

كرونولوجيا المسرح الجزائري؛ بحث في العلاقة بين المسرح والتراث الشعبي Chronology of Algerian theatre; Research into the relationship between theater and folklore

هاجر تقية

جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة1-، الجزائر ، hadjer.taguia@umc.edu.dz

تاريخ الاستلام: 2025/03/01 تاريخ القبول: 2025/04/06 تاريخ النشر: 2025/06/02

ملخص:

يعد المسرح واحدا من الفنون الأدبية الموهلة في التاريخ غربيا وعربيا، ذلك أنه كان أكثر وسيلة تعبيرية يعتمد عليها الناس للتعبير عن معتقداتهم الدينية والفكرية، وحاجاتهم الاجتماعية والثقافية، مصورا لنا مختلف الممارسات الثقافية للشعوب، لذلك فهو جزء لا يتجزأ من التراث، وكما هو معلوم فالمسرح بداياته غربية قبل أن تكون عربية، وقد وصل إلى الجزائر مع مطلع القرن التاسع عشر ميلادي في ظل الحركات الفكرية والثقافية آنذاك، وفي سبيل التأصيل وعدم التبعية لما ينتجه الغرب أراد الكاتب المسرحي الجزائري أن يحقق التميز والتفرد والأصالة لنصه المسرحي من خلال دمج مع فنون الأدب الشعبي لأنه يمثل ذاكرة الشعب (المعتقدات، الثقافة، الفنون...) وأيضا يمثل مادة خصبة تثري أي نص تدمج معه، ومن هنا جاءت فكرة البحث التي تسعى لرصد التطورات التاريخية التي مرّ بها المسرح الجزائري من بداياته الأولى إلى مراحل متقدمة، أيضا تحديد العلاقة التي تربط بين النص المسرحي والتراث الشعبي وإلى أي مدى استطاع الكاتب المسرحي الجزائري استثمار الأشكال التعبيرية الشعبية لإنتاج نص مسرحي جزائري أصيل؟ وتحديد أهم التجارب المسرحية الرائدة.

كلمات مفتاحية: كرونولوجيا/ المسرح الجزائري/ التراث الشعبي/ أشكال التعبير الشعبي.

Abstract:

Theater is one of the literary arts that is deeply rooted in Western and Arab history, because it was the most expressive means that people used to express their religious and intellectual beliefs, and their social and cultural needs, depicting for us the various cultural practices of peoples. Therefore, it is an integral part of the heritage, and as is known, theater had Western beginnings before it was Arab, and it arrived in Algeria at the beginning of the nineteenth century AD in light of the intellectual and cultural movements at that time, In order to be rooted and not dependent on what is produced by the West, the Algerian playwright wanted to achieve distinction, uniqueness and originality to his theatrical text by merging it with the arts of popular literature because it

represents the memory of the people (beliefs, culture, arts...) and also represents fertile material that enriches any text that is combined with it, Hence came the idea of research that seeks to monitor the historical developments that Algerian theater has undergone from its early beginnings to advanced stages, and also to determine the relationship between the theatrical text and popular heritage, and to what extent was the Algerian playwright able to exploit popular expressive forms to produce an authentic Algerian theatrical text? And identifying the most important pioneering theatrical experiences.

Keywords: Chronology/Algerian theatre/folklore/forms of popular expression

1. مقدمة:

يعد المسرح واحدا من الفنون الأدبية التعبيرية الأكثر انتشارا في العالم، وهو غربي المنبت؛ انتقل إلى دول شمال إفريقيا في ظل الحركة الفكرية والثقافية إبان القرن التاسع عشر، وأشهر الأعمال التي كانت تعرض آنذاك ما يسمى بـ **خيال الظل والقراقوز**، وإذا ما بحثنا في الإرهاصات الأولى للمسرح في الجزائر نجد أنها تسبق ظهور المسرح في باقي الدول العربية، ودليل ذلك كثرة المسارح وتوزعها على عديد من ولايات الوطن، منها مسرح شرشال الذي شيده الملك البربري يوبا الثاني، أيضا الآثار التي بقيت من المسارح الرومانية بولاية سطيف وولاية تبسة، أيضا اكتشاف نص مسرحي بعنوان "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" العام 1848م بمكتبة المعهد الوطني للغات والحضارة الشرقية بباريس لصاحبه إبراهيم دانيوس، وقد كُتب هذا النص بالدارجة الجزائرية واللغة العربية الفصحى¹، والملاحظ أنّ هذا النص المسرحي فيه من الإتقان والإبداع (قوة تصوير المشاهد وقوة الوصف، والطريقة المبدعة في الحوار) ما جعل الباحثين يضعون احتمال وجود نصوص مسرحية سابقة له، أما المسرح بمفهومه الحديث لم يظهر في البلاد العربية إلا بعد أن لمع بريقه واكتملت ملامحه في البلاد الغربية، فاستجلبه العرب في ظل الاحتكاك بالثقافة الغربية، والجزائر ليست بعيدة عن هذا فالكاتب الجزائري لم يسلم من التبعية ووجد نفسه ينهل من الثقافة الغربية دون توقف، لذلك مثلت العودة للتراث عامة والتراث الشعبي خاصة حاجة

