحياته مثل: " احمد شوقي " و هو شديد الارتباط في مسرحياته بالرواية التراثية كما هي: و يظهر ذلك من خلال مسرحياته " مجنون ليلى " " عنترة " " و " قمبيز " و كذلك عزيز أباظة " حين كتب " قيس و ليلى " فقد ارتبط بالحكاية التراثية إلى حد خروجه عن القواعد المسرحية و لكنه استدرك هذا و غير في تعامله مع التراث في مسرحية " شهريار " مدركا أن الهدف الأساسي من الاستعانة بالتراث ليس العودة إلى التراث و إنما التفاعل معه و هناك القسم الثاني من بالتراث ليس العودة إلى التراث و إنما التفاعل معه و هناك القسم الثاني من الكتاب و الذي أباح لتنفسه تغير الموروث و التصرف فيه بما يناسب مصره و يعبر عن أفكاره و نجد

---

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

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

[127]- المرجع نفسه ص 19

[128]- المرجع نفسه ص 120

منهم " بالكثير في مسرحياته " أوزوريس " و " هاروت و ماروت " " فاوست الجديد " و كذلك " توفيق الحكيم " في " ايزيس " " بجماليون " و "أهل الكهف " و " أوديب " و " سليمان حكم "و كذلك " كحين " فنحنى رضوان " " دموع إبليس " وعبد العزيز حمودة في مسرحية " الناس في طيبة " و هم جميعا ينفقون أن الهدف الأول ليس سرد الحكاية كما هي و إنما بما يضاف غليها و ما تؤديه من وظائف و تذهب " سميرة اوبلهي " في تقسيمها في تعامل الكتاب مع التراث إلى مرحلة تمهيدية و هي " مرحلة الاستخدام الحرفي للتراث حيث تظل أسيرة تفاصيل التاريخ و جزئياته دون التمكن من شحن حوادثها و تعويضها برموز جديدة "[129] و قد مثل هذه المرحلة " محمد عفيفي " في مسرحيته " أبو الحسن المغفل " من " ألف ليلى و ليلى " أما المرحلة الثانية المزاوجة بين تسجيل التراث و تطويعه و تعد مسرحية " شهرزاد " و "أهل الكهف " لتوفيق الحكيم "ثم المرحلة الثالثة و هي تطويع التراث و إضافة إضاءة جديدة برموز جديدة لمعالجة هموم المجتمع و تناقضات العصر تمثل هذه المرحلة أعمال " ألفريد فرج " و " صلاح عبد الصبور " و " عز دين المدني " حيث أعاد صياغة التراث بشكل يلاءم أجواء العصر.

[129]- سميرة أوبلهي، الشخصيات التراثية في مسرح السيد حافظ - رؤيا للدراسات المسرحية د- ط ص 39