الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية الآداب واللغات **قسم اللغة والأدب العربي**

مطبوعة بيداغوجية في مقياس:

النص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات)

موجهة إلى طلبة السنة الأولى ماستير تخصص:أدب جزائري

إعداد الدكتورة: نادية موات

الموسم الجامعي 2018/2017

المقدمة

على الرغم من أنّ الفنّ المسرحيّ الجزائريّ مجال خصب يغري بالتأمّل والدّراسة إلاّ أنّه عانى كثيرا من التّهميش، سواء في الحياة الاجتماعيّة – حيث تغيب ثقافة الفرجة من برامج الأسر الجزائريّة الثقافيّة – أو في الحياة العلميّة التي تسقط مؤسّساتها، عن وعي أو عن غير وعي، الاهتمام بالأعمال المسرحيّة (بداية بالمرحلة الابتدائيّة وانتهاء بالجامعيّة) ؛ فلا تدرجها ضمن العمليّة التعليميّة، إلاّ فيما ندر، وهو ما جعل المسرح مؤسّسة معزولة، وشكليّة لا دور لها في مجتمع لا يعترف بأهميتها الفنّية والتربويّة التي لا تقلّ شأنا عن باقي المؤسّسات الثقافيّة والعلميّة الأخرى.

وإيمانا بدور المسرحيّة في بناء الفرد الواعي والقادر على التّغيير، وحرصا على مدّ جسور التّواصل بين مؤسّستين على قدر كبير من الأهميّة في المجتمع الجزائريّ هما المؤسّسة الجامعيّة، ونظيرتها المسرحيّة، واستجابة لطموح علميّ يسعى إلى سدّ فراغ معرفيّ مردّه نقص النتاج العلميّ في هذا المجال جاءت هذه المطبوعة البيداغوجيّة الموسومة بـ: "**محاضرات في المسرحيّة الجزائريّة**" المقدّمة لطلبة **السّنة الأولى ماستر، تخصّص: أدب جزائري**" للموسم الجامعي **2018/2017**، لتحقّق أهدافا علميّة كثيرة منها:

- تعريف الطلبة بالمسرحيّة الجزائريّة، نشأتها وأعلامها، وأهمّ مواضيعها وقضاياها، وأبرز اتّجاهاتها، ولفت نظرهم إلى نصوص أو عروض محلّية فرضت نفسها على المستوى العربيّ والعالميّ، على الرّغم من أنّها مقصيّة من السّاحة الأكاديميّة الجزائريّة.
- تعميق معارف الطلبة حول كيفيّة التّعامل مع المسرحيّة الجزائريّة تعاملا علميّا يضع بعين الاعتبار خصوصيّتها ذات الطّبيعة المزدوجة الّتي وإن استثمرت المنجز اللّسانيّ، فإنّها تتجاوزه إلى منجزات سمعيّة وبصريّة وشمّيّة...أخرى.
- ربط المؤسّسة الجامعيّة بمؤسّسة أخرى لا تقلّ أهميّة عنها هي مؤسّسة المسرح لاشتراكهما في الدّور التربويّ والتّعليميّ نفسه.

مفردات المقياس:

المحاضرة الأولى: في الجهاز المفاهيمي: (في مفهوم المسرح، مكونات المسرح، ثنائيّة النص/العرض)

المحاضرة الثانية: نشأة المسرحيّة الجزائريّة:

المحاضرة الثّالثة: مراحل تطور المسرحيّة الجزائريّة:

المحاضرة الرّابعة: أعلام المسرحيّة الجزائريّة وخصائصها.

المحاضرة الخامسة: توظيف التراث في المسرحية الجزائرية.

المحاضرة السّادسة: أثر التجربتين المسرحيتين العربية والغربية على المسرحية الجزائرية.

المحاضرة السابعة: اتّجاهات المسرحيّة الجزائريّة:

1- الاتّجاه الشّعبيّ.

2- الاتّجاه الإصلاحيّ.

المحاضرة الثامنة: موضوعات المسرحية الجزائرية:

1-موضوعات ما قبل الاستقلال.

2-موضوعات ما بعد الاستقلال.

المحاضرة التاسعة: المسرحية الجزائرية الإشكالات والرهانات:

1- إشكالية اللغة.

2- إشكالية التأليف.

ج- إشكالية الترجمة.

المحاضرة العاشرة: النقد المسرحي الجزائري:

1- النقد المسرحي الجزائري: أسسه وضوابطه.

2- النقد المسرحي الجزائري وإشكالاته.

المحاضرة الحادية عشر: المسرحية الجزائرية والمنهج:

1- المسرحية الجزائرية والمنهج التاريخي.

2- المسرحية الجزائرية والمنهج السيميائي.

3- المسرحية الجزائرية والمنهج التداوليّ.

المحاضرة الثانية عشر: المسرحيّة الشّعريّة الجزائريّة:

1- المسرحية الشعرية الثوريّة.

2- المسرحية الشعرية الاجتماعية.

المحاضرة الثالثة عشر: المسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

1- أعلامها.

2- موضوعاتها.

المحاضرة الرابعة عشر: المسرحيّة الجزائريّة والمؤثّرات الخارجيّة:

1- أثر "بريخث" في المسرحيّة الجزائريّة: ثلاثيّة عبد القادر علولة (الأجواد – الأقوال – اللثام) أنموذجا

المحاضرة الأولى

في الجهاز الاصطلاحيّ

(في مفهوم المسرح، مكونات المسرح، ثنائيّة النص والعرض)

تمهيد: يستدعي الحديث عن المسرحيّة الجزائريّةمواضيعها، اتّجاهاتها وخصائصها الحديث عن جملة من المصطلحات والمفاهيم المنتمية للحقل المسرحيّ، الّتي قد يجهل الطّالب حديث العهد بهذا المجال معانيها، أو قد يستعمل الشّائع منها على خطئه، وعليه ارتأينا التّطرّق، بادئ ذي بدء، إلى مفهوم المسرحيّة، مكوّناتها، وثنائيّة النصّ والعرض.

1-مفهوم المسرحيّة: نعتمد في تحديد مفهوم المسرحيّة على منهلين أحدهما لغويّ والآخر اصطلاحيّ.

1-أ – الحدّ اللّغويّ:

درج الدّارسون على استعمال لفظة "**مسرح**" للدّلالة على نتاج فنيّ ذو طبيعة مزدوجة تجمع بين اللّساني وغير اللّسانيّ، يقوم على الأداء ويشترط حضور أطراف ثلاثة بالضّرورة هم: النصّ– الخشبة – الجمهور،غير أنّ ردّ اللّفظة إلى معانيها المعجميّة المستمدّة من القرآن الكريم، والمعاجم اللّغويّة يبيّن دلالة ماديّة تتنافى والدّلالة المتعارف عليها.

فقد وردت هذه اللّفظة في القرآن الكريم في موضعين مختلفين؛ الأوّل في سياق الحديث عن نعم اللّه على الإنسان في الأرض يقول جلّ وعلى: ﴿**ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون**﴾[1]أي تخرجونها إلى المرعى بالغداة، والثّاني في معرض الحديث عن الطلاق يقول عزّ وجلّ: ﴿**فتعالين أمتّعكنّ وأسرّحكنّ سراحا جميلا**﴾[2]أي أطلقكنّ طلاقا عن رضا وقناعة. والملاحظ أنّ توظيف اللّفظة في الموضعين قد اقترن بالمعاني الإيجابيّة كالرّاحة، والحريّة، والإطلاق من كلّ قيد، وهي المعاني نفسها الّتي يناشدها الفعل التّمثيليّ عبر كافّة العصور حين يجمع بين المتعة والفائدة والقدرة على التّغيير.

---

[1])- سورة النحل، الآية 06.

[2])- سورة الأحزاب، الآية 28.

وإذا رجعنا إلى المعاجم اللّغويّة العربيّة وجدناها ترسّخ الدّلالة الماديّة للفظة **"مسرح"** حين تجعلها اسم مكان؛ فقد ورد في لسان العرب، مثلا، «المسرح بفتح الميم مرعى السرح، وجمعه المسارح ...وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي»[1]ومثله القاموس المحيط الذي ورد فيه ما نصّه: «المسرح بالفتح المرعى»[2] أمّامعجم **"تاج العروس"**فردّها إلى اسم الفاعل يقول: « المسرح لفظة مأخوذة من السارح، الذي هو اسم للراعي الذي يسرح الإبل...»[3]. ولا تتنافى هذه الدّلالة، عند بعض الدّارسين، حتى بالنّظرإلى الأصل الإغريقيّ الّذي تنحدر منه اللّفظة، والّذي يعود إلى كلمة **"ثياثرو"**ومعناها: « مكان الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدلّ فيما بعد على شكل العمارة»[4]. وعليه فاصطلاح **"مسرح"** لا يتطابق ومفهوم هذا الفنّ باعتباره نتاجا أدائيّا إلاّ مجازا، والأصح تبنّي مصطلحاتأخرىأقرب إلى الصّواب على النّحو الآتي:

المصطلح	دلالته
النصّ المسرحيّ	شكل من أشكال الكتابة يقوم على الحوار، ويكتب بهدف التّمثيل.
النصّ الدراميّ	النصّ المكتوب قبل أن يمثّل.
العرض المسرحيّ	حقيقة فيزيقيّة، موضوع ماديّ يقبل التّلقي بشكل حيّ ومباشر، إنّه موضوع ملموس وامبريقي، محدّد زمانيّا ومكانيّا، وهو وقتيّ وزائل[5]
الفرجة المسرحيّة	ظاهرة شعبيّة تقوم على توافر عناصر مهمّة هي: المرسل والعرض والجهور، و«يعتبر فرجويّا كلّ ما يعرض للمشاهدة(...) [والفرجة هي]النّوع الشّامل لكلّ الأصناف الّتي بموجبها يكون العالم مرئيّا»[6]

[1])- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، مج128/2.

[2])- الفيروزبادي، القاموس المحيط، جمع: الهرويني، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، (د.ط)، (د.ت)، ج228/2.

[3])-محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ج162/2.

[4])- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحيّ –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض-(عربي- إنجليزي- فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، 2006، ص424.

[5])- باسم الأعسم، الثابت والمتحول في الخطاب المسرحي، تموز طباعة – نشر – توزيع، دمشق – سوريا، ط1، 2011م، ص113 (بتصرف).

[6])- أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحيّة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2 (مزيدة)، 2006، ص124.

ومن المفاهيم الخاطئة، أيضا، في هذا المجال اعتبار المسرحيّة نوعا أدبيّا، حيث اعتاد طلبتنا على الاعتقاد بأنّ الأدب يتوزّع على جنسين هما: الشعر والنّثر، وينقسم النّثر، بدوره، إلى أنواع هي: القصّة والأقصوصة والرّواية والمسرحيّة والخطب والرّسائل وغيرها، وهو اعتقاد مجحف لأنّه يطال نوعا مسرحيّا واحدا هو النصّ المسرحيّ الذّهنيّ الّذي يكتب ليقرأ لا ليمثّل، في حين تقوم المسرحيّة بشكل عام على عنصر الأداء، وتستدعي مفهوم الفرجة ضرورة.

1-ب- الحدّ الاصطلاحيّ:

نظرا لطبيعة المسرحيّة المزدوجة الّتي تجمع نسقين يختلفان من حيث الطّبيعة والمكوّنات هما "النصّ والعرض" أقرّ العديد من الدّارسين صعوبة وضع تعريف اصطلاحيّ للمسرحيّة، فتباينت الآراء بين من عرّف المسرحيّة انطلاقا من النصّ المكتوب فقط، وبين من عرّفها انطلاقا من العرض، واختلفت سياقات استخدام هذا المصطلح فتارة يعني «وصف شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة»[1] وهو تعريف يقتصر، في اعتقادي، على وصف النصّ المسرحيّ فقط، وتارة يقصد منه«مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معيّن أو مدرسة محدّدة، فيقال المسرح الكلاسيكيّ، والمسرح الشّعبيّ»[2] وهو تعريف عامّ لا يقف عند الخصائص النّصيّة أو التّقنيات الإخراجيّة الّتين يمكن اعتبارهما لبّ المسرحيّة وجوهرها.

وممّا تجدر الإشارة إليه هو أنّ مدلول هذا المصطلح اختلف من عصر إلى آخر حسب نظرة النّقاد إلى النصّ والعرض «ففي الحضارة اليونانيّة اعتبر فنّا من فنون الشّعر، وعند الرّومان هو نصّ مكتوب يؤدّيه ممثّلون، وأطلقت كلمة اللّعبة أو التّمثيليّة (Jeu) على مسرحيّة القرون الوسطى وهو الاستعمال الرّائج في إنجلترا، أمّا في عصر النّهضة فصارت المسرحيّة تسمّى حسب النّوع: تراجيديا،

[1])-ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحيّ، ص 422.

[2])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كوميديا...واعتبارا من ق18 استخدمت كلمة دراما للدّلالة على النصّ مقابل العرض، أمّا كلمة مسرح فصارت تستخدم بمعنى شمولي للدّلالة على المسرح كنوع وكعرض وكمكان»[1]

2- **مكوّنات المسرحيّة**: تعدّ المسرحيّة تركيبة معقّدة تتضافر، في تكوينها، جملة من العناصر أو الأنساق ويمكن تقسيمها إلى قسمين هما: الأنساق النّصيّة، والأنساق التقنيّة (الفنيّة).

2-أ- المكوّنات النّصيّة:وتسمّى، أيضا، المكوّنات الأدبيّة وتتعلّق باللّغة، وبالحوار، وبالشّخصيّات، وبالزّمان، وبالمكان، وبالحبكة وغيرها من التّقنيّات السّرديّة الّتي يقترب، انطلاقا منها، النصّ المسرحيّ من الرّواية أو القصّة، لدرجة جعلت العديد من النّقاد[2]يقترحون، عند دراسة النصّ المسرحيّ، تطبيق الإجراءات النّقديّة ذاتها الّتي يُتَوسَّلُ بها لقراءة النصّ السّرديّ (الرّواية أو القصّة).

وقد استعرضت النّاقدة "**آن أوبرسفيلد**"، في كتابها "**مدرسة المتفرّج**"موقفين بشأن هذه القضيّة، أقرّت، في الأوّل منهما، أنّه بالإمكان قراءة نصّ مسرحيّ ما كما لو كان رواية لما يتضمّنه من نزعة "**سرديّة**"يمكن إخضاعها، عند التّحليل، إلى المستويات السّرديّة المعروفة كالبنية العامليّة، والمنظورات السّرديّة وغيرها، وتجاوزت، في الموقف الثّاني، هذا الرّأي المدرسيّ —حسبها- لتؤكّد على الطبيعة غير النّصيّة المكوّنة للعمل المسرحيّ، والّتي يصبح العمل المسرحيّ بموجبها فنّا مزدوجا يتكوّن من عنصر نصيّ لغويّ وعناصر سمعيّة وبصريّة غير لغويّة وهو ما يجعل قراءته تتجاوز تحليل العناصر النصيّة إلى تحليل العناصر التقنيّة /الفنيّة الأخرى[3].

2-ب- المكوّنات التقنيّة:وتسمّى أيضا المكوّنات الفنيّةوهيالّتي تتجاوز بموجبها المسرحيّة مؤسّسة الأدب لتدخل مؤسّسة الفنون، وتتميّز بطبيعتها غير اللّفظيّة لأنّ العلامة فيها ذات طبيعة سمعيّة

---

[1])-المرجع السّابق، الصفحة 223-224.

[2])- للتّوسّع في هذه الفكرة ينظر: عبد المجيد شكير، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي المغربي – قراءة في بعض عروض مسرح الهواة- مخطوط دكتوراه، جامعة الحسن الثاني، المحمدية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 2002م -2003م، ص45.

[3])- Anne Ubersfeld , L'école du Spectateur - lire le théâtre 2, Editions sociales paris, 1981, P31-36.

وبصريّة وشميّة، وتشكّل المكوّنات الفنيّة بنية العرض الكبرى الّذي يتكوّن، هو الآخر، من «مجموعة نصوص صغرى هي: نصّ الممثّل: (كلاما منطوقا، وأداء، وحركة، وإيماءة، ولباسا، وإكسسوارا) ونصّ الديكور ونصّ الموسيقى، ونصّ الإضاءة، وكلّها "أجرومات" تشكّل أنظمة سيميائيّة دالّة، تستقلّ بطبيعتها وسماتها، ومنتجيها، وتتّحد في وظائفها وسياقاتها العامّة، لتسبح في فلك واحد هو العرض المسرحيّ.»[1]

3- ثنائيّة النصّ والعرض:

يتميز المسرح دون غيره من الفنون بطبيعته المزدوجة، فهو من جهة فنّ قوليّ، يعتمد الكلمة سبيلا لتحقيق وجوده، وهو من جهة ثانية فنّ الفعل مادام يتطلب حركة، وأداء واقعيين.

ولعل هذه الازدواجيّة هي التي جعلته يتأرجح بين نسقين على قدر من الخصوصيّة والتّعقيد هما: النّسق النصّيّ والنّسق الفرجويّ، الّذين يختلفان من حيث شروط إنتاجهما وتلقيهما ما جعل جدالا كبيرا يثور بشأنهما بين النقاد والدّارسين، وانتهى هذا الجدال إلى طرح جملة من الإشكالات نصوغها كالتّالي:

1) هل العرض المسرحيّ رجع لصدى النصّ؟ وما طبيعة العلاقة بينهما؟
2) هل يمكن لسيميائيات المسرح أن تدرس الخطاب المسرحيّ في كلّيته (نصا وعرضا) مع ما بهما من اختلاف .

وكان أرسطو أول من خاض مسألة استقراء نصوص أرباب المسرح اليونانيّ"اسخلوس""سوفركليس" و"يوريدس " وانتهت تجربته النّقديّة إلى مفاضلة خارجيّة بين المسرح والملحمة، وأخرى داخليّة بين النصّ والفرجة (العرض) يقول في هذا الشأن:« أما المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته على إغراء

[1]- نادية موات، العلامة المسرحيّة بين النّسق اللّفظيّ والنّشق البصريّ (الاقتباس وفاعليّة التّحوّل) الشّهداء يعودون هذا الأسبوع وعروضها أنموذجا، مذكّرة دكتوراه (مخطوط)، إشراف: الطاهر روابنية، قسم اللّغة والأدب العربيّ، كلية العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة باجي مختار –عنابة- 2017/2016، ص22.

الجمهور، فهو أبعد الأشياء عن الفنون، وأقلها اختصاصا بصناعة الشعر لأن قوة المأساة تظل حتى من غير مشاهدة ومن غير ممثلين....»[1] وبهذا يكون النصّ الدراميّ عنصرا قائما بذاته في الشّعرية الأرسطيّة، وما التّمثيل والمشاهدة، الّذين يتعلقان أكثر ما يتعلقان بالعرض، إلا شيئيين عرضيين يمكن الاستغناء عنهما دون أن تتأثر قيمة المأساة (المسرحيّة ككلّ).

وقد رسّخت كتب شروح **"فنّ الشّعر"** هذه الرّؤية في تاريخ النّقد المسرحيّ حتى صارت من البديهيّات، وكانت أولى نتائجها تقديس النصّ، ومنح الأولويّة والسّلطة المطلقة لكاتبه، وكان من نتائجها، أيضا، أن ألحِق النصّ المسرحيّ بملكية الأدب كيف لا؟ وهو لبّ فكر صاحبه، الذي لا مكان فيه للارتجال أو الابتذال، ثم إن تلقيه يتم قراءة، ولا يخفي ما للقراءة من دور في التّأمل وإعمال الفكر، عكس المشاهدة التي تعتمد الإدراك الحسي، وشتان بين الإدراك الحسي و الإدراك التجريدي (حسب المنتصرين لهذا الموقف) .

وبناء على هذا، كان العرض رجع صدى النص، وعلى المخرج أن يلتزم تبعا لذلك بكل معطيات الكاتب ولا يحيد عنه بكلمة[*] وهو الأمر الذي جعل فريقا آخر يثور ضدّ هذا الولاء الصّارم للنصّ، وقد قاد هذا الفريق مجموعة من المخرجين[2] الذين تململوا من تدخل الكتّاب في توجيه الإخراج، فرأوا أن المسرح حين لا يعدو أن يكون نصّا أدبيّا يفقد خصوصيّته فيصبح مثيلا للقصيدة أو الرواية أو غيرها من الفنون التي تعتمد على الكلمة، في حين تكمن مزية العرض حسب هؤلاء في كونه ينزل النص المسرحي من سرابيّته الأدبيّة ليتجسد واقعيّا، ويمنحه الحياة مع كل عرض، وقد بالغ هؤلاء في موقفهم لدرجة أن نادوا بمسرح دون نص.

---

[1])- أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ص 22.

[2])- أبرز من تعاطي في هذه القضية كان المخرج A. Artaud: كتابه : le théâtre et son double – in - oewres . complètes – ed - ollimard, N.R.F. Paris,1978.

والحق أن هذه الخصومة (بين الكتاب والمخرجين) كانت خصومة ملكية وفرض سلطة أكثر منها خصومة فنية، ذلك أن نظرة موضوعية إلى هذه الإشكالية تقتضي اعتبار النص والعرض وجهين لعملة واحدة في تكاملها تكمن كلية العمل المسرحي ووحدته وفي انفصالهما تفكك لهذه الكلية وتشتت لها،فحتى وإن أشبع النص المسرحي جماليا،فإن ميزته الأساسيّة تكمن أولا وأخيرا في كونه«نصا مثقوبا»[1] un texte troueعلى حد تعبير «آن أوبرسفيلد» حيث يتضمن إلى جانب العلامات اللفظية إرشادات تشير إلى علامات غير لفظية تتناغم مع الأولى في علاقة تكاملية خلال العرض.

[1])-Anne Ubersfeld , lire le théâtre, Editions sociales ,paris, 1978, p 17.

المحاضرة الثّانية

نشأة المسرحيّة الجزائريّة:

1- الأصول التّاريخيّة للمسرحيّة الجزائريّة.

2- عوامل ظهور الفنّ المسرحيّ في الجزائر.

تمهيد: تضاربت آراء النقاد والدارسين حول نشأة الفنّ المسرحيّ في الجزائر وتأرجحت بين موقفين: أحدهما يرى أنّ هذا الفنّ حديث نسبيّا يعود ميلاده إلى الرّبع الأوّل من القرن العشرين، في حين يردّه الآخر إلى أقدم من ذلك بكثير، وعليه كان لابدّ من الوقوف على الأصول التّاريخيّة لنشأة المسرحيّة الجزائريّة، مسلّطين الضّوء على جملة العوامل الّتي ساعدت على ظهور هذا الفنّ في بلادنا .

1- الأصول التّاريخيّة للمسرحيّة الجزائريّة: يجمع العديد من النقاد أنّ الجزائر، بخاصّة والبلدان العربيّة بعامّة، لم تعرف الفنّ المسرحيّ بمفهومه الحديث إلاّ في الربع الأوّل من القرن العشرين[1] غير أنّ لفيفا من النّقاد سعى إلى تأكيد تغلغل هذا الفنّ في الجزائر مستدلّين على ذلك بأدلّة كثيرة نذكر منها:

أ- وجود هياكل عمرانيّة تعود إلى العهد الرّوماني حيث «كانت سياسة الرومان في كل البلاد التي يحتلونها لما عرف عنهم من حب للمسرح وميل للتسلية والترفيه واللهو، ولذلك سرعان ما يبادرون ببناء هياكل لذلك...»[2]وتتوزّع على مدن كثيرة يحدّدها **"صالحلمباركيّة"** بـ شرشال- قالمة- جميلة – أمداوروش – تيمقاد- خميسة وغيرها، وقد كان لهذه الهياكل دور كبير في تعريف الجزائريين بهذا الفنّ.

ب – وجود أشكال فرجويّة شعبيّة قديمة حيث «تتميّز الجزائر بمظاهر فرجة شعبية متميزة سواء على مستوى ممارسات الطقوس الدينية، أو الاجتماعية في الأعراس والمناسبات المختلفة، وتشمل أنواعا متعددة من الرقص الفلكلوري، والألعاب الشعبية، وتختلف هذه العناصر في امتدادها في الشمال الإفريقي، كما تختلف في الجماعات العربية عن نظيرتها الأمازيغية...كما عرفت الجزائر فنون الفرجة

---

[1])- العيد ميراث، الأصول التاريخيّة لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثيّة، مجلّة إنسانيّات، ع12، ديسمبر 2000، مج3، ص09.

[2])- صالح لمباركيّة، المسرح في الجزائر- النّشأة والرواد والنّصوص حتّى سنة 1972- عرض وتوثيق، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص11.

الشعبية الأخرى التي شاعت في مختلف البلدان العربية مثل القارقوز وخيال الظل»[1] والمداح والقوال وغيرها من الأشكال التّراثيّة الّتي تتوفّر على عنصر الفرجة، والّتي انتشرت في ظلّ الحكم العثمانيّ واستطاعت أن تؤسّس لنفسها موقعا مهمّا ضمن أشكال الثّقافة الشّعبيّة الأخرى.

ويعدّ فنّ القاراقوز أقدم هذه الأشكال التّراثيّة وأكثرها تأثيرا في العامّة وليس خيال الظلّ إلاّ امتداد له، كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين[2]غير أنّه لم يكن لمجرّد المتعة والتّسلية بل كان له دور كبير في نقد الواقع الاجتماعيّ والسّياسيّ بأسلوب ساخر، وبطريقة إيحائيّة تقول "نعيم عتاب" في هذا: «كان خيالالظل الكراكوزي مسرحا انتقاديا اجتماعيا سياسيا معاصرا بكل معنى الكلمة، وكان له تأثير كبيرعلى نفوس العامة، فقدكان يستمد موضوعاته من الأوضاع المحلية، ومواكبة الأحداث اليومية المعيشة، مما جعله متنفسا للتعبير عن كره الناس للظلم ومعارضة النظام.»[3]ولهذا اكتسب شهرة واسعة وأهميّة قصوى في البلاد العربيّة بعامّة وفي الجزائر بخاصّة إبّان الفترة العثمانيّة.

ولا يختلف شكل المدّاح أو القوال، في توفّره على عناصر الفرجة الّتي تجعل منه شكلا تراثيّا تمهيديّا للفنّ المسرحيّ في بلادنا، عن فنّ القراقوز؛ فللمداح مواصفات جسديّة وأدائيّة تقترب كثيرا من مواصفات الممثّل المسرحيّ؛ إذ ينبغي له أن يتكيّف مع طبيعة الحكاية، وأن يكون حفّاظا للقرآن والأشعار، قادرا على الحركة والغناء والرّقص أحيانا، متمكّنا من نفس متلقّيه، عارفا بمستحبّاته ومنفّراته، بارعا في التّشخيص والإيماء وغيرها من الصّفاتالّتي تجعله يراهن على «إمكانات خياله الإبداعية، وقدراته على الأداء الدرامي، فيتقمص شخوص القصة، ليخلق مشاهددرامية منسجمة

---

[1])- المرجع السّابق، ص12-13 (بتصرف).

[2])- للتّوسّع في هذه الفكرة ينظر: أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، إشراف: محمد العيد تاورتة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّية الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009م- 2010م، ص186-190..

[3])- مسرح الدمى واستخداماته ، جريدة شرفات، العدد 18 ،53 مارس 2009، منشورات وزارة الثقافة – دمشق- سوريا، ص29، نقلا عن المرجع السّابق، ص 187-188.

.

مستخدما الحركة، والحوار، بالإضافة إلى كونه راوية، ومعلقا على أحداث القصة، معتمدا في ذلكعلى السرد الذي يتضمن حتما التشخيص.»[1]

ومن شروط المداح أو القوال الحلقة الّتي تعدّ شكلا فرجويّا بامتياز، بلهي «أقدم الفنون الأدائية في مناطق المغرب العربي الكبير، إذ تعتبر فرجة شعبية شاملة للتمثيل، رقص، غناء، مواعظ وحكم يتوسطها ما يعرف بالحكواتي أو الراوي أو القوال أو المداح وسط جمع غفير من الناس على شكل دائرة، إذ يقوم المداح أو الحلايقي بحركات جسدية تتسم بالخفة والحركة والتنقل السريع»[2]وقد كانت الحلقة منتشرة في أسواق الجزائر الأسبوعيّة منذ زمن بعيد، ولذلك اعتبرها العديد من النقّاد البدايات الأولى للفنّ المسرحيّ في بلادنا، وعدّها **"عبدالقادر علولة"** إحدى وسائل تأصيل المسرحيّة الجزائريّة.

ولعلّ العنصر القارّ الّذي يجمع بين هذه الأشكال ومثيلاتها في الثّقافة الشّعبيّة الجزائريّة هو الفرجة، غير أنّها فرجة فطريّة تلقائيّة ذات صبغة شعبيّة أو اجتماعيّة في الغالب، بينما تتميّز الفرجة المسرحيّة عنها بكونها فرجة اصطناعيّة واعية ومقصودة، وذات صبغة فنيّة تهدف إلى الامتاع والتّرفيه إلى جانب التّعليم والتّوجيه.

وإذا كانت هذه الأشكال في الجزائر وغيرها من البلدان العربيّة مجرّد ممارسات شعبيّة تقترب من الممارسة المسرحيّة إلى حدّ ما، فإنّ أوّل محاولة جادّة يمكن الاعتداد بها في التّأريخ للكتابة المسرحيّة في بلادنا تعود إلى سنة 1847م،وترتبط بميلاد أوّل نصّ مسرحيّ مكتوب باللّغة العربيّة وهو **"نزهة المشتاق وغصّة العشاق في الترياق في العراق"** لـ**"إبراهيم دانينوس"** « وهيمسرحيّة غراميةاتّخذت من العشق موضوعا لها، وقد اعتمد الكاتب فيها على أسلوب الموشّحات، ولغتها تتراوح بين الفصحى والعامية، وجاءت الأشعار على أنماط ونسق أشعار ألف ليلة وليلة...» [3]وعلى الرّغم من

---

[1])-نصر الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر 1945-1980، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، 1984-1985، ص11.

[2])- حسن البحراوي: المسرح المغربي، بحث الأصول السوسيو ثقافية، المركز الثقافي العربي، ط1،1994 ص19و18.

[3])- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص26-27.

بساطة قصّة هذا النصّ، ووضوح فكرته، وسهولة لغته، إلاّ أنّه عدّ مسرحيّة «رائدة في باب المسرحيات العربيّة، ولم تؤلّف قبلها سوى البخيل لمارون النقاش، وربما تكون (نزهة المشتاق) سابقة للبخيل»[1].

نستنتج ممّا سبق أنّ هناك ممارسات شعبيّة فرجويّة قديمة مهّدت لميلاد الفنّ المسرحيّ في الجزائر كفنّ القارقوز، وخيال الظلّ، والمداح والقوال، والحلقة وغيرها، وقد توّجت هذه الإرهاصات بميلاد أوّل نصّ مسرحيّ مكتوب باللّغة العربيّة سنة 1847 وهو ما يجعل هذا الفنّ متأصّل في ثقافتنا منذ القديم، غير أنّ ظهوره بمفهومه الأوربيّ يعود إلى العشرينيّات من القرن 19م وهو ما يجيز لنا أن نتساءل عن جملة العوامل الّتي ساعدت على ظهوره في تلك الفترة تحديدا.

2- عوامل ظهور الفنّ المسرحيّ في الجزائر:

يستدعي الحديث عن نشأة المسرحيّة الجزائريّة الحديث عن الحراك الثّقافيّ، والظّروف التاريخيّة الّتي غذّت ظهور هذا الفن، بمفهومه الأوربيّ، في الجزائر والّتي يمكن أن نجملها في ما يأتي:

أ-ظهور العديد من الجمعيات والنوادي الّتي «لعبت دورا هامّا في ظهور النشاط المسرحيّ بالجزائر إذ أنّها ستوظّف المسرح لخدمة القضيّة الوطنيّة وطرح انشغالات وهموم الشّعب الجزائريّ»[2] وعلى رأسها جمعيّة المطربيّة للموسيقى، وجمعيّة الآداب والتّمثيل... وغيرها.

ب- دور جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين(1931) في تحفيز أعضائها على الاهتمام بالكتابة المسرحيّة، وبثّ الوعي فيهم بأهميّة المسرح لحفظ المقوّمات الوطنيّة، وغرسها في النشء.

ج- زيارة الفرق المسرحيّة للجزائر وتقديم نشاط مسرحيّ هدفه تعريف الشّعب الجزائريّ بهذا الفنّ ومن هذه الفرق: الفرقة المسرحية التونسية، وفرقة التّمثيل المصريّ لجورج الأبيض سنة 1921، وفرقة

[1])- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت- لبنان، ط1، 1998، ج8، ص128.

[2])- أحمد بن داود، دور المسرح الجزائريّ في المقاومة الثقافيّة للاستعمار الفرنسيّ 1926-1954، مذكّرة ماجستير، إشراف: شيخ بوشيحي، قسم التاريخ ولآثار، كلية العلوم الإنسانيّة والحضارة الإسلاميّة، 2008-2009، ص13.

عز الدين المصريّة سنة1922، والفرقة المصريّة للتّمثيل والموسيقى بقيادة الفنان يوسف وهبي ومرافقة كلّ من: زكي طليمات، عباس فارس، أحمد علام، أمينة رزق...[1]

د–بروز شخصيّات ثقافيّة كان لها عظيم الأثر كشخصيّة الأمير خالد في الجزائر، الّذي أدرك «بحكم تكوينه الإسلامي واطلاعه الواسع على الثقافة الفرنسية، (...) أهمية فن المسرح في توعية الأمة، فطلب من الممثل المصري جورج الأبيض حين التقى به في باريس سنة 1910م أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعندما عاد جورج إلى القاهرة أرسل للأمير خالد عدة نصوص مسرحية سنة 1911م، منها "ماكبث" لشكسبيرتعريب محمد عفت المصري، والمروءة والوفاء" لخليل اليازجي، و" شهيد بيروت" للشاعر حافظ ابراهيم، وأسس في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية في العاصمة والبليدة والمدية»[2]وظلّ يناضل من أجل نهضة البلاد ثقافيّا، مسخّرا ما أتيح له من وسائل ماديّة وبشريّة لأجل ذلك.

هـ– التأثّر بالفنّ المسرحيّ الفرنسيّ: فقد سعت السّياسة الفرنسيّة إلى غرس ثقافتها في أوساط المجتمع الجزائريّ، وعملت على رعاية مستوطنيها واحتوائهم، ليس فقط على المستوى السّياسيّأو الاجتماعيّ أو الاقتصاديّ، وإنّما أيضا على المستوى الفكريّ والثّقافيّ، فجلبت ثقافة باريس معها، وبرمجت عروضا مسرحيّة وأوبيريّة كثيرة كان لها عظيم الأثر في نفوس بعض الجزائريّين الّذين اطّلعوا عليها بحكم صلتهم بالفرنسيّين يقول "**سلالي علي**" في هذا:«إنّنا مدينون للمسرح الفرنسيّ بالكثير، وقد استفدنا من تقنيّاته لخلق مسرح وطنيّ جزائريّ بكلّ معنى الكلمة»[3]وعلى الرّغم من أنّ هذا التّأثير لم يكن شعبيّا بحكم تفشّي الفقر والجهل والحرمان، والعزوف عن تقبّل ثقافة المستعمر وكلّ ما يمتّ لحضارته بصلة،

---

[1]- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، ط1، 2009، ج2، ص42.

[2]- محمد محبوب اسطنبولي، أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة آمال، السنة الثامنة، ع35، سبتمبر/أكتوبر 1976، ص67-69.

[3]- سلالي علي، شروق المسرح الجزائري، تر: أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2001، ص22.

إلاّ أنّ "سلالي علي" وغيره من رجال الفنّ المسرحيّ في الجزائر تمكّنوا من تقريب هذا الفنّ من الجماهير العريضة عن طريق تقديم عروض قصيرة تلائم طبيعة المجتمع الجزائريّ، وتستجيب لذائقته.

و–دور المدارس العربيّة الّتي انتشرت بعد الحرب العالميّة الثّانية في تفعيل الحركة المسرحيّة في الجزائر، حيث رأى القائمون عليها أنّ المسرحيّة حقل خصب لتمرير نشاطها التربويّ والاصلاحيّ، والوطنيّ، فانتهزوا الفرص لتقديم عروض مسرحيّة مناسباتيّة تزامنت مع الأعياد الدّينيّة أو حفلات نهاية السّنة، وكان موضوعها، في الغالب، مستمدّ من التّاريخ الإسلاميّ، أو الجزائريّ القديم، وتسعى إلى تسليط الضّوء على شخصيّات فاعلة في الحياة الدّينيّة، أو السّياسيّة، أو الأدبيّة، بغية تربية النشء، وترسيخ مقوّمات الهويّة الوطنيّة فيهم، وإحياء التراث.

نخلص ممّا سبق إلى أنّ هذه العوامل مجتمعة قد أدّت إلى ظهور الفنّ المسرحيّ في بلادنا، غير أنّ تطوّره وانتشاره سيكون مسارا نضاليّا يستدعي تكاتف الجهود، ويتطلّب مراحل عديدة يكون بعضها مشرق منتعش، وبعضها الآخر راكد متأزّم.

المحاضرة الثّالثة:

مراحل تطوّر المسرحيّة الجزائريّة:

- المرحلة الأولى: المسرح الجزائريّ قبل الثّورة التّحريريّة.
- المرحلة الثانية: المسرح الجزائريّ إبّان الثّورة التّحريريّة.
- المرحلة الثّالثة: المسرح الجزائريّ بعد الثّورة التّحريريّة.

تمهيد:مرّ الفنّ المسرحيّ في الجزائر، منذ نشوئه إلى أن استوى فنّا قائما بذاته، بمراحل عديدة نجملها في ما يأتي:

– المرحلة الأولى: المسرح الجزائريّ قبل الثّورة التّحريريّة: تعدّ الفترة السّابقة للثّورة التّحريريّة فترة ركود سياسيّ واقتصاديّ واجتماعيّ في الجزائر، حيث عانى الشّعب الجزائريّ جرّاء السّياسة الاستعماريّة القاهرة ويلات الفقر والحرمان، غير أنّ هذه الأوضاع سرعان ما تنبلج عن حراك فكريّ وثقافيّ فعّل النّشاط المسرحيّ في بلادنا بداية من العشرينيّات من القرن 19م، ويمكن أن نميّز في هذه المرحلة بين فترتين مهمّتين في مسار المسرحيّة الجزائريّة هما:

أ– الفترة الممتدّة من 1921– 1939: وفيها نشأ الفنّ المسرحيّ في بلادنا متأثّرا بالتّجربة المشرقيّة؛ حيث يجمع العديد من الدّارسين أنّ بدايتهكانت إثرزيارة الفرق المسرحيّة والفنيّةإلى الجزائر وعلى رأسها فرقة "**جورج الأبيض**"عام 1921م وما نتج عن هذه الزيارة من اتّصال حقيقيّ للشّعب الجزائريّ بالفنّ المسرحيّ، وعلى الرّغم من الفشل الّذي منيت به عروضهذه الفرقة[1] إلاّ أنّ فضلها يكمن في كونها كانت عاملا من بين العوامل الكثيرة الّتي أدّت إلى الحراك المسرحيّ في الجزائر، حيث شهدت السّنة نفسها تأسيس فرقة جمعيّة الآداب والتّمثيل العربيّ الّتي قدّمت ثلاث مسرحيّات ذات طابع أخلاقيّ اجتماعيّ من تأليف "**الطاهر الشريف**" هي: "**خديعة الغرام**"، و"**الشّفاء بعد العناء**"، و"**قاضي الغرام**"، أمّاجمعيّة الموسيقى المطربيّة فقدّمت سنة 1922 مسرحيّة "**في سبيل الوطن**" الّتي اقتبسها "**محمّد رضا المنصالي**" عن المسرح التركي.

غير أنّ النّشأة الفعليّة للمسرحيّة الجزائريّة تعزى إلى مسرحيّة "**جحا**"الّتي قدّمها الثّنائيّ"**سلالي علي**" المعروف بـــ "علالو" و"دحمون" وعرضت يوم الأربعاء 12 أفريل 1926 بقاعة "الكورسال" بالجزائر العاصمة و« بسبب النّجاح الّذي حقّقته المسرحيّة لدى الجمهور، فقد أعيد عرضها ثلاث مرات

[1])– صالح لمباركيّة، المسرح في الجزائر، ص19.

أخرى»[1] وتروي المسرحيّة، بلغة عاميّة مفهومة وفي ثلاثة فصول، مقالب **"جحا"** الّذي وقع ضحيّة مؤامرة انتقاميّة دبّرتها له زوجته **"حيلة"** جعلت منه طبيبا ينبغي له معالجة ابن السّلطان، الّذي انطوى على نفسه نتيجة معارضة والده تزويجه بجارية وقع في حبها.

وقد دفع النّجاح الباهر الّذي حقّقته هذه المسرحيّة عجلة الفنّ المسرحيّ في الجزائر قدما إلى الأمام وحفّز **"علالو"** على تأليف مسرحيّة **"أبي الحسن المغفّل"** الّتي تعدّ نموذجا ناضجا في التّعامل مع التّراث العربيّ (كون أحداثها مستلهمة من قصص ألف ليلة وليلة).

كما فعّلت هذه المرحلة بفضل جهود ثلّة من الهواة الّذين جنحوا لممارسة الفن المسرحيّ (تأليف وتمثيلا وإخراجا) إلى جانب وظائفهم الاجتماعيّة؛ فإلى جانب **"علالو"**قدّم كلّ من**"محيالدين باشطارزي"** و**"رشيد القسنطيني"**نشاطا مسرحيّا ذا طابع ترفيهيّ اجتماعيّ هادف، حيث «كانت أغلبية رواد المسرح الجزائري باللغة العامية ابتداء من سنة 1926، حتى غداة الحرب العالمية الثانية، وهم في وقت واحد مؤلفين وممثلين، وجرت عاداتهم على اختراع شخصية يتقمصونها بأنفسهم على الخشبة في مغامرات وأحداث يفصلونها حسب رغبتهم وبأسلوب شخصي جدا يكون فيه الاختراع التلقائي والتمثيل والممثل مرتبطين ببعضهما إلى درجة يكون معها المؤلف في غالب الأحيان هو الشخص الوحيد القادر على تمثيل الدور الذي اختاره»[2]وقد منحهم ذلك حريّة أكبر في التّعامل مع الفنّ المسرحيّ ممّا أدّى إلى ظهور المسرحيات كثيرة نذكر منها: "زواج بوعقلين لعلالو وتعالج قضية أو مشكلة الزواج لبوعقلين، قدمت المسرحية يوم 26 أكتوبر 1926، على مسرح (كورسال)، وبابا قدور الطماع لرشيد القسنطيني، تعالج قضية الطمع وتبين مساوئ هذا السلوك، وفاقو لمحي الدين بشطارزي سنة 1934، وهي مسرحية يدعو فيها الشّعب إلى اليقظة ويدفعه إلى تحمّل مسؤوليّاته[3]

---

[1]- سعد الله بن الشنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، تر : عائشة خمار، مجلة الثقافة، الجزائر، 1980، السنة العاشرة، ع55، ص35، وينظر أيضا: أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص44.

[2]- صالح لمباركيّة، المسرح في الجزائر، ص80.

[3]- المرجع السّابق، ص81-87 (بتصرف).

ولعلّ أهمّ ما يميّز هذه الفترة هو أن الفنّ المسرحيّ أخذ منحنى اجتماعيّا أخلاقيّا يدعو إلى محاربة الآفات الاجتماعيّة كالمخدّرات والبطالة والطّمع وغيرها من الأمراض الّتي نخرت جسد البلاد، بأسلوب فكاهيّ طريف، وباللّهجة العاميّة المفهومة لدى كافّة شرائح الشّعب الجزائريّ، بالإضافة إلى ذلك السّعي الحثيث من أجل إيجاد فنّ مسرحيّ يتلاءم وطبيعة المتفرّج الجزائريّ، ويلبّي طموحه لغة وشكلا ومضمونا.وقد أدّى التصاق الفنّ المسرحيّ في هذه المرحلة بالطّبقة المسحوقة من الشّعب الجزائريّ إلى الإيمان بدور هذه المؤسّسة الثّقافيّة في التصدّي للاستعمار الفرنسيّ، فظهرت مسرحيّات تتّخذ من التّلميحات السّياسيّة والإيحاءات الوطنيّة سبيلا لتوعية الشّعب بخطورة مطامع السّياسة الفرنسيّة نحو مسرحيّتي "فاقو" و"الخداعين" لباشتارزي[1].

ب- الفترة الممتدّة من 1939-1954:وتعتبر هذه الفترة منعرجا حاسما في تاريخ الفنّ المسرحيّ في الجزائر، ويمكن النّظر للنّشاط المسرحيّ في هذه الفترة من زاويّتين إحداهما إيجابيّة والأخرى سلبيّة؛ أمّا الزّاوية الأولى، وعلى الرّغم من السّياسة الفرنسيّة الّتي تسعى إلى تعطيل عجلة الثّقافة بشكل عام والمسرح بشكل خاصّ، إلاّ أنّ النّشاط المسرحيّ عرف تنوّعا وقدرة على التّحدّي، واستطاع أن يواكب الأحداث الرّاهنة، وأن يرفع شعار المقاومة في وجه أساليب المستعمر الّتي تهدف إلى طمس الهوية الجزائريّة؛ فقد عانى المسرح من الرّقابة الاستعماريّة نظرا لنضجه الوطنيّ، واندماجه في المسار النضاليّ للحركة الوطنيّة،وتبنّيه لمطالبها[2] ومن نتائج ذلك أن ظهرت نصوص مسرحيّة كثيرة لمصطفى كاتب، وأحمد عياد، ومحمد التوري وغيرهم من الأسماء الّتي طبعت هذه الفترة ببصمة متفرّدة.

