

الظواهر المسرحية في الموروث الشعبي الجزائري

د. بوعلام مبارك

قسم الفنون - جامعة سعيدة

عرفت الجزائر كباقي دول العالم العربي - أشكالاً وظواهر مسرحية - تمثلت في عروض السامر وخيال الظل، وعرائس القاراقوز وأيضاً حفلات الذكر عند الصوفية، حيث كانت هذه الظواهر تعتمد على الحركة والإيقاع، وتمثيل بعض المشاعر، وبخاصة ما يتصل بالجانب الديني كيوم عاشوراء، إلى جانب التعازي الشيعية التي تنتمي إلى طقوس دينية ذات طابع تراجيدي، تمجد ذكرى مقتل الحسين بن علي كرم الله وجهه.

وكما تذكر "أرليت روت" بأن بعض الباحثين شاهدوا خيال الظل في الجزائر سنة 1835م غير أن هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الاستعمار الفرنسي، وذلك خشية منه أن يصبح أداة للثورة، أما الاحتفال بالمظاهر الثقافية والأيام الدينية وغيرها من الطقوس الاحتفالية فكانت مجالاً لأنواع معينة من التمثيل الذي كانت له صلة وثيقة بالطرق والزوايا⁽¹⁾.

لقد ارتبط ظهور هذه الظواهر المسرحية الشعبية بعوامل التراث الشعبي أو الأدب الشعبي الشفاهي وذلك لاعتمادها المطلق على العامل الشفوي، بسيادة الأدب الشعبي الشفاهي في مراحل متقدمة، وصلته الوثيقة بالفئات الشعبية المغلوبة على أمرها، التي وجدت في الأدب الشفاهي مصدراً خصباً للتسلية والترفيه عن أعبائها ومتاعبها اليومية.

وإذا كان الشعب الجزائري لم يعرف المسرح بشكله وقالبه الأوروبي الحديث إلا في مطلع القرن العشرين، فذلك يعود إلى تشديد سياسة الحصار الثقافي الذي فرضه المستعمر الفرنسي علينا، ولا ينفي هذا أن التراث الشعبي الجزائري قد عرف الأشكال التعبيرية الشفوية، التي تقترب قليلاً من الشكل المسرحي في بعض جوانبه بتشكيل النواة الأولى لميلاده، ونشأته في الجزائر حيث إن هذه الأشكال الدرامية تناقلتها الأجيال شفاهياً عبر مراحل زمنية ومن بينها :

1-المداح: هو شخصية كانت تتجول في وسط الأسواق وتقوم بتشخيص قصص وحكايات شعبية عربية كقصة عنتره ورأس الغولة، بروايته بعض الأساطير والخرافات الشعبية" كما يتميز بالصدق والاهتمام بمصالح الحياة الجماعية فكان يعبر عن آمال وتطلعات الشعب، لأنه بفضل صوته وتحريك جسده، وعصاه، ينسق المداح عرضا شعبيا أدائيا يحكي فيه ملحمة بطولية أو تاريخية، أو قصة ما مستوحاة من الحياة الاجتماعية، حيث يؤدي بطريقة تمثيلية عدة شخوص، بما أن الصوت لديه هو الوسيلة المفضلة لإعداد العرض⁽²⁾.

ويعتبر القول عند المداح الرابطة الأساسية بينه وبين جمهوره فبالكلمة المعبرة عما يجيش في خياله يجلب انتباه المتفرجين بدعوتهم إلى تخيل فردي مستقل لوقائع وأحداث ما هو بصدد حكيه وسرده. ⁽³⁾

