

قسم الفنون شعبية فنون العرض

مقياس المسرح الجزائري للسنة 1 ماستر مسرح مغربي

تقديم الدكتور صالح بوشعور محمد أمين

المحاضرة 1: ما قبل المسرح الجزائري الحديث:

تمهيد:

يتفق جل الباحثين ، على أن المسرح بالمفهوم الحديث، باعتباره نوعا أدبيا، وفننا له أصوله وقواعده المتعارف عليها، ظهر في الأدب العربي حديثا، وذلك بعد اتصال العالم العربي بالحضارة الغربية. ونتج عن ذلك الاحتكاك أن اطلع رجال الأدب والفكر العرب على هذا الفن الجديد بالنسبة إليه من ثم عنوا به لما له من أثر في تثقيف الشعب والنهوض به أخلاقيا واجتماعيا ، ومن ثم حاول بعض الرواد في منتصف القرن التاسع عشر إنشاء مسرح عربي في الشام. ومن هؤلاء مارون النقاش وأبي القباني ثم سليم النقاش. وتكشفت بعدئذ هذه الجهود المسرحية ودأبت على نشره في كل البلاد العربية حيث لقي المناخ المناسب والظروف الملائمة لاستقباله.

وبغض النظر عن الحديث عن نشأة المسرحية والبحث في أسباب تأخرها عند العرب، فإن تراثهم لم يخل من ألوان قصصية وتمثيلية تكاد تكون صورا مسرحية، نابعة من تصورات فكرية ارتبطت بمراحل تاريخية وبظروف اجتماعية وسياسية معينة.

ويبدو ذلك من خلال الإنتاج المسرحي عند الرواد الأوائل الذين تأثروا إلى حد بعيد بالتراث الشعبي¹.

ولئن كان اتصال الجزائر بالحضارة الأوروبية - من خلال الاستعمار الفرنسي - قد جاء مبكرا، فإن المسرح في هذا البلاد لم يظهر للوجود إلا بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة، أي بعد مضي قرن من الزمن على الاحتلال. على أن هذه الظاهرة كان لها ما يفسرها ويبرر وجودها من أسباب مادية ومعنوية ساهمت بصورة أو بأخرى في نشأة المسرح في هذا القطر.

وقد أسلفنا الذكر أن عملية الاستعمار كانت ظاهرة صراع اقتصادي وسياسي، استهدفت منذ البداية القضاء على الثقافة العربية في الجزائر، وطمس معالم الشخصية الوطنية وقد ترتب على ذلك كله

¹ انظر: سعد الدين دغمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما، الجامعة العربية - بيروت، 1973، ص 73.

جمود فكري عاق تطور الثقافة العربية بشكل عام والحركة الأدبية بشكل خاص، وكان الواقع الحضاري ينطوي على ألوان من الثقافة التقليدية. فظل الشعر هو الفن الأدبي السائد إلى جانب علوم الدين وعلوم اللغة وشروح المصنفات.

كذلك ازدهر الأدب الشعبي على اختلاف أشكاله التعبيرية، حيث أصبح يمثل مصدر التسلية الأساسي لكثير من الطبقات التي قل حظها من ثروة، خاصة البورجوازية الصغيرة والمتوسطة.

على أن ما يميز هذه الثقافة بشكل عام، وبغض النظر عن قلتها من حيث المؤلفات المبتكرة "أنها كانت ثقافة وطنية، أصلية تستمد قوتها من التراث القومي وتستخدم اللغة القومية للتعبير عن ذاتها.²

ولعل ما تنبغي الإشارة إليه هنا، أن الواقع الثقافي المتردي، مرجعه الحصار الثقافي المضروب على الشعب من قبل الاستعمار، وقد نجم عن هذا الحصار الثقافي الاستعماري انعكاسات سلبية طبعت الإنتاج الثقافي بطابع المحافظة والتعصب للتراث العربي القديم الذي وصل في بعض الأحيان إلى درجة التحجر والانغلاق على الذات³ ومن ثم جاء رفض النخبة المثقفة من رجال الفكر والأدب لكل الأشغال الثقافية الغربية، بما فيها "المسرح" لأنه كان شكلا غريبا، وهو في نظرهم لم يكن يخل من نوايا استعمارية تدعو للثقافة الفرنسية وتمهد لسيطرتها قصد القضاء على الثقافة العربية الجزائرية العربية.

وإذا كان الجزائريون لم يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث إلا في مطلع القرن العشرين، فإن تراثهم لم يخل من الفنون القصصية والتمثيلية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية والحلقة والمداح والأراجوز، وهذا الموروث الشعبي على بساطته كان يشكل جزءا هاما من مكونات الشعب الثقافية والفكرية، وتجسد ذلك في الإنتاج المسرحي الشعبي الذي انطلق في سنة 1926 على يد كل من علالو ورشيد القسنطيني وباش طارزي، فكان هؤلاء يستمدون موضوعاتهم من الدب الشعبي كالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة... فضلا على أنهم كانوا يخاطبون الجمهور بلغته العامية لأنه لم يكن على مستوى عال من الثقافة المسرحية وعلى دراية بهذا الفن بحكم ظروف الاستعمار ورغم ذلك كان يتفاعل مع العروض المسرحية ويتجاوب معها لأنها كانت تمثل الواقع الاجتماعي وتصور الحياة اليومية المضنية للفرد الكادح.

² أحمد طالب الإبراهيمي، من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، ترجمة حنفي بن عيسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر ص 14.

³ انظر صبيان نور الدين، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر، جامعة دمشق، رسالة ماجستير.

المحاضرة 2: الأنواع ما قبل مسرحية

1- الألوان القصصية:

كان المجتمع الجزائري في ظل الحكم التركي مجتمعا طبقيًا، يحكمه نظام إقطاعي، تديره طبقة إقطاعية مترفة، إلى جانب فئة من الأعيان الجزائريين. وكان هؤلاء الذين يمثلون السلطة الحاكمة في البلاد يعيشون في ترف وبذخ ويزدادون غنى يوما بعد يوم فيما كانت غالبية المجتمع وهم من الفلاحين يعانون من الجوع والفقر والمدقع.

وفي غياب الوعي السياسي والاجتماعي ونفشي الجهل من جهة، وتسلب الطبقة الحاكمة - لما أوتيت من سند الحاكم ووسائل القهر والقمع - من جهة أخرى، استطاعت أن تمارس نشاطها السياسي والفكري وما إلى ذلك من النشاط الإنساني، كما أنها آمنت وجودها وسيادتها ودخلها.

ثم ازدادت الأوضاع الاجتماعية والسياسية في الجزائر تدهور أثناء الاحتلال الفرنسي نتيجة السياسة الاستعمارية التي كان يمارسها إزاء الأهالي، على أن الاستعمار الفرنسي كان استيطانيا، أرادت فرنسا من خلاله تحويل الجزائر إلى مقاطعة فرنسية تقع وراء البحر الأبيض المتوسط. ولذلك لجأت إلى غزو الجزائر إيديولوجيا وثقافيا. وتجسدت نواياها الاستعمارية في الإستراتيجية التي اتبعتها في تثبيت وجودها في المنطقة. ويبدو ذلك في التغير الجذري الذي حدث على الصعيد الاجتماعي حيث فجرت البنية الاجتماعية الأصلية، فظهرت إثر ذلك طبقات اجتماعية جديدة أخذت في التنامي واحتدم الصراع الطبقي نتيجة تطور عملية الاستعمار والممارسات الاستعمارية المضاعفة الآتية من المعمرين.

وتأتي أهمية الأدب الشعبي من حيث أنه كان البديل الخالي للواقع كما كان تعبيرا رومانسيا عن آمال الشعب الذي كان يرتاح إلى هذا التعبير لأنه يصور له العالم الجميل الذي يصبوا إليه⁴ لاسيما بعد التغير الذي طرأ على الصعيد الاجتماعي والسياسي حيث أصبح الفرد يعيش صراعا مع واقع يرفضه من جهة وهو عاجز عن إحداث أي تغيير فعلي فيه، كما أنه يعيش في الوقت ذاته صراعا مع بقية الفئات الاجتماعية من جهة أخرى مما أدى إلى تعاظم مأساته وتضاعف معاناته.

من ثم لجأ الإنسان إلى الأدب الشعبي - بغض النظر عن أشكاله التعبيرية المختلفة، لأنها تحقق له " حياة العدالة والحب التي يحملها.. وتقدم بوسائلها الخاصة جوابا شافيا عن السؤال الذي يدور بخلد

⁴ نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومنسية إلى الواقعية، دار العودة بيروت، 1974، ص7

الشعب عن مصيره وكأنما تود أن تقول له هكذا ينبغي أن تعيش خفيفا متفائلا مغامرا مؤمنا بالقوى السحرية في عالم الغموض الذي تعيشه.⁵

يمثل البطل في المأثورات الشعبية المثل الأعلى للبطولة لاسيما أنه يعبر عن الصراع بين الشعب وبين أعدائه، ولا بد أن ينتصر عليه في النهاية، وكي يصل إلى هدفه النهائي نجد الخيال الشعبي يصنع عليه المبالغة في القوة فيبدو ذا قوة خارقة بدنية وعقلية تجعل منه بطلا فذا، وهو إلى ذلك يستعين بعناصر أسطورية، كالسحر والجن وأمور أخرى غيبية. بهذه الصورة يبدو قادرا على كل شيء "لا يعرف الهزيمة أبدا ولا يحدث نصر إلا على يديه وحياته سلسلة من الأعمال العظيمة والمغامرة العجيبة التي تروع المستمعين.. وهكذا يصير فارس القوم وأحد الشجعان في زمانه، لا يتحقق نصر إلا به ولا تصدر فضيلة إلا عنه"⁶.

وإذا كانت أشكال الأدب الشعبي على اختلافها تغلب عليها الصبغة الاجتماعية في تناولها لأحداث القصة فإنها لا تخلو من البعد السياسي، ويبدو ذلك على وجه الخصوص من السير والملاحم الشعبية، إذ الأحداث فيها تعكس لنا واقعا تاريخيا بكل صراعاته وتطلعاته في ظل ظروف تاريخية بعينها عاشها المجتمع العربي وقد يكون هذا الصراع داخليا وخارجيا. ويمثل الوجه الأول منه في الصراع الطبقي القائم على أساس إيديولوجي بالإضافة إلى تجسيد علاقة الحاكم والمحكوم أما الوجه الثاني للصراع فهو ما كانت تصوره السير من اضطرابات وحروب كان يخوضها المجتمع العربي ضد مجتمعات أخرى نتيجة مشكلات سياسية.

ولا شك أن القصة الشعبية قد لعب دورا خطيرا في المجتمع العربي خلال مراحل تكون الطويلة، ولعل ما قدمه لتاريخ الحضارات العربية جدير بالاهتمام والدراسة إذ كان بمثابة ذاكرة الشعب حيث حفظ للأجيال عبر مراحل تاريخية طويلة بمعلومات عن تاريخ أسلافهم وصور لهم مجتمعاتهم بمتناقضاته وعاداتها وأفكارها ظلت تتناقل شفاهيا جيلا بعد جيل.

وفي ضوء ما سلف يمكننا ذكر مسألة كثيرا ما تثار بصدد الحديث عن الغرض من رواية القصة الشعبي. على أن التمييز بين أنواع الأدب الشعبي لا يتأتى بشكل دقيق إلا بالاعتماد على الوظيفة التي يؤديها كل نوع دون غيره. ولذا من الضروري أن نميز بين هذه الأنواع على أساس من الوظائف والحوافز، فهي تغلب بعض الأشكال والمضامين على غيرها غير أنه يبدو أن الأدب الشعبي بصورة عامة

⁵ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ص 103

⁶ سعد الدين دغمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما، ص 80-83 وانظر أيضا عبد الحميد يونس، إيزيس والبطل في الأساطير والملاحم الشعبية مجلة الهلال، عدد فبراير 1986، ص 25.

قد أدى وظيفتين هما التعليم والإرشاد ثم الترفيه والاستماع بتلك الحكايات الخرافية التي كانت تجد فيها فئات الشعب المغلوبة على أمرها سلواها الوحيد. ولذلك حاول - الأدب الشعبي - في مجمله لاسيما ألف ليلة وليلة "أن يخلق عالما وهميا جماليا تعويضا يستطيع أن يطرح حلولاً مثالية طوباوية، ولكنها غير واقعية أو عملية للمشكلتين الاجتماعية والسياسية".⁷

ثم ظهرت في مرحلة من مراحل تطور المجتمع أشكال جديدة يذكر بعض الباحثين منها "الحلقة" و"المداح" والحلقة هي شكل من أشكال الفرجة التي كانت معروضة في بلاد المشرق العربي، أما المداح فهو الحكواتي أين كان هؤلاء المداحون محبوبين جدا في الجزائر كما كان لهم جمهورهم العريض الذي يرتاد مجالسهم.⁸

لقد كان المداحون أو الرواة يقدمون عروضهم في الأسواق الشعبية والساحات العامة حيث تلتف حولهم حشود من المتفرجين، يستمعون بشغف لأحداث القصة، ويراقبون باهتمام حركات الراوي فيبدو الواحد منهم وكأنه طرف في القصة، "فمن هنا جاءت فعالية المتفرجين القصوى حيث لا يحسب الواحد منهم أنه مجرد مراقب بل هو مشترك ضروري في كل ما يحدث أمامه"⁹

ولعل سبب نجاح تلك العروض، يرجع إلى ما تتوفر عليه الرواية الشعبية من عناصر درامية من ناحية، وما كان يديه الراوي الشعبي من براعة وموهبة فنية أثناء عملية الحكاية. وبالرغم من خلو المآثورات الشعبية الجمالية المسرحية وتقنيات الفن المسرحي الحديث، فإن الراوي استطاع من خلال وسائله الخاصة وما أوتي من إمكانات خياله الإبداعي، وقدراته في الأداء الدرامي أن يتقمص شخصاً من القصة ليخلق مشاهد مسرحية منسجمة، مستعينا في ذلك بالحركة والكلمة. وهو فضلا عن ذلك كان معلقا على أحداث القصة عن طريق السرد.¹⁰

ومن هنا يتسنى لنا ملاحظة الفروق القائمة بين الراوي والممثل المسرحي، "فإذا كان الممثل يجسد النص المسرحي فعلا وحركة فإن الراوي كان يجهد نفسه في تجسيد نص الحكاية وتقريبه إلى أفهام العامة

⁷ سعد الدين دغمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما، ص 87.

⁸ انظر: تمارا الكساندوفينا، ألف عام وعام من المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت الطبعة الأولى، 1981، ص 60.

وانظر أيضا: يعقوب لاندر، دراسات في المسرح والسينما في المسرح عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1972.

⁹ المرجع نفسه، ص 35.

¹⁰ انظر عبد الحميد بورايو الطاهر، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، رسالة ماجستير. جامعة القاهرة 1978، ص 45.

وتصوراتهم¹¹ معتمدا في ذلك على الكلمة والأداء الحركي وتقنيات أخرى غير أن تكوين الراوي لم يتكامل بصورة إيجابية ليتطور إلى ممثل بالمفهوم الحديث.

والجدير بالذكر أن ما كانت تقدمه هذه الأشكال الشعبية "كالمداح" و "والحلقة"، على بساطته كان ينطوي على مضامين حية تصور الواقع الاجتماعي والحضاري المتردي للمرحلة التاريخية السائدة ولذا فطن الاستعمار للدور الذي يمكن أن يلعبه الراوي في التأثير على جمهوره وبالتالي بعث الوعي الاجتماعي والسياسي لدى أوساط الشعب الفقير والمقهور. وعلى هذا الأساس لجأت هذه السلطة الاستعمارية إلى محاربة المداحين والرواة الشعبيين وفض مجالسهم.¹²

ولا ريب في أن موقف الاستعمار العدائي من هذه الفنون الشعبية وممارستها، كان عاملا أساسيا، قد أثر تأثيرا سلبيا على تطور هذا الفن من حيث الشكل من ناحية، كما أنه حال دون تطور الراوي الذي لم يجد المناخ المناسب ليطور أدوات فنه كي يتحول إلى ممثل خالص.

المحاضرة 3:

2- الألوان التمثيلية:

لقد شهدت الجزائر في القرن التاسع عشر أشكالا تمثيلية محلية إلى جانب القصص الشعبي الذي كان يتم عن طريق الحلقة والشعراء المداحين في الأسواق. وكان لهذه الأشكال التمثيلية تقنياتها وقواعدها الخاصة التي أخذت تتكامل عبر التطور التاريخي، ويذكر يعقوب لا نداو، أن هذه التمثيليات كان لها مظهران: الأراجوز والفارس الشعبي، ويصفها بأنها كانت تشبه مظاهر المسرح المصري قبل عهد الخديوي إسماعيل.¹³

أ- الأراجوز:

يعد الأراجوز من الألوان التمثيلية - إلى جانب خيال الظل - التي عرفها العالم العربي بشكل عام. وإذا كان هذا النوع من المسرح الشعبي قد عرفته بعض أقاليم المشرق العربي كمصر والشام في وقت مبكر يرجع إلى القرن العاشر الميلادي، حيث تطور وازدهر، وأصبحت له نصوصا مدونة، باستثناء بعض

¹¹ سعد الدين دغمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما، ص 88

¹² أنظر: صبيان نور الدين، اتجاهات المسرح العربي، ص 45-46.

¹³ أنظر: يعقوب لا ندو، دراسات في المسرح والسينما، ص 182، وأنظر أيضا، أبو العيد دودو، مجلة القبس، عدد 50،

الأخبار التي تؤكد انتشاره، وتذكر لنا ذلك شهادات بعض الرحالة الأوروبيين الذين رأوا عروضاً للأراجوز في المغرب العربي بشكل عام والجزائر بشكل خاص.

ثم مع مطلع القرن التاسع عشر، نجد كثيراً من الرحالة الأوروبيين يتحدثون عن الأراجوز في كتاباتهم ويسجلون كل ما شهدوه من عروض لتلك التظاهرات الفنية الشعبية. وقد ظهر الأراجوز، كما يذكر الرحالة "بوكليير ماسكو" عام 1835، حيث قدم بإسهاب وصفا لعرض رآه في الجزائر وكان هذا العرض "غارقا في البذاءة والفحش المتبادلين بين الأراجوز وبين عضو التذكير عند آلة التلقيح.

وفي نهاية المسرحية نجد أن الأراجوز العملاق يطرد الكتيبة العسكرية الفرنسية التي جاءت لتقبض عليه، وذلك بأن يضرب الجنود بآلة التلقيح ذاته بعد أن استخدمه كعصى"¹⁴.

أما الرحالة "رايخ" فيذكر أنه شاهد تمثيلات جزائرية للأراجوز يظهر فيها الشيطان لابسا بذلة جندي فرنسي¹⁵. ولا شك أن ذلك كان أمراً مقصوداً من البدع الشعبي الجزائري. فأدركت السلطة الفرنسية الخطورة الكامنة وراء هذه العروض، بالإضافة إلى ما تنطوي عليه من عداً وإهانة للفرنسيين. ولذلك أصدرت قانون عام 1843 بمنع الأراجوز ومن حينها اختفى من الساحة العامة والمدن.

والجدير بالذكر أن كثيراً من الباحثين الذين تعرضوا في دراساتهم لفترة ما قبل المسرح في الجزائر، قد تبين لديهم الخلط في التسمية بين خيال الظل والأراجوز ولعل مصدر ذلك الخلط كما يراه عبد الحميد يونس، أن هؤلاء الباحثين قد اعتمدوا على كتب الرحالة الأوروبيين الذين كانوا يسمون خيال الظل بالأراجوز وهم يتحدثون عما شاهدوه في البلاد العربية بصورة عامة، ناقلين ذلك عن الأتراك أنفسهم الذين شاع عندهم تسمية خيال الظل بالأراجوز.¹⁶

ومما شك فيه أن الأراجوز، وخيال الظل قد أديا دوراً خطيراً في حياة الفرد والمجتمع، ولم يكن الغرض منها، في المقام الأول، التسلية والترفيه، وإنما كانت ترمي - فضلاً عن ذلك - إلى نوع من النقد الاجتماعي والسياسي، وكثيراً ما كانت تتخلل العروض أشكالاً من الوعظ والإرشاد.

كانت تقام عروض الأراجوز في الأسواق الشعبية والساحات العامة. حيث يتجمع الناس على اختلاف فئاتهم. ولم يكن هذا الفن يقدم على الصور والأطياف وإنما كان يؤدي "بواسطة دمي من

¹⁴ يعقوب لا ندو، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ص 90.

¹⁵ أنظر أحمد منور، المدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الثقافة والثورة (جزائرية) عدد 10، 1983، ص 76.

¹⁶ أنظر: لإبراهيم أبو زيد، تمثيلات خيال الظل، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1983، ص 45.

الخشب أو الجص، متحركة الأعضاء، وهي تتحرك بواسطة خيوط تشد من أسفل المنضدة الموضوعة عليها الدمى ويصاحب حركاتها حوار يلقيه صاحب الأراجوز الذي ينغم صوته تبعاً لمقتضيات الموقف"¹⁷.

ويتميز الأراجوز بأنه فن أقرب إلى التهرج من خيال الظل كما أنه يميل إلى النكتة المضحكة التي كثيراً ما تخرج عن الإطار الأخلاقي وحدود الأدب والاحتشام. ولم يكن يعتمد عرضه على نصوص موضوعة بحيث يمثل كل نص تمثيلية مستقلة قائمة بذاتها كما هو الشأن في بابات الظل لابن دانيال¹⁸. ولذا نرجح أن الأراجوز في الجزائر لم يعرف التدوين، وإنما كانت عروضه إما مرتجلة أو محفوظة، على أن غاية خيال الظل لا تختلف عن غاية الأراجوز، فهما يرميان معاً إلى هدفين أساسيين: التسلية والترفيه من ناحية، وانتقاد الأوضاع الاجتماعية والسياسية من ناحية أخرى.

لكن ثمة فروق جوهرية بين رواية الأراجوز، ورواية خيال الظل. فإذا كانت رواية خيال الظل تقدم على نص مدون تلتزم به الشخصيات ولا تخرج عليه، الأمر الذي يقلل من حرية الممثلين، فإن رواية الأراجوز أكثر حرية ومرونة، لأنها تعتمد على نص إما مرتجل أو محفوظ. وهي فصلاً عن ذلك تستخدم عدداً محدوداً من الشخصيات. وإذا كان دور الراوي أو المقدم في بابات خيال الظل دوراً سلبياً، يكتفي بالترحيب بالجمهور ثم يفسح المجال للشخصيات الرواية، فإنه في الأراجوز يقوم بدور إيجابي حيث أنه يندمج اندماجاً كلياً في شخصية الأراجوز البطل¹⁹. وتتميز شخصية الأراجوز بخصائص الحفة واللباقة وحسن التخلص من المأزق بالتحايل والمكر والدهاء والمفارقة المضحكة والتمرد على العادات الموروثة، ولذا كان محبوباً لدى الجماهير على الدوام.

ب- الفارس الشعبي:

وإلى جانب الأراجوز الذي ظل حياً رغم مضايقات الاستعمار، ازدهرت بعض التمثيليات القصيرة، لاسيما في نهاية القرن الماضي. وقد عنيت تلك التمثيليات بمضامين مختلفة دينية ودينيوية، كانت في الغالب في المناسبات كالمولد النبوي ومواسم الحج والأعراس. ويذكر محي الدين باشطارزي أن بعض الحجاج كانت تمثل رحلاتهم بهذه المناسبة أمام الجمهور في الساحات العامة. ومن هؤلاء الحجاج سيدي محي الدين الطيار، وسيد إبراهيم الفبريني وسيدي أحمد بن يوسف²⁰.