وأمّا الزّاوية الأخرى فاتّسمت بالسّلبيّة نتيجة فقدان «المسرح الجزائريّ للعديد من رجالاته، حيث توفي كلّ من سعد الله إبراهيم المعروف بدحمون سنة 1942، ورشيد القسنطيني سنة 1944، ومحمد رضا منصالي سنة 1945، وبن شوبان سنة 1943... »[3]وكان لذلك أثر على النّشاط المسرحيّ الّذي

---

[1]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري،نشأته وتطوره، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2011م، ص56 (بتصرف).

[2]- أحمد بن داود، دور المسرح الجزائريّ في المقاومة الثقافيّة للاستعمار الفرنسيّ 1926-1954، ص47 (بتصرف).

[3]- المرجع السّابق، ص50.

عرف نوعا من الرّكود والتّقهقر. بالإضافة إلى تعرّض النّشاط المسرحيّ لمضايقات السّلطات الفرنسيّة الّتي تراوحت بين منع بعض العروض الّتي تشكّل تهديدا لوجودها على أرض الجزائر نحو منع عرض مسرحيّة "فاقو" لمحي الدين باتارزي، وبين التّشويش على العروض عن طريق قطع التيار الكهربائيّ، وفرض غرامات مالية على الممثّلين وتعريضهم للسّجن، وفرض الرّقابة على الفرق المسرحيّة،[1] وغيرها من الأساليب القمعيّة الّتي تهدف إلى عرقلة النّشاط المسرحيّ في الجزائر الّذي رأت أنّه أصبح خطرا يهدّد مصالحها في المنطقة.

– المرحلة الثانية: المسرحيّة الجزائريّة إبّان الثّورة التحريريّة: في هذه المرحلة حمل الفنّ المسرحيّ لواء الدعاية للقضية الجزائرية خارج البلاد وتعبئة الجماهير لدعمها؛وبعد انطلاق حرب التحرير سنة 1954 م انتقل «نشاط فرقة "مصطفى كاتب" إلى فرنسا، حيث شاركت في عدد من المهرجانات نذكر منها مهرجان الشبيبة العالمية الذي انعقد في برلين عام 1951 م ومهرجان فارصوفيا عام 1955م، وبعد عودتها من مهرجان فارصوفيا كانت الثورة الجزائرية في عز تأججها فاستقرت في فرنسا، وبقيت هناك تنشط في أوساط المهاجرين الجزائريين وقدمت عروضا في عدد من المدن الفرنسية، واستمرت في مزاولة نشاطها المسرحي حتى سنة 1957م»[2] ولم تستطع تحقيق التّأثير الإيجابيّ لدعم الثّورة بسبب الرّقابة الفرنسيّة، الّتي لم تسمح بالنّشاط المسرحيّ المرتبط بالعمل السّياسيّ، وأمام هذه الصّعوبات« انتقل المسرحيون الجزائريون لتونس عام 1958م، وأسسوا الفرقة الوطنية في شهر أفريل من نفس العام، واستفادوا من قربهم الجغرافي بالوطن لدعم حركة التجديد، واستمروا يعملون بتونس حتى عام 1962م»[3] وكان من نتاج هذه المرحلة مسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس وهي صورة صادقة لما جرى في البلاد في هذه الحقبة العصيبة وتصوير دقيق لوقائع بطلها الشّعب الجزائريّ الأعزل مع القوّات الفرنسيّة، ومسرحية دم الأحرار «وهي مسرحية

---

[1])– أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره،، ص37–38–39.

[2])– مباركة مسعودي، المسرح الجزائري التّأسيس والريادة، مجلّة البدر، مج 09، ع12، سنة 2017، ص10.

[3])– أحمد ابراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الرفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص 316.

تسجيلية لأحداث الثورة التي وقعت في المدن الجزائرية وجبالها، وقد صورت حياة الفدائيين ويومياتهم في المدن وداخل أغوار الجبال»[1] وممّا تجدر الإشارة إليه هو أنّ الفنّ المسرحيّفي هذه الفترة قدواكب الثّورة، وناضل من أجل الحريّة؛ حيث لجأ الكثير من الكتّاب إلى حثّ الشّعب الجزائريّ على الالتفاف حول الثّورة المباركة، ودعمها والصّمود والتّضحية من أجل الاستقلال.

– المرحلة الثالثة: المسرحيّة الجزائريّة بعد الثّورة التحريريّة: عرف الفنّ المسرحيّ الجزائريّ بعد الاستقلال انتعاشا معتبرا موازنة بالفترات السّابقة؛ فعلى الرّغم من أنّ جدوة الثّورة المباركة،باعتبارها المحرّك الإبداعيّ للفنّ المسرحيّ في الجزائر، قد خبت إلاّ أنّ رياح الاستقلال وضعت رجال المسرح أمام تحدّي تطويره، وتفعيل نشاطه، واستجابت هذه التّحديّات لطموح السياسة الجزائريّة، آنذاك، الرّامية إلى التّنمية الوطنيّة والّتي جعلت أوّل خطوة لتفعيل الفنّ المسرحيّ الجزائريّ تأميمه حسب ما يقتضيه المرسوم رقم: 12-63 المؤرّخ سنة 1963 الّذي جاء فيه: «إنّ النّهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب، ولا يعقل أن نسمح بأن يكون المسرح بين يدي المؤسسات الخاصّةسواء تعلق الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المسرح الذي نصدره»[2]وعليه توزّعت ثمار التّغيير على مستويات عديدة كان لها أثرها الفعّال في التّعريف بالنّشاط المسرحيّ في الجزائر على المستوى العربيّ والعالميّ.

فعلى مستوى التّكوين تمّ إنشاء المعهد الوطني للفنون الدرامية ببرج الكيفان سنة 1964 مهمته تكوين إطارات المسرح الوطني فقامبتخريج ثلاث دفعات في فرع التمثيل تضم حوالي ثلاثين ممثلا موزعون اليوم بين المسرح الوطني والمسارح الجهوي، كما تمّإشرف المسرح الوطني على تنظيم مهرجان المسرح الوطني للهوا ة سنة 1971 شار كت فيه العديد منالفرق الهاوية، وشهدت سنوات ما بعدالاستقلال،

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

[2])- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص177.

أيضا، إخراج المسرح الجزائري من الحيز المحلي الضيق إلى الدائرة الإقليمية ورحاب العالمية من خلال المشاركةفي العديد من المهرجانات العربية والدولية[1]تمّ على إثرها نيل جوائز عديدة.

وعلى مستوى الانتاج تميّزت هذه الفترة بوفرة النّصوص وتنوّع الموضوعات بفضل جهود ثلّة من الكتّاب وعلى رأسهم: مصطفى كاتب، عبد الحليم رايس، ولد عبد الرحمان كاكي، أحمد عياد، عبد القادر السفيري، عبد القادر علولة وغيرهم من كتّاب المسرحيّة النّاطقة بالعربيّة، بالإضافة إلى مساهمات كلّ من كاتب ياسين، وآسيا جبار في مجال المسرحيّة الجزائريّة النّاطقة باللّغة الفرنسيّة، وقد وصف"أحمد بيوض" هذه الفترة (1963-1967) بـ**"الفترة الذّهبيّة"**؛ حيث تمّ عرض «20 مسرحيّة كما سجّل 119 عرضا مسرحيّا فيما بين شهري أفريل وديسمبر 1963ثمانية منهاتم عرضها بالجزائر العاصمة وتابعها 39103 مشاهدا»[2]وتراوحت هذه النّصوص بين التّأليف والتّرجمة والاقتباس.

أمّا من حيث الموضوعات فانكبّت المسرحيّة الجزائريّة بعد الاستقلال على معالجة قضايا الواقع المعيش بتفاصيله المختلفة، مجسّدة ما طال المجتمع الجزائريّ من تغيّرات سياسية واجتماعيّة وثقافيّة؛ فاحتلّ موضوع الثّورة محلّ الصّدارة عند عدد من الكتّاب كـ" أحمد عياد" في مسرحيّة "حسان طيرو" سنة 1964، وكاتب ياسين في "الجثّة المطوّقة سنة 1966 وغيرها من النّصوص الّتي مجّدت الثّورة التّحريريّة بعد الاستقلال.

وبرزت مواضيع أخرى حاول الكتّاب من خلالها مواكبة التّغيّرات الاجتماعيّة للجزائر المستقلّة مسلّطين الضّوء على بعض الآفات الّتي نخرت جسد البلاد والعباد في تلك الفترة، فندّد **"أحمد عياد"**، مثلا، بالانتهازيّة والبيروقراطيّة في: **"الغولة"** وطرح مشاكل فئة اجتماعيّة بسيطة ومهمّشة في

---

[1])- خديجة جليلي، المتعاليات النصيّة في المسرح الجزائريّ، مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" أنموذجا، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف: محمد لخضر زبادية، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّية الأدب والعلوم الإنسانية ، جامعة الحاج محمد لخضر-باتنة- 2009م-2010م، ص141 (بتصرف).

[2])- المرجع السّابق، ص178.

"البوابون"وحارب**عبد الرحمان ولد كاكي**الإيمان بالعادات والتّقاليد البالية في **"القرابوالصالحين"**، و**"كل واحد وحكمو"** و**"الشيوخ"** وغيرها.

وعلى الرّغم من أنّالفترة الممتدّة ما بين: 1972-1982 كانت فترة ركود المسرح الجزائريّ بسبب سياسة اللامركزيّة الّتي انتهجتها الدولة بغية توسيع نشاط المؤسّسة المسرحيّة خارج الجزائر العاصمة (حيث تمّ إنشاء مسارح جهويّة بمدن مختلفة من الوطن) وما نجم عن ذلك من انعكاسات سلبيّة أبرزها تشتيتقدرات المسرح الوطنيّ البشريّة والماديّة بتوزيعها على المسارح الجهويّة الأخرى « ولتغطية [عدم القدرة على تأليف نصوص مسرحيّة] لجأت تلك المسارح إلى ظاهرة الاقتباس، كما اعتمدتعلى أسلوب "التأليف الجماعي" الذي أفرز قلّة نادرة من الأعمال المسرحية الاستثنائية ونذكرمنها:"هذا يجيب هذا"(1976)، و"ريح السمسار"(1977)، و"ناس الحومة"(1980)عنمسرح قسنطينة، و"المائدة"(1972)عن مسرح وهران.»[1]بالإضافة إلى آليتي الاقتباس والتّأليف الجماعيّ لجأ رجال المسرح في هذه الفترة إلى التّرجمة وإعادة عرض مسرحيّات كانت قد قدّمت في فترات سابقة.

تعدّ فترة الثّمانينيّات فترة انتعاش الفنّ المسرحيّ الجزائريّ بعد الرّكود، حيث شهدت الجزائر حِرَاكًا مسرحيّا منقطع النّظير على يد ثلّة من المسرحيّين مثل:**"عبد القادر علولة"** في ثلاثيّة: "**الأقوال، الأجواد، اللثام**" الّتي أبرزت قدرات فنيّة عالية على مستوىالكتابة والتمثيل والإخراج، **وعز الدينمجوبي، محمد بن قطاف، زياني الشريف عياد،** بالإضافة إلى بروز المرأة على السّاحة المسرحيّة من خلال نشاط الشّقيقتين "**حميدة وفوزيّة آيت الحاج**" .

وقد ظلّ المسرح الجزائريّ بداية من التّسعينيّات إلى يومنا هذا يناضل من أجل البقاء في هرم المشهد الثّقافيّ الجزرائريّ أوّلا، ثمّ العربيّ فالعالميّ ثانيا، معتمدا على ما توفّر له من إمكانات ماديّة وبشريّة، ومستغلاّ،من أجل فرض ذاته، ما أتيح له من فرص كالمهرجانات، والمسابقات الدراميّة، والتّظاهرات

[1]- صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، مخطوط دكتوراه، إشراف: عبد الله حمادي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري-قسنطينة- 2012م-2013م، ص 17.

الثّقافيّة الّتي من شأنها تحفيز النّشاط المسرحيّ كتابة وتمثيلا وإخراجا، ودفع المهتمّين بهذا الفنّ إلى وضع استراتيجيّات واضحة تهدف إلى نشره وتطويره، لاسيّما وأنّ المسرح الجزائريّ قد احتلّ، في الآونة الأخيرة، مكانة متميّزة إبداعا ونقدا.

➢ النـــــمـــوذج التّـطـبيـــقيّ:مســـــرحيّة جحـــا لعـــلالو – عـــــرض وتحليـــــل:

تمهيد : تعد مسرحيّة "جحا" لـ "سلالي علي" المعروف بـ "علالو" نموذجا رائدا في مجال الاقتباس عن التّراث الشّعبيّ، والأدبيّ، يعوّل عليها العديد من النّقّاد في التّأريخ للبداية الفعليّة للمسرحيّة الجزائريّة، ويقرّون باستحقاق "علالو" لقب "أبي المسرح الجزائريّ" بسببها[1]. وتمّ عرضها لأوّل مرّة بقاعة "الكورسال" بباب الوادي، بالجزائر في 12 أفريل سنة 1926م. وقد جاءت هذه المسرحيّة استجابة لتحدّ وقع بين مقتبسها والشّيخ "مصطفى بن عبد الحفيظ" نتيجة فشل مشروع مسرحيّة كان "علالو" ينوي تقديمها بمعيّة أحد الدراميّين التّونسيّين الذي قدمه الشّيخ لكلّ من "علالو" و"باشطارزي" و"إبراهيم دحمون" و"عبد العزيز لكحل"[2] فعكف على تأليفها، بلغة عاميّة مفهومة، في ثلاثة فصول لتروي مقالب جحا الذي وقع ضحيّة مؤامرة انتقاميّة دبّرتها له زوجته "حيلة" جعلت منه طبيبا ينبغي له معالجة ابن السّلطان.

أمّا عن مصادر المسرحيّة، التي ادّعى بعض النّقّاد أنها مأخوذة عن إحدى مسرحيتي "موليير" "مريض الوهم" وخاصّة "طبيب رغم أنفه"، فينفي علالو نفسه ذلك مؤكّدا أنّ التّشابه يرجع إلى كون المسرحيتين مأخوذتين عن أصل واحد هو «حكاية في القرون الوسطى تحمل عنوان Le Vilainmire [يقول علالو] وأضيف مصدر آخر وهو قمر الزمان–من حكايات ألف ليلة وليلة. وقد أضفت، لعملي هذا، بالإضافة إلى العمل الدرامي، اسم وأسلوب وشخصية جحا المعروفة

[1])- أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص35 (بتصرّف).
[2])- المرجع نفسه، ص42.

بجاذبيتها في الأوساط الشعبية.»[1] وعليه فقد امتزج في هذه المسرحيّة التّراث الأوربيّ بالتّراث العربيّ، بالتّراث المحلّيّ، فكانت فسيفساء من الثّقافات صيغت بطريقة كوميديّة بسيطة، وتمّ انتقاؤها بحدق لتقنع الجمهور الجزائريّ وتؤثّر فيه.

لقد كان "علالو" في مسرحيّة "جحا" يعي أنّ الاقتباس ليس اجترارا للنصّ الأصليّ، بل كان مقتنعا أنّه عمل فنّيّ تتحكّم فيه العبقريّة والإبداع، ويهدف إلى تطويع التّقنيّ والفنيّ في النصّ الأصليّ قبل الموضوعاتيّ، ولذلك لم يكتف في هذه المسرحيّة بنصّ واحد، بل عمل على دمج نصوص كثيرة وصهرها لصياغة عمل متفرّد في النّهاية، سبيله إلى ذلك اعتماد مبدأ الانتقاء والملاءمة، وتغيير أسماء الشّخصيّات وصفاتها، أو بعض الأحداث، بما يتناسب والبيئة المحليّة[2]. ففي هذه المسرحيّة نشمّ عبق "ألف ليلة وليلة" انطلاقا من أسماء الشّخصيّات التي أعطت للمسرحيّة سحرا شرقّيا، ومن أدب العصور الوسطى تطل فكرة تورّط الشّخصيّة الرّئيسيّة "جحا" في دور الطّبيب رغما عنها، ومن التّراث الشّعبيّ المحليّ تشعّ شخصية "جحا" بمغامراتها، وسذاجتها وفكاهتها، وقد أعطى "علالو" لكلّ جانب من هذه الجوانب نصيبا من العناية الفنيّة، دون أن ينسى طبيعة الجمهور التّوّاق إلى المرح، والفكاهة، فكتب له باللّغة التي يفهمها، ممّا جعل هذه المسرحيّة تلقى نجاحا باهرا، وتنتصب علامة مميّزة في تاريخ المسرحيّة الجزائريّة.

اتّسمت مسرحيّة "حجا" بسمات فنيّة كثيرة كانت سببا لنجاحها، وعاملا مهمّ من عوامل استقطاب الجمهور لهذا الفنّ الوافد، وتعلّقه بعروض علالو، ولعلّنا نجمل الخصائص الفنيّة للنصّ موضوع الدّراسة فيما يلي:

1- استحضار الشّخصيّات التّراثيّة: وعلى رأسها شخصيّة "جحا" بما تتمتّع به من شعبيّة وقصص طريفة، إنّها شخصيّة متأصّلة في اللاّوعي الجمعيّ الجزائريّ، يعرفها العامّة والخاصّة، الصّغير والكبير،

[1])- أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتّاب، الجزائر، ط2، 1984م، ص57. وأيضا: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ، نشأته وتطوره، ص46. وأيضا: أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص35.

[2])-Ahmed Cheniki , Vérités du théâtre En Algérie, Edition Dar El Gharb, Oran Algérie, 2006, P15.

وقد وجد علالو فيها ضالّته كونها شخصيّة واضحة المعالم في المأثرة الشّعبيّة، منفتحة على ما ينسجه المخيال الشّعبيّ من قصص و"مقالب" مضحكة.

2- الاعتماد على فلسفة الضّحك أسلوبا لمعالجة الواقع؛ فقد أدرك "علالو" أنّ الشّعب الجزائريّ محبّ للأسلوب الفكاهيّ، شعب يعيش البؤس والحرمان في ظلّ السياسة الاستعماريّة، ويتوق إلى التّرويح عن نفسه، والتّخفيف من همومه فانتقى ما يتلاءم وجمهوره.

3- اعتماد اللّهجة العاميّة الّتي تفهمها كلّ شرائح المجتمع.

يمكن القول في النّهاية إنّ نجاح مسرحيّة "جحا" لــ "سلالي علي" لم يكن بسبب استدعائها لشخصيّة تراثيّة طريفة، أو اعتمادها على فلسفة الضّحك، والأسلوب الطربيّ المرح الّذي كان الشّعب الجزائريّ في أمسّ الحاجة إليه، أو بسبب لغتها العاميّة أو... بل كان لاجتماع هذه العناصر كلّها في عمل واحد.

المحـــاضـرة الرّابعـة:

أعـــــلام المسرحيّـــة الجزائريّـــــة وخصائصها:

أوّلا: الأعلام.

ثانيا: الخصائص.

تمهيد :ارتبط الفنّ المسرحيّ في الجزائر بأسماء كثيرة كان لها الفضل في إرساء دعائمه كتابة وتمثيلا وإخراجا، على الرّغم من أنّ الكثير منهم ظلّ، ولفترة زمنيّة معتبرة، مغمورا فلا نكاد نعثر على سير حياتهم، أو إسهاماتهم في تطوير المسرحيّة الجزائريّة إلاّ فيما ندر، في ظلّ غياب معاجم أعلام توثّق سير شخصيّات فاعلة في تاريخ المسرحيّ الجزائريّ أو حتّى المغاربيّ (فيما نعلم)، اللّهمّ تلك الجهود الفرديّة الّتي أسهمت في إزالة الغبار عن سير بعض رجال ونساء هذا الفنّ في بلادنا، على نحو ما نجد عند أحمد بيوض في كتابه: المسرح الجزائريّ نشأته وتطوّره من .....، وكتاب صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972عرض وتوثيق-، ورسالة الدّكتوراه الّتي تقدّم بها احسن تليلاني بعنوان: توظيف التراث في المسرح الجزائري وغيرها من الأبحاث الّتي أبى أصحابها إلاّ أن يضمّنوها تعريفات بأعلام المسرحيّة الجزائريّة وعرضا لعناوين نصوصهم، إمّا على شكل فصول أو ملاحق، كما تميّزت المسرحيّة الجزائريّة بجملة من الخصائص الّتي وسمت هذا الفنّ بطابع محليّ نابع من خصوصيّة البيئة الجزائريّة: ظروفها التّاريخيّة وعاداتها وثقافتها.

أوّلا: أعلام المسرحيّة الجزائريّة:

لا نحاول في هذه المحاضرة أن ندّعي الإلمام بجميع هؤلاء الأعلام، فهذا مطلب عزيز نظرا لكثرتهم أوّلا، ولعوَز الدّراسات التّاريخيّة لأعمال بعضهم ولاسيّما أولائك الّذين تعرّضت نصوصهمللضياع، لذلك سنختار نموذجا/ نماذج من كلّ مرحلة، مع نصّ تطبيقيّ.

1**– الطاهر علي الشريف:** لا نجد اسمه يتردّد عند الكثير من النقاد، وإن ذُكِر فباقتضاب شديد حيث يوجز صالح لمباركية الحديث عنه إيجازا ملحوظا دون ذكر تاريخ ميلاده أو وفاته، ارتبط اسم "**الطاهر علي الشريف**" بجمعيّة المهذبيّة الّتي أسّسها سنة 1921، وقدّم ثلاث مسرحيّات[1] ذات طابع أخلاقيّ اجتماعيّ في كنفها هي: الشّفاء بعد العناء، وخديعة الغرام، وبديع.

[1])- تتضمن مسرحية الشّفاء بعد العناء فصلا واحدا كتبت بالنثر الفصيح تتخللها بعض الأغنيات وعرضت بإحدى ثانويات الجزائر العاصمة سنة 1921، أمّا مسرحيّة خديعة الغرام فتقع في أربعة فصول وعرضت بدار الأوبرا بالجزائر العاصمة سنة 1923،

2- سلالي علي"علالو" (**1902-1992**): ساهمت عوامل عديدة في صقل تجربة ابن حيّ القصبة العتيق المسرحيّة منها حبّه للفنّ بشكل عام وللمسرح بشكل خاصّ، واحتكاكه ببعض الفرنسيّين وتأثّره بثقافتهم، وموهبته الفطريّة الّتي دفعته إلى اغتنام فرصة إحياء سهرات غنائيّة لصالح جرحى الحرب العالميّة الأولى لإدخال بعض السكاتشات والمونولوجات ما بين سنتي: 1918-1921يقول: « وخلال هذه السهرات خطرت لي 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 شعبي، او مستقاة من الواقع اليومي، فكانت تلقى نجاحا عظيما»[1] وسرعان ما طوّر "علالو" فكرته لتَثمِر، بعد تأسيس فرقة الزاهية سنة 1926، عن مسرحيّة **"جحا"** الّتي تعدّ فاتحة مسرحيّات فكاهيّة اجتماعيّة كثيرة، غير أنّ نشاطه في المسرح لا يتوقّف عند التأليف أو التّمثيل بل يتعدّاه إلى التأريخ للفنّ المسرحيّ في الجزائر حين تعوز الكتب التاريخيّة، حيث يمكن اعتبار مذكّرات **"علالو"** واحدة من أهمّ مصادر المسرحيّة الجزائريّة الّتي كان فيها متبّعا ومؤرّخا لمسيرة الفنّ المسرحيّ في الجزائر.

- أعماله[2]:أثر عن "سلالي علي" مسرحيّات عديدةوردت في كتب كلّ من سعد الله بن شنب، وأحمد بيوض، وصالح لمباركيّة وأحسن تليلاني، وانفردت مذكّرات "باشطارزي" بإيراد عنوان مسرحيّتين فكاهيتين ذات طابع أخلاقيّ/اجتماعيّ هما: "المشحاح وخديمو" و"نسيبي لحمق"

وتتضمّن مسرحيّة بديع ثلاثة فصول وتمّ عرضها بقاعة الكورسال سنة 1924، سعد الله بن الشنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ص31.

[1])- سلالي علي، شروق المسرح الجزائري، ص28.

[2])- أفدنا في هذه النّقطة من: سعد الله بن الشنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ص31. وأحمد بيوض، المسرح الجزائري: نشأته وتطوّره، ص24-25 وصالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972عرض وتوثيق-ص81-82. وأحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص226-227-228.

عنوان المسرحيّة	تاريخ عرضها	موضوعها
جحا	12-04-1926	تقع هذه الكوميديا في ثلاثة فصول وأربعة لوحات، تروي مغامرات جحا بعد أن وقع ضحيّة مؤامرة زوجته(حيلة) ليجد نفسه طبيبا ينبغي أن يداوي (ميمون) ابن الملك (قارون) وإلاّ لقي حتفه. أمّا عن مصادر المسرحيّة فهي متعدّدة تجمع بين التّراث الشّعبيّ ممثّلا في شخصيّة حجا، وحكايات "ألف ليلة وليلة" الّتي استلهم منها الأسماء وبعض الأحداث، كما استوحى فكرتها من مسرحيّة "طبيب رغم أنفه" لـ "موليير".
زواج بوعقلين	26-10-1926	تعالج هذه الكوميديا في ثلاثة فصول زواج "بوعقلين" من امرأة تصغره سنّا، وما نتج عن ذلك من مواقف طريفة أساسها غيرته المفرطة على زوجته، وقد استلهم "علالو" فكرة هذه المسرحيّة بمشاركة "دحمون" من الحياة الجزائريّة البسيطة.
أبو الحسن المغفّل	23-03-1927	مسرحيّة غنائيّة مؤلّفة من أربعة فصول وستّ لوحات، تحكي قصّة رجل من بغداد يصير ذات يوم "خليفة" بفضل خدعة من "هارون الرشيد" الّذي أراد أن يتسلّى وتنتهي المسرحيّة بمكافأة هارون الرشيد للرّجل البغداديّ، وقد أخذ "علالو" فكرة المسرحيّة من قصص ألف ليلة وليلة.
الصياد والعفريت	16-04-1928	مسرحيّة كوميديّة غنائيّة تنقلنا إلى أجواء "ألف ليلة وليلة" السّاحرة لتحكي – في أربعة فصول وخمسة لوحات– قصّة "خير الدين" الّذي يقوم بمغامرات، مع صديقيه: "سعدون" القرصان السّابق، و"منير" الصيّاد الماهر للبحث عن حبيبته ابنة الملك.
عنتر الحشايشي	25-02-1930	تعالج هذه الكوميديا في ثلاثة فصول وخمس لوحات مضار تدخين الحشيش الذي دفع بـ "عنتر" إلى مغامرات طريفة تكون نهايتها مأساويّة.
الخليفة والصياد	06-04-1931	تسترجع هذه الملهاة الغنائيّة، في خمسة فصول، إحدى قصص "ألف ليلة وليلة" من خلال شخصيّة "خليفة" وهو صيّاد يستطيع إرجاع "قوت القلوب" حبيبة "هارون الرّشيد" بعد أن دبّرت زوجته "زبيدة" مؤامرة للتّخلّص منها بسجنها في صندوق ورميها في البحر.
حلاق غرناطة	05-05-1931	تجري أحداث هذه الملهاة في الأندلس لتروي في ثلاثة فصول وأربعة لوحات مغامرات عاطفيّة لبطلّ أندلسيّ اسمه "فيغارو".
الأخوان عاشور	05-09-1976	تصوّر هذه المسرحيّة في ثلاثة فصول وأربعة لوحات مغامرات الأخوين عاشور، وما يواجهانه في رحلة بحثهما عن قوتهما اليوميّ.

3– محي الدين باشطارزي:

مغنٍّ، وممثّل ومؤلّف مسرحيّ [عاش ما بين (1887م-1986م)] بحي القصبة بالجزائر العاصمة (...) بدأ نشاطه المسرحيّ في جمعيّة المطربيّة عام 1919م، ليصبح مديرا لها عام 1928م«أسندت له أدوار خاصّة بوصلات غنائيّة، وحقّق بذلك نجاحا كبيرا كما حدث في مسرحيّة "الصّياد والعفريت" الّتي ألّفها علالو سنة1928، ولم يباشر (اش تارزي) مهمّة التّأليف إلاّ بعد سنة

1932»[1] عُيِّن عام 1947م مديرا لفرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا بالعاصمة إلى غاية موسم عام 1955م-1956م مثّل في العديد من الأفلام مثل "كينزي" و"الوصيّة" و"حسان طيرو". وابتداء من الثمانينيّات دوّن مذكّراته الّتي تشمل مسيرة المسرح الجزائريّ من عام 1919م إلى عام 1974 في ثلاثة أجزاء صدرت تباعا خلال أعوام 1969م، 1984م و1986م، اتّخذ من السّخرية أسلوبا لمعالجة الآفات الاجتماعيّة ووسيلة لتعرية السّياسة الاستعماريّة وهو ما جعله يقع تحت وطأة المضايقات الفرنسيّة التي حظرت نشاطه المسرحيّ في الفترة ما بين سنتي 1937-1939كما منعت بعض مسرحيّاته من العرض كمسرحيّة الخدّاعين مثلا[2] وعلى الرغم من كلّ ذلك عدّت إسهامات باش تارزي لبنة أساسيّة في مسيرة الفنّ المسرحيّ في الجزائر.

– أعماله: تنّوعت أعمال هذا المسرحيعلى النّحو الآتي[3]:

عنوان المسرحيّة	تاريخ عرضها	موضوعها
الجهلاء المدعون العلم	1924	مسرحيّة ذات طابع اجتماعيّ هزليّ كتبت باللّغة الفصحى، وتهدف إلى محاربة بعض الظّواهر السّلبيّة في الّتي عرفها المجتمع الجزائريّ ولاسّيما الطرقيّة والشّعوذة .
الفقير	08-01-1934	تعالج هذه الكوميديا بمشاركة "رشيد القسنطيني" موضوع الفقر ونتائجه السلبية.
البوزريعي في العسكرية	1934	كوميديا بالعامية تصور مغامرات شاب من ناحية بوزريعة إحدى ضواحي الجزائر العاصمة أثناء تأدية واجب الخدمة العسكرية في ظل الحكومة الفرنسية، وقد ألفها مع صديقه الفرنسي لويس شابرو.
فاقو	1934	كوميديا تضمر خطابا سياسيا، كتبت بالعامية حاول الكاتب فيها، وبأسلوب فكاهي، أن يدعو الشعب الجزائري إلى اليقضة والحذر من الأساليب الاستعمارية المخادعة
على النيف	1934	مسرحيّة اجتماعيّة تسعى إلى محاربة ظاهرة تفشّت في المجتمع الجزائريّ في تلك الفترة وهي الزّواج المختلط حفاظا على الأسرة الجزائريّة .
بني وي وي	28-11-1935	كوميديا في ثلاثة فصول كتبت باللغة العاميّة، تسلّط الضّوء على فئة من الشّعب الجزائريّ الّذين يعملون لصالح فرنسا، ويعدّون أذنابا لنظامها، تابعين

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972عرض وتوثيق-ص65.

[2]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص67(بتصرف).

[3]- فيما يتعلّق بأعمال محي الدين باش تارزي أفدنا من: سلالي علي، شروق المسرح الجزائري، ص45-56(بتصرف) وأحمد بيوض، المسرح الجزائري: نشأته وتطوّره، ص62-63-64-65-66-67-68(بتصرف) وصالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972عرض وتوثيق-ص87-88-89(بتصرف).

		لحكومتها.
حب النساء	؟؟-03-1936	كوميديا موسيقيّة راقصة تعالج في أربعة فصول، باللهجة العامية موضوع المرأة الجزائريّة وما تتعرّض له من تهميش، ويطرح موضوع الزّواج بالأجنبيّات.
الخداعين	؟؟-01-1936	كوميديا في ثلاثة فصول تضمر خطابا سياسيّا وتسعى إلى توعية الشّعب الجزائريّ ببعض الفئات الّتي تستخدم أساليب المراوغة خدمة لمصالحها الخاصّة كالنّواب الجزائريّين في البرلمان الفرنسيّ وغيرهم.
النساء	25-10-1937	كوميديا اجتماعيّة تسعى إلى المهادنة مع الحكومة الفرنسيّة ولاسيّما بعد الضّغوطات الّتي تعرّض لها الكاتب نتيجة إحساس السّلطات الفرنسيّة بالعداء المضمر في مسرحيّات: فاقو، وبني وي وي، والخداعين، وفيها يطرح باش تارزي موضوع الزّواج بالأجنبيّات من وجهة نظر إيجابيّة متّخذا منه وسيلة للتّعايش السّلميّ بين الشّعوب.

بالإضافة إلى مسرحيّات أخرى أورد عناوينها "صالح لمباركية" دون الخوض في تفاصيل موضوعاتها ونذكر منها[1]: "بعد السكرة" سنة 1936، "شمشون الجزائري" سنة 1937، "زيد عيط" سنة 1937، "الكذابين" 1938، "طبيب الصقلي" 1939، "سحار بالسيف" 1939، "ما ينفع غير الصح" 1939، "هي وإلا أنا" 1939، "بوشن شانة" 1939، "قد ما تجري" 1939والمرجّح أنّها باللّهجة العاميّة، وذات طابع اجتماعيّ.

4- أحمد توفيق المدني[2]: (1952-1983) صحفيّ وسياسيّ جزائريّ ولد بتونس وتتلمذ بمدارسها، أتقن اللّغتين العربية والفرنسيّة، في سنة 1925 دخل الجزائر وكانت له نشاطات عديدة حيث شغل منصب الكاتب العام لجمعيّة العلماء المسلمين خلفا للبشير الإبراهيمي الذّي سافر للمشرق، كما اشتغل كاتب تحرير لجريدة "البصائر"، شغل مناصب دبلوماسيّة أثناء الثّورة؛ حيث مثّل جبهة التّحرير الوطنيّ سنة 1956 في القاهرة، وعيّن، بعد الاستقلال، وزيرا للأوقاف الدينيّة، وسفيرا في عدّة بلدان عربيّة، وعضوا بمجمع اللّغة العربيّة بالقاهرة، كما كان نتاجه العلميّ غزيرا وبخاصّة في مجال التاريخ الجزائريّ والإصلاح السّياسيّ نحو: كتاب الجزائر، تقويم المنصور، حياة وكفاح(مذكّرات).

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص، ص-88-89(بتصرف).

[2]- ينظر: رابح خدوسي وآخرون، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريّين، دار الحضارة، بئر التوتة، الجزائر، ط1، 2003،ص69. وأيضا: أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص230-231.

- **أعماله:** أثر عن "**أحمد توفيق المدني**" مسرحيتين هما مسرحيّة "**عطيل**" وهي اقتباس لمسرحيّة شكسبير الحملة العنوان نفسه، ومسرحيّة "**حنبعل**"وهيمسرحيّة تاريخيّةألّفت وعرضت يوم **9 أفريل 1948** وتستمدّ أحداثها من حياة البطل القرطاجي "**حنبعل**" ومواقفه الثّوريّة الخالدة لتعبّر عن مواقف الكاتب نفسه من الرّاهن الجزائريّ، والمستعمر الفرنسيّ، وتجعل من شخصيّة "**حنبعل**" رمزا للبطل الجزائريّ في كفاحه من أجل الحريّة[1].

5- عبد الحليم رايس: (1924-1979): مغنّ وممثّل وكاتب مسرحيّ ولد بوهران وانتقل إلى العاصمة، بدأ نشاطه المسرحيّ سنة 1947 حين انضمّ إلى فرقة المسرح العربيّ، وألّف في ظلّها أولى نصوصه المسرحيّة ذات الطّابع الاجتماعيّ بعنوان: "بين نارين، هذه هي الدنيا"، كان عضوا بارزا في "الفرقة الفنية لجبهة التّحرير الوطنيّ" سنة 1958، أسهم في دعم الثّورة التّحريريّة بنصوص مسرحيّة كثيرة تناولت قضايا الحريّة والكفاح وغيرها.

-أعماله[2]:يعدّ "عبد الحليم رايس" كاتب الثّورة الجزائريّة بامتياز؛ حيث عالجت نصوصه موضوع الثّورة انطلاقا من زوايا مختلفة على النّحو الآتي:

عنوان المسرحية	تاريخ تأليفها	موضوعها
أولاد القصبة	1959	تعالج المسرحيّة، الّتي قدمتها الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني في تونس، موضوع الثّورة داخل المدن، من خلال عائلة جزائريّة يشترك أبناؤها الثّلاثة في الثّورة كلّ انطلاقا من مبادئه ووجهة نظره.
العهد		تعالج قيم التضحية والالتزام بالمبادئ الثورية، من خلال مجموعة من المجاهدين الّذين يقرّرون بعد محاصرة الجيش الفرنسيّ لهم، إعدام الطّفل خوفا من أن يفشي أسرار الثّورة، وتهدف إلى إبراز دور مختلف فئات الشّعب الجزائريّ في الثّورة والتفافهم حولها.
الخالدون	1960	تصوّر المسرحيّة معاناة المجاهدين أثناء قيامهم بمهمّة جلب الأسلحة من الحدود التّونسيّة، وتبرز ما يتحلّون به من وطنيّة وروح قتاليّة عالية.

[1]- ينظر: أحمد توفيق المدني، حنبعل، المطبعة العربية بالجزائر، 1950. وصالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972عرض وتوثيق-ص-93-94 (بتصرف).

[2]- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، د.ط، د.ت، ص25 و27-28 (بتصرف).

دم الأحرار	1961	مسرحيّة نضاليّة تسلّط الضّوء في ثلاثة فصول على العمل الفدائيّ، وتبرز تعاطف بعض الفرنسيّين مع الثّورة التّحريريّة من خلال شخصيّة "فرانسوا" الّذي يشارك في العمل الفدائيّ ويخفي الفدائيّين الثلاثة: مراد، ورزقي ومريم في بيته[1].

6- **أحمد رضا حوحو**:(1910- 1956) ولد الأديب الصحفيّ الشّهيد في 15-112-2010 بسيدي عقبة ولاية بسكرة لعائلة مرموقة[2]، تلقّى تعليمه الأوّل بمدينة سكيكدة، أتقن اللغتين العربية والفرنسية، عيّن بمسقط رأسه موظّفا في مصلحة البريد والهاتف، سنة 1934 انضمّ إلى جمعيّة العقبي الثّقافيّة، سنة 1935 هاجر إلى الحجاز، وبعد عودته إلى الجزائر(1946) استقرّ بقسنطينة،سنة1947 أصبح كاتبا عامّا في معهد عبد الحميد بن باديس، أنشأسنة 1948جمعية المزهر للموسيقى والمسرح بقسنطينة[3]، وفي سنة1949 أسّس جريدة الشّعلة، أعدم في 29 مارس 1956 على يد السّلطات الفرنسيّة[4].

حفلت مسيرة "أحمد رضا حوحو" بنشاط أدبيّ ومسرحيّ معتبر، جمع نتاجه بين الطّابع الاجتماعيّ والتّاريخيّ، وتميّز بأسلوب نقديّ ساخر، مكّنه اتقانه للّغة الفرنسيّة من الاطّلاع على أدب الآخر ومواكبته ترجمة واقتباسا خاصّة منه أدب "فيكتور هوغو"(Victor Hugo)وموليير، تراوح نتاجه المسرحيّ بين التّأليف والاقتباس[5].

---

[1]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة- دم الأحرار، مجلة المعهد الوطنيّ العالي للفنون المسرحيّة، ع2، الجزائر، 2000.

[2]- أحمد منور، مسرح الفرجة والنّضال في الجزائر، دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005، ص29 (بتصرف).

[3]-صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972عرض وتوثيق-ص71 (بتصرف).

[4]- المرجع السّابق، ص36.

[5]- أفدنا، عند الحديث عن أعمال أحمد رضا حوحو المسرحيّة ، من: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972عرض وتوثيق-ص96-101 (بتصرف). وأحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو- دراسة أدبية تحليليّة مقارنة- رسالة ماجستير، جامعة الجزائر،1989، ص114-125 (بتصرف).

عنوان المسرحيّة	مصدرها	موضوعها
صنيعة البرامكة	التاريخ العربيّ الإسلاميّ إبّان الفترة العبّاسيّة، وتهدف إلى إحياء التّراث الإسلاميّ المجيد.	مسرحيّة تاريخيّة تسلّط الضّوء في ثلاثة فصول على حياة المسلمين في بغداد إبّان حكم الخليفة المأمون، وتسرد قصّة "المنذر بم المغيرة" ووفائه لأسرة البرامكة التي كان عاملا لديها حتّى بعد زوال نفوذها.
هارون الرشيد أو أبو الحسن التميميّ	اقتبس الكاتب هذه المسرحيّة من قصص "ألف ليلة وليلة".	تروي هذه الكوميديا قصّة أبي الحسن الّذي يستقبل ضيوفه الغرباء كلّ مساء، وما يحدث له من مغامرات بعد أن يحلّ "هارون الرشيد" ووزيره "جعفر البرمكي" ضيفان عليه، ويتحوّل هو إلى خليفة مكان "هارون الرشيد.
أدباء المظهر	مسرحيّة فكاهيّة مستمدّة من الواقع المعيش.	كوميديا تصور في فصلين جانبا هزليا من الحياة الأدبيّة من خلال شخصيّة الأستاذ "خليل" الّذي يضطرّ، في ظلّ كثرة تظاهر من حوله بالعلم والأدب وشدّة شهرتهم بين النّاس، إلى الادّعاء بقدرته على تعليم وتكوين أدباء في مدّة ساعتين.
الأستاذ أو الواهم	مقتبسة من مسرحيّة "البورجوازيّ النّبيل" لـ موليير"	تصوّر هذه الكوميديا في فصلين ما أصاب حياة التاجر البسيط "عبد الحق" من تغيّر ليصبح، بعد أن ورث أموالا عن أحد أقاربه، شخصيّة مرموقة في المجتمع، ما جعل بعض الطّماعين يلتفّون حوله، ويطلقون عليه لقب الأستاذ، فيتوهّم أنّه كذلك بالفعل حتّى يتدخّل أحد أقاربه ليفنّد وهمه هذا.
سي شعبان أو البخيل	مقتبسة من مسرحيّة "البخيل" لـ "موليير"	كوميديا كتبت بالعامية عرضت سنة 1952،تعالج قصة رجل غني ولكنه بخيل، يقوم بدفن أمواله في حديقته، ويضع خططا لمستقبل ومستقبل عائله تقتضي زواجه من حسناء الحي، وزواج ابنه من أرملة ثرية غير أنّ سرقة أمواله تفسد خططه، وقد حافظ الكاتب على مضمون المسرحية الأصلية وأجرى تغييرات بسيطة كتغيير الأسماء، والملابس والديكور ليناسب البيئة المحليّة.
عنبسة أو ملكة غرناطة	مسرحية مقتبسة عن مسرحية "روي بلاس"(Ruy Blas) لفيكتور هيجو	مسرحية تاريخية في ثلاثة فصول عرضت سنة 1950 تدور أحداثها في الأندلس وتسلط الضوء على ما يدور في قصر غرناطة من مؤامرات تجعل عنبسة يتقرب من الملكة بأمر من سيده "ابن حفصون" بدافع الانتقام غير أنّ ما يقع بينهما من حب صادق يغير مجرى الأحداث.
بائعة الورد	مسرحية مقتبسة عن رواية "حاملة الخبز" La Porteuse De Pain لـ	مسرحيّة اجتماعيّة عاطفيّة كتبت بالفصحى في خمسة فصول وعرضت سنة 1951 تقصّ حكاية أرملة تأثر الوفاء لزوجها على حبّ مهندس يعمل في المعمل الّذي تشتغل فيه ما

	"كازافيه دي منتديان" De Xavier Monterpin	يدفعه للانتقام منها، فيتدبّر أمر حرق المعمل وقتل صاحبه قصد اتّهامها، وتنتهي المسرحيّة باكتشاف الحقيقة وانتحار المهندس إثر ذلك. ولعلّ ما شاب المسرحيّة من نزعة تحرّريّة تتنافى وأخلاق المرأة الجزائريّة بخاصّة والعربيّة بعامّة جعلتها، في نظر أحمد منور، من أضعف مسرحيّات "أحمد رضا حوحو" المقتبسة[1]
عاشور والتمدن	مسرحيّة مقتبسة عن مسرحيّة "الثريّ النّبيل" Le Bourgeois Gentil Homme لـ "موليير"	كوميديا كتبت في ثلاثة فصول بالعامية ألّفت سنة 1951وتنحو منحى تربويّ إصلاحيّ حين تحذّر من مخاطر الانسلاخ والذّوبان في ثقافة الآخر، وتخلّي الجزائريّ عن مبادئه وقيمه من خلال شخصيّة "سي عاشور" الرّيفيّ البسيط الّذيّ يحلّ بالمدينة فينبهر بمظاهرها، ويقضي حياته مقلّدا أهلها.

7**– أحمد عياد**[2] (1921-1999): ولد الممثّل والكاتب المسرحيّ أحمد عياد المعروف بـ "روشد" بحي القصبة بالجزائر العاصمة، بدأ حياته رياضيا ثمّ سرعان ما انتقل إلى الفنّ المسرحيّ حيث انضمّ إلى فرقة المسرح العربيّ بقاعة الأوبرا سنة 1942، ثمّ إلى فرقة الرازي، وفي سنة 1957 سجن في سجن السركاجي لتحديه السلطات الاستعمارية، واصل بعد الاستقلال نشاطه المسرحيّ حيث ألّف نصوصا مسرحيّة ذات طابع اجتماعيّ هادف، شارك في تمثيل بعض الأدوار في أفلام سينمائيّة في الثمانينيّات من القرن الماضي.