2- الحلقة: وهي تجمع دائري في إحدى الساحات العامة يقف وسطه "الراوي" يقص قصص البطولات والأساطير والحكايات الخرافية بطريقة تمثيلية صرفة، تجمع بين التشخيص المباشر والإيحاء، بحيث تتميز-الحلقة- باعتمادها على الحوار الشخصي، والغناء والمونولوج، فأمام دائرة تزداد اتساعا لحظة بعد أخرى، يقف الرجال والنساء والأطفال، وهم يركزون انتباههم على أولئك التاريخيين الذين حاربوا الإنس والجن، وانتصروا على عفاريت النبي سليمان ويصف لنا الباحث المغربي محمد أديب السلاوي بنية عرض "الحلقة" قائلا "يبدأ المنشد إنشاده وهو يؤدي حركات إيمائية شديدة التعبير ء وأحيانا يرافقه عازف مزمار أو منشد فيروي بلغة مثيرة المطاردات البطولية والمعارك المخيفة المأساوية والحب المسحور الذي تنتصر في نهايته العفة والفضيلة والإيمان"⁽⁴⁾

كما تعد الحلقة في عمقها فرجة شعبية لها معمارية خاصة، لأنها تتميز بحلبتها الدائرية المفتوحة من جميع الجهات ،كما أنها تعرف بنوعية جمهورها المتميز بقدرته الكبيرة على التخيل، ولهذا فإن فراغ الحلبة من كل العناصر المسرحية، يدفع المتفرج إلى رسم المناظر في مخيلته، كما تتميز بشخصية الراوي الذي يتملق جمهوره عن طريق تضخيم الأبطال الذين يرتبط بهم الجمهور عاطفيا. ..وبهذا كانت الحلقة تعبر عن الواقع الثقافي الشعبي المعيش.

3- القراقوز: يعتبر هذا الشكل من المظاهر المسرحية التي عرفها العالم العربي، وقد ظهرت في الجزائر في بعض الأحياء الساحلية

القريبة من الموانئ الجزائرية، حيث كان هذا النوع شفاهاً فوصف بالمرح الفكاهي، وكان من بين أحد العوامل المحفزة لانتقاد الوجود الاستعماري الفرنسي في الجزائر (5).

4- خيال الظل: يرجع هذا الشكل المسرحي إلى بلاد الصين ويعتقد الباحثون أنه تسلسل إلى الشرق الأوسط في أوائل عهد الفتوحات الإسلامية بآسيا أثناء تبادلهم التجاري والصناعي مع الآسيويين تحت حكم العباسيين. وكانت مسرحيات "خيال الظل" لونا من الفنون ازدهرت وتطور فصارت له شعبية كبيرة وفضلا عن أصلها الآسيوي كانت هذه المسرحيات متأثرة بعروض المحاكاة التي يقوم بها الرواة وهي عروض ارتجالية تشبه الملهاة الارتجالية الإيطالية المعروفة "بكوميديا ديلارتي".

كما تستخدم مسرحيات خيال الظل الكثير من الحكايات الشعبية مثل قصص ألف ليلة وليلة وحكايات الحب الفارسية حيث كان هذا الشكل المسرحي يستخدم الظلال التي يلقي بها على ستارة شفافة أمام متفرجين، باعتماده على نصوص موضوعية، حيث استمر هذا اللون في الجزائر حتى القرن العشرين.

5- الفارس الشعبي: وهو عبارة عن مشهد قصير يعرض في المناسبات، انتشر هذا اللون بصفة واسعة في المقاهي الشعبية، وكان هذا الشكل التمثيلي يستمد موضوعاته من الأساطير والحكايات الشعبية ليصور الواقع الاجتماعي.

ويمكننا تلخيص الفارس الشعبي كما وصفه الباحث "إدوارد أولوث بأنه -أساساً- تمثيل انتقادي مضحك ومرتل يتكون من مجموعة بسيطة وموقف إجمالي وشخصيات وأعمال مستمدة من الحياة اليومية يقدمها ممثلون محترفون يستخدمون الكلام والإيماء وحركات الوجه في حالة مشاركة فعالة بينهم وبين الجمهور" (6).

