الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمة لخضر . الوادي .

كلية الآداب واللغات

السنة الثالثة دراسات أدبية

الأستاذة : بوجلخة فضيلة

محاضرات في مادة المسرح المغاربي

بوجلخة فضيلة

السنة الجامعية 2020|2021

تعريف المسرح :

إن أصل كلمة المسرح يعود للكلمة اليونانية theatron والتي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة ، حيث يحضر المشاهدون لمناظرة ممثلين يتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية بالحوار والحركة عن خبرة إنسانية ، وتتفاعل أربع مكونات هي: الممثلون، النص المسرحي ، الركح(الخشبة)، الجمهور.

إذن فالمسرح هو فن درامي يراهن على تحويل النص المسرحي إلى عرض يجسده الممثلون على خشبة المسرح ، مستعينين في ذلك بمختلف الفنون التعبيرية.

بداية المسرح في العالم العربي :

لقد عرف العرب العديد من مظاهر الفرجة الفنية من طقوس دينية وبعض المحافل الثقافية كسوق عكاظ ورواة المقامات وخيال الظل، ولكنه يبقى بعيدا عن المسرح بالمفهوم الأوروبي الذي ظهر متأخرا في القرن (19).

وقد عرف العرب مظاهر الفرجة ، منها حفلات الذكر في تونس، ومظاهر الفرجة بأشكالها المتنوعة قابلة للتطوير ، لأنها تعبر عن هموم عايشها الشعب العربي ، والمقامات هي عبارة عن مسرحيات بسرد وصفي للمكان ، اكتفى أصحابها بكتابتها على الورق ، وتركوا للرسامين استلهامها في رسومات ،أو للراوي وإلى جانب المقامة هناك الحكواتي ، وهو لا يختلف كثيرا عن المسرح الحالي الذي يعتمد على عدة عناصر هي المتعة . الحوار . الصراع . الايقاع . الزمان . المكان . الموسيقى . الأزياء . الجمهور .

المسرح في الجزائر في العهد الفرنسي:

لم يعرف الشعب الجزائري بمعناه الأوروبي ، وإنما كان هناك مسرح خيال الظل والقراقوز ، وأنواعا وأشكالا من مظاهر الفرجة الفنية وأهمها المداح والقوال (الراوي والحاكي) التي تعتمد على الحركة والإشارة ، ويرى بعض الباحثين أنهم شاهدوا خيال الظل في الجزائر سنة1835،كما ذكر بوكلير موسكو ، ثم منع هذا التمثيل من الإدارة

الفرنسية سنة 1843،لأنها خافت أن يصبح أداة للثورة على الاحتلال ، وبقي المسرح محصورا على الطبقة البرجوازية في القرن 19 .

إن مناسبات الاحتفال بالأيام الدينية كالحج هي مجال لأنواع من التمثيل ،لكن الحركة الإصلاحية منعت هذا الانتشار لأن له صلة بالطرقية .

و عرضت مسرحيات فرنسية للجيش الفرنسي من أجل الترفيه عنه، ثم انتقلت السلطات الفرنسية إلى بناء المسارح في العديد من المدن الجزائرية منها قسنطينة، وهران، عنابة، باتنة...، وحاولت إقناع المثقفين الأوروبيين والفرنسيين عن طريق المسرح أنها تحمل الحرية والحضارة والثقافة.

أسس الأمير خالد سنة 1911 جمعيات فنية في العاصمة والبليدة والمدية، وبقي نشاط هذه الجمعيات حتى الحرب العالمية الأولى، ومثلت فرقة جمعية المدية مسرحية(مقتل الحسين) من تأليف جماعي أشرف على عرضها الأمير خالد، كما مثلت مسرحية (يعقوب اليهودي)، ومسرحية(تاجر البندقية) لشكسبير، وكان نشاط هذه الجمعيات سياسيا بالدرجة الأولى

تعتبر زيارة جورج أبيض في بداية العشرينيات كان لها أثر في تشجيع المهتمين بقيام المسرح الجزائري بالفصحى ، فقد مثلت هذه الفرقة مسرحيات تاريخية أو مترجمة باللغة العربية ، لكن الجمهور لم يقبل عليها لعدة أسباب منها :

1 . ضعف مستوى اللغة الفصحى عند الجزائريين وصعوبة فهمهم لها.

2. انشغال الشعب الجزائري بهمومه ومشاكله المختلفة ، ذلك أن المسرح راق ولا يظهر إلا عند الأمم الراقية .

3 . النخبة المثقفة تم دمجها مع الحضارة الغربية ولم تتذوق المسرح الشرقي .

4 . قاعة المسرح بعيدة عن الأماكن التي يسكنها الجزائريون .

5. عنواني المسرحيتين (صلاح الدين)و(ثارات العرب)لا توحيان بجاذبية خاصة لدى الجزائريين.

عوامل ظهور الفن المسرحي الفصيح وتطوره في الجزائر:

1. جمهور المتفرجين : إن وجود جمهور من المتفرجين أهون من وجود جمهور القراء، لأن الثاني يحتاج سنوات طويلة لذلك ظهرت المسرحية وتطورت قبل القصة، وقد كان الشعب الجزائري يميل إلى المسرحيات الهزلية، ويبتعد عن المسرحيات الجادة، لأن ثقافته ضعيفة، وكذلك جدة هذا الفن وغرابته بالنسبة له.
2. تطلع الكتاب الجزائريين إلى التربية المباشرة :لقد عمد الكتاب الجزائريون وكذا الممثلون إلى تربية الجماهير وتوجيههم ،فالمؤلف يكون ناجحا إذا أحسن اختيار الموضوع ، وراعى ميول الشعب ووعيه ومستواه الثقافي والفكري.
3. متطلبات حفلات المدارس العربية: وهذا سبب انتعاش الفن المسرحي .إن المدارس الحرة انتشرت بعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين 1931، وزاد انتشارها بعد الحرب العالمية الثانية، حيث كان مدير المدرسة أو أحد أساتذتها يكتب مسرحية ليمثلها التلاميذ، ويكون بمناسبة انتهاء السنة الدراسية أو المولد النبوي أو مناسبات أخرى .
4. زيارة جورج أبيض للجزائر : لقد عملت الزيارة على ظهور الفن المسرحي،لأن الجزائر لم تعرف أي فرق مسرحية رسمية قبل ذلك.

العروض المسرحية الناطقة بالعربية :

يعتبر أول عرض مسرحي بالمفهوم الأوروبي هو (في سبيل الوطن)، وهي دراما اجتماعية بفصلين عرضت سنة1922من إخراج واقتباس محمد رضا المنصالي، الذي هاجرت عائلته إلى لبنان سنة1911، وعندما عاد للجزائر أسس فرقة التمثيل العربي، وقدمت الفرقة عدة مسرحيات أخرى منها(فتح الأندلس)وتعالج هذه الأخيرة موضوع دخول الفاتحين العرب المسلمين للأندلس .

كتب وأخرج علي سلال المدعو(علالو) مسرحية(جحا) سنة 1926، وهي مسرحية كوميدية من ثلاثة فصول، وأربع لوحات ،كان عدد الحضور 1500 متفرج،وهذا

يعني أن المواطن الجزائري كان له شغف كبير بالمسرح ،وهذا نتيجة تأثرهم بمظاهر الفرجة الفنية ، وكانت لغتها عامية بسيطة .

ظل علالو يقتبس من قصص (ألف ليلة وليلة)والحكايات الشعبية المأخوذة من التراث القديم للشعب الجزائري ، واستطاعت المسرحيات أن تنشر الوعي وسط الشعب الجزائري ، وبذلك وضع علالو الحجر الأول للمسرح الجزائري واستطاع أن يخلق عادات مسرحية في أوساط الجماهير الجزائرية، ومسرحية جحا مقتبسة من حكايات ألف ليلة وليلة، وصبغت بعمل درامي وحوار مسرحي فعلي، وتعالج المسرحية التسلط الإنساني وقلة الحوار بين أفراد الأسرة.