¹⁷ المرجع نفسه، ص 24.

¹⁸ انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁹ أنظر: سعد الدين دغمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما، ص 109.

²⁰ أنظر: Bachtarzi Mahieddine. Mémoire S .N.E. D Alger, 1969. Tome I, P. 33 K34 , 35

حيث يذكر بعض أسماء محترفين، بالإضافة إلى نموذجين من الفارس الذي كان مشهوراً قبيل الحرب العالمية الأولى.

وكان هذا الشكل التمثيلي الجديد عبارة عن فصل أو مشهد كوميدي قصير يقدم في مناسبة معينة، ويعرض قصة هي في الغالب مستوحاة من واقع الطبقات الشعبية²¹. ولذا ظهر في البداية المناطق الريفية ثم انتقل بعد ذلك إلى المقاهي والساحات العامة بالمدن.

لقد كان للفارس الشعبي ممثلوه المختصون وجمهوره، وقواعده، وكانت أحداث القصة التي يقدمها بسيطة تقوم في الغالب على تصوير سلوك الناس في المجتمع وما يتخلله من متناقضات مثيرة للضحك والتهكم، يؤديها أشخاص عددهم غير محدود، عن طريق الحوار والحركة. أما الغاية منه فهي التسلية والترفيه. وهو إلى ذلك لم يكن يخلو من أشكال النقد الاجتماعي وتعرية المجتمع العربي بشكل عام، بما كان يسود فيه من فساد، ووضعت الخطيئة بشكل مكشوف مقابل البراءة والجنة مقابل جهنم، والحيل الذكية مقابل المرءاة وجرى فضح الآفات الاجتماعية كالمراهنة والظلم والرشوة وتوطأ القضاء²². واختلفت المواضيع باختلاف البيئات الاجتماعية العربية، فلذا اكتسب الفارس الشعبي طابعا محليا.

بالرغم من التشابه بين الأراجوز والفارس الشعبي من حيث الطابع الكوميدي الذي يسودها والغاية التي يهدفان إليها، فإن ثمة فروقا جوهرية بينهما، فالفارس يعتمد كليا على الأداء البشري ولا يلجأ إلى الدمى كما هو الحال في الأراجوز والشخصية في الفارس تندمج مع الشخصية التي تتقمصها أو تلعب بدورها، وهي إما شخصية واقعية مستوحاة من المجتمع أو خيالية. ثم يترتب عن ذلك مسألة أخرى هي الحوار، فعندما كان الحوار في الرواية الشعبية والأراجوز حوارا مباشرا مع الجمهور المتفرج، تحول في الفارس إلى حوار غير مباشر يتم بين الممثلين الذين يعرضون أحداث القصة دون التخاطب مع المتفرجين.

على أن ما كان يميز تلك الأشكال - بالرغم من خلوها من الجمالية المسرحية وتقنيات الفن المسرحي الحديث - أنها كانت تنطوي على مضامين حية تصور الواقع الاجتماعي والحضاري للمرحلة التاريخية التي ولدت فيها وهي مرحلة تاريخية حاسمة اتصفت بخصوصية العمل في سبيلين متلازمين هما مكافحة الاستعمار ووجوده وثقافته، واستنباط الماضي بعطاءاته الفكرية ليوجه ويؤهله للمعركة الفاصلة. ومن ثم شهدت هذه الأشكال نوعا من التطور النسبي خلال حياتها في ظل الأوضاع الاستعمارية.

²¹ أنظر: Arlette Roth. Le théâtre Algérien, P.20 وأنظر أيضا: م.ع. الهواري، رشيد القسنطيني، رائد المسرح

العالمي في الجزائر، جريدة الشعب، (جزائرية)، عدد 23 مارس 1981، ص 22.

²² المرجع السابق، ص 77.

المحاضرة 4: تأثر المسرح الجزائري

1- اتصال الجزائريين بالمسرح الفرنسي:

جاء اتصال الجزائريين بالمسرح الفرنسي بعد الاحتلال مباشرة. وكان مشروع إقامة بنايات مسرحية، وخلق فن مسرحي في الجزائر، أمرا خاضعا لإستراتيجية المستعمر القائمة على الاستيطان - ذلك أن فرنسا كانت ترنو منذ البداية إلى تحويل الجزائر إلى مقاطعة فرنسية تابعة لفرنسا التي تعتبر البلد الأم. ولذا لجأت إلى تشجيع الأوربيين و الفرنسيين خاصة، إلى الهجرة إلى الجزائر، ومهدت السبل إلى ذلك بشتى الوسائل. ولعل أول خطوة قامت بها في هذا المجال، هي تغيير المظهر الخارجي للمدن الجزائرية وتجميلها لتناسب شكل المدن الفرنسية²³. وكانت الغاية من جهود فرنسا أن توفر للمستوطن المناخ المناسب والحياة الأوربية التي اعتاد عليها هناك.

ومن هنا جاء التفكير في إمكانية إنشاء مسرح فرنسي في الجزائر باعتباره إحدى دعائم الواقع الاجتماعي والحضارة الأوربية، ووجوده في هذه البلاد معناه امتداد للثقافة الفرنسية. ثم إن الحكام والساسة الفرنسيين كانوا يدركون ما لهذا الفن من أهمية وخطورة في شتى مجالات الحياة، وما له من أثر على كيان المجتمع الفرنسي في المستعمرة.

ويذكر بعض الباحثين الأوربيين أن مسألة خلق مسرح في الجزائر، تشرف عليه فرنسا مباشرة، ترجع إلى الشهور الأولى من عملية الاحتلال²⁴ ولم ينفذ ذلك المشروع إلا في عهد لويس نابليون الذي أصدر مرسوما لتشييد بناء مسرحي كبير، واستغرقت عملية بنائه ثلاث سنوات (1850-1853) ووضع تصميمه المهندس المعمران "شاسيرنو" و "بونسار". وكان أول عرض مسرحي يقدم على هذا المسرح. في سنة 1853²⁵. ألفه أحد ضباط الجيش الفرنسي يدعى "أدى كورا" "الجزائر" أو " 1853 - 1853، وكانت تصور هذه المسرحية" عملية الاستيلاء على الجزائر وتنتهي بمشهد احتفالي تجلس فيه فرنسا على كرسي العرش وهي تحمل في يديها تمثالين نصفين للإمبراطور والإمبراطورة، تنحني ربات الشعر والأدب أمام قاعدة العرض. أما على الجانبين فيقف ممثلو الجيش الفرنسي"²⁶.

²³ أنظر تمارا. أ. ألف عام وعام من المسرح العربي، ص 140.

²⁴ أنظر: Fernand Arnandies. Histoire de L'opéra d'Alger, O.21 - أنظر:

²⁵ أنظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

²⁶ تمارا. أ. ألف عام وعام من المسرح العربي، ص 141.

وفي الواقع أن هذه العروض الدرامية الأولى التي ظلت تقدم في هذا البناء كانت قصيرة على ضباط الجيش والجنود، تقدم لهم صوراً من بطولاتهم وشجاعتهم، ثم توسعت بعد إذ لتشمل جميع المستوطنين الأوربيين الذين أصبحوا يرتادون المسرح للاستمتاع والترفيه عن أنفسهم، بما كانوا يشاهدونه من مسرحيات. وكان ذلك بمثابة تشجيع لهم على الانسجام مع واقعهم الجديد في الجزائر ومحاولة من السلطة لخلق أجواء شبيهة بالأجواء الأوربية، كما أنها - في النهاية - دعاية لجلب المزيد من الأوربيين إلى الجزائر.

وهذا أمر تدل عليه تلك المواسم المسرحية النشطة التي شهدتها هذا المسرح، حيث قدم خلالها مسرحيات تعد من روائع المسرح العالمي ونذكر على سبيل المثال "المتصنعات المضحكات" لموليير، و "مدام سان جان" لساردو و "سافو" لدودي.. وهو إلى ذلك قد زاره العديد من رجال الأدب والمسرح الفرنسي منهم: دوساس الابن، الذي حضر عرض "غادة الكاميليا" في سنة 1864، وموباسان ودودي ثم جورج ساند²⁷.

كذلك ينبغي الإشارة إلى أن هناك عوامل أخرى ساعدت على عدم استفادة الجزائريين من هذا الفن في فترة مبكرة، بالإضافة إلى سياسة التمييز العنصري. ومن هذه العوامل ما هو خاص بالشعب الجزائري نفسه الذي لم يكن ذوقه العربي الإسلامي يتفق مع هذه المؤسسات الغربية عنه كل الغرابة، سواء من حيث أشكالها المعمارية أو من حيث طبيعة العروض التي كانت تقدم فيها، هذا بالإضافة إلى الأجزاء التي كانت تسود تلك التجمعات الأوربية المختلفة والاختلاط ما بين الرجال والنساء، مما كان يثير حساسية الجزائريين المسلمين ويزيدهم نفورا وابتعادا عن العادات والتقاليد الأوربية.

وهناك عامل آخر وهو الفارق اللغوي، فالعروض التي كانت باللغة الفرنسية، والجزائريون في هذه المرحلة التاريخية المتقدمة من الاحتلال كانوا عاجزين عن استخدام اللغة الفرنسية أو فهمها، مما جعلهم، بطبيعة الحال، غير قادرين على فهم وتذوق هذا الفن.

وكانت المحاولة الأولى لتقديم عرض مسرحي في سنة 1848، قام بها بعض الشباب الذي كان يتوهم أنه هضم التقاليد الغربية ووضع في غضون ذلك التاريخ المذكور تمثيليتين، ثم تبعها محاولة ثالثة باللغة الفصحى²⁸ غير أن ما لدينا من أخبار عن هذه المحاولات تظل شحيحة وقاصرة إذ لا تقدم لنا معلومات كافية عن عناوين هذه المسرحيات ومضامينها. على أن هذه المحاولات قد تطرقت إلى "الإدماج" كموضوع، للتدليل على سياسة الإدماج كشيء ممكن وهو لا يضر الجزائري بقدر ما يخدمه، حيث أنه

²⁷ أنظر المرجع السابق، ص 141.

²⁸ أنظر Badri Mohamed, Sources et Origines du théâtre Algérien, Révolution Africaine- No 322K 1970, P.21

أصبح مواطننا فرنسيا يتمتع بكل حقوق المواطنة التي يتمتع بها الفرنسي لكن هذه العروض قوبلت بالإعراض ولم تسترع انتباه أحد من الجمهور.²⁹

لقد كان الغرض من هذه المسرحيات تقريب مفهوم الإدماج إلى عامة الشعب وإغرائهم لقبول السياسة الاستعمارية، وهؤلاء الشباب لجأوا إلى المسرح من حيث أنه الوسيلة الأنجع لمخاطبة الجماهير العريضة، فضلا على أنه ينطوي على إمكانيات تأثير كبيرة. وبغض النظر عن اللغة التي لجأت إليها هذه المحاولات، فإن الواقع قد أثبت غير ذلك، إذ قبرت في المهدي واكتفى هؤلاء الذين كانوا ينتغون إرضاء الجمهور بهذه التجربة.

ومما لا شك فيه أن تأثير المسرح الفرنسي في الجمهور الجزائري، كان منعزلا حتى هذه المرحلة التاريخية. والدليل على ذلك عدم اقتداء الجزائريين بهذا المسرح لمدة تناهز قرنا من الزمن. بل إنها ماتت قبل أن تولد، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب تفاعلت، فيما بينها فحالت دون قيام مسرح جزائري في ذلك الوقت.³⁰

كان السبب الأول في عدم تأثر الجزائريين بالشكل المسرحي الفرنسي الحديث هو العزلة التي عاشها هؤلاء من جراء السياسة العنصرية الاستعمارية، وقد ساعدت على حدة هذه العزلة عوامل حضارية أخرى متعلقة بالعادات والتقاليد الغربية التي أدخلها الأوروبيون إلى مجتمع ينفر من أجواء الاختلاط والتبرج السافر.

أما السبب الثاني فيمكن إرجاعه إلى المعمار المسرحي والدور التي كانت تقام فيها الأنشطة المسرحية على طريقة البورجوازية الأوربية في القرن التاسع عشر، وهي تفرض أنماطا معينة ومحددة من السلوك على المتفرج داخل البناء المسرحي الذي لم يعتد الأهالي ارتيادها.

ثم إن هناك سببا ثالثا ذو أهمية قصوى، حال دون قيام مسرح جزائري في هذه الفترة، وتلخص ذلك في أن المسرح الذي تم نقله إلى الجزائر كان مسرحا "ميتروبوليا"³¹. عملت فرنسا على نقله إلى المستعمرة كأى سلعة استهلاكية للمستوطن الأوربي هناك. والدليل على ذلك أن الكتلة الاستعمارية لم تستطع صنع مسرحها "الكولونيالي" ذي الخصوصية الجمالية الإيديولوجية والموضوعاتية، بل اكتفت بالمسرح الميتروبولي شكلا وموضوعا، ذلك المسرح الذي لم يكن يهتم الواقع الكولونيالي بصورة مباشرة،

²⁹ أنظر صبيان نور الدين، اتجاهات المسرح العربي، ص 19.

³⁰ أنظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الطبعة الثالثة،

1985، ص 23.

³¹ أي صورة طبق الأصل للمسرح الفرنسي المعروف في فرنسا، التي كانت تعتبر البلد الأم، والجزائر مقاطعة تابعة لها.

ناهيك عن واقع المستعمر ولهذا لم يشكل ميدان صراع جذري³² وبالتالي لم يكن له صدى عميقا لدى الجمهور الجزائري والنخبة المثقفة.

وخلاصة القول أن المسرح في الجزائر، حتى أثناء نشأته، لم يظهر انطلاقا من تأثيرات الاحتكاك والاندماج الثقافيتين بين الثقافة المحلية العربية والثقافة الدخيلة بل ساهمت في ذلك تأثيرات خارجة عن منطق التناقض والصراع بين المستعمر والمستعمر. ومع مطلع العشرينيات بدأت الممارسة المسرحية تظهر وتتبلور وساعدت على بلورتها بصورة مباشرة ومؤثرة زيادة بعض الفرق المسرحية المصرية.

المحاضرة 5: اتصال الجزائريين بالمسرح العربي المصري:

عرف الشعب الجزائري جميع ألوان السيطرة والاضطهاد الاجتماعي والاقتصادي، فنذ احتلال فرنسا للجزائر وهذا الشعب يعيش تحت نير الاستعباد وقوانين السياسة الاستيطانية التي أبعدت الأهالي وجردتهم من حقوقهم الطبيعية في الحياة فألت أحوالهم المادية إلى التردّي وأشاعت البؤس والقمع وأقرت العنصرية الدينية والجنسية، وعلى هذا النحو من السياسة أصبح الشعب الجزائري يعاني الهوان والتشرد³³.

أما من الناحية الثقافية فقد مارس الاستعمار سياسة التجهيل وذلك تمشيا مع الأساليب الاستعمارية الأخرى المعروفة والتي تهدف إلى ضمان بقائه في البلاد، ثم إن العامل المادي الاقتصادي له أثره الخطير في مجرى الحياة كلها ومنها الثقافة، فالفرد بدلا من أن يبحث عن وسائل التثقيف والمعرفة يبدأ أولا في البحث عما يسد الرمق ويحفظ ماء الوجه، وذلك من شأنه أن يصرفه عن الوجهة الثقافية وينحرف به عن الطريق الصحيح. وقد ترتب عن سياسة التجهيل التي اعتمدها النظام الاستعماري، أن حدث تفكك خطير في ثقافة الشعب ولغته ردحا من الزمن. ولما استشعرت الأمة الخطر تعالت الصيحات "علموا أبناءكم كيفما اتفق بالعربية أو بالفرنسية المهم ثقوهم"³⁴.

وشهدت هذه الحركة الثقافية انتعاشا وازدهارا ملحوظين نتيجة تطور الحركات الوطنية واحتدام الصراع بينها وبين الإدارات الاستعمارية وتجلت مظاهر تلك الثقافة في ظهور الصحافة العربية وانتشارها نسبيا بداية من جريدة "الإقدام" التي أصدرها الأمير خالد وكان يطالب من خلالها بحقوق الشعب

³² أنظر: محمد الطيبي، المسرح الجزائري، فوال المجتمع؟، جريدة الجمهورية (جزائرية)، ليوم 15/10/1986، ص 4.

³³ أنظر عبد الله شريط، مختصر تاريخ الجزائر، ص 193.

³⁴ - Charles André Julien, Histoire de l'Algérie contemporaine, ed. M.P.U de France, 1964K vol. IK P.553.

الجزائري، ويدعو إلى إصلاح أوضاعه الاجتماعية والاقتصادية والثقافية³⁵. هذا بالإضافة إلى النشاط الذي عرفته حركة التأليف في شتى المجالات حيث برزت أسماء كتبت في الأدب والتاريخ والدين.

ولكن الاستعمار لم يكن غافلا عما يحدث أمامه، وكان يقف بالمرصاد لكل من يشم فيه رائحة الوطنية، لاسيما الزعماء الذين كثيرا ما كانوا يسجنون أو ينفون خارج البلاد، غير أن ذلك كان يضاعف من إيمان الشعب بشرعية مطالبه، ويزيد الحركات الوطنية قوة مما أدى إلى ظهور الجمعيات الثقافية والنوادي الأدبية والهيئات السياسية³⁶ الواحدة تلو الأخرى، حيث وجد الشباب القنوات المناسبة لبسط أفكاره والتعبير عن ذاته.

وكانت أول زيارة فنية إلى الجزائر في أواخر سنة 1907³⁷ وقامت بها فرقة " سليمان القرداحي " خلال رحلة إلى الشمال الإفريقي، زارت فيها تونس والجزائر. والأخبار عن هذه الفرقة وما قدمته من عروض تكاد تكون منعدمة باستثناء إشارة " تمارا.أ " التي تذكر أن هذه الزيارة التي قامت بها فرقة القرداحي إلى بلاد المغرب العربي قد حققت نجاحا عوضها عن إخفاق الذي لحق بها في مصر³⁸.

غير أن " يوسف نجم " يخالف هذا الرأي إذ هو في معرض حديثه عن تلك الرحلة يشير فقط إلى النجاح الذي لقيته في تونس، حيث استقر الحال برئيسها ولا نجد عدى ذلك، أثرا فيما كتب عن إقامتها في الجزائر³⁹.

تعتبر زيارة فرقة " جورج أبيض " للجزائر في سنة 1921، أهم حدث ثقافي مسرحي⁴⁰ استطاع أن يهز - إلى حد بعيد - جمهور الشباب المثقف الذي أتيحت له فرصة ثمينة للإطلاع والتعرف على المسرح العربي. كان الهدف من هذه الزيارة، كما يرى بعض الدارسين هو "نشر الفن المسرحي والدعاية له عبر العالم الإسلامي وتعريف سكان شمال أفريقيا بالمسرح العربي"⁴¹.

³⁵ أنظر: Gabriel Esquer, Histoire de l'Algérie, P.94.

³⁶ أنظر: عبد الله ركيي، القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 25، أنظر أيضا:

Sellali Ali, L'Aurore de théâtre Algérien, P7.

³⁷ أنظر محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة ببيروت، الثالثة، 1980، ص 111، 112.

لكن تمارا. أ. ترى أن هذه الزيارة قامت في سنة 1908، أنظر كتابها ألف عام وعام من المسرح العربي، ص 165.

³⁸ أنظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

³⁹ أنظر: محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، ص 112.

⁴⁰ Djillali Mohamed, commentaire sur la visite de Georges Abiod en Algérie, No. 68 Août 1985, P. 29

⁴¹ سعد الدين بن شنب: المسرح العربي لمدينة الجزائر، مجلة الثقافة (جزائري) 9، عدد 55، 1980، ص 29.

قدمت فرقة "جورج أبيض"، التي كانت تضم ثلاثة ممثلين، ثلاث مسرحيات باللغة الفصحى مستمدة كلها من تاريخ العرب. وكان العرضان الأولان في مسرح "كورسال" بالعاصمة من تأليف "نجيب حداد" هما "صلاح الدين الأيوبي" و "شارات العرب"⁴². غير أنه لم ينل ما كان يتوقعه.

من نجاح، لأن تلك العروض لم تلق إقبالا جماهيريا كبيرا ولعل ذلك يرجع إلى قلة المثقفين وتشتتهم، في أرجاء الوطن، بالإضافة ظروف مختلفة، منها القاعة التي كانت تقع بعيدا عن أحياء الأوربيين، وكثير بعدا من أحياء الجزائريين⁴³. كما أنه هناك سببا مهما يتمثل في الإعلام عن وصول الفرقة وعن العروض ستقدمها⁴⁴. هذا ما جعل "الأمير خالد" يشرف بنفسه على الدعاية لفترة قبل موعد تقديم العروض، وكان ذلك رأيا سليما لجذب انتباه الجماهير التي ازداد عدد حضورها أثناء العرض الثالث للفرقة وهو مسرحية "مجنون ليلى لأحمد شوقي" حيث وصل عدد متفرجين إلى سبعة مائة متفرج كان أغلبهم من المثقفين والطلبة والتجار⁴⁵.

وما ينبغي الإشارة إليه - إضافة إلى العوامل السابقة التي حالت دون نجاح العروض - هو اصطناع اللغة العربية أداة للحوار المسرحي.

وقد اكتسبت زيارة "جورج أبيض" للجزائر طابعا خاصا، حيث كانت بالفعل حدثا ثقافيا ترك بصماته واضحة على الساحة الثقافية الوطنية، كما أنه ولد انطبعا طيبا في نفوس النخبة المثقفة التي كان يساورها الأمل في أن ترى مثل تلك المسرحيات العربية في الجزائر يقدمها ممثلون جزائريون وأمام جمهور عربي جزائري، وهؤلاء هم الذين كانوا يترقبون كل فرصة لإقامة مسرح عربي جزائري يعالج الواقع الاجتماعي والقضايا الوطنية، فكانت تلك الفرصة شرط زيارة فرقة "جورج أبيض" - بمثابة حافز قوى وقدرة حسنة نحو إنشاء مسرح عربي جزائري⁴⁶، على غرار المسرح المصري، ويصف بعض الباحثين، حماس المثقفين الجزائريين واستقبالهم الحار لهذه الفرقة حيث التفوا بأعضائها و "هم فرحين وراحو يطرحون عليهم آلاف الأسئلة ويعرضون المشاريع ويطلبون منهم النصح"⁴⁷.

⁴² Arlette Roth, Théâtre Algérien, P. 22. أنظر

⁴³ سعد الدين بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، الثقافة، عدد 55، 1980، ص 20.

⁴⁴ أنظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

⁴⁵ Bachtarzi M. Mémoires, Tome 1, P. 41 - أنظر

⁴⁶ أنظر سعيد الأخضر سلام، أثر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في الحركة الأدبية في الجزائر - رسالة ماجستير مركز الوثائقي. للعلوم الإنسانية، وهران، 1979، ص 83.

⁴⁷ Arlette Roth, Théâtre Algérien, P. 22. - أنظر:

المحاضرة 6: دور النوادي والفرق المسرحية

لقد تأسست أول فرقة مسرحية رسمية في سنة 1921. إذ لم تكد تمضي بضعة شهور عن زيارة الفرقة المصرية حتى ظهرت هذه الفرقة الجزائرية تحت اسم "المهذبة" أو "جمعية الآداب والتمثيل العربي" ولا شك في أن تأسيس هذه الفرقة المسرحية كان له علاقة وثقى بزيارة الممثل "جورج أبيض". وقد استطاعت فرقة "جمعية الآداب والتمثيل" أن تقدم خلال أربع سنوات ثلاث مسرحيات باللغة العربية الفصحى من تأليف رئيسها "علي الشريف الطاهر"⁴⁸.