وبعد وقوفنا عند مفاهيم هذه الأشكال التراثية الشعبية التي سادت في عصور سابقة في حدودها الزمانية والمكانية - نتطرق الآن إلى البحث عن أساليب توظيفها في المسرح الجزائري الحديث والمعاصر. وفي هذا الإطار، عملت مجموعة من الكتاب المسرحيين الجزائريين - من المحترفين والهواة - على توظيف الأشكال التراثية في أعمالهم الدرامية، وذلك تأصيلاً لقالب مسرحي جديد، يعبر عن واقع المجتمع الجزائري

الجديد بكل ما يحمله من قضايا وهموم اجتماعية وسياسية وثقافية عن طريق توظيف " الفرجة الشعبية " القائمة على التسلية والترفيه.

- التراث الشعبي ونشأة المسرح الجزائري

قد سبقت الإشارة إلى أن الاستعمار الفرنسي كان له دور كبير في تأخر ظهور المسرح ببلادنا، وذلك -كما هو معروف- أن السياسة الاستعمارية المفروضة على الشعب الجزائري ثقافيا عن باقي الدول المجاورة، جعلها تفقد الكثير من مقوماتها الثقافية، منها بعض الأشكال المسرحية الشعبية السالفة الذكر، كما عمل هذا المستعمر على فرض وجوده ثقافيا بمحاولته سلخ الشعب الجزائري عن تراثه وأصالته العربية وطمس شخصيته الوطنية، فكل هذا أدى بالمسرح الجزائري، الذي لم ينشأ من العدم، أو عن طريق الصدفة بل كان نتيجة حتمية لتلك الظروف والأسباب التي هيأت له الأرضية لفرض ذاته ثقافيا، فبذبت معالمه تتضح مع مرور الزمن ليأخذ مكانته الفعلية في المجتمع الجزائري، ليصبح هذا الفن الشكل المعبر عن طموحات الشعب وأوضاعه محاولا بذلك فرض واقعه وثقافته كاملة لها امتدادها التاريخي والحضاري.

ومن هنا، يرى بعض الباحثين أن الظهور الحقيقي للمسرح الجزائري الحديث قد كان بين (1919 و1925) أي بعد الحرب العالمية الأولى، بحيث أصبحت الحاجة ملحة إلى مسرح شعبي يعالج الواقع الاجتماعي الجزائري، من خلال اصطناعه أسلوبا خاصا في التمثيل معتمدا على تراث أسطوري أو تاريخي جزائري يستمد منه موضوعاته، وذلك ليجد سبيلا لترقية الشعور الجماعي للجماهير الجزائرية بمختلف شرائحها وتنوع ثقافتها.⁽⁷⁾

وفي سنة 1921 زارت فرقة جورج أبيض الجزائر، وقدمت مسرحيتين مستوحاتين من التاريخ العربي هما: صلاح الدين الأيوبي " و " ثارات العرب"، غير أن الفرقة لم تلق نجاحا من خلال عرضها لهاتين المسرحيتين باللغة العربية الفصحى، التي لم يتجاوب معها الجمهور الجزائري. إن ظاهرة إعراض عامة الجمهور الجزائري عن العروض المسرحية المقدمة باللغة الفصحى، التي لا تحتوي على عناصر الفرجة الشعبية بعيدة الأثر في المسرح الجزائري، قد علل مصطفى كاتب لذلك تفسيره لهذه الظاهرة بقوله: " أنه بينما ارتبط المسرح في بلاد المشرق بترجمة المسرحيات العالمية وتجريبها أو الاعتماد عليها

بأشكال مختلفة، نجد الوضع في الجزائر مختلفاً⁽⁸⁾، إذ أن ظهور هذا المسرح لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة من المثقفين، إنه ارتبط بمظاهر الفرجة الشعبية عن طريق الفكاهة والهزليات الغنائية

وكان لهذه العوامل تأثيرها الكبير في طرائق الكتابة المسرحية وأنواعها في الجزائر وقد عدد مصطفى كاتب هذه السمات فيما يلي :

1- إن هذا المسرح ظهر من خلال العرض الشعبي وبقي مرتبطاً بأذواق الجماهير الشعبية الغير مثقفة.

