الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللّغة والأدب العربي والفنون

قسم اللّغة العربية وآدابها

الموضوع:

التأصيل في المسرح الجزائري الحديث

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي

إعداد الطالب: إشراف:

عمار خنيش الأستاذ الدكتور: عبد السلام ضيف

السادة أعضاء لجنة المناقشة

أد . محمد زرمان	أ.ت.ع	جامعة باتنة 1	رئيسا
أد. عبد السلام ضيف	أ.ت.ع	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
أد.عبد الرزاق بن السبع	أ.ت.ع	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
أد.ليلى بن عائشة	أ.ت.ع	جامعة سطيف	عضوا مناقشا
د. إسماعيل زغودة	أ.م. أ	جامعة الشلف	عضوا مناقشا
د. عز الدين جلاوجي	أ. م. أ	جامعة برج بوعريريج	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2018/2017

مقدمة:

سعى المسرحيون العرب إلى ربط المسرح بالأصول الفنية التراثية العربية ، قصد تحقيق تواصل إيجابي مع المتلقي العربي كونه يشكل الثقافة العربية المتنوعة. ويرتكز مبدأ تأصيل المسرح العربي على إيجاد أشكال ومضامين قريبة من المشاهد العربي لإظهار ما في التراث من قيم ، وأشكال إيجابية يمكن أن تساير الواقع الراهن . ولن يتم هذا التأسيس الجديد للمسرح إلا بالبحث في التراث الذي يعج بالحكايات الشعبية والشخصيات التاريخية والدينية. فالغاية الأولى من التأصيل في المسرح هو نبذ الثقافة المستوردة، التي ظلت تقود تجاربه ومشاريعه، وحرمته من حالة الاحتفالية والفرجة الشعبية التي يتوق إليها كل عربي يعشق المسرح.

ولم يكن المسرحيون الجزائريون بمنأى عن هذا التوجه بعد أن تأكدوا بأن الغرب عمل على طمس كل ثقافة وطنية . وإيمانا منهم بأن الوقت قد حان لإبداع مسرح جزائري متميز أصيل نابع من أصالة وتقاليد هذا الشعب، لجأ رواده إلى توظيف التراث الشعبي واللّغة الأصيلة التي تناسب فهم الجمهور . و من أجل تأكيد الهوية العربية و تحقيق وظيفة المسرح التواصلية مع الجمهور أبدع المسرحيون الجزائريون أشكالا درامية متنوعة ، كالكتابة الجماعية والأداء الارتجالي الجماعي للمشاهد والفضاء الحلقوي. واختيار الشكل الفني المسرحي الذي يجسد اللوحات المختلفة. وقد كانت الغاية من ذلك تعميق الوعي بالمصير التاريخي ، وأيضا تحقيق متعة الفرجة . وموضوع بحثنا يندرج ضمن هذا الإطار، واخترت له العنوان الآتي:

التأصيل في المسرح الجزائري الحديث .

إنّ الباعث الحقيقي على اختيار هذا البحث كان ذا جانبين: الأول ذاتي يتعلق بعلاقتي الحميمية مع المسرح وولوعي بهذا الفن ، ومحاولة الولوج إلى عالم المسرح و الفرجة الشعبية، والثاني موضوعي لاعتبارات عديدة أبرزها :

أولا: إن تأصيل المسرح الجزائري شكلا ومضمونا يعد مسارا حقيقيا للخروج من أزمة المسرح ،وإجابة صريحة على مشكلة الهوية .فالمسرح في توطيده لعلاقة الشكل والمضمون يسعى إلى تركيب مسرحي جديد .

ثانيا: قلة المراجع النقدية التي رصدت ظاهرة التأصيل في المسرح الجزائري ، وخاصة ما يتعلق بالتحليل الفني للمسرحيات ، وإن كان موضوع التأصيل قد تناولته أقلام عديدة ، إلا أنها لاتعدو كونها عناوين أو مقالات في بعض الكتب أو الدوريات ،ولم تخصص له دراسة بعينها ، ولم تطرح قضاياه بدقة.

وقد اعتمدت في تحليلي التطبيقي للنصوص المسرحية على المدونة التالية: مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة، مسرحية النار والنور لصالح لمباركية ، مسرحية الهارب للطاهر وطار ، مسرحية لالة فاطمة نسومر لادريس قرقوة.

لقد غدت اهتمامات وجود المسرح الجزائري في تأكيد هويته العربية ، وعلى استلهام المادة التراثية فنيا وفكريا، وربطها بما يلائم الواقع الحاضر القائم . فهو لا يراوح في ماضي التراث بل يعمل بحركيته وتحقيق أهدافه الوظيفية في التعبير عن ملامح حياة الشعب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . إنّ حاضر المسرح الجزائري هو نتاج إشكالية نقدية وتاريخية بقصد الإجابة عن هذا السؤال الجوهري : هل التأصيل في المسرح الجزائري يحقق فعلا هويته العربية؟. وتندرج ضمن هذا السؤال أسئلة أخرى لها قيمتها في تناولنا لهذا الموضوع. فماهي دواعي هذا التأصيل ؟ وهل التأصيل معناه استلهام التراث في المسرح من خلال استدعاء شخصيات تراثية ؟ أم التأصيل هو التعبير عن القضايا المعاصرة ؟ وماهي أهم الأشكال المسرحية التي تجسد هذا التأصيل. ؟

اخترت لهذا البحث المنهج التكاملي الذي يجمع بين المنهج التاريخي الذي يترصد اجتماعيا وسياسيا وتاريخيا المسرح الجزائري. أما في تعاملي مع النصوص المسرحية اخترت ما يناسب التحليل ويبرز معالم النصوص الفنية ألا وهو التحليل الدراماتورجي الذي يرتكز في المقام الأول على البنية الدرامية فيبحث في طرائق تشكلها ودلالاتها ، ويتحقق هذا بفضل المقاربات التي تعتمد على التحليل الداخلي.

وقد قسمت البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

تناولت في الفصل الأول قضية التأصيل في المسرح، وتطرقت فيه إلى مفهوم التأصيل بشكل عام، وربطه بسمات المجتمع الجزائري والتي تجسد هويته من خلال التراث والتاريخ ، ثم رصدت أهم تجارب التأصيل في المسرح العربي و أهم المنظرين الذين دعوا لمبدأ التأسيس في المسرح العربي .كما تحدثت عن أهم تجارب التأصيل في المسرح

الجزائري كتجربة ولد عبد الرحمان كاكي في اعتماده على الارتجال، وتوظيف فضاء الحلقة في المسرح. وبعدها ذكرت أهم دواعي التأصيل في المسرح الجزائري الدينية والسياسية والاجتماعية والثقافية . فالمسرح لا يمكن عزله عن هذه الظروف التي تشكل نتاج المجتمع الجزائري.

في الفصل الثاني تناولت اتجاهات التأصيل في المسرح الجزائري ، فتأصيل المسرح من مقوماته الأساسية الاشتغال على التراث ، وتوظيفه باعتباره مادة تراثية تاريخية أو دينية.كما أنّ المسرح الجزائري حاول أن يعبر عن آراء الجمهور والالتزام بقضاياه الجوهرية كقضية الثورة في وجه الاستعمار الغاشم.

أما الفصل الثالث فتطرقت فيه إلى الحديث عن الأشكال الدرامية في المسرح الجزائري ، وتناولت شكلين بارزين هما :المسرح الاحتفالي ومسرح الحلقة .في الشكل الأول ركزت على أهم الطقوس الدينية والاجتماعية ومظاهرها الدرامية . أما الشكل الحلقوي حاولت إبراز مفهومه، ومن خلال تحليلي لمسرحية الأقوال لعبد القادر علولة استنتجت دلالات الفضاء من الناحية الاجتماعية ، فملامح الفضاء الدرامي يتصل بالأحداث وبحالات الشخصيات الاجتماعية والسياسية. كما تطرقت إلى الحديث عن مفهوم الزمن الدرامي ودلالته. فالزمن في المسرح من المكونات الأساسية في بناء الأحداث . لكنه في مسرحية الأقوال ينتج عن التنافر الحاصل بين الزمن الخيالي وزمن التلقي الحاضر. أما فيما يتعلق بشخصية الراوي في مسرح الحلقة فبينت أهم الوظائف التي يقوم بها كتقديم الشخصيات، والتمهيد للمسرحية.

وفي الخاتمة عرضت جملة النتائج التي خلصت إليها.

ومن الصعوبات التي واجهتني في انجاز هذا البحث هو قلة المراجع المتناولة لموضوع الفضاء والزمن في المسرح، ولست أدعي أني استوفيت الموضوع حقه ، ولكن أطمح في أن أوفق على الأقل في المنهج الذي سلكته. وأخيرا يطيب لي أن أتقدم بخالص شكري إلى كل من وهب نفسه في سبيل إنجاز هذا البحث، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور عبد السلام ضيف الذي تولاني بالرعاية ، وفتح أمامي آفاقا رحبة. كما لا يفوتني أن أترحم على أستاذي صالح لمباركية الذي كان أول من أشرف على هذا العمل.

الفصل الأول

التأصيل في المسرح العربي

1- مفهوم التأصّيل:

لقد نظر إلى المسرح العربي الحديث على أنه تقليد غربي ، لكن نهضته الأولى مع رواده القباني والنقاش وصنوع تبرز تمازجه التركيبي بين المعمار الغربي وتقاليد الفرجة والاحتفالية الحكائية العربية ، وهذا ما جعل النقاد والباحثين العرب المهتمين بالهوية القومية إلى تمحيص هذا التركيب لتحديد المكونات التراثية والمؤثرات الأجنبية في مراحل تشكل المسرح العربي .[1]

عمل المسرح العربي منذ أن وجد في الثقافة العربية البحث على تأصيل المسرح في المجتمع العربي ، وارتبط مبدأ التأصيل في إيجاد أشكال ومضامين مسرحية قريبة من عادات المتفرج العربي ، إنها رحلة البحث عن حالة احتفالية تتجلى في مشاركة كل من الممثل والجمهور في العرض المسرحي ، وتحويل الإنسان العربي إلى "منتج متحرك غير مغترب عن تراثه ولغته ووطنه."[2]

إنّ النص المسرحي في حقيقته هو مادة معدة للعرض ، ولذلك فهو يشتمل في تجسيده على جملة من منظومة علامات التعبير التي تبرز من داخل الحوار أو من النص الفرعي ، ولهذا اكتسب المسرح عبر التاريخ قدرة فعلية على التأثير في جمهوره . وقد شهدت الساحة المسرحية العربية تجارب متنوعة راحت تبحث عن كل ما يتعلق بالأصول الثقافية

---

[1] عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر ، قضايا ورؤى وتجارب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2002، ص: 152 .

[2] عبد الرحمن بن زيدان: أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدراسات النقدية، ط1 ، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب 1987 ، ص:38 .

القديمة وعلاقتها بالمسرح . وقبل أن نبرز أهم الآراء التي نادت إلى تأصّيل مسرح عربي خالص ، وأهم التجارب في العملية التأصيلية في مجال المسرح نحاول أن نلقي الضوء على مفهوم التأصيل.

جاء في لسان العرب لابن منظور أنّ الأصل: هو أسفل كل شيء، وجمعه أصول، ويقال: استأصلت هذه الشّجرة أي ثبت أصلها، واستأصل الله بني فلان إذا لم يدع لهم أصلا، واستأصله أي قلعه من أصله، وفي حديث الأضحية: أنّه نهى عن المستأصلة وهي التي أخذ قرنها من أصله. ويقال: إنّ النخل بأرضنا لأصيل، أي هو به لايزال ولا يفنى. ورأي أصيل: له أصل. ورجل أصيل: ثابت الرأي عاقل. ومجد أصيل أي ذو أصالة.[1]

وقد وردت لفظة أصل في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ﴾ [2]. وأصل الجحيم: أسفله وقراره. وأيضا في قوله عزّ وجل:﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّـهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ ﴾[3]. أصلها أي جذورها.

إنّ المسعى التأصيلي هو ما اتسمت به الثقافة العربية في بدايات نهضتها الحديثة ، لاسيما عند احتكاكها بالغرب وتوافد الكثير من مجالات المعرفة عليها بما تحمله تلك من علوم وأفكار ومفاهيم ومناهج في البحث والتفكير . فكان من الطبيعي إزاء ذلك أن يقوم من

[1] ابن منظور : لسان العرب، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، المجلد الأول :من الألف إلى الراء، دار لبنان العرب، بيروت، لبنان ،ص: 68 .

[2] –القرآن الكريم : سورة الصافات الآية 64

[3] سورة إبراهيم الآية 24.

يبحث في تلك المجالات أن يحافظ على أصول الثقافة العربية الإسلامية، ويقوي صمودها في وجه الحضارة الغربية . ولقد اتّخذ التأصيل عند الناقد ميجان الرويلي ثلاثة أنواع :

أ_ التأصيل التوطيني: وهو التأصيل الذي يسعى إلى توطين مستجدات الفكر والثقافة عموما بالبحث لها عن موطن مناسب تقيم فيه داخل البيئة المحلية التي تبدو منافية لها في البدء، كما الحال مع مفاهيم كالماركسية والبنيوية واللاوعي والعولمة وغيرها من المفاهيم والتيارات في مختلف الحقول.

ب_التأصيل التراثي: وهو النوع الذي يتجه في تحرك معاكس للتأصيل التوطيني ، والمقصود به ربط موروثاتنا الثقافية بما يستجد عن طريق اكتشاف الصلة بين ما ورد ذكره من معتقدات أو مفاهيم في ثقافة أخرى. مثل البحث عن جذور لمناهج نقدية كالبنيوية أو الماركسية في التراث العربي الإسلامي، ويكون ذلك تأصيلا بقدر ما هو إعادة للمكتشفات أو النظريات إلى أصول معروفة مسبقا انطلاقا من الأصول، وليس من المستجدات كما في التأصيل التوطيني.

ج_ التأصيل التحيزي : ويعني السعي إلى اكتشاف أصول المفاهيم والتيارات والحقول المعرفية الأجنبية في سياقاتها الثقافية أو الحضارية الخاصة.[1]

إنّ محاولة تأصيل الفن الدرامي في تربة عربية خالصة كشفت للكاتب العربي مدى جسامة هذا العمل وهي تتحدد وفق منظور الناقد عبد الرحمن بن ابراهيم في النقاط التالية:

[1] ميجان الرويلي .سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط3، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب 2002 ، ص: 83 .

أ_ البحث عن شكل أصيل يصلح كقالب مسرحي.

ب_ توظيف خامات التراث العربي القابلة للتطويع الدرامي.

ج- خلق لغة فنية جديدة تتناسب مع طبيعة الفعل المسرحي.

د- تأصيل الممارسة الفنية الوليدة ، من خلال التأكيد على الخصوصية العربية المحلية.[1]

ويرى صباح الأنباري أنّ الجذر الحقيقي الذي يفرض وجوده على العملية التأصّيلية هو جذر التراث ، وذلك من خلال العودة إلى الأشكال شبه المسرحية العربية، واستلهام التراث العربي شخوصا وأحداثا، ومن ثمّ ابتكار الطرق العربية لتأصيله عربيا.[2] لأنّ التأصّيل المسرحي يسهم في إثراء التجربة المسرحية العربية شكلا ومضمونا ، ويحاول التشبث بالأصول الفنية التراثية العربية ، قصد تحقيق تواصل فعّال مع المتلقي العربي ، وأيضا إثبات الهوية العربية من خلال إثبات الذات والتميز عن الآخر.

فالتأصيل في المسرح يحاول إيجاد هوية عربية خاصة ، تتميز بميزات وخصائص تنبع من الذات العربية ، ومن الواقع العربي ، ومن التراث العربي، فهي بهذا المعنى تجسد روح الأمة انطلاقا من أصالته الثقافية العربية ، والتي تعني ديمومته الثقافية المستمدة من تراثها العربي الأصيل، وهذه الأصالة نابعة من روح العصر الحاضر الذي يعيشه الإنسان العربي والذي يعمل على إبراز هويته التي تختلف عن الثقافة التغريبية.

[1] عبد الرحمن بن براهيم : الحداثة والتجريب في المسرح.، إفريقيا الشرق ، المغرب 2014 ، ص: 64 .

[2] صباح الأنباري : التأصيل والتجريب في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2013 .ص 33 .

إنّ قضية تأصيل المسرح العربي تعني ، فيما تعنيه من حيث المبدأ البحث في هوية المسرح العربي توكيدا لأصالة الثقافة العربية ، فالأصالة "تفيد تمثل روح العصر لاشتمالها على عناصر الديمومة والاستمرار في التقاليد الثقافية الباقية. ونعيد القول إنّ قضية تأصيل المسرح العربي ليست بحثا عن مِؤيدات مسرحية في التراث العربي وحده فحسب، بل تتعداها إلى صورة حاضر المسرح العربي ومستقبله، لأنّ هوية المسرح في أصالته بالتأكيد."[1]وتوظيفه توظيفا إيديولوجيا في الساحة الفكرية العربية، ليؤدي رسالته المعرفية على أكمل وجه ، فالتقوقع في فردية نرجسية سيأخذنا حتما إلى التهميش الذاتي." التوظيف الإيديولوجي لمفهوم التراث ، الفهم التراثي للتراث ...تلك أبرز العناصر الذاتوية التي تدخل في تشكيل حضور التراث كمفهوم إيديولوجي، في الساحة الفكرية العربية الراهنة. ونقصد بالعناصر الذاتوية هنا، ما تضيفه الذات إلى الموضوع حينما تتخذه موضوع معرفة، حينما تريد أن تعطيه معنى يحوّله إلى كائن معرفي".[2]

يعني تأصيل المسرح العربي تجسيد روح الأمة ، سواء في تراثها الشعبي من أساطير وحكايات أو حوادث، وعبر تاريخها أو في حاضرها الراهن، ولكن بأشكال تمت إلى الظواهر المسرحية العربية بصلة. إنّ "كلمة تأصيل ليست كلمة تتعلق بالشكل فحسب ، وإنما يمتد معناها ليشمل المضمون. لابد من تمازج الاثنين معا كي يتطور فن المسرح

[1] عبد الله ابو هيف المسرح العربي عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر ، قضايا ورؤى وتجارب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2002،.ص39

[2]. محمد عابد الجابري : التراث والحداثة، دراسات ومناقشات ، ط1 ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت تموز/ يوليو 1991 ، ص: 29

العربي، فالشكل يحتاج إلى نزعة تجريبية تستفيد من الظواهر المسرحية دون تقديس للطراز الغربي، والمضمون يحتاج إلى جرأة فكرية وصدق في الطروحات والمعالجة."[1]

إنّ استلهام التراث العربي بجميع مكوناته لا يعني الانسلاخ عن الآخر ، وإنّما هدفه صيانة تقاليدنا الثقافية بالقدر الذي يسمح لنا على تحقيق وعي الذات، وأيضا لتجسيد وظائفه السياسية والاجتماعية والدينية. "ليست دعوات التأصيل مجرد بعث شكل أو أشكال مسرحية تراثية، أو استلهام التراث العربي في المسرح، بل هي صيانة التقاليد الثقافية وحضورها الفعال في تحقيق الوظيفة الاجتماعية وفي تثمير الحوار الثقافي مع تراث الإنسانية استنادا إلى وعي الذات ووعي الآخر"[2].

إنّ ربط المسرح بهذه الهوية معناه محاربة المشروع الاستعماري الذي فرض وجوده خلال حقبة من الزمان ،فقد ارتبط الاهتمام بالتراث في الثقافة العربية بهزيمة حزيران 1967 ، والتي تمخض عنها العديد من الدراسات التي ألفها محمد حامد الجابري، وحسين مروة، وأدونيس وغيرهم والتي "دعت إلى الاهتمام بالتراث من أجل تأصيل الفكر العربي ، وركزت هذه الدراسات على التراث العربي الإسلامي بالمعنى الذي ينصرف إلى الأعمال والمواقف الفكرية ، وإلى اتجاهات محددة معلومة (كالمعتزلة والخوارج) للدلالة على إبداع الحركات والمفكرين المسلمين في هذا التراث. ودعت إلى ضرورة إعادة قراءة

[1] رياض عصمت: المسرح العربي سقوط الأقنعة الاجتماعية، ط2 ، الهيئة السورية العامة للكتاب ، دمشق، سوريا 2012 .ص: 27 .

[2] عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر ، قضايا ورؤى وتجارب، مرجع سابق ص:40.

التراث وتناوله تناولا نقديا واعيا".[1] ونستخلص من هذا أنّ إحياء الإرث الثقافي المكتوم والمسكوت عنه يسعى لتعميق الوعي الفردي و الجمعي، كما يعكس إرادة تأكيد الذات العربية في مواجهة الاغتراب الثقافي، فهو يمثل نوعا من الطاقة الداخلية الكامنة التي تدفعها لتحقيق التكامل الثقافي، ويتجلى ذلك في حسن استيعابها لموروثها الشعبي المتنوع. وقد تجلت لدى طائفة من كتاب المسرح محاولات لاستنبات بعض العناصر التراثية في شكل الأداء المسرحي على نحو يتفاوت قلة وكثرة من كاتب إلى آخر. وهذا إن دلّ فإنما يدل على أن وعي الكاتب المسرحي بتراثه كان قد جاوز مرحلة الاهتمام بمادة هذا التراث إلى الأشكال التي تمثل فيها.

لقد وجد مارون النقاش ، وهو يقدم مسرحية البخيل في بيته في أواخر عام 1847 أنه لا يملك نموذجا أو مثالا يقتفي أثره فكان أن اضطر إلى الإعداد والاقتباس ، وكان لسفره إلى إيطاليا الأثر الكبير في نقله المسرح وكتابة صفحة جديدة من هذا الفن في كتاب نهضتنا الفنية فاقتبس مسرحية الفرنسي موليير الشهيرة التي تحمل العنوان نفسه. "هذه الرحلة هي التي عادت بالخير ، على نهضتنا الفنية الحديثة ، إذ فيها عرف مارون المسرح ، وشاهد بعض المسرحيات والأوبرات ، التي كانت تمثل على مسارح إيطاليا أنذاك ، فاستهواه كل ذلك ، لأنه غذى روحه التواقة إلى المعرفة، وأيقظ مواهبه المستشرفة إلى الفن الصحيح ، وقدم له وسيلة فعالة إلى الإصلاح الاجتماعي ، وقد كانت بلاده في

[1] وطفاء حمادي الخطاب المسرحي في العالم العربي(1990-2006)ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب 2007. ص38

أمس الحاجة إليه أنذاك."[1] أما أحمد أبو خليل القباني الدمشقي الذي جاء بعد النقاش، فقد وضع يده على أمرين هامين يشكلان فهما متقدما للفن ولطبيعة المجتمع الذي يتحرك على أرضية هذا الفن الجديد. أدرك القباني :

أولا : أنّ في التراث العربي القصصي والسير الشعبية ، مصدرا لا ينضب للحكايات، وأن العرض المسرحي لابد وأن ينهض على قصة، وأن القصص والحكايات تشد المتفرج.

ثانيا: أنّ الغناء فيه من الحيوية ما يكفل للفنان الوصول إلى أكبر عدد من المتفرجين، ولهذا ارتبط اسم القباني بتجارب المسرح الغنائي العربي .[2] فالظاهرة المسرحية في العالم العربي بدأت تدخل حين اندمجت في الموسيقى العربية ووجدت صدى في الأذن العربية، مما ترك أثرا كبيرا على تشكل الجمهور العربي.

لقد كان مسرح مارون النقاش والقباني ويعقوب صنوع مسرحا لتقديم الفرجة، ووسيلة للتسلية والترفيه. فقد اتجه الرواد الثلاثة إلى المسرح الغربي ، وحاولوا نقله إلى بلادهم ، فقدم مارون النقاش المسرحية الجادة التي تعتمد على النص الأدبي، واتجه أبو خليل القباني إلى التركيز على عناصر الغناء، ومزج صنوع بين الأثر الأوربي والأثر الشعبي في القالب

[1] محمد يوسف نجم :المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847 ، 1914، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، ص32 .

[2] نديم معلا: أزمة الكتابة المسرحية العربية ، مجلة عالم الفكر ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب المجلد الخامس والعشرون، العدد: الأول – الكويت يوليو/ سبتمبر 1996 .ص:11 ،12 .

المسرحي الغربي لتقديم كوميديا انتقادية ذات طابع شعبي.[1] لقد ظهر الفن المسرحي لدى العرب نتيجة تفاعل عاملين :

العامل الأول: وهو الانفتاح على الغرب والتعرف على فن المسرح.

العامل الثاني: التطور الذاتي للفعل الدرامي من خلال فن السيرة وفن القص الشعبي وما تولد عنه من نمو الفن والأداء التمثيلي.

ونستخلص من هذا أنّ إحياء التراث يعني حركيته واستمراره ومشاركته الفعلية في الإبداع الحضاري " لجعل المسرح يتحول إلى معرفة لها قواعدها وأسسها القائمة على التفاعل مع روافد الحضارة الإنسانية ومنها العربية يجب أن يكون حاضرا حضورا مكثفا داخل هذه الحضارة ، ومشاركا في خلقها ، لأن مدّى المشاركة هنا تمثل خصوصيته في إطار الحضارة الكونية التي تجعل المسرح ينتقل من المطلق إلى الصيرورة تقديس للطراز الغربي، والمضمون يحتاج إلى جرأة فكرية وصدق في الطروحات والمعالجة"[2]

تعد تجربة تحويل التراث الشعبي إلى نصوص درامية حديثة، من أهم تطورات المسرح العربي القيّمة . لقد فتحت هذه التجربة الباب على مصراعيه لتدخل فيها كل التقنيات المعاصرة وأساليب القول وتلاوين الحكي ، فمهدت لقيام مسرح أصيل برؤيا حديثة . إنّها بداية لمشروع جديد ينبغي تنميته بتطويع المكونات التراثية لاختيارات

[1] السعيد الورقي : تطور البناء الفني في الأدب المسرحي العربي المعاصر في مصر ، دار المعرفة الجامعية ،مصر 2002 .ص:11 .

[2] رياض عصمت : المسرح العربي – سقوط الاقنعة الاجتماعية ، مرجع سابق ص27

مسرحية معاصرة لا تنقطع عن التراث المسرحي العالمي في تطوره الشامل " فالهوية لا تعني إعادة التراث بل استعادته في عملية وجود حية تبرهن دائما عن روح العصر".[1]

[1] . عبد الله أبوهيف: المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ص: 57، 58.

2- تجارب التأصّيل في المسرح العربي:

سعى المنظرون لمسرح عربي خالص نحو تأصيل المسرح ، والتخلي عن القوالب المسرحية الغربية، ومن دعاة هذا التأصيل توفيق الحكيم في كتابه(قالبنا المسرحي)، وفي مقدمته يبرز رؤيته التأصيلية للمسرح العربي والزمن الانتقالي له. " بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي...وسارت عملية النقل عن أوروبا ابتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل. وفي هذه المرحلة الأخيرة كان كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تنم علينا، مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنا به الغير".[1]

إنّ توفيق الحكيم يدعو إلى حضور الذات العربية بهويتها ، وبتراثها العميق، ومحاولة البحث والتنقيب في ماضينا عمّا يصلح لحمل آثار الحضارة التي نحياها." فنحن إذن ببعثنا الحاكي والمقلد والمداح وجمعهم معا سنرى أن في استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من أسخليوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيخوف حتى بيراندللو ودورنمات... "[2]. فالتأصيل عنده " يعني مراجعة الذات في ضوء تحديات ورهانات الواقع، ويعني- كذلك- إعادة وتنظيم مفاهيم وقيم جديدة

[1] توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي ، مكتبة مصر ، القاهرة ، مصر، ص12

[2] توفيق الحكيم : المرجع نفسه ، ص16

عبـر عنهـا الحكـيم فـي التعادليـة وفـي المسـرح الـذهني وفـي المسـرح للمجتمـع، وذلـك بهـدف صـوغ وظـائف جديـدة نابعـة مـن حاجـات المواجهـة الراهنـة للـذات وللواقـع وللغيـر. ومـن هـذا الـوعي الـذاتي للتأصـيل ، ومـن عمـق الرؤيـة الحقيقيـة للتنـاقض بـين النحن والآخر، جاء إلحاح الحكيم على تخطي الانقياد الأعمى للغرب".[1]

كما دعا يوسف إدريس إلى التحرر من المسرح الغربي، واستلهام التراث بالعودة إلى مسرح السامر الشعبي وقد بيّن معالمها و مرتكزاتها في كتابه (نحو مسرح عربي) المنشور سنة 1974، بعد أن نشرت دعوته على شكل مقالات بعنوان (نحو مسرح مصري) ، وفيها أكد على ضرورة توطيد العلاقة بالتراث وتوظيف الطابع الاحتفالي ، وعناصر الفرجة الشعبيّة.[2] إنّ توظيف التراث لا يعني الهروب من الواقع الحاضر أو الانغلاق على الذات بل هو رؤية جمالية تعبيرية وفنية ، وحسن توظيفه يؤدي إلى أمرين" أولهما استعمال أدوات عربية في البنية الدرامية والبنية المسرحية. ومن شأن هذا الاستخدام أن يؤصل المسرح في التربة العربية والثقافة العربية . وثانيهما أنّه بواسطة استخدام التراث يمكن أن يكون التلقي الدرامي والمسرحي جيدا".[3] "

يرى الناقد المسرحي حسن المنيعي بأنّ المسرح العربي منذ نهاية الستينات حاول أن يجد أفقا محددّا لإثبات هويته العربية ، وهذا ما نتج عنه حركة نقدية لتنظير المسرح العربي ، والتي تراوحت بين الدعوة إلى إحداث القطيعة مع المسرح الغربي لتحقيق

[1] عبد الرحمن بن زيدان :التجريب في النقد والدراما ، منشورات الزمن ، الدار البيضاء، المغرب 2001 . ص236

[2] أحمد بلخيري : المصطلح المسرحي عند العرب ، ط1، البوكيلي للطباعة والنشر ، المغرب 1999 ، ص153

[3] أحمد بلخيري : سميائيات المسرح ، ط1مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب 2010،ص128

الخصوصية العربية ، وذلك من خلال الاشتغال على التراث وتوظيفه باعتباره مادة فلكلورية متنوعة . وبين التمسك بفنيات المسرح الغربي مع تطعيمها بالتراث الثقافي والفرجوي.[1]

وقد لجأ الكتاب العرب في مسرحياتهم إلى معالجة موضوعات سياسية عن طريق الموروث الشعبي ومن أبرزهم سعد الله ونوس الذي ألف مسرحيته (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) بعد هزيمة حزيران سنة 1967 . فقد كانت من الناحية الفنية بداية حقيقية لدخول الحكائي والرمزي والأسطوري والوثائقي في بنية فنية ملحمية متأثرا إلى حد بعيد بمسرح بريخت ، فالبناء المسرحي الجديد كان منفتحا على الواقع العربي فكان خطابه المسرحي موجها إلى الحكام الذين مارسوا أشكال الاستبداد على شعوبهم مسلوبة الإرادة. لم تبتدىء منهجية سعد الله ونوس بالتعامل مع الموروث الشعبي في هذا النص ، بل نجده قد تعامل معها منذ مسرحية (بائع الديس الفقير) مازجا بين الدراما الإغريقية والحكاية الشعبية العربية .[2]

إنّ ونوس في تصوره للتراث ولمجريات الأحداث قد خرج من ذات الإنسان وعذابه الداخلي والمادي بوصفه فردا أو رمزا إلى الأسباب الموضوعية التي تحكم الواقع ضمن امتداداته التاريخية ، وهو بذلك يسعى إلى تعرية الواقع السياسي المهترئ ، ويقود الإنسان

---

[1] حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره) ، ط1 ، المركز الدولي لدراسات الفرجة ، سلسلة دراسات الفرجة 13 ،مطبعة ألطوبريس، طنجة ، المغرب 2011 ص ص 72 ، 73 .

[2] . ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا 2010 ، ص:131

للخلاص من الفساد والانحلال المتجذر. لذلك فقد كان للمسرح عند ونوس وظيفة سامية، فمن خلال ما كتبه في بياناته يظهر أن الهدف من المسرح عنده يكمن في:

1- خلق مسرح جماهيري للطبقات الكادحة من الشعب.

2- رفض القوالب الجاهزة في المسرح.

3- تسييس الخطاب المسرحي وتكريس هذا الجوهر في الممارسة المسرحية العربية.[1]

لقد حاول ونوس بشتى الطرق الابتعاد عن استخدام القوالب الجاهزة ، للبحث عن صيغ مسرحية ترتبط بالأمة وحاضرها ، فالصيغ الجاهزة لا تجسد رؤاه لأنها نابعة من ظروف مجتمعات تختلف عن المجتمع العربي ، وتمثل فكرا مختلفا ولهذا حاول إيجاد أشكال ومضامين مسرحية تعبر عن قضايا وهموم الشعب العربي." ليست مشكلة البحث عن الأصالة من خلال شكلانية العمل المسرحي هي الهم الذي أرق ونوس وإنما هاجس البحث في المجتمع ، عن مشكلاته وإشكالياته ، والبحث عن القضايا التي تتحكم في سيرورته، وفي حركته، هي الركيزة الأساس في صنع مسرح عربي."[2]

إنّ تأصيل الفن المسرحي يعتمد أساسا على إدراجه ضمن الفرجة التي تشكل نسيج الثقافة العربية و" جعله تقليدا يوميا يشبه الاحتفالات و الأعياد الشعبية...لا يمكن أن نتجاهل فرجات شعبية قديمة جدا، فرجات خبأ فيها الإنسان العربي طبيعته في التفرج،

[1] يحي البشتاوي: المسرح والقضايا المعاصرة ، ط1 ، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ص: 74 .

[2] حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص: 151 .

وأودعها آدابه وأخلاقه في التلاقي، وحملها شيئا من خياله ومن فكره ومن معتقداته، ووضع فلسفته في الحياة ، وبهذا لم يكن مستساغا أن يُقبل الإنسان العربي على مسرح لا يجد نفسه، ولا يجد فيه بنايته التي تشبه المسجد والمقهى والسوق والساحة العامة، ولا يجد فيه شيئا من الغنائية...أو من الحكي الشهرزادي."[1]

وعلى هذا النهج قام ألفريد فرج بتطعيم مسرحه بعناصر تراثية ، وفي المغرب عمل الطيب الصديقي على المقامات ومنها (مقامات بديع الزمان الهمذاني)، ثم جاء قاسم محمد في العراق ليقدم (بغداد الأزل بين الجد والهزل) ، وفي تونس حاول المسرحي عز الدين المدني أن يشتغل على تجربة التأصيل منطلقا مما أسماه (بتجربة الاستطراد) ، و عبد الكريم برشيد عمل على (الاحتفالية) ، والجزائر لم تكن بمنأى عن هوية المسرح العربي وتأصيله من خلال ما قدمه مسرح (القراقوز)، وروجيه عساف بمسرح (الحكواتي) في لبنان، وفي (الفوانيس) لخالد الطريفي في الأردن ،وكل هذه التجارب عدت مرحلة مهمة من مراحل التأصيل.[2]

إنّ البحث عن مسرح عربي خالص، يجب أن يُولد من تاريخ وثقافة الإنسان العربي ، مسرح يجسد فيه القوال الجزائري، و السامر المصري، و الحكواتي الشامي، والراوي الشعبي العربي. فالهدف الأسمى الذي ينشده المسرحيون العرب هو الخروج بالمسرح العربي من

[1] مجموعة باحثين من البلدان العربية: واقع المسرح العربي– مكامن الإخفاق ومواقع التعثر، الندوة الأولى في مشروع الإستراتيجية العربية للتنمية المسرحية. الهيئة العربية للمسرح,الشارقة، الإمارات العربية, 201، . ص ص 36 , 37 .

[2] شاكر عبد العظيم جعفر: تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي، ط 1 ، دار الرضوان للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، 2013 . ص: 146 .

تبعيته وأزمته إلى مرحلة تأسيس الوجود المستقل، والهوية الخاصة والتأصل المنطلق من بنية الفكر العربي وتاريخه وخصوصياته الجمالية فكان بالفعل"منفذا استعاريا إيديولوجيا يزيد من فاعلية النص الفنية...ويهدف الكاتب من وراء ذلك إلى تعرية الواقع من خلال رؤيته الفنية وآلية استثمار النص أو المحكي والموروث."[1]

إنّ استلهام التاريخ العربي الإسلامي، واستخدام تراث الحكايات والسير الشعبية التي يحفل بها الوجدان الشعبي العام ارتبط بمرحلة النضال ضد الاستعمار والكفاح من أجل التحرر. ويمكن القول بأن دعوة توفيق الحكيم ويوسف إدريس إلى مسرح مصري، كانت تقف وراء كل محاولات العودة إلى التاريخ، واستلهام التراث وتوظيفه في أعمال المسرح العربي الحديث. "لقد جاء الموروث العربي حافلا بأنواع من السرد عبر كتب الأخيار، والأساطير، وكتب التراجم والسير، وكتب الحكايات الصوفية، والخرافات المدونة، والكاتب يتعامل معها على أساس افتراض أنها حقيقة تاريخية، كما أن صياغة النص المسرحي وإعادة تركيبه بآليات المفردة الجمعية، يعمل على استنطاق الماضي ويدفعه إلى صيرورة جديدة وهو أيضا رد عن تساؤلات الحاضر، والعمل على نص آخر معاصر تبث فيه حياة جديدة وتتحرك فيه الطاقة الإنتاجية بطلاق الدلالة الجمالية ، وهي تعتبر إشارة لإنتاج دلالة جديدة ومعنى جديد".[2]

[1] شاكر عبد العظيم جعفر: تمظهرات مابعد الحداثة في النص المسرحي العربي، ص: 146 ،147 .

[2] المرجع نفسه ص: 147 .

ويأتي في طليعة الذين وظفوا التراث توظيفا أكثر عمقا وارتباطا بمتطلبات المرحلة الجديدة ألفريد فرج في مسرحيته (سليمان الحلبي)، وسليمان الحلبي شاب ، رحل من حلب إلى الأزهر طلبا للعلم ، فقضى فيه ثلاث سنوات ، ثم عاد إلى حلب ،حيث أمضى فترة بسيطة ، وبعدها رجع إلى الأزهر ثانية ، ولكن لا لطلب العلم ، وإنما لطلب العدالة ، وخلال شهر من رجوعه إلى القاهرة تمكن من قتل كليبر قائد الجيش الفرنسي أنذاك. وعبد الرحمن الشرقاوي في (الحسين ثائرا) حيث يصور الكاتب استشهاد الحسين من أجل المبادئ والمثل التي ثار من أجلها. ونجد الشاعر صلاح عبد الصبور يستلهم شخصية الصوفي الكبير "الحلاج" في رائعته (مأساة الحلاج) . ويخضع توظيف التراث في المسرح العربي بصفة عامة إلى ثلاثة أساليب رئيسة هي:

أولا: أسلوب الاستخدام الحرفي للتراث الذي يجعل المسرحية أسيرة تفاصيل هذا التراث وجزئيات التاريخ، دون أية إضافة جديدة عليها، أو محاولة قراءة معاصرة لها. مثل مسرحيات القباني، وشوقي، وعزيز أباظة.

ثانيا: أسلوب المزاوجة بين تسجيل المعطيات التراثية وتطويعها، بحسب رؤية الكاتب.مثل مسرحيات شهرزاد وأهل الكهف لتوفيق الحكيم.

ثالثا: أسلوب تطويع التراث وتندرج ضمنه مجموعة هائلة من المسرحيات تختلف من حيث المصدر والمعالجة والبناء الفني، لكنها تلتقي كلها في قضية توظيف التراث توظيفا

عصريا ، وإعطاء مضامينه وشخوصها التاريخية أبعاد جديدة تعبر عن هموم العصر وتناقضاته وطموحه. مثل مسرحية الزير سالم لألفريد فرج[1]

وقد أشار عبد الله أبو هيف في كتابه (المسرح العربي المعاصر) إلى واقع التجربة المسرحية العربية، وحصرها في ثلاث تيارات أساسية :

أ_ التيار الأول: يدعو إلى أشكال مسرحية عربية ، كانت في الظاهرة المسرحية المتواترة في الشعائر والتقاليد والمأثورات والأدب، وذاع صيته في الستينات ومطلع السبعينات في المغرب وتونس ومصر، ومن ممثليه الطيب صديقي وألفريد فرج وعز الدين المدني ومحمود دياب والطيب العلج وعلي الراعي.

ب ـ التيار الثاني: يتمسك باستخدام القالب المسرحي السائد في الغرب بوصفه شكلا عالميا ونتاجا حضاريا ، ولا يمكن الانسلاخ عنه. ومن أبرز ممثليه صلاح عبد الصبور.

ج ـ التيار الثالث: اتجه إلى عناصر المسرح باعتباره فرجة، ووسيلة اتصال جماهيرية، فمن المفيد أن يخلق المسرح العربي تقاليده أثناء التجربة المسرحية التي ينجم عنها صقل لجوهر الظاهرة المسرحية، وقد برزت هذه الرؤية في أعمال فنانين وفرق في أنحاء مختلفة من القطر العربي مثل روجيه عساف في المسرح الحكواتي وعبد الكريم برشيد في الواقعية الاحتفالية ، وعبد القادر علولة في مسرح الحلقة، وغيرهم ممن نهج هذا النهج.[2]

[1] عبد الواحد ابن ياسر: المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، تصدير: الدكتور محمد السرغيني، دار الأمان ، ط1 ، الرباط، 2013 مرجع سابق،ص: 149 ، 150 .

