

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة باتنة - 1-

قسم اللغة العربية و آدابها
مصلحة الدراسات العليا

كلية الآداب واللغات

المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي - تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية -

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

إشراف الأستاذ الدكتور:

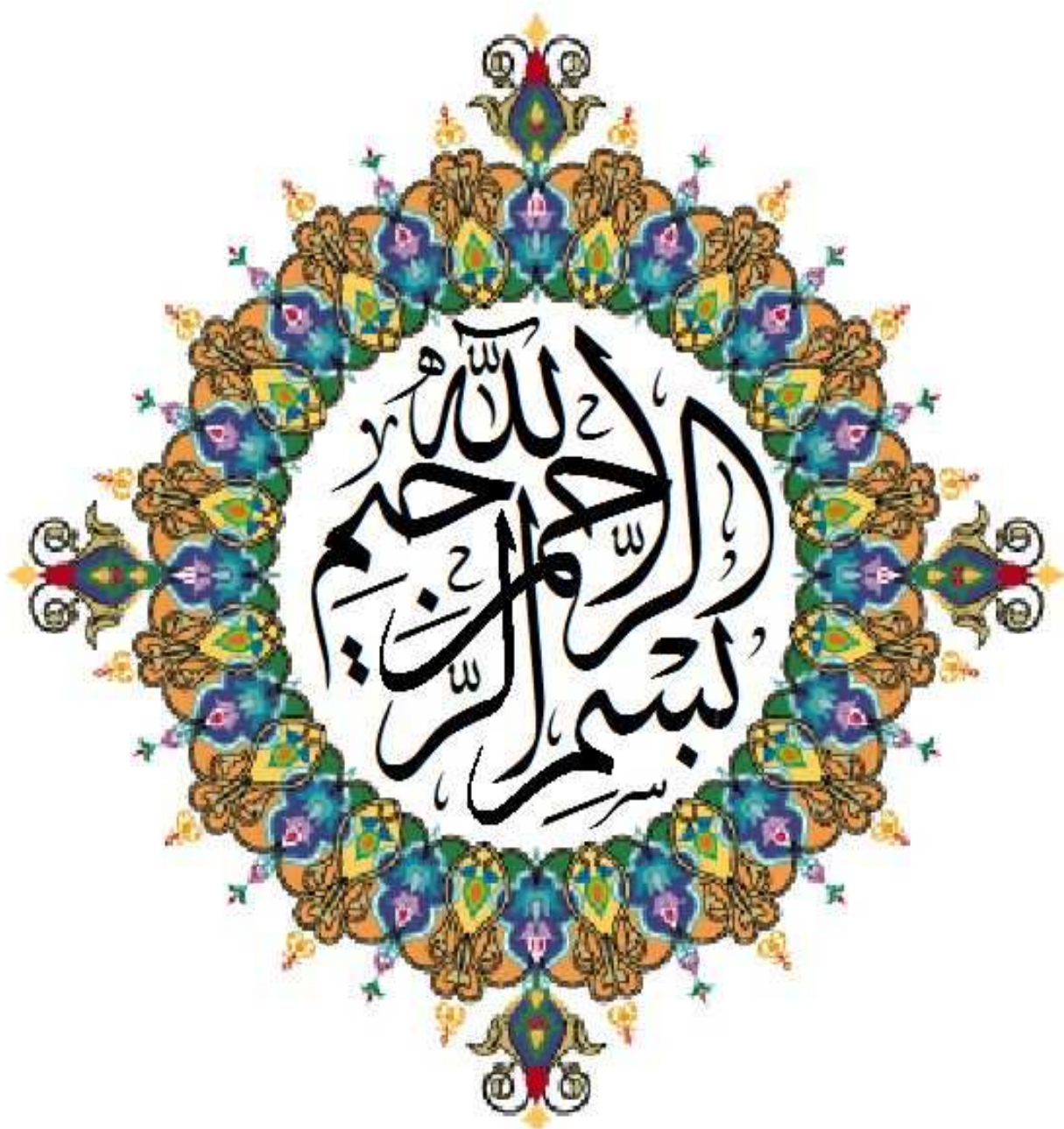
يوسف الأطرش

إعداد الطالب:

عبد الحميد ختالة

السنة الجامعية

2016/2015



شكر

أقدم بأسمى آيات الشكر إلى الأستاذ الدكتور يوسف الأطرش

الذي شرفني بتأطير هذا البحث مذ تشكّل فكرة إلى أن تمّ على صورته هذه.

فله منّي التقدير كلّه و العرفان جميعا على ما بذله من جهد في تقويم

و تسديد

هذا البحث من أوله إلى منتهاه.

والشكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة على ما بذلوه من عناء

في قراءة هذا البحث و تقويمه.

والشكر بدء وختاما لقسم اللغة العربية و آدابها، بكلية الآداب و اللغات،

جامعة الحاج لخضر باتنة .

و لكل الزملاء و الأصدقاء .

مقدمة

مقدمة:

أنبت بذرة هذا البحث وأخرج ينعتها إلحاح عميق في صبر عوالم فن المسرح، هذا الفن الذي ولد مع الإنسان، وحين كان منذ أقدم عصوره، كان حركة صماء غافلة في أعماق الوجدان الفردي والجماعي، كان حالة من التوق إلى التسامي والتخطي والتجاوز من أجل إنتاج حياة أخرى يعمل الإنسان ذاته على تقدير مقاديرها تأليفا وتمثيلا وإخراجا، ففن المسرح لم يكن ترفيقا قط، عاميّا عن البحث عن الجوهر في الوجود، إنما هو ضرب من التروّض بالخطأ والصواب والرغبة في قراءة الحياة بأسلم الأدوات الممكنة، إذ يتغني هذا البحث في فن المسرح الدنوّ من فن التمثيل الذي هو واحدة من السمات المحددة للوجود الإنساني الذي تتحدّد خاصيته الغريزية في الإبداع وتوجيه الدلائل، وهذا على وجه الدقة ما علّمنا إتياء أرسطو عندما أعلن بأن غريزة المحاكاة متجدّرة بعمق في المعرفة الإنسانية، طالما أن للذات البشرية نزوعا نحو تمثيل الأشكال، وفي السياق ذاته الاستمتاع بأفعالها التمثيلية.

إنّ غاية هذا البحث في تمسّكه بفن المسرح تأكيد بأن هذا الفن من أدنى دركاته في صناعة المشهد، إلى ذروته التي تحرّرت من كل متعة ومنفعة ومن كلّ مماثلة، إنّّه في ذلك كلّه إنما كان يصحب الإنسان الأعلى الناهض من أسمال الإنسان الجزئي والمتدّجن القابل للحياة بما تُقبل عليه، كان يصحب الإنسان التائق إلى الكلية في القدرة والمعرفة يرفض أن يكون منفعلا غير فاعل، وقد صَحّب فن المسرح الإنسان في تقدمه المادّي للسيطرة على الطبيعة، ودفع الموت والعدم عن جسده، ثم إنّّه صَحّبَه على ذاته العليا في فهم الدّين وهو رفيق الفن عند صنّاع المسرح الأول في العصر اليوناني القديم.

إنّ المخاض الفكري الذي أنتج فكرة هذا البحث يبدأ مع الفهم العميق الذي أنتجته المعرفة اليونانية لفن المسرح، من أجل أن تجيب عن سؤال الفن إن كان يصعد من الأدنى أو ينزل من الأعلى؟، وهو محلّ اختلاف منظّري المحاكاة - أفلاطون وأرسطو -، وهذا بالذات الذي يفتح أبواب الحوار بين أقطاب الفعل المسرحي الثلاثة: النص المسرحي بوصفه الفاعل

الأساس في العملية الإبداعية إضافة لما له علاقة بالممثل المسرحي، والعرض المسرحي لأنه الطريقة التي تتشكل بها اللغة من أجل أن تخرج من حالة الملفوظ إلى وضع الأداء والتمشهد، ثم التلقي المسرحي فرغم عراقه فن المسرح، وعلاقته الوطيدة بمجهوره إلا أن النظريات المسرحية والنقدية لم تبث اهتمامها على طبيعة وقع العرض المسرحي وشدة أثره في المتلقي.

ولما كانت رغبة البحث في فن المسرح جامحة وجب تأطيرها وتوجيهها حيثما لا يذهب الجهد هدرا، وحيث تكون النتيجة منتجة للمعرفة ومحافظة على الخصوصية والهوية لهذا البحث الأكاديمي، ومنه كان التركيز على المسرح الجزائري بحثا على ما يضمن له الخصوصية، ورصدا للإجابة على مجموعة من الأسئلة لجأت في طرحها، منها ما تعلق أساسا بتاريخ المسرح الجزائري وما تواضعت كتب النقد المسرحي على فضل فرقة جورج أبيض في رسم ملامح فن المسرح بداية القرن التاسع عشر، رغم عراقه الآثار الرومانية التي تشهد على توالف قديم بين هذه الأرض وفن المسرح؟

وتأسيسا على ما تقدم كان لزاما على البحث أن يحدد لنفسه حيزا معرفيا وزمنا يقارب ضمنه قراءته المسرح الجزائري، نظرا لشساعة المساحة الزمنية لتاريخ فن المسرح وكذلك ضبطا لطيش قد يصيب البحث، جاء تحديد المسرح الجزائري من جهة النص والعرض والتلقي، مستندا على تأصيل نظري وبحث في الأنساق المعرفية، لأن البحث سيصطدم لا محالة بتصور ناجز ترسب خلال فترة زمنية وفق خلفية معرفية مقصودة، وسيتفادى البحث الوقوع في إصدار أحكام تلفيقية لا تتحرك بالعملية القرائية إلى أهدافها المبتغاة، وسينأى البحث عن الخوض في جزئيات السؤال على اعتبار أن حدود الفن الذي غامر البحث بدراسته شاسعة ومتزامية الأطراف، مما حتم عليه السعي نحو ضبط هذا الامتداد عبر بنية تنظيمية قوامها الطرح المنهجي لمختلف نظريات المسرح سواء ما تعلق منها بالنص المسرحي أم بالعرض أم بتلقي الفن المسرحي، وكذلك الممارسات التطبيقية التي قام البحث بتوسلها لرصد منجزات المسرح الجزائري.

وقد انتهج البحث الإجراءات التي استأنس لها المنهج التاريخي من أجل قراءة المنجز المسرحي الجزائري وفق سياقاته التاريخية والبيئية مراعيًا اللحظة التاريخية، مع ربط الصلة بنظريات القراءة لما توفره من أدوات قرائية تقنن مجالات التحليل والدراسة، دون أن يرمي البحث إلى الفصل الواضح والقطعي لأي منهج من المناهج، فالمنهج بهذا المعنى هو جملة الآليات الإجرائية التي تعمل على تحقيق نقاط اهتمام هذا البحث وغاياته.

وبناء على ما تم ذكره ترسم إشكالية البحث من أجل أن تجيب على مثل الأسئلة الآتية: متى ظهر فن المسرح في الجزائر؟ وفي أي سياق ثقافي ومعرفي وسياسي بُذرت فكرة فن المسرح في الجزائر؟ ألم يكن للآثار المسرحية الرومانية الكثيرة بالجزائر دور في التعريف بهذا الفن؟ هل استغل المحتل الفرنسي فن المسرح كأداة ردعية لفكرة المقاومة في الجزائر؟ لماذا إذن أدمج الممثل الجزائري ضمن المسرح الفرنسي والأوبرا؟ كيف استفاد المسرح الجزائري من الإرث المسرحي الاستعماري بعد الاستقلال؟ ما هي اللغة التي استخدمها المسرح الجزائري بعد الاستقلال؟ ما الذي نلغيه في المسرح عندما نتحدث النص المسرحي؟ هل أسهم الارتحال على الخشبة في تضييع احترافية التأليف؟ وكيف يتمكن الاقتباس من خلق حركية مسرحية؟ إلى أي مدى شكّلت معمارية المسرح نمطية خاصة للعرض المسرحي بالجزائر؟ كيف تلقى الجمهور الجزائري فن المسرح؟ وهل نمتلك الجرأة لأن نعترف بعدم وجود نقد مسرحي جزائري محترف كاف لخلق هوية ثقافية لفن المسرح في الجزائر؟

شكّلت هذه التساؤلات وغيرها نواة هذا البحث للإجابة عنها وإعادة صوغها وفق ما يراعي السياق الذي توضع فيه، دون أن يدعي تقديم الإجابة الشافية كاملة، بل يحاول البحث أن يترك آثار تلك التساؤلات مستمرة، من أجل أن يتم التفكير من خلالها في مختلف الأنساق الثقافية والمعرفية التي تشكلت على إثرها تلك القضايا والإشكاليات.

وتحقيقا لما سبق، فقد سعى هذا البحث إلى توزيع هذه التساؤلات والانشغالات من خلال إجراء منهجي يستدعي أدوات تاريخية وثقافية، ومتوسلة إجراءات نظرية القراءة، ما جعل البحث يتوزع إلى ثلاثة فصول، تبتدئها مقدمة وتتلوها خاتمة.

ارتكز الفصل الأول وعنوانه، النص المسرحي، على ثلاثة مطالب، اهتم الأول منها بأصول المسرح الجزائري حيث تنوعت بين الأصول غير العربية تمتد زمنيا إلى فترة ما قبل التاريخ، وأخرى عربية تشترك فيها الأصول الإسلامية حتى الحكم العثماني بالجزائر، وقام المطلب الثاني بتتبع بدايات المسرح الجزائري منذ القرن التاسع عشر، في أحضان الجمعيات الثقافية والنوادي المسرحية، ليناقش المطلب الثالث نشأة المسرح الجزائري، إذ تمتد هذه الفترة من الجهود المسرحية التي قام بها الرواد الثلاثة للمسرح الجزائري، علّو ورشيد القسنطيني وباشطارزي، وصولا إلى دور المسارح الجهوية في تفعيل حركة المسرح في الجزائر.

أما الفصل الثاني فقد اشتغل على فهم نظريات العرض المسرحي وتنويعات المشاهدة، وقد كان بعنوان، العرض المسرحي، حيث استهل بفهم العرض المسرحي الخارج نصيا أو ما يتعلق بعمران المسرح الخشبة والديكور، أما المطلب الثاني فبحث في قراءة العرض المسرحي من أجل تحديد مكونات العرض المسرحي، وتقديم القراءة الصحيحة للعلامة المسرحية في مختلف تنوعاتها الصوتية والصورية، من جهة الممثل وكذلك من جهة الأنساق السمعية والبصرية على الخشبة، وتخصص المطلب الثالث بالعرض المسرحي بالجزائر ورصد العلاقة بين الجمهور والديكور والإعلان.

وكان الفصل الثالث متعلقا بالمتلقي استكمالا لأقطاب العملية الإبداعية جميعا، وقد جاء هذا الفصل بعنوان، المتلقي المسرحي، وقف المطلب الأول عند أهم نظريات المتلقي المسرحي، وتساءل المطلب الثاني في جمالية المتلقي المسرحي والخصوصية، لينتهي هذا الفصل برصد لتلقي النقد المسرحي الجزائري لفن المسرح ومرجعياته وتاريخه في الجزائر.

ثم بعد ما تقدم ذكره كانت الخاتمة التي جمعت أهم الاستنتاجات التي سكن إليها البحث وشكلت فيه موضع القناعة والاطمئنان، ولما كانت هذه الصفات المذكورة للنتائج نسبية وغير فاصلة، فإن البحث لا يدّعي إلى أن يكون قد وصل إلى إعادة وضع صياغة لمجموعة الأسئلة التي انطلق منها بدءاً، بل والمساهمة في صياغة بحث يحتاج إلى قراءات أخرى تطمح إلى بلوغ غايات مختلفة لما توصل إليه هذا البحث.

وقد استعان البحث بجملة من المصادر والمراجع التي رسمت بداياته وحددت مراميها بما وفّره من مادة معرفية متنوعة، وقادرة على تعميق السؤال، إضافة إلى أهم النصوص المسرحية الجزائرية التي شكلت المصادر الأساسية للبحث، فقد نهل البحث من مذكرات محي الدين باشطارزي ما خدم سيرورة تاريخ المسرح في الجزائر، إضافة إلى هذا، فقد عمل البحث على الإفادة من بعض مؤلفات النقد المسرحي التي لا تقل أهميتها المعرفية عن مادة المصادر الأساسية، كمؤلف الدكتور صالح مباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص، إضافة إلى نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، وعز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، إضافة إلى مؤلفات أبو القاسم سعد الله، وفرحان بلبل، وغيرهم، مما قدّ إضافة أفادت البحث من طروحاتهم النظرية والتطبيقية.

هذا وإن كان لا يخلو أي بحث من متاعب وصعوبات تعترض سبيله، فإن معاناة هذا البحث إنما مردها إلى سعة المدونة النقدية التي اشتغل البحث عليها، وتشعب مسالك الدراسة في منازعها النقدية، أضف إلى ذلك، أن هذه السعة وهذا التشعب، يخلق نوعاً من عدم الإطمئنان والارتياح لجملة النتائج التي سيصلها البحث وذلك لكثرة الدراسات التي تناولت هذه القضايا - وإن كانت مغايرة في طرحها وفي نتائجها لما سلكه هذا البحث - مخافة الحراثة في الماء.

وأخيراً لا يسعني في هذا المقام الكريم، إلا أن أتقدم بأسمى عبارات التقدير والتبجيل والاحترام إلى أستاذي المشرف على هذا العمل الأستاذ الدكتور يوسف الأطرش، الذي

سعدت بإشرافه العلمي الصارم على جزئيات هذا البحث ، وعلى حرصه واهتمامه البالغين لإنجازه في أحسن حلة، وأبهى طلعة. وعلى ملاحظاته الدقيقة في تقويم هذا البحث. فله مني خالص التقدير والامتنان وجازاه الله عني خير الجزاء على صبره معي وصبره علي.

الفصل الأول:

النص المسرحي

أولا/أصول الفن المسرحي الجزائري:

يجد المتصفح للدراسات والبحوث الأكاديمية التي أُرثت للأدب المسرحي في الجزائر بخاصة، وللحركة المسرحية بعامة تضاربا أو قل عدم استقرار على رأي واحد يخص بداية الحركة المسرحية في الجزائر، سيما ما تعلق منها بما يسمى بتاريخ الأدب في الجزائر الحديثة، إذ يجد بعض الآراء تُرجع بداية المسرح الجزائري إلى بدايات القرن العشرين¹، وعلى أكثر تقدير إلى الفترة العثمانية بالجزائر (1518-1830م)²، ويرى صالح لمباركية أن ملامح المسرح في الجزائر الحقبة بدأت تظهر بعد الحرب العالمية الثانية، وقد أظهر المسرح وقتها فعالية متميزة في نشر الوعي السياسي والاجتماعي³، فيما ربط نور الدين عمرون ظهور المسرح في الجزائر ببدايات الاحتلال الفرنسي للجزائر⁴.

الحق إن كل هذه الآراء وغيرها التي تناولت قضية التأريخ للأدب المسرحي بالجزائر لكفيلة بأن ترسخ الانطباع بشساعة مجال البحث في تاريخ الأدب المسرحي في الجزائر، إذ أن المجتمع الجزائري أعرق بكثير من هذه الفترة، والنشاط المسرحي نصا وتمثيلا- والذي نرى بينهما لحمة كبرى- هو نشاط إنساني ارتبط بكل المجتمعات الإنسانية على اختلاف مستويات الرقي فيها، وعلى اختلاف أشكال المسرح عندها، ولو خالف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا اليوم، بحكم شيوع الأشكال الغريبة في كل مناحي الحياة⁵.

ويعد الفعل المسرحي أقرب النشاطات الفنية للإنسان بعامة، إذ يعود إلى البدايات الأولى لتواجد الجنس البشري على الأرض، إنه أيضا يرتبط بطفولة الإنسان بل بأقدم حركة إبداعية، ولعل أبرزها ما تعلق بتفسير الوجود والموجود فيه، حتى إن الفعل التمثيلي يمارس في مناحي الحياة لدى الأفراد والجماعات من أجل إبراز شخصيتهم إنهم يمثلون، يؤلفون نصا ارتجاليا، ويختارون المكان والزمان المناسبين لتمثيله، ثم يؤدون الأدوار على أكمل وجه يرتضونه.

¹ - ينظر: عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 197 وما بعدها. وينظر: انيسة بركات، أدب النضال في الجزائر من 1945 حتى الاستقلال، ص 191.

² - ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص 215 وما بعدها.

³ - ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، الجزائر، ص 9 وما بعدها.

⁴ - ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1، 2006، الجزائر، ص 66 وما بعدها.

⁵ - ينظر: عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 2000، ص 19 وما بعدها.

إن ما سبق ذكره من لا استقرار في تحديد بدايات الأدب المسرحي في الجزائر هو ما يدفع بالباحث إلى عدم الاطمئنان إلى ما جاء في تلك المؤلفات الخاصة بالتأريخ لهذا الفن سواء أعلق الأمر بالجزائر أم بمعرفة هذا الفن الراقي لدى باقي الشعوب العربية، وإلى البحث في مظان تاريخية مختلفة.

أ- الأصول غير العربية للمسرح الجزائري:

عرفت أرض الجزائر الثقافة العربية في صورتها الأولى على يد الفاتحين في القرن الأول الهجري، ثم مع ما حملته الحملات التي تلتها فيما بعد حتى القرن الخامس الهجري مع الحملة الهلالية من الجنوب الجزائري، إلا أن كتب التاريخ تحفظ لنا وجود الإنسان بهذه الأرض قبل ذلك التاريخ، وثبتت مظاهر الحضارة والتمدن، ومن وجوه التأثير بين أبنائها وأبناء الشعوب المختلفة، إذ يرجع العديد من المهتمين بقضايا المسرح ظهوره في المغرب العربي ومن بينها الجزائر إلى الفترة الرومانية¹.

1- المسرح الجزائري قبل التاريخ:

عرفت شمال إفريقيا - الجزائر بخاصة - وجود الإنسان منذ عصر ما قبل التاريخ، بمختلف أقسامه، وكان للموقع الجغرافي المتوسط بين المناطق الحية من الكرة الأرضية من جهة، وما تشمله من تضاريس خاصة، دور كبير في بناء هذا الإنسان، ودفعه إلى التواصل الحضاري، والاضطراب الدائم، وإلى الإصرار، وبذل الجهد للسيطرة على كل شيء، وهو السلوك الطبيعي الذي تطلبت موجدات ومؤهلات المكان.

كما يمكن ملاحظة أن هذا التاريخ قد جمع بين الصفة المحلية من جهة، والصفة الدولية الإنسانية من جهة أخرى، ورغم أن هذه الظاهرة نكاد نلاحظها بارزة لدى كل شعوب الأرض، فإنها لدى المغاربة القدماء أوضح وأظهر²، وهذا ما لا يختلف مع طبيعة شعوب المنطقة وتفاعلها الطبيعي مع أساليب الحضارة ومن بينها المسرح، إذ أورد محمد عبازة ما يشير إلى تلك البدايات في قوله: "نشأ المسرح التونسي لأول مرة على عهد الرومانيين أي منذ عشرين قرناً"³.

وقد اتجه اعتقاد إنسان تلك الحقبة في محاولة زيادة التقرب من القوى الخفية المتحكمة في حياته والحياة المحيطة به، فبدأ يصور بعض مشاعره في أشكال إنسانية وحيوانية تعبر عن بعض مفاهيمه الأولى

¹ - للإطلاع أكثر يرجع إلى: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 10 وما بعدها، وينظر أيضا: عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 24 وما بعدها.

² - رشيد الناضوري، المغرب الكبير، ج 1، العصور القديمة أسسها التاريخية، الحضارية، والسياسية، ص 21.

³ - محمد عبازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، دار سحر للنشر، ط 1، تونس 1997، ص 14.

كمحاولة منه للوصول إلى الأمان والاطمئنان، ورضى هذه القوى الخفية للتحكم في حياته وحياة البيئة المحيطة به، وقام بصنع أقنعة ليمارس بها طقوسه التي يحمي بها نفسه من المخلوقات الشريرة¹.

وهذه الأمثلة من الاعتقاد سرعان ما تتطور وتتجسم بصورة أكثر وضوحا في المراحل الحضارية التالية، وبصفة خاصة في العصر الحجري الحديث، ولم يقتصر هذا الجانب الفكري على هذه النواحي فقط بل لقد بدأ إنسان هذه المرحلة في التعبير بالرسم عن أفكاره، واستخدم بيض النعام كزجاجات ماء، فزينها برسوم هندسية، وكل ذلك يبين تقدم الإنسان في هذه المرحلة الحضارية في الحالات المادية والفكرية تقدما ملموسا، ويبين مظاهر الصراع بين الإنسان بوجودها من جهة أخرى، والقيام بطقوس مسرحية تعد البذور الأولى للمسرح عند إنسان هذه الأرض.

و قد أورد صالح لمباركية الدور الفاعل للملك البربري "يوبيا الثاني" في رعاية الآداب والفنون، وشدة حرصه واهتمامه بالمسرح²، كما أثبت محمد عبادة نبوغ يوبيا الثاني وولعه بالفنون اليونانية والرومانية، حتى انه استعان بممثلين متمرسين جلبهم إلى قصره³، وقد أدى يوبيا الثاني أداء متميزا في كل مجالات الحياة لدى شعوب شمال إفريقيا⁴.

2- المسرح الجزائري مع بداية التاريخ:

يمكن القول بكثير أن تبادلا ثقافيا ودينيا كان بين شعوب البحر الأبيض المتوسط، ومن هذا التبادل كانت قرطاجة سنة 814(ق.م)، واستمر العصر الفينيقي إلى القرن 6 (ق.م) السادس قبل الميلاد، حيث كان هذا العصر عصر استكشاف اقتصادي وتأسيس للمدن والموانئ، ومن ذلك إلى أن قامت قرطاج دولة مستقلة، فبدأ العصر القرطاجي رغم المنافسة اليونانية الحادة التي انتهت بالفشل، حيث استقل القائد "ماجو" بقرطاج بعد أن تمكن من تكوين جيش من الجنود المرتزقة وكذا العناصر البربرية النوميدية الذين تميزوا بقدراتهم في مجال الفروسية، ولم يتردد اليونان في الانخراط في صفوف الجنود المرتزقة في الجيش القرطاجي.

¹ - المرجع السابق، ص 66.

² - ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 10.

³ - ينظر : محمد عبادة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص 14، 15.

⁴ - للإطلاع أكثر في تاريخ يوبيا الثاني وحياته، ينظر: عبد الرحمان محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج1، 1980

إن أول ظاهرة يلمسها الدّارس لتاريخ مجتمع هذه الأرض في هذا العصر القرطاجي هو الامتزاج الواضح بين عدد من العناصر الحضارية في ذلك المجتمع، فهناك العنصر القرطاجي الفنيقي الأصل، والعنصر البربري المحلي، والعنصر اليوناني، بالإضافة إلى العناصر الحضارية المصرية والقبرصية، والإفريقية الزنجية، والكريتية، وكان لكل عنصر من هذه العناصر مقوماته الحضارية المادية والفكرية في المجالات الدينية، والثقافية، والأدبية، والفنية، والطقوس الدينية والمسرحية¹.

وقد مارس القرطاجيون طقوس ديانتهم في عدد من المعابد التي بنيت على طرز معمارية مختلفة، تأثرت كثيرا بالطابع اليوناني الأصل، كما كانت هناك طبقة الكهنة المتفرغين الذين يتوارثون وظيفة الكهانة في عائلاتهم، رغم أن علي الراعي ينفي العلاقة بين الطقوس الدينية والفن المسرحي لدى العرب، فيقول: "و إذا مررنا بسرعة على الطقوس الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب ...و التي لم تتطور إلى فن مسرحي كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض"².

إلا إن وجود شيء يمثل المعابد، والكهنة، والطقوس الدينية، والأقنعة ليدل بكثير من القصدية على وجود شكل من أشكال التمثيل، خاصة وأن الدراسات قد أثبتت أن المسرح اليوناني الذي يمثل أصل الفن المسرحي العالمي قد ولد من رحم المعابد والطقوس الدينية التي تقوم فيها، وأن "المسرحية القديمة قد نشأت في أحضان الدين، فقد كانت طقوسا تؤدي للآلهة"³، رغم أن الاختلاف بين الطقوس الدينية والأعمال الفنية قائم ولو على مستوى القصدية والخلفية الفنية لأي نشاط.

لقد قامت في قرطاج حضارة دامت سبع مئة سنة، مدت ظلها على كل شمال إفريقيا، امتزجت فيها كل الثقافات، وتلاحمت، ثم انتهت لتترك مكانها لقوة أخرى هي القوة الرومانية.

3- المسرح الجزائري في فترة الاحتلال الروماني:

اختار الرومان مع أول تواجدهم على أراضي شمال إفريقيا مواقع هامة لإنشاء عدد كبير من المدن الداخلية والساحلية، وقد وقع الاختيار على المواقع نفسها التي اختارها الفينيقيون والقرطاجيون لأهميتها الإستراتيجية، اقتصاديا، وعسكريا، وقد شملت هذه المدن كثيرا من المرافق الضرورية، كالمباني الحكومية، والمكاتب، والمعابد، وأقواس النصر، والحمامات، ولعل أهمها جميعا المسارح النصف دائرية التي مازالت

¹ - ينظر : عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 23.

² - علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط2، الكويت، 1999، ص33.

³ - عبد اللطيف محمد سيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية بين النظرية والتطبيق، ص 13.

قائمة حتى الآن في كثير من المدن منها جميلة، تمقاد، تبسة، شرشال، فمدينة تيمقاد بناها الجيش الروماني عام 168م وأقاموا بها مسرحا يتسع لخمسة آلاف متفرج¹.

وقد عمل الرومان جاهدين للتأثير على البربر لاجتذابهم إلى الثقافة الرومانية عبر ما كان يقدم من نشاطات دينية، وثقافية، وخاصة عبر المعابد، والمسارح، وفعلا لقد أعطوا للسكان الأصليين صفة المدنية، كما عمل الرومان على نشر لغتهم اللاتينية وسط السكان الأصليين، بل فرضوها فرضا بكل الوسائل، حتى القهرية منها.

وقد شغل الوندال محل الرومان ابتداء من عام (428م)، ثم جاء بعدهم البيزنطيون، إلى أن أخرجهم العرب الفاتحون عام (682م)، ولا نكاد نرى شيئا خلال هذين القرنين أو يزيد، لسببين اثنين: الأول أن التواجد الوندالي والبيزنطي هو امتداد لتواجد الرومان، فكلاهما ينهل من معين واحد، وبالتالي فليس للتواجد الثاني أن يأتي بالشيء الجديد، والسبب الثاني، ولعله الأهم هو عدم استقرار الأمور في هذه الفترة، إذ اشتد الصراع بين البربر أبناء هذا الوطن، والغزاة الوافدين من أوروبا، مما جعل العناية بأمور الفن والفكر ضئيلة جدا، إن لم تكن مستحيلة.

وكما يورد **نور الدين عمرون** أنه من السكان النوميديين من تقبل الحضارة الرومانية قبولا جميلا وأندمج فيها فظهر منهم من أبدع في مجالات عدة من الحياة، ومنهم من عارض وواجه الرومان مواجهة عنيفة، وآخرون منهم زحفوا نحو الجنوب وأبقوا على مقاومتهم حتى نهاية الحكم الروماني²

ومع دخول الفينيقيين إلى هذا الوطن عرف البربر العصر التاريخي، ومن خلاله عرفوا الحضارة والتمدن، وعرفوا أيضا كثيرا من الطقوس التعبدية الجديدة، واستعملوا أنواعا أخرى من الأقمشة، مما دل على أنهم كانوا يمارسون نوعا من التمثيل، إضافة إلى امتزاجهم في هذه الفترة بكثير من أجناس العالم، وشعوبه، خاصة اليونانيين، الذين حملوا دون شك ثقافتهم، وخاصة المسرح إلى هذه البلاد.

و قد عرف المسرح في العصر الروماني نشاطا كبيرا أثناء تواجدهم في الفترة الممتدة من (42ق م) إلى (429ق م) دل على ذلك كثرة تواجد المسارح الدائرية التي كان يبنها الرومان في كل المدن التي أقاموها، ومازالت شواهد منها لحد اليوم، ورغم التناحر الحاصل بين البربر والمحتلين، إلا أن التأثير المسرحي، كالتأثر

¹ - ينظر : صالح مباركية، المسرح في الجزائر، ص11.

² - نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 20

الثقافي ككل قد وقع بشكل أو بآخر، قليلا أو كثيرا، وإذا كان هذا الإنسان قد عرف هذه الأشكال من المسرح الذي هو تمثيلي، فإنه كان دون شك يسبق ذلك بنصوص مسرحية تكتب فردية أو جماعية.

ب- الجذور العربية الإسلامية للمسرح الجزائري:

بدأ الفتح الإسلامي لأرض شمال إفريقيا مع بداية القرن (8م) الثامن الميلادي، وقد حمل العرب معهم ديناً، ولغة، وحضارة، وفكراً، ومنذ إستوطانهم وهم يعملون بجد على نشر ثقافتهم، وعقيدتهم، وتعميق جذورهما، كما تفاعل أبناء هذه الأرض إيجاباً - آنذاك - مع هذا المدّ الفكري الجديد، مرتبطين عن طواعية وتلقائية بهذه الجذور، فاشتد التلاحم وقويت الوشائج، وتشكّلت أمة بفكر واحد هو الفكر الشرقي، ولسان واحد هو اللسان العربي، وعقيدة واحدة هي عقيدة الإسلام.

استغنى تراث العرب منذ جاهليتهم بألوان عديدة من الفنون ولعلّ من بينها فن التمثيل أو ما يمكن أن نسميه تجاوزاً بمحاكاة الأفعال فضلاً عن الأقوال، ولن أعرض هنا لأراء المدافعين عن هذا التوجه، وآراء المنكرين له، الرافضين لوجوده، فمن أقرّ به استند إلى ترجمة العرب لكل ما جاء في الفكر اليوناني وقبول طبائعهم لكل ما هو فني¹، أما من أنكر فإنما أنكر وجود المسرح في شكله الأوروبي المعروف عند الغربيين، والذي سعى لإثباته هو شكل من أشكال المسرح أيا كان هذا الشكل².

1- الأصول العربية الإسلامية للمسرح:

أنكر بعض الدارسين وجود علاقة بين الثقافة العربية الإسلامية وفن المسرح، إذ يرى علي الراعي أن الشعوب العربية لم تطور طقوسها الدينية والاجتماعية إلى فن مسرحي كما حدث لدى باقي الشعوب³، كما أن هناك مجموعة من الأسباب التي حالت دون نقل العرب لفنون المسرح من الثقافة اليونانية، لعل أهمها الجانب الديني المهيمن على المسرحية اليونانية⁴.

¹ - ينظر: عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 26، 27، نذكر هنا أن عز الدين جلاوي يطلق مصطلح المسرح على الأداء الأول لفن التمثيل عند العرب، وأرى أنه الأصحّ استعمال مصطلح التمثيل الأقرب إلى محاكاة الفعل دون قصيدة الفرجة وإثارة المتلقي مع الحركة، فمنتهى الفن العربي كان متعلقاً بفن الكلم أكثر.

² - ينظر: صالح سعد، مسرح نو الياباني أو ظل المحارب، ص 8 وما بعدها.

³ - ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 33.

⁴ - نقل هذه الفكرة باطمئنان كبير صالح لمباركية في كتابه المسرح في الجزائر، لكن التساؤل قائم على مستوى قبول العرب المسلمون لترجمة الفلسفة القائمة أساساً على اعتقاد العقل لا النقل، وهذا سبب صريح لأن نقول بأن الرفض كان يجب أن يكون للفلسفة من باب أولى.

وعلى عكس ما سبق يثبت البعض الآخر أن العرب قد عرفوا منذ جاهليتهم فنونا عديدة منها فن المسرح، من خلال المراسيم الأدبية التي كانت تعاصر موسم الحج، حيث يأتي الناس " ويلقون فيها قصائدهم، وملاحمهم، وقصصهم، التي تضمنت أفكارا درامية، توشك أحيانا أن تكون حوارا تمثيلا لا ينقصه غير الممثلين وخشبة المسرح المعروفة"¹.

ويؤكد **جورجي زيدان** معرفة العرب لبعض فنون التمثيل، فيذكر أنهم نظموا على شبه **إلياذة هوميروس**، و**شاهنامة الفردوسي** مما تضمن الكثير من أخبار حروبهم المشهورة، ونظرا لعدم تدوينها ضاعت من محفوظهم إلا قطعا بقيت إلى زمن تدوين الشعر في الإسلام². ذ.

يذكر **عز الدين جلاوي** مطمئنا - كما يقول - أن المجتمع الإسلامي قد عرف المسرح مع نزول القرآن الكريم³، إذ لا خلاف في أن القصة فيه ذات نصيب وافر" فالقصص القرآني لا يقل الحيز الذي يشغله من كتاب الله تعالى عن الربع، إن لم يزد قليلا، فإذا كان القرآن ثلاثين جزءا، فإن القصص يبلغ قرابة الثمانية أجزاء من هذا الكتاب المخلد"⁴.

و قد قسم **أحمد شوقي قاسم** قصة **يوسف عليه السلام** إلى خمسة وعشرون مشهدا، إلا أن "هذا لا يعبر بالضرورة عن حقيقة وجود مسرح في القرآن الكريم"⁵ كما يثبت **صالح لمباركية**، ويبقى الرأيان متجاذبان لحقيقة حضور المسرح في النص القرآني، رغم أن مشهد "الهيئت لك" في سورة يوسف الآية 23-29، في ملامح المشهد المسرحي التام حوارا وممثلين وخلفية مكانية وزمانية.

يرى **جلاوي** أنه إذا تأملنا القصة القرآنية لاحظنا ببساطة أن الجانب الفني الظاهر فيها هو جانب الحوار إلى درجة أنها تكاد تتحول إلى حوار بحت⁶، وهو يعتمد في ذلك على خاصية الحوار المهيمنة على على القصص القرآني، إذ تعدّ "الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية أشد مما تميزها خصيصة أخرى، لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائي إلا عن طريق الحوار"⁷.

¹ - محمد كمال الدين، العرب والمسرح، ص 16.

² - المرجع نفسه، ص 13.

³ - ينظر عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 27.

⁴ - فضل حسن عباس، القصص القرآني إيجازة ونفحاته، ص 100.

⁵ - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 18.

⁶ - ينظر : عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 28.

⁷ - روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص 117.

و قد أيد هذا الطرح **محمد كمال الدين**، فبعد اتساع رقعة الدولة العربية الإسلامية اتسعت المظاهر المسرحية في المجتمع، حيث طغى الفن المسرحي على احتفالات الحكام والأغنياء ممن يقوم بتقليد الحاكم، أو الأمير، ومن يرد عليه، وكانت هذه المشاهد الدرامية على قصرها تهدف إلى تمثيل موقف معين يتم في الغالب بالفكاهة، والسخرية، ويحتوي على العظة، أو الدرس الأخلاقي¹.

كما ظهرت "صورة تمثل احتفالات دينية للشيعة من أنصار **علي بن أبي طالب**-رضي الله عنه- في يوم عاشوراء من مطلع كل عام لذكرى موقعة كربلاء، ووصف خروج **الحسين** من المدينة، حتى وصوله كربلاء، ثم مقتله فيها، وأطلق على هذا اليوم يوم القتل"²، وهذه من الممارسات المحسوبة على الشعوب الإسلامية ويراها الدارسون قريبة من الفعل المسرحي³، ويجدها **صالح لمباركية** محاولة يائسة من بعض الباحثين للبرهنة على وجود المسرح عند العرب.

ويذكر المستشرق الفرنسي **جوستاف لبون** أن التمثيل كان من وسائل التسلية عند الشرقيين⁴، ويروي ويروي التاريخ العربي القديم أن رجلا صوفيا زمن خلافة المهدي (منتصف القرن الثاني للهجرة) كان يخرج يومين في الأسبوع إلى تل عال، فيخرج وراءه الرجال، والنساء، والصبيان، فإذا اجتمع إليه الناس نادى بعض أتباعه، فمثلوا شخصيات الخلفاء، والملوك، ويقف هو يحاكمهم، أو يقول فيهم رأيهم، فالأتباع هنا ممثلون، وهو مرشدهم، ومخرجهم، والموضوعات واقعية تستمد من حياة العرب القدماء، والجمهور هم الحضور المشاهدون⁵.

ويسجل التاريخ الأدبي أن قصاصا يدعى **المغازلي** كان زمن المعتضد أواخر (القرن الثالث للهجرة) يقوم بتقليد شخصيات من أجناس، وطبقات مختلفة، كالأعرابي والزنجي، ويقدم عن حياتهم مشاهد صادقة يعجب بها الحاضرون، فهذا ممثل فرد يقوم بالتمثيل أمام الجمهور يتجاوب معه، وقد يقوم منه الناقد أو المحجب، أو المصحح لإحدى الوقائع⁶.

¹ - محمد كمال الدين، العرب والمسرح، ص 12.

² - هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، ص 56.

³ - ينظر: محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1990، ص 40.

⁴ - محمد كمال الدين، العرب والمسرح، ص 12.

⁵ - المرجع نفسه، ص 14.

⁶ - المرجع نفسه، ص 14.

كما لا ننسى " الحكواتي الذي كان يقدم قصصه أمام حشود من الناس... يستعين بزميل له، أو زميلين يساعده في تصوير الشخصيات، أو يردان عليه ببعض جمل الحوار الموضوع، أو بتقليد حركات معينة، وبلغ عددهم بعد ذلك خمسا"¹.

يورد عادل نويهض في كتابه " معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر " المسرحية العربية القديمة " يوم القيامة " للكاتب العربي الساخر محمد بن محرز الوهراني ♦ المتوفي عام (575هـ- 1179م)، أو "المنامات التي اشتهر منها منامه الكبير الذي قال عنها ابن خلكان: لو لم يكن له إلا المنام الكبير لكفاه، ويقول الصفدي إنه سلك فيها مسلك أبي العلاء في رسالة الغفران، ولكنه ألطف مقصدا وأعذب عبارة"²، وهي تحتوي على ثلاثة عشر مشهدا تدور على هيئة حلم كبير يرى فيه المؤلف نفسه وكأنها أهوال القيامة فيصورهم في أسلوب ساخر.

إضافة إلى القصص الدرامية الكثيرة المبثوثة هنا وهناك في كتب الأدب كالبخلاء للجاحظ، والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ومقامات بديع الزمان الهمداني، ومقامات الحريري، والفرج بعد الشدة للتونخي"³.

و تعدّ كل تلك الآراء سابقة الذكر دليل ثابت عن الاضطراب الحاصل في تاريخ المسرح في الأدب العربي قديما، إذ يبقى يجادل كل رأي بما لديه من تأويل وقراءة ذاتية للفعل الإبداعي بعيدة في كثير من الأحوال عن التوثيق الموضوعي للمسرحي، فالرأي المعتمد على التأويل القرآني للنص القرآني يفقد للدليل الفني الصريح، فيما ينكر الرأي الثاني هذا التأويل متوسلا السبب المذكور .

إلا أن البحث لم يفقد الوسيلة في إثبات قدم المسرح العربي، إذ يثبت ظهور هذا المسرح منذ القرن الثاني الهجري وبرز فيه محمد بن دانيال (636-711هـ)، وقدم كثيرا من المسرحيات الظلية التي صورت العادات، والتقاليد المسرحية منذ القرن (السابع للهجرة) وما بعده " وهو مسرح متكامل فيه كل عناصر

¹ - المرجع نفسه، ص 14.

♦ - محمد بن محرز الوهراني: أديب جزائري كان بارعا في الهزل والسخرية، نشأ بوهران (الجزائر)، رحل إلى صقلية، فدمشق، وبغداد، والقاهرة، أيام السلطان صلاح الدين الأيوبي، ولقي بها القاضي الفاضل، وعماد الدين الأصبهاني، وغيرهما، توفي بدمشق، له رسائل وفصول هزلية، (عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر، ص 350).

² - عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، ص 350.

³ - محمد كمال الدين، العرب والمسرح، ص 13.

المسرح الحديث، من قصة، وحوار، وديكور، وإضاءة، وجمهور، وتمثيل واقعي يجري على نسق المسرح المعاصر"¹.

و لا ينأى المسرح الجزائري عن هذا المدّ والجزر التاريخي لفن عُدد أبو الفنون بامتياز، والثابت في الأمر كلّ أن الجمهور الجزائري قد عرف كل هذا التراث الضخم لأنه تراثه، فإن مسلك الفن المسرحي مسلك دقيق في تكوينه الفني، لا يمكن أن يقوم على مجرد خاصية الحوار، وإذا ما غاب عنه الحوار لم يعد مسرحاً .

2- أصول الفن المسرحي أثناء الحكم العثماني:

عرف الجزائريون أشكالاً من مظاهر الفرجة الفنية في فترة الحكم العثماني مع نهاية القرن السادس عشر والتي امتدت ما بين (1518-1830م)، فكانت تلقى في الأسواق، والساحات العامة، والمقاهي، والخيام الخاصة، والجدير بالذكر أن هناك أنواع جديدة من الفرجة وفدت على المجتمع الجزائري منها ساندي وير وهو نمط تستعمل فيه الموسيقى، ونوع آخر يسمى "لورطائيني" يعتمد على الممثل الهزلي بلا أكسسوار"².

يتميز الأداء الفني لهذه الأنماط المسرحية الجديدة بالمزج بين الأشكال الفنية، حيث كان " يجمع بين المسرحية، أو التمثيلية، والحكاية، أما هدفها فكان أساساً للترفيه الاجتماعي"³، إضافة إلى أهداف أخرى تخرج عن المجال الفني كالوعظ، والإرشاد، والنقد الاجتماعي والسياسي.

ثانياً/ بدايات المسرح في الجزائر:

تجلّت الإرهاصات الأولى لنشأة المسرح الجزائري في القرن التاسع عشر، حيث تمحورت رسالته في الدفاع عن الوطن والشخصية الوطنية وكذا اللغة العربية، وتعدّ هذه الأهداف التي ركّز عليها المسرح هي القاسم المشترك بين كل أنواع الإبداع الجزائري، وفي هذا الصدد يقول غابريال أوديزيو بن فيكتور الذي أدار قاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة في بداية القرن التاسع عشر، في كتابه: "الأوبرا الأسطورية": "إن الأهم في ميلاد المسرح الجزائري بعد سنة 1920م، هو أن الجزائريين بدأوا يعبرون جماهيرياً عن وجودهم، وعن شخصيتهم بلغتهم الأم، ويؤكدونها بواسطة مسرح يجب أن يعي خصوصية مصيره وقواه، ولن يتأتى له

¹ - المرجع نفسه، ص 20.

² - ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 60.

³ - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائري الثقافي، ج 2، ص 215.

ذلك دفعة واحدة، فلا فرقة أو مجموعة مسرحيات أو قاعة أو جمهور يستطيع بمفرده القيام بهذه المهمة، بل الكل في الميدان"¹.

يتضح لنا جليا مما سبق ذكره أن نشأة المسرح الجزائري كانت ثمرة الوعي الذي بلغه الشعب الجزائري في الدفاع عن كينونته، وعن شخصيته ولغته العربية إذ يقول علي سلالي المعروف ب: **علاّلو** (1902-1992م): "مهما تكن المواضيع والأشكال والطرق المتبناة آنذاك، فإن طابع التلميح السياسي كان يطبع الإنتاج المسرحي قصد توجيه الشعب وتنمية وعيه الوطني"².

لقد كان هدفنا، كما يضيف قائلا: هو خلق مسرح لنا نحن، نعبر من خلاله عن أنفسنا وبلغتنا، ونعالج فيه مشاكلنا اليومية، ونسلط من خلاله الضوء على شخصياتنا التاريخية البارزة، كما نكشف من خلاله أيضا عن إخفاقاتنا التي يجب معالجتها لتداركها"³، وهذه ردّة فعل طبيعية من الشعب الجزائري اتجاه السياسة الاستعمارية، ف" لو نجح الفرنسيون في فرنسة العقول الجزائرية نجاحا كاملا، لما راودت أي جزائري منا فكرة العربية والعروبة"⁴.

إن التصور نفسه قد تشبع به الكثير من أقطاب الثقافة المسرحية في الجزائر إذ يرى **محي الدين باشارزي** (1897-1986م): "إن المسرح الجزائري كان مسرحا لنا نحن، ينطق بلساننا. لقد كان قفزة في المغامرة، وأنا مقتنع بأن المسرح الجزائري في بحثه الدائم عن طريقه وتأكيد نفسه، انتزع حق البقاء في نقطتين:

1- كان يريد أن يكون مسرحا جزائريا محضاً إلا في جانبه التقني، حيث اتبع النمط الغربي الذي لم يكن في الإمكان تجنبه، لأنه لم يكن يوجد غيره، لكن هذا يبقى "أكسيسوارا"؛ لأنه عبر دائما عن الحياة الجزائرية وتمسكه بمزج العرض الدرامي بعرض موسيقي دليل على ذلك. إنه ذوق عربي خاص، غريب تماما عن الأنواع التي تسود في المسرح الأوروبي.

2- اختار طريقة خاصة بالظرف، حيث ساند على الأقل -بصفة لا واعية، لكنها واقعية- المطلب العظيم للشخصية الوطنية الجزائرية.

¹ - Le quotidien " El Moudjahid": N° 6464 du 12/04/1986، p12

² - مجلة "حقائق مدينة الجزائر" عدد شهر جانفي (يناير) 1986، ص57.

³ - El Moudjahid: Numéro précédent، p12.

⁴ - عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925-1954، ط3، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983، ص25.

ونستطيع القول أنه جسده، نحن الذين - كما يقول **باشطارزي** - كنا مسخرين له، كنا كلنا واعين بذلك".¹

و قد تميزت هذه الفترة بشدة المقاومة من قبل الشعب الجزائري ورفضه كل سبل الإدماج، كما عمل الاستعمار الفرنسي على طمس الثقافة العربية الاسلامية في الجزائر من خلال بنائه مسارح بلدية في كبريات المدن الجزائرية كالعاصمة ووهران وقسنطينة وسطيف وباتنة وسكيكدة.²

1- إرهابات المسرح الجزائري خلال القرن التاسع عشر:

تعود بدايات تطور المسرح الجزائري إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وإن كان البعض يرجعها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر حيث ظهر مسرح الظل والقراقوز، تقول الكاتبة "أرليت روث" في كتابها المسرح الجزائري الناطق بالعامية " **Le théâtre algérien de langue dialectale** ": " أن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر عام 1835م"، كما ذكر "بوكليير موسكو" أن هذا النوع من التمثيل قد مُنِع بقرار من الإدارة الفرنسية، بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية، وكان ذلك عام 1842م، لكون أن هذا الشكل من المسرح كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر، فخشى الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم".³

ويذكر الرحالة الألماني "مالستان" أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام 1862م، وأن "دوشين" هو الآخر قد شاهد، قبل هذا التاريخ، مسرح القراقوز، وذلك عام 1847م".⁴

كما كان هناك مسرح الحلقة الذي كان ينشطه المداح في الأسواق والساحات العامة، بينما يذكر الدكتور البريطاني "فيليب سادجروف" المحاضر بقسم الدراسات العربية في جامعة "أندنبر" بـ "اسكوتلندا" والمتخصص في الأدب العربي، أنه عثر على مخطوط مسرحية -يقول إنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي- وهذا بمدرسة اللغات الشرقية.

والمسرحية هذه بعنوان: "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة تريباق بالعراق" لصاحبها الجزائري "إبراهيم دانيوس" التي من المرجح -حسب قوله- أن تكون قد طُبعت عام 1848م.

¹ - Mahieddine Bachetarzi: Mémoires T(II)، p 19. ،ENAL 1984

² - ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 23 ، 24.

³ - ينظر : أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر 2011، ص 23 وما بعدها.

⁴ - عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 214.

ويعتقد **ساجد جروف** أن هذه المسرحية تتميز بالأهمية نفسها من حيث الريادة، إن لم تكن الأولى في العالم العربي، بالنظر إلى مسرحية "البخيل" التي اقتبسها "مارون النقاش" والتي عرضت عام 1848م في بيروت¹.

و تبدو مسرحية "دانيوس" أكثر أصالة من "البخيل"، ومن العديد من المسرحيات العربية المبكرة التي كانت تقليدا باهتا للأعمال الغربية ك: "البخيل" المقتبسة عن "موليير"، لقد وظف دانيوس في مسرحيته الأساطير الشعبية، وكتبها بأسلوب شاعري على غرار الموشحات الأندلسية، واستخدم فيها لغة بسيطة بين العربية الفصحى والعامية، كما استعمل فيها الموسيقى لإعطائها بعدها الدرامي حيث تغني الشخصيات على الركح.

تتوزع مسرحية دانيوس على قسمين بفصول صغيرة² متعددة تضمن اثنين و

عشرين دورا منها ثمانية أدوار نسائية تُؤدّي من قبل رجال، وتحكي قصة حب تجري أحداثها في مدينة خيالية بالعراق، وفي عصر غير محدد بين "نعمة" وابن عمها "نعمان" ربّان سفينة وهاوي أسفار، يرحل إلى الهند في خدمة الباشا، وأثناء افتراق الزوجين، تحاول الأم إقناع ابنتها "نعمة" بالطلاق من ابن عمها والزواج بابن خالتها "رامح"، وبعد صراع نفسي طويل تقرر "نعمة" البقاء مخلصه لزوجها.

تضم المسرحية إلى جانب الفعل المسرحي مجموعة من القصص منها: قصة حب بين "دمنهور" رفيق نعمان وزوجته "آمنة" التي تنتابها هواجس لاعتقادها أن زوجها غرق في البحر، وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة باجتماع الزوجين المحبّين مرة أخرى، وإلى جانب القصص، هناك وصف رائع للبلاد التي يقصدها الرحالة حيث يضيف **ساجد جروف** بخصوص علاقة المسرحية بالوطنية: "... فالمسرحية، وإن كانت تتجنب الإشارة إلى الاحتلال الفرنسي في فترة كانت تعرف فيها البلاد ثورات شعبية عديدة، إلا أن لها بعدها الوطني، وفيها تأكيد على الشخصية الوطنية والهوية الجزائرية"³.

والجدير بالذكر أن **ساجد جروف** لم يذكر ما إذا كانت المسرحية قد عرضت أم لا؟ وهو أمر من الأهمية بمكان، لمعرفة الممثلين والمكان الذي عرضت فيه، ثم الجمهور وردود فعله —إذا ما غابت— من نجاح العمل المسرحي، الأمر الذي يصعب من الحكم على تحديد تاريخ انطلاقة المسرح الجزائري في منتصف

¹ - ينظر: صالح المباركية، المسرح في الجزائر، ص 26، 27.

² - للإطلاع أكثر ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص125.

3- Ariette Roth: Le théâtre Algérien de langue dialectale (1926 - 1954) Editions Maspero Paris . 1967 p14et 15

القرن التاسع عشر، وعليه، فإن غياب المصادر في هذه الحقيقة يجعلنا نركز على ما هو موجود، وفي هذا السياق نذكر أن السلطات الفرنسية بنت عام 1882م قاعتي الأوبرا في كل من الجزائر العاصمة ووهران للمستوطنين الأوروبيين.

قدمت فرقة سليمان القرداحي إلى الجزائر، في بداية القرن العشرين، عام 1908م حيث يقول الكاتب "محمد عزيزة" في كتابه "الإسلام والمسرح" "Le théâtre et l'islam" إنه بفضل نفس ظاهرة الثقافة، عرف المغرب العربي بعد 60 عاما (أي بعد عرض مسرحية مارون النقاش عام 1848م) الظاهرة المسرحية بلغته الأم، إذ قررت فرقة مسرحية مصرية بقيادة القرداحي، في هذا التاريخ 1908م، القيام بأول جولة مسرحية حيث وصلت إلى تونس أين قدمت عروضها بنجاح كبير، وواصلت طريقها بعد ذلك، في اتجاه الجزائر¹.

أما عن المبادرات التي قام بها الجزائريون بعد هذا التاريخ، فكانت في أغلبها أعمالا كتبها أوروبيون أو مشاركة وأداها جزائريون إلى جانب بعض الأعمال التي كان ينقصها الجمهور، حيث كانت عادة ما تجري في الزوايا والدور الخاصة، وهو أمر يحدّ من نجاح العمل المسرحي، ونستعرض ما كتبه أحد الذين عايشوا المسرح الجزائري عن كتب، واحتكوا بفعل الممارسة مع رجالته الأوائل ألا وهو "محبوب اسطنبولي" (1912-2000م) الذي يقول في دراسة قيمة له تحت عنوان "أضواء على تاريخ المسرح الجزائري": "أما المسرح على الخشبة، فالحق الذي لا غبار عليه، هو أن الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر الجزائري، حضر مأدبة أقامها "جورج أبيض" بباريس سنة 1910م، بمناسبة حصوله على شهادة الكونسرفتوار؛ وبعد انتهاء الحفل، طلب منه الأمير خالد أن يبعث له ببعض المسرحيات عند وصوله إلى القاهرة. وفعلا، بعث له سنة 1911م، برواية "ماكبت" للمسرحي الإنجليزي شكسبير، عربها محمد عفت المصري، سنة 1889م، ورواية "المروءة والوفاء" لـ خليل اليازجي إضافة إلى رواية "الشهيد" للشاعر المصري حافظ إبراهيم².

¹ - جريدة الشروق الثقافي: عدد 12، للأسبوع الواقع بين 14 و 21 أكتوبر 1993، ص15.

² - ينظر: محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، الهيئة المصرية للكتاب، مصر 1990، ص 40، وينظر كذلك: Mohamed Aziza: Le théâtre et l'Islam، SNED، Algérie، p45.

أسس الأمير خالد في هذه الفترة جمعية بالمدينة، وأخرى بالبليدة وثالثة بالجزائر العاصمة، فأُسند جمعية المدينة إلى الوكيل اسكندر محمد بن القاضي عبد المؤمن، وقامت بتمثيل رواية (أي مسرحية) "المروءة والوفاء" بمنزل القاضي عبد المؤمن عام 1912م.

أما جمعية العاصمة، فأُسندت رئاستها إلى قدور بن محي الدين الحلوي، ومثلت رواية "ماكبث" بقصر محي الدين بالعيون الزرقاء، قرب الحامة بالجزائر العاصمة، وقام بتمثيلها نخبة من الأدباء منهم: بهلول سيد علي، الشيخ عبد الحليم بن سماية، مراد التركي إلى جانب ابن ونيش والشيخ دحيمن كما حضرها عميد المعهد الفرنسي وعدو اللغة العربية آنذاك "روني باسي"، وأما جمعية البليدة، فأُسندت رئاستها إلى القاضي محي الدين بن خدة، ومثلت الرواية نفسها بحضور نخبة من الوجهاء والأدباء منهم: الشاعر المولود الزريبي، وجرى الحفل بزواوية سيدي محمد الكبير ويستطرد المرحوم "اسطنبولي" قائلا: "وفي سنة 1913م، مثلت جمعية المدينة رواية "مقتل الحسين" من تأليف الجماعة، وحضرها الشيخ "محمد بن شنب" والمفتي "حميد فخار" و"الأمير خالد" وذلك بزواوية "محمد أبركان" وقد أثرت تأثيرا كبيرا على الوسط الديني الذي كان سائدا".¹

تأسست - في العام نفسه - جمعية البركانية بتلمسان، ومثلت رواية "برّار السم" أما في سنة 1914م، مثلت جمعية المدينة رواية "يعقوب باليهودي" ثم اندلعت الحرب العالمية الأولى فشلت كل الأنشطة الثقافية، وفي عام 1919م، كانت محاولات محي الدين باشطارزي تجرى بالجزائر العاصمة مع نخبة من الفنانين الهواة منهم: سلالتي علي، عبد العزيز لكحل، علال العرفاوي، إبراهيم دحمون وغيرهم.

وفي ما بين 1919م و1921م برزت عدة جمعيات منها واحدة بالمدينة وهي: جمعية فنية ورياضية، مثلت - كما يقول اسطنبولي - رواية "أمير الأندلس"، وفي سنة 1920م، وبمناسبة تأسيس الأمير خالد لجمعية "الوحدة الجزائرية" مثلت رواية "في سبيل التاج" ثم رواية "غفران الأمير".²

زارت فرقة "فاطمة رشدي" الجزائر عام 1920 وعرضت عدة مسرحيات، وبعد عام زارتها فرقة "جورج أبيض"، التي قدمت بعض العروض المسرحية باللغة العربية الفصحى، وفي هذه السنة أيضا،

¹ - محمد اسطنبولي، تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة آمال، عدد 35 لشهري سبتمبر وأكتوبر 1976، ص 67

² - للإطلاع أكثر ينظر: المرجع السابق، ص 68 وما يليها.

مثلت جمعية المدية رواية "عاقبة البغي" ثم رواية "الثري النبيل" بالبلدية ضمن فرقة برئاسة "موسى خداوي"، والتي مثلتها أيضا فرقة "محيي الفن" بقسنطينة¹.

يفند "محي الدين باشاطارزي" النجاحات التي حققتها عروض المسرحي المصري "جورج الأبيض" بالجزائر، يقول: "وقد جاء جورج أبيض ليقدّم سنة 1921م عروضاً مسرحية من مثل: "شهامة العرب" و"صلاح الدين"، ولم تنجح في اجتذاب العدد المأمول فيه من الجمهور².

والملفت للنظر أن نشاط هذه الجمعيات قد غلب عليه العمل السياسي بالدرجة الأولى، هذا ما شجع الشباب الجزائري المتأثر بواقعه البائس، والطامح لتكوين جبهة مقاومة ثقافية تطمح لبعث أمل جديد في الحرية³.

2- النوادي والجمعيات الثقافية :

إن الحياة الثقافية هي الوسط الذي تنتعش فيه الفنون أو تموت بحسب مستواه، ودون شك، فإن فترة العشرينات من القرن العشرين، كانت فترة انتعاش ثقافي حيث انتشرت النوادي والمدارس وكذا الجمعيات الثقافية والفرق الموسيقية، إذ يرى أحمد توفيق المدني (1889م - 1983م) في هذا الصدد أنه من الواجب أن تنشأ إلى جانب تلك الموسيقى الأندلسية، موسيقى أخرى شعبية تعبر عن انفعالات النفس الجزائرية، مع التركيز على المونولوجات العصرية التي أخذت تظهر في هذه الآونة الأخيرة مقتبسة أنغامها من الموسيقى المشرقية أو الأوروبية.

وقد أنشأ منها محي الدين باشاطارزي عدة قطع وطنية، تشحذ الهمم، وتنشر الشعور الوطني، وأشتغل رشيد القسنطيني على انتقاد العادات المحلية الفاسدة، ومحاربة البدع والضلالات، حيث لقي هذا النوع، إقبالا كبيرا من المتلقي الجزائري⁴ فالانتعاش الثقافي واضح " فقد عرفت الجزائر على غرار الشعوب التي كانت واقعة تحت السيطرة الأجنبية نوعا من الانعتاق لا سيما بين فئات الشباب الذين

¹ - المرجع نفسه، ص 68.

² - المرجع نفسه، ص 68.

³ - صالح مباركية، المسرح في الجزائر، ص 38.

⁴ - Mahieddine Bachetarzi: Mémoires • Tome (1) • SNED • Algérie 1967، p40 et 41.

كانوا يتمركزون في العاصمة"¹، ففي العشرينيات من القرن العشرين ظهرت مجموعة من الجمعيات الفنية والثقافية التي أفرزت ميلاد المسرح الجزائري

أ- جمعية المطرية:

تأسست هذه الجمعية عام 1911م على يد اليهودي "ناطون إيدمون يافيل" (1877م-1928م)، وضمت في بادئ الأمر اليهود فقط، ثم توسعت لتضم المسلمين أيضا، وقد انتقل إليها محي الدين باشطارزي الذي أعجب يافيل بصوته فضمه إلى الجمعية عام 1919م، وقد انضم إليها علالو، الطاهر علي الشريف، إبراهيم دحمون، بن شعبان المعروف "بن شوبان"، رشيد القسنطيني، محمد منصالي، ادريسكار المعروف بـ "محمد العين الزرقاء"، جلول باش جراح، محمد الكامل، وغيرهم.

وقد كان ليافيل دورا بارزا في تلقين باشطارزي مبادئ الفن الأندلسي، أما علالو فقد التحق بالفرقة كمغن فكاهي ساخر، يتخذ من المونولوج وسيلة لا ضحاك الجمهور، وقد ساعدته هذه الجمعية في تنمية مواهبه الفنية خاصة منها المسرحية، وابتداء من عام 1928م، أصبح باشطارزي رئيسا للمطرية خلفا لـ: "يافيل" الذي وافته المنية في هذه السنة والذي كان يرى فيه الموهبة والكفاءة لمواصلة جهوده في تطويرها؛ حيث صرح باشطارزي بشأنها - في جمعية عامة - انعقدت بـ "حلقة المسلم للتقدم" Cercle musulman du progrès إثر مشاركة الجمعية في إحياء تظاهرات فنية قائلا: "إن حفلات المطرية" أصبح لها وجود في كل التظاهرات الرسمية.²

وسّعت هذه الجمعية، بعد أن نجحت في المحافظة على الفن الأندلسي، من دائرة نشاطها وفنونها من الغناء إلى الرقص، ومن الفولكلور إلى المسرح الذي تم خلق فرع خاص به في الجمعية، ابتداء من شهر مارس 1933م، كما سعت إلى إحياء حفلات في الخارج وخاصة في فرنسا، إسبانيا وإيطاليا.³

ب- ودادية الطلبة المسلمين:

تأسست ودادية الطلبة المسلمين عام 1919م، حيث قام باشطارزي بالتعاون مع لخذري، بن جلول، البشير عبد الوهاب، بومالي، بن احيلس، فرحات عباس، الشريف سعدان وبن سماية⁴

¹ - علالو، مذكرات علالو/ شروق المسرح الجزائري، ترجمة أحمد منور، منشورات التبيين، الجزائر 2000، ص 20.

² - أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1984، ص 366، 367.

3- Nadya Bouzar Kasbadji: L'urgence artistique algérienne au XXième siècle OPU Algérie 1988 p41-58

4- Nadya Bouzar Kasbadji: L'urgence artistique algérienne-p41-58

بتأسيس "ودادية الطلبة المسلمين"، وهذا بدار عمر بن سماية في شارع الباب الجديد بالجزائر العاصمة والتي أصبحت فيما بعد "ودادية الطلبة المسلمين في شمال إفريقيا"¹.

وكانت مهمة هذه الجمعية مساعدة أبناء الفقراء على الدراسة، ومن تلامذتها الذين نبغوا، **محي الدين باشطارزي** الذي قام بجولة إلى تلمسان عام 1919م في إطار رحلات الودادية، التقى خلالها **بالتاهر علي الشريف** الذي اقترح عليه أغان وطنية أداها بألحان عربية، وقد قامت هذه الودادية في إطار أنشطتها الثقافية، بإصدار مجلة "التلميذ" التي كانت تطبع باللغتين العربية والفرنسية.²

ج- جمعية المهدبية

أنشأها **التاهر علي الشريف** عام 1921م، وشكل تلامذتها الإرهافات الأولى للتمثيل العربي في الجزائر حيث كتب منشطها عدة مسرحيات تتراوح بين فصل وأربعة فصول منها: "الشقاء بعد العناء" عام 1921م، وهي ذات فصل واحد، وفي عام 1922م كتب مسرحية "قاضي الغرام" في أربعة فصول، ثم مسرحية "بديع" عام 1924م ذات ثلاثة فصول.³

د- فرقة محمد منصالي:

أسسها المسرحي **محمد منصالي** ضمت إلى جانبه، **عبد العزيز لكحل**، **إبراهيم دحمون**، **محي الدين باشطارزي** وآخرين، قدمت مسرحيتين - واحدة بعنوان "في سبيل الوطن" مقتبسة عن مسرحية تركية، وقد جسدت أدوار المسرحية كل من **محمد منصالي**، **باشطارزي**، **إبراهيم دحمون**، و**عبد العزيز لكحل**.⁴

أما المسرحية الثانية، فهي "فتح الأندلس" وهي من اقتباس **محمد منصالي**، وتروي أحداث فتح الأندلس من طرف المسلمين، وقد مثلت هذه المسرحية أيضا فرقة "السعادة" بتلمسان، لكن هذه الفرق والجمعيات فشلت في استقطاب جمهور كبير لسببين كما يقول **سلالي علي** المعروف ب: "علالو" وهما:

1- استعمال تلامذتها للغة عربية كلاسيكية قريبة من لغة المؤدبين القدامى.

¹ - ينظر : صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص41.

2- Mahieddine Bachetarzi: Mémoire Tome (I) p26.

³ - ينظر: جريدة الشعب، عدد 22 جويلية 1985، ص11.

4 - voir : Le quotidien d'elmoujahid: N°7018 du 06 Janvier 1988

2- استعمالهم لأشكال مسرحية ثقيلة في معالجة مواضيع جامدة ومملة.¹

وهي حجة على أن المسرح الجزائري لم يشهد بعد ميلاده الحقيقي وانطلاقته الفعلية، لكون الفرق الهاوية هذه، استعملت اللغة العربية الفصحى التي لم تكن متداولة ولا مستعملة في الأوساط الشعبية العريضة، بسبب تفشي الأمية، وهو ما يؤكد **باشطارزي** بقوله: "إن بداياتنا كانت عام 1919م، وكان لنا مسرح صغير، حيث كنا نمثل مسرحياتنا باللغة العربية الفصحى، مواضيعها جادة لكننا لم ننجح في جمع مائة شخص حولنا، لا يفهموننا في أغلب الأحيان".²

و لعل هذا ما دفع مصطفى كاتب إلى أن يرجع أسباب تأخر المسرح الجزائري في تلك الفترة إلى الأسلوب الشعبي الجزائري الخالص الموطوء بالحياة الشعبية البسيطة كما أشار إلى ذلك صالح لمباركية.³

3- مسرح المنوعات:

سادت في فترة العشرينات من القرن العشرين الحفلات الفنية الغنائية التي كانت تقام في المناسبات الدينية والأفراح الشعبية حيث كانت تعرض خلالها بعض السكاتشات الفكاهية القصيرة ذات الفصل الواحد.

أ- السكاتش والملح الجديد للمسرح الجزائري:

ظهر السكاتش الفكاهي الهادف في جو الحفلات والسهرات الفنية الغنائية، حيث يقول **باشطارزي** في هذا الشأن: "لم يكن هناك جو فني بآتم معنى الكلمة، بل انتشرت الحفلات الشعبية المقامة في المناسبات، والتي كانت تقدم خلال فواصلها بعض السكاتشات الفكاهية القصيرة... وكان **علالو** من الذين غنوا في حفلات أوروبية باللغة العربية".⁴

وهو الرأي الذي يؤكد **علالو** نفسه إذ يقول: "في سنة 1917م، كنت أقوم بإحياء سهرات فنية متنوعة بنادي العسكري، أين أقيم فيما بعد فندق السفير الحالي بالعاصمة، وهذا لفائدة مرضى وجرحى الحرب العالمية الأولى".⁵

1 - voir : Mahieddine bachetarzi: Mémoires Tome (I) p 47

2- voir : le quotidien d'el moudjahid: N° du 12 avril 1986.

³ - ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص45.

4- Mahieddine bachetarzi: Mémoires Tome (III) Algérie 1986 p127 ENAL

⁵ - جريدة الشعب، عدد 22 جويلية، 1985، ص11.

من هنا بدأت المرحلة الجينية للمسرح الجزائري حيث شكل فن السكاتش، مرحلة انتقالية نحو ميلاد فعلي لأبي الفنون في الجزائر، حيث اعتمد كثيرا على الغناء والطرب والفكاهة، وقد أشار إلى ذلك مصطفى كاتب وأناط نشأة المسرح الجزائري بعوامل أربعة تتعلق في مجملها بالذوق الشعبي واللغة الخفيفة والترفيه بعيدا شيئا ما عن البعد الثقافي¹.

ثالثا/ نشأة المسرح الجزائري:

اختلف الدارسون في تاريخ المسرح الجزائري، ثم كان الاختلاف أعمق حول مؤسس هذا الفن النبيل بين **علالو وباشطارزي والقسنطيني**، وكان **علالو** قد قدم عام 1923م بعض السكتشات الفكاهية مثل: نسيبي هامك، المشحاح والخادم، إلا أنه لم يحقق النجاح المطلوب سوى ابتداء من يوم 12 أبريل 1926م، حين قدم مسرحية "جحا" بقاعة الكورسال، أما **القسنطيني**، فكانت بدايته عام 1927م، حين قدم مسرحيته "العهد الوفي" التي فشلت فشلا ذريعا، والسبب في ذلك أنه لم يسبقها ببرنامج موسيقي وغنائي كما جرت العادة، أو لسبب كون المسرحية تتنافى مع طبيعة القسنطيني الذي خلق للكوميديا وليس للدراما - كما يرى **باشطارزي** -²، ولم يحقق النجاح المرجو إلا في مارس 1928م، حين قدم مسرحيته "زواج بوبرمة" التي قالت عنها "آرليت روث Arlette Roth": "إن القسنطيني بعد عرضه لمسرحيته "زواج بوبرمة" يسيطر على بدايات المسرح الجزائري لسنة 1928م"³، ألف بعدها **القسنطيني** مجموعة من المسرحيات والسكاتشات والأغاني وللأسف فقد ضاعت النصوص المسرحية المخطوطة التي كانت بحوزة **محي الدين باشطارزي** كما يشير "صالح لمباركية"⁴.

أما **محي الدين باشطارزي**، فقد كانت بدايته قبل زميله، حيث قدّم عام 1919م مسرحية "جهلاء مدعون بالعلم" ذات فصل واحد، لم تحقق النجاح المطلوب، يقول **باشطارزي** في الجزء الأول من مذكراته عن هذه المسرحية: "وقد تصدّيت فيها للطرقية والشعوذة، ويتناول موضوعها قصة أب وابنه ينتميان إلى إحدى الزوايا، إدعيا أن لهما دراية بالعلم والمعرفة، قصد إبهار مجموعة من الطلبة تحولقت

¹ - ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 45، 46

² - جريدة أضواء الأسبوعية: عدد 63، 16 فبراير 1985، ص 18، 19.

³ - Mahieddine bachetarzi: Mémoires - Tome (I) p11.

⁴ - أشار إلى ذلك صالح لمباركية نقلا عن سعد الدين بن شنب ومحمد الطاهر فضلاء، ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 65.

حولهما، غير أن الطلبة اكتشفوا في ما بعد أن معارفهم أكثر سعة وعمقا من معارف الابن وأبيه الذين ادعيا أنهما عالمان كبيران".¹

ولم يحقق **باشطارزي** النجاح سوى عام 1932م حين قدم مسرحيته "البوزريعي في العسكرية" باللهجة العامية، حيث يقول في هذا الشأن: "في عام 1932م، كتبت أول مسرحية بالعامية، وهي "البوزريعي في العسكرية"، كانت الأولى من سلسلة مسرحيات عربية -فرنسية، كتبت بالتعاون مع كتاب فرنسيين من أمثال: **لويس شابرو، جورج بودري، وجورج هيرتر**"² حضيت بعروض استمرت إلى ما بعد سنة 1934م، ولعل أهم سبب لفشل **باشطارزي** مسرحيا هو شدة عداوة الإدارة الفرنسية لنشاطه وملاحقته بشكل مستمر³

1- سلالي علي "علالو" رائد المسرح الجزائري:

وانطلاقا من فشل المحاولات المسرحية الأولى المكتوبة بالفصحى وعدم نجاحها في إحداث التجاوب المطلوب، فإن المسرح الجزائري انطلق بصفة جادة وفعالية عام 1926م على يد **سلالي علي** المعروف بـ "علالو" الذي سبق زميله في استعمال العامية في أول مسرحية جزائرية، حيث يقول **باشطارزي**: "إن المحاولات المسرحية الأولى -المكتوبة بالفصحى- لم تحدث التجاوب المطلوب، حيث لم يجد المسرح الجزائري طريقه حتى سنة 1926م، إذ سجلت المرحلة الأولى والكبرى، فجاءت إلى **علالو** الأول -كما يقول **باشطارزي**- فكرة كتابة مسرحية بالعامية "جحا"⁴، ويؤكد هذا الرأي في أكثر من مقام في مذكراته.

ألف **سلالي علي "علالو"**، وهو تلميذ جمعية العلماء المسلمين، مسرحية "جحا" وهي كما يقول **عبد المالك مرتاض**: "أول مسرحية فهمها الشعب الجزائري، وتذوقها كانت مسرحية جحا التي تم تمثيلها في أبريل 1926"⁵، ويؤكد هذا الرأي **باشطارزي** في مذكراته قائلا: "لقد كانت سنة 1926م، سنة عظيمة في تاريخ المسرح الجزائري...، فإن الشعلة الأولى التي أضاءت طريق المسرح الجزائري هي

1- Mahieddine bachetarzi: Mémoires Tome (I) p78.

2- Mahieddine bachetarzi: Mémoires tome (I) T p79

³ - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص67

4- Mahieddine bachetarzi: Mémoires Tome (III) p127.

⁵ - عبد الملك مرتاض، فنون النشر الأدبي في الجزائر، ص198.

مسرحية "جحا" ذات الثلاثة فصول، التي قدمت في عام 1926م والتي امتد عرضها إلى يوم 23 مارس 1927م¹.

والحق إن **علالو** عرف كيف يخاطب جمهوره ويعالج قضايا عصره بلغة عصره، وعرف كيف يؤسس مسرحا جزائريا يخدم الشخصية الوطنية بكل أبعادها بالتعاون مع عدد من الممثلين الذين يذكر **باشطارزي** بعضهم أمثال: **عبد العزيز لكحل**، **عبد الحميد**، **موسى خروبي**، **حمادي**، بالإضافة إلى **علالو وإبراهيم دحمون** الذي لعب دور زوجة جحا في المسرحية.²

وقد اختار مؤلفها هذه الشخصية التراثية لكونها تمثل رمز الفكاهة في الأوساط الشعبية، كما فضلّ توظيف العامية نظرا لتفشي الأمية في المجتمع الجزائري بشكل كبير في تلك الفترة، وهو ما يؤكد **أحمد توفيق المدني** بقوله: "أما في مدينة الجزائر، فالمسرح لا يستطيع أن يكون من أول وهلة عريبا فصيحاً بصفة بحتة، لقلة من يفهم تلك اللغة بين طبقات العمال الفقيرة، وطبقات المتعلمين تعلموا فرنسيا"³.

أ- مسرحية جحا وثبة المسرح الجزائري:

تتألف مسرحية جحا من ثلاثة فصول وأربع لوحات، تحكي مغامرات "جحا" إلى جانب زوجته "حيلة"، وملخص المسرحية أنه بسبب وشاية -مامان- وهو أحد جيران جحا، ينشب بين هذا الأخير وزوجته شجار يشتبكان فيه بالأيدي، فيتدخل الجار ليفصل بينهما، وهو يضحك من مشهد العراك، حينها تنقلب الزوجة التي ضربت وأهينت أمامه، ضده وتجبره على الهرب، ويذهب جحا بعد ذلك في شأن من شؤونه وتبقى الزوجة قابضة على عتبة الباب منشغلة البال، تفكر في الانتقام من زوجها، وقد أقسمت على ذلك.

ويصادف في هذه الأثناء مرور اثنين من رجال السلطان **قارون** كان قد بعث بهما ليجثا له عن طبيب لابنه **ميمون** الذي مرض مرضا غريبا، جعل الأطباء يعجزون عن إيجاد دواء له، ورأى المبعوثان "حيلة" جالسة على عتبة الباب، وكانا قد تعبوا ولم يعثرا بعد على الطبيب، فمالا إليها وسألاها إن كانت تعرف طبيبا في تلك الناحية وحدثاها عن المرض الغريب الذي يعاني منه الأمير، وعن يأس

1- Mahieddine bachetarzi: Mémoires Tome (I) p76-78

2- voir, Mahieddine bachetarzi: Mémoires Tome (I) p79

³ - أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1984م، ط2، ص56.

السلطان من شفائه وقراره بأن يجازي بسخاء الطبيب الذي يتمكن من علاج ابنه، وأن يجلد كل من يعجز على ذلك.

وهنا خطرت ببال حيلة فكرة شيطانية: وهي أن تدفع بزوجها إلى هذه المغامرة الخاسرة وتنتقم منه بذلك شر انتقام؛ فحدثت الرجلين عن جحا، وأوهمتها بأنه عالم كبير، وطبيب ماهر حدثت على يديه المعجزات، كما أعلمتهما بأنه شخص غريب الأطوار، تسيطر عليه الجن وتشوش عليه إلى درجة أنه يرفض أحيانا أن يعالج المرضى، وينكر حتى أن يكون طبيبا؛ وأضافت أنه يمكن أن يستعيد رشده، وتطرد عنه الجن بضربه بضع ضربات بالعصا، وترقيصه على طريقة الدراويش.

عندما عاد جحا إلى بيته، وجد المبعوثين اللذين طلبا منه أن يدهما على الطبيب جحا، فرد عليهم بأنه هو نفسه ولكنه ليس طبيبا، وسألها عما يريدان، حينها فكرا الرجلان مليا واقتنعا بأنهما أمام الطبيب الذي دلتها عليه المرأة الطيبة، فأظهرا له الاحترام الكبير، وترجياه أن يتبعهما إلى قصر السلطان ليداوي ابنه، وكرر لهما قوله بأنه ليس طبيبا، وأنه لا يفقه شيئا في هذا العلم، لكن الرجلين لم يصغيا إليه وانتهيا إلى استعمال العصا ضده عملا بنصيحة "حيلة". وظن جحا أنه وقع في مزحة ثقيلة أو أنه أمام مجنونين، فوافقهما بأنه طبيب وقبل بمرافقتهم.

حين وصل إلى القصر، ومثل أمام يدي السلطان، أنكر إنكارا قاطعا بأنه طبيب، وأوضح بأنه اقتيد بالقوة، وحكى المبعوثان لسيدهما ما روته لهما "حيلة" عن براعة هذا الطبيب العجيب، وما ذكرته لهما من تشويش الجن على عقله، وضرورة استعمال العصا لطردهم عنه ثم قاما باستعمال العنف ضد جحا حتى أرغماه على القول بأنه طبيب، عندها أمره السلطان بمعالجة ابنه قائلا له: "سأكافئك مكافأة عظيمة إذا نجحت في علاجه، وإن أخفقت سأقطع رأسك".

وانفرد جحا بالأمير ميمون، لكنه لم يظفر منه بكلمة عدا التنهدات، وتسرب اليأس إلى نفس جحا، وللخروج من المأزق الذي وقع فيه، خطرت بباله فكرة تسلية المريض، فأخذ آلة موسيقية، كانت موجودة بالقاعة، وبدأ يعزف ويغني، فتأثر ميمون بالغناء فسرّ وانبسط، واقترب كل منهما من الآخر وراق له معه الحديث وتصارحا في النهاية بالحقيقة.