ملحة من أجل الحفاظ على الهوية الوطنية ذلك أنه بطاقة هوية أمة من الأمم (عاداتها، تقاليدها، تاريخها، فنونها...)، خاصة وأنّ المجتمع الجزائري كان يخوض حربا ضد مستعمر حاول بشتى الطرق طمس هويته الدينية والثقافية والفكرية وانتزاع سيادته، فقد قام المستعمر بحرق العديد من المخطوطات والمصادر الموجودة بمدينة قسنطينة والتي يُشكك العديد من الدارسين بأنّها كانت تحمل بين طياتها فنونا وآدابا ونصوصا مسرحية لكتاب جزائريين من العصور المتقدمة، وتوظيف المسرح للموروث الشعبي راجع لكون هذا المسرح يُحاكي الواقع المعاش للإنسان الحقيقي منه والخيالي، ويقدمه لنا في شكل عروض صورية ، وأول من اشتهر بكتابة المسرح القائم على الموروث الشعبي **رشيد القسنطيني**؛ لذلك تعد البداية الفعلية للمسرح الجزائري العام 1928، إلّا أنّ الأعمال المسرحية في الجزائر لاقت تهميشا من طرف الدارسين وهذا لاعتقادهم بأنّ الكاتب الجزائري نسخ عن الآخر الغربي، وأنّه لم يستطع التّأصيل لمسرح جزائري له خصوصيته السّردية وسماته الفنية، ومن هنا جاءت فكرة البحث التي تسعى لرصد التطورات التاريخية التي مرّ بها المسرح الجزائري من بداياته الأولى إلى مراحل متقدمة، أيضا تحديد العلاقة التي تربط بين النصّ المسرحي والتراث الشعبي وإلى أي مدى استطاع الكاتب المسرحي الجزائري استثمار الأشكال التعبيرية الشعبية لإنتاج نص مسرحي جزائري أصيل؟ وتحديد أهم التجارب المسرحية الرائدة.

أولا- المسرح الجزائري وسؤال الهوية:

تمثل العودة إلى التراث حاجة ملحة في ظل التطورات الحاصلة على جميع الأصعدة (الثقافية والفكرية والحضارية...) ؛ أولا للحفاظ على الأصالة والهوية الوطنية من الاندثار أو من التهجين نتيجة الاحتكاك بالآخر الغربي الذي حاول بشتى الطرق نشر ثقافته التي لا تتناسب مع البيئة العربية عامة والجزائرية خاصة ، كما وأنّ هناك من الأدباء والنقاد ممن انسلخوا عن هويتهم ونصبوا أنفسهم مبشرين لثقافة الغير دون تمحيص أو مراعاة، وثانيا من

أجل مساءلة هذا التراث والبحث فيه ؛ ذلك أنّه يحمل من الكنوز المعرفية ما يُمكن الباحثين من التأسيس لمعرفة عربية خالصة، هو الأمر كذلك بالنسبة للموروث الشعبي الذي يمثل ديوان أي أمة من الأمم وحافظ عاداتها وتقاليدها وتاريخها الثقافي ككل، فالعودة إليه والتقيب فيه صار من المسلمات وضرورة حتمية ، قصد تحقيق الخصوصية المعرفية (الأدبية والفنية) وعودة كُتاب المسرح للموروث الشعبي راجع إلى قناعتهم بأنّه لا تأصيل لمسرح جزائري دون العودة إلى الموروث الشعبي وهذا ما يُقر به إدريس قروقة في قوله: "أعتقد أنّ المسرح عندنا إذا أراد أن يجدد انطلاقته الفنية فلن يتأتى له ذلك إلا بالعودة إلى التراث الشعبي عبر البحث عن سبيل لتأصيل المسرح الجزائري، بإعطائه روحه الشعبية وخصوصيته المتميزة النابعة من البيئة الجزائرية الثقافية والطبيعية"² ، وانطلاقة المسرح العربي لم تكن من كُبريات المسارح وقاعات العرض كما هو معروف اليوم، إنّما من الأسواق الشعبية أين كان يجتمع العامة ويشاهدون العروض التي تقدم من قبل المداحين والقراقوز ومسرح البايات (مسرح الظل)؛ والعودة للموروث الشعبي وتوظيفه في الأعمال المسرحية لم يتأت من فراغ، إنّما كان ذلك راجع لعدد من الأسباب نذكر منها:

أ- الآخر الذي طرح سؤال الأنا: الآخر هو الذي طرح سؤال التراث وجعل الأنا في مواجهة مع ذاتها تُساءل نفسها عن ماضيها وعن حاضرها، لذلك كان الاستعمار الفرنسي واحدا من أهم الأسباب التي جعلت المثقفين الجزائريين يعودون إلى تراثهم المعرفي والثقافي، وذلك بغية الوقوف بوجه مخططاته التي تسعى للاستيلاء على الجزائر من كل الجهات، كما وأنّه لكل فعل رد فعل فالعودة للتراث مثلت رد فعل على هذه المخططات، فالعودة للموروث الشعبي ما هي إلا رغبة في إثبات وجودنا أمام الآخر (المستعمر) الذي حاول جاهدا كبح هذا الأمر وحاول إبقاء الثقافة الجزائرية طي النسيان، وحاول إلغاء الوجود التاريخي والفكري والثقافي للجزائر وإبعادها عن الركب الحضاري، إذن هذه "النزعات نحو إحياء التراث وتجديده قد

ولدت مع مواجهتنا للآخر الاستعماري، كرد فعل على مستحضراته المادية وأن عملية إحياء التراث والتمسك بالتقاليد هي الوجه الضروري لنزعة التجديد ومواكبة العصر لإثبات وجودنا التاريخي".³

ب-الهوية في مواجهة خطر الانسلاخ: تعد الحادثة واحدة من أسباب العودة إلى التراث خاصة وأنها صارت تمثل خطرا يهدد الهوية بعد أن وجدت أتباعا يمجّدونها ويبجلونها أيما تبجيل، وينهلون منها دون تدقيق أو تمحيص لما يُستجلب وإن كان يتناسب والبيئة الثقافية التي ينتمون إليها، ودون التنبه لنقطة أساسية ألا وهي أنّ لكل بيئة خصوصيتها التي تفرض عليها نمطا خاصا من الكتابة الفنية ونمطا خاصا من النقد ، وفي ظل هذا نجد أنّ الهوية تتعرض لخطر الانسلاخ والانتماء لهوية مغايرة بعيدة كل البعد عن الهوية الأصلية التي تقوم على ثوابت دينية ووطنية وثقافية وتاريخية، فكان لزاما الحفاظ على الهوية الوطنية الإسلامية وحمايتها من الحادثة وحملات التبشير، والظروف التي عاشتها الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي جعلت من الجزائري ضعيف الكيان قابلا لإحداث تغيرات جذرية على مستويات عدة، لذلك فالعودة للمورث ومحاولة جعله لبنة أساسية يبني على أساسها هذه التطورات يمكن أن يحفظ هويته وانتمائه الوطني والمعرفي والثقافي وألا ينسلخ عنه ليلبس لبوسا لا يناسبه "تعتبر الظروف التي عاشتها الجزائر إبان الفترة الاستعمارية ومخلفات ما بعد الاستقلال إحدى أهم العوامل التي جعلت الكاتب المسرحي الجزائري على اقتناع بوجوب تغيير البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية ومنها مراجعة التراث لا من أجل التقديس والانغلاق ولكن لتحقيق الوثبة الحضارية لمحو مخلفات الاستعمار التي طالّت تاريخنا وديننا وعاداتنا وتقاليدنا"⁴.