[1])- أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص114.

[2])- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص374(بتصرف).

-أعماله: بالإضافة إلى التّمثيل ألّف "رويشد" مسرحيّات تعالج الواقع السياسي والاجتماعيّ في الجزائر، متّخذا من أسلوبي السّخرية والواقعيّة وسيلة لتسليط الضّوء على بعض هنات جزائر ما بعد الاستقلال.

عنوان المسرحية	تاريخ تأليفها	موضوعها
حسان طيرو	1964	مسرحية ثورية تعالج قضية النضال داخل المدن، من خلال شخصيّة شعبيّة بسيطة(حسان) الّذي يأوي "أحمد الفدائيّ" فيتعرّض لمضايقات العسكر الفرنسيّ[1].
الغولة	1966	مسرحية اجتماعية لاللهجة العامية تسلط الضوء على ما آلت إليه جزائر ما بعد الاستقلال، وتطرح قضايا الانتهازية وحب المصلحة الخاصة.
البوابون	1978	مسرحية اجتماعية تصور لحظات خاطفة من البيت والشارع، وتسلط الضوء على حياة المتسكعين والفقراء الذين يصارعون الحياة لكسب قوتهم.
أه يا حسان	1978	

ثانيا- خصـــائص الفـــنّ المســـــرحيّ الجـــــزائريّ: يقف الباحث في خصائص المسرح الجزائريّ على سمات كثيرة استنبطها النّقاد من النّصوص المسرحيّة الأولى، وتداولوها في كتبهم النّقديّة ويمكن أن نجملها في النّقاط الآتية[(2)]:

1- ظهر المسرح الجزائريّ من خلال العرض الشّعبيّ، مرتبطا بذوق الجماهير الشّعبيّة غير المثقّفة، ليعبّر عن أحلامها وطموحاتها، وينقل معاناتها وآلامها، وكان عبارة عن اسكتشات تقدّم في مقاهي الأحياء الشّعبيّة المزدحمة بالسّكان.

[1])- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأه وتطوره، ص179.

[2])- ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1990، ع25، ص460، وأيضا: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972عرض وتوثيق-ص45-46 (بتصرف).

2- ارتبط المسرح الجزائريّ بالغناء، وجاء بلغة شعبيّة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة، لغة تصل إلى أعماق الجماهير كافّة، وتلائم ذوقها البسيط.

3- نهض الطّابع الفكاهيّ الّذي غلب على نصوصه بوظائف متعدّدة، فكان أوّلا وسيلة من وسائل جذب الجمهور واستقطابه، وأداة للتّخفيف من همومه في ظلّ سياسة استعماريّة قاهرة، وكان ثانيّا قناعا ينفلت بواسطته رجال المسرح من الرّقابة الاستعماريّة، ليمرّروا خطابا سياسيّا يرفض الاستعمار، ويسعى إلى نشر الوعي بين أفراد الشّعب.

4- غلبت على نصوصه صفة الارتجاليّة، حيث كانت العروض ترتكز على مهارات الممثّل وفطنته، وموهبته، وقدرته على ارتجال الدّور.

5- اضطلع الممثّلون أنفسهم بكتابة وإعداد النّصوص المسرحيّة، فكانت بعض تلك النّصوص توضع شفويّا، وتؤدّى ويجري كتابتها في وقت لاحق، لأنّ أغلب الممثّلين لم يكونوا مثقّفين، أو خرّيجي مدارس، بل كانوا يزاولون التّمثيل إلى جانب مهن اجتماعيّة أخرى.

غير أنّ هذه السّمات لا ترتبط، في اعتقادي، إلاّ بفترة معيّنة من تاريخ الفنّ المسرحيّ في الجزائر وهي فترة النّشأة، وهناك سمات أخرى لم يأت ذكرها نجملها في ما يأتي:

1- تنوّعت مصادر المسرحيّة الجزائريّة بين التّراث الشّعبيّ الجزائريّ، والتّاريخ والأسطورة، والتّراث العالميّ الأوربيّ واليونانيّ وغيره.

2- عالجت المسرحيّة الجزائريّة موضوعات عديدة يندرج بعضها ضمن الموضوعات الإنسانيّة ويندرج بعضها الآخر ضمن الموضوعات الاجتماعي (الزواج، الأسرة، السّكن...) ويندرج بعضها ضمن الموضوعات السّياسيّة (جور الأنظمة السّياسية، علاقة الفرد بالسّلطة، علاقة الحاكم بالمحكوم...) والموضوعات الأخلاقيّة (معالجة سلوكات غير أخلاقيّة كالبخل، وآفات اجتماعيّة كالخمر والحشيش وغيرها.

3- لم يكن هدف الفنّ المسرحيّ الجزائريّ التّرفيه فقط، بل جمع إلى جانب المتعة خدمة المجتمع، ومعالجة ما يؤرق الفرد من مشاغل؛ عمل على دعم الثّورة التّحريريّة وساهم في نشر رسالتها إبّان الفترة الاستعماريّة، والتفت إلى فساد الجهاز الإداريّ، وسلّط الضّوء على ما أصاب البلاد من أمراض كالانتهازيّة والبيروقراطيّة، حمل على كاهله حلم وطموح الطّبقة العاملة، فكان لسان حالها بعد الاستقلال.

يمكن القول في الأخير إنّ الفنّ المسرحيّ في الجزائر لم يكن ليستوي فنّا قائما بذاته لولا جهود رجال كثيرين سخّروا أنفسهم وأموالهم في سبيل تطويره، والتّعريف به عربيّا وعالميّا وسيلتهم –من أجل تحقيق ذلك- سحر الكلمة، وقوّة الحركة، وحسن البديهة، وحضور روح الدّعابة وغيرها من السّمات الّي ميّزت المسرحيّة الجزائريّة (نصّا وعرضا).

المحـــــاضرة الخامسة:

توظيف التراث في المســـــرحيّة الجـــــزائريّة:

1- الـتراث المـحليّ.

2- الـتراثالــتاريخيّ.

3- الـتراثالــدينيّ.

تمهيد: يلاحظ المستقرئ للنصوص المسرحيّة الجزائريّة تنوّع المصادر الّتي يستمدّ منها الكاتب المسرحيّ مادّته، فبحكم بيئته الجزائريّة كان المصدر المحليّ حاضرا في الكتابة الدراميّة الجزائريّة، مستدعيا ما يزخر به التّراث الجزائريّ المحليّ من قصص وحكايات، وعاكسا ما يتميّز به الواقع المعيش من أحداث، ولما كان الكاتب الجزائريّ ينتمي إلى الوطن العربيّ كان للرّاهن العربيّ حضورا متميّزا في التّجربة المسرحيّة الجزائريّة، ولم يكن هذا الكاتب ليعيش بمعزل عن التّجربة الإبداعيّة الغربيّة فكان تأثّره بها واضحا في نصوص كثيرة.

تنوّعت المصادر التّراثيّة الّتي استقى المسرحيّون الجزائريّون مادّتهم منها وتراوحت بين المصادر التراثيّة المحليّة، والمصادر التّاريخيّة، والدّينيّة، والمصادر التّراثيّة العربيّة، والأجنبيّة.

1- التّراث المحليّ: تجسّدت المصادر المحليّة في نصوص مسرحيّة جزائريّة اتّخذت مادّتها من التّراث الشّعبيّ المحليّ، أو من الواقع المعيش، وحاولت تطويع هذا الفنّ الوافد لخدمة الشّعب الجزائريّ بكلّ ما تتمتّع به بيئته من خصوصيّة، وعليه كان استلهام التّراث أحد مرتكزات المسرحيّة الجزائريّة منذ نشأتها، فقد «شعر [الكتّاب] بضرورة تلقيح هذا الفنّ الجديد بمصل من التّراث الشّعبيّ حتّى يغدو مناسبا لذوق الجمهور العربيّ ولثقافته وتقاليده الفنيّة العريقة، فكانوا يتوقّفون عند المصادر التّراثيّة الشّعبيّة، محاولين استنطاقها والإفادة منها لخلق مسرح متوازن يلبّي حاجات الجمهور من الثّقافة والامتاع، ضمن اتّجاه شعبيّ مرح يسعى إلى إيجاد الأشكال والمضامين المناسبة، للوصول إلى قلوب الجماهير الّتي مازالت تنفر من الأشكال الغربيّة الطّارئة»[1].

وقد مرّ توظيف الكتّاب المسرحيّين للتّراث بثلاثة مراحل هي: مرحلة البحث عن الذات، ومرحلة النّضج الفنيّ، ومرحلة التأصيل.

[1]- نصر الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (945-1980)، رسالة ماجستير(مخطوط)، إشراف: عزيزة مريدن، كلية الآداب، جمعة دمشق- سوريا- 1984-1985، ص306

أ– مرحلة البحث عن الذّات: ترتبط هذه المرحلة بتلك النّصوص الأولى الّتي حاول فيها الكتّاب المسرحيّون بصم أعمالهم المسرحيّة ببصمة محليّة تقرّبها من الجمهور، ويمكن أن نمثّل لهذه المرحلة بمسرحيّة "جحا" لــعلالو سنة 1926، الّتي كانت العودة فيها إلى التّراث الشّعبيّ تذكية لروح التّضامن والتآلف بين أفراد الشّعب الجزائريّ الّذين تجمعهم روابط اجتماعيّة وتاريخيّة ونفسيّة وثقافيّة واحدة، وإعرابا عن رفض السّياسة الاستعماريّة الّتي تسعى إلى طمس معالم الشّخصيّة الوطنيّة.

وعن أهداف توظيف التّراث في المسرح الجزائريّ فيلخّصها الباحث "أحسن تليلاني" فيما يأتي[1]:

– إحياء الشّخصيّة القوميّة الّتي حاول الاستعمار طمسها والقضاء عليها.

– جلب المتفرّجين والتأثير عليهم باستغلال ما يكتسيه التراث من حضور حيّ في وجدان الأمّة.

– الفخر بمآثر الماضي التليد تعويضا عن ضعف الامة في حاضرها، آنذاك بسبب طغيان الاستعمار عليها.

والملاحظ أنّ توظيف التراث بعامّة والتراث الشعبيّ بخاصّة قد لبّى طموح روّاد الفنّالمسرحيّ الجزائريّ الأوائل في خلق نوع من التّواصل مع متفرّج يعتبر هذا الفنّ دخيلا على ثقافته، من خلال تقديم نماذج مسرحيّة مألوفة لديه، راسخة في ذاكرته، ناطقة بلسانه، ومعبّرة عن قضاياه وأحلامه.

ب– مرحلة النّضج: إذا كانت العودة إلى التّراث، في المرحلة السّابقة، حاجة ضروريّة من أجل إثبات الذّات، وتبنّي مبدأ الرّفض لسياسة المستعمر، فإنّها في هذه المرحلة تنمّ عن وعي فنيّ وفكريّ بقدرة التّراث على إلغاء الفواصل الزّمانيّة والمكانيّة وتقديم الرّموز والعبر قصد استئصال ما نخر جسد المجتمع الجزائريّ من علل، ودفع عجلة الرّكب الحضاريّ قدما إلى الأمام، يقول **"سلوم توفيق"**في هذا السياق«إذا كان التّمسّك بالتّراث والحرص عليه في مرحلة النّضال من أجل الاستقلال الوطنيّ قد ارتبط بالردّ على المحاولات الاستعماريّة الرّامية إلى محو الشّخصيّة الوطنيّة، فإنّ هذا التّمسّك في

[1])– أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص 42.

النّصف الثّاني من القرن العشرين يتّجه من أجل الحفاظ على الهويّة الثّقافيّة والأصالة الحضاريّة...»[1]ويتقعّد حلقة واصلة بين الماضي والحاضر، ووسيلة تستدعي الذّاكرة، وتراهن على المخزون الجماعيّ للكشف عن الواقع.

وقد أدرك الكتّاب المسرحيّون الجزائريّون بعد الاستقلال ما يمنحهم التّراث من طاقات تعبيريّة وإيحائيّة، فوظّفوه تلبية لحاجات فنيّة ونفسيّة واجتماعيّة، واعتبروه مادّة خاما، ووعاء مرنا يستوعب كلّ معطيات الرّاهن، ويعبّر بفنيّة تبتعد عن المباشرة والتّقريريّة، معتمدين- من أجل تحقيق الهدف المنشود- على مبدأي الانتقاء والاسقاط، وموائمين بين المنجز المسرحيّ الغربيّ، والموروث العربيّ الأصيل، ولعلّنا نمثّل لهذه المرحلة بتجربتيكلّ من "**كاكي ولد عبد الرّحمان**"و"**عبد القادر علولة**" اللّتين بلغتا شأوا عظيما في التّعامل مع التّراث.

فقد انفتحت تجربة "**كاكي ولد عبد الرحمان**"(1934-1995) المسرحيّة على الأشكال التّراثيّة المختلفة، إن على مستوى تقنيات السّرد؛ من خلال استدعاء الأغنية، والحكاية الشّعبيّة، والأسطورة، وتفعيل دور القوال وجعله شخصيّة أساسيّة في لعمل المسرحيّ، أو على مستوى اللّغة الّتي اقترب فيها كاكي من لغة المأثورات الشّعبيّة؛ فهي لغة بسيطة تتميّز بسحر خاصّ، نابع ممّا تزخر به من أشكال التّنميق اللّغويّ، وتختزل تجارب السّلف من خلال توظيف الأمثال والحكم. أمّامن حيث المضمون فلا يتوانى الكاتب عن طرح أكثر القضايا حساسيّة كنبذ الشّعوذة، والإيمان بالأولياء الصّالحين وغيرها من الموضوعات الملتصقة بالعقليّة الشّعبيّة الجزائريّة، وبهذا تمكّن في نصوص كثيرة مثل: "**القراب والصالحين**"، و"**ابن كلبون**"، "**كلواحد وحكمو**"، "**القراقوز**" وغيرها « (...) من تحقيق التّضامن الّذي استمدّه من تراث الأجداد، في شكل مسرحيّ يواكب المسرح المعاصر، يتّخذ من هذا الأسلوب

[1]- نحو رؤية ماركسيّة للتّراث، دار الفكر الجديد/ بيروت، لبنان، 1988، ص32.

سبيلا لتمرير خطابه الواعي...»[1] الّذي يهدف إلى إصلاح حال المجتمع عن طريق محاربة المعتقدات الشّعبيّة البائدة.

ولا تختلف تجربة **"عبد القادر علولة"** (**1939–1994**) عن تجربة"كاكي" وإن كانت أكثر نضجا وتحكّما في استلهام التّراث والإفادة منه، وعلى الرّغم من أنّ نظريّة المسرح الملحميّ لبريخث قد شكّلت نقطة الانطلاق بالنّسبة إلى رؤية "علولة" الفنيّة إلاّ أنّه سرعان ما التفت إلى «التّراث الحي، ذلك الّذي يشكّله رجال [بلده]، الّذين يشيدون يوميّا الحاضر والمستقبل، وبهذا المعنى [يقول علولة] فأنا أضطلع بكلّ الموروث بصفة واعية ونقديّة (...) ولهذا السّبب فأنا أكنّ مودّة خاصّة للتّراث الشّعبيّ بكلّ عناصره المكوّنة، وفي هذا الميدان بالذّات تهتزّ مشاعري أكثر وأكون أشدّ التحاما»[2] وتعبيرا عن الطّبقة الشّعبيّة البسيطة الّتي عوّل عليها في انتقاء شخصيّاته ومواضيعه، وأفكاره.

فمن حيث المواضيع كان همّ عبد القادر علّولة، بداية من الثّمانينيّات من القرن العشرين، هو تصوير واقع الطّبقة الكادحة وما تعانيه من ظلم وحرمان، وما تتخبّط فيه من معاناة، فكانت الانتهازيّة، والبيروقراطيّة، وتسلّط الجهاز الإداري، الرّشوة، وخيانة الأمانة وغيرها من الآفات الاجتماعيّة محرّك عجلة الابداع لديه والّتي جسّدتها نصوص مسرحيّة مهمّة في مساره الفنيّ نحو: مسرحيّة "حمق سليم" المقتبسة عن مسرحيّة "مذكّرات أحمق" لغوغول وتتناول تسلّط الجهاز الإداريّ، وثلاثيّة **"الأقوال"**سنة 1985–**"الأجواد"**سنة 1986– **"اللثام"**سنة 1987 الّتي تستمدّ مواضيع جداريّاتها من يوميّات الطّبقة الكادحة، كما أنّه كان يختار شخصيّاته من واقع الحياة اليوميّة، نماذج يمكن أن نصادفها كلّ يوم في مقاهي وهران وأحيائه البسيطة.

وقد انتدب علولة، لتصوير معاناة الطّبقة الكادحة والتّعبير عن آلامها، وسائل فنيّة تراثيّة تلائم في بساطتها وأصالتها بساطة الشّريحة العظمى من المجتمع وأصالتها، و«تساهم في بروز مسرح جزائريّ

---

[1])– عبد الحميد بورايو، الأدب الجزائري، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2007، ص180.

[2])– عبدالقادر علولة، الظواهر الأرسطيّة في المسرح الجزائريّ، تر: جمال بن عربي، من مسرحيات علولة، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيّة، الجزائر، 1997، ص245–246.

يرتبط بعمق التراث الشّعبي والثّقافيّ»[1]ويعبر عن هوية الشعب الجزائري، فكان القوال والحلقة شكلين تراثيين استمدّ منهما عبد القادر علولة قوّته لتعرية واقع جزائر الثمانينيّات، وكانت اللّغة التراثية أداة فعّالة لإيصال الفنّ المسرحيّ لأعماق المتفرّج الجزائريّ البسيط.

وعلى الرّغم من تأثّره بالمسرح الملحميّ إلاّ أنّ علولة سعى إلى الموائمة بين طروحات "بريخث" وبين طبيعة المتفرّج الجزائريّ، فكان توظيف الحلقة نابع من إحساسه بعقم التّصوّر الأرسطيّ للمسرح، ونتيجة اندماجه والفئات الشّعبيّة البسيطة، يقول بهذا الصّدد: « في كلّ يوم من أيّام الأسبوع، تقوم في بلادنا سوق أسبوعيّة أين يلتقي نفر وجموع النّاس لقضاء حوائجهم(...) وكانت تقام حلقات على شكل دائريّ تُروى فيها قصص الأبطال وسيرهم، وما تركه هؤلاء من أمور عظيمة، فكان لهذه الحكايات صدى عميق وأهمية بالغة لدى الجماهير، فهي عالم يرتكز على الذّاكرة الشّعبيّة، وخيال الإبداع في القول والفعل والحركة يعتمد على الفرجة والمتعة، تخلط فيه الحقيقة بالخيال والجدّ بالهزل»[2] ومن هذه الأسواق استمدّ تصوّرا خاصّا لمسرحه الّذي طبّقه في ثلاثيّة الأقوال، الأجواد، اللّثام، وهي النّصوص الّتي تمثّله مرحلة الوعي بتوظيف التّراث.

ومن المصادر المحليّة، أيضا، الّتي استقت منها المسرحيّة الجزائريّة مادّتها السّرد الجزائريّ الّذي نهم الكتّاب المسرحيّون منه تجارب عديدة عملوا على مسرحتها، ووجدوا فيها ذلك النصّ الجاهز الّذي يقدّم بدائل تعبيريّة أخرى قوامها الأنساق البصريّة والسّمعيّة، ومن أمثلة هذه المصادر نذكر: مسرحيّة "الشهداء هذا الأسبوع" تأليف الرّوائيّ "الطاهر وطار" اقتباس "محمد بن قطاف" إخراج "زياني الشريف عياد" سنة 1989، وقصّة "الحوات والقصر للمؤلّف نفسه، الّتي اقتبسها مسرح قسنطينة

[1]- رجاء علولة، ذكرى اغتيال عبد القادر علولة : (أن تكون فنانا فذلك العمر كله)، تر: أحمد عياد، جريدة اليوم، ع35، س، دار الصحافة، الجزائر، 10-03-1999، ص19.

[2]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، تر: إنعام بيوض، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيّة، الجزائر، 1997، ص244.

الجهوي، وقدّمها على ركحه سنة 2007، وكذا رواية "سيّدة المقام"لواسيني الأعرج الّتي اقتبسها المسرحيّ "مراد سنوسي" بعنوان "امرأة من ورق" وقدّمها على ركح مسرح "سيدي بلعباس" الجهوي.

2- التراث التاريخيّ: يعدّ التّاريخ مصدرا مهمّا من مصادر المسرحيّة الجزائريّة، يستمدّ منه الكاتب موضوعه وشخصيّاته للتّعبير عن تجربة نفسيّة، أو فكريّة، أو سياسيّة، يصبح التّاريخ في ظلّها قناعا ورمزا يتخفّى الكاتب وراءه ليلفت نظر متلقّيه إلى قضيّة دون أخرى من خلال صياغة فنيّة تنطلق من الحقيقة وتتغذّى بالخيال، لتكون حلقة واصلة بين الماضي والحاضر.

ولقد انتبه الكتاب الجزائريّون إلى دور التّاريخ في التّعبير عن الواقع المعيش، وقدرته على تصوير المعطيات الرّاهنة اعتمادا على وقائع وأحداث مهمّة تقبع في الذّاكرة الجماعيّة، وتعتمل في ذهن الكاتب المبدع، ليحرّك خيوطها، ويعمل خياله في نسج عالم إبداعيّ يقترب منها تارة، ويبتعد عنها تارة أخرى فاسحا المجال لقدرات المتفرّج/ المتلقّي الإدراكيّة على تفكيكها وإعادة تركيبها، دمجها وإسقاطها على واقعه المعيش.

ولعلّ اهتمام المسرحيون الجزائريون بالمواضيع التاريخية يعكس مدى وعيهم بأهمية التاريخ بالنّسبة إلى الشّعوب، لذلك وظّفوه من أجل توعية الشّعب الجزائري، لأن المسرحية التاريخية "تنشأ عادة في الظروف التي يشتدّ فيها الصّراع بين القوميّات المتعدّدة أو بين الشّعوب المضطهدة وبين المحتلين الأجانب، وكذلك تبحث الشعوب عن جذورها وانتمائها، وتسعى إلى إثارة النهضة القومية في نفوس أبنائها فتعود إلى ماضيها تستلهم وتكشف عن الفترات المضيئة فيها، تستهدف من ذلك إثارة الحمية في النفوس وبعث الشعور القومي الكائن في أعماق الناس"[1].

وتعدّ فترة الأربعينيّات إلى الخمسينيّات من القرن العشرين فترة المسرحيّة التّاريخيّة بامتياز في الجزائر، حيث انبرى الكتّاب المسرحيّون ولاسيّما أعضاء جمعيّة العلماء المسلمين يستقون من التّاريخ

[1]) - أحمد بن داود ، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926-1954، مذكرة ماجيستر، جامعة وهران، 2008-2009، ص: 43.

موضوعات نصوصهم، ساعين من خلال ذلك إلى إذكاء الرّوح القوميّة في متلقّيهم، والتّصدّي للأساليب الاستعماريّة الهادفة إلى طمس الهويّة الجزائريّة، متّخذين، من أجل تحقيق ذلك، من الشّخصيّات التّاريخيّة وسيلة فعّالة لتمرير خطاب تعليميّ تربويّ بريء في الظّاهر سيّسيّ تحرضيّ في الباطن.

والمستقرئ للنّصوص المسرحيّة الجزائريّة يلاحظ أنّ الكتّاب كانوا ينطلقون من مبدأ الحريّة في التّعامل مع التّاريخ، وهو المبدأ الّذي جعل كلّ كاتب ينفرد برؤية خاصّة للوقائع أو الشّخصيّة التّاريخيّة، فيوظّفها تبعا لأفكاره ومراميه، وتصدر عن وعي تامّ بظروف المتلقّي السّياسيّة والاجتماعيّة؛ فـ **"أحمد توفيق المدني"** مثلا لا ينفكّ يختار من التّاريخ المغربيّ القديم شخصيّة القائد القرطاجني **"حنبعل"** إلاّ ليبرز صراع الشّعب الجزائريّ مع الاحتلال الفرنسيّ، ولكنّه يعمد إلى مبدئي العزل والانتقاء؛ فلا يهتمّ بسيرة هذا البطل كاملة، ولا يحتفل بانتصاراته الّتي كادت تقضي على روما، بقدر ما يعنى بلحظات انهزامه، وتعرّضه للخيانة، لتكون هذه اللّحظات عبرة للشّعب الجزائريّ الّذي يمر، في ظلّ السّياسة الاستعماريّة، بلحظات النّكسة والنّكبة، ويبيّن له أنّ النّجاح والعظمة إنّما يظهران في أوقات الضّيق لا الفرج، فكانت هذه المسرحيّة، بحق،« دعوة لاستلهام قيم المقاومة من المحطّات التّاريخيّة، الّتي تناولها[الكاتب] في شخصيّة "حنبعل" وسيرته البطوليّة»[1]واسقاطها على واقع الشّعب الجزائريّ المضطهد.

وإذا كان توظيف التّاريخ في المسرحيّة الجزائريّة قد حقّق أهدافا عديدة تمثّلت في:

- إذكاء الرّوح القوميّة، والمحافظة على الهويّة الوطنيّة.

- إحياء التّراث ونشر صفحاته المشرقة بين النّشء .

[1])- أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص59.

– المحافظة على اللّغة العربيّة لاسيّما وأنّ أغلب المسرحيّات كتبت بالفصحى ونشرت في أعمدة الجرائد.

وهي أهداف ظاهرة تبنّتها "جمعيّة العلماء المسلمين"، وسخّرت أقلام أعضائها لتحقيقها، فإنّ الهدف المضمر هو توحيد الشّعب الجزائريّ أوّلا، وتنظيم الصّفوف المغاربيّة، والتّحريض على الثّورة، والتّضحية بالنّفس والنّفيس من أجل حريّة الوطن؛ وهو ما عبّرت عنه مسرحيّة "يوغرطة" للكاتب "أحمد ماضوي" حين ذكّرت المتلقّي الجزائريّ بأنّ ما حدث في الماضي إبّان الفترة النوميديّة يحدث الآن إبّان الفترة الاستعماريّة؛ فالمقاومة وجدت في عهد يوغرطة وفي العهد الفرنسيّ« والإطار التّاريخيّ لمقامة يوغرطة للرومان صالح(...) لأن يشكّل إطارا فنيّا لمقاومة الشّعب الجزائريّ للفرنسيين»[1]والتّاريخ يعيد نفسه إن لم نستفد منه.

إن توظيف التّاريخ في المسرح ليس حكرا على فترة زمنيّة واحدة، فإذا كان هؤلاء الكتّاب قد وظّفوه في الخمسينيّات من القرن 20م، فإن التّاريخ مازال يحظى بالأولويّة في عصرنا الحاضر، وقد كان مادة طيعة في يد الكاتب المعاصر الّذي أبرز قدرته على العطاء وعلى تصوير الواقع الرّاهن فكان سلاحا فعّالا لتعرية الأنظمة السّياسيّة، وحلقة واصلة بين الماضي والحاضر.

3– التراث الدّينيّ: يعدّ المصدر الدّينيّ من أهمّ مصادر المسرحيّة العربيّة بعامّة، والجزائريّة بخاصّة نظرا لكونه الكتاب المقدّس الأكثر تأثيرا في فكر المبدع الجزائريّ، والأشدّ تغلغلا في وجدان المتلقّي مهما كان مستواه الثّقافيّ، ولعلّ هذه المكانة الّتي يحظى بها الدّين في النّفوس هي الّتي جعلته مطلبا عزيزا يسعى كلّ كاتب إلى الاستشهاد بألفاظه ومعانيه، وحوادثه وشخصيّاته، ويروم تدبيج نصّه بما يزخر به من جماليّات وفنيّات.

غير أنّ توظيف البعد الدّينيّ، مع كلّ ما يوفّره من طاقات فنيّة وتعبيريّة مكثّفة، يظلّ مسلكا حسّاسا بالنّسبة إلى أغلب الكتّاب المسرحيّين الّذين يشعرون، عادة، «ببعض التحرّج أمام الأحداث الدّينيّة

[1])– المرجع السّابق، ص60.

الأساسيّة (...) فالكاتب المسرحي يهرب من توظيف هذه الشخصيّات خشية الوقوع في تأويلها»[1]وهو ما يضيّق مساحات التصرّف والإبداع عند توظيفه.

وقد ارتبط توظيف البعد الدينيّ في المسرحيّة الجزائريّة، شأنه في ذلك شأن توظيف التاريخ، بفترة الخمسينيّات من القرن العشرين، ويرجع ذلك إلى عوامل عديدة نذكر منها:

أ- مقاومة السّياسة الاستعماريّة الهادفة إلى طمس الهويّة الدّينيّة في وجدان الشّعب الجزائريّ، ما جعل جهود الطّبقة المثقّفة، آنذاك، ينصبّ على بعث الوازع الدينيّ في وجدان الشّعب عن طريق مسرحيّات ذات طابع دينيّ تقدّم عروضها في المناسبات الدّينيّة المختلفة.

ب- تفشّي الجهل والأميّة والخرافات والعادات الباليّة في أوساط الشّريحة العظمى من الشّعب، الأمر الّذي جعل توظيف الجانب الدّينيّ ذا بعد تعليميّ تربويّ في المقام الأوّل.

ج – الدّور الفعّال الّذي نهض أعضاء جمعيّة العلماء المسلمين به، ذوو الثّقافة الدّينيّة الأصيلة، بهدف الحفاظ على مقوّمات الأمّة الجزائريّة.

د- الموقف الدّفاعي الّذي تبنّاه أعضاء الجمعيّة ضدّ الاتّجاه المسرحيّ الشّعبيّ الّذي بدأ يلقى رواجا معتبرا في تلك الفترة، وإحساسهم بمخاطر تفشّي اللّهجة العاميّة، والمواضيع الفكاهيّة الّتي ميّزت نصوص ذلك الاتّجاه في مقابل انحصار اللّغة العربيّة، والمرجعيّة الدّينيّة.

هـ- زرع الأمل في نفوس الجزائريّين، وتقديم النّموذج والبطل ممثّلا في شخصيّات إسلاميّة تمسّكت بتعاليم الدّين، وتصدّت لأبشع صور التّنكيل والتّعذيب من قبل الكفّار في سبيل مبادئها.

ويمكن التّمييز، عند الحديث عن توظيف البعد الدينيّ في المسرحيّة الجزائريّة، بين توظيف أحداث دينيّة مهمّة نحو الهجرة النّبويّة الشّريفة الّتي كانت مصدر إلهام الكاتب **"محمد الصالحرمضان"** في مسرحيّة

[1]- إسماعيل سيد علي، أثر التّراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنّشر و التّوزيع، القاهرة، مصر، دار المرجاح (الكويت) سنة 2000، ص 185.

"النّاشئة المهاجرة" سنة 1949، أو سيرة النبيّ صلّى الله عليه وسلّم الّتي جذبت الكاتب "عز الدين جلاوجي" فألّف مسرحيّة "رحلة فداء" يصف سيرة النبيّ والصّحابة الكرام، ويحفظ مآثرهم، أو المولد النبويّ الشّريف الّذي كان موضوعا خصبا بالنّسبة إلى **"عبد الرحمان جيلالي"**(في مسرحيّة **المولد** سنة 1949) لتجسيد الصّراع بين الحقّ والباطل، أو الخير والشرّ من خلال عرض مولد سيّد الخلق محمد صلى اللّه عليه وسلّم، ومواقف اليهود والنّصارى العدائيّة لارتباط ميلاد النبيّ من العرب وليس منهم، ولعلّ الهدف الأوّل من تأليف هذه المسرحيّة كان التّعبير عن «سخط المفكّرين الجزائريّين إزاء نشاط الاستعمار من أجل تمسيح الشّباب الجزائريّ، وضرب الحضارة الإسلاميّة، ففي هذه الظّروف التّاريخيّة الصّعبة كان المجتمع الجزائريّ في أمس الحاجة إلى إحياء تاريخه...»[1] الإسلاميّ، وتعليم النّشء عظمة مولد خاتم الأنبياء والمرسلين.

فضلا عن توظيف الأحداث الدّينيّة المهمّة تحضر شخصيّات إسلاميّة كان لها وقع شديد في التّاريخ الإسلاميّ نحو شخصيّة "بلال بن رباح" في المسرحيّة الحاملة العنوان نفسه لمحمد العيد آل خليفة سنة 1938 الّتي تجعل هذا الصّحابيّ رمزا للصّبر، والثّبات على مبادئ الدّين الإسلاميّ، أو شخصيّة النّجاشيّ في مسرحيّة تغريبة جعفر الطّيار ليوسف وغليسي حيث يطلّ علينا التّاريخ الإسلاميّ من خلال هذا الملك العادل الذّي أسلم لله تعالى بالفطرة، وكان رمزا للحقّ والعدل، والسّلام.

ومن خلال ما تقدّم، نستنتج أنّتعامل الكتّاب المسرحيّين الجزائريّين مع البعد الدّينيّ أحداثا وشخصيّات كان تعاملا واعيا هدف إلى تحقيق مساع وطنيّة، وتعليميّة تحثّ على التّمسّك بالدّين الإسلاميّ لمحاربة السّياسة الاستعماريّة، والفتن السّياسيّة.

---

[1])- العيد ميراث، أدب المسرحيّة العربيّة في الجزائر، نشأته وتطوّره، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة القاهرة، 1988، ص138.

المحاضرة السّادسة:

أثر التّجربتين المسرحيّتين العربيّة والأجنبيّة على المسرحيّة الجزائريّة:

أوّلا: أثر التّجربة المسرحيّة العربيّة على المسرحيّة الجزائريّة.

ثانيا: أثر التّجربة المسرحيّة الأجنبيّة على المسرحيّة الجزائريّة.

تمهيد: استطاع المسرحيّون الجزائريّون، بفضل الارتكاز على التّراث الشّعبيّ والدّينيّ والتّاريخيّ، صقل تجربتهم الإبداعيّة على المستويين الفكريّ والفنيّ، غير أنّ انفتاحهم على التّجربة المسرحيّة العربيّة والأجنبيّة، منذ نشأة المسرحية الجزائريّة إلى يومنا هذا، مكّنهم من استحداث قوالب وصيغ مسرحيّة جديدة، وغدّى طموحهم في المضيّ قدما إلى الأمام، ومواكبة الرّاهن المسرحيّ العربيّ والغربيّ، ممّا كان له أثر في هذا الفنّ في بلادنا.

أوّلا–أثر التّجربة المسرحيّة العربيّة على المسرحيّة الجزائريّة: إلى جانب التّراث الشّعبيّ تستمدّ المسرحيّة الجزائريّة موضوعاتها، أيضا، من مصادر عربيّة، سواء تعلّق الأمر بالمؤلّفات التّراثيّة أو بالتّجربة المسرحيّة المشرقيّة، الّتي التفت الكتّاب المسرحيّون الجزائريون إليها، ساعين إلى توظيف ما تزخر به من حكايات وشخصيّات وفنيّات للتّعبير عن واقعهم النّفسيّ والاجتماعيّ والثّقافيّ.

ويعود اتّصال الفنّ المسرحيّ الجزائريّ بالمصادر العربيّة إلى البدايات الأولى الّتي تعرّف رجال المسرح فيها على هذا الفنّ، وذلك من خلال زيارات فرق مسرحيّة وفنيّة عربيّة كثيرة في مطلع العشرينيّات من القرن الماضي، وعلى رأسها فرقة الممثّل المصريّ "جورج أبيض" الّذي، وبطلب من الأمير خالد، قدّم عرضين مسرحيين: الأوّل بعنوان المروءة والوفاء لخليل اليازجي، والثّاني بعنوان شهيد بيروت للشّاعر "حافظ إبراهيم"، وعلى الرّغم من الفشل الذّريع الّذي منيت به هذه الزّيارة بسبب اعتمادها اللّغة العربيّة المجهولة عند الشّريحة العظمى من الشّعب الجزائريّ آنذاك، ونتيجة موضوعها القوميّ الّذي كان الشّعب الجزائريّ منشغلا عنه بقضاياه اليوميّة البسيطة في ظلّ السّياسة الاستعماريّة القاهرة، إلاّ أنّ فضل هذه الفرقة كان التّعريف بالتّجربة المسرحيّة المشرقيّة الّتي بلغت آنذاك شأوا عظيما موازنة بالتّجربة المغاربيّة عموما، والجزائريّة خصوصا.

والملاحظ أنّ المسرحيّة الجزائريّة انفتحت، منذ نشأتها إلى يومنا هذا، على مصادر عربيّة مختلفة أهمّها :

أ– قصص "ألف ليلة وليلة: يعدّ كتاب "ألف ليلة وليلة" رافدا مهمّا من روافد المسرحيّة الجزائريّة، وجد المسرحيّون الجزائريّون في سحر لياليها، وعذوبة لغتها ضالّتهم، فانكبّوا عليها يستلهمون

نصوصهم من شخصيّاتها، وقصصها، ويعبّرون، من خلال مغامراتها، عن تطلّعاتهم الفنيّة والنّفسيّة، باصمين المسرح الجزائريّ ببصمة عربيّة متميّزة.

وقد اقترنت العودة إلى "ألف ليلة وليلة" واستلهام النصّ المسرحيّ من قصصها بمسرحيّة جزائريّة ارتبط التّأريخ لبداية هذا الفنّ في الجزائر بها وهي مسرحيّة "جحا" لـ "سلالي علي" الّذي أكّد، هو نفسه ردّا على النّقاد الّذين رجّحوا أنّها مجرّد اقتباس لمسرحيّة موليير الموسومة بـ" طبيب رغم أنفه"، أنّ من مصادرها: حكاية "القنّ"، وقصّة" قمر الزّمان" المأخوذتين من روائع"ألف ليلة وليلة."

ويمكن أن نجمل النّصوص الّتي استلهمها أصحابها من قصص ألف ليلة وليلة على النّحو الآتي[1]:

اسم المؤلّف	عنوان المسرحيّة	تاريخ تأليفها
سلالي علي	أبو الحسن المغفّل	1927
سلالي علي	الصياد والعفريت	1928
سلالي علي	الخليفة والصياد	1931
أحمد رضا حوحو	هارون الرشيد أو أبو الحسن التميميّ	/
بوبكر مخوخ	علي بابا	1993

وعلى العموم، يمكن إجمال العوامل الّتي دفعت الكتّاب المسرحيّون الجزائريّون إلى استلهام نصوصهم من قصص "ألف ليلة وليلة" فيما يأتي

أ- ما تتمتّع به القصص من فنيّات وجماليّات.

ب- سهولة تمثيل شخوصها وأحداثها.

ج- ما تزخر به من بعد تربويّ وتعليمي

[1])- أفدنا في هذه النّقطة من: أحمد بيوض، المسرح الجزائري: نشأته وتطوّره، ص142-125-126-127.

2- التّجربة المسرحيّة المشرقيّة الحديثة: لفتت التّجربة المشرقيّة الحديثة نظر المسرحيّين الجزائريّين نظرا لريّادتها في مجال الفن بعامّة والأدب بخاصّة، فسعوا إلى الإفادة منها، متجاوزين الحدود الجغرافيّة، وهادفين إلى النّهوض بالفنّ المسرحيّ الجزائريّ، والالتحاق بالتّجربة الأدبيّة العربيّة في مصر وسوريا ولبنان وغيرها من الأمصار العربيّة.

ولم يكن المسرحيّون الجزائريّون يفرّقون، في تعاملهم مع الإبداع العربيّ المشرقيّ، بين الاقتباس عن نصوص مسرحيّة أو نصوص أدبيّة روائيّة كانت أو قصصيّة، بل كانوا يبحثون عن الجودة الفنيّة، والطّرح الفكريّ الملائم لواقعهم المعيش، واضعين نصب أعينهم إثراء التّجربة المسرحيّة الفتيّة موازنة بنظيرتها المشرقيّة، ولعلّنا نكشف من خلال هذا الرّصد[1] عن المصادر المشرقيّة الّتي لاقت صدى في نفوس كتّابنا فاقتبسوها، وقدّموها في المسرح الوطنيّ أو في مسارح الجهويّة:

عنوان السرحيّة	مصدرها	مقتبسها	تاريخها
السلطان الحائر	توفيق الحكيم	اقتباس: محمد الصغير، إخراج: عبد القادر علولة	1966
أنت التي قتلت الوحش	علي سالم	اقتباس: مصطفى كاتب، إخراج: علال المحب	1969
حوت يأكل حوت	توفيق الحكيم	اقتباس وإخراج: عبد القادر علولة	1975
عفريت وهفوة	علي سالم	اقتباس: محمد بن قطاف، إخراج: محمد بن قطاف	1978
قالوا العرب قالوا	محمد الماغوط	اقتباس: مجوبي وزياني الشريف، إخراج: زياني الشريف	1983
جحا والناس	محمد الماغوط	اقتباس:مجوبيوزياني الشريف، إخراج: زياني الشريف	1980
جحا باع حماره	نبيل بدران	اقتباس: محمد بن قطاف، إخراج: مصطفى	1984

[1])- أفدنا في هذه النّقطة من: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص187-188 و216- 217 و227 و 248-294 (بتصرف).

		كاتب	
حافلة تسير	إحسان عبد القدوس	اقتباس بن قطاف ومجوبي، إخراج: زياني الشريف عياد	1985
بايع راسو في قرطاسو	سعد الله ونوس	اقتباس: عبد الحفيظ زايدي، إخراج: مصطفى كاتب	1989
شمس النهار	توفيق الحكيم	اقتباس و إخراج: العربي زكال	1993
الزعيم	إحسان عبد القدوس	اقتباس:أحمد رزاق ، إخراج: نبيلة محمدي	2000
الجنرال	عصام محفوظ	اقتباس وإخراج: محمد آدار والطيب رمضان	1991

ومن خلال هذا الرّصد لحضور التّجربة العربيّة في المسرحيّة الجزائريّة نقف على بعض الملاحظات منها:

– أنّ الكتّاب المسرحيّين الجزائريّين كانوا يعتمدون مبدأ الانتقاء الواعي للنّص المصدر انطلاقا ممّا يتّسم به من خصائص فنيّة وجماليّة.

–أمّا من حيث المضمون فقد ركّزوا على المواضيع الاجتماعيّة الّتي تسلّط الضّوء على الانتهازيّة، وتضارب المصالح في "حوت يأكل حوت لتوفيق الحكيم"، و "حافلة تسير" لإحسان عبد القدوس، والمهرّج للماغوط. كما تفاعلوا مع النّصوص ذات المغزى السّياسي الّتي تسعى إلى تعرية الأنظمة العربيّة مثل مسرحيّة: "بايع راسو في قرطاسو" المقتبسة عن مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس، الزّعيم لإحسان عبد القدوس، السلطان الحائر لتوفيق الحكيم وغيرها.

– أنّ الاقتباس عندهم كان إبداعا ثانيا للنصّ الأصل، حيث كانوا يأخذون الفكرة أو مضمون النصّ، ويتصرّفون في البناء بما يتلاءم والبيئة الجزائريّة.

ثانيا–أثر التّجربة المسرحيّة الأجنبيّة على المسرحيّة الجزائريّة: انفتحت التّجربة المسرحيّة في الجزائر، بفعل الاقتباس والتّرجمة، على المصادر الأجنبيّة ممثّلة في نصوص مسرحيّة بلغت العالميّة، وجذبت بمواضيعها الإنسانيّة الخالدة، وبشخصيّاتها ذات الأبعاد النّفسيّة والاجتماعيّة والفكريّة المتكاملة، الكتّاب المسرحيّين الجزائريّين فسعوا إلى إعادة صياغتها، وتقديمها للجمهور الجزائريّ في حلّة جديدة.

والحقّ أنّ الاتّصال بالمصدر الأجنبيّ يعود إلى فترة الثّلاثينيّات من القرن العشرين، حيث عوّل الروّاد الأوائل: "سلالي علي"و"محي الدين باشطارزي" و" رشيد القسنطيني"، من أجل دفع عجلة المسرحيّة الجزائريّة قدما إلى الأمام، على ما توفّر لهم من نصوص المسرح الفرنسيّ ولاسيّما مسرح "موليير" الّذي كان له حضور مكثّف في أعمالهم نظرا لما يتميّز به من بساطة وفكاهة وما يطرحه من مواضيع اجتماعيّة، وقد أطلق لفيف من النّقاد على تجربة انفتاح الفن المسرحيّ الجزائريّ على الآخر وصف "السير على المنوال"، أو "الاقتداء بالنّماذج السّابقة"[1]، وهي خطوة ضروريّة، في نظر هؤلاء النقاد، حتّى يتقن الكتّاب الجزائريّون دروب الكتابة الدراميّة وأفانينها، فكان الانفتاح على الربرثوار الأوربيّ ضرورة ملحّة فرضتها الظّروف السياسيّة والثّقافيّة الّتي عرفتها الجزائر في تلك الفترة.

ويمكن القول إنّ انفتاح الفنّ المسرحيّ على التّجربة الغربيّة قد تميّز بجملة من المميّزات نذكر منها:

1- تنوّع المصادر الغربيّة الّتي نهل المسرحيّون الجزائريّون مادّتهم منها؛ حيث تراوحت، وبنسب متفاوتة، بين المسرح الفرنسيّ، والمسرح الإيطاليّ والإنجليزيّ، والألمانيّ، والرّوسيّ وغيره، يقول نصر الدين صبيان في هذا:« لقد ارتبط المسرح الجزائري بالإعداد والاقتباس من المسرح الأوروبي خاصّة الفرنسي منه، بحكمالاحتكاك المستمر والمتبادل بين الفرنسيين والجزائريين، أثناء الاحتلال»[2]فكان

---

[1]- ثمارا ألكساندروفينا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذّن، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص88.