وحدد مصطفى كاتب نشأة المسرح في الجزائر لخمسة أسباب :

1. إن المسرح ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الجماهير غير المثقفة ، حيث كانت عبارة عن سكيتشات تقدم في مقاهي الأحياء الشعبية المزدحمة بالسكان .
2. ارتبط المسرح بالغناء واللغة الشعبية القادرة على توصيل الفكرة، كما ارتبط بالفكاهة.
3. مسرح شعبي غير مثقف بعيد عن رجال الأدب .
4. المسرح الجزائري منذ ظهوره يتحمل مسؤولية التثقيف والترفيه ، فهو ملتزم بالقضايا الاجتماعية والوطنية المختلفة ، فوجد في الفكاهة والغناء طريقة للإفلات من الرقابة الفرنسية.
5. إن الممثلين هم الذين أوكلوا مهمة كتابة وإعداد النص المسرحي ، وكان بعضها يوضع شفهيا من قبل الممثلين ، وتكتب في وقت لاحق (ارتجالي)، لذلك لم يعطوا أهمية للتدوين لأنها تعتمد على الارتجال بالعامية .

الموضوعات التي عالجها الفن المسرحي في الجزائر:

الموضوعات التاريخية:

لقد اهتم كتاب المسرح بالمجال التاريخي، وكان يكتب أكثره بالفصحى لغرض تنبيه المتفرجين فيلموا بماضيهم وتراثهم وبطولاتهم، ويوقظ الحمية الوطنية.

يعتبر المسرح التاريخي الأسبق ظهورا ،واستمر حتى بعد الاستقلال ، ومن المسرحيات التي كتبت (بلال) لمحمد العيد آل خليفة ،حيث اعتبرت أول مسرحية شعرية نهلت من التاريخ الإسلامي، واستمر الإنتاج في ظل الحركة الإصلاحية حيث مثلت مسرحيات في المدراس حتى سنة 1954 لتثبيت معالم الهوية الوطنية من دين ولغة وتاريخ، وطبعت مسرحية (هانيبال)لتوفيق المدني سنة 1947،ونشرت بالمجلات الوطنية عدة مسرحيات منها(بئر الكاهنة) لمحمد واضح في مجلة القبس ،وكتبت مسرحية (يوغرطة)لعبد الرحمان ماضوي ومسرحية (عنبسة)لأحمد رضا حوحو،و(الخنساء) لمحمد الصالح رمضان.ونأخذ نموذج مسرحية (حنبعل)و(يوغرطة):

مسرحية حنبعل:

كتبت المسرحية نهاية 1947، ومثلت بمدينة الجزائر حيث نالت إعجاب الناس، لأنها كانت ملائمة للأوضاع السياسية في الجزائر آن ذاك.

يدور موضوع المسرحية حول البطل الإفريقي (حنبعل) الذي حارب الرومان وانتصر عليهم في معارك كثيرة ، إلا أنهم تكالبوا على بلاده وهزموه في معركة جاما التي انتهت بصلح غير عادل ، لم يقبله البطل (حنبعل)الذي حاول أن يستعيد قوته ليحرر الأرض الإفريقية مرة أخرى من الاحتلال الروماني ، فذهب إلى الشام وخاض حروبا كثيرة وساعد اليونانيين على استرجاع أثينا ، ثم سافر إلى آسيا الصغرى ليحارب روما ، لكن الرومان أرادوا قتله فتتبعوه ،وآثر أن يسمم نفسه على أن يقع في قبضة أعدائه .

والمسرحية تقدس الوطنية والكفاح ،وتدعو إلى الثورة على لسان الملكة الإغريقية (هيلانة):

لتعلم الأمم ، وليسجل التاريخ أنه لا عظمة ولا مجد ولا خلود إلا لمن عاش مجاهدا في سبيل الحرية ومات شهيدا في سبيل الوطن).

لقد أخذ المديني حوادث موضوع المسرحية من ماضي تاريخي لكنه يطبق تلك الحوادث على الواقع الجزائري ومستقبله.

ـ مسرحية يوغرطة :

كتب التمثيلية عبد الرحمان ماضوي ، ونشرت سنة 1969 ،تعالج المسرحية المقاومة النوميدية ضد الاحتلال الروماني ،وشجاعة يوغرطة في التصدي للغزاة،وأسقط موقف

الشعب الجزائري من الاحتلال الفرنسي من خلال الحديث عن الاحتلال الروماني للقديم للجزائر ، ويبدوا أنها تتفق كثيرا مع مسرحية (حنبعل) فهما تدوران في فلك واحد .
وأول بوادر الاتفاق هو النهاية في الفشل ،حيث يموت كل منهما غريبا بعيدا عن وطنه، فحنبعل يموت في بلاد الإغريق والثاني في موريتانيا.
ـ الإغريق يقدمون على خيانة حنبعل فيقررون تسليمه لروما.
ـ يخون الملك الموريتاني يوكوس يوغرطة فيوقع البطل في فخ روما.
ورغم ذلك يعتبر حنبعل ويوغرطة رمزا للاستمرار والكفاح، فكلاهما استلهم من التراث، وطبقها على الحاضر السياسي للوطن.

الموضوعات الدينية:

لقد كثرت المسرحيات الدينية خاصة التي تناولت المولد النبوي،ومن المسرحيات ك
ـ المولد النبوي لعبد الرحمان الجيلالي.
ـ الناشئة المهاجرة لمحمد الصالح رمضان.
ـ **المولد النبوي:** كتبت أواخر 40، وطبعت سنة 1949 ومثلتها فرقة محي الدين باش تارزي سنة 1951، تدور حوادثها في بلاد الفرس في قصر كسرى أنوشروان حول رؤيا أزعجت الملك في نومه، فقام يسأل المعبرين والمؤولين حول مولد النبي . ص . ونشأته، وموضوعها (زلزال وهزة كبيرة وقعت في أرض كسرى حطمت 14 عمودا من بيت كسرى ، وانطفأت النار المقدسة لأول مرة منذ ألف عام ، إضافة إلى سوق قائمة في بلاد العرب ، بجانبها صومعة راهب ، ثم الحديث عن نبي يخرج من صلب عبد المطلب ، يحمده من في السماوات والأرض.
يستعين كسرى بالمنجم الفارسي الحكيم الذي يؤكد له أن ملكه سيزول ، وأن نبيا عربيا سيبعث في الأرض ليملأها حكمة وعدلا).
موضوع المسرحية حول الارهاصات التي سبقت نبوة محمد . ص . ، وكتبت في وقت كان محرما أن يخوض الناس في المواقف التاريخية الكبرى التي توقظ الشعوب.
ـ مسرحية الناشئة المهاجرة: تأليف محمد الصالح رمضان طبعت سنة 1949 ،تدور أحداثها في مكة المكرمة ، حول هجرة النبي وأصحابه إلى يثرب وقد عمد إلى فكرة

الهجرة النبوية لتعلم التلاميذ الصغار موضوع التضحية ، لذلك كان كثير من ممثليها من الأطفال الصغار .

لقد هاجر كثير من الجزائريين إلى المشرق والمغرب منذ الاحتلال الفرنسي من أجل القضية الجزائرية ، كما هاجر الرسول . ص . وأصحابه من أجل الحفاظ على الدين، فموضوع الهجرة كان مقصودا له مغزى وطني.

