الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة – باتنة 1 –الحاج لخضر
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

جدلية الفن والسياسة في المسرح المغاربي المستلهم تراثيا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي
تخصص النقد المسرحي

إعداد الطالب:
عبد الحليم بوشراكي

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد السلام ضيف

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
محمد زرمان	أستاذ	جامعة باتنة 1	رئيسا
عبد السلام ضيف	أستاذ	جامعة باتنة 1	مشرفا
نواري بالة	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	عضوا
عباس بن يحي	أستاذ	جامعة المسيلة	عضوا
العيد حنكة	أستاذ	جامعة الوادي	عضوا
حياة معاش	أستاذ	جامعة بسكرة	عضوا

السنة الجامعية: 2023–2024 م

مقدمـــــــــــــــــــــــــــة

يستمد المسرح المغاربي خصوصيته من المزيج الذي يشكله عبر مراحله التي مر بها من التأسيس إلى النضج، خاصة وأنه عرف مراحل مختلفة أخذت طابعها من الظروف المحيطة، ونذكر بشكل خاص الفترة الاستعمارية في كل من الجزائر وتونس والمغرب، حيث ساهمت بشكل أو بآخر في تبلور شكل مسرحي منبثق من رحم الوقائع اليومية مستمدا موضوعاته ومضامينه من التراث بشتى أشكاله؛ الثقافي والتاريخي وحتى السياسي، رغبة منه في الحفاظ على مقومات الهوية الوطنية وترسيخ مبادئ الوطنية وقوفا في وجه الاحتلال بكل معانية، ومن ثم فلقد عمل المسرح المغاربي بشكل عام في اتجاهين جعلا منه مزيجا مميزا؛ استلهام التراث بكل تفاصيله مع الاختلافات بين المناطق الثلاث، والاتجاه الثاني وربما الأهم وهو الغاية السياسة التي كان يعمل عليها، فلقد كان في معظمه أداة سياسية في وجه الاحتلال في البداية ثم اسمتر ذلك حتى بعد استقلال الدول الثلاثة ليصف وينتقد الأنظمة على اختلافاها ويعمل على بث روح التغيير في الشعوب وإيقاظ وعيها.

ولا يمكن بأي شكل من الأشكال أن نغفل موضوعا آخر أساسي وهو التأثيرات الغربية في المسرح المغاربي، والتي شكلت جزء لا يتجزأ من هويته نخص بالدكر مبادئ المسر الملحمي البريختي خاصة في المراحل المتأخرة منه، على غرار التغريب وتأثيث الفضاء وأهمية الجمهور في العروض المقدمة كعنصر فاعل لا منفعل، ومن دون شك فإن هذا الاقبال على النموذج البريختي لم يكن بهدف فني وحسب بل لتوافقه مع الغاية المرجوة، خاصة وأن المسرح البريختي يهدف إلى إيقاظ الوعي السياسي لدى الشعوب بهدف التغيير.

وبناء على ذلك تطرح الإشكالية الآتية:

- إلى أي مدى استطاع المسرح المغاربي تحقيق شكل يتماشى مع الخصوصية المغاربية ويجعل من التراث ملهما له؟

- ومن جانب آخر إلى أي مدى استطاع في تبنيه المبادئ البريختية أن يعبر عن تطلعات مجتمعه وراهنه؟
- هل اقتصرت العودة إلى التراث في المسرح المغاربي على مجرد التعبير عن اهتمامات المسرحيين الآنية أم أنها رحلة للبحث عن شكل مسرحي جديد؟ – إلى أي مدى استطاعت هذه العودة التراثية وهذا الفهم التراثي أن يكشف النقاب عن حاجات المجتمع المعاصرة فنيا وجماليا وواقعيا واجتماعيا؟
- ونختم بسؤال فرعي: هل وجد المسرحيون المغاربة حلولا لأزماتهم المعاصرة لهم في عودتهم إلى التراث أم أنها كانت مجرد مواقع أثرية يلمح إليها بين الفينة والأخرى؟

وبناء على هذه التساؤلات وأخرى حاول هذا البحث تسليط الضوء على مختلف التجارب المسرحية المغاربية بداية بالجزائرية وصولا إلى المغربية مرورا بالتونسية، وجاءت صياغة العنوان كالآتي: **جدلية الفن والسياسة في المسرح المغاربي المستلهم تراثيا.**

أما عن أسباب اختيار الموضوع فلقد تنوعت بين ذاتية وموضوعية نذكر منها:

- الرغبة الملحة في وضع اليد على طبيعة العلاقة الحاصلة بين الفن المسرحي باعتباره فنا ذاتيا يمتد إلى المستوى الموضوعي في التعبير عن الأهداف والتطلعات على الصعيد الإنساني، وبين مرجعياته الثقافية والفنية والإنسانية.
- وضع اليد على العلاقة الحاصلة بين المسرح باعتباره فنا إنسانيا شاملا وبين الأطروحات السياسية الخاصة جدا في علاقتها بالعودة الملحة للتراث، ويبقى السبب الرئيسي هو كشف النقاب عن هاته الجدلية وهاته الثنائية المتواجدة خاصة في مسرحنا المغاربي والعربي بشكل عام.

- ارتباط الطرح السياسي دائما بالتراث.
- على المستوى الذاتي، التطلع إلى أي مدى استطاعت الطروحات التراثية أن تعطي أفكارا جديدة في الحركة المسرحية المعاصرة وهل استطاع المسرح المستلهم للتراث أن يقدم جديدا في المسرح السياسي عموما في هاته العلاقة الحاصلة ما بين الطروحات السياسية ومرجعياتها التراثية.

وبهدف الإحاطة بالبحث ومختلف تفاصيله وضعت خطة مقسمة إلى **مدخل** وفصلين؛ الأول نظري والثاني تطبيقي، حيث جاء المدخل تحت عنوان، المسرح العربي بين صناعة التوجهات والبحث عن الذات.

أما **الفصل الأول** وهو بعنوان المسرح المغاربي بين التأثيرات الغربية والمرجعيات التراثية والذي تضمن معالجة لأهم المحطات التي ميزت الفن المسرحي منذ بداياته الأولى في كل من الجزائر وتونس والمغرب، وأهم ما ميز هذه المراحل من زيارات مختلفة للفرق المسرحية والأثر الذي تركته في الأوساط الشعبية وكيف رسمت الخطوات الأولى لهذا الفن، ومن جانب آخر تطرقت في هذا الفصل إلى أهم مبادئ المسرح الملحمي البريختي على غرار التغريب وتأثيث الفضاء وكسر الجدار الرابع وغيرها والتي اتخذها المسرحيون المغاربيون مبادئ لمسرحهم أيضا نظرا لتوافقها والغاية المرجوة.

أما **الفصل الثاني** فلقد جاء مكملا بعنوان التجارب المسرحية المغاربية واستلهام التراث، ولقد قدمت تحليلا للعديد من النماذج من المسرح المغاربي على غرار أعمال ولد عبد الرحمن كاكي، عبد القادر علولة، عز الدين المدني وعبد الكريم بالرشيد، من خلال التركيز على طرائق استلهامهم للتراث واتباعهم للنموذج البريختي، والأهم من هذا تجلي التوجهات السياسية في مختلف هذه الأعمال وختمت بـ **خاتمة** تضمنت مختلف نتائج البحث.

وللإحاطة بتفاصيل البحث وتوثيقه اعتمدت جملة من المراجع على رأسها المصادر أو المدونات نذكر منها النصوص المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي: كل واحد وحكمو، القراب والصالحين، بني كلبون، مسرحيات عبد القادر علولة وبشكل خاص الثلاثية الشهيرة الاقوال–الاجواد–اللثام، ديوان الزنج لعزالدين المدني، المسرح الاحتفالي لعبد الكريم بالرشيد، بالإضافة إلى المراجع المساعدة في التحليل وهي متعددة لا يتسع المقام لذكرها جميعها.

ولتحقيق غاية البحث وضبطه اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي، من أجل وصف الظاهرة وتحليليها خاصة وأن الجزء الكبير من البحث يتعلق بتحليل النماذج المسرحية المذكورة سابقا.

إن من أهم الصعوبات في هذا البحث ما لا يتعلق بالجانب المعرفي فهو بالعكس شكل متعة لدي في البحث والتحليل خاصة فيما يتعلق بالنصوص المختارة فهي نصوص مميزة تستحق إعادة القراءة والتحليل، ولكن الصعوبة كانت في عدم الحصول عليها بسهولة خاصة وأن نسبة كبيرة منها لا تزال نسخ مرقونة.

وفي ختام هذا العمل المتواضع، لا يسعني إلا أن أتقدم بأسمى عبارات الاحترام والتقدير والامتنان للأستاذ الدكتور عبد السلام ضيف، والذي أشرف وتابع أطروحتي ولم يبخل علي، لا بعلمه ولا برعايته المعنوية، شاكرا له فضله ونبل أخلاقه، أدامه الله ذخرا للعلم والمعرفة والعطاء المتميز.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى القائمين على جامعة الحاج لخضر باتنة 1التي أتاحت لي فرصة البحث، والقائمين على كلية الآداب واللغات، وأشكر كل الذين قدموا لي يد العون، والله من وراء القصد.

مدخل

المسرح العربي

بين صناعة التوجهات والبحث عن الذات

وُجد الفن المسرحي مع وجود الإنسان الأول وجودا طبيعيا بالقوة، اقترن بالمحصلة الحركية والإيقاعية التي عايشها في حقبه الأولى، محاكيا ضروب الحياة على اختلاف شعبها، يخوض الصراع تلو الصراع مع قوى الطبيعة المحيطة به في سبيل تطويعها، محاولا الاطلاع على ما يحكمها من ضوابط ومتغيرات، فكان للمحاكاة نصيبها الأوفر في تحقيقه للسكينة الضائعة بين ثنايا التساؤلات الجمة التي لطالما ارقته، باعتبارها امرا فطريا موجودا في ذاته منذ الولادة[1].

إذن هي المحاكاة، ترياق النفس البشرية في عجزها المطلق على تكرار الحياة مرتين واستدراك رغباتها الجامحة وفق تقدير زمني وظروف محددة تقرها هي، فكان المسرح بديلا مواتيا للتكيف مع العجز الطبيعي الذي لا هروب منه، فابتكر الانسان مذاك الزمن، فيزياء جديدة تسير جنبا إلى جنب مع ما تفرضه الطبيعة من حتميات وقيود، يتسنى له من خلالها إمكانية نقل كل تجاربه الإنسانية من محيطها الطبيعي إلى محيط اصطناعي يتحكم في ظروفه ومسبباته ويستطلع متغيراته ونتائجه.. إنه خشبة المسرح.

اعتمد المسرح اليوناني القديم، في بداياته الأولى اعتمادا كاملا على تركة الفكر الأسطوري الذي عاصره الكتاب والمسرحيون آنذاك، حيث أن الديثورمبوس* الذي طالما أنشد في مهرجانات ديونيزوس بمصاحبة الناي كان يتخذ موضوعه من أسطورة الإله"[2] والجدير بالذكر أن المسرح اليوناني ذاته لم يكن سوى امتدادا لتلك الأناشيد الدثرامبية وغيرها مما احتوته الملاحم الإغريقية القديمة، والتي وصلنا منها (الإلياذة والأوديسة) لهوميروس، فالبدايات الاولى لم تكن سوى طقسا دينيا كان يقام للاحتفال بشعائر الإخصاب، يشاهد فيها إله يحتضر ليحقق حياة أفضل، أو سجينا يواجه الموت، أو

---

[1]– ارسطو طاليس. فن الشعر. ترجمة د شكري عياد. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. 1968.

* نشيد يوناني قديم يغنى للإله باخوس من الاناشيد الراقصة التي تطورت على يد الشاعر اليوناني آريون.

[2]– علي عقلة عرسان. الظواهر المسرحية عند العرب. ص: 128

استعراضا دينيا أو حفلا عربيديا تهكميا أو كرنفالا منظما...[1] تتصل فيه الأسطورة بالمسرح اتصالا تجانسيا يصعب من خلاله أي تفريق بينهما، حالهما في ذلك حال أي فرد يشارك في الاحتفال طواعية، بجسده وروحه، دون أن ينسى انه يشاهد واقعا ممثلا، ينعكس على الصور والرموز ليؤسس فضاء فيزيائيا يسعى إلى ملئه وتأثيثه بالكلمات أو الحركات، كي يجعل منه فرجة سحرية التأثير[2].

انتقلت اهتمامات الإنسان من مراحل الخوف وعدم الشعور بالأمان إلى مرحلة البحث عن صناعة الخوف مجددا واستوقاف كل معانيه لاستكمال الدورة الطبيعية لمسيرته المتقلبة، فبعد أن كان يخشى بقصوره ومحدودية استيعابه مكنونات ما يحيط به، شرع بعدها بتشييد عوالم تنصهر فيها دلالات الزمن وفق إرادته ومقتضيات رغبته في الاستمتاع تارة والانتقام تارة أخرى من عالم يترنح فيه بين كونه مستسلما لمواثيقه أو ثائرا عليها.

خطا المسرح خطواته الجبارة عبر تعاقب أزمنة البشر، فبعد أن استهل المسيرة عند الإغريق القدامى بمجرد حركة ثم إيقاع في أداء طقسي تعبدي في احتفالات دينية تقام لإله الخمر باخوس أساسها الارتجال، أخذ بعدها طريقه في التنسيق والإعداد وفرض القواعد المحددة الأركان، في ثنائية السرد والحوار وتشكيل البنية النصية التي خرجت عن إطارها الذي وجدت من أجله، لتحل محلها التراجيديا في حلتها الجديدة، إلى درجة أنها اعتبرت وقتئذ بدعة من البدع المشينة "وقد ضج الرجعيون والمحافظون من شيوخ الإغريق لهذه البدعة فقالوا: ما في هذا شيء لباخوس"[3]، ولم يمض من الوقت إلا القليل حتى بدا المسرح يأخذ شكله الفني مستقلا عن نمطه الديني بأن يروض الارتجال ويسبق الفكر فيه الجسد و اللسان، خاصة مع نوابغ العصر الذهبي

---

[1] Patrice Pavis . Dictionnaire du théâtre. Edition Sociales. Paris. 1982. P – 338.

[2] A.ARTAUDE. le théâtre et son double. Éditions Hatier. Paris. P 168.

[3]– توفيق الحكيم. الملك أوديب. دار مصر للطباعة. ص: 17.

اسخيلوس ويوريبيدوس وصوفوكليس. حيث اتخذ الأول من الآلهة محورا لأدبه، والثاني من الإنسان أساسا له، فيما اختلف عنهما الثالث في اتخاذه للعلاقة بين الآلهة والإنسان في مختلف صورها منبعا لإنتاجه الفني.

ومنذ تلك اللحظة الفارقة أصبح المسرح أدبا وثقافة وبناية عنصرا رئيسيا فاعلا في التشكيل الحضاري للمجتمع الإنساني يسير جنبا إلى جنب مع كل طوارئه ومتغيراته، عائدا بالنقد اللاذع في حال انتهاك قيمه ومرتكزاته وفضائله، ومستشرفا لمستقبل مجهول يتنبأ بإرهاصاته وملامحه خدمة للإنسان في دوامة استفهاماته اللامتناهية، والتي نجحت التراجيديا وبكل إتقان في حملها بين أحشائها، لتبلغ التصالح الذي ينهيها على حد قول شوبنهاور: ذلك السلام والسكينة هما نتاج رؤية وفهم، نتاج الدخول إلى قلب الكينونة وإلى الجوهر المأساوي للكون، في هذا التصالح تزول الأنانية، وتنكسر المطامح الآنية، وتختفي أهواؤها وأوهامها[1]، وبهذا المنطق يحقق المسرح هدفه الإنساني المتوخى وتأخذ الدراما مكانتها باعتلاء عرش الإبداع.

نجحت قواعد المسرح في الصمود أمام متغيرات الحياة الإنسانية ردها من الزمن، صنع من خلالها مناعة قوية أمام أية تغيرات ممكنة، فاستمرت التنظيرات على حالها وأفرزت الريبرتوارات المسرحية العالمية كما هائلا من الكتابات، يصب مجمله في بوتقة المرجعيات التي أقرها أرسطو وبوالو وديدرو وغيرهم ممن عكفوا على تسطير المنهج الإبداعي المسرحي والوقوف في وجه أي إخلال بالقالب الدرامي العريق، إلى أن أعلنت فلسفة الفن أنها معرفة قائمة بذاتها مستقلة بمنهجها بعد صدور كتاب الاستيطيقا للفيلسوف بومجارتن Baumgarten في أواسط القرن الثامن عشر[2]، مواجهة بذلك أزمة الخضوع للحدود الفكرية التي أحاطتها بها الفلسفة التقليدية من خلال البحث عن

[1]– حسين مرعي. فيدر راسين. تراجيديا شعرية.. سيفها الكلمة وغمدها الصمت. جريدة شرفات الشام الالكترونية. العدد 23. وزارة الثقافة. دمشق. فيفري 2000.

[2]– عبد الرحمن بن إبراهيم. الحداثة والتجريب في المسرح. دط. افريقيا الشرق. المغرب. 2014. ص: 125.

معايير بديلة يمكن استنباطها من مكنونات العمل الفني ذاته لتحقيق الاستقلالية والتحرر، وبالموازاة مع هذه المتغيرات القت الحداثة بظلالها على واقع الانسان باعتبارها حركة تنوير وتطوير وإبداع تهدف إلى تغيير أنماط التفكير والسلوك، وتبديل النظرة الجامدة إلى الأشياء والكون، عبر إخضاع كل الظواهر إلى مخبرية تجريبية دائمة ومتكررة، لأن الحداثة بقصديتها تتمظهر في الحقول الإبداعية من خلال التجريب باعتباره آلية تطبيقية تعكس تصورا معينا لها.[1]

يمثل التجريب أهم إفرازات الحداثة وما بعدها، إنه المحاولات المتكررة للتمرد على القديم ورفض السائد والنفور من التقليد سعيا إلى الإبداع خارج المنظومة المهيمنة والراسخة بفعل السلطة السياسية والاقتصادية والدينية.[2]

لقد نشا التجريب في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وارتبط في بداية الأمر بالفنون التشكيلية كالرسم والنحت وغيرهما خاصة بعد ان اضمحلت اخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة ومتزمتة، وبعد ان تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عما هو مألوف وسائد.[3] فكانت شظايا القطيعة تعلو سماء العالم خصوصا مع ظهور السينما كفن جديد اخذ مكانه في باقة الابداع الحديث من جهة، وظهور المخرج كوظيفة مستقلة ورغبته في تطوير البحث المسرحي بمعزل عن التقاليد والاعراف الجامدة[4] من جهة ثانية.

---

[1]– عبد الرحمن بن إبراهيم. الحداثة والتجريب في المسرح. ص: 119.

[2]– قيس الهمامي. رضا بن صالح. المسرح العربي بين التجريب والتغريب. المغاربية للطباعة والنشر. تونس. 2008. ص: 11.

[3]– ماري الياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي. ط1. ناشرون. لبنان. 1997. ص: 118.

[4]– المرجع نفسه. ص: 118.

شعر جيل المسرح في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين إلى حاجة ملحة في ضرورة تغيير اساليب التعامل مع الابداع المسرحي في جميع مستوياته والخروج عن تلك التقاليد البالية التي لم تعد تتماشى مع تطورات العصر، واستهل المسيرة مؤسس 'المسرح الحر' المخرج الفرنسي آندري انطوان A. Antoine بباريس عام 1887 حيث دعا صراحة الى كسر كل القواعد الصارمة التي فرضتها التقاليد منذ غابر الازمان، والارتماء في احضان الطبيعية و العفوية ، واعادة النظر خاصة في العلاقة بين خشبة المسرح وصالة جمهور المتفرجين، ليقتفي اثره أبناء جيله ادولف آبيا A. Appia وإدوارد جوردن جرينE. Gordon Craig وغيرهما ويتبنون فلسفة جديدة في التعاطي مع الفضاء المسرحي والخشبة والديكور والإضاءة على وجه التحديد، متأثرين في ذلك باكتشافاتهم الحديثة للمسرح الصيني والياباني النو والكابوكي –القائم على مرجعيات الفلسفات الشرقية– التي تركت انطباعا مختلفا تماما لنوعية الأسلوب الذي ينبغي للمسرحي الأوروبي أن يتبعه، فاستوجب تغيير نظام الخشبة الإيطالية وإعادة هيكلة فضائها أو تفجيرها بصورة كاملة واستبدالها بفضاءات جديدة تحقق أسلوبا معاصرا للفرجة آنذاك.

تعتبر مسرحية ايبو ملكا Ubu Roi لمؤلفها الفريد جاري Alfred Jarry التي عرضت بباريس عام 1896 نقطة التحول الحاسمة في مسيرة المسرح الأوروبي، انها قفزة استثنائية رائدة في انهاء عهد المسرحية الكلاسيكية والثورة عليها، و التأسيس لنموذج جديد من العلاقة بين المبدع و المتفرج تحكمه اساليب فرجوية مبتكرة، جسدها لاحقا كثير من المسرحيين امثال يوجين يونيسكو، صاموئيل بيكت، وأداموف و جون كوكتو و بيراندیلو وغيرهم ...

وفي هذا السياق بدا التعامل مع العرض المسرحي بصفة مغايرة، بداية بالممثل ومرورا بالسينوغرافيا ووصولا الى الجمهور، وقد حاول المخرجون جاهدين في هذه

المرحلة تقديم بدائل واساليب فرجوية تختلف عن النمط الكلاسيكي على الرغم من اختلاف توجهاتهم، فهذا ستانسلافسكي يؤكد على دور الممثل وذاك ابيا يركز على الاضاءة في حين يرى بريشت ان الطابع التعليمي هو الاساس، فيم رجع غروتوفسكي وبيتر بروك وكوبو الى جوهر المسرح من حيث هو علاقة حية بين الممثل والجمهور[1].

وبالنظر الى الاهمية الكبرى التي نالها الجمهور من اهتمامات المسرحين الجدد فقد انهمك المخرجون في البحث عن اساليب جديدة محاولين الانفتاح بالمسرح على بقية الفنون الأخرى وخلق علاقة غير تقليدية مع الجمهور وتوسيع هامشه، لتأخذ هذه التجارب منحى جماليا فنيا ومنحى أيديولوجيا[2]، دفع إلى ظهور تيارات مسرحية جديدة أسهمت بشكل مباشر في وضع القواعد الأساسية للممارسة المسرحية التجريبية كالمسرح السياسي الملحمي، مسرح العبث، المسرح التسجيلي، مسرح القسوة، المسرح الفقير... لتدخل اوروبا في مرحلة جديدة من التعامل مع فلسفة المسرح وروح الدراما بكل مقوماتها من نص واخراج وممثل وديكور واضاءة وموسيقى واكسيسوارات ...كل هذا في علاقته مع فضاءات العرض البديلة ومرجعيات التلقي لدى الجمهور.

وفي هذه المرحلة بالذات يبدو ان السؤال عن طبيعة تموقع الحركة المسرحية العربية وسط هذه المتغيرات الجذرية في التركيبة المسرحية الاوربية وفلسفاتها ومناهجها الحديثة، له اهمية كبرى في تحديد التوجهات الجديدة، ومدى التفاعل ومستوى التأثير وطبيعة النماذج المفرزة عن هذا التلاقح المرحلي لمتغيرات الاسلوب المسرح الاوربي والشكل المسرحي العربي وهل تحققت هوية المسرح العربي المنشودة؟ وما توجهات وسبل تحقيقها؟

---

[1]– عبد الرحمن بن إبراهيم. الحداثة والتجريب في المسرح. ص: 146.

[2]– ماري الياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص: 119.

منذ عودة مارون النقاش من ايطاليا وتقديمه لمسرحية البخيل لموليير عام 1948 بدأت معرفة المجتمعات العربية بالمسرح الغربي، وكان لإعجاب النقاش وولعه بهذا الفن دور كبير في اقدامه على نقله من البيئة الغربية الى العربية ومحاولته استنباته عبر توفير المناخ اللازم لذلك، محققا في ذلك بعضا من النجاح المرجو خاصة وان اترابه ومعاصريه ومن جاء بعده قد انخرطوا جميعا في مهمة الاستنبات نفسها عبر طرق مختلفة متعددة، كالترجمة والاقتباس والتمصير ونذكر على سبيل المثال لا الحصر سليم خليل النقاش الذي قدم مسرحية هوراس لكورناي، واديب اسحاق مسرحية اندروماك لراسين، ومحمد عثمان جلال مسرحية طرطوف لموليير، ونجيب الحداد مسرحية اوديب ملكا لصوفوكليس، والبخيل لموليير، وروميو وجولييت لشكسبير وغيرها كثير، ويظهر بوضوح أن المسرحيات المقدمة كانت في اغلبها الاعمال الكلاسيكية للإغريق، ومسرحيات الكلاسيكيين الجدد والرومنسيين الفرنسيين، ومأسي وملاهي شكسبير[3].

كما بدأت حركة الترجمة بالنشاط بداية الأربعينيات فقدمت مسرحية الأب لاغوستين ستراندبرغ، وبستان الكرز لانطوان تشيخوف، وعربة التفاح، وقيصر وكليوباترا، والانسان الكامل، لبرناردشو، وكاليغولا لألبير كامو، لتتضاعف الوتيرة في قلب الخمسينيات متجهة نحو المسرح العالمي بتنوعه وثراه فترجمت اعمال بارنارد شو، وجون بول سارتر، وكوكتو، وموليير، وبومارشيه، وشكسبير، وميللر، واسخيلوس، وبريخت، والبير كامو، وراسين، وقدمت على خشبات المسرح ولاقت رواجا وجمهورا عريضا من المثقفين خاصتهم وعامتهم[4]، وقد دفعت حركة الترجمة بعض الكتاب المخضرمين كتوفيق الحكيم ورشاد رشدي وفتحي رضوان لان يجدوا طريقا متسعا

[3] حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر 1960–1970 والتأثير الغربي عليها. ط1. دار الآداب. بيروت 1983. ص: 19.

[4] حلمي بدير. فن المسرح. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. ط1. الإسكندرية. 2003. ص: 97.

لمسرحهم، كما وجد بعض الروائيين كنجيب محفوظ ويوسف السباعي واحسان عبد القدوس سبيلا لمسرحة رواياتهم، كما وجد الجيل الشاب لطفي الخولي، نعمان عاشور، يوسف ادريس، سعد الدين وهبة، الفريد فرج، محمود ذياب...، الطريق المتسع لمواهبهم[5].

اعتقد المسرحيون العرب في هذه المرحلة ان بإمكانهم استنبات النموذج المسرحي الغربي في البيئة العربية عبر الترجمة والاقتباس خاصة، متصورين أن تحويل اللغة الى عربية فصيحة أو حتى عامية، أو تبديل أسماء الشخصيات أو حتى الاستثمار في القصص التراثية، والزج بها في بؤر الحبكات لتشكيل هياكل موازية للنصوص المسرحية الأصلية، قد يخلق المسرحية العربية، ويبعث هويتها المنشودة، غير أن عودتنا للمسرح في هذه المحطات تحديدا تحيلنا إلى قراءات عديدة أهمها أن المسرح العربي مميز بواسطة المغالطة التي تتمثل في الادعاء الأوربي المتمركز فيما يخص انبعاث وهيمنة الأدب المسرحي، حيث إن المسرح العربي قد تم تجديده تضافريا من الخارج وتم تثبيته وإخراجه من محتواه، فضلا عن إدراجه ضمن جدليات التنميط والتشييء المميزة للرؤية المحدقة للأخر، فتأثير الغرب كما يؤكد ذلك جون ماير هو بمثابة ثقل يرزح تحته كل الكتاب العرب الذين اختاروا الكتابة من أنماط سردية مبتدعة من الغرب ومن اجل غاياته[6]، فهو إذ ذاك لازال يبحث عن ذاته في مخاض الصراع بين التقليد والتجديد... فقد امتزج حلم المسرح العربي بأمل تحقيق الذات العربية في تطلع رجال المسرح الى نهوض مسرحي يواكب النهوض القومي، فواجهوا مشكلة بنائه بناء متكامل المصادر والطبيعة والوظيفة في ارض انقطعت عنها التقاليد منذ زمن

[5]– حلمي بدير. فن المسرح. ص: 97.

[6]– خالد أمين. الفن المسرحي وأسطورة الأصل. الطوبريس. المغرب. 2002. ص: 73.

طويل[7]، كيف لا؟ والمشروع الاستعماري قد أنتج نخبة محلية تتكلم لغة المستعمر، وكانت الاشكال الادبية الغربية من بين اخرى مستنبطة من لدن النخبة المتعلمة التي كانت سلفا محتواه داخل الخطاب العربي باعتبارها اجساد طيعة متأهبة لإعادة استنساخ النص الغربي، يقول بول بولز: يتحدد اعتقادي الخاص في ان شعوب الثقافة الاخرى قد مُحقت ليس بسبب نتاجات حضارتنا الى حد كبير، وانما بسبب الاختيار اللاعقلاني لنخبها المتعلمة، والكف من ثمة على ان يكونوا ذواتهم والتحول الى غربيين[8].

يكفي أن يلقي أي باحث نظرة أولية على طبيعة الإرث الأوربي الذي تمت ترجمته في بداية مسيرة المسرح العربي حتى يستوعب أن الفرنسي والانجليزي قد أخذا مجمل اهتمامات المترجمين والناقلين وقد تتعدد الاسباب والدوافع غير انه لا يمكن اغفال مرامي تحقيق اهداف غربية في صميم الثقافة العربية، فيمكن للمرء ان يلاحظ الحقيقة الدالة المرتبطة بالغزو النابوليوني مثلا، فبموازاة الآلة النابوليونية المتسلطة كانت ثمة ايضا اجهزة ثقافية وايديولوجية، فلم يكن حضور ممثلين للفنون الجميلة في البعثة فقط جانبا مما نُعت بمهمة التحضير او تسلية الضباط، وانما ايضا أمارة على الغزو المادي للجسد الثقافي الشرقي[9].

لقد كان لنجاح الثورة المصرية وكذا تأميم قناة السويس دورا بارزا في تحول المسرح العربي من مجرد طرح قضايا اجتماعية الى الابحار في القضايا الوطنية ونشر الوعي السياسي في اوساط الجماهير فكان الجيل الثاني من كتاب المسرح العربي في مصر يوسف ادريس، سعد الدين وهبة، الفريد فرج، عبد الرحمن الشرقاوي، صلاح عبد الصبور، لطفي الخولي، نعمان عاشور، وفي سوريا علي كنعان، وليد اخلاصي،

---

[7]– عبد الله ابو هيف. المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2002. ص: 11.

[8]– خالد أمين. الفن المسرحي وأسطورة الأصل. ص: 74.

[9]– المرجع السابق. ص: 77.76.

علي عقلة عرسان، سعد الله ونوس، محمد الماغوط، وفي الجزائر ولد عبد الرحمن كاكي، وكاتب ياسين وغيرهم، ممن حملوا لواء التغيير، فانتعش المسرح النقدي وازدهر باعتباره شكلا من اشكال المسرح السياسي ولأهداف سياسية، فعادت التجارب المسرحية العربية الى بريخت وبيتر فايس ودورينمات ...وسارتر والبير كامو...وهم جميعا اصحاب مسرح قضية،[10] وقد طُرحت في هذه المرحلة توجهات عديدة منها ما يدعو الى تطوير اشكال مسرحية قديمة اختصت بها الثقافة العربية من انماط التعبير الشعبي والفولكلور ويقول بهذا الاتجاه على سبيل المثال لا الحصر: علي الراعي، عز الدين المدني، محمود ذياب، الطيب العلج، الطيب صديقي، الفريد فرج وغيرهم، ومنها ما يدعو الى اقتفاء اثار الشكل المسرحي الغربي بكل تفاصيله باعتباره النموذج العالمي الذي تدور في فلكه جميع التجارب الفنية، ويقول بهذا الاتجاه خاصة صلاح عبد الصبور، ومنها ما دعا الى مسرح احتفالي جماهيري يعود بجمهوره الى فرجة تفاعلية شاملة تكون فضاء لخلق التقاليد الجديدة القديمة، في ذات الاثناء التي تقوم فيها بالتجريب، وممن يقولون بهذا التوجه، سعد الله ونوس، روجيي عساف، عبد الكريم برشيد وغيرهم.

وبين التوجه واللآخر واختلاف الاطروحات والرؤى تنازع المسرح العربي طغيان الافكار من جديد في تغليب الهدف عن طبيعة العمل الفني دون ان يرتبط هذا كله بالتأصيل مما ادى الى ما يشبه الانفصام بين العرض والنص والجمهور والثقافة المسرحية،[11] هذا ما استوجب كما قال علي الراعي: أن نجد لمسرحنا هوية عربية حقا، وأن نكف عن النظر اليه على انه ادب مسرحي في المحل الاول بل نعتبره امتدادا في الحاضر لروافد فنية أو حكائية أو تمثيلية بدأت منذ قرون و قوبلت بما لا تستحق من

[10]– عبد الله ابو هيف. المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب. ص: 15-16.

[11]– المرجع نفسه. ص: 16.

احتقار، روافد اعتمدت الفرجة اساسا وتوجهت الى الشعب اولا واخيرا واعترفت به سيدا وأميرا.[12]

سار المسرح العربي على مضمار فكرة الاستنبات عبر ثنائية الترجمة والتأليف بوتيرة متصاعدة واقبال متزايد، الى ان حلت نكسة الخامس من يونيو حزيران عام 1967، والتي مثلت زلزالا هز كيان الامة واستوقف مفكريها ومبدعيها، والشرارة التي فجرت القدرة الكامنة عند الكاتب العربي فتوجه الى الاتصال مع الجمهور بطريقة مباشرة، والتفت الى الواقع وانطلق منه، لتصوير الخلفيات التي ادت الى النكسة، لمواجهتها وتجاوزها،[13] فكانت مرحلة تحول في المجال المسرحي اذ اخذت الاقلام المسرحية العربية تصور واقع الجماهير وما وصلت اليه من نتائج واصبح الاهتمام بالواقع المعيشي الهم الاكبر عند المسرحي العربي عامة[14]، فلم تعد السياسة من شان السياسيين وحدهم بل اضحت هاجسا يؤرق الانسان العربي في كل طبقاته الاجتماعية ومستوياته التعليمية.

بعد ان وضعت النكسة اوزارها واستحالت احلام الشعوب العربية دخانا بعثره الهواء، شد جيل الشباب رحاله باحثا عن نهج جديد يضمن فعالية تواصلية أكثر تأثيرا، فكيف السبيل اذن لإيجاد مسرح يُعلم ويُحفز، يُثير المتلقي وإن أزعجه، يدفعه الى التغيير بدل التطهير، ويثير فيه تساؤلا لماذا؟ وكيف؟ انه المسرح الذي يسعى الى التغيير وترسيخ الوعي الايجابي من خلال اقناع المواطن العربي بان المصير مشترك،

---

[12]– علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. سلسلة عالم المعرفة. العدد 25. الكويت. 1980. ص: 496.

[13] حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1999. ص: 31.

[14]– حورية محمد حمو. حركة النقد المسرحي في سوريا 1967–1988. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1998. ص: 223.

ولا يتأتى ذلك الا من خلال عقلية قابلة للتطور، مسرح يهدف الى ايجاد الفعل لا مسرحا وظيفته تسجيل الأحداث، يخرج منه المتلقي وقد رفع المسؤولية عن ذاته[15].

وتعتبر مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران، لمؤلفها سعد الله ونوس، من أكثر المسرحيات تعبيرا على الوضع المخزي الذي عاشه الفرد العربي في دوامة تلك الأحداث، فربط السبب بالنتيجة واستطاع أن ينقل الوضع العربي في اللحظة التاريخية التي تلت الهزيمة جملة، إلى مسرحيته التي لم تكن في نهاية الأمر إلا صورة لهذا الوضع العام، بمختلف جوانبه السياسية والتاريخية والاجتماعية[16] وقد اندفعت أسماء مشرقة بعد النكسة لتناقش الواقع العربي وتتحدث عن علاقة الشعب بالسلطة، إضافة إلى أنها طرحت بعض القضايا التي فجرتها النكسة ومن قبيل ذلك مسرحية أوديب أنت الي قتلت الوحش 1970، لمؤلفها علي سالم، والذي أقر من خلال الرمز والإيحاء أن ما حدث في عام 1967 هو نتيجة متوقعة بعد الانتصار الذي تم 1956 لأنه كان انتصارا موهوما..[17]

لقد استوعب بعض المسرحيين العرب ان راهنهم يمر بمرحلة مفصلية حاسمة، تستوجب لزاما قيام قطيعة تضفي إلى فكر جديد يستوعب المتغيرات الإقليمية والعالمية، ثقافيا وحضاريا، فارتباط المسرح بالقطيعة التي ترادف بدورها الاضطراب وغياب القواعد، وانهيارها يدل على أن الإنسان في هذه المراحل واللحظات التاريخية يعيش

---

[15]– مصطفى عبود. سعد الله ونوس من مسرحة العالم إلى مسرحة الذات. مجلة الفنون. وزارة الثقافة. دمشق. 1997. ص: 273.

[16]– حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر. ص: 31.

[17]– المرجع نفسه. ص: 32.

وفق قيم لم تعد صالحة، في حين يكون نظام اجتماعي جديد قيد التكوين بعيدا عن الأنظار[18].

لم تطرح اشكالية الهوية العربية على مستوى المسرح والفنون فقط، بل كانت هاجسا يؤرق المفكرين العرب في مشرقهم ومغربهم، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر محمد عابد الجابري والذي طرح قضية اعادة بناء الذات العربية بالشكل الذي يجعلها قادرة على مجابهة تحديات العصر والاستجابة لمتطلباته[19]، متسائلا عن كيفية جعل الفكر العربي قادرا على الانتاج انتاجا يتصف في آن واحد بالجدة والاصالة، مضيفا ان الحاجة تدعو الى قيام انتلجنسيا عربية جديدة، عربية بانتظامها في التراث العربي لتجديده من الداخل، وجديدة بانتظامها في الفكر العالمي المعاصر ومواكبتها له بقصد توظيف ادواته المنهجية ورؤاه العلمية، في اعادة بناء الماضي وتغيير الحاضر وتشييد المستقبل[20].

بات واضحا بما لا يدع مجال للشك ان التغيير في مسيرة الحركة المسرحية العربية قد بات قدرا لا مفر منه، أملته الظروف الداخلية والخارجية مجتمعة، اذ كيف يبقى العالم العربي بمعزل عن رياح التغيير العاصفة التي اجتاحت اوروبا و اسقطت جميع انظمتها الفنية وأنساقها الجمالية، وبحكم منطق التفاعل وجدلية التأثير والتأثر، فان العرض المسرحي العربي قد صار مسيرا بالحاجة الملحة الى تأسيس نظرية شاملة اثناء عملية التثاقف، يستقرئ بسؤالها اشكال المسرح العربي المعاصر ولا يلغيه،[21] كما

---

[18]– عبد الواحد ياسر. تحولات المجتمع وتحولات الدراما. تأملات في افاق المسرح العربي المحتملة والغامضة. سلسلة تحولات الفرجة/ فرجة التحولات. منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة. عدد 21. ط 1 المغرب. 2013. ص: 49.

[19]– محمد عابد الجابري. أزمة الابداع في الفكر العربي المعاصر أزمة ثقافية أم أزمة عقل. فصول. مجلد 4. 1984. ص: 112.

[20]– المرجع نفسه. ص: 113.

[21]– عبد الرحمن بن زيدان. التجريب في النقد والدراما. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. 2001. ص: 19.

ينبغي علينا أن نأخذ بعين الاعتبار ان التقاليد الفرجوية الغربية قد تمت بنينتها بواسطة التعارض الصارم بين الكتابة الدرامية والاخراج المسرحي، بينما كانت التقاليد الفرجوية العربية الأصيلة مقصية من حقل المسرح في شكله الغربي المهيمن[22]، على عكس ما تقتضيه الحداثة، فهي ظاهرة النص المفتوح في الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح، وتخترق الحداثة جدران النص من الداخل، لان النص المغلق هو نظام مغلق، وكل نظام مغلق يحمل طاقة بتجسيد السلطة وممارستها[23].

شق التجريب طريقه في درب الابداع المسرحي العربي محافظا على المرجعيات والاهداف ذاتها التي انطلق منها في الغرب، باعتباره عملية هدم وثورة عنيفة ضد النمط السائد، وبحث عن شكل متميز يخرق كل القوالب المألوفة[24]، غير أن وجود الاختلاف بينهما أمر لابد منه بحكم العديد من الأسباب يوجزه سعد الله ونوس في أن التجريب في أوروبا هو محاولة لإنقاذ المسرح من الموت، أو محاولة للخروج من الباب المسدود الذي تواجهه الثقافة البرجوازية، أما بالنسبة لنا فالتجريب يعني البحث عن المسرح، أو خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن[25]، وقد تعامل المسرحيون العرب مع التجريب بمستويات متفاوتة من الخصوصية، على قدر استيعاب كل منهم لطبيعة الوظيفة المنوطة بالمسرح اليوم، وعلاقتها بالتحولات الفكرية والجمالية والسياسية الموضوعية، التي سادت الساحة العربية، فعلي عقلة عرسان يقول: "إن التجريب هو الإيغال في المستقبل وربما محاولة القفز باتجاه المجهول، لكنني في التجريب الذي أراه ملائما لمسرحنا ولحركتنا الفنية العربية، أميل إلى تجريب يمتلك

---

[22]– خالد أمين. الفن المسرحي وأسطورة الأصل. ص: 75.

[23]– كمال أبو ديب. الحداثة السلطة النص. فصول. المجلد 4. 1984. ص: 59.

[24]– شكيب عبد الحميد. المسرح بين التجريب والتأسيس. مجلة المسرح المصرية. العدد 94. سبتمبر. 1996. ص: 45.

[25]– سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد. ط1. دار الفكر الجديد. لبنان. 1988. ص: 96.

ناصية منهج واضح وسليم، يتطلع نحو أهداف، يستقرئ ويستخلص باستمرار المعطى التجريبي الذي يصوغ نتائج وعلاقات، ويستطيع أن يؤسس منها وعليها تأصيلا وخصوصية وأسلوب تواصل فعال للمسرح مع تراثنا وموروثنا من جهة، وواقع إنساننا ومعاناته واحتياجاته من جهة أخرى، ليساهم التجريب في اكتشاف معمار عربي يصلح للفرجة العربية"[26].

يهدف المسرح إلى سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوما والمتغيرة أبدا، والتي تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود وعن الانحصار في أية قوالب محددة،[27] ولم يكن له أن يتطور لولا التجريب الذي يمارس بواسطته المبدع فعل الحرية ويرفض قيود السلطة الظاهرة منها والخفية سواء على مستوى تجلياتها السياسية وما تكرسه من معاملات واخلاق وقيم، أو على مستوى القواعد الفنية التي تكون أداة طيعة في يد هذه السلطة[28]، فالتجريب في المسرح العربي لا يزال يعزز خطابات تتماهى مع نظريات الدراما صياغة ورؤيا لترويج القول القائل بالتفاعل الإيجابي مع تجارب ونظريات مسرحية عالمية وبالمقابل هناك خطابات تريد التمرد على الأساليب والقوالب الجاهزة في الكتابة وتتيح للتجريب إمكانيات صياغة نظرية جمالية تتقدم من الرؤى والتقنيات الفنية ما يسمح بتحويل ديناميات المسرح العربي وإضافة النوعية وانفتاحه على التجارب والتجريب في المسرح الغربي[29].

قاد سعد الله ونوس معركة شرسة في سبيل تأصيل المسرح العربي في بداية السبعينيات، حيث عرض قراءة فنية شاملة لتحقيق قفزة نوعية في عالم التجريب

---

[26]– عبد الرحمن بن زيدان. التجريب في النقد والدراما. ص: 20.

[27]– صبري حافظ، التجريب والمسرح. دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984. ص: 7.

[28]– عبد الرحمن بن زيدان. التجريب في النقد والدراما. ص: 22.

[29]– المرجع نفسه. ص: 22.

المسرحي، متجاوزا التجارب العربية السابقة، القائمة على القوالب الجاهزة والمستوردة، وعرض بديلا عنها ما أسماه فيما بعد بـ مسرح التسييس الذي يتطلع فيه الى طرح ومعالجة القضايا السياسية استقصاء الاوضاع العربية قبل واثناء وبعد نكسة حزيران يونيو، مقتفيا في ذلك اثار مؤسسي التجريب في المسرح الأوروبي بيتر فايس بيسكاتور وبرتولد بريخت، معتبرا أن التوجه الى الجمهور العريض واجبارية التواصل مع الطبقات الشعبية الكادحة، وقد سطر ثلاثة اهداف رئيسة، خلق مسرح جماهيري للطبقات الكادحة من الشعب، ورفض القوالب الجاهزة للمسرح، وتسييس الخطاب المسرحي وتكريس هذا الجوهر في الممارسة السياسية[30] معتبرا انه لابد للمسرح من ادوات فنية ومعرفية يعيد بها النظر في المسار كله بهاجس واحد ووحيد هوية مسرح عربي يساير هموم الناس ويرافق امالهم وتطلعاتهم، يقول سعد الله ونوس: "منذ منتصف الستينيات بدأت بيني وبين اللغة علاقة اشكالية ما كان بوسعي أن أتبينها بوضوح في تلك الفترة، كنت أستشعرها حدسا او عبر ومضات خاطفة، لكن حين تقوض بناؤها الرملي صباح الخامس من حزيران، أخذت تلك العلاقة الاشكالية تنجلي وتبرز تحت ضوء شرس وكثيف، ويمكن الآن أن أحدد هذه العلاقة بأنها الطموح العسير لأن أكتشف في الكلمة شهادة على انهيارات الواقع وفعلا نضاليا مباشرا يغير هذا الواقع[31]، معتمدين على مسرح يدرك مهمته المزدوجة ان يعلم ويحفز متفرجه، وهو المسرح الذي لا يريح متفرجه أو ينفس عنه كربته، هو المسرح الذي يقلق ويزيد المتفرج احتقانا، وفي المدى البعيد يهيئه لمباشرة تغيير القدر[32].

---

[30]– عبد الرحمن ابن زيدان. قضايا التنظير للمسرح العربي منذ البداية الى الامتداد. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1992. ص: 192.

[31]– سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد. مجلد 3. دار الأهالي. دمشق. 1996. ص: 283.

[32]– المرجع نفسه. ص: 35.

لم يجد سعد الله ونوس واقرانه في بناء مشروعهم في تأصيل المسرح العربي حلا غير العودة بهذا الفن الى وعائه التراثي الاول، بالمنطق نفسه الذي اعتمده المسرح الملحمي في بحثه الدقيق عن الاشكال المسرحية الشرقية والتي الهبت مسارح اوروبا حينذاك، كانت الدعوات صريحة بضرورة البحث والتقصي في خزائن التراث وصناديق الفولكلور القديمة للتمكن من صياغة الاشكال والفورمات الممهدة لبناء المشروع الحلم.

عاد ونوس في نصوصه المسرحية الناضجة عودة واعية بضرورة الانطلاق في مخاطبة الجمهور من ثقافته ومرجعياته التراثية التي يمكن له ان يتفاعل معها خاصة وان مشروع التأصيل قد سار في وجهتين، الاولى بأهداف سياسية خالصة المرجو منها تحقيق مادي واضح هو انخراط الجماهير في مناقشة قضاياها السياسية واعطاء كلمتها فيما يتعلق بواقعها ومستقبلها، والثانية فنية جمالية يتم من خلالها تأسيس منظومة قيم تواصلية تستند الى مرجعيات توافقية صنعها اللاشعور الجمعي للهوية والانتماء، ففكرة التغيير والتمرد على الواقع اصبحت نواة الكتابة المسرحية العربية واعطت دافعا قويا لتغيير وعي المتفرج وحمله على تجاوز سلبيته، ما دامت العناصر التراثية واشكال التعبير الشعبية قد اصبحت الواجهة الاولى لهذا الفن والذي ارتمى في احضان الجمهور العربي بإسقاطه الجدار الرابع الذي خلق غربة هذا الفن للمتفرج العربي دهرا من الزمن.

لاقى المسرح الملحمي رواجا لافتا في مسيرة المسرح العربي فاتحا المسارح العربية بلدا بلدا، فقد بدا المسيرة في مصر سعد أردش بترجمته لمسرحية دائرة الطباشير القوقازية وقدمت في المسرح القومي المصري، كما قدمت فرقة مسرح الجيب مسرحية القاعدة والاستثناء التي ترجمها عبد الغفار مكاوي واخرجها نور الدمرداش[33] وغيرهم كثير، وينتقل عبق الملحمية الى العراق ليجد المخرجون الشباب ضالتهم فيها، حيث

[33] الرشيد بوشعير. أثر برتولد برخت في مسرح المشرق العربي. أطروحة دكتوراه. إشراف أ.د/حسام الخطيب. كلية الآداب. جامعة دمشق. 1983. ص: 75.

يقدم علي رفيق مسرحية القاعدة والاستثناء، ومحاكمة لوكوس عام 1967، ثم مسرحية بونتيلا عام 1973 للمخرج ابراهيم جلال، ولم يكتف المسرحيون العرب بالترجمة بل ولجوا عالم التأليف على السجية الملحمية فكتب رؤوف مسعد مسرحية القناع والخنجر ومسرحية النفق، ورشاد رشدي مسرحية أتفرج يا سلام مسرحية بلدي يا بلدي، و نجيب سروه مسرحية آه يا ليل يا قمر، وميخائيل رومان مسرحية ليلة مصرع جيفارا[34]، ولعل أكثرهم تشبعا وانغماسا في الملحمية البريختية كان سعد الله ونوس في مسرحيته الملك هو الملك، والفريد فرج في مسرحيته الزير سالم، وعبد القادر علولة في ثلاثيته الاجواد واللثام و الاقوال.

بالموازاة مع الأفكار التحررية الجديدة التي بدأت تشق طريقها في المشرق العربي عبر الإعلان عن مشروع التأصيل واحتضانه، اندلعت موجة صاخبة من الإبداع في ربوع المغرب العربي الكبير طرحت بإسهاب ضرورة الخوض في حقل التجريب انطلاقا من توافر شرط الحرية في الممارسة والذي يعد العقبة الأولى أمام المسرحيين التواقين إلى التجديد، فالتجريب يتحول إلى علامة تفصل بين عهدين وتمايز بين نظامين، لذلك فإن المجتمعات التقليدية، والمؤسسات القمعية، والمدارس الاتباعية، والأفكار النقلية، والحكومات التسلطية، كلها تواجه روح التجريب وتعاديه وتعمل على خنقه واستئصال حضوره[35] ويضيف عبد الكريم برشيد: "أن الحرية هي شرط كل إبداع مشاغب ومشاكس وصدامي، إن الإبداع الحق يحتاج دائما إلى أن يتنفس بشكل طبيعي، وذلك داخل أجواء نقية وصحية، أجواء غير اصطناعية بالضرورة، يحيى فيها الإبداع وينمو ويتمدد ويؤدي رسالته وذلك في غياب تام لأية رقابة خارجية، أو لأي شكل من أشكال العقاب

[34]– حياة جاسم محمد. الدراما التجريبية في مصر 1960–1970 والتأثير الغربي عليها. ص: 72.

[35]– عبد الرحمن بن زيدان. التجريب في النقد والدراما. ص: 28.

والقهر.. أن التجريب حرية بالأساس هو هكذا أو لا، يكون حرية في التفكير وإعادة التفكير والدخول في التفكير باللامفكر فيه[36].

تشابهت التجارب بين ضفتي العالم العربي شرقه وغربه، فقد سارت الحركة المسرحية المغاربية بنفس المراحل والوتيرة، تجسد ذلك خاصة في حركة الاقتباس الواسعة التي عرفتها الحركة المسرحية المغاربية والتي كانت في نظر الكثيرين عاملا مهما في الدفع بمشروع التأصيل القومي الى بلوغ اهدافه، فعملية الاقتباس الجيدة – على رأي عبد الرحمن بن زيدان– تعتبر محاولة لتطعيم مسرحنا باتجاهات جديدة ودماء جديدة متحررة من قيود الكلاسيكية ومن التأطيرات المتقولبة في الأفكار المغلقة المتقوقعة، أن هذه العملية تحاول أن تؤقلم الأعمال العالمية في مفهوم مغربي وهنا نذكر السيد الطيب الصديقي الذي يمتاز بخاصية الاقتباس الناجح محجوبة، في انتظار مبروك، مذكرات أحمق، حيث يظل وفيا للمحتوى الغوغولي للمسرحية خلافا لما هو مألوف في النوع الأول والذي يضم الفولكلور والأساليب المبتذلة واللغة التي لا تؤدي إلى أية وحدة تسهل فهم المحتوى[37]، ويضيف محمد أديب السلاوي في السياق ذاته: "المسرح المغربي كالمسرح العربي ولد من النقل والاقتباس ولذلك فعلينا ان نحافظ على شكل هذا المسرح المقتبس، أما أسسه وروحه فعلينا أن ننقله من تراثنا المتواصل المتواجد الذي لا يخلو من العنصر الدرامي المتحرك الذي يشكل الصورة النهائية للمسرح الحديث"[38].

---

[36]– عبد الكريم برشيد. المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والايديولوجيا. فصول. مجلة النقد الأدبي. مجلد 13. العدد 4. 1995. ص: 18.

[37]– عبد الله ابو هيف. المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب. ص: 29.

[38]– محمد اديب السلاوي. إطلالة على التراث المسرحي للمغرب. الاحتفالية أو ما قبل المسرحية. مجلة الأقلام. العدد 6. مارس. بغداد. 1980. ص: 33-34.

لقد وجد المسرحيون المغاربة في التراث مخرجا لمشكلاتهم في مستويين رئيسين، أولهما تحقيق حرية كاملة في تجاوز كل انواع الرقابة والانفلات منها دون عناء، وثانيهما مسايرة حداثة التجريب في المسرح ودخولها بوسائل متاحة ومعلومة لدى طرفي المنظومة المسرحية سواء مؤلفين ومخرجين او جمهورا بمعناه الواسع والشامل، وهذا وفق مستويات مختلفة ومتفاوتة، فالغرف من التراث تحكمه مرجعيات التجريب واهدافه، فمنهم من تعامل مع الحكاية التراثية والحكاية الشعبية مشتغلا على تركيبة النص المكتوب، ومنهم من طرح الاشكال المؤدية للفرجة كالقوال والمداح... ومنهم من طرح اسلوبا اكثر شمولية يدخل ضمن الفلسفة الملحمية بالأطر والمحددات العربية الا وهي الاحتفالية.

والملاحظ أن رجال المسرح في المغرب العربي لم يتجهوا إلى الترجمة بقدر ما استهوتهم الكتابة الثانية أي الاقتباس بحكم الرغبة لا الحاجة، كما يوضح ذلك محمد الكغاط: "أعتقد أن ظاهرة الاقتباس هي التي عُرفت عندنا بصفة خاصة، أما الترجمة فقليلة نسبيا ولعل ذلك يرجع إلى رغبة المقتبس المغربي في أن تتوفر له حرية أكثر تهيئه للخلق والإبداع في المستقبل، كما حدث لبعض مسرحيينا بدأوا مقتبسين ثم تحولوا إلى مؤلفين[39].

كان لتأثير المسرح الملحمي على المسرحيين المغاربة دور كبير في لفت انتباههم إلى مرجعياتهم التراثية وضرورة العودة إليها، فغدت الذات العربية وكأنها اكتشاف يلتقي فيه العربي مع ذاته لأول مرة منذ استوعب وجوده، يقول حسن لمنيعي في تعليقه على مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني للطيب الصديقي: "لقد أحدثت ضجة واسعة في الوطن العربي حيث حققت قطيعة مع الممارسة المسرحية الكلاسيكية

[39]– محمد الكغاط. بنية التأليف المسرحي من البداية الى الثمانينيات. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. 1986. ص: 49.

