Université 8 Mai 45
Guelma Algérie

جامعة 8 ماي 45
قالمة الجزائر

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Ministère de L'enseignement Supérieur Et de la recherche scientifique
Université 8 Mai 1945 Guelma
Faculté: des lettres et des langues

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مطبوعة بيداغوجية في مقياس:

النص المسرحي الجزائري

موجّهة لطلبة السنة الثانية ماستر تخصص: أدب جزائري

إعداد الأستاذة:

وردة حلاسي

2025

مقدمة

تناولت هذه المطبوعة البيداغوجية مجموعة من المحاضرات والتطبيقات في مادة "النص المسرحي الجزائري)، الموجهة لطلبة السنة الثانية ماستر، تخصص: أدب جزائري للسداسي الأول، حيث تتبعنا البرنامج الوزاري المقرر، من خلال رصد نشأة المسرحية الجزائرية، منذ العهد الروماني إلى يومنا هذا، وكيف تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي، ثم كيف أثّر المسرح العربي وخاصة المشرقي عن طريق الفرق المصرية، التي جابت أقطار المغرب العربي ومنها الجزائر، هذه الفرق، التي كانت بمثابة دافعٍ قويٍّ لتحريك همم الجزائريين نحو الاهتمام بالمسرح والعناية به، ولفت أنظار الخاصة إلى أهميّة فن المسرح في ميدان الكفاح والثقافة.

كان الهدف من هذه المطبوعة البيداغوجية الالتفات إلى التعريف بالمسرح الجزائري وتتبع مراحله، ومحاولة تقريبه من المتلقي، الذي هو الطالب الجامعي ضمن المجال الأكاديمي، من جهة ومحاولة ربطه بالمؤسسة الكبرى خارج محيط الجامعة، وهي المجتمع، هذا الأخير، الذي يشهد عزوفا عن هذا الفن، رغم أهميته في معالجة قضاياه، وقدرته على التغيير، كما أنّ الاهتمام بالمسرح والنقد المسرحي ضمن العملية التعليمية لا زال يشهد تذبذبا، وهذا ما أدى إلى غياب الثقافة المسرحية لدى طلبتنا في الجامعة، وعلى هذا الأساس، جاءت هذه المطبوعة البيداغوجية لتحقيق الأهداف الآتية:

- التعريف بالمسرحية الجزائرية وأهم أعلامها، وموضوعاتها وقضاياها ومضامينها، منذ نشأتها إلى يومنا هذا، وذلك من خلال تتبع مراحلها وتقديم بعض النصوص التطبيقية، التي لا يعرف عنها الطالب شيء.
- إحاطة الطالب بالطبيعة الازدواجية للمسرح؛ إذ كثيرا ما يخلط بين مصطلح مسرح ومسرحية، الأمر الذي يزيد اللبس عنده، ويجعله يبتعد عن دراسته.
- محاولة الربط بين الجامعة كمؤسسة تعليمية، والمسرح كمؤسسة ثقافية، هدفها التربية والتعليم.

ولتحقيق هذه الأهداف كان لا بدّ لنا من الاعتماد على مصادر ومراجع متنوعة، محاولين الإفادة منها من أجل الانفتاح أكثر على أهم المنطلقات الفكرية في مجال المسرح، خاصة في الوطن العربي، وبلدان المغرب العربي، وبالتحديد الجزائر، وعليه جاءت المحاضرات متسلسلة كالآتي:

وقفنا بداية عند نشأة المسرح في الوطن العربي، لنبرز ملامحه العامة، ثم تطرقنا إلى نشأة المسرحية الجزائرية منذ العهد الروماني، مرورا بالفتح الإسلامي إلى عهد الدولة العثمانية، لنقف بعد ذلك عند الانطلاقة الفعلية للمسرحية الجزائرية، إبان الاحتلال الفرنسي، ورصد أهم المراحل التي مرّت بها قبل الاستقلال وبعده، مع ذكر أهم أعلامها وموضوعاتها ومضامينها، واتجاهاتها وخصائصها الفنية وإشكالاتها المتنوعة، كإشكالية اللغة والترجمة والاقتباس والمنهج...، لنعرّج على أهم القضايا التي طبعت النقد المسرحي عامة والجزائري خاصة، ورصد الأشكال التراثية، التي نهضت عليها المسرحية الجزائرية في مجال الكتابة، والوقوف عند أزمة النص المسرحي، أو التأليف المسرحي في الجزائر، لنرصد أثر التقنيات الغربية في بنيته الدرامية، لنقف في الأخير عند المسرحية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.

وبعد فإننا لنرجو أن نكون قد وفقنا في عرض المادة المقرّرة، وكذلك في بلوغ ما سعينا إليه من غاية في إعداد هذه المطبوعة البيداغوجية لطلبتنا الأعزّاء أولا وللدارسين ثانيا، ولفت الأنظار إلى ضرورة دراسة المسرح الجزائري بشقيه: النص المسرحي والعرض المسرحي.

والله الموفق.

محتوى المادة:

	المادّة:النص المسرحي الجزائري محاضرة+تطبيق	السداسي: الثالث	المعامل: 04	الرصيد:05
01	لمحة تاريخية عن المسرحية في الوطن العربي			
02	نشأة المسرحية الجزائرية (العهد الروماني – المسرحية الجزائرية من الفتح الإسلامي إلى نهاية الدولة العثمانية			
03	المسرحية الجزائرية إبان العهد الاستعماري– النشأة الفعلية للمسرحية الجزائرية			
04	مراحل تطور المسرحية الجزائرية			
05	أعلام المسرحية الجزائرية (مع تقديم نصوص من نتاجهم)			
06	موضوعات المسرحية ومضامينها (المضامين الاجتماعية: (المشحاح – امرأة الأب)– الثورية: (مصرع الطغاة– الجثة المطوقة)			
07	اتجاهات المسرحية الجزائرية: (الاتجاه الشعبي– الاتجاه الاجتماعي– الاتجاه التعليمي)			
08	خصائص المسرحية الجزائرية الفنية			
09	المسرحية الجزائرية: الإشكالات والرهانات (إشكالية اللغة – إشكالية الترجمة والاقتباس)			
10	النقد المسرحي الجزائري			
11	المسرحية الجزائرية والأشكال التراثية (حيزية– الغولة– السحار...)			
12	المسرحية الجزائرية والنص الغائب			
13	أثر بريخت في المسرحية الجزائرية (عبد القادر علولة: ثلاثية: الأقوال– الأجواد– اللثام)			
14	المسرحية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية (كاتب ياسين– أسيا جبار) (الأجداد يزدادون ضراوة– إحمرار الفجر...			

المحاضرات

المحاضرة رقم 01
لمحة تاريخية عن المسرحية في الوطن العربي

تمهيد:

يعدّ المسرح شكل من أشكال الفنون التي تؤدى أمام المشاهدين/الجمهور على خشبة المسرح، وهو من أهم الوسائل الفعالة التي عبّرت بها الحضارات والشعوب عن قضاياها الدينية والتاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية، وهو في عصرنا الحالي من أهم الفنون التربوية والتعليمية، التي تقوم على تجسيد الفعل، فالمسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية، يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور/المتلقي، فهو ليس وسيلة للترفيه والمتعة فحسب، بل يعد مؤسسة فكرية وثقافية وتربوية تهم جميع طبقات المجتمع، بل هو أكثر من ذلك، إنّه مدرسة الحياة، حيث يتعلم كل فرد دوره على خشبة هذه الحياة، وهو إلى جانب ذلك له دور كبير في توعوية الجماهير الشعبية داخل المجتمعات، ويعمل على بث الوعي في عقولهم وخلق السلوك الجيد وترسيخه، فهو بذلك يعالج قضاياهم ويرسم تطلعاتهم وطموحاتهم.

سمي" أبو الفنون " لأنه يجمع أكثر من فن، فهناك الكتابة الأدبية التي تتمثل في كتابة النص المسرحي، وفن التمثيل وفن الإخراج والفن التشكيلي، الذي يتمثل في تصميم وتنفيذ الديكور والملابس وفن الإضاءة والموسيقى...، كلها تتجمع لعرض مسرحا متناغما ومتناسقا ذو وحدة فنية واحدة تشكلها عدة أفكار لعدة عقول مبدعة. ومن هذا المنطلق فالمسرح ذو طبيعة مزدوجة فهو أدب وفن في الآن نفسه، أي نص وعرض، «الفن المسرحيّ يتوفر على بعض عناصر العمل الأدبيّ، أي النصّ الدراميّ. فالعمل المسرحيّ –ومهما كان انفتاحه على الارتجال– يقتضي وجود نصّ سابق عليه في الوجود»[1]. وبهذا فالمسرح يتمتّع بتجليين: النصّ المسرحي والعرض المسرحيّ. وهما يختلفان من حيث شروط إنتاج كلّ منهما، وشروط تلقيهما. فالنصّ المسرحي الأدبيّ شكل فردي لمتلقٍّ/قارئ فرد بينما العرض المسرحيّ جماعي ولجمهور من المتلقين.

ومشكلة ازدواجيّة المادة النصيّة هذه هي ما يواجهه الباحث في مجال المسرح خلافاً لباحثي اللّغة والأدب والفنون التشكيليّة، حيث يجد **"النصّ المسرحي"** و**"العرض المسرحي"**، وهذان النمطان قد

---

[1]– محمّد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحيّة، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2006، ص 11.

طرحا إشكاليّة التعريف والمصطلح، خاصة وأنّ الكثير من الكتّاب يستخدم المصطلح الثاني للدّلالة على الأول، أو للدّلالة على العمل المسرحيّ ككل. وهذا ما يطرح إشكاليّة الغموض بين هذين النّصين وأهميّة كلّ منهما بالنسبة إلى الآخر. وعليه لابدّ من الوقوف عند كل مصطلح منهما لاستجلاء مفهوم كل منهما ودلالته.

أولا– بين المسرح والمسرحية:

1– مفهوم المسرح:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "س ر ح" «السَّرحِ بفتح الميم مرعى السَّرْحِ، وجمعه المَسَارِحُ... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرّعي»[1].وفي القاموس المحيط للفيروز آبادي «المَسْرَحُ بالفتح المَرْعَى»[2]، وهو في المعجم الوجيز:«المَسْرَحُ: مَرْعَى السَّرْحِ، و– : مكان تمثل عليه المسرحية، (ج) مَسَارِحُ»[3].

وجاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة وكامل المهندس «البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح، وقاعة النظارة»[4]. وورد المصطلح في المعجم الأدبي لجبور عبد النور بمعنى «مكان تجري فيه أحداث المسرحية»[5]. ويعرّفه قاموس أكسفورد بأنّه:«فن يؤدى أمام المشاهدين حيث تتخلله أحداث متتابعة يتمّ ترجمتها من خلال الممثلين»[6]. وجاء تعريفه في معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة أنّه: «المكان المهيّأ مسرحياً لتقديم عروض تمثيليّة»[7]. وورد المصطلح

في المعجم الشامل بمعنى«(مَسْرَحُ) المَسْرَحُ: بفتح الميم: مَرْعَى السَّرْحِ، والجمع: المَسَارِحُ، والمسرحُ في عصرنا: خشبة مرتفعة يقوم عليها الممثلون عند تمثيل أدوارهمْ، والجمع المَسَارِحُ»[8].

---

(1) – ابن منظور: لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي)، تقديم: عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مج2، (د ط)، (د ت)، ص 128.

(2) – الفيروز آبادي: القاموس المحيط، جمع الهروينى، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، (د ط)، (د ت)، مج2، ص 228.

(3) – مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، جمهورية مصر العربية، (د ط)، (د ت)، ص 308.

(4) – مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص356.

(5) – جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ط2 ، 1984، ص248.

(6)– Oxford : le grand dictionnaire encyclopédique , Du x x| siècle illustre en couleurs ,Auzou , Paris , 2001 , p 1107.

(7) – إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت)، ص 216.

(8) – عبد المنعم سيّد عبد العال: الشامل، مكتبة غريب، مج2، (دط)، (دت)، ص 234.

يتّضح من خلال التعريفات اللّغويّة السابقة، أنّ المسرح هو المكان الذي تقدّم فيه العروض المسرحية بعد تمثيلها أو ترجمتها إلى حركات وإيماءات من خلال الممثلين أمام جمعٍ جمهور من المشاهدين.

أما اصطلاحا: فقد عرّف المسرح بتعريفات كثيرة عبر التاريخ نظراً لطبيعته الازدواجيّة كنصّ وعرض. ففي الحضارة اليونانيّة اعتبر المسرح فنّاً من فنون الشعر، وقد استخدم أرسطو تسمية "الشعر التراجيدي" للدلالة على المسرح كجنس. لكنّه ميّز في حديثه عن مضمون المسرحيّات وشكل كتابتها بين الأنواع المسرحيّة فتكلم عن التراجيديا (Tragédie)، والكوميديا (Comédie) والدراما (Drama)، كما ميّز بين النصّ والعرض واعتبر العرض من أجزاء التراجيديا الستّة لكنّه أقل الأجزاء صنعة وأضعفها بالشِّعر. وانطلاقاً من القرن الثامن عشر استخدمت كلمة دراما للدّلالة على نوع مسرحيّ جديد، وصارت في المسرح الحديث تستخدم للدلالة على النصّ مقابل العرض (Performance)، أمّا كلمة مسرح فصارت تستخدم بمعنى شمولي للدّلالة على المسرح كنوع وكعرض وكمكان [1].

وتوسع دلالة اللّفظ هو ما جعل العثور له على تعريف دقيق يمكن الاعتماد عليه أمر شبه مستحيل، إذ لا يوجد تعريف واحد لا في المعاجم ولا في الكتب يمكن الاتفاق عليه، فقد اكتفت أغلبها بذكر اتجاهاته وأشكاله وعناصره مستعينة ببعض تجارب المخرجين والمنظّرين له، كما هو الشأن في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب حسن. ذلك أنّ المسرح – بالمعنى الواسع للكلمة – هو شكل من أشكال التعبير التي تلجأ إليها البشريّة في التعبير عن أحاسيسها ومشاعرها وأفكارها بوساطة فن الكلام وفن الحركة مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة في التأثير على المتفرّج.

يعرف شكري عبد الوهاب المسرح على أنّه: «الفن القائم على المشاهدة والرؤية، ولا أدلَّ على ذلك من أصل كلمة مسرح في حدِّ ذاتها. فكلمة "Théâtre"(مسرح) مأخوذة من الكلمة اليونانية "Théâtron" والتي تعني حرفيا مكان الرؤية والمشاهدة» [2].

وهو عند أحمد ربيع: «فن أدبيّ وعمل إبداعيّ يعالج موضوعاً أو مشكلة من مشاكل الحياة البشريّة وفق مجموعة من العناصر التي لا يقوم إلاّ بها كالحوار والصّراع والحركة والعاطفة»[3].

---

[1]– حنان قصاب حسن وماري إلياس: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص 423، 424.

[2]– شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دار فلور للنشر، ط2، 2001، ص09.

[3] – محمّد أحمد ربيع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي للنشر والتوزيع، جامعة برش، (دط)، (دت)، ص 124.

أما التعريف الأكثر شمولية لمفهوم المسرح هو ما جاء في المعجم المسرحيّ لماري إلياس وحنان قصاب حسن، من حيث أنّه[1]:

⟸شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة كالرواية والقصة.

⟸شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدى/ الممثل من جهة والمتفرّج من جهة أخرى.

⟸فن من فنون العرض.

⟸المكان الذي يقدّم فيه العرض.

⟸مكان الرؤية أو المشاهدة.

⟸عبارة عن مجمل أعمال أو إنتاج كاتب مسرحي، فيقال مسرح راسين ومسرح شكسبير.

⟸ مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة أو تَوَجُّهٍ ما، فيقال المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي.

2- مفهوم المسرحية:

جاء في المعجم الوسيط أنّ المسرحيّة:«قصة معدّة للتمثيل على المسرح»[2]. وهي في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:«الجنس الأدبيّ الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي مثلاً بأنّه خاص بقصّة تمثَّل على خشبة المسرح»[3]. وفي تعريف آخر"المسرحية شكل فني يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم حيث يقوم ممثلون بتقمص هذه الشخصيات أمام جمهور في مسرح أو أمام آلات تصوير تلفزيونية ليشاهدهم الجمهور في المنازل"[4].

يتضح من التعريفات اللغوية، أنّ المسرحية هي جنس أدبي فنيّ تحمل في طياته بذور تمسرحه، حيث تتحول من حالتها المكتوبة والمعدّة للقراءة، إلى تمثيلية معروضة على الخشبة بوساطة الحوار أو الفعل وأمام جمهور من المتفرجين، عن طريق تقنيا الإخراج المسرحي من ديكور وموسيقى وإضاءة وملابس وممثلين...

أما اصطلاحا يعرفها **مُحَمَّد** زكي العشماوي بقوله: «المسرحيّة أدب يراد به التمثيل، والمسرحيّة قصّة لا تكتب لتقرأ فحسب، وإنّما هي قصّة تكتب لتمثَّل»[5]. أمّا الباحث المغربي عبد الكريم

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص422، 423.

[2] – مجمع اللّغة العربيّة: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، جمهورية مصر العربيّة، ط4، 2004، ص 426.

[3] – مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مرجع سابق، ص 360

[4] –وليد البكري: أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص49.

[5] – المرجع نفسه: ص 37.

جدري فيعرّفها بقوله: «المسرحيّة نمط أدبيٌّ فنيّ تكتب لكي تعرض في قالب فرجة[*] فنّيّة مركّبة من لوحات وصور حيّة»[1]. وفي تعريفٍ آخر له: «المسرحيّة في معالمها الأدبيّة هي عبارة عن شبكة من العلاقات التداخليّة لعدد من العناصر الأدبيّة والفنّيّة البنائيّة الأحداث، من تسلسلها وارتباطها العضوي تنشأ الحبكة التي تحمل القضيّة/ الموضوع في قالب مسرحيّ، يكون فيه للعناصر الفنّيّة من شخصيات وحوار وأحداث وعقدة: الدور الفاعل في رسم معالم القصّة/الموضوع كشكل أدبيّ فنيّ مركّب، يشترك ويتقاسم مع الفنون الأدبيّة الأخرى في بعض من تلك العناصر إلى جانب الاستغلال المشترك للقضايا المنبثقة عن انشغالات الإنسان الاجتماعيّة والسياسيّة والعقائديّة كمادة خام في سياق إنجاز القصّة/الموضوع»[2].

يتضح مما سبق أنّ المسرحية هي عنصر من عناصر العرض المسرحي، هذا الأخير الذي يعرّفه شغاف خيون الشمري بقوله: «هو مجموعة العناصر الماديّة والبشريّة التي تقوم بتجسيد موضوع ما على خشبة المسرح أو في مكان مفتوح مستفيدة من الصور المرئيّة والأصوات المسموعة للممثلين والمصممين والإداريين»[3]. وفي موضع آخر هو«مركب ظاهرة تشارك في تعامل المؤدي مع المشاهدين: أي إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساساً له»[4]. وهو«فن إبداعي ينشئ شيئاً جديداً أصيلاً ويتحوّل فيه الإبداع السابق – أي النصّ الذي يقدّمه – إلى وسيلة لتحقيق غاية جديدة مبتكرة هي العرض نفسه» [5].

أما المسرح بمعناه العام هو أدب وفن في الآن نفسه حسب المعادلة الآتية:

---

[*] – **الفرجة**: **Spectacles**: في اللّغة العربيّة الفُرْجَة بالمعنى العام هي: الخلوص من الشدّة والهضمِ. وهناك أيضاً معنى يقترب كثيراص من العَرْضِ المسرحيّ تدلّ عليه الكلمة المولّدة سريانيّة الأصل فُرؤجضة، وهي اسم لما يتفرّج عليه من الغراب سميّت كذلك لأنّ من شأنها تفريج الهموم، ومنها فعل فرّجه على شيء غريب لم يره من قبل أي أراه إيّاه. أمّا كلمة Spectacles فتولّدت من الفعل اللّاتيني Spectare بمعنى نَظَرَ وشاهد، أي إنّها مرتبطة بما هو مرئيّ، وفي هذا استبعاد لمفهوم النصّ المسرحيّ كأساس للعرض. وفي الخطاب النقديّ الحديث استُخدِمت صِفة المَشهديّ Spectaculaire كاسْمٍ، وصارت تدلّ على الفُرْجَة Le Spectaculaire بشكلٍ عام. (ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 36).

[1]– عبد الكريم جدري: التقنيّة المسرحيّة، المؤسسة الوطنيّة للفنون، الجزائر، (دط)، 2002، ص 23.

[2]– المرجع نفسه: ص 23.

[3] – شغاف خيون الشمري: سيكولوجية الإبداع الفنيّ في العرض المسرحيّ المعاصر، دار الكندي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص13.

[4]– كير إيلام: سيمياء المسرح والدّراما، مرجع سابق، ص07.

[5]– جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، هلال للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص20.

المسرح = النص المسرحي (المسرحية) + العرض المسرحي (الفرجة)، وكل منهما يختلف عن الآخر كما هو موضح في الجدول الآتي:

النص المسرحي (المسرحية)	العرض مسرحي (الفرجة)
- نص لغوي	- نص بصريّ مرئيّ
- نوع من الكتابة الدراميّة	- هو الكتابة المشهديّة Ecriture scénique ، التي هي جزء من عمل المخرج ضمن فن الإخراج[1].
- هو الكتابة الأولى، وهو شكل أدبي سردي	- هو الكتابة الثانية المتمثلة في عمليّة الإخراج، وهو شكل فرجوي فنّي
- إبداع فردي	- إبداع جماعي
-شكل فردي لمتلقٍّ/قارئ	-شكل جماعي لمتلق/ جمهور/ مشاهد/ متفرج
- نص أدبيّ معدّ للقراءة، يتمّ تمثيله على الخشبة، ولكنّه في حالته الأولى يتحقق عن طريق القراءة الأدبيّة	- هو الكلام المجسد على الخشبة من خلال العناصر البصريّة والسمعيّة، التي تهدف إلى إضفاء بعدٍ جماليٍّ [2]. يتحقق عن طريق المشاهدة (الحسيّة)
- نشاط تخييلي	- نشاط ذهني تأويلي
- خطاب	- خطاب إيقوني
- يُتلى بصورة تعاقبيّة diachronique وفقاً لقراءة خطيّة	- متعدّد الدّلالات بشكل ماديّ
- قراءة تتبع الترتيب الزمني (حتى وإن عكست القراءة الثانية أو العودة إلى الوراء هذا الترتيب)	- يستلزم إدراك المادة المعروضة لدى المتفرّج تنظيم العلامات المتعدّدة والمتعاقبة تنظيماً جماليّاً ومكانيّاً

[1]- مقابلة مع الكاتب مُحَمَّد العيد قابوش خلال تربص الكتابة الدراميّة بقالمة من 22 جانفي إلى غاية 11 فيفري 2011.

[2]- مقابلة أجريتها معه خلال الأيام التكوينيّة لمنشطي الفنون الدراميّة من 23 إلى 30 ديسمبر 2010 بدار الثقافة لأم البواقي).

- لـه وجـود تاريخـي فهـو مدوّنـة كتابيّـة مستقرّة	- لا يملـك وجـوداً تاريخيّـاً خـارج حـدود تحققه فهو نظام متحرّك عابر زائل بانتهاء العرض
- ثابت بأبعاده	- متغيّر الأبعـاد مختلـف باخـتلاف الفـترة الزّمانيّة

وهذا يعني أنّ المسرح أدب لأنّه نصّ مكتوب يخضع في شروطه لعناصر السرد كغيره من الأجناس الأدبيّة، ولشروط القراءة الأدبيّة الفرديّة، لأنّه عمل فنّي تمّ إبداعه من طرف مؤلف فرد. وهو فرجة لأنّه نصّ مجسّد يعتمد على العناصر السمعيّة البصريّة من: فضاء وجسد وحركة... والعرض، تحديداً، هو ما يميّز الدّراما عن الأنواع الأدبيّة الأخرى ويعطيها مشروعيّة التحقق، لأنّ النصّ الدراميّ قبل تمثيله لا يعدو أن يكون أدباً يقرأ. فـ"المسرح نشاطان فنّيّان، الأوّل أدبيّ فنّيّ مهمته خلق الحادثة القصصية بكلّ أجزائها وشخوصها، وسبكها في حوار من صيغة التعبير الكلامي المناسب، وهذا من مهام الأديب الفنان، وأمّا الثاني فنشاط تمثيلي يتولاه نفر المخرجين والممثلين الّذين تقع على عاتقهم مسالة تجسيد الشخصيات المسرحية وخلق أجوائها وأطرها، وليس النشاطان منفصلين بعضها عن بعض، فالثاني متمم للأوّل ومبنيّ عليه... ولكنهما عملان فنّيان لكلٍّ أصوله على حدة"[1].

يتضح من هذا المنظور أنّ المسرح ظاهرة ثقافيّة مركبة، يشارك في تكوينها عدّة عناصر فنيّة، أهمّها النصّ المسرحيّ الذي يشكل العمود الفقري لمجمل العناصر، ويندرج تحت سلّم الأدب، كأيّ جنس أدبيّ، وتحت سلّم الفن باعتباره يدخل في نسيجه التمثيل والموسيقى والخشبة والإضاءة والملابس والديكور. وعلى هذا الأساس فالمسرح أدب وفن معاً.

ثانيا– المسرح في الوطن العربي النشأة والتطوّر:

1– العرب والمسرح:

كان المسرح ضرورة حضاريّة اجتماعيّة ابتكرها الإنسان ليعبّر بها عن قضاياه في كل العصور شأنه في ذلك شأن الأسطورة ، إذ يعود تاريخ وجوده إلى عصور متقدمة من تاريخ حياة البشر في الكون. فقد عرف منذ عهد اليونان والرومان وكان موجهاً بالدّرجة الأولى إلى الملوك والحكام والنبلاء. وكانت الدراما الإغريقيّة مرتبطة بتلك الأناشيد الدينيّة والرقصات الجماعيّة التي كانت إحياء لطقوس فيها عبادة الإله "**ديونيسوس**" إله الخصب والخمر. أمّا في روما فقد ابتعدت الدّراما بعظمتها

[1]– ميشال عاصي: الفن و الأدب، منشورات المكتب التجاري للطباعة و النشر، بيروت، ط 2، 1970، ص169.

وسحرها عن الدّين، فصارت فنّاً رومانيّاً متميزاً من حيث النصّ والأداء متّجها إلى المرح والترفيه والاستمتاع.

فكان بذلك المسرح من معطيات الحضارة والثقافة اليونانيّة والرومانيّة، فهو بهذا فنّ وافد على الحضارة العربيّة، لأنّ العرب القدامى لم يعرفوا مسرحاً ولم يتصلوا بالفن الدّراميّ. فقد كان أوّل اتصال للعرب بالمسرح «على أرض مصر حين حملت الحملة الفرنسيّة رجالاً من أصحاب الفنون الجميلة والموسيقى للترفيه عن ضباطهم، وبنى الجنرال مينو أوّل مرسح (مسرح) للتمثيل سمّاه مرسح الجمهوريّة والفنون»[1].

فنحن لم نتوارثه عن السلف كالشعر، ولم يكن له أصول في أدبنا العربي، وإنّما نقل مع ما نقل من فنون وعلوم متنوعة. ويذهب الباحث علي عقلة عرسان في كتابه **"الظواهر المسرحيّة عند العرب"** إلى القول بأنّ العرب قد عرفوا فن المسرح ولكن ليس بالمفهوم والشكل المتعارف عليه الآن. يقول: "ممّا لا شك فيه أنّ لدى العرب طقوساً دينيّة كسواهم من الأمم يمارسونها عند آلهتهم ... وكان في تلك الطقوس كما في طقوس الأمم الأخرى رقص وغناء وإيقاع ودعاء، يقدّم في إطار حركي له طابع احتفالي جماهيري عام" [2]. ويستدل على ذلك بسورة الأنفال في قوله تعالى:﴿وَمَا كَانَ صَلاَتُهُمْ عِنْدَ البَيْتِ إلاَّ مُكَاءً وَتَصْدِيَةً﴾[3]، أي صفير وتصفيق ورقص. "ورقص العرب يشكل أحد أسس الظاهرة المسرحيّة عندهم، كما يشير إلى أسواق العرب في الجاهلية، وأهمّها ما كان يحدث في **"سوق عكاظ"** من حضور بعض القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم وتشجيعهم ضدّ شعراء القبائل الأخرى، فـ**"سوق عكاظ"** بهذا كانت عبارة عن ملتقى ثقافيّ للإبداع الشعريّ، الذي عرفت الشعوب العربيّة من خلاله عمليّة الإلقاء بالمعنى المسرحيّ.

– **الاستسقاء:** يعدّه علي عقلة عرسان من أشكال الظواهر الاحتفاليّة الدينيّة المتصلة بظرف حياتي ما، ما يتمثل في الاستسقاء أيام الجاهليّة من فعل بالمعنى المسرحي للكلمة. وهذا الطقس من

---

[1]– مُحَمَّد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847– 1914، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1980، ص 24.

[2]– علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحيّة عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط3، 1985، ص 30.

[3]– القرآن الكريم: سورة الأنفال، الآية: (35).

الاستسقاء كما يرى الأستاذ مختار نويوات كانت تمثله بناتنا في "بُوغُنْجَة"[*] وقد حفظت منه بعض الأبيات التي يُتَغَنَّى بها من ذلك:

بوغنجة شارب الشراب يا رب كثَّر السحاب

وتصبُّ النَّوْ[1].

وفي صدر الإسلام يعطي علي عقلة عرسان مثالاً عن الظواهر المسرحيّة بجميلة المغنيّة، امرأة تعيش في المدينة خلال القرن الأول الهجري. لبست زيّاً خاصاً في مجلس خاص بدارها (المكان) وألبست من حولها من جواريها مثل ما لبست، ورقصت على إيقاع ثمّ عزفت الموسيقا ... وسرت فيهم نشوة ساحرة، دفعتهم إلى مرحلة جديدة أعلى من سابقتها فغيّرت جميلة ملابسها بملابس زاهية مصبَّغة، ووضعت وفرة شعر (باروكة) أو ضفائر طويلة على رأسها زادتها جمالاً، ودعت لجوقها بمثل ما اتخذت من ملابس واستخدمت فن التنكر "مكياج"، وارتدت الحلي والأقراط... وبذلك استعدّت لفصل جديد من العمل فيه تأثير وسحر أقوى، وبعد ذلك عزفت على العود (موسيقا) وتمشت (حركة مسرحيّة)، وتمشى القوم خلفها (تأثير جماعي للفن في الناس...) ثمّ غنّت وغنّوا خلفها بصوت واحد (قائد جوقة وجوقة تردّد خلفه)،... إلى أن وصلوا إلى قمّة المعايشة وقمة التأثير والتأثر، وبعد أن انتهى العرض الغنائي الجماعي خلعُوا ملابسهم، ملابس التمثيل وعادوا إلى مجالسهم. وبعد هذا يتساءل علي عقلة عرسان: أليست هذه حفلة فنيّة للمسرح الغنائي أدّت بعض أهداف الفن وغاياته، وتوافرت لها أسبابه ومقوماته إلى حدّ ما، وحدود الظاهرة؟. غير أنّ هذه الظواهر المسرحيّة العربيّة التي تمّت في إطار الطقوس الدينيّة توافرت لها مقومات المسرح غير متكاملة ممّا جعلنا ندعوها ظاهرة[2].

– **عروض التعزية**[*]: تعتبرها بوتيتسيفا تمارا ألكساندرو فنا من أقدم الأشكال الدّراميّة في العالم الإسلامي. وترى أنّها تقارن أحياناً بالتراجيديا الإغريقيّة[3]. مثل ما نجده في "كربلاء" في اليوم العاشر

---

[*]–"**بُوغُنْجَة**": ظاهرة يونانيّة. أمّ اللفظ فعربيٌّ من الغَنْجِ وهو الدلال لأنّهم يزينون المِغْرَفِ بقطع من الثوب الفاخر موهمين أنّه امرأة غَنِجَةٌ. يقال غَنِجَتِ المرأة غَنْجاً: تدلّلت على زوجها كأنّها تخالفه وليس بها خلاف. فهي غَنِجَةٌ.

[1] – أخذت عن الأستاذ مختار نويوات، أستاذ التعليم العالي بجامعة عنابة.

[2] – علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحيّة عند العرب، مرجع سابق، ص75.

[*]– يذهب علي أحمد سعيد (أدونيس) في كتابه: "فاتحة لنهايات القرن" إلى اعتبار عروض التعزية ما هي إلاّ "احتفال خطبة أو شكل من أشكال الصلاة، ولكنّها ليست مسرحاً". (ينظر: علي أحمد سعيد (أدونيس): فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 164).

[3] – بوتيتسيفا تمارا ألكساندرو فنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص 101.

من شهر محرّم حيث يتمّ تمثيل مشهد استشهاد "الحسين بن علي" – ﷺ – بقطع رأسه والتمثيل بجثته. ويعتبر خليل الموسى هذا العرض من أهمّ العروض الاحتفالية القريبة من المسرح. يبدأ الاحتفال في العاشر من محرّم وينتهي في نهاية الشهر، ويدوم العرض عدّة ساعات يرتدي فيها الممثلون والمتفرّجون ثياب الحداد ويقومون بحركات جسديّة إيمائيّة تعبّر عن الأحداث التاريخيّة، ورموز تتميّز بالشدّة والضرب على الأجساد حتى سيلان الدم وخاصة عند المشاهدين غفراناً وتطهيراً لهم لتهاونهم في مقتل الحسين[1]. فتكون المشاهد تراجيديّة فعليّة وعليه يذهب الدّارس لنداو يعقوب إلى القول بأنّ عروض التعزية هي:«العروض الدّراميّة الوحيدة للشخصيّة التراجيديّة في الأدب العربيّ الوسيط»[2].

– **المقامات**: يعتبرها الكثير من الباحثين أمثال: علي الراعي وإبراهيم حمادة وفاروق عبد القادر ومُحَمَّد الكغاظ وآخرون عملاً دراميّاً تمثيليّاً لاحتوائها على بذور التمسرح من حوار وشخصيات وفعل درامي مُتنامٍ وصراع متواصل للأحداث محدّدين في المكان والزمان معاً وهذا ما يؤكده فاروق عبد القادر في قوله:«إنّ مقامات بديع الزمان الهمذاني وتلميذه الحريري... فيها مسرحيّات جنينيّة أجهضها الواقع العربي الذي يحرّم التمثيل، فاكتفى أصحابها بأن يجعلوها على الورق، تاركين للراوي أو الخيال أن يقوم بدور الممثل»[3]. وبهذا اعتبر الكثير من الباحثين في المقامات أنّها من أشهر الأجناس الأدبيّة في القرن العاشر الميلادي والتي يمكن نسبتها إلى مصادر المسرح بشكل مباشر، وبالتالي الأدب المسرحيّ، كما شبّه البعض منهم بطلي بديع الزمان الهمذاني والحريري اللذين يحملان اسمي أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي بالشخصيتين الكوميديتين الفرنسيتين في القرن السابع عشر والثامن عشر: سكابان (Scapin) وسغانارِيل (Sganarelle)[4].

وما يؤكد صحّة هذه الأقوال تلك التجربة التي قام بها المخرج المغربي الطيّب الصدّيقي عندما حوّل مقامات بديع الزمان الهمذاني إلى عرض مسرحي تكاملت أجزاؤه بشكل رائع. ولهذا يقول مُحَمَّد

---

[1] – حورية مُحَمَّد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق «في سورية ومصر»، مرجع سابق، ص09.

[2] – لنداو يعقوب م: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، تر: أحمد المغازي، القاهرة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، (دط)، 1972، ص 46.

[3]– علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، تقديم: فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1999، ص 13.

[4]– بوتيتسيفا تمارا ألكساندرو فنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق، ص 58.

الكغاظ: «يمكن اعتبار المقامة... مشهداً مسرحيّاً ... يقوم على التقسيم الحدثي وليس على دخول الشخصيات وانسحابها»[1].

– **خيال الظل**[*]: يمكن القول بأنّ حكايات "خيال الظل" تمثل البدايات الأولى لنشأة المسرح في العالم العربي، وخيال الظل «هو نمط من أنماط العرائس أو الشخوص المتحركة، شهد ولادته الحقيقية على يد ابن دانيال الموصلي في القرن السابع الهجري»[2].

أدّى هذا الفنّ البدائيّ إلى ظهور نمط آخر من العرائس هو فنّ القراقوز[*]، فكانت هذه الفنون الشعبيّة بمثابة الإرهاصات الأولى لظهور المسرح في الوطن العربيّ. وكانت هذه العرائس تجذب الانتباه إليها لما تنطوي عليه من متعة المشاهدة لذا اعتبر "خيال الظل" «شكلاً من أشكال الفرجة له طابع دراميّ تمثل الشخصيات فيه دمى تتحرّك من وراء ستارة بيضاء شفافة يسلّط الضوء عليها من الخلف فيرى المتفرجون ظلالها ممّا يفسّر التّسمية... وتستمّر العروض عدّة ساعات أو تدوم طوال الليل. ولا يترك المخايل[**] مكانه ويظلّ يغنّي وينشد ويغيّر صوته حسب الشخصيّة التي يقدّمها. ولا يتوقف إلاّ في اللّحظات التي تتدخل فيها الجوقة أو المغنّي الإفرادي»[3].

فخيال الظل يعتبر شكلاً مسرحيّاً. وقد عدّه علي عقلة عرسان مسرحاً حقيقيّاً لا مجرّد ظاهرة مسرحيّة يقول:«إنّي أنظر إليهما – ويقصد خيال الظل والكراكوز – كشكلٍ من أشكال المسرح ذي التقنيات والأصول والأسس والمقوّمات عرفه العرب وطوّروا فيه، ويعود تاريخه عندهم لما قبل مُحَمَّد بن

---

[1]– مُحَمَّد الكغاظ: المسرح وفضاءاته، البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص148.

[*]– في اللّغة العربيّة يُطلَق على الدُّمى في عروض خيال الظّل اسم الشخوص، والشخوص المستعملة في هذه العروض هي مجموعة من الأشكال المسطّحة مصنوعة من الجلد أو من الورق الملوّن. (ينظر: حنان قصاب حسن وماري إلياس: المعجم المسرحي، مرجع سايق، ص 189).

[2]– فوزي عيسى: أدب الأطفال (الشعر–مسرح الطفل–القصة) ،منشأة المعارف بالإسكندرية ،(دط)، 1998، ص 94.