حيث كشف جحا للأمير بأنه ليس طبيبا، وكشف الأمير لجحا بأنه ليس مريضا، وبأنه تمارض بسبب قرار والده السلطان تزويجه بفتاة من اختياره هو، وحرمانه من الفتاة التي يحبها، وتدبر جحا

الأمر، فأشعر والده بضرورة تزويجه بمن يحب وإلا لا أمل في شفائه، وأذعن السلطان لأوامر جحا لإنقاذ ابنه ثم كافأه، وبهذا نجح جحا من الورطة التي أوقعته فيها "حيلة".¹

يرى بعض النقاد، وعلى رأسهم سعد الدين بن شنب في دراسة له عن المسرح الجزائري، صدرت عام 1935م، بأن مسرحية جحا مقتبسة عن مسرحية "مريض الوهم" وخاصة في "طبيب رغم أنفه" للمسرحي الفرنسي "موليير"، إلا أن علالو ينفي ذلك ويدافع عن رأيه بأنه لم يقتبس عمله هذا، من مسرحية الطبيب إذا يقول: "إذا كان هناك تشابه بين مسرحتي جحا والطبيب، فيجب العودة إلى مصدر مشترك وهي حكاية في القرون الوسطى تحمل عنوان **le vilain mire** وأضيف مصدرا آخر، وهو قمر الزمان - من حكايات ألف ليلة وليلة، وقد أضفت، لعملي هذا، بالإضافة إلى العمل الدرامي، اسم وأسلوب وشخصية جحا المعروفة بجاذبيتها في الأوساط الشعبية".² وهو الرأي الذي يؤكد أنه أحمد توفيق المدني في مؤلفة القيم "كتاب الجزائر" حيث يقول: "وفي العاصمة الجزائر، يوجد جوق يحيي كل سنة مرة أثناء شهر رمضان سهرات، ويمثل بالعامية بعض الروايات التي يستخرجها من حكايات ألف ليلة وليلة أو يقتبسها من الروايات الفرنسية. وقد لقي هذا النوع إقبالا من الشعب لا بأس به".³

و الحق في هذه النقطة بالذات المتعلقة بالاقتباس وفي تلك الفترة بالذات، فإن هذا الاقتباس إذا صح وإن سلمنا به، فإنه يقتصر على بعض النصوص فقط وخاصة في الجانب التقني والبناء الدرامي، وهذا يعود إلى طبيعة الثقافة التي تسمح للمبدع بنقل الجانب التقني قبل الأدبي. والواقع أن الاقتباس سواء عن التراث العربي أو المسرح الأوروبي موجود حتى في ما قبل نشأة المسرح الجزائري كما رأينا في جمعيات الأمير خالد وفرقة محمد منصالي.

ب/ الأعمال المسرحية لعلالو:

ولد علي سلاحي المعروف ب علالو في 20 مارس 1902م، في حي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة، دخل مدرسة ساروي- التي تقع آنذاك في الحدود الفاصلة بين الحي الأهلي وحي الأوروبيين - وقد

¹ - أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 43، 44.

² - voir : El Moudjahid: N° 6464 du Avril 1986، p12.

³ - أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1984م، ط2، ص 58 .

اقتصر تعليمه على المرحلة الابتدائية حيث نال شهادة نهاية الدروس الابتدائية باللغة الفرنسية، أما اللغة العربية، فقد درسها بالمدرسة المذكورة بمعدل ساعة واحدة في اليوم¹.

استمر في دراسته اللغة العربية على يد المرحوم الشيخ **عمر قندوز** المدرس بالمدرسة نفسها، حيث كان تعلمه للغة العربية بدافع الغيرة الوطنية، فقد **علالو** والده في السابعة من عمره ولذلك اضطر إلى الانقطاع عن الدراسة، فاشتغل في البداية بائع كتب ثم مساعدا صيدليا عند أحد المعمرين الفرنسيين، وكان الصيدلي يعطف عليه ويصحبه إلى قاعات السينما والمسرح، بل حتى في بعض زياراته إلى أرملة فرنسية، كان على علاقة بها، وكانت هذه المرأة مثقفة وغنية، تملك مكتبة ضخمة وثرية وجد **علالو** فيها ضالته التي كان يبحث عنها، ومنها استطاع أن يحصل على عيون المسرح الفرنسي وخاصة منه الدرامي، وكان آنذاك في سن الثالثة عشرة من عمره. انتقل **علالو** بعد ذلك، ليشغل في شركة السكك الحديدية للنقل العمومي بالجزائر العاصمة بعد أن توسط له فيها الصيدلي، لأن العمل فيها كان مقصورا على الأوروبيين².

تردد **علالو** منذ صغره على قاعة الأوبرا بعد أن كان قد صحبه إليها مدير المدرسة مع بعض التلاميذ النجباء، فشاهد من ضمن ما شاهد، مسرحية "الطبيب" لـ: **مولير**، و**سيرانو دي بيرجراك** وغيرهما من العروض المسرحية³. وشرع في سن الخامسة عشرة، في إحياء سهرات فنية بنادي العسكري لفائدة جرحى الحرب العالمية الأولى، بعد أن ساعده كل من **محمد حنصل** و**محمد الفخارجي** في تعلم المبادئ الأولى في العزف وتابع **علالو** مشواره الفني حيث شرع بعد ذلك، في إجراء محاولات في فن كتابة الكوميديا الإسبانية، وتأليف بعض السكاتشات بين عامي 1918 و1921م ثم انضم إلى فرقة المطرية التي كانت تحت قيادة اليهودي "ناطون إيدمون يافيل" والتي تعلم فيها الموسيقى الأندلسية والعزف على الآلات الموسيقية بواسطة الصولفاج. وظل **علالو** يقدم المونولوجات والسكاتشات الفكاهية حتى 1926م حيث أسس فرقة "الزاهية"⁴.

¹ - صالح مباركية، المسرح في الجزائر، ص 62.

² - ينظر: أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، ص 367.

³ - مجلة حقائق مدينة الجزائر، عدد جانفي 1986، ص 57.

⁴ - صالح مباركية، المسرح في الجزائر، ص 80.

ج/ أعماله المسرحية¹:

أنتج **علالو** ثمان مسرحيات، منها سبع مسرحيات أنتجها في مابين 12 أفريل 1926م و5 ماي 1931م، ثم توقف عن الكتابة لكنه لم يقطع صلته بالفن والمسرح بخاصة، وفي عام 1945م، وبدعوة من زميله **باشطارزي**، كتب مسرحيته الثامنة، غير أن الإذاعة والتلفزة الجزائرية لم تقدمها للجمهور إلا في 05 سبتمبر 1976م.

جدول بعنوان أعمال علالو المسرحية²

الرقم	عنوان المسرحية	الفصول	اللوحات	تاريخ عرضها
1	جحا	4	3	12 أفريل 1916م
2	زواج بوعقلين	5	3	26 أكتوبر 1926م
3	أبو الحسن أو النائم اليقظان	6	4	23 مارس 1927م
4	الصيد والعفريت	5	4	16 ماي 1928م
5	عنتر الحشايشي	5	3	26 فيفري 1931م
6	الخليفة والصيد	6	5	16 أفريل 1931م
7	حلاق غرناطة	4	3	5 ماي 1931م
8	الأخوان عاشور	4	3	5 سبتمبر 1976م

كما كتب العديد من السكاتشات الفكاهية القصيرة منها: نسيبي هامك، المشحاح وخادمه وغيرها.

عالج **علالو** عبر أعماله المسرحية، قضايا اجتماعية حيث ناقش قضية التفاوت الكبير في السن عند الزواج، وما يترتب عنه من مشاكل في "زواج بوعقلين"، وفي "عنتر الحشايشي" تناول ظاهرة تعاطي الحشيش والمخدرات التي كانت منتشرة بكثرة في ذلك الوقت وغيرها من الظواهر والأمراض الاجتماعية التي عالجها بطريقة فنية هادفة.

¹ - المرجع السابق، ص 81.

² - الجدول مأخوذ عن: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 49، وقد ذكرها صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 81، 82، ببعض التفصيل للموضوعات مع اختلاف في تحديد تاريخ عرض مسرحيتي عنتر الحشايشي و"الأخوان عاشور"

كان **سلالي علي (علالو)** فنانا ومربيا، عرف كيف يجذب الجمهور إليه بفطنته وموهبته الفنية المتميزة، اهتم بالقضايا السياسية بطريقة تلميحية لأن سلطات الاحتلال الفرنسي كانت توقف النشاط المسرحي الذي تشتم فيه رائحة النضال الثوري التحرري وهذا ما أثر على نشاط **علالو** المسرحي، وهو ما يذكره في قوله: "لقد كانت (أي المسرحيات) تلك طريقتنا في الكفاح ضد المحتل"¹، هذا الكفاح دفع به لخلق مسرح جزائري مواز للمسرح الأوروبي في الجزائر ومنافس له؛ مسرح ناطق باللغة العربية ومتأصل في البيئة الجزائرية حيث يقول: "هناك هدف كنا نسعى إليه، وهو تأسيس وتأصيل مسرح جزائري عربي ناطق باللغة العربية"².

يعدّ مسرح **علالو** مسرحا هزليا هادفا يتخذ من قضايا التاريخ والتراث الشعبي وسيلة لنقد واقع مرير كان الشعب الجزائري يعيشه، يتضمن موقفا جديدا اتجاه العمل الثقافي، وهو تأسيس فرقة مسرحية جديدة، لقد كان **مسرح علالو**، من هذا المنطلق، مسرحا هادفا خدم الوعي الاجتماعي وعبر عن قضايا الجماهير الجوهريّة، إذ يعود نجاح مسرحيات **علالو** لدى الجمهور إلى أن موضوع تلك المسرحيات المتعلق بالمثل شخصيا، ومما لا شك فيه، أن هذا المسرح لا ينتج شكلا ثقافيا كاملا، بل يفسح المجال للضحك، ولو بمستوى بدئي قصد التعرف على الذات.

تشبّع مسرح **علالو** باخلفية الدينية والتراث العربي الإسلامي إذ يقول فيه **رشيد بن شنب**: "إنه تقليد سائر للخرافات، فيصبح عنده هارون الرشيد، قارون الرشيد. ويصبح وزيره **جعفر** يدعى المصروع، وبنفس الطريقة يجعل **عنتر** اسكافيا مسكينا، وهو البطل الذي أعجب به العرب قديما وحديثا"³.

و يقول **أحمد الشنيقي**، في دراسة له بعنوان: "Trois hommes et un dialogue sur le théâtre" أي "ثلاثة رجال وحوار حول المسرح": "إن **علالو** يغير أسماء بعض الشخصيات ويعطيها أدوارا مخالفة لكونها كانت أبطالا"⁴، وهذا يشكل نمطا في الكتابة المسرحية الواعية إذ كان يهدف إلى نبذ المؤول من التاريخ من أجل صنع المستقبل، واستنهاض الواقع، وصناعة نهضة حضارية قوامها الاعتماد على الذات وليس على الأشكال المستهلكة، وهو بذلك يدعو ضمينا للثورة على الواقع المرير الذي كان يعيشه الشعب الجزائري تحت نير الاحتلال الفرنسي. فعلا **علالو** من هذا المنظور يعد رجل مسرح بحق،

1- El Moudjahid: N° 7018 du 06 Janvier 1988.

2- Mahieddine bachetarzi: Mémoires (I) p79.

³ - مجلة حقائق مدينة الجزائر، عدد جانفي 1986، ص57.

⁴ -عبد القادر جغلول: الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ترجمة سليم قسطون، دار الحداثة، بيروت (لبنان) 1984، ص111.

عرف كيف يضع اللبنة الأولى لمسرح جزائري متأصل في الواقع والبيئة الجزائرية ومعبر عن هموم وتطلعات الجماهير الشعبية العريضة.

2/ رشيد القسنطيني، صناعة الريادة ورغبة المسرح:

أولى محي الدين باشطارزي اهتماما بارزا لـ "علالو" في الفصل الثالث من الجزء الأول من مذكراته، ابتداء من عام 1926م، حيث ركز بشكل خاص على أعماله التي نالت نجاحا كبيرا، ورسخت قواعد وتقاليد المسرح في مجتمع الجزائر العاصمة بخاصة، كما تحدث أيضا عن انضمامهما هو ورشيد القسنطيني إلى فرقة "علالو" كمؤلفين مسرحيين رفقة نخبة من المسرحيين الهواة من أمثال: علال العرفاوي، سعد الله إبراهيم المعروف بإبراهيم دحمون، وقد التقى الرجلان من قبل في فرقة مصطفى بن حفيظ وفي فرقة المطرية التي كان يرأسها اليهودي "ناطول إيدمون يافيل"، وفي عام 1926م، انضم إلى المجموعة رشيد القسنطيني¹، وقد كانت تجمع بين أقطاب المسرح الثلاثة علاقة حميمة خاصة بين الشئاني باشطارزي والقسنطيني، هذه العلاقة أثمرت تعاوننا فنيا ناجحا.

ولد رشيد بلخضر المعروف في الوسط المسرحي بـ "رشيد القسنطيني" في 11 نوفمبر 1887م بالجزائر العاصمة، دخل الكتاتيب ثم المدرسة الابتدائية، وبعدها انقطع عن الدراسة ليعمل نجارا إلى جانب والده، هاجر بعد ذلك مع بداية الحرب العالمية الأولى إلى فرنسا ليعيل عائلته، وهذا على متن باخرة تعرضت للغرق في عرض البحر فوجد القسنطيني نفسه بعد إنقاذه في جزيرة مالطا، ثم واصل سفره إلى فرنسا، وفي نهاية الحرب الكونية عاد إلى الجزائر العاصمة لكنه وجد زوجته تزوجت، فازداد تشاؤما وقرر العودة إلى فرنسا فاشتغل عدة سنوات قبل أن يعود إلى الجزائر العاصمة.²

كان لقاء رشيد القسنطيني بعلي سلالي (علالو) صدفة، وقد حاز القسنطيني في 1926م على أول دور له في مسرحية "زواج بوعقلين" للمسرحي علالو، أثمر نجاحا كبيرا ثم مثل دورين في مسرحية "أبو الحسن أو النائب اليقظان" في 1927م، وفي هذه المرحلة تكونت فرقة "الهلال الجزائري" تحت قيادة القسنطيني، باش جراح وآخرين، لكنها كانت بالنسبة لهم تجربة فاشلة، وخاصة لرئيسها الذي كتب أول مسرحية للفرقة، ألا وهي "العهد الوفي" التي تم عرضها عام 1927.

¹ - ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص62.

2- Revolution africaine: N° 1189 du 12 décembre 1986، p53 ، 54.

يعدّ رشيد القسنطيني أستاذ متميزا في فن الارتجال، إذ يحتل مكانة خاصة في المسرح الجزائري حتى عُرف بقدراته الارتجالية العجيبة في تأدية أدواره المسرحية، وفي هذا الصدد يقول عنه محمد الطاهر فضلاء- في دراسة له عن المسرح الجزائري بعنوان "المسرح الجزائري: تاريخا ونضالا" : "إنه فنان أصيل في موهبته، وله قدرة عجيبة في خلق الجو المسرحي في العرض، يرتجل الجملة المسرحية والغنائية، فتأتي كأحسن ما تعد، وقد ساهم هذا الفنان الموهوب -كما يضيف فضلاء- في إرساء قواعد المسرح الجزائري بعدد من المسرحيات والمونولوجات لم يبق منها سوى ما سجل على أسطوانات"¹.

عاش رشيد القسنطيني ألماً ونكسات متتالية منها ما تعلق بحياته المادية وكذا الفنية²، ورغم ذلك فقد أثبت تميزه الفني يقول عبد القادر جغلول: "إن القسنطيني رجل مسرح بالمعنى التام للكلمة، لم يكن ممثلا فقط بل مخرجا أيضا... كان قولا أي مغنيا ومؤلف كلمات في آن واحد، وكانت أغنياته تنشد عند رفع الستار أو تدخل في صلب المسرحيات،... مثل عام 1937م في فيلم "سوفاطي الرهيب" إلى جانب الفنان "هاري بور"، وخلال أشهر قليلة، ورغم نقص الوسائل المادية وتشكيك السلطة الإستعمارية، عرف القسنطيني وفرقة النجاح في مدينة الجزائر لتصل شهرتهما بعد ذلك، إلى حوض الأبيض المتوسط، هذه الشهرة التي حصل عليها القسنطيني بهذه السرعة، تعود إلى الطابع المزدوج لمسرحه وطنيا وشعبيا"³.

أ/ أعماله المسرحية:

أنتج رشيد القسنطيني العديد من الأعمال المسرحية والغنائية، اختلف حولها الدارسون للمسرح الجزائري، نظرا لكون القسنطيني لم يدون أعماله، ففي الوقت الذي تذكر فيه الكاتبة "آرليت روث" إنه ألف أكثر من مئة مسرحية واسكاتش، وقراءة ألف أغنية، فإن باشطارزي يذكر أعماله المسرحية مرتبة في آخر الجزء الأول من مذكراته، ولكنه لا يتبع الترتيب نفسه في الجزء الثاني، أما عبد القادر جغلول فيقدر أعماله بـ خمسة عشر مسرحية ، في حين يرى علالو أن مسرحياته تقدر بعشرين مسرحية.

¹ - محمد الطاهر فضلاء، المسرح الجزائري تاريخا ونضالا، ص 26

² - ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 86.

³ - مجلة الثقافة: عدد 90 لشهري نوفمبر - ديسمبر 1985 - ص 275، 276.

ويذكر صالح لمباركية أن المؤسف في أعمال القسنطيني أنها كانت مخطوطة وقد ضاع منها الكثير، ويجمع سعد الدين بن شنب ومحمد الطاهر فضلاء أن مخطوط مسرحيات القسنطيني هي بحوزة محي الدين باشطارزي¹.

جدول بعناوين أعمال رشيد القسنطيني المسرحية²

الرقم	عنوان المسرحية	عدد فصولها	تاريخ عرضها
1	العهد الوفي	3	1927م
2	زواج بوبرمة	3	22 مارس 1928م
3	زغيران وشرويطو	-	10 فبراير 1929م
4	تونس والجزائر	-	11 مارس 1929م
5	بابا قدور الطماع	3	23 ديسمبر 1929م
6	لنجة الأندلسية	-	21 فبراير 1930م
7	شد روحك	3	26 يناير 1931م
8	ثقة في الأرض	-	18 فبراير 1931م
9	تشرش	3	11 يناير 1931م
10	بوسبسي	3	18 يناير 1932م
11	عائشة باندو	4	22 يناير 1932م
12	المورسطان	3	25 يناير 1932م
13	زيد عليه	3	02 يناير 1933م
14	الله يسترنا	-	22 يناير 1933م
15	بابا الشيخ	3	ابريل 1933م
16	تأخير الزمان	3	1933م
17	ياراسي يا راسها	-	1936م
18	أشقالوا	3	19 فبراير 1938م
19	بوه على حسان	-	1943م
20	عائشة أم الزبائل	3	1943م

¹ - ينظر : المرجع السابق، ص 65.

² - أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 55 ، 56.

إضافة إلى النتاج المسرحي المتميز للقسنطيني، فقد اشتغل كذلك على السكاتش فقد ترك العديد من السكتشات القصيرة بفصل واحد أو فصلين والتي لقيت نجاحا نظرا لقصر مدة عرضها وطابعها الفكاهي .

تطرق القسنطيني في أعماله المسرحية للقضايا الاجتماعية التي أُرقت الشعب الجزائري وقتذاك مثل قضايا الزواج والطلاق والسكن وكذا الطمع والإدمان على الخمر والمخدرات والشعوذة، والحق أن أعمال القسنطيني لا تخلو من الطرافة والمتعة الهادفة ، يقترب من الأسطورة ويحاكي النص التراثي بعمق.

ينهل مسرح القسنطيني موضوعاته من التراث العربي ، حيث كانت حكايات ألف ليلة وليلة مصدرا مهما لأعماله، وقد كان ذلك سببا في شهرة القسنطيني، الكاتب والممثل المسرحي، حيث يقول الشريف لدرع في مقال له: "إن مسرح القسنطيني هو عملية اتصال بالتمثيل قوامه الارتجال، فهو لا يقدم المسرحية تامة الكتابة، وبهذا المنهج، صار مسرح القسنطيني مسرحا حيا، لكونه يغرف مواضيعه من واقع الشعب وتاريخه، وثانيا لكون عملية (التمسرح) لديه متغيرة بتغير الموقف والجمهور"¹.

والحق أن اهتمام القسنطيني على فكرة النص ونبوغه في مجال الارتجال على الركح زاد من وصول رسالة مسرحه للمتلقي بغض النظر عن التقنيات النصية، إذ "إن قيمة الإبداع لدى القسنطيني لا تكمن في الحوارات التي تتضمنها الصفحات والتي لا تشكل بالنسبة إليه سوى خطوط أو محاور توجهه فقط، ولكن في الحياة، الحياة النشيطة وحياله الخصب..."².

لقد كان رشيد القسنطيني فنانا متكاملا، تعلق بالمسرح وآمن بنجاحته في علاج قضايا المجتمع فأعطى للمسرح الجزائري الكثير في مرحلة من مراحل تطوره.

3- محي الدين باشطارزي قطب المسرح الجزائري

ولد محي الدين باشطارزي في 15 ديسمبر 1887م، بالجزائر العاصمة حسبما جاء في مذكراته³، وقد ترعرع في وسط ميسور لعائلته العريقة من أصل تركي، حفظ القرآن الكريم وأصول التجويد كما تعلم التواشيح والمدائح الدينية على يد الشيخ المفتي بلقندوز، وحدث أن سمعه اليهودي "ناطون إيدمون

¹ - جريدة أضواء الأسبوعية: عدد 63 - ليوم 16 فبراير 1985 - ص 18، 19.

² - المرجع نفسه، ص 18، 19.

3-voir : Mahieddine bachetarzi: Mémoires ،Tome (I) p295 ،296.

يافيل" مدير جمعية المطرية، فأعجب بصوته وقدم له عرضا مغريا لتسجيل صوته على أسطوانات غنائية، غير أن والده والشيخ بوقندورة -مفتي الجزائر العاصمة- اعترضوا على ذلك¹.

وحين تأسست ودادية الطلبة المسلمين في عام 1919م، اختار الطاهر علي الشريف باشطارزي ليغني فيها أغاني وطنية، وفي هذه السنة سجل باشطارزي أول أسطوانة له في استديوهات "غرامافون" ثم انضم إلى جمعية المطرية التي أسسها يافيل عام 1911م، وكان هذا الأخير يجيد الغناء الأندلسي فسعى لتعليمه لمحي الدين الذي جمع بين الغناء والتجويد، وقد أثار بذلك ضجة في وسط عائلته والوسط الديني، وحين توفي يافيل، أصبح باشطارزي -الأستاذ في الموسيقى العربية- مديرا للفرقة ابتداء من عام 1928م².

اشتغل باشطارزي في العديد من مسرحياته على الاقتباس، سواء من التراث الثقافي العربي كما فعل مع "جحا المرابي" أو من التراث المسرحي الأوربي كما فعل مع "المشحاح، سليمان اللوك، عيواز الزقطي" وغيرها من المسرحيات التي اقتبسها عن أعمال موليير، فلمع في الغناء كما في المسرح سواء على الخشبة أو الإذاعة.

يصطبغ مسرح باشطارزي بطابعه الهزلي الهادف والسياسي التوعوي والضمني، فهو ذو هدف مزدوج حيث تصدى للظواهر الاجتماعية السلبية بأسلوب فكاهي هادف، وقد أسهم في تنمية الوعي الاجتماعي بمخاطر الاحتلال الفرنسي على الجزائر، حيث كتب واقتبس العديد من المسرحيات من "جهلاء مدعين بالعلم" التي كتبها بالفصحى عام 1919م، والتي هاجم فيها ظاهرة الشعوذة المنتشرة وقتذاك.

واصل باشطارزي نهجه التلمحي السياسي بتأليف سلسلة من المسرحيات ذات الطابع الاجتماعي، السياسي منها "بعد السكر" و"الخداعين" ويعني بذلك عناصر انتهازية الوصولية التي تضحك على أذقان الشعب، فكان باشطارزي إلى جانب كونه فنانا بارعا، مثقفا وسياسيا محنكا يجيد المناورة وفن الممكن باستغلال الظرف المواتي لذلك.

¹ - ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 60.

² - ينظر: صالح مباركية، المسرح في الجزائر، ص 65.

كثّف باشطارزي من جولاته المسرحية عبر أغلب مناطق الوطن، حيث قدم العديد من العروض المسرحية لأعمال كثيرة منها: دار بيبي، الشرف، ما ينفع غير الصبح، المكار، وابتداء من 1945م انتقل باشطارزي بفرقته إلى قاعة الأوبرا بمدينة وهران لتقدم بعض العروض فيها، بعد أن كان مستقرا بالجزائر العاصمة ولم يعد إليها إلا بعد أن سمحت حكومة "فيشي Vichy" بإحداث موسم عربي للمسرح بقاعة الأوبرا بالعاصمة¹، وقد عين باشطارزي مديرا للفرقة خلال الموسم المسرحي لعام 1947م، كما عين مصطفى كاتب مساعدا له، وتعد هذه الفترة الأنشطة مسرحيا في حياة باشطارزي من حيث العطاء الفني الذي استمر حتى غلق القاعة في وجه المسرح العربي الجزائري في ماي 1956م².

حدّد باشطارزي من خلال نشاطه المسرحي هدفين هما الترفيه والتوجيه التربوي والسياسي لإيقاظ الوعي الجمعي في الجزائر، حيث كان يعالج القضايا السياسية بصفة ضمنية لاقتناعه بأن الجمهور الجزائري يحمل وعيا سياسيا ويتلقى بشكل جيد تلك المعاني والتلميحات.

أ- تقنية الاقتباس المسرحي عند باشطارزي:

أبدع باشطارزي في استخدام تقنية الاقتباس الإبداعي فيأخذ الفكرة ويصبغها بالصبغة الجزائرية، حيث يقول المرحوم مصطفى كاتب: "إن عبقرية باشطارزي تكمن في الاقتباس فهو بالنسبة إليه إبداع، فقد كان يأخذ الفكرة والبناء الفني للنص ويعالجهما بأسلوبه الخاص انطلاقا من مواقف وعادات وتقاليد جزائرية عربية إسلامية، إذا اقتبس بطلب من حكومة "فيشي" مسرحيات فرنسية كثيرة عن مولير فاقتبس "سليمان اللوك" عن مريض بالوهم "Le malade imaginaire" و"المشاح" عن البخيل "L'avare" و"المجرم" عن "Le Tartuffe" ثم "عواز الزقطي" عن "Les fourberies de Scapin"³

كما اقتبس بعض المسرحيات من التراث الثقافي العربي من مثل "حكايات ألف ليلة وليلة"، واقتبس أيضا بعض المسرحيات من أعمال جزائرية منهم محمد منصالي الذي اقتبس منه "في سبيل الشرف" عن مسرحيته "في سبيل الوطن" التي قدمت في عام 1922م بقاعة الكورسال بالجزائر العاصمة. ثم رشيد القسنطيني الذي اقتبس عنه مسرحية "حب جنية" عن "العهد الوفي" التي عرضت عام 1927م،

¹ - المرجع السابق، ص 66.

2- voir : Mahieddine bachetarzi, Mémoires, Tome (II), p24.

3- Mahieddine bachetarzi: Mémoires, Tome (II), p221.

و"الهبال" عن "زواج بوبرمة" التي قدمت عام 1928م، وبالتعاون معه، اقتبس أيضا "الراقد" عن "زغيران وشرويطو" التي عرضت عام 1929م، الأمر الذي يوضح مدى تقارب كل من باشطارزي والقسنطيني، هكذا لم يكن الاقتباس عند باشطارزي مقصورا عن موليير والمسرح الفرنسي فقط، بل كان اقتباسا منوعا وثريا، من التراث العربي الإسلامي خدم به التنوع في المسرح الجزائري¹.

الآراء حول مسرح باشطارزي على أنه اجتماعي، سياسي يجمع بين التفكير والتوجيه، بين الترفيه والتلميح، فهو مسرح توعوي هادف جعل من هموم المجتمع مادة المسرح فكان واقعا ومناضلا، حسب الظروف وتغير الحكومات الاستعمارية، إذ كلما كانت الفرصة سانحة، ازداد المسرح الجزائري جرأة ومباشرة في طرح قضايا الشعب المصيرية حيث تعرضت الكثير من مسرحياته إلى المراقبة والحذف، بل وحتى المنع.

يقول علّالو عن مسرح بشطارزي: "إن مسرح باشطارزي، مسرح فكاهي، واقعي، يستعمل لغة الشارع من العامية إلى الفرنسية ويهدف إلى التوعية عبر الفكاهة والإضحاك²، وما لاشك فيه هو أن باشطارزي عانى الكثير جراء الطرح الجريء لقضايا المجتمع الأساسية فدفع ثمن محاولات التمرد على السلطة الاستعمارية بأن اشرف مرتين على الإفلاس، ولم يكن ليكتب له الاستمرار في النشاط الفني لولا مساندة المنتخبين المسلمين الجزائريين له من جهة ثانية³.

هناك رأي آخر يختلف في حكمه على مسرح باشطارزي إذ يرى الأديب الهادي لفليسي : "إن فرقة باشطارزي تطورت في ظل سلسلة من الشبهات، فالرجل الأوركسترا كتب مسرحيات غير هجومية حيث يوجد هناك خلل بين العنوان والمحتوى من جهة، والحقيقة وتقديمها من جهة ثانية، في فترة فوران وطني.... وفي الوقت الذي كان فيه حزب نجم شمال إفريقيا يطالب بالاستقلال التام للجزائر كان باشطارزي يقوم بتقديم مسرحية "النساء" بالتعاون "لويس شابرو" فلم تكن لديه الشجاعة لتوضيح موقفه⁴.

¹ - ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 66 وما بعدها.

² - Mahieddine bachetarzi, Mémoires, Tome (I), p32.

³ - صالح مباركية، المسرح في الجزائر، ص 67.

⁴ - Revolution africaine, N° 1189 du 12 décembre 1986, p55.

يدين لفليسي مسرح باشطارزي إدانة قاسية جدا، قد يملك هو فقط مبررا لذلك، إذ لا يمكن إغفال إفلاس فرقة باشطارزي مرتين، وحضر نشاطه لمدة عامين (1937م - 1939م)، كما منعت بعض مسرحياته من طرف السلطة الاستعمارية مثل "المعجب، فاقوا، الخداعين، على النيف... وغيرها من المسرحيات، بل لعل أهم سبب أضعف فن باشطارزي وحطم فرقته معاداة الإدارة الفرنسية لنشاطه وملاحقته في كل مكان.

و الحق أنه لهذه الأسباب والظروف، اتخذ باشطارزي ذلك الموقف الذي وصفه لفليسي بالغامض واللاشعاع، لكنه لم يحلل مسبباته، سوى ذكره لمجموعة الضغوطات المشكلة من المعمرين الذين كانوا يمارسون ضغطا على الحياة الثقافية، فلا ظروف الحرب العالمية الأولى، ولا الثورة السوفياتية ونجاحاتها ولا حتى التطور التقني والجمالي للمسرح العالمي، منعوا باشطارزي من تقديم مسرحياته الرديئة كـ "بوقرنونة" في الوقت الذي كانت فيه حياة إخوانه المواطنين خطيرة، درامية وتراجيدية. وفيما يخص الاقتباس لدى باشطارزي يقول لفليسي: "أنه اقتبس مسرحياته من حكايات ألف ليلة وليلة أو ريبيرتوار مولير" هذه أعطت - كما يضيف قائلا - بعض المسرحيات المتوسطة الخلل في علاقاتها بالواقع، فهناك إذن، مساس مضاعف بقيمة ووحدة العمل (تشويه) وبالحقيقة المهانة بكثير من الإساءة والشبهات والرداءة¹.

والحقيقة أن هذه الاتهامات القاسية التي وجهها لفليسي لبشطارزي فيها بعض التجاوز ومجانبة الصواب، إذ لا إنصاف في الحكم على كل أعمال الرجل انطلاقا من مسرحية واحدة، كما أن الاقتباس عند باشطارزي لم يتوقف - كما رأينا - على ألف ليلة وليلة ومولير بل تعداهما إلى الأعمال الجزائية الناجحة، سواء لـ: محمد منصالي أو لرشيد القسنطيني، ومهما يكن، فإن للرجل محاسن فنية تشفع له، كما له مساوؤه ولكن النظرة الأحادية الجانب، لا تنصف لا الرجل، ولا أعماله.

1_ Mahieddine bachetarzi, Mémoires (I), p331.

4 / مرحلة التجريب قراءة في مرحلة البدء (1926م - 1932م):

تشكل مرحلة البدء التي ميزت المسرح مغامرة حقيقية - كما يقول رائد المسرح الجزائري **باشطارزي** -، حيث رسم بداياته بمجموعة من الهواة شكلوا فيما بعد رواد هذا الفن الراقي، إذ مارس أغلبهم المسرح كهواة وليس كمحترفين، وأثناء أدائهم لبعض الأدوار والعروض كان بحثهم عن التكوين أكثر من الفرحة، ويقدمون النصائح لبعضهم البعض حتى لمع نجمهم بعد تقديم نحو الأربعين مسرحية، ومئات العروض الناجحة إلى جانب عشرات السكتشات.

إن الملفت للانتباه أن سلطات الاحتلال لم تول اهتماما لبدايات المسرح الجزائري، حيث راح هذا المسرح الصغير ينمو فنيا وموضوعاتيا حتى دخل دائرة الاهتمام، وأصبحت تمارس عليه الرقابة والحذف والمنع وتقابل رجاله بالعراقيل والمضايقات للحيلولة دون ممارسة هوايتهم، حيث شهد المسرح الجزائري نشاطا متميزا حتى سنة 1932م على يد **علالو** -رجل هذه المرحلة- الذي أعطى الكثير لهذا المسرح المتميز بطابع اجتماعي -ترفيهي هادف، وآخر سياسي- توعوي ضمني وملتزم، يتخذ من التراث والقضايا الاجتماعية موضوعا له لتمرير رسائل توعوية للشعب الجزائري الذي كان يحلل مضامين المسرحيات المقدمة إليه.

وفي الجانب الموضوعاتي، عالج كل من **علالو**، **باشطارزي** و**القسنطيني** قضية مكافحة الآفات الاجتماعية كـ "تعاطي الخمر والمخدرات بالإضافة إلى قضايا المرأة والمجتمع بمخاطر التفاوت الكبير في السن عند الزواج وغلاء المهور مثلما فعل **علالو** في "زواج بوعقلين" و**القسنطيني** في "بابا قدور الطماع"¹ وغيرها من المسرحيات التي سبق وأن تطرقنا إليها.

أسهم المسرح من هذا الجانب، مساهمة فعالة في نشر الوعي بين أوساط الشعب للإقلاع عن العادات الفاسدة والأمراض الاجتماعية التي تعيقه عن التحرر والانعتاق من نير الاستعمار الفرنسي، أما في الجانب التوعوي الملزم، فلم تكن هناك مواضيع بالمعنى الدقيق للكلمة بل كانت السياسة تعالج داخل مضامين المسرحيات. فتتم التلميحات لمكافحة الاحتلال الفرنسي عبر اللغة والحركات، أو عبر نقد الشخصيات التاريخية السلبية، لأن الرقابة المضروبة على النصوص حالت دون اعتماد الأسلوب المباشر وهذا -**محي الدين باشطارزي**- يقول بخصوص هذه النقطة: "وبعد أن ولد مسرحنا، أنتج أولى

¹ - عبد القادر جغلول، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ترجمة سليم قسطون، -دار الحداثة، بيروت (لبنان) 1984،

مسرحياته وممثليه وجمهوره، عانى من الرقابة وهو حاجز كبير كان يتسم بالعنف أحيانا وبالحنكة السياسية أحيانا أخرى إلا أنه كان مسرحا فريدا من نوعه، بسيطا للفهم، يساعد الجمهور على استيعاب مسرحنا كمظهر من مظاهر الشخصية الوطنية".¹

توسلت مسرحيات مرحلة البدء اللهجات العامية لتفشي الأمية بشكل واسع في الأوساط الشعبية في ذلك الوقت، وكان المسرح الجزائري يفتقد إلى الممثلات اللواتي يقمن بالأدوار النسائية، وبالتالي كان الرجال هم الذين يسدون هذا العجز، وقد اشتهر منهم بالخصوص سعد الله إبراهيم المعروف بـ "إبراهيم دحمون".²

وفي الوقت الذي يذكر فيه باشطارزي اسم اليهودية "ماري سوزان"³ فإن علالو يذكر التونسية "حبيبة مسيكة" إلا أن المؤكد هو أن الممثلات كن قليلات جدا في هذه الفترة بالوسط المسرحي.⁴

ومن العوامل التي أسهمت في إنجاح انطلاقة المسرح في الجزائر:

- 1- تعدد الأهداف والموضوعات في المسرحيات الأولى بين الترفيه والتوجيه.
- 2- نجاح الممثلين في أداء أدوارهم بامتياز، نتيجة الرغبة الملحة في التميز وإيصال رسالة المسرح للمتلقي الجزائري.⁵
- 3- الاعتماد على العامية التي كانت تقدم بها المسرحيات وهي لغة الأوساط الشعبية العريضة.
- 4- تقديم العروض المسرحية ممزوجة بعروض غنائية لاجتذاب اهتمام جمهور المسرح، وجمهور الغناء والرقص من جهة ثانية.
- 5- اختيار توقيت العرض المسرحي، بتقديم العروض المسرحية يوم الجمعة مع تخصيص وقت للرجال وآخر للنساء.

1- Mahieddine bachetarzi, Mémoires, Tome (II), ENAL, ALGERIE, 1984, P 14

² - مجلة حقائق مدينة الجزائر، عدد 39 لشهر جانفي 1986 م، ص 57.

³ - ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 65.

4- El Moudjahid, N° 7018 du 06 janvier 1988.

5- Mahieddine bachetarzi, Mémoires, Tome (II), p17.

6- مصادفة الانطلاقة المسرحية مع حلول شهر رمضان المبارك الذي يبحث فيه الجمهور عن أماكن لقضاء السهرة.

هذه العوامل وغيرها كانت كفيلة بضمان انطلاقة موفقة للمسرح الجزائري.

4- دور نادي الترقى في المسرح الجزائري:

تأسس "نادي الترقى" عام 1926 على يد نخبة من المثقفين الجزائريين ثقافة دينية، وعرف في مدة قصيرة تطورا مشهودا، حيث أصبح مركز إشعاع ديني وفكري، وشكّل بذلك النواة الأولى التي تأسست منها "جمعية العلماء الجزائريين" عام 1931م¹.

وقد كان علي سلالي "علالو" وسيد علي حوات المعروف بـ "سيد علي فيرنونديل" على علاقة بالنادي الذي لعب دورا كبيرا في دفع الحركة المسرحية، حيث أسهم مساهمة فعالة في بعث النهضة الثقافية الجزائرية المعاصرة، هذا النادي الذي تتعزز علاقته، بعد تأسيس الجمعية بسنوات قليلة، بالمسرح وخاصة بعد انعقاد المؤتمر الإسلامي في جوان 1936م، حيث تحتضن الجمعية المسرح في مدارسها.

اهتمت جمعية العلماء المسلمين بالنشاط المسرحي فقد عملت على نشره في صفحات جرائدها، وهذا محي الدين باشطارزي يذكر صحيفة البصائر لسان حال الجمعية من ضمن مجموعة من الصحف التي تناولت في شهر ديسمبر 1947م، مسرحية "المشحاح" المقتبسة عن للمسرحي الفرنسي موليير.²

ونستخلص مما ورد، أن المسرح الجزائري لم ينشأ في جو مضطرب وعشوائي، بل كان ثمرة وعي الشعب الجزائري بكل أطيافه الثقافية، وبداية تكون "أنتليجانسيا جزائرية" أسهمت بفعالية في النهضة الوطنية التي كانت نتاجا لصحوة ثقافية قبل أن تكون سياسية.

لقد انطلق المسرح الجزائري من العدم وصنع لنفسه مستقبلا زاهرا، بفضل ثلة من الممثلين الهواة كانت تحدوهم رغبة جامحة، لا في الشهرة والمال، بل في خلق مسرح جزائري مناضل وناطق باللغة العربية، تعبيرا عن أصالة المجتمع الجزائري.

وكان عامل الغيرة الوطنية على الثقافة والشخصية الجزائرية، عامل دفع لرجال المسرح الأوائل لكي يساهموا في تنمية الوعي الوطني لمناهضة الاحتلال.

¹ - أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 77.

2- Mahieddine bachetarzi, Mémoires, Tome (II), p93.

وقد تحدت رسالة المسرح الجزائري منذ البداية في العمل على استعادة الهوية الوطنية الخاصة بالمجتمع والفرد، فكان مسرحا ملتجما بقضايا الأمة وتطلعاتها إلى مستقبل مشرق وزاهر، وهذا ما يؤكده **محي الدين باشطارزي** بقوله: "أنا أظن أن المسرح يساهم في تربية الجماهير بالثقيف مع الترفيه، أليس هو الهدف المتبع منذ زمان من قبل رجال المسرح؟ فيجب على المسرح ألا يصحح أخطاء الأفراد والمجتمع بإبراز كل سلوك سلبي مقلق فحسب، بل أيضا بالمساهمة في الوعي وتنمية الحس الجمالي وصقل الذوق".¹

6/ المسرح الجزائري بعد الاستقلال:

شكل النهوض بالثقافة الوطنية تحديًا كبيرًا ركزت عليه جزائر ما بعد الاستقلال، ولأن المسرح أحد روافدها الأساسية، وله أهمية كبرى في توعية وتعبئة الجماهير لمهام التنمية الوطنية، فقد قررت الحكومة الجزائرية تأميم المسرح الوطني عام 1963، بمرسوم وطني جاء فيه أن "النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب، ولا يعقل أن نسمح بأن يكون المسرح بين يدي المؤسسات الخاصة سواء تعلق الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المسرح الذي نصدره".² وقد نص أيضا على تأسيس فرقة وطنية للمسرح أطلق عليها اسم: "فرقة المسرح الوطني الجزائري" وإنشاء "مركز وطني للمسرح" مهمته الأساسية تنمية وتطوير المسرح وهذا بوساطة التوجيه والتوزيع ثم الدراسة والتكوين وأخيرا اختيار الأعمال المسرحية وتسيير مركز الفنون الدرامية³، لكن المؤسف أن هذا المركز لم ير النور وبقيت فرقة المسرح الوطني الجزائري بمبنى المسرح الوطني **محي الدين باشطارزي** بالجزائر العاصمة.

أ/ فرقة المسرح الوطني الجزائري:

ضمّت فرقة المسرح الوطني الجزائري خمسة وأربعون عضوا، بعضهم كان ينتمي لفرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا التي كان يديرها **محي الدين باشطارزي**، وبعضهم الآخر كان يديرها **مصطفى كاتب** نذكر منهم: **محمد بودية**، **عبد الحليم رايس**، **سيد علي كويرات**، **سيد أحمد أقومي**، **الحاج عمر**، ولد

¹- voir :Nadya Bouzar Kasbadji: L'émergence artistique algérienne au XX^{ème} siècle، OPU، Algérie 1988.

²- من نص مرسوم التأميم الصادر بتاريخ 1963/01/08 تحت رقم: 12-63.

³- من نص مرسوم التأميم الصادر بتاريخ 1963/01/08، نقلا عن: نورالدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص

عبد الرحمان كاكي، محمد حمدي، عياد أحمد المعروف بـ "رويشد"، سيرات بومدين، عبد القادر السافري، طه العامري، مصطفى قزدرلي، محمد دباح، علي عبدون، الطيب أبو الحسن، حسان الحسني، جديات سيساني، الهاشمي نورالدين، تومي، عجوري عائشة المعروفة بـ "كلثوم"، خديجة بن عايدة المعروفة بـ "نورية"، وغيرهم من الفنانين والفنانات¹، كما تقلّد مصطفى كاتب إدارة المسرح حيث انطلق الموسم المسرحي بعرض مسرحية "أبناء القصة" من تأليف عبد الحليم رايس وإخراج مصطفى كاتب يوم 04 أفريل 1963، وكانت هذه المسرحية قد عرضت أول مرة في 10 ماي 1959 بالمسرح البلدي بتونس².

ويمكن تقسيم هذه المرحلة الواقعة بين 1963 و1972م إلى فترتين: تنتهي الأولى عند عام 1966 وتبدأ الثانية من 1967 إلى 1972م، عام تطبيق اللامركزية في المسرح الجزائري بإنشاء المسارح الجهوية، وقسم صالح لمباركية مراحل تطور المسرح الجزائري إلى ثلاث مراحل، تبدأ الأولى من 1922 إلى 1937، والمرحلة الثانية من 1938 إلى 1953 ثم المرحلة الثالثة من 1954 إلى 1972³، وفصل نور الدين عمرون بين تلك المراحل متوسلا بالنصوص والموضوعات دون الإشارة إلى التحديد الزمني.

ب/ مرحلة النشاط القصوى لمسرح ما بعد الاستقلال (1963-1966م):

إن المتفق عليه لدى الدارسين أن انطلاقة المسرح الجزائري كانت ثرية للغاية بفضل مساهمة مجموعة من الأسماء البارزة في الحركة المسرحية وقتذاك، من أمثال : عبد الحليم رايس، مصطفى كاتب، ولد عبد الرحمان كاكي، عبد القادر السافري، رويشد وغيرهم، حيث تميزت بتنوع الموضوعات والقضايا المستجدة لجزائر ما بعد الاستقلال أهمها: قضية نضال الشعب الجزائري ضد المحتل الفرنسي، وهذا في مسرحية "أبناء القصة"، ومسرحية "حسان طيرو" لـ "رويشد"⁴ التي تعكس حياة رجل بسيط يعيش مع زوجته، فيتقدم إليه أحد أصدقائه طالبا منه إيواءه في بيته لفترة معينة حيث يقبل حسان هذا الطلب، ولكنه يفاجأ عندما يعلم قصة "أحمد الفدائي"، غير أنه رغم المشاكل التي يواجهها من العساكر الفرنسية، يواصل مساعدة صديقه حتى النهاية⁵.

¹ - ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 178.

² - EL MOUDJAHID: 7018 du 06/01/1988، p4.

³ - ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 76 وما بعدها.

⁴ - نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، 149.

⁵ - مخلوف بوكروح، ملامح المسرح الجزائري. ش.و.ن.ت، الجزائر 1982. ص 28، 29.

وتعتبر شخصية **حسان** مثالا لوفاء الجزائري لثورته ووطنه كما تنوه المسرحية بدور المرأة في الكفاح إلى جانب الرجل، فتلعب زكية زوجة حسان دورا مهما في العرض، حيث تعاني الخوف لحظة تفتيش البيت من العساكر الفرنسيين، ورغم جدية الموضوع إلا أن عنصر الهزل عند **رويشد** كان بارزا ولم يؤثر على المسرحية ككل.

رَّكَزَ **عبد الحليم رايس** على إبراز الثورة التحريرية داخل الأسرة والحي ومدى متانة العلاقة التي تربط بينهما للتعبير عن جماعية النضال، وذهب **رويشد** أيضا إلى إبراز هذا التلاحم بين أفراد الشعب أثناء الثورة التحريرية، لقد تناول كلاهما نضال المرأة الجزائرية في الثورة وأشاد بما قدمته من خدمات وتضحيات، فسواء "ميمي" في مسرحية "أبناء القصبة" أو "زكية" في مسرحية "حسان طيرو"، فإن كليهما مناضلة تسعى إلى تحقيق الهدف نفسه ألا وهو الكفاح ضد الاحتلال الفرنسي للجزائري.

وقد تناول المسرح الجزائري بالإضافة إلى موضوع الثورة، قضايا أخرى، كقضية السكن في مسرحية "غرفتين ومطبخ" لـ "عبد القادر السافري" الذي كتب أيضا "مثل رغم أنفه" طارحا من خلالها مشاكل الوسط الفني، هذا إلى جانب قضية التحرير في أفريقيا في مسرحية "أفريقيا قبل واحد" لـ "ولد عبد الرحمان كاكي" والتميز العنصري في مسرحية "الكلاب" لـ "توني برون" Tonny Brulin التي اقتبسها عنه المرحوم الحاج عمر، ومواضيع أخرى كثيرة ومتنوعة نذكر منها مسرحية "القرب والصالحين" لـ "ولد عبد الرحمان كاكي"، التي عرضت في شهر أفريل من عام 1966م، والتي تناولت ظاهرة القرب التي انتشرت بكثرة في وقت ما، وعلاقة ذلك بأولياء الله الصالحين¹.

لقد سعى هذا الرجل بواسطة هذه المسرحية إلى إدخال تجديد في المسرح الجزائري من خلال القوال وإضفاء الجو الشعبي على العرض هادفا بذلك إلى توظيف "الإحتفالية" في المسرح الجزائري حيث قال عنه المسرحي العربي الكبير سعد أردش: "إن كاكي أقرب إلى بريخت والحكواتية العرب منهم إلى "فيرمان حيمييه" صاحب نظرية المسرح الشعبي" وقد كتب **مخلوف بوكروح** يقول عنه أيضا: "لقد لعب ولد عبد الرحمان كاكي دورا رائدا في الحركة المسرحية الجزائرية بأعماله ذات الطابع الخاص والتميز باستلهامه للأساطير الشعبية لمعالجة قضايا اجتماعية"².

¹ - ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 150 وما يليها.

² - مخلوف بوكروح، ملامح المسرح الجزائري، ص 43.

أما عياد أحمد المعروف بـ "رويشد" فقد قدم أيضا في هذا العام 1966 مسرحية "الغولة" التي عرضها المسرح الوطني الجزائري بالعاصمة، وتناولت قضية البيروقراطية التي عانى منها المجتمع الجزائري طويلا، وكذا الوصولية والانتهازية، وطرح رويشد بعض السلوكات الاجتماعية المضرة والمعيقة للنمو الاجتماعي والتطور الاقتصادي للجزائر، فعرض في المسرحية أناسا تراههم يتكلمون كثيرا ويدعون الاشتراكية والثورية ولكنهم في الواقع وصوليون وانتهازيون، وبالتالي فهم أعداء الثورة لأنهم يرفعون شعارات هم أنفسهم لا يؤمنون بها.

إن عدو الثورة في مسرحية "الغولة" ليس "بيير" أو "جان بول" ولكنه "السيد فلان" المتقمص للشخصية المزعومة التي تدعي احترام القضايا الوطنية ومصالح الشعب، لكنها في الواقع تعمل خلاف ذلك تماما، من هنا انطلقت هذه المسرحية لتعري بعض السلوكات لشخصيات أضفت على نفسها هالة كبيرة لا تستحقها في واقع الأمر، وبالتالي لا بد من كشفها للشعب.

لقد لقيت مسرحية "الغولة" إعجابا كبيرا من طرف المشاهدين ليس في الجزائر فقط، بل حتى خارجها كما حدث في مهرجان المونستير بتونس عام 1966م، فيكون رويشد بهذا العمل قد تحسس مشكلات المجتمع الجزائري، وعكسها بطريقة فنية على الخشبة، يقول باشطارزي في حق هذا الرجل: "لقد كان لي الحظ في مشاهدة مسرحيتي "حسان طيروا" و "الغولة" لرويشد والتصفيق لهما طويلا خلال العديد من العروض التي تم تقديمها بقاعة المسرح الوطني الجزائري، وأعتبر هذا الكاتب الدرامي الجزائري الوحيد الذي عرف كيف يستخرج مواضيعه من الواقع الجزائري"، لقد كان هذا الفنان الملاحظ الوحيد الذي - مثل سابقه - أعاد على الخشبة ما يجري حوله في الواقع¹.

شهد هذا الموسم المسرحي عرض سبع مسرحيات نذكر منها "ديوان القراقوز" السلطان الحائر" لـ "توفيق الحكيم" التي أخرجها عبد القادر علولة، علاوة على "بورغوة" وهي تركيب من إنتاج قاسي القسنطيني و "ما ينفع غير الصح" لـ بشطارزي وغيرها من الأعمال.. كما شهدت هذه المرحلة تقديم العديد من العروض حيث سجل 928 عرضا في ما بين شهري أبريل 1963 وجوان 1965 تابعها أكثر من أربعمئة ألف متفرجا وهو ما يعطي معدلا بسبعمئة متفرج لكل عرض²، الشيء الذي يبين مدى ثراء هذا المرحلة وتنوعها، فماذا عن الفترة الموالية؟

¹ - MAHIEDDINE BACHETARZI: MEMOIRES ، TOME (III)، p363.

² -voir : EL DJEICH: N° 37 ، MAI 1966، P33.

ب / مرحلة الفتور والتراجع (1967-1972م):

تميزت هذه المرحلة ببعض التراجع إذا ما قورنت بالمرحلة السابقة حيث شهدت تقدّم ثمانية عشر مسرحية بين جزائرية خالصة ومقتبسة من نصوص كبار المسرحيين، كما برزت فيها أسماء قديمة وأخرى جديدة منها: رويشد، مصطفى كاتب، كاتب ياسين، علال المحب، الحاج عمر، وعبد القادر علولة، كما ألف أبو العيد دودو مسرحية "التراب" وكان قد أقرها أبو القاسم سعد الله¹، وألف بعدها أبو العيد دودو مسرحية "البشير" عام 1970² وهي مسرحية خيالية تطرح فكرة العلاقات الاجتماعية، والمعتقدات البالية التي انتشرت في المجتمع الجزائري .

قدم رويشد، في هذه المرحلة، مسرحية "البوابون" عام 1968م عالج فيها شريحة من الناس البسطاء ف" إسماعيل وفاطمة" بوابان، وعاشور مواطن مخلص، أما يوسف فهو على العكس من ذلك رجل وصولي، ومن شخصيات المسرحية أيضا "عائشة" البوابة و" ربيعة" أخت فاطمة وهي فتاة تبحث عن مصلحتها فتتزوج يوسف، كما تقدم المسرحية طائفة أخرى من الناس هم المتسكعون في شوارع المدن الكبرى، يقضون جل أوقاتهم متنقلين في ساحات المدينة بين المقهى وعمارة البواب، فتقدمها المسرحية في مجموعة مشاهد واقعية، بإيقاع سريع ومتحرك، ومن أهم المشاهد كما يوجزها مخلوف بوكروح مشهد خصام صاحب المقهى مع نادله، وخلاف عمال البلدية، إضافة إلى مشهد اختلاس عبد القادر البدوي من طرف اللصوص وغير ذلك من المشاهد الحياتية الأخرى³.

وإذا نجح المرحوم مصطفى كاتب في إخراج المسرحية إخراجا جيدا بالتركيز على الجو الاجتماعي، قصد تصويرها تصويرا واقعيا حيا يجمع بين المشهد السينمائي واللحظة الكاريكاتورية المضحكة، فإنه ركز في البناء الدرامي على قضية البواب وزوجته باعتبارهما محور الموضوع، ثم كل من عاشور وفاطمة وتوظيف الشخصيات الأخرى لخلق الجو الاجتماعي العام للمسرحية التي عاجلت في مجموعها حياة الناس البسطاء الكادحين، وحاولت إبراز معاناتهم اليومية من خلال صراعاتهم مع الحياة لربح لقمة العيش⁴.

¹ - أبو القاسم سعد الله، تجارب في الدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 124.

² - أبو العيد دودو، البشير، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981، ص 5.

³ - مخلوف بوكروح، ملامح المسرح الجزائري، ص 31.

⁴ - المرجع نفسه، ص 31.

وفي إطار هذا الصراع، صراع الإنسان الجزائري مع قضايا الاجتماعية والمعيشية بعمامة، يطرح عبد القادر علولة في مسرحيته "حمق سليم" التي اقتبسها عن المسرحي الروسي "غوغول" Gogol حياة عامل بسيط تسحقه آلة البيروقراطية وتقضي على أحلامه وطموحاته¹.

والملاحظ أنه سواء تعلق الأمر بمسرحية "البوابون" أو بـ "حمق سليم" فكلاهما تعبر عن التوجه الاشتراكي الذي كان ينتهجه المجتمع وتأقي في هذا السياق أيضا أعمال كاتب ياسين في مسرحيته الرجل ذو النعل المطاطي، التي تستعرض صراع دراميا تتداخل فيه الأحداث والشخصيات وتتفاعل مع بعضها البعض، في موضوع عام هو الثورة الفيتنامية غير أن هناك مواضيع أخرى فرعية ومتشعبة تمس الديمقراطية والاشتراكية أيضا، حيث يستعرض كاتب ياسين جملة من الشخصيات والأحداث التاريخية البارزة التي شهدتها منطقة الهند الصينية، فنجد أسماء جنرالات من "جياب إلى ألكسندر، إلى كارير"، والقادة من "تشان كاي تشيك إلى هوشي مينه إلى ماو تسي تونغ" علاوة على المزيد من الشخصيات الأخرى من جنود ونساء، وخلال الحوارات الكثيرة عبر فصول المسرحية، يتبين أن كاتب ياسين كان يوظف أفكارا تقدمية عبر جمل قصيرة تميل فيها اللغة إلى الشفافية أحيانا والغموض أحيانا أخرى، ولكن دعوته إلى التحرر من الاستعمار والعبودية كانت جد جلية، كما أن دفاعه عن المرأة وإعطاءها مكانة اجتماعية لائقة كان أيضا واضحا².

تعرض الكاتب أيضا لعدة قضايا أخرى في المسرحية كالديمقراطية والحرية والإصلاح الزراعي في سياق تناوله للثورة الفيتنامية، حيث لا يكتفي باستعراض ماضي القضية وصراع القوى الرأسمالية على منطقة الهند الصينية، بل يستعرض حتى حاضر هذه القضية، وتبني الشعب الفيتنامي لكفاحه من أجل بناء دولة فيتنامية قوية لا مكان فيها للاستغلال والظلم الاجتماعي.

أما المسرحية الثانية التي تناولت الإصلاح الزراعي والثورة الزراعية فهي "دائرة الطباشير القوقازية" من أعمال برتولد بريخت التي عرضها المسرح الوطني في موسم عام 1969-1970م وأخرجها الحاج عمر، والتي تناول فيها موضوع ملكية الأرض والإصلاح الزراعي.

ويروي مخلوف بوكروح العرض الذي قدمته فرقة المسرح الوطني الجزائري بأن مجموعة من الفلاحين كانوا يجلسون على شكل نصف دائرة في مقدمة الخشبة يتوسطهم موفد لجنة البناء والتعمير وخلال

¹ - ALGERIE – ACTUALITE: N° 963 – du 03 au 09/02/1983.. P28 ، 29.

² - ينظر نو الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 156-158.

الحوار الدائر بينهم يبدو - للمتفرج - أن خلافا قائما بين مجموعتين في جمعية التعاون الزراعي بسبب قطعة أرض إحداهما تريد إتباع أساليب زراعية حديثة والأخرى متمسكة بالأساليب القديمة، حيث تطرح هذه القضية أسئلة عديدة وهامة حول صاحب الحق؟ وعلى أي مبدأ يمكن الفصل في هذا النزاع؟ وعندما يسوى المشكل، يقترح الطرفان على الفرقة التي ستزورهما أن تعرض عليهما مسرحية " دائرة الطباشير القوقازية" حيث ينسحب الفلاحون وتدب الحياة في المشاهد الخلفية التي ظهرت في البداية أنها صامتة، ولا علاقة لها بما يجري على المسرح، إذا توجي للمشاهد بأن ما يرواه، هو عبارة عن مشاهد تمثيلية وأحداث يجسدها ممثلون على الركب، وفي الجهة الأخرى يشرح الراوي في سرد القصة ويعلق بين الحين والآخر على أحداثها، كل هذه العناصر تؤكد طريقة بريخت المسرحية المبنية على تحطيم الجدار الرابع أي القضاء على اغتراب المتفرج.

يبدأ الفصل الأول من المسرحية بظهور زوجة حاكم إقليم وطفلها الرضيع مع مجموعة من الأعوان، من الأطباء والمربين في طريقهم إلى الكنيسة لتأدية المناسك الدينية لأن اليوم هو يوم عيد، لكن الحاكم يبدو قلقا ومتشائما بسبب الحرب القائمة مع الفرس التي تنتهي بانتصار العدو عن طريق تدبير مؤامرة اعتقال الحاكم، وتهرب الحاشية وكل من في القصر، أما زوجة الحاكم فتتأخر في هروبها لأنها تصر أن تحمل معها ملابسها وحليها رغم اقتراب الخطر، حيث تبدو حائرة بين الأشياء التي ستركها والتي ستحملها، وتنشغل بهذه المشكلة إلى أن توشك على نسيان طفلها، ثم بمداهمة العدو للمكان، تفر في النهاية تاركة ابنها، فتعثر الخادمة عليه وتهرب به بعيدا عن الخطر¹.

بعدها يعلو صوت الراوي معلقا على ما قدم وشارحا المشاعر والأحاسيس الإنسانية التي تحملها الخادمة، وهي تبذل كل ما في وسعها لتربية ورعاية الطفل، رغم تدهور حالتها المادية، وفي الوقت الذي تطلب فيه الخادمة "جروشا" من اللبان أن يبيعها حليها لتطعم الطفل الجائع، يطلب منها ثمنا باهظا، لكنها تدفعه رغم حاجتها الماسة إلى النقود، وتضطر بسببه إلى التخلي عن حبها ووعدتها الذي قطعتة على نفسها لحارس القصر، حيث تتزوج من فلاح كي تنسب إليه الطفل... ويحدث أن يعثر جنود الحاكم على "جروشا" والطفل فيأخذوهما ويعيدوهما إلى مقر الحاكم لينظر في أمرهما.

فيدور الفصل الثاني حول شخصية رئيسية هي شخصية القاضي "أزاداك" الذي يصل إلى منصب القاضي العام في الحكومة الجديدة غير الشرعية، وأزاداك شخصية خبيثة مأكرة، فتراه يوظف كل دهائه

¹ - Kateb Yacine، l'homme aux sandalles de caoutchouc ، Ed. le seuil، Paris، 1970، p86.

وزكائه في كسب الأموال من الأطراف المتنازعة التي تعرض عليه، وعند عودة الحكومة الشرعية لحكم البلاد يصدر أمر بإبقاء "أزاداك" قاضيا وتعرض عليه زوجة الحاكم قضية استرجاع طفلها، ولحسم الأمر، يرسم القاضي بالطباشير دائرة على أرضية المحكمة يضع في وسطها الطفل، ويقضي بأن يكون الطفل لمن ينتزعه بالقوة من داخل الدائرة، وهكذا تفوز الخادمة بالطفل في ختام العرض، حيث تترايط الأحداث وتنبثق عنها الإجابات التي كانت مطروحة في بداية المسرحية حول القاعدة التي يمكن أن يلجأ إليها التحقيق العدالة وهي أن الأطفال لمن تتوفر فيهن صفات الأمومة، والعربات لمن يحسن قيادتها والأرض لمن يخدمها.¹

ويتبين مما ورد أن المسرح الجزائري في هذه الفترة قد طرح تطبيق الثورة الزراعية في الجزائر قبل ظهورها كنمط اقتصادي تبنته الجزائر وقتذاك، ولعل هذه الموضوعات كلها كانت في فترة تشهد فيها الاشتراكية توسعا، وبالتالي فقد كان المسرح الجزائري لا يعبر فقط عن القضايا الاجتماعية الداخلية بل حتى عن القضايا ذات العلاقة بالمحيط الخارجي لوطننا كقضايا التحرر وبنا الاشتراكية في العالم.

¹ - مخلوف بوكروح، ملامح المسرح الجزائري ص 51، 52.

جدول بقائمة عناوين المسرحيات التي قدمها المسرح الوطني في ما بين 1963 و1972¹

عنوان المسرحية	مؤلفها	مقتبسها	مخرجها	عرضها
أبناء القصة	عبد الحليم رايس	-	مصطفى كاتب	1963
إفريقيا قبل سنة واحدة	ولد ع/ الرحمان كاكي	-	ولد ع/ الرحمان كاكي	1963
الحياة حلم	كاليدون	مصطفى قزدرلي	مصطفى كاتب	1963
دون جووان	موليير	م. بلحفاوي	مصطفى كاتب	1963
بنادق الأم كرار	بيرتولد بريخت	-	الهاشمي نورالدين	1963
القاعدة والاستثناء	بير تولد بريخت	م. بلحفاوي	مصطفى كاتب	1963
حسان طيرو	أحمد عياد (رويشد)	-	مصطفى كاتب	1964
ممثل رغم أنفه	عبد القادر السافري	-	الحاج عمر	1964
احمرار الفجر	آسيا جبار	-	مصطفى كاتب	1964
العهد	عبد الحليم رايس	-	عبد الحليم رايس	1964
ما ينفع غير الصح	باشطارزي	-	حبيب رضا	1965
المرأة المتمردة	وليام شكسبير	مصطفى كاتب	علال المحب	1965
سلاك الواحدين	نور الدين بن محمود	م. باشطارزي	علال المحب	1965
السلطان الحائر	توفيق الحاكم	محمد الصغير	عبد القادر علولة	1966
غرفتين ومطبخ	عبد القادر السافري	-	ولد ع/ الرحمان كاكي	1966
الغولة	أحمد عياد (رويشد)	-	عبد القادر علولة	1966
المنصورة	إيمانويل روبلس	محمد فراح	ع.عبدالسلام وع، رابع	1966
ديوان القراقوز	كارلوس كوزي	ولد ع/ الرحمان كاكي	ولد ع/ الرحمان كاكي	1966
الكلاب	ت. برونان	م. الصالح روابح	الحاج عمر	1966
عنيسة	فيكتور هيغو	أحمد رضا حوحو	مصطفى كاتب	1966
ورود حمراء لي	س. أوكيزي	مصطفى كاتب	علال المحب	1966
القراب والصالحين	ولد ع/ الرحمان كاكي	مصطفى كاتب	ولد ع/ الرحمان كاكي	1966
الخالدون	عبد الرحمان رايس	مصطفى كاتب	مصطفى كاتب	1967
سي قدور المشحاح	محمد الثوري	-	علال المحب	1967

¹ - ينظر : نورالدين عمرو، المسار المسرحي الجزائري، ص 163 ما بعدها.

الريح	مولود معمري	-	ج - بوقلان	1967
كل واحد وحكمه	ولد.ع. الرحمان كاكي	-	ولد.ع. الرحمان كاكي	1967
سكك الذهب	شوشي سان	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	1967
سليمان اللوك	موليير	م.الدين باشطارزي	مصطفى قزدرلي	1968
الشيوخ	ولد.ع. الرحمان كاكي	-	ولد.ع. الرحمان كاكي	1968
الجثة المطوقة	كاتب ياسين	-	مصطفى كاتب	1968
البوابون	أحمد عياد(رويشد)	-	مصطفى كاتب	1968
دائرة الطباشير القوقازية	بير تولد بريخت	محبوب اسطنبولي	الحاج عمر	1969
إبليس الأعور	ناظم حكمت	محمد بن قطاف	علال الحب	1969
أنتاللي قتلت الوحش	علي سالم	مصطفى كاتب	علال الحب	1969
حمق سالم	نيكولاي غوغل	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	1969
يا الأخ راك متسلل	نسكولاي غوغل	عبد الله ورياشي	عبد الله ورياشي	1969
رجل ذو النعل المطاطي	كاتب ياسين	عبد الله ورياشي	مصطفى كاتب	1970
باب المفتوح	محمود. دياب	محمد بن قطاف	محمد سليم رياض	1971

أثر الصراع السياسي الذي شهدته الجزائر في مرحلة ما بعد الاستقلال في كثير من المبدعين المسرحيين، حيث اظهر بعض أعضاء الفرقة المسرحية انتماءاتهم الفردية لبعض الأطياف السياسية ما سرّع في تشتت فعالية الحركة المسرحية في الجزائر، كما دخل مجال التأليف المسرحي بعض محدودى المستوى التعليمي ما أثر سلباً على المستوى السائد، كما انزل المسرحيون الجزائريون عن الجديد المسرحي في العالم وطمغت المحاولات الفردية مع ما يشوبها من نقص في المستوى التنظيري، إلا أن هذا لا يجعلنا ننفي اجتهاد المسرح في طرق موضوعات جديدة واستشرافية.

يبدو من خلال الجدول أن المسرح الجزائري قدم عشرين مسرحية جزائرية، وثمانية عشر مسرحية مقتبسة من أعمال كبار الأدباء والمسرحيين العالميين من أمثال: وليام شكسبير، موليير، بيرتولد بريخت، إيمانوال روبلس، غوغل، فيكتور هيغو وغيرهم، كما اقتبس أيضاً عن أعمال بعض المسرحيين العرب من أمثال: توفيق الحكيم، علي سالم وناظم حكمت.

والملاحظ أيضا في الجدول أن ربع المسرحيات قد سبق عرضها خلال الحقبة الاستعمارية مثل، أبناء القصبه، العهد، والخالدون ل عبد الحليم رايس، "دون جووان ل موليري"، سلاك الواحليين ل عزالدين بن محمود، المنصورة ل: إيمانويل روبلس، عنبسة ل فيكتور هيغو التي اقتبسها المرحوم الأديب أحمد رضا حوحو، سي قدور المشحاح التي اقتبسها محمد التوري عن مولير، وأخيرا سليمان اللوك التي اقتبسها باشطارزي عن مولير أيضا.

فيكون المسرح الوطني الجزائري قد قدم أول مرة تسعة وعشرون مسرحية، كما عرضت أعمال أخرى نذكر منها: "محمد خذ حقيبتك" ضمن المسرح الجامعي عام 1971م و "آه يا حسان" ل رويشد عام 1972م.

أما الملاحظة التي يجب التوقف عندها أيضا، فهي أن هذا المسرح يقتبس أول مرة عملا مسرحيا وهو "احمرار الفجر" عن أول امرأة جزائرية، ألا وهي الأديبة آسيا جبار، العضو في الأكاديمية الفرنسية¹، وبالتالي فإن هذه المبادرة تعتبر الأولى في تاريخ الفن الرابع بالجزائر.

عموما فإن المسرح الجزائري تناول في هذه المرحلة قضايا الثورة التحريرية ضمن أعمال عبد الحليم رايس ورويشد في "حسن طيرو"، وقضايا اجتماعية في "غرفتين ومطبخ" وكذا قضايا الوسط الفني في "مثل رغم أنفه" ل عبد القادر السافري وفي "حمق سليم" ل عبد القادر علولة، علاوة على قضايا أخرى عالمية كالاشتراكية والديمقراطية وكذا العنصرية وما يتعلق بتحرر الإنسان بصفة عامة.

تفرّع المسرح الوطني الجزائري بالعاصمة إلى فرع مسرحي في وهران، عاصمة الغرب الجزائري تحت مسؤولية ولد عبد الرحمان كاكي الذي قدم فيه عام 1963 مسرحيته "132 سنة" وأفريقيا قبل واحد" إلى جانب عروض أخرى قدمتها فرقة المسرح الوطني الجزائري وفرق أجنبية كانت تزور الجزائر من حين لآخر.

سجل في موسم 14968-1969م انطلاقة جديدة له على يد "كاكي" أيضا الذي أسس به فرقة مسرحية جهوية تابعة له، أعاد بواسطتها عرض مسرحيته كل واحد وحكمه ثم "ديوان القراقوز" اللتين أنتجتهما عام 1966م، كما قدم هذا المسرح من جهة أخرى مسرحيتين للكاتب والمخرج الجزائري المعروف عبد القادر علولة وهما: "العلق" التي عرضها عام 1969 ثم "الحبزة" عام 1970.

¹ - ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 189.

وقد حظيتا بإعجاب جمهور ذلك الوقت حيث أقيمت لهما العديد من العروض¹،

ثم أصبح مسرح وهران بعد ذلك تحت مسؤولية نور الدين بوخاتم الذي عينته إدارة المسرح الوطني الجزائري في العاصمة، حيث قام بإنتاج مسرحيتين جديدتين وهما: "إدي والا خلي" من تأليف حجوطي بوعلام وإخراج نورالدين بوخاتم و"الأمخاخ" من تأليف محمد آدرار وإخراج سلال محمد ونور الدين بوخاتم، ونظرا لعدم توفر الميزانية الخاصة بمسرح وهران، لم تحظ المسرحيتان بالعديد من العروض، إذ لم تستطع فرقة المسرح القيام بجولة عبر أنحاء الوطن.²

تطرح المسرحيات المذكورة مواضيع تتعلق بالكفاح ضد الاستعمار كما هو الحال في "132 سنة" و"إفريقيا قبل واحد"، اللتين تطرحان الصراع ضد الهيمنة الأجنبية سواء في ما يتعلق بالجزائر أو بإفريقيا، ومواضيع ذات طابع اجتماعي في: "القرب والصالحين" ثم الزواج القسري في "كل واحد وحكمه" التي تحكي أسطورة فتاة يرغمها والدها على الزواج من شيخ عجوز متزوج من ثلاث نساء وله اثني عشرة ولدا فتنحدر ليلة زفافها غير أن الأرواح تنقذها ويموت الزوج³، أما "العلق" و"الخبرة" فكلتاهما تطرح هموم ومشاكل المجتمع الجزائري تماما مثل "إدي والا خلي" عدا "الأمخاخ" التي تحكي قضية النضال الفلسطيني.

د/مرحلة إعادة تنظيم المسرح الجزائري (1972 - 1982م)

شهدت هذه المرحلة إعادة تنظيم المسرح الوطني باعتباره مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري، وقد أسهم هذا القرار السياسي الارتجالي الذي ينعدم لرؤية ثقافية سليمة في ركود الحركة المسرحية في الجزائر بشكل بارز، حتى أصبح قرار إنشاء المسارح الجهوية أو إلغائها يتم باقتراح وزاري، مع إضفاء صفة التجارية على هذه المسارح⁴.

كما أستحدثت سبلا جديدة في تسيير الفعل المسرحي بإحداث عدد أدنى من مؤلفات مسرحية لمؤلفين جزائريين حسب تخطيط سنوي، وإثراء مجموعاتها بإحداث مؤلفات مسرحية لمؤلفين أجانب ينتمون إلى المسرح العالمي الكلاسيكي والعصري، مع إثراء المواهب وتشجيع الفن الدرامي الجزائري في

¹ - ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 479.

² - مجلة المجاهد الأسبوعي: عدد 910 ليوم 1978/01/20 ص 28، 29.

³ - مخلوف بوكروح، ملامح المسرح الجزائري، ص 44.

⁴ - مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري 30 عاما مهام وأعباء، منشورات التبيين، الجزائر 1995، ص 47.

الدائرة المخصصة له، ومحاولة استقبال التشكيلات الفنية الوطنية والجهوية وتنظيم عروضها، أو استقبال الفرق الأجنبية لفن الدراما في نطاق البرامج المحددة من قبل وزارة الأنباء¹.

ودون الخوض في الجوانب القانونية، يتضح لنا أن هذه المسارح ستشهد صعوبات باعتبارها مؤسسات عمومية ذات طابع صناعي وتجاري دون الأخذ بعين الاعتبار حداثة نشأتها وافتقارها للتجربة، والإطارات والوسائل المادية اللازمة لخوض غمار الإنتاج والتسويق، وفي نوفمبر من عام 1972م جاء قرار لامركزية المسرح الوطني ليتم إنشاء مسارح جهوية في كل من قسنطينة، عنابة، وهران وسيدي بلعباس.

إنّ من الانعكاسات السلبية التي نجمت عن تطبيق قرار اللامركزية على المسرح، تشتيت قدراته البشرية والمادية بتوزيعها على المسارح الخمسة، حيث ان المسرح الوطني بالعاصمة (محي الدين باشطارزي) عمل على مد المسارح الجهوية الأربعة بالإطارات والوسائل المادية التي كان يمتلكها لتمكينها من القيام بنشاطها مما أضعف جهده ومردوده وجعل المسارح الحديثة النشأة تتخبط هي الأخرى في العديد من المشاكل لحداثة تجربتها.

أصبح المسرح الوطني الجزائري محي الدين باشطارزي الموجود "بقاعة الأوبرا سابقا" بالجزائر العاصمة، تحت إدارة المرحوم عبد القادر علولة من سنة 1972 إلى غاية 1975، وهي فترة اتسمت بإعادة عرض المسرحيات السابقة حيث تم تقديمها في فترات مختلفة مثل: "بوحدة"، "سلاك الواحليين"، "باب الفتوح" وغيرها، وقد كان هذا نتيجة طبيعية للصعوبات سابقة الذكر وغياب الحافز للفنان حيث شهد المسرح الجزائري في هذه السنوات فتورا عاما، وقراءة سريعة لبعض النصوص المتعلقة بقطاع الثقافة والمسرح في الجزائر كفييلة بأن تقدم صورة واضحة عن مكانة هذا الفن، الذي يعدّ بحق وسيلة غاية في الأهمية لترميم وعي الشعوب.

يرى مخلوف بوكروح أن المسرح أدرج ضمن المديرية الفرعية للتنشيط التي حددت مهمتها بتشجيع لامركزية النشاط الثقافي في البلاد والمتمثلة في نشاط المؤسسات الثقافية التابعة لوزارة الإعلام والثقافة منها: دور الثقافة، مراكز الثقافة والأخبار والمسارح، لهذا وأمام هذه العوائق والصعوبات، عرف المسرح ضعفا وركودا في هذه المرحلة².

¹ - المرجع نفسه، ص 47.

² - مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري 30 عاما مهام وأعباء، ص 38.

وبالرغم من ذلك، فقد شهد المسرح الوطني في هذه الفترة عودة "أحمد عياد" المعروف برويشد بعد غياب دام سبع سنوات بمسرحية (آه يا حسان) عاجلت ظاهرة البيروقراطية التي استفحلت وقتذاك في الجزائر.

عاد إذن "رويشد" ليتناول واقعا مريرا يعيشه الشعب الجزائري حيث طرح من خلال شخصه كفنار قدير، قصة معاناة حسان، سائق السيارة الأجرة الذي ينتقل إلى المستشفى بحثا عن فرص للعمل، فيحمل امرأة عجوزا مريضة لكي يوصلها إلى بيتها، وفي طريقه يوقفه رجال الشرطة الذين يطلبون منه رخصة السياقة، ولشدة ارتباك حسان أمام هذا الموقف يكتشف هؤلاء أن المرأة ميتة، مما يزيد في ارتباك وحيرته، وهنا تطلب منه الشرطة تقديم رخصة ثانية لحمل الموتى، ولعدم وجودها لدى حسان، تجبره على إعادتها إلى المستشفى، وخلال عودته إلى هناك يصطدم مرة أخرى بالبيروقراطية، فيقرر في النهاية حملها إلى بيتها ودفنها على نفقته الخاصة.¹

هذه المسرحية التي ميزت تلك الفترة، تحولت كما هي العادة في كثير من أعمال رويشد إلى فيلم نال إعجاب الجمهور تماما، مثلما هو الحال بالنسبة "حسان طيرو" و"البوابون" و"هروب حسان طيرو"، وفي عام 1978م، اقتبس الهاشمي نور الدين مسرحية "تخطي راسي" عن مسرحية "بيردمان والمحروقين" للسويسري "ماكس فريش"²، إذ تعالج موضوع حياد سويسرا فيما يتعلق بقضية انتشار الفاشية في أوروبا خلال الحرب العالمية الثانية، وقد حاول إعطاؤها بعدا أكثر عالمية من خلال البرجوازية وتعاضل نفوذها وسيطرة الرأسمالية على الدول النامية.³

رغم كون المسرحية تتعامل ظاهريا مع أفق ضيق وهو حماية مصالح البرجوازية الصغيرة، غير أنها لم تلق صدى واسعا لاقترباها من الفكر السياسي وبعدها عن هموم الجماهير ومجريات حياتها ومعاناتها اليومية.

وخلال العام نفسه أعاد المسرح الوطني عرض مسرحية (القرباب والصالحين) لولد عبد الرحمن كاكبي، تناول من خلالها الموروث الثقافي من وجهة نظر نقدية خاصة، وأمام قلة الإنتاج والخصار الاقتباس من الأعمال الأدبية العالمية، أصبح هذا المسرح يجتر الأعمال السابقة ويعقد المهرجانات

¹ - نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 165.

² - وجدت تضاربا في التحديد التاريخي لهذه المسرحية إذ حدّد نور الدين عمرون في كتابه المسار المسرحي الجزائري بعام 1976، وتبقى هذه واحدة من صعوبات البحث في المسرح الجزائري غز هناك رؤى مختلفة وهذا حتى على مستوى التحديد الزمني.

³ - مجلة المجاهد الأسبوعي، عدد 928، 26 ماي 1978، ص 24.

المسرحية لتنشيط الحياة الثقافية ، وهذا ما يميز أكثر أعمال "كاكي" الذي يقتبس أعمالا غربية "ثم يصوغها بلغة شعبية خفيفة وبهذه الطريقة، طريقة اعتماد الأشكال والقصص الشعبية لمسرحياته أصبح كاكى ولد عبد الرحمان أحد الفنانين البارزين في المسرح الجزائري"¹.

ومن الأعمال التي قدمها هذا المسرح (فرسوسة والملك) التي لم تزق إلى المستوى المطلوب على عكس مسرحية (عفريت وهفوة) التي اقتبسها محمد قطاف عن (العفاريت الزرق) للكاتب المصري عالي سالم وأخرجها المرحوم الحاج عمر²، معناها أن العفاريت الزرق نفسها تعجز عن هذا الفعل الذي وهو خنق وقتل المواهب الفنية لدى الفنان، فالمسرحية تتناول إذا تدهور الفنان وفساد الذوق عندما يصبح مجرد سلعة تباع في الأسواق ويقصد من ورائها الربح لا غير، ومن ثم تصبح كل الطرق التي تحقق الربح عند أصحاب القطاع الخاص وأصحاب رأس المال مشروعة خاصة منهم الذين يهدفون إلى الربح السريع على حساب الفن والثقافة الرفيعة.

فازت هذه المسرحية بالجائزة الأولى في مسابقة المسرح الكوميدي لعام 1965 بمصر، تروي قصة بسيطة إلى حد كبير، حيث اختار الكاتب لطرح موضوعه أسطورة سندريلا، لكن مع عكس الأدوار والتصرف في أحداثها، فأصبح بطلها شابا من أسرة تهتم بالفن والتجارة اسمه (عطية) وتصبح المعجزة التي يعجز عن إحداثها العفاريت الزرق أنفسهم، في جعل عطية، الطالب بمعهد الفنون الجميلة، يفوز ببطولة فيلم وينجح في حياته الفنية لإخلاصه للفن السليم.

