

د / بشير أعبيد

محاضرات في مقياس: المسرح المغاربي

سنة ثالثة دراسات أدبية

السداسي السادس

مسرح مغاربي

المحاضرة الأولى

مدخل إلى المسرح:

1- تحديد المفهوم:

المسرحية فن أدبي كتب ليمثل يعالج حدثا في زمن محدد ومكان محدد، دون الدخول في التفاصيل الجزئية الكثيرة وفق حوار مختصر مركز بلغة مفهومة تجري على ألسنة أشخاص صنعوا أحداثها. والمسرحية قصة تمثيلية تعرض موضوعا ما عن طريق حوار بين الشخصيات لنصل إلى ما يسمى بالصراع ثم يبدأ يخف تدريجيا ليصل إلى الحل أو ما يسمى بلحظة التتوير .

المسرحية هي المكتوب الذي على ضوئه يكون التمثيل فنطلق عليه نصا مسرحيا او مسرحية . تختلف المسرحية عن المسرح لأنه بصفة عامة هو المكان المخصص للعرض المسرحي، ويعرف على انه ذلك الفن الدرامي الذي يتناول العناصر مجتمعة والمتمثلة في: ممثلين، مخرج، منتج، أضواء، ركح أو مكان، متفرجين ...

وهو أقرب إلى الفنون الدرامية إذ يكون تمثيله ودراسته في أقسام الدراما . أما المسرحية (النصوص) فيكون دراستها في أقسام اللغة العربية أو ما يسمى بأدب المسرحية .

- الفن المسرحي: هو الفن الدرامي (تمثيلي) الذي يقوم على الصراع والفرجة¹. ودرامي كلمة يونانية أصلها دراما بالذال كما يقول سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة لأن اللغة اليونانية لا يوجد فيها حرف الدال، لكن عندما انتقلت إلى العربية أصبحت تطلق دراما بالدال ويعني تمثيل قائم على الصراع والفرجة .

- أنواع الصراع في المسرحية: هناك نوعان من الصراع في المسرحية؛ صراع عمودي (رأسي) وهو ما يختص به المسرح عموماً لأنه يتناول البنية الأساسية للشخصيات والمجتمع والحياة ويتناول القضايا الأساسية مثل قضية الوجود، المصير ...
وصراع أفقي يركز على شواغل الحياة مثل موضوع المرأة، المال...

2- وظائف المسرح:

1- وظيفة التطهير: وهي من خصائص المسرح في المأساة عند أرسطو، وتعني تطهير عقول الناس وأفعالهم وتنقيتها عن طريق إثارة الخوف مما يحدث للبطل وإثارة كوامن شفقتهم ورحمتهم وترجع أصول هذه الفكرة إلى معالجة الداء بالداء، فيعالج الداء الحقيقي الواقعي عن طريق إثارة شبيهة المتخيل غير الواقعي إثارة فنية قائمة على حشد المشاعر وتوجيهها بغاية تطهير النفس من أدرانها.

2- الوظيفة الدعائية الجماهيرية وذلك عبر التحريض على أيديولوجية معينة

3- الوظيفة الجمالية بغرض خلق المتعة بالجمال وهي مهمة الفن عموماً

4- الوظيفة الترفيهية من خلال التمتع بأوقات الفراغ

5- الوظيفة التعليمية والتوعوية من خلال تيسير بعض الدروس العلمية وتمثيل بعض قضايا المجتمع المتعددة.

3- عناصر المسرحية

• القصة: وهي النص الذي من خلاله يؤدي العمل غرضاً معيناً مستهدفاً يأتي عن طريق سرد أحداث معينة سواء أكان نثراً أم شعراً في قالب القصص.

¹ - الفرجة: أساسية في المسرح وتكون في مكان مغلق، كما تكون في مكان مفتوح أو فضاء مسرحي (فرجة في الشارع).

- الشخصيات: وهنا لابد للكاتب أن يختار شخصيات ملائمة كي تؤدي دورها على أحسن وجه "ومن هنا يجب على الكاتب أن يحيط خبرا للإنسانية في مظاهرها المختلفة"
- فالشخص النبيل الأنيق المظهر الفارع العود لا يصح أن يظهر على المسرح أعرج قزما هزيل الهيئة والسيدة الجميلة الرشيدة لا تمثلها امرأة بدينة
- الحوار: وهو الرابط الرئيسي بين تلك الشخصيات والمحرك الأساسي للمسرحية .حيث يبين علاقة كل منهم بالآخر وشعورهم وطبقتهم وحظهم من الثقافة (يسمى الحوار الذي يتوزع على السنة الشخصيات الجملة المسرحية)
- (ملاحظة) قد نجد في كثير من المسرحيات أن الوقت يطول دون أن يبدأ الحوار لأن ذلك من صميم التمثيل له دلالاته الخاصة
- الحركة يقصد بها ذلك الجهد العضلي الذي تقوم به الشخصية لأداء مهامها المكلفة بها، وكذا أدوارها على أحسن وجه.
- العقدة: وهي التي تمثل المشكل المقصود من طرف الكاتب بعد تجميع جزئيات من الأحداث واشتراكها لتشكيل أزمة .
- (ملاحظة: درجة التعقيد تختلف من مسرحية إلى أخرى)
- الحل: وهو اللحظة التتوييرية التي يجعلها الكاتب أو صاحب القصة آخر ما تختتم به المسرحية ويجب أن يكون هذا الحل عادة مقبولا عند العقول العادية
- الفن المسرحي هو الفن الدرامي الذي يقوم على الصراع والفرجة .
- نشأة المسرحية

1- في الأدب الغربي:

إن أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الاغريقية وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، فقد آمن الإريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغير، فوجود الجبال والكهوف والقمم العالية التي يغطيها السحاب، ولأنها الجارية

والرعود القاصفة .. إلخ جعلتهم يتوهمون وجود قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية .فقامة بتقديسها وتملقها بالقرابين والعبادة.

وقد حظي ديوني سيوس عند الإغريق القدامى أو باخوس عند الرومان إله الخصب والنماء والكروم والخمور بشهرة كبيرة عندهم، كما اعتادوا أن يقيموا له حفلين، أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور، حيث تنطلق الأغاني وتتشد الأناشيد وتعدّد حلقات القص. ومن هذا النوع نشأت الملهاة (الكوميدي). أما الحقل الثاني فهو في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت والطبيعة قد تجهمت فيرتدون الألبسة البالية ويردّون الأناشيد المعبرة عن الحزن، ومن هنا نشأت المأساة (التراجيديا)

وقد كان التمثيل أول الأمر يعدو بعض الرقص والأناشيد الجماعية والأغاني التي تعبر عن الحزن لغياب الإله والابتهاال للإله أن يعود ثانية.

ثم أصبح شخص ديوني سيوس يمثل، فكانت الجوقة (الفرقة الموسيقية) تشير إليه وهو على مسرح مرتفع ثم أدخل الحوار بينه وبين الجوقة، ثم مثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها في الأغاني والأناشيد. ولقد وضع أسخيلوس 525،456 ق.م أول مسرحية شعرية وهي الضارعات حوالي سنة 490 ق.م وكان فيها ممثلان رئيسيان إلى جانب الفرقة .ثم توالى انتاجه إلى أن ظهر سوفوكليس الشاعر اليوناني الكبير 495.416 ق.م فأضاف ممثلا ثالثا الى الممثلين اللذين أدخلهما أسخيلوس .فقوي جانب التمثيل على جانب الغناء مما أدى إلى تقدم سريع في الحوار المسرحي بدل تراثيم الجوقة، واثاح فرصة أكبر للتأبين بين الأشخاص .

يعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح ووضع له نظاما خاصا،وعنهم أخذ العالم هذا الفن .وكما أن المسرح ابتدأ عند اليونان من أصل ديني فكذاك ابتدأ عند الانكليز لأن طقوس العبادة من أصل ديني، فكذاك ابتدأ عند الانكليز لأن طقوس العبادة في المذهب الكاثوليكي تحتوي على كثير من مظاهر المسرح كالموسيقى والغناء.

كان التمثيل في أول الأمر يعرض في الكنيسة ثم صار الناس يقتبسون هذه المسرحيات الدينية ويمثلونها خارج الكنيسة في عيد الميلاد كما كان المسرح في المدن يتحرك على عربات،

كل عربة تمثل منظرا ويمر أمام الناس، أما في القرى حيث الفضاء والسعة ، فكان المسرح يقسم إلى عدة مناظر والناس يمرون أمامه .كان موضوع هذه المسرحيات البدائية دينيا ولم يكن كله جد بل هناك مناسبات

2- في الأدب العربي (ظهور المسرح العربي) :

يرجع ظهور هذا الفن إلى بداية عصر النهضة الذي يؤرخ لها بتاريخ حملة نابليون على مصر (1798-1810) لتعرف البلاد العربية المسرح عن طريق الاحتكاك والتماس بين العرب والغرب . إذ حملت هذه الحملة معها الشكل المسرحي المعروف مع جملة ما حملته من أمور أخرى كالطباعة والصحافة.