ج-تعزيز الأنا وتعظيم التراث: لم يجد العربي ما يفخر به من انجازات سوى العودة إلى التراث والتفاخر به، وبمنجزات المتقدمين التي لم يكن له يد فيها والتفاخر بمآثر العرب سببه

العاطفة فالعربي آنذاك كان يواجه عديد الانكسارات والهزائم آخرها هزيمة 1967 التي كانت القطرة التي أفاضت الكأس وجعلت العربي في مواجهة حادة بين ثنائيتين (التراث والحداثة)، وعليه فقد "اتجهت عواطف بعض الكتاب في القرن الماضي ومطلع هذا القرن نحو التاريخ العربي يستوحون بعض المواقف القومية التي تدعو إلى الفخر والاعتزاز..."⁵

د- المسرح الجزائري/العربي وسؤال التأصيل: انتهى البحث الذي قام به عديد النقاد والدارسين إلى أن العرب لم يعرفوا الفن المسرحي سابقا، وأنه غربي الأصل والمنشأ ولأن عقدة النقص أمر ملازم والإقرار بأسبقية الغرب أمر غير مقبول أو غير لائق، فمحاولة التأصيل لمسرح عربي بدأت من هذه النقطة "بعض النقاد والمبدعين قد اقتنعوا كل الاقتناع بأن الفن المسرحي هو فن جديد وافد إلينا لذلك انطلقوا من حيث انتهى الآخرون، فقد وجدوا أن الإذعان للمسرح الغربي والاعتراف بفضل على الأدب العربي لا يليق بتاريخ العرب الأدبي، ومن هنا دعوا إلى تأصيل مسرح عربي كي يحققوا الأمل القديم في وجود مسرح عربي، وبعبارة أخرى إقامة علاقة بين المبدع وبين تراثه العربي القديم للخروج بمسرح عربي أصيل وجديد..."⁶ وعليه فالكاتب المسرحي أراد في ظل سيطرة النموذج المسرحي الغربي أن يؤصل لمسرح عربي خالص بهوية وأسس عربية، من خلال الفخر بمآثر العرب وما قدموه من إنتاج فني وثقافي، لكن هل فعلا استطاع فعل ذلك؟ وهل تخلص حقيقة من قيود الكتابة الغربية؟ أم أنه غير قادر على الخروج من دائرة النموذج الغربي مما جعله يخفي ذلك بمنح كتاباته صفة التأصيل؟ في حدود رؤيتي أظن أنه على الكاتب الجزائري والعربي عقد حوار مع الآخر ومع التراث، شريطة أن يكون هذا الحوار قائما أولا على التفاعل وثانيا عليه أن يؤمن بثقافة الحوار ويتقبل الرأي الآخر والأخذ منه إن كان ينفع المسرح العربي، والخروج من دائرة المقارنة بين التراث العربي والمسرح الغربي، ومحاولة استنتاج أوجه الاختلاف والضعف بينهما إلى دائرة التأسيس لأسس وآليات كتابة مسرحية

والجدير بالذكر أن بدايات المسرح العربي كانت تنظيرية _مع بدايات ستينيات القرن الماضي_ بالدرجة الأولى ولم يحظ الجانب التطبيقي بأهمية كبرى من الناحية النقدية والإبداعية، ويرجع توفيق الحكيم هذا الأمر لقلة المسارح في البلاد العربية ورأى أن أحسن حل هو إنتاج نص مسرحي يمكن أن يُمثل في أي مكان ولا يحتاج لا إلى خشبة مسرح ولا ملابس...

هـ- **الأشكال التعبيرية الشعبية وقابلية التمسرح**: اعتمد الكاتب المسرحي الجزائري الانتقائية أثناء بحثه في الموروث الشعبي، فقد حاول إيجاد الأشكال القابلة للتمسرح والعرض المسرحي كمسرح الظل والقوال والحلقة، هذه الأشكال في نظر الكاتب الجزائري يمكن شحنها بطاقات تعبيرية تحمل معاناته ومعاناة الشعب الجزائري والواقع المعاش، ذلك أن الموروث الشعبي له قدرة على "تنبيه وتحريض الذاكرة الجماعية والفردية على حد سواء بأن يدفع الكاتب المسرحي والمخرج هذا الجمهور من خلال العروض المستلهمة من التراث والموظفة في الاندماج مع العمل المسرحي فيصبح النص المؤدي والممثل الممتطى خشبة المسرح والجمهور المنفعل مع المسرحية في قارب واحد، ويمكن حتى للجمهور أن يصبح ممثلاً يؤدي دوره في المسرحية مع بقية الممثلين في العرض المشاهد".⁷

وعليه نجد أن الكاتب المسرحي عاد لموروثه للأسباب التي ذكرناها، لكي يُطوعه لخدمته وخدمة الأغراض التي يروجها منه، فسؤال التراث لم يكن ليُطرح لولا المواجهة التي فرضت على العربي فرضاً، وأيضاً كان انتقائياً في اختياراته فالتراث الذي ركز عليه هو الأعمال التي كتبت في فترة الازدهار وهي أعمال يستحق أن يُفتخر بها، وعليه فالكاتب المسرحي "أراد بارتباطه بالتراث وخصوصاً فترات الازدهار، أن يحفظ للأمة العربية قوميتها وهويتها ووحدتها لأن العرب في هذه الفترات _أي بعد الهزائم_ كانوا في أشد الحاجة إلى

ما يذكرهم بمآثر الآباء والأجداد حتى يستمدوا منها المنطلق الجديد لحياتهم والبعد عن الإحباط والانكسار وعودة الثقة بالنفس العربية كي يبنوا أنفسهم مرة أخرى⁸