يعيش عطية مع أخويه لأبيه: سمير الممثل النجم وبرهم كاتب السيناريوهات المعروف، وإذا كان الأب مبروك نفسه ممثلا ولم يفز في حياته الفنية الطويلة سوى بدور البواب في الأفلام التي شارك فيها فإن ابنه سمير وبرهم يعتبران نفسيهما ناجحين، فالأول نجم والثاني كاتب، ولكن أي كاتب ؟ وأي نجم؟ فبالنسبة لسمير فإن الأمر ينحصر في المظاهر وحسن الكلام والاطناب بل حتى بالتمسح والتملق للمخرجين والمنتجين، أما بالنسبة لبرهم لا تعدو أن تكون مسألة خبرة بالسوق والجمهور وبلخص الأب رأيه في ابنه الممثل والكاتب، لأن عملهما هو مسألة تجارة، ويعترف الولدان بذلك معتبرين أن الفن إذا لم يجلب أموالا فلا جدوى منه، ثم يحاولان التأثير على أحبيهما عطية غير أن الأب يتدخل لترك عطية وشأنه لأنه فنان حقيقي، ولا بد أن يبقى كذلك، لأن التكوين والشهادة أمر مهم في الحياة وتتواصل

¹ - علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 475.

² - ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 178.

الأحداث إلى أن ينتصر عطية في النهاية بتقديمه فنا حقيقيا وخالصا.¹ هذا وفق مضمون عمل الكاتب علي سالم.

أما محمد بن قطاف فقد جعل عنوان المسرحية بالعامية الجزائرية "عفريت وهفوة" طرح فيها الرؤية نفسها قضية "الرجل المناسب في المكان المناسب". وهو شعار رفع في مرحلة من المراحل التي عاشتها الجزائر، ويعود بن قطاف في هذه المرحلة بعمل آخر وهو مسرحية "يا ستار وارفع الستار" التي عرضت في شهر مارس من عام 1982م من تأليفه وإخراجه.

تطرح قضية الثقافة في الجزائر وخاصة منها المسرحية، حيث تتعرض بالنقد للمشاكل التي يعيشها قطاع الفن والثقافة، يقول ابن عامر: "فمسرحية محمد بن قطاف من نوع الأعمال المسرحية التي تقول ما تريد قوله وتنتهي، إنها ليست مسرحية فكر وأفكار، تترك الباب مفتوحا للنقاش انطلاقا من التأويلات المختلفة التي تنجر عنها والتي تكون عنصر ثراء وتأثير".²

ومهما كانت المسرحية دفاعا عن المسرح أو نقدا له أو الاثنين معا، فإن "يا ستار وارفع الستار" تطرح موضوع الثقافة برمتها³، كما تتعرض لقضية إدارية وغياب المشروع الثقافي في إطار السياسة الثقافية العامة للبلد، وقد أدى الممثلون أدوارهم بنجاح كبير وخاصة منهم الرباعي: رماس، صونيا ساحل، عز الدين مجوبي، والحاج الشريف الذين أثبتوا القضية قولا وفعلا مع كل متطلبات الإخراج المسرحي.

والجدير بالذكر أن مسرحيتي بن قطاف سابقة الذكر، تشتركان في نقد الوضعية الثقافية والفنية في الجزائر حيث يقول كاتبهما "إنهما تجتمعان في نقطة واحدة، وهي معالجة الميدان الفني، فإذا كانت الأولى تعالج مبدأ الرجل المناسب في المكان المناسب، فإن الثانية تتعرض لواقع يومي مرير في الميدان الثقافي بصورة عامة وهو: هموم ومشاكل الفنان، والهدف منها هو إظهار الفوضى التي تكتنف الساحة الثقافية وانعكاسها السلبي على الوسط الفني".⁴

¹ - مجلة المجاهد الأسبوعي، عدد 906، يوم 23 ديسمبر 1977، ص 26.

² - مجلة المجاهد الأسبوعي: عدد 1128 ليوم 19 مارس 1982، ص 52، 53.

³ - نفسه، ص 52، 53.

⁴ - أحمد بن قطاف، مجلة الجيش، عدد 215، فيفري 1982، ص 48.

وحتى نهاية عام 1986م، لم يسجل المسرح الوطني الجزائري قفزة نوعية حيث أعاد عرض مسرحية "يا الأخ راك متسلل"¹ التي اقتبسها عبد الله ورياشي من Le Revizor لنيكولاي غوغول Nikolai Gogol و"حمق سليم"²، التي اقتبسها علولة من "يوميات مجنون" Le journal d'un fou لغوغول أيضا.

أما فيما عدا ذلك، فقد عاش هذا المسرح ظروفًا صعبة في هذه المرحلة التي اتسمت بالركود.

الرقم	عنوان المسرحية	مؤلفها أو مقتبسها	مخرجها	عرضها
1	بوحدة	محمد التويري	محمد التويري	1973
2	سلاك الواحليين	محمد التويري	علال المحب	1973
3	العاقرة	زوهير بوزرار	مالك بوقرموح	1974
4	باب الفتوح	م. دياب وبن قطاف	سليم رياض	1974
5	بني كلبون	ولد عبد الرحمن كاكي	و.ع الرحمن كاكي	1977
6	المولد	عبد الرحمن الجيلالي	-	1977
7	آه يا حسان	عياد أحمد (رويشد)	عياد أحمد (رويشد)	1978
8	هيقالت وأنا قلت	اقتبسها من بيرون ديلاو	الحاج اعمر	1978
9	تخطي راسي	ماكس فريش	الهاشمي نور الدين	1978
10	فرسوسة والملك	محمد فصلة	مصطفى قزدرلي	1978
11	بونوار وشركاؤه	اقتباس سليمان العايب	زياني شريف عياد	1978
12	عفريت وهفوة	اقتباس بن قطاف من علي سليم	محمد بن قطاف	1978
13	الحمامات	بن قطاف مايكو فيسكي	زياني شريف عياد	1980

¹ - نورالدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 178.

² - المرجع نفسه، ص 178.

14	جحا والناس	زياني ومجوي من "المهرج" لـ "محمد الماغوط"	زياني شريف عياد	1980
15	زعيط، معيط	-	-	1981
16	ياستاروارفع الستار	محمد بن قطاف	محمد بن قطاف	1982
17	يا الاخ راك متسلل	نيكولاي غوغول	عبد الله ورياشي	1982
18	بابور غرق	سليمان بن عيسى	سليمان بن عيسى	1982
19	باوعلام زيد القدام	سليمان بن عيسى	سليمان بن عيسى	1982
20	حمق سليم	غوغول	عبد القادر علولة	1982

جدول عناوين المسرحيات التي عرضها المسرح الوطني بين 1973-1982م¹

7- تطور النص المسرحي ضمن المسارح الجهوية (1972-2007م)

أ) مسرح قسنطينة الجهوي:

أنشئ مسرح قسنطينة الجهوي على إثر تطبيق لا مركزية المسرح عام 1972، وخلال هذه الفترة اشتغل هذا المسرح بمعية مسرح عنابة فتشكلت نواة واحدة لفرقتين مسرحيتين، قدمت الفرقتان عملين فقط وهما "الطمع يفسد الطبع" لـ "بان جونسون"، التي اقتبسها الهاشمي نور الدين عام 1974، وانتقدت ظاهرة اجتماعية سلبية بطريقة فكاهية ألا وهي ظاهرة الطمع، وفي عام 1975 قدمت مسرحية "حسناء وحسان" من تأليف محمد بن قطاف وإخراج سيد أحمد أقومي، والتي لم تخرج هي الأخرى عن إطار النقد الاجتماعي وتنمية الجانب الخلاقي².

عانى مسرح قسنطينة بعد انفصاله عن مسرح عنابة عام 1975 من بعض الصعوبات الإدارية، وقدمت أول مسرحية ناجحة له وهي "هذا يجب هذا" من تأليف وإخراج جماعيين وطرحت قضية السكن والهجرة الريفية نحو المدن علاوة على الاكتظاظ السكاني ومسبباته في التجمعات السكنية الكبرى، وقد لقيت هذه المسرحية صدى واسعا في أوساط الجمهور نظرا لموضوعها الاجتماعي وأسلوب

¹ - ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 178.

² - ينظر: عبد الملك مرتاض، فنون النشر في الجزائر، ص 189.

معالجتها الفكاهي، كما فتحت آفاقا أمام الفرقة التي أنتجت بعد ذلك مسرحية "ريح السمار" عام 1977م من إنتاج جماعي، عالجت ظاهرة السمسرة في السوق السوداء ومدى انعكاساتها على المجتمع.

شكل الاقتباس ظاهرة نصية تميزت بها معظم الأعمال المسرحية بالمسرح الجهوي لقسنطينة، فابتداء من عام 1980 تحول المسرح الجهوي لقسنطينة إلى مرحلة الاقتباس حيث اقتبس علاوة وهي مسرحية" اللي يفوت ما يموت" من مسرحية للدكتور عصام محفوظ، لكنها لم تحظ بالقبول الواسع لدى الجمهور لبعدها عن الواقع، رغم التمثيل الجيد لكل من عبد الحميد حباطي وهلال عنتر، هذا الثنائي اقتبس بدوره مسرحيتين، الأولى بعنوان "القانون والناس" والثانية بعنوان "بدر البدر" عن بستان اليزا- للأديب الإسباني المعروف "فريدريكو غارسيا لوركا"¹.

كما عادت تجربة الإنتاج الجماعي إلى الظهور من جديد، وهذا من خلال مسرحية "ريح السمار"، ومسرحية "ناس الحومة" التي تناولت جملة من المشاكل المعيشية بالأحياء الشعبية، حيث تعرضت للشباب والانفلات الأخلاقي في الشوارع ثم السكن والصحة فالطب المجاني والنقل وكل ما يمس حياة الناس اليومية، إلا أن السطحية غلبت على المسرحية من حيث الطرح والمعالجة نتيجة تعدد الموضوعات في النص الواحد، والملاحظ أن هذه الأعمال، يجمعها عنصر مشترك ألا وهو تناولها للمشاكل الاجتماعية ذات الصلة الوثيقة بحياة وهموم المواطن اليومية.

انتقلت الفرقة المسرحية لقسنطينة إلى موضوعات أخرى متنوعة منها ما نقرأه في مسرحية "الحال ما يدوم" التي تناولت التسيير الاشتراكي للمؤسسات والتغييرات التي أحدثتها في عالم الشغل وحياة العمال، علاوة على نزوح سكان الريف من فلاحين إلى المدن، فكانت هذه المسرحية اجتماعية سياسية بامتياز، وفي عام 1982 قُدمت مسرحية "الرفض" وهي مسرحية تاريخية عالجت كفاح الشعب الجزائري في الفترة الواقعة ما بين 1927-1932، وهي قراءة نقدية جديدة لتاريخ الجزائر في الحقبة الاستعمارية المظلمة.

و قد كان التاريخ وسيبقى منهلا دائما للإبداع الإنساني، يلجأ إليه كلما اشتدت عليه المحن فهو مرآة تعكس حياة الإنسانية، ولذلك كان "من الوسائل التي اصطنعها الكتاب لبعث الأبحاد واستنهاض الهمم وتخفيف الشعور بالهوان .. وقد ساعد على خلق أدب جديد، ونتج في ضله أدب مسرحي تاريخي"²

¹ - المرجع السابق، ص128.

² - محمد الصادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي 1900-1965، ص 248.

كما قدمت في موسم عام 1983-1984، "مسرحية الصخرة" من تأليف الثنائي جمال دكار وعمار محسن، وقد علق عليها بوعلام رمضاني أحد المهتمين بالمسرح الجزائري قائلاً: "... لم يتمكن فنانون المسرح الجهوي لقسنطينة من إنقاذ المسرحية من الفشل مقارنة بالنجاح الذي أحرزوه في مسرحيات "ناس الحومة" و "ريح السمسمار" و "هذا يجيب هذا"، وهي المسرحيات التي أعطت هوية لمسرح قسنطينة... إن مضمونها ذهب ضحية شكلها، أي أن التاريخ دفع ثمن قصور المسرح"¹.

اتجه النص المسرحي بعد ذلك نحو الواقعية، حيث بدأت هذه المرحلة من عمر فرقة مسرح قسنطينة الجهوي بعرض مسرحية "غسالة النواذر" لعمار محسن تناولت حاضر ومستقبل الإبداع الثقافي في الجزائر، مستخدمة في ذلك أسلوباً نقدياً للوضعية الثقافية السائدة والتي يغلب عليها طابع التظاهرات المرتبطة بالمناسبات والمهرجانات.

قدمت مسرحية "الكلمة" عام 1984 من تأليف كل من جمال دكار وعبد الحميد بوتووحة بمناسبة الذكرى الثلاثين لاندلاع ثورة أول نوفمبر المجيدة، يعكس نص المسرحية كفاح الشعب الجزائري إبان الثورة وبعدها، حيث تبرز مأساة إحدى القرى الجزائرية إثر الدمار الذي أصابها من جراء التعسف الاستعماري.

وابتداء من عام 1986، خاض المسرح الجهوي لقسنطينة أول تجربة فردية في الإنتاج حيث قام محمد الطيب دهيمي بتأليف وإخراج مسرحية "دف القول والبندير" تناولت التراث الثقافي في قراءة جديدة، فجاءت على شكل المسرح الاحتفالي وتوجهت إلى الجمهور النخبوي، وبعدها اقتبس المؤلف نفسه مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء" عن الكاتب المغربي الذي جعل منه الأديب الفرنسي "أندري مالرو ANDRÉ Malraux" بطلاً لمسرحية تعد من المسرحيات الإنسانية الخالدة لما تجسده وتكشف عنه من مكتوبات داخلية ورغبات جامحة لدى الإنسان، كالمغامرة وحب الاكتشاف والإطلاع وكذا إرادة البقاء والخلود.

وتنوع النص موضوعاتياً حيث درس "فاوست" علوماً عديدة مثل: الطب والحكمة والفلسفة وغيرها من العلوم، ولكنه وجد أنها لا تجدي نفعا أمام الموت، لذلك تحالف مع الشيطان "ميفيستوفيشي" الذي وعده بأن يحقق له كل ما يريد، ولكنه بعد ذلك اكتشف أن هذا الأخير لا فائدة منه، إذا أراه

¹ - ينظر: بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص22.

عشيقته المتوفاة خلال لحظات فقط، ثم اختفت عنه لتعود إلى مملكة الأموات¹ ف "فاوست" إذن في المسرحية يعاني منذ البداية من صراعات عديدة منها: صراع ضد الطبيعة وآخر ضد الموت والفناء، والجديد فيها، هو أن مجال الصراع هذا يتسع ليمثل عدة شخصيات وموضوعات اجتماعية تعد من قضايا الساعة.

وقد قدمت الفرقة خلال موسم عام 1987 عدة أعمال مسرحية نذكر منها "قمرة" من تأليف وإخراج هلال عنتر، ثم "عودة الحلاج" التي اقتبسها ونقلها إلى العامية عبد الحميد رمضان عن قصة "الدراويش يبحثون عن الحقيقة" للكاتب السوري مصطفى الحلاج²، اشتغل نص المسرحية على قضية الاضطهاد والحرية، وهي قضية محددة بمكان وزمان، يقول مخرج المسرحية فارس الماشطة في هذا الشأن: "إن المسرحية تدعو للمشاركة في الحياة الاجتماعية، وتبني رؤية نقدية تجاهها، هذه المشاركة هي السبيل الوحيد لخروج الإنسان من عزله وتحلفه لتكوين وعي يرفع عنه الضلالة والجهل، كي يدفع به نحو حضارة سامية"³.

وفي مسرحية "حروف العلة" التي اقتبسها وأخرجها عمار محسن وحسن بوبريرة عن قصة "الكاتب والشحاذ" لـ علي سالم⁴، تطرق نص المسرحية لدور المثقف في المجتمع وعلاقته بالسلطة ومدى تأثير إنتاجه في التغيير الاجتماعي حيث يلتقي صدفة عند إشارة المرور كاتب وشحاذ، ويبدأ الحوار بينهما، ومن خلاله تجري تعرية لكلا الشخصين حيث يبدو الكاتب شخصية انتهازية متملقة للسلطة، أما الشحاذ فيبدو من خلال العرض شخصية واعية بأسباب تهميشها.

يتطرق نص المسرحية للظروف القاهرة التي وجد الشحاذ نفسه فيها، فيظهر أن كليهما شحاذ وإن اختلفت الطرق والوسائل، وتنتهي المسرحية بموت الشحاذ مقتولا وتسجيل ردود فعل وسائل الإعلام، هكذا تطرح "حروف العلة" قضايا المثقف بشيء من السخرية والمرارة، فتجمع بين الكوميديا والتراجيديا لذا قال عنها بعض النقاد أنها مزيج بينهما، هكذا يطرح نص المسرحية دور المثقف في علاقته بالسلطة السياسية.

¹ - نور الدين عمرو، المسار المسرحي الجزائري، ص 195.

² - المرجع نفسه، ص 198.

³ - أحمد بيوض، السرح الجزائري، ص 225.

⁴ - نور الدين عمرو، المسار المسرحي الجزائري، ص 198.

أما مسرحية "الدراويش" التي اقتبسها فارس الماشطة عن الكاتب السوري مصطفى الحلاج، والتي عرضت في جوان 1989م، فتطرح قضية صراع الإنسان مع نفسه ومع السلطة القمعية حيث يتهم "الدرويش المعلم" بالتخطيط والتآمر لقلب نظام الحكم، فيسجن خطأ لتشابه اسمه المتهم الحقيقي (درويش عز الدين) العامل بمصنع الحديد، ويحاول المعلم في البداية أن يثبت أن لا علاقة له بالسياسة، وأن زوجته زينب وليست صبيحة الجريدة، وأن له أربعة أولاد لا ثلاثة، إلا أن الممارسات القمعية والتعذيب تجبره على القبول بالأمر الواقع، فيتقبله ويشدد الصراع بين الدرويش وذاته، ليظهر لنا مرارته مما يجعل الإنسان يفكر في أن يكون أو لا يكون، بل ويمتد هذا الصراع إلى أحلامه، حيث يلتقي بزوجه الحقيقية الثانية، ويقف بينهما في تردد مميت يفقده القدرة على اتخاذ القرار، ثم يجد نفسه أمام خيارين أحلاهما مر: إما العودة إلى ماضيه وممارسة حياته البسيطة، وإما مواصلة الصراع من أجل رفع الظلم عنه¹.

يعد نص مسرحية "الدراويش" من النصوص التي اقتبسها المسرح الجهوي لقسنطينة حيث أسهم في تطوير الذوق الفني لدى الكاتب المسرحي الجزائري الذي تعامل بشكل إيجابي جدا مع الفعل الدرامي بعيدا عن السرد والأسلوب الحكواتي².

قدم محمد الطيب دهيمي مسرحية "نواح لجراح"، يطرح هذا النص موضوعا قديما جديدا وهو معاناة المرأة من القهر والتهميش في الوسط القروي والوسط المغلق حيث أن تفاحة عاشت طفولتها وجزء من شبابها المبكر في قرية صغيرة مع أب قاس وأم خاضعة ضعيفة، والأخت ذكرى التي ماتت وهي طفلة، كانت ترى معاناة أمها وتسلط والدها الذي أخرجها من المدرسة في سنواتها الأولى ظنا منه أن من تكتب رسالة لوالدها قد تفعل ذلك مع رجل آخر.

وقد تعرضت تفاحة أيضا لعملية اغتصاب واحتفظت بسرّها إلى أن زوجها والدها من رجل لا ترغب فيه فهرب ليلة زفافها إلى مكان مجهول في المدينة، وهناك تلقت "رابح" وهو رجل غني لكنه فض وقاسي الطبع يحبسها في البيت فتغادره وتتزوج من "مجيد"، الرجل المتعلم والمتقف المختلف شكلا لكنه يقترب من زوجها الأول في المزاج وبما أنها تؤمن بالعلم والتعلم الذي حرمت منه في الصغر، تُحبك لعبة

¹ - مجلة المسار المغربي، عدد يوم 20 ديسمبر 1988، ص 41.

² - نور الدين عمرو، المسار المسرحي، ص 197.

مع مجيد لتتعلم وتتشف لكنه يضع أمامها كل العراقيل للحيلولة دون تحقيق غايتها، غير أنها تصل في النهاية إلى هدفها وترغمه على تعليمها في البيت لتضعه أمام ضميره ومسؤوليته كزوج.

يشكل هذا النص مرحلة من الوعي الاجتماعي الذي حاول أن يجد للمرأة موضعها الملائم في المجتمع، والحق أن " كل كتابة تنطوي على محاولة للوقوف في وجه الزمن، ولكن الكتابة المسرحية محكومة بحياتين أو وجودين خلافا للكتابات الأخرى، الكتابة المسرحية هي الوجود الأول"¹.

ولعل مسرح قسنطينة يكون بهذا العمل قد أكد على استمراره في نهجه بتناول القضايا والمهموم الشعبية منذ أعماله الأولى عام 1975، وكان قد حقق قفزة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام 2003، كما أنتج بعد ذلك بسنتين عملين مسرحيين، الأول "الحوات والقصر" وهو نص مقتبس عن قصة لروائي الكبير المرحوم الطاهر وطار والثاني "محاكمة جحا".

كتب نص المسرحية شريف لدراع وأخرجها حسن بويريو وتروي في قالب كوميدي قضية البحث عن الهوية والخصوصية عبر العديد من نواذر جحا التراثية بدءا من القرن الثالث الهجري، ولعلّ أهم ما تميزت به نصوص المسرح الجهوي لقسنطينة هو اعتماد طريقة الاقتباس المسرحي بالعودة إلى نصوص عالمية أو تراثية، كما توجه بعض المسرحيين إلى الاقتباس من نصوص روائية، يقول علي الراعي: " ثم أخذ الاقتباس بعد ذلك أشكالا متعددة، حتى انه في بعض الحيات لم يكن يبقى بعد "الجزارة" سوى عقدة المسرحية أو هيكلها"².

كما تميز فعل الكتابة المسرحية في مسرح قسنطينة الجهوي على غرار كل المسارح الجهوية الجزائرية بالتأليف الجماعي، وحتى بمشاركة الممثلين في بعض النصوص يقول قدور النعيمي: " لقد أعربنا عن رغبتنا في أن نعمل في اتجاه كتابة مسرحية تخرج عن الدروب المألوفة والأشكال المجتررة التي يجهزها الآخرون.. وأن ننطلق من الكتابة القديمة، لننحت منها كتالة جديدة"³.

¹ - ندسم معلا ، أزمة الكتابة المسرحية العربية، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، العدد 1 سبتمبر 1996، ص 17.

² - علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 475.

³ - المرجع السابق، ص 476.

جدول العناوين التي قدمها مسرح قسنطينة الجهوي بين 1972-2007¹

رقم و عنوان المسرحية	مؤلفها أو مقتبسها	مخرجها	تاريخ عرضها
01 الطمع يفسد الطبع	اقتباس الهاشمي نور الدين	الهاشمي نور الدين	1974
02 حسناء وحسان	محمد بن قطاف	سيد أحمد أقومي	1975
03 هذا يجيب هذا	تأليف جماعي	عمار محسن	1976
04 ربح السمسار	تأليف جماعي	عمار محسن	1977
05 اللي يفوت ما يموت	ع.وهبي عن الديكتاتور ل: عصام محفوظ	عبد الحميد حباطي وهلال عنتر	1977
06 بدر البدور	عن بستان اليزا(غارسي لوركا)	اسكندر عبد الرحيم	1978
07 القانون والناس	اقتباس هلال عنتر	عبد الحميد حباطي	1978
08 ناس الحومة	تأليف جماعي	عبد الحميد حباطي	1980
09 الرفض	تأليف جماعي	ع.محسنو الحاج إسماعيل	1981
10 الحال ما يدوم	تأليف فوج العمل الثقافي	عبد الحميد حباطي	1983
11 الصخرة	جمال دكار وعمار محسن	زرماني علاوة وزراري	1983
12 غسالة النوادر	عمار محسن	عمار محسن	1984
13 الكلمة	جمال دكار وعبد الحميد بوتوحة	الحاج إسماعيل	1984
14 دف القول والبندير	محمد الطيب دهيمي	م. الطيب دهيمي	1986
15 فاوستوالأميرة الصلعاء	الطيب دهيمي عن عبد الكريم	محمد الطيب دهيمي	1987
16 عودة الحلاج	عن مصطفى الحلاج	فارس الماشطة	1987
17 الانتحار	تأليف فرقة الصخرة	عمار سيمود	1987
18 عيون الكلام	تأليف جماعي	عبد الله حملاوي	1987
19 حروف العلة	عمار محسن وبوبرية عن علي سالم	عمار محسن وبوبرية	1987
20 المخدوع	فراد كمال الدين عن عبد الكريم بريشد	فارس الماشطة	1989

¹ - جدول المسرحيات مأخوذ عن: نورالدين عمرون، المسار المسرحي، ص 198 و 199، وأحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 217.

21 ديوان العجب	بوجادي علاوة	محمد الطيب دهيمي	1989
22 الدراويش	مصطفى الحلاج	فارس الماشطة وحسن بوبريوة	1989
23 عرس الذيب	عن الألماني كارل فيتلنغر	عمار محسن	1990
24 مجنون كلبة	محمد الطيب دهيمي	م. الطيب دهيمي	1990
25 الأغنية الأخيرة	عن أغنية اليتيم لـ "تشيخوف"	حسن بوبريوة	1993
26 بحر العصيان	محمد الطيب دهيمي	م. الطيب دهيمي	1993
27 خط الرمل	اقتباس عمار محسن	-	1994
28 نواح لجراح	محمد الطيب دهيمي	م. الطيب دهيمي	1994
29 اسمع يا عبد السميع؟	المغربي عبد الكريم بالرشيد	-	1995
30 خباط كراعو (مونولوج)	حكيم دكار	حكيم دكار	1998
31 الباركينغ (الخطيرة)	حسن بوبريوة	حكيم بودشيش	2001
32 الحوات والقصر	عن الحوات والقصر لـ (وطار)	-	2007
33 محاكمة جحا (كوميديا)	شريف الأدرع	حسن بوبريوة	2007

ب) المسرح الجهوي عنابة "عزا لدين مجوبي"

تأسس مسرح عنابة الجهوي في 16 أفريل 1973¹، وقد عمل مسرح عنابة بالاشتراك مع مسرح قسنطينة طيلة ثلاث سنوات كما سبق ذكره، وأنتجا معا مسرحيتين فقط وهما: "الطمع يفسد الطبع" لـ بان جونسون" التي اقتبسها للمسرح الجزائري الهاشمي نور الدين و "حسناء وحسان" التي ألفها محمد بن قطاف، وبعدها انفصال المسرحين قدام سليمان بن عيسى من مسرح عنابة الجهوي مسرحية "بوعلام زيد القدام".

يقدم نص المسرحية مأساة اجتماعية سياسية تعكس صراع الأفكار بين الذهنيات المتخلفة المتحجرة والفكر التطوري الحداثي وتأثير كل تيار على المجتمع، حيث يعكس حوار المسرحية تدافع الأفكار بين تمدن المجتمع وعصرنته في مواجهة الفكر الناقم على كل ما هو جديد محدث، وفي الإطار نفسه نجد

¹ - نورالدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص200.

مسرحية "الخطبة ديال سيدنا" التي اقتبسها سيد أحمد أقومي من كورزان" وأخرجها للمسرح العنابي، كما اقتبس أيضا عام 1976 " في انتظار المهدي" من مسرحيته ل: بيكيت، وكلاهما تطرح قضايا التغيير الاجتماعي والسياسي الذين كانا يعيشهما المجتمع الجزائري يومذاك.

وفي مارس 1977، قدم سليمان بن عيسى مسرحية " يوم الجمعة خرجوا الأريام"¹ وهي دراما اجتماعية سياسية تعالج جشع بعض الأفراد، واستعمالهم كل السبل غير الشرعية في التملك، كما تطرح حالة التبدل التي كانت تعيشها الجزائر من خلال ثلاثة نماذج بشرية رئيسية متفاوتة في درجة الوعي، مع الاعتماد على تداعي الذكريات في استرجاع الماضي الصعب.

يشكو بوعلام العامل من مشاكل عمله وصعوبة تعاطيه النشاط النقابي، ويؤكد وعيه هذا بتأثره الكبير من ضعف وعي الشخصين الآخرين وهما الدرويش الذي يمثل شخصية هزلية درامية تعبر عن الماضي والحنين إليه، أما الشخصية الثالثة فلم تُحدّد باسم معين وهذه إشارة تهميشية توحى بضعف الوعي بالأخر، ويعكس التعلق بنموذج الاستهلاك الغربي .

يسعى كل شخص من الثلاثة للتخلص من الشخصين الآخرين للاحتفاظ لنفسه بكل ما يمكنه تملكه، حيث يتذرع كل واحد منهم بذريعة لإقصاء الآخر، ثم تظهر الشخصية الرابعة، وهي امرأة تبدو على علاقة بـ " بوعلام"، كما أنها تتسبب في إذكاء الخصام بين الأشخاص الثلاثة للحصول على البيت، وفي نهاية النص تتوارى الشخصيات الثلاث لتفسح المجال لبوعلام كي يخاطب الجميع بلهجة الواثق مما تقدمه الاشتراكية من إضافة للمجتمع ولل فرد معاً²، وتتجلى لنا من خلال نص المسرحية الفترة الزاهية التي عاشتها الاشتراكية في جزائر السبعينيات من القرن العشرين.

بدأت بعد ذلك مرحلة الإنتاج الجماعي تأخذ دورها في الكتابة المسرحية حيث تم إنتاج واقتباس ثلاث مسرحيات وهي " على كرشو يخلي عرشو" لـ "جمال مرير ومحسن عمار"، عرضت عام 1980³، ثم " الفئران" لـ "جمال حمودة"، اقتبسها عام 1980 وعرضت عام 1981⁴، و" أنتيك يا لولاد" التي

¹ - ينظر: المرجع السابق، ص 201.

² - ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 218.

³ - ينظر، نورالدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 205.

⁴ - المرجع نفسه، ص 205.

عرضت عام 1983 من تأليف جماعي، وتتناول أحلام ومشاكل مجموعة من المراهقين المهووسين بالسينما والحكايات الغرائبية البعيدة عن الواقع.

واللافت في هذه النصوص هو التأليف الجماعي الذي أصبح سمة بارزة في المسرح الجزائري بعامه، حيث يشترك مجموعة من المسرحيين في تناول موضوع اجتماعي أو سياسي من وجهات نظر متعددة ومتنوعة تزيد من عمق النص كما يفتح المجال أثناء العرض المسرحي للإضافة الممكنة داخل النص.

عاد بعد ذلك مسرح عنابة الجهوي للإنتاج الفردي بمسرحيتي "التواصل" لـ "محمد حلمي"، و"اللي دارها بيديه" لـ "كربوز محمد" ثم مسرحية "ضحكة مسجونة" لـ "قبوش محمد العيد"، أما خلال عام 1984، فقد أنتج ثلاثة أعمال وهي: "الزنيقة" و"بودريالة" لـ "بوجادي علاوة" ثم "العهد" لينتهي الموسم المسرحي بتركيب شعري لأحمد خودي¹، وقد تناولت مسرحية "الزنيقة" إحدى الظواهر المتصلة بالإفرازات الناجمة عن التحولات التي تمر بها الجزائر، لتقدم لنا المسرحية تحول المجتمع نحو الاستهلاكية والعزوف عن فعل القراءة وإنتاج الأفكار.

أما مسرحية "بودريالة" التي ألفها بوجادي علاوة فتناولت شخصية جاهلة لا تعرف عن الحياة إلا القليل بالرغم من المصائب التي عاشتها لانطلاقه من العدم، كي يشق طريقه نحو الجهول الذي يتمثل في الحرب، ثم التجنيد الإجباري والاستغلال الإنساني، تعيش شخصية المسرحية كل هذه الظروف الصعبة لتكتشف في النهاية الحيل التي تساعدها على فهم سبب تردّي حالتها الاجتماعية نتيجة ضعف الوعي بالتسلط الممارس عليها من طرف أجناب استغلوا سذاجتها لبسط نفوذهم².

تقلص نشاط مسرح عنابة الجهوي إذ لم يقدم خلال 1985 سوى مسرحية واحدة وهي "ضيق الخاطر"، من تأليف جمال حمودة وإخراج أحمد خودي³، وهي مسرحية اجتماعية تبحث دوماً في المجال الأخلاقي الإصلاحي، وهي الفكرة التي زادت رواجاً عند معظم المسرحيين الجزائريين حتى يقول

¹ - المرجع نفسه، ص 205.

² - جريدة الشعب، عدد يوم الثلاثاء 25 ديسمبر 1984، ص 11.

³ - نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 205، والجدير بالذكر هنا أن مخرج مسرحية "ضيق الخاطر" لم يكن جمال أحمد خودي كما ذكره عمرون، بل هو المؤلف نفسه.

أحمد رضا حوحو في حق مسرح موليير: "أصبح منبرا للوعظ" وهو حكم فيه الكثير من الخلفية الذهنية التي تعامل بها المبدع الجزائري مع الفن الرابع¹

أنج سليمان بن عيسى مسرحية "المغرور" خلال عام 1987 بمسرح عنابة الجهوي ، ثم ينتج بعدها جمال حمودة وفي العام نفسه مسرحية "قهوة واللاتاي" التي تصور تعارف جارين ، أحدهما يدعى "الهاشمي" والآخر "التركي" حيث تبدأ القصة بانزعاج الأول من صوت المذياع المنبعث من بيت الثاني فيشكو إليه ذلك، ويطلب منه أن يخفض من صوته غير أن التركي لا يقتنع بالفكرة، وفي الأخير يجلس الرجلان لتناول مشروبات (قهوة أو شاي)².

يتوالد نص المسرحية انطلاقا من هذا الحدث البسيط لتتطور عناصرها فيما بعد وتشمل ميادين مختلفة من الحياة، كما تكشف المسرحية لتتطور فيما بعد وتشمل ميادين مختلفة من الحياة، تعدّ هذه التقنية الكتابية الميزة النصية الغالبة لطبيعة الإنتاج الفردي الذي طبع المسرح الجهوي لعنابة.

بعد هذه المرحلة عاد مسرح عنابة الجهوي إلى الاقتباس مع مسرحية "الرتيلة" التي اقتبسها رمضان اواناصر عن الكاتب الكوي "إيدواردو مانيت" حيث تناولت قصة "ليليان" وهي سيدة أرسوقراطية عاشت قبل الحرب منعزلة عن العالم، وتبحث عن اتصال بشخصيات من خارج محيطها في محاولة منها للعودة إلى ذلك العهد، إلا أن الزمن لم يسعفها³.

وبعد "الرتيلة" أقدم محمد الطيب دهيمي على تجربة جديدة تتمثل في المسرح الاحتفالي من خلال مسرحية "لوشام" التي عرضت عام 1989م، تدور مشاهد المسرحية حول الواقع الاجتماعي المعيش، حيث تطرح للنقد بعض الظواهر السلبية السائدة في المجتمع سواء كانت اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية وتطرح العلاقة بين الحاكم والمحكوم مركزة في ذلك على الحرية والديمقراطية.

يعدّ الاقتباس ظاهرة صحية في الكتابة المسرحية وشكلا من أشكال الماثقة المرغوبة لدى الكثير من المبدعين، أو قل أنها تجسيد جميل لما تسميه جوليا كرسيفا بالتناس، "حيث كان الاقتباس من المسرح

¹ - ينظر: أحمد منور، مسرح الفرحة والنضال في الجزائر، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005، ص80.

² - أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص220.

³ - نور الدين عمرون، المسرح الجزائري، ص203.

الأوروبي وما يزال إلى يومنا هذا عملة كثيرة التداول في البلاد العربية، وذلك منذ أن تعرف العرب على الفن الدرامي في شكله اليوناني¹.

دخل مسرح عنابة الجهوي مطلع 1990 مرحلة جديدة من التأليف المسرحي هي نفسها معالم مرحلة الانفتاح السياسي الذي عاشته الجزائر وقتذاك، حيث قدّم مسرح عنابة في إطار المسرح التجريبي مسرحية "الهربة" من تأليف الثنائي **عبد الحميد قوري وتوفيق ميميش**، حيث تطرح موضوع احتضار السلطة وموت الأب وما ينجم عنه من مأساة، وقد ركز نص المسرحية على التفاعل مع الواقع المعيش إذ يعدّ " التأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني... يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة .. والمشكلة هي تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقة وكيف يعرضها ثم طريقة فهمه لها"²

شكّلت مسرحية الهربة تجربة جديدة تتضمن نقل المشاهد إلى الخشبة وتمكينه من احتضان العرض، لكن بعيدا عن مسرح الحلقة، فالمسرحية تتجنب في مشاهدتها التصفيق المجاني والخطاب السياسي المباشر، كما كان يجري في بعض الأعمال السابقة وتبنى الفرجة الهادفة بإشراك المشاهد في بناء الحدث، ومنه ينتقل الخارج نصيا إلى داخل النص.

وفي جانفي 2001م، قدم مسرح "عز الدين مجوبي" مونولوجا متميزا، من تأليف **أحمد رزاق** بعنوان "الزعيم" وهو نص مقتبس من رواية البطل للكاتب المصري **إحسان عبد القدوس**، يطرح أنانية الفرد ومدى استعداده لنكران كل القيم الأخلاقية والإنسانية لبلوغ أهدافه وغاياته.

تجدر الإشارة هنا إلى أن ما قدمه مسرح عنابة الجهوي قد تميز بصفة شعبية على اللغة وكذا الموضوع و"وإذا كان المسرح الجزائري قد استطاع أن يضفي على طابعه صفة شعبية... فإن ذلك مردّه إلى أن ضرورة التعبير الدرامي تفرضها ظروف الحياة المعبرة عن الواقع الاجتماعي بكل أبعاده"³، وإذا كان هناك من يستنكر غلبة الاعتماد على العامية إلا أن هناك ما يبرر "ذلك لأننا في حياتنا تنازعنا لغتان فللعامية سماعنا متفهمين، وتخطابنا متحدثين، وللفصحى أعيننا قراءً وأقلامنا كتابا"⁴.

¹ - محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، ط2، 1967، ص33.

² - أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء، مصر، ص85.

³ - سعد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، ص55.

⁴ - يعدّ أردشن المسرح العربي، مجلة الحلقة، المسرح الوطني الجزائري، العدد1، 1972، ص35.

جدول المسرحيات التي قدمها المسرح الجهوي عنابة فيما بين 1972 – 2007

رقم	عنوان المسرحية	مؤلفها أو مقتبسها	مخرجها	تاريخها
01	الطمع يفسد الطبع	عن بان جونسون	الهاشمي نور الدين	1973
02	حسنا وحسان	محمد بن قطاف	سيد أحمد أقومي	1975
03	بوعلام زيد القدام	سليمان بن عيسى	سليمان بن عيسى	1975
04	في انتظار المهدي	اقتباس أحمد أقومي	-	1976
05	يوم الجمعة خرجوا الريام	سليمان بن عيسى	سليمان بن عيسى	1977
06	المحقور	اقتباس سليمان بن عيسى	ع- المالك بوقرموح	1978
07	على كرشو يخلي عرشو	جمال مرير ومحسن عمار	جمال مرير	1980
08	الفقران	اقتبسها جمال حمودة	جمال حمودة	1981
09	التواصل	محمد حلمي	ج.مرير/م.العيد قابوش	1982
10	أنتيك يا الولاد	تأليف جماعي	حمود حفيظي	1983
11	اللي دارها بيديه	كريوز محمد	م. العيد قابوش	1983
12	ضحكة مسجونة	قبوش محمد العيد	م. العيد قابوش	1983
13	الزنيقة	بوجادي علاوة	جمال مرير	1984
14	العهد (تركب شعري)	أحمد خودي	أحمد خودي	1984
15	بودريالة	بوجادي علاوة	أحمد خودي	1984
16	ضيق الخاطر	جمال حمودة	أحمد خودي	1985
17	اللي يزرع الرياح	جمال حمودة	جمال حمودة	1986
18	الطاووس	عبد الحميد قوري	جمال حمودة	1986
19	المغرور	سليمان بن عيسى	سليمان بن عيسى	1987
20	قهوة واللاتاي	جمال بن حمودة	جمال بن حمودة	1987
21	الرتيلة	إدواردو مانيت	سليمان بن عيسى	1987
22	لوشام	الطبيب دهيمي	الطبيب دهيمي	1989
24	دروب الغيوان	عن طريق الهجرة ل: فتلنغر	أسعد العيدان	1989
25	الهرية	ع الحميد قوري وجابوري رشيد	بلونيسو توفيق ميميش	1990
26	الدعوة	جمال حمودة	جمال حمودة	1992
27	علي بابا	من ألف ليلة وليلة	بوبكر مخوخ	1993

28	أبولو كوسكس	عبد الحميد قوري	عبد الحميد قوري	1993
29	راديو طرطوطار	-	-	1997
30	خباط كراعو	حكيم دكار	حكيم دكار	1997
31	السوسة	أحمد رزاق	-	1998
32	مبروكة	أحمد رزاق	أحمد رزاق	1999
33	الطائر العجيب	-	محمد العيد قابوش	1999
34	سوق 2000	مسرح عنابة مع توفيق ميميش	محمد العيد قابوش	1999
35	مونوداما	خلايفية نورة	كمال كربول	1999
36	الزعيم (مونولوج)	عن رواية البطل ل(عبد القدوس)	نبيلة محمدي	2000
37	لسعات البسمات	شوقي بوزيد	محمد العيد قابوش	2001

ج/ مسرح وهران الجهوي "عبد القادر علولة" والتمرد على السائد:

أنشئ مسرح وهران الجهوي "عبد القادر علولة" عام 1973 بعدما كان يقدم نشاطاته ضمن أعمال المسرح الوطني¹، وقد شغل حركية هذا القطب المسرحي الجهوي اثنان من أهم الأسماء المسرحية في الجزائر وهما **ولد عبد الرحمان كاكى** وعبد القادر علولة، وقد افتتح نشاطه كدأب المسارح الجهوية بوساطة التأليف الجماعي وهي الطريقة التي رمت فن الكتابة المسرحية لدى الكثير من المسرحيين الجزائريين نتيجة نقص تكوينهم المعرفي في هذا الاختصاص الدقيق جدا.

إذ "أن الكتابة في المسرح-و للمسرح - لا يمكن أن تكون مجرد إضافة كمية، أي أن تراكم الأوراق المسودة ولا شيء غير ذلك، المطلوب في كل كتابة أن تكون ذات رؤية مركبة، إن تكون رؤيتها الباطنية جديدة ومغايرة، وأن تفجر قضية أو قضايا، وأن تخلخل كل المفاهيم العتيقة والبالية"²

و لتفعيل تجارب جديدة في مجال التأليف المسرحي وتطوير ذوق الفرقة خاض مسرح وهران تجربة خاصة من مثل إدخال "المداح" وتقنية "مسرح الحلقة" وكان ذلك بمجهود قطبيه الرئيسيين **ولد عبد**

¹ - ينظر نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 181.

² - عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص8.

الرحمن كاكي وعبد القادر علولة، كما خاض تجربة مسرح الطفل، وهي مبادرة فاعلة كان فيها سبق لمسرح وهران الجهوي.

افتتح مسرح وهران الجهوي موسمه الأول لعام 1973 بتقديم مسرحية "المائدة" وهي من تأليف جماعي، عالج نص المسرحية تطبيق الثورة الزراعية التي كانت في بدايتها حيث سمحت لعبد القادر علولة وفريق من المسرحيين بالاحتكاك بواقع الفلاحة ونمط معيشي يكاد يكون جديدا في المجتمع الجزائري، و" المعروف عن المسرح الاجتماعي أنه لا يزدهر إلا في الفترات التاريخية الانتقالية، وذلك لأنه رصد للواقع الاجتماعي وهو في حالة التغير والتبدل والتحول"¹.

ونظرا لكثرة العروض المقدمة فقد انتبه أقطاب مسرح وهران لتجاوب الفلاحين مع العرض الذي أصبح يعتمد على توظيف أكثر للتراث الشعبي كالأقوال المأثورة والشعر الملحون، وإشراك المشاهد في العرض ضمن "حلقة" وقد استأنس متلقو هذا النمط المسرحي بمسرح الحلقة لقربه من تراثهم الثقافي حيث تذكرهم بالمدايح الذي كان يجوب الأسواق والساحات العامة في جزائر ما قبل الاحتلال الفرنسي وحتى بعد بدايته بسنوات.

إن وقفة وجيزة أمام تشكل الوعي المسرحي أول أمره يجده قد انبثق من فن الحكّي أو قل بأن منبع المسرح إنما هي الأسطورة والحكاية بامتياز منذ ظهوره كفن غالب عند الإغريق، لذا ف"إن المسرح هو الفن الأدبي الوحيد الذي يستطيع العودة إلى الملاحم والحكايات القديمة والأساطير والسير الشعبية القديمة التي ما يزال كل شعب من شعوب الأرض يحن إلى أجواء ما هو فيها من تراثه"².

قدم مسرح وهران ثاني عمل له وهو مسرحية "المنتوج" التي تتناول قضايا عالم الشغل عبر التسيير الاشتراكي للمؤسسات، وفي الموسم الموالي أقدم المسرح الجهوي لوهران على تجربته الأولى في الإنتاج الفردي حيث قدّم مسرحية "الحساب اتلف" لحجوطي بوعلام، وتتناول قضية "الهجرة" كموضوع دخیل على الثقافة الجزائرية يتعلق بمفهوم الجالية الجزائرية في أوروبا.

مسرحية "الحساب تلف" دراما اجتماعية تنتقل نصيا عبر أماكن متعددة، إذ تعكس حياة مغترب جزائري في فرنسا يعاني الغربة والانطواء نتيجة التمييز الذي يعيشه، وقد حققت هذه المسرحية نجاحا مشهودا، أما مسرحية "الرهان" التي ألفها عباس لخضر فقد تعرضت لصراع شعوب العالم الثالث مع

¹ - المرجع نفسه، ص 22.

² - فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والعقل، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2003، ص 41.

الاحتكارات الأجنبية والرأسمالية العالمية إلا أنها لم توفق في حبكة الصراع الدرامي والبناء اللغوي لكثرة القضايا المطروحة¹.

شهد مسرح وهران مرحلة من التقهقر وانخفضت وتيرة الإنتاج لدى الكثير من المسرحيين، ليعود ولد عبد الرحمن كاكي من خلال تقديم عمله الجديد "ديوان الملاح" 1977م، والذي تناول موضوع الثورة كفعل وتغيير، إلا أن الضعف الفني والجمالي للنص حال دون نجاح هذا العمل، الذي كان مؤشرا جادا عن أزمة النص التي انتابت مسرح وهران، والحق "أن تعاملنا مع النص المسرحي بوصفه بناء ينشأ تبريره من داخله، وبوصفه بناء يحتوي على عناصر مرتبطة بالواقع يجعل دراسته تبدأ من نقطة البداية"²

كما تم عام 1979 تقديم مسرحية "حب الملوك في طريق الحرب" التي اقتبسها عبد القادر جمعي ثم مسرحية "ميمون الزوالي" من تأليف محمد أدار تختلف المسرحيتان من حيث الموضوع، إذ تعالج الأولى موضوعا تاريخيا، فإن الثانية عالجت موضوعا اجتماعيا تناولت من خلاله معاناة شخصية "ميمون الزوالي" مع العديد من المشاكل اليومية التي يعيشها أي مواطن بسيط ومهمش³.

لم تدم مرحلة الانتكاسة هذه في مسرح وهران الجهوي، إذ استعاد نشاطه التألفي عام 1985، حيث قُدمت مسرحية "الأجواد" التي ألفها "عبد القادر علولة" وكانت قد نالت الجائزة الأولى في المهرجان الوطني الأول للمسرح المحترف، تطرّق موضوع المسرحية الى معاناة العمال البسطاء في ثلاث لوحات يجمع بينها "القول".

تعكس الشخصيات الرئيسية كلها عمالا كادحين يقتاتون من عرق جبينهم، وقد سعى علولة لتوظيف "القول" لإضفاء الطابع الشعبي على العرض، مدعما ذلك بالأقوال المأثورة وكذا الموسيقى والغناء الشعبي مما زاد من أصالة النص.

¹ – El Moudjahid: N° 7018 du 06 janvier 1988، p07.

وينظر أيضا: نورالدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص185 وما بعدها.

² – عبد الرحمان زيدان، أسئلة المسرح العربي، ص 191.

³ – ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص240.

والحق أن للقصة أهمية بالغة في بناء الفعل المسرحي وفق مجموعة من الخصائص، ولعل "أول هذه الخصائص أن تكون غريبة مثيرة تقرب من حالة الاستثناء عن القاعدة مما يخلق حالة الدهشة والتوفر ولذة المتابعة عند المتفرج"¹

وبعد مسرحية "الأجواد" لعلولة، قدّم مسرح وهران آخر عمل لـ: **ولد عبد الرحمن كاكي** وهو "ما قبل المسرح" في ثلاثة فصول عام 1985، هذه المسرحية التي قدمت أثناء انعقاد المهرجان الثاني للمسرح المحترف المنعقد عام 1986، طرح نص المسرحية عدة تساؤلات حول المسرح كفن يتطلب موهبة ومهارة وتكويناً، إذ ركزت على هذه النقطة الأخيرة، وقد مزج النص مزجاً جميلاً بين الحركة المشهدية والدرامية.

يعتبر **ولد عبد الرحمان كاكي** هذه المسرحية أحسن أعماله من حيث التقنيات، ويقول في سياق الحديث عن أعماله: "وأذكر من بين مؤلفاتي المسرحية: ديوان القراقوز، ديوان الملاح، القرب والصالحين، بنيكلبون، وأهم مسرحية عندي من حيث التقنيات والإخراج هي مسرحية "ما قبل المسرح" التي ختمت بعرضها وجودي كمدير عام للمسرح الجهوي بوهران".²

وفي عام 1987 قدم مسرح وهران الجهوي مسرحية "أقسم بلقاسم" من تأليف **عبد الكريم سلال**، تصور هذه المسرحية مغامرة أحد المواطنين الذي يهجر قريته ليلتحق بالمدينة بحثاً عن العمل قصد ربح المال لتوفير قيمة المهر لإكمال نصف دينه، فيقصد ابن عمه الساكن بإحدى العمارات الذي يدلّه على ملجأ بقبو العمارة يأوي إليه، وتتوالى الأحداث في حوار قريب جداً من المناجاة إذ تكلم الشخصية نفسها من خلال دمية يجدها مرمية في طريقه، ولكن بمجرد اندماجه في حركية المجتمع المتمدن تتغير أفكاره وسلوكه ويتحول من السعادة المنشودة إلى التعاسة إذ لا يجد الاستقرار الذي نزع إلى عالم المدينة من أجله ولا يحقق مطامحه، فتتبدل أحلامه خاصة بعد أن يطرد من القبو الذي كان يتخذه مقراً.³

وخلال هذا الموسم قدم المسرحي **محمد أدار** مسرحية "البيادق" تطرق فيها إلى عدة قضايا سياسية واجتماعية معقدة، تسلط من خلالها الأضواء على الفئة الانتهازية والوصولية التي تهدف لإشباع رغباتها وخدمة أغراضها الشخصية الضيقة على حساب المصلحة العامة للمجتمع، إذ تنطلق المسرحية من الواقع المعيش، وما يعيشه المجتمع من صراع، إذ يرتبط الصراع بالهدف الأعلى لنص المسرحية، "و بذلك يظل

¹ - فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، ص 47.

² - مجلة المجاهد الأسبوعي، عدد 910 - الجمعة 20 جانفي 1978، ص 28 - 29 نقلا عن: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، 242.

³ - ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 184.

قائما وقويا من أول المسرحية إلى آخرها، ولأنه يتجه إلى هدف معين فإنه يسير في مسار محدد، فيحذف عنه الكاتب كل مالا يخدم هذا الهدف"¹.

حقق عبد القادر علولة نقلة نوعية في مجال التأليف المسرحي إذ شكّلت مسرحيته "اللثام" التي قدّمها للمشاهدة عام 1989 نصا دراميا مشبعا بالخلفية السياسية والإيديولوجية، تقرأ بكثير من الجدية والواقعية مرحلة المخاض السياسي الذي كانت تعيشه الجزائر وقتذاك، وهذا الذي يعكس مستوى الوعي الاجتماعي لأن "هناك حقيقة لا يجادل فيها اثنان، وهي انخراط المسرح العربي في الصراع الحضاري الذي يعيشه العربي بحثا عن التقدّم والتطور... بمعنى تغيير هذا المجتمع من الداخل من كونه ركاما من الحاجيات التي تستهلك دون أن تفجر.. إلى منتج متحرك غير مغترب عن تراثه ولغته ووطنه"².

تُصوّر المسرحية قصة برهوم بن أيوب الأفرم وهو مواطن شريف يحب وطنه على معمل الورق الذي يشتغل فيه كعون ميكانيكي، وقد سجن والده في مدينة "كيان" وقتل بعد محاولته الفرار، إلا أن دعمه كان في زوجته وابنة عمه "شريفة بنت غانم" التي لم تصل به إلى أن يحقق كل إنسانيته، إذ يركز نص المسرحية على البعد الإنساني العميق ف"البحث عن صورة الذات لا يتجلى فقط في طرح المشكلات والمسائل الاجتماعية في شرقنا، بل يتجلى أيضا في كيفية التعبير عنها أي امتلاك الأدوات الخاصة بالتعبير"³.

يستأنف علولة في هذا النص بحثه عن حقيقة الإنسان فيعكس الصراع القائم بين العمال وإدارة المصنع، بسبب بعض المسؤولين الذين يعملون على تكريس هذا الوضع حتى لا تتأثر مصالحهم الشخصية، وهو الأمر الذي أصبح يقلق العمال المهتدين بالطرد ولكن الغيرة الوطنية دفعت بثلاثة من العمال بمواجهة الإدارة، فالمسرحية تطرح قضايا عالم الشغل.

والجدير بالذكر أن علولة قد ظل في كل نصوصه التي قدمها لمسرح وهران الجهوي يعالج قضايا اجتماعية تخص فئة العمال والفلاحين بدء من "الخبزة" إلى "حمق سليم" و"الأجواد" وأخيرا "اللثام" التي أرخت لمرحلة صعبة مر بها العمال جراء التحوّل السليبي، وهذا يمثل روح المحاكاة التي تقدم قراءة واعية جدا للواقع، ومما لا شك فيه أن هذا النمط المسرحي حين يعترف بحقيقته خطابا مسرحيا يصبح

¹ - فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، ص 54.

² - عبد الرحمان زيدان، أسئلة المسرح العربي، ص 38.

³ - مصطفى مشهور، المسرح العربي والبحث عن صورة الذات في صورة الآخر، مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد 1، 1996، ص 50.

نشاطا معرفيا نتعرف على أنفسنا وعالمنا من خلاله، كما يحدث في لعب الأطفال الذي أثبتت الدراسات النفسية ضرورته الحيوية كنشاط معرفي¹.

هذا الاتصال الواضح بين مسرحيات **علولة** والإرادة الاجتماعية يطمح لتجاوز النخبوية التي كرسها السياسة، ذلك "أن المسرح ... شكل من أشكال الوعي له قواعده وأسسها الجمالية التي يُعتمد عليها لبلورة ما يتمخض عنه الجو السياسي والمعطيات الاقتصادية والاجتماعية من ارهاصات الوعي والتغيير"².

شهد مسرح وهران الجهوي بدءاً من عام 1990، نشاطا متميزا مجموعة من النصوص المسرحية التي حظيت بكثير من الاهتمام الذي رشحها لأن تُقدم على ركح المسرح، منها مسرحية "الجنرال" من تأليف محمد أدار، ومسرحية "معرض للهو" تأليف محمد بختي، ومسرحية "النيو الحيلة" تأليف مجهري ميسوم، ومسرحية "صياد الملح" بوزيان بن عاشور، ومسرحية "المخضرم" لعزالدين ميهوبي، ومسرحية "صرخة النساء" تأليف سمير رايس³.

تعطي عناوين هذه المسرحيات الانطباع بالتقائها في التعبير عن فكرة واحدة تشكل القاسم المشترك، ألا وهو التعبير عن زمن المحنة واللاقار الذي عاشته الجزائر فترة التسعينيات، إذ شكّل مقتل المسرحي الكبير "عبد القادر علولة" نقطة تحوّل في النص المسرحي الوهراني، بل حتى على مستوى العنوان التي تحوّلت من الجمالية المحضة إلى الجمالية الإيحائية "إنه العمل الذي يغامر ليخلق إمكانية الخطر لاكتشاف المجهول بواسطة عناصره الداخلية التي تولّد دلالاته... هذا العمل النص يصبح عنصر إفصاح عن الفهم والوعي بالعالم"⁴.

وفي عام 1998 قدّم بوزيان بن عاشور مسرحية "باب العسة"، يطرح نص المسرحية فكرة الغش الذي عشنش في المجتمع الجزائري وطال الأفراد والمؤسسات والجاهل والمتعلم، المسرحية تراجيديا اجتماعية لعدة أشخاص يواجه كل منهم مصيرا مختلف عن الآخر ويشتركون في المكان "السكن"، وقد ركزت

¹ - نجاد صليحة، أمسيات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1987، ص 191.

² - عبد الرحمان زيدان، أسئلة المسرح العربي، ص 207.

³ - ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 190، 191.

⁴ - المرجع السابق، ص 126.

المسرحية على تباين مستوى الشخصيات من جهة المعاملات والمستوى المعرفي والجانب العاطفي، وفي هذا كله إشارات إلى اللاتجانس الذي شأب المجتمع الجزائري في فترة التسعينيات.

دخل المسرح الجزائري مع بداية الألفية الجديدة مرحلة من المسرح الواعي الذي راح يقدم قراءات مختلفة للواقع المعيش، ولعل ما تميزت به الكتابة المسرحية في هذه الفترة أنها صارت أكثر عمق مما سبق، مع إصطباغها بجماليات الكتابة الفنية المعاصرة من أجل فهم متناقضات الراهن بإشراك كل عناصر العمل الدرامي في صوغ النص، هذا النص المختلف نسقيا والمتفق في الرؤية الهادفة إلى صناعة نص مسرحي متزن في كل مناحيه.

إن الفهم التراجيدي للراهن قد ولّد حالة من اللبس على مستوى تقنيات الكتابة المسرحية الجديدة، " حيث أراد المسرحيون الجدد بلورة نص بديل عن طريق النص المتشظي، المفكك، برجفة لهب اللغة الدالة على أزمنة ذات أغوار وأعماق ملتبسة يصعب إدراك أولها وآخرها أو تحديد بداياتها أو نهاياتها"¹.

قدم المسرح الجهوي "عبد القادر علولة" عام 2006 مسرحية "حمى الكوردينيه" تأليف عز الدين ميهوبي، تروي المسرحية التي بطلها الرئيس شخصية الإسكافي التي تتعاطى الحراك السياسي في الجزائر بشكل غريب، حيث يظهر الإسكافي في بداية النص سياسيا أو على الأقل يجب ممارسة السياسة، منتقدا للأوضاع والتصرفات لكنه لا يُعرف إن كان مواليا أو معارضا للسلطة، فهو يتصرف حسب مصلحته حيناً وحسب مصلحة النظام أحياناً، غير أنه يفاجئ الجميع بكونه واعياً تماماً بالتغيرات السياسية الحاصلة في البلاد².

يشكل هذا التقلب في خطية النص نوعاً من التجريب الدرامي المتمرد على لغة الدراما وبنيتها وفضاءاتها المعتادة، كما أنه لا يخلو من توزع ما بين ما هو خفي في شكل كل بداية للمتمرد، ما يعطي للدراما حيويتها في الإبداع، فتحول التجارب والأشكال إلى حفر في المعاني.

تجدر الإشارة إلى تفرد قاده مسرح وهران الجهوي بالتفاته جميلة اتجاه مسرح الطفل عندما قدم مسرحية "النحلة" من تأليف جماعي، إذ يعدّ أدب الطفل من أدقّ أنواع الكتابة الأدبية لما فيه من خصوصية على مستوى اللغة وكذا الصوغ الدرامي، وقد شجعت هذه المبادرة الناجحة الكثير من الفرق

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، الدراما الجديدة بعلامات التحول في البنيات والرؤية، مجلة فصول، عدد 73، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص 23.

² - ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 245.

المسرحية للاشتغال على هذا النمط من الكتابة، حيث ظهر اسم المسرحي "حميدي السعيد" في مسرحيتي " النحلة" و"كنز لويذة"¹.

قائمة المسرحيات التي قدمها مسرح وهران الجهوي ما بين 1972-2007²

الرقم	عنوان المسرحية	تأليف أو اقتباس	إخراج	عرضها
01	المائدة	تأليف جماعي	إخراج جماعي	1972
02	المنتوج	تأليف جماعي	إخراج جماعي	1973
03	الحساب تلف	حجوطي بوعلام	سلال ع الكريم وفتحي عصمان	1974
04	الرهان	عباس لخضر	قبوش والعباس	1974
06	النحلة (للأطفال)	تأليف جماعي	إخراج جماعي	1975
07	حمام ربي	علولة وبن محمد	عبد القادر علولة	1975
08	حوت ياكل حوت	ع القادر علولة وبن محمد	عبد القادر علولة	1975
09	القرباب والصالحين	ولد عبد الرحمان كاكي	ولد عبد الرحمان كاكي	1976
10	ديوان الملاح	ولد عبد الرحمان كاكي	ولد عبد الرحمان كاكي	1977
11	البئر المسموم	محمد آدرار	عباس لخضر	1979
12	حب الملوك	عبد القادر جمعي	محمد خلادي	1979
13	ميمون الزوالي	عباس لخضر و محمد آدرار	عباس لخضر و محمد آدرار زياتي شريف عباد	1979
14	الحمامات	عن مايكوفسكي	زياني شريف عباد	1980
15	نادر ودمار	ك. إبراهيم و محمد آدرار	-	1980
16	الأقوال	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	1982
17	اللي أكلني يخلص	-	-	1984
18	الأجواد	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	1985

¹ - المرجع السابق، ص 248.

² - ينظر: نور الدين عمرو، المسار المسرحي الجزائري، ص 189. و احمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 249.

19	ما قبل المسرح	ولد عبد الرحمان كاكي	ولد عبد الرحمان كاكي	1986
20	أقسام بلقاسم	م بشير محمد آدرار	سلال عبد الكريم	1987
21	البيادق	موفق الجيلالي	محمد آدرار	1987
22	كنز لويضة (للأطفال)	عبد القادر علولة	مرفق الجيلالي	1989
23	الثام	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	1989
25	مالجنرال	من "الدكتاتور" ع محفوظ	محمد آدرار والطيب رمضان	1991
26	الصرخة	محمد شواط	محمد شواط	1993
28	آرلو كان خادم السيد	عن كارلو قولودوني	عبد القادر علولة	1993م
29	معلّوض للهوى	محمد بختي	محمد بختي	1994م
30	صياد الملح	بوزيان بن عاشور	جمال بن صابر	1995م
31	صرخة النساء	عن عزالدين مدني	محمد آدرار والطيب رمضان	1998
32	باب العسة	بوزيان بن عاشور	-	1998م
33	معيشة الكلاب	بوزيان بن عاشور	بوزيان بن عاشور	2000م
34	الكارثة	بصول نورالدين	بصول نورالدين	2002
35	حمى "الكوردينية"	عز الدين ميهوبي	محمد آدرار	2006م

ج/ مسرح باتنة الجهوي بين الأكاديمي والفن:

أنشئ المسرح الجهوي لمدينة باتنة عام 1985، وقد واجه مسرح باتنة في بداياته مجموعة من الصعوبات والعوائق حالت دون تحقيق الانطلاقة المرجوة منه، لكن تبقى هذه الصعوبات مجرد عقبات إدارية اعتادها المسرحيون الجزائريون بعامة، أما على مستوى التأليف المسرحي فقد عرف مسرح باتنة الجهوي مجموعة من المؤلفين اهم ما يميزهم التكوين النظري العالي في مجال الفن الرابع.

شكّلت مسرحية "الفلة" تأليف صالح لمباركية فاتحة ما قدّمه مسرح باتنة الجهوي، وهي كوميديا اجتماعية موزعة على ثلاثة فصول تعكس روح التمرد الاجتماعي في مواجهة طبقة المجتمع، إذ تدور

أحداث المسرحية في قرية صغيرة يقرر فيها مجموعة من الشباب تطبيق القصص في حق فئة من المسؤولين وبعض الانتهازيين المستفيدين من التسيير العشوائي لشؤون مدينتهم، يتنكر الشباب بأقنعة متوشحين بالظلام لتفعيل خطتهم، وقد كانت العقوبة هي "الفلقة" أي الضرب على الأرجل على شاكلة عقوبة الكتاتيب، وتستمر المسرحية بمحاولة الشباب معرفة حقيقة المؤامرة على مدينتهم ومعاقبة كل المتسببين في ذلك¹.

يتأثت نص المسرحية بالعديد من الشفرات النصية التي زادت من جمالية النص، إذ يمكن اعتماد مسرحية الفلقة الصرخة المكبوتة في أفواه الكثير من الجزائريين الذين أطلقوا العنان لأصواتهم وكل جوارحهم في أكتوبر 1988، ومنه فالاستشرافية التي تميزت بها لغة "الفلقة" أسهمت بشكل واضح في تفعيل الحركة المسرحية في باتنة.

قدّم صالح لمباركية للمسرح الجهوي بباتنة مسرحية ثانية أخرجها بوزيد شعيب عام 1987، هي مسرحية "النار والنور" التي تميزت بتداخل موضوعاتي راقٍ جدا، إذ يعكس النص أحداث الثورة التحريرية وروح الانعتاق التي سكنت شباب الجزائر حيث تنقل لنا المسرحية بينات مختلفة من الثورة الجزائرية دون تغييب الوجه الثاني ممن كان يرى العمل الثوري مغامرة غير مجدية، كما استحضّر النص مجموعة من العلاقات الاجتماعية والعاطفية بين شخصيات المسرحية².

إن هذه الوثبة النوعية على مستوى التأليف المسرحي التي شهدتها مسرح باتنة الجهوي، زادت من دينامية الحركة المسرحية، إذ قُدمت مسرحية "الملك هو الملك" عام 1988 وهو نص مقتبس عن الكاتب العربي السوري سعد الله ونوس، يدور موضوعها حول مبادرة من ملك ضاقت به رحابة القصر فيقرر الخروج إلى مملكته متنكرا بين الرعية لمعرفة خبايا من يكيد له مؤامرات قد تزعزع عرشه، وهنا يصطدم برجل بائس سكيما يعيش حلمه بان يكون ملكاً.

يعيش الرجل هذا الحلم عندما يجد نفسه على فراش الملك يحيطه الخدم ويعرف بأنه يعيش وسط لعبة من تصميم الملك الحقيقي، لكنه يواصل تظاهره بالغباء إلى أن يسطو على الحكم ويعزل الملك الحقيقي³.

¹ - ينظر: صالح لمباركية، الفلقة، باتنيث، الجزائر، 2006.

² - ينظر: صالح لمباركية، النار والنور، باتنت، الجزائر، 2006.

³ - أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 234.

تعدّ مسرحية "الملك هو الملك" العمل المسرحي الذي يغامر ليخلق إمكانية الخطر من أجل اكتشاف المجهول متوسلا بمجموعة عناصره الداخلة نصيا والخارجة عنه، وكذلك من أجل أن يحقق ذاته وإمكانيته على شكل وجود جدلي قائم على وجود الحقيقة فيه بوصفها السمة الأساسية لكيثونة النص خاصة وهو نص مقتبس، إذ أخذ الاقتباس في هذه المسرحية وغيرها أشكالا متعددة، حتى أنه في بعض الأحيان لم يكن بعد جزأته سوى عقدة المسرحية أو هيكلها العام¹.

عاش المسرح الجهوي باتنة مرحلة من الركود إلا أنه ما لبث أن تجاوزها بمساعدة مجموعة من المسرحيين فقدّمت "لعبة الموت" لكمال ززارة، ومسرحية "الديلولوماسي" لمحمد زمايش، ومسرحية "جزيرة النور" لصالح بوير، ومسرحية "رحلة الأمير" لخيرة بن شادي، كما عاد الاقتباس المسرحي النوعي مع مسرحية "الطيحة"، التي اقتبسها المسرحي الأكاديمي نصرالدين بن غنيسة من نص للروسي نيكولاي غوغول².

لا يقدم الاقتباس نظرة وافية على نضج النص المسرحي في الجزائر، فحتى وهو يشكل تقنية ذات بال إلا أن البحث يبقى قائما عن مسرح أصيل الهوية، حيث "يضل الطابع العام الذي يميز توجه المسرح العربي، هو إعطاؤه الهوية التي تكسبه شرعيته، وانتماءه إلى البيئة العربية، والواقع العربي من خلال منظور ورؤى تستمد قوتها من الجذور القائمة في العلاقات الاجتماعية، لكي يصبح المضمون في الفن مرتبطا بنظرة الفنان إلى العالم في ضوء مثل عليا اجتماعية وجمالية معينة"³.

¹ - ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، 475.

² - نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 219.

³ - عبد الرحمان زيدان، أسئلة المسرح العربي، ص 187.

جدول عناوين المسرحيات التي قدمها مسرح باتنة الجهوي بين 1987 و2007¹

الرقم	عنوان المسرحية	تأليف أو اقتباس	إخراج	عرضها
01	الفلقة	صالح مباركية	بوزيد شعيب	1987
02	النار والنور	صالح مباركية	بوزيد شعيب	1987
03	الحمامة	صالح مباركية	جماعي	1987
04	الملك هو الملك	عن سعد الله ونوس	نور الدين عمران	1988
05	سير في طريقك سير (للأطفال)	علي بوشارب	بوزيد شعيب	1988
06	الصرخة الصامتة	لطفي بن سبع	لطفي بن سبع	1990
08	عالم البعوش	عن إنريك ابسن	عز الدين مجوبي	1993
09	قصة جديدة	عن اندرو أوبري	-	1993
10	الطيحة	عن المفتش العام غغول	لطفي بن سبع	2003
11	مسرحية نون	المسرح الجامعي باتنة	مسرح جامعي باتنة	2005

هـ- مسرح بجاية الجهوي ومحنة التأليف:

في البدء تكون الفكرة التي تجعل المسرح فضاء يوفر الحياة جميعا، ثم تتطور الفكرة لتصنع التحدي كما الابداع الذي لا يقوم إلا على انقراض الاتباع، هكذا تلممت نواة الحركة المسرحية في بجاية لتُنشئ المسرح الجهوي، إذ يشير أحمد بيوض إلى أن المخاض الأول لإنشاء مسرح جهوي ببجاية كان بعد الزيارة الفنية التي قام بها الكاتب الكبير "مصطفى كاتب" وتقديمه لمسرحية "فلسطين المخدوعة"².

أسس مسرح بجاية الجهوي عام 1985 وقد اشتغل في البدء على ما يسمى بالاحتفاليات المنسابتية إذ قدّم مسرحية "العهد" التاريخية إحتفاء بذكرى مؤتمر الصومام، ثم كانت بعد ذلك الانطلاقة الفعلية للحركة المسرحية بالمدينة بتأليف عمر فطموش لمسرحية "حرف بحرف"، تلتف حبكة المسرحية حول

¹ - أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 237.

² - ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 228.

شخصية محورية هي شخصية ساعي البريد الذي تنقطع به السبل فيعمد إلى الرسائل التي كانت معه فيقرأها، ويعتمدها الكاتب ليشكل تفرعات نصه المسرحي¹.

حاول **عمر فطموش** أن يقرأ المجتمع قراءة باطنية ذكية من خلال إطلاع ساعي البريد على تلك الرسائل، التي تشكل في الحقيقة جانب المضمهر في ذوات أصحابها ليعكس لنا تجربة إنسانية محض حقيقية، إلا أن الظاهر أن النص قد وقع في المحضور الذي لا يمكن أن يكون مقبولا في نص مسرحي الأولى به أن يكون نبيلاً في لغته ومسعاها ومراميه، لذا فان نص مسرحية "حرف بحرف" قد سقط سقطة سيئة من حيث أراد أن يقرأ المسكوت عنه في المجتمع الجزائري.

استمر نشاط مسرح بجاية الجهوي مع مجموعة من المسرحيين الذين حاولوا بكل جدية نقل الفعالية التي كانت في المسارح الجهوية المحاورة أو حتى تلك التي كانت بالمسرح الوطني، إلا أن الاقتباس قد أصبح الصفة الغالبة على ما يُقدم بعدما عن قصة للكاتب السوفياتي "فلانتان بيروفيتش كاتاييف" Valentin Petrovitch Kataiev التي كان قد كتبها في السنوات الأولى بعد ثورة أكتوبر 1917م بروسيا، كما اقتبس مسرحية "رجال يا حلالف" عن أنيسكو، وأقتبست مسرحية "تبراشين" عن غوغول، ومسرحية "سن ني" عن فلاديمير مورزاك.

إن ظاهرة الاقتباس هذه التي ميزت بدايات مسرح بجاية قد أعطت الدفع الذي كان يحتاجه المسرح من أجل ترميم فعل الكتابة والتأليف لدى الكثير من المسرحيين، ورغم طبيعية الاعتماد على الاقتباس من أجل إرساء أسس كل حركة مسرحية، إلا أن هذه الظاهرة قد تُقرأ على أنها حالة مرضية نتيجة الغربة التي يعيشها النص بخلفيته الأيديولوجية والاجتماعية ومحموله الثقافي.

إن الهدف المرجو من الممارسة المسرحية هو "إنتاج معرفتها بموضوعها وإلى بلورة ذلك من خلال حركية النص المنظمة، وما يجب ليه من دلالات ونظم إشارية وعلامات وعلى اعتبار النص المسرحي يخضع لعملية دقيقة لكتابته تتواشج فيها النظرة إلى الكون مع مكونات الدراما ونظريتها فإننا نلاحظ غياب تمثل حقيقي لهذه النظرة والنظرية"².

زادت وضعية الانفتاح السياسي التي عاشتها الجزائر في مرحلة التسعينيات من جرأة مسرح بجاية الجهوي من اقتحام موضوعات كانت تشكل الممنوع من الكتابة فيما قبل، حيث أقتبست مسرحية

¹ - ينظر نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 220.

² - عبد الرحمان زيدان، أسئلة المسرح العربي، ص 405، 406.

"المنافق" عن المسرحي الفرنسي المعروف **موليير**، مع إسقاط حيثيات المسرحية على الواقع الجزائري بكل تناقضاته الاجتماعية والثقافية.

مما لا شك فيه أن التأليف المسرحي وكذلك الاقتباس الذي يعدّ كتابة ثانية للنص الأول علم وفن قائم بذاته، وبلا مغالاة فإن هذا النوع من الكتابة الأدبية لمن أرقى وأنبل الفنون فهي عملية خلق شاقة تتطلب قدرات عقلية معينة أو ما يسمى بالحاسة المسرحية¹، يأخذ بها الكاتب المسرحي اعتبارين اثنين لحظة الإبداع هما زمن قراءة النص وزمن مشهدة النص وهما بيئتان مختلفتان تماما.

إن الذي يجمع عليه كتاب المسرح هو أن التأليف المسرحي يتجاذبه أمران بين الإغراق في الموضوعية والمغالاة في دراسة المؤثرات التي تشكل بواعث الإبداع، وبين تناسي الذات وإنكارها، إذ أن إدراك الكاتب لنفسه لحظة الكتابة يعترض سبيله إلى التعبير الصادق²، كما يجب على الكاتب المسرحي أن يعلم أنه ليس وحده في النص الذي يشتغل على تأليفه، إنه عضو في جوقة كاملة تحتشد معه عند انتقال النص إلى مرحلة التمسرح.

تميز مسرح بجاية الجهوي بالتأليف الجماعي وهي طريقة ذكية وفاعلة في التعامل مع الفن المسرحي، حيث يشترك مجموعة من المسرحيين في بناء النص الدرامي من جهة اللغة والمشهد وفكرة الموضوع التي تجمع بينهما، بعد تحديد المادة الخام ثم تليينها وفق ما يناسب إمكانيات العنصر الدرامي، مع إضفاء التخيل ومحاكاة المواقف المسرحية والحزاث الثانوية الأخرى.

¹ - محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتطبيق، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، 1966، ص 146.

² - المرجع نفسه، ص 156-166.

جدول بعناوين المسرحيات التي قدمها مسرح بجاية 1986 – 2007

رقم	عنوان المسرحية	مؤلفها ومخرجها	تاريخها
01	اتهمونا	تأليف وإخراج جماعيين	1977
02	الدم سال والزمن قال	تأليف وإخراج جماعيين	1978
03	ياكل مع الذيب ويكي مع الراعي	تأليف وإخراج جماعيين	1981
04	سنة ودامة	تأليف وإخراج جماعيين	1985
05	شد مد	تأليف وإخراج جماعيين	1985
06	تركيب شعري الذكرى	أحمد خودي	1986
07	حرف بحرف	عمر فطموش	1986
08	أشكون	تأليف جماعي	1987
09	حزام الغولة	اقتباس ع. فطموش	1988
10	الميه والميتين	اقتباس أحمد خودي	1988
11	رجال يا حلالف	اقتباس فطموش	1989
12	المنافق	مقبسة عن مولير	1989
13	سين – ني	اقتبسها محند أويحي عن فلادمير مروزاك	1991
14	الهمة	–	1992
15	البوتيك (ميلودراما)	–	1993
16	فاطمة نسومر	–	1993
17	الحوينتة	عز الدين مجوبي	1994
18	الشيخ ماماتش	تأليف عمر فطموش	2002
19	عاشق عويشة الحراز	تأليف عمر فطموش	2003

و/ مسرح سيدي بلعباس الجهوي المغامرة نحو التميّز:

بدأ مسرح سيدي بلعباس الجهوي نشاطه المسرحي عام 1978 بفعل الدور الحاسم الذي قدّمه الأديب والكاتب المسرحي "كاتب ياسين"¹، حيث قدّم بمعية مجموعة من المسرحيين في الفترة الممتدة حتى 1985 ما يقارب الثماني عشرة عمل مسرحي، منها "محمد خذ حقيبتك" و"الجثة المطوقة" و"صاحب النعل المطاطي" و"فلسطين المخدوعة" و"حرب 2000 سنة" و"سلطان من الغرب" و"صوت النساء"².

ألّفت هذه النصوص المسرحية في ظل الانفتاح على مرحلة من النقد الاجتماعي الذي كان سائدا وقتذاك، وهي فترة انتقال سياسي إذ يبقى الفن دوما مسائرا لأزمة التحول الذي يمنح الحافز على الكتابة، كما أن المسرح العربي بعامة والجزائري بخاصة قد ظل محافظا على مبدأ المحاكاة الأرسطية، إذ كان همّ المؤلف المسرحي أن ينقل ما يعيشه إلى نصه، حريصا كل الحرص "على أن يوهّم المشاهد بالحقيقة، وزاد هذا الاتجاه وضوحا في المذهب الواقعي الذي يهدف بطبيعته إلى أن يكون الأدب صورة من الحياة لها — عن طريق الفن — دلالاتها الخاصة على النفس البشرية والمجتمع الإنساني"³.

قدّم كاتب ياسين مسرحية "محمد خذ حقيبتك" وهي نص درامي اجتماعي يعالج موضوعا مألوفا في الأدب الجزائري لما بعد الاستقلال، حيث تتطور فكرة النص من قضية الهجرة إلى أوروبا التي شهدتها المجتمع الجزائري، وما يعيشه المهاجر الجزائري من ضيم وعنصرية سواء داخل أماكن العمل أو خارجه، ثم بداية تشكّل الوعي لدى المهاجرين الجزائريين بحقوق العمل ووجوب احترام الآخر لإنسانية العامل الجزائري.

أحدثت نصوص "كاتب ياسين" وبخاصة بعد عرضها على المشاهد، هزة جميلة لدى بقية المسرحيين في مسرح سيدي بلعباس الجهوي ما جعل بعض الأسماء تبرز في مجال التأليف، من مثل محمد بختي الذي قدّم مجموعة من الأعمال المسرحية منها "أنت وأنا"، "جلسة مرفوعة" و"يا بن عمي وين"⁴، وهي نصوص امتلكت بعض الجرأة في محاوره الواقع السياسي، كما اتجهت نصوص أخرى إلى الغوص أكثر في

¹ - ينظر نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 207.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 210.

³ - عبد القادر القط، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، مصر، 1998، ص 397.

⁴ - نور الدين عمراني، المسار المسرحي الجزائري، ص 210.

قضايا المجتمع، وبخاصة مسرحية "جلسة مرفوعة" التي عاجلت نصيا الصراع المعتم بين الماضي والمستقبل، أو قل ذلك الصراع الخفي بين الأجيال فرديا وجاعيا.

استمرت نصوص كاتب ياسين في إلهام المسرح الجهوي لسيدى بلعباس بمناهل التأليف المسرحي، عندما قدّم مسرحية " غبرة الفهامة" حيث استثمر النص في القصص الشعبي إذ تصوّر المسرحية اعتماد الذكاء والفتنة لدى أفراد الطبقة المهمشة الذين تمكنوا من اختراق قصر السلطان، وهو الفضاء المكاني للمسرحية الشاهد على التباين الطبقي في المجتمع، كما تبحث المسرحية في محدودية الذكاء لدى حاكم، نص المسرحية غني بالإشارات السياسية والاجتماعية والتراثية.

إن هذه العودة إلى المتن التراثي تعكس بصورة واضحة جدا ثراء المخيلة الإبداعية للمسرح الجزائري وبخاصة لدى بعض المسرحيين ذوي دربة ودراية بما يحتاجه العمل المسرحي من أجل أن يضمن بلوغ هدفه الأسمى وهو وصول رسالته النصية بكثير من الثراء المعرفي والإنساني، "فكثير من المسرحيين المعاصرين والقدامى العرب والأجانب وضعوا أعمالا عظيمة مقتبسة من التاريخ القديم"¹.

قدم مسرح سيدى بلعباس الجهوي مجموعة من الأعمال في مرحلة ما بعد التسعينيات وهي مرحلة تحوّل اجتماعي وسياسي في الجزائر، ولعل من أهم تلك الأعمال مسرحية " ليطو" لعبد الكريم بوقطوف، التي تطرح معاناة ثلاثة أفراد تجمع بينهم الهجرة وشظف العيش، وقد ركز الكاتب على الجانب التراجيدي إذ يعيش الأفراد الثلاثة في قبو مظلم لتتحول حياتهم إلى كابوس فعلي، تأخذ أحداث المسرحية على عاتقها مهمة التذكير بالتاريخ الثوري للجزائر والصراع الدائم مع العدو التاريخي مع استمرار النظرة الاستعمارية.

إن اللافت للانتباه في الأعمال المسرحية لمسرح سيدى بلعباس الجهوي هو الاستثمار الجيد في مجال التأليف وكتابة التاريخ، كما أسهمت تلك الأعمال المسرحية في ترشيد الوعي الاجتماعي بالواقع المر وغير الإنساني الذي يعيشه المهاجر الجزائري.

لم تكن تلك الأعمال المسرحية شاذة عن الواقع المعيش، وهي ليست حيزا استثنائيا ضمن الظواهر المعممة للمجتمع بعامة أو حتى لنخبته، إذ يخضع هذا المسرح كتعبير من التعبيرات الثقافية لتلك الأنماط الاستهلاكية بمتطلباتها وادواتها، شأنه في ذلك شأن مختلف التعبيرات الثقافية المتصلة اتصالا وثيقا بالمجتمع وقضاياه، وقد كان نتيجة لذلك كله تحول هذا الفن الفرجوي إلى وثيقة إجتماعية بامتياز.