أما غرضها الأول فقد كان لتسلية الضباط والجنود الفرنسيين (فقد شيد الجنرال مينو المسرح الجمهوري والفنون) لكن مالبث ذلك كله ذهب مع ذهابهم، لتبقى مصر بذلك سباقة لهذا الفن ضمن الشعوب العربية الشرقية. لأن بعد المسرح الفرنسي نشط المسرح الإيطالي في مصر في النصف الأول من القرن 19. ليسهم في نقل الفكر الغربي عبر التمثيل.

أما ظهور هذا الفن عربيا خالصا فقد كان شاميا(سوريا) مع جهود مارون النقاش التأسيسي التي جلبت المسرح جلبا من من خارج بيئته العربية ولم تستتبه منها في بداية الأمر. لكن سرعان ماتغيرت الأمور وتفجر ضياء هذا الفن في الوطن العربي بعد أن تأسس مسرحا عربيا في بلاد الشام في منتصف القرن 19 ،وعد تاريخ 1848 هو تاريخ ولادة المسرح العربي وذلك بعرض مارون النقاش لمسرحيته الأولى البخيل في منزله وهي أول رواية تمثيلية ألقت في اللغة العربية

3- أشهر رواد المسرح العربي:

1- مارون النقاش(لبناني 1817-1855) الذي اقتبس مسرحية البخيل لموليير 1847.

2- أبو خليل القباني(1836-1902) ظهر عام 1865. قدم بعض المسرحيات الانتقادية التي أثارت عليه الرأي العام المحافظ في البلاد. واضطرت الحكومة العثمانية إلى إصدار أمر يمنع التمثيل العربي في سورية ليرحل إلى مصر سنة 1884.

3- **يعقوب صنوع** (أبونظارة) (مصري 1839-1912) وقد قضى ثلاث سنوات في إيطاليا، درس المسرح، وتمكن من معرفة أكثر من اثنتي عشرة لغة. أسس مسرحية بالقاهرة عام 1870 ثم أغلقته الحكومة بعد عامين ونفي إلى باريس لكثرة انتقاداته للنظام السياسي خاصة..

المحاضرة الثانية

روافد المسرح المغربي

لا شك أن المسرح في بلدان المغرب العربي ليس جديداً كل الجدة على شعوبها، وقد بدا ذلك من خلال ماتجسد عبر المظاهر الفلكلورية والتظاهرات الشعبية المنتشرة على مر العصور في هذه الأقطار (الجزائر - تونس - المغرب)، ورثت جيلاً عن جيل، أبرزها ممارسات خيال الظل والكاراكوز والبساط والحلقة وغيرها، شكلت فيما بعد نواة أولى لميلاد المسرح المغربي.

وسنركز في هذه المحاضرة على روافد المسرح المغربي

روافد المسرح المغربي

يتميز المسرح المغربي بتأثره بمؤثرات أجنبية، شكلت البداية الحقيقية له، وقد استلهم أشكالاً من المسرح العالمي في حين بقي محافظاً على مضامينه ومواقفه و شخصياته وحواراته التي تنبع من روح عربية أصيلة، تؤكد قدرة العقل والوجدان الجزائري على استيعاب الإنجازات الفنية والدرامية للمسرح العالمي والتحويلات الاجتماعية والسياسية والفكرية والثقافية للمجتمع المحلي .

وقد عمل بعض الكتاب على الاستلهم من الأشكال المسرحية المحلية القديم ، قصد تأصيل النماذج الشعبية التي قد تمنح مسرحنا المعاصر الاستقلال الذاتي عن المسرح الغربي شكلاً و مضموناً، وقد كان من الرواد الذين حاولوا تركيز دعائم المسرح الجزائري المعاصر، و بفضل إبداعه الفني تمكن من اجتياز عتبات التقليد والاقتباس وأتاح للمسرح أن يأخذ مكانته اللازمة في الأدب العالمي .

1/المصادر المحلية :

ألف "المسرحيون المغاربة" مجموعة من المسرحيات التي تندرج في إطار البحث عن مسرح مغربي أصيل باعتمادهم على لغة مسرحية تستمد خصوصيتها من التراث المحلي والاستفادة من الحلقة و المسرح التقليدي الشعبي كمشروع لبناء أسس وآفاق جديدة للمسرح المغربي، و يعين على الربط الإبداعي بين التراث الشفوي الشعبي كمرجع والمسرح المعاصر كإبداع فني و الأخذ عن مؤثرات أجنبية كمحاولة لإعطاء المسرح المغربي مكانة هامة ، دون الانسلاخ عن الهوية الوطنية، وهذا ما أدى بالكاتب المغربي اللجوء إلى الحكاية الشعبية

المحلية المتداولة في الأوساط الشعبية، كما في مسرحية "كل واحد و حكمه" لكاكي " حيث تروي هذه الحكاية المحلية حادثة انتحار فتاة اسمها "الجوهر" وعمرها 14 ربيعاً بعد إرغامها على الزواج من شيخ ثري أكبر من والدها إضافة إلى أنه متزوج من ثلاث نساء وله منهن اثنا عشر ولداً .

كان أصل هذه الحكاية هو أغنية المداحات الفلكلورية التي كانت تؤدي في الأعراس عن "جوهر بنت شط البحر" التي كانت هي أيضا في أصلها خرافة ، مما أدى بـ "كاكي" عند استلهاهما إلى إضافة عنصر فني آخر متمثلا في الخيال الذي يحول الحلم إلى حقيقة و الذي يجعل الفتاة "جوهر" التي تنتحر ليلة زفافها تعود إلى الحياة لتشهد محاكمة الشيخ العجوز .
(وهذه القصة واقعية جرت أحداثها في مدينة مستغانم و هي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ مائة سنة)¹.

كما تعتبر مسرحية " القراب و الصالحين" الفائزة بالميدالية الذهبية للمعهد الدولي للمسرح بالقاهرة 1990 أكثر من سابقاتها مزجا للأسطورة المحلية التي وجدت في وهران و كذا في شمال أفريقيا.

2 -المصادر العربية :

كانت لرواية ألف ليلة و ليلة أثر كبير على المسرح المغربي و قد صنعت بطريقة فنية و بلهجات عامية ذات دلالات جمالية ، تنقل من الحياة نقلا فنيا ، و لما كان الاقتباس سمة المسرح المغربي عمل " الكتاب" على اقتباس المسرحيات في المرحلة الأولى، ذلك أن الاقتباس يمكن أن يحل محل أهداف الكاتب الأصلي ، ولما كانت القصة تصلح للنقل المسرحي، فإن الاقتباس يعتبر أكثر إخلاصا للمادة الأصلية وقد أتاح الكتاب لأنفسهم قدرا من الحرية إزاء بعض التفاصيل المسرحية من توائم المجتمع العربي ، فعمل على مزج الموروث العربي بتقنيات أجنبية بخلق نوع جديد أكثر تناسقا وفعالية، "لقد كان البحث عن أصول المسرح العربي كمحاولة للتأصيل ، وكرد فعل للإدعاءات الكثيرة بافتقار الحضارة العربية لجذور الفن المسرحي " وقد دعا "بير جال" في كتابة فنون المسرح العربي منذ مائة عام «أننا لا بد لنا أن نبحث في احتفالاتنا وأعيادنا الشعبية كالدرويش ، سوق عكاظ ، الحكواتي ، ألف ليلة وليلة، ويعتقد بأنها كانت مسرحيات حقيقية»².

1 - صالح لمباركيه : المسرح في الجزائر، النشأة و الرواد و النصوص، مرجع سابق ص15 .

2 - سامي عبد الحميد :صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، مجلة الأقلام ع6 عام 1980 ، ص 17.

وكمثال نجد "ولد عبد الرحمان كاكي" يعتمد في بحثه الدائم التأصيل المسرح الجزائري على التراث العربي والموروث الشعبي ، وكان يهدف إلى المتعة و التوعية الهادفة قصد التأصيل شكلا و مضمونا ، في حين رفض الشكل الأوربي للمسرح المنقول إلى البيئة المحلية ، فأخذ من التراث الشعبي و القصص و الحكايات الشعبية و الأساطير .