[2] . عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر. قضايا ورؤى وتجارب، مرجع سابق. ص: 11.

أ ـ تجارب التأصيل اعتمادا على المضمون التراثي:

تميزت الحضارة العربية بتاريخ عريق مليء بالانجازات في مختلف المستويات الفكرية والأدبية والمآثر البطولية التي كونت موروثا كبيرا استلهم منه الكثير من الكتاب العرب في العصر الحديث العديد من القصص وحولوها إلى نصوص مسرحية. وكان ذلك محاولة منهم لإثبات هوية مسرحهم ، فمنهم من اختار الاستلهام من التراث الأدبي والشعبي ، ومنهم من راح يبحث عن سمات لتلك الهويات في الاحتفالات والأعياد الشعبية فانقسمت محاولات المؤلفين العرب لاستلهام تراثهم إلى اتجاهين رئيسيين." ينحو الأول نحو اقتباس الأساطير والسير الشعبية والحكايات والتاريخ ، في حين يسعى الثاني لإحياء الظواهر شبه المسرحية ، مثل خيال الظل ، المقامات، مسرح البساط، مسرح الحلقة، والحكواتي أو السامر." [1]

إنّ محاولة البحث عن مسرح عربي هي بنفس عمر المسرح العربي ذاته ، فقد حاولت دراسات كثيرة منذ بداية القرن التاسع عشر البحث عن أسباب غياب الفن المسرحي من التراث العربي. فقد رأى كثير من المهتمين بشؤون المسرح العربي أنّ العرب لم يعرفوا المسرح بمفهومه الغربي ، وأرجعوا ذلك لأسباب مختلفة رصدها خليل المرسي فيما يلي:

1. الحياة البدوية لشعوب المنطقة ، والتي كانت تجبرهم على الترحال من مكان إلى آخر، في حين أن المسرح يشترط الاستقرار.

2. عدم مشاركة المرأة في التمثيل، فقد كانت الأعراف والتقاليد تقف عائقا إزاء هذا الشرط.

[1] رياض عصمت : المسرح العربي، مرجع سابق ، ص 9 .

3ـ عدم ملاءمة المجتمع العربي للصراعات الأربعة ، كونه مجتمعا بعيدا عن التعقيد، فقد نشأ الإنسان العربي ضمن ثقافة دينية أبعدته عن أشكال الصراع، وهذه الصراعات نجدها في المسرح الإغريقي هي:

ـ الصراع العمودي: ويتعلق بتمرد الفرد ضد النظام العلوي.

ـ الصراع الأفقي: وهو ينجم عن تمرد الإنسان ضد قوانين المجتمع.

ـ الصراع الديناميكي: وهو رفض الإنسان لاستسلامه للمصير المعد سلفا.

ـ الصراع الداخلي: وهذا النوع من الصراع يأخذ مفهوم انقسام الذات البشرية إلى ذاتين متصارعتين، فالبطل هو نفسه البطل المضاد.[1] "

ويرد الناقد المسرحي إبراهيم عوض على الرأي القائل بأن العرب لم يعرفوا الصراع ، ويصفه بأنّه كلام مجحف وبعيد عن الصواب، فأما الصراع العمودي لا يمكن حصوله لكون المسلم لا يفكر في أن يدخل في صراع مع الله، ولكنه بالمقابل يمكن أن يقيم المسرح الإسلامي عمله الدرامي على الصراع بين الشيطان والله، أو تمرد الكافر على ربه ،وقد صور القرآن الكريم صراعات مماثلة في بعض قصصه. أما الصراع داخل المجتمع الإسلامي فصوره متعددة، كالتي حدثت في عصر الرسول_ صلى الله عليه وسلم_ بين المسلمين واليهود، وبين المسلمين والمنافقين. أما الرأي القائل بأن المسلم لا يعرف

[1] . خليل المرسي:المسرحية في الأدب العربي ، (تأريخ . تنظير . تحليل)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1997. ص ص:5 ، 6.

الصراعات ولا التناقضات بحكم إيمانه بالقضاء والقدر، فالأمر بخلاف ذلك. [1] فالصراع لم يتوقف منذ أن وجد الإنسان على وجه الأرض، ولم يخل المسرح منذ وجوده من حالاته فالمسرحية في النهاية هي" تمثيل لإرادة إنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتستخف بنا ، إنّها واحد منّا، مقذوف به حيّا فوق المسارح ليصارع الأقدار، ضد القانون الاجتماعي...ضد واحد من بني جنسه، ضد نفسه إذا لزم الأمر، ضد أطماع أولئك المحيطين به، وضد رغباتهم، وأهوائهم، وحماقاتهم، وضد أحقادهم".[2]

إنّ الاهتمام بالأسطورة، وبالمعطى الأدبي الشعبي ، كان يكمن وراء العودة الجادة إلى الموروث الإغريقي "خاصة المجتمعات الأسطورية الضخمة كالإلياذة والأوديسة. فمن خلال هذه العودة استطاع الأدب الإنساني أن يربط نفسه بجذور عميقة في الوجود الإنساني ، لا الوجود التاريخي المرتبط بالأحداث وحده وإنما الوجود النفسي الملتحم بالوجدان الإنساني ومراحل تكونه عبر صراعه الأول في سبيل البقاء، ثم صراعه الثاني في سبيل الاكتشاف والمعرفة، ثم صراعه الثالث والدائم في سبيل التقدم والتطور المستمرين."[3]

لقد قدم لنا الكتاب العرب العديد من المسرحيات التي تستمد من روح التاريخ العربي لمآثره وبطولاته صورا جديدة عن ذلك التاريخ ، لإعادة بث تلك المآثر للإنسان العربي المعاصر، فالموروثات الشعبية تلعب دورا مهما في حياة المجتمعات الإنسانية ، وتكتسب حضورها وديمومتها في عمقها وأصالتها.ومن الموروث الشعبي ما هو مترسب في الوعي

[1] . ينظر ،إبراهيم عوض: دراسات في المسرح، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة، 1998.ص: 10 ، 11، 12، 13.

[2]. الادريس نيكول: علم المسرحية، تر:دريني حشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط: 2، 1992. ص: 34.

[3]. فاروق خورشيد:عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، ط:1 ، 1991 . ص: 13.

الجمعي عبر توالي العصور ، لأنه يحكي عادات وتقاليد المجتمع الذي يصوره، وانطلاقا لمعالجة هموم إنسانية، وبالتالي يكتسب خلوده عبر العصور. حاول هؤلاء الرواد أن يبحثوا عن معالم الفن المسرحي في كتابات الجاحظ ورسائل أبي العلاء المعري ، كما حاول البعض أن يجدها في المقامات والحلقة والبساط، وفي نوادر جحا. وهنا وجب أن نميز تمام التمييز بين هذه التقاليد والأشكال الفرجوية المبكرة ، وبين المسرح كفن له شروطه وأسسه ومقوماته الخاصة.[1]

ولعل كتاب ألف ليلة وليلة من أهم الكتب التي تنتمي إلى الأدب الإنساني، وقد جاءت شهرته بعد أن ترجم إلى الفرنسية على يد الأديب الفرنسي أنطوان غالان من سنة 1704 إلى سنة 1717 وصدر في اثني عشر مجلدا. وكانت هذه الترجمة منطلقا لطبعات كثيرة ابتداء منذ عام 1823 حين ترجم إلى الألمانية وحتى عام 1948 حين ترجم إلى الإيطالية، كما طبع في بيروت سنة 1956.[2]

كانت نشأة المسرح العربي في العصر الحديث تراثية بامتياز فقد استمد "مارون النقاش"*رائد المسرح العربي سنة 1849 موضوع مسرحيته (أبو الحسن المغفل) من إحدى

[1] عبد الواحد ابن ياسر:عشق المسرح دراسات نقدية ، منشورات دار التوحيدي، ، الرباط، المغرب، ص: 132 ، 133 .

[2]. هالة حسن سبتي : أثرحكايات ألف ليلة وليلة في مسرحيات فلاح شاكر، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية ، المجلد الثامن ، العدد :15 كانون الأول 2009 . ص: 69. 70.

*تكاد آراء الباحثين تجمع على أن أول من حاول هذا الفن في نهضتنا الحديثة ، محاولة جدية ،هو مارون النقاش من خلال مسرحية "البخيل" عام 1847 .

حكايات ألف ليلة وليلة ، وهي الحكاية التي ترويها شهرزاد في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة ، وتطلق عليها اسم " النائم واليقظان". [1]

تتلخص الحكاية في أمنية أبي الحسن في أن يصبح خليفة ولو ليوم واحد حتى يصلح ما أفسده الدهر ، ويقوم المعوج ، ويهدي الضال. ويسمع الرشيد لهذه الأمنية ، حيث كان مارا متنكرا، فيسارع إلى تحقيقها ، ليرى ما يفعله أبو الحسن، فيدس الرشيد مخدرا في طعام أبي الحسن ، فيصحو من المخدر ليجد نفسه خليفة ، ومن حوله الوزراء والخدم ينتظرون أوامره لتحقيقها ، لكنه لا يصدق هذا الذي يحدث له ، ويعتقد أنه مجرد حلم جميل، ثم ما لبث أن تحقق من الأمر ، وأنه أصبح هو الخليفة ، لكن اختلطت عليه الأمور ولم يستطع تغييرها ، ولم يقدر على تمييز الزائف من الصحيح ، وفي ظل هذه المفارقات يعيد الرشيد أبا الحسن إلى وضعه الأول بالطريقة نفسها التي جاء به إلى الخلافة ، واستمر حكمه يوم واحد.

إنّ استلهام حكايات الليالي وتوظيفها كمادة تراثية تربط الحاضر بالماضي ، كان الهدف منه خلق التواصل الحضاري مع المتلقي العربي من خلال تعريفه بالموروث الثقافي التي تزخر به الأمة العربية. ولا تعود أهمية النقاش إلى القيمة الإبداعية والفنية لمسرحياته "بل ترجع إلى مشروعه في حد ذاته، مشروع تأسيس جنس من الأجناس الأدبية والفنية الأساسية التي ظلت غائبة من الأدب العربي على امتداد تاريخه ، وإرساء أسس أب الفنون

[1]. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث(1847 . 1914)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط: 3 ، 1980 . ص: 367.

وأقدمها جميعا في الحقل الأدبي . ومن ثم ينبغي النظر إلى مشروع النقاش ، لا بحسب تحققه خلقا وإبداعا ، وإنما لما كان يعنيه كمشروع تأسيسي، ولما حمله من ممكنات وفتحه من آفاق مسرحية."[1]

ومن الكتاب المسرحيين العرب الذين استمدوا موضوع مسرحياتهم من قصص ألف ليلة وليلة توفيق الحكيم في مسرحيته (شهرزاد) . تجري أحداث المسرحية في الليلة الثانية بعد الألف ، حين تكون شهرزاد قد فرغت من سرد قصصها، ويكون إعدامها قد أرجئ إلى حين، ويكون لهذه الأقاصيص تأثير مطهر على الملك شهريار ، فكأنه قد ولد من جديد، فيقرر نبذ الحياة الشهوانية ،ويمضي يحاول البحث عن أرض الواقع، التي تبينها أول ما تبين من قصص شهرزاد نفسها.إنّ شهرزاد قد بذلت كل ما لديها من مواهب وخيال قصصي لتنقذ حياة عذارى كان السلطان شهريار يذبحهن كل صباح غيرة منه وحقدا ، بعد أن خدعته زوجته مع زنجي. ولكن شهرزاد انتهت بالوقوع في الشرك الذي نصبته ، بأن أحبت ذلك الذي اعتبرته في أول الأمر جلاد بنات جنسها. على أن قصصها وما أحدثته من فتح للنوافذ على العالم ، قد غيرت شهريار، وجعلته رجلا آخر ، يملؤه القلق والرغبة في أن يسمو على نفسه، وأن يخترق حجب الأسرار وأن يحيط معرفة بكل شيء، وتبرز في هذه الأسطورة مشكلة البحث عن الحقيقة وما يتصل بها من قضايا للتعبير عنها تجعلها متصلة بالمفهوم الرمزي مثل"الانطلاق من الذات والعودة إليها باعتبارها المركز والكل في هذا الكون وخفاياه، واعتبار القلب السراج المنير الذي يهدي الإنسان في حياته وعلى ضوئه يواصل مسيرته ،

[1] عبد الواحد ابن ياسر: المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، مرجع سابق ، ص: 90 .

حين يجعل من هذه الحياة شيئا جديرا بأن يعاش حقا.أما إذا اختفى هذا المصباح في حياة الإنسان ، فإن نتيجة ذلك هو التخبط الأعمى ، والتوقف عن السير والبحث ، والتوقف بالنسبة للإنسان عند الحكيم يعني النهاية والمصير المحتوم."[1]

وفي عام 1943 كتب توفيق الحكيم مسرحية (سليمان الحكيم) مستوحيا المسرحية من مصادر ثلاثة هي: القرآن الكريم، والإنجيل، وألف ليلة وليلة. وفيها سار على نهجه القديم في أهل الكهف وشهرزاد من حيث استخدام النصوص القديمة والأساطير الغابرة. والحكيم يبدأ مسرحيته بحيلة درامية استلهمها من ألف ليلة وليلة حيث أحد الصيادين وقد رمى شبكته ثلاث مرات ، فوجد في الأولى حمارا ميتا ، وفي الثانية زيرا مملوءا بالرمل والطين ، وفي الثالثة أحجارا وقوارير، وحين يجذب شبكته هذه المرة يجد قمقما نحاسيا ، وحين يفتح هذا القمقم يتصاعد الدخان ويخرج منه عفريت يريد أن يقتل الصياد، وكان قد عصى سليمان فحبسه سليمان في هذا القمقم وختمه بالرصاص وأمر بإلقائه في البحر.[2]

قام كتاب آخرون باستغلال مضمون الحكايات الشعبية في الدعوة إلى آرائهم والتعبير عن وجهات نظرهم في العصر الحاضر مثل الكاتب ألفريد فرج ، الذي قدم مسرحيته المهمة في هذا الصدد (حلاق بغداد) ، معتمدا فيها على حكايات ألف ليلة وليلة، وعلى بعض كتب التراث الأخرى ، مثل (المحاسن والأضداد) للجاحظ . كما قدم ألفريد فرج في اللون

[1]. تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان. ط: 1 ، سنة 1986 .ص: 146.

[2] احمد سخسوخ: الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر2005. ص: 95.

نفسه، مسرحية (الزير سالم). [1]ومن القصص القديم اختار علي أحمد باكثير موضوعا لمسرحيته :(هاروت وماروت) . وتدور أحداث المسرحية في بابل ، حيث الملكة إيلات تجلس على العرش آمنة ، بعد أن اتخذت لنفسها زوجا من الرعاة ، هو بعل فضمنت بهذا ولاء الرعاة لعرشها وأمنت لبلادها سلما وطمأنينة ثمينين ، فانصرف الناس إلى حياة السكينة والأمن .[2]

لقد رأى لويس عوض في هذه المسرحية تجسيدا لمشكلة الوجود الإنساني داخل الدولة أو النظام أو المجتمع أو تحت سلطة أيا كان مضمونها وحدودها مشكلة فلسفية محيرة قائمة بغير حل. أما يوسف إدريس فقد أضاف إلى بحث هذه المشكلة معنى قاتما جديدا وهو أنه ربطها بنظام الكون كله وجعلها من طبيعة الأشياء.[3]

ب _ تجارب التأصيل اعتمادا على الشكل التراثي:

إنّ المسرح العربي شهد تقدما ملحوظا منذ بدايات عصر النهضة ، فقد عمل الكتاب المسرحيون على تحويله إلى فن أصيل من خلال القضايا التي يتناولها ، وتم تطوير المسرحيات وتلوينها بالطابع المحلي لكي توائم الواقع في بلادنا ، وتنسجم مع معتقداتنا وعاداتنا . وكانت هذه المسيرة حافلة بالتجارب المتقدمة بما اتسمت به من أصالة إلى جانب

[1] علي الراعي:المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، ط2 ، العدد: 248 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت أغسطس / آب 1999 ، ص: 121 .

[2] علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، المرجع نفسه، ص: 132 .

[3] فاروق عبد القادر: ازدهار وسقوط المسرح المصري، تقديم: جرجس شكري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط3 ، القاهرة ، 2010 ، ص: 66 .

نسبة واضحة من النضج بعد أن طوع هؤلاء الرواد الأشعار والأسجاع والقصص الشعبي والتراث والتاريخ لصالح هذا الفن الصعب والمركب والرافد المستجد بصورته الغربية.

فالمسرح هو فن يعيد تشكيل الحياة وخلقها وفقا لطبيعته وقوانينه " إنّ كل الاقتباسات التي مارسها الفنان المسرحي من التراث بكافة أنماطه ...قد جاءت من خلال تطعيم مادته المسرحية بها شكلا ومضمونا وذلك من أجل جعلها واسطة يلون بها ما أراد وضعه في المسرحية بالنمط الأوروبي ، لا ليبتكر من تلك الأنماط لونا مسايرا أو متطورا عنها بالذهنية الشرقية التي كان قد تفاعل المتفرج العربي مع أنماط من أجناسها قبل أكثر من قرن ونصفت. وهذا من أسباب عزوف هذا الجمهور عن دخول بناية المسرح الباروكي على النمط الأوروبي ، وهو عدم استساغته نمطه المسرحي حتى ولو كان باللهجة العامية . ومع هذا فقد لاحق الفنان المسرحي العربي جمهوره من مكان لآخر يتوسل الطرق المتنوعة في ترغيبه بقصد أن يتبادل التأثير معه ذوقا وحسا وتفاعلا اجتماعيا ."[1]

أما المسرحية التي تعتمد على الأشكال التراثية في المسرح العربي , فإنّ مسرحية يوسف إدريس " الفرافير" التي كتبها سنة 1963 ، وقصد بها أن تتناول حياتنا بالأسلوب المسرحي الشعبي. وقد خلق شخصية الفرفور في مسرحيته ، واستعار رداءه من رداء البهلوانات والأرجوزات ومهرجي السيرك وجعل خفة اللسان وخفة الحركة ميزة كبرى من مميزاته[2]

[1] حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره) ،مرجع سابق، ص ص: 78 ، 79 .

[2] علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، مرجع سابق ، ص ص 110 ، 112 .

ومن أهم المسرحيات التي تجسدت فيها تجارب التأصيل من حيث اعتمادها عل الشكل التراثي نذكر على سبيل المثال لا الحصر : (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) و(مقامات بديع الزمان الهمذاني) للطيب الصديقي ، و(بغداد الأزل بين الجد والهزل) لقاسم محمد ،وفيها حاول أن يجسد المشاهد التمثيلية المستوحاة من مقامات الحريري ، وتعتبر مسرحية (كان يا ما كان) محاولة جادة لتأصيل العرض المسرحي الشعبي المستمد مادة ووسيلة من الموروثات الشعبية . وقد استوحى قاسم محمد أربع حكايات شعبية عراقية، وأهم هذه الحكايات في التأصيل الدرامي الذي يقوم عليه العرض هي حكاية ابنة الملك التي خرجت عن طاعة أبيها على خلاف أختيها ، محافظة منها على مبدأ أخلاقي هو الصدق ومتحاشية سلوك أختيها المنافي للأخلاق الحميدة من أجل تحقيق المصالح الشخصية . وواضح أن هذه الحكاية مقتبسة من حكاية البنات الثلاث للملك لير في مسرحية شكسبير المشهورة . والعرض يقوم أساسا على مغن فردي وكورس ، يؤدون بالتبادل بعض الأغاني الشعبية التي تقوم على تناغم الأصوات الغنائية في التراث الشعبي خلال هذه اللحظات تنفجر الشخصيات والأحداث الدرامية.[1] (حكاية من وادي الملح) لمحمد مهران، و(ابن الرومي في مدن الصفيح) و(عطيل والخيل والبارود) لعبد الكريم برشيد، و(آه لو كنت ملكا) لمحمد عبد الوهاب. ومن النموذج التونسي مسرحيات عز الدين المدني (الحلاج) و(مولاي السلطان الحفصي) و(الغفران) وفيها ابتعاد عن تبعية المسرح الغربي وذلك بتأصيل المسرح

[1] سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للفنون والثقافة، الكويت 1979، ص:263 .

في التراث العربي. وتعتبر تجربة الكاتب المسرحي الجزائري عبد القادر علولة في مسرحية (الأجواد) من أهم التجارب الملحمية باعتماده على الراوي، وعلى اللوحات وعلى التعليقات.

إنّ المهم في سلك نهج توظيف التراث هو أن تغوص هذه التجارب في الواقع العربي، وتبرز أهمية نضال الإنسان العربي ،و تحويل هذه المادة إلى عناصر درامية فاعلة "وهذه قدرة الخلق الفني التي تشبه العصا السحرية ، تمس شيئا ما فتحيله إلى حدث درامي بعد أن كان مجرد قصة أو حكاية أو تاريخا أو فكرة...هذه القدرة العجيبة على تحويل المادة التي لم تكن قبله تصلح للمسرح وخلق بذرة الدراما في كيانها."[1]

[1]. صلاح فضل: ظواهر المسرح الإسباني، الهيئة المصرية للكتاب، 1992. ص: 15.

3ـ تجارب التأصيل في المسرح الجزائري:

من أبرز تجارب التأصيل في المسرح الجزائري تجربة رشيد القسنطيني. فقد كان كاتبا مسرحيا، وممثلا بارعا وجماهيريا، ومطربا ومخرجا متمكنا وهب حياته للفن الذي تعلق به. أسس سنة 1927 فرقة الهلال الجزائري ، ثم بدأ بكتابة المسرحيات الكوميدية الشعبية التي تشبه (الكوميديا ديلارتي) باللغة العامية ، ومن هذه المسرحيات نذكر " يا راسي يا راسها" عام 1936 ، " يا حسراه عليك" في السنة نفسها، كما قدم مسرحية " آش قالوا " في فيفري سنة 1938 . وتعتبر مسرحية " بوبرما " من أبرز مسرحياته. وقد كان له تأثير كبير في أوساط الجماهير الجزائرية، حتى أصبحت أدواره أمثلة شعبية لأنه دائما يبدع أسلوبا جديدا يخاطب به جمهوره العريض ، وله حضور مسرحي وقدرة فائقة في تجسيد الشخصيات الكوميدية. [1]

كان يدعو إلى المسرح الشامل الذي يحتوي على الرقص والغناء والكوميديا ، فقام بتسجيل الأغاني والأقاصيص والأساطير والأشعار و الموسيقى والنكت الشعبية . يدرس كل الأشكال الشعبية المسرحية الموجودة في الجزائر، ويستلهم منها صورا فنية ليقدمها على مسرحه . وكان الهدف من مسرحه هو:

_ تأصيل المسرح الجزائري ، وربطه بالتراث والمسرح الشعبي.

[1] نور الدين عمرون : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ط1 ، شركة باتنيت ، باتنة ، الجزائر 2006 ، ص: 94 .

_ خلق علاقة حية مع الجمهور الجزائري، والتعبير عن قضاياه الهامة.

وقد تعرض قسنطيني إلى الملاحقة من طرف السلطات الاستعمارية وهذا لما حمله مسرحه من بعد نضالي وطني، " ومن هنا فالمسرح التزم بقضايا وطنية واجتماعية كثيرة ووجد في الفكاهة والغناء طريقة للنجاة من الرقابة ، وكان أبرز ذلك التحول هو استخدام اللهجة المحلية بدلا من الفصحى ، ثم تناول المواضيع الكوميدية بدلا من المواضيع الاجتماعية الجادة. لقد عانى المسرح الجزائري من الرقابة الاستعمارية ، وقد انتبهت السلطات الفرنسية إلى هذه النقطة ففرضت إلى جانب الرقابة على النص المسرحي رقابة أخرى على الأداء ."[1]

تعد تجربة ولد عبد الرحمان كاكي رائدة في توظيف شكل الحلقة الدائري وتقنيات القوال الشعبي في الستينات من القرن الماضي. لقد اتجه كاكي صوب الفلكلور المحلي " فقد استوحى التراث الشعبي الجزائري بقصصه وخرافاته ، بأمثاله ونوادره الشعبية ، استلهمه في مسرحياته وحرص على الاتصال الوثيق بالناس".[2] لقد ارتبط المسرح عنده بالثورة والسياسة وبالتراث الشعبي الأصيل. وقد أسس في الخمسينات فرقة مسرحية خاصة أسماها(فرقة قراقوز) وأخذ يعمل مع رفاقه لخلق مسرح شعبي حقيقي ، فانطلقوا نحو الشعب يدرسون أحواله ، ويسجلون أساطيره وأغانيه ويتعلمون الموشحات الأندلسية والرقصات ، ويسجلون الأشعار الشعبية ويستوعبون التفاصيل الطقوسية والحركية للمهن المختلفة للشعب . وكانت

[1] مارفن كارلسون : المسرح الجزائري في الوثائق الانجليزية ، مرجع سابق ، ص: 108 ، 109 .

[2] ادريس قرقوى: الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر 2014 ص: 217 .

الفرقة تكد وتعمل وتحصل وتفكر وتبدع في جهد جمعي إلى أن توصلوا إلى نوع من المونتاج لبعض المشاهد أسموها(ماقبل المسرح)، وقد عرضت الفرقة هذه الفصول في باريس عام 1964. حيث كتب الناقد الفرنسي جيل ساندريه عنها في مجلة الفن الباريسية :" إن كاكي أقرب إلى بريخت والحكواتية العرب منه إلى فيرمان جيميه الفرنسي صاحب نظرية المسرح الشعبي . [1]

كما أنّ جلّ مسرحيات كاكي المقتبسة تتشكل في فضاء تراثي مثل مسرحية "ديوان القراقوز" 1964 المقتبسة عن الكاتب الإيطالي كارلو غولدوني ولكنها مفعمة بأجواء ألف ليلة وليلة وتراث الملحون.[2]

لقد عمل كاكي على استخدام الموروث الشعبي كأداة تعبيرية عن المحتوى الفكري والعاطفي للعرض المسرحي ، وذلك بما يبثه من إيحاءات محمولة على الوحدات الديكورية. "ظهر المسرح من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة حيث كانت الاسكتشات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء الشعبية المزدحمة بالسكان ...ولبى منذ البداية الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية الأصيلة، وارتبط أيضا بالغناء وبلغة شعبية ...قادرة على توصيل الفكرة وأداء الدور وإطراب ذوق المتفرج ، في حين أنّ الغناء ارتبط بالفكاهة ."[3]

---

[1] سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص: 268 .

[2] خالد أمين : المسرح ودراسات الفرجة ، ط1 منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ، 2011 , ص 30.

[3] مارفن كارلسون:المسرح الجزائري في الوثائق الانجليزية، ترجمة : سناء عرموش، مجلة الحياة المسرحية العدد 82 ، 83 ، ص: 108 .

لقد وجد المسرح الغنائي الاستعراضي مجالا واسعا له فقدم كاكي مسرحيات " ماقبل المسرح"، "ديوان الملاح" ، بني كلبون "، " كل واحد وحكمه" ، "إفريقيا قبل سنة "، وهكذا ساهمت تلك الجهود في بناء حركة مسرحية حديثة منفتحة على تجارب مهمة .

في عام 1966قدمت الفرقة مسرحية " القراب والصالحين " التي كتبها كاكي عن أسطورة جزائرية شعبية، وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي صاغ منها بريخت مسرحيته الملحمية " الإنسان الطيب لستشوان " وفي هذه المسرحية استطاع كاكي أن يؤكد أولا منهجه، وأن يؤكد ثانيا إمكانية تأصيل مسرح عربي على أسس من التراث الشعبي ،ومسرحه يشبه الأشكال الحديثة للمسرح كالمسرح الحي والمسرح الفقير.[1]

اعتمد كاكي على الهواية التي تمثل الخطوة الأول نحو الاحتراف، وعلى الارتجال الذي يعد أحد الأشكال الأساسية في فن الشعب الفلكلور. لكنه مع ذلك كان متواجدا في فنون قديمة أخرى مثل الشعر والأغنية في العصر القديم ، ومثل الدراما في كوميديا الفن (كوميديا ديلارتي) . . " وتشير الظواهر السابقة إلى أن الارتجال المسرحي –من الوجهة التاريخية– متوغل الوجود في الزمن الاجتماعي ، لأنه طريقة في التعبير عن الطاقة الجمعية، لا يمكن تحديدها بزمن معين، حتى لقد اعتبر الارتجال أصلا للملاحم الشعبية ،والأشكال الدراماتيكية

[1] سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر، ص: 269 .

،ومصدرا للكوميديا الإغريقية والرومانية، وشكلا مستقرا للكوميديا دي لارتي الإيطالية بصورة خاصة."[1]

تبنى شخصية الشكل في الارتجال على إمكانية الإبداع الغريزي . وعلى اعتبار أنّ الفلكلور بشكله يحبذ في تأثيره هذه الارتجالية التي تتجدد ، وقد تتغير وتتطور في عرض عن آخر، بما لا يصلح كثيرا في فنون أخرى. لقد وظف كاكي المداح في مسرحيته (القراب والصالحين) ، ويندرج المداح ضمن فن الشعب الذي يسمح للماضي والتراث بالتقابل مع الحاضر في عرض الفلكلور. " إن تجريب كاكي لفن المداح هو استعادة للكود المتحكم في تنصيص ومسرحة عرضه (عرض المداح) وتحرير له من الدونية التي ألصقت به من أنصار المفهوم الغربي للمسرح . وإنه لأمر ذو دلالة أن يتزامن اتجاه كاكي نحو تجريب تقنيات التبليغ في الثقافة الشعبية مع تشديد السلطات الاستعمارية قمعها لكل أشكال المقاومة الشعبية."[2]

لقد كان المداح في تراثنا الشعبي ، وعمل على ممارسة نشاطه الفني في الأسواق ، وفي الساحات العامة ضمن حلقة من المتفرجين، يعرض خلالها العديد من الشخصيات التاريخية والأمثال الشعبية ويوظف السرد، وكان يهدف أيضا إلى تمرير رسائل وأفكار مناهضة للسلطات الفرنسية الاستعمارية ." انطلق من الفلكلور الشعبي ، يبتكر أشكالا مسرحية جديدة ، ويستعيد من ...الماضي ما يمنحه القدرة على خلق الحديث والمعاصر

[1] إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، عالم المعرفة، عدد: 105 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت سبتمبر 1986 . ص: 21 .

[2] الشريف الأدرع: بريخت والمسرح الجزائري ، مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، مرجع سابق ص: 74 .

شكلا ومضمونا ، يتناول المادة الأولية من التراث ثم يسكبها في قالب مختلف ، يصوغة بلغة مسرحية موحية ومعبرة "[1]

وعلى النهج نفسه سار عبد القادر علولة الذي حاول أن يطور مفاهيمه المسرحية عن مسرح الحلقة، لقد أراد أن يثير لدى المتلقي الإحساس باليقظة، ويحرك حيويته كي يصبح من جديد الإنسان المنتج. ويحقق رؤيته عن الفرجة المسرحية ويتجاوز العلبة الإيطالية إلى فضاء مفتوح على الجماهير. وتعتبر مسرحية الأجواد من أهم تجاربه في تطبيق مفاهيمه حول المزج بين البريشتية والتراث الشعبي من خلال ربطها مع المخزون الهائل من التراث والثقافة الشعبية." إنّ لجوء علولة لبعض الأشكال التراثية القديمة كان بهدف الولوج إلى معرفة تصور جديد لعلاقة العرض مع الجمهور...وهكذا فقد حاول علولة أن ينزاح عن الفضاء الأرسطي الكلاسيكي ذي البعد الأحادي والخروج عن فضاء العلبة الإيطالية المغلق وذلك بالانتقال إلى فضاء الحلقة الشعبية المفتوحة بكل طقوسها ومكوناتها الاحتفالية على الجماهير والمتحررة من صرامة المقاعد المنظمة والمتميزة بالأبعاد المتعددة والرؤى المتنوعة في تقديم الفرجة المسرحية."[2]

لقد آمن علولة بالمسرح الملحمي الذي يعتمد على وظيفته التربوية لنشر الوعي،وكسر الجدار الرابع ، وخلق عالم درامي يتجسد في المسرحية التعليمية " يعتمد الأسلوب الملحمي البريشتي على هذه الحركة المزدوجة من الضياع والتحرر، من الإهمال والاختيار، من

[1] ادريس قرقوى : الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، مرجع سابق، ص:218 .

[2] جميل حمداوي:المسرح الجزائري والفضاء الركحي والسينوغرافي ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد : 82 ، 83 ، ص: 115 .

القبول والرفض.وما يسميه بريشت :أثر المسافة أو البعد ليس مجرد أسلوب من أساليب الإخراج أو مبدأ لايدرك له شيء جديد ولكنه الشرط نفسه لهذه الحركة المزدوجة ، ولهذه الحركة من النقد الأساسي لفنه."[1]

التجربة الأخرى الجديرة بالاهتمام والدراسة هي تجربة كاتب ياسين ، والمعروف أن ياسين أحد لكتاب الجزائريين الذين كتبوا بالفرنسية ، لكن الاستقلال الذي حققته الجزائر بعد ثورتها التحريرية المسلحة ودخولها في مرحلة جديدة من البناء الاقتصادي والثقافي والسياسي جعله يتخلى كليا عن المستوى الرفيع الذي وصل إليه في اللغة الفرنسية والذي استطاع أن يسجل فيه أعمالا خالدة ك" نجمة " " ومحمد خذ حقيبتك ". إن شخصية ياسين الدينامكية المتحركة وحياته الأقرب إلى الدراما جعلته يبحث عن أشكال جديدة للتعبير أكثر قدرة في الوصول إلى الجماهير ، فوصل في بحثه الفني والفكري إلى التأليف المسرحي باللهجة المحلية، وأعاد بالإشتراك مع مصطفى كاتب صياغة" الرجل صاحب النعل المطاطي"...وقد اعتمد ياسين في تجربته الجديدة مسرحا وثائقيا سياسيا وروحا شعبية فكاهية ، وبهذا فإنه حافظ على صفتين أساسيتين من صفات المسرح الجزائري في بدايته ، الأولى هي الفكاهة الشعبية الناقدة والثانية فكرة الارتجال"[2]

[1] برنارد دورت : قراءة بريشت ، برنار دورت: قراءة بريشت ،تر: جورج الصائغ وماري لور سمعان ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1997 .ص: 180 .

[2] مارفن كارلسون : المسرح الجزائري في الوثائق الانجليزية ، مرجع سابق ، ص:110 .

4_ دواعي التأصيل في المسرح الجزائري:

أ_ الدواعي الدينية:

قدم المسرح الجزائري العديد من الأعمال التي تطرح دور العقيدة في الوعي بالخصوصية، وإبراز المعاني الإنسانية الخالدة التي تصلح لكل زمان ومكان، مثل: (المولد) و(الهجرة النبوية) للشيخ الجليل عبد الرحمان الجيلالي . ثم بلال للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة و(أذان الفجر) لأحمد عامر، و(بطل قريش) لمحمد الطاهر فضلاء، هؤلاء أهم الكتاب الذين كتبوا باللغة العربية الفصحى في هذا النوع من المسرح، والذين حاولوا عبر أعمالهم إذكاء الوعي الديني بوجودهم كأمة متميزة ، لها تاريخها وخصوصياتها ، فكان الدين أيضا عاملا أساسيا في إذكاء الوعي بالتاريخ والشخصية الوطنية الجزائرية.[1] " فالفن المتسق مع الإسلام ، هو ذلك الذي يحقق مقاصده في أمته وفي الإنسانية ، عندما تشيع فيه الصبغة التي صبغت بها عقيدته وميزت بها أيديولوجيته إبداع الإنسان الفنان . إنها خيوط غير مرئية تلك التي تربط الوضع الإلهي بالإبداع الإنساني الجميل."[2]

وفي حديثه عن التوظيف السياسي للشخصية الدينية في المسرح الجزائري أبرز أحسن تليلاني عاملين متنافرين هما:

1- عامل الترغيب : وتتجلى في إحياء الشخصية الدينية، واستلهامها مسرحيا كرد فعل على همجية الاستعمار الفرنسي الذي حاول بأبشع الوسائل على محو

[1] أحمد بيوض : المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة ، الجزائر 2011،ص: 124 .

[2] محمد عمارة:الإسلام والفنون الجميلة، ط1 ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر 1991 .ص:11 .

مكونات الشخصية الجزائرية ، ومن ثم فإن إحياء البعد الديني من خلال المسرح هو في حقيقته إعادة لإحياء الهوية الوطنية، والذود عنها وذلك قصد تكبيل طموحات الاستعمار الفرنسي التي تدعو إلى الاجتثاث والتنصير.

2- عامل الترهيب: وذلك لما تحمله الشخصيات الدينية من قداسة في الثقافة السوسيو ثقافية العربية ، ولهذا يعمل الكاتب المسرحي على نقلها كما هي في مصادرها التراثية، ويبتعد قدر الإمكان إسقاطها على الحاضر خشية التأويل.[1]

ب _ الدواعي السياسية والاجتماعية:

لقد أصبحت القضايا السياسية من أهم الأمور التي شغلت بال الأديب والسياسي الجزائري، وتناول أغلب هذه القضايا السياسية التي عاشتها الأمة العربية في أعماله الأدبية والفنية. لقد تفاعل الكاتب المسرحي الجزائري مع الجماهير الجزائرية في قضيتها وموقفها السياسي والاجتماعي ، واستمد موضوعاته وأفكاره وشخصياته من واقع صراع الإنسان الجزائري مع الاستعمار والتخلف والجهل والمرض. إنّ انحياز الكاتب المسرحي الجزائري الواعي إلى قضايا شعبه وأمته جعله ذا رؤية سياسية ملتزمة بمواقف الجماهير المسحوقة. ويمكن اعتبار مدخل الكاتب الجزائري إلى الدراما كان من منظور سياسي ناقد ، محاولا التغيير الاجتماعي الثوري.

[1] ينظر أحسن تليلاني : المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ط1 ، دار التنوير ، الجزائر سنة 2013 . ص: 105 ، 106 .

إنّ جميع الكتاب المسرحيين الجزائريين يعانون ما يعانيه شعبهم من ضروب الحياة المتنوعة تحت وطأة الاستعمار الفرنسي. هذا الكابوس الرهيب الذي ظل يرهب أبناء الشعب أحقابا طويلة، وجعلهم يعيشون في ظلام الجهل والاستعباد والذل والضياع الروحي والاستغلال الاقتصادي .

إنّ الأوضاع السياسية العامة للجزائر وللأمة العربية التي لم يتقبلها الفنان العربي والجزائري على السواء إضافة إلى انحلال مبادئ القيم داخل المجتمع وطغيان الجانب المادي على الفكر والحياة جعلت هذه الحال الكتاب عموما والمسرحي الجزائري خصوصا يعيش حالة الاغتراب فلجأ إلى التراث الشعبي كفعل إسقاط لما يعانيه من هموم حياتية كبلت إرادته وجمحت أفكاره، فوجد فيه بساطة الحياة وعفوية الأحلام .

هذه العوامل هي التي ساهمت في عودة المسرحيين العرب إلى التراث ينهلون من معينه الصافي ، ويستعينون به في فهم ذواتهم، وفي التواصل مع المتلقي. وكان همهم التركيز على واقع الجماهير العربية ، والتوجه إليها خاصة الطبقة الكادحة من عمال وفلاحين ، وللوصول إلى الجمهور العريض ومخاطبته فنيا عن طريق عرض الواقع السياسي والاجتماعي الذي ينتمي إليه بوضوح وعمق ، ومناقشته وتحليله. وتبلورت أكثر جوانب الواقع الاجتماعي والسياسي في المسرح ، وعولجت الكثير من القضايا نذكر منها قضية الحكم والصراع بين السيف والقانون من خلال مسرحية "السلطان الحائر " عام 1960

لتوفيق الحكيم وقضية انكسار قوى المقاومة من خلال مسرحية " سليمان الحلبي" لألفريد فرج عام1965 .ثم خرج المسرح عن نطاق المحلية إلى القومية العربية ، عندما سجل كفاح الجزائر وتوجه نحو النضال العربي ، وتجلى ذلك في مسرحية "جميلة " لعبد الرحمان الشرقاوي. ولم يكتفوا بمضامين التراث بل لجأوا إلى توظيف أشكال الأدب الشعبي في محاولة للتوفيق بين الشكل التراثي ومضمونه.

وقد حدد إسماعيل علي أربعة أسباب لتوظيف التراث هي:

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

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

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

4- محولات التأصيل للمسرح العربي وذلك بالسعي إلى استلهام الأشكال والمضامين التراثية لمواجهة سلطة الثقافة الغربية."[1]

ج ـ الدواعي الثقافية:

كان لزيارات الفرق الفنية المسرحية للجزائر دور بارز في تنشيط الأجواء الثقافية ، ومن الفرق المسرحية التي ساهمت في إنشاء حركة مسرحية في الجزائر نذكر فرقة القرداحي ، وهو أحد أعضاء فرقة يوسف خياط ، ثم انشق عنها وألف فرقة مستقلة في الإسكندرية وكان ذلك في مطلع سنة 1882[2]. وقد قامت هذه الفرقة بزيارة شمال إفريقيا ، ومثلت عدة مسرحيات في تونس والجزائر . وأول محاولة لتأسيس مسرح عربي في الجزائر هي زيارة فرقة التمثيل المصرية للجزائر بقيادة جورج أبيض سنة 1921 ، وقدمت مسرحيتين تاريخيتين باللغة العربية الفصحى هما: صلاح الدين الأيوبي ، وثارات العرب .[3] وقد لاقت هذه الزيارة استجابة واسعة من الطبقة المثقفة ، حيث اكتشفوا أهمية الفن المسرحي، وأدركوا رسالته السامية في نشر الثقافة . لكن هذة الفرقة لم تلق رواجا كبيرا من طرف الطبقة الشعبية وفشلت في استقطاب الجماهير الجزائرية، ويرجع صالح لمباركية هذا الفشل للأسباب التالية:

[1] أحسن ثليلاني : المسرح الجزائري ، مرجع سابق ص:19 ،20 .