¹ - بول شاوول، المسرح العربي الحديث (1976-1989)، رياض الريس للكتاب والنشر، ص 175.

وبهذا الدافع يكتسب الفن الرابع صفة الخلود إذ "إن الأعمال الفنية -التي تجسد أعلى درجة من الشعبية في زمنها- تحتوي أهمية ثابتة، وتحفظ بقيمتها الجمالية عبر القرون ويجد الناس في القرون التالية : في إبداعات الفن العظيمة في الأزمنة الماضية- تلك القيم الإنسانية الشاملة المقربة إلى قلوبهم، والعزيزة إلى نفوسهم والفن من هذه الزاوية يشكل ذاكرة مادية مجسمة للإنسانية كلها في عملها ونضالها وتطلعاتها نحو الغد الأفضل"¹.

جدول لعناوين المسرحيات التي قدمها مسرح سيدي بلعباس الجهوي²

الرقم	عنوان المسرحية	مؤلفها	مقتبسها	عرضها
01	محمد خذ حقيبتك	كاتب ياسين	كاتب ياسين	1979م
02	الجنة المطوقة	كاتب ياسين	كاتب ياسين	1980م
03	الرجل صاحب النعل المطاطي	كاتب ياسين	كاتب ياسين	1982م
04	فلسطين المخدوعة	كاتب ياسين	كاتب ياسين	1984م
05	أنت وأنا	محمد بختي		1986م
06	علال الدونجي	مالك الدين كاتب عن ك. كيرزو	-	1986م
07	جلسة مرفوعة	محمد بختي	محمد بختي	1987م
08	قدور لبلاندي	أحميدة عياش	-	1987م
09	حوار المر	محمد بختي	-	1988م
10	غبرة الفهامة	كاتب ياسين	كاتب ياسين	1989م
12	يابن عمي وأين؟	-	-	1989م
13	اتجاه هوة شيكاغو	-	عزالدين عيار	1995
14	هابيل وقابيل	-	عزالدين عيار	1995م
15	العشق	-	-	1996م

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، ص 57.

² - ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، ص 210، وينظر أيضا: احمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 253، 254.

16	1X4	عزالدين عيار	حبيب مجهري	1996م
17	ليطو	عبدالكريم بوقطوف	عبدالكريم بوقطوف	1996م
18	نهاية لعبة	اقتبسها جوزي حسيسن عن صمويل بيكيت	أخرجها عز الدين عبار	1997م

رابعاً/ أسئلة النص المسرحي الجزائري وأزمة التأليف:

- كلمة تقييمية للمسارح الجهوية

من الصعب تقييم أعمال ستة مسارح جهوية بعضها له من العمر أزيد من ثلاثة عقود من الزمن في كلمة موجزة: قسنطينة، عنابة، وهران، بجاية، باتنة، وسيدي بلعباس، هذه الكلمة التقييمية التي نأمل أن تبلغ هدفها تركز على ثلاثة عوامل وهي:

1- العامل البشري.

2- العامل المادي.

3- العامل الزمني.

إن هذه العوامل هي في الواقع كل يتجزأ، ومن هذا المنطلق نستطيع القول أن إنتاج هذه المسارح وجودته مرتبطان بهذه العوامل الثلاثة، ومن ثمة، فإن المسارح الثلاثة الأولى توفرت لها قامات لها حضورها المتميز على عكس المسارح الثلاثة الأخرى، فمسرح وهران مثلاً توفرت له شخصيات قديرة مثل: ولد عبدالرحمان كاكي وعبد القادر علولة ثم كل من محمد حيمور، محمد آدار، سيراط بومدين وعبد الكريم سلال، وهي شخصيات لعبت دوراً ريادياً ومحورياً في إرساء مسرح قوي بالغرب الجزائري، ف" ولد عبد الرحمان كاكي" أدخل شكلاً جديداً في المسرح الجزائري عام 1966 وهو " المداخ" في مسرحية " القراب والصالحين" الذي مثله " عبد القادر بن مقدم"، هذه المسرحية كانت قد فازت في هذه السنة بجائزة مهرجان المغرب العربي الكبير بتونس، أما عبد القادر علولة، فقد أدخل " مسرح الحلقة" من خلال مسرحية " المائدة" التي عرضت عام 1972م، هذا الشكل القديم - الجديد يستمد شرعيته وأصوله من التراث الشعبي وهو بالتالي غير غريب عن الثقافة الجزائرية والمغربية عموماً: كما أدخل " القوال" في بعض مسرحياته التالية.

وعلاوة على العامل البشري، فإن العامل المادي متوفر أيضا بالنسبة لهذا المسرح: فالمقر الرائع الذي هو تحفة معمارية يعود إلى الحقبة الاستعمارية، إذ تم بناؤه عام 1882م وقدم به أول عرض عام 1905م، كما أعيد ترميمه خلال أوت، سبتمبر وأكتوبر من عام 1987م، إضافة إلى ذلك فإن العامل الزمني خدم هذا المسرح بشكل جلي، حيث أن مسرح وهران انطلق في الواقع غداة الاستقلال الوطني، وإن كان قد مر بأزمات خلال سنوات 1968، 1970 و1976م إلى عام 1980م ليستعيد نشاطه الكبير فيما بعد، ويحقق نجاحات سمحت له بافتكاك جائزة أحسن تمثيل عام 1985م من مهرجان قرطاج المسرحي بتونس عن مسرحية "أجواد" لـ "علولة" التي افتكت أيضا جائزة أحسن عرض وأحسن نص في المهرجان الوطني الأول للمسرح المحترف عام 1985م بالجزائر، ثم جائزة أحسن عرض متكامل في الملتقى الأول للمسرح العربي بالقاهرة عام 1994م عن مسرحية "معروض للهوى" وبالتالي فإن هذا المسرح كان له تأثير على المسارح الأخرى ومنها المسرح الوطني الجزائري من خلال إدخال "القول" في مسرحية "قالو العرب قالو" و "الشهداء يعودون هذا الأسبوع".

أما مسرحا قسنطينة وعنابة، وبعد انفصالهما عن بعضهما البعض في موسم 1974-1975م توافرت لهما العوامل المذكورة آنفا، ومنها:

الفنانون من ممثلي ومخرجين، حيث نجد على مستوى مسرح قسنطينة أسماء كثيرة نذكر منها: **عمار محسن، عبد الحميد حباطي، الطيب دهيمي، فارس الماشطة، عمار سيمود، حسن بن زراري، هلال عنتر، جمال دكار، وحسن بويريو...** وهي شخصيات مكنت مسرح قسنطينة الجهوي من تقديم عدة أعمال جيدة ومنها: "عودة الحلاج" المقتبسة عن الكاتب السوري **مصطفى الحلاج**، هذه المسرحية كانت قد فازت بالجائزة الأولى في مهرجان باجة المسرحي بتونس عام 1988م، بالإضافة إلى "هذا يجب هذا" و "دف القول والبندير" لـ: **محمد الطيب دهيمي** و "ناس الحومة" التي هي من إنتاج جماعي وإخراج **عبد الحميد حباطي** وغيرهما من الأعمال الناجحة.

وتجدر الإشارة إلى أن مسرح قسنطينة حل مشكلة المقر ابتداء من عام 1975، وبالتالي تحقق له عنصر مهم في عملية الإنتاج، ثم تجاوز عقده الثالث وأصبح يتمتع بتجربة محترمة تخوضها عناصر قديرة.

أما على مستوى مسرح عنابة، الذي بدأت معاناته، مع مشكل التأطير الذي تغلب عليه بعد عدة سنوات وهذا بعد بروز أسماء حملت على عاتقها مسألة النهوض بمسرح عنابة ومنها: **جمال حمودة، جمال مريز، محمد خودي، عبد الحميد قوري، بوجادي علاوة وقبوش محمد العيد، هؤلاء**

استطاعوا تقديم مسرحيات جادة ومنها: " الطاروس " التي كتبها عبد الحميد قوري وأخرجها جمال حمودة بمساعدة الفرقة، وقد فازت بجائزة أحسن ديكور في المهرجان الوطني الثاني للمسرح المحترف الذي جرى في شهر أكتوبر 1986م بالجزائر العاصمة، علاوة على مسرحيات أخرى ذات قيمة فنية مثل " التواصل " ثم " ضيق الخاطر "، " الرتيلة "، " لوشام " وغيرها من المسرحيات.

هذه المسارح بالرغم من إنتاجاتها المتباينة من حيث المستوى، ومشاكلها المادية، تبقى مراكز إشعاع فني تثري الثقافة الوطنية التي هي في حاجة إليها، ولهذا يتعين النهوض بها على كافة المستويات.

أما المسارح الثلاثة التالية وهي: بجاية، سيدي بلعباس وباتنة، فإن العوامل الثلاثة المذكورة سالفا لم تتوفر في أغلب الحالات، حيث أن مسرح بجاية انطلق باندماج الفرق المسرحية الهاوية وهي: فرقة صدى برج منايل، الفرقة البورجوازية وفرقة الحركة المسرحية المنايلية، هذه الأخيرة المسرحية بهذه المنطقة إلى جانب أحمد خودي وآخرين...

ولما نصب عبد المالك بوقرموح على رأس إدارة مسرح بجاية عام 1987م، تعاون كل من فطموش وبوقرموح فأنجزا مسرحية " حزام الغولة " عام 1988م التي تعد من أنجح أعمال مسرح الجهوي.

أما مسرح سيدي بلعباس، فقد تأسس هو الآخر على أنقاض فرقة " مسرح البحر " كما رأينا والتي حملت اسم فرقة " الحركة الثقافية للعمال " بقيادة كاتب ياسين، هذا المسرح الذي عانى من مشكل المقر والتأطير ونقص الدعم المادي، عاش صعوبات جمة فتأخرت انطلاقته بعدة سنوات عن نظائره في المناطق الأخرى وتعد مسرحيات " كاتب " من أنجح أعماله المسرحية.

وعلاوة على هاتين المؤسستين، نجد مسرح باتنة الجهوي الذي انطلق عام 1985م فقط، وبالتالي فإن عمره قصير بالمقارنة مع المسارح الجهوية الأخرى، وقد عانى هو الآخر من مشكل التأطير وخاصة في المخرجين حيث أن فرقته، كانت مشكلة، في أغلبها، هواة تنقصهم التجربة، وبالتالي فإن أشهر عمل قدمه: " الملك هو الملك " المقتبس عن الكاتب السوري سعد الله ونوس.

وبالرغم من الصعوبات التي عاشتها المسارح الجزائرية سواء منها التغلب عليها وتحقيق تطور تثبته المؤشرات الإحصائية التالية:

جدول يبين تطور عدد عروض المسارح السبعة بين 1985 و1987 (جدول رقم 21)

السنة المسرح	1985	1986	1986
العروض			
المسرح الوطني الجزائري	94	178	190
المسرح الجهوي لوهرا	85	155	114
المسرح الجهوي لقسنطية	73	93	87
المسرح الجهوي لعنابة	61	79	96
المسرح الجهوي لبجاية	-	18	43
المسرح الجهوي لباتنة	-	37	73
المسرح الجهوي لسيدى بلعباس	82	121	124
المجموع	395	636	691

5- الاتجاه الجديد- القديم في المسرح الجزائري: مسرح الحلقة

منذ أن بدأت الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري في بداية القرن العشرين كما رأينا ثم زيارة جورج أبيض للجزائر عام 1921م، وتقديم **علالو** لأول مسرحية جزائرية مكتوبة بالعامية بعنوان "جحا" عام 1926م، ظل المسرح الجزائري يعتمد تقنية المسرح الأوروبي في تقديم عروضه للجمهور، وهذا إلى ما بعد الاستقلال، رغم وجود المداح الذي ظل يمارس نشاطه في الأسواق والساحات العامة بعيدا عن الأضواء.

هذا المداح (أو الحكواتي) لعب دورا بارزا في المحافظة على التراث الشفهي للأمة، فنقله بطريقته من جيل إلى آخر، وقد وظف ولد عبد الرحمان كاكي المداح أول مرة في مسرحية "القراب والصالحين" عام 1966م، وفي عام 1972م، جرب عبد القادر علولة مسرح الحلقة في مسرحية "المائدة"، هذا اللون من أب الفنون، يستمد جذوره من التراث الشعبي الجزائري كما يشترك في بعض النقاط مع المسرح البريختي، فما هي خصائصه إذن؟ وكيف نما وتطور في الجزائر؟

1) مسرح الحلقة والعودة إلى التراث:

عرف الفن الرابع هذا الشكل من المسرح - كما ذكرنا - في مرحلته الأولى التي سبقت نشوئه حيث كان المداح يمارس هذا النوع من الفن ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق والساحات العامة، يتقمص خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكي، كما يوظف التراث الشعبي، وقد كافحته السلطات الاستعمارية لعلمها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية العريضة... ومنذ بداية السبعينيات إلى بداية الثمانينيات من القرن العشرين، عادت هذه التجربة لتبرز من جديد على يد كاكبي، ثم علولة الذي واصل البحث فيه وتطويره ليصبح شكلا قائما ويكتسب جمهوره الذي يتذوقه حيث يقول في هذا الشأن: "عندما نتكلم عن الحلقة أو القوال، فإننا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوناتها التقليدية، فلم يكن لقاءنا مع التراث عام 1972، بل قبله ولكن تجربة مسرحية" المائدة" التي قدمت في هذا العام، نبهتنا إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتتطلب بنيات مسرحية أخرى، فالمسرحية التي هي من تأليف وإخراج جماعتين، تروي قصة خاصة بأبعاد الثورة الزراعية، تحولت بها في الأرياف والقرى وهيأت عروضها للعمل في الهواء الطلق... فتحولت المتفرجون حول الممثلين أثناء العرض، ومن كل الجهات، مما الزمنا الاستغناء عن الديكور الذي صرنا نعمل بدونه تقريبا إلا من بعض الاستخدامات الضرورية لتمييزها عن بعضها البعض، هذا الوضع جعل الممثل يتكيف مع فضاء جديد.

وقد أدى الاستغناء عن الديكور إلى نوع من الارتياح لدى الجمهور الذي يضجر ولا يروقه ما نقدمه له، يدير ظهره ليقابل زملاءه من الجالسين، إما يتحدث معهم أو يسمعنا بأذنه أكثر.. وهو ما نبهنا أيضا إلى التركيز على المسرح الحواري أكثر، خصوصا المروري منه، وفيما يخص استيعاب الجمهور للمسرحية، يضيف علولة قائلا: "ولكي نتعرف أكثر على مدى تقربنا من الجمهور، أخذنا نناقش العرض معه بعد كل أمسية تجنبنا للأخطاء وتقربا منه جماليا وفكريا... وهذا ما حققناه من خلال عرضنا لمسرحية" المائدة"، إذ بعد انتهاء العرض الأربعين، وبعد المناقشات المستمرة مع متفرجيننا من الفلاحين بغية التوصل إلى حل يرضيهم، وجدنا أن العرض الأخير يختلف عن العرض الأول بدرجة كبيرة إذ نمت طاقات سمعية هائلة لدى الجمهور بالإضافة إلى الذكريات الكثيرة والعظيمة التي صار يملكها، فقد كان يستعيد أثناء المناقشات الكثير من حواراتنا، ولما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن مسرحية تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور.

ولدى تقييمه للتجربة الجديدة خلال أكثر من عقد من الزمن، يرى **علولة** في سياق تجربته المسرحية منذ عام 1982م، والتي أفرزت مسرحيات: "الأقوال"، "الأجواد" وأخيرا "الأيتام" أن عمله كان يعتمد على النقد، وهنا بدأ الاهتمام بـ "مسرح الحلقة" حيث يبدو "المдах" شخصية مركزية تمسك بخيوط المسرحية في تشويق وأصالة وإبداع¹.

(2) خصائص مسرح الحلقة:

يستطرد **علولة** بالإضافة إلى دور "المдах" الرئيسي، قائلا عن خصائص مسرح الحلقة: "خلافًا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإيهام وعلى تصوير الفعل المسرحي، فإن العمل الجديد يتعامل مع العرض المسرحي الاحتفالي، كما لو كان اقتراحا على المتفرج "أي تنمية الحوار معه". وأنه يرفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص، لأن العرض المسرحي يكتمل في ذهن المتفرج الذي يفترض فيه أن يكون ذا مستوى معرفي جيد، ووعي وتجربة اجتماعية، حيث يترك له حرية رفض العرض أو تجاوزه".

بمعنى أن مسرح الحلقة يقترح مشاركة المتفرج، كما أن اللعبة المسرحية تتوقف أيضا على طاقة الممثل الحركية والصوتية في نفس الوقت، وقبل كل شيء على طاقة فكرية، لأننا نطمح إلى مستوى امتلاك الإشارات التصويرية والتجريدية والاصطلاحية لدى الممثل، هذا الأخير، إذ كان يعتمد على الحركة والكلمة، فإنه يعتمد على نوعين من الرموز "لغة الحركة" و"لغة الحركة".

والمطلوب منه أن يفكر في نوعية الإشارة الموحية وامتلاكها داخل العرض، إذ أن الممثل هو المقلد والمصور الميكانيكي المباشر للفعل المسرحي، بل أصبح بإمكانه أن يتكلم عن شيء ويصور شيء آخر.

وباختصار، فإن من خصائص مسرح الحلقة اعتماده على القول أو المдах الذي يوظف الكلمة المؤثرة والموحية كالشعر الملحون والأزجال والقول المأثور مثلا، ثم على مشاركة المتفرج في العرض بحيث يمارس احتفالية بطريقته الخاصة، هذا إلى جانب توظيف العناصر التراثية التي تضيف على الاحتفالية طابعا شعبيا، وهذا **علولة** يوضح ذلك أكثر، حيث يرد على السؤال التالي: النص، الديكور، الممثل، الموسيقى، والكلمة، ما هو أهم عنصر في تجربتهم المسرحية؟

¹ - ينظر: مجلة المجاهد، عدد 1128، 19 مارس 1982، ص 53.

فيقول: "في الحقيقة، فإن كل مكونات العرض مهمة في رأيي، ولكن هناك عناصر مازالت قيد الدراسة والبحث مثل: الديكور والموسيقى والتعبير الجسدي والإنارة والملابس، وفي تجربتنا المسرحية أعطينا للكلمة أهمية كبرى".

(3) علاقة مسرح الحلقة بالمسرح البريختي:

حين تكلم علولة عن هذه النقطة المتعلقة بعلاقة مسرح الحلقة بالمسرح البريختي قال: "لم ينبهنا بريخت بصفة مباشرة إلى هذه الأشكال، وإنما حاول الخروج عن النمط الأرسطي، فبحث الحواجز الكائنة في هذا النمط واقترح إمكانية الخروج عنها ومسرح بريخت كما نعلم يركز على نقطتين أساسيتين هما:

التغريب والمسرح اللأرسطي، ومادام اهتمامنا منصبا على النقطة الثانية، فإننا نجد أن بريخت **Brecht** سعى إلى انتهاج التغيير وتثوير الواقع حيث يقول: "لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم بل يعملون عن تغييره".

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

وعن هذه النقطة يضيف بريخت قائلا: "ليس على الإنسان أن يبقى كما هو أو كما يجب أن ننظر إليه نحن الآن، بل كما يمكن أن يصير عليه أيضا، أي نضع الإنسان في مواجهة نفسه عن طريق التجريب وهذا جوهر ما أراده بريخت في مسرحه.

الأمر الذي لا يختلف فيه معه مسرح الحلقة، حيث يقول الدكتور "رشيد بوشعير"، أحد المهتمين بالمسرح في هذه النقطة: "أريد أن أؤكد أن التجارب التأصيلية التي تنهل من التراث الشفهي الشعبي تلتقي فنيا مع التجربة البريختية ولا تناقضها أو تتجاوزها، خذ تجربة "عبد القادر علولة" على سبيل المثال: "إن علولة -مثل بريخت تماما- يحكم جماليات المسرح الأرسطي الدرامي، ويتبنى جماليات الملاحم الشفوية، كما أن تجربته تكسر جدار الوهم وتوظف أدوات التغريب، وهو ما فعله بريخت من قبل، أما التعبير عن الخصوصية فهو أمر وارد على الرغم من أن هذه الخصوصية كادت أن تمحي معالمها الحضارية من وجدان المتفرج من جراء التوحد الإنساني العام، فللرواة أو المداحون Troubadours الذين كانوا يجوبون الأسواق والساحات العامة حاملين كمانحاتهم وأحداثهم العجيبة، انقضوا تقريبا".

وهذا "علولة" يجسد هذا الرأي قائلا: "إن فلسفة تجربتنا تهدف إلى ضمان وظيفة اجتماعية للمسرح، وأن يساهم في رفع الوعي قصد التغيير الثوري للمجتمع، إننا إذ نغير شكل العرض، فإننا نغير وظيفة المتفرج داخله، حيث يصبح يشارك في خلق وإبداع العرض، ويصبح الممثل بالتالي وسيطا فقط بين النص والعرض المتكون في ذهن المتفرج، فهي اذا فلسفة تحرر خيال المتفرج".

6) فقدان المسرح الجزائري لبعض رجالاته فيما بين 1972 و1983م:

شهدت هذه المرحلة من تاريخ المسرح الجزائري رحيل عدد من رجالات المسرح الأوائل الذين ساهموا في صنع بعض أحداثه ومنهم الفنان الكبير المرحوم "جلول باش جراح" المولود يوم 11 فيفري 1902م بالجزائر العاصمة، هذا الرجل كان له شرف المشاركة في انطلاقة المسرح الجزائري، حيث كان عضوا في فرقة "الزاهية" ل: "علي سلال" التي تأسست عام 1926م، كما كان عضوا في فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا التي تأسست في 1947م والتي مثل فيها جل الأعمال المسرحية نذكر منها: "عثمان في الصين، نكار الخير، ولد الليل" وغيرها من المسرحيات، كما ألف هو شخصيا العديد من الأعمال نذكر منها "المكار"، "زواج بالهاتف" و"وجه الخروف معروف".

كون عام 1956م بمعية الفنان "مصطفى قزدرلي" وآخرين فرقة "المسرح الإذاعي" كما عمل أستاذا في معهد "الكونسرفتوار" بالجزائر العاصمة حتى غلق أبوابه عام 1960م بعد استقلال البلاد، مثل في السينما الجزائرية في كل من فيلم "الليل يخاف من الشمس" لـ "مصطفى بديع"، الذي عرض عام 1964م وفيلم "الآفيون والعصا" لأحمد راشدي" الذي عرض عام 1969م، توفي رحمه الله يوم 29 مارس 1971م بالجزائر العاصمة.

وبعده بعامين، انطفاً نجم الفنان والصحفي "محمد بودية" المولود يوم 24 فيفري 1932م، هذا الرجل المثقف والمناضل الكبير الذي اغتالته منظمة "الموساد" الإسرائيلية في 28 جوان 1973م بباريس لوقوفه على جانب الثورة الفلسطينية، التحق بالمسرح الجزائري عام 1963م ليعمل إلى جانب المرحوم "مصطفى كاتب"، حيث أن كليهما سعى إلى تأميم المسرح الجزائري¹، وساهم في تنشيط الحركة المسرحية بعد استقلال الجزائر، كما سعى هذا الفنان إلى جانب علال المحب و"مصطفى كاتب" لفتح معهد الفنون الدرامية بسيدي فرج عام 1964م.

¹ - جريدة المساء: عدد يوم الأحد 10 جانفي 1988، ص12.

هؤلاء الرجال أشرفوا على تكوين جيل من الفنانين الشباب الذين أصبح لهم دور في الحركة المسرحية فيما بعد¹.

وفي 21 أكتوبر 1977م، فقد المسرح الجزائري فنان آخر، كان كوميديا بحق، "سيد علي حوات" المعروف باسم "سيد علي فرنونديل" المولد عام 1923م بزقة الكرمة بحي القصبة العتيق في الجزائر العاصمة، دخل المسرح عام 1939م، فكان مشواره حافلا بالنجاحات الفنية حيث مثل في العديد من المسرحيات ضمن فرقة "المسرح العربي بقاعة الأوبرا" نذكر منها: "السحار" و"عثمان في الصين".

كان ممثلا فكاها بارزا، وبعد استقلال الجزائر مثل في أعمال أخرى نذكر منها "جرمة ميراث" عام 1963م، "خليفة شاوش" عام 1965م، كما عمل في ميدان الإشهار بالإذاعة والتلفزة الجزائرية إلى أن وافته المنية عام 1977م بفرنسا، ودفن في مقبرة القطار بالعاصمة.

وبعد سنتين من هذا التاريخ، فقدت الساحة الفنية والمسرح الجزائري على الخصوص الفنان "بوعلام رايس" المعروف باسم عبد الحليم رايس من مواليد عام 1924م بحي قومبيط بوهران، هذا الرجل الذي بدأ مشواره الفني في الأربعينيات، التحق بفرقة "المسرح العربي" بقاعة الأوبرا التي تأسست عام 1947م حتى أغلقت القاعة أبوابها عام 1956م، ورحل إلى فرنسا ومنها التحق بالفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني بتونس عام 1958م، فألف لها جل الأعمال التي قدمتها ومنها: "أبناء القصبة" (1959م)، الخالدون 1960م ودم الأحرار 1961م.

وبعد استقلال الجزائر مثل في العديد من الأفلام نذكر منها: الآفون والعصا عام 1969م، حسن طيرو، توفي رحمه الله يوم 08 نوفمبر 1979م بالهامل ضواحي بوسعادة وهو يمثل في فيلم "السيلان".

وفي 10 أكتوبر 1980م، يضاف اسم الفنان "سيد علي مقلاتي" إلى قائمة الراحلين في هذه المرحلة، هذا الرجل المولود عام 1928م بحومة الناعورة بحي القصبة في الجزائر العاصمة، التحق بفرقة مصطفى كاتب عام 1943م، كما مثل في عدة مسرحيات ضمن فرقة "المسرح العربي بقاعة الأوبرا" إلى غاية عام 1955م، إلا أنه لم ينقطع عن النشاط في فرقة مصطفى كاتب الهاوية حيث شارك هذه السنة في مهرجان الشبيبة العالمية بفارصوفيا، كما مثل في العديد من السكتشات نذكر منها: "سرقة في

¹ - جريدة النصر: عدد يوم الأربعاء 29 مارس 1989، ص6.

السوق"، "رشيد المسكين"، "كيفاش تسلك"، إلى جانب ممثلين كبار، توفي رحمه الله عام 1980م متأثراً بمرض عضال.

وبعد عامين من هذا التاريخ رحل الفنان **حسان الطيب** المعروف في الساحة الفنية بـ: "الطيب أبو حسن"، هذا الرجل الذي امتاز بخفة الروح من مواليد عام 1918م، بالبليدة، بدأ نشاطه الفني عام 1930م في فرقة موسى خداوي بالبليدة، ومثل في أول مسرحية بعنوان "في سبيل التاج" عام 1932م، ثم انضم إلى فرقة **محمد التويري** عام 1934م، ومثل فيها العديد من المسرحيات كما انضم عام 1947م إلى فرقة "المسرح العربي" بقاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة، وشارك في عدة أعمال مسرحية نذكر منها: "البخيل"، "الدكتور علال"، "سلك يا سلاك" وغيرها من المسرحيات...

ثم عاد إلى فرقة "محمد التويري" بعد إعادة تكوينها في نهاية الخمسينات، دخل السجن فيما بين عامي 1956 و1957م، وبعد الاستقلال واصل مشواره الفني بالمشاركة في العديد من الأفلام كان آخرها: "حسان الطاكسي" رفقة الممثل "رويشد" توفي رحمه الله في الفاتح فيفري من عام 1982م.¹

والجدير بالذكر أن رحيل هؤلاء الرجال كان له اثر بالغ على المسرح الجزائري الذي عاش في هذه الفترة ركودا بفعل تشتت قدراته البشرية والمادية إثر تطبيق اللامركزية من جهة، وتراجع النشاط المسرحي من جهة أخرى مقارنة بالفترة التي تلت مرحلة الاستقلال، غير أن المسرح الجزائري تمكن من تجاوز هذه الصدمة فيما بعد.

¹- Algérie – Actualité N° 1060 du 6 au 12 février 1986 p32.

الفصل الثاني:

العرض المسرحي

توطئة:

يعدّ فن العرض المسرحي من المحطات المهمة جدا في عملية توصيل الفكرة المرام تبليغها للمشاهد، هذا الفن الذي يقوم بلغته الخاصة وحيزه المعرفي المتبدّل والمتطور بشكل مستمر، إذ يشكل العرض المسرحي ضمير الوصل بين نص المسرحية في شكله الفني وأنماط العرض المرتمية في أحضان العلم والتكنولوجيا، هذا الفن العلمي بامتياز هو ما يطلق عليه بالسينوغرافيا.

بدأ الاهتمام بالسينوغرافيا يزيد في ثمانينات القرن الماضي من طرف المهتمين بالمسرح، حيث تحدّد السينوغرافيا كفن يقوم على "تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث"¹، يهتم هذا الفن بتصميم فضاء العرض المسرحي وصياغته من خلال استثمار الصورة والأشكال والألوان والأضواء.

يضطلع فن العرض المسرحي بتشكيل المكان الركحي وفق قراءة عميقة جدا للنص المسرحي المؤهل للعرض، إذ تتشكل الأجسام والألوان والفراغات واللغة والحركة من أجل صناعة الفعل الدرامي بصياغة الدلالات المكانية ضمن المقولة العامة للمسرحية.

من أجل هذا كان فن العرض رصد لكل التصورات التي تعمل على إضفاء معنى للفضاء المسرحي، إذ يشتغل المهتم بالعرض المسرحي على الجمع "بين تقنية الديكور والإضاءة والأزياء فيشكل من معطياتها وفق رؤية موحدة تكوينات بصرية-مشهدية تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي، أو الدال على ما وراء الدلالة الحقيقة من دلالة ثقافية إضافية (إيحائية)"².

هذا المنحى الدلالي والتطوري لفن العرض المسرحي هو ما سنحاول تقديم مقارنة له في هذا المبحث.

¹ - مارسيل فريد فون، فن السينوغرافيا اليوم، ترجمة: إبراهيم حمادة وآخرون، منشورات وزارة الثقافة، مصر 1993، ص 8.

² - عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1997، ص 88.

أولاً/ فهم العرض المسرحي الخارج نصياً:

1/ أنساق العرض المرتبطة بالفضاء:

يعدّ الفضاء المسرحي **l'espace théâtral** عنصراً أساساً في العرض المسرحي، فعلاوة على كونه يدخل ضمن مجموعة الإشارات الدلالية فهو وسيلة للتعبير، يشكّل بنية تضمن اشتغال عدد كبير من أنساق العلامات الركحية، والمقصود بالمكان المسرحي ذلك المكان المادي المحسوس والمرئي الذي يستوعب الفرجة المسرحية، على أنه لا ينبغي أن يختزل في الملامح الشكلية والمعمارية لقاعة العرض، بل قد يتعدى ذلك إلى النظام المعماري الشامل الذي يقع ضمنه مكان العرض.

أ/ دلالة معمارية المسرح:

إنّ مصوِّغ هذا المبحث الخاص بجماليات المكان الركحي من خارجه (بنية المسرح) هو ما يشهده فن العمارة في الجزائر من عشوائية تجعل بناية المسرح خالية من أي دلالة إيحائية لما يختص المسرح بتقديمه، إذ لا يكاد يميز الرائي بين بناية المسرح وبنية المستشفى، وإن كان الأمر يحتاج للكثير من الدقة والفنية للغوص في موضوع العمارة إلا أن ألفة المكان التي تحدث عنها "غاستون باشلار"¹ كفيلة بأن تضمن للعمارة خصوصيتها الفنية.

يحضر فن العمارة في اللاوعي المعرفي والسؤال الجدير بالطرح هو هل تعد الظاهرة المعمارية ظاهرة سيميائية؟ وهل للعلامات المعمارية دلالة؟، إذ يعرف "أمبرتو إيكو" U.Eco العمارة بأنها كل مشروع يرمي إلى تغيير واقع ثلاثي الأبعاد، قصد تحقيق بعض الوظائف المرتبطة بالحياة الاجتماعية، و قد تحمل تلك الوظائف مدلولات تومئ لمستعملها بكيفية التعامل معها، فهي تفرض دلالة مسبقة على المتلقي².

تتجاوز الدلالة الإيحائية للمكان دورها المعرفي المحض إلى الدلالة العاطفية، وهذا الذي يُقصد به الألفة مع المكان وهو نفسه الذي يعطي الانطباع المقصود من فن العمارة، وبناء على هذه الخلفية الظاهرية يمكننا القول بإمكانية اعتبار العمارة المسرحية دالاً حقيقياً يحيل على وظيفة خاصة هي مكان العرض أو الفرجة المسرحية.

¹ - غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط6، بيروت، 2006، ص35

2- voir :U.Eco, la structure absente – Mercure de France– Paris 1972 – p 261.

اختلفت عمارة المسرح عبر الزمن بحسب الذوق الفني وفق المحمول الدلالي لفن المسرح لدى كل شعب من الشعوب، فعمارة المسرح الإغريقي القديم تختلف عن عمارة المسرح الروماني، واختلفت هذه بدورها عن المسرح الأوروبي المعاصر وكما اختلفت عمارة المسرح العربي عن بقية الأنماط المعمارية، وإن ما نشاهده من اختلاف في عمارة المسرح في الجزائر بين المسارح الرومانية القديمة والأخرى التي شُيّدت في الفترة الاستعمارية مقارنة بما يُشيد اليوم من عمارة مسرحية يوحي بتباين النسق الدلالي للمسرح كفن في هذا المجتمع.

تندمج البناية المسرحية في نسق معماري أعلى هو نسق المدينة، وبذلك فهي —أي البناية المسرحية— تنسج علاقات سياقية وأخرى استبدالية مع علاقات معادلة لها، ففي مجتمع يعتبر وظيفة المسرح هي الترفيه مثلا، ستنسج البناية المسرحية علاقات تأليفية مع بنايات تنسجم مع هذه الوظيفة وتكملها، شأن المطاعم والفنادق.

لكنها ستقيم علاقات استبدالية مع بنايات أخرى تمارس فيها أنشطة جادة، مثل المساجد والكنائس، وهو ما يطرح قضية علاقة البناية المسرحية بمحيطها الطبيعي والمعماري، ولا يخلو موقعها في المدينة —وسط المدينة أو هامشها— من دلالة اجتماعية وإيديولوجية؛ وهي قضية تتصل بإعداد المدن وتصميمها، الذي يمكن اعتباره مستوى عال من الهندسة المعمارية، على السيميائيات أن توجه اهتمامها إليه.¹

إن تشييد بناية خاصة بالمسرح معناه تمكينه من فضاء خاص به، رغم أن هذا غير ملزم لتطور فن المسرح فالمسرح الإغريقي القديم مثلا، لم يكن له في بداية نشأته مكان خاص؛ إذ كانت العروض تقام في الأسواق والساحات العمومية وكانت العروض في بادئ الأمر أشبه ما تكون بالاحتفالات الدينية التي يشارك فيها كل الحضور.

"وقد اعتاد اليونانيون أن يقيموا لآلهتهم حفلات في المناسبات يغلب في بعضها المرح حيث تقدم الخمر وتنطلق الأغاني والأهازيج..و من هنا نشأت الكوميديا، وكان بعضها الآخر يغلب عليه

¹ - يقول "بارت" بهذا الصدد: "ليس القصد هنا تفصيل طرائق الكشف التي يمكن أن تعتمد السيميائيات الحضريّة، ذلك بأن تلك الطرائق أن تتمثل في تجزئ النص الحضري إلى وحدات، ثم توزيع تلك الوحدات إلى أصناف شكلية، ثم البحث في قواعد تأليفها وتأليف تلك النماذج، والبحث أيضا في قوانين تحولها" أنظر:

R. Barthes – Semiotique et Urbanisme- in L'aventure sémiologique- Paris- Seuil 1985 – p 265.

الحزن..ومن هنا اشتق اسم (تراجيدي) أي المأساة¹، على أنه سرعان ما سيتحول هذا الشكل الاحتفالي المفتوح إلى فرجة تأملية، دون أن تتاح للمشاهد فرصة المشاركة الفعلية ولعل هذا هو السر في ظهور المدرجات الإغريقية الشهيرة، التي كانت تستوعب العروض المسرحية في الإغريق القديمة والمناطق التابعة لها.

والحقيقة أن شكل عمارة المسرح الذي نبجده في المسارح الجزائرية وبخاصة تلك التي ورثناها من العمارة الفرنسية، هو الشكل الذي كان سائدا في أوروبا، هذا المكان وهندسته لم يكونا يسمحان بإنجاز الفرجة المسرحية وتلقيها فحسب، بل كانت لهما وظيفة اجتماعية أخرى هي تجسيد بنية المجتمع الإغريقي الطبقي والاجتماعية، فمواقع المتفرجين في المدرج تتناسب مع موقعهم الطبقي... إذ كانت الصفوف الأمامية تخصص للقضاة ورجال الدين... وكان لكل قبيلة من القبائل العشر موضعها المعروف، أما النساء فكن يجتمعن في الصفوف الخلفية العليا...².

لقد ظهرت العمارة المسرحية السائدة في أوروبا-والتي انتقلت إلى الجزائر وشمال إفريقيا بفعل الاستعمار- متأثرة بالعمارة المسرحية الإيطالية، إذ تتميز هذه العمارة بالانغلاق الذي يوحى بالفصل بين فضاء المسرح و الفضاء المفتوح للمدينة وتعكس هذه التقنية خلفية التميز الذي ورث المسرح نبلا في المجتمع.

تتكون البناية المسرحية المألوفة من مكانين متقابلين: الخشبة/ الركح المسرحي والقاعة، ينفتح

الركح المسرحي على فئتين الأول خاص بقاعة التحضير أما الثاني فهو مخرج خفي باتجاه قاعة الجمهور، وتنفتح خلفية الركح على فضاء يكون في الغالب منعكسا للمؤثرات الضوئية للعرض المسرحي، وتضمن هذه الهندسة المعمارية الداخلية لبناية المسرح بأن تحافظ على مسافة مكانية بين المتفرجين وما يجري على الخشبة، حتى يتسنى له الاندماج والتماهي والمشاركة الوجدانية في ما يعرض أمامه.

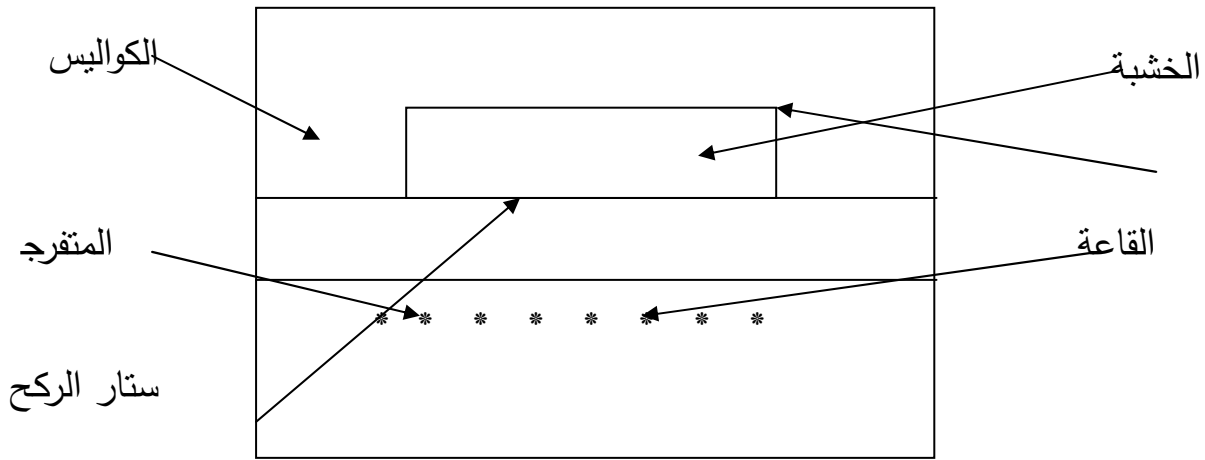
شكل توزيع الجمهور في قاعة المشاهد إلى وقت قريب علامة إيحائية على طبقات المجتمع، إذ تتوزع المقاعد في شكل دائري من أمام أسفل الركح المسرحي إلى نهاية القاعة، كما تمتد المقاعد في طوابق أعلى أو على جنبات القاعة، وكثيرا ما كانت المقاعد الأولى تخصص للطبقة البورجوازية فيما تخصص المقاعد

¹ - محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتأليف، ص 10.

² - محمد التهامي العمري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان المغرب، ص 60.

الخلفية لمن هم أدنى درجة، وهذا يشكل في حدّ ذاته امتدادا للنبل الذي تميز به المسرح مذ عرف الإنسان الفن الرابع.

وقد تطورت وظيفة الركح في علاقته بقاعة المشاهدة للتحويل من دورها الاستعراضي إلى وظيفة دلالية، حبلت بالإشارات الإستومولوجية والحمول السيميائية، بالإضافة إلى تكريسها للطبقية الاجتماعية التي كانت سائدة فيما قبل، وربما بشكل أقل حدّة تعبر الآن قاعة العرض على اختلاف منزلة المتلقي المباشر للعرض المسرحي، ويمكن إجمال الخصائص العامة للعمارة المسرحية في الرسم الآتي¹:



رسم تخطيطي لبناية قاعة العرض المسرحي

يمكن أن نصل بعد هذا التوصيف لفضاء بناية المسرح إلى قراءة التوزيع المكاني بين فضاء العرض أو خشبة المسرح و ما يقابل ذلك من أقطاب التواصل المسرحي وبخاصة ما يتعلق بالجمهور، إذ استفادت قاعات المسرح الحديث من التطور التكنولوجي فاستفادت من تقنية الإضاءة المتحكم فيها وكذا تقنيات التأثير الصوتي ما يجعل المشاهد موجّه بشكل آلي نحو المشهد سواء بوساطة الفعل الدرامي أو حتى ببقية المؤثرات السمعية والمرئية، فمن الواضح أن العرض المسرحي نتاج تركيب عدد من العناصر المختلفة لكل منها دلالتها ولا تحضر فيه تواترا، الواحد تلو الآخر مستقلا بذاته، وإنما تحضر فيه متفاعلة في شكل متناغم متداخل².

¹ - ينظر: المرجع السابق، ص 64.

² - جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 130.

وقد عمد المسرح المعاصر إلى تبديد تلك الحواجز المادية أو المعنوية بين خشبة المسرح والمشاهد، حتى اتخذ إشراك المتفرج في العرض صيغا متباينة، تمتد من توجيه الخطاب المباشر إليه، إلى الاحتكاك الجسدي به وتداول الحوار معه في بعض العروض المسرحية، كما قد يتجاوز الممثل خشبة العرض ليلتحق بقاعة المشاهد خلال أدائه، وهكذا تتماهى الحدود بين مكان التمثيل ومكان الفرجة، وجعل المتفرج يتنقل داخل القاعة، ويتجول بين منصات مختلفة، منتقيا الجزء الذي يراه مناسبا من الحدث، ومتحكما في الزاوية التي يراه منه •.

وما يمكننا قوله في هذا المجال، هو أن التنظيم المادي للمكان المسرحي، في هندسته وأبعاده وشكله ومسافة المشاهدة بين الخشبة والمتفرج، كلها عوامل تؤثر بشكل فاعل في إعداد العرض المسرحي، فمكان العرض يشكل معطى قبليا يفرض على معدي الفرجة المسرحية معطيات عديدة، ويجبرهم على أخذها بعين الاعتبار، بل إن هذه المعطيات أشركت حتى المشاهد في حيثيات العرض إذ "لا ينفصل تأثير العرض الفني على المتفرج عن تأثير المتفرج على الفنان ذاته وهو يؤدي، ففي المسرح يضطلع الجمهور بعملية تنظيم العرض"¹،

كما تخضع كل الأقطاب البشرية المشاركة في عملية العرض إلى نسق من العلامات والإيماءات، يفرضها النسق المعماري لبناية المسرح بداية من النسق الخارجي وصولا إلى أدق جزئيات قاعة العرض.

ب/ المكان الركحي الواقعي والتمثيل:

يقصد بالمكان الركحي المكان المادي الملموس الذي يشاهده الجمهور في العرض المسرحي، وهو المكان الذي يدل على موضع يقدم فيه العرض المسرحي، وإذا ما استظهرنا ماهية المصطلح قلنا هو الخشبة- كيفما كان شكلها- التي تقابل الجمهور، ويمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلولاً، ويحيل على مرجع غائب هو المكان الدرامي².

يتميز المكان الركحي بحضوره الواقعي المادي المحسوس، هذا المكان الذي يعمل في ذهن المشاهد من أجل أن يبني بوساطة التخيل مكاناً ركحياً آخر وهو بناء ذهني محض، يخلقه المتفرج بنشاطه التخيلي،

• يحدث هذا في الغالب في العروض المسرحية الخاصة بالمونولوج أين يستعين الممثل بالمتفرج من أجل الاشتراك في توصيل الرسالة المرجوة في النص.

¹ - باتريس بافيس، الإرسال والتلقي في المسرح، ترجمة: سامح فكري، أكاديمية الفنون، مصر، 1995، ص 82.

² - ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت، 1997، ص 338، 339.

ومعنى هذا أنه لا يختلف استحضار المكان الركحي ذهنيا عن استحضار المكان الروائي، إذ قد تكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه، إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية.

يعتمد المتفرج في عملية تخيل المكان الركحي على مجموعة شفرات تربط بين الدال المائل أمامه حسيا ومجموعة مدلولات تستدعيها جبرا معطيات الحبكة وأحداث المسرحية، ويقوم المخرج المسرحي بعدة اختيارات مدروسة من أجل توجيه ذهن المتلقي (المشاهد) إلى محمول دلالي بعينه، منها اختيارات متعلقة بالنص ومنها ما هو منوط بالخلفية الإيديولوجية والجمالية والتأويلية لنص المسرحية¹.

يتميز التوظيف الدلالي للمكان في العرض المسرحي بشكل مختلف تماما عن توظيفه في النصوص السردية المكتوبة، إذ لا يتعدى البعدين في السرد المكتوبة أما على الركح فيستفيد المخرج من البعد الثالث للمكان، هذا ما يمنح المكان الركحي ميزات عدة، لعل أهمها العلامة البصرية، وهو التحول الأول للمكان من الدلالة الرمزية المستوحاة من النص إلى المشهد على الركح.

يحافظ مخرج المسرحية على ملامح العلامة المكانية عندما ينقلها من مناخها الرمزي داخل النص إلى بيئتها الجديدة على خشبة المسرح، مستهدفا في ذلك المجانسة بين المكانين، ويقتضي تحققها الركحي مراعاة مبدأ التعليل، "ولذلك فقد تغلب السيميوطيقيون على مشكلات الجدل حول أهمية كل من النص والعرض وركزوا على التجاوز والتخطي بينهما وليس الفارق"²، أي أن تكون العلاقة بين دالها ومرجعها قائمة على المشابهة والتماثل، وليس المقصود بالتماثل هنا نقل المرجع حرفيا، بل إعادة إنتاج بعض سماته البارزة، واختزال بنيته العامة.

تحمل العلامة المكانية في العرض المسرحي محمولين دلاليين، يتعلق المحمول الأول بالمكان الشاخص على الركح أما المحمول الثاني فيحيل على المكان التخيلي، حيث تنتظم العلامات المكونة للصوغ المكاني في العرض المسرحي في أنساق ثنائية وثلاثية، ويمكن تصنيفها وفقا لثلاثة معايير، يخضع الأول لعلاقة الدال بالشار إلىه عند "بيرس"، و يعتمد على وجود أو غياب التعليل، ويصنف المعيار الثالث العلامات وفقا للاتساع المكاني والمدى الزماني³

¹ - ينظر: هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، دار المؤلف لدنيا الطباعة والنشر، ط1، مصر، 2006، ص142

² - إلين أستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، ص147

³ - ينظر: عواد علي، غواية التخييل المسرحي، ص89 وما بعدها

قد يختار المخرج وفق رؤية جمالية تذليل حضور المكان الركحي لصالح المرجع التخيلي، على سبيل محاكاة الفعل أو ما يسمى بمنطق التوهيم، وقد بلغ ذروته مع المدرسة الطبيعية في الإخراج، التي سعى روادها إلى تحويل المكان الركحي إلى صورة وفيّة للواقع، "فالأمارة علامة تميل إلى الشيء الذي يشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع"¹، ينسى معها المتفرج أنه في قاعة العرض المسرحي، وبهذا تصبح وظيفة الفضاء الركحي الأساسية هي خلق شروط التوهيم، وإعداد المتفرج للتماهي مع الشخصيات، والاندماج في العالم الدرامي.

ينفتح المكان الركحي من الخلف على فضاء مفتوح الدلالات انطلاقاً من مجموعة من الألوان والصور واللوحات تمتزج جميعاً من أجل خلق عالم وهمي مصور، يسهم هذا الفضاء في إبقاء المتفرج على مسافة مكانية بينه وبين ما يجري على خشبة، حتى يتسنى له الاندماج والتماهي والمشاركة الوجدانية في ما يعرض أمامه.

يلجأ المخرج في العرض المسرحي إلى مضاعفة المكان الركحي بإجراء انشطار داخله، يؤدي إلى ظهور مكان ركحي ثان، وبهذا يصبح المتفرج الحقيقي متفرجاً من الدرجة الثانية، لأنه يشاهد ممثلين يتفرجون بدورهم على أحداث تجري في مكان آخر، وفي زمان غير زمانهم، وينشأ هذا المكان الآخر من صميم المكان الركحي الأول باقتطاع حيز منه، وتبعيه بواسطة الإنارة، "فالمكان المعاصر جعل لكي يتخلى المتفرج عن نظرتة إلى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها و لقت له"².

وإذا كان هذا الحيز المبأر يتحول إلى مكان تخيلي، فإن بقية الخشبة تفقد هذه الصفة، وتصبح امتداداً لعالم المتفرج الواقعي، حيث "إن الاستخدام المبدع للإضاءة يعني أن فضاء حميما يمكن خلقه داخل حدود مساحة كبيرة، وبالمثل فإن شكل اللعب يمكن تغييره عن طريق بناء المنظر"³.

والحق أن المكان التخيلي لا يُقَيّد دائماً بالمكان الركحي، فالعرض المسرحي كثيراً ما يخلق أمكنة محتملة (virtuels) اعتماداً على أنساق بصرية أو سمعية، أو هما معاً، وتتجلى الأنساق البصرية أساساً في توظيف الرسوم والصور واللوحات والأشرطة، "إن الشفرات المكانية لا تقوم فقط بتحديد وتشكيل

¹ - تشارلس ساندرس بيرس، تصنيف العلامات، تحرير سيزا قاسم و نصر أبو حامد، القاهرة، 1986، ص 140.

² - مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، 2004، ص 95.

³ - إلين أستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، ص 161

وبناء معنى فضاءات اللعب والمشاهدة، و إنما تتحكم أيضا في العلاقات بين المؤدين على خشبة المسرح والتفاعلات بين المؤدى والمتفرج¹.

وقد تتكفل باستحضار المكان الدرامي الأنساق السمعية كالنسق اللغوي، أو النسق الموسيقي، فقد يحيلنا مقطع موسيقي من نوع بعينه على المكان الذي تنتشر به، كما قد تدل منبهات السيارات على المدينة، وأصوات الطيور على الغابة، حيث تدل فيه تلك العلامات على الأمكنة*، "عن انتقال العلامة من النص المسرحي إلى العرض هو نوع من التجديد بالنسبة لبعض العلامات وهي خلق جديد للعلامة في البعض الآخر، إلا أن عملية تحويل النص إلى عرض كثيرا ما يترتب عليها نسخ بعض العلامات التي أبدعها المؤلف كما قد يؤدي إلى نوع من بلاغة الاتصال والتأثير²

والحق أن هذه الإيهامية المكانية تشكل إحدى سمات الفرجة المسرحية المميزة، فالحشبة تستطيع الإحالة على أمكنة مختلفة، لا تتناسب بالضرورة مع حدودها المادية، ومع مظاهرها الملموسة، وذلك بناء على مواضع فنية وثقافية متعددة ومتباينة.

ج/ مسافة التواصل: (Proxémiques)

يقوم هذا العلم الناشئ على دراسة المسافة التي يحافظ عليها المتخاطبين فيما بينهم، حيث تشير هذه المسافة إلى المكانة الاجتماعية إذ تحافظ بعض الشخصيات المرموقة اجتماعيا على مسافة مع مخاطبها للتعبير على تباين المستوى الطبقي أو السلطوي، وقد ظهر هذا التصور عندما اهتم علم النفس الحديث بالسلوك، وقد صُنّفت سلوكيات هتلمر مع الشخصيات التي تعامل معها وفق مسافة التخاطب.

تشكل مسافة التواصل بين الممثل المسرحي والجمهور والتي تتحكم فيها مساحة المكان الركحي، علامة إيمائية مهمة جدا في دراسة فعل العرض المسرحي، ولأجل ذلك "فقد استخدم سيميوطيقيو المسرح الدراسات التي تتناول الجسد الإنساني كوسيلة للاتصال، أي لغة الجسد -من أجل تحليل وتشفير الإيماء في العرض المسرحي- إنها مهمة بالغة التعقيد والصعوبة"³

¹ - المرجع السابق، ص 162.

* وتسمى هذه الظاهرة بالتشفير العابر للشفرات (Trans - codage).

² - هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، ص 167، 168.

³ - إلين أستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، ص 163.

وقد ميّز "هال" بين أربع مسافات تفاعلية يمكن أن تقوم بين المتخاطبين¹، تتألف كل منها من مسافتين فرعيتين: متقاربة ومتباعدة. وقد حدد هذه المسافات الأربع في:

1- المسافات الاجتماعية الشكلية: وتنقسم إلى متقاربة ومتباعدة. أما المتقاربة (بين 120 سم و210 سم) فتتناسب العلاقات اللاشخصية كعلاقات العمل بين رجال الأعمال أو الموظفين في إدارة أو شركة مثلاً؛ أما المتباعدة (بين 210 سم و360 سم) فتحيل على العلاقات البيروقراطية.

2- المسافات الشخصية: وتنقسم بدورها إلى حيزين: متقارب (بين 50 و60 سم)، التي تعد مقبولة بين الزوجين مثلاً، وغير مقبولة بين رجلي أعمال، ويمتد الحيز المتباعد بين (75 و120 سم)، وهو يشكل حدود المجال الجسدي، فالإنسان يعيش فيما يشبه فقاعة خفية تحيط به، لا يسمح للآخرين باختراقها، ولا سيما الغرباء منهم.

3- المسافات الحميمة: وتنقسم إلى حيزين: الحيز المتقارب الذي يسمح بالاحتكاك الجسدي والتلامس، ثم الحيز المتباعد (بين 15 و20 سم) الذي تسمح به بعض الثقافات في مواقف معينة.

4- المسافات العمومية: وتنقسم بدورها إلى متقاربة ومتباعدة، أما المتقاربة (بين 360 و750 سم) فتدل على العلاقات الرسمية، كالمسافة التي تفصل الخطيب عن جمهوره؛ في حين تدل المتباعدة (أكثر من 750 سم) على السلطة والبعد عن الجمهور.

إنّ هذا الذي حدّده "هال" من صنوف المسافات التخاطبية قد تتحكم فيها حالات نفسية وذهنية واجتماعية، كما تُقرأ هذه المسافات على خشبة المسرح وفق المعهود والمألوف في العلاقات، فالشخص ينجح إلى وسائل متعددة لصيانة حميمته، كإدارة ظهره للآخرين، وتحاشي النظر إلى عيونهم، بالنظر بعيداً أو تحويل النظر إلى وجهة أخرى.

تتحكم سيمياء التواصل في التمييز بين هذه المسافات والمؤثرات الفاعلة في تحديدها، وكذا الحوافز الفنية والشخصية لتحديد المسافة من مثل المحددات الجنسية والأوضاع الجسدية، كما يؤثر محورا الجذب والدفع في تحديد العلامات الإيمائية انطلاقاً من الشفرات البصرية التي ينتجها الممثلون فيما بينهم، أو

¹ - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص77 و ما بعدها.

حتى تلك الشفرات البصرية التي يصدرها الممثل اتجاه المشاهدين، وهذا ما يطلق عليه بالطاقة النوعية للحواس¹.

ويمكن أن تقدم سيميائية مسافة التواصل للمسرح خدمات جليلة، ولا سيما فيما يتصل بدراسة المكان المسرحي، وما يقع فيه من تفاعلات إنسانية تواصلية، كالمسافة الفاصلة بين الممثل والمتفرج، و بين المتفرجين أنفسهم في عرض من العروض، التي ترتبط بشكل القاعة والعمارة المسرحية، وخلفيات الإخراج الجمالية والإيديولوجية.

ويمكن أن يستفيد من معطيات هذا العلم الناشئ المخرجون كذلك، لأن الوعي بالشفرة الفضائية العامة المتداولة في واقع المتفرج، يسعف في إبراز العلاقات القائمة بين الشخصيات الدرامية فوق الخشبة، وترجمتها إلى أوضاع جسدية ومسافات بينهم². وهي أوضاع ومسافات تتغير بتغير الجمهور، وتعد هذه القضية من أهم القضايا التي تطرحها ترجمة الأعمال المسرحية.

ويمكن الحديث كذلك عن شفرة فضائية فرعية خاصة بالمسرح، تشكلت قواعدها في غضون القرن الماضي في المسرح الغربي، ولا سيما مع الاتجاهات الطليعية فيه، أملت تقسيم الخشبة إلى مناطق محددة: يسار الخشبة ويمينها. مقدمته وخلفيتها، أعلى اليسار وأعلى اليمين... تساعد على أداء مواقف المسرحية المعروضة، ويمكن أن يكون عدد هذه المناطق كبيرا، بحيث لا نستطيع جردها كاملة، لكننا مع ذلك نقدم نماذج منها كالآتي³:

1- أقصى اليسار 2- اليسار 3- أسفل اليسار 4- أسفل يسار الوسط.

5- يسار الوسط 6- أقصى يسار الوسط 7 - أقصى الوسط 8- الوسط.

9- أسفل الوسط 10- أسفل يمين الوسط 11- يمين الوسط 12- أقصى يمين الوسط 13- أقصى اليمين 14- اليمين 15- أسفل اليمين.

وفي هذا الصدد فقد أصبح علم المسافات التواصلية من أهم ما يركز عليه المخرج المسرحي، نتيجة دورها الفاعل في تحديد دلالة العرض، ف"في العرض تصل الدلالات على شكل سيال، ترتبط كل لحظة

¹ - ينظر: عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتب الوطنية، ليبيا، 2001، ص 307.

² - ينظر: هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص 229.

³ - ينظر: محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 79 و ما بعدها.

بمفصل من الأنساق، صوتية، حركية، صورية تجسم حدثا فنيان ووقعا جماليا سينطلق من التشكيل الحركي للعرض، وهذا العرض يغير زمانا ومكانا البناء المعماري للصالة والتاريخ الواقعي للمتفرج¹.

د/ تحولات الفضاء الركحي:

يعد المسرح في المقام الأول فضاء فارغا فهو خال من أي علامة ثم يصبح ممتلئا مع أول شيء يوضع فيه، وبعدها تأخذ المسارح دلالات مختلفة تخضع لتلك التقابلات الدالة التي يتأسس عليها المكان الركحي، وهي تقابلات يمكن أن تعينه على الكشف على شبكة الدلالات التي تربط بين عناصر المكان في حد ذاتها، ثم العلاقات التي تربطه بالأنسقة الأخرى.

ولعل أول خطوة يحسن القيام بها في هذا السبيل هي تحديد الإبدالات (Les paradigmes) المكانية، فالأمكنة تتميز عن بعضها بواسطة التقليل على أساس عدد من المقومات الفضائية التي تشغل بشكل تقابلي، ويكاد يكون عدد احتمالات التقابل معلوما، من مثل عمودي / أفقي، عميق / مسطح، مفتوح / مغلق، داخل / خارج، ف"للعلامات في المسرح بشكل عام والعلامات السينوغرافية بخاصة خصائص تتميز بها ولعل قدرتها على التحول، أو ديناميكيته، هي أهمها"²

يتلقى المشاهد أثناء العرض المسرحي المكان الركحي أفقيا، ثم تتجلى العمودية فيه من خلال الأشياء والأجساد التي تؤثته، وبهذا يمكن أن نقابل بين ما يتخذ الشكل العمودي، وما يتخذ شكلا أفقيا فوق الخشبة، حيث تصبح المنصة مثلا المعروضة على الركح علامة دلالية على تميز مقارنة بأفقية الخشبة، ويغدو جسد الممثل (طويلا/قصيرا) دلالة مسرحية بامتياز، تدل على الحالة الاجتماعية والجانب الأخلاقي والروحي كذلك.

يملك الفضاء الركحي بعدا ثالثا مقارنة بأبعاد المكان الروائي مثلا، إذ يتميز بالعمق، حيث يستخدم هذا البعد عادة من أجل إيهام المشاهد بالعلاقة المباشرة بينه وبين الممثل، كما يعطي العمق على المكان الركحي إحساسا بمركزية الممثل وهامشية المشاهد أثناء الفعل المسرحي، "إن الفعل المسرحي لا يمكن أن يتأسس إذن إلا في نطاق علاقة مباشرة بين المنتج و المتلقي من منظور هنا و الآن المرتبط بالعرض"³.

¹ - عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، ص 306.

² - عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، ص 95.

³ - محمد فراح، الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 46.

الحقيقة أن المكان المسرحي فضاء منغلق ظاهريا عن سواه بحدود معلومة كما في بنايات المسارح المعروفة، أو بحدود تخيلية كما في مسارح الساحات، إلا أن هذا الانغلاق يعطي فرضية الانفتاح من خلال إشراك المشاهد متلقيا فاعلا في تفاعله مع العرض المسرحي ومحاولته ملء الفراغات المقصودة في المشهد، وقد "طرح ياوس" مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه (أفق انتظار القارئ)، يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي¹.

والمؤكد أن دلالة المكان المسرحي تتوقف على امتلائه بالأجساد والأشياء والديكورات، أو خلوه منها، بل ويشمل هذا الامتلاء والفراغ حتى الجهة المقابلة للركح المسرحي أي قاعة الجمهور، إذ يستمد العرض المسرحي حالته الدينامية من دخول الأجساد والأشياء التدريجية إلى الخشبة أو خروجها منها، كما تغير حركية المشاهد من دلالة الفضاء الركحي على امتداد العرض.

بل قد تصبح فيها مرسلات المتفرجين تجاه الممثلين مرسلات ذات أهمية بالغة قد تصل في بعض الأحيان إلى مستوى المشاركة الفعلية في العمل المسرحي، ومن ثمة تذهب "آن أبرسفيلد" إلى الشرط الأساس في قيام العرض المسرحي هو حضور الجمهور إلى قاعة العرض مؤكدة على أن التواصل المسرحي ينطلق من المتفرج وينتهي إليه².

تنطبق التقابلات سابقة الذكر على مختلف فضاءات العرض، سواء أكان داخل بنايات المسرح أم خارجها، كما تنطبق كذلك على الفضاء المسرحي المادي المحسوس وكذا الفضاء المسرحي المتخيل، والحق أن "المكان المسرحي لغة مسرحية، جزء من اللغة المسرحية، جزء من الممثل، ومن النص ومن الكتابة وجزء من الجسد، جزء من الجمهور جزء من الحرية، جزء من الواقع، المكان المسرحي هو الواقع المسرحي الذي يجسد الواقع العام"³.

لا يمكن الجزم بأن هذه التقابلات المذكورة نهائية ومحددة، كما أن دلالاتها ليست قطعية فهي تخضع إلى طريقة التوظيف الذي ترد به في الرسالة المسرحية، وعلى علاقتها ببقية أنساق العرض المسرحي.

¹ - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول... تطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب 2001، ص 45.

² - كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رؤيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص 150.

³ - بول شاوول، المسرح العربي الحديث، ص 169.

هـ/ الأكسوسوار:

يضم مفهوم الأكسوسوار كل ما له علاقة بالعرض المسرحي ويقصد به كل الأشياء التي يوظفها الممثل في العرض، ويقوم بمعالجتها ضمن العرض المسرحي، عدا لباس الممثلين والديكور الخارجي، يأخذ الأكسوسوار ملامح عدّة في العرض ذات علامة قيمية، إذ تمثل الكراسي والبساط وقد يصبح جسد الممثل في حدّ ذاته شيئاً مادياً، انطلاقاً من السياق الذي وظف فيه¹.

ومعلوم أن الأشياء أصبحت تحظى بأهمية خاصة في المسرح المعاصر، وهي أهمية تتناسب مع الدور الذي اكتسبته في الحضارة المعاصرة، إذ تكاثرت وتنامت بحيث أصبحت تتحكم في وضع الإنسان الاجتماعي، وتؤطر وجوده، وبناء عليه، فلا غرابة إذا وجدنا الإخراج المعاصر ينجح إلى تأثيث فضاء الخشبة بتلك الأشياء، ويطمح إلى إدماجها في شعيرة المكان الركحي.

إن عملية كسر ألفة الأشياء الموجودة في الفضاء المسرحي يتم تحقيقها إلى مدى أبعد بتشويه الأصوات التي تحدثها، إن الأصوات التي تصدر عن الأشياء يتم تسجيلها في العرض لكي تبرز طبيعتها المادية، وهي مسألة تزيد من إدراكنا للأشياء الداخلة في العرض المسرحي، كما للصوت أن يحل محل الشيء.

والحق أنه عندما تدخل تدخل الأشياء /الأكسوسوارات إلى الخشبة تتبدّل وظيفتها المألوفة في الحياة اليومية خلف الوظيفة الدلالية التي تمنحها الخشبة إياها، بمعنى أنها تتحول إلى علامات، وهي تؤدي وظيفتها بناء على علاقة المشاهدة، لكن تنبغي الإشارة إلى أن الشيء / الأكسوسوار لا يشبه مرجعه في كل شيء، بل يحاكيه في بعض ملامحه فقط، "ويذكر قاموس **وكسفورد** أن الرمز عبارة عن شيء يقوم مقام شيء آخر، أو يمثله، أو يدل عليه لا بالمماثلة وإنما بالإيحاء السريع، أو بالعلاقة العرضية أو بالتواظؤ، ويؤكد "إيلام" على أن العرض المسرحي ككل هو رمزي، إذ أن العرف وحده هو الذي يجعل المتلقي يقبل ما يراه على المسرح على أنه يمثل شيئاً آخر"².

وما يميز الأكسوسوار باعتباره علامة هو قيام دلالاته على الإبانة **L'ostension** في الغالب، إذ تكون مادة التعبير فيه هي ذاتها مادة التعبير في مرجعه، أي أنه يكون ماثلاً للمرجع في مادته (**Homo-materiél**). وهو يشكل - علاوة على ما سلف - نقطة تقاطع بين عالمين متميزين: فهو من جانب

¹ - ينظر: إلين أستون و جورج ساقونا، المسرح والعلامات، ص 197.

² - عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، ص 91.

عنصر من عناصر الحكاية، أي عنصر نصي محكوم بوجوده في النص الدرامي، وهو من جانب آخر جزء من عالم الخشبة المادي، ينتظم مع عناصرها وفق مبدأي التماثل والتقابل، كما أنه محكوم بعمل المخرج ومساعديه.

ثمة غطان من الأكسوسوار أو الأشياء ذات الدلالة الرمزية في العرض المسرحي، نمط العلامات الرمزية الشائعة التي أصبحت مقيدة بمدلولات ثابتة لكثرة تداولها في الفن، وقد ارتبطت بالوعي الاجتماعي أو التاريخي أو الإيديولوجي، أما النمط الثاني فهو نمط العلامات الرمزية المبتكرة التي ينتجها الفنان اعتمادا على مخيلته ومخزونه المعرفي، بمعزل عن وجود أو عدم وجود علاقة بينها وبين الموروث الرمزي¹.

يأخذ الأكسوسوار دلالاته الحقيقة في سياق مجموع العلامات المحيطة به وهو في ذلك مثل الكلمة، فكما أن الكلمة لا تأخذ دلالتها إلا في سياقها أي من خلال الجملة، حيث تجتمع مجموعة الأكسوسوارات تنتج الدلالة كاملة فمثلا: الأرائك الفاخرة والطاولة الزجاجية واللباس الحريري كل هذه الأكسوسوارات مجتمعة تعكس دلالة الحياة البورجوازية، وهذا انطلاقا من مجموعة الأشياء.

تتركب مختلف الأكسوسوارات في علاقات سياقية وقد تتجاوزها إلى أنساق الخطاب الملفوظ أثناء العرض المسرحي، إذ تدخل في علاقة تقابل أو تعارض مع الخطاب المسرحي، فلا يتلاءم خطاب يدل على الجهل و الأمية من ممثل يجلس في مكتب موزعة عليه مجموعة من الكتب ويتصفح جريدة مثلا، "فوجود الأشياء المادية ماثل في قابليتها للإدراك الحسي وحده، ولم يكن "باركلي" مثاليا ساذجا يقول إن الذهن هو الأول، ولكنه كان لا ماديا ينفي وجود المادة نفسه، وما نسميه جوهر ليس في الواقع عنده إلا أفكارا (إحساسات)، بما أن الإنسان محظوظ لكونه يتوافر على ملكة تمكنه من القدرة على التجريد و تحصيل الأفكار العامة التي لا وجود لها إلا من حيث إنها علامات بما في ذلك إدراكنا للأشكال الهندسية"².

هـ/ 1 تبدلات الأكسوسوار:

يأخذ الأكسوسوار حالات وقيمات دلالية متنوعة تتبدل بشكل مستمر أثناء العرض المسرحي، والواقع أن عدد المقولات الاحتمالية التي تحكم دلالة الأكسوسوار كثيرة ومتنوعة إلى درجة يصعب

¹ - ينظر: المرجع نفسه، ص 92.

² - أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2005، ص 81.

حصرها نظرياً، فهي تختلف من عرض لآخر، وتتوقف في جانب كبير منها على اختيارات الإخراج الأيديولوجية والجمالية.

إن أول سمة مميزة للأكسوسوار يمكن الوقوف عندها هي المقولة الدلالية الطبيعية/ ثقافية، ذلك بأن الأكسوسوار المسرحي يمكن أن يكون معطى طبيعياً خالصاً، وهو "العلامات التي تحددها قوانين طبيعية صرفة، حيث يرتبط الدال والمدلول بعلاقة سببية مباشرة"¹، مثل التراب أو الحجارة.

كما يمكن تصنيف الأكسوسوارات اعتماداً على مادتها فتميز حينها بين العلامات الطبيعية وما يقابلها أي العلامات الصناعية مثلاً العلامات الخشبية أو الزجاجية، حيث تسمح لنا هذه المقولة التصنيفية بالكشف عن الشبكة الدلالية التي تحكم العرض كما تسمح بالتمييز بين المدارس الإخراجية كذلك، ولعل الفرق الأساس بين العلامتين الطبيعية والصناعية يكمن عند مستوى الإرسال لا الإدراك الحسي.

وعليه "فكل شيء علامة لشيء ما في ذاتنا، أو في العالم المحيط بنا في الطبيعة، ونشاط الكائنات الحية، والعلامات الطبيعية هي تلك التي توجد دون مشاركة الإرادة، وإرسالها يظل لا إرادياً على الرغم من أن لها طابع العلامة في نظر من يدركها ويفسرها، أما العلامات الاصطناعية فيخلقها الإنسان إرادياً للإشارة إلى شيء ما أو الاتصال بشخص ما"²، وقد تكون هذه العلامات مجرد أفعال لا إرادية يحوّلها العرض المسرحي إلى علامات إرادية.

يتم خلال العرض المسرحي إبدال الوظيفة المنوطة بالأكسوسوار، حيث يميز المشاهد بين أشياء العرض بحسب وظيفتها الاجتماعية والثقافية، ف" للعلامات في المسرح، بشكل عام، والعلامات السينوغرافية بخاصة، خصائص تتميز بها، ولعل قدرتها على التحول، أو ديناميكيته هي أهمها"³، إذ يعتمد المخرج إلى تغيير وظيفة الأشياء أثناء العرض المسرحي من مثل: أشياء تتصل بالأكل/ أشياء تتصل باللعب/ أشياء تتصل بالعمل/ أشياء ترتبط بالزينة، أو تغيير وظيفة الألوان وبخاصة ما تعلق بالبياض والسواد.

¹ - عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، ص 93.

² - سامية أحمد أسعد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد 10، العدد 4، الكويت، 1980، ص 85.

³ - المرجع نفسه، ص 95.

يدخل الأكسوسوار ضمن مجموعات متعددة ومتباينة في العرض المسرحي الواحد، ويصعب علينا بصفة قطعية أن نقرر ما إذا كان ما يسمى حركة لن يدل عليه عنصر آخر من عناصر العرض، تبعاً للمقولات التصنيفية المعتمدة في التخيّل، وهو ما يفرض على المحلل الذي يتوخى الدقة أن ينشئ لكل أكسوسوار بطاقة إشارية، يسجل فيها عدد مرات ظهوره على الخشبة، وموقعة منها، ووظائفه ومصدره.

والواقع أن لهذه المحاولات التصنيفية أهمية قصوى في التحليل، فهي تجدي في تخصيص بعض الشخصيات، كما هو الحال عند "بريخت"، الذي كان يتخذ الأكسوسوار أثراً لنشاط الشخصية أو بعض الأمكنة، لأن هوية المكان كثيراً ما تحددها الأشياء التي تؤثثه، حيث "يعمل الإدراك دائماً بصورة جدلية أو حوارية بحيث تستجيب الحواس لعروض البيئة ومتطلباتها، لكن في الوقت نفسه أيضاً تظهر ميلاً أولاً لبناء متعدد المستويات ليصبح نسيجاً للإدراك"¹.

وتدفعنا هذه الملاحظة إلى الاعتراف بأن الأكسوسوار متعدد الدلالات (polysemique)، يحتمل قراءات كثيرة ومتباينة، وهي قراءات لا تختلف تبعاً للمشاهدين فحسب، وإنما حتى بالنسبة للمشاهد الواحد، فلكل متلقي مخزون من القراءات، محكوم بثقافته ومعارفه وخبراته السالفة، بل إن الفهم كثيراً ما يرتبط بذاتية القارئ وحالته النفسية، "إن مقولات الفهم قيمة بتوكيد وجود الطبيعة وقوانينها، وإلا أصبح الإدراك أمام فوضى الإحساسات العارمة التي لا قرار لها"².

4- وظائف الإكسوسوار:

كل العلامات كما يقول "بودريار" تميل لأن تكون وظيفة، غير أن وظيفتها لا تكمن في توجيهها لغاية أو هدف بل في اندماجها في نسق ومجموعة ومعنى هذا أنها تنجح إلى تجاوز وظيفتها الأولية، لتكتسب وظيفة ثانية داخل نسق عام للعلامات³.

والحقيقة أن الأكسوسوار يمكن أن يضطلع بوظائف متعددة في العرض المسرحي، نذكر منها:

أ- محاكاة الواقع ورصد إطار واقعي للحدث: وهو يقوم هنا بوظيفة مرجعية بناء ضعف للواقع، وتكون العلاقة بين الأكسوسوار والشئ الواقعي في هذه الحالة هي المشابهة، وكثيراً ما نصادف هذه الوظيفة في العروض الطبيعية والواقعية القائمة على التوهيم والمحاكاة، ويعكس الأكسوسوار في مثل هذه

¹ - هانز تيزليمان، بانوراما المسرح ما بعد الدرامي، تر: علاء الدين محمود، مجلة فصول، عدد 73، الهيئة المصرية للكتاب، 2008، ص 46.

² - أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة، ص 104.

3- J.Baudrillard Le système des objets- paris- Gallimard 1968-P.89.

العروض التناقضات الاجتماعية بين الشخصيات، وصراعاتها الطبقية، متخذا قيمة استعماليه تداولية، وتتم قراءته انطلاقا من الشفرات المعمول بها في الحياة الاجتماعية.

ب- الأكسوسوار باعتباره أداة للعب: لا يعوض الأكسوسوار شيئا غائبا في العرض فحسب، بل يتمتع بوجوده الخاص في الآن/ هنا، إنه أداة تساعد الممثل على اللعب وملء فضاء الخشبة.

ج- عندما يقوم العرض أساسا على لعب الممثل، تتراجع وظيفة الأكسوسوار المحاكية، وتختف قيمته الإستعمالية والتداولية، لتصبح دلالة بذلة ذاتية (auto- refrence). وعندها يتحول على مادة تشكيلية تساهم في إثراء شعرية الخشبة.

5-5- بلاغة الأكسوسوار:

لقد مر بنا أن دلالة الأكسوسوار تتحدد انطلاقا من وظيفته، أي انطلاقا من الغاية المتوخاة منها، وكذا انطلاقا من العلاقات التي تربط ببقية الأشياء والعلامات في العرض فهو يفيد في حل قضية عملية، وتجاوز تناقض قائم أو صراع اجتماعي أو سيكولوجي. لكنه يفيد كذلك في تبليغ معلومات معينة إلى المتفرج ويكون هذا التبليغ إما مباشرا، يستفاد من وظيفة الشيء، كدلالة علبة السجائر على التدخين... وإما غير مباشر، كأن تدل علبة السجائر على الوضع الطبقي لصاحبها أو على ذوقه... وحتى عندما يتهيا لنا أن الأكسوسوار لا دلالة له، فهو يدل مع ذلك على/ غياب الدلالة/، وبهذا ندرك بأنه لا وجود لشيء دون دلالة¹.

وتسمى هذه الدلالات التي تصاحب الشيء "بالدلالات المصاحبة" أو "الرمزية" أو "الأسطورية" حسب تسميات "بارت"².

فهو يميز بين مستويين من الدلالة: **الدلالة التقريرية (Dénotation)** والدلالة الإيحائية **(Connotation)**، وهو يذهب إلى أن مستوى التعبير في النسق الإيحائي ستوعب وحدات النسق التقريري، ويشرح ذلك بالرسم الآتي:

1 - R.Barthes، Sémantique de l'objet، in L'aventure sémiologique، (op.cit)،p، 251،252.

2 - R.barthes، le mythe aujourd'hui، In Mythologie، Points، seuil- paris، 1957، PP،191،247.

المستوى الإيحائي

مدلول		دال
مدلول	دال	

المستوى التقريري

وليس معنى هذا أن دال مستوى إيجابي مجرد ناتج للجمع بين دال مستوى التقرير ومدلوله، فالمستوى الأول يقوم بتقطيع مادة المستوى الثاني وتحديد دلالاتها، بحيث أن مستوى الإيحاء يتمتع بضرب من الاستقلال، ووحداته لا تتناسب دائما مع وحدات مستوى التقرير، فمقاطع طويلة من التقرير يمكن ألا تشكل إلا وحدة صغيرة من الإيحاء.¹ وتنبغي الإشارة إلى أن المدلولات الإيحائية تتصل اتصالا وثيقا بالأيديولوجية والثقافة والتاريخ، لذا فليس بالإمكان قراءة هذه المدلولات اعتمادا على شفرة واحدة.

تتسم العلاقة بين الدلالة الإيحائية و التقريرية بالتعدد والتنوع، فقد تقوم على المشاهدة، كما هو الشأن في الاستعارة، وقد تقوم على المجاورة المكانية أو الزمانية أو السببية... كما هو الأمر في المجاز، وقد تحكمها المواضعة والاتفاق، كما هو الأمر في الرمز.

أما بخصوص الاستعارة فإن الأكسوسوار يمكن أن يؤدي دلالاته عن طريق المشاهدة، ويمكن القول عموما إن الفن المسرحي هو فن الاستعارة بامتياز، مادامت معظم علاماته ذات طابع أيقوني.

وقد يشتغل الأكسوسوار بطريقة مجازية، فتكون العلاقة بينه وبين مدلوله الإيحائي هي الجزئية،

أي دلالة البعض على الكل، كأن يدل رأس الحصان على الدابة بأكملها، أو المنقار على الطائر، أو بعض الجنود على الجيش العرمم... وتفيد هذه التقنية في إظهار ما يتعذر إظهاره على الخشبة... وقد تقوم العلاقة بين المعنيين المجازي والحقيقي على الأدائية، كدلالة قنينة الخمر والكأس على السكر، والأطباق على الأكل، والصولجان على الملك.

وقد يشتغل الأكسوسوار باعتباره رمزا، فتكون العلاقة بين داله ومدلوله مبررة ومعللة، تضبطها اتفاقات ومواضعات محددة، هكذا يمكن أن يدل الصليب مثلا على الديانة المسيحية، والميزان على العدالة، والعلم الأحمر على الثورة...

1 - R.Barthes، 'Elémentes de sémiologie'، In.L'aventure semiologique، (op.cit)، paris، seuil 1985،p130،131.

والحقيقة أنم من العسر حصر الوظائف المجازية التي يمكن أن يضطلع بها الأكسوسوار في العرض المسرحي، ذلك بأن الأمر يتوقف على اجتهاد المخرج، الذي ينسج خيوط الدلالة الإيحائية، ليؤسس شعرية للخشبة خاصة بعرض من العروض¹.

وكما يستطيع الأكسوسوار أداء وظائف دلالية مرتبطة بالمدلول، فإنه قادر كذلك على أداء وظائف دلالية مرتبطة بجانب الدال، فمادام يملك وجودا فيزيقيا مجسدا، فإنه يستطيع الاندماج في عالم الخشبة والانسجام مع مكوناتها البصرية والتشكيلية، يؤدي فيها الدور نفسه الذي يمكن يؤديه في لوحة تشكيلية وهو يشتغل في هذه الحالة بالنظر إلى:

أ- موقعة داخل الفضاء الخشبة، وعلى علاقته الفضائية بما يحيط به.

ب- سماته المميزة، من ألوان وأشكال وأبعاد وعلاقته ببقية مكونات اللوحة/ الخشبة.

لا تملك الأكسوسوارات/ الأشياء قيمة جمالية لأنها تشكل جزءا ماديا من صورة فحسب، بل لأنها علامات في لوحة، أي أنها تعبر داخل مجموعة أخرى من العلامات، وأنها تمثل "شكل معنى" (forme- sens)².

و- الديكور:

يتمثل الفرق بين الديكور والأكسوسوار في كون الثاني يقبل معالجة الممثل، أي يستطيع نقله من مكان إلى آخر، أما الديكور فلا يقبل ذلك، لأنه يكون ثابتا في الغالب ويعود هذا الفرق إلى الحجم، إذا يكون الأكسوسوار صغير الحجم نسبيا، في حين يكون الديكور ضخما، غير أنه تنبغي الإشارة إلى أن هذا المعيار يعدم الدقة، لأنه يصعب في كثير من الأحيان الحسم فيما إذا كانت بعض القطع الموظفة في العرض المسرحي تنتمي إلى نسق الديكور أو إلى نسق الأكسوسوار، مثلما هو الأمر بالنسبة لعربة " الأم شجاعة" في مسرحية " بريشت" الشهيرة.