[2]- نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (1945-1980)، رسالة ماجستير، إشراف: عزيزة مريدن، كلية الآداب، جامعة دمشق، 1984-1985،ص306

لرجال المسرح الجزائريّ الحريّة في اختيار مواضيع نصوصهم من التّجربة الغربيّة، لا تحدّهم حدود لغويّة أو جغرافيّة في ذلك.

والملاحظ أنّ المسرح الفرنسيّ يحظى، بفعل الارتباطات التّاريخيّة والثّقافيّة، بميل المسرحيّين الجزائريّين؛ حيث نلفي اقتباسهم لنصوص مسرحيّة؛ فقد عكف الرّعيل الأوّل على تقديم نصوص موليير للجمهور الجزائريّ، وولع "أحمد رضا حوحو" بنصوص كلّ من موليير و"فيكتور هوغو" وغيرهما[*]،أمّا كاكي ولد عبد الرحمان فاختار من المسرح الإيطاليّ مسرحيّة "ديوان القارقوز"للكاتب ...، واختار عبد القادر علولة من الأدب الروسيّ قصّة "مذكّرات مجنون" للكاتب "نيكولاي غوغول".

ولعلّ مسرح **"برتولد بريخت"** الألمانيّ كان رافدا مهمّا من روافد المسرحيّة الجزائريّة؛ ويرجع ذلك إلى «ما يتّصل بمكانة بريخت في المسرح العالمي، ومنها ما يتصل بهويّته السياسية والفكرية، ومنها شيوع الاعتقاد بأن إضفاء صفة الملحمية على عمل مسرحي ما يعفيالمؤلف من التقيد بأصول الحبكة الدرامية، كما يعفي المخرج والممثل من مشقة بناء العرضالمسرحي المترابط المقنع»[1]حيث تأثّر به لفيف من المسرحيّين الجزائريّين إن على مستوى الكتابة أو التّمثيل أو الإخراج وعلى رأسهم "كاكي ولد عبد الرحمان"، و"زياني الشريف عياد"، و"محمد بن قطاف"، و"عبد القادر علولة" وغيرهم.

2- تراوحت وسائل الإفادة من التّجربة المسرحيّة الغربيّة بين الاقتباس والتّرجمة؛ غير أنّه يمكن أن نسجّل، انطلاقا من تعامل الكتّاب مع الاقتباس والتّرجمة، ملاحظتين، تتعلّق الأولى بالحريّة الّتي يتمتّع بها المقتبس في تعامله مع النصّ الأصل فهما وتأويلا؛ حيث يغدو الاقتباس والترجمة إبداعا ثانيا يراعي خصوصيّة البيئة الجزائريّة، وتتعلّق الأخرى بطرق الاقتباس أو التّرجمة؛ حيث كان لكلّ مسرحيّ اسلوبه في التّعامل مع النصّ الأصليّ، لا يتقّد بشروط، ولا يخضع لضوابط.

---

[*])- أوردنا بعض النّصوص المستقاة من المسرح الفرنسيّ لسلالي علي وأحمد رضا حوحو في المحاضرة الرّابعة من المطبوعة، ص35 و40-41-42.

[1])- رشيد ياسين: دعوة إلى وعي الذات، فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي، منشورات، دمشق، 2000، ص 134.

نستنتج ممّا سبق أنّ الانفتاح على التّجربتين المسرحيّتين العربيّة والغربيّة كان لضرورات تاريخيّة وفنيّة وفكريّة، وأنّهأكسب النّتاج المسرحيّ نضجا فنيّا وفكريّا، كما كان له نتائجه على المستوى الكميّ، ولم يكن هذا الانفتاح بدافع التّقليد بقدر ما كان تأثّرا يهدف إلى هدم فكرة التقوقع على الذّات، ويدعو إلى مجاراة الرّكب الفنيّ والإبداعيّ.

المحـاضـرة السّـــابعـــة:

اتّـــجـاهـات المـسرحـيّـة الجـزائـريّـة:

1- الاتّجاه الشّعبيّ.

2- الاتّجاه الاصلاحيّ.

تمهيد: يكاد يجمع العديد من الدّارسين أنّ الفنّ المسرحيّ الجزائريّ يتأرجحبين اتّجاهين لكلّ منهما خصائصه، وأعلامه، وأهدافه، وقضاياه، وتتحكّم في كلّ اتّجاه منهما ظروف نشأة خاصّة، وهما الاتّجاه الشّعبيّ، والاتّجاه الاصلاحيّ، وعلى الرّغم ممّا يميّز هذين الاتّجاهين من اختلافات إلاّ أنّه لا يمكن إنكار فضلهما في إرساء دعائم الفنّ المسرحيّ في الجزائر .

1**– الاتّجاه الشّعبيّ:** يعدّ الاتّجاه الأسبق إلى الظّهور موازنة بنظيره الاصلاحيّ، حيث انبثق– بصورة تلقائيّة– من لدن الشّعب في العشرينيّات من القرن العشرين، لم يكن روّاده من الطّبقة المثقّفة، بل كانوا هواة يمارسون الفنّ المسرحيّ تأليفا وتمثيلا وإخراجا إلى جانب مهن اجتماعيّة مختلفة؛ حيث اشتغل **"سلالي علي"** مثلا مساعدا في مخبر بصيدليّة، أمّا **"رشيدالقسنطيني"** فعمل نجارا، وبدأ **"محي الدين باشطارزي"** حياته كحزّاب بالجامع الحنفيّ بالعاصمة[1]ولكنّ مهنهم هذه لم تمنعهم من خوض التّجربة المسرحيّة الّتي لطالما شغفوا بها، ولقد كان هذا الاتّجاه أشدّ التصاقا بالجماهير العريضة، يسعى إلى التّعبير عن قضاياها، وأحلامها، ويكتب لها وعنها بأسلوب بسيط، ووعي عميق بقدرة المسرح على تغيير الفرد والمجتمع ومن ثمّة اتّخذ تسمية المسرح الشّعبيّ.

والجدير بالذّكر هو أنّ روّاد الاتّجاه الشّعبيّ قد أدركوا حقيقة المسرح الّذي يتجاوز مؤسّسة الأدب لينتمي إلى مؤسّسة أعمّ وأشمل هي مؤسّسة الفنّ، فكان النصّ بالنّسبة إليهم مشروع لا يكتمل إلاّ بالعرض، ولهذا لم يُعنوا بتنميقنصوصهم المسرحيّة، ولم يهتمّوابجودة أبنيتها الأسلوبيّة بقدر عنايتهم بنجاح العرض، وبمهارات التّمثيل والارتجال الّتي عوّلوا عليها لاستقطاب الجمهور.

أعطى أصحاب الاتّجاه الشّعبيّ مكانة مهمّة للجمهور، وسعوا إلى الموائمة بين المسرح باعتباره فنّا دخيلا وبين طبيعة الجمهور الجزائريّ ومزاجه، وسعوا إلى تأصيل الفنّ المسرحيّ بحيث يقترب من الشّعب البسيط ويلامس وجدانه، ويتغلغل إلى ثقافته ومن أجل تحقيق ذلك تبنّوا استراتيجية مسرحيّة محكمة قوامها:

[1])– صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972عرض وتوثيق–ص62-63-65 (بتصرف).

أ- تقديم العروض القصيرة الّتي لا تبعث على الملل مراعاة لنفسيّة الجمهور الّتي لم تعتد الجلوس لفترة زمنيّة طويلة لمشاهدة عرض مسرحيّ.

ب- يتخلّل كلّ عرض مقاطع غنائيّة طربيّة تكسر أحاديّة الخطاب، وتعمل على جذب الجمهور، وتقلّص ما قد يشوب العرض من نزعة خطابيّة.

ج- تقديم العروض في المقاهي والأحياء الشّعبيّة لضمان إيصالها إلى الشّريحة العظمى من المجتمع الجزائريّ.

د- اعتماد اللّهجة العاميّة وسيلة تعبيريّة راهن أصحاب هذا الاتّجاه على ما توفّره من طاقات تداوليّة لتقريب هذا الفنّ من الطّبقة العامّة الّتي لا يفهم، أغلب أفرادها، اللّغة العربيّة بسبب تفشّي الجهل والأميّة في أوساطها في ظلّ السّياسة الاستعماريّة، ولذلك وقع الاختيار على «اللّغة الدّارجة المفهومة من الجميع(...) لغة الشّارع والسّوق والمقهى»[1]

هـ- راهن أصحاب هذا الاتّجاه على الأسلوب الكوميديّ لجذب الجمهور، ودفعه إلى التّعلّق بالعروض المسرحيّة المقدّمة يقول عبد القادر جغلول معلّقا على سرّ نجاح مسرحيّة "جحا" لعلالو «يعود نجاح مسرحيّات علالو لدى الجمهور إلى أنّ هذا الأخير هو موضوع تلك المسرحيّات (...) وممّا لا شكّ فيه، أنّ هذا المسرح لا ينتج شكلا ثقافيّا كاملا، بل يفسح المجال للضحك، ولو بمستوى بدائيّ قصد التّعرّف على الذّات»[2]وقد أحسّ روّاد الاتّجاه الشّعبيّ ميل الجمهور الجزائريّ لكلّ ما هو طربيّ ترفيهيّ، وحاجتهم للتّرويح على النّفس لمواجهة سياسة القهر المفروضة عليهم، فاعتمدوا على ذلك في إرساء دعائم هذا الفنّ.

و- انكبّ أصحاب هذا الاتّجاه على الواقع يستمدّون مواضيعهم منه، فعالجوا قضايا الشّعب اليّوميّة: الخمر وأضرارها، الزّواج بالأجنبيّات الفقر، السّحر والشّعوذة وغيرها.

---

[1])- سلالي علي، شروق المسرح الجزائري، تر: أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2001، ص08.

[2])- الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، تر: سليم قسطون، دار الحداثة، بيروت- لبنان، 1984، ص111.

ز- سعى روّاد الاتّجاه الشّعبيّ إلى نشر الوعي السّياسيّ في أوساط الشّريحة العظمى من المجتمع، فكان خطابه كوميديّا ساخرا في الظّاهر ، يتّخذ موقفا عدائيّا من فرنسا وأتباعها في الباطن على نحو ما نجد في مسرحيّة "بني وي وي" 1935، الكذابين1938، الخداعين1937، ما يتفع غير الصّح1939لـ "محي الدين باشطارزي، ومسرحيّة "فاقو" 1932 لعلالو

وعلى الرّغم من نجاح أصحاب هذا الاتّجاه في استقطاب الجمهور إلاّ أنّه لقي بعض الانتقادات منها:

- أنّه عمّق مشكلة الهويّة اللّغويّة حيث كرّس لمسرح شعبيّ عامي اللّغة، وهو ما أوجد قطيعة بين اللّغة العربيّة المحاصرة من قبل الاستعمار الفرنسيّ، ووالجماهير الشّعبيّة القابعة تحت نير الجهل والأميّة.

- وضع هذا الاتّجاه البنية الثّقافيّة في الجزائر على المحك حين أوجد طبقيّة ثقافيّة أصبحت النّخبة المثقّفة النّاطقة بالعربيّة معزولة في برجها العاجي، يبقى أدبها حكرا على أفرادها، في حين يتوجّه أصحاب الاتّجاه الشّعبيّ إلى المجتمع ككل.

2- الاتّجاه الاصلاحيّ: يتّسم هذا الاتّجاه بالأصالة والعراقة والرّزانة، وهو سليل "جمعيّة العلماء المسلمين"والمترجم لأفكارها في المسرح، ينضوي معظم روّاده من كتّاب وشعراء تحت لوائها، وينشطون في فرق ونواد فنيّة وأدبيّة منبثقة عنها.

وقد اكتسب هذا الاتّجاه شهرة عربيّة نتيجة علاقات أعضائه بأدباء ومثقّفين عرب من سوريا ولبنان ومصر كون أغلبهم عاشوا في هذه الدّول ردحا من الزّمن كأحمد رضا حوحو الذي قضى فترة زمنيّة معتبرة في مكّة المكرّمة، وهو ما جعل تأثّرها بالتّجربة المسرحيّة المشرقيّة واضحا في كتاباتهم، وفي اختياراتهم للمواضيع نفسها.

استطاع روّاد هذا الاتّجاه أن يكثّفوا نشاطاتهم اعتمادا على وسائل منها: - نشر نصوصهم المسرحيّة في الصّحف والجرائد وعلى رأسها جريدتي الشّهابوالبصائرالّتي كان للبشير الإبراهيمي نشاط فكريّ

وأدبيّ في أعمدتهما، وكذلكبعض المجلات كالمنهل التي نشر فيها أحمد رضا حوحو مسرحيّة الأستاذ سنة 1940[1].

- تقديم عروضهم في المناسبات الدّينيّة كالأعياد والمولد النّبويّ الشّريف.

- تقديم عروضهم في إطار النّشاطات التّربويّة ولاسيّما في الثّانويّات حتّى يستفيد التلاميذ منها.

كان هدف الاتّجاه الاصلاحيّ هو التّصدّي للسّياسة الاستعماريّة الرّامية إلى طمس الهويّة الجزائريّة العربيّة الأصيلة، وتدنيس الدّين الاسلاميّ، ومحو اللّغة العربيّة لتحلّ محلّها اللّغة الفرنسيّة، ومن ثمّة رأى أصحابه في التّمثيل «(...) عملا يدعم مجهود العلماء ويثري العربيّة ويدعم وجودها، ويحافظ على الشّخصيّة العربيّة الإسلاميّة...»[2]وانتدبوا، من أجل الحفاظ على الشّخصيّة الجزائريّة، آليّات كثيرة منها:

أ- التّركيز على المواضيع التّاريخيّة، واستنطاق رموزها ووقائعها قصد شحذ الهمم وتحريك النّفوس على التّمرّد والثّورة على الاستعمار الغاشم؛ ذلك أنّ استدعاء الشّخصيّات التّاريخيّة ينمّ عن «الرّغبة في خلق جيل مماثل إلى القيم والمثل السّامية الّتي تتحلّى بها تلك الشّخصيّات(...)»[3] وقد كان كتّاب الجمعيّة من الحدق والذّكاء بحيث ينتقون من التّاريخ الإسلاميّ، أو المغاربيّ، أو الجزائريّ القديم ما يلبّي طموحاتهم الفكريّة المناهضة للاستعمار الفرنسيّ، وما يتناسب وظروف الشّعب الجزائريّ ويبعث الأمل في نفوس الجيل النّاشئ؛ فاختيار "أحمد توفيق المدني" لشخصيّة البطل القرطاجيّ في مسرحيّة "حنبعل" يدعو إلى أخذ العبرة من سيرته البطوليّة الّتي لا تستسيغ الذلّ والهوان، كما أنّ مسرحيّة "يوغرطة"(1952) لـ "عبد الرحمان ماضوي" تعكس الظّروف السّياسيّة في الجزائر إبّان فترة تأليفها

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972عرض وتوثيق-ص119 (بتصرف).

[2]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري- دراسة في الأشكال والمضامين- مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، 2009، ج1، ص71.

[3]- عبد الله البوصيري، حول فاعليّة المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، طرابلس، ط1، 1984، ص63-64.

من حيث انقسام الطّبقة السياسيّة إلى دعاة إدماج ودعاة الكفاح المسلّح وهي الظّروف نفسها الّتي عاشها القائد النوميدي "يوغرطة" حين انقسم قادة جيشه إلى مؤيّد للاستسلام لروما ومعارض له[1].

ب- تسليط الضّوء على المواضيع الدّينيّة الّتي تهدف إلى ترسيخ قيم وتعاليم الدّين الإسلاميّ في نفوس النّاشئة، وتدعو إلى التّمسّك بالعقيدة الإسلاميّة، وأخذ العبرة من شخصيّات فاعلة في التّاريخ الإسلاميّ كشخصيّة "بلال بن رباح" في المسرحيّة الحاملة العنوان ذاته لـ "محمد العيد آل خليفة" 1938 الّتي جعلت من مؤذّن الإسلام «قناعا للتّعبير عن ثبات الذّات الجزائريّة المتمسّكة بدينها، الطّامحة إلى الحريّة والانعتاق من العبوديّة»[2]أو التّذكير بوقائع تاريخيّة إسلاميّة مهمّة كمولد سيّد الخلق محمّد صلى الله عليه وسلّم في مسرحيّة المولد لـ "عبد الرحمان الجيلالي" سنة 1949.

ج- صدرت جلّ مسرحيّات هذا الاتّجاه عن نزعة اصلاحيّة تهدف إلى تربيّة النّفوس وتهديب الطّباع، وبعث الأمل، والدّعوة إلى التّأمّل في التّاريخ قصد أخذ العبر من محطّاته المختلفة، كما سعت إلى محاربة ألوان الشّعوذة والخرافات وغيرها.

د- لا تخلو نصوص هذا الاتّجاه من البعد التّربويّ والتّعليميّ حيث أدرج الكتّاب ضمن أهدافهم التّعريف ببعض الأحداث أو الشّخصيّات الإسلاميّة، مع استحضار الآيات القرآنيّة والأحاديث النّبويّة الشّريفة، والأشعار وغيرها.

هـ- اتّخذ هذا الاتّجاه من اللّغة العربيّة رمزا للهويّة العربيّة والإسلاميّة، فوظّفوها في نصوصهم، وسعوا إلى المحافظة عليها، نشرها بين العامّة والخاصّة.

---

[1]- ينظر: عبد الرحمان ماضوي، مسرحيّة يوغرطة، الشّركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1979، ص22-23-24. وأيضا: أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص60.

[2]- المرجع السّابق، ص109.

وعلى الرّغم من جهود روّاد الاتّجاه الاصلاحيّ في نشر الوعي وإصلاح حال المجتمع، والتصدّي للسياسة الاستعماريّة، والاستماتة في الدّفاع عن الشّخصيّة الجزائريّة إلاّ أنّه تعرّض لبعض الانتقادات نذكر منها:

1- أنّ نصوصهم المسرحيّة كانت نخبويّة في أغلب الأحيان، فعلى الرّغم من أنّ العامّة تتابع عروضهم إلاّ أن حاجز اللّغة العربيّة البعيدة عن الشّريحة العظمى من المجتمع حال دون أن تلقى هذه العروض إقبالا جماهيريّا واسعا موازنة مع الاتّجاه الشّعبيّ اللّصيق بالشّعب البسيط.

2- النّزعة الخطابيّة الّتي طغت على نصوصهم نتيجة الاهتمام بالمضمون على حساب الجوانب الفنيّة وهو ما جعل مسرحيّاتهم، في نظر بعض النقّاد، منبرا تعليميّا بالدّرجة الأولى.

3- كانت مواضيع نصوص الاتّجاه الاصلاحيّ مواضيع تاريخيّة أو دينيّة بعيدة عن واقع الشّعب الجزائريّ اليوميّ، ولذلك كانت مسرحيّاتهم تتقوقع في برجها العاجيّ دون أن تتلمّس معاناة الطّبقة البسيطة من المجتمع الجزائريّ، ودون أن تعبّر عن انشغالاتها.

وعلى العموم كان لكلّ اتّجاه من هذين الاتّجاهين دوره في تطوير المسرحيّة الجزائريّة، ووسيلته في التّعبير عن حاجات المجتمع النّفسيّة والثّقافيّة والسّياسيّة، وسماته الّتي تميّزه عن الاتّجاه الآخر، وتبصم النّصوص المسرحيّة الجزائريّة ببصمة متفرّدة.

➢ – النّموذج التّطبيقيّ: مسرحيّة يوغرطة لعبد الرحمان ماضوي:

تعدّ مسرحيّة "يوغرطة" لعبد الرحمان ماضوي نموذجا رائدا للمسرحيّة التّاريخيّة ذات المغزى الاصلاحيّ، ألّفت سنة 1952 مستوحية أحداثها من التّاريخ الجزائريّ القديم في ظلّ حكم الدّولة النّوميديّة، ومتّخذة من سيرة القائد العظيم "يوغرطة" وكفاحه ضدّ الامبراطوريّة الرّومانيّة موضوعا لها.

ولعلّ عبقريّة الكاتب تظهرأوّلا في اختياره للشّخصيّة التّاريخيّة "يوغرطة" الّتي يسعى من خلالها إلى اصلاح حال المجتمع الجزائريّ إبّان الفترة الاستعماريّة، فترتكز المسرحيّة على بعد نفسيّ يهدف إلى بعث الأمل في نفوس الجزائريّين الّتي أضناها قهر الاستعمار ، ورسم صورة البطل الّتي افتقدتها عيونهم، وإحياء تاريخ مجيد يلتفّون حوله، ويعزّزون ثقتهم بأنفسهم من خلال بطولاته، وبالتالي «فإنّ المسرحيّة لا تقدّم سردا تاريخيّا –مجّانيّا– لحياة يوغرطة، بقدر ما تقدّم رؤية سياسيّة في الواقع الجزائريّ قبيل اندلا ع ثورة نوفمبر 1954من خلال اختيار ملامح ومحطات تاريخيّة بعينها في حياة يوغرطة منسوجة نسجا فنيّا مسرحيّا»[1] تجعل القارئ يتأمّل ويفكّر ويفعل (يثور) بدل السّكون إلى الذلّ والهوان.

وتتّخذ المسرحيّة شرعيّتها من خلال ذلك التّشابه بين الماضي والحاضر، فالتّاريخ فيها يعيد نفسه، وما حدث للجزائر في عهد يوغرطة يحدث لها إبّان زمن الاستعمار «موقف الشّعب الجزائريّ من الاحتلال الفرنسيّ...نفس الأسلوب التّعسفيّ استعمل تقريبا من طرف الرومان والفرنسيّين معا، ونفس الموقف اتّخذه الشّعب الجزائريّ من الاحتلالين معا وهو موقف المقاومة والصمود، وهناك شبه آخر لا يقلّ عن السّابق، وهو أنّ الشّعب الجزائريّ انقسم على نفسه في العهدين، فكان منه الثّوريّون المتطرّفون، وكان منه المعتدلون الانهزاميّون...»[2]

---

[1]– أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص60.

[2]– محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ص188، وينظر أيضا : المرجع السابق، ص61.

على نحو ما هو مبيّن في المقطع الدّائر بين **يوغرطة** و**أمازيغ** حول تقاعس كبير الأعيان **فرانسكين**:«**– يوغرطة:** وما مبرّراته في عدم ملائمة الوقت؟ **– مازيغ:** إنّه يرى أنّ الشّعب غير مستعدّ للمقاومة. **– يوغرطة:**طبعا ... كيف يستعدّ الشّعب إذا كان أربابه غير مستعدّين؟ **– مازيغ:** وبناء على رأيه فهو يرى أنّ من الأحسن مماطلة روما والتّعلّق بصداقتها. **– يوغرطة:** (بقوة) صداقة روما ؟ الأبله يعتمد على صداقة روما (...) روما تعبّر لنا عن صداقتها بالاستيلاء على أراضينا (...)»[1] ممّا يبيّن موقف الكاتب نفسه من دعاة الادماج، واعتراضه على الحلّ السّلميّ الّذي لا طائل منه، في نظره، لأنّ ما أخذ بالقوّة لابدّ أن يستردّ بالقوّة.

وعلى الرّغم من أنّ المسرحيّة تقترب كثيرا من التّاريخ إلاّ أنّ الكاتب لا ينفكّ يضمر خطابا سياسيّا تحذيريّا يسعى، من خلاله، لاستنهاض همّة الشّعب الجزائريّ، وتحريضه على الثّورة ضدّ المستعمر يتجلّى ذلك في حرصه على تضمين عتبة كلّ فصل من فصول نصّه بآيات قرآنيّة أو أقوال مأثورة توجّه عمليّة التّلقي، وتضع المسرحيّة في حركيّة الرّاهن؛ لاحظ اقتباسه مثلا لقوله تعالى: ﴿فقاتل في سبيل الله لا تكلّف إلاّ نفسك وحرّض المؤمنين، عسى الله أن يكفّ بأس الّذين كفروا والله أشدّ بأسا وأشدّ تنكيلا﴾[2] تقديما للفصل الرّابع وستتبيّن أنّ الكاتب توسّل بهذه العتبة وغيرها لتقويّة عزيمة الشّعب الجزائريّ، وحثّه على الجهاد والمقاومة وتبشيره بالنّصر[3]وقس على ذلك اقتباسات عتبات باقي الفصول.

ولعلّ ما يلفت النّظر في المسرحيّة هو التّنويه بدور المرأة الجزائريّة في الثّورة، والسّعي إلى رسم صورة إيجابيّة لها؛ حيث نلاحظ أنّ الكاتب لجأ، إلى جانب التّركيز على صورة البطل **يوغرطة**، إلى تصوير زوجته "**رنيدة**" باعتبارها امرأة واعية تتفاعل مع الحدث السّياسيّ، وتدفع زوجها إلى حسم قراره بشأن الثّورة، وتعرض عليه المساعدة في إقناع الدها بالتّحالف معه ضدّ روما تقول محاورة يوغرطة: «إنّ

---

[1])– عبد الرحمان ماضوي، مسرحيّة يوغرطة، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، ط2، 1979، ص22.

[2])– المصدر نفسه، ص85.

[3])– أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص62 (بتصرّف).

إفريقيا لا ترضى الاستعباد أبدا، إنّ روحها جذوة يمكن أن يخمد نورها، ولكن نارها لا تنطفئ أبدا...انفض هذا التّشاؤم واستلئم للجهاد ودعني أذهب لأبي لأحمله على مساعدتنا...»[1] بل وتتمتّع بالقوّة الّتي تجعلها، حين تدرك تآمر والدها وقادة جيش زوجها مع الرّومان ضدّ زوجها يوغرطة، تقرّر شرب السمّ لتبيّن وفاءها لزوجها الّذي ساوره الشكّ في تورّطها في المؤامرة: «- رنيدة (تتكلّم ويداها على بطنها): أعرف ..أنّها مسمومة، وشربتها لئلا تقول: إنّي نفرت من نجمك الآفل (تسقط على الأرض)»[(2)]وبهذه الصّورة الإيجابيّة حثّ "عبد الرحمان ماضوي" المرأة الجزائريّة إبّان الفترة الاستعماريّة على الاقتداء بما كانت تتمتّع به المرأة الجزائريّة في الفترة النوميديّة من عزّة وشموخ وإباء.

نخلص ممّا تقدّم أن مسرحيّة يوغرطة لعبد الرحمان ماضوي كانت حلقة وصل بين الماضي والحاضر، وحملت الكثير من القيم الثّوريّة بأسلوب فنيّ مشوّق، مستنهضة همّة الشّعب الجزائريّ، متخفيّة من الرّقابة الاستعماريّة بقناع التّاريخ.

---

[1])- المصدر السّابق، ص116.

[2])- المصدر نفسه، 137.

المحاضرة الثّامنة:

مـوضـوعات الـمسرحية الـجزائـريـة:

1- موضوعات ما قبل الاستقلال.

2- موضوعات ما بعد الاستقلال.

تمهيد: عرفت المسرحيّة الجزائريّة، منذ نشأتها إلى يومنا هذا، تنوّعا ملحوظا في المواضيع المطروحة، وانفتحت على كلّ ما يتعلّق بالإنسان من قضايا سواء أكانت سياسيّة، أو أخلاقيّة، أو اجتماعيّة، أو ثقافيّة، وعَبَرَتْ، من خلال مضامينها، الحدود المحليّة إلى العربيّة والإنسانيّة، وكما تعدّدت موضوعاتها تعدّدت، أيضا، الأساليب والتّقنيات الفنيّة المعتمدة في التّعبير عن هذه الموضوعات؛ حيث كان لكلّ كاتب مسرحيّ رؤية فنيّة متفرّدة يصوغ من خلالها نصّه، ويقدّمه لمتلقي قارئا أو متفرّجا.

ويمكن أن نميّز، عند الحديث عن موضوعات المسرحيّة الجزائريّة، بين موضوعات ما قبل الاستقلال وموضوعات ما بعد الاستقلال، ولهذا التّمييز ما يبرّره لاسيّما وأنّ الكتّاب المسرحيّون اختاروا من الموضوعات ما يتناسب وكلّ مرحلة بحسب ما تمليه عليهم ظروفها السّياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة.

1- **موضوعات ما قبل الاستقلال:** تنوعت موضوعات المسرحية الجزائريّة في هذه الفترة وتراوحت بين:

أ- الموضوعات الاجتماعيّة: وقد هيمنت هذه الموضوعات على النّصوص المسرحيّة الجزائريّة الأولى؛ حيث غاص الكتّاب المسرحيّون الجزائريّون في أعماق المجتمع يستمدّون مواضيعهم منه، ساعين إلى تقريب هذا الفنّ من فئاته المختلفة، وراغبين في تسليط الضّوء على بعض القضايا الّتي تنخر جسد المجتمع الجزائريّ.

ولعلّ الاتّجاه الشّعبيّ في المسرح الجزائريّ كان سبّاقا في معالجة المواضيع الاجتماعيّة لقربه من الشّعب، والتصاقه بالشّريحة العظمى من شرائحه، فكان يختار نماذج حيّة من المجتمع الجزائريّ ليسلّط الضّوء على بعض المشاكل الاجتماعيّة بلغة عاميّة بسيطة، وكانت هذه النّماذج تلقى قبولا حسنا لدى الجمهور لأنّه يحسّ أنّها نماذج لشخصيّات واقعيّة يصادفها في حياته اليوميّة.

أمّا المواضيع الاجتماعيّة المطروحة في العشرينيّات إلى الثّلاثينيّات من القرن الماضي فسلّطت الضّوء على بعض الآفات الاجتماعيّة كتعاطي الخمر، وإدمان الحشيش، و الزّواج بالأجنبيّات الّذي تفشّى

في أوساط المجتمع الجزائريّ آنذاك مهدّدا أصالة الأسرة الجزائريّة وعاداتها، حيث شعت الأعمال المسرحيّة إلى محاربة العادات والفاسدة، والشّعوذة والأمراض الاجتماعيّة، وانتشار الأميّة لدى المرأة الجزائرية ونقص تعليمها، وأحيانا تأثرها بالمرأة الفرنسيّة ، وكانت هذه المواضيع تعالج بأسلوب كوميديّ ساخر يهدف إلى تصوير القيمة الاجتماعيّة السّلبيّة بطريقة منفّرة وجعل الشّخصيّة الّتي تمثّلها أضحوكة .

ولم يغفل كتّاب المسرحيّة الجزائريّة النّاطقة باللّغة العربيّة الفصيحة الهمّ الاجتماعيّ، بل كان من الموضوعات المحبّبة لديهم؛ فطرحوا قضايا اجتماعيّة شائكة عالجتها نصوص مسرحيّة مثل: "الشّفاء بعد العناء" لمحمد الطاهر فضلاء الّتي تعالج موضوع الخمر وأضرارها، وزوجة الأب لـ "أحمد بن ذياب" سنة 1952، وغيرها، وقد نما الحسّ الاجتماعيّ في المسرحيّة الجزائريّة، بفضل هؤلاء الكتّاب وغيرهم، نتيجة اعتمادهم اللّغة العربيّة وسيلة تعبيريّة وتصويرهم الصّادق للبيئة الجزائريّة بأسلوب فنيّ راقٍ،

ب- الموضوعات الأخلاقيّة:شغل الموضوع الأخلاقيّ بال كتّاب المسرحيّة الجزائريّة في فترة ما قبل الاستقلال فحاولوا، من خلال نصوصهم، إصلاح حال المجتمع الجزائريّ، ولاسيّما بعد تفشّي بعض السّلوكات اللاأخلاقيّة نتيجة انتشار الجهل والأميّة بين فئاته، وغياب الوازع الدّينيّ في ظلّ قمع السّلطات الفرنسيّة للمدارس والزّوايا وغيرها.

وفي الإطار الأخلاقيّ عالج النصّ المسرحيّ الجزائريّ موضوع البخل، حيث سعى الكتّاب إلى الكشف عن مسبّباته، ونتائجه على الفرد والمجتمع، مصوّرين شخصيّة البخيل بطريقة فكاهيّة ساخرة نحو البخيل لمحمد التوري، البخلاء للبشير الإبراهيمي، سي شعبان (أو البخيل) لأحمد رضا حوحو، وسلّط رشيد القسنطيني الضّوء على العديد من القضايا اللاأخلاقيّة كالطّمع في مسرحيّة بابا قدور الطماع، والكذب في "الكذابين" ، النّفاق والعمالة لفرنسا في "الخداعين" وغيرها من القضايا الّتي كان الفنّ المسرحيّ فيها منبرا للنّقد والإصلاح.

ج- الموضوع التّاريخيّ: ارتبط الموضوع التّاريخيّ بالاتّجاه الإصلاحيّ حيث تبنّى أغلب كتّاب جمعيّة العلماء المسلمين سياسة الدّفاع عن الهويّة الجزائريّة، سلاحهم في ذلك توظيف التّاريخ: شخصيّاته وأحداثه قصد استلهام العبر من الماضي، وشحذ همم النّشء بأمجاد السّلف.

وقد انفتح كتّاب المسرحيّة الجزائريّة على مختلف الحقب التّاريخيّة بداية بالتّاريخ الإسلاميّ الّذي يحضر من خلال نصوص كثيرة منها: مسرحيّة "بلال بن رباح"لـ "محمد العيد آل خليفة" سنة 1938، والمولد سنة 1948، والهجرة لعبد الرحمان الجيلالي، النّاشئة المهاجرة سنة 1948و الخنساء سنة 1950 لمحمد الصالح رمضان، صنيعة البرامكة، وعنبسة لأحمد رضا حوحووغيرها من النّصوص الّتي اتّخذت من التّاريخ الإسلاميّ المجيد مادّة لها، واستمدّت قِيَمَها الفكريّة من فتراته الزّاهية.

ولم يكن التّاريخ المغاربيّ القديم غائبا عن ذهن الكاتب المسرحيّ الجزائريّ، بل رأى في أبطاله مثالا للمقاومة والتّضحيّة في سبيل الحريّة، ونموذجا للوطنيّة والاعتزاز بالنّفس، ولذلك حمّل "أحمد توفيق المدني" شخصيّة القائد القرطاجيّ "حنبعل" أمل الشّعب الجزائريّ بغد أفضل، ورجع "عبد الرحمان ماضوي" إلى التّاريخ الجزائري في الفترة النوميديّة ليستدعي فكرة المخلّص والمنقذ في سيرة "يوغرطة"، محاورا حاضر الجزائر في ظلّ السّياسة الاستعماريّة بماضي بلاد المغرب العربيّ المجيد.

وقد حقّقت الموضوعات التّاريخيّة في المسرحيّة الجزائريّة ثلاثة أبعاد: بعد سياسيّ «فأغلب المسرحيّات التّاريخيّة إنّما تقنّعت بالتّاريخ لمقاومة الاستعمار الفرنسيّ»[1] وكانت جلّ المسرحيّات ذات نزعة تحريضيّة تتنبّأ بالثّورة المباركة قبل ميلادها، وتشحذ الهمم للمقاومة ورفع الغبن عن الجزائر، وبعد تعليميّ كان المسرحيّات فيه درسا يستمدّ من التّاريخ مادّته، ويعلّم النّشء ماضيه وتراثه، وبعد نفسيّ كان التّاريخ فيه تعويضا سيكولوجيّا عن حالة السّكون العاطفيّ في ظلّ السّياسة الاستعماريّة القاهرة.

د- الموضوع الثّوريّ:نهض الفنّ المسرحيّ في الجزائر بدور نضاليّ فعّال ضدّ الاستعمار الفرنسيّ، والتزم بالقضايا الوطنيّة، متصدّيا، إلى جانب هيئات ثقافيّة أخرى كالجمعيّات والنّوادي والمساجد

[1])- أحسن تليلاني، توظيف التاريخ في المسرح الجزائريّ، ص98.

والرّوايا والصّحافة المكتوبة والمسموعة، للسّياسة الاستعماريّة الهادفة إلى طمس الهويّة الجزائريّة، ومتّخذا من الكلمة وسيلة لنشر الوعي السّياسيّ بين أفراد الشّعب الجزائريّ، متقنّعا بالتّاريخ تارة، وبالنّقد السّاخر تارة أخرى، وقد لفت هذا المسار النّضاليّ للمسرح الجزائريّ نظر السّلطات الفرنسيّة الّتي فرضت عليه الرّقابة، وأوقفت عرض نصوص كثيرة.

والحقيقة أنّ الموضوع الثّوريّ فرض نفسه على الكتّاب المسرحيّين قبل اندلا ع الثّورة بوقت مبكّر من خلال تلك التّلميحات السّياسيّة الّتي تجلّت في نصوص"محي الدين باش تارزي" نحو: مسرحيّة "فاقو"1934، و"بني وي وي"1935، والخداعين 1937 وكلّها مسرحيّات اتّخذت من الفكاهة وسيلة لتوعية الشّعب الجزائريّ، وإيقاظ حسّه الوطنيّ.

ومع اندلا ع الثّورة المباركة سعى الفنّ المسرحيّ إلى دعم قضيّتها، والالتزام بمبادئها، ورفع راية الكفاح تحت لوائها يقول عبد الحليم رايس في هذا: «إنّ المسرح بالنّسبة لنا يمثّل إطارا للكفاح؛ لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم يعمل في صميم الثّورة، وإننا نمثل مسرحا شعبيا يعيش في حالة حرب، ومن الطبيعي بالنسبة لنا كفنانين أن نفكر وأن نفعل كمناضلين، وفي هذه المرحلة من الكفاح الوطني، فإن مسرحنا الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني، إننا نترجم عبره واقع الشعب الجزائري»[1] و«وجّهت فرقة "جبهة التّحرير الوطنيّ" في شهر نوفمبر سنة 1957 نداء إلى جميع الفنانين الجزائرييندا عية إياهم إلى تكوين فرقة فنية تعمل على رد المزاعم الفرنسية،ونشر مبادئ الثورة التحريرية»[2] فتأسست الفرقة في أفريل 1958 و قدمت الكثير من المسرحيات، وكانت لسان حال الكتّاب المسرحيّين، والنّاطق الفنيّ باسم الثّورة الجزائريّة، ووسيلة فعّالة للتّعريف بها خارج الوطن.

والملاحظ أنّ تعامل الكتّاب المسرحيّين مع موضوع الثّورة لم يكن واحدا، بل نسجّل اختلاف زاوية نظر كلّ كاتب إليها، وتفرّد كلّ نصّ بتسليط الضّوء على قضيّة معيّنة؛ فقد تناول عبد الحليم رايس

[1])- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر- دراسة موضوعاتية فنية- دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص87.
[2])- ينظر: جميلة جرار: المسرح الثورة التحريرية، مجلة الأصل، الجزائر، نوفمبر 1983، ع 2،ص 22.

الثّورة من نواح متعدّدة حيث عالج، من خلال مسرحيّة "أولاد القصبة 1959، مشاركة الأسرة الجزائريّة في الثورة داخل المدن، ومن خلال مسرحيّتي "العهد" و"الخالدون" 1960يطرح معاناة المجاهدين وتضحيّتهم في سبيل الوطن، وحياة الفدائيّين وأسرارهم في مسرحيّة "دم الأحرار" 1961، أمّا "أبو العيد دودو" فيبرز قيم الوطنيّة والتّضحية في "مسرحيّة التراب" 1954[1].

2- **موضوعات ما بعد الاستقلال:** واكبت المسرحيّة الجزائريّة بعد الاستقلال التّغيّرات السّياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة الّتي عرفتها الجزائر، وسعت إلى التّعبير عن الرّاهن من خلال أعمال مسرحيّة كثيرة حافظ بعضها على موضوعات طُرِقَتْ في الفترات السّابقة، وتجاوز بعضها الآخر تلك الموضوعات ليسلّط الضّوء على أمراض عديدة تفشّت في المجتمع الجزائريّ غداة الاستقلال، ووضعت علاقة الفرد بالأبنية الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة والثّقافيّة على المحك.

فمن المواضيع الّتي ظلّت تحظى باهتمام الكتّاب المسرحيّين بعد الاستقلال موضوع الثّورة الّذي وفّر مادّة إبداعيّة لنصوص كثيرة، «...كما توجّه المسرح الوطنيّ، بعد إنشائه، إلى تقديم مسرحيّات عن الثّورة التّحريريّة، بعضها كانت قد قدمته فرقة جبهة التحرير في تونس، ويعزو "مصطفى كاتب" الهدف من إعادة تقديم هذه المسرحيّات إلى إعطاء لمحة عن المهمّة الّتي قام بها المسرح الجزائريّ في الخارج، فضلا عن إعطاء الجمهور الجزائريّ صورة عن المقاومة الثقافية ودور المسرح في الثورة»[2] فمن المسرحيّات الّتي مجّدت الثّورة بعد الاستقلال نذكر مسرحيّة "132 سنة" لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي التي نحا فيها منحى تسجيليّا ليلخص من خلالها تاريخ الجزائر مع الاستعمار في 132 سنة انطلاقا من « نظرة الأسرة الجزائريّة، بعاداتها وتقاليدها وشخصيّتها الحضاريّة إلى هذا الاستعمار»[3]

---

[1]- للتّوسّع في هذه الأعمال ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972عرض وتوثيق- ص 102-104 ومخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، د.دار نشر، د.ط،د.ت، ص24-29.

[2]- المرجع السّابق، ص24-25.

[3]- نصر الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر، ص314.

أمّا أحمد عياد (رويشد) فسعى إلى إبراز المشاركة الواسعة لمختلف فئات المجتمع الجزائريّ في مسرحيّة "حسان طيرو" 1964 وغيرها.

كما ساهمت المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة في دعم الثّورة الجزائريّة والتّعريف بها خارج الوطن، فسجّل "كاتب ياسين" أحداث 8 ماي 1945 في مسرحيّة "الجثّة المطوّقة" مبرزا، من خلالها، وحشيّة الاستعمار الفرنسيّ، وعالجت "آسيا جبار" موضوع مشاركة الأسرة الجزائريّة في الثّورة، مثنية على دور المرأة فيها، وتنبّأ "مولود معمري" بالثّورة والتّغيير في مسرحيّة "الرّيح"[1].

وقد أملت التّغيّرات السّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والفكريّة الّتي عرفتها الجزائر بعد الاستقلال مواضيع أخرى شكّلت رؤية مغايرة لوظيفة الفنّ المسرحيّ ولمضمونه، فطُرحت مواضيع مختلفة اصطلح النّاقد "مخلوف بوكروح"، في كتابه الموسوم بـ "المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره" عليها المسرحيّات المواكبة للتّغيير الاجتماعيّ والّتي يمكن أن نحدّدها زمنيّا بالفترة التّقريبيّة الممتدّة من 1960-1970.

المسرحيّات المواكبة للتّغيير الاجتماعيّ: سعت هذه المسرحيّات إلى تسليط الضّوء على بعض الظّواهر الّتي برزت في مجتمع جزائر الستّينيّات؛ فعالجت مواضيع الانتهازيّة والبيروقراطيّة والمحسوبيّة، وتسلّط الجهاز الإداريّ، النّزوح الريفيّ، أزمة السّكن، البطالة، والتّمسّك بالعادات والتّقاليد البالية وغيرها من الآفات الّتي نخرت جسد البلاد في فترة انتقاليّة حسّاسة، فمن المسرحيّات الّتي جسّدت الانتهازيّة مسرحيّة "الغولة" 1964الّتي سلّط، من خلالها "رويشد" الضّوء على المناضل المزيّف الّذي يتخذ من مبادئ الثورة وسيلة لحماية مصالحه الخاصة، كاشفا النوايا الحقيقيّة لمسؤولي نظام التّسيير الذاتي الّذين يحتكرون السّلطة لصالحهم، ومن النّصوص الّتي عالجت مشكلة تسلّط الجهاز الإداريّ مسرحيّة " حمق سليم" لـ "عبد القادر علولة" المقتبسة عن مذكرات أحمق لغوغولالّتي يعمل فيها خطاب الجنون على لسان الشّخصيّة الرّئيسيّة "سليم" على تشريح واقع جزائر ما بعد الاستقلال مبرزا

[1])- ينظر: مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، ص 28-29.

علل الجهاز الإداريّ الّذي لا ينفكّ يقهر العامل البسيط بشتى الطرق لدرجة حرمانه من أبسط حقوقه وهي الحلم، ومن المسرحيات الّي طرحت مشكلة النّزوح الريفيّ مسرحيّة "غرفتين ومطبخ"1965 لعبد القادر السفيري الّذي يبرز من خلال شخصيّة «ممرّض يترك عمله وبيته في الريف ليلتحق بالمدينة أملا في العثور عن الجنّة على حد تعبيره، ولكنه يصطدم بالواقع ويجابه مشاكل كبيرة تؤدّي به في النّهاية إلى النّدم والعدول عن رأيه ...»[1]ومن المسرحيّات الّتي حاربت العادات والتّقاليد البالية، وسعت إلى نشر الوعي في الأوساط الشّعبيّة مسرحيّة "القراب والصّالحين" الّتي اقتبسها عبد الرحمان كاكي عن مسرحيّة "الإنسان الطيب من ستشوان" لبريخث.

وتعدّ فترة الثّمانينيّات من القرن العشرين فترة المسرحيّة الواقعيّة الحادّة بامتياز جسّدتها أعمال "عبد القادر علولة" الّتي تقوم أساسا على تصوير نماذج اجتماعيّة بسيطة، وتتّخذ من الطّبقة العاملة وهمومها أرضية لتعرية الواقع الجزائريّ، فقد آمن علولة بقدرة المسرحيّة على تغيير الفرد وإصلاح حال المجتمع، فاتّخذها وسيلة لإبراز تناقضات جزائر الثّمانينيّات، وكشف تلاعبات الأنظمة السّياسيّة، والإداريّة في البلاد، ساعيا، من خلال شخصيّاته المسرحيّة، إلى إيقاض ذهن المتلقّي وحثّه على إعمال فكره في واقعه المعيش، تحليلا وتعليلا ونقدا.