[*]– **الكراكوز**: لفظة تركيّة مغوليّة معناها العين السوداء، انتقل إلينا المصطلح والفن من العثمانيين إبّان حكمهم للعرب. وهي عبارة عن تمثيليات أبطالها دمى تلعب من خلف ستارة، ويديرها لاعب واحد، وتحاور الجمهور، ولها صوت خاص يخرجه اللّاعب من أداة صغيرة يضعها في فمه ويحكي أقاصيص شعبيّة. (ينظر: مُحَمَّد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج2، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص703).

[**]– **المخايل**: تسمية تطلق على اللّاعب الذي يحرك عروض مسرح خيال الظل، والجمع المخايلون، كما تطلق عليه كذلك اسم المحرِّك أو الخليلاتيّ. كان في العصور القديمة من الكهنة، وظلّ يعتبر شخصيّة مقدّسة حتى صار يقوم بهذه المهمّة ممثلون جوّالون لا ينتمون إلى فئة الكهنة. (ينظر: حنان قصاب حسن وماري إلياس: المعجم المسرحي، مرجع سايق، ص 189).

[3]– بوتيتسيفا تمارا ألكساندرو فنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق، ص 189.

دانيال الموصلي»[1]. وهو الرأي الذي تبناه العديد من النّقاد[***] الذين رأوا في خيال الظل مسرحاً قبل المسارح الحديثة، وأنّه الرّكيزة الأساسيّة والشكل المسرحي الحقيقي الذي مهّد الطريق وبشّر بالولادة الحقيقيّة للفنّ المسرحيّ بصيغته الحديثة بكل ما يحمله من تصوّر فلسفيّ واجتماعيّ، ليحتل مكانةً خاصة مميّزة تجعله مختلفاً عن الفنون الأخرى. وهكذا ارتبط تاريخ المسرح العربيّ بهذه الأشكال شبه المسرحيّة إلى أن تمّ الالتقاء والاحتكاك بالغرب عن طريق نابليون(Napoléon) الذي جلب معه مسرحاً جديداً.

وهكذا بدأ فنُّ مسرح عربيّ بلغة عربيّة مع رائد المسرح **مارون النّقاش**[*] الذي تكاد آراء الباحثين تجمع على أنّه أوّل من حاول هذا الفنّ في نهضتنا الحديثة محاولة جديّة قاصدة. قدّم أوّل مسرحيّة له بعنوان "**البخيل**"[**] والتي مثلها في أواخر 1847م.كما قدّم مسرحيته الثانية "أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد"[1].

عرف بهذا العرب قبل سنة 1847م ظواهر تقترب من المسرح؛ لكنّها ليست مسرحاً بالمعنى العام للكلمة. وبعد النقّاش عرف العرب قوالب مسرحيّة هي مزيجة من القوالب العالميّة القديمة والحديثة، كما بدأت أيضاً جدليّة الموروث المسرحيّ في المسرح العربيّ الحديث الذي بدا في قالبه مزيجاً من القديم

---

[1]- علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحيّة عند العرب، مرجع سابق، ص 686.

[***]- وهؤلاء النقاد هم: أبو شنب وأحمد زياد محبك وشريف خزندار...

[*]- **مارون النقاش (1817–1855)**: ولد في صيدا (لبنان) في التاسع من شباط (1817)، وفي سنة (1825) غادر أبوه صيدا، إلى بيروت، حرصاً على ازدهار تجارته، وكان أحد أعضاء المجلس البلدي في بيروت، كان مارون محباً للعزلة مولعاً بالآداب والعلوم، فبعد أن أتقن الكتابة العربية، تعلم النحو والصرف وتعمق بهذا الفن، وأتقن أيضاً علم المنطق والعروض والمعاني والبيان والبديع، وفي سن الثامنة عشرة تعلق بنظم الشعر حتى فاق أقرانه، وأتقن علم الأرقام ومسك الدفاتر على الأصول الأفرنجية، تعلم القوانين التجارية، وكان مولعاً بدراسة اللغات والفنون، إذ تعلم التركية والإيطالية والفرنسية. وتعلم الموسيقا وأتقنها.

هو أول من أسس المسرحية العربية وكتب ثلاث مسرحيات هي: البخيل 1848 وأبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد 1849 والحسود السليط 1851. (ينظر: حورية مُحَمَّد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق «في سورية ومصر»، مرجع سابق، ص334).

[**]- زعم كثير من الباحثين أنّ مسرحيّة البخيل لمارون النقاش هي اقتباس أو ترجمة للمسرحيّة المعروفة بهذا الاسم، التي كتبها المسرحي العظيم موليير، غير أنّ الصلة التي نستطيع أن نجزم بوجودها، بين بخيلي موليير والنقاش هي نفس الصلة التي طالما أشار النقاد في مناسبات عدّة إلى وجودها بين بخيل موليير وبخيل المسرحيّ الرومانيّ الشهير بلوتس. فقد استوحى موليير جو مسرحيّته "الأولولاريا َ(Aulularia) حين كتب مسرحيته ولكن نص المسرحيتين يختلف اختلافاً لا سبيل لإنكاره (ينظر: مُحَمَّد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847–1914، مرجع سابق، ص 416، 417).

[1]- المرجع نفسه: ص31.

والحديث ويتجلى ذلك في قول توفيق الحكيم: "لا سبيل إلى تأصيل المسرح في أدبنا العربيّ الحديث إلاّ بالعودة إلى الموروث اليونانيّ القديم ومزجه بقيمنا الرّوحيّة الشرقيّة" [1]. وهي دعوة من الحكيم إلى مسرح قوامه الفن والفكر. فكان مسرحاً عربيّاً في ثوب عربيّ حيث أصبح لكل بلد عربيّ موليره الخاص به. فيعقوب صنوع هو "موليير مصر"، ورشيد القسنطيني هو "موليير الجزائر"، وأحمد الطيّب العلج هو "موليير المغرب"، وربما كان النقاش موليير العرب أجمعين[2].

وعى النقاش وأدرك جيداً في مسرحيته الأولى الفروق بين المجتمع الأوروبي الذي أنتج وتلقّى مسرحية موليير "البخيل"، وهو مجتمع ذو إرث مسرحيّ طويل وذهنية دراميّة، وبنى المجتمع العربي الذي لم يعرف المسرح من قبل وبرز هذا الفهم في خطبته التي تلاها عند تقديمه المسرحية، وقد بيّن فيها غاياته من هذا الفنّ الجديد، كما بيّن فيها رسالة المسرح، وتعدّ هذه الخطبة أول بيان في المسرح العربيّ[3]. وبعد وفاته لم تنتهِ الحركة المسرحية، فهو الذي مهّد لها وسوّاها، وألّف فرقته التي أثمرت جهودها المسرحية في بلاد الشام أولاً ثم في مصر، وأنتشر تلاميذه يؤسّسون الفرق ويؤلفون لها المسرحيات، ومن هؤلاء أخوه نقولا النقاش الذي ألّف في حياة أخيه مسرحيتين، ثم ألفّ بعد ذلك مسرحيته "الموصي"، وابن أخيه سليم النقاش (ت 1884م) الذي ألّف وترجم عدداً من المسرحيات، منها "المقامر" و"الكذوب" و"غرائب الصدف" و"الظلوم" التي أغضبت الخديوي إسماعيل إذ ظن أنها نقد لأساليب الحكم في ذلك الوقت، فطرد الجوقة من مصر، وأديب إسحق (1856- 1885) الذي ألّف وترجم بعض المسرحيات، ومنها "غرائب الاتفاق في أحوال العشاق" و"شارلمان" لفكتور هوغو، وإبراهيم علي الأحدب (1824- 1891)، وله مسرحيات كثيرة، منها "ابن زيدون مع ولادة" و"أبو نواس مع جنان" و"الاسكندر المقدوني – ترجمة" و"جميل بثينة وكثيّر عزّة" و"عروة بن حزام مع محبوبته عفراء" و"قيس ولبنى" و"مجنون ليلى" و"المعتمد بن عبّاد" و"المنخّل اليشكري مع المتجردة" وسواها، وخليل اليازجي (1856- 1889)، وله مسرحيتا "المروءة والوفاء"و"الخنساء وكيد النساء"، وسليم بطرس البستاني(1848-1884)،وله "الاسكندر و"قيس ولبنى" و"يوسف واسطاك" ونجيب الحداد (1867- 1899) الذي ترجم للمسرح ماينوف على عشر مسرحيات، منها "أوديب الملك" لسوفوكليس "والبخيل" لموليير و"شهداء الغرام" لشكسبير، وهي مسرحيته "روميو

---

[1] محمّد الدّالي: الأدب المسرحي المعاصر، مرجع سابق، ص 58، 59.

[2]- محمّد الكغاظ: المسرح وفضاءاته، مرجع سابق، ص 112.

[3]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ – نظير– تحليل)، مرجع سابق، ص15.

وجولييت". وألّف عدداً من المسرحيات منها: "الرشيد والأمير غانم" و"المهدي وفتح السودان"، وفرح أنطون (1874- 1922) الذي ترجم للمسرح عدداً من المسرحيات، منها: "أبو الهول يتحرّك" و"بنات الشوارع وبنات الخدور" و"السلطان صلاح الدين الأيوبي ومملكة أورشليم" و"مصر الجديدة ومصر القديمة" 1913 التي تعدّ بداية لتاريخ نهضة التمثيل الشرقي، مثلتها فرقة جورج أبيض بتاريخ 5-7- 1914[1].

فإذا كان النقاش الرائد الأول في تاريخ المسرح العربيّ الحديث فهناك **أحمد أبو خليل القباني** الرائد الثاني الذي يعتبر أبا المسرح الغنائي ومؤسس المسرح في سورية. يقول عنه علي الراعي: «لم يعتمد النص الأدبيّ – في المحل الأول- أساساً للمسرحيات التي كتبها بل التفت التفاتاً أكبر إلى عناصر الغناء والإنشاد والرقص، وجعل هذه العناصر الفنيّة المبرر الأول في قيام المسرحية... وإلى جوار هذا اعتمد القباني اعتماداً واضحا على القصص الشعبية التي كان قصاصو المقاهي يقصونها على روادهم، كما اعتمد على السير الشعبيّة في بعض مسرحياته، وجعل الإنشاد عنصرا مهما من عناصر مسرحه»[1]. لذا كانت بعض المآخذ على مسرحه: ضعف الصياغة نتيجة لسيطرة الغناء والشعر الغنائي والرقص والموسيقى والموشحات على بنية العمل المسرحيّ ممّا أدى إلى ضعف الحبكة لسيطرة الغناء والموسيقى، وخلو مسرحياته من الشخصيات المتماسكة المتنامية التي وجدناها عند سلفه النقاش. وهذا ما دفع محمود تيمور إلى القول: أنّ أكبر ما كان يعنيه في التمثيل إتقان الألحان الموسيقية والغنائية والافتنان في توفير الرقصات الإيقاعية. هذا فضلا عن أنّ معظم مسرحياته مستمدة من الحكايات الشعبية، وخاصة "ألف ليلة وليلة". ومع ذلك يظلّ القباني رائداً من رواد المسرح ناضل ليرسي دعائم هذا الفن في مجتمع لم يتهيأ بعد لمثل هذا الفن[2].

وإلى جانب القباني يقف رائد ثالث في تاريخ المسرح العربيّ الحديث هو **يعقوب صنوع**، الذي مضى يضع المسرحيات ويدرب عليها الممثلين، ويقوم بإخراجها وإدارتها على المسرح حتى وصل عددها اثنتين وثلاثين أغلبها تصوير للواقع الاجتماعيّ الذي كانت تعيشه مصر على أيامه، وفي هذه المسرحيات يسير الأثر الأوروبيّ والأثر الشعبيّ جنبا إلى جنب داخل القالب الغربيّ. وإن كانت الحياة العملية الحافلة التي عاشها صنوع قد جعلته أكثر من سلفيه قربا من الناس العاديين وأقدر على ملاحظتهم وهم يضطربون في حياتهم اليومية، فهي كذلك ما جعل مسرحياته سلسلة متصلة من الضحك، تختلط

---

[1]- المرجع نفسه: ص17، 18.

[2]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ – نظير– تحليل)، مرجع سابق، ص20.

به الدموع وتقرّبها من كل الناس. فقد استخدم كل حيلة فنيّة وقعت له لاستنباط الضحك في مسرحه، وفهم تماما أنّ المسرح قبل كل شيء ينبغي أن يكون فرجة.

ومع هؤلاء الرواد الثلاثة وغيرهم يكون قد اكتمل للمسرح العربيّ المجلوب الأنماط الثلاثة التي ظلّ يصب فيها أعماله من منتصف القرن الماضي حتى الآن، وهي المسرحية الجادة في الأساس التي تعتمد على النص الأدبيّ، والمسرحية الكوميديّة الانتقاديّة ذات الأساس الشعبيّ، والأوبريت أو المسرحية الغنائيّة التي تتخذ من حوادث قصة مسرحيّة. ولقد ظل المسرح العربيّ يقدّم هذه الأنماط الثلاثة مقتبسة أو مؤلفة تأليفا حتى بدأ يحدث شيء جديد لأي حركة مسرحيّة[1]. وبهذا كانت نشأة المسرح في الوطن العربيّ كمصر وسوريا ولبنان...

المحاضرة رقم 02

نشأة المسرحية الجزائرية

إن المتتبع لنشأة المسرح في الجزائر، سيجده يضرب بجذوره في أعماق التاريخ، ويعود ذلك لعراقة المجتمع الجزائري، "والنشاط المسرحي نصا وتمثيلا هو نشاط ارتبط بكل المجتمعات الأساسية على اختلاف مستويات الرقي فيها وعلى أشكال المسرح عندها ولو خالف الشكل الذي تألفه البشرية

عندنا اليوم بحكم شيوع الأشكال الغربية في مناحي الحياة"[1]. وقد عرّف المسرح الجزائري محطات تاريخية هامة خلال العهد الروماني، ومن بداية الفتح الإسلامي إلى نهاية الدولة العثمانية.

1- المسرحية الجزائرية خلال العهد الروماني:

عرف المسرح الجزائري نشاطا مسرحيا منذ القديم، إذ يعود إلى فترة تواجد الرومان في البلاد والحركة المسرحيّة التي سادت تلك المرحلة، فقد عمل الرومان على "إنشاء عدد كبير من المدن الداخلية والساحلية ...وقد شملت هذه المدن كثيرا من المرافق الضرورية، كالمباني الحكومية،والمكاتب، والمعابد، و أقواس النهر، و الحمامات، و الحوانيت، والأسواق والمنازل...لعل أهمها جميعا المسارح النصف دائرية التي مازالت قائمة حتى الآن في كثير من المدن منها جميلة، تمقاد، تبسة، شرشال، سكيكدة..." [2].

تحدث المستمزغ الفرنسي شارل أندري جوليان، في كتابه "تاريخ أفريقيا الشمالية"، عن علو كعب مدنية نوميديا في عهد الإمبراطورية الرومانية. وفي الوقت نفسه، تحدث عن كثرة المسارح الفنية التي كانت من مظاهر حضارة الرومان في الجزائر، وفي هذا الصدد، يقول: "كان عدد المسارح في أفريقية يفوق عدد الملاعب، وكان مسرحا تيمقاد ودكة منحوتين في ربوة كما هو الشأن في اليونان، أما مسرح تيبازة فقد كان بالعكس مبنيا ومن الممكن أن يتبين المرء إلى اليوم في مسرح تيمقاد الثقب المستطيلة الشكل، التي كانت تمكن من تحريك الستار. وكان مسرح دكة المشيد في عهد مرقس أوريليوس يحتوي على(21) مدرجا تنقسم إلى ثلاثة أقسام بواسطة درابزين. وتوجد في مؤخر الركح خمس مدرجات كبرى توضع فوقها مقاعد متنقلة عديدة لا تزال ماثلة إلى اليوم... وكان طول الركح 75.36 م وعرضه 50.5 م مفروشا بفسيفساء، تحملها ترابة معتمدة على أقبية. وكانت توجد ثلاثة أبواب في الجدار الخلفي من الركح، كما يوجد بابان على جانبي الركح يمكن منهما التوصل مباشرة إلى مجموعة من الأعمدة قائمة أمام المسرح" [3].

يتضح من قول شارل أندري جوليان، أن المسارح التي كانت تبنى في شمال أفريقية إما مسارح طبيعية منحوتة في الجبال، وإما مسارح مبنية من قبل السلطات الحاكمة، ومن خصائصها:

---

[1]-عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 2000، ص19.

[2]- المرجع نفسه: ص28.

[3] - شارل أندري جوليان: تاريخ إفريقيا الشمالية، تعريب: محمد مزالي البشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر 1969، ص242.

– أنّها واسعة الركح طولا وعرضا، مبنية بطريقة المدرجات من أجل استيعاب الكثير من النظارة على غرار المسرحين: الروماني واليوناني.

– تحتوي على أبواب منفتحة على الكواليس والجمهور، وستار واسع يفصل الجمهور عن الممثلين، كما هي حال المسرح الغربي اليوم.

– أرضية الركح منقوشة بالفسيفساء الملونة والزخارف المرصعة.

أما من حيث الطاقات البشرية الأمازيغية على مستوى العطاء الفني في مجال المسرح، فنقول: إذا كان أغلب الملوك الأمازيغيين وزعمائهم، كماسينيسا، وصيفاقس، وتكفاريناس، ويوغرطة...، قد اهتموا بمقاومة الرومان على سبيل الخصوص، فإن الملك يوبا الثاني على العكس كان مواليا للقيصر الروماني، وفي الوقت نفسه، قد انشغل ببناء المدن، وإرساء الحضارة الرومانية في نوميديا وموريطانيا الطنجية، وقد اهتم بشكل خاص بالفنون، والعلوم، والآداب؛ فأنشأ المتاحف في مدينة الجزائر، وعاصمتيه شرشال ووليلي، هذا فضلا عن تشييد المعابد الدينية، والقصور الفخمة، والمسارح الرحبة. ومن مظاهر اهتمام يوبا الثاني بالفن الدرامي تأليفه لكتاب بعنوان "**تاريخ المسرح**"، لكنه ضاع مع مرور الزمان، ولم يصلنا شيء من أوراقه وآثاره، وليس لدينا من ذلك سوى الشهادة التقريضية التي أدلى بها المؤرخ الفرنسي "**لاكروا**"، الذي قال في حق يوبا الثاني: "اشتهر يوبا على الخصوص بعلمه الواسع، فقد ألف كثيرا من الكتب التي ردد ذكرها القدماء، وبقي منها قطع مبثوثة هنا وهناك...".

يتضح مما سبق، أنّ المسرح الأمازيغي النوميدي لم يقتصر على أبوليوس وأوغستان فحسب، بل تعدى ذلك إلى يوبا الثاني، الذي اعتنى بالفن المسرحي عناية فائقة، حيث جمع في كتابه "**تاريخ المسرح**" دراسات شاملة حول الموسيقى والرقص، وقد كتب منه ثمانية عشر(18) مجلدا، ويثمن الكثير من الباحثين الإنجازات القيمة التي حققها الملك المثقف يوبا الثاني في مجال الدراما، والتمثيل، والتكوين المسرحي، وهو إلى جانب ذلك عني أيما عناية بالكوريغرافيا المسرحية الهادفة والممتعة، بالجمع بين الرقص، والموسيقى، والتمثيل، وفضلا عن ذلك، بنى يوبا الثاني مجموعة من المسارح في شرشال، ووليلي، وليكسوس، ومن بين هذه المسارح المسرح العتيق الذي يوجد في شرشال، وأمامه تمثال كبير من المرمر يمثل شخصا إمبراطوريا يخطب على جيوشه.

وإلى جانب يوبا الثاني، هناك شخصية أمازيغية أخرى مهووسة بفن المسرح، وهي شخصية الفنان والروائي النوميدي أفولاي، المعروف باسم "**أبوليوس** "عند الغرب، وهو صاحب أول نص روائي عالمي يعرف باسم "**الحمار الذهبي**"، مارس أفولاي الفن المسرحي تشخيصا، وإبداعا، وكتابة،

وإخراجا، وورد أنه زار قرطاجنة للتعلم، فاندهش بها أيما اندهاش، كما اندهش منه القرطاجنيون لما له من معرفة موسوعية في جميع الفنون والمعارف والآداب، فكان القرطاجنيون يهتفون به كلما صعد إلى المسرح. كان أفولاي شاعرا متنوع الأغراض، يبدع الشعر الملحمي والشعر الغنائي الوجداني، كما كان كاتبا مسرحيا غزير الإنتاج، ألف مجموعة من التراجيديات والكوميديات، مستعملا في ذلك الشعر على غرار المسرحيين اليونانيين والرومانيين [1].

وهذا يعني أنّ المسرح والتمثيل كما يرى الباحث عثمان الكعاك، "قديم عند البربر جاؤوا به من الهند، وأسس له يوبا الثاني معهدا لتدريسه بشرشال، وألف فيه التصانيف، والتمثيل البربري إما ديني على الطريقة الهندية واليونانية القديمة، فهو أناشيد ورقص وحركات وتصاوير تمثيلية لاسترضاء الآلهة، أو إبعاد غضبهم، أو خزعبلات مضحكة للسخرية من بعض الشخصيات البارزة، وإظهار عيوب الناس المنتقدة، وشارك البربر في التمثيل اليوناني ثم الروماني، لاسيما وقد نبغ منهم **طيرستيوس القرطاجني** أكبر مسرحي باللغة الرومانية، وقد بنى ابن جلدتهم غورديانوس مسرح الجم وهو من أكبر المسارح الرومانية، والمسارح المنبثة في شمال أفريقيا تدل على ولوع البربر بالفن المسرحي" [2].

يتضح من هذا كله، أن قرطاجة كانت عاصمة الأمازيغ في مجال المسرح والشعر والثقافة والسياسة خلال العهد الروماني، كما أنّ الأمازيغ النوميديون (الجزائريين)، كانوا يجيدون فن المسرح ببراعة كبيرة، حيث كانوا يشاركون في تمثيل مسرحيات فوق خشبات المسرح اليوناني، والمسرح الروماني، والمسرح القرطاجني.

ويذكر الباحث أحمد بيوض في كتابه "المسرح الجزائري نشأته وتطوره" شهادات لبعض الرحالة عن مشاهدتهم لمسرح القاراقوز في آماكن مختلفة من الجزائر حيث يقول: "يذكر الرحالة الألماني ملاستان malastain أنه شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القاراقوز وذلك عام 1481، ومن هنا يمكن القول أن الإنسان الجزائري عرف قديما الفن المسرحي دون أن يرد في مخيلته كفن له أصوله وقواعده، فاستخدم عروضا للفرحة وألعاب بهلوانية وطقوسا احتفالية أخرى تتعلق بالأعراس والجنائز، وكذا الاحتفالات الموسمية كالحرث والحصاد باعتبارها تمثل مظاهر اجتماعية حياتية لابد أن يشارك فيها آو يشاهدها على الأقل"[3].

---

[1] – جميل حمداوي: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2019، ص11- 15.

[2] – عثمان الكعاك: **البربر**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2003، ص117.

[3] –أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، منشورات الجزائر، 1998، ص12، 13.

ومن الأشكال الشبه مسرحية التي عرفها الجزائريون ومارسوها قبل معرفة الفن المسرحي كفن له أصوله ومقوماته، الحلقة وهي عبارة عن تجمع دائري يتم في الساحات العامة، حيث يقف الراوي وسط الدائرة ويبدأ في سرد القصص والأساطير وسير الشخصيات بأسلوب يجمع بين التمثيل والتشخيص والإيماء، والحركة وتغيير نبرة الصوت، معتمدا في ذلك على إمكانات خياله الإبداعية وقدراته الجسدية على الأداء المسرحي في تقمص شخوص الحكاية، وصنع مشاهد درامية متناسقة ومنسجمة عن طريق الحركة والحوار. يقول عبد القادر علولة في هذا الصدد عن الحلقة "في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا السوق الأسبوعية أين تلتقي جموع الناس لقضاء حاجاتهم، في هذه الأسواق كانت تقام حلقات على شكل دائري، تروى فيها قصص الأبطال وسيرهم، فكان لهذه الحكايات صدى كبير وأهمية بالغة لدى الجماهير، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والفعل والحركة، يعتمد على الفرجة والمتعة تختلط فيه الحقيقة بالخيال، الجد بالهزل، فالحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم وهي بكل بساطة ظاهرة ثقافية شعبية"[1].

ومما سبق، يمكن القول أنّ الجزائريون عرفوا فن المسرح منذ قديم الزمان، قبل أن يصبح فنا له أصوله وقواعده الفنية.

2- المسرحية الجزائرية من الفتح الإسلامي إلى نهاية الدولة العثمانية:

يرى الباحث جميل حمداوي، أنّ المسرح الأمازيغي النوميدي (الجزائري) خلال الفتح الإسلامي، قد شهد "ركودا مسرحيا كبيرا؛ بسبب انشغال الأمازيغيين بالحروب والجهاد، وخوض المعارك ضد المرتدين البرابرة ونصارى الأندلس. كما ساهمت الحروب في اندثار معالم المسارح، والمتاحف، والمعابد. بينما بقيت بعض المسارح خالدة إلى يومنا هذا، كمسرح قرطاج بتونس، وتيمكاد وتيبازة بالجزائر... ومن الدواعي... التي كانت وراء ركود المسرح الأمازيغي، وعدم الحفاظ على المسرح اليوناني والروماني، الفهم السيئ لموقف الإسلام من الشعر، والتصوير، والتمثيل، والتشخيص؛ إذ كان تأويل المسلمين لموقف الإسلام من الفن سببا كافيا لانطفاء شعلة المسرح في شمال أفريقيا"[2].

ويرى إلى جانب ذلك الباحث عباس الجراري، أنّ السبب الرئيسي في عدم استمرار المسرح الأمازيغي بشكله القديم، يعود إلى العامل الديني بالدرجة الأولى، حيث يقول: "إذا كان المغاربة لم يحتفظوا بهذه التقاليد المسرحية في ظل الإسلام، فذلك راجع إلى أن هذا الدين جاء بثقافة جديدة،

---

[1] – عبد القادر بوشيبة: مسرح علولة مصادره وجمالياته، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 1995، ص180.

[2] – جميل حمداوي: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص17، 18.

وأنهم لم يجدوا في نطاق ثقافته حاجة إلى التعبير بالمسرح على الشكل الإغريقي الروماني الذي عرفوه . إذ لايخفى أن هذا المسرح كان يتوسل به في أداء الطقوس والشعائر الدينية، فضلا عن أنه كان مرتبطا بالصراع، ولاسيما في مواجهة القضاء والقدر، والدين الإسلامي يحد من هذا الصراع، ويحث على الطمأنينة النفسية بالدعوة إلى الإيمان بالقدر خيره وشره. ومع ذلك ، فقد بقيت لتلك التقاليد آثار غير قليلة تتجلى في الرقص الشعبي، سواء منه الرقص البربري والبدوي أم رقص الطوائف الطرقية. كما تتجلى هذه الآثار في الاستعداد الذي ظل عند المغاربة للعمل المسرحي، وقد جعلهم يقتبسون (**خيال الظل**)لاسيما في تونس والجزائر، لما كان لهما من علاقة مع الدولة العثمانية. ويبدو أنه كان مزدهرا في القطر الجزائري حتى منتصف القرن الماضي، حيث قررت سلطات الاحتلال منعه لما كان له من دور في توعية المواطنين، ولعله كان معروفا بمغربنا الأقصى في فترة من التاريخ، لاسيما أيام السعديين الذين كانت لهم علاقة وطيدة مع الأتراك"[1].

يتضح مما سبق، "أن المسرح الأمازيغي النوميدي قد اندثر مع الفتوحات الإسلامية لشمال أفريقيا؛ بسبب ارتباطه بالوثنية الإغريقية، وبنائه على الصراع التراجيدي الميتافيزيقي. وقد تم تعويض ذلك كله بفرجات احتفالية مشهدية شعبية، ودينية، وطقوسية، وفنية، مثل: الرقص الشعبي الأمازيغي، ورقص الطوائف الطرقية، والاستفادة من خيال الظل. بل يمكن الحديث عن أشكال مسرحية أمازيغية أخرى، قد تبلورت بتامازغا، بشكل واضح، في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين"[2].

يذكر الباحث نور الدين عمرون في كتابة "المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000"، أنّ الجزائر عندما كانت تحت حكم الدولة العثمانية وذلك مع نهاية القرن السادس عشر، أي ما بين (1818- 1830)، وخلال هذه الفترة عرف الشعب الجزائري أنواعا أخرى من مظاهر الفرجة الفنية في عهد الدولة العثمانية، حيث كانت تخصص أماكن للتجمعات مثل المقاهي والساحات العمومية وكذا الأسواق، وكان الممثل آنذاك "يصعد إلى المنصة أو يتصدر الجلسة أو الحلقة ممثلون رواة، يحكون قصصهم بأسلوب مؤثر بالمبالغات، وما يجري لأبطالهم من مغامرات، وأهوال

---

[1] – عباس الجراري: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ج1، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1،1982، ص264، 265.

[2] – جميل حمداوي: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص19.

وانتصارات، وبعد انتهاء الدور تجمع التبرعات المالية" [1]. وفي هذه الفترة كانت أشكال المسرح تعتمد على الإلقاء من قبل الممثل أو الراوي، وكانت العروض الفرجوية، ليس الهدف منها المتعة فحسب، بل كانت أيضا لجمع التبرعات المالية، وخلال عهد الدولة العثمانية، اختلفت تسميات الفرجة المسرحية ما بين المسرحية التمثيلية، أو الحكاية، لكن الغاية كانت واحدة مشتركة أساسها الترفيه الاجتماعي، وكذا معالجة القضايا الاجتماعية من خلال إيصال رسائل هادفة، وهذا ما يؤكده الباحث عز الدين جلاوجي بقوله: "وقد كان أداؤها يجمع بين المسرحية أو التمثيلية والحكاية أما هدفها فكان أساسا للترفيه الاجتماعي"[2].

نخلص مما سبق إلى القول: أنّ الجزائريين قد عرفوا فن المسرح بأشكاله البدائية أو ما قبل المسرحية، منذ العهد الروماني، ولعلّ المسارح النصف دائرية التي مازالت قائمة حتى الآن في كثير من المدن منها جميلة، تمقاد، تبسة، شرشال، سكيكدة...، خير دليل على ذلك، غير أنّ هذا الفن اندثر مع مجيء الإسلام، بسبب طقوسه الوثنية، وخلال هذه الفترة الحكم العثماني للجزائر، عرف الشعب الجزائري أنواعا أخرى من مظاهر الفرجة الفنية كالقراقوز وخيال الظل، حيث كانت تخصص أماكن للتجمعات مثل المقاهي والساحات العمومية وكذا الأسواق، وظلت هذه الأشكال الشبه مسرحية قائمة، إلى غاية دخول الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر سنة 1830، وقرر منعه لما له من دور فعال في توعية المواطنين وإيقاظ حسهم الوطني.

المحاضرة رقم 03

المسرحية الجزائرية إبان العهد الاستعماري والنشأة الفعلية

عرف الجزائريون من خلال فترة حكم الدولة العثمانية للجزائر عدة أنواع للمسرح تمثلت في خيال الظل والقراقوز، لكنه لم يعرف معنى المسرح بالمفهوم الأوربي، إلى غاية مجيء الاستعمار الفرنسي، فقد شكّلت الأشكال الشعبية البسيطة مثل القاراقوز والمداح وخيال الظل البدايات الأولى لظهور المسرح في الجزائر، كما كان للمسرح الفرنسي تأثيره على المسرح الجزائري.

1- المسرحية الجزائرية إبان العهد الاستعماري:

---

[1] - نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006، ص34.

[2] - عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، 2000، ص34.

حاول الشعب الجزائري معرفة المسرح بمفهومه الأوروبي فـ"منذ سنة 1919، كانت تقدم استكشافات في المقاهي والأحياء الشعبية، ففي سنة 1921 كانت المحاولة الأولى لإنشاء مسرح، حيث قدّ م الممثل علالو مشهدا هزليا تلته محاولات عديدة قدمت خلالها أعمال بسيطة في شكل هزلي،ورغم سذاجة هذه الأعمال إلاّ أن الجمهور تقبلها بسرعة فائقة، وإلى جانب هذه المحاولة قامت مبادرة لإنشاء مسرح باللغة العربية الفصحى عام 1922 عندما أقدمت بعض العناصر المثقفة من الشباب على تقديم أول تجربة مسرحية جزائرية تقدم بالفصحى، تبعتها بمحاولات أخرى منها مسرحيات(في سبيل الوطن) ثم (فتح الأندلس)، إلا أنّ هذه التجربة لم يكن لها أثر، فسرعان ما توقفت بسبب عدم إقبال الجمهور على عروضها المقدمة بالفصحى من جهة ولضعفها المادي من جهة أخرى"[1].

عرف المسرحيون الجزائريون خلال العهد الاستعماري الوعي السياسي، والنضال الوطني من أجل تحقيق النصر على الاستعمار الفرنسي عدة تحولات ايجابية من شأنها خدمة الثورة التحريرية والفعل الثوري، باعتماد استراتيجية الدعاية والعمل التحسيسي بالتقرب إلى الجماهير العريضة، عن طريق الفنون المختلفة، الموسيقى والأناشيد الدينية والحماسية الرقص الشعبي والأغاني وإحياء الفلكلور والموروث الثقافي للجزائر، وقد استجاب المسرح إلى الدور الخطير الذي كلف به من طرف جبهة التحرير الوطني، فيما يخص التعبئة الشعبية والالتفاف حولها كونها الممثل الوحيد للشعب الجزائري، حيث قدم المسرح الوطني عروضا جريئة تخدم القضية، وفي المقابل اتخذت الإدارة الاستعمارية موقفا معاديا في كثير من الأحيان من هذا النشاط المسرحي، لإدراكها خطورته وأثره على النفوس، ومن المفارقات التي يمكن الإشارة إليها، هو تأثر الجزائريين بالمسرح الفرنسي واستلهامهم من روائعه العديد من المسرحيات الكوميدية، وقد اهتمت الإدارة الفرنسية بالمسرح لرغبتها في الترفيه عن عساكرها المتذمرين من الحروب بخلق فرق مسرحية للجيش الفرنسي داخل الثكنات وأماكن تواجد المعمرين الأوربيين عملا بنظرية نابليون في الثقافة، والذي أمر ببناء مسارح في معظم المدن الكبرى، وكان الغرض من هذا هو تقريب الطبقة المثقفة الجزائرية من الثقافة الفرنسية والدعاية لها لتسهيل تقبلها لها رغم اختلاف اللغة والمضامين[2].

---

[1] – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007، ص37.

[2] – أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، 1830– 1954، ج4، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998، ص417.

قام الفرنسيون بتشييد دار الأوبرا بالجزائر العاصمة، وتقديم مجموعة من المسرحيات في سنة 1988، من قبل سارا بارنار، كمسرحية "القلق" و"فيدرا"، وهما من تأليف راسين. ومن بين الأعمال المسرحية التي تم تقديمها وعرضها للجمهور نذكر: مسرحية" الجثة المطوقة "لكاتب ياسين، عرضت في ديسمبر 1954 وجانفي 1955 يومي 25 و26 نوفمبر 1958ببروكسل، ثم بباريس في أفريل 1959، من طرف فرقة جان ماري سيرو، الذي لعب دور "الأخضر" في المسرحية، وتعد هذه الأخيرة من أوائل المسرحيات التي عالجت القضية الجزائرية إبان حرب التحرير، ومسرحية "الباب الأخير" للأشرف مصطفى وهي أول نص مسرحي جزائري نشر بتونس عن الثورة لمجلة الفكر خلال شهر جويلية 1957 كتب باللغة الفرنسية وترجم إلى العربية من طرف أسرة المجلة[1].

وبعد أن لفت المسرح الجزائري أنظار السلطات الاستعمارية، إلى دوره النضال والثورة، والتحسيس والتوعية، فرضت عليه الخناق، الأمر الذي حال دون تطويره.

2- النشأة الفعلية للمسرحية الجزائرية:

اختلف الباحثون والدارسون حول البداية الفعلية لنشأة الفن المسرحي في الجزائر غير" أن الثابت وفق معظم من أرّخ للمسرح الجزائري، هو أنّ الولادة الفعلية للمسرح الجزائري بدأت مع عرض فرقة (الزاهية) لمسرحية(جحا) للمسرحي المتميز (سلالي علي) المعروف بكنية (علالو 1926، وذلك يوم 12/ 04/ 1926م بقاعة الكورسال بباب الوادي في الجزائر العاصمة أمام حوالي 1500متفرجا" كانت سنة 1926م، انطلاقة جيدة في مسار تطور المسرح الجزائري، وعن هذه السنة يقول محي الدين باشطارزي: "لقد كانت سنة 1926 سنة عظيمة في تاريخ المسرح الجزائري... لأنّها كانت سنة ميلاده لا أكثر ولا أقل، كما كانت نقطة انطلاق الصراع بين العاميّة والفصحى" [2].

شكلت مسرحية "جحا" بلغتها العامية، الانطلاقة الفعلية لمسار المسرح الجزائري، ونقطة حاسمة في تحولاته، حيث كان لها صدى كبير في نفسية المجتمع الجزائري، لأنّها كتبت بالعامية، لغة الشعب التي يفهما بعد التجهيل الذي مارسه المستعمر عليهم، مما أدى إلى فقدان اللغة العربية الفصحى على ألسنتهم، يقول علالو عن ذلك: "كنت أكتب اللغة العامية المفهومة من طرف المجتمع، ولكن ليست باللغة السوقية الرديئة، فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة"[3].

---

[1] – أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة الجزرائرية، منشوراة وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص103.

[2] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926- 1989م، مرجع سابق، ص20، 21.

[3] – بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، (دت)، ص14.

استطاع علالو بفضل لغته القريبة من المجتمع التواصل مع الجمهور بالطريقة التي يفهمها ، كما استطاع التعبير عن حال وطنه من خلال توظيف اللغة العامية، وذلك للتخلص من الرقابة بسبب الواقع السياسي في تلك الفترة، لأن السلطات الاستعمارية كانت ترفض استعمال اللغة الفصحى، فوجد رجال المسرح اللهجة العامية وسيلة لتحطيم الرقابة على اللغة الفصحى والوصول إلى الجمهور بأبسط الطرق.

كانت سنة 1926م البداية الفعلية لنشأة المسرح الجزائري، إذ يرى أبو القاسم سعد الله أنّ تاريخ المسرح الحديث ويبدأ في 1926م، "حين وظّف علي سلالي (علالو) ورشيد قسنطيني اللهجة العامية لأداء تمثيليات تاريخية ونقدية. لقد استعمل الجزائريون أيضا الفصحى وكان لها جمهورها ولم يفشل الممثلون، والفرق هو أن العامية كانت أكثر نجاحا، ولذلك صيغت وعرضت أغلب المسرحيات بالعامية"[1].