ثانيا معايير توظيف الأشكال الشعبية في النص المسرحي:

يخضع توظيف الأشكال الشعبية التراثية في المسرح إلى شروط ومعايير؛ هذه المعايير يجب أن يضعها الكاتب المسرحي نصب عينيه كي لا يتحول عمله إلى مادة غير مؤهلة لأن تكون عملا فنيا وأدبيا، وأيضا حتى يكون مبدعا لا مبتذلا، وقد حدد سيد علي إسماعيل هذه المعايير، نذكر منها:

1- الشخصية المستقلة: والمقصود بالاستقلالية هنا عدم التبعية لأي طرف من الأطراف أي التراث والنموذج المسرحي الغربي، فعلى الكاتب أن يعقد حوارا فعالا ومثمرا مع تراثه وتاريخه الثقافي ومع الثقافات الغربية، وينبه سيد علي على أن الشخصية المستقلة هي التي تعطي للنص المسرحي خصوصيته وهي التي تصنع الشخصية المسرحية " يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة فإذا لم تكن موجودة فعلينا أن نوجدّها... لقد ذكرنا أن هناك مسرحا حاضرا وموجودا، ولكن الأمر الذي يحتمل كثيرا من الشك هو أن يكون المسرح ممثلا لشخصيتنا المسرحية... ورغم هذا فهناك أشياء ستساعدنا كثيرا في مهمتنا فقط علينا أن ننسى مفاهيمنا الأوروبية التي تعلمناها عن أرسطو وشكسبير... وبعين كاشفة وبأفق مفتوح نبحث عن الأشكال المسرحية في حياتنا إذ تلك هي البذور والمادة الخام..."⁹.

2- التراث وسؤال التجاوز: التراث ليس من المقدسات التي لا يجوز المساس بها، فعلى الكاتب أن يكون ذكيا في أخذه من التراث، وذلك لا يمنع استعانته بما تقدمه الحداثة من تقنيات وآليات معاصرة، نظرا لأن لكل عصر خصوصيته وموضوعاته، فلا يمكن أن نسقط تراثنا على حاضرنا علينا أن نقرأ تراثنا قراءة لا تجعلنا نرتبط به ارتباطا وثيقا، ولا نسعى لإحيائه وعكسه على حاضرنا دون تغيير أو تبديل، ذلك أن الهدف من توظيف التراث ليس

الحفاظ على كل المادة التراثية في قوالبها، فالتراث "ليس مجموعة ثابتة أو متحجرة من الحقائق التاريخية أو العادات والتقاليد الشعبية، بل هو مجرد تصورات ووجهات نظر لمن دونه حسب موقفه من الملمح التراثي الذي كان في البداية ظاهرة فردية ثم أصبح جماعية بمرور الوقت"¹⁰، إنّما الهدف هو استغلال ما يقدمه هذا التراث من خصائص فنية وجمالية تسمح للخطاب المسرحي بالمحافظة على خصوصيته وهويته العربية لا غير.

3-الانتقائية: الانتقاء مرتبط بالكاتب بالدرجة الأولى وعليه أن يجيد هذه العملية، بمعنى يأخذ فقط ما هو قادر على التعبير عن مشكلة من المشكلات الراهنة، أو قادر على إيجاد حل لهاته المشكلة، فبإمكانه الاعتماد على التراث حسب قول سيد علي إسماعيل في مرحلة ازدهاره أو في مرحلة ضعفه "من الأفضل للكاتب المسرحي أن يبحث ثم ينتقي من التراث ما هو ملائم لمشكلات حاضره حتى يستطيع أن يتعامل مع هذه المشكلات من خلال هذا الانتقاء التراثي من الواضح أن حرية الانتقاء مكفولة للكاتب فمن الممكن أن ينتقي الفترات المزدهرة في تاريخ التراث العربي...ومن الممكن أن ينتقي عكس ذلك، أي فترات الضعف والانحلال...ومن الثابت أن قيمة التراث المجردة تكمن في تدوينه...أما قيمته الجمالية والفنية فتكمن في حسن التوظيف وطريقة المعالجة والتعامل معه من قبل الكاتب"¹¹ لكن الانتقائية هنا قد تتسبب في مشكلات للكاتب خاصة إذا كان لا يمتلك وعيا نقديا ففي سبيل توظيفه للتراث يجد نفسه يواجه هجوما من طرف النقاد خاصة إذا ما أظهر الجانب الضعيف والمبتذل من التراث ونقص بذلك بعض الأعمال التي كتبت في عصر الركود الأدبي، فسيُتهم بأنه يهاجم التراث ويستنقص من قيمته المعرفية والفنية والجمالية فبدل أن يجعل من توظيف التراث نقطة قوة لعمله الأدبي، يقود عمله ليصبح طي النسيان ويشار إليه بأنه من أسوء ما قدمه الكاتب في مسيرته.

4-المرونة في التعامل مع التراث: الكاتب المسرحي في توظيفه للتراث يمتلك الحرية المطلقة فهو لا يؤرخ وليس مرهونا بنسخ الأحداث كما وردت، بل عليه أن يكون مرنا في التعامل معه، فهو يستطيع خلق حدث تراثي وخلق شخصية تراثية ليس لها وجود في التراث، ويربط بينها وبين أحداث وشخصيات تراثية حقيقية ربطا يخلق نوعا من الإبداع والجمالية، ذلك أن المتحكم في أي عمل أدبي فني وليس فقط مسرحي هو القواعد الفنية " إن المبدع المسرحي الذي يعي دور التراث وعيا نقديا هو الذي يفجر ما فيه من دلالات إيحائية ويكشف ما فيه من طاقات متفجرة قادرة على التجديد والاستمرار"¹².

