الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف– ميلة.

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المرجع:

محاضرات في المسرح الجزائري

السنة الأولى ماستر – أدب جزائري –

د. موسى كراد

السنة الجامعية: 2019– 2020

مقدمة

مقدمة:

يعد المسرح الجزائري –رغم تأخر ظهوره مقارنة بالجهة المشرقية– أدبا حقق التميز والتفرد في كثير من نصوصه الحديثة، والتي حملت العديد من الخصائص والسمات الجمالية والفنية بوأتها لتلقي الاستحسان وحصد الجوائز التكريمية، محليا وعربيا حتى إقليميا.

فالنصوص المسرحية الجزائرية الحديثة شكلت أنموذجا مقبولا؛ بحيث جمعت ومزجت بين التأثير المشرقي والتقنيات الغربية والصبغة المحلية الشعبية، ذات الخصوصية الجزائرية الواقعية الراهنة بكل حمولاتها الاجتماعية والسياسية والثقافية، حيث كان المسرح الجزائري لسان حال المجتمع الجزائري في مختلف الفترات التاريخية.

فقد كان نعم المرشد الاجتماعي والسياسي قبل الثورة، وكان القلب النابض والمحرك الأساس للشعب الجزائري حاثا وحاضا إياه على الثورة وبث الوعي أثناء الثورة، وكان في فترة الاستقلال الموجه والمصلح لمشكلات وسلبيات المجتمع والسلطة إلى يومنا هذا.

وقد مرّ المسرح الجزائري أثناء تشكله ونشأته عبر إرهاصات متعددة ومختلفة ساهمت كلها –بشكل أو بآخر– في انبثاق التجربة المسرحية في الجزائر، والتي صحبها مجموعة من العوامل أدت إلى تطورها، ونضجها مثلما هي عليه الآن في الوقت الحاضر.

وفي خضم تلك الفترات التاريخية عرف المسرح الجزائري اتجاهات وأشكالا مختلفة وتجارب عديدة، فكان استلهام التراث أهم ما ميّز رواده، ضف إلى ذلك التأثير الغربي خاصة في تقنيات ونظرياته.

ورغم أن الكتابة النقدية في المسرح الجزائري وفيرة وكثيرة، فإن هدف هذه المطبوعة العلمية يندرج ضمن سياق تعليمي أكاديمي من أجل:

- **تقديم مادة معرفية في صورة مبسطة واضحة ميسرة سهلة التناول والطرح، من خلال مجموعة من الدروس والتطبيقات.**
- **تقديم نظرة موجزة لكنها شافية، كافية – بالنسبة للطلبة – حول المسرح الجزائري الحديث، إرهاصاته نشأته، تطوره، اتجاهاته، تجاربه الجديدة، بالإضافة إلى حضور فن الأوبريت والمسرح الشعري.**
- **محاولة تقريب وتحبيب – ان صح التعبير – مادة المسرح (الجزائري) لدى طلابنا – من خلال هذه المحاضرات المبسطة–، وتفنيد فرضيات أن المجتمع الجزائري لا يذهب للمسرح للمشاهدة والاستمتاع.**
- **محاولة اعطاء الطالب بعض الأدوات المنهجية في تحليل ودراسة النص المسرحي عبر مختلف أركانه وعناصره وتقنياته.**
- **التأكيد على أهمية المسرح ودوره في نهضة الشعوب ورقيها ونهضتها، ومساهمته في التوعية والإصلاح والتواصل.**

وقد جاءت معظم إشكاليات هذه المطبوعة وفق المحاور الكبرى التي تكونت منها، نذكر منها:

- **فيم تمثلت أهم إرهاصات المسرح الجزائري، وماهي أبرز عوامل ظهوره وتطوره؟**
- **فيم تمثلت اتجاهات المسرح الجزائري وتجاربه الجديدة؟**
- **كيف تجلت موضوعات وجماليات المسرح الجزائري؟**

- **وهل عرف المسرح الجزائري المسرح الشعري وفن الأوبريت؟**

وقد حاولنا الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها من خلال خطة الدراسة والتي جاءت وفق مفردات المادة المقترحة من طرف لجان التكوين، حيث تم اعتماد ستة أجزاء كبرى تحمل كل منها مجموعة من المفردات تتعلق بالموضوع الذي ترتبط به، وقد جاءت مرتبة ومتسلسلة.

حيث تحدث الجزء الأول – وضم المفردة الأولى- عن إرهاصات نشأة المسرح الجزائري وعوامل تطوره، من خلال المراحل التاريخية التي مرّ بها. مع ذكر أهم المرجعيات المعرفية والفكرية للتجربة المسرحية في الجزائر.

وتخَصص الجزء الثاني للحديث عن اتجاهات المسرح الجزائري – ضم المفردات الثانية إلى السادسة- والتي تمثلت في: الاتجاه التراثي، الاتجاه التاريخي، الاتجاه الاجتماعي، والاتجاه الثوري.

أما الجزء الثالث فعني بالتجارب الجديدة في المسرح الجزائري، حيت تم التركيز خاصة على تجربة عبد الرحمان ولد كاكي، وتجربة عبد القادر علولة. – وضم المفردات الثامنة والتاسعة-، ليأتي الحديث عن حضور المسرح الشعري في المسرح الجزائري ممثلا في تجربة محمد العيد آل خليفة، في مسرحيته (بلال بن رباح) وأحمد حمدي، في مسرحيته (أبوليوس)، وكان ذلك في الجزء الرابع، -ضم المفردات العاشرة والحادية عشر-.

ليعرج البحث في جزءه الخامس نحو فن الأوبيريت في الأدب الجزائري عامة والمسرح الجزائري على وجه الخصوص، من خلال الكشف عن نشأتها ومراحلها وأعلامها، والتطبيق على تجربة عز الدين ميهوبي في مسرحيته (حيزية).

وقد استعان البحث بجملة من المصادر والمراجع التي أفادته ووضحت له طريقه بما وفرته من مادة معرفية متنوعة، فإضافة إلى أهم النصوص المسرحية الجزائرية التي شكلت المصادر الأساسية للبحث، فقد استفادت المطبوعة من مؤلفات النقد المسرحي مثل مذكرات محي الدين باشطارزي، ومؤلف الدكتور صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص، إضافة إلى نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، وعز الدين جلاوجي النص المسرحي في الأدب الجزائري، إضافة إلى مؤلفات أبو القاسم سعد الله ، وفرحان بلبل ، وغيرهم، دون أن ننسى بعض أطاريح الماجستير والدكتوراه.

ويتجلى الأثر العلمي البيداغوجي المرجو من هذه الدروس والمحاضرات في تحقيق الفائدة العلمية، وطرح مادة معرفية سهلة وواضحة بطريقة ميسرة لفائدة طلبة الماستر تخصص الأدب الجزائري وغيره من التخصصات والمستويات.

مفردات مادة: المسرح الجزائري:

الميدان: لغة وأدب عربي

التخصص: ماستر أدب جزائري

السداسي: الثاني

المادة: المسرح الجزائري /محاضرات	
1	المسرح الجزائري: النشأة والتطور
2	اتجاهات المسرح الجزائري
3	الاتجاه التراثي.
4	الاتجاه التاريخي.
5	الاتجاه الاجتماعي والسياسي
6	الاتجاه الثوري
7	التجارب الجديدة في المسرح الجزائري
8	تجربة ولد كاكي.
9	تجربة عبد القادر علولة.
10	تجربة محمد العيد آ خليفة.
11	تجربة عز الدين ميهوبي.
12	تجربة أحمد حمدي.
13	تقنيات بناء النص المسرحي.
14	المسرحية الشعرية الجزائرية/ الاوبيريت.

وبالنظر لمفردات المادة الموضوعة حسب الوصاية ومديريات التكوين، فإن هذه المطبوعة قد حاولت ترتيب موضوعات هذه المفردات بحيث تأتي منسقة متسقة مع بعضها بعضا، وقد جاءت كالأتي:

أولا/ المسرح الجزائري: النشأة والتطور.

ثانيا/ اتجاهات المسرح الجزائري:

- الاتجاه التراثي
- الاتجاه التاريخي
- الاتجاه الاجتماعي والسياسي
- الاتجاه الثوري

ثالثا/ التجارب الجديدة في المسرح الجزائري

- تجربة ولد كاكي
- تجربة عبد القادر علولة

رابعا/ المسرحية الشعرية الجزائرية

- تجربة محمد العيد آل خليفة
- تجربة أحمد حمدي

خامسا/ فن الأوبريت في الأدب الجزائري

تجربة عز الدين ميهوبي

أولا/

المسرح الجزائري

إرهاصات النشأة وعوامل التطور

أولا/ المسرح الجزائري: إرهاصات النشأة وعوامل التطور:

1- تمهيد: إرهاصات النشأة:

تباينت آراء النقاد والدارسين حول نشأة الفن المسرحي في الجزائر واختلفت فهناك من يرى أن هذا الفن حديث نسبيا يعود ميلاده إلى الربع الأول من القرن العشرين، في حين يرده آخرون إلى أقدم من ذلك بكثير، وعليه كان لابد من الوقوف على الأصول التاريخية لنشأة المسرحية الجزائرية، مسلطين الضوء على جملة العوامل التي ساعدت على ظهور هذا الفن في بلادنا.

يجمع العديد من النقاد أن الجزائر، بخاصة والبلدان العربية بعامة لم تعرف الفن المسرحي بمفهومه الحديث إلا في الربع الأول من القرن العشرين[1] غير أن لفيفا من النقاد سعى إلى تأكيد تغلغل هذا الفن في الجزائر مستدلين على ذلك بأدلة كثيرة نذكر منها:

- وجود هياكل عمرانية تعود إلى العهد الرومان حيث " كانت سياسة الرومان في كل البلاد التي يحتلونّا لما عرف عنهم من حب للمسرح وميل للتسلية والترفيه واللهو، ولذلك سرعان ما يبادرون ببناء هياكل لذلك..."[2] وتتوزع على مدن كثيرة يحددها "صالح لمباركيّة "بـ شرشال- قالمة- جميلة –أمداوروش – تيمقاد- خميسة وغيرها، وقد كان لهذه الهياكل دور كبير في تعريف الجزائريين بهذا الفن.
- وجود أشكال فرجوية شعبية قديمة حيث " تتميز الجزائر بمظاهر فرجة شعبية متميزة سواء على مستوى ممارسات الطقوس الدينية، أو الاجتماعية في الأعراس والمناسبات المختلفة، وتشمل أنواعا متعددة من الرقص الفلكلوري، والألعاب الشعبية، وتختلف هذه العناصر في امتدادها في الشمال الإفريقي، كما تختلف في الجماعات العربية عن نظيرتها الأمازيغية، كما عرفت الجزائر فنون الفرجة الشعبية الأخرى التي شاعت في مختلف البلدان العربية مثل القارقوز وخيال الظل"[3] والمداح والقوال وغيرها من الأشكال التراثية التي تتوفر على عنصر الفرجة، والتي انتشرت في ظل الحكم العثماني واستطاعت أن تؤسس لنفسها موقعا مهما ضمن أشكال الثقافة الشعبية الأخرى.

لم يخل التراث الجزائري الشعبي من الفنون القصصية والتمثيلية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية، والحلقة، والمداح، والأراجوز، والتي شكّلت جزءا مهما من مكونات الشعب الثقافية والفكرية، وكانت تمثل الواقع الاجتماعي وتصور الحياة اليومية المضنية للفرد الكادح

فهذه الأشكال التراثية ساهمت بشكل أو بآخر في التأثير في العامة فهي لم تكن لمجرد المتعة والتسلية بل كان لها دور كبير في نقد الواقع الاجتماعي والسياسي، وكانت بمثابة " بوادر مسرحية قديمة وأصيلة ومؤسسة على مهارة عربية محلية "[4] كان ينقصها النضج والاكتمال.

اكتسبت هذه الأشكال التراثية شهرة واسعة وأهمية قصوى في البلاد العربية بعامة وفي الجزائر بخاصة إبان الفترة العثمانية، ولا نجد اختلافا بين شكل المداح أو القوال والقراقوز في توفرها على عناصر الفرجة التي تّجعل منه أشكالا تراثية تمهيديا للفن المسرحي في بلادنا؛ " فللمداح مواصفات جسدية وأدائية تقترب كثيرا من مواصفات الممثل المسرحي؛ إذ ينبغي له أن يتكيف مع طبيعة الحكاية، وأن يكون حفاظا للقرآن والأشعار، قادرا على الحركة والغناء والرقص أحيانا، متمكنا من نفس متلقيه، عارفا بمستحباته ومنفراته، بارعا في التشخيص والإيماء وغيرها من الصفات ..

ومن شروط المداح أو القوال الحلقة التي تعد شكلا فرجويا بامتياز، بل هي " أقدم الفنون الأدائية في مناطق المغرب العرب الكبير، إذ تعتبر فرجة شعبية شاملة للتمثيل، رقص، غناء، مواعظ وحكم يتوسطها ما يعرف بالحكواتي أو الراوي أو القوال أو المداح وسط جمع غفير من الناس على شكل دائرة، إذ يقوم المداح أو الحلايقي بحركات جسدية تتسم بالخفة والحركة والتنقل السريع"[5]، وقد كانت الحلقة منتشرة في أسواق الجزائر الأسبوعية منذ زمن بعيد، ولذلك اعتبرها العديد من النقاد البدايات الأولى للفن المسرحي في بلادنا، وعدها "عبد القادر علولة "إحدى وسائل تأصيل المسرحية الجزائرية.

ولعل العنصر القار الذي يجمع بين هذه الأشكال ومثيلاتها في الثقافة الشعبية الجزائرية هو الفرجة المسرحية غير أنّها فرجة فطرية تلقائية ذات صبغة شعبية أو اجتماعية في الغالب، بينما تتميز الفرجة ا عنها بكونّا فرجة اصطناعية واعية ومقصودة، وذات صبغة فنية تهدف إلى الإمتاع والترفيه إلى جانب التعليم والتوجيه.

والجدير بالذكر أن ما كانت تقدمه هذه الأشكال الشعبية، "كالمداح " و" الحلقة"، على بساطته كان ينطوي على مضامين حية تصور الواقع الاجتماعي والحضاري المتردي للمرحلة التاريخية السائدة، ولذا فطن الاستعمار للدور الذي يمكن أن يلعبه الراوي في التأثير على جمهوره وبالتالي بعث الوعي الاجتماعي والسياسي لدى أوساط الشعب الفقير والمقهور وعلى هذا الأساس لجأت السلطة الاستعمارية إلى محاربة المداحين والرواة الشعبيين وفض مجالسهم.

وإذا كانت هذه الأشكال في الجزائر وغيرها من البلدان العربية مجرد ممارسات شعبية تقترب من الممارسة المسرحية إلى حد ما، فإن أول محاولة جادة يمكن الاعتداد بها في التأريخ للكتابة المسرحية في بلادنا تعود إلى سنة 1847م، وترتبط بميلاد أول نص مسرحي مكتوب باللغة العربية وهو "نزهة المشتاق وغّصة العشاق في الترياق في العراق "لـ "إبراهيم دانينوس "وهي مسرحية غرامية اتخذت من العشق موضوعا لها، وقد اعتمد الكاتب فيها على أسلوب الموشحات، ولغتها تتراوح بين الفصحى والعامية، وجاءت الأشعار على أنماط ونسق أشعار ألف ليلة وليلة.."[6] وعلى الرغم من بساطة قصة هذا النص، ووضوح فكرته، وسهولة لغته، إلا أنه عُدَّ مسرحية " رائدة في باب المسرحيات العربية، ولم تؤلف قبلها سوى البخيل لمارون النقاش، وربما تكون (نزهة المشتاق) سابقة للبخيل.."[7].

نستنتج مما سبق أن هناك ممارسات شعبية فرجوية قديمة مهدت لميلاد الفن المسرحي في الجزائر كفن القارقوز، وخيال الظل، والمداح والقوال، والحلقة وغيرها، وقد توجت هذه الإرهاصات بميلاد أول نص مسرحي مكتوب باللغة العربية سنة 1847م، وهو ما يجعل هذا الفن متأصل في

ثقافتنا منذ القديم، غير أن ظهوره بمفهومه الأوربي يعود إلى العشرينيات من القرن 19م، وهو ما يجيز لنا أن نتساءل عن جملة العوامل التي ساعدت على ظهوره في تلك الفترة تحديدا.

2- عوامل ظهور الفّن المسرحّي في الجزائر:

يستدعي الحديث عن نشأة المسرحية الجزائرية الحديث عن الحراك الثقافي، والظروف التاريخية التي غدت ظهور هذا الفن، بمفهومه الأوربي، في الجزائر والتي يمكن أن نجملها في ما يأتي:

- ظهور العديد من الجمعيات والنوادي التي " لعبت دورا هاما في ظهور النشاط المسرحي بالجزائر إذ أنّها ستوظف المسرح لخدمة القضية الوطنية وطرح انشغالات وهموم الشعب الجزائري .."[8] وعلى رأسها جمعية المطربية للموسيقى، وجمعية الآداب والتمثيل.
- بروز شخصيات ثقافية كان لها عظيم الأثر كشخصية الأمير خالد في الجزائر، الذي أدرك " بحكم تكوينه الإسلامي واطلاعه الواسع على الثقافة الفرنسية، (...) أهمية فن المسرح في توعية الأمة، فطلب من الممثل المصري جورج الأبيض حين التقى به في باريس سنة 1910م أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعندما عاد جورج إلى القاهرة أرسل للأمير خالد عدة نصوص مسرحية سنة1911م، منها "ماكبث" لشكسبير تعريب محمد عفت المصري، والمروءة والوفاء" لخليل اليازجي، و" شهيد بيروت" للشاعر حافظ إبراهيم، وأسس في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية في العاصمة والبليدة والمدية.."[9] وظل يناضل من أجل نّهضة البلاد ثقافيا، مسخرا ما أتيح له من وسائل مادية وبشرية لأجل ذلك.
- زيارة الفرق المسرحية للجزائر وتقديم نشاط مسرحي هدفه تعريف الشعب الجزائري بهذا الفن ومن هذه الفرق: الفرقة المسرحية التونسية، وفرقة التمثيل المصري لجورج الأبيض سنة 1921 وفرقة عز الدين المصرية سنة 1922، والفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى بقيادة الفنان يوسف وهب ومرافقة كل من: زكي طليمات، عباس فارس، أحمد علام، أمينة رزق.."[10]، وغيرها، يقول عنها عبد المالك مرتاض عن زيارة فرقة جررج الأبيض:" كانت

بمثابة هزة كبيرة للمثقفين من الشباب الجزائري يومئذ مما أفضى بعد ذلك إلى قيام فرقة التمثيل العربي في الجزائر.."[11]، بالإضافة أنّ تلك الفرق والزيارات عُدّت "العامل الحقيقي في بدء النهضة المسرحية في الجزائر"[12].

- دور جمعية العلماء المسلمين الجزائريين 1931 في تحفيز أعضائها على الاهتمام بالكتابة المسرحية، وبث الوعي فيهم بأهمية المسرح لحفظ المقومات الوطنية، وغرسها في النشء.
- دور المدارس العربية التي انتشرت بعد الحرب العالمية الثانية في تفعيل الحركة المسرحية في الجزائر، حيث رأى القائمون عليها أن المسرحية حقل خصب لتمرير نشاطها التربوي والإصلاحي، والوطني، فانتهزوا الفرص لتقديم عروض مسرحية مناسباتية تزامنت مع الأعياد الدينية أو حفلات نّهاية السنة، وكان موضوعها، في الغالب، مستمد من التاريخ الإسلامي أو الجزائري القديم، وتسعى إلى تسليط الضوء على شخصيات فاعلة في الحياة الدينية أو السياسية أو الأدبية، بغية تربية النشء وترسيخ مقومات الهوية الوطنية فيهم وإحياء التراث.

نخلص مما سبق إلى أن هذه العوامل مجتمعة قد أدت إلى ظهور الفن المسرحي في بلادنا.

3- مراحل نشأة وتطور المسرح الجزائري:

مر الفن المسرحي في الجزائر، منذ نشوئه إلى أن استوى فنا قائما بذاته، بمراحل عديدة نجملها في ما يأتي:

أ/ مرحلة ما قبل الثورة التحريرية:

شهدت الجزائر في فترة ما قبل الثورة التحريرية طمسا لمقومات الهوية والحضارة، حيث عمل المستعمر الفرنسي على تجهيل الشعب الجزائري وتغييبه عن كل عوامل الثقافة والأدب والفنون، حيث كانت الجزائر متأخرة – بالمقارنة بغيرها من الدول والشعوب – في مواكبة الرقي الحضاري والفكري والثقافي والأدبي في ذلك الوقت، إلا أن هذه الأوضاع لم تبق كما هي، فقد نهضت – بداية من العشرينات من القرن 19م – نخبة مثقفة وقادت نشاطا ثقافيا وفكريا أخرج البلاد من

ذلك الركود، وكان ضمن اهتمامها المسرح؛ لما يمثله من أداة للتثقيف وبث الوعي والإرشاد والإصلاح، ويمكن أن نميز في هذه المرحلة بين فترتين مهمتين في مسار المسرحية الجزائرية هما:

- **من 1921 – 1939:**

وتم الاعتماد في التأريخ لهذه الفترة اعتبارا لزيارة الفرق المسرحية للجزائر وعلى رأسها فرقة "جورج الأبيض"عام 1921م، والآثار الايجابية المترتبة عن تلكم الزيارات المشرقية المسرحية، نذكر منها:

- اتصال حقيقي للشعب الجزائري بالفن المسرحي، وعلى الرغم من الفشل الذي منيت به عروض هذه الفرقة[13].
- ساهمت في ميلاد النوادي الجزائرية المسرحية حيث شهدت السنة نفسها تأسيس فرقة جمعية الآداب والتمثيل العربي التي "استطاعت أن تقدم خلال أربع سنوات ثلاث مسرحيات من تأليف رئيسها "علي شريف الطاهر" من بينها مسرحية "الشفاء بعد العناء" ومسرحية "خديعة الغرام " وكانت تعالج موضوعات اجتماعية غالبا، كمشكلة إدمان الخمر وما ينشأ عنه من مضار، وقدمت فرقة جزائرية أخرى مسرحية عاملية لشكسبير بعنوان "روميو وجولييت[14]"

وتعد سنة 1926 البداية الفعلية الحقيقية للمسرحية الجزائري من خلال مسرحية "جحا " التي قدمها الثنائي "سلالي علي" المعروف بـــ "علالو" و"دحمون" وعرضت يوم الأربعاء 12 أفريل 1926 بقاعة "الكورسال" بالجزائر العاصمة و" بسبب النجاح الذي حققته المسرحية لدى الجمهور، فقد أعيد عرضها ثلاث مرات أخرى .."[15] وتروي المسرحية، بلغة عامية مفهومة وفي ثلاثة فصول، مقالب "جحا "الذي وقع ضحية مؤامرة انتقامية دبرتها له زوجته "حيلة "جعلت منه طبيبا ينبغي له معالجة ابن السلطان، الذي انطوى على نفسه نتيجة معارضة والده تزويجه بجارية وقع في حبها.

وقد حملت مسرحية جحا (1926) لعلالو تحولا جذريا معتبرا في الحركة المسرحية الجزائرية الحديثة، شكلا وموضوعا، ويمكن أن نلخص أهم مظاهر التحول فيما يلي:

- استعمال اللغة العامية في الحوار بدل اللغة الفصحى.
- التحول من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا.
- إدخال الموسيقى والغناء والرقص في العرض المسرحي.

ولعل أهم ما يميز هذه الفترة هو أن الفن المسرحي أخذ منحنى اجتماعيا أخلاقيا يدعو إلى محاربة الآفات الاجتماعية كالمخدرات والبطالة والطمع وغيرها من الأمراض التي نخرت جسد البلاد، بأسلوب فكاهي طريف، وباللهجة العامية المفهومة لدى كافة شرائح الشعب الجزائري، بالإضافة إلى ذلك السعي الحثيث من أجل إيجاد فن مسرحي يتلاءم وطبيعة المتفرج الجزائري، ويلب طموحه لغة وشكلا ومضمونا.

- **من 1939– 1954:**

وهي الفترة التي تزامن توقيتها مع الحرب العالمية الثانية وما بعدها، حيث كثّف المستعمر نشاطه في التضييق على العمل المسرحي الجزائري والتي تراوحت بين منع بعض العروض التي تشكل تهديدا لوجودها على أرض الجزائر نحو منع مسرحية عرض "فاقو" لمحي الدين باشتارزي، وبين التشويش على العروض عن طريق قطع التيار الكهربائي، وفرض غرامات مالية على الممثلين وتعريضهم للسجن، وفرض الرقابة على الفرق المسرحية.."[16] وغيرها من الأساليب القمعية التي تهدف إلى عرقلة النشاط المسرحي في الجزائر الذي رأت أنه أصبح خطرا يهدد مصالحها في المنطقة.

إلا أن النشاط المسرحي تحدى الظروف الصعبة، واستطاع أن يواكب الأحداث الراهنة، وأن يرفع شعار المقاومة في وجه أساليب المستعمر التي تهدف إلى طمس الهوية الجزائرية؛ ومن نتائج ذلك أن ظهرت نصوص مسرحية كثيرة لمصطفى كاتب، وأحمد عياد، ومحمد التوري وغيرهم من الأسماء التي طبعت هذه الفترة ببصمة متفردة.

كما عرفت هذه المرحلة فقدان المسرح الجزائري للعديد من رجالاته "حيث توفي كل من سعد الله إبراهيم المعروف بدحمون سنة 1942 ورشيد القسنطيني سنة 1944 ومحمد رضا منصال سنة 1945 .."[17] وما تبع ذلك من توقف النشاط المسرحي وركوده في فترات متفرقة.

ما يُلاحظ كذلك على هذه الفترة هو عودة المسرحية المكتوبة باللغة العربية الفصحى، وكان ذلك بأقلام كتاب وأدباء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، حيث كتب محمد العيد آل خليفة أول مسرحية شعرية في الجزائر بعنوان (بلال بن رباح) سنة 1938، تبعه احمد رضا حوحو بمسرحية (صنيعة البرامكة) سنة 1947، ومحمد الصالح رمضان في مسرحية (الناشئة المهاجرة) سنة 1948، وأحمد بن ذياب في مسرحية (امرأ ة الأب) سنة 1952، وغيرها من المسرحيات الفصيحة التي تحمل أبعادا دينية اجتماعية إصلاحية بصبغة تاريخية.

والخلاصة التي يمكن أن نصل إليها من خلال تتبع تطور ونشأة المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية المباركة، ما يلي:

- نشأة المسرح الجزائري كانت متأخرة بالمقارنة مع البلدان المشرقية، ومرد ذلك للاستدمار الفرنسي البغيض.
- التأثير المشرقي في نشأة المسرح الجزائري كان واضحا وجليا بصورة كبيرة جدا، ولم يكن أبدا نتيجة التأثير الفرنسي.

ويمكن تقسيم تطور المسرح الجزائري قبل الثورة إلى ثلاث مراحل أساسية تتمثل فيما يلي[18]:

- **بداية متعثرة: 1921-1926:**

_ غلب عليها طابع الدراما الاجتماعية الجادة.

_ وكانت لغة الحوار اللغة العربية الفصحى.

- **انطلاقة جديدة: بدأت سنة 1926، واستمرت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية**

تميزت بما يلي:

_ تم التوجه للكوميديا

_ استبدال اللغة الفصحى في الحوار بالعامية.

وقد حقق المسرح في هذه المرحلة – حسب الرواد – إقبالا جماهيريا، ورسخت بذلك تقاليد الفن المسرحي في المجتمع الحضري الجزائري.

➢ **عودة قوية للنشاط المسرحي ابتداءً من سنة 1947**، بعد أن كان نشاطه قد ضعُفَ في خلال الحرب العالمية الثانية، وظهور المسرح المكتوب باللغة الفصحى من جديد، بعد أن تهيأت الظروف المناسبة بفضل الحركة التعليمية والتثقيفية لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، قادها محمد العيد آل خليفة، ومحمد الطاهر فضلاء، وأحمد رضا حوحو.

ب/ المرحلة الثانية: المسرحيّة الجزائريّة إبّان الثّورة التحريريّة :

شهدت هذه المرحلة زيادة التضييق الفرنسي على حركة المسرح الجزائري بسبب اندلاع الثورة التحريرية المباركة، فقد " توقف المسرح في الجزائر والتحق معظم أفراده بصفوف القتال.."[19] مما اضطرهم إلى توجيهه نحو الخارج من خلال الدعاية للقضية الجزائرية خارج البلاد وتعبئة الجماهير لدعمها؛ ومن المسرحيات التي شهدتها هذه المرحلة مسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس وهي صورة صادقة لما جرى في البلاد في هذه الحقبة العصيبة وتصوير دقيق لوقائع بطلها الشعب الجزائري الأعزل مع القوات الفرنسية، ومسرحية دم الأحرار " وهي مسرحية تسجيلية لأحداث الثورة التي وقعت في المدن الجزائرية وجبالها، وقد صورت حياة الفدائيين ويومياتهم في المدن وداخل أغوار الجبال.."[20]. دون أن ننسى نصوص كاتب ياسين المسرحية الثورية نحو (الأقدمون يزدادون قوة).

لقد أصبحت الحركة المسرحية في هذه المرحلة ثورية نضالية، كانت معظم نصوصها تدعو للثورة والدفاع عن الأرض والوطن، ودحر المستعمر الفرنسي الغاشم.

ج/ المرحلة الثالثة: المسرحيّة الجزائريّة بعد الثّورة التحريريّة :

عرف الفن المسرحي الجزائري بعد الاستقلال عدة تطورات نلخصها فيما يلي:

- ✓ تم تأميم المسرح حسب ما يقتضيه المرسوم رقم:12- 63، المؤرخ سنة 1962، الذي جاء فيه: " إنَّ النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب، ولا يعقل أن نسمح بأن يكون المسرح بين يدي المؤسسات الخاصة سواء تعلق الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المسرح الذي نصدره.."[21] وكان لهذا التأميم فوائد وثمار جمة على الصعيد المحلي والعربي والعالمي.
- ✓ تم إنشاء المعهد الوطني للفنون الدرامية ببرج الكيفان سنة 1964م مهمته تكوين إطارات المسرح الوطني في التمثيل والإخراج من مختلف أقطار الوطن.
- ✓ وشهدت سنوات ما بعد الاستقلال، أيضا، إخراج المسرح الجزائري من الحيز المحلي الضيق إلى الدائرة الإقليمية ورحاب العالمية.
- ✓ وكان من ثمار التأميم وإنشاء المعهد الوطني للفنون الدرامية والمسارح الجهوية وفرة الانتاج الفني والمسرحي فتميزت هذه الفترة بوفرة النصوص وتنوع الموضوعات بفضل جهود ثلة من الكتاب وعلى رأسهم: مصطفى كاتب، عبد الحليم رايس، ولد عبد الرحمان كاكي، أحمد عياد، عبد القادر السفيري، عبد القادر علولة وغيرهم من كتاب المسرحية الناطقة بالعربية، بالإضافة إلى مساهمات كل من كاتب ياسين، وآسيا جبار في مجال المسرحية الجزائرية الناطقة باللغة الفرنسية، وتراوحت هذه النصوص بين التأليف والترجمة والاقتباس.
- ✓ أما من حيث الموضوعات فعالجت المسرحية الجزائرية بعد الاستقلال مخلفات الاستعمار الفرنسي وقضايا الواقع المعيش بتفاصيله المختلفة، مجسدة ما طال المجتمع الجزائري من تغيرات سياسية واجتماعية وثقافية؛ فاحتل موضوع الثورة محل الصدارة عند عدد من الكتاب كـ" أحمد عياد" في مسرحية "حسان طيرو" سنة 1964 وكاتب ياسين في "الجثة المطوقة سنة 1966، وغيرها من النصوص التي مجدت الثورة التحريرية بعد الاستقلال.

- ✓ بالإضافة إلى مواضيع أخرى حاول الكتاب من خلالها مواكبة التغيرات الاجتماعية للجزائر المستقلة مسلطين الضوء على بعض الآفات التي نخرت جسد البلاد والعباد في تلك الفترة، فندد "أحمد عياد"، مثلا، بالانتهازية والبيروقراطية في" :الغولة "وطرح مشاكل فئة اجتماعية بسيطة ومهمشة في البوابون" وحارب عبد الرحمان ولد كاكي الإيمان بالعادات والتقاليد البالية في "القراب والصالحين"، و"كل واحد وحكمو "و الشيوخ"، وعبد القادر علولة "في ثلاثيته: الأقوال، الأجواد، اللثام، وغيرها.

الإحالات (المصادر والمراجع):

[1] العيد ميراث، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، ع12 ديسمبر 2000، مج3 ، ص 9.

[2] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر– النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 1022–عرض وتوثيق، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005 ص 11.

[3] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر– النشأة والرواد والنصوص، المرجع السابق، ص 12– 13.

[4] محمد قادة، إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر، دراسة نقدية لنماذج من النصوص المسرحية الفصيحة، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، السنة الجامعية ،2007–2006، ص 12.

[5] حسن البحراوي، المسرح المغرب، بحث في الأصول السوسيو ثقافية، المركز الثقافي العرب، ط1، 1994، ص 18–19

[6] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 26–27.

[7] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت– لبنان، ط1 ،1998 ،ج8، ص 128.

[8] أحمد بن داود، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926– 1954، مذكرة ماجستير، إشراف: شيخ بوشيحي، قسم التاريخ ولآثار،كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، 2008–2009، ص 13.

[9] محمد محبوب اسطنبول، أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة آمال، السنة الثامنة، ع35 سبتمبر/أكتوبر، 1976، ص 67–69.

[10] محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، ط1، 2009 ،ج2 ، ص 42.

[11] عبد المالك مرتاض، الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1982، ص 89.

[12] محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، مجلة الثقافة، عدد 90 نوفمبر– ديسمبر، 1985، الجزائر، ص 272.

[13] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 19.

[14] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983 ،ص 198.

[15] أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص 44.

[16] أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره،، ص.37-38-39.-

[17] أحمد بن داود، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي ، 50.

[18] أحمد منور، المسرح الجزائري، بداياته وتطوره، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين ع10، 2004، ص 187، بتصرف يسير.

[19] نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، الجزائر، ط1، 1981، ص 288.

[20] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 103- 104.

[21] أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص 177.

ثانيا/

اتجاهات المسرح الجزائري

- الاتجاه التراثي
- الاتجاه التاريخي
- الاتجاه الاجتماعي والسياسي
- الاتجاه الثوري

ثانيا/ اتجاهات المسرح الجزائري:

مقدمة:

إن الباحث في المسرح الجزائري منذ نشأته وتأسيسه يدرك محاولته تبني –إن في شكله ومحتواه– قضية البحث عن الذات الجزائرية وأصالتها، وذلك بمواجهة الآخر – أيا كان نوعه وصنفه_ والذي سعى بشتى الوسائل إلى اجتثاثها وتغييبها، من أجل ذلك وضمن إطار البحث عن الذات الجزائرية من أجل استعادتها عرف المسرح الجزائري عدة اتجاهات وتوجهات فنية وشكلية ومضامينية متنوعة ومتعددة.

حيث مثلت مختلف هذه الاتجاهات السمة الغالبة التي ميزت الأعمال المسرحية الساعية إلى تأصيل المسرح الجزائري شكلا ومضمونا، فقد عبّرت عن كيان الأمة، وعن من مقومات الشخصية الوطنية، من خلال ارتباطها بالواقع السياسي والحضاري للمجتمع الجزائري.

فقد احتل التراث مكانة بارزة في المسرح الجزائري، فكان مسرحا يستعير الشكل التقليدي للمسرح (مسرح العلبة) كإطار للعرض ولكنه يطعم هذا الشكل بعناصر الفرجة الشعبية وغيرها من الأشكال التراثية الملحمية والغنائية.

ثم استند إلى التاريخ فاستلهم منه مادته الخام، عبر استريجيات متعددة فتارة عبر الاقتباس المباشر، وتارة أخرى عن طريق محاورة النصوص المستلهمة تحويرا وتغييرا، ليكون المسرح في خضم ذلك اجتماعيا وسياسيا وثوريا يعبر عن القضايا الوطنية ملتزما داعيا إلى التغيير والرقي والإصلاح، كل ذلك شكّل أهم الاتجاهات المسرحية في الجزائر، وهي كالآتي:

الاتجاه التراثي، الاتجاه التاريخي، الاتجاه الاجتماعي، الاتجاه الثوري

سنحاول في هذه المحاضرة الحديث عن هذه الاتجاهات التي ميزت المسرح الجزائري بالتفصيل

– الاتجاه التراثي في المسرح الجزائري:

1– تمهيد:

إنّ العودة للتراث في المسرح الجزائري كانت السمة الغالبة التي ميزت الأعمال المسرحية الساعية إلى تأصيل المسرح الجزائري شكلا ومضمونا، فالتراث جزء أساسي من كيان الأمة، ومقوم حاسم وفعال من مقومات الشخصية الوطنية، وهو طاقة إبداعية اكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع السياسي والحضاري للمجتمع، لأنه يمثل مقوماتها واستمرارية تميزها وقد قام بهذا الجهد بعض الباحثين، ووجهوا الأنظار إلى استلهام الأشكال التراثية المسرحية.

واستلهام التراث في المسرح الجزائري عامة وعند علولة بصفة خاصة انطلق في سبيل البحث عن أشكال تعبيرية ترتكز في جوهرها على التراث الشعبي، على اعتبار أن التقاليد المسرحية الأوروبية والمسرح الأرسطي لا يمت بصلة لثقافتنا وبيئتنا التي لها خصوصياتها ومقوماتها الثقافية والشعبية.

حاول المسرح الجزائري منذ نشأته وتأسيسه تبني –في شكله ومحتواه– قضية البحث عن الذات الجزائرية، وذلك بمواجهة الآخر – أيا كان نوعه وصنفه_ والذي سعى بشتى الوسائل إلى اجتثاثها وتغييبها، من أجل ذلك وضمن إطار البحث عن الذات الجزائرية من أجل استعادتها احتل التراث مكانة بارزة في المسرح الجزائري، فكان مسرحا يستعير الشكل التقليدي للمسرح (مسرح العلبة) كإطار للعرض ولكنه يطعم هذا الشكل بعناصر الفرجة الشعبية وغيرها من الأشكال التراثية الملحمية والغنائية.

حيث شكّل التراث الشعبي " تعبيرا رومانسيا عن آمال الشعب الذي كان يرتاح إلى هذا التعبير لأنه يصور له العالم الجميل الذي يصبو إليه "[1] فكان البديل الخيالي للواقع المرير الذي عاشته الشعوب المقهورة خاصة مع الحملات الاستعمارية التي غيّرت الواقع الاجتماعي والسياسي، حيث أصبح الفرد يعيش صراعا مع واقع يرفضه من جهة وهو عاجز عن إحداث أي تغيير فعلي

فيه، كما أنه يعيش في الوقت ذاته صراعا مع بقية الفئات الاجتماعية من جهة أخرى مما أدى إلى تعاظم مأساته وتضاعف معاناته.

إنَّ الاتجاه نحو استلهام التراث ارتبط بتوجه المسرح الجزائري نحو التأصيل والتجذير؛ وكان ذلك عن طريق توظيف كل ما يزخر به التراث الجزائري من مخزون شفوي وشعبي محلي، وهذا بعد أن كسب رهان الظهور والتأسيس عن طريق الفرق والجمعيات التي تأسست متفاعلة مع نمو الحركة الوطنية الجزائرية.