توالت بعد سنة 1926 الإنتاجات المسرحيّة التي تؤكّد على هويّة المسرح الجزائريّ مثل: مسرحيّة "زواج بوعقلين" 1926 و"أبو الحسن أو النائم اليقظان" و"العهد الوفي" و"الصياد والعفريت" و"زواج بوبرمة" 1928 و"بابا قدور الطماع" 1929م لرشيد القسنطيني، و"حلاق غرناطة" 1931م. وتقول **ارليت روث** في كتابها"المسرح الجزائري: "إن **رشيد القسنطيني** ألف أكثر من مائة مسرحية وسكاتش وقرابة ألف أغنية، وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسب ما يلهمه الخيال ويطرح موضوعات مألوفة لدى الجمهور فقدم شخصيات العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم ورجل الشرطة ومحدث النعمة والسكير وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الايطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجئات"[2].

شهد المسرح الجزائري إلى جانب ذلك نشاطاً ملحوظاً في ظل المدارس الحرة في فترة ما قبل الاستقلال، خاصة بعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين 1931م، ذلك «أنّ المدارس العربية الحرّة لم تتكاثر إلاّ بعد تأسيس جمعية العلماء في سنة إحدى وثلاثين، فكان كل مدير مدرسة عربية أو أحد معلميها المستنيرين، يكتب مسرحية ليمثلها التلاميذ: إمّا بمناسبة انتهاء السنة الدّراسية أو بمناسبة عيد المولد النبوي أو بمناسبة أخرى. لكن المناسبة الثانية هي التي ظهرت فيها معظم المسرحيات الدينيّة التي

---

[1] – أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، 1830- 1945، ج5، دار البصائر، الجزائر، ط6، 2009، ص423.

[2] –علي الراعي: المسرح في الوطن العربي: ص545.

لا يمكن أن يحصرها باحث لأنّها كانت تكتب ثمّ تمثل، ثمّ تهمل وتنسى، دون أن يحتفظ كتابها بنصوصها لتوهمهم أنّها ليست ذات قيمة أدبيّة أو لعوامل أخرى قاهرة»[1].

ظل المسرح الجزائري في فترة ما قبل الاستقلال حتى سنة 1932 يشهد نشاطاً كبيراً على يد علالو ورشيد القسنطيني، الذي اتّجه في المسرح إلى النقد بأسلوب فكاهيّ هزليّ ممّا أثار عليه السلطات الاستعماريّة. وفرضت على المسرح الجزائري الرقابة الشّديدة.

وبهذا شكلت الفترة الممتدة من (1926 - 1934)، مرحلة الانطلاقة الفعلية (المرحلة الذهبية) في تاريخ المسرح الجزائري.

المحاضرة رقم 04
مراحل تطور المسرحية الجزائرية

- فترة ما قبل الاستقلال: (1926- 1962):

وقسمنا هذه الفترة إلى المراحل الآتية:

أ- مرحلة زيارة الفرق المصرية وميلاد المسرح الجزائري (1921- 1926):

[1]- عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،1983، ص 199، 200 .

يمكن القول أنّ المسرح الجزائري كغيره من المسارح في الوطن العربي بدأ شعبيا في المقاهي والأسواق العامة، غير أنّ المسرح الجزائري بمفهومه الحديث يعود إلى أوائل العشرينيات من القرن الماضي، وبالتحديد مع زيارة الفرق المصرية إلى الجزائر، ففي سنة 1921 زار المصريّ جورج أبيض الجزائر وقدّم مسرحيتين تاريخيتين بالفصحى هما: "صلاح الدّين الأيوبي" و"ثارات العرب"، وبذلك لفت أنظار الخاصة إلى أهميّة فن المسرح في ميدان الكفاح والثقافة. ورغم أنّ الجمهور الجزائري قد عزف عن مشاهدة المسرحيتين التاريخيتين، ولم تحظيا بالاهتمام والإقبال الكبيرين لضعف مستوى الجزائريين اللّغوي، وضعف العربيّة الفصحى على ألسنتهم، فإنّ فرقة جورج أبيض كانت بمثابة دافعٍ قويٍّ لتحريك همهم نحو الاهتمام بالمسرح والعناية به.

عرف المسرح الجزائري قبل زيارة جورج أبيض إلى الجزائر محاولات مسرحية كمسرحية "جهلاء يدّعون بالعلم" سنة 1919م لباشتارزي وغيرها كثير، إلاّ أنّها لم تنجح لاستخدامها اللّغة الفصحى. يقول باشتارزي: «إنّ المحاولات المسرحيّة الأولى المكتوبة بالفصحى لم تحدث التجاوب المطلوب، حيث لم يجد المسرح طريقه حتى سنة 1926م، إذ سجلت المرحلة الأولى والكبرى، فجاءت إلى علالو... فكرة كتابة مسرحيّة عاميّة عنوانها "جحا"...- لذا – كانت سنة 1926 سنة عظيمة بالنسبة إلى المسرح الجزائريّ... لأنّها كانت سنة ميلاده لا أكثر ولا أقل، كما كانت نقطة انطلاق الصراع بين العاميّة والفصحى»[1].

إنّ عدم استجابة الجماهير الجزائرية للمسرح الفصيح هو ميلها المتأصل للمسرح الشعبي، كما أنّ اللغة الفصحى كانت محصورة في طبقة المثقفين فقط.

شكلت زيارة الفرق المصرية إلى الجزائر منعرجا حاسما في تاريخ المسرح الجزائري، فظهرت الكثير من الفرق المسرحية نذكر منها "فرقة جمعية الطلبة المسلمين"، التي ظهرت سنة 1921م، و"جمعية الآداب والتمثيل العربي"، و"جمعية الموسيقى المطربية"، وفي سنة 1923م ظهرت مجموعة من الفنانين المسرحيين الجزائريين الذين تألقوا في المجال المسرحي، حيث قدموا أجمل وأروع المسرحيات التي تحاكي الواقع المعاش في تلك الفترة، والتي اهتمت بواقع الشعب الجزائري المحتل من قبل فرنسا، ولعل جل تلك المسرحيات كانت مهتمة بقضايا الشعب والمقاومة السياسية التي بدأت في مطلع العشرينيات وأهم رجال المسرح في تلك الفترة نجد **دحمون** و**علي سلالي** الملقب **بعلالو**، كتب علالو سنة 1926 مسرحية **جحا**، التي عدّت في نظر الدارسين الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري وسنة ميلاده، لهذا

[1] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926- 1989م، مرجع سابق، ص20، 21.

يعدّ علي سلالو مؤسس المسرح الجزائريّ سنة 1926م في مسرحيّة جحا لأنّها أوّل عمل مسرحي باللّغة العربيّة العاميّة. يقول علالو: "فقد كان من بيننا من هو متضلع في اللّغة العربيّة ولكننا فضلنا عليها اللّغة العاديّة، لغة الشارع والسوق والمقهى"[1]. ومن خلالها استطاع أصحابها استقطاب 1500 مشاهد وبعث المسرح الجزائري للوجود. يقول باشتارزي: "إنّ عاميّة جحا، سمحت لنا بتسجيل خطوة إلى الأمام في استقطاب الجمهور"[2]. وهذا يدل على أنّ يعني أنّ ظهور حركة المسرح في الجزائر لم ترتبط بالمثقفين، بل بالعروض الشعبيّة التي كانت تلبّي متطلبات الجماهير الشعبيّة غير المثقفة.

ب- مرحلة التأرجح بين التراجع والازدهار واندلا ع الثورة التحريرية (1934- 1954):

عرفت الفترة الممتدة من(1934- 1939)، بمرحلة ظهور الأحزاب السياسية، فكانت مسرحيات هذه الفترة تتميز بطابع سياسي حيث كان لظهور الأحزاب السياسية الوطنية دور في إعطاء المسرح الطابع السياسي" [3]. وفي الفترة الممتدة من (1939- 1945) تراجع الإنتاج المسرحي بعد اندلا ع الحرب العالميّة الثانية، كما حدث "انقطاع بين المسرح والجمهور لتزايد الرقابة الاستعمارية ولبروز الأحزاب السياسية الوطنية في شكل جبهة مناهضة للمستعمر الفرنسي[4]. لقد شكلت هذه الفترة نقطة تقاطع في تاريخ المسرح الجزائري. فقد "شهد المسرح الجزائريّ في هذه المرحلة فقدان العديد من رجالاته الأوائل الذين كان لهم الفضل في إرساء أسسه، وتمكينه من الاستمرار. توفيّ دحمون المعروف بإبراهيم دحمون الذي اشتهر بلعب الأدوار النسائيّة سنة 1942 كما توفيّ ابن شوبان سنة 1943. أعقبه بعد ذلك قطب المسرح الكبير وأحد ركائزه الأساسيّة رشيد بلخضر المعروف برشيد القسنطيني عام 1944" [5].

بعد الحرب العالميّة الثانية شهد المسرح الجزائري فترة ازدهار في ما بين 1947 و1953م. فـ"ظهر هنا وهناك شبّان من هواة المسرح ينتمون إلى الجيل الجديد، في الجزائر والبليدة ووهران

---

[1] - علالو: شروق المسرح الجزائري (1926 – 1932)، تر: أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظيّة، الجزائر، 2000، ص08.

[2] - أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926- 1989م، مرجع سابق، ص21.

[3]-بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، (دت)، ص17.

[4]- المرجع نفسه: ص14.

[5]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، مرجع سابق، ص59.

ومستغانم وبجاية... وفي سنة 1947م حصل المسرح العربيّ الجزائريّ على حقوق المواطنة من طرف البلدية الديمقراطيّة لبلديّة الجزائر... وعرف المسرح الجزائريّ آنذاك دفعاً جديداً، وأصبح الهواة الجدد الذين تكوّنوا على خشبات المسرح ممثلين ومحترفين بامتياز. منهم مُحَمَّد التوري وعبد القادر سفيري وسيد علي رويشد وحسن الحسني... وعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب... وأثناء الثورة استطاع بعض هؤلاء الممثلين أن يلتحقوا بجيش التحرير. وهكذا تكوّنت مسرحية تابعة لجبهة التحرير الوطني"[1]. وبعد انطلاق ثورة نوفمبر التحريريّة سنة 1954؛ شدّدت السلطات الفرنسيّة الرقابة على كل إنتاج فنّيّ يقدّم للجمهور الجزائريّ.

ج- مرحلة الاعتراف بالمسرح على المستوى الرسمي (1947- 1956):

ظهر خلال هذه المرحلة "شبّان من هواة المسرح ينتمون إلى الجيل الجديد، في الجزائر والبليدة ووهران ومستغانم وبجاية... وفي سنة 1947م حصل المسرح العربيّ الجزائريّ على حقوق المواطنة من طرف البلدية الديمقراطيّة لبلديّة الجزائر... وعرف المسرح الجزائريّ آنذاك دفعاً جديداً، وأصبح الهواة الجدد الذين تكوّنوا على خشبات المسرح ممثلين ومحترفين بامتياز. منهم مُحَمَّد التوري وعبد القادر سفيري وسيد علي رويشد وحسن الحسني... وعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب... وأثناء الثورة استطاع بعض هؤلاء الممثلين أن يلتحقوا بجيش التحرير. وهكذا تكوّنت مسرحية تابعة لجبهة التحرير الوطني"[2].

فخلال هذه المرحلة عاد المسرح من جديد فكثف نشاطه واكتسب اعترافا على المستوى الرسمي، "فسُمح للقائمين عليه بتنظيم موسم للمسرح العربي بقاعة الأوبرا بالعاصمة"[3]، وظهر خلال هذه الفترة التأليف باللغة العربية الفصحى، بفضل التيار الإصلاحي النشط وقتها، وتنوعت مضامين المسرحيات من ديني، تاريخي فاجتماعي، وبرزت وجوه مسرحية نذكر منها :مُحَمَّد الطاهر فضلاء، أحمد توفيق المدني أحمد رضا حوحو وغيرهم.

د- مرحلة تأسيس الفرقة الفنيّة لجبهة التحرير الوطني بتونس (1957- 1962):

---

[1]- علالو: شروق المسرح الجزائري (1926 – 1932)، ص57.

[2]- المرجع نفسه: ص57.

[3]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، ص11.

تأسست بعد هذه الفترة الفرقة الفنيّة لجبهة التحرير الوطني بتونس سنة 1958، وأنجزت أعمالاً عديدة نذكر منها: مسرحيّة "أبناء القصبة" 1959م و"دم الأحرار" و"الخالدون" لعبد الحليم رايس سنة 1960، والتي قدّت بالمسرح البلدي بتونس سنة 1961م.

2- فترة ما بعد الاستقلال: (1962- إلى يومنا هذا):

أ- مرحلة التأصيل، أو الفترة الذهبيّة للمسرح (1962 – 1973):

بعد الاستقلال الوطني 1962م، تمّ تأميم المسرح الجزائري، وكانت أوّل مؤسسة تمّ تأميمها في الجزائر بعد الاستقلال "دار الأوبرا" بتاريخ 08جانفي 1963، كما تقرّر تأسيس فرقة المسرح الوطني الجزائريّ، ومركز وطني للمسرح[1]. وعلى إثر ذلك تمّ إنتاج الكثير من المسرحيات، التي وصلت إلى 20 عمل مسرحي، لذلك سميت بالفترة الذهبيّة للمسرح، بينما كانت الفترة الممتدّة من 1967 – 1972 مرحلة فتور فـ"في سنة 1972 صدر قرار اللاّمركزية في المسرح فنص على إنشاء مسارح جهويّة في كل من قسنطينة وعنابة ووهران وسيدي بلعباس بالإضافة إلى المركز الوطني بالعاصمة..."[2]. وفي هذه الفترة تأثر المسرح بالظروف السياسية للبلاد، والتي أدّت إلى ركوده.

ب- مرحلة الركود: (1972- 1982):

عرف المسرح الجزائريّ خلال(1972 – 1975) فترة صعبة اتّسمت بعرض إنتاجات سابقة ومقتبسة. أمّا عن موسم (1980- 1981)، فيتساءل مخلوف بوكروح قائلا: "هل من المعقول أن لا تقدّم المسارح الوطنيّة الرسميّة في الجزائر وخلال موسم (1980- 1981) أيّ عمل مسرحيّ يذكر؟... هذا مخيف... هذه كارثة ثقافيّة"[3].

لقد عرف المسرح الجزائري خلال هذه المرحلة الكثير من العوائق والصعوبات، فشهد ضعفاً وركوداً، وخلق أزمة ثقافية، فأزمة المسرح هي وجه عام للمشكلة الثقافيّة التي عاشتها الجزائر بدءً من الثمانينيّات للقرن العشرين.

د- مرحلة الازدهار والانتعاش (1983- إلى يومنا هذا):

شهد المسرح الجزائري خلال هذه المرحلة انتعاشاً ملحوظاً ونشاطاً بارزاً، ونهضة جديدة، حيث انعقدت في ما بين 3و5 ديسمبر 1983 "ندوة أيام المسرح" التي طرحت أوّل مرّة منذ الاستقلال

---

[1] – عبد الناصر خلاف: المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص 42.

[2]– العيد جلولي: النص الأدبي للأطفال في الجزائر، بمساهمة ولاية ورقلة تحت إشراف مديرية الثقافة، الجزائر، 2003، ص 189.

[3]– مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام وأعباء، منشورات التبيين، الجزائر، (دط)، 1995، ص 92.

فكرة النهوض بالمسرح تحت شعار "من أجل تطوير المسرح الجزائري". وقد عالجت هذه الندوة محاور عديدة منها: النصّ المسرحي لغة ومضموناً وشكلاً ثمّ الإخراج والتمثيل المسرحيّ بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحيّة وفي الأخير التكوين المسرحي في الجزائر. وهذه المحاور شكلّت ركائز النهضة بهذا القطاع وعلى الرّغم من أنّها لم تطبّق على أرض الواقع ساهمت في تحريك الحوار الثقافيّ وإذكاء النقاش حول هذا الموضوع المتعلّق بالمسرح[1].

إلى جانب ذلك انعقاد الأيام الأولى لمهرجان قرطاج الدولي للمسرح بتونس في نوفمبر من عام 1983. وفي سنة 1984 قدّم المسرح الوطني الجزائري مسرحيّة "جحا باع حماره"، وفي موسم عام 1985 قدّم المسرح الوطني الجزائري مسرحيّة "حافلة تسير" من اقتباس مُحَمَّد بن قطاف وعز الدّين مجوبي، وفي موسم 1986 قدّم مسرحيّة "ما قبل المسرح" لولد عبد الرحمان كاكي، وفي جانفي 1988 قدّم المسرح الوطني الجزائري ثاني تجربة نسويّة له في الإخراج قامت بها فوزية آيت الحاج أخت حميدة آيت الحاج من خلال إخراج مسرحيّة "موت التاجر المتجوّل" لأرتير ميلر (ARTHUR MILLER)[2].

وهكذا بدأت النصوص المؤلفة بالظهور وكذلك تأسيس المسارح الجهويّة ومعاهد للفنون الدّراميّة كالمعهد العالي للفنون الدّراميّة ببرج الكيفان بالجزائر، وما تقدّمه من عروض وإقامة المهرجانات المسرحيّة المدرسيّة والمسابقات الوطنية.

وفي فترة التسعينيات، وخلال العشرية السوداء، شهد المسرح الجزائري تقريباً انعدام الإنتاج المسرحيّ نظراً للظروف الصعبة التي شهدتها الجزائر. وعلى الرغم من ذلك توالت جهود أبناء الخشبة لكسر هذا الوضع وإيصال أصواتهم إلى الجمهور[3]. وبعد هذه الفترة الصعبة، بدأت رحلة جديدة من مسارات المسرح الجزائري المعاصر. فقد شهدت الجزائر ابتداءً من سنة 2000 بعد فتح المسرح الوطني الجزائري الكثير من المهرجانات المسرحيّة بمشاركات عربيّة ودوليّة منها:

- سنة الجزائر بفرنسا 2003.
- الجزائر عاصمة الثقافة العربيّة 2007.
- القدس عاصمة أبديّة للثقافة العربيّة 2008.

---

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، مرجع سابق، ص142.

[2]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، مرجع سابق، ص 145- 148.

[3]- عبد الناصر خلاف: المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص53- 56.

- تلمسان عاصمة الثقافة الإسلاميّة 2011.

شهد المسرح الجزائري بعد ذلك نشاطا ملحوظا، ففي موسم 2008-2009 أنتج المسرح الجهوي لمدينة قسنطينة مسرحية "غضب العاشقين" نص وإخراج حمى ملياني. وفي سنة 2009 أنتج مسرح باتنة الجهوي مسرحيّة "ضفة الأحلام" نص بالأمازيغية. وفي موسم 2010-2011 أنتج المسرح الوطني الجزائري، مسرحية "حلم الأب" نص وإخراج حمى ملياني. وفي موسم 2011-2012 أنتج مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" اقتباس مُحَمَّد بن قطاف عن رواية الطاهر وطار وإخراج صونيا. وفي سنة 2014 قدّم المهرجان الثقافي المحليّ للمسرح المحترف في طبعته الثامنة والذي تخللته مجموعة من العروض المسرحيّة المتنوعة من حيث التمثيل والأداء والسينوغرافيا والإخراج[1].

توالت الانتاجات المسرحية، لتشهد سنة 2015 مهرجان المسرح الوطني المحترف، وفي سنة 2016 شهد المهرجان الثقافي الوطني للمسرح المحترف في دورته الحادية عشر، وقد ملأت هذه الطبعة المشهد الثقافي عبر أيام مشهودة من التنافس الفني، وفضاءات النقاش وندوات الفكر الحر إعلاءً للثقافة الوطنية وإثراءً للفن الجزائري،و كانت عرس الجمهور بامتياز، وبهذا بدأ المسرح الجزائري يدبّج صفحة جديدة متميّزة في سجّله الذهبي مما يعطي العمل المسرحي بعدا متجدداَ مكتنزاَ بالانفتاح والتفاعل والمشاركة الحيوية المتعددة في الفعل الثقافي. حيث افتتح المهرجا بعرض مسرحية "الإسكافية" لمسرح سكيكدة الجهوي، للمخرج عيسى جقاطي، تناولت المسرحية العلاقة المكهربة بين زوجين يتفاوتان عمريا، فالزوج يكبر زوجته بثمانية عشرة عاما، ما جعل الأخيرة مضطربة وتتوق لحياة أخرى أفضل تتماشى وطموحاتها كامرأة شابة نابضة بالحياة. كما قدّم مسرح تيزي وزو الجهوي عرض"بولمحاين" لكاتبه ومخرجه مُحَمَّد آدار، الذي أبرز أنموذجا لمواطن مستقيم أمام تحدي البقاء على الأصل ومواجهة الفساد.

قدّم مسرح قالمة الجهوي كذلك، عرض "شاكا زولو"، الذي استلهم مكابدات القاص والكاتب المسرحي الفرنسي الأرمني الأصل" آرثر آداموف (1970- 1908)، ليشهد المهرجان تنافس 17 عرضا لخمسة عشر مسرحا جهويا، فضلا عن جمعيتين بقاعة مصطفى كاتب، إضافة إلى أربع عروض خارج المنافسة، تحتضنها قاعة سينما الشباب" الكازينو" سابقا. بالموازاة، يتخلل برنامج المهرجان، ثلاث ندوات فكرية ونقدية: "المسرح والهجرة"، "الإخراج المسرحي في الجزائر" وذلك بنادي

[1] – جولة حول مساح الجزائر.

أمُحَمَّد بن قطاف في المسرح الوطني، إضافة إلى ندوة "المسرح والجامعة "، التي تقام بكلية اللغات والآداب ببن عكنون[1].

شهد موسم 2017 المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي بالمدية، حيث استقبل المهرجان عشرين مسرحية، اختير منها سبعة عروض فقط للتنافس، كما قدّمت على هامش العروض المسرحية، عدّة مداخلات منها: – فعالية أدب الفكاهة في تعليم اللغة العربية، –الفكاهة كأسلوب لتنمية شخصية الطفل، – أنماط الشخصية الكوميدية في المسرح الجزائري، كما شهد موسم2017، فعاليات الأيام المسرحية لولايتي معسكر وعنابة في إطار التبادل بين المسارح، وقدّمت، حيث قدّم المسرح الجهوي عنابة عدّة مسرحيات: مسرحية "رحلة أمل" للأطفال، تأليف: عبد القادر علالي، إخراج: بشير سلاطنية، مسرحية "امرأة بظل مكسور" للكبار، تأليف: كنزة مباركي، إخراج: جمال حمودة، مسرحية "ربيع النساء" تأليف وإخراج: مولاي ملياني مُحَمَّد مراد، وفي سنة 2018، تمّ تنظيم أيام مسرحية مغاربية بعنابة من 10 إلى 15 فيفري 2018، والمهرجان المحلي للمسرح المحترف، إلى جانب تنظيم المهرجان الوطني الثقافي للمسرح النسوي، وتنظيم أيام وطنية لمسرح الطفل.

أما موسم 2019– 2020، فقد شهد العديد من الإنتاجات المسرحية، مسرحية جي بي أس GPS، "صرخة الحجر تحاور صمت الصخور"، تصميم وإخراج: مُحَمَّد شرشال، ومسرحية "الزاوش" اقتباس وإخراج: كمال يعيش وغيرها من المسرحيات[2]. أما موسم 2020– 2021، فقد شهد تذبذبا ومحدودية في النشاط المسرحي، بسبب الإجراءات الوقائية التي فرضتها جائحة كورونا/ كوفيد 19، وفي هذا الإطار، أشار المدير الفني للمسرح الوطني الجزائري محي الدين باشطارزي، جمال قرمي، إلى أن "الحركة المسرحية عبر العالم تأثرت بالانعكاسات الناجمة عن الإغلاق والقيود الخاصة بالتنقل والتجمهر المرتبطة بتفشي فيروس كورونا"، مبرزا أن الجائحة فرضت على المسرح الوطني "التوجه لبرمجة أنشطة افتراضية " بغية الحفاظ على "ديمومة الحياة الثقافية" عن بعد عبر الإنترنيت لعروض مسرحية تم إنتاجها سابقا منها "طرشاقة" للمخرج أحمد رزاق، "جي بي أس" و"الهايشة " للمخرج والمؤلف مُحَمَّد شرشال إلى جانب سلسلة من إنتاجات المسرح العالمي.

---

[1] – مُحَمَّد يحياوي: المهرجان الوطني للمسرح المحترف، كتاب المهرجان دورة16، وزارة الثقافة، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف / المسرح الوطني الجزائري، الجزائر العاصمة، العدد 129، نوفمبر– ديسمبر، 2012، ص14– 19.

[2] – استطلاع شخصي حول مسارح الجزائر.

اقترح المسرح الوطني الجزائري محي الدين باشطارزي إنتاجاته الجيدة لموسم 2021 منها مسرحيات "رمادة 19" من إخراج شوقي بوزيد واقتباس عبد الرزاق بوكبة عن رواية "ليليات رمادة" للكاتب واسيني الاعرج، وكذا "شارع المنافقين"، وهي كوميديا سوداء من تأليف وإخراج أحمد رزاق، فضلا عن إنتاج مسرحي خاص بالأطفال الموسوم "أجنحة نمولة" إخراج نضال مقتبس عن نص للكاتب يوسف بعلوج. كما تم على صعيد آخر عرض عدة أعمال مسرحية أمام الجمهور بموسم سنة 2021/2020 على غرار "عودة شاشناق" و"الجثة" من إنتاج المسرح الجهوي لقسنطينة، ومسرحية "البئر" لجمعية وجوه المسرح من مدينة البليدة، و"النعيم في الجحيم" لجمعية البسمة من سكيكدة، و"لاودينغ" وهو عرض موجه للشباب عرض على خشبة المسرح الجهوي لمستغانم[1].

أما موسم 2022- 2023، فقد تميّز بعودة المسرح الجزائري بعد الجائحة، حيث شهد العديد من الإنتاجات المسرحية، نذكر منها: مسرحية "أكمل مايلي" بقاعة العروض مصطفى كاتب بالمسرح الوطني الجزائري، ماي 2023، إنتاج "جمعية الأفراح الثقافية والفنية".

نخلص مما سبق، إلى أنّ المسرح الجزائري من سنة 1926 إلى غاية 2023، عرف محطات ومراحل مختلفة ومتنوعة في الزمان والمكان، تراوحت ما بين الانطلاق والركود والانتعاش والازدهار، كما حاول منذ فترة الثمانينيات من القرن العشرين عملية التجريب والتأصيل.

المحاضرة رقم 05

أعلام المسرحية الجزائرية

عرف المسرح الجزائري خلال مسيرته التاريخية مجموعة من الرواد، الذين حاولوا الانطلاق به من مرحلة الأشكال الشبه مسرحية، إلى محاولة تأسيسه، واستقطاب الجمهور من خلال مسرحية جحا 1926، إلى مرحلة الاعتراف به على المستوى الرسمي، وقد عرف خلال مراحله المختلفة فترات انطلاق وانتعاش وركود وازدهار، وفي كل مرحلة من مراحله ترك هؤلاء الرواد بصمتهم الخاصة، ونظرا للعد الهائل من الرواد عبر مسار المسرح الجزائري، نذكر منهم:

---

[1] – ثقافة: جائحة كورونا تواصل تأثيرها على الفن الرابع، https://www.aps.dz/ar/culture/118811-2021

1- **محي الدّين باشتارزي** (1897 – 1986): مؤلف وممثل مسرحي، بدأ حياته بالجزائر قارئا للقرآن الكريم في مساجد الجزائر العاصمة، وشارك مع طلبة المدارس الإسلامية في تمثيل عدة مسرحيات، ومثل رفقة علالو في اسكتشات قصيرة هزلية. وبعد الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية مثل: فرقة جورج أبيض ونجيب الريحاني...، شكل محي الدين بشطارزي مع مجموعة من الهواة فرقة "المطربية" سنة 1919م، التي كانت تقدم أعمالا مسرحية ممزوجة بالغناء والرقص. وقد أسندت إلى بشتارزي أدوار خاصة بوصلات غنائية وحقق بذلك نجاحا كبيرا ... لم يباشر التأليف إلا بعد سنة 1932.

أنشأ في عام1947 فرقة المسرح العربي بدار الأوبرا، ألف واقتبس مسرحيّات منها: "جهلاء مدعيين العلم"، مسرحية ذات طابع اجتماعي هزلي كتبت باللغة الفصحى، تتناول موضوع الشعوذة والطرقية في المجتمع الجزائري ونتيجة لغتها الفصحى لم تستقطب الجمهور، وفي هذا يقول باشتارزي: "إنّ المحاولات المسرحيّة الأولى المكتوبة بالفصحى لم تحدث التجاوب المطلوب، حيث لم يجد المسرح طريقه حتى سنة 1926م". كما كتب العديد من المسرحيات منها: فاقو، الفقير سنة 1934، و"بني واي واي" سنة 1935، وهي كوميديا باللغة العامية، ومسرحية "الخداعين"، "بعد السكرة" 1936، ومسرحية "شمشون الجزائري"" زيد عيط" 1937، ومسرحية "طبيب الصقلي"، "هي ولا أنا"، "بوشن شانة"، "قد ما تجري"... سنة 1939، ونتيجة لأسلوب السخرية الذي كان يتبعه في مسرحياته لتعرية المجتمع وكشف السياسة الاستعمارية، وضع تحت الرقابة، وتعرض للمضايقات من طرف فرنسا، فمنعت بعض مسرحياته وحضر نشاطه المسرح في الفترم الممتدة من (1937- 1939)، وبعد الاستقلال عين مديرا للمعهد البلدي للموسيقى. ويعد محي الدين بشطارزي أحد الأقطاب المؤسسين للحركة المسرحية الجزائرية، فلم يقف عند حد التأليف المسرحي والتمثيل والإخراج والغناء، بل وضع أسس المؤسسة المسرحية الجزائرية. فقد أنشأ فرقا مسرحية عديدة، توقف مؤقتا عن ممارسة المسرح قبل أن يعود إليه بفرقته الخاصة "المسرح" سنة 1930، حيث قدم عدة عروض جالت الجزائر قاطبة واستقطبت الجمهور. بعد الاستقلال أصبح بشطارزي مدير معهد الفنون الجميلة بالعاصمة خلال الفترة الممتدة ما بين 1965 و1974، وكون جيلا مسرحيا وترك محي الدين تراثا مسرحيا ضخما، وكتبا سجلت تاريخ الحركة المسرحية الجزائرية. توفي عام1986 بالجزائر... [1].

---

[1] – ينظر كتاب صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، عرض وتوثيق، ص65- 89، وأحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926- 1989، ص 20، 21- ص62- 68- ص 172.

2- **رشيد القسنطيني**: (1887 – 1944) هو "رشيد بلخضر" كاتب ومسرحي وممثل، اشتغل بحاراً ثمّ هاجر في بداية الحرب العالميّة الأولى إلى فرنسا لإعانة عائلته. ولما عاد عام 1926 انضمّ إلى فرقة الزاهيّة لعلالو ثمّ أنشأ عام 1927 فرقة مسرحيّة سماها فرقة الهلال الجزائري التي قدّمت (زواج بوبرمة) واقتبس 20 مسرحيّة منها: (بن عمي من اسطنبول) و(بقيّة في الأرض) و(الطمّاع) [1].

3- **علي سلالي**: من مواليد (1902 – 1992): ممثل ومؤلف مسرحي جزائري. كوّن فرقة الزاهيّة للمسرح في 1926، له: مسرحيّة (جحا) و(وزواج بوعقلين) و(الصيّاد والعفريت) و(عشر حشاشين) له مقالة عن بداية المسرح المسرح الجزائريّ ترجمها أحمد منور إلى العربيّة بعنوان (شروق المسرح الجزائري) [2]. كتب بعض السكاتشات والمونولوجات خلال (1918- 1921)، حيث يقول: "وخلال هذه السهرات خطرت ل فكرة أن أبث في تلك الحفلات الموسيقية شيئا من المدح بتقديم نوع من المهازل العسكرية عن فريق الرماة الجزائريين، غناء ومونولوجات، كما أنني ألفت مسرحيات ذات فصل واحد، كنت أمثلها مع صديقي عزيز لكحل، وإبراهيم دحمون، وكانت هذه المسرحيات القصيرة المكتوبة باللغة الدارجة، تعالج موضوعات هزلية ذات طابع شعب، أو مستقاة من الواقع اليومي، فكانت تلقى نجاحا عظيما [3].

يعد علي سلالي مؤسس المسرح الجزائري الشعبي، من خلال مسرحيته "جحا" 1926م، لأنّها أوّل عمل مسرحي باللّغة العربيّة العاميّة. وفي هذا الصدد يقول باشتارزي: "إنّ المحاولات المسرحيّة الأولى المكتوبة بالفصحى لم تحدث التجاوب المطلوب، حيث لم يجد المسرح طريقه حتى سنة 1926م، إذ سجلت المرحلة الأولى والكبرى، فجاءت إلى علالو... فكرة كتابة مسرحيّة عاميّة عنوانها "جحا"...- لذا – كانت سنة 1926 سنة عظيمة بالنسبة إلى المسرح الجزائريّ... لأنّها كانت سنة ميلاده لا أكثر ولا أقل، كما كانت نقطة انطلاق الصراع بين العاميّة والفصحى" [4]. ويقول علالو: "كان من بيننا من هو متضلع في اللّغة العربيّة ولكننا فضلنا عليها اللّغة العاديّة، لغة

---

[1] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926- 1989، ص174.

[2] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926- 1989، ص175، 176.

[3] – علي سلالي: شروق المسرح الجزائري، ص28.

[4] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926- 1989م، مرجع سابق، ص20، 21.

الشارع والسوق والمقهى(*)" [1]. ومن خلالها استطاع أصحابها استقطاب 1500 مشاهد وبعث المسرح الجزائري للوجود. يقول باشتارزي: "إنّ عاميّة جحا، سمحت لنا بتسجيل خطوة إلى الأمام في استقطاب الجمهور"[2]. ويقال عنها إنّها "مستوحاة من (مريض الوهم) و(الطبيب رغم أنفه) لموليير" [3]. إلاّ أنّ علالو يقول بأنّ: "مسرحيّة جحا بعيدة عن مسرحيّة موليير المعروفة" [4]. وبعد هذه المسرحية عرف المسرح الجزائري طريقه، وتوالت الإنتاجات المسرحيّة التي تؤكّد على هويّة المسرح الجزائريّ.

4- **عبد القادر علولة (1929– 1994)**: كاتب وممثل ومخرج ومنظر مسرحي جزائري، "من مواليد الغزوات بتلمسان سنة 1939م، وقد اكتسب تدريبا مسرحيا بفرنسا، وقد ساهم مند وقت مبكر في إنشاء المسرح الوطني الجزائري، فتولى إدارة فرقة مسرحية بمدينة وهران اغتيل بشكل مفاجئ سنة1994"[5]، كان عبد القادر علّولة يتبنى المسرح الشعبي "أو الفرجة التراثية. فقد كان يبني تصوره على رفض المسرح الغربي رفضا جذريا بعد أن تعامل معه مدة ليست بالطويلة ليقرر التمرد على العلبة الايطالية التي تذكر الجمهور بفضاء درامي غريب عنه، فهو الذي تعود على أن يرى الفرجة الشعبية في الأسواق والفضاءات الشعبية في الريف والمدينة على حد سواء"[6]، ومن أجل الاقتراب أكثر من جمهوره وإشراكه معه في الفرجة المسرحية عمد إلى توظيف أشكال التراث الشعبي من قوال وحلقة وسيرة وسرد، يقول موضحا طبيعة مسرحه الجديد "وفي خضم هذا الحماس، وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية، أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية، أو ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة واتجاه العرض

(*)– وهذا ما يعني أنّ ظهور حركة المسرح في الجزائر لم ترتبط بالمثقفين، بل بالعروض الشعبيّة التي كانت تلبّي متطلبات الجماهير الشعبيّة غير المثقفة. (ينظر: جمعة أحمد قاجة: المسرح والهويّة العربيّة بحث في جذور وأصول المسرح عند العرب في القدم، دار الملتقى للطباعة والنشر، ليماسول، قبرص، ط1، 2001، ص504).

[1] – علالو: شروق المسرح الجزائري (1926 – 1932)، تر: أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظيّة، الجزائر، 2000، ص08.

[2] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926- 1989م، مرجع سابق، ص21.

[3] – سعد الدّين بن شنب: المسرح العربي لمدينة الجزائر، تر: عائشة حمار، مجلة الثقافة، الجزائر، السنة 10، ع 55، 1980، ص35.

[4] – علالو: شروق المسرح الجزائري (1926 – 1932)، مرجع سابق، ص07.

[5] –جميل حمداوي: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص65.

[6] – المرجع نفسه: ص67.

المسرحي. فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي، وفي هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة. كان من الواجب تحويره كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصلا"[1].

كتب أعمال باللغة العربية الجزائرية، منها: "القوَّال" سنة 1980 و"اللثام 1989، و"الأجواد" 1985، والتفاح 1992 و"أرلوكان خادم السيدين" 1993.

ساهم أعلام المسرح الجزائري في رسم ملامحه الخاصة، من خلال مسرحياتهم، التي تناولوا فيها قضايا ومضامين متنوعة، فكانت اللسان الناطق، عن حال المجتمع الجزائري في مراحله المختلفة، خلال العهد الاستعماري، وأثناء الثور ة التحريرية، وبعد الاستقلال، إلى أن صار المسرح الجزائري مؤسسة ثقافية معترف بها رسميا.

المحاضرة رقم 06

موضوعات المسرحية الجزائرية ومضامينها

كتب المسرحيون الجزائريون خلال المراحل التاريخية التي عرفها المسرح الجزائري موضوعات كثيرة متنوعة ومتعدّدة، فمنها التاريخية كمسرحية يوغرطة لتوفيق المدني، ومنها الدينية كمسرحية الناشئة المهاجرة لمحمد الصالح رمضان، ومنها الاجتماعية كمسرحيات علي سلالي، وعبد القادر علولة، ومنها التربوية

[1]- المرجع نفسه: ص68.