[1])- المرجع السّابق، ص35.

➢ النّموذج التّطبيقيّ: حمق سليم لعبد القادر علولة:

تعدّ مسرحيّة "حمق سليم" لعبد القادر علولة المقتبسة سنة 1972عن مسرحيّة "مذكّرات مجنون" للأديب الروسي نيكولاي غوغول نموذجا رائعا عن المسرحيّات المواكبة للتّغيرات الاجتماعيّ والاقتصاديّة والسّياسيّة الّتي عرفتها جزائر ما بعد الاستقلال، والّتي حاول الكاتب من خلالها نقد واقع البلاد، وتعرية ما عصف بالجهاز الإداريّ خاصّة من علل، وتشريح سلوكات بعض المسؤولين الّذين تدفعهم الرّغبة في حماية مصالحهم إلى ممارسة أساليب القهر والتّسلّط على الطّبقة الكادحة.

وقد وجد "عبد القادر علولة" في مسرحيّة "مذكرات مجنون" لـ "غوغول" ما يستجيب لرؤيته لواقع الجزائر بعد الاستقلال، فهي تصوّر يوميّات عامل بسيط يقوده القهر الإداريّ المسلّط عليه من طرف مسؤوليه إلى الجنون، فيطلق العنان، عبثا، لنفسه ليحلم ويتخيّل فرص الحياة الكريمة الّتي كان بإمكانه أن يعيشها في كنف مؤسّسة يعترف مديرها ونائبه بكفاءته، ويعيدان الاعتبار للعامل البسيط فيها دون أخذ الفروق الاجتماعيّة، والإداريّة بعين الاعتبار. ومن أجل ذلك حافظ الكاتب على بنية النصّ الأصليّ، وعلى طبيعة المسرحيّة القائمة على صراع الشّخصيّة الواحدة مع الجهاز الإداريّ بشخصيّاته المختلفة، وغيّر فقط في بعض المواضع كأسماء الشّخصيّات الّتي جعلها تلاءم البيئة الجزائريّة، واختار أن يتحوّل البطل الرئيسيّ (سليم)، عن طريق الحلم، إلى ملك لإمبراطوريّة البيروقراطيّة المزعومة، بدل أن يصبح ملك اسبانيا كما تنصّ عليه مسرحيّة "مذكرات مجنون" الأصليّة.

ولئن كانت هذه المسرحيّة تهدف إلى تعرية الرّاهن الجزائريّ في السّبعينيّات من القرن الماضي وتكشف عمّا أصاب جهازه الإداريّ من آفات كالبيروقراطيّة والمحسوبيّة وغيرها، فإنّ النصّ ارتكز على وسائل فنيّة كثيرة لتصوير عدم انسجام الفرد مع الواقع المتردّي نذكر منها:

1- الأسلوب الفكاهيّ: لم يكن الطّابع الفكاهيّ في نصّ "حمق سليم" لمجرّد التّسلية و إثارة الضّحك، بل كان نقدا لاذعا للرّاهن الجزائريّ في فترة السّبعينيّات من القرن الماضي، حيث سعى عبد القادر علولة إلى لفت الانتباه إلى شيوع ظاهرة البيروقراطيّة: « نصف النهار هذا عديته كله في

القراية.. قريت الجرائد كلها ومجلات... والجرائد كلها صبحت تتكلم على البيروقراطية.. الجرائد كلها صبحت تتكلمعلى الفكر البيروقراطي والحركة البيروقراطية والنشاط البيروقراطي.. والعلاقات اللي تربطها البيروقراطية مع الطبقة البرجوازية والتدخلالأجنبي في الشؤون الوطنية بواسطة البيروقراطيين والهجوم البيروقراطيضد الشعب الخدام... الصحافيين فتحوا ملف البيروقراطية... منظمين عبرالوطن كله محاضرات وخطابات في تفسير البلية... والصحافة نشرترسالات المواطنين في نقد البيروقراطية...»[1]فقد بيّن أنّها أصبحت الشّغل الشّاغل للمجتمع الجزائريّ بمختلف فئاته، لدرجة أن اعتبرت فيها الشّخصيّة الرئيسيّة "سليم" هذه الظّاهرة حتميّة لا مفرّ منها.

ولم يكتف الكاتب بتسليط الضّوء على هذه الظّاهرة بل عدّد أشكالها على لسان "سليم" المنشغل بالتّفكير فيها يقول: «كاين المواطن اللي يقول باللياليبروقراطي هو هذاك اللي يستعمل الوظيف متاعه لأغراض تجارية والاّ شخصية رشوة وتدبير وإلخ... كاين اللي يقول باللي البيروقراطيهذاك اللي في راحة، ناعس في الوظيف متاعه، مدرق على روحهبالقانونومخلي الحالة ماشية معوجة. كاين اللي قال باللي الإسلام هواللي يقضي نهائيا على البيروقراطية وكاين اللي... وكاين اللي... وكايناللي... عندهم ما قالوا في هذا الباب... واللي عجبني بالقوة هو هذاكاللي في التعبير متاعه اتكلم على المملكة البيروقراطية... المملكةالبيروقراطية»[2]وقد يبدو وصف البيروقراطيّة كما جاء على لسان الشّخصيّة الرّئيسيّة عاديّا لا يثير السّخرية، ولا يرتبط بالفكاهة إلاّ حين تتحوّل البيروقراطيّة إلى امبراطوريّة تحتاج ملكا ينظّم شؤونها: «اليوم راه أكبر يوم البيروقراطيين... المملكة البيروقراطية وجدت ملكهاوالملك ذاك هو أنا... الملك ذاك هو أنا...»[3]بل ويجعل لهذه الإمبراطوريّة مبادئ وشعارات لا تقوم دونها وهي الطّاعة والاخلاص؛ إنّ هذا الطّرح يتيح للقارئ أن يتأمّل واقعه ويتّخذ موقفا نقديّا من هذا الواقع؛ فالبيروقراطيّة، في نظر علولة، لا تتضخّم ولا تتحوّل إلى امبراطوريّة إلاّ إذا حلّت محلّ

---

[1])- عبد القادر علولة، مسرحية حمق سليم، المسرح الوطني الجزائري، سنة 1972، ص55.

[2])- المصدر نفسه، ص59.

[3])- المصدر نفسه، ص 63.

النظام، وألغت القانون، والبيروقراطيّ لا يكونبيروقراطيّا إلاّ إذا خضع الفرد لطاعته، وأخلص في كتم تجاوزاته، وتفانى في التّستّر على أخطائه.

2- ما وراء خطاب الجنون:أدّى عدم الصّراع النّفسيّ الّذي احتدم داخل الشّخصيّة الرئيسيّة، في النصّ موضوع الدّراسة، والنّاتج عن عدم قدرتها على الانسجام مع الواقع الاجتماعيّ والإداريّ في المؤسّسة الّتي تعمل بها إلى إصابتها بالجنون، فلم تعد تصرّفاتها وأقوالها خاضعة للرّقابة العقليّة، أو القوانين الّتي سنّها مجتمع المؤسّسة، بقدر ما أطلقت العنان لنفسها لتقلب الأدوار، وتحقّق، عن طريق أحلام اليقظة، ما عجزت عن تحقيقه في الواقع حين تبرز ذلك العداء الدّفين في نفس "سليم" تجاه رموز السّلطة (المكتب والكرسي) يقول:«من بعد، دخلت في بحر الأحلام و بقيت انوم في روحي مدير علىمديرنا...أول ما درت،نجرت له المكتب، ما خليت له غير النصف منه،بدلت له الكراسى وما خليت له غير تليفون واحد...»[1]فإذا كان حلم اليقظة عمليّة نفسيّة باطنيّة فإنّ آثارها الخارجيّة تجعل الآخر يحك على الشّخص الحالم بالجنون، غير أنّ الحلم والجنون، في نظر عبد القادر علولة، سيّان لأنّهما وسيلة العامل البسيط "سليم" للانفلات من الرّقابة الاجتماعيّة، وقول المسكوت عنه في الواقع، إنّهما أقدم الوسائل وأكثرها جرأة على كسر الطابوهات وفضح المستور ولهذا منع انتشار خطاب المجنونمنذ القرون الوسطى لأنّ خطابه يحمل سلطة ذات تأثيرات غريبة تتمثّل في قول الحقائق المخفيّة[2]

وقد استغلّ الكاتب ما تبيحه سلطتي المجنون والحالم في شخصيّة بطله "سليم" ليقلب الموازين ويعيد الاعتبار للفرد البسيط الّذي همّشته الفوارق الاجتماعيّة: «مشيت للإدارة باش نضحك شوية، حين ما دخلت رئيس القسم متاعناكان يستنى فيا نروح نطلب منه السماح، نبكي له شوية و إلخ... ضربتفيه خزرة وحشية وفتّ... انخلع، ناض من كرسيه، بغير ما نوقف آمرتهقلت له: أقعد، ريح،

[1]- المصدرالسّابق ، ص 74.

[2]- المصدر نفسه، ص33.

أرقد، انبطح... ومشيت نقعد في كرسيا كاللي ما صار شيء»[1] فكان يستمدّ القوّة من جنونه ليتجاوز حدود المعقول ويضرب بمبدأي اللّياقة والاحترام عرض الحائط تنفيسا عن الكبت الّذي عاشه في ظلّ مسؤولين لا يعيرونه أدنى اهتمام لا لشيء إلاّ لكونه أدنى وظيفة منهم وهو ما جعله يطيح من شأن الكاتب العام عى نحو ما يظهر في المقطع الآتي: «جاء الكاتب العام وجابلي ورقة باش نسجلهاونديها للمدير يمضي عليها... حكمتها عليه بصبعتين وبغير ما نقراها،مضيت عليها وتحت الإمضاء كتبت: صاحب السمو...سليم الأول... ملكالبيروقراطيين... ورجعتها له... اقراها بسرعة، خبط رأسه بيديه، نضتباش ما نلزمش عليه يخضع ويطلب مني السماح و إلخ، قلت له: عظمتناتغفر لك... فرات... ونأمروك باش تبشر أعضاء الشركة بالأمر...وخرجت نجري... جاء مسكين يجري ورايا باش يطلب مني شيء، بغيرما نوقف درت له وقلت له: نهار آخر... نهار آخر... اليوم راه عندنا اجتماع هام»[2]

3- تقنية المسرح داخل المسرح[*] : استجابة لمقتضيات النصّ الأصل الفنيّة وظّف "عبد القادر علولة" تقنية المسرح داخل المسرح؛ حيث دمج في نصّه قصّتين إحداهما رئيسيّة تمثّل حاضر بطل المسرحيّة "سليم" الّذي يعاني، إلى جانب إحساسه بالدّونيّة والألم جرّاء القهر والحرمان المسلّطين عليه من قبل المسؤولين في المؤسّسة الّتي يعمل بها، ألم حرمانه من حبّ ابنة مدير المؤسّسة نتيجة الفوارق الطّبقيّة، والثّانية هي قصّة حبّ خياليّة بين كلبين هما عتيق ولوبانة حيث يتجاوز فيها الكاتب المعقول ويبيح لشّخصيّته الرّئيسيّة "سليم" فهم وتكلّم لغة الكلاب،معوّلا على قدرة المتلقي الذهنيّة في الرّبط بين القصّتين، واستخلاص العبرة منهما.

---

[1])- عبد القادر علولة، مسرحية حمق سليم، المسرح الوطني الجزائري، سنة 1972، ص76.

[2])- المصدر نفسه، ص68.

[*])- تعني هذه التقنية: «إدخال مسرحيّة داخل مسرحيّة أخرى بغضّ النّظر عن حجم أيّ من المسرحيّتين، وبغضّ النّظر عن طبيعة العلاقة بينهما.»ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض–(عربي–إنجليزي–فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، 2006، 435.

إنّ عتيق هو المقابل الموضوعيّ لـ"سليم" الشّخصيّة الرّئيسيّة في النصّ، موضوع الدّراسة، فهو كلب شارع لا قيمة له في نظر مجتمع الكلاب بعامّة وفي نظر "لوبانة" كلبة "رجاء" ابنة المدير بخاصّة، لأنّ كلاهما ينتمي لعالم مختلف تماما عن عالم الآخر، فعتيق يعيش حياة التّشرّد والضّياع، خلافا لـ "لومانة" الّتي تعيش حياة الدلال والرّفاهيّة يقول سليم: «إذنلزيت للكلاب حتى نسمع في لوبانة تتكلم وتقول:" علاش، علاش بيك يا عتيق منايفني بهذا الصفة،كتبت لك شحال من مرة ما زرتني، ما جاوبت عليا" آه... يا لطيف، ياللعجب... هذا الشيء عمره ما صار... الكلاب يتكلموا ؟... جاوب عليهاالكلب ذاك في صوت خشين كاللي بايت سهران يشرب:" علاقتنا ما بقاتلها معنى، الجو اللي عايشة فيه أنت برجوازي والحي متاعكم ما بقيتشندور بيه، روايحه يدوخوني...»[1]غير أنّنا نلاحظ أنّ الكاتب يسعى، من خلال قصّة عتيق ولوبانة، إلى الانتقام للعامل البسيط "سليم" وردّ الاعتبار له حين يعلي من شأن "عتيق" ويجعله قويّ الشّخصيّة بحيث لا يخضع لتوسّلات "لوبانة" بل يهجرها لعلمه باستحالة علاقتهما بسبب الفوارق الاجتماعيّة بينهما، فكأنّ "سليم" يحقّق ما عجزعن القيام به في الواقع مع رجاء على لسان "عتيق".فتوظيف تقنية المسرح داخل المسرح هنا «يفرز شكلا عبثيًامضحكًا في الظاهر ومحزنًا ضمنيًا بينموقفينمتعارضين ومتكاملين في نفس الوقت، إن عتيقالكلب المتشردمنسجم مع موقعه (البسيط) ولا يطمح إلى التقرب من الطبقةالعليا عبر لبانة ولا حتى شَّم رائحتها، ونراهيتسم بشيء من (التعالي)، أماسليم الموظف الإنسان يطمح إلى ذلك بأيَ ثمن ولو كان في ذلكهلاكهوضياعقيمه وكرامته بل وإنسانيته»[2].

وقد استطاع "عبد القادر علولة" أن يفضح عالم الأثرياء وما يعيشونه من بذخ وترف على حساب الفقراء على لسان لومانة، فكانت في رسائلها لعتيق تصف سلوكات المدير وابنته "رجاء"تقول مثلا في وصف حياة "رجاء" الماجنة: «الوقت الي راني نكتب لكفيه، رجاء راهي توجد في روحها باش تروح

---

[1])- عبد القادر علولة، مسرحية حمق سليم، المسرح الوطني الجزائري، سنة 1972، ص8.

[2])- عبد الكريم غريبي، الفكاهة عند عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس –دراسة أربعة نماذج- رسالة ماجستير، إشراف: شعيب مقنونيف، قسم الثقافة الشّعبيّة، كلية العلوم الإنسانيّة والعلوم الاجتماعيّة، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان- 2011-2012، ص189.

تشطح... (تشطح!) " هيفرحانة، تمشط وتزوق في روحها.. تلبس لباس وتّقلعه، وتلبس آخروتّقلعه وتقيس لباس ثالث وفي النهاية ترجع للباس الأول..." (ما عندهاراي...)" ولاحظت دايما منين تحب تروح تشطح تقوم بنفس العمل، الليلاحظته ثاني وهو دائما منين ترجع من الشطيح على الستة متاعالصباح..." (الستة!) " تدخل صفرة كالقارص..." (صفرة !) " لباسهامعكرش وعينيها خارجين... (خارجين.. !»[1]فهو يستعير شكلا أدبيّا قديما هو القصّة على لسان الحيوان ليصوّر راهنه المعيش بكلّ زيفه وتناقضاته متجنّبا بذلك المباشرة والمواجهة، ومتخفّيا وراء الإيحائيّة والرّمز والتّلميح، جاعلا من عتيق قناعا يمرّر من خلاله خطابا فكاهيّ في الظّاهر، نقديّ في الباطن.

نستنتج ممّا سبق أنّ الكاتب "عبد القادر علولة" حاور نصّا أجنبيّا هو "مذكّرات مجنون" لغوغول حوارا مبنيّا على التّأمّل، والمفارقة والموائمة فأبدع مسرحيّة "حمق سليم" لتناسب البيئة الجزائريّة، وتعالج واقع جزائر السّبعينيّات وما يعانيه الجهاز الإداريّ من علل كالبيروقراطيّة والمحسوبيّة والفوارق الطّبقيّة، موظّفا، من أجل التّعبير عن رؤاه، تقنيّات متعدّدة كالسّخريّة، وما وراء خطاب الجنون، والمسرح داخل المسرح، واللّهجة العاميّة، وهي تقنيات وسمت الخطاب الدراميّ بجماليّة تجمع بين الأصالة والحداثة، وتؤمن بأنّ الفنّ المسرحيّ هو مساءلة دؤوبة للواقع بوسائل متجدّدة ومتفرّدة.

[1])- المصدر السّابق، ص45-46.

المحـــاضـــرة التّاسعة:

المـــسرحـيّة الجـــزائـــريّة: الإشـكـــالات والرّهـــانـــات:

1- ندرة النص المسرحيّ.

2- إشكاليّة الاقتباس.

3- إشكاليّة اللّغة.

تمهيد: استطاع الفنّ المسرحيّ في الجزائر، منذ نشأته، أن يفرض وجوده على المستوى العربيّ من خلال أعمال كثيرة نالت جوائز عربيّة، أن يسمع صوت الجزائريّ إلى العالم من خلال نشاط الفرق المسرحيّة في دول غربيّة مختلفة، غير أنّ عوائق كثيرة مسيرته الفنيّة، وحالت دون ارتقائه المكانة المناسبة ضمن مؤسّسة الفنون الجميلة، ويمكن أن نلخّص هذه العوائق في المشاكل المادية- ندرة النص المسرحي- الاقتباس والترجمة، المشكلة اللّغويّة، وقد كرّست المؤسّسات المسرحيّة الوطنيّة والجهويّة جهودا معتبرة للتّخفيف من حدّتها وعلى الرّغم من ذلك ظلّ النّشاط المسرحيّ الجزائريّ يراوح الخطى ويتأرجح بين مشاكل خارجيّة، وشواغل داخليّة.

1- **ندرة النصّ المسرحيّ**: يعدّ النصّ نواة كلّ عرض مسرحيّ، ومن ثمّة يكون غيابه أو ندرة تأليفه أخطر المشكلات الّتي واجهت الفنّ المسرحيّ في الجزائر، وقد أرجع النّاقد "حفناوي بعلي" أسباب هذه المشكلة إلى عوامل كثيرة نذكر منها[1]: - **العامل التّاريخيّ** المتمثّل أوّلا في سياسة الجهل والأميّة الّتي فرضتها السّلطات الاستعماريّة حين جعلت التّعليم حكرا على أبناء المعمّرين الفرنسيّين وأبناء طبقة محدودة من الشّعب الجزائريّ، والمتمثّل ثانيا في القطيعة بين المشرق والمغرب بسبب الظّروف الاستعماريّة الّتي حالت دون استفادة الجزائر من التّجربة المسرحيّة المصريّة والسّوريّة واللّبنانيّة .

أ-العامل الماديّ: والمتمثّل في صعوبة النّشر، وعدم اهتمام القائمين على المؤسّسات المسرحيّة بهذه المشكلة، وعدم توفر الهياكل الماديّة المؤطرة لهذه العملية كالمطابع، ودور النشر وغيرها، حتى أصبح الكتّاب المسرحيّون يكتبون بهدف العرض فقط تلبية لحاجة معيّنة، وقد كان لهذا الأمر أن يكون مبرّرا في زمن الاستعمار نظرا للخناق المفروض على الثّقافة الجزائريّة ككل لكن «استمرار هذه الظّاهرة بعد الاستقلال تُفسَّر بعدم العناية بالنصّ المسرحيّ، ولتوضيح ذلك نذكر على سبيل المثال أنّ المسرح الوطنيّ الجزائريّ قدّم خلال ثلاثين سنة ثمانين مسرحية تضمنت ثلاثة أصناف، منها واحد وثلاثون مسرحية جزائرية، نشرت أربع مسرحيات فقط اثنتان لكاتب ياسين وواحدة لمولود معمري، وواحدة

[1]- حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، الجزائر، ص296 (بتصرف).

لآسيا جبار، ويبدو أن سبب نشر هذه المسرحيات يعود إلى أن البعض منها نشر قبل أن يعرض فوق المنصّة فضلا عن أنّ كتّابها هم أدباء لهم سمعة في السّاحة الأدبيّة الجزائريّة والعالميّة أمّا باقي النّصوص المسرحيّة فلم تنشر، وقد كتبها فنّانون مهنيون ليسوا من محترفي الكتابة الأدبيّة»[1] وهو ما جعل الطّابع الشعبيّ يغلب على المسرح الجزائريّ، فيتّصف بما يسم الأدب الشعبيّ ككلّ من شفويّة وبعد عن التّدوين.

ب– أزمة التكوين: ونقص الهياكل القادرة على تكوين متخصّصين في المجال المسرحيّ سواء من حيث التّأليف والتّمثيل والإخراج؛ فما عدا معهد "برج الكيفان" وقسم "الفنون الدرامية" بجامعة السانيا – وهران، وبعض المراكز الأخرى الّتي تعدّ على الأصابع، تبقى فرص التّكوين ضئيلة جدا مقارنة بباقي الدول العربيّة، فظلا على ذلك فإن الأطوار التّعليميّة بمختلف مستوياتها لا تتبنّى النّتاج المسرحيّ، ولا تُدرِج نصوصه ضمن برامجها حتّى تنمّي تذوق هذا الفنّ لدى المتعلّمين.

ج–نقص التّحفيزات: الّتي من شأنها أن تُفَعِّل الحركة المسرحيّة في الجزائر، بالإضافة إلى الوضعية المزرية التي يعيشها الممثل والكاتب على حد سواء، والتي تنتهي إلى التهميش في الغالب، وقد حاول بعض المنشغلين بالمسرح تجاوز هذه الأزمة بتنظيم دورات تحفيزية هدفها اكتشاف المواهب الجديدة في مجال الكتابة المسرحية على نحو ما فعل عمر قابوش مدير المسرح الجهوي بقالمة حين نظم دورة تحت عنوان أيّام الكتابة الدراميّة بهدف اختيار أحسن نص مسرحي، وكذا "زياني الشريف عياد" الّذي نظّم دورة الكتابة الدراميّة في أفريل 2015 وغيرها .

ويمكن أن نضيف إلى كلّ هذه العوامل سببين آخرين هما: صعوبة الكتابة الدراميّة الّتي تختلف عن الكتابة الرّوائيّة أو القصصيّة في عنصر التّجسيد البصريّ والسّمعيّ وهو ما يتطلّب مهارة عالية، واستسهال عمليّتي الاقتباس والتّرجمة اللّتين توفّران قوالب نصيّة جاهزة يستطيع المسرحيّ الارتكاز عليها لملء ثغرة عدم القدرة على التّأليف.

---

[1])- المرجع السّابق، ص296.

2- **إشكالية الاقتباس**:اختلف الدّارسون، والنّقاد في الوطن العربيّ حول ظاهرة الاقتباس بين مؤيّد، ومعارض. وراح كلّ فريق يقدّم حججه تعزيزا لموقفه[1]، أما المعارضون فاعتبروه دليل ضعف، وعلامة افتقار للخلق الفنيّ، ورأوا فيه تستّرا وراء إبداع الآخر، ومن ثمّ جعلوه محاولة محكوما عليها بعدم الاكتمال، لأنها لا تَرْقَ إلى مستوى التّأليف. وفي المقابل، أقرّ فريق آخر بشرعيّته، معتبرا أنّه إبداع ثان للنصّ الأصليّ (بخاصّة إذا كان هذا الأخير قصة أو رواية)، ورأى أنّه عمل مستقلّ يستحّق التّقدير والإجلال، ولاسيما أنّه عامل مهمّ للربط بين الأجناس، وتقريب الرّؤى والأفكار.

ولم يكن النّقد المسرحيّ في الجزائر بمنأى عن هذا النّقاش، بل تداول رجاله مشكلة الاقتباس في التّجربة الجزائريّة في كتب عديدة، وفي مقالات متنوّعة، مراهنين على قدرتها في إثراء المسرحيّة الجزائريّة بنصوص مختلفة، ومنوّهين بجهود كتّابها في مراعاة البيئة المحليّة عند تحويل نصّ أجنبيّ ما إليها. وإذا كانت جلّ آراء النّقاد قد أجمعت على تقبّل شرعيّة هذه الآليّة، وشجّعت، إلى حدّ ما الكتّاب عليها، فإنّ هذا الموقف كان رهين الموافقة المشروطة في أغلب الأحيان؛ فقد تفهّم النّقاد حاجة المسرحيّة الجزائريّة إلى الاقتباس، وردّوها إلى أسباب مختلفة تنطلق من رؤيتين: إحداهما إيجابيّة أوجزها "أحمد بيوض" في ما يأتي :

«-التّأكيد على التعاطي مع ظاهرة التثاقف بدون عقدة نقص أو خوف أو ذوبان في الآخر.

-تنويع التجربة المسرحية الجزائرية وإثراؤها بتجارب فنية عالمية.

-البحث عن فضاءات جديدة كلما ضاق بهم مجال الإبداع أو الإنتاج الوطني.»[2]

والأخرى سلبيّة تجعل منه سدّا لثغرة ضعف التّأليف، وحلاّ لتجاوز ندرة النصّ المسرحيّ. ولكنّهم في الحالتين، اشترطوا جملة من الشّروط لتسويغ هذه الظّاهرة، وتقنينها حتّى لا تكون عبئا يُثْقِل كاهل

---

[1]- للتّوسّع في هذه النّقطة ينظر: محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص49-50-51.

[2]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص327.

المسرحيّة الجزائريّة. وقد وضع هذا النّاقد جدولا بأهمّ مصادر الاقتباس في المسرح الجزائريّ وآخر يشتمل على قائمة بعناوين المسرحيّات المقتبسة، وأسماء المقتبسين الجزائريّين( ) في محاولة لرصد هذه الظّاهرة التي عدّها تجربة رائدة في المسرحيّة العربيّة.

فمن النّقاد الأوائل الذين أقرّوا شرعيّة الاقتباس نجد "**مصطفى كاتب**" الذي رأى أنّ كلّ المسارح العالميّة تعتمد هذه التّقنية حتّى أعرق المسارح كالمسرح اليونانيّ، والرّومانيّ وغيرهما، مؤكّدا عالميّة وإنسانيّة هذه الظّاهرة، ونافيا صفتي النّقص والضّعف عنها، بل رأى أنّها ظاهرة صحيّة وحلّ ناجع لتفادي النصّ المسرحيّ، ولذلك فالاقتباس تجاوز، عنده، كونه فعلا اختياريّا إلى كونه فعلا اضراريّا «فنحن مضطرون للاقتباس أو غيره حتى لا يتوقف النبض، وتستمر الحياة»[1] وهي ضرورة يمليها واقع المسرحيّة الجزائريّة التي يغيب فيها النصّ المسرحيّ المؤلّف، فيتحوّل الاقباس إلى محرّك فاعل يحول دون جمود الفنّ المسرحيّ في الجزائر، وتوقّف عجلته.

وغير بعيد عن هذا الموقف يرى النّاقد "مخلوف بوكرح" في الاقتباس حلاّ مثمرا لتجاوز مشكلة ندرة النصّ المسرحيّ الجزائريّ؛ فهو، في نظره، عامل مهمّ لإثراء التّجربة المسرحيّة المحليّة وآلية يعوّل عليها في التّأسيس للأعراف الفنيّة المسرحيّة لكن «...هذا لا يعني الاستمرار في عمليّة الاقتباس دون البحث لخلق نصوص مسرحيّة وطنيّة من أجل قيام حركة مسرحيّة في بلادنا»[2] فالنّاقد، وإن أجاز هذه العمليّة، فباعتبارها حلاّ مؤقّتا يجب ألاّ نستكين إليه، ونكتفي به، بل يتعيّن على الكتّاب، حسب "مخلوف بوكروح"، اعتباره مطيّة لبلوغ مرحلة أعمق لا تقوم الحركة المسرحيّة الجزائريّة دونها، وهي مرحلة التّأليف.

والاقتباس عند النّاقد "حفناوي بعلي" ليس فعلا عشوائيّا يتأتّى لكلّ كاتب، وإنّما هو عمليّة واعية ومشروطة «تتطلّب ثقافة عالية شاملة تجمع الماضي القديم بالحاضر الشاسع، وهي وضعية تمكّن

---

[1])- حوار أجراه "الشريف عمراني" مع "مصطفى كاتب"، مجلة الجيش، شهرية عسكرية سياسيّة ثقافيّة تصدرها الإدارة المركزيّة للمحافظة السياسية للجيش الوطني الشّعبيّ)، ع238، س20، جانفي 1984م، ص61.

[2])- مخلوف بوكروح، رأي في المسرح، مجلة الجيش، ع192، س17، مارس 1980، ص53.

المقتبس من إيجاد قواسم مشتركة بين ما كان وما هو كائن، فالاقتباس يكاد يكون بذلك عملا تركيبيّا، يسعى إلى تحليل أحداث وتركيبها»[1] وفق استراتيجيّة إبداعيّة محكمة تستحضر مخزون المقتبس الثّقافي، وخياله النّابض، وكفاءته اللّغويّة الثّاقبة وغيرها من المعايير التي تجعل الاقتباس عمليّة على قدر من الصّعوبة والحساسيّة، لأنّها تهدف إلى نقل نصّ من بيئته الأصليّة إلى بيئة مغايرة له، وتسعى إلى حثّ جمهور آخر، قد لا ينتمي فكريّا وثقافيّا إلى ذلك النصّ، على تقبّله، ولهذا فالنّاقد «لا [يرى] مانعا من أن تقدم أعمالا مسرحية عالمية على سبيل الاقتباس شريطة أن توظف تلك الأعمال وتحقن برؤى ملائمة لواقعنا المعاش»[2] وإلاّ كان النصّ نشازا مقحما في بيئة ينفر جمهوره منها لأنّ بنيته الفكريّة والفنّية غريبة عنه، لا تستجيب لتوقّعاته. وهو الرّأي نفسه الذي نجده عند النّاقد "أحمد شنيقي" الذي يرى أنّ عمليّة الاقتباس ليست عمليّة سهلة لأنّها تتطلّب معرفة عميقة بالنصّ الأصليّ، كما تتيح للمقتبس قدرا معتبرا من الحرّية، تصل، أحيانا إلى درجة من التّحويل الجدريّ[3]، وهي السمة الغالبة على تجارب الاقتباس في المسرحيّة الجزائريّة.

يمكن القول إذا، إنّ تعامل النّقد المسرحيّ الجزائريّ مع مشكلة الاقتباس كان، رغم تحفّظه، تعاملا واعيا حيث اعتبره العديد من النّقّاد ضربا من ضروب التّثاقف، والتواصل الحضاريّ، فأشادوا بتجارب الكتّاب في مجال اقتباس النّصوص المختلفة، واستحسنوا من الاقتباسات تلك الاقتباسات الحرّة التي عدّوها إبداعا ثانيا للنصّ الأصليّ كما هو الحال عند "كاكي ولد عبد الرحمان" وغيره. ولم يفتهم أن يحذّروا الكتّاب من مطبّات استسهال الاقتباس، والاستسلام له، لأنّ في ذلك إجهاضا للحركة المسرحيّة الجزائريّة، فما الاقتباس، حسب أغلبهم، إلاّ مرحلة ينبغي أن تردف بالتّأليف لخلق النصّ المسرحيّ الجزائريّ الأصيل.

---

[1])- حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ص302.

[2])- المرجع السابق، ص303.

[3])- Ahmed Cheniki , Vérites du théâtre En Algérie, Edition Dar El Gharb,Oran Algérie, 2006, P29.

3- المشكلة اللّغويّة: شغلت المشكلة اللّغويّة بال المهتمّين بالفنّ المسرحيّ في الجزائر سواء أكانوا كتّابا أم نقّادا، فتعاملوا معها من منطلقات مختلفة تراوحت بين الرؤية الإيديولوجيّة الّتي تجعل اللّغة رمزا للهويّة الجزائريّة، ومن ثمّة فالتّمسّك بها يعني التّمسّك بالهويّة وعدم الانسلاخ في ثقافة الآخر، وبين الرّؤية النّفعيّة الّتي لا ترى في اللّغة إلاّ وسيطا تعبيريّا، ووسيلة للتّواصل مع الشّريحة العظمى من المجتمع.

وتتجسّد المشكلة اللّغويّة في ذلك التّعدّد اللّغويّ الذّي ميّز النّصوص المسرحيّة الجزائريّة، وجعل الكتّاب يختلفون في توظيفهم للّغة بين موظّف للّغة العربيّة الفصحى، وموظّف للعاميّة، أو للّغة الفرنسيّة، أو للّغة الأمازيغيّة، ممّا خلق أربعة مستويات لغويّة، ينبثق كلّ مستوى منها من ظروف تاريخيّة محدّدة، وينفرد بخصوصيّات فنيّة مميّزة، ولكلّ مستوى مؤيّدون ومعارضون.

أمّا توظيف اللّغة العربيّة الفصحى فقد كان السّلاح الّذي أشهره كتّاب جمعيّة العلماء المسلمين دفاعا عن المقوّمات الجزائريّة الأصيلة ضدّ السّياسة الفرنسيّة الّتي تسعى إلى طمس معالمها، وتوحيدا لصفوف الشّعب الجزائريّ، ومن ثمّة دعا "محمد مصايف" «أن تكون اللّغة القوميّة لغة المسرح لتشكيلها أحد العناصر الأساسيّة لشخصيّتنا، ثمّ لأنّها الوسيلة الوحيدة الطّبيعيّة الّتي تمكّننا، في ظرف قصير، من تكوين هذا الرّوح الجماعيّ الّذي بدونه لن يكتب نجاح أي مسعى من مساعينا الوطنيّة...»[1] لذلك ارتبطت اللّغة الفصحى بالمسرحيّات التّاريخيّة والدّينيّة الّتي تهدف إلى شحذ الهمم، وإذكاء الرّوح الوطنيّة لدى أفراد العامّة من الشّعب، ولقد كان أصحاب الاتّجاه الإصلاحيّ يتّخذون موقفا رافضا للاتّجاه الشّعبيّ الذّي يوظّف الدّارجة وسيلة تعبيريّة خشية استفحال هذه الأخيرة في المجال المسرحيّفينحصر توظيف اللّغة العربيّة الفصحى، وتسقط في شرك الإهمال، ولاسيّما في ظلّ انتشار الجهل والأميّة بين أفراد الشّعب الجزائريّ.

[1])- محمد مصايف، فصول في النّقد الأدبي الجزائريّ الحديث، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1979، ص80-81.

وأمّا توظيف الدّارجة فنما في ظلّ الاتّجاه الشّعبيّ الّذي نظر إلى الفنّ المسرحيّ من زاوية الجمهور، وجعل مخاطبته باللّغة الّتي يفهمها إحدى أولويّاته القصوى؛ فقد أدرك كلّ من "علالو"، و"رشيد القسنطيني"، و"محي الدين باشتارزي" أنّه لكي يعبّر الفنّ المسرحيّ عن انشغالات الطّبقة الشّعبيّة ينبغي أن يتغلغل في واقعها اليوميّ، وأن يجسّد هذا الواقع في مضمون العمل المسرحيّ ولغته، لغة تشبه لغة الأثر الشّعبيّ من حيث ارتكازها على الإيقاع وتخيّرها اللّفظ، يقول "علالو في ذلك: «كنت أكتب باللّغة الدّارجة المفهومة من طرف الجميع، ولا أقصد اللّغة السّوقيّة الرّديئة، فهي لغة عربيّة ملحونة ومنتقاة»[1] واستطاع، بفضل هذا الخيار الواعي، استقطاب شريحة عظمى من الشّعب، وجعل المسرحيّة أداة فعّالة لنشر الوعي السّياسيّ والاجتماعيّ والثّقافيّ .

وأمّا توظيف اللّغة الفرنسيّة فكان حتميّة فرضتها السّياسة الاستعماريّة حين حاصرت اللّغة العربيّة الفصحى ومنعت تعليمها، ممّا جعل بعض الكتّاب المسرحيّين الّذين يتقنون اللّغة الفرنسيّة يوظّفونها للتّعبير عن أفكارهم، وإيصال صورة الجزائر إلى الخارج وعلى رأس هؤلاء: كاتب ياسين، آسيا جبار، مولود معمري، مولود فرعون وغيرهم .

وقد وضع توظيف اللّغة الفرنسيّة هؤلاء الكتّاب في مأزق إيديولوجيّ مردّه تشكيك بعض الأدباء المحافظين في وطنيّتهم نتيجة تبنّيهم لغة المستعمر وسيلة للتّعبير، فاعتبروا أدبهم النّاطق بالفرنسيّة أدبا مواليا لفرنسا خادما لنظامها، وظلّت كتاباتهم طيّ التّهميش والإهمال ردحا من الزّمن، غير أنّ المتأمّل لنصوص هؤلاء الكتّاب يلحظ أنّ اللّغة، في نظرهم، لم تكن إلاّ وسيطا تعبيريّا ينقل أفكارا تعبّر عن البيئة الجزائريّة القحّة في ظلّ الرّقابة المفروضة على اللّغة العربيّة، يقول كاتب ياسين: «بسبب الوضع في الجزائر، وفي الوقت الّذي بدأت فيه كتابة الشّعر، لم يكن بمقدوري أن أكون نافعا إلاّ بالتّعبير

[1])- علالو، شروق المسرح الجزائري، ص8.

بالفرنسيّة، اللّغة الفرنسيّة كانت الوسيلة لتعريف الفرنسيّين أنّنا لسنا فرنسيّين، فكان ذلك عملا سياسيّا مهمّا»[1] فكان اللّجوء إليها استراتيجيّة سياسيّة وفكريّة نضاليّة بالدّرجة الأولى.

وأمّا توظيف اللّغة الأمازيغيّة فكان حكرا على سكّان منطقة القبائل، وظلّ النّتاج المسرحيّ، شأنه شأن النّتاج الأدبيّ بشكل عامّ، مجهولا بسبب العائق اللّغويّ، كون انتشار اللّغة الأمازيغيّة محدودا بمنطقة جغرافيّة ضيّقة، وهو ما يفتح باب التّساؤل: هل هناك مسرح أمازيغيّ، وما هي خصائصه الموضوعاتيّة والفنيّة (إن وجد).

[1])- أمينة حساني، مصادر الكتابة في مسرح كاتب ياسين، مذكّرة ماجستير، إشراف: جازية فرقاني، قسم الفنون الدراميّة، كليّة اللّغات والفنون، جامعة وهران 2013/2012، ص13-14.

➢ –نموذج تطبيقيّ:"كاكي ولد عبد الرحمان" نموذج عن التّجربة الاقتباسيّة:

تميّزت تجربة"كاكي الاقتباسيّة بالتنوّع والثّراء، إذ اقتبس العديد من المسرحيّات العالميّة مضفيا عليها البصمة الجزائريّة الأصيلة، وساعيا إلى خلق نصّ محليّ الرّوح بقالب أجنبيّ مستحضرا مقولة أستاذه الفرنسيّ الذي ينصحه ذات يوم قائلا:«اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس لدي كفرنسيّ ما أعطيه لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم»[1] ولعلّ "كاكي" كان من النّجابة وحسن الإصغاء بحيث استطاع قولبة المسرحيّات العالميّة، وإخضاعها لمتطلّبات البيئة الجزائريّة لغتها، وشخصيّاتها، وأحداثها، هدفه من ذلك البحث عن طريقة خاصّة للتّعبير عن الواقع المعيش، حتّى غدا الاقتباس –عنده– إبداعا فريدا ومتميّزا يقول، واصفا تجربته في اقتباس مسرحيّة "ديوان القراقوز" سنة 1966م: «نتيجة لإحساسنا بضرورة الحفاظ على الذات، والبحث عن طريقتنا الخاصة بنا في التعبير، قررنا القيام برحلة شبه خيالية، فتوجهنا إلى فينيسيا، حيث اكتشفنا هناك مسرحية للكاتب كارلو غوستي الذي كان يكتب لمسرح الكوميديا "ديل آرتي". اسم المسرحية "الطائر الأخضر". لقد عاش السينيور غوستي في عصر القراصنة، وحكايته عن الطائر الأخضر لا تعدو عن كونها إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. إن القرن العشرين يسمح لنا بإعادة النظر في أفكار الماضي، تماما كما سمح القرن الثامن عشر لذلك الفينيسي بنقل هذه الحكاية العربية إلى التربة المحلية ووضعها في الشكل الدرامي المطلوب حسب الحاجة. ونحن بدورنا أخذناها منه مرة أخرى ووضعناها في قالب درامي جزائري. ونحن في الواقع لم نأخذ منه الحكاية فقط، ولكن أخذنا الفكرة الدرامية كذلك. لص يسرق من لص وتنتصر العدالة. بهذه الطريقة كتبنا "مسرح الكراكوز" إنها مسرحية وليست ترجمة، بل وليست اقتباسا أيضا»[2] ولعل إيراد هذ النصّ، على طوله، يكشف رؤية هذا المسرحيّ الثّاقبة للاقتباس، رؤية تنمّ عن مخزون معرفيّ عربيّ،

---

[1])– صالح لمباركية، المسرح الجزائري–دراسة موضوعاتيّة وفنيّة، ص10.

[2])– محمد عزيزة، نظرات في المسرح العربي الحديث، تونس، 1970، ص72. نقلا عن: ثمارا ألكساندروفينا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي،، تر: توفيق المؤذّن، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص 222.

وأجنبيّ وافر يمكّنه من ردّ مسرحيّة "الطائر الأخضر" الإيطاليّة القالب إلى أصولها التّراثيّة العربيّة (ألف كليلة وليلة). وتعترف بمرونة التّراث وقدرته على مسايرة العصر؛ بحيث يستطيع هو أن يعيد قراءة هذا النصّ في القرن الـ20م كما استطاع الكاتب "كارلو غوستي" أن يقرأه في القرن الـ18م، ولكنّها قراءة تتجاوز مجرّد الاستهلاك، والاجترار إلى أخذ الفكرة الدراميّة، وسبكها في قالب جزائريّ، حتّى تتحوّل هذه العمليّة إلى إبداع حقيقيّ .

ولا تختلف طريقة اقتباس هذه المسرحيّة عن باقي اقتباسات "كاكي ولد عبد الرحمان" ولاسيّما مسرحيّة "القراب والصالحين" التي اقتبسها عن مسرحيّة "الإنسان الطيب لستشوان" سنة 1966م والمستوحاة، في الأصل، من أسطورة صينيّة، حيث استطاع أن يكيّفها مع المقوّمات الإسلاميّة المناسبة للرّوح الجزائريّة، مستبدلا الآلهة في الحكاية الأصليّة بالأولياء الصّالحين، محاولا الحدّ من الشّعوذة والخرافات المنتشرة في الأوساط الشّعبيّة. وهي طريقة أثبتت مهارة هذا الكاتب في الاقتباس، وقدرته على سبك النّصوص الأجنبيّة بقالب محليّ، فأشاد بعبقريّته العديد من النّقاد، لأنّها «تجاوزت حد الاقتباس بإعادة النظر في الهيكل الكلي للمسرحية وإعادة كتابتها من جديد حتى تظهر وكأنها مسرحيات جزائرية شكلا ومضمونا»[1]

يمكن القول، إذا، إنّ الاقتباس عند "كاكي ولد عبد الرحمان" لم يكن مجرّد اجترار للنصّ الأصلي، أو تقليد أجوفَ يغني عن بدل الجهد، أو إعمال الفكر، وإنّما كان حواراً إبداعيّا، وانفتاحا على عوالم التّجديد، ورغبة في التّواصل الثّقافيّ بخاصّة والحضاريّ بعامّة.

[1]- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، ص17.

المـــحـــاضـــرةالعاشرة:

النـــقد المـــسـرحيّ الجـــزائـــريّ:

1- تعريف النقد المسرحيّ.

2- بدايات النقد المسرحيّ في الجزائر.

3- أنواع النقد المسرحيّ في الجزائر.

تمهيد: يعدّ الفنّ المسرحيّ مجالا خصبا للممارسات النّقديّة منذ أرسطو، الّذي يعتبر أوّل من تعامل مع الظّاهر المسرحيّة تعاملا نقديّا واعيا، إلى يومنا هذا، غير أنّ تميّزه بالزّخم العلاميّ يجعل العمليّة النّقديّة مطلبا عزيزا يستدعي، تجاوزا لمهارات النّقد الأدبي، مهارات متعدّدة تجمع بين المهارة اللّغويّة، والتّأويليّة، والتقنيّة؛ ذلك أنّ النّاقد المسرحيّ ينبغي أن يكون ناقدا لغويّا، وسيميائيّا، وفنّانا يحسن فهم لغة الإضاءة والدّيكور، والأزياء وغيرها.