[2] محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث،ص: 107 .

[3] عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1 ،مطبعة هومة، الجزائر 2000 ، ص: 39 .

1- ضعف مستوى اللغة العربية الفصحى عند الجزائريين، فالشعب الجزائري كان يعيش تحت وطأة الاستعمار الفرنسي الذي حاول عبر تاريخه الاستعماري محو اللّغة العربية عن لسانه وذلك بسياسة التجهيل وحرمانه من حقه في التعلم.

2- وجود فجوة كبيرة بين الشعب الجزائري وهذا الفن، فالمجتمع لم يتعود على مشاهدة المسارح باستثناء بعض المثقفين ، كما أن الشعب كان مهتما بهمومه ومشاكله التي حالت دون الاستجابة إلى هذه المبادرة الفنية.

3- وجود نخبة من المثقفين الجزائريين تم دمجها في الحضارة الغربية ، وبالتالي لم تستسغ المسرح العربي الشرقي.

4- بعد المسارح عن الأماكن التي كان يقطنها الجزائريون ، وكان الكثير من الناس تجهل حتى وجود مواقع هذه المسارح.[1]

وربط واسيني الأعرج بداية النهضة الثقافية في الجزائر إلى تلاحم عدة روافد شكلت فيما بينها صورة ثقافية جزائرية بامتياز ، وقد ارتبطت هذه الحركة الثقافية بالخلفية السياسية التي كانت سائدة أنذاك في خضم الثورة الوطنية الكبرى. وتتمثل هذه المؤثرات فيما يلي:

[1] صالح لمباركية : المسرح في الجزائر ، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 ، ج1 ، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005 ، ص: 44 .

1- تنامي اليقظة الوطنية في العالم كله أثناء الحربين العالميتين ، وبروز حركات التحرر الوطنية في العالم الثالث.

2- انتشار الثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي (سابقا) وفي بلدان أخرى.

3- تصاعد النهضة الوطنية والإصلاحية في العالم الإسلامي بقيادة الأفغاني ومحمد عبده وهي النهضة التي مست الجزائريين المسلمين.

4- طبيعة الاستعمار التاريخية ، وهي الاستغلال الرأسمالي ، والتمييز العنصر ، ومحاولته الدائمة في طمس معالم الهوية الوطنية ، وهو ما أنتج رد فعل الشعب الجزائري .

5- من الناحية الأدبية حدث تماس بين الوضع الثقافي في الجزائر وقرينه في المشرق العربي.

6- مساهمة الصحافة الوطنية في قيام حركة أدبية ذات لغة عربية تعبيرية. [1]

[1] واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر1986 ، ص: 51 ، 52 .

الفصل الثاني:

اتجاهات التأصيل في المسرح الجزائري

1_ التراث والمسرح:

أ_ مفهوم التراث:

لفظ تراث في اللغة العربية من مادة ورث وتجعله المعاجم القديمة مرادفا للإرث والورث والميراث وهي مصادر تدل على ما يرثه الإنسان من والديه من مال وحسب ، وقد فرق بعض اللغويين القدامى بين الورث والميراث على أساس أنهما خاصان بالمال وبين الإرث على أساس أنه خاص بالحسب.[1]

وقد وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى : ﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا﴾[2]كما ورد الفعل يرث في قوله : ﴿ يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا﴾ [3]

وفي الإصطلاح يعرف محمد عابد الجابري التراث بأنّه " الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني."[4] بينما يحدد فهمي جدعان في كتابه " نظرية التراث" "امتدادات ثلاثة للتراث : امتداد ديني في الأزل ، وامتداد قومي في التاريخ ، وامتداد إنساني في الكوني المباشر. فالعلاقة الأولى دينية ، الإسلام لحمتها . فما من تحديد للتراث بقادر أن يغفل الحضور الديني فيه. أما العلاقة الثانية قومية ، العرب لحمتها ، هم الذين أنجزوا التراث

[1] محمد عابد الجابري : التراث والحداثة، دراسات ومناقشات ، مرجع سابق .ص 22 .

[2] القرآن الكريم: سورة الفجر الآية 19 .

[3] القرآن الكريم : سورة مريم الآية 6 .

[4] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص23

وصاغوه وورثوه. وينتهي أخيرا إلى ذكر العلاقة الثالثة والتي وصفها بأنها إنسانية لحمتها الصانع الإنساني، فالتراث العربي ، لا يتحدد بدلالته الدينية أو القومية الخالصة فحسب ، وإنما أيضا بتأثيره في الإنسان إطلاقاّ.[1] وانطلاقا من هذا الامتداد تبرز ثلاثة مواقف في الفكر العربي خلال اشتغالها على التراث وتتجلى في النقاط التالية :

1 إحياء التراث: وهو صورة من صور تجسيد الفهم السلفي للتراث، وهو يعني أن معرفتنا بوجودنا التاريخي الثقافي هي معرفة غير مكتملة .

2 استلهام التراث: ويعني أن نستلهم من التراث مواقف أو أفكارا أو قيما ندمجها في أحوالنا الراهنة التي أسهم العالم الحديث في تشكيلها إسهاما حاسما .

3 إعادة قراءة التراث: وهذا النهج من أكبر دعاوى العصر الثقافية ، فنحن كي نجعل التراث حيا راهنا أو كي نجعله يستجيب لحاجات ذات طابع عقلي أو عملي ملح ، نقوم بإعادة قراءته بحسب هذا المنهج أو ذاك فيبدو التراث جزءا طبيعيا من الحياة الحديثة.[2]

إنّ التراث هو جزء من الأمة ويعبر عن هويتها ، فلا يمكن أن تنجز أية أمة نهضتها على تراث آخر غير تراثها ، لأن التراث يختزن إمكانات النهوض والإبداع في حياة الأمة ، وهو زادها التاريخي الذي ينبض بالحيوية والفاعلية المتدفقة في وجدان الأمة .إنّ توظيف التراث في مسرحنا الحديث يدل على الذاكرة الحية التي توقظ النفوس وتجعلها تتشبث بالهوية والأصالة، وأيضا لأنه يشكل أحد المصادر الأساسية التي يستند إليها الكاتب بوعي ليعبر

[1] فهمي جدعان: نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، ط1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن 1985 . ص 14 .

[2] ينظر فهمي جدعان : نظرية التراث ، ص ص 24 ، 25 ، 26 ، 27 ، 28 .

عن هموم الحاضر، فالتراث" ليس قيمة في ذاته إلا بقدر ما يعطي من نظرية علمية في تفسير الواقع والعمل على تطويره ، فهو ليس متحفا للأفكار نفخر بها وننظر إليها بإعجاب ، ونقف أمامها في انبهار وندعو العالم معنا للمشاهدة والسياحة الفكرية بل هو نظرية للعمل ، وموجه للسلوك ، وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان "[1]

ويرى حسن حنفي في كتابه التراث والتجديد بأن تجديد التراث حتمية واقعية كونه جزءا من مكونات الواقع ، وصورة صائبة له وهو قيمة حية في وجدان العصر يمكن أن يؤثر فيه ، ويكون باعثا على السلوك . وبالتالي يكون تجديد التراث هو وصف لسلوك الجماهير وتغييره لصالح التغير الاجتماعي.[2] وتحليل الموروث ومعرفة ظروف نشأته (التراث والتجديد) يخضع إلى الميادين التالية:

1_ تحليل الموروث القديم وظروف نشأته ومعرفة مساره في الشعور الحضاري .

2_ تحليل الأبنية النفسية للجماهير وإلى أي حد هي ناتجة عن الموروث القديم أو من الأوضاع الاجتماعية الحالية.

3_ تحليل أبنية الواقع وإلى أي حد هي ناشئة من الواقع ذاته ودرجة تطوره أم أنها ناشئة من الأبنية النفسية للجماهير ، الناشئة بدورها عن الموروث القديم.[3]

---

[1] حسن حنفي : التراث والتجديد ، موقفنا من التراث القديم ، ط4 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان 1992 ، ص: 13 .

[2] ا لمرجع نفسه ص: 19 .

[3] المرجع نفسه ص: 26.

ولم يكن المسرح الغربي بمنأى عن هذا التوجه الجديد بالعودة إلى الممارسات الشعبية واستخدام الطقس والأسطورة، فقد لقي مخطوط كتاب جرمانيا لمؤلفه المؤرخ الروماني القديم تاسيوس اهتماما واسعا ، فقد وجه تاسيوس في زمانه نقدا لاذعا للرومان الذين أفسدتهم الرفاهية، وفضل عليهم الجرمان الذين كانوا أكثر بساطة ، وتحدث عن عاداتهم وتقاليدهم وتاريخهم. وتكمن أهمية الكتاب ـ الذي طبع في القرن الخامس عشر ـ في أنه وجه ألمانيا إلى أهمية التراث الشعبي ، وعلاقة هذا التراث بالتاريخ القديم ، وأجناس البشر فأصبحت هذه التوجيهات تحكم مسيرة الدراسات الألمانية اللاحقة، التي خاضت في مختلف مجالات التراث الشعبي . وسرعان ما عمّ الاهتمام بالتراث الشعبي أوروبا كلها، وانبرى كثيرون إلى جمع الأغاني والحكايات والأمثال، ودراسة العادات والمعتقدات الشعبية التي كان كثير منها على صلة غير منقطعة بأفكار أسطورية سابقة عن المسيحية، لقد تحول الأمر من اهتمام فردي إلى اهتمام شعبي واسع النطاق ، يرى في التراث الشعبي صورة شخصيته الحقيقية غير المزيفة.[1]

ومن هنا اهتمت الدراسات الفولكلورية بالبحث عن الوسائل التي تساعد على معرفة أنماط هذا الإبداع الشعبي، ودوره في بنية الثقافة الشعبية والبناء الاجتماعي ، باعتبار أن هذه الفنون هي مظهر من مظاهر التعبير عن طبيعة الإدراك الإنساني. ومصطلح الفلكور ابتداع انجليزي قام بصياغته العالم جون تومز في عام 1864 ، ليدل على دراسة العادات ،

[1] محمود مفلح البكر :مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2009 ، ص:16 .

والآثار القديمة، ويتألف هذا المصطلح من مقطعين : folk بمعنى الشعب و lore بمعنى حكمة فكلمة تعني حكمة الشعب.[1]

إنّ ظهور هذا المصطلح وانتشاره بين الأوساط العلمية أولا ، وبين سائر الكتاب والأدباء ثانيا ، يؤكد قوة الحاجة إلى مصطلح جديد للتعابير والممارسات الشعبية ، فظهر مصطلح الفلكلور ليحل محل مصطلح آخر ، كان قد شاع استعماله بين المؤرخين خاصة وهو العادات الشعبية ، ومن الواضح أن علماء الآثار كانوا بفضل التقدم في الدراسات الإنسانية على اختلاف فروعها ، قد أحسوا بأن النقوش والكتابات والأدوات لا تحكي تفاصيل الحياة الإنسانية في الماضي البعيد أو القريب ، ولابد من التفتيش عن وثائق أخرى ، تلقي الأضواء على تفاصيل العناصر الثقافية والحضارية لهذا المجتمع أو ذاك ، في مرحلة محددة من تاريخه ، واهتدوا آخر الأمر إلى أن الممارسات الشعبية تحمل في أعماقها من بقايا العصور الماضية ورواسبها ، في تصورهم ، ما يميط اللثام عن الغامض أو الناقص أو المجمل في الآثار المادية القديمة ، ولذلك استخدموا مصطلح العادات الشعبية ، ولكنهم فطنوا إلى أن هذا المصطلح لا يفي بالغرض المقصود ، ولما نحت العالم الأثري الانجليزي مصطلحه وجد استجابة مباشرة لاستخدامه.[2]

وأهم اسمين في المسرح الغربي ارتبطا بهذا النهج هما : أنتونين أرتو، وجروتوفسكي. إنّ أرتو حين أعلن تمرده على المسرح السائد إنما كان يدعو إلى تغيير لغة شعر الكلام

[1] مصطفى فاروق : دراسات في التراث الشعبي ، دار المعرفة ، الاسكندرية ، مصر 2008 ، ص: 31 .

[2] عبد الحميد يونس: الفولكلور والميثولوجيا، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثالث ، العدد الأول ، وزارة الإعلام الكويت ، أبريل، مايو ، يونيو ، 1972 . ص: 20 .

بشعر الفضاء الذي يتخذ أشكالا عدة .كل وسائل التعبير التي يمكن استخدامها على خشبة المسرح، الموسيقى، الرقص، النحت، الإيماء، النبرات، المعمار، الإضاءة، والديكور .كل شكل من أشكال هذا الشعر الفضائي ينتمي إلى لغة الإشارات.قال أرتو:" إنني أعي تمام الوعي أن لغة الحركة والإيماءة والرقص والموسيقى أقل قدرة على تحليل مشاعر الشخصية أو الكشف عن أفكارها أو صياغة حالاتها الشعورية بدقة ووضوح مثل لغة الألفاظ، ولكن...من قال أن المسرح وجد لتحليل الشخصيات أو لحل الصراع بين الحب والواجب، وغير ذلك من الصراعات في القضايا ذات الطابع المحلي أو النفسي التي تشغل كل ساحة مسرحنا المعاصر."[1]

إن توظيف التراث في العمل المسرحي انطلاقا من قضايا العصر ومشكلاته يعطي صورة جديدة تعمل على استخراج مكنونات التراث الجمالية من شخصيات وأشكال فنية وحوادث وأحداث تراثية تتبلور من خلالها الرؤى والمضامين التي يطمح إليها المتلقي . كما أن احتواء التراث على المخزون الفكري والدلالات الفنية والأجواء الخيالية تشكل إيقاعا نفسيا وفكريا وثقافيا يكسر من خلاله الكاتب المألوف.

ولهذا فإن الجزائر كغيرها من بلدان العالم كانت تمتلك جذورا تراثية فرجوية كمسرح الحلقة الذي ينشطه المداح في فضاءات اجتماعية متنوعة كالأسواق والمقاهي وغيرها من الأماكن التي تبرز اللحمة الاجتماعية التي يتصف بها الشعب الجزائري، ولهذا يرجع الكثير

[1] فاروق عبد القادر: رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة– دراسة في المسرح العربي المعاصر، ط2،دارالعلوم للنشر والتوزيع، القاهرة 2005 ، ص: 53 .

من المهتمين للمسرح الجزائري أن نشأته بالشكل البدائي يرجع إلى منتصف القرن التاسع عشر مع ظهور مسرح خيال الظل الذي كان يعتمد على الهزل والسخرية والإضحاك . إذ تذكر أرليت روث في كتابها (المسرح الجزائري) إنّ بعض الباحثين شاهدوا خيال الظل في الجزائر عام 1935 ، كما ذكر بوكلر ماسكو أن هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية ، وكان ذلك عام1843 كون هذا الشكل ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر فهذا الشكل الدرامي يعتبر امتدادا لما عرفه الجزائريون قبيل هذه المرحلة مع الاحتلال العثماني الذي امتد بين عامي 1614 و1830 من الأشكال الأدائية الأخرى التي كانت تؤدى في الأسواق والساحات العامة والمقاهي ، إذ يصعد على المنصة الحاكي ويطرح بانتقاد من خلال المحاكاة التهكمية أحداثا عن الحياة اليومية للمدينة والأوضاع السياسية المتسمة بالانقلابات أنذاك والسير الاجتماعية المحلية المعروفة للجميع. وقد أبرز ذلك محي الدين باشترزي في حديثه عن بدايات المسرح الجزائري. " نملك عن هذا المسرح في الجزائر العديد من التفاصيل ، فقد وصف لنا بوكلر ماسكو بإسهاب عرضا للكاراكوز قدم في عام 1835 ، وكان مناسبة للكثير من عبارات البذاءة والفحش المتبادل بين الكاراكوز وإله الخصب (وهذه العلاقة بين فن المحاكاة وإله الخصب يرجع تاريخها إلى المحاكاة التمثيلية عند الإغريق)، وفي نهاية المسرحية نجد أن الكاراكوز العملاق يطرد كتيبة فرنسية جاءت للقبض عليه ، وذلك بأن يضرب العساكر بإله الخصب ذاته بعد أن يستخدمه كعصا... لكن السلطات الفرنسية اضطرت إلى منع جميع

العروض الظلية في سنة 1843 متصورة أن تلك المعاملة اللاذعة والخشنة لقوات الاحتلال تعبر في حقيقة الأمر عن شعور الأهالي المعادين للفرنسيين . ورغم منعها فقد تواصلت عروض الكاراكوز في الجزائر العاصمة إلى بداية الحرب العالمية الأولى سنة 1914 وقد حظيت بمشاهدة بعض هذه العروض في شبابي عندما كان يقدمها علي تركي بشارع روندون (وهو تركي الأصل كما يدل على ذلك اسمه) ولكن الكاراكوز فقد بعد ذلك عظمته، وأظنه قد انقرض الآن." [1]

إنّ حقيقة ريادة أبراهام دانينوس للمسرح العربي الحديث لم يلق إلى حد الآن أي اهتمام أكاديمي عربي، ومسرحية دانونيس وهو يهودي عربي من طائفة السفرديم في الجزائر قد نشر مسرحيته المعنونة "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" عام 1847 . وقد ذكر ذلك الباحث الانجليزي فيليب سادرجوف* في كتابه المعنون " الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر" وقد شاركه في التأليف شموئيل موريه. نشر الكتاب عام 1996 . أصدرته جامعة مانشستير، وهو دراسة تاريخية لدور اليهود في المسرح لعربي في القرن التاسع عشر. كما أكد سادرجوف ريادة المسرح العربي للمسرحي الجزائري دانينوس في كتابه " المسرح المصري في القرن التاسع عشر (1799-

[1] محي الدين باشطارزي: ملامح من بدايات المسرح العربي، ترجمة : سمية زباش ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد: 75 ،الهيئة السورية العامة للكتاب ، دمشق 2011 ، ص: 121 .

*ولد فيليب سادرجوف عام 1944 في مدينة وربك بانجلترا, وتلقى تعليمه الجامعي في جامعة أدنبرة باسكتلندا, وحصل منها على درجة الماجستير في اللّغة العربية عام 1974 . وعلى الدكتوراه عام 1983 في موضوع " تأثير الصحافة على تطور الأدب العربي في مصر في الفترة من 1799 – 1882 .

1882).حين قال " أول مسرحية عربية كتبها إبراهام دانينوس نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق في الجزائر عام 1847 ".[1]

وتتجلى أهمية المسرحية في أنّ مؤلفها اعتمد على كتب التراث الأدبي ككتاب ألف ليلة وليلة، وكتاب "كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار" لعز الدين بن عبد السلام. "تعتبر حواراتها الموسيقية المحتكمة إلى الأبيات الشعرية باطراد إحالات غير معروفة من ألف ليلة وليلة وكشف الأسرار لعز الدين عبد السلام المقدسي "[2]. تروي المسرحية قصة حب بين الرّحالة نعمان وابنة عمه نعمة وتجري الأحداث في مدينة أسطورية بالعراق[3].و"هي مسرحية غرامية اتخذت من العشق موضوعا لها، واعتمد الكاتب فيها على أسلوب الموشحات، ولغتها تتراوح بين الفصحى والعامية ، وجاءت الأشعار على أنماط ونسق ألف ليلة وليلة، ولغتها تتراوح بين الفصحى والعامية ، وجاءت الأشعار على أنماط ونسق ألف ليلة وليلة، وهي أشعار اتكأ فيها المؤلف في كل مشاهد المسرحية ليعبر عن تجربته الفنية التي استطاع أن يسجل بها أفكاره وأحاسيسه معتمدا بالدرجة الأولى على الأمثال الشعبية والحكم."[4]

---

[1] فيليب سادجروف : المسرح المصري في القرن التاسع عشر(1799 –1882). تر: أمين العيوطي ، تقديم سيد علي إسماعيل، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية, وزارة الثقافة, مصر,2007 . ص 53 .

[2] خالد أمين : الفن المسرحي وأسطورة الأصل، ألطوبريس ، ط1 ، المغرب،،2002 . ص 78 .

[3] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته ، مرجع سابق ص23 .

[4] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 ، ج1 ، دار الهدى ،عين مليلة، الجزائر 2005 . ص 28 .

ب_ الشخصية التراثية وارتباطها بتأصيل المسرح الجزائري(شخصية جحا):

كانت بداية المسرح الجزائري لتعبئة الشعب للمعركة وظهر النص المسرحي أول مرة على يد علالو(علي سلالي) في منتصف عشرينيات القرن الماضي ، ولم يكن تأليفا بالمعنى الصحيح، بل كان إعدادا مسرحيا يعتمد في مادته الخام على حكايات جحا الشعبية، وعلى قصص ألف ليلة وليلة وعلى التراث الشعبي.[1]وعلى هذا التصور عاد المسرحيون الجزائريون إلى اعتماد التاريخ من أجل توظيفه كمادة في خدمة الفرجة المسرحية القائمة أساسا على نقد الوقائع السياسية وفضح الإيديولوجي والاستلاب الحضاري ، والتسلط الاستعماري المتجسد في التجزئة ومصادرة الطموح الجزائري المشرئب إلى التحرر من الاحتلال الأجنبي .

وقد كانت ميزة هذا المسرح الناشئ في تلك الفترة هي ميزة النضال، فيمكن أن نعتبره أداة فعلية من أدوات التعبئة الوطنية والتحريض بشتى الوسائل ضد الاستعمار الفرنسي. فقد جسد مفهوم التأصيل المسرحي وتأكيد الهوية الجزائرية من خلال اعتماد العامية في الحوار، واستلهام المضمون من التراث الشعبي، والجمع بين خصائص عدد من الفنون كالرقص والغناء والتمثيل في العرض الواحد. قدم علالو مسرحية جحا عام 1926 ، وهو العرض الأول في مسيرته التمثيلية، ويؤكد عدد من الباحثين أنه حقق قدرا من النجاح ولقي رواجا كبيرا شهدت به الصحف المحلية في تلك المرحلة مما جعله يعيد تقديم هذا العرض مرات عديدة دون أن يضعف إقبال الجمهور عليه. وحين لمس الإقبال الذي حظي به عرضه

[1] مارفن كارلسون : المسرح الجزائري في الوثائق الانجليزية : مرجع سابق ص109 .

الأول وما لقيه من حفاوة وتشجيع واصل السير في طريق المسرح فقدم عددا من العروض متفاوتة القيمة الفنية من الصياد والعفريت ، عنتر الحشايشي، حلاق بغداد.[1]

تتألف مسرحية جحا من ثلاثة فصول وأربع لوحات ، تحكي مغامرات جحا إلى جانب زوجته حيلة، بسبب وشاية مامان وهو أحد جيران جحا ، وينشب بين هذا الأخير وزوجته شجار يشتبكان فيه بالأيدي ، فيتدخل الجار ليفصل بينهما وهو يضحك من مشهد العراك. حينها تنقلب الزوجة التي ضربت وأهينت أمامه ضده، وتجبره على الهرب، ويخرج جحا بعد ذلك في شأن من شؤونه وتبقى حيلة قابعة على عتبة الباب منشغلة البال ، تفكر في الانتقام من زوجها، ويصادف ذلك مرور اثنين من رجال السلطان قارون كان قد بعث بهما ليبحثا له عن طبيب لابنه ميمون الذي مرض مرضا غريبا ، جعل الأطباء يعجزون عن إيجاد دواء له ورأى المبعوثان " حيلة " وهي جالسة على عتبة الباب وكانا قد تعبا ولم يعثرا على طبيب فمالا إليها وسألاها إن كانت تعرف طبيبا في تلك الناحية وحدثاها عن المرض الغريب الذي يعاني منه الأمير وعن يأس السلطان من شفائه وقراره بأن يجازي بسخاء الطبيب الذي يتمكن من علاج ابنه ، وأن يجلد كل من يعجز على ذلك. وهنا خطرت ببال حيلة فكرة شيطانية وهي أن تدفع بزوجها إلى هذه المغامرة الخاسرة وتنتقم منه بذلك شر انتقام.فقالت للرجلين أشياء عن جحا ، وأوهمتهما بأنه عالم كبير، وطبيب ماهر حدثت على يديه المعجزات ،كما أعلمتهما بأنه شخص غريب الأطوار ، تسيطر عليه الجن وتشوش عليه إلى

[1] اسماعيل بن صفية: الموروث التاريخي في المسرح الجزائري، الحياة المسرحية ، عدد: 82 ، 83 ، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2013 . ص: 118 .

درجة أنه يرفض أحيانا أن يعالج المرضى، وينكر حتى أن يكون طبيبا، وأضافت أنه يمكن أن يستعيد رشده ، وتطرد عنه الجن بضربه بضع ضربات بالعصا، وترقيصه على طريقة الدراويش.

عندما عاد جحا إلى بيته ، وجد نفسه وجها لوجه مع المبعوثين اللذين طلبا منه أن يدلهما على الطبيب جحا . فرد عليهم بأنه هو نفسه، ولكنه ليس طبيبا، وسألهما عما يريدان، حينها فكر الرجلان مليا واقتنعا بأنهما أمام الطبيب الذي دلتهما عليه المرأة الطيبة، فأظهرا له الاحترام الكبير، وترجياه أن يتبعهما إلى قصر السلطان ليداوي ابنه . وكرر لهما قوله بأنه ليس طبيبا ، وأنه لا يفقه شيئا في هذا العلم ، وانتهيا إلى استعمال الهروات ضده عملا بنصيحة حيلة .وظن جحا أنه وقع في مزحة ثقيلة أو أنه أمام مجنونين ، فوافقهما بأنه طبيب وقبل بمرافقتهما.وحين وصل إلى القصر ، ومثل أمام يدي السلطان أنكر إنكارا قاطعا بأنه طبيب ، وأوضح بأنه اقتيد بالقوة، وحكى المبعوثان لسيدهما ما روت لهما حيلة عن براعة هذا الطبيب العجيب، وما ذكرته لهما من تشويش الجن على عقله، وضرورة استعمال العصا لطردهم عنه ، ثم قاما باستعمال العنف ضد جحا حتى أرغماه على القول بأنه طبيب.عندها أمره السلطان بمعالجة ابنه قائلا له:" سأكافأك مكافأة عظيمة إذا نجحت في علاجه، وإذا أخفقت سأقطع رأسك. وانفرد جحا بالأمير ميمون ، لكنه لم يظفر بكلمة عدا التنهدات وتسرب اليأس إلى نفس جحا ، وللخروج من المأزق الذي وقع فيه ، خطرت بباله فكرة تسلية المريض . فأخذ آلة موسيقية كانت موجودة في القاعة ، وبدأ يعزف ويغني. وتأثر

ميمون بالغناء فسر وانبسط، واقترب كل منهما من الآخر وراق له معه الحديث وتصارحا في النهاية بالحقيقة، حيث كشف جحا للأمير بأنه ليس طبيبا ، وكشف الأمير لجحا بأنه ليس مريضا وبأنه تمارض بسبب قرار والده السلطان تزويجه بفتاة من اختياره هو وحرمانه من الفتاة التي يحبها، وتدبر جحا الأمر ، فأشعر والده بضرورة تزويجه بمن يحب وإلا لا أمل في شفائه. وأذعن السلطان لأوامر جحا لإنقاذ ابنه ثم كافأه. وبهذا نجا جحا من الورطة التي أوقعته فيها حيلة ."[1]

اقتبس علالو المسرحية من التراث الشعبي وهي مستلهمة من جحا بطل الحكايات العربية القديمة ، وفي هذا دلالة على التواصل بين الماضي والحاضر في إطار رمزي يفضح من خلاله الواقع بأسلوب فيه الكثير من السخرية والفكاهة. "إن كتابة هذا الموروث في الدراما بمتخيل جديد هو فعل إبداع بالضرورة ، لأنه يريد أن يقارب ما يخفيه الكوميديا الجحوية بعد أن استعصى فهم الكائن والواقع في المعيش بعد أن أصبحت ظواهر ومظاهر الواقع بالتراث الذي يكشف الواقع ، يسخر منه ، ينتقده يعريه ...يكون اللجوء إلى المتخيل الجديد شروطا فنية بواسطة اختراق الموجود ب:" جحا"، كرمز فني مجازي يبرر عملية أدرمته التي تحول الشفوي والمكتوب في نوادر جحا إلى حوارات تنساب نحو تأزيم فعل الكتابة في المواقف المتأزمة أصلا في الواقع."[2]

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق ص:43، 44 .

[2] عبد الرحمان بن زيدان : التجريب في النقد والدراما، مرجع سابق ص: 148 .

إن شخصية جحا تمثل ضمير الشعب العربي ولسانه ، ولم تعد هذه الحكاية الشعبية مجرد قصة تروى وتشير في خير حالاتها إلى مغزى غالبا ما يكون أخلاقيا ، وإنما بدأت تتخطى حدود هذه النظرية البسيطة المباشرة لتتحول إلى مؤشر حضاري يتعامل مع الوجود الإنساني في انتشاره مكانيا واستمراره زمانيا .وليست الحكاية الجحويّة مجرد أداة تسلية عابرة، وإنما هي مغزى حضاري تحمل دلالات رمزية تعبر عن حقيقة جمعية مستمرة. "تنتمي هذه النوادر إلى الواقعي وإلى المتخيل ، لكنها حين تنتقل إلى مجال الدراما تصير دراما مكتوبة بخصوصيات المسرح كنص للكتابة وكنص للعرض، وهو ما جعل المسرحيين المغاربة يقبلون على هذه النوادر لتكوين النص المسرحي الساخر من الواقع بحيل جحا التي تبني خطابها على اللعب وعلى النقد الفاضح لأسباب الخلل في المجتمع بمسرحيات وجد فيها هؤلاء المسرحيون أنها فضاء رحب وفسيح لهذه النوادر التي يمكن أن تلامس الحركات المادية للتاريخ المغربي المعاصر ، وأن يكون النص المسرحي حاملا لرؤيته للعالم بخطاب يمكن أن يتحول إلى مدلل يصف ذاته ليضعها في شخصية جحا وفي غرائبية عوالمه وموضوعه وحيله لإيجاد معادل موضوعي لهذه الحيل في عالم المسرح الذي يبقى امتدادا للواقع بالرمز في المسرح."[1]

واعتمد الكثير من الكتاب المسرحيين الجزائريين على شخصية جحا التراثية في تأسيس تجارب مسرحية جزائرية خالصة تعبر عن قضايا وهموم الشعب الجزائري في زمن الحاضر، سواء أكان ذلك على مستوى الشكل أم المضمون، وبذلك تجاوزوا الجهود

[1] عبد الرحمان بن زيدان : التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن ، الدار البيضاء، المغرب 2001 ، ص:108 .

المسرحية السابقة التي كانت تقوم على الترجمة والاقتباس والتعريب والاستلهام السكوني للتراث الشعبي . "تجسم شخصية جحا ما يريده الشعب العربي الذي تبناه في إبداعه الشعبي على مر أجيال متعاقبة متصلة مستمرة. وأثراه بإضافاته الكثيرة من واقع تجربته ورؤيته وفلسفته ، وأوقفه من قيمه ومعاييره ومثله السلبية أو المختلة موقف المتهكم بها الساخر منها، حتى عد بحق ناقدا اجتماعيا للحياة العربية له من الشمول والمرونة والقدرة على التطور ومسايرة الزمان والمكان."[1]

من هذا المنطلق كانت النصوص المسرحية التي تحركت بهذه الرؤيا لكتابة حيل جحا كانت منفتحة على عوالم أخرى متخيلة تدمجها في هذا التراث لتكون إضافة جديدة تندرج في السياق الرمزي لجحا الساخر، فكانت محاولات التأصيل لمسرح جزائري تستند إلى ماضينا ، وإلى الشخصية التراثية، وهذا مافعله الكاتب الأدرع الشريف في مسرحيته المعنونة (جحا). لقد أعاد هذه الشخصية إلى الحياة من جديد، ورأى فيها حلا لأوضاعنا الراهنة . يستحضر الكاتب الشخصية التراثية في مسرحيته ، ويوظفها رمزيا ليعبر عن قضايا النّاس وهمومهم بلغة مسرحية قريبة من فهم الجمهور.

المكاس: واش راك تدبر أجحا؟

جحا : هذا ماشي شغلك .

المكاس: راك هربت الناس من السوق.

[1] محمد رجب النجار: جحا العربي، عالم المعرفة، عدد:10 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت أكتوبر 1978 .ص: 121 .

جحا: هربت السراقين برك...

المكاس : (يلقي نظرة على السجل) على حساب الدفتر كلنا سراق..

جحا: الذنب ذنب اليدين ألي تمتد للي خاطيها.[1]

إنّ شخصية جحا تبرز مفهوم الشمولية ، واستلهام الشخصية التراثية الشعبية كان ضرورة لابد منها، وقد شكل البحث عن صيغة لمسرح عربي الركيزة الأساس في البحث عن الهوية العربية لإبداع واقع مسرحي جديد في علاقات حوارية جديدة تواجه قضايا الحاضر. "ولاسيما إذا وضعنا في الاعتبار إن الزمن أو المكان الذي تدور فيه أحداث مثل هذا النوع من الحكايات زمن مجرد، ومكان مجرد ، مما يضفي عليها طابعا شموليا وإنسانيا...بحيث لا يصعب تقبلها وتذوقها لدى السامع أو القارئ في أي مكان . فضلا عن قصر حجمها واعتمادها على عنصر واحد مما يسهل تداولها شفاها من راو إلى آخر، بل أن استخدامها للأفعال والأزمنة له وظيفته الحيوية التي تؤكد هذا التواصل."[2]

فالمسرح لم يعد يقتصر على مجرد دراسة النصوص المسرحية بهدف النقد الفني أو الأدبي فحسب، أو عرض للمسرحيات بهدف المتعة أو حتى بهدف التطهير الذي أشار إليه أرسطو في كتابه فن الشعر، وإنما أصبح المسرح قناة موظفة في التعبير عن المجتمع في قضاياه واتجاهاته التي تحتوي التفاصيل اليومية وتتخطاها في الوقت ذاته إلى دائرة أوسع ، هي القيم والمواقف التي تمس الوجود الإنساني للمجتمع . ويشير إلى هذا المعنى فكتور

[1] الأدرع الشريف: مسرحية جحا، منشورات ANEP، ط1 ، الجزائر 2004 . ص 45.

[2] محمد رجب النجار : جحا العربي، ص: 8 .

إيرنبرج في دراسته للمجتمع اليوناني من خلال مسرحيات أريستوفانيس ، حيث يقول وهو في مجال الحديث عن هذا المجتمع "مسرحة التراث تعني فن وتقنية تحويل المأثور الشعبي أو الأشكال التجريبية الشعبية إلى خطاب مسرحي محصل بدلالات كثيفة ، تنفتح على مجالات أبعد من حدود السرد كما في الحكاية الشعبية "[1]

ويرى إدريس قرقوة بأن مسرحية جحا لعلالو اكتسبت مكانة في تأصيل المسرح الجزائري الحديث للاعتبارات الآتية:

1- إنها المحاولة الأولى من الناحية التاريخية لتأصيل نشاط تمثيلي خلال العشرينات وبداية الثلاثينات

2- عكست هذه التجربة الدرامية الوعي الثقافي والاجتماعي للمجتمع الجزائري ، وفتحت له آفاق المسرح ، بالاستمتاع به والإقبال على هذا الفن الهادف.

3- أظهرت هذه المسرحية اهتمام المسرحيين بالتراث وتوظيفه شكلا ومضمونا ، وذلك حفاظا على قيمنا الحضارية والثقافية ، وإبراز تميزنا عن الثقافة الغربية.[2]

[1] ادريس قرقوة : الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، ص39 .

[2] إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر –دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ، الجزائر 2005 ، ص: 32 .

ج_ الشخصية التاريخية ومساهمتها في تأسيس المسرح الجزائري:

_ مسرحية لالة فاطمة نسومر المرأة الصقر لادريس قرقوة:

اتجهت عواطف بعض الكتاب المسرحيين الجزائريين نحو التاريخ العربي ، يستوحونه بعض المواقف القومية التي تدعو إلى الفخر والاعتزاز وتثير في النفوس الإعجاب وذلك لأسباب قومية وسياسية واجتماعية منها استفحال ظلم وطغيان المستعمرين. " إنّ للتوظيف التاريخي في المسرح أسبابا ومسوغات تحفز المبدع على العودة إلى الماضي ، حيث وجد فيه خير معين للتعبير عن أفكاره، ومن بين هذه الأسباب الظروف السياسية والاجتماعية القاسية التي مر بها الوطن والتي دفعت المؤلف إلى الاستتار وراء شخصيات من التاريخ يرسل من خلالها بعض الرموز والرسائل ، فاستدعاء الأحداث والشخصيات التاريخية في المسرح يعد طريقة غير مباشرة في التصدي لهذا المظهر السياسي والاجتماعي".[1] ومن أهم المسرحيات الجزائرية التي تناولت الشخصيات التاريخية مسرحية حنبعل لأحمد توفيق المدني، ومسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي التي استلهم أحداثها من التاريخ وأسقطها على الواقع السياسي للجزائر في تلك الفترة. واختار الكاتب شخصية يوغرطة ليبين حقيقة تاريخية فعلية بأن مقاومة الشعب الجزائر لأشكال الطغيان متجذرة في التاريخ ، وكان يهدف

[1] ادريس قرقوة: الطقوس والشعائر الاحتفالية ،ص: 116.

أيضا إلى " اتخاذها مادة يستمد منها الكاتب أفكاره الوطنية ، ويوقظ همم الناس للتأهب إلى معركة التحرير "[1]

وقد اتجه الكتاب في موقفهم من التاريخ الاتجاهات شتى ، منها ذكر الأبطال ، وعرض أمجادهم ومآثرهم، والإشادة بمفاخرهم وبطولاتهم. ومنها التعرض للمأثور من وقائع العرب وأخبارهم "هذا الالتفات العام نحو التاريخ، الذي كان من بواعثه حالة التدهور التي تردى فيها العرب في عهد الحكم العثماني وفي عهود الاحتلال ، كان وسيلة من الوسائل التي اصطنعها بعض الكتاب ، لبعث الأمجاد واستنهاض الهمم وتخفيف الشعور بالذل والضعة ، التي كان يملأ نفوس العرب في مختلف أقطارهم."[2]

مسرحية لالة فاطمة نسومر لادريس قرقوة استوحاها من تاريخ المرأة الجزائرية البطلة التي رفعت شعار تحدي الظلم وأشكال الاستبداد .هذه المرأة التي نشأت نشأة دينية وآثرت التنسك والتفرغ للعبادة ، كما تفقهت في علوم الدين وتولت شؤون الزاوية الرحمانية بورجة. وبعد وفاة أبيها توجهت إلى قرية سومر أين يقطن أخوها الأكبر سي الطاهر الذي ألّمّ بمختلف العلوم الدينية والدنيوية مما أهله لأن يصبح قائما على الزاوية الرحمانية في منطقته. أخذت عنه مختلف العلوم الدينية ذاع صيتها في جميع أنحاء القبائل بعد مقاومتها للاستعمار الفرنسي مقاومة عنيفة أبدت خلالها شجاعة وبطولة منفردتين.

[1] عبد عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 – 1954 ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983 ، ص 215 .

[2] محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص: 293 .

تنقسم المسرحية إلى ثلاثة فصول ، وكل فصل يحتوي على مناظر . نتعرف على المكان والزمان في كل منظر من مناظر الفصول من خلال النص الثانوي.

"مطلع سنة 1849 في منطقة الهضاب الشرقية " تبسة" الليل قد خيم على المكان ".[1]

في الفصل الأول تظهر لالة فاطمة نسومر امرأة متدينة ، وتملك شجاعة لا نظير لها خاصة بعد الهجوم الذي شنه الجيش الفرنسي على قبيلة أبي سالم. كما نتبين فروسية فاطمة عند امتطائها للجواد والهروب مع ابن خالها سالم .

الشيخ: أين كنت يا فاطمة ، لقد شغلتنا؟

فاطمة: وضعت بعض الماء على النار للوضوء.[2]

العقيد : أرسلوا في أثرها أريدها حية .

الباشا غاسي جودي: لا داعي لذلك سيدي إنها أمهر ما عرفت في ركوب الخيل.[3]

في الفصل الثاني رصد الكاتب مقاومة لالة فاطمة وإخوتها والعديد من المجاهدين ، وهذه المقاومة نابعة من إيمان قوي لإزاحة ظلمة الاستعمار وبزوغ فجر الحرية. كما أن الكاتب حاول أن يبرز المكانة الاجتماعية المرموقة التي احتلتها فاطمة، وهذا ما خلق الصراع بينها وبين أمينة وكان سببه غيرة أمينة زوجة أخيها سي الطاهر.

[1] ادريس قرقوة : مسرحية لالة فاطمة نسومر المرأة الصقر ، ط2 ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران.ص 15.