من خلال أسلوبها الجديد والذي حول التراث الأدبي إلى فرجة شيقة يدعمها توظيف ذكي لعناصر بصرية وأخرى غنائية وحركية أدائية تحرر جسد الممثلين وتجعلهم يشاركون في ولادة مسرح يقوم على اللعب والمتعة والبعد الجمالي ولكنه يتشبع بالمسرح الملحمي الذي استوعب الصديقي اصوله الفنية دون انصياع لبعده الجدلي السياسي[40].

يبرز هذا التعليق على بساطته شساعة الهوة بين ما كانت تقدمه التجارب المسرحية المغربية في الستينيات وبين تجربة الصديقي الأولى، والتي يمكن اعتبارها محاولة جريئة تستدعي مواصلة بحثية معمقة وإعادة قراءة للمادة التي يمكن تقديمها من حيث كونها لحظة تلاقي بين زمنين في محطة صادمة، حيث إن أول محطة من محطات التأصيل لا ينبغي أن تؤسس لاستلهام التراث فحسب بل بكيفية استدعائه بدرجة أهم، ويبدو أن العودة للتراث وتلاقيها مع جراحة الاقتباس المزدهرة أدت إلى انتشار هذا الشكل الفني في المغرب العربي خاصة وباقي ربوع الوطن العربي على العموم.

والسمة الغالبة في هذه الإنتاجات المسرحية –في بداياتها الأولى تحديدا– أنها شرعت في الانفتاح على التراث الفرجوي الاحتفالي بوسائل وتقنيات تجريبية استطاعت أن تحقق قدرا كبيرا من الأهداف المسطرة خاصة فيما يتعلق بتطوير الكتابة المسرحية وخلق معنى جديد لمفهوم التسلسل والترابط عبر تقطيع الحدث إلى لوحات يربط بينها مونتاج وتوليف، بتجاوز الوحدة التأثيرية في مخاطبة المشاعر إلى مخاطبة العقل، كما تعدت هذا المستوى إلى تأليف نصوص عالمية بروافد تراثية محلية ترى فيها شخوص شكسبير و وأبطاله تلتقي بشخصيات تاريخية عربية إسلامية كابن عربي والحلاج وابن الفارض وغيرهم.

---

[40]– حسن لمنيعي. تحولات الفرجة المسرحية العربية من 1971 إلى الربيع العربي. سلسلة تحولات الفرجة/ فرجة التحولات. منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة. العدد 21. ط 1. المغرب. 2013. ص: 33.

كما تعتبر تجربة المسرح الاحتفالي التي أسسها عبد الكريم برشيد من أهم التجارب الرائدة في مشروع تأصيل المسرح العربي وربما أنجحها كفكرة وطرح وقضية، إنها أول نظرية حاولت الاستجابة لضرورة تأصيل الظاهرة المسرحية، وذلك من خلال بياناتها وكتابتها التي تعلن عن النقلة الأصيلة في المسرح العربي، عبر إثارة الأسئلة الصعبة المرتبطة بإشكالياته، وكذلك عبر اقتراح تصورات جديدة لوظيفته ومكوناته الأساسية المتجذرة أصولها في الذاكرة الشعبية[41]، ويقوم المسرح الاحتفالي على صيغة ترفض رفضا تاما شكل العلبة الإيطالية من علاقات تلق، فهو يحاول إدهاش المتفرج والتعامل مع خصوصيته كمتفرج عربي كما يرمي إلى ربط المسرح بالوجدان الشعبي من خلال تبني هيكلية الاحتفال اليومي واستعادة أشكال مسرحية أو شبه مسرحية قديمة مثل صيغة السامر والحلقة وسلطان الطلبة، ومفهوم السوق كصيغة احتفالية[42]. ورغم اعتقاد البعض من أن الاحتفالية أو المسرح الاحتفالي هو محاكاة للمسرح الملحمي البريختي وامتداد طبيعي له، إلا أن منهج الاشتغال الذي اعتمده عبد الكريم برشيد يسير باتجاه مختلف عن ذلك كون الأطروحات البريختية في مسرحه الملحمي ذات مرجعيات وتصورات ماركسية تحاول أن تفرض على الراصد الدرامي موقفا أيديولوجيا معينا مهما كانت طبيعته وأهدافه ومراميه، غير أن الاحتفالية تحاول الوصول الى عقل المتلقي ووجدانه معتمدة على الطرح المقنع والتحليل الموضوعي لتحقيق إدراك ذاتي للمتلقي يحفظ فيه حريته في تعاطيه وتفاعله دون أي نوع من أنواع الفرض والإجبار. وتعد مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، من أهم النصوص المسرحية التطبيقية التي تمثل نظرته للمسرح، حيث وظف فيها خيال الظل والمسرح داخل المسرح مع توليف لوحات متباينة تمثل تعددا زمكانيا واضحا جمع فيه بين ما هو ذهني ووجداني،

---

[41]– حسن لمنيعي. المسرح المغربي من التأسيس الى صناعة الفرجة. ط2. دار الأمان للنشر والتوزيع. الرباط. 2002. ص: 45.

[42]– ماري الياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص: 6-7.

فكانت ورشة بحث في عناصر الصراع التاريخي والطبقي بين شرائح المجتمع العربي انطلاقا من عصر ابن الرومي وانتهاء بعصر مدن الصفيح.

لقد عكست تجربة المسرح الاحتفالي رغبة المسرحيين العرب إلى إجداث قطيعة مع الأشكال المسرحية التقليدية ودعوة صريحة إلى ضرورة تأصيل المسرح في الثقافة العربية، غير أن التجربة لم يكتب لها الاستمرار بالوتيرة نفسها التي انطلقت بها وهذا راجع إلى عدة أسباب أهمها بعد مراسيم التنظير وقراراته وبياناته عن مملكة الإبداع الفعلية التي ظلت عطشى للملموس، وفي هذا السياق يرى الناقد المغربي سعيد الناجي أن تعريف الاحتفالية للمسرح غير مهني بل ويناقض أي بعد مهني أو تجريبي ويهدم كل ما يقود إلى ذلك[1] مؤكدا أنها شكلت تحايلا على مهنية المسرح المغربي وذلك حينما رهنته بتصور تقليدي ومحافظ، وحين تخلى عنها أغلب من وقع على بيانها الأول الطيب الصديقي وثريا جبران مثلا[2].

وعلى الرغم من جرأة وجاذبية ما طرحه برشيد في علاقته بمسألة التأصيل إلا أن الأطروحة فقدت بريقها شيئا فشيئا ولم تراوح مكانها إلى درجة أن من اشتغلوا على نصوصه والتي يفترض أنها تمثل أطروحاته قد اختلفوا معه في جوهر ما طرحه، يقول المخرج التونسي المنجي بن ابراهيم الذي أخرج مسرحية الحكواتي الأخير: "قد اختلف مع المبدع عبد الكريم برشيد في مناحي عديدة ترتبط بتفسير الاحتفالية كشكل مسرحي ينهل من التراث، أعتقد أن الاحتفالية ليست قالبا جاهزا وثابتا، بل متحركا يتفاعل مع المستجدات والمتغيرات في مستويات عديدة الاحتفالية بالنسبة لي لغة بصرية، ويبقى السؤال ماذا تتناول هذه الكتابة البصرية وكيف؟"[3]، وما يفسر هذا الاختلاف في وجهات

---

[1]– سعيد الناجي. قلق المسرح العربي. ط1. منشورات دار ما بعد الحداثة. المغرب. 2004. ص: 127.

[2]– المرجع نفسه. ص: 130.

[3]– المنجي بن براهيم. الحكواتي الأخير حلم مغاربي تحقق في الجزائر عاصمة الثقافة العربية. حوار هبة إيغيل إيمولا. مجلة المسرح. العدد 1. جانفي فيفري 2007. ص: 4.

وجهات النظر هو أن المنجي بن إبراهيم لا يتحدث من منطلقات نظرية مرتبطة بالتأليف والكتابة وانما من تفاعل مع الفن المسرحي عبر المرجعيات الإخراجية وأنساقها، والمرتكزة أساسا على الجوانب البصرية والتقنية، هذه الوضعية التي لا يمكن أن تقبل أي نوع من التعامل النظري بل ينبغي أن تنهمك في تجريبية كاملة البنية والهدف، غير أن كتابات برشيد "قد تجاوزت احتفالية الفرحة والحكي والرقص ومقاربة شكل مسرح الحلقة كظاهرة مرتبطة بالمسرح العربي نحو آفاق حداثية مشبعة بالراهن ومعاناة الإنسان المغاربي والعربي وبالتالي فإن الأسلوب الذي ينادي به بالرشيد في احتفاليته مرتبط بفكر اكثر منه بالتقنية"[1]، ومن هنا بات واضحا أن المسرح الاحتفالي العربي لابد له من هدم الإدراك الفولكلوري واستلابه وتحويله إلى إدراك جديد يقوم على أرضية المشاركة الوجدانية للإنسان العربي المعاصر وهذا لا يتأتى دون الاستفادة من تراث الإنسانية وتجاربها في الميدان المسرحي[2].

وتجدر الإشارة في هذا المقام أنه رغم التفاعل النظري الكبير الذي أفرزته أطروحات الاحتفالية في بداية مسيرتها إلا أنها لم تنتج نصا مسرحيا مكتوبا يرقى لأن يوثقها كفلسفة تجريبية بديلة ثارت ضد الأنماط السائدة والمتصلبة وناقشت التجديد في أطروحات عصرنة العلاقة ما بين المسرح والمتفرج.

بقيت إشكالية النص المسرحي العربي أهم الإشكاليات الرئيسية التي لم تحظ بالاهتمام الذي يليق بها في بوتقة التلاطمات العنيفة بحثا عن شكل أصيل للمسرح العربي، يحمل في طياته مرجعياته التراثية والثقافية، فقد غُيب كوجود مادي في المرحلة الأولى التي التقى فيها العرب بالأوربيين عن طريق حركة الترجمة، والتي كانت ضرورة ملحة للاطلاع على ثقافة الاخر والتعرف عليه عبر ما يكتب، واستمر التغييب مجددا

[1]– المنجي بن براهيم. الحكواتي الأخير حلم مغاربي تحقق في الجزائر عاصمة الثقافة العربية. ص: 4.

[2]– عبد الله ابو هيف. المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب. ص: 33.

بعد نزوع المسرحيين إلى حركة الاقتباس والتي كانت أشد وطأة على راهن النص العربي، حيث حكمت عليه بالسجن إلى أجل غير مسمى داخل القوالب الغربية للتأليف، لتكتمل مأساة النص العربي إلى حيث إفرازات الحداثة وما بعدها، فحُيد النص العربي بشكل كامل ليترك المكان للصورة والتقنية المرئية التي أصبحت أكثر تعقيدا من أي وقت مضى، فعملية الإبداع الأدائي في العرض المسرحي تختلف من حيث مفردات الصورة المسرحية عنها في مفردات الصورة الدرامية في النص المسرحي، تبعا لاختلاف الإبداع التأليفي عن الإبداع الإخراجي، عن الإبداع التمثيلي والغنائي، والإبداع السينوغرافي، لذلك فمن المحتم أن تختلف علامات النص المسرحي عن علامات العرض[1]، والتي هي في الأساس مسافة بين بعدين يستغرق فيهما المتفرج ليستطعم نكهة التحول وبث الحياة فيما خفي تحت الكلمات، فعندما تعرض المسرحية ويتحول النص المقروء إلى كلمات منطوقة وأصوات وحركات نجد أنفسنا أمام نص ثالث تتسع أحيانا المسافة بينه وبين نص المؤلف إلى حد كبير[2].

ومن أهم الأسباب المباشرة التي أدت إلى غياب النص العربي أو ضعفه –إن وجد– هي تصورات التجريب نفسها التي أساء فهمها المسرحيون العرب، ومن بين تلك الأسباب الانخراط في ما سمي بمسرحة الأعمال القصصية والروايات خاصة والذي أصبح (مودة) العصر في كامل البلاد العربية، وعلى الرغم من نجاح الكثير من هذه التجارب نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر مسرحية اوفردوز للمخرج حسام الساحلي المقدمة في مهرجان المسرح التجريبي عام 2006م والتي كانت نتاجا لمسرحة رواية اللجنة لصنع الله ابراهيم، إضافة إلى مسرحية امرأة من ورق للمخرجة الجزائرية صونيا عن رواية وسيني الأعرج انثى السراب، والقائمة تطول في الروايات الممسرحة،

[1]– هاني أبو الحسن سلام. سيميولوجيا النص بين النص والعرض. ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. 2006. ص: 14.

[2]– سامية أسعد. الدلالة المسرحية. عالم الفكر. مجلد 10. العدد 4. وزارة الإعلام الكويتية. 1980. ص: 65.

أما السبب الثاني فهو اشتغال دعاة التأصيل أنفسهم على إخراج النصوص التي يؤلفونها فترتب عن ذلك عدم استقرار الكتابة النصية واستوائها، وظهور المخرج المؤلف الذي يتحول في كثير من الأحيان النص بين يديه إلى مجموعة توجيهات للممثلين أكثر منه نصا بالمعنى الصحيح، فالقطيعة مع الكتابة الكلاسيكية قد أفرزت كتابة جدولية تراعي علاقة النص بالعرض، وتقوم في الغالب بالتوليف بين نصوص سردية ومشاهد حكائية، وقطع شعرية ومتواليات غنائية وحركية وتركيبات خيال ظلية، خولت للنص/العرض، الدخول في الرمز والعجائبي والحكم والمبالغات الكاريكاتورية، وتناسل الأحداث المتعارضة التي تصاغ بأصوات متعددة ودلالات فنية مختلفة تجمع بين المأساوي والكوميدي و الواقع والسحري والغروتيسكي[1].

لقد كان لظهور المخرج العربي المحترف تأثير كبير على الحركة المسرحية العربية وإثراء انتاجاتها وتطويرها، حيث إن الفرجة أصبحت تتمظهر في مسارات وأساليب فنية عديدة ومتنوعة كمسرح الصورة لرائده العراقي صلاح قصب والذي نزع إلى ممارسة مسرح يقوم جمالية العلامة والرمز وخلخلة أفق انتظار المتلقي، والمسرح البوليفوني والذي صاغه المخرج المصري انتصار عبد الفتاح، حيث يقوم على السينوغرافيا التشكيلية والجسد والموسيقى والموروث الشعبي بسعيه إلى إشراك الجمهور في العرض سواء كان فضاؤه العلبة الايطالية أو الاماكن التاريخية.

ومن هنا يتضح بجلاء أن الاهتمام كل الاهتمام منصب على التشكيل النهائي للعرض والذي لم يعد فيه النص –كما كان عليه– الأرضية التي تحكمها قوانين جاذبية تضمن توازنا في مضمون الخطاب الفكري والذهني والنقدي، استنادا إلى أن التواصل الإنساني لا ينشأ داخل الجماعة باللغة الكلامية وحدها، بل بكل الممارسات الاجتماعية التي تقوم بها الجماعات بما في ذلك الأمور المحسوسة العلامات، فالبشر يتواصلون

[1]– حسن المنيعي. المسرح المغربي من التأسيس الى صناعة الفرجة. ص: 22.

بالوجوه والملابس والأثاث والإيماءات الاحتفالية، وكلها تقوم بدور يعادل اللغة الكلامية[1]، وفي هذا المعنى تحول التأليف في كثير من الأحيان إلى تدوين وضعيات إخراجية قابلة للزيادة والحذف والتصحيح والتحوير والتنقيح، فيموت النص تحت سلطة تشكيل الصورة.

لقد كلفتنا مهمة البحث عن تأسيس مسرح عربي أصيل الكثير من العناء في خضم متغيرات إنسانية دائمة، لم تكن لتنتظر أمة بأسرها في محطة بحثها عن هويتها، فالبحث عن الأصالة عبر استلهام التراث واسترجاعه قد اخذ طريقا غير طريقه، أو بمعنى أدق فاته زمن الاستلهام والاسترجاع، ولم يبق الأمل إلا في إعادة التراث نفسه وموائمته مع راهن انسلخ عنه تماما عن طريق منظومة تلقينية شاملة تحيي تلك الروابط التي جففتها عوازل العولمة وجفاء ماديتها المرعبة.

إن اسئلة كثيرة ستطرح على مستقبل المسرح العربي خاصة مسيرة التجريب وما ستلاقيها من متغيرات تتحدد خطورتها بمدى مناعة المنظومة المسرحية وصلابتها، فإلى أين يتجه النص المسرحي في ظل تداعيات استحواذ المخرج على مهمة التأليف والحاقها بحقيبة اكسسواراته التوجيهية؟ وأين سيقف المتلقي العربي وسط هذا الزخم التجريبي الهائل الذي جعل منه مجرد متفرج يستهلك الصور والأصوات ويستمتع بالقوالب الشكلية التي تصنعها الأمزجة والأهواء؟

يقول الماهاتما غاندي: لا أريد لبيتي أن تحجبه الأسوار من كل حدب وصوب، ولا أريد أن تغلق نوافذه فيفسد الهواء، بل أريد أن يغمر بيتي العبق الأصيل لكل ثقافات

[1]– فوزي فهمي أحمد. المسرح وجسد الانسان. فصول. مجلد النقد الأدبي. المجلد 13. العدد 4. 1995. ص: 12.

الدنيا، وينتشر في حرية بقدر ما يتيسر ذلك، ولكن في الوقت ذاته أرفض أن تنتزعني ثقافات الآخرين من جذوري وتلقي بي بعيدا عن رحاب بيتي[1].

[1]– ينظر: روستم بهاورشا. المسرح الهندي وفخاخ التبادل الثقافي. تاريخ التحديث: 04 أبريل 2017. تاريخ الزيارة: 18 ماي 2024.

https://www.aletihad.ae/article/19978/2017/%D8%B1%D9%88%D8%B3%D8%AA%D9%85-%D8%A8%D9%87%D8%A7%D9%88%D8%B1%D8%B4%D8%A7:--%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD-%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%86%D8%AF%D9%8A-%D9%88%D9%81%D8%AE%D8%A7%D8%AE--%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D8%AF%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D9%8A

الفصل الأول

المسرح المغاربي بين التأثيرات الغربية والمرجعيات التراثية

أولا: المسرح المغاربي والمرجعيات التراثية

1- تقديم

2- التجارب المسرحية المغاربية

2-1- تقديم

2-2- المسرح في تونس

2-3- المسرح في المغرب الأقصى

2-4- المسرح في الجزائر

ثانيا: المسرح المغاربي والتأثيرات الغربية

1- تقديم

2- المسرح الملحمي وكسر قواعد المسرح الكلاسيكي

2-1- كسر الإيهام

2-2- التغريب

2-3- الجدار الرابع

2-4- الأداء التمثيلي

2-5- تأثيث الفضاء

أولا: المسرح المغاربي والمرجعيات التراثية:

1-تقديم:

شهدت الحركة المسرحية المغاربية ديناميكية هامة مع بدايات القرن العشرين في خضم واقع استعماري شامل، لم يكن فيه النصيب الكبير للمواطن الأصلي مقارنة بجماهير المعمرين الواسعة والتي كان الفعل المسرحي بالنسبة لها بمثابة عامل رئيسي وحاسم في السلوك الثقافي والاجتماعي اليومي إذ توزعت المسارح ودور الثقافة في المدن الرئيسية خاصة، فكان لكل تجمع سكاني للمعمرين مسرحه الخاص به والذي يقدم برنامجا سنويا تتم المواظبة فيه بشكل دائم حرصا من الجهات المعنية على تلبية المتطلبات الفنية والثقافية باعتبارها حقا من حقوق المواطنة.

ارتبط الفعل المسرحي الثقافي في مجمله بالمؤسسات التابعة للاستعمار الموجهة أساسا للمواطنين المعمرين، فكان للتراث الأوروبي العريق عموما النصيب الأوفر من حمولة الخطاب الموجه الذي حرص على المحافظة على الامتداد الوطني (السياسي) والجغرافي للوطن الأم، وربطه عن طريق كل ما هو ثقافي تحقيقا لفعل الهيمنة المراد بلوغها الهدف الاستعماري المخفي من جهة، وتحقيق الاستقرار الحضاري للمواطنين عن بيئتهم الثقافية الأولى.

فانتشر المسرح وبقية الفنون انتشارا واسعا في أوساط الجماهير الغربية القاطنة في المجتمعات المغاربية، وكان لموليير الكاتب الكوميدي الفرنسي الشهير، نصيب الأسد من العروض المقدمة في قاعات المسرح على اختلاف مناطقها، إضافة إلى كتاب مسرحيين فرنسيين وأوروبيين احتفت مناطقها إضافة إلى كتاب مسرحيين فرنسيين وأوروبيين احتفت دور العرض وقاعات المسارح وحتى الساحات العمومية وثكنات الجند.

وغير بعيد عن هذا الجو ظهرت طبقة نخبوية صغيرة مغاربية تأثرت تأثرا كبيرا بما كانت تطرحه الثقافة الفرنسية من إفرازات سلوكية كنتاج لتركتها الثقافية، فتماهت معها واتخذت من لغتها لسانا وثقافتها هاجسا وروحا، فأصبحت مطية هامة للتفاخر بفكرة الإدماج التي طرحها السياسيون والتي بموجبها أصبحت كل المستعمرات تابعة تبعية كاملة لمواطنها الاستعمارية. وفي مقابل هذا ظهرت طبقة مناهضة لهاته الأطروحات الإدماجية التي اعتمدت الفكر صهوة لتحقيق مآربها معتمدة على أطروحات التأصيل والتميز بين الثقافات والحرص على الوقوف في كل مظاهر الطمس التي اعتمدها المستعمر.

وقد تعددت المواقف واختلفت الرؤى خاصة وأن المجتمعات المغاربية شهدت محطات هامة في تاريخها إبان الاستعمار تركت بصمات لافتة في توجيه أنظار مثقفيها ومفكريها من بينها تلك الزيارات التي قام بها المسرحيون العرب من سوريا ولبنان ومصر والتي قدموا على إثرها أعمالا مسرحية شكلت آفاقا جديدة لكل ما كان منتشرا آنذاك.

2-المسرح في الجزائر:

من المعروف تاريخيا أن الظروف العامة في الجزائر كانت مختلفة تمام الاختلاف عن الأوضاع في كل من المغرب وتونس، من حيث إنها كانت تحت وطأة الاحتلال منذ 1830م، حيث عمل الاستعمار الفرنسي على إسقاط أركان دولة بأكملها بعكس ما كان سائدا في تونس والمغرب أو ما يعرف بالحماية، حيث كان النظام الذي فرضته فرنسا تبعية مطلقة للنظام الفرنسي، رافقه في ذلك السيطرة الشاملة على الثقافة والاقتصاد والسياسة، كما رسخت لفكرة الاستيطان الواسعة للمواطنين الفرنسيين.

وفي المقابل عمل الشعب الجزائري في انتفاظة شرسة منذ البداية على رفض المستعمر بكل مقوماته، وذلك في إطار ثورات شعبية منبثقة من كل رقعة مستها أيادي

الاحتلال وسيطرت عليها، نذكر على سبيل الاستشهاد مقاومة الشيخ الحداد، مقاومة الأمير عبد القادر مقاومة لالا فاطمة نسومر ومقاومة المقراني وغيرها كثير.. ومما تجدر الإشارة إليه أن الاحتلال لم يكن عسكريا وحسب بقدر ما كان فكريا وأدبيا وعلى مختلف الأصعدة كالهندسة ومختلف العلوم والصحافة، ومن جانب آخر القوات البرية والبحرية[1]، ولم نأت على ذكر هذه المظاهر إلا لأنها كانت تمهيدا لإنشاء قاعدة معرفية ثقافية أوروبية بامتياز، تتوافق مع ذائقة الجمهور الجديد وهو المعمر الفرنسي بشكل عام. ليس هذا وحسب، بل إنه أسس لنمط مدني جيدي أيضا وهو استحداث شكل هندسي مغاير للشوارع والأزقة والقصور والحدائق والمطاعم، كما شملت الحركة توفير مختلف وسائل الترفيه كالمجلات والجرائد والمقاهي الأدبية وغيرها.

ومما تجدر الإشارة إليه أن المستعمر الفرنسي عمل وبشكل خاص على التأسيس للفن المسرحي شكلا ومضمونا، فمن ناحية الشكل عمل على اختيار المواقع الاستراتيجية والهامة في المدن الكبرى ليشيد في كل منها مسرحا، وكانت البداية بالعاصمة الجزائرية ثم قسنطينة ف وهران، تليها فيما بعد سطيف وسكيكدة وباتنة، وشرع مباشرة في تقديم مختلف العروض بالتناوب، نذكر منها مسرحية بابا عروج، مسرحية عبد القادر في باريس، ومسرحية أسير الداي، حيث قدمت في البداية في المسرح الوطني بالجزائر العاصمة. وتمجيدا للاحتلال الفرنسي وترسيخ مبادئه أمرت السلطات الفرنسية ببناء دار الأوبرا سنة 1850م ليكون الافتتاح فيها بتقديم أول عرض مسرحي لمؤلفه دي كورا 1953م[2].

غير أن الإقبال على المسرح في مختلف مناطق الوطن لم يكن ملموسا بل كان محتشما خاصة من طرف الفئة البسيطة وذلك لعدم توافق المرجعيات بين الثقافتين،

---

[1]– ينظر: أندريه بريتان. أندريه نويشيه، إيف لاكوست. الجزائر بين الماضي والحاضر. تر/ اسطنبولي رابح ومنصف عاشور. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. 1984. ص: 230.

[2]– ينظر: أبو القاسم سعد الله. تاريخ الجزائر الثقافي. ج5. دار الغرب الإسلامي. بيروت. 1998. ص: 411.

ولم يكن للأمر أهمية إلا بعد زيارة بعض الفرق العربية للجزائر مع طلائع القرن العشرين، خاصة بعد أن تعرف الأمير خالد على جورج أبيض في فرنسا أين كان يزاول دراسته وطلب منه أن يسمح بإرسال بعض الفرق المسرحية إلى الجزائر، حيث كانت أول زيارة لفرقة جورج أبيض عام 1921م إلى الجزائر في إطار زيارته إلى شمال إفريقيا بداية بليبيا مرورا إلى الجزائر انتهاء بالمغرب الأقصى[3]، غير أن المؤسف أن المسرحيات التي قدمت لم تلق رواجا كما كان متوقعا وقد يكون السبب الأول هو أنها عرضت بالفصحى، خاصت وأنها مسرحيات تاريخية عرفت الأولى بعنوان صلاح الدين الأيوبي والثانية بعنوان وثارت العرب للمخرج جورج أبيض[4]، واستمرت الحال على ذلك لفترة طويلة نسبيا، فلم يلق الفن المسرحي مكانته التي عرفها في البلاد العربية الأخرى على الرغم من الزيارات المتكررة من المسرحيين العرب، وذلك لسببين هامين: الأول هو أنها كانت تعرف بالعربية الفصحى كما سبق الذكر، أما السبب الثاني فهو أنها تعالج موضوعات تاريخية بعيدة عن الواقع اليومي للفرد البسيط وما يعانيه في ظل الاحتلال الفرنسي الغاشم الذي عمل على سلبه لأبسط مقومات الحياة، فلم تكن الظروف مواتية لأن يلتفت البسطاء المعدمون لأسباب الترفيه والثقافة كالمسرح مثلا. فلم يستهو المسرح في تلك الفترة إلا فئة قليلة من ذوي العلم والمستوى الثقافي[5]. خاصة وأن الفئات الشعبية قد ألفت أشكالا تعبيرية أخرى بسيطة لبساطتها على غرار الحلقة والقوال والمداح، وبشكل أخص أنها تقدم في الأسواق الشعبية مما يتيح الاستمتاع

[3]– ينظر: علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص: 473.

[4]– ينظر: نصر الدين الصبيان. ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي والتأثير العربي الشرقي. مجلة الكتاب العربي. ع 13. سوريا. 1985. ص: 99.

[5]– ينظر: سعد الدين بن أبي شنب. المسرح العربي لمدينة الجزائر. مجلة الثقافة. ع55. الجزائر. ص: 43.

بها في الهواء الطلق بعيدا عن الفضاءات المغلقة على غرار المسارح التي شيدتها السلطات الاستعمارية

وعلى الرغم من ذلك فلقد شكلت هذه المرحلة بشكل خاص البدايات الأولى لشكل مسرحي جزائري خاصة بعد توالي عرض جملة من المسرحيات نذكر منها مسرحية الشفاء بعد العناء للمخرج الطاهر علي شريف عام 1921م ومسرحية في سبيل الوطن للمخرج محمد منصالي 1922م، ومسرحية خديعة الغرام وغيرها من المسرحيات التي قدمت بين الثانويات وقاعة الكورسال ودار الأوبرا، ومنها أيضا مسرحية الجهلاء المدعون العلم للمخرج محي الدين باشطرزي 1924م[6]. وللعلم فإن هذه المرحلة والتي ميزها تأليف وعرض المسرحيات السابقة وغيرها، بالإضافة إلى المساعي الحثيثة للمسرحيين الجزائريين تأليفا وإخراجا وسيرا على خطى المسرحيين العرب فقد بدأ الشكل المسرحي يفتح طريقه نحو التبلور مع ما يتماشى وخصوصية الثقافة المحلية متخذا من أشكال الفرجة المتعارفة منطلقا لها وأساسا تبني عليه، خاصة وأن المسرحيين الجزائريين أدركوا أن من أهم أسباب نجاح المسرح والاقبال عليه هو أن يكون منبثقا من رحم المعاناة ورحم العمق المجتمعي وما يعانيه الفرد في هذه الفترة، هذا فضلا عما أخذه هؤلاء على عاتقهم أيضا من ضرورة الدفاع عن الثقافة ومقومات الهوية الوطنية، حتى وإن كان الجدل مستمرا في موضوع اللغة المستعملة في العروض، فإن كانت العروض المقدمة بالعربية الفصحى لها جمهورها فإن للعروض المقدمة بالعامية والشعر الشعبي الملحون جمهورها أيضا والذي لا يقل أهمية عن الأول.

ومما تجدر الإشارة إليه أن تحولا حدث في علاقة الجمهور الجزائري بالمسرح والإقبال عليه، حينما قدم علالو ودحمون مسرحية جحا 1926م، العرض الذي حضره

---

[6]– ينظر: باش تارزي. المسرح الحديث بدأ مع جيش التحرير. مجلة الأصالة. الجزائر.ع24. مارس/أفريل 1975. ص: 299.

أكثر من ألف وخمسمائة متفرج، فذات "يوم أربعاء 12-4-1926م قدم على خشبة المسرح الجديدة كورسال أول عرض مسرحي بالعربية العامية وهي كوميديا تتكون من فصلين وثلاث لوحات من تأليف السيدين دحمون وعلالو، وبسبب النجاح الكبير الذي حققته فقد أعيد عرضها ثلاث مرات أخرى، لقد وجد المؤلفان الوسيلة التي يثيران بها اهتمام الجمهور وذلك حينما خاطباه باللغة التي يتكلمها في موضوعات مألوفة لديه"[7]، وبشهادة محي الدين بشطارزي فإن "مسرحية جحا كانت نقطة انطلاق الصراع بين العامية والفصحى وكان نجاح هذه المسرحية قد سمح لنا بالتفكير فيما يخدم المسرح الجزائري (...) إن عامية جحا سمحت لنا بتسجيل خطوة إلى الأمام في استقطاب الجمهور، ومن هنا وابتداء من هذا التاريخ فإنني أعتبر علالو كمؤسس للمسرح الجزائري"[8].

إن الملاحظ منذ عرض مسرحية جحا والاقبال المشرف عليها أنها حققت صدى على مختلف الأصعدة، فلقد خطا المشاهد الجزائري خطوة هامة نحو الوعي بلغته وخصوصيته الثقافية وهويته، وذلك بشهادة المفكرين الغربيين أنفسهم نذكر منهم غابرييل أوديزيو والذي وثق شهادة في كتابه المعنون بالأوبرا الأسطورية حيث قال: إن "الأهم في ميلاد المسرح الجزائري بعد 1926م هو أن الجزائريين بدئوا يعبرون جماهيريا عن وجودهم وعن شخصياتهم بلغتهم الأم، ويؤكدونها بواسطة مسرح يجب أن يعي خصوصية مصيره وقواه"[9]؛ فلقد كان هذا اعترافا صريحا بأن الفرد الجزائري وعلى الرغم مما يمر به من مآس وحرمان في حياته اليومية إلا أن لديه مستوى من الوعي حول الهوية الثقافية والتي تستدعي الحفاظ على الموروث بطرقة إعادة إحيائه

---

[7]- علي سلالي. شروق المسرح الجزائري. منشورات التبيين. الجزائر. 2000. ص: 24.

[8]- Mahieddine bachetarzi : mémoires- tom(1) sned algerie 1968. P : 67

[9]- محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 193-194.

خاصة منه ما يمكن أن يعبر على الواقع المعيش بطريقة هزلية أو فكاهية يمكنها أن توصل رسالة أو توقظ ضميرا أو تشحذ همة، ولقد كانت هذه التجربة أفضل بكثير من العروض التي تحمل حدثا تاريخيا أو اجتماعيا بعيدا عن الوقائع اليومية.

ومن ثم، كانت الخطوة نحو العودة للتراث بكل ما يحمله من حكايات وأساطير وقصص شعبي مستمد من الحياة اليومية، أما بالنسبة للغة فلقد بدأ الفرد البسيط قبل المثقف في الاندماج وألفة لغته الأصلية الفصيحة مثلها مثل العامية التي يتداولها في تواصله اليومي، حيث أبدع المؤلفون من خلال ماتحتويه من ثراء لغوي وما يقابله من ثراء فكري وجمالي[10].

إن ما يهمنا هنا هو أن العروض المسرحية المقدمة، وعلى الرغم من طابعها النابع من الثقافة المحلة ومن الواقع المعيش إلا أنها لم تخل الومضات السياسية والتي وضعت أساسا لتوصيل رسائل معينة، ذلك أنه "مهما تكن المواضيع والأشكال والطرق المتبناة آنذاك فإن طابع التلميح السياسي كان يتبع الإنتاج المسرحي قصد توجيه الشعب وتنمية وعيه، (...) لقد كان هدفنا هو خلق مسرح لنا نحن، نعبر من خلاله عن أنفسنا وبلغتنا ونعالج فيه مشاكلنا اليومية ونسلط الضوء من خلاله على شخصياتنا التاريخية البارزة"[11].

وبعد مسرحية جحا والنجاح الذي حققته، هذا ماشجع علالو إلى تأليف وتقديم مسرحية أخرى وهي مسرحية زواج بوعقلين حيث أخذ فيها رشيد قسنطيني دورا أساسيا وقدمت عام 1926م وحققت هي الأخرى صدا واسعا لدى الجمهور الجزائري فاق ما حققته مسرحية جحا، لتتوالى العروض المسرحية فيما بعد مثل مسرحية أبو الحسن

---

[10]– ينظر: عبد الستار جواد. مهمات المسرح العربي. مجلة الأقلام. دار الجاحظ. بغداد. ع08. 1997. ص: 67.

[11]– أحمد بيوض. المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926–1989). منشورات التبيين الجاحظية. الجزائر. 1989. ص: 11.

النائم ال يقظان1927مـ، ومسرحية الصياد والعفريت ومسرحية الخليفة والصياد وحلاق غرناطة1931م[12].

مما سبق، يمكن القول أن العروض المسرحية التي قدمها علالو هي عروض منبثقة من رحم الثقافة الشعبية الجزائرية، والاهم من هذا أن علالو اتخذ من الزخم التراثي بقصصه وحكاياته وأساطيره وأمثاله الشعبية وغيرها مصدرا لموضوعاته، ليس هذا وحسب بل إن هناك من المسرحيين الذين عاصروه وقدمو بالمقابل ملا يقل أهمية عما قدمه للمسرح وللجمهور الجزائري في تلك الفترة، نذكر بشكل خاص رشيد قسنطيني والذي قدم عديدا من المسرحيات على غرار العهد الوفي 1927مـ، زواج بوبرمة 1929مـ، مسرحية خذ كتابي ومسرحية لونجة الاندلسية 1930مـ وغيرها ولقد كان له مكانته أيضا كما حققت عروضه صدى واسعا هي الأخرى نظرا لأسلوبه الفكاهي التهكمي الذي كان يعتمده، ومن جانب آخر فلقد حقق مسرحي جزائري آخر نجاحا مبهرا في الفترة ذاتها من خلال العدد الكبير من العروض التي ألفها وقدمها نقصد بذلك محي الدين باشطرزي، على غرار مسرحية الجهال المدعوون للعلم 1924مـ، مسرحية الفقير، الهماز، مع المسرحية التي حققت شهرة واسعة بعنوان بني وي وي؛ بمعنى أبناء نعم نعم، وهو ممثلو الجزائريين في البرلمان الأوروبي، والذي لا يملكون من أمرهم إلا أن يقولو نعم لكل ما يقال ويملى عليهم[13]، كما حقق باش طرزي شهرة أيضا من خلال معالجة موضوع المراة من خلال عروضه المسرحية خاصة ما يتعلق بمعاناتها ومختلف قضاياها المجتمعية ومنها مسرحية حب النساء التي عالج من خلالها موضوع الساعة حينذاك وهو الزواج بالأجنبيات[14]. بالإضافة وفي الموضوع ذاته مسرحية زواج بالهاتف 1936مـ والخداعين 1937مـ وهذه المسرحية بشكل خاص

---

[12]– ينظر: علي سلالي. شروق المسرح الجزائري. ص: 60.

[13]– ينظر: Mahieddine bachetarzi : mémoires– tom(1) sned algerie 1968. P 179

[14]– ينظر: المرجع نفسه. ص: 257.

عالجت قضية الخيانة والغدر من بعض الأطراف الذي يتواطؤون مع الاحتلال خلسة، حيث يظهرون ودهم للشعب الجزائري خاصة الفئات المقهورة ولكنهم يبطنون غدرا وموالاة وطاعة لا متناهية للمحتل ومنهم نواب البرلمان وبعض شيوخ الزوايا وغيرهم[15].

مما سبق، يمكن القول أن كلا من علالو ورشيد قسنطيني وبشكل خاص محي الدين باش طارزي استطاعوا أن يساهموا بعروضهم المسرحية تاليفا ونقدا أن يرسخوا لشكل تعبيري مسرحي منبثق من رحم الثقافة الشعبية مستمدا قواعده العامة من المسرح الغربي العالمي، كما رسخوا لمبادئ الوطنية ومقومات الهوية من خلال الموضوعات التي عالجوها في مختلف عروضهم، ونظرا لأن الموضوعات منبثقة من الوقائع اليومية للفرد البسيط الذي عانى أقسى الظروف على مختلف الأصعدة وفي ظل محتل غاشم ظالم عمل ولفترة ليست باليسيرة على سلبه أدنى مقومات العيش وحرمانه منها، كما عمل وبكل شراسة على طمس معالم الهوية الوطنية. والأهم من هذا فإن ما قدمه المسرحيون في هذه الفترة كان بهدف شحذ الهمم لمواجهة المستعمر والانفلات من قبضته في ظل التضييق الذي كان يعانيه في كل الاتجاهات.

من المتفق عليه أنه كان لأحداث الثورة الجزائرية انعكاس على الحركة المسرحية حينذاك، فلقد عمل المسرحيون على المساهمة في الكفاح بشتى الطرق ومن ذلك أنهم عملوا على شحذ الهمم وإيقاظ الوعي لدى الفئات المختلفة من المجتمع الجزائري، ولقد كان على رأسهم مصطفى كاتب والذي كان بمثابة قائد لفرقة جبهة التحرير الوطني، حيث حمل على عاتقه مسؤولية النضال، نضال من نوع آخر، أساسه الخشبة والكلمة، وذلك كله لأن "الروح الوطنية جعلته يسمع صوت الجزائر إلى الخارج في التظاهرات الثقافية الدولية فشاركت فرقته في المهرجان العالمي للشباب في برلين عام 1951م

[15]– ينظر علي سلالي. شروق المسرح الجزائري. 292.

وفي بوخارست عام 1953م وفي فرصوفيا وموسكو عام 1955م ، بالإضافة إلى ذلك قامت فرقته بجولات في فرنسا وساندت جبهة التحرير الوطني خلال سنتي 1956م – 1957م"[16]؛ وفي ظل كل ذلك وسعيا نحو تحقيق الغرض السياسي من العروض المقدمة كان مصطفى كاتب يصارع سلطات المحتل ويحاول الانفلات من سيطرتهم في سبيل تحقيق أهدافه المرجوة.

ولم يقف مصطفى كاتب عند هذا الحد، خاصة بعد انضمامه للفرقة بشكل رسمي، بل تعدى ذلك إلى التعريف بها عربيا وعالميا من خلال انتقاله بين عدد من البلدان خاصة عندما انتقل إلى فرنسا، حيث وجد حرية أكبر في عمله النضالي من خلال العروض المسرحية، كما استطاع من خلال سفرياته التعريف أكثر بالنضال وبشكل أخص الثورة الجزائرية، ولقد قدم خلال رحلاته مسرحيات عدة على غرار نحو النور تلتها مسرحيات عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، الخالدون، العهد، دم الأحرار[17].

وفي مرحلة لاحقة يأتي كاتب ياسين كواحد من أهم من عملوا على الكفاح والنضال بالكلمة وهو في رأيه لا يقل أهمية على الكفاح المسلح، وللإشارة فإن ما ميز مسرح كاتب ياسين عن غيره هو أنه مزيج من مبادئ المسرح الغربي وقوالبه، ومن جهة أخرى ركز على موضوعات التراث الشعبي المتعارفة والمتوارثة، كالقصص الشعبي والاساطير والحكايات وكل ماله علاقة بالهوية الشعبية العريقة، وعن الكتابة باللغة الفرنسية فقد كانت ضرورة حتمية فرضتها سلطات الاحتلال أن منعت الكتابة بالعربية، يصرح: "لقد حتم علي الوضع الاستعماري أن أكتب باللغة الفرنسية، بل وأن أبحر فيها لأن الاستعمار كان يمنع المسرح في الجزائر ولم يكن يسمح إلا بالقليل"[18]؛

---

[16]– مخلوف بوكروح، شريف لدرع. مصطفى كاتب من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري. مقامات للنشر والتوزيع. الجزائر. 2013. ص: 18.

[17]– ينظر: غالي شكري أدب المقاومة. منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت. ط2. 1979. ص: 279.

[18]– أحمد بيوض. المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926–1989). ص: 113.

وفي هذا السياق نذكر الرباعية التي تضمنت الجثة المطوقة–مسحوق الذكاء–الأجداد يزدادون ضراوة–القصيدة الختم، والتي الفها ما بين 1954–1959م ولقد كانت هذه الرباعية مزيجا مذهلا من الثقافة العربية والشرقية والغربية، ولما نتحدث عن الرباعية فإننا نذكر بشكل خاص الجثة المطوقة والتي تجسد مسيرة هامة من أحداث 8 ماي خمس وأربعون وصولا إلى ثورة نوفمبر 1954م[19].

والملاحظ أن موضوعات كاتب ياسين ثورية بامتياز، فلقد قدم مختلف الشخصيات على أنها شخصيات بطولية متطلعة للحرية والانعتاق[20]؛ ومن ذلك ما ركز عليه في الجثة المطوقة من المزج بين معاني البطولة والكفاح في سبيل التحرر ولكن كل ذلك كان في قالب شعبي تراثي، ولا نغفل جانبا آخر مهم وهو مبادئ المسرح الملحمي البريختي[21].

3–المسرح المغاربي في تونس:

على عكس المسرح في الجزائر، فالمسرح في الثقافة التونسية كان شائع نسبيا، ولقد كانت البداية بتأسيس جملة من الجمعيات من طرف المسرحيين في تونس نذكر منها فرقة الهلال والنجمة، فرق الآداب والشهامة والجمعية الخلدونية وجمعية قدماء الصادقية والجمعية الحسينية للموسيقى وكانت كلها مع نهايات لقرن التاسع عشر[22]؛ ومع اختلاف التسميات والمبادئ إلا أن الهدف كان واحدا وهو شحذ الهمم وإيقاظ الوعي لمواجهة المحتل في كل صوره.

---

[19]– ينظر: Kateb Yacine. L'œuvre en fragments. Inédites littéraires et textes jacqueline arnaud. Deuxième édition Bibliothèque arabe sindbad 1989. P 277.

[20]– ينظر: غالي شكري أدب المقاومة. منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت. ط2. 1979. ص: 279.

[21]– ينظر: المرجع نفسه. ص: 286.

[22]– ينظر: محمد مسعود إدريس. دراسات في تاريخ المسرح التونسي. دار سحر للنشر. تونس. 1993. ص: 34.

إن ما زاد من ازدهار الفن المسرحية في تونس هو زيارة سليمان قرداحي وفرقته والترحيب غير المسبوق الذي وجده من الشباب التونسي بشكل خاص ولقد كان ذلك سنة 1908م[23]، ولقد كانت الفرصة سانحة أمامه وفرقته لتقديم عروض مسرحية في أكثر من مسرح في أنحاء تونس، بالإضافة إلى فرقة أخرى وهي فرقة إبراهيم حجازي، وفرقة سلامة حجازي، ومنها أيضا فرقة جورج أبيض والتي حققت في مجملها رواجا غير مسبوق خاصة وأنها عملت على ترسيخ مبادئ الهوية الوطنية، كما عملت على الوقوف في وجه المحتل من خلال المحافظة على مقومات الشخصية التونسية والمغاربية بشكل عام[24].

أما عن فرقة الآداب فلقد كانت إلى جانب الفرق السابقة ولا تقل عنها أهمية وفاعلية، حيث كان لها دور في النضال بشتى الطرق والوسائل، فلقد بدأ الشباب الذين ينتمون إلى هذه الفرقة مهتمين بالمسرح كوسيلة نضال، لتتحول الرغبة لديهم فيما بعد إلى نضال حقيقي، نضال بالسلاح بدل الكلمة، نظرا لما لاقوه من المحتل من ظلم وانتهاك للحقوق وأبسط متطلبات الحياة، خاصة بعد عرض مسرحية صلاح الدين ومسرحية النديم، فكانت المضايقات التي تعرضوا لها من قبل المحتل وما تبعه من نفي للشيخ الثعالبي[25] من أهم أسباب رغبتهم بالالتحاق بصفوف النضال. وللإشارة فإن فرقة الآداب لم تقتصر موضوعاتها على السياسة ومهاجمة المحتل، بل تعدت ذلك إلى التراث الشعبي والتاريخ خاصة منه التاريخ الإسلامي وكذلك الشخصيات التاريخية التي يمكن إسقاطها أيضا على الواقع المعيش. ولقد كانت لفرقة الآداب جولات كثيرة بين المدن التونسية من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب، وفي المقابل لاقت

---

[23]– ينظر: المرجع نفسه. ص: 35.

[24]– ينظر: علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. عالم المعرفة. الكويت. ط2. عدد 248. 1999. ص: 434.

[25]– باش تارزي. المسرح الحديث بدأ مع جيش التحرير. مجلة الأصالة. الجزائر.ع24. مارس/أفريل 1975. ص: 299.

المسرحيات التي قمتها كل من هذه الفرق رواجا وإقبالا غير مسبوق مما خلق ارباكا لدى السلطات حينذاك خاصة وأنها في مجملها تعالج القضايا السياسية وتبدي المواقف اتجاهها خاصة وأنها كانت تتوافق مع الواقع المعيش في تلك الفترة[26].

ومن المهم أن نذكر في هذا المقام ما قامت به فرقة الآداب وهي زيارة الجزائر والتقاء المسرحيين من البلدين الشقيقين بخاصة الشباب منهم، أين تعمقت المسألة لأن المصير واحد والظروف المعيشة واحدة والألم واحد، حيث عملوا على مناقشة الأمور الاجتماعية والاجتماعية وبشكل خاص السياسية، الامر الذي جعل الفرقة تخضع لرقابة غير مسبوقة من سلطات الاحتلال أينما كانت سواء في الجزائر أو في تونس، لتعمل السلطات ذاتها شيئا فشيئا على التضييق ومنع النشاط المسرحي في البلدين، بل جعلت هذا التضييق من أولوياتها خاصة مع طلائع الحرب العالمية الأولى أين أصبح تقديم العروض يخضع لاستصدار تصريح ليصبح الأمر اكثر تشديدا فيما بعد[27]، حيث منعت سلطات الاحتلال العروض المسرحية بشكل نهائي مع الرقابة المشددة على جميع الفرق التونسية بشكل خاص، والطريف في الأمر ان هذه الفرق وجدت طرق أخرى لتقديم العروض حيث فتح التونسيون بيوتهم لبعضهم بعضا يشاهدون العروض التي عملت على التنديد الشديد على سياسة الاحتلال.

وفي مرحلة أخرى من مسار المسرح التونسي في فترة الاحتلال ظهر بشكل مميز المسرحي خليفة السطنبولي الذي عمل على أكثر من صعيد، سواء على مستوى التأطير في التمثيل والإخراج وغيرها، كما تميزت بظهور فرق مسرحية أخرى نذكر منها فرقة تونس المسرحية وفرقة الكوكب التمثيلي، والتي انخرط السطنبولي في معظمها مؤلفا مسرحيا مكونا وموجها ومدربا للممثلين، وفي التاليف نذكر له مسرحية سقوط

---

[26]– ينظر: باش تارزي. المسرح الحديث بدأ مع جيش التحرير. ص: 38.

[27]– محمد مسعود إدريس. دراسات في تاريخ المسرح التونسي. ص: 39.

غرناطة ومسرحية المعز لدين الله الصنهاجي[28]؛ وغيرها كثير من المسرحيات الت يعالجت قضايا الراهن التونسي من خلال توظيف أحداث تاريخية وقصص من التراث الإسلامي العريق.

بناء على ما سبق، فإن المسرح في تونس كان نضالا بما تحمله الكلمة من معنى، ليس على صعيد واحد بل على أكثر من صعيد؛ فنيا وأاجتماعيا وأخلاقيا وقبل كل هذا سياسي في وجه مساعي المحتل لطمس معالم الهوية والمقاومات الفكرية والثقافية والتاريخ الإسلامي مثله مثل باقي أنحاء المغرب العربي الكبير كلها.

4-المسرح في المغرب الأقصى:

وليس ببعيد عن الجزائر وتونس، بدأ المسرح في المغرب الأقصى يرسم خطاه الأولى مع طلائع القرن العشرين، غير ان الاختلاف كان في التباع البين للنموذج الغربي للمسرح، ولعل السبب في ذلك هو الاستعمار الثنائي فرنسي/إسباني والذي كان المغرب يئن هو الآخر تحت وطأته وفي الوقت ذاته.

عام 1923مـ قدمت إحدى الفرق المسرحية إلى المغرب وهي فرقة مصرية قدمت عدة عروض مسرحية من تأليف نجيب حداد نذكر منها: مسرحية صلاح الدين الأيوبي ومسرحية روميو وجولييت، حيث كان على رأس الفرقة كل من مصطفى الجزار ومعه عز الدين المصري، والجدير بالذكر أن هذه المسرح الأولى والحديثة النشأة اتخذت من الوقائع التاريخية موضوعات لها وكانت مثل سابقاتها في المغرب وتونس تهدف إلى ترسيخ روح المقاومة والرفض لكل أساليب الاحتلال الغاشم[29].

[28]- ينظر: علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص: 436.

[29]- ينظر: المسرح المغربي. محمد عزام. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1987. دمشق. ص: 12.

ومن جانب آخر فلقد تعرف المغاربة على المسرح أيضا من خلال زيارة فرقة أخرى ولكن تونسية هذه المرة، مثلها محمد عز الدين

وذكر علي الراعي أن أول معرفة للمغرب بالمسرح أيضا كانت عن طريق زيارة قامت بها فرقة تونسية عام 1923م على رأسها الفنان محمد عز الدين وقامت الفرقة بدورة حول مختلف المناطق المغربية مثل مراكش وفاس وطنجة والرباط، ومن أهم ما قدمته عرض شهد الغرام، وكذلك مسرحية عرض آخر بعنوان صلاح لدين الأيوبي[30]؛ واللافت للاهتمام أن المسرحيات المؤلفة في هذه الفترة والمعروضة في مختلف الأماكن كانت تسعى في مجملها إلى إيقاظ الوعي وشحذ الهمم والسعي لصد الاحتلال بأي طريقة كانت.

لقد كان لزيارة الفرقة التونسية للمغرب أهمية بالغة[31] فلقد وأنها خطت الخطوة الأولى لبداية التأسيس للمسرح في المغرب، خاصة وأنها لاقت إقبالا غير مسبوق من قبل الجمهور المغربي من مختلف الطبقات في المجتمع عامة الناس والمثقفون والأدباء على حد سواء، مما جعل الفرقة تطيل إقامتها هناك وتقدم عروضا أكثر، والمثير أن السلطان مولاي يوسف في ذلك الوقت جعل من قصره مضافة لأفراد الفرقة كما قلد لرئيس الفرقة وسام استحقاق نظرا لإعجابه بهذا الفن وبما تقدمه هذه الفرقة[32].

ومن ثم، تتابعت العروض المسرحية من طرف فرق أخرى توالت زياراتها للمغرب نتيجة لانتشار خبر إقبال الجمهور المغربي على الفن المسرحي ليس هذا وحسب بل إن الحكام أيضا فتحوا الأبواب واسعة أمامه، ومن بين الفرق الفرقة المختلطة 1924م حيث قدمت عروضا مختلفة مقتبسة من النصوص العالمية نذكر منها عرض صلاح

---

[30]– ينظر: علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص: 481.

[31]– باحث مغربي في المسرح.

[32]– ينظر: المرجع نفسه. ص: 481.

الدين الأيوبي وعرض الطيب رغم انفه وعرض روميو وجولييت[33]، ومن الفرق الأخرى أيضا فرقة فاطمة رشدي والتي قدمت أيضا باقة متنوعة من العروض، خاصة وانها كانت تشتغل مع أحمد شوقي في عروض عديدة ألفها لها ومنها مجنون ليلى وكليوباترا[34] .

في المقابل فلقد تم عرض العديد من المسرحيات مثل المنصور الذهبي، شهداء الغرام، ومسرحية "إنقلاب الدهر"[35]؛ نذكر أيضا جمعية الجوق الطنجي بشكل خاص والتي كانت قريبة من المجتمع الأوروبي فقد كان جمهورها يتضمن بشكل واضح الأجانب أكثر من المغاربة ولقد قدمت عديدا من المسرحيات منها الوليد بن عبد الملك 1928م، ومسرحية أخرى هي كليلة ودمنة 1930م، ومن جهة أخرى عرفت جمعية أخرى وهي جمعية الهلال نشاطا واسعا منذ تأسيسها سنة 1925م من خلال العروض المقدمة نذكر منها: مجنون ليلى، عطيل، شهداء الغرام وغيرها ولقد كان ذلك بين سنتي 1929-1934م[36].

وبشكل عام، فإن المسرح في المغرب الأقصى ومنذ البدايات الأولى قد اتخذ منبعين هامين، أو مرجعيتين وهما المرجعية الشرقية والتاريخ الذي تتقاسمه الشعوب العربية بشكل عام[37]، أما المنبع الثاني فهو المهارات الإبداعية التي أبداها المغربيون تجاه هذا الفن وإقبالهم الشديد عليه والجدير بالذكر أن التأليف المسرحي في المغرب كان بالعربية الفصحى منذ بداياته الأولى[38]، غير انه وبعد هذا الرواج والازدهار الذي

---

[33]- ينظر: علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص: 38.