1- تعريف النقد المسرحيّ: يعدّ مصطلح النّقد المسرحيّ مصطلحا فضفاضا يتّسع ليشمل ممارسات نقديّة مختلفة تقف بعضها عند حدود شرح وتحليل النصّ المسرحيّ، ويتجاوز بعضها الآخر المستوى النصيّ لتشمل عمليّات الإخراج، والعرض، وعليه أصبح هذا المصطلح «تسمية عامّة تشمل مجالات متعدّدة، منها الكتابات الّتي تنصبّ على الحركة المسرحيّة من نصوص وعروض، ومنها الدّراسات الّتي تعرّف بالكتّاب ونصوصهم وبالمخرجين والممثّلين، وبالعروض المقدّمة، وبتاريخ المسرح. ومنها الأبحاث النّظريّة حول المفاهيم المسرحيّة وطرق تحليل النصّ والعرض. هذه الكتابات يمكن أن تصدر في كتب ومجلاّت مختصّة، أو تأخذ منحى إعلاميّا وتبثُّ عبر وسائل الإعلام المرئيّة والمسموعة.»[1]وقد نتج عن تعدد مجالات النّقد المسرحيّ تعدّدا اصطلاحيّا بين الباحثين، فاستعمل بعضهم مصطلح "النّقد الدراميّ" ليصف الممارسة النّقديّة الّتي «يقوم بهاالصّحافيّون [ويكون] هدفها هو الاستجابة الفوريّة لإخراج مسرحيّ في الصّحافة والوسائط السّمعيّة البصريّة.»[2]وتتحدّد وظيفتها بالإخبار عن عمل مسرحيّ ما، والتّشهير له، ووصفه مضمونا وممثّلين وإخراجا. ويفرّق "إبراهيم حمادة" بين مصطلح "العرض النقديّ السّريع" ومصطلح النّقد المسرحيّ بأنّ الأوّلهو «ملاحظات أو تعليقات نقديّة مختصرة يبديها كاتب على عرض مسرحيّ، وينشرها في مجلّة أو صحيفة، أمّا النّقد

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحيّ –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض-(عربي- إنجليزي- فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، 2006، ص501.

[2]- أحمد بلخيري، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2 (مزيدة) 2006 ص188.

المسرحيّ فهو التّعليق التّحليليّ الأكثر جديّة ومنهجيّة»[1] دون أن يحدّد، على نحو ما نجد عند نقّاد آخرين، ما إذا كان النّوع الأوّل يصدر عن الصّحفيّين، في حين يصدر النّوع الثّاني عن أكاديميّين متخصّصين.

2- بدايات النّقد المسرحيّ في الجزائر: على الرّغم من تأخّر ظهور النّقد المسرحيّ المنهجيّ في الجزائر لأسباب كثيرة منها ما يتعلّق بالظّروف الاستعماريّة الّتي شغلت بال النّخبة المثقّفة في بلادنا بمواضيع السّيادة الوطنيّة، وأحدثت قطيعة مع المشرق العربيّ، وبطئ عجلة الإبداع المسرحيّ نفسه كونه فنّا وافدا ظلّ يناضل من أجل فرض ذاته في السّاحة الثّقافيّة المحليّة، إلاّ أنّ بعض الدّارسين يرجعون بداية تشكّل القيم النّقديّة المسرحيّة الأولى إلى فترة الثّلاثينيّات والأربعينيّات من القرن الـ 20، وهي الفترة الّتي شهدت البدايات الجنينيّة للكتابة المسرحيّة الجزائريّة بفضل جمعيّة العلماء المسلمين، الّذين إلى جانب إبداعهم لنصوص مسرحيّة تاريخيّة ودينيّة، كان أعضاؤها يصدرون تعليقات بسيطة، في أعمدة صحف ومجلاّت مختلفة كالمنتقد، والبصائر، والشّهاب وغيرها، وانطباعات شخصيّة هدفها تشجيع الفنّ المسرحيّ في الجزائر، والتّعريف القرّاء بنصوصه.

3- أنواع النّقد المسرحيّ الجزائريّ: تتوزّع الممارسة النّقديّة المسرحيّة في الجزائر على مستويات عديدة حسب ثقافة منتجيها وانتماءاتهم المهنيّة؛ فمنها الممارسات الصّادرة عن نقّاد الأدب، ومنها الصّادرة عن الصّحفيّين، ومنها الصّادرة عن رجال المسرح أنفسهم سواء أكانوا ممثّلين أم مخرجين، ومنها الصّادرة عن باحثين أكاديميّين على النّحو الآتي:

أ- الممارسة النّقديّة الصّادرة عن نقاد الأدب الذين يدرجون الخطاب المسرحيّ ضمن مؤسّسة الأدب فينصبّون على دراسته بالاعتماد على شقّه النصيّ مع تغييب كامل لشقّ العرض، ومن أمثلتهم: عبد الله الركيبي، محمد مصايف، عبد الملك مرتاض وغيرهم من النّقاد الأدب الّذين عملت جهودهم على سدّ ثغرة غياب النّقد المسرحيّ المتخصّص في بلادنا.

[1]- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحيّة، مكتبة الأنجلو مصريّة، ط3، 1994، 172.

اتّسم هذا النّوع من النّقد المسرحيّ بسمات عديدة كالتّركيز على المضمون دون الالتفات إلى الجوانب الفنيّة وأثرها في تشكيل جمالية الخطاب المسرحيّ، فقد كان هذا النّوع من النّقد يسعى إلى الإجابة عن سؤال: ماذا يقول النصّ؟ مغفلا سؤال: كيف يقول النصّ مضمونه؟. فضلا على أنّ أصحابه كانوا ينظرون إلى العمل المسرحيّ في مستواه النصيّ فقط، ويغفلون مستوى العرض الّذي يمثّل خصوصيّة بالغة الأهميّة، إلى جانب الابتعاد عن الرّؤية العلميّة الدّقيقة لأنّ معظم التّعليقات الصّادرة عن أصحابه لا تعدو أن تكون انطباعات قائمة على البعد التّأثريّ الّذي لا يرقى إلى مستوى الموقف النّقديّ.

ب- الممارسات النّقديّةالصّادرة عن الصّحافيّين سواء أكانوا هواة أم محترفين يتمتّعون بقدر ما من الثّقافة المسرحيّة، وتهدف كتاباتهم إمّا لمتابعة النّشاط المسرحيّ، أو لتحليل عمل ما ومن أمثلتهم: أحمد بيوض، بوزيان بن عاشور وغيرهم.

فقد أدّى النّقد الصّحفيّ المكتوب دورا مهمّا في التّرويج للنّشاط المسرحيّ في الجزائر منذ فتراته الأولى، حيث قام «بدور الوسيط بين المسرح والمتلقي حتى غداة الاستعمار الفرنسي...»[1] فكانت الجرائد، على قلّتها، تتكفّل بنشر أغلب النّصوص المسرحيّة التي كتبها أعضاء جمعيّة العلماء المسلمين كالبشير الإبراهيمي وغيره، وتُسهِم في الإعلان عن تواريخ العروض المسرحيّة في المدن المختلفة، والتّعريف بموضوعاتها، ونشر الوعي بدور المسرح في التّثقيف وتزكية الرّوح الوطنيّة.

وعلى الرّغم من الدّور الفعّال الذي أدّته هذه الكتابات الصّحفيّة في مواكبة النّشاط المسرحيّ حتّى شكّلت «اللبنة الأساس لصرح الدراسات اللاحقة حول المسرح الجزائري، و[كانت] بذلك المهاد الذي انطلق منه النقد المسرحي في الجزائر، بل أكثر من هذا فقد شكلت هذه التغطيات الرحم الذي

[1])- صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، مخطوط دكتوراه، إشراف: عبد الله حمادي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري-قسنطينة- 2012م-2013م، ص 208.

نشأ فيه هذا النقد»[1] إلاّ أنّها كانت تتّسم بالتّعميم، والسّطحيّة في التّحليل، فلم تكن تُعْنَى بالجوانب الفنّية للأعمال المسرحيّة، بقدر ما كانت تكتفي بالإعلان عنها، أو تلخيص موضوعاتها، وإعطاء القارئ صورة عامّة عنها، ممّا جعلها تتّسم بالانطباعيّة، والذّاتيّة في أغلب الأحيان وهو ما جعل بعض الدّارسين يقلّلون من قيمتها لأنّها، في رأيهم، «سطحيّة في الغالب، لا تعدو أن تكون مجرّد دعاية لاجتذاب الجمهور»[2]

والحقّ أنّ الممارسة الصّحفيّة المتعلّقة بالنّشاط المسرحيّ في الجزائر تتوزّع على قسمين: قسم كان يهدف إلى التّغطية الإعلاميّة فحسب إمّا بدافع الهواية أو التّكليف المهنيّ، هذا الأخير الذي يعدّ «الأكثر حضورا وتوافرا في المشهد الصحفي، فقد خضعت نسبة كبيرة من المادة الإعلامية الموجهة إلى المسرح إلى مقاييس ومواضعات التكليف المسرحي من حيث التقيد بمساحة ورقية محددة، والنزوع نحو بساطة الأسلوب...»[3] ولا غرو، والحال هذه، أن تظهر في هذه الكتابات سمات الاقتضاب، وهنات الاستعجال. أمّا القسم الثّاني فيتميّز بالرّزانة في الطّرح، والموضوعيّة في المعالجة لأنّه صادر عن صحفيّين ونقّاد متمرّسين بدروب الكتابة العلميّة، وقوانينها، عارفين بفنّ المسرح معرفة عميقة ومن أمثلة هؤلاء النّقاد: جروة علاوة وهبة، أحمد بيوض، عاشور بوزيان، حفناوي بعلي، أحسن تليلاني، كمال بن ديمراد، عبد الكريم سكار، أحمد بن صبان[4] وغيرهم من النّقاد الذين آمنوا بالارتباط الوثيق بين الصّحافة والمسرح باعتبارها وسيلة خادمة له، تستند في مادّتها إلى نصوصه، وعروضه.

ج- الممارسات النّقديّة الصّادرة عن رجال المسرح ممثّلين كانوا أو مخرجين في شكل "مذكّرات" تلخّص تجاربهم المعيشة لهذا الفنّ، وتؤرّخ لبعض نشاطاته وعلى رأسها مذكّرات "محي الدين

---

[1]- محمد تحريشي، (النقد المسرحي في الجزائر، سؤال في المكوّن) مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، عمان، ع137، تشرين الثاني، 2006م، ص33. وينظر أيضا: المرجع السّابق، ص206.

[2]- الرشيد بو شعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب جامعة دمشق، 1983م، ص3.

[3]- صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، ص201.

[4]- المرجع نفسه، ص212 (بتصرف).

بشطارزي" ومذكّرات "علالو" وغيرهما، وتعتبرهذه المذكّرات «من أهمّ المراجع الّتي اعتمدت عليها الدّراسات النّقديّة في المسرح الجزائريّ»[1]. ولعلّ ميزة النّقد الصّادر عن رجال الفنّ المسرحيّ الجزائريّ هو أنّه نقد غير مؤسّس على رؤية علميّة دقيقة، ولا يعنى بالسّلامة اللّغويّة، يغلب عليه العفويّة والانفعاليّة، غير أنّه ينبثق من داخل المشهد المسرحيّ ويتتبّع سيرورة الأعمال المسرحيّة عن كثب لأنّه يعايشها.

د- الممارسات النّقديّة الصّادرة عن الباحثين الأكاديميّين: في مقابل هذه النّشاطات التي تتباين استراتيجيّات التلقّي عندها بين المنبثقة عن مؤسّسة الأدب، والمنبثقة عن مؤسّسة الصّحافة، هناك النّشاط النّقديّ ذو الطّابع الأكاديميّ الذي تنطبق عليه شروط البحث العلميّ من صرامة منهجيّة، ودقة مصطلح، وإحالة إلى الهوامش، ويتمّ في الجامعات والمعاهد ثمّ يصدر في رسائل، أو كتب أو مجلات مختصة، وهو ما يطلق عليه مصطلح الدراسات المسرحية Etudes Théâtrale[2] ومن روّاد هذا النّشاط "احسن تليلاني"، و"حفناوي بعلي" و"أحمد شنيقي" و"صالح لمباركيّة" و"اسماعيل بن صفية" و"جازية فرقاني" وغيرهم.

تميّز هذا النّقد بجملة من السّمات نذكر منها:

- الإفادة من أنواع النّقد المسرحيّ الأخرى حيث استعان أصحابه بما توفّر لهم من نقد صحافيّ، كما اعتبروا مذكّرات رجال المسرح مادّة هامّة يرتكزون عليها في التّنظير للفنّ المسرحيّ الجزائريّ.

- الاعتماد على تقنيات البحث العلميّة الدّقيقة ما أمكن إلى ذلك سبيلا؛ ولاسيّما فيما يتعلّق بالأمانة العلميّة والتّوثيق، وتمحيص المعلومات وفحصها.

---

[1])- المرجع السّابق، ص119.

[2])- Pavice Pavis, dictionnaire du théâtre, termes et concepts de l'analyse théâtrale, éditions sociales, p456.

وينظر أيضا:صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، ص180.

– جنح هذا النّقد إلى التّحليل والتّعميم، وابتعد عن الأحكام المطلقة، والتّعسفيّة، وسعى أصحابه غلى تطبيق المناهج النّقديّة في دراسة الظّواهر المسرحيّة.

– تنوّعت موضوعات هذا النّقد بين دراسة مسرحيّات جزائريّة أو عربيّة أو عالميّة، وبين دراسة ظواهر مسرحيّة كظاهرة توظيف التّراث وغيرها.

ومهما يكن من أمر فإنّ النّقد المسرحيّ بكافّة أشكاله أسهم مساهمة فعّالة في تطوير الفنّ المسرحيّ في الجزائر، وعلى الرّغم من الاختلافات الواسعة بين هذه الأنواع إلاّ أنّها شكّلت مشهدا نقديّا متكاملا كان لكلّ نوع فيه إيجابيات وسلبيّات، وكان انتشاره تلبية لخصائص فترة زمنيّة معيّنة.

المحاضرة الحادية عاشـر:

المسـرحـيّة الجـزائـريّة وإشـكالـيّة المـنـهـج:

1- المقاربات التّاريخيّة.

2- المقاربات السّيميائيّة.

3- المقاربات التّداوليّة.

4- المسرحيّة الجزائريّة ونظريّة التّلقي.

تمهيد: ليس التّعامل مع الفنّ المسرحيّ تعاملا علميّا بالأمر الهيّن بل أصبح يطرح، على السّابر أغواره، إشكالات قرائيّة عديدة أهمّها سؤال المنهج؛ أي كيف نقرأ النصّ المسرحيّ؟ وما هي أكثر المناهج ملائمة لهذا الفنّ المتميّز بطبيعته المزدوجة الّتي تجمع بين مكوّنين على قدر كبير من الأهميّة والاختلاف في الآن ذاته هما النصّ والعرض.

وفي إطار الإجابة على هذا السّؤال اختلف تعامل النّقد المسرحيّ الجزائريّ مع الظّاهرة المسرحيّة من حقبة زمنيّة إلى أخرى، ومن ناقد إلى آخر حسب الزّاد المعرفيّ الّذي يمتلكه هذا النّاقد أو ذاك، وحسب المنطلقات الفكريّة والإيديولوجيّة والثّقافيّة المهيمنة على النّقد في تلك الحقبة دون الحقبة الأخرى، فتعدّدت المناهج وتباينت الرّؤى العلميّة الّتي تتصدّى للمسرحيّة نصّها وعرضها بالدّراسة والتّحليل وتراوحت، في مجملها، بين الدّراسات التّاريخيّة، والدّراسات الموضوعاتيّة الفنيّة، والسّيميائيّة والتّداوليّة، وتطبيق إجراءات نظريّات القراءة والتّلقي.

أ– المقاربات التّاريخيّة: تعتبر الدّراسات التّاريخيّة أكثر المقاربات رواجا في النّقد المسرحيّ الجزائريّ، حيث سعى لفيف من النّقاد إلى التّأريخ لهذا الفنّ الوافد إلى ثقافتنا، معرّفين به نشأة وتطوّرا، منقّبين عن إرهاصاته الأولى، ولقد اتّخذت مثل هذه الدّراسات مشروعيّتها من حداثة هذا الفنّ، وغياب تراكم إبداعيّ يمكن الارتكاز عليه لبناء تصوّر نقديّ يراعي خصوصيّته المحليّة .

تتضمّن الدّراسات التّاريخيّة موضوعات عديدة منها ما يتعلّق بالتّعريف بروّاد الفنّ المسرحيّ الجزائريّ، وترسيخ ثبت بالنّصوص الأولى، وهو عمل يتطلّب الصّبر ودقّة التّحرّي، ودراية معتبرة بالإرهاصات الأولى للحركة المسرحيّة في الجزائر، ونمثّل لهذه الدّراسات بكتاب "صالح لمباركيّة" الموسوم بـ: "المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972عرض وتوثيق–دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة– الجزائر، 2005" حيث سعى النّاقد إلى تقديم مسح لتاريخ الفنّ المسرحيّ في الجزائر بداية بالعهد الرّوماني، فالعهد العثمانيّ، فالعهد الفرنسيّ، انتهاء بسنة 1970 الّتي حدّدها

نقطة نهاية دراسته، وقد أردف دراسته بتقديم ملخّصات عدد معتبر من النّصوص، وثبت لبعض أعلام المسرح الجزائريّ، ويعدّ هذا الكتاب مرجعا مهمّا للدّراسات المسرحيّة الّتي جاءت بعده.

ومن الدّراسات المهمّة في تاريخ المسرح الجزائريّ نذكر كتاب "أحمد بيّوض" الموسوم بـ: "المسرح الجزائري،نشأته وتطوره، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2011م " وهو مجموعة مقالات صحفيّة جمعها النّاقد في كتاب، وأرّخ فيه للظّاهرة المسرحيّة في الجزائر منذ نشأتها، مرورا بمراحل تطوّرها، شافعا دراسته بجداول لعناوين نصوص مسرحيّة مختلفة: المؤلّفة منها والمقتبسة والمترجمة، وأسماء أصحابها، ومذيّلا عمله بترجمة لأعلام المسرحيّة الجزائريّة تأليفا وتمثيلا وإخراجا.

وسلّط الباحث "حفناوي بعلي" الضّوء في كتابه "أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1 الجزائر، 2002م"على مسيرة مسرح الهواة في الجزائر وخصائصه باعتباره شكلا له مميّزاته ومواضيعه وتاريخه، فبيّن الفرق بينه وبين المسرح المحترف، وقسّم أنواعه إلى المسرح المدرسيّ، والمسرح الجامعيّ، ومسرح العمل، والمسرح الشّعبيّ، والمسرح الجوال، والمسرح العسكريّ، وشفع دراسته برؤية تحليليّة لنصوص مختلفة قدّمها مسرح الهواة في الجزائر، كما تطرّق إلى أكثر القضايا حساسيّة في النّقد المسرحيّ كقضية أزمة النصّ عارضا أسبابها، ومقترحا الحلول والبدائل.

وقد أجدت مثل هذه الدّراسات نفعا في مرحلة معيّنة من مراحل المسرحيّة الجزائريّة، فأمدّت الدّارسين بمادّة علميّة خصبة ولاسيّما أنّها كانت مشفوعة بتحليل لبعض النّصوص المسرحيّة، وشرح ظروف تأليفها، أو ملابسات عرضها، فكانت مرجعا ثرّا للدّراسات النّقديّة بعدها، غير أنّها وقعت في بعض المزالق؛ إذ يلحظ إقبال كبير «نحو التّأريخ للظّاهرة المسرحيّة، وقراءتها بمناهج سياقيّة، مقابل نفور غريب من الدّراسات النّقديّة التّطبيقيّة الّتي يعوّل عليها في ترسيخ تقاليد فنيّة مسرحيّة في الجزائر، ورفع مستوى الإبداع المسرحيّ في بلادنا...»[1] أضف إلى ذلك نزوع مثل هذه الدّراسات إلى تتبّع الظّاهرة

[1])-صوريا غجاتي، النّقد المسرحيّ في الجزائر، ص248.

المسرحيّة من الخارج نصّ وتغييب كامل للبنية النصيّة المتميّزة بأنساقها المختلفة اللّسانيّة منها والسّمعيّة والبصريّة وغيرها.

ب– المقاربات السّيميائيّة: تتميّز المقاربة السّيميائيّة بأنّها أكثر المقاربات رواجا في النّقد المسرحيّ الجزائريّ، ومردّ ذلك إلى عاملين: يتعلّق الأوّل بما يتميّز به الفنّ المسرحيّ من طاقات علاميّة تجعله «آلة سبيرطيقيّة بامتياز»[1] فخلافا للأجناس الأدبيّة التي تهيمن عليها العلامة اللّسانيّة فقط، يمكن اعتبار المسرحيّة فسيفساء من العلامات تجمع بين العلامات اللّغويّة، والبصريّة، والسّمعيّة، والشّمّية الخ.ويتعلّق الآخر بقدرة هذه المقاربة على تتبّع وتأويل العلامات المسرحيّة مهما اختلفت طبيعتها، وتشعّبت معانيها، فهي منبثقة عن علم «يسعى لأن يقدّم منهجا متكاملا لتحليل العمل المسرحيّ (النصّ والعرض) على اعتبار أنّ كلاًّ منهما يشكّل لغة "Langage " متكاملة ومستقلّة. وهي تبحث في المنظومات الدّلاليّة التي تُكوِّن هذه اللّغة، وفي وسائل إنتاج المعنى خلافا للعلوم النّقديّة التّقليديّة التي تركّز على البحث عن المعنى في حدّ ذاته»[(2)].

ويقف النّاظر إلى الدّراسات الّتي سعت إلى تطبيق إجراءات المقاربة السّيميائيّة على المسرحيّة الجزائريّة على العديد من الملاحظات نذكر منها:

أ– جنوح هذه الدّراسات إلى الجانب التّطبيقيّ، ووقوف أغلبها، عند التّنظير، على السيميائيّات العامة نشأة وتطوّرا دون فحص دقيق لطروحات سيميائيّات المسرح وإجراءاتها باعتبارها فراعا جديدا من فروع السيميّائيّات العامة.

ب– عدم وجود إجراءات محدّدة للمقاربة السّيميائيّة يمكن اعتمادها نموذجا يحتذى به في مثل هذه الدّراسات.

---

[1])- Roland barthes, écrits sur le théâtre, texte réunis et présentés par : jean lout revire éditions du seuil 2002, p 19.

[2])– ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحيّ، ص254.

ج- تعامل أغلب الباحثين مع النصّ المسرحيّ باعتباره نصّ أدبيّا تتحدّد قراءته سيميائيّا بقراءة العنوان، الشّخصيّات الزّمان، والمكان، وإغفال أهمّ خصّيصة ينفرد بها وهي نصّ الإرشادات المسرحيّة الّذي يفتح أفقا واسعا للتّأويل السّيميائيّ.

د- توزّع المقاربة السّيميائيّة في النقد المسرحيّ الجزائريّ خاصّة والعربيّ بعامّة إلى سيميائيّات النصّ المسرحيّ، وسيميائيّات العرض المسرحيّ، مع بروز بحوث تجمع بين السّيميائيّتين، وتدرس العمل المسرحيّ باعتباره كلّا متكاملا.

ج- المقارباتالتّداوليّة: يعدّ الفنّ المسرحيّ مجالا خصبا للدّراسات التّداوليّة لقيّامه على بعد تواصليّ معقّد؛ فعلى المستوى الأوّل يمكن رصد هيئات إرساليّة متعدّدة؛ بداية بمؤلّف النصّ، إلى المخرج، فمصمّم الملابس، ومصمّم الدّيكور، وتقني الإضاءة، والموسيقيّ، والممثّل؛ بحيث نلحظ تناوباً إرساليّاً معقّداً خلافاً لما هو معهود بالنّسبة للأجناس الأدبيّة المختلفة. وهذا التّعقيد على مستوى الإرسال يتطلّب، بدوره، تعقيداً على مستوى التّلقّي؛ حيث يمكن اعتبار المؤلّف متلقّياً أوّلَ لوقائع نفسيّة أو اجتماعيّة، أو فكريّة، أو سياسيّة. والمخرج متلقّياً ثانياً لنصّ المؤلّف، ولأنواع الوقائع ذاتها الّتي يمتح منها تجربته الفنّية الّتي تلخّص رؤيته للعالم، ويمكن عَدُّ كلٍّ من مصمّم الأزياء، ومصمّم الدّيكور، وتقني الإضاءة، ومصمّم الموسيقى، والممثّل متلقّين لتوجيهات المخرج[1] وفي النّهاية هناك المتلقّي الأخير، وهو الجمهور الّذي يشاهد العرض، ويتفاعل معه. إنّ هذا التّعدّد في المسرحيّة، نصّاً، وعرضاً، لا نجد مقابلاً له في الرّواية أو الشّعر مثلا، لما تتّسم به هذه الأجناس الأدبيّة من أحادية التّلقّي.

[1])- ينظر: عبد المجيد شكير، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي المغربي – قراءة في بعض عروض مسرح الهواة- مخطوط دكتوراه، جامعة الحسن الثاني، المحمدية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 2002 م-2003م، ص184.

وعلى الرّغم من أهميّة الدّراسات التّداوليّة في هذا المجال باعتبارها «جزءا من السّيميائيّة الّتي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات»[1] إلاّ أنّ حضورها في البحوث المسرحيّة الجزائريّة ظلّ محتشما نظرا لصعوبة مقاربة إجراءاتها، ناهيك عن تشعّب نظريّاتها عند النّقاد الغربيّين أنفسهم.

د- المسرحيّة الجزائريّة ونظريّات القراءة والتّلقي: يُعَدُّ الجمهور عنصراً محوريّاً في تشكيل الظّاهرة المسرحيّة، فهو يرتبط بها ارتباط السّبب بالمسبَّبِ؛ لدرجة أنّ العديد من التّجارب الإخراجيّة أثبتت إمكانية الاستغناء عن بعض عناصر العرض بدءاً بالعناصر التّقنية من ديكور، وموسيقى، ورقص، وغناء؛ حيث عمد كثير من المخرجين إلى تقليل أو إلغاء توظيفها، إلى العناصر اللّغويّة التي، رغم أهميتها، ظهرت دعوات إلى الاستغناء عنها في إطار ما يسمّى بالمسرح الصّامت، إلاّ أنّ حضور المتفرّجين كان وما زال الحدث الذي لا غنى عنه لاستكمال شروط كلّ عرض مسرحيٍّ.

وقد تنامى الاهتمام بهذا العنصر الفعّال في العقود الأخيرة من القرن الماضي، فعلى المستوى الإبداعيّ تمّ الإصرار على ضرورة تفعيل المخرج لدور المتفرّج، من أجل المشاركة في العرض وعيا منه بأنه الحكم الأوّل والأخير، وعليه يعوّل نجاح العمل المسرحيّ أو فشله، وعلى المستوى النّقديّ أخذ اهتمام الباحثين ينصبّ على المتلقّي في محاولة لرصد استجاباته، وتحليل آفاق توقّعاته، من أجل بناء نظريّة نقديّة للتّلقّي المسرحيّ على غرار ما تمّ إنجازه في مجال التّلقّي الأدبيّ.

ولم يكن هذا الطّرف بمنأى عن المعادلة المسرحيّة في الاعتبار النّقديّ المسرحيّ الجزائريّ، بل على العكس من ذلك، شكّل حضوره ركيزة أساسيّة تعكس البعد التّداوليّ الحيّ، والمباشر المقترن بالخطاب المسرحيّ، ولا أدلّ على ذلك من نشأة المسرحيّة الجزائريّة في إطار شعبيٍّ قوامه الارتجاليّة، والآنيّة، ومعياره الأوّل والأخير تفاعل الجمهور البسيط معها، لدرجة كان رجال المسرح فيها يعتمدون في انتقاء مواضيع عروضهم على الذّائقة الشّعبيّة البسيطة.

---

[1]- النعمان بوقرة، المدارس اللّسانيّة المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، د.ط، 2004، ص166.

وقد كان من البديهيّ أن ينبثق الاهتمام بالجمهور، أوّلا، عن بوادر فطريّة تؤطّرها الممارسة المسرحيّة الجزائريّة، حيث كان الممثّلون أنفسهم على قدرٍ كبيرٍ من الوعي بأهمية هذا الطّرف في نجاح العمليّة التّواصليّة المسرحيّة، وكانوا، انطلاقا من خِبْراتهم، يستشرفون آفاق توقّعات الجمهور ويستجيبون لها بتلقائيّة شديدة. إلى أن بلغ هذا الاستشراف مداه مع "عبد القادر علولة" الذي حظي الجمهور، في مسرحه المتأثّر بالمنحى البريختيّ، بحظٍّ وافر من الاهتمام أرجع، انطلاقا منه، الشّكل المسرحيّ، بخاصّة، إلى التّقاليد الشّعبيّة التراثيّة، وجعل العرض أشبه ما يكون بورشة فنّية يشارك الجمهور في صنعها، ويبدي رأيه فيها بالمناقشات التي تَعْقُب نهاية كلّ عرض، إيمانا منه بأهمية أراء الجمهور وانطباعاته في التّأسيس لتصوّر مسرحيٍّ محلّيٍّ ناجح.

وإذا كان هذا حال الممارسة المسرحيّة الجزائريّة من العناية بالجمهور، فإنّ الممارسة النّقديّة لم تَجِدْ كثيرا عن هذا المنحى، حيث أخذ موضوع الجمهور وظروف تلقّيه للعمل المسرحيّ يتصدّر اهتمامات النّقاد الذين راحوا يتباحثونه انطلاقا من رؤيتين:

-أوّلا: رؤية فكريّة/اجتماعيّة: تتجلّى في شكل تعليقات أو آراء لا تحتكم إلى منهج معيّن ولا تهدف إلى الغوص في طبيعة الجمهور وخصوصيّاته، وآليّات تلقّيه للعمل المسرحيّ؛ بقدر ما تُناقِش، على نحو ما نجد عند "عبد الله الركيبي" في كتاب فنون النّثر الجزائريّ، موقفه المتحفِّظ من هذا الفنّ الوافد الذي ارتبط في نظر العامّة بالمستعمر الفرنسيّ، وكذا طبيعة اللّغة المناسِبة لمستوى الجماهير البسيطة[1]. وقد ظلّت قضيّة غياب الجمهور عن العروض في الفترات الأولى من نشأة المسرحيّة الجزائريّة تشغل بال النقّاد الذين حاولوا أن يوجدوا لها مسوّغات تتعلّق، في معظمها، بالعلاقة العدائيّة بين الشّعب الجزائريّ وكلّ ما يمتُّ للمستعمر بصلة.

والملاحظ أنّ هذه الآراء وغيرها من الشّذرات المتناثرة في كتب نقديّة عديدة ظلّت قاصرة عن المعالجة الجادّة لموضوع بمثل هذه الأهمّية، إذ كان معظمها يكتفي بالإشارة العابرة على نحو ما نجد في كتاب

[1])- عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر الجزائريّ الحديث، المؤسّسة العربيّة للكتاب، الجزائر، ط1، 1973م، ص117.

"المسرح الجزائريّ-نشأته وتطوّره-لأحمد بيّوض الذي حضر الموضوع عنده في عنوانين فرعيّين يتوزّعان على فصلين: الفصل الثّالث تحت عنوان: المسرح الجزائريّ والجمهور؛ وكانت المعالجة فيه ذات طابع وصفيٍّ تعتمد أرقاماً إحصائيّة[1] لتثبت أنّ جمهور العرض المسرحيّ في عام 1932م في تزايد مستمرٍّ مقارنة بأعوامٍ مضت. وفي موضع آخر من الفصل الرّابع وتحت عنوان: رد فعل جمهور المسرح: حضور وفعالية، أكّد الباحث فاعلية المسرح في تعبئة الحسّ الثّوريّ لدى الشّريحة العظمى من الجماهير[2] ليلفت النّظر إلى جانب مهمٍّ من العلاقة بين الجمهور والعروض المسرحيّة هي التّفاعليّة.

ثانيّا: رؤية علميّة منهجيّة: وقد بدأ الاهتمام الجادُّ بموضوع الجمهور والتّلقّي يأخذ منعرجا حاسما في النّقد المسرحيّ الجزائريّ مع دراستين رائدتينلـ "مخلوف بوكروح" الأولى الموسومة بـ "المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائريّ ومصادره"، والثّانية بعنوان "التلقي والمشاهدة في المسرح" حاول النّاقد خلالهما تطبيق إجراءات نظريّة التّلقّي «الّتي تقوم الدّراسة الميدانيّة والتّجربة العلميّة النّابعة من واقع الجمهور»[3].

وقد تفعّل هذا الاهتمام بجهود علميّة معتبرة تعنى بدراسة الظّاهرة المسرحيّة من زاوية التّلقي على غرار اعتماد مشروع ماجستير تحت عنوان: "المسرح الجزائري من منظور جماليّة التّلقي" تحت إشراف الدكتورة "جازية فرقاني" بجامعة وهران، كلية الآداب واللّغات والفنون، قسم الفنون الدراميّة للموسم الجامعي 2005-2006، ويهدف إلى اختبار المسرحيّة الجزائريّة في ضوء منجزات نظريّة التّلقي.

وضمن المسار نفسه، عالج قسم الفنون الدراميّة بجامعة وهران موضوع مذكّرة ماجستير بعنوان:" العلاقة المسرحيّة وجماليّة التلقّي لدى الجمهور المسرحيّ الجزائريّ، مسرحيّة "الشّهداء يعودون هذا الأسبوع" أنموذجا في إطار مشروع "المسرح الجزائريّ من منظور جماليّة التلقّي"حيث تناولت الباحثة "برنامة سنية سامية" موضوعاً على قدر كبير من الأهميّة هو العلاقة بين المسرحيّة والجمهور، وهي

---

[1])- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص75-76.

[2])- المرجع نفسه، ص90.

[3])- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، د.ط، د.ت، ص102-103.

علاقة تفاعليّة بامتياز. وإذا كانت الفصول الثلاثة الأولى فصولاً تمهيديّة استقرأت الجانب النّظريّ للتلقّي، راصدة مختلف عمليّاته النّفسيّة والإدراكيّة منذ كتابات أرسطو، ومتتبّعة طبيعة الجمهور المسرحيّ ودوره من جهة أخرى. فإنّ الفصل الرّابع جاء تطبيقيّا تناول مسرحيّة "الشّهداء يعودون هذا الأسبوع" من الجانب الجماليّ للقصّة، ثمّ الجانب الجماليّ للنصّ الدراميّ، ثمّ الجانب الجماليّ للعرض المسرحيّ، مبرزا أثر كلّ هذه الجماليّات على الجمهور الذي استملح أساليب السّخريّة والحماقة، وتوظيف الكورس، والتّراث الشّعبيّ، والاستعراض الغنائيّ[1] وغيرها من الأساليب التي مدّت أواصر التّواصل بين العرض والمتلقّي .

وعلى الرّغم ممّا يعتري هذا البحث من نقائصَ تتعلّق في مجملها بعدم توازن مباحث الفصول النّظريّة مع مباحث الفصل التّطبيقيِّ، وعدم التحكّم في مناهج نظريّات التلقّي، إلاّ أنّ ما يحسب له هو تضمّنه لاستبانة تتكوّن من 37 بندا (سؤالا) رصدت الباحثة من خلالها ردود أفعال متفرّجي العرض–موضوع الدّراسة– وآفاق توقّعاتهم، وقد كان «الهدف العام من هذه الاستمارة هو محاولة الوصول إلى أدلة مادية نستنتجها من أجوبة الجمهور ندعم بها نتائج البحث(...) وهذه النتائج هي تفسيرات وتحليلات لإشكالية البحث التي فحواها علاقة الجمهور بالمسرح وجمالية التلقي لديه، ولتتوضح لنا أكثر ظروف وملابسات هذه العلاقة، عمدنا إلى التقرب من مناقشة جملة من المشاكل التي حالت أو التي تحول بين لقاء الجمهور بالعرض المسرحي، أو بصيغة أخرى الوصول إلى العناصر التي تتحكم بخلق جمهور لعرض ما»[2] وهو ما أكسب هذه الدّراسة أهمّية باعتبارها إضاءة لجانب مهمٍّ من جوانب المسرحيّة الجزائريّة هو الجمهور.

---

[1]– برنامة سنية سامية، العلاقة المسرحيّة وجماليّة التّلقّي لدى الجمهور المسرحيّ الجزائريّ، مسرحيّة "الشّهداء يعودون هذا الأسبوع" أنموذجا، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف: جازية فرقاني، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة وهران، 2008م–2009م، ص25.

[2]– المرجع نفسه، ص25.

في الأخير نقول إنّ هذه الدّراسات، على هناتها، قد نقلت المسرحيّة الجزائريّة من حيّز الانطباع والذّوق إلى حيّز الدّرس الأكاديميّ، واستطاعت التّعريف بنصوص كثيرة، وقدّمت إجراءات موضوعيّة لمقاربتها إلاّ أنّ الفنّ المسرحيّ مازال حقلا خصبا للدذراسات الأكاديميّة وجب لفت الانتباه إليه، وإزالة الغبار عن نصوصه.

➢ نموذج تطبيقيّ: تجربة مخلوف بوكروح النّقديّة:

تسعى هذه القراءة الموجزة في تجربة مخلوف بوكروح النّقديّة إلى تسليط الضّوء على جهود هذا النّاقد في مجال الإفادة من منجزات نظريّات القراءة والتّلقي الّتي استأثرت بحيّز معتبر إسهاماته النّقديّة ولاسيّما أنّه خصّها بدراستين رائدتين: الأولى موسومة بـ "المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائريّ ومصادره" التي حاول من خلالها إخضاع الجمهور الجزائريّ للدّراسة العلميّة بالاعتماد على المقاربة السوسيولوجية التي رأى أنها «تسعى إلى فهم بعض المشكلات المتعلّقة بطبيعة التفاعل الاجتماعي والتغير الثقافي الذي طرأ على البنيات الاجتماعية، كما أنها تسهم في فهم وتفسير عملية الاتصال الاجتماعي التي تزداد تطورا مع تطور مع تطور المجتمعات المعاصرة»[1]. ولعلّ ما يحسب لهذه الدّراسة، عدا المهاد النّظريّ الذي أرّخ فيه صاحبها للمسرحيّة الجزائريّة موضوعاتها ومصادرها، ارتكازها على الجانب الإحصائيّ والجداول في استقراء إقبال الجمهور الجزائريّ على العروض المسرحيّة في فترة زمنيّة محدّدة بالعقد الأوّل من الاستقلال، وبالاعتماد على التّوزيع الزّمنيّ للعروض. وتأتي الدّراسة الثّانية الموسومة "التلقي والمشاهدة في المسرح" لتعزّز رغبة هذا النّاقد في فهم وتحليل ظاهرة الجمهور الجزائريّ بالاعتماد على «استمارة استبيانيّة تمّ توزيعها على جمهور ثلاثة عروض لمسرحيّة "حافلة تسير" بقاعة المسرح الوطنيّ الجزائريّ، أفريل 1991م»[2] كنموذج تطبيقيّ أُجْرِيَ على 150مستجوباً، يكشف ثلاثة زوايا: تتعلّق الأولى بتركيبته الاجتماعيّة (الجنس- السّن- المستوى التّعلميّ، والاجتماعيّ...) وتتعلّق الثّانية بأنماط التفاعل المسرحيّ بغية كشف حدود العلاقة بين

[1])- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، ص7.

[2])- مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، ص114.

الجمهور الجزائريّ والمسرح مركّزة على العناصر التي تجذبه في العرض أهي العنوان، أم المضمون، أم النّوع المسرحيّ (تراجيدي او كوميدي، أو طلائعيّ...)، أم اللّغة... وتتعلّق الثّالثة بعلاقة المؤسّسة المسرحيّة بالجمهور وتستهدف الكشف عن وسائل الإعلام المعتمدة من قبلها(صحافة مكتوبة، التلفزيون، الملصقات، الراديو) وغيرها. وقد أقرّ الباحث، رغم اعترافه بنسبيّة هذه النّتائج، أنّ الجمهور المسرحيّ، موضوع الدّراسة، «جمهور شاب ومتعلم، ومتكون من عنصرين(إناث وذكور) ويهتم بالمسرح، ويركز على المضمون، أكثر من الشكل. [وأكّد أنّه] يبقى أمام المسرح الوطني الجزائري أن يقيم اتصالا مستمرا مع الجمهور، [وأن يسعى] إلى معرفة طبيعته، ورغباته، لكن معرفة الجمهور وحدها تظل غير كافية، ما لم تتمكن المؤسسة المسرحية من توثيق الاتصال مع الجمهور بشكل مستمر»[1]

وممّا تجدر الإشارة إليه هو أنّ إسهامات "مخلوف بوكروح" في مجال التّلقّي المسرحيّ الجزائريّ، ودراساته عن الجمهور المسرحيّ كانت تجربة نقديّة على قدرٍ كبيرٍ من الأهمّية، والتّنوّع بحيث لفتت جدّيتها، وجدّتها أنظار الباحثين في مجال النّقد المسرحيّ؛ ففي بحثها الموسوم بـ "النقد المسرحي في الجزائر" وفي إطار تناولها لظاهرة الجمهور وموقعها في أعمال النّقاد المسرحيّين الجزائريّين، أفاضت الباحثة "صورية غجاتي" في عرض وتقديم جهود هذا النّاقد حين خصّته بمبحث قيّم من دراستها، مشيرة إلى مواطن القوّة والضّعف في طرقه لموضوع التّلقّي، وعلى الرّغم من أنّ الباحثة انتهت إلى ملاحظة، اعتقدت أنّ النّاقد "مخلوف بوكروح" يتّفق معها حولها، تتمثّل «في الحكم بعبثيّة هذا النوع من الدراسات لأنه لا يمكنها أن تحقق نتائج نهائية بالنسبة لقياس سلوك وعادات الجمهور، ذلك أن أذواق الجماهير [في اعتقادها] غير ثابتة، فهي تتغير من عام إلى عام آخر، وأن ثمة لحظة نفسية لكل مسرحية...»[2]

وهي ملاحظة قد تنال استحسان بعض النّقاد نظرا لمسوّغاتها الموضوعيّة، إلاّ أنّ موضوع التّلقّي المسرحيّ موضوع لا مناصّ منه لكلّ بحث مادام الجمهور جزءا لا يتجزّأ من تكوين الظّاهرة المسرحيّة.

---

[1])- المرجع السابق، ص51-52.

[2])- صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، ص307.

تبقى تجربة "مخلوف بوكروح" النّقديّة تجربة رائدة في مجالها، لأنّها تجمع بين حبّ الفنّ المسرحيّ، ومعرفة متطلّباته (كونه مخرج مسرحيّ) وامتلاك الأدوات الإجرائيّة لدراسته ونقده.

المحـــاضرة الثانيـــة عشـــر:

المســـرحـــيّـــة الشّـــعريّـــة الجـــزائـــريـــــة:

1- مفهوم المسرحيّة الشّعريّة.

2- نشأة المسرحيّة الشّعريّة في الجزائر.

3- موضوعات المسرحيّة الشّعريّة في الجزائر.

تمهيد: تعدّ المسرحيّة الشّعريّة نوعا متميّزا من أنواع المسرحيّة، ارتبط ظهوره بظهور الفنّ المسرحيّ نفسه، وتطوّر عبر الزّمن متّخذا مواضيع مختلفة باختلاف الحياة نفسها، مبرزا مقدرة الشّاعر الفنيّة القائمة على البعد الإيقاعيّ وما يوفّره من دلالات، ومؤكّدة ميلاد نوع فنيّ طريف ناتج عن تزاوج جنسين ينفرد كلّ جنس منهما بخصوصيّات وجماليّات معيّنة هما المسرحيّة والشعر، وهو ما يجعلنا نتساءل عن مفهوم المسرحيّة الشّعريّة، ومدى حضورها في المسرحيّة الجزائريّة، وماهية موضوعاتها؟

1- مفهوم المسرحيّة الشّعريّة: ينقسم الفنّ المسرحيّ إلى أنواع عديدة يتميّز كلّ نوع منها بمميّزات خاصّة، ويرتكز هذا التّقسيم في مجمله إلى معيارين: أحدهما يتعلّق بالمضمون، والآخر بالشّكل؛ فأمّا المعيار الأوّل فنتج عن الشّعريّة الأرسطيّة الّتي تنصّ على أنّه إذا كان المضمون ملهاويّا فنكون إزاء النّوع الكوميديّ، وإذا كان مأساويّا نكون إزاء النّوع التراجيديّ، وأمّا المعيار الثّاني فنتج عن عصر النّهضة حين بدأ التّمييز بين المسرحيّة الشّعريّة إذا كتبت شعرا والمسرحيّة النّثريّة إذا كتبت نثرا[1].

والمسرحيّة الشّعريّة في المفهوم العام «تسمية يقصد بها المسرحيّة المكتوبة شعرا أو بلغة نثريّة لها طابع شعريّ، وتستخدم اليوم للتّمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا.»[2]ويحيلنا هذا التّعريف إلى الارتباط الوثيق بين جنسين مختلفين من حيث التّقنيات الفنيّة هما الشّعر والمسرح ومتقاربين من حيث التّعبير عن القيم الإنسانيّة، فقد « ارتبط الفنّ الدراميّ منذ بداية نشأتهلدى جميع شعوب العالم بالدّين من ناحية، وبالشّعر من ناحية أخرى، ثمّ انفصل عن الدّين بعد فترة لدى بعض الشّعوب، غير أنّه ظلّ مرتبطا بالشّعر رغم كلّ التّطوّرات البنائيّة والفنيّة الّتي طرأت عليه حتى نهاية القرن التاسع عشر»[3]ولهذا الارتباط مبرّراته في كلّ مرحلة من مراحل تطوّر الشّعوب؛ فالمسرح يمكّن الشّعر من الخروج من غنائيّته، ويجعله أكثر التصاقا بالجماهير، كما أنّ الشّعر يوفّر للمسرح الدّفقة الشّعريّة، والكثافة الإيحائيّة الّتي تجعل الحوار المسرحيّ ينئى عن اللّغة التّقريريّة لصالح اللّغة الأدبيّة، وهو

---

[1])- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحيّ، ص282.