لعب "ولد عبد الرحمان كاكي" دورا بارزا في إيجاد حركة مسرحية جزائرية بمؤلفاته المسرحية ذات الطابع المتميز باستلهامه لأساطير شعبية ليعالج من خلالها قضايا اجتماعية ووطنية ، وكان تأثره بالموروث الثقافي العربي يهدف إلى البحث عن مرجعية في المسرح ، مع الحفاظ على الالتزام بالقضايا الشعبية و الوطنية كمحاولة للتأكيد على قيمة المؤثرات العربية كمصادر فنية ، كالأساطير و الخرافات و قصص الشعراء الشعبيين، وكذا إدماج القوال و الحلقة .

وأهم هذه المصادر العربية في مسرحية "ديوان القراقوز" المستوحاة من قصص "ألف ليلة " ، وفق مستويين : الأول مسرحية "الطائر الأخضر" لـ "كارلوس غوزي" و الثاني من إحدى قصص ألف ليلة وليلة بعنوان "مريض المحبة" الابتسامة لـ "الطائر وليلة المتكلم"¹ .

حيث صرح "كاكي" لما عرضت المسرحية لأول مرة أنه «ونتيجة لإحساسنا بضرورة الحفاظ على الذات بطريقتنا الخاصة في التعبير قررنا القيام برحلة شبه خيالية ، فتوجهنا إلى فينيسيا أين اكتشفنا هناك مسرحية للكاتب "كارلوس غوزي" الذي كان يكتب لمسرح "ديلارتي" اسم مسرحية الطائر الأخضر، لقد عاش السنيور غوزي في عصر القراصنة وحكايته عن الطائر الأخضر لا تتعدى كونها إحدى حكايات ألف ليلة وليلة» .

3-المصادر الغربية :

لقد تأثر المسرحيون المغاربة بالمسرح العالمي وبرواده ، فحاول أن ينحى المنحى الذي ساروا عليه لكن وفق تقاليدنا وموروثاتنا الأصيلة لأنه أدرك «أنه لا يمكن لأي مسرح قومي في

1 - صالح لمباركيه : المسرح في الجزائر ، النشأة و الرواد و النصوص مرجع سابق، ص 106.

العالم أن يعتمد على إنتاجه المحلي فقط. لأن المسرح نشاط إنساني يحمل قيما و أهدافا نبيلة»¹ لذلك نجده قد تأثر بثلاث مدارس غربية كبرى هي:

دراما العبث أو اللامعقول ، المسرح الإيطالي "كوميديا ديلارتي" و المسرح الملحمي "بريخت".

3-1 - دراما العبث أو اللامعقول :

تعتبر دراما العبث مصدرا من مصادر التأثير الغربي في مسرح "ولد عبد الرحمان كاكى" حيث تم عرض مسرحياته في نطاق عبثي كمسرحية نهاية اللعبة عن "بيكيت". وتعتبر أعماله المسرحية من الانتفاضات الطليعية المتمردة في عصرنا ، ومسرحية "الأميرة الصلحاء" عن "يونسكو" ، وتعالج أعماله مصير الإنسان المحكوم عليه بالموت والسخرية، وهي معالجة للعالم المادي في الوجود .

رغم أن مفهوم العبث لم يكن جديدا حين نشر "كامو" أسطورة "سيزيف" عام 1942 إلا أنها تعتبر أول عمل درامي منظم لظاهرة العبث ، ونشر المبدأ أو المصطلح الذي استخدم فيما بعد لوصف مدرسة كاملة من الكتاب ، حيث يصف "ألبير كامو" الشعور بالعبث في أسطورة "سيزيف" أن العالم الذي يمكن تفسيره ولو بعقلانية رديئة ، عالم مألوف ، ومن ناحية أخرى يشعر الإنسان بأنه غريب في كون يتجرد فجأة من الأوهام والأضواء ، وفيه بلا علاج مادام قد حرم من ذكرى وطن مفقود ، وهذا هو العبث بعينه ويتجسد العبث في المسرح من خلال شعور الفرد بعبثية الحياة ووجوده فيها ، ويمكن تحديد الخصائص الفنية للعبث في مسرح "ولد عبد الرحمان كاكى مثلا" بما يلي : تجسيد "كاكى" العبث من خلال التكرار الميكانيكي للأحداث اليومية و الوعي بمرور الزمن وحتمية الموت دون إيجاد عمل مفيد ، وإحساس الفرد بالعزلة رغم وجود الناس من حوله وغربته عن نفسه ، وهذا ما يؤدي إلى الإحساس بعبثية الحياة ، وهي موضوع لا يحدد انتساب مسرحي أو مسرحيات إلى مسرح العبث الذي يعبر عن لامعقولية الحالة الإنسانية وعدم ملائمة الطريقة العقلانية، عن طريق التخلي عن الوسائل العقلانية و

1 - بوكروخ مخلوف : ملامح أن المسرح الجزائري مرجع سابق، ص 48.

الأفكار المنطقية ، وهو الرأي الأكثر ملائمة لطبيعة المسرح العبثي. ففي مسرح العبث لا تتوفر قصة ذات موضوع واحد ونهاية محددة ، بل نجد أنماطا من الوضعيات المتكررة إلى ما لا نهاية، الوضعية هنا تحل محل العقدة أو الفعل المسرحي الذي يسير في شكل دائري وتتحوّل الشخصيات إلى دمي ميكانيكية تجسد بطريقة نمطية مواقف الإنسان والشخصيات، وتتحوّل إلى مجرد تصور لإحساس معين ولا تصور مشكلات سلوكية أو أخلاقية، وتجعل من الصراع يدور بين أمزجة متضادة في حين يكون سرد القصة قصد تصوير نمط من المشاعر «وهو يسعى إلى التركيز و التعميق عن طريق نمط شاعري»¹.

وأصعب ما يواجه مسرح العبث هي اللغة التي تتخذ من الحوار أداة لتفكيكها عن طريق تشويه اللغة و المبالغة في مظاهرها الميكانيكية و تبرز لنا سوء التفاهم، و الحوار الأحادي دليل على عدم القدرة على التواصل إلى جانب نكران المترادفات وفقدان البناء النحوي على عكس المسرح الكلاسيكي، فإن مسرح العبث يحوي على زمان ومكان معينين، مكان رمزي أو فارغ ومكان منسي منعزل عن العالم المادي، وهو زمن مرن كما في الأحلام وينعدم فيه تحديد الشكل المسرحي ، فغالبا ما تمتزج الأشكال المسرحية معا، وتختلف لغة مسرح العبث عن اللغة المألوفة ذات العلاقات المنطقية التي يتداولها الكتاب عادة في التعبير عن مشاعرهم وتجاربهم الفنية، ولما كان أهم ما يميز مسرح العبث هو التخلي عن الأساليب العقلية والنقد الجدلي، أو المنطقي لذلك فقد تخطى عن كل هذه الأساليب في التأليف المسرحي، لأنه يهدف إلى التعبير عن انعدام التناسق المائل في الحياة، فلا بدّ إذن أن تكون جميع وسائله تعمل من أجل تحقيق هذه الغاية فتتآزر اللغة وغير اللغة في تحقيق هذه الغاية»².

يعتبر مسرح العبث ظاهرة مستوردة من الغرب، بحكم اختلاف المشاكل التي تواجهها المجتمعات فالإنسان تواجهه مشاكل الجماعة لا الفرد بحكم الطبيعة العربية ، وذلك لانعدام مشاكل العزلة والفردية و الغربة في المسرح العربي، ذلك أن الإنسان ضعيف لاحول له

1 - رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية - مطابع الهيئة المصرية العامة للكتابة. عام 1998، ص 195.

2 - العشماوي محمد زكي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مرجع سابق ص 54.

ولاقوة وهو غير آمن وغير قادر على إدراك ما في هذا العالم من قسوة، رغم أن مسرحية "ولد عبد الرحمان كاكى" تاريخ الزهرة "مستمدة من النو الياباني، فإنها تشمل على بعض العناصر العبثية، ومع أنها مأخوذة من الأسطورة الخرافية بحيث أن منبت الزهرة بدم العاشق شيء من قبيل العبت أو اللامعقول، ولعل هذا المقطع من المسرحية هو ما يجعلها ذات طابع عبثي. وقد أوحى بها "ولد عبد الرحمان كاكى" لخلق أسطورة حديثة يمكننا أن نصنفها ضمن أساطير الفداء والتضحية و الخلود معا، فالزهرة ترمز إلى الجزائر، و البستاني يرمز إلى الشخص المضحي بنفسه فداء للوطن.

