

مشكلة الكتابة المسرحية في الجزائر

الدكتور : بن شريط عبد الرحمن
جامعة الجلفة - الجزائر

مقدمة:

يعتبر الفن أفضل معيار لقياس مدى تقدم المجتمعات ورفي الحس الجمالي فيها ، ولذلك نستطيع الحكم على هذه المجتمعات عبر التاريخ من خلال النظر في ما خلفته من مآثر فنية وأعمال إبداعية في مجالات مختلفة ، ويعتبر المسرح من أقدم هذه الفنون إن لم يكن أقدمها على الإطلاق لأن الحياة في حقيقتها هي المسرح الأول والناس كلهم يؤدون أدوارا مختلفة فيه، وما تحول أحداث المسرح من الواقع إلى الخشبة سوى امتداد للحياة نفسها ، لأن قيمة المسرحية تكمن في مدى ارتباطها بظروف الإنسان وتعبيرها بصدق عن المجتمع المحلي أو الإنساني نظرا للقواسم المشتركة بين بني البشر .

والمجتمع الجزائري كبقية المجتمعات لجأ منذ ما قبل الاستعمار الفرنسي إلى التجربة المسرحية لينقل إليها همومه وأحزانه باستعمال الأسلوب الدرامي أحيانا أو الفكاهي أحيانا أخرى لتبرز أسماء عديدة في تاريخ المسرح الجزائري خاصة إبان الفترة الاستعمارية نشأت من ثنايا مجتمع جزائري يرزخ تحت نير الاستعمار ويسعى إلى جمع شتاته الثقافي والفكري ليعيد تشكيل هويته التاريخية أمام مستعمر يسعى بشكل منهجي للقضاء على ما تبقى من هويته وشخصيته العربية الإسلامية ، ولعل أبرز دليل على تأثير المستعمر العميق في البنية الثقافية للمجتمع الجزائري تلك البرودة التي وجدتتها فرقة جورج أبيض المسرحي اللبناني الكبير سنة 1921 وذلك عندما قدمت مسرحيتين (صلاح الدين الأيوبي) و (ثارات العرب) للكاتب جورج حداد في قاعات شبه فارغة لأنها كانت باللغة الفصحى التي لا يحسنها سوى فئة قليلة من الناس آنذاك " غير أن الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال الإفريقي و خاصة تونس وذلك لأن صفوة المثقفين الجزائريين كانوا يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا، فلم تكن المسرحيات العربية تهمهم في كثير أو قليل، بينما لم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة " ¹ وهذه الشهادة تكشف بشكل جلي مستوى التشويه الذي ذهب ضحيته المجتمع الجزائري ، فالتلقي المسرحي يشكل معيارا يمكن من خلاله جس نبض الشارع وفهم

1/ علي الراعي . المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة 1978 . ص 459

طبيعة التوجهات الفكرية والثقافية للمجتمع ، إلا أنهذا لا يعني عجز الجزائري وهو يئن تحت الاستعمار في التفاعل مع المسرح وإقباله عليه لأن التجربة المسرحية في الجزائر عرفت بداياتها الأولى منذ عهد الاستعمار وتابعت مسيرتها متحدية العديد من المصاعب والعراقيل وسعت إلى نشر الوعي الاجتماعي والسياسي تحت غطاء الفن وهذا ما تعكسه النصوص المسرحية المؤلفة التي لم تتردد في الاعتماد على اللهجة العامية لأنها كانت منشغلة أساسا بتمرير العديد من الرسائل المشفرة لمواجهة الاستعمار ، فلم تكلف نفسها جهد البحث عن الأداة اللغوية الفصيحة التي قد توفر مجالا أوسع من حيث الجانب الجمالي والفني لما تتوفر عليه من إمكانيات لا يمكن إيجادها في العامية ، إلا أن واقعية المسرح خاصة إبان فترة الاستعمار رجحت كفة العامية كما أن حرص رجال المسرح على الاقتراب أكثر من شرائح المجتمع هو الذي شجعهم على توظيف العامية في أدائهم المسرحي " وباللهجة العامية حاول مؤلفو هذه المسرحيات التقرب من شرائح المجتمع لكونها لغة الاتصال المباشر والمستوعب في هذه الفترة"¹

خصائص الكتابة المسرحية

تشكل الكتابة المسرحية اللبنة الأساسية في أي عمل مسرحي ناجح ، فالمسرحية هي في أساسها فكرة تدور حول إشكالية معينة تمثل النواة الصلبة التي تدور حوله مختلف مشاهد وفصول المسرحية مهما تباعدت فيها العروض وتداغت فيها أطوار المسرحية، وبدون هذه الفكرة يفقد العمل المسرحي تماسكه وبالتالي مبررو وجوده وبهذه الكيفية لا يبقى من العمل المسرحي سوى اسمه ، وذلك حتى ولو كانت المسرحية بسيطة في مضمونها أو كانت موجهة لفئة محدودة من الناس كما هو الحال بالنسبة لمسرح الأطفال مثلا ، لأن الطفل يملك أدوات معرفية تسمح له من التمييز وبالتالي القدرة على معرفة الغث من السمين في العمل المسرحي.