[2])- المرجع نفسه، ص280.

[3])- نعيمة مراد محمد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995، ص05.

ما يجعل المسرح الشّعريّ « يتحرّك في منطقتين: دائرة المسرح ودائرة الشّعر، ولكيتنجح المسرحيّة لا بدّ أن تتفوّق في هاتين المنطقتين»[1]ومن ثمّة كان الاقرار بصعوبة تأليف هذا النّوع من المسرحيّة.

2- نشأة المسرحيّة الشّعريّة في الجزائر: لا ريب أنّ الفنّ المسرحيّ في الجزائر ارتبط بكلّ ما هو طربيّ وغنائيّ منذ بداياته الأولى، فقد كان الجوّ الثّقافيّ العامّ في فترة ما بعد الحرب العالميّة الأولى مهيّأ لاحتضان هذا التّمازج بين المسرح والغناء؛ حيث «شهدت الجزائر (...)فترة مزدهرة بالموسيقى والغناءفي هذه الفترة، وبدأت تظهر بوادر حركة مسرحية في المدارس والنوادي، فأقدم بعض الهواة الشباب على تقديم تمثيليات قصيرة ممزوجة بالأغاني والموسيقى أما طلبة المدارس الإسلامية فقدموا تمثيليات باللغة العربية الفصحى»[2] وقد أدرك رواده ولاسيّما "علالو" ورشيد القسنطيني" و"محي الدين باشتارزي" ميل الجمهور الجزائريّ إلى الطرب والغناء فقدّموا عروضا فكاهية تتخلّلها مقاطع موسيقيّة أو غنائيّة، وتكون مشفوعة بالرّقص والضرب على الطّبل أحيانا كثيرة، ولاقت هذه العروض نجاحا وذيوعا منقطع النّظير.

غير أنّ البداية الفعليّة للمسرحيّة الشّعريّة في الجزائر تعود إلى الثلاثينيّات من القرن الماضي وتنبثق من لدن بعض أدباء جمعيّة العلماء المسلمين الّذين استطاعوا، بفضل قدراتهم الفكريّة ومواهبهم الفنيّة، إرساء دعائم حركة ثقافيّة أدبيّة ونقديّة بلسان عربيّ فصيح في فترة زمنيّة مبكّرة، وانكبّوا على دعم الحركة المسرحيّة النّاشئة آنذاك بنصوص مسرحيّة كثيرة، استدعت التّراث التّاريخيّ والدّينيّ لمواجهة السّياسة الاستعماريّة الرّامية إلى طمس الهويّة الجزائريّة الأصيلة، كُتِبَ بعضها نثرا، وكُتِبَ بعضها الآخر شعرا، ويمكن أن نقف على نصّين يمثّلان البداية الفعليّة لهذا النّوع المسرحيّ في تلك الفترة وهما مسرحيّة "لال بن رباح" لمحمّد العيد آل خليفة، ومسرحيّة "رواية الثلاثة للبشير الإبراهيمي.

---

[1])- أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، كتاب الهلال، ع538، أكتوبر 1995، ص 51.

[2])- نصر الدين صبيان" ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي و التأثير العربي الشرقي"، مجلة الكاتب العربي، العدد: 13، سوريا 1985، ص: 99.

تعدّ مسرحيّة "**بلال بن رباح**"باكورة هذا النّوع المسرحيّ في الجزائر، حيث يرى نقاد كثيرون وعلى رأسهم أحسن تليلاني أنّها «أوّل نموذج للمسرحيّة الشعريّة النّاضجة فنيّا...»[1]كتبها الشّاعر "**محمد العيد آل خليفة**" سنة **1938**واستوحى مادّتها من التّاريخ الإسلاميّ ليسلّط الضّوء على إحدى شخصيّاته المجيدة وهي شخصيّة الصّحابيّ الجليل، ومؤذّن الإسلام "**بلال بن رباح**"ليتّخذ من سيرته رمزا للصّبر على الكفر والظّلم، ومثالا على الثّبات على العقيدة، والالتزام بمبادئ الإسلام، وقناعا يدعو من خلاله الشّعب الجزائريّ للتّمسّك بالهويّة العربيّة الأصيلة في مواجهة الاستعمار الفرنسيّ الغاشم.

ولعلّ ما يلفت النّظر في هذه المسرحيّة من النّاحية الفنيّة هو قيامها على التّنويع الإيقاعيّ، فلم تُكتب على قافية واحدة، ولم يلتزم الشّاعر فيها وزنا عروضيا محدّدا بل نجده ينتقل من قافية إلى أخرى ومن بحر إلى آخر حسب ما يقتضيه السياق الدراميّ، وتتطلّبه طبيعة الشّخصيّات، مؤسّسا بذلك لشكل فنيّجديد لم يكن معروفا في الأعمال الأدبيّة في تلك الفترة، قوامه تفاعل الشّعريّ والمسرحيّ.

ولم يكن "**محمد العيد آل خليفة**" الشّاعر الوحيد الّذي ألّف مسرحيّة شعريّة، بل يطالعنا **البشير الإبراهيمي** سنة 1941 بمسرحيّة "**رواية الثلاثة**"وهي أرجوزة ألزم فيها الكاتب نفسه بما لم يلزم، وسعى من خلال أسلوبها المتأنّق، وإيقاعها الخفيف إلى معالجة موضوع اجتماعيّ اصلاحيّ يثير حافظة الصّداقة والأخوّة والوفاء حين يصوّر جلسة بين ثلاثة أساتذة يتدبّرون فيها كيفيّة دفع ثمن طابع بريد الرّسالة الّتي ينوون إرسالها إلى شيخهم[2]، وعمد من خلال هذا الموضوع إلى تعرية باطن فئة مهمّة من فئات المجتمع الجزائريّ وهي فئة الأساتذة، ناقدا بعض السلوكات الّتي تعلي قيمة الفرنك

[1]-أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، إشراف: محمد العيد تاورتة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّية الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة،2009م- 2010م، ص99.

[2]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972عرض وتوثيق- دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، ص 94-95(بتصرف).

على حساب المشاعر الإنسانيّة، موظّفا، للتّعبير عن هذه الأفكار، أسلوب السّخريّة على نحو ما هو مبيّن في المقطع الآتي:

– **المدير**: أَنَا النَّذيرُ فَاسْمَعُوا نَصِيحَتِي وَارْهِفُوا أَسْمَاعَكُمْ لِصَيْحَتِي

وَالدَمُ لَا يُغسَلُ بِالأَبْوَالِ وَالنَّارُ لاَ تُطْفَأُ بِالأَقْوَالِ

– **الجنّان: أَفْضُ الشّقللة:**

بِكَلِمَةٍ تُثْنِي الفَصِيحَ مُفْحَمَا الحَقُّ سُدَى وَالبَيَانُ أَلْحَمَا

أَعْنِي بِهِمْ جَمَاعَةُ التَّعْلِيمِ وَعُصْبَةُ التَّهْذِيبِ فِي الإِقْلِيمِ

قَدْ وَضَعُوكَ أَيُّهَا المدِيرُ فِي رُتْبَةٍ أَنْتَ بِهَا جَدِيرُ

– **المدير**: صَرِّحْ أَبِنْ فَالخَيْرُ فِي التَّصْرِيحِقَدْ تَبْرَأُ العِلَّةُ بِالتَّشْرِيحِ

– **الجنّان**: أَقُولُهَا فَصِيحَة صَرِيحَة قَاطِعَةَ لِصَاحِبِي مُرِيحَة

أَنْتَ امْرُؤٌ تَصْلُحُ لِلرِّئَاسَةِوَأَنتَ أَهْلُ الحِذْقِ وَالكِيَاسَةِ

وَأَنْتَ تَدْرِي بِالقَضَاءِ الفَصْلِ مِنْ أَيْنَ يُؤْكَلُ الدِّمَاغُ المصلَي[1]

نظرا لما يتمتّع به هذا الاسلوب من قدرة على تعرية الشّخصيّات وكشف الحقائق، ونقد الواقع بأسلوب طريف يخلو من التّجريح والمواجهة.

ومع أنّ المسرحيّتين اختلفتا من حيث أسلوبهما بين الأسلوب الجاد في "حنبعل" وأسلوب السّخرية في رواية الثلاثة، ومن حيث الموضوع بين الموضوع التّاريخيّ الدّينيّ في النصّ الأوّل والموضوع الاجتماعيّ

[1])– آثار الإمام البشير الإبراهيمي، جمع وتقديم الدكتور: أحمد طالب الإبراهيمي، ط 1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ج 2، 1997، ص68-69.

في النصّ الثّاني، إلاّ أنّهما يشتركان في الهدف الإصلاحيّ كلّ بطريقته، وبنظرته لفكرة الإصلاح، وفي كونها كانتا تجربتين رائدتين في مجال المسرحيّة الشّعريّة في بلادنا.

عرفت المسرحيّة الشّعريّة، بعد الاستقلال، تطوّرا معتبرا مع ثلّة من الشّعراء أمثال: **محمد الأخضر السائحي، بلقاسم خمار، وأحمد حمدي، وسليمان جوادي، وعز الدين ميهوبي، ويوسف وغليسي** وغيرهم، حيث سعوا إلى البحث عن وسيط تعبيريّ أكثر فنيّة وتأثيرا، وملاءمة لروح العصر الّتي تتماهى فيها الفروق بين الأجناس الأدبيّة والفنيّة، فكانت المسرحيّة الشّعريّة توق دائم إلى المغامرة الفنيّة، ورغبة ملحّة في التّجديد، وهو ما جعلهم يراوحون القلم بين المسرحيّة ذات الإيقاع التّقليديّ (العمودي)، ونظيرتها ذات الإيقاع الحرّ، ويعزفون عن البساطة والمباشرة في الطّرح إلى الإيحائيّة والرّمزيّة في التّعبير، كما نظروا إلى الحياة في جوانبها المختلفة فتنوّعت موضوعات المسرحيّة الشّعريّة تنوّع وثراء تجربة الشّاعر النّفسيّة والاجتماعيّة والسياسيّة.

3- موضوعات المسرحيّة الشّعريّة في الجزائر: أطلق كتّاب المسرحيّة الشّعريّة الجزائريّة العنان لقرائحهم لإبداع نصوص تعكس الواقع الجزائريّ بمختلف جوانبه، فتعدّدت موضوعاتها وتباينت مضامينها، وتأرجحت بين الموضوع التّاريخيّ، والموضوع الثّوريّ والموضوع الاجتماعيّ وغيرها، وهي تطمح من خلال كلّ هذه المواضيع إلى إصلاح حال الفرد والمجتمع بأساليب فنيّة متميّزة قوامها التّفاعل بين المسرحيّ والشّعريّ.

أ- الموضوع التّاريخيّ: طرق كتّاب المسرحيّة الشّعريّة موضوع التّاريخ في نصوص مختلفة تناولت أحداثا أو شخصيّات أو أمكنة تاريخيّة، «وتتفاوت نظرة الكتاب إلى تلك الأحداث القديمة والغرض من توظيفها، وإن كانت تصب فيمجملها في هدف وطني أو قومي، بمعنى إحياء ذلك الماضي التليد وتمجيده وربطه بالأهداف الوطنيةوالقومية بغية خلق إسقاطات تاريخية من شأنها أن تساهم فيإحداث

الإصلاح والتغيير في الأوضاعالاجتماعية والسياسية المعاصرة.»[1]وتعمل على شحذ الهمم وبعث الأمل في النّفوس المهزومة، وإحياء الماضي وبعثه، ونقد الحاضر من خلال رموز التّاريخ ووقائعه.

ولقد تباينت المحطّات التّاريخيّة الّتي ألهمت كتّاب المسرحيّة الشّعريّة وتراوحت بين التاريخ الإسلامي، والتّاريخ الجزائريّ القديم والحديث؛ فمن المسرحيّات الّتي استدعت التّاريخ الإسلاميّ نذكر: مسرحيّة **"تغريبة جعفر الطيّار"** للشّاعر **"يوسف وغليسي"** وهي «دراما شعريّة قصيرة ...كتبت في خريف 1996»[2] وسعت إلى إسقاط حادثة معروفة في كتب التّاريخ الإسلاميّ بـ "يوم المحاورة" على واقع الجزائر في العشريّة السّوداء؛ حيث قام الشّاعر في هذا النصّ « بتوظيف موقف الصحابي (جعفر بن أبي طالب) المعروف بلقب (جعفر الطيار)، في محاورته لملك الحبشة (النجاشي) حيثانبرى (جعفر) للمرافعة عن الدين الجديد، والدفاع عن أصحابه المهاجرين، وذلك عندما أوفدتقريش سفيريها وهما (عمرو بن العاص) و(عبد الله بن أبي ربيعة) لمحاولة إقناع ملك الحبشة بطردأولئك المسلمين المهاجرين، لكن (جعفر) برجاحة العقل والمنطق استطاع أن يقنع (النجاشي) بصدق الدعوة المحمدية،وأن يرد بذكائه الوقاد على كيد المشركين، فكان الطرد من نصيبسفيري قريش، في حين كان الترحاب من نصيب (جعفر) ومن كان معه من المسلمين.[3]ومن خلال هذا الموقف بحث الشّاعر عن نجاشيّ في عصره يحكم بالعدل، ويردّ الظّلم عن الضّعفاء، يسمع أنين الشّعب الجزائريّ في ظلّ صراع دمويّ مقيت أفرزته مئة متعطّشة للسّلطة تحت غطاء الدّين، فكأنّ الشّاعر يقوم بدور "جعفر الطّيار"ّ ويحمل طموح وآمال شعب مجروح لحاكم عادل هو "القارئ الافتراضيّ"، ولهذا نجده يعبّر عن مأساة الجزائر إبّان التّسعينيّات من خلال حوار مسرحيّ أداته الفنيّة أبيات شعريّة يقول مثلا:

«– **جعفر**: أَنَا حَبَّةٌ مِنْ أَلْفِ سُنْبُلَةٍ يَغَالِبُهَا الفَنَاءْ وَفَوْقَنَا

---

[1]- سامية بوعلاق، فن الأوبريت في المسرح الجزائري 1964-1998، دراسة في موضوعاته وبنائه الفني، مذكرة ماجستير، إشراف: عبد الرزاق بن السبع، قسم اللغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة الحاج لخضر- باتنة- 2009-2010، ص153.

[2]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، دار الوفاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة – الجزائر،ط 2، سنة 2003، ص57.

[3]- أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص112.

صَقْرَانِ يَقْتَتِلاَنِ يَا مَلِكَ المُلُوكْ

وَيَهْوِيَانِ عَلَى سَنَابِلِ حَقْلِنَا!

لاَ غَالِبَ إِلّاَ الخَرَاب وَلاَ ضَحِيَّة غَيْرَنَا!

خَصْمَانِ يَخْتَصِمَانِ فِي بَلَدِ الأَمَانْ..

يُشَرِّدَانِ حَمَامَنَا..

وَالكَوْنُ يَرْقُصُ ضَاحِكًا مِنْ حَوْلِنَا،،

وَيُقِيمُ حَفْلَ زَوَالِنَا!

يَزْهُو عَلَى أَشْلاَئِنَا وَجِرَاحِنَا،،

يَلْهُو وَيَسْكَرُ، بِالمِنَى نَشْوَانَ، نَخْبَ سُقُوطِنَا

وَسُقُوطِ أَصْلِ قِيَامِنَا! ! !

– النجاشي: شَجَنٌ .. شَجَنْ

بَلْ فِتْنَةٌ نُقِشَتْ بِذَاكِرَةِ الزَّمَنْ

مَنْ ذَا رَأَى

قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِ الوَطَنْ؟!

تَبًّا لِكُلِّ حُكُومَةٍ زَرَعَتْ مِسَاحَتَهَا

بِأَلْغَامِ التَّهَوُّرِ وَالتَّجَبُّرِ وَالتَّحَزُّبِ وَالفِتَنْ. .

تَبًّا لِمَنْ

زَرَعَ الرِّيَاحَ وَمَا جَنَى

إِلَّا العَوَاصِفَ وَالمِحَنْ. . .

– **جعفر**: هَلاَّ سَمِعْتَ بِدَوْلَتَيْنِ

فِي دَوْلَةٍ يَا سَيّدِي؟ »[1]

ولعلّ النّاظر إلى هذه المسرحيّة الشّعريّة يقف على ملاحظتين: الأولى وهي أنّ **"يوسف وغليسي"** قد جعل التّاريخ وعاء يختمر الرّاهن الجزائريّداخله، والأخرى هي أنّ لجوء الشّاعر إلى المسرحيّة الشّعريّة هو دليل عجز الأداة الفنيّة البسيطة عن التّعبير عن المأساة الوطنيّة بتركيبتها المتعدّدة الأطراف، والمتباينة الإيديولوجيّات والمصالح.

وقد آثر الشّاعر **"عز الدين ميهوبي"** استدعاء تاريخ الجزائر «ليستعيد بذلك لحظات خاصة من شأنها أن تبث في الإنسان إحساسا بالثقة يجعله يتحدى واقعه الفاسدويسعى لبناء مستقبل جديد، وذلك بعد أن يحصل من هذا الماضي على دلالات معاصرة من شأنها أنتكون نقطة انطلاق لمعالجة مشكلة من مشكلات العصر الراهنة»[2]من خلال مسرحيّتين شعريّتين[3] وضعتا البعدين الإصلاحيّ والتّعليميّ هدفا لها: رجع في مسرحيّة "سيتيفيس" (1995) إلى التّاريخ الجزائريّ القديم ليروي تاريخ مدينة سطيف العريق منذ الاحتلال الرومانيّ إلى الاستعمار الفرنسيّ، وما مرّ بها من أبطال عظماء كـ "ماسينيسا" و"يوغرطة" وغيرهما، ورجع في مسرحيّة **"الشّمس والجلاد"**إلى التّاريخ الجزائريّ الحديث من خلال التّغني بسيرة الشّهيد: **"محمد العربي بن مهيدي"** باعتباره أحد رموز الثّورة الجزائريّة المباركة، وذكر بطولاته ومواقفه الجريئة ضدّ الاستعمار الفرنسيّ، ولعلّ ميزة المسرحيّتين هو مراهنتها على الصّدق الفنيّ سواء من حيث أسماء الشّخصيّات وسرد الأحداث.

ب– الموضوع الثّوريّ: كانت الثّورة التّحريريّة المباركة منبعا خصبا نهل الكتّاب المسرحيّون الجزائريّون منه بعد الاستقلال، فعبّروا عن تعلّقهم بها، ، وتغنّوا ببطولاتها وانتصاراتها، وخلّدوا رموزها وشخصيّاتها العظيمة، والملاحظ أنّ تعامل الكتّاب المسرحيّين مع موضوع الثّورة كان في إطار الاحتفال بذكرى

[1]– المصدر السّابق، ص46-47.

[2]– سامية بوعلاق، فن الأوبريت في المسرح الجزائري، ص153.

[3]– للتوسع في هذه الفكرة ينظر: المرجع نفسه، ص 157-162 وص162-176 على التوالي.

الثّورة المجيدة، أو بذكرى الاستقلال، فجاءت النّصوص المسرحيّة متقاربة من حيث المضامين، تتوسّل بالشّعر والغناء للتّعبير عن فرحة الاستقلال؛فقد نظر**عبد القادر بن محمد**، في مسرحيّة "**صوت الأحرار**" إلى ثورة أوّل نوفمبر1954باعتبارها خطوة أولى نحو طموح مشروع هو الحريّة ولذلك جاء الفصل الأول تحت عنوان (الجهاد في سبيل الوطن)، غير أنّ صوت الأحرار الّذي دعا إلى الجهاد من أجل جزائر حرّة لم يخبو باستقلالها، بل ظلّ يعلو من أجل بنائها وتعميرهاولذلك جاء الفصل الثاني بعنوان (الجهاد في سبيل تشييدالوطن)، فالجهاد جهادين في نظر الشّاعر جهاد الحريّة وجهاد التّعمير[1].

واللّافت للنّظر في هذا النصّ هو أنّ الشّاعر لم يورد مقاطع الحوار الشّعريّة على لسان الشّخصيّات، فلم يكلّف نفسه عناء رسم ملامحها النّفسيّة والفكريّة، ولم يعيّنها بالاسم على نحو ما هو مألوف، بل جعلها إمّا مجرّد أصوات تتخلّلها إرشادات مسرحيّة واصفة لهيئات عسكريّة واقتصاديّة وشعبيّة نحو قوله: صوت الأحرار من الجبال لجماعة من المجاهدين، أو قوله: "أحرار القمم- صوت آخر، صدى المحتشدات- صوت آخر، صولة جيش التحرير الوطني- صوت آخر، القوى الاشتراكيّة- جماعة من الفلاحين وهم متوجهون إلى المزارع"[2] وغيرها ، ممّا يدل على أنّ الشّاعر يرى أنّ كفاح الجزائر إبّان الثّورة وبعدها هو مهمّة الجميع وليس مهمّة شخص بعينه.

والفكرة نفسها نجدها تطغى عند "**محمد الأخضر السّائحي**" في نصّ "**الراعي وحكايةثورة**" حيث يجري الحوار بين شخصيّتين هما الأم وابنتها، فالأم تمثّل الجزائر في الماضي الّتي عانت ويلات الاستعمار، وسارعت للانتفاضة من أجل نيل حريّتها، والابنة هي الجزائر الفتيّة المستقلّة الّتي تحتفل الأمّ يعيدها العاشر:

---

[1])- سامية بوعلاق، فن الأوبريت في المسرح الجزائري، ص 102-108(بتصرّف)

[2])- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة و السياحة، الجزائر، العدد: 90 السنة الخامسة عشرة،نوفمبر/ ديسمبر 1985، ص163-164-165-166-167-169-170 على التوالي.

كَيْفَ يَمْضِي عُمْرِي لَوْ لَمْ تَهِلِّي فِي وُجُودِي

كَيْفَ تَخْضَرُّ دُرُوبِي كَيْفَ تَفْتُرُ وُرُودِي

وَفُؤَادِي كَيْفَ يَصْحُو بَعْدَ أَنْ طَالَ هُجُودِي

عِيدُكِ العَاشِرُ عِيدِي عِيدُ مَجْدِي وَخُلُودِي[1]

وبطريقة رمزيّة تتلو الأمّ على ابنتها حكاية ملؤها الأسى والأمل، قصّة كفاحها ونضالها من أجل نيل الحريّة، ومن أجل ضمان مستقبل زاهر لابنتها، وآذان الابنة صاغية لهذه الحكاية الّتي لا تمثّل في حقيقة الأمر إلاّ ماضيها، وسبب سعادةحاضرها « إن الحوار الذي يدور بين الأم و ابنتها ليس إلا قالبا اتخذه محمد الأخضر السائحي ليسرد من خلاله قصة الجزائر مع ليل الاستعمار ثم مع فجر الاستقلال بأسلوب يفيض شاعرية، ناقلا إلينا معاناة الشعب الجزائري عن طريق عاطفة هي من أسمى العواطف على الإطلاق إنها عاطفة الأمومة خصوصا إذا لم تظفر بها الأم إلا بعد ترقب.»[2]وهو حال الجزائر المستعمرة الّتي لم تظفر بالاستقلال إلاّ بعد تضحيّات جسام.

ج– الموضوع الاجتماعي: يعدّ الموضوع الاجتماعيّ من أكثر الموضوعات طرحا عند كتاب المسرحيّة الشّعريّة؛ حيث وجدوا فيها مجالا خصبا لمعالجة بعض الآفات الّتي تنخر المجتمع الجزائريّ نظرا لما تتميّز به من قدرة على الوصول إلى أعماق الجماهير الشّعبيّة لاعتمادها على الإيقاع، والغناء وهو ما يجعلها سهلة الحفظ والتّداول.

وتعدّ مسرحيّة **"حيزيّة– غنائيّة امرأة من الجزائر"** للشاعر **"عز الدين ميهوبي"** أفضل نموذج عن المسرحيّة الشّعريّة ذان المغزى الاجتماعيّ في الجزائر، فهذا النصّ، وغيره من المسرحيّات الشّعريّة، قد رفع مستوى الشّاعر الفنيّ لدرجة أن اعتبره **"عبد الملك مرتاض"** «أحسن من كتب المسرحية

[1]– محمد بلقاسم خمار: الأعمال الشعرية الكاملة، ج: 2، الديوان السادس، طبعة خاصة وزارةالمجاهدين، الجزائر، د .ط، د ت، ص 39.

[2]– سامية بوعلاق، فن الأوبريت في المسرح الجزائري، ص 77.

الشعرية فيالجزائر»[1]لاسيّما وأنّه انطلق من حكاية تراجيديا عاطفيّة واقعيّة ليحارب عادات المجتمع الجزائريّ وتقاليده البالية الّتي تحرم **"حيزيّة"** من عشقها لابن عمّها **"سعيد"**وتوقّع، بذلك، وثيقة وفاتها.

لقد كشف "ميهوبي" من خلال حكاية "حيزيّة" معاناة المرأة الجزائريّة، بخاصّة والعربيّة بعامّة، في ظلّ أنظمة اجتماعيّة جائرة، تدين بالولاء لمنطق الذّكورة، ولعادات سوسيوثقافيّة بالية تحضر المشاعر وتلجم الحريّات، وفي ظلّ أنظمة سياسيّة لا تحمي قوانينها كرامة الإنسان وحقوقه المعنويّة، لتستحيل هذه الشّخصيّة رمزا خالدا للتّضحية في سبيل الحبّ، ولسطوة العادات والتّقاليد البالية على مشاعر إنسانيّة طبيعيّة وفاضلة كتلك المشاعر الّتي جمعت بين فاتنة بسكرة **"حيزيّة"** و**"سعيد"**.

إنّ موضوعا بمثل هذه الحساسيّة والجرأة في الآن ذاته جعل "عز الدين ميهوبي" يتقنّع وراء قناع التّراث الّذي كان ومازال منهلا خصبا راهن الأدباء، في عصرنا، عليه للتّأسيس لشعريّة نصوصهم، حيث وجدوا فيه ما يحقّق طموحاتهم الفكريّة، ويستجيب لحاجاتهم النّفسيّة، ويلبّي متطلّبات عصر متأزّم تائق إلى أخذ العبر، ومناشد للنّموذج الرّاقي الّذي يعوّل عليه لشحذ الهمم، ورفع الغبن، وطرح بديل مشرق لواقع متخاذل مأزوم، فكان هدف الشّاعر من تأليف هذه المسرحيّة الشّعريّة هو « الرّغبة الواعية والملحة في إعادة بعث التّراث الوطنيّ الجزائريّ في أشكال حداثيّة أصيلة تستمدّ قوّتها وإبداعها من عبقريّة الشّعب الجزائريّ وذاكرته الزّاخرة بالمواقف والبطولات والتّضحيّات...»[2].

غير أنّ القارئ لهذا النصّ يدرك أنّ هذا الهدف لم يكن سوى أرضية صلبة استغلّها الشّاعر لمعالجة قضيّة اجتماعيّة جوهريّة هي تشظّي الأسرة الجزائريّة نتيجة العادات والتّقاليد الموروثة الّتي تجعل الأب يظلم ابنته ولا يعترف بمشاعرها، بل يجعل ابن الأخ ألذّ أعدائه لا لشيء إلاّ لأنّه أعرب عن حبّه لابنة عمّه، ورغب في الزّواج منها يقول "عز الدين ميهوبي" في لوحة "غضب الأب":

« **– الأب:** راني اسمعت كلامكم واعرفت اللي علة الفولة من جنبها وما غلطوش اللي قالوا

---

[1])- معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع –الجزائر 2007،ص 582.

[2])- عز الدين ميهوبي، حيزية – غنائية امرأة من الجزائر- منشورات دار الأصالة، ط1، 1997، ص9.

بنت أحمد بن الباي خالفت عرف الأجداد وحبت بن عمها الله الله هذا هو العار

–الأم: يا راجل هذي بنتك وسعيد ولد خوك وإذا زوجتهم سكتوا الناس

– الأب: هكذا نسكت الناس يا ولية ايقولوا بعدما شاع اخبرهم في البادية وبين الركبان زوجوهم أقسم بالله العظيم لا هي ليه ولا هو ليها خيمة أحمد بن الباي ما يدخلها عار ولا وسواس ولا كلام الناس.

– الأم:اِلْعَنْ الشيطان يا راجل هذي بنتك ما تعاملها بالشين

– الأب: أحمد بن الباي كلمتو سيف إذا خرج ما يعود وما نقبلش كلام آخر

– حيزية: ظلمتني يا والدي

– الأب: أسكتي يا كلبة

– الأم: يا راجل ألعن الشيطان

– الأب: الله يلعنو ويخزيه ويلعن هذي الكلبة معاه

– حيزية: (تحدث نفسها لأنّها لا تقوى على مواجهة والدها): قلبي ف كف وبويا ف كف ما نقدر نرفع صوتي قدام بويا وما نقدر انخون العهد الليقطعتو مع سعيد »[1]

فشخصيّة الأب هنا لا تمثّل أناها الفرديّ بقدر ما تمثّل الأنا الجمعيّ الّذي يجعل الحبّ العذريّ بين "حيزيّة" و"سعيد" أحد الطّابوهات المحرّمة، ولذلك نراه يقف حاجزا بين الحبيبين وفق ما تمليه العادات والتّقاليد، بل يتمادى في جوره لدرة أن يصف ابنته بأبشع الصّفات ولا يستمع لدفاع والدتها عليها، غير أنّ النّتيجة المفاجئة هي ندمه بعد موت ابنته "حيزيّة"، ومن ثمّة تتجسّد « العبرة من هذه

[1])- المصدر السّابق، ص13.

المسرحية [وهي] إبراز الآثار السلبية للعادات الاجتماعية السيئة علىالفرد والمجتمع، حيث شكلت هذه العادات مصدر حزن وألم لأسرة (أحمد بن الباي) بعد أن أخذمنه الموت فلذة كبده.»[1].

نستنتج ممّا سبق أنّ المسرحيّة الشّعريّة مثّلت تجربة مختلفة دفعت عجلة الفنّ المسرحيّ في الجزائر قدما نحو الأمام، فكانت تعبّر عن قضايا المجتمع الجزائريّ وطموحاته بأدوات فنيّة مكثّفة قوامها تخيّر اللّفظ، والتّفنّن في الإيقاع، وكان أغلب كتّابها شعراء تفاعلوا مع المسرح وأدركوا دوره الفعّال في تغيير الفرد والمجتمع، فخاضوا مواضيع الرّاهن الجزائريّ معتمدين على ما يوفّره الشّعر من طاقات إبداعيّة وجماليّة.

[1])- أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص 171.

المحاضرة الثّالثة عشر:

المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة:

1- الظّروف التّاريخيّة لنشأة المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة.

2- المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة وإشكاليّة الهويّة.

3- موضوعات المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة.

تمهيد: تنقسم المسرحيّة الجزائريّة، حسب الوسيط اللّغويّ، قسمين: المسرحيّة الجزائريّة النّاطقة باللّسان العربيّ، والمسرحيّة الجزائريّة النّاطقة باللّسان الفرنسيّ، ولئن كان القسم الأوّل قد نال حظّه من الشّهرة والدّراسة وتلقّفه النّقاد بالشّرح والتّحليل، فإنّ القسم الثّاني ظلّ، إلى وقت قريب، مجهولا ومهمّشا، بعيدا عن الدّرس النّقديّ، على الرّغم ممّا يتّسم به من نضج فنيّ وجرأة في الطّرح، وعليه تسعى هذه المحاضرة إلى التّعريف بالمسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة، مركّزة على إشكالاتها ومواضيعها.

1- الظّروف التّاريخيّة لنشأة المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة: لم تكن نشأة المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة من العدم، بل كانت نتيجة حتميّة للظّروف التّاريخيّة التّي عرفتها الجزائر إبّان الحقبة الاستعماريّة حيث عملت السّياسة الفرنسيّة على فرض التّعليم بلغتها بغية وأد اللّغة العربيّة، وطمس أحد مقوّمات الهويّة الجزائريّة ممّا أدّى إلى ظهور تيارين مسرحيين أحدهما ناطق باللّغة العربيّة، محافظ على وحدة المجتمع وأسسه اللّغويّة والدّينيّة، والآخر ناطق باللّغة الفرنسيّة تقول الباحثة "**سعاد محمود خضر**" في هذا: «إلى جانب تلك المسرحيات التي كانت تعرض على المسرح الجزائري باللّغة العربيّة العاميّة كانت هناك مسرحيّات على مستوى فني عال مكتوبةباللّغة الفرنسيّة لم يقيّض لها أن تُعرض على مسارح الجزائر لصعوبات جمّة أوّلها عدم موافقة السّلطات الحاكمةوثانيها كونها تعرض باللّغةالفرنسيّة ممّا جعلها بعيدة عن مخاطبة العامّة ولا تخاطب بذلك سوى الخاصّة الذينيتكلّمون الفرنسيّة أو أولئك الذين يفهمون الفرنسيّة بالدرجة التي تسمح لهم بمتابعة أحداث المسرحيّة.»[1] ممّا جعل هذا الإبداع محاصرا بفعل العائق اللّغويّ في بلاده، فلم يهتم المؤرّخون والنّقاد بنشره أو تحليله لأنّه، في نظرهم، نتاج الفكر الاستعماريّ.

وتعدّ فترة الخمسينيّات إلى السّبعينيّات من القرن الماضي فترة المسرحيّة الجزائريّة النّاطقة باللّغة الفرنسيّة؛ فخلافا لنظيرتها الرّواية الّتي ظهرت منذ وقت مبكّر؛ حيث حفلت سنة 1921 بأوّل رواية جزائريّة للقايد بن الشريف(1897-1921) بعنوان "أحمد بن مصطفى القومي" ثمّ أعقبتها روايات

[1])- سعاد محمود خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصريّة، صيدا -بيوت، لبنان، د.ت، د.ط، ص59-60.

أخرى كرواية زهرة زوجة المنجمي لعبد القادر حاج حمو سنة 1925 [1]وغيرها، تأخّر ظهور المسرحيّة النّاطقة باللّغة الفرنسيّة إلى مرحلة الثّورة المجيدة؛ فكانت مسرحيّة "الجثّة المطوّقة"الّتي نشرت، لأوّل مرّة، سنة1955لكاتب ياسين فاتحةالمسرحيّة الجزائريّة المكتوبة بلغة فرنسا (فيما نعلم).

وقد أسهمت عوامل كثيرة في نشأة المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة نذكر منها:

أ– الحركة الاستعماريّة الّتي عملت على محاصرة اللّغة العربيّة، وفي مقابل ذلك، تشجيع تعلّم اللّغة الفرنسيّة، واعتبارها اللّغة الأولى في الجزائر، وقد وضعت هذه السّياسة الشّعب الجزائريّ بين خيارين: أحدهما هو الرضى بالجهل والأميّة، وما يترتّب عليها من فقر وحرمان، والآخر الالتحاق بالمدارس الفرنسيّة، والالتزام ببرامجها، واللّهج بلغتها يقول أبو القاسم سعد الله عن المدرسة الفرنسيّة: « منذ سنة 1920 أّثرت في عدد من الجزائريين، فأخرجت منهم مجموعة تعاطت السياسة، ووصلت إلى القيادة، ومارست الأدب باللغة الفرنسيّة حتى أصبحوا من أعلامه»[2]ويعدّ جلّ الأدباء الجزائريّين النّاطقين باللّسان الفرنسيّ سواء أكانوا روائيّين أم مسرحيّين أم شعراء أمثال: **مالك حداد، ومحمد ديب، ومولود فرعون، ومولود معمري، وكاتب ياسين، وآسيا جبار**خريجيهذه المدرسة.

ب– المثاقفة النّاجمة عن الاطّلاع على الأدب الفرنسيّ والتّأثّر بأعلامه ولاسيّما أدب **"ألبيركامي"** وغيره من الأدباء الفرنسيّين بخاصّة، فظهر لفيف من الكتّاب والشّعراء كانت كتاباتهم «...جزائريّة، أمّا وسائلهم واتّجاهاتهم فكانت كلّها غربيّة»[3]فأنتجوا أدبا يعبّر عن الواقع الجزائريّ بلغة فرنسيّة وبتقنيّات فنيّة عالية الجودة.

---

[1])– جبور أم الخير، الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية –دراسة سوسيونقدية–مذكرة دكتوراه، إشراف: عز الدين المخزومي، قسم اللغة العربية وآدابها، كليو اآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2010–2011، ص33 (بتصرف).

[2])– الشّرق والغرب في ثقافة الجزائر الحديثة، مجلة الثّقافة(دوريّة ثقافيّة إبداعيّة تصدر عن دار الثّقافة)، ع9، الجزائر، 2007، ص34.

[3])– أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، دار الآداب، ط2، 1977، ص23.

ج- إحساس هذه الطّبقة المثقّفة ثقافة فرنسيّة بالغبن الاجتماعي، وبآلام الشّعب الجزائريّ جراء السّياسة الاستعماريّة القاهرة، ولاسيّما بعد مجازر 8ماي 1945الرّهيبة، والّتي أيقظت الحسّ الوطنيّ في عدد من الكتّاب وعلى رأسهم كاتب ياسين، الّذي كتب، تحت تأثيرها، مسرحيّة الجثّة المطوّقة.

2- المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة وإشكاليّة الهويّة: لعلّ أبرز الإشكالات الّتي طالت المسرح الجزائريّ النّاطق باللّغة الفرنسيّة هي إشكاليّة الهويّة؛ إذ يرتبط هذا النّتاج المسرحيّ، في الغالب، بأسئلة كثيرة تتمحور حول مدى تعبير نصوص كُتِبَتْ بلغة غير اللّغة الأمّ عن هويّة صاحبها، ومدى قدرتها على التّعبير عن طموحات الفئات الشّعبيّة العريضة الّتي لا تفهم هذه اللّغة، بل تعتبرها لغة المستعمر، وهل تتحدّد مقروئيّة هذه النّصوص انطلاقا من جودتها الفنيّة، أم انطلاقا ممّا تمليه رهاناتها اللّغويّة وغيرها من الأسئلة الّتي وضعت المسرحيّة الجزائريّة النّاطقة باللّغة الفرنسيّة في مأزق وطنيّ، وسياسيّ وإيديولوجيّ ظلّ، ولفترة زمنيّة طويلة، يحول دون الاعتراف بجودتها الفنيّة، وببراعتها الإبداعيّة.

وقد أدّى اختيار الكتّاب المسرحيّين الجزائريّين اللّغة الفرنسيّة وسيطا تعبيريّا إلى شرخ في المؤسّسة الثّقافيّة الجزائريّة الفتيّة، آنذاك، وانقسم المثقّفون بموجب ذلك قسمين: المحافظون المنتصرون إلى اللّغة العربيّة، الّذين يرون في التّعبير باللّغة الفرنسيّة عمالة للمستعمر، وتقويضا لأحد مقوّمات الهويّة الوطنيّة، فعملوا على تجاهل هذا النّتاج المسرحيّ والأدبيّ، وهو موقف عدد من النقّاد العرب مثل"إدريس الخوري"الّذي يرى أنّ «كلّ مرحلة استعمارية في بلد ما تنتج كتّابها المخلصين لها والقابلين للتدجين وتقديم القرابين مثل: ...كاتب ياسين، محمد ديب، مولود فرعون...»[1]فهؤلاء الكتّاب، في نظر بعض النقّاد، تناسوا أصولهم العربيّة وانتصروا لفرنسا حين كتبوا بلغتها، وقدّموا القرابين الإبداعيّة لها، بغضّ النّظر عمّا عبّرت عليه كتاباتهم من مضامين جزائريّة، فـ « الأدب الّذي يكتبه عرب باللّغة الفرنسية، هو في النّهاية، أدب فرنسيّ أيّا كانت الحساسيّة العميقة الكامنة فيه،

[1]- عز الدين المناصرة، الهويات والتعددية اللغوية، قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004، ط1، ص380.

وأيّا كان دوره الاجتماعيّ، وأيّا كان مضمونه الّذي يعالج هموما ومشاكل ومشاهد وشخصيّات عربيّة»[1] ويمكن أن نلاحظ ما يحمل هذا الرّأي من عدائيّة للنّتاج الأدبيّ والمسرحيّ الجزائريّ نتيجة اعتماد اللّغة الفرنسيّة وسيطا تعبيريّا، وربّما اختلفت ردود فعل النّقاد والأدباء المتحاملة على هذا الإبداع، وتراوحتبين الاهمال وعدم التّعرّض له بالتّحليل في الكتب النّقديّة، وهو ما أدّى إلى قلّة المراجع الّتي تُعْنَى بدراسة المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة، وبين إدراج هذا النّتاج ضمن الأدب الفرنسيّ وعدم التّطرّق لما يزخر به من نواح جماليّة ومضامين جزائريّة، وبين التّشكيك في وطنيّة كتّابه، وفي ايديولوجيّتهم وعقيدتهم...

أمّا الموقف الآخر فيضمّ نقّادا كان تعاملهم مع المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة أكثر لينا فتقبّلوها بعيدا عن الحساسيّات الإيديولوجيّة، واعتبروها نتاجا جزائريّا بغضّ النّظر عن اللّغة المستعملة تقول **"عايدة أديب بامية"** في ذلك: «الأدب الجزائريّ هو كلّ عمل أدبيّ مؤلّف سواء باللّغة العربيّة أو باللّغة الفرنسيّة من قبل أيّ من سكان الجزائر الأصليّين»[2] وما يقال عن الأدب ينطبق على المسرحيّة الّتي تتحدّد هويّتها وانتماؤها حسب جنسيّة كاتبها وما اللّغة إلاّ أداة أو وعاء لنقل الأفكار وإيصال مواقف المبدع إلى الآخر.

وقد سعى الكتّاب النّاطقون باللّغة الفرنسيّة أنفسهم إلى تبرير لجوؤهم إلى لغة غير لغتهم الأم، فصرّحوا بأنّ كتاباتهم تعبّر عن هويّتهم الجزائريّة وما اللّغة إلاّ وسيلة لإيصال صوتهم إلى الآخر، وتبليغ رسالاتهم الوطنيّة، والتّعريف بقضيّتهم الثّوريّة حين تعوزهم اللّغة الأم بسبب القطيعة المفروضة عليهم بينه وبينها من الحكومة الفرنسيّة، يقول "كاتب ياسين": «نعم أكتب بالفرنسيّة، وفيها أعبّر عن روح الوطن، بطريقة ليست لها علاقة بالفرنسيّة...»[3]، وهو الموقف نفسه الّذي نجده عند غيره من

---

[1])- المرجع السّابق، 386.

[2])- تطوّر الأدب القصصيّ في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، 1982، ص50-51.

[3])- Moukhtar chaalal, Kateb Yacine L'homme libre, 2eme édition, casbah édition, Revue et complétée Alger, 2005,P82.

الكتّاب سواء كانوا روائيّين أو مسرحيّين، ولهذا اختاروا أن يتوجّهوا إلى الكتابة باللّهجة العاميّة في مراحل لاحقة لمرحلة الاستقلال.

3- موضوعات المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة:

على الرّغم ممّا لحق بالمسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة من تهم نتيجة اتّخاذها لغة المستعمر وسيلة تعبيريّة، إلاّ أنّ كتّابها برهنوا على وطنيّتهم حين طرحوا الموضوع الثّوريّ بجرأة واضحة، وسعوا إلى تصوير معاناة الشّعب الجزائريّ في ظلّ الاستعمار الفرنسيّ، ناقلين صورة بلادهم إلى الآخر، ومعبّرين عن انتمائهم الوطنيّ والقوميّ بقوّة الكلمة، وبسلاح القلم، مكافحين ومناضلين من أجل دعم قضيّتهم بنصوص مسرحيّة كثيرة أدّت دورا مهمّا في التّعريف بالقضيّة الوطنيّة في الخارج، وإسماع صوت المجاهدين الأحرار إلى الآخر الأوربيّ رغبة منهم في الدّفاع عن ذواتهم بسلاح عدوّهم.

فإذا كان "**أحمد توفيق المدني**" قد اتّخذ، في ظلّ الاتّجاه الإصلاحيّ، من التّراث التّاريخيّ والدّينيّ أداة لشحذ الهمم، وإيقاظ النّفوس الّتي أدماها الجهل واليأس، فراح يستدعي وقائع وشخصيّات تمثّل الوجه المشرق من الماضي المجيد قصد بعث الأمل في الشّعب الجزائريّ، وإذا كان "**باشتارزي**" قد عوّل، في ظلّ الاتّجاه الشّعبيّ، على التّلميحات السّياسيّة، وقدرة الجمهور على فهم وتأويل نصوص كثيرة تُدِينُ الاستعمار، فإنّ "**كاتب ياسين**" مثلا اختار اللّغة الفرنسيّة وسيلة للتّعبير عن جزائريّته المتمرّدة والثّائرة ضدّ كلّ أشكال القهر والحرمان المفروضين على شعبه؛«فقد جاءت مسرحية "**الجثة المطوقة**" [مثلا]لترسم الواقع المأساوي للشعب الجزائري إبان فترة الاحتلال، حيث عمد ياسين إلى تعرية وكشف الجانب المظلم من الممارسات الوحشية والاستبدادية للمستعمر، مبرزا مشاهد المعاناة

نقلا عن: أمينة حساني، مصادر الكتابة في مسرح كاتب ياسين، مذكّرة ماجستير، إشراف: جازية فرقاني، قسم الفنون الدراميّة، كليّة اللّغات والفنون، جامعة وهران 2013/2012، ص45.

والاضطهاد والعنصرية التي كانت تمارسها السلطات الفرنسية آنذاك.»[1] متّخذا من مجازر الثّامن ماي 1945 الدّمويّة موضوعا لنصّه ليبيّن من خلاله تعاطفه مع المتظاهرين الّذين اغتالتهم رصاصات فرنسا.