وتم عرض أول مسرحية من فضل واحد في نوفمبر 1921. بعنوان "الشفاء بعد العناء" ثم تلتها مسرحية "خديعة الغرام" التي قدمت سنة 1922 على مسرح "كورسال" بالعاصمة وهي تقع في أربعة فصول. أما المسرحية الثالثة وعنوانها "بديع" عرضت سنة 1924. وهي من ثلاثة فصول، وكانت هذه المسرحيات الأولى من نوع الميلو دراما⁴⁹ التي عاجت في مجملها مسألة السكر وأضراره الاجتماعي. ولكن هذه الفرقة لم تستطع أن تواصل تجربتها الفنية وتوقف نشاطها المسرحي نتيجة إفلاسها المادي وانعدام الجانب المعنوي.

وإلى جانب فرقة "المهذبة" تكونت فرقة ثانية سنة 1922 تحت اسم "هواة التمثيل العربي" يرأسها "محمد المنصالي" الذي أقام طويلا للدراسة في المشرق العربي. وقدمت هذه الفرقة عمليين دراميين، الأول في ديسمبر من سنة 1922 بعنوان في "سبيل الوطن"⁵⁰.

وكان الثاني في يونيو من سنة 1923 بعنوان "فتح الأندلس"⁵¹. ويبدو أن تكوين هذه الفرقة كان له علاقة كبيرة بزيارة فرقة "عز الدين المصرية" للجزائر وهي الفرقة الثالثة. والواقع أن هذه الحماسة في إنشاء الفرق المسرحية كان أمرا طبيعيا في رحاب ذلك الإنعاش الثقافي. وقد قامت تلك الزيارة في سنة 1922. وقدمت للجمهور الجزائري عروضاً مسرحية تخللها مقاطع من الرقص والمواويل والأغاني الشرقية كانت "السلامة حجازي" الذي كان معرفا لدى الجمهور الجزائري⁵².

⁴⁸ أنظر: Sellali Ali, L'Aurore Du Théâtre A., P. 9

⁴⁹ أنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁵⁰ أنظر: Bachtarzi. M. Mémoires, Tome 1, P 42. - مؤلفها مجهول، أنظر:

⁵¹ هي للكاتب "جرجي زيدان" أنظر: نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 1981، ص 228.

⁵² أنظر: Bachtarzi. M. Mémoires, Tome 1, P. 41

لقيت عروض هذه الفرقة نجاحا ملحوظا وحظيت بإقبال الجمهور حيث كانت شبه الحضور أعلى بكثير مما شاهدته فرقة "جورج أبيض". ويرى "محي الدين باشطارزي" أن سبب ذلك يرجع إلى أن "عز الدين" كان ممثلا خالصا، فضلا على أنه كان يتقن الغناء ويقلد الشيخ "سلامة حجازي"⁵³ ويلجأ إلى إدراج الغناء والرقص خلال العروض المسرحية. ولعل ذلك كان أسلوبا لجأ إليه هذا الفنان لإبعاد الملل وكر الرتابة الذين من شأنهما أن يجعل المتفرج ينفر من المسرح، وبالتالي جذب الجمهور الذي لم يكن قد ألفت بعد هذا الفن الجديد.

لا ريب أن ذلك كان يجعل طبيعة العروض قريبة من الذوق العربي، لاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار الجمهور العربي الجزائري الذي اعتاد على تذوق مجالس الحلقات والمداحين التي لم تكن تخلو عروضها من الغناء والموسيقى فأحبها. بغض النظر عن ذلك، وهناك عامل لا ينبغي إسقاطه من الحسبان، كان كفيلا بتفسير إقبال الجمهور وتجاوبه النسبي مع تلك العروض. ويتمثل ذلك في أن الجمهور الجزائري كان قد ألفت المسرح وأنسى إليه نتيجة التجارب الفنية التاريخية التي مر بها مع فرقة "جورج أبيض" سليمان القرداحي من قبلها، ثم فرقة "جمعية الآداب والتمثيل العربي" الجزائرية. كما أن معاشته للعروض المسرحية المتوالية، ساعدته على التحرر نفسيا من قيود شتى، لاسيما تلك التي كانت تعد المسرح من الحرف المنحطة⁵⁴، فضلا على أنه "يتعارض مع الأخلاق الفاضلة ويثير الانفعالات الشريرة مهما كان مضمونه، ويهدم بسبب لا أخلاقيته أسس المجتمع الإسلامي بأن يزرع فيها جرثوما معديا فناكا"⁵⁵.

كذلك عامل اللغة كان له أثر بارز في إخفاق الفرق التي كانت تقدم عروضها بالعربية الفصحى، على أن التعامل باللغة العربية في تلك الفترة كان أمرا غير متيسر للجزائريين بشكل عام. فالممثلون لم يكونوا يتقنون اللغة العربية في ذلك الوقت، كما أن الجمهور كان يستعصي عليه فهمها، أما لجهله لها أو لأن أذنه تألف سماعها⁵⁶.

ولعل ما يمكن استخلاصه من هذا العرض التاريخي، أن المسرح بشكله الحديث لم يظهر في الجزائر، إلا في مطلع العشرينات من هذا القرن، أي أن ظهوره كان موازيا للحركة الوطنية. تلك الحركة التي تأثرت عند تشكلها بالحركات الوطنية في العالم، لاسيما الحركات الوطنية في المشرق العربي التي لم ينقطع

⁵³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁵⁴ أنظر الحيلالي بن عيسى، المسرح الجزائري، مجلة المنار "جزائرية" عدد 10، 1951، ص 4/3.

⁵⁵ سعد الدين بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، مجلة الثقافة، عدد 55، 1970، ص 32.

⁵⁶ أنظر: Bachtarzi. M. Mémoires, Tome 1, P 46.

مدها الثوري عن المغرب العربي، خاصة الجزائر التي كاد الاستعمار الفرنسي أن يعزلها عن الأمة العربية وينقطع جذورها الحضارية⁵⁷.

وبناء على ذلك نرى أن البداية للمسرح الجزائري الحديث كانت في سنة 1921. ففي هذا التاريخ تكونت أول فرقة مسرحية عربية رسمية وقدمت أول عرض باللغة العربية، وأمام جمهور جزائري. وقد حدث ذلك نتيجة الاحتكاك مع المسرح العربي الوافد من المشرق العربي والممثل في فرقتي "جورج أبيض" و "عز الدين". وليس بتأثير المسرح الفرنسي الذي كان قد أتى عليه نحو قرن - في الجزائر - حتى تاريخ ولادة المسرح الجزائري. وهذا أمر يبدو من عوامل شتى ما هو نفسي وما هو سياسي ومنها ما هو اجتماعي.

فمن الناحية النفسية كانت الثقة بين الجزائريين والفرنسيين منعدمة تماما لاسيما من جانب الجزائريين الذين كانوا ينظرون إلى كل ما هو فرنسي نظرة استهجان وتفور بحكم كونه صادرا عن عدو جاء ليسلهم أرضهم ومقوماتهم الحضارية.

أما من الناحية السياسية والاجتماعية فقد كانت السياسة الاستعمارية تدعم هذا النفور، وتضاعف من حدته، إذ كانت تقدم على أساليب وتنظيمات خاصة لعزل السكان الأهالي عن الأوربيين، بهدف تحقيق إلا من هؤلاء المعمرين، تدعم هذا النفور، وتضاعف من حدته، إذ كانت تقدم على أساليب وتنظيمات خاصة لعزل السكان الأهالي عن الأوربيين، بهدف تحقيق من هؤلاء المعمرين، وتوفير فرص التمتع بوسائل العيش والرفاهية في الأحياء الراقية، والآهلة بكل متطلبات المدينة الحديثة⁵⁸. وكل ذلك على حساب الجزائريين الذين عزلوا في أحياء فقيرة، خالية من أدنى مرافق الحياة العامة.

كانت تلك هي الخصائص والسمات التي سادت جميع الفنون التي جلبها الاستعمار إلى الجزائر، إذ لم تخل من الإذلال والتحقير للإنسان الجزائري الذي صورته الفن السينمائي الفرنسي على أنه مثال الرجل المتفتح خلقا، الجاف ذهنًا، المتحجر عاطفة، الحري بأن يكون موضوع سخرية لغباوته، لا موضوع إشفاق واحترام⁵⁹. ومن أشهر المحاولات التي استغللت هذا الوضع لإضحاك الناس في أوروبا ما قدمه "جورج ميليس" في سنة 1897 حيث أخرج فلما بعنوان "المسلم المضحك" ثم تلاه فيلم "على بربوبو" لنفس المخرج. وهما فيلمان ملآن بالمشاهد الساخرة في الواقع الجزائري وعاداته وتقاليدته. والغاية من ذلك كله

⁵⁷ أنظر سعد الدين شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، مجلة الثقافة، عدد 55، 1980، ص 31.

⁵⁸ أنظر مغنية الأزرق، نشوء الطبقات، ص 51.

⁵⁹ نور سلمان، الأدب الجزائري، ص 47.

تجسيد صورة مشوهة من أهالي البلاد، من شأنها أن تستشير في نفوس المشاهدين الأوربيين نوعا من التفزز وتزيد من احتقار لهم⁶⁰.

ونخلص إلى القول أن نشأة المسرح في الجزائر كانت نابعة من حاجة المجتمع إليه باعتباره وسيلة من وسائل المقاومة، من أجل القضايا الوطنية. وقد ساعد على إيجادها، إلى جانب المؤثرات المحلية - مؤثر خارجي يتمثل في الاحتكاك بالمسرح العربي المصري عن طريق زيارات الفرق المسرحية للجزائر⁶¹، والتي استمرت حتى اندلاع الثورة التحريرية المسلحة.

وقد سلفت الإشارة إلى أن الجزائريين لم يهتموا بالمسرح الفرنسي ولم يتأثروا به حيث اتخذوا منه موقفا سلبيا، أملت عليهم ظروف المرحلة التاريخية الاستعمارية. لكن ذلك لم يحل دون أن يطلع الجزائريون على ذلك المسرح ويأخذون عليه تصروا، هذا بغض النظر عن تعصب فئات كثيرة ضده. وقد تحقق ذلك لاسيما بعد الحرب العالمية الأولى، حينما توفرت الظروف وأتيحت الفرصة لبعض سكان العاصمة لمشاهدة مسرحيات فرنسية⁶² وابتداء من هذه الفترة بدأت فئة من أبناء البورجوازية تهتم بالمسرح ويكثر إقبالها عليه كما سنحت الفرصة بذلك.

وخلاصة القول أن ضرورة التعبير الدرامي في الأدب الجزائري الحديث، إنما نشأت من واقع المجتمع الجزائري، ولدواع فرضتها ظروف المرحلة التاريخية للتطور الاجتماعي. ولذلك ارتبط المسرح منذ نشأته بالحركة الوطنية، فكان تعبيرا صادقا عن تطور الشعور الوطني والنضال من أجل قضايا الشعب.

المحاضرة 7: انتقال المسرح العربي في الجزائر إلى العامية:

كانت البداية الأولى للمسرح في الجزائر، نرمي إلى إنشاء، مسرح كلاسيكي على غرار مسرح جورج أبيض. ولم يكن تأثير الرواد الجزائريين به على مستوى الشكل فقط، وإنما اقتدوا به أيضا من حيث المضامين إذ أن أغلب المسرحيات التي قدمتها الفرق الجزائرية في تلك الفترة انحصرت مواضيعها في أطر اجتماعية وتاريخية وكانت على درجة كبيرة من العمق⁶³ وهم إلى ذلك قد فضلوا اللغة الفصحى كأداة للحوار على أساس أنها اللغة القومية لهذا الشعب، دون مراعاة أي ظرف من ظروف الجمهور الذي كانت ثقافته دون مستوى تلك الأعمال المسرحية.

⁶⁰ أنظر: المرجع نفسه، ص 48.

⁶¹ زارت الجزائر فرق مسرحية أخرى من بينها فرقة "فاطمة رشدي" في أبريل عام 1932، ثم "يوسف وهبي".

⁶² أنظر: أبو العبد دودو، نشأة المسرح الجزائري وتطوره، مجلة القبس، عدد 5، 1969، ص 95.

⁶³ أنظر: Arlette Roth, Le Théâtre Algérien, P 25.

ولم تكن تلك الأسباب هي الوحيدة التي أدت إلى إخفاق تلك المحاولات وأنها كانت هناك عوامل أخرى سلفت الإشارة إليها، تضافرت فيما بينها وحالت دون استمرار وبقاء تلك التجربة المسرحية الناشئة التي كانت - فعلا - بداية إنتاج أدبي مسرحي عربي، فتخلت حينئذ عن الميدان أن للمسرح العامي الذي استطاع أن يصل إلى الجمهور من خلال ما كان يخاطب الجمهور بلغته العامية المفهومة لدى الخاص والعام. ولقد حظي هذا الاتجاه الجديد بإقبال وتشجيع كبيرين لم يعرفهما المسرح الجزائري من قبل ومن أبرز رواده "علالو"⁶⁴ و"محي الدين باش طارزي" و"رشيد القسنطيني".

وترجع المحاولة الأولى في المضمار إلى شهر أبريل من عام 1926 حيث قدمت مسرحية كوميدية بعنوان "جحا" من ثلاثة فصول، وكانت من تأليف "علالو" وعرضت على مسرح "كورسال" بالعاصمة⁶⁵. وتعد مسرحية "جحا" أول مسرحية تتجه لوجدان الشعب وتخاطبه باللغة التي يفهمها مما أتاح لها نجاحا كبيرا أدى إلى عرضها عدة مرات⁶⁶.

ويذهب بعض الدارسين إلى أن هذا التاريخ - 1926 - هو بداية النهضة المسرحية في الجزائر على أساس أن هذه المسرحية هي نقطة تحول انطلاق المسرح الجزائري الأصيل من حيث كونها المحاولة الأولى التي استطاعت أن تجتذب عددا كبيرا من الجمهور وتنال إعجابهم بحكم تفاعلهم معها تفاعلا منقطع النظير، بسبب لغتها السهلة وموضوعها المألوف المستمد من التراث الشعبي الحي في الذاكرة الشعب الذي يحكي مغامرات جحا مع الملوك⁶⁷.

استمر المسرح المكتوب بالعامية في تقديم عروضه لفترة طويلة امتدت ما بين 1926-1934. وهي الفترة التي تآلق فيها نجمه وازدهر واستطاع أن يقدم إنتاجا لا يستهان به⁶⁸. ولا شك في أن العامل الذي ساعد على ذلك هو تجمع الثلاثي المتكون من "علالو" و"باش طارزي" و"القسنطيني" وبالإضافة إلى كونهم ممثلين جميعا، كان لكل منهم ما يميزه عن الآخر، حيث أن الأول كان يجتري الكتابة

⁶⁴ اسمه الحقيقي "سلالي علي"، أنظر: أحمد منور، لقاء مع رائد المسرح الجزائري (علالو) مجلة "حفانق (جزائرية) عدد 29-1986- ص 55، 56.

⁶⁵ -أنظر: Sellali Ali, I Aurore Du Théâtre Algérien, P. 16.

⁶⁶ - أنظر: Arlette Roth, Théâtre Algérien, P 25.

⁶⁷ أنظر: صبيان نور الدين، اتجاهات المسرح العربي، ص 41 - وأنظر أيضا: م . ع . الهواري، جريدة الشعب، يوم 23 مارس 1971، ص 23.

⁶⁸ Sellali Ali, I Aurore Du Théâtre Algérien, P. 16. الاطلاع على الأعمال المسرحية، يمكن الرجوع إلى:

المسرحية، والثاني الغناء، وأما الثالث فكان شخصية كوميدية تمتاز بالحيوية والنشاط، استهوت الجمهور وجذبت انتباهه إلى المسرح.

لكنه بالرغم من الطابع الاجتماعي الذي اكتسبته هذه المسرحيات العامة فإنها كانت تخضع في عروضها إلى إشكال تجعلها أقرب من "اسكاتش" أو "الفارس" منه إلى الكوميديا الحقيقية، والسبب في ذلك كما يراه بغض الباحثين يرجع إلى "الأسلوب الكوميدي المضحك الذي يلجأ إليه كل من "علالو" و"دحمون"، لاسيما "رشيد القسنطيني" الذي كان غارقا في نوع يشبه إلى حد بعيد كوميديا ديل لآرتي"⁶⁹.

وما يمكن ملاحظته بهذا الصدد أن هناك اختلافا كبيرا بين الاتجاه المسرحي الأول الذي كان ي نزع إلى تأسيس مسرح كلاسيكي، والاتجاه الثاني الذي كان شعبيا محصا غرق في التراث الشعبي واصطنع أسلوب الإضحك المبتذل للترفيه عن الجمهور المتفرج. وبغض النظر عن المقارنة بين الشكلين ورصد الفروق القائمة بينما من حيث الشكل والمضمون، فإننا نرى أن ظهور المسرح الشعبي كان أمرا طبيعيا، وما هو في الواقع إلا خطوة جديدة لتعبيد الطريق وتمهيد الأرضية لترسيخ وتأسيس هذا الفن الذي كان لا يزال في طور النشأة.

ولم تمض إلا سنوات قليلة حتى ظهرت نتائج تلك التجارب التي ثبت بالفعل أنها لم تكن دون جدوى. وكان ذلك حين التقى الجمهور الجزائري مع فرقة مصرية أخرى ترأسها "فاطمة رشدي" وقدمت على مسرح الأوبرا مسرحيتين للشاعر "أحمد شوقي" هما "مصرع كليوباترا" و"مجنون ليلي" وكان استقبال الجمهور لهذه الفرقة استقبالا حارا لم تشهده فرقة زائرة من قبل. كما أن إقبال الجمهور على العروض كان شديدا. ويذكر "علالو" في مذكراته أن "لو فاطمة رشدي كانت قد جاءت قبل عشر سنوات الماضية لما حققت ذلك النجاح كله، وكان مصيرها الإخفاق الذي لقيته فرقة "جورج أبيض" وفرقة "عز الدين"، لأن الجمهور في ذلك الوقت لم يكن "ولعل استخلاصه من هذا العرض التاريخي أن الجمهور الجزائري في هذا الظرف الزمني، وبداية من عام 1921، كان قد تغير وألف المسرح وأصبح يتذوقه، وذلك نتيجة الاحتكاك بالمسرح العربي المصري، والنشاط المسرحي المحلي مما ساعد على ترسيخ هذا الفن، وخلق تقاليد مسرحية ناشئة، بالإضافة إلى أنه ساهم في تكوين جمهورها ويتذوق هذا الفن و... دور العرض المسرحي.

المحاضرة 8: عودة المسرح العربي الفصحى:

لقد عاش المسرح العربي الكلاسيكي فترة ركود ولم تظهر بعد سنة 1924، أي بعد أن انتقل المسرح على العامة - أية مسرحية باللغة الفصحى حتى قبيل الحرب العالمية الثانية حيث شهد انطلاقة جديدة كانت خطوة جادة ظهور أدبي مسرحي جزائري.

كان المسرح في الجزائر شديد الارتباط بالتحويلات الاجتماعية والسياسية، فقبل تطور الحركة الوطنية التي استتبعها تطور على الصعيدين الفكري، والثقافي، لم يكن هناك ما يذكر عن المسرح سوى بعض التجارب الرائدة التي لم تخرج عن إطار المحاولة، شأنها في ذلك شأن المحاولات السياسية التي لم تلت من التعثر بسبب تدخل الاستعمار، لهذا لم يستطع المسرح أن يصمد أمام الظروف الموضوعية و المعنوية القاسية التي كانت تسود البلاد بشكل عام، في مطلع العشرينيات، وبالتالي تعذر تأصيله في التربة الجزائرية إلا بعد أن تطورت الحركة الثقافية والسياسية واشتدت الروابط بينهما، وتكامل العمل السياسي والثقافي في إطار الجدلي منسجم.

ولما كان المسرح من الفنون الحساسة والمتميزة بالحيوية وسرعة التأثر فقد ظهر لأول مرة بمجرد وقوع شرارة الاحتكاك بالمسرح المصري. لكن تلك الحساسية هي التي جعلته يتأثر سريعا بالحوادث المادية والمعنوية التي اعترضت سبيله بين سنوات 1921-1924.

ويبدو أيضا أن حساسية هذا الفن وسرعة تأثره بالحركة السياسية المتطورة كانت بالغة، إذا ظهر مرة ثانية، بشكل رسمي مع بداية عام 1926. وكان لظهور هذا علاقة وثقى بتأسيس أول حزب سياسي - وهو "نجم شمال إفريقيا" - يطالب بالاستقلال. وهكذا ظل نشاط المسرح في الجزائر في مدة وجزر تابعا للتطور التاريخي للمجتمع ومسيرا للثقافة الوطنية التي كانت خاضعة للظرف الاستعماري.

ومع مطلع الثلاثينيات كانت الحركة الوطنية قد دخلت مرحلة جديدة في صراعها مع الاستعمار نتيجة تطور العملية الاستعمارية من ناحية، وانشقاق الزعماء الوطنية على أنفسهم من ناحية ثانية. وكان سبب ذلك هو اختلافهم حول وسائل وسيل النضال للوصول إلى تحقيق الاستقلال.

كذلك تميزت تلك المرحلة باحتضان حركة إصلاحية عارمة، قامت على المواجهة العلنية للاستعمار. وتبنتها - الحركة الإصلاحية - جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي تأسست عام 1931. وكان يرأسها الإمام "عبد الحميد بن باديس" وقد لعبت دورا خطيرا في بعث الروح الوطنية ونشر الوعي السياسي والقومي، ثم أن الشعارات التي حملت لواءها، أعطت في جملتها الأولوية للمفاهيم التي كان لها تأثير على

وجدان الشعب كالإسلام واللغة العربية والوطن. وعلى هذا النحو استطاعت أن تصل إلى الشعب فاتسعت شعبيتها واستقطبت مدارسها الحرة أعداد كبيرة من أفراد الشعب.⁷⁰

وانصب اهتمام جمعية العلماء ونشاطها على المجال الثقافي والتعليمي بالإضافة إلى نشاطها السياسي، لأنها كانت تؤمن بضرورة إصلاح حال الأمة التي قضى عليها الجهل واستشرى فيها الفساد نتيجة الانفتاح على الحضارة الغربية والغزو الثقافي الاستعماري. وأدرك زعماءها أن الصراع بات حضارياً يقتضي التكيف مع ظروف العصر ومتطلباته وتطوير وسائل الثقافة لدرء الخطر الذي ما أنفك يهدد الثقافة العربية في الجزائر، لذلك كان أمراً طبيعياً أن ينعكس هذا حينئذ على الحركة الفكرية والثقافية. وبدت سماته بارزة على الفنون الأدبية التي كانت تتطور في ظل ذلك المناخ المضطرب نتيجة فقدان التوازن بين قوة العناصر الوطنية وبين قوة الاحتلال.⁷¹

أما كتاب هذا المسرح في هذه الفترة فكان أغلبهم ينتمي إلى جمعية العلماء التي تبنته وتطور في أحضانها، وكان هؤلاء الكتاب يعتقدون بأنهم يؤدون رسالة ويساهمون في نشاط الجمعية وفي تأدية دورها التربوي والتنقيفي، لذلك نجد أهدافهم متقاربة في نظرهم إلى المسرح وإلى رسالته، فالمسرح درس نافع للناشئة كما يراه الشاعر "محمد العيد آل خليفة"، وهو عامل من عوامل الإصلاح كما يقول الكاتب أحمد رضا حوحو.⁷²

ومن ثم جاء اهتمام رجال الفكر والأدب وطلبة المعاهد بالمسرح باعتباره نوعاً أدبياً جديداً، بالإضافة إلى أنه وسيلة من أنجع الوسائل لنشر أفكارهم، وبعث القيم الثقافية والفكرية والدينية، على أن ذلك لا يتأتى في نظرهم إلا إذا كان التعبير الدرامي من خلال اللغة العربية الفصحى، إذ هي الوحيدة التي تحمل إمكانات التعبير عن تاريخ الأمة العربية الإسلامية، الحافل بالأعمال البطولية التي تبرز شجاعة وشهامة الإنسان العربي.⁷³

⁷⁰ أنظر: عابدة أديب، تطور الأدب القصصي، ص/ 2.