الموضوعات الاجتماعية:لقد اهتم كتاب المسرح الجزائريون بالقضايا الاجتماعية ،ونقد المجتمع وعاداته ،ومثلت أكثرها في المسرح أو الإذاعة ،وكان معظمها بالدارجة تدعو إلى التحرير وإصلاح المجتمع، لكن أكثرها ضاع بسبب عدم التدوين، ويمكن أن نذكر منها (امرأة الأب) لأحمد بن ذياب القنطري.

. **مسرحية(امرأة الأب):** كتبت المسرحية سنة1952ومثلت في نفس السنة،تدور أحداثها حول أم ماتت وتركت وتركت ثلاثة صبيان وبنت(وردة)، وقد أوصت زوجها (زروق) أن يفتح لابنه الأول (سعيد) مدرسة يعلم فيها الناس ، وبعد وفاتها تزوج الأب (جميلة)وظهرت بوادر المكر فيها بمحاولة تشتيت العائلة والسيطرة على أملاكها ، ووضعت مخططا لذلك بمساعدة جارتها الجدة التي كشفت أمرها وهي تحتضر ، وقد حولت زوجة الأب البيت إلى جحيم لكن خطتها فشلت حين كشفها سعيد الذي عاد من تونس بعد أن أكمل دراسته ، حملت الزوجة مسدسا في ثيابها ووجهته للأب على منحها أملاكه ، فيدخل الابن ويضربها على يدها ويسقط المسدس ويأخذه الأب، يطلق الأب جميلة ويعود الهناء إلى البيت.

بعد الاستقلال ورثت الجزائر هياكل مسرحية وقاعات الحفلات، وأصدرت الدولة سنة 1963 مرسوما بتأميم المسارح، وتشكلت فرقة المسرح الوطني الجزائري مكونة من عناصر الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، وفرقة المسرح العربي لمحي الدين باش تارزي، وكانت البداية الأولى بإعادة تمثيل مسرحية أبناء القصبة تأليف عبد الحليم رايس وإخراج كاتب ياسين.

ومن أبرز الكتاب المسرحيين الجزائريين وأعمالهم نذكر:

عبد القادر ولد عبد الرحمان المعروف بكاكي:

لقد حاول تجربة أشكال من المسرح منها العربية والغربية مثل مسرح اللامعقول ومسرح العنف ومسرح بريخت ..وركز في الأخير على فن الحلقة كما في مسرحيته(أفريقيا قبل العام الأول)حيث (تأثر فيها بشكل الحلقة مع توظيف الشكل البريختي ، ومشاكلته لتقاليد الحكواتي لدى العرب)، وقدم كاكي مسرحية أخرى تعتمد على التراث هي (ديوان القراقوز) على غرار مسرحية(ديوان سيدي عبد الرحمان المجدوب) للطيب الصديقي، معتمدا على المنهج البريختي وفضاء الحلقة والمداح، ونفس الشيء في مسرحية(القراب والصالحين) وهي تحكي عن خرافة الأولياء الصالحين الثلاثة والمرأة الضريرة التي كان يقصها المداحون في الأسواق،ويمكن القول أن عبد الرحمان كاكي كان يستعمل بكثرة التراث وذلك من خلال توظيف خيال الظل والحلقة والمداح، وهي تقنيات عربية أصيلة تتفق مع المنهج البريختي على مستوى تقديم الفرجة وتأثيث العرض والتفاعل مع الجمهور.

كاتب ياسين:

يعد من أبرز الكتاب المسرحيين الجزائريين الذين فكروا في تحرير المسرح من بنائه الضيق والعودة به للتراث، بغية تشكل مسرح عربي قالبا وبناء وتفكيرا، وكتب كاتب ياسين عن الثورة المسلحة باللغة الفرنسية منها مسرحية(الجثة المطوقة)و(سحابة دخان)(محمد خذ حقيبتك).

يعتمد مسرح كاتب ياسين على الارتجال، وتوظيف الحكاية الشعبية، والاستفادة من المسرح البريختي ،وهذا ما يدخل ضمن إطار المسرح الاحتفالي.

عبد القادر علولة:

اعتمد الكاتب على الحلقة ضمن رؤية احتفالية خاصة في مسرحيته (الأجواد) حيث انزاح عن العلبة الإيطالية وذلك بتوظيف الحلقة والأشكال التراثية الشعبية وقد نجح في ذلك ،ومن العناصر الشعبية الأكثر حضورا في مسرحه:

ـ الحلقة أو الفضاء السينوغرافي:

وقد أكمل علولة مشوار معلمه كاكي الذي وظف الحلقة بشكل جيد في مسرحية(المائدة 1972، حيث عرضت في الهواء الطلق وتجول بها الكاتب في القرى والأرياف ،معتمدا على الحلقة واللغة العامية .

منابع المسرح الجزائري:

الاقتباس :إن فن المسرح هو فن دخيل على الثقافة العربية في ماهيته ومبناه، فلا وجود لكلمة مسرح بمعناه الفني في المعاجم العربية القديمة خصوصا لسان العرب ، ووردت أول إشارة لمصطلح (مسرح) في محيط المحيط لبطرس البستاني(1819 - 1883) وكذلك في المعجم الوسيط.

- ترجع ظاهرة الاقتباس إلى الماضي الاستعماري الغربي على الوطن العربي تحت أشكال وهمية ثقافية مختلفة، وقد تأرجحت بين المثاقفة الإجبارية أو المثاقفة القسرية كما هو في الجزائر.

- توظيف العناصر الثقافية والفنية توظيفا نضاليا ، ومنه الخطاب المسرحي الجماهيري، حيث اكتسب الخطاب المسرحي العربي عبر الاقتباس آليات تشكيل الخطاب المعارض لأنماط خطاب السلطة العربية ، ومنه الخطاب الديني والسياسي والثقافي.

- يرجع بعض النقاد ظاهرة الاقتباس إلى العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر التي مست كل مناحي الحياة ، فقد أصبح الاقتباس وسيلة أو هدفا للالتحاق بركب الغرب.

- أقدم الرواد المسرحيون الجزائريون على اقتباس المسرحيات العالمية بدلا من تقديمها بحرفيتها، لأنهم عرفوا أن المسرحيات العالمية ليست مهمة إلا بمقدار قابليتها للاندماج في بيئتهم ، والتكيف مع واقعهم.

- لقد توجه المسرحيون الجزائريون إلى الاقتباس من المسرحيات الفرنسية، وأول من فتح المجال(محمد المنصلي) سنة 1922، في مسرحية(في سبيل الوطن)وتبعه سلال علي المعروف بعلالو ومحي الدين باش تارزي ورشيد القسنطيني، وكذلك أحمد رضا حوحو ومحمد الرازي.

- إن المسرحيين الرواد ومن تبعهم لم يميزوا بين اقتباس الروايات والمسرحيات.

- تعتبر مسرحيات موليير أكثر المسرحيات حضورا في المسرح الجزائري، فهو يعتر المعلم الأول للمسرح الفكاهي والهزلي في الجزائر، ويعتبر مسرح موليير مسرحا متمردا على أخلاق المجتمع الفرنسي والكنيسة.

وخرج المسرح الجزائري متأثرا بمستويين من الاقتباس:

ـ مستوى المسرح الفرنسي في شكله الكوميدي الشعبي، حيث كانت أعمال موليير الأرضية الخصبة للمحاكاة المسرحية .

ـ مستوى توظيف التراث العربي الذي يمثل المخيال الجمعي والرمزي مثل جحا وعنترة..

لقد ارتكزت عملية الاقتباس على المزج بين المسرح الأوروبي والتراث العربي، من أجل توظيف فرجوي في ظاهره لكن في بعده الرمزي يعتبر تعليمي شامل.

ـ إن مسرح علالو جله مستلهم من التراث الإسلامي بأحداثه وشخصياته، غير أنه يتناوله بأسلوب شعبي ذكي في متناول الشعب البسيط .