[2] المصدر نفسه : ص 16 .

[3] المصدرنفسه: ص 19.

أمينة: والله لقد وصلت أختك فاطمة مكانا لم تصله نساء نسومر كلها، بل ونساء الأرض جميعا ، إذ أصبحت تشد إليها الرحال ويقصدها الناس ، ويسعى لديها الركبان حتى لقبوها بلالة فاطمة نسومر.[1]

في الفصل الثالث تتعرض فاطمة للاعتقال هي وإخوتها والعديد من المقاومين ، ويرفض المحتل قتلها حتى لا يُذاع صيتها بين القبائل وتصبح محجة للثوار ، وفي النهاية تموت فاطمة في عز شبابها بعد أن مرضت في معتقل المُحتل بمرض السل.

يوسف : ماذا نفعل بها وبهؤلاء سيدي المارشال.

ماكماهون : لابد من عقابهم ، ولا أرى إلا قتلهم، حتى يكونوا عبرة لمن تسول له نفسه محاربة فرنسا والخروج عن طاعتها.

يوسف:ونصنع منها جاندارك الجزائر حقيقة...لا سيدي.[2]

يسعى الاستعمار إضافة إلى استغلال خيرات البلد المستعمر إلى طمس هويته وفصله عن مقوماته ، ونفي ماضيه ، ولعل هذا ما يفسر تركيز المسرح الجزائري على الموضوعات التاريخية لإحياء الماضي واستنهاض الهمم، وقد رأى الكتاب في تاريخ أجدادهم الملاذ الذي يدعمهم . لهذا لجأوا إلى التاريخ يستمدون منه القوة والشجاعة. لقد شكل التاريخ مادة خاما للمسرح وقد دأب عليه المسرحيون منذ العصر الإغريقي ، ولأن التاريخ مصدر غني وحافل بالشخصيات التي لها وضعها الخاص ولا تزال تحتفظ بقدر كبير من الدرامية

[1] مسرحية لالة فاطمة نسومر ، مصدر سابق ص 79 .

[2] المصدر نفسه ص209 .

وزاخر أيضا بالأحداث المؤهلة فنيا لتكون مادة لنص مسرحي جيد. ومن الظواهر المميزة في تعاملهم مع أحداث التاريخ إبداعيا لجوء بعض الكتاب إلى اختلاق حقبة تاريخية بأحداثها وشخصياتها وزمانها ومكانها وبناء نص على ذلك التاريخ المتخيل بكل حوادثه الكبرى وتفصيلاته يتحول معه ذلك الماضي البعيد إلى حاضر، والغاية من التوظيف تتجلى في الغاية التعليمية والهدف التثقيفي المتمثل أساسا في تعليم التاريخ من خلال بعث أمجاد الماضي والانفعال به والتغني ببطولاته وتمجيد شخصياته. " شيوع الموضوعات التاريخية في المسرح الجزائري ، كان له عوامل ودوافع، كما كان له كتابه الذين كانوا يرمون إلى غاية محددة، هي تنبيه الجماهير في الجزائر لكي يلمّوا بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة. والتذكير بهذا، من شأنه أن يوقظ في النفوس الحمية الوطنية، ويقذف في القلوب شعلة من النور الذي ينبثق عنه إيمان بالماضي الذي هو منطلق لعمل الحاضر، ومتطلع للمستقبل."[1]

فجاء الكتاب الجزائريون ليثبتوا للاستعمار الفرنسي، ثم للشعب الجزائري، بأن المحنة التي أصابت الجزائر ما كان لها لتؤدي بها إلى التنكر لشخصيتها، والانسلاخ منها، ولذلك نشطوا في تأليف المسرحيات التاريخية التي "تعيد للشعب الجزائري بعض ملامح الماضي المهمل ، وتذكره ببعض البطولات التي اندثرت أو كادت . فلم يستطع الاستعمار أن يصنع

[1] عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 – 1954 ، ص: 205.

شيئا كثيرا إزاء هذا الاتجاه التاريخي الذي كنت الغاية منه إيقاظ الشعور بالمسؤولية الوطنية، والشعور بالمسؤولية ينشأ عنه الاستعداد لتغيير الواقع الاستعماري المؤلم المظلم."[1]

لقد صيغ التاريخ لطرح القضايا السياسية والمشكلات الاجتماعية للواقع الراهن. يرى بول ريكور أن الخطاب السردي لا يعكس "عالما مصنوعا سلفا، بل ينشئ المادة المعطاة في الإدراك والتأمل ويطوعها ويخلق منها شيئا جديدا، تماما مثلما يطوع الفاعلون الإنسانيون أفعالهم ويحولونها إلى صيغ متميزة من الحياة التاريخية خارج العالم الذي يرثونه بوصفه الماضي الذي عاشوه .إذا فهمنا السرد التاريخي على هذا النحو، فلن يكون مجرد أيقونة للأحداث الماضية أو الحاضرة بل سيكون أيضا مؤشرا لنوع الأفعال التي تنتجها أنواع الأفعال التي نسميها تاريخية . وهذه الطبيعة المؤشرية في السرد التاريخي هي التي تضمن ملاءمة تمثيلاته الرمزية مع الأحداث الواقعية التي يتحدث عنها . ويمكن تمييز الأحداث التاريخية عن الأحداث الطبيعية ، بكونها نتاج أفعال الفاعلين الإنسانيين الذين يريدون بوعي ...أن يحيطوا العالم الذي يعيشون فيه بالمعنى الرمزي ".[2]"

وعلى هذا النهج سار المسرحيون الجزائريون في توظيفهم للتاريخ ، وجعله مادة خصبة خدمة للفرجة المسرحية القائمة أساسا على نقد الواقع السياسي وفضح الإيديولوجي والاستلاب الحضاري، والتسلط الاستعماري,. فجاء مسرحا "مبنيا على رؤية سياسية تحررية،

[1] عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي، ص: 205 ، 206 .

[2] بول ريكور :الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور ، ترجمة وتقديم : سعيد الغانمي ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، 1999 ، ص: 200 ، 201 .

تربط الحاضر الجزائري بماضيه ، وتراهن على قراءة مغايرة للتاريخ انطلاقا من إعادة صياغته مسرحيا وتفسيره وفق رؤية حديثة ترتبط بالراهن أكثر من ارتباطها بالماضي."[1]

اعتمد المسرح منذ نشأته الأولى على التاريخ ، لأن التاريخ أوسع وأرحب، إذ لا يصطدمون المسرحيون من خلاله بقيود الرقابة، ويوفرون على أنفسهم جهود خلق الشخصيات ، وليحيوا بذلك الهمم والعزائم. حيث يتناول الكاتب واقعة تاريخية أو شخصية تاريخية ، وينسج حولها أحداثا تنهض الشخصية بها إذ تكون منها بمثابة المحور . ولقد عرف المسرح الجزائري المسرحية التاريخية من ذلك المنظور، ومن الركائز التي تستند عليها:

1_ ضعف الحبكة في المسرحية التاريخية ، نتيجة لتشعب الأحداث.

2_ تهدف المسرحية التاريخية إلى خدمة المعرفة التاريخية والإحاطة بها.

3_ توظف في المسرحية التاريخية عناصر المسرح للدعاية لشخصية أو موقف.

4_ الفاعل التاريخي فيها يطغى على الفاعل الدرامي.

5_ كثيرا ما ينحو الحوار فيها إلى السرد والخطابية والاستطراد.

6_ تزخر المسرحية التاريخية بالشخصيات الثانوية والمساعدة.

7_ عنصر الخيال فيها مقيد بالوقائع والحقائق التاريخية إلى حد بعيد.[2]

---

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري: ص: 76 .

[2] أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف،ط2 ، مركز الاسكندرية للكتاب ، مصر 1993 ، ص:141 ، 142 .

يرى أحسن تليلاني أنّ توظيف التراث لم يأت صدفة وإنما مرّ بتجارب مختلفة جعلت حضوره يتميز بمستويات ثلاث هي.

أولا . مستوى مسرحة التراث وفيه قام المسرحيون العرب بعرضه كما هو دون تأويل للعناصر التراثية.

ثانيا. مستوى التعبير بالتراث, وفي قام المسرحيون بتوظيف التراث توظيفا فنيا للتعبير عن هموم العصر وذلك من خلال اتخاذه رمزا فنيا للحياة المعاصرة.

ثالثا. مستوى التأصيل الذي يعتمد على التنظير للأشكال التراثية .[1]

[1] أحسن تليلاني: المسرح الجزائري، مرجع سابق . ص 22 , 23 .

2ـ المسرح والثورة:

أ . مفهوم الثورة:

جاء في لسان العرب في مادة (ثور) أن كلمة ثورة تعني الغضب والهيجان فنقول: ثار الشيء ثورا وثُؤورا وثورانا وتثوّر: هاج ، قال أبو كبير الهذلي :

يأوي إلى عُظُمِ الغريف ، ونبلُه

كسوامِ دبرِ الخشرمِ المُتثورِ

والثائر :الغضبان ، ويقال للغضبان أهيج ما يكون : قد ثار ثائره وفار فائره إذا غضب وهاج غضبه.[1]

وفي الاصطلاح تعني التغيير الجذري لحالة ما ، فقد كانت السمة الرئيسية للمسرح الجزائري في تلك الفترة هي سمة النضال الوطني ضد الاستعمار الفرنسي ، ومسرح الثورة كان أداة فعلية من أدوات توعية الشعب وتحريضه ضد الاستعمار الفرنسي. " تجدر الإشارة إلى وجود فروق جوهرية بين مفهوم الثورة والإصلاح من جهة وبين مفهوم الثورة والحرب من جهة ثانية. فالثورة تقوم على التغيير الجذري الشامل لكل مجالات الحياة وقطاعاتها، في حين أن الإصلاح ينشد التغيير في مجالات جزئية محددة اجتماعيا أو دينية، وذلك على

[1] ابن منظور : لسان العرب، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، المجلد الأول :من الألف إلى الراء، دار لبنان العرب، بيروت ، لبنان، ص: 384 ،385.(مادة : ثور).

غرار الحركة الإصلاحية التي قامت بها جمعية العلماء المسلمين منذ تأسيسها سنة 1931 .أما بخصوص الثورة والحرب ، فالملاحظ أن الحرب تقوم على المواجهة العسكرية بين قوتين متحاربين أو أكثر ، في حين أن الثورة تتجاوز الطابع العسكري إلى خلق المواجهة الشاملة ضد القوة الغازية."[1] فالثورة هي أوسع وهي التعبير الفعلي عن الرفض المطلق للوضع الراهن، وعدم الرضا ومن ثم التغيير الجذري وتحقيق الأفضل. " الثورة تعني التغيير، تغيير الواقع، والمسرح هو تصوير للواقع وتعريته قصد الكشف عنه لإصلاح ما هو فاسد وتقويم ما هو معوج، ومنه كان المسرح منذ الأزل مقترنا بالثورة، ثورة الإنسان على القهر والظلم وأشكال الشر ومحاولة الاقتراب من الخير والعدل والمساواة. والثورة في المجتمع الجزائري خلال فترات الاحتلال والاحتلال الفرنسي خاصة تعني الرفض المطلق للاستعمار، والثورات العديدة الدامية التي نشبت في البلاد دليل على نفور الشعب الجزائري من الهيمنة والاستغلال، فكانت الثورة وكان التغيير."[2]

إنّ المسرح الجزائري واكب الحركة الوطنية والسياسية في الجزائر ، وشارك الشعب الجزائري في نضاله ضد الاستعمار الفرنسي ، وعمل على تفعيل وعي الذات من خطر الاستيطان الفرنسي الذي عمل على سلب الهوية العربية الإسلامية ، وواجه النظريات العرقية التي حاولت فرنسا تجسيدها من خلال سياسة فرق تسد. وهزم علماء الأجناس الذين

[1] أحسن ثليلاني:الثورة الجزائرية في المسرح العربي– مسرحية " مأساة جميلة" لعبد الرحمان الشرقاوي نموذجا، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر 2008 ، ص: 5 .

[2] مقدمة ، عبد الحليم رايس : مسرحيتان: أبناء القصبة– دم الأحرار، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر 2000 ،ص: 8 .

ادعوا أن " العرق البربري ، ينحدر مثلنا نحن – الأوروبيين– من العرق الآري ، وهو عرق مميز بمجموعة من الخصائص التي تطبع بميسمها معظم الفرنسيين "[1]. وحتى الذين ادعوا الحرية ونظرية الشفقة على العرب المسلمين كان هدفها الأول هو التوسع الاستعماري ، ونشر اللّغة الفرنسية، ونظرتهم إلى الجزائريين نظرة دونية من متعال ، ونظرية الشفقة التي ادعاها بعض الاشتراكيين الفرنسيين لم ترق إلى نظرية الشفقة والتطهير التي نادى بها أرسطو في المسرح اليوناني . فقد كتب جوريس* بأن أول معرفة له بالقضية الجزائرية قد جاءته عن طريق محاسب معهد كاستر، حيث ذكر له بأنه أمر حاجبه بمساعدته من أجل ضرب عامل الحديقة ضربا مبرحا . وذلك عندما كان يعمل في الجزائر ، لأن عامل الحديقة العربي تجرأ على استخدام المرحاض الخاص ببيت المحاسب فكتب اليهودي جوريس بما شعر به فقال: " شعرت بالشفقة الكبيرة تجاه هذا العرق العربي"[2]

إنّ محاربة الاستعمار الفرنسي بدأت مع نماذج من المسرح الشعبي القائم على فن القراقوز ذي الجذور التركية إلى جانب مسرح المداحين ورواة السيرة الشعبية كعنترة ورأس الغول . ووجدت هذه الأشكال نهايتها بقرار من السلطات الفرنسية الاستعمارية التي رأت فيه تعبيرا فطريا يصعب ترويضه ، وجعله في خدمة أغراضها الاستيطانية ، وحاولت استبداله

---

[1] بسام العسيلي: الأمير خالد الهاشمي الجزائري ، ط2 ،دار النفائس ، بيروت ، لبنان 1984 ،ص: 55 .

*جوريس جان(jean– jaures) رجل سياسي فرنسي من مواليد كاستر (1859– 1914) اشتهر ببلاغته في الخطابة ، وهو واحد من أبرز الزعماء الاشتراكيين الفرنسيين ، أسس جريدة (lhumanite) ، كما أسس الحزب الاشتراكي الموحد . وقد اعتبر ممثلا للاشتراكية والفكر الاشتراكي في فرنسا وفي غيرها من البلدان العالمية . اغتيل عشية يوم اندلاع الحرب العالمية الأولى. ينظر: بسام العسيلي: الأمير خالد الهاشمي الجزائري ، ص: 73 .

[2] بسام العسيلي: الأمير خالد الهاشمي الجزائري ،ص: 74 .

بالشكل المسرحي العصري الذي وضعت بنايته التحتية . ويبدو أن الجمهور الجزائري أدار ظهره لهذا النمط الحديث من العرض الفني لابتعاده عن فطرتها ولارتباطه بأعوان الدولة المحتلة ، وأيضا لاستغراقه في موضوعات تبعد عن انشغالاتها وهمومها اليومية .

ويرى العديد من الباحثين الجزائريين في شؤون المسرح ، بأن المسرح الجزائري ارتبط بنشاط حفيد الأمير عبد القادر الأمير خالد" ولعل من أبرز الذين أرسوا دعامة الفن المسرحي في الجزائر وحاولوا إدراجه ضمن الوسائل التثقيفية في الأوساط الشعبية هو الأمير خالد الذي نشأ في كنف الأسرة الجزائرية المسلمة التي وقفت في مواجهة العدو الغاصب...وبحكم وجود الأمير خالد بفرنسا للدراسة فقد اطلع على أهمية المسرح في إيقاظ الأمة، فطلب من الممثل المصري جورج أبيض حين التقى به في باريس سنة 1910 أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعند عودته إلى القاهرة أرسل عدة مسرحيات سنة 1911 ، منها: مسرحية مكبث لشكسبير تعريب محمد عفت المصري ،ومسرحية المروءة والوفاء لخليل اليازجي، ومسرحية شهيد بيروت للشاعر حافظ إبراهيم."[1]ويؤكد هذا الكلام أيضا أحسن تليلاني في كتابه (الثورة الجزائرية في المسرح العربي) ، ويرى يأن المسرح الجزائري " كانت انطلاقته مواكبة لانطلاقة الحركة الوطنية بقيادة (الأمير خالد) الذي انخرط بنفسه في تفعيل النشاط المسرحي."[2]

[1] صالح لمباركية : المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص ج1 ، ص: 37 .

[2] أحسن تليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، مسرحية : مأساة جميلة لعبد الرحمان الشرقاوي نموذجا، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر. 2008 . ص: 7 .

لقد عُرف الأمير خالد بحنكته السياسية فهو أول من أنشأ حزبا سياسيا سماه " حزب الجزائر الفتاة" ومما قاله سنة 1913 في محاضرة ألقاها في باريس يدافع فيها عن برنامجه السياسي ويؤكد فيها انتماءه إلى الهوية العربية الإسلامية ويدافع عنها بإخلاص" يشتكي المسلمون من حرمانهم من فرص التعليم ، كما يشتكون من النظام الاستثنائي الذي فرض عليهم "[1]

إنّ الأهداف التي طرحها الأمير خالد الهاشمي في العشرينيات متشابهة مع تلك التي حددها عبد الحميد بن باديس وجمعية العلماء المسلمين الجزائريين في الثلاثينات، وهي ذاتها تقريبا التي تبناها حزب الشعب الجزائري في الأربعينيات ثم رفعها " أصدقاء البيان والحرية" في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. ولا غرابة أيضا في أن يدرك قادة الجزائر ومفكروها وحماتها أن الصراع السياسي ليس أكثر من وسيلة مرحلية لا يمكن لها أن تحقق تطلعات الشعب الجزائري وأهدافه في عملية بناء المستقبل . ولكن مع هذا الإيمان بحتمية الاحتكام إلى السلاح كان لابد من خوض الصراع السياسي حتى منتهاه وغايته، ذلك لأن الحوار عبر هذا الصراع هو الوسيلة الأمثل لإيقاظ وعي الشعب الجزائري ، والإبقاء على جذوة الجهاد المتقدة.[2]

لقد عرفت الجزائر تجربة تاريخية فريدة برزت فيها كل أشكال النهب الاستعماري، واستخدمت فيها كل أنواع القهر الاستعماري ووسائله ولقد كانت تجربة مريرة وقاسية ، لا

[1] بسام العسيلي : الأمير خالد الهاشمي الجزائري ص: 104 .

[2] بسام العسلي : نهج الثورة الجزائرية ، سلسلة جهاد الشعب الجزائري 8 ، ط2 ، دار النفائس ، بيروت ، لبنان 1986،.ص: 6 .

تشابهها أية تجربة من بين كل التجارب التي عاشتها الشعوب المقهورة في ليل الاستعمار . ويعود السبب في ذلك وبالدرجة الأولى ، إلى ما توافر للجزائر من الأصالة الثورية إلى جانب ما انفرد به الاستعمار الفرنسي من الوحشية واللاإنسانية. " إنّ كثيرين من كتابنا وممثلينا يظنون المقدرة غاية المقدرة في إبداع ما لا تستطيع الحياة إبداعه ، وأنت أكثر ما ترى على مسارحنا مآسي ومهازل منقولة عن اللغات الأوربية، والغرض من أكثرها لا يعدو إلهاب خيال الجماهير الساذجة القاصرة الخيال ، والتي تريد لذلك أن ترى في المدهش وفي المعجب والمطرب ما يعوض عليها قصر خيالها"[1] فكل الثائرين الصادقين يمقتون الواقع ويدأبون بدون كلل على تغييره ، وفي ظل الثورة التحريرية الكبرى ، التي ضمت إلى صفوفها جميع الفعاليات الوطنية على اختلاف مشاربها نتج عنها روافد ثقافية متنوعة ففي" الجانب النوعي الملتزم ، لم تكن هناك مواضيع بالمعنى الدقيق للكلمة ، بل كانت السياسة تعالج داخل مضامين المسرحيات .فتتم التلميحات لمكافحة الاحتلال الفرنسي عبر اللغة والحركات، أو عبر نقد الشخصيات التاريخية السلبية ، لأن الرقابة المضروبة على النصوص حالت دون اعتماد الأسلوب المباشر."[2]

عند انطلاق الثورة التحريرية سنة 1954 كرس الكتاب المسرحيون الجزائريون مسرحياتهم لنضال الشعب الجزائري ، فكان الهدف الأسمى بث روح الوعي في نفوس الجزائريين والدعوة إلى الإيمان بقضيتهم وضرورة الذود عن وطنهم ، وعبر الكتاب

[1] محمد حسين هيكل: ثورة الأدب، ط1، دار المعارف ، القاهرة 1983 ،ص: 103 .

[2] أحمد بيوض: المسرح الجزائري ، نشأته وتطوره ، ص: 74 .

الجزائريون عن إخلاصهم لهذا الوطن ورغبتهم في أن يكون صوتهم عاليا في مساندة ثورة شعبهم. " لقد تأسس المسرح الجزائري في ظلال المقاومة الوطنية للاحتلال الفرنسي فتشرب من وحي تجلياتها، وتشبع بطموحات البحث عن الذات والتعبير عن الهوية فكان مسرحا شعبيا غنيا بصور المقاومة في تعبيراتها الإيحائية والصريحة "[1] ومن ثم اتسمت أعمالهم الفنية بصبغة نضالية وكتبت المسرحيات إبان ثورة التحرير باللغة العامية واللغة العربية الفصحى وباللغة الفرنسية، كما هو الشأن مع مولود معمري الذي كتب أول مسرحية تجسد هذا المنحى الثوري ، وتجلى هذا في مسرحية " الزوبعة" التي استعرض فيها أشكال العلاقات المتناقضة بين الجزائريين والفرنسيين.[2]

ومن الكتاب أيضا الذين برهنوا عن ولائهم للثورة ودافعوا بصدق عن قضايا أمتهم كاتب ياسين الذي صور في العديد من أعماله مسرحياته التضحيات النفيسة التي قام بها الشعب الجزائري في سبيل استرجاع حريته المستلبة، ومن مسرحياته المشهورة مسرحية " الجثة المطوقة"وقد نشرها في مجلة esprit الفرنسية في ديسمبر سنة 1954 وقد عرضت بمسرح موليير في بروكسل يومي 25 و26 نوفمبر 1958 ، ثم بباريس في أفريل 1959 وهذا من طرف فرقة (جان ماري سيرو) هذا الفنان الذي لعب دور لخضر الذي يعيش صراعا دراميا عنيف يعكس مدى معاناة الشعب الجزائري من جراء القهر الاستعماري ، وقد وصف جيل ساندييه هذا العمل المسرحي بأنه " قصة مأساوية ، لأنها لا تنفتح إلا على

[1] أحسن تيلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية ، ص: 40 .

[2] تمار الكساندروفنا بوتينتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن ، دار الفارابي ، ط2 ، بيروت ، لبنان 1990 ، ص: 228 .

الاحتضار والموت ،قصة رجل اسمه لخضر يعد رمز مأساة شعب بأكمله ألا وهو الشعب الجزائري."[1]

استلهم الكاتب مسرحيته من أحداث الثامن ماي عام 1945 الدامية التي تجلت في رد الاستعمار الفرنسي العنيف على مظاهرات الشعب الجزائري المطالب بالحرية والحياة الكريمة. فقد جاءت مذابح الثامن من ماي لتعيد للذاكرة تلك الأعمال التي لا يمحوها التقادم، ولا يزيلها النسيان . لقد بقيت الجزائر المجاهدة في حالة ثورة دائمة ، وكانت فترات الهدوء التي عاشتها هي مرحلة الاستعداد لاستئناف حمل السلاح والاحتكام إليه. وعبر هذا الصراع الذي لم يتوقف تطورت أساليب الصراع السياسي في خط مواز لتطور أساليب الصراع المسلح. وقد ألبس الكاتب المسرحية رداء الرمزية ، فهي ترمز إلى روح الثورة من خلال شخصية لخضر

الأخضر:...أنا الرجل القتيل لغير ما سبب واضح . وسأبقى كذلك مادام موتي لم يعط أية ثمرة.

كحبة قمح صلبة سقطت تحت ضربات المنجل، لتتموّج إلى الأعلى وتستعد من جديد لتلقي الضربة التالية على البندر. إنّها تضم الجسد المسحوق إلى الشعور إلى القوة التي تسحقه في انتصار شامل حيث تعلم الضحية جلّادها استخدام الأسلحة.[2]

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشأته تطوره ، ص: 165 .

[2] كاتب ياسين : الجثة المطوقة، الأجداد يزدادون ضراوة مسرحيتان ، ترجمة: د ملكة أبيض،ط2 ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق 2011 ، ص: 30 .

وفي نفس الإطار كتب حسين بوزهر مسرحية "سركاجي " سنة 1960 [1]والتي تطرق فيها إلى أساليب المستعمر القذرة ضد الشعب الجزائري في سجن سركاجي .كما ألف محمد بودية سنة 1962 مسرحية الزيتونة التي صور فيها همجية الاستعمار الفرنسي وطرقه الوحشية في تدمير وحرق بيوت الجزائريين الأحرار.[2]

ومن المسرحيات التي كتبت باللغة العربية الفصحى وواكبت النضال وعبرت بصدق فني عن الثورة التحريرية مسرحية " مصرع الطغاة " لعبد الله الركيبي كتبها سنة 1958 ، وهي مسرحية من أربعة فصول حاول من خلالها الكاتب أن يبرز الوعي النضالي في مواجهة غطرسة الاستعمار الفرنسي، وأيضا مسرحية "التراب" لأبي العيد دودو كتبها سنة 1954 وطبعت سنة 1968 ، والتي التزم فيها صاحبها بقضية الثورة وبضرورة مقاومة الاستعمار الفرنسي وتحرير البلاد. وتحمل معان رمزية تتجلى في حب الأرض الجزائرية وضرورة التضحية من أجلها. وما يلاحظ في هذه الفترة نقص النشاط الفني المسرحي ويرجع هذا إلى الضغط الرهيب الذي مارسه الاستعمار ضد النشاط المسرحي السياسي الذي يمجد بطولة الشعب الجزائري. وهذا ما دفع الكثير من المبدعين إلى الهجرة والانتقال إلى فرنسا وتونس . وقد تأسست أول فرقة فنية وطنية في تونس سنة 1958 [3]وكانت تمثل الصوت النضالي لجيش جبهة التحرير الوطني وقد " أدت دورها الفني بكل وفاء وإخلاص لمبادئ

[1] نورالدين عمرون : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص: 82 .

[2] نورالدين عمرون : المرجع نفسه، ص: 84 .

[3] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 21 .

الثورة في التعريف بالقضية الوطنية في الخارج وإسماع صوت المجاهدين الذين كانوا يقاومون أعتى قوة وأقواها في تلك الفترة".[1]

ومن الأسماء المسرحية المعروفة التي ساهمت في تأسيس هذه الفرقة الفنية عبد الحليم رايس قد ألف لها أهم المسرحيات التي تجسد النضال الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي " أبناء القصبة" . تتألف المسرحية من ثلاثة فصول وأربعة لوحات ،كتبت باللغة العامية ، وقدمت بالمسرح البلدي بتونس في 10 ماي 1959 ، أخرجها مصطفى كاتب ولعب أدوارها الرجالية كل من مصطفى كاتب في دور الأب حمدان ، وفي دور الأبناء الثلاثة نجد عبد الحليم رايس في دور الإبن الأكبر توفيق، وطه العامري في دور الإبن الأوسط عمر،وسيد علي كويرات في دور الإبن الأصغر حميد.أما في الأدوار النسائية فنجد وافية بالعربي في دور الأم يمينة ، وفي دوري البنتين المقاومتين ميمي ومريم كل من مليكة كويرات وهندة .[2]

تطرح مسرحية أولاد القصبة موضوع الثورة التحريرية من خلال عائلة جزائرية يشارك أبناؤها في النضال ضد الاحتلال ، وذلك بالعمل الفدائي داخل المدن والأحياء الشعبية (حي القصبة) .

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائردراسة موضوعاتية وفنية، ص: 38 .

[2] أحمد بيوض: المسرح الجزائري ، نشأته وتطوّره، ص: 152 .

" قبور دار عربية (دويرة) في القصبة بالعاصمة مساء صيف في القبو فراش عربي وبساط..."[1]

ويرى أبو القاسم سعد الله إنه مع الحرب التحريرية 1954 "كان المسرح الجزائري قد بنى لنفسه تقاليد وأصبح له أمجاد وتراث وعرف طريقه إلى قلب الشعب"[2]

ب _ الخطاب الحركي للجسد في المسرح الثوري:

شكل الجسد عاملا مهما من عوامل الخطاب الإنساني منذ أقدم الأزمنة ، ولم يكن أداة للقراءة وإيصال المفاهيم بين أبناء الجنس البشري فحسب، بل إنه كان مصدر ديمومة الحياة والتفاعل معها بشكل إيجابي وبمظاهر شتى ، فمرة يكون مظهرا من مظاهر كسب العيش الإنساني ، وتارة عنصرا مهما من عناصر التفاوض مع الطبيعة والتآلف معها ، وبشكل آخر يكون تعبيرا إنسانيا عما يختلج في نفس الإنسان من فرحة وحزن . ولا شك أن التعامل مع الجسد والتغيرات والتطورات التي طرأت عليه كعامل من عوامل الخطاب البشري وأداة للكشف عن مكنونات الإنسان وموقفه من الحياة و المجتمع والتعبير عنهما كان رهينا بمستوى الوعي البشري الذي تحتمه المراحل التاريخية التي يمر بها الإنسان والتي تتحدد من خلالها علاقة الجسد بالتعبير الفني.

[1] عبد الحليم رايس : مسرحيتان : أبناء القصبة ، دم الأحرار، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية برج الكيفان ، الجزائر 2000 ، ص:10 .

[2] أحسن تليلاني : المسرح الجزائري والثورة ، ص:46 .

فقد شكل الجسد في المراحل السابقة لانبثاق الدراما عند الإغريق أداة مباشرة ومركزية في تحقيق الخطاب الذي تأسس على فهم خاص لعلاقة الإنسان بالكون والآلهة ، فكان خطابا يتسم بالتعبير عن الاحتفال الديني.[1]

إنّ الدراسات الحديثة في مجال علم حركة الجسد أو ما يعرف بالكينيزياء انطلقت أساسا من اللسانية وفرضية أ. سابير في أن لغة الإيماءات شفرة يجري تعلمها بفرض الاتصال مثلها مثل اللغة اللفظية ، ويعتبر بردويستل مؤسس الكينيزياء الحديثة، والتي تهتم بمجالات الدراسة الآتية:

1- ماقبل الكينيزياء : وتتناول بالدراسة محددات الحركة الفيزيولوجية .

2- الميكرو كينيزياء : وتهتم بتحليل الحركات التعبيرية .

3- الكينيزياء الاجتماعية : وتتعلق بالجانب الثقافي للإيماءات وتعابير الوجه وأوضاع الجسد من حيث دلالتها وارتباطها بثقافة معينة.ومن ثم فهي روامز اجتماعية وثقافية خاصة بكل مجتمع.[2]

ويرى جروتوفسكي * بأن الممثل هو الذي ينقل الحركة التعبيرية ، فالإنسان في لحظات الغضب الهيستيرية لا يسلك سلوكا عاديا ، ومن ثم يبدأ في مرحلة خلق عنصر

[1] حسن عبود النخيلة : خطاب الصورة الدرامية، ط1 ، منشورات ضفاف ،بيروت ، لبنان 2013 . ص: 15 .

[2] رئيف كرم : السيمياء والتجريب في المسرح، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، يناير/ مارس 1996 ، ص: 243 .

*ولد بيجي جروتوفسكي في عام 1933 ، بولندي الجنسية، مخرج مسرحي ، مبدع أساليب تجريدية جديدة في فنون الممثل والإخراج والسينوغرافيا المسرحية. من أبرز الأعمال المسرحية التي أخرجها (الكراسي) ليوجين يونيسكو.

إبداعي في التعبير بعيدا عن السلوك التقليدي . كأن يغني مثلا فهذا التعبير يصبح علامة ، وهي عنصر تعبيري واضح يبرز طبيعة إنسانية معينة.[1]

لقد تحول خطاب الجسد من صورته المكتوبة الذي حفظته لنا الذاكرة التاريخية من مسرحيات أسخليوس وسوفوكليس إلى منظومة من الدلالات يبرزها النص المسرحي من خلال الحوار أومن النص الفرعي ، لقد" دخل إلى مرحلة الوعي والخصوصية من خلال بروز الجانب الفكري التأملي...فإن تمتع الإنسان بالإفادة من الفكر جعل خطاب الصورة الجسدية بوصفه جزءا من منظومة الدلالات الأخرى التي يحملها النص المسرحي".[2]

إنّ جسد الآخر بالنسبة للذات مظهر وعلامة وجوده ، إنه داله ومدلوله في الوقت نفسه، فيمكن للإنسان " أن يعيش الصورة الخارجية بوصفها صورة مكتملة ونهائية ، وكأن ما ينقص صورة الذات يوجد في الآخر واكتمال صورته المدركة ، فالآخر لا يعيش إلا في الآخر ، وثمة تكمن واقعيته.[3] فالجسد يستجيب لمختلف اللغات الاصطلاحية وللابتكارات المعبّرة في العلوم والفنون، ويمنح وساطته المرنة كي يعبر عن عوالم ثقافية متنوعة ومتجددة. "ليس في وسع الجسد أن يوقظنا على الدلالة الإنسانية للأشياء دون أن يمر هو ذاته بمطلب يجعل بآن واحد القيمة تنبثق من عوز الواقع والواقع ينبثق من إلحاف القيمة".[4]

---

[1] بيجي جروتوفسكي : دروس من مسرح جروتوفسكي التجريبي ، تقديم وترجمة : هناء عبد الفتاح ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ص: 22.

[2] حسن عبود النخيلة : خطاب الصورة الدرامية، ط1 ، منشورات ضفاف ،بيروت ، لبنان 2013 ص: 19 .

[3] فريد الزاهي : النص والجسد والتأويل ، افريقيا الشرق ، المغرب 2003 ، ص: 30 .

[4] عبد العزيز العيّادي: فلسفة الفعل، ط1 ، دار نهى للنشر والتوزيع، صفاقس 2007، ص:106 .

ومن أهم المسرحيات الثورية التي جسدت الوصف الجسماني و التعبير الصوتي مسرحية "النار والنور" لصالح لمباركية ، وهي دراما ثورية من فصل واحد وثلاث لوحات أخرجها بوزيد شعيب سنة 1987 . تعالج الأفعال الشنيعة التي قام بها الاستعمار الفرنسي ضد الشعب الجزائري . وبالمقابل توحي إلى بسالة الثوار في مواجهة غطرسة العدو المتعجرف ، وتحليهم برغبة ملحة للشهادة في سبيل تحرير الوطن.

نتناول في المستوى الخارجي الحركة الخارجية في المستوى التعبيري للعمل المسرحي المتعلق بلغة الجسد، والحركة في مفهومها هي " الاتجاه مع أوضد قانون الحيز الزماني أو المكاني منفردين أو مجتمعين . هي ظاهر الطاقة وعلاقته بالحيز أو الفراغ أو هي مقاومة شيء ما للجاذبية الكونية آنا ومسايرتها أحيانا أو العكس تصاحبها ظاهرتان متلازمتان معها وهما السكون والثبات ".[1]

إن الحركة أو التعبير الجسدي التي يؤديها الممثل لها مستوياتها كاللغة المسموعة ففيها المناجاة وفيها المونولوج ، كما أن التعبير الحركي يحمل إيقاعا خاصا به يجسد جزءا من فكر مؤديه أو يدل على صفة اجتماعية وعلى هذا الأساس يجدر بالممثل أن يرسم صورة ذهنية للموقف الذي يود أن يجسده على خشبة المسرح . خاصة في غياب التعبير الصوتي عن الموقف ، ففي هذه اللحظة تلعب الحركة دورا فعالا في التعويض عن الصوت، ومن شروط التعبير الجسدي قدرته على التعبير بصدق عن الفعل.[2]

[1] فرد ب. ميليت وجيرالدايدس بنتلي : فن المسرحية ، ص: 198 .

[2] أبو الحسن سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ص: 212.

إنّ أولوية الحركة على الكلمة هو الإيمان بالدلالة الميتافيزيقية للجسد ، باعتباره لغة عالمية ، لا يحتاج إلى ترجمة الكلمات في إطار تواصل إنساني دون حواجز ، فإذا كانت هذه اللّغة الفضفاضة والشاعرية تسمح لنا بملامسة بعض الحقائق الروحانية ، فإنها تفضح قصور اللّغة اللفظية ، وتدفعها إلى إعادة النظر وتغيير وضعيتها ، ليمنح أخيرا فضاء للإبداع الخلاق من خلال مسرحة الجسد .[1]

ومن خلال المسرحية نلتمس بعض الصور الإخراجية المتعلقة بالجسد.

الدخول: خارج الحوار(أثناء تلك الفترة ، تدخل مجموعة من الرجال من ناحية المعركة وهي تحمل جنديا مصابا في رجله) [2]

الخروج: خارج الحوار: (يحملان أدواتهما ويتبعان المجموعة خارج الخشبة)[3] .

داخل الحوار: (مع محمد) على كل حال نشكرك على الخبر الذي شرفتنا به...مع السلامة ...الباب مفتوح.[4]

الحركة :خارج الحوار: ...تبدو مجموعة من الرجال في ساحة المعركة ، جنود في مواجهة العدو، ينتقلون من مكان إلى آخر. [5]

[1] طامر أنوال:المسرح والمناهج النقدية الحداثية ، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي ، دار القدس العربي ، الجزائر 2011 ص:280 .

[2]صالح لمباركية: مسرحية النار والنور، شركة التضامن باتنيت ، باتنة ، الجزائر ص8

[3] المصدر نفسه ، ص 9

[4] المصدر نفسه ، ص 20 .

[5] نفسه ، ص 7.

اللباس العلامات المميزة :خارج الحوار:(...وفي الوسط يقف سي عبدالله بهيئته الطويلة وهندامه النظيف)

داخل الحوار الشبح الثاني: سجل الشهيد عمار مات بسرواله الحوكي وشاشه الأبيض. [1]

السرعة: ... مختار حورية لفي محمد في البرنوس جيدا ...أسرعي...

حجم الصوت داخل الحوار . فرانك: ...الجزائر ...لن أتخلى عنها أبدا ...هذا مستحيل...

خارج الحوار محمد: (بقوة).[2]

[1] المصدر السابق، ص 10 .12 .
[2] المصدر نفسه، ص 48 ، 49 .

3_ المسرح والواقع:

أ_ الواقعية في المسرح :

إنّ الفكرة الرومنسية التي تهدف إلى حل مشاكل الإنسان عن طريق قدرته التي لا حدود لها على الخير فكرة غامضة وغير مجدية ، وبدا كثير من الناس يدعون إلى التخلي عن الأحلام والبحث بطريقة منظمة علمية عن حلول لمشاكل الإنسان عن طريق حقائق مادية ملموسة. ومن العوامل التي ساعدت على هذا التفكير الجديد كتابات أوجست كونت صاحب الفلسفة الجديدة التي يطلق عليها اسم الوضعية ففي كتاباته التي ظهرت ما بين (1838 _ 1854) كان كونت يدعو إلى أنّ علم الاجتماع هو أعلى أنواع المعرفة ، إذ أن كل أنواع المعرفة تسخر في خدمة المجتمع والسبيل إلى هذه الخدمة لا يتأتى إلا عن طريق الملاحظة والتجربة بحيث يستطيع الإنسان أن يرى العلاقات بين الأحداث المختلفة التي تحدث في المجتمع كعلاقات سبب ونتيجة [1] وقد أقام كونت علم الاجتماع على جانبين : ساكن ينهض ببحث الحقائق الضرورية لكيان المجتمع ، ومتحرك ينهض ببحث تطور تلك الحقائق ، وجعل كونت التطور الإنساني في ثلاث انتقالات (قانون الثلاث حالات) : الأولى هي اللاهوتية وتفسر الظواهر فيها بردها إلى قوى متعالية خارقة ، والثانية هي الميتافيزيقية وتفسر الظواهر فيها بالفكر والتأمل المفارق للواقع . والثالثة هي الوضعية وتفسر الظواهر فيها بالاستقراء والتثبت والملاحظة والتجريب . ونقل كونت نظرته الوضعية إلى

[1] رشاد رشدي :نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، دار العودة ، ط2 ، بيروت ، لبنان 1975، ص: 105 ، 106 .

ميدان فلسفة الفن ، فجعل تطور الفن محكوما بتلك الانتقالات الثلاث التي أقام على أساسها ثلاث مراحل كبرى في تاريخ الفن وتطوره.

كانت المرحلة الأولى هي المرحلة اللاهوتية التي انتهت بنهاية القرن الرابع عشر الميلادي ، وهي أطول مراحل التاريخ الفني .

أما المرحلة الثانية فهي المرحلة الميتافيزيقية ، ولم تكن مرحلة فنية خصبة ، ولقد قامت في هذه المرحلة الثانية الكلاسيكية المحدثة ، فكان التشدد في احتذاء القديم معطلا لتقدم الفن وتطوره ، على الرغم من عظمة بعض الأعمال الفنية في هذه المرحلة .