5-رمزية التراث: لقد شاع في الأدب العربي المعاصر استخدام الرمز من قبل الكتاب والشعراء، فقد كانوا يتجنبون كثيرا استخدام التعبير المباشر خاصة وإن كان للكاتب/الشاعر ميول سياسية فهو يخفي توجهه باستخدام رموز إيحائية، أيضا هناك منهم من يتجنب التعبير عن ألمه والمشكلات التي تواجهه في حياته فيستخدم الرمز ويشحنه بطاقات دلالية تغنيه عن التعبير المباشر وهو ما أسماه إليوت بالمعادل الموضوعي، والكاتب المسرحي بتوظيفه للرمز التراثي عليه أن يضع المتلقي بعين الاعتبار، فهو ينقل رأيه وفكرته لجمهور من المتلقين "قدرة الكاتب هنا تتمثل في حسن اختيار الطريقة التي يعبر من خلالها عن غرضه بشرط أن يكون لهذا الغرض كيان تاريخي وتراثي عند المتلقي حتى لا يحدث انفصال بين الرمز وبين المرموز له"¹³

ثالثا-تمثلات التراث الشعبي في المسرح الجزائري:

قامت التجربة المسرحية في الجزائر على توظيف الموروث الشعبي الجزائري بأشكاله المختلفة والتي جعلته مسرحا متميزا عن باقي المسارح نظرا لغنى الثقافة الشعبية الجزائرية، والاعتماد على الموروث الشعبي في المسرح الجزائري كان سببه بداية مواجهة خطط

الاستعمار الفرنسي لطمس الثقافة الجزائرية وتهديد الهوية، بعدها تم استدعائه في إطار ما يسمى بالتجريب ومن أهم الأشكال التي شاع توظيفها في النص المسرحي نجد:

1- الحلقة: تأخذ الحلقة معناها اللغوي من شكلها الهندسي الدائري أين يجتمع أو يتحلق مجموعة من الناس وقد عرفتها زهية عوني بقولها "تأخذ الحلقة اسمها من شكلها الدائري وفضاءها الهندسي المميز الذي يتحلق حوله المتخرجين بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها وهو يواجه من موقفه ذلك الجمهور مما يجعله يتحكم في المشهد بكامله وقد تضيق تلك الدائرة إلى حدها الأقصى لحاجة المستمعين إلى النقاط جزئيات خطاب المتحدث وطلبا لتحقيق ما يكفي من الحميمية مثلما يمكنها أن تتسع وتتحول إلى حلبة فسيحة"¹⁴.

وشهرة الحلقة ليست محدودة على بلاد المغرب العربي، فهي مشهورة في بلاد المشرق ومصر، وليست مرتبطة فقط بالحكايات والقصص أيضا يتحلّق الصوفية لإنشاد المدائح، والحلقة ذات طابع شعبي فرجوي احتفالي، وهي تعتمد على خصائص أشبه بخصائص المسرحيات من شخصيات وحوار خارجي ومونولوج، وعروض لراقصين وبهلوانيين ومنشدين وهي تشترط وجود القوال والسارد الذي يعد راعي الحلقة فهو الذي يسرد أحداث القصة أو السيرة الشعبية، ويجب أن تتوفر القدرة الإبداعية في السرد وأيضاً الأسلوب الذي يجعل الجمهور أكثر تفاعلاً ومشاركة في المسرحية "تستند الحلقة في مكوناتها على أربع عناصر رئيسية: القاص، الفضاء، المشاهد والجمهور، وهذا القواعد هي ذاتها التي يستند عليها المسرح الملحمي ألبر يخي من جانب حضور مظاهر المحاكاة والممارسة التكرية المعمول بها في فرجة الحلقة، تتفرد هذه الأخيرة بخاصية بارزة قلما نصادفها في المسرح الكلاسيكي ولكنها ظهرت بقوة مع نظريات التغريب والتباعد التي اشتهر بها بريخت وتتمثل في إشراك الجمهور واستفزازه من أجل المشاركة الإيجابية في تغيير العالم"¹⁵.

وفي الجزائر نجد المسرحي عبد القادر علولة قد استخدم الحلقة ووظفها في نصه المسرحي بهدف التأسيس لمسرح جزائري يمكن أن يُمثل الوعاء الذي تُصَبُّ فيه معاناة الشعب الجزائري ويحفظ ذاكرته الشعبية والثقافية...، وأيضاً وظفها في نصه رغبة منه في خوض غمار التجريب الذي راج كثيراً وسط الكتاب، يقول عن الحلقة "أنه في كل يوم من أيام الأسبوع نقوم بلادنا (السوق الأسبوعي) أين تلتقي جموع الناس لقضاء حاجاتهم في هذه الأسواق وكانت تقام الحلقات على شكل دائري، تروي 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 تُخلط فيه الحقيقة بالخيال؛ الجد بالهزل، فالحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيتهم وتقاليدهم وهي بكل بساطة ظاهرة ثقافية شعبية.¹⁶

2-القول: هو من الشخصيات الشعبية التي اشتهرت في وقت من الأوقات، ذلك أنه يتجول في كل المناطق والقبائل لنقل الأخبار والوقائع، ويُقَصُّ القصص المتنوعة منها البطولية ومنها الخرافية ومنها قصص الأنبياء والرسل، وكان يجتمع حوله الناس ليسمعوا هذه الأخبار والقصص؛ إذ يُطلق عليه "الشاعر الجوال وهو ذلك الرجل الذي يحمل الرماية ويتيه في الأرض بحثاً عن الناس في الأسواق والقرى والمدن ناقلًا الأخبار والوقائع اليومية، كما أنه يروي القصص البطولية والدينية كقصص الأنبياء والرسل والسير الشعبية، كسيرة أبي زيد الهلالي وسيرة سيف بن ذي يزن، وهو في وسط حلقة دائرية من الجمهور، حيث يستهل الحديث بالصلاة والسلام على رسول الله (ص) والتسبيح، الاستطراد ببعض النكت أو الألغاز لتكون بعد ذلك الحكاية"¹⁷

والقول هو مظهر من مظاهر الثقافة الشعبية ارتبطت نشأته بالقبيلة لأنها التي ابتدعته لكي يجسد قيمها الاجتماعية والعقدية، وهو رمز من رموز الذاكرة الشعبية؛ ولقد لعب القول دوراً

هاما في مقاومة الاستعمار الفرنسي، بمحاولته شحذ همّة الشعب بسرده لقصص المغازي والفتوحات الإسلامية وفق أداء مسرحي قوي ومبدع؛ هذا وقد تنبّهت السلطة الفرنسية للخطر الذي يُشكله هذا الفن الشعبي على مخططاتها الاستعمارية المتمثلة في الغزو الثقافي وتضييق الخناق عليهم "لقد تنبّهت السلطة الفرنسية لما تمثله هذه القصص من خطر على كيانهما وما تؤدّيه من دور في إيقاظ الروح الوطنية وغرس مبادئ المقاومة والثورة في نفس الناس فراحت تُضيّق الخناق على جملة من المدّاحين وتفرض عليهم الرقابة وتحاسبهم على ما كانوا يؤدّونه، ولم تكنف الإدارة الاستعمارية بذلك حيث بلغ الأمر مداه بإصدار فرنسا العام 1955 لمرسوم يمنع حلقات المدّاحين ويهددهم بالسجن"¹⁸.