وترتبط لفظة ديكور في أصلها اللغوي بترزين المكان وتجميله، مما يشي بطبعتها الأيقونية والتصويرية، وقد دلت الكلمة في المسرح في بادئ الأمر على " أطر الخشب والقماش أو نحوهما، المقامة في الغالب فوق الخشبة، لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي أو منهما معا على أن ترتبط بإحياءات هذا المنظر

1 - Kear Elam، The Semitics of Theatre and Drama، Methuen، 1980، London and New York، p.28، 29.

2 - A.Ubersfeld، L'école du spectateur، (op.cit)، p134.

بمدلولات المسرحية المعروضة¹ على أن الأمر لا يتعلق هنا إلا بضرب من المسرح، هو المسرح الطبيعي، وباختيار جمالي محدد، هو الجمالية الواقعية، ولعل هذا هو مادفع النقاد إلى تجاوز هذا المصطلح، وتعويضه بمصطلحات أخرى من قبيل: السينوغرافية والجهاز الركحي (Dispositif scénique) والشيء الركحي (L'objet scénique) ...

لقد تحرر الديكور في المسرح المعاصر من وظيفته المحاكية، ليصبح بنية تحتية دينامية، ينهض عليها العرض بكامله... وأصبح يتسم بالفعالية والغائية، بمعنى أنه غدا أداة، لا صورة تزيينية، يتجاوب مع أنسقة العرض الأخرى، ويتكامل معها لأداء دلالة المسرحية².

يؤدي الديكور في العرض المسرحي وظائف دلالية كثيرة ومتنوعة، فقد يفيد في إبراز معالم المكان الذي يدور فيه الحدث.

وإظهار سماته الجغرافية: بحر، جبل، غابة... والاجتماعية: مدينة، ساحة شعبية، سوق... والطبقية: كوخ، قصر... وقد يفيد في الدلالة على زمن الحدث وإطاره التاريخي: العصر الإغريقي، العصر الروماني... والفصل: صيف، شتاء... والجو: مطر، ثلج... وقد يوظف أيضا للإيحاء بحالة الشخصية النفسية ومزاجها وذوقها... ويندرج في نسق الديكور أيضا كل الخطابات المكتوبة في أدوار سيمائية كثيرة، إذا تقدم للمتفرج معلومات ثمينة، يمكن أن تكمل النص المنطوق، وقد تلعب أحيانا وظيفة تزيينية، فتساهم في الجمالية التشكيلية للخشبة.

وكما تدل علامات الديكور بحضورها، فإنها قد تدل بغيابها، ذلك بأن علامات الأنسقة الأخرى يمكن أن تعوضها وتقوم مقامها، فالممثل مثلا يمكن أن يخلق الديكور بكلامه أو بإيماءاته أو بهما معا، كما كان الحال في المسرحين الإغريقي والإليزابيثي، وقد نصت بعض التيارات الإخراجية لمعاصرة- كالمسرح الفقير - على الاستغناء عن الديكور بنشاط الممثل الصوتي والجسدي.

¹ - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، مادة (الديكور المسرحي)، ص 270.

2 - P.Pavis، Dictionnaire du théâtre، Ed. sociales، Paris 1980، Entrée/Décor، P.99،100.

ز- الإنارة:

تلعب الإنارة دوراً أساسياً في العرض المسرحي، فهي التي تسمح بإدراك مكوناته البصرية: الفضاء، الممثل اللباس، الماكياج، السينوغرافيا... وقد مرت الإنارة المسرحية في تاريخها بعدة مراحل نوجزها فيما يأتي:

أ- مرحلة استغلال الضوء الطبيعي، إذا استفاد المسرح في بداياته الأولى من الضوء الطبيعي، لاسيما وأن المسارح الأولى كانت مكشوفة، وكانت الاحتفالات تقام فيها نهاراً، ولم تكن الإنارة في هذه المرحلة نسقاً علامتياً يتحكم فيه معدو الفرجة المسرحية، بل كانت مجرد شرط بصري لإدراك العرض، أي علامة طبيعية غير مقصودة، وبالرغم من هذه الإنارة الطبيعية كانت تقدم مزية بصرية، إذا كانت تسمح بإدراك مكونات العرض بوضوح تام، ولم تكن تقتضي من الممثل تفخيم حركاته وإيماءاته... فإنها كانت- بالمقابل- تجعل العرض رهيناً بأحوال الطقس، وبفترة محددة من اليوم.¹

ب- مرحلة توظيف الضوء الصناعي: لقد لاحظ رجال المسرح الروماني من خلال احتفالاتهم الدينية، ما للنار من قدرة على الإضاءة والتأثير في نفوس المتعبدين، فنقلوها إلى احتفالاتهم المسرحية، هكذا استعملوا المشاعل والقناديل في عروضهم، مما أدى إلى ثورة في الممارسة المسرحية، وأحدث انقلاباً في أوقات اللهو والفرجة، فنقلها من النهار إلى الليل، كما كان لهذا الابتكار انعكاس على العمارة المسرحية، فهيأ لنشوء المسارح المغلقة التي لا تتأثر بأحوال الجو.²

غير أن التغيير الجوهرى الذي طرأ على الإنارة هو أنها أصبحت نسقاً علامتياً يؤدي دلالات- وإن كانت محدودة- داخل العرض المسرحي، إذ أصبحت قادرة على خلق تعبيرات درامية وانفعالية متنوعة.

وقد ظلت المشاعل والقناديل والشموع وسيلة الإنارة السائدة في العروض المسرحية لفترة طويلة، بالرغم من سلبياتها الكثيرة، كمضايقة الجمهور بدخانها وروائحها الكريهة، وحرارتها المفرطة، هذا فضلاً على مخاطر الحرائق، أما من الناحية التعبيرية، فإن هذه الوسيلة التعبيرية لم تكن تساعد على الحصول على تركيزات ضوئية ثابتة على الممثل وما يحيط به من أشياء وديكورات... ولعل هذا هو ما جعل قدرتها التعبيرية محدودة للغاية.

¹ - عبد الوهاب شكرى، الإضاءة المسرحية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1975، ص 10.

² - المرجع السابق، ص 13.

ولا نكاد نصل إلى القرن التاسع عشر حتى يهجر رجال المسرح تلك الوسائل البدائية في الإنارة على مصابيح الغاز، وذلك على إثر المستجدات العلمية، والابتكارات التي عرفها هذا القرن، وقد استفادت الإنارة المسرحية من الغاز أمورا كثيرة، كالاقتصاد في مصاريف إنجاز العرض، والتخلص من سحب الدخان التي كانت تغمر القاعة، وخدمة أنسقة العرض الأخرى، مثل التخفيف من مبالغت الماكياج التي كانت تتوخى تعويض النقص الحاصل في الإنارة، وتركيز الضوء على فضاء التمثيل... على أن كل هذا لم يكن ليحجب ما لهذه الوسيلة من مخاطر، كخطر انفجار تلك المصابيح، وما يمكن أن تتسببه من حرائق، وصعوبة التحكم في ضوءها...¹

وبحلول العقد الثامن من القرن التاسع عشر عرفت الإنارة اكتشافا باهرا أحدث ثورة حقيقية، ليس في مجال المسرح فحسب بل وفي الحياة العامة كذلك إنها الكهرباء، فابتداء من سنة 1881... أصبحت جميع المسارح تقريبا تستخدم الكهرباء، وبالتالي المصباح المتوهج...² وباستعمال الكهرباء أصبحت الإنارة نسقا علامتيا على قدر كبير من الدقة والثراء وموضوعا للبحث العلمي والجماعي... وقد تنوج هذا التطور بظهور فنيين متخصصين ساعدوا المخرج وصحباؤه منذ أول خطوة في الإعداد للفرجة المسرحية.

لقد أضحت الإنارة إذا نسقا سيميائيا قائم الذات، قادرا على أداء دلالات عديدة متنوعة، فلم تعد إذا شرطا بصريا لإدراك الفرجة فقط، وإنما أصبحت "لغة متميزة"، لها قواعدها وقوانينها الخاصة، وبذلك غدا من اللازم التمييز بين الإنارة والضوء.³

إن الإنارة اليوم أداة دينامية في الفرجة المسرحية تؤدي دلالات كثيرة، إما منفردة أو بالتعاون مع أنسقة العرض الأخرى فهي تستطيع الإيحاء بحالة الجو: صحو/ غيوم... أو استحضار مكان محدد أو زمان، كالفصل من السنة: صيف/ شتاء... واللحظة من اليوم: صباح/ ظهيرة/ مساء/ ليل... وتنوير طبائع الشخصيات ونفسياتها، والإيحاء بالأثر النفسي الذي يريد المخرج خلقه في نفس المتلقي: أثر مأساوي/ أثر ملهاوي/ أثر ميلودرامي.

¹ - المرجع نفسه، ص 26، 27.

² - عبد الوهاب شكري، الإضاءة المسرحية، ص 43.

3 - T.Kowzan، Littérature et spectacle، Mouton، La HAYE 1976، P200.

وبإمكان الإنارة أيضا أن تساهم في تحديد إيقاع الفرجة، وتتبع تطور الحدث، وإبراز التحولات الواقعة في الحكاية، وعموما فإن الإنارة تلعب دورا هاما في التنسيق بين مكونات العرض المسرحي، والربط بين الأنساق التي تشتغل فيه، أو الفصل بينها، وعزل تفاعلها مع تلك الأنساق واحدا واحدا.

* **الإنارة والفضاء:** تستطيع الإنارة أن تخلق الفضاء بالتبئير على حيز من أحياز الخشبة، ونقل هذا التبئير من مكان إلى آخر، كما أنها قادرة على توسيع الفضاء الركحي، أو تقليصه، أو محو حدوده¹، وهي تلعب دورا حاسما في إبراز بعض الأشياء، وتوحي بالبعد الثالث، فتعدد مصادر الإضاءة يخلق الظلال، ويوهم بالعمق والاستدارة، فيبعد المنظر - بذلك - عن الرتابة والتسطيح.

* **الإنارة والممثل:** تشكل الإنارة شرطا جوهريا بالنسبة للمثل، فهي التي تسمح للجمهور بإدراكه، أو عدمه، و تفيد كذلك في إبرازه وتمييزه عن سواه، وفي تفخيم ملامحه وحركاته وإيماءاته، أو تخفيفها، فكلما كانت الإنارة ضعيفة إلا ومال الممثل إلى تعويض الخسارة الإعلامية الناتجة عن ذلك بالتفخيم والمبالغة.

* **الإنارة واللون:** الواقع أن الإنارة هي التي تخلق اللون ولعل هذا هو ما يفرض تنسيقا بين تقنيي الإنارة وصانعي الديكور ومصممي الأزياء والمسؤولين عن الماكياج... حتى لا تتناقض الاختيارات اللونية، فينفي بعضها بعضا، بينها التشويش في الرسائل الصادرة عن الخشبة.

ولا يخفى ما للألوان من قدرات تعبيرية، فهي تستطيع الإيحاء بأجواء نفسية معينة، ونقل مشاعر وانفعالات محددة إلى الجمهور، ومعلوم أن بعض المسارح الشرقية قد جعلت من ألوان الإنارة شفرات دقيقة، يستقي منها المتفرج معلومات ثمينة لا غنى له عنها في فهم دلالة العرض².

ويمكن أن نلحق بالإنارة الأفلام والصور، سواء كانت متحركة أم ثابتة، التي توظف في العروض المسرحية، وكذا الصور المسلطة (Diapositifs) التي تعوض الديكور أو تكمله، وتضفي عليه طابع الحركة والدينامية، كحركة أمواج البحر مثلا³.

1 - A.Ubersfeld، L'école du spectateur، (op.cit)،P،101،102.

2 - A.Ubersfeld، L'école du spectateur، (op.cit)،P،104.

³ - سامية أسعد، الدلالة المسرحية، عالم الفكر، م10-، ع4، 1980، ص84.

والحديث عن الضوء يستدعي ملازمه وهو الظل ، الذي ينتج عن اعتراض الأجسام المعتمة لسبيل الأشعة الضوئية في خطوط مستقيمة¹، و للظل وظائف عديدة في المسرح نذكر منها:

- الوظيفة المرجعية، إذا يضيفي الظل طابع الواقعية على المناظر المسرحية.

- الوظيفة الرمزية، وذلك يخلق إحياءات الغموض والالتباس على الخشبة.

- الوظيفة الإشارية، إذا يمكن أن يحيل الظل على الزمان: الفصل، اللحظة من اليوم... والمكان:

الهواء الطلق، فضاء مغلق...

- الوظيفة الجمالية، إن التقابل بين الضوء والظل يساهم في خلق نوع من التوازن بين المساحات المعتمة والمساحات المضاءة على الخشبة، وكذا في ظهور ضرب من الإيقاع البصري الذي يضيفي على اللوحة التشكيلية المسرحية ومسحة جمالية.

الأنساق السمعية المرتبطة بالفضاء:

2-1- النسق الموسيقي:

إن الصلة بين المسرح والموسيقى قديمة جدا، فهما ينحدران من أصل واحد، وهو الطقوس الدينية البدائية، حيث كانت تمتزج الموسيقى بالكلام والرقص والحكي، ولا يقتصر هذا الإقتران بين المسرح والموسيقى على المسرح الغربي، بل نجده في كثير من التقاليد المسرحية في أصقاع مختلفة من العالم، مثل المسارح الآسيوية المسارح الإفريقية... وإذا كانت هذه الممارسات المسرحية تتفق في توظيف النسق الموسيقي، فإنها تختلف - بالمقابل - في كيفية توظيفه، وفي الدور أو الأدوار الموكولة له في العرض المسرحي، ففي الوقت الذي تعتمد فيه بعض المسارح على الموسيقى اعتمادا كلياً، كما هو الشأن في بعض المسارح الآسيوية، وفي بعض أنواع المسرح الغربي، شأن الأوبرا والبالي، فإن مسارح أخرى توظف الموسيقى توظيفا عرضيا، كما هو الحال في معظم أنواع المسرح الغربي واتجاهاته، القائمة على النص الدرامي المكتوب، وفي الحالة الأخيرة تكون وظيفة الموسيقى الأساسية هي المساهمة في نقل محتوى النص الدرامي - أي الحكاية - إلى المتفرج، ولعل السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام هو: كيف تدل علامات النسق الموسيقي؟ هل تشتغل بالكيفية نفسها التي تشتغل بها العلامات اللسانية؟

¹ - عبد الوهاب شكري، الإضاءة المسرحية، ص 242.

يجيب " بنفينيست" (E. Benfeniste): " تبدو أهم الاختلافات بين اللغة والموسيقى في طبيعة علاماتها، وطريقة اشتغال كل منهما، فمادة الموسيقى هي الصوت، الذي يتخذ طابعا موسيقيا عندما يعين ويصنف باعتباره " نوطات"، وليس في الموسيقى علامات شبيهة بعلامات اللغة مباشرة...¹ فالعلامة الدنيا في الموسيقى هي " النوتة"، لكنها لا تكتسب قيمتها التقابلية إلا داخل سلم للأنغام (une gamme)، وبذلك فهي تملك بعد سيميائيا (مادام لها موقع محدد داخل النسق)، أما تركيبها فهو حر، لا يخضع لأي قواعد " نحوية" ثابتة، إذ يتوقف في جانب كبير منه على اختيارات العازف.

على أن أهم فرق بين علامات اللغة وعلامات الموسيقى هو أن، علامات النسق الأول تملك دالا ومدلولاً، أي تحكمها شفرة، في حين أن علامات النسق الثاني تتألف من الدال فقط، ولا مدلول لها، ومن ثم فهي لا تشكل سوى نسق²، وهي حقيقة يكاد يتفق حولها كل المهتمين، فهذا " سترافينسكي" يقول: " لا تستطيع الموسيقى بطبيعتها التعبير عن أي شيء (...) فالتعبير لم يكن أبدا خاصية من خصائصها الداخلية..."³ ويقول " بوليز" (Boulez): "الموسيقى فن غير دال"⁴، بيد أنه إذا كانت العلامات الموسيقية غير دالة، فإن الملفوظ الموسيقي لا يعدم الدلالة، وهي دلالة رمزية، يستشفها المتلقي من الملفوظ، بكامله، ومادام الأمر كذلك، فإن النسق الموسيقي يمكن أن يؤدي وظائف سيميائية كثيرة في العرض المسرحي، من قبيل:

وظيفة إعدادية: وتكون حين تلعب الموسيقى دور الوسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخيلي في بداية العرض⁵.

- وظيفة تعبيرية: إذ تستطيع الموسيقى الإيحاء بشعور أو انفعال أو مزاج، فيوحي مقطع الموسيقى بالحنان أو القلق أو الخوف أو السخرية... كما أنها تصور حالة الشخصيات النفسية، وإبراز تطورها خلال العرض.

- وظيفة تأشيرية: تتمثل في الإحالة على مكان جغرافي أو عصر من العصور، وهكذا يمكن أن تحيل مقطوعة موسيقية على بلد محدد أو ثقافة معينة: عربية/ هندية/ صينية... أو على انتماء اجتماعي: موسيقى العامة/ موسيقى النخبة... كما أنه تساعد على التعرف على موقف درامي، وذلك بتخصيص

1 -E.Benveniste، Problèmes de linguistique générale، Gallimard، Paris 1975،p.54،55

2 - E.Benveniste، Problèmes de linguistique générale،(op.cit)،p.58.

3 -I.stavinsky، Chroniques de ma vie، Danoél، paris 1972،P.110.

4 - P.Boulez، Points de repère، christian Bourgois، Paris 1985،p.18.

5 - T.Kowzan، Littérature et spectacle، (op. cit)، p 202،203.

المكان من الناحية الخلقية والتاريخية، وإبراز علاقة الشخصيات به، سواء أكانت هذه العلاقة إيجابية أم سلبية، وفي هذه الحالة تشتغل الموسيقى باعتبارها سمعياً، يدعم الديكور البصري، أو يقوم مقامه.

- **وظيفة حكائية:** وذلك حين تستعمل لتمييز شخصية من الشخصيات، بحيث تصاحب دخولها إلى المكان الركحي أو خروجها منه، فتصبح بذلك علامة دالة عليها تساعد المتفرج على التعرف عليها وتمييزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى، حتى ولو كانت متنكرة، وقد تشكل الموسيقى أيضاً إطاراً إيقاعياً يصاحب حركات الممثلين وإيماءاتهم، لاسيما في المقاطع الراقصة في العرض.

- **وظيفة تركيبة:** وتكون عندما تستعمل الموسيقى للتشديد على موقف من المواقف الدرامية، أو لمصاحبة التطور التيماتي والدراماتورجي للحدث كما أنها قد تصبح نقطة وصل بين مكونات العرض ومقاطعها، تملأ الفراغات، وتشد الأواصر بين مكونات الفرجة أثناء تغيير الديكور أو الملابس بين الفصول واللوحات...

- **وظيفة شعرية:** فالموسيقى لا تكتفي بمصاحبة الحدث في العرض المسرحي، وخدمة التخيل، بل تملأ أحياناً إلى خلق أثرها الخاص، والتأثير في حس المتفرج ووجدانه، بغض النظر عن مكونات الحكاية.

والواقع أن دلالة الموسيقى في العرض لمسرحي ليست محددة بشكل صارم، بل تتوقف على التوظيف الذي يورده المخرج، وعلى علاقتها بالأنساق الأخرى وعموماً فهي إما أن تدعم تلك الأنساق، فتقيم معها علاقات عشوائية، وإما أن تتعارض معها وقد كان "برتولد بريخت" يميل إلى هذا الاختيار الثاني، إذا كان يقابل بين نسق الموسيقى ونسق الكلام، حتى يتسنى له خلق الغريب، ومساعدة الممثل على المحافظة على مسافة بينه وبين الشخصية التي يقوم بأدائها، وقد كان للموسيقى في العرض المسرحي وظيفة أخرى تتمثل في مساعدة المتفرج على استيعاب المغزى السياسي للمسرحية، وترسيخه في ذهنه.

ومن بين ما ينبغي أن يتناوله التحليل السيميائي للنسق الموسيقي في العرض المسرحي مصدرها وتوزيعها في الفضاء وبذلك يمكن التمييز بين:

- الموسيقى التي ألقت خصيصاً للعرض، وتلك التي استعيرت بشكل عرضي، وأدجت فيه للتعبير عن دلالات محددة.

- الموسيقى التي تنبع من التخيل، بحيث تعزفها شخصية أو مجموعة من الشخصيات، وتلك التي تكون خارجة عن النطاق التخيل، تضطلع بعزفها جوق ظاهرة أو خفية، أو هي موسيقى مسجلة.

2- المؤثرات الصوتية:

وهي مجموعة من الأصوات التي تحاكي الأصوات الواقعية للإيهام بالمحيط الصوتي الذي يدور فيه الحدث ويتضمن هذا النسق كل العلامات الصوتية التي لا تدخل في نسق الموسيقى ولا في نسق الكلام، مع استبعاد العلامات الصوتية الصادرة عن الخشبة دون قصد، شأن واقع خطى الممثلين، وصرير الأبواب، والضجيج الناشئ عن تحريك قطع الديكور... وقد وظفت المؤثرات الصوتية في المسرح منذ القدم وكان إنتاجها موكولا للفرقة الموسيقية، ومع اختراع وسائل التسجيل الحديثة، ولا سيما الإلكترونية منها، عرض هذا النسق ثورة حقيقية، فأصبح يلعب دورا دلاليا هاما في العرض المسرحي.

وتنقسم علامات هذا النسق بحسب كيفية إنتاجها إلى علامات تولد بشكل مباشر على الخشبة وأخرى تصدر عن مصدر خفي في الكواليس وهي ترتبط بالحدث الممثل على الخشبة أو بحدث يفترض أنه يجري خارجها.

أما مجال المؤثرات الدلالي فواسع جدا، يتجاوز ربما الأصوات في الحياة الواقعية، نذكر منها:

- **الإحالة على زمان الحدث:** كدقات الساعة لتعيين الوقت مثلا، وأصوات الطيور للدلالة على فصل الربيع... أو مكانه: مثل توظيف صوت الصراخ للإحالة على المناطق المدارية أو الاستوائية، وصوت الدواب للإحالة على الريف، وصوت هدير السيارات للإحالة على الحواضر، وصوت ارتطام الأمواج للإيحاء بالشاطئ...

- **محاكاة أشياء من الحياة الواقعية التي يقتضيها الحدث:** من قبيل صوت القاطرة أو السيارة، ورنين الهاتف... أو محاكاة أفعال أو أنشطة إنسانية كطلقات الرصاص التي تدل على الحرب، وتكسير الزجاج، والحفر...

- **وقد تؤدي وظائف رمزية من قبيل الآذان، الذي يحيل على الديانة الإسلامية، وصوت النواقيس الدال على المسيحية...**

وليس بمقدور المتفرج فهم هذه العلامات إلا إذا كان يملك شفرتها.

ويلزم التنبيه إلى أن علامات هذا النسق لا تشغل منعزلة عن علامات الأنسقة الأخرى، ولكن تتفاعل معها، فتدعمها تارة، وتتعارض معها أخرى، بل إنها تستطيع أن تعوضها في بعض الأحيان، كما هو الحال حين يعوض الديكور الصوتي الديكور البصري.

ثانيا/ قراءة العرض المسرحي الداخل نصياً:

1/ أنساق العلاقات المرتبطة بالممثل

إن هذه الطبيعة المزدوجة للمسرح جعلته يحظى بوضعية متميزة داخل الفنون، فهو يوظف عددا كبيرا من أنسقة العلامات والشفرات، وما تزال الدراسات جارية إلى اليوم لفهم هذا المزيج المركب من الأنساق العلامية التي تشغل فوق الخشبة وفرز عناصرها والكشف عن العلاقات القائمة بينها.

إن المسرح - باعتباره شكلا من أشكال الفرجة - يعد ملتقى لعلامات متعددة: منها ما هو سمعي، ومنها ما يتعلق بالشم، كالعطور والبخور... ومنها ما يتصل باللمس والذوق... مما يفرض على المتفرج استعمال قنوات حسية عديدة بشكل مترام أثناء التلقي، بحيث يحول تلك الرسائل المتناثرة والمتزامنة إلى وحدة متلاحمة دالة، معنى هذا أن المتفرج المسرحي يقوم بنشاط ذهني وتأويلي لا يخلو من إبداعية: فهو يقيم تناسبا بين الدوال الحسية الصادرة عن الخشبة، ومدلولات تتصل بشخصيات الحكاية وأحداثها وفضاءاتها... معتمدا في ذلك على معرفته - الواعية أو اللاواعية - بالشفرات التي يتأسس عليها العرض المسرحي، وإذا علمنا أن الشفرات في المسرح تتسم بالانفتاح والدينامية، خلافا لما هو عليه الحال في بعض أشكال التواصل المغلقة، أدركنا الطابع الإبداعي للفرجة المسرحية، و ما يلاقيه الدارس - ومن ثم المتفرج - من صعوبات في سبيل ضبطها والإحاطة بها، ومادامت هذه الشفرات تتألف من علامات، فإن الحديث عن طبيعة العلامة في المسرح أمر على قدر كبير من الأهمية.

1- طبيعة العلامة المسرحية:

تنقسم العلامة في المسرح مثلما هو الشأن بالنسبة لكل علامة إلى دال ومدلول، وهي تحيل على مرجع، وبناء على ذلك سنتحدث عنها من جوانب ثلاث: يتعلق أولها بجانب الدال، وثانيها بالممدلول، وثالثها بجانب المرجع، محاولين من خلال ذلك الوقوف على خصوصيتها.

أ- الدال المسرحي: يوظف العرض المسرحي دوالا متعددة ومتباينة، تختلف من حيث مادتها وطبيعتها وقواعد اشتغالها، فهو يوظف دوال سمعية وأخرى بصرية وثالثة شمعية... لكن تبقى الهيمنة للدوال السمعية والدوال البصرية، والحقيقة أن مميزات كل منهما ما تزال غير واضحة، وفي حاجة إلى دراسات معمقة، غير أن هذا لم يمنع الدارسين من المقابلة بينهما، وإبراز خصائص كل منهما وسماته، وهي سمات ليست نهائية، بقدر ما هي سمات مهيمنة.

ويمكن إجمال التقابلات بين هذين النوعين من الدوال في:

الدوال البصرية	الدوال السمعية
1- أشكال الأشياء وألوانها وهيئاتها...	1- أصوات يتم التلفظ بها في الزمن
2- تدرك الدوال بحسب تجاوزها المكاني	2- تدرك الدوال بحسب تجاوزها الزماني
3- تملك هذه العلامات ديمومة زمنية في الأغلب	3- انعدام الأصوات فور التلفظ بها
4- بروز المرجع على الخشبة (التعليق)	4- غياب المرجع عن الخشبة (يرمز له)
5- الإحالة المباشرة على المقام	5- المقام غير ظاهر على الخشبة مباشرة
6- تجسيد المعنى	6- تقديم المعنى بواسطة نسق دلالي مجرد

ويظهر التقابل بين النسقين بشكل أوضح في كيفية تركيب علامات كل منهما، ففي المجال البصري تنتظم العلامات حسب أبعاد متعددة وبصورة متزامنة، ذلك بأن التمثيل الأيقوني لشيء ما (الأسد مثلاً) يستلزم تقديمه لنا من خلال أوصافه وسماته وأوضاعه... ونحن ندرك هذه الأمور دون أن نأبه بالترتيب الذي نوجه الرسام أو المصور في تصويرها، كما أننا ندركها دفعة واحدة.

أما العلاقات السمعية فيتم استقبالها الواحدة تلو الأخرى حسب نظام لا صلة له بالعلاقات الموجودة بين عناصر المرجع أو التجربة.

فما يميز الدوال البصرية هو كونها منتشرة في الفضاء، في حين تتميز الدوال السمعية بكونها خطية، أي تدرك بحسب موقعها داخل السلسلة الصوتية، ولعل هذا هو ما يجعلها تخضع لقواعد تركيبية صارمة، ويمكن إجمال مميزات الدوال اللسانية فيما يلي:

- تتخذ العلامات اللسانية طابعا نسقيا، إذ لا نستطيع التحدث بلغة من اللغات إذا كنا لا نملك سوى على علامة واحدة منعزلة.

- يمكن استعمال الدوال اللسانية للحديث عنها هي ذاتها أو للحديث عن علامات نسق دلالي آخر، معنى هذا أنها تستطيع أن تشتغل باعتبارها لغة واصفة لنفسها ولغيرها.

- تتسم العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة بالاعتباطية.

- تهدف أساسا إلى التواصل.

- لها طابع خطي.

- يترتب عن الخاصية السالفة أن العلامات تكون ذات وجود متباعد، أي يستقل بعضها عن بعض، مما يتيح إمكانية المقابلة بينها.

- إنها تخضع لمبدأ التمثيل المزدوج¹.

مقابل هذا تتميز الدوال البصرية بطابعها اللانسقي (asystématique)، وبلا اعتباريتها، وبعدم قابليتها لتحلل إلى عناصرها الدنيا.

إن العلاقة بين الدوال اللسانية والدوال البصرية في العرض المسرحي تطرح قضايا معقدة وشائكة، إذ ما تزال كثير من جوانبها غامضة وخفية، وفي حاجة إلى دراسات وأبحاث معمقة.

وفي معالجتنا لهذه العلاقة نستأنس بما أورده "رولان بارت" في مقالته الشهيرة والمعنونة بـ "بلاغة الصورة"²، والتي تدور حول العلاقة بين العناصر البصرية و اللفظية في الخطاب الإشعاري.

يتساءل "بارت" عن الوظيفة التي تلعبها اللغة حين تحظر إلى جانب الصورة، وي طرح السؤال الآتي: أليست الرسالة اللغوية مجرد حشو وتكرار للمعلومات الواردة في الصورة؟ أم أنها تضيف لها معلومات جديدة؟ ويجمل "بارت" هذه الوظائف في اثنتين هما: الترسيع "L'ancrage" والتدعيم "Le relais".

فعلى مستوى الدلالة الحرفية للرسالة، يساعد الكلام على التعرف على مكونات الصورة وإدراك عناصرها، وبذلك فهو يساعد المتلقي على انتقاء هذه العناصر عوض تلك، والتركيز عليها في عملية الإدراك.

أما على مستوى الدلالة الإيحائية الرمزية فإن العناصر اللفظية توجه تأويل المتلقي، وذلك بالقضاء على تردده بين الدلالات العديدة التي تحملها الصورة، لاسيما وأن الصورة تتسم بالتعدد الدلالي "Polysémique"، فالكلام إذن يمارس سلطة توجيهية على المتلقي³. ويسمى "بارت" هذه الوظيفة ترسيخا.

1 - G. Mounin ، Introduction à la sémiologie ، ed Minuit ، Paris 1970، p76.

2- R. Barthes ، Essais critiques، L'obvie et l'obtus ، Coll ن Tel quel ، Paris ، Seuil 1982 ، p25-42.

³ - المرجع نفسه، ص30، 31.

وقد يلعب الخطاب اللغوي وظيفة مغايرة في الرسالة الأيقونية، إذ يضيف لها دلالات جديدة غير حاضرة فيها، فتكون العلاقة بينهما آنذاك تكاملية ويدعو "بارث" هذه الوظيفة تدعيما والواقع أن هاتينوظيفتين لا تقصى إحداها الأخرى أمر لا يخلو من دلالة، فهو يسعف في تبين خصوصية النوع الخطابي الذي تنتمي إليه الرسالة، فعندما تغطي وظيفة الترسيع لا يكون حصول المتلقي على الدلالة مكلفا، لأن معرفته باللغة لا تشكل شرطا لازما لإدراك فحوى الرسالة، أما عند هيمنة وظيفة التدعيم، فإن المتلقي يكون في حاجة إلى معرفة باللغة وإلا لكان إدراكه لدلالة الرسالة جزئيا وغير مكتمل.

يمكننا القول مما سلف أن الوظيفة المهيمنة في العرض المسرحي هي وظيفة التدعيم، فاللغة فيه - التي تكون على شكل حوار- تقيم مع العناصر البصرية علاقة تكامل، فهي لا تكتفي بتكرارها واستنساخها، بقدر ما تغنيها بدلالات جديدة، فتحقق بذلك وحدة الرسالة على مستوى أعلى، هو مستوى الحكاية.

ب - المدلول المسرحي:

يعرف "سوسير F. Saussure" المدلول بأنه المفهوم أو الصورة الذهنية التي تناسب الدلال في العلامة، ويطرح مدلول العلاقة في المسرح العديد من القضايا، منها: هل تملك العلامة المسرحية مدلولاً بالمعنى الدقيق للمصطلح مثلما هو الأمر بالنسبة للعلامة اللسانية؟ هل للعلامة المسرحية مدلول واحد؟.

الواقع أن العلامة المسرحية لا تملك مدلولاً محدداً بشكل مسبق، بل تستقي مدلولها انطلاقاً من السياق الذي توظف فيه، وبالنظر إلى العلاقات التي تربطها بالعلامات الأخرى، فمدلولها إذن مدلول سياقي ناتج عن التفاعلات القائمة بين العلامات المختلفة في العرض المسرحي.

ويترب عن هذا أن أهم خاصية تميز العلامة في المسرح هو تعدد دلالتها "La Polysémie" ولا يعزى هذا التعدد في الدلالات إلى حضور المدلول الواحد في أنسقة مختلفة في الآن ذاته فحسب، بل يعود أيضا إلى حضور دلالات مصاحبة له ومرتبطة به ذلك بأن دلالة العلامة المسرحية تتعد المعاني التقريرية المباشرة إلى المعاني الإيحائية الرمزية "La Connotation"¹.

ثم إن من بين خصائص المدلول المسرحي أن علاقته بالدال ليست نهائية وثابتة، وهذا ما سمي بالدينامية أو التحويلية "La Mobilité ou la Dynamique" فالدال الواحد يمكن أن يحيل على

1- P. Pavis ، Problèmes de semiologie théâtrale ، ed P-U-Q، Montreal 1976، p48،49.

مدلولات متعددة تبعا للتوظيف الذي ورد به. فما يبدو أنه صندوق في مشهد من المشاهد قد يصبح مكتبا أو منصة في مشهد آخر¹.

ج- المرجع المسرحي:

ويقصد به في الاصطلاح اللساني ما تحيل عليه العلامات من أشياء في التجربة الخارج لسانية، أي في العالم الواقعي، غير أن لفظة أشياء تبدو فضفاضة وعديمة الدقة لأن المرجع يشمل أيضا الأفعال والصفات والأفكار المجردة.

والأمر ذاته بالنسبة لعبارة "العالم الخارجي"، فهي في حاجة كذلك إلى توسيع لتشمل أيضا العوالم المخيلة والعوالم الممكنة.

يميز بعض فلاسفة اللغة بين المرجع والمعنى، فالعلامة اللسانية في رأيهم لا يكون لها مرجع إلا إذا استعملها متكلم معين في مقام محدد (أي في زمان ومكان محددين).

أما إذا استعملت استعمالا عاما فلا يكون لها مرجع، بل معنى فقط كأن نقول مثلا: طفل، حيوان، هو...² وإذا كان علماء اللسان البنيويون من أمثال "سوسير" يميلون إلى إقصاء المرجع من مجال اهتماماتهم باعتباره غريبا عن اللغة، فإننا لا نستطيع القفز عليه في المسرح.

تطرح دراسة مرجع العلامة في المسرح قضايا عديدة، من قبيل: ما وضعية المرجع في العرض المسرحي؟ هل يمكن الحديث عن مرجع بصري وآخر لساني؟ ما العلاقة بينهما؟ هل تشكل عناصر العرض مرجعا لعلامات النص؟ ليس القصد هنا تقديم إجابات نهائية عن هذه الأسئلة، فهذا أمر أكبر بكثير من طموح هذه الدراسة ومن الهدف العام المتوخى منها، وحسبنا هنا تقديم بعض التوضيحات التي من شأنها مساعدتنا على فهم أعمق لاشتغال المرجع في العرض المسرحي.

يتميز المرجع في العرض المسرحي بوضع خاص: فهو يجمع في الآن نفسه بين المرجع البصري الشاخص على الخشبة والمرجع اللساني المتضمن في الحوار.

¹ - إن أول من عالج هذه الخاصية بعمق هو J. Honzi في مقالته الشهيرة:

La Mobilité du signe théâtral ن traduit dans (travail théâtral) n4 juillet 1971.

2- T. Todorov ، O . Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage ، Paris ، Points Seuil 1972 ، p 318.

وهو يملك وضعاً مزدوجاً: فمن جهة يتطابق العرض مع مرجع النص الدرامي، ومن جهة ثانية تشكل علامات العرض ومرجعها الشيء نفسه، فالمرجع في العرض المسرحي -خلافاً لما هو عليه الأمر في العديد من الفنون التخيلية اللغوية كالرواية مثلاً، التي تتم فيها الإحالة بواسطة الكلمات- يكون حاضراً على الخشبة.

وتشكل هذه الخاصية سمة مميزة للعلامة المسرحية، ويطلق عليها "الإبانة l'ostention"¹ فهي تنهض بجانب مهم من دلالة العرض المسرحي، لكنها لا تكون أبداً خالصة بل ترد دائماً مصحوبة بالكلام والموسيقى والإيماء.

على أن العرض لا يشكل واقعاً مستقلاً بذاته، بل هو أيضاً علامة تخيل على مرجع غائب قد يكون واقعياً أو متخيلاً ولعل ما يفرض هذا الانفتاح على الواقع هو قيام الفن المسرحي -منذ القديم- على المحاكاة و "الإيهام بالواقع".

فهو ينقل أحداثاً ووقائع وشخصيات شبيهة بتلك التي نجدها في الحياة الواقعية، لكن لا مجال للخلط بين المسرح، بوصفه ممارسة فنية، وبين الواقع مهما كان حجم الشبه بينهما، فما يدركه المتفرج على الخشبة بل هو ضعف للواقع يساعد على نشوء التخيّل.

وتذهب الباحثة "آن ايفرسفيلد" إلى أن للعرض المسرحي مرجعاً آخر فضلاً على المرجع التخيلي، وهو العرض ذاته.

ذلك بأن المتفرج يقوم بحركة مزدوجة بين مرجعين: المرجع التخيلي الغائب من ناحية، والمرجع الشاخص أمامه المتمثل في عالم الخشبة المادي المجسد²، من ناحية أخرى.

2- مكونات العرض المسرحي:

إن ما يميز العرض المسرحي -كما مر بنا- هو عدم تجانس المواد السينيمائية التي يوظفها، فهو يوظف السمعيات، البصريّات والروائح... ويقيم داخل كل نوع من هذه الأنواع أنساقاً وشفرات بحيث

¹ - تعتبر الإبانة أكثر أشكال الدلالة بدائية، فعوض أن نجيب طفلاً يسأل عن ماهية الحصاة، بأنها "حجر صغير شكلته المياه"، فإننا نحضر الحصاة ونقدمها له.

2- A. Ubersfeld ، L'école du spectateur ، op cit ، p41.

يتلقى المتفرج في كل لحظة من لحظات العرض رسائل متعددة ومتباينة ومتزامنة يحتاج إلى معالجتها والربط بينها ليتوصل إلى معنى المسرحية.¹

والحقيقة أن هذه "البوليفونية الإبداعية" - كما يسميها بارث - هي التي تجعل أمر دراسة العرض المسرحي أمراً متمنعا، فكيف سيتعامل الباحث - بل وحتى المتفرج اليقظ - مع هذا السيل الجارف من العلامات الصادرة عن الخشبة؟ كيف السبيل إلى إشاعة النظام حيث لا تبدو سوى الفوضى؟ كم هو عدد الأنساق التي تشتغل في العرض؟ هل تخضع للقواعد نفسها؟.

سننطلق في تحليلنا للعرض من اعتماد معيارين أساسيين:

الأول هو حامل العلامة، والثاني هو طبيعة مادة العلامة، أما بخصوص المعيار الأول فمعلوم أن العنصرين الذين لا يكون المسرح بدونهما هما: الممثل والمكان، فقد نجد مسرحا دون ديكور، لكننا لا نجد أبدا مسرحا دون ممثل، فحتى في مسرح الدمى الذي يعتقد أن الممثل غائب فيه فإن الدمية ليست إلا نائب عن الممثل.

أما فيما يتعلق بالمكان فمعلوم أن العرض المسرحي لا يمكن أن يكون إلا إذ توفر حيز مكاني، مهما كان شكله ومهما كانت مقاساته.

أما المعيار الثاني المتعلق بمادة تعبير العلامات، فقد سلفت الإشارة إلى أن العرض المسرحي يوظف مواد تعبيرية كثيرة ومتنوعة: بصرية، سمعية، شمية... لكن أهمها هي البصرية والسمعية لذلك سنقتصر عليهما وتطبيق المعيار الثاني على الأول نحصل على التصنيف الآتي:

- أنساق بصرية مرتبطة بالممثل: الإيماء، حركة الممثل، تعابير الوجه، الماكياج، القناع، تصفيف الشعر، اللباس.

- أنساق سمعية ترتبط بالممثل: كلام، نبر.

- أنساق بصرية مرتبطة بالمكان: شكل المكان وأبعاده، الديكور، الإكسسوار، الإنارة، الألوان والأشكال.

- أنساق سمعية مرتبطة بالمكان: الموسيقى، المؤثرات الصوتية.

3- دور الممثل:

الممثل هو نقطة التقاطع بين عالمين متباينين ومتراپطين: عالم الخشبة الواقعي المادي -الشخص في الآن / هنا-، وعالم التخيل الغائب، أي عالم الحكاية التي تعرضه المسرحية.

فالممثل هو الذي يخلق شروط استحضار هذا العالم التخيلي بزمانه ومكانه، وهو الذي يضطلع بتلاوة كلام الشخصيات، وتشخيص الأحداث... إنه الوسيط بين المتفرج والحكاية بكل مكوناتها، ويتيسر له ذلك عبر إعارة صوته وجسده للشخصية.

والواقع أنه لا تجد الشخصية بناءا مكتملا تلبسه كما تلبس الأزياء، بل هو يعمل على بناءها وتشكيلها، وموظفا في ذلك الإمكانيات البدنية والنفسية والصوتية، وخبراته الاجتماعية والثقافية... ويستلزم التمثيل من الممثل أن يكون عارفا بفن الإلقاء وقادرا على الإبداع من خلال "اللغة، لغات الجسد"... ولعل هذا هو ما يجعل من نشاطه عملا إبداعيا خلقا.

لقد وظف الممثل في المسرح المعاصر بطريقتين متباينتين، تقوم أولاهما على اعتبار الممثل خادما للإيهام والتخيل والمحاكاة، أي باعتباره دالا يبلغ مضمونا سيكولوجيا وأخلاقيا، ويمثل هذا الاتجاه المسرح الغربي الكلاسيكي والمسرح الطبيعي...

أما الطريقة الثانية فتتطرق للممثل بوصفه علامة دالة على ذاتها أولا وقبل كل شيء، شبيهة بالعلامة التشكيلية، فالممثل صنو الراقص والرياضي، تظهر براعته في حسن تدبير حركاته وجسده، وقد تبنى هذا الرأي معظم المخرجين الطليعيين.

والحقيقة أن هذين الاتجاهين لا يتعارضان، بل يتكاملان ويتعايشان، فقد يلجأ الممثل المحاكي إلى الاستعراض، وقد يلجأ الممثل العارض -بالمقابل- إلى المحاكاة والتوهيم.

3-1- الأنساق البصرية المرتبطة بالممثل:

1- الإيماء:

يشكل الإيماء الوسيلة التواصلية الأكثر شيوعا وثراء بعد اللغة في كل الحضارات، ويذهب بعض دارسي الإيماء إلى أنه بالإمكان توليد ما يناهز سبعمائة علامة باليدين والذراعين فقط.

ويستطيع مثل الدراما الهندية إنتاج ما يقارب ثمانمائة علامة أي ما يعادل من الوجهة الكمية المفردات الأساسية لتعلم اللغة الفرنسية أو اللغة الانجليزية، ولا أدل على غنى هذه الوسيلة التواصلية من أن الإنسان يلجأ إليها عندما تعوزه اللغة، كما هو الشأن بالنسبة للصم البكم.

والحقيقة أن دراسة الإيماء ليست بالأمر اليسير، فهي تطرح العديد من القضايا الشائكة والعويصة، ليس في العرض المسرحي فحسب، بل في الحياة اليومية كذلك، ويأتي على رأس هذه القضايا: كيف السبيل إلى تقطيع المتصل الإيمائي؟ ما هي وحداته الدنيا؟ ما هي مستويات التحليل فيه؟ ما المبادئ والمعايير التي يمكن تصنيف الإيماء على أساسها؟ ما الشروط الاستيمولوجية التي يمكن أن تسمح بقيام دراسة علمية للإيماء؟ ما مشروعية استعارة النموذج اللساني في دراسة الإيماء؟

أ- تصنيف العلامات الإيمائية:

يندرج الإيماء في المسرح ضمن العلامات الأيقونية، أي أن دلالة العلامات الإيمائية تنشأ انطلاقاً من المشابهة بين دالها ومرجعها.

فالممثل يحاكي بإيماءاته الحركات والأفعال الواقعية، غير أن هذا النمط من الإيماء ليس إلا حالة من الحالات؛ ذلك بأن الإيماءة يمكن أن تحيل بناء على شفرة تواصلية مشتركة بين الممثل والجمهور؛ وعندها لا تكون الإيماءة استنساخاً للواقع بل بناء أو نموذجاً مجرداً يسمح باستحضار المرجع المقصود، كما هو الشأن في بعض أشكال المسرح الشرقي -الكاتاكاللي مثلاً-؛ حيث تكون معرفة الشفرة الإيمائية شرطاً ضرورياً لمتابعة العرض وفهمه.

ويوظف العرض المسرحي نوعاً آخر من الإيماءات، تختلف عن الأنواع السالفة بكونها لا تحيل إلى على ذاتها (Auto-référentiels) إنها شبيهة بإيماءات الراقص.

ويمكن تصنيف العلامات الإيمائية تصنيفاً آخر يستند على صلتها بالكلام أثناء التواصل، هكذا يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع هي:

- إيماءات التمديد: وهي التي تكمل ملفوظاً لغوياً.

- إيماءات التعويض: وهي التي تعوض ملفوظاً لغوياً، بحيث تغيب اللغة ولا يحضر سوى الإيماء.

- الإيماءات المصاحبة: وهي التي تحضر إلى جوار الملفوظ اللغوي لتدعيمه وتقويته.¹

ب- التقطيع المتصل الإيمائي:

إن ما يميز العلامة الإيمائية هو طابعها الحركي الدينامي، فهي ترد في العرض عبارة عن متصل (continuum) يصعب تقطيعه، وقد استندت معظم المحاولات التي تجاسرت على تقطيع الإيماء على جانب المدلول؛ وهو ما جعل النتائج التي توصلت إليها غير مقنعة، ذلك بأن التحليل العلمي يقتضي اعتماد الدال في التقطيع لا المدلول.

إن تقطيع الإيماء لا يمكن أن يسمح -في الوقت الراهن على الأقل- بتميز وحدات إيمائية محصورة العدد، تتألف منها كل الملفوظات الإيمائية الممكنة، مثلما هو الأمر بالنسبة لفونيمات اللغة.

على أن هذا الأمر لا ينبغي أن يصرفنا عن البحث في تلك "الجملة الإيمائية" التي تمتد طوال العرض المسرحي، ومحاولة تفكيكها، وتعيين الوحدات التي تكونها؛ لأن ذلك من شأنه أن يساعد على فهم أعمق للظاهرة المسرحية، ولكيفية اشتغال الفرجة.

يمكن أن يستعين الباحث في الإيماء المسرحي بعلم حديث النشأة هو علم الكينزياء (La Kinésique) وهو علم ظهر في الولايات المتحدة في النصف الثاني من القرن العشرين على يد عالم الانثروبولوجيا الأمريكي "راي بيردويستل" (Ray Birdwhistell)، وقد انطلق من فرضية مفادها أن التعبير الجسدي يخضع لشفرة ثقافية يكتسبها الإنسان كما يكتسب اللغة، ومادامت هذه الشفرة من نتائج الثقافة، فإنها تختلف من كون ثقافي لآخر، ومن شعب لآخر، والحقيقة أن الاعتماد على هذا العلم الناشئ في دراسة الإيماء المسرحي لا يمكن أن يحقق سوى نتائج محدودة وأولية.

ومرد ذلك أنه يدرس الإيماء في سياق اجتماعي حقيقي وواقعي، في حين يرد الإيماء المسرحي في سياق تخيلي محكوما بخطاب سابق هو الإخراج.

لقد قامت الكينزياء على خلفيتين علميتين: الأولى لسانية، وتتمثل في اللسانيات الأمريكية التوزيعية التي جعلت همها تقطيع الملفوظ اللساني وتصنيف مكوناته، ولعل أهم مسلمة استعارها "بيردويستل" من هذه المدرسة اللسانية هي تلك التي تقتضي التمييز في الظاهرة المدروسة بين عدة مستويات، ودراسة كل منها على حدى، لوضع اليد على تركيبها المعقد، بعيدا عن كل انطباعية أو ذاتية.

1- P.Larthomas ، Le langage dramatique: sa nature، ses procédés ، PUF، Paris 1980 ، p88،92.

وتتجلى الخلفية الثانية في الأبحاث السيكلوسانية الأمريكية التي كان يتزعمها علماء أمثال "ب. وورف" (B. Worf) و"ش. أوسكود" (Ch. Osgood)، والتي وجهته إلى البحث في الصلات بين الإيماء والأنساق التواصلية الأخرى، وذلك للكشف عن ذاتية المستعمل وشخصيته. وقد واجه الكينزياء قضيتين حاسمتين هما:

كيفية التعامل مع النموذج اللساني، وكيفية تحديد وحداته الأساسية، والعلاقات التي تربط بينهما. أما فيما يتعلق بالقضية الأولى، فإن الكينزياء تنطلق من الاعتراف باستقلال الظاهرة الإيمائية، وبإمكانية وصفها بغض النظر عن السلوك اللفظي، على أن هذا الفصل بين الإيماء واللغة لا يحول دون استفادة الكينزياء من علم اللسان، بحيث يستعير بعض مفاهيمه وإجراءاته المنهجية، من قبيل تحليل الظاهرة الإيمائية إلى مستويات، وتعيين وحدات كل مستوى، والعلاقات الرابطة بينها...¹ وهذه هي القضية الثانية.

لقد ميز "بيردويستل" داخل الملفوظ الإيمائي بين مستويات مترتبة تحكمها علاقة احتواء وتضمن، أما أدناها فيتألف من وحدات صغرى شبيهة بفونيمات اللغة، سماها "أحاريك" (Kinés) مثل هز الحاجبين فإذا ما تركبت الأحركة مع مثيلاتها شكلت وحدات من مستوى أعلى هي الحركات (Kinémes) مثل تحريك الرأس.

فإذا ما تألفت الأحركات فيما بينها حصلنا على وحدات أكبر تنتمي إلى مستوى أعلى، دعاها الحركات (Kinémorphemes) قياساً على الصرفات (Morphème) في اللغة الطبيعية، وهي تعادل الكلمات وينتج عن تركيب الحركات فيما بينها وحدات شبيهة بالكلمات المركبة اصطلاحاً على تسميتها بالحركات المركبة (Kinémorpheme complexes) فإذا ما ركبت هذه الحركات المركبة نصل إلى الأبنية الحركية المركبة (Les Constructions Kinémorphiques complexes)².

وقد تعرض الكينزياء للعديد من الانتقادات، منها أنه يخضع لمركزية اللغة الطبيعية ولسيادة اللسانيات؛ وأنه يتجاهل خصوصية الإيمائي، فيعمد إلى تفتيته بشكل اعتباطي؛ كما أخذ عليه تغافل الصلات القائمة بين الإيماء والأنساق التواصلية. لكن على الرغم من هذه المآخذ، فإن هذا العلم يمكن أن يقدم

1- J. Kristéva Legeste pratique ou communication? In langages n° 10، p55-56.

2- J. Kristéva Legeste pratique ou communication? (op. cit) p46-49.

عونا كبيرا للناقد المسرحي في تحليل العرض، شريطة ألا يغرق في التقطيع والتفتيت، وأن يكتفي بالوقوف عند الوحدات الإيمائية الكبرى الدالة.

ج- دلالة الإيماء في العرض المسرحي:

يقع الإيماء في العرض المسرحي في نقطة التقاطع بين التخيل والإنجاز، ولعل هذا هو ما يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه:

- فهو قد يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائنا متفردا جسديا / أو سيكولوجيا. وعندها يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات، فيكررها أثناء أداء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية، ويكفي أن يغير الممثل إيماءاته، ليدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء شخصية أخرى، أو أنه بصدد الشخصية ذاتها متحركة.

إن هذا النوع من الإيماء يرتبط بكيئونة الشخصية، مما يجعله يتسم بالثبات طوال العرض.

- وقد يستغل الممثل الإيماء للتعبير عن الوضع الاجتماعي للشخصية، فيوظف بذلك إيماءات محاكية دالة على العمل أو الوظيفة الاجتماعية... ويرتبط هذا النوع من الإيماء بـ"الفعل" خلافا للنوع السابق المرتبط بالكيئونة؛ لذلك فهو يتسم بالحركية والدينامية، ويعكس التحولات الركحية التي تطرأ على الشخصية.

- كثيرا ما يلجأ الممثل إلى الإيماء للتعبير عن انفعالات الشخصية وعواطفها من فرح وحزن وألم ويأس... وهو يضطلع في هذه الحالة بوظيفة وجدانية، يتعرف المتفرج من خلالها على العمق النفسي للشخصية.

- ولعل أهم وظيفة يقوم بها الإيماء في العرض هي الوظيفة الإشارية (Diéctique)، إذ يساهم في الإفصاح عن المقام التلفظي للخطاب -أي الإطار الزماني والمكاني الذي تدور فيه الحكاية-، وكذا العلاقات بين الشخصيات، وموازين القوى بينهم.

وبالرغم من أن الخطاب اللفظي يتوفر على جهازه الإشاري الخاص به-مثل الضمائر وأسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان...- فإنه لا يستطيع الاستغناء عن الإيماء الإشاري الذي يقوي الإيهام، ويخلق أثر الواقع.

ويمكن أن نلحق بالإيماء أيضا أوضاع الجسد وهيئاته، ويكمن الفرق بينهما في أن الأول دينامي في حين أن الثانية تتسم بالثبات والاستاتيكية، وتشمل الهيئة شكل الجسد وجنسه وسنه وحجمه وعيوبه... وهي أمور ذات أهمية بالغة في المسرح، ذلك بأن هذه المحددات هي التي تتحكم في إسناد الشخصية إلى الممثل.

ولا يخفى ما يواجهه المخرجون من صعوبة في العثور على الممثل المناسب للشخصية، إن هذه المحددات الفيزيولوجية كثيرا ما تشحن بدلالات ومعاني تساهم في تبليغ محتوى المسرحية، هكذا قد يدل شكل جسدي محدد على العجز أو الرجولة أو الشبقية...

أما أوضاع الجسد فالمقصود بها العلاقات بين أعضائه حين يكون في حالة ثبات، وهي تؤدي دلالات مختلفة ومتنوعة من قبيل حالة الشخصية العاطفية والذهنية -فقد يدل وضع جسدي معين على الحزن أو الفرح أو اليأس أو الاستغراق...-، أو تكوينها الخلقي -فقد تدل جلسة ما على سوء الأدب أو على الإجلال والاحترام...-، أو مستواها الثقافي... وقصارى القول إن الأوضاع الجسدية تخضع لشفرة ثقافية واجتماعية تضبط دلالاتها.

وتنجح العلامات الإيمائية إجمالا في الدلالة على مراجعها، إما بناء على مشابقتها بالإيماء الواقعي، فتكون محكومة في هذه الحالة بالشفرة الاجتماعية التي تضبط الإيماء في الحياة ليومية؛ وإما بناء على شفرة مسرحية خاصة، مرتبطة بنوع مسرحي معين -التراجيديا الاغريقية مثلا- أو ممارسة مسرحية محددة مثل بعض المسارح الآسيوية: مسرح "النو" الياباني أو الأوبرا الصينية أو مسرح جزيرة بالي... ويتعلق الأمر هنا بمعرفة مشتركة بين الممثل والجمهور -أي بشفرة- لا يستطيع من يجهلها أن يتابع العرض.

على أن العرض المسرحي يوظف ضربا آخر من العلامات الإيمائية ليست له دلالة محددة، بل لا تحيل إلا على ذاتها وعلى الوجود المادي لعالم الخشبة. إنها أشبه ما تكون بإيماءات الراقص.

ولعل هذا ما جعل الباحثة "آن ايرسفيلد" تطلق عليها اسم "العلامات المعتمدة" (Les Signes Opaques)¹.

وتجدر الإشارة إلى أن دراسة العناصر الكينيزية في العرض ما تزال في بداية الطريق، وأنها تحتاج إلى مزيد من الاهتمام في المستقبل، في جانبها النظري أو التطبيقي، ولا مناص من الاعتراف بأن نتائج هذا العلم، على تواضعها، قد تركت بصمتها على الإخراج المسرحي، ذلك بأن الكثير من المخرجين الكبار

1- A-Ubersfeld، Lire théâtre-ed Sociale ، Paris 1982، p208.

أمثال " روبير ويلسون " و " ريتشارد شيشنر " و " ستيف باكستون " قد استفادوا في إبداعاتهم من نتائج هذا العلم الفتي.

2- حركة الممثل:

تدخل حركة الممثل ضمن أشكال التعبير الجسدي، ويقصد بها تنقلات الممثل داخل مكان العرض - الذي يتجاوز حيز الخشبة أحيانا - / أو نحو الخارج. والحقيقة أن موقع ممثل من الممثلين داخل مكان العرض، وكذا مساراته، تتحدد بشكل علقى، أي بالنظر إلى مواقع الممثلين الآخرين وتحركاتهم، وإلى مواقع المتفرجين، بل وحتى مواقع قطع الديكور¹.

وتشمل حركة الممثل في العرض:

- الأمكنة المتتابعة التي يشغلها في مقابل الممثلين الآخرين والديكورات ومختلف الأشياء الحاضرة على الخشبة والجمهور.

- أساليب التنقل ووسائله المختلفة: مشي بطيء، مشي سريع، جري، السير على الأقدام... الاستعانة بوسيلة من وسائل النقل: حيوان، دراجة، كرسي متحرك...

- كيفية الدخول إلى الخشبة ومغادرتها.

- التحركات الجماعية أو الفردية...

ويساعد جرد هذه الأنواع من الحركات في العرض على تقديم معلومات مهمة عن الشخصية تسير تحليلها الكمي والعالمي، كما أنها تترجم بصريا التحولات والتغيرات التي تطرأ على بنية الحكاية². وتنبغي الإشارة إلى أن الحركة تلعب دورا هاما في تشكيل الدلالة العامة للعرض، وأنها لا تتوفر في الوقت الحاضر على دراسات وأبحاث علمية يمكن أن تسعف الباحث في الإحاطة بكل جزئياتها، والأمل معقود على تطور أحد فروع السيميائيات الذي ما يزال في أطواره الأولى، وهو علم " البونية " (la proxémique).

1 - G. GIRARD، R.Ouellet-Rigault-Univers du théâtre، PUF، Coll، Littérature moderne، paris 1976،p،49.

2 - T.Kowzan، Littérature et spectacle، e-Edition scientifique de pologne، paris، Lahaye-1975،p،188-191.

وهو علم حديث النشأة، ظهر على يد العالم الأمريكي " إدوارد هال " (E.Hall). الذي يذهب إلى أن الإنسان يستغل المكان للتواصل، إذ يخضعه لشفرة ثقافية تتحكم في دلالاته.

3- تعابير الوجه (La mimique):

المقصود بها مختلف هيئات الوجه ومظاهره، ويمكن التمييز داخلها بين تلك التي تكون لإرادية، أي تمليها ضرورات النطق واستجابات السلوك العضوي اللاإرادي، وتلك التي تكون إرادية، أي صادرة عن قصد وإرادة، والواقع أنه يصعب رسم الحدود بينهما.

ويؤدي وجه الممثل وظائف دلالية هامة في العرض المسرحي، فهو يؤشر على سن الشخصية وجنسها ومزاجها وحالتها الذهنية والفكرية... وقد يدل كذلك على انتمائها العرقي والاجتماعي والطبقي... على أن أهم وظيفة دلالية ينهض بها وجه الممثل هي الوظيفة الانفعالية، إذ تنعكس عليه إحساسات الشخصية وانفعالاتها وردود أفعالها اتجاه تصرفات الآخرين وأقوالهم.

وتشتغل علامات تعابير الوجه بالتعاون مع أنساق العرض الأخرى، أو بالتقابل معها، فهي شديدة الصلة بالنسق اللفظي - لاسيما وأنهما يشتركان في الفم - ، إذ تعمل تعابير الوجه على تأكيد مضمون الكلام، أو على نفيه، كأن يفصح الوجه عما يرغب المتكلم في إخفائه، وترتبط تعابير الوجه كذلك بالماكياج والقناع، فإذا كان الماكياج يعمل على تضخيمها وإبرازها في الغالب، فإن القناع يخفيها ويعطلها.

4- الماكياج:

وهو مجموعة من المعالجات والطرائق التي تهيء وجه الممثل وتساعد على التحول إلى شخصية مسرحية.

وتلزم الإشارة إلى أن علامات الماكياج لا تصدر عن الوجه وحده، بل قد تصدر أيضا عن أعضاء جسد الممثل الأخرى كاليدين والساقين... وإذا كانت تعابير الوجه متحركة، فإن علامات الماكياج تكون ثابتة في الغالب.

ويلعب الماكياج أدوارا دلالية كثيرة ومتنوعة في العرض المسرحي يمكن إجمالها في ثلاثة أنواع أساسية هي:

- تفخيم قسّمات الممثل وإبرازها: وهو أمر تفرضه الضرورات التقنية المرتبطة بملابسات إدراك العرض، ذلك بأن المسافة الفضائية الفاصلة بين الخشبة والجمهور كثيرا ما تضطر المتفرج إلى توظيف

الماكياج لإظهار ملامح الشخصية ، حتى يتسنى للجمهور إدراكها، فإذا ما كانت أبعاد القاعة صغيرة، أو كان العرض معدا للتصوير السينمائي، استغنى عن هذا الضرب من الماكياج.

- **خدمة الإيهام:** إذا يساعد الماكياج على اندماج الشخصية في التخيل، فيقدم معلومات عن جنسها وسنها وعرقها ووضعها الاجتماعي وانتمائها السوسيوثقافي... وهو يشتغل هنا بناء على شفرة مستعارة من حياة المتفرج الواقعية، فيضطلع بذلك بوظيفة مرجعية.

وقد يساعد الماكياج على خلق الغرائبي في العرض، مثلما هو الأمر في المسرحيات القائمة الرمزية الحيوانية أو على الخوارق.

- **الوظيفة الجمالية:** قد يشتغل الماكياج في العرض المسرحي باعتباره نسقا مستقلا، يملك قواعده الخاصة، ونجد مثاله في بعض المسارح الشرقية كالأوبرا الصينية ومسرح جزيرة بالي- حيث يحيل كل لون من الألوان على شعور أو نمط خلقي-، أو بعض اتجاهات المسرح الطليعي التي سعت إلى تخليص المسرح من الإيهام والمحاكاة، ويستلزم هذا من المتفرج أن يكون عالما بالشفرة لكي يدرك دلالاته في سياق العرض.

وتجدر الإشارة إلى أن دلالة علامات هذا النسق تتحدد انطلاقا من صلاتها بعلامات الأنسقة الأخرى، ولاسيما الإنارة، فهي تؤثر - كما هو معلوم- على إدراك المتفرج لمكونات الخشبة، إذ قد تجعلها جلية واضحة، أو خفية غامضة، كما أنها تستطيع تغيير طبيعتها- بإمكان الإنارة أن تغير لون الماكياج مثلا-....

5- القناع:

بين القناع والماكياج صلة وثيقة، فكلاهما يتبغي إخفاء الممثل وإبراز ملامح الشخصية، لكن الفرق بينهما عميق، إذ أن الماكياج لا يحجب الوجه تماما، ويسمح بتحريك عضلاته، في حين يخفي القناع الوجه كاملا، أو جزء منه، فيحرم الممثل بذلك من نسقين تعبيريين هما: تعابير الوجه والماكياج، لكنه يقدم له بالمقابل مزيتين ، تتمثل أولاهما في تخليص الممثل مما يصدر عن الوجه من علامات لا إرادية، وتتحلى الثانية في إجباره على تعويض الخسارة الدلالية الناجمة عن تعطيل النسقين باللجوء إلى لغة الجسد، والانتصار للمسرح على التخيل.

ويمكن أن يحيل القناع على نوع محدد من المسرح مثل المسارح الأسبوية أو مسرح الكوميديا الإيطالية... أو على نمط من الشخصيات، وقد يستعمل للتكرار أو الخلق الغريب، أو للسخرية والكاريكاتور وإضفاء الأثر الملهاوي على العرض¹...

6- الحلاقة وتصفيف الشعر:

بالرغم من ارتباط الحلاقة- ويقصد عادة طريقة تصفيف شعر الرأس واللحية والشارب- باللباس والماكياج، فإن ذلك لا يمنع من اعتبارها نسقا مستقلا يستطيع أداء دلالات هامة في العرض المسرحي، فهي تستطيع أن تحيل على انتماء الشخصية الجغرافي أو التاريخي أو السوسيوثقافي أو العرقي للشخصية... ولا ينبغي إغفال اللحية والشارب، إذ بإمكانهما أن يقدمتا معلومات دقيقة بناء على مواصفات مضبوطة مثلما هو الأمر في المسرح الصيني الذي يدل فيه شكل اللحية على الوضع السوسيو اقتصادي للشخصية وانتمائها المهني...

7- اللباس:

ويشمل كل ما يكسو الجسد باستثناء القناع والحلاقة، فهو يشمل الألبسة والحلي، بل حتى بعض الأكسسوارات التي تكون للزينة ولا تكون لها وظيفة استعمالية- مثل الخنجر أو السيف أو المسدس الذي يضعه الممثل في خصره دون أن يستعمله- ويؤدي اللباس في المسرح دلالات مختلفة- كما هو الشأن في الحياة اليومية لواقعية- دلالات عديدة ومتباينة: مثل الجنس والسن و الإنتماء الجغرافي والطبقي والمهني والسوسيو ثقافي والذوق... وله كذلك قدرة فائقة على الإحالة على الإشارة إلى بعض الفروقات الدقيقة بين الشخصيات، وبإمكانه الإحالة كذلك على حالة الطقس والفصل من السنة (شتاء، ربيع، صيف، خريف)...² على أن علامات اللباس قد تشغل عكسيا، فتساعد الشخصية في العرض على التكرار وإخفاء هويتها وجنسها وانتمائها الاجتماعي...

وإذا كان اللباس لا يخلو من دلالة، فإن العري لا يخلو من دلالة أيضا، إذ قد يحيل على حميمية المكان، أو على الانتماء على حضارة أو عصر معين، أو على موقف عقدي أو ديني أو أيديولوجي...

1 - p.pavis، dictionnaire du theatre، ed. sociales، paris 1980،(entrée. Masque)•p239،240.

2 -univers du théâtre_ op، cit، p 78.

3-2- الأنساق السمعية المرتبطة بالمثل:

أ- الكلام: الكلام عبارة عن سلسلة من الذبذبات الصوتية الصادرة عن الجهاز الصوتي للإنسان، والتي تنتقل في الهواء إلى أن تصل إلى أذن المتلقي، وبذلك يكون السمع الحاسة الطبيعية التي لا غنى عنها لإدراك وحدات هذا النسق.

ويحظر الكلام في كل الأنواع المسرحية تقريبا، باستثناء البانتوميم (Pantomime) والبالاي (Ballet)، ويختلف دوره في المسرح عن دور الأنساق العلامية الأخرى، إن المتلفظ بالكلام على الخشبة هو الممثل، وهو يحاول - على الأقل في المسرح القائم على الإيهام - أن يمحو آثار تلفظه لصالح الشخصية، فيبدو الخطاب وكأنه خطابها لا خطابها، فهو إذن يعبر الشخصية لسانه وصوته، ويصبح وسيطا بين المتفرج وبينها، وهو أمر لا يخفي على المتفرج.

إن الممثل متكلم بالدرجة الأولى، فإليه يعهد بالكلام، ومهمته الأساسية هي قول نص مكتوب (أو شفوي) موجود سلفا، أي نقله من الصورة المكتوبة إلى الصورة المنطوقة، وهي عملية ليست بالبسيطة كما يعتقد بعضهم، ذلك بأن قول النص يستلزم القيام بقراءة خاصة له لاستنباط دلالاته الظاهرة والخفية، ثم ترجمتها - أو بالأحرى تجسيدها - صوتيا، مستعينا في ذلك بمؤهلاته الصوتية - من قدرة على التحكم في الصوت وتلوينه، والسيطرة على التنفس... - وخبراته الصوتية السابقة... وهو هنا في حاجة إلى تقنيات الأداء الصوتي، شأنه في ذلك شأن المغني والخطيب والمذيع¹.

يمكن أن يدرس نسق الكلام في المسرح على كافة مستويات اللغة التي حددها اللسانيون: من معجم وتركيب ودلالة وتداول... بحيث يتم تمييز علامات كبرى (Super- signes) لا تخلو من أهمية في إدراك دلالة العرض، فقد يحيل انتقاء تراكيب معينة أو مفردات محددة على انتماء اجتماعي أو سوسيو ثقافي أو تاريخي... فتساهم بذلك في تحديد إطار العرض المكاني أو الزماني أو الاجتماعي...

ب- العناصر اللسانية المصاحبة: وتلعب دورا أساسيا في التواصل اللفظي، إذ تعمل على رفع اللبس عن الملفوظات اللغوية، وتقدم المؤشرات اللازمة لتأويلها، ولعل هذا هو ما يفرض أخذها بعين الاعتبار في دراسة العرض المسرحي.

1 - A.Ubersfeld، L'école du spectateur، (op. cit)،p.211.

وإذا كان "كاوزان" قد حصرها في النبر، فإن من الدارسين من كان أكثر تفصيلاً في تناولها، ونحن هنا سنوزع حديثنا عنها إلى نوعين من العناصر هي: الصفات الفيزيولوجية للصوت - الخصائص النغمية.

1- الصفات الفيزيولوجية: يملك صوت الممثل في العرض سمات مادية مميزة، تصدر بشكل إرادي تارة، فتميز بذلك صوت الشخصية - أولاً إرادي" فتميز الممثل - ويستطيع المتفرج في معظم الأحيان التفريق بين ما ينتمي إلى الممثل وما ينتمي إلى العالم المتخيل، والمقصود بالصفات الفيزيولوجية للصوت:

1-أ- ارتفاع الصوت: وهي خاصية تعلمنا عن جنس المتكلم (الأصوات الرجالية عادة ما تكون خفيفة، في حين تكون الأصوات النسائية حادة) وسنذكر (إذ تكون أصوات الأطفال أحد من صوت النساء).

1-ب- الرنة أو الجرس (Le timbre): وهي سمة شخصية يتميز بها صوت شخص عن آخر، وبذلك فإن هذه السمة غالباً ما تكون علامة طبيعية ملازمة لصوت الممثل، تصاحب الرسالة اللفظية الصادرة عنه، وهي التي تعطيه طابعه الخاص، على أن الممثل يستطيع التحكم فيها وتكييفها مع سمات الشخصية وأوصافها.

1-ج- شدة الصوت (L'intensité): وهي سمة كمية تتصل بمدى الحركة الذبذبية لمصدر الصوت، فكلما كان هذا المدى كبيراً، كانت الحبال الصوتية أشد توتراً، ولعل هذا هو ما يجعل شدة الصوت شديدة الارتباط بارتفاعه¹.

ويمكن أن تحمل شدة الصوت دلالات عديدة ومتنوعة مثل حالة الشخصية الانفعالية (غضب، فرح، خوف...) والصحية (المرض، التعب...)، كما يمكن أن تعلمنا عن طبيعة العلاقة بين الشخصيات (احترام، تهديد، خجل...) وما إلى ذلك.

2- الخصائص النغمية: إن الكيفية التي يقال بها الكلام لا تخلو من دلالة، فهي تضيف دلالات أخرى على المضمون النصي الذي وضعه المؤلف، وتشمل الخصائص النغمية عناصر كثيرة سنقتصر منها على: النبر والتنغيم والإيقاع واللهجة.

1- T.Todorov، O. Duerot، Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage،ed.Seuil، coll، Points، p288.

2-أ- النبر: (Accentuation) وله أهمية بالغة في تحديد معنى الكلمة في بعض اللغات التي يشك فيها سمة مميزة كالإنجليزية، لكنه يلعب دورا هاما كذلك في تحديد دلالة الجمل والمفوضات، فهو قد يتناسب مع بنيتها التركيبية، وقد لا يتناسب، فيؤدي بذلك دلالات متنوعة مثل الإحالة على حالة المتكلم الانفعالية والنفسية أو حالته الصحية... وللنبر أهمية خاصة في النصوص الدرامية الشعرية، إذ يتراجع النبر الذي يحاكي التلفظ في الحياة اليومية لصالح التعبيرية الشعرية¹

2-ب- التنغيم: يستطيع التنغيم أداء معاني ودلالات كثيرة ومتنوعة، فهو يجعل الملفوظ نفسه يدل على الرضا أو الاستنكار أو التوسل أو التهديد أو الإثبات أو الاستفهام... ويذكر أن أحد الممثلين الذين كانوا يشتغلون مع " ستانيسلافسكي " في مسرح موسكو استطاع ذات ليلة أن يؤدي أربعين موقفا انفعاليا أمام الجمهور انطلاقا من التلفظ بعبارة " سيفودنييه فيشيروم " أي " هذا المساء " باللغة الروسية، وذلك بتنويع لونها التعبيري².

والواقع أن هذا المعنى الإضافي الذي يمكن أن تحمله الرسالة اللفظية غالبا ما يصدر عن الممثل الذي يقوم بتأويل/ قراءة خاصة لأقوال الشخصية، وإن كان بعض المخرجين مال إلى الحد من حرية الممثل، فعمد إلى تدوين الكيفية التي ينبغي أن يقال بها الحوار بواسطة رموز خاصة أو بواسطة النوطات الموسيقية³.

2-ج- الإيقاع: إن النبر والتنغيم يخلقان الإيقاع، فيجعلان الكلام سريعا أو بطيئا، متصلا أو متقطعا، منتظما أو غير منتظم...

ويعلمنا الإيقاع عن حالة المتكلم الشعورية والانفعالية، وكذا عن شروط التلفظ: صعوبة النطق، الخوف، الخجل، التردد، التعجل في الكلام الناتج عن القلق، حبسة الفرح العارم...

2-د- اللهجة: (l'accent): ولها دالتان، الأولى هي المد، والثانية هي كيفية النطق بالنظر إلى نطق معياري (مثل لهجة محلية أو رطانة أجنبية بالنظر إلى نطق شائع...)، وهي تخبر عن انتماء

1 - A.Ubersfeld، L'école du spectateur، op. cit، p 216.

2 - T.Kowzan، Littérature et spectacle، op.cit-p185.

3- Ibidem، p،212.

الشخصية- أو الممثل إذا كانت علامة لا إرادية- إلى حضارة أو منطقة جغرافية أو فئة اجتماعية أو سوسيوثقافية... وقد توظف لخلق التغريب في العرض، إذ تدفع المتفرج إلى إرهاف السمع...¹

إن هذه العناصر اللسانية الموازية تكتسي أهمية بالغة في التداول الاجتماعي، إذ تحدد ما يمكن أن نسميه بالأسلوب الصوتي الخاص بشخصية أو مجموعة من الشخصيات، وهي تساعد على تعرف السياق الاجتماعي الذي تدور فيه الأحداث، وعلى طبيعة العلاقة الاجتماعية القائمة بين الشخصيات... ثم إنها محكومة بشفرات اجتماعية محددة تضبط دلالاتها، وهي تختلف من ثقافة لأخرى.

العرض في المسرح الجزائري:

- المسرح الجزائري والجمهور:

أصبح إقبال الجمهور على قاعات العرض كبيرا في هذه الفترة حيث صار يعد بالمئات والدليل 1500 مشاهد الذين تابعوا مسرحية جحا عام 1926م بقاعة الكورسال، كما أنه لم يعد يقتصر على الجزائر العاصمة والبلدية بل انتشرت الحفلات الغنائية عبر الوطن، وفي هذا الشأن يقول **باشطارزي**: "وفي الوقت الذي شهدت فيه العاصمة والبلدية النشاط المسرحي فإن بقية الوطن لم تعرف ذلك، وهذا حتى عام 1932م، حيث انتشرت ابتداء من هذا التاريخ الحفلات الفنية في داخل البلاد لقطع الطريق أمام الحفلات الأوربية التي كانت تنظمها البلديات عبر الوطن تحت اسم (البالية العربي) وظلت هذه الحفلات تنظم غلى ما بعد الحرب العالمية الثانية"².

ولعل ما أكسب المسرح الجزائري قوة هو تخصيصه عروضاً للنساء وأخرى للرجال في فترة كانت فيها الأسر الجزائرية محافظة جدا وتنفر من الاختلاط. كما أن الخرجات المسرحية التي كان يقوم بها إلى مناطق أخرى من الوطن عدا العاصمة والبلدية زادت من اتساع قاعدته الشعبية الأمر الذي أقلق السلطات الفرنسية فأصبحت تحسب له ألف حساب وتشدّد الرقابة على نشاطاته وتحركاته.

1- A.Ubersfeld، L'école du speetateur، op. cit، p 215.

2- Mahieddine bachetarzi، Mémoires نTome (I)، p81.

2- المسرح الجزائري والديكور

لم يكن يوجد في هذه الفترة بين الجزائريين من يقوم بالجانب التقني كالديكور، والإضاءة، والملابس، والإخراج بل كان يعهد بها لبعض رجال المسرح الفرنسيين الذين كانوا يستجيبون لمساعدة رجال المسرح الجزائريين على ابتداء حيل الديكور، لخلق الأجواء المسرحية المناسبة لكل مسرحية، حيث يقول **علالو** حول هذه النقطة المتعلقة بالديكور: "كنا نستعين بالفرنسيين العاملين في المسرح وكانوا ينفذون لنا كل الديكورات والحيل الفنية التي كنا نطلبها منهم ولم يخلقوا أية مصاعب لأننا كنا نعرف كيف نتعامل معهم"¹.

فالديكور بأيدي جزائرية لم يعرفوا المسرح الجزائري إلا في مرحلة تالية.

3- المسرح الجزائري والإعلان

على عكس الديكور، فقد عرف المسرح الجزائري في هذه الفترة الإعلان الصحفي والملصقة الإعلانية لجلب جمهور عريض لمشاهدة العروض المسرحية حيث يقول **باشطارزي** في هذا الشأن: "في عام 1926م كنا نطبع نحو 400 إعلانية لكي تعرض على واجهات المحلات -ويضيف قائلاً- لقد كنا نقوم بالإشهار في الصحف بسهولة، وأحيانا نقوم بنشر إعلاناتنا المسرحية دون مقابل"².

لكن الاتصال الشخصي فيما بين الأفراد وأحاديثهم عن المسرحيات، كان يشكل أيضا دعاية مجانية وفعالة عن دور هذا الاتصال الشخصي في الإشهار والدعاية، يقول **علالو**: "لم تكن هناك دعاية كبيرة فقد كان إقبال الجمهور تلقائيا خاصة وأنا كنا في شهر رمضان، والناس يبحثون عادة في هذا الشأن عن مكان يقضون فيه السهرة، وهناك عامل أساسي يتمثل في أحاديث الناس الذين شاهدوا المسرحيات مع أصدقائهم وجيرانهم، فقد كان هذا العامل أهم من أية دعاية"³.

ثم إن جولات فرقة محي الدين **باشطارزي** المسرحية إلى مختلف أنحاء الوطن أصبحت نوعا من الدعاية المتنقلة للمسرح الجزائري، هذه الأشكال الدعائية تتمثل في مرحلة تالية بإقحام الإعلان الإذاعي من راديو الجزائر عن الأعمال المسرحية التي تعرض بقاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة.⁴

¹ - مجلة حقائق مدينة الجزائر: مجلة حقائق مدينة الجزائر: عدد 39 لشهر جانفي 1986م، ص56.

2 - Mahieddine bachetarzi: Mémoires, Tome (I), p74, 75.

3 - Mahieddine bachetarzi: Mémoires, Tome (I), p91.

4 - Mahieddine bachetarzi: Mémoires, Tome (II), ENAL, ALGERIE, 1984, P 127.

الفصل الثالث:

التلقي المسرحي

أولاً - المتلقي قبل ظهور النظرية الحديثة

يستلزم البحث في نظرية التلقي الحديثة العودة إلى أشكال الدراما الأولى لاستجلاء وعي المؤلف المسرحي (الذي كان يؤدي حرفة المخرج أيضا) بالدور المحوري الذي يمكن أن يؤديه المتلقي، وفاعليته في العملية المسرحية، ورصد حال جمهور المسرح في العصور التالية للعصر اليوناني القديم (الإغريقي)، ومكانته في النظريات الدرامية والنقدية القديمة والحديثة التي سبقت ظهور الدراسات والكتب التي أشرنا إليها في التمهيد.

يرى "دافيد بين D. Bean" في كتابه "الممثلون والجمهور" الأحاديث الجانبية على خشبة المسرح، وغيرها من المواضع المسرحية الأخرى المشابهة في الدراما اليونانية، وتشكل نوعا من العقد الرسمي المبرم بين المؤلف المسرحي والجمهور، إضافة إلى ظهور الدراما كجزء من الاحتفالات الدينية الأثينية كان بمثابة حلقة الوصل بينها وبين التجربة الدينية للمتلقي¹، ويذهب بيتر والكوت P. Walcott في كتابه "الدراما الإغريقية في سياقها المسرحي والاجتماعي" إلى "أن وجود الكورس ضمن الأوركسترا يعكس عدم وجود أي حاجز مادي يفصل المؤدي والجمهور، كما أن وجود تمثال الإله ديونيسوس بين المتفرجين يكشف عن حقيقة أخرى هي عدم وجود حاجز مادي يناظره عدم وجود حاجز روحي أيضا، وبذلك شكلت كل خشبة المسرح والأوركسترا وقاعة المشاهدة وحدة واحدة، وهذا ما نجده أيضا بين الممثلين والكورس والمتفرجين الذين يشاركون جميعا في فعل ديني احتفالي واحد"².

وترى "سوزان بينيت S. Bennett" أن المسرح اليوناني لم يكن منفصلا عن مجموعة البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الموجودة في أثينا آنذاك، وتتضح لها الأهمية الاجتماعية لذلك المسرح من سعة قاعة المشاهدة، فمن بين 14000 شخص كانوا يحضرون احتفالات المدينة بأعياد الإله ديونيسوس، كان جمهور المسرح يمثل الأغلبية، وكان هذا الإقبال يتناسب ووضع أي عمل في

¹ - سوزان بينيت، جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ترجمة: سامح فكري، القاهرة، 1995، ص 20، 21.

² - المرجع نفسه، ص 21.