ورغم أن "كاكى" يعتمد على تقنية الزمان و المكان اللذين يتفاعلان معا، فهي مسرحية أسطورية خيالية أكثر منها عبثية، وقد عمد فيها إلى البحث عن الحقيقة من كل جوانبها، قصد تقديم الحقيقة الشاعرية، وتعني محاولة الذهن في سعيه لتجاوز المظاهر الملموسة المألوفة للفنان للنفاذ إلى الحقيقة الجوهرية المطلقة من خلال عالم الأسطورة، ولعل ما يوحى بعبثية هذه المسرحية هو ألا تثبت الزهرة بأي دم إلا بدم عاشق الأميرة، ومن العبت أن تتجاهله هي، وتبقى التضحية الحل الأمثل لنهاية عبثية الفكرة اللامنتطقية، وقد ضمنها "ولد عبد الرحمان كاكى" برؤية وفكرة إيديولوجية معمقة وتشمل على شخصيات فردية، تجسد مواقف إنسانية متباينة بين الحب واللاحب، والشعور واللاشعور، ويتخذ البستاني جل وقته لتكريس جهده لكي تثبت الزهرة الخرافية، والهدف وهمي يحيا من أجل أمل لا يمكن تحقيقه، ولانجد عند الأميرة هوية محددة أو صفات أخرى كباقي الأميرات، فالبستاني يمثل مستوى الشعور و الأميرة تجسد مستوى اللاشعور ألمستوى الضمير فهو غائب.

وفي عام 1958 اقتبس "ولد عبد الرحمان كاكى" مسرحية ذات اتجاه عبثي عن مسرحية نهاية اللعبة "ليبيكيت"، ويوحى لنا عنوانها أنها مصطلح يستخدم في لعبة الشطرنج، وهو عبارة عن وصول اللعبة إلى الجزء الثالث و الأخير، ويدل العنوان ولو بطريقة رمزية إلى نهاية الأشياء في الحياة.

هذه المسرحية تشتمل على أربع شخصيات ، كل منها ترى حلما وتعمل جاهدة على إيصاله للآخرين لكن دون جدوى ، وهي لعبة يستمتع الأفراد بها حين تأديتها ، لكن نهايتها سوف تكون وخيمة لعدم تمكنهم من الاتصال الفكري وحتى عجزهم عن إيصال رؤاهم مما ينتج لديهم الإحباط الدائم، وتمثل الدراما في هذه المسرحية فقدان الثقة و الأمل في الحياة ،التي تبقى دون معنى في خضم التكرار الميكانيكي لحوادث الحياة اليومية، وتعجز اللغة على أن تكون أداة تفاهم وتواصل بين الناس .

أما مسرحية "الأميرة الصلعا" لـ"ليونسكو" و التي تعالج علاقة زوجين تقدمهما السن، ورغم مرور السنين فإنهما لايشعران بهذه العلاقة ، والتباعد يؤدي إلى العجز عن التواصل رغم أنهما عاشا معا زمنا طويلا ، ويصبح الفرد غير متيقن من هويته الحقيقية ولا يجد معنى لوجوده ، والمسرحية محاكاة ساخرة لحوادث الحياة من حوارات و أحاديثا اليومية ، وكذلك محاكاة ساخرة عبثية عن وضعنا الدرامي في الحياة ، وعدم قدرتنا لا على الكلام ولا على الصمت.

3- 2 – المسرح الإيطالي "كوميديا ديلارتي" :

اهتم "الكتاب" بالمسرح الإيطالي ، كون أحداث هذا النوع المسرحي بسيطة يدور حولها عدد من المشاهد و الشخصيات الكوميدية ، حيث تتم عملية المحاكاة لشخصيات من العالم المزيف بأسلوب يعتمد على الكوميديا الإيطالية المرتجلة ، وتجسد أحداث غريبة ومفاجآت مضحكة وساخرة عبارة عن نقد تهكمي للأوضاع الفاسدة وقدم "ولد عبد الرحمان كاكي" في مسرحية "ديوان القراقوز" عن الإيطالي "كارلوس غوزي" عن مسرحية "الطائر الأخضر" حيث أدخل فيها مؤثرات غربية إيطالية ، ويؤكد "سعد أردش" أن "ولد عبد الرحمان كاكي" سار على نهج المسرح المرتجل ، ويتضح لنا ذلك من خلال العمل الذي قدمه عام 1957 بعنوان الشبكة ، فاجتمع مع أصدقائه في الغرفة وراحوا يتكلمون عن الصيادين وحياتهم ، ويتذكرون قصصهم وآلامهم وأفراحهم ، ثم راحوا يقلدونهم ويغنون مثلهم ، وإذا بهم يصلون إلى هذه المسرحية ،

والواقع أنها ليست مسرحية من النوع المتعارف عليه ، فليس فيها حوار ولا فصول ، ولا مشاهد ، وكل شيء يجري أمام ستار أسود ومنضدة وكُرسي وشباك"¹ .

لقد عمل "كاكي" في مسرحه على العودة إلى الأشكال الشعبية الأصلية بالارتجال ، أي البحث عن اتصال مباشر وهادف بين الممثل وجمهوره بواسطة تصميمات مستلهمة من الحدث الاجتماعي ، ويستقي من أداء الأسواق الشعبية ومختلف وسائلها للتعبير عن الحدث الاجتماعي اليومي ، وهي مسرحية ذات دلالات جمالية تعبر عن بؤسها المزمن ، وتمثل هذه الازدواجية بين الجمال و البؤس جوهر مسرح كوميديا ديلارتي، التي وظيفتها "ولد عبد الرحمان كاكي" في مسرحية ديوان القراقوز تقوم على حكاية شعبية تسرد قصة الملك قيراط الذي قامت والدته بدفن زوجته حية ، ونبذ طفليهما في العراء ، بعد أن عملت على نشر خبر مفاده أن زوجة الملك قد وضعت جروين ، ويكبر الطفلان في بيت الطباخ الخاص بالملك دون علمه بحقيقة نسبهما ، ويحدث أن يعلم الطفلان بالحقيقة فيقرران الهرب و البحث عن والديهما الحقيقيين ، وفي الطريق يصادفان رجلا من حجر تمثال يخبرهما أنهما ابنا الملك ، وتستمر المسرحية في جو من السحر و الخرافة ويتم اللقاء الأسري .

وتبدأ المسرحية باستهلال تعرض فيه الشخصيات المحورية ، ويحدد لنا "ولد عبد الرحمان كاكي" زمن ومكان العرض ، حيث تقوم الجوقة بتقديم الشخصيات الفاعلة في الحدث ، ويقدم للجمهور أصل الحكاية، إلى جانب تقديم كل الشخصيات ، وتعلم الجمهور أنها مسرحية مقتبسة عن " الطائر الأخضر" ، وتعمل الجوقة كذلك على سرد وقائع الحكاية حتى لا يتم الاندماج الكلي ، وتجنب الإيهام وتقديم النصائح .

جسد كاكي في المسرحية تسميات لشخصيات الكوميديا الإيطالية وهما بريغلاو سروال إلى جانب أسماء عربية مثل قيراط و السوطة ونجد شخصية بريغلا محتالة ، مثيرة للقلق وله قناع زيتوني بعينين غريبتين وله أنف معقوف ، وذقن مزود بلحية خشبية ، ويلعب الكورس

1 - : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص380.
سعد أردش المخرج في المسرح المعاصر، ط ،

دورا هاما في تحقيق غاية فنية هي التخفيف من شدة التعاطف مع أحداث المسرحية، خاصة قصة الطفلين سعدي و سعدية بحيث يعتزم الطفلان تحقيق حلمهما وهو أن تغرم سعدية بالطائر الأخضر و سعدي يغرم بتمثال حجري ، وتطلب من أخيها إحضاره ، ويحاول تحقيق حلمها بالذهاب إلى جنان المسخوطين ومن يذهب إليه لا يعود أبداً، لكن سعدي ورفيقه يذهبان ويعودان سالمين و تنتهي المسرحية . وتعد شخصيات مسرحية ديوان القراقوز غريبة في حد ذاتها ، فأسماؤها أقرب إلى الخيال وتحمل رموزاً ذات دلالات شعبية.

ولما كانت المسرحية تقوم على الخرافة ، فإن " كاكى" قدمها بأسلوب ملحمي يصور الأشياء الغريبة، كما استمد شخصياتها من الكوميديا الإيطالية و العربية بحيث عمل على تصوير الملك قيراط على نحو الملك "شهریار" ، فهو ملك عاشق مهموم ومهزوم ، وغير مكترث لأفعال أمه الشريرة ، مما يجعله محل سخرية من طرف خدمه ، أما الملكة سوطه فهي ملكة تجمع بين الدهاء والحيلة حيث قامت بتشتيت الأسرة بذكاء ماهر ، ولعل مرد ذلك إلى العلاقات الاجتماعية السائدة ، تشمل المسرحية على شخصيات ثنائية تشكل وحدة متضادة ، في شكل "سعدي وسعدية" ، قليل الدين و"شينة العينين"، الطائر والتمثال"، "الملك و الملكة" و يتميز الطفلان "سعدي و سعدية" بأخلاق حميدة و يتسمان بالنبيل و الانسجام ، وهو ما تفتقده الشخصيات الأخرى.