فالكتابة المسرحية هي المسرح إذن وكلما تحدثنا عن المسرح لابد لنا أن نقف أمام نص المسرحية الذي هو العمود البنائي للعمل المسرحي ، فتقنيات الكتابة المسرحية هي الحافز الأول لنجاحها واعتمادها والاهتمام بها من قبل المشاهد ، "وحيثما اتجه الكاتب المسرحي في حراكه الفني لابد له أن يخطو عبر فضاءات التنسيق

1/ صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، الجزائر 2007، ص1

بين الموهبة والكلمة وتلازم العمليتين وهي النقاط الأساسية في بنائية المسرح¹ وهذا يدل على أن الكتابة المسرحية تتيح مجالا واسعا للمواهب حتى تتمكن من التعبير عن قدراتها فوق خشبة المسرح ، لأن الموهبة التمثيلية تبقى عاطلة مالم توفر لها النص المسرحي والسيناريو المناسب الذي يأخذ بعين الاعتبار شخوص المسرحية وما يتناسب معها من ممثلين مسرحيين ذوو المهارة والموهبة الأدائية الراقية ، فالنص المسرحي المكتوب بصورة غير مناسبة تفتقر للعمق وتعجز عن توصيف الأدوار وتصوير المشاهد بشكل يقارب الحقيقة ويعكسها بشكل منطقي وواقعي يعيق الموهبة ولا يسمح لها بالتفتق والبروز في كامل طاقتها .

فالتأليف المسرحي فن من الفنون التي لها قواعدها العامة الثابتة ، وخطوطها الأساسية التي يجب أن تتوافر كلها في المسرحية ، بحيث إذا غاب منها شيء أو ضعف تأثرت بذلك المسرحية بكاملها "أو بدت كالبيت الجميل الذي انهدم أحد أركانه أو سقطت بعض نوافذه ، أو انهار سلمه فحال انهياره دون السكنى في طوابقه العليا الجميلة حيث الشمس وحيث الهواء ، وحيث المنظر الذي يملأ العين بهجة والنفس مسرة"²، ولا تعتبر الكتابة مسرحية مالم تحقق جملة من العناصر البنائية وهي :

- عرض الفكرة الأساسية : وهي محور القطعة الأدبية التي تعتبر مادة المسرحية أو القصة أو غيرها ، وتعتبر بمثابة المضمون الذي تعالجه المسرحية باعتباره يطرح إشكالية تدفع المشاهد إلى التفاعل مع المسرحية والانتقال عبر مشاهداتها وفصولها كعناصر متسلسلة بشكل منطقي وواقعي يخاطب عقل المشاهد ويحرك مشاعره ويشد حدة انتباهه بشكل متزايد وطبيعي لا يلاحظ فيه بأنه أمام عرض تمثيلي يحتاج أي جهد لتقبله أو للتفاعل معه ، بل ينغمس فيه حتى يصبح جزءا منه بل ويتفحص مختلف أدواره ويعيش مع شخوصه وكأنه طرف من أطرافها. ويتم عرض موضوع المسرحية ومضمونها بشكل تدريجي من خلال تعرف المشاهد على أدوار أبطالها ومعرفة مكان حدوثها ، ومن هي شخصيات المسرحية وماذا فعلوا وما يفعلون وما هم مقبلون على فعله ، وذلك من خلال الحوار أو بشكل إبحائي (سينوغرافي) scénographie يدرسه المشاهد ، ومن هنا ندرك أن الكتابة المسرحية لا تغفل في أي مرحلة من مراحلها أنها تكتب نصا ليس للقراءة ولكن للمشاهدة أي نصا يلتقي فيه الممثل و المشاهد كل في مجاله الخاص ، وبذلك يشكل همزة وصل بينهما ، فالكاتب المسرحي هو أول من يمثل مختلف الأدوار ويلعبها في مخيلته أثناء الكتابة ، وهذا العمل يتطلب منه جهدا كبيرا وحذا فنيا رفيعا ، خاصة وأن الكتابة تخضع لخط كرونولوجي يسير في الزمن من بداية المسرحية إلى نهايتها في تيار متماسك تتزايد وتيرته مع التقدم في المشاهد المسرحية لتقترب من النهاية التي تكون منطقية مع مختلف الفصول التي سبقتها ومهدت لها .

1/ علي الصيرفي ، أهمية الكتابة المسرحية، مقال على الإنترنت

2/ لايبوس إيجري ، فن الكتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الإنجلو المصرية ، 2003 ، ص : 1

- عقدة المسرحية : وتتكون من حدث بارز يشكل النقطة الحاسمة في المسرحية كظهور شخصية معينة أو وقوع حادث مثير أو خبر له وقع في مجريات المسرحية (خيانة، جريمة ، حب ، إتهام خطير) مما يترتب عنه سعي الممثلين إلى التفاعل مع الحدث لإيجاد حل لهذه المعضلة من خلال ما تقتضيه العلاقات التي تربط مختلف المشاركين في المسرحية كل حسب مكانته و علاقته بالطرف الآخر سواء كانت العلاقة أسرية أو إدارية أو سياسية أو اجتماعية أو غيرها ، مما يزيد في تعميق الخلافات وفتح منافذ جديدة ووضعيات ترفع من أهمية المسرحية وقيمتها كلما طرحت حقائق وظروف حاسمة وقوية تجعل المشاهد يبحث بدوره عن حلول ممكنة ومتوقعة لما يمكن أن تؤول إليه مسارات المسرحية وما يمكن أن تحدثه من مشاهد تثير مزيدا من التشويق أو الإثارة وحتى السخرية والضحك في المسرحيات الهزلية التي تعتمد على مهارة الكاتب المسرحي في شد انتباه المشاهد من بداية المسرحية إلى نهايتها .
- فك العقدة ونهاية المسرحية : وتكون بأشكال مختلفة ولكنها ترتبط بشكل منطقي مع مجريات المسرحية وتحمل النهاية حلا للعقدة من خلال ترجيح كفة الخير على الشر وانتصار المظلوم على الظالم ورجوع الحقوق إلى أصحابها وانهزام الشر وكشف أصحابه ، وبالتالي فهي تتضمن رسالة أخلاقية تتحلى بالحكمة والمعاني الإنسانية السامية التي يريد من خلالها الكاتب المسرحي إعطاء دلالة معينة لمسرحيته وللرسالة التي يسعى إلى تبليغها للمشاهد المباشر أو غير المباشر.