تعميمه دلالة العلاقات الاجتماعية التي أبرزها المسرح، آنذاك، بوصفه فنا جماعيا يمثل مفهوم الديمقراطية الأثينية¹.

إلا أن التاريخ الذي يرصد حال التلقي المسرحي، يبين لنا أن منزلة المتلقين لم تثبت، أو تحافظ على مستواها في العصور التالية، فجمهور مسرح العصور الوسطى، والقرن السادس عشر، على سبيل المثال، لم يتمتع بالقوة ذاتها التي تمتع بها جمهور المسرح اليوناني، ولكن على الرغم من ذلك ظل هذا الجمهور يؤدي دورا فعالا إلى حد ما، فقد اتسمت هذه الحقبة في تاريخ جمهور المسرح بنوع من المرونة التي سمحت في بعض الأحيان، وبأشكال مختلفة، بمشاركة الجمهور بوصفه مؤديا، إلا أنه مع بداية تأسيس المسارح الخاصة في القرن السابع عشر بدأ ظهور هذا الفصل بين عالم الخشبة المتخيل والجمهور، كما أدى ارتفاع أسعار دخول المسارح إلى تحديد الشرائح الاجتماعية التي تكونه، ومع بداية ظهور السلبية في التلقي، واقتصار الجمهور بصورة متزايدة على النخبة، ظهرت شفرات ومواضع سلوكية جديدة كانت غريبة على المسرح، فجمهور المسرح الانجليزي، مثلا، أصبح أكثر سلبية، وأكثر برجوازية، وباستثناء الأربعين عاما الأولى من القرن التاسع عشر (حين كان جمهور الطبقة العاملة الذي يشاهد العروض واقفا في حفر المسرح يحدث ضوضاء وشغباً) ازدادت هذه السلبية، حتى وصلت إلى ذروتها في النصف الثاني من القرن نفسه، وبعد عام 1850، ومع استبدال مجموعة مقاعد أمامية بحفرة المسرح، أصبح سلوك جمهور المسرح أكثر هدوءا ورصانة، ومما زاد من حدة هذا السلوك بعد ذلك استخدام كاشافات الإضاءة الأرضية في المسارح الخاصة، والتي كانت بمثابة حاجز فعلي فصل الجمهور عن خشبة المسرح².

ولكن تلك الشفرات والمواضع قوبلت في المائة عام الأخيرة بالكثير من التحدي من جانب تيارات مسرحية مختلفة، وهو الأمر الذي أدى إلى إفراز متلق متحرر وفعال³.

وإذا كانت طبيعة الجمهور قد تغيرت، فإن المنزلة الثقافية للحدث المسرحي لم تسلم، أيضا، من التغيير، وإذا كان المسرح لم يسترد أبدا المكانة التي كان عليها منذ الأيام الأولى لليونان، فقد ظل وجوده في الأبنية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية نفسها، إذ إن وجود المسرح وبقائه يرتبط

¹ - المرجع السابق، ص 21.

² - المرجع نفسه، ص 22.

³ - سوزان بينيت، جمهور المسرح، ص 22.

اقتصاديا برضا الجمهور، ليس فقط ذلك الجمهور الذي يدفع ثمن تذكرة لحضور عرض ما، بل، أيضا، أولئك الذي يؤيدون حصول المسرح على دعم مالي من الحكومة، أو من المؤسسات، أو من مصادر أخرى¹، لقد اعترف الجميع بأن الجمهور يمثل جانبا خلاقا في التجربة المسرحية، وسعى إلى مواجهته ودفعه، في أغلب الأحيان، إلى المشاركة بدور مباشر وفعال في الحدث المسرحي، وتبدى هذا الاهتمام الجديد، في حينه، بالجمهور بصورة واضحة في أفكار "فيليبو مارينيتي F. Marinetti" (المجنونة)، مثلا، فقد سعى إلى إثارة دهشة الجمهور وإعجابه بفنه الجديد، ففي ما أسماه بـ (مانفستو)، أو إعلان مبادئ مسرح المنوعات اقترح "مارينيتي marineta" "ضرورة مفاجأة المتلقي دائما، وأخذه على حين غرة، وذلك من خلال استخدام مثيرات متنوعة وغريبة مثل وضع مسحوق على مقاعد المتلقين يجلب العطس، أو يصيبهم بالحكة، أو طلاء تلك المقاعد بمادة لاصقة، أو بيع مقعد واحد لأكثر من شخص بهدف إثارة الشغب والمشاجرات بين الجمهور، وكان مارينيتي في كل ذلك يسعى إلى إزاحة ما يسمى بالحائط الرابع (الوهمي) الذي اتسم مقوماته من شكل الملهى الليلي الذي يخلق مناخا واحدا غير متجزأ يجمع بين المؤدين والمتلقين².

وتلت محاولة "مارينيتي" محاولات أخرى أقل تطرفا، وإن كانت أكثر أهمية لما تركته من تأثير في التنظير والممارسة المسرحية، ومن بين تلك المحاولات ما قدمه المخرج الروسي "مايرهولد Maerhold"، الذي تمرد في كتاباته الأولى على مواضع المسرح الطبيعي ومسلّماته، وأولى المتلقين اهتماما كبيرا في تجاربه الإخراجية، متأثرا بالتحول الأيديولوجي الذي بدأ يعيشه المجتمع الروسي إثر الثورة البلشفية عام 1917.

عمد "مايرهولد"، في إخراج مسرحية (حفلة تنكرية)، التي أعدها عن نص ليرمنتوف عام 1917، إلى استخدام مجموعة من التقنيات لتضخيم الأشياء على المسرح، كأسلوب مبالغ فيه لتقديم زخارف المسرح الطبيعي، هادفا إلى إحداث الأثر المطلوب في الجمهور، كما تركت قاعة المشاهدة مضاءة أثناء العرض، ووضعت مرايا طويلة متاخمة لفتحة البرواز المسرحي من أجل كسر الحاجز بين الخشبة والجمهور، وقد أظهر "مايرهولد" وعيا للتحويلات في الأساس الأيديولوجي للمجتمع الروسي، التي أحدثتها الثورة البلشفية، فكتب بعد ذلك بثلاث سنوات حول إخراج مسرحية (الفجر) قائلا: "

¹ - المرجع السابق ، ص 23.

² - المرجع نفسه ، ص 23، 24.

لدينا الآن جمهور جديد لن يقبل منا أي هراء، فكل متفرج يمثل في حد ذاته روسيا السوفييتية بشكل مصغر] وهو كلام يحيل إلى تصور أيديولوجي لا إلى الواقع[، ومن ثم فما علينا أن نأخذ في الاعتبار ليس اهتمامات المؤلف، بل اهتمامات المتفرج، لقد أصبحت لاهتمامات الجمهور الآن أهميتها الحيوية¹، وترى "بينيت" أن وعي المخرج هذا جعله كمن سبقوه يلقي باللوم مرة أخرى على المدرسة الطبيعية (مسرح موسكو للفن) التي تسببت في منع المشاركة الشرعية للجمهور في الظاهرة المسرحية حينما حصرت علاقته بالخشبة في علاقة العبد بسيده².

ويصف "إدوارد براون E. Brown" تجربة "مايرهولد"، التي أحدثت تغييرات جوهرية في بنية العرض المسرحي، بقوله إنه نزع غلالة الغموض عن تقنيات المسرح، بوصفه جهازا فنيا وعملية فنية، فتخلّى عن كل زخارف المسرح التجاري، مفضلا عليها أساليب إخراج لا تسعى إلى الإيهام، وكذلك مكونات مرئية في السنوغرافيا تحمل دلالات سياسية، مثل اللافئات والمنشورات والممثلين المندسين وسط الجمهور خفية لتوجيه انفعالاته وردود أفعاله- وهي وسائل نعدّها الآن ساذجة جدا، ومعبية- ويدعي "مايرهولد" نفسه أنه حقق في عرضه (كوميديا موسيقية بوليسية)، الذي يقتحم فيه الحدث المسرحي الألواح المتاخمة للخشبة، ما يمكن تسميته بالعقد السياسي بين النص المسرحي والممثل والجمهور، وهو الأمر الذي كان يسعى إليه في مسرحه، لقد وصل عدد المتفرجين الذين شاهدوا كلا من عرض (كوميديا موسيقية) و (الفجر) إلى 12000 متفرج خلال خمسة شهور ويستنتج مؤلفا كتاب "المسرح كسلاح: المسرح العمالي في الاتحاد السوفييتي وألمانيا وبريطانيا" ريتشارد ستوراك R. Sturak، و"كاثلين ماكيري m.Kathleen" أن هذا العدد الكبير من المتفرجين يمثل دليلا حيا على أن مسرح "مايرهولد"، وإن كان قد استبعد الإيهام، تمكن، بمشاركة الجمهور- وهي مشاركة كان يجري التحكم فيها إلى حد معين- من تحقيق ما يصبو إليه من أهداف إضافة إلى هذا كله فإن "مايرهولد" يعد مثالا نادرا لفنان المسرح الذي سعى بشكل جاد إلى تحليل تأثير أعماله في الجمهور، وقد طور، في سبيل ذلك، شفرة خاصة لرصد استجابة الجمهور تتألف من مجموعة وسائل هي: 1- سكوت، 2- ضوضاء، 3- ضوضاء صاخبة، 4- قراءة جماعية، 5- غناء، 6- سعال، 7- طرق أو قرع، 8- شغب، 9- بكاء، 10- ضحك، 11- تنهد، 12- حركة ونشاط، 13-

¹ - المرجع السابق ، ص 25.

² - المرجع نفسه ، ص 25.

تصفيق، 14- صفير، 15- صفير الاستهجان، 16- هسيس، 17- مغادرة المسرح، 18- ترك المقاعد، 19- قذف الأشياء، 20- الصعود إلى الخشبة¹.

ويؤكد "ستوراك" ماكيري **McCreery** أن "مايرهولد" حاول تحرير عروضه المسرحية من سيطرة السرد، وجذب الجمهور، وتحويله من متلق، أو مخاطب سلبي إلى مشارك في عملية الإبداع المسرحي².

وفي هذا الصدد يقول "مايرهولد" عام 1930: " في أيامنا هذه يسعى كل عرض مسرحي إلى تحقيق مشاركة الجمهور، ويراعي هذا في تصميمه، فكتاب الدراما والمخرجون لا يعتمدون فقط على جهود الممثلين والتسهيلات التي تقدمها التجهيزات الفنية لخشبة المسرح، بل يرتكزون، أيضا، إلى جهود الجمهور ومشاركته، إن كل مسرحية نقدمها تقوم على فرضية أنها لن تكتمل حتى لحظة ظهورها على الخشبة، ونحن نفعل هذا بشكل واع، لأننا ندرك أن المراجعة الحاسمة للعرض هي تلك التي يقوم بها المتفرج"³.

وشكل الاهتمام الذي أولاه المسرح الملحمي للمتلقي جزءا عضويا من جميع كتابات "بريخت **Brecht**" النظرية، فقد انطلق من فكرة المواجهة بين فضاءين هما: فضاء المتلقي، وفضاء العرض⁴، وجاء رفضه للمسرح الدرامي الأرسطي، وتقدم بديل عنه هو المسرح الملحمي، لتحقيق جملة أهداف أبرزها " جعل التلقي عملية واعية، وليس انفعالا مجردا"⁵، من خلال استرجاع الوظيفة التعليمية للمسرح- مع تحفظنا على جعلها وظيفة مهيمنة-، وإدخال عناصر التغريب على كل المستويات، ولذلك تعد جهود "بريخت" وإنجازاته في غاية الأهمية لأي دراسة تبحث في العلاقة بين العرض المسرحي والتلقي، وكانت لأفكاره التي قدمت تصورا لمسرح له من القوة ما يجعله باعثا على التغير الاجتماعي، إضافة إلى محاولاته إعادة بعث الحياة في العلاقة بين المتلقي والخشبة.

¹ - المرجع السابق ، ص26.

² - سوزان بينيت، جمهور المسرح، ص 26.

³ - المرجع نفسه ،ص 26.

⁴ - ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص409.

⁵ - المرجع نفسه، ص457.

لقد كان **بريخت** يهدف أساسا من مسرحه الملحمي إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي، لذا كانت كل الإضافات التقنية التي أدخلها تسعى إلى إيجاد ما أسماه بمسرح عصر العلم، وهي الإضافات التقنية ذاتها التي وضعت لدفع المتلقي إلى التأمل والنقد من دون أن يفقد المتعة المسرحية¹.

ويشير "**بريخت**" في "**الأورجانون الصغير**" إلى أن الممارسة المسرحية المعاصرة قد أجهضت العلاقة المباشرة بين خشبة المسرح والمتلقين، فالبنية الاجتماعية المصورة على خشبة المسرح تظهر وكأنها عاجزة تماما عن التأثير في المجتمع (الممثل / قاعة المشاهدة)، ولمقاومة هذا النمط من المسرح يقدم "**بريخت**" مسرحا آخر يقوم على التفاعل المباشر مع الجمهور².

وعلى الرغم من أهمية مفهوم "**بريخت**" للأثر التغريبي، الذي يهدف، فيما يهدف إليه، إلى إثارة وعي المتلقي بغرابة واقعه الاجتماعي وتناقضه، الذي يعرّيه العرض على خشبة المسرح، وإلى إثارة رغبته في تغيير هذا الواقع تغييرا جذريا حتى يستقيم مرة أخرى³، فإنه لم يلق الضوء على استراتيجيات التلقي لدى الجمهور، وتغزو "**بينيت Bennett**" ذلك إلى إساءة قراءة دارسي "**بريخت**" لهذا المفهوم، وترى أن مكن الخلط والبلبل هنا هو تلك المفارقة التي ينطوي عليها المفهوم، فالتغريب بوصفه مسافة بين المتلقي والخشبة، من جهة أخرى، يعد جزءا من عملية لا يجب أن تتعاقب فيها المشاهد المسرحية بشكل متصل، بل يجب أن تفسح للمتلقي المجال للمشاركة بأحكامه، وتدعم "**بينيت**" رؤيتها هذه بقول "**ستيفن هيث S. Heath**" ليس التغريب هو فقط عزل المتلقي عن الفعل الدرامي للمسرحية، ثم إدماجه فعليا بعد ذلك في علاقة توحد عاطفي مع البطل بوصفه حامل الوعي الكلي للعرض، بل هو، أيضا، جعل المتلقي جزءا من عملية التحول مما هو أيديولوجي إلى ما هو حقيقي، من الإيهام إلى الحقيقة الموضوعية، أي إلى التحليل السياسي لأنماط التصوير المسرحي، وأهدافها، وكذلك نشاط المسرحية كلها وفعاليتها⁴.

إذا فالتغريب يسعى إلى تغيير منظور المتلقي الاعتيادي للأحداث الدائرة على خشبة المسرح، من أجل خلق علاقة بينهما قوامها التفاعل المتبادل، وعلى الرغم من سوء الفهم الذي أحاط هذا

¹ - سوزان بينيت، جمهور المسرح، ص 45.

² - المرجع نفسه، ص 46.

³ - نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، ص 167.

⁴ - سوزان بينيت، جمهور المسرح، ص 54.

المفهوم، فإن إسهامات "بريخت" قدمت عددا من المنطلقات التي تتعلق بدراسة المتلقي في المسرح، وقد أسست هذه الإسهامات ممارسة مسرحية متطورة تهتم بعملية الإنتاج والتلقي بشكل واع، ومن ثم أصبح العرض، في هذا السياق، مشروعا تعاونيا بعد أن كان وحدة منفصلة قائمة بذاتها لا تطلب من المتلقي إلا أن يؤدي دور المتلقي فقط وهكذا أصبح له دور نشط يؤديه، وجرى الاعتراف بأهميته المركزية في التجربة المسرحية، كما أن هذه الإسهامات لم تشجع فقط على إنتاج متلق من نوع جديد يضطلع بدور المؤدي حالمًا ينتهي العرض، على حد قول ألتوسير **Althusser**، بل وضعت، أيضا، النموذج السائد للعلاقة التواصلية بين الخشبة والجمهور موضع التساؤل¹.

لقد قيل عن الجدل الأكاديمي الذي أثير حول مفهوم التفرغ إن معظمه ركز على مشاركة المتلقي في العملية المسرحية، وتقتبس "بينيت"، في هذا الصدد، رأيا مفاده أن فكرة المسافة تبرز لنا أن أنماط التلقي المعتادة تتحكم فيها الأيديولوجيا، وأن مسرح "بريخت" يقوض الطريقة التي يشاهد بها الناس العروض المسرحية، والتي تجعلهم يسلمون بما يقدم أمامهم من دون أن يناقشوه من الناحية الاجتماعية².

ولعل مما يقدم دليلا قويا على اهتمام "بريخت" الكبير بالمتلقي، سواء في كتاباته النظرية، أو نصوصه المسرحية، أن أي جدول للمقارنة بين مسرحه الملحمي، والمسرح الدرامي الأرسطي، والذي درج الباحثون على وضعه بشكل تقليدي في معظم الكتب المؤلفة حول "بريخت"، يتضمن العديد من النقاط الخاصة بالمتلقي، أو ما يهدف المسرح الملحمي أن يحققه له، فإذا كان المسرح الدرامي يستغرق المتلقي داخل الحدث على المسرح، فإن المسرح الملحمي يحول هذا المتلقي إلى مراقب للحدث، وإذا كان المسرح الدرامي يثير أحاسيس المتلقي ومشاعره، فإن المسرح الملحمي يدفعه إلى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث والحكم عليه، وإذا كان المسرح الدرامي يقدم للمتلقي تجربة يعايشها وجدانيا، فإن المسرح الملحمي يقدم له صورة للعالم يتأملها عقليا، وإذا كان المسرح الدرامي يسعى إلى تحقيق تماهي المتلقي، أو تورطه في الأحداث، فإن المسرح الملحمي يسعى إلى مواجهة المتلقي بالأحداث مواجهة موضوعية، وإذا كان المسرح الدرامي يثير المشاعر الغريزية لدى المتلقي، ويلعب عليها، خفية، بنعومة، فإن المسرح الملحمي يخرج المشاعر الغريزية إلى النور، ويدفع المتلقي إلى إدراكها

¹ - المرجع السابق ، ص55.

² - المرجع نفسه ، ص57.

بوعيه، وأخيرا إذا كان المتلقي في المسرح الدرامي يشعر بأنه في خضم الأحداث، وجزء من التجربة الإنسانية المقدمة، فإنه يقف في المسرح الملحمي خارج الأحداث ويدرسها.

ولكن نظرة واعية إلى هذه المقارنة تتيح لنا اكتشاف مدى التعسف الذي مارسه أولئك الباحثون للتفريق بين خصائص المسرح الدرامي الأرسطي وخصائص المسرح الملحمي، غافلين، أو متعمدين عدم تلمس وجود عناصر مشتركة بين المسرحين، على الرغم من التباين النظري بين منطلقاهما وأهدافهما.

وإلى جانب ذلك ظهرت مجموعة أبحاث أميريكية (مسحية/ إحصائية) خلال العقود الأربعة الماضية سعت إلى رصد التشكيل الاجتماعي للجمهور التقليدي، بهدف تزويد المؤسسات الثقافية بصور عامة عن المتلقي الاعتيادي، ومن بين تلك الأبحاث: البحث الذي أنجزه كل من "وليم بومول W. Baumol ، ووليم باون W.Bowen" (1966)، وهو يتضمن مسحاً لجمهور المسرح في الولايات المتحدة، وبريطانيا من خلال المعلومات التي وفرتها قوائم مسحية سلمت إلى الجمهور مع برامج العروض المسرحية (نحو 160 عرضاً)، وقد أخلص الباحثان إلى خاصيتين جوهريتين لجمهور الفن: الأولى، وجود نوع من الاتساق الملحوظ في تركيب الجمهور، يختلف من فن إلى آخر، ومن مدينة إلى أخرى، ومن عرض إلى آخر، الثانية، اقتصر جمهور الفن على شريحة بسيطة جداً من مجموع السكان، وهذه الشريحة عادة ما تكون على درجة كبيرة جداً من التعليم، ومن ذوي الدخل العالي، وينتمي أفرادها إلى مرحلة الشباب، العمر¹، وقد شهد المسرح العراقي ابتداءً من منتصف السبعينات وحتى أواخر الثمانينات، توثيقاً مسحياً شبيهاً بذلك، خاصاً بعروض الفرقة القومية للتمثيل في بغداد، وفرق المحافظات التابعة لمديرية المسارح، على الرغم من أنه لم يستثمر كثيراً في كتابة أبحاث أميريكية، باستثناء بحث واحد أو اثنين، وكانت الجهة المسؤولة عن ذلك التوثيق هي المركز الوثائقي للمسرح في المؤسسة العامة للسينما والمسرح، وبجهد خاص وقف وراءه الباحث الراحل "أحمد فياض المفرجي"، وثمة بحث مشترك بعنوان "اقتصاديات الفنون الأدائية" لكل من ثروبسي Therobsi ، وويذرز Withers (1979) يتناول القضايا الاقتصادية التي تواجه صناعة الفنون الأدائية، من خلال مسح للخواص الأميريكية لأولئك الذين يدعمون سوق هذه الفنون، وقد استند هذا البحث إلى العديد من الأبحاث التي وقفت على مسألة الجمهور في أستراليا، والولايات المتحدة،

¹ - سوزان بينيت، جمهور المسرح، ص121.

مع الاستعانة ببعض المعلومات المتاحة عن الجمهور في كندا، ونيوزيلاندا، وبريطانيا¹. وكذلك بحث "الفرانك كوبيتي F. Kopete" بعنوان "العروض والإدراك" (1981)، حلل فيه مجموعة من العروض التي قدمتها "فرقة عرض الناس"، وهي واحدة من فرق مسرح الهامش في لندن، وتوصل إلى نتيجة عامة لا تثير الدهشة، مفادها أن عنصر المخاطرة في حال جمهور المسرح غير التقليدي يزيد بكثير عنه في حال جمهور المسرح التقليدي². وبحث ماري جوردون بعنوان "المسرح والجمهور والإدراك البصري" (1982)، أظهرت فيه، من خلال أنماط عديدة من الأسئلة التي وجهتها إلى الجمهور الفرنسي تتعلق بمشاهدته لثلاثة عروض تمثل اتجاهات مختلفة، أن إدراك الجمهور يعتمد على طبيعة العرض الذي يشاهده، وأن ثمة تشابها في التشكيل الاجتماعي له، فهو غالبا ما يكون من الشباب الذين ينتمون إلى الطبقة المتوسطة، أو العليا، وهو على درجة من التعليم، وما إلى ذلك³.

وجرى التعليق على تحليل "جوردون" لإدراك الجمهور للتجربة المسرحية بأنه يعكس اختلافات دالة في الايدولوجيا ودرجة التقدير، والتذوق الفني، والأهمية التي يسبغها الجمهور على عنصر التسلية، ووجود توقعات وتوجهات مختلفة يتبناها في عملية الاشتباك مع العرض المسرحي⁴. وبحث مشترك لكل من "دايان، وكاتز" بعنوان "المراسم الالكترونية: الأداء التلفزيوني للعرس الملكي" (1985)، يتوصلان فيه إلى استنتاج مفاده أن العرض المسرحي يقدم للجمهور بوضوح كل ما يريد أن يراه، فالعرض المسرحي يتضمن، بالضرورة، التمييز بين دور المؤدين في مساحة منفصلة، ويدعو الجمهور إلى التجاوب مهم إدراكيا وعاطفيا من خلال نماذج محددة مسبقا تقوم على القبول أو الرفض، الاستثارة أو السلبية، وقد يؤدي تفاعل الجمهور مع العرض إلى الارتقاء به، لكن هذا لا يعني أن الجمهور يمثل جزءا من تعريف العرض، بل إن العرض لا يسمح للجمهور بالتدخل في تشكيله، ويشكل وصف هذين الباحثين للدور المحدود لجمهور المسرح نموذجا دالا على تلك التعميمات التي تستخدم، عادة عند الحديث عن جمهور المسرح، فهو نموذج هيكلي عام لعملية التلقي المباشرة الخاصة بنمط مسرحي معين، ولا يأخذ في الاعتبار، مثلا الدور المتغير للجمهور في

¹ - المرجع السابق ، ص 121.

² - المرجع نفسه، ص 124.

³ - المرجع نفسه ، ص 126.

⁴ - المرجع نفسه، ص 184.

كثير من الأشكال المسرحية¹. وأخيرا نشير إلى بحث "لأندريه ويرث" بعنوان "جمهور المسرح في ألمانيا، وبولندا، والولايات المتحدة" (1986) يقارن فيه بين الجمهور في هذه الدول الثلاث، ويستنتج أن الجمهور الأميركي يبدو مختلفا تماما بالنسبة إلى الزائر الأوروبي، الذي نشأ في أجواء المؤسسة المسرحية التي تدعها الدولة، ففي ألماني (الديمقراطية) كانت المسارح التي تتلقى دعما من الدولة تمثل أغلبية كبيرة، ويلحظ أن الميل السائد في الثقافة المسرحية الألمانية ينحصر في إطار التوكيد المنطقي على الرسالة، أو الفكرة وكذلك لا يتخذ الدعم الحكومي للفنون الأدائية شكل الدعم الاقتصادي فحسب، بل يسعى إلى إسباغ المشروع على هذه الفنون من خلال ربطها بنظام تعليمي خاضع للسيطرة الحكومية، وفي بريطانيا يؤدي هذا إلى إيجاد نمط من الجمهور يرتبط بتراث ثقافي معين، وإلى أحادية المنتج الثقافي، وتجريده من تعدديته، ويحدث الشيء نفسه في ألمانيا، فإذا كان الدعم الحكومي يوفر المنتج الثقافي لأعداد كبيرة من الناس، فإنه يقيد نوعية المنتجات المتاحة للاستهلاك، ويحددها بمفهوم الدولة للفن الجيد أو المناسب².

ثانيا- نظرة موجزة لنظريات التلقي المسرحي :

أشرنا في تمهيدنا للبحث إلى أن الاهتمامات المعاصرة بالتلقي المسرحي بدأت في النصف الأول من سبعينيات القرن الماضي، وقد نتج عنها ظهور آفاق جديدة في التنظير المسرحي ركز بعضها على الحاجة إلى تقديم نظرية متطورة حول (التلقي) في المسرح، واقترح بعضها الآخر قراءات متعددة المشارب تمنح من أطر مرجعية فلسفية أو علمية، أو جمالية في سياق دراستها للعلاقة المسرحية بين منتج العرض المسرحي ومتلقيه، فمنها من اعتمد أصحابها على معطيات التحليل النفسي، وخاصة مقولة (النفسي)، مثل "آن أوبرسفييلد A. Oobersfield"، ومنها من تبني أسسا جمالية "كباتريس بافيس"، ومنها من قارب العلاقة من منظور فينومينولوجي (ظاهراتي يعني بدراسة الخبرات بقصد بلوغ ماهيتها أو عللها الجوهرية) "كأندريه إيلبو A. Ilbo"، ومنها من درسها في ضوء علم الاجتماع النفسي "كريتشارد شيشنر"، ومنها من اعتمد على نتائج علم النفس المعرفي (النتائج المتحصلة من دراسة الذاكرة والمعرفة والإدراك، وقياس الانتباه، وحل المشكلات) مثل "ماركو دي مارينيز

¹ - المرجع السابق ، ص 120.

² - المرجع نفسه ، ص 122.

M. Di Marinez"، ومنها من استند إلى أبحاث سوسيولوجية وسايكولوجية وسيمياء الفن¹، إضافة إلى مفاهيم لسانية، ونظرية التلقي "كريتشار دو مارسي".

وقد ذكرنا عناوين مجموعة من الكتب والدراسات التي قدمت مقاربات التلقي المسرحي، وسنحاول في هذا المبحث الوقوف على طروحات بعض منها، وبيان وجهة نظرنا فيها إن أمكن، بإيجاز، على الرغم من أن مثل هذا الإيجاز ينطوي بصورة واضحة على ضروب من الإغفال والإفراط في التبسيط، في حين سنفرد لبعضها الآخر مباحث مفصلة في الفصلين الثاني والثالث.

1- القراءة الأفقية والقراءة العرضية عند ريشار دو مارسي

يميز "دو مارسي" في كتابه "مبادئ سوسيولوجيا الفرجة" بين نموذجين لتلقي العرض المسرحي، يسمي أولهما بالقراءة الأفقية، وثانيهما بالقراءة العرضية، وتتميز الأولى بكونها نموذجاً تقليدياً للتلقي تعتمد أساساً على الانتظام المتلفه للنهائية السعيدة، المصحوب بتورط قوي جداً في الحدث، في هذه الحال يكون اهتمام المتلقي منصباً بشكل جوهري، على الحكاية بتغيراتها وتسلسلها الخفي ونهايتها المتوجة بالتطهير - التحرر في نهاية المطاف-، وثمة إلى جانب ذلك أساس آخر يستند إليه هذا الشكل التقليدي للتلقي يسمح باشتغال الانتظار على نحو ما، ويتجلى في التماهي الذي يصل إلى أقصى درجاته عندما يتعلق الأمر ببطل يتميز بمجموعة من الصفات المثالية، كالقوة والشجاعة والتضحية، وغيرها².

ومن الواضح أن هذا النوع من التلقي يحدث في أنماط محددة من العروض المسرحية التي تستغرق في إيهام المتلقي وتسعى إلى إدماج وعيه ومشاعره في مجرى الأحداث.

أما القراءة العرضية فهي من وجهة نظر الباحث المسرحي المغربي "حسن يوسف" في كتابه "المسرح ومفارقاته"، تقترب في طابعها العام إلى مفهوم القراءة العالمية، أو الناقدة، كما حددها عبد الفتاح كيليطو في كتابه "الأدب والغربة"³، إذ لا يتورط المتلقي من خلالها داخل الحكاية، بل يتحول إلى ملاحظ يثير الأسئلة حول كل العناصر الدالة التي تظهر في العرض، حول ماهيتها ومعناها، ومصدر هذا المعنى، محققاً بذلك قراءة غير متصلة، وباستناد "دو مارسي" إلى السيميائية في

¹ - حسن يوسف، المسرح ومفارقاته، موقع محمد اسليم الالكتروني، من دون ترقيم.

² - المرجع نفسه.

³ - للاطلاع أكثر ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة، دار توبقال للنشر، ط9، 2012، الدار البيضاء، المغرب.

مقارنته للتلقي المسرحي، فإنه يرى أن هذه القراءة العرضية، بوصفها شكلا للتلقي، لابد أن تنطلق، أساسا، من تحديد الموضوع الذي تقرأه أولا، والذي هو المسرح، وعليه يتحدد هذا الفن بوصفه عالما من العلامات، وفضاء مشفرا (أو مسننا).

وفي ضوء هذا التحديد تتحول القراءة العرضية إلى تفكيك وتحليل للعلامات السمعية والبصرية للعرض المسرحي، وهذا الاشتغال على العلامة هو الذي يجعل من هذه القراءة الثانية قراءة منتجة للتغريب، على عكس القراءة الأولى التي هي قراءة اندماجية، ومن أجل إضفاء البعد السوسولوجي على تصوره، يذهب "دو مارسى de Marcy" إلى أن تفكيك رموز العرض المسرحي وعلاماته يجري من خلال إحالتها إلى المجتمع، لأن معناها لا يتأتى من العرض في حد ذاته، بل من العلاقة بين العلامة والمجتمع الذي ينتمي إليه المتلقي، ولذلك فإن الرجوع إلى الحقيقة السوسيو-ثقافية، كإطار مرجعي للعلامة، يعد مرحلة أساسية ضمن القراءة العرضية، ولا يخفى على المثقف المسرحي تأثر "دو مارسى"، في تنظيره لهذا النمط من القراءة، بنظرية "بريخت" في المسرح الملحمي، التي هدفت إلى جعل التلقي عملية واعية وليس انفعالا مجردا، وسعت إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي، وجاءت بإضافات تقنية لدفع المتلقي إلى التأمل والنقد من دون أن يفقد المتعة المسرحية، ولكن تأكيد "دو مارسى" العلاقة بين العلامة والمجتمع الذي ينتمي إليه المتلقي، أو رجوعه إلى ما يسميه بـ"الحقيقة السوسيو-ثقافية" لاستنطاق دلالات العرض ليس صحيحا في جميع الحالات، فنحن حين نتلقى مثلا عرضا يقوم على إحدى أساطير شعوب إفريقيا، أو أمريكا اللاتينية يقتضي، بادئ ذي بدء، لكي نفهمه ونؤوله ونفكك رموزه، سياقاً يحيلنا إليه قابلاً لأن ندركه وشفرات مشتركة كلياً أو جزئياً، بيننا وبينهم، حسب العوامل المكونة لكل فعل تواصلي عند "ياكوبسن"¹، ولن ينفعنا الاستنجاد بالعوامل السوسيو ثقافية في مجتمعنا استنطاق دلالات ذلك العرض، ولعل المتلقي الغربي "يجد صعوبة في استيعاب المنطق الذي تقوم عليه الكثير من الأنماط المسرحية الشرقية"² يدعم ما ذهبنا إليه، إذ أن هذا المتلقي يعتمد، بشكل تقليدي، على مرجعيته الثقافية بوصفها الوسيط الوحيد الذي يمكن من خلاله تفكيك رموز تلك الأنماط المسرحية وعلامته.

¹ - ينظر: ياكوبسن، قضايا الشعرية، ص 27.

² - قاسم بياتلي، دوائر المسرح، ص 133.

إن القراءتين اللتين يميزهما "دو مارسى" لتلقي العرض المسرحي تحيلان إلى مفاهيم عديدة في الألسنية، وتيارات النقد المتأسسة عليها ونظريات القراءة، كالمحور الأفقي، والمحور الاستبدالي الذين يشيران إلى صعيدي العلاقات السياقية والإيحائية بين الألفاظ اللغوية، صعيد المركبات الذي يشكل العلاقة بين الكلمة في الخطاب والكلمات التي تسبقها أو تليها، حيث تظهر الألفاظ في هذه السلسلة متحدة للفعل، حضورياً، يدعمها التعاقب الخطي للغة، وصعيد تداعي الألفاظ الذي يقيم العلاقة بين الكلمة الحاضرة في الخطاب والكلمات المرادفة أو النقيضة المقابلة لها خارج الخطاب، مشكلاً علاقات إيحائية مختلفة بينهما، أما في نظريات القراءة فإن الأولى تحيل إلى القراءة السياقية (ويصطلح عليها أيضاً بالقراءة التقليدية، و المرآوية، والمتواطئة، والخارجية، والكلاسيكية، والبصرية، والاستنزافية، والامتثالية، والسطحية... الخ) التي تقف على ظاهر النص، لا تتجاوزه، مضيقه عليه الأفق، أو مغلقة دائرته ليدور في حدودها، مسفرة كل مكوناته بحسب توجيهات سياقه، وهي قراءة عقيمة تسيء إلى النص أكثر مما تغنيه، وتندرج هذه القراءة ضمن (المقاربة الخارجية) للنصوص. وتحيل الثانية إلى القراءة النسقية (ويصطلح عليها أيضاً بالقراءة العمودية، والاستعارية، والتزامنية، والمنتجة، والداخلية، والخصبة، والعميقة، واللصيقة، والاستكشافية، والمتقصية، والمنشطة، والاستكناهيّة، والمحايثة،... الخ) التي تنفذ إلى عمق النص لتساؤل رموزه وأحاجيه، وتبحث عن الخيوط النازمة لبنيته ونسيجه، وتستكشف حجه، وتملأ فجواته، وتستنتق صوامته، وتفتح على عوالم دلالية واسعة، من خلال رابط جدلي، أو تفاعل وحوار مركب بين قصديته وقصدية القارئ.

وتندرج هذه القراءة ضمن (المقاربة الداخلية) للنصوص وتتميز على العكس من السابقة، بكونها قراءة مثمرة تغني النص إلى الحد الذي تقترب فيه إلى مستوى إعادة كتابته، أو إنتاجه، على وفق ضوابط ومعايير معقولة ومن المعروف أن ثمة اتجاهات ثلثا يوفق بين هذين النمطين من القراءة يمكن الاصطلاح عليه بـ(المقاربة المفتوحة). إن ما نرمي إليه هنا من خلال إحالة القراءتين، اللتين يميزهما "دو مارسى" في عملية التلقي المسرحي، إلى مفاهيم في الألسنية، ونظريات القراءة ليس توافقهما مع هذه المفاهيم، وأنماط القراءة، بل المشكلة التي يثرها اصطلاحه على الشكل الثاني من القراءة بـ(القراءة العرضية)، فلقد ذهب بنا الظن في الوهلة الأولى إلى أن الكلمة حسب لفظها العربي، كما وضعها المترجم، هي صفة مأخوذة من (العرض المسرحي)، ولكننا حين استعنا بالقاموس الفرنسي -العربي اكتشفنا أنها تشير إلى (الشيء العريض) وهذا يعني أن (القراءة العرضية) أقرب في دلالتها الاصطلاحية إلى (القراءة الأفقية) السياقية منها إلى (القراءة العمودية) النسقية، فكيف إذن تكونان،

والحال هذه، نموذجان مختلفين، اختلاف القراءتين السياقية والنسقية؟ لاشك في أن "دو مارسى" يفرق، كما هو واضح في بحثه، بين النموذجين وينحاز إلى النموذج الثاني، بوصفه فعالية تفصح عن نقطة التقاء مقاصد المتلقي بمقاصد العرض المسرحي، وتفاعلهما وتجاوزهما كقطبين أساسيين في عملية التأويل، والاستنتاج ولكن "مقتله" يكمن في عدم اختياره مصطلحا دقيقا للنموذج الثاني من القراءة الذي يفترض أن يشكل ثنائية متعارضة مع النموذج الأول.

2- مكونات العلامة والتغذية الراجعة عند أمبرتو إيكو:

تستند مقارنة إيكو للتلقي في المسرح إلى سيميوطيقا القراءة، التي تشكل جزءا من اهتمامه الواسع في دراسة السيميوطيقا (البرسية) بشكل عام، فقد كان دافعه وراء تأليف كتابه (دور القارئ) مقولة تشارلز ساندروز بيرس Ch. Sanders Pierce عن التولد اللامحدود للعلامات "السيميوزيس اللامتناهية"، إذ تقوم نظرية السيميوطيقية على مبدأ أساس مفاده أن "العلامة تفيد معرفته معرفة شيء آخر"¹ فهي "توجه لشخص ما، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطورا"².

ويصف "بيرس" العلامة الثانية بأنها "مفسرة للعلامة الأولى"³، وحينما تنوب العلامة (أو المصورة) عن شيء ما، وهو موضوعها، فإنما تقوم بذلك من خلال رجوعها إلى نوع من الفكرة التي يسميها ركيزة⁴. لقد قام "إيكو"، انطلاقا من تلك المقولة، بدراسة دور القارئ في عملية إنتاج النصوص، فالقراءة تبدأ باستثارة معجم المعاني المحتملة للمفردات المقروءة والذي يفضي إلى إقامة العلاقات النصية بين وحدات النص وفي أثناء هذه العملية غالبا ما يرجئ القارئ ما يغمض عليه من العلاقات النصية حتى ظهور إشارات نصية توضحه.

ويحدث مثل هذا التنامي أو التطور في العملية القرائية دائما من خلال عملية انتقاء الفهم والتأويل، ويمكن للقارئ استيفاء هذه الأطر من النص ذاته (أي أن معنى كلمة ما يجري التحقق منه من خلال السياق الذي قيلت فيه الكلمة، أو من القواعد التي تحكم الجنس الأدبي (مثل المواضع

¹ - أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 120.

² - تشارلز ساندروز بيرس، "تصنيف العلامات" في: أنظمة العلامات، ص 138.

³ - المرجع نفسه، ص 138.

⁴ - المرجع نفسه، ص 138.

الأدبية)، كما يمكن اكتسابها من خلال الكفاءة التناسية (أي وضع النص في مقابل نصوص أخرى قرأت من قبل)¹. في دراسته (سيميوطيقا العرض المسرحي)، التي يعتمد فيها المنهج ذاته، يرى "إيكو" أن المتلقي في اللحظة التي يتقبل فيها المواضع الإخراجية، يصبح كل عنصر من ذلك العالم الذي جرت صياغته على خشبة (أي في العرض المسرحي) له دلالة.

إلا أنه في إطار الصياغة الإخراجية لا يكون تعامل المتلقي مع التجسيد الخطي للنص فقط، بل مجموعة من الأنظمة العلاماتية التي تتألف من ثلاثة عشر نوعاً من العلامات، كما حددها "تاديوز كوزان" في كتابه "الأدب والعرض المسرحي"، وهي: الكلمات، التعبير الصوتي، المحاكاة بالوجه، الإيماءة، حركة الجسد، الماكياج، أغطية الرأس، الملابس، الأكسسوارات، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، الضوضاء².

ويحدد "إيكو" سمتين مميزتين للعرض المسرحي تؤثران في طبيعة التلقي المسرحي الجماهيري: الأولى عملية تكوين العلامة المسرحية على الخشبة، تلك العلامة التي لا تمثلها اللغة، كما هي الحال في النص المكتوب، بل شيء أو شخص حقيقي، ويرتبط بهذه العملية وعي المتلقي بالمثل، بوصفه ممثلاً (وهذا منظور بريختي أيضاً)، الأمر الذي يعمل طوال الوقت على إبراز حقيقة أن عالم خشبة المسرح هو عالم مخلوق ومتخيل، أما السمة الثانية فالمتلقي حينما ينظر إلى السكير في العرض المسرحي قد يضحك عليه، أو يسبه، فهي عملية التغذية الراجعة، أو قد تتبادر منه ردود أفعال إزاء ردود أفعال المتلقين المحيطين به، ومن ثم فإن الرسائل المسرحية تتشكل، أيضاً، بوساطة عملية التغذية الراجعة التي ينتجها الطرف الآخر من عملية الاتصال³.

ولا يمثل "إيكو" السكير هكذا اعتباطاً، بل جواباً على تساؤل قدمه "بيرس" عن طبيعة العلامة التي تنشأ في موقف مسرحي يتمثل في إتيان جيش الخلاص (هيئة تبشيرية مسيحية تأسست عام 1865) بسكير أمام جمهور من الناس لإظهار مزايا الإقلاع عن الخمر، ويتمثل هذا الجواب بتحليل سيميوطيقى مفاده أن وضع السكير على خشبة المسرح يحوله، على الفور، من مجرد رجل إلى علامة، فهذا السكير في هذا الموقف يمثل الطبقة التي ينتمي إليها، وما نراه أمامنا هو بعض السمات

¹ - سوزان بينيت، جمهور المسرح، ص 92.

² - Umberto Eco, " Semiotics of Théatrical Performanc, p 108.

³ - المرجع نفسه، ص 117.

الأساسية للسكاري... التي اصطلح عليها من خلال شفرات اجتماعية تمثل ما يسميه "إيكو" بالمواضعة الأيقونية.

ويعد اختيار جيش الخلاص لهذا الرجل اختيارا سيميوطيقيا، فهم قد وجدوا فيه الرجل المناسب الذي يعبر عن علامة، تماما كما يختار الكاتب الكلمة المناسبة، ولكن "إيكو" يستدرك موضحا أن ثمة اختلافا هنا بين الكلمة التي تكتب بوصفها علامة، والرجل السكير، فهذا لا يبدو عليه أنه علامة ما، ولكي يقبل بوصفه علامة يجب أن يدرك بوصفه حدثا زمكانيا حقيقيا، وبوصفه جسدا إنسانيا حقيقيا ندركه، ثم يتحول إلى علامة تشير إلى شيء آخر، أو مجموعة من الأشياء¹.

إن النموذج الذي يقدمه "إيكو" يهتم، بشكل واضح، بظاهرة تعدد المستويات الملازمة لأي عرض مسرحي، ولا يمكن فهم دور الجمهور داخل بنية العرض المسرحي فهما كاملا إلا في إطار مجموعة العلاقات المتشابكة بين عناصر هذا العرض².

وإذا جاز لنا إحالة رؤية "إيكو" للعلاقة بين المؤلف والقارئ - المرسل والمتلقي في نموذج الاتصال اللغوي الذي اقترحه جاكوبسن³ إلى العلاقة بين منتجي العرض (كون المسرح يتميز بتعدد المرسلين، كالمؤلف والمخرج والممثلين والفنيين) والمتلقين (الجمهور)، فإن النتيجة ستكون: حينما يجري إنتاج عرض ما، لا لكي يشاهده متلق بعينه، بل لكي تتداوله جماعة كبيرة من المتلقين، فإن منتجي العرض، وفي مقدمتهم المخرج، يدركون أن هذا العرض لن يؤول على وفق رغبتهم، بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها المتلقين بمؤهلاتهم الثقافية بوصفها موروثا اجتماعيا.

وانطلاقا من ذلك فإن فعل التلقي هو تفاعل مركب بين أهلية المتلقي (معرفة الكون الذي يتحرك داخله)، وبين الأهلية التي يستدعيها العرض لكي يتلقى تلقيا اقتصاديا³. وما يقصده "إيكو" هنا بـ (التلقي الاقتصادي)، كما نستجبه من سياق كلامه عن التفاعل بين القارئ والإرث الثقافي والاجتماعي للنص المقروء، وتفريقه بين تأويل النص واستعماله، هو التأويل الذي يحترم خلفية النص الثقافية واللسانية، ويراعي نواياه، التي هي نوايا ذلك المؤلف النموذجي (الذي يختلف عن المؤلف

¹ - سوزان بينيت، جمهور المسرح، ص 94، 95.

² - المرجع نفسه، ص 96.

³ - أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 85، 86.

الفعلي) بوصفه استراتيجية نصية¹، على وفق قواعد وضوابط تأويلية يمكن من خلالها الحسم في صحة التأويل، وفي محاضرة له بعنوان (حول وظائف الأدب) تضمنها كتابه الحديث "حول الأدب" الصادر بالفرنسية عام 2004، يجدد "إيكو" رفضه للتأويل الحر الذي يفتقر إلى ضوابط تأويلية، ولا يحترم مقاصد النص، بقوله: إن "قراءة الأعمال الأدبية ترغمنا على تأدية نشاط قائم على الوفاء والاحترام داخل حرية التأويل. ثمة بدعة (هرطقة) نقدية خطيرة، تسم بطريقة نموذجية حقبتنا هذه، ومفادها أنه يمكننا أن نصنع بالعمل الأدبي ما يحلو لنا، وأن نقرأ فيه كل ما توحى به نزواتنا الأكثر فلتانا من التحكم بها. هذا الكلام غير صحيح، فالأعمال الأدبية تدعونا إلى حرية التأويل، لأنها تقترح علينا خطابا ذا مستويات قراءة متعددة وتضعنا وجها لوجه أمام التباس اللغة والتباس الحياة. على أنه لكي نتقدم في هذه اللعبة، حيث يقرأ كل جيل الأعمال الأدبية بطريقة مختلفة، ينبغي أن نكون مأخوذين باحترام عميق حيال ما وصفته في موضع آخر بمقصد النص". ويضرب "إيكو" في هذه المحاضرة مثالا على التأويل "المهرطق" بأن يزعم شخص ما "أن هاملت تزوج أوفيليا، وأن سوبرمان ليس كلارك كنت"²، ويجزم أن لا أحد يتعامل باحترام مع شخص كهذا، وعلى هذا الأساس فإن "إيكو" يؤكد الجدلية القائمة بين حقوق الأعمال الإبداعية (النصوص أو العروض المسرحية) وحقوق المؤلفين، أو بين قصدية تلك الأعمال (وهي قصدية تقوم على استراتيجية سيميائية) وقصدية متلقيها، على الرغم من إحساسه بأن حقوق المؤلفين فاقت في السنين الأخيرة كل الحقوق³، في إشارة صريحة منه إلى نموذج، أو متاهة التأويل اللامتناهي، والمضاعف الذي جعل من بعض النصوص "مرتعا لسلسلة من القراءات المتشككة، محدثا بذلك حالة ترف تأويلي"⁴، على وفق مفاده أن "كل دال يرتبط بمدلول آخر بحيث لا يوجد شيء سوى السلسلة الدالة المحكومة بمبدأ اللامتناهي"⁵، أو أن النص، كما في تصور "دريدا"، "آلة تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية"⁶،

¹ - المرجع نفسه، ص 87، 88.

² - أمبرتو إيكو، حول وظائف الأدب، ص 21.

³ - أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، 77 - 79.

⁴ - المرجع السابق، ص 63.

⁵ - المرجع نفسه، ص 125.

⁶ - المرجع نفسه، ص 124.

تحدياً منه، أي "دريدا"، لا لمعنى النص فحسب، بل لـ "ميتافيزيقيا الحضور الوثيقة الصلة بمفهوم التأويل، والقائم على وجود مدلول نهائي"¹.

ويجد هذا النموذج التأويلي ضالته الآن، كما يرى "إيكو" فيما يقدمه دعاة التفكيكية من نماذج تأويلية وتصورات نظرية، على أساس "أن من حق القارئ العنيد أن يجد في النص ما يصبو إليه"²، كما يقول "جوفري هارتمان" G. Hartman "وتعود أصوله إلى تيارين فكريين بارزين في الموروث الثقافي الغربي: الهرمسية والغنوصية، وكلاهما نما وترعرع على هامش العقلانية الغربية وضد مبادئها"³.

إن خلاصة ما يذهب إليه "إيكو" في معارضته للتأويل اللامتناهي، الذي يحق للمتلقي ممارسته مع أي نص، أو عمل إبداعي هو أن "الرموز تتكاثر، ولكنها لا تبقى فارغة"⁴، أي لا تبقى من غير مدلولات يمكن تفضيلها وعزلها، بوصفها كذلك دونما التباس، كما تؤكد نظرية "بيرس" في السيميوطيقا.

ثالثاً- مستويات التفاعل في المسرح عند ويلفريد باسو:

يركز ويلفريد باسو في دراسته "تحليل العرض المسرحي" على المستويات المختلفة من التفاعل في إطار الدائرة الاتصالية للمسرح (على غرار الدائرة الهرمينيوطيقية التي اجترحها شليرماخر)، ذاهبا إلى أن التفاعل المسرحي يمثل أهمية محورية بالنسبة إلى المسرح، ويقسم هذا التفاعل إلى خمسة مستويات:

1- التفاعل بين المشاهد، والذي يجري في إطار العالم المتخيل (ويسميه التفاعل المشهدي المتخيل).

2- التفاعل بين المتلقين وهذا العالم المتخيل (ويسميه التفاعل بين المتلقين والخشبة في حيز عالم الخيال).

3- التفاعل الذي يحدث بين أعضاء الفرقة المسرحية (ويسميه التفاعل الحقيقي على الخشبة).

¹ - المرجع نفسه، ص 124.

² - المرجع نفسه، ص 70.

³ - المرجع نفسه، ص 14.

⁴ - المرجع نفسه، ص 136.

4- التفاعل بين المتلقين والممثلين (وهو التفاعل الحقيقي بين المتلقين والخشبة).

5- التفاعل بين المتلقين أنفسهم، أو بين متلقٍ وآخر.¹

وإذا كان المستوى الأول من التفاعل هو الذي يميز المنظور البنيوي، إذ يركز على علاقة الأجزاء أو العناصر أو الوحدات البنائية الدالة بعضها ببعض في العرض بهدف الكشف عن النسق الكلي له، وآلية تحقيق الدلالة، وينظر إلى العمل الفني بوصفه عملية إرسال مكتملة ونهائية، فإن المستويات الثاني والثالث والرابع، كانت محور اهتمام التفكير الغربي طبقاً للمنهاج المتبعة في التحليل، فالعلاقة بين الممثلين والجمهور حظيت باهتمام متباين طوال المراحل التاريخية، كما مر بنا في المبحث الثاني، وركزت الدراسات السيميائية على عمليات توليد المعنى عن علامات الخشبة المسرحية لإلقاء الضوء على العلاقة بين المتلقين والعالم المتخيل، مقررّة أن الجمهور هو كلي الوجود في بنية العرض المسرحي، كما يقول "ميوكاروفسكي Myukarovsky"، وأنه العامل الأساسي في المسرح كالفضاء الدرامي والممثل، لأن كل ما يحدث على الخشبة موجه، بطريقة أو بأخرى، إليه، إضافة إلى أن فعل الخشبة ليس وحده الذي يؤثر في الجمهور، بل الجمهور أيضاً يؤثر في فعل الخشبة.²

كما تتطرق بعض هذه الدراسات إلى التفاعل الذي يحدث بين أعضاء الفرقة المسرحية حينما يتحول الممثل، في لحظة ما، إلى متلقٍ بالنسبة إلى زميله الذي يؤدي دوره، وكذلك الكومبارس الذين لا يكون لهم حضور إلى في أوقات محدودة من زمن العرض، فيصبح الممثلون، في هذه الحال متلقين يتابعون أداء زملائهم على الخشبة مثل الجمهور الجالس في القاعة، فيتفاعلون، بشكل أو بآخر، مع مجريات العرض، ويضحكون في المشاهد الكوميديّة³، بل يحدث في بعض العروض الكوميديّة أن لا يستطيع الممثل منع نفسه من الضحك، وهو يؤدي دوره، على الموقف الكوميدي الذي يحدث أمامه، أو على أداء زميله، كما في عروض النجم الكوميدي المصري "عادل إمام"، وكان للعلاقة التي تربط المتلقين بعضهم ببعض نصيب من البحث على وفق منظورات سوسيولوجية، وتواصلية، وسيميو-سوسيولوجية.

¹ - المرجع السابق، ص 102.

² - ميوكاروفسكي، حول الوضع الراهن لنظرية المسرح "في سيمياء براغ للمسرح"، ص 59، 60.

³ - المرجع نفسه، ص 60.

رابعاً- توجيه المتلقي:

قد يبدو توجيه المتلقي، أول وهلة، كما يشير "بافيس"، وكأنه يباعد بين جماليات الإرسال وجماليات التلقي، إلا أنه يعتقد أن هذا التوجيه يوضع داخل النص كوسيلة ملموسة لاستشارة تلق جيد، ولا يستخدم تعبيراً عن ظاهرة قصدية المؤلف، بل كآلية نصية يجري توظيفها في استراتيجيات معينة للقراءة، (وهذا يسير إلى مفهوم المتلقي الضمني) فالإبهام والوضوح يتجاوران جنباً إلى جنب داخل النص، ولذلك فإن وجود أي موجه لعملية التلقي في النص لا يعد كافياً، إذ أن درجة وضوح هذا الموجه تجاورها داخل النص وآفاق أخرى، تتسم باللاوضوح واللامقروئية، ومن ثم فإن المسألة هي مسألة إدراك للتوجيه الموجود في النص، وللمعايير الأدبية والاجتماعية، الأمر الذي ينتج عنه تغيير وتعديل في عملية القراءة، وتطور في التجسيديات المختلفة، ومما يراه "بافيس" جديراً بالذكر هنا، أن كلا من القارئ والنص يلتقيان عند مدرك ثقافي سابق، أو بنية سابقة يدركها القارئ في الحال حينما يجري توجيهه إلى الأيديولوجيا، أو إلى نصوص أخرى، أما المعايير الأدبية والاجتماعية فهي ترتبط أيضاً بالأيديولوجيا، وعملية التناص، وتطور التقاليد الأدبية والمسرحية، والعلاقات الاجتماعية، وهذا يضمن وجود حركة جدلية بين تجسيد معين (دال / مدلول) وسياق اجتماعي معين، وتعتمد هذه الحركة الجدلية على التباينات في المحتوى الاجتماعي، تلك التباينات التي تؤدي بدورها إلى وجود تباينات في التجسيديات المختلفة¹.

ويؤكد "بافيس" أن آليات توجيه المتلقي في المسرح تتسم بالنسبية فيما يتعلق بقدرتها على التكيف والتعديل من تجسيد إلى آخر، وتختص هذه الآليات بالجوانب الآتية:

1- التوجيه القصصي، وهنا يعتمد المتلقي على المنطق الذي يوجه الخط العام للقصة، محاولاً وضع المشاهد الغامضة في إطار الحكمة.

2- التوجيه الخاص بالشكل المسرحي، وهنا يعتمد المتلقي على معرفته للقواعد البنائية التي تميز الأشكال المسرحية المختلفة.

3- التوجيه الأيديولوجي الذي يقيم من خلال قوانين إمكانية الاقتراب، والوصول نوعاً من العلاقة بين العالم التخيلي للعمل الفني ومرجعية المتلقين.

¹ - المرجع السابق، ص 83.

ويرى "بافيس" أن أفضل مثال على نظرية الاقتراب هو تلك الفقرة من كتاب "جان جاك روسو"، التي تحمل عنوان "خطاب إلى داليمبير"، والتي يقول فيها: "على كل مؤلف يسعى إلى تصوير أشياء غريبة عن قرائه أن يحرص على تكييف ما يكتبه بحيث يناسب القراء ومن دون ذلك الحرص لن يكتب لأي مؤلف النجاح"¹.

ويبدو أن "بافيس" قد تأثر، في تبنيه لمفهوم توجيه المتلقي بشكل عام، والتوجيه الأيديولوجي بشكل خاص، باتجاه التلقي الذي ظهر في ألمانيا الشرقية (مانفريد نومان وأصحابه) والذي يؤمن بالتصورات الماركسية الاجتماعية، إذا كان أصحاب هذا الاتجاه يعتقدون أن على العمل الأدبي أن "يقود التلقي ويوجهه"، أي أن المؤلف يوجه عمله الأدبي وجهة قادرة على إحداث عمليات الاستجابة والتواصل معه، فـ "نورمان" يرى أن العمل الفني هو نتاج نشاط من خلاله يدخل الكاتب، حتماً، في علاقة لا تقتصر على الواقع المعطى له بكيفية موضوعية، بل تشمل السيورة الأدبية والعلاقة بين القارئ والأدب في هذا الاتجاه هي أن الثاني يحمل وظيفة في تصوير المحيط الذي ينتمي إليه القارئ وتصوير صراعاته الداخلية، ومن هنا تنشأ الصلة بين القارئ والعمل الأدبي، فالعالم الذي يصنعه المؤلف لا بد أن يتضمن كيفية لتفاعل القارئ معه.²

ومما يلاحظ على هذه الدراسة أن بعض طروحات "بافيس" وأفكاره تتسم بالغموض والتجريد، وبخاصة ما يتعلق منها بمفهوم التجسيد، الذي يعترف "بافيس" نفسه بأنه غامض إلى حد ما في مقارنته للعمليات التي تحدث خلال عمليتي إرسال النص وتلقيه، وتحمل الترجمة أيضاً بعضاً من هذا الغموض بسبب عدم دقتها وتخطئها في استخدام المرادفات العربية للمصطلحات في لغتها الأصلية، كما أننا نجد تركيزاً على النص المسرحي أكثر من العرض، وهذا يعني أن الاهتمام يتجه إلى نظرية القراءة، ودور القارئ أكثر مما يتجه إلى نظرية التلقي، ودور المتلقي في المسرح؛ وثمة تباين واضح بين العمليتين، ففي الأولى يتعلق الأمر بقراءة خطاب أدبي، وفي الثانية بمشاهدة خطاب بصري / سمعي متغير تنصهر فيه فنون مختلفة.

¹ - ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 122.

² - باتريس بافيس، لغات خشبة المسرح، ص 87، 88.

خامسا - جماليات التلقي:

يطمح "بافيس" في دراسته الثانية "تلقي النص والعرض المسرحي" إلى لقاء الضوء على جماليات التلقي، وتطبيقاتها في المسرح من خلال تمهيد نظري، وقراءة في نص مسرحية "لعبة الحب والصدفة" "لماريفو"، الذي اختاره بسبب وضوحه، كما يقول ليبين علاقة القراءة بالنص، وإلى أي مدى وكيف التلقي الفهم المبدئي له، يميز "بافيس" في البداية بين الاستعمالات المختلفة لمصطلح (التلقي)، فيشير إلى أن ثمة تلقي المشاهد للعرض المسرحي، والنص المسرحي وهو موقف اتصالي عيني، وفرع من فروع علم الجمال يجب أن يتضمن وصفا للعمليات العصبية والجمالية، والظروف الاجتماعية لعملية إرسال الدلالات ويعتقد "بافيس" أن لا غنى عن المعرفة المنقولة بهذه الكيفية لفهم معاني مثل هذا النوع من التلقي الفردي، وثمة أيضا دراسات منفصلة للعمل الفني في أثناء تلقيه على فترات متباعدة، آخذا في الاعتبار مختلف التوقعات والنماذج الفكرية، لأن نظرية التلقي تتعامل مع "تاريخ التلقي" أو "جماليات التأثير الناتج" التي تعرف باستجابة المتلقي في المسرح مقابل استجابة المتلقي في الأدب، فالعمل الفني يظل باستمرار عرضة للتحليل المفصل لأجزائه العاملة، وهو كما يرى "بافيس"، تحليل جرى توصيف أغلب الآليات غير الجوهرية في تكوينه وتوظيفاته، ولكن مسألة تلقي الجمهور له مهمة تماما، باستثناء بعض الأمثلة المعروفة، مثل: التطهير الأرسطي، والطباق والتغريب البريختي، وهما يشكلان مفارقة في النقد المسرحي، فالمسرح أكثر من أي فن آخر يطالب بوسيط حي في عملية التلقي من خلال الحلقة المتصلة بالمثل، وهذا يحدث عند وقوع التجربة الجمالية، على الرغم من أن شرط التلقي والعمل الذي يفسر العرض يفهمان على نحو ضئيل، وهي حقيقة يرى "بافيس" أنها تكشف عن بعض الشكوك حول نظرية التلقي، التي مازالت تتهم بالمثالية لأنها تتمركز حول موضوع الإدراك وتبتعد عن الوصف البنيوي للعرض المسرحي¹.

سادسا - المتلقي وسيميولوجيا الاتصال

يرفض "بافيس" مقارنة نظرية المعلومات وسيميولوجيا وسائل الاتصال للعرض المسرحي بوصفه رسالة مكونة من علامات صادرة عن خشبة المسرح لتلق يجلس في مكان محلل الشفرات (وهو موضوع إشكالي بحث فيه كير إيلام بشكل تفصيلي كما سنرى لاحقا في المبحث الخاص به). ويصف هذه المقاربة بأنها مقيدة ومزيفة لأن المسرح ليس وسيلة ومصدرا للمعلومات المرسله كما

¹ - المرجع السابق، ص 89، 90.

يحدث في الرسالة التلغرافية، كما أنه ليس وسيلة لفظية ذات طبيعة نفعية، بل إنه يظل خطاباً ميتاً من دون التناول التأويلي لعلاقة (القارئ/ المتلقي).

ولذلك يؤكد "بافيس" عدم إمكان تطوير دراسات التلقي على أسس سايكولوجية، أو اعتبارات اقتصادية اجتماعية تقام من خلال المسح الشامل للجمهور المتلقي، فعلى الرغم من أن معرفة المؤثر الذي يستجيب له المتلقي، والمعايير الاقتصادية التي تجعله يصنع ذلك مسألة لها أهميتها، فإن هذه البيانات الإحصائية الكمية لا تلقي الضوء على طبيعة العلاقات الأيديولوجية الجمالية التي تجذب انتباهه.

إن تلقي العمل المسرحي، من وجهة نظر "بافيس"، شيء مباشر ومفيد، ولكن بسبب طبيعة كون المتلقي مواجهاً للعرض المسرحي، ربما ينشأ تصور أن علاقته بالعرض علاقة خارجية ثابتة، أو أنه هدف لإشارات جاهزة صادرة من خشبة المسرح، في حين أن العكس هو الصحيح، إذ يجب محاولة إيصال هذه العلاقة إلى سيطرة تبادلية بين خشبة المسرح والمتلقي، سواء كان التفاعل يحدث مع العرض، أو مع النص في الوعي غير الكامل للمتلقي، فلا يزال موقع المتلقي المواجه للعرض هو أهم شيء (أمام - في داخل - منفصل عن)، في حين أن العمل القائم على موضوع المعرفة هو الذي ينشئ العرض¹.

وفي ضوء ذلك يعد "بافيس" الحديث عن وسيلة اتصال بين المتلقي وخشبة المسرح إساءة لاستخدام المصطلح اللغوي، فإذا كان المتلقي يستجيب للرسالة الصادرة عن خشبة المسرح، والمحددة بنظرية المعلومات، ونظرية وسائل الاتصال فما هي شروط الاستجابة؟ وكيف يحدث التبادل بين المتلقي والممثل إذا كان لكل منهما منطلقاته الخاصة؟ ولكن "بافيس" لا يقدم إجابة وافية على هذين التساؤلين، بل يكتفي بذكر نقطتين تتسمان بالعمومية هما:

1- انتقال القصة من خلال المنظومات الدلالية المختلفة.

2- الحدث، بمعنى كسر الإيهام بين المتلقي والممثلين الذين تكون أجسادهم مثل الدعائم المادية للقصة (وليست القصة نفسها). وإذا كان ثمة أي تبادل بين المتلقي والممثل، فإنه يحدث في أندر الأحوال (المسرح الحي مثلاً) حيث لا يقوم الممثل بأداء دور، بل يقدم نفسه للمتلقي، ويتصل به على مستوى وجهات النظر حول فن الممثل.

¹ - المرجع السابق، ص 91.

ويعزو "بافيس" عدم قدرة سيميولوجيا وسائل الاتصال التي تشغل نفسها بتشكيل العلامات المنقولة من العمل الفني على حصر التبادل بين المتلقي كعميلة جدلية بين المتلقي وخشبة المسرح الواضحة تماما أمامه.

ويرى "بافيس" أن هذه المقاربة السيميولوجية تقطع الدائرة التأويلية، إذ لا يمكن إقامة تبادل مباشر (سواء كان الفعل كوميديا أو تراجيديا) إن لم يشعر المتلقي بأنه قد أستثير من رؤية القيم والإجراءات الفكرية والجمالية، وبذلك تفشل في أن تتطابق مع إدراك المتلقي العادي لها، وترجع أدوات الفهم عنه، فحينما يقوم بمشاهدة فاصل كوميدي لن يفهم شيئا، ولن يضحك على شيء إن لم يواجهه، هو بنفسه خشبة المسرح ككل بمعايره الذاتية، وشعوره بالتفوق على الشخصية الماثلة أمامه على خشبة المسرح، وفي الوقت نفسه تقيمه لهذه العلامة¹.

ومن الواضح أن "بافيس" يتبنى في رؤيته للكوميديا هنا نظرية "نورثروب فراي" التي تذهب إلى أن القارئ، أو المتلقي يرتفع، في المرحلة الخامسة من مراحل الكوميديا (ويقصد بها الكوميديا التي يكون عالمها أشد إيغالا في الرومانسية) فوق مستوى الفعل، ويراه من وجهة نظر عالم أعلى وأنظم². وإذا كان "آيزر" قد رأى أن وضع المتلقي في موقع منفصل عن الأحداث يمكنه من أن يرى نفسه كلاعب لشخصية كوميديّة، وهو دور تدفعه إلى القيام به خبراته السابقة في المشاهدة، فإن "بافيس" يذهب، على العكس من ذلك، إلى أن وضع متلق ما في سياق متوحد مع الشخصية الكوميديّة يخلق نوعا من التبادل مع خشبة المسرح: انسان يضع نفسه مكان الشخصية³.

سابعا- أفق التوقع

¹ - نورثروب فراي، تشريح النقد، ص 237.

² - باتريس بافيس، لغات خشبة المسرح، ص 92.

³ - يأخذ توقع الجمهور في المسرح منحى درامي يتجلى في توقع تسلسل ما للأحداث في المسرحية، وطريقة معينة لحل الصراع، أو الصراعات، في انتظار النهاية، ومن ثم فإن عنصر التشويق يبيّن انطلاقا من هذا التوقع، الثاني منحى جمالي يتجلى في توقع أسلوب ما للعرض وشكله، وصيغة معينة له: مضحك، أو مأساوي، أو تحكمي، أو عبثي. ويمكن أن يؤدي أفق التوقع، بوصفه جزءا من عملية التلقي، إلى الشعور بالرضا حين يتجاوب العرض مع توقع المتلقي أو الشعور بالخيبة لأن العرض يصدّم توقعاته، ويعاكسها، أو إلى الشعور بالمفاجأة حين يقدم العرض شيئا جديدا لا يعرفه المتلقي، فيلعب بذلك دورا في توجيه الاهتمام لنواح جمالية وتكريسها.

ينظر: ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 56.

يبحث "بافيس" في مفهوم (أفق التوقع)¹ انطلاقاً من الأفكار التي قدمها "ياوس" حول هذا المفهوم، بوصفه مفتاحاً يفيد التفكير في العلاقة الحميمة (التبادل) أو (التفاعل) بين العمل الأدبي ومستهلكه، أو بين نشاطي الإنتاج والتلقي الأدبيين، لأنه يشكل الإطار الضروري الذي ينتج عنه فهم المتلقي للعمل الفني، حيث يتكامل ذلك الفهم في تقليد أدبي واجتماعي، فالجمهور يعرض لحالات معينة من التلقي من خلال التفاعل مع الرسائل والإشارات المؤكدة، أو الكامنة، وهي رسائل ذات علاقات ضمنية، وصفات مألوفة تماماً، وتكشف ما قرئ فعلاً، وتدخل القارئ إلى التنازع العاطفي، وتخلق توقعا محددا يتابعها، وهو التوقع الذي يتأكد حينما تتقدم عليه القراءة، أو يصقل، أو يتكيف، أو ينهار بالسخرية منه، فعلى أفق التجربة الجمالية لا يمكن إخضاع العمليات العصبية للتلقي إلى تتابع مشروط ذي تأثيرات ذاتية بسيطة، لأنه تلق موجه، ومنتشر بطريقة متطابقة مع خطة معدة جيداً، كما أنها عملية تتطابق مع النوايا، وموجهة بإشارات يمكن أن توصف وتكتشف من خلال لسانيات النص، لأن علاقة نص معين بالنصوص الأخرى السابقة عليه تعتمد على عملية مبتسرة من الرسوخ والصقل للأفق، ولأن النص يبين للقارئ أو السامع أفق التوقع والقوانين التي جعلت النصوص التي تعلوه في القيمة مألوفة، وهذا الأفق يتحقق ويصحح ويصقل في مجال القراءة.

ويتفق "بافيس" مع "ياوس" على أن اكتشاف أفق التوقع يضع العمل الأدبي في علاقة مع المعايير الأدبية والفكرية، وهي فجوة بين التوقع والعمل الجديد الذي يشرح العمل الأصلي، أو المسافة بين أفق التوقع والعمل الفني، بين ما ظل مألوفاً في التجربة الجمالية، وبين تغير الأفق الذي يتطلب تلقي العمل الجديد، لأن السمة الفنية للعمل الأدبي تتحدد طبقاً لجماليات التلقي، فكلما كانت المسافة أقصر، وكلما كان الذكاء أقل كان ثمة إلزام للتركيز على أفق التجربة المجهولة، واقترب العمل الأدبي إلى مستوى فن المتعة.

ويرى "بافيس" أن هذه الرؤية لأفق التوقع، التي يتطور العمل الأدبي من خلالها، تمتد إلى الأعمال السابقة على وجودها، وهي أعمال ذات قيمة على المستوى الشامل للبنية الأدبية، لذلك يجب ترك مكان لفحص التوقعات داخل العمل الفردي، وتوقعاته التي يقدمها تكوينه، وأطروحاته الفكرية التي تنطق فحسب.

¹ - باتريس بافيس، لغات خشبة المسرح، ص 92-94.

وقد يكون من الضروري أن يوضح مدى معين للتوقعات المتولدة عن العمل الأدبي، ويضرب "بافيس" مثلا على ذلك بأن التوقع العام يضع مسرح "ماريفو" في منظور تاريخي، ويفحص كيفية التحامه بتقاليد (كوميديا السلوك)، التي تنتمي إلى القرن السابع عشر، ويعلن عن إشكالية الدراما البورجوازية، التي يميل فيها الصراع النفسي إلى قابلية الامتصاص داخل منظومة قيم البورجوازي المتطور، وتفتح للفردانية والارستقراطية الطريق لقيم اقتصادية، وتسلسل في سلم الهرم الاجتماعي، لأن منظومة التوقعات في العمل الفني تشكل شفرة ثابتة يمكن أن تبرز، وتنطق من خلال النص موضوع المناقشة، ففي نص (لعبة الحب والصدفة) تحدث التوقات من خلال مشكلة توافق الرغبات الفردية في مواجهة العرف الاجتماعي، فمرة يجري تحديد الفروق المختلفة بين طبقات الناس، ومرة أخرى يجري تحديد البدائل لذلك، وعلى هذا الأساس يرى "بافيس" أن هذا النص، في مجمله، يشكل تنويعات على الخروج على العرف الاجتماعي، وحلا أيضا لذلك التناقض الاجتماعي في النهاية¹.

ويستطرد "بافيس" ليوضح أن جماليات التلقي تعني بافتراض أن كل عمل أدبي هو إجابة عن سؤال يقدم بصورة ضمنية، وعن موقعه في التقاليد الأدبية، وفي واقع عصره هذا "السؤال / الإجابة" يستبعد، أو يمتص كلية في أثناء تخيل العصر الذي قدم فيه السؤال، وذلك من خلال وضوح الإجابة، وعصر آخر (نصوص ما بعد الحداثة مثلا)، إذ يكون السؤال مجرد رسالة، والنص قائم على إمكانية توصيله لها.

ولكن "بافيس" يتساءل: على أي مستوى يجب أن يقدم فيه السؤال، وكيف يمكن أن يكون أدبيا وفكريا، وفي الوقت ذاته "عاما" (بذئنا من وجهة النظر المسرحية)، أو محددًا لكي تؤخذ المشاكل التي تثيرها أية مسرحية في الحسبان؟ ويجيب عن تساؤله بأن السؤال واسع، ويقدم إجابات جديدة، فضلا عن تلك المتضمنة في العمل الأدبي ويضرب مثلا على ذلك بأن السؤال فيما يتعلق بمسرحية "لعبة الحب والصدفة" يمكن أن يكون على النحو الآتي: كيف يمكن لاختلاف الطبقات، والرغبة الجنسية الموجهة إلى شخص محدد، وليس لطائفة اجتماعية، بوصفها مطلبين ملحين أن يتوافقا، وما الذي نفعله حينما يقع فرد في حب من خارج الطبقة التي ينتمي إليها؟ إن الإجابة من وجهة نظر "بافيس" لا تستهلك السؤال، والنص فقط هو الذي يجيب برشاقة من خلال صدفة سعيدة، يتحول

¹ - المرجع السابق، ص 94، 95.

الحدث على الرغم من الأفتعة، وتنشأ علاقة الحب داخل الحدود الاجتماعية لكل شخصية، ويستنتج "بافيس" أن الإجابة الوحيدة الممكنة هي القول إن السؤال مزيف، وأن الإنسان يمكن أن يجذب إلى مكانة الآخر الاجتماعية مهما كانت درجة التخفي، ولكن الإجابة عن سؤال "ماريفو Marifu" حول ديناميكية المجتمع التي يطالب فيها الفرد بحقوقه (حقه في الحب في أقل تقدير) تجعله يقول، أي "بافيس"، إنه لم يكن من الضروري أن يكتب "ماريفو" هذه المسرحية لأن مسرحيات أخرى تناولت الموضوع نفسه، وتفوقت ببراعة¹، وهو قول يثير الاستغراب، فلو كان تشابه موضوعات النصوص المسرحية ينفي ضرورة كتابتها لكان ينبغي للكتاب، طوال تاريخ المسرح، عدم كتابة عشرات النصوص المتشابهة في موضوعاتها، ومنها في سبيل المثال، موضوعات ك(الملك أوديب)، (إلكترا)، و(أنتيغونا)، و(هاملت)، و(عطيل)، و(مجنون ليلي)، و(الزير سالم).

واستناداً إلى هذا يلزم "بافيس" أن يكون مفهوم أفق التوقع، على الرغم من كونه مركزياً، في إطار دراسة آليات التلقي التي تؤدي إلى تأويل النص، ويظل على صورته الحالية عاماً وغير ملائم ينقصه الوصف الشكلي لتلك الأنماط التي تستحضر الحوار مع النص، إضافة إلى منظومة سيميائية دقيقة تقدم شفرة التوقعات كما هي مبنية في النص موضوع البحث.

ويرى "بافيس" أن من الخطأ إقامة أفق دائم للتوقع المرسل من نص معين، أو عنصر ثابت يوجد داخل منظومة العمل الفني الكامل في ذاته، بل يحدث ذلك، في أقل تقدير، من خلال إعادة استخدام العمل الفني داخل أقرب لحظة لإبداعه، والدخول إلى تقليد أدبي وفكري يتماشى مع عصره². ويكتشف "بافيس" في تأكيده السياق التاريخي هنا، تمسكه مرة أخرى بأطروحة "ياوس" التي تدعو إلى ربط جمالية التلقي بالتاريخ الأدبي.

ثامناً - فعل القراءة:

يفترض "بافيس" أن القراءة يحددها العمل نفسه، ولا يمكن أن يبتكرها القارئ، فعن طريق الاعتراف بأسلوب القراءة الذي يفرضه العمل الفني، بوصفها جزءاً من النص المكتوب، نمتلك الوسيلة للوصول إليها من خلال الفحص الواعي للنص، ويشترط لتحقيق ذلك اختيار مفتاح القراءة الواجب استخدامه، وهو مفتاح ليس عاماً يحتزل كل النصوص إلى ابتذال أو تفاهة، بل خاص يتيح

¹ - المرجع السابق، ص 95.

² - المرجع السابق، ص 99، 100.

للقارئ أن يتسلل خلصة إلى النص (أو العرض)، والتعامل معه على أساس أنه سلسلة من محطات الإرسال الإدراكية في طريقه بين الإنتاج والتلقي، ويضرب "بافيس" مثلا على تلك المحطات، في مسرحية "ماريفو Marifu"، بالمشاهد التي يظهر فيها (والد سيلفيا) و (أخوها) مثيرين تساؤلا عما إذا كانا هما اللذين يسيطران على الحدث، ويؤكدان الأبطال من بعيد ويقودانهم، أو أنهما، على العكس من ذلك، يخاطران بكونهما مسلوبين بالآلات التي تجعلهما في حرمة دائبة.

ويضع "بافيس" احتمالا بأن تكون هذه القراءة المستترة بين طيات النص، لكي ندركها، هي "اللغة الشارحة"، و"الوصفية والمؤولة"، والتي يمكن أن تكون عنصرا واحدا، أو عدة عناصر من العناصر الآتية:

1- منظومة أنشئت من خلال النقد.

2- صورة انعكاس ذاتي داخل العمل الفني نفسه.

3- أسلوب أدبي يميز العمل الفني ببصمة مؤلفه.

4- صورة المتلقي وحال التلقي، "العنصر التوجيهي".

ولأن النص يعني العرض في هذه الحال، فإن "بافيس" يلزم القارئ أن يضيف إلى تعبيراته العشوائية عن القراءة النصية تحولات المعنى التي تحتل مكانها عند كل مستوى من مستويات التمثيل، فإذا بقيت في نهاية القراءة خيارات درامية، أو مسرحية ظاهرة فإن المخرجين يعتمدون على إخفاء خيارات أخرى¹.

تاسعا- المنظور

يعود مفهوم المنظور، أساسا إلى فني العمارة والرسم، وقد انتقل إلى الدراسات السردية، وأصبح مكونا مركزيا في الخطاب السردى بعد أن شهد تطورا كبيرا منذ بدايات القرن الماضي حتى الآن، وجرى تخصيبه بتصورات مختلفة حسب اختلاف النظريات والاتجاهات والأبحاث السردية، وتضاربت الآراء في مقارنته بسبب ارتباطه الوثيق بأحد أهم مكونات الخطاب السردى وهو الراوي وعلاقته

¹ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 283.

بالعمل السردى بشكل عام، وذلك على أساس "أن الحكى يستقطب دائما عنصرين أساسيين من دونهما لا يمكننا أن نتحدث عنه، هذان العنصران هما: القائم بالحكي ومتلقيه"¹.

كما عرف هذا المكون بتسميات عديدة، فضلا عن المنظور، منها: وجهة النظر، الرؤية، البؤرة، حصر المجال، والتبئير². ولكن على الرغم من تعدد صيغ مقارنته في الخطاب السردى فإن معظمه قد ركز على "الراوي الذى من خلاله تتحدد "رؤيته" إلى العالم الذى يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التى يبلغ، من خلالها، أحداث القصة إلى المتلقى أو يراها"³.

إن اختلاف الخطاب المسرحى عن الخطاب السردى فى كون الأول يقدم الأفعال الدرامية إلى المتلقى على نحو موضوعى مباشر من دون وساطة الراوى، باستثناء بعض الصيغ المسرحية التى يوظف فيها الراوى، كما فى المسرح الملحمى، فى حين أن الثانى يعتمد على الراوى، أيا كانت معرفته بالأحداث والشخصيات، يجعل المنظور فى المسرح مرتبطا برؤية الشخصيات، أو وجهة نظرها، ولذلك فهو أقرب ما يكون إلى مفهوم (التبئير الداخلى) الذى اجترحه جينيت ضمن تقسيمه الثلاثى للتبئير (التبئير الصفر أو اللاتبئير، التبئير الداخلى، والتبئير الخارجى).

ولأن الخطاب المسرحى خطاب بوليفونى (متعدد الأصوات)⁴، حيث إن لكل شخصية منظورا فإنه يحتوى على مجموعة تبئيرات داخلية متجاوزة ومتعارضة ومتصادمة، ولعل هذه الميزة التى يقوم عليها الخطاب المسرحى هى التى دعت هنري جيمس **H James** (وهو أول من اجترح مفهوم الرؤية السردية فى بداية القرن الماضى) إلى تأكيد ضرورة "مسرحة" الحدث الروائى، وعرضه، لا إلى قوله وسرده، بمعنى أن على الرواية أن تحكى ذاتها لا أن يحكيها المؤلف، أو الراوى العليم بكل شيء، والذى يبدو فى عمله كإله فى عملية الخلق، معينا عليه دور محرك الدمى⁵، وأيا كان موقف الروائيين والنقاد من هذه الدعوة التى لاشك فى أنها تغلب عنصر (العرض) على عنصر (السرد)، وتخلق إشكالية تجنيسية ليس من أهداف البحث الخوض فيها، فإنها تشير إلى وجود عنصر مشترك بين الخطاب الروائى والخطاب المسرحى هو (التقديم المشهدياتى)، الذى جرت مقارنته فى سياق ثلاث

¹ - المرجع نفسه، ص 384.

² - المرجع نفسه، ص 384.

³ - علي عواد : غواية المتخيل المسرحى، ص 15- 39.

⁴ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى، ص 285.

⁵ - شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصى، ص 65.

مقولات سردية أساسية هي: الزمن، الصيغة، والمنظور (أو التبعية)، وسمته الأساسية هي: أولاً تكريس مقطع طويل نسبياً من "الإخبار السردى" يتوازن فيه النص مع القصد، أو المادة الوقائية الخام (زن = زق)، ثانياً "المحور النسبي للراوي"¹، وينجم عن ذلك تضخم نصي يبرز الحدث في لحظات وقوعه المحددة، المشحونة بالحوار وجزيئات الحركة، ويعطي القارئ إحساساً بالمشاركة فيه وكأنه فعل مسرحي تتحاور فيه الشخصيات وهي تتحرك، وتمشي، وتفكر، وتندesh، وتتأمل².