ـ يعتبر المنهج التعليمي البريختي أسلوبا لتوظيف الأحداث التاريخية خلفية للقراءة السياسية، المُسقط على الواقع الجزائري الصعب، وتجسد ذلك في أعمال ولد عبد الرحمان كاكي والطيب الدهيمي وعبد القادر علولة.

الاقتباس من التراث:

تعتبر السيرة الشعبية من المصادر المهمة التي اقتبس منها الكتاب أفكارهم لتوظيف التراث في العمل الإبداعي، حيث كان للحج والنزوح الثر الكبير في خلق آفاق جديدة كونت الفرد الجزائري، وتتسم الأسطورة التراثية بمكونات خاصة، لأنها تشتمل على عناصر خارقة للعادة، حيث يصور الكتاب أفكارا عن العالم وعن مجموعة من الشخصيات الخيالية التي تتسم بالإفلات من الزمان والمكان، كما أنها شخصيات تفوق الواقع المعقول، والتراث الأسطوري العربي غني بتلك الأنماط مثل حكاية(الغول والعفاريت) و(حكاية الصياد) و(جحا) المأخوذة خاصة من حكايات (ألف ليلة وليلة)، حيث كتب علالو مسرحية (جحا)ثم كتب باش تارزي مقتبسا من (جحا) مسرحية (غبرة لفهامة) أو(مسحوق الذكاء)، وكتب علالو (الصياد والعفريت)وهي كوميديا غنائية مستوحاة من (ألف ليلة وليلة) موضوعها حول الأمير (خير الدين).

ـ لقد حاول المسرحيون الجزائريون تأسيس هوية المسرح بالرجوع إلى توظيف التراث الشعبي، واستعمال اللغة العامية لأنها لغة شعبية نابعة من احتفالاتنا وفنوننا التقليدية.

يغلب الطابع الكوميدي على عروضه والمزج بين الغناء والموسيقى ، ومثال ذلك مسرحية (الحوات والقصر)اقتباس من رواية الطاهر وطار ،وارتبط المسرح التراثي بأعمال ولد عبد الرحمان كاكي، منها (كل واحد وحكموا) و(القراب والصالحين).

مظاهر توظيف التراث في المسرح الجزائري:

توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري:

شكلت مسرحية (جحا) للكاتب علالو البداية التأسيسية الفنية لانطلاقة المسرح سنة1926 ، حيث يرى (مباركي بوعلام) أن رواد المسرح الجزائري قد استوحوا مضامين مسرحياتهم من التراث الشعبي الجزائري والفلكلور المحلي والحكايات والأساطير الشعبية التي كانوا يغرفونها من مصادر تراثية متعددة كحكايات (ألف ليلة وليلة) ، والسير الشعيبة والأساطير والحكايات الخرافية والقصص الشعبي، وكان حضور التراث الشعبي في المسرح الجزائري كبيرا جدا ، ونجد ذلك في كتابات (عبد الرحمان ولد كاكي)و(عبد القادر علولة)و(كاتب ياسين).

ويظهر تفعيل التراث الشعبي في المسرح الجزائري من خلال مسرحيات نذكر منها (جحا) لمراد السنوسي ، ويقد يكون هناك توظيف سياسي للشخصية التراثية كما في مسرحية (الغول بوسبع ريسان) ، فهو يستلهم من التراث الشعبي خرافة (الغول) ليبين بها قضية الظلم والاستبداد السياسي المسلط على الشعوب المستضعفة ، ف(الغول) هو معروف في المخيال الشعبي بالبشاعة والقسوة والنزوع الدموي، وجعل الكاتب الصراع يتحرك نحو مقاومة هذا (الغول) الذي استباح الحريات ونهب خيرات بلاد (الخيرات)، فأخذ يقيم فيها حفلات بانتصاراته ، ويتزوج كل سنة من فتاة في المدينة ، وفي الغد يقتلها شر مقتل انتقاما من العنصر النسوي الذي يمقته بسبب أن أحد رؤوسه الأربعة التي سقطت ليلة هجومه على المدينة كانت بضربة سيف من امرأة حرة ،ثم يظهر الشاب (بشار) متمردا على الغول ، وفي غمرة الهرج والمرج وفرح الغول بالزواج والأفراح قائمة يعلن أن الغول مات ، قتله سبعة من رؤسائه القدامى ، دبروا له انقلابا وهجموا عليه في الحمام ، فقطعوا رؤوسه السبعة ، وحثت الجماعة (بشار) على الهرب ،لأن حكام المدينة الجدد يشنون حملة تفتيش عليه ، ثم يعلن

البرّاح(يا سكان المدينة يا لعزاز علينا ، الغول بوسبع ريسان راه مات والحمد له غرانا تهنينا منوا ...الي قضاوا عليه وعلى حكموا سبعة من الشجعان ، وهوما ألي غاديين يحكموا فينا ... هاذ الشجعان راهم داروا لجنة سماوها اللجنة السباعية لإنقاذ المدينة ، وهي كي البارح كي اليوم ، والعام الجاي إن شاء الله ، نديروا فرح كبير يدوم سبع أيام وسبع ليالي ، والاحتفالات تبدأ بسبع دقايق ضحك في الحمام الي مات فيه الغول ، وفي الليلة السابعة نزوجوا الحاكم بأجمل فتاة ... والشباب راهم ينتاوبوا علينا ويتزوجوا كلهم بأجمل الفتيات ، الحكم غادي يكون بالدالة ، وكل سبع سنين أدور الدارة من جديد ، بوسبع ريسان يبقى بلا تغسال ويندفن بلا جنازة ، وكل عام إن شاء الله نديروا مهرجان كبير يدوم سبع أيام وسبع ليالي ...).

من خلال هذه الخاتمة نكتشف استمرار الوضع السياسي السابق في مدينة (الخيرات) وكأن شيئا لم يتغير ، فالغول هذه المرة صار متعددا ، وهذا النظام يقاوم الأزمنة ، والغول يمارس سلطانه حتى وهو غائب .الغول في المسرحية هو قناع فني يستخدمه الكاتب لتجسيد الصراع الدرامي في المسرحية .

التوظيف الاجتماعي للحكاية الاجتماعية من خلال مسرحية (حيزية)لعز الدين ميهوبي :فهي تشخص موضوع الحب العذري في البادية الجزائرية ، وذلك من خلال علاقة (سعيّد) بابنة عمه(حيزية)، غير أن سلطة العادات والتقاليد تتدخل لتحول دون الوصال بين العاشقين ، وهي قصة واقعية قبل أن تتحول إلى حكاية شعبية ،جرت أحداثها بين منطقة سيدي خالد جنوب بسكرة ، ومنطقة بازر القريبة من سطيف في أواسط القرن 19،وبطلة المسرحية (حيزية بوعكاز)صاحبة 23سنة ولدت سنة 1852 ،وتوفيت 1975، ووالدها (أحمد بن الباي)من أعيان عرش الذواودة بسيدي خالد ، جمعتها علاقة عاطفية مع ابن عمها (سعيّد)، وهو شاب يتيم كفله عمه (أحمد بن الباي)وورث عن جده مالا كثيرا ، وهذه القصة عرفت نهاية مأساوية حيث تدخل والد حيزية ومنع تزويج ابنته لابن عمها ،والرحيل بأسرته إلى التل، وهذا ما أدى إلى موت (حيزية)،وقضى (سعيّد)آخر أيامه معتكفا في خيمة بعيدا عن الناس ، وشاعت قصة (حيزية)بفضل نظم الشاعر (محمد بن قيطون)الذي خلد قصة

العاشقين في قصيدة (حيزية)جمعت بين الغزل والرثاء والوصف و وطلع القصيدة (عزوني يا ملاح في رايس البنات سكنت تحت اللحود ناري مقديا).