الكتابة المسرحية في الجزائر

عرفت الكتابة المسرحية في الجزائر مراحل متعددة قبل وأثناء وبعد الاستعمار ، وإذا كان من الصعب الإلمام بمختلف هذه المراحل فإنه من الضروري التلميح لما كان عليه المسرح في الجزائر إبان الفترة الاستعمارية ، هذه الفترة التي شهدت ظهور العديد من الفرق المسرحية التي حاولت التفاعل مع انشغالات الجزائري محاولة نقل همومه إلى خشبة المسرح فكانت الكتابة المسرحية في تلك الفترة لا تعتمد على نصوص أدبية سواء كانت جزائرية أو مترجمة كما أنها لا ترتبط بنخبة المثقفين لأن الظروف الاستعمارية كانت تعيق ظهور مثل هذه النصوص المسرحية ، وهذا مما أدى إلى بروز الطابع (الإسكاتشي) وكانت غنائية هزلية اجتماعية غالبا ما تسجل على أسطوانات لشركة (غوموفون) Gaumont phone الفرنسية، مما جعل الكتابة المسرحية تأخذ طابعا ارتجاليا وجماعيا يقوم به أعضاء الفرقة في لقاءات تجمعهم قبيل الأداء المسرحي أو يتم ارتجال الخطاب أثناء المسرحية نفسها اعتمادا على مهارة الفنان المسرحية وقدرته الحسية " إن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي ، كان بعض هذه النصوص يوضع شفويا بواسطة أحد الممثلين ، ثم تجري كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه ، كما كان يحدث في حالة رائد المسرح الجزائري رشيد قسنطيني ، ولهذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض ، وبالعرض فقط.¹ومن هنا لا يمكن

1/ علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة 1979 ، ص 460

الكلام على كتابة مسرحية حقيقية وعميقة في هذه الفترة بالرغم من القيمة الفنية الكبيرة لرواد المسرح كالفلسطيني الذي كان متميزا في إنتاجه الفني وفي إدائه المسرحي الذي كان يعتمد غالبا على مهاراته الشخصية والارتجالية ، كما عرف المسرح الجزائري على يد الفنان محي الدين باشرزي نقلة نوعية من خلال التعامل مع النصوص العالمية بالاقتباس أكثر من الترجمة بالمعني الحقيقي أو بالأحرى الجزأة أي بالاعتماد على العامة أكثر من الفصحى.

أما بعد الاستقلال فقد عرفت الكتابة المسرحية جرأة واضحة عندما تحول الاقتباس إلى تغيير شبه شامل للنص الأصلي فلم يعد يبقى بعد (الجزأة) سوى عقدة المسرحية أو هيكلها ، مثلما حدث في مسرحية توفيق الحكيم (الطعام لكل فم) وهي مسرحية فيها مزيج من الواقعية والرمزية ، يدعوا الحكيم فيها إلى حل مشكلة الجوع في العالم عن

طريق التفكير في مشروعات علمية خيالية لتوفير الطعام للجميع. فبعد إعداد هذه المسرحية لرواد المسرح الجزائري لم يبق فيها إلا فكرة البحث عن حل المشاكل الإنسانية ، أما حوادث المسرحية وجوارها وإسقاطاتها السياسية فقد كانت من خلق الفنان الجزائري ، مما جعل المقتبس لا يجد ضرورة لوضع اسم الحكيم على العمل الجديد.

ويعتبر "ولدعبدالرحمنكاكي" (1934-1995) نموذجا معبرا عن الكتابة المسرحية في الجزائر والتي برزت عنده على شكل محاولة لتوظيف الموروث الثقافي واستغلاله في صياغة المادة الفكرية واللغوية للعمل المسرحي ، ولذلك غلب على أعماله تغليب الطابع الشفهي لافتقار الساحة الأدبية للكتابة المسرحية المتخصصة و التي تعتمد على الفصحى وأسفرقة "القرافوز" سنة 1958، التي سعى من خلالها إلى دمج المسرح بالواقع الثقافي والاجتماعي المستتب من أصالة و جذور المجتمع الجزائري، فعمل على تطوير نموذج الحلقة أو (القول) وشخصية المدّاح أو الراوي، وهي تطبيقات بدت متفرّدة في مسرحيته "القراب والصالحين" سنة 1966، فضلا عن عملها النقدي اللاذع "كل واحد و حكمو".

وتبعاً لتأثره بالمسرحي الألماني برتولد بريشت، اهتم كاكي في أعماله بالمسرح الملحمي ومسألة التغريب و هو بُعد ظهر جليا في مسرحيته (ما قبل التاريخ) و(القراب و الصالحين)، يقول الناقد بوزيان بن عاشور : "إن كاكي اتكأ كثيرا على التراث الشعبي، بحكم نشوئه وسط حي شعبي وتشبعه بالتراث المحلي، فضلا عن نشره ينابيع الحداثة، وهذا التزاوج جعل كاكي يوظف التراث الشعبي المحلي داخل أنماط مسرحية عالمية"¹.

1/ بوزيان بن عاشور، "ولدعبدالرحمنكاكي" عملاق في سماء مسرح الهواة الجزائريين مستغانم ، جريدة النهار : 2010-11-05

ومن هنا يبدو جليا أن الكتابة المسرحية عند كاكي لم تكن عملا إبداعيا من حيث الكتابة نفسها بل تتحدد في إطار الاقتباس الذي يبقى عملا (تصرفيا) إلى حد كبير لا يقلل من قيمة أعماله التي تكشف لنا عن المسرحي الفنان المخرج أكثر مما تكشف لنا عن الكاتب المسرحي المحترف الذي يتقن أبجديات ومهارات الكتابة المسرحية باعتبارها فنا مستقلا وأسلوبا أدبيا متميزا .