والمرحلة الفنية الثالثة هي المرحلة الوضعية ، وهي المرحلة الحديثة ، حيث يتميز الفن ويستقل بتطور خاص ، وحيث يغتني بأدوات وأنواع مستحدثة . وفي هذه المرحلة يصير الفن أداة تعبير عن المجتمع الإنساني ، كما يصير نسبيا أي خاضعا لملابسات الزمان والمكان والأوضاع الاجتماعية [1].

وكان هناك محاولات عديدة تربط بين الأدب والحياة والبيئة والظروف الاجتماعية ، وأهم تلك المحاولات التي قام بها (هيبوليت تين) في مقدمة كتابه (تاريخ الأدب الانجليزي) الذي نشر عام 1863 والتي لقيت اهتماما من قبل النقاد ، ويرى تين أن هناك ثلاثة عوامل تؤثر في الأدب :

[1] ينظر عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ، كتابات نقدية 67 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سبتمبر 1997 ، ص: 175 ، 176 .

أ_ الجنس أو العرق : ويقصد به الخصائص القومية ، إذ يرى أنّ أدب أمة ما يختلف عن أدب أمة أخرى ، وهذا يعود إلى تباين الخصائص القومية التي تعني لديه تأثير المناخ والتربة والحوادث والدوافع الغريزية والعناصر الوراثية والعادات العدائية والملامح الجسدية وغيرها .

ب_ البيئة ، أو المكان أو الوسط : الإنسان في بيئته خاضع لأوضاع حتمية ، هي التي تتحكم في الحياة العقلية والأدب ، فقد كان تين مؤمنا بحتمية البيئة (فالمناخ يؤثر في تشكيل المزاج للفرد الانجليزي ، وبالتالي يؤثر في الأدب) وهو يؤكد تأثير المناخ في المزاج الإنساني.

ج_ الزمان ، أو العصر : وهو ما يجعل مفهوم البيئة متحركا ويعني به روح العصر أو مكان العمل الأدبي من تاريخ التراث .

ويقرر تين من خلال هذا أن الفن جوهر التاريخ وخلاصته وهو بالضرورة يعبر عن الحقيقة التاريخية ، حقيقة الإنسان في زمن معين ومكان معين .[1]

إنّ مبدأ الحياة الاجتماعية في التصوير الواقعي يعني تأثر الإنسان بالظروف الاجتماعية والوسط والمحيط والأخلاق السائدة . لكن المضمون التاريخي الملموس لهذا المبدأ تغير مع حركة التاريخ وتطور الفكر الاجتماعي . ففهم بلزاك الوسط بمعنى طبقي ، أما المنورون ففهموه كقوة تضم معسكرين ، معسكر الأرستقراطيين النبلاء المتميزين ومعسكر الناس العاديين . ووجد هذا الفهم تجسيده في منهجهم تصوير الوسط الاجتماعي وتأثيره على

[1] يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ط2 ،جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر 2009 ،ص:16 .

الإنسان وصولا حتى لغة الشخصيات . ومن المعروف أن مبدأ الحتمية الاجتماعية يدخل بشكل أوضح التجربة العملية لواقعية القرن التاسع عشر. فقد صاغ ليسينغ أحد منوري القرن الثامن عشر الألمان مبادئ التصوير الواقعي للحياة منتقدا التكلف والافتعال المؤديين إلى تزييف الأحاسيس الطبيعية للإنسان في التراجيديا الكلاسيكية " إن الشاعر الدرامي الأصيل هو الذي يسعى لخلق شخصيات شخوص عمله بحيث تكون كل الأسباب التي تدفعهم إلى الفعل نابعا الواحد من الآخر وفقا لمنطق الضرورة الموضوعية ، وتنسجم الدوافع بصرامة مع الشخصيات وتتطور تدريجيا ، وذلك كي نرى في كل شيء المسار الطبيعي الصحيح للأشياء فقط .[1]

في أدب القرن التاسع عشر تدخل الواقعية طور النضج وتترسخ كواقعية نقدية ، وكان بوشكين مؤسس الأدب الروسي الجديد، الممثل الأول لعصر جديد في تطور الواقعية في الأدب العالمي . وكان بلزاك الكاتب الأول في أوروبا الذي تفتحت في أعماله بشكل بارز براعم الواقعية. ترتبط مسألة تشكل الواقعية في الأدب الروسي بشكل وثيق بقضية التطور الإبداعي لبوشكين ، لذا تطورت دراسة جذور الواقعية الروسية من خلال ارتباطها بشكل أساسي بمسألة ظهور وتطور الواقعية في أعماله. انبثقت الواقعية في الأدب الروسي على أرضية تطور محدد للأدب ذاته ولغته ، وكذلك على درجة معينة من تطور التجربة الفنية

[1] س.بيتروف :الواقعية النقدية في الأدب ، ترجمة :شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة، دمشق 2012 ، ص:36 .

للأدب العالمي . لكن تطور الفن يعكس تطور الواقع ذاته ، وظهور الواقعية في أعمال بوشكين كان مرتبط بانعكاس واقع الربع الأول من القرن التاسع عشر على الوعي الفكري.[1]

تختلف الواقعية الاشتراكية عن الواقعية النقدية ، ليس فحسب في كونها قائمة على منظور اشتراكي مادي ، بل في استخدام هذا المنظور في وصف القوى العاملة في اتجاه الاشتراكية من الداخل أيضا . وينظر إلى المجتمع الاشتراكي بوصفه وجودا مستقلا ، وليس مجرد شيء ، يظهر حسن المجتمع البورجوازي . "إن منظور الاشتراكية يمكن الكاتب من أن يرى المجتمع والتاريخ على ما هما عليه. وهذا يفتح فصلا جديدا تماما ومثمرا جدا في الإبداع الأدبي . ودعنا نتناول نقطتين. إن الواقعية الاشتراكية احتمال أكثر منها فعلا ، والتحقق الفعال للاحتمال مسألة معقدة ، وليست دراسة لماركسية ...كافية بذاتها . وقد يكتسب الكاتب تجربة مفيدة بهذه الطريقة ، ويغدو مدركا لبعض المسائل العقلية والخلقية ، لكنه لا أسهل لنقل الوعي الحقيقي ، للواقع إلى شكل جمالي مناسب من أنّه وعي زائف للبورجوازية".[2]

إنّ الواقعية الاشتراكية تستند إلى الماركسية ، والماركسية مذهب شامل ، تجمعه أوصاف ثلاثة : فهو مادي جدلي تاريخي ، فمن هنا كانت الواقعية الاشتراكية مذهبا نقديا شاملا أيضا . فالمضمون الطبقي هو الذي يرسم المذهب الأدبي ويحدد قيمة الأدب ، والتطور التاريخي للمجتمعات الإنسانية ...قد استتبع تطورا مماثلا في المذاهب الأدبية . ففي

[1] س.بيتروف :الواقعية النقدية في الأدب ، ص: 60 .

[2] ك.م. نيوتن :نظرية الأدب في القرن العشرين ،ترجمة: عيسى علي العاكوب، ط1 ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر 1988 ، ص: 93

وقت من الأوقات كانت الطبقية الإقطاعية هي التي تهيمن على النظام الاجتماعي ، ولذلك كان المذهب الكلاسيكي بثباته واحترامه الشديد للقواعد هو المذهب الأدبي السائد . ثم نشأت طبقة جديدة هي الطبقة البورجوازية ، طبقة التجار والصناع ساكني المدن ، اتسمت في فترة صعودها بالمغامرة وسعة الخيال ، فكان المذهب الرومنسي تعبيرا صادقا عن طموحاتها ومثلها، وكان بهذا أدبا تقدميا . ثم لما تحولت إلى رأسمالية احتكارية فقدت روح المغامرة ، واستسلمت للأخيلة المريضة ، وهكذا تحولت الرومنسية إلى عاطفية مائعة ثم لم تلبث أن أخلت مكانها لشتى التجارب الشكلية " وقد توصلت الواقعية الاشتراكية إلى هذه الانجازات الجمالية الثورية بفضل ارتكازها على النظرة الماركسية اللينينية التي تتمثل الأساس الفلسفي لمنهجها الإبداعي . وهذه الارتكازات هي التي جعلت منها فن البروليتارية المستقبلي وجزءا لا يتجزء من القضية العمالية العامة."[1]

في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ظهرت الثورة الصناعية الجارفة التي دفعت بالإنسانية دفعا عنيفا نحو قيم تختلف في أساسها عن قيم وأفكار الحركات السابقة ، وكان أول تغيير فعّال تقوم به الحركات السياسية والاشتراكية في العصر الحديث هو إظهار الاهتمام بالطبقات الشعبية ، ومحاولة إبرازها في مجال العمل والحياة . وكان طبيعيا أن تهاجم القيم الجديدة للثورة الصناعية ما ساد عند الرومنسيين من مبادئ تتصل بتقديس الفرد والحرية الشخصية ، وتهدف إلى إحلال الطبقة البورجوازية أو الوسطى مكان

[1] واسيني الأعرج : اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر ، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 ، ص: 476 .

الصدارة في المجتمع . هجمت الثورة الاقتصادية كل ذلك بحركاتها السياسية ، ودفعت بالطبقات الشعبية إلى مناهضة الطبقات الاجتماعية الأخرى ، وكان لابد للأديب أن يجاري هذا التحول الخطير في القيم والمجتمعات . وهكذا ينتقل المسرح من إلى مرحلة مختلفة تناهض ما كان في الماضي من قيم فيظهر إبسن النرويجي الذي خلق مسرحا اجتماعيا جديدا له رؤيته وفلسفته كان يهدف هذا المسرح إلى إنقاذ الناس من تقاليد معوقة يكشف زيفها وخطورتها على حياة الأفراد والمجتمعات ، كما يهدف إلى تخليصهم من قيم وهمية تعوق مسار القيم الإيجابية للحياة التي يجب أن تكون لها الرّيادة في حركة الإنسان ومستقبله."[1]

لقد اتجهت المسرحية بعد منتصف القرن التاسع عشر نحو الواقعية ،ونشأت الدراما الحديثة التي تعبر عن الواقع الاجتماعي والسياسي ، والتجارب الشخصية وكان أبطالها من عامة الناس، ليمثلوا بها الأفكار الحديثة ويبرزوا الحقائق الجادة الصادقة بتصوير حياتنا الواقعية، ويعالجوا مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية وقضايا المجتمع.وتعتبر مسرحية إميل زولا (تيريز راكوين) نقطة تحول في تاريخ المسرح فهي بداية اتجاه جديد في الدراما الحديثة لاحتوائها على السمات التالية:

_ الوعي بانعدام العدالة الاجتماعية

_ استخدام البيئة الفقيرة وتقديمها كما هي .

[1] فرد ب.ميليت ، جيرالدايدس بنتلي : فن المسرحية ، ترجمة: صدقي حطاب ، مراجعة : محمود السمرة ،دار الثقافة ، بيروت ، لبنان 1986 ، ص: 115.

_استخدام التناقض الحاد بين مناظر تصور رتابة معيشة الناس معيشة تقليدية ومناظر حادة في العنف الجسماني.

_ ظهور أثر الأفكار العلمية

_التركيز على الجنس في التعبير عن المشاعر

_ القدرية إذ أنّ المصير دائما محتوم .

_ فكرة الجنس كوسيلة من وسائل الهروب من التقاليد والحدود البورجوازية.[1]

تعد الواقعية عند الكتاب المسرحيين أسلوب حياة ينعكس بشكل جلي على نتاجهم الأدبي والفكري الذي يكون الحالة الثقافية والسياسية والاجتماعية ، وصارت توضح الرموز الأدبية وتحيلها إلى معارف وتعلن بشكل طبيعي عن قواعد السلوك الاجتماعي التي تنظم الأفعال الحياتية " الواقعية كمذهب فني ليست فقط التزام ، إنّها أيضا استقراء للحاضر من خلال ولوج آلياته الأكثر عمقا لربط النتائج بالعلل ربطا دياليكتيا موضوعيا "[2]

الواقعية كأسلوب فني وأدبي تزامن مع ظهور مقومات العودة الحضارية إلى الواقع الاجتماعي الطبيعي في مجالات الفكر الفلسفي وبراهين العلوم التجريبية ، فعصر الواقعية هو عصر البحث في الواقع التاريخي أو المادي بوسائل ومناهج مادية بعيدا عن التهويلات الرومنسية وثورتها المثالية التي استنفدت دلالاتها وإيحاءاتها وخيالاتها ، ولم تأت الواقعية كرد فعل أسلوبي على المدارس الأدبية والفنية السابقة لها ، بل هي فعل مستقل وانعكاس

[1] رشاد رشدي: نظريةالدراما من أرسطو إلى الآن، ص:109، 110 .

[2] طامر أنوال:المسرح والمناهج النقدية الحداثية ، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي ، دار القدس العربي ، الجزائر 2011 ، ص: 82 .

خلاق لطبيعة العصر وضروراته الاتصالية والثقافية . كانت الواقعية ترى أن الواقع في تناقضاته وجوهره غير ما كانت تستسلم له الطبيعة في المفهوم الجبري لقوانين الطبيعة واحتمالاتها على الإنسان . كانت الواقعية ترصد القوانين التي يتشكل بموجبها الوسط الاجتماعي والصراعات الموضوعية .[1]

يترتب على هذا التصور للواقع نتائج في مفهوم الفن ، يترتب على توكيد فعالية الذات إزاء الموضوع ، أن الفن يتبدى في الفن بصورة خاصة ، للواقع حقيقته الموضوعية ولهذه الحقيقة وقع في نفوسنا ، وصدى في ذواتنا الإنسانية، ومفهوم في أذهاننا . تنعكس صورة الواقع الموضوعي على الذات ، ولكن لهذه الذات رؤاها وأحلامها ومواقفها ، فتتغير الصورة لديها وتكتسب شكلا حاثا . فالفن انعكاس ، ولكنه ليس انعكاسا سلبيا ، بل هو إسهام في التعرف على الواقع.[2]

في نهاية القرن التاسع عشر ظهر مسرح تجريبي ضد المسرح التجاري .وقد سمح هذا المسرح الجديد بحدوث اتصال أكثر حميمية بين الممثلين والمشاهدين ، وكان المقصود من وراء بعض المسارح الجديدة هو تبني الطبيعية والواقعية لكن هذه النية نفسها هي التي شجعت ظهور الإيهام وذلك عندما استخدمت حيل إضافية لتحقيق مزيد من الواقعية والطبيعية ، فانقلب الأمر إلى ما يشبه الحلم كما حدث مثلا مع سترندبرج في(مسرحية حلم) حيث استخدم المصباح السحري كي يعرض ما أطلق عليه اسم (وجهات النظر المتحللة) ،

[1] طارق العذاري : المسرح التعبيري ، ص: 70 .

[2] عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص: 292 .

ثم ترك المشهد والحوار بعيدا عن التفاصيل التي قصد من ورائها خلق الإطار الخاص بالواقع . يقول أوريزيو أوريستيو "إذا كان جل اهتمامنا هو إقناع المتفرجين بأن ما يمثل على المسرح حقيقي فلن تكفينا مناظر المسرح من أي نوع ، بل سيتطلب الأمر بناء مدن كاملة ، ولن نقنع بأن يلبس الممثلون عباءات ملكية ، بل يجب أن نجد طريقة لإحياء رفات كليتمنيسترا و أوديب وغيرهما من مقابرهم ، لنأتي بهم مرة أخرى لا أقول إلى المسرح ، بل إلى قصورهم الملكية ."[1]

ب _ **المسرح والواقع السياسي والاجتماعي الجزائري:**

حاول المسرح الجزائري أن يعكس الواقع الاجتماعي ، ويستوحي أحواله الآنية وينطلق من الواقع الراهن ليبلورها فنيا ودراميا ومسرحيا من أجل خلق صورة واقعية تعكس الواقع ، وهذا اللجوء إلى الواقع كان نتيجة حتمية لرصد أحوال الطبقة الكادحة والعاملة في البيئة الجزائرية." إن الدراما الحقيقية توجد فقط في المسرحية التي تعالج مشكلة ما لأن المسرح ليس مجرد وضع الكاميرا أمام الطبيعة ، بل هو عرض لحكاية رمزية ذات مغزى أخلاقي عن الصراع بين إرادة الإنسان وبيئته، وفي كلمة واحدة عن مشكلة."[2]

كانت هذه الأعمال المسرحية تجسد أيضا الخطاب الذي يؤجج الحس الثوري ، لقد خطت الواقعية الجزائرية في نقد المجتمع بما يحويه من عناصر سلبية لتصبح إحدى أهم الوسائل المستخدمة لإيقاظ الوعي الجماهيري . يقول جيرمي كولبير :"إنّ وظيفة المسرح هي

[1] مارفن كارلسون : نظريات المسرح ، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ص:65 .

[2] المرجع نفسه ، ص: 110 .

أن يدعم الفضيلة وينفر من الرذيلة ، وأن يبين زوال مجد الإنسان وتغيرات القدر ، والعواقب الوخيمة للعنف والظلم ، وأن يفضح مساوئ الكبرياء والهوى والحمق والزيف ، وأن يشهر بكل ما هو سيئ"[1]

ومن أهم المسرحيات التي جسدت كشف شرور المجتمع البورجوازي والتغلب على تناقضاته، من خلال فكرة تحرير الإنسان اجتماعيا وروحيا مسرحية الهارب للطاهر وطار التي ألفها سنة 1961 . لقد دعا الكاتب إلى نبذ أفكار البورجوازية التي تحبط النفوس ، وكشف زيف هذه الطبقة من خلال شخصية إسماعيل الذي دفع به المجتمع البورجوازي إلى تمثيل دور الجنون والإحساس بالقلق والألم فرفض الواقع الجديد نتيجة فقد الأملاك و الثروة، و أيضا إفلاس الفكر والشعور بالعجز أمام التحديات الجديدة ،فحاول الهروب منه، ومن ثم التخلي عن الحياة .

أنا: (جاد كل الجد) ما أبشع المنظار الذي تترأى لك الحياة من خلاله.[2]

لقد انطلق الكاتب من مجتمعه الذي يحمل في كيانه شخصيات إنسانية تعيش الواقع، وتتصارع فيما بينها ، وأوجد فكرة الصراع الطبقي بين المجتمع البورجوازي والمجتمع البروليتاري، وأيضا بين الأفكار الرأسمالية والاشتراكية، قدم من خلال هذا المجتمع رسما واقعيا يقوم على تعرية انتقادية متعددة بشكل مباشر أو بشكل إيحائي. فشخصية إسماعيل هي ضحية مجتمع انتهازي لا يدرك معنى الحرية ، أوبالأحرى لا يستطيع أن يعيش الحرية،

[1] مارقن كارلسون : نظريات المسرح ، ص: 168 .

[2] الطاهر وطار : الهارب ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ط2 ، الجزائر 1980 ، ص: 41 .

لأنه ببساطة لم يعش حياة الطبقة الكادحة . فبعد زمن السجن الذي طال أمده ، وبعد أن أعيدت له الحياة من جديد لم يستطع أن يعيشها مرة ثانية. ويظهر لنا هذا في حواره مع مدير السجن.

إسماعيل:...لست على استعداد لممارسة الحياة من جديد، بل ولا حتى للعودة إليها.[1]

إنّ المسرحية الواقعية هي مسرحية الأدب الإنساني والأفكار الإنسانية التي تتجه إلى تغيير حياة هؤلاء الناس الذين كانوا يحيون حياة العبيد والأسرى ، والمسرحية الواقعية الحديثة هي مسرحية الثورة على هذه الحياة القاسية والانتقال إلى عيشة أحسن تليق بالمجتمع كبشر وكأفراد من حقهم أن يحيوا حياة كريمة"[2]

إنّ ما يميز أبطال المسرح عن أبطال الحياة هو أن ما يحدث لها من مصائر وأقدار إنما يكون متخيلا أو متوهما أو إيهاميا . أي كما لو كان يمكن أن يحدث ، لكنه لا يحدث فعلا ، هكذا ، كما هي حالته في الحياة . لكن هذا الأداء الإيهامي في العمل الدرامي قد يكون أيضا وسيلة للتقليل من إمكان حدوث ما يبدو وكأنه كما لو أنه لن يحدث ولكنه يحدث فعلا في الحياة . يقول برنارد شو : "إن الدراما الحقيقية توجد فقط في المسرحية التي تعالج مشكلة ما لأن المسرح ليس مجرد وضع الكاميرا أمام الطبيعة ، بل هو عرض لحكاية

[1] المصدر السابق نص 32 .

[2] مصطفى علي عمر : الواقعية في المسرح المصري، دار الكتب الجامعية ، الاسكندرية ، مصر 1968 ،ص : 29 .

رمزية ذات مغزى أخلاقي عن الصراع بين إرادة الإنسان وبيئته، وفي كلمة واحدة عن مشكلة."[1]

ومن خصائص الواقعية النقدية في المسرح الجزائري:

_كشف شرور المجتمع البورجوازي والتغلب على تناقضاته، من خلال فكرة تحرير الإنسان اجتماعيا وروحيا.

_ تؤكد على المثل العليا الاجتماعية الديمقراطية في أذهان الناس.

_ تؤمن الواقعية النقدية بالمفهوم الشعبي للفن ، وهو فن يرتبط بالتقاليد ويطورها . ويضع بين يدي ذلك الجزء من الشعب الذي يعمل على الوصول إلى القيادة والمعارف والمنجزات .

_ تدعو الواقعية إلى الانتباه إلى التاريخ كنماذج يجب احتذاؤها والعمل على منوالها . ولذلك يتجاور في الفن الواقعي ، النقد والتاريخ.

_ تؤمن الواقعية الانتقادية بإثارة الأسئلة ، فالتساؤل مفتاح لدخول إلى عوالم الآخر ، ومهما كان نوع السؤال وهدفه ، وطريقته ، فهو جزء من الشك الديكارتي الباحث عن أسرار العالم الموضوعي والنفسي والاجتماعي .

_ الواقعية لا تتقدم من غير أن تتناول الموضوع الخطير الذي يتعلق بانتقال الرجل العامل إلى الوعي السياسي وإلى فهم قيمته التاريخية ، إن هذا الانتقال يوسع حدود

[1] مارقن كارلسون : نظريات المسرح ، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر ، ص: 110 .

الشخصية ، ويغير بناءها الداخلي ، ولا يؤكد فيه على الحقيقة الروحية للفرد بل على تاريخ النمو الإيديولوجي للجماهير الواسعة.

_ تعني الواقعية بتصوير واقع معاصر لا يتصف بالترفع والحياد بل يتغذى بمعتقد أخلاقي بعينه.[1]

[1] ينظر : ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة .ص: 203 ، 204 .

الفصل الثالث:

الأشكال الدرامية في المسرح الجزائري

1ـ المسرح الاحتفالي:

أـ الطقوس الاحتفالية ومظاهرها الدرامية.

إنّ البدايات الأولى الساذجة للدراما في مصر القديمة ، أو الأعمال الدرامية الأكثر نضجا في الهند والصين واليابان، كانت تمثل الإرهاصات الأولى للأعمال الدرامية الكبرى في بلاد اليونان القديمة وبخاصة أعمال إسخيلوس ذات الطابع الديني . " إن المسرح قد بدأ حوالي سنة 490 قبل الميلاد حين مثلت أقدم مسرحية بقيت لنا وهي الضارعات لإسخيلوس أمام نظارة من المواطنين الأثينيين . ولعل التسلية المسرحية كانت موجودة قبل ذلك بمئات السنين ، وغالب الظن أن إسخيلوس وقدامى كتاب المسرح اليونانيين كانوا مدينين بدين كبير في موضوع مسرحياتهم وشكلها للممثلين الذين كانوا يمثلون المسرحيات المقدسة في مصر القديمة . ومن المقطوع به أن إسخيلوس لم يخترع المأساة اختراعا ، وإنما تناول بالتنقيح تقاليد يونانية نامية ، نمت وترعرعت بالتدريج ، إلى أن أثمرت المسرح كما نعرفه."[1]

ويتجلى ذلك على المشاهد الدرامية التي تمارسها الجماعات البسيطة التي اصطلح على تسميتها بالجماعات البدائية في إفريقيا أو استراليا وبين الهنود الحمر. ولعل هذا هو السبب فيما ذهب إليه الكثيرون من أن البدايات الأولى للدراما قامت أصلا من رغبة البشر

[1] الأردايس نيكول: المسرحية العالمية ، ج1 ، ترجمة : عثمان نويه، مراجعة : حسن محمود ، ط1 ، هلا للنشر والتوزيع، مصر 2000 ، ص: 11 .

في مشاركة آلهتها وأربابها مشاعرها وقدراتها المختلفة، بصرف النظر عما إذا كانت الرغبة ناجمة من شعور الناس بالعجز إزاء تلك الآلهة وإزاء القوى الإعجازية. [1]

وقد عمل كثير من الباحثين على إيجاد الفاصل بين ما هو درامي وما هو طقسي احتفالي، وعلى رأسهم عالم الاجتماع الفرنسي جان دوفينيو الذي ميز بين الاحتفال الدرامي والاحتفال الاجتماعي ، وبين صعوبة تحديد الهامش بينهما . كما اهتم الباحث الأمريكي إروين كوفمان بهذا الموضوع ورفض الحدود المميزة بين ماهو مسرحي وغير مسرحي ، فرأى بأن كل نشاط اجتماعي فيه جزء من الاحتفالية وبالتالي من المسرحية .[2]

ظهرت نشاطات فنية مختلفة مارسها الإنسان البدائي لم تتوقف عند حدود المنفعة وضرورات الاستخدام والاستعمال البدائي اليومي، إنما برزت فيها لمسات جمالية وذوقية تخرج عن حدود الحاجة اليومية. وفيما يتعلق بالظواهر شبه الدرامية ، شاعت عند شعوب عدة ممارسات سحرية طوطمية وشعائر دينية اختلط فيها الرقص والغناء والتمتمات والإيقاعات العديدة المتنوعة. وأبرز هذه الظواهر هي صلاة الاستسقاء التي يتودد الإنسان فيها الطبيعة حتى يتنزل المطر ويعم الخير .[3]

وقام العالم كودي بتحليل الطقوس عن طريق دراسة العلاقة بين واسطة وغاية الفعل الاجتماعي قائلا:" الطقوس نوع من أنواع السلوك ذي المقاييس المتوازنة ، التي لا تكون

[1] أحمد أبو زيد :الشعر والدراما ، مجلة عالم الفكر، المجلد الخمس عشر، العدد الأول ، أبريل – مايو – يونيو، وزارة الإعلام ، الكويت 1984 .ص:8

[2] علي بن تميم : السرد والظاهرة الدرامية ، ط1 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2003مرجع سابق، ص: 166 .

[3] . عقيل مهدي يوسف: أسس نظريات فن التمثيل،دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، بيروت ،2001 .ص:19.

العلاقة ما بين السلوك الطقوسي وغايته جوهرية بل اعتباطية. والسلوك الطقوسي يتمثل بالحدث السحري والعادات والأعراف والتقاليد يعبر عنها بالرموز السلوكية"[1]

وهناك الكثير من الأمثلة في التشابه بين الطقوس والمسرح ففي الكارافارين لابد أن يمر الشباب بطقوس حتى يسمح لهم بالانضمام إلى مجتمع الرجال ، وتبدأ هذه حينما يجلب الصبي من مجتمع النساء، إذ يكون الصبي مخبأ لدى نساء القرية ، ويأتي الرجال لأخذه وتقوم النساء بالدفاع عنه وضربهم بالعصي والصراخ ضدهم ، وعادة يستطيع الرجال التغلب على النساء وهي أول مراحل إدخاله في زمرة الرجال والانتقال منه من مرحلة الطفولة إلى الرجولة وهذا الطقس يقوم على الصراع بالدرجة الأولى بين النساء والرجال ويعتمد مكانا مخصصا للحدث ، ويدخل في صنع هذا الطقس مجموعة كبيرة من المؤدين ويجب استخدام الأقنعة لإخفاء شخصيته وإحلالها في الدور الذي تلعبه.[2]

إن كل احتفال جمعي يحاول أن يمثل دراميا الأسطورة المرتبطة بالمقدس، ويرسخ الوعي به في السلوك والحياة الاجتماعيين بواسطة مسرحته. وبإحياء الطقس واستعادة عروضه الإيمائية التقليدية، يتحول إلى نوع من الاحتفال، والاحتفال إلى نمط من الفرجة .

لقد نشأت الدراما من خلال الأعياد والاحتفالات الدينية الديونيزية مباشرة ، من خلال الطقوس والرقصات والأناشيد التي كان الشعب اليوناني ينشدها تمجيدا وتكريما للآلهة ، ولرجالات الدولة. وكان المكان المكرس للحفلات يسمى مسرحا ، وأصبح بعض المحتفلين

[1] فراس الريموني: الطقوس البدائية والمسرح، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع،ط1 ، عمان، 2014 .ص:15.

[2] المرجع نفسه .ص:16، 17.

يسمون كهنة ثم أصبحوا يعرفون فيما بعد بالممثلين، وأصبح غيرهم ممن يتولون قيادة الإنشاد ونظم الأناشيد الجديدة يطلق عليهم اسم الشعراء ، ثم اتسعت اختصاصات هؤلاء الشعراء إلى أن أصبح يطلق عليهم اسم الكتاب المسرحيين.[1]

والعرض في بلاد الإغريق يتخذ شكل احتفال ديني ، يحمل طابعا قدسيا للأعياد ، وكانت المناظر والديكورات تشير إلى مكان الحدث المسرحي. ففي اليونان لم يكن أثر لستار ، فكان تغيير الديكور والتنقلات تحدث بمرأى من المشاهدين ، واخترعت للمنصة أدوات تقتضيها مراحل سير الدراما. ومن هذه الأدوات نذكر: (التيولوغيون)، وهي سطيح متحرك يصور الآلهة في مساكنهم. وهناك (البرونتيون)، وهي جهاز يحدث صوتا شبيها بصوت الرعد. و(الكيرونوسكين) التي تحاكي البرق. و(سلالم خارون) وهي درجات تقود من الأسفل إلى فتحة في المنصة، تستخدم في ظهور الأموات . و(الأنابيسماتا) وهي فتحات في المنصة وفي الأوركسترا من أجل ظهور إلهة الجحيم. و(الهيميكليون)، وهي سطيح يظهرأحد الأقسام البعيدة من المدينة أو البحر، تغص عادة بالغرقى. و(الستروفيون)، التي تصور تمجيد الأبطال الصاعدين إلى السماء أو مصرعهم في المعركة."[2]

فالفن التمثيلي في اليونان كانت نشأته دينية خالصة من عبادة دونيزوس إله الخمر والكرم وما يتصل بهذه العبادة من طقوس وأساطير عن حياته وموته، وقد تمثلت هذه الحياة وهذا الموت في ذبول الكرم وجفافه ، ثم في عودته إلى النمو والاخضرار في أيام الربيع.

[1] . ينظر: محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل الممكن . دراسة في المسرح الاحتفالي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1982 . ص: 3، 4.

[2] . فيتوباندولفي: تاريخ المسرح،تر: ألاب إلياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق، 198،ص:58.

إن البلاد العربية الإسلامية لم تعرف أي نوع من أنواع المسرح بالمفهوم اليوناني، إلا أنّ ذلك لم يمنع هذه البلاد وغيرها من معرفة أشكال درامية مختلفة ، فقد كانت عند قبائل العرب صور للتلبية، وقد أنشئت على إيقاعات معينة للتغني بها والرقص، فهي غالبا تتكون من جمل قصيرة، مقفاة، مجزأة تجزيئا موسيقيا " ذلك أنهم كانوا في نسكهم يطوفون بالكعبة ، وبأصنامهم ، يرقصون حولها، ويغنون لها ، ويلبون ، وبهللون ، وينحرون عندها ما ساقوه معهم من الأنعام يقدمونه قرابين للآلهة ونذورا، وكان من العادات المألوفة في الجاهلية توافر القيان للغناء في المواسم"[1]

يحمل لنا القرآن الكريم آية تدل على وجود الأساطير الطقوسية عند العرب ، فقد قال تعالى: ﴿ وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِندَ الْبَيْتِ إِلَّا مُكَاءً وَتَصْدِيَةً فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ﴾[2] . تؤكد هذه الآية الكريمة أن مرحلة الغناء والرقص المصاحب للعبادات الطقوسية قد عرفها العرب كما عرفها غيرهم ، ولكن بينما احتفظ غيرهم بها ذابت عند العرب ولم يعد منها إلا ما قد تدلنا عليه بعض أسجاع الكهنة المتبقية في كتب التاريخ والسيرة والأدب.[3] أما علي عقلة عرسان فقد قارن بين الاستسقاء في الجاهلية ، وبين الكورس اليوناني والطقوس الفرعونية ، ورأى أن الاحتفالية الدينية الجاهلية لهي فعل بالمعنى المسرحي . " من عادة

[1] عرفان محمد حمّور: سوق عكاظ ومواسم الحج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت ، لبنان، ط:1، 2000. ص: 224.

[2] القرآن الكريم: سورة الأنفال الآية 35 .

[3] فاروق خورشيد : أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع،عالم المعرفة، عدد 284 أغسطس 2002ص:25.

أهل مكة في الاستسقاء ، أنهم إذا أجدبوا وقحطوا واشتدت بهم الحاجة خرج من كل بطن منهم رجل ، ثم يغتسلون بالماء ويتطيبون ، ثم يلتمسون الركن ويطوفون البيت سبعا ، ثم يرقون أبا قبيس ، فيتقدم رجل منهم يكون من خيارهم ، ومن رجال الدين فيهم ، ممن يتبركون به، فيدعو الله ويستغيث طالبا الرحمة والغوث بالمتوسلين به."[1]

ونستخلص من هذا أن العرب عرفوا طقوس دينية كسواهم من الأمم، كانوا يمارسونها عن آلهتهم ، وكان الطقس التعبدي مصحوبا بالإيقاع والغناء، وكانت رقصة نساء بني دوس حول صنم ذي الخلصة، من أشهر رقصات العصر الجاهلي. [2] كما عرفوا قبل الإسلام أنواع من الغناء ، كأغاني القوافل والأغاني الحربية والدينية والغرامية ومنها ما لايزال موجودا في التلبية أثناء الحج ، وفي تجويد القرآن الكريم وترتيله وكان الحداء أقدم أنواع الغناء عند العرب وقد شاع الغناء في الحجاز على ثلاثة أنواع.

1 النصب: وهو غناء القيان ويقال في المراثي.

2 السنساد: وهو اللّحن الثقيل ذو الترجيع الكثير للنغمات.

3 الهزج: نوع من الأغاني الشعبية ومن صفاتها البساطة في التركيب والعمق في المعنى والسهولة في النظم [3]

[1] علي بن تميم : السرد والظاهرة الدرامية، ص: 164 ، 165

[2] . فراس الريموني: الطقوس البدائية والمسرح.ص:36.

[3] مصطفى الرافعي , تأثير الحضارة العربية في الحضارة الغربية, التراث العربي, مجلة فصلية تصدر عن إتحاد كتاب العرب, دمشق العدد الأول, السنة الأولى , تشرين الثاني , نوفمبر , 1979 , ص 15 .

أما الأدب المسرحي بمعناه الصحيح، أو أشكال الشعر المتصلة به، والتي تمثل على مسرح أمام جمهور من الناس فلم تمارس في عالم الإسلام ، وعوضا عن ذلك ظهر في العالم العربي ما يمكن أن يعد بمعنى ما ، بديلا منه،وهو الأدب المعروف بالمقامات ، وأشهر من يمثل هذا الأدب القاسم بن علي الحريري(446. 516 ه). ويقوم أدب المقامات على استغلال مؤثرات الأسلوب الكتابي إلى أقصى درجة. ويتمثل ذلك في النثر المسجوع والكلمات التي تستعمل بدقة ومهارة. وتصف المقامات مشاهد الحياة اليومية ومشكلاتها بأسلوب مسرحي يرد على لسان بطل المقامة الذي يجادله غالبا شخص آخر ممن يلقاهم. وكان أصحاب المقامات يفضلون فحص الأفكار الشائعة، وتصوير سمات النّاس ومساوئهم وحرفهم المختلفة بطريقة ساخرة لاذعة تذكرنا بصورة التمثيل بالإشارة أو الإيماء الذي كان شائعا في الزمن القديم. كما كانت المقامات لا تمثل، ولكن لدينا ثلاثة نصوص لمسرحيات خيال الظل وقد جمعت هذه المسرحيات بين الشعر والنثر الفني، وهي تشبه تماما المقامات في الروح والشكل ، وإن كانت أقرب منها إلى المسرحية الهزلية. وقد كتب هذه النصوص الأديب شمس الدين محمد بن دانيال الموصلي (ت 710ه 1310 م). وقد كان شاعرا ساخرا ومؤلفا تمثيليا . ولايزال أدبه التمثيلي ماثلا في نماذج متكاملة أو متقاربة للصورة التي رسمها، وتسمى البابات أو التمثيليات الدانيالية ، وهي أدنى إلى المسرحيات المكتوبة ، وفيها من الإشارات ما يعين القارئ على التصور ، وما يرشد المخرج أو المؤدي في الوقت ذاته . ومن خصائص الأدب التمثيلي عند ابن دانيال أنه فكاهي ، يحاول أن يستغل الحركة

والصورة والنغم والكلمة، بحيث تفرغ شحنة الشعور عند المتلقين لهذا الأدب بطريقة تخيلية. ولقد بقيت له ثلاث تمثيليات، هي: (الأمير وصال) وتشير إلى حادث قدوم الأمير أبي العباس أحمد ابن الخليفة الظاهر العباسي من بغداد ، وترحيب السلطان بيبرس به . والثانية (عجيب وغريب) وتدور حول المحتالين المشعوذين . والثالثة (المتيم والضائع اليتيم) تدور حول مغامرات عاشق يدعى المتيم بلغ منه العشق مبلغا، فقضى أيامه شاكيا باكيا باثا همومه لكل سامع. [1]واعتبرت تلك النصوص قطعا أدبية رفيعة، وفريدة في نوعها." إن نظرة ابن دانيال إلى فنه ، وهي نظرة جادة من وراء الهزل، تجعله يضفي على مقصوصاته هذه الحياة الإضافية، التي تضيف إلى الدمى بعدا ثالثا ، وتكاد تجعلها شخصيات إنسانية حقيقية تتحرك على المسرح".[2]

وتعد مسرحيات خيال الظل التركية المعروفة بالقاراقوز أوضح مثال متطور وصل إلينا من هذا النوع من الأدب ، وظهر في إيران شكل جدي للمسرحية ربما بتأثير هندي أو صيني، يعرف باسم التعزية. وتمثل التعزية الأحداث المأساوية التي أحاطت باستشهاد الحسين بن علي في كربلاء ، وكانت مسرحيات التعزية هذه تعرض في الذكرى السنوية لهذا الحدث، وإن كان عرضها لايقتصر كلية على ذلك الوقت من السنة. كما صيغت بعض

[1] عبد الرحمن ياغي : في الجهود المسرحية العربية، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان، ط: 1، 1999 ص: 13

[2] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ،ص: 47.

الحوادث التاريخية الأخرى في صورة أدب تمثيلي، وعرضت على نحو مماثل ، وقد بقيت نماذج من نصوص هذا الأدب المسرحي المعروف بالتعزية.[1]

في التطور الجدلي للحضارة ، كان المسرح يجاور الدين في المرحلة الأولى "حتى أنّ الدين والفن قد ظهرا في وقت واحد على الرّغم من وجود من يقول بأنّ الدين قد ظهر في فترة متأخرة كثيرا عن الفن وأخذ عنه رمزيته الفنية، وكذلك لم تكن عناصر الفن الدرامي غريبة على العالم الإسلامي, ومن الممكن أن يكون المشرعون المسلمون قد حاولوا خنق التمثيل ومقاومة ظهور المسرح , ورغم ذلك فقد أنجب الدين التمثيل, أي المسرح بالذات, تماما كما أنجبت المواكب والطقوس الدينية في كل العصور وعند كل الشعوب الأشكال الأولى للفن, تلك الأشكال التي كانت بمثابة المنابع الأولى للفن."[2]

وقد تجلت الظواهر الدرامية في المجتمع الجزائري بأشكال تثير الدهشة من خلال الأفراح والمآتم وحلقات الذكر والمناسبات الدينية ، وقد برزت أيضا من صور العادات والتقاليد المختلفة كمولد الأطفال والختان ومواسم الحصاد وظاهرة التجمع في الأسواق وغيرها من الأماكن تطورت لتصبح أشكالا درامية تتسم بالاحتفالية. "الاحتفال سواء أكان من التراث الفلكلوري، أو الإسلامي، في المشرق أو المغرب العربي، يقوم على عنصر الإدهاش ، مثله مثل المسرح في صورته الإغريقية، فالمسرح وهو يخاطب في المقام الأول شعور الجمهور، يعتمد على المدهش من الصور والحدث لمخاطبة وجدان المتفرج ، وما

[1] حسن نافعة، كليفورد بوزورث، تراث الإسلام ، الجزء الثاني، تر: حسين مؤنس، إحسان صدقي العمد ، مراجعة فؤاد زكريا،عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، عدد 234 يونيو 1998، ص: 19 ، 20.

[2] تمارا الكساندروفنا بوتينتسيفا, ألف عام وعام على المسرح العربي, ص40 ,41.

الشعور في المسرح الاحتفالي سوى مرحلة للوصول إلى العقل الفاعل، ومن عادة العقل أن لا ينشط ويشتغل إلا عندما يلمس التناقض والغرابة"[1] .