2- لقد ارتبط هذا المسرح بالغناء والفكاهة في الأداء بلغة شعبية خفيفة

3- إنه مسرح شعبي غير مثقف بقي بعيداً عن رجالات الأدب.

4- انعدام النص المسرحي المطبوع، مما جعل الممثلين هم الذين يشرفون على كتابة وإعداد النص المسرحي، ولهذا بقي دائماً مرتبطاً بالعرض.

من خلال هذه السمات التي ميزت المسرح الجزائري، عن باقي البلدان العربية التي لجأت إلى الترجمة والاقتباس من المسرح الأوروبي، يمكننا أن نخلص إلى أن رواد المسرح الجزائري قد اتجهوا - منذ نشأته - مباشرة إلى استلهام الفلكلور والتراث الشعبي، ونذكر منهم "علالو" * و"دحمون" اللذين كتبا مسرحية "عن مثالب جحا" هذه الشخصية المستوحاة من أعماق التراث الشعبي العربي التي تعبر عن اهتمامات وواقع الإنسان العربي البسيط، كما وظف كاتب ياسين شخصية جحا في مسرحيته "مسحوق الذكاء" بإدخاله بعض التغييرات عليها وإسقاطها على أرض الواقع الجزائري المعيش حيث أصبحت ذات مستوى ثقافي معين.⁽⁹⁾

وقام كل من "علالو" و"دحمون" بعرض مسرحية "جحا" لأول مرة في (12 أبريل 1926) وقامت بتمثيلها فرقة الزاهية بحيث لقيت نجاحاً كبيراً في أوساط الجمهور الجزائري، وذلك من خلال تقديمها صوراً انتقادية تفضح الحكام، لتكشف الواقع الاجتماعي الجزائري أثناء الاحتلال الفرنسي. كما برز أيضاً في هذه الفترة على الساحة الفنية الفنان المسرحي "رشيد القسنطيني" الذي قدم الكثير من الأعمال المسرحية (كوميديا، الفارس، وغيرها) مضحياً في سبيل أعماله المسرحية بماله وصحته، وكان مسرحه بالعامية. حيث استطاع رشيد

القسنطيني أن يكون حركة مسرحية نشيطة، بأن يطرق مواضيع مسرحية شعبية مستوحاة من الحكايات الشعبية والتراث الشعبي، والواقع الاجتماعي ينتقد بها الوضع الاجتماعي السائد آنذاك، ليسخر بها من تزلف العلماء وفساد القضاة.⁽¹⁰⁾ كما يعتبر رشيد القسنطيني أول من أدخل إلى المسرح الجزائري فكرة الأداء المرتجل، فكان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال، بطرقه موضوعات مألوفة لدى الجمهور، فقدم شخصيات العالم المزيف والمنافق، والقاضي، فكان أسلوب مسرحياته يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الإيطالية، وذلك عن طريق استخدام الحدث الدرامي المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك.⁽¹¹⁾ إنه يعتبر الحياة مسرحا حقيقيا فاستوحى شخصياته من الناس البسطاء الذين كان يراهم في الشارع، وقد كتب رشيد القسنطيني للمسرح الجزائري مسرحية "قسم الوفاء" التي لم تلق نجاحا، إلا أن مسرحيته الثانية "بوبرمة" كانت بمثابة المولود الأول الذي عبر عن ميلاد المسرح الجزائري الفتي، بتجسيده من خلال أعماله المسرحية الواقع الحي المعيش، فجاءت شخصياته نابغة من الواقع فعبّر في مسرحيته "الحدوثة" عن ظاهرة البخل من خلال بطلها "حسن" الذي كان معروفا ببخله الشديد، كما يظهر لنا سخرية الناس منه لكثرة بخله، فهو لا يستغني عن الدرهم الواحد إلا بشق الأنفس.⁽¹²⁾