كمسرحية ومنها الثورية كمسرحية...، غير أنّ الموضوعات الأكثر انتشارا وبروزا، هي الموضوعات التاريخية والثورية، والاجتماعية

الموضوعات التاريخيّة:

اهتم الكتّاب المسرحيون الجزائريون بالموضوعات التاريخية منذ عهد الاستعمار، وكانت موجهًا للكبار بالدرجة الأولى، لإيقاظ الجماهير وربطها بمجدها الذي يحاول الاستعمار الغاشم القضاء عليه، ودفعها للثورة على مغتصب أرضها، وبعد الاستقلال عمد بعض الكتّاب إلى بعث هذا التّاريخ من جديد، ولكن في نفوس الناشئة الصغيرة، وكان دافعهم تنبيه الجماهير الصغيرة في الجزائر لكي يلمّوا بماضي الأجداد وبطولاتهم، وأعمالهم العظيمة، لينبثق عنه الإيمان بالماضي، الذي هو منطلق لعمل الحاضر والمستقبل، خاصة أنّ الاستعمار الفرنسي جاهد في سبيل أن يُنسي الجزائريين ماضيهم وتاريخهم، بإبعادهم عن الطريق التي تصلهم بهذا الماضي، وإيهامهم بأنهم شعب بلا ماضٍ ولا تاريخ، ولا شخصية، بالإضافة إلى ما تتضمنه أحداث التاريخ من دروس وعبر، وما تصوره من قصص البطولة والشجاعة والتضحية، وإبراز قيّم أخلاقيّة كالتسامح والنّبل والوفاء وغير ذلك، وبهذا تتنوع المادة المسرحية بتنوع أحداث التاريخ عامة، فهناك تاريخ العالم القديم، والتاريخ الإسلامي، والتاريخ المعاصر والتاريخ الجزائري بعامة قديمه وحديثه.

غير أنّ المسرحية التّاريخية تختلف عن التاريخ، ذلك أنّ المؤرخ لا يتخيّل ما يقول ولا يضيف من عنده أحداثًا، في حين يحق للكاتب أن يقول ما يتخيّل مستمداً من الواقع عناصر تخيّلية، شرط أنّ يجعلها مقنعة، مؤثرة، جميلة وقريبة إلى الصدق الفنّي، الذي لا يقل أهميةً عن الصدق التاريخي.

2- الموضوعات الدينية:

تستقي المسرحية في المجتمع العربي الإسلامي مادتها من التاريخ الإسلامي والتراث الدّيني، الذي يُعدُّ بأحداثه العظام منهلاً ومعينًا لا ينضب، يمكّن المبدع من صوغ صور جديدة للحياة المعاصرة. ولما كان التاريخ الإسلامي مصدراً من مصادر الثقافة العربية الإسلامية والإبداع فيها، فليس عجبًا أن ينبت الأدب المسرحي الجزائري في أحضان هذا التاريخ الإسلامي، الذي أصبح كتّاب المسرح يلجؤون إليه ليستلهمون منه مادتهم ويتخذوته وسيلة لتوصيل أفكارهم، لتوعية الأجيال بماضيها وتثقيف عقولها. ومن الأدباء والكتّاب الجزائريين الذين استثمروا هذا التراث الديني في أعمالهم المسرحية: عبد الرحمان الجيلالي في مسرحيته "المولد النبوي"، ومُحَمَّد الصالح رمضان في مسرحيته "الناشئة المهاجرة".

ونمثل لذلك بمسرحية " الناشئة المهاجرة " لمحمد الصالح رمضان وتحكي هجرة الرسول (ص) وأصحابه إلى يثرب – المدينة المنورة – وما صاحبها من أحداث ومواقف، وتمضي المسرحية في تتابع رحلة هجرة الرسول (ص) ونجاته من كيد الكفار حتى وصوله إلى المدينة المنورة سالما. وقد صاغها الكاتب في قصة مسرحية مشوقة وبأسلوب لبق، وتدور أحداثها في مكة المكرمة حيث تتبدى حوادث المشهد الأول بظهور أشراف مكة في دار الندوة يتشاورون في أمر الدّعوة، التي يقوم بها النبي الكريم، والتي تضايق هؤلاء الأشراف ممّا حذا بهم إلى تبييت الشرّ له والعمل بشتى الوسائل لقتله، وهذا ما يتجلى من خلال هذا الحوار الذي دار بين أشراف مكة والقوم في المشهد الأول:

أبو سفيان: يا أشراف مكة وكبراء قريش، اجتمعنا اليوم لننظر في أمر مُحَمَّد وأصحابه الذين أرادوا أن يبدلوا بمكة يثرب، هل لنا إزاء هذا الموقف الجديد موقف آخر أو لا ؟

النظر بن الحارث: نعم لقد كثر أتباعه هنالك حتى كادوا يكونون أصحاب اليد الطولى بيثرب وها هم أولاء المهاجرون من مكة ينضمون إليهم فيزيدونهم قوة.

أمية بن خلف: وإذا لحق بهم مُحَمَّد وهو على ما تعرفون من ثبات وحسن رأي وبعد نظر، وما تعهدون فيه من حكمة سحر، خشينا أن يدهمنا اليثربيون ويقطعوا علينا تجارتنا إلى الشام.

أبو البحتري: أحبسوه في الحديد وأغلقوا عليه بابًا ثم تربصوا به ما أصاب أشباهه من الشعراء الذين كانوا قبله : زهيرا والنابغة ومن مضى منهم حتى يصيبه ما أصابهم.

أبو الأسود: نخرجه من بين أظهرنا فننفيه من بلادنا فإذا أخرج عنّا فوالله ما نبالي أين ذهب ولا حيث وقع إذا غاب وفرغنا عنه ، فأصلحنا أمرنا وألفتنا كما كانت .

أبو جهل: والله أنّ لي فيه لرأيًا ما أراكم وقفتم عليه بعد.

أبو سفيان: وما هو الرأي يا أبا الحكم؟

أبو جهل: أرى أن نأخذ من كل قبيلة شابًا جليداً نسيبًا وسيطًا فينا ، ثم نعطي كلّ واحد منهم سيفًا صارمًا فيعمدوا إليه ويضربوه ضربة رجل واحد فيقتلوه فنستريح منه، فإذا فعلوا ذلك تفرق دمه في القبائل جميعًا فلم يقدر بنو عبد مناف على حرب قومهم جميعًا، فرضوا منّا بالدّية ففديناه لهم.

الشيخ: القول ما قال الرجل ، هذا الرأي لا رأي غيره .

القوم: هذا الرأي، لا رأي بعده.

أبو سفيان: متفقون ؟

القوم: نعم ورب الكعبة.

أبو سفيان: الموعد بهم ليلة غد.

القوم: ليلة غد، ليلة غد[1].

يتضح أنّ الكاتب مُحَّد الصالح رمضان استطاع أن يصوغ من هجرة الرسول (ص) مسرحية ذات مضمون وهدف تربوي، حيث ألبسها ثوب الحكاية الدرامية بمشاهدها السبعة. وفي هذا يقول عبد الملك مرتاض: "لقد رمى المؤلف فيما يبدو، إلى تربية الصغار وتعليمهم كيف تكون التضحية، وذلك حين جعل كثيراً من أبطال مسرحيته هذه من الأطفال الصغار، وصوّرهم في أحلام الكبار ووعيهم، فكأنّه أراد أن يثبت أنّ التضحية من أجل المبادئ العظيمة يمكن أن تمتدّ إلى الصغار أيضًا. والدليل على ذلك مشاركة أسماء الصغيرة، وغيرها من الأطفال في حوادث هجرة النبي ﷺ وإنجاحها، وإحباط خطط المشركين وما كانوا يكيدون من كيد عظيم"[2].

الموضوعات الاجتماعية:

استطاع بعض الكتاب المسرحيين خلال فترة الثلاثينيات إلى الخمسينيات، أن يكتبوا موضوعات مختلفة، وقد كان لتأثير الواقع الاجتماعي الذي عاشته الجزائر أثناء فترة الاحتلال في الساحة الثقافية، آثاره على المثقفين أدباء ومسرحيين، فانصب اهتمامهم على معالجة هذا الواقع، رغم الحصار الذي كان مضروبا على الإنسان الجزائري في مجال التعبير عن رأيه ومشاغله. وقد اتخذت الحركة الثقافية بمختلف أشكالها التعبيرية طابع الرفض الذي تجلى بصورة خاصة في التمسك بالقيم الوطنية وقد لعب المسرح دورا هاماّ على الساحة الثقافية. وازدادت هذه الأهمية عندما تم تشكيل فرقة فنية تضم المسرح والموسيقى أسهمت بقسط كبير في التعريف بالقضية الوطنية.

أما بعد الاستقلال فقد ظل المسرح الجزائري يثير مجموعة من الأسئلة المتعلقة بمصادر الأعمال المسرحية ومضامينها على كافة الأصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية، ذلك أن الاتجاهات السائدة في هذه الفترة على المستوى السياسي كانت تندرج تحت ظاهرة حركة التحرر الوطني التي تستمد

---

[1]- مُحَّد الصالح رمضان : الناشئة المهاجرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 ، ص5، 8.

[2]- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 228.

مواصفاتها من المقاومة الوطنية مرتكزة على مواجهة مخلّفات الاستعمار وإعادة البناء، وذلك بتكوين مجتمع جديد تتجسد رموزه في انجازات اقتصادية واجتماعية وثقافية [1].

رغم تعدّد الموضوعات التي خاضت فيها المسرحية الجزائرية، تاريخية، دينية، ثورية...، فإنَّ أغلب المسرحيات الجزائرية خاصة في فترة ما قبل الاستقلال كانت تقريبا كلها مسرحيات اجتماعية، تتناول واقع المجتمع الجزائري بكل سلبياته وإيجابياته، فعالجت مضامين عدّة مثل: البخل، الزواج، الأسرة، مشكلة السكن والبطالة، الفقر، الجهل...، ونمثل لهذا النوع من الموضوعات بمسرحية "امرأة الأدب" لأحمد بن ذياب 1952م، وهي مسرحية ذات طابع اجتماعي، لأنّها تركز على إبراز الواقع الاجتماعي الجزائري في فترة ما قبل الاستقلال، متكونة من أربعة فصول، موضوعها يدور حول مختلف الظواهر الاجتماعية، ولكنّها تركز بشكل كبير على الأسرة، هذه الأخيرة التي يعرّفها عبد الباسط مُحَمَّد على أنها: "جماعة اجتماعية تتميز بمكان إقامة مشترك وتعاون اقتصادي، ووظيفة تكاثرية، ويوجد بين اثنين من أعضائها على الأقل علاقة جنسية يعترف بها المجتمع، وتتكون الأسرة على الأقل من ذكر بالغ وأنثى بالغة وطفل سواء كان من نسلهما أو عن طريق التبني"[2]. ويعرّفها مُحَمَّد الزيان على أنّها "مجموعة من الأفراد المتكافلين الذين يقيمون في بيئة شكلية خاصة بهم، وتربطهم معا علاقات بيولوجية، ونفسية، وعاطفية، واجتماعية، واقتصادية، وشرعية، وقانونية"[3].

تتناول مسرحية ""امرأة الأب" عبر فصولها المختلفة بعض المظاهر الاجتماعية داخل أسرة "الزروق"، وهي علاقة العلاقة بين الزوجة والربائب، أما الفصل الأول والثاني فيتطرقان لمواضيع أخرى كالموت والغيرة والرفق والمواساة، وتدور أحداث المسرحية حول البطل "الزروق"، الذي تموت زوجته وتترك له أربعة أبناء، ثلاث ذكور وفتاة، ثم يتزوج ثانية، لتبدأ رحلة المعاناة والقهر، في ظل زوجة الأدب. ومن خلال ذلك يمكن تقسيم أحداث المسرحية إلى مرحلتين:

1- مرحلة تواجد الأم (مرحلة الحب، التفاهم، المودة والرحمة): الأم هي نعمة من نعم الله، فهي رمز للحبّ والعطاء والحنان والتّضحية، ولهذا جعل الله الجنة تحت أقدامها، وفي المسرحية عندما كانت

---

[1] - سهام بوشوشة ونسرين حداد: تجليات الواقع الاجتماعي في مسرحية "امرأة الأب لأحمد بن ذياب، مذكرة ماستر في اللغة والأدب العربي، تخصص أدب جزائري، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة، الجزائر، 2019/ 2020، ص08.

[2] - بسام مُحَمَّد أبو عليان: أساليب التنشئة الاجتماعية في الأسرة اليمنية وأثرها على التحصيل الدراسي عند الأبناء، رسالة ماجستير، جامعة صنعاء، اليمن، 2006، ص04.

[3] - فاطمة منتصر الكتاني: الاتجاهات الوالدية في التنشئة الاجتماعية وعلاقتها بمخاوف الذات لدى الأطفال، دار الشروق، راو الله، ط 1، 2000، ص48.

الأم على قيد الحياة كان الجو يسوده الحب والتفاهم والطمأنينة وخاصية التسامح بين الزوجين، وهذا ما يتجلى في هذا الحوار الذي دار بين الزوجين:

– **الزوجة:** عزيزي لقد سلخت معك من العمر ثلاثين سنة، كنت فيها_يعلم الله_دائما مخلصة لواجبي كربة بيت، مخلصة لأبنائك في تربيتهم، والعناية بهم مطيعة لأوامرك التي فيها صلاح الأسرة، وإصلاح لأعضائها، لم تحدثني نفسي قط بخيانتك، ولم أحدثها_ولا مرة_بالانفصال عنك، وكنت أدعو الله أن أموت أنا الأولى، وأبتهل إليه أن يقبضني _ وأنا في هذا الطور من عمري _غير صغيرة ولا مسنة، وخمسون سنة من الدنيا فيها كفاية، والآن _ قد دنا أجلي أتجه إليك أطلب منك الصفح فيما يكون قد بدر مني إليك، فهل تسامحني؟

(ويسكت الزوج فلا يجيب فتكرر)

_**الزوجة:** أسامحتني يا صفي؟

_**الزوج:** أنا الذي أطلب منك العفو، فقد ظلمتك غير ما مرة ولكنك كنت تصبرين وتتحملين.

_**الزوجة:** ذلك كان واجبا لصيانة البيت وحفظ أركانه.

_**الزوج:** (تغلبه الدموع فيقول بصوت متهدج) اسمحي لي..اسمحي لي..

_**الزوجة:** سامحتك. فهل سامحتني؟

_**الزوج:** (ينحني يقبل يدها ويقول) سامحتك يا أنس حياتي[1].

يظهر من خلال هذا المقطع الحواري، الحب والتفاهم والمودة والرحمة، التي يكنّها الزوجان لبعضهما البعض.

يقول الله عزّ وجل: (وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ)[2].

تظهر كذلك في المسرحية مواقف التماسك والتآزر الأسري، وهو ما يجسده هذا المشهد: "امرأة مريضة متكئة على سرير. في بيت أشبه بحجرة الاستقبال منه بحجرة النوم. وقد جلس حولها كل من زوجها وابنتها واثنان من أبنائها الثلاثة وهما: سعيد وسمير. وكان المنظر كئيبا حزينا" [3]. تموت الأم ويسيطر الحزن على أجواء الأسرة:

---

[1] – أحمد بن ذياب: امرأة الأب، ص10.

[2] – القرآن الكريم: سورة الروم، آية: (21).

[3] – أحمد بن ذياب: امرأة الأب، ص06.

–سمير (يجري فيرفع عنها الغطاء ويأخذ في البكاء): أماه!

لم ذهبت عنا إلى غير عودة؟ لم خلفت أبناءك صغارا كزغب العصافير، لا يحسنون التغريد، ضعافا كالضالين في أودية الحياة يهيمون. أماه.

ويلاه..ربّاه ! ماذا جنينا؟

ـوردة: رحماك اللهم رحماك، اللهم نسألك لأمنا الرحمات تتلوها الرحمات، ونسألك لأنفسنا المعونة والصبر فأنت الرحيم الرحمن، وأنت المرجو المستعان (وتجهش باكية)[1].

توفت الأم وتركت زوجا وأولادا، يبكونها، وفراغا مميتا، ولكن سرعان ما تحوّل هذا الحزن إلى ضغوطات نفسية من قبل مجتمع لا يرحم، فقد بدأ الجيران والأصحاب يضغطون على الزوج ليتزوج مرة ثانية، بامرأة تتقاسمه مسؤولية الأبناء، وتتحمل معه متاعب الحياة:

ـخالد: وكيف تجد نفسك الآن يا أخ (مشيرا للزروق).

ـالزروق: أجد نفسي كما لو كانت فقدت شطرها فلا هي تستطيع أن تحيى بدونه، ولا هو أن يستطيع أن يعود إليها.

ـخالد: ألا تنوي أن تتزوج؟[2].

وبعد إلحاحات كثير قبل الزوج الزواج مرة ثانية لتبدأ رحلة المعاناة والاضطهاد، في ظل زوجة الأب.

2– مرحلة زوجة الأب (مرحلة المعاناة الرهيبة في ظل غياب الأم):

يقول الكاتب في بداية الفصل الثالث، بعد زواج الزروق: (وتمضي الأشهر تباعا، ونعود إلى القاعة التي نعهدها قبل لنجدها في نظام أخر) [3]. وهذا يعني أنّ مجيء الزوجة الجديدة المدعوة جميلة إلى بيت الزروق، "لذي تزوج بعد ضغط المجتمع عليه –تغيرا جذريا في أركان البيت وعاداته وأخلاقه وما كان يقوم عليه من حب واحترام وتماسك أسري، والتزام بالأخلاق الفاضلة، فقد فرضت الزوجة الجديدة نظاما مخالفا لما اعتاد عليه البيت، فكيف أصبح عائلة البطل عند زواجه وفاة زوجته؟، وهل تقبل الأبناء الفكرة، وكيف كانت معاملة الزوجة الجديدة لزوجها وأبنائه؟ إن ما تحمله أحداث

---

[1] – المصدر نفسه: ص18.

[2] – المصدر نفسه: ص21، 22.

[3] – المصدر نفسه: ص21، 22.

المسرحية ينبئ أن الزوجة الجديدة قد فرضت نظاما جديدا، مخالفا لما كانت عليه الأسرة من حب واحترام وتماسك أسري، وأحلت محلها كل ما يثير الشك والخداع والنفاق"[1].

تغيّرت كل عادات المنزل مع الزوجة الثانية جميلة، وظهرت معا بعض المظاهر الاجتماعية التي كانت متفشية في المجتمع الجزائري وما زالت إلى يومنا هذا، وهي الإيمان بالخرافات والسحر والشعوذة والدجل:

- **جميلة بعد سماعها لكلمة قزانة:**

_**جميلة:** تعالي تعالي.

_**القزانة:** (تدخل وهي تقول: (دخلت إليكم بالخيرات والبركات، وشرفتكم من سيدي مُحَّد وسيدي محرز بالنفحات والكرامات.

_**جميلة:** أنت من أين ؟

_**القزانة:** أنا تونسية، ولية بنت ولية، جئت مع الثنية، وخالتي فتحية وعمتي هنية يبلغونك التحية، ويطلبو هدية تحفظك من البلية.

_**جميلة:** (متسائلة وهي حيرى واجفة) أية بلية؟

_**القزانة:** بلية من الحمادات، جاية في السحابات، متسترة بالغيم ومجاهرة بالضيم

_**جميلة:** ويلاه ... اللهم سترك ولطفك.

_**القزانة:** الهدية لخالتي فتحية، تدفع عنك البلية.

_**جميلة:** (تجري فتأتي بشيء تقدمه للقزانة قائلة (خذي ألف فرنك خمسة لخالتك فتيحة ومثلها لعمتك هنية[2].

وإلى جانب الشعوذة تجلت بعض السلوكيات السيئة كالكذب، وهي صفة تميّزت بها الزوجة الثاني جملية:

_**الزروق:** انهضي آتينا غذاءنا

_**جميلة:** إن غذاءنا اليوم من السوق

_**الزروق:** لماذا ؟

_**جميلة:** لأن الدراهم ... الدراهم ... التي تركتها لي...

---

[1] – سهام بوشوشة ونسرين حداد: تجليات الواقع الاجتماعي في مسرحية "امرأة الأب لأحمد بن ذياب، ص38، 39.

[2] – أحمد بن ذياب: امرأة الأب، ص40، 41.

ـالزروق: ما للدراهم ؟

– جميلة: أصل القضية أن الألفي فرنك اللتين تركتهما إلي سرقتا مني[1].

كانت جميلة امرأة تحب الكذب كثيرا، كما كانت امرأة مسرفة ومبذرة، منافقة ونمامة، تحاول بكل الأساليب والطرق أن تخلق جوا أسريا يشوبه القلق، تكيد المكائد للزوج وأبنائه، فاتهمت محمود بسوء الأخلاق، كما أنّها كانت امرأة ظالمة ومتسلطة، تعمل على تجويع الأطفال وضربهم، خاصة الفتاة "وردة"، ويتجلى ذلك في قولها: "أنت لا تحترميني والله لأذيقنك ألوانا من العذاب (وتتقدم فتضربها ضربا مؤلما فتهرب وردة فتتبعها جميلة وهي تصيح) اعلمي بأني الحاكمة بأمري في هذه الدار، وإن لا سلطان إلا سلطاني فاخضعي وإلا قسمت ظهرك"[2].

لم تتوقف جميلة عند هذا الحد، بل أوقعت الفتاة "وردة" في مكائدها، حيث اتهمتها بالهروب، وكانت تخطط للتخلص منهم الواحد تلو الآخر، فحاكت ضدهم المؤامرات، بل من خططها الشريرة أنّها تريد قتلهم الواحد تلو الآخر:

جميلة: ... سأمضي في طريقي الأولى وهي التخلص من أبنائه واحدا واحدا ثم تسميه هو حتى يموت شيئا فشيئا ليصفو لي الجو، أما الثالثة فهي التزوج بشاب غرانق ما يزال يحلم بالدنيا والدنيا تحلم بيه... شب يكون كخاتمي في إصبعي أو كالزروق في يد جميلة... [3].

مما تقدّم يمكن القول: أنّ جملية كانت مثال ونموذج للمرأة السيئة، والزوجة المتهورة، وزوجة الأب الظالمة، المرأة المنافقة والنمامة، صدرها مليء بالعداوة والبغضاء، مخادعة، تحب نفسها فقط، فكان مصيرها في الأخير الطلاق، عندما اكتشف زوجها بشاعتها.

4– الموضوعات الثورية:

لعب المسرح الجزائري أثناء الثورة التحريرية دورا هاما في شحذ الوعي الوطني والتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام العالمي، وأثار مجموعة من الأسئلة تتعلق بمصادر الأعمال المسرحية ومضامينها على كافة الأصعدة السياسية الاجتماعية والثقافية، ذلك أن الاتجاهات السائدة كانت تندرج تحت ظاهرة حركة التحرر الوطني التي تستمد مواصفاتها من المقاومة الوطنية.

---

[1] – المصدر نفسه: ص51.

[2] – المصدر نفسه: ص43، 44.

[3] – المصدر نفسه: ص63.

إن المعركة التي خاضها الإنسان الجزائري ضد الاحتلال لم تكن تهدف إلى تحرير الأرض فحسب، بل كانت تهدف أساسا إلى إدخال تغييرات جذرية في حياة الشعب في كافة الميادين وعلى جميع الأصعدة، اقتصاديا اجتماعيا وثقافيا، ذلك أن الحملة العسكرية التي شنتها فرنسا على الجزائر لم تقف عند حد ارتباط المسرح الجزائري على صعيد المضمون بالنضالات التي خاضها الإنسان الجزائري من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية. فهو مسرح ملتزم يترجم المطالب الوطنية، وهو مسرح شعبي يتوجهه إلى الأغلبية الساحقة من السكان من خلال الجولات التي كانت تقوم بها الفرق الجزائرية، وبمحتواه وموضوعاته المستقاة من الحياة اليومية، وهو مسرح وطني بموقفه من الأحداث التي كانت تعيشها الجزائر من خلال الانتقادات الموجهة للسلطات الفرنسية وإن كانت تتم بصورة غير مباشرة [1].

حاول المسرح الجزائري أن يواكب جميع التغيّرات والتطوّرات، التي طرأت على المجتمع الجزائري خلال فترة الاحتلال الفرنسي، فتناول موضوعات كثيرة، منذ انطلاقته وحتى قيام ثورة أول نوفمبر1954، كان اللسان الناطق عن هذه الثورة صوّرها، ورسم نضالات أبطالها من المجاهدين، ومن المسرحيات التي تتناول موضوع الثورة نذكر مسرحيات عبد الحليم رايس، والتي سنتطرق لها بنوع من التفصيل لنرز الدور الفعال الذي قام به الفن المسرحي، في تجسيد صورة الثورة التحريرية:

5- البعد الثوري في مسرحيات عبد الحليم رايس:

تعدّ مسرحية "أولاد القصبة" لعبد الحليم رايس، من المسرحيات التي كتبت قبل الاستقلال، تتناول موضوع الثورة التحريرية من خلال عائلة جزائرية ينخرط أبناؤها في النضال ضد الاحتلال، وذلك بالعمل الفدائي داخل المدن والأحياء الشعبية وخاصة حي القصبة، بأشكال مختلفة، تجسده شخصيات المسرحية انطلاقا من الأب ،الذي يظهر ارتباطه بماضيه والمتفتح على حاضره والمتطلع إلى المستقبل، والذي يبدي اهتماما بما يجري على الساحة الوطنية والدولية من خلال سماعه للأخبار في الراديو.

ويظهر هذا الاهتمام أيضا في حواره مع أبنائه، مذكرا إياهم بتاريخ الجزائر مستشهدا ببعض العبر من التاريخ تروي تضحيات أبطال المقاومة الوطنية، وهو إلى جانب ذلك يواجه الخلاف القائم

---

[1] - مخلوف بوكروح: البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة المصادر، المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر، المجلد05، العدد08، 2003، ص117- 124.

بين أبنائه الثلاثة، الذي كاد أن يتحول إلى صراع، فيحاول تهدئة الجو، ويحثهم على الاهتمام بما يحدث على الساحة الوطنية. تعتبر عائلة "أولاد القصبة" نموذجا مصغرا للنضال، الذي خاضه الشعب الجزائري داخل المدن، وتبين مدى تغلغل الثورة في الأوساط الشعبية ممثلة في اهتمام كل أفراد العائلة بما يجري على الساحة الوطنية، بما فيها الأم التي تحوّل قلقها على أبنائها إلى وعي بحقيقة الثورة .كما تبرز المسرحية السرية التامة التي اتسمت بها الثورة. ويتضح هذا في شخصياتها التي توحي بالتزامها التام بالقضية، حتى الابن الأكبر يرفض أن يبوح لزوجته بأسراره رغم إصرارها على ذلك.

تصور كذلك مسرحية "العهد" لعبد الحليم رايس تضحية الإنسان الجزائري، التي لم تكن لها حدود في سبيل الحرية، تجسدها صورة المجاهدين المحاصرين من قبل الجيش الفرنسي، الذين يتفقون على مبدأ أساسي يقضي بضرورة الاستمرار في الثورة، والالتفاف حولها حتى يتحقق النصر. وتهدف هذه المسرحية فضلا عن ذلك إلى التذكير بالدور الذي لعبته مختلف الفئات الاجتماعية في الثورة، والهدف الذي قامت من أجله، كما اتفقت عليه شخصيات المسرحية وهو الأرض التي يجب أن تعود لأصحابها الشرعيين بعد النصر، إلى جانب عنصر التضحية الذي جسدته المسرحية في شخصية الطفل.

أما مسرحية" الخالدون"، والتي هي امتداد لمسرحيتي "أولاد القصبة" و"العهد" من حيث أنها تطرح هي الأخرى موضوع الثورة التحريرية، فهي تترجم الكفاح المسلح لجيش التحرير الوطني ومدى ترابطه بالجماهير التي هي امتداد طبيعي له، وهو ما يصوره المؤلف من خلال استعداد المجاهدين للقيام بمهمة جلب الأسلحة. كما تبرز المسرحية المعاناة التي كان يعيشها المقاتل، والصبر والاستشهاد البطولي من خلال إحدى العمليات التي ينفذها المجاهدون على الحدود الجزائرية التونسية عند اجتيازهم لخط موريس المكهرب. ورغم صعوبة الوضع وخطورته، واستشهاد بعض الأفراد يستطيع المجاهدون عبور الحدود والأمل يحدوهم في تحقيق مهمتهم.

أما مسرحية" دم الأحرار"، فتصور مجموعة من أفراد جيش التحرير في مهمة خاصة تجد نفسها محاصرة من قبل قوات العدو، وأثناء اشتداد المعركة ينقل مجاهد جريح إلى منزل فرانسوا ترافقه الممرضة. وتشاء الصدف أن يختار الضابط الفرنسي ذلك المنزل مقرا لقواته ليكشف هذا الأخير في النهاية بأن البيت ملغّم، وأن كل من فيه هم أعضاء في جيش التحرير. والمسرحية هي شهادة لمرحلة من مراحل الثورة المسلحة، تؤكد على الوحدة الوطنية تجسدها وحدة الهدف، الذي من أجله يقاوم المجاهدون.

وعن الهدف من تقديم هذه المسرحيات عبّر المؤلف عبد الحليم رايس بأنه كان يسعى إلى تقديم للرأي العام الوطني والدولي حقيقة المعركة التي كانت تخوضها الجزائر [1].

نخلص مما تقدّم، إلى أنّ الواقع الاجتماعي، الذي عاشه الشعب الجزائري أثناء فترة الاحتلال، قد أثّر بشكل كبير على الكتاب والأدباء، وترك بصماته الواضحة في موضوعاتهم التي عالجوا فيها هذا الواقع، والتي تنوعت مضامينه وقضاياه، رغم الحصار الذي كان مضروبا على المسرح الجزائر، خاصة في مجال التعبير عن السياسة الفرنسية المتعسفة. وقد اتخذت الحركة الثقافية بمختلف أشكالها التعبيرية طابع الرفض، الذي تجلى بصورة خاصة في التمسك بالقيم الوطنية. حيث تمحورت الموضوعات التي كان يعالجها المسرح الجزائري أثناء فترة الاحتلال حول نقد بعض العادات والتقاليد الاجتماعية والمظاهر السلبية المتفشية في المجتمع. متخذة من اللغة العامية وسيلة للتعبير، ومن الطابع الكوميدي أسلوبا نقديا.

المحاضرة رقم 07

[1] – المرجع نفسه، ص 134- 136.

اتجاهات المسرحية الجزائرية

حاول المسرح الجزائري خلال تاريخه معالجة الكثير من القضايا التي تهم الشعب الجزائري، وذلك باعتماده على مصادر متنوعة في طرح هذه القضايا، التي كانت في جلها قضايا اجتماعية وسياسية ودينية وتعليمية في المقام الأول، فتنوعت أدواته وأساليبه، ما بين العودة إلى التراث الشعبي وتوظيف تقنياته في محاكاة الواقع، ومحاولة تصوير الواقع كما هو بجميع سلبياته وإيجابياته، وفي كل مرّة يحاول أن يجد لنفسه طريقا للإصلاح والتعليم، فتنوعت اتجاهاته ما بين الشعبي والاجتماعي والتعليمي...

1- الاتجاه الشعبي:

تفطن الكتّاب المسرحيين الجزائريين إلى غربة الشكل المسرحي العربي، كما أنهم فطنوا أيضا أن الاستعمار الفرنسي يسعى إلى فرض ثقافته بطمس كل ثقافة وطنية لذلك لجأوا إلى البحث عن هويتهم وتميزهم، فكان التراث الشعبي هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها، وبعد الاستقلال عرف المسرح الجزائري مبدعين مسرحيين عرفوا كيف يوظفوا التراث الشعبي الجزائري والعربي، لأنه يعتبر مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية فلقد وظفوا بعض الأبعاد الشعبية التراثية الشفاهية لبعض الشخصيات الأسطورية والخرافية كشخصية "جحا" وشخصيات الدرويش والقوال والحكواتي، وحصلوا على نتائج باهرة، حيث نبعت مسرحياتهم من صميم المجتمع تارة ومن صميم التراث الشعبي تارة أخرى، هكذا بشر عبد القادر علولة وكاتب ياسين و عبد الرحمان ولد كاكي بنهوض مسرح جزائري نابع من تجارب مسرحية تشترط الاستقلالية الدرامية أي القابلية للتمثيل والتطور إلى فن مسرحي جمالي و"سينوغرافي"، وليس مجرد ظواهر أشكال مسرحية ومن طقوس اجتماعية ودينية [1].

استوحت بعض أعمالهم المسرحية مصادر تراثية متعددة نذكر منها: قصص **"ألف ليلة وليلة"**، التي تركت أثر كبير على المسرح المغاربي وخاصة الجزائري، وقد صنعت بطريقة فنية وبلهجات عامية ذات دلالات جمالية تنقل من الحياة نقلا فنيا، وقد كانت من أكثر مصادر الفنون المسرحية. كذلك شكلت **"السيرة الشعبية"** مصدرا تراثيا هاما في المسرح الجزائري وبخاصة السيرة الهلالية، "ولقد

---

[1] – مباركي بوعلام: توظيف التراث الشعبي في الكتابة المسرحية الجزائرية (تجربة عبد القادر علولة نموذجا)، مجلة حوليات الآداب واللغات، المجلد1، العدد2، 2013، ص161، 162.

وظفت السير الشعبية في الصياغة الفنية للمسرحيات حيث انشقت منها نماذج من الشخصيات الملحمية، وتتجسد مواجهة هذه الشخصيات بعضها ببعض في صورة صراع درامي ملحمي بين قوى الخير وقوى الشر، وتنتصر قوى الخير على قوى الشر ونجد مسرحيات عبد القادر علولة تستقي صورة بطلها الملحمي من هذه السير، حيث نجد أبطال مسرحياتهم يملكون قدرات هائلة يتجاوزون بها مختلف العقبات، ويقفون في خدمة الجماعة. وعرف المجتمع الجزائري السيرة الشعبية في المنازل والأسواق والساحات حيث كان لها انعكاس على خشبة المسرح، في استقاء أبطالها لما يمثلونه من عمق الوجدان الشعبي من خلال مواقفهم الشجاعة ضد كل أشكال الظلم والطغيان"، هذا فضلا عن الحكايات الخرافية والأساطير، والقصص الشعبي" [1].

تطوّرت هذه الأشكال التراثية الشعبية، لتشكل مصدرا هاما لكتاب المسرح الجزائري في كتابة نصوصهم المسرحية، كل حسب رؤيته الخاصة، فمنهم من تأثر بالروافد العربية، ومنهم من اعتمد على المرجعية المحلية، فوظف الحكايات والقصص والأمثال الشعبية، والشعر الملحون الغنائى، والحلقة والراوي والمداح والقوال... وفي وصف عروض المداح والقوال في الجزائر، يشير عبد القادر علولة إلى أن المتفرجين من عامة الناس ومن أعمار مختلفة،كانوا يوم السوق الشعبي مثلا يتحلقون واقفين أو جالسين على الأرض في شكل دائري قطره ما بين خمسة إلى اثني عشر مترا، وداخل تلك الدائرة أو الحلقة، يقدم لهم المداح عرضه مستخدما حركات جسده ملونا طبقاته الصوتية ومحركا عصاه في حين يرافقه بالعزف عازف واحد أو أكثر، والسمة البارزة في هذا العرض هي أن المداح يروي القصة ويمثل حوار شخوصها مستخدما الكلمة وحسب، فالكلمة هي الرابطة الأساسية في التواصل بين المداح وجمهوره، بواسطتها يجلب انتباههم ويدعوهم إلى تخيل الحوادث والشخصيات التي يعرضها مستعينا بإكسسوارات بسيطة جدا كالعباءة والحذاء أو مجرد حجر صغير يضعه في مركز الحلقة ليوحي به للمتفرجين المأخوذين في قبضة الكلمة الساحرة بأنه —الحجر — منبع مسموم أو حيوان مفترس، أو امرأة هجرها زوجها [2].

وبهذا أصبح الطابع الشفوي للأدب الشعبي، موضوعا خصبا للفن المسرحي الجزائري، انطلاقا من علاقته الوطيدة بواقعنا اليومي الواقعي منه والخيالي.

---

[1] — المرجع السابق: ص163.

[2] – عبد القادر علولة : الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، ترجمة: بن العربي جمال، مقدمة كتاب من مسرحيات علولة (الأقوال،الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص11.

أدرك المسرحيون الجزائريون أهمية التراث الشعبي بمختلف أنواعه، فكاكي أدرك قيمة التراث الشعبي باعتباره خصوصية وانتماء، فعمل على التحرر من المسرح الغربي من خلال الانفتاح على التراث الشعبي، وتمثّل المنهج البريختي. ويتجلى تأثره الواضح بهذا التراث الشعبي في مسرحياته، من خلال استعماله لأسلوب السجع والإيقاع الذي نجده عند الراوي الشعبي في لغة عامية، كما وظف لغة المداح لخلق نوع من التغريب، على نحو ما نجده في مسرحية "القراب والصالحين".

2- الاتجاه الاجتماعي:

للمسرح علاقة وطيدة بالمجتمع، اتسم المسرح الجزائري في بداياته الأولى بالطابع الاجتماعي، حيث كانت الموضوعات الاجتماعية ذات السمة الشعبية البسيطة، الموضوعات الأكثر تداولا عند الرواد الأوائل للمسرح الجزائري وخاصة عند علالو ورشيد القسنطيني وباشطارزي، ثم تواصل على يد من جاء بعدهم بعد الاستقلال أمثال عبد الرحمان كاكي ومن أبرز مسرحياته ذات البعد الاجتماعي مسرحيتي الشيوخ والقراب والصالحين، وكذلك رويشد، ومن أهم المسرحيات الاجتماعية التي ألفها، نذكر مسرحيتي: الغولة والبوابون.

وما يلاحظ على أغلبية هذه المسرحيات ذات الطابع الاجتماعي، أنّها ترعرعت في أحضان الاتجاه الشعبي.

- البعد الاجتماعي في مسرح الرواد (علالو- رشيد القسنطيني وباشطارزي):

حاول هؤلاء الرواد معالجة بعض المضامين الاجتماعية، وإعطاء صورة واقعية لهذا المجتمع، معتمدين على الأسلوب الكوميدي الساخر، وذلك في إطار توظيف التراث الشعبي المحلي، سعيا نحو التأصيل والتأسيس والتجريب، لإثبات شخصيتهم وهويتهم العربية، فعالجوا بذلك قضية الآفات الاجتماعية كآثار الخمر والزواج المتعدد، وطرحوا الأمراض المتفشية في المجتمع، وكما حاولوا معالجة هذا الواقع الاجتماعي، ومن أهم المواضيع التي عالجوها:

- **قضية الأسرة**، كالزواج غير المتكافئ، الزواج المختلط، المرأة المطلقة، المرأة الأرملة، والمرأة المضطهدة، تزويج الفتيات الصغيرات من كبار السن، مكر زوجة الأب، قسوة الأب وسلطته التعسفية داخل أسرته، "فالحالة الاجتماعية في الجزائر في تلك الفترة الاستعمارية فرضت على الكتاب والمبدعين الاهتمام البالغ بالأسرة الجزائرية كخلية أولى للحفاظ على الهوية الوطنية وشدها من خطر

الانزلاق في التيار الفرنسي الذي أراد به القضاء على الشخصية الوطنية الجزائرية بتحويلها إلى شخصية غربية أوربية – على الأقل – وإلا القضاء على المجتمع والزج به في أمراض اجتماعية"[1].