وتتعدد صور الفرجة الاحتفالية في المجتمع الجزائري ، والتي عملت على تطور الفن المسرحي بالمفهوم المتعارف عليه ويمكن رصد بعض هذه الطقوس التي تثير الفضول والإعجاب في الوقت نفسه، ونذكر منها:

طقوس الزواج:

من الطقوس الجزائرية الاجتماعية التي تتميز بطابعها الخاص ، والتي تدخل في سلوك الفرد والجماعة بشكل يومي أو موسمي طقوس الزواج وهي مناسبة حبور للمجتمع العربي ، وتبدأ الطقوس قبل الاحتفال بدعوة الأقارب والأصدقاء لحضور العرس وفي ليلة البناء هناك طقس الحناء وتسمى ليلة الحناء وفيها تطلى يدا العروس بالحناء ، وتتولى هذه المهمة امرأة من أقارب العروس ، فتقوم بنقش الكف بالحناء ، ثم ربط الأيدي بأربطة تنزع في اليوم الموالي فتظهر النقوش على باطن الكف وظاهرها، وتشترك الفتيات غير المتزوجات في صبغ أيديهن اقتداء بالعروس ، وأيضا تمنيا بدخول القفص الذهبي وتحقيق الزواج. ومن طقوس العرس الشعبي أيضا طقس الحمام، فالعروس تذهب إلى الحمام قبل العرس تصحبها صديقاتها . وما ينطبق على العروس ينطبق على العريس الذي يقصد الحمام مع أقرانه وأصدقائه. ومن الطقوس التي نلاحظها في أعراس الشرق الجزائري هو أنه

[1] محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل الممكن ،ص: 99 .

عند دخول العروس إلى دار العريس تلصق عجينة فوق الباب فإذا ما التصقت كان دليل فأل خير.

طقوس الزردة:

ترتبط بشكل من أشكال الأداء الجماعي، وفيها تظهر أنواع من الرقص والغناء، والإيماءات بالجسد وتنعقد الزردة رجاء الاستسقاء ، وفيها تنحر الأنعام وتوزع على الفقراء.

طقوس المولد النبوي الشريف:

في المولد النبوي الشريف يتم الذكر في شكل حلقات يحاول من خلالها المجتمعون مدح الرسول صلى الله عليه وسلم. وذكر صفاته. كما تتم الاحتفالات به بإشعال الشموع

طقوس الأضرحة

تزار أضرحة سيدي الخير وسيدي عبد الرحمان وغيرهم ، ويعتبر مناسبة لجلب البركة والاستشفاء وتحمل الأعلام ذات الألوان المتعددة.

طقوس الزار:

يرجع أصل الكلمة إلى اللّغة الإثيوبية الأمهرية، وهي لغة قبائل وثنية إثيوبية ،وهناك من يجد لها أصولا في لغة بعض قبائل إفريقيا الوسطى . وهي ظاهرة تنتشر في العديد من المناطق إذ نجدها في نيجريا والفلبين وأندونسيا وإريتيريا وأوغندا والهند.والزار ظاهرة ثقافية واعتقادية تختلف من وسط اجتماعي لآخر، غير أنها تتسم بالخصائص الثابتة التالية.

- إنّها تقوم على الاعتقاد في الأرواح والجان وفي وجود صلة بينهما وبين البشر.

- إنّ طقوس الزار ترتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى والإنشاد والرقص.
- يؤدي الاندماج في الطقس إلى حالة الجذبة والغيبوبة وفقدان الوعي لفترة ,ثمّ عودة السكينة وراحة النفس وهما هدف الطقس.[1]

إنّ الزار يقام في أماكن محددة ،وفي فضاء يتلاءم مع الطبقة الاجتماعية التي يقام من أجلها فهو يجسد مجموعة من الطقوس الشعبية تتضمن موسيقى شعبية ورقص شعبي وأغاني ومحاكاة وتمثيل، وينظر في سيرة الأولياء والمواويل والابتهالات والمدائح الدينية والأقوال السائدة في مجتمع الزار."[2] وتقول فوزية حافظ " إنّ الزار من ناحية علمية يعد علاجا جماعيا يقوم على أساس إثارة الانفعالات المكبوتة، وإطلاق عقالها تحت ضغط من الموسيقى الصاخبة والانفعالات في الزار، والتشنج العصبي والعضلي الذي يصيب السيدات المستفيدات من الزار وما يتكبدن من إجهاد يؤدي في النهاية إلى حالة من الاسترخاء."[3]

لا نخفي بأن المسرح الجزائري قد تأثر بهذه الظواهر والسمات وذلك إثر تأثرهم بالقرطاجيين والرومان فمارسوا في عهد يوبا الثاني فن المسرح القائم على الأناشيد والحركات الراقصة والغناء." وقد كان للملك البربري يوبا الثاني الفضل في رعاية الآداب والفنون في عهده وكان شديد الاهتمام بالمسرح فأقام مسرحا بمدينة شرشال التي كانت تعرف ب(كيساريا) "[4]

---

[1] عبد الواحد ابن ياسر, المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث. مرجع سابق, ص 61 .

[2] فراس الريموني,،الطقوس البدائية والمسرح, ص 37 .

[3] المرجع نفسه،ص 38 .

[4] صالح لمباركية : المسرح في الجزائر ، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 ، ج 1 ، ص: 10 .

إنّ الرقص الجماعي والغناء المتعدد الأصوات الرجالية والنسائية ، وحلقات المداحين في الأسواق العربية ، ومواكب الصوفية والمواكب الدينية " كلها أشكالا لاحتفالات مسرحية في صورتها الحديثة".[1]

ب ـ الأشكال التقليدية للفرجة.

الفرجة أشمل من الأداء ومن المسرح، ذلك لكونها قد تشمل الشعائر والاحتفالات، والألعاب الرياضية. لقد اكتسبت كلمة فرجة بالتدريج في اللسان العربي المعنى الذي تشير إليه كلمة spectacle ,والمتفرج spectateur.وخلص عز الدين بونيت أنّ الفرجة لا يتشكل معناها إلا بتوافر ثلاثة شروط هي:

أـ الإطار الاجتماعي الثقافي : لا تكون فرجة ظل الأشياء والأفعال التي تجسد وضعا ثقافيا واجتماعيا معينا.

ب ـ المشاركة: لا تتحقق الفرجة إلا من خلال مشاركة المتفرج فيها، أي من خلال استعداده للتفرج وإدراكه لما يراه باعتباره فرجة، سواء تعلق الأمر بالفرجة بمعنى تبديد الهم والغم أو الفرجة بمعنى المتعة والاستمتاع. وهي بذلك محصلة فعلين ورغبتين لابد من تعانقهما.

ج ـ الفعلية: لا تكون الفرجة إلا من خلال فعل قد يتخذ شكل الحاجة إليها . [2]

[1] محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل الممكن، ص 44 .

[2] خالد أمين : المسرح ودراسات الفرجة، ص 11 .

إن الفرجة تنجز من خلال الحضور الجسدي لكل من الممثلين والجمهور، ذلك أن كل فرجة تستدعي مجموعتين من الناس الفاعلون والمتفرجون، يوجدون في زمن محدد ومكان محدد لأجل تقاسم موقف ما وبهذا تنبعث الفرجة من لقائهم وتفاعلهم. ويميز شيللر في خطاباته التي تحمل عنوان (حول التعليم الجمالي للإنسان) ثلاثة أنواع أساسية تتجلى فيها إرادة الإنسان وهي: إرادة التشكيل ، وإرادة المضمون، وإرادة اللعب التي تدمجهما معا. فالجدل بين الشكل والمضمون، الذي يماثل الجدل بين المؤدى ومساحة الأداء، يفضي إلى ظهور إرادة جديدة تجاوزهما وهي إرادة التعبير الحر التلقائي المرتجل.[1] فهو يؤكد أن "الحرية لا تتحقق إلا عن طريق استيعاب وإجادة القواعد والتقاليد إجادة تمكننا من السيطرة عليها وتجاوزها وفي ضوء هذا تبدو عملية التدريب على الأداء في المسرح بمثابة مرحلة استيعاب وسيطرة على القواعد تمهد لحرية الإبداع في الأداء ، فالأداء في طبيعته يسعى إلى الشكل المفتوح الحر والعفوية وسمة الارتجال."[2]

ويطرح كل من ريتشارد شيشنر وم.شومان الأساس المنهجي لنظرية العرض خارج دائرة الأدب يستمد هذا المنهج دعامته من الدراسات المشتركة بين مختلف التخصصات. إنّ استخدام العلوم الاجتماعية قد تؤدي إلى بلورة نظرية جديدة خاصة بالظاهرة المسرحية يمكن أن تطرح تصورا جديدا للجمهور ، واعتباره عنصرا فعالا نشطا في العمل المسرحي .وفي هذا المجال نشير إلى الإسهامات التي قدمها كل من تيرنر وقوفمان في إثراء الدراسات

[1] جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي، ص:80 .

[2] المرجع نفسه، ص: 81 .

السوسيولوجية والسيكولوجية والأنثروبولوجية، حيث استخدما فيها نماذج مسرحية في وصف الأنماط العالمية. ففي كتابه (إخراج الحياة اليومية) يوضح قوفمان كيف أن كل حدث اجتماعي هو حدث لتقديم الذات في مواجهة الآخرين أوفي مواجهة الفرد، وأن هذه المواجهة ليست مشابهة بالضرورة للأنا التي نظن أنفسنا نجيدها والتي يراها الآخرون، ولكنهما ذات مشدودة ومصوبة نحو نظرة الآخر المتوجهة إلينا والتي تجبرنا على تحويل ممارستنا إلى أشكال درامية خلال السيناريوهات التي تكون الحياة الواقعية.[1]

يعترف علماء الأنثروبولوجيا بأن الطقوس الاجتماعية هي بمنزلة مسقط الرأس لعديد من جوانب الأداء ، فالطقس يتكون من التكرار النمطي المغلق لنشاط ما ، استجلابا لأثر سحري ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة، ولكن أيضا لأنه قد اكتسب دلالة باطنية عميقة .وقد تكون جذور هذا النشاط في الماضي عشوائية أو من قبيل المصادفة ، أو تم نسيانها ، لكنها أصبحت الآن تغلف بمغزى اجتماعي أو ديني له أهميته.وهناك وظائف عدة للطقوس منها.

1- الاحتفال بالانتصارات أو تذكر الكوارث الكبرى.(إحياء ذكرى الحروب).

2- تجديد المعالم الخاصة بالمناسبات الاجتماعية المهمة (حفلات العرس).

3- تقوية أواصر التوحد والانتماء مع جماعة معينة وتدعيم القيم المعلنة لها (طقوس الختان).

4- استرضاء الله (الصلاة الجماعية)

[1] مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ص: 30 .

5- ممارسة تأثير سحري في البيئة (رقص استحضار المطر).

6- توسيع حدود الوعي من خلال الدخول في حالات تشبه الغيبوبة أو حالات شبه انتشائية (المشي فوق النار).[1]

إن التركيز على تقنيات الفرجة التقليدية راود غروتوفسكي حتى خلال المرحلة الرابعة من بحثه المستمر على أنجع سبل الإمساك بماهية الفرجوية عن مصوغ .كما استقر تصنيفه لأبحاث هذه المرحلة في الدراما الموضوعية (objective drama)، والتي انطلقت تحديدا سنة 1983 ...تهتم الدراما الموضوعية في واقع الأمر، بتفكيك العناصر المشكلة للشعائر البدائية القديمة المنحدرة من ثقافات وحضارات مختلفة والتي لها تأثير موضوعي دقيق على المشاركين في صناعة آلياتها أكثر من متلقيها ، وبالتالي، فإن بحث الدراما الموضوعية يتموضع في فضاء بيني:بين دراسات الفرجة ،ودراسات الشعائر ، والأنثروبولوجيا الثقافية.

كما حددت أهداف الدراما الموضوعية في عزل ودراسة تلك العناصر الفرجوية من حركات،و رقص، وغناء ، وإنشاد ، وبنى لغوية ، وإيقاعات ، واستعمالات محددة للفضاء . ويتم فرز تلك العناصر الفرجوية من خلال تفكيكها ، وإبعادها عن باقي العناصر الأخرى.[2]

تقول آن أوبرسفيلد: "إن النص المسرحي لا يمكن أن يكتب دون تصور مسرحي سابق، فنحن لا نكتب من فراغ، لا نكتب للمسرح دون أن يكون عندنا فكرة عن المسرح، فالكاتب المسرحي يكتب طبقا أو خلافا لنظام مسرحي قائم ، هذا يعني أن العرض المسرحي

[1] جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة عدد:258 ، المجلس الوطني للثافة والفنون والآداب، الكويت،يونيو/ حزيران 2000 .ص: 59 .

[2] ينظر خالد أمين : المسرح ودراسات الفرجة، ص: 24 ،25 .

بالمعنى الواسع سابق بشكل ما على النص ، إن الكاتب المسرحي...لا يكتب بحال من الأحوال دون أن يكون لديه تصور واضح لماديات المسرح: شكل المنصة ، أسلوب الممثلين، طريقة إلقائهم، نوع الملابس، وغير ذلك من العناصر التي توجه الكاتب نحو نمط معين من الكتابة"[1]

فقد تبلورت الدراما الانجليزية بشخصيتها المتفردة نتيجة لابتعادها عن الدين والكنيسة وامتزاجها بالتراث الأدبي الكلاسيكي من ناحية وبالتراث الأدبي الشعبي من ناحية أخرى . بدأ الانفصال عن الكنيسة عام 1210 عندما صدر قانون يحرم العروض المسرحية داخل الكنائس ، ونتيجة لهذا انتقلت العروض المسرحية من الكنيسة إلى الساحات الشعبية أثناء المهرجانات والمناسبات الدينية .وامتزج العرض المسرحي الديني بالشارع وبدأت عناصر جديدة تزحف إليه مثل استخدام اللغة المحلية بدلا من اللاتينية ومثل دخول بعض الشخصيات الواقعية والمشاهد الهزلية والتعليقات الساخرة على الأحداث.[2]

إننا نؤمن بأن نهوض المسرح يبدأ عندما يعتبر المتفرج شريكا في عملية الإبداع الفني . ومراعاة مستوى تكوينه الفكري والعاطفي. " يبدو المسرح بمظهر الفن المتميز الذي يكتسب أهميته من كيفية توظيف الحياة النفسية الفردية في علاقة جماعية . فالمتفرج لا يظل قط وحيدا ، حيث يتلقى بواسطة المشاهدة ما يقدم له على المسرح، كما يتلقى بالنظر وجود

[1] عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2007 . ص: 27 .
[2] نهاد صليحة: أضواء على المسرح الانجليزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990 . ص: 11 ، 12 .

المتفرجين الآخرين الذين ينظرون إليه بدورهم . يمسك المسرح في قبضته بخيطين من خيوط المفارقة ، فهو دراما نفسية وهو أيضا المسؤول عن كشف العلاقات الاجتماعية."[1]

من أجل تحقيق رؤيته للمسرح قام بيتر بروك الانجليزي برحلة إلى ست دول افريقية اخترق فيها الصحراء الكبرى بادئا بالجزائر ومنتهيا على الشاطئ الافريقي الآخر في توجو وداهومي مارا بالنيجر ومالي ونيجريا ، في محاولة لأن يقدم مسرحا متفردا يتميز بالتقشف والبساطة والقدرة على الاستحواذ على جمهور لم يعتد مشاهدة المسرح من قبل ، مسرحا يتحلل من معظم تقاليد المسرح الأوروبي وموضوعاته المتعارف عليها ولا يحتفظ إلا بجوهر فكرة المسرح ذاتها [2]

مسرح البحر:

لقد حاول المسرحيون الجزائريون الهواة أن يقدموا مسرحا جماهيريا يرتبط بالواقع ، ويعبر عن الآلام التي تعانيها شرائح معينة، ويقدمون فرجة شعبية ويعملون على ترسيخ ثقافة معينة بحثاعن قالب مسرحي عربي جديد ، يتلاءم مع هوية الإنسان العربي وكينونته وأصالته تجريبا وتحديثا، على غرار المسرح الصيني والهندي والياباني. ومن ثم يقطع هذا المسرح العربي الأصيل صلته التامة بالمسرح الغربي وقالبه الأرسطي وعلبته الإيطالية. "المسرح منذ نشأته يعتمد على التلاعب بين الخفي والظاهر ، على الظلمة التي على حين فجأة تقدم معنى . إنّ العرض المسرحي ، مع ما يثيره من السخرية في ذاته ، يبذل أقصى

[1] آن أوبرسفليد: قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مصر،ص: 19.
[2] صبري حافظ: التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1984 ، ص: 11 .

جهده لإظهار العالم فوق المنصة من خلال الوسائل البدائية بأسلوب تصنعه الأسواق ، ومن خلال اللّغة . هذا محقق منذ العصور الوسطى ، حيث كانت عروض السيد المسيح أو شياطين جهنم تفتن المشاهدين."[1]

من أهم المسرحيات التي قدمتها فرقة مسرح البحر الهاوية مسرحية "محمد خذ حقيبتك" لكاتب ياسين وأخرجها قدور النعيمي سنة 1971 . وقد كتبها ياسين باللغة العامية ليقينه التام أن اللغة المسرحية يجب أن تكون قريبة من الجمهور الجزائري ، وموضوع المسرحية يتناول قضية العمال الجزائريين في المهجر ، وماتعانيه من حياة اجتماعية واقتصادية صعبة.وأدخل فيها" أسلوب المسرح الوثائقي كما اعتمد روحا شعبية فكاهية."[2]

والملاحظ في هذه المسرحية التي حققت نجاحا جماهيريا واسعا ، أن الارتجال طبع على التمثيل وعلى النص المسرحي ، ففي كل عرض مسرحي جديد هناك تطوير واستكمال العمل المسرحي على خشبة المسرح .وفي هذا يقول قدور النعيمي " لقد أعربنا منذ أن تكون مسرح البحر عن رغبتنا في أن نعمل في اتجاه كتابة مسرحية تخرج عن الدروب المألوفة والأشكال المجترة التي يجهزها آخرون ...وأن ننطلق من الكتابة القديمة ، لننحت منها كتابة جديدة."[3]

ومن المعلوم أن مسرح البحر نظرية مسرحية بحثت في مكنون الفرجة الشعبية الموروثة لتأسيس مسرح عربي جديد وأصيل." هكذا يعلن مسرح البحر الجزائري انعتاقه من الفضاءات المغلقة التي تخنق المسرح العربي – كالعلبة الإيطالية– مع إلحاحه على السفر بالفرجة

[1] جان بيير رينجر: قراءة المسرح المعاصر، تر: حمادة إبراهيم، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة التجريبي، ص: 8 .

[2] علي الراعي : المسرح في الوطن العربي، ص: 476 .

[3] المرجع نفسه ، ص: 476 .

الدرامية نحو البحر والأسواق الشعبية والساحات العمومية والمواسم والفضاءات المفتوحة ، وذلك اقترابا من الشعب والجماهير الشعبية من فلاحين وعمال وتلاميذ وطلبة."[1]

ويعتمد مسرح البحر على مجموعة من المبادئ والمرتكزات الذهنية والجمالية ، ويمكن تحديدها في العناصر التالية:

1_ الخلق الجماعي : ويعني أن العرض المسرحي يشارك فيه الكل خلقا وإبداعا وارتجالا.

2_ الارتجال : يتم العرض المسرحي بطريقة ارتجالية عفوية وتلقائية وفطرية ، ويبقى العرض المسرحي قابلا للحذف والامتلاء من قبل الجمهور. "أن المسرح الارتجالي يجب أن يذهب إلى الناس حيث يعيشون ، وتعلمنا كذلك أن جماعات الناس التي تعيش بدرجة من درجات العزلة ، مثل المهاجرين في فرنسا ، تندهش وتتأثر حين يأتي الممثلون إليهم ببساطة ، ويلعبون في الأمكان التي يألفونها ".[2]

3_ الخروج إلى فضاءات مفتوحة: تقدم العروض المسرحية في الفضاءات المفتوحة كالبحر والأسواق الشعبية والساحات العمومية اقترابا من الجماهير الشعبية. يقول الناقد الأمريكي هنري لينك " مسرح الشارع مسرح سياسي راديكالي يقدم عروضه في الشوارع

[1] جميل حمداوي: المسرح الجزائري والفضاء الركحي والسينوغرافي، مجلة الحياة المسرحية، العدد 82 ، 83 ،الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2013 ، ص: 113 .

[2] بيتر بروك : النقطة المتحولة ، أربعون عاما في استكشاف المسرح،ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة ، عدد: 154 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت أكتوبر 1991 ص: 121 .

والمدارس والمراكز التجارية ، وخارج بوابات المصانع وفي أي مكان آخر يمكن أن يجتمع فيه الناس، إنه مسرح بسط وإثارة للقضية ."[1]

5_ الروح الجماعية: يستند مسرح البحر إلى تعاون الجميع ، وتمثل الروح الجماعية ، والالتزام بتطبيق المقاربة الديمقراطية في الحوار والتشكيل ، وبناء العرض المسرحي . " إن الخروج بالمسرح إلى الحياة وكسر التقسيم التقليدي لبنية المشاهدة حيث ينفصل الممثل عن المتفرج ، أمر من شأنه نفي فكرة المشاهدة السلبية ، بل يرسي قواعد جديدة خاصة بآليات التفاعل مع العرض المسرحي ، حيث إن امتزاج الممثل المؤدى بالمتفرج المؤدي يحقق حالة مثالية جوهرها المتفرج المشارك ، وهي الفكرة التي يسعى إليها الكثير من مخرجي الطليعة في العالم وقد وجدت سبيلا لها في مسرح أمريكا اللاتينية في تجارب مسرح المقهورين ومسرح المناقشة ومسرح الجريدة الحية ، وهي كلها عروض تسعى إلى توريط المتفرج للمشاركة فيما يحدث أمامه ، والتي تهدف إلى تحرير المتفرج ودفعه إلى التفكير الذاتي ، دون أن يترك الممثل ليفكر نيابة عنه ، لأن هذه العروض لا تعترف بوجود المتفرج المنفصل عن الحدث المسرحي، بل تدفعه للمشاركة ، حتى يصبح المسرح هو الفعل بالمعنى النظري والمادي في آن واحد."[2]

[1] محمود أبودومة: تحولات المشهد المسرحي، الممثل والمخرج، ص: 115 .

[2] المرجع نفسه، ص: 117 .

6_ مبدأ الحلقة: اعتمد مسرح البحر على مبدأ الحلقة حيث كان المتفرجون يجتمعون حول مكان الفعل ويشاركون فيه بأنفسهم ، وكان إعداد عروض المسرح يجري بشكل يدخل فيه الممثلون مرات عدة في حوار مع المتفرجين.

7_ الرؤية الاحتفالية : يعتمد مسرح البحر على توظيف الإخراج الدائري ، عبر توظيف الحلقة ، واستعمال الفضاء الدائري الذي يجمع المتفرج بالممثل، واستغلال الموروث الشعبي والفرجة ماقبل مسرحية كالدمى وخيال الظل ، وبهذا يقترب مسرح البحر من المسرح الاحتفالي أداء وقالبا.

8 _ المزاوجة بين المسرح الفقير والإخراج البريختي: يرتكن مسرح البحر إلى توظيف تقنيات إخراجية بسيطة على مستوى الديكور والسينوغرافيا. واستعمال لغة شعبية بسيطة.[1]

2ـ مسرح الحلقة:

أـ مفهوم الحلقة:

تعتبر الحلقة شكل من أشكال الفرجة الشعبية ، تتناول السير والحكايات العجيبة لجذب انتباه الجمهور قصد تحقيق المتعة. وتمتاز باعتمادها على الحوار الشخصي والغناء والرقص والمونولوج. "الحلقة هي تجمع دائري في إحدى الساحات العمومية ، يقف وسطه

[1] جميل حمداوي : صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، ط1 ، مكتبة المثقف، المغرب 2015 ، ص: 48 ، 49 ، 50 .

الراوي والمساعد ، اللذان يقصان بالتناوب قصص البطولات ، والأساطير ، والحكايات الخرافية، بطريقة تمثيلية صرفة ، تجمع بين التشخيص المباشر والإيماء."[1]"

تقدم الحلقة في الأسواق والمقاهي والساحات العمومية ، ويستند الراوي في تقديمها على الارتجال بعيدا عن الأماكن المغلقة . " وموازاة مع هذا النشاط المسرحي الذي كان يقدم في القاعات المغلقة وفي المدن على وجه الخصوص كان هناك نوع آخر من النشاط المسرحي تتواصل ممارسته في الساحات العامة بطريقة مرنة وحيوية من قبل سكان الأرياف، وأعني بذلك مسرح الحلقة التي تعني في اللغة العربية الدائرة . والعرض المسرحي من نوع الحلقة يجري عموما في الساحات العامة أيام السوق بحيث يجلس المتفرجون على الأرض ، الواحد إلى جانب الآخر مشكلين دائرة ...وداخل هذه الدائرة ينشط المداح (الراوي) بمفرده وغالبا ما يكون مصحوبا بعازف أو مجموعة من العازفين .وفي الساحة نفسها ...إن القول هو الصلة الأساسية في التواصل الدينامكي الذي يقدمه المداح مع مستمعيه ، فهو يشد انتباه المتفرجين بواسطة الكلمة ويدعوهم (كل حسب خياله) إلى تخيل مختلف الأحداث التي تتضمنها الحكاية ...فالراوي الممثل في عرض مسرح الحلقة ليس ذلك الذي يحاكي وضعا ، ولكنه المنشط ومسير الحكاية والخيال الخلاق والمبدع للمشاركين"[2]

ومن مميزات مسرح الحلقة اعتماده على الراوي الذي يوظف الشعر الملحون والأزجال والقول المأثور إلى جانب توظيف العناصر التراثية التي تضفي على الاحتفالية طابعا شعبيا.

[1] محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل الممكن، ص: 52 .

[2] عبد القادر علولة :صفحات من تاريخ المسرح الجزائري، ترجمة : سمية زباش، الحياة المسرحية ، العدد 82 ،83 ، ص: 103.

لقد كانت الحلقة فضاء لعبويا مشتركا بين المدن والقرى يعج دوما بالحركة والإيماءة والموسيقى وفنون القول . وقد وصف لنا عبد القادر علولة هذه الفرجة الشعبية التي تجري في المساحة الفارغة والتي تتيح للمتفرج التخيل"وجدنا أن في عمقها فرجة شعبية لها معمارية خاصة ، فهي تتميز بحلبتها الدائرية المفتوحة من جميع الجهات، كما أنها تتميز بنوعية جمهورها ، الذي يتميز بدوره بقدرة كبيرة على التخيل ، ولهذا فإن فراغ الحلبة من من كل العناصر المسرحية إلى رسم المناظر في مخيلته، كما تتميز أيضا بشخصية الراوي الذي يتملق جمهوره عن طريق تضخيم الأبطال.[1]

يسعى الممثلون في مسرح الحلقة إلى دعم فكرة إشراك المتفرجين معهم في الاهتمام بالعرض عن طريق دعوة واحد أو أكثر من المتفرجين إلى المساهمة في التمثيل، فهذا مسرح شعبي كامل قائم على الارتجال المنظم .

ومن المسرحيين الغربيين الذين دعوا إلى إعادة المسرح الدائري إلى الوجود احتجاجا على مسرح العلبة الإيطالية ورغبة في إشراك المتفرجين إلى أقصى حد في العرض المسرحي بيتر بروك ففي عام 1964 قرر إنشاء معمل مسرحي يجري فيه تجاربه، وكانت تجارب هذا المعمل هي البذرة التي تبلور منها عرض بيتر بروك المدهش مسرحية بيتر فايس (اضطهاد واغتيال جان بول مارا) هذا العرض الهام الذي قدم في لندن ونيويورك وحاز على جائزة النقاد لأفضل إخراج مسرحي عام1965 . ومن نفس هذا المعمل نبتت فكرة مسرحية (نحن أو الولايات المتحدة) كمحاولة لخلق عمل درامي وثائقي جماعي ، ويستعين في الوقت نفسه

[1] أحمد بيوض : المسرح الجزئري نشأته وتطوره، ص: 53 .

بخبرة المخرج البولندي الكبير جيرزي جروتوفسكي . وقد أخذ بروك بعد ذلك فكرة العمل على فكرة مسرح الحلقة الدائرية محاولا البرهنة على أن التجربة المسرحية كظاهرة متميزة وكعرض تستطيع أن تعطي مشاهدها شيئا خاصا بمعزل عن النص المسرحي وعن التقاليد القائمة على الإيهام .وقدم في مسرح الحلقة تجارب تعتمد على مشاهد غير كاملة من بعض مسرحيات شكسبير ، وقد قدمها بلا ديكور أو ملابس تاريخية ، وأراد من خلال هذا العرض أن يبين بأن وظيفة العرض المسرحي ليست مجرد تقديم رؤى جاهزة إلى المتلقي وإنما خلق فعاليات داخل هذه المشاهد المسرحية وحث المتفرج على التفكير من خلال الصور الحسية التي يشاهدها. ومن ثم إمكانية تأسيس مسرح جديد يجهز على التقاليد المسرحية المستهلكة وتأسيس ظاهرة مسرحية جديدة.[1]

في أول ديسمبر 1972، أقلعت جماعة من ثلاثين شخصا ، ممثلين وفنيين ومساعدين ، من باريس إلى إفريقيا مع المخرج بيتر بروك ، وكانت بداية رحلة استمرت ثلاثة شهور من البحث والعمل التجريبي، تحت إشراف المركز الدولي لأبحاث المسرح في باريس ويصف بيتر بروك هذه الرحلة التي بدأت من الجزائر مرورا بالعديد من البلدان الإفريقية " انطلقنا من الجزائر مباشرة عبر الصحراء إلى شمال البروفي أغاديس...ومن هناك هبطنا إلى جنوب النيجر ... وعبر الحدود إلى كانو في نيجريا ثم هبوطا كذلك إلى وسط نيجيريا إلى جوس ، التي تقع في سهل ينين بوسط نيجيريا ، ومن هناك تفرعنا عبر نيجيريا إلى أيف، حيث الجامعة ، غير بعيدمن لاجوس، وإلى كوتنوي في داهومي بنين

[1] صبري حافظ: التجريب والمسرح ، ص: 14 ، 15 .

حاليا ...ومن كوتنوي صعدنا عبر داهومي إلى النيجر مرة أخرى ، إلى عاصمتها نيامي ثم شمالا حيث قطعنا جزءا من مالي ، ثم عبر الصحراء – متخذين طريقا آخر – إلى الجزائر."[1]

وتحدث عن تجربته الارتجاليه في تقديمه عروضا في مسرح الحلقة ونوع العلاقة التي ربطته بجمهور مدينة عين صالح" قدمنا عروضا في الجزائر في الذهاب والإياب معا كان العرض الأول لنا في الجزائر وفيه كانت اللحظات الأكثر إثارة في الرحلة كلها . كنا قد قطعنا القسم الأول من الصحراء ، ثم وجدنا أنفسنا في تلك المدينة الصغيرة " عين صالح" لم يكن أحد مستعدا لاستقبالنا ، ولكننا جئنا ، كنا في الصباح وكان ثمة سوق صغيرة ، فجأة قلت : " لنلعب للمرة الأولى هنا " . واستجاب الجميع لأننا أحببنا المكان . خرجنا وفرشنا بساطنا وجلسنا . وما أسرع ما تجمع الجمهور حولنا . وكان ثمة شيء مؤثر على نحو لا يصدق . لأننا كنا نواجه المجهول الكامل ، فلم نكن نعرف أي شيء يؤدي إلى التواصل ، وأي شيء لا يؤدي إليه . كل ما اكتشفناه فيما بعد ÷وأن شيئا مثل هذا لم يسبق حدوثه في السوق من قبل ، لم يحدث أبدا أن جاء ممثل جوال ، أو أدى ارتجالية صغيرة ، لم يكن ثمة سابقة لهذا ، كان ثمة لون من الانتباه البسيط الشامل ، واستجابة شاملة ، وتفهم يبعث البهجة ، شيء حدث – ربما في ثانية واحدة– أدى بكل ممثل لأن يغير من فهمه للعلاقة بالجمهور وكيف يجب أن تكون.

[1] بيتر بروك : النقطة المتحولة ، أربعون عاما في استكشاف المسرح،، ص: 122 .

لعبنا قليلا شذرات من ارتجاليات ، الأولى كنت تؤدي مع زوج من الأحذية أحدهم يخلع زوجا من أحذية السيقان الضخمة الثقيلة المليئة بالغبار بعد أن قطع بهما الصحراء ويضعها في وسط البساط ، وكانت هذه لحظة حافلة بالإثارة ، والكل يحدق نحو هذين الموضوعين اللذين أصبحا مثقلين بكل أنواع المعاني . بعدها بدأ الآخرون يدخلون واحدا بعد الآخر ، يقدم كل مختلف الارتجالات مع هذين الموضوعين وثمة التزام واقعي مشترك: أولا بأن هذا البساط فارغ تماما ، لا شيء عليه ، ثم بأن هناك موضوعا عيانيا ملموسا . ولم يكن هذا المظهر قائما على أي شيء تم التفكير فيه أو الإعداد له من قبل ، لكنه بالفعل ابن اللحظة . لقد رأى الجميع ، الممثلون والجمهور هذا الحذاء كما لو كانوا يرونه لأول مرة . وعن طريق هذا الحذاء قامت علاقة بالجمهور بحيث أن ما سيتطور سيكون بلغة مشتركة بينهم . كنا نلعب بشيء كان حقيقيا بالنسبة للجميع ، ومن ثم جاءت النتائج عن هذا اللعب ، واستخدامنا لها في لغة مفهومة".[1]

[1] بيتر بروك: النقطة المتحولة ص: 123 .

ب البناء الفني في مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة:

1 الفضاء الدرامي ودلالته:

أ مفهوم الفضاء

إنّ ما يميز المكان المسرحي عن غيره من أمكنة الفنون الأخرى هو طريقة سرد المكان التي تتم من خلال تحركات الشخصيات ، وانتقالهم من مكان إلى آخر. و" أهمية المكان تتأتى من طبيعة تحول المكان الواقعي داخل النص المسرحي ، هذا المكان المتخيل الذي ساهمت اللغة في صياغته من ألفاظ لا من موجودات أو صور ، فللغة بعد فيزيقي يربط بين الألفاظ أصولها الحسية فيتشكل المكان"[1]

وفي سياق حديثه عن الوظيفة الأنثروبولوجية لوصف الفضاء قال فيليب هامون : "إن البيئة الموصوفة تؤثر في الشخصية الدرامية وتحفزها على القيام بالأحداث ، وتدفع بها إلى الفعل حيث يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية."[2]

وقد استنبط (بروب) من الحكايات الشعبية التصنيف المكاني الذي يقوم على أساس البنية الوظائفية وقد توصل إلى ثلاثة أطر مكانية رئيسية:

أ- المكان الأصل:وعادة مسقط الرأس ومحل العائلة والإساءة تحدث في هذا المكان مما يترتب عليه سفر الفاعل بحثا عن وسائل الإصلاح والإنجاز.

[1] علي محمد هادي الربيعي : الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ط1 ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان 2012 ص: 179 .

[2] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ط1 ، دار مشرق ، المغرب 1994 . ص74 .

ب- المكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي: وهو مكان عرضي ووقتي يقع مجاورا للمكان الأصل ويعرف بالمكان الترشيحي.

ج ـ المكان الذي يقع فيه الإنجاز: وقد أسماه غريماس باللامكان مبينا أن الفعل المغير للذات والجوهر لا يمكن أن يتجسم في إطار مكاني معين ، فمكان الفعل هو اللامكان أي نفي المكان بوصفه معطى ثابتا ، وطبيعة المكان تتماشى مع الإنجاز والفعل."[1]

أما الفضاء المسرحي عند باتريس بافيس فيتخذ عدة أشكال:

1- الفضاء الدرامي: وهو فضاء يتحدث عنه النص، يشيده القارئ عبر الخيال .

2- الفضاء الركحي: هو الفضاء الحقيقي لخشبة المسرح حيث يتحرك الممثلون ويتفاعلون فيما بينهم.

3- الفضاء السينوغرافي :هو الفضاء الذي يجمع الفضاءات المسرحية، ويعتبر محطة أساسية في إنجاز فرجوية العرض المسرحي.

4- الفضاء التمثيلي: هو الفضاء الذي يخلقه الممثل من خلال حضوره وتنقلاته وتموضعه على خشبة المسرح.

5- الفضاء النصي: يرتبط بفضائية بعض أشكال اللغة الشعرية، فهذا الفضاء النصي يكون محسوسا في نصوص شعرية تكتب على شكل صورة. أما في المسرح

[1] طاهر عبد مسلم : عبقرية الصورة والمكان، التعبير، التأويل، النقد، ط1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن 200، ص: 114 .

فيمكن تجسيد هذا الفضاء النصي ،عندما يكون النص على شكل مادة معدة للرؤية."[1]

وقد تم وضع الاعتبارات الآتية مدخلا لفهم المكان واستقصاء إشكاليته:

1- المكان الذي ينطوي أكثر من غيره على المقومات المكانية الدالة والمؤثرة: العنصر ، النوع، الحالة ، الموقع.

2- التحليل المكاني من داخل الوسط ذاته، بما نسميه بالتحليل الوظائفي يحيط بالمكان من خلال وظيفتين هما:

أ- الوظيفة التفسيرية للمكان:حيث يجري تجسيد مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات للكشف عن حياة الشخصية النفسية والاجتماعية والثقافية.

ب- الوظيفية التعبيرية للمكان : بالاعتماد على وقع الأشياء والإحساس بها وما تثيره من إحساس لدى المتلقي وذلك من خلال الإيحاء والرمز للدلالة حيث يتم في ضوئها بناء المكان من خلال تحديد خصائصه وإيجاد الحلول الجمالية في ضوء ذلك.[2]

لقد استفاد المسرح من الدراسات التي قام بها الانثروبولوجيون في هذا المجال ، ففي الخمسينات ظهرت دراسة لغة الفضاء ، أو دراسة تعامل الإنسان الاتصالي الفضائي

---

[1] Patrice pavis dictionnaire du théatre editions sociales paris 1980 p 151

[2] طاهر عبد مسلم : عبقرية الصورة والمكان، التعبير، التأويل، النقد، ط1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن 2002 .ص: 19 ،20 .

أطلق عليه ادوارد هال تسمية البروكيسيمياء (علم المكان)، وكانت الدراسات الايتولوجية الخاصة بسلوك الحيوان والإنسان قد أكدت من قبل هال على وجود مسالك نمطية فطرية خاصة بالنوع ، وظيفة هذه المسالك الحفاظ على العلاقات الاجتماعية بين أفراد النوع، وتعيين المنطقة المحرمة على الدخلاء[1]. ومن هذا المنظور قسم الفضاء إلى أنواع هي :

1_ الفضاء الطبيعي: يعرّف الفضاء الطبيعي بالتوافق القائم ضرورة بين الخصائص الفيزيائية والأنواع الحية التي يحدد كل منها لذاته إقليما . فالفضاء الطبيعي هو كل ناتج عن علاقات الترابط بين عناصره التكوينية التي هي الخصائص الفيزيائية أو المدى الجغرافي من حيث هو المدى التي تتيسر فيه الحياة لجماعات من الكائنات الحية.

2 _الفضاء الحيوي: هو الفضاء المقسم إلى مناطق جغرا-حيوية يتلاءم كل منها وتجمعات مخصوصة من النبات والحيوان .

3 _ الفضاء الجغرافي: هو الحيز الذي تعمل المجتمعات على تهيئته وتدبيره وفقا لما يتلاءم والصورة التي يكونها كل مجتمع عن ذاته. وتبعا لذلك يكون الفضاء الجغرافي نتاجا اجتماعيا هو حصيلة العمل الجماعي الذي يحقق به المجتمع أهدافه ومنافعه وأشكال انتظامه في مختلف حالاته وأطواره.

4 _ الفضاء كبنية وكتنظيم: يتجلى الفضاء كبنية تتوزع فيها العلاقات تنظيما بين الكائنات والأشياء .[2]

[1] رئيف كرم: السيمياء والتجريب المسرحي، ص 241 .

[2] عبد العزيز العيادي: فلسفة الفعل، ط1 ، مكتبة علاء الدين ، صفاقس، تونس 2007 ، ص:55 ، 56 ، 57 ،58 .

إنّ النص الدرامي تشكله اللغة، فإن الفضاء االدرامي كمكون رئيسي فيه ، يتشكل بالضرورة من خلال روابط اللفظ الزمانية – المكانية، بواسطة أدوات تحمل سمات إشارية كأسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان. إضافة إلى ذلك يتشكل هذا الفضاء من الوصف السردي الذي تقوم به الشخصيات الدرامية أثناء الحوار التداولي أو المنفرد.[1]

يكون عنصر الفضاء الدرامي مفتوحا أمام مخيلة المتلقي لافتراضه وتشكيله باستقائه من خلال النص وما يتبعه من الواقع ، وغالبا ما يكون الفضاء المتخيل هذا متسقا مع زمن متخيل أيضا.[2] " إن الفضاء الدرامي لا يمكن أن ينبني ويتشكل إلا من خلال وجهة نظر شخصية تخترقه أو تعيش فيه ، فهو بالعمق ليس إلا مجموعة من العلاقات المتواجدة بين الأماكن والديكور والوسط الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي مجموعة وجهات النظر التي تقدمها الشخصيات الدرامية."[3]

إنّ الفضاء الدرامي يعد أحد مكونات البنية السردية للنص، كما تتكامل باقي عناصر السرد البنائية مع المكان الذي يشكل جزءا مهما منها ، الأمر الذي يجعله من المكونات النصية. إضافة إلى أن المكان يفقد قيمته الدلالية بانطوائه أو انعزاله عن مجريات الأحداث أو شخصيات السرد "يكتسب المكان باندماج الكائن في حيثياته قيما إنسانية، تنشأ علاقة تأثير متبادل بينهما، لأن المكان بعيدا عن الشخصيات لا قيمة وجودية له، ولا دلالة

[1] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ط1 ، دار مشرق ، المغرب 1994 . ص: 70 .