فالمسرحي كاكي كان يأخذ هيكل مسرحياته من الغرب غالبا ويعمد إلى تضمين هذا الإطار الأجنبي بقصة شعبية محلية ، يصوغها بلغة بسيطة ، وكأنه بذلك يسعى إلى جزارة المنتج العالمي من خلال تزواجه مع ما يناسبه من بديل جزائري ، وبهذا الشكل يفقد العمل المسرحي تماسكه الطبيعي ، الذي يتحقق في الكتابة المسرحية الأصلية التي تراعي التداخل والانسجام بين العناصر المكونة للمسرحية وهي (الحوار، والشخصيات ، والحبكة) بالإضافة إلى العناصر الخارجية المكمل لها والمتمثلة في المناظر والموسيقى ومختلف المؤثرات الأخرى ، فالحوار . الذي يمثل الحامل للعمل الدرامي للمتلقين . يتطلب تصورا مسبقا للبنية المسرحية يحددها الكاتب منذ البداية لأنه يرتبط بأفراد المسرحية وما يقدمونه من أدوار من خلال مختلف المشاهد ليعكس شخصية كل واحد منهم بشكل متماسك ، وبذلك فإن السعي إلى إحداث تداخل بين ما هو محلي وما هو أجنبي يضعنا أمام خطر الازدواج في الشخصية أو حتى انفصامها لأن الفوارق الثقافية بين الكل والجزئيات يصعب تجاوزه على اعتبار أن العمل المسرحي إبداع أصيل ومتميز لا يمكن استنساخه بالرغم من التقارب في التجارب الإنسانية " ثم يضمن هذا الهيكل قصة شعبية معروفة يصوغها بلغة شعبية بسيطة خفيفة ¹ فاللجوء إلى الاقتباس بهذا الشكل إنما دليل على غياب النص المسرحي الأصيل ، فلو كان هذا النص متوفرا دون الحاجة إلى استيراده لكان العمل المسرحي أكثر تماسكا وتعريفا بالشخصيات المكونة للقصة ، وهي شخصيات منبثقة من البيئة الثقافية التي تدور حولها مسرحيات كاكي الذي كان منشغلا بشؤون بلده سواء قبل الاستقلال أو بعده ، وهذا الكلام لا يقلل من قيمة أعماله ولا من وطنيته بل يعكس لنا مفارقة صعبة تتمثل في السعي إلى معالجة القضايا الوطنية بالاعتماد على تجارب ثقافية غريبة عن الوطن ومعاناة الجزائريين.

1/ علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، مرجع سابق

ويعترف كاكي بما قام به من الاعتماد على التجارب الغربية في البناء المسرحي بقوله "...نتيجة لإحساسنا بضرورة الحفاظ على الذات والبحث عن طريقتنا الخاصة بنا في التعبير، قررنا القيام برحلة شبه خيالية، فتوجهنا إلى فينيسيا حيث اكتشفنا هناك مسرحية كارلو جوتشي الذي كان يكتب لمسرح الكوميديا ديلا رتي. لقد عاش السينيور جوتشي في عصر القراصنة، وحكايته عن الطائر الأخضر لا تعدو أن تكون إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وأن القرن العشرين يسمح لنا بإعادة النظر في أفكار الماضي تماما، كما سمح القرن الثامن عشر لذلك الفينيسي بنقل هذه الحكاية إلى التربة المحلية، ووضعها في الشكل الدرامي المطلوب حسب الحاجة. ونحن أخذناها مرة أخرى ووضعناها في قالب درامي جزائري، ونحن في الواقع لم نأخذ الحكاية فقط، ولكن أخذنا الفكرة الدرامية كذلك، لص يسرق من لص وتنتصر العدالة. وبهذه الطريقة كتبنا مسرحية القراقوز ولم نقم بالترجمة ولا بالاقتراس".¹

وهذا يدل على أن كاكي لم يكن همه هو تطوير الكتابة المسرحية بقدر ما كان الاستفادة من التجارب والأفكار الناجحة في المسرح الأوروبي ، كما يعكس ذلك مدى الفراغ الكبير الذي كانت تعيشه الساحة المسرحية عندها في ما يتعلق بالنصوص الموجهة للمسرح بشكل مباشر أي في وجود أدب مسرحي حقيقي ، وبكفي الرجل فخرا أنه سعى إلى ملء الفراغ الذي كانت تعيشه الساحة الثقافية في وقته ، ولو باللجوء والتنقل إلى أوروبا لجلب تقنيات جديدة لذلك وهكذا يكون قد أدخل تقنيات المسرح الأوروبي في خدمة أسلوب تعبيرى يعكس التقاليد المحلية الشعبية ، وبذلك تمكن من تحقيق التكامل بين ما هو تقني مستمد من فن التمثيل المسرحي الغربي من جهة ومن التراث الشعري والنثري المتوارث محليا بشكل شفهي من جهة أخرى .

ألا أن كل هذا لم يساعد كما اسلفنا على تطوير الكتابة المسرحية لأن كاكي وأمثاله من الفنانين المسرحيين لم يستفيدوا من دراسات أكاديمية عليا تمكنهم من التعامل مع المسرح من زاوية أدبية وفكرية أي الولوج إليه من باب التأليف النصي ، فأغلبهم كان مسرحيا بالمعنى (التقني) أي أن اهتمامهم كان منصبا على خشبة المسرح وما يدور عليها من نشاط فني بالدرجة الأولى .