[34]- ينظر: رشيد بناني. المسرح المغربي قبل الاستقلال. دار الوطن. المغرب. 208. ص: 19.

[35]- رشيد بناني. المسرح المغربي قبل الاستقلال. ص: 23.

[36]- ينظر: المرجع نفسه. ص: 24.

[37]- ينظر: المرجع نفسه. ص: 38.

[38]- ينظر: المرجع نفسه. ص: 35.

عرفة الفن المسرحي في المغرب الأقصى إلا أنه عرف تراجعا كبيرا مع بدايات الحرب العالمية الثانية، ليعرف انطلاقة أخرى جديدة بعد انتهاء الحرب، وبشكل خاص مع بعض الفرق الناشطة على مستوى المؤسسات التربوية بشكل خاص الثانويات حيث تشكلت من خلال هذا النشاط فرقة الأحرار[39].

إن ما ميز هذه المرحلة من مسيرة الفن المسرحي في المغرب وهو تفرعه إلى فروع عديدة يفصل بينها طرق التمثيل: إذ شاع التمثيل الارتجالي المتسم بالفكاهة، وهو ماكان شائعا بشكل واضح قديما في المنطقة، خاصة في الأوساط الشعبية وفي مختلف المناسبات خاصة الدينية منها، ومن أبرز من مارسوا هذا الفن وطوروا فيه نذكر الطيب العلج، والحسين السلاوي وغيرهم والذين اسسوا لما يسمى بالمسرح الاحتفالي عند عبد الكريم بالرشيد في وقت لاحق.

ومما أعطى للمسرح في المغرب دفعا، وأدى على رواجه وترسيخه بشكل واضح هو ما عملت عليه الحركة الوطنية من جعله أكثر تنظيما خاصة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، حيث وسعت من دائرته من خلال نقله إلى الفضاءات العامة مثل المدارس والكشافة في تجربة جميلة هي مزيج من الثقافتين المغربية والمشرقية، ولعل السبب في حرص الحركة الوطنية على الاهتمام بالفن المسرحي هو إدراك افرادها بأنه وسيلة فعالة لا تقل أهمية عن أشكال النضال الأخرى في المحافظة على مقومات الهوية الوطنية وترسيخ الثقافة المحلية والحفاظ على الموروث. خاصة وأن جميع المهتمين بالمسرح ممن ركزوا على الموضوعات التي لها علاقة بالتراث الإسلامي والتاريخ والعروبة.. ومنها ما قامت به حركة الإصلاح التابعة لجمعية العلماء المسلمين كما لا نغفل التركيز على التأليف بالعربية الفصحى والذي كان من أولوياتها، ومن بين

[39]– علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. 484.

أهم العروض في هذه الفترة مسرحية أحمد زياد، الأم السعيدة، رؤية الملك وغيرها كثير[40].

ولا يمكن أن نمر في هذا المقام دون ان نذكر الدور البارز والمهم للإذاعة المغربية والتي كانت تخصص من بين اهم برامجها بث مختلف العروض المسرحية، فلقد حقق المسرح الإذاعي بصمة خاصة جعلت منه عملا احترافيا فيما بعد، وكما جاء على لسان شقلاون شهادة حية يقول فيها: "نعم وضعت الحرب أوزارها سنة 1945م وكانت الإذاعة قد انتهت مهمتها من الدعاية ضد المحور وتبحث عن برامج تناسب عهد السلام العالمي (...) واهتدى بعض أفرادها إلى التمثيل"[41].

من خلال ما سبق، يمكن القول إن المسرح في المغرب الأقصى كان من أهم أشكال المقاومة بما تحمل الكلمة من معنى، بالرغم من المضايقات التي عانى منها من عملوا على ترسيخه وانتشاره، وبرغم ذلك فلقد كان الفن المسرحي لسان حال المواطن البسيط قبل المثقف والغني من خلال المواضيع المعالجة واللغة المستعملة سواء الفصحى أو العامية فلقد كانت بسيطة تعمل على توصيل الرسالة بشكل مباشر ومن دون أدنى تعقيد، كما ساعد الاستلهام التراثي والثقافي والتاريخي على الإقبال الكبير من طرف جمهور المتلقين بشكل خاص.

---

[40]– ينظر: كمال أحمد غنيم. المسرحية في عصر الدول والإمارات الثاني. أوراق اليوم الدراسي 29 ديسمبر 2018. ج3. كلية الآداب. الجاكعة الإسلامية. غزة. 2018. ص: 175.

[41]– المرجع نفسه. ص: 44.

ثانيا: المسرح المغاربي والتأثيرات الغربية:

1-تقديم:

شكلت النظرة المزدوجة لكل من بريشت ورفيقه بيسكاتور أساسا نظريا وتطبيقيا لنموذج مسرحي جديد مبني على أساس ظاهرة التغيير والتغير، وهو تجاوز النمط المسرحي الكلاسيكي خاصة فيما تعلق بالنموذج الدرامي المأساوي والذي كان وقتئذ يختص بالظواهر الفردية التي يعايشها بطل درامي خلف أبواب موصدة يختزل بشكل ما مأساة إنسانية تعبر عن إمكانية تعميمها إنسانيا مأساة الفرد الذي قد تتشابه تجربته مع باقي تجارب البشر فيكون الإيهام قاعدة والتطهير هدفا، غير أن بريشت ورفيقه بيسكاتور قد رأيا أن هذا النموذج يحتاج حتما إلى تغيير وأن مأساة الأفراد لا يمكن أن تعبر بأي حال من الأحوال عن حاجات المجتمعات الملحة للتغير[42]، فانتقلا من تصوير صراعات الأفراد ومآسيهم إلى تصوير صراعات المجتمعات وطبقاتها عبر طرح قضايا أكثر شمولية كالثورة والحرب والاقتصاد وخاصة الظلم الاجتماعي وما يترتب عنه من مآس تخص المجتمعات برمتها، حيث جعلا من المسرح وسيلة أساسية في التعبير عن هاته الصراعات التي يمكن أن تحقق هدف التغيير المرجو، وللعلم فإن مفهوم المسرح في ذاته قد تغير استنادا إلى هاته الدواعي، فاجتمع الطرح الدرامي مع الطرح السردي فأوجدا ما أسماه بريشت بالمسرح الملحمي.

نقل بريشت المسرح من وجود تراكمي تراثي حدد طبيعته وقوالبه، إلى فضاء مخبري -بشكل ما اصطناعي- متوسما إمكانية طرح مفاهيم جديدة لهاته الظاهرة الفنية معتمدا في ذلك على مرجعية أيديولوجية كانت في أمس الحاجة إلى أنماط

---

[42]- ينظر: برتولد. بريشت. الاورغانون الصغير في المسرح. تر/أحمد الحمو. مجلة الآداب الأجنبية. تشرين الأول. دمشق. 1975. ص: 126.

تعبيرية مغايرة تجعل من المتلقي الأوروبي قادرا على الشعور بما يدور حوله من متغيرات في جميع المستويات، هاته المرجعية الأيديولوجية التي كانت السبب الأول في طرح مشروع بديل باعتبارها في ذاتها مشروعا سياسيا يندرج تحت لواء الممارسة السياسية من جهة والقيم الوطنية من جهة أخرى، بدأت العملية المخبرية البريختية بمجموعة من التجارب العملية، كانت اهم عقباتها هي الميزاج التقليدي لجمهور، إذ كيف يمكن التعامل مع ثقافة تلق قولبها ونمطها النموذج المسرحي الكلاسيكي عبر عصور طويلة الأمد وما الأدوات الفنية التي يمكن أن تتيح إمكانية تغيير ما في شاكلة التلقي الجماهيري، كما أن مفهوم التلقي في ذاته يطرحه بريشت في عمليته المخبرية هاته بشكل مغاير تماما عن التلقي فيما سبق.

آمن بريشت أنه يحتاج إلى ابتكارين جديدين أولهما مسرح جديد بخطاب وبآليات جديدة وبمعايير تعيد رسم خارطة الذائقة الفنية مقدمات ونتائج، في مقابل هذا فهو اقتنع بما لا يدعو مجالا للشك أنه في أمس الحاجة إلى جمهور جديد لا يتعاطى الآليات التقليدية ذاتها، جمهور ينبغي أن يعصرن منطق التفكير لديه، فيستوعب محطات التغيرات الحاصلة وكذا منطلقاتها وأسبابها ودواعيها ونتائجها وتأثيراتها الكبيرة جدا خاصة على المجتمعات. جمهور جديد يتسع وعيه الإدراكي إلى استيعاب خطورة البروبغندات السياسية المطروحة التي قد لا تجعله مشاركا فيما تدعو إليه بقدر ما هي وسيلة لتنفيذها وضحية لفشلها الذريع.

وبحكم المتغيرات السياسية والاقتصادية العالمية المنبثقة أساسا من تداعيات الأزمة الاقتصادية العالمية في نهاية العشرينيات وكذا طوارئ بعض الثورات الناجحة كالثورة البلشفية 1917 وما تلاها من ترسيم فعلي لتعليم ماركس وانجلز النظرية وتحولها إلى مشاريع تطبيقية على أرض الواقع، إضافة إلى ظهور بعض الأنظمة

الفاشية في أوروبا والتي مثلت الثورة المضادة للطبقات البرجوازية التي شرعت في الدفاع عن موروثها التاريخي من بداية النشاط الاشتراكي، في ظل هاته الدوامة كان لزاما على الأصوات الفنية المسرحية أن تأخذ محلها وأن تتكيف مع المعطيات الجديدة، فما كان لبرتولد بريشت إلا أن يتموقع إلى جانب قناعاته وأن يجد لنفسه المظلة التي تتوافق مع تطلعاته في تثبيت معتقداته.

عاصر برتولد بريشت هاته التجاذبات واختار لنفسه منطق التغيير فلسفة ومنهج التعليمية هدفا كمرحلة ثانية من أهم مراحل مسيرته الإبداعية خاصة في ظل الحرب المشتعلة بين الاشتراكيين الماركسيين والبرجوازيين الرأسماليين حيث عكف على بناء مشروع مسرحي جديد يلبي تطلعات هاته المرحلة الجديدة التي أفرزتها متغيرات المواجهة بين عالمين تمثل فيه الفاشية والرأسمالية والسيطرة العدو الأول طموحاته الإنسانية المشروعة.

نقم بريشت على الوضع الذي كان يعيشه بشكل حاد، مثلما نقمت عليه دوار سياسية وفكرية عديدة اجتمعت كلها تحت راية واحدة تمثلت في هدف التغيير، ومن بين الاطروحات التي ازدهرت في تلك الفترة هي مناصرة الثورات التي تهدف إلى تغيير الأوضاع والتي في ظلها اعتمد بريشت على معادلته الخاصة على النحو التالي: بما أن الوضع يستلزم التغيير فإن المعيار الأساسي لفعل التغيير هو التغير في امتداد تلقائي لأطروحة هيغل خاصة في جدليته المادية، إذا أردنا التغيير فوجب علينا أولا أن نتغير. وليس بعيدا عن أحلامه وطموحاته أسقط مباشرة بريشت هذه القناعات على فضاء اشتغاله في فضاء الدراما، فأي مسرح هذا الذي يمكن أن يرجى منه تغيير الأوضاع وأن يقبل هو ذاته بظاهرة التغير.

بدأ هذا المشروع بالتشكل فكانت أولى مراحله المسرح التعليمي والذي مثل المحطة الأولى من محطات التغير قبل التغيير حيث بحث بريشت عن أطروحات جديدة للمسرح باعتباره ظاهرة تعبيرية تغييرية تستطيع عبر وسائطها الفنية أن تنفذ إلى جمهور متلقيها وأن تعيد طرح فكر مغاير عبر آليات مغايرة، قد نختلف أو نتفق مع مرجعيات بريشت في مسرحه العليمي غير أنه لم يكن سوى العتبة الأولى لبداية نضوج فكره الدرامي في استيعاب جدلية الطرح السياسي والطرح الفني حيث إن الدواعي السياسية كانت ملحة في ذهنه فكان لابد عليه أن يجد لها من أساليب جديدة تتفق معها حتى يتسنى له طرحها وإقناع جمهوره بها.

عاصر بريشت واحدة من أهم المراحل التاريخية المعاصرة تعقيدا مثلت مخاضا جديدا لمتغيرات حادة خاصة في العلاقات السياسية بين الدول والشعوب، وفي خضمها ساير هاته المتغيرات وابتكر فيها نماذج جديدة للتعبير عنها بما يدعم أطروحاته وأهدافه وفلسفته، فعكف على إبراز بشاعة هذا الواقع المؤلم وجشاعة القائمين عليه، بأسلوب مغاير للتعبير الأرسطي التقليدي الذي يعتمد فيه بالأساس على الإيهام أسلوبا والتطهير هدفا إلى منطق جديد اختار فيه تعرية هذا الواقع ومواجهة العالم به وجها لوجه بأسلوب جديد يستدرج فيه وعي المتلقين وإدراكهم الموضوعي بشكل أوفر حظا من استثارة عواطفهم ومشاعرهم، وقد يكون مشهد القضاء في مسرحية القاعدة والاستثناء من أكثر المشاهد التي تعبر عن أنموذج التحول في مسرح بريشت وطرح هذا المنطق الجديد الذي سيكتمل لاحقا في نضج مشروعه الملحمي. ولقد جسد بريخت رؤيته الفلسفية في مسرحيات عدة اختلفت مضامينها وتوجهاتها باختلاف طبيعة كل مرحلة من مراحل تطور ونضج مشروعه المسرحي، نذكر منها:

- **طبول في الليل (1918-1920):**

تصور هذه المسرحية "رد فعل سجين الحرب (كراغلر) بعد عودته من الثورة الشيوعية الهمجية عام 1919م ـ فـ (كراغلر) شن هذه الحرب مع أبناء طبقته المعدمين، لكنه يدير ظهره لها، ويتخلى عن الثوار ليسترجع خطيبته الحامل التي زوجها والدها بعد طول غياب دام أربع سنوات"[43] يقول: ".. ما الذي تريده فعليا؟ إنك لم تعد سوى جثة تحمل رائحة الطاعون (يسد أنفه) .. هل تريد أن تقدم لك القرابين لأنك التهمت شمس إفريقيا.."[44]، إن هذه المسرحية والتي ترسم بوضوح "موقف (كراغلد) الممزق بين العقل الذي يطالبه بالاستمرار في الثورة، وبين قلبه الذي يدعوه إلى الاكتفاء بالخطيبة (آنا) والحياة السعيدة في كنف زوجته الرأسمالية؛ تمزق بين الواجب الذي يدعوه إلى صفوف الحرب، وبين العاطفة الأنانية التي تلزمه بحبه لـ (آنا) وهكذا فهو يختار السعادة الفردية في مقابل المشاركة في الثورة الجماعية، لقد أدار ظهره للثورة، تاركا الرفصة للرأسماليين كي يستعيدوا زمام الأمور، التي كادت تفلت من أيديهم، إنه يدرك أن تخليه عن الثوار ليس في صالحه، لكنه يفضل أخذ خطيبته والعودة إلى البيت"[45].

يقول في هذا: "يكفيني (يضحك بشكل هستيري) إنها مسرحية سخيفة (...) المساكين في شارع الصحف يموتون، المنازل تنهار على رؤوسهم (...) إنهم ممددون على الأرض كالقطط الغرقى وأنا خنزير (...) الصراخ كله سوف ينتهي عندما يأتي صباح الغد، لكني أنا سوف أكون في فراشي غدا صباحا وسوف أتناسل كي لا

---

[43]- ينظر: جازية فرقاني. تجليات التغريب في المسرح العربي. ط1. مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. 2012. ص: 52.

[44]- برتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمي. تر/نصيف جميل. عالم المعرفة. الكويت. ص: 121.

[45]- ينظر: جازية فرقاني. تجليات التغريب في المسرح العربي. ط1. مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. 2012. ص: 52-53.

أنقرض.."[46]، ومن ثم فإن مسرحية طبول في الليل "دليل آخر لانتمائه إلى المذهب التعبيري فبريخت يصور البطل ممزقا بين اختيارين أحدهما يطالبه بالاستمرار في الثورة، والآخر يدعوه بالاحتفاظ بخطيبته والحياة السعيدة في كنف زوجته الرأسمالية، فهو متمزق بين الواجب والعاطفة الإنسانية"[47].

- **أوبرا القروش الثلاثة (1928-1929):**

طرح بريخت قضية هامة في مسرحيته أوبرا القروش الثلاثة والمقتبسة عن الإنجليزي جون غاني، وهي سلطة المال على السلوك البشري، ولقد جاءت على شكل مشاهد ترافقها أغان استفزازية، في إطار حبكات درامية ذات صيغة جماهيرية ولقد كانت هذه المسرحية شبه خلاصة لدراسته للاقتصاد.. [48]

- **القاعدة والاستثناء:**

إن مسرحية القاعدة والاستثناء والتي تمثل "أهم المسرحيات المعبرة عن المرحلة التعليمية حيث عمد بريخت إلى أسلوب المباشرة والسرد، كما أنه كبل الشخصيات فأصبحت مجرد أبواق تردد رؤاه وأفكاره، ووظف الأفكار الماركسية، وعمد إلى قضية التضحية بالفرد من أجل الجماعة، فكانت وظيفة هذه المسرحيات وظيفة تعليمية بحتة فهي تعلم الجمهور وتدفعه إلى التغيير والانقلاب على أوضاعه الراهنة من استغلال

---

[46]- برتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمي. ص: 120.

[47]- ينظر: https://www.arabicmagazine.net/Arabic/ArticleDetails.aspx?id=9362

[48]- ينظر:

https://www.alaraby.co.uk/%D9%81%D9%8A-%22%D8%A3%D9%88%D8%A8%D8%B1%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%B3%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%84%D8%A7%D8%AB%D8%A9%22-%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D8%AE%D8%AA%D9%8A

الطبقات البرجوازية والرأسمالية واحتكارها للخيرات، كما تميزت هذه الأعمال بالصراحة والجرأة من الناحية السياسية"[1]

- **الأم شجاعة 1939[2]:**

هذه المسرحية المقتبسة عن رواية ماكسيم غوركي فق تجسدت فيها سمات التعليمية بشكل واضح[3]،" استمد أحاثها من (حرب الثلاثين عاما) للكاتب غريملز هاوزن.

- **الإنسان الطيب في ستشوان: 1938-1940[4]:**

الإنسان الطيب في سيتشوان مسرحية موضوعها مقتبس عن حكاية شعبية صينية، أما آلياتها فهي مبنية على أساليب المسرح الصيني والروسي والشرقي. فلقد تأثر بريخت بالدراما الشرقية وبفكر الأديان الشرقية مثل "بوذا" و"كونفوشيوس"، وتأصلت اتجاهات بريخت الفكرية باهتمامه المتزايد بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية و خاصة بمسرح النو NO ومسرح الكابوكي Kabuki اليابانيين[5]، و كذلك الدراما الصينية وكانت وكانت مسرحيات "النو" اليابانية عاملا مهما في تشكيل وجهة نظره المسرحية، ولذلك

---

[1]- ينظر: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=403378

[2]- سامي خشبة. قضايا المسرح المعاصرة. الموسوعة الصغيرة 04. دار الحرية للطباعة والنشر. بغداد. 1997. ص: 86.

[3]- بيتر زوندي. نظرية الدراما الحديثة. تر/أحمد حيدر. مطبعة وزارة الثقافة. دمشق. 1977. ص: 133.

[4]- مسرحيات بريشت. تقديم: مخلوف بوكروح. موفم للنشر. الجزائر. ص: 17.

[5]- مسرحيات النو والكابوكي: هي مسرحيات تعرض في أي مساحة فارغة بالإضافة إلى فقر ديكوراتها ودلالتها المباشرة وأداء الممثل فيها يكون سالبا فضلا عن إمكانية عرض هذا المسرحيات في أي مساحة فارغة بالإضافة إلى فقر ديكوراتها ودلالتها المباشرة.

يخلص "فردريك أوين" إلى أن "مسرحيات بريخت التعليمية هي مسرحيات نو يابانية ذات مضمون ديالتيكي"[1].

- **السيد بونتيلا وتابعه ماتي (1940-1941)[2]:**

مسرحية السيد بونتيلا وتابعه ماتي مستلهمة من مسرحية هيلا فولي يوكي للكاتبة الفنلندية، وهي مسرحية من التراث الشعبي عن واحد من الإقطاعيين الفنلنديين والذي اكتشف الجانب الإنساني في شخصه بعد التأثير المستمر للخمر على عقله، ولكنه ما يلبث يعود إلى جشعه واستغلاله الكادحين حالما يصحو من حالة اللاوعي التي يكون فيها[3]

- **دائرة الطباشير القوقازية (1944-1945)[4]**

أما عن دائرة الطباشير القوقازية فهي مسرحية أخرى في مسرحية كتبها بريخت حينما انتقل بريخت في العام 1935م إلى الاتحاد السوفييتي وبعدما استقر لفترة قصيرة هناك وتعرف على نمط من الأداء المسرحي القوقازي والشرقي التقليدي أو ما يعرف في

---

[1]- أوين فريدريك. برتولد بريخت حياته فنه وعصره. ط2. تر/إبراهيم العريس. دار ابن خلدون. بيروت. 1983. 140.

[2]- سامي خشبة قضايا المسرح المعاصرة. الموسوعة الصغيرة 04. دار الحرية للطباعة والنشر. بغداد. 1997. ص: 87.

[3]- ينظر:

https://www.ultrasawt.com/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%AF-%D8%A8%D9%88%D9%86%D8%AA%D9%8A%D9%84%D8%A7-%D9%88%D8%AA%D8%A7%D8%A8%D8%B9%D9%87-%D9%85%D8%A7%D8%AA%D9%8A-%D9%85%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D8%B0%D9%8A-%D8%A8%D9%82%D9%8A-%D9%85%D9%86-%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D8%A9-%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D8%AE%D8%AA%D8%9F/%D8%B3%D9%84%D9%85%D8%A7%D9%86-%D8%B9%D8%B2-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%8A%D9%86/%D8%A3%D8%AF%D8%A8/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9

[4]- سامي خشبة قضايا المسرح المعاصرة. الموسوعة الصغيرة 04. دار الحرية للطباعة والنشر. بغداد. 1997. ص: 87.

الثقافة العربة بالحكواتي أو القصة خون في الأدب الفارسي[1]، وبحسب سامي خشبة فإن جوهر مسرحية دائرة الطباشير القوقازية يتمثل في أن الملكية لا يجب أن تعود إلا إلى الذين يمكن أن يستفيدوا منها بطريقة إنسانية[2]

- **حياة غاليليه:**

فكرة مسرحية حياة غاليليه استلهمها بريخت من خبر نشر في المجلات والصحف حول قضية تمكن العلماء من تفكيك الذرة، تحكي المسرحية قصة غاليلي حيث يظهر غاليلي في اللوحة الأولى مؤسس علم الفيزياء الحديث عالما يتخاذل أمام محاكم التفتيش لكنه يتابع عمله كي يتمكن حتى نير الديكتاتورية من الوصول إلى الحقيقة وترويجها، وبعد إلقاء الأمريكيين القنبلة الذرية على اليابان، وضع بريخت صيغته الثانية للمسرحية يدين فيها تخاذل غاليليه، فقد أدرك بريخت جدليا مدى الخطر الناجم عن التطور العلمي المحض أن استمر بمعزل عن التطور الاجتماعي[3].

[1]– ينظر: برتولد بريشت. قصص من الرزنامة. ط2. تر/بوعلي ياسين. دار الكنوز الأدبية. بيروت. 2000. ص: 09.

[2]– سامي خشبة قضايا المسرح المعاصرة. الموسوعة الصغيرة 04. ص: 88.

[3]–

ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D8%A9_%D8%BA%D8%A7%D9%84%D9%8A%D9%84%D9%8A

- **جان دارك قديسة المسالخ:**

تميزت هذه المسرحية بتجسيد "التعاليم الجديدة على نحو وصفي مؤكدا على العمل وعلاقته بالتحرر من العبودية والاستغلال"[1].

2- المسرح الملحمي وكسر قواعد المسرح الكلاسيكي:

رسخ الفهم الأرسطي فكرة أن العرض المسرحي محاكاة للوقائع اليومية كماهي دونما تغيير أو تحوير لتبدو صادقة مثيرة للمشاعر والأحاسيس، غير آبه لتناقضات المجتمع أو الاختلافات الطبيعية بين بني البشر، فالنموذج الإنساني في المسرح الكلاسيكي ثابت لا يتغير، كما أنه خاضع لسلطة القدر إذ لا يمكنه أن يغير مصيره. بالإضافة إلى أن الوقائع في المسرح الكلاسيكي خاضعة لتسلسل زماني منطقي، كما لا تخرج ردات الفعل عما هو متعارف وتقليدي وقيمي، والأهم من هذا أن المشاهد على علاقة منطقية بعضها ببعض وفق تسلسل منطقي في الأحداث فضلا عن التسلسل المنطقي في التعاقب الزماني.

أما عن المتلقي فهو في المفهوم الأرسطي مجرد متفرج منفعل، لا يعنيه مما يجري على الخشبة غير التماهي المطلق، وتحقيق الهدف من العرض وهو التطهر من... والتطهير في اللغة "النظافة (...) وتطهير النفس تنزيهها من العيوب والأدناس (...) وربما كان أرسطو أول من استعمل لفظ التطهير بهذا المعنى النفسي، فأطلقه في كتاب الشعر على تطهير النفس من الأهواء والانفعالات، ثم عم استعمال هذا اللفظ

[1]- جازية فرقاني. تجليات التغريب في المسرح العربي. ط1. مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. 2012. ص: 42.

فأطلق على تطهير النفس من العلاقات الحسية حتى تصبح مرآة صقيلة تنطبع فيها المعقولات"[1].

كما يرتبط التطهير عند النقاد النفسانيين بفكرة "إيقاظ الشعور بإحدى الفكر والكريات المكبوتة، لأن بقاءها في اللاشعور يحدث اضطرابات جسمية أو نفسية كالاضطرابات التي تحدثها الجراثيم، ويقوم العلاج النفسي في هذه الحالة على تطهير المريض مما في باطن نفسه من العناصر المكبوتة"[2].

إن المسرح الأرسطوطاليسي –بتعبير بريخت–"هو تعبير استعمله بريخت وأعاد استعماله النقاد للإشارة إلى دراماتولوجيا تستند إلى أرسطو، دراماتولوجيا تأسست على الوهم Illusion والمماهاة identification وأصبح هذا التعبير مرادفا للمسرح الدرامي Dramatique أو للمسرح الوهمي Illusionniste أو لمسرح المماهاة"[3].

يحمل بريخت المسؤولية للدراماتولوجيا التي تبحث عن تماهي المشاهد كي تثير فيه حالة تطهيرية cathartique وتمنع كل موقف ناقد، بيد أن المماهاة ليست إلا واحدة من معايير المذهب الأرسطوطاليسي ويجب أن نظيف إليها احترام الوحدات الثلاث trois unités لا سيما الترابط المنطقي la cohérence وتوحيد الحدث، ودور القدر والحاجة في تمثيل الحكاية، المسرحية مبنية على نزاع وحالة صادمة معقدة يجب حلها"[4].

---

[1]– جميل صليبا. المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية. ج1. دار الكتاب اللبناني. بيروت. 1982. ص: 292–293.

[2]– المرجع نفسه. ص: 293.

[3]– باتريس بافي. معجم المسرح. تر/ميشال ف. خطار. ط1. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. 2015. ص: 88–89.

[4]– المرجع نفسه. ص: 89.

والبريختية صفة مشتقة من اسم المؤلف الألماني برتولد بريخت 1898-1956 ممثلا من جهة نوعا من المسرح، سمي على التوالي وبالتناوب ملحميا épique وناقدا وجدليا أو اشتراكيا، ومن جهة أخرى، يمتاز بتقنية أداء تحث على التجاوب مع رغبات المشاهد، لا سيما بفضل الطبع الآلي لأداء الممثل[1]. كما "استعملت هذه الصفة لأسلوب الإخراج الذي يركز على الطابع التاريخي للواقع الممثل، وتقترح على المشاهد أن يبقى بعيدا، وألا يسمح لنفسه بأن ينخدع بطبعها المأساوي أو الدرامي، أو ببساطة بطبعها المخادع"[2].

تستند البريختية إلى نهج الدلالات والإشارات، أي إن الخشبة والنص هما الحيزان الذي يمارس فيه رجال المسرح تجاربهم التي تشير إلى الحقيقة بنظام إشارات جمالية (متجذرة بمادة أو بأي فن مشهدي) وسياسية (ناقدا ما هو واقعي بدلا من تقليده سلبيا) إن النظام البريختي بحسب تركيزنا على وجهة المناقض للدرامية (ملحمي) الواقعي، أو الجدلي (تحالف المبادئ المتناقضة، كالمماهاة أو كالتماسف) ليس فيه شيء من فلسفة معلبة توفر وصفات جاهزة للإخراج، بل بنقيض ذلك، عليه أن يساعد في إخراج مسرحيات بحسب متطلبات كل عصر، وفي السياق الأيديولوجي الذي يتلاءم معه[3].

2-1- كسر الإيهام:

لقد أخذ التصور الأرسطي لطبيعة العرض المسرحي حظه من الاهتمام والاستمرارية لفترة طويلة من الزمن، كما دام الاعتقاد طويلا بأن فكرة التطهير هي الأساس الأول الذي يقوم عليه العرض المسرحي الكلاسيكي ولا بديل عنها، غير أن

---

[1]- ينظر: باتريس بافي. معجم المسرح. ص: 100.

[2]- ينظر: المرجع نفسه. ص: 100.

[3]- ينظر: المرجع نفسه. ص: 101.

التصور لقي اعتراضا وفق التحول المعرفي مع برتولد بريخت والذي عمل بشكل مباشر على تقويض فكرة التطهير بإيجاد بديل نظري وعملي مقدما بذلك شكلا جديدا لمفهوم المسرح وتجسيدا مغايرا أيضا على خشبة المسرح، حيث بنى تصوره ذاك على ضرورة إنشاء مسرح فاعل لا منفعل، مسرح أساسه الفلسفة الماركسية وسماه بالمسرح الملحمي.

إن أساس المسرح الملحمي عند بريخت هو الاهتمام بالمتلقي فهو العنصر الفاعل والذي يجب أن يتمتع بقدر كبير من الوعي، وأن يكون على ثقة بأن ما يقدم إليه على خشبة المسرح ما هو إلا تمثيل وما هو إلا وسيلة لغاية أخرى وهي إدراك حقيقة الواقع المعيش والعمل على تغييره، فالمسرح الملحمي بهذا المعنى يكون قد استرجع وظيفته التعليمية شرط أن يوظف التغريب في كل جزئية من أجزاء العرض المسرحي بهدف التمويه.

وبعكس الإيهام، مع التغريب يصير المألوف مثيرا للانتباه كما يحتمل البديهي عنصر المفاجأة، كل ذلك بهدف إعمال العقل والابتعاد عن الجاهز في الأفكار والتصورات، ليخلق بذلك جدلية بين العرض والمتلقي، فيتغير التقبل الاعتيادي والصورة النمطية التي ألفها الجمهور على خشبة المسرح، فالمتلقي بحسب تصور بريخت أصبح عنصرا فاعلا في العرض يمكنه المشاركة فيه سواء بشكل مباشر والتدخل وفق ردات فعل مباشرة، أو من خلال إبداء موقف إزاء العرض المقدم إليه.

يعرف التغريب فيقول: "إظهار الشيء المألوف في صورة غير مألوفة وذلك بغرض نع الصفات البديهية عن أي سلوك كان أو إشارة"[1]، أو هو: "جعل المألوف غريبا، والتوصل إلى تغريب الحادثة والشخصية يعني فقدانها لكلما هو بديهي ومألوف وواضح بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها"[2].

---

[1]– برتولد بريخت. المنطق الصغير في المسرح. ر/أحمد الحمو. دمشق. 1975. ص: 136–137.

[2]– المرجع نفسه. ص: 124.

ولا يتوقف الأمر عند هذا، حيث إن إبداء الرأي أو اتخاذ موقف ليس كافيا في المسرح الدرامي بل إن هذا الموقف يجب أن يكون خطوة نحو التغيير، ذلك أن الهدف من التغريب لدى بريخت هو إثارة الوعي لدى المتلقي بأن الواقع الاجتماعي الذي يعايشه مليء بالتناقضات.. هناك حاجة ملحة لتغييره تغييرا جذريا، ولا يجب أن يتوقف الأمر عند المحاولة الأولى، بل إن عليه السعي في إحداث تغيير مهما كان بسيطا حتى يصل إلى المبتغى وهو استقامة الواقع بالتعبير الماركسي.

عند بريخت "انتباه المخرج والمشاهد يجب أن يتركز على العلاقات بين البشر، لا سيما في مكوناتهم الاجتماعية الاقتصادية، فوضعيات Haltungen الشخصيات فيما بينها أو الحركة Gestus تبدي للعيان علاقات القوة والتناقضات، إنها تعمل كرابط بين الإنسان وبين العالم الخارجي"[1].

إن سعي بريخت في تحقيق مبدأ التغريب في العرض المسرحي جعله يعالج التمثيل والإخراج بطريقة جديدة مختلفة ويوظف مختلف العناصر لتحقيق ذلك، ولقد عمد بالدرجة الأولى إلى تخليص الخشبة من كل ما هو وهمي وخادع للفكر والشعور الإنساني، فلقد قوض أساليب الإيهام التي رسخها أرسطو في المسرح الكلاسيكي، والتي تغيب وعي المتلقي وفهمه عن الواقع الذي يعيشه، خاصة وأن الإيهام يثبط الحس النقدي لدى المتلقي وهو ما ركز عليه بريخت في المسرح الملحمي. وتأكيدا على ذلك يجعل بريخت المتلقي يدرك أن ما يشاهده مجرد عرض مسرحي ولا يطمح ابدا لجعله يتصور وأن المشاهد حقيقية لذلك نجده يترك المتلقي يشاهد تغيير الديكور وتغيير ملابس الممثلين وكل ما ينطوي تحت ما أطلق عليه إسقاط الجدار الرابع. إن كل هذه المساعي لدى بريخت تهدف إلى الاحتفاظ بالمتلقي واعيا ويقظا لكي يتمكن من اتخاذ موقف مما يعرض أمامه.

---

[1]– برتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمي. ص: 95.

تتفق الآراء على أن العرض المسرحي في المفهوم الأرسطي مرتبط أساسا بالعرف الديني والأعراف الاجتماعية، وهي بمثابة قواعد معدة سلفا يجب أن تبنى وفقها الفكرة الأساسية للعرض، غير أن بريخت كان قد أرسى قواعد للمسرح تختلف اختلافا كليا عن سابقه، مبدأها الأول نقض المعايير الكلاسيكية تماشيا مع المستجدات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها أوروبا حينذاك اعتقادا منه أن طبيعة المسرح يجب أن تخضع للمرجعيات المعرفية للعصر، وفي هذه الفترة تحديدا والممتدة من أواخر القرن التاسع عشر إلى انتهاء الحرب العالمية الثانية أواخر النصف الأول من القن العشرين، أين استطاع الفكر التنويري أن يتخلص من هيمنة الكنيسة والإقطاع، وما تبعها من إعادة لهيكلة المفاهيم والمعتقدات الإنسانية، حيث استبدلت السيطرة الكنسي بقدرة الفهم الإنساني على تحقيق المستحيل.

2-2- التغريب:

من المؤكد أن المرجعية الفكرية والفلسفية بين أرسطو وبريخت مختلفة تمام الاختلاف ما أدى بشكل آلي إلى اختلاف تصور كل منهما لطبيعة المسرح وأسسه الجمالية والفنية، ولعل هذا الاختلاف هو أساس النظرة التجاوزية لدى بريخت لمقولات أرسطو، ومن بين أهم ما ناقضه بريخت هو قيام المسرح على فكرة الإيهام واستبدالها بالتغريب.

إن هذه النظرة المناهضة لأرسطو لم يكن أساسها إلا الأفكار النظرية الماركسية والتي تنبني أساسا على البعد المادي الجدلي والذي يتأسس بدوره على فكرة تغيير النمط الاجتماعي وفق مبدأ الصراع الطبقي بحسب نظرية ماركس وانجلز، إن فكرة التغيير هاته –بحسب بريخت–لا يمكن أن تتأتى إلا بالوعي واستيعاب الواقع بهدف تحرير الانسان من الاستعباد الذي يعيشه، ولذلك لم يجد بريخت أفضل من المسرح وسيلة فعالة لإيقاظ الوعي وشحذ الهمم.

يعد الأورجانون الصغير مصدرا هاما وأوليا ألم فيه برتولد بريخت بتصوره لمفهوم المسرح، حيث يمثل تحولا معرفيا في الأسس المسرحية من أرسطو إلى بريخت، ومن أهم الأسس التي يقوم عليها التصور البريختي التشاركية بين الممثل والمتلقي في الإنتاج، متجاوزا المفهوم الأرسطي للتلقي وفي ذلك يقول: "إننا نحتاج نوعا من المسرح يطلق لا المشاعر أو ومضات الإدراك أو الدوافع الممكنة بداخل مجال الإطار التاريخي الخاص بالعلاقات البشرية التي تدور فيها الأحداث فحسب، بل مسرحا يستخدم ويشجّع الأفكار التي تساعد على تغيير المجال نفسه"[1]، يؤكد أيضا: "يجب على المسرح أن يتحدّث بصورة قاطعة بلسان عصره"[2]، مما يعني أن هذا التصور نابع من تصور بريخت أن المسرح وجد للتغيير وليس للمحاكاة.

لقد عمل بريخت على كسر المفهوم الأرسطي وفكرة التطهير وأن المسرح محاكاة بشكل خاص، فلقد عهدنا في المسرح الأرسطي أن يكون المتلقي مجرد منفعل لا فاعل، ومن دون شك فإن هذا النقض كان أساسه استبدال التصور الأرسطي بتصور جديد من خلال استبعاد المسرح الانفعالي بالمسرح الملحمي السياسي، وفق نظرية جديدة في المسرح أساسها التغريب، والذي يهدف أساسا إلى تخليص العرض المسرحي من أساليب التنويم والتظليل والإيهام، وفي المقابل عمل بريخت على التأسيس لمسرح يوقظ العقل بدل أن ينومه، ولقد كان سعي بريخت بهدف تخليص الإنسان من سلبيته واستيلابه في مقابل الحضور المتفاعل والذي بإمكانه أن يؤثر في العرض المسرحي بذاته؛ فقد يمكن للمتلقي أن يشارك في الحوار مع الممثلين، وبهذا يكون المتلقي قد تحول من مستغرق للمشهد إلى مراقب له.

---

[1]– برتولود بريشت. الأرجانون الصغير. تر/ فاروق عبد الوهاب. هلا للنشر والتوزيع. الشارقة. ص: 43.

[2]– المرجع نفسه. ص: 69.

التغريب بهذا المفهوم إذن، هو تغريب على علاقة بالوقائع اليومية المعيشة وليست من نسج الخيال، المسرح مع بريخت أصبح إسقاطا للواقع لا محوِّرا له، بحيث يجعلها وفق تقنية التغريب وقائع مثيرة للدهشة والغرابة هدفها تشغيل وعي المتلقي وبعثه على التأمل والتفكير، ليس هذا وحسب، بل إن هدفها أيضا تعليمي من خلال شحذ الهمم تحت غطاء الوعظ والتحريض وحتى التسلية.

التغريب بهذا المفهوم هو تغريب يمارس على الوقائع اليومية، بحيث يحولها إلى مثيرة للغرابة والدهشة، تبعث على التفكير والتأمل، ليس هذا وحسب بل تعتمد على الطابع التعليمي من خلال أساليب الوعظ وحتى التحريض الاجتماعي والسياسي، وقد يكون طابعها ساخرا في أغلب الحالات، وفي ذلك يؤكد بريخت: "لكي يخلق التغريب يجب على الممثل أن يرفض الوسائل التي تعلّمها لكي يغري المتفرّج بان يتوحّد مع الشخصيات التي يعليها الممثّل، وإذا كان هدف الممثل ألا يرسل المتفرّج في غيبوبة يجب عليه ألا يكون هو نفسه في غيبوبة"[3]، ومن خلال هذا التصريح يتضح الفرق بين سلبية الممثل والمتلقي في المفهوم الأرسطي وإيجابية كل منهما في المفهوم البريختي، حيث يجب على الممثل أن يحقق أعلى درجات التماهي مع الشخصية التي يمثلها فيكون المتلقي على استعداد تام بأن يتماهى كليا مع ما يشاهده، ولكن المطلوب من الممثل من المنظور البريختي أن يبقى الفواصل بينه وبين الشخصية التي يمثلها واضحة، فيبقى المشاهد حذرا مترقبا، حيث تمكنه حالة الحذر والترقب هاته من اتخاذ موقف مما يشاهده، مما يبطل الإيهام الذي يحقق له التطهير بالمفهوم الأرسطي فتكون مشاركته في العرض بذلك موجبة فاعلة.

[3]– بروتولد. بريشت. الأرجانون الصغير. ص 44.

2-3 الجدار الرابع:

الجدار الرابع، تعبير عن الستار الذي يرفع أو يوضع بين الممثلين على خشبة المسرح وجمهور المتفرجين بغرض تغيير الديكور أو الملابس، أو الاشارة إلى انتهاء مشهد والانتقال لآخر، ومن المتعارف أن الستار في المسرح الكلاسيكي جزء أساسي لا يقل أهمية عن باقي عناصر العرض المسرحي الأخرى، غير أن بريخت أسقط في منظومته المسرحية هذا الركن حيث اعتبره حاجزا بين الخشبة والمتلقي والدليل على ذلك أنه أطلق عليه تسمية الجدار الرابع تدليلا منه على أنه يعيق استمرارية التلقي والفهم.

إن اسقاط الستار لدى بريخت نابع أيضا من قناعته بأنه وسيلة إخفاء وتمويه لما يجري من إعداد وتغيير.. ومحاولة لإيهام المتلقي بأن ما يجري على الخشبة حقيقي لذلك نجده يقول وبصوت مسموع: " ابقوا ستارتى مرفوعة، ولا تخفوا المسرح عن العيون بل دعوا النظارة وهم مسترخون في مقاعدهم، يحسون بما يجرى من إعداد بارع، فيروا قرصاً من الورق الفضي ينساب في هيئة القمر أو سطحاً من القرميد يُحمَل إلى موضعه. لا تروهم أكثر مما ينبغي، لكن أروهم شيئاً ما حتى يدركوا أنكم لستم سحرة، بل أصدقاء وعمال"[4].

2-4-الأداء التمثيلي:

تتحدد المفارقة في الأداء التمثيلي بين المسرح الكلاسيكي والمسرح الملحمي في أن في المسرح الملحمي يخاطب العقل قبل العاطفة، كما يقوم على التغريب قبل التشارك الوجداني بين العرض والمتلقي، ولكي يتحقق التغريب في الأداء يجب أن

---

[4]- محمد عبد المنعم. الإخراج في المسرح الملحمي. الحوار المتمدن. العدد. 3166. 26.10.2010. التوقيت 10:01. https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=233166 تاريخ الزيارة: 2023/06/08.

يبتعد الممثل على تقمص الشخصية فتبدو وكأنها حقيقية؛ بمعنى أنه يرفض الاندماج الكلي مع الشخصية كما هي الحال في المسرح الكلاسيكي، فالمطلوب من الممثل هو مخاطبة العقل بهدف التغيير، وليس مخاطبة العاطفة بهدف الإمتاع.

كما يصر بريخت على ضرورة ابتعاد الممثل أيضا على بذل المجهود في محاولاته لتحقيق هدفه في إغراء المتلقي بأن يتوحد مع الشخصية التي يمثلها، وفي ذلك يقول: "لكي يخلق التغريب يجب على الممثل أن يرفض الوسائل التي تعلمها لكي يغري المتفرج بأن يتوحد مع الشخصيات التي يعليها الممثل، وإذا كان هدف الممثل ألا يرسل المتفرج في غيبوبة يجب عليه ألا يكون هو نفسه في غيبوبة"[5]؛ وكلمة غيبوبة هنا إشارة ضمنية إلى تعارضه مع التصور الأرسطي للدور المنوط به الممثل، حيث يرفض من خلال هذا التصريح ترك المسافة واضحة بين الممثل والشخصية، وأن يدرك المتلقي تمام الإدراك أن الممثل يمثل، وليس هو نفسه الشخصية، فالممثل بحسب تصور بريخت مطالب فقط بأن يؤدي الشخصية لا أن يكون هو ذاتها، الشخصية هنا ليست هي الهدف كما في التصور الأرسطي، بل إنها وسيلة لغاية أخرى لا تتجاوز عرض وتفسير موقف أو قضية ما، فالممثل "عليه في نهاية الأمر أن يمثل أنه لا يمثل، فما هو إلا عارض أو قصاص، بل أقرب إلى الراوي الذي يروي علينا حادثة وقعت من قبل، أو حدثا شاهده دون اندماج، متخذا موقفا من الشخصية التي يؤديها بما يتيح لنفسه فرصة للنقد، مستهدفا إثارة المشاهد واستفزازه لإصدار موقف انتقادي تجاه تلك الشخصية، وهكذا فهو يحتفظ بشخصيته هو ثم يقدم الشخصية المسرحية تقديما سرديا"[6].

---

[5]– برتولود بريشت. الأرجانون الصغير. ص: 44.

[6]– المرجع نفسه. 46.

إذ "لا يجوز للمثل أن يندمج في الشخصية ولا يسمح له وهو على خشبة المسرح بأن يتقمص بصورة كاملة الشخصية التي يمثلها"[7].

هذا، ويتميز المسرح الملحمي بفصل المشاهد في الحوار، حيث تنتفي سيرورة الحكاية كما هي في المسرح الكلاسيكي، وكأن كل مشهد هو موضوع مستقل عن الذي يسبقه أو يليه، حيث تبدو المسرحية الواحدة وكأنها مجموعة مسرحيات، وهو نقض لتسلسل الأحداث عند أرسطو و"كسر للاندماج" ليتحقق عنصر التغريب وفق هذا النقض والكسر، ولن يتحقق ذلك بهاذين العاملين فقط بل إنه يتحقق بثلاث وسائل أخرى وهي "النقل على لسان الشخص الثالث، النقل بالزمن الماضي، قراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات"[8]، يتضح من خلال هذا النص أن الممثل في التصور البريختي أصبح ثلاثي الأبعاد؛ حيث تعدى ثنائية الممثل والشخصية وأكتسب دورا ثالثا وهو أنه أصبح ناقدا أيضا، وبذلك فإن الممثل عند بريخت منوط به ثلاث أدوار في دور واحد وهي:

- الممثل بشخصيته الحقيقية
- الشخصية في العرض المسرحي
- الناقد

ومن ثم، فإن الممثل في تصور بريخت تحول من مجرد مؤد لدور ما إلى فاعل في المسرحية، ومما تجدر الإشارة غليه أن بريخت لم يخلص الممثل تماما من العاطفة إذا تطلب الدور ذلك ولكن "كل ما ينبغي عليه هو ألا تظل عواطفه في الأعماق هي

[7]– برتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمي. تر/جميل ناصيف. عالم المعرفة. بيروت. ص: 126.

[8]– المرجع نفسه. ص: 133.

عواطف الشخصية التي يلعبها، وذلك حتى لا تصبح عواطف الجمهور في الأعماق هي الأخرى عواطف الشخصية"[9].

رسخت الثقافة اليونانية تصورا قارا بالنسبة لدور الممثل على خشبة المسرح والرسالة التي من المفترض أن يؤديها، إذ تنحصر مهمة الممثل في "عرض المعاناة البشرية، ومحاكاة النماذج بكلمات متوازنة"[10]، كما يجب عليه "أن يخلق على المنصة شخصية تصورها المؤلف ووضعها في حوار المسرحية وأحداثها وأفعالها، وترجمها المخرج أو فسرها بالتجسيد الحاضر، بحيث يقدم صورة مقنعة لفرد ما في مواقف درامية"[11]. وتبعا لذلك فإنه كلما كان الممثل أكبر قربا وانسجاما مع الشخصية التي سيمثل دورها سواء من حيث بنيتها النفسية والاجتماعية، أو من حيث انفعالها وسكونها، وفي عفويتها وتصنعها؛ والإجابة على أسئلة كيف ولماذا وأين ومتى"[12] وكل الإجابات التي تتعلق بطبيعة الشخصية وتقدمها واضحة للمتلقي فلا تيتدعي إعمال فكره فيها.

إن مهمة الممثل بحسب التصور الكلاسيكي تبدأ قبل العرض بل حتى قبل تجسيد الدور في حد ذاته، حيث يجب عليه أن يستكنه حقيقة الشخصية ووظيفتها والأثر الذي يمكن أن تحققه لدى المتلقي، حتى قبل أن تقدم للعرض، فالأداء التمثيلي بالمفهوم الكلاسيكي يقدم الجاهز بعكس المفهوم الملحمي.. الذي استحدث تقنية التغريب مقوضا بذلك تقنية الإيهام.

إن من بين النماذج التي جسدت هذه التقنية هي مسرحية **الإنسان هو الإنسان** لبرتولد بريخت والتي عرضت عام 1927م حيث "يظهر فيها الجنود الإنجليز وهم ضخام الجثث، وجوههم قبيحة، أجسادهم منتفخة كأنها محشوة، ويمشون أرجل خشبية

---

[9]– برتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمي. ص: 36.

[10]– عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ص: 88.

[11]– أبو الحسن عبد الحميد سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ص.105.

[12]– ينظر: المرجع نفسه. ص:112.

طويلة، وفي العرض سخرية من مقترفي الحرب باعتبارهم مسخا كاريكاتورية، وفي الوقت ذاته يكشف عن بشاعتهم وتسلطهم المخيف بحيث يدين أفعالهم اللاإنسانية ضد البشرية"

ومن ثم، فإن الهدف في المسرح الملحمي بين وواضح فالمسرح أداة للتحليل لا للإمتاع، تحليل للواقع وترسيخ لفكر ما، هدفه الرئيسي هو أن تكون خشبة المسرح منصة للحوار لا منبرا للأوهام، إذ يجب ان يجتمع فيها الفكر والمتعة الفنية معا.

2-5-تأثيث الفضاء:

لم يقتصر التغير في المفهوم المسرحي الملحمي على العناصر السابقة فحسب بل إن طبيعة الفضاء ومفهومه تغير أيضا، وذلك من خلال إزالة الحدود بين الخشبة والجمهور بشكل أساسي وهو ما يطلق عليه بريخت بكسر الجدار الرابع.

ومفهوم الفضاء في المسرح هو السعي أولا لتأسيس تواصل مكاني بين الممثل والمتلقي، والهدف من هذا التأسيس هو "منح المكان والمساحة عواطف إنسانية كبرى، فهي فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض"[13]، إن تحديد مفهوم الفضاء وطبيعته لم يكن حديثا ولكن كانت له بوادر مثل المسرح الإغريقي القديم مثلا والذي "لم يكن عنده مكان خاص به، إذ كانت العروض تقام في الأسواق والساحات العمومية، في مناسبات معلومة، حيث كانت العروض أشبه ما تكون احتفالات دينية التي يشارك فيها كل الحضور، على أنه سرعان ما يتحول هذا الاحتفال المفتوح إلى فرجة تأملية، يقتصر المتفرج فيها على مشاهدة ما يجري على الخشبة "[14]، وقد يكون

---

[13]– عبد الرحمان. الدسوقي. الوسائط الحديثة في السينوغرافيا المسرح. دط. دار الحريري للطباعة. القاهرة. 2005 ص: 17.

[14]– محمد التهامي. العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية. ط1. دار الأمان. الرباط. المغرب. 2006. ص:60.

هذا من أهم أسباب ظهور المدرجات الإغريقية الشهيرة، كما "تغيرت بنية المشاهد في فضاء العرض المسرحي، منذ بداياته الأولى إلى عدة أشكال"[15].

وعلى الرغم من أن التصميم المسرحي الإيطالي كان من أشهر التصاميم المعمارية المسرحية التي عرفها التاريخ، إلا أن هناك أنواعا أخرى عديدة نذكر منها: المسرح التقليدي حيث يجلس المشاهدون في مواجهة المنصة، المسرح المفتوح ذو المنصة ثلاثية الجوانب والمنصة الإليزابيتية، حيث يصطف المشاهدون للرؤية من ثلاث جوانب. والمسرح الدائري: أو ما يسمى بمسرح الحلبة، حيث يحيط المشاهدون بمنطقة العرض من كل جهة، وهناك ما يسمى بالمسرح المرن والذي تعد فيه المنصة بشكل عفوي في أي مساحة من الصالة، حيث يأخذ فيه العرض شكل ممر، ويجلس الجمهور على جانبيه[16].

وفي هذا السياق نميز هنا بين مفهومين متداخلين ولكن الفرق بينهما واضح وهما المكان الركحي، والمكان الدرامي؛ ويقصد بالمكان الركحي، الوجود المادي الذي يمكن إدراكه بالحواس[17] وهو بتعبير دقيق الخشبة، والخشبة من العناصر الأساسية المكونة للمسرح، لأنها شرط ضروري لتحقيق العرض المسرحي، و"يمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلولا يحيل على مرجع غائب هو المكان الدرامي"[18]، وإذا كان المكان الركحي يتميز بحضوره الواقعي المادي فإن المكان الدرامي "هو بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخيلي"[19]، ومن هنا فهو لا يختلف عن المكان القصصي أو الروائي، إذ يكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه، إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا

---

[15]– عبد الرحمان. الدسوقي. الوسائط الحديثة في السينوغرافيا المسرح. ص: 49

[16]– ينظر: المرجع نفسه. ص: 48–49.

[17]– ينظر: عز الدين. جلاوجي. المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر. ص:192.

[18]– عز الدين جلاوجي: المرجع نفسه. ص.192.

[19]– محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1 دار الأمان، الرباط، المغرب.2006ص.68

بصريا ودعامة مادية (المكان الركحي)، وذلك بناء "على شفرة فضائية تسمح للمتفرج بالربط بين دوال مكانية ملموسة ومدلولات مرتبطة بالفضاء التخيلي الذي تستدعيه حكاية المسرحية وهي شفرة تقوم في جانب كبير منها على خيارات المخرج الجمالية والإيديولوجية وعلى تأويله الخاص للفضاء الدرامي"[20].

وبتعبير آخر يمثل المكان الركحي "الحيز المسرحي وهو الحيز الحقيقي للخشبة– المنصة حيث يتحرك الممثلون وينحصرون في الحيز الفعلي من المساحة المسرحية أو يتحركون في وسط الجمهور"[21]

والمكان الدرامي أو "الحيز الدرامي هو الحيز الدراماتولوجي الذي يتحدث عنه النص، وهو حيز مجرد يقوم القارئ أو المشاهد ببنائه بواسطة الخيال (خلال توظيفه)"[22].

نشير في هذا المقام إلى أن مفهوم الفضاء أصبح يذكر باصطلاح آخر جديد وهو السينوغرافيا، والسينوغرافيا مصطلح حديث إلا أنه كمفهوم وجزء لا يتجزأ من العرض المسرحي موجود منذ وجود المسرح نفسه لأنه جزء لا يتجزأ منه، والسينوغرافيا هي: "تصميم الفضاء المسرحي، والتعامل معه، من ناحية المظهر يعتمد على استمرار الصور والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء والصوت، كذلك فإن السينوغرافيا– بالنسبة للمعماري–هي التي تصور المظهر التشكيلي الخاص لنخبة المسرح وقاعة الجمهور"[23].

كما أن السينوغرافيا واحدة من أهم مكونات العرض المسرحي والتي تتداخل مع عوامل أخرى أساسية لعرض مسرحي متكامل، والتي تشكل في مجموعها وتساعد على

---

[20]– محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص.68.

[21]– باتريس بافي. معجم المسرح. ص: 213.