[2] علي محمد هادي الربيعي : الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص: 180 .

[3] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي ، ص: 77 .

سيميوطيقية، والدور النصي للمكان يتحرى أنماط الشخصيات ، ووفقها يتأسس سلبا أو إيجابا."[1]

ب ـ دلالة الفضاء الاجتماعية والسياسية:

يتناقض الفضاء الدرامي مع الفضاء المسرحي ، ويتميز هذا الأخير بأنه يرى ويتحقق في الإخراج المسرحي . أما الأول فهو فضاء يبنى من قبل المشاهد أو القارئ بغية تثبيت إطار تطور الفعل الدرامي والشخصيات فهو ينتمي إلى النص الدرامي ولا يمكن مشاهدته إلا عندما يبني المشاهد في خياله هذا الفضاء. " المكان لا يعتمد على اللغة وحدها ، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع، غير أنه يظل على الرغم من ذلك واقعا محتملا ، إذ أنّ جزئياته تكون حقيقية ، ولكنها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالا لا حصر لها يصل إليها الخيال اللغوي فيما يمكن أن يسمى جماليات الخيال".[2]

ويتم بناء الفضاء الدرامي عندما نشكل صورة للهيكلية الدرامية لعالم المسرحية فهذه الصورة مكونة من الشخصيات وأفعالها، كما يرتبط تشكيل هذا الفضاء بشكل كبير بحركة هذه الشخصية (الفواعل) وظهورها ونمو الأحداث التي تسهم فيها ، إن اختراق الشخصيات للفضاءات (المكانية) ووجهات نظر هذه الشخصيات ومميزاتهم الخاصة، تساهم في إعطاء صورة واضحة عن الفضاء الدرامي، الذي يساهم هو الآخر في الكشف عن الفضاء النفسي

[1] منير الزامل :التحليل السيميائي للمسرح(سيميائية العنوان– سيميائية الشخصيات–سيميائية المكان)، دار مؤسسة أرسلان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا 2014 .ص:158 .

[2] المرجع نفسه ، ص: 179 .

والاجتماعي للشخصيات.[1] فالفضاء الدرامي في حركة دائمة فهو مرتبط بعلاقات فاعلة ، فهو فضاء متخيل وفي هذا هو يشبه الفضاء الدرامي في الرواية . ويعتمد الفضاء الدرامي على الإرشادات المسرحية ، كما يعتمد على مجهودنا التخييلي . فنحن نبنيه وفق رؤيتنا التخيّلية . " إن الفضاء الدرامي هو في حد ذاته الحركية الدرامية ، والحقل الذي تتفاعل وتتشابك به العناصر الفنية الأدبية من حوار وأحداث وشخصيات وصراع وتأزم وعقدة في سياق نسيج درامي."[2]

عمل علولة على إيجاد فسحة من التعبير بحرية عن واقع يزخم بالفكر والتراث والهموم الاجتماعية والاقتصادية المعاصرة ، ووجد في مسرح الحلقة متنفسا لإيجاد لغة التواصل مع الوجدان الشعبي والخروج عن أصول الدراما القديمة. فقد كتب نصوصا توحي إلى أهداف عملية يرصد من خلالها العلاقات المتباينة بين الناس وخضوعهم للظرف الاقتصادي والاجتماعي . إن وظيفة المسرح عند علولة هو التوعية والتثقيف . ففي الأقوال يأخذ العنوان مهمة التعريف بمحتوى النص المسرحي ، ويلعب القوال دوره في الإشارة إلى باطن النص الدرامي فهو المفتاح الرئيسي في تعريف الجمهور بالشخصيات الدرامية وبسرد الأحداث. ومن ثم يمكن أن نطلق على مسرحه اسم المسرح الملحمي مثله مثل بريخت " وعليه يمكن

[1] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي ، ص: 73 .

[2] عبد الكريم جدري: التقنية المسرحية، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر 2002 ، ص: 104 .

أن ننظر إليه من زاوية المسرح التعليمي البريشتي أو مسرح المضطهدين لأكستو بوال ، لأنه يفسح المجال لإبراز التناقضات الموجودة في البنى الاجتماعية."[1]

فمسرح علولة يتألف من الحوار والسرد معا ، كما أن القصة تروى من وجهة نظر الراوي. أراد علولة أن يغير "من الأصول الدرامية ويطورها، والذي يعتبر تحولا حقيقيا عن المسار المعروف والمتداول والمنحدر إلينا من التاريخ ومن عصور سابقة، ونعني به تلك المجموعة من تقاليد المسرح المرتبطة ببنائه الفني وطرائق تعبيره وأدوات هذا التعبير سواء أكانت هذه الأدوات في لغته أم في أساليبه التعبيرية المختلفة، أم في هيكله البنائي، أم في مضمونه الفكري أو الفلسفي."[2]"

وقد اعتمد علولة في مسرحه على النظرية الملحمية ، في سبيل تأسيس رؤية مسرحية جديدة تستند إلى اعتبار المتفرج طرفا أساسيا في فضاء الفرجة المسرحية عبر إيقاظ حاسة النقد ، وتحريك الوعي لديه بإمكانية التغيير ، فالمسرح سلاح جماهيري وسيلة لتعرية الواقع وأيضا وسيلة للتوعية السياسية والإيديولوجية.[3]

إن أسلوب الحكي الذي اختاره علولة يهدف إلى خلق تواصل شعبي مع المتلقي لأنه مستوحى من الذاكرة الشعبية الجزائرية التي تعج بألوان التعبير الشعبي ، فالغاية من توظيف عناصر التراث الشعبي هي مخاطبة الجمهور الجزائري بالأسلوب القريب من ذاكرته . فالسرد عنده تقنية قادرة على خلق تواصل شعبي مع المتلقي ، لأنه ينحدر أصلا من فضاء

[1] خالد أمين: المسرح ودراسات الفرجة، ص: 32 .

[2] فرد ب. ميليت، جيرالداييدس بنتلي: فن المسرحية، تر: صدقي حطاب ، دار الثقافة بيروت، 1986 . ص: 111 .

[3] عبد الرحمن بن ابراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح، ص: 108.

شعبي مألوف لديه ، ومخزون في الذاكرة الشعبية هو فضاء الحلقة ، وهذا الفضاء المسرحي يجسد مصدرا أساسيا في تكوين الذوق الجمالي عند المتفرجين. كما أن مسرحية الأقوال كل مشهد فيها يرتبط بشخصية محورية يتم تقديمها بالاعتماد على السرد الملحمي من جهة ، والتمثيل الدرامي من جهة أخرى ، وهذا المزج هو الذي يضفي عليه خاصية الكتابة المسرحية البصرية.

فمسرحية الأقوال من حيث بنائها الدرامي تتشكل من لوحات منفصلة عن بعضها من حيث الشخصيات ، وأيضا من حيث تطور الأحداث ، فالمسرحية لا تعتمد على التطور الخطي للأحداث وصولا إلى لحظة التأزم وبعدها إلى اللحظات التنويرية ، فلم يحرص على الالتزام بالأصول الدرامية التي عرفها المسرح مثل الاهتمام بوحدة الحدث أو خط الفعل المتصل أو اختيار مشكلة يركز عليها الكاتب ويواجهها بطل المسرحية من بداية العمل إلى آخره، كما هي العادة مألوفة في المسرح التقليدي ، بل كان علولة يختار شريحته من الحياة من حوله بكل ما فيها من وقائع ومواقف وأحداث وإنما يعتمد على استقلالية المشاهد ، فكل مشهد مرتبط بشخصية محورية يتم التعريف بها من خلال السرد الملحمي من جهة ، والتمثيل الدرامي من جهة ثانية.[1]

القوال:

قوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه

قوالنا اليوم يا السامع على غشام ولد الداود وابنه

[1] خالد أمين : المسرح ودراسات الفرجة : ص: 34 .

قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس

نبدو بقدور السواق ونخلوه يقول :

لقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة.[1]

يمتد الانتقال من النص والقارئ ، إلى النص والمتفرج ، فإن فعل القراءة الماثل في الزمن يتحول إلى فعل مشاهدة يقع في الزمان والمكان ، لأن الدراما كنقيض للشعر والرواية تتطلب بعدي الزمان والمكان ، أي الوسائل التي تتكشف بواسطتها. فهذان البعدان يشكلان اعتبارا هاما في تحليل السياق المسرحي . " ومثلما يتفاعل مع الزمن ، فإن المرء كذلك بقدر ما ينظم الفضاء ينظمه الفضاء. اختراق متبادل، تفاعل يدخله المرء عبر سيرورة تجربته في الوجود ... ولذلك يمكن القول بأن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء (مثلما مع الزمن). وبالتالي، فإن الفضاء يلعب دورا حيويا على مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية."[2]

ومن ثم فإن سيميائيي المسرح مهتمون بفهم تنظيم المكان والطرق التي تستخدم بها الشفرات المكانية لتوليد المعنى . لقد تمت الاستفادة من الدراسات التي أجريت في مجال المكانيات ، أي الاستخدام الإنساني للمكان التي قام بها علماء الأنثروبولوجيا .هذه الدراسات قد نظرت في الكيفية التي يمكن لنا بها أن ننظم مكان معيشتنا على أساس خاص . إنّ المسرح يتطفل على هذه الشفرات السلوكية بالنسبة للمكان ، إلى درجة أنها تفيد في أنها تقوم

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة ، الأقوال ، الأجواد ، اللثام، موفم للنشر، الجزائر 1997 ، ص: 23 .

[2] حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ط1 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2000 . ص: 32 ، 33 .

بدور دينامي ومهم في تنظيم وخلق الحدود بين المتفرج والمؤدى . وهذا بدوره يؤثر بدوره في إنتاج المعنى في سياق عرض ما لقد تغيرت الطريق التي يقوم بها المسرح بتنظيم فضائه عبر التاريخ وكانت مشروطة بتطور العناصر الثقافية و الاجتماعية والسياسية .[1]

تتألف مسرحية الأقوال من ثلاث لوحات ، وكل لوحة وحدة مستقلة بذاتها، وفي هذا كسر للقالب الأرسطي الذي يعتمد على الفصول والمشاهد المتتابعة فكل مشهد يؤدي إلى الآخر." لكي يحمل المسرح رسالته السياسية والاجتماعية ، أن يتخلى المؤلفون والمخرجون والممثلون عن محاولة إيهام المشاهدين بالحقيقة ، ويتجنبوا محاكاة الواقع على الطريقة المألوفة في المسرح التقليدي ، وأن يتحولوا إلى ضرب جديد من التأليف تكون غايته عرض (مشاهد ولوحات) تروي أحداثا ما ، تعبر في مجموعها عن فكرة أو قضية ، دون أن تخلق من المواقف المتوترة والصراع الدرامي ما يثير انفعال المشاهد أو يدفعه إلى توهم الحقيقة أو الاندماج مع بعض الشخصيات"[2].

المسرحية عبارة عن ثلاثة مواقف درامية يعتمد فيها الكاتب على السرد والحوار والحركة وما يكون بين المشاهد التي يتألف منها العمل المسرحي كله من علاقة منطقية ، وعلى هذا النهج تستغني المسرحية عن الحدث المتطور داخل بناء درامي هرمي يتصاعد حتى قمة معينة ثم ينحدر إلى نهاية محتومة ، ولا تخضع لوحدة الموضوع ، بل تتحرر من هذا كله

[1] إلين أستون وجورج ساقونا :المسرح والعلامات ، ترجمة : سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة ، مصر ، ص: 159 .

[2] عبد القادر القط:من فنون الأدب المسرحية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1978 . ص:266، 267 .

وتكتفي بهذه المشاهد المتتابعة والتي تجسد في النهاية رؤية متكاملة لموقف المؤلف من القضية التي يطرحها .

تبدأ اللوحة الأولى بذكر الضمير الحي الذي أيقظ قدور السائق والذي دفعه إلى تقديم استقالته من الشركة الوطنية ، ومع الاستقالة يقطع آخر حبل للصداقة التي تجمعه مع سي الناصر مدير الشركة.

"اذن اليوم قصدتك باش نستقيل من الشركة الوطنية وفي نفس الوقت باش نستقيل من عقيدة الصداقة اللي كانت رابطتنا."[1]

هذه الصداقة ليست وليدة اليوم ، وإنما هي متجذرة منذ حرب التحرير الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، لكن سي الناصر تغير حاله بعد أن أغواه المال والمنصب، هذا الجشع الذي تمكن منه وجعله يخون أمانة الوطن ، ولم يكمل مشوار التضحية من أجل ترسيخ مبادئ الثورة. فتجربة الفضاء نعني بها العلاقة الضرورية بين وجودنا وصيغة هذا الوجود التي يتدخل الفضاء في صياغتها ، لكن تدخل الفضاء هنا ليس تدخل عنصر يضاف إلى التجربة بل هو التجربة ذاتها. وفي المسرح لا يوجد حدث فردي " بل إنه يمارس تأثيرات مباشرة في مختلف الشخصيات وفي بنية عالمها الذي تعيش فيه ، حتى لتقارن هذه التأثيرات بالحركات التي تتولد عن الموجه ، اتجاهات مختلفة ، ولكنها متشابكة موحدة في انطلاقها".[2]

[1] المصدر السابق، ص: 24 .

[2] أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، ط1 ، مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر 2002 ، ص: 172 .

" كنا ...نتمنوا نزيدوا نضحوا في سبيل الآخرين ونعطوا المثال الصالح ولكن أنت من الناس اللي حابين يحلبوا الوطن حتى للدم ويجعلوا مصيره زي آخر.[1]

إن حبكة العمل المسرحي تعتمد على فكرة التحول الموجودة في المسرحيات التقليدية، إن الشغف بالحياة المستقبلية فسقوط سي ناصر في حب المال والمكانة الاجتماعية هو سقوط اجتماعي. ويبدأ أيضا بتمزيق العلاقات بشكل مؤلم وعنيف. ترتبط الازدواجية برمز الخداع ، ويتطور وصف الهوية من التداعيات وتوارد الخواطر عن الشخصية المتغيرة. إن مسرح علولة " أخلاقي صرف ، إنّه لحظة الاختيار ووسيلة لاتخاذ قرارنا. وهو لحظة الوعي المحسوس لوضعنا في هذا العالم، ووسيلة لاكتشاف ضياعنا."[2]

إن الفضاء الدرامي يغذي نفسية الكائن أحاسيس التسلط والقمع والضياع ، وهي بهذه الجمالية تكشف عن طبيعة القوى المتفاعلة في المكان .وأصبحت الأحداث مستمدة من قضايا المجتمع ومن مشاكل الإنسان ومعاناته. " " نموذج الدراما التي تعبر عن المكان ، والتي تؤكد على الدراما الواقعية ، وتساعد أيضا على بناء شكل معين من الهوية : الهوية بمعنى التعامل والتفاوض مع ...وفي بعض الأحيان بمعنى التماثل والتطابق أي التوحد وأحيانا أخرى بمعنى التغلب البطولي والانتصار على قدرة المكان."[3]

---

[1] المصدر السابق ، ص: 25 .

[2] برنارت دورت :قراءة بريشت، ص: 179 .

[3] أوناش ودهوري: المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة، ترجمة: د. أمين حسين الرباط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة 2001 . ص: 76 .

أما اللوحة الثانية فتقدم شخصية غشام هذا الرجل البسيط الذي ناضل من أجل لقمة العيش ، يجد نفسه بلا عمل بعد أن فصل من الشركة التي كان يعمل بها بسبب المرض الذي أنهك جسده وجعله بلا روح.

" اليوم صباح حبسوني من الخدمة...ارتب ما تنخلعش نحكيلك...حبسوني وما وقع لا زقى ولا حس...حبسوني بالتبسيمة وأنا راضي ...هذوا اشهور وهي القضية تندرس واليوم صباح قرّوا ...الطبيبة متاع المعمل اليوم صباح اعطاتلي ورقة وقالت لي ...درسنا القضية متاعك على مستوى المديرية وقررنا باش توقف الخدمة نهائيا...مريض من الصدر وما تقدرش تزيد تخدم ...خاصك تداوي روحك بحيث المرض اللي فيك خطير بزاف...[1]

إن غشام في رحلة المعاناة أراد أن ينقل معاناته والعويل الذي يسكنه من الداخل إلى صدر ابنه مسعود. من خلال الذاكرة ينقل أبرز تجاربه الحياتية من قصة كفاحه في العمل مع النقابات العمالية وعمله في المنجم إلى عمله في الشركة التي أوقفته عن العمل بسبب متاعبه الصحية، وصولا إلى إخلاص زوجته بدرة ومواقفها البطولية معه ومساندته في أحلك الظروف.

إن الفضاء الدرامي هنا يكشف عن تحكم أصحاب الأموال ، وتتشابك فيه قسوة الحياة ومرارتها، والبعد عن قيمة المحبة والألفة .ويصبح الفضاء حالة هروبية للذات ، ويحتشد الكائن في تصرفاته الظلم والاستغلال ، كي يستطيع العيش فيه ، إذ أن كل ما يحيط بالمرء من أشياء يوحي بالبطش والقوة. " إذا كان مفهوم الفضاء من أقدم مفاهيم نسق تمثلنا

[1] المصدر السابق ، ص: 35 .

المعرفي، فإنما لأن سلوكنا في مفهمة الأفعال المادية والثقافية يتأسس على مبدأ رئيسي : فنحن في إدراكنا للأفعال ننطلق من التجارب الأكثر حسية لإضاءة الظاهر الأقل حسية...وهو نفس المبدأ في مفهمة أفعال المحكي : إذ نستعمل الاستعارة الفضائية لكي نضيء التمثلات ، المواقف الملفوظة (الذاتية إذن) حول الخطاب، تلتقي والتقاط الفضاء– الزمن."[1]

إذا بدت علاقة الإنسان بالزمن علاقة صراع ، فإن ذلك الصراع ينعكس على الفضاء ، وتصبح دلالات الفضاء تجسيدا افتراضيا للصيرورة ، لأننا نعيش الزمن من خلال المكان وبه. " فإن الفضاء الذي يسمح بالتغيير والتحول ،يسمح أيضا بانتقال الحدث أو بتحويله. يقول فيليب هودارد " إذا كان الفعل يعرف بالنسبة إلى الذات على أنه جملة من المهمات التي يجب إنجازها والسلوكات التي يجب الالتزام بها فإنه يبقى للذات مع ذلك أن تمنح هذا المجموع معنى وقيمة بإيجاز تلزم الذات ذاتها على القيام بالفعل بما أن هذا الفعل يحيل إلى صورة للذات تعتبرها الذات أجدر من أية صورة أخرى".[2]

" قلبي مليان يا ابني وبغيت نخرّج كل ما فيه... شحال وأنا متمني هذا الوقت ...تمنيت نلحق لهذا الوقت ولكن تمنيت بصفة أخرى...نطلب منك تسمع لي مليح ."[3]

أما المشهد الثالث فيسرد فيه القوال شخصية زينوبة بنت بوزيان العساس وهي من أسرة ميسورة الحال ، لكن الهم الأكبر الذي يؤرقها ويعكر عليها صفو الحياة هو مرضها الذي ولد

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص: 34 .

[2] عبد العزيز العيّادي: فلسفة الفعل، ط1 ، دار نهى للنشر والتوزيع، صفاقس 2007، فلسفة الفعل، ص:120 .

[3] المصدر السابق ، ص:35 .

معها إنه مرض تضخم القلب الذي جعلها تبدو أصغر من سنها وهذا لنحافة جسدها . وهاهو القوال يقدم لنا هذه الشخصية ويصف حالتها التعيسة.

" القوال :

زينوبة بنت بوزيان العساس...قاصفة في القيمة تقول مولات ثمن سنين وقليلة في الصحة . درعيها ورجليها رقاق وارهاف وجها حلو ظريف طابعينه عينيها . عينيها كبار لونهم قرفي حين يزغدوا زغيد...

زينوبة بنت بوزيان العساس مريضة من القلب والأطباء ماجبرولها أدواء. قلبها خشين قيمة زوج قلوب والدقات متاعه سريعة ..."[1]

زينوبة انتقلت بعدها إلى بيت خالها الجيلالي ، وكان تؤرقها الأسئلة التي حيرت عقلها كيف تغيرت أحوال خالها ، وبلهفة الحائر الولهان والحزن يعصر قلبها العليل كانت تبحث عن حقيقة الوضع الراهن .

" عند العشاء زينوبة ما قدرت تاكل شافت ولاد خالها هاجمين على العدس طايب بلا لحم سالت عينيها بالدمعة...رفدها خالها ودارها في حجره ما بغى يكلمها عارف باللي حست وقرات الحالة ...شاف فيها وقال لها زينوبة ممو عينيه قالت لها بالشهقة احكي لي يا خالي اعطف عليا راني مضرورة." [2]

[1] المصدر السابق ، ص: 56 ، 57 .

[2] المصدر نفسه ، ص: 72 .

وإلى جانب الهدف الاجتماعي والأخلاقي الذي ينشده علولة في مسرحية الأقوال ، فإن مسرحيته أيضا تحمل دلالة سياسية بأوسع المعاني ، وتصور معاناة الطبقة الكادحة التي تعاني من انتهازية الطبقة البورجوازية التي تتحكم في المال والأعمال ، لقد رأى علولة أن الثورة الاشتراكية بإمكانها أن تحقق هدفها المنشود في حل جميع المشاكل الاجتماعية والاقتصادية ، لكن كيف تبنى هذه الاشتراكية في ظل حكم الرأسمالية التي تهدد كيان الدولة وتضرب بالحريات عرض الحائط ، إن الفعل الحقيقي لنجاح الاشتراكية هي انتزاع الطبقة العاملة للسلطة السياسية. وأدرك علولة بأن " الطبقة العاملة هي التي تعاني أشد ما يكون من ... الاستغلال ، لأن الطبقة العاملة لا تملك شيئا ، لا تملك أية وسيلة من وسائل الإنتاج ، لا تملك رأس المال ، لا تملك الأرض ، لا تملك الآلة ولا تملك أي شيء على الإطلاق .الشيء الوحيد الذي تملكه هو سواعدها ، عرقها ، وجودها فقط."[1]

" لمينا العمال ودرنا جمعية . درنا نقابة واتسمينا في المكتب احنا سبعة . ادخل المعلم واخدم اللي علينا اتسمى كاتب عام بكل سهولة . ثلث اشهور من بعد اطردت أنا ما جبنا حتى حق العمال والجيلالي خالك تهموه بالتشويش والفوضى . اتطردت وقال لي المعلم روح قول اللي يحمسوك بالاشتراكية يخدموك ويبنو لك فابريكة والله ولو كان نخسر عليك سبعين مليون ماتزيد تعتبها...[2] "

[1] جورج سالم حجار: أدبيات الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، مجلة الثقافة ، العدد العاشر، السنة الثامنة ، دار الحرية للطباعة ، تشرين الأول 1978 ، بغداد ، ص: 48 .

[2] المصدر السابق، ص: 73 .

كانت ظروف الجزائر في تلك الفترة الزمنية تحتاج إلى كشف تناقضات الواقع المتعفن والعمل على تغييره ، فقد تبنى علولة المسرح الملحمي ليتجاوز من خلاله السائد ويخرق المألوف بفكر ثوري يدفع المتفرج إلى التغيير "في المسرح السياسي يختار رجل المسرح موقفه الاجتماعي ويلتزم به ، وهو بطبيعة الحال إلى جانب الجماهير لاسيما الطبقات المستغلة، ويدخل في التزام رجل المسرح السياسي أيضا أمر توصيل المسرح إلى هذه الطبقات"[1] وهو النهج الذي اتبعه بريخت متأثرا ببيسكاتور وفي محاضرة ألقيت في ستوكهولم عام 1933 بعنوان (حول المسرح التعبيري) أكد بأن طريقة بيسكاتور غيرت عمل المؤلف المسرحي والممثل ومصمم الديكور من خلال تحطيم كل التقاليد تقريبا.آمن بيسكاتور أنه لا وجود لمسرح دون جمهور وهو ما ينبغي أن يكون جوهر الممثل، فعليه أن يكون طبيعيا في علاقة مباشرة مع جمهور يستطيع الممثل على خشبة خالية ، وبمعزل عن زخارف الواقعية ، إعادة اكتشاف مهمته القديمة ، أي الإمتاع والتعليم في آن واحد.[2]

لقد صار المسرح الملحمي متحررا من قيود التقاليد الواقعية، فالمسرحية الملحمية يجب أن تكون وصفا عقلانيا "كانت طريقة بريخت مضادة تماما لطريقة كل من ستانسلافسكي ودراما الوهم الواقعي.وكان على الخشبة البريختية أن تجرّد من سحرها المسرحي. وعلى

[1] يحي البشتاوي: المسرح والقضايا المعاصرة، ص:52 .

[2] ج.ل..ستيان : الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق،تر: محمد جمول،منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1995.ص:563 .

المشاهد أن يرفض حالة النشوة الانفعالية الاندماجية، هذه الحالة المهنية التي ربطها بما سماه المسرح الأرسطي."[1]

فالمسرح عند علولة أيضا وسيلة تعليمية، و هو لا يهتم بالإنسان الفرد المنعزل ضحية الصراعات الداخلية ، فهذا الاهتمام من سمات المسرح البورجوازي، والذي يعنيه حقا هو الإنسان السياسي في مواجهة المجتمع. لقد حاول من خلال مسرحية الأقوال ألا يفقد جمهوره حسه النقدي الموضوعي وذلك "بأن يجيء بناء المسرحية وإخراجها وتمثيلها على نحو يظل المشاهدون معه بمنأى عن شخصيات المسرحية وأحداثها، يراقبونها وهم منفصلون عنها وينظرون إليها نظرة نقدية موضوعية نظرهم على قضية تطرح أمامهم في قالب تمثيلي. وهذا ما يسميه بريخت التغريب ، أي أن تظل شخصيات المسرحية وأحداثها غريبة إلى المشاهد ، أو أن يظل المشاهد محتفظا بانفصاله عنها مدركا أنها مجرد تمثيل، فلا يندمج فيها بل يبقى غريبا عليها".[2]

[1] ج.ل.ستيان : الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق،تر: محمد جمول،منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1995 . ص: 576 .

[2] عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية ص:268 .

2-الزمن الدرامي ودلالته :

أ-مفهوم الزمن:

كان الزمن و ما يزال يثير الكثير من الاهتمام ، وفي مجالات معرفية متعددة ، فمفهومه ارتبط بتصورات مختلفة ، وأصبح ينظر للزمن من منطلق أنه ينطوي على تحولاته ، فليس سمته استمراره ، وإنما ما يحمله من معاني التحول ويرى برغسون أنه لا يوجد فكر " إلا ما اتصل بالأشياء كعناصر متحولة ، ففي هذا التحول تخترع الأشياء نفسها باستمرار "[1]

والمفهوم الخارجي للزمن لا يمكنه أن يفسر التجارب الذاتية للإنسان ، لأن الذات الإنسانية ترتبط أساسا في ماهيتها بحركة الزمن ، وهذه الحركة هي التي يمكنها أن تعطيه أبعاده ، وهذه الحركة المولدة للزمن تخضع لعامل الأداء والكيفية الخاصة بالإنسان فالحركة هي العامل الأساسي الذي يطول أو يقصر به الزمان ، فهو نتاج حركته الذاتية التي تخضع لعاملين أساسيين : العامل البدني والعامل النفسي.[2] ولهذا " فإنّ المفهوم الفيزيائي للزمن لا يكفي لتفسير تجربة المدة الزمنية في سيكولوجية الإنسان ، فتضخم الذات النفسية يرتبط مع سيلان الزمن وحركته".[3]

---

[1] عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس 1988 ، ص: 15 .

[2] كريم زكي حسام الدين : الزمان الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب للطباعة والنشروالتوزيع، ط2 ، القاهرة 2002 ، ص: 35 .

[3] مها حسن قصراوي : الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت ، لبنان 2004 ، ص:20 .

والزمن يحمل دلالة ذهنية إذا كان له علاقة بالإنسان وأعماله وتاريخه وحياته وفكره ، ومادام الإنسان يتعامل مع الزمن في مستوى الأحداث فقد جعل الزمان قابلا للقياس وعاملا في توثيق الأحداث الفردية والجماعية في أعماله الأدبية .إن عنصر الزمن في الأدب جوهري ، لأن أهميته تتجلى في كونه يشغل حيزا أساسيا لآليات البناء الخاصة بأجناس الأدب عامة .[1] "ما يسمى زمن في مورفولوجية اللغة لا يدخل في علاقة بسيطة ومباشرة مع ما نسميه زمن على المستوى الوجودي ...وهذا راجع إلى أن التمييزات الزمنية يمكن أن تحدد بواسطة وسائل أخرى تتجاوز حدود زمن الفعل ، مفاعيل الزمن ،التواريخ ، ويسوّغ هذا أيضا بزمن الفعل الذي لا يستعمل لتعيين الزمنية فحسب بل إنّه يدل كذلك على العلاقة الخصوصية بين الذي يتكلم وموضوع كلامه".[2]

إنّ علماء اللسانيات وعلماء السيميولوجيا من بعدهم ، ترددوا طويلا في تحليل الرسائل الخاصة بالجماليات ، والرسالة المسرحية رسالة معقدة لأن عددا كبيرا من النظم الجمالية تعمل فيها في آن واحد ، مما يجعل تحليلها مليئا بالإثارة ، وصعبا للغاية في نفس الوقت وهذا ما يجعل" دراسة الزمن في المسرح تبدو عسيرة نظرا لكون المسرح :

- ثنائي الشكل : النص/ العرض، إن إدراك الزمن يختلف من شكل لآخر.

[1] هيثم الحاج علي :الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، الانتشار العربي، ط1 ، بيروت ، لبنان 2008 ، ص: 24 .
[2] رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي– انجليزي – فرنسي، دار الحكمة ، الجزائر 2000، ص: 223 .

- ارتباطه أكثر بالخيال رغم كونه يروي أحداثا قد يكون لها وجود في الواقع والتاريخ.[1]

يتسع الزمن باتساع مسافته . في العرض المسرحي الواحد نحصل عادة على نوعين من الزمن.

1. الزمن الأول: هو زمن الأحداث، فهو الزمن الواقع بين بداية الأحداث ونهايتها بساعاته وسنواته، وقد يمتد إلى قرون أيضا.

2. الزمن الثاني : هو زمن التمثيل المقصود به الزمن الخاص بالعرض المسرحي وعادة ما يكون بين الساعتين والأربع ساعات.

ليس بالإمكان تحديد زمن الحدث المسرحي بحدث في إثر حدث، ولهذا يلجأ كتاب الدراما إلى الاهتمام بخدعة الصراع ، وربطه بشخصيات الدراما، ليصبح الحدث فعليا وليس شكليا .[2]

تذكر أغلب الأبحاث في الزمن أن الطبيعة الداخلية لزمن الفعل طبيعة إشارية . وترتبط هذه الخاصية بتحديد الإشارة باعتبارها مقولة لغوية ترتبط بالشخص ، فاللغة ظاهرة ممركزة للذات، فالزمن من العناصر الأساسية في بناء الحبكة التي تعتبر الوسيلة الرئيسية التي يتم عن طريقها بناء الأحداث السردية وتنسيقها ويعمل وفق الطرق التالية:

[1] عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر 2003، ص:83 .

[2] قاموس المسرح والأعلام الأوروبي ص 355 .

1- الزمن الحاضر: يتكشف أثناء أداء الفعل الدرامي ، وفيه يوضع المتفرج في (هنا والآن) الخاصة بالعالم الخيالي، فالمسرح يقدم الحركة في زمن الحاضر ، وهذه الحركة تبعا لذلك هي بدورها لا تزال بصدد الوقوع.

2- الزمن المتتابع(الكرونولوجي): يرصد الأحداث التي تقع بالترتيب السردي ، ولذلك فهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالتتابع الخطي للقصة.

3- زمن الحبكة: تستطيع الدراما في بناء زمن الحبكة أن تتضمن انتقالات زمنية متتابعة في اهتمامات الزمن الدرامي الحاضر ويتم هذا بتقنيات متعددة كتقنية الاسترجاع ، أو النقلات الزمنية بين الفصول والمشاهد.

4- زمن العرض: وهو زمن مرتبط بالسياق المسرحي التمثيلي من بداية العرض إلى نهايته ، هذا الزمن هو زمن الحاضر المستمر ، يتبدد لكنه لا يتوقف لأنه في كل مرة يفسح المجال إلى حاضر آخر متجدد. ومن تقنياته التي يعتد عليها لتجسيده ماديا ، تعاقب الفصول ، تعبير الديكور، عرض مراحل الحدث، دخول وخروج الشخصيات.[1]

وفي عموم الدراما يمكن تمييز الحركات الزمنية الآتية:

1- حركة الزمن الأسطوري :

[1] ينظر إلين أستون وجورج ساقونا : المسرح والعلامات ،ص: 46 ،47 .

وهي حركة زمنية تبنى على أساس تتابع جبري ، تكون الأحداث فيه مرتبطة ارتباطا سببيا منطقيا ، تبدأ بعنصر مأساوي وتنتهي به، فهي حركة زمنية دائرية متكررة يمكنها أن تفتح بابا أمام دورة زمنية تكرر الموت القدري عينه .

2 ـ حركة الزمن التاريخي :

وهي حركة زمنية مندفعة إلى أمام ، ليس فيها أي فرصة للارتداد أو الانعكاس وليس فيها أي فرصة للعودة إلى وراء ، وهي تظهر واضحة في المسرحيات التاريخية ، التي تعرض أحداثا وقعت في الماضي ، لكنها تقدمها في زمن لاحق بعيد عن زمن وقوعها ، فالزمن الماضي في هذه المسرحيات يمارس تأثيره من إسقاطه على الحاضر (حاضر التلقي) ، مفسرا وشارحا لهذا الحاضر ، مؤكدا ذلك من خلال علامات زمنية تشير بشكل مباشر أو غير مباشر إلى ما يحدث في حاضر التلقي ، ويمكن للمتلقي أن يميز بين ثلاثة أزمنة في حالة عرض المسرحيات التاريخية وهي : زمن الأحداث ، وزمن الكتابة ، وزمن التلقي.

2 _حركة الزمن الإيهامي :

وهي حركة زمنية تحاول الإيهام بأن زمن الأحداث هو زمن الحاضر ، من خلال العلامات الوسيطة التي ينشرها المؤلف في النص أو تلك التي يبثها المخرج في العرض ، ما يولد انطباعا بوجود تطابق بين ما هو خيالي وبين ماهو واقعي ، وهذه العلاقة تولد زمنا جديدا يمكن تسميته الزمن الإيهامي .

2- حركة الزمن اللاإيهامي:

وهو زمن ينتجه التنافر الحاصل بين الزمن الخيالي أو زمن الأحداث ، وزمن التلقي الحاضر ، أو التنافر بين ما يمكن حدوثه في الماضي ، وما يمكن حدوثه في الحاضر، ويتم ذلك من خلال :

- قطع التتابع الزمني قطعا حادا .
- إيقاف حركة الزمن ، ثم العمل على تدفقها .
- تكرار وقوع الحدث في الزمن الماضي والزمن الحاضر ، في مسعى لعقد مقارنة لتغيير الحاصل بين الزمنين.
- اللجوء إلى أحداث تاريخية تقع في زمن بعيد عن الزمن الحاضر كي يراها المشاهد عن بعد فيتدبر.[1]

ب –دلالة الزمن النفسية:

يعد الزمن من المكونات الرئيسية للنص المسرحي ، فالزمن هو الإطار الذي يسجل التغير ، ويتوالى في ظله الحدث الدرامي في إطار مكثف يجمع شتات النص بعناصره المتخيلة والمشكّلة حكائيا، فهو يحمل الطبيعة المركبة نفسها للمكان المسرحي من حيث أنه يتجلى على عدة مستويات فزمن الحدث في نص الأقوال زمن متخيل بكل مكوناته ، فهو زمن إرجاعي يعيد إلى واقع ما أو متخيّل وهو يتبدى من خلال علاقة البداية

[1] ينظر ، مجيد حميد الجبوري : البنية الداخلية للمسرحية ، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا ، ط1 ، منشورات ضفاف ، بيروت ، لبنان 2013 . ص: 129، 130 ، 131 ، 132 .

بالنهاية كتحول وصيرورة، ومن ثم فإن المتلقي يربط باستمرار بين ما يراه وبين عالمه الخاص مما يخلق علاقة جدلية بين زمن المُتخيّل وواقع المتلقي .

هذوا اشهور وهي القضية تندرس واليوم صباح قروا...الطبيبة متاع العمل اليوم صباح اعطاتلي ورقة وقالت لي ...درسنا القضية متاعك عل مستوى المديرية وقررنا باش توقف الخدمة نهائيا ...مريض من الصدر واماتقدرش تزيد تخدم ...[1]

إن تبعثر الذاكرة في اتجاهات مختلفة بالنسبة لغشام بسبب مرضه الخطير وتهديده بالطرد من المعمل الذي يشتغل فيه كان بسبب الحاضر المؤلم ، والبحث عن الماضي لتعويض مرارة الحاضر . إنّ زمن الحاضر بواقعه الموجع وآلامه خلق حالة اضطراب نفسي، وفقدان توازن روحي لدى الشخصية. فيبدو "الزمن هنا في شكل قوة مؤثرة تدخل ضمن التركيب الداخلي للشخصية وتعمل على اندفاعها وتغيرها وتحولها على الدوام".[2]

"...كنا عاد صغار أنا وعماتك...غالم عمي خادنا عنده واتحمل بينا ...كانوا في عمري ثمن سنين ذاك الوقت بديت نخدم ونعاون في عمي في الأشغال الفلاحية والسرحة ...قريت القران منذ ثلث سنين كيف كان أبا حي...[3]

ويظل زمن الماضي الأكثر حضورا في عقل الشخصية ،وذلك لأنها تهرب من حاضرها باتجاه الماضي بحثا عن السكينة في ظل حاضر مهزوم.

---

[1] المصدر السابق : ص35 .

[2] علي محمد هادي الربيعي : الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص:182

[3] عبد القادر علولة : الأقوال ، الأجواد، اللثام ، مصدر سابق ، ص41 .

فالزمن يمثل الشكل الشعوري للتجربة التي تحياها الشخصية ، هذه التجربة تتميز بالتفرد ، وهي صورة متخيلة يحاول المتلقي تشييدها .فماضي شخصية غشام مليء بالتجارب الحياتية والتي ساهمت في تكوينه الفكري والنفسي." ومما لا ريب فيه أن مساهمة الزمن في تشييد الصورة المتخيلة يتضح من خلال تنظيم تشكيلات الصور وتسلسل أحداثها، بمعنى أن الزمن في النص هو زمان مشيد وأن كيفيته في عالم الحدث المتخيل تختلف عما هي في الواقع وذلك لأنه في الحدث المتخيل يشتغل في حدود المعرفة والتجربة الجمالية فهو خاضع في تشكله وتنظيم جريانه لصياغة ذاتية وشعورية تخص وجود الصورة المتخيلة ومظهرها وصياغتها البنائية ".[1]

" تداوي روحك بحيث المرض اللي فيك خطير بزاف ...كيفاش خطير يابنتي؟..الرية متاعك مضروبة بزاف... عايم عليها المرض...سماتلي هذاك المرض ما شفيتش عليه كنت دايخ والعرق يجري معايا تنهدت وفي التنهيدة راجعت حياتي كلها."[2]

تعد اللحظة الحاضرة أهم محفزات العودة إلى الماضي عبر الذاكرة ، فالإحساس بقرب نهاية الأجل تثير ذكريات الماضي ، ومحاولة المقارنة بين الحاضر والماضي تدفع الشخصية إلى استحضار الماضي ورؤيته .

"القوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة / نسمعوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوصي / بعد ما خدم طويل قبل الأجل مادامه حاصي."[3]

---

[1] علي محمد هادي الربيعي : الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص 183 .
[2] عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال ، ص 35 .
[3] المصدر نفسه ، ص 35

يلعب الراوي دورا أساسيا في تقديم إشارة مضيئة عن ماضي شخصية غشام من خلال إخبارنا عنه في قوله : بعد ما خدم طويل . إن زمن المسرحية هو زمن لا إيهامي من خلال تكرار وقوع الحدث في الزمن الماضي والزمن الحاضر . فماضي غشام هو سبب آلامه أيضا . فعمله الطويل في معمل الفحم هو سبب مرضه وآلامه في الحاضر.

إنّ الأحداث هي التي تحرك الشخصية وتجعلها تعيش مرارة الماضي والحاضر معا، فالزمان الخالي من الأحداث هو نموذج للزمان المفرغ من دلالته.

" قلت المرض جاني من الغبار...نعم من غبار الفحم الحجرة والرمل".[1]

وهذا ماجعل غشام يجري مقارنة بين الماضي والحاضر لتغيير الحاصل بين الزمنين لكن الشخصية استسلمت للحالة النفسية التي تسيطر عليه فجعلته أحيانا يعيش مع ذاته وذكرياته وأحيانا أخرى يعيش حاضره المؤلم.