استطاع ميهوبي تحقيق الهدف الاجتماعي من توظيف حكاية حيزية ،فجعلها قضية ورمزا لكل امرأة عاشقة تنتصر بالموت على كل من حاول مصادرة حقها .

الاقتباس من الغرب:

ـ أثر بريخت في المسرح الجزائري:

يعتبر يوجين برتولد بريخت من أكبر مؤلفي المسرح في القرن 20 ،وقد وصلت شهرته إلى كل العالم ،لأن المفاهيم الفكرية والمشاكل الاجتماعية التي عالجها كانت تتعلق بالمجتمع الاستغلالي وصراع الطبقات ، وكذلك كشف البعد الطبقي للإنسان في المجتمع البرجوازي الأوروبي ، وقد ولد في ألمانيا ، وتأثر بالاتجاه الماركسي في تشريح الظواهر الاجتماعية ، وكان مسرحه يمثل الخلق الأدبي للنظرية الماركسية ، لذلك كان يدعو لإتباع المنهج الاشتراكي.

لبريخت العديد من المسرحيات منها (أدغال المدن)1923،(رجل برجل) عرضت بين سنتي 1924. 1926حيث بدأ نجمه يسطع بهما ، وقدم أيضا مسرحيات منها (دائرة الطباشير القوقازية)و(أيام الكومون)و(تقرير من هامبورغ)و(الأم شجاعة) وفي بداية كتاباته كانت فكرته تصوير النفس الداخلية للإنسان ، وعدم الانخداع بالمظاهر السطحية .

ثم مال بريخت إلى الاتجاه التعليمي ، ووظف فيها الأفكار الماركسية منها مسرحية (القاعدة والاستثناء)، وركز على تضحية الفرد من أجل الجماعة ، ودفع الجمهور إلى التغيير والانقلاب على أوضاعه.

وفي الثلاثينيات فرضت السلطة النازية حضرا على جميع أعمال بريخت المسرحية ، مما اضطره إلى مغادرة ألمانيا سنة1933، واستقر مدة في الاتحاد السوفييتي ،

وتعرف على المسرح القوقازي ،وهو ما يعرف عندنا بالحكواتي ، ثم انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية بين سنتي1942.1947.

تأثر بريخت بالدراما الشرقية ،والدراما الصينية ،وتوفي سنة 1956،له 28مسرحية موضوعة ، و6 مسرحيات مقتبسة .

ويعد المسرح عند بريخت قائما على تحرير الفن المسرحي من المسرح البرجوازي ، ومنحه وظيفة تربوية وأداة ثورية لتحريض الطبقات المقهورة في المجتمع على الثورة .

ثار بريخت على المسرح الدرامي وخلق نموذجا جديدا يتماشى ومتطلبات عصره يتمثل في المسرحية التعليمية التي ساعدته على وضع القواعد الأولى للمسرح الملحمي ، وساعده منهجه الماركسي على ذلك .واهتم بريخت في المسرح الملحمي بالمتلقي(الجمهور)الذي يلعب دورا أساسيا في المسرح ، فبعدما كان المسرح المتأثر بأرسطو مجرد صراع دائم بين بني البشر والآلهة ، أصبح في مسرح بريخت صراعا بين بني البشر والمجتمع ضد القوانين الجائرة.

ويمكن القول أن بريخت كان اشتراكيا ماركسيا ، اعتمد في البداية على المسرح التعليمي ، ثم توجه بعدها للمسرح الملحمي .

وقد اقتبس المسرحيون الجزائريون من بريخت مسرحيات كثيرة منها (دائرة الطباشير القوقازية)و(الإنسان الطيب في ستشوان)و(سلاك الحاصلين)، و دخل المسرح الملحمي إلى المغرب العربي عن طريق الترجمة ، لكن هناك أشكال بسيطة له متداولة في الأسواق والأماكن العامة منها (المداح ،والقوال ،والحلقة..)، وهي قد تعد من عناصر المسرح الملحمي ، ومن المسرحيين المتأثرين ببريخت في المغرب : إبراهيم علالو في مسرحياته (دعونا نمثل)(وثائقمن القرن 20)، أما في تونس فنجد عز الدين المدني في مسرحياته (الحلاج)1973، (ديوان الزنج)1972، أما في الجزائر فقد وجد المسرحيون ضالتهم في المسرح البريختي نظرا لضغط المستعمر،

لقد وجد مسرح بريخت قبولا في الجزائر لأنه يعالج النزعة الإنسانية الخاصة بحياة الفقراء، ومعاناة الطبقة الكادحة من الاستغلال ، وسيطرة الطبقة البرجوازية على ثروات البلاد ، ومن الأسباب أيضا هجرة الطبقة المثقفة إلى فرنسا للدراسة في الخمسينيات ، حيث يوجد فيها العديد من المدارس منها مدرسة اللامعقول ، ومسرح الطليعة ...

المسرح في تونس:

في أواخر سنة 1908قدمت إلى تونس فرقة الممثل المعروف بسليمان القرداحي، وقدمت العديد من المسرحيات ، وأثارت اهتمام المثقفين التونسيين .

تم تجمع بعض الشباب التونسي المهتم بالمسرح وكون(الجوق المصري التونسي)، حيث مثل المصريون والتونسيون جنبا إلى جنب، فقدموا مسرحية(الصدق والإخاء) للكاتب إسماعيل عاصم المحامي سنة 1909، وتوالت الفرق المسرحية المصرية منها إبراهيم الحجازي، ومحمد المغربي سنة1909، حيث قدمت الفرق فواصل ومسرحيات كوميدية.

وألف الشباب التونسي (جماعة الشهامة العربية)سنة1912 وقبلها(جماعة الآداب العربية)1911،وقدموا العديد من المسرحيات التي كانت تعرضها الفرق المصرية، ومع الوقت بدأت تتشكل الفرق المسرحية حتى بلغت سنة1932 أربع فرق مسرحية هي : المستقبل التمثيلي،فرقة السعادة ، فرقة الشيخ الأكودي، جمعية التمثيل العربي، وبرزت أول ممثلة تونسية هي زبيدة الجزائرية .

لا تتوفر معلومات كثيرة عن المسرح في تونس قبل الاستقلال، فقد كتب(خليفة اسطنبولي)مسرحيات عن التاريخ التونسي ، والتاريخ الإسلامي، منها مسرحية (المعز لدين الله الصنهاجي)سنة1944، وكتب (سقوط غرناطة)ومثلت سنة1940، ومسرحية (زياد الله الأغلبي)مثلتها جمعية شباب الفن بسوسة سنة1947.

وكون المنصف شرف الدين جمعية (المسرح الحديث 1959)، وكان جل أفرادها نساء ورجال أقارب، يستطيعون العمل مع بعضهم البعض، فقدمت الفرقة مسرحيتي (عيطة وشهود) و(مدرسة الأزواج).

وقد أسهم الرئيس التونسي (بورقيبة)في الاهتمام بالفن المسرحي، وأصبح يعنى بالجانب التطبيقي لهذا الفن ، حيث أقيم مهرجان المسرح المغربي الكبير لأول مرة سنة1964، تواصلت فيه الفرق المغاربية ، كما دعا فرقا من مسرح المشرق العربي ـ من كبار المخرجين والكتاب ودارسي المسرح ـ وبذلك نضجت المسرحيات التونسية وقدمت عدة مسرحيات جيدة منها (مراد الثالث) (الطوفان) و(الزير سالم).