– قضايا المجتمع العام: كالبخل، الطمع، الخمر، المخدرات، السرقة، الرشوة، المحسوبية والبيروقراطية، البطالة، أزمة السكن، النزوح الريفي، بالإضافة إلى بعض الممارسات والمعتقدات مثل: السحر، الشعوذة، الإيمان بقدرة وعظمة الأولياء الصالحين، الفقر، اليتم، معاناة ذوي الاحتياجات الخاصة، أزمة الأديب والمثقف...، وسنمثل لهذه الموضوعات المختلفة ببعض المسرحيات، التي حاولت أن تلامس واقع المجتمع الجزائري قبل الاستقلال:

طرح علالو في مسرحيته "زواج بوعقلين" سنة 1926، "قصة الشيخ بوعقلين، الذي تزوج بامرأة تصغره بأربعين سنة، وهي مسرحية كوميدية من ثلاثة فصول وخمسة لوحات، أو مشاهد، ألفها بمشاركة دحمون، تتطرق هذه المسرحية إلى موضوع اجتماعي وهو الزواج غير المتكافئ،أو زواج الفتيات الصغيرات من كبار السن، ويعود سبب هذه الظاهرة إلى:

– الفقر الذي تعيشه الأسر الجزائرية.

– الاستعمار الذي كان يستبيح الأعراض.

وإلى جانب ذلك تطرق علالو في مسرحيته "عنتر الحشايشي"، التي عرضت بتاريخ 26 فيفري1931م، في خمسة فصول وستة لوحات، تتناول موضوع مضر وهو تناول الحشيش، حيث تحكي المسرحية قصة الاسكافي الفقير، الذي يدخن الحشيش فيجره خياله إلى المغامرات الكوميدية فتنتهي بموته المأساوي، وظاهرة تعاطي الحشيش والمخدرات، كانت من أكثر الآفات الاجتماعية في فترة ما قبل الاستقلال.

تناول كذلك رشيد القسنطيني في العديد من أعماله إلى معالجة قضايا وأمراض اجتماعية كثيرة منها: الزواج، الطلاق، السكن، الادمان على الخمر، المخدرات، الشعوذة..، ففي مسرحية "زواج بوبرمة"، يطرح قضية السمسرة في الزواج، وفي مسرحية "بابا قدور الطماع"، يتناول "ظاهرة الطمع في الزواج عن طريق الرفع من قيمة المهر، ومما هو معروف أنّ باشطارزي قد عرف بمسرحه الاجتماعي السياسي، الذي يجمع بين الفكاهة والتوعية، وهو ما جعل السلطات الفرنسية تفرض عليه الرقابة.

---

[1] – نذير حسين: من ذاكرة المسرح الجزائري، جمع وتحقيق حسين نذير، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة، الجزائر، ط1، 2005، ص06.

تعرض كذلك محي الدين بشطارزي إلى ظاهرة اجتماعية وهي ظاهرة الزواج المختلط وهذا في مسرحيته "النساء"، "وهي دراما اجتماعية بأسلوب حواري هزلي عرضت سنة 1937 تدور أحداثها حول قصة حب وقعت بين فتاة جزائرية تدعى سليمة وطبيب معمر يدعى كليرك تنتهي بزواج بينهما" [1]. فالمسرحية ذات بعد اجتماعي، تمثل في تناول قضية الزواج المختلط (غير العرقي)، الذي انتشر في أواسط بعض العائلات الجزائرية في فترة الاستعمار، وفي هذا الصدد يقول أحمد بيوض مؤكدا: "أن المسرحية تناولت الزواج المختلط والتحضر الذي مس العائلة الجزائرية وآثاره السلبية على المجتمع الجزائري ككل. كما تدعو بصورة ضمنية إلى التمسك بالتقاليد الإسلامية" [2].

عالجت مسرحيات الرواد الأوائل الأمراض والظواهر الاجتماعية بطريقة فنية هادفة، تستند إلى التراث في جذب الجمهور ومحاولة توعيته بأسلوب فني هزلي متميّز، ذا طابع شعبي تتخلله اللغة العامية المستقاة من البيئة الجزائرية والواقع اليومي. "فالمسرح ساهم في هذا الجانب مساهمة فعالة في نشر الوعي بين أوساط الشعب الجزائري للإقلاع عن العادات الفاسدة والأمراض الاجتماعية التي تعيقه عن التحرر والانعتاق من نير الإستدمار الفرنسي"[3]، وكان بمثابة الناطق الرسمي عن المجتمع الجزائري خلال هذه الفترة التاريخية.

3- الاتجاه التعليمي (الاصلاحي):

كان للسياسة الاستعمارية، التي انتهجتها فرنسا ضد الشعب الجزائري،من أجل طمس معالم الشخصية الجزائرية من دين وعادات وتقاليد ومبادئ، أن انبرى مجموعة من أبناء الوطن لاصلاح هذه الأوضاع، فظهور ما يسمى بالاتجاه التعليمي، أو الإصلاحي، هذا الاتجاه الإصلاحي تجسد فيما بعد في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، التي طالما دافعت عن معالم الشخصية الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، ممثلة في عبد الحميد بن باديس، الذي قال عنه أحد الصحافيين الفرنسيين بأنّه: "قد ملك مقاليد الكلام، وبصوته النّاري يستفز الجماهير..." [4]، والبشير الإبراهيمي – المجاهد بالقلم – الذي امتلك قلمًا بارعًا وأقوى بيانًا وأعظم بلاغةً، وهو المدافع عن اللّغة العربية بالكلمة القويّة العميقة الصريحة... وغيرهما ، فهي بعد هذا ثورة من أجل خدمة الشّعب وتوعيته، وإصلاح

---

[1] – نور الدين عمرون: مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، ص96.

[2] – أحمد بيوض :المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص87.

[3] – أحمد بيوض :المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص87.

[4] – رابح لوينسي : عبد الحميد بن باديس رائد النهضة ، دار المعرفة ، (د ط) ، 1998 ، ص 24 .

دينيه ولغته، وتعريفه بنفسه وتاريخه، وتزرع فيه روح السمو، وعدم الرضوخ، وهي غاية ابن باديس الأولى حيث يقول: "لا غاية عندنا ولا قصد أعظم وأجل من المحافظة على الإسلام والعربيّة والقوميّة الجزائريّة" [1].

شهد المسرح الجزائري في ظل الاتجاه التعليمي الإصلاحي، نشاطاً ملحوظاً في ظل المدارس الحرة في فترة ما قبل الاستقلال، خاصة بعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين 1931م، ذلك "أنّ المدارس العربية الحرّة لم تتكاثر إلاّ بعد تأسيس جمعية العلماء في سنة إحدى وثلاثين، فكان كل مدير مدرسة عربية أو أحد معلميها المستنيرين، يكتب مسرحية ليمثلها التلاميذ: إمّا بمناسبة انتهاء السنة الدّراسية أو بمناسبة عيد المولد النبوي أو بمناسبة أخرى. لكن المناسبة الثانية هي التي ظهرت فيها معظم المسرحيات الدينيّة التي لا يمكن أن يحصرها باحث لأنّها كانت تكتب ثمّ تمثل، ثمّ تهمل وتنسى، دون أن يحتفظ كتابها بنصوصها لتوهمهم أنّها ليست ذات قيمة أدبيّة أو لعوامل أخرى قاهرة"[2].

كانت جمعية العلماء المسلمين بأعضائها المثقفين، النور، الذي سطع على الساحة الأدبية والتعليمية والإصلاحية، حيث حملت شعار الجزائر وطننا والعربية لغتنا والإسلام ديننا، وحاولت أن تنشر أفكارها داخل الجزائر وخارجها، من خلال نشر نصوصهم الأدبية وخاصة المسرحية، في جريدة البصائر والشهاب، وكان هدفهم الأكبر الوقوف في وجه الاستعمار الفرنسي، وتنوير العقول الجزائرية، فكانت المواضيع الدينية والتاريخية والتعليمية من أهم المواضيع، التي خاض فيها أصحاب هذا الاتجاه.

مما سبق نلاحظ أنّ كل اتجاه له دوره في طرح الموضوعات والمضامين، التي تخدم رؤيته اتجاه الواقع المعيش، وقضايا المجتمع، كما أنّ لكل اتّجاه وسائله التعبيرية والفنية، التي تميّزه عن الآخر.

---

[1]- جماعة من الأساتذة : عبد الحميد بن باديس ، دار الحضارة ، (د ط) ، (د ت) ، ص 20.

[2]- عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1983، ص 199، 200 .

المحاضرة رقم 08

خصائص المسرحية الجزائرية الفنية

اتسعت دائرة المسرح الجزائري، فتنوعت مضامينه وأنماط الخطاب فيه، كما تنوعت أساليب الكتابة عند الكتّاب المسرحيين الجزائريين، خاصة في مرحلة التجريب، حيث تداخلت الفنون والأجناس الأدبية مع بعضها البعض، الأمر الذي ولّد أجناسا أدبية هجينة، وهذا ما تطلّب من الكتّاب ضرورة الاهتمام بالخصائص الفنية للمسرحية من حبكة مسرحية محكمة، ورسم واضح للشخصيات، وصراع يتضمن قدراً كافياً من التشويق والإثارة والترقب، وأحداث تتطور وتتصاعد حتى تصل إلى الذروة، هذا فضلاً عن اللّغة المسرحية التي أصبحت لغة يتداخل فيها السرد مع الحوار، والعامية مع الفصحى، لتصبح هناك هجنة لغوية.

أصبح الخطاب الأدبي المسرحي الجزائري، خطابا جديدا، يتماشى مع التطّورات المسرحية العربية والعالمية، وعلى اعتبار أنّ الأجناس الأدبية غير ثابتة، فهي في حركة مستمرة قد تتغيّر قليلا في اعتباراتها الفنية، نحاول الوقوف عند الخصائص الفنية للمسرحية الجزائرية.

1- البناء الفنّي للنّص المسرحي:

مما هو معلوم أنّ البناء الفني للنص المسرحي يتكون من:

أ- الهيكل الخارجي للمسرحية (البناء المسرحي)، ويتمثل في: التمهيد، العرض، الختام.

ب-عناصر التكوين الداخلي للمسرحية، وتتمثل في: الفكرة، الموضوع، الحدث، الحبكة، الشخصيات، الحوار، الصراع، البناء الدرامي).

فـ"البناء مصطلح نقدي يتضمن: طريقة تقديم الموضوع ، وتسلسل الحكاية وما يتصل به من علاقة بين الأجزاء (الحبكة) والشخصيات ، وعناصر التشويق ، واللّغة التي يتمّ بها السرد ولغة الحوار بين الشخصيات ، والختام ، بطريقة تؤدي إلى اندماج هذه العناصر في "شكل" له معنى كلّي، يترك في النفس انفعالاً محدداً أو فكرة معينة، يمكن استخلاصها"[1].

---

[1] - مُحَمَّد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص77.

لكل فن من الفنون قواعد وأصول غير أنّها ليست ثابتة وليست مقدّسة، وإنّما هي ثمرة إبداع الفنانين أنفسهم قبل كل شيء، كما أنّ سنة الحياة والتطور لا تتعارض مع الوصول إلى قواعد ونظريات حديثة (جديدة) تتفق مع دينامية الحياة المتطورة، وفي مجال المسرح فإنّ الموهبة الخلاقة لا تحدها حدود في سماء الإبداع الفنّي. خاصةً وأنّ المسرحية هي شكل فنّي من أشكال الأدب، فيه متعة وجمال، وله جمهوره الذي يعشقه، ولما كان لكل عمل فنّي قواعد وأصول ومقومات فنيّة فإنّ المسرحية كالقصة تحتاج إلى فكرة وموضوع ولسلسلة من الوقائع والأحداث والشخصيات، "ولكن ارتباطها بالمسرح يفرض عليها إطاراً دراميًا خاصًا متميزاً يتحكم في تناول المؤلف لهذه العناصر، ولغيرها من مقومات العمل المسرحي المتكامل"[1]، ذلك أنّ كاتب القصة يستطيع أن يستطرد ويطيل قصته المدى الذي يريده، دون أن يؤثر ذلك على الحادثة الأساسيّة، أمّا الكاتب المسرحي فهو مقيد بعامل الزمن، إذ لا يستطيع أن يبقي جمهوره المتفرج قابعاً في مكانه أمام خشبة المسرح إلاّ لوقت محدّد، وما يقال عن الحوادث يقال عن الشخصيات، فإن كان مسموحاً لكاتب القصة أن يرسم شخصياته كما يشاء، فيصف أوصافها الشكليّة والنفسيّة والاجتماعيّة، ويطلع جمهوره على تاريخ حياتها، فإنّ الكاتب المسرحي لا يستطيع ذلك، إذ عليه الاقتصار على ما تقوله وما تفعله وما تظهر به من ملابس، وماكياج...، كما يحتمّ عليه أن يعرف إمكانات المسرح، ولهذا يمكن القول: أنّ الإطار المسرحي إطار ضيق، وهو كذلك إطار محكم ولذلك تصعب الكتابة المسرحية حتى أننا لنجد بجانب كل مائة كاتب قصة كاتباً مسرحياً واحداً. والحق أنّ الكتابة المسرحية تحتاج إلى نضوج فنّي خاص"[2].

فعلى كاتب المسرحية أن يكون على دراية ويقظة بكيفية تسيير مسرحيته على خشبة المسرح. فيمنحها الحياة والحيويّة من خلال الحوار الذكي الهادف، والحركة المتميزة، وحسن استغلال عنصر الصراع الداخلي والخارجي بين الشخصيات المسرحية، حتى تسير الأحداث في وعي وثبات نحو الذروة الدراميّة المرجوة. ومن خلال العرض الموجز لعناصر البناء الفنّي كل عنصر على حدا سندرك ما لعناصر الحوار والصراع والحركة والشخصيات من أهميّة في تكوين المسرحية لتصبح عملا فنّيا ناجحا.

---

[1] – أحمد نجيب: أدب الأطفال علم وفن، الفكر العربي، القاهرة، 1991، ص87.

[2] – عزا لدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، (دط)، (دت)، القاهرة، ص 150.

1- الفكرة أو الموضوع:

يبنى موضوع المسرحية على فكرة يختارها الكاتب لتكون الهدف، الذي يرمي إلى تحقيقه في عمله الفنّي، وقد يكون الموضوع نابعاً من واقع الحياة المعاصرة، أو من حادثة تاريخية، أو أسطورية... والفكرة في الحقيقة هي ما يحاول مؤلف النّص المسرحي عرضه وإيصاله إلى المتلقي عن طريق الكلمة المكتوبة، ليتمّ تأكيدها بشكل كبير عن طريق تجسيدها على خشبة المسرح. وأيًا كانت الفكرة المختارة يجب أن تكون واضحةً وضوحاً تاماً في ذهن القارئ، لأنّه لا شيء يفقد مضمون الفكرة إلاّ الغموض، الذي يلفّ أحداث المسرحيّة.

2- الشخصيات:

تعدّ الشخصية المسرحية المحرك الأساسي للأحداث على خشبة المسرح؛ إذ الشخصية هي التي تقوم بنقل أفكار الكاتب إلى المشاهدين من خلال الحوار مهما كان نوعها من بشر، أو حيوان، أو نبات، واقعيّة كانت، أو خياليّة، فعن طريق هذه الشخصية يقدّم الكاتب فكرته ويعرض موضوعه للمشاهد، ذلك أنّ الشخصية تتحول إلى فعل بصري يؤثر على المتلقي عندما تنتقل من عالم الأدب (النص) المقروء، إلى عالم التجسيد المرئي المقروء بصرياً. فإن أحسن الكاتب المسرحي اختيار الشخصية واختيار أدوارها بدقة فإنّ هذا يكسب مسرحيته نجاحًا كبيراً، إذ المسرحيات العظيمة التي عاشت منذ قرون ولازالت تحظى باهتمام الجمهور إلى يومنا هذا، يعود سرّ بقائها إلى شخصياتها الحيّة التي مازالت تعيش بيننا مثل: كليوباترا، هاملت، أديب... فعلى الكاتب المسرحي "أن يتخيّل شخصياته بكل مشاعرها وأحاسيسها قبل الكتابة، ويخطط لمسار الأحداث، ويعرف نواحي القوّة والضعف للشخصية، وحركاتها وسكناتها، وما يطرأ عليها من تغيير وتقلبات وظروف بحيث تكون واضحةً ومفهومةً في علاقتها بالآخرين وتطورها، وفي ظهورها واختفائها، وأثرها في الأحداث"[1].

وعلى الكاتب أيضاً أن يقدّم شخصياته للجمهور من خلال شكلها، تصرفاتها، حركاتها، ملامحها، ملابسها، كلامها (الحوار)، أي أن يراعي في رسم الشخصية ما يسمى "بالأبعاد الثلاثة "، ونعني بها (البعد الجسمي، النفسي، الاجتماعي)، وهذه الأبعاد الثلاثة متداخلة يؤثر بعضها في البعض الآخر، غير أنّ المؤلف قد يركز عادةً على أحد هذه الأبعاد الثلاثة أكثر من البعدين الآخرين خدمة للفكرة التي يسعى إلى تكريسها لدى المتلقي. "وهكذا فإنّ خلق حياة في الشخصية المسرحية

---

[1] – عبده ذياب: التأليف الدرامي، دار الأمين للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)،2001، ص47.

عملية سيكولوجية وفيزيولوجية. فالشخصية تظهر في الذهن لأوّل وهلة كفكرة ولكن لا تلبث أن تتضح ملامحها ، وعن طريق هذه الملامح تتحدّد حركتها وصورتها وتصرفاتها ، ولباسها... "[1].

3- الحوار:

إنّ أوّل شيء "نلاحظه على المسرحيّة باعتبارها شكلاً أدبيّاً، أنّها تقوم على الحوار، فليس هناك مؤلِّف أو راوٍ يقص علينا الأحداث ويعرّفنا بالشخصيّات وطبائعها وعلاقات بعضها ببعض كما هو الأمر في الرواية مثلاً، وإنّما تكشف الشخصيّات عن نفسها، وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها [2]. والحوار كما هو معلوم، ذلك الحديث الذي لا يتمّ إلاّ بوجود شخصيتين، أو أكثر تتبادل أطراف الحديث على خشبة المسرح، وهو لا شكّ الأداة التعبيريّة الأساسيّة في المسرحيّة، فمن "الثابت أنّ لا مسرح بلا حوار. فهو جوهرُ المسرحيّة وعليه تبنى الأحداث وتبرز الشخصيات وتتضح المواقف والأهداف" [3].

يعدّ الحوار الجزء الأهمّ في العمل الأدبيّ الفنّي، فهو الوسيط الذي يحمل الفكرة وينقلها إلى المتلقي: قارئ/مشاهد بالشكل والمضمون، ومن خلاله يتمّ التّعرف على سمات الشخصية المتكلمة وإظهار انفعالاتها وتبيان حالتها النفسيّة التي تنبئ عمّا ستفعله في المشاهد التالية. والحوار شكل من أشكال الخطاب في المسرح يشبه المحادثة العاديّة لكنّه يختلف عنها جوهريّاً، فهو اقتصاديّ ودلاليّ دائماً ولا مجال للاعتباطيّة فيه، ووظيفته الحقيقيّة هي وظيفة إبلاغيّة تقوم بتوصيل المعلومات إلى المتفرّج عبر الشخصيات. ورغم أنّ الحوار في المسرح عمليّة تواصل بين طرفين موجودين على الخشبة إلاّ أنّ هذا التواصل متضمن في عمليّة تواصل أوسع تتمّ بين صاحب العمل (كاتب، مخرج) والمتلقي (قارئ ومتفرّج)... والحوار من العناصر التي تساهم في الإيحاء بأنّ ما يجري على الخشبة يجري هنا/الآن. وفي المسرح الغربي اعتبر الحوار العنصر الذي يميّز المسرح كجنس أدبيّ عن بقيّة الأجناس التي تقوم على السّرد أساساً مثل: الملحمة والرواية... وفي المسرح الحديث، فقد الحوار أهمّيته وهذا ما نجده

---

[1] - فرحاتي رفيق: المبادئ الأساسية في الفن المسرحي، المعهد الوطني للتكوين العالي لإطارات الشباب والرياضة، قسنطينة، (دط)، (دت)، ص 02.

[2]- عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحيّة)، دار النهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص 11، 12.

[3]- رابح طبجون : مدارات الممارسة و التنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري (من خلال أعمال الدكتور عبد الله الركيبي) ، مجلة الأستاذ، قسنطينة، الجزائر ، ع1، أفريل 2005، ص 121.

في مسرحيّات الكاتب الرّوسي أنطوان تشيخوف(Anton. Chekhov)[*] وصمويل بيكيت (Samuel Beckett) [*] وكذلك ساهم زوال الحدود الواضحة بين الأجناس الأدبيّة في غياب الحوار تماماً وإعطاء الغالبيّة للسرد كما في مسرحيّة "آه لتلك الأيام الجميلة" لبيكيت[2].

وكثيراً ما اعتبر الحوار الصيغة الأكثر مُلاَءَمَةً لتعبير الشخصيّة والأكثر مشابهة بالواقع والأسلوب التعبيري الدراميّ النموذجي والأنسب للشكل الدراميّ. فهو الذي يبرز لنا كيف يتواصل المتخاطبون وكيف يفعلون ويتفاعلون لكونه أقرب ألوان الحوار من الواقع. في حين اعتبرت بقيّة أشكال الخطاب المسرحي مثل: المونولوج والحديث الجانبي والتوجه إلى الجمهور وحتى نشيد الجوقة غير مطابقة للواقع ومصطنعة ولا تقبل إلاّ ضمن الأعراف المسرحيّة[3].

يجمل الناقد الفرنسي "بيير لارطوما" (P. Larthomas) خصائص الحوار المسرحيّ في أربع سمات أساسيّة هي: "التسلسل والفعاليّة ووحدة النبرة والحركة. فإذا كان المتخاطبان في الحياة اليوميّة الواقعيّة ينتقلان في حوارهما من موضوع إلى آخر كلما نفذ الكلام في الموضوع الأول، فإنّ ما يسم الحوار المسرحي هو ترابط الأقوال، وتسلسلها لفظيّاً ودلاليّاً. ويتحقق الترابط اللّفظي بوساطة الضمائر المباشرة (أنا/أنت، نحن/أنتم) وغير المباشرة، وأسماء الإشارة والظروف الزمانيّة والمكانيّة... أمّا فعاليّة الحوار الدراميّ فتكمن في أنّه لا يهدف فقط إلى التواصل بين ذاتين (شخصيتين)، بل يرمي أساساً إلى التأثير على المتلقي/المتفرج" [4].

---

[*]- **أنطوان تشيخوف** (**Anton. Chekhov**) (**1860– 1904**): أشهر كاتب مسرحيّ روسي في أواخر القرن التاسع عشر. كانت مسرحياته سبباً في إرساء الواقعيّة السيكولوجيّة (ينظر: ريتشارد يوون وجين بلاستو: أهمية المسرح، العرض المسرحي والحضارة في المسرح العالمي، تر: منى سلام، مراجعة وتقديم: سامي صلاح، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي، (دط)، (دت)، ص309).

[*]-**صمويل بيكيت** (**Samuel Beckett**):(6- 1989)مؤلف مسرحي وروائي فرنسي/إيرلندي، أصبح معروفاً في سنة 1953 حين قدّم بنجاح في انتظار جودو Waiting For Godo من إخراج بلين، وفي 1955 كتب ثلاثية روائيّة: موللى Molloy، مالون يموت Dies Malone، والشخص بلا اسم Uunnamable The، كتب بعض مسرحياته بالفرنسية والإنجليزية، له مسرحية لعبة النهاية والأيام السعيدة، وكانت ملاحظاته لـ جودو عاملاً على زيادة فهم أصالته الدّراميّة. (ينظر: المرجع نفسه: ص239، 240).

[2]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص175، 176.

[3]- المرجع نفسه: ص175، 176.

[4]- مُحَمَّد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحيّة، مرجع سابق، ص18.

وهذا ما يبيّن لنا الفرق بين صياغة الحوار كشكل أدبيّ وبين التأليف للمسرح. فالحوار المسرحيّ يمتاز إلى جانب ديناميكيته بميزات كثيرة أهمّها قابليته للتمثيل، إذ أنّه لا يمكن فصل الحوار المسرحيّ عن الفن المسرحيّ، ذلك أنّ المسرح يعدّ شكلاً فنيّاً والفن كما هو عند هيجل: «يمثل الوجود بوصفه جمالاً مستمداً قيمته وهدفه من أنّه يرفع إلى مستوى الوعي أعمق اهتمامات الإنسان... وأنّ الفن يمارس وظيفته في عمليّة الكشف عن الواقع»[1].

ومعنى هذا أنّ الحوار المسرحيّ ليس أدباً خالصاً، أو مسرحاً خالصاً، وإنّما نقطة التقاء بين الأدب والمسرح، فالحوار الأدبيّ ينقل لنا صورة واقعيّة للحوار العادي في الحياة اليوميّة الواقعيّة، بينما يختلف الحوار المسرحيّ في أنّه حوار مصطنع، ولعلّ من أكثر الكتّاب الذين بلغوا القمّة في صياغة حوار مسرحيّاتهم الكاتب هنريك ابسن(H. Ibsen).... [2].

ويرى المخرج والممثل كونستانتين ستانسلافسكي (C. Stanislavski) (1863- 1938)[*] أنّ "الحوار الصالح للمسرحيّة هو الذي يحتوي على مفاتيح، أو إرشادات تساعد الممثل على أن يقرأ دوره كما يجب، وهو يطلق على هذه الإرشادات الكامنة في نصّ المسرحيّة "النصّ الباطن"، وهو عبارة عن مجموعة أو نسيج من أنماط داخليّة جديدة تحدّد تحرّكات الممثلين..." [4]. ويمكن أن نقسّم الحوار المسرحيّ إلى نوعين هامين:

أ- الحوار المباشر (الديالوج): وهو تبادل لفظي مباشر بين الشخصيات، يختفي فيه الكاتب كصاحب للقول باعتبار أنّ "الحوار هو الذي يجسد صيغة التعبير الدّراميّ بامتياز" [5]. ويمكن اعتباره عمليّة سرديّة تتدفق لتمدنا بالحدث وبوجهات نظر الشخصيات فيه.

ب- الحوار غير المباشر (المونولوج):

يعرفه إبراهيم حمادة بأنّه "تكوين كلاميّ فرديّ الروح يلقى أو يكتب، وبهذا يمثل كلام متحدث واحد، وقد يشير المونولوج إلى التجنبية أي المحادثة الداخليّة لشخصية دراما الممثل الواحد المناجاة

---

[1]- يحي البشتاوي: الوظيفة وموتها في العرض المسرحي، مرجع سابق، ص 122، 123.

[2]- شفيق مجلي: الحوار المسرحي، مرجع سابق، ص 25.

[*]-**كونستانس ستانسلافسكي (Constantin Stanslavski)**(1863 – 1948) مسرحيّ روسيّ أسس في موسكو 1898 (مسرح الفن) ويعتبر أوّل مخرج اهتمّ بإعداد الممثل الذي اعتبره عمليّة بحث متكاملة حول الدّور، وليس = = تدريب على الإلقاء، وهذا ما يبدو واضحاً في كتاباته النظريّة (ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص09، 10).

[4]- شفيق مجلي: الحوار المسرحي، مرجع سابق، ص 25.

[5]- Michel Pruner: L'analyse du texte de théâtre, Ed Nathan, Paris, 2001, p 20.

الفردية" [1]. وفي "المسرح يختلف الديالوج (الحوار) عن المونولوج، مع أنّ هذا الأخير شكل حواريّ ضمنيّاً، يقدّم أمام المتفرج في قاعة العرض، فهو إذن يتفق نسبيًا مع الحوار في كونه صيغة على شكل الحوار، ويتعارض معه من حيث هو مناجاة للنفس" [2]. كما يعرف كذلك بالحديث السرديّ الفرديّ، ويمكن لشخص أساسيّ، أو ثانويّ أن يحاور نفسه فيكشف عن مكنونات النفوس ويطوّر العمل المسرحيّ[3]. والاختلاف بين الحوار المباشر والمونولوج في المسرح يكمن في طابع الحكي السائد في المونولوج.

4- الصراع:

يعتبر الصراع من أهمّ العناصر الفنيّة في المسرحية إلى جانب العناصر الأخرى لما له من قدرة على توليد الحركة الدراميّة، التي تعتبر عاملاً من عوامل التشويق الرئيسية، والتي لها قدرة كبيرة في التأثير على المتلقي. ومن وظيفة الصراع الدرامي أن يثير انفعال المشاهدين/ المتفرجين، لذلك "تعدّ الحركة على الخشبة ذات أهميّةً كبيرةً خاصةً في المسرحيات الفكاهية بصفة عامة"[4]، والصراع نوعان: صراع داخلي ويكون بين الإنسان ونفسه (دوافعه النفسيّة)، والثاني صراع خارجي ويكون بين مجموعة من الأفراد، أو بين الطبقات...، وعن هذا الصراع تنشأ الحركة الدراميّة.

وهذا يعني أنّ "الحركة في الحياة تختلف عن الحركة في المسرح، ففي الحياة يمكن أن تكون غير مقصودة، ومبتورة، ومشوشة، بل وفاقدة للمعنى المتكامل المتبلور، أما في المسرح فهي مقصودة للإيحاء بمعان ومشاعر معينة، ولذلك تبدو أكبر وأعمق وأوضح وأكثر تحديداً بحيث يمكن إدراك دوافع الشخصيات بسهولة، وبالتّالي يمكن معايشتها و التّوغل في عالمها الخاص"[5].

إنّ الصورة العامة التي يتمثل فيها الصراع، هي صورة الصراع بين الخير والشر، غير أنّ الصراع لا يكون دائماً بين الشر والخير، لأنّ الحياة لا تكاد تخلو من صور هذا الصراع، ولذلك فالمسرح أشدّ ارتباطاً بالحياة، لأنه يتصل بها اتصالاً مباشراً، ويعبر عن تلك النزاعات، التي تقع بين الناس، أو التي

---

[1]- أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، (دت)، ص23.

[2]- Christine Marcandier–coulard: l'analyse littéraire, Armand colin, 1998, France, p 136.

[3]- عدنان بن رذيلة: فن كتابة المسرحية، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، 1996، ص74.

[4]-Marie Claude Canova: la comédie, Hachette livre, paris, 1993 p 118.

[5] - نبيل راغب: آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، القاهرة، 2001، ص79.

تتمثل في النّفس البشريّة، فهو "بمثابة الميدان، الذي يلتقي عليه الممثلون فيتفاعلون كما يلتقي الناس في الحياة الواقعية، فهو وسيط اجتماعي لا يكون الفرد فيه قائماً بذاته مستقلاً بشخصه"[1].

5- الحدث:

يعدّ الحدث أحد مظاهر النشاط الإنساني الناتج عن سلوك الشخصية، وهذا النشاط هو نشاط هادف، ولذلك على الكاتب أن يختار لعمله المسرحي من جوانب الحياة وأحداثها ما يرى أنّ له دلالةً وارتباطاً بواقع الحياة، وفي ذات الوقت مثير للاهتمام، ذلك أنّ الحدث هو الفعل الدرامي الذي يعتبر في رأي أرسطو " Aristote " الجزء الرئيسي للدراما "فهو روح الدراما وواقعها، إذ أنّه الحياة ممثلة على خشبة المسرح"[2]، فمن خلال الحدث يبدأ عرض خيوط الأزمة، حيث تبدأ الأزمة التي يتولد عنها الصراع الدرامي في النّمو والتطور من خلال هذا الحدث الدرامي حتى تصل إلى الذروة (القمة) لتتجه بعد ذلك نحو الحل الذي تنتهي إليه المسرحية. فالمسرحية بناء تتكامل أجزاؤه، لتشكل وحدة عضوية، ذلك أنّ المسرحية سلسلة من الأحداث، وهي عادة ما تقسم إلى فصول تتراوح مابين فصلين أو ثلاثة أو خمسة، ومهما كان عدد الفصول، فإنّ كل فصل يضمّ مرحلةً محددةً من القصة العامة التي تقوم عليها المسرحية.

6- المكان والزمان:

يعدّ كل من المكان والزمان من المكونات الرئيسيّة للنصّ، الموضع الذي تجري فيه وقائع الحدث المتخيّل، فالمكان هو فضاء ومسرحَ الأحداث، الذي تتحدّد في داخله المشاهد والصور والرموز، التي تشكّل البنية الأساسيّة للنصّ المسرحيّ، وتبلوره فنيّاً وتشكّله جماليّاً، والحاضنة الطبيعيّة للشخصيّات، التي تعدّ المنتَّج الفعلي لكل دلالات النصّ الدراميّ. وللزمان أهميّة كبيرة في حقل البناء الدراميّ وأنماط وطرائق كتابة النصّ المسرحيّ، وزمن الحدث ليس خصوصيّة مسرحيّة إذ نجده في كل الأعمال التي تقوم على حدث متخيَّل مثل الرواية والسينما... وهذا الزمن المتخيَّل بكلّ مكوناته هو زمن إرجاعيّ يعيد إلى واقع ما حقيقيّ أو متخيَّل. وفي النصّ الدراميّ يتم التعبير عنه من خلال الإرشادات المسرحيّة وكل ما يحدّد زمن الحدث ضمن الحوار[3]. من هنا يجب أن يدرك الكاتب أنّ هذه الأحداث تقع وتجري وتتطور في مكان معين وزمان تستغرقه، فالمكان والزمان يفرضان وجودهما في

---

[1] - عمر الدّسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، (دط)، 2003، ص280.

[2] - إيمان العربي النقيب: القيم التربوية في مسرح الطفل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 2001، ص96.

[3] - ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص238- 241.

العمل الدرامي، فلا بدّ من تحديد المكان الذي تجري فيه الأحداث وهذا يحتمّ على الكاتب أن يتساءل " أين يقع الحدث المسرحي؟ " (المكان الذي ستجري فيه الأحداث) هل قصر أم مقهى أم شارع أم غابة...؟، كما يجب أن يتساءل "متى يقع الحدث المسرحي؟ "(الزمان الذي تدور فيه الأحداث) في المساء، الصباح، الفجر، الليل، صيفا شتاءا، خريفا، ربيعا، في الماضي أم في الحاضر؟. فبوجود هذا الإطار الزماني والمكاني يتحقق الصراع الدرامي القوي والبنّاء. كما أنهما يشكلان أهميّةً كبرى في إطار العرض المسرحي عامة.

نخلص مما تقدّم إلى القول: إنّ المسرحية شكل من أشكال الفنون الأدبية، التي تساهم في بلورة الفكر وفق رؤية درامية، تقدم للمتلقي في قالب فني متماسك، تحكمه عدة عناصر، التي تتضافر معا لإنتاج عمل إبداعي متناسق ومترابط الأجزاء.

المحاضرة رقم 09
المسرحية الجزائرية: الإشكالات والرهانات

1- إشكالية اللغة في المسرحية الجزائرية:

تعدّ اللّغة أعظم موهبة حبا الله بها الإنسان منذ نشأته، وقد رافقته طيلة مسيرة تطوره الفكري، فكانت بذلك الوعاء الذي يصب فيه أفكاره، والوسيلة التي بها يعبر عن ذاته وعن العالم من حوله، ولولا هذه الميزة البشرية التي كرّم بها الله سبحانه وتعالى الإنسان، وفضّله بها عن سائر المخلوقات، مصداقًا لقوله تعالى:﴿**الرَّحْمَانَ عَلَّمَ اَلْقُرْآنَ خَلَقَ الإِنْسَانَ عَلَّمَهُ البَيَانَ**﴾[1]، لما قامت للإنسان حضارة، ولما استطاع أن يتفاهم، أو يتواصل مع أخيه الإنسان، وهي الوعاء الثقافي لأي شعب، والمؤرخ الحقيقي لحياته.

ومن أجل هذه الحقيقة كان هدف الاستعمار الأوّل والأخير في الجزائر طمس لغة الشعب الجزائريّ، قصد فصله عن تاريخه، فكم من أمةٍ اندثرت عندما فقدت أوّل مقومات وجودها- لغتها - وقد كرم الله العرب بلغةٍ رائعةٍ ثرية بمفرداتها ومعانيها، وجعلها لغة القرآن معجزة الخالق الباقية على مرّ الدّهور والعصور، وبهذه اللّغة أصبحنا نشكل حياتنا، لأنّها تكشف عن حقائق ذواتنا وحقائق ما يحيط بنا.

وباعتبار المسرح وسيطاً حيوياً يتعامل مع الحياة بكل حيويّة ومرونة، فقد شكلت لغته إشكالية كبرى، لم يتم الحسم فيها حتى اليوم وبالتالي فإنّ السؤال الذي يطرح نفسه هو: بأيّة لغة يجب أن نكتب المسرح الجزائريّ المعاصر؟.

الحقيقةُ أنّه كثيراً ما تتردّد موجة من الاعتراض والرفض في بعض الأحيان لقضية اللّغة وأنّه لابدّ أن نكتب المسرحية بالفصحى، وفي أحايين كثيرة المطالبة بأن تتحرّر اللّغة من قيود الفصحى وأن نكتب بلغة عامية يفهمها كلّ النّاس، وفي هذا يقول مُحَمَّد الدّالي "فكتّاب الأدب المسرحي يعانون من مشكلة اللّغة ويشكون تعدّد اللّهجات السائدة على المحيطين العربي والعالمي...فمنهم من يكتب لجمهوره

---

[1] – القرآن الكريم: سورة الرحمان، الآية (4/1).

بالفصحى، ومنهم من يعبر عن أدبه بالدّارجة" [1]. وفي هذا المنعرج تقف اللّغة مرتديةً تارةً ثوب العاميّة، وتارةً أخرى ثوب الفصحى المزخرف بألوان البيان والبديع.

ولعلّ السبب الذي أدى إلى انقسام اللّغة إلى فصحى وعاميّة كما يرى الباحث الجزائريّ عبد الله الركيبي هو أنّ "منشأ هذه القضيّة وسبب هذا الحوار أنّ هناك صدامًا حاداً بين أنصار التعريب وخصومه، فالّذين يجهلون العربيّة لا يتصورن أن يقوم مسرح للشعب يعتمد على اللّغة العربية وإنّما ينبغي أن تستخدم اللّهجة الدّارجة" [2].