1/ مخلوف بوكروح ، المسرح الجزائري بين الخصوصية والعالمية مقال على الإنترنت

إن النصوص المسرحية التي برزت في الفترة الاستعمارية أو ما يسمى (بالمسرح النضالي) فقد كانت قليلة من حيث الكم وذلك لقلة الاهتمام بالنصوص المسرحية نظرا للظروف التي مرت بها البلاد كما أن أغلب الكتاب كانوا بعيدا عن الثورة لأنهم كتبوا خارج الجزائر " والنصوص المسرحية المتوفرة لدينا . والتي ألقت إبان الثورة . قليلة جدا وذلك لسببين ... فالاهتمام بالفن المسرحي كان قليلا جدا ... فكل المثقفين والكتاب والمبدعين توقفوا عن نشاطهم ، فكثيرا منهم دخل السجن ومنهم من غادر البلاد واتخذ من المهجر مقر لنشاطاتهم ... أما السبب الثاني ... هو عدم وضوح الرؤيا الثورية للكفاح والجهاد.¹ فالعديد من النصوص كتبت في الخارج، ومن أبرز المسرحيات التي ظهرت في تلك الفترة مسرحية (مصرع الطغاة) لعبد الله الركبي ومسرحية (التراب) لأبي العيد دودو وهما أديبان مرموقان ، إلا أنهما بحكم ظروفهما وتكوينهما الأدبي لم يشرفا بأنفسهما على إيصال هذه النصوص إلى خشبة المسرح ، وعلى هذا الأساس لا يمكن أن ننتظر من هذه الأعمال المسرحية استيفاء كل الشروط التقنية التي يستوجبها العمل المسرحي ، ولهذا سجل الأديب (أبو القاسم سعد الله) بعض السلبيات في هذه الأعمال حددها في ثلاث نقاط :

- طول الحوار أحيانا بين شخصيتين في صورة سؤال وجواب أو نحو ذلك
- قلة اختلاف المناظر ، مما أحدث رتابة في الحوار
- هناك نقص في وصف الشخصيات وعلاقتها ببعضها²

وكل هذه النقائص ترجع إلى غلبة الجانب الأدبي والكتابة المسترسلة على حساب النظرة الفنية التي يجب وجودها في النص المسرحي منذ البداية ، خاصة إذا أضفنا إلى هذا الصعوبة في أداء الأدوار المسرحية باللغة العربية الفصحى من طرف ممثلين قد لا يتقنوها جيدا ولا يتفاعلون بشكل عميق مع مادتها باعتبارهم أكثر تفاعلا معالامية وشعورا بها ضف إلى ذلك دخول اللغة الفرنسية في الحوار في العديد من الأعمال الدرامية التي تتكلم على الثورة وهذه صعوبة أخرى تقلل من جانب الحكمة الذي يمثل عاملا حاسما في نجاح النص المسرحي.

1/ صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، مرجع سابق ص: 162-163

2/ أبو القاسم سعد الله ، تجارب في الأدب والرحلة ، ص 133

كما أن النص الاجتماعي السياسي لم يكن أوفر حظا من النص النضالي لأنه كتب بصورة أكثر ارتجالية وبلغة مزدوجة عامية وفرنسية ، وبالرغم من أنه من إبداع اشخاص أقرب إلى المسرح منهم إلى الأدب، إلا أن النصوص لم ترتق إلى المستوى الفني المناسب ، فمسرحية(الغولة)لرويشد وهي ذات طابع هزلي تجري أحداثها بعد الاستقلال حول شخصية مجاهد يطالب بحقه الثوري أمام مقر (جبهة التحرير الوطني) ، وهي المسرحية التي يمكن الاستغناء على العديد من مشاهداتها دون أن يضر ذلك بالمسرحية ، مما يدل على غياب الحبكة وبروز شخصيات إضافية لا تحتاج إليها عقدة المسرحية " ومن خلال تتبعنا لهذه اللوحات الواردة في المنظرين يتبين لنا أن المسرحية ليس لها موضوع واحد تدور حوله الأفكار التي يطرحها العمل، وأنه يمكن حذف بعض منها دون أن تتعرض المسرحية إلى الاهتزاز أو الخلل " ¹ ويتعلق الأمر بشخصية البدوي الذي دخل إلى المدينة وذهب ضحية أحدهم ممن لاحظ عليه صفة القروي الطيب. وهذا يعني أن رفع مستوى الكتابة المسرحية لا يتم من خلال إطناب النص المسرحي من خلال شخصيات إضافية يمكن الاستغناء عنها بل ويجب ذلك حفاظا على تماسك النص المسرحي والحفاظ على الحبكة ، فالكتابة المسرحية لا تخدمها السيناريوهات التي تبعد المشاهد عن المشكلة الرئيسية للمسرحية بل ينبغي دوما توظيف مختلف الحوارات لكي تبقى موجهة إلى نفس الهدف ومن النماذج المتميزة في المسرح الجزائري أعمال كاتب ياسين التي برزت في بدايتها باللغة الفرنسية في رواية (نجمة) و(الجثة المطوقة) إلا أن أبرزها كانت مسرحية (محمد خذ حقيبتك) التي مزج فيها بين الطابعين الوثائقي والفكاهي الارتجالي ، ونقصد بالارتجال أن المسرحية لا تكتمل عند تأليفها بشكل كلي من طرف الكاتب بل يتم ذلك من خلال ما يقدمه الممثلون على خشبة المسرح من إضافات ، وهذا ما جعل المسرحية لا تثبت على شكل معين ففي كل مرة تأخذ أبعادا جديدة من حيث اتساع مساحة الارتجال مما أدى إلى عدم استقرار النص المسرحي "لم تثبت المسرحية على شكل معين واحد، بل كان الكاتب يضيف إليها بين الحين والحين، مما جعل ((قدسية النص)) تتحطم نهائيا ² وهذا يعني أن المسرحية التي يقدمها كاتب تعتبر (مشروعا) يجري تطويره على الخشبة من طرف المخرج والممثلين وحتى الكاتب نفسه الذي يرجع إلى النص المسرحي ليعدله بحسب ما يختمر في ذهنه من أفكار يستقيها مما ارتجله المسرحيون أنفسهم . فعبقرية كاتب ياسين الأدبية برزت في الرواية ولكنها لم تبرز بشكل كامل في المسرحية لأنه بكل بساطة ليس كاتب مسرحيا في الأساس ، مما يدل على أن العبقرية الأدبية وحدها غير كافية لإنتاج مسرحية في ذلك المستوى المتميز في المجال الأدبي ، صف إلى ذلك مشكلة اللغة التي يكتب بها كاتب وهي اللغة الفرنسية أي لغة المستعمر الذي يريد هذا الأديب فضحه والتنديد بأعماله ،