وقد تجاوزت روح التّمرّد والثّورة في مسرحيّات **"كاتب ياسين"** حدود وطنه الجزائر، بل قاده توقه إلى الحريّة إلى تسخير إبداعه لدعم الثّورات التّحرّريّة في الوطن العربيّ وفي العالم، ساعيا إلى تضمين نصوصه بمواقفه السّياسيّة الرّافضة لكلّ أشكال الاستعمار، ومن ثمّة جاءت مسرحيّته «**"الأجداد يزدادون ضراوة"** في شكل ملحمة تاريخية،حيث يبدي فيها ياسين موقفا أيديولوجيا يخص قضية الحدود مع المغرب والصحراء، [و]يدعو إلى عدم الحيادعن الذاكرة الجماعية، مستحضراواقعة الخيانة بين سلطان المغربوالأمير عبد القادر.»[2]ولا تحيدمسرحيّة **"فلسطين المغدورة"** عن المنحى المتمرّد الثّائر الّذي وسم كتابات هذا المبدع، فهو بتطرّقه للقضيّة الفلسطينيّة يؤكّدانتمائه العربيّ، ويؤسّس لفعل مسرحيّ نضاليّ يسعى إلى رفع الغبن عن الشّعوب المضطهدة،ويفنّد الادّعاءات المغرضة الّتي تهدف إلى التّشكيك في انتمائه الوطنيّ والقوميّ.

ولعلّ هذا الجدول[3] عناوين المسرحيّات يوضّح المنحى الثّوريّ في نتاج **"كاتب ياسين"** المسرحيّ:

السّنة	عنوان المسرحيّة	المؤلّف	المخرج
1978	محمد خذ حقيبتك	كاتب ياسين	كاتب ياسين
1979	الجثة المطوقة	كاتب ياسين	كاتب ياسين
1979	صاحب النعل المطاطي	كاتب ياسين	كاتب ياسين
1980	فلسطين المخدوعة	كاتب ياسين	كاتب ياسين

[1])- إسماعيل براهيمي، الثورة في مسرح كاتب ياسين، مجلة النص (مجلة دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري- جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية- جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ع2، أفريل 2015، ص16.

[2])- المرجع السّابق، ص17.

[3])- حساني أمينة، مصادر الكتابة في مسرح كاتب ياسين، ص24.

1980	حرب 2000 سنة	كاتب ياسين	كاتب ياسين
	الأجداد يزدادون ضراوة	كاتب ياسين	/

بالإضافة إلى "**كاتب ياسين**" تَطْرُقُ"**آسيا جبار**" موضوع الثّورة في مسرحيّة "**احمرار الفجر**" لتصوّر هي الأخرى وجها آخر من وجوه مشاركة الأسرة الجزائريّة في الكفاح المسلّح ضدّ الاستعمار؛ من خلال «عائلة جزائريّة يشارك ابنها في المقاومة، ثمّ تلحقه اخته الّتي وجدت رفضا من قبل أبويها، وبهذا تبرز المسرحيّة دور المرأة الجزائريّة ومساهمتها في الثّورة، وإلى جانب ذلك تكشف المسرحيّة عن إيمان الشّعب الجزائريّ واحتضانه للثّورة معتمدة على شخصيّتين رئيسيّتين...هما شخصيّتا الشّاعر والمرشد، رمزا للتّقاليد الفنيّة الشّعبيّة...»[1] الّتي كان لها دور فعّال في الثّورة الجزائريّة.

ختاما لما سبق، يمكن القول إنّ المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة قد راهنت على حمولتها الإيديولوجيّة لتبرهن على هويّتها الجزائريّة، فطرحت مواضيع وطنيّة بلغة الآخر ساعية إلى التّعريف بالقضيّة الوطنيّة، ومحاربة الاستعمار بلغته ومؤسّساته الثّقافيّة.

[1])- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، ص28.

المحاضرة الرّابعة عشر:

المسرحيّة الملحميّة في الجزائر:

استطاعت المسرحيّة الجزائريّة – رغم حداثة نشأتها نسبيّا – أن تواكب تطوّرات الربراثوارات العالميّة بمختلف اتّجاهاتها الفكريّة، وبنياتها الجماليّة؛ فكان رجال المسرح من كتّاب ومخرجين يعمدون إلى نصوص متباينة الانتماءات اللّغويّة والجغرافيّة، ويختارون أساليب إخراجيّة مختلفة يقدّمونهذه النصوص في إطارها معبّرين عن واقعهم المعيش من خلالها، مراعين، في كلّ ذلك، طبيعة جمهورهم الّذي يرتحل من خلال أعينهم، وعبر خيالاتهم، قاطعا مسافات زمانيّة، ومكانيّة متنوّعة.

وقد لقي مسرح " **برتولد بريخت**"(1889 – 1906) الملحميّ رواجا شديدا في الجزائر، فحاول العديد من المسرحيين تمثّله نظرا لتميّزه بجملة من الخصائص الفنّية، والطّروحات الإيديولوجيّة الّتي تناسب طبيعة المجتمع الجزائريّ في فترة من فتراته،وتستجيب لطموحات الطّبقة العاملة منه بخاصّة،وهي الّتي يوليها **"بيرخث"** عنايته الفائقة، ويجعل مسرحه ناطقا بلسانها، على اعتبار أنّ «هذا المسرح يتطلّب، بالإضافة إلى مستوىتكنيكي معيّن، حركة اجتماعيّة قويّة لها مصلحة في مناقشة القضايا الحيوية مناقشة حرّة، وحلّها حلاّ أفضل حركة تستطيع أن تدافع عن تلك المصلحة ضدّ جميع الاتّجاهات المعاكسة»[1] وهو ما وسم مسرحه بالطّابع السّياسيّ،وجعل هدفه، ليس فقط، تحقيق المتعة، بل ربط التّرفيه بالفائدة المتمثّلة في البعد التّعليميّ، والتّوجيهيّ أيضا.

وإذا كانت نشأة المسرح الملحميّ تعزى، عند كثير من الدّارسين، إلى **"بريخث"** في بداية القرن العشرين، فإنّ مفهومه أعمق من ذلك بكثير؛ إذ «أنّه كان محصّلة لتوجّهات مسرحيّة سابقة له في أوروبا وروسيا هدفت إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع من خلال تغيير المسرح بحدّ ذاته كشكل وكمضمون، من هذه التّوجّهات نذكر تيارات المسرح الشّعبيّ، والمسرح التّحريضيّ، والمسرح السّياسيّ»[2]وكذا المسرح الكلاسيكيّ وغيرها، كما أنّ مصادره نفسها تنوّعت بين المصادر الفلسفيّة

---

[1]- برتولدبريخث ، الرؤيا الإبداعية ، بريخث والمسرح التعليمي ، تر : أسعد حليم ، مكتبة نهضة مصر ، سلسلة الألف كتاب رقم (855) ، القاهرة – مصر ، ط1 ، 1966 ، ص212.

[2]- ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحيّ ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت – لبنان، ط2 ، 2006 ، 456.

الّتي تستفيد من أفكار "**هيجل**" و"**ماركس**" وتستثمر طروحات"**التاريخانيّة**"، والمصادرالشّرقيّة الّتي تستلهم مسرح "**النّو**"[*] الياباني، وتستعير تقنياته الفنّية، وبين المصادر الألمانيّة المستمدّةمن معاصره المسرحيّ "**أورينبيسكاتور**" E. Piscator(1966 -1893) الّذي يعدّ «أوّل من استعمل تعبير مسرح ملحميّ بالمعنى الحديث للكلمة، واستخدم تقنيّاته بهدف تعديل وظيفة المسرح،وتأثيره على المتفرّجين(...) [وهو] من أدخل على مسرحه السّياسيّ عناصر ملحميّة على مستوى النص،والعرض مثل تعديل شكل مكان العرض، وإدخال عروض سينمائيّة، وشرائح ضوئيّة، وكسر وحدة تماسك النصّ الدراميّ بإدخال عناصر وصفيّة تفسيريّة، والتّوجّه للجمهور»[1] وهي التّقنيات نفسها الّتي سيعطيها "**بريخث**" أهمية قصوى في إطار خلق شكل فنّيّ جديد للمسرح الألمانيّ.

انطلق"**بيرخث**"في نظريّة المسرح الملحميّ من البحث في الأصول النّظريّة للمسرح الدراميّ **الأرسطيّ**(384-322 ق.م)، المستمدّة من كتاب "الشّعريّة" والتّفسيرات الّتي قدّمت له غير أنّه طرح بدائل عديدة، ممّا أفرز فروقا جوهريّة بين تصوره، والتّصوّر الأرسطي يوضحها الجدول[2] الآتي :

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي
المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي
يعتمد على الحبكة.	يعتمد على السرد.
يستغرق المتفرّج داخل الحدث الدراميّ على خشبة المسرح.	يحول المتفرّج إلى مراقب للحدث.
يستهلك قدرة الإنسان على الفعل.	يثير قدرة الإنسان على الفعل.
يثير استهلاك المتفرّج ومشاعره.	يدفع المتفرّج إلى اتّخاذ قرارات إزاء ما يحدث، والحكم عليه.
يقدّم للمتفرّج تجربة يعايشها وجدانيّا.	يقدّم للمتفرّج صورة يتأمّلها عقليّا.
يسعى إلى تحقيق انخراط المتفرّج، وتورّطه في الأحداث.	يسعى إلى مواجهة المتفرّج بالأحداث مواجهة موضوعيّة.

[*])- «كلمة "النو" اليابانيّة تعني الإنجاز البارع ، ومسرح "النو" مسرح غنائيّ شعريّ مؤسلب للغاية ، يندرج في إطار المسرح التّقليديّ الياباني ...وهو بجوهره وشكله مستمدّ من فلسفة الزن الّتي تنادي بالتّوازن والتّركيز والتّقشف والانضباط ، وتجاوز الذات ، ولذلك يقوم على مبدأ السّيطرة العقليّة على ما يجري ، ويبتعد عن الزّخرفة والإبهار » المرجع السّابق، ص509.

[1])- المرجع نفسه، ص456.

[2])-ينظر: نهاد صليحة، التّيارات المسرحيّة المعاصرة، هلا للنّشر والتّوزيع ، القاهرة، مصر، 1999، ص168 -169.

يوظّف الإيحاء والتّلميح.	يوظّف المناقشة، والجدل، ومقارعة الحجّة بالحجّة.
يثير المشاعر الغريزيّة لدى المشاهد، وبلعب عليها خفية وبنعومة.	يخرج المشاعر الغريزيّة إلى النّور، ويدفع المشاهد إلى إدراكها بوعيه.
يشعر المتفرّج فيه أنّه في خضمّ الأحداث، وجزء من التّجربة الإنسانيّة المطروحة.	يقف المتفرّج فيه خارج الأحداث ويدرسها.
مفهوم الإنسان لا يخضع فيه للمناقشة، والتّفسير، فالإنسان هو الإنسان في كلّ زمان ومكان لا يتغيّر.	الإنسان يصبح فيه موضوع بحث وتمحيص، فالإنسان قابل للتّغير، والتّحوّل، وقادر على إحداث التّغيير، وليس فكرة مطلقة، أو مفهوما مطلقا.
التّركيز فيه على النّهاية الّتي تقوم عليها الأحداث.	التّركيز فيه على مسار الأحداث، وعلى الأحداث.
كلّ مشهد يولّد المشهد الّذي يليه، ويتولّد من سابقه.	كلّ مشهد يستقلّ بنفسه، وبدلالته عن المشاهد الأخرى.
الحدث ينمو في خطّ صاعد مترابط.	العرض يمتدّ على تكنيك المونتاج، والقطع، والفصل، ويتطوّر في شكل منحنيات.
الحدث يتطوّر وفق منطق الحتميّة الدّراميّة.	الأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات
يفترض أنّ الإنسان كيان ثابت، أو نقطة ثابتة.	يفترض أنّ الإنسان كيان متغيّر، أو نقطة غير ثابتة.
يفترض أنّ الفكر يتحكّم في الوجود، ويحدّد طبيعته ومساره.	يفترض أنّ الوجود الاجتماعيّ يتحكّم في الفكر ويحدّد طبيعته وتوجّهاته.

انتدب **"بريخث"** لمسرحه جملة من المفاهيم، أهمّها **مفهوم التّغريب** الذّي يعدّ محور التّجديد عنده، على اعتبار أنّه « جعل المألوف غريبا، والتّوصّل إلى تغريب الحادثة، أو الشّخصيّة يعني فقدانها لكلّ ما هو بديهيّ، ومألوف، وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدّهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها»[1]

[1])- برثولتبريخث، نظرية المسرح الملحمي، تر: نصيف جميل، عالم المعرفة، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت، ص124.

وهو مفهوم يهدف إلى خلق المتفرّج الواعي، القادر على الحكم بموضوعيّة، وعقلانيّة على ما يشاهد أمامه، إنّه مفهوم يناقضالاستيلاب العاطفيّ، والعقليّ ويسعى إلى تحرير المتفرّج من سلطة الانفعال، والخضوع، ومن ثمّة يكون قادرا على التّغيير لأنّه، والحال هذه، لا يكون في وضعيّة تلق استهلاكيّ، بل على العكس من ذلك، تحفّز لديه ملكات الرّبط، والمساءلة، والتّحليل، والتّعليل، لأنّ غاية المسرح الملحميّ ليست التّطهير، كما هو الحال في المسرح الأرسطيّ، وإنّما غايته التّغيير.

وقد أجمع العديد من الدّارسين، وعلى رأسهم النّاقد"**الرّشيد بوشعير**"، على تقسيم **وسائلالتّغريب** لدى "**بريخث**" إلى فئتين :

أ – فئة الوسائل التّغريبيّة البنائيّة.

ب – فئة الوسائل التّغريبيّة الحرفيّة[1]

أمّا وسائل الفئة الأولى فتتعلّق بالبنية النّصّية المسرحيّة، ويمكن أن نحصر مظاهرها في:

أ – تفكيك وحدةالحكاية؛ حيث لا يسعى"**بريخث**" إلى تقديم أجزائها متسلسلة ومترابطة وهو ما يشدّد عليه أرسطو حين يقدّم أحداثها غير مترابطة، للحدّ من تأثر المتفرّج بها، ومنع انسياقه العاطفيّ معها.

ب–إبعاد الحدث زمانا، ومكانا عن المتفرّج؛ عن طريق توظيف السّرد، وتقديم الحكاية على لسان راو، ممّا يخلق مسافة زمنيّة ومكانيّة بين المتفرّج والحكاية، فيشاهد أحداثها وهو خارج دائرتها، ما يجعله يحكم عليها بموضوعيّة، ويقيم نوعا من التّقابلات والإسقاطات بين عالم المسرحيّة الخيالي، وواقعه المعيش.

[1])– الرشيد بوشعير، أثر برتولدبريخث في مسرح المشرق العربيّ ، أطروحة دكتوراه، كلّية الآداب واللّغات، جامعة دمشق – سوريا، 1983، ص43.

ج–تحييد دور الجوقة ؛ فإذا كانت الجوقة عنصرا مهمّا في المسرحيّة القديمة (اليونانيّة والرّومانية بخاصّة) تصبح، في المسرح الملحميّ، مظهرا من مظاهر العودة للتّراث،فتفرغ من محتواها، وتصبح وظيفتها – فقط– تقديم الشّخصيّات، والتّعليق على الأحداث، بل يصبح دورها الرّئيس قطع الحدث، ومحاولة تفكيك السّرد، وتذكير المتفرّج – من خلال تدخّلاتها – بأنّ ما يشاهد لعبة فنّية لا غير، وعليه أن يتّخذ موقفا منها دون التّورّط عاطفيّا فيها.

وأمّا وسائل الفئة الثانية، فتتعلّق بالبنية الإخراجيّة؛ حيث يجري تغريب عناصر العرض من ديكور، وملابس، وإضاءة، وموسيقى. لقد عمل "**بريخث**" على تحوير وظيفة هذه العناصر عمّا كانت عليه سلفا، فلم تعد وظيفة المخرج الإشراف على العرض وتوجيه الممثّلين، والتّقنيين، والمصمّمين بطريقة تخدم أفكاره، وأفكار المؤلّف، بل أصبحت له وظيفة إضافيّة تتمثّل في طرح القضايا الفكريّة، والاجتماعيّة، ومطالبة كلّ من الممثّل، ومصمّمي الملابس والديكور، والإضاءة، والموسيقى باتّخاذ موقف منها، وترجمته من خلال هذه الوسائل الّتي لم تعد تؤدي وظيفة إيهاميّة بقدر ما أصبحت عاملا لكسر الإيهام، ولم يعد لانسجامها مع الحكاية أهمّية بقدر ما غذت قيمتها في مدى تنافرها، ونشازها بحجة أنّ هذا التّنافر، وذاك الاّ انسجام يولم تعد براعة الممثّل، في ظلّ هذا التّصوّر، تكمن في مدى تقمّصه للدّور، بل أصبح مجرّد عارض له، يقدّمه مجرّدا من أيّ انفعال، ولتحقيق ذلك يرى "**بريخث**" أنّ على الممثّل « أن ينسى كلّ ما تعلّمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور مع الشّخصيّات الّتي يخلقها، فإذا كان الممثّل لا يهدف إلى الوصول بجمهوره إلى النّشوة والوجد، عليه من باب أولى أن لا يقع هو نفسه في هذه الحالة»[1]، ولتفادي تقمّصه للشّخصيّة عليه أن يقيم حدودا فاصلة بينها وبين ذاته، فلا ينبغي أن يحسّ المشاهد بأنّ هذا الّذي هو واقف على الخشبة هو الشّخصية المسرحيّة الفلانيّة، بل ينبغي أن يرى أيضا الممثّل/ الإنسان فيها. يقظ ذهن المشاهد، ويدفعه للتّأمّل.

[1])- برتولد بريخث ، نظرية المسرح الملحمي، تر : نصيف جميل ، ص235.

يمكن القول إذا إنّ نظريّة المسرح الملحميّ قد كانت ثورة فكريّة وفنيّة في مجال الفنّ المسرحيّ، سعى من خلالها "بريخث" إلى التّركيز على الجمهور، ودفعه إلى التّفكير وتغيير واقعه، وقد لاقت هذه الرؤى نجاحا باهرا خاصّة في الجزائر حيث تلقّف مسرحيّون كثيرون طروحات النّظريّة الملحميّة لاعتبارات عديدة نذكر منها:

أ– الارتباطات التّاريخيّة بين الجزائر والمدّ الاشتراكيّ الّذي تمثّل نظريّة بريخث انعكاسه في المسرح.

ب– انسجام النّظريّة الملحميّة مع معطيات المجتمع الجزائريّ، وتلائمها وخصوصيّاته ولاسيّما من حيث ميله لتوظيف كلّ ما هو تراثيّ كالأمثال والحكم والأغاني.

وقد تأثّر بالنّظريّة الملحميّة العديد من المسرحيّين وعلى رأسهم **"ولد عبد الرحمان كاكي"** في نصوص كثيرة أبرزها **"القراب والصالحين"**المقتبسة عن مسرحيّة "الإنسان الطّيب من ستشوان" **لبريخث** و **"كل واحد وحكموا"**المستلهمة من حكاية شعبيّة جزائريّةمتداولة في منطقة تلمسان، موظّفا في كليهما العاميّة، والقوال، والأمثال والحكم، والأغاني على طريقة بريخث. كما تأثّر بالمسرحيّة الملحميّة كلّ من **"عبد القادر علولة"**، و**"محمد بن قطاف"** وغيرهم كثيرون.

➢ النّموذج التّطبيقيّ: الرؤية الملحميّة في نصّ"الأجواد" لعبد القادر علولة:

يعدّ عبد القادر علولة أبرز من تمثّل المسرح الملحميّ، بل يمكن القول إنّه طوّع التّصوّر البريخثيّ لمتطلّبات البيئة الجزائريّة إن على مستوى الكتابة، أو على مستوى التّمثيل، أو على مستوى الإخراج، فقد كان **"بريخث"** بالنّسبة إلى **"علولة"** مصدر إلهامه، يقول في هذا: «أعتبر أنّ (برتولد بريخث) كان ويبقى من خلال كتاباته النّظريّة وعمله الفني، خميرة جوهريّة في عملي. وتكاد تجتاحني الرّغبة في أن أقول بأنّي أعتبره أبي الرّوحيّ، أو خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص»[1]

[1])– عبد القادر علولة، في لقاء أجراه معه محمد جليد (أستاذ علم اجتماع بجامعة وهران)، أكتوبر 1985، تر: إنعام بيوض، ضمن من مسرحيّات علولة : (الأقوال–الأجواد–اللثام)، ص234–235.

وقد تجلّى أثر المسرح الملحميّ في كتابات "علولة" في الثّمانينيّات من القرن الماضي من خلال ثلاثيّته الشّهيرة الّتي مثّلت مرحلة نضجه الفنيّ: الأقوال 1985، الأجواد 1986، اللثام 1987 واستطاعت أن تصوّر الواقع الجزائريّ في تلك الحقبة، متّخذة من الواقعيّة الحادّة وسيلة لتعرية مشاكل وهموم الطّبقة الكادحة، ومسلّطة الضّوء على نماذج بشريّة بسيطة تناضل من أجل قوتها اليوميّ.

يطال المشروع الملحميّ، في نظر عبد القادر علولة، المسرحيّة بمستوياتها كافّة؛ حيث يبرز المستوى النصيّ مناهضا للنصيّة المسرحيّة الأرسطيّة، فلا تتوالى أحداث الحكاية تباعا بل يخضع نسيجها للتقطيع المستمرّ، ويتقاطع فيه المسرحيّ والسرديّ؛ أمّا مستوى العرض فينفتح على تقنيات حداثيّة تدمج الفنون معا وينصهر فيها الرّقص بالغناء، وتصبح الإضاءة فيها والمؤثرات الصّوتيّة لغة ثانية تخطب المتلقي وتحثّه على إعمال فكره فيما يشاهد، ويتحوّل الممثّل إلى حقل خصب للتّجريب والاختبار، وأمّا الجمهور فكان القطب الأهمّ في مسرح علولة حسب مقتضيات المسرحيّة الملحميّة، ولذلك اعتبر أنّ كلّ خطوة في مسرحه ينبغي أن تثيره إثارة عقلية لا عاطفيّة، فعلاقة علولة بجمهوره علاقة جدليّة محضة قوامها خرق أفقه، ودفعهإلى التّأمّل والنّقد ثمّ التّغيير.

تقع مسرحيّة الأجواد ضمن ثلاثيّة عبد القاد علولة الّتي نذرها لتعرية قضايا مجتمعه، وسعى من خلالها إلى « فضح التّناقضات الاجتماعيّة بعد الاستقلال؛ حيث استفادت فئة قليلة[منه]وغدا الإنسان الجزائريّ الّذي ضحّى بالنّفس والنّفيس يعاني فقرا واستعمارا آخر، ولهذا كان لابدّ من إيجاد وسيلة لكشف النّقاب عن الحقائق الزّائفة فالتزم بقضايا شعبه التزاما، وناضل ضدّ قوى الظّلم وظلّ يسعى دائما لفكّ قيود الاستيلاب والتّغريب الممارس على الشّعب»[1]ولهذا ركّزت المسرحيّة في ثلاث جداريّات على نماذج بشريّة من الطّبقة الكادحة لتقدّم صورا مقتطفة من حياة شخصيّات تشترك في جملة من السّمات؛ فهي أوّلا شخصيّات قد نصادفها كلّ يوم في شوارعنا ومقاهينا، وهي ثانية بسيطة

---

[1])- جازية فرقاني، أفق التّوقعات في مسرح علولة بين الخطاب الإيديولوجي وجمالية التلقي، مجلّة دراسات جزائريّة (دوريّة محكّمة يصدرها مختبر الخطاب الأدبيّ في الجزائر، جامعة وهران، ع03، مارس 2006، ص214.

هامشيّة لا ترتبط بفئة سياسيّة أو اجتماعيّة مهمّة في المجتمع، وهي ثالثا تتّصف بالكرم والجود في خدمة مجتمعها بالوسائل المتاحة لديها يقول "علولة" في تقديمه للمسرحيّة: «فيما يتعلق بعنوان (الأجواد)، إنه يعنيبالمعنى الأولي والحرفي الكرماء. فهو يلخص بالنسبة لي، إلى حد ما، الفكرة المركزية، أي جوهرالمسرحية. هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية، أو بالأحرى، بعض اللحظاتمن حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء. إنّها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم. تحكي هذهالجدارية وتكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس المغمورون والبسطاء و(المحقورون) والذين لانكاد نلحظهم بالجود. وكيف يتكلفون، بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة، بالمشاكل الكبرى للمجتمع طبعا ضمن حدودهم...»[1]

1- تجليّات الرؤية الملحميّة في نصّ الأجواد: تبرز الرؤية الملحميّة في النصّ، موضوع الدّراسة، من خلال تقنيات عديدة، استعان الكاتب بها ليعرض واقع الحياة اليوميّة بكلّ تناقضاتها وهمومها، فانتدب استراتيجيّة إبداعيّة تطال البنية فنيّة جاعلا المسرحيّة «تضمّ ثلاثة مواضيعدرامية تستقطعها أربع أغنيات. ويستقل كل عنصر من عناصر المسرحية بذاته من حيثالموضوع، في حين يرتبط الكل بما يمكن أن أسميه: (العناصر الأساسية للمضمون) عن طريقأنصال خلفية»[2]وهووصف اختصر فيه "علولة" بناء مسرحيّة الأجواد فنيّ المستمدّ من المسرح البريخثيّ الّذي دأب على توظيف مثل هذه التّقنيات.

ويمكن أن نجمل أثر بريخث في مسرحيّة الأجواد في العناصر الآتية:

1- الطابع السّرديّ: ويعدّ أحد أهمّ آليّات التّغريب في المسرح الملحميّ، والخاصيّة التي تميّزه عن المسرح الأرسطيّ، فعن طريقها يمنح المتفرّج مسافة زمنيّة تبدو من خلالها الأحداث والشخوص

[1]- المصدر السّابق، ص234-235، وينظر أيضا: أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص202-203.

[2]- المصدر السّابق، الصّفحة السّابقة، والمرجع السّابق، الصفحة السّابقة.

منفصلة عنه فيتمكّن من الحكم عليها بكلّ موضوعيّة.وقد أفاد "علولة" من هذه الآليّة حيث قدّم مسرحيّته على لسان القوال.

2-كسر الإيهام : وهو في النّظريّة البريختيّة تقويض للوظيفة التّطهيريّة في المسرح الأرسطيّ؛ والتي يؤدّي فيها توهّم المتفرّج أنّه مكان البطل، وانفعاله مع ما يقع له من أحداث إلى تطهّره من الانفعالات السّلبيّة كالخوف مثلا، ونقيضا لذلك يسعى المسرح الملحميّ إلى كسر الإيهام حتّى لا ينساق المتفرّج مع ما يشاهد عاطفيّا، ويتمّ ذلك عن طريق الإعلان بأنّ السّرد مقصود (إعلان القوّال في بداية النّص)، وهو ما يحول دون تورّط المشاهد شعوريّا مع وقائع القصّة ومعايشتها، وإنّما «يسعى إلى فصل تلك الوقائع عن أهواء المشاهدين وإظهارها في صورة غير مألوفة»[1]، وقد عمد "علولة" إلى كسر الإيهام من خلال: تقطيع الحدث بواسطة الأغاني، وتعليقات القوال.

3- توظيف التراث: استثمر "علولة" الموروث الشّعبي بما يزخر به من أقوالٍ وأمثالٍ وأغان شعبيّة وغيرها من الأشكال الفلكلوريّة الدّالة على هويّة النصّ الجزائريّ وأصالة الفنّ المسرحيّ، مقدّما قراءة واعية للتّراث، ومنتقيا عناصر بعينها لتحقيق تلقي جمالي فالأغنية مثلا « وسيلة جماليّة لجأ إليها علولة لحضورها المكثّف في التراث الشّعبيّ ولصلتها الوطيدة بذاكرة الشّعب، ولقدرتها على تحمّل عبء الموضوع المطروح، ولجوانبها الجماليّة الّتي تسهم في إحداث الأثر المرجو»[2] وهي إلى جانب كلّ هذا إحدى أهمّ وسائل كسر الإيهام لأنّها تمنع المتفرّج من الاستغراق عاطفيّا في الحدث، فتوقظه وتحفّز قدرته على التّفكير والنّقد.

بالإضافة إلى توظيف الأغنية، لجأ "علولة" إلى استحضار أحد أهمّ أشكال التراث الشّعبيّ وهو القوال الّذي نهض في النصّ، موضوع الدّراسة، بوظائف عديدة نذكر منها:

-تقديم الشخصية المسرحية ووصف أبعادها الجسدية والاجتماعية والنفسية، على نحو ما هو مبيّن في المقطع الآتي: «الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية. في السن يعتبر كبيرمادام في عمره يحوط على الستين. في القامة قصير شوية. السندان والمطرقة خلاو فيه المارة.

[1])- ماري الياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي،ص 140.

[2])- جازية فرقاني، أفق التّوقعات في مسرح علولة بين الخطاب الإيديولوجي وجمالية التلقي، ص217.

لونهأسمر بلوطي. وسنيه واقفة جدرتها تبان وزوج غايبين. شعره أشهب كرد مبروم والشيب ما تركشعرة ... »[1]

-التّعليق على الأحداث، واستخلاص العبر.

-استعادة الحوادث الكبرى التي يصعب تمثيلها على خشبة المسرح، والاكتفاء بسردها على الأسماع، وهنا يلتقي دور (القوال) مع دور (الجوقة) في المسرح اليوناني.

-الربط بين الحوادث والمواقف الدرامية لتمتين البناء الهندسي العام للمسرحية.

-إلقاء الأشعار والأغاني الشعبية المؤثرة ذات العلاقة المباشرة بالشخصية والحوادث التي تواجهها.

-كسر الإيهام وقطع التّمثيل عن طريق تدخّلات القوال وتعليقاه على الأحداث.

4- توظيف العامّية الجزائريّة: خلافا للّغة الفصحى وظّف "علولة" لغة تراثيّة مشحونة بالإيحاءات والرّموز،وهي اللّغة التي يستعملها "الحاكي" في الأسواق والحلقات الشّعبيّة، ومثالها ما ورد في تقديم شخصيّة علال الزبال: «علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس.

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوى للوسواس.»[2]إنّها لغة ملحونة مؤثّرة لها وقع خاص في نفس المتفرج،لأنّها قريبة من وجدانه معبّرة عن أصالته، ولاسيّما أنّها تعتمد على الشّفويّة مع ما لها من حضور في التّراث العربيّ بعامّة، والجزائريّ بخاصّة، وتحفّز ملكة السّمع التي تحتلّ مكانة الصّدارة في

[1]- عبد القادر علولة، الأجواد، ص82.

[2]- المصدر السّابق، ص79.

المرجعيّة السوسيو ثقافيّة العربيّة، وهو ما جعل النّص يفوح باحتفاليّة نابعة من أعماق الموروث الجزائريّ: من مقاهيه وأسواقه وحلقاته الخ.

نستنتج ممّا تقدّم، أنّ نجاح مسرحيّة الأجواد لـ"عبد القادر علولة" يرجع إلى قدرته على استدعاء التّراث بقوالب جديدة، ومزاوجته بين الرؤية الجزائريّة التراثيّة، الفكر الغربيّ (البريختيّ).

مفردات المقياس:

المحاضرة الأولى: في الجهاز المفاهيمي: (في مفهوم المسرح،مكونات المسرح،ثنائيّة النص/العرض).....**ص 06**

المحاضرة الثانية: نشأة المسرحيّة الجزائريّة:.....**ص 14**

المحاضرة الثّالثة: مراحل تطور المسرحيّة الجزائريّة:.....**ص21**

المحاضرة الرّابعة: أعلام المسرحيّة الجزائريّة وخصائصها.....**ص 32**

المحاضرة الخامسة: توظيف التراث في المسرحيّة الجزائريّة.....**ص43**

المحاضرة السّادسة: أثر التّجربتان المسرحيّتان العربيّة والأجنبيّة في المسرحيّة الجزائريّة.....**ص 46**

المحاضرة السّابعة: اتّجاهات المسرحيّة الجزائريّة: **ص61**

1- الاتّجاه الشّعبيّ.....**ص62**

2- الاتّجاه الإصلاحيّ.....**ص64**

المحاضرة الثّامنة: موضوعات المسرحية الجزائرية:.....**ص71**

1-موضوعات ما قبل الاستقلال.....**ص72**

2-موضوعات ما بعد الاستقلال.....**ص76**

المحاضرة التّاسعة: المسرحية الجزائرية الإشكالات والرهانات:.....**ص85**

1-ندرة النص المسرحي.....**ص86**

2-.إشكالية الترجمة.....**ص88**

3-.إشكالية اللغة.....**ص91**

4-نموذج تطبيقيّ:"كاكي ولد عبد الرحمان" نموذج عن التّجربة الاقتباسيّة:.....**ص93**

المحاضرة الحادية عشر: النقد المسرحي الجزائري:.....**ص 95**

1- النقد المسرحي الجزائري: أسسه وضوابطه.

2- النقد المسرحي الجزائري وإشكالاته.

المحاضرة الثّانية عشر: المسرحية الجزائرية والمنهج:.....ز.....**ص102**

1- المسرحية الجزائرية والمنهج التاريخي.

2- المسرحية الجزائرية والمنهج السيميائي.

3- المسرحية الجزائرية والمنهج التداوليّ.

المحاضرة الثّالثة عشر: المسرحيّة الشّعريّة الجزائريّة: .....**ص 113**

1- المسرحية الشعرية الثوريّة.

2- المسرحية الشعرية الاجتماعية.

المحاضرة العاشرة: المسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:..... . **ص126**

1- أعلامها.

2- موضوعاتها.

المحاضرة الرّابعة عشر: المسرحيّة الملحمية:.....**134**

1- أثر "بريخث" في المسرحيّة الجزائريّة: ثلاثيّة عبد القادر علولة (الأجواد – الأقوال – اللثام) أنموذجا **143**

ثبت المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أوّلا–المصادر:

1–سلالي علي، شروق المسرح الجزائري، تر: أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2001

2–.عبد الحليم رايس، أبناء القصبة– دم الأحرار، مجلة المعهد الوطنيّ العالي للفنون المسرحيّة، ع2، الجزائر، 2000.

3– عبد الرحمان ماضوي، مسرحيّة يوغرطة، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، ط2، 1979.

4–عبد القادر علولة، مسرحية حمق سليم، المسرح الوطني الجزائري، 1972.

5– عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، تر: إنعام بيوض، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيّة، الجزائر، 1997.

6– عز الدين ميهوبي، حيزية – غنائية امرأة من الجزائر– منشورات دار الأصالة، ط1، 1997

والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

7)– محمد بلقاسم خمار: الأعمال الشعرية الكاملة، ج: 2، الديوان السادس، طبعة خاصة وزارة المجاهدين، الجزائر، د .ط، د ت.

8)–يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، دار الوفاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة – الجزائر، ط 2، سنة 2003.

ثانيا– المراجع:

1- أحمد ابراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الرفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006.

2- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ، نشأته وتطوره، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2011م.

3- أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتّاب، الجزائر، ط2، 1984م.

4)- أحمد منور، مسرح الفرجة والنّضال في الجزائر، دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005.

5)- أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت- لبنان.

6)- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري- دراسة في الأشكال والمضامين- مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، 2009.

7)- إسماعيل سيد علي، أثر التّراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنّشر و التّوزيع، القاهرة، مصر، دار المرجاح (الكويت) سنة 2000.

8-باسم الأعسم، الثابت والمتحول في الخطاب المسرحي، تموز طباعة – نشر – توزيع، دمشق – سوريا، ط1، 2011

9)- برتولد بريخت، الرؤيا الإبداعية ، بريخت والمسرح التعليمي، تر: أسعد حليم، مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب رقم (855) ، القاهرة – مصر ، ط1 ، 1966.

10)- برثولث بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: نصيف جميل، عالم المعرفة، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.

11)- البشير الإبراهيمي(الآثار)، جمع وتقديم الدكتور: أحمد طالب الإبراهيمي، ط 1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ج 2، 1997.

12-) ثمارا ألكساندروفينا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي،، تر: توفيق المؤذّن، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

13)- حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، الجزائر.

14)- حسن البحراوي: المسرح المغربي، بحث الأصول السوسيو ثقافية، المركز الثقافي العربي،ط1، 1994.

15)- رابح خدوسي وآخرون، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريّين، دار الحضارة، بئر التوتة، الجزائر، ط1، 2003.

16)-رشيد ياسين: دعوة إلى وعي الذات، فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي، منشورات، دمشق، 2000، ص 134.

16)- سعاد محمود خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصريّة، صيدا -بيوت، لبنان، د.ت، د.ط،.

17)- سلوم توفيق ، نحو رؤية ماركسيّة للتّراث، دار الفكر الجديد/ بيروت، لبنان، 1988

18)- صالح لمباركيّة، المسرح في الجزائر- النّشأة والرواد والنّصوص حتّى سنة 1972- عرض وتوثيق، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005.

19)- صالح لمباركيّة

20)- عايدة أديب بامية، تطوّر الأدب القصصيّ في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، 1982.

21)- عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر الجزائريّ الحديث، المؤسّسة العربيّة للكتاب، الجزائر، ط1، 1973م.

22)- عبد الحميد بورايو، الأدب الجزائري، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2007.

23)- عبد القادر جغلول، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، تر: سليم قسطون، دار الحداثة، بيروت- لبنان، 1984.

24)- عبد القادر علولة، الظواهر الأرسطيّة في المسرح الجزائريّ، تر: جمال بن عربي، من مسرحيات علولة، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيّة، الجزائر، 1997،

25-)عبد الله البوصيري، حول فاعليّة المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، طرابلس، ط1، 1984.

26)- عز الدين المناصرة، الهويات والتعددية اللغوية، قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004،.

27)- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1990.

28)-أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت- لبنان، ط1، 1998.
29)- محمد بلقاسم خمار: الأعمال الشعرية الكاملة، ج: 2، الديوان السادس، طبعة خاصة وزارة المجاهدين، الجزائر، د ط، د ت.
30)-محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، ط1، 2009.
31)- محمد عزيزة، نظرات في المسرح العربي الحديث، تونس، 1970.
32)- مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مطبعة مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، 2004م،
33)- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، د.ط، د.ت.
34)-محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة للنشر والتّوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.
35)-محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت.
36)-النعمان بوقرة، المدارس اللّسانيّة المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، د.ط، 2004.
37)- نهاد صليحة، التّيارات المسرحيّة المعاصرة، هلا للنّشر والتّوزيع ، القاهرة، مصر، 1999.
38)- نعيمة مراد محمد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995.

ب- المراجع باللّغة الأجنبيّة:

1)-Ahmed Cheniki , Vérités du théâtre En Algérie, Edition Dar El Gharb, Oran Algérie, 2006.
2)Artaud le théâtre et son double – in - oewres complètes – ed - ollimard, N.R.F. Paris,1978 .
3) Anne Ubersfeld , lire le théâtre, Editions sociales ,paris, 1978.
4) Pavice Pavis, dictionnaire du théâtre, termes et concepts de l'analyse théâtrale, éditions sociales.
5)- Moukhtar chaalal, Kateb Yacine L'homme libre, 2eme édition, casbah édition, Revue et complétée Alger, 2005.

6)- Roland barthes, écrits sur le théâtre, texte réunis et présentés par : jean lout revire éditions du seuil 2002.

ثالثا–الرسائل الأكاديميّة:

1)- أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، إشراف: محمد العيد تاورتة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّية الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة،2009م- 2010م.

2)- أحمد بن داود، دور المسرح الجزائريّ في المقاومة الثقافيّة للاستعمار الفرنسيّ 1926-1954، مذكّرة ماجستير، إشراف:- شيخ بوشيحي، قسم التاريخ ولآثار، كلية العلوم الإنسانيّة والحضارة الإسلاميّة، 2008-2009.

3)- أمينة حساني، مصادر الكتابة في مسرح كاتب ياسين، مذكّرة ماجستير، إشراف: جازية فرقاني، قسم الفنون الدراميّة، كليّة اللّغات والفنون، جامعة وهران 2013/2012.

4)- برنامة سنية سامية، العلاقة المسرحيّة وجماليّة التّلقّي لدى الجمهور المسرحيّ الجزائريّ، مسرحيّة "الشّهداء يعودون هذا الأسبوع" أنموذجا، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف: جازية فرقاني، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة وهران، 2008م-2009م.

5)- جبور أم الخير، الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية —دراسة سوسيونقدية–مذكرة دكتوراه، إشراف: عز الدين المخزومي، قسم اللغة العربية وآدابها، كليو آداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2010-2011.

6)- خديجة جليلي، المتعاليات النصيّة في المسرح الجزائريّ، مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" أنموذجا، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف: محمد لخضر زبادية، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّية الأدب والعلوم الإنسانية ، جامعة الحاج محمد لخضر–باتنة- 2009م-2010م

7)- الرشيد بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربيّ ، أطروحة دكتوراه، كلّية الآداب واللّغات، جامعة دمشق – سوريا، 1983.

7)- سامية بوعلاق، فن الأوبريت في المسرح الجزائري 1964-1998، دراسة في موضوعاته وبنائه الفني، مذكرة ماجستير، إشراف: عبد الرزاق بن السبع، قسم اللغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة الحاج لخضر- باتنة- 2009-2010.

8)- صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، مخطوط دكتوراه، إشراف: عبد الله حمادي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري-قسنطينة- 2012م-2013م.
9)- عبد الكريم غريبي، الفكاهة عند عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس –دراسة أربعة نماذج- رسالة ماجستير، إشراف: شعيب مقنونيف، قسم الثقافة الشّعبيّة، كلية العلوم الإنسانيّة والعلوم الاجتماعيّة، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان- 2011-2012.
10)- عبد المجيد شكير، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي المغربي – قراءة في بعض عروض مسرح الهواة- مخطوط دكتوراه، جامعة الحسن الثاني، المحمدية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 2002 م-2003م.
11)- العيد ميراث، أدب المسرحيّة العربيّة في الجزائر، نشأته وتطوّره، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة القاهرة، 1988.
12)- نادية موات، العلامة المسرحيّة بين النّسق اللّفظيّ والنّشق البصريّ (الاقتباس وفاعليّة التّحوّل) الشّهداء يعودون هذا الأسبوع وعروضها أنموذجا، مذكّرة دكتوراه، قسم اللّغة والأدب العربيّ، كلية العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة باجي مختار –عنابة- 2017/2016،
13)- نصر الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر 1945-1980، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، 1984-1985.

رابعا-المعاجم:

1)- إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحيّة، مكتبة الأنجلو مصريّة، ط3، 1994.
2)- أحمد بلخيري، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2 (مزيدة) .2006
3)-عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع –الجزائر 2007.
4)- الفيروزبادي، القاموس المحيط، جمع: الهروينى، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، (د.ط)، (د.ت).
5)- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحيّ –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض-(عربي- إنجليزي-فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، 2006.
6)-محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

7)- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر.

خامسا- الدوريات والجرائد:

1)-أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، كتاب الهلال، ع538، أكتوبر 1995.

2)- إسماعيل براهيمي، الثورة في مسرح كاتب ياسين، مجلة النص (مجلة دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري- جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية- جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ع2، أفريل 2015.

3)- جميلة جرار: المسرح الثورة التحريرية، مجلة الأصل، الجزائر، نوفمبر 1983.

4)- رجاء علولة، ذكرى اغتيال عبد القادر علولة : (أن تكون فنانا فذلك العمر كله)، تر: أحمد عياد، جريدة اليوم، ع35، س، دار الصحافة، الجزائر، 10-03-1999.

5)- سعد الله بن الشنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، تر : عائشة خمار، مجلة الثقافة، الجزائر، 1980.

6)-الشريف عمراني، حوار مع "مصطفى كاتب"، مجلة الجيش، شهرية عسكرية سياسيّة ثقافيّة تصدرها الإدارة المركزيّة للمحافظة السياسية للجيش الوطني الشّعبيّ)، ع238، س20، جانفي 1984.

7)- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة و السياحة، الجزائر، العدد: 90 السنة الخامسة عشرة، نوفمبر/ ديسمبر 1985.

8)- أبو القاسم سعد الله ، الشّرق والغرب في ثقافة الجزائر الحديثة، مجلة الثّقافة (دوريّة ثقافيّة إبداعيّة تصدر عن دار الثّقافة)، ع9، الجزائر، 2007.

9)- العيد ميراث، الأصول التاريخيّة لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثيّة، مجلّة إنسانيّات، ع12، ديسمبر 2000.

10)-مباركة مسعودي، المسرح الجزائري التّأسيس والريادة، مجلّة البدر، مج 09، ع12، سنة 2017.

11)- محمد تحريشي، (النقد المسرحي في الجزائر، سؤال في المكوّن) مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، عمان، ع137، تشرين الثاني، 2006م

12)-محمد محبوب اسطنبولي، أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة آمال، السنة الثامنة، ع35، سبتمبر/أكتوبر 1976
13)- نصر الدين صبيان، ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي و التأثير العربي الشرقي"، مجلة الكاتب العربي، العدد: 13، سوريا، 1985.
14)- نعيم عتاب، مسرح الدمى واستخداماته، جريدة شرفات، ع 18، منشورات وزارة الثقافة – دمشق- سوريا، مارس 2009.