⁷¹ أنظر: أحمد منور، المدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الثقافة والثورة (جزائرية)، عدد 10، 1983، ص 82.

⁷² أنظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

⁷³ Arlette Roth, Le Théâtre Algérien, P. 45. أنظر:

ولعل ما تنبغي الإشارة إليه بهذا الصدد أن هذه الطبقة البورجوازية التي تزعمت حركة الإصلاح هي التي تمكنت في هذه المرحلة من إدخال فن المسرح عالم الأدب في الجزائر. وتم لها ذلك عام 1938 بظهور أول مسرحية شعرية من فصلين للشاعر "محمد العيد آل الخليفة" وهي "بلال بن رباح".⁷⁴

وكانت هذه المسرحية أول نواة للمسرحية التاريخية الشعرية التي استلهمت التاريخ العربي الإسلامي كما يبدو ذلك من خلال عنوانها وهي محاولة ترمي إلى تجسيد الموقف البطولي الذي سلكه الصحابي المشهور "بلال" إزاء أعداء الإسلام للدفاع عن عقيدته وحرية. وكانت الغاية من ذلك هو إثارة الحمية والتأثير في نفوس الجماهير التي كانت تطرب وتمز لكل ما يمد بصلة إلى تاريخ العروبة والإسلام. وهكذا كانت هذه المسرحية دعوة للشعب الجزائري إلى الإقتداء بالأسلاف، ومقاومة الاستعمار بالصبر والنضال من أجل الدفاع عن العقيدة والوطن.⁷⁵

لقد حظيت عروض هذه المسرحية بنجاح وإقبال كبيرين من الجماهير، لاسيما أبان الثورة التحريرية ولذلك اعتبرها بعض الدارسين نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري "لا لأنها أول عمل شعري متكامل في هذا المجال، وإنما لأنها قد عبرت عن اتجاه جديد، تجلّى في مضمونها التاريخي إلى جانب الناحية الدينية التربوية".⁷⁶

ولكن مع اندلاع الحرب العالمية الثانية آل المسرح إلى الركود نتيجة اضطراب الأوضاع، وأسفر ذلك عن انقطاع حدث بين المسرح والجمهور لتزايد الرقابة الاستعمارية على كل نشاطات الأحزاب السياسية والجمعيات بما فيها النشاط الثقافي، وكانت الأحزاب الوطنية في تلك المرحلة قد اتحدت كلها مشكلة جبهة واحدة مساهمة الاستعمار بسبب تطور السياسة الاستعمارية بشكل عام. ولاسيما بعد حوادث ثمني مايو من عام 1940، وما لبثت الإدارة الاستعمارية أن وقفت بالمرصاد لهذه التطورات التي لم يكن المسرح بعيد عنها، لذلك تم تشديد الخناق عليه لما كان يقوم به من دور في إذكاء الروح الوطنية في نفوس الجماهير "وكان المسرح رغم تلك الظروف المعبر الحقيقي عن أوضاع الوطن في نفوس الجماهير" وكان المسرح رغم تلك بلغ فيها الوعي الوطني الذروة لدى الشعب الجزائري".⁷⁷

⁷⁴ أنظر أحمد منور، المدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة لثقافة والثورة (الجزائرية)، عدد 10، 1983، ص 83. وقد نشرت هذه المسرحية في كتاب سنة 1950، وأعيد نشرها في كتاب ضمن نصوص مختارة بعد الاستقلال. أنظر: محمد الصالح رمضان وتوفيق شاهين النصوص الأدبية، مكتبة الشركة الجزائرية، للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ط 1، 1928.

⁷⁵ أنظر: عبد الله ركيبي، تطور النشر، ص

⁷⁶ أبو العيد دودو، نشأة المسرح الجزائري، تطوره/مجلة القبس، عدد 5، 1969، ص 97.

⁷⁷ بوعلام روضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 19.

ولإفشال مهمة المسرح آنذاك كان الاستعمار يسد الطريق أمام الفرق المسرحية العربية لتقديم عروضها، ويصادر الصحف التي كانت هي القناة الوحيدة المتاحة حينئذ الإجراءات بل تجاوزها إلى حد إغلاق قاعات العرض التي كانت تمارس فيها الفرق العربية نشاطاتها المسرحية، مما أدى على شل نشاط الحركة المسرحية وتوقفها إلى حين.

المحاضرة 9: نصوص المسرح الجزائري

ظهر أول نص مسرحي في هذه الفترة - أي بعد الحرب العالمية الثانية - هو "حنبل" ⁷⁸ لأحمد توفيق المدني، ومثلت هذه المسرحية عام 1948. ويدور موضوعها حول القائد الإفريقي حنبل التي تصدى للظلم الروماني، وتلي ذلك مسرحية "مولد" ⁷⁹. لعبد الرحمن الجيلالي، ومسرحية "الناشئة المهاجرة" ⁸⁰ و "الخنساء" ⁸¹ لمحمد الصالح رمضان، وقد عرضت هذه المسرحيات، كما عرض غيرها ولقيت نجاحا وإقبالا من الجماهير رغم مضايقات الاستعمار.

ويتفق الدارسون على أن هذه الفترة تمثل - فعلا - عصر ازدهار بالنسبة لتاريخ المسرح الجزائري بشكل عام، والأدب المسرحي بشكل خاص، حيث ظهر كتاب اهتموا بكتابة المسرحية، إلى جانب اهتمامهم بفنون أدبية أخرى كالشعر والمقالة الأدبية والقصة، مما أدى إلى انتعاش حركة التأليف المسرحي، لاسيما بعد أن تحول "أحمد رضا حوحو" إلى الكتابة المسرحية ⁸². ويعد هذا الرجل أغزرهم إنتاجا حيث أنه كتب ما ينيف عن سبع عشرة مسرحية كانت أغلبها اجتماعية.

وعلاوة على هذا النشاط الذي عرفه المسرح في مجال التأليف، فإن التمثيل كذلك نال قسطه، حيث تأسست فرق مسرحية رسمية تحترف التمثيل بالفصحى وأهمها فرقة "المزهر القسنطيني" التي أسسها "حوحو" سنة 1949 ⁸³. وقد قدم هذه الفرقة أغلب أعماله. ثم كان للعامل الاحتراف أثر هام على تطور التمثيل باللغة الفصحى فكان سبيل لنجاح تلك العروض المسرحية التي كانت نصوصها ذات قيمة أدبية تتطلب دربة وميرانا من الممثل في مجال التمثيل بالإضافة إلى مستوى من الثقافة ودراية لقواعد اللغة العربية أما الفرقة الثانية، فكانت تدعى "هواة المسرح للتمثيل العربي" أسسها محمد الطاهر فظلاء

⁷⁸ كتب ومثل 1948، ولم تنشر حتى سنة 1950 بالطبعة العربية الجزائر.

⁷⁹ عبد الرحمن الجيلالي، المولد، المطبعة العربية . الجزائر . 1949.

⁸⁰ محمد الصالح رمضان، الناشئة المهاجرة، مطبعة ابن خلدون . تلمسان 1949 وهي صغيرة الحجم.

⁸¹ لازالت مخطوطة، وتقع في أربعة فصول، سلمها لنا المؤلف.

⁸² لم يتمكن من الحصول على كل إنتاجه، لأن أغلبه محفوظ في المكتبات الخاصة. للمزيد من الإطلاع أنظر: محمد

الصالح رمضان، رضا حوحو شهيد الكلمة، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر، 1980، ص 33 / 26.

⁸³ أنظر المرجع السابق . ص 18.

عام 1950⁸⁴ واستمر نشاطها حتى أيام الثورة، وقدمت عروضها عبر كامل المدن الجزائرية ثم جوزت الحدود شرقا إلى تونس وليبيا ومصر⁸⁵.

ومما لا شك فيه أن اتصال المسرح الجزائري المستمر بنظيره المصري كان له أثر بارز على تطور الحركة المسرحية المصرية لا تزال تتوافد على الجزائر وأهمها الفرقة الرسمية المصرية برئاسة يوسف وهبي التي زارت الجزائر مرتين.⁸⁶

وقد تم عقب ذلك الاحتكاك إرسال أول بعثة دراسية إلى مصر عام 1954 لتدرس فن المسرح بهدف تكوين مدرسة مسرحية قائمة بذاتها تستطيع عند عودتها إلى الجزائر أن تكون مسرحا نموذجيا يقوم على أسس فنية وأدبية جديرة بتكوين جمهور مسرحي واضح⁸⁷.

ولعل ما يمكن استخلاصه من هذا العرض التاريخي للنشاط المسرحي وتأليفه، أن هذا الفن قد عرف خلال مرحلة طور نشأته التي امتدت من عام 1921 إلى 1938 حركة مسرحية نشطة كانت نعم المناخ لنشأة أدب المسرحية العربية في الجزائر. وقد صار المسرح منذ بدايته الأولى في اتجاهين مختلفين من حيث التعبير: كان الأول شعبيا، يصطنع العامية، وترجمه "علالو" و"محي الدين باش طارزي" و"رشيد القسنطيني"، أما الاتجاه الثاني فكان فصيحاً راقياً من حيث اللغة ومثلته جمعية العلماء بمدارسها وكتابها الذين عملوا على تأصيله وتثبيت جذوره في الأدب الجزائري الحديث بما كانوا يؤلفون وينشرون من مسرحيات كلما سمحت الفرصة بالنشر.

وكان لجمعية العلماء التي تزعمت حركة الإصلاح دور بارز في النهوض بالحركة الثقافية بشكل عام، ففي عهدها شهد الأدب انتعاشاً وازدهاراً، لا مثيل له. حيث ظهرت فنون أدبية جديدة على الساحة الأدبية الجزائرية، واضطلع بهذه المهمة كتاب أفادوا من التفاعلات الثقافية التي كانت تجري في العالم لاسيما في المشرق العربي.

⁸⁴ أنظر: بيان الفرقة، مجلة هنا الجزائر، عدد 292، نوفمبر 1954، ص 14.

⁸⁵ أنظر مرتاض، فنون النشر الأدبي، ص 204.

⁸⁶ زارت هذه الفرقة الجزائر عام 1950 ثم في 1955 وقدمت بعض المسرحيات التي لقيت نجاحاً كبيراً منها: أيام زمان، حدث ذات يوم، بنات اليوم، رجل الساعة، سر الحاكم.. أنظر: عثمان بوقطاية، محي الدين، يعود من المشرق، مجلة هنا الجزائر، ع 354، مايو 1955، ص 12 - 13.

⁸⁷ أنظر: محمد الطاهر فظلاء، بيان لفرقة هواة المسرح العربي الجزائري، مجلة هنا الجزائر، ع 2924، نوفمبر 1954، ص 14.

وكان أدب المسرحية من المجالات التي نالت اهتمام رجال الأدب في الجزائر، كتابة ونقدا، لاسيما بعد أن شهد الفن الأدبي الجديد بعض التطور من حيث المواضيع والمضامين خلال فترة الأربعينيات والخمسينيات ولم يعد منبعه الوحيد التراث الإسلامي. فلقد تحول اهتمام الكتاب إلى طرح قضايا أخرى تعبر عن آمال الشعب ومطامحه وتطلعاته مستقاة كلها من التاريخ الوطني وعادات وتقاليد المجتمع. وتجسد ذلك من خلال موقف المسرح أبان الثورة المسلحة (1954-1962) إذا كان من الفنون التي استخدمتها الثورة لنشر مبادئها وأفكارها التي كانت تدور في مجملها حول محور واحد وهو الحرية. فإلى جانب المعركة التي يخوضها الجندي في ساحة القتال، أطلق المسرح كوسيلة نضال مبرزا من خلال الأعمال المسرحية وجود الكيان الوطني والمقومات العربية الإسلامية للشعب الجزائري الثائر من أجل قضيته العادلة وتقرير مصيره.⁸⁸

ونخلص من هذا العرض إلى أن الدارس لتاريخ المسرح الجزائري، يمكنه التمييز بين ظاهرتين بارزتين. أما الظاهرة الأولى فتتمثل في الحركة المسرحية التي انطلقت سنة 1921. بعد زيارة جورج أبيض، وتضاعف نشاطها بعد ذلك ابتداء من 1962، وقد ارتبط ذلك بتطور الشعور الوطني، وظهور الحركات الوطنية. ولعل ما اتسمت به المسرحيات المقدمة، أنها ارتبطت بالعرض، وعنى أصحابها بالمشكلات الاجتماعية المستمدة من الواقع والحياة اليومية للمجتمع الجزائري دون التوجه إلى الواقع السياسي تجنباً لحف السلاطة الاستعمارية⁸⁹. كما اعتمد فيها الحوار على العامية لتبسيط أساليب طرح، وتقريبها من فهم العوام من الجماهير.

ولعل ما يحمده لهذه الجهود والإسهامات، رغم قلتها وتواضعها من حيث المستوى الفني، أنها استطاعت أن تشق طريقها، وأن تثبت وجودها على الساحة الثقافية الجزائرية في الآونة الأخيرة. فظهرت مسرحيات عديدة منشورة في كتب ومجلات. فإنهم - على الأقل - أنتجوا لنا أعمالاً أدبية، هي بمثابة لبنة أولى لتأسيس أدب مسرحي عربي، يمكن المهتمين والدارسين من الإطلاع عليه ودراسته، لتأصيل هذا النوع الأدبي في البيئة الجزائرية والذي لا زال في طور نشأته.

⁸⁸ أنظر : مخلوف بوكروح، ملامح من المسرح الجزائري، ص 22، 21.

⁸⁹ أحمد منور، لقاء رائد المسرح الجزائري (علالو)، مجلة حقائق (جزائرية) يناير 1986، عدد 29، ص 57.

المحاضرة 10: الخصائص العامة لمسرحيات الاتجاه التاريخي

تمهيد

كان المجتمع العربي تحت تأثير الاستعمار، وكان دعاة الإصلاح يرون أن تحقيق الاستقلال والحرية يتطلب وعيا جماهيريا، وإحساسا قوميا، وشعورا بالعزة والكرامة، ولذلك جاهدوا في إحياء أمجاد الماضي وبعث مكارمه وفضائله. وكانت تلك المرحلة تمثل عصرا من المعاناة الشديدة لكثير من المجتمعات العربية، ومن الرغبة القومية الجامعة للاستقلال. على أن في مثل تلك الظروف العصبية التي تفتت فيها الهمم، وتجيش فيها الآمال نجد أن المفكرين ورجال الإصلاح يبحثون عن ماضي أمتهم وتراث عقيدتهم، يستلهمون منه الطريق للخلاص.

بذلك نجد التاريخ قد حضى منذ بداية التعرف على المسرح في الوطن العربي والكتابة له، بالمكانة الأولى باتخاذ مصدرنا على غرار التجربة المسرحي الأوروبي مقلدين في ذلك الكتاب العصري الكلاسيكي الذين أنتجوا لنا أعمالا تعد اليوم من روائع الأدب المسرحي العالمي.

وبالرغم من التطورات والتحويلات التي شهدتها الأدب المسرحي في العصر الروماني، فإن المسرحية التاريخية ظلت تحضى بالعناية من قبل الكتاب واحتلت مكانة مرموقة في الفكر الروماني. وتؤكد مادام "دي ستاي". ذلك، حيث تعتبر المسأسة التاريخية هي القوة الطبيعية المحركة للعصر، وهي الكاشفة عما يتخلله من تغيرات ومتناقضات⁹⁰.

ولذلك لجأ الكتاب من الوهلة الأولى إلى التاريخ يستقون منه موضوعاتهم للتعبير عن أفكارهم ومبادئ ثورية معينة، كما أن منهم من استغل الأحداث التاريخية لتعريف الجمهور بما كانت عليه الأمة العربية في السابق، اعتقادا منه أن ذلك يبعث الهمم، ويحي النفوس ويدفعها إلى تحقيق أهدافها السياسية والتخلص من الاستعمار.

ولقد سارت حركة الإصلاح في الجزائر على هذا النحو، حين اهتمت بالمسرح بوصفة مجالا مهما ووسيلة فعالة لنشر الوعي السياسي والقومي، والتنويه إلى مخاطر وأبعاد الاستعمار. واتجه حينئذ بعض الكتاب إلى كتابة المسرحية التاريخية لإحياء أمجاد الماضي والإشادة بأبطال وتاريخ إفريقيا القديم طورا، وأبطلا الفتوحات الإسلامية طورا آخر. وكان الهدف من ذلك شحذ الهمم وتهيبئة الشعب المغلوب على أمره للتصدي إلى الغزو الفرنسي وتحرير الوطن.

⁹⁰ Michel Liohre, le Drame de Diderto a IONESCO ED Aemand Colin, Paris, 1987, P. 95. أنظر :

وجاءت أول تجربة في مجال كتابة المسرحية التاريخية قبل الحرب العالمية الثانية على يد الشاعر محمد العيد آل الخليفة، بعنوان "بلال بن رباح". وقد ألفها سنة 1938، ولم يتم نشرها إلا سنة 1950 نظرا لظروف الحرب وندرة المطابع العربية في ذلك الوقت، ثم استتبعها أعمال أخرى لقيت رواجاً، لاسيما بعد الحرب العظمى، وقبيل اندلاع ثورة التحرير في الجزائر، في مطلع الخمسينيات.

وتمثل القائمة التالية، النصوص المسرحية التاريخية التي ظهرت ابتداء من أواخر الأربعينيات وكثرت في الخمسينيات.

المسرحيات	المؤلف	تاريخ ظهورها
بلال بن رباح	محمد العيد آل الخليفة	نشرت 1938 وأعيد نشرها 1950
حنبل	أحمد توفيق المدني	كتب سنة 1948 ونشرت سنة 1950
المولد	عبد الرحمن الجيلالي	نشرت سنة 1949
الناشئة المهاجرة	محمد الصالح رمضان	نشرت سنة 1949
عنيسة	أحمد رضا حوحو	كُتبت سنة 1950 ونشرت سنة 1982
بوغرطة	عبد الرحمن ماضي	كُتبت سنة 1953 ونشرت 1984
الكاھنة	عبد الله الناقلي	مخطوطة، كُتبت سنة 1953
الصحراء	محمد الطاهر فضلاء	مخطوطة، كُتبت سنة 1952
ليلة في أورشليم	الهاشمي العربي	نشرت سنة 1954
بئر الكاهنة	محمد واضح	نشرت سنة 1967
الباب المفتوح	محمد واضح	نشرت سنة 1972
أبو محجن	موسى الأحدي نويوات	نشرت سنة 1980

نشرت سنة 1983	عبد الحميد المقراني	ليلة في برج بابل
نشرت سنة 1983	أحمد سفطة	ماليني
نشرت سنة 1987	عبد الرحمن الجليلي	الهجرة
كُتبت سنة 1989 ونشرت سنة 1978	محمد الصالح رمضان	الخنساء
دون تاريخ	محمد الطاهر فضلاء	عبد الحميد بن باديس
مخطوطة، كُتبت في الخمسينيات	محمد الطاهر فضلاء	صلاح الدين الأيوبي

من المصادر التي يتخذ منها الكتاب مادة لبناء مسرحياتهم، فإنه بعد التاريخ ليس ذلك غاية في حد ذاته، إذ يصبح التاريخ وسيلة طبعة في يد الكاتب تعينه على الخلق الدرامي أهم من الوقائع ذاتها، لأن التزام الكاتب هنا يتصل بالواقع التاريخي، لا الواقع التاريخية "وهو التزام ينبثق أساسا من رؤية معينة لذلك الواقع. مما يستلزم أن تنصهر جزئياته في بوقعة التجربة الكلية لتخرج لنا نتاجا يعادل تاريخ ولا يطابقه، وهو في معادلته لهذا التاريخ يفسره فنيا بصورة غير مبشرة. فاضفاء وحدة كلية على جزئيات متناثرة، وانتظام هذه الجزئيات معنى، يتميز عن المعنى التاريخي بالكلية والشمول"⁹¹.

وما يميز مسرحيات هذا الاتجاه، أنها تلجأ إلى التاريخ وتستمد منه مادتها الخام ليشكل منها التاريخ نسيج مسرحيته. ثم لا يلبث أن ينفذ من هذا الإطار التاريخي ليتناول الواقع بوسائل مختلفة منها الإطلاق، ويوظف الكتاب لتحقيق ذلك، شخصيات تاريخية معروفة، أو شخصيات لا يرتبط بيئته، أو بعصر بعينه كالمملك والوزير والكاهن وغيرها. والغاية من ذلك أن يوفر مجالا متسعا للهدف الذي يتوخاه من عمله ومضمونه الفكري، فيضفي عليه طابعا إنسانيا عاما يشمل كل الظروف والملابسات التي تتشابه مع ظروف المسرحية في أي مكان وزمان.

ويمتد هذا الإطلاق أيضا إلى الفكرة التي تنبني عليها المسرحية والموضوع الذي يقوم عليه الحدث، والمتمثل في الصراع من أجل العدل والحرية ونصرة الحق. وهذه الأفكار كلها تمثل قima مطلقة لا تنحصر في مرحلة تاريخية محددة لمجتمع ما، ولا تقتصر على أمة أخرى، فالدفاع عن الوطن والتصدي للاستعمار، النضال ضد حاكم مستبد، كلها قضايا عرفها الإنسان من خلال مسيرة نضاله الطويلة، عبر التطور

⁹¹ سعد أبو الرضا، الكلمة، الكلمة والبناء الدرامي، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1981، ص 17.

التاريخي للمجتمع البشري. فعلى هذا الأساس كانت تدور أغلب المسرحيات التاريخية في الجزائر التي وصل عددها إلى ثمان عشرة مسرحية. إذ هي تنزوا في مجملها إلى تصوير صراع الإنسان ضد القوى المستبدة مها كان نوعها لتخليص نفسه من القهر والاستقلال، وإقامة العدل.

أما الفرق الكامل بين هذه المسرحيات يتمثل في تعامل الكتاب مع التاريخ، فمنهم من اتخذ من أحداث التاريخ الإسلامي مصدرا له، وفريق آخر وجد ضالته في شخصيات من التاريخ القديم، ثم راح الجميع يلتمسون طريقهم للتعبير عن أفكارهم بأساليب مختلفة.

المحاضرة 11: مضامين المسرحية التاريخية

والمسرحيات التاريخية تختلف من حيث المضامين، وأسلوب التناول للمادة التاريخية، والبحث عن العوامل الكامنة وراءها لإيجاد التبريرات والتفسيرات التي أدت إلى انتكاسة البطل، أو انتصار الحق. كما أنها تتفاوت أيضا من حيث تصوير الصراع بين القوى المتعارضة. أن بعض المسرحيات تصور الصراع القائم بين المسلمين والكفرة. أو مواجهة الأمة الإفريقية القديمة للغزو الروماني، إلا أن هذه المسرحيات لا تتجاوز ذلك إلى تحليل العلاقات الإنسانية بين الشعوب والأمم في سياقها التاريخي، إذ لم تكن - تلك العلاقات - قائمة دائما على السلام. والهدف من هذا تجسيد الصراع الأزلي بين مجتمع قوى ومجتمع ضعيف من خلال رؤية متكاملة للواقع التاريخي. ولا شك أن ذلك يعتبر نتيجة حتمية لاختلاف موازين القوى، وتفاوت في التطور الحضاري.