3- مسرح الظل: هو واحد من الأشكال التراثية التي عُرفت قديما والتي يُمكن عدّها صورة من صور المسرح، وقد عرفه العرب في العصر العباسي وهناك إشارات تدل على ذلك "نجد ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح خيال الظل"¹⁹.

ولقد اشتهر **خيال الظل** في عهد الفاطميين وبلغ مبلغه وذاع صيته، وصار فنا لا غنا عنه في كل المناسبات والاحتفالات، وقد كان يُستخدم لإضحاك المرضى والتخفيف عنهم، وفي بداية ظهوره كان حكرا على الأمراء والنبلاء لتسلّيتهم، بعدها صار أكثر الفنون الشعبية رواجاً في الأسواق والساحات العامة، أيضا في المناسبات الدينية والاجتماعية²⁰؛ و**خيال الظل** عبارة عن صور لشخصيات يتم تحريكها من قبل أشخاص يتكلمون ويقومون بحركات بدلا عنها يسمونهم **المخيلين**.

والفضل في ظهور هذا الفن يعود **للموصلي ابن دانيال** الذي استطاع "بذكائه وثقافته وملاحظتها الدقيقة الجمع بين الملامح التراثية المتشابهة والعروض البدائية لخيال الظل ليضع فنا جديدا فيصبح بذلك خيال الظل واحدا من أولى مظاهر الفرجة الشعبية التي قُدمت

في بيوت مخصصة لها وَيَحْضُرُهَا الجمهور في أماكن مخصصة له لمشاهدة العرض"²¹؛ ومن أشهر روايته رواية طيف الخيال والبطل فيها (الأمير وصال) وتابعه طيف الخيال الأحذب القصير، يقول:²²

خَيَالَنَا هَذَا لِأَهْلِ الرُّتَبِ *** وَالْفَضْلُ وَالْبَذْلُ لِأَهْلِ الْأَدَبِ

حوى فنون الجَدِّ والهَزَلِ في *** أحسن سَمَطٍ وأتى بالعَجَبِ

وقد اشتهر مسرح خيال الظل في الجزائر لكن بتسمية أخرى وبشكل آخر وهي مسرح القراقوز أو مسرح العرائس أو مسرح الدمى.

4-الأرجوز أو القراقوز: وهو فن دخل الجزائر في العهد العثماني على يد الأتراك الذين زاروها ونقلوا إليها مظاهر ثقافية واحتفالية مغايرة لما يعرفه الجزائريون، وعليه فكلمة قراقوز هي كلمة تركية تنقسم إلى قسمين (Kara) والتي تعني السواد أو الظلام و (Goz) العين ومعناها العام هو النظرة السوداوية للواقع والحياة بصفة عامة، وهذا المفهوم يحيلنا إلى التناقض الذي يحمله هذا الفن فمعناه سلبي لكن هدفه التسلية ونشر الفرح، وقد اختلف الباحثون حول سبب التسمية فمنهم يقول أنه سمي بهذه التسمية تيمنا بالحداد قراقوز الذي أوكله السلطان العثماني أورخان ببناء مسجد، ويقول البعض "أنه سمي بالعين السوداء لأن من يقومون بتمثيله هم من العجر سود العيون، بينما يرجح البعض الآخر أنه سُمي بهذا الاسم لأنه ينظر إلى الحياة بعين سوداء أو من خلال منظار أسود فهو يقوم على الشكوى من الحياة ومحنها ومفاجأتها وتقلباتها ونقد أحوالها..."²³

وقد اشتهر هذا الفن في الجزائر ولاق رواجا كبيرا فصار هو أساس المناسبات الدينية والاحتفالات الاجتماعية (زواج وختان)، وكان يعرض في المقاهي خاصة في شهر رمضان المبارك، وقد تم حضره في فترة الاحتلال الفرنسي بسبب المواضيع التي كان يعرضها والتي كانت تسخر من المستعمر وتشتمه وتستصغره مما يقوي عزيمة الشعب وتشدذ هممه

للقوف في وجهه "...يبدو أن لعبة القراقوز كانت غداة الاحتلال الفرنسي منتشرة في مختلف أنحاء الجزائر في القرن التاسع عشر قد حضروا عروضها في أماكن متفرقة، غير أن سلطات الاحتلال أصدرت سنة 1843 قرار يمنع إقامة عروض القراقوز لأنها كانت تحرض على الثورة ضدها، وتقدم الفرنسيين في صورة ساخرة...".²⁴

وفيما يخص أهم العروض التي كانت تُقدم في الجزائر لم يصلنا الكثير منها وذلك لأن عروض قراقوز لم تكن تُدون وإنما تعتمد على المشافهة والارتجال في كثير من الأحيان وتُنقل عن طريق الرواية، فمن قاموا بالبحث في التراث الشعبي وفنونه _من رحالة ومستشرقين ومن دارسين وباحثين جزائريين_ وجدوا صعوبة في جمع المادة الشعبية ومعرفة شخصيات ومحركي الدمى في الجزائر، والمُلاحظ أن أغلب الرحالة الذين شاهدوا مسرح القراقوز قدموا نفس الملاحظة وهياً أنه مسرح سيء السمعة نتيجة للغة الغير أخلاقية التي تُعرض بها هذه التمثيليات؛ تذكر سعاد محمد خضر أن الشخصيات الرئيسية لمسرح القراقوز الجزائري ثلاثة: "القراقوز" وهو شخص ماهر، حاذق، ناهب ولكنه طيب القلب وهناك "الالا سنباية" وصديقها الذي لا يفارقها مطلقاً والذي يفت من عضده أبداً حيّل القراقوز... ويبدو أننا أمام ثلاث شخصيات رئيسية إحداها نسائية عكس المتعارف عليه في مسرح القراقوز في المشرق العربي وتركيا حيث يقتصر دور البطولة على شخصيتان رئيسيتان تشعلان الصراع في المسرحية...".²⁵