وفي تعريف التراث نجد أنه "ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وعلوم في شعب من الشعوب وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي والخلقي ويوثق علاقة بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه"[2].

لقد ارتبط المسرح الجزائري منذ مرحلة بزوغه بالتراث، حيث وجد الكتاب المسرحيون من خلاله المادة السلسة التي ارتكزوا عليها في عمليتهم الإبداعية، للتعبير عن هموم وانشغالات المجتمع الجزائري خاصة في المجال الاجتماعي والسياسي، بالإضافة لكون العودة للتراث شكلت مفتاحا لرسم معالم مسرح جزائري أصيل.

2- عوامل توظيف التراث في المسرح:

يحدد (إسماعيل سيد علي) أربعة أسباب تجعل الكاتب المسرحي يهتم بالتراث، فيقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي وهذه الأسباب هي[3]:

أولا: الفخر بمآثر العرب وتاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان عليها الاستعمار، فيكون استلهام المواقف القومية بهدف الفخر والاعتزاز وإثارة الحمية والأنفة في النفوس.

ثانيا: الوقوف أمام المستعمر فيكون توظيف التراث بهدف التمسك بالشخصية الوطنية في مقابل سعي الاستعمار لطمسها.

ثالثا: التمسك بالهوية القومية العربية وخاصة في فترات الهزات الكبرى التي تضعف كيان الأمة فيخيم عليها الإحساس بالإحباط والضياع فيكون التراث معوضا عن الشعور بالنقص ودافعا لعودة الثقة بالنفس.

رابعا: محاولات التأصيل للمسرح العربي وذلك بالسعي إلى استلهام الأشكال والمضامين التراثية لمواجهة سلطة الثقافة الغربية.

3- غايات توظيف التراث في المسرح الجزائري:

أو ماذا حقق توظيف التراث في المسرح الجزائري:

إنّ المسرح الجزائري كما يقول حسن ثليلالي - بحكم ظروف نشأته، وارتباطه الوثيق بالمقاومة الوطنية للاحتلال الفرنسي - قد توجه نحو المراهنة على توظيف التراث في سبيل تحقيق عدة غايات يمكن إيجازها كما يأتي[4]:

- إحياء الشخصية القومية التي حاول الاستعمار طمسها والقضاء عليها.
- جلب المتفرجين والتأثير عليهم باستغلال ما يكتسيه التراث من حضور حي في وجدان الأمة.
- الفخر بمآثر الماضي التليد تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها آنذاك بسب طغيان الاستعمار عليها.

وبعبارة بسيطة فإن غايات توظيف التراث بالنسبة للمسرحيين الجزائريين كان بهدف إحيائه، والاحتماء به واتخاذه سلاحا في المقاومة.

4- مصادر التراث في المسرح الجزائري:

يلاحظ المستقرئ للنصوص المسرحية الجزائرية تنوع المصادر التي يستمد منها الكاتب المسرحي مادته، ويمكن تقسيمها بالنظر إلى إقليمها وجغرافيتها إلى ثلاثة مصادر هي: المصدر المحلي _ المصدر العربي _ المصدر الغربي

المصدر المحلي: لكون الكاتب ابن البيئة الجزائرية كان هذا المصدر حاضرا في الكتابة الدرامية الجزائرية، مستدعيا من خلاله ما يزخر به التراث الجزائري المحلي من قصص وحكايات، وعاكسا ما يتميز به الواقع المعيش من أحداث؛ فقد جّسدت المصادر المحلية في نصوص مسرحية جزائرية اتخذت مادتها من التراث، وحاولت تطويع هذا الفن الوافد لخدمة الشعب لمسرحية الجزائري بكل ما تتمتع به بيئته من خصوصية.

وعليه كان استلهام التراث أحد مرتكزات الجزائرية منذ نشأتها، فقد " شعر [الكتاب] بضرورة تلقيح هذا الفن الجديد بمصل من التراث الشعبي حتى يغدو مناسبا لذوق الجمهور العربي ولثقافته وتقاليده الفنية العريقة، فكانوا يتوقفون عند المصادر التراثية الشعبية، محاولين استنطاقها والإفادة منها لخلق مسرح متوازن يلبي حاجات الجمهور من الثقافة والإمتاع، ضمن اتّجاه شعبي مرح يسعى إلى إيجاد الأشكال والمضامين المناسبة، للوصول إلى قلوب الجماهير التي مازالت تنفر من الأشكال الغربية الطارئة.."[5].

وكانت الأشكال التراثية المحلية متنوعة شملت مختلف الفنون والأجناس القولية اللغوية منها وغير اللغوية، كالحكايات الشعبية والأمثال والحكم، والقصص والروايات الجزائرية

المصدر العربي: وذلك لكون الكاتب الجزائري ينتمي إلى الوطن العربي كان للموروث العربي حضورا متميزا في التجربة المسرحية الجزائرية....

وشمل ذلك مختلف الأشكال التراثية ذات التوجه أو الأصل العربي من موروث عربي أصيل، أو عن طريق التأثر والاقتباس من تجارب المسرح العربي المشرقي من حكايات وقصص وأمثال شعبية... فقد كتاب المسرح الجزائري الاستفادة منه وسعوا إلى توظيف ما تزخر به من حكايات وشخصيات وفنيات للتعبير عن واقعهم النفسي والاجتماعي والثقافي.

والمتتبع للمسرحية الجزائرية قبل الاستقلال وبعده يلحظ أنها انفتحت، منذ نشأتها إلى يومنا هذا، على مصادر عربية مختلفة، إما تناصا واستلهاما أو اقتباسا، من بين هذه المصادر نذكر: **قصص "ألف ليلة وليلة**؛ حيث نرى ذلك جليا في العديد من المسرحيات الجزائرية، والتي اتخذت

من قصص ألف ليلة وليلة ومن نصوصها وشخصياتها مادة خام لتأليف مسرح جزائري ببصمة عربية مشرقية، فمن المسرحيات التي استلهمت هذه القصص نجد مسرحية (حجا) 1926 لـ علي سلال الذي أكد أن من مصادرها: حكاية "القن"، وقصة" قمر الزمان" المأخوذتين من روائع"ألف ليلة وليلة". بالإضافة لمسرحية (أبو الحسن المغفل) (1927) لـ سلالي علي، و(ديوان القراقوز) لعبد الرحمان ولد كاكي، على سبيل المثال لا الحصر.

بالإضافة لقصص (ألف ليلة وليلة) فإن الدارس للمسرح الجزائري لا ينكر ريادة وفضل المسرح العربي المشرقي ودوره في وضع الخطوات الأولى للمسرح الجزائري، خاصة عن طريق البعثات المسرحية الأولى التي تمت في عهد الأمير خالد والتي بعده، فقد استفاد الكتاب في الجزائر من التجربة المشرقية فأسسوا جمعيات ونوادي مسرحية، وتكوّن لديهم الحس المسرحي، فألفوا بفضل ذلك مسرحيات جزائرية ببصمة وتأثير مشرقي جلي جدا، خاصة من ناحية الموضوعات والنصوص.

انطلاقا مما سبق شكّل المصدر العربي ممثلا في التجربة المسرحية المشرقية رافدا مهما وبارزا في تشكيل أولى التجارب المسرحية الجزائرية، مع الحفاظ على الخصوصية الجزائرية.

وتمثلت المصادر المشرقية – التي التفت إليها الكتاب- في نصوص مسرحية وأخرى أدبية (رواية وقصة)، ويمكن ذكر بعضها من خلال الآتي:

_ السلطان الحائر(1966) لتوفيق الحكيم والتي اقتبسها محمد الصغير وأخرجها عبد القادر علولة.

_ جحا والناس (1980) لمحمد الماغوط التي اقتبسها مجوبي وزياني الشريف.

_ حافلة تسير (1985) لإحسان عبد القدوس والتي اقتبسها بن قطاف ومجوبي واخرج رياني الشريف عياد

المصدر الغربي: فالمسرحي الجزائري لم يغلق نوافذ التأثر بالآخر والأخذ منه، ولم يعش بمعزل عن التجربة الإبداعية الغربية؛ فكان تأثره بها واضحا في نصوص كثيرة، اعتمد من خلالها على تقنية الاقتباس والترجمة ليؤلف أعمالا مسرحية خالدة.

5- مستويات توظيف التراث في المسرح الجزائري:

يشير (حسن ثليلالي) إلى أن "وعي المسرحي العربي عموما بأهمية توظيف التراث لم يكن طفرة واحدة، ولكنه مر بمراحل متباينة كان فيها حضور التراث بمستويات متعددة.."[6] وقد رأينا أن هذه المستويات تنطبق على ما مرّ به توظيف التراث في المسرح الجزائري، ويمكن إبراز بعضها كما يأتي[7]

أولا: مستوى مسرحة التراث حيث جرى التعبير عن هذا التراث فاستغرق المسرحي فيه وسجله أو عرضه كما هو دون إضافة أو تفسير.

ثانيا: مستوى التعبير بالتراث، حيث وظف المسرحي التراث، واستخدمه استخداما فنيا بغرض التعبير عن هموم العصر وقضاياه، وذلك بعد تأويل العناصر التراثية تأويلا معاصرا.

ثالثا: مستوى التأصيل بالمراهنة على أشكال التعبير المسرحي في التراث، والتنظير لهذه الأشكال التراثية.

في مستوى مسرحة التراث: حاول المسرح الجزائري من خلال استدعاءه للتراث البحث عن الّذات الجزائرية المحلية والتقرب من الجمهور، حيث كانت العودة فيها إلى التراث الشعبي تذكية لروح التضامن والتآلف بين أفراد الشعب الجزائري الذين تّجمعهم روابط اجتماعية وتاريخية ونفسية وثقافية واحدة، وإعرابا عن رفض السياسة الاستعمارية التي تسعى إلى طمس معالم الشخصية الوطنية.

أما مستوى التعبير بالتراث فإنه سار بالتوازي مع المستوى الذي بعده من حيث الدعوة للتأصيل بالمراهنة على أشكال التعبير المسرحي في التراث، والتنظير لهذه الأشكال التراثية:

فتم فيه توظيف التراث تلبية لحاجات فنية ونفسية واجتماعية، واعتبروه مادة خاما ووعاء مرنا يستوعب كل معطيات الراهن، ويعبر بفنية تبتعد عن المباشرة والتقريرية.

فإذا كانت العودة إلى التراث، في المستوى الأول حاجة ضرورية من أجل إثبات الذات، وتبني مبدأ الرفض لسياسة المستعمر، فإنّها في هذين المستويين تنم عن وعي فني وفكري بقدرة التراث على إلغاء الفواصل الزمانية والمكانية وتقديم الرموز والعبر قصد استئصال ما نخر جسد المجتمع الجزائري من علل[8]، والدعوة إلى التطور والرقي، يقول **"سلوم توفيق"** في هذا السياق "إذا كان التمسك بالتراث والحرص عليه في مرحلة النضال من أجل الاستقلال الوطني قد ارتبط بالرد على المحاولات الاستعمارية الرامية إلى محو الشخصية الوطنية، فإن هذا التمسك في النصف الثاني من القرن العشرين يتجه من أجل الحفاظ على الهوية الثقافية والأصالة الحضارية..."[9] بكل مقوماتها وأركانها الأساسية لكونها حلقة وصل بين الماضي والحاضر.

وقد تم الاعتماد على عدة أسس ومبادئ من أجل الأخذ واستلهام التراث؛ من بينها:

_ مبدأ الانتقاء

_ والإسقاط،

_ والموائمة بين المنجز المسرحي الغربي والموروث العربي الأصيل.

ولعل تجربتي "كاكي ولد عبد الرّحمان و"عبد القادر علولة من أفضل التجارب المسرحية التي اهتمت بالتراث تعاملا وتأثيرا وأثرا.

6- تجربة ولد كاكي مع التراث:

تعتمد تجربة ولد عبد الرحمان على التعامل مع التراث الشعبي وتوظيفه في أعماله المسرحية، من أجل البحث الدائب "عن تجربة مسرحية أصيلة نابعة من التراث الشعبي بكل أبعاده وفروعه ..."[10].

هذا التراث الذي يرى فيه التجربة الحقيقية التي يجب إحياؤها، وتعود اهتماماته بالتراث الشعبي إلى السنوات الأولى من حياته "حيث كان يدرس المسرح على يد أستاذ فرنسي هو هينري

كوردو[11] وضمن فرقة الهواة المسرح أنشاها هذا الأستاذ سنة 1943 بمستغانم بحيث يدفع تلامذته للبحث في التراث ويقول اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية أما الفن الجزائري فهو بينكم"[12].

وهكذا كان الاهتمام بالتراث الشعبي أساسا لقيام فن أصيل ومعبر من خلال القصص والخرافات والأغاني الشعبية المتداولة بين الناس هذا التراث الممزوج بين الواقع والأسطورة والخرافة. " فالعودة إلى التراث الشعبي تكسب الكاتب المسرحي لغة أصيلة لغة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه، فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات وفجر طاقاتها، عند ذلك تفجرت لديه مكونات الأفكار"[13].

إن استلهام وتوظيف ولد عبد الرحمان كاكي للتراث جعل تجربته المسرحية "من بين التجارب الأكثر نجاحا في اكتشاف نموذج لمسرح جزائري أصيل شعبي الجوهر، نابع من أصالة وتقاليد هذا الشعب حيث تستعيد الأشكال المسرحية الماقبلية، أغاني المآثر الشعبية حيويتها وتكيف للعرض المسرحي، إذ خلص كاكي إلى إبراز اللغة المسرحية فتتخذ هويتها وميزتها من التراث الثقافي الشعبي الذي يستلهمه، وتهذيب الوسيط الفني الملائم والمدروس الذي يوحى به"[14]

فقد كانت المنطلقات الأولى لتجربته المسرحية القائمة على وعيه بواقع مجتمعه وبلده دورا في دفعه إلى إدراك هذا الواقع، وذلك عن طريق اهتمامه بالثقافة الشعبية الشفوية إضافة إلى حفظه الشعر الملحون وحكايات القوالين والمداحين، مما ترك فيه تأثيرا بالغ الأهمية على أعماله المسرحية، فكان يعمل جاهدا على إيجاد مسرح أصيل نابع من التراث الشعبي بكل أبعاده وفروعه، وعبر مسيرته الفنية وخبرته تمكن من الوصول إلى ميلاد صور جديدة للتعبير.

إنّ استدعاء التراث لدى ولد كاكي جعله كما يقول رشيد بوشعير يحطم "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"[15].

من المظاهر التراثية المتجلية والمستلهمة في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي أنه اعتمد على التراث الشعبي مثل: القوال والمداح والحلقة مما مكنه ذلك من خلق فن مسرحي أصيل يجمع بين الحقيقة والخيال والفن والواقع.

وقد اعتمد على **الحلقة** كوسيلة فنية وتقنية حتى يخلق نوعا من التفاعل الفني بين الدلالة التراثية بوصفها وسيلة فنية والدلالة المعاصرة باعتبارها حقيقة تاريخية "من هنا أخذ شكل الحلقة التقليدي وأدخل عليه عناصر معاصرة أعطت للحلقة قيمتين جديدتين: فكرية وجمالية، وبعدا شعبيا قريبا من إحساس المتلقي دون أن يحدث شرخا كبيرا بين المعطيات المعاصرة وبين عناصر الثقافة الشعبية بالإضافة إلى الاعتماد المطلق في هذا الشكل المسرحي الجديد على لغة شعبية واقعية قوامها الكلمة والعبارة في سرد الحكاية"[16] وهذا ما نجده جليا في مسرحياته العديدة والمختلفة.

فالحلقة تعتمد على الحوار الشخصي والغناء، وباعتبارها فرجة شعبية فهي تتميز بالشكل الدائري المفتوح من جميع النواحي "وتتكون الحلقة دائما حول الفنانين ممثلين يقدمون الحكايات والأساطير ويكون بينهم الموسيقيون والبهلوانين وأحيانا يدعى بعض المتفرجين إلى الإسهام في العرض إما بتقديم المساعدات بحمل أجزاء من المهمات المسرحية أو بالتمثيل مباشرة مع باقي الفنانين، أما الممثلون فيقومون بأدوار ثابتة يعرفونها مسبقا ويلبسون لها الملابس الملائمة ويديرون ظهورهم ووجوههم للمتفرجين لكي يروا التعبيرات المختلفة التي تتناسب معها.."[17].

من التجليات التراثية أيضا نجد المداح، وهو شخصية تقوم بتشخيص أبطال القصص ورواية بعض الأساطير والخرافات الشعبية، كما يقوم بالتعبير عن أمال وطموحات الشعب، فهو يقدم عرضا شعبيا يحكي في ملامح بطولية أو تاريخية أو قصة ما مستلهمة من الواقع الاجتماعي، كما يقوم أيضا بدور عدة شخوص وهو بصدد السرد وهذا ما نجده ممثلا في العدد من مسرحيات كاكي نحو مسرحيته ابن كلبون.

"المداح: **شفوا وسمعوا ماصرى للإنسان، بنادم كثير الإحسان اللي قاسته القدرة وجا يشارك ابن كلبون في الكسرة عايش في بر اللي يك دوا العظام وهو مسكين يحوس على المكتوب كثير الإحسان ويعظم السلام وإذا طلبته مايعجزش على جيبه**"[18]

إن استحضار كاكي وتوظيفه للغة المداح وفضاء الحلقة " هي صيغة إبداعية معالجة للفضاء كمكان للعرض وتصوير الواقع وتمثيل معنى الأحداث والخاتمة للحضور"[19] واهتمام كاكي بهذه الشخصية وتوظيفها في مسرحه هي" لوظيفة المداح المسرحية بوصفه عنصرا مثيرا للديناميكية بين الخشبة والجمهور"[20].

إنَّ مسرحيات ولد عبد الرحمان كاكي" تندرج في إطار البحث عن مسرح جزائري أصيل باعتماده على لغة مسرحية تستمد خصوصيتها من التراث المحلي والاستفادة من الحلقة والمسرح التقليدي الشعبي كمشروع لبناء أسس وآفاق جديدة للمسرح الجزائري، ويعينه على الربط الإبداعي بين التراث الشفوي الشعبي كمرجع والمسرح المعاصر كإبداع فني والأخذ عن مؤثرات أجنبية كمحاولة لإعطاء المسرح الجزائري مكانة هامة دون الانسلاخ عن الهوية الوطنية "وهذا ما أدى بالكاتب إلى اللجوء إلى الحكاية الشعبية المحلية المتداولة في الأوساط الشعبية، كما في مسرحية "كل واحد وحكموا"[21] .

تعد مسرحية (القراب والصالحين) من أهم تجارب المسرح الحلقوي في الجزائر؛ حيث تجسد وتلخص أهم الجوانب الفنية والجمالية والموضوعاتية لتجربة ولد كاكي " وقد تميزت هذه التجربة بعمل ألسني على مستوى الكلمات المستعملة وعناصر الحوار، كما انكبت اجتهادات الإخراج على استعمال الحيز السينوغرافي المستوحى من الحلقة، واعتمد العرض كذلك على عناصر الغناء ليس كفعل استعراضي بل كوظيفة جماعية مرتبطة ببنية المسرحية."[22]

إنَّ جمالية التجربة المسرحية عند ولد عبد الرحمان كاكي تتمثل في كون التجريب والتجديد الذي أدخله " يتجلى في الشكل حيث استلهم أشكال المسرح الشعبي التقليدي وطورها بإدخال تقنيات معاصرة، فجاءت أعماله متأثرة بعدة كتاب دراميين عالميين مثل "ستنسلافسكي، جوردف

كريدج، ميرحولد، بريخت" وهم أكثر من تأثر بهم، وهذا التأثر راجع للظروف التي كانت تعيشها البلاد بعد الاستقلال، والذي كان يتطلب من المبدع إيجاد أسلوب مسرحي جديد يهدف إلى التأصيل ومستمد من الثقافة الشعبية، ويعالج قضايا وجودنا الحضاري والاجتماعي والسياسي والثقافي"[23] فكان لابد من إيجاد صيغة فنية بمضامين إنسانية من خلال العودة إلى أصل المسرح باعتباره منبع إنساني.

7- تجربة عبد القادر علولة مع التراث:

إنّ العودة للتراث في المسرح الجزائري كانت السمة الغالبة التي ميزت الأعمال المسرحية الساعية إلى تأصيل المسرح الجزائري شكلا ومضمونا، فالتراث جزء أساسي من كيان الأمة، ومقوم حاسم وفعال من مقومات الشخصية الوطنية، وهو طاقة إبداعية اكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع السياسي والحضاري للمجتمع، لأنه يمثل مقوماتها واستمرارية تميزها وقد قام بهذا الجهد بعض الباحثين، ووجهوا الأنظار إلى استلهام الأشكال التراثية المسرحية.

واستلهام التراث في المسرح الجزائري عامة وعند علولة بصفة خاصة انطلق في سبيل البحث عن أشكال تعبيرية ترتكز في جوهرها على التراث الشعبي، على اعتبار أن التقاليد المسرحية الأوروبية والمسرح الأرسطي لا يمت بصلة لثقافتنا وبيئتنا التي لها خصوصياتها ومقوماتها الثقافية والشعبية.

فكان البحث إذن عن قالب يتناسب مع الشروط الثقافية والحضارية للمجتمع الذي ينتمي إليه. لذلك " دعا إلى ضرورة العودة إلى الأشكال الفنية الشعبية، وتبني أسلوب الحلقة والراوي الذي يعتمد على مخاطبة الأذن التي بدورها تستدعي الخيال"[24].

إنَّ استلهام علولة للتراث لم يكن كما هو في أشكاله وتيماته بل نجده يقاربه ويمارس التجريب من خلاله، حيث قام بجملة من التغييرات والإضافات وحتى الاستغناء عن ما لا يخدمه من عناصر. فعبد القادر علولة اتجه إلى التراث " مدفوعا بدافع التجريب، وبحثا عن الخطاب

التأصيلي ومشدودا إلى الحداثة في أنقى مظاهرها"[25]. فنجده عمد إلى المزج والتجريب والجمع بين تقنيات معاصرة وأخرى تراثية محلية، أو بين الموروث الشعبي والتراث العالمي، فشكّل مسرحه " الوصل بين الشرق والغرب، والثقافة الشعبية والثقافة العالمية، أي إنّ مسرحه مسرح تواصل وتفاعل وإثراء متبادل بين الثقافات.."[26]. وفي هذا السياق يقول **علولة** مصرحا بأن مسرحه يتضمن أشكالا من المسرح العالمي، إضافة إلى التراث الثقافي الجزائري، يقول " إن الأمر هنا يتعلق بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيصي للحركة ذي النمط الأرسطي الذي يمارس في أوروبا، والذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا، فهو إذا مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي. "[27]

وكان الهدف هو البحث عن أساليب جديدة تجعله يتعرف على خصوصيات المشاهد الجزائري، محاولة منه لتقريب المصطلحات والعبارات المستعملة في نصوص مثل الشعر الشعبي والحكم والأقوال المأثورة التي تنبع من هذا الخزان الثقافي.

بالإضافة لما منحه رجوعه للتراث والتاريخ خاصة – تأثرا ببريخت – تمكنه من كيفية تحليل الظواهر الاجتماعية، والسياسية تحليلا موضوعيا وتوظيفها على أنها ظواهر تؤدي إلى التغيير لحياة الإنسان وليس العودة إلى الوراء، فالهدف هو إيقاظ الوعي بالحاضر لدى المشاهد، فالعودة للتراث يصبح نقدا للأوضاع الاجتماعية وهدفا للتغيير الايجابي.

فالتراث ليس عرضا للأحداث وسرد الوقائع، بل إنه عملية لإلقاء الضوء على الأسباب والمسببات لاسيما العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي لعبت وتلعب دورا فعالا في الأحداث التاريخية، وقيام الثورات، والانتفاضات الاجتماعية.

فاشتغاله على توظيف التراث أكسب مسرحه قدرة كبيرة على التحاور والثراء من خلال توظيفه لعدة عناصر أضفت جمالية خاصة على العرض، وفي فضاء التشكيل الحركي، وفضاء الكتابة في خروجها من حيز القاعة الإيطالية التي أعاقت تطور هذه المسرحية، حيث حاول علولة من خلال توظيف الحلقة والقوال كسر الإيهام من جهة والعودة إلى الأصول الأولى للاحتفال عند

عامة الناس من جهة ثانية نجده يقول في هذا الصدد:" أنا فعلا أهتم للتراث لأنه ثروة هائلة لإبداع تراكمت منذ أمد بعيد، اهتممت بهذا الميدان وحاولت البحث فيه فغرقت في ثراه لكثرة معطياته وغناه فهو الذي بإمكانه إعطاء دفعة قوية لثقافتنا وحضارتنا.."[28].

فإشكالية الفضاء المسرحي مثلا جعلت علولة يفكر في إيجاد أساليب جديدة لخطابه المسرحي فكان الحل بالنسبة إليه من خلال توظيفه وتفضيله للحلقة " لخلق تواصل حميمي مع الجمهور، وذلك باستعمال فضاء دائري، واستخدام سينوغرافيا بسيطة تذكرنا بتقنيات المسرح الفقير، ومن هنا كان الإخراج المسرحي العلولي المرتبط بفن الحلقة إخراجا شعبيا تراثيا يتميز تماما عن الإخراج المسرحي الذي تتطلبه قاعات المسرح ذي العلبة الايطالية.."[29]، فخصوصيات هذا المسرح تجعل منه مسرحا ممكنا في يسر من ناحية المكان والفضاء المسرحي، فهو شبيه بما يعرف بالمسرح الفقير "فعلولة يؤكد أن مسرحه كما هو شأن المداح يمكن أن يوجد في الأسواق وفي ساحات المصانع للعمال وفي الحقول للفلاحين"[30] لذلك فقد عمد علولة ".. على الخروج بمسرحياته من الحيز المكاني المغلق.. لتقديمها في الفضاء الرحب، وراح يؤسس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة"[31] مستعينا بـ " الخطوط الدائرية والفرجة الشعبية القائمة على الحكي والحلقة والقوال والسيرة، واستعان ببساطة الديكور، وتقنيات المسرح الفقير، وملامح المسرح البريختي، وبعض ملامح المسرح الاحتفالي..."[32]. فالبحث عن فضاءات مفتوحة هو هروب من الانغلاق الذي يؤكد على الهيمنة الغربية فليس الهدف هو التحرر المكاني فقط؛ بل يتعداه على التحرر الفكري والمعنوي، والتحرر من التبعية الغربية وهيمنة الآخر[33].

إذن فعلولة اعتمد لتصوير معاناة الطبقة الكادحة والتعبير عن آلامها، وسائل فنية تراثية تلاءم في بساطتها وأصالتها بساطة الشريحة العظمى من المجتمع وأصالتها، وتساهم في بروز مسرح جزائري يرتبط بعمق التراث الشعب والثقافي، ويعبر عن هوية الشعب الجزائري، فكان القوال والحلقة شكلين منهما تراثيين استمد عبد القادر علولة قوته لتعرية واقع جزائر الثمانينيات، وكانت اللغة التراثية أداة فعالة لإيصال الفن المسرحي لأعماق المتفرج الجزائري البسيط.

خاتمة:

ـ إنَّ توظيف التراث بعامة والتراث الشعبي بخاصة قد لبّ طموح رواد الفن المسرحي الجزائري الأوائل في خلق نوع من التواصل مع متفرج يعتبر هذا الفن دخيلا على ثقافته، من خلال تقديم نماذج مألوفة مسرحية، راسخة في ذاكرته، ناطقة بلسانه، ومعبرة عن قضاياه وأحلامه.

الإحالات (المصادر والمراجع):

[1] نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، بيروت، دار العودة،1974، ص 7.

[2] جبور عبد المنعم، المعجم الأدبي، دار الملايين، ط1، مارس، 1979م.

[3] إسماعيل، سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ودار المرجاح الكويت، ص 40 - 42.

[4] احسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري (أطروحة دكتوراه)، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، السنة الجامعية: 2009م2010/م، ص 41-42.

[5] نصر الدين صبيان، اتّجاهات المسرح العرب في الجزائر، رسالة ماجستير(مخطوط)، إشراف: عزيزة مريدن، كلية الآداب، جمعة دمشق- سوريا -، 1984-1985، ص 306

[6] احسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري (اطروحة دكتوراه)، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، السنة الجامعية: 2009- 2010م، ص 23.

[7] احسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري (اطروحة دكتوراه)، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، السنة الجامعية: 2009م2010/م، ص 23.

[8] نادية موات، النص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات) مطبوعة بيداغوجية، جامعة قالمة، السنة الجامعية: 2017-2018 ص 47.

[9] نحو رؤية ماركسية للتراث، دار الفكر الجديد/ بيروت، لبنان 1988، ص 32.

[10] بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة أمال، الصادرة عن دار الثقافة، ص 40.

[11] هنري كوردو : مدير المركز الثقافي بمستغانم أيام الاحتلال الفرنسي.

[12] صالح لمباركية—المسرح الجزائري-دراسة موضوعاتية وفنية— دار الهدى عين مليلة الجزائر — دت- ص 10

[13] عبد الستار جواد، مهمات المسرح العربي، مجلة الأقلام ع8، دار الجاحظ، بغداد، مارس 1979، ص 67.

[14] لخضر بركة سيدي محمد–الشعر الملحون في المسرح الجزائري أو تجربة ولد عبد الرحمان كاكي –مجلة الثقافة –127 ص1993–

[15] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 1926 1989، منشورات التبيين الجاحظية، 1998، ص 170.

[16] بوعلام مباركي، مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، مقاربة دراماتورجية، (أطروحة دكتوراه)، جامعة وهران، السنة الجامعية: 2005- 2006، ، ص10

[17] المرجع نفسه، ص 49.

[18] ولد عبد الرحمان كاكي –ابن كلبون –المسرح الجهوي وهران –دت –ص 4

[19] بوعلام مباركي، مجلة حوليات التراث– كلية الآداب والفنون جامعة مستغانم، ع6 جوان 2006، ص 70.

[20] عبد الستار جواد، لغة الدراما الشعبية، مجلة الأقلام، ع4، ص25..

[21] العلجة هذلي، توظيف الثراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا، (رسالة ماجستير) جامعة المسيلة، ص109.

[22]حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، . ص 215،

[23] العلجة هذلي، توظيف الثراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا، (رسالة ماجستير) جامعة المسيلة، ص 104.

[24] المرجع نفسه،

[25] مصطفى رمضاني، مسرح الكوال عند عبد القادر علولة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة ط1،2006، ص 323.

[26] هشام بن الهاشمي، التجربة المسرحية العربية ما بعد الكولونيالية، حدود ومحددات، مجلة المسرح، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، نقلا عن: ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح علولة، ص 24.

[27] عبد القادر علولة، في لقاء أجراه مع محمد جليد، أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران، أكتوبر ،1985د ط، إنعام بيوض، وهو متضمن في كتاب " من مسرحيات علولة" ، ص 234-235.

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

[29] جميل حمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع الجزائري عبد القادر علولة، صحيفة المثقف، الموقع http://almothaqaf.com/jupgrade/index.php/araaa

[30]حميد علاوي، الخلفيات الفلسفية ومقتضيات الممارسة مسرحية الأجواد أنموذجا،التجارب المسرحية: مسارات وبصمات، 27.26.25أكتوبر ،2011بجاية، ص 155-156.

[31] هشام بن الهاشمي، التجربة المسرحية العربية ما بعد الكولونيالية، حدود ومحددات، مجلة المسرح، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، نقلا عن: ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح علولة.

[32] جميل حمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع الجزائري عبد القادر علولة،، مرجع سابق.

[33] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح علولة، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، 2018، ص 25.

– الاتجاه التاريخّي في المسرح الجزائري:

تمهيد:

1- أهمية التاريخ في التعبير عن آلام الشعوب:

كان التاريخ ولا يزال مصدر إلهام واستلهام لدى معشر الكتاب والمبدعين في مختلف الفنون والأجناس التعبيرية الأدبية وغير الأدبية، وقد كان التاريخ بالنسبة للمسرح الجزائري بمثابة مصدر مهم من مصادره التي يستقي منها مادته الخام، يستمد منها موضوعاته وشخصياته للتعبير عن واقع وتجارب مجتمعه وأفراده، عن آلامه وآماله، وحينذاك يصبح التاريخ قناعا ورمزا يتخفى الكاتب وراءه ليلفت نظر متلقيه إلى قضية دون أخرى من خلال صياغة فنية تنطلق من الحقيقة وتتغذى بالخيال، لتكون حلقة واصلة بين الماضي والحاضر.

وهو بذلك يتشكل ويشكل (التاريخ) معادلا موضوعيا يكون الفنان المبدع –كما يقول هيجل– أكثر قدرة على ملامسة جوهر الحقيقة من خلاله، فهو يتفوق على المؤرخ الذي يتعامل مع الظاهرة التاريخية في جزئياتها، أما الفنان؛ فالتاريخ عنده يظهر جوهره في الرؤية الشمولية التي تعكس جوهر أي ظاهرة تاريخية "فهو التزام ينبثق أساسا من رؤية معينة لذلك الواقع مما يستلزم أن تنصهر جزئيا في بوتقة التجربة الكلية لتخرج لنا نتاجا يعادل التاريخ لا يطابقه وهو في معادلته بهذا التاريخ يفسره فنيا بصورة غير مباشرة.[1]

ليس هذا فحسب فالكاتب المبدع (المسرحي) يتعامل مع التاريخ دون تقديس، فنراه لا يلتزم بحرفيته أحيانا، بل يأخذ منه ما يفيده ويخدم عمله المسرحي، فيعيد تشكيله موظفا تقنيات حديثة، وأفكارا تلاءم عصره ومتطلباته، وعادة ما ينطلق في عمله الدرامي من زمن تاريخي معين فيتخذ شخصية بطلة معروفة بكفاحها وقوتها، لأهداف ظاهرة وخفية "ومهما تكن وسيلة استخدام التاريخ فإن المسرحية تكتسب طابعا إنسانيا يجعلها مصدرا خصبا لدراسة الطبيعة البشرية ."[2]

وهذا ما رآه بريخت؛ فاعتبر التاريخ "خير مادة لدراسة صراعات الإنسان وكفاحه ضد القوانين والحكام ومن أجل مستقبل أفضل، كما أن التاريخ بالنسبة لبريخت مادة أساسية ورئيسية لتطبيق مفاهيم النظرية الماركسية كما أن العلاقات الإنسانية تتحدد من خلال تفكير الإنسان وكفاحه في الماضي وفي المستقبل.."[3].

وقد كان المجتمع الجزائري يعيش تحت نير استعمار غاشم مدمر، فكانت الضرورة لتحقيق الحرية والاستقلال، الذي لا يتأتى إلا عبر التوعية الجماهيرية، من خلال حشدها والتغني بأمجاد الماضي لإيقاظ الهمم. فكان الإبداع بمختلف أجناسه وألوانه وخاصة المسرحية ذات التوجه التاريخي والتي "تنطلق في عمومها من عصر تاريخي لاسيما فترات الضعف الذي أراد خلالها المستعمر فرض غطرسته على الشعوب الضعيفة، جاعلا إياها تحت وطأة أقدامه خاضعة لسيطرته، رافضة لهذا الإذلال، ومن كل هذا يحاول الكاتب المسرحي إيجاد شخصيات ذات سمات تاريخية تعبر عن آمال هذه الشعوب الرافضة للظلم والاضطهاد والمطالبة بحقها في الحرية والمساواة في صراعها ضد المعتدين."[4]

2- المسرح الجزائري والاستلهام من التاريخ:

لذلك ومن أجل ذلك كان للمسرح الجزائري دورا في هذا الاتجاه باستلهامه للبطولات التاريخية، بعد أن اشتدت على الشعب الجزائري وطأة الاستعمار وظلمه وجبروته، فجعل من المسرح وسيلة للتغني بالأمجاد وكذا لإيقاظ الضمائر واستنهاض الهمم، والتخفيف من الشعور بالضعف أمام المستعمر، فكان كتاب المسرح يرون في ذلك واجب التغني بأمجاد العرب القديمة، وأبطال الفتوحات الإسلامية وكان الهدف من ذلك تهيئة الشعب للتصدي للاستعمار الفرنسي وتحرير الوطن، من أجل ذلك ظهر ما يسمى بالمسرحية التاريخية "التي تنشأ عادة من الظروف التي يشتد فيها الصراع بين القوميات المتعددة أو بين الشعوب المضطهدة وبين المحتلين الأجانب، وكذلك حين تبحث الشعوب عن جذورها وانتمائها وتسعى إلى إثارة الغيرة في نفوس أبنائنا فتعود

إلى ماضيها تستلهمه وتكشف عن الفترات المضيئة فيه تستهدف من ذلك إثارة الحمية في النفوس وبعث الشعور القومي الكامن في أعماق الناس"[5]

ولقد انتبه الكتاب الجزائريون إلى دور التاريخ في التعبير عن الواقع المعيش، وقدرته على تصوير المعطيات الراهنة اعتمادا على وقائع وأحداث مهمة تقبع في الذاكرة الجماعية، وتعتمل في ذهن عنها الكاتب المبدع، ليحرك خيوطها، ويعمل خياله في نسج عالم إبداعي يقترب منها تارة، ويبتعد تارة أخرى فاسحا المجال لقدرات المتفرج/ المتلقي الإدراكية على تفكيكها وإعادة تركيبها، دمجها وإسقاطها على واقعه المعيش.

ولعل اهتمام المسرحيون الجزائريون بالمواضيع التاريخية يعكس مدى وعيهم بأهمية التاريخ بالنسبة إلى الشعوب، لذلك وظفوه من أجل توعية الشعب الجزائري، لأن المسرحية التاريخية "تنشأ عادة في الظروف التي يشتد فيها الصراع بين القوميات المتعددة أو بين الشعوب المضطهدة وبين المحتلين الأجانب، وكذلك تبحث الشعوب عن جذورها وانتمائها، وتسعى إلى إثارة النهضة القومية في نفوس أبنائها فتعود إلى ماضيها تستلهم وتكشف عن الفترات المضيئة فيها، تستهدف من ذلك إثارة الحمية في النفوس وبعث الشعور القومي الكائن في أعماق الناس.."[6].

ويمكن أن نلخص دواعي كتاب المسرح في الجزائر الاستلهام من التاريخ في المسرح الجزائري في العناصر الأتية:

- الفترة الاستعمارية الصعبة التي مرّ بها المجتمع الجزائري، والصراع مع مغتصب غاشم أراد طمس معالم الهوية والتاريخ والحضارة.
- وعي وإدراك كتاب المسرح الجزائري بأهمية التاريخ بالنسبة إلى الشعوب والمجتمعات، ودروه توعية الشعب الجزائري.
- مساهمة الكتابة التاريخية في التعريف وكشف الشعوب عن جذورها وانتمائها، وصفحاتها العلمية والثقافية المشرقة، وبث روح الاعتزاز والفخر في أبنائها.

- قدرة الكتابة التاريخية على إثارة الحمية في النفوس وبعث الشعور الوطني الثوري، القائم على النضال والتضحية في سبيل الوطن والأرض والحياة. وفي ذلك تهيئة الشعب للتصدي للاستعمار الفرنسي وتحرير الوطن.
- اعتبار المسرح وسيلة للتغني بالأمجاد وكذا لإيقاظ الضمائر واستنهاض الهمم، والتخفيف من الشعور بالضعف أمام المستعمر.