وتعد التحليلات النقدية لتقنية (المشهد) في الخطاب السردى ذات فائدة كبيرة في تحليل الخطاب المسرحي، ولكن دراسة المنظور في سياق التلقي المسرحي لا تتجه، بطبيعة الحال، إلى وجهة نظر الشخصيات الدرامية وخطاباتها وأفكارها داخل العمل الفني فحسب، بل إلى وجهة نظر المتلقي أيضاً، وعلى نحو أساسي، بوصفه مستقبل ذلك العمل.

ويعرف "بافيس" منظور المتلقي بأنه الطريقة التي يظهر بها العمل الفني له نتيجة لتعدد وجهات النظر وحالات التعارض، فهو -أي المتلقي- يرى خشبة المسرح من زاوية معينة تحدد وجهة نظره وفهمه للأحداث، وموقفه حينما يواجه الشخصيات، لأن المسرح هو بدقة تلك الممارسة التي تضع في حسابها مكان الأشياء كما تراها، فإذا جعل المخرج المتلقي يركز على صورة كذا وكذا، فإنه سوف يشاهد كذا وكذا، وإذا جعلها على نحو آخر في مكان آخر فإن المتلقي سوف يشاهد شيئاً آخر ويمكنه أن يهيم نفسه لتأثير هذه الحيل واللعب في الوهم الذي تقدمه، ويشير "بافيس" إلى أن دراسات المنظور في الخطاب المسرحي لم تحظ باهتمام كبير مقارنة بالاهتمام الذي حظيت به في الخطاب الروائي، أو السردى بشكل عام.

وتنطبق الملاحظات التي ذكرناها حول دراسة "بافيس" الأولى على هذه الدراسة أيضاً، بل إن التركيز على النص المسرحي، دون العرض، يبدو هنا أكثر وضوحاً، ويتداخل مصطلحا (العمل الأدبي) و(العمل الفني) تداخلاً يفضي إلى أن "بافيس" ينظر إلى النص المسرحي بالمنظار نفسه الذي ينظر فيه إلى النص الروائي، على الرغم من إدراكه العميق لخصوصية المسرح وتفرد.

¹ - ينظر: عواد علي، "من زمن التخيل إلى زمن الخطاب: قراءة في رواية جمعة القفاري"، ضمن: دراسات في الرواية العربية، ص 53.

² - باتريس بافيس، لغات خشبة المسرح، ص 105، 106.

أ/ اللغة في النص المسرحي:

إذا كان الإنسان هو أعظم الكائنات وسيدها على الإطلاق على وجه هذه الأرض، فإن أعظم شيء صنعه هذا الإنسان فدل بصدق على عظمته، وتفوقه، وتميزه هو اللغة، وهذا الأخيرة التي ظل الإنسان نفسه وهو صانعها، ينظر إليها بدهشة عظيمة، وحيرة شديدة إلى درجة أن ينسبها إلى قوة أعظم منه هي قوة الله تعالى، فكأنما هو أعجز من أن يصنع هذا الشيء العظيم، فأرجعه إلى خلق الله تعالى الذي خلقه.

ولذلك نرى اللغة تتربع على عرش حياتنا، فتشكلنا كما تشاء وكما تريد، وتصنع بنا ما يحلو لها، ترفع أقواما، وتذل آخرين، ولا نملك نحن أمامها إلا أن نقف برهة في محرابها القدس، نقدم لها قرابين، الوفاء والولاء، إنها بحق "سيدة العلاقات... ومحركة العالم... وكاشفة الوجود... إنها تعطي وتمنح، وعلى الإنسان أن يسكن في بيتها فيحرسها ويرعاها"¹.

وهي شمسنا الوهاجة المضيئة تهتك أماننا الأستار والحجب لتكشف لنا عن حقائق ذواتنا، وحقائق ما يحيط بنا، ولسنا دونها إلا أنعاما، إنها على حد قول "هيدجر Heidegger": "هي التي تمنح الإنارة فيظهر الوجود... فيتجلى، أو يطيب و يحتجب"².

ثم إن نحن تأملنا هذه اللغة وجدناها درجات، أي منها ما هو عظيم، ومنها ما هو أعظم، عظيم يتأتى للناس كلهم فيعبرون بها عن أمورهم الحياتية مهما دقت، وتبيح لهم التعبير عن أدق الأشياء وعن أكثرها غموضا، وأكثر ابتذالا.

ولكن هناك لغة أعظم، لغة كالسحر، كالنور، كاللؤلؤ والمرجان، كالدفء، كالحنان، تتدفق كالزهر على ألسنة عباقرة الكلام، الأنبياء والأدباء والشعراء، فإذا هي الإعجاز والرغبة والأسطورة إن "الكلمة تمنح الشيء الوجود لأنها تضيئه ولكن الكلمة الشعرية هي دائما الأنقى والأصفى بين الكلمات... إنها تستند إلى الرؤية الصافية التي تسمى الآلهة والأشياء"³.

¹. عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 23.

². المرجع السابق، ص 24.

³. المرجع نفسه، ص 25.

ولا تشذ المسرحية عن ذلك فما هي أولا وأخيرا إلا نص أدبي أجمل ما فيه اللغة، صانعه ومخرجه إلى الوجود، " إن النص الدرامي الجيد يكون ثريا لدرجة أن قارئه يمكن أن يتفاعل معه، ويحقق من خلال قراءته له جوهر الدراما كفن أدبي ذي لغة جميلة متميزة"¹.

ومعنى ذلك وجوب الاهتمام باللغة وبكل مناحي الحياة والإيقاع فيها، ف " لما كانت المادة الجوهرية التي يستعملها الكاتب المسرحي في كتابته هي الحوار، فلا محيص لنا بوصفنا كتابا من أن نهتم اهتماما بالغاً بنواحي الإيقاع وخصائصه في اللغة التي تكتب بها"².

هذا الإيقاع في اللغة يرجع بالأساس إلى الحساسية المرهفة المولودة مع الشخص، وإلى أذن هذا الشخص الموسيقية، أو هي بتعبير أدق السليقة اللغوية والسليقة المسرحية، وكل من يحاول دونها صنع اللغة إنما يكون عمله عبث في عبث على حد قول أون ديفز"³.

وكان جون جولسوردي **J. Julsorve** يدرك أن حساسية الأذن تمثل الذهن للتعبير الغنائي المتزن ضرورتان لا غنى عنهما للكاتب المسرحي الذي يتوخى إمتاع قارئه ومشاهد مسرحياته، ويختار جون جولسوردي للتذكير على ذلك شكسبير **Shakespeare** نموذجاً، يقول: " تأمل قول شكسبير مثلاً: تزايلي... تزايلي... يا صباغة الشمعة، من أين لهذا الكلام سحره وفنتته؟ هل السبب هو ما تشتمل عليه العبارة من حروف صوتية؟ أم هو تلك المفاجأة الدرامية في إضافة الشمعة إلى كلمة صباغة بمعنى بقية؟ أم هو صورة الروح الإنسانية التي تشتعل هنا كما يشتعل اللهب الضئيل، ثم لا تنهي إلى لا شيء... بل هو بسبب هذه الأشياء الثلاثة كلها في رأيي... وبأنصبة متساوية"⁴.

وفي نفس الاتجاه نرى العبقرى "جورج برنارد شو **G. Bernard Shaw** " يدعو كل الكتاب المسرحيين أن يتميزوا بما كان يتميز به "شكسبير"، " من ذلك الإحساس السريع الفائق بموسيقية الكلام... وطلاوة المنطق... لقد كان يلتقط شتى شوارد الكلام من الكتب ومن أحاديث الشوارع في زمنه، ثم يجربها في أعماله"⁵.

¹. سعد أبو الرضا، في الدراما، اللغة والوظيفة، نصوص وقضايا، ص 173.

². روجرم بسفيلد، فن الكاتب، ص 25.

³. المرجع السابق، ص 227.

⁴. المرجع نفسه، ص 227.

⁵. المرجع نفسه، ص 228.

1. اللغة المسرحية بين العامية والفصحى:

إذا أردنا أن نناقش مشكلة اللغة بين عاميها وفصيحتها لا بد أن نرجع إلى الجذور الأولى للمشكلة إذا اعتبرنا مشكلة في الأساس، لأن الشعوب البدائية وحدها لا تعاني من ازدواجية اللغة، فالمسافة لديها بين الحس والعقل تنعدم أو تكاد، عكس الأمم المتقدمة التي تختلف فيها لغة الحكي عن لغة الكتابة كثيرا أو قليلا، إنها لا تكتب كما تحكي، ولا تحكي كما تكتب¹.

هذه الظاهرة تطرق إليها علماء العربية القدامى وعلى رأسهم العلامة الكبير "الخليل بن أحمد الفراهيدي" (100. 175 هـ)، إذ فرق بين مستويات ثلاث في اللغة يقول: " ركن البلاغة اللفظ وهو ثلاثة أنواع، نوع لا تفهمه العامة ولا تتكلم به، ونوع تتكلم به العامة وتتكلم به، ونوع تفهمه العامة ولا تتكلم به، وهو أحدهما"².

والمشكلة لا تطرح على مستوى اللغة العربية فقط، بل على مستوى كل اللغات الحية المتطورة، يقول "سارتر" عن اللغة الفرنسية: " ولو أن قرصا من أقراص الحاكي ردد علينا بدون شرح الأحاديث التي تجري يوميا في قرية نائية... بلف نفهم منه شيئا، إذ ل توجد القرائن من الذكريات المشتركة، والإدراك المشترك"³.

وأول من واجه المشكلة في أدبنا الحديث هو "مارون النقاش"، حين قام بترجمة أول مسرحية إلى لغتنا العربية عام (1848)، وهي مسرحية "البخيل" للأديب الفرنسي "موليير"، واضطر يومذاك إلى استخدام أكثر من لغة في العمل الأدبي الواحد، فزواج بين الفصحى والعامية، وبعده واجهها "فرح أنطوان"، و"يعقوب صنوع"، و"عثمان جلال"، و"توفيق الحكيم" وغيرهم⁴، وقد اختلفت وجهات نظرهم وأسألوا في القضية حبرا كثيرا مما سنعرض له في عجالة.

¹. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 658.

². يوسف الشاروني، دراسات أدبية، ص 162.

³. المرجع نفسه، ص 155.

⁴. المرجع نفسه، ص 130.

أ. الداعون إلى العامية:

وحجة هؤلاء التبسيط لإفهام العامة، فهي على حد تعبير "محمد عثمان جلال" "... أنسب لهذا المقام، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام"¹، وعلى نفس المنهج سار "يعقوب صنوع"، و"محمد تيمور" الذي يرى أن العامية وحدها أكثر انطباقاً للحقيقة من اللغة العربية الفصحى²، أما "توفيق الحكيم" فإنه يحصر استعمال العامية في المسرحيات المحلية العصرية التي يفسد جوها الفني استخدام لغة غير لغتها اليومية³.

وذهب فريق ثالث إلى ترك الحرية للمؤلف، فهو وحده أقدر على تقدير الموقف، واتخاذ القرار، يقول "توفيق الحكيم": "ولا أحب أن... أقول إن الروايات العربية الموضوع، أو التاريخية، أو الأجنبية، أو الفكرية يجب أن تكون بالفصحى، وأن الروايات المحلية يجب أن تكون بالعامية... فالتحديد يوقعنا في الخطأ، و... لأن التحديد تقييد، والفن هو الحرية"⁴

يذهب إلى نفس الفكرة "محمود تيمور" الذي يرى أن فرض اتجاه لغوي على الكاتب المسرحي ضرب من التعسف... وحد من حريته⁵، وكذلك نجد "أديب السلاوي" في المغرب يرى أن اللغة ذات ارتباط وثيق بالموضوع⁶.

إذ دعا هؤلاء إلى اتخاذ العامية مطلقاً، أو اتخاذ العامية في مواضيع، والفصحى في مواضيع أخرى، فإننا نجد من الأدباء من دعا إلى المزج بين العامية والفصحى في النص الواحد، فينطق الشخصيات المتعلمة المثقفة بالفصحى، وينطق الشخصيات الأمية البسيطة بالعامية، ظهر ذلك عند "فرح أنطوان" في مسرحيته مصر الجديدة ومصر القديمة (1913م)⁷ وعند "ميخائيل نعيمة" في مسرحيته الآباء والبنون (1917م)، وظهر فريق آخر توسط بين الفريقين السابقين، ودعا إلى استخدام لغة

¹. المرجع نفسه، ص 134.

². المرجع نفسه، ص 138.

³. المرجع السابق، ص 205.

⁴. المرجع نفسه، ص 212.

⁵. المرجع نفسه، ص 215.

⁶. محمد مصايف، النقد الأدبي في المغرب العربي، ص 398.

⁷. يوسف الشاروني، دراسات أدبية، ص 132.

ثالثة سماها اللغة الوسطى، وهي التي " تكتب على حسب الإملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامية والعربية، لينطقها من يشاء بالعامية أو بالعربية"¹.

ب . الداعون إلى الفصحى:

وهناك فريق آخر دعا إلى الالتزام بفصاحة اللغة المسرحية لما تمتاز به من ثراء وتنوع، يقول "نجيب محفوظ" " فاللغة العامية حركة رجعية، والعربية حركة تقدمية، فاللغة العامية انحصار وتضييق وانطواء على الذات لا يناسب العصر الحديث الذي ينزع للتوسع والتكتل والانتشار الإنساني"².

و يذهب إلى نفس الاتجاه " طه حسين" الذي يرى أن الأدب لغة راقية جميلة تملأ قلب القارئ وعقله لذة وامتاعاً³، وكذلك "أحمد باكثير"، و"غنيمة هلال" الذي يعد الفصحى أكثر تنوعاً، وأعمق فكراً، وأدق مشاعر، لذا يجب أن نرفع الجمهور إليها لا أن ننزل به إلى دركات العامية المحدودة في مفرداتها⁴.

هذا التعارض وهذا التنافر بين الآراء ظهر في المشرق العربي بحجج متنوعة، أما في المغرب العربي فإن نقاده، وكتابه يجمعون أو يكادون على وجوب استعمال العربية الفصحى، إذ إن "اللغة اليومية... ل تصلح أداة للتعبير، لا في القصة ولا في المسرحية، لا في السرد، ولا في الحوار، وإنما الفصحى هي اللغة الوحيدة المناسبة لهذه المهمة⁵ معتبرين ذلك موقفا حضاريا يفرضه واقع الصراع مع الأعداء الألداء الذين سعوا بكل قواهم إلى ضرب مقومات الشخصية العربية، يقول الدكتور "محمد مصايف": "لأن المعركة التي كان يخوضها شعب المغرب العربي في شتى أقطاره من أجل المحافظة على الشخصية العربية تستوجب منهم الوقوف ضد كل عمل يروونه محاولة لإضعاف اللغة العربية الفصحى"⁶.

¹. غنيمة هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 673.

². يوسف الشاروني، دراسات أدبية، ص 168.

³. المرجع نفسه، ص 188.

⁴. غنيمة هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 673.

⁵. محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 74.

⁶. محمد مصايف، النقد الأدبي في المغرب العربي، ص 200.

2. المسرحية الشعرية في الأدب الجزائري:

كان المسرح أول أمره يكتب شعرا لا نثرا، و "لم يكن يدور بخلد أرسطو مثلا أن المسرحية تكتب نثرا، بل إنه حصر الشعر في المسرحيات والملاحم"¹.

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر في عصرنا الحديث ما يسمى بالواقعية، فنفت الشعر عن المسرح وعوضته بنثر ذي طابع خاص، له خصائصه الصوتية ووجوهه الموحية، يقول "ت. س. إليوت" في مقال له في الشعر المسرحي: "لا علاقة بين الشعر والمسرحية، ولكن كل شعر ينحو إلى أن يكون دراميا، وكل مسرحية تميل إلى أن تكون شعرية"².

أما في الأدب العربي فإنه كما قدر للمسرح النثري أن يبدأ على "يد مارون النقاش" (1817م). (1955م) بالشام، وذلك بأول مسرحية له بعنوان "البخيل" سنة (1848م)، فقد قدر أيضا للمسرح الشعري أن يبدأ من هناك على يد "خليل اليازجي"، بكتابة مسرحيته "المروءة والوفاء" سنة (1876م)، وقد اتخذ من الحياة العربية في زمان "النعمان بن المنذر" ملك الحيرة موضوعا لها³، وقد أضفى المؤلف على المسرحية سمة شعرية جميلة اصطنعها لتصوير الانفعالات والعواطف، ووصف الحوادث وصفا حيا متطورا، وقد نجح إلى حد ما في الارتفاع بالقصيدة العربية"⁴.

غير أن "خليل اليازجي" كان متكلفا بعيدا عن الرشاقة اللازمة في الحوار حين فرض على جميع شخصيات روايته أبياتا كاملة الوزن بدل كلمة واحدة تتطلبها الحوار، وحين أنطقهم جميعا على تفاوت مراتبهم ومؤهلاتهم وانتماءاتهم لغة بلاغية رتيبة واحدة لا تنوع في لهجتها ومفرداتها وتراكيبها... لكم كان "خليل اليازجي" حقا بحاجة إلى تطويع الشعر العربي وزنا وقافية⁵.

¹. غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص 51.

². المرجع نفسه، ص 51.

³. محمد الصادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي (1900. 1965م)، ص 248.

⁴. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 267.

⁵. ميشال عاصي، الفن والأدب، ص 183.

ثم نهضت المسرحية الشعرية نهضة عملاقة على يد أمير الشعراء "أحمد شوقي" بين سنوات (1926. 1932م)، فكانت أول محاولاته مع مسرحية "علي بيك الكبير" سنة (1893)، ثم طواها إذ وجد البيئة الثقافية العربية لا تكاد تتسع لهذه المخاطرة الأدبية¹.

وعلى درب "شوقي" سار "عزيز أباضة"، وبعدها جاء "عبد الرحمن الشرقاوي" ووثب بالمسرحية الشعرية وثبة عملاقة، بعد ما كانت عند من سبقه تقليدية كلاسيكية باردة لا تقدم للعصر شيئا، صارت عند "الشرقاوي" الذي عده النقاد رائد المسرح الشعري الحديث ترتبط ارتباطا قويا واضحا متينا بالعصر، فإذا وقف "شوقي وأباضة" عند حدود التاريخ وحرفيته، فإن "الشرقاوي" خاطب عصره بمسرحياته التاريخية، فكان بذلك صاحب قضية يدافع عنها ويسعى إلى نشرها وإعلانها، وما التاريخ، وما الشكل المسرحي إلا وعاء لإيصال ذلك، وربطه بالعصر².

في المسرحيات الجزائرية يمكن أن نلاحظ أن حضور الشعر كان على ثلاثة أشكال، الشكل الأول هو اعتماد المؤلف على نص شعري خارج عن مملكة إبداعه، وإنما هو من إبداع إحدى شخصيات المسرحية، وغالبا ما تكون شخصية رئيسية، ومثال ذلك ما ورد في مسرحية "ابن زيدون"،

الشكل الثاني وهو تطعيم الأديب نصه المسرحي بشيء من الشعر، يؤلفه هو، ويجريه هنا وهناك على لسان بعض شخصياته الرئيسية خاصة، نلاحظ ذلك في "الحذاء الملعون"، وفي "امرأة الأب".

أما الشكل الثالث والأخير فهو سيادة الشعر على لغة الحوار، فلا تأتي إلا شعرا، وعندنا في هذا الباب أربعة نصوص: بلال، أبوليوس، رواية الثلاثة، الراعي وحكاية ثورة.

لقد عرف الأدب الجزائري أول مسرحية شعرية سنة (1938م) على يد الشاعر "محمد العيد آل خليفة"، حين كتب مسرحية "بلال" في فصلين، وعشرين صفحة، "وتعتبر هذه المسرحية نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري، لا لأنها أول عمل شعري متكامل... وإنما عبرت أيضا عن اتجاه جديد لم يعرفه المسرح العربي (يقصد الجزائري)... قبل أن تظهر هذه المسرحية الشعرية"³.

لم يلتزم الشاعر "محمد العيد آل خليفة" بجرا واحدا بل نوع بين البحور، فهو ينتقل من البسيط والكامل إلى الطويل والرجز إلى الوافر والخفيف، ومن التام إلى المجزوء والمشتطور، هذا التنوع في البحور

¹. صلاح عبد الصبور، كتابة على وجه الريح، ص 13.

². رجاء النقاش، مقعد صغير أمام الستار، دراسات في النقد المسرحي، ص 150.

³. أبو العيد دودو، نشأة المسرح الجزائري وتطوره، مجلة القبس، ص 50.

أضفى على المسرحية خفة وحركية، ونفى عنها الرتابة التي وقع فيها الإبراهيمي حين اعتمد في مسرحيته "رواية الثلاثة" على بحر واحد وهو بحر الرجز.

كما نوع "محمد العيد" في حروف الروي لينوع في إيقاع المسرحية، ولم يطل كثيرا في إسناد الحديث إلى الشخصيات الواحدة التي وصلت في بعض الأحيان إلى حرف واحد، وأحسن مثال على ذلك ما ورد في المشهد الخامس من الفصل الأول.

عقبة: عبد خبيث فكن منه أمية في ارتياب.

أمية: وماذا كان منه؟ فليس عهدي به إلا بصيرا بالصواب.

عقبة: يزور محمد سرا.

أمية: أحقا؟

عقبة: أجل وينال منا بالسباب.

أمية: أأنت رأيت ذلك؟

عقبة: نعم مرارا وإن حذق التنكر في الثياب.

أمية: إذن هو بي حفي في حضوري

وخصم مبين لي في غيابي.

لانتقم من منه.

عقبة: تأن¹.

وقوله في المشهد الثامن من الفصل الثاني:

أمية: (يتأخر عن بلال ويغمد سيفه)

هلم أبا بكر فسمه أبعكه

فأنت الذي أغرته بشقائي.

أبا بكر: بخمس أواق.

¹. صالح الحرفي، محمد العيد آل خليفة، ص 156.

أمية: ما بهذا أبيعه.

أبو بكر: بسبع أواق.

أمية: لا.

أبو بكر: بتسع أواق.

أمية: قبلت، فهات الأجر.

أبو بكر: خذه معجلا...

وثق أن عهد الظلم ليس بباق¹.

أما ثاني مسرحية شعرية عرفها الأدب الجزائري فكانت سنة (1941م) على يد الشيخ المصلح "محمد البشير الإبراهيمي"، وقد كتبها في نحو واحد وسبعين وثمان مائة بيت، وهو في إقامته الجبرية، وسماها "رواية الثلاثة" أراد بلفظة رواية المسرحية الهزلية... وإن الذي يؤكد... أن "الإبراهيمي" أراد عملا مسرحيا هو تقديم شخوص الرواية منذ البداية، وتحديد الفصول والمناظر والحوار فعدد الفصول ثلاثة، تتم في ثلاث جلسات داخل مكتب المدير... ويسدل الستار مع نهاية كل جلسة لتغيير هيئات الشخوص، وبعض ترتيبات مكتب مدير مقر الجلسات.

ولن نتعرض هاهنا لموضوع المسرحية وأفكارها ولغتها لأن ذلك كنا تعرضنا له في باب، ولكننا سنتعرض لشعرها الذي كتبت به.

رواية الثلاثة مسرحية شعرية من أولها إلى آخرها، وهي على بحر واحد هو بحر الرجز، والتزم فيها صاحبها كثيرا ما يسمى بلزوم ما لا يلزم، وحري بها أن تكون ثقيلة مملّة ممجوجة رتيبة لولا ما للشيخ من مقدرة فائقة في سوق العربية سلسلة منقادّة، "وذلك أمر طبيعي بالقياس إلى أديب حفظ أطرافاً صالحة من نهج البلاغة، ومتون المقامات، وأحاديث الأعراب"².

¹. المصدر نفسه، ص 159.

². عبد المالك مرتاض، نخضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ص 127.

كما حفظ دواوين أكبر شعراء العربية، ومتونها العلمية والفقهية، فعد "الإبراهيمي" بحق أكبر كاتب أدبي في الجزائر خلال النصف الأول من هذا القرن، ولا سيما ابتداء من سنة سبع وأربعين حين تألق نجمه في البصائر الثانية¹.

ولو كان "الإبراهيمي" على إطلاع كبير على أساليب التأليف المسرحي لتجنب كثيرا من الهنات الفنية التي وقع فيها، ولنوع بين البحور الشعرية الخفيفة، ولاكتفى بما يحقق الغرض، وفي بالهدف على لسان شخصياته، إذ نراه يستطرد في الحديث، ويكرر المعاني، ويتشعب في الكلام، ويذهب مذاهب شتى حتى تبلغ أبيات المتحدث الواحد أكثر من سبعين بيتا، ومن ذلك مثلا حديث الرئيس في الجلسة الثانية عن أحقيته في رئاسة الجلسة، إذ يبدأها بالحديث عن قيمة الرئاسة وأهميتها في عشر أبيات.

الرئيس: أعطوا الرئاسة حقها أعطوا الرئاسة حقها.
إن العقوق مزلة تعس امرؤ قد عقها².

ثم يغير الحديث إلى ما يجب على الرؤساء من تحمل مسؤولياتهم والاضطلاع بمهامهم في نحو أحد عشر بيتا.

وعليهم أن يحسنوا تصريفها أو سوقها
وعليهم أن يقتلوا برغوثها أو بقها
وعليهم أن يجمعوا بعصا الكياسة فرقها³.

ثم يجري على لسان الرئيس كثيرا من الحكم، أراد بها "الإبراهيمي" استعراض براعته اللغوية والعلمية، وأراد بها مخاطبة القراء ليتعلموا منه ويستفيدوا، ومخاطبة الأدباء والكتاب ليستلهموا منه ويصوغوا على منواله، يقول "الإبراهيمي" في مقدمة مسرحيته: "وفيها أبيات مستقلة بمعانيها تجري

¹. المرجع نفسه، ص 154.

². محمد بشير الإبراهيمي، آثار الإبراهيمي، ج 1، ص 303.

³. المصدر السابق، ص 306.

بجى الأمثال، وفيها طائفة من الألفاظ الغربية التي لم يألّف الكتاب والشعراء استخدامها، وحبذا لو استعملوها وأكثرها منها، فإنها زيادة في الثراء اللغة وتوسيع لها"¹.

ويبلغ عدد الأبيات المتضمنة حكمة بالغة، ومثلا سائرا، المستقلة بمعانيها، لا تضيف للحدث شيئا، أكثر من خمس وعشرين بيتا على لسان الرئيس وحده، يمكن أن نختار منها ما يلي:

إن البرق كواذب والغيث يظهر صدقها

إن الفخار معارج من يخشها لا يرقها

إن الفضيلة خمرة فأت المحامد تسقها

إن الليالي لجة والكل يحذر غرقها

شر الخلائق أمة علم المهيمن فسقها².

ثم يتعرض فيما يقرب من عشرين بيتا لمجد المسلمين وعظمتهم وحضارتهم، ويف خضعت لهم كل أمم الأرض مشرقا ومغربا.

سل طارق، وسل المدا ن إذ تولى طرقها

سل بالمشارك عنهم بغدائها ودمشقها³.

بعد الاستقلال كتب الشاعر "محمد الأخضر السائحي" ثلاث مسرحيات شعرية هي على التوالي: "الراعي"، "حكاية ثورة"، "أنا الجزائر"، اعتمد فيها جميعا "كمحمد العيد آل خليفة" و"الإبراهيمي" على الشعر العمودي.

ب / الشخصية في المسرحية الجزائرية:

يكاد الدارسون يجمعون على أن الشخصية في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي هي كائن ورقي ألسني، بمعنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها⁴، فيجعل منها

¹. المصدر نفسه، ص 287.

². المصدر نفسه، ص 306 وما بعدها.

³. المصدر السابق، ص 308.

⁴. عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص 68.

كائنا حيا، له آثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي، هو على حد تعبير الدكتور "غالي شكري": "كائن حي في حالة فعل"¹.

واختلف النقاد والدارسون في قيمة الشخصية ومكانتها، فكان منهم من قدم عليها عنصر الحكمة، وما الشخصية إلى عامل مساعد لإبراز هذه الحكمة، ومنهم . وهم الأكثرية الغالبة . من قدم الشخصية في القصة الدرامية، وما الحكمة عنده إلا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات، يقول "مارون الوود": " هناك ما هو أهم من الحكمة، هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحكمة معنى ومغزى، وحياة... هذا الشيء هو الشخصية"².

والشخصية الفنية الدرامية في النص الأدبي لها القدرة على تطور الحدث، وتطوير النص داخليا وخارجيا، وتمتاز بالتركيز والدقة والمتانة والبعد الفني في التفكير والعمل والاستجابة ورد الفعل.

لذلك فإن العمل الأدبي الجيد يقاس بمدى متانة الشخصية وقوتها في التأثير، يقول "روجيلر يغلرد": "... الشخصيات لا الأفكار هي التي تعطي المسرحيات الجيدة قوتها وعنفوانها"³.

كما يجب على المبدع أن يعرف شخصياته جيدا يتخيلها تخيلا كاملا، ويتبع نموها وتطورها قبل أن يكتب مسرحيته ويخططها، إذ كلما غاص المبدع في شخصياته، وعرفها سهلت مهمته، فالتعاطف المتبادل بين الكاتب والشخصية التي خلقها يكون عظيما إلى حد أن الكاتب يصبح هو نفسه تلك الشخصية، ويستطيع بذلك أن يراقبها من داخلها. هذه المراقبة التي يجب أن تكون عفوية عادية، لأن ذلك يعني الثبات في خصائصها ومميزاتها، أي يجب أن تكون أفعال الشخصية تعبيرا منطقيا عن خواص الشخصية يقول روجرم بسفيلد: " إذا عنيت بأمر شخصياتك العناية الواجبة فإن الحوار والفعل سيعني كل منهما بأمر نفسه"⁴.

وتقول "ليليان هلمان": " إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة فإنها تقوم عنك بقول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها تقريبا عندما تجلس لتكتب بلسانها شيئا آن الأوان لكتابته"⁵.

¹. غالي شكري المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، ص 212.

². حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص 175

³. المرجع السابق ، ص 36.

⁴. روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص 172.

⁵. المرجع نفسه ، ص 171.

وفي تتبعنا لحركة الشخصية في النص المسرحي الجزائري لاحظنا أن دراستها والتعمق فيها مجال واسع وحقل خصيب، مما اضطرنا إلى حصر هذه الدراسة في مجالات ثلاثة، ندرس في المجال الأول الشخصية التي تمثل القطيعة والمواجهة، وفي المجال الثاني نتعرض للشخصية التي تمثل التمزق والخيبة، أما المجال الثالث فتخصصه للشخصية التي تمثل التخاذل والتبعية، وهو تقسيم يمكن أن نحصر من خلاله أهم شخصيات المسرحيات المدروسة.

1. بطل القطيعة والمواجهة

الحقيقة أن هذا النوع من الشخصية لا محالة لوجوده في كل عمل أدبي، وفي كل الأعمال التي تناولناها بالدراسة، وإنما اخترنا هذه النماذج لأن صفتي القطيعة والمواجهة ظاهرتان فيها، وأظهر ما تكون في مسرحية "الهارب" "للطاهر وطار"، ويمثل ذلك توفيق ذلك الفتى الذي آمن بالفكر الشيوعي وناضل تحت رايته مضحيا بكل ما يملك، ولعل أفضل من وصفه بذلك في المسرحية نفسها صفيه حين قالت له: "مناضل اشتراكي أحق لا يهادن نفسه... يختار الأحياء الشعبية والزوايا المظلمة، ويفضل العمال على الطلاب"¹.

وهو بالفعل مناضلا يهادن ولا يغير خط سيره مهما تكالب عليه أعداؤه، بل إنه ليتطور في "نفس الاتجاه"²، ويعمل جهده كي ينقل هذا التفكير إلى غيره من الناس، يعبر عن هذه الأمنية حين يخاطب صفيه قائلاً: "أريد لأن تذوقي حلاوة النضال من أجل الآخرين"³، هو في جهاده هذا يحس بالغبطة والسعادة مادام يضحى من أجل مبادئه ومعتقداته، آملاً أن يرى التغير الأكبر الذي سيهز الواقع المتعفن ويغيره إلى الأحسن، "وكلما اتحدت المعركة ازدادت إيماننا وغبطة بعقيدتي، وتراءى لي أفق الهزة الكبرى، أفق الزلزال العنيف الذي سيعصف بالاستغلال والاضطهاد"⁴.

وعلى مدى المسرحية يبقى توفيق يعمل لإحداث القطيعة الكبرى والمواجهة العظمى مع كل الأفكار المناقضة لأفكاره، ومع كل الحاملين لهذه الأفكار، والذين يمثلهم في هذه المسرحية إسماعيل البرجوازي المتعفن، إسماعيل الذي يصفه توفيق لصفية قائلاً: "لنشخصه بدقة كالمرض، فهو الصورة

¹. الطاهر وطار، الهارب، ص 44.

². المصدر نفسه، ص 44.

³. المصدر نفسه، ص 50.

⁴. المصدر نفسه، ص 50.

المجسمة للمجتمع الذي يجب أن نناضل لتحطيمه، إنه دودة عمياء، يستهلك تركة أبيه، ويدفعه الفرع من نفادها إلى القلق والاضطراب، برجوازي حقير لا تهمه سوى اللذة والراحة"¹.

وينتهي الأمر بتوفيق إلى الانتصار الشامل على أعدائه، ويحم عليهم بالسجن لكنه سجن من نوع خاص، ليس كالسجن الذي كان فيه إسماعيل، إنه السجن المدرسة المربية المصلحة للأخلاق البرجوازية المتعفنة، "ردوا هذا الشقي إلى الزنزانة حتى نفتح مدارس إصلاح الأخلاق البرجوازية"².

في مسرحية "حنبل" نجد شخصيتين اثنتين تظهر فيهما صفة القطيعة والمواجهة بشكل واضح وجلي، وهما أوضح وأجلى في شخصية حنبل البطل القرطاجي الكبير الذي رفض منذ البداية الخضوع للرومان المحتلين لأرض المغرب رغم قوة العدو عدة وعددا، "فمقاومتنا تستنفر الأمم المقهورة كلها وتكون لنا الغلبة عليهم أخيرا"³، والزاد الوحيد الذي كان يشحن قلب حنبل قوة وصلابة وكبرياء إحساسه الدائم والأبدي أنه وقومه وكل شعوب الأرض أحرار، وجدوا كذلك، وسيظلون ولن تستطيع قوة في الأرض أن تذلل الأحرار وتقهرهم، "لقد ولدتنا أمهاتنا أحرارا فلن نرضى أن نعيش عيشة العبيد"⁴، والأمر نفسه تراه صافو عندما تسخر من حبسها الذي يدعوها للزواج فتوبخه لأن الوقت وقت مجاهدة العدو ، حتى لا يقهر أمة المغرب، ويبيعها عبدا في سوق النخاسة، "تريدون أن نباع في أسواق روما جوارى لصعاليك الرومان"⁵، وإذا كانت صافو قد عدت خطيبها إلى الالتحاق بطليعة جيش شعبها للدفاع عن شرف الوطن والشعب ومجدهما، "خذ هذا واذهب في الطليعة وألهب الحماسة في صدور الشباب أمثالك"⁶، فإن حنبل يكون في طليعة الخارجين لملاقاة العدو وحربه صائحا ملاً فيه: "انتظري قليلا يا روما الطاغية، انتظري فلسوف ترين بعد حين مصرع الطغاة الجبارين"⁷ ويخذل حنبل قومه وحين يستسلمون للرومان ، وتأتي له نفسه الأمانة بالإباء إلا أن

¹. المصدر نفسه ، ص 49.

². المصدر نفسه، ص 127..

³. أحمد توفيق المدني، حنبل، ص 21.

⁴. المصدر نفسه، ص 27.

⁵. المصدر نفسه، ص 23.

⁶. المصدر نفسه، ص 26.

⁷. المصدر نفسه ص 29.

يواصل جهاد العدو الطاغوي، إن نفسه لم تجبل إلا على القطيعة والمواجهة: "استسلموا للرومان... أما أنا فسأغادر قرطاجنة... إلى البلاد... التي لم تدسها أقدام رومة بعد"¹.

ويرحل البطل المقاوم، بطل القطيعة والمواجهة إلى بلاد الشام ليواصل الجهاد هناك قائلاً للعالم: "أما أنا فلن أترك الكفاح ولن أضع السيف"² لأنه وإن شاخ وإن كبر فإن سيفه مازال بتاراً، ودم مهجته لا يزال حاراً في سبيل حرية الشعوب.

وفي ركابه يرحل الأحرار من أبناء مازيغ، وكنعان حاملين لواء الجهاد، وبينهم ترحل صافو، وهي في قمة العنفوان والشجاعة والإخلاص لوطنها وعزته، وهي في قمة الحقد على الدخلاء المستعمرين الطغاة، رافضة أن تدعن لرغبات معطي بعل البطل الأمازيغي الذي أحبها وهام بها، لكن واجب الوطن قبل كل النزوات والعواطف، "لقد أحبتك يافعا يا معطي بعل، وأغرمت بك منذ معركة الحصن، وفي نفسي من لوعة الحب ومن نشوة الهوى، لكن احيي الواجب قبل الحب، الوطن قبل الغرام"³.

ثم إذا دست عليه المنافذ، وحاصرته سهام الخيانة من كل جانب لم ينهزم ولم يستسلم، بل بقي هو هو دائما بطل المواجهة والقطيعة، يستل خنجره ويثقب به خاتمه المعبأ سما زعافا، يشربه ويستسلم للموت بين محبيه مريديه وهو يقول: "لا حياة للأمم المجاهدة في سبيل حريتها"⁴.

وقبل أن يرحل عن الدنيا الفانية يعقد القران بين الحبيين معطي بعل الأمازيغي، وصافو القرطاجية الكنعانية، لتحقيق نبوءة العراف الذي أخبرهما أن زواجهما سيتم على يد رجل مفارق للحياة.

لقد ركز الكاتب كثيرا على حنبل، وبدرجة أقل على صافو ومعطي بعل، وهو تركيز على بطولة المواجهة والقطيعة، وفي ذلك دعوة للشباب من أبناء الجزائر خاصة، والمغاربة عامة لإحداث القطيعة مع المستعمرين الدخلاء، بمقارعتهم، ومع الخونة والعملاء بمقاطعتهم ومحاربتهم، وبرص الصفوف بين أبناء الوطن ليكونوا لحمه متراسة، يصعب للعدو اللعين أن يندس فيفرق الصفوف.

¹. المصدر نفسه، ص 46.

². المصدر نفسه، ص 57.

³. المصدر السابق، ص 37.

⁴. المصدر نفسه، ص 78.

في مسرحية "الباب المفتوح" وإن مثل أبو سفيان الشخصية التابعة المراوغة فإن هنداً زوجه قد مثلت شخصية المواجهة والقطيعة، ولكن بأقل حدة وتشدد، إنها ترفض في البداية أن تدعن للمسلمين وللإسلام "أنا ما خضعت، ولا خذلت، ولازلت على سنة قومي"¹، معتبرة زوجها بإسلامه رمزا للخيانة والضعف، "خنت عهد قريش"²، حتى إذا حاصر جيش المسلمين مكة واستسلم الجمع باللجوء إلى دار أبي سفيان أو الحرم النبوي أو أغلقوا دونهم دورهم، صاحت هي متحدية قومها: "ماذا تنتظرون؟ اقتلوني، مزقوني، ادفعوني لمحمد"³.

حتى إذا أسلمت من تلقاء نفسها دون ضغط "إنك لا تعرف هنداً بنت عتبة، هند هندا تعتزم الإسلام ستدخل الإسلام من تلقاء نفسها"⁴، مارست القطيعة مع الماضي الرهيب، وواجهته بحزم مثلاً في زوجها أبي سفيان الذي أصر على تسليم الخنجر إلى معاوية، ليواصل حمل مشعل الخلاف بين بني أمية وبني هاشم "لا أقدر، إن هذا الخنجر، إنه فظيع، إنه مريع، إنه يقطر دماً"⁵.

وإذا كنا نرى المواجهة والقطيعة تظهر في المسرحيات السابقة مع الأفكار والعدو الخارجي، فإنه ذلك في مسرحية "البشير" يحدث مع عدو آخر عدو الخرافة والدجل، إذ يعلن بطل المسرحية البشير القطيعة في قريته، ويرفع راية المواجهة مع الخرافة والدجل حين يعلن أمام الجميع في بطحاء الجامع: "الغيوم تتحسر، ها هي تمر أمام صحوي، يا ويح من لا يزال يعيش في الضباب البائد"⁶، ولكن البشير لا يكتفي بصحوه فقط، بل يتمنى أن يمتد صحوه هذا إلى قلوب أبناء القرية الباردة: "لماذا لا تكون القلوب لينة حارة كالرمل في الهجير"⁷.

ويدخل البشير في صراع مع (الطالب) أي الذي جاءت به الأم إليه ليستعمل ما يعرف من تائم وطقوس، حتى يخرج الجن من رأس البشير، وبالفعل يسايرهم البشير فيما يعتقدون، ويمثل عليهم

¹. محمد واضح، الباب المفتوح، ص 38.

². المصدر نفسه، ص 17.

³. المصدر السابق، ص 31.

⁴. المصدر نفسه، ص 46.

⁵. المصدر نفسه، ص 57.

⁶. أبو العيد دودو، البشير، ص 13.

⁷. المصدر نفسه، ص 15.

مسرحية ينهيها بكشف تفاهات تدجيلهم وشعوذتهم وحقاقتهم، لماذا كل ذلك؟ يقول البشير للأمم: "كان لا بد من هذه الطريقة لتنقية رأسك"¹.

بطل التمزق والصراع والخيبة:

البطل الرئيسي لصفات التمزق والخيبة في مجمل المسرحيات المدروسة إسماعيل في مسرحية "الهارب" للطاهر وطار، والهارب هذا العنوان الذي اختاره الكاتب والأديب لمسرحيته هو الصفة الأساسية لإسماعيل، مما ينبؤنا مباشرة أن موضوع المسرحية هو هذا البطل وتصرفاته وأخلاقياته وأفكاره.

والحكم على إسماعيل بالضياع والخيبة يبدأ من داخله أولا حين يعترف، لرفيقه السجن: "أما أنا فبلا طريق، لا أعرف أين أتجه، إلى الأمام أم إلى الخلف، إلى اليسار أم إلى اليمين، بلا طريق، بلا بداية، بلا نهاية، مأساة، كارثة"²، أو حين يعترف لمدير السجن: "من قال لك أن لي قصة؟ لا إنني لم أفعل شيئا يستحق أن يكون قصة... لا شيء لا شيء هناك يذكر"³ وينتهي إلى خارجه حين يصفه زميله في السجن الصادق: "وطبعا أنت لا تعرف نهاية طريقك، ولكن لا تعرف كذلك منعرجاتها، ولا حتى معالمها"⁴.

ويصر إسماعيل على أن يبقى في السجن رافضا أن يخرج إلى الحياة: "لا أريد الخروج من هنا لسبب واحد هو أنني لست على استعداد لممارسة الحياة من جديد"⁵.

ثم لا يحل السجن مشكلته حين يهرب إلى أحضانه، فيقرر الهروب إلى أمر آخر أشد وأخطر، ولكنه أقدر على وضع حد لآلام إسماعيل وعذاباته النفسية "... إن الانتحار أنبل طريقة يتبعها الإنسان للخروج إلى المأزق"⁶، وتعجز نفسه الجبانة عن الانتحار فيعلن الانفصال عن أناه، عن ذاته "إسماعيل ليس أنا، وأنا ليس إسماعيل، كل من له نظرتة الخاصة"⁷، فإذا ما حاصرتة هذه الأنا

¹. المصدر نفسه، ص 97.

². الطاهر وطار، الهارب، ص 16.

³. المصدر نفسه، ص 19.

⁴. المصدر نفسه، ص 13.

⁵. المصدر نفسه، ص 32.

⁶. المصدر نفسه، ص 39.

⁷. المصدر نفسه، ص 40.

بأسئلتها المخرجة المقلقة هدها بهروب آخر عن طريق استعمال الخمر، "إما أن تكف عن فضولك، وإلا استعملت الخمر لكي لا أستمع إلى صوتك البشع يا أنا"¹.

ويظل إسماعيل هكذا ممزقا لا يجد مرفأ ترسو عليه قواربه الضائعة النائية الخائبة، يفشل الكل في إنقاذه، زميله الصادق، وزوجته صفية، مدير السجن وابنته اللذان يحاولان إنقاذه وجره إلى معسكرهما الأمريكي الرأسمالي العميل: "أنت الهارب، هارب من الحياة، هارب من الموت، هارب من الألم، فما الذي يجعلك تتشبث بالمكوث في السجن، اهرب من السجن أيضا"².

تجسد أيضا صفات التمزق والصراع والخيبة في شخصية الطالب، هذا المشعوذ الذي يتزعم الفكر الخرافي في القرية، ويدعي سيطرته على عالم الجن، وبالتالي من باب أولى على عالم الإنس "... إن الجن صعوبته لا حد له، وإخراجه يتطلب مني مجهودا لا يتصور"³.

بالفعل يدخل في صراع مع البشير الذي يتظاهر بأنه مريض بمس من الجن، ويكثر الجدال بينهما، لينتهي أخيرا بخيبة (الطالب) ويفر فتتعر قدمه في طاس الماء، وتقلبه فينهض ويخرج منحيا"⁴.

3. بطل التبعة:

وهو شخصية مضاف ولاحق تابع، يغير رأيه مع كل موجة لأنه لا يملك قوة المعارضة والرفض، يظهر ذلك بجلاء في شخصية صفية في مسرحية الهارب للطاهر وطار.

صفية تعيش الضياع والتمزق بين توفيق شاب أحبته وأعجبت به حد القداسة "ببدلتك الزرقاء، وصدرك العريض، وبشرتك السمراء، وصرامة الأسود المتطايرة من عينك تجذبني يا توفيق ولو إلى المقبرة"⁵، وبين إسماعيل الشاب البرجوازي الضائع المريض، شاب أقنعت نفسها بحبه وتزوجته "وكالعمياء أغرك جلوسه في مقهى الطلبة، وجريدة المثقفين في يده، ومفاتيح السيارة تتلاعب بين

¹. المصدر السابق ، ص 54.

². المصدر نفسه ، ص 114.

³. أبو العيد دودو، البشير، ص 42.

⁴. المصدر نفسه، ص 96.

⁵. الطاهر وطار، الهارب، 68.

أصابه، ووقاره الزائف فارقت بين أحضانه، وأستهوتك التجربة ونشوة اللامبالاة، وتنكرت لنفسك وتنازلت عن النضال"¹.

وفي الوقت الذي تعيش فيه بالقرب من توفيق فتحس بالراحة والدفء والسعادة "ما أروعك يا توفيق وما أذفاً جسمك"²، ترى في إسماعيل معبودها وحبیبها الذي لا تقدر عن الاستغناء عنه: "كل ما أدريه أنني تارة أعتبرك حبیباً لي رقدت إلى جنبه سبعة أشهر عن رضي نفس وطيبة خاطر حتى حملني هذا العناء الذي في بطني"³، أو حين ترمي الارتقاء كله في أحضانه، فلا ترى حقيقة في الوجود إلا حقيقة إسماعيل، هو الزوج والأب والأم، بل هو ضميرها وعمقها "أنت زوجي وأبي وأمي يا إسماعيل، أنت أكثر من ذلك أنت ضميري"⁴ حتى إذا طلب منها إسماعيل أن تقدم له حياتها مجاناً فيزهقها بطلقة من مسدسه، أي من أنانيته وحمقه نراها تستسلم كلية وتخبه جسدها وروحها: "اقتلني يا إسماعيل افعل بي ما تشاء"⁵، وبالفعل يقتلها على أن يقتل نفسه، لكن أنانيته تغلب عليه، فيهرب فيهرب من الموت، وقد كان يطلبه.

نلاحظ صفة التبعية في شخصية أبي سفيان الذي كان يحمل لواء الشرك أيام الصراع بين قريش والمسلمين، حتى إذا ما انتصر المسلمون اندفع أبو سفيان مباشرة يعلن البيعة والتبعية، وإن كانت تبعية تنم عن ذكاء وفطنة، عكس تبعية صافية التي تدل على ضعف الشخصية.

كذلك نلاحظ هذه الصفة في شخصية الأم في مسرحية "البشير" حين تؤمن بالدجل والخرافة، وترمي تحت تأثير سيدي الطالب "ولماذا لا أصدقك يا سيدي"⁶، وترفض أن يعارضه أحداً أو يشك يشك في قدرته وعظمته "يكفي يا زكية، لا تجادلي سيدي الطالب فهو اعرف بهذه الأشياء منك"⁷، منك"⁷، حتى إذا انكشفت حقيقة الطالب ودجلها على يد ابنها البشير نراها تتغير كلية في الاتجاه المعاكس، وتتبع ابنها.

¹. المصدر السابق، ص 50.

². المصدر نفسه، ص 50.

³. المصدر نفسه، ص 95.

⁴. المصدر نفسه، ص 103.

⁵. المصدر نفسه، ص 106.

⁶. أبو العيد دودو، البشير، ص 43.

⁷. المصدر السابق، ص 46.

ج/ المكان في المسرحية الجزائرية:

المكان أو الحيز مصطلحان مختلفان النقاد والدارسون في استعمالهما، فيستعملونهما بمعنى واحد أحيانا، ويفرقون بينهما أحيانا أخرى من حيث درجة إفادة المعنى، ويرون أن المكان ينحصر في معنى الحيز الجغرافي الحقيقي، في حين أن الحيز يتسع فيشمل كل فضاء خرافي أو أسطوري، أو كل ما يدل عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة، مثل الأشجار والأنهار، وما يعترى هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغير¹.

وإذا أفرق بين الزمان والمكان فإنما أفعل ذلك بهدف تسهيل الدراسة لا غير، لأن الزمان والمكان مفهومان متلاحمان متلازمان متفاعلان متآثران لا يمكن الفصل بينهما، فهما على حد تعبير الفيلسوف الشاعر س. الكسندر متلاحمان فليس هناك مكان بلا زمان، فالمكان بحكم طبيعته ذاتها زماني والزمان مكاني².

وسأخوض الحديث في الحيز من بعض جوانبه طبعاً، وجوانبه كثيرة، كتأثيره في تكوين الشخصيات، وتطوير الحدث، والصراع، والحبكة، ناهيك عن أن المكان... ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات، وإنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات... إنه حدث وجزء من الشخصية³.

وللأسف الشديد كلما قرأنا مسرحية من المسرحيات وجدنا كاتبها يعمل جاهدا على الالتزام بمكان واحد لا يغيره، أو على الأقل مكان واحد لكل فصل، يتحدث عنه المؤلف في أول الفصل، ثم يقطع كل صلة بالمكان، ويعطي كل اهتمامه لغير ذلك، بل إنه لتتقزز وأنت تقرأ هذه العبارة في بداية فصل تال: "المكان نفسه أو المنظر نفسه"، وفي هذا الأمر إهمال كبير لقضية المكان أو سوء تقدير له، ولعل ذلك راجع إلى أن الأديب وهو يكتب نصه المسرحي يرتبط كثيرا بالخشبة تحاصره وتراقبه وتضييق عليه الخناق فإذا هو عبد لها، وعبد للممثل، والجمهور فلا يكتب إلا ما يلائم هؤلاء جميعاً، وما يلائم ما يملكون من قدرات وإمكانات وتجهيزات، وحتى لا يضطر المخرج إلى الإنفاق كثيرا في الديكور، وحتى لا يتعب نفسه في تغييره كثيرا يضطر المؤلف للاقتصار على مكان واحد.

¹ عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ص 245.

² محسن بن ضياف، دراسة يوسف ادريس كاتب القصة القصيرة، ص 55.

³ مصطفى التوي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ، ص 85.

كما نلاحظ أيضا الاقتصار على ما يسمى بالأماكن المغلقة، كل شيء يجري داخل القصور والبيوت والصالونات، وكل شيء ينقل إليها من الخارج، والمؤامرات والحروب والخصومات والنجاحات والخيبات والجبال والغابات والسهول والمضارب.

وحتى يستطيع المؤلف أن يصل بالنص الأدبي إلى مستوى عال من الجودة الأدبية، حري به أن يتحرر من قيود الخشبة والجمهور والممثلين، وأن يصب كل مقدرته الفنية والأدبية والإبداعية في الارتقاء بأسلوب النص المسرحي ولغته وفنياته، ويترك مهمة الخشبة والتجسيد والإخراج لأصحابها المختصين، لهم أن يقتبسوا، ولهم أن يغيروا زيادة و إنقاصا.

وبملاحظة بسيطة للمسرحيات المختارة للدراسة نلاحظ تدرجا بينها في الاهتمام بالمكان، فإذا كان محمد واضح في مسرحية "الباب المفتوح" يقتصر على مكان واحد هو فناء "دار أبي سفيان" لا يكاد يبرحه رغم أن الحوادث كلها كانت تقع خارجه، ثم تنتقل إليه لتروى فيه، فإننا نجد أبا العبد دودو وعبر ثلاثة فصول يقتصر على مكانين اثنين، الأول رحبة الدار مفتوحة على الطبيعة، والثاني داخل الدار في الفصل الثاني والثالث.

في المرتبة الثالثة نجد ثلاثة أماكن في مسرحية "حنبل" كلها مغلقة، مجلس القدماء، معسكر الملك، في الفصل الثالث والرابع يتكرر المكان نفسه، قاعة عرش الملك إيروزياس.

أما مسرحية "الهارب" فإننا نجد المشاهد تتعدد لتصل واحدا وثلاثين مشهدا تجري في أماكن مختلفة ومتنوعة، مغلقة في معظمها، السجن، مكتب المدير، غرفة إسماعيل، المحكمة، وفي مكان مفتوح واحد وهو المقبرة.

وسنعرض للمكان في النص المسرحي الجزائري من زاويتين، المكان السلبي، والمكان الإيجابي.

1. المكان السلبي:

ونقصد به المكان الجامد الذي لا يحيل إلا على المكان ذاته، وهو النوع الغالب في كل المسرحيات، تجده في حنبل، والباب المفتوح، والبشير، وغيرها.

في "الباب المفتوح" يرسم محمد واضح المكان التالي "فناء دار أبي سفيان بمكة... يتقدمه ممر مسقوف... السقف تحمله ساريتان من جذع النخل..."¹، ثم يتابع المؤلف عرض أشياء تحتل

¹. محمد واضح ، الباب المفتوح، ص 7.

المكان... جلود، ريش نعام، سيفان وخنجر، مقعد حجري، سجاد، ولا هدف إلا وضع القارئ في جو الزمان العربي القديم، وإظهار الأبهة والرفاهية التي يحياها أبو سفيان.

في مسرحية "البشير" ننقل من الفصل الأول المكان التالي "رحبة الدار، في المؤخرة منظر حقل الزيتون، فوق الربوة قبل غروب الشمس، إلى اليسار جدار الدار الأبيض يتوسطه باب مفتوح، ومن جهة اليمين طريق يحاذي نباتات الصبار"¹، ويذكر ما في المكان، قشرة البلوط... جرة...، وفي الفصل الثاني نرى المكان التالي "داخل الدار... في كل من الجدار اليمن والأيسر طاقتان"²، ثم يذكر ما في الدار، خوابئ للقمح والزيت، سري خشبي، كانون النار، مصباح زيتي، يضاف إليها في الفصل الثالث جلد غنم.

ولا يعطيك المكان شيئاً يضاف إلى المسرحية وروحها، إنه مكان سلمي، وما الأشياء المذكورة فيه إلا لوضع القارئ في الزمان الذي يريده المؤلف، ورسم صورة للعائلة الجزائرية آنذاك، عاداتها، تقاليدها، مقتنياتاها.

ينقلنا المكان في مسرحية "حنبل" إلى زمن آخر، ورحاب أخرى، حيث القاعات الفسيحة والمعابد و الزرابي والأقمشة الرفيعة، والأسلحة والتمائيل خاصة تمثال الصنم الأكبر بعل، إضافة إلى شمعدانات ورياش و زراب وأباريق وكؤوس، وكلها تحمل القارئ لتضعه في جو القصور القرطاجية المشبعة بروح الحضارة الفينيقية الشرقية والرومانية الغربية ولتعطيه صورة عن حياة البذخ التي كان يحياها الملوك والأمراء والقادة والكهنة.

وهذا هو الدور الذي يؤديه المكان فهو لا يعدو أن يكون دليلاً عن زمان محدد، وعن طبقة من الناس، فهو لذلك مكان سلمي جامد، فما هو يا ترى المكان الإيجابي.

2. المكان الإيجابي:

ونقصد به المكان الذي يحيل خارج المكان نفسه، فهو ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات، وإنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث والشخصيات.

¹. أبو العيد دودو، ص 6.

². المصدر نفسه، ص 37.

وهذا المكان نلمسه بوضوح في مسرحية "الهارب" للطاهر وطار، نجد المحكمة، والمقبرة، ونجد الغرفة، ولكننا نجد أكثر السجن، فهو المكان المهيمن في هذه المسرحية، وهو المتقاطع أكثر من الشخصية المحورية إسماعيل ومع الحدث كله فليس هما (إسماعيل والحدث) إلا السجن، وليس السجن إلا هما.

ولذلك نلاحظ أن المؤلف الطاهر وطار . في براعة فائقة . يبدأ الأحداث من السجن ليعيدها إليه، تبدأ الحياة في السجن ولا تكاد تخرج منه إلا لتعود إليه في شكل دائري مغلق معلنة عن عبثية الحياة ولا جدواها، معبرة عن الطريق المسدود الذي أصبح إسماعيل يعيش فيه، فهو كما يعترف لأنه "فقررت الانسحاب لأنني أدركت أنني لست مكلفا بتربية الناس، وها أنا سأنسحب بإخراج نفسي من الحياة... وأؤكد لك أن سبب انسحابي هذا لا يعزى إلى ما حدث أمس فقط، وأنت تعرف يا أنا أن كل ما يحيط بي منذ وجدت نفسي في الحياة غير مرض ولا مقنع"¹.

ويرفض إسماعيل الخروج من السجن لأنه مهربه الأخير الذي يأويه من نفسه ومن واقعه، وحتى من جنبه، لقد حاول مرتين الانتحار وفشل في ذلك، مرة حين اتفق مع زوجته الانتحار فيقتلها وجنينها ويبقى هو.

صفية (مرتجفة) اقتلني أنت يا إسماعيل... افعل بي ما تشاء... ليكن الموت على غير يدي...²... (تدوي طلقة النار) آه... ه... أي؟؟ توفيق أينك يا توفيق (تسقط متخبطة في الدماء)³.

ولكن إسماعيل يعجز عن قتل نفسه.

إسماعيل: والآن جاء دوري (يصوب المسدس نحو قلبه)... طلقة واحدة وأستريح على إثرها مثل زوجتي العزيزة... آه؟ ما بال أصبعي؟ إنه جامد؟ يا للسخرية؟ أيمكن ألا أموت؟⁴.
أنا: (ضاحكا) لن تطلق النار ... إنك تخشى الالم... إنك هارب من ألم إلى ألم... إلى أين المفر أيها الهارب؟⁵.

¹. الطاهر وطار ، الهارب، ص 59.

². المصدر نفسه ، ص 100.

³. المصدر نفسه، ص 110.

⁴. المصدر السابق ، ص 110.

⁵. المصدر نفسه، 112.

إسماعيل: (مترنخا مرتجفا) أيها الموت، إنني هارب من الحياة، تعال أنقذني (يسقط مغميا عليه).
أما المرة الثانية التي حاول فيها الانتحار فكانت داخل السجن احتجاجا على إخراج منه،
"أمات لماذا حاول الانتحار فسبب ذلك بسيط جدا... إنه يرفض الخروج من السجن"¹، والجميل في
هذا النص المسرحي أن كل شيء يتحول إلى سجن، فلا يخرج إسماعيل من سجن إلا ليدخل آخر،
انظر مثلا كيف يصف "الطاهر وطار" الأماكن في نصه المسرحي ثم لنحاول أن نقارن بينهما.

. السجن غرفة خالية إلا من سريرين حديديين قديمين عليهما أغطية رثة بالية².

ثم انظر كيف يصف الكاتب بذكاء حاد غرفة إسماعيل في بيته قبل أن يدخل السجن.

. في غرفة ضيقة فيها سرير عتيق ذو مضجع واحد وفيها أثاث مختلف، كله قديم...³.

ثم كيف يصف المقبرة والمحكمة بعدهما.

. مقبرة خالية إلا من حفار قبور، إسماعيل وصفية وتوفيق... إسماعيل في الزاوية⁴.

زاوية خالية في المحكمة يبعث منظرها الوحشة والاكتئاب⁵.

كل الأماكن في هذا النص تبعث على الوحشة والخوف والرغبة، وكل مكان ينتقل إليه إسماعيل
هاربا إليه من نفسه وواقعه يجده أسوأ، فكأن كل شيء يحاصره ويطارده.

وهكذا نلاحظ الحضور الإيجابي للمكان في هذا النص المسرحي، فليس هو حيزا وظرفا لوقوع
الأحداث، وإنما هو عنصر أساسي قائم بذاته في البناء المسرحي، ودوره فعال في التأثير على
الأحداث والشخصيات خاصة الشخصية الرئيسية إسماعيل.

¹. المصدر نفسه، ص 35.

². المصدر نفسه، ص 7.

³. المصدر نفسه، ص 37.

⁴. المصدر نفسه، ص 43.

⁵. المصدر السابق، ص 91.

د/ الزمن في المسرحية الجزائرية:

اهتم النقاد والدارسون بفكرة الزمن في العمل الأدبي كما اهتموا بفكرة المكان أو الحيز، وكنا قد أشرنا إلى أن اللحمة بينهما وثيقة، والشائج ملتحمة فإذا كان المكان لا يبذر جنينه إلا في رحم الزمان، فإن " الزمن لا يجوز له أن ينفصل عن المكان إلى إجرائيا"¹.

والزمن الأدبي لا ييسط ضلاله، وسلطانه على المكان فحسب، بل يشد إليه كل شيء داخل العمل الفني بجمال من مسد، فإن الكل تحت سطوته، وجبروته، الحدث، والشخصيات، والحبكة، والحوار، " إن الزمن الأدبي... زمن متسلط شفاف متولج في أشد الأشياء صلابة ومتحكم في أبعد الأمور اعتياصا"².

وإذا كان الزمن قديما مجرد توقيت للأحداث، فإن النظرة إليه اليوم تغيرت كل التغير، وصار أهم بكثير من ذلك، يقول "مصطفى تواتي": " لم يكن الزمن يشكل قضية صعبة قديما، ولكن حديثا أصبح مشكلة عويصة، وذلك أنه لم يكن إلا توقيتا للأحداث، فأصبح عنصرا معقدا، وشرينا حقيقيا من شرايين العمل الأدبي"³.

وسنعرض في هذه الوقفة من هذا البحث لزمن الخلق، والزمن الخارجي، فالزمن الداخلي في النصوص المسرحية المختارة.

1. زمن الخلق:

ونقصد بزمن الخلق، الزمن الذي أخرج فيه المبدع عمله إلى النور، ولا شك أن معرفة هذا الزمن ضرورة جدا لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي.

إن الأديب الذي يكتب عملا في زمن الحرب، ليس كأن يكتبه في زمن السلم، أو يكتبه في زمن الانتصار، ليس كأن يكتب في زمن الانهزام، وأثر مرحلة الشباب والفتوة في النص الأدبي يختلف دون شك عن أثر مرحلة الكهولة أو الشيخوخة، بل إن الظرف الليلي يختلف عن النهاري، والشتوي عن الصيفي وما إلى ذلك.

¹. عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص 228.

². المرجع نفسه، ص 288.

³. مصطفى تواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 107.

ويذهب "جولدمان" إلى تأكيد أثر الزمان حتى على عالم الحكايات الخيالية الغربية عن التجربة الحياتية كعالم حكايات الجن، هذه العوالم الخيالية تماثل تجربة مجموعة معينة أو على الأقل ترتبط بها بشكل ذي مدلول¹.

والملاحظ في أكثر الأعمال الأدبية الجزائرية . وأخص هنا المسرح أنها تفتقر افتقارا يكاد يكون كلياً إلى ذلك، مما يرمي الكاتب في صحراء الإهالة، يخبط تارة خبط عشواء، وتارة يضنيه البحث، ويشق عليه التنقيب، ولا يكاد يصل إلى معلومة إلا وقد استنفد الجهد والوقت والمؤونة.

وكان حرياً بالأدباء أن يكفوا الباحثين مشقة ذلك، ويوفروا عليهم الجهد والوقت والمؤونة، وما يضر الأديب إذا أشار إلى زمن الخلق سنة وشهراً ويوما وساعة من ليل أو نهار، بل وكل الملابس الزمانية التي صاحبت العمل الأدبي، فتكون كحجر الصوى، تقف دليلاً مرشداً في طريق الباحث وتأخذ بيده على الدرب القويم.

ولو كان عندنا تحديد الشهر واليوم لنظرنا أي الأشهر وأي الأيام والليالي أصيد للأدباء في كتابة أعمالهم المسرحية، وما هي دوافع وآثار ذلك كله.

نلاحظ أن زمن الخلق مضبوطة في مسرحية "الهارب" " للظاهر وطار" حين يسجل في آخر نصه سنة (1961م) فإذا أردنا أن نستنفر النص المسرحي بربطه بهذا التاريخ استطعنا أن نكتشف أشياء كثيرة.

إنه بكل بساطة سنة الصراع الرهيب بين أجنحة الثورة التحريرية وبين ربانها، كل يعمل على أن يدفع بالسفينة إلى شاطئ يراه أنسب وأليق لنجاتها ونجاحها.

والمسرحية لا شك أنها ترصد قلق المناضل الشيوعي الذي يتجسد في المسرحية في شخصية توفيق الذي يعمل جاهداً منذ البداية على أن يهزم إسماعيل "إسماعيل المنحل الذي يبدد تركة والده، ويلعن الحياة، ويقرأ كتب سارتر"²، "إسماعيل البرجوازي الحقير الذي لا يهتم سوى اللذة والراحة"³.

¹. المرجع السابق، ص 107.

². الظاهر وطار، الهارب، ص 44.

³. المصدر نفسه، ص 49.

ولذلك نراه في آخر المسرحية حين يحاصر هو وجمع من الرفاق العملاء يصيح بملأ فيه: "لقد سبقناكم أيها الخونة... قودوا الخونة الثلاثة إلى الساحة وردوا هذا الشقي إلى الزنزانة حتى نفتح مدارس إصلاح الأخلاق البرجوازية"¹، أو حين يصيح توفيق في ختام المسرحية تماما: "تحيا الثورة الاشتراكية... إسماعيل صديقي تغيرت معالم الطريق... تغيرت معالم الطريق... تغيرت معالم الطريق..."².

"أحمد توفيق المدني" يخلق مسرحيته بعد الحرب العالمية الثانية بسنوات قليلة ويهديها مباشرة إلى الشباب المغربي حامل راية الكفاح في سبيل حرية الأمة وشرف الوطن³، وهو بذلك يعطي للأحداث التاريخية التي يجسدها في مسرحية "حنبل" روحا جديدة تجعلها تعايش الأحداث وتؤثر فيها.

فإذا أردنا أن نسقط المسرحية على الوقائع التي خلقت فيها فإننا نلاحظ التطابق التام، من ذلك مثلا الإشارة إلى التناحر السياسي والقلق الذي صار يعتري المخلصين من أبناء هذا الوطن، للاختلاف الشديد بين قادة الأحزاب السياسية وفصائلها، ويتهمهم مباشرة بالخيانة والأنانية، وتغليب المصلحة الذاتية على المصلحة الوطنية "إنكم أعداء الداخل... تضحون بمصالح الوطن إرضاء لما تأصل فيكم من أنانية"⁴، ثم يدعو إلى توحيد الصفوف، ونبد الخلافات والانقسامات، لأن ذلك هو الدرب الوحيد الذي نصل من خلاله إلى خلاص الأمة والوطن "وحدوا الأمة وامتدوا الصفوف واشحذوا العزائم واعتقدوا أن ساعة الخلاص آتية لا ريب فيها"⁵، باثا من خلال ذلك روح المقاومة والنضال في نفوس الشباب، مؤكدا لهم أنه لا عظمة ولا خلود إلا للأمم المجاهدة المكافحة من أجل تحقيق حريتها وعزتها وكرامتها: "لا عظمة ولا مجد... إلا لمن عاش مجاهدا في سبيل الحرية، ومات شهيدا في سبيل الوطن"⁶.

أما في مسرحيتي "البشير" و "الباب المفتوح" فإننا نلاحظ زمن خلقهما يبعد كثيرا عن الزمن الخارجي لهما، ففي الأولى يشير الكاتب إلى أنه حبر مسرحيته سنة (1970م) في حين يشير في

¹. المصدر نفسه، ص 44.

². المصدر نفسه، ص 49.

³. أحمد توفيق المدني، حنبل، ص 9.

⁴. المصدر السابق، ص 14.

⁵. المصدر نفسه، ص 40.

⁶. المصدر نفسه، ص 81.

بداية المسرحية أن حوادثها وقعت سنة (1954م) في إحدى القرى الجزائرية، ومعنى ذلك أن الأديب قد عاد بذاكرته أربع عشرة سنة، ولسنا ندري ما هو الجو الذي أحاطه فدفعه إلى خلق هذا النص ما يربط الأديب بقومه وتاريخهم وثورتهم العظيمة من علاقات التقدير والفخر والاعتزاز التي تثيرنا بقوة، وتدفعنا إلى الوقف عندها والتمعن فيها وصياغتها صياغة جديدة.

2. الزمن الخارجي:

وهو الزمن الواقع عند طرفي الرواية المسرحية، أو غيرها، أي البداية والنهاية، وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي، وما فيه من موضوعات اجتماعية، إنه بمعنى أدق التوقيت القياسي للأحداث التي تجري في الآن، ولذلك فإنها تروى عادة بصيغة الحاضر¹.

تبدأ أحداث مسرحية "حنبل" بعد معركة جاما أو زاما، وهي المعركة التي انهزم فيها القائد القرطاجي الفينيقي الأصل والتي وقعت سنة (202م)، ثم تجري الأحداث في جو من القلق والضجر وتشتت الصفوف بين من يدعو للاستسلام إلى روما، وداع إلى المقاومة حتى النصر أو الاستشهاد.

ويضطر حنبعل إلى الهجرة إلى سورية حيث حل في بلاط انطيوخس الكبير السلوقي سنة (196م)، إلى أن انتحر بالسم سنة (183م).

وكنا نجذب لو أن الكاتب قد ركز أولا على انتصارات حنبعل العظيمة التي اجتاز من خلالها جبال الألب إلى روما نفسها، غير أن الكاتب اكتفى فقط بالتدهور الكبير الذي حل بأرض المغرب وشعبه، وبروح المقاومة دون هوادة ولا خنوع.

وليس انتحار حنبعل في حقيقته جبن ولا انهزام لأنه كان بإمكانه أن يستسلم فيعيش في كنف الأعداء، لكنه آثر الموت متجرعا السم منتصرا على أعدائه الذين تمنوا أن يقع بين أيديهم حيا ليشفوا منه غليلهم، " لن أقع حيا بين أيدي الرومان، أو أوصدوا دوني الأبواب وسدوا المنافذ فخلاصي هاهنا (يشير إلى خاتمه الفضي في أصبعه)، لقد كنت منذ أربعين سنة أتوقع مثل هذه الساعة الرهيبة، وأحضرت لها ما يلزمها من علاج"².

¹. مصطفى تواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ، ص 109.

². أحمد توفيق المدني، حنبعل، ص 77.

ولذلك لا تجد الملكة كلمة تقولها أمام عبقرية حنبل وشجاعته سوى أن تركع أمامه معظمته
ممجدة: "أما نحن فعلينا لعنة الأجيال، وأما أنت أيها البطل فلك الخلود"¹.

في المسرحية الثانية "الباب المفتوح" لمحمد واضح" يقصر الزمن أكثر من المسرحية السابقة،
ويضييق فلا يتجاوز اليوم الواحد، يبدأ من عفو الرسول . صلى الله عليه وسلم . عن أبي سفيان
وتشريفه بأن جعل بيته مأمناً "ابشري يا هند... ابسطي الفراش في الفناء بما اتسع وهيئي الطعام،
طعاما كثيرا واملئي القرب والدلاء، وكل آنية، اليوم نأوي ونطعم ونسقي، من دخل دار أبي سفيان
فهو آمن"².

ويشتد الصراع بين هند وزوجها أبي سفيان، يقودها هو إلى بيعة محمد . صلى الله عليه وسلم .
والانضواء تحت لواءه، وتزور هي عن أمور تخالف قناعاتها وعقيدتها، إلى أن تنتهي المسرحية ببلوغ نبأ
العفو عن كل الناس "قال: اذهبوا فأنتم الطلقاء"³.

ويضيف الكاتب ملحقا لمسرحيته لا يمد فيه الزمن إلا بقدر بسيط حيث يستطيع أن يستخلص
أبو سفيان الخنجر من هند ليهبه إلى ابنه معاوية "سأهبه إلى ولدي معاوية"⁴، وهو بكلمته ولدي
دون ولدينا كأنما يلحقه إلى نفسه، يورثه دهاءه وحنكته، ويدفع عنه اندفاعية هند وصراحتها وصدقها
في الكفر والإيمان.

في مسرحية "الهارب" "للطاهر وطار" تقنية جديدة تعتمد على الزمن الداخلي، ولا تعطي للزمن
الخارجي إلا حظا بسيطا، حيث تبدأ المسرحية في السجن وإسماعيل على وشك الإفراج عنه، في حين
سيبقى الصادق هناك يعاني من ألم الوحدة وقسوة الفراق "تصوركم هو مهول هذا الانقلاب...
كنت صداي يا إسماعيل... تصور يا رفيقي أن ما تبقى من العمر سيمر على هذه الوتيرة... تصور
أنني منذ اليوم سأغدو بلا صدى"⁵.

¹. المصدر نفسه، ص 70.

². محمد واضح، الباب المفتوح، ص 10.

³. المصدر نفسه، ص 54.

⁴. المصدر نفسه، ص 58.

⁵. الطاهر وطار، الهارب، ص 8.

ويرفض إسماعيل الخروج من سجنه لأنه على حد تعبيره: "إنني لا أريد الخروج من هنا لسبب واحد هو أنني لست على استعداد لممارسة الحياة من جديد"¹.

وينتقل إسماعيل إلى مكتب المدير لسمع منه قصته الغريبة التي دفعته إلى رفض الحرية، وتفضيل السجن، ورغم أن إسماعيل لا يعترف بأن له قصة، وإنما هي مجرد هروب لا غير، يبدأ في حكاية قصته مستحضرا الماضي فيما يقرب من ثمانين صفحة.

ويحاول مدير السجن وابنته راضية إعادة الأمل إلى إسماعيل الهارب المنهار، غير أن الرفاق وعلى رأسهم توفيق يباغتونهم ويسوقونهم إلى الساحة لأنهم عملاء أمريكيًا، ويجب أن يعاقبوا: "قودوا الخونة الثلاثة إلى الساحة، وردوا هذا الشقي إلى الزنزانة حتى نفتح مدارس لإصلاح أخلاق البرجوازية"².

ويدخل الصادق الذي التقى بإسماعيل في السجن وقد نزل فيه محكوما عليه مدى الحياة، يدخل وهو يهتف: "تحيا الثورة الاشتراكية... إسماعيل صديقي... لقد تغيرت معالم الطريق... (يسقط إسماعيل مغميا عليه ويخرج الثوار الثلاثة ويظل الصادق يهتف) تغيرت معالم الطريق... تغيرت معالم الطريق..."³.

"أبو العيد دودو" يوفر علينا الجهد في بداية المسرحية حين يشير إلى أن حوادثها وقعت صيف 1954 م ومعنى ذلك أنها وقعت قبل ثورة أول نوفمبر بأشهر قليلة، والمتصفح لهذا النص المسرحي يلاحظ الدور الفعال الذي قام به الشباب المثقف والممثل في المسرحية في شخصيتي البشير وابنة العم، حيث راحا يعملان بجهد على توعية سكان القرى.

البنت: كنت خائفة يا أخي، لقد تحدث إلى الناس في بطحاء الجامع وذكر أشياء لم يسمع بها. فيما يقولونه. أحد من قبل هذا الدوار (يقصد القرية).

الأم: هذا صحيح.

¹. المصدر السابق، ص 70.

². المصدر السابق، ص 127.

³. المصدر نفسه، ص 127.

البنت: كان كل رجل ينصت له ويتمنى لو كان له ابن مثله، ولما انتهى من كلامه بقي الناس في أماكنهم صامتين، منهم من يفكر حزينا، ومنهم من يمسخ دموعه¹.

وتمتد حوادث المسرحية في ظرف أيام، تنتهي بهزيمة سيدي الطالب وبظهور الوعي عند الأم ومن يحيط بها ممن كانوا يشكلون العقبة بجهلهم وأميتهم وخرافاتهم أمام ثورة الشعب، وكأن الكاتب يشير إلى أن الثورة المسلحة قد سبقتها ثورة فكرية أعدت لها وهيأت الجو لاندلاعها.

وإن كنا نلاحظ تذبذبا في شخصية الأم فهي مرات ساذجة تؤمن بالخرافات والدجل، وترتمي تحت قدمي سيدي الطالب، ومرات نراها في قمة الوعي والفطنة لا تتكلم إلا بالرموز.

كما يمكن أن نلاحظ أن عمر البشير (20 سنة)، وعمر ابنة العم (17 سنة) هذا عمر لا يسمح لصاحبه أن يكون على قدر كبير من الثقافة، عكس ما لاحظناه في النص المسرحي.

ويمكن عرض الزمن المسرحي في الشكل التالي:

. مسرحية حنبعل:

بعد معركة جاما (زاما) انتحار حنبعل.

. مسرحية الباب المفتوح:

محاصرة مكة فتح مكة والعفو الشامل.

. مسرحية الهارب:

محاولة الإفراج عن اسماعيل الإمساك بالخونة.

. مسرحية البشير:

تمارض البشير انهزام المشعوذ وانتصار البشير.

¹. أبو العيد دودو، البشير، ص 8.

3. الزمن الداخلي:

وهو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، وإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر، فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة والومضة الورائية، وهو أيضا زمن المستقبل المعيش في الحلم بنوعيه، حلم النوم وحلم اليقظة¹.

ولا يخلو عمل أدبي إطلاقا من زمن ماضٍ مستحضر، ومن زمن مستقبلي يعاضدان الزمن الحاضر، وإذا كانت هذه الأزمنة الماضي والحاضر والمستقبل تأتي منفصلة أحيانا فإنها كثيرا ما تأتي متداخلة يصعب الفصل بينها، والمتتبع داخل هذه النصوص يلاحظ أنها تتنوع وتعدد حتى في الزمن الواحد، فالماضي مثلا هناك ماضٍ لم يحدث داخل النص، وإنما يستحضر فقط بواسطة الذاكرة، وهناك ماضٍ كان في مرحلة من مراحل النص المسرحي حاضرا أو حتى مستقبلا ويتطور الأحداث يغدو ماضيا.

كما أن هناك مستقبلا لا يستحضر إلا عن طريق الحلم، حلم اليقظة أو النوم، في حين أن المستقبل بتطور حوادث المسرية يغدو حاضرا وربما ماضيا أيضا.

هذا نوع أول الزمان الماضي والمستقبل، وهناك زمن آخر منهما وهو ما سنعرض له في هذه العجالة.

الملاحظة التي تلفت انتباهنا حين نتأمل الزمن الماضي المستحضر بالذاكرة دون أن يحدث داخل النص المسرحي، هي انه يندم أو يكاد في مسرحية "حبعل" فهو لم يظهر إلا مرة واحدة حين يقول حبعل لمازيغ: "آه مازيغ لولا تلك المعركة الحاسمة وراء حصون قرطاجنة، وما رأى الرومان فيها من بطولة قومنا من كنعانين وبربر... لحطمنا الرومان شر محطم، ولأصبحت قرطاجنة أثرا بعد عين"².

وهو ماضٍ يهدف من ورائه إلى استحضار صمود الشعب في وجه الرومان المحتلين ليعطي لنفسه ولجنوده دفعا جديدا من أجل تحقيق المستقبل.

هذا الاختفاء للزمن الماضي في النص المسرحي وحضور الزمن المستقبل بكثافة له ما يبرره حتى ولو لم يشعر به الكاتب لأن البطل الحقيقي لا يعيش على اجتراح الماضي بقدر ما ينظر إلى المستقبل، ولأن الكاتب نفسه لم يكن يريد من سرد حياة حبعل في نص مسرحي حياة حبعل ذاتها، بقدر ما

¹. مصطفى توالي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 105.

² - أحمد توفيق المدني، حبعل، ص 31.

كان يريد إسقاط ذلك على واقع الشعب الجزائري آنذاك كي ينهض نهضة رجل واحد، متحاشيا ما كان من فرقة ودسائس وخيانات لتحرير وطنه وتخليصه من براثن استعمار لا يرحم.

في مسرحية "الهارب" للطاهر وطار ورغم أن للماضي حصة الأسد، فإن الكاتب يخفي ذلك بذكاء كبير، حتى إنك حين تقرأ هذا النص المسرحي لا ترى إلا الحاضر، والبطل الرئيس يرفض أن يكون له ماض مثلاً يرفض أن يكون له مستقبل، اسمعه وهو يرد على من طلب منه يروي له قصته: "ومن قال لك أن لي قصة؟ لا، دعني لم أفعل شيئاً يستحق أن يكون قصة، لا شيء لاشيء هناك يذكر"¹، "ليست هناك أية قصة يا سيدي كل ما هنالك أنني قررت الهروب"².

فالكاتب يظهر بطل المسرحية إسماعيل - عبر ثلاثين صفحة - وقد أنهى عقوبته في السجن لأنه قاتل زوجته صفية، غير أنه يرفض أن يخرج مما يدفع بمدير السجن وابنته راضية وصديقها إلى أن يطلبوا منه أن يقص عليهم قصته التي يراها إسماعيل غير مهمة، لا تستحق الذكر والاهتمام، وتحت إلحاح السائلين يذعن إسماعيل، ويبدأ في سرد قصته "يغمض عينيه فيعود به الخيال على ما قبل العشرين سنة، ويصغي إليه المدير وابنته راضية باهتمام بالغ"³.

ويعود بنا الكاتب إلى ماضي إسماعيل عبر أكثر من سبعين صفحة، ليسرد علينا قصته في مناظر وفصول يتصارع فيه كل من إسماعيل، صفية، توفيق، وآخرون، في المقبرة والمحكمة والبيت، وفي أماكن أخرى، وتنتهي القصة بقتل إسماعيل لزوجته صفية، ويحاول أن يقتل هو نفسه ليتخلص من الحياة، لكنه يجن ولا يجرو، ويسقط مغشياً عليه، وهو يصبح "أيها الموت؟؟" إنني هارب إليك من الحياة؟ تعال فأنقذني"⁴.