رابعاً-الأعمال المسرحية الجزائرية الرائدة:

*عبد القادر علولة: من مواليد 8 يوليو 1939، كاتب ومسرحي جزائري له عديد من الأعمال المسرحية أهمها مسرحيات ثلاث: القوال (1980)، الأجواد (1985)، اللثام (1989) في هذه المسرحيات وظف علولة التراث بشكل واضح وذلك لرغبته في التأصيل لمسرح جزائري يستمد أسسه ومقوماته من الثقافة الجزائرية، وعدم الانسياق وراء النموذج

الغربي، هذه المسرحيات هي تصوير لواقع الإنسان وكفاحه المتواصل للعيش هي تصوير لنضال الطبقة الكادحة.

-**مسرحية الأجواد:** تعد هذه المسرحية من أشهر وأنضج المسرحيات التي كتبها علولة وقد قال عنها: "إنني أعتبر أن (الأجواد) هي المسرحية الأكثر اكتمالا من بين كل مسرحياتي، فهي تكشف حاليا عن أفضل وجه لتجربتي ككاتب مسرحي ومخرج"²⁶ لقد أظهر علولة في هذه المسرحية قدرة فنية متميزة بدمجه للتراث الشعبي مع المسرح للتعبير عن الحياة اليومية للطبقة الكادحة في المجتمع، والتعبير عن معاناتهم في تحصيل لقمة العيش، أيضا التعبير عن جانبهم المتفائل والإيجابي وإنسانيتهم وجودهم، هذه الطبقة المهمشة في المجتمع عبر عنها علولة في هذه المسرحية وفق ثلاث لوحات كان **القول** هو أساسها باعتباره السارد للأحداث؛ أما اللوحة الأولى تستعرض حياة الشخصية "علال الزبال" المتقانية في عملها على الرغم من أنه يكنس مخلفات الناس إلا أنه كان يستشعر الراحة في عمله هذا ولا يضجر منه على العكس كان يتحكم على السلع ويقدم رأيه الصريح فيها، وقد عرض لنا هذه الشخصية باعتماد الشعر الشعبي القابل للإلقاء والغناء، يقول:

"علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع لكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقا يهرب شوي للوسواس"²⁷

أما اللوحة الثانية فتصور لنا قصة معاناة الشخصية قدور وكفاحها، قدور الذي ابتعد عن عائلته بسبب سعيه لتحصيل لقمة العيش، كما وتصور لنا تناقضات الحياة فهو عامل يشيد المنازل والبنائيات إلا أنه في مقابل ذلك لا يملك منزلا محترما فمنزله مهدد بالانهيار، وتصور أيضا قناعاته وصبره على الرغم من معاناته، يقول:

"ابني وعلا، كب جهده فالبغلي والياجور .

ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور .

وحش المرأة ولولاد ثقيل في صدره كالكور .

في خاطره طعيمة وحنان مراته فطيمة..²⁸

أما اللوحة الثالثة فتصور لنا حياة كل من منصور (وهو عامل في مصنع متقن في عمله لكن وقت التقاعد قد حان ويجب عليه ترك آله التي يحبها كثيرا ولم يفارقها من سنين طوال) يقول:

رَزَمَ قَشَّه المنصور بالصمت والتبسيمة

سَرْخُوهُ فِي تَقَاعْدُ يَرِيحُ مِنْ الخَدْمَةِ

أَوْقَفَ عِنْدَ الآلَةِ حَيْرَانُ حَطَّ فُوقَهَا الرِّزْمَةَ

تَنَهَّتْ وَعَنَقَهَا نَقُولُ بَيْنَانَهُمْ ذِمَّةٌ²⁹

و جلول الفهايمي وهو عامل في مصلحة حفظ الجثث شخص بسيط جدا محب للخير لكنه معروف بعصبيته ونرفزته وفضوله وهذا ما أدى به للتقل من وظيفة لأخرى في قطاع الصحة، هو يحاول جاهدا فضح البيروقراطية التي تميز القطاع الصحي والسلوكيات الغير سليمة والغير أخلاقية والتي لا تسمح بالنهوض بهذا القطاع، لكنه صار عصبيا بسبب الصراع الذي يعيشه في محاولته المستميتة لإظهار الحق ونصرة الخير، يقول:

"أنا الفهايمي ما نسواش... أنا متالبني الهم... عندهم الحق اللي يسبوني... عندهم الحق اللي

مسميني الفضولي... لو كان راني عايش في بلاد أخرى لو كان راهم سجنوني على طول

العمر... لو كان راهم حكموا عليا بالإعدام... ما نسواش أنا... يلزمني السوط... السوط..³⁰

هذه التجربة المسرحية لعبد القادر علولة تعد محاولة جادة ورائدة للتأصيل لمسرح جزائري له خصوصيته الفنية والجمالية المتمثلة في استدعاء التراث الشعبي بأشكاله وفنونه المختلفة

وتمثله في النص المسرحي، فمسرحية الأجواد التي أشرنا لها سابقا استدعى فيها الكاتب شخصية شعبية تراثية متمثلة في **القول** وهي سارد الأحداث والكاشف عن شخصيات المسرحية يسرد لنا حالها وواقعها المعاش يسرد آلامها وآمالها، انكسارتها وانتصاراتها، صراعها مع الحياة ومواجهتها لتناقضاتها، بطابع غنائي شعبي تتم فيه المزوجة بين فصيح الكلام والعامي منه، فاللهجة العامية الجزائرية في النص هي دليل انتمائه وبطاقة هوية له بأنه نص مسرحي جزائري أصيل.