وتتجلى هذه الصورة في النماذج التي اتجهت نحو التاريخ الإسلامي، وعنيت بشخصيات إسلامية، إذ رأينا رؤى الكتاب فيها مسطحة ولا تتعامل مع الواقع بسلبيات وإيجابيات. ولم يكن ذلك غاية في حد ذاته. لذلك كانت كثيرا ما تغيب هذه الفكرة عن أذهان الكتاب.

ولم تتجاوز ذلك للمطالبة بالاستقلال حتى فترة متأخرة من تاريخ الحركة الوطنية، حين تحالفت كل الحركات والأحزاب الوطنية تحت ظل حزب جبهة التحرير الوطني. فبالرغم من أن تلك المسرحيات ترتبط بالواقع الجزائري، وتصور إحدى جوانب الظاهرة الاستعمارية إلا أنها تجردها من واقعها التاريخي، وتتجاوز بذلك أسبابها الحقيقية المتمثلة في الصراع الاقتصادي والبحث عن المجال الحيوي.

وتتجلى سطحية الرؤية في مسرحيات منها "المولد" و"الهجرة" لعبد الرحمن الجيلالي، و"الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان، و"بلال بن رباح" و"الكاهنة" لعبد الله الناقلي و"عبد الحميد بن باديس" لمحمد الطاهر فضلاء، فهؤلاء جميعا ينظرون إلى الاستعمار من خلال فكرة دينية، ويصورون

الصراع القائم على أساس ديني، أي صراع المسلمين ضد الكفرة بأسلوب مبالغ فيه، فلا يبحثون عن الجذور الأساسية للقضية، ليرصدون بعد إذن العوامل والأسباب الحقيقية باعثة على الصراع.

وفي مسرحيات عديدة كانت الرؤية فيها منعدمة، لا تبرز أية علاقة بين الكتاب وواقعه، ومواضعها لا تمت بصلة بظروف العصر الاجتماعية والسياسية التي يعايشها الكاتب. وبالتالي فإن غاية الكتاب من هذه الأعمال هي تقديم المادة التاريخية بأسلوب يكاد يخلو من أي بناء يقوم على عناصر درامية ويقدم رؤية جديدة لمشكلة أو ظاهرة مستجدة في الواقع. ومن هذه المسرحيات "الصحراء" و"ليلي في أورشليم" و"الباب المفتوح" و"أبوا محجن" و"ماسينيسا ملكا" وتلجأ هذه المسرحيات، في مجملها، إلى تناول الأحداث التاريخية بشيء من المبالغة، وذكر التفاصيل التي لا جدوى منها، فنقدمها بانفعال واضح وتعصب جلي للإسلام. ويعمد الكتاب في ذلك إلى أسلوب السخرية وينصب انتقادهم على القوى المعادية، تكشف تناقضاتها، وخوفها من انتشار الإسلام، وتصور جانب الشر فيها لأنها كافرة. إلا أن تلك الأعمال لا تقف لتحلل جوانب الصراع الحقيقية في ضوء المعطيات التاريخية والاجتماعية للواقع الذي بصدد معالجته، ولا تعني بإبراز طبيعة الصراع ضد الاستعمار والإمبريالية.

ولا شك إن قضية الصراع البربري العربي في الجزائر، لم تكن مثارة في يوم من الأيام، قبل دخول الاستعمار الذي حاول بشتى السبل القضاء على هوية الشعب ووحدته. كانت إثارة التفرقة بين الجنسيتين البربري والعربي، إحدى وسائله لضرب الوحدة الوطنية وتحريك الأقلية البربرية للمطالبة باستقلالها وقوميتها.

المحاضرة 12: الشخصية في المسرحية التاريخية

ومسرحية "الكاهنة" لعبد الله الناقلي تعرض لهذا الصراع وتصور مواجهة البربر بقيادة الكاهنة، لجيش المسلمين الفاتح. وي طرح مضمون المسرحية قضية الصراع بين البربر والعرب والتطاحن القديم الذي عرفته منطقة شمال إفريقيا عادة الفتوحات الإسلامية. ويركز الكاتب في تصوير الأحداث على الموقف العدائي الذي أبداه البربر ضد العرب المسلمين من خلال تجسيد الحرب الشرسة التي دارت بين الفريقين. وما يلاحظ هنا سطحية الرؤية عند الكاتب وعدم وضوحها، لأن نظرتة لأحداث التاريخية من هذه الزاوية حالت دون الفترة التاريخية التي كتبت فيها. وقد أضفى هذا على رؤية الكاتب التباسا وغموضها، وبات موقعه غير واضح مما كان يجري من صراع داخل المجتمع الجزائري إبان الاستعمار، ولا سيما عندما بدأت هذه القضية تلقي طريقها داخل الحركة الوطنية ومارست تأثيرها على بعض الزعماء الوطنيين.

أما مسرحية بئر الكاهنة فتقدم "شخصية الأميرة" "ضامية" قائدة محنكة خبيرة بأمر السياسة والحكم، وتصورها إنسانة وطنية بكل المقاييس ولا نكاد نجد في هذه المسرحية، صورة للصراع الديني، بل الطريف في ذلك أن "محمد واضح" يقدم هذه الشخصية معتدلة، وأقل تطرفا من الناحية الدينية. وإصرارها على المواجهة والتصدي للمسلمين لم يكن بوازع ديني، وإنما أبا منها للاستسلام والخضوع، ويضيف الكاتب إلى ذلك دور القائد الروماني في تحريض الكاهنة. ويدل على اعتدال هذه الشخصية أيضا سلوكها إزاء الأسرى العرب إذ هي تعاملهم معاملة حسنة، وتشيد بخصالهم ونبلمهم، ولا تقسو عليهم كما صورتها المسرحية السابقة.

ورؤية الكاتب هنا واضحة ومتكاملة، وموقفه من الواقع أكثر موضوعية من عبد الله الناقلي، وتعتبر هذه المسرحية ردا صريحا على المزاعم التي كانت تستهدف ضرب الوحدة الوطنية، ويبدو ذلك لاسيما حين يجعل الكاتب الكاهنة تعطف على الأمير "خالد" الذي كان من أسراها. كذلك أنها لا تعترض على حسب ابنتها "أنتينا" له. ثم يصور، بعد ذلك في نهاية المسرحية جيش البربر مغيرا نظرتة العدائية على العرب الفاتحين، فيتخلى عن فرقة الروم حينما يدخل "حسان بن النعمان" المدينة، وسرعان ما يحصل بين الجيشين وئام وإخاء.

والجدير بالملاحظة أن مضامين المسرحيات التاريخية - على اختلاف مصادرها - تتفق في الخط العام التي تسير فيه. فهي تعالج في مجملها قضايا الحرية والعدالة ونصرة الحق، وتشيد بالقيم الإسلامية، مع مراعاة كيفية الطرح وأسلوب المعالجة ويرجع ذلك إلى اختلاف الكتاب في منطلقاتهم الفكرية، واتماءاتهم

السياسية. وكان لذلك تأثير جلي على رؤى الكتاب، ساهم سلبيا أو إيجابيا، في أبرز علاقاتهم بالواقع. وقد انعكس ذلك بدوره على الأبنية التي تباينت من حيث الجودة والضعف.

فإن منهم من اتجه إلى شخصيات إسلامية، وهذا الاتجاه نابع من عقيدة الكاتب ونظرته للواقع، من خلال فكرة أخلاقية دينية، أضفت - بالضرورة - على الصراع طبيعته الدينية، تمثلت في صراع الإسلام ضد المسيحية طورا، أو صراعه ضد الوثنية طورا آخر. ثم راحوا بعد ذلك يتطلعون لفكرة الإسلام ويدعون له. وقد لجئوا في سبيل ذلك إلى النقد والسخرية من الكفرة، بينما صوروا الإنسان العربي المسلم مثلا للبطولة والجهاد. والواقع إن هذا السلوك يكاد يكون ظاهرة عامة سادت على الإنتاج الأدبي للحركة الإصلاحية في الجزائر، التي تزعمت الدفاع عن الإسلام والقومية العربية.

أما البعض الآخر، فقد وظف شخصيات إفريقية قديمة، والسبب في ذلك يرجع إلى وعي الكاتب العميق بواقعهم، لذلك نجد في تلك المسرحيات التي عنيت بشخصيات إفريقية كحنبل، ويوغرطة والكاهنة تطمح إلى التعبير عن فكرة التعاون والاتحاد من أجل مواجهة قوى الظلم والطغيان، ثم تتجاوز ذلك لتطل علاقات الواقع، وتبرز النقائص التي تشكل معوقات في طريق البطل الذي ينشد خلاصة وخلاصة شعبه.

ويشترك هذا اللون من المسرحيات في أنه يعتمد على الشخصية المحورية التي تمثل دور البطل في المأساة، ويلجأ الكاتب إلى جعلها عنوانا لمسرحيته، على غرار بعض المآسي العالمية. وهي غالبا ما تكون الشخصية التاريخية الموظفة باسمها المشهورة به تاريخيا، وبكثير من صفاتها التي تحملها الكتب التاريخية. هكذا وجدنا هنا عناوين المسرحيات التاريخية، لقد كانت أغلبها أسماء لأبطال الأحداث التاريخية التي صدر عنها الكتاب، ونذكر منها "حنبل"، "يوغرطة"، "ما ليني"، "الخنساء"، "الكاهنة" وغيرها باستثناء أربع مسرحيات.

وقد رأينا البناء في المسرحية التاريخية يقترب - إلى حد كبير - بخصائصه من الشكل الكلاسيكي، وإن بدا عليه اضطراب في وحدتي الزمان والمكان، بخروج أغلب الكتاب عليها. وما يمثل كلاسيكية البناء هنا، قيام الحدث على التاريخ واعتماده على البطل المحوري ومصيره المفجع مما يجعل المسرحية مأساة بطل. كذلك نرى الصراع في هذا البناء يجري خارجيا بين إرادتين تمثل الأولى فكرة الحرية والعدالة، أما الثانية فترمز للقهر والاستبداد ويبدو للصراع الداخلي.

وما ينبغي الإشارة إليه بهذا الصدد أن الصراع قد اتخذ، في بعض المسرحيات بعدا دينيا، حيث يكشف المضمون الفكري للعمل عن رؤية الكاتب الدينية وموقفه من الأحداث، وسلوك شخصيات.

فيتراءى الصراع دينيا قد يكون بعيدا عن الحادثة التاريخية وما يتحمل من دلالات، ومعاني تاريخية وسياسية، تمكن الكاتب من الانطلاق منها والارتكاب عليها ليتناول واقعه. ويتجلى البعد الديني للصراع في مسرحيات: "المولد"، "الكاهنة" و "الناشئة المهاجرة"، و"ماليني" وأن كان يبدو طفيفا في هذه الأخيرة.

وتحتوي مآسي أخرى، إلى جانب الصراع الخارجي، صراعا داخليا يسير معه ذلك جنبا إلى جنب، على أن سيادة الصراع الخارجي على المسرحية واضحة. ويعتمل ذلك الصراع في نفس الشخصية ويرتد إلى داخلها لسير أغوارها. ويكشف عن تمزقها بين طرفي الصراع اللذين يتمثلان غالبا في تعارض عاطفتين، عاطفة الحب، والواجب الوطني، وهذا اللون من الصراع رأيناه في عدد قليل من المسرحيات، علاوة على أنه يتفاوت في مستوى عمقه، ووضوح طرفيه.

ولما كانت المسرحية التاريخية تعتمد على الشخصية المحورية، التي قد تصبح في كثير من الأحيان عنوانا للمسرحية نفسها، فقد ترتب عن ذلك استئثار هذه الشخصية بالبطولة، واستقطابها للأحداث، حيث باتت تشكل مركز الثقل الذي يدور عليه الحدث. وقد أدى تركيز الكاتب على الشخصية المحورية إلى توظيف عدد قليل من الشخصيات الثانوية، لا يتعدى دورها الإسهام في تقديم البطل والكشف عن الجوانب المختلفة للحدث. وهذه الشخصيات في الغالب وزراء، وقادة وصفات وغيرهم.

وبصدد الحديث عن الشخصية المحورية، نشير إلى أن بعض الكتاب قد لجئوا إلى توظيف شخصيات نسائية، فجعلوا منها بطلات لأعمالهم. ومن هذه المسرحيات "الخنساء" "الكاهنة"، "بئر الكاهنة" وشخصية "هند بنت عتبة" في مسرحية "الباب المفتوح". وإذا كان عدد هذه المسرحيات التي تعتمد على الشخصية النسائية قليلا، بحيث لا ترقى لأن تصبح ظاهرة عامة في المسرح الجزائري، فإنها تكتسي أهمية من الناحية التاريخية تجعلها جديرة بالدراسة، وإذ تقدم لنا بطلات مشهورات تاريخيا، وتبرز دورهن في الأحداث التاريخية والسياسية وتأثيرهن في المرحلة التي يعنى الكاتب بها.

ونستخلص من خلال رصد السمات العامة لبناء الشخصية المحورية، أنها تكاد تشترك، في مجملها، في النموذج التراجيدي. وقد ترتب على ذلك، أن أصبحت خصائص النموذج قاسيا مشتركا بين أبطال المسرحيات من حيث مكاتبتها التاريخية، وإطارها الاجتماعي وطبيعة صراعها، ومواجهة مصيرها. فكل هذه العناصر نراها تتكرر من مسرحية إلى أخرى مع الفارق في أدوات الكاتب الفنية، ووضوح رؤيته.

أن المسرحيات التاريخية في الجزائر، لم تخرج عن هذا الإطار في بناء وتقديم الشخصية المحورية. وقد لجأ الكتاب في ذلك، إلى تحقيق أكبر قدر ممكن من سمات البطل التراجيدي لشخصياتهم الموظفة،

ليرقوا بأعمالهم إلى مستوى البناء الجيد للتراجيديا. فباستثناء هذه المسرحيات، لا يمكن أن نعتبر غيرها مآس بالمفهوم المتعارف عليه، لخلوها من مقومات البناء التراجيدي، وقد لا يمكن اعتبار البعض منها مسرحيات لأنها لا تقوم على صراع ومنها "الخنساء" و "الباب المفتوح" و "الناشئة المهاجرة"، و "ماسينيسا ملكا" و "عبد الحميد بن باديس".

المحاضرة 13: الحوار والزمن في المسرح التاريخي

لم يكن الحوار في الاتجاه التاريخي، دائما في مستوى التعبير الدرامي، أو المضمون الذي تطمح المسرحية إلى التعبير عنه، بحيث تساهم فيه اللغة، في الكشف عن جوانب الصراع ومستوياته بالنسبة للشخصية، وعلى مستوى المسرحية. كما أن إتقانه، وإدارته، وتوظيفه بشكل يحقق غايته الدرامية، يتباين من مسرحية إلى أخرى. على أنه كان في الغالب دعامة من دعائم البناء الدرامي، والوعاء المناسب الذي تصب فيه الأفكار، بوصفه الأداة التي تجسد الحركة داخل المسرحية، تكشف عن أبعاد الشخصيات المتصارعة، من خلال الفعل الدرامي، وتساعد التعقيد في الحدث حتى لحظة الانفراج.

لقد رأينا الحوار في المسرحيات ذات البناء الجيد متقنا، تكتمل فيه مقومات الحوار الدرامي، وينهض بوظيفته. فمثلا في مسرحية "الكاهنة" نجد الكاتب يميل بجواره إلى الإيجاز والتركيز في إبراز الفكرة. والتعبير عن الموقف، ورسم الشخصية. كما أن الحوار في المسأسة يقدم الشخصية منذ البداية، ويحدد أبعادها، حيث ندرك نوعها، وطبيعتها، ودوافع سلوكها، التي تحدد اتجاه تطورها خلال الأحداث المسرحية.

بينما كان الحوار في مسرحيات أخرى، خلا من مقوماته الدرامية فتحول إلى مواقف حوارية، مجردة من أية غاية درامية، وينتجلى هذا النوع من الحوار، مثلا، في "الخنساء" و "عبد الحميد بن باديس" و "ماسينيسا ملكا". ولعل السبب في ذلك يرجع إلى ضعف البناء الدرامي تلك المسرحيات نتيجة سطحية الصراع، أو انعدامه، وتصوير الشخصيات الفج.

لقد تباين اعتماد الكتاب على الوحدات الثلاث، لاسيما وحدتي الزمان والمكان وقد تمثلت وحدة الحدث. بمعناه الكلاسيكي الذي يقوم على التسلسل المنطقي لأحداث المسرحية، ويشف عن حبكة، من خلال فعل ذي بداية ووسط ونهاية.

أما بالنسبة لوحدي الزمان والمكان، فإن أغلب المسرحيات قد اخترقتها، باستثناء سبع مسرحيات ظل المكان فيها نفسه لا يتغير، مع بعض التلوين الطفيف في مناظره، لذلك رأينا الأحداث تدور أما في

قصر، كما هو الشأن في مسرحية "ليلة في برج بابل" أو "الكاهنة"، أو "بئر الكاهنة". بينما نراه يتسع بعض الشيء لتضطرب الأحداث في مدينة بأكملها دون أن يؤثر ذلك على وحدة الزمان.

وترتيب على التركيز في المكان، مراعاة المدة الزمنية التي تجري الأحداث فيها، فأينها لا تتعدى يوما أو يومين، ما بين حدوث الأزمة حتى لحظة الانفراج.

وسوف نعرض فيما يلي دراسة تفصيلية لمسرحيات ممثلة لهذا الاتجاه هي: "حنبل"، و "المولد"، و "يوغرطة". وتمثل هذه المسرحيات الثلاث مرحلة ما قبل، الاستقلال، ثم أدرجنا بعدها مسرحيتين ألفتنا بعد الاستقلال هما "ليلة في برج بابل" و "ماليني". والهدف من هذا التقسيم هو رصد سمات تطور المسرحية التاريخية، من خلال دراسة متأنية على مستوى المضمون والشكل.

المحاضرة 14: مسرحية "حنبل"⁹²

يذكر الكاتب في مقدمة المسرحية أن هذه المسرحية ومثلت على مسرح الأوبرا بمدينة الجزائر في أبريل من سنة 1947 ولقد حققت نجاحا باهرا بدليل أنها كانت تعرض مرتين في اليوم⁹³. كما أنها لقيت إقبالا من قبل القراء حين طبعت. ويعلل البعض سبب نجاحها بما كانت تتضمنه من أفكار ثورية ووطنية ترجع إلى فترة تاريخية تميزت بحدة الصراع بين سكان تونس القدامى (القرطاجيين وبين الإمبراطورية الرومانية) التي كانت تمثل إحدى القوى الكبرى في تاريخ قبل الإسلام. وكانت قرطجنة تمثل قمة الحضارة والتقدم العمراني، فحاولت روما إخضاعها بالقوة حتى انتهى الأمر بحرق هذه المدينة العظيمة⁹⁴. وبالرغم من استلام القرطاجيين، فإن قائدهم "حنبل" لم يرض بالصلح المفروض وعقد العزم على مواصلة الكفاح والانتقام لوطنه من روما.

وقد اختار المؤلف هذه الفترة التاريخية المليئة بالأحداث كما اختار شخصية "حنبل" الذي كان بطلا تاريخيا وطنيا قد جمع إلى مهارته الحربية حسن السياسة وفكرة الأخوة الوطنية الصادقة، ولكن قومه خذلوه فانكسر في نهاية الأمر بعد إن انتصر على روما ودخلها وهزم جيوشها سنة 216 قبل الميلاد⁹⁵.

⁹² أحمد توفيق المدين، حنبعل، المطبعة العربية/الجزائر، الطباعة الأولى، 1950.

⁹³ أنظر المسرحية، ص 2.

⁹⁴ أنظر، عبد الله ركيبي، تطور النثر، ص 221.

⁹⁵ للمزيد من المعلومات عن حياة البطل والأحداث التاريخية، أنظر: أحمد ضفر، مدينة المغرب العربي في التاريخ، دار انشر أبو سلامة - تونس ن ج1، 1، 1959، ص 281 و ما بعدها.

منها تاريخيا "ومن هنا فإن أبعاد الشخصية تتكشف خلال مسارها المسرحي كما يحاول الكاتب النفاذ إلى رؤية عصرية يرصدها من خلال تشكيله اللغوي لما سبق، عن طريق الإيجاء أو المماثلة أو الاستنتاج"⁹⁶.

ولذلك اتخذ توفيق المدني شخصية "حنبل" محورا لبناء مسرحيته، فصوره بطلا نموذجا ورمزا للكفاح والتضحية من أجل الدفاع عن الوطن والحرية، ليحث من خلاله الشعب على النضال ويستشير الهمم لطرده المستعمرين من الفرنسيين.

ويبدو غرض المؤلف واضحا من إهداء المسرحية، حيث يهداها "إلى الشباب المغربي حامل راية الكفاح في سبيل حرية الأمة وشرف الوطن، أقدم هذه الرواية التي تحي له صفحة من جهاد أبطاله الأولين وفيها عبرة وذكرى"⁹⁷.

ويبدو موضوع هذه المسرحية التاريخية وأحداثها، حول هذا البطل الإفريقي الذي حارب الرومان وانتصر عليهم في مواضع كثيرة غير أنهم تكالبوا على بلاده واستمروا في الحرب والعدوان فلم تجده مقاومته أمام قوت الأعداء فهزموه في معركة جاما، التي انتهت بصلح لم يقبله هذا البطل وصمم على انتزاع النصر فاستعاد قوة جيشه المنهزم لكنه وجد كل المنافذ موصودة أمامه فاضطر لمغادرة البلاد مع شردمة من ضباطه وعقدوا العزم على محاربة روما في كل مكان. فهذب إلى بلاد الشام حيث ساعد اليونانيين على استرجاع أثينا، ثم أمعن في سفره إلى آسيا الصغرى ليحارب روما، لكن هذه الأخيرة أعدت له العدة، وقررت أن لا تتركه وشأنه حتى تلقي القبض عليه أو تطرحه قتيلا. فألحت إلحاحا شديدا في اقتفاء أثره، واستقصاء أخباره، إلى أن حاصرته بعد أن خدعه حليفه ملك بلاد اليونان، فأثر "حنبل" أن يسم نفسه على أن يقع في قبضة أعدائه الألداء الذين ظل يحاربهم بشجاعة نادرة طوال حياته.

وهكذا نرى أن المؤلف نسج مسرحيته من هذه الأحداث التاريخية، وركز بنائه الدرامي في كل ذلك معاناته وهو يصارع الغزاة الرومان. والحادثة الرئيسية في هذه المسرحية تنحصر في المقاومة العنيدة التي أبداها هذا الزعيم الذي نذر نفسه وجيشه للجهاد والدفاع عن الوطن وتحقيق العدالة أو الهالك دونها.

⁹⁶ سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، ص 43.

⁹⁷ المسرحية، ص 2.

وقد نفذ الكاتب من هذا الإطار التاريخي إلى تصوير الصراع الأزلي بين الأمم المستعمرة والشعوب المستضعفة، لأن المسرحية تطرح قضية تتم عن رؤية إنسانية عامة تتمثل في الدفاع عن الحرية والوطن ومكافحة الظلم والطغيان من أجل تحقيق العدالة في العالم بأكمله. فقد عرف الرومان بجزوتهم وطغيانهم ودأبهم على زرع الظلم والعبودية أينما حلوا. ولذلك تقدم المسرحية بطلا لا يناضل على المستوى المحلي، وإنما يحاول نقل أفكاره الثورية خارج إفريقيا لمحاربة الوجود الروماني أينما كان. وتتلور هذه الفكرة في ذهن "حنبل" عندما يخذله شعبه وتتقاعس عن نصرته أعوانه. فيصمم إذ ذاك على الخروج من البلاد ومساعدة الشعوب الأخرى المناهضة للاستعمار على أن يرضخ للاستعمار والذل.