وحين يعود إلى وعيه يجد نفسه بين من كان يقص عليهم قصته، لتتواصل خيوط القصة عبر أربع عشرة صفحة، وتنتهي بانتصار توفيق ورفاقه على الخونة والعملاء، بمعنى أن القصة تبدأ وهي تقارب نهايتها، ثم تعود إلى بدايتها على شكل ماض يتذكر حتى إذا ما انتهت إلى النقطة التي كانت عندها انطلقت مواصلة سيرها إلى نقطة نهايتها.

¹ - الطاهر وطار، الهارب، ص 19.

² - المصدر نفسه، ص 34.

³ - المصدر نفسه، ص 36.

⁴ - المصدر نفسه، ص 112.

غير أن هذا الماضي نجده حاضرا بقوة في مسرحية " الباب المفتوح " عند هند وأبي سفيان أيضا بشكل أقل، وهما بطلان رئيسيان، والسر في ذلك أن حاضرها، وكذا مستقبلهما يرتبط ارتباطا وثيقا بهذا الماضي.

ولذلك نرى أبا سفيان يدعو زوجته إلى الوقوف بجانبه لتحقيق الحاضر مثلما كانت بجواره في الزمن الماضي: " هند زوجتي لقد كنت دائما حليفتي الأمنية في السراء والضراء، لقد أمضيت حياتك في محاربة محمد، وكنت رفيقتي يوم النصر ويوم الهزيمة ممجدة أو محزنة (الماضي)، فعليك اليوم أن تكوني كما كنت دائما العضد القويم والسند المكين (الحاضر)"¹.

وترفض هند أن تسير على درب زوجها، وأن تجعل حاضرها ومستقبلها مرتبطان بماضيها حين كانت تحارب محمدا، أو تعرض عليه، أو حين تجرأت وأكلت كبدة حمزة "... لن يعفو عن هند التي حاربت منذ بداية دعوته، هند التي أهانت وأهانت أصحابه، هند التي حرضت أبا سفيان وعلياء قريش فسبوه وضربوه وشردوه وأجاعوه وعذبوا أتباعه الأولين، هند التي جمعت عليه العرب فحاربوه، هند التي يوم أحد مزقت جثة عمه حمزة ومضغت كبده"².

ولا تذكر هند هذا الماضي لأنه يخفيها من حاضرها ومستقبلها، بل تذكره أحيانا بفخر واعتزاز متحدية بكبريائها ونخوتها قريشا كلها التي ما إن حاصرها المسلمون حتى استسلمت: " يوم تأرت بيدي من قاتله حمزة، يوم تمكنت من فريسة حمزة وسط المعركة، وقطعت بهذا الخنجر، وقطعت، وقطعت، وأخرجت الكبدة وأكلت"³.

مقابل ذلك نلاحظ انعدام المستقبل تماما من هذه المسرحية، عن الوضعية الحرجة التي تمر بها هند وأبو سفيان جعلتهما لا يفكران إلا في الحاضر والماضي، يربطانها معا ربطا شديدا، وكلما اطل عليهما الماضي بوجهه البشع المتوحش ألزمهما باللحظة الحاضرة، ومنعهما من أن يمد غلى المستقبل طرفا.

الأمر نفسه نجده في مسرحية " الهارب " فإسماعيل الذي لا يعتبر أن له ماضيا يستحق أن يذكر لا يفكر في المستقبل حتى ولو كان قريبا، حتى ولو كان سعيدا مفرحا، بل إنه ليعلنها بملء فيه " ألا ليتة

¹ - محمد واضح، الباب المفتوح، ص 15.

² - المصدر نفسه، ص 18.

³ - المصدر نفسه، ص 21.

لن يحدث"¹، " إنه لمهول بالنسبة لي أنا كذلك... سأقاوم بكل ما أوتيت من إرادة وطاقة حدوث هذا الانقلاب... إنني أرفضه"²، أجل إنه يرفض المستقبل مهما كان شكله ولونه وطعمه، إنه إنسان هارب، هارب من كل شيء " بلا بداية، بلا نهاية، مأساة كارثة"³.

وهكذا نجح الكاتب نجاحا كبيرا جرد بطله من كل أبعاده حتى الزمانية إمعانا في وصف ضياعه وفشله، فليس له إلا اللحظة الآنية التي يعيشها عيشة مرة متذبذبة، يتمنى أن تنتهي بسرعة، وأما غير ذلك فهو منقطع الأسباب عن الماضي والمستقبل معا.

وعكس ذلك تماما نراه في مسرحية " حنبعل " حين يفتح له الكاتب كل نوافذ المستقبل فكأنه لا يملك زمانا غيره، وما الحاضر الذي يحياه إلى محطة ينظر منها إلى هذا المستقبل المشرق، العزاء من ضياع الماضي والحاضر معا، العزاء من كل النكبات التي لحقت بالبطل ويقومه: " فإذا ما خابت آمالنا اليوم فستتحقق آمالنا لا محالة غدا، وحدوا الأمة ومنتوا الصفوف، واشحدوا العزائم، واعتقدوا أن ساعة الخلاص آتية لا ريب فيها"⁴.

وحتى حين يكون حنبعل في لحظات الاحتضار على شفا حفرة من القبر يؤكد أن المقاومة ستستمر في غيره من أبناء الأمة، وأن مستقبل روما سيكون وخيما: " آه الساعة يا رفقاء جهادي، سيغيب عنكم حنبعل فليسترح بال روما اليوم (الحاضر) إنما الويل لها في الغد القريب، ستسقى روما من الكأس التي جرعتها الأمم، وإن مصرع الظالمين لوخيم (المستقبل)"⁵.

وفعلا تجرعت روما طعم العلقم حين طردتها سيوف العرب المسلمين بحر أذيال الخيبة لتتفرغ راية العروبة والإسلام على هذه الأوطان العظيمة، وتجرعته ثانية على يد أبطال ثورة نوفمبر (1954م) حين تكسرت أحلامها وخرجت خائبة.

وسيبقى الصراع قائما وسيستمر أحفاد حنبعل في إلحاق الهزائم بالرومان ما دامت عزة حنبعل وكبرياؤه تسري في شرايينهم.

¹ - المصدر السابق، ص 7.

² - المصدر نفسه، ص 8.

³ - المصدر نفسه، ص 16.

⁴ - أحمد توفيق المدني، حنبعل، ص 40.

⁵ - المصدر نفسه، ص 78.

هـ/ الشيئية عوالمها ووظائفها في المسرحية الجزائية:

الشيء في معاجم اللغة هو الموجود، هو كل ما يتصور ويخبر عنه¹، وهو في العمل الأدبي ما يظرف في الزمان والمكان من غير الشخصية.

ولم تعد هذه الأشياء تعرض في العمل الأدبي ديكورا ميتا لا معنى له، بل صار لها دور إيجابي مهم في خدمة البناء الفني.

إن الأشياء على حد تعبير "ألان روب" ليست مجرد وجود منفصل عنا، بل تستمد أهمية وجودها من وظيفتها بالنسبة إلينا، فالإنسان ينعكس في الأشياء، والأشياء تنعكس في الإنسان².

بل ويذهب ألان روب إلى أبعد من ذلك حين يرى الأشياء تغطي على عالمنا طغيانا يتحول معه الإنسان نفسه إلى شيء... مجرد شيء وهو ما يعرف بالمدرسة الشيئية³.

وبديهي لذلك أننا لم نعد نمر مرورا سريعا على الأشياء في العمل الأدبي غير أبهين به أبهتنا بالحدث والشخصية والحوار، بل صارت لزاما علينا أن نقف طويلا أمام كل شيء يعترضنا لنسأل أنفسنا ما هو الدم يضحخه هذا الشيء في العمل الإبداعي؟ وماذا يضيف؟ وما هو الدور الذي يؤديه؟ وما هو الرمز الذي يقف خلفه؟ ما معنى الجدار والحجرة والجبل والخنجر والكتاب والخمر؟ ما معنى هذا اللون وذاك؟ ولماذا هذا الشكل دون غيره؟ إنها أشياء لم توجد عبث، ولم تقع بصورة مجانية، بل لها دلالاتها وإحباطاتها، أدركها الكاتب بشعوره أم غاب عنه الأمر وأدركه لا شعوره، وفي كلتا الحالتين وجب على الناقد الذكي الحصيف أن يدرك ذلك ويتذوقه.

من الأشياء الظاهرة في المسرحيات المدروسة السيف، وهو وإن ظهر أحيانا ظهورا عاديا فإنه ظهر في أحيائين كثيرة رامزا إلى أشياء مختلفة، نجد ذلك مثلا في آخر مسرحية "يوغورطة" إذ حين يحمل يوغورطة زوجته المسمومة ويندفع خارجا تاركا سيفه خلفه يدخل بعده غلام ممزق الثياب ليحمل هذا السيف فدل السيف على القوة وروح المقاومة، وترك يوغورطة السيف دليل الانهزام والاستسلام وإيقاف المقاومة، ولكن الغلام الممزق الثياب الذي يحمل من بعده السيف إشارة من الكاتب إلى أن

¹ - المعجم الوسيط، ط2، ج1، ص 502.

² - مصطفى تواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 155.

³ - المرجع نفسه، ص 154.

المقاومة، وإن توقفت مع "يوغرطة" فإنها ستستمر مع رجال آخرين يأتون بعده، وعلى رأسهم "تاكفريناس".

" يخرج يوغرطة حاملا جثة زوجته والجنود حوله، ويخرج وراءهم غودة وبوكوس وسيلا ويدخل غلام ممزق الثياب فيهب على سيف يوغرطة ينظر فيه بخشوع فيلتفت سيلا ويسأله:

سيلا: من أنت يا غلام؟

الغلام: (والسيف بيده يقوم بتأن ويستوي قائما فينظر إلى سيلا مليا ثم يقول) تاكفريناس؟"¹.

في مسرحية " حنبعل " أشياء كثيرة خاصة عند وصف القصور وقاعات الاجتماعات التي تكتظ بالتحف والزراي والأقمشة الرفيعة والأسلحة والتماثيل والآلهة، نرى السيف حاضرا رمزا للقوة والمناعة، يستعمله جنود حنبعل في الدفاع عن مقدساتهم، ويستعمله حنبعل نفسه مشيرا به إلى عزته وكبريائه، كل شيء، قد يضعف عند حنبعل البطل القرطاجي العظيم إلا سيفه فإنه يبقى دائما قويا فاتكا: " لقد أصبحت شيخا يا مولاتي لكن سيفي لا يزال بتارا، ودم مهجتي لا يزال حارا في سبيل حرية الشعوب"².

الخنجر وهو صنو السيف يكاد يغلب على كل شيء في مسرحية " الباب المفتوح"، يكاد يغلب على الشخصيات نفسها فيتحول إلى بطل المسرحية الأعظم، مما جعلني أفضل في كثير الأحيان تسمية هذه المسرحية " بالخنجر" والخنجر قد يكون رمزا للغدر والخديعة والنفاق، ولكنه قد يرمز أيضا إلى استمرار الصراع والقتال بين المتناحرين، وقد يكون كل ذلك إذ يركز الكاتب عليه مع بداية المسرحية مباشرة حين تظهر هند بنت عتبة تعلق خنجرا " ... "وفي الوسط سفيان متقاطعان وبينهما خنجر ضخام لامع...³ هند واقفة تنهي من تعليق الخنجر"⁴.

هذا الخنجر استعملته في الفتك بحمزة -رضي الله عنه- في معركة أحد طبعا دفاعا عن عقيدتها التي تؤمن به، وانتقاما من قاتل ذويها، وبقيت تحتفظ به ليذكرها دائما بما فعلت، وما إن تحس بإسلام زوجها أبي سفيان حتى تستعمل نفس الخنجر لتقتله " وتا لله لن تلفت من يدي، ذاك الخنجر

¹ - عبد الرحمان ماضوي، يوغرطة، ص 141.

² - المصدر نفسه، ص 74.

³ - محمد واضح، الباب مفتوح، ص 7.

⁴ - المصدر نفسه، ص 9.

الذي اقترب من صدرك وأخطأك أنت تعرف أنه الخنجر الذي فرق أحشاء حمزة واستل كبده، هل تذكر؟ أنظر إليه إنه لا يزال يلمع ولا يزال حادا كما كان يفري الضلوع ويتغلغل إلى أوتار القلوب بعبث بها"¹.

بل وما زال مستعدا ليفتك بكل من تسول له نفسه الاعتداء على هند أو علة معتقداتها ومقدساتها: "ألا ليت خنجري بقي بكرا حتى يفتك بأمعاء آخر، بأمعاء غير أمعاء حمزة"²، إلى حد الآن الخنجر رمز للقوة والمتعة والدفاع عن الذات ورفض الآخر، ولكن الأمور تنقلب إذ ما إن تسلم هند حتى يصير الخنجر عندها كابوسا رهيبا مخيفا لا تقدر أن تراه ولا أن تملكه في بيتها لأنه يذكرها بفعلتها: "لا أقدر أن أرى هذا الخنجر إنه فضيع إنه مريع إنه يقطر دما..."³، ولذلك تدعو زوجها أن يخلصها من هذا الكابوس برميه في مكان سحيق لا يعود منه إلى الوجود: "خذه واذهب به بعيدا وألقه في بئر سحيقة"⁴.

لكن أبا سفيان يعطي الخنجر بعدا آخر ومدلولا آخر، ولذلك حان وقت تقديس هذا الخنجر، وتعظيمه أين يبدأ الصراع بين بني هاشم وبني أمية، وهو وحده القادر على مواصلة المسيرة على نفس الدرب، لذلك أثر أبو سفيان الاحتفاظ بالخنجر رغم إصرار هند على التخلص منه.

أبو سفيان: دعيني أفعل به ما أشاء.

هند: (مفاجأة) ماذا؟

أبو سفيان: ما أقساك يا حنظلة⁵؟

ولماذا يصر أبو سفيان على الاحتفاظ به إلى هذه الدرجة رغم إسلامه؟

ورغم عفو الرسول - صلى الله عليه وسلم - عنه، ورغم أن الخنجر يمثل وصمة عار، ولطخة سوداء في العلاقة بينه وبين الرسول، الحقيقة أن أبا سفيان أراد بكل بساطة أن يهديه إلى ابنه معاوية الذي سبقه إلى الإسلام، ومهد للعفو عن أمه وأبيه.

¹ - المصدر السابق، ص 39.

² - المصدر نفسه، ص 39.

³ - المصدر نفسه، ص 56.

⁴ - المصدر نفسه، ص 57.

⁵ - المصدر السابق، ص 58.

أبو سفيان: دعيني يا هند أهده إلى ولدنا معاوية¹.

فصار الخنجر هو الصراع الذي نشب بين بني هاشم وبني أمية، وأبو سفيان حين سلم الخنجر إلى ابنه فإنما سلم له حمل هذا الصراع ورايته بعد أن صار هو لا يصلح لهذه المهمة، وبالفعل حمل معاوية - رضي الله عنه -، الأمانة بصدق، واسترد مجد الأمويين بعد زمن الخليفة الثالث عثمان - رضي الله تعالى عنه - ورد زعامة المسلمين إلى قومه وعشيرته، وهذا الذي أراده الكاتب ورمز إليه، وليس كما قال الدكتور "شايف عكاشة": "وبين البداية والنهاية تكامل وتوافق وانسجام، فبين البشرى بحلول الأمن بدار الظلم، وانتقال الخنجر من يد طاغية إلى يد آمنة يكون الدخول من الباب المفتوح إلى أبي سفيان"².

في مسرحية "الهارب" هناك قفز زمني، فبدل استخدام السيف أو الخنجر، نرى استعمال المسدس الذي سيتحول إلى مخلص حقيقي من العذاب النفسي الرهيب الذي يعانيه إسماعيل، الشخص المشتت المريض الهارب من واقعه، ومن نفسه، ومن كل شيء، ويتحول المسدس عنده إلى بلسم يعالج به جراحاته النفسية، "ما أقوله لك هو أنني لا أرى مانعا في أن أمسك مسدسا بيدي أصوبه نحو قلبي، ثم أضغط وأستقبل لحظات قلائل من الألم المريح"³.

هكذا يقول إسماعيل معترفا بقيمة المسدس في تخليصه من الألم، وكذلك ضميره الحي الذي يستيقظ من حين لآخر ليواجه إسماعيل والذي عبر عنه الكاتب "الطاهر وطار" في مسرحيته "باسم أنا" حين يؤكد له قائلا "... وتجد نفسك أمام المرأة مشهرا مسدسك مع أخطائك تريد التخلص منها"⁴.

الخنجر من الأشياء البارزة والمؤثرة، في مسرحية "الهارب" إذ هي الحل الوحيد لإسماعيل لمواجهة واقعه ونفسه دون ألم "لأن الخمرة تعدم الشعور بالألم"⁵. وهو لا يهرب بها من واقعه الخارجي المادي المادي المؤلم بل حتى من أناه، من نفسه، من ذاته، من باطنه، فكلما اشتد تأنيب ضميره له،

¹ - المصدر نفسه ، ص 59.

² - شايف عكاشة: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، قراءة مفتاحية، منهج تطبيقي، ص 67.

³ - الطاهر وطار، الهارب، ص 52.

⁴ - المصدر نفسه، ص 68.

⁵ - المصدر نفسه، ص 60.

ومناقشته لأفكاره، وحججه هدد بالهروب عن طريق الخمرة: "آه كم أنت تزعجني! لا يسكتك إلا الخمر، آنذاك يا انا حين أكون مخمورا سيكون صوتك ينبعث وكأنما من أعماق العدم"¹.

وإذا كانت الكتب تعبيرا عن ماض أليم انقضى ولن يعود على حد قول "صفية" بطلة مسرحية "الهارب" لم يبق من ماض إلا كتب في محفظتي² والجريدة تعبيرا عن مظاهر منافقة خادعة حين تقع في أيدي المرضى والممزقين، كالكتب التي يزين بها الأميون والجهلة بيوتهم وقاعات استقبالهم "وكالعمياء غرك جلوسه في مقهى الطلبة وجريدة المثقفين في يده"³.

فإن الكتب في مسرحية "حنبل" هي الشرف الذي يجب أن يصاب، ويهرق الدم في سبيله، لأنه التاريخ ولأنه عصارة الأمم، وجهادها الطويل على درب الإنسانية ولذلك كانت أهم ما يشغل بطل قرطاجنة "حنبل" وهو في آخر لحظات حياته "هل أنقذتم المكتبة كما أمرتكم؟ وهل جئتم بالكتب ومخطوطات دار النسخ"⁴.

ولكن همجية وحيوانية الإنسان الغربي تحولت نارا يلتهم كل ذلك "ثم انصبوا على دار العلوم كإعصار فيه نار، وانهاكوا على كتبنا العزيزة تمزيقا وتحريقا فتركوها رمادا تذروه الرياح"⁵.

و- الحوار في المسرحية الجزائرية:

المسرحية فن الحوار لأنه الأساس الذي تبنى عليه، أو هو على حد قول راشيل كروثرش: "هذا الشيء السحري الذي يعد الزهرة المفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر"⁶. وإذا كان بهذه الأهمية والمكانة في المسرحية فإنه لا يتأتى لكل الناس، ولا يستجيب لكل الكتاب والأدباء، لأنه كما يقول جولدسوردي: "فن قاس بالغ العسر يأبى على نفسه استباحة ما لا تبيحه الآداب والفنون جميعا"⁷,

¹ - المصدر نفسه، ص 70.

² - المصدر نفسه، ص 44.

³ - المصدر نفسه، ص 50.

⁴ - أحمد توفيق المدني، حنبل، ص 49.

⁵ - المصدر نفسه، ص 50.

⁶ - روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص 217.

⁷ - المرجع نفسه، ص 218.

وبذلك فهو يشبه بالنسيج الرائق الشائق الذي يزداد رسمه مع على كل خيط قوة وانسجاما، يأتي كل شيء بعدهما في المحل الثاني...

وللحوار دور كبير في بناء المسرحية يقول كروثرس: "إن الحوار العظيم يلقي الضوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة"¹.

والحوار العظيم لا يقف ساكنا ولا راكدا لكي يحلل ويعلل، بل هو الحوار الذي يحمل المعاني الكثيرة في الكلمات القليلة، تقول كروثرس: "إن الحوار الرائع المبدع هو أندر المواهب وأعلاها وأعلاها، إنه الزهرة في شجرة المسرحية، واللمسة الأخيرة التي تتوج الصورة"².

إن كل سطر في الحوار يجب أن يسهم في تطور الشخصية أو في السير قدما بعلاقة الشخصية بالعقدة، وكثير من الأدباء والكتاب البارزين يميلون بشدة إلى الأسلوب الحوارية فيما يكتبون، بل إن بعضهم ليزعم أن الذي اجتذبه إلى ميدان الكتابة المسرحية إنما هو ما في الحوار من سحر وإغراء، وإنه كان يكتب الكثير من خطابات في أسلوب حوارية، كما كان يدعي أنه يستطيع أن يعظ الناس بأسلوب حوارية لو أنه كان قسيسا، وأنه لو كان طيبيا لكتب وصفات درامية حوارا خالصا³.

والملاحظ أن أبلغ الأجزاء تأثيرا في النفس فيما كتبه هومر ومن بعده من شعراء اليونان وفلاسفتها الأحداث منه عهدا هي الأجزاء التي كتبت بأسلوب حوارية، بل إن مقولات المسيح وكونفوشيوس الغامضة قد وصلت إلينا في هذا الأسلوب⁴، وهو بالذات ما نشاهده في النص القرآني، ونص الحديث النبوي الشريف، ونصوص التراث العربي قبل الإسلام وبعده.

وليس معنى ذلك أن الحوار أمر مشاع يجده الكاتب أنى أراد، بل هو كالملاح تماما لا يوضع في الطعام إلا بمقدار، وكل زيادة فيه أو نقصان تفسده، ولذا لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يرخي ملتعته العنان في كتابة حوار ساحر أو مؤثر... يبعد به عن هدفه، ولهذا كان الكاتب... أن ينظم

¹ - المرجع نفسه، ص 218.

² - المرجع نفسه، ص 219.

³ - المرجع السابق، ص 49.

⁴ - المرجع نفسه، ص 220.

حواره بحيث يظهر وكأنه حركة انبعائية وأن تحت هذا السطح المائج المضطرب تيارا قويا يحمل الأشخاص والحبكة إلى غايتها المحددة، وهكذا فإن الحوار الجيد فعال وغائي ونفعي¹.

ويجب على الكاتب المسرحي أن يدع شخصياته لهذا السبب تتولى كتابة حوارها بنفسها بصورة ما، على أن الشيء الوحيد الذي لا شك فيه هو أن يكون الحوار ملائما للشخصية، فلا يسمح الكاتب للشخصية أن تقول شيئا لا يتناسب وطبيعتها الذاتية كما خلقها.

ولا أن تتحول إلى شخصية خطابية تتوجه إلى القارئ أو الجمهور، بل يجب على الشخصية في حوارها أن تتوجه إلى الشخصية دونما اعتبار لغير ذلك.

ولابد من توافر اعتبارات في صياغة كل جملة من الجمل المسرحية شعرية كانت أم نثرية، ومنها يضع الكاتب المسرحي نصب عينيه الفكرة التي تبرر المقولة، وطبيعة الشخصية التي تنطق بهذه الفكرة المصوغة في المقولة، ثم أثر الفكرة المصوغة في الشخصيات المسرحية المتوجه بها إليها²، ومن غير الممكن أن ننتظر من الشخصيات أن تعبر عن مشاعر أو تصدر عن آراء مشاعرها ولا آراءها هي بالذات.

إن كل حوار ليست له صلة مباشرة بنمو المسرحية وتطورها يجب استبعاده، وكل قطعة من العمل لا تساعد ذلك النمو مساعدة مباشرة، هي قطعة لا داعي إليها ويجب حذفها.

1- ملائمة الحوار للشخصية:

إذا استطاع الكاتب المسرحي أن يتصور شخصياته تصورا كاملا وفي وضوح تام استطاع أن يدع شخصياته تكتب حوارها بنفسها، ويكون الحوار بذلك ملائما للشخصية، فلا يسمح لها بأن تقول شيئا لا يتناسب وطبيعتها الذاتية كما خلقها هو، وإن تعبر عن مشاعر، أو تصدر عن آراء ليست مشاعرها ولا آراءها هي بالذات³، وهذا ما نجده واضحا في المسرحيات الجزائرية المدروسة غالبا.

¹ - فردب ميليت، جيرالد أيدس تبتلي، فن المسرحية، ص 482.

² - غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، ص 58.

³ - ستورات كريفس، صناعة المسرح، ص 134.

إن شخصية "حبعل" بقيت تستعمل نفس القوة في حوارها لتعبر عن قوتها وثباتها أمام عواصف الهزائم التي تعرضت لها، وكذا شخصية البشير التي استعملت أسلوب التهكم من أول المسرحية إلى آخرها، مما عبر عن موليتها إلى الاستهزاء والسخرية.

يقول حبعل في أول المسرحية مخاطبا قومه إياهم للمقاومة:

حبعل: ... ثم لننظم المقاومة في الداخل فنقعد للرومان كل مقعد، ولننقض عليهم من كل جانب.¹

والخطاب نفسه يقوله في آخر المسرحية:

حبعل: ارجعوا مسرعين، واعملوا على مقاومة اليأس والقنوط، وحدوا صفوف الأمة، ونظموا المقاومة، فالأعداء لن يتركوكم تستريحون... إن طغيان روما يمضي ويمضي بعده كل طغيان آخر.²

أما هند فتتغير قوة وضعفها في بداية المسرحية وآخرها، فهي في الأول حين كانت تعارض محمدا وترفض الخضوع له ولزوجها ولهذا الدين الوافد عليهم إلى مكة، كانت قوية تعبر لغتها عن الرفض والتحدي.

هند: ولم؟ والناس مغلقة عليهم أبوابهم كالدواجن، والهيمنة حاصلة لمحمد كما ذكرتكم.³

حكيم: نعم اهتدينا ونجونا، والحمد لله.

هند: بإغلاق أبوابكم عليكم، تبا لكم من خاذلي قومكم، (تتناول الخنجر في سرعة عجيبة، وتشهره قاصدة أبا سفيان...) أما أنت يا أسوأ سيد لأتعس قوم فخذها...⁴

بديل: أسلمي يا هند.

هند: اسمع يا بديل إنك لا تعرف هنداً بنت عتبة، هند عندما تعتزم الإسلام ستدخل الإسلام من تلقاء نفسها.⁵

¹ - أحمد توفيق المدني، حبعل، ص 21.

² - المصدر السابق، ص 78.

³ - محمد واضح، الباب المفتوح، ص 30.

⁴ - المصدر نفسه، ص 30.

⁵ - المصدر نفسه، ص 46.

أما حين تسلم فالأمر يتغير تماما، لقد أصبحت ترفض حتى رؤية الخنجر الذي يذكرها بفعلتها الشنيعة يوم أحد.

هند: ارحمني بربك، افعل ما شئت، ولكن أخفه عني ودعني أنسه¹.

في مسرحية "البشير" يمكن بكل بساطة أن نلاحظ ضعفا فنيا، ونحن نتبع حوار الأم، فهي في المسرحية شخصية ساذجة تؤمن بالشعوذة والمشعوذين وتستنجد بـ (سيدي الطالب) لمعالجة ابنها البشير مما أصابه من الجن.

الأم: نعم يا ابنة أختي؟ أفكر أن الجن أصابه، الجن هو الذي ضربه، وصار يتكلم على لسانه².

لكنها تتحول أحيانا إلى متحدثة بالرموز، مثال ذلك حين تقول مشيرة إلى خطورة الاستعمار:

الأم: عرف كل شيء يا زكية ولم يشبع من الشط، ومن كل ما فيه من خير وبركة وعافية³ لم يبق في هذه البلاد شيء لم يحاول أن يمصه، كل ما رأى فيه المنفعة ووجد الرغبة في ذلك، يقال إنه في الأخير يمص الرمل في صحرائنا⁴.

والحقيقة أن الحوار يجب أن يلائم الشخصية مثلما يجب أن تلائم الشخصية الحوار، وأن تكون بينهما لحة كبرى ليصيرا شيئا واحدا، يقول برنارد شو: "إن حوارى وشخصياتي متداخلان في بعضهما تداخلا مطلقا لا تنفصم عراه، وذلك لأن كلا منهما جوهر أخيه وروحه التي لا تفارقه"⁵.

2- الحوار الخطابي:

قلنا حين حديثنا عن الحوار أول الأمر: إنه السمة الرئيسية في النص المسرحي، وإن كل سطر فيه يجب أن يسهم بفاعلية في تطور الحدث والشخصية معا، وأن يكون كالبرق يخطف فينير كل ما حوله من ظلام.

¹ - المصدر نفسه، ص 48.

² - أبو العيد دودو، البشير، ص 14.

³ - المصدر نفسه، ص 18.

⁴ - المصدر نفسه، ص 19.

⁵ - روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص 224.

لذلك فإن الحوار في النص المسرحي يجب أن يكون قصيرا قدر ما يستطيع الكاتب لأن طوله يؤثر على قارئه، والمستمع إليه، فتتحول الشخصية أمامه من شخصية مسرحية فاعلة إلى شخصية خطيب تجلده بجملة المتتالية.

فإذا كانت الفكرة طويلة لا تعرض إلا بالكلام الطويل وجب على الكاتب أن يقطعها بحديث الشخصيات الأخرى ليمنحها حيوية وقوة، ويزيل عنها الرتابة المملة، مع العلم أن "الخطب الطويلة في أيدي الكاتب المسرحي البار لا تكون أبدا مجرد كلام"¹.

نجد الحوار حيويا سريعا في معظم المسرحيات الجزائرية خاصة في مسرحية "الباب المفتوح"، إذا لا يتجاوز السطر الحوار الواحد في معظم الأحيان.

أبو سفيان: أبشري يا هند، أبشري.

هند: (متطلعة) بشرى خير يا أبا سفيان.

أبو سفيان: أبشري؟ مالي أراك لا تبشرين؟

هند: ما الخبر؟ قل لي ما البشري؟

أبو سفيان: حتى أرى دلائل الرضى على محياك.

هند: كيف تريدني؟

أبو سفيان: نعم، نعم..

هند: أنت جاد، أم أنت مازح؟

أبو سفيان: كلاهما.

هند: (مباغتة) ماذا؟ ... الخ...².

لكنك تلاحظ عكس ذلك من مقاطع مسرحية "رواية الثلاثة" مثلا و "يوغرة" و "حبعل" وقد أشار إلى ذلك عبد المالك مرتاض بقوله: "يجد الباحث أخطاء فنية كثيرة (يقصد مسرحية يوغرة)

¹ - ستورات كريفش، صناعة المسرح، ص 150.

² - محمد واضح، الباب المفتوح، ص 9.

كاصطناع الخطب الطويلة بدل الحوار القصير النابض بالحركة والحياة... ومسرحية "حنبل" لم تفلت من هذا العيب الفني¹.

ويمكن أن ننقل من مسرحية "حنبل" مقاطع خطابية يحتد فيها الحماس، وتكاد تتوجه فيها الشخصية بالحديث إلى القارئ والمتفرج من بعده، لا إلى الشخصية المتحاور.

صافو: أنا رسولة نساء قرطاجنة إليكم، أيها البطل (حنبل)، ويا معشر القادة والقدماء، ماذا انتم فاعلون بنا؟ إن العدو يتقدم مسرعا نحو ديارنا وقد علمنا أن جندنا قد تلاشى في جاما، ولم تبق لنا من قوة تحمي الحمى، فهل تتركون نساءكم للفضيحة وأولادكم للهوان؟ هل تريدون أن نباع في أسواق روما جوارى لصعاليك الرومان؟ نحن بنات قرطاجنة نضع أنفسنا تحت إمرتك يا حنبل، سر بنا ندافع عن الوطن إذا تقاعس عن واجبهم الرجال، لقد عشنا في عزة وشرف، ونريد أن نموت في عزة وشرف، لك الأمر، وعلينا الطاعة، المجد للوطن².

حنبل: إن الدموع لا تعطل سير الحوادث، ولا تغير مجرى التاريخ، إنما تفتح المستقبل في وجوه الأمم سواعد العاملين وتضحية الفدائيين ودماء الشهداء، لن يرى الظالمون وجهي في إفريقيا بعد اليوم، إنما سيروني أعترض طريقهم في كل مكان، وفي كل ميدان، سأحارب الظالمين أينما كانوا، سأركب البحر، سأجوب أقطار الدنيا، سأجمع ضد المستعمرين الظالمين قوى أمم الأرض المغلوبة كلها، سنسقط روما، ونحطم القاهرين، ليعلم كل جبار عنيد أن الكلمة الأخيرة إنما هي للأمم، وأن القول الفصل إنما هو للحرية ضد الطغيان، هبوا أولادي ورفقائي لنحارب روما أينما وجدنا ميدانا لحرهم، لننتقم للوطن، ولنفك عنه أغلاله ونكسر قيوده، النصر أو الموت³.

والأمثلة عن ذلك كثيرة جدا في مسرحية "حنبل" حيث يتحول الحوار إلى مواقف خطابية خاصة على لسان الملك، حنبل، صافو، معطي بعل، ويظهر ببساطة أن الكاتب أراد من خلالها محادثة القارئ أن يظهر له خطر الاستعمار وشراسته ووجوب محاربتة والقضاء عليه.

¹ - عبد الملك مرتاض، فنون الشر في الجزائر، ص 195.

² - أحمد توفيق المدني، حنبل، ص 23.

³ - المصدر نفسه، ص 46.

في مسرحية "الهارب" ليست هناك خطائية، وليس هناك حماس في تبليغ الأفكار وتوضيحها، بل هناك هدوء وأناة، وهناك ميل إلى التحليل العقلي ومحاولة الإقناع، ولعل ذلك هو ما دفع بالأديب إلى الوقوع في الاعتماد على الحوار الطويل الممل مما يتنافى وطبيعة الحوار في الفن المسرحي.

الصادق: لو لم يكن الأمر يتعلق بك لقلت ألا ليته لن يحدث، ورفعت أكفي متضرعا بالدعاء إلى الله أن يستجيب فيحقق أمانينا... تصور يا رفيقي... تصوركم هو مهول هذا الانقلاب الذي هو على وشك الوقوع... لقد كنت فيك الأنيس الوحيد، كنت صدائي يا إسماعيل، صدى أفكارى صدى تصوراتى وأحلامي، صدى آمالي وآلامي، صدى حياتي، كنت إذا ما تحدثت وجدت على الأقل من يوهمني ولو مجرد الإيهام بأنه يصغي إلي... فأرسل من فؤادي ما يتضرم فيه من أشواق... ولكن، تصور إنسانا بلا صدى، إنسانا وحده في هذه المهمة، يفكر فتبقى أفكاره جامدة، يتصور ويحلم فتبقى تصوراته وأحلامه هياكل بلا روح... حياته ساكنة رتيبة، بالرغم مما يتهددها من عواصف وزوابع يثيرها فكره، يقين أنه لو كان نبيا تداعبه الملائكة لما رضي بهذه الحياة... تصور يا رفيقي أن ما تبقى لي من العمر سيمر على هذه الوتيرة؟ تصور أنني منذ اليوم سأغدو بلا صدى¹.

إسماعيل: مصطلحات، دائما مصطلحات.. جبن، شجاعة، ثبات، إقدام، صبر إنني أرى أن الجبن في تحمل ما نكره.. الانتحار شجاعة إذا كان إخلاصا للنفس.. أي إخلاصا للنفس، لأنه كما قلت لك يا أنا، هناك ألمان: أحدهما من اكتساب أيدينا وهو لا يدوم إلا لحظات حين نطلق النار على أنفسنا أو نشنق أرواحنا.. وثانيهما من اكتساب يد نجهلها في غالب الأحيان أو نعرفها، ولكن ليس في مقدورنا أن نفعل إزاءها أدنى شيء، وهو يستمر باستمرارنا، في البقاء.. أليس من الإخلاص أن أفضل الأول على الثاني؟ أليس من الشجاعة أن اجري على نفسي عملية جراحية مؤلمة، ولكنها منقذة من داء عضال؟ أي "أنا" تكلم.. أليس من الجبن أن نختار الألم الثاني الدائم لا شيء إلا لأن يدا مجهولة هي المتسببة فيه.. فلا لوم علينا.. اسمع يا أنا الغبي، أحيلك على شعر الإنسان، على موسيقاه، على صلواته، على ما نزل عليه من السماء، تأمل في كل هذا منذ بدء الخليقة وسترى.. يصمت لحظة يتأمل فيها "أنا" المطاطى رأسه) ليس هناك إلا الألم.. يا أنا، أيها الفارض على نفسه الحياة العسكرية مع علمه بأنه لن يعمر إلى الأبد.. أنني حينما أفكر هكذا وأنتهي إلى هذه النتائج التي أجد الأدلة الكافية على صحتها، أكون مخلصا إن اتخذت قرارا مثل هذا الذي اتخذته..

¹ - الطاهر وطار، الهارب، ص 7، 8.

لنتصارح.. أليس ما يربط الإنسان بالحياة هو بطنه.. إنه يعمل ليأكل ويأكل لكي لا يهمل، لكي يعمل ليأكل وهكذا...؟ إنني أسألك عما يجعل متسولا كفيلا يستمر في البقاء مع العلم أنه لا يأمل إلا في شيء واحد في دنياه، هو أن يتحصل كل يوم على ما يسد به رمقه؟ إنه الجبن.. إنه الاستسلام.. إنه خيانة النفس.. (يوجه المسدس إلى قلبه ويغمض عينيه) لا، ألف لا، لن أغتر.. لن أقنع بالبقاء.. لن أخون نفسي... لن أبقى على أن أظل أحلم بأن كلا منا سيلاقي ذات يوم جزاءه¹.

ونحن نعلم أن " أخطر ما تتعرض له لغة المسرح أن تكون خطابية وذلك حين يشعر القارئ أن الشخصية لا تتوجه للشخصيات المسرحية الأخرى"²، بل تتوجه إليه لتحريك عاطفته أو إقناع عقله. إضافة إلى ذلك نجد أن الكاتب " أبا العيد دودو" فاق استعماله لكثير من الألفاظ العامية دون مبرر فلا هو من دعاها في النص المسرحي، وإلا كان استعمالها في الحوار كله، أو على لسان بعض الشخصيات، ولا يهدف بها إلى إثارة الضحك مثلا، كما لا حظنا عند "الإبراهيمي" في " رواية الثلاثة، "وزهير علاف" في " مدرسة العجائب".

ومثل ذلك: إن عيون الناس فاسدة يمكنها أن تطيح أكثرنا صحة وشبابا³ - إنهم أصابوه بالعين⁴ - بعد أن فرحنا وبيض وجوهنا⁵ - أفكر أن الجن أصابه⁶ -

أبقي هنا، خليه ينم (يقصد ينام)⁷ - أنت مهبولة أهبلت بين صبح وعشية؟⁸.

كما أنه يحشو كلاما طويلا عريضا وسط المسرحية من الصفحة الواحدة والخمسين إلى الصفحة الستين كله حوار مستهلك في عرض الأجاجي الشعبية بين الابن البشير والأم وابنة العم، وحشو المسرحيات بمثل هذه الأمور لا مبرر له تماما، إذ إن ذلك مما يضعفها ويوهنها.

¹ - المصدر السابق، ص 47.

² - غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، ص 659.

³ - الطاهر وطار، الهارب، ص 7، 8.

⁴ - المصدر نفسه، ص 8.

⁵ - المصدر نفسه، ص 8.

⁶ - المصدر نفسه، ص 14.

⁷ - الطاهر وطار، الهارب، ص 10.

⁸ المصدر نفسه، ص 30.

والبراعة في الحوار تلزم اختيار الجمل القصيرة التي قد تكون في بعض الأحيان لفظا واحدا والجمل
الزائدة قد تطفئ الموقف.

والحوار في المسرحية هو الحوار المضغوط، فعلى المؤلف أن يقتصد في استعمال الكلام ولا يسرف
في استخدامه، وهذا يتطلب منه التروي، واستحضار الذوق والمهارة الفنية.

الخاتمة

الخاتمة:

الحمد لله إذ بتوفيق منه و عون تم استنفاذ ما رغب البحث في قراءته و ترك الأثر فيه، ولما كانت الخاتمة موضع رصد النتائج، نستنتج جملة من الخلاصات و النتائج العلمية التي اطمأن اليها البحث لما وصل عندها، والحق أن ما يسجله البحث من نتائج لا تعدو أن تكون عاكسة لرؤية خاصة وعصارة منهج وزاوية قراءة واحدة من بين مجموعة قد لا تنتهي من القراءات، فلا يمكن إدعاء بلوغ الغاية إطلاقاً، إذ العمل في مجال تاريخ المسرح والنقد المسرحي لا يمكن أن ينتهي إلى غاية محددة، فتكفي المحاولة والمبادرة إلى التحريب، فمثل هكذا بحوث لا تنتهي إلى قراءة واحدة بقدر ما تعلن بداية القراءة والتأويل، إلا أن البحث قد رصد مجموعة من النتائج صيغت على الشكل الآتي:

✓ لا يزال البحث المتخصص في مجال فن المسرح في الجزائر مجالاً بكرًا، إذ رغم المنجز من الدراسات الأكاديمية تبقى الحاجة ملحة جداً لالتفات الدرس النقدي لهذا الجنس الأدبي.

✓ أسهم اقتصار النقد المسرحي في الجزائر على المسرحيين غير الأكاديميين - عدا بعض المختصين - في إنتاج مدونة نقدية غير ناضجة من جهة المنهج والغايات.

✓ يعدّ الفعل المسرحي أقرب النشاطات الفنية للإنسان بعامته، إذ تعمل غريزة المحاكاة في الإنسان على تفعيل الرغبة في التمثيل.

✓ يمتدّ فن المسرح في الجزائر زمنياً إلى الحضارات الشرقية القديمة، ولا يمكن بحال أن يبقى هذا الفن الراقي منوطاً بعصر النهضة، إذ عرفت الجزائر وفوداً الكثير من الثقافات الرومانية أين استفادت منها الثقافة المحلية في تطوير فن المسرح.

✓ إن مقولة انتفاء العرب للمسرح اليوناني بحجة الدافع الديني مقولة تفتقد للموضوعية والتدليل، إذ عرفت بيئة شمال إفريقيا الحضارة القرطاجية طيلة سبعة قرون ثم فسحت المجال للحضارة الرومانية، مع ضمان تعايش الثقافتين معاً مع الإنسان بعد الفتح الإسلامي لشمال إفريقيا.

✓ لم يفصل المنجز النقدي العربي في قبول أو رفض القصيدة العربية القديمة لفن التمثيل كواحدة من الأدوات الإبداعية التي توسلها الشعر العربي لخلق الصورة الفنية، وهذا الذي أبقى قضية معرفة العرب لفن المسرح بعيدة عن كل الطروحات النقدية.

✓ عرف المجتمع الجزائري بعض أشكال الفن المسرحي أثناء الحكم العثماني، حيث كانت تعرض في الأسواق والساحات أنواعا من الفرجة يطلق عليها اسم "ساندي وير"، تعتمد أساسا على الموسيقى وتمتاز فيها عدة أجناس فنية بغرض التسلية فحسب.

✓ شهدت دار الأوبرا في الجزائر أول مشاركة فعلية لممثلين مسرحيين جزائريين في عشرينيات القرن التاسع عشر، وهذا ما أنبأ ببداية تشكل الوعي بالمسرح لدى الجمهور الجزائري في فترة ما يعرف بالجزائر الحديثة.

✓ تذكر الناقدة "أرليت روث" أن الجمهور الجزائري شاهد بعض العروض المسرحية لمسرح خيال الظل في عام 1835، و يقرّ الرحالة الألماني "مالستان" أنه شاهد هذا المسرح بمدينة قسنطينة عام 1862.

✓ يتفق مؤرخو المسرح الجزائري الحديث على الدور الفاعل للثلاثي "علي سلال" المعروف بـ"علالو" و"محي الدين باشطارزي" و"رشيد القسنطيني" في رسم الملامح الأولى لفن المسرح الجزائري.

✓ أثبت المستشرق البريطاني "فيليب ساديغروف" عثوره على مخطوط مسرحية "نزهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة تريباق بالعراق" لصاحبها الجزائري "إبراهيم دانيوس" التي من المرجح - حسب قوله - أن تكون قد طبعت عام 1848م، وهذا من الأهمية إلى درجة أن تكون هذه المسرحية رائدة في الوطن العربي مثل مسرحية "البخيل" التي اقتبسها مارون النقاش.

✓ أسهمت جهود الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر في توطين المسرح العربي في الثقافة الفنية للجزائريين بجلبه لفرقة "جورج أبيض"، ثم عمله على إنشاء جمعيات مسرحية في كل من المدية والبليدة والجزائر العاصمة.

✓ شكّل فن السكاتش المرحلة الجنينية للمسرح الجزائري مع غلبة الطابع الطربي و الغنائي، وهذا مراعاة للذوق الشعبي السائد وقتذاك.

✓ ارتبط النشاط المسرحي بالنص المسرحي إذ لا يمكن بأي حال أن يتم رصد لحركية المسرح بمنأى عن النص، وهذا ما يثبت أدبية الفن المسرحي، ثم يفتح النقاش واسعا حول اللغة في المسرح الجزائري بخاصة.

- ✓ فعل المسرحيون الجزائريون تقنية الاقتباس من المسرحيات العالمية، ما أوجد علائق وطيدة بين المسرح الجزائري والمسرح العالمي، أسهمت جميعا في تشكل الوعي المسرحي و تطوير أدوات هذا الفن سواء أكان ذلك لدى الممثل أو المخرج أو حتى لدى جمهور المسرح.
- ✓ اهتم المسرح الجزائري بالواقع البئيس الذي يعيشه المجتمع الجزائري ، ما جعل عملية الاقتباس تركز على المسرحيات العالمية التي تعالج بؤس الإنسان، و بخاصة مسرحيات "موليير" مع إضفاء لمسة شعبية على المحتوى والابقاء على البناء الدرامي.
- ✓ نهل المسرح الجزائري من الثقافة العربية الإسلامية محافظا على هويته و مرجعياته الدينية، إذ تناولت بعض المسرحيات شخصيات دينية و أخرى ذات بعد قومي خالص، مثل شخصية "هارون الرشيد"، كما أخذ من التراث الثقافي العربي الإنساني مثل الاقتباس من قصص " ألف ليلة وليلة".
- ✓ لم ينشأ المسرح الجزائري في جو مضطرب وعشوائي، بل كان ثمرة وعي الشعب الجزائري بكل أطيافه الثقافية، وبداية تكوّن "أنتليجانسيا جزائرية" أسهمت بفعالية في النهضة الوطنية التي كانت نتاجا لصحوة ثقافية قبل أن تكون سياسية.
- ✓ بدأ المسرح الجزائري عربيا فصيحاً في لغته، مع استخدامه في بعض محطاته لعامية مهذبة، إلا أن مشكلة الصراع بين اللغة العربية الفصحى و اللهجة العامية لم يؤثر في المسرح الجزائري كما في الوطن العربي، نتيجة قناعة المسرح الجزائري بأن هذا التدافع على مستوى اللغة إنما هو صورة جمالية يحتاجها المسرح ولا يمكن إلغاؤها.
- ✓ أُمم المسرح الجزائري بعد الاستقلال مباشرة وبالذات في عام 1963، و بهذا يحدث المزج بين السياسي و الثقافي في أرقى الفنون الإنسانية، واستمر المسرح الجزائري متكئاً على السياسة، تطوره وترعاه و يخدمها و ينشرها.
- ✓ عرف المسرح الجزائري كل أنواع الفن الرابع من مثل السكاتش ، مسرح الظل ، المسرح الإذاعي، مسرح الطفل، مسرح الشارع (الحلقة).

- ✓ إن الذي ميّز تعامل النقد المسرحي في الجزائر مع ما يعرف بمسرح الحلقة أنه تعامل مع الممثل بمصطلح "القول"، وهذا الدال الذي غلب صفة القول على صفة الأداء ما يشعر الباحثين في الشأن المسرحي ، بأن هذا اللون المسرحي لا يمتلك امتداداً في الثقافة المسرحية الجزائرية.
- ✓ شهد المسرح الجزائري ثلاثة أنماط للعمارة المسرحية، منها المسرح الروماني القديم وهو ما يعرف بالمسرح القمعي، كما عرف عمارة المسرح الإيطالي المربع الخشبة، ولكنه استأنس كثيراً بعمارة المسرح الفرنسي الدائري و هو إرث طبيعي من مرحلة الاستعمار.
- ✓ يضطلع فن العرض المسرحي بتشكيل المكان الركحي وفق قراءة عميقة جدا للنص المسرحي المؤهل للعرض، إذ تتشكل الأجسام والألوان والفراغات واللغة والحركة من أجل صناعة الفعل الدرامي بصياغة الدلالات المكانية ضمن المقولة العامة للمسرحية.
- ✓ أثرت عمارة المسرح في الجزائر في عملية العرض المسرحي، ذلك أن التنظيم المادي للمكان المسرحي، في هندسته وأبعاده وشكله ومسافة المشاهدة بين الخشبة والمتفرج، كلها عوامل تؤثر بشكل فاعل في إعداد العرض المسرحي، في حين نجد غالبية قاعات العرض المسرحي في الجزائر عبارة عن قاعات محاضرات عامة تفتقد للبصمة الاحترافية.
- ✓ تغلبت السيمياء على مشكلات الجدل حول أهمية كل من النص والعرض وركزوا على التجاوز والتخطي بينهما وليس الفارق، أي أن تكون العلاقة بين دالها ومرجعها قائمة على المشابهة والتماثل، وليس المقصود بالتماثل هنا نقل المرجع حرفياً، بل إعادة إنتاج بعض سماته البارزة، واختزال بنيته العامة.
- ✓ تعتمد عملية العرض المسرحي على الأكسوسوار، إذ يأخذ هذا الأخير دلالاته الحقيقية في سياق مجموع العلامات المحيطة به وهو في ذلك مثل الكلمة، فكما أن الكلمة لا تأخذ دلالتها إلا في سياقها أي من خلال الجملة، فكذلك تجتمع مجموعة الأكسوسوارت لتنتج الدلالة كاملة.
- ✓ يعمل العرض المسرحي على ترميم التخيل لدى الجمهور، حين تصبح اللغة في المسرحية ذات وظيفة داعمة للدلالة، وقد يصبح الملفوظ في المشهد المسرحي مجرد حشو -كما يقول رولان بارث- ، و يضطلع العرض لحظتها بفعل التواصل.

✓ اشتغل المسرح الجزائري على العرض المسرحي أكثر من اشتغاله على النص، حيث كثيرا ما قُدمت عروضاً مسرحية بطريقة مرتجلة، يعمل الممثل على إنتاج اللغة مباشرة على خشبة، ما أوقع المسرح الجزائري في أزمة النص المسرحي.

✓ إن الوظيفة المهيمنة في العرض المسرحي هي وظيفة التدعيم، فاللغة فيه - التي تكون على شكل حوار- تقيم مع العناصر البصرية علاقة تكامل، فهي لا تكتفي بتكرارها واستنساخها، بقدر ما تغنيها بدلالات جديدة، فتحقق بذلك وحدة الرسالة على مستوى أعلى وأرقى.

✓ يعدّ الجمهور/المتلقي الفاعل الأساس في الفعل المسرحي جميعا، عندما حاول "بريخت" إبعاده عن السلبية و الانفعال، و جعله فاعلا يمتلك استطاعة الحكم على المشهد المسرحي و تقويم الخطأ، و هذا ما يؤسس لممارسة مسرحية واعية.

✓ يتميز تلقي المسرحية بنمطين اثنين، يطلق على الأول القراءة الأفقية الكلاسيكية حيث يكون التلهف على معرفة النهاية السعيدة و يكون المتلقي وقتها متورطا جدا في الحكاية لا المشهد، أما النمط الثاني فهو القراءة الواعية والعامة والمنتجة.

✓ يحتاج التلقي المسرحي إلى وعي كامل بالفعل المسرحي، هذا ما يقلص دائرة التلقي المسرحي في الجزائر، وقد يكون مردّ ذلك إلى عدم الاشتغال على تنمية هذا الوعي بوساطة الإعلان، أو بتكثيف حضوره في مختلف مقررات التعليم.

✓ يثير البحث الأكاديمي والنقدي العام في الجزائر الكثير من الحيرة من خلال عزوفه عن دراسة فن المسرح و تلقيه بأدوات إجرائية تسهم في ترقية الفعل المسرحي في الجزائر.

هذا ولا يدّعي هذا البحث أنه سيغلق مجال الإضافة والتقصي بهذه الخاتمة، بل إنها تحفز على المغامرة أكثر في هذا المجال من البحث ، والرهان مُكسب للانطلاقة من هذه النتائج يجعلها أسئلة ذات بال للخوض في تفرعات البحث في فن المسرح، كما تجتهد جملة هذه النتائج في توجيه القارئ إلى البحث في الأدب الجزائري بعامة، و في فن المسرح بخاصة، ولو يكون هذا فقط أهم ما يخرج به قارئ هذا البحث من نتائج، فإن المبتغى كله هو توجيه اهتمام البحث إلى الأدب الجزائري، وحسب خاتمة البحث أنها أثارت أهم ما يشكّل تصورا على المسرح الجزائري.

قائمة المصادر والمراجع:

أ - المراجع العربية.

1. إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية- دار المعارف- القاهرة- 1985.
2. أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر.
3. أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر.
4. أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي، دار الوفاء، مصر، 2007.
5. أبو الحسن سلام، فنون العرض المسرحي ومناهج البحث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004.
6. أبو العيد دودو، البشير، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981.
7. أبو العيد دودو، البشير، مسرحية الشركة الوطنية، الجزائر، 1981.
8. أبو العيد دودو، التراب، الشركة الوطنية، الجزائر، 1968.
9. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2. دار الغرب الإسلامي، بيروت.
10. أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب و الرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1983.
11. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
12. أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، ط1، 1999.
13. أحمد بن قطاف، مجلة الجيش، عدد 215، فيفري 1982.
14. أحمد بودشيشة، وفاة الحي الميت، مسرحيتان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
15. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر 2011 .
16. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر، 2011.
17. أحمد توفيق المدني، حنبعل "مأساة تاريخية"، ط2، الشركة الوطنية، الجزائر.
18. أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1984م، ط2.
19. أحمد حمدي، وقت للضرب ووقت للطرح، ط1، القاهرة، 2007.
20. أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء، مصر.
21. أحمد منور، مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005.
22. أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو، ط1، دار هومة، 2005.

23. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، منشورات الاختلاف ط1، الجزائر، 2005.
24. أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2005.
25. الأردس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الإمارات.
26. اعتدال عثمان، إضاءة النص، ط1، دار الحداثة، 1988.
27. إلين أستون وجورج سافونا، ترجمة سبعي السيد، المسرح والعلامات.
28. إلين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، ص 147.
29. أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، ترجمة ضيف الله مراد، وزارة الثقافة، دمشق، 2000.
30. إيليا الحاوي، الفن والحياة والمسرح، ط1، دار الثقافة بيروت، لبنان، 1985.
31. باتريس بافيس، الإرسال والتلقي في المسرح، ترجمة: سامح فكري، أكاديمية الفنون، مصر، 1995.
32. برنولت برشت، مسرحيات برشت "مسرحيات تقديم مخلوف بوكروح"، موفم للنشر، الجزائر، 1994.
33. بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب.
34. بول شاوول، المسرح العربي الحديث (1976 - 1989)، رياض الرئيس للكتب والنشر.
35. بول شاوول، المسرح العربي الحديث (1976-1989)، رياض الرئيس للكتاب و النشر.
36. تشارلس ساندرس بيرس، تصنيف العلامات، تحرير سيزا قاسم و نصر أبو حامد، القاهرة، 1986.
37. جابر عصفور، الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.
38. جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.
39. جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.
40. جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، ط1، نور للطباعة، دمشق، 2006.
41. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط1، 1991/ ط2، دار توبقال، المغرب، 1997.
42. جون لينارد ماري لوكهارست، المرجع في فن الدراما، ترجمة: محمد رفعت يونس، ط1، القاهرة، 2006.

43. جيرارد ولودال بالتعاون مع جويل ريطور، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة د. عبد الرحمن بوعلي، ط1، الدار البيضاء، 2000.
44. جيوفري باريندر، الأساطير الإفريقية، ترجمة: حسن هيثم الطريحي، الكوفة، 2007.
45. حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، مكتبة الأسرة.
46. حسين خمري، نظرية النص "من بنية المعنى إلى سيميائية الدال"، ط1، الدار العربية للعلوم، 2007.
47. حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر، الجزائر، 2008.
48. حورية محمد همو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
49. خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل، ط1.
50. دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ط1، رجب 1420هـ - أكتوبر 1999 / ط2، جمادى أولى 1424هـ - يوليو 2004.
51. رشيد الناضوري، المغرب الكبير، ج1، العصور القديمة أسسها التاريخية، الحضارية، والسياسية.
52. روبرت بروتستين، المسرح الثوري، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
53. الزرق بن علو، الرحلة، دار قباء، 2001.
54. زكرياء إبراهيم، مشكلة الفن، مشكلات فلسفية.
55. زهور ونيسي، دعاء الحمام، منشورات ANEP، ط1.
56. زياد فواز كرجاج، الإعداد الدراماتوجي، كتابة نظرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1995.
57. سامية أسعد- الدلالة المسرحية- عالم الفكر - م10 - ع، 4 - 1980.
58. سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت.
59. شاكر الحاج مخلف، اتجاهات حديثة في المسرح العالمي، اتحاد الكتاب العرب، 1996.
60. الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي، ط1، 2010.
61. شكري عبد الوهاب، المص المسرحي، ط1، مؤسسة حورس الدولية، 2001.
62. شلدون تشيني، المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل، الجزء 2، تر: حنا عبود، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1998.
63. صالح سعد، مسرح نو الياباني أو ظل المحارب.

64. صالح مباركة، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، الجزائر 2005.
65. صالح مباركية، الشروق، مسرحية في فصلين.
66. صالح مباركية، الفلقة، باتنيث، الجزائر، 2006.
67. صالح مباركية، المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، الجزائر.
68. عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر.
69. عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
70. عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، ط1، الدار البيضاء، 1987.
71. عبد القادر القط، فن المسرحية، ط1، لونجمان، 1998.
72. عبد القادر جغلول: الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر - ترجمة سليم قسطون - دار الحداثة - بيروت (لبنان) 1984.
73. عبد اللطيف محمد سيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية بين النظرية والتطبيق.
74. عبد الله ابراهيم، التلقي واليافات الثقافية، ط1، دار أويا، 2000.
75. عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، دمشق، 2002.
76. عبد الملك مرتاض، فنون النشر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
77. عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925-1954، ط3، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1983.
78. عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ط1، 1429هـ-2008.
79. عبد الواسع الحميري، في آفاق الكلام وتكلم النص، ط1، 1431هـ-2010.
80. عبد الوهاب شكري - الإضاءة المسرحية - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة 1975.
81. عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 1987.
82. عبد الرحمن ماضوي، يوغرطة، ط3، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
83. عبد الرحمان محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج1، 1980.

84. عبد القادر القط، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، مصر، 1998.
85. عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1982.
86. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه "دراسة ونقد" ط6، دار الفكر العربي، 1976.
87. عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، النوع مسرحية، ط3.
88. عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، دار الأمير خالد.
89. عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، النوع مسرحية، ط3.
90. عز الدين جلاوجي، البحث عن الشمس، النوع مسرحيتان، ط1.
91. عز الدين جلاوجي، البحث عن الشمس، نوع مسرحية، ط3.
92. عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، النوع مسرحية، ط3.
93. عز الدين جلاوجي، المص المسرحي في الأدب الجزائري، 2007.
94. عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، نوع مسرحية، ط3.
95. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة، ط1، 2000.
96. عز الدين جلاوجي، أم الشهداء، النوع مسرحية، ط3.
97. عز الدين جلاوجي، رحلة فداء، النوع مسرحية، ط3.
98. عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، نوع مسرحية، ط3.
99. عز الدين جلاوجي، ملح وفرات، نوع مسرحية، ط3.
100. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 2000.
101. عطية عامر، النقد المسرحي عند اليونان، ساحة نجمة، بيروت.
102. عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتب الوطنية، ط1، ليبيا، 2001.
103. علالو، مذكرات علالو/ شروق المسرح الجزائري، ترجمة أحمد منور، منشورات التبيين، الجزائر 2000.
104. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط2، الكويت، 1999.
105. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ط2، الكويت، 1999.
106. علي الراعي، مسرح الشعب، مكتبة الأسرة، مصر، 2006.
107. علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - المغرب، 2003.
108. علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء - المغرب، 2005.

109. علي عقلة عرسان، وقفات مع المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 1996.
110. علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997.
111. عواد علي، المعرفة والعقاب، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، 2001.
112. عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، ط1، المركز العربي الثقافي، 1997.
113. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، ط1، بيروت، 2006.
114. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط6، بيروت، 2006.
115. فاروق أوهان، الأبعاد الدرامية في السير الملحمية الدينية، الانتشار العربي، ط1، 2006.
116. فاضل الأسود، السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.
117. فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، ط2، دمشق، 2001.
118. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و العقل، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2003.
119. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
120. فرحان بلبل، مرجعات في المسرح العربي، اتحاد العرب، دمشق، 2001.
121. فضل حسن عباس، القصص القرآني إبحاؤه ونفحاته، شركة الشهاب، الجزائر، 1989.
122. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ط1، الوراق، 2008.
123. قيس الزبيدي، برتولت بريشت، درامية التغيير، دار كنعان، دمشق، ط1، 2004.
124. قيس الهمامي ورضا بن صالح، المسرح العربي بين التجريب والتغريب، قراءة في مسرح سعد الله ونوس، المغاربية للطباعة والنشر تونس، 2008.
125. مارسيل فريد فون، فن السينوغرافيا اليوم، ترجمة: إبراهيم حمادة وآخرون، منشورات وزارة الثقافة، مصر 1993.
126. مارفن كالسون، فن الأداء، ترجمة د. منى سلام، أكاديمية الفنون.
127. ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت، 1997.
128. محمد التهامي العمري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط.
129. محمد التهامي العمري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان المغرب.
130. محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ط1، عالم الكتب، 1419هـ-1999.
131. محمد الصادق عفيفي، الفن القصصي و المسرحي في المغرب العربي 1900-1965.

132. محمد الطاهر فضلاء، المسرح الجزائري تاريخاً و نضالاً.
133. محمد الوادي، صورة اليهودي في المسرح المغربي، مؤسسة إيديسوفت، ط1، 2006.
134. محمد عبازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، دار سحر للنشر، ط1، تونس 1997.
135. محمد عبد الرحيم عنبر المحامي، المسرحية بين النظرية والتطبيق، الدار القومية، 1966.
136. محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتطبيق، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، 1966.
137. محمد عزيزة، الإسلام و المسرح، الهيئة المصرية للكتاب، مصر 1990.
138. محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، ط1، الدار البيضاء، 2006.
139. محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، الجزء 1: المقالات، الجزء 2: مقدمات وبيانات، وزارة الثقافة، دمشق، 1994.
140. محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، وزارة الثقافة، دمشق، 1994.
141. محمد كمال الدين، العرب والمسرح، دار الهلال، مصر، 1975.
142. محمد نصار وقاسم كوفجي، تذوق الفنون الدرامية، ط1، عالم الكتب الحديث، 2005.
143. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، ط2 ن 1967.
144. محمود إبراهيم، التحليل السيميولوجي للفيلم، ترجمة الدكتور أحمد بن مرسل، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005-2006.
145. مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري 30 عاما مهام وأعباء - منشورات التبيين - الجزائر 1995.
146. مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، 2004.
147. مخلوف بوكروح، ملامح المسرح الجزائري. ش.و.ن.ت - الجزائر 1982.
148. مصطفى مشهور، المسرح العربي و البحث عن صورة الذات في صورة الآخر.
149. نبيل راغب، النقد الفني، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، مصر، 1996.
150. نديم معلا محمد، في المسرح، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، 2000.
151. نزار عيون السود، دراسات في الأدب والمسرح، ط2، 1988.

152. نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.
153. نهاد صليحة، أمسيات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1987.
154. نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنت، الجزائر، ط1، 2006.
155. هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار المؤلف لدنيا الطباعة والنشر، ط1، مصر، 2006.
156. هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1981.
157. وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، 2007.
- ب- باللغة الفرنسية:

158. Algérie – Actualité N° 1060 du 6 au 12 février 1986.
159. ALGERIE – ACTUALITE: N° 963 – du 03 au 09/02/1983.
160. Ariette Roth: Le théâtre Algérien de langue dialectale (1926 – 1954)– Editions Maspero – Paris 1967.
161. A-Ubersfeld- Lire théâtre–ed Sociale – Paris 1982.
162. E.Benveniste– Problèmes de linguistique générale– Gallimard– Paris 1975–.
163. EL DJEICH: N° 37 – MAI 1966.
164. EL MOUDJAHID: 7018 du 06/01/1988.
165. El Moudjahid: N° 6464 du Avril 1986.
166. El Moudjahid: N° 7018 du 06 janvier 1988.
167. Etienne Souriau – le cube et la sphère– in Architecture et dramaturgie– paris– Flammarion– 1948.

168. G. Girard- R.Ouellet-Rigault-Univers du théâtre- PUF- Coll. Littérature moderne- paris 1976-.
169. G. Mounin – Introduction à la sémiologie – ed Minuit – Paris 1970.
170. J. Kristéva Legeste pratique ou communication? In langages n° 10-.
171. J.Baudrillard Le système des objets- paris- Gallimard 1968-.
172. Kateb Yacine: l'homme aux sandales de caoutchouc – Ed. le seuil. Paris, 1970.
173. Kear Elam- The Semitics of Theatre and Drama- Methuen- 1980-London and New York.
174. l.stavinsky- Chroniques de ma vie- Danoél- paris 1972-.
175. le quotidien d'el moudjahid:N° du 12 avril 1986.
176. Le quotidien d'elmoujahid: N°7018 du 06 Janvier 1988.
177. Mahieddine Bachetarzi: Mémoires – Tome (1)- SNED – Algérie 1967-.
178. Mahieddine bachetarzi: Mémoires –Tome (II) – ENAL – ALGERIE- 1984.
179. Mahieddine bachetarzi: Mémoires –Tome (III) –ENAL- Algérie 1986.
180. Nadya Bouzar Kasbadji: L'emergence artistique algérienne au XXIème siecle – OPU-Algérie 1988 .
181. P. Pavis – Problèmes de semiologie théatrele – ed P-U-Q- Montreal 1976.
182. P.Boulez- Points de repère- christian Bourgois- Paris 1985-

183. P.Larthomas – Le langage dramatique: sa nature, ses procédés – PUF- Paris 1980
184. p.pavis- dictionnaire du théâtre- éd. sociales- paris 1980- (entrée. Masque)-
185. R- Barthes Essais critiques – Paris – Seuil- Coll. Points – 1964
186. R. Barthes – Essais critiques: L'obvie et l'obtus – Coll. Tel quel – Paris – Seuil 1982
187. R. Barthes – Sémiologie et Urbanisme- in L'aventure sémiologique- Paris- Seuil 1985 –
188. Révolution africaine: N° 1189 du 12 décembre 1986
189. – T. Todorov – O . Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage – Paris – Points Seuil 1972
190. T.Kowzan- La sémiologie du théâtre- Nathan 1992- P.86- note n° 18.
191. T.Kowzan- Littérature et spectacle- e-Edition scientifique de pologne- paris- Lahaye-1975-
192. T.Todorov- O. Duerot- Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage- ed.Seuil- coll. Points
193. Ubersfeld – L'école du spectateur – op cit
194. U. Eco- Sémiologie de la représentation- A.HELBO- (ouv. Coll)- ed. Complexes- Bruxelles 1976.
195. U.Eco la structure absente- Mercure de France 1972-

الجرائد:

196. جريدة أضواء الأسبوعية: عدد 63- ليوم 16 فبراير 1985.

197. جريدة الشروق الثقافي: عدد 12 - للأسبوع بين 14 و 21 أكتوبر 1993.
198. جريدة الشعب، عدد 22 جويلية، 1985
199. جريدة الشعب، عدد يوم الثلاثاء 25 ديسمبر 1984
200. جريدة المساء: عدد يوم الأحد 10 جانفي 1988،
201. جريدة النصر: عدد يوم الأربعاء 29 مارس 1989،

المجلات:

202. مجلة النقد الأدبي فصول، عدد 73، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2008.
203. مجلة آمال، عدد 35 لشهري سبتمبر وأكتوبر 1976.
204. مجلة عالم الفكر، المجلد 10، العدد 4، الكويت، 1980.
205. مجلة عالم الفكر، مجلد 25، العدد 1 سبتمبر 1996.
206. مجلة فصول المسرح والتجريب الجزء الأول.
207. مجلة فصول المسرح والتجريب الجزء الثاني.
208. مجلة "حقائق مدينة الجزائر" عدد شهر جانفي (يناير) 1986
209. مجلة الثقافة: عدد 90 لشهري نوفمبر - ديسمبر 1985 -
210. مجلة المجاهد الأسبوعي: عدد 1128 ليوم 19 مارس 1982
211. مجلة المجاهد الأسبوعي: عدد 910 ليوم 1978/01/20
212. مجلة المجاهد الأسبوعي، عدد 906 ، يوم 23 ديسمبر 1977
213. مجلة المجاهد، عدد 1128، 19 مارس 1982.
214. مجلة المسار المغربي، عدد يوم 20 ديسمبر 1988.
215. مجلة حقائق مدينة الجزائر: عدد 39 لشهر جانفي 1986 م .
216. مجلة الحلقة، المسرح الوطني الجزائري، العدد 1، 1972.

الفهرس

الفهرس:

- شكر.

- المقدمة

أ/و

الفصل الأول

9 أولاً/ أصول الفن المسرحي الجزائري

10 أ- الأصول غير العربية للمسرح الجزائري

10 1- المسرح الجزائري قبل التاريخ

11 2- المسرح الجزائري مع بداية التاريخ

10 3- المسرح الجزائري في فترة الاحتلال الروماني

14 ب- الجذور العربية الإسلامية للمسرح الجزائري

14 1- الأصول العربية الإسلامية للمسرح

18 2- أصول الفن المسرحي أثناء الحكم العثماني

18 ثانياً/ بدايات المسرح في الجزائر

20 1- إرهابات المسرح الجزائري خلال القرن التاسع عشر

24 2- النوادي والجمعيات الثقافية

25 أ- جمعية المطرية

25 ب- ودادية الطلبة المسلمين

26 ج- جمعية المهذبية

26 د- فرقة محمد منصالي

27 3- مسرح المنوعات

27 أ- السكاتش والملمح الجديد للمسرح الجزائري

28 ثالثاً/ نشأة المسرح الجزائري:

29 1- سلاي علي "علالو" رائد المسرح الجزائري

30 أ- مسرحية جحا وثبة المسرح الجزائري

32 ب/ الأعمال المسرحية لعلالو

34 ج/ أعماله المسرحية

36	2 - رشيد القسنطيني، صناعة الريادة و رغبة المسرح
37	أ/ أعماله المسرحية
39	3 - محي الدين باشطارزي قطب المسرح الجزائري
41	أ- تقنية الاقتباس المسرحي عند باشطارزي
44	4 - مرحلة التجريب قراءة في مرحلة البدء (1926م - 1932م)
46	5- دور نادي الترقى في المسرح الجزائري
47	6- المسرح الجزائري بعد الاستقلال
47	أ/ فرقة المسرح الوطني الجزائري
48	ب/ مرحلة النشاط القصوى لمسرح ما بعد الاستقلال (1963-1966م)
51	ج/ مرحلة الفتور والتراجع (1967-1972م)
58	د/ مرحلة إعادة تنظيم المسرح الجزائري (1972 - 1982م)
64	7- تطور النص المسرحي ضمن إستراتيجية المسارح الجهوية (1972-2007م)
64	أ/ مسرح قسنطينة الجهوي، الاقتباس والنص الجماعي
71	ب/ مسرح عنابة الجهوي "عز الدين مجوبي" مسرحية النقد
77	ج/ مسرح وهران الجهوي "عبد القادر علولة" والتمرد على السائد
85	د/ مسرح باتنة الجهوي بين الأكاديمي والفن
88	هـ/ مسرح بجاية الجهوي ومحنة التأليف
92	و/ مسرح سيدي بلعباس الجهوي المغامرة نحو التميز
95	رابعا/ أسئلة النص المسرحي الجزائري وأزمة التأليف
98	خامسا/ الاتجاه الجديد- القديم في المسرح الجزائري: مسرح الحلقة
99	1) مسرح الحلقة والعودة إلى التراث
100	2) خصائص مسرح الحلقة
101	3) علاقة مسرح الحلقة بالمسرح البريختي
102	سادسا: فقدان المسرح الجزائري لبعض رجالاته
	الفصل الثاني
106	توطئة

107	أولاً/ فهم العرض المسرحي الخارج نصيا
107	1/ أنساق العرض المرتبطة بالفضاء
107	أ/ جمالية المكان أو دلالة معمارية المسرح
111	ب/ معطيات المكان الركحي والتخييل
114	ج/ مسافة التواصل
117	د/ تحولات الفضاء الركحي
119	هـ/ الأكسوسوار
125	و/ الديكور
127	ز/ الإنارة
130	2/ الأنساق السمعية المرتبطة بالفضاء
130	أ/ النسق الموسيقي:
133	ب/ المؤثرات الصوتية
134	ثانيا/ قراءة العرض المسرحي
134	1/ أنساق العلاقات المرتبطة بالممثل
134	2/ طبيعة العلامة المسرحية
134	أ- الدال المسرحي
137	ب/ المدلول المسرحي
138	ج- المرجع المسرحي
139	2- مكونات العرض المسرحي
141	3/ دور الممثل
141	3-1- الأنساق البصرية المرتبطة بالممثل
141	1- الإيماء
142	أ- تصنيف العلامات الإيمائية
143	ب- تقطيع المتصل الإيمائي
145	ج- دلالة الإيماء في العرض المسرحي
147	2- حركة الممثل

148	3- تعابير الوجه
148	4- الماكياج
149	5- القناع
150	6- الحلاقة وتصفيف الشعر
150	7- اللباس
151	3-2- الأنساق السمعية المرتبطة بالممثل:
151	أ- الكلام
151	ب- العناصر اللسانية المصاحبة
154	ثالثا/ العرض في المسرح الجزائري
154	1 - المسرح الجزائري والجمهور
155	2 - المسرح الجزائري والديكور
155	3 - المسرح الجزائري والإعلان
	الفصل الثالث
157	المتلقي قبل ظهور النظرية الحديثة
166	نظرة موجزة حول نظريات التلقي المسرحي
167	1- القراءة الأفقية والقراءة العرضية عند ريشار ذو مارسي
170	2- مكونات العلامة والتغذية الراجعة عند أمبرتو إيكو
174	3- مستويات التفاعل في المسرح عند ويلفريد باسو
176	4 - توجيه المتلقي
178	5 - جماليات التلقي
178	6 - المتلقي وسيميولوجيا الاتصال
180	7 - أفق التوقع
183	8 - فعل القراءة
184	9 - المنظور
187	أ- اللغة في النص المسرحي

189	1- اللغة المسرحية بين العامة والفصحى
192	2- المسرحية الشعرية في الأدب الجزائري
197	ب- الشخصية في المسرحية الجزائرية
206	ج- المكان في المسرحية الجزائرية
211	د- الزمن في المسرحية الجزائرية
222	هـ- الشيئية عوالمها ووظائفها في المسرحية
226	و- الحوار في المسرحية الجزائرية
237	الخاتمة
243	قائمة المصادر والمراجع

الفهرس

الملحق: ملحق بالمصطلحات حسب ترتيبها الأبجدي باللغة الفرنسية

ملحق :

ملحق بالمصطلحات حسب ترتيبها الأبجدي باللغة الفرنسية

ملحق بالمصطلحات حسب ترتيبها الابجدي باللغة الفرنسية

Absurde (théâtre)	مسرح اللامعقول
Accessoires	مهمات مسرحية
Actant	فاعل
Acte	فصل
Acteur	ممثل
Action	فعل
Action dramatique	فعل درامي
Actualisation	تحيين
Adaptation	اقتباس
Aliénation	ألينة (تغريب)
Analyse dramatique	تحليل درامي
Aparté	تجاج محادثة انفرادية
Aristotélicien (théâtre)	مسرح أرسطي
Art théâtral	فن مسرحي
Altitude	موقف
Auteur dramatique	مؤلف درامي
Burlesque	هزلي
Bruitage	مؤثرات صوتية
Cadre dramatique	إطار درامي
Caractère	طبع
Catharsis	تطهير

Chœur	كورس (جوقة)
Code	مدونة
Codes théâtraux	مدونات مسرحية
Cohérence	تماسك نصي
Climax	ذروة التأزم
Comédie	كوميديا (ملهاة)
Comédien	ممثل
Comédie dell Arte	كوميديا مرتجلة
Communication théâtrale	اتصال مسرحي
Communication dramatique	اتصال درامي
Conflit	صراع
Conflit dramatique	صراع درامي
Concrétisation	تجسيد
Construction dramatique	بناء درامي
Corrélation	ترابط
Coups de théâtre	حادث مفاجئ
Création	إبداع
Création collective	إبداع جماعي
Connotation	دلالات مصاحبة أو إيحائية
Convention dramatique	اتفاق درامي
Convention théâtrale	اتفاق مسرحي
Convention sémantique	اتفاق دلالي
Découpage	تقطيع

Déclamation	خطابة
Deixis	إشارة لغوية
Dénouement	حل
Dénotation	دلالة اصطلاحية/إشارية
Diachronique	تعاقية
Diction	إلقاء
Didactique (pièce)	مسرحية تعليمية
Didascalies	إرشادات مسرحية
Dispositif scénique	تركيب ركحي
Distance	تباعد
Divertissement	لهو
Documentaire (théâtre)	مسرح وثائقي / تسجيلي
Dramatique	درامي
Dramaturgie	فن الدراما (التألي المسرحي)
Echange théâtral	تبادل مسرحي
Ecriture dramatique	كتابة درامية
Ecriture scénique	كتابة ركحية
Effet théâtral	أثر مسرحي
Elocution	بيان (طريقة نطق)
Epique	ملحمي
Emotion	انفعال
Epilogue	إيلوج (الخاتمة)
Episode	مشهد

Espace	فضاء
Espace théâtrale	فضاء مسرحي
Événement	حدث
Expérimental théâtre	مسرح تجريبي
Expression corporelle	تعبير جسدي
Expression faciales	تعايير الوجه
Fable	أحدوثة أو خرافة
Flash back	فلاش باك (استرجاع)
Forme fermée	شكل مغلق
Forme ouverte	شكل مفتوح
Formes théâtrales	أشكال مسرحية
Genre	نوع
Geste	إيماءة
Gestuelle	إيمائي
Harmonie	تآلف
Héros	بطل
Herméneutique	هرمينوطيقا (تأويلية)
Horizons d'attente	أفق التوقعات
Icine	ايقونة
Identification	مماهاة
Imitation	تقليد
Improvisation	ارتجال
Indice	مؤشر

Information dramatique	إعلام درامي
Interprétant	مفسر
Interludes	فواصل تمثيلية
Illusion dramatique	إيهام درامي
Intonation	نبرة
Intrigue	حبكة
Intrigue secondaire	حبكة ثانوية
Ironie dramatique	مفارقة درامية
Jeu dramatique	لعب (تمثيل) درامي
Jeu muet	لعب وتمثيل صامت
Kinésie	علم حركة الجسد
Langage dramatique	لغة درامية
Langage scénique	لغة ركحية
Langage théâtral	لغة مسرحية
Lecture	قراءة
Lecture – spectacle	قراءة عرض
Masque	قناع
Mélodrame	ميلودراما (مأساة فاجعة)
Message	رسالة
Métaphore dramatique	استعارة درامية
Métalangage	لغة واصفة
Meta théâtre	مسرح واصف
Meta texte	نص شارح

Metteur en scène	مخرج
Mimesis	محاكاة
Mise en scène	إخراج
Mime	تمثيل صامت
Monologue	مونولوج (مسرحية الممثل الواحد)
Montage	توليف
Mouvement	الحركة
Motivation	تحفيز
Narrateur	راوي
Narration	سرد
Parodie	محاكاة ساخرة
Participation	مشاركة
Paragmatique	استبدالي
Personnage	شخصية
Perception	إدراك جمالي
Pièce théâtrale	مسرحية
Plaisir théâtral	لذة المسرح
Paradigmatique	تداولية
Pratique théâtrale	ممارسة مسرحية
Processus théâtral	سيرورة مسرحية
Production théâtrale	إنتاج مسرحي
Prosodie	نطق (خاص بنطق الكلمة)
Psychodrame	داما نفسية

Prologue	مقدمة/توطئة
Qualités vocales	مؤهلات صوتية
Quatrième mur	حائط رابع
Rapport scène / salle	علاقة منصة / قاعة
Réception	تلقي
Redondance	حشو/إطناب
Réfèrent	المرجع
Relation théâtrale	علاقة مسرحية
Répertoire	ريبرتوار (ذخيرة)
Répétition	تدريب
Réplique	رد جواب
Représentation théâtrale	عرض مسرحي
Reprise	إعادة تمثيل
Rhétoriqu	بلاغة
Rôle	دور
Rythme	إيقاع
Scène	مشهد/منظر
Scénographie	سينوغرافيا
Scénologie	فن تزيين المسرح
Science du spectacle	علوم العرض
Segmentation	تقطيع
Sémiologie	سيمولوجيا
Sémiotique	سيميوطيقا

Sentence	حكمة/مثل
Signe	علامة
Signe théâtral	علامة مسرحية
Signifié	مدلول
Signifiant	دال
Situation dramatique	موقف درامي
Spécificité théâtrale	خصوصية مسرحية
Spectacle	عرض
Spectateur	متفرج
Structure dramatique	بنية درامية
Symbole	رمز
Système signifiant	نظام دلالي
Technique théâtrale	تقنية مسرحية
Tempo	إيقاع الحركة
Temps	زمن
Texte dramatique	نص درامي
Texte principal	نص رئيسي
Texte secondaire	نص ثانوي
Théâtralisation	مسرحة
Théâtre dans le théâtre	مسرح داخل المسرح
Théâtre total	المسرح الشامل
Théorie du théâtre	نظرية المسرح
Pièce à thèse	مسرحية الفكرة

Tension dramatique	توتر درامي
Tirade	مقطع طويل
Tragédie	تراجيديا/مأساة
Tragédie comédie	ملهامة مأساوية
Unités	وحدات
Unité du temps	وحدة الزمن
Unité du lieu	وحدة المكان
Unit é d'action	وحدة الفعل
Vaudeville	الفودفيل
Visuel et Textuel	بصري ونصي