خاتمة:

✓ لقد شكل التراث الشعبي بكل فنونه (الحلقة، القول، مسرح الظل، القراقوز...) مادة ثرية لكتاب المسرح في الجزائر يستلهمون منه في كتابة نصوصهم المسرحية.

✓ عودة كُتاب المسرح في الجزائر للتراث الشعبي كان له هدف تأصيلي بحث؛ فالرغبة بخلق مسرح جزائري كانت تسيطر عليهم خاصة وأنهم كانوا يواجهون خطر الحداثة الغربية والتبشير بثقافة مغايرة والتي تهدد الهوية الجزائرية والأصالة.

✓ توظيف التراث الشعبي من قبل كتاب المسرح كان هدفه أيضا التقرب من الطبقة الكادحة الطبقة المغلوب على أمرها، ورصد مآسيها ومعاناتها اليومية، واعتمدوا على الازدواجية اللغوية (المزوجة بين الفصحى والعامية) كما فعل عبد القادر علولة في مسرحياته.

✓ تعد تجربة عبد القادر علولة في مسرحيته الأجواد تجربة رائدة في محاولة التأصيل لمسرح جزائري له خصوصيته اللغوية والفنية والإبداعية قائم على عناصر تراثية شعبية؛ لكن هل توظيف التراث الشعبي يعني بذلك أننا استطعنا التأصيل لمسرح جزائري؟ لا نعلم ذلك ويبقى السؤال مطروحا ومنفتحا على البحث خاصة وأن

المسرح المعاصر صار أكثر تطوراً وموضوعاته صارت فلسفية بالدرجة الأولى؛ مع طغيان النموذج الغربي.

المراجع:

¹ - تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا. ألف عام وعام على المسرح العربي. ترجمة توفيق المؤذن. ط1. دار
الفارابي. بيروت. 1981. ص11

² - إدريس قرقة. الظاهرة المسرحية في الجزائر. دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران. ص156
³ - بوجمعة بوبعوي وآخرون. توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث. ط1. مطبعة المعارف. عنابة.
2017. ص11

⁴ - سميرة زربي. توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري. - الأقوال. الأجواد. اللثام. لعبد القادر علولة
أنموذجاً - جامعة محمد خيضر. بسكرة. الجزائر. 2016/2015. ص36. أيضاً: محمد رياض
وتار. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. منشورات اتجار الكتاب العرب. دمشق. سوريا. 2002.
ص11

⁵ - محمد يوسف نجم. المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847_1914). دار بيروت. 1956.
ص293. نقلاً عن: سيد علي إسماعيل. أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر. ص39
⁶ - سيد علي إسماعيل. أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر. هنداي سي آي سي للنشر.
المملكة المتحدة. 2018. ص21

⁷ - سميرة زربي. توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري. ص37. ينظر أيضاً: إدريس قرقة. التراث
في المسرح الجزائري - دراسة في الأشكال والمضامين - ط1. مكتبة الرشاد للطباعة والنشر. الجزائر. 2009.
ص40

⁸ - سيد علي إسماعيل. أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر. ص40_41
⁹ - المرجع نفسه. ص23

¹⁰ - المرجع نفسه. ص41_42

¹¹ - المرجع نفسه. ص43

¹² - مصطفى رمضاني توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي. مجلة عالم الفكر الكويتية.
مجلد17. عدد4. يناير. فبراير. مارس. 1947. ص88. نقلاً عن: سيد علي إسماعيل. أثر التراث العربي
في المسرح المصري المعاصر. ص44

¹³ - المرجع نفسه. ص45

- ¹⁴ _زهية عوني. التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة. مجلة مقاليد. العدد السابع. الجزائر. 2004. ص70
- ¹⁵ _المرجع نفسه. ص70
- ¹⁶ _ عبد القادر بوشيشة. مسرح علولة ؛مصادره وجماليته. رسالة ماجستير. جامعة وهران. 1995ز ص180
- ¹⁷ _العلة هذلي. توظيف التراث في المسرح الحلفوي في الجزائر؛مسرحية القرب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكلي. ص35
- ¹⁸ _ ثيلاني احسن. توظيف التراث في المسرح الجزائري. رسالة دكتوراه.جامعة منتوري /قسنطينة. 2010. ص199
- ¹⁹ _علي الراعي.المسرح في الوطن العربي. ط2. عالم المعرفة. الكويت. 1994. ص33
- ²⁰ _ينظر: أحمد إبراهيم. الدراما والفرجة المسرحية. ط1. دار الوفاء للطباعة والنشر. 2006. ص232
- ²¹ _ كمال الدين حسين. التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث. ط1. الدار المصرية اللبنانية. 1993. ص113
- ²² _فؤاد وهبة. الأدب المسرحي العربي العودة للجذور في الفنون المسرحية. د.ط. دار الكتاب الحديث. القاهرة. ص192
- ²³ _محمد مندور. المسرح. نهضة مصر للطباعة والنشر. القاهرة. 1989. ص29. نقلا عن: مباركة مسعودي. فن القراقوز في الجزائر من خلال أدب الرحلات الأجنبية. مجلة دراسات معاصرة. العدد1. المجلد3. تيسمسيلت. الجزائر. 2019. ص311
- ²⁴ _مصباح خنفوف. المقاومة الثقافية في تاريخ الحركة الوطنية والثورة التحريرية الجزائرية "المسرح أنموذجا". أم البواقي. الجزائر. 2021/2020. ص13
- ²⁵ _مباركة مسعودي. فن القراقوز في الجزائر من خلال أدب الرحلات الأجنبية. ص313
- ²⁶ _عبد القادر علولة. من مسرحيات علولة "الأقوال" "الأجواد" "الثام". المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغبة. الجزائر. د.ط. 2009. ص235
- ²⁷ _المرجع نفسه. ص79
- ²⁸ _المرجع نفسه. ص102
- ²⁹ _المرجع نفسه. ص125
- ³⁰ _المرجع نفسه. ص132/133