[22]– المرجع نفسه. ص: 213.

[23]– عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، دط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء. ص: 100.

"على إضفاء الصفة الاستعمارية على هذا الإبداع حيث تتهدم أشكال الركح التقليدية "العلبة الإيطالية" ويتم استثمار أماكن جديدة دف إلحاقها بالمعمار المسرحي"[24].

والسينوغرافيا هي "فن تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة، وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام، وبإيجاز هي الفن الذي يرسم التصورات من أجل ضفاء معنى على الفضاء"[25].

وفي ضوء هذه المفاهيم، قدم بريخت تصورا جديدا للفضاء المسرحي تماشيا مع طبيعة الأهداف المرسومة من المسرح الملحمي، فبالنسبة للديكور مثلا لا يعنى العرض الملحمي بتقديم ديكور يوهم بأن المشاهد حقيقية، فالديكور –بحسب بريخت–يشير بشكل موجز للأحداث حتى يجنب المتلقي الاندماج فيها، لذلك تقدم الأحداث بالموازاة مع ديكور بسيط دال يمنع الإيهام، كما كان يعتمد على تغيير الديكور أمام أعين المشاهد لكسر حاجز التوهم أيضا.

ويمكن أن نستدل ببعض النماذج المسرحية لبريخت:

- مسرحية **السيد بونتيلا وتابعه ماتي** مسرحية السيد بونتيلا وتابعه ماتي كتبها بريخت ما بين عامي 1940–1941 في منفاه في فنلندا فرارا من الطغيان النازي. فلقد صنع بريخت جبلا من خلال تكويم الكراسي بعضها فوق بعض حيث يجري ذلك كله على مرأى من الجمهور.

ولأن الإضاءة جزء هام من العرض فإن بريخت رفض فكرة الأضواء الملونة، الصاخبة أو الخافتة، وومضات الظلام، والتي يمكن أن تخلق جوا نفسيا معينا يؤثر

---

[24]– عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما. 102.

[25]– عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في أدب المغاربي المعاصر، ط1 دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012. ص: 01.

على المتلقي بأي شكل من الأشكال، ويستبدلها بالإنارة العامة فوق الخشبة حيث تكون ساطعة حتى في مشاهد الليل حيث يقول: "نريد أن يكون النظارة دائمي اليقظة والانتباه. فلندعهم يحلموا في الضوء الباهر"، ولذلك كان بريخت يؤكد دائما على أن تبقى الأضواء ومصادرها مكشوفة أمام المشاهد حتى يبقى على وعي بأن ما يشاهده ما هو إلا تمثيل، كما أن بقاء الأضواء ساطعة طوال العرض لأجل ضمان يقظة المتلقي حتى نهاية العرض.

بالإضافة إلى ذلك، تمثل الموسيقى والأغاني جزء لا يمكن أن يخلو منه الكثير من العروض المسرحية، حيث يتم توظيفها أيضا في العروض المسرحية الملحمية بهدف التغريب، وذلك من خلال قطع الأحداث وإعطاء الفرصة التأمل النقدي للمتلقي، كما أن بريخت يوظف الموسيقى بطريقة ملحمية تختلف عن الكلاسيكية كخلفية تعمق الأحداث وتزيد من توترها وتخلق بذلك جوا نفسيا معين، حيث أصبحت عند بريخت عنصرا مستقلا بذاته عن الاحداث، أو هي حدث مواز، وقد يكون موقفا تعليقيا أو نقدي، إذ يجب أن "تقاوم بشدة ذلك التمازج الناعم المتوقع منها والذى يحولها إلى خادم لا مخ له، إن الموسيقى لا تصاحب إلا في شكل التعليق، ولا يمكن أنه تُعَبِّر عن نفسها بأن تفرغ العواطف التي حَمَّلَتَها بها حوادث المسرحية[26]".

من خلال ما سبق، فإن المسرح في المجتمعات المغاربية بالمفهوم الأوروبي لم يظهر إلا مع بدايات التاسع عشر بظهور حلقات الوصل ما بين الثقافات، سواء عن طريق الحركات الاستعمارية أو عن طريق البعثات التبشيرية أو حتى الرحلات الاستكشافية منها وإليها، أما تلك الأشكال التعبيرية التي وجدت عند المجتمعات المغاربية فلها من المسميات ما يغنيها عن أي سياق جديد يسميه الكثيرون –مسرحا–

[26]– عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في أدب المغاربي المعاصر. ص: 04.

فالمعلقات لها خصوصيتها كما للمقامات خصوصية أيضا تميزهما عن خصوصية الحلقة والقوال والمداح. وكذلك الديوان والاحتفالية.

إن الأهم في كل هذا هو كيف توظف هذه الأشكال التراثية في أي نمط تعبيري آخر بحيث تحافظ على معايير الصفاء والانتماء الثقافي، دون أن ينغمس أي باحث في تبرير الأشكال التعبيرية ومحاولة إثبات تسميات لا ترتبط بها، وهذا ما سنتطرق له في الفصل الثاني بالتحليل لمختلف المضامين المسرحية المختارة، والمستلهمة للتراث والحكاية الشعبية، خاصة منها المداح والحلقة والقوال والديوان والاحتفالية.

الفصل الثـــــــــــاني

التجارب المسرحية المغاربية واستلهام التراث

أولا–التجارب المسرحية المغاربية

1– تقديم

ثانيا–المسرحى الجزائري

1– المسرح الحلقوي عند ولد عبد الرحمن كاكي

1–1– المداح في المسرح الحلقوي

1–2– المَحْكِيُّ في المسرح الحلقوي

2– المسرح الحلقوي عند عبد القادر علولة

2–1– تقديم

2–2– القوال في مسرح علولة

2–3– الحلقة في مسرح علولة

2–4– أهمية القوال في المسرح الحلقوي عند علولة

ثالثا: المسرح التونسي

1- تقديم:

2- عز الدين المدني:

3- ديوان الزنج:

رابعا: المسرح المغربي

1- تقديم

2- المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم بالرشيد

أولا-التجارب المسرحية المغاربية واستلهام التراث:

1-تقديم:

استلهام التراث ضرب من ضروب التناص، غير أن توظيفه يكون بطريقة واعية وعن قصد، ويكون المزج فيه بين مادة تراثية لتجسيد رؤيا راهنة، وبحسب عبد السلام المسدي فإن "توظيف التراث ما هو إلا عملية واعية لمزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله التغيير"[1]، وهو بصورة أخرى "الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية والمتح من أشكالها فنيا وجماليا وتوظيف التراث، يمكن أن يكون مرئيا أو مسموعا أو بنيويا أو نصيا، وإذا كان التوظيف المرئي والمسموع مرتبطا بالحرفة المسرحية أي بالإخراج، فإن التوظيف البنيوي النصي مرتبط بالتأليف"[2]، فالمؤلف عادة ما يعمل على الانتقاء بما يتناسب مع موضوع عمله، فالهدف التواصلي لا يتحقق إلا إذا كان التوظيف بوعي كامل يمكن أن يحقق الغاية التواصلية والرسالة التي من المفترض أن يحملها النص، والتراث هو "كل ما وصل إلينا من الماضي من فكر أو علم أو أحداث، ومواقف مشرقة أو حاضرة، وهو يشير إلى جذور الأمة القوية في التاريخ، ويؤكد وجودها وأصالتها ويشحن نفوس أبنائنا بقوى جديدة، ويبعث فيهم الثقة بالأمة ومسيرتها"[3]؛ التراث بشكل عام هو الجانب الحي المشرق من الماضي أو التاريخ، وفي المسرح المغاربي بشكل عام لم تكن العودة إلى التراث بهدف إحياء أيام الأمجاد وأخبارهم، بل إن الغاية أكبر من ذلك وهي

---

[1]- المسدي عبد السلام. توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر. مجلة العربي. العدد 412. مارس 1993. الكويت. ص: 85.

[2]- بوالشعير رشيد. دراسات في المسرح العربي المعاصر. دار الأهالي. دمشق. 1997. ص: ص: 45-46.

[3]- محمد هاشم صوصي علوي. المسرح العربي والتراث. المسرح المغربي أنموذجا. ط1.طوب باريس للنشر. الرباط. 2010.ص: 30.

الإسقاط على قضايا الراهن، وهو نوع من التمويه خاصة إذا تعلق الأمر بقضايا السياسة وأنظمة الحكم.

بحسب فاروق خورشيد فإن التراث الشعبي بشكل خاص هو نتيجة تراكمات معرفية، علمية وفكرية وفنية، كما أنه يشمل أنماط العيش في الحضارات المختلفة، كما أنه مفهوم شامل لتشابكات السلوكيات القولية والفعلية المتعدية من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى أخرى[1]؛ وبالمفهوم ذاته فإن التراث الشعبي ينتقل من حلقة زمانية إلى حلقة أخرى بصفة تراكمية تؤثر بشكل مباشر أو غير مباشر في مختلف الأجناس البشرية ممن تنتمي إلى ثقافة واحدة أو إلى ثقافات مختلفة، كما أنه يأخذ مكانه في سلسلة الماضي بشكل آلي، فيصل إلى الحاضر بصورة واضحة محددة، يبقى ن خلالها محفوظا ثابتا في الذاكرة الجماعية[2].

والتراث العربي واحد من الأرصدة الثقافية التي يميزها التنوع بين الأدب الشعبي والأسطورة والفلكلور.. تشكل عبر سيرورة الماضي وامتداده في الحاضر بوعي وبغير وعي، فهو "جدلية الماضي والحاضر إنه مفهوم حضاري فلسفي، وما يهمنا منه إذن هو هذا الصراع الدرامي الذي نكشف عنه، وهو صراع مع الذات التي تحمل نقيضها بداخلها صراع بين قوى الجذب والدفع، بين الإقدام والإحجام، بين الإيجاب والسلب، إن الماضي لا يمضي والحاضر لم يحضر بعد – إلا شكليا–الشيء الذي يعمق خوفنا وقلقنا على المستقبل أكثر هذه العلاقة الجدلية سواء مع الذات أو التراث أو الواقع اليومي"[3]؛ فالزخم التراثي إذن ما هو إلا جدل مستمر وتفاعل بين وقائع التاريخ وقضايا الراهن، وبين مؤيد ومعارض لاستلهام المادة التراثية وإسقاطها على الحاضر بهدف.. يبقى التراث بعامة من أساسيات الهوية في مجتمع من المجتمعات سواء المادي

---

[1]– فاروق خورشيد. الموروث الشعبي. ط 1. دار الشروق. القاهرة. 1992. ص: 12.

[2]– ينظر: فاروق خورشيد. الموروث الشعبي. ص: 13.

[3]– عبد الكريم برشيد. المسرح الاحتفالي. ط1. الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع. ليبيا 1990. ص: 145.

الملموس المجسد في الثقافة والمجتمع ومنه المخطوطات بأنواعها أو فن العمارة[1]، أو الروحي الفكري أو حتى العقائدي؛ والمتمثل أساسا في الأساطير والقصص الشعبي والأمثال والحكم وحتى الأغاني والأهازيج التي عرفت بها كل منطقة بخلاف أخرى، بالإضافة إلى مختلف الأعراف والتقاليد التي ترسخت مع مرور الزمن في الذهنية العامة[2].

ومن ثم، فإن الغاية التي تتمثل في التوظيف الواعي، وتحقيق الغاية التواصلية، لا تتحقق إلا إذا نظرنا إلى التراث على أنه مادة حية قابلة للتجدد والانبعاث[3] والتكيف مع الراهن، لا على أنها مادة ميتة محاطة بسياج القداسة.

تتقاطع هذه الفكرة مع التصور الذي قدمه محمد عابد الجابري، حيث يكون التعامل مع المادة التراثية وفق مستويين؛ مستوى الفهم، ومستوى التوظيف، حيث يقتضي مستوى الفهم استيعاب التراث في مجمله، في حين يقتضي مستوى التوظيف والاستثمار البحث عما يمكن إعادة استثماره في الحياة الراهنة[4]؛ وبهذا المفهوم يكون توظيف التراث منهجا واعيا في استحضار المادة التراثية بهدف استثمارها في التعبير عن قضايا الراهن وتوصيل الرسالة المبتغاة.

وفي هذا الصدد، وعندما يتعلق الأمر بتوظيف التراث في المسرح المغاربي بشكل عام –والجزائري بشكل خاص–نجد أنفسنا أمام تجارب مسرحية طلائعية جسدت وبحق فكرة استلهام التراث للتعبير عن قضاياها الاجتماعية والسياسية والإنسانية، إن من بين التجارب المسرحية خاصة الجزائرية منها نذكر ولد عبد الرحمن كاكي، وعبد القادر علولة..

---

[1]– محمد قجة. الحداثة والتراث. مجلة الموقف الأدبي. اتحاد الكتاب العرب. سوريا .العدد 14 . ص: 50.

[2]– المرجع نفسه. ص: 50.

[3]– عمارة محمد. نظرة جديدة إلى التراث. ط2. دار قتيبة. بيروت. 1988. ص: 08.

[4] – محمد عابد الجابري. نحن والتراث. ط1. دار الطليعة. بيروت. 1982. ص: ص: 67.

أما عن أسباب توظيف التراث ودواعيه، فإنها تتباين بين الفنية والاجتماعية والسياسية، ففي أغلب الأحيان يلجأ المؤلفون المسرحيون إلى المادة التراثية بمختلف تفاصيلها، أحداثا ورموزا وشخصيات.. جاعلين منها شفرات لرسائل يهدفون إلى تبليغها لجمهور المتلقين، وربما يعتقد المتلقي أن هذه الطريقة تتعلق بالقضايا السياسية وحسب، بل إنها تتعلق أيضا بالأعراف الاجتماعية والتقاليد التي تتحكم في المنظومة المجتمعية باختلافاتها مكانيا وزمانيا.. ولعل أهم ما تعرض له المؤلفون المسرحيون –على غرار كاكي وعلولة–بالنقد والتقويض هي مجمل الخرافات ومختلف المعتقدات التي ترسخت في الذهنية العامة على مر العصور حتى أنها اكتسبت طابع القداسة والدوغمائية. ولقد كانت محل انتقاد لاذع من قبل هؤلاء نظرا لما أفسدته من تفكير الأفراد وتوجههم إلى مثل هذه المعتقدات اعتقادا منهم بقدراتها الخارقة على حل مشاكلهم في حياتهم اليومية.. كما لم يكن من المستساغ أن يشككوا فيها أو يبدوا موقفا اتجاهها بالرفض أو حتى التجاوز، بل يجب أن تقبل دون أدنى مناقشة، ومن ثم فقد وجد الكتاب والمؤلفون المسرحيون في المادة التراثية سبيلا، ومجالا خصبا للتعبير بحرية وطلاقة على مواقفهم تجاه كل ما أحيط بسياج دوغمائي –بتعبير أركون– كما أنهم وجدوا في التراث سبيلا إلى النقد اللاذع، حيث يكفل لهم استلهام التراث وجعله غطاء يعبرون من خلاله، ولقد حققوا نجاحا مبهرا من خلال نتاجاتهم المسرحية المختلفة؛ فمن القراب والصالحين، وكل واحد وحكمو وبني كلبون لولد عبد الرحمن كاكي، إلى الثلاثية الشهيرة لعبد القادر علولة (الاجواد، القوال، واللثام).

لقد حرص المؤلفون المسرحيون على اعتماد المادة التراثية الفنية أيضا ممثلة في بعض المظاهر الاحتفالية نذكر منها (الحلقة) و(القوال) (المداح) والتي كانت عبارة عن مظاهر اجتماعية لكل منها طبيعته وغايته.. ونظرا لمكانة هذه المظاهر في المجتمع فإنها اكتسبت قيمة أيضا بعد أن كيفوها مع العروض المسرحية.. إذ لعبت

دورا هاما في انسجامهم مع هذه العروض لأن المظاهر السابقة ماهي إلا جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية لدى عامة الشعب، والأهم من هذا انسجام جمهور المتلقين مع العرض المنبثق من رحم حياتهم اليومية قد يتعدى الفرجة إلى المشاركة في العرض والتفاعل معه.

لقد عمد المؤلفون المسرحيون إلى المادة التراثية بشكل عام لتصوير معاناة الشعوب العربية في ظل الاستعمار، إذ وجدوا في الشخصيات التاريخية بشكل خاص ضالتهم خاصة عندما يتعلق الأمر بالتوق لتحقيق الحرية في الحاضر والمستقبل، فلقد كان استلهام الرموز الشخصية التاريخية وحتى الأسطورية أملا منهم أن تكون هاته الرموز أصدق تعبيرا عن همومهم وتطلعاتهم للحرية، إذ يعتقد البعض –بحسب تعبير علي عشري زايد– ربما أنها ستكون أعمق دلالة للهموم العامة قبل الخاصة، وأكثر تهدئة للنفوس إذا ما وضعت فيها الثقة الكاملة للعبور ما وراء الهواجس والتساؤلات الداخلية وحينها ما علينا إلا أن نتبعها في هدوء تام[1].

كما أخذ المسرحيون الجزائريون مسؤولية استلهام التراث لأسباب متعددة منها ما ذكرت سابقا، ومنها أخرى، فلقد كان سعيهم حثيثا للتخلص من التقليد وإعادة.. إلى البحث عن الخصوصية في ضوء الرموز التراثية وإعادة بعثها في شكل يتماشى وروح العصر سعيا نحو التغيير بعكس الرتابة التي ألفوها في الأعمال السابقة والتي توظف التراث بشكل آلي بعيدا عن الجمالية، ومن ثم سعى المؤلفون الجزائريون إلى توظيف التراث بتنويعاته المختلفة اعتمادا على منابعه الثقافية والتاريخية في الزمان والمكان. وللإشارة فإن الاستلهام لم يقتصر على شكل تعبيري واحد، بل شمل مجمل الأشكال

[1]– ينظر: علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي. القاهرة. 1967. ص: 44.

التراثية مثل الأساطير والخرافة ومختلف أساليب الحكي وحتى بعض المعتقدات والأعراف الجمعية التي اكتسبت قداسة على مر الزمن.

إن الملفت في استلهام التراث لدى المؤلف المسرحي الجزائري –بوجه خاص–لم يكن اعتباطيا بل كان واعيا كل الوعي، حيث أصر على إيجاد ما يعبر عن خصوصية في تراثه وثقافته، فلقد رفض أن يبني عروضه المسرحية على الأشكال الغربية أو حتى العربية، ذلك أن الثقافة الجزائرية تحمل من الأشكال التعبيرية والبطولات والرموز التاريخية والمثل الشعبي ما يمكن أن يشكل أساسا فنيا وجماليا للكتابة المسرحية التي تعبر عن راهنه وراهن الشعوب..

هذا فضلا عن الظروف الصعبة التي عاشها الشعب الجزائري في فترة الاستعمار وحتى بعد الاستقلال، فلقد كانت هذه الظروف دافعا أساسيا لسعي المؤلفين المسرحيين الجزائريين نحو التغيير؛ تغيير البنية الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية، تغيير المعتقدات التي عمل الاستعمار الفرنسي ترسيخها في الذهنية العامة والتي كانت من أهم أسباب التخلف والعيش في بوتقة الخرافات والأساطير والاعتقاد بصحتها وقدرتها على تقرير المصير، ولذلك كان سعيهم حثيثا نحو تخليص الذهنيات من اعتقادها الذي دمر.. وفك الانغلاق وزحزحتها عن قداستها لتحقيق نوع من صفاء ذهني وفكري وثقافي وحتى سياسي، كما سعى جاهدا إلى تخليص الدين والتاريخ واللغة العربية وحتى العادات والتقاليد من محاولات الطمس والمسخ التي طالت هذه المقومات الوطنية.

وفي المقابل، لم يكن هذا السعي في استلهام التراث مقتصرا على الإرث الشعبي الجزائري بل تعدى ذلك إلى استلهام واع لمبادئ المسرح الملحمي البريختي لما وجدوا فيه ضالتهم سعيا نحو التغيير الجذري للذهنيات الرجعية السائدة من جهة، ومن جهة أخرى عنصر التغريب الذي يعتمده برتولد بريخت في أعماله المسرحية. والتغريب كما ذكرنا في الفصل الأول بعكس الإيهام، حيث يعمد المؤلف المسرحي الجزائري –اقتداء–

بتقنية التغريب لدى بريخت–إلى تغريب قضايا الراهن التي ينتقدها عن طريق استلهام مادة تراثية، ومن ثم يعبر بأريحية تحميه من الرقابة السياسية أو العرفية أو الاجتماعية. أما التغيير –والذي يمثل جوهر المسرح الملحمي البريختي– فقد سعى إليه المؤلفون المسرحيون المغاربيون بمختلف توجهاتهم من أجل السعي إلى تغيير واقع مجتمعاتهم الغارقة في التخلف والفوات الحضاري.

وبذلك استطاع المؤلف المسرحي في المغرب الكبير بشكل عام أن يخلق شكلا تعبيريا مسرحيا جديدا هو مزيج من المادة التراثية بمختلف مكوناتها، فعلى مستوى الشكل أو القالب فقد لجأ إلى الأشكال المتنوعة المذكورة آنفا مثل المداح والحلقة والقوال.. والتي كانت على علاقة مباشرة بالمناسبات المختلفة، أما على مستوى التقنية فلقد اتخذ من المسرح الملحمي على وجه التحديد أساسا فيما يتعلق بتقنية التغريب، وهذا المزيج كله له هدف واحد هو التغيير نحو ذهنية جديدة، ذهنية تمتلك آليات النقد والمقاومة نحو التغيير.

بناء على ما سبق، فإن المشروع المسرحي العربي بشكل عام والمغاربي بشكل خاص، يسعى اليوم لأخذ مكانه في معترك تعقيدات العصر ومتغيراته المتسارعة، بمختلف الأشكال والصيغ التي يعرضها، ووفق معالجات وأطروحات تتجاذبها صدامات الأنا والآخر وتتقاذفها أمواج الماضي والحاضر، دون أن ترسوا بها في مرافئ الإقناع والتشكيل الموضوعي، المنبثق عن حالة التصالح الملحة التي يفترض تحقيقها بين راهن حتمي وتراث عربي عتيق، "فالتفكير بواسطة ثقافة ما معناه التفكير من خلال منظومة مرجعية تتشكل إحداثياتها الأساسية من محددات هذه الثقافة ومكوناتها، وفي مقدمتها الموروث الثقافي والمحيط الاجتماعي والنظرة إلى المستقبل، بل والنظرة إلى العالم، إلى الكون، إلى الإنسان كما تحددها مكونات تلك الثقافة"[2].

[2]– محمد عابد الجابري. تكوين العقل العربي. ط9. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. 2006. ص: 13.

وكمثيلاتها من الثقافات الأخرى، فقد حرصت الدراما المغاربية حرصا شديدا على ولوج عالم التراث والاحتفاء به أيما احتفاء، بدواع مختلفة وأهداف متفاوتة ترتبط ارتباطا مباشرا بالمرجعيات الاجتماعية والسياسية والحضارية وحتى الدينية، خاصة وأن الحنين إلى الماضي كثيرا ما يرتبط بطبيعة الظروف الراهنة التي تمر بها، فالمجتمعات المأزومة – كما يعلمنا التاريخ – هي أكثر المجتمعات عناية بماضيها، بإعادة الانتباه إليه وإعادة التفكير فيه وقراءته، عساها تعثر في خبرته التاريخية على أجوبة ناجزة، أو عن خامات قابلة لتصنيع أجوبة عن مشكلات عصرها[3].

وكما هو معلوم، فإن الظاهرة المسرحية عموما هي من منتجات الحضارة الغربية بامتياز، دفعت بها إلى المجتمعات المغاربية تلك الحركات الاستعمارية التي طال أمد تواجدها، وحتى بعد مغادرتها الأرض، فقد رسخت من التساؤلات المقصودة ما ترك روابط الهيمنة والتبعية أكثر قوة من وجودها المادي السابق، "فقبل قريب من نصف قرن نبه عبد الله العروي مستعيرا فكرة هيجلية، إلى أن الآخر هو الذي يحدد الذات ويطرح على وعيها الذاتي سؤال الماهية، وهو نفسه الذي يصوغ السؤال ويترك للعرب أن يفكروا داخل الحدود التي يرسمها، والحق أن سؤال الماضي (تراث) ما كان ليطفو فجأة على سطح الوعي العربي لو لم يكن ثمة من أيقظه، أو وفر لانبعاثه الأسباب، وقد أيقظه الأوروبي لمدنيته وثقافته وأسئلته التي اندفع الفكر العربي يجيب عنها"[4].

وعلى الرغم من اتساع هامش الصواب في المقولة التي ترى بأن عودة المسرح المغاربي إلى التراث العربي القديم، لم تكن بدوافع إرادية ذاتية خالصة، ووفق أطر موضوعية واعية، إلا أن الجانب الأكثر أهمية هو كيف تمت هذه العودة إلى التراث؟

[3]– ينظر: عبد الإله بلقزيز. نقد التراث. ط1. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. 2014. ص: 19.

[4]– ينظر: عبد الإله بلقزيز. نقد التراث. ص: 26.

وكم استغرقت رحلات الاستلهام التراثية فيها؟ وماذا حققت في التجربة الدرامية المغاربية على صعيد تنمية الحس الفني والرقي بالذائقة الجمالية؟

منذ عودة مارون النقاش من إيطاليا وتقديمه مسرحية البخيل لموليير عام 1948م، اكتشفت المجتمعات العربية بشكل مباشر الفن المسرحي، وكان لإعجاب النقاش وولعه بهذا الفن، دور كبير في إقدامه على نقله من البيئة الغربية إلى العربية عبر توفير المناخ اللازم لذلك، محققا في ذلك بعضا من النجاح المرجو خاصة وأن معظم معاصريه ومن جاء بعده قد انخرطوا في التجربة ذاتها التي بدأها النقاش عبر الترجمة والاقتباس والتمصير، ونذكر في هذا السياق –على سبيل المثال لا الحصر– سليم خليل النقاش، الذي قدم مسرحية هوراس لـ كورناي، وأديب إسحاق مسرحية أندروماك لـ راسين، ومحمد عثمان جلال مسرحية طرطوف لـ موليير، ونجيب حداد مسرحية أوديب ملكا لـ سوفوكليس، والبخيل لموليير، وروميو وجولييت لـ شكسبير وغيرها.

ويظهر بجلاء أن المسرحيات المقدمة في المرحلة المتقدمة من المسرح العربي "كانت في أغلبها الأعمال الكلاسيكية للإغريق، وكذا مسرحيات الكلاسيكيين الجدد والرومانسيين الفرنسيين، ومآسي وملاهي شكسبير"[5].

ومع ازدهار حركة الترجمة في بداية الأربعينيات من القرن العشرين، نقل المسرحيون العرب أهم الأعمال الأوروبية للمشاهد العربي، حيث قدمت مسرحية الأب لـ أغوستين ستراندبرغ، وبستان الكرز لـ أنطوان تشيخوف، وعربة التفاح وقيصر وكليوباترا والإنسان الكامل لـ برناردشو، وكاليغولا لـ ألبير كامي. غير أن وتيرة الترجمة قد تضاعفت في قلب خمسينيات القرن متجهة نحو المسرح العالمي بتنوعه وثرائه، فلقد

[5]– حياة جاسم محمد. الدراما التجريبية في مصر. 1960–1970 والتأثير الغربي عليها. ط1. دار الآداب. بيروت. 1983. ص: 19.

تم في هذه الأثناء من خمسينيات القرن نفسه ترجمة أعمال برنادشو وجون بول سارتر وجون كوكتو وموليير وبومارشيه وشكسبير وميللر وإسخيلوس...وغيرهم، وقدمت على خشبات المسرح العربي ولاقت رواجا وجمهورا عريضا من المثقفين خاصتهم وعامتهم[6].

ولقد "دفعت حركة الترجمة بعض الكتاب المخضرمين كـ توفيق الحكيم ورشاد رشدي وفتحي رضوان لأن يجدوا طريقا متسعا لمسرحهم، كما وجد بعض الروائيين كـ نجيب محفوظ يوسف السباعي إحسان عبد القدوس سبيلا لمسرحة رواياتهم، كما وجد الجيل الشاب لطفي الخولي، نعمان عاشور، يوسف إدريس، سعد الدين وهبة، ألفريد فرج، محمود ذياب الطريق المتسع لمواهبهم"[7]، ولقد اعتقد المسرحيون في هذه المرحلة أن بإمكانهم استنبات نموذج مسرحي بديل عن المسرح الغربي، عن طريق حركة الترجمة ونقل المؤلفات من محيطها الأصلي إلى فضاء عربي تحكمه اللغة والشخصيات والفضاء الجديد، متصورين أن تحويل اللغة إلى عربية فصيحة أو حتى دارجة، والاستثمار في القصص التراثية والزج بها في بؤر الحبكات لتشكيل هياكل موازية للنصوص المسرحية الأصلية، قد يخلق شكلا مسرحيا عربيا ويبعث هويته المنشودة.

"فالمسرح العربي إذ ذاك لازال يبحث عن ذاته في مخاض الصراع بين التقليد والتجديد... فلقد امتزج حلم المسرح العربي بأمل تحقيق الذات العربية في تطلع رجال المسرح إلى نهوض مسرحي يواكب النهوض القومي فواجهوا مشكلة بنائه بناء متكامل المصادر والطبيعة والوظيفة، في أرض انقطعت عنها التقاليد منذ زمن طويل"[8].

---

[6]– ينظر: حلمي بدير. فن المسرح. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. ط1. الإسكندرية. 2003. ص: 97.

[7]– المرجع نفسه. ص: 97.

[8]– عبد الله أبو هيف. المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2002. ص: 11.

لقد كان لنجاح الثورة المصرية وكذا تأميم قناة السويس، بالغ الأثر في تحول المسرح العربي من مجرد طرح القضايا الاجتماعية، إلى الإبحار في القضايا الوطنية ونشر الوعي السياسي في أوساط الجماهير، فانتعش المسرح النقدي وازدهر باعتباره شكلا من أشكال المسرح السياسي، فعاودت التجارب المسرحية العربية آنذاك اقتفاء آثار بريخت وبيتر فايس ودورينمات وسارتر وكامو وهم جميعا أصحاب مسرح قضية[9].

ولقد شهدت هذه المرحلة ظهور تيارين رئيسيين؛ توجه يدعو إلى اقتفاء آثار الشكل الغربي، بكل تفاصيله باعتباره نموذج العالمية التي تدور في فلكه جميع التجارب الفنية، وقد قال بهذا الاتجاه خاصة صلاح عبد الصبور، وتوجه ثان؛ يدعو إلى تطوير الأشكال المسرحية القديمة التي تزخر بها الثقافة العربية، خاصة منها أشكال التعبير الشعبية والفلكلور، ومن أهم رواد هذا التوجه علي الراعي عزالدين المدني، الطيب العلج الطيب الصديقي وسعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد وروجيه عساف وولد عبد الرحمن كاكي وغيرهم، حيث يتفقون على أن المتلقي العربي محتاج إلى فن يتوافق وواقعه واهتماماته وتطلعاته، لذا فقد استوجب علينا كما يرى علي الراعي: "أن نجد لمسرحنا هوية عربية حقة، وأن نكف عن النظر إليه على أنه أدب مسرحي في المحل الأول، بل نعتبره امتدادا في الحاضر لروافد فنية أو حكائية أو تمثيلية بدأت منذ قرون وقوبلت بما لا تستحق من احتقار، روافد اعتمدت الفرجة أساسا وتوجهت إلى الشعب أولا وأخيرا واعترفت به سيدا وأميرا"[10].

سار المسرح العربي في مضمار استنبات مسرح أصيل، عبر ثنائية الترجمة تارة والتأليف تارة أخرى، وبوتيرة متصاعدة وإقبال متزايد إلى أن حلت نكسة 1967م، والتي مثلت زلزالا هز كيان الأمة العربية واستوقف مفكريها ومبدعيها، والشرارة التي

---

[9]– ينظر: عبد الله أبو هيف. المسرح العربي المعاصر. قضايا ورؤى وتجارب. ص: 16.

[10]– علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. سلسلة عالم المعرفة. ع 25. الكويت. 1980. ص: 496.

فجرت القدرة الكامنة عند الكاتب العربي، فتوجه للاتصال مع الجمهور بطريقة مباشرة والتفت إلى الواقع وانطلق منه لتصوير الخلفيات التي أدت إلى النكسة لمواجهتها وتجاوزها[11].

لقد استوعب المسرحيون العرب أن راهنهم يمر بمرحلة مفصلية حاسمة، تستوجب لزاما قيام قطيعة تضفي إلى فكر جديد يستوعب التغيرات الاقليمية والعالمية ثقافيا وحضاريا، "فارتباط المسرح بالقطيعة التي ترادف بدورها الاضطراب وغياب القواعد وانهياراها يدل على أن الإنسان في هذه المراحل واللحظات التاريخية يعيش وفق قيم لم تعد صالحة في حين يكون نظام اجتماعي جديد قيد التكوين بعيدا عن الأنظار"[12].

وقد بات واضحا بما لا يدع مجالا للشك، أن التغيير في مسيرة الحركة المسرحية قد بات قدرا لا مفر منه، أملته الظروف الداخلية والخارجية مجتمعة، إذ كيف يبقى العالم العربي بمعزل عن رياح التغيير العاصفة التي اجتاحت أوروبا وأسقطت جميع أنظمتها الفنية وأنساقها الجمالية، وبحكم منطق التفاعل وجدلية التأثير والتأثر فقد وجد المسرحيون العرب ضالتهم في تجربة المسرح الملحمي، والتي أصبحت نبض الحركة المسرحية العربية شكلا ومضمونا، فلقد "وجدت نظرية المسرح الملحمي صدا كبيرا في الوطن العربي ذلك أن الكتاب قد أعجبوا بها لموقفها الملتزم إزاء القضايا السياسية والاجتماعية، بالإضافة إلى أن جل الدول العربية تبنت النظام الاشتراكي، فتغلغل هذا

---

[11]– ينظر: حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1999. ص: 31.

[12]– عبد الواحد ياسر. تحولات المجتمع وتحولات الدراما، تأملات في آفاق المسرح العربي المحتملة والغامضة. سلسلة تحولات الفرجة/فرجة التحولات. منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة. ع 21. ط1. المغرب 2013. ص: 49.

الفكر في هذه الأقطار مما أدى بالمثقفين إلى البحث عن الثقافة التي تواكب الثورات الاقتصادية والاجتماعية أو تمهد لها الطريق"[13].

لاقت أعمال بريخت رواجا كبيرا لدى النخبة المسرحية العربية، لأسباب عديدة أهمها لفت انتباههم لقيمة التراث القديم كمخزون يمكن استثماره في بعث حركة مسرحية بمرجعيات تختلف عن المجتمع الأوروبي، وبمعنى أكثر وضوحا فقد أعطى بريخت للمسرحيين العرب ميثاق شرعية استندوا عليها كمبرر حضاري فني للعودة إلى كل ما هو عربي قديم. علما أن مطالب التغيير التي كان يرمي إليها بريخت كانت في صميم المشروع النهضوي العربي "فالمسرح الملحمي بأدواته ووسائله المتاحة قادر على إيقاظ إرادة التغيير في نفس المشاهد"[14].

وفي هذا السياق قدم المسرحيون في الوطن العربي أهم أعمال بريخت كتجارب محلية حيث قدم سعد أردش مسرحية دائرة الطباشير القوقازية بالقاهرة عام 1962م، وقدم شريف خزندار مسرحية القاعدة والاستثناء عام 1963م وبنادق الأم كرار عام 1964م في سوريا، وقدم على رفيق في العراق مسرحيتي القاعدة والاستثناء عام 1965م ومسرحية محاكمة لوكولوس عام 1967م، وقدم ولد عبد الرحمن كاكي مسرحية القراب والصالحين (السقاء والمرابطون الثلاثة) عام 1968م عن مسرحية بريخت الإنسان الطيب في سيتشوان، كما قدم مصطفى كاتب في المسرح الوطني الجزائري دائرة الطباشير القوقازية عام 1970م، و إبراهيم جلال في بغداد مسرحية بونتيلا عام 1973م.

وقد شهدت المسارح العربية في جميع أرجائها عرض معظم أعمال بريخت، خاصة وأنها "تقدم للمشاهد الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكرية والاجتماعية قصد

---

[13] – جازية فرقاني. تجليات التغريب في المسرح العربي. منشورات مجبر أرشفة المسرح الجزائري. ط1. مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع. وهران. 2012. ص: 163.

[14] – المرجع نفسه. ص: نفسها.

وضعها أمام المشاهد ليتدارسها ويقلب وجوهها المختلفة، فتتعرى العيوب وينكشف زيف التركيب الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الشيء الذي يوقظ وعي المشاهد النقدي، ويثير إحساسه بالغربة ثم إرادة التغيير الثوري للظروف الاجتماعية والاقتصادية التي يعيش فيها المرء بعد أن شاهدها أمامه واغترب عنها فانفصل واتخذ موقفا إزائها"[15].

في الوقت الذي ارتحلت فيه التجربة الملحمية البريختية إلى الاستلهام من الحضارة الشرقية، وتحديدا من المسرح الصيني والياباني النو والكابوكي، كان المسرحيون العرب على موعد هام مع تاريخيهم وتراثهم، فارتموا في أحضانه غارفين من قصصه وحكاياته وبطولاته وأمجاده ونكباته.. كيف لا "والعربي مؤطر بتراثه؛ بمعنى أن التراث يحتويه احتواء يفقده استقلاله وحريته (...)ويتلقاه منذ ميلاده ككلمات ومفاهيم، كلغة وتفكير، ككحكايات وخرافات وخيال، كطريقة في التعامل مع الأشياء، كأسلوب في التفكير، كمعارف وحقائق، كل ذلك بدون نقد وبعيدا عن الروح النقدية، فهو عندما يفكر، يفكر بواسطته ومن خلاله فيستمد منه رؤاه واستشرافاته مما يجعل التفكير هنا عبارة عن تذكر ولذلك فعندما يقرأ القارئ العربي نصا من نصوص تراثه يقرأه متذكرا لا مستكشفا ولا مستفهما"[16].

ومن بين المسرحيات التي قدمت في هذه المرحلة مسرحية الزير سالم لـ ألفيرد فرج، مسرحية بلدي يا بلدي لـ رشاد رشدي، ومسرحية ثورة الزنج لـ معين بسيسو فلسطين، والتي تعتبر من بين النصوص المسرحية التي خطت نهج المسرح الملحمي البريختي، حيث وجد مؤلفها في التاريخ ملاذ آمنا له لطرح مآسي العالم العربي وشعوبه التي تئن تحت نير الاستعمار الغاشم، وقد استلهم المؤلف أحداث مسرحيته –وكما هو واضح في العنوان– من ثورة أولئك العبيد والأحرار في القرن الثالث للهجرة خلال العهد

[15] – جازية فرقاني. تجليات التغريب في المسرح العربي. ص: 178.

[16] – محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، ط6، بيروت، 1993، ص 22.

العباسي، حيث تعد ثورة الزنج واحدة من أكبر الثورات في التاريخ العربي، والتي بلغت في قوتها درجة تهديد نظام الحكم القائم في العاصمة بغداد، كاشفة النقاب عن تناقضات عميقة بين الطبقات الاجتماعية، فلم تكن ثورة رق فحسب وإنما ثورة بحثت عن الخلاص للمقهورين والعدل للمظلومين والحرية للعبيد[17].

لقد حاول مؤلف المسرحية وفي إطار النمط الملحمي، العودة بأحداث مسرحيته إلى التاريخ العربي القديم تحديدا عصر حكم بني العباس، لينقل معاناة فئة من الشعب المحكوم محاولا إظهار مدى ظلم النظام وجوره واستبداده، وبعد استماتة كبيرة من زنج العراق استطاعت الدولة بمؤامراتها التي تحيكها خفية أن تخمد تلك الثورة وأن تشتري ذمم قياداتها بعد أن قتلت مخلصيها.

وفي هذا سعى بسيسو إلى استحضار حادثة تاريخية، ونقلها من محيطها الطبيعي والاجتماعي إلى زمن الراهن، هادفا من وراء ذلك إلى تجسيد فكرة التغريب البريختي عبر خلق المسافة بين الزمنين والتجربتين، غير أن المشكلة لم تكن في مبدأ الاستلهام ذاته، "فكل محاولة استثمار للتراث هي محاولة مشروعة ولها ما يبررها على كل حال، على أن لا يكون فيها من التعسف ما من شأنه أن يخلط بين عصور التاريخ والنظم الثقافية المختلفة"[18]؛ حيث إن نقل الوقائع التاريخية إلى أزمنة تختلف فيها ظروف الواقعة وحيثياتها ومسبباتها دون مراعاة لخصوصية البيئة التي تنقل إليها، كثيرا ما يترتب عنها تلق غير تلقائي تتوه فيه الغايات الجمالية عن أهدافها وتخيب توقعات المتلقي، وفي هذا يشير الجابري إلى أن "ما يميز الثقافة العربية منذ عصر التدوين إلى اليوم هو أن الحركة داخلها لا تتجسم في إنتاج الجديد بل في إعادة إنتاج القديم،

---

[17] – ينظر: جازية فرقاني. تجليات التغريب في المسرح العربي. ص: 184.

[18] – بن مزيان بن شرقي. التجاور واستراتيجية القراءة التراثية، تحليل للمنطلقات الفلسفية في كتابات الأستاذ علي أومليل. أوراق فلسفية. مجلة غير دورية علمية محكمة. ع 27. 2010. القاهرة. ص: 235. نقلا عن علي أومليل. الخطاب التاريخي دراسة لمنهجية ابن خلدون.

وقد تطورت عملية الإنتاج هذه منذ القرن السابع إلى تكلس وتقوقع واجترار، فساد فيها [ما اصطلحنا عليه بـ] الفهم التراثي للتراث"[19]؛ فبين الزمنين الحاضر والماضي يفترض أن يتبع التاريخ –باعتباره مكتمل الحدوث– إلى حاضر يمتلك إرادة التحكم في تعدد إمكانيات الحدوث لذلك يطرح الإشكال بين الحضور والاستحضار، في تحقيق الغاية الجمالية بمقتضياتها التي وجدت من أجلها سواء السياسية أو الاجتماعية أو غيرها، فالعودة إلى القرن الثالث للهجرة ومهما كانت درجة التحكم فيها فإن قضية فلسطين مثلا –باعتبارها هاجسا رئيسيا في النص– لن تقدر أية صورة تاريخية تراثية أن تقابله في ذهنية المتلقي بصفة مكتملة.

تتقاطع هذه الفكرة مع ما يراه المفكر المغربي بلقزيز في أن نقل الواقعة التاريخية إلى عصر غير عصرها، تختلف فيه المعطيات والظروف المحيطة سوف لن يحقق الغاية من توظيفها، حيث يقول: "لست أعني التراث بتلك البضاعة المنتهية، وإنما أعني القراءة التراثوية لذلك التراث، التي لا يجوز أن يقال في حقها أنها تضع نفسها في مستوى ذلك التراث معرفيا، بل هي تقع خلفه لأن المضمون المعرفي للتراث كان – على الأقل–يناسب زمنه التاريخي الذي تنشأ فيه، أما هي –القراءة–فلا تنتمي إلى زمنها"[20].

وبالمقابل فلقد شهد النشاط المسرحي في تونس حضورا لافتا للتراث العربي الإسلامي بشكل خاص، فلقد عمد المدني إلى المادة التراثية مستلهما في مسرحيته الشهيرة ديوان الزنج، حيث عاد إلى القرن الثالث الهجري مستلهما الواقعة التاريخية ثورة الزنج، ولقد كان الهدف من استحضار هذه الواقعة إلى ربط ما شهدته بدايات سبعينيات القرن الماضي في العالم العربي من انتفاضات وبين ما وقع في ثورة الزنج

---

[19] – محمد عابد الجابري. التراث والحداثة، دراسات ومناقشات. مركز دراسات الوحدة العربية. ط4. بيروت. 2011. ص: 15.

[20] – ينظر: عبد الإله بلقزيز. نقد التراث. ص: 12.

التاريخية والتي قامت أساسا مناهضة للحكم العباسي، على أساس العلاقة الجدلية التي تربط ماضي العرب بحاضرهم، وبالإضافة إلى ديوان الزنج فإنه كان للمدني تجارب رائدة أيضا في استلهام التراث على غرار ثورة صاحب الحمار ومسرحية الحلاج ومسرحية الغفران ومسرحية مولاي الحسن الحفصي، ومع اختلاف موضوعاتها فإنها تصب في مصب واحد وهو استلهام المادة التراثية بغرض إسقاطها على الواقع المعيش وقضايا الراهن.

ثانيا-المسرح الجزائري واستلهام التراث:

1-المسرح الحلقوي عند ولد عبد الرحمن كاكي:

الحلقة، شكل تعبيري ذو طابع خاص، من أعرق الفنون التواصلية في المغرب العربي الكبير، ارتبط ظهورها بشكل خاص بالخطاب الديني، وهي بالمفهوم البسيط فضاء للعرض، يأخذ شكله من تحلق جمهور المتفرجين في دائرة يتوسطها صاحب الحلقة، قد يكون مداحا أو قوالا بحسب طبيعة الموقف، تختلف غايتها ومضمونها باختلاف المناسبة، دينية كانت أو اجتماعية، يمكن أن تتواجد الحلقة إما في الأسواق أو في الساحات العامة أو حتى في الأرياف والمدن، والملاحظ أن شكل الحلقة هو الذي فرض هذه التسمية، لأن فضاءها الهندسي عبارة عن دائرة يلتف فيها الناس حول صاحب الحلقة الذي يلفت انتباههم بما يقول وكيف يقول، يعرفها عبد القادر علولة فيقول: "في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا السوق الأسبوعية أين تلتقي جموع الناس لقضاء حاجياتهم، في هذه الأسواق كانت تقام حلقات على شكل دائري، تروى فيها قصص الأبطال وسيرهم، فكان لهذه الحكايات صدى كبير وأهمية بالغة لدى الجماهير، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والفعل والحركة، يعتمد على الفرجة والمتعة تختلط فيه الحقيقة بالخيال، الجد بالهزل، فالحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم وهي بكل بساطة ظاهرة ثقافية شعبية"[21]، وبهذا تكون الحلقة قوامها الحكاية الشعبية المتداولة حكيا ليحولها صاحب الحلقة إلى أداء تمثيلي، حيث يعمل على تحويرها وإدخال تفاصيل جديدة محافظا على تسلسلها الزماني، يقوم فيها بكل الأدوار مجسدا مختلف الشخوص، مستعينا في ذلك بالحركات والإيماءات ونبرات الصوت المختلفة، ولا يخلو الأمر من الآلات المعروفة كالبندير والدف.

---

[21]- عبد القادر بن شيبة. مسرح علولة مصادره وجمالياته. رسالة ماجستير. جامعة وهران. 1995. ص: 180.

وبذلك تكون الحلقة قد تجاوزت الصبغة الدينية التي ارتبطت بها سابقا، وتحولت إلى شكل تعبيري مرتبط بالحياة اليومية، معبرة عن همومهم وانشغالاتهم، مستلهمة من حكايا الماضي وأسطورياته مستخلصة العبر منها وإسقاطها على الواقع المعيش.

من الجدير بالذكر أن الحلقة بهذا المفهوم، لا تكتمل إلا بتوافر مكوناتها الأساسية والمتمثلة في: صاحب الحلقة والذي قد يكون مداحا أو قوالا، الحكاية الشعبية أو الأسطورة، الفضاء الدائري المعروف، جمهور المتفرجين، والمهم هنا أن الحلقة في هذه الخصوصية تتفق مع خصوصية المسرح الملحمي البريختي بشكل خاص والذي يرتكز على مقولتي التغريب والإبعاد والتي لم تظهر إلا معه[1] وهذه الخاصية على علاقة مباشرة بالتركيز على جمهور المتفرجين كعنصر فاعل لا منفعل، حيث يعمل صاحب الحلقة على إشراكه في الحوار وحتى سير الأحداث، حتى تسهل السيطرة عليه ولفت انتباهه، وهذا ما كان يركز عليه بريخت في مسرحه دائما "فمسرحياته وإن كانت تؤدي إلى تبريد بعض المشاعر فإنها تؤدي إلى إلهاب البعض الآخر"[2].

من الواضح أن ولد عبد الرحمن كاكي كان من بين أهم المسرحيين الجزائريين الذين تأثروا تأثرا واضحا بتقنيات المسرح الملحمي البريختي، ولقد كان تأثرا واعيا لأنه وجد فيه ضالته، من حيث إنه مسرح وطني ثوري هدفه التغيير، كما أن التقنيات التي اعتمدها بريخت ونخص بالذكر تقنية التغريب والتي تعطي حرية أكبر للمؤلف أن يعبر عن مواقفه الرافضة بكامل حريته، وذلك من خلال تغريب الحقائق والمواقف

---

[1]– حسن البحراوي، المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص: 28.

[2]– الفكرة عن: إيريك بنتلي. الحياة في الدراما. تر/ جبرا إبراهيم جبرا. المكتبة العصرية. لبنان. 1968 ص: 147. 147.

التي يريد تبليغها لجمهور المتلقين دون خوف من الرقابة بمختلف أنواعها سياسية أو عرفية أو اجتماعية.

كان "ولد عبد الرحمن كاكي من أولئك الذين ولعوا بالتراث والأشكال الشعبية ووظفها بشكل ناضج في أغلب مسرحياته توظف أشكالا شعبية متنوعة، تستفيد من التراث الشعبي كما هو الحال في مسرحياته القراب والصالحين، كل واحد وحكمو، ديوان القراقوز، وبني كلبون.. فلم تكن عودته إلى التراث سطحية ومجرد زينة شكلية، بل كانت وسيلة من وسائل الاتصال مع المتفرج، واشتراكه في العمل المسرحي، لأنه يهدف إلى بناء الوعي ولا يريد تقديم وعي جاهز، وكان هاجس العرض المسرحي لا يفارقه منذ اللحظة الأولى، ففهمه للمسرح، وطريقته في التعامل مع الجمهور وسعيه لتأليف مسرح عربي جديد هو ما دعاه إلى التعامل مع هذه الأشكال التراثية التي أدت وظيفة جمالية، إلى جانب وظيفتها العملية في النص، وقد مزج كاكي بين التراث العربي والتراث الأجنبي، لينتج مسرحا شعبيا ثوريا متعدد الأدوات، وعميق الأطروحات، شديد الربط بين الممارسة والتنظير، وقد وظف رواد المسرح الحلقوي وعلى رأسهم، ولد عبد الرحمن كاكي التراث من خلال خمسة أشكال وهي: المداح، القوال، الحلقة، الفرجة، الراوي"[1].

عرف ولد عبد الرحمن كاكي في مسرحياته بمسرح الحلقة والمداح، فمن خلال مسرحيات القراب والصالحين وكل واحد وحكمو وبني كلبون.. وهي المسرحيات الثلاث التي سنركز عليها بالقراءة والتحليل، نظرا لتوافقها مع الطرح النظري في هذا البحث، وهو الاستلهام الواضح للمادة التراثية في أكثر صورها أهمية في المجتمع الجزائري من جهة، ومن جهة أخرى اتخاذ تقنيات المسرح الملحمي البريخي مرجعية لها.

[1]– هذلي العلجة. الظواهر الفنية التراثية في المسرح الحلقوي عند ولد عبد الرحمن كاكي. مجلة القلم. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة وهران 1 أحمد بن بلة. العدد 35. سبتمبر 2017. الجزائر. ص: 2012.

فمن المتعارف أن الذائقة المغاربية بشكل عام والجزائرية بشكل خاص ألفت أشكالا تعبيرية متعددة منها ما يتعلق بالاحتفاليات ومنها ما يتعلق بالحلقات الدينية، كالمداح والراوي والقوال والحلقة، وهي الأشكال التعبيرية التي اتخذها ولد عبد الرحمن كاكي مرجعية له، وأساسا بنى عليه مسرحه، لأنه كان مولعا بالأشكال التراثية الشعبية بشكل خاص، وللإشارة فإن الاستلهام من التراث لدى ولد عبد الرحمن كاكي لم يكن سطحيا أو بغرض فني وحسب، بل إنه كان واعيا كل الوعي بقدرته على التأثير والتغيير، فالهدف ليس تعميق الهوة بين الذائقة العامة وواقعها، بل هو سعي لبناء وعي جديد مغاير، مختلف تمام الاختلاف عن الوعي الذي أصبح يقدم جاهزا لا يقبل النقد والمعارضة، واستطاع بذاك بناء شكل مسرحي جديد يتماشى والهوية الوطنية. من خلال المزج بين المادة التراثية العربية والتقنية المسرحية الملحمية لينتج مسرحا وطنيا ثوريا واعيا بقضايا الراهن، طروحاته عميقة هادفة للتغيير نحو الأفضل، ولقد تنوعت أهم الأشكال التعبيرية بين القوال والمداح والحلقة والراوي.

ولقد استطاع ولد عبد الرحمن كاكي أن يحقق ريادة في المسرح الحلقوي.. ذكرت جازية فرقاني أن ولد عبد الرحمن كاكي هو ذلك "الكاتب الفذ الذي قطع مشوارا كبيرا في فن الكتابة والإخراج لكن تجاربه لم تجد من يأخذ بيدها ليواصل المشوار فقد كان يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غيره لكنه يضمن هذا الهيكل قصة شعبية من الموروث الشعبي"[1] الجزائري. كما "أن الاقتباس عند ولد عبد الرحمن كاكي لم يستغل ولم يبن عليه (...) الاقتباس عنده قطع مراحل وأشواط ولو عني بهذه التجربة لأدت إلى تأصيل فعلي للمسرح الجزائري"[2].

[1]– جازية فرقاني. تجليات المسرح التجريبي في الجزائر التجربة الملحمية أنموذجا. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة سيدي بلعباس. العدد 02. 2002–2003. مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر: 100.

[2]– جازية فرقاني. تجليات المسرح التجريبي في الجزائر التجربة الملحمية أنموذجا. ص: 100.

ذكر مخلوف بوكروح أن المسرح الجزائري تأثر في بداياته الأولى بالأشكال الشعبية تأثرا واضحا فلقد "اتخذ طابعا شعبيا منذ نشأته في العشرينيات من القرن العشرين وبشكل تلقائي، قبل أن يتأثر بالمسرح الأوروبي"[1]، كما أن "تأثر المسرح الوطني الجزائري بالمسرح العالمي، كما هو واضح في مصادره، فإن هذا لم يفقده خصوصيته في التعبير بأساليب وأشكال مستوحاة من الواقع، فمسرحيات عبد الحليم رايس تطرقت إلى الثورة التحريرية.. ووقائعها وكذا معاناة الشعب الجزائري في مواجهته للاستعمار الفرنسي"[2]، ومن ذلك أن ولد عبد الرحمن كاكي قد استلهم "بعض أفكار مسرحياته من كتاب مسرحيين عالميين، إلا أن موضوعاته جزائرية خاصة وأنه أضفى عليها الطابع المحلي في المواقف والشخصيات والحوار"[3].

2-1-المداح في المسرح الحلقوي:

ذكر عبد القادر علولة أن شـــخصـــية المداح قديمة قدم المديح في حد ذاته، فالأصـــل فيه ديني صـــرف، ارتبط بمجالس ذكر صـــفات الأنبياء والرســـل.. والصـــالحين.. ليتحول في وقت لاحق إلى الحياة العامة في الأســـواق والتجمعات الشـــعبية، ويتخذ هيئة القاص، أو الراوي الذي يســـرد الخرافات والأســـاطير بهدف الإمتاع والعبرة، ولقد أصبح مألوفا في الأسواق بشكل خاص حيث يتجمع المتفرجون حوله في شـــكل دائري هو الحلقة، هؤلاء المتفرجون الذين ينتظرونه بلهفة واضـــحة ويســـتمتعون بما يقول باهتمام كبير، وقد تصـــل درجة الانســـجام إلى محاكاة حركات المداح من قبل المتفرجين، حتى يعتقد المشـــاهد أن الجميع مشـــتركون في العرض وجزء لا يتجزأ منه[4].