وفي الستينات ظهر الاهتمام بتقديم مسرحية عربية شكلا ومضمونا ، بدأت المحاولة سنة 1968، عندما بدأ المسرحيون يستخدمون المأثورات الشعبية لجذب الجمهور منهم الكاتب عز الدين المدني، سمير العيادي، ومحمد رجاء فرحات، حيث اعتمدوا على القصص الشعبية مثل (راس الغول)، وهي قصة الكافر راس الغول وتصور أحداث حربه مع الإمام على(كرم الله وجهه)، وهي الحرب التي انتهت بنصر جيوش المسلمين ، يقصها (المداح)، ويتدخل (المؤلف) بين الحين والآخر معلقا.

ارتبط المسرح التونسي بفرقتين : الهواة والمحترفة ، ومنذ بداية المسرح طرح مشكل لغة النص المسرحي ، فقد تفاعل الجمهور مع اللغة العامية ، وبقي الفصيح محدود الاستعمال إلا في المدرسة والمهرجانات، وبقي النص باللغة العامية ملتصق بالمسرح المحترف ، في حين أن الفصيح ارتبط بالفرق المسرحية الجامعية .

والعوامل التي ساعدت على انتشار اللهجة الدارجة في المسرح التونسي :

ـ اللجوء إليه في المسرح الإذاعي الذي اهتم له الجمهور، لكن هذه المسرحيات تطوى مع نهاية المسرحية ، ولا يتم تداولها مكتوبة خارج نطاق هيئتها .

ـ الابتعاد التدريجي عن المقامة الهادفة ، والحكاية الشعبية .

أما النصوص المسرحية الفصيحة فقد ارتبطت بالكتابات التي تنشر في الدوريات والمجلات، ومن النصوص المسرحية التي كتبت ونشرت في شكل كتاب مستقل (قصر الريح)لمصطفى الفارسي1961، ثم يأتي بعده (مراد الثالث)للحبيب بولعراس 1969، وتبقى النصوص محدودة.

اعتمد المسرح التونسي في الستينات وما بعدها على التعريب والاقتباس من النصوص العالمية، بالإضافة إلى ما يبدع محليا سواء بالفصحى أو اللهجة العامية ،

ومن الآثار المسرحية في فترة السبعينيات أعمال عز الدين المدني نذكر(راس الغول) 1970،(ثورة صاحب الحمار)1971،(رحلة الحلاج) 1973 ،(ديوان الزنج)1974.

ولمصطفى الفارسي مسرحيات منها :قصر الريح1961، الفتنة1971، الأخيار 1973،الفلين يحترق أيضا 1981.وغيرهم مثل سمير العيادي ،بشير القهواجي ...

المواضيع التي عالجها المسرح التونسي بعد الاستقلال:

المواضيع التراثية :

برزت مسرحيات مهتمة بالتراث منها(مراد الثالث)و(يوغرطة)و(الكاهنة)ففيها إعادة رسم المواقف التاريخية مع بعض التميز ، ولكن مسرحيات عز الدين المدني (تعتبر إعادة طرح للمواقف التاريخية مع إسقاطات معاصرة على وضعيات مشابهة الغرض منها توظيف التراث في رؤية تتشد الحداثة في نفس الوقت الذي تبحث فيه عن عوامل التحول العميقة في مضاعفات الزمن وتأثيرها في الأشخاص والمؤسسات)

مثلا مسرحية ثورة صاحب الحمار وديوان الزنج تطرحان مشكل الثورات وبناء دولة حديثة اعتمادا على مرجعية تاريخية بالاعتماد على المواقف والشخصيات.

والتاريخ المسرحي هو تصرف في المادة التاريخية التي تعتمد التحول على كل المحاور الثقافية والنفسية والتاريخية ، وركز المسرح التونسي على المؤثرات الصوتية والضوئية لأن لها القدرة على الإبلاغ أكثر من مجرد صوت الممثل وحركاته، وأصبح للراوي حضوره الفعلي على خشبة المسرح ، كما أصبح للشخصية المسرحية العديد من الوجوه أو المواقف بحسب الزاوية التي ينظر منها إليها.

الموضوعات الاجتماعية:

ابتعد المسرح التونسي عن التهريج والإضحاك وركز اهتمامه على بسط المشاكل الاجتماعية التي تجد صداها في واقع المتفرج ،ورغم أن أغلب مسرحيات هذا الاتجاه قد اختارت اللهجة العامية وسيلة للتعبير إلا ان البناء الدرامي فيها يمتاز بتقنية عالية تفرض على المتفرج كل الاهتمام لتلقيها .

نذكر على سبيل المثال فرقة المغرب العربي للتمثيل التي قدمت مسرحية (الكريطة) التي اعتمدت فيها على السرد والرواية الفردية لبسط مشكل النزوح ، ومن خلالها تخلص المسرح من التسلية وركز على النقد البناء للظواهر الاجتماعية المتفشية في زمن السبعينات،وأصبح المسرح الجديد لصيقا بتطورات المجتمع ،واقرب لهموم الإنسان اليومية .

الموضوعات الترفيهية:

وهي مسرحيات أخذت في التضاؤل لأنها اعتمدت الخواطر المضحكة ، وحركة الممثل الباعثة على السخرية ،ونذكر مثلا مسرحية (الماريشال)التي عرضتها الفرقة البلدية لمدينة تونس في الستينات ،تعتبر أحسن نموذج لهذا التوجه، وتعتبر السكيتشات الفكاهية التي كانت تعرض في الإذاعة المرئية وتعتمد طريقة ساخرة لعرض بعض الظواهر الاجتماعية هي أقرب إلى النقد منها إلى المحاكاة الساذجة،

وهي تعتمد على ثنائية الممثلين مما يساعد على إقامة حوار مسرحي في مستوى درجة الصفر من استغلال الإمكانيات المتوفرة في الفضاء المسرحي.

منابع المسرح في تونس:

لقد تأثر المسرح التونسي في بدايته بالمسرح المصري، حيث يرى الكاتب المنصف شرف الدين أن سليمان القرداحي المصري هو أبو المسرح التونسي، وقد اهتمت الفرق المصرية بتثبيت جذور المسرح في تونس ومحاولة إنقاذه كل مرة من الهلاك والتلاشي ، لذلك كان المصريون يتحكمون فيما يصل أو لا يصل من المسرح الغربي، ومجمل ما كان يقدمه المسرح المصري طول 3 العقود الأولى من القرن السابق، كانت اقتباسات عن كتاب معروفين أو غير معروفين ، وغنائيات بعيدة عن الواقع ، وهزليات لا تهدف إلا للإضحاك ، وميلودراما مأخوذة لمؤلفين تجاريين من فرنسا على وجه الخصوص ومن المسرحيات المصرية المتونسة(الحجاج بن يوسف) (الغيرة تذهب الشيرة)(اشكون المغبون)(ضاع صوابي)....،وتشكل من ذلك مسرح مغترب عاجز عن مواكبة التحولات الجديدة

توجه الشباب التونسي إلى دراسة المسرح في الخارج عن طريق بعثات ، خاصة إلى فرنسا، حيث اطلعوا على التجارب المسرحية الجديدة ،ما جعلهم يتمردون على المسرح القديم العربي ،حيث ترجمت العديد من المسرحيات منها(جورج داندان) لموليير ،و(راشومون)وهي مسرحية يابانية إعداد وإخراج السويسي،وأخرج أيضا (أرلكان خادم السيدين) لقلدوني متأثر فيها بكوميدية دي لارتي،ويعيد منها اقتباسا وإخراجا مسرحية(حوكي وحرايري)،لقد استند السويسي إلى مسرح بريخت الملحمي في مجال لا يدعو للشك.

وفي سنة 1963 أسند المسرح لعلي بن عياد الذي طوره بفضل أساليبه وخبراته التي عاينها خلال دراسته للمسرح الغربي،حيث استفاد من جماليات بعض القراءات المعاصرة ،وقد أخرج وترجم فرج شوشان مسرحية (بنادق الأم كرار)لبريخت ضمن المسرح المدرسي،وأخرج عبد المطلب مسرحية (القاعدة والاستثناء)لبريخت، وأخرج

المنصف السويسي(لاك عرفي ولاني صانعك) عن (السيد بونتيلا وتابعه ماتي)لبريخت أيضا.