1/ صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، مرجع سابق ، ص : 213

2/ علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، مرجع سابق ص: 462

ومن هنا تبرز مفارقة لا يمكن تجاهلها وهي أن الكتابة بالفرنسية هي الأمر الأول الذي يجب استهجانه والتدبير به لأن الكتابة بلغة المستعمر تمثل قيّدا فكريا يعيق الكاتب طالما أن الإنسان يفكر باللغة ، بمعنى أن اللغة لا يمكن اعتبارها مجرد وسيلة تخاطب أو أداة تواصل فقط ، بل هي أعمق وأخطر من ذلك إنها شخصية بكاملها تحمل هوية معينة . فعندما نريد من المسرح أن يحمل أفكارنا ويترجم مشاعرنا وقضايانا فإن أبسط ما يجب توفيره لتحقيق ذلك هو أصالة اللغة . فاللغة الفرنسية إن كانت غنيمة حرب كما يدعي كاتب فهي غنيمة مسمومة ونتائجها وخيمة لأن المسرح لا يمكنه أن يتطور إلا بلغته إي لغته الوطنية ، فمسرحيات شكسبير تفقد كل قيمتها لو أفرغت من محتواها اللغوي ونفس الشيء بالنسبة لموليير الفرنسي .

ونظرا لضعف الكتابة الفردية لجأ المسرح الجزائري إلى تجربة الكتابة الجماعية ومن بين روادها (قدور النعيمي) أحد عناصر فرقة "البحر" الجزائرية الذي يقول: "لقد أعرينا منذ أن تكوّن مسرح البحر عن رغبتنا في أن نعمل في اتجاه كتابة مسرحية تخرج عن الدروب المألوفة والأشكال المجترّة التي يجهزها آخرون ... وأن ننطلق من الكتابة القديمة ، لننحت منها كتابة جديدة"¹، ويتضح جيدا بأن هذا الطرح لا يدل على مؤشر إيجابي في الكتابة المسرحية لأن فكرة (التعاون) في الكتابة المسرحية إنما هي دليل على غياب القدرة على الكتابة الفردية أي الكتابة بشكل (طبيعي) أما توصيف الكتابة الفردية بأنها كتابة قديمة فهو توصيف خاطئ لأن الكتابة الجماعية ليست تجديدا مهما كانت الاعتبارات بل يمكن اعتبارها سلوكا اضطراريا أو محاولة لتعويض النقص في الإبداع الفردي الذي كان ولا يزال هو التصرف المناسب في الكتابة المسرحية ، ويستطرد صاحب الكتابة الجماعية في الدفاع عن مسرحه بقوله: "لقد وجدت أن هذا الأسلوب هو الوحيد المؤدي إلى إثراء العمل الفني لأنه يعتمد الروح الجماعية والتعاون الكامل بين الفنانين"² بل ويدعو إلى مشاركة المتفرج حتى لا يبقى في نظره مجرد مستهلك سلبي للعمل الفني ، ومن هنا نتساءل ما قيمة العمل الفني بالنسبة للمشاهد إذا فقد التشويق في عامل المفاجئة طالما أنه ساهم في نسج خيوط المسرحية مما يجعله مطلعا على أحداثها ومآلاتها ، بل وحتى نهايتها بصورة مسبقة ، إن اللجوء لإقحام المشاهد ليست فكرة مناسبة خاصة إذا علمنا التنوع الكبير في أذواق الناس وتباين أمزجتهم واختلاف آرائهم .

إن العمل المسرحي امتداد لفكر الكاتب وتعبير عن شخصيته وترجمة لعبقريته وعليه يجب أن نلمس كل هذا في تماسك البنية المسرحية، وأن نلمس كل ذلك في مختلف أطوارها وتتابع مشاهداتها.

يتضح إذا بأن تجربة مسرح البحر على أصالتها وبالرغم من السبق التاريخي الذي حققته باعتبارها أول فرقة مسرحية تعمل على صياغة بيانها التأسيسي والتنظيري باعتبارها فرقة شعبية تسعى إلى تقريب المسرح من الجمهور وتعمل على إشراكه في العملية المسرحية ، إلا أنها لم تضيف شيئا من حيث التأليف المسرحي ولم تثر النص المسرحي بشكل كبير بل كل ما في الأمر أنها أهتمت بالجانب الشكلي والمتمثل في الخروج من المسرح المغلق إلى المسرح المنفتح على العالم الخارجي ومن هنا تسميتها بفرقة مسرح (البحر) لأنها كانت تقدم عروضها بين الناس ولو على شواطئ البحر منذ نهاية الستينيات،