---

[1]- مخلوف بوكروح. المسرح والجمهور. دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره. ص: 15.

[2]- المرجع نفسه. ص: 15.

[3]- المرجع نفسه. ص: 15.

[4]- عبد القادر علولة. مسرحيات (القوال-الجواد-اللثام). دار موفم للنشر. الجزائر. 1997. ص: 11.

أما عن أساليب القص والعرض التي يعتمدها المداح، فإنها تبلغ مستويات متفاوتة من التجريد، خاصة وأنه يستعين بأدوات مختلفة منها العصا والدف وغيرهما.. كما يمكن أن يستعين بأدوات أخرى مثل القفة التي يستعملها المداح في إيهام جمهور المتفرجين بأن هناك شخصيات متعددة في الحلقة غيره، فقد تبدو القفة حينا وحشا يريد أن ينقض على المداح الذي يمثل دور البطل، ليقاومه هو الآخر بشدة، وتبدو حينا آخر كنزا ثمينا يسعى المداح في دور البطل الخارق أيضا للتعرف ما بداخله[1]؛ وبهذا المعنى يكون المداح –بحسب علولة– هو ذلك الشخص الذي أدى وظيفته كاملة، خاصة وأنها متنوعة وثرية، فهو ذلك الشخص الذي يحيط إحاطة كاملة بالحكاية التي يحكيها، حيث بإمكانه التعليق على الوقائع والشخوص.. ويضفي أبعادا جمالية على ما يقدمه، كما أن بإمكانه تغيير نبرات صوته بحسب طبيعة كل شخصية، ليس هذا وحسب، بل إنه يعلق ويبدي موقفا مما يحكيه للمتفرجين، كما قد يعالج قضايا مختلفة سياسية أو اجتماعية، وتضمن له ذاكرته القوية ومعرفته الواسعة بحكايا وأساطير الأسلاف أن يكون شخصية شعبية واسعة التأثير في مختلف الأوساط الاجتماعية[2].

وبهذا المفهوم يكون المداح، أو الراوي ركن أساسي في الثقافة الشعبية العربية بشكل عام –والجزائرية بشكل خاص– فلقد كان معروفا على مر التاريخ، وحتى منذ العصر الجاهلي، إذ كان العنصر الأساس في رواية الشعر في الأسواق ويمكن أن يكون الراوي خطيبا أيضا، ومع مرور الزمن بقي الراوي يحتل مكانة في الذهنية العامة، وله دور هام في التأثير وتبليغ الرسائل نظرا لطريقته الخاصة التي تلفت الانتباه، وشيئا فشيئا أصبح الراوي تقنية مساعدة في السرد، ففي المسرح على سبيل

[1]– برجي عبد الفتاح. الحلقة وأسلوب الخطاب في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي. رسالة ماجستير. جامعة وهران. 2007–2008. ص: 52.

[2]– بوعلام مباركي. توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري. ص: 62.

المثال يكون الراوي شخصية واضحة الملامح يتمثل دوره في التعليق بشكل مباشر في العرض المسرحي، حيث يكون التعليق موجه بشكل مباشر إلى جمهور المتلقين.

وللإشارة فإن الراوي في العرض المسرحي لا تختلف دواعي توظيفه عن (القوال) أو(المداح)، والغرض من توظيف الشخصيات الثلاث هاته هو لفت انتباه جمهور المتلقين، وجعله عنصرا مشاركا في العرض، ويعد توظيف هذه العناصر الثلاثة أيضا احتفاء بالتراث العربي لأنها جزء لا تتجزأ منه، نذكر هنا أن الراوي كان جزء أساسيا في المسرح البريختي، ولكن لكل خصوصيته، وفي ذلك يؤكد مجمل الباحثين أن الراوي "ليس بدعة وليس تكتيكا مستوردا، بل هو شكل من أشكال الأداء الشعبي في التراث"[1]، والراوي في العرض المسرحي "شخصية تقوم بالتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور، ويلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق، وقد لا يلعب"[2].

وفي الغالب يأخذ المؤلف نفسه دور الراوي حيث يقوم بتقديم شخصيات العرض المسرحي مع التفصيل في صفاتها داخليا وخارجيا كما يصف انفعالاتها، كما يمكن أن تقوم إحدى شخصيات العرض بدور الراوي، كما أن معرفة شخصية الراوي لا تتطلب جهدا لأن طريقته في سرد الأحداث والتعليق عليها وربطها بين الأحداث وتسلسلها يجعل الأمر سهلا بالنسبة لجمهور المتلقين في إدراك من يكون الراوي في العرض المسرحي الذي يشاهدونه[3].

---

[1]– حسن علي المخلق. توظيف التراث في المسرح. دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس. مكتبة الأسد. دمشق. 2000. ص: 67.

[2]– فرحان بلبل. النص المسرحي. الكلمة والفعل. ص:

[3]– هذلي العلجة. الظواهر الفنية التراثية في المسرح الحلقوي عند ولد عبد الرحمن كاكي. مجلة القلم. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة وهران 1 أحمد بن بلة. العدد 35. سبتمبر 2017. الجزائر. ص: 44.

أما عن الوظائف التي يقوم بها الراوي في العرض المسرحي فتتلخص بشكل أساسي في سرد الحوادث المطولة التي لا يمكن تجسيدها على خشبة المسرح، أما في المقام الثاني فيعمل الراوي على تقنية التغريب لكسر الإيهام، كما يجب عليه أن يحقق ربطا بين الأحداث في معادلة الماضي والحاضر والمستقبل، كما يجب أن يقدم الشخصيات ويصفها خارجيا وداخليا، كما قد يكون من المفترض أن يقدم رؤى المؤلف وأفكاره التي يريد أن يبثها من خلال العرض المسرحي، والملفت أن الجديد في وظيفة الراوي هو عليه أن يبدي رأيه فيما يجري ويقدم نقدا له، بل عليه أن يقدم اعتراضا إذا اقتضى الأمر، ويقدم حلولا بديلة لما تم الاعتراض عليه"[1].

وإذا كنا في هذا المقام بصدد الحديث عن استلهام المادة التراثية في المسرح الحلقوي لولد عبد الرحمن كاكي، فإن الراوي مادة تراثية أيضا استلهمها ولد عبد الرحمن كاكي في عروضه المسرحية، ولم تكن لتبتعد كثيرا عن مظهرها التقليدي بل احتفظت به على الرغم من أن كاكي كان يهدف من هذا التوظيف للتعبير على قضايا راهنية تتماشى مع عصره الذي عاش فيه واهتجس به، والراوي عند كاكي احتفظ بخصوصيته ساردا للأحداث وظيفته الربط بين أحداث الماضي والحاضر، كما يعرض أحداث الماضي بشكل مباشر بهدف كسر الإيهام لدى جمهور المتلقين كما تفتح المجال أمامهم لمناقشة ما يتلقوه.

لقد عمد ولد عبد الرحمن كاكي من خلال خصوصية المسرح الحلقوي –واقتداء بالمسرح الملحمي– إلى كسر الجدار الرابع وذلك من خلال جعل المتلقي مشاركا في أحداث العرض المسرحي، ذلك أن شخصية الراوي التي لم تكن مستجدة لدى المُشاهد المغاربي (الجزائري) بل هي مألوفة لديه شكلا وأفعالا، بل إن ما استجد في مسرح كاكي هو أن الراوي يعمل على إبقاء المتلقي في حالة يقظة تامة من أول العرض إلى

[1]– حسن علي المخلق. توظيف التراث في المسرح. ص: 68

آخره، ليس هذا وحسب، بل إن الراوي يسير في اتجاهات مختلفة، يقطع الحدث (السرد) بتعليق عليه، أو يمكن أن يتوقف عن السرد ويُشرك جمهور المتلقين في العرض بأن يوجه لهم أسئلة أو يحاورهم، وفي العادة يكون هذا السلوك مقصودا حتى يستفيق المشاهد الذي ربما أُخذ بالأحداث وانسجم معها، لذلك يكسر الراوي خطية السرد عمدا لينبه الجمهور أن العرض مجرد تمثيل، وما يقدمه واحد من القضايا التي تشغل الرأي العام، جسدها في مشهد مطروح للتحليل والنقد، وهذا ما كان يطمح فيه كاكي إلى كسر الجدار الرابع بين العرض وجمهور المتلقين.

في بداية العرض يتقدم المداح ويستهل بتقديم فكرة عن مضمون العرض المسرحي ويؤكد على أنها مجرد تمثيل على خشبة المسرح. وفيما يلي يمكن أن نقدم شكلا من أشكال المداح في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي وهو (البخار) في مسرحية كل واحد وحكمو، هذا البخار الذي يقوم بسرد أحداث الحكاية من جهة، ومحاورة شخوص المسرحية من جهة أخرى ممثلين في جبور بطل المسرحية والمجموعة، يقول[1]:

البخار: ها لبخور

الجماعة: لي بخر يرجع مسطور

البخار: ها لبخور

الجماعة: اللي بخر يروح عليه السطور

البخار: ها البخور

الجماعة 1: يكفينا من البخور

الجماعة 2: ومنفعته

الجماعة 3: أحكينا حكاية

[1]– ولد عبد الرحمن كاكي. كل واحد وحكمو. المسرح الجهوي وهران. ص: 06 وما بعدها.

الجماعة 4: بلا من تكثروا بارك الله فيك

الجماعة 5: بلا مزية

البخار: نحكيلكم حكاية الجوهر، إذا تعاونوني أنا نحكيها وأنتم تمثلوها في الغنيات تخمسوا معايا، وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية

الجماعة: أحكي أحكي رانا معاك أحكي

البخار: هذي وحد ليامات سنة ولا أكثر، الحاجة صرات هنا، كان رجل شايب وقريب ينحني....

غير لولاد عندو طزينة، كان هو التاجر الكبير في المدينة، الزعفران التالي ليجيبو في السفينة، ماله كثير جاهل الغبينة، اللي مالو كثير واش يدير؟

الجماعة: ايحج ولا يزوج قالو لولين

البخار: على هذا الشيء اتبنات الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانت له حجة وزورة، والخطرات التاليين قلبها تجارة، خسر خسر إيمانه والماية، واهنا تبدا الحكاية.

البخار: نحكيلكم حكاية الجوهر، إذا تعاونوني، أنا نحكيها وأنتم تملوها في الغنيات اتخمسوا معايا، وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية.

في هذا المقطع يستهل الراوي (البخار) سرد الحكاية ليواصل الممثلون تجسيدها على خشبة المسرح، وبهذا الشكل يجسد ولد عبد الرحمن كاكي كسر الجدار الرابع، إذ

يجب على جمهور المتلقين أن يدركوا أنها مجرد تمثيلية على الخشبة، ليس الهدف منها إيهام المتلقي بأنها حقيقة، ولكن الهدف أن يستفيقوا من غفلتهم ويغيروا من واقعهم من خلال استيعابهم لما يُقدم لهم وأنه قابل للمناقشة والنقد ومن ثم التغيير. ومن ثم فالراوي تجاوز الصورة النمطية التي رسمت له والتي تقتصر على سرد الأحداث وفق تسلسل من الماضي إلى الحاضر، وأضاف إلى ذلك أنه أصبح يقف موقف المتسائل، بل إنه يتعدى ذلك إلى محاورة الشخصيات وانتقاد تصرفاتها، ليصبح جزء من الحدث ويتحول في لحظة إلى واحد من شخوص المسرحية، ثم ما يلبث أن ينفصل عنها ليعود لمهمته الأصلية في سرد ما تبقى من أحداث، وفيما نموذج للراوي (البخار) أين يشارك في الحوار الذي دار بين البطل جبور ونقوس وسليمان والد الجوهر:

جبور: من الحج يا أولادي أنا مليت، وكل ما أنولي يلقاوني بالبندير أتبليت، حاب نتزوج مع بنت ونبنيلها بيت، ما عندكم فاش تتخلعوا، في الزواج أنا اشتهيت.

الجماعة 1: بابا أنت كبير في السن

جبور: ما زالوا أسناني

الجماعة 2: يا بابا أنت حاج

جبور: وللي حاج ماشي أبنادم؟

الجماعة 3: بابا خايفينك إذا تزوج تندم– .

جبور: والقاضي في الشرع لاش مديورين، إذا ما أعجبنيش الحال انطلق اللي يزوج ماشي راه رايح يتعلق ما يجر جر في كرعيه"[1]

[1]– ولد عبد الرحمن كاكي. كل واحد وحكمو. ص: 05.

وهنا يكون البخار قد أصبح هو الراوي يتنوع موقفه بحسب المشهد؛ فإما ساردا، أو شارحا معلقا، أو ناقدا..

البخار: الحبة باش تبرى يليقلك تفقيها، وإذا اشتريت حوته من السوق اشويها، ولا اقليها، وإذا حاجة عصياتك وعندك المال اشريها[2]

إن الملفت للانتباه أن الراوي هنا وهو البخار كان يسرد الأحداث بحيادية تامة حيث لم يبد تأثرا عاطفيا بما يجري، وذلك بهدف الحرص على إبقاء المتلقي منفصلا غير مندمج مع الحدث اندماجا كليا، ومن دون شك فإن ولد عبد الرحمن كاكي قد أخذ هذه التقنية من مسرح بريخت، حيث يركز على كسر الإيهام من خلال السرد المباشر والعمل على الإقناع بأن –المشاهد مجرد تمثيل ليس غايته الإمتاع وإنما غايته التفكر والتدبر وعدم الانسجام عاطفيا مع العرض، بل الغاية إبداء الآراء والمواقف، ونقد الواقع من خلال نقد أحداث وشخوص العرض المسرحي.

وفي أحيان كثيرة يدخل الراوي مشاركا في الحوار، كما في المقطع الآتي[3]:

- **جبور: كون يقول ألا، تتفاهموا على كرا الدار وعلى الدراهم اللي سلفتهملوا**
- **البخار: لمن تقرا زابورك يا داوود، واعلاه راك تعذب في روحك يا نقوس؟**
- **سليمان: اسمع يا نقوس، أنت راك تقول في هذا الكلام في سيدي الحاج ماشي أنا...أنا ما قلت والو**
- **نقوس: أمالا راك قابل تعطي هاله؟**
- **جبور: كون يقول إلا، نخرجه من الدار، ويرد لي دراهمي**

---

[2]– ولد عبد الرحمن كاكي. كل واحد وحكمو. ص: 13.

[3]– المصدر نفسه. ص: 14.

- **البخار: سيدي الحاج حميدة تاكل على ماله إذا رسلك عند الحاج سليمان راه عاف ما يقول والوا**
- **سليمان: انشوف ايماها ورانا نردواله الخبر**
- **البخار: وفي هذا الشيء الحاج سليمان راه يخمم مكتن أكثر عليه الغبينة والهم، إذا زوج بنته يسمى نقص فم مكتن قليل هذا الشيء مراهش يبانله ظلم**

إن حكاية المسرحية هذه هي مزيج بين عالمين؛ عالم الإنس وعالم الجن، وهي في الأصل حكاية من التراث الشعبي، حيث تتمحور حول حكاية الجوهر التي أحبت شابا فقيرا، ولكن قرار الأب في تزويجها من رجل مسن ثري حطم أحلامها بالزواج من الشاب الفقير، وربط مصيرها بالعجوز الذي تزوج قبلها ثلاث نساء وله العديد من الأولاد، وبعد إصرار الأب الذي قوبل بالرفض من طرف الجوهر، والتي لم تجد طريقا للخلاص أمام إصرار والدها إلا الانتحار في البحر، وتقول الحكاية أن العفاريت أنقذوها وأخذوها إلى عالمهم السفلي في مأمن من أبيها والرجل العجوز، وتبقى هناك حتى وفاة العجوز جبور، يقول[4]:

- البخار: أيام من بعد الصيادة صادوا فريسة (جثة) الجوهر على شط سيدي الحاج، (جبور) فوت شي يمات ومات

الحكاية اللي حكيناها ومثلناها صرات، ذروك مبقانا غير نكملوا بشي حكمات

ولا يختلف الأمر كثيرا في مسرحية بني كلبون، حيث تتبع هذه المسرحية أيضا نمط القراب والصالحين وكل واحد وحكمو، وتتمحور حول القضية الاساس وهي تحقيق العدل.. ليس هذا وحسب، بل إنها تتقاطع معهما في الاستهلال، والحرص على تنبيه

[4] – ولد عبد الرحمن كاكي. كل واحد وحكمو. ص: 14.

جمهور المتلقين بأن ما سيشاهدونه مجرد تمثيل، والغاية من العرض المسرحي هو استخلاص العبر وليس الانسجام العاطفي مع العرض، مثل ما ورد في قوله[5]:

- **المجموعة: أحنا جينا زيار والزيارة محبة**
- **الممثلات: احنا الممثلات**
- **الممثلين: احنا الممثلين، احنا جينا زيار والزيارة محبة زايرين ناس هاد البلاد**
- **المداح 1: رواية بني كلبون انمثلوهالكم..**
- **المداح 1: لازم على الممثل يمثل**
- **المداح 2: وهذا مكان للتمثيل**
- **الممثل 1: احنا نعطو المثل**
- **الممثل 2: وانتم ردو البال**
- **الممثل 3: في الرواية كاين المعنى والفال**
- **الممثل 4: واللي ماهوش معناوي بعد ما نكمل ويسال**
- **المداح 1: هاهي رواية بني كلبون**
- **المداح 2: الرواية الي رايحين انمثلوها**
- **المداح 1: والمعناوي بلا شك يفهمها..**

[5]– ولد عبد الرحمن كاكي. بني كلبون. ص: 01.

ومن هنا، فإن المداح أساسي في مسرحية بني كلبون أيضا، ولقد تجلى ذلك في مقاطع عديدة من المسرحية، أبين يأخذ المداح وظائف متعددة إما مستهلا كما في المقطع السابق، أو واصفا أو معلقا، أو مشاركا في الحوار، ومن ذلك قوله ساردا على حكاية عمر (القاضي) المتعلم الذي ظلم في قريته من قبل كبير الدوار صاحب النفوذ والمال:

ومعلقا، مبديا موقفه من بني كلبون وحقارتهم، في قوله:

- **المداح 1: اشكون لي يعطي العاهد ويخون**
- **الجميع: بني كلبون**
- **المداح 2: اشكون لي يحكموا بلا قانون**
- **الجميع: بني كلبون**
- **المداح 1: بني كلبون عندهم صفة ابنادم ولكن إذا قلت لهم السلام تندم**
- **المداح 2: إذا شفتهم يحشموا وإذا بداو ينبحوا سلم**
- **المداح 1: اشكون لي يفرحوا المغبون**
- **الجميع: بني كلبون**
- **المداح 2: شوفو واسمعوا ما صرى لإنسان ابنادم كثير الإحساس اللي قاستوا القدرة وجاء يشارك بني كلبون في الكسرة عايش في بر اللي كدوا الاعظام وهو مسكين يحوس على**

المكتوب كثير الإحساس ويعظم السلام

وإذا اطلبته ما يعجزش عبا جيبه

- **المداح 1: شوفوا اسمعوا شتا صرا الانسان ابنادم كثير الإحساس في بني كلبون يوم من الايام ظلموه وانهار اللي اطال حقه هجروه وليلة الهجرة صعيبة والكلمة في روحها مصيبة خلا درا بناها بيده في وسطها اهله وقال لصديقه أيا انسهوا**
- **المداح 2: الصديق راه قدام الباب وزالانسان راه يبقى على خير داره واحنا ما ابقالنا غير من المسرح نوخروا**

من خلال ما سبق، يتضح كيف أن ولد عبد الرحمن كاكي قد استطاع أن يبلور شكلا مسرحيا خاص به، هو مزيج من حكايا التراث الشعبي المتأصل في الذائقة العامة، مرصع بتقنيات المسرح الملحمي، وظيفة الراوي الجديدة وهي النقد والتحليل، وكسر الجدار الرابع في العرض المسرحي حرصا على يقظة جمهور المتلقين لأن العرض المسرحي لم يعد ذلك الإيهام الذي يستلب وعي المشاهد ويغيب عنه الحقائق، بل أصبح أداة لإيقاظ الوعي وتفعيله والسعي نحو التغيير؛ تغيير الفكر ومن ثم الواقع المعيش.

وعندما نكون أمام حكاية مثل حكاية مسرحية كل واحد وحكمو، فإننا نكون أمام تحد كبير لتخليص الذهنية العامة من أفكار.. ترسخت لفترة طويلة من الزمن، إذ أصبح من الصعب انتقادها أو تجاوزها في العرف العام.

2-2-المَحْكِيُّ في المسرح الحلقوي:

المَحْكِيُّ بشكل عام، ركن أساسي في المسرح الحلقوي، فالعرض المسرحي هو في الأصل حكاية يعمل الراوي على سردها وتقديمها للمتلقي بطريقته الخاصة، بالإضافة إلى تفسير مواقف الشخوص وإبداء الرأي تجاه كل ذلك أيضا، "تحدد الحكاية الأحداث وتجعلها تصب في الفكرة وتنميها وتشد من أزرها في زمان ومكان مترابط، لأنها الامتداد الطبيعي والمباشر لبدايات الفكر الإنساني"[6].

فالحكاية "المحبوكة دراميا هي التي ترتكز إلى فعل واحد، وتغذيه بأفعال جزئية من شأنها أن تزيد من تركيزه لا أن تساهم في شرود ذهن المتلقي وتفكيره، ومنه يضيع حبل القيادة الذي يوصل إلى الفكرة والحكاية في الدراما متميزة عما في سواها فهي ليست بالتاريخية التي تنقل حرفيا بتناغم كرونولوجي محكم، إنها مضبوطة بحيث تعطي لكل مقدمة نتيجة ولكل شيء مسبباته[7] لأنها تتميز بوحدة وواقعية المضمون"[8].

وإذا كنا في هذا المقام بصدد الحديث عن استلهام الحكاية من التراث في المسرح الجزائري، فإننا سنخص الحديث عن الحكاية الشعبية التي كانت إحدى المصادر الأساسية لدى ولد عبد الرحمن كاكي على التحديد، والحكاية الشعبية في مفهومها البسيط مصطلح مركب من لفظتين؛ حكاية واشتقاقها اللغوي: حكى يحكي حكيا، محاكاة؛ بمعنى التقليد، المهم أن معناها الأول مرتبط بواقع نفسي يقتنع أصحابه بحدوثه[9]، المقابل الأجنبي للفظة Légende ومعناها الحكاية الشعبية ذات الأصل

---

[6]- ينظر: أحمد صقر. توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي. ص: 105.

[7]- ينظر: ستيوارت كريفش. صناعة المسرحية. ص: 29.

[8]- ينظر: صالح بو الشعور محمد الأمين. سوالمي الحبيب. توظيف التراث والحكاية الشعبية في المسرح الجزائري. عبد الرحمن ولد كاكي أنموذجا. مجلة التراث والتصميم. المجلد 1. العدد 1. تصدر عن الجمعية العربي للفنون الإسلامية بمشاركة مؤسسة Apttes الفرنسية. فيفري 2021. ص: 37.

[9] - عبد الحميد يونس. الحكاية الشعبية. ع17. مكتبة الدراسات الشعبية. القاهرة. 1997. : 14.

التاريخي[10]، كما تعرف في الثقافة الألمانية بأنها خلق حر للخيال الشعبي المحبوك حول الحوادث التاريخية المهمة والشخوص والأمكنة تنقل شفاهيا من جيل إلى جيل، أما في المعاجم الإنجليزية فإنها تلك الحكايا التي تبدو واقعية لمن يسمعها وكأنها حقيقة، خاصة وأنها تروي بطولات وأمجاد صناع التاريخ بشكل عام[11].

الحكاية الشعبية شكل من أشكال التعبير الشعبي الجمعي، اتخذتها مختلف الشعوب وسيلة للتعبير عن وقائعها اليومية المعيشة، والأهم من هذا أن الحكاية الشعبية أقدم من التأريخ في حد ذاته، فلقد كانت هي السجل الذي تسجل فيه تفاصيل الحياة اليومية، ولكن الجدير بالذكر أنها كانت تنتقل من مكان لآخر، غير خاصة بقومية على حساب أخرى، بل إن أغلبها تراث عالمي سريع الانتقال من منطقة إلى أخرى[12]، وعلى الرغم من هذا تبقى الحكاية الشعبية سمة المجتمع الذي نشأت فيه، متضمنة للعادات والسمات الثقافية للمجتمع ذاته، كما تعكس طبقاته وتفاوت مستوياته المعيشية[13].

وللإشارة فإن لفظ حكاية متعدد الدلالات في التداول؛ فقد تأخذ دلالة الخرافة أو القصة، كما يمكن أن تتعدى ذلك إلى الأسطورة، فقد تكون تلك القصة التي أخذت مادتها من الواقع المعيش، كما يمكن أن تكون من الخيال الصرف، وقد تكون مزيجا من الواقع والخيال في أحيان كثيرة[14]، حيث ينسجها الخيال الجمعي الشعبي وتدور

---

[10]– عبد الملك مرتاض. الميثولوجيا عند العرب. ص: 12.

[11]– نبيلة ابراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ص: 133–134.

[12]– ينظر: طومسون سيث. الحكاية الشعبية عالميتها أشكالها. تر/ أحمد آدم. القاهرة. العدد 21. مجلة الفنون. 1987. ص: 80.

[13]– غراء حسين. الحكاية والواقع. مجلة فصول. المجلد 3. ع4. 1983. ص: 123.

[14]– عبد الملك مرتاض. القصة في الأدب العربي القديم. الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر. الجزائر. 1968. ص:19–20.

أحداثها حول حدث هام في الحياة اليومية على أن تصاغ بأسلوب مشوق يجعل المستمع يستمتع بها، كما يجعلها هذا الأسلوب تنتقل من جيل إلى جيل شفاهيا[15]، فتصبح بذلك نوعا من التراكم السردي لمختلف المواقف الإنسانية التي عرفتها الأجيال وتناقلتها بهدف المتعة والمعرفة معا.

و"الحكاية في المسرحية ليست إلا وسيلة للموضوع، ووعاء للفكرة، والاهتمام المفرط بها يجعلها غاية في التسلية لا وسيلة لتبليغ رسالة نبيلة، لذلك دعا بريخت إلى تكسير هذه الوحدة وتسلسلها مما يجعلها تفقد تنمية إيهام المتلقي، لكن هذه الأغلوطة في أن بريخت كان ينادي بتحطيم تسلسل الحكاية، بدليل أن كل مسرحياته ذات حكاية محكمة السرد القصصي، لأن المسرحية أول ما تقوم عليه هو الإمتاع القصصي، ولأن الحكاية فيها مقصودة لذاتها قبل أن تكون وسيلة لأهدافها"[16].

إن ما تجدر الإشارة إليه أن الحكاية في العرض المسرحي تختلف عن الأنماط الأخرى من الحكي، كما تختلف عن السرد التاريخي الخاضع للوقائع المقيد بالحقائق والتسلسل الزماني بعيدا الفن والخيال المنافي للحقيقة، الحكاية الدرامية تنقسم إلى أجزاء متسلسلة ومترابطة وفق الضرورة المنطقية دراميا.

إن ما تجدر الإشارة إليه أن الحكاية في المسرح الملحمي تختلف عنها في المسرح الدرامي، لأنها في المسرح الدرامي –الكلاسيكي– تتبع نمط السرد المتسلسل، في حين أن الحكاية في الدرامي متقطعة يلعب فيها السرد دور التعريف بها والفصل في أجزائها، كما أن التعبير فيها لا يجري بأسلوب حواري بين الشخصيات وإنما في قالب سردي وصفي وإخباري (كما تحكى على أنها حكاية حدث في الماضي البعيد) على أن يتم سردها بشكل غير متناسق يتنافى مع مبدأ تصاعد (تأزم) الأحداث وتنامي الصراع،

---

[15]– نبيلة إبراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ص: 119.

[16]– ينظر: فرحان بلبل. النص المسرحي. الكلمة والفعل. ص: 40.

كما لا تكون مبنية على العقدة التي تحتاج حلا، فلامعنى للذروة فيها، والأهم من كل هذا أن لا تشويق عاطفي ولا إثارة للانفعالات[17]؛ بمعنى أنه ينتفي في المسرح الدرامي لأنه قد يبعد المتلقي عن الفكرة التي يريد إيصالها. فالحكاية عند بريخت "تتكون الحكاية عند بريخت من عناصر متناقضة وخاضعة لعدة احتمالات، لأنها مرتبطة بالتاريخ بدرجة كبيرة، وتشكيلها يعتمد على البحث والتركيب من طرف الشخصية والمؤلف والمتلقي الذي يجمع بناء الحكاية في ذهنه وفكره ويطابقها مع الواقع"[18].

بحسب جازية فرقاني، فإن في المسرح الملحمي يعمد المؤلف إلى تقطيع أجزاء الحكي، فكل مشهد قائم بذاته، حتى أن الحكاية الواحدة لا تبدو متجانسة الأجزاء متسلسلة الوقائع، فكل مشهد له فكرته ومغزاه المستقل[19]، وكل ذلك بهدف فصل جمهور المتلقين وانسجامهم العاطفي مع حكاية العرض المسرحي، حيث تشبه جازية فرقاني المُشاهد في المسرح الكلاسيكي –والذي يُأخذ عاطفيا بأحداث العرض– بالتائه في البرية، وهذه الخاصية هي خاصية المسرح الملحمي التي اعتمدها كاكي في مسرحياته اقتداء ببريخت حيث لا نكاد نعثر في مسرحياته على حكاية منسجمة الوقائع، وبتعبير أدق فإن المسرح الملحمي يعمل دوما على تغيير وسيلة المحاكاة تماشيا مع اختلاف الهدف في التطهير الأرسطي عنه في التغريب البريختي[20].

بحسب حفناوي بعلي فالحكاية هي العمود الفقري للعرض المسرحي، إذ لا أمل في إقامة عرض مسرحي ناجح مالم يحسن اختيار النص الذي يحوي مقومات النجاح،

---

[17]– ينظر: صالح بو الشعور محمد الأمين. سوالمي الحبيب. توظيف التراث والحكاية الشعبية في المسرح الجزائري. عبد الرحمن ولد كاكي أنموذجا. ص: 38.

[18]– ينظر: ماري إلياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص: 174.

[19]– ينظر: فرقاني جازية. تجليات التغريب في المسرح العربي. ص: 63.

[20]– ينظر: المرجع نفسه. ص: 134.

عل الرغم من أهمية الإخراج والتمثيل وباقي عناصر العرض المسرحي"[21]، يجمع الباحثون على أن الحكاية الدرامية، أو الفكرة هي "موقف حيوي معين، ويرى آخرون أنها الحس الكوني الشمولي، هذا الحس يمكن أن يجعل الناس متشابهين مجازيا وحتى متماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتناثرة في أهدافهم"[22]، فالباحث يؤكد أن الحكاية هي المقدمة المنطقية لأنها تشتمل على جميع عناصر العرض[23].

يعمل الراوي على نقل تجربته، أو موقفه، عن طريق حكاية، هي مزيج من حكايا الماضي، أو خرفاته، أو أساطيره، ليسقط عليها قضية راهنة، وما تجدر الإشارة إليه أن الفكرة قد تكون واحدة ولكن الطريقة تختلف، فـ "من الممكن أن يكون أكثر من طريقة واحدة لصياغة هذه الفكرة، إلا أنه مهما اختلفت الصياغة فإن الفكرة ستبقى واحدة"[24].

إن الفكرة في العرض المسرحي هي الأساس، سواء كانت مستلهمة من المادة التراثية، أو من الأساطير والخرافات.. كما أنها تتضمن الهدف (المرمى) العام، والجانب العقلي والانفعالي، وبشكل أدق هي خلاصة العرض المسرحي[25] بحسب تعبير فؤاد صالحي.

من المهم أن تكون للعرض المسرحي فكرة أساسية "أو موضوع مترابط الأجزاء يعبر عن معنى في ذهن المؤلف، يريد أن ينقله إلى مشاهديه، ومما لا شك فيه أن

---

[21]– حفناوي بعلي. أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر. ط1. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. دار هومة. الجزائر. 2002. ص: 08.

[22]– لايوس. إيجري. فن كتابة المسرحية. تر/ديني خشبة. مكتبة الأنجلو مصرية. القاهرة. ص: 43.

[23]– المرجع نفسه. ص: 45.

[24]– المرجع نفسه. ص: 54.

[25]– فؤاد. صالحي. علم المسرحية وفن كتابتها. ط1. دار الكندي. الأردن. 2001. ص: 78.

لكل إنسان طريقته الخاصة، وفلسفته في معالجة الأمور، لأن المسألة فيها وجهة نظر ولكل إنسان وجهة نظره الخاصة والتي تدفعه لمعالجة موضوع ما"[26].

إن ما تجدر الإشارة إليه أن الحكاية في المسرح الملحمي تختلف عنها في المسرح الدرامي، لأنها في المسرح الدرامي –الكلاسيكي– تتبع نمط السرد المتسلسل، في حين أن الحكاية في الدرامي متقطعة يلعب فيها السرد دور التعريف بها والفصل في أجزائها، كما أن التعبير فيها لا يجري بأسلوب حواري بين الشخصيات وإنما في قالب سردي وصفي وإخباري (كما تحكى على أنها حكاية حدث في الماضي البعيد) على أن يتم سردها بشكل غير متناسق يتنافى مع مبدأ تصاعد (تأزم) الأحداث وتنامي الصراع، كما لا تكون مبنية على العقدة التي تحتاج حلا، فلامعنى للذروة فيها، والأهم من كل هذا أن لا تشويق عاطفي ولا إثارة للانفعالات[27]؛ بمعنى أنه ينتفي في المسرح الدرامي لأنه قد يبعد المتلقي عن الفكرة التي يريد إيصالها. فالحكاية عند بريخت "تتكون الحكاية عند بريخت من عناصر متناقضة وخاضعة لعدة احتمالات، لأنها مرتبطة بالتاريخ بدرجة كبيرة، وتشكيلها يعتمد على البحث والتركيب من طرف الشخصية والمؤلف والمتلقي الذي يجمع بناء الحكاية في ذهنه وفكره ويطابقها مع الواقع"[28].

إن الملفت للانتباه، فإن كل من مسرحيات كاكي محل الدراسة تتضمن حكاية – في الغالب الأعم شعبية أو خرافة–مستلهمة من المادة التراثية الجزائرية، والملفت أيضا أن كاكي يختار دائما الحكايات الشعبية البعيدة عن الواقعية، وذلك بوعي منه بهدف تخليص العقل من الخرافات والدجل.. وهو من جانب آخر يوظف مثل هذه الحكايا

---

[26]– ابراهيم. حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. مصطلح رقم 147. دار الشعب. القاهرة. 1977. ص: 121.

[27]– ينظر: صالح بو الشعور محمد الأمين. سوالمي الحبيب. توظيف التراث والحكاية الشعبية في المسرح الجزائري. عبد الرحمن ولد كاكي أنموذجا. ص: 38.

[28]– ينظر: ماري إلياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص: 174.

بهدف التغريب، تغريب وقائع الراهن خلف حكايا الماضي، ليتمكن من التعبير عن مواقفه وآرائه بحرية..

ففي كل واحد وحكمو (1966)، حكاية متداولة في الثقافة الشعبية، واحدة من أشهر قصائد الشعر الملحون[29]، تدور أحداثها حول الفتاة الجوهر ابنة الشيخ سليمان والذي كان مدينا بالمال والمسكن للرجل العجوز الحاج جبور والذي كان غنيا بشكل واضح، هذا العجوز الذي كان يريد الزواج من الجوهر في مقابل رفضها الشديد له، لأنها كانت مغرمة بشاب في مقتبل العمر، فلم يكن أمام الجوهر إلا أن تقرر إنهاء حياتها رميا في البحر، غير أن ما حدث لم يكن متوقعا، تنقذها أرواح من جنس العفاريت وتعتني بها بعيدا عن الأهل والأقارب إلى أن يموت الرجل العجوز الذي كان يرغب في الزواج منها[30].

من الملاحظ أن كاكي قد بنى الحكاية في هذه المسرحية على صراع الطبقات في المجتمع وتبعاته، حيث جسدت شخصية الجوهر وعائلتها وبشكل خاص والدها الشيخ سليمان طبقة الفقراء بشكل واضح، أما طبقة الأغنياء فلقد كانت مجسدة في شخصية الحاج جبور، العجوز الغني المستغل لمن هم أقل منه مالا وجاها، وفي خضم كل هذا تصارع الجوهر من أجل الارتباط بالسعدي، الشاب الفقير، وبذلك يجسد كاكي أزمة الطبقية في المجتمع الجزائري حينذاك، أين يطغى صاحب القوة والمال على من هم أقل منه، كما عالج قضية أخرى لا تقل أهمية وهي حق المرأة في الاختيار وحرية الرأي في مقابل الاضطهاد والاستغلال.

ولكن، وعلى الرغم من فقر الجوهر وقلة حيلتها غير أنها تعمل وبكل ما تمتلك من قوة أن ترفض عرض العجوز جبوز، وتدير ظهرها لرغبة أبيها في الضغط عليها،

---

[29]– ينظر: صالح لمباركية. المسرح في الجزائر النشأة والرواد. دار الهدى. عين مليلة. 2005. ص: 107.

[30]– صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية. ص: 105.

فلم تجد أمامها غير محاولة إنهاء حياتها، وفيما يلي تعليق على الواقعة من قبل الجماعة في المسرحية[31]:

- **الجماعة 5: في عمره خمسة وستين عام.**
- **الجماعة 6: شايب قريب ينحنى.**
- **الجماعة 5: واخطب بنت ما قفلتش ربعة عشرة سنة.**
- **الجماعة 6: وكل الناس تقول بابانا.**
- **المـرأة 3: هذا راي الكرش منين تكون شبعانة.**
- **الجماعة 5: نقتلوا اليوم، وانعشو دفناه.**
- **المـرأة 3: لالا خلوه أروحه يوصل الجبانة..**

تتابع أحداث المسرحية وصولا إلى لحظة الحسم، وهي ذروة العرض المسرحي، وقت عقد قران الحاج جبور على الفتاة الجوهر، وهنا تحديدا تتداخل الأحداث التي تبدو واقعية مع واحدة من الخرافات أو الأســـاطير، حيث تنتحر الجوهر ثم تختطف جثتها من طرف جن البحر، فيتابع البخار سـرد الوقائع المتوالية المتسـارعة، ويتحول العرس إلى فاجعة، يقول معلقا[32]:

- **فاتو زوج جمعات والحاج جبور يدير عرسه**
- **نحكي لكم الحالة كي صرات، ما اسمعت ما تسمعو**
- **نهار عرسها اداو البنت ايزوروها، من بعد هودوها للبحر إيوضوها**
- **اخطـات القلتـة وين كـانوا امعهـا الزغراتـات، وراحـت معمـدة للبلاعة**

---

[31]– ولد عبد الرحمان كاكي. مسرحية كل واحد وحكمه. منشورات المسرح الجهوي. وهران، ص: 56.

[32]– المصدر نفسه. ص: 59.

- **الزغراتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات**
- **وفي وقت من عشاه عرسها حضروا لعناه موتها**
- **الناس في ذاك الليل تحاكات**
- **كاين اللي قال: حوست على الممات**
- **وكاين اللي قال: اداوها الجنون**
- **لوكان جينا مدادحة هنا تكمل الحكاية، لكن هذه رواية فيها درس وقراية**
- **نتخايلوا الدعوة داروها الجنون، ونشوفوا اشتى رايح يصرا..**

أما المشـــهد الأخير فيمثل جوهر العرض المســـرحي حيث أصـــبحت الأحداث السابقة مجرد مقدمات للحدث الرئيسي، فلقد أراد المؤلف التعبير عن المتناقضات في الحياة اليومية والتي تنغص على الفرد، مثل طغيان الشـــر على الخير، والظلم على حســـاب العدالة الاجتماعية، وكبت الحريات الشـــخصـــية.. وهنا يمزج هذه الوقائع المعيشة بعالم الأسطورة والجن، حيث يفترض أن الصراع الموجود على الأرض يقابله صـــراع مماثل في عالم الجن، ليس عالما واحدا بل ثلاثة عوالم؛ جن الأرض وجن البحر وجن السماء، والذين اتفقوا بعد اختلاف أن تعاد جثة الجوهر إلى شاطئ البحر ويموت الطاغية العجوز جبور بعد أن فشل في تحقيق مراده، وفي هذا دلالة على أن العدالة الإنســـانية هي الأقوى مهما بلغ الظلم أوجه، وهنا تختم المســـرحية، ليصـــف نهايتها البخار قائلا[33]:

– أيام من بعد الصيادة صابو فريسة الجوهر على الشط.

– سيد الحاج فوت شي أيامات ومات.

– الحكاية اللي حكيناها مثلناها اصرات

[33]– ولد عبد الرحمان كاكي. مسرحية كل واحد وحكمو. ص: 61.

من الجدير بالذكر أن ولد عبد الرحمن كاكي قد أخذ بنصـــيحة معلمه هنري كوردو عندما قال له: "اذهبوا إلى شـــعبكم وخذوا عنه الفن الصـــحيح، ليس لدي كفرنســي ما أعطيه لكم سـوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم"[34]، ولذلك نجد أن كاكي يوظف لغة تراثية متداولة يعبر بها عن قضـــايا الواقع الراهنة، والامر ذاته في اختيار الشخصيات التراثية خاصة منها المرتبطة بالحياة البسيطة الريفية مثلا، ليعبر من خلالها عن التناقضـــات التي يعيشـــها الفرد ويعاني منها في حياته اليومية نذكر منها: الضـــعف في مقابل القوة، والشـــر في مقابل الخير، والفقر في مقابل الغنى، والظلم في مقابل العدالة.. ويمزجها في المقابل بالعوالم الخرافية والأســـطورية مثل المعجزات والنبوءات والانبعاث من العدم..[35] وغيرها وكل ذلك لجلب الانتباه وتحقيق الغاية التواصـــلية من جهة، ومن جهة أخرى الحفاظ على امتداد الماضـــي في الحاضر.

وتعتمد بشكل أساسي على الراوي الذي يسرد أحداثها واصفا.. معلقا.. منتقدا.. على لسـان البخار الذي أخذ دور الراوي في هذا العرض المسـرحي، فلقد عمد كاكي إلى المادة التراثية مسـتلهما منها حكاية الجوهر، تلك الفتاة اليافعة التي أحبت شـابا فقيرا غير أن والدها لم يكن له خيار أمام رغبة العجوز الثري جبور الذي يدين له بالمال، والذي أراد الزواج من الفتاة على الرغم من زيجاته المتكررة وكثرة أولاده منهن، وأمام إغراء المال لم يجد الرجل الفقير والد الجوهر خيارا إلا الخضـــوع لرغبة الرجل العجوز، وفي المقابل لم تجد الفتاة الجوهر خيارا إلا الإقدام على الانتحار لتتخلص من مشكلتها في الزواج من الرجل العجوز.

---

[34]– نور الدين صبيان. اتجاهات المسرح العربي في الجزائر بين 1945–1981. رسالة ماجستير. سوريا. 1984–1985. ص: 310.

[35]– ينظر: علي سلالي. شروق المسرح الجزائري. ص: 94.

تبدأ الحكاية على لسان البخار (الراوي) قبل أن يبدأ الممثلون بتجسيد الأحداث؛ قائلا[36]:

- **البخار: هذه وحد المائة سنة ولا أكثر، الحاجة صارت كان رجل شايب وقريب يتحنى، غير لولاد عندو طزينة، كان هو التاجر الكبير في المدينة، الزعفران التالي ليجيبو في السفينة، ماله كثير جاهل الغبينة، اللي مالو كثير واش يدير؟**
- **الجماعة: ايحج ولا يزوج قالو لولين**
- **البخار: على هذا الشيء اتبنات الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانت له حجة وزورة، والخطرات التاليين قلبها تجارة، خسر خسر إيمانه والماية، واهنا تبدا الحكاية.**

نحكيلكم حكاية الجوهر، إذا تعاونوني، أنا نحكيها وأنتم تملوها في الغنيات اتخمسوا معايا، وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية"[37].

تتواصل أحداث الحكاية على لسان **البخار**[38]:

البخار: فاتو زوج جمعات والحاج جبور حاب ايدير عرسه، نحكي لكم الحالة كي صرات، ما سمعت ما تسمعوا (...) ولكن هاذي رواية فيها درس وقراية..

نذكر مما جاء في مسرحية **كل واحد وحكمو**[39]:

---

[36]– ولد عبد الرحمن كاكي. كل واحد وحكمو. ص: 07.

[37]– المصدر نفسه. ص: 06.

[38]– ولد عبد الرحمن كاكي. كل واحد وحكمو. ص: 59.

[39]– المصدر نفسه. ص: 01.

البخار: ها البخور

الجماعة: انجي أرض البور

البخار: ها البخور

الجماعة: يسطر ما يسطر السور

البخار: ها البخور

الجماعة: يحكي عليه فالزابور

البخار: ها البخور

الجماعة: يصلح للبيت والقبور

البخار: ها البخور

الجماعة: ايبعد لدرور

البخار: ها البخور

الجماعة: تبخيرة خير من الشور

من خلال ما سبق، فإن ولد عبد الرحمن كاكي اعتمد تقنيات المسرح البريختي الملحمي في أسلوب الحكي أيضا، حيث أسقط هذه التقنيات على حكايات التراث الجزائري، مثل حكاية الجوهر، فلقد اعتمد المرجعيات الثقافية والتراثية في تقديم الشخصيات، محافظا على خصوصيتها، وهي إحدى التقنيات للمسرح الملحمي، والأهم من هذا أنه حافظ على الجو التراثي للشخوص والأحداث والتي مازالت مؤثرة في الذهنية العامة للمجتمع الجزائري، نذكر منها أهمية (البخور) في بعض المناطق في مناسبات مختلفة، حيث مازال الاعتقاد بفاعليته قائما، كما عمل على وضع الحكاية في قالب سردي شعري له جَرْسٌ ليحرص على يقظة المتلقي وتركيز انتباهه، كما أن (البخار) تنوع وظيفته بين وظيفة بين البخار و(الراوي) الذي يسرد الحكاية، والمهم

هنا هو أنه عمل منذ البداية على كسر الإيهام لدة جمهور المتلقين بأن أخبرهم بشكل مباشر أن ما سيرويه مجرد حكاية، سأديها مجموعة من الممثلين. حيث يقول[40]:

- **البخار: نحكيلكم حكاية الجوهر، إذا تعاونوني.. أنا نحكيها وأنتو تمثلوها**
- **البخار: فالغنيات اتخمسوا معايا وأنا في مدرب الراوي نحكي لحكاية**

كما أنه من الجدير بالذكر أن ولد عبد الرحمن كاكي، بالإضافة إلى شخصية البخار، والمألوفة في التقليد العام الجزائري، فإنه اختار الشخصيات المحورية في العرض المسرحي من البيئة التراثية أيضا، بهدف إيصال الرسالة للمتلقي وتحقيق الفهم.

أما مسرحية القراب والصالحين، فهي من أهم ما قدمه ولد عبد الرحمن كاكي للمشاهد الجزائري، خاصة وأن حكايتها مستمدة من حكاية شعبية تدور أحداثها في قرية أصابها القحط، فيضطر سكانها إلى مغادرتها فينزل ثلاثة أولياء، لتفقد أحوال الدنيا، و عندها يصادفون سليمان القراب الشخص الوحيد في القرية الذي استجاب لمساعدتهم، و بعد ذلك طلبوا منه ضيافتهم، و لكنه يبرر هذا الموقف بأنه إنسان فقير، و لا يملك شيئا، فأراد أن يلبي طلبهم بضيافتهم عند سكان القرية غير أنهم يرفضون هذه الضيافة باستثناء المرأة الضريرة "حليمة" التي تستجيب لطلبهم فتذبح لهم عنزتها الوحيدة التي تملكها، و بعد كرمهم و ضيافتهم، يقرر هؤلاء الأولياء مكافأة هذه المرأة الطيبة، و تدعيم مساعيها لنشر الخير و الطيبة بين السكان، فيطلبون منها فعل الخير عن طريق إقامة قرابة أو مزارة في القرية، و عندها يستجيب الله لدعاء أوليائه بعد مغادرتهم للقرية، وهكذا تتحقق المعجزة الإلهية، حيث يعاد لحليمة الكفيفة بصرها، و تعود لها عنزتها، وتصبح تملك ثروة من المال، وعودة ابن

[40]– ولد عبد الرحمن كاكي. كل واحد وحكمو. ص: 04.

عمها "الصافي" من الغربة، فأرادت حليمة أن تلبي وصية أولياء الله عن طريق إقامة "قرابة" في القري و بناء ثلاث " قبب "* لهؤلاء الأولياء الثلاثة سيدي عبد القادر الشرقي، وسيدي عبد الرحمان الوسطي، وسيدي بومدين الغربي، إلا أن هذه "التوابة" أو "المزارة" أصبحت موردا استغلاليا من طرف سكان القرية . نسوا فيها العمل، فغلبت عليهم صفة التهاون والتطفل حتى يأتي الصافى ابن عم حليمة، و ينهي هذه المزارة التي أفسدت أخلاق وقيم سكان القرية تحت شعار العمل هو الطريق الوحيد للرفاهية، و التقدم، و تحقيق العدالة الاجتماعية بين البشر[41].

ذكر ولد عبد الرحمن كاكي بأن مسرحية القراب والصالحين مستلهمة من التراث الشعبي المحلي، كانت تروى بشكل مستمر على ألسنة الرواة الشعبيين في الجزائر[42]، كما أنه من الواضح أن هذه الحكاية تتقاطع في مجملها مع مسرحية بريخت الإنسان الطيب من سيتشوان، ولكنها متجذرة في الثقافة المحلية الشعبية[43]، حيث التزم ولد عبد الرحمن كاكي بالإطار العام ذاته للحكاية كما عرفها العامة من الشعب، تدور أحداثها –المفترضة– في قرية عرفت باسم (دهان)، تتمحور أحداثها حول الشخصيات الرئيسية الممثلة في الأولياء الصالحين وسليمان القراب الذي يجسد شخصية الفقير المعدم مع شخصية حليمة العمياء.

يستهل كاكي المسرحية بحوار مطول بين سليمان القراب والجماعة[44]:

- **سليمان: ها الما ها الما**

---

*– قبب جمع مفرده قبة، ويعني المقام أو الضريح، ينسب عادة للأولياء الصالحين باعتباره مزارا مقدسا.

[41]– بوعلام مباركي. توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري. ص 31.

[42]– CHENIKI. THEATRE ALGERIENS ITINIERAIRES ET TENTADENCES. THESE DE DOCTORAT. SOUS LA DIRECTION DE MR. JONANY. U. DE PARIS IV. 19993. AHMED P 256.

[43]– عبد الحميد بورايو. القصص الشعبية في منطقة بسكرة. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986.

[44]– ولد عبد الرحمان كاكي. القراب والصالحين. منشورات المسرح الجهوي. وهران. ص:2.

- **الجماعة: ماء سيدي ربي**
- **سليمان: جايبه جايبه**
- **الجماعة: من عين سيدي العقبي**

وبعد هذا الاستهلال، والذي يبين قيمة الماء، وبأنها المسألة المحورية في هذه الحكاية، يتدخل الدرويش ليخبرهم بزيارة ثلاثة أولياء صالحين للقرية، في قوله:

- **الدرويش: سمعت الناس أهل العلم والعقلية يقولوا**
- **الجماعة: واش قالوا هذا الناس؟**

وتوظيف الدرويش لم يكن اعتباطا، بل لمكانته في الذائقة العامة، وتأثيره في الأوساط الشعبية.

غير أن الشخصية المحورية في الاستهلال والرواية هو المداح والذي وظفه كاكي لسرد الأحداث، قائلا[45]:

- **المداح: نهار من نهارات، نهارات ربي كثيرة في جنة الرضوان، وجنة ربي كبيرة... تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد لمريرة، الثلاثة من أهل التصريف سيرتهم سيرة اللي يذكرهم في ثلاثة، ما تفوت فيهم مديرة، واللي يزورهم في ثلاثة ما تركبوا غيرة.**

ثم ينتقل إلى مشهد قدوم الأولياء الثلاثة الذين زاروا القرية بهدف إصلاح ما أفسده الزمن، وهنا يظهر جليا كيف أن كاكي يوظف الشعر الملحون المقفى، من خلال استعارته في مسرحياته على الخشبة، ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي دار بين سليمان والأولياء الثلاثة:

- **سليمان: يا الأولياء الصالحين**

[45]– ولد عبد الرحمن كاكي. القراب والصالحين. ص: 12.

- **سيدي عبد القادر: اللي يعيط للصالحين**
- **سيدي عبد الرحمان: حتى الصالحين يوقفوا**
- **سيدي بومدين: ما يخلوا اللي يعيط ليهم في تروين**[46]
- **سيدي عبد القادر: الليل راه قريب يطيح**
- **سيدي عبد الرحمان: ويزيد بالزيادة منين سمعناك جرينا واللي لحق علينا**
- **سيدي بومدين: نطلبوا منك الضيافة اليوم وغدوى وربي يرحمنا برحمتو**
- **سليمان: وين نبيتكم عنديش حتى دار أنا الاّ قراب**
- **سيدي عبد القادر: شوفنا وين نتغداو ونرقدو شوي**
- **سيدي بومدين: ماذا بيك شوف لنا على إنسان صالح يقبل ضياف ربي ويفرح بيهم**[47]

يأخذ سليمان القراب على عاتقه مسؤولية استضافة الاولياء الثلاثة، خاصة وانه اعتذر عن استضافتهم لعدم قدرته، فيبدا رحلة البحث عن مأوى لهم عند واحد من أهل القرية، فتكون البداية مع شخصية قدور الذي يرفض استضافتهم قائلا:

"ليعيش وقت الخير والسعادة والعدل ما يبلع بابو، واللي عايش كيما أنا القحط والغبينة الأفضل يبلع منين يدخل الهوا بابه... تبقو على خير الله يفتح عليكم"[48]

أما الخديم، المشرف على مقام أحد الاولياء، والذي قصدوه بعد قدور، فيرفض استضافتهم أيضا، وبائت مختلف محولاتهم المتكررة بالفشل في إيجاد مبين لهم، ولم

---

[46]– ولد عبد الرحمان كاكي. القراب والصالحين. ص: 25.

[47]– المصدر نفسه. ص ص: 29–30.

[48]– المصدر نفسه. ص: 39.

يجدوا مطلبهم إلا عند حليمة العمياء، الوحيدة التي لا تمتلك إلا عنزة وحيدة أيضـــا، وعلى الرغم من حاجتها وفقرها إلا أنها كانت كريمة معهم باستضافتها لهم.

حكاية القراب والصالحين ماهي إلا محاكاة للواقع المعيشي الصعب الذي عايشه الجزائريون في فترة الستينيات من القرن الماضـي، في ظل توسـع النظام الإقطاعي، ولقد قدم كاكي هذه المســـرحية في ظل انتقاده للوضـــع حينذاك، بانيا العرض على مفارقات البخل والكرم، والشر والخير..