يتضح لنا أن الكاتب لم يكن يستهدف من المسرحية أحياء حوادث تاريخية لذاتها، بقدر ما كان يقصد إلى إيقاظ النفوس الجامدة وإحياء القلوب الهامدة، وفتح أعين الشباب على حقيقة الاستعمار، ثم دعوتهم إلى حمل راية الكفاح الوطني ضد المستعمرين، جاعلا لهم من بطل المسرحية التاريخي قدوة حسنة، كما كان يريد تعبئتهم وحفزهم على استيعاب فكرة الثورة، لذلك طعم مسرحيته بفكرة جديدة، تدور حول الدور السياسي المنتظر من المرأة الجزائرية، أثناء ثورة التحرير التي بدأ الناس يباركون إرهاباتها، في تلك الآونة ولاسيما المفكرين منهم ورجال السياسة.

وتتجلى هذه الفكرة الثورية في الموقف الذي يدور فيه الحوار بين الأمير "صافو" والبطل "حنبل" حين تدخل عليه قائلاً: "أنا رسولة نساء قرطاجنة إليكم أيها البطل، ويا معشر القادة ماذا اتم فاعلون بنا؟ إن العدو يتقدم مسرعا نحو ديارنا هل تريدون أن يباع في أسواق روما جوارى لصعاليك الرومان؟ نحن بنات كنعان لا نرضى بهذا العار، فإن كنتم معشر الرجال لا تدافعون عنا ولا تعلمون ما ينقذ حياتنا و شرفنا، فنحن بنا قرطاجنة نضع أنفسنا تحت أمرتك يا حنبل، سر بنا ندافع عن الوطن"⁹⁸.

والواقع أن الذي يعن النظر، في هذا الموقف بالذات يشعر بالوعي العميق الذي كان يتحلى به الكاتب أثناء معالجته موضوع المسرحية، فأدخل الموقف النسوي في ثنايا المسرحية، يستهدف به غايتين إحداهما فنية والأخرى موضوعية.

أما الفنية فهي تعقيد موضوعه بعنصر الصراع الدرامي الذي نشأ عنه ذلك الموقف النفسي المؤلم لدى البطل، حين أقبلت النساء تعرض عليه القتال عندما تحاذل الرجال عنه. ولعل في هذا الموقف أيضا أثارة لكثير من الجزائريين الذي كانوا يخشون مواجهة فرنسا، ويعلمون ذلك بقوة عدتها وعتادها.

والغاية الموضوعية تتمثل في تذكير النساء الجزائريات بما كانت تصنع مثيلاتهم في الماضي وإغرائهن بالمشاركة في الحياة السياسية والعسكرية.

كما أن هذا الموقف لا يعدم الدلالة على أن الكاتب كان يؤمن بالدور الخطير الذي يمكن أن تلعبه المرأة في المجتمع إلى جانب الرجل.

المحاضرة 15: مسرحية "المولد النبوي"⁹⁹.

كُتبت هذه المسرحية وطُبعت في سنة 1949، وقامت بتمثيلها فرقة الفنان محي الدين باش طارزي في سنة 1951¹⁰⁰. كما قامت مثلت غيرها من المسرحيات القليلة المكتوبة باللغة العربية الفصحى في تلك الفترة.

تقع المسرحية في ثلاثة فصول، وتدور أحداثها في بلاد فارس بقصر كسرى أنوشروان، وتعالج المسرحية فكرة واحدة استوحاها المؤلف من التاريخ، وتدور هذه الفكرة حول مولد الرسول - صلى الله عليه وسلم - والإرهابات التي سبقت مولده.

وقد قصد الكاتب من هذا الإطار التاريخي إلى تصوير الموقف العدائي الذي أبداه كل من الفرس واليهود والنصارى ضد الإسلام، وذلك قبل أن يولد الرسول. لأنهم كانوا يرون في الإسلام خطرا على ملكهم وطغيانهم. فالمسرحية تطرح قضية تتم عن رؤية دينية، وهي في الواقع ذات طابع إنساني، فالإسلام كرسالة دينية جاء للبشرية جمعاء ولم يقتصر على الأمة العربية دون غيرها من الأمم. والهدف الأسمى لهذا الدين هو تحرير الإنسان ومحاربة الظلم والقضاء على الفساد الذي ساد المجتمع البشري لتحقيق العدالة الاجتماعية في ظل مجتمع أفضل.

ومن الثابت تاريخيا أيضا أن الاستعمار الفرنسي في الجزائر، اتخذ طابعا طيبيا من حيث الأدوات والوسائل، إلى جانب النظام الاقتصادي الذي فرضه على المجتمع. استهدف من وراء ذلك، طمس الشخصية الوطنية، والقضاء على القومية العربية الإسلامية. لذلك لجأت فرنسا إلى منع تعليم اللغة العربية للجزائر، ويدل على ذلك تصريح أحد كبار تلك البعثات التمساحية "علينا أن نخلص هذا الشعب من قرآنه، وعلينا أن نعني بالأطفال لننشئهم على مبادئ غير التي شب عليها أجدادهم، فإن واجب فرنسا تعليمهم الإنجيل"¹⁰¹.

⁹⁹ عبد الرحمان الجيلالي، المولد، المطبعة العربية - الجزائر، 1994.

¹⁰⁰ أنظر : جريدة البصائر (جزائرية) ع 1950/136 ص 6 - السلسلة الثانية.

¹⁰¹ صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري، ص 49.

هذه هي الظروف التي أحاطت بكتابة هذه المسرحية، ولا شك أنها ظروف عصبية اشتدت فيها الضغوط على حركة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، التي كانت تنهض بهذا الدور الخطير. فعز أن تسمح مثل هذه الصيحات داخل البلاد الجزائرية نتيجة ظروف المرحلة التاريخية.

وكان عبد الرحمن الجيلالي، يحكم اتجاهه الديني واثمائه الفكري والسياسي لجمعية العلماء، من أولئك الذين تصدوا التيار الذي يقوم على العنصرية الدينية. ولم يدخر جهدا في الرد على ذلك القمع والتعصب الديني بشتى السبل. ويبدو ذلك من خلال صفحة الإهداء حيث يذكر: "إلى غير المتعصبين والمغرضين..."¹⁰².

وقد اختار الكاتب هذه الأحداث التاريخية موضوعا لمسرحيته لأنه رآها تناسب المضمون الفكري الذي يرد طرحه، لأن الصراع لاسيما بين المسلمين وغير المسلمين، قائم منذ أن ظهر الإسلام والتاريخ يقدم لنا صورا حية عن محاربة المتعصبين والملاحدين للإسلام بغية القضاء عليه. وسعي فرنسا في الجزائر لا يخرج عن النطاق إذ أنها حاولت ضرب الدين بطرق مستحدثة للسيطرة على الشعب الذي أوى الرضوخ والاستكانة بالقوة، لكنها لم تجد في النهاية إلى ذلك سبيلا.

أما موقف الكاتب فيبدو واضحا مما كان يجري في الجزائر من مؤتمرات ضد الإسلام ومحاربة المسلمين، وتعد هذه المسرحية كمشيولاتها التي كتبت في هذا الاتجاه، تعبيرا صريحا عن سخط المفكرين الجزائريين إزاء نشاط الاستعمار لأجل تمسيح الشباب الجزائري، وضرب الحضارة الإسلامية، ففي هذه الظروف التاريخية الصعبة، كان المجتمع الجزائري في أمس الحاجة إلى إحياء تاريخه بالرجوع إلى أصل العربي الإسلامي لبعث الجمعية العربية الإسلامية والوطنية في نفوس الشعب.

وإذن مسألة الدين وواجب الدفاع عنه جديدة، فقد شغلت هذه الفكرة الأدباء والمفكرين الجزائريين منذ أن وطئت أقدام الاستعمار أرض الجزائر، واحتلت مكانا بارزا لاسيما لدى كتاب الاتجاه الإصلاحية الذين كان هدفهم الإرشاد مما نتج عنه اتسام نتائجهم الأدبي بالطابع التعليمي الخالص.

وقد بينا في موضع سابق أن أحداث المسرحية لا تخضع في تسلسلها وتطورها للمنطق والسببية وإنما تتحكم فيها الصدفة والعشوائية، أو ربما رغبة الكاتب في الأغرار والإثارة، بحيث تبدو غير معقولة أو غير مألوفة بحيث تأتي النهاية مفتعلة ومتكلفة، لا غاية لها إلا تحقيق الهدف الخلفي التعليمي.

وغياب قانون السببية والمنطقية وسم الصراع بالسطحية والسذاجة حتى تساوى وجوده وغيابه وقد ترتب على ذلك أن كانت الأحداث تتوالى اعتبارا بعيدة عن مبدأ السببية.

¹⁰² المسرحية، صفحة الإهداء.

ولا شك أن سطحية الصراع جعلت منها شخصيات ضعيفة البناء وهي إلى ذلك قد فقدت كل قرائن الواقع، وهو صراع يمضي باهتا بين الحق والباطل. لكن الكاتب لا يستثم، قطبي الصراع ليكشف من خلاله عن الحركة الفكرية وعمما يتعمق نفوس الشخصوس. وقد وجدنا مثلا كسرى نفسه مرتبطا في صراعه با "الموبدان" و "فيروز" من خلال استشارته لها في معظمتها، وسماعه لرؤية "الموبدان" التي يعبرها له "فيروز" ثم من خلال تلك القوى الغيبية عن طريق معرفة كنها ومصدرها، ومدى علاقتها بتلك الرؤية. وبذلك يظل الصراع خارجيا لا يرتد إلى داخل الشخصية ولا يسير أعماقها، فلا تشاهد توترا ولا تمزقا بين طرفي الصراع المتقابلين، باستثناء تلك الحيرة التي لا تفارق كسرى فتجعله يستسلم للأمر الواقع.

المحاضرة 16: "يوغرطة" ¹⁰³.

ومن النماذج التي تمثل المسرحية التاريخية مسرحية "يوغرطة" لعبد الرحمن ماضي ¹⁰⁴ التي تتخذ نقطة البدء الدرامية لها من التاريخ فهي تعتمد على شخصية تاريخية بعينها، ذات بطولة مشهورة كمحور لبنائها، ثم يزاوج الكاتب بينها وبين عصرها كمنطق لهذا البناء كاشفا عن التأثير المتبادل بينهما سلبا أو إيجابيا.

وتستمد هذه المسرحية أهميتها، لا من حيث موضوعها فحسب، ولكن من حيث مضمونها الذي قصد الكاتب وحاول تجسده من خلال الحدث والشخصيات في مستوى عناصر بنائها التي تقرب بها مستوى المسرحية المحكمة الصنع.

ومن الثابت تاريخيا أن مواجهة البطل الإفريقي (يوغرطة) للتدخلات الرومانية في بلاده، بدأت بعد وفاة الزعيم "ماسينيسا" في سنة 127 ق.م فانقسمت المملكة أثر وفاته بين أولاده الثلاثة غير أن الموت اختطف اثنين منهم فخلص الحكم لأخيها "مسيبيسا" لمدة ثلاثين سنة تابع خلالها سياسة أبيه التي تمثل في المهادنة الاستعمار الروماني، فحافظ بذلك على علاقته الجيدة مع روما.

ولما توفي سنة 117 ق.م ترك ملكه لولديه وابن أخيه "يوغرطة" وكانت روما قد استغلت وفاته وأقبلت على تقسيم نوميديا، فواجهها يوغرطة وثار على سياستها تجاه بلاده مما أدى إلى قيام حروب في السنوات 119-113-112 ق.م، بينه وبين ابن عمه "مسيبيسا" اللذين كان يعارضان إرادته فانتصر

¹⁰³ عبد الرحمن ماضي، يوغرطة، المؤسسة الوطنية للكاتب، الجزائر، الطبعة الثانية، 1974.

¹⁰⁴ كتبت ومثلت في سنة 1952، وظهرت طبعها الأولى في 1969، أنظر، عبد المالك مرتاض، فنون النشر الأدبي في الجزائر، ص 212، 213.

عليها، وقتلها الواحد تلو الآخر، ثم استولى على عرش المملكة النوميديّة وتصدى للسياسة الرومانيّة الهادفة إلى تقسيم بلاده متحدياً في ذلك روما العاتية بجرأة نادرة، فقامت بينه وبينها حرب قرطاجنة خرج منها منتصراً، غير أن روما باشرت هجوما عليه بين سنتي 108-109 ق.م. وكان النصر حليفها ولم يلبث أن وقع في شرك الخديعة التي دبرها صهره "بوكوس" ملك موريطانيا فوقع في الأسر على يد القائد الروماني "سيلا" الذي سلمه لروما حيث قضى نحبه¹⁰⁵.

وعندما نطرح المسرحية على بساط البحث والتحليل نجد موضوعها يرتبط ارتباط وثيقاً بهذه الأحداث التاريخيّة التي عاشها هذا البطل أثناء مقاومته للاستعمار الروماني، إذ أن الخط الدرامي الذي تسير فيه الأحداث لا يكاد ينحرف عن النمط الذي سجله التاريخ عن حياة هذا البطل وحروبه ضد روما.

وتقع مأساة يوغرطة في خمسة فصول مرتبطة تاريخياً بالفترة الزمنية التي حرص المؤلف على أن يحرص الأحداث في مدارها. وتبدأ أحداث الفصل الأول في سنة 113 ق.م. في هجو عمارة قرطاجنة حيث يلتقي "مازيغ" و "ملكبعل" ويخوضان حديثاً جانبيّاً ثم يدخل عليها شيخ وكهل ويدور النقاش بجدة حول إمكانات التصدي لروما وموقف "يوغرطة" حيال هذا الموضوع. ونطلع من خلال ذلك الحوار عن الأحداث التي دارت في جبل الأوراس. وأهمها قرار تقسيم إفريقيا من جديد "آدربعل" و "يوغرطة"، فالجرب التي نشبت بينهما والتي أسفرت عن فرار إلى روما. فيعلن مازيغ أن المقاومة هي المخرج الوحيد، ثم يدخل يوغرطة وينبئها بالخبر المفجع وهو رغبة في استيلاء على إفريقيا ثم ينصرف الاثنان بعد تكليفها بمهام.

تكشف هذه المسرحية عن محاولة الإنسان تحقيق العدل، ومحاربة الظلم والطغيان المتمثل في الاستعمار الروماني، عندما تتردى الظروف وتسود الخيانة، ومن هنا تتفاقم الأوضاع ويصبح ذلك أمراً مستحيلاً في ضوء تلك الظروف التي انتشرت فيها المؤامرات والتواطئات مع الاستعمار.

يبدو هدف المؤلف في إبراز قيمة التعاون والاتحاد في سبيل تحقيق الاستقلال ونصرة المبدأ، لذلك جعل البطل، - من خلال ذلك الحدث - ضعيفاً مهماً كان قويا، إذ لم يجد في مجتمعه العون المادي والمعنوي وهذا يعني في النهاية أن البطل لا يمكن أن يكون فرداً مهما بلغ من الإرادة والعزم.

¹⁰⁵ أنظر : ترجمة الزعيم "يوغرطة". Encyclopédie Universelle E.D.S.A, Paris Vol 11, 1980 P.1002.

أنظر أيضاً : أحمد صقر، مدينة المغرب العربي في التاريخ، ج1، ص 274 إلى 282.

وفي ذلك يكمن هدف الكاتب التعليمي، الذي يتزع إلى توضيح أحد أسباب إخفاق الثورات أو نجاحها، وهو الهدف الذي كان يريد توفيق المدني التعبير عنه - كما رأينا - في مسرحية "حنبل" فهو أيضا كان يريد توضيح هذه الفكرة من خلال طرحه لقضية تحاذل القوم من نصرة البطل، ووقوع هذا الأخير في يد أعدائه رغم جهاده المتواصل وشجاعته النادرة التي أبدتها في قتاله للرومان.

المحاضرة 17: الخصائص العامة لمسرحيات الاتجاه الاجتماعي

تمهيد:

لم تكن الموضوعات الاجتماعية أقل أهمية من الموضوعات التاريخية في المسرح الجزائري، بل أنها كانت تتمتع بحظ أوفر عن كتاب المسرحية، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار، أعمال الرواد الذين فصرنا تجاربهم على هذه الموضوعات التي سيطرت على أذهانهم وشغلت اهتماماتهم منذ سنة 1921 وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية، حيث ظهر الاتجاه الإصلاح الاجتماعي أثر نشاط جمعية العلماء المسلمين المتضاعف، فانعكس ذلك جليا على الإنتاج الأدبي بما فيه المسرحية، وأضفى عليه الطابع الإصلاح والتعليمي.

بيد أن تلك التجارب العامة التي كانت في البدايات الأولى، تكاد تفقد قيمتها ووزنها الأدبي بالقياس إلى المسرحية الفصيحة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، ولقيت ازدهارها وتطورا ملحوظين نتيجة المناخ الذي هيئ لها، لأن المحاولات الأولى كانت تقتصر على نصوص مكتوبة بالعامة الجزائرية، أو بالأحرى باللهجات المحلية التي تخضع كل منها لسماوات وخصائص محددة قد يختلف الناس في فهم خصوصيتها من منطقة إلى أخرى في الجزائر نفسها، هذا بالإضافة إلى كونها ارتبطت بالعرض أكثر من ارتباطها بالتدوين الذي يهيئ للدارسين فرصة الاطلاع عليها فيما بعد، ومن ثم ظلت بالرغم من ارتباطها بالمجتمع، حبيسة شكل وأسلوب شعبيين خاضعين، في الأغلب الأعم، للسماوات الهزلية في المسرح، وذلك وفق ما تقتضيه طبيعة الارتجال والتأليف الجماعي، التي تعد من خصائص ذلك المسرح.

أما المسرحيات الاجتماعية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية، فهي أكثر نضجا وتطورا، سواء من الناحية المضمونة أو الشكلية وقد تميزت بالأسلوب الأدبي الراقي لقيام الحوار فيها على اللغة العربية كما أنها كانت تطبع وتنشر في الغالب بجهود أصحابها الشخصية، وتمثل هذه المسرحيات رصيذا لا بأس به للأدب المسرحي الجزائري، ولعل هذا الأمر هو الذي يدفعنا إلى تصنيفها في مرتبة أرقى من المسرحيات العامة، وعلى الرغم من تشابه الموضوعات المعالجة بينها، مع فارق الشكل التي تصاغ فيه الأفكار، فإنها لم تخرج من مجملها في إطار المعالجة الاجتماعية بمختلف الظواهر التي عمت المجتمع عبر مراحل تطوره.

ففي ظل هذا المناخ، جلب المسرح انتباه المثقفين، ولقيت الحركة المسرحية ازدهارها ملحوظا، وشهد المسرح تطورا نسبيا في مجال التأليف المسرحي، وتجسد ذلك في ظهور مسرحيات عديدة لاسيما في أواخر الستينيات ومع بداية السبعينيات، وترتبط هذه المرحلة التاريخية بانطلاق مشروع الثورات الثلاث : الزراعي، والصناعية والثقافية.

وفي القائمة التالية : وهي تمثل النصوص التي اهتمت بالواقع الاجتماعي والسياسي، ما يعطي صورة مجملة لواقع هذا الاهتمام وطبيعته، وحركة التأليف فيه :

المسرحية	المؤلف	تاريخ نشرها
امراة الأدب	أحمد بن ذياب	1952
الحذاء الملعون	جلول البدوي	1953
أدباء المظهر	محمد رضا حوحو	1954
الأستاذ	محمد رضا حوحو	1955
حنين إلى الجيل	صالح خرفي	1959
في انتظار نوفمبر جديد	الجنيدى خليفة	1966
الشراب	أبو العيد دودود	1968
زواج بلا طلاق	عبد المالك مرتاض	1969
البشير	أبو العيد دودود	1971
الانتهازية	محمد مرتاض	1972
المغرورة	محمد مرتاض	1972
الثلث	محمد حويذق	1972
سيدي فرج	صالح خرفي	1975
اللعبة المقلوبة	أحمد بودشيشة	1977
طريق النصر	محمد الصالح الصديق	1984

1984	وفاة الحى الميت أحمد بودشيشة
1984	السر أحمد بودشيشة
1984	الصعود إلى السقيفة أحمد بودشيشة (خمس مسرحيات)
1985	الغاهة أحمد بودشيشة
1986	البواب (خمس مسرحيات) أحمد بودشيشة مصراع الطغاة عبد الله ركي دون تاريخ الهارب الطاهر وطار دون تاريخ

وإذا كان الاتجاه التاريخي والاجتماعي يشتركان في أنهما يعرضان لجانب إنساني عام، فإن ثمة فارقاً قائماً بينهما، يتمثل في أن الجانب الإنساني العام في المسرحية هو هدفها النهائي، في حين أن الجانب الإنساني في المسرحية الاجتماعية إنما يبرز من خلال قضية حضارية مرحلية معاصرة، فمثلاً قضية تحرير الوطن ونصرة الحق أو عرض مجتمع يناضل ضد حكم مستبد من القضايا الإنسانية العامة التي لا ترتبط بمرحلة معينة في حياة الإنسان وتطوره، بينما قضايا مثل الديمقراطية أو الصراع الطبقي، أو المساواة بين الرجل والمرأة، برغم وجهها الإنساني الحضاري العام قد تصبح لصيقة بمجتمع ما، في مرحلة معينة من حياته. وتنبغي الإشارة هنا إلى أن المسرحيات الاجتماعية على تنوعها ترنو إلى التوفيق بين الدعوى والفن كمدخل لتشكيل علاقة الإنسان بالمجتمع.¹⁰⁶

ويحاول أصحابها نقد الظواهر الاجتماعية ورصد مشكلات المرحلة التي يمر بها المجتمع ومفهوماته التقدمية وقضاياها، ثم يلجئون إلى توظيفها درامياً ولغوياً بحيث تسهم في حبكة المسرحية، عندما يصبح هذا المفهوم أو هذه القضية عقدة الموقف، ومن مجموع هذه المواقف وتربطها يتشكل بناء المسرحية.¹⁰⁷

لقد كانت الطبقة البورجوازية والمتوسطة التي تبغي الإصلاح، تؤمن بأن سبيل ذلك هو المحافظة على القيم الاجتماعية الصحيحة للمجتمع الجزائري، وذلك لا يتأتى بمحاربة الآفات والفساد الاجتماعي الذي ما

¹⁰⁶ سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، ص 212.

¹⁰⁷ أنظر مثلاً مسرحية "الهارب" للطاهر وطار، ومسرحية "الانتهازية" لمحمد مرتاض، ومسرحيات أحمد بودشيشة المختلفة.

أنفك يستشري بين الأفراد نتيجة الوجود الاستعماري الذي دأب على زرع قيم وعادات نابغة من الحضارة الغربية.

وإذا كان كتاب المسرح يستهدفون خلق أدب مسرحي وتأصيله في البيئة الجزائرية ينهض بتصوير الواقع ونقده، فإن نتاجهم، إذا ما تجاوزنا بعض الأعمال، كان بعيدا إلى حد ما عن النضج والمستوى الفني الذي يتيح له الارتقاء واكتساب خصائص الأشكال المسرحية الجيدة، مما يعني أن تلك المسرحيات، برغم احتوائها لمضامين هادفة، قد استمت بضعف البناء واضطراب عناصره، نتيجة بعد تلك المحاولات عن مقومات التعبير الدرامي، لذا يمكننا اعتبارها بداية نحو نشوء أدب مسرحي عربي في الجزائر.