لقد قام رشيد القسنطيني بدور فعال في ازدهار وتطور المسرح الجزائري، حتى سمي من طرف معاصريه "بأبي المسرح الجزائري"، ولم ينح "رشيد القسنطيني" من متابعة السلطات الاستعمارية الفرنسية له حيث حاربته بشتى الوسائل مما أدى إلى شل نشاطه المسرحي، لكن ذلك لم يثن من عزيمته حيث واصل تضحياته، وأصر على إيصال أعماله المسرحية والفنية إلى الشعب الجزائري، فنال بذلك تقديرا وإعجابا من الجمهور الجزائري والعربي.⁽¹³⁾

وإلى جانب رشيد القسنطيني، نجد فنانا مسرحيا آخر أعطى وقدم للمسرح الجزائري الكثير، إنه الفنان المسرحي "محي الدين بشطارزي"، وهو الذي مثل بداية ظهور المسرح الموسيقي في الجزائر على غرار مثيله الفنان المسرحي "سلامة حجازي" في مصر وكان محي الدين بشطارزي يمتلك صوتا رائعا استغله في نشاطاته المسرحية التي كان يقوم بها، فأشرف على فرقة مسرحية جال بها بلاد المغرب العربي ثم أوروبا، وعرف "بشطارزي" عند الجمهور موسيقيا ومطربا فنال بذلك

إعجابه وتقديره له، حيث كثر مشجعوه، مما سهل له تشكيل فرقة مسرحية خاصة به، في بداية الأمر قلد كل من "علالو" و"دحمون" فكتب أول مسرحياته الكوميدية "جحا والمرابي" كما هاجم بشطارزي السياسة الاستعمارية الفرنسية ونقم عليها بكتابة مسرحية "مواطن من بوزريعة في الجيش" وعالج في مسرحية "بني وي وي" اللامبالاة والكذب الذي كانت تتطوي عليه الانتخابات التي كانت تقام في الجزائر، ورجع باشطارزي إلى التراث اليوناني والأوروبي فقدم أعمالا مسرحية أجنبية تمثلت في مسرحية "أنتجونا لـ" صوفوكل" و"البخيل" لموليير.

وبناء على ماسبق، أصبح بشطارزي من بين الفنانين المسرحيين الجزائريين الذين حاولوا إنشاء مسرح شعبي ينتقد الأوضاع الاجتماعية السائدة، ومن أشهر مسرحياته "فاقو" و"من أجل الشرف"، "النساء" "تشيك تشوك"، "دار المهايل"، "البنت الوحشية" (14)

كما كتب أيضا مسرحية "ولد الليل" التي تعد من المسرحيات الخارجة عن النوع المألوف، وذلك لأنها ليست بالمأساة أو الملهمة، ولا الدرام، وإنما هي خليط من كل هاته الأنواع وموضوعها مقتبس من حكايات ألف ليلة وليلة، وهو أن ملكا حكم رعيته بالجور وعاث فيها الفساد، فجاء ولده، وأنقذ الشعب من تلك النار التي سلطها عليه ذلك الملك المتعطرس الجبار، وذلك بإرغامه على التنازل عن العرش والملك.

إن هذا الموضوع الذي استلهمه "باشطارزي" من حكايات ألف ليلة وليلة موضوع طريف ولكنه يعالج قضية أساسية وهامة، وهي قضية التسلط وفساد الحكام وجبروتهم بقهرهم لرعيتهن وهذا ما أدى بانتشار الفوضى والفساد والظلم وعدم العدل، فجعل الشعب يثور لتغيير هذه الأوضاع المزرية، وقلب النظام الفوضوي عن طريق الثقة بآبن الملك، الذي أرغم والده الحاكم على التنازل عن العرش وإنقاذه للشعب من دوامته ومحنته (15)

وبهذا، واصل "محيي الدين بثمانري" في تقديم أعمال مسرحية أجنبية كـ"البورجوازي النبيل" لـ"موليير" و"هاملت" لشكسبير، ولقد تخرج من فرقته المسرحية ممثلون واصلوا الدرب بعده نذكر منهم الفنان "مصطفى كاتب" و"مصطفى قزدرلي" وبعد اندلاع ثورة التحرير الجزائرية، توقفت الفرقة عن ممارسة المسرح، ففرق أعضاءها، وانظموا لجهة التحرير الوطني.