3- فترة الأربعينات والخمسينات وظهور المسرحية التاريخية:

وتعد فترة الأربعينيات إلى الخمسينيات من القرن العشرين فترة المسرحية التاريخية بامتياز في الجزائر، وذلك لارتباطها بالفترة الاستعمارية الغاشمة وبداية تشكل الوعي التحرري والنضالي سواء بالقلم أو بالسلاح، خاصة مع ظهور الأحزاب والجمعيات الدينية والثقافية، حيث انبرى الكتاب المسرحيون ولاسيما أعضاء جمعية العلماء المسلمين يستقون من التاريخ موضوعات نصوصهم، ساعين من خلال ذلك إلى إذكاء الروح القومية في متلقيهم، والتصدي للأساليب الاستعمارية الهادفة إلى طمس الهوية الجزائرية، متخذين من أجل تحقيق ذلك من التاريخ (الشخصيات التاريخية) وسيلة فعالة لتمرير خطاب تعليمي تربوي بريء في الظاهر سياسي تحرضي في الباطن.

والمستقرئ للنصوص المسرحية الجزائرية يلاحظ أن الكتاب اختاروا من التاريخ ما يخدم مراميهم وأهدافهم، بالإضافة نوّعوا من مصادره فكان منها المحلي والعربي والغربي، فكان اختيارهم يصدر عن وعي تام بظروف المتلقي السياسية والاجتماعية؛ ف "أحمد توفيق المدني "مثلا لا ينفك يختار من التاريخ المغرب القديم شخصية القائد القرطاجني "حنبعل "إلا ليبرز صراع الشعب الجزائري مع الاحتلال الفرنسي، ولكنه يعمد إلى مبدئي العزل والانتقاء؛ فلا يهتم بسيرة هذا البطل كاملة، ولا يحتفل بانتصاراته التي كادت تقضي على روما، بقدر ما يعنى بلحظات انّهزامه وتعرضه للخيانة، لتكون هذه اللحظات عبرة للشعب الجزائري الذي يمر، في ظل السياسة الاستعمارية، بلحظات النكسة والنكبة، ويبين له أن النجاح والعظمة إنما يظهران في أوقات الضيق لا الفرج، فكانت هذه المسرحية، بحق "دعوة لاستلهام قيم المقاومة من المحطات التاريخية، التي

تناولها (الكاتب) في شخصية "حنبعل" وسيرته البطولية.. "[7] وإسقاطها على واقع الشعب الجزائري المضطهد.

ومنهم من ورجع إلى التاريخ الجزائري في الفترة النوميدية مثل (عبد الرحمان ماضوي) مستدعيا سيرة "يوغرطة"، البطل والمنقذ محاورا حاضر الجزائر في ظل السياسة الاستعمارية بماضي بلاد المغرب العرب المجيد.

ويحضر التاريخ الإسلامي الذي من خلال نصوص كثيرة منها: مسرحية (بلال بن رباح) لمحمد العيد آل خليفة سنة 1938، و(المولد) سنة 1948 و(الهجرة) لعبد الرحمان الجيلال، (الناشئة المهاجرة) سنة 1948 و(الخنساء) سنة 1950 لمحمد الصالح رمضان، (صنيعة البرامكة)، و(عنبسة) لأحمد رضا حوحو، (المولد النبوي، وبطل قريش) لمحمد الطاهر فضلاء، وغيرها من النصوص التي اتخذت من التاريخ الإسلامي المجيد مادة لها، واستمدت قيَمها الفكرية من فتراته الزاهية.

وإذا كانت المسرحية التاريخية قد شهدت أزهى فتراتها في الأربعينات والخمسينات فإنها "توقفت أثناء الثورة لظروف موضوعية تتصل بالواقع الجديد الذي فرض أسلوبا معينا ومضمونا جديدا.."[8]، ثم ما لبث الاتجاه التاريخي أن رجع من جديد بعد الاستقلال لعوامل مختلفة يذكر بعضها عبد الله ركيبي "منها أن ما حُرِم منه الجزائريين أثناء فترة الاحتلال في مجالات متعددة أتِيح لهم بعد التحرر أن يتداركوا ما فاتهم منه، كذلك فإن فترة ما بعد الاستقلال لا تلغي الفترات السابقة بل تتطلب عودة إلى الماضي والتنقيب عن تراثه وعما فيه من مواقف قومية مشرفة ولكن الدافع أحيانا يكون وطنيا لدى الكاتب في عودته إلى التاريخ وأحيانا يكون الدافع الفكرة الإقليمية المتعصبة التي هي أقرب إلى الشعوبية منها إلى الوطنية الصادقة إلى جانب الدافع الأدبي وتحقيق الوجود من خلال التأليف المسرحي.."[9].

إنّ توظيف التاريخ في المسرحية الجزائرية قد حقق أهدافا عديدة تمثلت في:

- إذكاء الروح القومية، والمحافظة على الهوية الوطنية.

- إحياء التراث ونشر صفحاته المشرقة بين النشء.
- المحافظة على اللغة العربية لاسيما وأن أغلب المسرحيات كتبت بالفصحى ونشرت في أعمدة الجرائد.

وهي أهداف ظاهرة تبنتها "جمعية العلماء المسلمين"، وسخرت أقلام أعضائها لتحقيقها، وكان من وراءها أهدافا خفية مضمرة تمثلت في:

- الرغبة في توحيد الشعب الجزائري أولا.
- تنظيم الصفوف المغاربية، والتحريض على الثورة، بالنفس والنفيس من أجل حرية الوطن.

فالرجوع إلى التاريخ من قبل المسرحيين الجزائريين أمر طبيعي، "لأن الشعور القومي في فترات النهضة والرغبة في التحرر من الحكم الأجنبي، يشتد إلى الذكريات التاريخية أكثر من أي شيء آخر، إضافة إلى أن حركات الاستيقاظ و النهضة والانبعاث تبدأ عادة بالعودة إلى إحياء أمجاد الماضي والصفحات المشرقة فيه، لهذا فهذا الرجوع إلى التاريخ والتراث، محاولة للبحث عن الهوية والتميز والتعبير عن الذات، حيث أن الكاتب المسرحي وجد في توظيف التاريخ والرجوع إلى فترات الازدهار في التاريخ العربي الإسلامي وسيلة لشحذ الهمم.."[10] وتوعية الشعب الجزائري بضرورة مواجهة الاستعمار ومقاومته.

وهو ما عبرت عنه مسرحية "يوغرطة" للكاتب "أحمد ماضوي" حين ذكرت المتلقي الجزائري بأن ما حدث في الماضي إبان الفترة النوميدية يحدث الآن إبان الفترة الاستعمارية؛ فالمقاومة وجدت في عهد يوغرطة وفي العهد الفرنسي "والإطار التاريخي لمقاومة يوغرطة للرومان صالح... لأن يشكل إطارا فنيا لمقاومة الشعب الجزائري للفرنسيين.."[11] والتاريخ يعيد نفسه إن لم نستفد منه.

لقد كانت المسرحيات "تاريخية دينية، تعرض جوانب من التاريخ العربي الإسلامي، وهي تعليمية تثقيفية تهدف إلى تعلم التاريخ والتزويد بالقناعات الدينية الإسلامية التي حاربها الاستعمار "[12]

وقد حققت المسرحية التاريخية في الجزائري –خاصة أثناء الثورة– ثلاثة أبعاد[13] أساسية، أسهمت في تكوُّن وعي ثوري نقدي وسياسي ناضج، وهي:

_ **البعد السياسي**: " فأغلب المسرحيات التاريخية إنما تقنعت بالتاريخ لمقاومة الاستعمار الفرنسي"[14] وكانت جل المسرحيات ذات نزعة تحريضية تتنبأ بالثورة المباركة قبل ميلادها، وتشحذ الهمم للمقاومة ورفع الغبن عن الجزائر.

_ **البعد التعليمي**: حيث كانت المسرحيات فيه درسا يستمد من التاريخ مادته، ويعلم النشء ماضيه وتراثه.

_ **البعد النفسي**: كان التاريخ فيه تعويضا سيكولوجيا عن حالة السكون العاطفي في ظل السياسة الاستعمارية القاهرة.

4- نموذج تطبيقي:

مسرحية "يوغرطة" لعبد الرحمان ماضوي:

ألف الكاتب هذه المسرحية سنة 1952 ولكن لم يقم بطبعها إلا في سنة 1969[15]، وتتكون من خمسة فصول، إذ تبدأ بوفاة مكيبسا وتقسيم نوميديا بين ولديه أذربعل وهيامبصال وابن أخيه يوغرطة، بطل المسرحية، الذي لم يكن راضيا على هذا التقسيم[16] باعتباره " يخدم السياسة الرومانية في شمال إفريقيا، ويحول دون تحقيق مشروعه الهادف إلى تكوين دولة مغربية قوية تجمع كل أجزاء المغرب.."[17] من أجل ذلك "عمد يوغرطة إلى التخلص من أذربعل وهيامبصال، مما جعل روما تعلن عليه الحرب سنة 112ق.م، لكنه سيتمكن من إلحاق الهزيمة بها، وإرغامها على طلب الصلح سنة 111ق.م. والاعتراف بسلطته على كامل نوميديا.."[18]

و"لما عجزت روما عن هزيمة يوغرطة لجأت إلى الكيد له واستعمال سلاح الخيانة والخداع، لمواجهة طموحاته، وذلك بالتواطؤ مع صهره "بوكوس"، ملك موريتانيا، الذي سيلقي القبض عليه، ويسلمه مكبلا للرومان الذين نقلوه إلى روما، ووضعوه في السجن، حيث تعرض للتعذيب إلى غاية أن مات سنة 104 م.ق"[19]

إنَّ الناظر للمسرحية، يجد أنّ صاحبها استلهمها من التاريخ، وأسقطها على الواقع السياسي للجزائر آنذاك، بغرض إيقاظ "همم الناس للتأهب لمعركة التحرير"[20]، من خلال التعبير عن "موقف الشعب الجزائري من الاحتلال الفرنسي، وذلك من خلال ذكر معظم الحوادث التاريخية المتعلقة بالاحتلال الروماني القديم للجزائر.."[21].

تعتبر مسرحية يوغرطة "ملحمة يبرز فيها الملامح الخالدة للشخصية الجزائرية التي ظلت على مر التاريخ تصارع الطغيان"[22]، وقد حاول عبد الرحمن ماضوي من خلال شخصية يوغرطة أن يبرز بأن الشعب الجزائري مقاوم وثوري يسري في دمه عدم الخضوع والخنوع، وطبعت مواقفه ضد الغزاة منذ القدم، بما فيهم الاستعمار الفرنسي.

وفي ذلك يقول يوغرطة وهو في الأسر يخاطب أعدائه "عما قريب سيكون لإفريقيا يوغرطة آخر، لأن إفريقيا لا يأفل لها نجم في مشرقها إلا ويبزغ لها نجم آخر في مغربها ويل للمستعمرين....ويل للغاشمين...وويل للمنافقين الخائنين"[23].

إن المقتطف يبرز بوضوح الدعوة لمقاومة المحتلين الغاصبين، فالمسرحية غنية بالقيم الثورية التي حرص الكاتب على بثها في روح المتلقي مثل التروع التحرري والتضحية بالنفس في سبيل حرية الوطن وعزته، وكل من اغتصب الأرض والوطن والذين ما هم في الحقيقة سوى هؤلاء المحتلين الفرنسيين، والدارس للمسرحية لن يجد كبير العناء في الوصول إلى هذا الإسقاط.

خاتمة:

- ✓ كان للمسرحية التاريخية دور بارز في تطور المسرح الجزائري رغم قلة الانتاج –كما يقول عبد الله ركيبي–.
- ✓ كما أسهمت في إثارة المشاعر الوطنية ودعوة الشعب بواسطتها إلى الثورة والتحرر ضد المستعمر الفرنسي الغاشم.

- ✓ ومن خلال ما قدمته –خاصة في الفترة الاستعمارية – فإنها قامت بوظيفتين مهمتين وظيفة أدبية ووظيفة سياسية.
- ✓ ارتبط الاتجاه التاريخي بالاتّجاه الإصلاحي حيث تبنى أغلب كتاب جمعية العلماء المسلمين سياسة الدفاع عن الهوية الجزائرية، سلاحهم في ذلك توظيف التاريخ: شخصياته وأحداثه قصد استلهام العبر من الماضي، وشحذ همم النشء بأمجاد السلف.
- ✓ كما ارتبط الاتجاه التاريخي بالهدف السياسي التحرري... لذلك وجدناه يتسم بطابع المقاومة للاحتلال الفرنسي، ومن هنا كان التوجه نحو توظيف التراث التاريخي لأغراض سياسية، تتمثل أساسا في مواجهة السياسة العدوانية التي انتهجتها الإدارة الاستعمارية آنذاك.
- ✓ أغلب المسرحيات التاريخية إنما تقنعت بالتاريخ لمقاومة الاستعمار الفرنسي، مثلما رأينا ذلك في مسرحية " حنبعل " لأحمد توفيق المدني، و "يوغرطة " لعبد الرحمان ماضوي
- ✓ إنّ المسرحيين الجزائريين بتوظيفهم للتاريخ في نصوصهم المسرحية، ساهموا في تطور المسرح الجزائري وفي إثارة المشاعر الوطنية لدى الشعب الجزائري وتعبئته للمعركة الفصل ضد الاستعمار.
- ✓ وقد كان مادة طيعة في يد الكاتب الذي أبرز قدرته على العطاء وعلى تصوير الواقع الراهن فكان سلاحا فعالا لتعرية الأنظمة السياسية، وحلقة واصلة بين الماضي والحاضر.

الإحالات (المصادر والمراجع):

[1] سعد أبو الرضا –الكلمة والبناء الدرامي –دراسة نقدية تحليلية مقارنة –ملتزم الطبع والنشر – دار الفكر العربي – دت، ص 17.

[2] سعد أبو الرضا –الكلمة والبناء الدرامي –دراسة نقدية تحليلية مقارنة –ملتزم الطبع والنشر – دار الفكر العربي – دت، ص 19.

[3] عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص 81 .

[4] عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري، ص 114.

[5] عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، ط1، الجزائر، 2009، ص 259.

[6] أحمد بن داود، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي، ص 43.

[7] أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص 59.

[8] عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، ط1، الجزائر، 2009، ص 266.

[9] عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، ط1، الجزائر، 2009، ص 266.

[10] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق و الآفاق، مرجع سابق، ص 67.

[11] أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 0 6

[12] نصر الدين صابيان– اتجاهات المسرح العربي في الجزائر من 1945–1980 ص 167

[13] نادية موات، النص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات) مطبوعة بيداغوجية، جامعة قالمة، السنة الجامعية: 2017–2018 ص 77

[14] أحسن تليلاني، توظيف التاريخ في المسرح الجزائري، ص 98.

[15] مرتاض، عبد المالك. فنون النثر الأدبي في الجزائر ،1954–1931مرجع سابق، ص. 213.

[16] أحمد بن داود، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926–1954، (مذكرة ماجستير)، جامعة وهران، السنة الجامعية: 2008– 2009، ص 27.

[17] محمد قادة، إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر، مرجع سابق، ص 39.

[18] أحمد بن داود، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926–1954، (مذكرة ماجستير)، جامعة وهران، السنة الجامعية: الفين وثمانية وتسعة، ص 27.

[19] أحمد بن داود، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926–1954، (مذكرة ماجستير)، جامعة وهران، السنة الجامعية: الفين وثمانية وتسعة، ص 27.

[20] عبد المالك مرتاض، فنون النثر العربي في الجزائر، 1931 – 1954مرجع سابق، ص215.

[21] محمد قادة، إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر، مرجع سابق، ص 215.

[22] عبد الرحمان ماضوي، يوغرطة، الطبعة الثالثة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ،1984، ص 4.

[23] عبد الرحمان ماضوي، المصدر نفسه، ص ص 141-140.

– الاتجاه الاجتماعي في المسرح الجزائري:

مقدمة:

لقد ساهمت الظروف التي مرت بها الجزائر على جميع الأصعدة على هيمنة الواقع الاجتماعي على النصوص المسرحية الجزائرية الأولى؛ حيث غاص الكتاب المسرحيون الجزائريون في أعماق المجتمع يستمدون مواضيعهم منه، ساعين إلى تقريب هذا الفن من فئاته المختلفة، وراغبين في تسليط الضوء على بعض القضايا التي تنخر جسد المجتمع الجزائري. فقد كانت جل مضامين مسرحيات الكتاب الجزائريين تعالج قضايا اجتماعية باعتبار " **أن كل نهضة مسرحية أساسها الواقع الاجتماعي بكل قيمه وعناصره الحضارية والتراثية..**"[1] .

وقد كان الاتّجاه الاجتماعي في المسرح الجزائري سباقا في معالجة المواضيع الاجتماعية لقربه من الشعب، والتصاقه بالشريحة العظمى من شرائحه، فكان يختار نماذج حية من المجتمع الجزائري ليسلط الضوء على بعض المشاكل الاجتماعية بلغة عامية بسيطة، وكانت هذه النماذج تلقى قبولا حسنا لدى الجمهور لأنه يحس أنّها نماذج لشخصيات واقعية يصادفها في حياته اليومية.

فقد اتجه الأدب المسرحي عامة عند كل الشعوب العربية خاصة المحتلة منها "**إلى التجارب الموضوعية والواقعية وصور الملحوظات الخارجية على نطاق الذات، وانتقل من الفردية إلى الجماعة وثار على شرور الحياة المعاصرة مسجلا جميع مشاكل الإنسان في المجتمع وقضاياه المعاصرة..**"[2].

فالهدف الأسمى هو الإصلاح الاجتماعي سواء تشكلت المعالجة بإثارة الضحك والسخرية عن طريق الكوميديا أو بإثارة شجون المشاهدين واستدرار دموعهم في عمل مأسوي أو تراجيدي.."[3].

- **المسرح الاجتماعي ما قبل الثورة وما بعدها:**

ويمكن تقسيم الاتجاه الاجتماعي من حيث موضوعاته وزمانه إلى قسمين؛ فمنها ما كان قبل الثورة وأثناءها، أما المواضيع الاجتماعية المطروحة في العشرينيات إلى الثلاثينيات من القرن الماضي فسلطت الضوء على بعض الآفات الاجتماعية كتعاطي الخمر، وإدمان الحشيش، والزواج بالأجنبيات الذي تفشى في أوساط المجتمع الجزائري آنذاك مهددا أصالة الأسرة الجزائرية وعاداتها، حيث سعت الأعمال المسرحية إلى محاربة العادات والفاسدة، والشعوذة والأمراض الاجتماعية، وانتشار الأمية لدى المرأة الجزائرية ونقص تعليمها، وأحيانا تأثرها بالمرأة الفرنسية، وكانت هذه المواضيع تعالج بأسلوب كوميدي ساخر يهدف إلى تصوير القيمة الاجتماعية السلبية بطريقة منفرة وجعل الشخصية التي تمثلها أضحوكة.

ولم يغفل كتاب المسرحية الجزائرية الناطقة باللغة العربية الفصيحة الهم الاجتماعي، بل كان من الموضوعات المحببة لديهم؛ فطرحوا قضايا اجتماعية شائكة عالجتها نصوص مسرحية مثل: "الشفاء بعد العناء" لمحمد الطاهر فضلاء التي تعالج موضوع الخمر وأضرارها، وزوجة الأب لـ "أحمد بن ذياب" سنة 1952م وموضوع البخل، حيث سعى الكتاب إلى الكشف عن مسبباته، ونتائجه على الفرد والمجتمع، مصورين شخصية البخيل بطريقة فكاهية ساخرة نحو البخيل لمحمد التوري، البخلاء للبشير الإبراهيمي، سي شعبان (البخيل) لأحمد رضا حوحو.

وسلط رشيد القسنطيني الضوء على العديد من القضايا اللاأخلاقية كالطمع في مسرحية (بابا قدور الطماع)، والكذب في (الكذابين)، النفاق والعمالة لفرنسا في (الخداعين) وغيرها من القضايا التي كان الفن المسرحي فيها منبرا للنقد والإصلاح.

ونجد محي الّدين بشطارزي قد زاوج بين الحالة الاجتماعية والطرح السياسي، وكان غرضه من ذلك التوعية الاجتماعية، والنضال السياسي ضّد الاستعمار الفرنسي، وترجم هذا الإيمان باختياره "الكوميديا كنوع، والواقعية كمذهب فهاجم التقاليد البالية، ثمّ انشغل جهاراً

بالسياسة ممّا تسبّب له في متاعب جدية"[4]، حيث عبّر عن مساوئ الإدارة الفرنسية وفسادها، ونَقل لنا صورةً للوضع الفاسد آنذاك الذي كان من مظاهره: اغتصاب أراضي الفلاّحين، التزوير، التهريب، الزواج بالأجنبيات الذي تأباه التقاليد العربية الجزائرية..[5].

وأوردت (**أرليت روث**) مقطعاً حوارياً من إحدى مسرحياته التي أثارت حماس الجمهور، وأغضبت الرقابة الفرنسية، وهذا المقطع الحواري يجمع رجلاً فرنسياً بفتاةٍ جزائرية؛ حيث تبادر الفتاة بسؤال الرُجل قائلةً:

"هل فرنسا مدينة كبيرة أم أنها صغيرة، فيُجيبها: (بل هي بلاُد كبيرةٌ وأكبر بكثير من مدِن جزائرية عديدةُ مجتمعةً، وهي جميلة أيضاً) فرّدت الفتاة بانفعال: (ومادامت بلادكم كبيرة وجميلة إلى هذا الحدّ فلماذا لا تبقون فيها؟ [6].

إذن حاول الاتجاه الاجتماعي من خلال المسرحيات المنتجة في تلك الفترة تحاول إصلاح حال المجتمع الجزائري، ولاسيما بعد تفشي بعض السلوكات اللاأخلاقية نتيجة انتشار الجهل والأمية بين فئاته، وغياب الوازع الديني خاصة في ظل قمع السلطات الفرنسية.

وعليه فقد نما الحس الاجتماعي ممزوجا بالهاجس السياسي في المسرحية الجزائرية، بفضل هؤلاء الكتاب وغيرهم، نتيجة اعتمادهم اللغة العربية والدارجة الشعبية وسيلة تعبيرية وتصويرهم الصادق للبيئة الجزائرية بأسلوب فني راق.

أما بعد الاستقلال فقد واكبت المسرحية الجزائرية التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية التي عرفتها الجزائر، وسعت إلى التعبير عن الراهن من خلال أعمال كثيرة حافظ بعضها على موضوعات طُرِقَت في الفترات السابقة، وتّجاوز بعضها الآخر تلك الموضوعات ليسلط الضوء على أمراض عديدة تفشت في المجتمع الجزائري غداة الاستقلال، ووضعت علاقة الفرد بالأبنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية على المحك

فبعد الذي مرَّ بها الشعب الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي وهمجيته، والذي حاول طمس الهوية وتزييف التاريخ، وتدمير ونسف مقومات الحضارة والثقافة الجزائرية، وبث السموم وإفساد

الحالة الاجتماعية، من خلال تشجيع مختلف الآفات الاجتماعية.. فبدأت الجزائر بكتابها ومبدعيها مرحلة جديدة من تاريخها، حول من خلاله طي صفحات الماضي التعيس، وفتح صفحات مشرقة مكرمة، صفحات عنوانها الخروج من ربقة الاستبداد إلى فضاء الإبداع والتميز، ومحاولة تصحيح وإصلاح الوضع الاجتماعي والسياسي، حتى يبقى المجتمع الجزائري متشبعا بالكفاح النضالي ومتمسكا بثوابت الشخصية الوطنية ومقوماتها.

فبرز رجال مسرحيون وطنيون أمثال مصطفى كاتب، ولد عبد الرحمان كاكي ورويشد، وكاتب ياسين، وعبد القادر علولة، وغيرهم، أبدعوا مسرحيات تدعو إلى إحداث تغييرات جوهرية في سلوكيات وأخلاقيات الفرد الجزائري، والجدير بالذكر أن "**المسرحيات الاجتماعية في الجزائر هي الأسبق في الوجود من المسرحيات التاريخية ولعل هذا راجع إلى أن رواده لم يكونوا على اطلاع بالثقافة التي يتطلبها المسرح التاريخي..**"[7].

ويمكن أن نشير إلى الأسباب والدواعي التي أدت بالمؤلفين المسرحيين انتهاج هذا التوجه بعد الثورة وفي فترة الاستقلال إلى ما يلي:

- **تأثير سنوات الحرمان والجهاد والقهر التي دفعتهم إلى الكتابة والتأليف في القضايا الاجتماعية التي أفرزتها سنوات الثورة.**
- **كون السنوات الأولى للاستقلال في مجملها حول التحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي طرأت على المجتمع.**
- **تأثير الوضع الاجتماعي على القضايا السياسية العامة واهتمام الكتاب بهذه القضايا ورصدها في المجتمع الجزائري الذي ما زال في مرحلة البناء والتشييد، مثل البيروقراطية والمحسوبية والانتهازية "فكان على المسرح أن يقف إلى جانب التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي عرفتها البلاد.."**[8].

وقد أملت التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي عرفتها الجزائر بعد الاستقلال مواضيع أخرى شكلت رؤية مغايرة لوظيفة الفن المسرحي ولمضمونه، فطُرحت مواضيع

مختلفة اصطلح الناقد "مخلوف بوكروح"، في كتابه الموسوم بـ "المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره" عليها المسرحيات المواكبة للتغيير الاجتماعي والتي يمكن أن نحددها زمنيا بالفترة التقريبية الممتدة من 1960-1970.

سعت هذه المسرحيات إلى تسليط الضوء على بعض الظواهر التي برزت في مجتمع جزائر الستينيات؛ فعالجت مواضيع الانتهازية والبيروقراطية والمحسوبية، وتسلط الجهاز الإداري، النزوح الريفي، أزمة السكن، البطالة، والتمسك بالعادات والتقاليد البالية وغيرها من الآفات التي نخرت جسد البلاد في فترة انتقالية حساسة.

فمن المسرحيات التي جسدت الانتهازية مسرحية (الغولة) 1964 التي سلط من خلالها "رويشد" الضوء على المناضل المزيف الذي يتخذ من مبادئ الثورة وسيلة لحماية مصالحه الخاصة، كاشفا النوايا الحقيقية لمسؤول نظام التسيير الذاتي الذين يحتكرون السلطة لصالحهم.

ومن النصوص التي عالجت مشكلة تسلط الجهاز الإداري مسرحية (حمق سليم) لـ "عبد القادر علولة" المقتبسة عن مذكرات (أحمق لغوغول) التي يعمل فيها لرئيسية خطاب الجنون على لسان الشخصية (سليم) على تشريح واقع جزائر ما بعد الاستقلال مبرزا علل الجهاز الإداري الذي لا ينفك يقهر العامل البسيط بشتى الطرق لدرجة حرمانه من أبسط حقوقه وهي الحلم، ومن المسرحيات التي طرحت مشكلة النزوح الريفي مسرحية (غرفتين ومطبخ) 1965م لعبد القادر السفيري الذي يبرز من خلال شخصية **"ممرض يترك عمله وبيته في الريف ليلتحق بالمدينة أملا في العثور عن الجنة على حد تعبيره، ولكنه يصطدم بالواقع ويجابه مشاكل كبيرة تؤدي به في النهاية إلى الندم والعدول عن رأيه ..."**[9].

ومن المسرحيات التي حاربت العادات والتقاليد البالية، وسعت إلى نشر الوعي في الأوساط الشعبية مسرحية "القراب والصالحين" التي اقتبسها عبد الرحمان كاكي عن مسرحية "الإنسان الطيب من ستشوان" لبريخت.

وتعد فترة الثمانينيات من القرن العشرين فترة المسرحية الواقعية الحادة بامتياز جسدتها أعمال "عبد القادر علولة" التي تقوم أساسا على تصوير نماذج اجتماعية بسيطة، وتتخذ من الطبقة العاملة وهمومها أرضية لتعرية الواقع الجزائري، فقد آمن علولة بقدرة المسرحية على تغيير الفرد وإصلاح حال المجتمع، فاتخذها وسيلة لإبراز تناقضات جزائر الثمانينيات، وكشف تلاعبات الأنظمة السياسية، والإدارية في البلاد، ساعيا من خلال شخصياته المسرحية إلى إيقاظ ذهن المتلقي وحثه على إعمال فكره في واقعه المعيش، تحليلا وتعليلا ونقدا.

لقد عالج المسرح الجزائري في هذه الفترة بعرض مواضيع لها علاقة بالحياة الاجتماعية " وذلك بغرض التوعية وتوضيح المواقف كي ينتهي المتلقي بوعظ وإرشاد يحثه على العمل من أجل التغير"

وبالرغم من مصدر هذه المسرحيات ذات الاستلهام الغربي أو العربي فإن ما يميزها أنها تخدم الحياة الاجتماعية، "فقد كان المقتبسون يدمجون خلاله أفكارا ومواضيعا مستوحاة من معاناة المجتمع الجزائري"[10]

جدول يوضح أهم المسرحيات الاجتماعية المنتجة أثناء الثورة وفي فترة الاستقلال:

اسم المسرحية	مؤلف المسرحية	سنتها	موضوعها الاجتماعي والسياسي
الشفاء بعد العناء	محمد الطاهر فضلاء	1921	تعالج موضوع الخمر وأضرارها
زوجة الأب	أحمد بن ذياب	1952	تعالج موضوع الطلاق ونظرة المجتمع له
البخلاء الثلاثة	لأحمد رضا حوحو.	1950	البخل، حيث سعى الكتاب إلى الكشف عن مسبباته، ونتائجه على الفرد والمجتمع، مصورين شخصية البخيل بطريقة فكاهية ساخرة
مسرحية بابا قدور	رشيد القسنطيني	1929	كالطمع

الطماع،			
الكذابين	رشيد القسنطيني	1938	والكذب
الخداعين	رشيد القسنطيني	1937	النفاق والعمالة لفرنسا في
مسرحية الغولة	"رويشد	1964	تعالج موضوع الانتهازية الضوء على المناضل المزيف الذي يتخذ من مبادئ الثورة وسيلة لحماية مصالحه الخاصة
مسرحية حمق سليم	عبد القادر علولة	1972	تهدف إلى تشريح واقع جزائر ما بعد الاستقلال مبرزا علل الجهاز الإداري الذي لا ينفك يقهر العامل البسيط بشتى الطرق لدرجة حرمانه من أبسط حقوقه
مسرحية غرفتين ومطبخ	لعبد القادر السفيري	1965	طرحت مشكلة النزوح الريفي
مسرحية القراب والصالحين	ولد عبد الرحمان كاكي	1966	حاربت العادات والتقاليد البالية، وسعت إلى نشر الوعي في الأوساط الشعبية

إنّ فعالية المسرح وحركته تأتيان من خلال دعوته للتغير فهو أداة لا يتحمل إشهارها في وجه التخلف والاضطهاد إلا من يمتلك قضية ومن يستطيع أن يجعل المسرح قضية والمسرح في الجزائر قد تبنى قضايا الشعب فكان أحد الأركان الأساسية في مسار الثقافة في الجزائر من حيث

ارتباطه بمسيرة المجتمع، من خلال القضايا الأساسية للجماهير التي طرحها منذ نشأته إلى يومنا هذا..[11].

وقد اعتمد المسرحيون الجزائريون في مثل هذا اللون من المسرحيات المزج بين" **عنصر الكوميديا والتراجيديا تأكيدا لواقعية الشخوص وواقعية الحياة ذاتها وتخفيفا لحدة الجانب الجاد في المسرحية نفسها.."**[12]

خاتمة:

لقد شكل المسرح في هذه الفترة محاولة التحرر الثقافي بحيث كان يسعى لإيجاد جمهور، وإعطاء طابع خاص لنفسه حتى يتمكن من ترسيخ هويته الثقافية ،مع محاربة الآفات الاجتماعية وتنمية الجانب الأخلاقي وإذا نظرنا إلى مجمل هذه الأهداف، نجدها تعكس الواقع الاجتماعي المعيشي بمضمون ثوري ،ولغة شعبية بسيطة واللجوء إلى الاقتباس من النصوص المسرحية العالمية وإعطائها الطابع الجزائري، بوصفها وسيلة لفضح الاستعمار وتجسيد المشاكل الاجتماعية

لقد استطاع المسرح الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال أن يعكس لنا الواقع الجزائري تتجلى فيه معالم الحياة الاجتماعية في تطلعاتها ونضالها مما يسهم في حماية حقوق الإنسان وتحفيز الشعب على التقدم والازدهار وبعث الروح النضالية فيه لمواجهة كل التحديات الرامية إلى تهديم الهوية الجزائرية والشخصية الإسلامية والدفاع عن القيم الإنسانية التي تهددها القوى الاستعمارية الظالمة.

الإحالات (المصادر والمراجع):

[1] مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 7.

[2] محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر ، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، القاهرة، 1999، ص 115.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] يُنظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1989، مطبعة الجاحظية، الجزائر، دت، ص92

[5] Arlette Roth:Le Théàtre Algérien de langue dialectale.p28

[6] Ibid.p58,59

[7] مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، مطابع حسناوي، دت، ص 32..

[8] مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 25..

[9] مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور. دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، د.ط، د.ت ، ص 35

[10] سوني رحمة، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري – مسرح وهران نموذجا-رسالة ماجستير، جامعة وهران 2004-2005 ، ص 53.

[11] ميراث العيد، أدب المسرحية العربية في الجزائر، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1988، ص 91.

[12] سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، رؤية تحليلية مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، 1981، ص 266.

– الاتجاه الثّورّي في المسرح الجزائري:

مقدمة:

لعب المسرح الجزائري دورا بارزا رياديا في الدفاع عن القضية الوطنية، ومقاومة الاستعمار، سواء في الأشكال التراثية الماقبل مسرحية وحين تطور وتأسس واستوى عوده، باعتبار أن هذا الأشكال المسرحية تعبر عن توجه معاد للاستعمار. ويرجع انتشار وظهور التوجّه الوطني للمسرح الجزائري لكونه نشأ في مرحلة غليان سياسي واجتماعي[1] في منتصف العشرينات من القرن الماضي، استغلها ليأخذ موقعه النضالي، ويندمج في المقاومة الوطنية ضد الاستعمار، حيث أصبح منبرا سياسيا للحركة الوطنية والوطنيين، ومدرسة نضالية تساهم بفعالية في تكوين وتشكيل الضمير الوطني ووسيلة للتربية من أجل إيقاظ وعي الشعب وتسليته.

فالناظر لتاريخ المسرح الجزائري ونشأته يلحظ ارتباطه منذ بدايته بالنضال الثوري، باعتباره أحد أشكال أدب النضال، و"أدب تعبئة وتوعية يسبق اندلا ع الالتحام العسكري"[2]. لذلك أنجز المسرحيون الجزائريون مسرحيات وتمثيليات تحمل الحس الوطني والثوري، قبل الثورة وأثناءها عبر تلميحات سياسية تهدف " لمكافحة الاستعمار الفرنسي عبر اللغة والحركات أو عبر نقد الشخصيات التاريخية السلبية"[3].

هذه التلميحات السياسية الثورية عرفها المسرح الجزائري قبل الثورة بوقت مبكر من خلال نصوص محي الدين باشتارزي نحو: مسرحية (فاقو" 1934) و(بني وي وي 1935) و(الخداعين 1937) وكلها مسرحيات اتخذت من الفكاهة وسيلة لتوعية الشعب الجزائري، وإيقاظ حسه الوطني.

ومع انطلاق الشرارة الأولى للثورة المباركة سعى الفن المسرحي إلى دعم قضيتها، والالتزام بمبادئها، ورفع راية الكفاح تحت لوائها يقول عبد الحليم رايس في هذا الصدد: " إنَّ المسرح بالنسبة لنا يمثل إطارا للكفاح؛ لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم يعمل في صميم الثورة، وإنّنا نمثل مسرحا شعبيا يعيش في حالة حرب، ومن الطبيعي بالنسبة لنا كفنانين أن نفكر وأن نفعل كمناضلين، وفي

هذه المرحلة من الكفاح الوطني، فإن مسرحنا الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني، إننا نترجم عبره واقع الشعب الجزائري.."[4]، فكان المسرح لسان حال الثورة وسيلة إعلام تمارس البروباغندا، تحرض وتنشر الوعي والحس الثوري، وتحتفل بالأبطال من المجاهدين والشهداء.

وفي سنة 1957 وجهت فرقة (جبهة التحرير الوطني) "نداءً إلى جميع الفنانين الجزائريين داعية إياهم إلى تكوين فرقة فنية تعمل على رد المزاعم الفرنسية، ونشر مبادئ الثورة التحريرية.."[5] فقدمت الكثير من المسرحيات، وكانت لسان حال الكتاب المسرحيين، والناطق الفني باسم الثورة الجزائرية، ووسيلة فعالة للتعريف بها خارج الوطن.

إنَّ حضور الاتجاه الثوري في المسرح الجزائري كان أثناء الثورة وبعدها؛ أي في فترة الاستقلال، فأما من عاصر الثورة وواكب أحداثها فقد عبّر بكل صدق عن معاناة الشعب الجزائري، وطغيان الاستدمار الفرنسي، فجاءت المسرحيات معبرةً عن بشاعة الاحتلال وحجم الظلم والاستعباد الفظيع الذي مارسه الجبروت الفرنسي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى حاولت المسرحيات الثورية كشف الزيف والخداع ومحاولات طمس معالم الهوية والثقافة والتاريخ، بالإضافة لتأكيدها في بعث الضمير، وبث روح المسؤولية، وزرع الأمل والشجاعة والجهاد في سبيل الله والوطن، فإطلالة بسيطة على عناوين المسرحيات ومضامينها المعروضة في فترة الثورة التحريرية تكفي لندرك توجهها الثوري الوطني ونتعرف على أهدافها ودلالاتها الظاهرة والمستترة فمسرحيات "فاقو"، "على النيف" ،"الخداعين" و"الكذابين" لبشطارزي، ثم "في سبيل الوطن" لمحمد رضا منصالي، و"ليلى بنت الكرامة" لمحمد الطاهر فضلاء، لها وقع وتأثير خاص على المتفرج، ونجد أيضا مسرحيات محي الدين بشتارزي ففي مسرحية "بني وي وي 1935 نجده يهاجم السلطات الاستعمارية ويكشف الستار عن اللامبالاة والتزوير الذي يطبع الانتخابات التي كانت تجري في الجزائر، ويعتبر بأن الناخبين يجب أن لا يظلوا مجرد دمى، لأن مستقبل الشعب كله مرتبط بأصواتهم الانتخابية[6]، وفي مسرحية "الخداعين (تم عرضها في فيفري 1937)، يهاجم بشطارزي المتعاونين مع الاستعمار، ويبرز سلبياتهم و ينتقد الطرقيين المدعمين

من قبل الإدارة الاستعمارية، وهذا ما كان سببا في تعرضه إلى هجوم مزدوج من الإدارة الاستعمارية التي أقدمت على منع عرض المسرحية، ومن الطرقيين الذين انتقدوا المسرحية بشدة.

أما عبد الحليم رايس فقد عالج الثورة، من خلال أولاد القصبة (1959) عن مشاركة الأسرة الجزائرية في الثورة داخل المدن، ومن خلال مسرحيتي "العهد" و"الخالدون" (1960) يطرح معاناة المجاهدين وتضحيتهم في سبيل الوطن، وحياة الفدائيين وأسرارهم في مسرحية "دم الأحرار" ،1961 أما "أبو العيد دودو" فيبرز قيم الوطنية والتضحية في "مسرحية التراب 1954م"[7].