3-3- المسرح الملحمي.

يعد المسرح الملحمي اتجاهاً آخر لدراما الستينات بالجزائر، نظراً لما تحتويه من مواقف اتجاه القضايا السياسية و الاجتماعية قصد التغيير و التجديد ذي الطابع الثوري ، و هو كشكل قصصي لا ينقيد بالزمان، يستخدمه "بريخت" لتتابع الأحداث الأساسية أو الفرعية دون تعقيدات في الزمان و المكان أو بعقدة أساسية.

والتغريب عنصر مهم وهو أخذ حادثة معروفة و خلق الغرابة منها، لتحقيق حالة الانفصال بين الممثل و المتفرج لمنع التوحد، كون ما يعرض مجرد وهم حتى يتم الفهم ، وقد وجد العرب في مسرح "بريخت" بذرتين هما "التغريب القريب من تقاليد المسرح العربي الذي

يمحو المسافة بين الممثل و المتفرج ، وعن اتجاهه السياسي لدعم نضاله من أجل الحرية و الاستقلال"¹، و يعتمد على وسائل فنية منها التاريخية ليصدر الجمهور حكمه دون تأثير عاطفي، وبالتالي التفكير قبل إصدار الحكم، وإحداث إمكانيات جديدة، "وتتسع وسائل التغريب حتى تشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحية كي يصير الحدث غريبا في نظر المشاهد بحيث يشارك فيه بفكره أكثر من شعوره ،وعنده أن مجرد تصوير الحدث غريبا في نظر المشاهد يحمله على التفكير في تغييره ،وهو بهذا يتجاوز التعريف الأرسطي"²، و التقطيع يحدثه عمدا حيث يزود الجمهور بمعلومات قصد حثه على التأمل و التفكير في الأسباب، و يؤدي الراوي مهمة سرد الأحداث والخلفيات ووصف الشخصيات و تقديم نهاية المسرحية ، ويؤدي دور الرقيب لعقول المتفرجين، والكورس يهتم بالأحداث لإكمال النص الفني كالإضاءة، و يهدف إلى المتعة و التعليم .والكورس لدى "كاكي" له وظيفة اجتماعية فهو الضمير الجمعي للمجتمع، أشبه بشخصية روحية لها انفعالات وتعبيرات متحررة و إخضاع التجربة للجمالية .

كان اتجاه "كاكي" للمسرح العالمي كرد فعل لما كان سائدا خلال الثورة من النضال والتحرر حيث كان يدعم فكريا أيديولوجيا حاسما. فوظف الصراع الاجتماعي ليبين أفكاره من خلال صراع الخير و الشر، فالصراع هو القانون الأساسي للحياة ، وهو ما أعطى لمسرحه بعدا ثوريا.

وقد عمل "كاكي" على إنشاء الفكرة و العمل بها ، حيث ارتقت أعماله إلى أن جعل منها تعبيراً للحياة، واعتمد على مصادر فنية يستقي منها مفهومه للمسرح، فصارت له رؤية خاصة للواقع، فكان يستوعب النظريات الفنية و الجمالية و يحاول تطبيقها في الواقع لا يجاد شكل مسرحي يستوعب المقولات الفكرية و الأشكال التراثية الشفوية.

1 - تمارا ألكسندروفينا، بوتنيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، الطبعة الثانية، عام 1990، ص 247.

2 - هلال محمد غنيمي: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت لبنان، سنة 1975 ، ص 168.

" و تيار المسرح البريختي هو واحد من أكبر و أقوى التيارات العالمية التي تسود في المسرح المعاصر ليس في ألمانيا وحدها فحسب بل في العالم كله. وقد نجح بريخت في خلق تيار عام تبناه العديد من الكتاب و المخرجين في العالم ولا زالوا يسيرون على منهجه حتى الآن"¹.

ويمكن اعتبار مسرح "بريخت" مسرحا سياسيا بالدرجة الأولى يدعو إلى التفكير و النضال من أجل تغيير الأوضاع السائدة في المجتمعات الرأسمالية ، ويهدف إلى قيام مسرح يتماشى مع العصر الحديث مبني على أسس علمية منهجية.

وقد حث "بريخت" الإنسان على أن يكون طيبا و أن يحيا في عالم يسوده الرخاء و نظر نظرة جديدة إلى البطل ، ورأى أن البطل ليس الذي يحاول أن يلمع ويسمو عندما يقوم بأعمال خارقة، بل إن البطل في رأيه هو ذلك الذي يوحى إليه حبه للناس، و ينظر بمنظار جديد للعلاقات الاجتماعية". ففي هذه الفكرة وحدها تكمن أشياء و كثيرة من التي تكمن في التغييرات و الإبداعات التي أدخلها على البناء الدرامي.

و"إن من يشاهد - مثلا - مسرحية" دائرة الطباشير القوقازية" أو "الإنسان الطيب في سيتشوان شك ينسى الألفاظ التعليمية و المشاهد التي رآها، ولا يذكر سوى تلك القصة الجميلة التي كانت روحا للمسرحية و التي صورت أحسن تصوير سمو امرأتين بسيطتين تنتميان إلى الطبقة الدنيا في المجتمع و تصبحان بعد ذلك بفضل إيمانها الراسخ رمزا لكل ما ينم عليه حب الإنسان، وهكذا فقد استطاع أن يقدم شخصيتين ضعيفتين قواهما الحب"².

"فالمسرح حسب رأي بريخت يجب أن يكون أداة ثورية تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة، وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي، ومن ثم لا بد أن يتغير الشكل"³

1 - بوكروح مخلوف : ملامح عن المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص49.

2 - المرجع السابق، ص50.

3-3 أحمد بيوض : المسرح الجزائري ، نشأته وتطوره ، مرجع سابق ص169+170.

كان تأثير "كاكي"، "بريخت" في المجال الفني و الفكري و الجمالي ، فكان "كاكي" يؤسس مسرحه على منهج نظري و منطق فكري ، و يحدث الصراع من خلال تشابك المستويات والرؤى الفنية عن طريق الحلول المقدمة دون إهمال جانب التجديد ، ورغم أنه نهل من مصادر فنية متعددة" كبيسكاتور وميرخولد وأنطوان أرتو"، إلا أنه يؤكد صراحة تأثيره بريخت فيقول "بريخت اليوم هو أنا"3.

لقد عرف المسرح الجزائري تحولا كبيرا على يدي "ولد عبد الرحمان كاكي" خاصة لما عرض مسرحيته "132 سنة" ومسرحية "شعب الظلمة" حيث ثار على القواعد الأرسطية وحقق نجاحا من خلال خلق وإبداع نص متكامل، يجمع هيكل المسرحية الغربية بمضمون شعبي جزائري و بلغة شعبية مفهومة، رصد بها تحولات المجتمع حتى يعطي للنص مدلولات جمالية تتناسب و المجتمع المحلي، فهو يمزج بين الواقعية الملحمية البريختية و تقنية القوال تجمع بينهما دلالات فنية و تقنية معقدة ، من خلال إرساء قواعد فنية مستوحاة من التراث والواقع ممزوجة بالتقنية الغربية المتطورة ويتجلى تأثير "بريخت" على مسرح "كاكي" من خلال:

-تطوير العلاقة بين الممثل و الجمهورحتى لا يثير عواطفه بل فكره بأسلوب ملحمي ومنطقي يدفعهم للتفكير .

-تغريب الممثل عن طريق التأريخية والسرد الاجتماعي، و شخصياته مستمدة من عامة الناس يصورها من الداخل و الخارج.

-الدعوة لكسر الإيهام فهو يدرك أن ما يجسد مجرد حالات يمكن أن تغير في الحياة الحقيقية.
- المؤثرات الصوتية: كالموسيقى و التراث بوصفها عناصر مستقلة تساعد في تصوير الواقع السلبي و الدعوة إلى تغييره .

-الديكور: مشبع بمدلولات عن الحقيقة و الواقعية يجسدها بصيغ فنية و فكرية.

ويقدم "كاكي" مسرحياته للجماهير لا للأفراد ونملى فيها عمومية الشخصيات دون التأكيد على الفردية، كما أن المسرحية لا تشمل على قصة تقليدية مبنية على تتابع الحوادث، وإنما

يتطور فيها الحدث ليصل إلى حل معين يساعد على ربط الأحداث في المسرحية الواحدة ، وهي لا تشمل على بداية ووسط ونهاية ، بل تشمل على ترتيب الأحداث ذهنيا .