وتعتبر خصائص الشكل المسرحي، بما استمت به من نقائص، نتيجة طبيعة لأسلوب المؤلفين، وعدم درايتهم بالكتابة المسرحية وقواعدها، التي انعكست على بناء الحدث الدرامي، وتحريك الصراع فيه، ورسم الشخصيات وإدارة الحوار، كما امتد أثرها إلى وحدتي الزمان والمكان وهذه كلها مقومات تعرضنا لها عند تحليل بعض النماذج في هذا الفصل، لذلك نكتفي هنا، برصد الخصائص العامة التي تشترك فيها أشكال مسرحيات هذا الاتجاه.

تختلف المسرحيات الاجتماعية من حيث أسلوب الطرح للمشكلات الاجتماعية والبحث عن العوامل الكامنة وراءها لإيجاد الحلول، وتتفاوت من حيث تصوير الصراع بين أفراد أو القوى الاجتماعية المختلفة، ففي بعض المسرحيات يقوم الصراع بين الفرد والمجتمع، أو بين مجموعة من الأفراد. تعارضت مواقفهم، لكن هذه المسرحيات لا تطمح على تحليل العلاقات الاجتماعية في سياقها التاريخية والاجتماعية لتجسد بعدئذ الصراع الجدلي الذي يعتبر نتيجة حتمية للتناقض في العلاقات أو للوضع الطبقي المفروض في المجتمع.

وينطبق هذا على مسرحية "امرأة الأب" لأحمد بن دياب، و"المغرورة"¹⁰⁸ لمحمد مرتاض و"الأستاذ"¹⁰⁹ و"أدباء المظهر"¹¹⁰ لرضا حوحو، بالرغم من أن هذه المسرحيات ترتبط بالمجتمع مباشرة وتعبّر عن قضاياها، إلا أنها تجردها من واقعها التاريخي، وتتجاوز بذلك البواعث الخفية للمشكلة

¹⁰⁸ محمد مرتاض، المغرورة، مجلة آمال (جزائرية) عدد 15، مارس، أبريل، ص 83 / 160.

¹⁰⁹ أحمد رضا حوحو، الأستاذ (نماذج بشرية)، المكتبة الإفريقية للنشر و التوزيع تونس، الطبعة الأولى، 1955، ص 83 / 99.

¹¹⁰ لنفس الكاتب، أدباء المظهر، صاحبة الوحي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1982، ص 63 / 75، وقد نشرت أول مرة سنة 1954.

الاجتماعية وإمكانات حلها، فابن دياب ينظر إلى مجتمعه من خلال فكرة مثالية، وينتقد الوضع القائم، لكنه لا يغوص في أعماقه ليكشف عن الجذور الأساسية للقضية والأسباب الكائنة وراء الظاهرة التي هو بصدد معالجتها.

يتجه رضا حوحو إلى الواقع وينقل معه، ويصوره بما فيه من أطراف متصارعة يكشف عنها، ويقدمها في انقاد جريء، وبأسلوب ساخر، كما يعني بشقاء الرجل المثقف إزاء المجتمع الجاهل، وينصب نقده في المقام الأول، على الطبقة البورجوازية يفضحها ويعريها، ويكشف تناقضاتها وإن كان لا يقع ليحلل ذلك الصراع في ضوء المعطيات التاريخية والاجتماعية للواقع الذي هو بصدد تناوله، ولا يبالي بحقيقة الصراع الطبقي.

هكذا وجدنا الصراع في "الهارب" و"العقرب" و"الوقف" و"اللعبة المقلوبة" وفي "انتظار نوفمبر جديد"، لقد كان الصراع في هذه المسرحيات طبقيًا، مكتمل الأبعاد وواضح السمات.

ولعل هذا التباين في المتناول يرجع أساس إلى اختلاف الكتاب في اتجاههم الفكرية، ومدى وضوح رؤاهم، وتفاوت في أدواتهم الفنية من خلال فكرة مثالية أخلاقية ويطلع إليها داعيا لها، ولا تتعدى تلك الدعوة حدود الملاحظة، ونقد الظواهر الاجتماعية، بينما يتجه الفريق الآخر إلى الواقع ويحلل القائم ويبرز النقائص والتناقضات بغية طرح سبل التغيير لتحقيق الغاية التي تهدف إليها العمل المسرحي.

المحاضرة 18: البناء الدرامي في الاتجاه الواقعي.

1- الشخصيات:

واختيار الشخصيات، كان يخضع للموضوع المعالج وطبيعته، ويحدده انتماء الكاتب الطبقي، ولعل ما يهمنا هنا تعامل المؤلف مع شخصياته ورسمها رسما واضحا في سياق الواقع، ومهارته الفنية في تحريكها، وإبراز مواقفها دون غموض أو التباس لأن الصراع الدرامي لا يتولد إلا عن تفاعل بناء جيد، ومواقف متقابلة يكشف عنها الحوار.

لذلك حاول كتاب الدراما الاجتماعية التعامل مع شخصيات واقعية من عامة الناس تؤكد تناولهم الواقعي للقضايا الاجتماعية، خلافا لكتاب الاتجاه التاريخي، الذين اعتمدوا على شخصيات تاريخية، لا تؤكد ذلك الاتصال المباشر بالواقع الذي تحققه المسرحية الاجتماعية ولا تلتحم به، حيث كانت الشخصيات التاريخية تنتمي، أغلبها إلى الطبقة الحاكمة من ملوك وأمراء وقادة.

وتتجلى واقعية الشخصية في كونها نابعة من صميم الواقع، ومن هنا لجأ الكاتب في انتقاء شخصياتهم التي أصبحت تمثل جانب البطولة في أعمالهم، وتحديد ملامحها، إلى الواقع، فامتزجت سماته بمعلمها، وانعكست آثاره على سلوكها، من خلال ما يمارسه المجتمع عليها من ضغوط تدفع بها إلى الصراع.

إن مسرحية "امرأة ورجلان" لا يتحدد فيها الإطار الاجتماعي لشخصية عادل، وإن كانت بعض ملامح الشخصية تدل على انتمائه الطبقي البورجوازي، مثل "شهلة" "عمر" و "فوزية" التي لم يكن لديها من الإمكانيات المادية ما يسمح لها بالحصول على مسكن مفروش، أو يؤهلها للتجول عبر كامل البلاد الأوروبية.

وإذا انتقلنا إلى مسرحية "البشير" لأبي العيد دودو، أصبح البعد الاجتماعي للشخصية الرئيسية واضحا ومحددا، إنه شاب متعلم لم يتجاوز العشرين من عمره، من عائلة ريفية، تحول والده من فلاح إلى طحان يكدح من أجل قوت أسرته برحى القائد العميل للاستعمار "بوقشوطة" الذي صادر بقرته الوحيدة.

وعندما ينظر البشير إلى هذا الوضع، وتفتن رؤيته للواقع بوعية العميق بذلك التناقض ومسبباته، لاسيما وهو شاب مثقف تثور نفسه، فيصمم على التصدي لأعوان الاستعمار ومستغلي فئات الفلاحين السذج.

وتتميز الشخصيات الموظفة في المسرحيات الاجتماعية بشكل عام بأنها تنقسم إلى قسمين، يمثل كل قسم طبقة معينة بأبعادها التي تحدد انتمائها الطبقي، أما الشخصيات التي تمثل جانب البطولة فيها، فهي غالبا ما تمثل الطبقة الكادحة أو الوسطى، تناضل كل منها من أجل استرجاع حق ضائع، كما يطالعا في أعمال أخرى تحالف فكل الطبقات الشعبية التي تركز جهودها للثورة على الأوضاع لتحقيق الهدف التي تسعى إليه، وتغير النظام الجائر.

2- الحوار:

ويبدو الحوار في مسرحيات عديدة محكما، ويرتقي إلى المستوى الفني الجيد، حيث يبرز الموضوع، ويكشف عن الشخصيات المتصارعة، فأحمد بودشيشة يبدي حرصا شديدا في التصرف في حوار، ويتجلى هذا بوضوح على الجملة الحوارية التي نراها تميل إلى الإيجاز والتركيز والاقتصاد في الكلام، ونادرا ما نجد جملة إضافية أو مقحمة لا تحمل معنى من معاني الموضوع، أو لا تشير إلى قضية من القضايا التي يعني المضمون بطرحها، لاسيما في مسرحياته القصيرة ذات الفصل الواحد.

وينطبق هذا الكلام أيضا على (الطاهر وطار) ودونه "أبو العيد دودو" و"عبد الله ركي"، فحوار الأول في مسرحية "الهارب" كان ناضجا في مستوى الموضوع، وهو يتقنه، ويحسن إدارته في تشويق كبير منتقلا من موقف لآخر، وينجح في بناء الشخصيات وتقديمها، ويسير أغوراها كما ينهض بإبراز الصراع وحمله في خط متصاعد، بطريقة تكشف عن مقدرة الكاتب الفنية.

ودونه محمد مرتاض، والجنيدي خليفة، وعبد الملك مرتاض، أن الحوار في مسرحيات هؤلاء كثيرا ما يتغير، فيبدو الحدث مجرد مواقف باهتة، لا فعل فيها ولا حركة، ويتجلى ذلك بوضوح في "الانتهازية" وفي "انتظار نوفمبر جديد" اللتين جعلناهما محورا للدراسة في هذا الفصل، ففي هاتين المسرحيتين تتحول مقاطع حوارية طويلة إلى محادثة تطهر فيها الشخصيات تتجاذب أطراف الحديث في قضايا لا تمت بصلة إلى الموضوع الذي يمثل محور الصراع المسرحي.

ولعل تميز به لغة الحوار في المسرحية الاجتماعية، إنها بسيطة تترع إلى الواقعية في التعبير والتصوير، وهي إلى ذلك تقنع بالمضمون الاجتماعي الذي تطمح المسرحيات إلى التعبير عنه، على أن التصوير الواقعي يضطر الكاتب إلى التعامل مع لغته بدقة وحرص في اختيار الألفاظ وصياغة الجمل لتتناسب مع الشخصيات الجديدة والتي هو بصددها، ومن ثم ينبغي عليه أن يراعي الاختلاف القائم في الحديث، بين البواب، والفلاح والموظف، والمسؤول، والذين أصبحوا يمثلون أبطالاً في الدراما الحديثة فكل شخصية لغتها التي تناسب مستواها وتحدد أبعادها، وحديث الفلاح عن الثورة الزراعية، ووصفه لمعاناته من الاستغلال، منها أوتي من وعي، لا يمكن أن يرقى إلى مستوى تعبير الرجل المثقف، ومن هنا فإن أية مبالغة في الحوار تعكس عدم ملائمة اللغة للشخصية المتحدثة، وتكشف بعدها عن الواقعية.

ونذكر على سبيل المثال بعض النماذج التي رأيتها فيها الحوار بعيدا عن واقع الشخصية ولا يكشف عن حقيقتها، ومنها شخصيات "ابن ذياب" و"تبرة" و"سعدي" في مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد"، والأم "راحة" في مسرحية "المغرورة"، إن هذه الشخصيات الموظفة، رغم سذاجتها وأمية، لا تنطق إلا بأسلوب فصيح وبلغة راقية تتناقض وطبيعتها ومستواها التي تقدمها المسرحية.

أما مسرحيات "سيدي فر" و"حنين إلى الجبل" و"زواج بلا طلاق" لغتها أبعد ما تكون عن اللغة الدرامية، وهذه المسرحيات، في الحقيقة مجرد مواقف متتابعة، تتوالى اعتبارا دون خيط منطقي يربطها، ولا تحتوي على عقدة، ولا تقوم على صراع، لاسيما مسرحية "حنين إلى الجبل" التي كتبها "صالح خرفي" في الخمسينيات، كما أنه ضمن حوارها أبياتا شعرية عديدة، وخطبة طويلة في مسرحيته الثانية، يلقيها رئيس الحكومة بعد أن يحصل الشعب على الاستقلال، ومثله في ذلك "أحمد بن ذياب" الذي جعل شخصياته تستشهد في حديثها بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية، دون مراعاة مستواها وطبيعتها.

3-الوحدات الثلاث:

ولقد تباين التزام الكتاب بالوحدات الثلاث، وقد ظهر تجاوزهم لها في الأغلب الأعم، حيث اخترقوا وحدة الزمان، ولجأوا إلى التلوين في المكان، والمسرحيات التي اخترقت وحدتي الزمان والمكان هي غالبا تلك التي تقع في ثلاثة فصول وعددها سبع عشرة مسرحية.

بينما اعتمدت مسرحيات أخرى على التركيز في المكان دون التغيير فيه، وباتت الأحداث تضطرب خلال منظر واحد لا يتغير، وهذه المسرحيات ذات فصل واحد وعددها عشرة، أغلبها للكاتب "أحمد بودشيشة"، وقد اقترن التركيز في المكان بوحدة الزمان، وامتد إلى الشخصيات التي تقلص عددها، وأصبح لا يزيد عن خمس أو ست شخصيات في المسرحية الواحدة، وقد أضفى ذلك كله تركيزا على الحدث، وإبراز للظاهرة الاجتماعية المطروحة، وجعل المسرحية متأسكة البناء.

وتندرج مضامين الاتجاه الاجتماعي تحت قسمين رئيسيين هما المسرحيات التي تعالج مشكلات الأسرة الجزائية، والمسرحيات التي تتناول الأزمات الاجتماعية، أما من حيث الهدف فلاحظ أن بعض المسرحيات، والتي تتزع إلى الواقعية النقدية، ولا تعتمد على توظيف الشعارات وإنما تكفي بالنقد من خلال إبراز النقائص الاجتماعية، وتشخيصها بحيث تلفت المسرحية النظر إليها، وتقوم بتحليل التناقضات في المجتمع، لكنها تعجز عن تغييره إنها لا تلتحم بالقوى الاجتماعية الإيجابية القادرة على التغيير، ونشعر من خلال حركة الشخص واحتكاكها بالحاجة الماسة إلى الاعتماد على مفهوم من المفهومات التقدمية، أو شعار من الشعارات كسبيل للمواجهة، ولاحظنا أن هذا النوع من المسرحيات كثيرا ما يقع في شكل المسرحية ذات الفصل الواحد، ونذكر على سبيل المثال المجموعات المسرحية "لأحمد بودشيشة" وهي "الصعود إلى السقيفة"، و" وفاة الحي الميت" و"البواب" والتي يصل عدد المسرحيات فيها إلى ثلاث عشرة مسرحية إضافة إلى ذلك مسرحيات "إمراة الأب" و"الحذاء الملعون"، و"أدباء المظهر" و"الأستاذ" "حنين إلى الجبل"، و"زواج بلا طلاق"، و"المغرورة"، و"الثن" و"سيدي فرج" و"العاهة".

أما المسرحيات التي تتجه نحو الاتجاه الواقعي الاشتراكي فهي تلجأ إلى التوظيف المباشر للشعارات والمفهومات التقدمية بألفاظها التي يعلنها المجتمع أسلوبا لحياته في مرحلة من مراحل تطوره، كما تسهم هذه الألفاظ والشعارات بما لها من إيجابيات ودلالات، في تشكيل عقدة المسرحية، وبذلك يتجاوز العمل المسرحي حدود الملاحظة، ومجرد نقد الظاهرة الاجتماعية ليحقق الهدف الذي يصبو إليه والممثل في الدعوة، والحث على التغيير الجذري للقضاء على المعوقات التي تقف إزاء تطور المجتمع، والأعمال المسرحية التي تدخل تحت هذا الإطار قليلة، إلا أنها تمثل بذرة أولى ورائدة نحو نشوء أدب مسرحي

واقعي اشتراكي، ومن هذه المسرحيات : "الهارب"، "في انتظار نوفمبر جديد"، "الانتهازية"، "اللعبة المقلوبة"، "البشير" و "التراب"، و "السر".

وسيتم التركيز في هذا الفصل على تحليل خمس مسرحيات، مثلنا منها للقسم الأول بمسرحيتين هما : "إمرأة الأب"، و "إمرأة ورجلان"، فحاولنا الوقوف عند مضمون العمل، وتحديد أبعاده، للكشف عن موقف الكاتب ورؤيته، ومدى توفيقه في توظيف أدوات التعبير الدرامي في تناول موضوعه.

وقد اخترنا المسرحية الأولى نظرا لأهميتها التاريخية، باعتبارها تمثل فترة تاريخية متقدمة بالنسبة لتاريخ التأليف المسرحي في الجزائر، والتي ترجع إلى الخمسينيات، علاوة على مضمونها الذي يعالج قضية اجتماعية جوهرية تتعلق بكيان الأسرة الجزائرية، وما يهددها من مخاطر نتيجة الوضع الاجتماعي المتردي الذي فرضه الاستعمار.

وتعرض المسرحية الثانية التي كتبت بعد الاستقلال، في فترة السبعينيات، لنفس الموضوع، لكن الكاتب، يتناوله بأسلوب آخر ورؤية مختلفة، تخضع بالضرورة للظرف الاجتماعي والسياسي المستمد.

أما بالنسبة للقسم الثاني، فمثلنا له بثلاث مسرحيات، تمثل كل واحدة منها مرحلة تاريخية قائمة بذاتها، لها سماتها وخصوصياتها التاريخية والسياسية، التي كانت تعكس على العلاقات الاجتماعية وتضفي عليها طابعها الخاص.

وتمثل مسرحية "الهارب" المرحلة الأولى، وقد كتبت هذه المسرحية قبيل الاستقلال بنسبة واحدة، والمسرحية هي دعوة صريحة إلى الاشتراكية، وقلب الأنظمة البورجوازية الموالية للاستعمار والإمبريالية العالمية، التي أصبحت تشكل عائقا خطيرا أما تطور المجتمعات، وتنهض على استغلال الطبقات الكادحة والمعدمة.

وتأتي مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" تأكيداً لما دعا إليه "الطاهر وطار" لاسيما إذا ربطنا كتابة هذه المسرحية بالتحول التاريخي الذي حصل في الجزائر، والممثل في التصحيح الثوري (1965)، فلقد جاء كرد فعلي حتمي لتردي الأوضاع بعد الاستقلال، وحتى تاريخ الانقلاب العسكري، وكان بمثابة تدخل رشيد لتصحيح مسار الثورة نحو الاشتراكية كنظام اقتصادي وسياسي للدولة.

أما مسرحية "الانتهازية"، فهي تمثل مرحلة تاريخية متطورة، وتصور المتناقضات المستجدة، كما تكشف عن المشكلات التي بات المجتمع يواجهها كالعجز الإداري، والبيروقراطية، وهذه المشكلات ظهرت وكثرت في خضم المشروعات التنموية الكبيرة التي شهدتها المجتمع مع بداية السبعينيات في الجزائر.

المحاضرة 19: خصائص المسرح الجزائري الحديث

رغم محاولات الكتاب مثل توفيق المدني وعبد الرحمن الجيلالي ومحمد العيد آل خليفة الكتابة بالفصحى، لغة الفكر والثقافة العربية الأصلية، التي تضمن بقاء التراث التاريخي والحضاري إلا أنها لم تستطع الصمود أمام العامية 111، ربما كون الممارسون يفتقرون لهذه الناصية، فيسهلون على أنفسهم باستعمال العامية، ويا ليتهم بقوا عند هذا الحد وكتبوا نصوصا كاملة بالعامية، بل جعلوا تطور المسرح ووصوله إلى عصره الذهبي على مطية الارتجال خاصة مع رشيد قسنطيني*، الذي ألف ما يربو عن خمسين مسرحية قصيرة¹¹².

الخاصية الأولى للكتابة الدرامية الجزائرية، وهي استعمال العامية الخاصة بمنطقة معينة، بدلا من اللغة العربية الفصحى، أضف إلى ذلك انعدام قدسية النص وأهميته، ليطلع بذلك الارتجال المسرح حتى سنة 1939 مع رشيد قسنطيني معتمدا على ثقافته المسرحية، المكتسبة أثناء زيارته إلى أوروبا واطلاعه على المسرح هناك، لكن أي مسرح؟ فقد أخذ الشكل وصب فيه خاصيته العامية والارتجال نزولا عند ذوق الجمهور الذي يفضل الضحك، فارتبطت الكتابة بالعرض دون النص الدرامي في حد ذاته والذي يموت بمجرد انتهاء العرض، ما جعل الهوة عميقة بين النص والعرض، باعتبار آنية العرض وانتهائه بمجرد إسدال الستار، بينما يفتح النص مجالا على قراءات لا منتهية من مكان إلى آخر ومن زمن إلى سواه، فالهزليات التي كتبها تشيكوف لم تلبث أن أصبحت واقعيات نفسية على يد ستانيسلافسكي، هذه هي الكتابة الدرامية الحقيقية التي تحافظ على قدسية المنطلق وهو النص الأدبي، وتترك المخرجين يتصرفون معه كيفما يشاؤون وفق رؤاهم وتوجهاتهم محافظين لهذا النص على متعته الأدبية المقروءة كتابة والمقولة عرضا ولا يتأني هذا إلا إذا كانت هذه اللغة مشفوعة بكل وسائل المتعة والبيان¹¹³، والتي لا نجد لها طبعا إلا في اللغة التي يشترك فيها كل الناس، وليس منطقة دون أخرى.

¹¹¹ - ينظر محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1981، ص. 76/68.

* رشيد بلخضر، المعروف برشيد قسنطيني، ولد في 11 نوفمبر 1887، بحي القصبية بالجزائر العاصمة، عاش طفولة صعبة، انقطع عن الدراسة وعمل نجارا مع والده، ثم سافر إلى فرنسا في باخرة، ونجا بأعجوبة بعد استهداف الباخرة، ووصل إلى مرسيليا وعمل في إحدى المصانع. التقى عام 1925 مع علالو في إحدى المقاهي، وأقنعه بالعمل معه في فرقة الزاهية، ومثل معه في أول أدواره في مسرحية "زواج بوعقلين" مثل دورين في المسرحية، وقد لاقت المسرحية نجاحا جماهيريا كبيرا، تميز في الارتجال كما يشهد له بذلك علالو وباشتارزي، مما جعله يسحر الجمهور العاصمي حتى بعد وفاته سنة 1944.

¹¹² - ينظر علي الراعي، م س، ص 474.

¹¹³ - ينظر آن أوبيير سفيلد، م س، ص 134.

رغم تعاقب الزمن إلا أن ميزة الضحك والنزول عند ذوق الجمهور بقيت مرسخة في الكتابات الجزائرية إلى عصرنا الحالي، وأصبحت سمة من سماته، كونه ارتبط بذوق الجماهير الشعبية، وغير مثقف، اضطلع فيه الممثلون أنفسهم بالكتابة وإعداد النصوص المسرحية شفاهة، بإملاء أحد الممثلين يتولى زملاءه كتابته فيما بعد¹¹⁴.

إن النص هو الأساس في المسرحية، وهو العنصر الثابت في المعادلة المسرحية، فقد تدوم مسرحية مكتوبة حتى ولو لم تمثل، ويكون العكس بالنسبة لمسرحية مرتجلة حتى ولو لعبت مئات المرات، فقوة التراجيديا كما يرى أرسطو: "لا تتوقف على التمثيل والممثلين، فهي مكتفية بالنص لأنه يستطيع أن يتخيل المناظر والتمثيل، بالقراءة فقط"¹¹⁵، بينما قد يذهب العرض - التمثيل، والنص معا- ما دام لا يحافظ على الإطار الذي يركب عليه العرض وينطلق منه.