ويؤكد ذلك محمد الطاهر فضلاء في قوله: "ونظرة عابرة في نصوص أو عناوين المسرحيات التي كانت تمثل في هذه الفترة... مثل "في سبيل الوطن" و"فتح الأندلس" وغيرها، يعطينا صورة واضحة المعالم عن التفكير الشعبي السائد حول مهنة المسرح ورسالته في خدمة المثل الوطنية العليا"[8]. للبلاد مع اختلاف زوايا الرؤية والهدف والمضمون. ساهم بشكل أو بآخر بقصد أو دون قصد في توعية الشعب الجزائري وإعداده للثورة.

أما عن الاتجاه الثوري الذي عرفه المسرح الجزائري بعد الثورة والاستقلال، فنقول بأن الثورة بقيت من المواضيع التي ظلت تحظى باهتمام الكتاب المسرحيين، فقد توجه المسرح الوطني " إلى تقديم مسرحيات عن الثورة التحريرية، بعضها كانت قد قدمته فرقة جبهة التحرير في تونس، ويعزو "مصطفى كاتب" الهدف من إعادة تقديم هذه المسرحيات إلى إعطاء لمحة عن المهمة التي قام بها المسرح الجزائري في الخارج، فضلا عن إعطاء الجمهور الجزائري صورة عن المقاومة الثقافية ودور المسرح في الثورة"[9].

فهي مسرحيات كتبت بعدما كسر الشعب الجزائري قيود الاستعمار؛ أي خلال فترة الحرية والاستقلال مثل "الوالدات لمحمد بوديا ومسرحية (132 سنة) لعبد الرحمان كاكي، و(في انتظار نوفمبر جديد) للجندي خليفة، (والشهداء يعودون هذا الأسبوع) للطاهر وطار وغيرها"[10]

فمن المسرحيات التي مجدت الثورة بعد الاستقلال نذكر مسرحية (132 سنة) لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي التي نحا فيها منحى تسجيليا ليلخص من خلالها تاريخ الجزائر مع

الاستعمار في 132سنة انطلاقا من " نظرة الأسرة الجزائرية، بعاداتها وتقاليدها وشخصيتها الحضارية إلى هذا الاستعمار"[11].

أما أحمد عياد (رويشد) فسعى إلى إبراز المشاركة الواسعة لمختلف فئات المجتمع الجزائري في مسرحية "حسان طيرو "1964 وغيرها.

دون أن ننسى المسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية والتي ساهمت في دعم الثورة الجزائرية والتعريف بها خارج الوطن، فسجل "كاتب ياسين" أحداث 8 ماي 1945 في مسرحية "الجثة المطوقة" مبرزا من خلالها، وحشية الاستعمار الفرنسي.

خصائص الاتجاه الثوري:

من خلال ما تقدم حول المسرحية الجزائري التي حملت التوجه الثوري قبل الثورة وأثناءها وبعدها، استطاع البحث أن يستنتج جملة من الخصائص التي تميزت بها المسرحية الثورية، ونجملها فيما يأتي:

- كانت المسرحية الثورية سلاحا لمقاومة الاستعمار الفرنسي ذلك من خلال الأفكار الثورية التي طرحتها ومسار الكفاح الذي رسمته والصراع ضد قوى الطغيان الذي أنشبته، والواقع الذي سجلته والأحداث
- تميزت مسرحيات الاتجاه الثوري بالاستلهام من التاريخ الإسلامي والعربي والمحلي بهدف تحريض الجماهير على الثورة وقصد إحياء التراث العربي والإسلامي وبعث الروح الوطنية في نفوس النشء والشباب ودعوتهم إلى العمل والجهاد.
- كذلك جاءت بلسان الصدق والواقعية، حيث لم تخرج عن مجريات الثورة وأسرارها وملابساتها.
- ونتيجة اهتمامها بالجانب الثوري الواقعي لم يهتم النص الثوري بالخصائص الفنية الجمالية، بل كان مصورا لوقائع وحوادث عاشها تجري أمامه.

- كانت المسرحيات الثورية تتبع النمط البطولي، ويعني اختيار بطل وتمجيده وجعله مثالا للقدوة.
- تعتبر المسرحيات الثورية بمثابة سجلات تاريخية للثورة الجزائرية، وعبرت عن هموم الشعب. وخلدت رموزا بقيت منحوتة في أذهان أبناء الشعب، وذلك من خلال الشخصيات الثورية التي رسموا ملامحها وركبوها لتنقل أفكارهم ومعاناتهم وتجسيدها على الواقع بكل صدق.

خاتمة:

نستنتج أن المسرح الجزائري عامة والثوري منه على وجه الخصوص قام بدور فعال في النضال والكفاح ضد الاستعمار الفرنسي، والتزم بالقضايا الوطنية، متصديا للسياسة الاستعمارية الهادفة إلى طمس الهوية الجزائرية، ومتخذا من الكلمة وخشبة المسرح وسيلة لنشر الوعي السياسي بين أفراد الشعب الجزائري، متقنعا بالتاريخ تارة، وبالنقد الساخر تارة أخرى، ونتيجة لخطورته في نظر السلطات الفرنسية فقد فرضت عليه الرقابة، وأوقفت عرض العديد من النصوص المسرحية التي تبث الوعي وتوقظ الضمير.

الإحالات (المصادر والمراجع):

[1] محمد قادة، إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر، (رسالة دكتوراه)، جامعة وهران، السنة الجامعية 2006- 2007، ص 18.

[2] بركات درار أنيسة، أدب النضال في الجزائر، من سنة 1945 إلى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 6.

[3] عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، (رسالة دكتوراه) جامعة وهران، 2007- 2008، ص 140.

[4] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر- دراسة موضوعاتية فنية- دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص 87.

[5] جميلة جرار: المسرح الثورة التحريرية، مجلة الأصل، الجزائر، نوفمبر 1983، ع2، ص 22.

[6] بوتيتسيقا، تمارا ألكسندروفنا. ألف عام و عام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفارابي بيروت، 1981، ص 205.

[7] للتوسع ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص عرض وتوثيق، ص 102-104

[8] محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، مجلة الثقافة، العدد 90، نوفمبر – ديسمبر، الجزائر ، 1985، ص 273.

[9] جميلة جرار، المسرح الثورة التحريرية ، ص24-25.

[10] مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دارسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مطابع حسناوي، الجزائر، 2002م ، ص 24- 25 .

[11] نصر الدين صبيان، اتّجاهات المسرح العربي في الجزائر، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، 1984-1985، ص 314.

ثالثا/

التجارب الجديدة في المسرح الجزائري

- تجربة عبد الرحمان ولد كاكي
- تجربة عبد القادر علولة

ثالثا/ التجارب الجديدة في المسرح الجزائري:

أ. تجربة ولد كاكي المسرحية:

المنطلقات والمحطات الكبرى

1- تمهيد: حول التجريب:

إنَّ أهم ظاهرة تميز بها المسرح عبر عصوره المختلفة هو عنصر التجريب، فقد كان لكل عصر مسرحه وحقله التجريبي، وارتبط ذلك بخلفيات فكرية واجتماعية وسياسية، جعلت التجريب فعالا ومؤثرا، فإذا كانت الدراما الأرسطية قد هيمت عقودا من الزمن في الساحة المسرحية العالمية، فإنها فقدت هيمنتها مع طرح بدائل تجريبية جديدة لاقت رواجا وتأثيرا تجلى في حضورها في الفعل المسرحي الحديث.

لذلك يمكن اعتبار التجريب المسرحي "كحركة تهدف بشكل أساسي للبحث ومحاولة بغية إيجاد أشكال عرض وكتابة مسرحية مختلفة عن جميع القواعد المسرحية السائدة. وهناك من يعتبر أيضا أن التجريب لا يمكن ربطه بنوع أو تيار أو بمرحلة زمنية أو حركة مسرحية محددة، لذا يمكننا اعتبار التجريب الدافع الأساسي للإبداع في الفن المسرحي منذ ولادته إلى يومنا هذا.."[1]، هدفه تطوير العملية المسرحية بشكل جذري ومختلف تماما عن جميع التقاليد والأعراف والقوانين المسرحية التي آلت إلى الجمود والركود مع تقدم الزمن.

وانطلاقا من قول الكاتب والمخرج المسرحي الألماني برتولد برخت بأن كل مسرح غير أرسطاطالي هو مسرح تجريبي. أمكننا القول بأن المسرح التجريبي هو كل "المحاولات المعارِضة والمختلفة بطروحاتها وطرقها وشكلها لمفاهيم المسرح التقليدي (الأرسطوي)"[2]. أي تجاوز ما هو مطروح من الأشكال المختلفة المسرحية من حيث الشكل والرؤية. فهو "ثورة على كل التقاليد الموروثة، ودعوة إلى التغيير على مستوى مفردات العمل المسرحي لإثرائها بإبداع الجديد وابتكار طرق حديثة تزيد من حركيته الفنية والإبداعية.."[3]

انطلاقا مما سبق من أنّ التجريب هو الاكتشاف والبحث عن بدائل تفي بالغرض الفني والإبداعي والفكري، والبحث عن أشكال جديدة تستوعب المضامين الحديثة.

ما هي منطلقات التجريب المسرحي عند عبد الرحمان ولد كاكي؟

وما هي المحطات الكبرى للتجريب عنده؟

وفيم تمثلت مضامين التجريب عند ولد كاكي؟

2- منطلقات تجربة عبد الرحمان ولد كاكي:

لقد استند عبد الرحمان ولد كاكي في تجربته المسرحية إلى جملة من المنطلقات البيئية والفنية، والتي شكّلت فيما بعد دعائم كتابة مسرحية ناضجة وكوّنت كاتبا مسرحيا متمرسا، عارفا بخبايا الكتابة المسرحية في مختلف أنماطها وأدواتها الشكلية والموضوعاتية، ففيم تمثلت هذه المنطلقات الأولية؟

أ. نشأة "ولد عبد الرحمان كاكي" في الحي الشعبي:

حيث ساهم ذلك في أن تحتل الثقافة الشعبية مكانة مهمة في مسرحه، فقد كان حي "**تاجديت**" الذي نشأ فيه الكاتب عاملا أساسا وبارزا في تطوير الرصيد الفكري والثقافي، وذلك بفضل ما استلهمه منه – الحي الشعبي- من الفنون الشعبية الشفوية؛ من قبيل الشعر الملحون وقصص المداحين والقوالين، فاتخذ "كاكي" هذه الثقافة الشعبية كعامل جمالي[4]

ب. تفرغه واهتمامه بالأدب الشعبي الشفهي يدرسه بتمعن:

محاولا إحياءه من جديد، متأثرا بـ " هنري كورديرو" الذي قال له و لزملائه " اذهبوا إلى شعبكم و خذوا عنه الفن الصحيح ، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم "[5] ، مؤكدا على أن الأشياء كلها تنبع من الشعب وليس خارجه ، وبذلك عمل و" لد عبد الرحمن كاكي" على دراسته وتسجيله، فجاءت أعماله مزيجا بين حياة الفلاحين والعمال والفقراء والصيادين كلهم في عمل مسرحي متكامل[6].

ج. حفظه الشعر الملحون وحكايات المداحين و القوالين:

وهما أكثر العناصر الشعبية البارزة في أعماله المسرحية.

د. كونه كان واعيا بهموم مجتمعه:

والظروف الخاصة والاستثنائية التي كان يعيشها شعبه قبل الثورة وأثناءها وبعدها في مختلف مناحيها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية الفكرية.

3- المحطات الكبرى لتجربة ولد كاكي المسرحية:

يعتبر ولد كاكي من المسرحيين الجزائريين الذين قادوا قاطرة التجريب ومحاولة التأسيس والتأصيل لمسرح جزائري أصيل، والتي حاول من خلالها اقتحام مجال التجريب عن طريق العودة إلى تطوير وتطويع الأشكال التراثية الفرجوية الما قبل مسرحية، وجعلها تتلاءم مع المضامين الراهنة، حيث تم المزج بين تلك الأشكال التراثية بالأدوات الفنية الحديثة؛ فأصبحت الحلقة – مثلا – شكلا تجريبيا استطاع من خلاله هؤلاء الكتاب المسرحيين الرجوع بالكتابة المسرحية الجزائرية إلى منابعها الصافية بفضل عصرنة القوال والمدح، للتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية الجديدة

إنَّ التجريب الذي نروم البحث عنه وعن منطلقاته ومحطاته الكبرى والتعرض لأهم مصادره عند ولد عبد الرحمان كاكي هو الذي يهتم بكل جوانب العمل المسرحي في كافة مستوياته ومكوناته، الذي يمتد إلى بنية النص وحبكته وكيفية بناء الشخصيات المسرحية وتركيب أحداثها، كما يعني السينوغرافيا وتأثيث فضاء الخشبة وحتى الفضاء المسرحي بكامله في بعض الأحيان، كما ينصب على الإنجاز الركحي وجسد الممثل نفسه..

ومن خلال القراءة والتمعن في تجربة ولد عبد الرحمان كاكي فإن أهم المحطات الكبرى في تجربته تتمثل في العناصر الآتية:

أ. استلهام التراث:

تعتمد تجربة ولد عبد الرحمان على التعامل مع التراث الشعبي وتوظيفه في أعماله المسرحية، من أجل البحث الدائب "عن تجربة مسرحية أصيلة نابعة من التراث الشعبي بكل أبعاده وفروعه..[7]".

هذا التراث الذي يرى فيه التجربة الحقيقية التي يجب إحياؤها، وتعود اهتماماته بالتراث الشعبي إلى السنوات الأولى من حياته "حيث كان يدرس المسرح على يد أستاذ فرنسي هو هينري كوردو[8] وضمن فرقة الهواة المسرح أنشاها هذا الأستاذ سنة 1943 بمستغانم بحيث يدفع تلامذته للبحث في التراث ويقول اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية أما الفن الجزائري فهو بينكم"[9].

وهكذا كان الاهتمام بالتراث الشعبي أساسا لقيام فن أصيل ومعبر من خلال القصص والخرافات والأغاني الشعبية المتداولة بين الناس هذا التراث الممزوج بين الواقع والأسطورة والخرافة. " فالعودة إلى التراث الشعبي تكسب الكاتب المسرحي لغة أصيلة لغة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه، فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات وفجر طاقاتها، عند ذلك تفجرت لديه مكونات الأفكار"[10].

إن استلهام وتوظيف ولد عبد الرحمان كاكي للتراث جعل تجربته المسرحية "من بين التجارب الأكثر نجاحا في اكتشاف نموذج لمسرح جزائري أصيل شعبي الجوهر، نابع من أصالة وتقاليد هذا الشعب حيث تستعيد الأشكال المسرحية الماقبلية، أغاني المآثر الشعبية حيويتها وتكيف للعرض المسرحي، إذ خلص كاكي إلى إبراز اللغة المسرحية فتتخذ هويتها وميزتها من التراث الثقافي الشعبي الذي يستلهمه، وتهذيب الوسيط الفني الملائم والمدروس الذي يوحى به"[11]

فقد كانت المنطلقات الأولى لتجربته المسرحية القائمة على وعيه بواقع مجتمعه وبلده دورا في دفعه إلى إدراك هذا الواقع، وذلك عن طريق اهتمامه بالثقافة الشعبية الشفوية إضافة إلى حفظه الشعر الملحون وحكايات القوالين والمداحين، مما ترك فيه تأثيرا بالغ الأهمية على أعماله المسرحية، فكان يعمل جاهدا على إيجاد مسرح أصيل نابع من التراث الشعبي بكل أبعاده وفروعه، وعبر مسيرته الفنية وخبرته تمكن من الوصول إلى ميلاد صور جديدة للتعبير.

إنّ استدعاء التراث لدى ولد كاكي جعله كما يقول رشيد بوشعير يحطم "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"[12].

من المظاهر التراثية المتجلية والمستلهمة في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي أنه اعتمد على التراث الشعبي مثل: القوال والمداح والحلقة مما مكنه ذلك من خلق فن مسرحي أصيل يجمع بين الحقيقة والخيال والفن والواقع.

وقد اعتمد على **الحلقة** كوسيلة فنية وتقنية حتى يخلق نوعا من التفاعل الفني بين الدلالة التراثية بوصفها وسيلة فنية والدلالة المعاصرة باعتبارها حقيقة تاريخية "من هنا أخذ شكل الحلقة التقليدي وأدخل عليه عناصر معاصرة أعطت للحلقة قيمتين جديدتين: فكرية وجمالية، وبعدا شعبيا قريبا من إحساس المتلقي دون أن يحدث شرخا كبيرا بين المعطيات المعاصرة وبين عناصر الثقافة الشعبية بالإضافة إلى الاعتماد المطلق في هذا الشكل المسرحي الجديد على لغة شعبية واقعية قوامها الكلمة والعبارة في سرد الحكاية"[13] وهذا ما نجده جليا في مسرحياته العديدة والمختلفة.

فالحلقة تعتمد على الحوار الشخصي والغناء، وباعتبارها فرجة شعبية فهي تتميز بالشكل الدائري المفتوح من جميع النواحي "وتتكون الحلقة دائما حول الفنانين ممثلين يقدمون الحكايات والأساطير ويكون بينهم الموسيقيون والبهلوانين وأحيانا يدعى بعض المتفرجين إلى الإسهام في العرض إما بتقديم المساعدات بحمل أجزاء من المهمات المسرحية أو بالتمثيل مباشرة مع باقي الفنانين، أما الممثلون فيقومون بأدوار ثابتة يعرفونها مسبقا ويلبسون لها الملابس الملائمة ويديرون ظهورهم ووجوههم للمتفرجين لكي يروا التعبيرات المختلفة التي تتناسب معها.."[14].

لقد ساهمت مسرحة الحلقة "في التعبير عن شتى القضايا الاجتماعية كالسياسية وذلك لسهولة تمريرها للخطابات السياسية والأيديولوجية للجماهير الشعبية، كما ساعد تمسرح الشكل الحلقوي أيضا في مد جسور التواصل مع المتلقي من خلال جمالية شكلها الدائري الذم يتلاءم مع الخلفية التاريخية الثقافية الشعبية لهذا المتلقي"[15]

من التجليات التراثية أيضا نجد المداح، وهو شخصية تقوم بتشخيص أبطال القصص ورواية بعض الأساطير والخرافات الشعبية، كما يقوم بالتعبير عن أمال وطموحات الشعب، فهو يقدم عرضا شعبيا يحكي في ملامح بطولية أو تاريخية أو قصة ما مستلهمة من الواقع الاجتماعي، كما يقوم أيضا بدور عدة شخوص وهو بصدد السرد وهذا ما نجده ممثلا في العدد من مسرحيات كاكي نحو مسرحيته ابن كلبون.

"المداح: **شفوا وسمعوا ماصرى للإنسان، بنادم كثير الإحسان اللي قاسته القدرة وجا يشارك ابن كلبون في الكسرة عايش في بر اللي يك دوا العظام وهو مسكين يحوس على المكتوب كثير الإحسان ويعظم السلام وإذا طلبته مايعجزش على جيبه**"[16]

إن استحضار كاكي وتوظيفه للغة المداح وفضاء الحلقة " هي صيغة إبداعية معالجة للفضاء كمكان للعرض وتصوير الواقع وتمثيل معنى الأحداث والخاتمة للحضور"[17] واهتمام كاكي بهذه الشخصية وتوظيفها في مسرحه هي" لوظيفة المداح المسرحية بوصفه عنصرا مثيرا للديناميكية بين الخشبة والجمهور"[18].

إنَّ مسرحيات ولد عبد الرحمان كاكي" تندرج في إطار البحث عن مسرح جزائري أصيل باعتماده على لغة مسرحية تستمد خصوصيتها من التراث المحلي والاستفادة من الحلقة والمسرح التقليدي الشعبي كمشروع لبناء أسس وآفاق جديدة للمسرح الجزائري، ويعينه على الربط الإبداعي بين التراث الشفوي الشعبي كمرجع والمسرح المعاصر كإبداع فني والأخذ عن مؤثرات أجنبية كمحاولة لإعطاء المسرح الجزائري مكانة هامة دون الانسلاخ عن الهوية الوطنية "وهذا ما أدى بالكاتب إلى اللجوء إلى الحكاية الشعبية المحلية المتداولة في الأوساط الشعبية، كما في مسرحية "كل واحد وحكموا"[19] .

تعد مسرحية (القراب والصالحين) من أهم تجارب المسرح الحلقوي في الجزائر؛ حيث تجسد وتلخص أهم الجوانب الفنية والجمالية والموضوعاتية لتجربة ولد كاكي " وقد تميزت هذه التجربة بعمل ألسني على مستوى الكلمات المستعملة وعناصر الحوار، كما انكبت اجتهادات الإخراج

على استعمال الحيز السينوغرافي المستوحى من الحلقة، واعتمد العرض كذلك على عناصر الغناء ليس كفعل استعراضي بل كوظيفة جماعية مرتبطة ببنية المسرحية."[20]

إنَّ جمالية التجربة المسرحية عند ولد عبد الرحمان كاكي تتمثل في كون التجريب والتجديد الذي أدخله " يتجلى في الشكل حيث استلهم أشكال المسرح الشعبي التقليدي وطورها بإدخال تقنيات معاصرة، فجاءت أعماله متأثرة بعدة كتاب دراميين عالميين مثل "ستنسلافسكي، جوردف كريدج، ميرحولد، بريخت" وهم أكثر من تأثر بهم، وهذا التأثر راجع للظروف التي كانت تعيشها البلاد بعد الاستقلال، والذي كان يتطلب من المبدع إيجاد أسلوب مسرحي جديد يهدف إلى التأصيل ومستمد من الثقافة الشعبية، ويعالج قضايا وجودنا الحضاري والاجتماعي والسياسي والثقافي"[21] فكان لابد من إيجاد صيغة فنية بمضامين إنسانية من خلال العودة إلى أصل المسرح باعتباره منبع إنساني.

ب. تأثير المسرح الغربي في تجربة ولد كاكي

يتفق أغلب النقاد أنّ مسرح ولد كاكي يغلب عليه الطابع الملحمي، لأنّ:

_ التغريب عنصر أساسي فيه لخلق نوع من الانفصال بين الجمهور والمسرح لإعطائه نقدا بناءً للظروف الاجتماعية،

_ كما يسعى إلى هدم الجدار الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح.

من أجل أن "يتيح للجمهور فرصة الحكم على الأحداث بالنظر إلى بعده عنها زمنيا انفصاله عنها عاطفيا "[22]. كما يهدف المسرح الملحمي إلى "أن يلتزم الكاتب المسرحي بالتعبير عن قضايا مجتمعه وعصره في السياسة والاجتماع بما يوافق طبيعة التطور ويدفع بالمجتمع في مستقبله إلى حياة أفضل "[23].

والملاحظ أن التأثير الغربي ممثلا في المسرح الملحمي لدى ولد كاكي صاحبه مزج وجمع بينه وبين التراث الشعبي للبيئة التي عاشها الكاتب.

لقد حاول عبد الرحمان كاكي أن يكون أقرب ما يكون من المسرح الملحمي الذي يتفق مع اتجاه بريخت، والذي يسعى من خلاله إلى طرح القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والسعي إلى التغير.

ويتجلى التأثير البريختي في مسرح ولد كاكي في كونه اتخذ الشكل الملحمي كأساس لعمله، فاتضحت عناصر المسرح الملحمي من خلال اعتماده على الراوي ليؤكد الطبيعة الملحمية للموضوع حيث يقوم الراوي بسرد الأحداث بل نسمعها من الراوي. كما يتضح الأثر الملحمي أيضا في طبيعة الشخصيات "فالممثل عنده لا يحاكي مشاعر الشخصية بقدر ما يؤدي من مواقف متغيرة عن طريق السرد.."[24].

ليس هذا فحسب بل نجده يوظف تقنيات الأداء كالطبل والعصا في عروضه المسرحية مغيرا أسلوب إخراجه مع المداح والقوال، وهذا جعل المشاهد المعروضة تتخللها أغاني جماعية أو فردية وتعليق عن الحدث، مما يجعل ذلك الجمهور يرددها مع الممثلين كما في مسرحية (القراب والصالحين) في المقطع التالي:

"الجماعة : ياالماء ، ما سيدي اللي جايبو من عند سيدي العقبي"[25] .

وفي المسرحية نفسها نجد أن اعتماد كاكي لأسلوب التغريب والمتمثل في طريقة سرد الأحداث، سهل عليه مهمة استحضار شخصيات خرافية من الخيال ومحاولة إحيائها على أرض الواقع، فتمكنت المسرحية من حمل رسالة سامية مأخوذة من خرافة مغربية شعبية، ببناء أوروبي جديد، وشخصيات لها خصوصية محلية. وهو بهذا يروم التأثير في المتلقي والجمهور فيجعله إما يصعد إلى الخشبة أو الممثل ينزل إليه.

لقد وجد كاكي في المسرح الملحمي "وسيلة من وسائل تغيير الواقع ووجد كاكي في أداء المداح الجواب الأمثل عند رغبته في التغريب البرختي فالممثل عنده يؤدي عدة ادوار مختلفة، فهو يصور شخصيات الحكاية كما يتحول في نفس الوقت إلى راو للأحداث "[26].

وما نستشفه أيضا من استحضار كاكي لمنهج بريخت المسرحي أنه " لم يتمثل النظرية البرختية بكل أطرها في مسرحياته، وإنما أخذ منها بعض التقنيات التي تشكل الهيكل للمسرح الملحمي البرختي كالدعوة إلى كسر الإيهام وتغريب التمثيل والمؤثرات الصوتية والديكور"[27].

وهكذا يكون (كاكي) قد وظف تقنيات الفضاء المسرح الأوربي في خدمة شكل تعبيري أفرزته التقاليد الشعبية، بواسطة أسلوب يتماشى ومضمون الرسالة ومتلقيها.

و يتجلى تأثير" بريخت" على مسرح "كاكي" من خلال[28]:

- تطوير العلاقة بين الممثل والجمهور حتى لا يثير عواطفه بل فكره بأسلوب ملحمي ومنطقي يدفعهم للتفكير.
- تغريب الممثل عن طريق التأريخية والسرد الاجتماعي، و شخصياته مستمدة من عامة الناس يصورها من الداخل و الخارج.
- الدعوة لكسر الإيهام فهو يدرك أن ما يجسد مجرد حالات يمكن أن تغير في الحياة الحقيقية.
- المؤثرات الصوتية: كالموسيقى و التراث بوصفها عناصر مستقلة تساعد في تصوير الواقع السلبي و الدعوة إلى تغييره
- الديكور: مشبع بمدلولات عن الحقيقة و الواقعية يجسدها بصيغ فنية و فكرية

ج. اللغة في مسرح كاكي:

إنَّ استلهام ولد كاكي للتراث الشعبي في تجربته المسرحية يقودنا حتما للقول بأن لغة هذا التراث كانت حاضرة أيضا، فقد وظف كاكي في مسرحياته لغة تراثية مغمورة بالإيحاءات والرموز، كما تصور لنا الأحداث والمواقف وتجعلها أكثر تبليغا لدى المتلقي.

وما دام ولد كاكي قد استحضر المداح في مسرحه ساردا وممثلا ومعبرا عما يريد فستكون اللغة المستعملة قريبة من لغة المداح التي يستعملها في الأسواق والحلقات بحيث "يستعيد فيه لغة الخطاب الشعبي التقليدي ليدخل عليه تطعيمات من فضاء المآثر الشعبية وطاقات المداح التبليغية،

فهو يتعامل مع اللغة في خطابه المسرحي الجديد كأداة تراثية منقولة عن فضاء أغاني المآثر الشعبية، وقصائد المداح الشعرية الملحونة لتجسيدها في العرض المسرحي"[29]

تتميز اللغة التي وظفها كاكي في مسرحياته أنها لغة شعبية لها دلالات تراثية تبطن إيحاءات وإشارات تدعو المشاهد والمتفرج إلى إدراك واقعه الاجتماعي والسياسي، فكان مسرحه وسيلة من وسائل تغيير الواقع.

ولعل حفظه للأساطير الشعبية والحكايات والقصائد الشعرية الملحونة مكنه في استعمال هذه اللغة التراثية وتوظيفه لأداء المداح في فضاء العرض التمثيلي الشعبي، أي الحلقة ونقلها إلى العرض المسرحي معتمدا في ذلك على مقدرة المواجهة لدى شخصية المداح وهذا يجعله يتقن لغة الإرسال والخطاب الشعري المؤثر والموحي لشد انتباه المتلقي، فاتساع خياله جعله لا يعتمد إلا على بلاغة الكلام القادر على الإقناع وجعل حركاته متناسقة تناسقا هرمونيا[30].

ولقد كانت لغة كاكي "هادفة، حيث اهتم بتقديم مشاكل حياة الإنسان وخلق منها نماذج درامية، عبر عنها بلغة عامية شعبية بسيطة، إيحائية ورمزية تكشف عن الغموض، وتدعو المشاهد إلى إدراك واقعه الاجتماعي والسياسي. وأهم ما يميز هذه اللغة الشعبية التي أستعملها كاكي في صياغة أعماله المسرحية، هي أنها تجعل المسرح وسيلة من وسائل تغير الواقع، وخلق الأفضل منه، فوجد في لغة وأداء المداح الجواب الأمثل عن رغبته في خلق التغريب المسرحي البريختي"[31] .

فدعمت تجربته هذه فكرة استخدام اللغة العامية لغة وطنية إذ توقظ الحس الشعري الشعبي وتستلهم الخيال، هي ملحمية لأنها تقدم الخلفية الاجتماعية الواسعة لشخصياتها، وبعودة كاكي إلى التراث الشعبي في أعماله المسرحية أكسبته لغة درامية أصيلة مشحونة بالفكر الذي يعبر عنه خلال معرفته بهذه اللغة التراثية، فانبثقت لديه أفكار وأساليب التعبير الدرامي التي تؤثر في الجمهور المسرحي، وهذا ما اكسبه نجاحا باهرا في مساره الإبداعي المسرحي "ولقد كانت لهذه اللغة المستعملة في مسرحه تأثير وتجاوب كبير من طرف الجمهور المسرحي وذلك لتعبيرها عن أصالة هذا

الشعب في إحياء التراث الشعبي وعصرنته عن طريق العرض والأداء المسرحي ضمن خطاب مسرحي موجه إلى الطبقات الشعبية معبرا عن واقعها السياسي والاجتماعي"[32].

لقد حاول كاكي من خلال أعماله المسرحية الرجوع إلى التراث الشعبي المحلي باستلهامه للأساطير والحكايات الشعبية وصياغتها حسب رؤيته الفنية لبيئته وثقافة مجتمعه، بحيث صاغها في لوحات فنية رائعة ملائمة لثقافة وعادات المجتمع الجزائري وجعلها مرجعية لقضية سياسية أو اجتماعية باستعمال اللغة العامية من حيث وسيلة التعبير وقد أفادت هذه الصياغة الفنية في إيجاد مسرح شعبي جزائري تراثي.

من خلال ما تقدم نستنتج أن كاكي حاول سعى من أجل لغة مسرحية تحقق جملة من الغايات والأهداف منها:

- لقد سعى كاكي جاهدا باحثا عن لغة تعبير مسرحي متقدمة متجذرة في عمق التقاليد الثقافية الشعبية الوطنية ومسايرة للعصر.
- ولقد عمل أيضا بطريقته على تحقيق مسرح تكون لغته أكثر تعبيرا على احتياجات الجماهير، ودافعا لهم لنظر في واقعهم اليومي والعمل على تجاوزه وتخطيه.

د. مضامين التجريب المسرحي لدى كاكي:

لقد عمد الفنان المسرحي ولد عبد الرحمان كاكي من خلال تجربته المسرحية إلى رصد الظواهر الاجتماعية التي عرفتها البلاد خلال مراحل مختلفة من الثورة التحريرية وما بعدها إضافة إلى رصد الظواهر الاجتماعية السلبية قصد تجسيدها دراميا.

كما شكلت "القضايا التاريخية مكانة هامة في مسرحه خاصة في مسرحية (132 سنة و(إفريقيا قبل واحد) حيث عالج قضايا الاستغلال ومراحل الثورة التحريرية كذلك الوحدة الإفريقية، وتصب معظمها في الميدان الثوري دعما للثورة التحريرية وتعريفا بالقضية الجزائرية وعدالتها، كما أولى الكاتب اهتماما كبيرا للمشاكل الاجتماعية خاصة فيما يتعلق بالعادات والتقاليد البالية، وهذا ما جسده في المسرحية الحلقوية » كل واحد وحكمو فقد تمكن من تجسيد

القيم البالية بطريقة فنية درامية فأبرز السيطرة التي تفرض على المرأة في عدم السماح لها بإبداء الرأي.."[33]

وقد استوحى "ولد عبد الرحمان كاكي" مواضيعه ومضامينه من واقعه اليومي ومزجها بالموروث الشعبي. فقد أسس كاكي فرقة القراقوز التي اتجهت إلى الطبقة الشعبية كي يأخذ من عاداتها وتقاليدها وتحفظ عنها الأساطير والقصص الشعبية والقصائد والأغاني لتوظف في أعماله المسرحية، قوامها التراث الشعبي فجاءت كتاباته مواكبة للظروف والأحداث السياسية والثقافية والاجتماعية السائدة بعد الاستقلال والتي توافق طموح الشعب وقضاياه ونضاله من أجل الحرية والتقدم والازدهار لذا سعى كاكي جاهدا إلى البحث والخوض في التعامل مع الواقع الإنساني وتجسيده، فكانت هذه اليقظة الفكرية نابعة من أصالة الثقافة الوطنية المتفتحة على العصر بحيث تدفع بالملتقى إلى النظر في واقعه المعيش والعمل على تخطيه.

لقد كانت مضامين التي عالجها ولد كاكي إنسانية هدفها إيقاظ الوعي الفكري والتحرري والاجتماعي، كونه يعالج قضايا إنسانية ببعدها المادي والروحي، ففي مسرحية "كل واحد و حكمه" يعالج قضية العدالة و المساواة، وفي مسرحية 132 » سنة" يعالج قضية التحرر من الاستعمار، أما في مسرحية " القراب و الصالحين" فيعالج فيها مبدأ الحق والخرافات إلى جانب قضية هامة طرحها الكاتب ورفع شعارها وهي: " العمل هو الطريق الوحيد للرفاهية و تحقيق العدالة الاجتماعية بين البشر[34]

وتكشف الناقدة الهذلي العلجة في بحثها حول ولد كاكي أنّ مضامين مسرحياته تندرج في إطار سعيه لعرض الواقع وإسقاطه في مسرحياته، وذلك ضمن ثلاثة عناصر وهي[35]:

- **تعرية الميكانيزمات والدواليب المتحكمة في بنية المجتمع**
- **إبراز العلاقة بين الحاكم والمحكوم**
- **إشكالية السلطة والعنف.**

خاتمة:

ومن خلال هذه المنطلقات والمحطات الكبرى التي تشكل الدعامة الأساسية لتجربة ولد كاكي، فإننا نستنتج – ومن خلال مسرحياته – أنّ مسرحه تمرد وتجاوز القواعد الأرسطية، بحيث أبدع نصا جامعا متكاملا، غربي الشكل، جزائري المضمون، شعبي اللغة، حاول من خلاله تتبع تحولات المجتمع وتقلباته ساعيا لبث الوعي، وزرع الأمل، ونقد القبح، وفضح الزيف، وكشف المساوئ، عبر المزج بين الواقعية الملحمية البريختية و ومسرحة الحلقة بما فيها من مداح وقوال، كل ذلك من أجل إرساء قواعد فنية مستوحاة من التراث والواقع ممزوجة بالتقنية الغربية المتطورة.

الإحالات (المصادر والمراجع):

[1] الصديق الصادقي العماري، مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، صحيفة المثقف، العدد 3845 نشر يوم 2017-03-16

[2] الصديق الصادقي العماري، مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، صحيفة المثقف، العدد 3845 نشر يوم 2017-03-16.

[3] الصديق الصادقي العماري، مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، صحيفة المثقف، العدد 3845 نشر يوم 2017-03-16

[4] ينظر: العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا، (رسالة ماجستير) جامعة المسيلة، ص 108.

[5] عمر محمد الطالب: ملامح المسرحية العربية الإسلامية، ط ، منشورات دار الأفاق الجديدة ، المغرب، ص 341.

[6] العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا، (رسالة ماجستير) جامعة المسيلة العلجة، ص 110.

[7] بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة أمال، الصادرة عن دار الثقافة، ص 40.

[8] هنري كوردو : مدير المركز الثقافي بمستغانم أيام الاحتلال الفرنسي

[9] صالح لمباركية–المسرح الجزائري–دراسة موضوعاتية وفنية– دار الهدى عين مليلة الجزائر – دت– ص10

[10] عبد الستار جواد، مهمات المسرح العربي، مجلة الأقلام ع8، دار الجاحظ، بغداد، مارس 1979، ص 67.

[11] لخضر بركة سيدي محمد–الشعر الملحون في المسرح الجزائري أو تجربة ولد عبد الرحمان كاكي –مجلة الثقافة –127 ص1993–

[12] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 1926 1989، منشورات التبيين الجاحظية، 1998، ص 170.

[13] بوعلام مباركي، مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، مقاربة دراماتورجية، (أطروحة دكتوراه)، جامعة وهران، السنة الجامعية: 2005- 2006، ، ص10

[14] المرجع نفسه، ص 49.

[15] بوعلام مباركي، مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، مقاربة دراماتورجية، (أطروحة دكتوراه)، جامعة وهران، السنة الجامعية: 2005- 2006، ص 614.

[16] ولد عبد الرحمان كاكي –ابن كلبون –المسرح الجهوي وهران –دت –ص 4

[17] بوعلام مباركي، مجلة حوليات التراث- كلية الآداب والفنون جامعة مستغانم، ع6 جوان 2006، ص 70.

[18] عبد الستار جواد، لغة الدراما الشعبية، مجلة الأقلام، ع4، ص25..

[19] العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا، (رسالة ماجستير) جامعة المسيلة، ص109.

[20]حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ص 215،

[21] العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا، (رسالة ماجستير) جامعة المسيلة، ص 104.

[22] حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها 1960-1970 دار الآداب-بيروت –دت، ص78.

[23] بيير أجيه –المسرح وقلق البشر – تر د.سامية أحمد أسعد –الهيئة العامة للتأليف والنشر –دت ص 153.

[24] مناد طيب –أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمان كاكي –رسالة ماجستير –إشراف د. زاوي أمين جامعة وهران --1995-1994 ص.83

[25] ولد عبد الرحمان كاكي – القراب والصالحين- المسرح الجهوي وهران – دت – ص 14.

[26] مناد طيب – أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمان كاكي م س – ص.88

[27] مناد طيب – أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمان كاكي م س – ص.88

[28] العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا، (رسالة ماجستير) جامعة المسيلة، ص 124.

[29] بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، حوليات التراث، جامعة مستغانم ع 6، 2006– ص72.

[30] بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، (رسالة ماجستير)، جامعة وهران، (2001-2000)، ص 188..

[31] بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، حوليات التراث، جامعة مستغانم، ع 6، 2006، ص 72.

[32] بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، حوليات التراث، جامعة مستغانم، ع 6، 2006، ص 74.

[33] العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا، (رسالة ماجستير) جامعة المسيلة، ص 107.