1/ علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، مرجع سابق ص:463

2/ المرجع نفسه ص 463

كما أنه لا يمكن إغفال وجود الخلفية السياسية في توجهاتها والمتمثلة في الميل إلى الفن الملتزم والمتأثر بالطابع السياسي العام الذي كان سائدا في الجزائر (الاشتراكية) آنذاك ، ومن بين المؤشرات التي تؤكد الخلفية الاشتراكية التي كانت وراء تأسيس مسرح البحر اهتمام المستشرقة الروسية (تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا) بها حيث تقول: "إن مجموعة من شباب مدينة وهران تركوا في صيف عام 1968م، العمل والأسرة والبيت، وكل ما ليس له علاقة مباشرة بالقضية التي يحبونها، ووهبوا أنفسهم لإنشاء مسرح ثوري شعبي معاصر سواء من حيث الشكل أو المضمون"¹ ، وهذا ما يؤكد جمال حمداوي في قوله : "يعلن مسرح البحر الجزائري اعتناقه من الفضاءات المغلقة التي تخنق المسرح العربي كالعلبة الإيطالية، مع إلحاحه على السفر بالفرجة الدرامية نحو البحر والأسواق الشعبية والساحات العمومية والمواسم والفضاءات المفتوحة، وذلك اقتربا من الشعب وال جماهير الشعبية من فلاحين وعمال وتلاميذ وطلبة...."² ففرقة البحر تحولت إذن من المسرح الغربي الكلاسيكي إلى المسرح الشرقي السوفياتي حينها تحت تأثير التوجهات العامة التي كانت تطبع المناخ السياسي في الجزائر، وجلي

للعيان بأن المسرح لا يمكنه أن يسهم في تطوير الكتابة الإبداعية عندما يكون مؤدجا وخاضعا لتصورات فكرية مسبقة .

ولم تعرف التجارب المسرحية المتأخرة تطورا يذكر من حيث الكتابة المسرحية ، بل كل ما في الأمر أنها شجعت على ظهور مسرح الهواة في مقابل المسرح المحترف، وهذا كوسيلة للتغلب على مشكلة التأليف المسرحي الفردي " وقد يصعب حاليا الحكم على مدى نجاح تجربة التأليف الجماعي في مسرح الهواة ، إلا أنها ظاهرة صحية وإيجابية ، ساعدت على تجاوز مشكلة النص وأسهمت في إغناء تجارب وشخصيات هواة المسرح الشباب"³.

يتبين إذا بأنه لا يمكن أن نعول على مسرح الهواة لتطوير الكتابة المسرحية ، لأنه مسرح يسعى إلى تشجيع الطاقات الشبانية ، بمعنى أنه ذو دلالة بيداغوجية تحسيسية وتربوية تعمل على تقريب المسرح من هذه الفئات لحثهم على الاهتمام بالفن المسرحي والتقرب منه بشكل متزايد .

1/ تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، مطبعة دار الفارابي، بيروت الطبعة 2

1990، ص: 257

2/ جمال حمداوي ، مسرح البحر والبحث عن مجال بديل ، مقال على الإنترنت

3/ علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، مرجع سابق ص: 465

ومن سوء حظ المسرح الجزائري أن بعض الأقلام اللامعة في المجال الروائي تعاطت مع الكتابة المسرحية في بداية الاستقلال ولكنها لم تواصل عملها في هذا المجال ومن بين هذه التجارب (النادرة) ما قام به كل من الأديب الجنيدى خليفة بمسرحية " في انتظار نوفمبر جديد " والأديب أبو العيد دودو في مسرحية "الثواب" ، ولكنهما انقطعا عن التعامل مع المسرح لانشغالهما بمهام ثقافية وفكرية أخرى ، وهذه القطيعة بين الأقلام المتميزة والمسرح انعكست سلبا على التأسيس لكتابة مسرحية أدبية في الجزائر ، ونفس الملاحظة سجلها عبد الحميد بن هدوقة على ما كتبه سليمان عيسى في مسرحيته الشهيرة " بوعلام زيد القدام " عندما قال أن هذا المؤلف سيكون له شأن كبير في ميدان المسرح إذا واصل التجربة باعتباره اهتدى للغة مسرحية من أذكى وأجمل وأبسط ما يقرأ في أدب الجزائر ، والتساؤل لماذا لم يواصل في إثراء المسرح بأعمال جديدة ؟ والجواب في تصوري يكمن في غياب الإطار العام الذي يجمع بين مختلف مكونات المسرح البشرية والمادية أو لغياب مشروح مسرحي جزائري متكامل ، وفي غياب هذه الأطر يبقى المسرح الجزائري ضحية الارتجالية والتجارب المستمرة والمتكررة التي تدل على غياب التنسيق والغاية المشتركة والذي يرجع بدوره إلى غياب مسرح ذو طابع جزائري محض . يقول مخلوف بو كروح "أما في المرحلة الحالية، فإن المسرح الجزائري مطالب بأن يبحث عن صيغ وأشكال تعبيرية وجمالية خاصة به، قائمة على المزج بين العناصر المحلية والبعد الإنساني والاستفادة من التجارب العالمية".¹ وفي هذا المستوى فقط يمكن تطوير أدوات الكتابة المسرحية في الجزائر .

الخاتمة

إن الكتابة المسرحية هي الوسيلة الوحيدة للتأكيد على استقلالية أي مسرح وطني، ولا يمكن الاكتفاء بالافتقار بشكل دائم لتطوير المسرح وذلك بالرغم من أهميته باعتباره حاجة مؤقتة يتم اللجوء إليها في بداية التأسيس للمسرح الوطني ، أو يتم الرجوع إليه بين الحين والآخر للحفاظ على التواصل مع التجارب الخارجية . والملاحظ في تاريخ المسرح الجزائري أن بداياته الأولى كانت في ظل الاستعمار الذي فرض على هذا المسرح رقابة كبيرة جعلته يوصف بمسرح المقاومة بداية من فن القراقوز الموروث من الحقبة التركية إلى البوادر الأولى للعرض المسرحي مروراً بالإسكاتشات القصيرة . إلا أن العقبة الكبيرة كانت في غياب الفصحى واللجوء الاضطراري إلى العامية التي كانت عاجزة على حمل الأفكار العميقة التي يحتاج إليها المسرح ولكنها مع ذلك تمكنت من أداء دورها بشكل نسبي في الحفاظ على جذوة الشعور الوطني آنذاك. إلا أن هذا العائق لم يعد له مبرر حالياً في ظل التطور الذي عرفه المجتمع الجزائري بعد الاستقلال ، ومن هنا فالصعوبات التي تعرفها الكتابة المسرحية يمكن وصفها بالعراقيل المفتعلة والمقصودة ومن بينها التضيق الكبير على استرجاع اللغة العربية مكانتها اللائقة في المجتمع والامتيازات الكبيرة التي ما زالت تحظى بها الفرنسية في الدوائر العمومية وفي المجالات الفكرية والثقافية وفي الخطاب السياسي الرسمي ، مما أدى إلى طغيان العاميات حتى في المجال الإشعاري.