إن الهدف المحدد لشحن الهمم والتحريض على القيام بالثورة كان الغالب على أسلوب الكتابة، الذي كان توجيهي تحريضي وتوعوي، وما تأسس فرقة جبهة التحرير الوطني للمسرح إلا لذلك الغرض، وإن كانت في الخارج وسيلة لإسراع صوت الثورة الجزائرية وإشهار للقضية في المحافل الدولية. حيث بدأت نشاطها في تونس وسافرت بعد ذلك إلى مجموعة من البلدان العربية والبلدان الصديقة، مواصلة نضالها وارتباطها بالثورة إلى غاية الاستقلال¹¹⁶.

ميز فترة الستينيات شيوع المسرح الملحمي أو البريختي، ما أدى بأشهر المسرحيين إلى التحول عن المسرح التقليدي إلى التجريب في هذا المسرح الجديد¹¹⁷، ووجهوا بوصلتهم نحو بريخت وفنه المبتكر الذي تأسس عبر مراحل حافظت في بدايتها على العناصر التقليدية المعروفة في المسرح، وبعدها بداية ما يسمى بالتعليمية في إطار الإيديولوجية، ممهدة لظهور ما يسمى بالمسرح الملحمي، الذي بنى جمالياته على أساس التوجه الماركسي والجمالية الصينية، التي أثرت في بريخت، فاستلهم منها كتاباته المسرحية بالطريقة الجديدة، بالتركيز على الجانب الإيديولوجي الاشتراكي، والجانب الاجتماعي، مما جعل المسرح

¹¹⁴ - ينظر مخلوف بوكروح، ملامح المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 55.

¹¹⁵ - أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق ومراجعة شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 58.

¹¹⁶ - ينظر أحمد دوغاز، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، 2008، ص 33.

¹¹⁷ - ينظر إسماعيل بن صافية، أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي، الحياة الثقافية، السنة 29، ع 160، ديسمبر 2004، ص. ص 22/21.

الملحمي ينتج لغة متعددة القراءات، لغة صوتية مقروءة ومكتوبة في النص أو العرض عبر لافتات وعناوين¹¹⁸.

في بداية الستينات اقتبس عباس فرعون مسرحية "بنادق الأم كارار" لبرتولد بريخت وأخرجها الهاشمي نور الدين وتعالج مشكلة الحروب الأهلية في إسبانيا، لكن الكاتب أسقطها على الواقع في الجزائر سنة 1963، العام الذي حدث فيه انقسامات في الجيش والدولة، كادت تؤدي بالجزائر إلى هاوية أكثر من التي خرجت منها، وفي سنة 1964 ألف أحمد عياد مسرحية "حسن طيروا" التي تعالج في الأصل مشكلة السكن والتشرد في الدولة الناشئة ولكنها أسقطت لظروف سياسية على أيام الثورة¹¹⁹. لكن الملاحظ أن المسرحيتين لا تخرجان عن الإطار الاجتماعي السائد ولا عن التوجه المسرحي الطاغى آنذاك، من وعظ وطرح للمشاكل ومحاولة إيجاد حلول.

عرفت المرحلة بعد الاستقلال نشاطا كبيرا وإنتاجا غزيرا مواكبا لظروف تلك الحقبة، التي فرضها التصاعد الثوري آنذاك، فبعد ثورة التحرير، جاء دور الثورة الثقافية والصناعية والزراعية¹²⁰. "وربما كانت الثورة الزراعية أكبر تلك الأحداث على المستوى الداخلي، لأنها استطاعت أن تشحذ كافة الفعاليات الوطنية، وهب الجميع عمالا وطلبة إلى العمل التطوعي لمساعدة الفلاحين في القرى والمداشر"¹²¹، والتي حتمت على الكتاب الخوض في هذا المجال، حتى على مستوى الإنتاج التلفزيوني مثل "رحلة شويطر"، التي تحكي عن القرى الاشتراكية والنزوح الريفي، وفي السينما مثل الطاهر سجل الهدف، كذلك كتبوا في القضايا العالمية، قضايا الساعة مثل القضية الفلسطينية، "فلسطين المهدوة" لكاتب ياسين 1980، وكذلك موضوع الهجرة في "محمد خذ حقيبتك" 1978، وكيف يجبر الفقر والحاجة على الهجرة والمعاناة من الميز العنصري والاستغلال اللإنساني للعمال.

بعد مرحلة الانفتاح الفكري والسياسي، أين ظهر ما يسمى بالكتابة النقدية التي رأت في المسرح وسيلة لنقد هذا المنهج أو بالأحرى الذين يطبقون هذا المنهج، بعد تخليهم عن القواعد التي أسس من أجلها وجعلوه في خدمة فئة معينة، ففي هذا الاتجاه كتب أحمد بن قطاف مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" عن رواية الشهداء للطاهر وطار، سنة 1988، والتي تصور انحراف الجزائر عن المبادئ

¹¹⁸ - ينظر عبد المجيد شاكير، الجماليات المسرحية الغربية الحديثة، الرافد، مجلة شهرية ثقافية جامعة، تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام الشارقة عدد 60، أغسطس 2002، ص 83.

¹¹⁹ - ينظر نور الدين عمرون، م، س، ص. ص 149/148.

¹²⁰ - ينظر حفناوي بعلي، م، س، ص. ص 26/23.

¹²¹ - عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، إشراف، د أحمد عزوز، جامعة وهران، 2011، ص 273.

العليا للثورة التي مات من أجلها الشهداء، ووصول الانتهازيين إلى السلطة واستهزائهم بالقيم الثورية¹²² وحتى الدولة كانت تعرف ذلك التوجه، ولم تمارس أي نوع من الرقابة جاعلة من هذه الكتابة النقدية متنفسا للشعب ومكانا لامتنصاص غضبه¹²³.

تنطلق الكتابة من مواضيع لا من أفكار، فالفكرة قد تكون أشمل، إذ لكل رأيه في طريقة تناولها، فإن كانت هذه الكتابات تنتقد المجتمع فإن هؤلاء الكتاب بحاجة أيضا إلى نقاد يقومون كتاباتهم، لأن العلاقة بين الكتابة المسرحية والنقد علاقة تكاملية 124 رغم كون المواضيع في تلك الفترة، محددة بالإطار الحكائي الذي يصب فيه، فقد يصلح اليوم ولا يصلح غدا، أو يصلح لمكان دون آخر.

المحاضرة 20: تقنيات الكتابة المسرحية في الجزائر:

1- الاقتباس:

بدأت الكتابة المسرحية في الجزائر في العشرينات بالتأليف الصرف، سواء كان باللغة الفصحى أو العامية ومطابقا لقوانين الكتابة أو غير ذلك، غير أن بعض الكتاب استعملوا طرقا جديدة أخرى خاصة إلى الاقتباس وتقديم مسرحيات ذات صلة بالتأليف الدرامي مثل محمد التوري ومصطفى قصدرلي، محاولين التصدي لغايته الرامية لطمس الهوية العربية، مما عرضهم للانتقام من الاستعمار¹²⁵.

يعتبر الاقتباس عملية إبداعية تتطلب معرفة معمقة للنص المراد اقتباسه، إلا أنه غالبا ما يكون إما جزأ أو إعادة صياغة الفكرة والأحداث وفق الواقع، فلاقتراس نص قديم وجب مراعاة الظروف الآنية وذوق الجمهور الجديد، والتطور الاجتماعي الحاصل مع المحافظة على العلاقات بين الشخصيات¹²⁶.

وفي تطرقنا إلى الاقتباس سنحاول التطرق إليه عموما وليس عبر المراحل التاريخية، بل نأخذ كطريقة للكتابة بصفة عامة وشاملة، ومن بين الذين قاموا بعملية الاقتباس (محمد الطاهر فضلاء) الذي اقتبس مسرحية "الصحراء" عن يوسف وهبي، وكان يكتب بالفصحى، والاقتباس من جهة أخرى محاولة أخذ فكرة معينة من أي مسرحية مهما كانت جنسيتها وجغرافيتها وإسقاطها على واقع معيش،

¹²² - ينظر نور الدين عمرون، م س ، ص 171.

¹²³ - م ن، ص 253.

¹²⁴ - ينظر سوالي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير، إشراف د ميرات العيد، جامعة وهران، 2011، ص 19.

¹²⁵ - ينظر أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، م س، ص 315.

شرط الاحتفاظ بالإيحاء بالمسرحية الأم كأمانة علمية، فالاقتباس الحقيقي ليس حذف مشهد أو شخصيات أو تدرج حوار، بل هو عملية إنتاج ثانية، وبطريقة جديدة لما هو كائن أصلاً، وما عدا ذلك فهو سطو على ملكية الغير، ولا يتوقف الاقتباس عندنا عند هذا الحد، بل يتعداه إلى حد طمس المؤلف الأول بعد التحوير الكامل للمسرحية الأصل، ومن أمثلة ذلك مسرحية "الخبزة" لعبد القادر علولة التي اقتبست عن مسرحية "الطعام لكل فم" لتوفيق الحكيم و"حمق سليم" عن مسرحية "يوميات مجنون" لغوغول. لكن هناك من برع في الاقتباس مثل ولد عبد الرحمن كافي، الذي استطاع أن يظهر نصه المقتبس وكأنه تأليف بعد إسقاطه في قالب جزائري وبروح جزائرية، محتفظ بقيمته الأصلية، أين اكتفى بتحويل الآلهة في نص بريخت "الإنسان الطيب في سي تشوان" إلى "القراب والصالحين"، كذلك في نصه "كل واحد وحكمه" أين مزج بين نصين الأول لبريخت "لوكولوس"، والثاني لبيرانديلو "لكل شيخ طريقته"، واستغل ما يخدم فكرته، حتى أن الذي لا يعرف النصين الأصليين، يعتقد أنه تأليف صرف¹²⁷. وهذا هو الاقتباس الذي يجعل الكاتب ابن بيئته بإسقاطه للفكرة على الواقع المعاش، وعالميا بمحافظته على فكرة الكاتب الأصلي، ففهوم الاقتباس العلمي أن نأخذ فكرة لنكتب مادة نص جديد يستطيع أن يتناقض حتى مع الفكرة الأصلية، ولكن لا ينفها بل يحافظ على الإيحاء إليها¹²⁸.

أما الاقتباس عندنا، وفي أغلب الأحيان لا يتعدى أن يكون جزارة إلى أقصى الحدود أو ترجمة رديئة، ويكتب الاقتباس لغرض مادي، إذ لا يبقى للمسرحية الأصل بعد جزارتها سوى عقدة المسرحية أو هيكلها، فلم يبق من مسرحية طعام لكل فم إلا فكرة الجدار، بينما يتحول كل شيء حتى لا يوجد ضرورة لوضع اسم الكاتب الأصلي¹²⁹.

إن الاقتباس وإن كان على يد علولة وكافي بطرق أقل ما يقال عنها أنها أمينة وفنية، فإنه أصبح عبارة عن احتيال للحصول على المال، بعدما تطورت الكتابة وأضحى كل شيء يقدم على أنه اقتباس، فيقوم الكاتب بالترجمة من النصوص في الغالب فرنسية، والتي يتقنها الجزائريون لعوامل استعمارية، ويكتب بدل الترجمة اقتباس، لأن الترجمة لا تعود بالفائدة المادية على صاحبها، مثل كلمة اقتباس. كما فعل ذلك (مراد سنوسي) حين كتب اقتباس مسرحية الصدمة، عن رواية محمد مولوسهول - يسمينة خضرة - Attentat إلا أنه في الحقيقة لم يتم سوى بترجمة الحوارات الحساسة من الرواية بانيا مسرحية الصدمة

¹²⁷ - ينظر علولة وهبي جروة، الاقتباس في المسرح الجزائري، مجلة الثقافة، م س، عدد 6 و7، ص 53.

¹²⁸ - ينظر حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س، ص 302.

¹²⁹ - ينظر علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، م س، ص 475.

من ترجمة حرفية تحت غطاء الاقتباس أو بالأحرى معرباً لحواراتها"¹³⁰. ولم يكن مراد السنوسي صاحب السبق بل هذه العملية مترسخة في المسرح الجزائري ففي الأربعينيات، كان بعض الكتاب يوهمون الناس أن ما يقدمونه تأليفاً، إلا أنه بعد دراسته يتبين أنه مجرد سرقة، وغالباً ما تكون من المسرح الفرنسي أو منقولة بالفرنسية عن لغات أخرى، بل ويتجرأ البعض على وضع اسمه بإضافة كلمة اقتباس على نص من الريبورتوار العربي، كأن يحول النص من اللهجة المصرية بجذافيره إلى اللهجة الجزائرية، مثل "عفريت هفوه" و"سكة السلامة" و"باب الفتوح"¹³¹.

نخلص إلى القول أن الاقتباس في الجزائر ليس كتابة إبداعية ثانية كما يشترط فيه أن يكون، بل عبارة عن ملء فراغ الغياب النصي المبدع، وجزأة بالكلمة واللغة فقط لنص قد لا يمت لنا بصلة، بحجة الملكية العامة للريبورتوار العالمي، لأنهم وجدوا في كلمة اقتباس المنفذ للتحايل على النصوص العالمية وعلى العاملين في المسرح لضرورة مادية، فوقعوا في الاقتباس، كأن يصل الأمر بكاتب أن يضيف شخصية مسرحية لا تزيد ولا تنقص في المسرحية شيء، وغير موجودة في النص الأصلي لا لشيء سوى لقيامه هو بذلك الدور لعجزه وكبر سنه، - وطبعاً له الأجران - والمثال هو مسرحية "البلعوط" لبوعلام حجوطي، المقتبسة عن مسرحية طرطوف، لمولير، في دور الشيخ الذي لا يوجد عند مولير، ووجد عند بوعلام حجوطي، ليقوم هو بالدور¹³²، وحتى في مجلة الثقافة ذكرت المسرحية على أنها تأليف وليست اقتباس*

2- الكتابة الجماعية:

اختلق العاملون بالمسرح أزمة غير موجودة أصلاً وسموها بأزمة النصوص، وهذا الكلام مردود على قائله، إذ أن التراث المسرحي العالمي ملكية إنسانية والأخذ منه ليس مقتصرًا على الجزائر فقط¹³³، بل كل العالم يأخذ مسرحياته من هذا الموروث، وكحل لهذه الأزمة المفتعلة، لجأ بعض الشباب إلى التوجه إلى ما يسمى بالكتابة الجماعية، حيث يرون أن هذه الطريقة خروج عن الدروب المعروفة والمألوفة، حيث يرى قدور النعيمي أحد فناني "فرقة البحر الجزائرية": "أنهم ينطلقون من الكتابة القديمة ليستخرجوا منها كتابة جديدة خارجين بذلك عن الأساليب المعروفة فينادون بما يسمى بالخلق الجمعي،

¹³⁰ - ينظر أحمد عيسي، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر، مسرحية الصدمة نموذجاً، رسالة ماجستير، إشراف د. ميرات العيد 2010/2011، ص 116.

¹³¹ - ينظر علاوة وهبي جروة، م س، ص. ص 54/53.

¹³² - ينظر بوعلام حجوطي، البلعوط، مخطوط، فيفري 1993.

* ذكرت في مجلة الثقافة الصفحة 240 من العدد الممتاز، 6 و7.

¹³³ - ينظر علاوة وهبي جروة، م س، ص 53

وبأنه الأسلوب الوحيد الكفيل بإثراء العمل الفني، لاعتماده على روح الجماعة¹³⁴. وغير بعيد عن اسم الفرقة فالسفن التي تبحر في البحر يقودها ربان واحد لا أكثر، ويركها كثيرون، فكيف سيكون مصير المسرحية لو اختلف أعضاء الفرقة في نهايتها أو طريقة تصعيدها إلى الذروة، فسوف يتوقفون بالطبع عند نقطة الاختلاف، أو يساير أحدهم الآخر دون قناعة، ما يعطي العمل هشاشة وضعفا.

وصل تأثير المد الاشتراكي حتى إلى كتابة النصوص، بل وصل إلى حد مشاركة الجمهور في الكتابة، ويستشهد النعيمي بمشهد الامتحان في مسرحية " قمة الانفاق " والذي ألفه بحذافيره أحد المتفرجين، ما يجعل السؤال يطرح عن الوقت الذي ألف فيه هذا المشهد، أثناء العرض، أو في وقت سالف أو لاحق؟

يشترط في الكتابة الجماعية - كما يقولون- بساطة اللغة لتسهيل الفهم والاستقبال، فلا يهم التواصل وتماسك الحوار، الذي يمكن أن يقطع في أي وقت لطلب رأي الجمهور، فأين حركية الفعل وسيرورة الأحداث. إن عدم قدرة الشاب على كتابة مسرحية بمفرده هو الذي اضطرهم إلى التأليف الجماعي، رافضين الوقوع تحت تأثير الكتابة القديمة والتي كانت ميزة عصر قد سبقهم كما يرى ذلك مصطفى كاتب*، وهم يرون أن لكل عصر ميزته فلما لا التجريب والتجريب¹³⁵، لكن التجريب لا يكون بالخروج عن الأصول المتعارف عليها، "لأن المسرح من ابتكار فرد واحد المبتكر الأكبر صوفوكليس، شكسبير، موليير"¹³⁶، وما تدخل الجمهور إلا ليضفي على هذا الابتكار الفرجة والتعريف، بعد أن تآزر مجموع

¹³⁴- علي الراعي، م س، ص 476.

*- مصطفى كاتب، رائد المسرح الجزائري، ولد سنة 1920، بمدينة سوق أهراس، في أقصى الشرق الجزائري، من أكبر مسرحيي وسينمائيي الجزائر، زاول درسته الابتدائية في مسقط رأسه، وتحصل على شهادة التعليم الابتدائي سنة 1932، لينتقل وعائلته إلى عنابة، فيكون أول اتصال له بالمسرح من خلال عرض لفرقة مصرية سنة 1934. انتقل إلى العاصمة لأجل الدراسة الثانوية سنة 1936، ويقرر بعدها التمثيل في فرقة محي الدين باشتارزي، يشارك في النضال السياسي في حزب الشعب PPA وبعد الحرب العالمية الثانية نشط كممثل ومخرج، والتحق هو وفرقته بعد اندلاع الثورة بالنضال تحت لواء جبهة التحرير الوطني وبعد الاستقلال عين مديرا للمسرح الوطني وأسس قواعد المسرح الجزائري، وأسس معهد الفنون الدرامية والرقص الشعبي ببرج الكيفان، شارك في عدة أفلام سينمائية خالدة، مثل "ريح الأوراس"، "الليل يخاف من الجمر"، "العصا والعقيون"، أعيد إلى إدارة المسرح الوطني في نهاية الثمانينات، ليخرج آخر مسرحياته " باع رأسه في قرطاسه" لسعد الله ونوس، توفي مصطفى كاتب بفرنسا يوم 28 أكتوبر 1989.

¹³⁵- ينظر علي الراعي، م س، ص 478.

¹³⁶- آن إبر سفيلد، النص والعرض، م س، ص 134.

العاملين على إيصاله إليه ليعطي له تعريفا بأنه عمل ابتكر لكي يعرض وتشاهده عين المشاهد. لأن المسرح إنتاج فردي ذاتي تقتضي قراءته الجماعة¹³⁷.

3 - علولة والكتابة الإخراجية:

تعتبر بداية الثمانينات الانطلاقة الحقيقية لكتابة متحررة وغير مقيدة، حتى ولو كان ذلك ظاهريا، فانتقل المسرح من مواكبة الحركة السياسية والاجتماعية إلى ناقد لها، وافتتح المجتمع على كل شيء سواء كان في المجال الثقافي أو الاقتصادي أو غير ذلك، وابتعد المسرح عن التبعية الأرسطية أو البريختية، أين بدأت التجارب الخاصة في المسرح تقطف ثمارها، ومنها تجارب عبد القادر علولة الذي نستطيع القول أنه تربع على عرش المسرح في هذه المرحلة بفضل كتاباته التي أرادت أن تدخل الحلقة كشكل مسرحي محمول في النص وليس شكلا استعراضيا فقط يعتمد على تلك الحلقة التقليدية الموروثة، بل حاول أن يمسح هذا المداح أو القوال ويدخله داخل القبو الإيطالي¹³⁸.

"شكل عبد القادر علولة ظاهرة مسرحية فريدة في تاريخ المسرح الجزائري بالنظر لما خلفه من نتاج جاد ومتميز جلب اهتمام الدارسين والباحثين محاولين إنصاف تجربته المتميزة"¹³⁹. فبدأ مرحلة الثمانينات بمسرحية "الأقوال"، وهي ثمرة أبحاث وتفكير جاعلا بها قطيعة مع ممارساته السابقة وبداية ممارسة اجتماعية مثالية للمسرح، هذه القطيعة التي أنتجت عمليتين آخريين هما "الأجواد" 1984، و"الثام" 1989. وهي الثلاثية التي تدخل في إطار التجريب حول مسرح الحلقة¹⁴⁰، والذي طبع مرحلة الثمانينات.

ما يقال عن طريقة الكتابة عند علولة هو نقل التراث المتداول عندنا من صفته الفلكلورية إلى صفته المسرحية، إذ استعمل الراوي في مسرحية "الحبزة" ولكن بطريقة تقليدية فلكلورية، بينما تغيرت الرؤية في الثلاثية بعد مسرحية هذا المداح أو الراوي، فتميزت طريقة كتابته بإعطاء النص قيمة كبيرة، وهذا ما نراه في تلقي أهل الأرياف لأعماله، والذين يديرون الظهر للممثلين، مكثفين بسماع ما يقولون، وهذا

¹³⁷ - ينظر محمد مصطفى القباج، من قضايا الإبداع المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000، ص 11.

¹³⁸ - voir Mohamed kali, op cit, p 50.

¹³⁹ - منصور لخصر، المظاهر الأرسطية في مسرح علولة، دراسات وأبحاث في المسرح وفنون العرض، مجلة يصدرها مختبر المسرح والمدينة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل القنيطرة، المغرب، العدد الأول، ديسمبر 2009، ص 55.

¹⁴⁰ - voir Mohamed kali, op cit, p 50.

أكبر دليل على وجود نص يقال كتب من قبل، مهما كانت طريقة هذه الكتابة ومدى مطابقتها للأسس القاعدية والبنائية للدراما.

يعتمد علولة في أعماله المسرحية على السمعي والحركي، وبخاصة السمعي كونه كغيره من الفنانين العرب حاول البحث في الذاكرة الشعبية عن أشكال تعبيرية، والجزائر طبعا ميزها المداح كشكل تعبيرى ومنه استثمر علولة في هذه الشخصية وأحاط بها حلقة فنية تجريبية ملحمية الاتجاه سردية الوسيلة، حيث يعتمد العمل كله على ما يحكيه الممثل، لذلك لا نراه يستعين في إخراجه بالإضاءة الرمزية أو غير ذلك، بل يستعمل إنارة كاملة في جميع أطوار العرض، فيبقى النص الحامل الوحيد للفكرة والموحي برؤية المخرج والمعبر عن إيديولوجيته المحتواة داخل أعماله حتى ولو كانت هذه الأعمال تركز على ركائز إنسانية واجتماعية.

يأخذ علولة النص كقاعدة في العمل، فلا مجال عنده للارتجال الذي قد يجيد بالنص عن أهدافه التي يمكن أن يتخلى عن نقاط ارتكاز العرض للوصول إليها، لكن في النهاية رجع علولة إلى الأصل التقليدي للمسرح في مسرحية "أرلوكان خادم السيدين"¹⁴¹، رغم تصريحه بدخولها في إطار تجربته حول الحلقة، إلا أنه عاد بعد ذلك إلى طريقته في مسرحيته "التفاح" وكذلك في اقتباساته الأخيرة.

¹⁴¹ - حوار مع علولة، جريدة الجمهورية الأسبوعية، ع 209، من 13 إلى 19 أبريل 1993، محور المسرح