لقد استطاع علولة أن يستخدم مجموعة من التقنيات التمثيلية ، مثل استخدام عنصر السرد، واستخدام الفعل الماضي ، باعتبار أن الحادثة التي يقدمه الممثل ، حادثة مرت وانقضى عليها زمن ، وأنها لا تحدث الآن أمام المتفرج وذلك لكسر عنصر الإيهام. كما لجأ إلى استخدام ضمير الغائب ، بمعنى أن يحكي الممثل عن الآخر، وليس باعتباره متقمصا له، ولكن باعتباره شاهدا على ما حدث.

[1] المصدر السابق:ص 36 .

3-شخصية الراوي:

أخذت الشخصية الدرامية في الدراسات الأدبية والنقدية المتخصصة منذ أرسطو وحتى الآن اهتماما كبيرا، إذ يقع عليها عبء تصوير الحدث الدرامي ، فقد ورد ذكرها لأول مرة في حديث أرسطو عن التراجيديا الإغريقية ، وأعطاها المرتبة الثانية بعد الحبكة، ثم في حديثه عن الفعل الدرامي بوصفه يقوم على الفعل في حدود النص الدرامي ومعنى هذا أنها أشبه ما تكون بالوسيلة أو الأداة الحاملة للقصة أو الموضوع.[1]

انفرد الكسندر مواري بما وضع من تصنيف للشخصية بهدف اكتشاف بعض المبادئ والعناصر التي تتحكم في السلوك ، والذي شكل جزءا من اهتماماته بالفرد في إطار البيئة الاجتماعية في نزعاته السلوكية وأزماته ، ومحاولاته الاهتمام بالفهم الكامل للحالة الفردية للشخصية ،وتأكيده مبدأ الدافعية الذي اعتبره أهم المبادئ في تفسير سلوك الإنسان بأنه نشاط لإزالة ما يتعرض له من توتر ،وعدم استقرار مبعثه إحساس الفرد بإلحاح حاجاته من أجل إشباعها وكذلك الضغوط الاجتماعية التي تسببها عناص البيئة ومعرفة الدوافع السلوكية للشخصية وبيئتها من خلال الضغوط والحاجات التي تمر بها الشخصية في حاضرها حيث أن لكل شخصية أبعادها الخاصة التي لا تكون منفصلة عن بعضها البعض في كيان الشخصية الواحدة، وأصبحت كل شخصية في صورة مختلفة عن الشخصيات الأخرى ، وتتسم بالأبعاد الآتية.

[1] فؤاد علي خارز الصالحي : دراسات في المسرح ، ط1 ، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن 1999 ، ص:49 .

1- البعد الطبيعي: يعني تكوين الشخصية من الناحية المظهرية لحالة من تأثير في تحديد موقف الشخصية في الحياة ، وعليه أصبحت الخطوط الرئيسية في رسم أية شخصية مسرحية يمكن أن تتمثل في الجنس والسن والطول ، والعلامات الفارقة.

2- البعد الاجتماعي: يحدد أوصاف الشخصية ، ومركزها الاجتماعي في بيئتها وثقافتها ومهنتها ، وعاداتها وعلاقاتها الاجتماعية .

3- البعد النفسي: تتجلى أهميته في السلوك والتصرفات وهو ما تفصح عن الانعكاسات التي ترد على لسان الشخصية وفيما تفعله ، ونوعية اللغة التي تتحدث بها ، وطريقة حديثها ، وشدة صوتها.[1]

يعد الراوي من أكثر الشخصيات التي تتحكم في السردية التاريخية على نحو دال لأنها تمثل رواية القصص على خشبة المسرح ، فهي تعتمد على التخيل ، والإلقاء ، والارتجال ، ولا تعتمد بالضرورة على العديد من خواص الخشبة المسرحية. إلا أن الوضعية التي يشغلها الحكي باعتباره استراتيجية لمراجعة التاريخ في المسرح. ففي معظم المجتمعات التي تعلن الأمية، كان يتم حفظ التاريخ من خلال الراوي الذي كان يشغل مكانة متميزة ومركزية في ما يتعلق بالحفاظ على ثقافة الجماعة ودعمها ، وكان الراوي يقدم تاريخ الجماعة غالبا في صيغة شعرية كوسيلة للترفيه أو التعليم .وكثيرا ما كان الراوي يلجأ إلى تكثير السردية خلال

[1] فؤاد علي خارز الصالحي : دراسات في المسرح ، ص:52، 53 .

الفعل الدرامي، والتفاعل مع الجمهور ، والرقص ، والغناء والموسيقى ذات الطبع الوصفي الخاص. يمكن بسهولة نقل تراث الحكي إلى خشبة المسرح على اعتبار أن شفراته وموضوعاته تتسم بطابع مسرحي وهي نمط من أنماط التواصل. .

لقد حاول إميل بنفينيست أن يبين الفرق بين الحكي والتأريخ الغربي في ضوء مفهومين وهما: الإنشاء وحكاية التاريخ. إنّ التاريخ المكتوب (باعتباره شكلا من أشكال حكاية التاريخ) يتجنب التفاصيل التأويلية ، ويجرد السردية من أي سياق تلفظي كما يسعى إلى الإيحاء بأن المعنى ثابت في اللغة. على النقيض من ذلك فإنّ الحكي الذي يشبه الإنشاء يؤكد على دور المشارك في الحوار والسياق الخاص للفظ اللغوي وهو ما يتمخض عن خلق معان متغيرة وغير ثابتة. وعلى اعتبار أن الراوي يكون واعيا بالجمهور وبوضعه باعتباره مصدرا للترفيه فإنه يقوم بمراجعة التاريخ في كل عرض وذلك بأن يجعل الماضي يخاطب الحاضر ، عن الإحالات الارتجالية إلى الأحداث الجارية أو إلى تفاعلات الجمهور إنما تؤدي إلى خلق جو من الحميمية يعزز الدروس التي يستخلصها الراوي من التاريخ ويقدمها إلى جماعته.[1]

إذا كان السرد في المسرح اليوناني يتم على أفواه أعضاء الكورس أو الشخصيات المقدمة، فإنّ علولة في مسرحيته يستخدم كورسا جديدا لا يرتدي ثياب الكورس الكلاسيكي ، بل يتجسد في شخصية الراوي الذي يدور عمله في نطاق عمل الشخصيات الرئيسية ،

[1] هيلين جيلبرت،جوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، ص: 184 .

وتتصل بها عن قرب ، ومن ثم تستطيع أن تقدمها للجمهور قبل أن تبدأ الحوادث ، أو في المشهد الافتتاحي. والراوي ليس محايدا ولكنه يشترك في الحدث عن طريق رؤيته الخاصة له ، ومن ثم يقدم إلينا زاوية جديدة ننظر منها إليه.

القوال:

قوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه

قوالنا اليوم يا السامع على غشام ولد الداود وابنه

قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس

نبدو بقدور السواق ونخلوه يقول :

لقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة.[1]

فمن وظائف الراوي التمهيد للمسرحية ، وتقديم الشخصيات، فنتعرف على قدور السواق، وعلى الغشام ولد الداود وابنه ، وأخيرا شخصية زينوبة بنت بوزيان العساس.

يتجلى لنا تفاعل الراوي ومستمعيه بطريقة ديناميكية وجدلية في صياغة العرض المسرحي، بحيث يندمج الراوي وينفصل بشكل دائم في اللعبة التي يقدمها ." الراوي فنان يقبع على مفترق الفنون الأخرى وحده على الخشبة في أكثر الأحيان يروي قصة ما متوجها مباشرة إلى الجمهور ، ذاكرا أحداثا بالكلام أو بالحركة ، ومؤديا شخصية أو أكثر مع ارتباطه الدائم بالنص .

"القوال:

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة ، الأقوال ، الأجواد ، اللثام، موفم للنشر، الجزائر 1997 ، ص: 23 .

الأقوال يا السماع ليا فيها أنواع كثيرة ، قالوا وما قالوا على قدور وما صراله."[1]

إنّ الراوي يبحث من جديد عن الاتصال المباشر مع الجمهور المجتمع في مكان محدد إنّه مؤدّ ينجز فعلا ويقدم بشكل مباشر رسالة شعرية مرسلة ومتلقاة من المستمعين المشاهدين . وقد حدد فن الراوي التطبيق المسرحي فهو يسجل في تيار المسرح السردي ، الذي يجعل مواد غير درامية درامية. يحطم الراوي الجدار الرابع ويتوجه مباشرة إلى مستمعيه ويحرص على أن يقتصر على مواجهة لا تتحول إلى إخراج متكلف .

يقول عبد الكريم برشيد " الراوي يحكي ، وفي حكيه يقدم وصفا متحركا حيا ،أما الجمهور فيترجم الكلمات والوصف إلى صورة ذهنية تنبض بالحركة والألوان وبذلك يوجد بداخله الشخصيات وألبستها ، كما يركب بداخله الديكور والملحقات والأجواء الملحمية".[2] كانت الغاية من توظيف التراث لصياغة تجارب فنية حديثة "في استلهامه لشخصية القوال الشعبية، لم يكن مجرد زخرفة ولا قراءة أركيولوجية للتراث الشعبي ، وإنما توظيف جمالي لبلوغ غاية فكرية آمن بها الكاتب، لأجل تجديد مشاهديه ولأجل تجريب طرق جديدة في الفن الدرامي."[3]

القوال:

" ... ارفد قشه اهجر بعد ماترك شغله.واللي قال شدّوه العمال بعد ما سمحوله. طلبوا منه يبقى يعطيك غير أفعاله. الشركة ما تضيع سواق مجرّب مثله. ادخل معاهم في الصف اهنا واتسقمت أحواله.لقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة . ولي يناضل من جديد رجعتله الكرامة.

[1] عبد القار علولة ، مسرحية الأقوال ، مصدر سابق، ص 34 .

[2] ادريس قرقوى : الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، ص:196.

[3] المرجع نفسه، ص: 170 .

ومع النقابة سهران على المصلحة العامة. حتى عاد قدور مثال في القعدة والقمّة. والسي الناصر انكشف حالته ما تعجب مشومة . تحاسب وتراقب واطرّد مكشوف من الخدمة"[1].

في هذا المشهد يقوم الراوي بوظائف متعددة ، هي نقل المتلقين إلى الأجواء الزمنية والمكانية للحدث الدرامي . وأيضا الإخبار عن ما مضى من أحداث . فالمتلقي بإمكانه أن يتعرف على أحوال الشخصية وعن الأحداث التي جرت له في الشركة وتقديمه الاستقالة . كما يظهر المشهد رغبة العمال في عدم تركه للعمل لأنه يمتلك كفاءة عالية فقدور ناضل في النقابة، وكان هدفه نشر العدالة والمصلحة العامة. بالمقابل انكشفت انتهازية صديقه سي الناصر. "كثيرا ما يخلق الراوي إطار المسرحية كما يقطع الفعل الدرامي ، ويكسر الأنساق البنائية ليبرز أجواء التفاعل الدرامي المختلفة ، وذلك من خلال تشتت محور اهتمام المتفرج ، وعندما يؤدي الراوي دور شخصية ما (بعيدا عن شخصيته الراوي) فإن هذا الدور المزدوج يزيد وجهة نظر المتفرج تعقيدا ويخلق مفارقة درامية تقوم بتشظية الصورة /الشخصية ولكنها على نحو يتسم بالمفارقة تكثر من مستويات المعنى."[2]

"القوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة. نسمعوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوصى. بعد ماخدم طويل قبل الأجل مدامه حاصي."[3]

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأقوال ، ص: 34 .

[2] هيلين جلبرت ، جوان تومكينز: الدراما ما بعد الكولونيالي ص:186 .

[3] مسرحية الأقوال، ص: 34 .

إنّ الراوي يقوم بعملية انتقائية ضمن سلسلة من عمليات التذكر. فهو الناقل للمأثور، وخلال مراحل تعلمه يعمد أولا إلى التحكم في البنية الأساسية للرواية ، ثم يلجأ إلى إثرائها بالعناصر الملحمية وهذا يعكس القدرة الإبداعية للراوي . ووظيفة الراوي تتمثل في:

1_ محاولة تجميع وتذكر البنية الأساسية للرواية (السيرة) الملحمية (الأنشودة البطولية).

2_ تذكر مختلف العناصر التي تتكون منها الرواية.

3_ السعي الدؤوب لتذكر المنتج الملحمي بأكمله وذلك بواسطة التكرار[1]

لقد عمل علولة على استخدام كل الوسائل الفنية المتوارثة التي صيغت من خلال فن المسرح. رافعا بذلك الشعبية إلى أعلى درجاتها من خلال توظيف كثير من الأشكال التعبيرية الشعبية كالحلقة التي أضفت طابع الاحتفال على أعماله ، والتي أعادت إلى المسرح شكله القديم. حيث كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية في العمل المسرحي ، والذي بواسطته يلمس عاطفة جماعية ، أو رمزا عاما ، يستقر في اللاوعي الجماعي ، حيث كانت الطقوس هي التعبير عن هذا اللاوعي ، الذي يربط بعضهم ببعض ويحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية . وقد كان هدفه من ذلك " تكسير الاندماج العاطفي بين المتفرج والممثل، وبين

[1] عبد الرحمن أيوب : الآداب الشعبية والتحولات التاريخية الاجتماعية مثال: سيرة بني هلال ،مجلة عالم الفكر، المجلد السابع عشر العدد الأول ، إبريل، مايو ، يونيو وزارة الإعلام الكويت 1986 .

الممثل وبين الشخصية التي يؤديها . إذ على المتفرج أن يتذكر دائما أن ما يحدث أمامه الآن ليس حادثا حقيقيا".[1]

[1] محمد عناني: دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب ، مصر. ص: 60 .

خاتمة

تخلص هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج أبرزها:

-إنّ تأصيل المسرح العربي يعني البحث في هوية المسرح العربي تأكيدا لأصالة الثقافة العربية النابعة من روح العصر الذي يعيش فيه الإنسان العربي ، والذي يعمل على إبراز هويته التي تختلف عن هوية الآخر.

_ برزت في حقل المسرح العربي دعوة جديدة في حقل المسرح العربي كانت لها تداعيات كبيرة في توجهات المسرحيين العرب ، دعت إلى تأصيل المسرح العربي الذي عاش في دائرة التبعية للغرب و تحريره من النماذج الغربية ، والاستفادة من التراث سواء من حيث الشكل أو المضمون. ومن دعاة التأصيل لمسرح عربي خالص، واستلهام التراث قصد تأكيد الهوية العربية توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وسعد الله ونوس.

_ انقسمت محاولات المؤلفين العرب لاستلهام تراثهم إلى اتجاهين رئيسيين: ينحو الأول نحو اقتباس الحكايات والتاريخ والسير ، في حين يسعى الثاني لإحياء الأشكال الدرامية.

_ من أبرز تجارب التأصيل في المسرح الجزائري ولد عبد الرحمان كاكي الذي استلهم تقنيات القوال الشعب.

-من دواعي التأصيل لمسرح عربي الفخر بمآثر الأمة ، والوقوف في وجه الاستعمار.

-من تجليات التأصيل في المسرح الجزائري توظيف الشخصية التراثية والتاريخية.

–تأسس المسرح الجزائري في ظل مقاومة الأمة للاستعمار الفرنسي ، فكان مسرحا شعبيا غنيا بصور المقاومة. كما عكس المسرح الجزائري الواقع الاجتماعي وجسده فنيا ومسرحيا.

–تجلت في المسرح الجزائري العديد من طقوس الاحتفالية والفرجة، كمسرح البحر الذي أرسى قواعد جديدة خاصة بآليات التفاعل مع العرض المسرحي ، فقد صنع الفرجة من خلال الحضور الجسدي لكل من الممثلين والجمهور، وأيضا مسرح الحلقة الذي يقوم على تفاعل الراوي ومستمعيه بطريقة ديناميكية وجدلية في صياغة العرض المسرحي.

_ يرتبط الفضاء الدرامي في مسرحية الأقوال بالشخصيات وحالاتها الاجتماعية والسياسية. فهو فضاء متخيل يستحضر الصور بوصفه فضاء مفترضا بنيته الكلمات ودلالتها وما تبعثه في ذهن المتلقي من تخيلات . و أما دلالة الزمن فينتجه التنافر الحاصل بين الزمن الخيالي أو زمن الأحداث ، وزمن التلقي الحاضر.

– شخصية الراوي في مسرح الحلقة تقوم بنقل المشاهدين إلى الأجواء الزمنية والمكانية للحدث . كذلك تنقل لنا الأخبار عمّا مضى من أحداث تاريخية ، و تشارك في الحوادث بصفة غير مباشرة وتقوم بالتعليق عليها. كما تعمل على كسر الإيهام المسرحي وذلك بتوضيح بعض الحقائق المبهمة ، ومحاولة تقريب فهمها للمتلقي.

قائمة المصادر والمراجع :

القرآن الكريم : رواية ورش

أولا : المصادر

1- ادريس قرقوة : مسرحية لالة فاطمة نسومر المرأة الصقر ، سلسلة دراما تاريخ الجزائر ، ط2 ، دار الغرب للنشر والتوزيع،وهرا ن ، الجزائر 2003

2- صالح لمباركية :مسرحية النار والنور ، شركة التضامن باتنيت ، باتنة ، الجزائر 2006 .

3- الطاهر وطار : الهارب ،ط2 ، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر 1980.

4- عبد الحليم رايس: أبناء القصبة – دم الأحرار ،منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان ، الجزائر 2000 .

5- عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة ، الأقوال ، الأجواد ، اللثام ، موفم للنشر ، الجزائر 1997.

6- كاتب ياسين :الجثة المطوقة ، الأجداد يزدادون ضراوة مسرحيتان ، ترجمة : د ملكة أبيض، ط2 ، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا 2011 .

ثانيا : المراجع باللّغة العربية.

1- إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، عالم المعرفة، عدد: 105، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت سبتمبر 1986 .

2- إبراهيم عوض: دراسات في المسرح، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة، 1998 .

3- أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف،ط2 ، مركز الاسكندرية للكتاب ، مصر 1993.

4- ابن منظور : لسان العرب، إعداد وتصنيف: يوسف خياط ، المجلد الأول ، من الألف إلى الراء، دار لبنان العرب، بيروت لبنان .
5- أبو بلال عبد الله الحامد:فن التمثيلية، ط1 ، مركز الناقد الثقافي، دمشق، سوريا 2010 .
6- أحسن تليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، مسرحية : مأساة جميلة لعبد الرحمان الشرقاوي نموذجا، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر. 2008 .
7- أحسن تليلاني: المسرح الجزائري،دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ط1 ، دار التنوير الجزائر 2013 .
8- أحمد بلخيري: سميائيات المسرح،ط1 ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البضاء ، المغرب 2011 .
9- أحمد بلخيري: المصطلح المسرحي ،عند العرب، ط1 ، البوكيلي للطباعة والنشر،1999 . المغرب
10- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره،دار هومة، الجزائر 2011 .
11- أحمد سخسوخ: الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر2005.
12- أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر. 1970،1933،دار المعرف ، مصر .
13- أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، ط1 ، مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر 2002.
14- إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر–دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ، الجزائر 2005.
15- إدريس قرقوى: الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر 2014 .

16- .أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ط1 ، دار مشرق ، المغرب 1994 . بسام العسلي : نهج الثورة الجزائرية ، سلسلة جهاد الشعب الجزائري 8 ، ط2 ، دار النفائس، بيروت ، لبنان 1986 .
17- بسام العسيلي: الأمير خالد الهاشمي الجزائري ، ط2 ،دار النفائس ، بيروت ، لبنان 1984 .
18- تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم،ط1 دار الحداثة ، بيروت، لبنان1986 .
19- توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي ، مكتبة مصر ، القاهرة ، مصر.
20- جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، منشورات المكتبة العصرية، بيروت.
21- جميل حمداوي : صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، ط1 ، مكتبة المثقف، المغرب 2015.
22- حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره) ، ط1 ، المركز الدولي لدراسات الفرجة ، سلسلة دراسات الفرجة 13 ، مطبعة ألطوبريس، طنجة ، المغرب 2011.
23- حسن حنفي : التراث والتجديد ، موقفنا من التراث القديم ، ط4 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان 1992 .
24- حسن عبود النخيلة : خطاب الصورة الدرامية، ط1 ، منشورات ضفاف ،بيروت ، لبنان 2013 . حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ط1 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2000 .
25- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999 .
26- خالد أمين : الفن المسرحي وأسطورة الأصل،ط1، ألطوبريس ، المغرب 2002 .
27- خالد أمين : المسرح ودراسات الفرجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب 2011 .

28- خليل المرسي:المسرحية في الأدب العربي ، (تأريخ . تنظير . تحليل)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1997.
29- رشاد رشدي :نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، دار العودة ، ط2 ، بيروت ، لبنان 1975.
30- رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي- انجليزي – فرنسي، دار الحكمة ، الجزائر 2000.
31- رياض عصمت : المسرح العربي ، سقوط الأقنعة الاجتماعية، ط2 ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة، دمشق 2012.
32- السعيد الورقي : تطور البناء الفني في الأدب المسرحي العربي المعاصر في مصر ، دار المعرفة الجامعية،مصر 2002 .
33- شاكر عبد العظيم جعفر: تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي، ط 1 ، دار الرضوان للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، 2013 .
34- الشريف الأدرع: بريخت والمسرح الجزائري مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، مقامات للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة، الجزائر 2013 .
35- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة و الرواد والنصوص حتى سنة 1972 ، ج1 ، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر 2005 .
36- صالح سعد: الأنا – الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي،سلسلة عالم المعرفة، العدد: 274 ، المجلس الوطني للفنون والثقافة، الكويت .
37- صالح لمباركية: المسرح في الجزائردراسة موضوعاتية وفنية،ج2 ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر 2005 .
38- صبري حافظ: التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1984.
39- صلاح فضل: ظواهر المسرح الإسباني، الهيئة المصرية للكتاب، مصر 1992.
40- طارق العذاري: المسرح التعبيري: ط1 ، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان ، المملكة الأردنية الهاشمية 2014 .

41- طامر أنوال:المسرح والمناهج النقدية الحداثية ، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي ، دار القدس العربي، الجزائر 2011.
42- طاهر عبد مسلم : عبقرية الصورة والمكان، التعبير، التأويل، النقد، ط1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن 2002 .
43- عبد الرحمان بن زيدان : التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن ، الدار البيضاء، المغرب 2001.
44- عبد الرحمن ياغي : في الجهود المسرحية العربية، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان، ط: 1، 1999 .
45- عبد الرحمن بن براهيم : الحداثة والتجريب في المسرح.، إفريقيا الشرق ، المغرب 2014 عبد الرحمن بن زيدان: أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدراسات النقدية، ط1 ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب 1987.
46- عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس 1988.
47- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان 1978 .
48- عبد الكريم برشيد : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، سلسلة الدراسة النقدية، ط1 ، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب 1985.
49- عبد الكريم جدري: التقنية المسرحية، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر 2002 .
50- عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر ، قضايا ورؤى وتجارب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2002.
51- عبد المجيد جحفة: دلالة الزمن في العربية دراسة النسق الزمني للأفعال، ط1 ،دار توبقال للنشر ، المغرب 2006 .
52- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر1931 – 1954 ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983.

53- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ، كتابات نقدية 67 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر 1997.
54- عبد الواحد ابن ياسر: المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، تصدير: الدكتور محمد السرغيني، دار الأمان ، ط1 ، الرباط، المغرب 2013 .
55- عبد الواحد ابن ياسر:عشق المسرح دراسات نقدية ، منشورات دار التوحيدي، ، الرباط، المغرب2011 .
56- عرفان محمد حمّور: سوق عكاظ ومواسم الحج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت ، لبنان، ط:1، 2000.
57- عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1 ،مطبعة هومة، الجزائر 2000 .
58- عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2007 .
59- عقيل مهدي يوسف: أسس نظريات فن التمثيل،دار الكتاب الجديد المتحدة،ط1، بيروت 2001 .
60- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، عدد: 248، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، أغسطس / آب 1999 .
61- علي بن تميم : السرد والظاهرة الدرامية ، ط1 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2003. علي محمد هادي الربيعي : الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ط1 ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان 2012 .
62- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر 2003.
63- فاروق خورشيد : أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع،عالم المعرفة، عدد 284 أغسطس 2002.
64- فاروق خورشيد:عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، ط1 ، 1991 .
65- فاروق عبد القادر: ازدهار وسقوط المسرح المصري، تقديم: جرجس شكري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط3 ، القاهرة ، 2010.

66- فاروق عبد القادر: رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة- دراسة في المسرح العربي المعاصر، ط2،دارالعلوم للنشر والتوزيع، القاهرة 2005 .
67- فراس الريموني: الطقوس البدائية والمسرح، ط1دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 2014.
68- فريد الزاهي : النص والجسد والتأويل ، افريقيا الشرق ، المغرب 2003 .
69- فهمي جدعان: نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، ط1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن 1985 .
70- فؤاد علي خارز الصالحي : دراسات في المسرح ، ط1 ، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن 1999.
71- فؤاد وهبة: الأدب المسرحي العربي العودة للجذور في الفنون المسرحية، دار الكتاب الحديث، القاهرة 2008 .
72- قاسم المقداد: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، ط1 ، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، سوريا 1984 .
73- كريم زكي حسام الدين : الزمان الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، ط2 ، القاهرة 2002.
74- كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة: إبراهيم حمادة، ط1 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر 2006 .
75- مجموعة باحثين من البلدان العربية:واقع المسرح العربي- مكامن الإخفاق ومواقع التعثر، الندوة الأولى في مشروع الاستراتجية العربية للتنمية المسرحية، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية 2011 .
76- مجيد حميد الجبوري : البنية الداخلية للمسرحية ، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا ، ط1 ، منشورات ضفاف ، بيروت ، لبنان 2013 .
77- محمد أبو دومة : تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، ط1 ، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2005 .
78- محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل الممكن . دراسة في المسرح الاحتفالي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد 1982 .

79- محمد حسين الأعرجي: فن التمثيل عند العرب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية سنة 1978.
80- محمد حسين هيكل: ثورة الأدب، ط1، دار المعرفة ، القاهرة 1983 .
81- محمد رجب النجار : توفيق الحكيم والأدب الشعبي ، أنماط من التناص الفولكلوري ، ط1 ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، مصر 2001.
82- محمد رجب النجار: جحا العربي، عالم المعرفة، عدد:10 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت أكتوبر 1978 .
83- محمد زكي العشماوي : دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان 1980.
84- محمد عابد الجابري : التراث والحداثة، دراسات ومناقشات ، ط1 ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت تموز/ يوليو 1991 .
85- محمد عمارة:الإسلام والفنون الجميلة، ط1 ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر 1991 .
86- محمد عناني: دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب .
87- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث(1847 . 1914)،ط3، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1980 .
88- محمود محمد كحيلة: معجم مصطلحات المسرح والدراما إنجليزي – عربي، ط1 ، هلا للنشر والتوزيع، مصر 2008 .
89- محمود مفلح البكر:مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2009.
90- مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع ، الجزائر2013.
91- مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر 2013 .
92- مصطفى علي عمر : الواقعية في المسرح المصري، دار الكتب الجامعية ، الاسكندرية ، مصر 1968.

93- مصطفى فاروق : دراسات في التراث الشعبي ، دار المعرفة ، الاسكندرية ، مصر 2008.
94- منير الزامل :التحليل السيميائي للمسرح(سيميائية العنوان- سيميائية الشخصيات- سيميائية المكان)، دار مؤسسة أرسلان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا 2014 .
95- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004 .ص: 13 .
96- ميجان الرويلي .سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط3، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب 2002 ، ص: 83 .
97- نهاد صليحة: أضواء على المسرح الانجليزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر 1990 .
98- نور الدين عمرون : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ط1 ،شركة باتنيت، باتنة ، الجزائر 2006 .
99- هيثم الحاج علي : الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ط1 ، النتشار العربي ، بيروت ، لبنان 2008 ، ص: 18 .
100-واسيني الأعرج : اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر ، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986.
101-وطفاء حمادي الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990- 2006) ، ط1 ، المركزالثقافي العربي ، الدار اليضاء ، المغرب 2007 .
102-ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ، سوريا 2010.
103- يحي البشتاوي: المسرح والقضايا المعاصرة ،
104-يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ط2 ،جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر 2009 .

ثالثا: المراجع المترجمة:

1- الإدريس نيكول: علم المسرحية، تر:دريني حشبة، ط2 ،دار سعاد الصباح، الكويت 1992.
2- الأردايس نيكول: المسرحية العالمية ، ترجمة : عثمان نويه، مراجعة : حسن محمود ، ج1، هلا للنشر والتوزيع،ط1 ، مصر 2000 .
3- إلين أستون وجورج ساقونا :المسرح والعلامات ، ترجمة : سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة ، مصر.
4- آن أوبرسفليد: قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مصر.
5- أوناش ودهوري: المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة، ترجمة: د. أمين حسين الرباط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة 2001 .
6- برنار دورت: قراءة بريشت ،تر: جورج الصائغ وماري لور سمعان ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا1997 .
7- بول ريكور:الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور ، ترجمة وتقديم : سعيد الغانمي ، ط1 ، المركزالثقافي العربي ، 1999 .
8- بيتر بروك : النقطة المتحولة ، أربعون عاما في استكشاف المسرح،ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة ، عدد: 154 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت أكتوبر 1991.
9- بيجي جروتوفسكي : دروس من مسرح جروتوفسكي التجريبي ، تقديم وترجمة : هناء عبد الفتاح ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي .
10- تمار الكساندروفنا بوتينتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي،
11- ج.ل..ستيان : الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق،تر: محمد جمول،منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1995.
12- جان بيير رينجر: قراءة المسرح المعاصر، تر: حمادة إبراهيم، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

13- جلين ويلسون: سيمولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة عدد:258، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،يونيو/ حزيران 2000 .
14- جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، ترجمة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1994 .
15- حسن نافعة، كليفورد بوزورث، تراث الإسلام ، الجزء الثاني، تر: حسين مِؤنس، إحسان صدقي العمد ، مراجعة فؤاد زكريا،عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، عدد 234 يونيو 1998.
16- رنيه وليك ، أوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية 1992 .
17- س.بيتروف :الواقعية النقدية في الأدب ، ترجمة :شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة، دمشق 2012.
18- فرد ب.ميليت ، جيرالدايدس بنتلي : فن المسرحية ، ترجمة: صدقي حطاب ، مراجعة : محمود السمرة ،دار الثقافة ، بيروت ، لبنان 1986.
19- فيتوباندولفي: تاريخ المسرح،تر: ألاب إلياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق، 1989.
20- فيليب سادجروف : المسرح المصري في القرن التاسع عشر(1799 –1882)، تر: أمين العيوطي،تقديم : سيد علي إسماعيل، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، مصر 2007 .
21- ك.م. نيوتن :نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة: عيسى علي العاكوب ، ط1 ، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، مصر 1988.
22- الكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1976 .
23- كولن ولسون : فكرة الزمان عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد كامل، عالم المعرفة، عدد: 159 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مارس 1992 .

24- مارقن كارلسون : نظريات المسرح ، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر ، الجزء الثاني، ترجمة وتقديم : وجدي زيد ، ط1 ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة 2010.
25- هيلين جيلبرت،جوان تومكينز: الدراما ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

رابعا: المجلات والدوريات.

1- أحمد أبو زيد :الشعر والدراما ، مجلة عالم الفكر، المجلد الخمس عشر، العدد الأول ، أبريل – مايو – يونيو، وزارة الإعلام ، الكويت 1984 .
2- أحمد أبوزيد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر ، العدد3، أكتوبر –نوفمبر– ديسمبر 1985 .
3- إسماعيل بن صفية: الموروث التاريخي في المسرح الجزائري، الحياة المسرحية ، عدد: 82 ، 83 ، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2013 .
4- جميل حمداوي: المسرح الجزائري والفضاء الركحي والسينوغرافي، مجلة الحياة المسرحية، العدد 82 ، 83،الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2013.
5- جورج سالم حجار: أدبيات الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، مجلة الثقافة ، العدد العاشر، السنة الثامنة ، دار الحرية للطباعة ، تشرين الأول بغداد 1978.
6- حسن المنيعي : المسرح ..مرة أخرى، سلسلة شراع ،كتاب نصف الشهر، العدد: 49،وكالة شراع لخدمات الإعلام والاتصال، 28 شوال 1419 – 15 فبراير 1999.
7- سامي عبد الحميد: المسرح البديل ، بحث في الذروات التاريخية للمسرح العربي، مجلة الأكاديمي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، عدد:55، سنة 2010.

8- سامية أحمد أسعد: سيميولوجيا المسرح، مجلة فصول ، مجلة النقد الأدبي ، المجلد الأول ، العدد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، أبريل 1981 ، جمادى الآخرة 1401.
9- صالح سعد: ازدواجية الأنا – الآخر، والبحث في تقنية الممثل العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد : الأول ، يوليو/ سبتمبر 1996 .
10- عبد الحميد يونس: الفولكلور والميثولوجيا، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثالث ، العدد الأول، وزارة الإعلام الكويت ، أبريل ، مايو ، يونيو ، 1972 .
11- عبد الرحمن أيوب : الآداب الشعبية والتحولات التاريخية الاجتماعية مثال: سيرة بني هلال ،مجلة عالم الفكر، المجلد السابع عشر العدد الأول ، إبريل، مايو ، يونيو وزارة الإعلام الكويت 1986 .
12- عبد القادر علولة :صفحات من تاريخ المسرح الجزائري، ترجمة : سمية زباش، الحياة المسرحية ، العدد 82 ،83 ،الهيئة السورية العامة للكتاب ، دمشق 2013 .
13- لطفي عبد الوهاب يحي : الأسطورة والحضارة والمسرح في مأساة أوديب ملكا ، مجلة عالم الفكر ، المجلد السادس عشر ، العدد الثالث ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ، 1985 ، وزارة الإعلام في الكويت .
14- مارفن كارلسون:المسرح الجزائري في الوثائق الانجليزية، ترجمة : سناء عرموش، مجلة الحياة المسرحية العدد 82 ، 83، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق 2013 .
15- محي الدين باشطارزي: ملامح من بدايات المسرح العربي، ترجمة : سمية زباش ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد: 75 ،الهيئة السورية العامة للكتاب ، دمشق 2011 .
16- مصطفى الرافعي: تأثير الحضارة العربية في الحضارة الغربية، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن إتحاد كتاب العرب،دمشق العدد الأول، السنة الأولى تشرين الثاني ، نوفمبر 1979.

17- نديم معلا: أزمة الكتابة المسرحية العربية ، مجلة عالم الفكر ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب المجلد الخامس والعشرون، العدد: الأول – الكويت يوليو/ سبتمبر 1996 .

18- هالة حسن سبتي : أثرحكايات ألف ليلة وليلة في مسرحيات فلاح شاكر، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية ، المجلد الثامن ، العدد :15 كانون الأول 2009 .

19- هيثم الحاج علي : الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ط1 ، النتشار العربي ، بيروت ، لبنان 2008 .

خامسا: المراجع باللّغة الأجنبية:

1- Patrice pavis dictionnaire du théatre editions sociales paris 1980 . p 151

ملخص البحث:

يرتكز مبدأ تأصيل المسرح العربي على إيجاد أشكال ومضامين قريبة من المشاهد العربي لإظهار ما في التراث من قيم، وأشكال إيجابية يمكن أن تساير الواقع الراهن . ولن يتم هذا التأسيس الجديد للمسرح إلا بالبحث في التراث الذي يعج بالحكايات الشعبية والشخصيات التاريخية والدينية. فالغاية الأولى من التأصيل في المسرح هو نبذ الثقافة المستوردة، التي ظلت تقود تجاربه ومشاريعه، وحرمته من حالة الاحتفالية والفرجة الشعبية التي يتوق إليها كل عربي يعشق المسرح.

ولم يكن المسرحيون الجزائريون بمنأى عن هذا التوجه بعد أن تأكدوا بأن الغرب عمل على طمس كل ثقافة وطنية . وإيمانا منهم بأن الوقت قد حان لإبداع مسرح جزائري متميز أصيل نابع من أصالة وتقاليد هذا الشعب، لجأ رواده إلى توظيف التراث الشعبي واللّغة الأصيلة التي تناسب فهم الجمهور . و من أجل تأكيد الهوية العربية و تحقيق وظيفة المسرح التواصلية مع الجمهور أبدع المسرحيون الجزائريون أشكالا درامية متنوعة ، كالكتابة الجماعية والأداء الارتجالي الجماعي للمشاهد والفضاء الحلقوي. واختيار الشكل الفني المسرحي الذي يجسد اللوحات المختلفة. وقد كانت الغاية من ذلك تعميق الوعي بالمصير التاريخي، وأيضا تحقيق متعة الفرجة. لقد غدت اهتمامات وجود المسرح الجزائري في تأكيد هويته العربية ، وعلى استلهام المادة التراثية فنيا وفكريا، وربطها بما يلائم الواقع الحاضر القائم . فهو لا يراوح في ماضي التراث بل يعمل بحركيته وتحقيق أهدافه الوظيفية في التعبير عن ملامح حياة الشعب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

L’authenticité du théâtre arabe repose sur le principe de chercher de formes et de contenus proches du récepteur et capable de démontrer le patrimoine, les valeurs qu’y sont contenues et les aspects positifs qui pourraient refléter la réalité vécue. Ce nouvel établissement du théâtre ne pourrait y avoir lieu qu'à travers l’exploration du patrimoine et de sa richesse en contes populaires et en personnages historiques et religieux. Le premier objectif du théâtre authentique est de rejeter la culture étrangère, qui ne cesse d’entraver ses expériences et ses projets, et qui gâche tout état d’humour et du spectacle populaire que convoite tout Arabe fan du théâtre. Les dramaturges algériens n'ignoraient pas cette stratégie occidentale qui militait

pour la submersion de la culture nationale. Ils étaient persuadé que le moment est propice pour créer un théâtre algérien distingué et authentique découlant des traditions nationales qui répondent aux attentes du public. Pour l'intérêt de ce peuple, les spécialistes du théâtre ont opté pour l'usage du folklore et du langage populaire afin de maintenir l'identité arabe et le faire aboutir à sa visée communicationnelle et interactive ; ils ont créé diverses formes dramatiques, à citer : l'écriture collective, la mise en scène collective improvisée et l'espace de travail en groupes, sans oublier le choix de la forme théâtrale qui incarne les différentes scènes. L'objectif en était de mieux reconnaître son histoire, et aussi de parvenir au plaisir du spectacle. L'intérêt du théâtre algérien est devenu de plus en plus basé sur son identité arabe inspirée du patrimoine artistique et intellectuel et de son lien avec la réalité vécue. Il n'aura plus pour objet le passé du patrimoine, mais il est en dynamisme continu pour atteindre ses objectifs fonctionnels de bien exprimer les spécificités de la vie sociale, politique et économique du peuple.

.

فهرس الموضوعات

الموضوع

الصفحة

مقدمة.....1

الفصل الأول: التأصيل في المسرح العربي.....5

1ـ مفهوم التأصيل 6

2ـ تجارب التأصيل في المسرح العربي.....16

أـ تجارب التأصيل اعتمادا على المضمون التراثي.....16

ب تجارب التأصيل اعتمادا على الشكل التراثي..... 31

3 ـ تجارب التأصيل في المسرح الجزائري.....35

4. دواعي التأصيل في المسرح 42

أ. الدواعي الدينية.....42

ب ـ الدواعي السياسية والاجتماعية.....43

ج ـالدواعي الثقافية.....46

الفصل الثاني:اتجاهات التأصيل في المسرح الجزائري..... 49

1ـ التراث والمسرح.....50

أـمفهوم التراث.....50

ب ـالشخصية التراثية وارتباطها بتأصيل المسرح الجزائري(شخصية جحا).....59

ج الشخصية التاريخية ومساهمتها في تأصيل المسرح.....67

ــ مسرحية لالة فاطمة نسومر لادريس قرقوة.....67
2ـ المسرح والثورة 75
أ ـ مفهوم الثورة.....75
ب ـالخطاب الحركي للجسد في المسرح الثوري 85
3. المسرح والواقع.....91
أـ الواقعية في المسرح..... ...91
ب ـالمسرح والواقع السياسي والاجتماعي الجزائري 100
الفصل الثالث: الأشكال الدرامية في المسرح الجزائري.....105
1 المسرح الاحتفالي 106
أ. الطقوس الاحتفالية ومظاهرها الدرامية.....106
ب ـالأشكال التقليدية للفرجة.....118
_مسرح البحر.....123
2 _ مسرح الحلقة.....127
أ. مفهوم الحلقة..... ..127
ب ـ البناء الفني في مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة.....133
1 . الفضاء الدرامي ودلالته.....133
أ. مفهوم الفضاء في المسرح 133
ب . دلالات الفضاء الاجتماعية و السياسية..... 138
2 ـالزمن الدرامي ودلالته.....152
أـ مفهوم الزمن في المسرح.....152
ب دلالة الزمن الدرامي النفسية 157
3ـ شخصية الراوي.....161
خاتمة.....169
قائمة المصادر والمراجع 172
ملخص البحث.....186
فهرس الموضوعات 187