[34] العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا، (رسالة ماجستير) جامعة المسيلة، ص 110.

[35] العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، (أطروحة دكتوراه)، جامعة محمد بوضياف المسيلة الجزائر، السنة الجامعية: 2016- 2017، ص 104.

ب. تجربة عبد القادر علولة المسرحية:

المنطلقات والمعالم الكبرى

تعتبر تجربة "عبد القادر علولة" واحدة من أهم التجارب المسرحية الرائدة التي تستدعي الاهتمام والدراسة، فقد ترك رصيدا مسرحيا لا يستهان به عبر مراحل إبداعيه، منطلقا دائما من قضايا وتطلعات المجتمع الذي ينتمي إليه، وقد تنوعت إبداعاته واقترنت بمستويات وعيه الفني والفكري، فتعددت نظرات الطرح في الجانبين المضموني والفني.

في البداية يمكن إدراج تجربة عبد القار علولة المسرحية في سياق " التجارب العربية التأصيلية الباحثة عن نمط مسرحي مخالف للنمط الغربي الذي يجعل من المسرح الأرسطي معلما للاقتداء والمحاكاة"[1]

1- منطلقات تجربة علولة:

إنّ الانطلاقة المسرحية لعبد القادر علولة رسمتها مجموعة من المعطيات والخلفيات البيئية الفكرية والاجتماعية والسياسية، نجمل تأثيرها فيما يلي:

- إنَّ المنظور المسرحي الذي طرحه عبد القادر علولة لم يكن من وحي النظرية بقدر ما كان من وحي التجربة .

فالمنظور المسرحي الذي قدمه عبد القادر علولة في مسرحية (الأجواد) وقبلها في مسرحية (الأقوال) وبعدها في (اللثام)، "لم يكن خيارا جماليا وليد مختبرات تنظيرية مسرحية، بل جاء استجابة لردود أفعال المتفرجين إزاء العروض المسرحية التي كان يقدمها لهم"[2]، وفي هذا المجال يقول علولة : "نبهتنا تجربة عرض مسرحية المائدة سنة 1972 إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتطالب ببنيات مسرحية أخرى. لقد انطلقنا بالمسرحية بديكور ضخم وعرضناها في مختلف التعاونيات الزراعية، ولاحظنا أن الجمهور يحيط بفضاء العرض، ويشكل حلقة بصفة طبيعية ورويدا رويدا بدأنا في حذف أجزاء الديكور حتى يتسنى لكل المتفرجين مشاهدة العرض وهو ما أدى إلى

تغيير شكل اللعب والتمثيل نظرا لوجود فضاء جديد، أضف إلى ذلك أننا كنا ننظم بعد العروض مناقشات ولاحظنا أن المتفرج يتذكر أقساما كبيرة من العرض ويكرر حوار الممثلين والمشاهد بدقة. هناك طاقات سمع حية وذاكرة شفوية.ولما خضنا تجربة اللاديكور وجدنا المتفرج يدير ظهره ويسمع النص أكثر مما يشاهده. ولما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن بنية مسرحية وأشكال تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور."[3]

وهو هنا لم يغفل ما أغفله المسرح الأرسطي الذي لم يعر اهتماما لطبيعة المتلقي ونوعه وما يطلبه بل ما يتذوقه، بكل ما تحمله هذه الطبيعة من ملامح ثقافية وحضارية ونفسية، حتى لنكأن عبد القادر علولة في مسرحية (الأجواد) ما زاد على أن أنصت بعمق لطبيعة المتلقي، فلبى طلبه واهتدى إلى منظور مسرحي جديد لم يكن من وحي النظرية بقدر ما كان من وحي التجربة.

- التوجه نحو المسرح السردي بتوظيف القوال كبديل للمسرح الحركي الأرسطي (إدراكه أن المتلقي العربي والجزائري سمعي أكثر منه بصري):

فبحسب الناقد حسن ثليلالي فان علولة لاحظ " بأن المسرح الغربي يخاطب في المقام الأول حاسة البصر بالحركة والفعل وما ينجر عنهما من تمثيل وديكور، ثم تأتي في المقام الثاني حاسة السمع بالحوار والمؤثرات الصوتية، في حين أنه – علولة – قد لاحظ بأن طبيعة المتفرج الجزائري وربما العربي عموما تعطي الأولوية لحاسة السمع قبل حاسة البصر، فهي من خلال السمع تحرك طاقاتها التخيلية والتصورية، فلا تحتاج إلى تشخيص التفاصيل بدقة، قدر حاجتها إلى الكلمة الموحية بتلك التفاصيل، حيث يمكن عرضها بصفة تجريدية دون مبالغة في التشخيص الحرفي، ومن هنا كان التوجه نحو المسرح السردي بتوظيف القوال كبديل للمسرح الحركي الأرسطي"[4].

لقد نهض (القوال) في مسرحية (الأجواد) بمجموعة من الوظائف الدرامية يمكن إبراز بعضها فيما يأتي[5] :

- تقديم الشخصية المسرحية ووصف أبعادها الجسدية والاجتماعية والنفسية .
- استحضار ماضي الشخصية، وعرضه على المتلقي لمساعدته على

- استيعاب حاضر الشخصية وما تواجهه من صراع، مثلما رأينا ذلك في لوحة (عكلي ومنور) .
- استعادة الحوادث الكبرى التي يصعب تمثيلها على خشبة المسرح، والاكتفاء بسردها على الأسماع، وهنا يلتقي دور (القوال) مع دور (الجوقة) في المسرح اليوناني.
- الربط بين الحوادث والمواقف الدرامية لتمتين البناء الهندسي العام للمسرحية.
- تقديم الاستطرادات الجميلة المناسبة للتعليق على الحوادث.
- إلقاء الأشعار والأغاني الشعبية المؤثرة ذات العلاقة المباشرة بالشخصية والحوادث التي تواجهها .
- تمثيل دور الشخصية المسرحية بغرض تكسير الإيهام وتحسيس المتلقي بأن ما يراه ويسمعه ليس حقيقة ولكنه مجرد تمثيل، وهو الرهان الذي حرص عليه المسرح الملحمي البريختي في مواجهة المسرح الأرسطي .

ومهما تعددت الوظائف الدرامية للقوال، فإننا نعتقد أن أهم وظيفة درامية قام بها في مسرحية (الأجواد) هي أنه منح كاتبها ومخرجها عبد القادر علولة فرصة بناء مسرحيته وفق منظور مسرحي جديد قوامه اللعبة بالسرد والحركة في مواجهة مسرح العلبة الأرسطي القائم على الحركة والإيهام[6].

- استيعابه لفن المسرح، بعدما قام بتربصات تكوينية داخل الوطن وخارجه، فأصبحت لديه تراكمات معرفية فيما يخص المسرح العربي والعالمي.
- الموائمة بين المعايير الفنية والمبادئ الفكرية الاشتراكية:

بحيث "استطاع أن يوائم بين المعايير الفنية والعلمية للمسرح والمبادئ الفكرية للنظام الاشتراكي"[7]، فقد أصبح أكثر التزام بالصياغة الفنية التي لائمها مع مضامين الفكر الاشتراكي، أي أصبحت هناك مباشرة في الدعوة لأفكاره الاشتراكية التي اعتنقها وأراد لها البقاء والتجدر، باعتبارها ضد الاستغلال وتساند الطبقة الكادحة التي تمثل أغلبية الشعب،

ومن هنا تكونت لدى "علولة " القناعة الإيديولوجية في الكتابة المسرحية. فنجد أعماله اهتمت بالخطاب الثوري ليؤكد على حق الإنسان في الحرية والكرامة والعدالة والأمن، وقد أبرز توجهه هذا في عدة مسرحيات منها: مسرحية: (حمام ربي) ومسرحية: (حوت ياكل حوت) بالإضافة لثلاثيته المشهورة: (الأقوال 1980، ومسرحية الأجواد 1985 ومسرحية "اللثام" 1987.)..[8]

➢ كذلك نجد أن النقاشات التي كان يفتحها عبد القادر علولة بعد نهاية كل عرض مسرحي:

حيث كانت لها اليد الطولى في الكشف عن جملة من القضايا الفنية والمضامنية، وفي هذا يقول:" ... كنا ننظم بعد العروض مناقشات ولاحظنا أنّ المتفرج يتذكر أقساما كبيرة من العرض ويكرر حوار الممثلين والمشاهد بدقة، هناك طاقات حية وذاكرة شفوية. ولما خضنا تجربة اللاديكور وجدنا المتفرج يدير ظهره ويسمع النص أكثر مما يشاهده، ولما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن بنية مسرحية وأشكال تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور.."[9].

كانت هذه الخطوات وغيرها كفيلة بأن تجعل علولة يدخل معترك التجريب المسرحي في الجزائر بل في الوطن العربي.

وانطلاقا مما سبق فإن عبد القادر علولة قد " بدأ تجربة واعية لتأسيس مسرح سياسي جماهيري"[10]، فالتجريب المسرحي لديه انطلق عن وعي وقصد فهو يحمل دوافع منطقية كانت استجابة لحاجيات فنية جمالية وجماهيرية في الوقت نفسه.

2- المعالم الكبرى لتجربة عبد القادر علولة المسرحية:

أ. تبني الاتجاه الثوري المنبثق عن مبادئ الاشتراكية:

من خلال قراءتنا لمسرح علولة نرى بأنه اعتنق المبادئ الفكرية للنظام الاشتراكي، حيث استطاع أن يوائم بينها وبين المعايير الفنية والعلمية للمسرح.

فقد التزم بالصياغة الفنية التي لائمها مع مضامين الفكر الاشتراكي، الذي كان من أشد المؤمنين به، عن طريق معايير فنية وعلمية، أي أصبحت هناك مباشرة في الدعوة لأفكاره الاشتراكية التي اعتنقها وأراد لها البقاء والتجدر، باعتبارها ضد الاستغلال وتساند الطبقة الكادحة التي تمثل أغلبية الشعب، ومن هنا تكونت لدى "علولة " القناعة الإيديولوجية في الكتابة المسرحية، حيث استطاع خلق علاقة فكرية وفنية بين المسرح والمبادئ الاشتراكية، التي يؤمن بها.

فقد حاول "عبد القادر علولة في مسرحه أن يقوم بدور التوعية الثورية السياسية للطبقة الاجتماعية، إلا أن إدراكه القوي لأهداف المسرح جعلته يرصد التغيرات ويكشف عن المظاهر التي كان يعاني منها الشعب بالنقد، فقد كان علولة " ينتمي إلى مدرسة الواقعية الاشتراكية وكان يعتقد بنظرية الانعكاس "[11] والاشتراكية في نظر"علولة" جاءت كخيار لدعم مبادئ الثورة والوضع بعد الاستقلال الذي خلف واقعا مزريا تعيسا خاصة من ناحية العمال وطبقات المجتمع الضعيفة.

وتجلى التوظيف الاشتراكي الواقعي في المسرح لدى علولة فيما يلي:

- كان مسرح علولة مسرحا للتعبير عن تلك الطبقات المطحونة، والتي تحتاج إلى الإعلاء من شأنها وتسليط بقعة الضوء عليها[12].
- كان علولة يختار أبطال مسرحياته من عامة الناس وجعلهم أبطلا ايجابيين وفاعليين في الأوساط التي ينتمون إليها.
- أن العمال لديهم القدرة على التغيير وعلى البناء والتشييد، وهذا ما تدعو إليه المبادئ الاشتراكية في تحليلها السياسي للواقع على أساس ارتباط الإنسان بوسائل الإنتاج.

- تنطلق الظاهرة المسرحية عند علولة أساسا من فاعلية الوعي الاجتماعي والتاريخي للراهن السياسي والاجتماعي في الجزائر.
- لهذا نجد أعماله موسومة بالخطاب الثوري ليؤكد على حق الإنسان في الحرية والكرامة والعدالة والأمن.

وقد أبرز توجهه هذا في عدة مسرحيات منها: مسرحية (حمام ربي) ومسرحية (حوت ياكل حوت)، وثلاثيته المشهورة: (الأقوال" 1980، ومسرحية الأجواد 1985 ومسرحية اللثام 1987[13].

ب. استلهام التراث:

إنّ العودة للتراث في المسرح الجزائري كانت السمة الغالبة التي ميزت الأعمال المسرحية الساعية إلى تأصيل المسرح الجزائري شكلا ومضمونا، فالتراث جزء أساسي من كيان الأمة، ومقوم حاسم وفعال من مقومات الشخصية الوطنية، وهو طاقة إبداعية اكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع السياسي والحضاري للمجتمع، لأنه يمثل مقوماتها واستمرارية تميزها وقد قام بهذا الجهد بعض الباحثين، ووجهوا الأنظار إلى استلهام الأشكال التراثية المسرحية.

واستلهام التراث في المسرح الجزائري عامة وعند علولة بصفة خاصة انطلق في سبيل البحث عن أشكال تعبيرية ترتكز في جوهرها على التراث الشعبي، على اعتبار أن التقاليد المسرحية الأوروبية والمسرح الأرسطي لا يمت بصلة لثقافتنا وبيئتنا التي لها خصوصياتها ومقوماتها الثقافية والشعبية.

فكان البحث إذن عن قالب يتناسب مع الشروط الثقافية والحضارية للمجتمع الذي ينتمي إليه. لذلك " دعا إلى ضرورة العودة إلى الأشكال الفنية الشعبية، وتبني أسلوب الحلقة والراوي الذي يعتمد على مخاطبة الأذن التي بدورها تستدعي الخيال"[14].

إنَّ استلهام علولة للتراث لم يكن كما هو في أشكاله وتيماته بل نجده يقاربه ويمارس التجريب من خلاله، حيث قام بجملة من التغييرات والإضافات وحتى الاستغناء عن ما لا يخدمه

من عناصر. فعبد القادر علولة اتجه إلى التراث " مدفوعا بدافع التجريب، وبحثا عن الخطاب التأصيلي ومشدودا إلى الحداثة في أنقى مظاهرها"[15]. فنجده عمد إلى المزج والتجريب والجمع بين تقنيات معاصرة وأخرى تراثية محلية، أو بين الموروث الشعبي والتراث العالمي، فشكّل مسرحه " الوصل بين الشرق والغرب، والثقافة الشعبية والثقافة العالمية، أي إنّ مسرحه مسرح تواصل وتفاعل وإثراء متبادل بين الثقافات.."[16]. وفي هذا السياق يقول **علولة** مصرحا بأن مسرحه يتضمن أشكالا من المسرح العالمي، إضافة إلى التراث الثقافي الجزائري، يقول " إن الأمر هنا يتعلق بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيصي للحركة ذي النمط الأرسطي الذي يمارس في أوروبا، والذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا، فهو إذا مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي. "[17]

وكان الهدف هو البحث عن أساليب جديدة تجعله يتعرف على خصوصيات المشاهد الجزائري، محاولة منه لتقريب المصطلحات والعبارات المستعملة في نصوص مثل الشعر الشعبي والحكم والأقوال المأثورة التي تنبع من هذا الخزان الثقافي.

بالإضافة لما منحه رجوعه للتراث والتاريخ خاصة – تأثرا ببريخت – تمكنه من كيفية تحليل الظواهر الاجتماعية، والسياسية تحليلا موضوعيا وتوظيفها على أنها ظواهر تؤدي إلى التغيير لحياة الإنسان وليس العودة إلى الوراء، فالهدف هو إيقاظ الوعي بالحاضر لدى المشاهد، فالعودة للتراث يصبح نقدا للأوضاع الاجتماعية وهدفا للتغيير الايجابي.

فالتراث ليس عرضا للأحداث وسرد الوقائع، بل إنه عملية لإلقاء الضوء على الأسباب والمسببات لاسيما العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي لعبت وتلعب دورا فعالا في الأحداث التاريخية، وقيام الثورات، والانتفاضات الاجتماعية.

فاشتغاله على توظيف التراث أكسب مسرحه قدرة كبيرة على التحاور والثراء من خلال توظيفه لعدة عناصر أضفت جمالية خاصة على العرض، وفي فضاء التشكيل الحركي، وفضاء الكتابة في خروجها من حيز القاعة الإيطالية التي أعاقت تطور هذه المسرحية، حيث حاول علولة

من خلال توظيف الحلقة والقوال كسر الإيهام من جهة والعودة إلى الأصول الأولى للاحتفال عند عامة الناس من جهة ثانية نجده يقول في هذا الصدد:" أنا فعلا أهتم للتراث لأنه ثروة هائلة لإبداع تراكمت منذ أمد بعيد، اهتممت بهذا الميدان وحاولت البحث فيه فغرقت في ثراه لكثرة معطياته وغناه فهو الذي بإمكانه إعطاء دفعة قوية لثقافتنا وحضارتنا.."[18].

فإشكالية الفضاء المسرحي مثلا جعلت علولة يفكر في إيجاد أساليب جديدة لخطابه المسرحي فكان الحل بالنسبة إليه من خلال توظيفه وتفضيله للحلقة " لخلق تواصل حميمي مع الجمهور، وذلك باستعمال فضاء دائري، واستخدام سينوغرافيا بسيطة تذكرنا بتقنيات المسرح الفقير، ومن هنا كان الإخراج المسرحي العلولي المرتبط بفن الحلقة إخراجا شعبيا تراثيا يتميز تماما عن الإخراج المسرحي الذي تتطلبه قاعات المسرح ذي العلبة الايطالية.."[19]، فخصوصيات هذا المسرح تجعل منه مسرحا ممكنا في يسر من ناحية المكان والفضاء المسرحي، فهو شبيه بما يعرف بالمسرح الفقير "فعلولة يؤكد أن مسرحه كما هو شأن المداح يمكن أن يوجد في الأسواق وفي ساحات المصانع للعمال وفي الحقول للفلاحين"[20] لذلك فقد عمد علولة ".. على الخروج بمسرحياته من الحيز المكاني المغلق.. لتقديمها في الفضاء الرحب، وراح يؤسس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة"[21] مستعينا بـ " الخطوط الدائرية والفرجة الشعبية القائمة على الحكي والحلقة والقوال والسيرة، واستعان ببساطة الديكور، وتقنيات المسرح الفقير، وملامح المسرح البريختي، وبعض ملامح المسرح الاحتفالي..."[22]. فالبحث عن فضاءات مفتوحة هو هروب من الانغلاق الذي يؤكد على الهيمنة الغربية فليس الهدف هو التحرر المكاني فقط؛ بل يتعداه على التحرر الفكري والمعنوي، والتحرر من التبعية الغربية وهيمنة الآخر[23].

ج. التأثر بالمسرح البريختي:

من المحطات البارزة في تجربة (عبد القادر علولة) هو أثر بريخت، حيث كان واضحا في مسرحه، من غياب الديكورات التقليدية واستخدام الأعراض الواقعية التي تبرز علاقة الإنسان بالواقع، وكذلك في توعية الجمهور من خلال إشراكه في الإدلاء بآرائه في أحداث المسرحية وواقعها

المأخوذة من الواقع المعاش، وتكسير الجدار الرابع من أجل الاحتكاك بالجمهور. كما اعتمد على تقنيات عرف بها بريخت أيضا كالتغريب والراوي والحكاية والأمثولة والغناء والرقص، وكذلك في الحوارات والخطابات المباشرة مع الجمهور، وممارسة النقد وكشف زيف الحقائق، يقول علولة: "برتولد بريشت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي، أو خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص"[24].

فقد وجد المسرحيون الجزائريون في الدعائم التي يدعو إليها مسرحه فتأثروا به وترجموا أعماله، كما اقتبسوا العديد من مسرحياته، كما تأثروا بأساليب العرض المسرحي التي ابتدعها، ونقلوا إبداعه إلى المسارح الجزائرية حيث طبقوا مفاهيمه على النصوص والعروض المسرحية، وقد وجدت هذه العروض البيئة الخصبة التي تزدهر وتنجح فيها

- **عوامل تأثر المسرح الجزائري وعلولة بالمسرحي البريختي:**

- كون المجتمع الجزائري سائر نحو التغيير، وفي صراع ضد مستدمر غاشم لا يرحم، ساعده ما ترمي إليه نظرية بريخت خاصة في جانبها المتعلق بالتاريخ والاهتمام بقضايا المجتمع، فلقد قام بريشت Brecht بنقل قضايا المجتمع ومصير الإنسان من الشارع(الظلم الاستبداد، والسلطة المنفرطة، والاضطهاد...) إلى خشبة المسرح، ولإبراز ذلك حاول توظيف خطابا صريحا، ومخاطبة المتفرج من خلال المسكوت عنه في عدم قبول الواقع ورفضه بكل السبل والوسائل. إذن فمسرحه مسرح المواقف، وتحمل المسؤولية في تغيير الأوضاع، ومحاولة الكشف عن الحقيقة الغامضة، لهذا جاء مسرحه ثوريا ومتمردا، من خلال فضح أي تنكر أو تضليل تلجأ الأنظمة والسياسات. وهذا ما احتاجه المسرحي الجزائري في خطابه للشعب الجزائري.

- طبيعة مسرح بريخت وموضوعاته التي تتناول النزعة الإنسانية الخاصة بحياة الفقراء ومعاناة الطبقة الكادحة من الاستغلال وسيطرة الطبقة البرجوازية على ثروات وخيرات البلد مستأثرة بها لنفسها.
- هجرة الطبقة المثقفة إلى فرنسا للدراسة، فبمجرد قيام الحرب هاجر العديد من رجال المسرح إلى أوروبا عامة وإلى فرنسا خاصة، وقد اشتغلوا في مسارح كان ينشطها فرنسيون متأثرين بمسرح بريخت ممارسين لمفاهيمه وتقنياته، حيث كانت فرنسا في تلك الفترة تعرف عدة مذاهب أدبية مسرحية منها مسرح اللامعقول ومسرح الطليعة، ومسرح القوة، ومسرح بريخت[25].
- الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في تلك الفترة، فقد كانت تمر بأحلك الفترات في تاريخها الحديث، حيث استعمرتها أكبر قوة في العالم مدعومة بالقوى الكبرى كالحلف الأطلسي.
- تبلور الوعي الوطني الثوري في ظل هذا الاحتلال وظلمه واستبداده، فظهرت بوادر التغيير ومحاولة التخلص من الاستعمار بجميع أشكاله، وقامت ثورة التحرير العظيمة تسعى لدحض هذا المحتل البغيض، وفي ظل هذه الأوضاع أنشأت فرقة جبهة التحرير الوطني التي كان هدفها قيام مسرح نضالي يحث الشعب على الثورة ويدافع على الطبقة الكادحة كما يعرّف بالقضية الجزائرية وعدالتها فكان هذا المسرح النضالي هو البذرة التي تكون من خلالها المسرح الملحمي[26].
- محاولة المسرح الجزائري البحث عن مسرح يجسد تطلعات المجتمع الجزائري بكل ما تحمله من رؤى وقضايا اجتماعية.

وكمثال على التأثر البرختي في مسرح علولة نجد...

خاتمة:

انطلاقا من هذا يمكن القول بأن مسرح عبد القادر علولة يندرج في دائرة التجارب العربية الرائدة، التي أرادت ارتياد أشكال تعبير جديدة في التأليف والإخراج والتمثيل، وتحطيم بناء المسرح التقليدي، لأجل الوصول إلى نوع مختلف من الجمهور ، ومن أجل تسهيل انتقال العرض المسرحي وتبسيط الإنتاج، وغيرها من الأهداف التي تستهدف التجريب والتجديد والتأصيل، في آن واحد، قصد الخروج بمسرح بخصوصيات جزائرية بحتة.

ويمكن تلخيص أهم المحطات الكبرى لمسرحه، والتي انبثقت من منطلقات تجريبية مثّلت أركان ومصادر التجربة المسرحية لدى علولة وهي فيما يلي:

- المسرح الملحمي لبريخت الذي أخذ عنه التغريب وكسر الإيهام المسرحي، فأفكار بريخت حاضرة بقوة في مشروعه المسرحي؛ الذي لا يريد أن يصبح متعة فقط، بل آداة للتفكير والتغيير والنقاش والحضور. جسد عبد القادر علولة في مساره المسرحي التأثر الايجابي ببريخت في تعامله مع العرض المسرحي من حيث الرؤية أو الاتجاه السياسي أو اللغة، فتراوحت عروضه بين المرجعية التراثية الأصيلة والمسرح الملحمي الدخيل، كما لم يقتصر مسرحه على تصوير الجوانب المأساوية من الواقع فحسب، بل تعدى ذلك إلى طرح بديل جديد ومغاير إيجابي في نظره، يتلاءم وتطلعات الشعب الجزائري عموما، والطبقة العاملة خصوصا.
- التوجه الثوري المرتبط بالمبادئ الاشتراكية، فهو يعلي من شأن العمال والناس البسطاء ويجعل منهم أناسا إيجابيين.
- توظيف فن الحلقة كفضاء لتقديم العروض، فضاء يستجيب للشروط المصاحبة لكل، واستغلال أدوات الحلقة وآلياتها ويأتي على رأسها القوال / المداح.
- تناولت مسرحيات علولة عبد القادر مجموعة من المواضيع الاجتماعية متعددة الأفكار والتصورات، وعلى رأسها مسألة الصراع والتفاوت الطبقي، وتعامل مع شخصيات اجتماعية نموذجية في بساطتها وفي تعبيرها عن الطبقة المسحوقة مصورا همومها وآمالها، ونضالها ضد

الاستغلال والاحتقار، وقد تمكن من خلالها من تشخيص الكثير من الأمراض الاجتماعية التي كانت تنخر جسد المجتمع الجزائري وتهدد نسيجه فانتقد المنظومة التربوية والصحية والاجتماعية ككل كما عبر عن هموم الطبقة الكادحة في المجتمع مستشرفا بذلك انفجارا وشيكا للمجتمع الجزائري، متاثرا بالمسرح البريختي، رغم أن التزامه بالنظرية البريختية لم يكن حرفيا، لكنه مع ذلك استطاع أن يستعير منه الجانب الثوري والتحريضي من خلال تشخيصه للواقع الجزائري.

- يعد التعامل مع التراث جانبا من جوانب التأصيل في المسرح وهو ما وجدناه عند علولة ابتداء من توظيفه للغة الدارجة لغة الشعب وحاملة فلسفته وحكمته التي لا يمكن للغة الفصحى أن تعبر عنها وصولا إلى استغلاله لعناصر تراثية كالقوال والمداح والوعدة والأمثال، لكن ارتباطه بالتراث لم يكن تقديسا له، وإنما تعامل معه تعاملا ديناميا، حيث استلهم من التراث أشياء هي بمثابة مادة خام قابلة للمسرحة.
- لقد حاول علولة مزج نصوصه المسرحية بالتراث والثقافة الشعبية الجزائرية، مع إضفاء الدلالة الملحمية البريختية، من خلال ربط موضوعات مسرحياته بالواقع المعيش، إذ نوع من شفهية وسردية القوال، فاستطاع بذلك أن يمارس إسقاطا سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ودينيا، فربط موضوعات مسرحياته بقضايا الساعة التي عاشها.
- إنَّ الاهتمام بقضايا المجتمع وتطبيق ممارسات الاستلهام التراثي والحلقوي في مسرحياته، مع لمسة ملحمية بريختية ومزجهما بالنقد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والديني، أوجد مسرحا جزائريا من حيث موضوعاته، أصيلا من حيث استلهامه للتراث الشعبي، ثريا من حيث تثاقفه وتفاعله مع العديد من التقنيات الحداثية الغربية والعالمية.

الإحالات (المصادر والمراجع)

[1] حميد علاوي، مسرح الحلقة، الخلفيات الفلسفية ومقتضيات الممارسة، مسرحية الأجواد نموذجا، وقائع الملتقى العلمي التجارب المسرحية مسارات وبصمات منشورات محافظة المهرجان الدولي للمسرح وزارة الثقافة بجاية الجزائر،2012، ص 153.

[2] حوار أجراه احسن ثليلالي مع عبد القادر علولة، جريدة النصر (الجزائر)، عدد 4820، ليوم 13 ماي 1989

[3] حوار أجريناه حسن ثليلالي مع عبد القادر علولة، جريدة النصر (الجزائر)، عدد 4820، ليوم 13 ماي 1989.

[4] حسن ثليلالي، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا. مجلة الأثر، العدد 25 جوان 2016 ص 129.

[5] المرجع نفسه، ص 129 - 130

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[7] عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة، مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، دائرة النقد والأدب والتمثيل، وهران، 1994-1993، ص 103.

[8] سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، **مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا** جامعة باتنة، 2010-2011 ص:115- 116.

[9] حوار مع عبد القادر علولة، جريدة النصر عدد 4820 ليوم 13 ماي 1989.

[10] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، ص 379.

[11] أحمد حمومي، التراث الشعبي والمسرح تجربتان من الجزائر، مجلة إنسانيات المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الانسانية، عدد 12، سبتمبر – ديسمبر 2000، ص 26.

[12] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح علولة، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، 2018، ص 21

[13] سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص:115-116

[14] المرجع نفسه،

[15] مصطفى رمضاني، مسرح الكوال عند عبد القادر علولة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة ط1،2006، ص 323.

[16] هشام بن الهاشمي، التجربة المسرحية العربية ما بعد الكولونيالية، حدود ومحددات، مجلة المسرح، دائرة الثقافة والاعلام الشارقة، نقلا عن: ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح علولة، ص 24.

[17] عبد القادر علولة، في لقاء أجراه مع محمد جليد، أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران، أكتوبر ،1985د ط، إنعام بيوض، وهو متضمن في كتاب " من مسرحيات علولة" ، ص:234-235.

[18] حوار مع عبد القادر علولة، مجلة ينابيع، مجلة شهرية ثقافية جامعة، العدد1، مركز الثقافة والإعلام، مارس 1993 الجزائر، ص 23،

[19] جميل حمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع الجزائري عبد القادر علولة، صحيفة المثقف، الموقع http://almothaqaf.com/jupgrade/index.php/araaa

[20] حميد علاوي، الخلفيات الفلسفية ومقتضيات الممارسة مسرحية الأجواد أنموذجا،التجارب المسرحية: مسارات وبصمات، 27.26.25أكتوبر ،2011بجاية، ص 155-156.

[21] هشام بن الهاشمي، المرجع السابق

[22] جميل حمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع الجزائري عبد القادر علولة،، مرجع سابق.

[23] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح علولة، ص 25.

[24] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة(الأقوال، اللثام، الأجواد)، دار موفم للنشر، د ط، الجزائر، 1997، ص247

[25] سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص 110.

[26] سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص 110.

رابعا/

المسرحية الشعرية الجزائرية

- تجربة محمد العيد آل خليفة
- تجربة أحمد حمدي

رابعا/ المسرحية الشعرية الجزائرية

أ. تجربة محمد العيد آل خليفة أنموذجا:

لقد مرَّ المسرح الشعري منذ نشأته بمراحل مختلفة ميزتها القوة والانتشار تارة، والضعف والقلة تارة أخرى، وذلك بسبب مجموعة من العوامل والمعطيات التاريخية والثقافية رصدها نقاد المسرح باستفاضة، فنظرة سريعة في المسرح الشعري العربي عامة والجزائري بصفة خاصة سوف نكتشف مدى ما وصل إليه هذا الفن من تراجع وركود.

تحاول هذه الورقة البحثية الوقوف عند فن وجنس أدبي جديد مستحدث في الأدب الجزائري الحديث عامة والمسرح على وجه الخصوص، وذلك عبر الكشف عن مدى حضور هذا الفن في الخارطة الأدبية الجزائرية وواقعه ومنجزاته وإخفاقاته، وأهم الصعوبات التي اعترضت طريقه.

وقد كانت المسرحية الشعرية (بلال) – كأول مسرحية شعرية في الجزائر – للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة ميدانا وحقلا خصبا للتطبيق والتحليل وإبراز الرؤية والتجربة، من خلال الوقوف عند مضامينها وجمالياتها وإرشاداتها المسرحية.

- **فهل استطاع الشاعر الجزائر مسرحة القصيدة؟ بإضفاء الجو الدرامي فيها؟**
- **وهل يمكن لنا أن نقول بأن ارتباط المسرح بالغناء والموسيقى سهّل وفتح المجال لانتشار أنواع مسرحية غنائية كالمسرحية الشعرية؟**
- **وهل يملك المسرح الشعري القدرة للتعبير عن قضايا العصر الحديث بفعالياته المختلفة؟**

1- تمهيد:

يقول أسطورة المسرح الشعري صلاح عبد الصبور: "المسرح لا يُكتب إلا شعرا "!

إنَّ الشاعر الغنائي حين يحس بالحاجة إلى الخروج عن الصيغة الغنائية للتعبير عن تجاربه الذاتية " **فإن أقرب الأشكال الشعرية لتلبية هذه الحاجة هو شكل القصيدة الدرامية، أو الدراما الشعرية . وكلا الأمرين نجده بصورة أو بأخرى عند كثير من الشعراء الذين تحولوا بفنهم الشعري إلى المسرح في العصر الحديث. وقلما لجأ هؤلاء إلى أي شكل من أشكال التعبير النثرية كالقصة أو الرواية أو حتى المسرحية التثرية ؛ ذلك لأن العواطف الإنسانية – في حالة التوتر الشديد والانفعال القوى، كما قال إليوت – تتجه إلى التعبير عن نفسها شعرا لا نثرا ..**" [1]

إنَّ الحديث عن جنس المسرحية الشعرية العربية يقودنا إلى طرح سؤال جوهري أملاه الواقع الأدبي والثقافي المسرحي وهو لماذا تراجع عدد المنتج الجيد من النصوص المسرحية الشعرية رغم وجود ثلة من الشعراء في العصر الحديث يمكنها نسج نصوص مسرحية شعرية بحس درامي لافت؟

وتزداد الحيرة والاستغراب عندما نفتخر بأننا أمة ديوانها لأول هو الشعر، إلا أن نظرة فاحصة في التراث الشعري العربي القديم توضح بشكل بيّن أن المسرح الشعري " لم يحتل مكانة متقدمة لديهم اللهم إلا تلك القصائد التي تحمل الشكل البدائي من الحكي الدرامي الذي احتشدت به قصائد عمرو بن أبي ربيعة والتي تسرد علاقاته ومغامراته العاطفيه.. في حين تصدر تراث المسرح الغربي متمثلا في الألعاب التمثيلية الأولى عند اليونان قائمة على مقاطع الشعر وهى عبارة عن التراتيل الأساسية التي ينشدها الكورس للإله باخوس إله الخمر. لدى اليونان والرومان، وكان لها ما لها من أثر في نقد المجتمع..

فقد تأخر ظهور المسرحية الشعرية في أدبنا العربي الحديث عامة وأدبنا الجزائري على وجه الخصوص، فلم تأخذ حيزا حقيقيا – عربيا – سوى بعد الحملة الفرنسية على مصر، وفي العصر الحديث ومع بدايات بزوغ كتابة الشعر المسرحي وتطوره إلى المسرح الشعري، وقد كانت نصوص أمير الشعراء أحمد شوقي بما تتميز به من الغنائية والتمثيلية والدرامية هي الدعامة الأساسية التي مثلت هذا النوع من المسرح.

أما قبل ذلك فقد كانت معظم الأشكال الماقبل مسرحية الأولى التي شكلت الإرهاصات الأولى للمسرح العربي والجزائري تقحم في عروضها الشعر كوصلات غنائية.. لأن الجمهور كان يستمتع بسماع الغناء والأشعار عبر العروض أكثر من العروض المسرحية بحد ذاتها.

ويمكن – بحسب إجماع النقاد – اعتبار خليل اليازجي في مسرحيته الشعرية (الوفاء والأمل) أول من قاد حركة التوظيف والتأسيس والتأصيل للمسرح الشعري العربي. ثم ظهرت بعده في السنوات الموالية أصوات مسرحية كثيرة لشعراء كبار بعد صلاح عبد الصبور والشرقاوي ونجيب سرور وفاروق جويدة وعزيز أباظة والجيل الذي تلاهم.. حيث عرف المسرح العربي العديد من المسرحيات الشعرية الرائعة مثل: مصرع كليوباترا غروب الأندلس، القيصر، مأساة الحلاج، شجرة الدر، وغيرها من المسرحيات تركت صداها حتى اليوم.

وتطورت القيمة الجمالية لنصوصهم حيث عرفت انحيازا صارخا للمهمشين والمقهورين إضافة إلى تمايز الأدوات الفنية، والنزول بالمسرح الشعري من علياء النخبة لمخاطبة البسطاء بلغة شديدة البساطة فائقة الشجن والتأثير.

بعد هذا التمهيد الموجز حول وجود هذا الفن وتجلياته في أدبنا العربي الحديث، فإن هدف هذه الورقة البحثية هو الوقوف وقفة نقدية عند هذا الفن ونشأته وخصائصه وتقنياته، ومدى حضوره في الأدب الجزائري عامة والمسرح على وجه الخصوص، وقد اتخذنا من أول مسرحية شعرية في الجزائر "بلال" لمحمد العيد آل خليفة ميدانا للتطبيق والتحليل.

2- مفهوم المسرحيّة الّشعريّة :

عرَّف المعجم المسرحي الشعر المسرحي بأنها "**هو تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا** "[2].

وهي أيضا" **النص المكتوب شعرا، وهو قابل للتّمثيل؛ لأن البناء الدرامي يهيمن فيه على العناصر الغنائية، ويسيرها لمصلحة التّمثيل**"[3] وبذلك فالشّعر المسرحي شعر أولا، ومسرح ثانيا، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولا وشعر ثانيا.

يحمل هذا التعريف قطبين مترابطين متلازمين هما الشعر والمسرح. فالمسرح يمكّن الشعر من الخروج من غنائيته، ويجعله أكثر التصاقا بالجماهير. كما أن الشعر يوفر للمسرح الدفقة الشعرية، والكثافة الإيحائية التي تّجعل الحوار المسرحي ينأى عن اللغة التقريرية لصالح اللغة الأدبية.

بالإضافة إلى عمل الشعر من خلال الإيقاع الذي يأخذ بلب المستمع على غير وعي منه؛ وتقوية التأثير الدرامي وتعميقه عن طريق التنويع الموسيقى في أساليب الخطاب والحوار. فالشعر المسرحي ليس مجرد ديكور، أو حلية يتحلى بها الحوار المسرحي؛ فهو الذي يجعله أكثر درامية.

وهذا ما يجعل المسرح الشعري " **يتحرك في منطقتين: دائرة المسرح ودائرة الشعر، ولكي تنجح المسرحية لا بد أن تتفوق في هاتين المنطقتين..**"[4]، فالمسرح الشعري هدفه القبلي مسرح ومقصديته مسرح كذلك، فيما يتفاوت دور الشعر المسرحي بين تحقيق أولية الشعر على المسرح.

3- نشأة المسرحية الشعرية ومراحلها لدى العرب:

يتفق أغلب النقاد أنّ المسرح العربي عامة والشعري بصفة خاصة أنّه" **فن جديد طارئ لا جذور له في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية القديمة – بين منتصف القرن التاسع عشر ونهايته..**"[5]، لكن ورغم ذلك يُعلَن العديد من نقاد المسرح أن الشعر الأدب العربي رغم تأخره في فن المسرح الشعري مقارنة بالغرب، فإنهم يكشفون جملة من الخصائص والمميزات التي تحمل

ملامح وتباشير المسرحية الشعرية فالشعر العربي نجد فيه أدوات تقترب إلى حد ما من الدراما، **"ففي الشعر العربي قصائد يكمن فيها خط درامي قوي ويمكن تحويلها إلى مشاهد مسرحية كما في العديد من قصائد عمر بن أبي ربيعة والفرزدق..."**[6]، هذا عن الدرامية أما الغنائية فهي ميزة الشعر العربي قديمه وحديثه.