بالإضـافة إلى ذلك، وسـعيا منه لتقريب الصـورة أكثر من المشـاهد، قام كاكي بتوظيف جملة من الأمثال الشـعبية المستمدة من الذائقة العامة، وذلك بالإضـافة إلى النسق العام المستلهم من الواقع المعيش ومختلف شخصيات المسرحية أيضـا، نذكر من الأمثال الشعبية التي وظفها في قوله[49]:

- **بلا مـا نكثرو في الكلام، بلا مـا نشـــالي نزيـدو في الحكـايـة ونشوفو التالي.**

وفي قوله[50]:

- **ماني والي ماني عالم، شحال من إنسان حسب روحو اكثر من بن ادم**

وفوق كل هذا يتخذ كاكي من المذاح شـخصـــية محورية في القص، والتمثيل.. خاصـة وأنه مأخوذ، ومألوف لدى المتلقي الشـعبي بشـكل عام، بالإضـافة إلى جملة الأدوار التي يؤديها فوق دور الســـرد والتمثيل، كونه يعلق وينتقد في آن واحد، مما

[49]– ولد عبد الرحمن كاكي. القراب والصالحين. ص: 58.

[50]– ولد عبد الرحمن كاكي. القراب والصالحين. ص: 45.

يجعله أداة فعالة في إيقاظ الوعي وشحذ الهمم، وبذلك يجمع في وظيفته بين التعليمية والترفيه[51].

من خلال ما سبق يتضح أن ولد عبد الرحمن كاكي قد لعب "دورا رائدا في الحركة المسرحية الجزائرية بمؤلفاته ذات الطابع الخاص والمتميز في استلهامه للأساطير الشعبية ليعالج من خلالها قضايا اجتماعية"[52]، ليكون بذلك قد أثبت طريقة مغايرة للتعبير ومعالجة مختلف المشاكل الاجتماعية التي يعاني منه الفرد في المجتمع الجزائري، سواء أكانت.. ولقد حقق ذلك التميز من خلال اتخاذه الدلالات الموحية للمادة التراثية مصدرا له، ومصباحا يضيء الجوانب المظلمة من حياة الإنسانية[53].

كما نجده من حين لآخر يعود للمادة التراثية مستلهما أهم المعتقدات الشعبية الراسخة، نذكر من أهمها الأولياء الصالحين ومكانتهم في المجتمع بشكل عام مثلما في قوله[54]:

- **المداح 1: غير ارواح وقول ابنيت دار**
- **الممثل 3: وغير ارواح وقول درت وعدة.. سمى ولده عمر وخلى سيدنا ودار الوعدة في الدار وخلى قبتنا**
- **الممثل 4: شفت ديك الوعدة اللي بيها افرحنا ياسيدي سعيد بوسنة شرطنا كنت ما انجيش لو كان مشى ظان واتكلنا عليك دير ما قلنا**

---

[51]– حسين علي مخلف، توظيف التراث الشعبي في المسرح. ص: 48.

[52]– مخلوف بوكروح. ملامح عن المسرح الجزائري. ص: 43.

[53]– الفكرة عن: بلحيا الطاهر. التراث الشعبي في الرواية الشعبية. ص: 185.

[54]– ولد عبد الرحمن كاكي. بني كلبون. ص: 08.

- **ما درلنا المسمنة ما درلنا التريد سي بوسنة ما يموت كي يريد سمى ولده عمر وخلى مول القبة الخضراء يغضب عليه وافراشه يرجع سدرة**

وفي موضع آخر اي يظهر المداح، شخصية منتفضا ناقما على مصير عمر (القاضي) الذي انتهك حقه وأسقطت عنه وظيفته بقرار الوقف الذي كان وراءه كبير الدوار، وفي هذا يقول[55]:

- **عمر: ولكن يا فطوم في هذا القرية القانون راه مفقود العينين**
- **المداح 1: الغد من داك واش دار عمر**
- **المداح 2: كيما العادة قام الصباح خدام واتوجه إلى المحكمة**
- **المداح 1: وما تقلقش المداح قل لنا واش اصراله في الطريق مع الناس اللي كانوا يداعموا ويوقولوا احنا حبابوا**
- **المداح 2: كيما قالوا لولين يا المداح وهذا المسرحية متأسة على كلامهم.. الفرد من يطيح يكثروا خدامه، عمر اليوم ماسوا من حبابه لا كلام لا سلام يتنعتوا فيه ويضحكوا كللي عمرهم ولا عرفوه**
- **المداح 1: ضحكوا على عمر وهو يمثل الحق وهذا الناس راهم يضهروا نايمين وهم قايمين على زوج رجلين وأسباب امنامهم يالمداح كبير الدوار وماله القوى**

[55]– ولد عبد الرحمن كاكي. بني كلبون. ص: 17.

- **المداح 2: خلينا من هذا الناس وأحاديثهم أيا نمشوا انشوفوا عمر واش يعمل**

يأخذ المداح، أو الراوي، في المسرح الحلقوي أيضا شكلا أو صورة أخرى وهي المداح، وشخصية المداح تعود في الأصل إلى المجالس الاحتفالية وحلقات الوعظ والإرشاد كما ألفه الثقافة الجزائرية بشكل عام، وبشكل عام فإن أهم ما يميز المداح أنه عرف أولا في الحلقات التي تمارس فيها بعض الطقوس الدينية مثل حلقات الذكر وأمجاد الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وتتعدى ذلك إلى حلقات لذكر الأولياء والصالحين، لتتحول وظيفته في العروض المسرحية إلى شكل آخر مختلف تمام الاختلاف مع الحفاظ على خصوصيته في التبليغ والتمجيد.

إن ما تجدر الإشارة إليه أن كلا من الراوي والمداح، تختلف وظيفة كل منهما كما يختلفان أيضا في الهيئة والأدوات المستعملة، فالمداح شخصية يوحي مظهرها بالبساطة في اللباس والهيئة، أما عن الآلات التي يستعين بها في لفت الانتباه وتركيز المتلقي، فهي القصبة والناي والبندير المعروفة في الثقافة الشعبية وحتى يومنا هذا، أما موقعه فهو حلقة دائرية يلتف فيها جمهور المتفرجين حوله. أما عن طريقة عمله فيميزها السرد المسترسل واللغة المبنية على المحسنات البديعية، إضافة إلى مقطوعات شعرية من الشعر الشعبي، وتتنوع أدواره بين تقليد أفعال الشخوص التي يجسدها، ومحاكاتها في كل هيئاتها، حيث يعطي لكل شخصية صبغة خاصة في الهيئة ونبرة الصوت والحركات، كما يجب أن يكون لكل شخصية انفعالات تلائم تركيبتها[56].

ولقد وظف ولد عبد الرحمن كاكي المداح في العرض المسرحي القراب والصالحين 1996م، وفيها يقدم استهلالا بين سليمان القراب والجماعة، يدور الحوار بينهم حول

[56]– ينظر: هذلي العلجة. الظواهر الفنية التراثية في المسرح الحلقوي عند ولد عبد الرحمن كاكي. مجلة القلم. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة وهران 1 أحمد بن بلة. العدد 35. سبتمبر 2017. الجزائر. ص: 212.

الماء وأهميته وضرورة الحفاظ عليه، كما يسرد عليهم القراب كيف أنه يقطع مسافة طويلة ليحضر الماء من مكان مقدس ويبيعه لأهل مدينته لينتفعوا ببركة سيدي العقبي، ويتميز استهلال العرض باللازمة التي تمهد للحدث الرئيسي، والتي عرفت واشتهرت بها مسرحية القراب والصالحين، في قوله[57]:

- **سليمان: ها الماء، ها الماء**
- **المجموعة أ: ما سيدي ربي**
- **سليمان: جايب هاجايبه**
- **المجموعة ب: من عند سيدي العقبي**

وفي المستوى الثالث يدخل الدرويش على خط الحوار مع سليمان القراب والجماعتين، ليخبرهم بخبر زيارة شخصيات معروفة وهامة لقريتهم، يقول[58]:

- **الدرويش: سمعت الناس أهل العلم والعقلية يقولو**
- **المجموعة ب: واش قالوا ذا الناس**
- **الدرويش: قلنا ذا الناس سيدي أهل العلم مخلصين مع أهل العقلية مجمعين رسايلهم وما ينطقوبالكلام حتى يكون دوا، تقول الموزون في ميزان كلامهم مشنوع ويسوى**

يبدأ المشهد الأول في العرض المسرحي بعد انتهاء الاستهلال، والذي تضمن أيضا التركيز على مكانة سليمان القراب في القرية، وما يقدمه من أعمال خيرية لأهلها،

---

[57]– ولد عبد الرحمن كاكي. القراب والصالحين. منشورات الدورة الخامسة والثلاثين للمهرجان الوطني لمسرح الهواة. وهران

[58]– ولد عبد الرحمن كاكي. القراب والصالحين. منشورات الدورة الخامسة والثلاثين للمهرجان الوطني لمسرح الهواة. وهران

يبدأ المشهد بالمداح في رواية الحكاية، وهي حكاية ثلاثة أولياء صالحين هم: سيدي عبد القادر، سيدي بومدين، وسيدي عبد الرحمن، يقول:

- **المداح: نهار من النهاراتو نهارات ربي كثيرة، في جنة رضوان وجنة ربي كبيرة.. تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد المريرة.. الثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة، اللي يذكرهم في ثلاث ما تفوت فيه مديرة.. اللي زارهم في ثلاث ما تركبوا غيرة، قلنا من أهل التصريف، ما يفوت قبلهم لا بوهالي ولا بومالي ولا دربالي هما ذكار جنان مين يكون ملان خريف.**
- **جماعة: اشكون هم هاذ الناس قدام هاذ المديرة؟**
- **المداح: سيدي عبد الرحمن الشرقي**

سيدي بومدين العربي

سيدي عبد الرحمن.. قبضوا المديرة وخرجوا من جنة

وبالإضافة إلى ذلك، فإن سرد الأحداث وتقديم بعض الشخوص لا يقتصر على المداح فقط، بل قد تنوب عنه شخصيات أخرى، كالدرويش مثلا في قوله[59]:

- **الدرويش:**

يا شعب الغفلة اتحدر، هاذ القرن ثلاث عشر،

وقرن أربعة عشر، راهجا، يا شعب الغفلة اتحدر،

هذا ما وقت الغفلة، هذا ما وقت الطعوات،

سيدي فلان مات، وعبد القادر لوحده،

[59]– ولد عبد الرحمن كاكي. القراب والصالحين.

ما يطيق على الغزوات، اتنشبوا مكاحلكم للسما،

وتقرسوا برودكم فالفرحات والزهوات،

والعدو اللي قطع لبحر،

باش تلقوه يا اللي والفتوا الزهوات،

اشهدوا يا شهداء اللي حررتوا البر،

ورويتوا الأرض بالدموات الشعب مازال في الطعومات،

وعبد القادر لوحدوا ما يطيق على الغزوات

وفي هذا الاستهلال يقدم كاكي الشخصيات الأساسية التي تسير الأحداث، حيث يتحول البخار إلى راو يسرد الوقائع على طريقة المداح، حيث يتنوع الراوي بين شخصية البخار وشخصية المداح مرة أخرى، بينما يؤدي أبناء جبور وزوجاته ونقوس ووالد الجوهر سي سليمان الخماس وسعدي دور الجوقة، وفي المشهد الأخير تضاف إليها شخصيات الجن في العالم السفلي، ولقد عمل كاكي على تجسيد مبدأ التغريب من خلال دمج جمهور المتلقين مع وقائع العرض المسرحي وشخصياته[60].

من خلال ما سبق، يمكن القول أن المداح في عروض ولد عبد الرحمن كاكي، يؤدي دورا مزدوجا، فشخصية المداح جزء لا يتجزأ من التراث والثقافة الشعبية، ولذلك كان من السهل تحقيق الاندماج مع العرض من جهة ومن جهة أخرى، كما أن طبيعة المداح التي تعمل على إشراك جمهور المتلقين في الحوار، فيتحول المتلقي من مستهلك إلى منتج في آن واحد، خاصة إذا تعلق الأمر بمشاكل وهموم يتقاسمها الناس في حياتهم اليومية، وهو الأمر الذي يركز عليه كاكي في عروضه المسرحية، ليجعل جمهور المتلقين أكثر فاعلية في عملية التلقي، من خلال المشاركة المعرفية والوجدانية

[60]– هذلي العلجة. الظواهر الفنية التراثية في المسرح الحلقوي عند ولد عبد الرحمن كاكي. مجلة القلم. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة وهران 1 أحمد بن بلة. العدد 35. سبتمبر 2017. الجزائر. ص: 215.

والنقدية، ذلك أن مشاركة الجمهور في العرض كانت تكمل عمل المداح.. الذي تتحدد وظيفته في السرد والتعليق والوعظ فيما يتعلق بقضايا الراهن استلهاما واعتمادا على تجارب الماضي[61].

أما في مسرحية بني كلبون، فإن ولد عبد الرحمن كاكي قد وظف خرافة، يدور مضمونها حول تضحية الفرد في سبيل تحقيق العدالة وإحقاق الحق في مجتمع ساد فيه الظلم والطغيان، وغياب كل معنى من معاني العدالة الاجتماعية، ومحور حكاية بني كلبون هو طالب العلم في مواجهة رئيس القرية الظالم الفاسد، أين تختل القوى، بين العدل والطغيان، بين.. والرشوة والفساد الأخلاقي الذي يقف حاجزا في وجه تحقيق العدل..

يستهل المداح مسرحية بني كلبون، باستهلال يصف فيه بني كلبون، يقول[62]:

المداح1 :رواية بني كلبون أنمثلها لكم

الممثل1: الله يبعد عنا الشين

المداح1: واللي ناوي الخير يجبر الصابي

الممثل2: الله يلعن اللي ينكر الصحبة

الممثل3: والحسود ما يشوف الخير

المداح1: اللي يصلي يقابل الكعبة.

المداح2: واللي يعرضوه ما ينكرش الشعير.

المداح:1 إذا شريت سقسي شحال.

الممثل2 وإذا جلت أحضي البال.

---

[61] – هذلي العلجة. الظواهر الفنية التراثية في المسرح الحلقوي عند ولد عبد الرحمن كاكي. ص: 215.

[62]– ولد عبد الرحمن كاكي. بني كلبون. مسرحية. مخطوط. ص: 01.

الممثل:3 وإذا متعرفش سال.

المداح 1:لازم على الممثل يمثل.

الممثل1: أحنا نعطوا المثل.

الممثل2: وأنتم ردوا البال.

الممثل 3: في الرواية كاين المعنى والفال.

الممثل4: واللي مافهمش المعاني،بعدما نكمل ويسال.

المداح1: هاهي رواية بني كلبون، رايحين أنمثلوها.

المداح2: أشكون اللي يفرحوا للمغبون.

الجميع: بني كلبون.

المداح1: باش عايشين؟

الجميع: بزعمة وكون.

المداح 1: أشكون اللي يعطي العهد ويخون؟

الجميع: بني كلبون.

المداح 2: أشكون اللي يحكموا بلا قانون؟

الجميع: بني كلبون.

المداح 1: بني كلبون عندهم صفة بني آدم، ولكن إذا قلت لهم السلام تندم.

المداح 2: إذا شفتهم يحشموا وإذا بداو ينبحوا سلم.

المداح3: شوفوا واسمعوا ما أصرا للإنسان، بن آدم كثير الإحسان اللي قاسته القدرة، وجاء يشارك بني كلبون في الكسرة، عايش في بره، اللي كدوا العظام وهو مسكين يحوس على المكتوب، كثير الإحسان، ويعظم السلام، وإذا طلبته ما يعجزش على جيبه

- **ثانيا: المسرح الحلقوي عند عبد القادر علولة:**

1-الحلقة والقوال في مسرح عبد القادر علولة:

1-1-القوال:

من المتعارف أن القوال شخصية شعبية معروفة بالانتقال من مكان لآخر، ولذلك يعرف بالشعر الجوال الذي يشتهر بربابة ترافقه دائما، مكان تواجده الأسواق الشعبية، المدن والقرى، مهمته الأساسية نقل الوقائع والأخبار اليومية خاصة منها البطولات والقصص الدينية؛ وقصص الأنبياء والسير الشعبية، نذكر منها سيرة سيف بن ذي يزن والسيرة الهلالية، والمهم أن يتوسط القوال الحلقة التي يؤلفها جمهور بشكل دائري ويستهل في الغالب الأعم بالصلاة والسلام على النبي الكريم كما يجعل لكل حكاية استهلالا هو مزيج من الألغاز والطرفة[63].

ذكر الباحث نور الدين عمرون أن القوال والمداح لا يختلفان كثيرا في الجوهر والذي يختص بمهمة كل واحد منهما وهي سرد القصص والحكايات خاصة الشعبي منها ونقل الأخبار والوقائع، ولكن التسميات تختلف من منطقة إلى أخرى،ف القوال في الثقافة الجزائرية هو المكلا في الثقافة السورية والمصرية الحكواتي، وفي تركيا هو المكلا، بينما في العراق فيسمى المحدث، والتقليدجي في إيران، كما يطلق عليه عند سكان إفريقيا الغربية اسم هريوت، ولقد كان يطلق عليه في عهد الخلافة العباسية اسم

[63]- ينظر: هذلي العلجة. الظواهر الفنية التراثية في المسرح الحلقوي عند ولد عبد الرحمن كاكي. ص: 215-216.

السماجة نسبة إلى الممثل الذي ابدع هذا اللون الشعبي[64]، ومع اختلاف التسميات فإن المهمة واحدة في مختلف الثقافات.

إن القوال في الثقافة المغاربية بشكل عام نتاج مزيج من التاريخ والثقافة والاقتصاد نابع من صميم الثقافة الشعبية، إذ ارتبط منذ البداية بالتراث الشعبي، مجسدا واحدة من أهم القيم الاجتماعية المترسخة في الواقع المعيش، فلطالما مثل رابطا قويا في العلاقات الإنسانية والأسرية بشكل خاص، ومما تجدر الإشارة إليه أن الصدق والحكمة من أهم ما يميز القوال عن غيره من أفراد الجماعة الآخرين، وهذا ما يخوله للدفاع عن الناس ومصالحهم من خلال التعبير عن الوقائع اليومية بأسلوب تهكمي فكاهي برغم ما يعانيه الناس ويتقاسمونه في حياتهم اليومية،وبهذا فهو واحد من أهم رموز الذاكرة الجمعية الشعبية[65]، ومن ثم فشخصية القوال منبثقة من رحم الثقافة المسرحية الشعبية متخذة خصوصيتها من خصوصية المجتمع الذي تنتمي إليه[66].

إن الملفت في شخصية القوال هو جرأته التي تتخذ من الطرفة غطاء لها، حيث إن بإمكانه أن يقدم ويصف السلاطين والزعماء والحكام وينتقد أفعالهم وأقوالهم بطريقة تهكمية ساخرة تدعو للضحك والاستهزاء من طرف جمهور المتفرجين، نأخذ على سبيل الاستشهاد مسرحية افريقيا قبل واحد حينما يصور القوال بطريقة تهكمية تطلع الناس للسلطة ورغبتهم في تولي المناصب، فيقول: "أنا مير وأنت مير وشكون يسوق الحمير"[67]، فهو هنا يبدي موقفه علنا ولكن بطريقة ساخرة تحميه من غضب الأطراف

---

[64]– ينظر: نور الدين عمرون. المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000. ط1. باتنيت. الجزائر. 2006. ص: 52.

[65]– ينظر: هذلي العلجة. الظواهر الفنية التراثية في المسرح الحلقوي عند ولد عبد الرحمن كاكي. ص: 216.

[66]– ينظر: مدني بغيل. من يتذكر عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي؟ جريدة الخبر اليومي. الجزائر. 2001/02/01.

[67]– ولد عبد الرحمن كاكي. إفريقيا قبل واحد. منشورات الدورة 35 للمهرجان الوطني لمسرح الهواة. مستغانم 2002.

الأخرى، ولا يقف الأمر عند هذا فإن مهمة القوال تتعدى ذلك إلى نقل الأخبار من منطقة إلى أخرى وبشكل خاص العمل على ترسيخ تقاليد التشويق والإصغاء في المدن مثلما هي مترسخة ومتجذرة في القرى والمناطق الشعبية.

إن لشخصية القوال قدرة فائقة على التأثير في جمهور المتفرجين وذلك من خلال المزج بين الحكايات والوقائع التاريخية والأساطير وغيرها بهدف الإسقاط على الواقع المعيش وإيقاظ الوعي وبعث روح التغيير على أكثر من صعيد اجتماعيا وسياسيا وحتى اقتصاديا.. ويجري هذا كله في تلك الحلقة الدائرية البسيطة والمركبة في آن؛ بسيطة من خلال توسط القوال لمجموعة من الناس يستمعون لما يقول، ومعقدة من خلال ما يؤديه القوال من أدوار مركبة متنوعة تجمع بينها براعته في أداء كل تلك الشخصيات وإعطائها حقا من الخصوصية والتميز، كما أنها مركبة من خلال خصوصية الحلقة في حد ذاتها والتي تجعل جمهور المتفرجين مشرئبة أعناقهم نحو شخص واحد هو مركز الحلقة ومحور العملية كلها.

يقوم عمل القوال أساسا على ضرورة خلق الفرجة، في التجمعات وبشكل خاص الأسواق الشعبية، حيث يستعين ببعض الأدوات مثل الغيطة والبندير أو الربابة كأساليب دعائية بهدف جمع أكبر عدد من الناس، كما يمكن أن يتخذها فواصل بين أجزاء الحكاية، كما يمزج في سرد الحكاية بين النثر والشعر والأقوال المأثورة، وهو كما ذكر فائق مصطفى فإن القوال عادة ما "يتخذ من النثر أداته الرئيسية في التعبير، إلا أنه كثيرا ما يتوسل بالشعر أيضا في التعبير، ومن هنا أصبح الشعر والنثر يتوازنان في كثير من نصوصه وأثاره كالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة"[68].

ومما تجدر الإشارة إليه أن من أساليب القوال المعروفة الحيلة والتلاعب بهدف لفت الانتباه، حيث إنه كثيرا ما يتعمد ارتكاب الخطأ فيما يحكيه وذلك بهدف خلق جو

[68]– فائق مصطفى. أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي في مصر. ص: 450.

من التواصل والمشاركة الوجدانية بينه وبين جمهور المتفرجين، ولينفي كل مظاهر التلقي السلبي وأن يكون الجمهور مجرد مستهلك[69] لا يبدي موقفا تجاه ما يتلقاه، خاصة وأن الهدف الأول من الحلقة بشكل عام هو إيقاظ الوعي بالدرجة الأولى. وبذلك فقد كانت تلك الأساليب التي تجعل الجمهور يتابع باستمرار ويصحح الأخطاء ويعلق على ما يستفزه مما يجعل منه عنصرا فاعلا في الفرجة، ليس هذا وحسب بل إن هذه الأساليب لها هدف ربحي أيضا حيث يجعلها القوال جزء من عمله بهدف كسب المال الذي يدفعه جمهور المتفرجين وهم في قمة السعادة وعن طيب خاطر[70].

1-2-الحلقة في مسرح علولة:

إن الحديث عن التجربة المسرحية عند عبد القادر علولة، تأليفا وإخراجا تقتضي البحث في مرجعياته المعرفية والأيديولوجية وحتى الفنية، كما تقتضي المرور على المراحل التي تحولت عبرها هذه التجربة.

إن ما تجدر الإشارة إليه أن عبد القادر علولة بنى مسرحه أساسا على ثنائيتي الفن والسياسة، كما أنه أعلنها صراحة تبنيه لتوجهات فكرية معينة وقطيعته مع أخرى لم تعد تتناسب وتوجهه الجديد وهو السعي نحو التغيير، وتبعا لذلك خلف تركة من العروض المسرحية من الأهمية بما كان، نابعة من قضايا مجتمعه ورحم الحياة المعيشة، متطلعة لما هو أفضل مما جعلها تجربة غنية متنوعة في بعديها الفني والفكري على حد سواء.

لقد حرص علولة على البحث في المادة التراثية من أجل التأسيس لشكل مسرحي منبثق من رحم الثقافة الشعبية المحلية، على الرغم من شيوع أشكال

---

[69]- بوشيبة عبد القادر. مسرح علولة مصادره وجمالياته. ص: 188.

[70]- ينظر: هذلي العلجة. الظواهر الفنية التراثية في المسرح الحلقوي عند ولد عبد الرحمن كاكي. مجلة القلم. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة وهران 1 أحمد بن بلة. العدد 35. سبتمبر 2017. الجزائر. ص: 216-217.

المسرحية الأوروبية في الوقت ذاته والتي حققت رواجا معروفا حينذاك، غير أنه عمد إلى عمق الحياة الشعبية ليستنبط منها أدواته الفنية في عروضه المسرحية، ولقد استطاع بهذه الطريقة أن يحقق تفردا على الصعيدين الفني والفلسفي والنظرة الفني والنقد البناء لكل.. في المجتمع الجزائري في تلك الفترة.

من المهم أن نذكر في هذا المقام أن البدايات الأولى لمسرح علولة تزامنت مع المد الاشتراكي في الاقتصاد، حيث شهدت الجزائر مثلها مثل باقي بلدان العالم الثالث تبعات الحرب العالمية الثانية، وما خلفته الحرب الباردة، في هذا الوقت تحديدا صدر قرار تأميم المسرح الوطني سنة 1963م وبدأت مذاك مرحلة جديدة للدور الذي من المفترض أن يؤديه المسرح في استكمال أهداف الثورة في الحفاظ على مكتسباتها والتغيير نحو الأفضل.

وبالموازاة مع ذلك وجد علولة في برتولد بريخت ضالته، نظرا لتوافق الطرح النظري الذي وضعه لمشروعه المسرحي، فلقد تأثر به تأثرا واضحا، خاصة وأن الأساس في كلا المشروعين هو نقد الواقع والثورة عليه بهدف تغييره نحو الأفضل، وفي هذا يقول علولة: "اعتبر أن برتولد بريخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية، وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأنني اعتبره كأبي الروحي أو خير من ذلك، صديق ورفيق دربي المخلص"[1]، ذلك أن مكانة مكانة برتولد بريخت كانت واضحة المسرح العالمي، خاصة وأنه لم يدخر جهدا في نشر الوعي ومحاربة النازية وكل أشكال الإمبريالية الفاشية، الأمر الذي حقق له صدى واسعا لدى مختلف شعوب العالم، ومن ذلك عرض مختلف مسرحياته في

[1]– عبد القادر علولة، الثلاثية. ص: 247.

المســـرح الوطني الجزائري، نذكر منها "بنادق الأم كرار، القاعدة والاســـتثناء، دائرة الطباشير القوقازية وقد كان اختيار هذه المسرحيات مقصودا"[1].

لقد كان تأثير بريخت على الصعيد الشخصي لعلولة بشكل واضح، سواء في صياغة الأشكال الفنية أو رسم توجهاته السياسية، فلقد كان واسع الاطلاع على الكتابات الاشـــتراكية وبحث فيها بحثا دقيقا، مما جعله يؤســـس للقاعدة الفكرية التي تطمح إلى مناصرة الطبقة العاملة، وبناء على ذلك جاءت نصوصه مفعمة بقناعاته الأيديولوجية، نذكر منها ما ورد في واحدة من أهم مسرحياته وهي الأقوال، حيث جاء على لسان إحدى الشخصيات وهي غشَّام، يقول فيها[2]:

يا وليدي مسعود الشعب الخدام محتاج الناس لي كيفكم
محتاج للمثقفين لي مأمنين في الاشـــتراكية ويخدموا
الوطن والمصلحة العامة..

ليس هذا وحسب، بل إن علولة قد وظف مختلف عناصر الطبقة العاملة، أهمها الشخصيات البسيطة، وأجواء المصانع والأحياء الشعبية، حيث يكون البطل عادة إما عاملا بســـيطا أو فلاحا أو طالبا للعلم.. إذ يعمل على وضـــعها في قالب حكائي ملحمي، وهذا كله بهدف توعية جمهور المتفرجين من خلال عرض قضـــايا الواقع وتحليلها والبحث في خفاياها، وذلك تحديدا ما فعله بريخت والذي كان يســـعى دائما إلى دفع المُشـاهد دفعا نحو الإيجابية في اتخاذ المواقف تجاه ما يعيشـه، فيبعده عن السلبية قدر استطاعته، ولقد نجح في ذلك من خلال تنمية النزعة الثورية لدى جمهور المتفرجين، فكانت طريقته هاته ســلاحا ذو حدين؛ مواجهة الاســتبداد البرجوازي من

[1]– مخلوف بوكروح. مدخل إلى المسرح الجزائري. المؤسسة الوطنية للكتاب. منشورات الآمال. الجزائر. 1982. ص: 50.

[2]– عبد القادر علولة. الثلاثية. الأقوال. ص: 56.

جهة، وكسر الأساليب الأرسطية في المسرح ونقصد تحديدا أسلوب الإيهام لديه، وفي هذا يقول علولة: "إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص للحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بداية القرن، والذي مارسناه في الجزائر من العشرينيات إلى يومنا هذا"[1].

ومن ثم، فقد تجلى توظيف مختلف المظاهر السابقة والتي عبرت بصدق عن معاناة الطبقة العاملة الفقيرة، ومجمل الاوضاع الصعبة التي عاشها الشعب الجزائري لفترة طويلة، في مسرحيات عديدة نذكر منها: مسرحية العلق، مسرحية حمام ربي، ومسرحية الخبزة.. وفيها يتضح بشكل جلي اتفاق أهداف عبد القادر علولة مع مبادئ الواقعية الاشتراكية، خاصة وأن الاخيرة تنص على وصف الواقع المعيش بواقعية تامة بعيدا عن كل أشكال الزيف والإيهام، كما أنها تنطلق من قاعدة الإنسان الخلاق الذي يهدف إلى تغيير الواقع نحو الأفضل للصالح العام[2].

أما الأثر البريختي في مسرح علولة فقد انعكس في مسرحيات الثلاثية (الاقوال، الاجواد، اللثام) والتي اتخذت طابعا مختلفا من خلال طابع الرواية والسرد، غير أنها لم تختلف عن سابقاتها من حيث طبيعة الشخوص المختارة فهي غالبا من عامة الشعب الحاملة لمبادئ الاشتراكية وقناعاتها التي وجدت أساسا لتحقيق العدالة الاجتماعية، فضلا عن تقنية التغريب التي تأسست عليها هذه المسرحيات بشكل أساسي، والتي هدف علولة من خلالة على ترك مسافة بين مشاهد المشرحية ووعي جمهور المتفرجين لإيقاظ الحس النقدي لديهم والحيلولة دون تماهيهم مع أحداث المسرحية، والمهم هنا أن الأحداث بيد الراوي الذي يأخذ مهمة تنسيق وإدارة الأحداث بحيث يحافظ على حدود المسافة الجمالية والعمل على منع أي فرصة للاندماج[3].

---

[1]– امحمد جليد. حوار مع عبد القادر علولة. موفم للنشر. الجزائر. 1997. ص: 234– 235.

[2]– أحمد العشري. مقدمة في نظرية المسرح السياسي. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة. 1989.ص: 96.

[3]– المرجع نفسه. ص: 104.

ومما تجدر الإشـــارة إليه أن المســـرح الملحمي البريختي كان يعتمد الجوقة أو الكورس عنصرا أساسيا في تقنية التغريب في العرض، وهو ما وجد فيه علولة مشكلة في البداية، حيث أراد إيجاد بديلا لها في الثقافة الشـعبية، فلم يجد أمامه أفضـل من شـخصـيتي القوال والمداح ليؤديا الوظيفة نفسـها، خاصـة وأن لهما ارتباطا متينا بالحكاية الشعبية، إذ من الضروري أن يعرض الواحد منهما وقائع العرض المسرحي وعلاقتها بالفضـاء الزماني والمكاني بشـكل مباشـر ودون تعقيد، كما يجب ألا تكون المواقف متتابعة[1]، وذلك كله بهذف كسـر الإيهام، وبهذه الطريقة يكون علولة قد نقل الحلقة بكامل عناصـرها إلى خشـبة المسـرح، بداية بالحكاية الشـعبية التي يعتبرها بريخت عماد العرض المسرحي، ذلك أن مهمة العرض الأساسية هي تأويل الحكاية وتبليغ الرسالة بتقنيتي التباعد والتغريب[2].

وفي محاولة من علولة إلى بعث مبادئ الماركســـية عمل على جذب الطبقات الشعبية الفقيرة إلى مشاهدة العروض المسرحية[3] التي يقدمها في الهواء الطلق، ولقد عمل من خلال ذلك إلى إعادة النظر في الأشكال المسرحية التقليدية وإعادة تجديدها بما يتماشـى والأهداف المرسومة في التوعية والتغيير، ويمكن أن نستشـهد على هذا الكلام بمقطع ورد على لسـان واحدة من شـخصـيات مسـرحية الاقوال، وهو قدور، قائلا[4]:

قدور: فيما يخص تسيير الاشتراكي ثم الضربة

---

[1]– برتولد بريخت. الأورجانون الصغير للمسرح. تر/ فاروق عبد الوهاب. مجلة المسرح. عدد 20. القاهرة. 1965. ص: 71.

[2]– أحمد بلخيري. الحكاية في المسرح. مجلة أنوال. المغرب. 1992. ص: 52.

[3]– سعد أردش. عن أروين بيسكاتور. المخرج في المسرح المعاصر. المجلس الوطني للثقافة والفنون. عالم المعرفة. عدد 19. 1989. ص: 193.

[4]– عبد القادر علولة. الثلاثية. الأقوال. ص: 31.

ما بيك العمال يعثرو في المشاكل

عدت تكذب عليهم وتنوفقهم

تفرق بيناتهم عمدا

تبنيلهم فخات وتعرقلهم

كلمت الاشتراكية عادت تخوفك وتقفزت

اللي ينطق بيها كلي يخلي عليك

إذا حبوا العمال يخرجوا للتطوع يغيظك الحال

... كل ما هو في صالح البلاد وفي صالح الاشتراكية ما يعجبكمش

غلطت ودافعت على إنسان عوض ما ندافع على المبادئ

وبهذا يكون مشروع علولة المسرحي أداة للتعبير عن قضايا الواقع الذي يعيشه الإنسان البسيط، الفقير، المعدم، المظلوم، من خلال صراع الطبقات الذي يميز مجمل أعماله، ليس بهدف العرض والوصف وإنما بهدف الثورة على الأوضاع والعمل على تغييرها.

أما عن المرجعية الجمالية الفنية لعبد القادر علولة، فلقد عمل منذ بداياته الأولى على استحداث شكل مسرحي مغاير لما كان سائدا، خاصة وأنه اشتغل على المادة التراثية المنبثقة من رحم المجتمع الجزائري وواقعه المعيش، ومختلف الفنون الشعبية المعروفة، خاصة وأنه وازن بين استلهامه من التراث، وتبنيه لتقنيات المسرح الملحمي البريختي، حيث استطاع بخبرته أن يكيف أساسيات النظرية الملحمية مع الفنون الشعبية، من أهمها الحكاية الشعبية والحلقة وبشكل خاص شخصية القوال الذي يعرفه بقوله: "إنه حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلف ويغني ويروي"[1].

[1]– لخضر منصوري. التجربة الإخراجية في مسرح علولة. ص: 27.

إن ما يهمنا هنا أن عبد القادر علولة قد وجد شبه توافق بين هندسة الحلقة وفضاء المسرح الملحمي، خاصة وأن الحلقة تقوم على مقومات أساسية ثلاث: وهي الحكاية الشعبية وراويها، الفضاء الهندسي، وجمهور المتفرجين، وهو ما يتفق مع أساسيات المسرح البريختي الملحمي، والتركيز بشكل خاص على جعل جمهور المتفرجين شريكا في العرض، من خلال التعليق...

لقد جعل علولة من القوال شخصية أساسية في عروضه المسرحية، خاصة وانه يجمع بين عرض الأحداث وسرد تفاصيلها من جهة، ويعمل على إشراك جمهور المتفرجين في العرض عن طرق محاورته حينا وحمله على إبداء رأيه فيما يشاهد أحيانا أخرى، وبذلك أصبح القوال بمثابة المحرك الرئيسي للفعل المسرحي عند علولة، كما أنه هو من يستهل العرض المسرحي عادة، ومن ذلك ما ورد في استهلال مسرحية الاقوال، يقول[1]:

القوال:

الأقوال يا السامع ما فيها أنواع كثيرة،

منها لي سريعة عظم ترعد غواشي هادئة، كالزلزال تجعل القوم مفجوعة وعجلانة، تغفي الخواطر تهيج، وتحوزك للفتنة لي تتموج في طريقها توصل محقنة تسرسب، تفيض على الحلق، وتفرض المحنة.

القوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة

ومن خلال الاستهلال السابق والذي يمثل الإعلام ببداية العرض، ولفت الانتباه، حيث بدأ القوال بلغة فيها نوع من الإيقاع بالحديث عن وظيفته ووصف سرعته في نقل الأخبار بسرعة فائقة وفي فترة وجيزة، فلقد ورد الاستهلال بطريقة فنية مميزة،

[1]– عبد القادر علولة. الثلاثية. الأقوال. ص: 23.

تصـــف قدرة القوال على تحريك المشـــاعر ودغدغة العواطف، محققا –من خلال تموضعه وسط الحلقة وطريقته الفنية في الإلقاء–تقنية التغريب.

وبعد الاســتهلال، يتحول القوال إلى دور آخر وهو بداية عرض الأحداث الآتية في العرض المسرحي، يقول فيها[1]:

- **القوال:**

الأقوال يا الســامع ليا فيها أنواع كثيرة لي في صــالح الغني الطاغي

الطاغي المستغل

واللي في صالح الكادح البسيط والعامل

أقوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه

أقوالنا اليوم على غشام ولد داوود وابنه

أقوالنا اليوم على زينوبة بنت بو زيان العساس

نبداو بقدور السواق القوال

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة

وهنا تحديدا يظهر كيف أن القوال في المســـرح الحلقوي عند علولة قد حل محل الكورس أو الجوقة في المســـرح الملحمي البريختي، وأدى وظيفته محافظا على الطابع الشــعبي المحلي، وذلك من خلال التمهيد لأهم وقائع العرض المســرحي، ثم ينتقل بعدها إلى التعليق على ما يجري فوق خشــبة المســرح، ليكون بمثابة ســلســلة الوصل بين أجزاء المسرحية.

القوال[2]:

---

[1]– عبد القادر علولة. الثلاثية. الأقوال. ص: 23.

[2]– عبد القادر علولة. الثلاثية. الأقوال. ص: ن.

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة

قالوا ما قالوا على قدور وما صرالو

رفد قشه هجر بعدما ترك شغله

والي قالو اشدوه العمال بعدما سمحوله

طلبوا منه يبقى يعطيك يغير أفعاله

الشركة ما تضيع سواق جراب مثله

أدخل معاهم في الصف

أحنا وتقسمت أحواله

القوال يا السامع فيها أنواع كثيرة

وتبعا لذلك، يواصل القوال وظيفته المحورية في العرض المسرحي وهي الربط بين لوحاتها، ولقد ركز عبد القادر علولة على القوال، نظرا لأهمية السماع، أو القول وقوة تأثيره على جمهور المتلقين، خاصة الطبقات الشعبية البسيطة التي لا تجيد القراءة والكتابة، يقول علولة مؤكدا وجهة النظر هاته: "يوجد في هذا الفعل المسرحي على نحو متوازن فعل الكلام، والكلام في حالة فعل يعملان سويا بشكل أساسي لأجل إعطاء الأذن ما ترى والعين ما تسمع"[1].

من خلال ما سبق، يمكن القول أن عبد القادر علولة استطاع بخبرته أن يؤلف بين مرجعيته الأيديولوجية، وبين خصوصية التراث الشعبي المحلي.. لينتج مسرحا..

إن القناعات الفكرية لعبد القادر علولة جعلت تجربته الفنية المسرحية تمر بمراحل من البداية إلى النضج، ميزها إنتاج غزير لجملة من الأعمال المسرحية

[1]– عبد القادر علولة. الثلاثية. ص: 238.

الهامة، تميزت فيها كل مرحلة بمسـرحيات تختلف في طابعها الفكري بشـكل خاص عن باقي المراحل الأخرى.

نذكر أن البدايات الأولى للمشروع التأسيسي لمسرح عبد القادر علولة تزامنت مع أحداث تاريخية وسياسية هامة على الصعيدين المحلي والدولي، فعلى الصعيد المحلي استقلال الجزائر، هذا المنعطف التاريخي الذي كان يقتضي دخول مرحلة إعادة البناء والتشييد على جميع المستويات، أما على الصعيد الدولي فتبعات الحرب الباردة وآثارها على الدول العربية بشكل خاص. فلقد كان لمختلف هذه الأحداث آثارها على التوجه الفني والفكري لعبد القادر علولة حيث انعكست بشكل آلي على طبيعة تجربته.

تميزت المرحلة الأولى لمسرح علولة باندفاع الشباب الذي فاق طموحه كل التصورات في إنشاء مسرح يعبر عن هموم البسطاء، الذين وجدوا أنفسهم في وسط يعج بالانتهازية والبيروقراطية والوصولية.. فعلى مدار الفترة الممتدة ما بين الاستقلال إلى 1972مـ مرورا بتأميم المسرح الوطني الجزائري 1965مـ والتصحيح الثوري للرئيس هواري بومدين في العام ذاته، عمل علولة بالموازاة مع هذه الأحداث الهامة – والتي كان لها الأثر البارز على شخصيته وفنه معا- على الغوص في قلب المجتمع وملامسة جميع طبقاته الهشة المعدمة، بهدف تصويرها بأدق تفاصيلها وهمومها وآلامها، فكانت شخصياته وحكايات مسرحياته خير دليل على وعيه بما كان وبما يجب أن يكون، فلقد انتقى شخصياته من البسطاء ليكون أكثر قربا من جمهور المتفرجين عاطفة وفكرا[1].

[1]- ينظر: azzouz tnifass- une écriture épique des premières pas le temps Maroc magazine littéraire 04 au 10 juin 1999. n 188. p18.

من أهم ما أنتج علولة في هذه المرحلة مسـرحيات عدة نذكر منها: مسـرحية العلق، مسرحية الخبزة ومسرحية حمق سليم.

أما مسـرحية **العلق** فقد ألفها سـنة 1969مـــ ففكرتها الرئيسـية هي هيمنة البيروقراطية التي تنخر جسـد المجتمع ومعاناة المواطن حيالها، حيث تسـتنزف جهده ويضيع وقته دون تحقيق هدفه في غالب الأحيان، كما عالج على هامش هذه القضية الرئيسـية قضـايا أخرى خاصـة منها علاقة المواطن بالمسؤول في مختلف القطاعات وما يعانيه من انتهازية وقهر وعدم مساواة.

تستهل مسرحية العلق بلوحة.. مشهد لموظف (بسياس) مع مديره كلفه بكتابة رسـالة، يسـأله عن أسـلوب اختتامها هل يكون مديحا مطولا أو موجزا، في هذا الوقت يدخل عليهما (السـي الغالي) واحد من أثرياء المنطقة صـاحب معمل للزيتون، والذي كان بصـدد طلب رخصـة للتصـدير، ومع العقبات المتعددة التي واجهته اضـطر إلى دفع الرشوة إلى المدير ومن معه.

تختم هذه اللوحة بوصـف المداح للوضـع المؤسـف الذي وصـلت إليه حال الإدارة، من خلال دعوته إلى ضـرورة الثورة على المفسـدين الذين يمتصـون طاقة وجهد وأموال الشعب.

أما اللوحة الثانية فتتضمن مشهد حمالين يقومان بإنزال كرسي المدير.. ويدور الحوار التالي بينهما[1]:

الحمال 2: أنا على حساب فهمي نقول بلي هذا كرسي المدير

الحمال 1: ما فيه شـك سـقسـيني أن المجرب ياك في الإدارة يبداو دايما بالكبير ويجيو

مهودين للصغير.. وساعات ينسوا

[1]– عبد القادر بوشيبة. مسرح علولة مرجعياته وجمالياته. ص: 86.

وفي موقف طريف يظهر الحمالان وهما يتناوبان بالجلوس على الكرســـي معلقين[1]:

- **بسياس: كرسي سي حميدة المدير ماراكش تشوف فيه جلد رطب يوهب من بعيد؟**
- **عميمر: واحنا برد الحال، ندركو على الحيط باش نخدمو**
- **بسياس: حنا القاعدة**
- **عميمر: كيفاش القاعدة؟**
- **بسياس: الأرض يا قليل، الأرض**
- **عميمر: همالا قول يعفسو علينا**

وتختتم اللوحة الثانية وتســـتهل اللوحة الثالثة بتعليق المداح على ما يجري، واصفا المستوى السيء في تسيير الإدارة حيث توغلت فيها البيروقراطية بشكل رهيب، ضاربة عرض الحائط حق المواطن البسيط وقيمته، وفي مقابل ذلك تقدم هذه اللوحة صورة واضحة لمظاهر الترف والبذخ التي يعيشها المدير من خلال الحفل الذي أقامه على شرف أعيان القرية وكبارها ممن يخدمونه في مصالحه، يقول[2]:

- **المدير: أهلا أهلا... الحق اليوم عيد ميلادي واليوم نقفل الربعين... الاحتفال هذا نهار كبير... اليوم العلاقات.. العلاقات.**
- **الجميع: العلاقات!**
- **المدير: نعم اليوم تتمتن العلاقات**

---

[1]– عبد القادر علولة. مسرحية العلق. نسخة مرقومة. ص: 10.

[2]– المصدر نفسه. ص: 45.

- **الجميع: تتمتن العلاقات؟**
- **المدير: نعم اليوم علاقات جديدة غادي يربطها مديركم الحاج حميدة مع كبار المدينة وانتم نتمنالكم تكونوا معاي وتساندوني في المسألة**

وفي قمة اندماج الجميع في حواراتهم حول المصـــالح المتبادلة.. تعرض المسرحية مشهد دخول رجال الشرطة ومعهم المراقب المالي، حيث يلقى القبض على جميع الحاضرين دون استثناء، وهنا تختتم المسرحية بنهاية رموز الظلم والاستغلال، على لسان المداح واصفا نهاية المدير ومن معه بشكل مخزي، يقول[1]:

كيف المعمول وسلاكها وين تغدى يا سي الحاج حميدة
قدمت كرسيك واحتليت المايدة يا السي الحاج حميدة
صبحت الإدارة سوق للفايدة يا سي الحاج حميدة
شيدت عرشك وعفست على المبدأ يا سي الحاج حميدة

من خلال هذه المقاربة البسيطة لمسرحية العلق، والتي تمثل واحدة من الأيقونات التي أراد من خلالها علولة أن يعبر عن واحدة من أهم القضايا التي أفسدت المجتمع وغيبت حق المواطن وهي البيروقراطية بكل معانيها ممثلة في شـــخص المدير الذي كانت نهايته.. وفي مقابل ذلك اســتلهم علولة شــخصــية تراثية مألوفة لدى المتلقي ليكون الامر أكثر تأثيرا وهي شــخصــية المداح والتي تمثل أولى خطواته في العمل على إيجاد فن مسرحي منبثق من رحم المجتمع ومن خصوصيته.

وفي المرحلة ذاتها أنتج علولة مسرحية **الخبزة** سنة 1970مـــ وهي مقتبسة من إحدى مســـرحيات توفيق الحكيم حافظ فيها على فكرة الجدار، أما الحوار والأحداث

[1]– – المصدر نفسه. ص: 55.

فقد كانت مبتكرة[1]، تصـــور هذه المســـرحية ســـيطرة الطبقة البرجوازية على الطبقة الكادحة بكل ما تحمله من معاني الفقر والحرمان و.. حيث يصـور الطبقة البرجوازية بصـــفتها امتدادا للاســـتعمار بكل صـــفاته، ويعمل بالمقابل على ترســـيخ مفاهيم الاشـتراكية التي تنص المسـاواة والعدالة الاجتماعية والأهم من هذا التغيير ذو الطابع الثوري، وفي المسـرحية كذلك يجعل من المداح شـخصـية رئيسـية في سـرد الاحداث ووصـفها، نذكر منها تقديم شـخصـية **سـي علي**، وهو صـورة عن المثقف الذي عرف كل أنواع الفقر والحرمان، فأراد أن يقدم تجربته القاســـية في شـــكل كتاب وضـــع له عنوانا (الخبزة) رغبة منه في تحقيق فائدة للناس، يصفه في قوله[2]:

كان سي على في الحرفة كاتب...

قريب يلحق ســتين عام، حنين، كريم شــعبي معروف، قلبو واسع ويحسن العون والظروف

خبزتو يحضــرها من الحروف...ضــيق المكتب والقلم قدام فعالو الطيبة تشهد يوم القيامة

يواصل المداح واصفا[3]:

أربعين سنة في الخدمة... حاب يألف ينفع البشرية خذا مسايس عيشــة زوجته الصــبارة باش يصــرف بعدما يرهنهم في البنك، كتاب على الجوع وعنوانه الخبزة

وعن حياة البؤس التي يعيشها مع زوجته، يقول[4]:

---

[1]– مخلوف بوكروح. ملامح عن المسرح الجزائري. ص: 56.

[2]– عبد القادر علولة. الخبزة. نسخة مرقونة. ص: 04.

[3]– المصدر نفسه. ص: 05.

[4]– عبد القادر علولة. مسرحية الخبزة. ص: 12.

- **عيشة: كل يا علي ما بقى حال**
- **سي علي: الزويتينات هاذو شفّوني**

إن مسرحية الخبزة، مثل مسرحية العلق، صورة أخرى لتصوير معاناة البسطاء في ظل نظام برجوازي استغلالي ممثلين في شخصية سي علي الذي عانى من الذل والهوان في سبيل تحقيق أدنى متطلبات العيش، وبذلك تكون مسرحية الخبزة أداة اتخذها علولة لتعرية الواقع الفاسد ورموز الفساد الذين انتهت المسرحية بسقوطهم بطريقة بشعة أيضا.

وفي المقام الثالث تأتي مسرحية أخرى لا تقل أهمية في رمزيتها الساخرة وهي مسرحية **حمق سليم 1972م**، التي اقتبسها علولة عن **يوميات مجنون** لكاتبها الروسي غوغول، وحمق سليم مونولوج أو ترجيديا ساخرة لا تخرج عن سابقاتها في الفكرة الرئيسية وهي المعاناة والقهر الذي قد يؤدي إلى الجنون، فالشخصية الرئيسية **سليم** أدى بها الفشل في مواجهة واقع صعب إلى الجنون فعلا، حيث سيطرت البيروقراطية وتغلغلت في جست المجتمع في مختلف مؤساساته وإداراته لتقضي على طموحات سليم وأمثاله.

لقد اتخذ علولة في هذه المسرحية شخصية سليم مثالا للمفكر الثوري، مثالي التطلعات، ليصدم بالزيف والخداع، سواء في المجتمع الذي ينتمي إليه أو في البرجوازية التي وقفت في وجه طموحه، وبذلك يدخل سليم في دائرة الصراع بين ما يطمح إليه وبين العوائق التي لا تعد ولا تحصى ليقع أخيرا مهزوما مكتئبا ويدخل في حالة جنون ويفقد عقله.

تطرح هذه المسرحية مفارقة مهمة وهي أن يتساءل المتفرج عن أي الواقعين أقرب إلى الحقيقة؟ واقع سليم التي كان يطمح إليه؟ أم الواقع الموازي الذي لا يمكن أن يلتقي مع سليم الأحمق أبدا؟

من خلال ما ســـبق، يمكن أن نقول أن المرحلة الأولى، والتي يمكن اعتبارها تحولا في مسيرة علولة وقطيعة مع المسرح التقليدي، خاصــة وأنه حمل على عاتقه مختلف القضايا التي تشغل المواطن البسيط ودافع عنها باستماته، وبهذا شق طريقه نحو أنموذج جديد في التأليف المسرحي، ومن جانب آخر فلقد وظف تقنيات مستمدة من الثقافة الشــعبية ليكون أكثر قربا من جمهور المتفرجين ويحقق الغاية التواصــلية بعيدا عن الإيهام وتغييب الحقائق، بل بالعكس أراد أن يكون خطابه المسرحي مباشرا يوقظ وعي المتفرج لا ليبعده عن واقعه، وأخذ بذلك كلا من المداح والقوال شخصيتين هامتين يكون كل واحد منهما عنصرا رئيسيا في العرض المسرحي سواء مستهلا أو ســـاردا أو واصـــفا أو حتى معلقا وناقدا لما يجري، يقول علولة: "إن معظم أعمالي وخاصــة العلق وحمق سـليم تبرهن على أنني على قطيعة مع كل ما هو تقليدي في المسرح انطلاقا من المواقف الدرامية، إلى التطهير، إلى العمق النفسي، في هذا النوع المسرح مدفون داخل الحرف، داخل الكلمة، ذلك أن المسرح كلمة والكلمة مسرح"[1].

أما المرحلة الثانية من مســيرة علولة، فقد تميزت بروح مغايرة، روح تحمل طابع تلك الفترة نظرا لما تميزت به من تغييرات على أكثر من صــعيد، ثقافي وســياســي واقتصــادي، ومنها الشــروع في الصــناعة المحلية، وتأمين الثورات الثورة الزراعية؛ حيث أرادت الســلطة حينذاك ترســيخ الايديولوجية الاشــتراكية، ومن جانب آخر فقد أصدرت الدولة أيضا قرار لامركزية المسرح سنة 1972مـ. والمهم هنا أن علولة اتخذ في هذه المرحلة أيضـا على عاتقه البحث في قضـايا المجتمع وهموم البسـطاء، ومن جانب آخر فلقد التزم بالخطاب الأيديولوجي للسلطة في مسرحيات هذه الفترة، كما أن

[1]– عبد القادر بوشيبة. مسرح علولة مرجعياته وجمالياته. ص: 85.

الثورة الزراعية والنهج الاشـــتراكي كان لهما الدور البارز في بلورة فكره المســـرحي، وأبرز ما يمثلها مسرحيتي **حمام ربي وحوت ياكل حوت.**

أما مسرحية حمام ربي والتي قدمها سنة.. فتدور أحداثها حول الظروف الصعبة التي يشـــتغل فيها الفلاحون في ظل الثورة الزراعية، فهم يفتقرون إلى أبســـط العتاد الذي يسـهل عليهم عملهم في المزارع والحقول، كما تنقصـهم مصـادر الماء ووسـائل توصيله، في حين يملك رئيسهم **سـي أحمد البارودي** ما يعد من الأموال، حيث كان ثريا ثراء فاحشا، ورغم ذلك لم يكن يأبه لهم ولمعاناتهم، ولم يثنهم بؤسهم وشقاؤهم أن يأكلوا لقمة عيشهم بشرفهم وعرق جبينهم، نذكر مما ورد على لسان أحدهم[2]:

- **علي رزق الله: يا ولدي خلينا نخدموا يا امرأة**
- **يامنة: إذا مريض طلب شـــوي ماء ولا شـــوي ثلج، اتشنفوا عليهن والشخصيات تهديوهم بالقناطر**
- **علي رزق الله: السي الغوتي موصي..**
- **يامنة: ســـي علي موصـــي على الإحســـان والنظافة، وهما مدايرين في بشـــطة حمام ربي حابين يرجعوه محشاشة**

علي رزق الله: اهمدي يا يامنة

وفي هذا يربط علولة بين طبيعة الأغنياء أصـــحاب العمل وصـــورة الاســـتعمار الفرنســـي نظرا لما يجمعهم من صـــفات الظلم والرغبة في الاســـتعباد، وأكل عرق البسطاء، بوصفهم امتدادا للاستعمار نفسه[3].

- **عتيقة: كيفاش حتى سموك لطرش وأنت تسمع؟**

---

[2]– عبد القادر علولة. مسرحية حمام ربي. نسخة مرقونة. ص: 26.

[3]– المصدر نفسه. ص: 30.