توجه المسرحيون التونسيون إلى التراث ضمن مشروع يسعى إلى اكتساب شكل مسرحي مبتكر ، ويتم فيه الكشف عن الأشكال المسرحية الكامنة في التراث العربي الإسلامي.

وتمكن عز الدين المدني أن يجعل الاشتغال على التراث مرادفا للتأصيل والتأسيس ونجحت مسرحياته التي تلت (ثورة صاحب الحمار)وخاصة(الزنج)إخراج المنصف السويسي ،و(الحلاج)إخراج السويسي أيضا، وأعطت دفع قويا للإنتاج المسرحي الذي استلهم من التراث ، وطوعه ووسع مجالاته ليشمل الحضارة القديمة ، والثقافة الشعبية بصفة عامة وجد ذلك قبولا كبيرا عند المتفرجين ،وتحول الجمهور من مجرد متلق سلبي إلى مشارك في الحفل ومساهم في الإنتاج

ألف رجاء فرحات وأخرج فاضل الجعايبي مسرحية (جحا والشرق الحائر)، وجحا هي الشخصية المرحة التي تضرب بجذورها في الذاكرة الشعبية ،ولكن المتغير فيها أن جحا في هذه المسرحية هي شخصية نموذجية ترنو إلى قيم جديدة متناغمة مع وقع العصر وإيقاعه.

وكتب محمد رجاء فرحات مسرحية (البرني والعطراء)مقتبسا فكرتها من الكاتب الايطالي روزنتي ،ووضعها في سياق تاريخي (زمن البايات)،ففيها عودة للذاكرة الشعبية وعالج من خلالها الاوضاع الاجتماعية الراهنة،وسبل التطور .

تجسدت الاحتفالية فيما قدمه كمال العلاوي (هذا فاوست آخر)إعداد سمير العيادي، حيث أعاد كتابة أسطورة فاوست والعقد الذي أمضاه مع الشيطان مايفستو متخذا من الفكرة جسرا لمعالجة قضايا العالم الثالث في القرن العشرين ،حيث وظف الألعاب الرياضية ،وملابس الحيوانات ،والمهرجين والرقص والموسيقى ،وتحول العرض إلى احتفال صاخب ،وكذلك الحال في مسرحية (فرحات ولد الكاهية)للمخرج كمال اليعلاوي، و(المحارب البربري) بشير القهواجي.

المسرح في المغرب:

إن البدايات الفعلية كانت انطلاقا من دخول المسرح المغربي بمفهومه الايطالي إلى سوق الفرجة، من خلال زيارة الفرق المشرقية للمغرب(محمد عز الدين، يوسف وهبي، نجيب الريحاني)، لكن الجمهور لم يتقبل هذا الفن الجديد ولكن تأثيرها كان عميقا على مجموعة من الشباب الذين اتجهوا إلى المسرح منذ العشرينات ، واتخذوه سلاحا لمقاومة الاستعمار، فرواد المسرح المغربي في العديد من المدن عملوا ضمن قناعات سياسية .

إن تجذر المسرح في العديد من المدن المغربية من خلال عرض نصوص عربية ذات نزعة سلفية مثل(صلاح الدين الأيوبي) لنجيب حداد عبرت تلك النصوص عن مواقف وطنية قوية نادت بالتغيير وطالبت بالاستقلال ، لذلك يمكن القول أن بداية المسرح كانت مرتبطة بالنضال الوطني ، وإحياء مفهوم الوطنية ، ولكن وجد المسرح مضايقات من جانبين :

1. جانب بعض الفقهاء الذين اعتبروا ممارسي المسرح كفارا في مثل كتاب(أحمد محمد بن الصديق في كتابه إقامة الدليل على حرمة التمثيل).

2. جانب الإدارة الاستعمارية التي اضطهدت العاملين في المسرح .

بداية المسرح في المغرب كانت عند الهواة لطلبة من ثانوية المولى إدريس بفاس ، وهي أول قاعدة انطلقت منها التجربة المسرحية الأولى، وتكون (جوق التمثيل الفاسي) من شباب المدينة على رأسهم عبد الواحد الشاوي، وكان مؤلفا وممثلا ومخرجا ، وتضمنت أيضا الحاج محمد أبو عياد الذي اشتهر بالغناء وتمثيل أدوار المرأة وغيرهم ...، وهذه الفرقة كانت تعتمد على الاقتباس والتعريب والترجمة من الأعمال العربية والغربية خاصة من موليير وإعادة تمثيلها بطابع مغربي،لأن مسرح موليير كوميدي يصور طبائع البشرية ، وهذا النوع يسهل نقله من بيئة إلى أخرى بشخصياته ومناظره وحواره .

ومع استقلال البلاد في الخمسينيات عادت الفرق تنشط من جديد في مسرح الإذاعة والتلفزيون ومسرح الهواة والمسرح الاحترافي،وظهرت فرق كثيرة منها (جمعية الطالب المغربي)لأحمد الطيب العلج وأول مسرحية عامية له (عمي الحاج) وقدمت قبلها الفرقة مسرحية (بين نارين)بلغة مزدوجة.

ومع بداية الخمسينيات قامت إدارة الشبيبة باستحداث فرع خاص للمسرح أسمته (مركز الفن المسرحي الوطني) وأقامت مراكز للتدريب على الصعيد الوطني ، وسمحت بإقامة مهرجان سنوي للهواة.

مسرح الهواة بالمغرب : ظهر في أوائل الأربعينات وعرف بالاقتباس والتأليف ، حاولت الفرق تقديم الجديد الذي يناسب كل الاتجاهات ، وأثناء الحرب العالمية الثانية ونتيجة التجنيد الإجباري كان الأطفال يجمعون الأخبار (أخبار التجنيد وآثاره على الفرد والمجتمع)ثم جاءت فكرة العرض في (براكة) للأسبان عرضت فيها مسرحية هزلية ،كما كانت العروض تقدم في المقاهي .

ومن أبرز أعلام مسرح الهواة نذكر :

ـ عبد القادر البدوي مخرج وممثل له أعمال منها (غيدا ، صالحة ، دار الكرم ..)

ـ عبد الهادي بوزوبع رائد التراجيديا والكوميديا تأثر بأعمال توفيق الحكيم له(موظف غريب)(كبارها عند صغارها).

ـ زكي العلوي والغالي الصقلي وكريم بناني قدموا مسرحية (فريقعة، شهرمان والزبادي ، نكسة أرقام).

ومن العروض المسرحية التي تأثرت بكل المسارح الغربية (الملحمي ،اللامعقول ، مسرح الفقير ..)نذكر :

1942تأسست فيها الجمعية التمثيلية البيضاوية يرأسها رشيد بوشعيب قدمت مسرحية (بالنسب ينتفي الفساد).

بوجانة فضيلة

1943مسرحية (الأرض الطيبة) ،1944عرضت مسرحية (الفتوح)،وهي مسرحية تاريخية ،1945عرضت مسرحية(دم الشهداء) ،1947قدمت مسرحية (حكمة الله)،1949مسرحية (الشعلة الحمراء)وفيها تمجيد لعمل المرأة .

المسرح الاحترافي :وهو يجمع المسرحيين المحترفين والمؤلفين الذين هاجروا إلى الغرب وتلقوا تدريبات خاصة وتعلموا فنيات المسرح ، ثم مزجوا بين الثقافة الغربية والعربية ، وأهم رواد المسرح الاحترافي أحمد الطيب العلج والطيب الصديقي، ورغم الإبداع في كتاباتهم إلا أنهم لم يخرجوا من دائرة الاقتباس والترجمة عن الغرب ، وهي صفة غالبة في نصوصهم .