ومن هنا، يمكننا القول بأن هؤلاء الرواد المسرحيين، بذلوا مجهودات جبارة، لا يستهان بها في إعطاء المسرح الجزائري شكله الشعبي النابع من أصالته وتراثه العربي، وذلك رغم الضغوطات الاستعمارية التي عرقلت مسيرتهم الفنية وثقافتهم المحدودة في مجال الفن المسرحي، إلا أنهم استطاعوا أن يبنوا الصرح الأول لمسرح جزائري شعبي، هدفه التسلية والترفيه عن الشعب الجزائري، بالتعبير عن آماله وآلامه، ومعالجة قضاياها السياسية والاجتماعية بأسلوب يعتمد على المخيال الشعبي، كما أنهم استوحوا مضامين مسرحياتهم من التراث الشعبي الجزائري والفلكلور المحلي، والحكايات والأساطير الشعبية، فهي أكثر تقبلا لدى الجمهور الجزائري من المضامين التاريخية والاجتماعية.

كيفية توظيف المصادر التراثية في المسرح الجزائري :

إن فطنة هؤلاء المسرحيين الجزائريين إلى غربة الشكل المسرحي العربي، كما أنهم فطنوا أيضا أن الاستعمار الفرنسي يسعى إلى فرض ثقافته بطمس كل ثقافة وطنية لذلك لجأوا إلى البحث عن هويتهم وتميزهم، فكان التراث الشعبي هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها، ولأنه شيء قائم فينا، وهو ذاتنا التي تتأدنا من وراء العصور، وأن العودة الفعلية إليه بقصد ينبغي أن تكون طريقا لتنميته، والامتداد في المستقبل بقيم متطورة. (16)

عرف المسرح الجزائري (بعد الاستقلال) مبدعين مسرحيين عرفوا كيف يوظفوا التراث الشعبي الجزائري والعربي، لأنه يعتبر مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية فلقد وظفوا بعض الأبعاد الشعبية التراثية الشفاهية لبعض الشخصيات الأسطورية والخرافية كشخصية "جحا" وشخصيات الدرويش والقبائل والحكايات، فحصلوا على نتائج باهرة، حيث نبعت مسرحياتهم من صميم المجتمع تارة ومن صميم التراث الشعبي تارة أخرى وهكذا بشر عبد القادر علولة وكاتب ياسين وعبد الرحمان ولد كاكى بنهوض مسرح جزائري نابع من تجارب مسرحية تشترط الاستقلالية الدرامية أي القابلية للتمثيل والتطور إلى فن مسرحي جمالي و"سينوغرافي" وليس مجرد ظواهر وأشكال مسرحية ومن طقوس اجتماعية ودينية، وبهذا فقد استوحت بعض أعمالهم المسرحية مصادر

تراثية متعددة كالطابع الملحمي الشعبي والحكاية الشعبية والأسطورة، والقول، فكانت هذه المصادر جزءا من التراث الشعبي للأمة الجزائرية وتطورت هذه الأشكال التراثية الشعبية، فأصبحت مصدرا هاما لكتاب المسرح الجزائري في تأليف نصوصهم الدرامية، وتنوعت هذه الكتابات، فأخذ كل كاتب يبلور هذه المصادر التراثية حسب رؤيته لبيئته ومجتمعه، وحسب إيديولوجيته الفكرية والسياسية، ولهذا نجدها تركت أثرا بالغا في أعمال بعض رواد المسرح الجزائري ككاتب ياسين وولد عبد الرحمان كاكاي، وعبد القادر علولة، فمنهم من اعتمد على المرجعية العربية، واستلهم قصص ألف ليلة وليلة، و الملاحم الشعبية والسير، ومنهم من تأثر بالمرجعية المحلية، فوظف الأمثال الشعبية الجزائرية، والشعر الملحون الغنائي، والحكايات الشعبية الخرافية، وهذه خلاصات لأساليب توظيفها :

أولاً: ألف ليلة وليلة:

تعد هذه الحكايات من أكثر مصادر الأدب الشعبي تأثيرا في المسرح العربي بعامة والجزائري بخاصة، بحيث استقى الكثير من كتاب المسرح العربي مواضيعهم المسرحية من هذه الحكايات، وذلك لأنها تزخر بعناصر المتعة والطرافة والخيال، كما تعتبر وسيلة رئيسية لتحقيق التسلية في المسرح وتصلح أيضا أن تتخذ إطارا يعبر عن قضايا فكرية مختلفة، وذلك لما فيها من أحداث متنوعة، ومواقف مثيرة، ونماذج إنسانية عديدة، وأجواء غريبة، وبهذا استطاعت أن تحقق المزج الشعبي الكامل للتراث المشترك للعالم العربي.⁽¹⁷⁾

ومن هنا يمكننا القول إن حكايات ألف ليلة وليلة من أكبر مصادر الفنون المسرحية، لما فيها من حركة وحوار دراميين وهذا ما أدى ببعض كتاب مسرحنا الجزائري إلى استلهم مسرحياتهم من هذا المصدر، فوجدوا في هذه الحكايات مادة أولية خصبة يسهل حبكها في قالبهم المسرحي. نجد هذه في أعمال رويشد وولد عبد الرحمان كاكاي، ومحي الدين باسطارزي، ورشيد القسنطيني.

ثانياً: السير الشعبية

استلهم بعض كتاب المسرح الجزائري أحداث حبكة مسرحياتهم من السير الشعبية التي انتشرت في الجزائر منذ الفتح العربي بواسطة الفاتحين الأوائل، أو عن طريق الهجرة المشهورة لقبائل بني هلال

وسليم، ومن بين السير نجد "سيرة عنتره" و"سيف بن ذيزن" و"سيرة الهلاليين"⁽¹⁸⁾

وقد ذاع هذا النوع من السير والقصص بين الجماهير الجزائرية تنشده وتنسج على منواله فتخصص فيه المداخون والرواة يعدلون فيه ويضيفون إليه حسب الظروف⁽¹⁹⁾.

ولقد وظفت السير الشعبية في الصياغة الفنية للمسرحيات حيث انشقت منها نماذج من الشخصيات الملحمية، لتتجسد مواجهة هذه الشخصيات بعضها ببعض في صورة صراع درامي ملحمي بين قوى الخير وقوى الشر، فتتصر قوى الخير على قوى الشر ونجد مسرحيات عبد القادر علولة تستقي صورة بطلها الملحمي من هذه السير، حيث نجد أبطال مسرحياته يملكون قدرات هائلة يتجاوزون بها مختلف العقبات، ويقفون في خدمة الجماعة.

كما عرف المجتمع الجزائري السيرة الشعبية في المنازل والأسواق والساحات حيث كان لها انعكاس على خشبة المسرح، في استقاء أبطالها لما يمثلونه من عمق الوجدان الشعبي من خلال مواقفهم الشجاعة ضد كل أشكال الظلم والطغيان.

ثالثا: الأساطير والحكايات الخرافية

ساعدت الأساطير والخرافات كتاب المسرح الجزائري في بناء عالم مشابه أو مقارب للواقع الاجتماعي الذي كان يعيشه الشعب الجزائري، فمن خلالها استطاعوا التعبير عن الرؤى والأحلام وآمال وآلام هذا الشعب، حيث يعود سبب اختيارهم لهذا العالم الأسطوري والخرافي، لنقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية. وهكذا أصبحت الأساطير والمعتقدات الشعبية بالنسبة لكتاب المسرح الجزائري مصدرا هاما لاستلهم مواضيعهم المسرحية، فنجد حكاية " الغولة " تتجسد في مسرحية " حزام الغولة " لرويشد، وهي عبارة عن محاولة نقدية للأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة آنذاك، كما نجد أيضا ولد عبد الرحمان كاكى، يستلهم الأساطير والحكايات الشعبية في أعماله المسرحية ليعبر عن الواقع الاجتماعي والسياسي، ليعالج مظاهر الشعوذة والخرافات والمعتقدات البالية⁽²⁰⁾. وبهذا حاول رواد المسرح الجزائري تضمين مظاهر تراثنا الشعبي القديم في الأشكال المسرحية المتقدمة مجارة ما وصل إليه المسرح اليوم، وعرضها بوسائل تقنية

جديدة تجعل العرض المسرحي قناة يمر عبرها الوعي الثقافي إلى الجمهور.