واستفاد "كاكي وغيره من المسرحيين المغاربة "من المسرح الملحمي الذي «يعتمد على العقل و التغريب والمشاركة الوجدانية ، وأبطل مفهوم الوهم ، فمسرحه يدعو للتفكير والمشاركة ، يصور الواقع ويرصد القيم ، كما أنه يدمج عنصرين هما العنصر الشكلي والإيديولوجي، بحيث يستحيل الفصل بينهما»¹ كما جرد "كاكي" مسرحه من كل انفعال وعمل على تحقيق المتعة وهي حالة عقلية وعاطفية ، وأصبح مسرحه يسمى "مسرح الحرية" فأخذ عنصرا جديدا معتمدا على الفعل ، والبطل لا يخضعه لحالة نفسية ما، بل يخضع البطولة للواقع الاجتماعي الموضوعي وهو أسلوب جديد ، يعمل على «التقاط المعطيات القادرة على إعطاء الفن الدرامي محتوى تصوري واسع ومتفهم للكون»² ذلك أن الإنسان هو المغير الوحيد للكون .

ويحتوي مسرحه على تقنيات جديدة يعتبرها بديلا عن العقدة في المسرح الكلاسيكي، وتقاطع المسرحية يحدثها عمدا ويزود المشاهد بمعلومات عن نتيجة الأحداث قصد تقليل التوتر ودفعه للتأمل في العلاقات الجدلية ويحرص على الاندماج الكلي أو الوجداني وإيقاظ الوعي والفاعلية الذهنية.

1 - فريدريك أوين: برتولد بريخت ، حياته فنه وعصره ، ترجمة إبراهيم العريس دار بن خلدون ط2 ، عام 1983 ص14.

2 - فريدريك أوين ، المرجع السابق ص 155.

المحاضرة الثالثة

مدخل إلى المسرح الجزائري

المسرح الفرنسي:

إنه ككل حملة استعمارية، حملت فرنسا معها إلى الجزائر -إلى جانب العسكر والعتاد والجنرالات- الأدباء والفنانين والمهندسين. فقد قاموا بإنشاء مدن ومرافق جديدة تتناسب ثقافتهم، وجلبوا فرقا مسرحية لتقدم عروضاً في التكنات وقاعات الأفراح وأماكن اللهو حتى قيل عن الفرنسيين أن المسرح يلزمهم أينما ذهبوا.

لقد كان الجنود يقومون بأنفسهم بتمثيل بعض الأدوار النسائية، فقد أنشأوا مسرحاً فرنسياً في الجزائر ليعبروا عن حياتهم وبيئتهم، ولذلك حملت مسرحياتهم الأولى أسماء من الواقع الاجتماعي الجزائري مثل: العربي - البربري - المزابي - اليهودي - بابا عروج - خالد. وأسماء نسائية مثل عائشة واليهودية والكاھنة، بالإضافة إلى أسماء: محمد - عيسى - قدور....

أوحت الجزائر للكتاب المسرحيين الفرنسيين بما لا يقل عن ثلاثة وأربعين مسرحية (43) بين 1830-1925. مما أدى بقوات فرنسا إلى التفكير في بناء مسارح بلدية في كبريات المدن الجزائرية، كما تم تقديم عروض مسرحية داخل هذه المسارح مثل (مسرحية عبد القادر في باريس) التي عرضت حتى في باريس في سنة 1842، ومسرحية أسير الداوي وبابا عروج لصاحبهما جوبيان **jupin** التي قدمت على خشبة مسرح العاصمة. وقد تم بناء دار الأوبرا، وقدم فيها أول عرض مسرحي يوم 29 سبتمبر 1853، من تأليف الكاتبان (دي كورا - **de cora**) حوادثها تدور حول الاحتلال الفرنسي للجزائر، ومسرح آخر في العاصمة (المسرح الكبير أو الإمبريالي) الذي بني سنة 1860 وعرضت فيه حفلات للباليه. وقد ارتبطت هذه المسرحيات بالزمن الذي مثلت فيه، وأحداثها آنية دعائية غرضها الإعلام والتشهير وهدفها التسلية والترفيه.

- جاء كشف لهذه المسرحيات في مذكرات محي الدين باشطارزي وأبو القاسم سعد الله في

تاريخ /ج/ث -الجزء 5 ص 415-416.



وتبقى هذه النماذج من النوع الذي يغلب عليه الكم على حساب الكيف، تنوعت بين الدراما والميلودراما والكوميديا والفودفيل نظرا إلى الظروف السائدة (محاولة الاستعمار طمس الهوية... والمقاومة من طرف الجزائريين).

أ- المسرح العربي في الجزائر:

لم تستوف المراجع التي تناولت وجود الفن المسرحي في الجزائر حقه من الدراسة نظرا إلى قلتها -ربما- لتصبح بعيدة عن الدراسة الفنية التي تمكن الباحث من الاطلاع على الجوانب المختلفة لنشأة هذا الفن تاريخيا وفنيا، ولهذا فإن كل ما توفر لدى الدارسين حول هذه الفترة هو نص مسرحي واحد باللغة العربية وهو نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق بالعراق لـ: إبراهيم دانيوس¹. وقد ورد ذكره مع نصوص أخرى في كتاب تاريخ الجزائر الثقافي لأبي القاسم سعد الله.

ونظرا إلى قيمة هذا النص فإنه يستحق وقفة خاصة لما له من أهمية بالغة في تاريخ هذا الفن في الوطن العربي بشكل عام؛ إذ يعود تاريخ كتابتها إلى سنة 1847، وهي مسرحية رائدة في باب المسرحيات العربية، وقد تكون سابقة لمسرحية البخيل لمارون النقاش (حسب رأي سعد الله)². جاءت المسرحية ضمن كتب عنوانه الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر 19، للأستاذين: ش. موريه، وفيليب ساديغروف. ولعل الدافع الرئيس من تأليف هذا الكتاب هو إبراز دور اليهود في الحياة العامة الجزائرية إبان تلك الفترة، وتصويرهم على أنهم رقم مهم في المعادلة الفرنسية.

موضوع المسرحية غرامي، اتخذت من العشق موضوعا لها، وقد جاءت في واحد وثلاثين (31) فصلا، ضم القسم الأول ثلاثة عشرة فصلا، وضم الثاني ثمانية عشرة فصلا. وقد اعتمد الكاتب فيها أسلوب الموشحات، ولغتها تتراوح بين الفصحى والعامية، أما الأشعار فقد جاءت على أنماط أشعار ألف ليلة وليلة، معتمدا في إبراز تجربته الفنية على إدراج الأمثال الشعبية والحكم وقد تناولت المسرحية موضوعين اثنين هما:

¹ - يهودي من أصل يوناني (1797-1872)،

² - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي. ج5/ 420.

1- الموضوع الأول: قصة نعمان الذي تزوج من ابنة عمه "نعمة"، وقد كان كثير الترحال والتنقل في الأقطار العربية لاشتغاله بالتجارة، ولفرط حبه لزوجته راح ينظم فيها الأشعار ويذكرها في حله وترحاله وخاصة في رحلته مع القبطان (دمنهور) إلى بلاد الهند لجمع الضرائب من جزيرة واق، وأثناء غيابه في هذه الرحلة حاولت حماته (أم نعمة) الكيد له والتخلص منه لتزوجها من ابن أختها (رابح) صاحب المكانة والجاه، وقد صور الكاتب لوعة (نعمان) وحبه لزوجته في فصول القسم الأول من المسرحية.

2- الموضوع الثاني: تناول فيه الكاتب قصة القبطان دمنهور صديق نعمان الذي انقطعت أخباره بعدما سافر إلى الهند وترك هذا الانقطاع قلقا شديدا لدى زوجته (أمنا) التي راحت تصف خصال زوجها وحبا له، فتنتهي المسرحية بعودة دمنهور إلى وطنه بعد غياب طويل، واحتفاء به يقيم القائد نعمان في قصره حفلا لأصدقائه بمناسبة عودة دمنهور، ثم يقومون بنزهة يتمتعون فيها بصداقة الأصدقاء ولقاء الأحبة، فاقتبست المسرحية عنوانها من هذه النزهة (نزهة المشتاق وغصة العشاق).

- البداية الفعلية للمسرح الجزائري:

يؤكد المؤرخ أبو القاسم سعد الله أن المسرح في الجزائر ليس جديدا كل الجدة، بل كان هناك نوع من الممارسات الشعبية الفلكلورية مثل الكاراكوز وخيال الظل، اللذان كانا يستعملان عادة لانتقاد السلطة الفرنسية بأسلوب ساخر، وفي جو من التهريج والاستخفاف، لكن الفرنسيين قاموا بمنعه سنة 1841 أو 1843، في مدينة الجزائر.