وبين هذا وذاك فإنّ المتلقي بنوعيه القارئ والمشاهد يعاني انشطاراً لغويًا واضحًا، ليس في مجال المسرح فقط بل في معظم وسائل الإعلام والثقافة التي تخاطبه. فالذين يلجؤون إلى العاميّة توهما منهم أنّها أصلح الأدوات المؤثرة في ثقافته يرون أنّ لغة مسرحه أيضاً من الأفضل أن تكون بصفة عامة هي لغة الحياة اليومية، لأنّها الأقدر على التعبير والتواصل بين الناس الذين يفهمونها، ولعلّ هذا ما تبناه رواد المسرح الجزائري الأوائل، حيث كانت مسرحية "جحا" لعلالو 1926م، بداية العلاقة بين المسرح والجمهور، حيث كتبت بلغة عامية، وهم في ذلك يرون أنّ اللّغة وسيلة تعبير بالدرجة الأولى، لذا ينبغي للّغة أن تعكس بصدق وأمانة ما يشعرون به، وما يريدون أن يعبّروا عنه ليوصلوه إلى المتلقي القارئ أو المشاهد على اختلاف مستوياته الثقافية.

غير أنّ الدّعوة إلى استعمال اللّغة العاميّة في الكتابات الأدبية – المسرحية – وتفضيلها على الفصحى بدعوى الاقتراب من الحياة اليوميّة الواقعيّة باستعمال لغة الأوساط الشعبيّة، التي تعمد إلى التصوير الصادق للحياة، لأنّ الناس لا تفهم الفصحى، وأنّ اللّغة كائن حي ينمو ويتطور، وأنّ لكلّ عصر لغته يعدّ ضربًا من المبالغة لأنّ "قضيّة اللّغة، قضيّة زمنيّة لا غير، أي أنّ تعلم الشعب لها يحتاج إلى زمن معين، وتعليم معين، وتوجيه معين، وخطة مدبّرة محكمة معينة أيضاً، أمّا أن ينطق المتعلمون في الإذاعة أو الشارع أو أي مكان آخر بالألفاظ العاميّة الساقطة بحجة أنّ الشعب جاهل لا يفهم الفصحى، فإنّ هذه خيانة ثقافية يجب التحذير منها والترغيب عنها، ذلك أنّ أحدنا يستطيع أن يقول في الشارع " السيارة " بدل " الكروسة" أو" اللّوطو" [3].

---

[1] – محمّد الدّالي: الأدب المسرحي المعاصر، مرجع سابق، ص 322.

[2] – عبد الملك مرتاض: العامية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 1981، ص08.

[3] – عبد الملك مرتاض: العامية وصلتها بالفصحى، مرجع سابق، ص08.

يضاف إلى ذلك أنّ اللّغة العاميّة لا ترفع من المستوى الثقافي للجمهور والأمة ككل، وأنّها تعمل على إحداث الهوّة بين أفراد المجتمع الواحد، كما تقول ناجية تامر من أنّ "استخدام العاميّة في المسرح لا يخدم وحدة الأمّة العربيّة، لأنّ المسرح الذي يستخدم لغات عديدة متباعدة إنّما يزيد من ابتعاد الجماهير العربيّة بعضها عن بعض" [1]. وعليه فالاستغناء عن الفصحى في المسرح المعاصر، واستبدالها باللهجة الدارجة يعدّ ابتعاداً عن ممارسة دور المسرح ووظيفته في نقل الثقافة وترويجها بين الشعوب العربية. فاللهجة العامية قاصرة، وهي تختلف من بلد إلى بلد، لذا فإنّها لا تستطيع أن تسهم في بناء ثقافة موحدة، قادرة على تحقيق أهداف الأمة العربية، التي يشكّل المسرح أحد ركائزها المستخدمة في هذا المجال.

وبما أنّ المسرح عند هؤلاء أدب يركن إلى الكلمة القادرة على التأثير ويسهم في تصوير الشخصية والبيئة المحلية، ويتعمق في تصوير الخصوصية والسلوك الإنسانيّ، فالوسيلة الوحيدة الأقدر على التأثير هي اللغة الفصحى بما تملكه من رصيد ودقة وغنى. كما أنّ اللغة العربية الفصحى ثابتة بما تملكه من معايير وأصول وقواعد لا تختلف من بلد إلى بلد عربي آخر، بينما تنحصر اللهجة العامية زمانياً ومكانياً في حيز ضيق قد لا يتجاوز القطر العربيّ الواحد، وهذا يؤدي إلى انعزالية المسرح ومن ثمّ إلى إعاقة عملية التواصل وإعاقة عملية التأصيل لاسيما أنّ المثقفين المسرحيين، والمؤصلين منهم يسعون إلى تأسيس هويّة عربيّة للمسرح، تحمل سمات الإنسان العربي، وتعبّر عن قضاياه[2].

ولعلّ هذا ما أكده عميد الأدب العربي – طه حسين – منذ أكثر من نصف قرن مضى، وذلك عندما وقف إلى جانب الفصحى، وأيّد استخدامها كلغة للحوار المسرحي، ووجه اتهاماً إلى كلّ من يحيد عنها بالجهل والتقصير لأنّهم "ينسون أنّ العصر الذي يعيشون فيه، ولا يقدّرون أن هذا الشعب الذي يعطفون عليه يرقى رقياً أدبياً مطّرداً، ويفهم لغة القرآن في يسر لم يتح له منذ ربع قرن، وذلك كله يأتيك من الثقافة التي تنتشر ومن الصحف التي يقرؤها، إذا أصبح وإذا أمسى، ومن الخطب والمحاضرات التي يسمعها في كثرة غريبة، وقد استطاع هذا الشعب أن يجعل لنفسه لغة راقية في حديثه وحواره لا يكاد يفرّق بينها وبين اللغة الفصحى إلا الإعراب... "[3]. ولعلّ هذه دعوة صريحة إلى

---

[1] – مُحَمَّد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص 201 .

[2] – حورية مُحَمَّد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، مرجع سابق، ص301، 302.

[3] – المرجع نفسه: ص302.

القائمين على اللغة العربية، لأن يسعوا جاهدين إلى تطويرها، إيماناً منهم بأنّ التربية الفنية بإصرار واقتدار تعدّ إحدى أهم وظائف الفن، وأبرز ملامح رسالته.

وعلى هذا الأساس نجد بعض كاتب المسرحيّ الجزائريّ العاصرين أمثال صالح لمباركية في مسرحياته، يصرّ على استخدام اللغة العربية الفصحى، ولعلّ هذا راجع إلى وعيه وإيمانه بأهمية استخدام اللغة الفصحى، ودورها في تكوين الثقافة والإنسان والمجتمع، وبواقع المسرح العربيّ وهدفه التأصيلي. وعلى هذا النهج سار الكثير من الكتّاب المسرحيين المعاصرين وهو ما لاحظه النقاد والأدباء الجزائريون المهتمون بالأداء المسرحيّ، ممّا تميّزت به المسرحيات التي أنتجت خلال عام 2007 وقبله وبعده من لغة عربية فصحى جميلة وراقية سواء كما عبرت في النص المسرحي، أو كما عبرت عنه ألسنة الممثلين.

غير أنّ هناك من يرى أنّ الفنّ وخاصة المسرح لا تحدّده نوعية اللغة التي يكتب بها، لأنّ الشرط الوحيد في ذلك هو أن يتوافر في اللغة المسرحيّة "شروط جماليّة وتعبيريّة للغة الحوار تنفع في تحقيق الوظيفة الاتصاليّة والإبلاغيّة... — فـ- المسرح يقتضي لغة فنيّة من نوع خاص سواء في اللهجة العاميّة أم الفصحى" [1].

وعندما سئل المسرحيّ الجزائري علي سلالي المدعو علالو في مقابلة أجراها معه أحمد منور في هذا الشأن قائلا له: «ما رأيك في التهمة التي وجهت مراراً لكتاب المسرح باللّغة الدّارجة، والتي تقول بأنّ ذلك النوع من المسرح هو عبارة عن تهريج؟ أجابه:

الفنّ ليس هو الكلام، أو اللّغة، الفنّ هو نقل الحياة إلى المسرح، إنّ اللوحة الفنيّة المعبّرة ليست كلاماً، وكذلك المسرح" [2]. ويتضح من هذا "أنّ تحديد التبليغ بالكلام فصيحا أم دارجا لا يمكن أن نفهمه إلاّ كدليل على مفهوم مسرحيّ يعطي الأسبقية للغوي، للمحكي، وحتى في هذه النقطة بالذات فإنّ اللّغة المحكية لا ينظر أساسا في فصاحتها أو دارجيتها بل في مسرحيتها... حيث يحضر الجمهور ليتمتع ذلك أنّ "التبرير الوحيد للمسرح كما يقول بريشت هو المتعة التي يمنحنا" وليس ليسمع كلاما فصيحا أو دارجا" [3].

---

[1] – عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2002، ص104.

[2] – علالو: شروق المسرح الجزائري (1926 – 1932)، مرجع سابق، ص10.

[3] – الأدرع الشريف: وجوه وأقنعة وكتابات في المسرح، مرجع سابق، ص166، 167.

وعليه فمسألة الهوية في لغة المسرح الجزائري ،تؤول إلى مسألة أكبر وهي الهوية الجزائرية ذاتها كما يقدمها المسرح الجزائريّ، من خلال استعمال اللغة العامية الثالثة المستلهمة من التراث الشعبي والأشكال المسرحية الماقبلية كلغة القوال والمداح والحلقة... ولهذا حاول رواد المسرح الجزائريّ تأسيس هوية هذا المسرح المتميز عن الأوربي من خلال رجوعهم إلى توظيف التراث الشعبي واستعمال اللغة الثالثة لأنها لغة مسرحية شعبية نابعة من احتفالاتنا وفنوننا التقليدية، قريبة من الوجدان الشعبي المحلي. كما أن تراثنا الشعبيّ الشفاهيّ يحتوي على لغة شعبيّة عامية يستلزم استعمالها في الأعمال المسرحية الجزائريّة من أجل التأسيس والتأصيل. ولعلّ هذا ما نجده عند رائد المسرح الجزائريّ علالو، الذي استعمل اللغة الثالثة في مسرحية "جحا"[1]. يقول في ذلك: «كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن ليست باللغة السوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة" [2]. ويواصل القول: "لقد كان هدفنا هو خلق مسرح لنا نحن، ناطق بلغتنا ويتحدث عن مشاكلنا اليوميّة، عن شخصياتنا البارزة في التاريخ، وعن ضعفنا ونقائصنا لكي يتسنى لنا معرفتها ومعالجتها" [3].

وهكذا نرى أنّ الصراع بين اللغة الفصحى والعامية في المسرح ما زال قائماً، ويحمد أنّ هذا الصراع قد حُسم تقريباً في باقي الفنون الأدبيّة لصالح اللّغة الفصحى، وبقي معلّقاً في الفنّ المسرحيّ، والسبب في ذلك هو اللقاء الحي بين المتفرج والممثل، فهو ليس نصاً مقروءاً فحسب بل هو فعل مجسّد أيضاً. وإشكالية اللغة في المسرح ليست قضية خاصة بالمسرح الجزائري وحده، وإنما هي إشكالية المسرح العربي عامة.

2- إشكالية الترجمة والاقتباس في المسرحية الجزائرية:

أ- الترجمة:

تعدّ الترجمة من أهم العوامل التي تساهم في نهضة الأمم، ووسيلة حية في الاتصال بين الشعوب وتفاعلها ثقافيا، وأداة فعالة في تقارب الآداب بعضها ببعض، وهي بذلك العصب الأساسي للاتصال بين الشعوب وللمبادلات الأدبية، وتعتبر الترجمات أكبر وأهم مؤشر لعالمية العمل الأدبي، وليس من قبيل المبالغة أن نقول: إنّ المترجمين هم صنّاع الأدب العالمي. فالترجمة الأدبية إلى اللغات الأجنبية عموما، وإلى لغة أجنبية عالمية بشكل خاص، تضمن للعمل الأدبي أكبر قدر ممكن من

---

[1] – بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، ع06، 2006، ص50.

[2] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، 23.

[3] – المرجع نفسه: ص06.

الانتشار والتلقي العالميين. وفي عالمنا العربي هناك كثير ممن بذلوا جهدا كبيرا في هذا السبيل، "فأدوا بذلك جهدا محمودا، غايته وصل لغتنا وثقافتنا بالآداب والثقافات العالمية. وقد أثر هؤلاء بتعليقهم على ما ترجموا، وبشخصياتهم ومكانتهم في الترويج للآثار القيمة العالمية، فكانوا في ذلك كله بمثابة الوسطاء لعالمية الثقافة لدينا، وأسهموا بذلك في اغناء أدبهم فيما يعوزه من كمال ونضج"[1].

تجدر الإشارة في هذا المضمار إلى الاختلاف بين الأصل والترجمة، لأنّ هذا الاختلاف يكشف عن اختلاف في التقاليد الاجتماعية بين الشعوب. فالترجمة- بوصفها فعلا للتبادلات الأدبية وللتثاقف الحضاري والفني -عرفت طريقها إلى المسرح الجزائري مبكرا، وذلك بعدّها فعلا لفك العزلة الثقافية من جهة وعملا تطويريا للحركة المسرحية من جهة أخرى. والإنسان باعتباره كائنا اجتماعيا، فهو لا يستطيع تحقيق الاستمرار إذا لم يتجاوز العزلة بمختلف أنواعها، ويدخل عالم التفاعلات والتبادلات، حتى يبلغ الكمال والتمام، ولا يكون ذلك إلاّ بالأخذ والعطاء والانفتاح على الغير، لا بالانغلاق والانطواء على الذات، لأنّ عنصر المشاركة هو النواة الحقيقية للإبداع والتجديد الفكري، فمعظم الأفكار والاختراعات لم تكن لتوجد لولا التواصل بين مختلف الشعوب والحضارات والثقافات عبر التاريخ. وهذه الحقيقة التي أكدها لنا التاريخ "تدل على عدم صفاء البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية لأيّ شعب أو أمة من المؤثرات الأجنبية، وإن اختلفت في مدى عمقها واتساعها، وفي نتائجها ومداها الزمني"[2].

تعدّ الترجمة وسيلة لتغذية حاجات الأمة الفكرية والفنية ونسائم جديدة تهب لتنعش الآداب القومية، وتخرج بها من الضيق والعزلة إلى عوالم أكثر انفتاحا وتفاعلا، لأنّ العزلة الأدبية نتيجتها الخمول والجمود والركود وتصلب الأدب وتحجره. "في حين أنّ التبادل يقوي أواصر التفاهم والإخاء الإنساني ويدعم العلاقات الأدبية التي تقوم بين مختلف الأمم واللغات"[3]. فكان الانفتاح والتواصل والتلاقح بين آداب الشعوب المختلفة سببا في عملية التأثير والتأثر، وعند الحديث عن عملية التأثير في المسرح العربي عامة والجزائري خاصة، نجد أنّ الأدب الغربي أثّر في الأدب العربي الحديث تأثيرا عميقا، من ذلك مثلا تأثير الأدب الفرنسي في مسرحية شوقي"مجنون ليلى"، فقد تأثر شوقي في مسرحيته هذه بمسرحية "فيدرا" لـ"راسين" أو بغيرها من المسرحيات الكلاسيكية، وعلى غرار الكلاسيكيين في

---

(1) – محمّد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، ص40.

(2) – شهيرة حرود: محمّد غنيمي هلال والمنهج المقارن، ص09.

(3) – ريمون طحان: الأدب المقارن والأدب العام، ص35.

مسرحياتهم، وقد فعل "شوقي" ذلك حيث أجرى الصراع في نفس البطلة "ليلى"، بين انتصاراتها لعواطفها التي تأمرها باختيار "قيس" زوجا لها، وبين تفضيلها "وردا" عليه استجابة للتقاليد، لينتهي الصراع في نفس "ليلى" بانتصار الواجب على العاطفة، كما تأثر "شوقي" في البناء المسرحي، لأنّ الأدب العربي لم يعرف فن المسرح، وبذلك لم يجد "شوقي" أمامه سوى حذو طريقة الغربيين في البناء المسرحي[1].

من نماذج التأثير الغربي في الأدب العربي أسطورة "بيجماليون" و"أوديب" وتأثيرهما في مسرح "توفيق الحكيم" وغيره، فقد كان "توفيق الحكيم" (1898-1987) أول الأدباء العرب -فيما نعلم- تأثرا بمسرحية "سوفوكليس" "أوديب"، فكتب مسرحية "الملك أوديب" عام 1949، وكان اتصاله بتلك المسرحية وغيرها من المسرحيات اليونانية القديمة، حين كان في فرنسا... وأبرز ما في هذا العمل المسرحي الذي صاغه "توفيق الحكيم" سعيه إلى تغيير الصراع الذي قامت عليه مسرحية "سوفوكليس" من صراع بين الآلهة والإنسان إلى صراع بين الحقيقة والواقع[2].

يرى علي الراعي في هذا الشأن أن"رواد المسرح العربي الحديث مارون النقاش وأحمد أبو خليل القباني ويعقوب صنوع وقد كانوا في وضع لا يسمح لهم بأن يعمقوا النظر إلى التراث ووسائل استخدامه في مسارحهم الناشئة، سيطرت عليهم جميعا فكرة واضحة قوية، وهي أن الفن الذي ينقلونه إلى بلادهم العربية هو الشكل المسرحي الوحيد الذي عرفته البشرية. وهو إلى هذا شكل راق وباعث على التمدن والإصلاح، وهو كذلك ممارس ومعترف به في أوربا"[3].

وكما تأثر أشهر المسرحيين العرب بالمسرح الأوروبي وخاصة الفرنسي، وعلى الرغم من عدم إقبال الجزائريين على المسرح الفرنسي، لاختلاف لغته عن العربية، فإنّه أثّر أيّما تأثير على المسرح الجزائري، وفي هذا الصدد يرى الباحث عثمان بوقطاية أن الجيل الأول من النخب المسرحية الجزائرية و"إن لم يقتدوا بالمسرح الفرنسي في تلك الفترة، فإن ذلك لا ينفي تأثيره على المسرح الجزائري، لاسيما بعد أن نطق باللهجة العامية ابتداء من سنة 1926، فمنذ هذا التاريخ بات تأثيره واضحا على

---

[1] - إبراهيم شجاع سلطان: الأدب المقارن ودور الترجمة فيه، ص121.

[2] - شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، ص146.

[3] – علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص66.

الكتاب الذين لجؤوا إلى الترجمة والاقتباس من روائع المسرح الأوروبي والفرنسي بشكل خاص"[1]. ومن بين المسرحيات المترجمة: "مسرحية عطيل لوليام شكسبير، ترجمها توفيق المدني ومسرحية عدو الشعب للكاتب النرويجي ابسن"[2].

فالترجمة كمنظومة ثقافية، فقد عرفتها المنظومة الثقافية العربية في مجالات عدّة ومنها المسرح، باعتباره حقلا معرفيا وشكلا فنيا لم يعرفه العرب، إلاّ من خلال عملية التبادل الأدبي والثقافي، بعد ذلك الاحتكاك الحاصل بين الثقافتين العربية والغربية مع بداية القرن التاسع عشر، وبخاصة مع حملة نابليون بونابرت على مصر. حيث كانت الترجمة الأدبية عاملا أساسيا في التمهيد لهذا التأثير واطلاع الأدباء العرب على الآداب الغربية، الأمر الذي أتاح للأدب العربي فرصة الاستفادة من هذه الآداب فنيا وفكريا، ولا عيب في أن تأخذ أمة من غيرها، بل من الخطأ أن نغلق نوافذنا عن العالم وأن نبقى معزولين عن تراث الإنسانية الفنيّ في عصورها المختلفة.

3- الاقتباس:

يعتبر الاقتباس ظاهرة تثاقف وتلاقح بين الشعوب، ليس في المجال الأدبي فقط، بل في جميع لمجالات العلمية منها والأدبية والتقنية، لجأ إليه المسرح الجزائري في مختلف مراحله التاريخية، في إطار البحث عن الذات، ورغبة في الانفتاح على الثقافات والفنون السائدة لدى الشعوب الأخرى، ورغبة في التخلص من حالة الركود والضمور التي أصابت المسرح خاصة في فترة (1980- 1981)، حيث يتساءل مخلوف بوكروح قائلا: "هل من المعقول أن لا تقدّم المسارح الوطنيّة الرسميّة في الجزائر وخلال موسم (1980- 1981) أيّ عمل مسرحيّ يذكر؟... هذا مخيف... هذه كارثة ثقافيّة" [3].

ليس الاقتباس ظاهرة مقتصرة على المسرح الجزائري فحسب، بل أن العرب اتجهوا نحو الاقتباس عن تجارب الغرب رغبة منهم في إثبات جذور الفن المسرحي ومدى عراقته، لذلك شهدت الساحة المسرحية العربية ارتداء لعباءة الاقتباس لموضوعاتها وعرفت تجارب كثيرة في مجال الاقتباس. والاقتباس كما يعرّفه أبو الحسن عبد السلام "أنه تطوير فن من الفنون أو حقيقة علمية من الحقائق المنقولة عن

---

[1] – عزوز هني حيزية: المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1975 – 1965 ، مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير في المسرح الجزائري، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم النقد والأدب التمثيلي، جامعة وهران، السانية، 2010/2009، ص26.

[2] – المصدر نفسه: ص26.

[3]– مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام وأعباء، منشورات التبيين، الجزائر، (دط)، 1995، ص 92.

طرائق الترجمة أو هو إضافة وإيجاد البديل"[1]، غير أنّ الاقتباس في التجربة المسرحية الجزائرية هو "إبداع آخر يقتضي أخذ فكرة والقيام بمعالجتها من منظور جزائري، أو بطريقة جزائرية، وهذا تكيفا مع العقلية الجزائرية وتفكير المجتمع الجزائري"[2].

عرف المسرح الجزائري تجارب عديدة في مجال الاقتباس، نذكر منها على سبيل المثال: أعمال علالو " علي سلالي " في عمله المسرحي " جحا " المقتبسة عن موليير من التراث الشعبي، كذلك نجد محي الدين بشطارزي في أعماله الكثيرة منها "سليمان اللوك"، التي اقتبسها عن الفرنسي " موليير"، فقد اكتسب هذه الأعمال حلة جزائرية من حيث الأفكار والموضوعات وأسلوب الطرح والحوار والشخصيات واللغة[3]، وفي النص المسرحي الجزائري عرف الاقتباس أشكالا متنوعة، لإعطاء النص نكهة جزائرية، وهذا ما أشار إليه مصطفى كاتب بقوله :"أن النصوص المسرحية المترجمة لم تكن ترجمة بما للكلمة من معنى، وإنما أخذت منحى آخر يتجه نحو ما يسمى الاقتباس، أو "الجزأرة " والتي تقتضي تحويل النص المسرحي إلى عمل جزائري محض برؤى جزائرية"[4].

نخلص مما سبق، إلى أنّ قضية اللغة في المسرح الجزائري، هي قضية شائكة وعويصة ما زالت قائمة إلى يومنا هذا، وقد ازدادت هذه الإشكالية تعقيدا في ظل الانفتاح على اللغات والتنوع الثقافي، كما أنها مسألة عامة خاصة بالمجتمع العربي ككل، وليس الجزائري فحسب، كما أن إشكالية الترجمة والاقتباس عرفها المسرح العربي بعامة والجزائري بخاصة كنتيجة حتمية بسبب مرحلة النشوء في المسرح وارتباطها بالشكل الغربي للمسرح، وقد لجأ المسرحيون إلى الاقتباس لتغطية العجز الفكري، ومواكبة الحركة المسرحية العالمية، والحفاظ على ركائز الهوية العربية الأصيلة.

---

[1]-أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط3، 1993 ، ص 77.

[2] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، ص328.

[3] – المرجع نفسه: 332.

[4] – علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص441.

المحاضرة رقم 10
النقد المسرحي الجزائري

طبع النقد المسرحي في الجزائر، مجموعة القضايا والإشكاليات، أعاقت تشكيل ملامحه العامة لعل أهمها: إشكالية اللغة، إشكالية المنهج، إشكالية الاقتباس، إشكالية التأصيل، وإشكالية النص والعرض، إشكالية التجريب، وهذه الإشكاليات لا تخص النقد المسرحي في الجزائر فحسب، بل هي إشكاليات تخص النقد المسرحي العربي عامة.

النقد المسرحي: بحث في المفهوم والمصطلح:

بالعودة إلى المعجم العربية وخاصة المسرحية، لا نجد فصلا بين النقد المسرحي الأكاديمي والنقد المسرحي الصحفي؛ حيث تدرج الممارستين معا ضمن مصطلح النقد المسرحي؛ فقد ورد تعريف "النقد المسرحي عند كمال الدين عيد في معجمه "أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي"، بأنّه "فحصُ العمل الدرامي كنصٍّ مسرحي مرة، ثمّ فحصُه كعرضٍ مسرحي مرّة أخرى. في الفحص الأول للدراما يتطرق إلى المضمون الدرامي للمسرحية، وتكويناتها الأدبية واللغوية، والبناء الدراماتورجي لها، والنواقص التي لم يتوفر النص عليها.والنقد في الفحص الثاني للعرض المسرحي يذهب إلى معالجة التحقيق الفني للنص، من خلال وسائل العرض المسرحي، بتفسير وتحليل وجهة نظر الإخراج، ومدى تحققها في العرض، كما يشمل التمثيل عند الممثلين، والإطار المادي من ديكور، وإضاءة، وخدع، وموسيقى، ومهمات مسرحية أخرى"[1].

وورد عند مجدي وهب على أنّه "النقد الذي ينصبّ على الحُكم على المسرحيات إثر تمثيلها مباشرة، ويظهر على شكل مقالات في الصحف والمجلات... وقد يُعالج النقد المسرحي المبادئ العامّة والمعايير الفنيّة التي تقوم عليها كتابات المسرحيات(..) كما قد يُعالج أيضاً مناقشة روائع المسرحيات منذ عهد الإغريق حتى اليوم"[2]، في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية "هو العملية التحريرية- أو الشفوية- الخاصة بتحليل وتفسير وتقييم العرض المسرحي بما في ذلك النص، وقد يكون لكل عنصر من هذه العناصر ناقد متخصص، وقد يتناول النقد النص الدرامي وحده- مطبوعا آو معروضا-

---

[1]-كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة: إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2006، ص712.

[2]-مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، فرنسي، عربي)، مكتبة لبنان، ص121، 122.

بالدراسة والتقييم"[1]، وجاء في المعجم المسرحي بأنّه "مصطلح عام يشمل مجالات منها الكتابات التي تنصب على الحركة المسرحية من نصوص وعروض، ومنها الدراسات التي تعرّف بالكتاب ونصوصهم وبالمخرجين والممثلين، وبالعروض المقدمة، وبتاريخ المسرح، ومنها الأبحاث النظرية حول المفاهيم المسرحية وطرق تحليل النص والعرض. هذه الكتابات يمكن أن تصدر في كتب ومجلات مختصة، أو تأخذ منحى إعلاميا وتبث عبر وسائل الإعلام المرئية والمسموعة"[2].

يتضح من التعريفات السابقة، أنّها تلتقي حول شيئين اثنين هما: عدم التصريح بمصطلح النقد الصحفي، وتأكيد مستوى عمل النقد المسرحي في كلٍّ من النصّ والعرض.

النقد المسرحي وإشكالية الصراع بين النص والعرض:

أدّت الطبيعة المزدوجة للمسرح إلى اختلاف الدّارسين والنّقاد في صلته بالأدب. ولعلّ مردّ هذا إلى أنّ «الفن المسرحيّ يتوفر على بعض عناصر العمل الأدبيّ، أي النصّ الدراميّ. فالعمل المسرحيّ –ومهما كان انفتاحه على الارتجال– يقتضي وجود نصّ سابق عليه في الوجود»[3]. وبهذا فالمسرح يتمتّع بتجليين: النصّ الدراميّ والعرض المسرحيّ. وهما يختلفان من حيث شروط إنتاج كلّ منهما، وشروط تلقيهما. فالنص هو"ذلك الضّرب من التّخيّلFiction المصمّم للتمثيل المسرحيّ[*] والمبني على أساس اتّفاقات (convention) (دراميّة) خاصّة" [4]. أما العرض، فهو "هو مجموعة العناصر الماديّة والبشريّة التي تقوم بتجسيد موضوع ما على خشبة المسرح أو في مكان مفتوح مستفيدة من

---

[1]–إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص281.

[2]–ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص501.

[3]– مُحَمَّد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحيّة، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2006، ص 11.

[*]– هناك مسرحيّات كتبها أصحابها للقراءة فقط، وهي بذلك عمل مكتمل لا نقيصة فيه ومن الخطأ أن نعتبرها مشروعاً للعرض، وقد اصطلح عليها اسم **المسرح المقروء** (**Théâtre dans un fauteuil**): وهو تعبير يدلّ على مسرحيات كتبت في الأساس لكي تقرأ وليس بهدف العرض، وأول من أطلق التسمية الكاتب المسرحيّ الفرنسي ألفريد دوموسيه (A Musset) (1810 – 1857) الذي وصف مسرحياته بأنّها عرض يراه الجالس في أريكته. ومن أمثلتها: مسرحياته التي أطلق عليها تسميّة (كوميديات الأمثال)، وقد كتبها للتّحرّر من الأعراف المسرحيّة في زمنه، وهناك الكثير من المسرحيّات الرومانسيّة تصنف ضمن المسرح المقروء. وبالمقابل ظهر في القرن العشرين توجه لمسرحيّات تطرح مفاهيم فلسفيّة تجعلها أصلح للقراءة منها للعرض، كمسرحيّة (جلسة سريّة) لجان بول سارتر و(أهل الكهف) لتوفيق الحكيم أطلق عليها اسم (المسرح الذهني)، فيقول: "إنّ اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرّك في المطلق من المعاني مرتديّة أثواب الرّموز". (ينظر: ماري إلياس: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 453، 454).

[4]– كير إيلام: سيمياء المسرح والدّراما، مرجع سابق، ص07.

الصور المرئيّة والأصوات المسموعة للممثلين والمصممين والإداريين" [1]. وفي موضع آخر هو"مركب ظاهرة تشارك في تعامل المؤدي مع المشاهدين: أي إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساساً له" [2]. يتضح من ذلك أنّ النصّ المسرحي قائم على مجموعة من العلامات اللّغويّة، بينما العرض المسرحيّ مركب من مجموعة أنظمة علاماتيّة مختلفة ومتداخلة.

شكل هذا الاختلاف بين النص والعرض قضيّة عويصة شائكة غامضة في الوقت نفسه، لأنّها أثارت وما زالت تثير جدلاً كبيراً في الأوساط الأدبيّة والفنيّة والنقديّة، لاسيما تلك التي تعتبر النصّ المسرحي نوعاً أدبيّاً لا يختلف في شيء عن أنواع الأدب الأخرى كالقصة والرّواية، ولا دخل له لا من قريب ولا من بعيد في العرض المسرحيّ، وبهذا يستطيع التخليّ أو الاستغناء كليّةً عن العرض المسرحيّ، لأنّه فن مستقل بذاته تماماً من حيث هو نصّ مطبوع يتحقق بالكتابة والقراءة. وما العرض المسرحيّ إلاّ تشويه له وتجريد له من أدبيته كما يرى أرسطو(Aristote) في كتابه فن الشعر.

أدى هذا التصور إلى ظهور تصوّر مناهض يميل إلى التقليل من شأن النصّ المسرحي والانتصار للعرض المسرحيّ والفرجة المسرحيّة، وعليه ظهرت الدعوة إلى استقلال المسرح عن الأدب. بدعوى أنّ مشروعيّة المسرح وأصالته وخصوصيته الفرديّة هو العرض، أمّا النصّ الدراميّ فلا يمثّل إلاّ عنصراً من عناصر العرض الأخرى، يمكن إقصاؤه من المسرح وتأسيس مسرح قائم على الفضاء وإمكانات الجسد التعبيريّة كما في مسرح الفرنسي آنطونان آرتو (Antonin Arthaud) (1896-1948)، الذي دعا فيه بالعودة إلى الطقوس وإلى خلق المسرح الاحتفاليّ الطّقسي عبر أسلوب متكامل من خلال إعطاء الأهميّة للممثل في تحقيق العرض المسرحيّ.

تعود في الحقيقة إشكالية قضيّة الصّراع بين النصّ/العرض، المؤلف/المخرج في المسرح، كما ترى نهاد صليحة[*] إلى ذلك الصراع الذي احتدم في القرن العشرين – وخاصة في نصفه الثاني – بين مؤلف النصّ المسرحيّ ومخرج العرض، وكأنّ شرط وجود الآخر هو نفي الآخر، أو ذلك الفصل التعسفي الساذج بين النصّ الدراميّ الذي يُكتب للمسرح وبين الأداء التمثيلي لهذا النصّ الذي يحوّله إلى عرض مسرحيّ حيّ أمام الجمهور. كذلك ترجع أسباب الصراع بين المؤلف والمخرج وبين النصّ

---

[1] – شغاف خيون الشمري: سيكولوجية الإبداع الفنيّ في العرض المسرحيّ المعاصر، دار الكندي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص13.

[2] – كير إيلام: سيمياء المسرح والدّراما، مرجع سابق، ص07.

[*] – أستاذة النقد المسرحي بمصر، تمارس النقد الحديث وتتخذ من السيميولوجيا منهجاً أساسيّا في كتاباتها النقديّة. (ينظر: عقيل مهدي: في بنية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص154).

والعرض إلى النقد فتقول: والحق أنّ هذا الصراع لم يكن من صنع فنّاني المسرح وممارسيه من مؤلفين ومخرجين وممثلين، بل كان المسؤول الأول والحقيقيّ عنه هو النقد، وخاصةً تلك النظريّة الدّراميّة التي أسسها الفيلسوف اليوناني أرسطو(Aristote) في كتابه فن الشعر في القرن الرابع قبل الميلاد والتي فرضت هيمنتها فيما بعد، منذ عصر النهضة، على جميع النقاد وكل المؤسسات الأكاديميّة في أوروبا أول الأمر ثمّ في باقي أنحاء العالم وفي بلادنا مع بداية النشاط الاستعماري.

فصل أرسطو(Aristote) النصّ الدراميّ المكتوب عن العرض المسرحيّ المرئيّ والمسموع، ووضعه في مرتبة أعلى باعتباره أدباً يقرأه المثقفون في أبراجهم العاجيّة، واعتبر العرض المسرحيّ لهذه النصوص الدّراميّة الأدبيّة عنصراً هامشيّاً، يشغل أدنى مرتبة في عناصر الدّراما، وأنّ النصّ الدراميّ عنده ليس مشروعاً لعرض مسرحيّ، بل هو مُؤَلَّف أدبيّ لغويّ مكتمل في ذاته، ينتمي إلى تقاليد الكتابة الأدبيّة التي تتوجه إلى القارئ، لا إلى تقاليد الكتابة المسرحيّة التي تتأسس على تضمين تقاليد وأعراف العروض المسرحيّة في صميم بنائها. ولأنّ المؤسسات النقديّة السلطويّة تبنّت نظريّة أرسطو(Aristote) هذه وكرّستها وجدنا نقاد الكلاسيكيّة الجديدة في عصر النهضة يرمون رجل مسرح شامل وعظيم مثل شكسبير "بالهمجيّة" لأنّه استهان بالنظريّة الدّراميّة الكلاسيكيّة، وضرب عرض الحائط بقواعدها، واهتمّ في نصوصه بالجانب المسرحيّ وعناصره المؤثّرة. بل كتب مسرحيات تفسح المجال لإبداع الممثل، وللمؤثرات المسرحيّة السمعيّة والبصريّة المثيرة وتتوجه إلى جمهور عريض منوّع وتحاور واقعه وتتشابك مع قضاياه وأحلامه ومخاوفه، ولهذا خلّدت أعماله. وهكذا عانى العرض المسرحيّ الحي من التجاهل النقدي المؤلم منذ هيمنة النظريّة الدّراميّة الكلاسيكيّة التي أعلت من شأن النصّ، ورفعته إلى مصاف الأدب الرفيع المكتوب للقراءة فقط فأصبح الطفل المدلّل لدى النقاد [1].

فقضيّة الصّراع بين النصّ/العرض، وبين المؤلف/المخرج كما ترى نهاد صليحة سببها الحقيقي هو النقد، وتلك النظريّة الدّراميّة التي أسسها أرسطو(Aristote) في كتابه فن الشعر والتي فرضت هيمنتها فيما بعد، منذ عصر النهضة، ويذهب الباحث المغربي مُحَمَّد فراخ في تأكيده على هذه الفكرة بقوله:«لعلّ السبب الذي جعل النقاد يهتمون في بدايات تشكيل الخطاب النقديّ المسرحيّ بالنصّ هو هيمنة الدّراسات النقديّة التي كان الشعر والقصة والرواية تشكل موضوعاتها الرئيسيّة، فكان على

[1]- نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، (دط)، (دت)، ص11- 15.

الناقد أن يتبنى مناهج هذه الدّراسات النقديّة ويحاول أن يقارب بها النصّ المسرحيّ بهدف تحديد أدبيته التي يشترك فيها مع باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى»[1].

بدأ النقد المسرحيّ في الآونة الأخيرة يُصلح من مساره، ويجتهد في تحليل العرض المسرحيّ بقدر اجتهاده في تحليل النصّ، ويهتم بإبداع المخرج وفنّاني العرض مثل اهتمامه بإبداع المؤلف، بل ويرصد الجدل والتراسل والحوار بين النصّ والعرض وما يثمره ذلك من تنوّع وثراء في دلالات التجربة المسرحيّة وجوانبها الجماليّة بفضل بعض المناهج النقديّة الحديثة و«ظهور ما يسمّى بنظريّة العرض المسرحيّ، التي طرحت نفسها كبديل للنظريّة الدّراميّة، وجعلت من العرض المسرحيّ موضوعها وبؤرة اهتمامها. إلى جانب ظهور تيار من التجارب المسرحيّة التي فرضت ضرورة إيجاد مدخل جديد إلى النقد المسرحيّ، وأدوات نقديّة جديدة تتعامل مع العروض المسرحيّة[2]. وبهذا حسم الصراع في نطاق النقد المسرحي بين النص والعرض، فأصبح للنص رؤاه النقدية، وللعرض كذلك.

النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر:

مازال النقد المسرحي في الجزائر، إنتاجه ضئيلا مقارنة بالمغرب وتونس. ومن خلال عملية إحصائية لأهم الكتب التي صدرت في مجال النقد المسرحي الجزائري، نذكر: كتاب "ملامح عن المسرح الجزائري" لمخلوف بوكروح 1982، و"شروق المسرح الجزائري" لعلالو 1982م، و"المسرح الجزائري: نشأته وتطوره" لأحمد بيوض1989م، و"دراسات في المسرح الجزائري" للرشيد بوشعير1994م، و"المسرح من الكواليس" لأحمد حمروش1996م، و"هوادج التراث" لعبيدو باشا 1999م،و"النص المسرحي في الأدب الجزائري" لعز الدين جلاوجي 2000م، و"المسرح تاريخا ونضالا- المسرح الجزائري في عهديه الاحتلالي والاستقلالي" لمحمد الطاهر فضلاء 2000م، و"أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر" لحفناوي بعلي 2002م، و"المسرح والجمهور" لمخلوف بوكروح 2002م، و"الظواهر المسرحية في الجزائر" لإدريس قرقورة 2005م، و"من ذاكرة المسرح الجزائري" لحسين نذير2005م،و"مسرح الفرجة والنضال في الجزائر" لأحمد منور 2005م، و"المسرح في الجزائر" لصالح لمباركية 2005م، و"المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000م لنور الدين عمرون 2006م، و"النص المسرحي في الأدب الجزائري" لعز الدين جلاوجي2007م، و"المسرح الجزائري

---

[1]- محمّد فراخ : المسرح المغربي: بين أسئلة الكتابة الإبداعيّة والممارسة النقدية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص23.

[2]- نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مرجع سابق، ص 16، 17

والثورة التحريرية" لأحسن ثليلاني2007م، و"التراث في المسرح الجزائري" لإدريس قرقورة2009م، و"بريخت والمسرح الجزائري" للشريف الأدرع2010م، و"ملامح المسرح الجزائري" لجروة علاوة وهبي2014م، و"المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر" لبوعلام رمضاني[1].

نخلص مما سبق، إلى أنّ قضايا النقد المسرحي في الجزائر، هي نفسها قضايا النقد المسرحي في الوطن العربي، غير أنّ غياب الناقد المتخصّص، تعدّ من أبرز الإشكاليات التي تُواجه الخطاب النقدي المسرحي الجزائري عامة، وتقف عائقاً في طريق تشكيل ملامحه الخاصّة، التي تجعله متميّزا ومختلفا عن الخطاب النقدي الأدبي، وعليه فالإشكالية لا تكمن في المنهج في حدّ ذاته، بقدر ما تكمن في غياب الناقد المتخصّص.

[1] – جميل حمداوي: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص

المحاضرة رقم 11
المسرحية الجزائرية والأشكال الشعبية

عرفت الجزائر منذ العهد الروماني ومرورا بالحكم العثماني، إلى غاية القرن التاسع عشر، وقبل النهضة الأدبية عامة والمسرحية خاصة، فنونا شعبية مختلفة، ونظرا للسياسة القمعية للاستعمار الفرنسي ومحاصرة كل ثقافة عربية، انتشر الفقر والجهل وفقدت اللغة العربية، وأمام هذا الواقع اتّخذت الحركة الأدبية في الجزائر خلال الفترة الاستعمارية مظهرين: تمثل الأول في الاتجاه الصوفي، حيث انتشرت الصوفية وعمّت صنوف الأدب وخاصة الشعر. أما المظهر الثاني فتجلى في الالتفات إلى التراث الشعبي من قصص وحكايات شعبية، وإعادة إحيائه من جديد في نفوس الجماهير الشعبية الجزائرية، وقد شكل التراث بأنواعه، وخاصة الشعبي منه مادة خصبة للكتّاب المسرحيين، من خلال اغتنائه بألوان من التعبير التي صاغها التاريخ البشري، والفكر الإنساني على مراحل وفترات مختلفة ومتباينة، ليرسم من خلالها لوحات فنيّة إبداعيّة تعبر عن تاريخه بلغة بسيطة في شكلها عميقة في محتواها، تسعى جاهدة للتعبير عن عاداته وتقاليده وطقوسه الجماعية. وباعتبار المسرح من أهم الفنون التي رافقت الإنسان طوال حياته، فقد شكل مع التراث الشعبي جسرا نحو إثبات الذات والتعبير عن الهوية الوطنية، من خلال وضع قالب مسرحي يكون قريب من وجدان الناس يعبر عن قضاياهم، ويجسد همومهم وآلامهم، فتشكل ما يسمى بـ "المسرح التراثي"، وأصبحت العلاقة بين المسرح والتراث الشعبي علاقة تأثير وتأثر.

سعى المسرحيون الجزائريون أمثال علالو وبشطارزي ورشيد القسنطيني وعبد القادر علولة وكاكي، في إطار البحث عن مسرح جزائري أصيل يبعث على الهوية ويدل على قيم الانتماء، إلى كتابة مسرحيات تعتمد على لغة مسرحية تستمد خصوصيتها من بنية التراث المحلي، لرسم معالم إبداعية وأسس وآفاق جديدة للمسرح الجزائري، تجمع مابين التراث الشعبي والقوالب المسرحية المعاصرة، والمؤثرات الغربية كمحاولة لإعطاء المسرح الجزائري مكانة هامة، دون الانسلاخ عن الهوية الوطنية، وهذا ما أدى بالكاتب الجزائري اللجوء إلى الحكاية الشعبية المحلية المتداولة في الأوساط الشعبية، كما في مسرحية "كل واحد وحكمه" لكاكي، ومسرحية الأقوال والأجواد لعبد القادر علولة. فقد استعان عبد القادر علولة بالتراث الشعبي كمادة لأشكال المسرحيات، وذلك لتحقيق أهداف فنية، وسياسية، واجتماعية. ولقد قامت التجربة المسرحية عند عبد القادر علولة على

الممارسة بعيدا عن التنظير، وذلك من خلال توظيفه لأشكال مسرحية نابعة من الموروث الشعبي والأدب الشفوي كالراوي والمداح والقوال والحلقة...، وذلك كتجربة مسرحية بهدف التوصل إلى إنشاء فن مسرحي جزائري أصيل يقوم على الظاهرة التراثية الشعبية، وتوظيف علولة للقوال والحلقة ليس من باب بعث الماضي فقط، وإنّما الغرض الأساسي منه هو معالجة أوضاع الحياة اليومية عبر هذا الشكل الفني، والتعبير عنها بمطلق الحرية. ومن الأشكال التراثية الشعبية التي قامت عليها المسرحية الجزائرية نذكر منها: القوال، المداح، الحلقة الراوي...

1- المداح :شخصية تاريخية عريقة باعتبارها أحد أشكال التعبير الشفهي ارتبط وجودها بمفهوم المديح، أي كل ما يتعلق بالأنبياء والعوالم الدينية وأشكالها، تطور فيما بعد ليتحول إلى قاص، يقدم حكاياته في الأسواق الشعبية، فيلتف حوله جماعة من المتفرجين يصغون إلى حكاياته بلهفة كبيرة ومتعه لا نظير لها. فأصول هذه الشخصية تعود إلى التجمعات الشعبية التي كانت تمارس حكاية قصص الأنبياء والرسل والمديح الديني، ثم لتخرج إلى الأحياء الشعبية لتمارس الشؤون الاجتماعية. ويتميز المداح ببساطة الملبس وحمله لآلات موسيقية مثل" البندير "و"الناي "و"القصبة "وهذا بغرض لفت انتباه الناس وتكوين حلقة دائرية حوله.

عرفت الجزائر هذا الشكل الشعبي قبل ظهور المسرح الحديث، حيث كان المداح يمارس نشاطه ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق أو الأماكن العامة، وفي هذا الصدد يقول عبد القادر علولة "أنّ العروض كانت في شكل حلقة تعرض في الهواء الطلق وعامة يوم سوق يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائري قطره ما بين خمسة إلى اثني عشرة مترا، داخل الدائرة يتحرك المداح بمفرده يرافقه بالعزف عازف واحد أو أكثر". توضح هذه المقولة الدور الذي كان يؤديه المداح في تمرير الأفكار الثورية إلى الأوساط الشعبية، مع الحفاظ على التراث الشفهي للأمة الجزائرية من خلال القصة التي كان يسردها.

ووظف كاكي شخصية "المداح"، في مسرحية "القراب والصالحين" سنة 1965، وتبدأ المسرحية باستهلال مطول بين سليمان القراب والجماعة ، حيث يذكر أهمية الماء ومنافعه. وبعد هذا الاستهلال يبدأ المشهد الأول، حيث يبدأ المداح في رواية قصة الأولياء الثلاثة، ويقدمهم إلى الجمهور، وهم سيدي عبد القادر الشرقي وسيدي بومدين العربي وسيدي عبد الرحمن.

ب- القوال: شخصية شعبية ظهر مع ظهور المسرح منذ القديم، وهو يعتمد على القول، و"القوال" بحسب ما ذهب "عبد الحميد بورايو" شخص من مؤدي الشعر الشعبي يلقي أشعاره أو يروي قصائد

غيره أمام الناس. ويعتبر القول بهذا الرابطة الأساسية في التواصل بين المداح وجمهوره، بالكلمة يجلب انتباه المتفرجين ويدعوهم إلى تخيل فردي ومستقل لوقائع ما هو بصدد سرده، والقوال شخصية شعبية يطلق عليها اسم الشاعر الجوال وهو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في الأسواق والقرى والمدن.

ويتميز خطاب القوال عموما بالحكمة والدفاع عن مصالح الجماعة، كما يتميز بالفكاهة والسخرية، وهو في كثير من الأحيان يلجأ لتعمد الخطأ وهذا حتى يتم له خلق روح المشاركة والتواصل بينه وبين الجمهور، ونبذه للتلقي السلبي والخمول الذي يجعل من الجمهور مجرد مستهلك.

يتضح من ذلك أنّ القوال من اهتمامه إثارة تدخل الجمهور أثناء قيامه بالتمثيل أو السرد، فالأخطاء دائما ما تستفز الجمهور مما يجعله يتدخل ليصححها ويعلق عليها، فيصبح بذلك عنصرا فاعلا في هذه الفرجة مما يثير الإمتاع والدهشة.

ارتبط القوال بالكفاح الشعبي وطموحاته من أجل استعادة حريته وسيادته والتحرر من كل القيود، كان يتحصل على مبلغ من المال أثناء سرده، ونظرا للقيمة التي يحتلها هذا الشخص بين المجتمع، كان منبوذا من طرف الاستعمار، الذي كافح هذا النوع نظرا للدور الذي يقوم به في التوعية ونقل الأفكار في المجتمع.

ويظهر الدور الفعال والإيجابي للقوال في مسرح عبد القادر علولة خاصة في ثلاثيته (الأقوال- الأجواد- اللثام)، وكذلك في مسرح كاكي في تعبيره عن المواقف والرؤى المختلفة لشخصياته، والتي اتصلت اتصالا وثيقا بمكونات المجتمع الجزائري، ويظهر ذلك جليا في شخصية "قدور"، الذي مثل شخصية القوال في مسرحية "ديوان القراقوز"، بسرده لمجموعة من الأحداث.

3- الراوي: يعتبر "الراوي" شخصية مسرحية عرفت منذ القديم في المسرح اليوناني، وهو شخصية "تقوم بالتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور"، وعلى هذا الأساس أدخل"الراوي" المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث، وربط حوادث الماضي والحاضر، إضافة إلى كونها مرجعا تراثيا يجذب المتفرج ويشد انتباهه. ويعمل على كسر الإيهام وإعطاء فرصة للمتلقي لمناقشة الأمور.

عمد كاكي إلى توظيف "الراوي" في مسرحه، الذي يعتمد نظام الحلقة لجلب انتباه الجمهور المتفرج، وجعله فاعلا بإشراكه في مسرحياته مع باقي الشخصيات الأخرى، ويمكن القول أنّ توظيف شخصية "الراوي" في المسرح كان موجودا عند "بريخت"، فـ"الراوي" تقنية غربية تم استلهامها في

المسرح العربي عامة والجزائري خاصة. غير أنّ "الراوي" يعتبر شكل من أشكال الأدب الشعبي. هدف كاكي من وراء توظيفه إلى المتعة الفنية التي ألفها المتفرج العربي، وهذا ما نجده في مسرحية "كل واحد وحكموا" المتمثلة في شخصية "البخار" الذي يقوم بدور الراوي.

– الحلقة:

تعدّ الحلقة من أقدم أشكال الفنون الأدبية في المغرب العربي وشمال إفريقيا، ارتبط وجودها ارتباطا وثيقا بالجانب الديني، وبمعناها الشكلي، ويعرف عبد القادر علولة "الحلقة" بقوله: "في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا السوق الأسبوعية أين تلتقي جموع الناس لقضاء حاجاتهم، في هذه الأسواق كانت تقام حلقات على شكل دائري، تروى فيها قصص الأبطال وسيرهم، فكان لهذه الحكايات صدى كبير وأهمية بالغة لدى الجماهير، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والفعل والحركة، يعتمد على الفرجة والمتعة تختلط فيه الحقيقة بالخيال، الجد بالهزل، فالحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم وهي بكل بساطة ظاهرة ثقافية شعبية"[1].

فالحلقة نمط تعبيري شعبي الطابع، يعتمد على نقل الحكاية الشعبية من نمطها السردي إلى صنف من أصناف التمثيل والأداء، حيث يقوم القاص بقص رواية ما، ذات بداية ووسط ونهاية، يستعين فيها بكل أشكال التعبير الجسدي والأزياء والآلات الإيقاعية كالبندير والدف. فالحلقة نمط تعبيري شعبي الطابع، يعتمد على نقل الحكاية الشعبية من نمطها السردي إلى صنف من أصناف التمثيل والأداء، حيث يقوم القاص بقص رواية ما، ذات بداية ووسط ونهاية، يستعين فيها بكل أشكال التعبير الجسدي والأزياء والآلات الإيقاعية كالبندير والدف.

نخلص مما سبق إلى القول: كان السبب من إقبال الكتّاب المسرحيين الجزائريين على التراث الشعبي بمختلف أشكاله، الرغبة في تأصيل قالب مسرحي عربي جزائري حديث، بلغة شعبية محكية، تجعل من المتلقي يتابع الأحداث، ويفهم معناها. ونقصد بالتأصيل هنا هو البحث عن قالب مسرحي جزائري عربي، أي البحث عن هوية عربية للمسرح الجزائري، والهُويّة: هي الاختلاف عن الآخر، هي التفرد بميزات وخصائص تنبع من الذّات العربيّة الجزائرية ومن الواقع الجزائري وقضاياه، ومن التراث العربي ومن اللّغة العربيّة.

---

[1] – عبد القادر بوشيبة: مسرح علولة مصادره وجمالياته، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 1995، ص180.

المحاضرة رقم 12
المسرحية الجزائرية والنص الغائب

تمهيد:

طرحت أول مرة فكرة النهوض بالمسرح تحت شعار "من أجل تطوير المسرح الجزائري"، وذلك ضمن "ندوة أيام المسرح"، التي انعقدت في ما بين 3و5 ديسمبر 1983، حيث عالجت هذه الندوة محاور عديدة منها: النصّ المسرحي لغة ومضموناً وشكلاً ثمّ الإخراج والتمثيل المسرحيّ بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحيّة وفي الأخير التكوين المسرحي في الجزائر. وهذه المحاور شكلّت ركائز النهضة بهذا القطاع وعلى الرّغم من أنّها لم تطبّق على أرض الواقع ساهمت في تحريك الحوار الثقافيّ وإذكاء النقاش حول هذا الموضوع المتعلّق بالمسرح[1].

بقي المسرح الجزائري يبحث عن ذاته، وفي هذا البحث تأثر بالمسرح العالمي، فأخذ يقتبس المسرحيات ويطوّعها وفق احتياجات مجتمعه، لكنّه في كل ذلك ابتعد عن التأليف وممارسة الكتابة الابداعية الأصيلة، وهذا ما ولدّ فيما بعد غياب النص المسرحي الجزائري الأصيل، وقيام إشكالية النص المسرحي الجزائري، والتي تحولت في نظر العديد الباحثين والنقاد إلى أزمة نص مسرحي.

إشكالية النص المسرحي وأزمة الكتابة/التأليف:

يرجع العديد من الباحثين والمفكرين الجزائريين أمثال: المسرحي أحميدة عياشي أزمة المسرح الجزائري إلى غياب النصوص المسرحيّة الجادة، فالاقتباس يغلب على التأليف ويتخذ أحيانًا شكلاً من التأليف بحيث يفرغ النص المقتبس من مضمونه ليلبسه مضموناً مختلفاً يذهب بالمعاني كلها إلاّ من بعض الفواصل العامة[2]. وترى الباحثة زبيدة بوغواص[*]، أنّ الواقع المسرحي الجزائري في ظلّ الراهن

---

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، مرجع سابق، ص142.

[2]-إدريس قرقوري: أزمة المسرح الجزائري، مجلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ع1، رمضان 1422هـ/ ديسمبر- جانفي 2001- 2002، ص164.

[*]-الباحثة زبيدة بوغواص أستاذة بكلية الفنون والثقافة بجامعة قسنطينة "صالح بوبنيدر"، لها عدة مقالات في مجلات أكاديمية محكمة، ومداخلات في ملتقيات وطنية ودولية ومؤلفات، تولت عدة مناصب إدارية منها: رئيسة قسم الفنون البصرية وفنون العرض ومسؤولة التكوين في الفنون البصرية، بالإضافة إلى عضويتها في مجالس علمية بيداغوجية.

المتعدّد، لم يعد يصل إلى المعادل الموضوعي لهذا الراهن، ولازال يعاني من أزمة إبداع على كل المستويات، مشيرة إلى أن النص المسرحي الجزائري يعيش التهميش، إذ يبقى الاقتباس من المسرح العالمي ومن نصوصه، وجهة المخرجين والممارسين المسرحيين بشكل عام، كما أكدت أنه لا يمكن أن تكون المهرجانات المسرحية مقياسا لتقييم الجهد المسرحي، بالنظر إلى مجموع المشاركين وحضور الجمهور، إلا أنها قد تدفع بالحركة المسرحية إلى الأمام من خلال انتقاء أحسن الأعمال التي يتوفر فيها الإبداع.

تتابع قائلة: المسرح الجزائري، منذ نشأته، ما فتئ يعبّر عن الراهن، خاصة مع المسرح الثوري، فكان للفعل المسرحي جمهوره، لأنه يدافع عنه من خلال تناول قضاياه، أما الواقع المسرحي الجزائري في ظلّ الراهن المتعدّد الآن لم يعد يصل إلى المعادل الموضوعي لهذا الراهن، لأسباب مختلفة، فهو لا زال يعاني من أزمة إبداع على كل المستويات (النص، الممثل، المخرج، السينوغرافيا)، وحتى الجمهور، الذي لم يعد يقتنع بالذهاب إلى المسرح، لأنه لم يعد يشاهد نفسه من خلاله. إنّ المسرح الجزائري لا زال يبحث عن نفسه، هذا البحث الذي يخضع لعملية التجريب لأشكال مسرحية مستوردة من نظريات مسرحية عالمية، وربما هذا التجريب لمسرح مغاير في الشكل خاصة مع جيل الشباب المسرحي الجديد سواء مسرح الهواة، أو المسرح المحترف، حتى المسرح الأكاديمي قد جعل المسرح مسرح النخبة المتكونة في هذا المجال، لا مسرح الفرد العادي الذي كان يشاهد مسرحا احتفاليا تراثيا على مستوى المضمون أو اللغة كمسرح علالو وبشتارزي ورشيد القسنطيني، وغيرهم من الرواد. وبالنسبة للنص المسرحي الجزائري نلاحظ أنه يعيش التهميش، إذ يبقى الاقتباس من المسرح العالمي ومن نصوصه وجهة المخرجين والممارسين المسرحيين بشكل عام، وهو ما يشكّل نوعا من التهميش للنصوص المسرحية التي ولدت من رحم الأدب كنصوص عز الدين جلاوجي وأحمد بودشيشة وغيرهم[1].

إن الاحتفاء بالتأليف قد قل، وقاد هذا التوجه إلى إغفال النص، مما سبب أزمة لهذا النوع من الكتابة، إذ أضحى التأليف الجماعي الارتجالي هو السائد، وهو تقليد ولدته التطورات الحاصلة على المستوى العالمي بفعل العولمة، وتداعياتها على الفن والمجتمع، إذ تحوّل معها المسرح من غاية إلى وسيلة ترفيه، وكانت الدعوة فيه إلى موت المؤلف، وهو الأمر الذي ضاعف منفى الكاتب المسرحي. أضحت العروض المسرحية تقدم دون نص، أو أنها تتشكل من مجموعة من النصوص يركبها المخرج،

---

[1]-زبيدة بوغواص: النص المسرحي الجزائري يعيش التهميش، جريدة الشعب، 03 جوان، 2023، http://www.ech-chaab.com/ar

بحيث تحقق له خروجه على سلطة النص بحرية، وربما هو الوضع الذي جعل النص المسرحي اليوم تجارة غير مربحة، دون أن ننسى أن المسرح أصبحت غايته الاهتمام بالشكل، وبما هو سمعي بصري، أكثر بما هو لساني، فلم نعد نقرأ نصوصا مسرحية لكتاب كبار، ومع ظهور المسرح التجريبي الحديث في بداية العقد الأخير من القرن العشرين، هجر المخرجون، والممثلون النص المسرحي القوي بأركانه الدرامية، وتمّ هذا الهجران دفعة واحدة في جميع أنحاء العالم، وفي الوطن العربي على الخصوص، وظهر مصطلح مسرحي جديد هو موت الكاتب المسرحي، والاعتماد أكثر على أداء الممثل، وما يصنعه من فرجة تقوم أكثر على لغة الجسد[1].

نخلص مما سبق، إلى أنّ المسرح الجزائري لا يعاني من غياب النص فحسب، بل يعاني كذلك من أزمة تعبير ومن غياب منظومة فكرية واضحة، فالتأليف الجيد مرتبط أساساً بالتفكير الجيد ولهذا فإن إشكالية المسرح الجزائري لا تكمن في وجوده فحسب بل في وجود جمهورية ونقاده لأن خطابه أسير المعتقدات الإيديولوجية التي تحد من حرية الكاتب وتفرض عليه في الوقت نفسه نسقاً مرسوماً ومحدداً سلفاً، وتطالبه بكتابه سطحية لا تتجاوز الهتاف والصراخ وهذا النوع من الكتابة تمنح المتلقي تنفساً مؤقتاً لأن الخطاب المسرحي يغرق في الثرثرة التي تسحب من التلقي صلاحياته التأملية والجمالية.

[1]-زبيدة بوغواص: النص المسرحي الجزائري يعيش التهميش، جريدة الشعب، 03 جوان، 2023، http://www.ech-chaab.com/ar

المحاضرة رقم 13
أثر بريخت في المسرحية الجزائرية

يؤدي المسرح دورا مهما في الحياة، بل إن الحياة في حدّ ذاتها مسرح يؤدي فيها كل فرد دوره، كما أنّ المسرح هو الحياة، لذلك فالكاتب المسرحي الذي ينجح في اختيار تفاصيل عمله وبنائه بناء فنّياً مشابهاً للحياة، هو الكاتب الذي يستطيع الوصول إلى قلوب الناس الذين هم «الممثلون الحقيقيون على مسرح الحياة»[1]. فالمسرح ليس أحداثا مقتبسة أو مقتطفة من الحياة والمجتمع فقط، لأنّ مشاهد الحياة الواقعيّة لا يمكن أن تبلغ ذروة الإثارة والانفعال إلاّ بالفنّ، فالفنُّ وحده هو الذي يجعل المشاهد الواقعيّة التي لا إلهام فيها مشاهد ملهمة[2].

فالمسرح من هذا المنطلق من أهم الفنون والوسائل الفنية التي يمكنها أن تجسد لقيم حياتية وإنسانية ترسخ في نفوس الجماهير والشعوب والمجتمعات بكل مرونة وبساطة، وتجعله يتأثر بما يعرض عليه، فللمسرح وظيفة تأثيرية، ولعلّ هذه التأثيرية ظهرت منذ القديم، خاصة في المسرح الأرسطي من خلال فكرة التطهير، لذلك يعتبر المسرح محاولة جادة للتغيير حيث يساهم بشكل كبير في تغيير الأوضاع وتسليط الضوء على القضايا المهمة وعرضها والعمل على معالجتها، كما أنّه أداة ووسيلة فعالة للثورة والرفض على ما هو سائد وموجود.

المسرح الملحمي عند بريخت:

من فكرة التأثير والتطهير الأرسطي انطلق المسرحي الألماني"بيرتولد بريخت"(1898- 1956)، في طرح فكرة قائمة على تحرير الفن المسرحي ومنحه وظيفة تربوية وأداة ثورية لتحرير الطبقات المقهورة في المجتمع، والتحريض على الثورة، وقد بدأ بريخت ثورته على المسرح الدرامي بخلق نموذج جديد يتماشى على متطلبات عصره، وبعيدا في محتواه عن المسرح الأرسطي، يتمثل في المسرحية التعليمية التي ساعدته على رفع مبادئه الأولى في المسرح الملحمي شكلا جديدا مغايرا للشكل الأرسطي.

---

[1]- فادية غيبور: ثنائيّة المسرح والحياة، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ع435، 2007، ص 06.

[2]- مُحَمَّد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلة مقارنة، مرجع سابق، ص 11.

مركزا بالدرجة الأولى على المضمون، في مقابل الشكل، وبدرجة أهم على المتفرج[*]، أو الجمهور[**]، والحقيقة أنّه تمّ التمييز بين المفهومين حديثاً. فالمتفرّج هو المتلقّي الفرد ضمن المجموعة التي تُشكِّل الجمهور. لكن ذلك لا يلغي فرديّة الجمهور وتميُّزه. أمّا الجمهور، فهو كيان جماعيّ آنيّ أو دائم يفترض وجود حدّ أدنى من التجانس. وهو مجموعة بشريّة محدّدة يمكن أن تجمع بين أفرادها الرغبة في حضور العرض، أو قَرابة العُمر (في حالة مسرح الأطفال، أو المسرح الجامعي).

يرى بريخت(Brecht) أنّ الأهميّة المركزيّة للجمهور أثناء الأداء في إطار المسرح الملحميّ أعادت العلاقة الحيوية بين الممثل والمشاهد[1]. «وفي مجال المسرح فإنّ مهمة التلقّي لا تقتصر على عمليّة المشاهدة، بل تتعدّاها إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه فوق المنصة، وذلك نابع من طبيعة الفنّ المسرحيّ القائمة على الحضور الفعليّ للجمهور ومشاركته في الحدث المسرحيّ. ويعدّ المسرح من بين الفنون الهامة التي تلعب دوراً أساسيّاً في تشكيل الحدث الثقافيّ، وذلك راجع إلى طبيعة الفنّ المسرحيّ الذي يعتمد على المشاهدة والرؤيّة... ولعلّ السمة الأساسيّة لفنّ المسرح تكمن في الديناميّة التي تجمع مختلف الأطراف المشاركة في العرض المسرحيّ (الجمهور والمؤدين) في صياغة الحدث المسرحيّ»[2]. من هنا كانت محاولات المسرحي الألماني برتولت بريخت تكمن في إعادة صياغة العناصر الملحمية بشكل عصري، مركزاً بشكل أساسي على مخاطبة عقل الإنسان في محاولة لدفع المتفرج لاتخاذ موقف عقلي تجاه ما يحدث على خشبة المسرح.

---

[*]-**المتفرّج** (**spectateur**): المُتَفرّج في مجال المسرح الشخص الذي يُتابع عَرْضًا ما. وكلمة spectateur الفرنسيّة وspectator الإنجليزيّة مُشتقَّة من الفعل اللّاتينيّ spectare الذي يعني شاهَدَ. والمرادف المباشر لها في اللّغة العربيّة هو المُشَاهِد، وهي التسمية الدارجة للمتلقّي شاع استعمالها عند ظهور السينما والتلفزيون قياساً على كلمة مُستَمِع التي كانت تستعمل لمتلقّي البث الإذاعيّ.(ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص408).

[**]- تسمية الجمهور في اللّغة العربيّة مأخوذة من كلمة جمهرة التي تعني التَّجَمُّع. أمّا كلمة Public فمأخوذة من اللّاتينيّة Publicus التي تدلّ على كلّ ما ينتمي إلى جماعة في إطارها العام. والجمهور مجموعة من الناس تجتمع لحضور ومتابعة احتفال ما أو لعبة رياضيّة أو عرض مسرحيّ أو فنيّ، ويقال أيضاً الحُضُور والمُشاهِدين. (ينظر المرجع نفسه: ص159).

[1]- مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، (دط)، 2004، ص 08، 09.

[2]- المرجع نفسه: ص 24، 25.

أثر بريخت في المسرحية الجزائرية:

أثر المسرح الملحمي في المسرح العربي، وكان من أكثر التيارات انتشاراً وتأثيراً، وقد ساعدت الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي كان يعيشها الوطن العربي منذ الستينيات على انتشار هذا التيار وتغلغله في كافة أرجاء الوطن العربي، وقد تبنى المسرحيين العرب المسرح الملحمي لسببين هما:

1- منهجه القريب إلى حد ما من تقاليد المسرح العربي، الذي كان يطمح دائماً لمحو المسافة بين الممثل والمتفرج.

2- طرحه لقضايا الساعة من خلا ل مسرحياته. فقد وجد مسرح العالم العربي من خلال مسرح بريخت ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال [1].

تبنى المسرحيين العرب المسرح الملحمي لبريخت، حيث نجده متجليا في مسرحيات سعد الله ونوس، وغيره من الكتاب المسرحيين العرب من أمثال ألفريد فرج وصلاح عبد الصبور، وكذلك يوسف إدريس في مسرحيته "الفرافير"، وقد جاء تأثر يوسف إدريس بالنهج البريختي في اهتماماته بالجمهور حيث يقول: "أن أزمة المسرح المصري بدأت في منتصف السبعينيات نظراً لتغير التركيب الطبقي للمجتمع المصري. وقد حاول تأكيد نظريته أن الجمهور هو صاحب المسرح فبمقدار التغيير الذي يحدث في نوعية الجمهور يحدث التغيير في المسرح"[2].

انتقل تأثير المسرح الملحمي لبريخت عبر الأقطار العربية عامة والمغاربية خاصة، حيث تأثر به الكاتب المغربي عبد الكريم برشيد، والكتّاب المسرحيين الجزائريين أمثال عبد القادر علولة، وسنتطرق لأثر بريخت في المسرحية الجزائرية من خلال ثلاثية: الأقوال- الأجواد- اللثام) لعبد القادر علولة كنوذج للتطبيق.

الآليات الفنية للمسرح البريختي والأشكال التعبيرية الشعبية في مسرحية "الأجواد":

عمد عبد القادر علولة في مسرحيته "الأجواد" إلى توظيف التراث انطلاقا من عنوان المسرحية "الأجواد": فالجود هو الكرم، وهو ما تعرف به الطبقات البسيطة، يقول عبد القادر علولة في تقديمه لهذه المسرحية "فيما يتعلق بعنوان (الأجواد)، إنه يعني بالمعنى الأولي والحرفي الكرماء. فهو يلخص بالنسبة لي، إلى حد ما، الفكرة المركزية، أي جوهر المسرحية هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل

---

[1] - أحمد العشرى: مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج21، 1993، ص38.

[2] - مُحَمَّد السيد عباس: في رحاب المسرح ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص56.

الحياة اليومية، أو بالأحرى، بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء. إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم . تحكي هذه الجدارية وتكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس المغمورون والبسطاء و(المحقورون) والذين لا نكاد نلحظهم بالجود .وكيف يتكلفون، بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة، بالمشاكل الكبرى للمجتمع، طبعا ضمن حدودهم .أما فيما يخص البناء العام، فإن المسرحية تضم ثلاثة مواضيع درامية تستقطعها أربع أغنيات. ويستقل كل عنصر من عناصر المسرحية بذاته من حيث الموضوع، في حين يرتبط الكل بما يمكن أن أسميه: (العناصر الأساسية للمضمون)"[1].

سعى علولة إلى توظيف شخصية القوال، وكذلك الحلقة، هذه الأخيرة تعتبر من أقدم أشكال الفنون الأدبية في المغرب العربي وشمال إفريقيا، ارتبط وجودها ارتباطا وثيقا بالجانب الديني، وبمعناها الشكلي، وقد عمد علولة إلى توظيف الحلقة على الطريقة البريختية، وجدير بالذكر أن الحلقة في تركيبتها تستند أساسا إلى قاعدة التفاعل العام، والتي تتأسس من أربعة عناصر رئيسية هي :القاص، والفضاء، والحكاية، والمتفرج، هذه القواعد هي ذاتها التي يستند عليها المسرح الملحمي البريختي من جانب حضور مظاهر المحاكاة، حيث تنفرد الحلقة بخاصية قلما نجدها أو نصادفها في المسرح الكلاسيكي، لكنها ظهرت بقوة مع نظريات التغريب والإبعاد، التي اشتهر بها بريخت، وتتمثل في إشراك الجمهور في إنجاز العرض واعتباره طرفا فعالا وليس مجرد مشاهد سلبي، تقتضيه تلك العلاقات التي تحكم القاص بمتفرجيه ليصبح التفاعل ما بين الطرفين أمرا تحتمه طبيعة النسق التخاطبي، فالسيطرة على جمهور الحلقة يقتضي إشراكه فيها، وهذا ما كان يسعى إليه بريخت دائما، فمسرحياته وإن كانت تؤدي إلى تبريد بعض المشاعر، فإنها تؤدي إلى إلهاب البعض الآخر. وإلى جانب "الحلقة" وظف علولة في مسرحية "الأجواد" "القوال"، وقد أتت المسرحية في قالب سردي مكتوب بأسلوب الشعر الشعبي الملحون القابل للتمثيل والغناء يؤديه القوال، الذي بدوره يقوم بعملية الكشف عن شخصيات المسرحية وأبعادها، من ذلك شخصية "علال الزبال" أو عامل النظافة المخلص والمتفاني في عمله، الذي لا يمل ولا يشكو، يكنس الأوساخ من الشوارع والساحات العامة، بكل محبة لعمله وللناس الفقراء والبسطاء، وهو في المسرحية يصفه القوال بقوله:

"علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.

---

[1] – عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، لقاء مع عبد القادر علولة أجراه مُحَّد جليد، وترجمة: إنعام بيوض، ص234، 235.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس.

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوى للوسواس"[1].

وإلى جانب شخصية "علال الزبال"، هناك شخصية "الربوحي الحبيب"، الذي يعمل حدادا في ورشة البلدية، كما يساعد في خدمة المصلحة العامة للمجتمع كالعمل على إنقاذ حيوانات الحديقة العامة للمدينة من الجوع ونقص العناية بها، لأن بعض مسؤولي البلدية كانوا يختلسون المال من الميزانية الموجهة لتربية حيوانات الحديقة، في حين أن بعضهم الآخر كان يسرق الطعام المخصص لتلك الحيوانات البائسة. حيث يتطوع مع مجموعة من شباب الحي الشعبي الذي يسكنه إلى الاهتمام بتلك الحيوانات بعد فشله في إقناع مسؤولي البلدية بالاهتمام بتلك الحيوانات، فكان يتسلل ليلا، ويقوم بإطعام الحيوانات بنفسه بما يجود به الناس من طعام، وعلى إثر ذلك تحسنت أحوال الحديقة، وعادت إلى الحيوانات صحتها ونشاطها، ليعرف فيما بعد حارس الحديقة الليلي أنّ فاعل الخير هو "الربوحي الحبيب" ولا أحد غيره.

وإلى جانب شخصية "علال الزبال" وشخصية "الربوحي الحبيب"، هناك شخصية "جلول الفهايمي" العامل بمصلحة حفظ الجثث بالمستشفى، والذي يسعى بكل صدق إلى خدمة المصلحة العامة للمجتمع، من خلال دعمه المتواصل لسياسة الطب المجاني، لكنّه في الأخير تحول إلى رجل عصبي نتيجة للضغوطات التي أصبحت تمارس عليه في عمله، ورغم ذلك لم يقف صامتا، خاصة بعدما أكتشف وجود رجل حي في ثلاجة غرفة مصلحة حفظ الجثث: "أنا الفهايمي ما نسواش.. أنا متالبني الهم.. عندهم الحق اللي يسبوني.. عندهم الحق اللي مسميني الفضولي.. لو كان راني عايش في بلاد اخرى لو كان راهم سجنوني على طول العمر.. لو كان راهم حكموا علي بالإعدام .. ما نسواش أنا.. يلزمني السوط.. السوط.. اللكوط .. هراوة زبوج هذي هي بالقلبوزة واجبد أعطيه السوط على الظهر الاكتاف لجناب.. المقعد والركايب.. نستهل السقلة في الفم.. جلول الفهايمي بلية ..آفة.. اجتماعية.. اربطوا جلول الفهايمي أقتلوه.. علاش مخليني حي؟.. خيطوا لي فمي واقطعوا لي نفي تنجحوا.. والسوط.. السوط.. السوط"[2].

---

[1] – عبد القادر علولة: الأجواد، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص79.

[2] – المصدر السابق: ص132، 133.

لقد مثّلت شخصيات المسرحية "علال الزبال" و"الربوحي الحبيب" و"جلول الفهايمي"، نماذج إنسانيّة حيّة، تتضامن مع الآخرين، وتضحي من أجل أفكار تؤمن بها، وبسلوكياتها الإيجابية الخيرة، أبرز من خلالها الكاتب العديد من القيم الجوهرية للمجتمع، بأسلوب سردي وعن طريق أشكال تعبيرية فنية، فقد استخدم عبد القادر علولة القوال كراوي وكشخصية معلقة وممهدة للأحداث، تتميز بطابع الحكمة والبصيرة وتكتسي طابعا ذا دلالات اجتماعية وفنية، تربط بين اللوحات الثلاثة بأقوال مسجوعة أو قطع شعرية شعبية، وليكسب عبد القادر علولة مسرحيته جو الاحتفال استخدم الأغنية الشعبية، لإحداث نوع من التأثير في المتلقي، خاصة أنّ الأغنية الشعبيّة كفن غنائي وإبداع أدبي شعبي جماهيري، لها ارتباط روحي ووجداني ووقعا وتأثيرا في نفسية الفرد الجزائري. من ذلك هذا المقطع الشعري الغنائي:

ابنى وعلا، كب جهده في البغلي والياجور.

ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور.

وحش المرأة والأولاد ثقيل في صدره كالكور.

في خاطره طعيمة وحنان مراته فطيمة.

قال: نشوف أولادي نمحي التعب نفاجي الغمة.