رابعاً: القصص الشعبي

يحتوي التراث الشعبي الجزائري على بعض الألوان القصصية والتمثيلية الشعبية كالحكاية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة أسهمت بشكل واضح في إثراء وتطوير المسرح الجزائري فأصبحت منبعاً يستقي منه كتاب المسرح الجزائري مواضيعهم المسرحية، وذلك لاحتوائها الأسلوب القصصي السردى، وبهذا وجدوا الحكاية الشعبية تتجاوز الواقع لتقدم تبريرات في اقتحامها عالم الخيال والغيبيات، مثل إدخال عناصر غيبية فجأة بناء على رغبة البطل أو حاجته.

وفي الأخير، يمكننا أن نخلص إلى أن لجوء كتاب المسرح الجزائري إلى توظيف الحكاية الشعبية في أعمالهم الدرامية، كشكل تعبيرى، لتضمنها " كل مقومات الأدب الشعبي من العراقة والتطور والإضافة، ومن التعبير عن الوجدان الجماعي أكثر من الوجدان الذاتى.⁽²¹⁾ والغرض من توظيفها هو إسقاطها على الواقع السياسى والاجتماعى فى إطار فنى جمالى يشد انتباه الجمهور لذا نجد ولد عبد الرحمان كاكى يبنى شكل مسرحياته عن طريق استلهامه للحكايات الشعبية لي طرح قضايا معاصرة يعبر عن واقع المعيش.

- * علالو هو الاسم الفني له أما اسمه الحقيقي فهو سلالي علي.
1. عبد الله الركبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1983، ص 215.
2. مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة أدبية ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1982 ع 5 ص 10
3. ينظر عبد القادر علولة، مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) موقف للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1997 ص 11² المرجع السابق، ص 13
4. علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، المركز الثقافي العربي لبنان 1997، ص 118
5. المرجع نفسه، ص 118
6. عبد الله الركبي مرجع سابق ص 216
7. علي عواد، غواية المتخيل المسرحي ص 32
8. د عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1983 ص 197-198
9. علي الراعي المسرح في الوطن العربي، ط2، المجلس الوطني لثقافة والفنون والآداب الكويت 1999 ص 472
10. علالو هو الاسم الفني له أما اسمه الحقيقي فهو سلالي علي.
11. ينظر تمارا الكسندر بونتسيفا، مرجع سابق ص 71
12. لاندو، تاريخ المسرح العربي تر: يوسف نور عوض، دار الكلم - بيروت - لبنان ص 85
13. ينظر علي الراعي، مرجع سابق ص 476
- C.D.S.H 87-89 ، L aurore Du Théâtre ALGERIEN ، ALLALOU
ORAN P 47
14. لاندو ينظر تاريخ المسرح العربي ص 86
- Tome II E.N.T.P ، Memoire، MAHIEDDINE BACHTARZI
1984 P 126 ، Nationale Du Livre
15. ينظر ابن البشير، المنار جريدة سياسية وثقافية دينية، حرة، سلسلة التراث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1982 ص 120
16. مجلة عالم الفكر، توظيف التراث واشكالية المسرح العربي، دورية عن وزارة الاعلام مصطفى رمضاني مجلد 7 ص 80.
17. ينظر فاروق خورشيد الموروث الشعبي ص 196
18. شوقي عبد الحكيم، السير والملاحم الشعبية العربية بيروت 1984 ص 14-15
19. عبد الله الركبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 120
20. مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري ص 29-30
21. ينظر أثر التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ص 14