- **الأطرش: كنية العايلة، جد جدي الله يرحمه يحكوا عليه كان قاضي قبل الدخول الفرنساوي، ولما عاودوا الوحوش المتسلطين القوانين أنتاعهم ما حبش يزيد يحكم، خاف إذا يلزموا عليه طريق واتجاه آخرين ادفع روحه أطرش وبكوش وعاد لاهي في العباده حتى إذا اداته الموت، من هذاك الوقت بقات فينا الكنية**

تختتم المسرحية بمشهد الوزير الذي يأتي في زيارة رسمية للمكان، ليخلص أصحاب الحق من سطوة الإقطاعيين الظالمين، وتتحقق العدالة التي لطالما كانت حلم كل مظلوم مقهور مسلوب الحق والإرادة.. فتوضع اليد في اليد من جديد للنهوض بالثورة الزراعية من جديد في ظل المبادئ الاشتراكية، واسبشارا بالأخبار الجديدة السارة يدور الحوار التالي بين **سي احمد** و**حميمد**[4]:

- **سي أحمد: واش كاين ومالك تجري؟**
- **حميمد: سي أحمد الطلبة والعمال وصلوا وراهم يسولوا عليك، قالوا جابو أخبار جديدة**

من خلال ما سبق، يتضح التوجه الفكري لـــ علولة وتشبعه بالمضامين الاشتراكية والدفاع في سبيل تحقيقها باستماتة، ويظهر ذلك بشكل جلي في مسرحية **حمام ربي** خاصة من خلال الصراع بين الطبقة الكادحة والاستغلاليين أصحاب العمل والمال، لتختتم المسرحية برجوع الحق لأصحابه، ونقد لاذع لكل مظاهر الظلم والطغيان نصرة لبسطاء الناس[5].

---

[4]– عبد القادر علولة. مسرحية حمام ربي. ص: 67.

[5]– لخضر منصوري. التجربة الإخراجية في مسرح علولة. رسالة ماجستير. جامعة وهران. 2001– 2002. ص: 45.

أما ما بين سنتي 1974مـــ و1975مـــ فقد أنتج علولة مسرحية بعنوان **حوت ياكل حوت** وهي صـــورة أخرى للصـــراع الطبقي المتجذر في المجتمع.. تســـتهل المسرحية بـشخصية **سي الحاج الذي يطلب منه جماعة من الفلاحين مجتمعون في الحقل** في موسـم الحصـاد، أن يحكي لهم حكايته مع اصـحاب المال والنفوذ، فيسـرد قائلا[6]:

- **قدور: نمت منام البارح اثر فيا اجعلته فال وضـــنيته اليوم يتحقق.**
- **حليمة: خير انشاء الله**
- **قدور: نمت روحي سـمك كبير ومتسـلطن على شـعب من الحوت، مالك قصور بالحاشية، والحراس في ميلة البحور أفراش رمل، متوسـط الياقوت، وفي كل سـاعة حوت صـــغير على كـل لون، أحبـاب حتى همنـا من الســـمك الكبير زايرين من كل جهة، بحيث ما نفتح فمي ونـامـل حتى كـل من حـذاي يعطيني، متقلـب في المياه فرحان بروحي واحبابي من كل جهة يصـــفقوا وأنا حوتي من كل جهة أخرى ساجدلي**

ففي الســياق ذاته، يأخذ علولة أيقونتي حوت كبير وحوت صــغير تعبيرا على صراع الطبقات وتبعاتها على البسطاء، هذه القضية التي لم يشغل ربما بقضية أخرى أكثر من انشغاله بها.

[6]– عبد القادر علولة. حوت يأكل حوت. نسخة مرقومة. ص: 02.

إن الغريب في الأمر أن شخصية قدور، والذي كان ضحية لمن هم أكثر منه مالا ونفوذ، حيث عانى الأمرين من ظلمهم وطغيانهم، أصـــبح واحدا منهم في أول فرصة:

- **سي الجلالي: والدولة يا سي الحاج.**
- **سي الحاج: الدولة دارت ما دارت، وفي الخطة الأولى ما نجحت، عاد تحضـــر الهيكل في إطار الديوان الجزائري لتســويق صــيد البحر، وأنا ســي الحاج بن الميلود يا جماعة من الناس لي يحاربوا الديوان**

لقد انقلبت حال قدور من حال إلى حال، حيث أصـــبح من أصـــحاب النفوذ وسيطر على سوق السمك، يهرب العملة الوطنية ويحولها إلى عملة صعبة.. وتنتهي المســـرحية على هذا دون أن تكون لها نهاية واضـــحة، حيث تبقى شـــبه مفتوحة لتأويلات جمهور المتفجرجين.

مسرحية **حوت ياكل حوت**، صورة واقعية عن جدل الطبقات، عدم تكافؤ طرفي الصراع، بين الفقير الذي يتخبط أمام جبروت صاحب المال، سيطرة الطبقة البرجوازية بكل ما تحمل الكلمة من معنى، كما أنها كشف لقناع الإقطاع الموالي للرأسمالية في أبشع صوره[7].

إن المرحلة الثانية من مراحل مســـرح علولة والتي تميزت بإنتاج المســـرحيتين الســـابقتين، أكثر ما ميزها هو معالجة القضـــايا المحورية في المجتمع على رأســـها الصـــراع الطبقي وســـيطرة الإقطاع والبرجوازية، وأثر كل هذا على الطبقة البســـيطة المعدمة، والأهم من هذا أن علولة عمل في خضم ذلك على ترسيخ مبادئ الاشتراكية لإيمانه بأنها الحل الأمثل في تحقيق التوازنات في المجتمع.

[7]– بوعلام رمضاني. المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. دت. ص:31.

أما المرحلة الثالثة في مسيرة علولة الفنية فلقد تزامنت من أحداث أخرى مهمة، وكان لها أثرها الواضح كسابقاتها على نتاجاته في المسرح، خاصة وأنه يتخذ من الوقائع اليومية والسياسية مادة لنتاجاته تلك، فلقد شهدت هذه المرحلة أول حدث هام وهو رحيل الرئيس هواري بومدين، لتنتهي معه الأيديولوجية الاشتراكية، وتحل محلها سياسية جديدة في التسيير. مما كان له أثر أيضا على طبيعة مسرحه، وعلى الرغم من التغييرات الحاصلة على أكثر من صعيد إلا أن علولة لم يغير قناعاته في ضرورة التغيير ومحاربة كل أشكال الفساد، ليصبح أكثر نضجا تجسد في ثلاثيته الشهيرة (الاقوال-الاجواد-اللثام).

فمسرحية الاقوال التي يعتبرها علولة إعلانا عن القطيعة مع تقنيات المسرح الأرسطي، والذي يعتبره قمعيا استهلاكيا في آن معا، والمسرحية مقسمة إلى ثلاث لوحات تتخللها أشعار غنائية، اعتمد فيها على فنون القول الشفاهي وأسلوب السرد[8]، تستهل المسرحية باللوحة الأولى والتي تصور علاقة صداقة قوية بين شخصيتين رئيسيتين هما: السائق **قدور** ومديره في الشغل **ناصر** من وقت الاستعمار، غير أن المدير **ناصر** تغير من ناحية صاحبه منذ أن تولى منصبا مرموقا، واستغله خادما لأغراضه الشخصية، الامر الذي جعل **قدور** يقدم استقالته نظرا لما أصبح عليه حال صديقه القديم، يقول معلقا[9]:

- **قدور: أوليدي الناصر سميته اعليك، وأنت داير قدور عكاز تمشي أعليه**

[8]- جمال بن العربي. مجلة عبد القادر علولة. ردمك للنشر. 1997. ص: 23.

[9]- عبد القادر علولة. الثلاثية. الأقوال. دار موفم للنشر. الجزائر. ص: 27.

وإيمانا منه بإحقاق الحق وانتصار العدالة، يقدم قدور تقريرا للفرع النقابي ضد المدير الذي أصبح جشعا لا تهمه المصلحة العامة، بل إنه سخر نفوذه والأموال العامة لخدمة مصالحه الشخصية، وفي هذا يقول[10]:

- **قدور: ما بقيتش خوك، أنا الآن عدوك.. كلمة الأخ في فمك ما بقاتلها معنى، طريقي وطريقك افترقوا كل واحد ينبع مصيره**

في اللوحة الثانية، والتي تمثل صورة لشخصية رجل بسيط لا يحسن الكتابة والقراءة وهو **الغشام**، عامل لمدة طويلة نسبيا تتجاوز الإحدى عشرة سنة في إحدى الشركات استغنى عنه أصحابها بعد إصابته بمرض مزمن، وفي مشهد يظهر وهو يحكي لابنه **مسعود** عن معاناته مع المرض ومسيرته في العمل الشاق، قائلا[11]:

- **الغشام: من جيهتي مسعود اوليدي ما نبغيش تعبنا أو شرفنا**

وقناعتنا تروح، أما وقتنا فات، المستقبل؟ على كل حال أنت تعرف خير مني..

إن شخصية **الغشام** في مسرحية الاقوال صورة عن الفرد المشبع بالقيم والمبادئ والروح الوطنية، برغم بساطته ومحدودية مستواه الثقافي، وظفها علولة بهذه الصفات عن قصد بغرض ترسيخ مبادئ الاشتراكية قناعة منه أنها المخلص من وطأة الإقطاع وسيطرة البرجوازية، والملاحظ ان هذا الإصرار واضح في مختلف اللوحات في هذه المسرحية وغيرها، يقول[12]:

---

[10]– عبد القادر علولة. الثلاثية. الأقوال. ص: 60.

[11]– المصدر نفسه. ص: 40.

[12]– المصدر نفسه. ص 43.

- **الغشـــام: هنا أوليدي مســـعود تفهم بلي الروابط ألي يربطها العمال ضد الاستغلال أقوى من الدم**

تختتم المســرحية بلوحة أخرى من لوحات المعاناة والألم ممثلة في شــخصــية الطفلة زنوبة التي انهكها مرض القلب في ظل اوضاع صعبة مزرية..

من الجدير بالذكر أن هذه المسـرحية بدى فيها توجه علولة الاشـتراكي بوضـوح تام خاصـة من خلال العلامات اللغوية المستعملة فيها على غرار الاشتراكية، النقابة، الانتاجية، البيروقراطية..

– أما مسرحية **الاجواد** 1985مـــ فتمثل أهم ما أنتجه علولة في مسيرته، وقد حققت صـدى واسـعا من خلال عروضـها التي تكررت أكثر من أربعمائة عرضـا في مختلف المسارح.. إن ميزة مسرحية الاجواد والتي أخذتها من استلهامها للمادة التراثية الشعبية على أكثر من صـعيد، فهي مجموعة حكايات إنسـانية وليسـت حكاية واحدة وحسـب، كتبت في شكل قصائد يحكيها القوال.

في المســرحية ســبعة شــخصــيات رئيســية لكل واحدة حكايتها المســتقلة عن الشــخصــيات الأخرى يربط بينها القوال بطريقته في الســرد وربط الحكايات بعضــها ببعض، ولا تقتصــر وظيفته على الحكي والربط وحســب، بل تتعدى ذلك لما هو أهم حيث يبدي موقفا ويقدم نقدا للواقع من خلال نقد شــخوص وأحداث المســرحية. وفي المجمل فالمسرحية صورة حية على الفساد والفوضى التي سادت المؤسسات الوطنية في وقت سابق.

أما مسـرحية اللثام 1989مـــ، والتي تمثل امتدادا طبيعيا لما جاء في الاقوال والاجواد ضـمن توجهه الفكري الاشـتراكي الواضـح.. تسـتهل المسرحية بدخول القوال

وهو يقدم شخصية **جلول** الذي يمر بظروف صعبة من فقر وبؤس في حياته اليومية، مستهلا[13]:

- **جلول العامل خويا قلبه مشطون**
- **جهده النافع مخطوف شوقه مرهون**
- **حقه الواضح معفوس رأيه مسجون**
- **يمشي محني هاز متاعبه**

وفي لوحة أخرى ينتقل للحديث عن شخصية محورية أخرى وهي شخصية **برهوم** الذي نفي أبوه منذ أن كان طفلا، فيعيش طفولة قاسيا إلى أن يكبر ويشتغل في مصنع للورق، أما فكرة اللثام فترتبط بحادثة الشجار التي أصيب فيها برهوم إصابة بالغة في أنفه، وهي الحادثة المحورية في حكاية مسرحية اللثام، يقول فيها[14]:

- **الفيلالي: يكفيه الدم اللي جبناه**
- **الممرضة: يكفيه ويشيط لنا، هو انزيدوه غير هذا القرعة**
- **الفيلالي: راهم جايبين العمال يتبرعوا بدمهم عندكم ما تقولوا**

وبعد تلقي العلاج يخرج **برهوم** من المستشفى ويتجه إلى قسم الشرطة ليقدم شكوى بفقدان أنفه بسبب شجار ولكن يحدث مالم يكن متوقعا حيث يُسجن، وبعد انقضاء فترة سجنه يخرج ليواجه واقعا صعبا وظروف عيش سيئة، ويبقى على هذه الحال إلا أن يلتقي بجماعة فقراء يُطلق عليهم **أشباح المدينة**، تتولى هذه المجموعة

---

[13]– عبد القادر علولة. الثلاثية. اللثام. ص: 145.

[14]– المصدر نفسه. ص: 190.

مهمة محاربة الرأسمالية في كل مظاهرها، والعمل على استرجاع حقوق البسطاء المعوزين.

وبهذا تكون المرحلة الثانية من النتاج المسرحي لعلولة مشروعا تغييريا بحق، نظرا لما تضمنت مسرحيات هذه المرحلة من قناعات أيديولوجية..

أما المرحلة الرابعة فتزامنت مع أحداث سياسية هامة في الوطن ونخص بالذكر التعددية الحزبية، والتي كان من تبعاتها تعددية في التوجهات الفكرية والأيديولوجية، كما دخلت الجزائر في مرحلة الاقتصاد الحر وعودة القوى البرجوازية من جديد، مما شكل صدمة لدى علولة على أكثر من صعيد، فتراجع نتاجه المسرحي من الثورية والتغيير واقتصر على البعض من الأعمال المقتبسة والمترجمة، نذكر من أهمها **أرلوكان خادم السيدين:**

فمسرحية **أرلوكان خادم السيدين** حكاية خادم لسيدين في الوقت نفسه بهدف ربح أجرين من جهتين مختلفتين، هذه الوظيفة التي تجبر أرلوكان على المراوغة في عمله وخداع سيديه والكذب عليهما، لأن الأمر لا يحتمل، تنقسم المسرحية إلى عشر لوحات يميزها الطابع الهزلي الذي لم يمنع من الحفاظ على الهدف الاسمى من المسرح الإيطالي وهو الحرص على تهذيب أخلاق الجمهور من خلال المواعظ التي يقدمها واحترامه للأخلاقيات التي تنص عليها المنظومة الأخلاقية..

ومن خلال هذه المسرحية عمل علولة على العودة إلى المسرح العالمي، وبشكل خاص ذلك الذي تتحقق فيه مقومات مسرح الحلقة كما هي عنده، فكوميديا ديلارتي بحسبه تتوافق مع طبيعة الحلقة كونها شكل مسرحي إيطالي شعبي خاصة وأن شخصية **أرلوكان** قريبة جدا من شخصيتي **جحا وحديدوان** في الثقافة الشعبية

الجزائرية، والاهم من هذا أن كل من الحلقة والكوميديا مبدأ الإيهام فيهما مرفوض، فالممثل يُشخص الدور ولا يتقمصه[15].

يؤكد علولة أن اقتباسه للمسرح العالمي وبشكل خاص الكوميديا لم يكن قطيعة بالشكل النهائي مع المراحل السابقة التي ميزتها قناعاته الأيديولوجية، بل إنه محاولة لمحاكاة أشـــكال جديدة خاصـــة منها ما يتوافق وطبيعة الحلقة، وربط لما هو تراث محلي بما هو من التراث العالمي[16]، ورغم هذا فإن علولة بقي محافظا على قيمه الوطنية والإنسـانية كما بقي مسـرحه صـورة للتحولات الاجتماعية والسـياسـية في الوطن.

من الواضح أن عبد القادر علولة كان قد أولى أهمية كبرى للقوال في مسرحياته منذ البداية، وذلك لأسباب عدة منها ما ذكرناها سابقا وهي سعيه لاستحداث شكل مسرحي منبثق من رحم الثقافة الشعبية لكي يكون أكثر قربا وتأثيرا في جمهور المتلقين، ومن جانب آخر، فلقد أدى تأثره الواضح بالمسرح البريختي الملحمي إلى أن وجد القوال بديلا عن الكورس (الجوقة) عند بريخت. وبهذا يكون القوال ذو أهمية بالغة في تقديم الاستهلال في المسرحية أولا ثم بداية عرض الشخصيات وسرد الأحداث، وتتعدى وظيفته إلى التعليق وإبداء الرأي حول ما يجري أمامه على خشبة المسرح أو في الحلقة، ليس هذا وحسب بل إنه يعمل على إيقاظ الحس النقدي لدى الجمهور وإشراكه في العرض بشكل أو بآخر.

كما قد يأخذ القوال وظيفة الربط بين لوحات المسرحية، فقد تكون المسرحية الواحدة –كما هو معروف عند علولة– عبارة عن جملة من حكايات مختلفة ليس بينها

---

[15]– لخضر منصوري. التجربة الإخراجية في مسرح علولة. ص: 69.

[16]– المرجع نفسه. ص: 69.

رابط منطقي وذلك لكسر الإيهام لدى جمهور المتلقين، يعمل القوال على إيجاد روابط بينها من خلال طريقته الخاصة في السرد وبراعة الانتقال من لوحة إلى أخرى.

والقوال بالمعنى البسيط هو من يلقي أشعار غيره أمام الناس وفي الغالب يكون الشعر شعبيا[17]، ويطلق عليه أيضا الشاعر الجوال أو التروبادور، كما يتداخل مع تسميات أخرى في الوطن العربي مثل المقلد أو المداح أو الحكواتي، وكلها تسميات تستخدم للدلالة على فن القصاص الذي يملك قدرة على عرض الحكاية وتقليد شخصياتها في مختلف مظاهرها[18] من هيئة وتغيير في نبرة الصوت وما إلى ذلك مما يجعل الشخصية تختلف عن غيرها من الشخصيات الأخرى.

ذكر عبد الحميد بورايو أن القوال، أو راوية القصص الشعبي والشعر الشعبي كان معروفا منذ القدم في الثقافة الشعبية المحلية والعربية، غير أنه كان مجرد هاو يتنقل من مكان لآخر بهدف إمتاع الناس ممن يتجمعون حوله في الأسواق والأماكن العامة، ليصبح عملا احترافيا له خصوصيته، يقدم ما لديه وفق ضوابط معينة وطقوس خاصة، ومناسبات معروفة أيضا كما يميز وظيفته طبيعة الزمان والمكان الذي يتواجد فيه[19]، ويقصد بالضوابط قوة الحفظ والذاكرة القوية والإتقان في السرد والرواية وذلك كله بغرض الإمتاع وإيقاظ الوعي حول ما يجري في الواقع.

وفي السياق ذاته وضح عبد القادر علولة كيف أن المتفرجين من مختلف الفئات والأعمار يتحلقون إما جالسين أو واقفين حول القوال في شكل دائرة أو حلقة، حيث يسرد عليهم حكاية إما نثرا وفي الغالب شعرا، منوعا في نبرات صوته وحركاته بحسب تنوع الشخصيات التي يقدمها، كما يستخدم العديد من الاكسسوارات المكملة لوسائله

---

[17]– عبد الحميد. بورايو. في الثقافة الشعبية الجزائرية. التاريخ والقضايا والتجليات. منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين. الجزائر. 2006. ص: 63–64.

[18]– محمد. كمال الدين. العرب والمسرح. مطبوعات دار الهلال. العدد 293. ماي 1975. ص: 79.

[19]– عبد الحميد. بورايو. في الثقافة الشعبية الجزائرية. التاريخ والقضايا والتجليات. ص: 63.

السابقة ومنها العصا أو العباءة أو القفة.. وفي الغالب يرافقه عازف أو أكثر..[20]، "إنه يقدم الشخصيات كما هي ويصف حركاتها وسكناتها.. حتى إننا لا نستطيع إدراكها إلا بالاستماع الجيد للحاكي الذي يعطي لكل شخصية صوتها وميزتها، ويسجل توقفا زمنيا بين إجابات الشخصيتين مستعملا تنويع الطبقات الصوتية والحركات المختلفة.. وعندما تكون المعركة دائرة بين بطلين معروفين لدى المتفرجين، فإن الحاكي يعمد إلى لفت الانتباه إلى ذلك، ومع كل تغيير للشخصية يغر صوته وعبارته ويسمي الذي يتكلم"[21].

إن الملفت للانتباه أن الحلقة والقوال فن خاص جدا فهي تتوفر على جميع عناصر العرض حتى وإن كانت لا تحتاج إلى خشبة للمسرح في الغالب الأعم، فلقد أخرج علولة المسرح من العلبة الإيطالية، أو المسرح بالمفهوم الغربي والذي من أولوياته قاعة عرض وخشبة تجري فوقها الأحداث وتتحرك فيها الشخصيات، فالقوال في الحقيقة مسرح متنقل بكل تفاصيله، فهو "يحمل المسرح على كتفيه، إنه هو الذي يذهب إلى مكان العرض لا الجمهور، ثم يشكل من الفضاء الطبيعي فضاءه المسرحي.. الذي يتحول أثناء العرض إلى فضاء مسرحي خاص ومحترم من قبل الجمهور، وعندما ينتهي العرض تختفي الخشبة"[22].

إن الطبيعة الهندسية للحلقة والتي تستمدها أساسا من وظيفة القوال ونشاطه حين يتوسطها، خلقت مصطلحا جديدا وهو مسرح اللعبة عوضا عن مسرح العلبة، ونخص بالذكر المسرح الاوروبي بشكل عام والذي يتخذ المسرح اليوناني مرجعية له،

---

[20]– عبد القادر. علولة. الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري. تر/جمال بن العربي. مقدمة كتاب من مسرحيات علولة (الاقوال. الاجواد. اللثام) موفم للنشر. الجزائر. 1997. ص: 11.

[21]– Youssef Rachid Haddad. Art du conteur. Art du l'acteur. Art du spectacle. Op. cit. p 90.

[22]– Youssef Rachid Haddad. Art du conteur. Art du l'acteur. Art du spectacle. Op. cit. p 25.

والقواعد الأرسطية ضوابطا له، وتشكل العلبة بمعنى الخشبة ركنا أساسيا فيه، حيث تُمثَّل الوقائع أمام الجمهور على أنها حقيقة كما لو كانت نسخة من الواقع، وهذا ما يولد الإحساس الإيهامي بالواقع ذاته[23]؛ في حين يعمل مسرح اللعبة على كسر عنصر الإيهام وذلك بتحطيم الجدار الرابع الذي كان يفصل الجمهور عن الخشبة حتى وإن كان وهميا.

وفي السياق ذاته راهن عبد القادر علولة على الحلقة، وقبلها على القوال في خلق شكل مسرحي مكتمل الأركان، مستلهم من الثقافة الشعبية المحلية، قادرا على أن يكون بديلا عن المسرح الغربي، بإمكانه أن يعبر عن قضايا الواقع اجتماعية وسياسية وحتى إنسانية، ويسعى من خلال نقد لهذا الواقع أن يسعى نحو التغيير. إن أبرز ما جسدت هذا التوجه عند علولة هي مسرحيات الثلاثية الشهيرة (الاقوال، الاجواد، اللثام) أين كان فيها القوال ركنا أساسيا، متعدد الوظائف بداية بسرد الحكاية وانتهاء عند النقد اللاذع لما يجري، وفيما يلي بعض النماذج.

ففي مسرحية **الاقوال**، القوال شخصية رئيسية من خلال تقديم ووصف الشخصيات والتعليق عليها، فهو المحرك الرئيسي للأحداث، يستهل المسرحية قائلا[24]:

- **الاقوال يا السامع ليا فيها اقوال كثيرة اللي سريعة على الظلم ترعد غواشي هادنة كي الزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة، تعفن الخواطر تهيج وتحوزك للفتنة اللي تتموج في طريقها توصل محقنة تتسرسب تفيض على الخلق وتفرض عليه**

[23]– حمادة. ابراهيم. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. ص: 93.

[24]– عبد القادر. علولة. مسرحيات علولة (الاقوال، الاجواد، اللثام) تقديم رجاء علولة. وزارة الثقافة. الجزائر. 2009. ص: 23.

- **الاقوال يا السامع ليا فيها اقوال كثيرة فيها اللي مرة دفلة سم تكمش كي العلقة تزرع الهول بعمادة وتفشل العقول رمقه فيها اللي حلوة ماء تروي تحمس كي الرفاقة تملي القلوب ثقة بالرزانة تنجي من الخنقة توضح كالمرى**
- **الاقوال يا السامع ليا فيها اقوال كثيرة اللي في صالح الغني طاغي المستغل واللي صالح الكادح البسيط والعامل**

بعد الاستهلال ينتقل القوال إلى بداية عرض الشخصيات، قائلا[25]:

- **قوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه**
- **قوالنا اليوم يا السامع على غشام ولد الداود وابنه**
- **قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس**
- **نبدو بقدور السواق ونخلوه يقول: الاقوال يا السامع ليا فيها اقوال كثيرة**

ومما تجدر الإشارة إليها أن مسرحية الاقوال عبارة عن عدة لوحات تتضمن كل لوحة حكاية، تصور اللوحة الأولى الصراع الطبقي في أبشع صوره، بين الطبقة البرجوازية وطبقة العمال الكادحين الذين يصارعون من أجل لقمة العيش، والشخصيات الرئيسية فيها –كما ذكر سابقا–هي **قدور السواق** ومديره في الشركة **السي ناصر** والذي كان صديقا مقربا له، إلى أن اكتشف سلوكه الفاسد وتجاوزاته الخطيرة في المؤسسة فقدم استقالته ليعيش بشرف وكرامة.

[25]– عبد القادر. علولة. مسرحيات علولة (الاقوال، الاجواد، اللثام). ص: 23.

يقول قدور واصفا فرحته بعد تقديم استقالته[26]:

- **قدور السايق سعيد اليوم**
- **قدور السايق صاحب المدير سابقا فرحان اليوم**
- **قدور اليوم كأنه قطع بحور جبال ووديان**
- **قدور اليوم رجعتله كرامته وصرف من البلاء**

لتنتهي اللوحة بخاتمة يقدمها القوال قائلا[27]:

- **الاقوال يا السامع ليا فيها اقوال كثيرة**
- **قالو ما قالو على قدور وما صراله اللي رفد قشه اهجر بعد ما ترك شغله**
- **واللي قال شدوه العمال بعدما سمحوله**
- **اطلبوا منه يعطيك يغير أفعاله**
- **الشركة ما تضيع سواق مجرب مثله**
- **ادخل معهم في الصف اهنا تسقمت احواله**
- **القوال يا السامع ليا فيها اقوال كثيرة**

أما في اللوحة الثانية فينتقل القوال إلى حكاية أخرى تدور أحداثها حول شخصيتي **الغشام ولد الداود** وابنه **مسعود:**

يقول القوال مستهلا الحكاية[28]:

- **الاقوال يا السامع ليا فيها اقوال كثيرة**
- **نسمعوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوصي**

---

[26]– المصدر نفسه. ص: 24.

[27]– عبد القادر. علولة. مسرحيات علولة (الاقوال، الاجواد، اللثام). ص: 24.

[28]– المصدر نفسه. ص: 25.

- **بعد ما خدم طويل قبل الأجل مدامه حاصي**
- **الاقوال يا السامع ليا فيها اقوال كثيرة**
- **اقعد يا وليدي مسعود.. اقعد.. كيفاش نبداك؟**
- **الباب مغلوق.. طيب..**
- **مسعود وليدي تبارك الله والمزية**
- **الكلام لي كنت موجده تلفلي**
- **الشيء صعيب بحيث أول مرة نتكلم معاك الراس في الراس..تراس مقابل تراس**

وللإشارة فإن اللوحة الثانية تتقاطع مع اللوحة الأولى في الإصرار على مبادئ واحدة وهي الثورة على البرجوازية والانتصار لطبقة العمال الكادحين، من خلال تبني الاشتراكية سبيلا للتغيير نحو واقع أفضل، بالرغم من الاختلاف في الفكرة الرئيسية في كلا الحكايتين حيث إن لكل منهما موضوع مستقل عن الأخرى. وبذلك تختتم اللوحة الثانية بوصية الغشام لابنه مسعود والتي أصر فيها على ضرورة خدمة المصلحة العامة للطبقة الكادحة من العمال. يقول[29]:

- **ياوليدي مسعود الشعب الخدام محتاج للناس لي كيفكم**
- **محتاج المثقفين اللي مأمنين في الاشتراكية ويخدموا الوطن والمصلحة العامة**
- **يا مسعود وليد العامل غشام نشكر ربي وبدرة وذرعية لي قدرنا نكبروك ونساهموا في تكوينك**

[29]– عبد القادر. علولة. مسرحيات علولة (الاقوال، الاجواد، اللثام). ص: 56.

- **نتمنى ونطلب ربي ما يخيبش وتأدي الواجب متاعك كما متمنيين أمك وأنا**
- **نطلب ربي تفيد وطنك في طريق الاشتراكية**

أما اللوحة الثالثة فهي عبارة عن حكاية أخرى مختلفة، حكاية **زينوبة بنت بوزيان العساس،** وهي عبارة عن مونولوج مطول يحكي فيه القوال حكاية **زينوبة** والتي طالت معاناتها مع مرض القلب الذي لم لها فيه الأطباء على أي دواء، ووالدها **بوزيان العساس** العامل البسيط، يستهل القوال واصفا زينوبة قائلا[30]:

- **زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة قاصفة فالقامة تقول مولات ثمن سنين وقليلة في الصحة ذرعيها ورجليها رقاق ورهاف، وجهها حلو ظريف طابعينه عينيها**
- **زينوبة بنت بوزيان العساس مريضة من القلب والأطباء ما جبرولها دواء**

الطفلة زينوبة تلميذة في الثانوية، مجتهدة وحسنة السلوك والسيرة، كانت كلما أخذت العطلة الدراسية توجهت لبيت خالها **الجيلالي** لقضاء العطلة وهي في قمة السعادة والفرح، ولكن وعند وصولها تتحول سعادتها إلى صدمة حزن نظرا لحالة البؤس والشقاء التي يمر بها خالها، فتتأثر تأثرا شديدا مما أثر سلبا على حالتها الصحية وقلبها الصغير لم يتحمل خاصة بعدما اتهم خالها بمعارضة الإدارة والثورة عليها رفقة جماعة من العمال الكادحين من أمثاله، والذين أرادوا استرجاع بعض من حقوقهم بتنظيم إضراب أدى هذا السلوك إلى طردهم من مناصب عملهم.

[30]– عبد القادر. علولة. مسرحيات علولة (الاقوال، الاجواد، اللثام). ص: 57.

وفي ظل كل هذا أصيبت الطفلة **زينوبة** بنكسة صحية أتعبت قلبها الصغير المريض أصلا لتكون هذه نهايتها حيث تلفظ أنفاسها الاخيرة وهي في حضن خالها

البائس المكسور. يصف القوال هذا المشهد الصعب في قوله[31]:

- **قالو ما قالو على زينوبة بنت بوزيان العساس**
- **اللي قال تنهدت وقطعت النفس مشات.. غطست في غبينة العمال غطست ما ولات**
- **زراقت قلبها سكت ضربة في حجر خالها توفات**

من خلال ما سبق، يجدر بنا القول إن القوال عنصر أساسي في مسرح علولة بشكل عام، ومسرحية الاقوال بشكل خاص، ذلك أنه وظفه توظيفا واضحا نابعا من رحم الثقافة الشعبية البسيطة، وبذلك استطاع أن يصل إلى جمهور المتلقين من البسطاء والعامة وبشكل خاص طبقة العمال الكادحين الذي يصارعون البرجوازية والإقطاع في أبشع صورها لأجل ضمان أدنى الحقوق.

ولقد أوكل علولة مهمة سرد الأحداث ووصف الشخصيات لشخصية القوال، فالقوال في مسرحيات علولة يسرد ويصف ويعلق على الأحداث، ليكون بذلك المحرك الرئيسي للعرض المسرحي من بدايته إلى نهايته، أما شخصيات المسرحية فهي مستمدة من الواقع المعيش، هي شخصيات بسيطة وفي الغالب فقيرة من الطبقة الكادحة، وذلك بهدف إثارة مشكلة الطبقية في المجتمع والصراع القائم بين طبقة العمال والطبقة البرجوازية الظالمة المسيطرة على سوق الشغل، ليس هذا وحسب، بل إن علولة يهدف من خلال إظهار تفاصيل ذلك الصراع إلى أن الحل في تبني مبادئ الاشتراكية والتي

[31]– عبد القادر. علولة. مسرحيات علولة (الاقوال، الاجواد، اللثام). ص: 76.

يرى فيها الخلاص من كل مشاكل الطبقة الضعيفة في المجتمع، لتكون المسرحية محاكاة لما يجري في الواقع بكل تفاصيله.

أما في مسرحية الأجواد، فإن أهمية القوال وحضوره لا تقل أهمية عما وجدناه في مسرحية الاقوال، يبدا العرض مباشرة باستهلال يقدم فيه القوال أولى الشخصيات وهو **علال الزبال**، قائلا[32]:

- **علال الزبال: ناشـــط ماهر في المكناس، حين يصـــلح قسمته ويرفد وسخ الناس**
- **يمر على الشارع الكبير زاهي هواس**
- **باش يمزح بعد الشقاء ويهرب شوي من الوسواس**
- **يرشق قارو مبروم تحت الشاشية**
- **ينسف صدره كاللي معلق الحاشية**

يقدم القوال شخصية **علال الزبال** بصورة تقرب من المتفرج أكثر واحدا من الطبقة العاملة الكادحة، وهو عامل النظافة الذي يتفانى في عمله الأكثر صعوبة في المجتمع ربما، غير أن المقابل الذي يأخذه لا يساوي شيئا من المجهود الذي يبذله.. كما يصور هذا الرجل الذي يعاني البؤس والشقاء في ظل الظروف المعيشية الصعبة، وهو يصف غلاء المعيشة واستعصائها على امثاله، يقول[33]:

- **هذا السلعة غالية ولو بدعة جديدة**
- **خدمهتها يا سيدي صعيبة مذوبة جديدة**
- **صانعها محوط بالنار في سخانة شديدة**

[32]– عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص: 01.

[33]– المصدر نفسه. ص: ن.

- **حافظوا على الفقير يصيب ما يحط فوق المايدة**
- **السلعة الزينة غبرتوها علاش مخزونة**
- **شوفو للقليل أشواقه راهي مفتونة**

إن ماجاء على لسان القوال ما هو إلا ألم يختلج في صدر علال الذي أنهكته الظروف الصعبة التي حرمته وأمثاله من أبسط متطلبات العيش، لقد كان يمارس عمله ويرقب عن كثب ماذا يحدث في الأسواق والأماكن العامة، مبديا حسرته حول غلاء الأسعار والمبالغة فيها، وعلى الرغم من بساطته وقلة حيلته إلا أن له رأيا حول إمكانية الثورة على الوضع والتغيير نحو واقع أفضل، قناعة منه أن العامل البسيط إذا تكاتف مع من هم مثله يمكن أن يحدث شيئا.

أما في اللوحة الثانية فيعرض القوال حكاية أخرى لواحد من الطبقة العاملة الكادحة وهو **الحبيب الربوحي** والذي يعمل حدادا في إحدى ورشات البلدية، ويعتني في أوقات فراغه بحيوانات الحديقة العامة، يصفه القوال فيقول[34]:

- **الربوحي لحبيب في مهنة الحداد خدام في ورشـــة من ورشات البلدية**
- **فالسن يعتبر كبير مادام في عمره حوط الستين**
- **في القامة قصير شوية**
- **السندان والمطرقة خلاو فيه المارة**
- **لونه أسمر بلوطي**
- **وسنيه وحدة واقفة جدرتها تبان وزوج غايبين**
- **شعره اشهب كرم مبروم والشيب ما ترك شعره**
- **محبوب بالكثير عند الخدامينن**

[34]– عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص: 03.

- **المواقف اللي يأخذها معروفة للجميع**

يستهل المشهد الأول بتسلل الربوحي ليلا إلى حديقة الحيونات الجائعة التي يرأف لحالها، ويحاول إطعامها ما أمكنه ومما جمعة من بقايا طعام، بمساعدة مجموعة من شباب الحي، يستهل القوال قائلا:

- **الغد من داك زار الحديقة وحقق وشاف بعينه الحيوان تتوجع صايمة**
- **سمع الزوار يتأسفوا على حالو الحديقة**
- **من مأكولات لحم، جاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة وفاكية، وحينما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة**
- **وراه تابعينو قطط وكلاب الحومة**

إن **الحبيب الربوحي**، وعلى الرغم من تعاسته إلا أنه لا يدخر جهدا في الخير ممثلا في إطعام الحيوانات الجائعة والتي تمثل جزء من الشقاء الاجتماعي الذي يعيشه الناس أيضا، ورغم هذا فإنه يتهم بالجوسسة من طرف حارس الحديقة الذي يلقي عليه وابلا من التهم التي لها علاقة بالأمور السياسية.

- **العساس: أحكي أحكي أنت جسوس نعم أنت جاسوس[1] جاسوس[1]**
- **الحبيب: أنا جسوس الفقراء..[2]**

[1]– عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص:07.

[2]– المصدر نفسه. ص: 08.

إن الحالة المزرية للحديقة تصور وبصدق سوء التسيير واللامبالاة من المسؤولين، الأمر الذي جعل العامل البسيط البائس يطعم الحيوانات خفية مما عرضه للتهم والإساءة، ولكن إصراره على موقفه جعل الحارس يتعاطف معه في الأخير ويرجع إلى صفه، وبذلك يتحقق الهدف في اتحاد الصف بين العمال (الحداد والحارس) وهي إشارة إلى ضرورة اجتماع المضطهدين على كلمة واحدة والوقوف في وجه الظلم والتسلط من طرف المسؤولين الطغاة والانتهازيين.

أما اللوحة الثالثة فقد وردت في شكل قصيدة تصور معاناة أخرى لعامل بسيط آخر، وهو **قدور البناء** الذي يعمل بعيدا عن عائلته طيلة ايام الأسبوع ماعدا يوم الجمعة، حيث أثر ابتعاده عن عائلته سلبا وزاده اشتياقا، فابنته الصغرى مريم التي لا تكاد تعرفه تناديه بـ عمي وهو أمر موجع فعلا، ليس هذا وحسب، بل إن معاناة زوجته مع المرض وانحرف ابنه الأكبر أخلاقيا بعد تركه للدراسة ومغادرته للمنزل، وتدهور حالة ابنه الصغير نتيجة مرض والدته زاد الأمر سوء وعمق من ألمه. خاصة وأنه يعمل في البناء والتشييد وعائلته تسكن منزلا آيلا للسقوط. يسرد القوال قائلا[1]:

- **قدور بنى وعلا.. كب جهده في البغلي والياجور**
- **ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور**
- **وحش المرا والاولاد ثقيل في صدره كي الكور**
- **باقي يفكر في الصغيرة بنته مريمة**
- **اللي تنساه تنادي له عمي كي اليتيمة**
- **فطيمة مريضة فطيمة مريضة مقلفطة لباسها مدبلة**
- **الصغار يسقوا والكبير هايم خارج للبلاء**
- **خلا قرايته عاد تالف سايق اتهبله**

[1]– عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص: 15.

أما اللوحة الرابعة فمحورها شخصيتي **العوكلي أمزغان والمنور**، موظفين في إحدى الثانويات، حيث يعمل الأول طباخا والثاني بوابا، تربطهما علاقة صداقة قوية، يصفها القوال[1]:

- **العوكلي والمنور خـدموا جربوا الاثنين مع بعض في الثانوية**
- **عكلي طباخ والمنور بواب**
- **تعارفوا في الخدمة شهور قليلة بعد الاستقلال**
- **تصادقوا تحابوا في الأسابيع الأولى**

وبالصدفة ويوما ما يصادف تقديم أستاذة العلوم لدرس الهيكل العظمي للإنسان، فيقرر **العوكلي أمزغان** ترك وصية لزميله وهي التبرع بهيكله العظمي لفائدة المؤسسة خدمة للعلم والمعرفة في مادة العلوم الطبيعية. تطلب الأستاذة من المنور البواب مساعدتها في إحضار الهيكل العظمي لزميله وتشرع في تقديم الدرس، وهنا يتقدم **المنور** في سرد حكاية مثيرة جدا، ليتحول الدرس من مجرد تفصيل في تركيبة الهيكل إلى قضية إنسانية، والقيم التي يحملها البسطاء –بعكس الأثرياء وأصحاب السلطة– ومنها التضحية في سبيل خدمة العلم والصالح العام من خلال التبرع بهيكله العظمي والمساهمة بما يملك في خدمة الاجيال القادمة، ليخلد **العوكلي** شعار الثورة بهيكله العظمي.

[1]– عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص: 17.

أما اللوحة الخامسة فهي حكاية أخرى، حكاية **منصور** والذي جمعته بماكينته علاقة حميمة، فبعد أن أحيل على التقاعد عاش حالة فراغ رهيبة يملؤها اشتياقه وحنينه للآلة التي كانت رفيقه في أوقات حزنه قبل أوقات فرحه، يسرد القوال قصته في قوله[1]:

- **رزم قشه المنصور بالقش والتبسيمه**
- **سرحوه في تقاعد يريح من الخدمة**
- **ودع أصحابه بحمى وملثم على الغمة**
- **داخلو حزين لسانه ثقيلة عليه الكلمه**
- **وفي عند الآلة حط فوقها الرزمه وقف**
- **أنا كبرت وخاج في راحة منعمة**
- **وأنت رشيتي عن قريب يصيبوك عرمة**
- **حكمو علينا بالفراق ها يوم الخاتمة**

إن هذه اللوحة هي التفاتة أخرى للإهمال الذي أصاب مختلف القطاعات الحيوية، ومنها ضرورة الاهتمام بالتجهيزات الصناعية نوعا وكما، خاصة وأن المال العام أصبح في خدمة المصالح الفردية التي طغت على الصالح العام، مما أدى إلى تدهور ظروف العمل ومعها العمال الذين يجدون صعوبة في ممارسة مهامهم نتيجة لذلك.

أما اللوحة السادسة فهي حكاية **جلول الفهايمي** الذي يعمل في إحدى المستشفيات، وقد كان ينقل من مصلحة إلى أخرى في كل مرة يبدي فيها استياء من

[1]– عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص: 32.

الوضع في المستشفى، خاصة وأن التجاوزات لا تعد ولا تحصى، لينتهي به المطاف في مصلحة حفظ الجثث، هو شخص شديد التوتر والعصبية، يصفه القوال في قوله[1]:

- **جلول الفهايمي كريم ويأمن بالكثير في العدالة الاجتماعية**
- **يحب وطنه بجهد واخلاص متمني بلاده تتنمى بسرعة وتزدهر فيها حياة الأغلبية**
- **جلول الفهايمي ماد يده باستمرار لقراينه يوقف بحزم وقت الشدة ويساهم بكل ما يقدر عليه ضد الغبينة**
- **دقيق في السيرة وذكي في الخطة ولكن فيه ضعف عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها**

يخفف **جلول الفهايمي** عن نفسه بالجري المستمر من مكان إلى آخر، ليتحول الجري إلى أيقونة وتنتقل عدوى الجري إلى جميع موظفي المستشفى في العرض المسرحي دلالة على السعي وراء إصلاح الوضع والبحث عن الحقيقة، يقول[2]:

- **جلول: أجري ما... اجري عييت... الفهايمي ياه**
- **حاسب روحك غير أنت تجري**
- **ها كيفك كيف الشعب**
- **الشعب كله راه يجري**

شخصية **جلول الفهايمي** وما كان يحصل معه غايتها عند علولة واضحة وهي الكشف عن الفساد الذي مس أهم قطاع حساس في المجتمع وهو الصحة المجانية

[1]– عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص:42

[2]– المصدر نفسه. ص:43.

التي نخر فيها الفساد حد العظم وبلغت فيها المحسوبية حد النخاع إذ لابد أن تعالج كل هذه الآفات من خلال تكاتف جهود العمال البسطاء للثورة ضد مثل هذه الممارسات.

تختتم المسرحية باللوحة السابعة والتي تتضمن حكاية **سكينة** وهي صورة المرأة العاملة ومعاناتها في مقابل معاناة الرجل، فـ **سكينة** التي تعمل في مصنع للمواد الكيماوية، وظيفتها مراقبة صلاحية المواد اللاصقة، والتي تتعرض إثرها إلى تسمم نتيجة غياب أدنى شروط العمل الصحيحة، مما يؤدي بها إلى شلل نصفي يغير مسار حياتها ويضطرها إلى ترك العمل وسط حزن رفيقاتها اللائي كن يلقبنها بـ **جوهرة المصنع**، يصفها القوال في قوله[1]:

- **جوهرة المصنع سكينة المسكينة**
- **زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها**
- **هكذا صرحوا بالأمس أطباء المستشفى**
- **سموم اللصيقة هما سباب البلية**
- **جوهرة المصنع سكينة المسكينة**

تصور اللوحة إذن معاناة المرأة في سوق العمل، والتي لا تقل عن معاناة الرجل، حيث انعدام أدنى شروط الوقاية مما يعرض حياة العامل وصحته للخطر دون أدنى مراعاة من المسؤولين، و**سكينة** والتي كانت ضحية ظروف العمل السيئة، كانت تنبه زميلاتها دوما إلى الخطر المحدق على صحتهن، وإلى ضرورة الثورة على الوضع والعمل على تغييره، يصف القوال موقفها في قوله[2]:

- **سكينة: طلبت منكم تتحذروا ضد المصيبة**
- **الخطر مجاوركم ساكن اللصيقة**

[1]– عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص: 50

[2]– المصدر نفسه. ص: 52.

- **تحركوا يا بنات ونظموا الخطة**

تختم الثلاثية بمسرحية **اللثام**، والتي تمثل حكاية أخرى، حكاية **برهوم ولد أيوب الأصرم** وشخصية **الفرزية**.

يستهل القوال كالعادة بتقديم شخصيات المسرحية، بدء بـ برهوم قائلا[1]:

- **برهوم الخجول ولد أيوب الاصرم ازداد هاذو اثنين وربعين عام بالتقريب**
- **ولداته الفرزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة حين ما جاء المزيود للدنيا ما زغرتو عليه ما شطحو بالمناسبة**
- **كبر بغير ما يعي بيه حد قرا في الجامع بلا لوحة**
- **برهوم الخجول ولد أيوب الاصرم خدم الارض وسرح بالمعيز**

برهوم عامل بسيط في مصنع للورق، يعلق القوال[2]:

- **برهوم الخجول راجل الشريفة بنت غانم يخدم كعامل متأهل في مصنع الورق دخل يخدم هاذو عشر سنين**
- **محبوب برهوم الحشام بالكثير في الشريكة الوطنية رغم المصايب اللي تتسلط عليه**
- **ساعة على ساعة ما يغش في العمل ما يتأخر ما يتغيب على الخدمة**

[1]– عبد القادر علولة. الثلاثية. 151.

[2]– المصدر نفسه. ص: 160

تتعطل واحدة من أهم آلات المصنع، فيطلب مجموعة من العمال من برهوم إصلاح العطب لأنه الوحيد القادر على ذلك[1]:

- **البرمة الكبيرة اللي تغسل وتعجن الحلفة راها خاسرة بغاوني نصنعها راهم يمشوا في الدعاية ويقولوا برهوم ولد أيوب الاصرم عفريت في الميكانيك غير هو اللي يطيق يصنعها**

يواصل القوال في وصف برهوم[2]:

- **برهوم الخجول ولد أيوب الاصرم فتح الباب بالرجفة حين ما سمع الدقديق اتسكج لما شاف الفيلالي لعرج والبكوش واقفين وفي الأخير قبل برهوم بتصليح الآلة حزم برهوم شرع ذرعيه وعنق الآلة حط عليها حنكه وكلمها بحنان قال لها الليلة معول عليك ولد أيوب يالزرقة**

وبعد أن ينجح برهوم في إصلاح الآلة يفاجأ بالشرطة تقبض عليه ويضرب ضربا مبرحا مما يؤدي إلى أن يخسر أنفه وينقل على إثرها إلى المستشفى، يقول القوال[3]:

- **قعد برهوم الخجول ولد أيوب الاصرم أكثر من شهر في المستشفى والشريفة تعبت المسكينة كل يوم تديله الماكلة والفاكية**

---

[1]– عبد القادر علولة. الثلاثية. ص: 173.

[2]– المصدر نفسه. ص: 187.

[3]– المصدر نفسه. ص: 195.

كان برهوم في كل مرة يريد تقديم شكوى بالمسؤولين إلا أن خجله يمنعه من ذلك، يقول القوال[1]:

- **برهوم الخجول ولد أيوب الاصرم خاف وانطلق يجري داير راسه في القفة**

ولكن في الاخير يقدم شكوى وسط عدم اكتراث من قبل الجهات المعنية. يعلق القوال[2]:

- **تعب برهوم الخجول ولد ايوب الاصرم مع المفتش.. عشية كلها وهو يسأل فيه كيفاش علاش**
- **شحال نهار واش.. شكون صارحه وقال له الليلة نضيفوك..**
- **نشدوك تبات عندنا وغدوى الصباح ان شاء الله نقدموك لقاضي التحقيق متهوم يا السي برهوم**
- **بجرائم عديدة متهوم بالتشويش الخيانة والتخريب داخل مصنع الورق**

لقد كانت التهمة الرئيسية لبرهوم هو أنه أصلح الآلة الرئيسية للمعمل، وبعد دخوله السجن رأى مالم يكن يتصوره من أشكال العنف والظلم والقهر والحرمان من أبسط الحقوق. وبعد انقضاء مدة حبسه خرج برهوم، يصفه القوال[3]:

- **بعد شهور خرج برهوم ولد أيوب من السجن..**
- **ما وجد حد عند الباب..**

---

[1]– عبد القادر علولة. الثلاثية. ص: 200.

[2]– المصدر نفسه. ص: 211.

[3]– المصدر نفسه. ص: 211.

- **قال المزية ندخل عليهم غفلة بعد السجن وقع ما وقع لبرهوم الخجول ولد أيوب الاصرم قعد شحال وهو يتصل يرجعوه لخدمته**
- **تنقل من ومن في شحال من خدمة..**
- **خدم في القطاع الخاص شحال عند شحال من واحد وكل مرة يتطرد بغير سبة..**

وبعد أن فقد برهوم الأمل في كل شيء قرر الانعزال برفقة جماعته أشباح المدينة، وأقاموا في المقبرة المحاذية للمدينة، حيث فضل موطن الاموات على موطن الاحياء الذي افتقر فيه لأدنى معاني العيش والأمان، يصفه القوال[1]:

- **برهوم الملثم عاد يتخبى في الدار بالنهار وربى الغوفالة..**
- **تلاقى برهوم مع ناس مثلو، ناس متالبهم الشر ومعدمتهم المصايب وعازلهم المجتمع**
- **كثر الكلام على ولد أيوب وجماعته انطلق البحث من ورا أشباح المدينة ورجال الشرطة قالوا آفة اجتماعية**

تواصل الشرطة البحث عنهم إلى أن تعثر عليه مع أشباح المدينة وتقبض عليهم[2]:

- **رانا محوطين عليكم ما عليكم غير تخرجوا.. وتسلموا نفوسكم نعرفوكم بالواحد**
- **برهوم موسطاش لقرع وخيرة شوربة**

[1]– عبد القادر علولة. الثلاثية. ص: 220–221.

[2]– المصدر نفسه. ص: 232.

من خلال ما سبق، فبرهوم مثال للشخصية الخيرة التي تطمح إلى تحقيق العدالة الاجتماعية، إذ يتواجه مع أقسى ظروف الحياة في ظل طغيان أسياد المال والجاه، ومسيري الإدارات ومختلف المؤسسات.

من خلال ما سبق، يتضح كيف أن عبد القادر علولة جعل من شخصية القوال عنصرا أساسيا وحيويا في مسرحياته، سواء أكان ساردا للأحداث أو واصفا للشخصيات أو معلقا على ما يجري، والاهم من هذا فإن القوال قد لعب دورا هاما في الربط بين لوحات المسرحية الواحدة خاصة وأنها تجميع لحكايات مختلفة وليست حكاية واحدة، فلقد كان ينتقل من لوحة إلى أخرى بسلاسة غير مسبوقة.

"وجدير بالذكر أن شخصية القوّال قد استخدمها علولة بوتيرتها الأصلية، ليؤثر في المتفرج باعتباره صانعا وشاهدا على الأحداث، إضافة إلى هذا فقد اعتمد على الأغنية الشعبية في تلوين شخصية القوّال ورسم طابعها التراثي، بخاصة وأن أبطالها هم من الناس البسطاء، يظهر وجودهم في تفاؤلهم الكبير وإنسانيتهم المتأصلة، فالمسرحية – كما يقول علولة–تصم ثلاثة مواضيع درامية يستقطعها أربع، ويستقل كل عنصر بذاته من حيث الموضوع، في حين يرتبط الكل بما يمكن أن نسميه العناصر الأساسية للمضمون"[1].

- **القوّال: يحبس مرات باش يريح من ثقل البوط**
- **يحيي الناس في طريقه يشالي مبسوط**
- **يدخل معمد الأروقة في كمال الشوط**[2]

إن توقف القوال بين الحين والآخر مقصود، أراد منه علولة كسر انسجام جمهور المتفرجين مع الحكاية الواحدة، أو هو كسر للإيهام سمة المسرح الأرسطي الأساسية،

[1]– عبد القادر علولة. الثلاثية. ص: 235.

[2]– عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص: 02.

ومن جانب آخر، لحظة التوقف تلك هي فسح المجال للتأمل وإيقاظ الحس النقدي النقد وإبداء الرأي لدى المتلقي.

ثالثا: المسرح التونسي المستلهم تراثيا:

1-تقديم:

وليس ببعيد عن المسرح الجزائري المستلهم تراثيا، فإن المسرح التونسي جعل من التراث من أولوياته أيضا، وذلك من خلال ما قدمه المسرحيون التونسيون على غرار سعد الله ونوس وبشكل خاص عز الدين المدني تأليفا وإخراجا، فلقد بنى عز الدين المدني مشروعه المسرحي على الشخصية التاريخية بشكل عام، مركزا على الصفات التي تميز كل شخصية مكيفا إياها مع المضمون الذي يريده، على غرار الغفران ورحلة الحلاج وديوان الزنج، الذي استلهم فيها الواقعة التاريخية ثورة الزنج والتي حاول من خلالها أن يربط بين ما يسود وقتئذ في العالم العربي من انتفاضات وبين ثورة الزنج التي قامت ضد الحكم العباسي، معتبرا أن الماضي مستمر في الحاضر عبر علاقة جدلية، حيث لا تعتبر التجربة الفريدة للمدني في استلهام التراث، فله غيرها؛ ثورة صاحب الحمار، ومسرحية الغفران، ومسرحية الحلاج، ومسرحية مولاي الحسن الحفصي، وترتبط جميعها بما كان يرمي إليها عزالدين المدني في مشروعه المسرحي التراثي.

ويعد المدني من بين المسرحيين العرب الثائرين على الأوضاع السائدة، والطامحين إلى أن يقوم الشعب العربي بثورته المنشودة، تلك الثورة التي كانت تنتظرها النخبة العربية بشغف، وقد اجتمع عنده هدفان رئيسيان شكلا ثنائية القناعة لديه؛ تغيير الوضع السائد، وتغيير المسرح السائد. فحق العربي أن يحيا حريته وكرامته وفق ما يرتضيه لنفسه ووفق ما تقتضيه ظروفه السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي يصنعها بإرادته، وكذا هي الحال بالنسبة للشكل المسرحي الذي يرتضيه، مسرح يقترب من نمط حياة الناس يحمل قضاياهم وهمومهم ويناقش أهدافهم وطرق بلوغها، فكانت الثورة والتاريخ والتراث مطلبه الأساسي في تجسيد طموحاته.