1/ مخلوف بوكروح ، المسرح الجزائري بين الخصوصية والعالمية ،مرجع سابق

إن تراجع اللغة يعتبر عقبة إضافية في وجه الإبداع المسرحي ، كما أن الازدواجية بين المسرحين المحترف والهواوي يشكل عائقا آخر لتطور المسرح، فكشف الراتب لا يمكن اعتباره معيارا صادقا على النجاح في ميدان المسرح وهذا ما أشار إليه المخرج "زياني شريف" في تساؤله (من هو المحترف ومن غير المحترف ، هل المحترف إلا من لديه كشف الراتب ، في أحد المسارح ؟)¹ فالأبداع في تصويره لا علاقة له بالتعامل مع المسرح كمصدر للرزق أو باعتباره مهنة لأنه بذلك يصبح وسيلة لا غاية ويدخل العمل المسرحي في منطق العرض والطلب ، وهذا كان وراء تدهور أكبر المسارح في العالم العربي مثل مصر مثلا حيث طغى الطابع التجاري على أرقى ميادين الفن ألا وهو المسرح، فأصبح بلا روح وبدون قضية يغلب عليه طابع التهريج والفرجة في عالم عربي تعصف به الأزمات من كل جانب ، ليصبح أداة تخدير في يد الأنظمة الفاسدة وموعول للتهديم وتكريس الرداءة . فالتساؤل الأساسي الذي يجب أن نطرحه على أنفسنا هو : ماذا يمثل المسرح بالنسبة لنا ؟ وماذا نريد منه ؟ وإذا حددنا الإجابة بكل صدق وصراحة مع أنفسنا كان بوسعنا أن نقدر المسرح من خلاله الكتابة المسرحية مما يجعلنا نتيح لها الظروف المناسبة لتطورها وذلك بتوفير مناخ الحرية والإبداع وحماية الملكية الفكرية والسعي إلى تثمين الإبداع المسرحي ماديا وأدبيا ، وتحديد مواصفات المسرح باعتباره مسرحا وطنيا يتمسك بإصالته العربية الأمازيغية ويتحرك في أطر تخدم الثوابت الوطنية والثقافية التي يؤمن بها المجتمع و لا تتعارض مع قيمه ومقدساته . يجب إذن محاربة الرداءة بكل أشكالها وتوفير آليات لتطوير الذوق السليم لدى المشاهد منذ نعومة أظفاله ، وتشجيع كل المبادرات بغض النظر عن كونها محترفة أو هاوية ، والبحث عن البذور المسرحية وتشجيعها وذلك عبر كامل التراب الوطني ، والسعي إلى الخروج بالمسرح الجزائري نحو العالمية من خلال كتابة مسرحية جزائرية أصيلة مستلهمين الدروس و العبر والمحن التي عشناها ، حتى تبقى الجزائر والمسرح الجزائري مرجعا في معاني الوحدة الوطنية و التماسك الاجتماعي ، وإذا كانت الأحداث الأليمة التي مرت بها الجزائر أبان العشرية الدموية التي ما زالت تبعاتها تتفاعل إلى حد كتابة هذه السطور، فإن من واجب المسرح ورجالاته أن تستلهم من هذه المآسي مادة للكتابة المسرحية ، فالمادة المسرحية متوفرة بل وهي حية في مخيلتنا الفردية والجماعية ، فمن الغريب عزز الكتابة المسرحية في التفاعل معها ونقلها إلى المسرح بكل عنفوانها وحيويتها.

إن ما عاشته الجزائر من محن لحري به أن يؤسس لمسرح (تراجيدي) بكل المعايير وهو أرقى أنواع المسرح على الإطلاق ، وإذا كان شهداء ثورة التحرير قد وجدوا في رائحة الطاهر وطار " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " بعثا جديدا لهم وإعادة اعتبار لما ماتوا من أجله من قيم ومبادئ ، فالشهداء الذين ذهبوا ضحية الإرهاب في انتظار من يكتب عنهم ويعمل على إحياء ذكراهم ، أم أن متقينا والمختصين بالمسرح منهم مازالوا مذهبولين بهذه المأساة وتحت تأثير هذه الصدمة ؟

1/ مريم نور ، أدب وفن مجلة إلكترونية <http://www.adabfan.com>

المراجع

- 1/ علي الراعي . المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة 1978
- 2/ صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، الجزائر 2007
- 3/ أبو القاسم سعد الله ، تجارب في الأدب والرحلة
- 4/ تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، مطبعة دار الفارابي، بيروت الطبعة 1990 2
- 5/ لايوسايجري ، فن الكتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الإنجلو المصرية ، 2003

المقالات

- 1/ علي الصيرفي ، أهمية الكتابة المسرحية ، مقال على الإنترنت
- 2/ بوزيان بن عاشور، "ولد عبد الرحمن كافي" عملاق قيسماء مسرح الهواة الجزائري بمسغانم ، جريدة النهار
- 3/ جمال حمداوي ، مسرح البحر والبحث عن مجال بديل ، مقال على الإنترنت
- 4/ مريم نور ، أدب وفن مجلة إلكترونية <http://www.adabfan.com>
- 5/ مخلوف بوكروح ، المسرح الجزائري بين الخصوصية والعالمية ، مقال على الإنترنت