أما مسرحيا فقد كانت معظم الأشكال الماقبل مسرحية الأولى التي شكلت الإرهاصات الأولى للمسرح العربي والجزائري تقحم في عروضها الشعر كوصلات غنائية.. لأن الجمهور كان يستمتع بسماع الغناء والأشعار عبر العروض أكثر من العروض المسرحية بحد ذاتها.

ضف إلى ذلك أنّ النشأة الأولى للمسرح العربي كانت **"مزجاً بين الشعر والنثر، ولم ينفصل الشعر عن النثر إلا على يد الشاعر (احمد شوقي) (1869– 1932) الذي أدرك حاجة الأدب الى التنمية والتطور، فحاول وضع بذرة جديدة في عالم الشعر العربي، وفي عالم المسرح العربي، وهي المسرحية الشعرية.."**[7].

إذن ومن خلال ما تقدم فإن من أسباب تأثر العرب بالمسرح الشعري واستلهامه في التعبير عن تجاربهم يتمثل في **"السعي نحو تقليد الغرب، واستلهام ما عنده، وميل الإنسان العربي إلى الغنائية، فالعرب أمة الشعر والارتباط بالسير الشعبية التي ارتبطت بالشعر والغناء أيضا، والظواهر المسرحية والاحتفالية كالبكاء على مقتل الحسين وتمثيل قتله، والقراقوز وخيال الظل، كلها كانت تمزج الشعر بالغناء، إضافة إلى جهود الرواد ابتداءً من مارون النقاش الذي ترجم مسرحية "موليير" "البخيل" ومزج فيها بين النثر والغناء، وجهود "أبو خليل القباني" الذي كان مسرحه احتفاليا، بمعنى أنه كان يميل إلى الاستعراض والغناء أكثر، وكذلك الأمر مع "سلامة حجازي" الذي كان مغنيا مسرحيا بالأساس، مسايرة لذوق الجمهور الذي كان يطلب الغناء، مما جعل كتاب المسرح الأوائل يحاولون إرضاء هذا الجمهور الشغوف بالطرب والشعر، وكذلك الترجمات الكثيرة التي قام بها الرواد لعيون المسرحيات الشعرية الغربية خاصة الفرنسية والانجليزية.."**[8]. من خلال هذا الاقتباس المطول

والتي دعت الحاجة إلى إيراده كما هو فإن هذه الأسباب والعوامل وغيرها جعلت للمسرح الشعري العربي حضورا وتميزا.

بعد نشأتها أخذت المسرحية الشعرية في التطور والرقي الفني والجمالي والموضوعاتي رغم فترات الضعف والفتور التي عرفتها، بل إننا نستطيع أن نقول بأن هناك عقود زمنية فائتة لم نجد فيها أي مسرحية شعرية مؤلفة، فقد سامها الإخفاق والتراجع والخفوت– وفي ذلك أسباب وعوامل نذكرها فيما بعد.

يُعَدّد عز الدين جلاوجي للمسرحية الشعرية العربية وتطورها ثلاث مراحل رئيسية، تُلخص مسارها التاريخي والفني، وهي[9]:

✓ **المرحلة الأولى: مرحلة التأسيس للمسرحية الشعرية العربية:**

الأولى يسميها جلاوجي بمرحلة التلمس الأولى لتأليف نص مسرحي شعري عربي، وتعد مسرحية (المروءة والوفاء) لجليل اليازجي أول مسرحية شعرية تؤلف في الأدب العربي وقد كتبها اليازجي سنة 1876 ببيروت، ومُثِّلت في مصر سنة 1886م، كما كتب أخرى بعنوان "الخنساء" أو كيد النساء سنة 1977 ثم ظهر بعده جيل من كتاب المسرحية الشعرية.

– **من خصائص هذه المرحلة:**

➢ أن معظم المسرحيات التي كتبت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

➢ أنها التزمت عمود الشعر كما هو معروف في القصيدة العربية القديمة.

➢ كان الشاعر فيها ينقل أحداث التاريخ من نثرية الرواية التاريخية إلى منظومة موزعة في حوار، مما جعل معظم الأعمال أقرب للتاريخ من الإبداع في المسرح الشعري.

➢ كان الاهتمام فيها بالغنائية والشعر على حساب المسرح.

✓ **المرحلة الثانية: مرحلة التأهيل للمسرحية الشعرية العربية:**

هذه المرحلة حمل رايتها الشاعر العربي الكبير أحمد شوقي، حيث عرف المسرح الشعري على يده البداية الحقيقية ووضع اللبنات الأولى والحية لبوابات المسرح الشعري عبر مسرحياته

السبع التي اعتبرت فتحا جديدا في المسرح عموما، حيث "**بدأ شوقي يكتب للمسرح عام 1927م، وفي هذه الفترة ألف خمس مسرحيات شعرية جديدة..**"[10]. ثم جاء بعد شوقي العديد من الشعراء منهم من تأثر به ونسج على منواله ولم يضف شيئا للمسرح الشعري، ومنهم من جدّد وأضاف لبنات أخرى ساهمت في تطور المسرح الشعري، مثل باكثير في مسرحيته (اخناتون ونفرتيتي)، حيث خلق " **وعيا جديدا ارتبط أساسا بتكسيره لعمود الشعر العربي، ولرتابة البيت والروي، وخاض بالمسرح في غمار الشعر الحر، وإذا كان عزيز أباضة قد أضاف الكورس للمسرح الشعري، فإن باكثير أضاف إليه المونولوق بوعي كبير..**"[11]

- **من خصائص هذه المرحلة:**

- الاستلهام من التراث والتاريخ خاصة، فقد اختار شوقي وعزيز اباضة المجال التاريخي.
- كان المسرح الشعري عند شوقي كلاسيكيا مصورا في مآسيه حياة الملوك والأمراء والأبطال
- كما اتخذ لمسرحياته هدفا أخلاقيا متأثرا في كل هذا بالكتاب الكلاسيكيين الفرنسيين وخاصة "كورني".
- تكسير عمود الشعر، وتعويضه بالشعر الحر.
- ابتداع الكورس والمونولوج.

✓ **المرحلة الثالثة: مرحلة الإبداع في المسرحية الشعرية العربية:**

وهي مرحلة (مرحلة النضج والكمال) لأن المبدعين – كما يقول عز الدين جلاوجي – استطاعوا تحقيق أمرين لا يقوم المسرح الشعري من دونهما، "**الأمر الأول هو أنهم روضوا الشعر العربي ترويضا تاما للمسرح، حتى صار سلسا منقادا، وتشكل لديهم ما يسمى بالشعر الدرامي الذي يختلف عن الشعر الغنائي، في لغته وإيقاعه وصوره، كما استطاعوا أن يهضموا شيئا يسمى المسرح بعد أن نبتوا داخله وخبروه وعرفوا أسراره وقد كان عند أسلافهم وافدا غريبا يشبه شجرة نخيل في سيبيريا**"[12]

ويعد المصري صلاح عبد الصبور "**الذي وجد نفسه يقف على جبل من التجارب الشعرية والدرامية التي عدت ثورة في الأدب العربي في العصر الحديث، هذه الثورة لم تكتف بالإبداع فحسب بل والنقد أيضا**"[13]، حيث قدم باقة من المسرحيات الشعرية هي مأساة الحلاج، مسافر ليل، ليلى والمجنون، الأميرة تنتظر، بعد أن يموت الملك ما بين سنتي (1973-1964).

حيث يتفق العديد من النقاد أن توظيف صلاح عبد الصبور هذا النمط الشعرى الجديد فى المسرح، قد أعاد الروح وبقوة للمسرح الشعرى، بعد أمير الشعراء أحمد شوقى، إذ حققت المسرحية الشعرية درجة عالية من النضوج على يده.

4- خصائص وتقنيات المسرحية الشعرية الحديثة:

إنَّ المسرحية كما هو معلوم "**جنس وافد إلى ثقافتنا ولا يزيد عمره على قرن ونصف، فقد بدأ وليداً مع محاولات مارون النقاش في منتصف القرن الماضي، ولكن المسرحية تعثرت فيما بعد ثم عادت إلى النهوض بقوة في النصف الثاني من هذا القرن..**"[14]، وكان ذلك بفضل الترجمة والاقتباس والتأثير الغربي العالمي عليها، "**فكان لابد للمسرحية الشعرية من أن تستفيد من الثقافة المسرحية العالمية..**"[15] وكانت هذه التأثيرات متعددة ومتنوعة " **تبعاً لنمط الوعي والحداثة الذي تعرفه المجتمعات العربية أولا وطريقة فهم متبقي النصوص لتجارب الآخرين فكان لموليير وشكسبير وبريخت وابسن أثرا واضحاً في المسرحيات النثرية بعامة والمسرحيات الشعرية بخاصة**"[16]، فالمسرح الشعري باب من أبواب المسرح لا يتخطاه إلا الشاعر الملهم، بإضافة خاصية الإلمام بالأدوات والآليات المسرحية، والشاعر الذي" **يبتدع لغة مسرحية جديدة تتوجه إلى جمهور واسع من خلال ما تنطوي عليه من شاعرية في وظائفية الأكسسوارات التي تستعمل استعمالا شاعريا متعددا، وكذا من خلال تجسيدٍ فني للألعاب الطقوسية الشعبية، وتوحيد العنصر اللفظي مع العنصر الغنائي والحركي عبر شعرية مسرحية فذة.**"[17]

إنَّ الحديث عن خصائص المسرحية الشعرية وتقنياتها يجرنا للاعتراف أنها تختلف عن سابقاتها في المسرحية الشعرية التقليدية رغم كونها هي نفسها، بمسمياتها وحضورها، لكن كوظيفة تؤديها هذه الخصائص فهنا يظهر الفرق والتطور والاختلاف.

وفيما يلي أهم خصائص وأشكال التقنيات الحديثة في المسرحية الشعرية التي تميزت وشكّلت علامة بارزة وفارقة في المسرح الشعري بصفة عامة، نذكر منها[18]:

أ. تقنية البعدين الزماني والمكاني

اذ تعتمد هذه التقنية على صنع واقع إبداعي فني بديل عن الواقع، يبتعد عنه زمانياً ومكانياً ولكنه غير بعيد عنه من ناحية الدلالية، وتتم هذه التقنية عادة باستخدام واقع تراثي، وتقوم هذه الإبعاد على عملية المشابهة بين الواقعين الفني والمعيشي، وبين الماضي والحاضر، هو هنا إبعاد زماني ومكاني محدد

ب.التغريب كسر الايهام المسرحي

هي تقنية وفدت الينا من المسرح البريختي، والهدف فيها إبعاد عاطفة المتفرج والإبقاء على ذهنه صاحياً ليفكر في الحل على نقيض المسرح الأرسطي الذي يقوم على إيهام المتفرجين بأن ما يجري أمامهم حقيقة، ولذلك يتدخل الممثلون في بعض المسرحيات الشعرية ليعلنوا للمتفرجين بأن ما يشاهدونه أمامهم عرض مسرحي فقط.

ت. الرمز في المسرحية الشعرية المعاصرة:

وفي ذلك يرى خليل الموسي انَّ "اللجوء إلى التعبير بالرموز ظاهرة، جديرة بالانتباه في المسرحية الشعرية المعاصرة، فمن طبيعة الشعر الغموض والشفافية والإيحاء، وإذا تلاقى ذلك بالرمز تفتح فيه ذهن المتفرج على دلالات متعددة، وأصبح النص ثرياً لمحموله وتأويلاته، فاللامباشرة في التعبير من أهم خصائص الشعر، وهي تمنح الشخوص المسرحية ثراء دلالياً ولذلك اتكأ بعض شعراء المسرحية الشعرية المعاصرة على الرموز للتعبير عما يريدون التعبير عنه.."[19].

ث. اللغة المسرحية الشعرية المعاصرة

الشاعر الغنائي شاعر لغة قبل كل شيء، الشاعر المسرحي شاعر مسرح، وهذا يعني وجود اختلافات بين لغة الشعر الغنائي وبين اللغة الشعرية في المسرحية، فالشاعر الغنائي يعيد صناعة اللغة لتقول ما لم تكن تقوله، ولكن الشاعر في المسرحية على العكس من ذلك، "**ومقتل المسرحية الشعرية التقليدية في لغتها المزخرفة.. ولذلك أدرك بعض شعراء المسرحية المعاصرة أن عليهم أن يبحثوا عن لغة مختلفة عن لغة القصيدة الغنائية فالمتفرج في المسرح غير القارئ في كتاب، وإذا كانت اللغة في القصيدة الغنائية غاية في ذاتها فإنها في المسرحية الشعرية وسيلة لغاية أخرى، وهي لغة تتناسب والشخصيات التي تتلكم، وإنها لغة مسرح للفرجة قبل أي شيء آخر..**"[20]، لذلك فاللغة في المسرحية الشعرية وسيلة تتصف بصفات كثيرة، أهمها أن تتناسب وعناصر العمل المسرحي، كالحوار والصراع والشخصيات، وأن تراعي المتفرج، كأن تكون بعيدة عن التنميق والزخرفة اللفظية، وأن تكون مرنة مألوفة وعادية بعيدة عن التعقيد.

5- عوامل تراجع وخفوت المسرحية الشعرية العربية:

من خلال هذه الوقفة التي جعلناها للمسرحية الشعرية من حيث نشأتها وتطورها، والتراجع الكبير والخفوت الذي ميّز السنوات الأخيرة وعزوف الشعراء والمسرحيين عن كتابة هذا النوع من الفنون، حتى إن بعض النقاد قال بأن عصر المرح الشعري قد ولى ومضى، فإن ذلك كان لعدة أسباب وعوامل نوجزها فيما يلي:

- إنّ المسرح الشعري فن صعب وهو من الفنون المركبة لاحتوائه على أكثر من فن، وأكثر من أداة ففيه يجتمع الشعر والمسرح، إضافة إلى فن التمثيل والديكور والإضاءة وغيرها .. فصعب جدا أن تمتلك زمام القدرة والإبداع في كل هذه الفنون والتقنيات مجتمعة، بالإضافة إلى مقومات الكتابة الشعرية والكتابة المسرحية.

- إنَّ المسرحية الشعرية تحتاج إلى تحليل دقيق للألفاظ والمعاني والى الصور التي تفرزها الأبيات الشعرية والى الشخصيات التي قد تبتعد بشكل أو بآخر عن الواقع.
- تحتاج إلى مهارة من قبل الممثلين لإلقاء الشعر وإيصال معانيه وصوره إلى المتفرج والى عدم الوقوع في فخ الرتابة التي قد يفرضها الوزن الشعري والقافية.
- غياب ونقص الدراية الوافية بفن الشعر ودلالاته والمهارات العالية في إلقائه من قبل الممثلين.
- الاستسهال الذي وقع فيه الكتاب، حيث كتبوا مسرحيات شعرية بعيدة كل البعد عن المسرح والشعر.
- التجاهلُ النقدي للنتاج الإبداعي للنص المسرحي الشعري على قلته.
- غياب مسرح الدولة ودعم الدولة ذاته وتراجع ميزانياته.
- ضعف الإقبال الجماهيري على المسرح الشعري عليه، وتراجع اهتمامات الجمهور وانصرافه نحو فنون معظمها استهلاكي تقدم المتعة الوقتية البعيدة عن أي قيمة.
- " كون الشعراء كانوا غنائيين قبل ان يكونوا مسرحيين، وان الشكل الشعري القديم غنائي، وهو متأصل في الغنائية الشعرية العربية، ولذلك لم يساعد على رسم الشخصيات والحوار وبناء الحبكة فهو ذو إيقاع أفقي أحادي يتلاءم والإحساسات المباشرة أكثر مما يتلاءم النمو الموجي وهو ليس إيقاعا سمفونياً متعدد الأصوات أو ذروياً يتلاءم والبناء المسرحي الذي يقوم على الصراع والتأزم والعقدة والذروة والتلون الوزن في القصيدة الغنائية أحادي الاتجاه.."[21]
- بعد الهوة بين المتلقي والعرض المسرحي الشعري.

6- نشأة المسرحيّة الّشعريّة في الجزائر:

حينما بدأت في الجزائر تظهر بوادر حركة مسرحية في المدارس والنوادي، أقدم بعض الهواة الشباب على تقديم تمثيليات قصيرة ممزوجة بالأغاني والموسيقى أما طلبة المدارس الإسلامية فقدموا تمثيليات باللغة العربية الفصحى"[22] وقد أدرك رواده ولاسيما "علالو" ورشيد القسنطيني" و"محي الدين باشتارزي" ميل الجمهور الجزائري إلى الطرب والغناء فقدموا عروضا فكاهية تتخللها مقاطع كثيرة موسيقية أو غنائية، وتكون مشفوعة بالرقص والضرب على الطبل أحيانا، ولاقت هذه العروض نجاحا وذيوعا منقطع النظير.

فالناظر لنشأة المسرح الجزائري يلحظ أن بدايته كانت مع الأشكال الشعبية التراثية من مناظر الفرجة والحلقة المسرحية، وروايات المداحين، وخيال الظل، والكراكوز، وغيرها والتي تكاد تشترك جميعها في احتواء عروضها على الغناء، والتسلية والترفيه وأداة لمناهضة الاستعمار، رغم المنع التام الذي عرفته هذه العروض فإن هذا النوع من الترفيه الشعبي ظل يقدم ببعض المدن بعيدا في غفلة من عيون الرقابة الاستعمارية.

بالإضافة إلى العروض التمثيلية الشعبية التي تجمع بين الأداء الحركي والغناء والموسيقى كانت تقدم في الأعياد والمناسبات الدينية مثل المولد النبوي والحج وما ارتبط بزيارة القبور والأضرحة.

دون أن ننسى الزيارات المسرحية العربية، خاصة التي قامت بها فرقة عز الدين المصري سنة 1922م، والتي عرضت تجربتها في الجزائر فحازت على رضا الجمهور ففاق نجاحها نجاح فرقة جورج الأبيض حسب رأي نصر الدين صبيان، والذي يعلل النجاح الذي حققته هذه الفرقة إلى أسباب تتعلق بنوعية العروض نفسها فالمسرحيات التي عرضتها (فرقة عز الدين) تضمنت كما يقول الدكتور عبد المالك مرتاض أغاني وموالات شرقية جميلة، أطربت الجمهور الجزائري وقد يكون إعجابه بها أكثر من إعجابه بالمسرحيات[23]

وإثر ذلك بدأ الحراك المسرحي بالظهور كانت بدايته في المدارس والنوادي، فأقدم بعض الهواة الشباب على تقديم تمثيليات قصيرة ممزوجة بالأغاني والموسيقى أما طلبة المدارس الإسلامية فقدموا تمثيليات باللغة العربية الفصحى[24]، والتي لا تخلو من الغناء أيضا.

إذن كانت العروض المسرحية الأولى مرفقة بالغناء والموسيقى، وهذا ما ميز الانطلاقة الأولى للمسرح في الجزائر، وفي ذلك يتحدث (أحمد بيوض) عن الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري يقول:" **كان الجو في هذه الفترة يتميز بصفة خاصة بإحياء السهرات الفنية الغنائية التي كانت تعرض خلال استراحاتها بعض السكتشات، ذات الطابع الفكاهي الهادف**"[25] والجاد والرامي لبعث رسائل ظاهرة ومضمرة.

كذلك ارتبط وجود الغناء بالانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري الناطق بالغة الدارجة والتي مثلها عرض مسرحية جحا سنة 1926 لعلالو حيث اعتمدت هذه المسرحية في حل عقدتها على الغناء والطرب، من هنا فالمسرح في إرهاصاته وبداياته "**ارتبط بالغناء وبلغة شعبية خفيفة قادرة على توصيل الفكرة وأداء الدور، بل وإطراب المتفرج**"[26]

انطلاقا مما سبق هل يمكن لنا أن نقول بأن ارتباط المسرح بالغناء والموسيقى سهّل وفتح المجال لانتشار أنواع مسرحية غنائية كالمسرحية الشعرية،؟ وهل كون الشعر العربي غنائي بالطبع سهل اندماجه مع المسرح. أم أنَّ ذلك كان عاملا سلبيا وقف في وجه تطور العرض المسرحي واستقلاله عن فن الغناء والموسيقى؟.

يتفق أغلب النقاد أن البداية الفعلية للمسرحية الشعرية في الجزائر تعود إلى الثلاثينيات من القرن الماضي، وكان ذلك من لدن بعض أدباء جمعية العلماء المسلمين الذين قادوا الحركة الفكرية والثقافية في البلاد، بالإضافة للحركة الدينية الإصلاحية التي أولوها العناية اللازمة، حيث ساهموا في إرساء دعائم حركة ثقافية أدبية ونقدية بلسان عرب فصيح في فترة زمنية مبكرة، وانكبوا على دعم الحركة المسرحية الناشئة آنذاك بنصوص مسرحية كثيرة، استدعت التراث التاريخي والديني لمواجهة السياسة الاستعمارية الرامية إلى طمس الهوية الجزائرية الأصيلة.

ويمكن أن نقف على نصين يمثلان البداية الفعلية لهذا النوع المسرحي في تلك الفترة وهما مسرحية (بلال بن رباح) لمحمد العيد آل خليفة.

لتأتي بعدها مسرحية (رواية الثلاثة) ثاني مسرحية شعرية في الأدب الجزائري كانت سنة 1941، على يد محمد البشير الإبراهيمي، وردت كلها على بحر الرجز، كتبها صاحبها حين أجبر على الإقامة في آفلو أثناء الحرب العالمية الثانية، وهي تقع في 877 بيتا، وفي ثلاث جلسات هي بمثابة فصول مسرحية، شخصياتها المحورية عبد الحفيظ الجنان، ومحمد بن العابد الجيلالي، والسعيد بن حافظ "[27]

ليغيب التأليف بعد ذلك عقودا طويلة حتى سنة 1988، ليعرف الأدب الجزائري مسرحيتين شعريتين: هما (حكاية ثورة، وأنا الجزائر) للكاتب محمد الأخضر السائحي، نشرهما بعنوان (الراعي وحكاية الثورة). ليلحقه بعد ذلك الشاعر الجزائري أحمد حمدي بنصه المسرحي الشعري بعنوان "أبوليوس" ينشره اتحاد الكتاب العرب بسوريا سنة 1990، كما يكتب نصا آخر بعنوان (ديوان الداي حديث السقوط) الذي تنشره وزارة الثقافة بالجزائر سنة 2007، ويؤكد الكاتب أن هذه المسرحية نشرت في مجلة الكاتب الجزائري سنة 2005 [28].

من هنا يتبين "**أن رصيد الجزائر من المسرح الشعري قليل جدا، هذا إذا استثنينا طبعا ما سماه أصحابه أوبيرات، نصان كتبا قبل الاستقلال، بل قبل الثورة التحريرية، ولكنهما ظهرا في فترة انتعش فيها الفعل الإصلاحي كثيرا، وقامت جمعية العلماء بجهد جبار ليس على مستوى التعليم فحسب بل حتى على مستوى الأدب، شعرا ونثرا، مسرحا موجها للكبار والصغار، وباقي النصوص كتبت بعد الاستقلال غير أن الجزائريين انتظروا خمسين سنة أخرى ليواصلوا الكتابة في هذا الجنس..**"[29] لذا فإننا نجد أن ما كُتِبَ قليلا جدا، لا يعبر إطلاقا عن حاجة المجتمع الجزائري لمثل هذا النوع من المسرح.

7- تجربة "محمد العيد آل خليفة" في المسرحية الشعرية:

مسرحية "بلال بن رباح"، وبداية تلمس الطريق نحو المسرحية الشعرية:

تعد مسرحية (بلال) لمحمد العيد آل خليفة أول مسرحية شعرية تُكتب في نوعها في الأدب الجزائري وكان ذلك سنة 1938 وقد **"جاءت هذه المسرحية الشعرية في فصلين، يحتوي الفصل الأول على ثمانية مشاهد، والفصل الثاني على تسعة مشاهد، وقد عمد الشاعر في بناء مسرحيته إلى إبراز أسس فنية عالية في البناء المسرحي، خاصة من حيث الشكل، إذ قدم لنا في الفصل الأول كل الشخصيات الأساسية في النص"**[30].

فهذه المسرحية (بلال بن رباح) باكورة هذا النوع المسرحي في الجزائر، حيث يرى نقاد كثيرون وعلى رأسهم أحسن تليلاني أنّها " **أول نموذج للمسرحية الشعرية الناضجة فنيا.."**[31] كتبها الشاعر "محمد العيد آل خليفة "سنة 1938 واستوحى مادتها من التاريخ الإسلامي ليسلط الضوء على إحدى شخصياته المجيدة وهي شخصية الصحابي الجليل، ومؤذن الإسلام "بلال بن رباح" ليتخذ من سيرته رمزا للصبر على الكفر والظلم، ومثالا على الثبات على العقيدة، والالتزام بمبادئ الإسلام، وقناعا يدعو من خلاله الشعب الجزائري للتمسك بالهوية العربية الأصيلة في مواجهة الاستعمار الفرنسي الغاشم.

وقد اعتبر النقاد مسرحية (بلال) للشاعر محمد العيد، **"أول نواة شعرية استلهم فيها التاريخ العربي الإسلامي وحاول أن يجسد موقف الصحابي المشهور "بلال" الذي تحمل في سبيل العقيدة ما لم تحمله سوى القليل من المؤمنين لما يعتنقون من مبادئ، بالإضافة إلى الأسلوب الذي كتبت به في فترة متقدمة جدا، وهو أسلوب شاعري يراعي فيه محمد العيد اختلاف الشخصيات وتنوعها، ويركز فيها على المعاني التي ترمز إليها مواقف بلال بين جلاديه ومضطهديه، ليدعوا من خلال ذلك الشعب الجزائري إلى اقتفاء أثر الأسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة.."**[32].

فالمسرحية تعد " **نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري، لا لأنها أول عمل شعري متكامل في هذا المجال فحسب، وإنما لأنها قد عبرت أيضا عن اتجاه جديد تجلى في مضمونها التاريخي إلى جانب الناحية الدينية والتربوية**"[33].

سنحاول من خلال هذا العرض أن نقدم قراءة نقدية في المسرحية من خلال مضمونها وجماليتها الفنية.

أولا/ مضمون المسرحية الشعرية:

مسرحية (بلال) هي "**دراما شعرية تاريخية دينية وهي ذات فصلين تعالج الصبر وقوة اليقين الإنساني في الحياة، وكيفية مجابهة الظلم والطغيان، رغم شدة العقاب والحرمان**"[34]

لقد هَدِف الشاعر من تأليفه لهذه المسرحية _ من خلال تركيزه على شخصية بلال – رضي الله عنه– وما تعرض له من جلاديه ومعذبيه،_ في أن "**يدعو من خلال ذلك الشعب الجزائري إلى اقتفاء أثر الأسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة**"[35]، فالمسرحية "**غنية بقيم التحدي والتضحية والثبات على المبدأ مهما بلغت جبروت الظالم المعتدي، وهي القيم التي نجدها موزعة في مختلف المواقف الدرامية التي تضمنتها..**"[36].

من ناحية الصدق التاريخي والموضوعي فإن الدارس لهذه المسرحية "**يلاحظ تقيُد الشاعر محمد العيد آل خليفة بالصدق التاريخي فيما يخص الصراع والشخصيات التي تضمنتها المسرحية مقارنة مع ما أوردته المراجع التاريخية حول إسلام الصحابي الجليل (بلال بن رباح)، وصبره على تعذيب سيده (أمية بن خلف) له، ثم عتقه على يد أبو بكر الصديق حتى لكأن المسرحية في ظاهرها مجرد تصوير أمين لتلك الحوادث المؤثرة بهدف بث العبرة والموعظة**"[37].

وإنْ كان موضوعها ذو الفكرة الرئيسة هو آمال العبد الحرية الجسدية والروحية ليدركه المتلقي (قراءة، ومشاهدة، وسماعا) لأن شخصية بلال بن رباح هذا الصحابي الجليل أصبحت رمزا – في تراثنا الأدبي والديني – للإيمان القوي والصبر الموصل إلى النصر وتحمل المسرحية عبر فصليها سبعة عشر مشهدا ثمانية في الفصل الأول والبواقي في الثاني.."[38]

إنَّ مقارنة بسيطة بين مسرحية بلال وما عاشه الشعب الجزائري وهو يرزخ تحت نير الاحتلال لتبين بوضوح العلاقة الوطيدة والوثيقة بينهما، وندرك من خلالها أيضا ذكاء وفطنة الشاعر في حسن اختياره لهذا النموذج فقد "**أحسن مقاومة السياسة الاستعمارية من خلال مسرحية (بلال بن رباح)، فهي– المسرحية – لا تكتفي بتشخيص الواقع الجزائري تحت الاحتلال الفرنسي، بل إنها تستلهم من صبر (بلال) وثباته على دينه ما يصلح أن يكون تحريضا للشعب الجزائري على الصمود في وجه سياسة الاجتثاث والاستئصال التي ينتهجها الاستعمار، وكأن (بلال) المتمسك بدينه الطامح للحرية الانعتاق هو هذا الشعب الجزائري المستعمَر والمستعبَد، وكأن (أمية بن خلف) الطاغية المتجبر هو هذا الاستعمار الفرنسي الحريص على اغتصاب الجزائر أرضا وهوية، فالتشابه قائم بين الموقفين، موقف تحدي المسلمين الأوائل لظلم المشركين، وموقف تحدي المقاومين الجزائريين لقهر الاستعمار الفرنسي،**"[39].

هنا يمكن وعبر استخدام مبدئي التعبير بالرموز والتأويل والتفسير ولإيحاء جر الذاكرة إلى مأساة الصحابي الجليل (بلال بن رباح) ومقارنتها بمأساة الشعب الجزائري، فالشاعر هنا عبر اللغة يطلق العديد من العلامات والإشارات التي يمكن أن تفهم وفق معايير مختلفة والتي يمكن أن تشير إلى مشهد يرسمه صانع النص عبر استخدام الإيقاع الصوتي ورسم الصور وإعادة صناعة اللغة بطريقة تنسجم مع حاجة النص.

ويلخص نور الدين عمرون فكرة المسرحية في": **أن آمال العبد الحرية الجسدية والروحية، أما الأهداف فهي**[40]:

- ندافع عن أفكارنا وإيماننا بالصبر والعقلانية.
- نحرر ونساعد الإنسان للعيش بكرامة في الحياة.
- نعمل من أيجل تحقيق المبادئ الإنسانية".

ثانيا/ مسرحية (بلال): الإحالة إلى السياسي في مرآة التاريخ:

تحمل المسرحية في ثناياها عناصر الصدق والحدوث ، ولعل السبب في ذلك راجع إلى أن تأثير هذه المأساة التي تعرض لها الصحاب (بلال) ربما يكون أوقع إذا اقتنع المشاهدون بأن القصة ليست مخترعة بغية إصلاحهم وتطهيرهم، بل هي قصة ذات أحداث حقيقية تضرب بجذورها في تاريخ الدعوة الإسلامية والإنسانية، وفضلا عن ذلك تساعد الألفة التي تربط بين جماهير المتلقين والمادة التاريخية المستوحاة، على كسر حاجز الاغتراب المتوهم بين الجماهير والمسرح.

فالتاريخ بالنسبة للشاعر – إضافة إلى عمله في تعميق الصراع في المسرحية – فقد كان وسيلة إلى غاية، وقناعا أتاح للشاعر أن يعبر من خلاله عما يؤمن به ويدافع عنه من قيم وأفكار ودعوة للتحرر والتمرد، وأن يضع على ألسنة شخصياته ما يعتمل في نفسه هو من رؤى وأحلام، ولم يكن تغييرا لحقائقه الثابتة الكبري.

لقد أدى الإسقاط التاريخي واستلهام الجو السياسي العام –للجزائر– لأحداث التاريخ هنا إلى زيادة الأثر الدرامي، بحيث لم يعد حلم الشاعر الغنائي، في هذا الإطار والسياق، موقفا فرديا نابعا من إحساسه بقيمة الذات، بل أصبح يجسد رؤية معاصرة لأحلام أمة بأسرها.

وثمة بعد آخر خاص باستلهام محمد العيد آل خليفة موضوع من التاريخ، ويتصل بالقضايا الجوهرية التي يعيشها شعبه ومجتمعه، والتي يسقطها الشاعر من خلال شخصيات تاريخية لعبت أدوارا مؤثرة في محيط مجتمعاتها في لحظة زمنية معينة، ومازالت بحكم تكوينها النفسي أنماطا قابلة للتكرار في أزمان أخرى.

ثالثا/ الصراع الدرامي:

إنَّ إيلاء محمد العيد آل خليفة للصدق التاريخي الموضوعاتي في مسرحيته الأهمية والالتزام، لم يكن وحده بل إنّه أتبعه أيضا محاولته السعي نحو تحقيق الصدق الفني والجمالي لذلك فإن إلقاء نظرة فاحصة على المسرحية ندرك "**استيفاءها لقواعد المسرح الشعري الكلاسيكي وخاصة ما يسمى بقانون الوحدات الثلاث الزمان والمكان والموضوع، إضافة إلى نصاعة لغة الحوار الذي جاء بلغة شعرية راقية..**"[41].

ارتبط الصراع في المسرح الدرامي بوجود البطل، وحضور العائق الذي يقف في مواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته، وقد "ربط هيغل، وكذلك الناقد الروماني جورج لوكاش (G Luckacs.)، تشكل البطل كبطل بعملية وعي الذات لديه، واعتبرا أن هذا الوعي لا يتحقق إلا ضمن علاقة صراعية حيث يقف هذا البطل بمواجهة شخصية أو قوى أخرى معارضة له، أو مواجهة مبدأ أخلاقي. "[42]

وللصراع في المسرحية أشكال مختلفة ومتنوعة، إذ يمكن أن يكون خارجيا مجسدا على الخشبة، أو يكون صراعا داخليا تعيشه الشخصية وتعبر عنه بأشكال مختلفة منها الكلام، وقد يكون صراعا خارجيا مبنيا على تنافس بين شخصيتين، ويتجسد على الخشبة على شكل أفعال، أو يأتي على مستوى الخطاب من خلال المجابهة الكلامية، صراع خارجي مبني على تناقض بين رؤيتين للعالم، صراع وجداني يأخذ شكل نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة، ويعبر عنه على مستوى الخطاب في المونولوق أو بالصمت "[43].

لقد تجلى الصراع في المسرحية وفق زوايا متنوعة لكنها تصب في وعاء واحد هو كل ما عاناه البطل (بلال بن رباح) في سبيل دينه وربه.

فهو في صورته العامة والشاملة تجلى في رفض (بلال) الشرك بالله وتمسكه بعقيدة التوحيد،

أما في صورته الشخصية الفردية فتجلى بين العبد (بلال) وسيده (أمية)، من خلال المجابهة الكلامية الحادة.

أما عن الصراع الداخلي الذي عاشه (بلال) ذاته وهو يواجه التعذيب حاثا جسمه على الصبر والجلد. يقول "**بلال**:

آه من الرق آه قد ضقت بالرق ذرعا

لو أني كنت حرا صدعت بالدين صدعا[44]"

فالصراع الداخلي الذي كشفه هذا الحوار الداخلي يوضح كيف أنّ البطل يبوح في وحدته بضيقه الشديد من وضعية العبودية التي يكابدها، ويكشف عن شغفه بالحرية، وخوفه الشديد من افتضاح سر إيمانه بالرسالة المحمدية لدى سيده المشرك.

فهو صراع وجداني يأخذ شكل نزاع ديني أخلاقي بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة، بين الإيمان والشرك، بين الحياة الدنيا والآخرة.

وما صعوبة هذا التحدي وقسوة هذا الصراع الذي عاشه بلال رافضا به تغيير دينه وربه الذي آمن به، " **فإنما هو دعوة للشعب الجزائري كي يصبر، ويتمسك بدينه، وبربه، لأنه سيجعل له الأسباب ليخرج مما فيه من إحن، كما هيأ الله تعالى أبا بكر لينقذ بلالا** .."[45]

وفي تقدير الناقد حسن ثليلالي فإن المسرحية "**نجحت في بث جسور التواصل بين الماضي الذي تصوره والحاضر الذي تعالجه وأبدعت فيه هذه المسرحية، حيث إنها استلهمت من الصراع الذي خاضه (بلال) ضد قوى الشرك، ما يعزز دعوة الشاعر الشعب الجزائري المسلم لمقاومة الاستعمار الفرنسي**"[46]، للتغلب عليه بروح العزيمة والصبر وكسر حاجز الخوف والخنوع لدى الشعب الجزائري.

رابعا/ اللغة والإيقاع والحوار في المسرحية:

انطلاقا من "**الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح**"[47]، لأنه يضيف إليه البيان والسحر، وبأن المسرح هو صاحب الحق الوحيد في الشعر لأنه يمنحه عمق الموقف، فكل فن له سطوته وسلطانه عندما يكون في ميدانه، فذا ابتغينا الجمع والمزج بينها أي بين الرؤية والفن وجب

توفر مجموعة من الشروط والضوابط فكل شعر" **ينحو إلى أن يكون دراميا، وكل مسرحية تميل أن تكون شعرية، على أن تكون قوة الشعر في اتساقه مع روح المسرحية"**[48].

لعل ما يلفت النظر في هذه المسرحية من الناحية الفنية هو قيامها على التنويع الإيقاعي، فلم تُكتب على قافية واحدة، ولم يلتزم الشاعر فيها وزنا عروضيا محددا بل نجده ينتقل من قافية إلى أخرى ومن بحر إلى آخر حسب ما يقتضيه السياق الدرامي، وتتطلبه طبيعة الشخصيات، مؤسسا بذلك لشكل فني جديد لم يكن معروفا في الأعمال الأدبية في تلك الفترة، قوامه تفاعل الشعري والمسرحي.

وهذا من التطور الذي جدّ على المسرح الشعري، فاللغة الشعرية في المسرحية تقتضي بطبيعة الحوار المتبادل مرونة لا تحدها القافية في نهاية البيت، وتقطيعا للعبارة لا يتحكم فيه طول الأشطر، إذ يمزج الحوار والأداء المسرحي بين الأشطر والأبيات ويفصلها في وقفات لا تلتزم بالتفعيلات والقوافي، بقدر ما تلتزم بالانفعال والدلالة وتلوين العبارات بألوان اللحظات النفسية المختلفة.

فقد حاول الشاعر استخدام اللغة الشعرية الموزونة في الخطاب المسرحي ضمن ما يندرج في اللغة والحوار من خلال تطويع الأوزان والقوافي والتنويع فيهما، مع محاولة استخدام اللغة الشعرية، غير أن الخصيصة الشعرية كما يقول حسن ثليلالي في الحوار قد طغت على الخصيصة الدرامية، **"فلم يكن الحوار متسقا مع المواقف الدرامية، وطغت عليه الغنائية"**[49]، وهي تعد من أبرز عيوب المسرحية الشعرية، ذلك أن:" **الشاعر الغنائي شاعر لغة قبل كل شيء، والشاعر المسرحي شاعر مسرح، وهذا يعني وجود اختلافات بين لغة الشعر الغنائي وبين اللغة الشعرية في المسرحية، أو بين اللغة الشعرية في كتاب وبين اللغة الشعرية على الخشبة، فالشاعر الغنائي يفتق مضامين اللغة ويعيد صنعها لتقول ما لم تكن تقوله، ولكن الشاعر في المسرحية نقيض ذلك، فاللعب باللغة خطر على المسرحية، ومقتل المسرحية الشعرية التقليدية في لغتها المنمقة المزخرفة، كما في مسرحيات عزيز أباظة، ولذلك أدرك بعض**

شعراء المسرحية المعاصرة أن عليهم أن يبحثوا عن لغة مختلفة عن لغة القصيدة الغنائية فالمتفرج في المسرح غير القارئ في الكتاب، وإذا كانت اللغة في القصيدة الغنائية غاية في ذاتها فإنها في المسرحية الشعرية وسيلة لغاية أخرى، ولا يعني هذا أنها نثرية، ففيها من الرشاقة والإيحاء ما في لغة الشعر الغنائي نفسه، ولكن ذلك يعني أنها لغة تتناسب والشخصيات التي تتكلم، وأنها لغة مسرح للفرجة قبل أي شيء آخر"[50].