نغطس في الجو الأهلي نشرب جغيمة.

طالت المسافة نسف طويل ما قال كلمة.

باقي يفكر في الصغيرة بنته مريمة.

اللي تنساه تنادي له عمي كاليتيمة.

بالحلوة يجلبها يدوب لها الحشمة[1].

إلى جانب توظيف الأشكال التعبيرية الشعبية كـ"القوال" "الحلقة"، لجأ "عبد القادر علولة" في مسرحيته إلى تقنية "الفلاش باك"، وذلك في اللوحة الثانية من المسرحية، حيث العودة نحو الماضي من خلال استرجاع "منور"ذكريات صداقته الحميمة مع "عكلي": "كانت بين عكلي ومنور صداقة كبيرة صحبة متينة رابطتهم حد ما يدس على خوه، واحد منهم ما يدير شيء بلا ما يشاور الآخر. كانت بين عكلي ومنور مودة حلوة، محبة قلبية صافية، ما قادر الغير يشيطن بيناتهم ويخلوضها . يتناقشوا

[1] – المصدر السابق: ص102.

ويتناقذوا صح ولكن عمرهم ولا يتنايفوا .كانت بين عكلي ومنور صداقة كبيرة . عكلي رحمه الله توفى هذوا عشر سنين فايته ورغم هذا من شق الموت باقية رابطتهم علاقة حية..."[1].

وككل نص مسرحي فإنّ ما يميّزه عن باقي الأجناس الأدبيّة كالرواية والقصة على الرّغم من اشتراكه معهما في الحادثة والشخصيّات... تفرُّده عنهما بخاصيّة الحوار المسرحي بصفة خاصّة والذي هو الأداة الوحيدة للتصوير سواء أكان النصّ المسرحي مقروءً أم ممثلاً على خشبة مسرح، في حين أنّ الرواية أو القصة تستعمل إلى جانب هذا الأسلوب الحواريّ التصويريّ أسلوب السرد. ذلك أنّ "أوّل ما نلاحظه على المسرحيّة باعتبارها شكلاً أدبيّاً، أنّها تقوم على الحوار، فليس هناك مؤلِّف أو راوٍ يقص علينا الأحداث ويعرّفنا بالشخصيّات وطبائعها وعلاقات بعضها ببعض كما هو الأمر في الرواية مثلاً، وإنّما تكشف الشخصيّات عن نفسها، وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها"[2]. غير أنّه في مسرحية "الأجواد" نلاحظ طغيان السرد على المسرحية سواء على لسان القوالين، كما في المقطع الآتي، الذي تتجلى فيه أبعاد الشخصية الثلاثة من فيزيولوجية واجتماعية ونفسية، كقوله: "الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية. في السن يعتبر كبير مادام في عمره يحوط على الستين. في القامة قصير شوية. السندان والمطرقة خلاو فيه المارة. لونه أسمر بلوطي. وسنيه واقفة جدرتها تبان وزوج غايبين. شعره أشهب كرد مبروم والشيب ما ترك شعرة "[3]، أو على لسان الشخصيات نفسها، من ذلك سرد "العساس" لـ"الربوحي الحبيب"، عن الاختلاسات التي وقعت بسبب قضية إطعام الحيوانات على مستوى مصالح البلدية.

وعلى الرغم من أنّ استخدام السّرد في المسرح ولاسيّما المسرح الدراميّ منه لم يكن محبّذاً، لجأ إليه المسرحُ بشكل كبير كضرورة دراميّة عمليّة، ففي المسرح الحديث أصبح استخدام السّرد خياراً واعياً في الفترة التي تلاشت فيها الحدود بين الأنواع المسرحيّة، وفي المسرح المعاصر سجل عودة كثيفة إلى الأشكال السّرديّة من خلال استخدام تقنيات المسرح الملحميّ خاصة تقنيّة "الراوي" أو "الحكواتي"، ومع تطوّر التقنيّات المسرحيّة والخروج من بوتقة أعراف الكتابة الدراميّة، عرفت الكتابة المسرحيّة دفعاً جديداً أخرجها عن نطاق الجنس الأدبيّ المحدّد وأُفرد للسّرد مكانة أكبر في النصّ المسرحيّ، وأصبح يشكل السّرد الجزء الأكبر فيها إذ لم يشغل النصّ بأكمله[4]. وهذا ما بيّنه الكاتب "عبد القادر

---

[1] – المصدر نفسه: ص104.

[2]– عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحيّة)، دار النهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص 11، 12.

[3] – عبد القادر علولة: الأجواد، ص82.

[4]–ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص249– 251.

علولة" في مسرحيته"الأجواد" عندما اعتمد الطابعَ السرديّ وإدخال ما هو دراميّ في قالب السّرد على اعتبار"أنّ القصَّ يشكل جزءاً من الذائقة العامة"[1]، وأنّ السّرد بشكل كبير ضرورة دراميّة لما تتطلبُّه القواعد المسرحيّة الصارمة على صعيد الكتابة من تكثيف لزمن الحدث؛ لذا نراه يتعامل معه في مسرحيته كعرف من الأعراف المسرحيّة، التي تلبي حاجة دراميّة تكمن في تعريف القارئ/المشاهد بما كان يجري قبل بداية المسرحيّة، حيث نراه يُصَدِّرُ مسرحيته باستخدام "القوال/الراوي" على الطريقة البريختيّة خارج الحدث، لأنّ سرد "القوال/الراوي" وتعليقه على الحدث يسمح للمتفرّج أن يكون أكثر موضوعيّة في حكمه.

جاء السرد على امتداد اللوحات الثلاثة، من ذلك هذا السرد الطويل، الذي ورد في المسرحية عن قرار "الربوحي الحبيب"، في محاولته لإنقاذ حيوانات الحديقة، بالتعاون مع شبان الحي، الذين راحوا يجمعون بعض ما جاد به النّاس من من مأكولات : لحم، دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة، وفاكهة، لإطعام تلك الحيوانات المسكينة يقول: "في ختام الدراسة خاد الربوحي الحبيب موقف ودبر على حل للنجدة نظم حلقة تضامنية ودخل معاه شبان الحي في العملية. عادو كل يوم وقت المغرب يلموا كل ما يحصلوا عليه من مأكولات: لحم، دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة، وفاكية، وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة وراه تابعينوا قطط وكلاب الحومة. أكثر من شهر وهو يجيبلهم في الماكلة في المهمة داخل الجنان يتلزم عليه يجري ويتخبا من وراء الشجر خوفا. إذا العساس اللي يبات يحضي يلقفه وتفشل الحركة. الحيوانات والفو الربوحي الحبيب، عادو يحبوه ويشموا ريحته من بعيد، عادوا كل ما يوصلهم يفرحوا بيه أحسن رحاب..."[2].

عالج "عبد القادر علولة" من خلال مسرحيته "الأجواد"، التي وظف فيها أشكالا تعبيرية شعبية وفنية، قضايا اجتماعية، تمس بعض السلوكات الخاطئة في المجتمع، كقضية الاختلاس، والإهمال داخل المستشفيات، وقسوة ظروف العمل التي يعاني منها الكثير ومنهم "سكينة" العاملة بمصنع الأحذية، التي تصاب بالشلل نتيجة قسوة ظروف العمل بعدما كانت تسمى "جوهرة المصنع":

"جوهرة المصنع سكينة المسكينة

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

---

[1]- المرجع نفسه: ص251.

[2] - عبد القادر علولة: الأجواد، ص85.

ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية
هكذا صرحوا بالأمس أطباء المستشفى
سموم اللصيقة هما أسباب البلية
جوهرة المصنع سكينة المسكينة"[1].

وفي مقابل هذه السلوكيات الخاطئة والسيئة، طرح سلوكيات إيجابية كالتفاني في العمل، وتقديم المساعدة للناس الفقراء والبسطاء، وحتى للحيوانات، وعدم السكوت عن التجاوزات داخل المصالح الطبية. وبهذا طرحت المسرحية قيم الخير داخل الطبقة العاملة الكادحة، وعدم استسلام قوى الخير أمام قوى الشر، والمسرحية "لا تستمد قيمتها من موضوعها وحده، بل من مستواها الفني كذلك، وما أضافه الكاتب من جديد على مستوى الشكل والمضمون، بحيث يمتزجان في بناء فني متكامل"، وهذا البناء الفني المتكامل لم يأتي بمحض الصدفة، وإنّما لتجارب مسرحية سابقة عاشها "عبد القادر علولة" مع جمهوره من المتفرجين، يقول "علولة" في هذا الصدد: "أتذكر تجربة "المايدة" فيما يخص المسرح الجهوي بوهران، فقد ذهبنا بديكور ضخم وعدنا بلا ديكور وبتصوّر مغايرٍ كليّة للعرض"[2]. ويقول أيضا: "شكل اكتشافنا لما كان يسمى بالمسرح الطليعي أو المسرح الحديث خاصة مسرحيّة كاكي "القراب والصالحين" صدمة جعلتنا نعيد النظر في ممارستنا المسرحيّة. وفي تلك الأثناء اقترح علينا المسرح الوطني الجزائري الانضمام إلى فرقة مسرحيّة هاوية حملت اسم"المركز الجهوي للعمل الثقافيّ" ولعبنا معه أوّل مسرحيّة، وكانت صينيّة ديكورها عبارة عن مكعبات. أمّا الإخراج فكان جماعيّاً، ويمكن اعتبار هذه المسرحيّة تدشيناً من طرفنا لنوع آخر من المسرح. مسرح بريختيّ من غير أن نعرف بريخت؛ إذ لم يسبق لنا أن قرأنا أو شاهدنا مسرحيّة من مسرحياته، وعندما أستعيد مفهومنا للإخراج آنذاك وأتذكر إخراجنا أراه من الناحية العمليّة عبارة عن رسم لوضعيات عناصر العرض من ديكور وممثلين، ونترك الحريّة للممثل لإخراج دوره إذا جاز التعبير"[3].

نخلص مما سبق إلى القول: أنّ عبد القادر علولة تبنى التراث الشعبي، وصب كل اهتمامه عليه، وهذا راجع لمحاولته تأسيس لمسرح عربي على أساس الموروث الشعبي، بعيدا عن القالب المسرحي

---

[1] – المصدر السابق: ص149.

[2] – الأدرع الشريف: وجوه وأقنعة وكتابات في المسرح، صدرت هذه الطبعة في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربيّة 2007، ص137.

[3] – المرجع نفسه: ص 145- 147.

الغربي الأرسطي، وكذا تمرده على العلبة الإيطالية، التي تذكر الجمهور بفضاء درامي غريب عنه، وهو الذي تعود على الفرجة الشعبية في الفضاءات العامة.

احتضن علولة الأشكال التعبيرية التراثية، وأفاد منها في كتابة نصه المسرحي "الأجواد"، متأثرا في ذلك بالمحاولات الرائدة في تأصيل المسرح العربي على مستويي الشكل والمضمون، فربط المسرح بالشعب واقترب أكثر من الفئات الشعبية السفلى أمثال العمال الكادحين، وأشرك جمهوره من المتفرجين في العمل المسرحي وهذا عن طريق الاقتراب منه والسماع لمشاغلهم اليومية، وعلى إثر ذلك حاول مسرحة التراث الشعبي، من خلال إدخاله لأشكال تعبيرية شعبية في ثنايا النص المسرحي، فوظف فن الحلقة والقوال والحكي السردي والسيرة الشعبية، غير أنّه استعان أكثر بشخصية القوال، باعتبارها شخصية فنية شعبية تقدم أشياء مفيدة.

استطاع علولة أن يجعل من شخصية القوال الشخصية المحورية التي يدور حولها سرد الأحداث عن طريق الغناء، وهذا ما نلحظه من خلال مسرحية "الأجواد"، التي شكل فيها "القوال" حضورا قويا، من خلال نقل الشكل البدائي له على الركح وهذا برؤية جديدة. فقد اعتبر عبد القادر علولة التراث الشعبي مصدر إبداع والهام لأفكاره وتصوراته، وهو في تعامله مع التراث يقترب من النظريّة الاحتفالية العربية، التي أعطت اهتماما كبيرا للاحتفال الذي يجمع بين المتكلم والمتلقي، كما وظف مجموعة من الآليات المسرحية في تعامله مع التراث كآلية الارتجال أثناء تقديم المسرحية وآلية التغريب والاندماج وآلية تكسير الجدار الرابع وآلية الحكي والسرد وآلية استخدام مشاهد متفرقة، هذا فضلا عن استخدامه أغنيات بين المشاهد وذلك كنوع من المزج بين التحريض والتسلية، فكل هذه الآليات مستوحاة من مسرح" برتولد بريخت" المعروف في المسرح الملحمي السياسي.

المحاضرة رقم 14
المسرحية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية

1- أسباب وعوامل نشأة المسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

يرجع السبب الرئيسي لظهور المسرح المكتوب باللغة الفرنسية حسب مخلوف بوكروح إلى الاستعمار الفرنسي، الذي فرض لغته وثقافته في مستعمراته، وقد أولى الفرنسيون مكانة فريدة للمسرح، وبرعوا فيه وتركوا بصمتهم الخاصة عليه في مختلف العصور الأدبية، ابتداء من المسرح الكلاسيكي ووصولا إلى الاتجاهات المعاصرة كالوجودية والمسرح الجديد، بيد أن الرغبة لم تكن لديهم لنقل شغفهم بالمسرح إلى مستعمراتهم، لإدراكهم بخطورة هذا الفن ودوره في نشر الوعي، الذي قد يهدد وجودهم الاستعماري، لكن بعض النخب الجزائرية المفرنسة تأثرت به فاستعارت الشكل المسرحي الغربي، وقلدت تقنية النوع المسرحي، ذلك لأن جمهور المسرح الفرنسي كان يضم فئة جزائرية مثقفة بالفرنسية، ومن هنا فإن تأثير المسرح الفرنسي في المسرح الجزائري كان على مستوى الشكل فقط، الذي اتخذوه كوسيلة للتعبير عن قضاياهم، بينما كان مضمون الأعمال المسرحية جزائريا بحتا، ابتداء من اللغة المستعملة وهي اللغة العربية، إذ لم يسبق للمسرح الجزائري أن قدم عرضا مسرحيا باللغة الفرنسية[1]، ومن المسرحيات المكتوبة باللغة الفرنسية، مسرحية "الجثة المطوقة" لكاتب ياسين، وهي مسرحية ذات مضمون ثوري، تبرز فيها ثنائية حب المرأة وحب الثورة، ومسرحية الأجداد "يزدادون ضراوة"، وهي مسرحية، وكذلك مسرحية "عند إحمرار الفجر" لآسيا جبار، ... "تستعير هذه التجارب إلى جانب اللغة، القوالب الفنية والشكل الدرامي للمسرحية من التجارب الغربية السباقة إلى هذا الفن، وهذا لا يعيبها لأن استعارة الشكل الدرامي كان ضروريا في التجارب الأولى، لأن الشكل هو الذي يضفي الطابع المسرحي على النصوص، لأنه القادر على بناء المضامين بناء دراميا، يميزها عن بقية الأنواع الأدبية وعن الأشكال الشبيهة، أما استعارة لغة المستعمر فقد كان أمرا محتما، لاقتصار التعليم بهذه اللغة، مقابل التضييق على اللغات المحلية، فكان لزاما على المبدعين كتابة إبداعهم بهذه اللغة التي لم يتح لهم تعلم غيرها، رغم حساسيتهم من كل ما هو متعلق بالمستعمر، لغة أو ثقافة"[2].

---

[1]-مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر، الرغاية، الجزائر، 1982، ص13.

[2]- يمينة تابتي: المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية: بين الأسطرة والتثوير، مجلة المفكر، مج5، ع2، 2021، ص429.

إلى جانب تلك المسرحيات "كانت هناك مسرحيات على مستوى فني عال مكتوبة باللغة الفرنسية لم يقيض لها أن تُعرض على مسارح الجزائر لصعوبات جمة أولها عدم موافقة السلطات الحاكمة وثانيها كونها تعرض باللغة الفرنسية مما جعلها بعيدة عن مخاطبة العامة ولا تخاطب بذلك سوى الخاصة الذين يتكلمون الفرنسية، أو أولئك الذين يفهمون الفرنسية بالدرجة التي تسمح لهم بمتابعة أحداث المسرحية"[1].

عرف المسرح الجزائري المكتوب بالفرنسية، العديد من الأعمال الأدبية، الروائية والمسرحية، التي أرخت لأحداث الثورة الوطنية وعبّرت عن معاناة الشعب الجزائري في ظل الاحتلال الفرنسي، مستخدمة لغة يلفها التصريح تارة، وتارة ترتدي ثوب التلميح والترميز والإضمار، ومن أهم المسرحيات التي تناولت أحداث ثورية، مسرحية"الجثة المطوقة" لكاتب ياسين، والتي نتوقف عندها بنوع من التحليل والدراسة.

صورة مدينة الجزائر عند كاتب ياسين في مسرحية "الجثة المطوقة":

يعدّ كاتب ياسين أديبا جزائريا من أكبر أدباء عصره، بل من أكبر الأدباء، الذين مروا بتاريخ الجزائر، كتب باللغة الفرنسية، التي كان يعتبرها غنيمة حرب، حيث عبر من خلالها عن معاناة وألام الشعب الجزائري، إبان الاحتلال الفرنسي، عرف في الأوساط الأدبية من خلال العديد من أعماله الروائية والمسرحية، و"الملاحظ أن مسرحيات كاتب ياسين مليئة بأفكار المقاومة والتحرير، ونجدها على شكل خطابات تحريضية، وهذا واضح في مسرحياته الموسومة "بدائرة الانتقام"، والتي تتكون من ثلاث مسرحيات هي: الجثة المطوقة، الأجداد يزدادون ضراوة، ومسحوق الذكاء، وتتفق هذه المسرحيات الثلاثة بالإضافة إلى هدفها الثوري، في النصوص التي تستحضرها، وتمثل مصادر أساسية لها تشكل نسيجها النصي، والتي تستحضرها بطرق متفاوتة بين النقل المباشر أو غير المباشر، وبين التصريح والرمز"[2]، وتعدّ مسرحية "الجثة المطوق" من أهم المسرحيات التي كتبها كاتب ياسين، وهي مسرحية ثورية "استوحاها الكاتب من أحداث 8 ماي 1945 الدامية، نشرها الكاتب في ديسمبر 1954وجانفي 1955 في مجلة Esprit الفرنسية، وتم عرضها بمسرح موليير في بروكسل يومي 25 و 26 ديسمبر 1958، ثم في باريس أفريل 1959 من قبل فرقة جان ماري سيرو، وكذلك تعتبر أول مسرحية ثورية .هذه الأحداث كانت نتيجة المظاهرات السلمية للشعب الجزائري للمطالبة في

---

[1]- سعاد محمود خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيوت، لبنان، (دط)، (دت)، ص59، 60.

[2]- ريم رابحي وفهيمة رمضاني: التناص في ثلاثية دائرة الانتقام لكاتب ياسين، مذكرة ماستر في اللغة والأدب العربي، تخصص أدب عربي حديث ومعاصر، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، الجزائر، 2021/ 2022، ص30.

حقهم في الاستقلال شملت هذه الأخيرة كل من سطيف، قالمة وخراط. وكان ياسين أحد المشاركين في هذه المظاهرات وهو لم يتجاوز السادسة عشر وسجن على إثر ذلك وفصل من الدراسة"[1].

ترسم مسرحية "الجثة المطوقة"معاناة ومحن البطل لخضر ، الذي أصيب عقب مجزرة وقعت في شارع اسمه "شارع فندال"، الذي يقع في مكان ما في شمال إفريقيا في سياق الحرب الأهلية، يصاب لخضر برصاصة، فتسعفه "مارغريت"، الممرضة الفرنسية، والتي كان أبوها قائد في الجيش الفرنسي، وعند رؤيته للخضر في منزل "مارغريت"، يهم القائد بقتله، لكن حسان يقتله على الفور، فيختفي لخضر لمدة، ليظهر في "شارع فاندال"، حيث تجده الشرطة وتأخذه للسّجن، ويتم تعذيبه لكنّه يظل صامتا رغم الضغط الاستعماري عليه، وفي الأخير يقرروا أن يفرجوا عنه في السجن ويواصل نضاله مع أصحابه، لكن الخائن الطاهر رجل أمه، لا يدعه يكمل نضاله لحرية وطنه فيطعنه بسكين وتركه تحت شجرة البرتقال، والجميع رأى ذلك بما فيهم أصدقاؤه حسن ومصطفى، وأناس آخرين وحتى والدة مصطفى المجنونة، التي هربت من المستشفى للبحث عن ولدها، وتتقدم أحداث المسرحية وتتطوّر لتبلغ مشهدها الختامي، والمتمثل في اعتلاء علي لشجرة البرتقال، وهو ابن لخضر ونجمة، ويقوم برمي البرتقال على الجمهور وفي يده السكين، الذي طعن به أبيه، دلالة على أن الثورة لا زالت مستمرة على يد الأجيال القادمة.

إنّ الحقبة الاستعمارية من تاريخ الجزائر جعلت من كاتب ياسين يوظف شخصية "الألخضر" المتيقظة أداة لاستشعار لعادة الإنصات إلى الذات إلى ثورية المدينة المتألّمة: "ها أنا ذا وحيد، وفي ظلي تحوم النداءات الخطرة لمدينتنا المهجورة عن بطولة، والمغزوة بوجودنا، المدينة الدائمة الشباب، المعبدة على حافة الخرائب. كنوزي كلها بأثقالها قد أصبحت في قبضة أأليدي المتكالبة التي تشدني إلى المقبرة، ومدينتنا المنهارة ليس فيها إلا الفرح بالحياة مع الجدران الصم"[2].

اختار المؤلف أن يكون حي القصبة فضاء مكانيا ثوريا حيث بدأ تأثيث المسرحية من هذا المنطلق على نسق مكاني جامع في دلالته في مزاوجة بين الرمزية والتاريخية وبما تحيل عليه من حقب وأحداث، فالقصبة قلب مدينة الجزائر في ذلك الوقت تعود بجذورها كمعلم تاريخي يشكل الهوية الحضارية الجزائرية، ورمزية ثورية مما شكل انزياحا للحي من فضاء جغرافي مفتوح إلى فضاء رمزي يعج

---

[1]- المرجع نفسه: ص28.

[2]-كاتب ياسين: الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة، مسرحيتان، ترجمة: ملكة أبيض، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، 52.

بالخلود فالمكان هو الجغرافيا والتاريخ معا، يستعمل كاتب ياسين ضمير الأنا المفخمة التي تشير إلى كل مناضل يقول: "إني أهتف باسمهم جميعا...إني لأقول: نحن وأغوص في أعماق هذه الأرض، لأبعث الحياة في الجسد الذي يخصني، وسيكون لي إلى الأبد"[1].

إنّ صورة الجزائر هذه المدينة تمثل فضاء ملحميا تاريخيا ثوريا يمتد في مختلف مراحل التاريخ يقول عن حي القصبة: "حيّ القصبة، هناك وراء الخرائب الرومانية، في أقصى الشارع يجلس أحد الباعة القرفصاء، أمام عربته الفارغة. زقاق مسدود من أحد طرفيه. يُفتح من الطرف الآخر على الشارع، مؤلفاً معه زاوية قائمة.

كومة من الجثث تغطي واجهة الجدار. أذرع، ورؤوس تتحرك حركات يائسة. يصل بعض الجرحى ليموتوا في الشارع. يُلقى ضوء على الجثث التي يصدر عنها أولاً أنين خافت، لا يلبث أن يتجسد شيئاً فشيئاً، ويصبح صوتاً متميزاً هو صوت الأخضر الجريح" الأخضر: هنا شارع الوندال. إنه شارع في مدينة الجزائر، أو قسنطينة. في سطيف، أو غلمة، في تونس، أو الدار البيضاء، لا فرق.

آه... إنّ الفسحة لتضيق عن إظهار شارع الشحاذين، والمقعدين بجميع أبعاده، وزوايا رؤيته! لتضيق عن سماع نداءات العذارى المسرنمات. لتضيق عن السير خلف توابيت الأطفال. عن استيعاب همهمات المحرضين، تلك الهمهمات المقتضبة التي تختلط بموسيقى المنازل المغلقة. هنا ولدتُ. هنا ما زلت أزحف لأتعلم الوقوف على قدمي، حاملاً نفس جرح «الصرّة» الذي فات زمن خياطته منذ أمد بعيد.

إنني أعود إلى النبع الدامي. إلى أمّنا المستعصية على الفساد. إلى المادة النقية التي لا شائبة فيها، فهي حيناً تولد الدم والقوة، وهي تتحجر أحياناً في احتراق الشموس الذي يحملني إلى المدينة المضيئة في حضن الليل المنعش.

أنا الرجل القتيل لغير ما سبب واضح. وسأبقى كذلك ما دام موتي لم يُعطِ أية ثمرة. كحبّة قمح صلبة سقطت تحت ضربات المنجل، لتتموّج إلى الأعلى، وتستعد من جديد لتلقّي الضربة التالية على البيدر. إنها تضم الجسد المسحوق إلى الشعور بالقوّة التي تسحقه في انتصار شامل حيث تعلّم الضحية جلادها استخدام الأسلحة، وحيث لا يعرف الجلاد أنه هو موضوع التعذيب. إنّ الضحية لتموت، وهي تجهل أنّ المادة ترقد منيعة في الدم الذي يجف، والشمس التي تشرب.

---

[1]- المصدر السابق: ص29.

هنا شارع الوندال، شارع الأشباح، شارع المجاهدين. هنا شارع قطيع الصبية المختونين، والعرائس اللواتي تزوجن منذ أيام. هنا شارعنا.

لأول مرّة أشعر به يخفق كالشريان الوحيد في ارتفاع الضغط، حيث أستطيع أن ألفظ الروح فيه، دون أن أفقدها.

لم أعد جسماً.

إني الآن شارع.

إنّ مدفعاً سيكون ضرورياً لهم بعد اليوم إذا أرادوا قتلي.

وإذا ما قتلني المدفع، فسأبقى أيضاً هنا، كشعاع كوكب يمجّد الخرائب، ولن تستطيع أية قذيفة أن تصيب مأواي بعد الآن، إلا إذا ترك أحد الأطفال المبكرين في النضج جاذبية الأرض ليتبخر معي في شذى نجمة، وسط موكب من مواكبنا الفريدة، حيث لا ينظر أحد إلى الموت إلا كلعبة مسلية.

هنا زقاق «نجمة»، نجمتي.

إنه الشريان الوحيد الذي أريد أن ألفظ روحي فيه.

إنه زقاق يسوده الظلام الدائم. زقاق تفقد منازله بياضها كالدم، بعنف كعنف الذرّة على وشك الانفجار.

هنا في الظلّ، تتمدد الجثث التي لا يريد رجال الشرطة رؤيتها.

لقد تنقّل الظلّ على شعاع النهار الوحيد، ومكثت كومة الجثث على قيد الحياة، تطوف بها موجة عارمة من الدم، كتنين مصعوق يلملم قواه ساعة الاحتضار، غير عالم بعدُ ما إذا كانت النار ستأتي على رفاته كلها أم على إحدى القشور الحية التي يتألق بها عرينه...

وفي انتظار البعث، يجب عليّ ـ أنا الأخضر القتيل ـ لكي أُنشَر من وراء القبر، وأقوم برثاء نفسي، يجب عليّ أن أجمع فيّ إلى مدّ الرجولة جَزْرَ الجماعة لكي تستطيع جاذبية القمر أن تجعلني أحلّق فوق قبري في الأعالي، ممتداً إلى أبعد مدى.

هنا أبدأ بإحصاء نفسي. لم أعد أنتظر النهاية[1].

كتب ياسين باللغة الفرنسية، في الجزائر أوّلاً، ثمّ في فرنسا التي اضطرّ إلى الإقامة فيها، متخفياً معظم الوقت، ومطارداً من الاستخبارات الفرنسية بسبب مواقفه وكتاباته المناهضة للاستعمار واحتلال الجزائر. وعن هذا السجن اللغوي، الذي أُجبر عليه كثير من كتّاب الجزائر، أمثال مالك

[1]- المصدر السابق.

حداد ومُحَمَّد ديب وآسيا جبار؛ يقول ياسين: «إنّ استخدام اللغة الفرنسية هو في صالح الآلة السياسية للاستعمار الجديد، وهذا يزيد اغترابنا. إلا أنّ استخدام اللغة الفرنسية لا يعني أننا أزلام قوّة أجنبية، وأنا أكتب بالفرنسية لأخبر الفرنسيين أنني لست منهم». ولهذا فإنه، فور عودته إلى الجزائر بعد استقلالها، سارع إلى الكتابة بلغة مركّبة ومَزْجية، تجمع بين العامية والفصحى والأمازيغية، وتطلق المخيّلة على وسعها.

من حيث المستوى الفني يقرّ ياسين بتأثره العميق بأدب وليام فوكنر، في الرواية؛ وبقصائد رامبو وفرلين، في الشعر، وبأعمال بريخت وغارسيا لوركا، في المسرح. نجمة، في الرواية الشهيرة، كانت المرأة التي اختزنت رموز الجزائر كافة، بما في ذلك عشاقها الأربعة الذين يمثّلون أنماط البلد الوطنية، وأطواره، وفصوله؛ ولكنها، أيضاً، كانت المرأة الأنثى في مستويات إنسانية عديدة ذات صلة بروح الشعب الجزائري، وآماله وآلامه. من جانب آخر، لم يجد ياسين غضاضة في أن يطلق على واحدة من أهمّ أعماله، «الجثة المطوّقة»، صفة المسرحية الثورية لأنه آمن على الدوام برسالة الفنّ في الحياة الاجتماعية عموماً، وبالتحولات التحررية والثورية لبلده الجزائر. وعن هذه المسرحية كتب إدوار غليسان، الشاعر الكاريبي الكبير الراحل: «هنالك مؤلفات تغوص إلى أعماق عصرنا بقوّة، وتقيم نفسها جذوراً لا محيد عنها لهذا العصر، تمثّله بدقة، وتستخلص منه نشيده العميق. إنّ ميزتها الرئيسية، كما أرى، تتلخص في أنها تنظر إلى العالم وكأنه جهد، أو عمل يجب أن يُنجز، لا كسرّ غامض ينبغي أن نجاهد بلذّة لاكتشافه"[1].

كانت رواية الجثة المطوقة صورة ووثيقة تاريخية عن مدينة الجزائر بشوارعها وأحيائها وخاصة حي القصبة هذا المعلم الأثري، الذي حمل معه صورة الثورة الجزائرية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية حفص، دار الفكر الإسلامي، دمشق، ط6، 1404 هـ.

أولا– المصادر:

– أحمد بن ذياب: امرأة الأب.

– عبد القادر علولة: الأجواد، موفم للنشر، الجزائر، 1997.

[1]– القدس العربي: الجثة المطوقة، 2 أغسطس 2014، https://www.alquds.co.uk/.

- كاتب ياسين: الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة، مسرحيتان، ترجمة: ملكة أبيض، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.
- مُحَّد الصالح رمضان : الناشئة المهاجرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1989.

ثانيا– المراجع:

1– العربية:

- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحيّ بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندريّة، (دط)، 2007.
- أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، منشورات التبيين الجاحظيّة، سلسلة الأبحاث والدّراسات، (دط)، 1998.
- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت).
- جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، (دط)، 2004.
- جماعة من الأساتذة: توفيق الحكيم والمسرحية العربيّة في شهرزاد دراسة وتحليل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.
- جمعة أحمد قاجة: المسرح والهويّة العربيّة بحث في جذور وأصول المسرح عند العرب في القدم، دار الملتقى للطباعة والنشر، ليماسول، قبرص، ط1، 2001.
- حورية مُحَّد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق «في سورية ومصر»، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.
- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ – نظير– تحليل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.
- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1998.
- سعيد مُحَّد السيابي: توظيف الأدب الشعبي في النص المسرحي الخليجي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2005.
- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليليّة لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدوليّة للنشر والتوزيع، الإسكندريّة، (دط)، 2007.
- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دار فلور للنشر، ط2، 2001.

- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدّين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007.
- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987.
- عبد الكريم جدري: التقنيّة المسرحيّة، المؤسسة الوطنيّة للفنون، الجزائر، (دط)، 2000.
- عبد العزيز حمودة: البناء الدّرامي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، (دط)، 1998.
- عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحيّة)، دار النهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 1978.
- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2002.
- عبد الله الركيبي: تطوّر النثر الجزائري الحديث (1830- 1974)، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، (دط)، (دت).
- عبد الله شقرون: الثقافة المسرحيّة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: من البنوية إلى التشريحيّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ط4، 1998.
- عبد الله غلوم وآخرون: المسرح وإشكاليّة الجمهور، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبيّ في الجزائر(1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
- عبد الملك مرتاض: العامية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 1981.
- عبد المنعم سيّد عبد العال: الشامل، مكتبة غريب، مج2، (دط)، (دت).
- عبد الناصر خلاف: المسرح في الجزائر، تقديم: الدكتور حميد علاوي، مراجعة: جميلة مصطفى الزقاي، الهيئة العربيّة للمسرح، الشارقة، ط1، 2012.
- عدنان بن رذيلة: فن كتابة المسرحية، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، 1996.
- عز الدّين جلاوجي: النص المسرحيّ في الأدب الجزائري (دراسة فنّية)، موفم للنشر، الجزائر، 2003.
- علي أحمد سعيد (أدونيس): فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، تقديم: فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1999.
- علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحيّة عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط3، 1985.
- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997.
- مُحَمَّد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحيّة، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2006.
- مُحَمَّد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999.
- مُحَمَّد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، منشأة المعارف، الإسكندريّة، (دط)، (دت).
- مُحَمَّد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلة مقارنة، دار النهضة، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).
- مُحَمَّد أحمد ربيع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي للنشر والتوزيع، جامعة برش، (دط)، (دت).
- مُحَمَّد الطاهر فضلاء: المسرح...تاريخاً... ونضالاً، ج1، الجزائر، ط1، 2009.
- مُحَمَّد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (دط)، 1983.
- مُحَمَّد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، الجامعة الأمريكية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).
- مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام وأعباء، منشورات التبيين، الجزائر، (دط)، 1995.
- مخلوف بوكروح: التلقّي والمشاهدة في المسرح، (دط)، 2004.
- مصطفى صمودي: قراءات مسرحية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2000.
- مؤنس رشاد الدّين: المرام في المعاني والكلام "القاموس الكامل"، دار النشر بيروت، لبنان، ط1، (دت).

- ميشال عاصي: الفن والأدب، منشورات المكتب التجاري للطباعة و النشر، بيروت، ط 2، 1970.

- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1986.

- نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، (دط)، (دت).

- نهاد صليحة: الحرية والمسرح، مكتبة الإسكندرية، (دط)، 1991.

- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006.

158- يوسف حسن نوفل: بناء المسرحيّة العربيّة (رؤية في الحوار)، دار المعرف، القاهرة، ط1، 1995.

159- يوسف عيدابي: اللّغة في المسرح، حلقة بحث عربيّة، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2006.

2- المترجمة:

- ألارديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، (دت).

- آن أوبر سفيلد: قراءة المسرح: ترجمة: مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (دط).

- روجرم بسفيلد الابن: فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 1978.

- علالو: شروق المسرح الجزائري (1926 – 1932)، ترجمة: أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظيّة، الجزائر، 2000.

- لنداو يعقوب م: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، القاهرة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، (دط)، 1972.

- مارتن أسلن: تشريح الدّراما، ترجمة: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1987.

- ميليت فردب وجيرالد أرديس بنتلي: فن المسرحية، تر: صدقي خطاب، مر: محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

3- الأجنبيّة:

- Christine Marcandier–coulard: l'analyse littéraire, Armand colin, 1998, France.

- Marie Claude Canova: la comédie, Hachette livre, paris, 1993.

ثالثا – الموسوعات و المعاجم و القواميس :

- ابن منظور: لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي)، تقديم: عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مج2، (د ط)، (د ت).

- ابن منظور: لسان العرب، مج 03، دار المعارف، (دط)، (دت).

- جبور عبد النور: المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ط2 ، 1984.

- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

- مجمع اللّغة العربيّة: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، جمهورية مصر العربيّة، ط4، 2004.

- مُحَمَّد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1993.

- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، جمع الهرويني، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، مج2، (د ط)، (دت).

- وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (دط)، 2003.

-Oxford, le grand dictionnaire encyclopédique,du xxi siecle illustré en coulours , Auzou , paris , 2001.

رابعا – المجلات والدوريات:

- استخبار: مفكرة شهرية لوزارة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة للجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية، الجزائر.

خامسا – مواقع الانترنت:

- ثقافة: جائحة كورونا تواصل تأثيرها على الفن الرابع، https://www.aps.dz/ar/culture/118811-2021
- القدس العربي: الجثة المطوقة، 2 أغسطس 2014، https://www.alquds.co.uk/.

فهرس المحاضرات

	عنوان المحاضرات	رقم الصفحة
01	لمحة تاريخية عن المسرحية في الوطن العربي	6– 20
02	نشأة المسرحية الجزائرية (العهد الروماني – المسرحية الجزائرية من الفتح الإسلامي إلى نهاية الدولة العثمانية	21– 26
03	المسرحية الجزائرية إبان العهد الاستعماري– النشأة الفعلية للمسرحية الجزائرية	27- 30
04	مراحل تطور المسرحية الجزائرية	31– 38

05	أعلام المسرحية الجزائرية (مع تقديم نصوص من نتاجهم)	39– 42
06	موضوعات المسرحية ومضامينها (المضامين الاجتماعية: (المشحاح – امرأة الأب)– الثورية: (مصرع الطغاة– الجثة المطوقة)	43– 53
07	اتجاهات المسرحية الجزائرية: (الاتجاه الشعبي– الاتجاه الاجتماعي– الاتجاه التعليمي)	54– 59
08	خصائص المسرحية الجزائرية الفنية	60– 68
09	المسرحية الجزائرية: الإشكالات والرهانات (إشكالية اللغة – إشكالية الترجمة والاقتباس)	69– 77
10	النقد المسرحي الجزائري	78– 83
11	المسرحية الجزائرية والأشكال التراثية (حيزية– الغولة– السحار...)	84– 87
12	المسرحية الجزائرية والنص الغائب	88– 90
13	أثر بريخت في المسرحية الجزائرية (عبد القادر علولة: ثلاثية: الأقوال– الأجواد– اللثام)	91– 100
14	المسرحية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية (كاتب ياسين– أسيا جبار) (الأجداد يزدادون ضراوة– إحمرار الفجر...	101– 106
	فهرس الموضوعات	107– 112
	الفهرس	113– 114