لقد ركز المدني في مسرحه "على الشكل الفني والخلق والتحليل على جميع المستويات دون إغفال اهتمامه بالوعي التاريخي باعتباره مقولة فكرية جوهرية"[1]، ورغم اشتغاله على استلهام نفس الواقعة التاريخية التي اشتغل عليها بسيسو، إلا أن المدني اختلف عنه اختلافا كاملا بدء بالعنوان والذي أعطاه بعدا ثقافيا فنيا تعدى سطحية الطرح، فمصطلح الديوان له من الدلالات ما يتجاوز معناه الاصطلاحي، فهو يفيد من بين ما يفيد مجتمع الصحف أو الكتب التي تجمع فيها الأشعار أو الأخبار كما يعبر عن مفهوم المكان الذي يُجتمع فيه بفصل الدعاوى وكذا أماكن النظر في أمور الدولة[2]، ويقول عزالدين المدني عن هذه التسمية: "والملاحظة الأخيرة التي أريد التنبيه إليها هي أن الزنج ديوان مسرحي وأقصد بذلك أن الزنج ليست مسرحية فقط بل هي تضافر بين المسرح والموسيقى وتناصر بين التمثيل والنحت، وتيامن بين المنظور والمسموع والمنطوق"[3].

ولم يتوقف اختلاف المدني في استلهامه لثورة الزنج على مستوى العنوان بل تعداه إلى شكل تقديم العرض ذاته، حيث وفي سابقة هي الأولى من نوعها في المسرح العربي اعتمد المدني على ثلاث خشبات للأحداث، خصص الأولى منها للأحداث الدرامية، أما الخشبة الثانية فيظهر عليها مؤلف ديوان ثورة الزنج الذي يتقدم ليخاطب الجمهور ويقول بشكل مباشر وصريح؛ بأنه كتب المسرحية متأثرا بالثورات والانتفاضات والانقلابات، ثم يلقي أسئلة متتالية عن مصادر التأليف المسرحي وعن وظيفة المسرح، وهل يكتب عن قصص الحب والخرافات القديمة؟ وهل ثمة قوانين تحكم الفن المسرحي، ثم يليها باقتراحات متباينة لإشكالاته السابقة، كما يستعرض قصيدة ابن الرومي المخيبة

---

[1] – إدريس الذهبي. الكتابة التأصيلية عند عزالدين المدني. ط1. منشورات جمعية المبادرة الثقافية للتواصل والتنمية. 2013. فاس. ص: 67.

[2] – ينظر: المرجع نفسه. ص: 75.

[3] – المرجع نفسه. ص: 75.

للأمل في الثورة معبرا عنها في قصيدة رثاء البصرة، أما على الخشبة الثالثة فيظهر أبو جعفر محمد بن جرير الطبري قاضي قضاة بني العباس ليقول إنه عائد لتوه من سباخ البصرة، وأنه مرتاع لما رأى وأنه سيراجع عما كتبه في تاريخ الرسل والملوك في شأن ثورة الزنج، فثورة الزنج لم تكن فتنة وقائدها لم يكن خارجيا وعمال السباخ لم يكونوا عبيدا، راجعوا التاريخ، راجعوا التراث[4].

وفي هذا المشهد يقف المدني وجها لوجه أمام جمهوره معلنا عن واحدة من أهم محاكمات العصر الحديث، والتي سكت عنها التاريخ العربي منذ القرن الثالث للهجرة، ليكون من بين القلائل الذين خرجوا عن صمتهم وكسروا واحدا من أهم طابوهات قداسة الماضي، إن محاكمة الطبري من بداية المسرحية إلى نهايتها هي في ذاتها محاكمة لنظام حكم بني العباس برمته مقاضاة للظلم والجور والتسلط والاستغلال، ورغم فشل ثورة الزنج أمام قوة العباسيين إلا أن اعتراف الطبري كان كفيلا بأن يحقق بلوغ ترياق جمهور المتلقين، خاصة وأن المدني كان قد أشبع المسرحية بتقنيات الملحمية البريختية، وجعلها تدور في فضاء من التداخل الزمني بين الماضي والحاضر، معتمدا في ذلك على تقنية الومضات التراجعية.

لقد استخدم عزالدين المدني "التراث العربي في مسرحية ديوان الزنج استخداما إيديولوجيا لا معرفيا ولا تاريخيا بمعنى أن هذا الاستخدام يحاول السيطرة على تطور التاريخ، ويصبح التاريخ في إطار هذه المسرحية إطارا يتلاشى فيه التطور التاريخي حتى تبدو قوانين التاريخ طبيعية ثابتة وأبدية"[5].

إن المقصد الذي أراد بلوغه المدني من مسرحية ديوان الزنج، هو تحريك المتلقين إن لم نقل تحريضهم ودفعهم إلى فعل ثوري يكون بمثابة أولى مراحل التغيير، وهذا

---

[4] – ينظر: علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ط2. عالم المعرفة. الكويت. أغسطس 1999. ص: 455–456.

[5] – إدريس الذهبي. الكتابة التأصيلية عند عزالدين المدني. ص: 68.

عبر عرض تجربة الزنج التي فشلت ليتعلم منها معاصرو اليوم، مع حرصهم على إنجاحها بكل الوسائل والطرق وهذا ما يفسر طغيان الجانب الأيديولوجي على الجانب المعرفي، " لقد كانت معركة صراع على صياغة قوانين الذاكرة الجمعية للأمة، أي قوانين تشغيل تلك الذاكرة وصياغة الآليات التي على أساسها تنتج المعرفة، وإذا كان الاستناد إلى سلطة النصوص يعني أن الماضي هو الذي يصنع الحاضر دائما فإن الاستناد إلى سلطة العقل يعني قدرة الحاضر الدائمة على صياغة القوانين التي تناسبه، والتي لا تهدر خبرة الماضي بقدر ما تستوعبها استيعابا مثمرا خلاقا"[6].

2-مسرحية ديوان الزنج لـ عز الدين المدني:

مسرحية ديوان الزنج، والتي كتبها المدني في بدايات سبعينيات القرن العشرين، حيث يمكن وصفها بالأكثر أهمية من حيث استلهامه للتراث فيها، فلقد مهد فيها لظهور شكل مصرحي مغاير وهو المسرج التراثي والذي أصبح مجالا خصبا للبحث، والديوان في اللغة "التجمع والاحتشاد، وفي النفس هي الإمتاع الذي يوقع الحواس، وفي الاجتماع، هي المشاركة بالمشاعر حينا وبالفكر حينا، وربما الجسم أحيانا، وفي الفكر هي الجدال والسجال بين القوى المتناقضة والمعارضة التي يعدو بعضها على بعض إلى بلوغ التركيب، وفي الفن المسرحي، هي الخلق الجماعي المتضافر الرفيع الذي يتوجه الانسجام الفني في كل جزئية من جزئياته"[7].

وبذلك توجه المدني إلى فكرة أخرى أكثر قربا مع الثقافة المغاربية وانسجاما معها وهي فكرة الديوان، والديوان بمثابة حفل يتجمع فيه العامة في مختلف المناسبات، والأهم من هذا أنه جزء لا يتجزأ من الثقافة الشعبية المغاربية، خاصة وأن المدني يطمح إلى

---

[6] – نصر حامد أبو زيد. النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة. ط5. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. 2006. ص: 18.

[7]– عز الدين المدني. ديوان الزنج. الدار التونسية للنشر. تونس. 1973. ص: 07.

خلق أنموذج مسرحي يتوافق وطبيعة الثقافة الشعبية ويتسم بسماتها على الصعيدين الشكلي والمضموني، يقول المدني: "إبداعنا الذي نريده يعتمد على تراث الأمة العربية ماضيا وحاضرا ومستقبلا، هذا الإبداع هو الذي يربط عرى الزمان ويواصل بينها ويبلغ ويعمق ويعلو ويحقق ويكشف، هي بالتحديد قضية المجهول المتجه للمعلوم، لأن الإبداع أيضا مغامرة بكل شيء.. في سبيل الاستكشاف، لا لقارات مجهولة، بل لقارات معتم عليها... قد تبدأ بالتراث والتاريخ لكنها لا تنتهي عند الواقع بقدر ما تتفاعل معه"[8].

يتضح الاستلهام التراثي جليا في هذه المسرحية بداية بالعنوان، فديوان الزنج هو المقابل التاريخي لواقعة ثورة الزنج، حيث عمد المدني إلى نوع من التوثيق باختياره لهذا العنوان بالتحديد، فبمجرد قراءة العنوان يتبادر إلى الذهن الحدث التاريخي الهام الذي قامت من أجله ثورة الزنج ضد الدولة العباسية كما يستحضر القارئ بوعي أو بدون وعي المرجعيات المعرفية المحيطة بالواقعة، ومما تجدر الإشارة إليه أن الأمر لم يكن اعتباطيا هكذا بل متعمدا، وبوعي، وذلك بهدف الإسقاط على قضايا الراهن وأخذ العبرة منها، والعمل على التغيير، فالعمل لم يكن محاكاة بل أساسه التغيير.

ومما تجدر الإشارة إليه، ومن المعروف تاريخيا أن ثورة الزنج من أهم الثورات التي قامت على مر التاريخ الإسلامي، أساسها الثورة ضد نظام الحكم، وبشكل أدق العمل على إنهاء العهد بالنظم الإقطاعية، والأهم من هذا ما حملته من شعارات مناهضة تعمل على ضرورة التغيير على جميع الأصعدة سياسيا واجتماعيا واقتصاديا، مما جعل المؤرخين يصنفونها بأخطر الثورات التي عرفها العصر العباسي وأكثرها شراسة، فلقد تمكنت من هز أركان الدولة وزعزعة استقرارها لأكثر من أربع عشرة سنة، فلقد

[8]– مجدي فرح. محاورات في التجريب المسرحي (حوار مع عز الدين المدني) المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 1998. ص: 87-88.

كانت بوادرها منذ عهد الخليفة المهتدي سنة (255هـ/869مـ) ليتعمق خطرها في عهد الخليفة المتعمد (279هـ/870مـ) ومما تجدر الإشارة إليه فإن زعيم هذه الثورة المعروف بـ علي بن محمد بن أحمد بن عيسى بن زيد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب، والذي ادعى النسب العلوي[9].

وبالمقابل فقد أخذ المدني على عاتقه بلورة نص مسرحي قوامه نص مواز لثورة الزنج، وعمل على إخراجه في قالب قابل للقراءة والتحليل وحتى التأويل من خلال المشاهد المسرحية المشكلة للفكرة العامة للعرض المسرحي مع صبغة خاصة للشخوص والأحداث بخلاف ما هو معروف في الحكاية التاريخية، يقول المدني صراحة: "أنا مؤلف ديوان الزنج، لقد ألفت هذا الديوان المسرحي على ضوء الثورات، والانتفاضات والانقلابات التي جرت في النصف الثاني من القرن العشرين وفي عدد من بلدان العالم الثالث"[10]، حيث تجسد هذه المسرحية بشكل واضح مرحلة تاريخية محددة ويظهر ذلك من خلال طبيعة سينوغرافيا العرض.. الأزياء والديكور وبشكل خاص الطراز.

أما في مسرحية **رحلة الحلاج** فيعرض المدني شخصية بطولية تميزها القيم والمبادئ والأخلاق، كما أن لها إيحاءات رمزية فنية وجمالية، والمسرحية تروي "قصة استشهاد بطولي من أجل الحق والعدل والمحبة، وهي احتجاج وجداني رائع نبيل على مفاسد عصره في أواخر القرن الثالث الهجري وبداية الرابع... إن استشهاده هو رمز لنضال الإنسان من أجل أرفع القيم وأنبلها، مهما اختلفت أساليب النضال... لقد حرص الحلاج على أن ينزل إلى دنيا الناس، فلا ينعزل عنها، بل يسعى لإشاعة النور في الأرض،

---

[9]– ينظر: الطبري. تاريخ الأم والملوك. الجزء 3. ط1. تح/محمد أبو الفضل إبراهيم. دار سويدان. بيروت. دت. ص: 1743.

[10]– عز الدين. المدني. ديوان الزنج. ص: 83.

حربا ضد المفاسد والمظالم، توكيدا لروح والعدالة والحق والمحبة في الإنسان ومن أجل الإنسان"[11].

تاريخيا ما يميز شخصية **الحلاج** من... ما جعل المدني يتخذه أنموذجا تراثيا لنصوصه المسرحية نظرا لما تتميز به هذه الشخصية ولقد بدأ أولا بـ "بتحليل أبعادها وسبر أغوارها النفسية والاجتماعية لغرض معرفة أهدافها ونواياها وأفكارها، ولأجل ذلك عمد المدني إلى تقسيمها إلى ثلاثة أقسام؛ فهناك الشخصية الأولى والمتمثلة في حلاج الحرية، وهناك حلاج الأسرار الشخصية الثانية، فلكل شخصية مميزات خاصة بها، أما الشخصية الثالثة فتتمثل في حلاج الشعب"[12].

والجدير بالذكر أن لكل شخصية مميزاتها التي تخصها وتميزها عن باقي الشخصيات الأخرى، ففي حين تتميز الشخصية الأولى بالتوق للحرية والعمل على تحقيقها، تظهر الشخصية الثانية بمعارضتها الشديدة لأهل السنة والجماعة بهدف الدعوة إلى ضرورة إعادة النظر في أركان الإسلام والشريعة، وبالمقابل تتميز الشخصية الثالثة في صورة الثائر الذي يجعل العمال يلتفون حوله وقوفا في وجه أمين السوق للمطالبة بالزيادة في الأجور، والأهم من هذا الدفاع عن حقوق العمال.

إن اهتمام عز الدين المدني بشخصية الحلاج وغيرها من الشخصيات التراثية الأخرى مرده اتخاذ مقومات المادة التراثية الفكرية والفنية والأدبية، لقد عمد عز الدين المدني إلى التراث العربي الإسلامي متخذا إياه منطلقا أساسيا ومادة دسمة لنصوصه المسرحية، والجدير بالذكر أن المدني لم يقف عند مجرد الاقتباس والاستلهام بل تجاوز ذلك إلى الملاحظة والنقد والتحليل سواء ما تعلق بالشخصيات التاريخية المعروفة على

---

[11]– محمود أمين العالم. الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر. ط1. دار الآداب. بيروت. 1973. ص: 259.

[12]– علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص: 258.

غرار الحلاج أو على مستوى الأحداث التاريخية التي تنوعت لديه بتنوع طبيعة الموضوع الذي يتناوله.

إن الهدف الأساسي من استلهام الحدث والشخصية التاريخية لدى المدني هدف نقدي صرف بهدف التغيير وإيقاظ الوعي لدى الجماهير خاصة المقهورة منها، نجد المدني في ديوان الزنج مثلا يسير بالأحداث مسارا مختلفا على غير ما عرفناه من كتب التاريخ وما حدث فعلا في ثورة الزنج التاريخية الشهيرة.

والغاية من الإضافات التي يقدمها ليس بهدف تظليل المتلقي وإيهامه، بل بهدف إيقاظ الوعي لديه والسعي نحو التغيير، كما أن المسألة تتعدى ذلك إلى طموحه الذي بنى عليه مشروعه وهو تشييد نص مسرحي –بالمعنى الفني لكلمة تشييد–يختلف عن المسرح الغربي وله خصوصيته المغاربية بشكل خاص والعربية بشكل عام، ومن ذلك أن عز الدين المدني عمل جاهدا على أن "يقدم المسرحية العربية في الشكل والمضمون المستندة إلى أعمق ما ترسب في وجدان المتفرج العربي من أفكار وأحاسيس"[13].

ومن ذلك دعوته الصريحة والواضحة عندما أكد على أنه "كان خليقا بالعرب المعاصرين أن لا يتبنوا من الفن المسرحي إلا النوع لأنهم بتقليدهم الفنيات الغربية ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا، قد جعلوا من الفن المسرحي فنا مقصورا على الحضارة الأوروبية، في حين أن الشرق القديم قد عرفه حق المعرفة بتقنيات وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح الغربي وأشكاله، بسبب هذه النظرة الضيقة وتبعا ولهذا يدعو "عز لذلك، ابتعد رجال المسرح العرب شططا من حكايات الشعب"[14]، إن هذه الدعوة صريحة وواضحة يوجهها عزالدين المدني للمؤلفين المسرحيين في المغرب العربي أن يتوجهوا إلى التراث كلما اقتضت الضرورة فإن الأمر ملح ليس لشيء إلا

[13]– علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص: 446.

[14]– عز الدين المدني. ثورة صاحب الحمار. ط2. الشركة التونسية للتوزيع. تونس. 1981. ص: 26.

أن ذلك سيغنيهم عن الموضوعات والقوالب الغربية. إن دعوة المدني لم تكن على الورق وحسب، بل إنها تجسدت على خشبة المسرح في جل أعماله، فلقد عمد إلى المادة التراثية متخذا منها مرجعية خاصة فيما يتعلق بالشخصية التاريخية المستمدة من التاريخ العربي الإسلامي، ومعها الأحداث، بعض الأشكال التعبيرية وبعض الآثار المكتوبة.

إن من أبرز الشخصيات التاريخية التي استدعاه المدني في مسرحياته نذكر منها الشخصيات التاريخية التي ارتبطت بالدين الإسلامي كـ الحلاج، أو فكرية مثل أبي العلاء المعري وغيرها كما قد يستدعيهما معا في عمل واحد، فلقد تمثل التاريخ بمختلف مكوناته: الواقعة التاريخية، القيم، المواقف، وتزيد عليها جوانب أخرى متعددة على علاقة بالاقتصاد والسياسة والاجتماع، وذلك كله بهدف استحداث شكل مسرحي مغاير.

ومسرحية ديوان الزنج مستلهمة من الواقعة التاريخية ثورة الزنج والتي قادها علي بن محمد[15]، وقد اندلعت ثورة الزنج سنة 255هـ ضد الخلافة العباسية، ولم يتم القضاء عليها إلا في حدود سنة 270هـ، وقد ألحق الزنوج والمرتزقة والأتراك هزائم كبيرة بالجيش العباسي، واستولوا على مجموعة من المدن منها عبدان والأهواز والبصرة.

مما تجدر الإشارة إليه أن في مسرحية ديوان الزنج أيضا قدم المدني الشخصيات بأسمائها الواقعية المقابلة لها على غرار البطل علي محمد زعيم الزنوج، ومن ذلك ما ورد على لسان الطبري والذي كان واحدا من الوفد العباسي والذي جاء للتفاوض مع مجلس ديوان الزنج، يقول: "إذا صح ما انتهى إلى أسماعنا يا علي فإنك علي بن محمد بن أحمد بن علي ابن عيسى بن زيد بن علي بن الحسين ابن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه"[16].

---

[15]– ابن الأثير. الكامل في التاريخ. الجزء 5. مراجعة وتعليق مجموعة من العلماء. ط4. دار الكتاب العربي. بيروت. 1983. ص357–363.

[16]– عز الدين المدني. ديوان الزنج. ص: 65–66.

رابعا: المسرح المغربي المستلهم تراثيا:

1-تقديم:

عند الحديث عن المسرح المغربي المستلهم للمادة التراثية يتبادر إلى الذهن بشكل مباشر الاحتفالية عند عبد الكريم بالرشيد، خاصة وأن الأمر يتعلق بشكل من أشكال التعبير والذي يستوحي أفكاره ومضامينه أساس من الاحتفالات المتنوعة والتراث الشعبي، فالاحتفالية تعتمد بشكل خاص على المضامين الفنية والأدبية المختلفة والمتوارثة من جيل إلى جيل؛ بمعنى أنها مستمدة من رحم الثقافة المحلية المألوفة لدى الطبقات الشعبية البسيطة، والجدير بالذكر أن ما يميز الاحتفالية هو العلاقة القوية بين المثل وجمهور المتفرجين، حيث تعمل الاحتفالية على إلغاء الحواجز بينهما، وذلك من خلال الالتقاء المباشر والحوار التلقائي المتبادل أثناء العرض.

إن الجدير بالذكر أن المسرح الاحتفالي والذي يعمل بشكل مباشر على استدعاء الوقائع والشخوص من الذاكرة الجمعية الشعبية، الثقافية والأدبية والصوفية على حد سواء، ولا يخلو الأمر من الخرافات والأساطير أيضا. وبشكل خاص يعمد المسرح الاحتفالي إلى استعارة الشخصيات التاريخية والإسلامية ويوظفها في للتعبير عن قضايا الراهن.

نشير هنا إلى أن الانسان كائن احتفالي بطبيعته، فلقد اكتشف الاحتفالية كوسيلة للتعبير عن آماله وآلامه، قبل أن تصبح اللغة وسيلته التواصلية، ومن مظاهر الاحتفالية في المسرح المغاربي ما قدمه عبد الكريم بالرشيد في المغرب، كما أن ماقدمه المسرحيون الجزائريون لا يخرج عن الإطار ذاته على غرار القراب والصالحين، ديوان القراقوز.. مع بعض الاختلافات الجوهرية.

لقد كانت البدايات الأولى للمسرح الاحتفالي في منتصف القرن الماضي، حيث كان للظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية خاصة ما يتعلق بالاحتلال وتبعاته، الأمر الذي أدى إلى ضرورة استحداث شكل مسرحي يتماشى وطبيعة الثقافة المغاربية، في إمكانه أن يعبر عن راهنه وتطلعات الشعوب، على أن يكون مستمدا من عمق الثقافة المغاربية الحقة، ونظرا لهذه الخصوصية فلقد ظلت المقاربات قائمة بين طبيعته وطبيعة المسرح الغربي والذي له ميزته أيضا، ولقد قدم المسرح الاحتفالي على طول الخط عروضا حملت خصوصية الموروث الثقافي العربي على غرار امرؤ القيس في باريس، عنترة في المرايا المكسرة، ابن الرومي في مدن الصفيح وغيرها كثير.

مما تجدر الإشارة إليه أن المسرح الاحتفالي والذي يحظى بأهمية واضحة في الساحة المغاربية والعربية بشكل عام، استطاع أن يعطي صبغة خاصة للمسرح المحلي من خلال اعتماده للمادة التراثية، كما أن مميزاته الخاصة سواء على صعيد التقنية المتقدمة في الأداء التمثيلي والشكل وأسلوب العرض.. خاصة فيما يتعلق بالعلاقة الجدلية القوية بين الممثل وجمهور المتفرجين، حيث إنه ومن الشروط الأساسية في المسرح الاحتفالي هو المشاركة والتحدي والتلقائية وتحقيق عنصر الدهشة لدى المتلقي، والأهم من هذا أن المسرح الاحتفالي يسعى بشكل مستمر إلى تعرية الواقع وتحليله ونقده، والعمل على إيقاظ الوعي من خلال كل تلك العناصر مجتمعة.

2- المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد:

من المتعارف تاريخيا أن الاحتفالية في المغرب ظهرت مع بداية سبعينيات القرن العشرين، وصورة أكثر تحديدا في العام 1976م بعد أن صدر البيان الأول للجماعة الاحتفالية بمراكش المغربية، ولقد كان ذلك بمناسبة اليوم العالمي للمسرح بعد سلسلة من الكتابات الإبداعية والنظرية التي كتبها عبد الكريم برشيد، خاصة وأنه

المنظر الأول لهذا الشكل التعبيري[17] الجديد في مقابل الطيب صديقي والذي جسد ما قدمه بالرشيد ميدانيا.

وللإشارة فإن المسرح في المغرب لم يكن قبل ظهور الاحتفالية إلا مترجما ومقتبسا للمسرح الغربي على غرار المسرح الاجتماعي لموليير والذي كان مسرح العلبة الإيطالية والمسرح الارسطي مرجعية له. ولكن وبعد الاستقلال تعرف المسرحيون المغاربة على المسرح الاحترافي بقيادة الطيب صديقي، كما أن عبد الله شقرون كان له فضل كبير من خلال المسرح الإذاعي الذي كان ينشطه، غير أن هذه الأشكال المسرحية لم تكن لتعبر أو تدغدغ مشاعر المغاربة خاصة البسطاء المقهورين منهم، كما أنها كانت بعيدة كل البعد عن همومهم ووقائعهم اليومية، حتى ظهر مسرح الهواة في سبعينيات القرن بصور مختلفة نذكر منها: مسرح النقد والشهادة مع محمد مسكين، والمسرح الفردي مع عبد الحق الزروالي، والمسرح الثالث مع المسكيني الصغير، ومسرح المرحلة مع حوري الحسين، والمسرح الإسلامي مع محمد المنتصر الريسوني، والمسرح الاحتفالي مع عبد الكريم بالرشيد.

الاحتفالية نظرية في الدراما وفلسفة الحياة، وفيها يكون المسرح حفل كبير تتناغم فيه أركان الفرجة مشكلة حلقة من التواصل والمشاركة الوجدانية بين الأفراد، حيث يتحقق فيها الانفتاح على التراث الإنساني والذاكرة الشعبية، لتكون مزيجا من مختلف الفنون السينوغرافية التي تهدف إلى تقديم فرجة احتفالية قوامها الفائدة مع المتعة، كما تركز الاحتفالية أساسا على كسر الجدار الرابع اقتداء بمسرح بريخت، فالمسرح الاحتفالي أيضا يرفض فكرة الانسجام بين الممثل والجمهور، كما يرفض فكرة الايهام بل يهدف إلى جعل المتفرج يقظا طوال العرض، وفي ذلك يقول عبد الكريم بالرشيد: "إن المسرح بالأساس موعد عام، موعد يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين فئات

[17]– جميل حمداوي. النظرية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد: المرتكزات الفنية والسينوغرافية. ص: 33.

مختلفة ومتباينة من الناس، موعد يتم انطلاقاً من وجود قاسم مشترك يوحد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان موحد[18]، وهذا القاسم المشترك لا يمكن أن يتجسم إلا داخل إحساس جماعي أو قضية عامة، قضية تهم الجميع، وتعني كل الفئات المختلفة. ومن هنا كانت أهمية هذا الموعد تقوم أساساً على اتساع هذه القضايا ومدى رحابتها وشموليتها.

إن الاحتفال بالأساس لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر . القصة)، ومن لغة اللحن (الغناء . الموسيقى)، ولغة الإشارات والحركات (الإيماء)، وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة الوجدانية والفعلية، إن المظاهرة احتفال، لأنها تعبير جماعي آني يتم من خلال الفعل[19].

لابد من الإشارة في هذا المقال إلى جملة الانتقادات التي عرضت لها الاحتفالية عند عبد الكريم بالرشيد بشكل خاص، وفي هذا ذكر الباحث مصطفى رمضاني قائلا: "وإذا كانت الاحتفالية قد خلفت هذه التراكمات النقدية المتأرجحة بين الذاتية والموضوعية، فإنها عملت في نفس الوقت على إعطاء المسرح الهاوي في المغرب أنفاساً جديدة للتجريب والتأصيل، وهذا ما يفسر تهافت مبدعينا الشباب على التراث يستمدون منه أشكاله التعبيرية وأحداثه وشخصياته، لأنه يوفر لهم مساحات شاسعة للتعامل مع تناقضات الواقع. ولم تقف هذه الموجة الاحتفالية عند الهواة المبتدئين، بل لقد تجاوزتهم إلى مبدعين يمثلون ريادة المسرح الهاوي الجاد نحو أحمد العراقي ومحمد تيمد وشهرمان وحوري الحسين والتسولي وإبراهيم وردة ومحمد مسكين ويحيى بودلال

---

[18]- ينظر: جميل حمداوي. مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم بالرشيد: بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية. مجلة عود الند. مجلة ثقافية فصلية رقمية. العدد 4. 2006. https://www.oudnad.net/spip.php?article2153

[19]– ينظر: محمد السيد عيد. الاحتفالية في المسرح الاحتفالي. ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي. وزارة الثقافة مصر. 1994. ص: 24-25.

والكغاط وغيرهم"[20]؛ ولكن، وفي ظل جملة الانتقادات والتي يعتبرها الكثير غير منصفة وغير موضوعية فلقد قاومت الاحتفالية نظرية وتطبيقا وبقيت فاعلة إلى اليوم، لها مكانتها في الأوساط الشعبية تمثيلا وإخراجا وسينوغرافيا، خاصة وأنها ترتبط بشكل مستمر بالثقافة العربية الإسلامية والهوية الوطنية.

من خلال ما سبق يمكن القول أن الاحتفالية ستبقى مقبولة، بل ومطلوبة نظريا وتطبيقيا، خاصة وأنها تعتمد ثلاثية التأسيس والتجريب والتأصيل والتجريب، كما أنها تركز على استلهام المادة التراثية بكل تفاصيلها للتعبير عن هموم الناس والإسقاط على الواقع المعيش، لتكون بذلك الأقرب دراميا للتواصل الجماعي والذاكرة الشعبية، وما زادها قبولا وقربا من الطبقات البسيطة أنها تجري في الهواء الطلق والتجمعات الشعبية كالأسواق والساحات العامة، وفي ذلك ذكر أحد المسرحيين المغاربة وهو عبد المجيد فنيش قائلا: في المغرب أصر عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي على المضي قدماً لترسيخ مفهوم التأسيس وما نالت من هذا الإصرار الموجات الموسمية المعادية، ولا حمى الضرب والقذف، بل ازداد الاحتفاليون إيماناً بموضوعية أطروحاتهم[21].

في ختام هذا الفصل، تجدر الإشارة إلى أن المسرح المغاربي كان متنوعا في مضامينه وقوالبه نظرا لاختلاف المرجعيات المعرفية في كل منطقة على خلاف أخرى، ليس هذا وحسب، بل إن الظروف المحيطة كان لها الدور الفعال في صنع القالب المسرحي الخاص، فلقد كان لشخصيتي المدال والقوال في المسرح الجزائري، فكرة الديوان في المسرح التونسي والاحتفالية في المسرح المغربي، طبيعة خاصة، خاصة وأنها كلها مستلهمة من الذاكرة الجمعية الشعبية، مما أدى إلى صناعة توجه مسرحي

[20]– جميل حمداوي. النظرية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد: المرتكزات الفنية والسينوغرافية. ص: 35.

[21]– المرجع نفسه. ص: 40.

جديد في المغرب الكبير، وعلى الرغم من كل القراءات التي تجمع بتأثير المسرح البريختي على المسرح المغاربي، إلا أن القوال والمداح وفكرة الديوان والاحتفالية، تبقى كيانا فنيا تعبيريا أصيلا يرتبط ارتباطا وثيقا بصفاء الانتماء الثقافي وغنى الموروث الحضاري الشعبي.

وما لا يترك مجالا للشك، أن التاريخ الإنساني قد أثبت عبر تعاقب حقبه أن المجتمعات المتطورة في عمومها، لم يتسن لها أن تبلغ ما بلغت إلا بعد إبحارها في استلهام تراثها العريق، وقد كان للأساطير والحكايات الشعبية بخاصة، الدور الرائد في تصفية الذهنية الفنية والثقافية، وصناعة أعلى درجات الوعي وأرقاها، فالتجارب المسرحية المغاربية لم يكن لها من الباع إلا بعد أن التفتت إلى التراث واستلهمت أشكاله ومضامينه.

إنها مشاكل الواقع الاجتماعي العام التي ينطلق فيها المسرحيون المغاربيون دائما من أحوال الناس وانشغالاتهم، هو اللاتوازن الطبقي الذي طالما أرق هؤلاء المسرحيين في مضجعهم، لتتحرك شخوص مسرحياتهم بالنمط ذاته الذي أراده بريخت والذي قال فيه جورج لوكاتش: "إن شخصيات بريخت كانت في يوم ما أبواقا لوجهات النظر السياسية وأصبحت الآن متعددة الأبعاد فهي كائنات بشرية حية تصارع الضمير والعالم المحيط بها"[22].

وهذا ما مثلته شخصيات المسرحيين المغاربيين –ولو بدرجات متفاوتة– كامتداد إنساني لشخصيات بريخت، فقد كانوا يؤمنون من خلالها بفكرة التغيير الشامل الذي ينبغي أن تصنعه إرادتها الحية، وجدير بالذكر في هذا المقام أن المسرحيين المغاربيين يعتمدون نوعا خاصا من الصراع يربطونه بالأساس بالمتلقي بشكل مباشر، فالشخصية المسرحية لا تعيش صراعا في ذاتها، بل تتراءى معالمه

[22]– جورج لوكاتش. معنى الواقعية المعاصرة. تر/ أمين العيوطي. دار المعارف. دت. القاهرة. ص: 116.

بحكم اصطدامه بجمهور المتلقين، فمأساة الشخصيات في مسرحياتهم لا يحملونها بمفردهم لتنتج فيه صراعا نفسيا كذلك الذي نشهده في المسرح الأرسطي، وإنما يحدد مفهوم التفاعل الحاصل بين أقطاب ثلاث؛ أولها معالم الصراع الذي تحمله الشخصية وثانيها قابلية الجمهور للتعاطي مع مادة العرض وثالثها البيئة الاجتماعية بأبعادها المختلفة، لتتفاعل في مجملها كامتداد صريح وواضح للفضاء الشعبي الذي يمثلها بجلاء.

وككل بحث علمي أكاديمي نخلص في النهاية إلى جملة من النتائج التي يمكن أن تكون بداية لأعمال بحثية أخرى، خاصة عندما يتعلق الأمر بموضوعات على علاقة مباشرة بالخصوصية والهوية مثل المسرح المغاربي ولذلك فقد:

- اتسم على طول الخط ومنذ بداياته الأولى بجعل التراث الجمعي والشعبي بشكل خاص مصدرا له منبثقا من رحم الوقائع اليومية للمواطن البسيط بشكل خاص معبرا عن آلامه وآماله، في ظل ظروف قاسية تعاقبت على الشعوب في مختلف أنحاء المغرب الكبير وتشابهت في أكثر التفاصيل إيلاما.
- شكل الاحتلال الغاصب دفعة قوية لخلق أشكال من الفرجة المسرحية يعبر الأفراد من خلالها عما يعانيه الفرد من محاولات عنيدة من طرف المحتل لحرمانه من أدنى متطلبات الحياة، وبشكل أخص المحاولات الحثيثة لطمس معالم الهوية والوطنية، وهذا ما زاد تمسك الأفراد أكثر فأكثر بخصوصيتهم ومعالمهم الثقافية والتاريخية.
- لقد كان للزيارات المختلفة والمتعددة للفرق المسرحية العربية إلى مختلف مناطق المغرب الكبير دور هام وأساسي في الترسيخ للفن المسرح والأمثلة المذكورة في المتن لدليل أكبر على ذلك، فلقد كانت هذه الفرق سببا رئيسيا في التعرف على الفن المسرح وأساسياته.
- وفي المقابل فلقد أدت محاولات الطمس التي اعتمدها المحتل عاملا رئيسيا لتمسك المسرحيين في كل من الجزائر وتونس والمغرب بالتراث بشتى أشكاله خاصة الشعبي منه والذي وجد صدى أكثر من غيره من أشكال التراث الأخرى لدى جمهور المتفرجين في مختلف المناطق.
- ومن جهة أخرى وجد المسرحيون في المغرب الكبير ضالتهم في مبادئ المسرح الملحمي البريختي، خاصة وأن برتولد بريخت قد عمد إلى كسر مبادئ المسرح

الكلاسيكي لأنها لم تعد تتماشى مع الظروف المستجدة في ظل الحركات الاستعمارية التي سيطرت على الغالب من أنحاء المعمورة، فلقد كان المسرح البريختي أداة سياسية أكثر منه فنية، يهدف أولا إلى إيقاظ وعي الشعوب والسعي نحو التغيير بعد ذلك.

- لقد أدى اتباع هذه الأساليب المستجدة إلى تغيير فكرة التلقي في المسرح، فلقد تحول المتلقي من ذلك العنصر السلبي الذي يتلقى ما يشاهده ويهيم به كما هو في المسرح الأرسطي إلى متلق يشترط فيه ان يبقى واعيا طوال العرض، كما يمكن أن يكون مشاركا من خلال التعليق أو النقد أو إبداء موقف رافض اتجاه ما يشاهده، فيتقد الوعي لديه حينئذ ليخرج بعد العرض مستنكرا ساعيا لتغيير شيء ما.
- من الملاحظ على ما قدمه المسرحيون على اختلاف توجهاتهم كان يصب في هذا القالب الذي جعل من التراث والوقائع التاريخية مرجعية، وغطاء، مرجعية بهدف خلق فن مسرحي منبثق من رحم الثقافة المحلية المألوفة والمتوارثة بهدف تحقيق نوع من الالفة بين العرض وجمهور المتفرجين، ومن جانب آخر جعله غطاء للانفلات من الرقابة خاصة وأنه كان يعالج قضايا سياسية تمس الأنظمة في مختلف مناطق المغرب العربي وهو ما قد يعرضه للأذى.
- ومن هؤلاء نذكر بشكل خاص ولد عبد الرحمن كاكي في مختلف مسرحياته على غرار كل واحد وحكمو وبني كلبون، وبشكل خاص ثلاثية عبد القادر علولة الاقوال–الاجواد–اللثام، ولا يختلف الامر كثيرا عند عز الدين المدني في ديوان الزنج والذي كانت رسالته نقدا لاذعا للأنظمة مستمدا إياها من ثورة الزنج المعروفة تاريخيا.
- في الختام يمكن القول إن المسرح المغاربي حقق قفزة نوعية على الصعيدين سواء من ناحية استلهام التراث تبني مباديء المسرح الملحمي البريختي أو على

صعيد معالجة القضايا السياسية ونقدها نقدا لاذعا ولكن بطريقة ضمنية تحت غطاء حكايا الماضي والوقائع والشخوص المعروفة إسلاميا وتاريخيا

قائمة المصادر والمراجع

أولا-المصادر:

1- عبد القادر. علولة. مسرحيات علولة (الاقوال-الاجواد-اللثام) تقديم رجاء علولة. وزارة الثقافة. الجزائر. 2009.

2- عبد القادر علولة. مسرحية العلق. نسخة مرقونة.

3- عبد الكريم بالرشيد. ابن الرومي في مدن الصفيح.

4- عز الدين المدني. ديوان الزنج. ديوان الزنج. الدار التونسية للنشر. تونس. 1973.

5- ولد عبد الرحمن كاكي. القراب والصالحين. منشورات الدورة الخامسة والثلاثين للمهرجان الوطني لمسرح الهواة. وهران. بن بلة. العدد 35. سبتمبر 2017. الجزائر.

6- ولد عبد الرحمن كاكي. كل واحد وحكمو. مطبعة فنون وثقافة. الجزائر. 2002.

7- ولد عبد الرحمن كاكي. بني كلبون. نسخة مرقونة.

ثانيا-المراجع العربية:

1- الرشيد بوشعير. أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي. أطروحة دكتوراه، إشراف أ.د. حسام الخطيب. كلية الآداب. جامعة دمشق. 1983.

2- امحمد جليد. حوار مع عبد القادر علولة. موفم للنشر. الجزائر. 1997.

3- ابن الأثير. الكامل في التاريخ، مراجعة وتعليق مجموعة من العلماء. ط4. الجزء 5. دار الكتاب العربي. بيروت. 1983.

4- أحمد العشري. مقدمة في نظرية المسرح السياسي. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة. 1989.

5- بوعلام مباركي. توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري.

6- بوعلام رمضاني. المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. دت.

7- بوالشعير رشيد. دراسات في المسرح العربي المعاصر. دار الأهالي. دمشق. 1997.

8- حسن البحراوي. المسرح المغربي. بحث في الأصول السوسيوثقافية. ط1. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. 1994.

9- حسن لمنيعي. المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة. ط2. دار الأمان للنشر والتوزيع. الرباط. 2002.

10- حسن علي المخلق. توظيف التراث في المسرح. دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس. مكتبة الأسد. دمشق. 2000.

11- حسن لمنيعي. تحولات الفرجة المسرحية العربية من 1971 إلى الربيع العربي. سلسلة تحولات الفرجة/ فرجة التحولات. ط1. منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة. العدد 21. المغرب. 2013.

12- حياة جاسم محمد. الدراما التجريبية في مصر 1960-1970 والتأثير الغربي عليها.

13- حفناوي بعلي. أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر. ط1. منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين. دار هومة. الجزائر. 2002.

14- حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب.1999.

15- حورية محمد حمو. حركة النقد المسرحي في سوريا 1967-1988. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1998.

16- حياة جاسم محمد. الدراما التجريبية في مصر1960-1970 والتأثير الغربي عليها. ط1. دار الآداب. بيروت 1983.

17- حلمي بدير. فن المسرح. ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية. 2003.

18- حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر.

19- خالد أمين. الفن المسرحي وأسطورة الأصل. الطوبريس. المغرب. 2002.

20- سعيد الناجي. قلق المسرح العربي. ط1. منشورات دار ما بعد الحداثة. المغرب. 2004. عبد الكريم برشيد. المسرح الاحتفالي. ط1. الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع. ليبيا. 1990.

21- طامر أنوال. المتلقي الجزائري وفضاء العرض. مداخلة في كتاب: المهرجان الوطني للمسرح المحترف من 25 ماي إلى 02 دورة جوان 2006. محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف. الجزائر.

22- علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي. القاهرة. 1967.

23- عبد الحميد يونس. الحكاية الشعبية. مكتبة الدراسات الشعبية. القاهرة. 1997.

24- عبد الملك مرتاض. القصة في الأدب العربي القديم. الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر. الجزائر. 1968.

25- عبد الله أبو هيف. المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب.

26- عبد الرحمن بن زيدان. التجريب في النقد والدراما.

27- عبد الرحمن بن إبراهيم. الحداثة والتجريب في المسرح. افريقيا الشرق. المغرب. 2014.

28- عبد الواحد ياسر. تحولات المجتمع وتحولات الدراما. تأملات في آفاق المسرح العربي المحتملة والغامضة. سلسلة تحولات الفرجة/ فرجة التحولات. ط1. منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة. المغرب. 2013.

29- عبد الحميد بورايو. القصص الشعبية في منطقة بسكرة. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986.

30- عبد الرحمن ابن زيدان. قضايا التنظير للمسرح العربي منذ البداية إلى الامتداد. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1992.

31- عبد الغفار مكاوي. المسرح الملحمي. دار المعارف. القاهرة. 1977.

32- عبد الحميد بورايو. في الثقافة الشعبية الجزائرية. التاريخ والقضايا والتجليات. منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين. الجزائر. 2006.

33- عبد الرحمن بن زيدان. التجريب في النقد والدراما. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. 2001.

34- عبد الله ابو هيف. المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2002.

35- فائق مصطفى. أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي في مصر.

36- فؤاد. صالحي. علم المسرحية وفن كتابتها. ط1. دار الكندي. الأردن. 2001.

37- فاروق خورشيد. الموروث الشعبي. ط1. دار الشروق. القاهرة. 1992.

38- قيس الهمامي. رضا بن صالح. المسرح العربي بين التجريب والتغريب. المغاربية للطباعة والنشر.تونس.2008.

39- سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد. المجلد 3. دار الأهالي. دمشق. 1996.

40- صالح لمباركية. المسرح في الجزائر النشأة والرواد. دار الهدى. عين مليلة. 2005.

41- صالح بو الشعور محمد الأمين. سوالمي الحبيب. توظيف التراث والحكاية الشعبية في المسرح الجزائري. عبد الرحمن ولد كاكي أنموذجا.

42- صالح لمباركية. المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية.

43- لخضر منصوري. التجربة الإخراجية في مسرح علولة. رسالة ماجستير. جامعة وهران. 2001-2002.

44- صبري حافظ. التجريب والمسرح. دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984.

45- محمد هاشم صوصي علوي. المسرح العربي والتراث. المسرح المغربي أنموذجا. ط1.طوب باريس للنشر. الرباط. 2010.

46- محمد عابد الجابري. نحن والتراث. ط1. دار الطليعة. بيروت. 1982.

47- محمود أمين العالم. الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر. ط1. دار الآداب. بيروت.1973.

48- محمد راتب الحلاق. نحن والأخر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1997.

49- محمد الكغاط. بنية التأليف المسرحي من البداية الى الثمانينيات. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء.1986.

50- محمد كمال الدين. العرب والمسرح. مطبوعات دار الهلال. العدد 293. ماي 1975.

51- مجدي فرح. محاورات في التجريب المسرحي (حوار مع عز الدين المدني). ط1. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.1998.

52- مخلوف. بوكروح. مدخل إلى المسرح الجزائري. المؤسسة الوطنية للكتاب. منشورات الآمال. الجزائر. 1982.

53- مخلوف بوكروح. المسرح والجمهور. دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره.

54- مصطفى عبود. سعد الله ونوس من مسرحة العالم الى مسرحة الذات. مجلة الفنون. وزارة الثقافة. دمشق. 1997.

55- نور الدين عمرون. المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000. ط1. باتنيت. الجزائر. 2006.

56- هاني أبو الحسن سلام. سيميولوجيا النص بين النص والعرض. ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. 2006.

ثالثا-المراجع المترجمة:

1- أرسطو طاليس. فن الشعر. تر/ شكري عياد. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. 1968.

2- إيريك بنتلي. الحياة في الدراما. تر/جبرا إبراهيم جبرا. المكتبة العصرية. صيدا. لبنان. 1968.

3- طومسون سيث. الحكاية الشعبية عالميتها أشكالها. تر/ أحمد آدم. القاهرة. العدد 21. مجلة الفنون. 1987.

4- لايوس. إيجري. فن كتابة المسرحية. تر/ديني خشبة. مكتبة الأنجلو مصرية. القاهرة.

5- ستيوارت كريفش. صناعة المسرحية. تر/عبد الله معتصم الدباغ. دار المأمون. بغداد. 1987.

6- ماري إلياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي. مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. ط1. مكتبة لبنان ناشرون. بيروت. 1997.

رابعا-المراجع الأجنبية:

7- CHENIKI AHMED. THEATRE ALGERIENS ITINIERAIRES ET TENTADENCES. THESE DE DOCTORAT. SOUS LA DIRECTION DE MR. JONANY. U. DE PARIS IV. 1993.

8- azzouz tnifass- une écriture épique des premières pas le temps Maroc magazine littéraire 04 au 10 juin 1999. n 188.

9- Youssef Rachid Haddad. Art du conteur. Art du l'acteur. Art du spectacle. Op. cit.

10- Patrice Pavis . Dictionnaire du théâtre . Edition Sociales. Paris. 1982.

11- A.ARTAUDE. le théâtre et son double. éditions Hatier. Paris.

خامسا-المجلات والدوريات:

12- سامية أسعد. الدلالة المسرحية. عالم الفكر. المجلد 10. العدد 4. وزارة الإعلام الكويتية. 1980.

13- فوزي فهمي أحمد. المسرح وجسد الإنسان. فصول. مجلد النقد الأدبي. المجلد 13. العدد 4. 1995.

14- شكيب عبد الحميد. المسرح بين التجريب والتأسيس. مجلة المسرح المصرية. العدد 94. سبتمبر 1996.

15- المسدي عبد السلام. توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر. مجلة العربي. العدد 412. الكويت. مارس 1993.

16- محمد عابد الجابري. أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر أزمة ثقافية أم أزمة عقل. فصول. مجلد 4. 1984.

17- علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. سلسلة عالم المعرفة. العدد 25. الكويت. 1980.

18- هذلي العلجة. الظواهر الفنية التراثية في المسرح الحلقوي عند ولد عبد الرحمن كاكي. مجلة القلم. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة وهران 1 أحمد بن بلة. العدد 35. الجزائر. سبتمبر 2017.

19- كمال أبو ديب. الحداثة السلطة النص. فصول. المجلد 4. 1984.

20- المنجي بن براهيم. الحكواتي الأخير حلم مغاربي تحقق في الجزائر عاصمة الثقافة العربية، حوار هبة ايغيل ايمولا. مجلة المسرح. العدد 1. جانفي-فيفري. 2007.

21- جازية فرقاني. تجليات المسرح التجريبي في الجزائر التجربة الملحمية أنموذجا. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة سيدي بلعباس. العدد 02. 2002-2003. مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر.

22- صالح بو الشعور محمد الأمين. سوالمي الحبيب. توظيف التراث والحكاية الشعبية في المسرح الجزائري. عبد الرحمن ولد كاكي أنموذجا. مجلة التراث والتصميم. المجلد 1. العدد 1. الجمعية العربية للفنون الإسلامية بمشاركة مؤسسة Apttes الفرنسية. فيفري 2021.

23- غراء حسين. الحكاية والواقع. مجلة فصول. المجلد3. العدد 4. 1983.

24- محمد أديب السلاوي. إطلالة على التراث المسرحي للمغرب. الاحتفالية أو ما قبل المسرحية. مجلة أقلام. العدد 6. بغداد. مارس 1980.

25- عبد الكريم برشيد. المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والايديولوجيا. مجلة النقد الأدبي. المجلد 13. العدد 4. 1995.

26- برتولد بريخت. الأورجانون الصغير للمسرح. تر/فاروق عبد الوهاب. مجلة المسرح. العدد 20. القاهرة. 1965.

27- حسين مرعي. فيدر راسين. تراجيديا شعرية.. سيفها الكلمة وغمدها الصمت. جريدة شرفات الشام الإلكترونية. العدد 23. وزارة الثقافة. دمشق. فيفري 2000.

28- أحمد بلخيري. الحكاية في المسرح. مجلة أنوال. المغرب. 1992.

29- سعد أردش. عن أروين بيسكاتور. المخرج في المسرح المعاصر. المجلس الوطني للثقافة والفنون. عالم المعرفة. العدد 19. 1989.

30- محمد قجة. الحداثة والتراث. مجلة الموقف الأدبي. العدد 14. اتحاد الكتاب العرب. سوريا.

سادسا-الرسائل والأطروحات:

31- عبد القادر بن شيبة. مسرح علولة مصادره وجمالياته. رسالة ماجستير. جامعة وهران. 1995.

32- نور الدين صبيان. اتجاهات المسرح العربي في الجزائر بين 1945-1981. رسالة ماجستير. سوريا.1984-1985.

33- برجي عبد الفتاح. الحلقة وأسلوب الخطاب في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي. رسالة ماجستير. جامعة وهران. 2007- 2008.

34- توفيق الحكيم. الملك أوديب. دار مصر للطباعة.

سابعا-المعاجم والقواميس:

35- ابراهيم. حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. مصطلح رقم 147. دار الشعب. القاهرة. 1977.

36- ماري الياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي. ط1. ناشرون. لبنان. 1997.

37- جبور عبد النور. المعجم الأدبي. ط1. دار الملايين. 1979.

فهرس الموضوعات:

مقدمة.....**1-5**

مدخل: المسرح العربي بين صناعة التوجهات والبحث عن الذات.....**7-34**

الفصل الأول: المسرح المغاربي بين التأثيرات الغربية والمرجعيات التراثية....**37-81**

أولا: المسرح المغاربي والمرجعيات التراثية.....**37**

1-تقديم.....**37**

2-المسرح في الجزائر.....**38**

3-المسرح في تونس.....**47**

4-المسرح في المغرب الأقصى.....**50**

ثانيا: المسرح المغاربي والتأثيرات الغربية.....**55**

1-تقديم.....**55**

2-المسرح الملحمي وكسر قواعد المسرح الكلاسيكي.....**64**

2-1-كسر الإيهام.....**66**

2-2-التغريب.....**69**

2-3-كسر الجدار الرابع.....**72**

2-4-الأداء التمثيلي.....**72**

2-5-تأثيث الفضاء.....**76**

الفصل الثاني: التجارب المسرحية المغاربية واستلهام التراث.....**84-209**

أولا–التجارب المسرحية المغاربية واستلهام التراث.....84

1–تقديم.....84

ثانيا–المسرح الجزائري المستلهم تراثيا.....101

1–تقديم.....101

2–المسرح الحلقوي عند ولد عبد الرحمن كاكي.....101

2–1–المداح في المسرح الحلقوي.....105

2–2–المَحْكِيُّ في المسرح الحلقوي.....117

3–المسرح الحلقوي عند عبد القادر علولة.....143

3–1–تقديم.....143

3–3–القوال في مسرح عبد القادر علولة.....143

3–4–الحلقة في مسرح عبد القادر علولة.....146

ثالثا: المسرح التونسي المستلهم تراثيا.....194

1–تقديم.....194

3–ديوان الزنج لـ عز الدين المدني.....197

رابعا: المسرح المغربي المستلهم تراثيا.....203

1–تقديم.....203

2–المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم بالرشيد.....204

الخاتمة.....210

قائمة المصادر والمراجع.....214

فهرس الموضوعات.....223

ملخص

يتمحور موضوع هذه الدراسة حول مسألة من الأهمية بما كان، وهي طرائق استلهام المادة التراثية في النصوص المسرحية المغاربية؛ الجزائرية والتونسية والمغربية، باختلاف توجهاتها، حيث عمد المسرحيون المغاربيون ومنذ فترة بعيدة على العودة إلى المادة التراثية بكل مكوناتها الحكايات الشعبية والخرافات والأساطير وغيرها، ليس هذا وحسب، بل شكلت الوقائع التاريخية التي حدثت فعلا ومعها التراث الإسلامي بكل تفاصيله الصغيرة قبل الكبيرة وشخصياته التي تركت بصمتها في العقل والوجدان، شكلت كل هذه المقومات مادة خصبة للأعمال المسرحية المقدمة منذ البدايات الأولى للقرن العشرين وحتى ما قبله من طرف مختلف المسرحيين تأليفا وإخراجا على غرار ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة من الجزائر، وعز الدين المدني من تونس، وعبد الكريم بالرشيد من المغرب وغيرهم كثير، ممن أغنوا الفن المسرحي بأعمالهم المستلهمة للتراث بمختلف تفاصيله.

والجدير بالذكر أن استلهام المادة التراثية في الأعمال المسرحية المقدمة لم يكن بهدف اجترار التراث في حد ذاته، وإنما كانت لهدف آخر بالغ الأهمية وهو الإسقاط، إسقاط ما يتماشى مع الواقع المعيش وإيقاظ الوعي لدى الجماهير من خلال النقد والتحليل، لهدف واحد وهو العمل على التغيير في جميع مناحي الحياة: الاجتماع والاقتصاد وحتى السياسة، وفي هذا وجد المسرحيون المغاربيون ضالتهم في مبادئ المسرح الملحمي البريختي والذي سعى من خلاله بريخت إلى إيقاظ وعي الشعوب والسعي نحو رفض الواقع والعمل على تغييره.

Summary

The subject of this study is a matter of great importance, not only in terms of the methods of inspiration of the heritage material in the Moroccan theatrical texts; Algeria, Tunisia and Morocco, depending on their orientation. The Moroccan dramaians have long returned to the heritage material with all its components, not only folk tales, superstitions, myths, legends, etc. The historical events that have already taken place, together with the Islamic heritage in all its small details, before the large and its characters, which have been left with its imprint in mind and conscience, all of which have been a fertile material for the the the theatrical works presented from the beginnings of the twentieth century to the previous by various plays in writing and productions, such as Abdelrahman Kaki, Abdelkader Aloula, from Algeria, Izz al-Din civil, from Tunisia, Abdul Karim Balrashed from Morocco and many others, who have enriched the theatric art with their various details of heritage.

It should be noted that the inspiration of the heritage material in the theatre works presented was not aimed at running away from the heritage itself, but rather at dropping what was in keeping with living reality and raising public awareness through criticism and analysis, with the sole aim of promoting change in all aspects of life: society, economy and even politics. This is why Moroccans found themselves lost in the principles of the epic Britti theatre, through which Brecht sought to raise people ' s awareness and seek a by rejecting reality and working to change it.