وانطلاقا مما سبق فإنّ مسرحية (بلال بن رباح) هي من الشعر المسرحي أكثر من كونها من المسرح الشعري. لأنه يكثر فيها الخصائص الشعرية، فيتخلف بذلك عن الحدث في تطوره، وعن إحكام تصوير الشخصيات؛ بل إن هذه الغنائية الشعرية تقف الحدث أحيانا، وتضر بالوحدة العضوية الضرورية والحركة الدرامية في المسرحية، فالغنائية، تمثل قطبا متنافرا مع الدرامية، وإنها تقف على الطرف النقيض منها حين تتنازعان النص المسرحي الشعر؛ بل ربما كانت وسيلة يلجأ إليها الشاعر المسرحي الذي لم يتقن متطلبات فن المسرح . ثم إن الغنائية، في مفهوم النقاد ظاهرة سلبية ينبغي أن يتخلص منها المسرح الشعرى.

إذن فإننا نأخذ على مسرحية (بلال) الصوت الشعري الغنائي الذي يسيح في فضاء خاص به، دون أن يحتمى بالوسائل الدرامية الفاعلة، ودون أن يقترن بأفعال الشخصيات وتطور الحدث، وربما كان سبب ذلك راجعا إلى أن المسرحية –باعتبارها أول عمل درامي للشاعر– قد استحوذت عليها طاقته الشعرية الغنائية الخصية، فوظف هذه الطاقة من أجل التوصيل الدرامي، وبعبارة أخرى نظر محمد العيد إلى المسرح على أنه في خدمة فنه الشعري في المقام الأول، ولم يكن على وعي تام بأن الشعر إنما هو بعض جوانب التوصيل الدرامي، وأن هنالك جوانب أخرى على الشاعر أن يراعيها حينما يخرج من ذاته ليتقمص ذوات شخصيات أخرى هي شخصيات مسرحيته، ولم يضعْ نصب عينيه العرض المسرحي الذي يأتي حافلا بألوان أخرى من المؤثرات الدرامية التي تهدف إلى تأكيد وظيفة المسرح الاجتماعية.

عدا ذلك فإن الشاعر استحضر في مسرحيته أحداث تاريخية مرتبة ترتيبا واقعيا مطابقا للأحداث التاريخية تطورها حتى نهاية المسرحية مستهلا نصه بإعداد المتكأ لرفقة أمية.. وصولا إلى نهاية النص وهو عتق بلال وتخلصه من أمية، إضافة إلى الصراع الصاعد الذي تخلل مشاهد المسرحية، أضفى على النص حوار جيدا وصحيحا.

وقد نجح الشاعر أن يجرى على ألسنة شخصياته حوارا شعريا بديعا وجميلا بلغة متماسكة وصورا موحية وبسيطة وغير معقدة.. لا يمل القارئ أو المشاهد المتابع سماعها، ولا يستشعر حاجة للتوقف عند كلمة ليدقق فى معناها أو استخراج الدلالات منها ليربط الأحداث المتتابعة، وهى سمة تحسب لصالح الشاعر.

تميز النص المسرحي أيضا بالوضوح والبساطة، وضوح على مستوى استخدام الألفاظ؛ استخدم الشاعر ألفاظا واضحة ومألوفة بعيدة عن الغرابة والغموض والذاتية، حتى يفهم الجمهور للوهلة الأولى ما يعرض أمامه، "**فلغة الشعر في المسرح مطالبة بأن تبتعد عن التعبير عن المشاعر الذاتية الخاصة للشاعر وكل وسائل الإيماء الخفي الرحيب**" [51] فيكون الحوار بذلك بلغة عادية سهلة و مألوفة، هذا ما يميز عادة أسلوب و لغة محمد العيد آل خليفة.

خامسا/ الفضاء في المسرحية:

أما عن فضاء المسرحّية فأنّها "**اعتمدت على جماليّة كسر الإيهام، Illusion كتقنيّة بريختيّة قامت على إسقاط الحاجز الوهمّي بين المتفّرج واللّعبة المسرحّية ، Le Jeu Théàtral بتكسير الجدار الرابع Le Quatriéme Mur فأصبح المسرح بذلك نشاطا اجتماعّيا يجمع الممثلين بالجمهور، ممّا يمّكن من تنمّية الوعي لدى المشاهد بالمشكلة المعروضة منها عقلي أمامه، وحثّه على التّفكير فيها واتّخاذ موقف ولم يسلم النّص من التّشكيلات السّينيمائيّة آلتي استغلّها "محمد العيد" لخلق جّو المتعة الدّرامّية وتحقيق الفرجة على حساب السكونّية والثّبات آلذي اتّهم به المسرح الشّعرّي، وهذه التّنوعات استفاد منها كثيرا للتّعبير عن الصّراعات الدّاخلّية والخارجّية، حيث أعاد تشكيل**

الواقع بصّيغها ومعاييرها ألّتي تحّقق الكفاية الجماليّة للمتلّقي."[52]. وهو بذلك يحاول الكاتب إلغاء المساحة الفاصلة بين الصالة والخشبة من أجل كسر الإيهام معارضة لمفاهيم المسرح الأرسطي المعتمدة على الإيهام والتخدير

سادسا/ الشخصيات في المسرحية:

اعتمد الشاعر في وصف وتصوير وتشخيص أبطال مسرحياته على وسائل وطرق عدة، فمرة بالفكر، وأخرى بالمظهر، وتارة بالفعل..الخ، فيم كان الهدف من ذلك هو زيادة تلاحم عناصر المسرحية فيما بينها.

- **الّتشخيص بالفعل:**

ويتّمثل في **"الأفعال ألّتي قامت بها الّشخصّية من خلال سلوكاتها وحركاتها ومواقفها ولأّن جوهر الدارما هو تمثيل فعل ما، فإّن هذا العنصر من أبرز عناصر التّشخيص في المتخيل المسرحي، وعليه لا بّد من توافر صلة معقولة بين الّشخصّية والفعل، لذا فقد بنى المؤّلف شخصياته في المسرحّية بطريقة متكاملة"**[53]، يبرزها المشهد التّالي:

بلال :

ويحي من الصبية الحمقى يحرشهم * آباؤهم لمعاداتي وتفتيني

قبلت بالرجم والتعيير محتسبا * ولست أقبل أن أرتد عن ديني[54]

فقد منح الكاتب لشخصياته جملة من التّصرفات تلاءمت وطبائعها عاكسة رغباتها ومشاعرها.

- **الّتشخيص بالفكر:**

يتم عبر كشف المؤّلف عن الّشخصّية وأفكارها، ويظهر هذا في موقف "بلال" من "أمّية" الّرافض للعدول عن منهجه من خلال:

أمّية :غويت فثب يا عبد؟

بلال : ما أن ثائب

أمّية : أتأبى وفاقي؟

بلال : لن تراني موافقا[55]

فبلال هنا قد أفصح عن فكره وّما في قلبه ولم يبال بعواقب أمره، وهنا يبرز الايمان القوي الذي يتحدى الإغراء والتعذيب والقسوة.

- **الّتشخيص بالمظهر:**

بواسطته نتعرف على الشخصية من خلال مظهرها وبشكلها وقوامها، ومكانتها الاجتماعية وطبيعتها، وهذا ما يظهره قول أميّة:

أمّية: أنا سليل الشرف أمّية بن خلف

نادى كعبة الأدب يؤمه جل العرب

سيسمر الرجال عنـــدي يا بـلال

فافرش لهم على العرا ما تنتقي عند الفرا

وبانتشاق الطيب من مرجنا الخصيب

هم رفقتي منذ الصغر وعـدتي عند الغـير

فاخدمهم جميعا وكن لهم مطيعـا[56]

ففي هذا التشخيص نلحظ الوصف المظهري لأمية بن خلف ففيه وصف لملامح ثراءه ونسبه فهو من أسيادها وأشرافها.

لذلك أرى أن الشخصيات قد أخذت حظها من تقديم نفسها كشخصيات معبرة عن الأدوار التي تؤديها، كما حاول المؤلف أن يقنعنا بها خاصة أنها شخصيات تاريخية حاول أن يأتي بها من ليُحاور الماضي مع الحاضر.. وهى فكرة فنية بديعة لكنها كانت تستحق أن يبذل فيها الكاتب جهدا أكثر من ذلك لإقناعنا بذلك ولأنها تعتبر الصراع الدرامي الرئيسي الذي من المفروض أن تتنامى الشخصيات من خلال هذا الحوار أو الصراع.

خاتمة:

بعد هذه الجولة التاريخية والنقدية حول المسرحية الشعرية الجزائرية، وتجربة محمد العيد آل خليفة، فإن البحث قد خرج بجملة من النتائج، نذكر منها:

1. ارتبط وجود الغناء بالانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري، حيث اعتمدت المسرحية على الغناء والطرب، وبلغة شعبية خفيفة قادرة على توصيل الفكرة وأداء الدور، بل وإطراب المتفرج.
2. تعد المسرحية "بلال بن رباح" باكورة هذا النوع المسرحي في الجزائر، حيث يرى نقاد كثيرون أنّها أول نموذج للمسرحية الشعرية الناضجة فنيا، كتبها الشاعر "محمد العيد آل خليفة "سنة 1938 واستوحى مادتها من التاريخ الإسلامي.
3. من خلال ما تقدم في هذا العرض حول المسرحية الشعرية في الجزائر نجد أن ما كتب قليلا جدا، لا يعبر إطلاقا عن حاجة المجتمع الجزائري لمثل هذا النوع من المسرح.
4. تميزت مسرحية بلال بخاصيتين متميزتين، الأولى: أن مسرحيته هي نموذج ومثال للصبر والعزيمة والثبات، استمدت موضوعاتها من التاريخ العربي القديم والحديث. والثانية: أن القيم الثورية التي يدعو إليها مسرحه الشعري، يمكن أن تعد امتدادا طبيعيا ومنطقيا لما كان يبحث عنه شعره الغنائي من قيم الحب والعدل، والجمال، والحق، وأنه وجد المسرح بأدواته وإمكاناته الإعلامية، سبيلا إلى نشر ما يدعو إليه وينادي به على نطاق جماهيري أوسع من دائرة قراء الشعر ومتعاطية التي مازالت محدودة في وطننا العربي.
5. مسرحية بلال لجأ فيها محمد العيد آل خليفة إلى الإحالة إلى السياسي في مرآة التاريخ لنقد الوضع الاستعماري الذي تعيشه الجزائر وشعبها.. أي أنه عمد الكاتب إلى توظيف التراثي لخدمة السياسي، فقد سعت المسرحية من خلال اختياره للصحابي الجليل بلال إلى إحياء التاريخ الإسلامي ومآثره الزاخرة بالبطولات، في زمن يسعى فيه الاستعمار إلى قطع صلة الشعب الجزائري المسلم بماضيه الإسلامي المجيد.

6. اعتمد الشاعر على استخدام الرموز بأشكالها المختلفة ومرجعياتها المتنوعة كأفعال قادرة على إطلاق الدلالات المتنوعة، فقد اتخذ الشاعر محمد العيد آل خليفة من شخصية (بلال) قناعا ورمزا للتعبير عن ثبات الذات الجزائرية المتمسكة بدينها الطامحة إلى الحرية الانعتاق من العبودية.
7. من خلال المسرحية أيضا قام الشاعر بدعوة الشعب الجزائري من خلال صبر (بلال) وثباته على مبدئه، إلى التمسك بشخصيته وهويته وعلى رأسها دينه الإسلامي الحنيف في مواجهة سياسة التنصير والاجتثاث التي ينتهجها الاستعمار الفرنسي في حقه.
8. كشفت القراءة التحليلية لنص (بلال) أنّ الشاعر كان واعياً بطريقة ملفته للنظر لأهمية البعد السياسي والاجتماعي الذي يمكن أن بشكل أساساً لأي تغير ممكن وخاصة فيما يتعلق بالموقف من الاستعمار وسياساته.
9. استخدام الشاعر العبارات والجمل المنغمة بالدلالات بشكل كبير خلال النص.
10. لجأ الشاعر بشكل متكرر وإيجابي الى مخاطبة عقل الشعب الجزائري عبر استخدام الجمل والإشارات الذي يعتمد فهمها على التأويل والتفسير والشرح والإيحاء.

الإحالات (المصادر والمراجع):

[1] عبد الحميد شيحة، الغنائية والدرامية في المسرح الشعري عند فاروق جويدة، مجلة كلية الآداب، دامعة المنصورة، العدد 23، أغسطس 1998، ص 9- عشرة.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997 ص 281.

[3] خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997، ص 3.

[4] أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العرب الحديث، كتاب الهلال، ع 532 أكتوبر، 1995، ص 51.

[5] فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة إلى اليوم، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2001، ص 19.

[6] عمر محمد الطالب، ملامح المسرحية العربية الإسلامية، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1987 ص- 161

[7] حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1999، ص 80.

[8] عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد المسرحي والدراماتورجيا، جامعة المسيلة، ص 14.

[9] ينظر: عز الدين جلاوجي، مرجع سابق، ص 17 و18 وما بعدها بتصرف يسير.

[10] أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1984، ص 303

[11] أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، ص 205.

[12] عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 19.

[13] المرجع نفسه، ص 19

[14] خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 86

[15] المرجع نفسه، ص 86.

[16] وصال عباس عبد المحسن، التحليل السيميائي لنص من المسرح الشعري، خزعل الماجدي أنموذجا، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 26، العدد 4، 2017، ص 321-322.

[17] حسن المنيعي، المسرح المغربي (من التأسيس إلى صناعة الفرجة)، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط2، 2002، ص- 12

[18] المرجع نفسه، 322.

[19] خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 78.

[20] المرجع نفسه، ص 78- 79

[21] المرجع نفسه، ص 66.

[22] نصر الدين صبيان، ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي والتأثير العرب الشرقي"، مجلة الكاتب العرب، العدد13 سوريا ، 1985، ص 99.

[23] نصر الدين صبيان، ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي والتأثير العربي الشرقي، مجلة الكاتب العربي، العدد13 سوريا 1985. ص 99.

[24] أبراهام دانينوس، نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق و تقديم: مخلوف بوكروح، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2002. ص 25

[25] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطوره ،1926-1989 ، منشورات التبيين، الجاحظية الجزائر، د ط، 1998، ص 16.

[26] مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري في رحلة البحث عن مؤلف، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، العراق، العدد 06 آذار، السنة الخامسة عشرة، ، 1980، ص 167.

[27] عبد المالك مرتاض، خصائص الخطاب في رواية الثلاثة، مجلة الثقافة، الجزائر، ص 237.

[28] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر،2007، ص11.

[29] عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 27.

[30] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، ص 31.

[31] أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، إشراف: محمد العيد تاورتة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009م- 2010م، ص 99.

[32] عبد الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2009، ص 259 – 260.

[33] المرجع نفسه، ص260.

[34] نور الدين عمرون المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 شركة باتنيت باتنة ط1، 2006 الجزائر ص 123

[35] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 260

[36] حسن ثليلاني، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 32 ديسمبر، 2009، المجلد ب، ص 174

[37] حسن ثليلاني، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، ص 179.

[38] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعية فنية، دار الهدى عين مليلة الجزائر، ط1، 2009 ص 31.

[39] حسن ثليلاني، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، ص 179.

[40] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، شركة باتنيت، الجزائر، ط1، ص 124.

[41] المرجع نفسه، ص 178.

[42] ماري إإياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 289.

[43] المرجع نفسه، ص 200

[44] محمد العيد آل خليفة، بلال بن رباح محمد العيد آل خليفة، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، خرفي، صالح، م ، و، ك ،الجزائر، ص 158-159.

[45] العيد ميراث، أدب المسرحية العربية في الجزائر، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة 1988، ص 104 – 105.

[46] حسن ثليلاني، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، ص 180

[47] عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، دار العودة. بيروت، 1977، ص 211.

[48] هلال، محمد غنيمي، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت- لبنان 1975، ص 51.

[49] حسن ثليلاني، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، ص 186.

[50] الموسى، خليل، المسرحية الشعرية المعاصرة » مجلة الثقافة، العدد31 السلسلة الثانية جويلية، 2007، ص 105.

[51] على عشري زايد، لغة الشعر المسرحي- مقال عن كتاب ندرة الشعر المسرحي-مجموعة كتاب-ج1 مؤسسة يماني للثقافة الخيرية –فيفري 200- ص 104.

[52] صالح قسيس، جماليات النّص المسرحّي الجزائري وآليات تلقيه مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة أنموذجا ، مجلة الآداب واللغات، العدد 8، 2018، جامعة البرج الجزائر، ص 39.

[53] صالح قسيس، جماليات النّص المسرحّي الجزائري وآليات تلقيه مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة أنموذجا ، ص 40.

[54] صالح خرفي، محمد العيد آل خليفة، ص 164.

[55] صالح خرفي، محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986، ص 158.

[56] صالح خرفي، محمد العيد آل خليفة، ص 153 .

ب. تجربة أحمد حمدي في المسرح الشعري الجزائري

مسرحية "أبوليوس" أنموذجا

مقدمة:

إنَّ الشاعر الغنائي حين يحس بالحاجة إلى الخروج عن الصيغة الغنائية للتعبير عن تجاربه الذاتية " فإن أقرب الأشكال الشعرية لتلبية هذه الحاجة هو شكل القصيدة الدرامية، أو الدراما الشعرية . وكلا الأمرين نجده بصورة أو بأخرى عند كثير من الشعراء الذين تحولوا بفنهم الشعري إلى المسرح في العصر الحديث. وقلما لجأ هؤلاء إلى أي شكل من أشكال التعبير النثرية كالقصة أو الرواية أو حتى المسرحية النثرية؛ ذلك لأن العواطف الإنسانية – في حالة التوتر الشديد والانفعال القوى، كما قال إليوت – تتجه إلى التعبير عن نفسها شعرا لا نثرا .." [1]

إنَّ الحديث عن جنس المسرحية الشعرية العربية يقودنا إلى طرح سؤال جوهري أملاه الواقع الأدبي والثقافي المسرحي وهو لماذا تراجع عدد المنتج الجيد من النصوص المسرحية الشعرية رغم وجود ثلة من الشعراء في العصر الحديث يمكنها نسج نصوص مسرحية شعرية بحس درامي لافت؟

وخاصة وأننا نفتخر بكوننا أمة ديوانها الأول هو الشعر، إلا أنَّ نظرة فاحصة في التراث الشعري العربي القديم توضح بشكل بيّن أن المسرح الشعري "لم يحتل مكانة متقدمة لديهم اللهم إلا تلك القصائد التي تحمل الشكل البدائي من الحكي الدرامي الذي احتشدت به قصائد عمرو بن أبي ربيعة والتي تسرد علاقاته ومغامراته العاطفيه.. في حين تصدر تراث المسرح الغربي متمثلا في الألعاب التمثيلية الأولى عند اليونان قائمة على مقاطع الشعر وهى عبارة عن التراتيل الأساسية التي ينشدها الكورس للإله باخوس إله الخمر. لدى اليونان والرومان، وكان لها ما لها من أثر في نقد المجتمع.."[2]

فقد تأخر ظهور المسرحية الشعرية في أدبنا العربي الحديث عامة وأدبنا الجزائري على وجه الخصوص، فلم تأخذ حيزا حقيقيا – عربيا – سوى بعد الحملة الفرنسية على مصر، وفي العصر الحديث ومع بدايات بزوغ كتابة الشعر المسرحي وتطوره إلى المسرح الشعري، وقد كانت نصوص

أمير الشعراء أحمد شوقي بما تتميز به من الغنائية والتمثيلية والدرامية هي الدعامة الأساسية التي مثلت هذا النوع من المسرح.

أما قبل ذلك فقد كانت معظم الأشكال التراثية الأولى التي شكلت الإرهاصات الأولى للمسرح العربي والجزائري تقحم في عروضها الشعر كوصلات غنائية.. لأن الجمهور كان يستمتع بسماع الغناء والأشعار عبر العروض أكثر من العروض المسرحية بحد ذاتها.

ويمكن اعتبار خليل اليازجي في مسرحيته الشعرية (الوفاء والأمل) أول من قاد حركة التوظيف والتأسيس والتأصيل للمسرح الشعري العربي. ثم ظهرت بعده في السنوات الموالية أصوات مسرحية كثيرة لشعراء كبار بعد صلاح عبد الصبور والشرقاوي ونجيب سرور وفاروق جويدة وعزيز أباظة والجيل الذي تلاهم.. حيث عرف المسرح العربي العديد من المسرحيات الشعرية الرائعة مثل: مصرع كليوباترا غروب الأندلس، القيصر، مأساة الحلاج، شجرة الدر، وغيرها من المسرحيات التي تركت صداها حتى اليوم.

حيث عرفت تطورا في مبناها ومعانيها، في أشكاله وأدواتها الفنية ومضامينها؛ حيث انحازت مهتمة بالمهمشين والمقهورين، ونزلت بالمسرح الشعري من علياء النخبة لمخاطبة البسطاء بلغة واضحة وسهلة.

إنَّ هدف هذه المحاضرة هو الوقوف وقفة نقدية عند هذا الفن ونشأته وخصائصه، ومدى حضوره في الأدب الجزائري عامة والمسرح على وجه الخصوص، وقد اتخذنا من المسرحية الشعرية " أبوليوس" لأحمد حمدي نموذجا للتطبيق والتحليل.

1- مفهوم المسرحيّة الّشعريّة :

عرَّف المعجم المسرحي المسرحية الشعرية بأنها " **تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا** "[3].

وهي أيضا" **النص المكتوب شعرا، وهو قابل للتّمثيل؛ لأن البناء الدرامي يهيمن فيه على العناصر الغنائية، ويسيرها لمصلحة التّمثيل**"[4] وبذلك فالشّعر المسرحي شعر أولا، ومسرح ثانيا، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولا وشعر ثانيا.

يحمل هذا التعريف قطبين مترابطين متلازمين هما الشعر والمسرح. فالمسرح يمكّن الشعر من الخروج من غنائيته، ويجعله أكثر التصاقا بالجماهير. كما أن الشعر يوفر للمسرح الدفقة الشعرية، والكثافة الإيحائية التي تّجعل الحوار المسرحي ينأى عن اللغة التقريرية لصالح اللغة الأدبية.

بالإضافة إلى عمل الشعر من خلال الإيقاع الذي يأخذ بلب المستمع على غير وعي منه؛ وتقوية التأثير الدرامي وتعميقه عن طريق التنويع الموسيقى في أساليب الخطاب والحوار. فالشعر المسرحي ليس مجرد ديكور، أو حلية يتحلى بها الحوار المسرحي؛ فهو الذي يجعله أكثر درامية.

وهذا ما يجعل المسرح الشعري " **يتحرك في منطقتين: دائرة المسرح ودائرة الشعر، ولكي تنجح المسرحية لا بد أن تتفوق في هاتين المنطقتين..**"[5]، فالمسرح الشعري هدفه القبلي مسرح ومقصديته مسرح كذلك، فيما يتفاوت دور الشعر المسرحي بين تحقيق أولية الشعر على المسرح.

2- نشأة المسرحيّة الّشعريّة في الجزائر:

ارتبط ظهور المسرح الشعري في الجزائر بتلك التمثيليات المغناة التي ظهرت مع بروز بوادر حركة مسرحية في المدارس والنوادي، حيث أقدم بعض الهواة الشباب على تقديم تمثيليات قصيرة ممزوجة بالأغاني والموسيقى، أما طلبة المدارس الإسلامية فقدموا تمثيليات باللغة العربية الفصحى[6] وقد أدرك رواده ولاسيما علي سلالي "علالو" ورشيد القسنطيني" و"محي الدين باشتارزي" ميل

الجمهور الجزائري إلى الطرب والغناء فقدموا عروضا فكاهية تتخللها مقاطع كثيرة موسيقية أو غنائية، وتكون مشفوعة بالرقص والضرب على الطبل أحيانا، ولاقت هذه العروض نجاحا وذيوعا منقطع النظير.

فالناظر لنشأة المسرح الجزائري يلحظ أن بدايته كانت مع الأشكال الشعبية التراثية من مناظر الفرجة والحلقة المسرحية، وروايات المداحين، وخيال الظل، والكراكوز، بالإضافة إلى العروض التمثيلية الشعبية التي تجمع بين الأداء الحركي والغناء والموسيقى التي كانت تقدم في الأعياد والمناسبات الدينية مثل المولد النبوي والحج وما ارتبط بزيارة القبور والأضرحة..، وغيرها والتي تكاد تشترك جميعها في احتواء عروضها على الغناء، والتسلية والترفيه، وبكونها أداة لمقاومة الاستعمار، ونشر الوعي والفكر والتحرر، رغم المنع الذي عرفته هذه العروض فإن هذا النوع من الترفيه الشعبي ظل موجودا ببعض المدن بعيدا وفي غفلة من عيون الرقابة الاستعمارية.

دون أن ننسى الزيارات المسرحية العربية، خاصة التي قامت بها فرقة عز الدين المصري سنة 1922م، حيث عرضت تجربتها في الجزائر فحازت على رضا الجمهور ففاق نجاحها نجاح فرقة جورج الأبيض حسب رأي نصر الدين صبيان، والذي يعلل النجاح الذي حققته هذه الفرقة لأسباب تتعلق بنوعية العروض نفسها فالمسرحيات التي عرضتها (فرقة عز الدين) تضمنت كما يقول الدكتور عبد المالك مرتاض أغاني وموالات شرقية جميلة، أطربت الجمهور الجزائري وقد يكون إعجابه بها أكثر من إعجابه بالمسرحيات[7].

لقد كانت المدارس والنوادي وفتيانها الثمرة الأولى للحراك المسرحي الجزائري، فقد أقدم بعض الهواة الشباب على تقديم تمثيليات قصيرة ممزوجة بالأغاني والموسيقى أما طلبة المدارس الإسلامية فقدموا تمثيليات باللغة العربية الفصحى[8]، والتي لا تخلو من الغناء أيضا.

إذن كانت العروض المسرحية الأولى مرفقة بالغناء والموسيقى، وهذا ما ميز الانطلاقة الأولى للمسرح في الجزائر، وفي ذلك يتحدث (أحمد بيوض) عن الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري يقول:" **كان الجو في هذه الفترة يتميز بصفة خاصة بإحياء السهرات الفنية الغنائية التي**

كانت تعرض خلال استراحاتها بعض السكتشات، ذات الطابع الفكاهي الهادف"[9] والجاد والرامي لبعث رسائل ظاهرة ومضمرة.

كذلك ارتبط وجود الغناء بالانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري الناطق باللهجة الدارجة والعامية، وكانت الانطلاقة عرض مسرحية جحا سنة 1926 لعلالو، حيث اعتمدت هذه المسرحية في لغتها على الدارجة وفي حل عقدتها على الغناء والطرب، من هنا فالمسرح في إرهاصاته وبداياته **"ارتبط بالغناء وبلغة شعبية خفيفة قادرة على توصيل الفكرة وأداء الدور، بل وإطراب المتفرج"**[10].

انطلاقا مما سبق هل يمكن لنا أن نقول بأن ارتباط المسرح بالغناء والموسيقى سهّل وفتح المجال لانتشار أنواع مسرحية غنائية كالمسرحية الشعرية،؟ وهل كون الشعر العربي غنائي بالطبع سهل اندماجه مع المسرح. أم أنَّ ذلك كان عاملا سلبيا وقف في وجه تطور العرض المسرحي واستقلاله عن فن الغناء والموسيقى؟.

تعود البداية الفعلية للمسرحية الشعرية في الجزائر إلى الثلاثينيات من القرن الماضي، وكان ذلك من لدن بعض أدباء جمعية العلماء المسلمين الذين قادوا الحركة الفكرية والثقافية في البلاد، بالإضافة للحركة الدينية الإصلاحية التي أولوها العناية اللازمة، حيث ساهموا في إرساء دعائم حركة ثقافية أدبية ونقدية بلسان عربي فصيح في فترة زمنية مبكرة، وانكبوا على دعم الحركة المسرحية الناشئة آنذاك بنصوص مسرحية كثيرة، استدعت التراث التاريخي والديني لمواجهة السياسة الاستعمارية الرامية إلى طمس الهوية الجزائرية الأصيلة.

تُعد مسرحية (بلال بن رباح) لمحمد العيد آل خليفة أول نص يمثل البداية الفعلية لهذا النوع المسرحي في تلك الفترة. لتأتي بعدها مسرحية (رواية الثلاثة) كثاني مسرحية شعرية في الأدب الجزائري كانت سنة 1941، على يد محمد البشير الإبراهيمي، وردت كلها على بحر الرجز، كتبها صاحبها حين أجبر على الإقامة في آفلو أثناء الحرب العالمية الثانية، وهي تقع في 877 بيتا، وفي

ثلاث جلسات هي بمثابة فصول مسرحية، شخصياتها المحورية عبد الحفيظ الجنان، ومحمد بن العابد الجيلالي، والسعيد بن حافظ [11].

ليتوقف التأليف في المسرح الشعري بعد ذلك عقودا طويلة حتى سنة 1988، أين عرف الأدب الجزائري مسرحيتين شعريتين: هما (حكاية ثورة، وأنا الجزائر) للكاتب محمد الأخضر السائحي، نشرهما بعنوان (الراعي وحكاية الثورة). ليلحقه بعد ذلك الشاعر الجزائري أحمد حمدي بنصه المسرحي الشعري بعنوان "أبوليوس" ينشره اتحاد الكتاب العرب بسوريا سنة 1990، كما يكتب نصا آخر بعنوان (ديوان الداي حديث السقوط) الذي تنشره وزارة الثقافة بالجزائر سنة 2007، ويؤكد الكاتـــب أن هذه المسرحية نشرت في مجلة الكاتب الجزائري سنة 2005 [12].

من هنا يتبين "**أن رصيد الجزائر من المسرح الشعري قليل جدا، هذا إذا استثنينا طبعا ما سماه أصحابه أوبيرات، نصان كتبا قبل الاستقلال، بل قبل الثورة التحريرية، ولكنهما ظهرا في فترة انتعش فيها الفعل الإصلاحي كثيرا، وقامت جمعية العلماء بجهد جبار ليس على مستوى التعليم فحسب بل حتى على مستوى الأدب، شعرا ونثرا، مسرحا موجها للكبار والصغار، وباقي النصوص كتبت بعد الاستقلال غير أن الجزائريين انتظروا خمسين سنة أخرى ليواصلوا الكتابة في هذا الجنس..**"[13]، لذا فإننا نجد أنَّ ما كُتِبَ قليلٌ جدا، ولا يعبر إطلاقا عن حاجة المجتمع الجزائري لمثل هذا النوع من المسرح.

3- "أبوليوس" لأحمد حمدي وجماليات المسرح الشعري:

لم يكن "محمد العيد آل خليفة " الشاعر الوحيد الذي ألف مسرحية شعرية، بل يطالعنا البشير الإبراهيمي سنة 1941 بمسرحية "رواية الثلاثة" وهي أرجوزة ألزم فيها الكاتب نفسه بما لم يلزم، وسعى من خلال أسلوبها المتأنق، وإيقاعها الخفيف إلى معالجة موضوع اجتماعي إصلاحي يثير حافظة الصداقة والأخوة والوفاء حين يصور جلسة بين ثلاثة أساتذة يتدبرون فيها كيفية دفع ثمن طابع بريد الرسالة التي ينوون إرسالها إلى شيخهم[14]، وعمد من خلال هذا الموضوع إلى تعرية باطن فئة مهمة من فئات المجتمع الجزائري وهي فئة الأساتذة، ناقدا بعض السلوكيات التي تعلي قيمة الفرنك على حساب المشاعر الإنسانية، موظفا، للتعبير عن هذه الأفكار، أسلوب السخرية.

ثم عرفت المسرحية الشعرية، بعد الاستقلال، تطورا ملحوظا قاده مجموعة من الشعراء الذين كانوا يتمتعون بالحس المسرحي أمثال: محمد الأخضر السائحي، محمد بلقاسم خمار، وأحمد حمدي، وسليمان جوادي، وعز الدين ميهوبي، ويوسف وغليسي وغيرهم، حيث سعوا إلى البحث عن وسيط تعبيري وجنس أدبي أكثر فنية وتأثيرا، وملائمة لروح العصر، حيث تتماهى فيه الفروق بين الأجناس الأدبية والفنية، فكتبوا مسرحيات شعرية انتقلت من النمط التقليدي إلى الشكل التجديدي الذي يعتمد الإيقاع الحر، بأسلوب يغلب عليه الإيحاء والرمز، عبر طرق موضوعات مختلفة ومتنوعة.

أ. الغاية من المسرحية الشعرية:

يعتبر أحمد حمدي من الشعراء الجزائريين الذين شهدت مرحلة السبعينات والثمانينات على شعرهم وإبداعهم، من خلال ما أنتجه من مجموعات شعرية أرخت للأدب والشعر الجزائري في تلك الفترة، وغير بعيد عن الشعر، نجد أنّه قد اقتحم جنسا وفنا يغترف من الشعر وينهل منه، إنه المسرح الشعري، فلقد أدرك أحمد حمدي " **أن المسرحية هي أرقى أنواع الفنون، كما أن الشعر الدرامي هو أرقى أنواع الشعر، إذ ينتقل به الشاعر من الغنائية الفردية إلى الموضوعية**"[15].

ولأن التاريخ والاستلهام منه باب ومجال مفضل للمسرحية الشعرية، فإن الشاعر اختار من التاريخ ما يمثله ويعبر عن ثقافته وحضارته، فنجده يختار شخصية تاريخية تضرب في أعماق التاريخ، إنه أبوليوس.

إنّ اختيار أحمد حمدي لهذه الشخصية التاريخية كان لعدة أسباب وغايات فهو " **لا يطمع إلى الإحاطة بثراء شخصية "أبوليوس" كله، فقد مثّل أمرين: أولهما إحياء ذكر هذه الشخصية القومية الفردية، وثانيهما تكريم القيم الفكرية والنضالية ولاسيما قيم الانتماء إلى الأرض والوطن وقد مثلتها سيرة أبوليوس تمثيلا مشهودا، غير أن ميول نزوع حمدي إلى التبسيط والاختزال قد قلل من قابليات معالجة شبكة المفاهيم والعلاقات المعقدة في سيرة أبوليوس وعصره**"[16]

إنَّ" **الغاية من هذا النص قد تكون محلا للتّساؤل.. إنَّ النص الإبداعي المستند والمستمد من الوقائع التّاريخية الماضية، والموغلة في القدم، ليس مثل النص الإبداعي المستند إلى وقائع الزمن الحاضر، لكن هذا الاختلاف لا يعتبر شيئا على مستوى الخطاب الإيديولوجي للنص.. إنَّ النص الإبداعي ليس نصا تاريخيا، ولا هو سرد ساذج للوقائع التّاريخية الجامدة. إنّه قراءة جديدة لواقع لا يعير أي اهتمام للتّسلسل الميكانيكي للأحداث السابقة في سياق النّص الجديد**"[17]. وهو هنا يوضح الفرق بين النص الإبداعي والنص التاريخي؛ حيث يكشف أن النص الإبداعي لا يخضع لنفس مقتضيات التاريخي، بل له حرية الكشف والمساءلة والحوار.

وفي الطرح نفسه نجد أن تقديم "الطاهر بن عيشة"، للمسرحية الشعرية لم يخرج عما أقره أحمد حمدي، فقد لاحظ المقدم " **أمورا ثلاثة، أوليا شعوره الغامر بالسعادة، لأن شاعرا جزائريا لم يتهرب من الميدان المسرحي، فأبدع مسرحية شعرية تدرك خطورة رسالة المسرح وعظمتها، وثانيها أن المسرح الشعري نفسه على جانب كبيرة من الخطورة، إذ فيه يتزاوج الفكر بقدسيته، والشعر بعظمته والفن بروعته، وهذه مغامرة من مغامراته اللافتة للنظر،**

وثالثها أن العمل المسرحي أيا كان قضية يخدمها وهدفا يرمي إليه، والقضية هنا: هي كشف الغبار التاريخي عن نضال شعبنا ضد الاستعمار الروماني، الذي خيم ظلامه على أرضنا، مدة تزيد عن الثمانية قرون، ظل شعبنا خلالها يقاوم بجميع طبقاته، ويسعى إلى التحرر الانعتاق من الظلم والعبودية وأثناء هذا النضال المرير، برزت عدة بطولات شعبية ظلت تضحيتها معالم مجد وشرف للقوافل المتتابعة للجهاد والحرية، الرافضة للذل والاستعباد، ومن أبرز هذه البطولات وهي كثيرة لا تعد ولا تحصى، بطولة "أبوليوس" النوميدي المداوروشي الذي اتخذ منه حمدي بطلا رئيسيا لمسرحيته الشعرية هو وشخصية هذا البطل تتضمن عدة مناقب تستحق البقاء والخلود.."[18].

وعلى هذا الأساس تكتسي مسرحية "أبوليوس" لصاحبها أحمد حمدي أهميتها الخاصة من كونها أثارت فينا قضية هذا المثقف العبقري الذي أنجبته تربة الجزائر الخصيبة وتتضمن هذه المسرحية في النهاية دعوة لأحفاد أبوليوس من المثقفين الجزائريين أن يعيدوا الاعتبار لأعمال "أبوليوس" العلمية والأدبية.[19]، للاستفادة وأخذ العبرة ومعرفة تاريخ الأمة.

إذن نستنتج أن أحمد حمدي كانت غايته من المسرحية هو:

- إحياء ذكر شخصية أبوليوس الوطنية والقومية.
- الاحتفاء بالقيم النضالية، خاصة حب الوطن والتمسك به والدفاع عنه في كل الظروف، من خلال ترسيخ قيم الانتماء إلى الوطن.

ب. مضمون المسرحية الشعرية:

وقد اختار أحمد حمدي لمسرحيته شكل اللوحات، فتألفت مسرحيته من ثلاثة عشر (13) لوحة تابع فيها شخصية أبوليوس ومساراته ونضاله، مركزاً على الأحداث التالية[20]:

اللوحة الأولى:

الكورس وأبوليوس والكائن وحوار حول العدل والطغيان والفوارق بين البشر.

اللوحة الثانية:

أبوليوس في مخفر الشرطة متهم بالشغب وهو يرفض الاتهام، فالأرض أرضه، إنه بربري في بلاده.

اللوحة الثالثة:

قلق والديه عليه، وخبر من عبد أنه في السجن فيطمئنه الأب أنه تحت الحراسة، لكن الأم تظل قلقة؛ فللأمر بعده السياسي، لأن أبوليوس من جماعة عصاة أثينا.

يلتفت الأب إلى تجارته واستقبال التجار، بينما الكورس يدعو لانتفاضة الشباب في الشوارع.