في سنة 1921 زارت فرقة جورج أبيض اللبناني - المصري الجزائر وقدمت مسرحيتين لنجيب الحداد (صلاح الدين الأيوبي) و(ثارات العرب)، وهما من صلب التاريخ العربي، وقد كان تأثير المسرحيتين كبيراً، فتحمس المثقفون لتقديم تمثيلات باللغة الفصحى.

اشتركت إثر ذلك ثلاث جمعيات في تقديم أعمال مسرحية موحدة، وهي جمعية الطلاب المسلمين، وجمعية المهدبية وجمعية المطربية، وقدمت معا سنة 1921 مسرحية (الشفاء بعد المنع)، وهي

مسرحية تنتقد السكر وشرب الخمرة، ثم مسرحية خديعة الغرام سنة 1923، وبعدها مسرحية البديع سنة 1924.

أما شخصية جحا فقد ظهرت لأول مرة سنة 1926، ليلقي هذا النوع من المسرح نجاحا كبيرا لانه كان يقدم صورا انتقادية مضحكة للحياة اليومية.

- أبرز رواد المسرح الجزائري:

أ- رشيد قسنطيني¹: يعد من أبرز دعائم المسرح الجزائري الحديث، كان مسرحه يمثل باللهجة العامية، وقد استطاع بالرغم من رقابة السلطة الفرنسية وتشددها أن يطرق مواضيع انتقادية سخر بها من تزلف العلماء وزيف علمهم وفساد القضاء وجشع الأغنياء، وهو ما جعل كاتب ياسين يقول عنه: شابلن الجزائر. غلبت على موضوعاته المسرحية المسحة "الوطنية الشعبية وهذا ما جعله فنان الشعب، فقد عبر عن شخصيات عديدة كالمستشار البلدي وهاوي الرياضة والعالم المزيف والقاضي الجاهل"² وغيرها من الموضوعات، لكن للأسف فقد ضاعت النصوص المسرحية المخطوطة التي ألفها (رشيد قسنطيني).

من أشهر مسرحياته: شد مليح، وهي حوار ساخر بين جيلين يمثلها الوالد وابنه الشاب (النص مفقود). وكذلك كوميديا: زواج بوبرمة سنة 1928 التي حققت نجاحا كبيرا، وأسست لشهرته وشعبيته.

- محي الدين باش تارزي³: خلف قسنطيني، وجدّد مسرح سلفه، واستطاع أن يعالج مشاكل الإدارة الفرنسية ومساوئها، وسخر من بني وي وي المتزلفين، كان يقوم مع فرقته بجولات في أنحاء الجزائر مواجهها صراعا دائما مع السلطة والرقابة، محاولا أن يجعل من مسرحه تعبيراً حياً عن

¹ - ولد في مدينة الجزائر عام 1887، كان أبوه إسكافيا، درس في الكتاتيب القرآنية في بداية حياته. ألف أكثر من ثلاثين عملا مسرحيا، منها: العهد الوفي - بابا قدور - الطماع - يا حسراه عليك. توفي سنة 1944.

² - صالح لمباركية. المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص. ص 65.

³ - ولد في 5 ديسمبر 1897 في الجزائر العاصمة 6 - فبراير 1986 بالجزائر (كان مخرجاً، ومؤلفاً جزائرياً بدأ حياته قارئاً للقرآن الكريم في مساجد الجزائر العاصمة، وشارك مع طلبة المدارس الإسلامية في تمثيل عدة مسرحيات، ومثل رفقة علولة في استكتشات قصيرة هزلية. وبعد الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية (فرقة جورج أبيض ونجيب الريحاني)، توفي بالجزائر سنة 1986.



فساد الأوضاع واضطرابها، واهمها اغتصاب الأراضي وفقر الفلاح والزواج المختلط الذي ترفضه التقاليد الجزائرية وغيرها.

كان يدخل في مسرحياته الأغاني الوطنية التي تثير حماسة الجماهير منها: "بني وطني" و"أفق يا ابن الجزائر" و"صوت الجزائر" و"حب الرياسة" و"معرفناش آش طريق ناخذو" وفيها يهاجم السلطة بسخرية واستخفاف.

جمع باش تارزي أناشيده المسرحية في ديوان شعر شعبي نشر سنة 1937، لكن السلطة الفرنسية منعت توزيعه بموجب قرار أصدره "لوبو" le beau الحاكم العام في الجزائر، وسجن على أثر ذلك مدة خمسة عشر يوما ليختم حياته المسرحية في الجزائر بالإفلاس، ويهاجر إلى فرنسا بعد ذلك.

لقد حاول باش تارزي أن يصور المسرح الكوميدي وأن يجعل منه منبرا شعبيا وطنيا يدافع به عن التقاليد الإسلامية ويهاجم سلطة الاحتلال الظالمة من خلال خلق مسرح جاد ومتطور، طامح إلى تحرر ثقافي جديد، وساعيا إلى جمهور يستطيع أن يرسخ هويته الثقافية.

- علالو¹: بدأ حياته الفنية بالأغاني الهزلية، ثم بدأ تأليف مسرحيات قصيرة باللغة الدارجة تعالج موضوعات هزلية ذات طابع شعبي أو مستقاة من الواقع اليومي، وكانت تلقى نجاحا عظيما. أسس علالو فرقة "الزاهية" المسرحية.

✓ أنموذج من الحوار المسرحي الذي كان يثير تصفيق الجماهير من جهة، وغضب

الرقابة الفرنسية هذا الأنموذج لـ قسنطيني:

صبية عربية وجل فرنسي يتحاوران. تسأل الصبية:

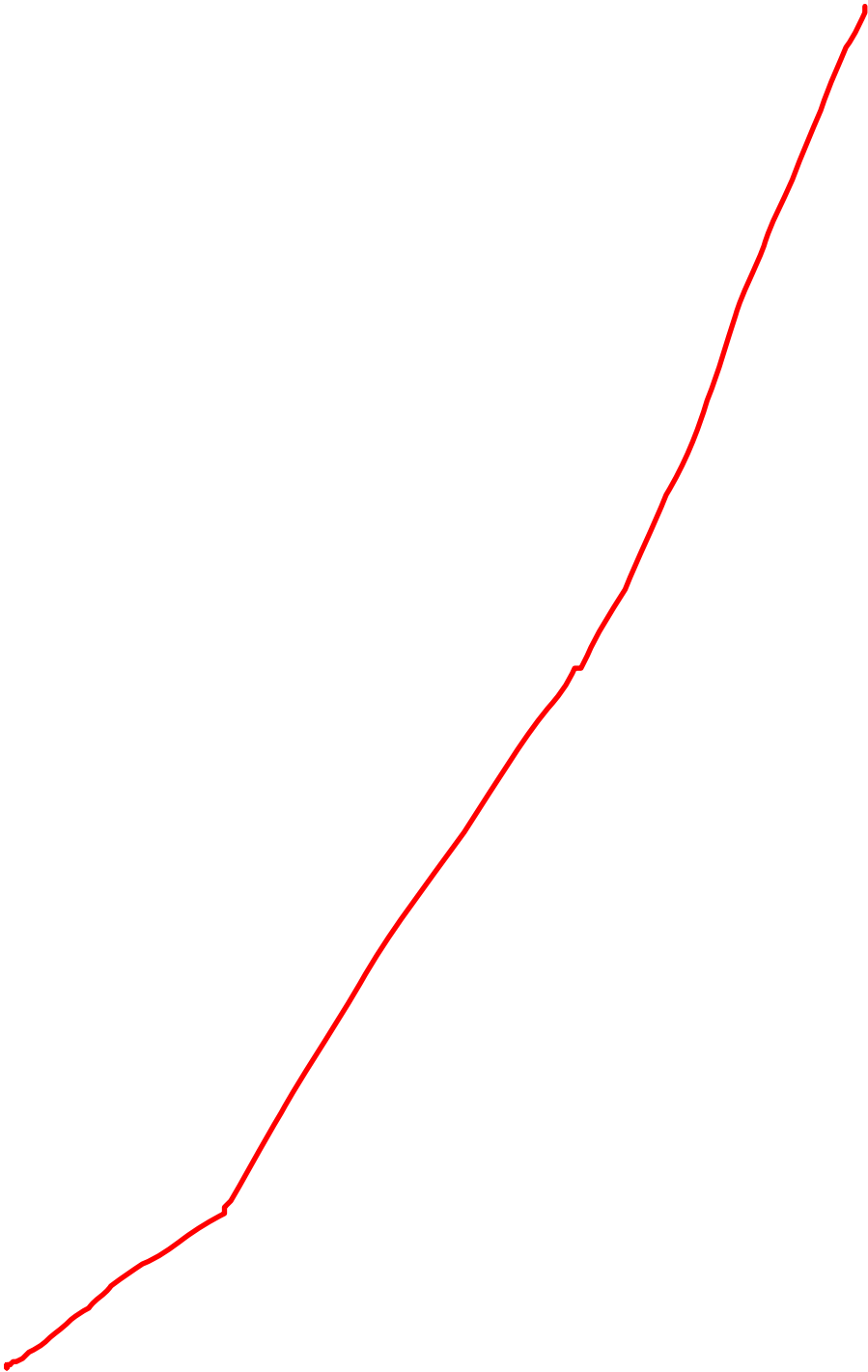
- هل فرنسا مدينة كبيرة أم صغيرة؟، فيجيبها الفرنسي:

- بل كبيرة وأكبر بكثير من مدن عديدة مجتمعة في الجزائر، وهي كبيرة وجميلة في الوقت

نفسه، فتقول له الصبية العربية بانفعال:

- مادامت فرنسا كبيرة وجميلة إلى هذا الحد فلماذا لا تبقون فيها؟

¹ - اسمه: سلال علي أو علال: وعلالو هو الاسم الفني الذي عُرف به، ولد في الجزائر العاصمة في 2 مارس 1902، وتوفي بها سنة 1992.



الاحتفالية في المسرح المغربي

يقول المسرحي عبد الكريم برشيد: "عندما نحتفل فإننا نخرج عن نخرج عن العادي المبتذل، فنتجاوز الذات وكل القوانين الطبيعية، ومن هنا كان الاحتفال مرادفاً للتحرر من المكان، وذلك باعتبار أن أبعاده محدودة وجامدة، والتحرر أيضاً من الزمن، إذ أن الاحتفال يكون دوماً في اللحظة الوليدة، إنه نحد للواقع، ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع مبني لتواصل الذوات المختلفة، ويموت فيه الواقع الجامد، إن الإنسان في أصله مجموعة من الاحتفالات المتصلة بعضها ببعض"¹

وهكذا نجد المظاهر المتكاملة عن الأشكال المسرحية الكامنة في تراثنا الشعبي الوطني (البساط، المذاحون، المواسم، الحلقة)، وأما الصفة الأساسية التي تميز هذه المظاهر والأشكال التي يمكن أن نطلق عليها اسم (الفنون الاحتفالية) فهي عنصر الإدهاش وينبع ذلك من كون الإبداع لا يأتي وفق قالب سابق، إذ أنه في العمق تحد مباشر وتجاوز بما هو كائن على المسرح باعتباره احتفالاً نجده مبنياً مبدأ التحدي"²، ومن هنا كان المسرح ...

الاحتفالي مطالباً بتعرية الواقع من شوره والنفاذ إلى أغواره السحيقة وتصوير مظاهر المختلفة بشكل يعتمد على إعادة عنصر الدهشة لكل ما هو عادي ومبتذل، وهو أحد الأشكال والمسرحية المتجذرة في التراث العربي الفلكلوري، تعبير عن حالات وجودية مختلفة، ابتداء من الميلاد، وانتهاء بالوفاة، ولهذا كانت هذه الاحتفالات ومازالت حفلات عمومية تتحقق فيها المشاركة من خلال تشغيل خيال الجمهور.

1 - عبد الكريم برشيد: ألف باء الواقعة الاحتفالية، الثقافة الجديدة، العدد السابع، ص158.

2 - محمد اديب السلاوي: الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، العراق،

1 - خصائص المسرح الاحتفالي:

1-1 - التواصل الوجداني وإشراك الجمهور:

يمكن استخلاص خصائص المسرح الاحتفالي من البيانات الثلاثة التي نشرها الكاتب المسرحي "عبد الكريم برشيد"¹. ويمكن القول أن التواصل الوجداني ومشاركة الجمهور هو الميزة الأولى لهذا المسرح، ذلك أن الإنسان اجتماعي بطبعه وهو يحث دائما عن الآخرين، وهكذا تكونت المدن والاحتفالات والتجمعات البشرية في الأسواق والأعياد والمهرجانات. "فالمسرح يجب أن يخاطب في المقام الأول شعور الجمهور، ومن عادة الشيء العادي ألا يثير الإنسان ولا يلفت اهتمامه، وعليه فلا بدّ من الاعتماد على المدهش من الصور للأحداث لمخاطبة وجدان الجمهور، وما الشعور في المسرح الاحتفالي سوى مرحلة للوصول إلى العقل الفاعل، ومن عادة العقل ألا ينشط ويشتغل إلا عندما يلمس التناقض في الأشياء الغريبة والتفكك"²

1-2 - وظيفة المسرح الاحتفالي: يعنى المسرح الاحتفالي بشمولية المسؤولية، ذلك لأن

الشخصية وقد تحرر من الآلية والجبرية تجد نفسها مسؤولة عن اختياراتها، التي تتم وفق قناعات داخلية، ومن هنا جاءت درامية البطل المسرحي وسقوطه التراجيدي، ففي المسرح اليوناني القديم كان البطل نصف آلهة، وبالرغم من قدرته الفوق إنسانية فإنه كان يقف مدافعة عن قدره الشخصي فقط (أوديب، ألكترا، أنتيقونا) أما البطل المعاصر وهو في الغالب إنسان بسيط، فهو يعمل ليس من أجل نفسه، بل من أجل صناعة تاريخ الإنسانية ككل، ومن هنا يكون السقوط تراجيديا لأن البطل يدرك منتهاه، وإنه ينهزم كفرد وتبقى الجماعة، ينهزم تاركا من بعده يحملها الآخرون، ومن هنا كان البطل في المسرح الاحتفالي شهيدا دائما، دائما يحمل قضيته معه، وبهذا يكون البطل رمزا أو قناعا بالنسبة للجمهور إنه الوجه الفردي من الصراع الملحمي الدائر بين قوتين، " وإذا كان البطل المأساوي ينهزم لأنه فرد، فإن الجماعة لا يمكن

1 - ينظر: محمد اديب السلاوي: الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، مرجع سابق.

2 - عبد الكريم برشيد: البيان الثالث للمسرح الاحتفالي، العالم الثقافي، 24 ديسمبر 1977.

أن تنهزم لأنها تشكل قوة، ومن هنا تأتي شمولية المسرحية الاحتفالية ل،ها تتعدى الحدود الجغرافية لتصل إلى كل إنسان يعاني الاستغلال والاضطهاد"¹

وإذ تتمثل وظيفة المسرح الاحتفالي عند برشيد في التغيير الذي يعني خلق الإنسان العربي الجديد، الحر الواعي، المعاصر، ويتم ذلك عن طريق تدمير البيانات العقلية الخرافية والأسطورية والماضوية، واقتلاع الجذور المتهرئة لإعطاء شهادة المعاصرة.

2 - اللغة المسرحية: (*)

ليس المسرح الاحتفالي تظاهرة شعبية خارج الأسوار فحسب ولا هو تحقيق للتواصل والمشاركة الوجدانية والعقلية فقط، وإنما هو في الأساس نظرية في اللغة المسرحية، هذه اللغة التي تعمل على نقل المعنوي المجرد إلى المحسوس والباطن الخفي إلى الظاهر والحلم إلى الواقع، والاحتفال لغة إنسانية شاملة تعتمد على العام المشترك، وعلى الثابت لا المتغير، وتوظيف الفنون المسموعة والمنظورة التي تعتمد على رموز إنسانية يقرأها كل الناس، بالرغم من تباين لغاتهم، وتباين مواقعهم الجغرافية²

ولهذا كان المسرح الاحتفالي، - وهو فعل يسعى إلى التواصل - يقوم على البحث عن لغة إنسانية ذات أبعاد إنسانية عامة، لغة يفهمها الشخص الموجود في المكان الآخر والزمان الآخر، لغة مستقبلية، ولكنها في الوقت نفسه تحمل صوراً ماضوية ذات بعد إنساني شامل. والاحتفال يعني الامتلاك والشمول والتكامل، لذلك فهو يبحث عن لغة شاملة ذات أبعاد مختلفة تتكامل فيها السمعيات والبصريات والمعقولات، من أجل فن مركب يخاطب الإنسان باعتباره أئمة وحدة متكاملة.

1 - محمد عزام: المسرح المغربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987، دمشق، سوريا، ص151.

(*) - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها

2 - عبد الكريم برشيد: جيم دال الواقعية الاحتفالية، العالم الثقافي، 10 ديسمبر 1977، ص159