اللوحة الرابعة:

يدخل الأب إلى مخفر الشرطة ويدفع لكبير الشرطة نقوداً لإطلاق سراح ابنه، وعند خروجه تأتي أخبار مناهضة للحكم والمطالبة بعودة أبوليوس وتخفيف الضرائب والقمع.. فيطلب من أبوليوس تهدئة المتظاهرين، ولا يفعل، وعندما يبدأ القتل يقرر مخاطبتهم، ويحذر الرومان من القمع:

أبوليوس: (خائفاً على مصير السكان):

"سأخطب فيهم لعلهم يرجعون غير أني أحذركم من مواجهة الوضع بالقمع والقتل، إنما ذاك عين الخطأ بأن الزيت يلهب ناراً، ويلقي الدمارا" [21].

اللوحة الخامسة:

أبوليوس خطيب في الجماهير لمناهضة روما ويقنعهم بتشكيل وفد من فئات الشعب لمفاوضة المحتلين عن القمع ثم الغلاء وارتفاع الضرائب.

اللوحة السادسة:

لا يستمع القنصل للوفد، بل يأمر بنفي أبوليوس وسجن بقية الوفد، ثم تقوم الحرب بين الفرس والرومان.

اللوحة السابعة:

أبوليوس في بيته مع الشرطي قبل نفيه، وتعليقات من الأب والأم وأبوليوس.

اللوحة الثامنة:

القافلة إلى (لاويا) مع المنفيين، ونشيد أبوليوس حول الحنين والوطن:

حزين وقد كانت جراحي كثيرة لكن جرح النفي أقوى من الحجر[22]

اللوحة التاسعة:

في مكتبة أويا ولقاء مع الأميرة (بودنتيلا) التي تعده ضيفاً في قصرها، وتخبره أنها والدة (بونتيانوس) الذي تعلم معه في أثينا وروما.

اللوحة العاشرة:

تفاقمت المؤامرات على أبوليوس خلال السنة الأولى من إقامته في (أويا)، فيقترح (بوفيتانوس) عليه أن يتزوج أمه ليحميه قانون البلاد، ويفعل، وروحه حزينة:

أبوليوس:

أيها الصوت الغريب

يا صدى الحزن

ويا عسف القيود

لم يعد للحرف معنى ووجود

إن بدا عبداً ذليلاً

همه أن يرضي الحكام

والعهد الرذيلا [23]

اللوحة الحادية عشر:

لا يعقد قرانه على (بودنتيلا)، ولكنه يقدم للمحاكمة، ويعطي فرصة للكلام، ويُتهم بالسحر:

إنني أيها القاضي

ويا حاكم أويا

لم أقل غير الذي أعرف

أما السحر والشعوذة الفجة وأنواع الجريمة

لم تكن يوماً مثاراً لاهتمامي

إنها فعلة شذاذ

وقطاع الطرق[24]

ويقرر رئيس المحكمة نفيه من أويا، بينما تخرج مظاهرة هائجة مائجة معه.

اللوحة الثانية عشر:

يرمى خارج المدينة، ثم يلتقطه المسافرون، ويخبرونه بهياج الشعب، ويهتدي إلى قرطاجة أما الأميرة فترحل إلى هناك، ووراءها القنصل.

اللوحة الثالثة عشر:

يحكم صديقه «سرابو» قرطاجة ويكرمه مع الأميرة ويحتفلون بإقامة تمثال له ثم يخطب فيهم عن الشاعر فيلمون الذي مات وهو يدعوهم لإزاحة الستار عن النصب والذكريات التي لا تموت.

ت. لغة المسرحية الشعرية:

اشترط نقاد الفن المسرحي في اللغة أن تكون " **شفافة غير كثيفة، تضيئ المعنى ولا تطمسه، ويُستعان بها على جلاء مشاعر تتراءى على هامش الموقف، وتساعد موسيقاه على إذكاء هذه المشاعر دون أن تلحظ..**"[25]، وتساهم في بلورة أفكار الكاتب، "**فبالرغم من أن الكاتب أصلا يتميز بلغته، إلا أن الفكرة المسرحية من أجل تحققها هي التي تختار اللغة المناسبة، وهذا يعني أن لغة لا تتناسب مع الفكرة قد تقضي عليها، أو أنها لا تحقق الهدف المطلوب، لذا فالمسرح كشكل ووجود إبداعي لذاته لا يتحقق إلا بلغته**"[26]. وما تفرزه من حمولات فكرية ومعرفية ونفسية.

إنَّ القارئ للمسرحية الشعرية (أبوليوس) يدرك **أنّ أحمد حمدي اعتمد على إحلال لغة الشعر في مكانها السامي والنضالي والتأملي ذو الحس الرقيق**[27]، فقد استخدم لغة فصيحة لكنها بسيطة ذات ألفاظ وتراكيب متداولة.. لكن أحيانا يرتفع مستوى اللغة عنده ليحلق في عالم الشعر الجميل ليس بإيقاعه، فحسب بل بصوره الجميلة[28]، فنجده يعبر عن آلام ووجع ذاته المنكسرة، بلغة طافحة بالشعرية والجمالية الراقية، فيقول:

أبوليوس":

سلام على الدنيا؛ سلام على الربى

سلام على الأزهار، والماء، والنهر

لكم كنت مشتاقا إليكم في قربكم

فكيف يكون الصبر بعد الذي يجري؟

ولم أك يوما أرقب الساعة التي

أفارق أرضا من دمائي وشعري

أنا الآن ....لا أدري أنا من أنا ؟

أصفصافة الأحزان أم لوعة الهجر ؟

حزين .... وقد صارت جراحي كثيرة

ولكن جرح النفي أقوى من الجمر ...

بلادي التي قد صغت منها طفولتي

وأحلامي السكرى ، وفاتحة العمر

هواك هواي قد ترعرع في دمي

وشب لهيبا في فؤادي ، وفي صدري

فلن تهزم الأحزان شوقي وخافقي

وأنت بلادي درة المجد ، والدهر[29]

فما نلاحظه على هذا المقطع أنه كُتب بلغة شعرية لا يجد فيه المتلقي صعوبة في فهمها وإدراكها والاستمتاع بجزالتها وجماليتها وصورها ودراميتها، فهو نص بعيد عن الصنعة والتكلف والتقعر والمبالغة.

وفي مقطع آخر نجد الشاعر على لسان البطل في حوار داخلي يناجي الحرف، الكلمات، يبثها آماله، حلمه الجميل، أغنياته العذبة في غدٍ أجمل وأفضل، غد ينتصر فيه الأمل، التضحية والنضال.

أبوليوس : (في حوار داخلي)

أيها الحرف،

أيتها الكلمات التي لا تجيء

ابعثي قدرا، قمرا

وصايا نبي

وتعالي إلي.

نرسم الزمن المستحيل

وأشجاره الوارفة.

ونغني لمرحلة واعدة[30].

من خلال هذا المقطع يتبدى الحس المأساوي الرومانسي طافحا يجسد آلام الشاعر وطموحه، فهو شعر يتصف بالإنسانية والعذوبة، والإيقاع اللين الرقيق الذي يؤثر في القلوب، كل ذلك مع الإيجاز والوضوح.

بالإضافة إلى أن نسيجه الشعري نحس فيه الصدق والعذوبة ولا يخرج عن البؤرة المركزية للهدف الأعلى للنص المسرحي، من خلال مساهمته في بناء الحدث وتطور الشخصيات وإظهار الصراع.

ث. إيقاع المسرحية الشعرية:

اعتمد الكاتب على " تفعيلات ثمانية بحور شعرية هي على الترتيب: (المتقارب 39 مرة) و(المتدارك 52 مرة) و(الرجز36 مرة) و(الرمل 12 مرة) (والكامل 3 مرات) و(السريع 1مرة) و(الطويل 1مرة)، ومعنى ذلك أن أحمد حمدي اعتمد كثيرا على شعر التفعيلة، ولا عجب فهو من شعرائه في الجزائر"[31]. أما الشعر العمودي فقد استخدمه مرة واحدة وجاء ذلك على لسان أبوليوس عندما كان مبعدا عن وطنه:

سلام على الدنيا؛ سلام على الربى سلام على الأزهار، والماء، والنهر

لكم كنت مشتاقا إليكم في قربكم فكيف يكون الصبر بعد الذي يجري[32]

إنَّ ميل أحمد حمدي إلى شعر التفعيلة مرده ما يمنحه له من حرية في " **الحوار الدرامي، والحركة المسرحية من الشعر في قالبه التقليدي..**"[33]. إذن وجدنا أنَّ الشاعر قد زاوج بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة، مع غلبة شعر التفعيلة في كل المسرحية، مع ما خالطها من لغة منثورة تبتعد عن الوزن والإيقاع المتماسك. لغة منثورة قريبة من الحديث اليومي العادي مثل قوله:

الضرائب الضرائب

ازداد الاضطراب

يا كلاب يا كلاب[34]

ويقول أيضا:

أذكر أن القانون يعاقب حتى مجرد تعمد الجريمة[35] **كبير الشرطة:لا أريد ابتداء من اليوم أي قلاقل وأي اضطراب/ولولا أبوك ورتبته السامية وصداقتنا الدائمة لاتخذنا مواقف أخرى/إزاءك والإضراب الرعاعي/فلتخرج الآن تخطب فيهم/وتنصحهم بالرجوع إلى دورهم والعمل/ أبوليوس:ليس لي أي أمر عليهم/وأعرف أن تظاهرهم جاء ردا على القمع والاضطهاد/والضرائب والضرب**[36]

إنَّ حضور هذه الفقرات والأسطر النثرية التي تفتقد للوزن والقافية له ما يبرره عند كثير من النقاد، فعالَم المسرح هو عالم الفرجة لا عالم البيان والبلاغة، **"والشّعر في المسرحية الجيدة ليس هدفا ولا غاية، بل وسيلة للتّعبير عما يجول في أعماق الشّخصيات، وهو يتلون بلونها، يشتد حين تشتد، ويتناسب مع كل حركة من حركاتها في الفرح، وفي الحزن، وفي الهدوء والتوثّب والصراع"**[37].

وفي هذا الصدد يقول عبد الله أبو هيف: **"لقد كتب أحمد حمدي مسرحيته شعرا ونثرا، فكانت جل المواقف الفكرية والنضالية والتأملية مصاغة بلغة الشعر، ونطقت العامة من الشرطة والجنود والموظفين نثرا في محاولة مقبولة لحل عقدة اللغة المسرحية.."**[38].

لقد أفلح أحمد حمدي بدرجة متفاوتة في إيجاد الأداة اللازمة لقيام المسرح الشعري، فجاء الحوار بلغة سهلة هينة، مطواعة، قريبة جدا من اللّغة النّثرية بل لغة الحياة اليومية ، لغة حاملة لمضمونات الحياة، بعيدا عن التّنميق والزخرفة والكلمات الحوشية، والاستعارات البعيدة، جنح من خلالها إلى ما يشبه لغة الحديث اليومي في مزيج من المشاهد التّسجيلية، ولعلّ مرد ذلك إلى أن اللّغة في المسرحية الشّعرية **" لغة مرصودة لأن الشّخصيات التي تتبادل الحوار ليست وحدها، فهناك الجمهور الذي يتابعها، فلا بد من التّلقائية"**[39]. **إذن** من خلال المسرحية الشعرية أبوليوس يمكن ملاحظة أنها اعتمدت أنماطا مختلفة من الشعر، غلب عليها شعر التفعيلة، مع تطعيمها بالشعر المنثور.

ج. الكورس ووظيفته في المسرحية الشعرية:

عُرف الكورس عند اليونان بوصفه شكلا من أشكال التعبير الفنية المؤثرة في سير الأحداث، يتمحور دوره في القيام بالوظائف التالية: تقديم العمل الدرامي والشخصيات الرئيسية، ومساعدة المتفرج على إدراك الموعظة التي يشتمل عليها العرض المسرحي.

والكورس عبارة عن مجموعة من الأشخاص لا يتجاوز عددهم الإثنى عشر (12)، يحيطون بالشخصية التمثيلية الأساسية، ويكونون صدى لها في تراتيلها وإنشاداتها الغنائية ونزعاتها الحميمة وأهوائها[40]، ويؤدون أدوارهم مجتمعين عبر صوت واحد متناغم، وقد يتخذ هذا الصوت أحيانا دور المحايد فتنحصر مهمته في التمهيد لما سيحدث، أو دور الراوية عبر تقديم الشخصيات أو القضية، وقد يتخذ صوت الممثل ويتفاعل مع الأحداث، وقد يأخذ شكلا آخر وهو شكل الناقد الذي يتولى مهمة الانتقاد والتعليق على الأحداث، وقد يأخذ شكل المشاهد المتفرج والذي يتفاعل ضمنيا مع الأحداث[41].

لجأ الشاعر أحمد حمدي إلى الكورس بهدف تنويع الحوار[42]، ويتلخص دور الكورس في مسرحيته في توضيح الأحداث، والتّعليق عليها، بما يرتبط بالموقف الدرامي، حيث كانت أناشيدها مكملة للمشاهد التمثيلية، وحديثها وإنشادها جزءا من موضوع المسرحية دون أن تشترك في الصراع الدائر بين الشّخصيات.

يتمثل الحضور الأول للكورس تمهيدا لظهور أبوليوس، بل وتمهيدا لفكرة المسرحية ككل، ملخصا لها موضحا أسباب الاقتتال والفتنة التي من أجلها تقوم الحروب والصراعات.

يا سكان الأرض جميعا

إن المال هو الفتان

وإن الحكم إذا جار هو الطغيان

وإن القمع هو الخسران[43]

ويتكرر حضور الكورس في العديد من اللوحات المشهدية، كما في اللوحة الثانية والسادسة، وإذا كان في اللوحة الأولى مهّد لفكرة المسرحية فإنه يتجلى أيضا فاعلا مؤثرا داعيا للثورة، كما لو كان ممثلا وشخصية من شخصيات المسرحية، وذلك في اللوحة الثالثة مثلا، يقول الكورس:

الكورس:

يا شبابا في الشوارع

زائغ العينين ضائع

ارفض الذل

انتفض

تلقى هذا الكون رائع[44]

وتارة يعلق على أحداث المسرحية، فنجده مؤيدا منتصرا للبطل أبوليوس في أفكاره وأفعاله، بغية تحقيق مسعاه من أجل محاربة الطغيان والظلم والحق في الحياة الكريمة التي يسودها العدل والكرامة، وحرية التعبير.

الكورس:

الله

يا الله

الظلم ما أقساه

والعدل ما أبعده

في هذه الحياة (ص261)

من خلال ما تقدم من المقاطع رأينا أنّ الكورس في هذا المواقف لا يقف عند حدود المحاورة والكشف، بل يحاور، يعلق، يتأثر، يقدم النصيحة للجميع، بالإضافة إلى رصد اتجاه الفكرة

وتدفقها والتعبير الواقعي عنها. إنَّ الكورس في هذا الموقف يدخل إلى المسرح عنصرا فاعلا يغني الحدث الدرامي وليس مجرد راوٍ، إنه يدخل وسيطا فنيا ولا يُقْحَمُ في العمل إقحاما.

إنَّ أداء الكورس لأكثر من دور واشتراكه في الحدث المسرحي كأحد الشخصيات، ثم ابتعاده عنه وتأمله له، لاستقاء العبرة والدرس، وتفاعله مع الأحداث وتعليقه عليها، يؤكد ارتباط التاريخ بالحاضر.

لقد كان الكورس جزءا من اللعبة المسرحية عبر مشاركته فيها، فهو لم يقف خارج اللعبة، ولم يقتصر دوره على الرواية، وإنما تحول إلى حالة إبداعية تأخذ بيد المشاهد المعاصر إلى التاريخ، أو تأتي بالتاريخ إلى الحاضر، وبقي في الوقت نفسه متصلا بالوقائع الدرامية فاخترق بذلك صلب الحدث المسرحي، وأثر فيه عبر تعدد الأدوار تأثيرا بالغا.

ح. شخصيات المسرحية الشعرية:

اعتنى الشاعر أحمد حمدي بعنصر الشخصية في مسرحيته الشعرية فوصفهم وصفا متنوعا مستغلا طرق ووسائل التشخيص الموجودة، حتى يحقق التواصل الجيد بينها فضبط مظهرها وحركتها، ووصف لباسها، وترصد أفعالها وأفكارها وتتمثل شخصيات مسرحيته في :الأب، الأم، ليانوس، القنصل الروماني، بودنتيلا، كبير الشرطة، رئيس المحكمة..

وسائل التشخيص في المسرحية:

- **التّشخيص بالفعل:**

وفيه يتم التعرف على الشخصية من خلال ما تقوم به من أفعال تتوافق مع طبيعتها ورغباتها وميولاتها، ورغم أن عز الدين جلاوجي في دراسته يوضح أن أحمد حمدي لا يولي أهمية كبرى للفعل في نصه، فأبوليوس هو الشخصية المحورية يقول ولا يفعل في معظم المسرحية[45]، إلا أننا نجد بعض الأفعال التي جسدها أبوليوس في مسرحيته مثل قوله:

" تلتفّ فرقة الشّرطة حول أبوليوس بشكل يثير الرعب ويقيدونه بالسلاسل" (ص257)

يدخل أبوليوس مقيدا، ووراءه الشرطي" (ص282)

➢ **التشخيص بالمظهر:**

وهو " **يرتبط بمظهر الشخصية ويعرفنا عليها، من زوايا مختلفة منها مثلا: شكل الشخصية لونها و بنيتها وقوامها، من طول أو قصر، وبدانة أو نحافة، ومن حيث اللباس والملامح العامة والخاصة، كالآثار والندوب والجروح والتشوهات، ويوفر لنا مادة كبيرة لفهم الشخصية وتحليل مزاجها وطبيعتها ومستواها الفكري، وانتمائها الاجتماعي والديني والعرقي والتاريخي..**"[46]

ومن خلال قراءة المسرحية وجدنا أن الكاتب أحمد حمدي قد أهمل هذه الخاصية مع كل الشخصيات، إلا في مقاطع معدودة مثل وصف مظهر أبوليوس:

أبوليوس رجل كامل القوام، حازم في موقفه، جهوري في صوته، واضح في عباراته، يتكلّم باعتداد وصرامة، يرتدي قشابية عادية"[47]

➢ **التشخيص بالفكر:**

وذلك عن طريق ما يبدي من أفكار، وأهم ما يظهر في مسرحية أبوليوس أنه مثقّف، وثائر معتد بنفسه، لا يريد أن يبقى شعبه في الظّلام، يكره الظلم والطغيان:

ولنأخذ مقطعا يلخص مجموعة من الصفات الفكرية التي تميز بها أبوليوس، فهو من الأحرار، يرفض دوما الظلم، وينتصر للإرادة الحرة الإرادة الفردية والإرادة الجماعية، يقول:

أبوليوس (مبتسما):

أما أنا يا صاحبي

أكون من جماعة الأحرار

واسمي أبوليوس

نُفيت من مادورا

لأنني ضد نظام الضرب

والضرائب

والرومان

كما نفيت من أويا

لأنني أحببت بودنتيلا [48]

➢ **التشخيص بالرأي:**

وعبره نكتشف الشّخصية عن طريق ما تقوله عنها الشّخصيات الأخرى. وكمثال على ذلك التشخيص الذي صورته لنا الأم عن ابنها:

الأم:

أخشى أن يحدث الشر

أبوليوس عنيد

لا يبالي بالحديد

يتحدى الحاكم الظالم

والطغيان والشر

وأقزام الوجود[49]

ويقول أحدهم في وقوع إحدى أميرات روما في حب أبوليوس:

أحدهم:

إنّه استولى على قلب بودنتيلا بسحره

حيث أضحت عبدة رهن قراره[50]

لقد حاول أحمد حمدي من خلال مسرحيته نسج شخصياته بوعي وإدراك، مصورا إياها بمختلف أساليب التشخيص والتصوير.

خ. كسر الإيهام، وفضح اللعبة المسرحية:

يعد التغريب تقنية معروفة في المسرح الملحمي، وتعني: "**نزع البديهي والمعروف والواضح عن الحادثة أو الشخصية، وإثارة الاندهاش والفضول حولها**" [51]، إذ يسمح التغريب " **بالتعرف على الشيء، لكن يجعله في ذات الوقت يبدو غريبا، مما يوقظ في المشاهد الرغبة في تغييره** "[52]. فهو تقنية وفدت إلينا من المسرح البريختي، تقوم على إسقاط الحاجز الوهمي بين المتفرج واللعبة المسرحية، بحيث يصبح بإمكان الممثلين الاتصال بالجمهور ليتناقشوا حول مشاغلهم المشتركة، وليتعاون الجميع في فهمها ومحاولة تغيير الواقع والبحث عن البديل[53].

وقد عمل بريخت على تحرير التاريخ من الاغتراب بفصل المشاهد عن التاريخ عن طريق تنمية الوعي لدى المشاهد بالمشكلة المعروضة أمامه وحثه على التفكير فيها واتخاذ موقف عقلي منها[54]. وإسقاطه على حياته الواقعية اليومية.

وإننا نجد أحمد حمدي اعتمد هذه التقنية في مسرحيته الشعرية في بدايتها حين يخرج أبوليوس قبل أن يرفع الستار، ليقول للجمهور ، يقول:

" لقد جئتم إلى المسرح وأنا أشعر بالثقة في هذا.. لو كان تمثيلا تقليديا لضحكتم، فإن كان مشيا على الأقدام لارتعدتم خشية أن يسقط الماشي، ولو كان ممثلا هزليا لحييتموه بالتصفيق، أما إن كان فيلسوفا لتعلمتم منه شيئا.."[55] .

فهو هنا في هذا المقطع المسرحي اعتمد تقنية من تقنيات التغريب وكسر الإيهام والمتمثلة في **فضح اللعبة المسرحية**، من خلال الإشارة ضمنيا أو ظاهريا على أن ما يقدم مجرد لعبة مسرحية. ويكون ذلك عبر حضور المخرج أو خروج الممثل والشخصيات على الركح وإعلان أن ما يقدم مجرد مسرحية وتوجيه ذلك للجمهور. والهدف من ذلك تنبيه المشاهد على أن ما يعرض مجرد تمثيل. لا علاقة له بالحقيقة.

نستنتج أن تقنية التغريب في المسرح تهدف إلى "**دفع المتفرج للنظر من جديد إلى الأشياء نظرة فاحصة وناقدة**"[56] من أجل إيقاظ وعيه، وتعليمه، ليدرك مسؤوليته عما يدور حوله من أحداث، وليتخذ موقفا منها، ومن قضايا عصره ومجتمعه.

خاتمة:

بعد هذه الجولة التاريخية والنقدية حول المسرح الشعري الجزائري، وتجربة أحمد حمدي، فإن البحث قد خرج بجملة من النتائج، نذكر منها:

1. ارتبط وجود الغناء بالانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري، حيث اعتمدت المسرحية على الغناء والطرب، وبلغة شعبية خفيفة قادرة على توصيل الفكرة وأداء الدور، بل وإطراب المتفرج.
2. تعد المسرحية "بلال بن رباح" باكورة هذا النوع المسرحي في الجزائر، حيث يرى نقاد كثيرون أنّها أول نموذج للمسرحية الشعرية الناضجة فنيا، كتبها الشاعر "محمد العيد آل خليفة "سنة 1938 واستوحى مادتها من التاريخ الإسلامي.
3. من خلال ما تقدم في هذا العرض حول المسرحية الشعرية في الجزائر، نجد أن ما كتب قليل جدا، لا يعبر إطلاقا عن حاجة المجتمع الجزائري لمثل هذا النوع من المسرح.
4. تمكن أحمد حمدي من اقتحام عالم المسرح الشعري، وحاول أن يبدع فيه، بحدود إمكانياته الثقافية والشخصية.
5. كان مغزى المسرحية وغايتها هو: إحياء ذكر شخصية أبوليوس الوطنية والقومية. والاحتفاء بالقيم النضالية، خاصة حب الوطن والتمسك به والدفاع عنه في كل الظروف، من خلال ترسيخ قيم الانتماء إلى الوطن.
6. تعد مسرحية أبوليوس نموذجا للنضال والكفاح ومثالا للصبر والعزيمة والثبات، استمدت موضوعاتها من التاريخ المغربي القديم. بما تحمله من قيم ثورية التي يدعو إليها مسرحه الشعري، والتي يمكن أن تعد امتدادا طبيعيا ومنطقيا لما كان يبحث عنه شعره الغنائي من قيم الحب والعدل، والجمال، والحق، وأنه وجد المسرح بأدواته وإمكاناته الإعلامية، سبيلا إلى نشر ما يدعو إليه وينادي به على نطاق جماهيري أوسع.

7. اعتمد الشاعر على استخدام الرموز بأشكالها المختلفة ومرجعياتها المتنوعة كأفعال قادرة على إطلاق الدلالات المتنوعة، فقد اتخذ الشاعر أحمد حمدي من شخصية (أبوليوس) قناعا ورمزا للتعبير عن ثبات الذات الجزائرية المتمسكة بوطنها وبلادها الطامحة إلى الحرية الانعتاق من العبودية.
8. من خلال المسرحية أيضا قام الشاعر بدعوة الشعب الجزائري من خلال أبوليوس إلى حب الوطن والتمسك به والدفاع عنه.
9. لقد حاول الشاعر أحمد حمدي من خلال مسرحية (أبوليوس) أن يخلق التوازن والتوافق بين الأسلوب الشعري والبناء الدرامي، من خلال مسرحيته الشعرية التي بث فيها كثيرا من الأفكار والقيم الاجتماعية والأخلاقية والسياسية مستعينا بالأحداث التاريخية، وفق بنى فكرية تكشف عن قضايا مصير الإنسان والوجود والحرية، مبتعدا عن أسلوب المؤرخ إذ عالج المادة التاريخية بأسلوب فني وديناميكي مبدع، لذا جاءت مسرحيته تتصف بأنها هادفة تشترك في تقديم صورة للصراع الدائم بين الحق والباطل، بين كل ما هو شريف ووضيع.

الإحالات (المصادر والمراجع):

[1] عبد الحميد شيحة، الغنائية والدرامية في المسرح الشعري عند فاروق جويدة، مجلة كلية الآداب، دامعة المنصورة، العدد 23، أغسطس، 1998، ص 9- 10.

[2] صفاء البيلي، عن المسرح الشعرى المصرى ..الغائب الحاضر!!، نشرت فى 16 سبتمبر 2014 موقع: egyptartsacademy ،

الرابط الالكتروني: http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/posts/661336، تاريخ الزيارة: 5/10 /2020.

[3] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997 ص 281.

[4] خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997، ص 3.

[5] أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العرب الحديث، كتاب الهلال، ع 532 أكتوبر، 1995، ص 51.

[6] ينظر: نصر الدين صبيان، ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي والتأثير العرب الشرقي"، مجلة الكاتب العرب، العدد13 سوريا ، 1985، ص 99.

[7] نصر الدين صبيان، ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي والتأثير العربي الشرقي، مجلة الكاتب العربي، العدد13 سوريا 1985. ص 99.

[8] أبراهام دانينوس، نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق و تقديم: مخلوف بوكروح، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2002. ص 25

[9] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطوره ،1926-1989 ، منشورات التبيين، الجاحظية الجزائر، د ط، 1998، ص 16.

[10] مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري في رحلة البحث عن مؤلف، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، العراق، العدد 06 آذار، السنة الخامسة عشرة، ، 1980، ص 167.

[11] عبد المالك مرتاض، خصائص الخطاب في رواية الثلاثة، مجلة الثقافة، الجزائر، ص 237.

[12] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر،2007، ص11.

[13] عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، (مذكرة ماجستير)، جامعة المسيلة، الجزائر، السنة الجامعية 2008 -2009 ص 27.

[14] ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 عرض وتوثيق- دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، ص 94-95.

[15] حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 178.

[16] عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 355.

[17] أحمد حمدي، أبوليوس، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1990، ص 10.

[18] عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، ص 352.

[19] عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، ص 366.

[20] تم استخلاص مضمون المسرحية من كتاب: عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002 ص351- 352 .

[21] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 41.

[22] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 76.

[23] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 89.

[24] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 112-113.

[25] عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، دار المعرفة مصر، ط1، 1996، ص 120.

[26] وليد اخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص 62.

[27] عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، ص 369.

[28] عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 53.

[29] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 110.

[30] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 327.

[31] عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 56.

[32] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 316.

[33] عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، ص 118.

[34] أحمد حمدي، أبوليوس، ص257

[35] أحمد حمدي، أبوليوس، ص320

[36] أحمد حمدي، أبوليوس، ص280

[37] مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي- الأزمة والمستقبل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2013، ص.29.

[38] عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، قضايا رؤى وتجارب، ص 355.

[39] حمادة إبراهيم، اللّغة الدرامية-العناصر المنطوقة وغير المنطوقة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، القاهرة، ص 207

[40] ينظر: ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، تر: خليل شرف الدين، نعمان أباضة، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ص 17.

[41] ريم اخليف عبد الله المرايات، التقنيات الفنية في مسرح ألفريد فرج، سليمان الحلبي، مجة كلية الآداب جامعة القاهرة، مجلد 71، العدد 3، يوليو 2011 ، ص 230.

[42] عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 190.

[43] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 256.

[44] أحمد حمدي، أبوليوس، ص274.

[45] المرجع نفسه، ص 126.

[46] المرجع نفسه، ص 123.

[47] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 255.

[48] أحمد حمدي، ص 359.

[49] أحمد حمدي، أبوليوس، ص ص305

[50] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 338.

[51] بريخت برتولد، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، منشورات وزارة الإعلام، مطبعة الجمهورية ، بغداد، 1973 ، ص 124.

[52] جراي رونالد، بريخت، تر: نسيم مجلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 81-82.

[53] ينظر: أحمد العشري، مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد 21، العدد 03، 1993 ص 18.

[54] ينظر: أحمد العشري، مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر. المجلد 21 العدد 3، 1993ص 18.

[55] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 255.

[56] أحمد عثمان، قناع البريختية، دراسة في المسرح الملحمي، مجلة فصول، القاهرة، م2، ع3، 1982، ص 85.

خاتمة

خاتمة:

من خلال ما تقدم يمكن إيجاز ما توصل إليه البحث في الأدب الصوفي فيما يلي:

- أجمع العديد من النقاد أن الجزائر، بخاصة والبلدان العربية بعامة لم تعرف الفن المسرحي بمفهومه الحديث إلا في الربع الأول من القرن العشرين، غير أن لفيفا من النقاد سعى إلى تأكيد تغلغل هذا الفن في الجزائر مستدلين على ذلك بأدلة كثيرة.
- وجود أشكال فرجوية شعبية قديمة حيث " تتميز الجزائر بمظاهر فرجة شعبية متميزة سواء على مستوى ممارسات الطقوس الدينية، أو الاجتماعية في الأعراس والمناسبات المختلفة، وتشمل أنواعا متعددة من الرقص الفلكلوري، والألعاب الشعبية
- وهذه الأشكال التراثية ساهمت بشكل أو بآخر في التأثير في العامة فهي لم تكن لمجرد المتعة والتسلية بل كان لها دور كبير في نقد الواقع الاجتماعي والسياسي، وكانت بمثابة " بوادر مسرحية قديمة وأصيلة ومؤسسة على مهارة عربية محلية " كان ينقصها النضج والاكتمال.
- ويمكن الاعتداد بها في التأريخ للكتابة المسرحية في بلادنا تعود إلى سنة 1847م، وترتبط بميلاد أول نص مسرحي مكتوب باللغة العربية وهو "نزهة المشتاق وغّصة العشاق في الترياق في العراق "لـ "إبراهيم دانينوس "وهي مسرحية غرامية اتخذت من العشق موضوعا لها، وقد اعتمد الكاتب فيها على أسلوب الموشحات، ولغتها تتراوح بين الفصحى والعامية، وجاءت الأشعار على أنماط ونسق أشعار ألف ليلة وليلة.
- ساهمت عدة عوامل في نشأة المسرح الجزائري منها: ظهور العديد من الجمعيات والنوادي، وبروز شخصيات ثقافية كان لها عظيم الأثر كشخصية الأمير خالد في الجزائر، بالإضافة إلى زيارة الفرق المسرحية للجزائر وتقديم نشاط مسرحي، دون أن ننسى دور جمعية العلماء المسلمين الجزائريين 1931 في تحفيز أعضائها على الاهتمام بالكتابة المسرحية.

- أما عن مراحل نشأة وتطور الفن المسرحي في الجزائري، فقد قسمناها إلى ثلاثة مراحل، ما قبل الثورة وأثناءها، وما بعد الثورة.
- مثلت المرحلة الأولى البدايات الأولى للمسرح الجزائري، وعرفت شروقه عبر مسرحية جحا لعلالو سنة 1926.
- أما المرحلة الثانية فعرفت تضييقا وخنقا من طرف المستدمر الفرنسي الغاشم، لما كان يلعبه المسرح الجزائري من دور في بث روح النضال والثورة لدى الشعب.
- أما المرحلة الثالثة والأخيرة فعرفت تطورات متعددة متنوعة بدءًا بتأميم المسرح ونشاطاته، وانشاء المعهد الوطني للفنون الدرامية ببرج الكيفان سنة 1964م، والمسارح الجهوية، وشهدت سنوات ما بعد الاستقلال، أيضا، إخراج المسرح الجزائري من الحيز المحلي الضيق إلى الدائرة الإقليمية ورحاب العالمية.
- أما عن اتجاهات المسرح الجزائري بمختلف أنماطها، فقد عبرت عن الواقع الجزائري بكل مخلفاته آلامه وآماله، فقد كان الاتجاه التراثي بوصلة المسرح الجزائري وخزانه الوفير شكلا ومواضيعا، أما الاتجاه التاريخي فأسهم من خلال نصوصه المسرحية في إثارة المشاعر الوطنية ودعوة الشعب بواسطتها إلى الثورة والتحرر ضد المستعمر الفرنسي الغاشم.
- وقام الاتجاه الثوري بدور فعال في النضال والكفاح ضد الاستعمار الفرنسي، والتزم بالقضايا الوطنية، متصديا للسياسة الاستعمارية الهادفة إلى طمس الهوية الجزائرية، ومتخذا من الكلمة وخشبة المسرح وسيلة لنشر الوعي السياسي بين أفراد الشعب الجزائري، متقنعا بالتاريخ تارة، وبالنقد الساخر تارة أخرى، ونتيجة لخطورته في نظر السلطات الفرنسية فقد فرضت عليه الرقابة، وأوقفت عرض العديد من النصوص المسرحية التي تبث الوعي وتوقظ الضمير.

- لتعرف الجزائر بعدها – في فترة الاستقلال- تجارب جديدة فرضت نفسها، وشكلت توجها مميزا وسم التجربة المسرحية الجزائرية، تمثل ذلك في تجربة عبد القادر علولة وعبد الرحمان ولد كاكي. وتعتبر تجربة "عبد القادر علولة" وولد كاكي من أهم التجارب المسرحية الرائدة التي تستدعي الاهتمام والدراسة، فقد تركا رصيدا مسرحيا لا يستهان به عبر مراحلهما إبداعيه، منطلقين دائما من قضايا وتطلعات المجتمع الذي ينتميان إليه، وقد تنوعت إبداعاتهما واقترنت بمستويات وعيهما الفني والفكري، فتعددت نظرات الطرح في الجانبين المضموني والفني.
- وقد عرفت الجزائر المسرح الشعري حيث تعد مسرحية "بلال بن رباح" باكورة هذا النوع المسرحي في الجزائر، حيث يرى نقاد كثيرون أنّها أول نموذج للمسرحية الشعرية الناضجة فنيا، كتبها الشاعر "محمد العيد آل خليفة "سنة 1938 واستوحى مادتها من التاريخ الإسلامي. ومن خلال ما تقدم حول المسرحية الشعرية في الجزائر نجد أن ما كتب قليلا جدا، لا يعبر إطلاقا عن حاجة المجتمع الجزائري لمثل هذا النوع من المسرح.
- كما عرف المسرح الجزائري فن الأوبيريت، وكان ذلك على يد مجموعة من الكتاب، من أبرزهم عزالدين ميهوبي، ويمكن اعتبار (مسرحية الراعي) لمحمد الأخضر السائحي أول مسرحية شعرية غنائية ذات بناء فني ناضج، بشرت بعودة فن الأوبريت في الجزائر بمفهومه الجديد الذي عرفته الجزائر غداة الاستقلال. وقد استغل الكتاب الأوبريت في الترويج لقضايا وطنية وتاريخية واجتماعية والدفاع عن أخرى، بحيث استطاعوا أن يقدموا رسالتهم بكل صدق وأمانة.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الموضوعات	الصفحة
مقدمة	**4 – 1**
مفردات المادة	**6 –5**
أولا/ **المسرح الجزائري: النشأة والتطور**	**20 – 8**
1– تمهيد: إرهاصات النشأة	**10 – 8**
2– عوامل ظهور الفّن المسرحّي في الجزائر	**12 – 11**
3– مراحل نشأة وتطور المسرح الجزائري	**20 – 12**
ثانيا/ **اتجاهات المسرح الجزائري**	**64 – 22**
تمهيد	
– الاتجاه التراثي	**38 – 22**
– الاتجاه التاريخي	**49 –39**
– الاتجاه الاجتماعي والسياسي	**58 –50**
– الاتجاه الثوري	**64 – 59**

ثالثا/ **التجارب الجديدة في المسرح الجزائري**	**94 –66**
أ. تجربة ولد كاكي	**80 – 66**
1– تمهيد: حول التجريب	**67 – 66**
2– منطلقات تجربة عبد الرحمان ولد كاكي	**68 – 67**
3– المحطات الكبرى لتجربة ولد كاكي المسرحية	**76 – 68**
4– مضامين التجريب المسرحي لدى كاكي	**80 – 76**
ب. تجربة عبد القادر علولة	**94 – 81**
1– منطلقات تجربة علولة	**84 – 81**
2– المعالم الكبرى لتجربة عبد القادر علولة المسرحية	**94 – 85**
رابعا/ **المسرحية الشعرية الجزائرية**	**153 –96**
أ. تجربة "محمد العيد آل خليفة" في المسرحية الشعرية: **مسرحية "بلال بن رباح" أنموذجا**	**125 – 96**
1– تمهيد	**98 – 96**
2– مفهوم المسرحيّة الّشعريّة	**99**
3– نشأة المسرحية الشعرية ومراحلها لدى العرب	**103 – 99**
4– خصائص وتقنيات المسرحية الشعرية الحديثة	**105 – 103**

5- عوامل تراجع وخفوت المسرحية الشعرية العربية	106 – 105
6- نشأة المسرحيّة الّشعريّة في الجزائر	109 – 107
7- تجربة "محمد العيد آل خليفة" في المسرحية الشعرية: مسرحية "بلال بن رباح" أنموذجا.	125 –110
ب. تجربة أحمد حمدي في المسرح الشعري الجزائري مسرحية "أبوليوس" أنموذجا	**153 – 126**
خامسا/ فن الأوبريت في الأدب الجزائري	**184 –155**
1- مقدمة	156 –155
2- الأوبريت: المفهوم والدلالة	158 –157
3- خصائص الأوبريت	160 –159
4- تجربة فن الأوبريت في الأدب الجزائري	164 –161
5- تجربة عز الدين ميهوبي في فن الأوبريت: حيزية نموذجا	184 –165
خاتمة	**188 – 186**
فهرس المحتويات	**192 –190**