. الطيب الصديقي : درس على يد رجال المسرح في فرنسا ، واقتبس مسرحيات كثيرة من المسرح الروسي والإيطالي والفرنسي، قبل أن يؤلف مسرحيات تستمد مواضيعها من التراث ، هو مؤسس فرقة المسرح العمالي 1957،كان يمثل ويؤلف ويخرج إنتاجه له(ديوان سيدي عبد الرحمان المجدوب)و(مقامات بديع الزمان الهمذاني)ركز فيهما على التراث العربي ، واعتمد لونا مسرحيا جماهيريا يتطلب تمثيله الأماكن الفسيحة للتمثيل مثل مسرحية(وادي المخازن)مأخوذة من تاريخ المغرب ، وتعالج الصراع العسكري بين السلطان المتوكل وأخيه عبد الملك، وعرضت المسرحية في ملعب كرة القدم ، ونفس الطريقة اعتمدت في مسرحية (المغرب الواحد)و(سلطان الطلبة)،وفي سنة 1967.1966كتب وأخرج مسرحية(ديوان سيدي عبد الرحمان المجدوب)وهي تمثل الميلاد الحقيقي للمسرح الشعبي، وفي سنة1969 قدم(الأكباش يتمردون)أشرك الجمهور في التمثيل عن طريق ترديد الشعر الملحون ، كما ألغى الموسيقى وعوضها بالأناشيد الشعبية .

الطيب العلج: هو مؤسس فرقة التمثيل المغربي ،أخذ من التراث الخرافة أو الحكاية وصاغها في قالب مسرحي خاص به انطلاقا من البساط والحلقة ،والحكاية التراثية عنده تحتفظ بشخصيتها وأحداثها لكنا تذكر بشخصيات وأحداث معاصرة ، ومحاولات التجديد عنده تنصب في محاور هي:

1. استلهام التراث من أجل خلق نص مسرحي متميز .

2. تقريب التراث من الإنسان المعاصر وقضاياه.

3. الرجوع إلى المسرح المغربي الفطري (القديم) مع التركيز على الحلقة والبساط.

4. عدم الفصل بين النص والعرض في حديثه عن القالب المسرحي المغربي .

5. كتابة المآثر الضاحكة .

6. البحث عن لغة دارجة تتطلع إلى تعويض العربية الفصحى.

بين سنتي1960.1962 بدأ التفكير في تأسيس مسرح عربي قلبا وقالبا ، وقد دعا عبد الكريم برشيد إلى التخلي عن الكتابة الكلاسيكية وتبني نموذجا جيدا.

المسرح الاحتفالي: هو تظاهرة اجتماعية تهدف إلى خلق تجمعات بشرية تتواصل فيها الذوات ، وهو تكسير للمسرح البرجوازي القديم ، كما أنه احتفال شعبي.

حيث يرى عبد الكريم برشيد أن المسرح هو(تظاهرة اجتماعية يقيمها الإنسان للإنسان من أجل عرض قضايا الإنسان) والاحتفال في جوهره هو(التعبير الحر التلقائي عن الحياة وهي في حالة الفعل والحركة لا في حالة من الثبات والسكون) بحيث ترفض رفضا قاطعا أن تصبح الاحتفالية مدرسة أو منهجا.

يعتمد المسرح الاحتفالي على المناسبات التي تصاحب مختلف أطوار الإنسان من حمل وولادة وختان وزواج ووفاة، وقد تأثر المسرح الاحتفالي بالطقوس الرومانية والإغريقية القديمة، ورغم أن الدين منعها إلا أنها بقيت تتجلى في الرقصات والحلقات التي تشبه كثيرا المسرح الدائري ، حيث تسرد مختلف القصص ،إن الرقص الجماعي في جبال الأطلس المتوسط والغناء المتعدد الأصوات الرجالية والنسائية، وحلقات المداحين في الأسواق، وعاشوراء تعد مظهرا من مظاهر الاحتفالية الوطنية.

أولى الاحتفالات الحلقة: وهي تجمع دائري في إحدى الساحات العمومية ، يقف وسطه الراوي والمساعد اللذان يقصان بالتناوب قصص البطولات والأساطير والحكايات الخرافية ، تجمع بين التشخيص المباشر والإيماء .

ومازال المسرح الاحتفالي في مراكش لحد اليوم يجذب السياح من كل مكان ، وظهرت الحلقة في مسرحيات مغربية منها (ديوان سيدي عبد الرحمان المجدوب)للطيب الصديقي ، وكذلك (القاضي في الحلقة)و(الأرض والذئاب)لأحمد الطيب العلج.

تقوم الحلقة على علاقة وطيدة بين الشخصيات الروائية ، وبين الأشخاص الذين يكونون الجمهور ، فالشخصية الوهمية لا تتحرك في الحلقة وإنما تتحرك في نفس الجمهور وخيالهم.

أهداف المسرح الاحتفالي:

1. البحث عن لغة إنسانية مشتركة ذات أبعاد إنسانية عامة .
2. دراسة الأصول لا الفروع في الواقع الاجتماعي .
3. تغيير الواقع عن طريق العقل الشاعر وليس تفسيره.
4. دراسة قضايا الناس في الساحات العمومية المفتوحة وفي الأسواق والمواسم.

روافد المسرح في المغرب:

لقد كان احتكاك المسرحيين المغاربة بالمشرق والغرب عن طريق الزيارات بين الفرق المسرحية، واللقاءات والمهرجانات.

وتميزت محاولات التجديد في المغرب كما تميزت في المشرق باستلهام التراث، وإيجاد لغة مسرحية خاصة ، والخضوع لتأثير الموروث الشعبي .

1. التأثر بالمسرح الفرنسي : لقد كثر الاقتباس من مسرح موليير، حيث كان للبعثات التبشيرية الفرنسية دور في ذلك، وكان اختيار موليير بالذات لأن

مسرحياته تتسم بالمطاوعة لأنها كوميديا تصور طبائع البشرية ، وهذا النوع يسهل نقله من بيئة إلى أخرى .

وقد كان للظروف السياسية والاجتماعية والفكرية التي سبقت ظهور المسرح المغربي بالمفهوم الحديث أثر بالغ في توجيه المسرح نحو معالجة قضايا معينة، حيث كان أول عرض مسرحي يشاهده المغاربة هو(صلاح الدين)،فهي تمثل في ذهن العربي سلسلة من البطولات والانتصارات، ويهدف إلى التغيير والإصلاح، لذلك فالمسرح في المشرق والمغرب يتسم بالتعليمية والخطابة التي تشجع عليها المواضيع التاريخية العربية الاسلامية ، كما أثرت في عمليات التأليف والتعريب والاقتباس.

لقد كان الموقف السياسي واضحا في المسرحيات خاصة عند عمر بن غوير المراكشي ومحمد القري، انتقل المسرح المشرقي إلى المغرب حاملا معه مفاهيم متعلقة بالاقتباس والتعريب والترجمة، وقد عاش المسرح المغربي فترات طويلة على المسرح الشرقي يقدم مسرحياته كما هي أو يعرضها مقتبسة.

بوجاجة فضيلة

قبل الاستقلال

عنوان المسرحية	اسم المؤلف	اسم المقتبس
الطبيب المغصوب	موليير	المهدي المنيعي
البخيل	موليير	المهدي المنيعي
شهداء الغرام	شكسبير	نجيب حداد
الرشيد والأمير غانم	شكسبير	نجيب حداد

بعد الاستقلال

عنوان المسرحية	اسم المؤلف	اسم المقتبس
عمايل جحا	موليير	عطاء وكيل

الوارث	رينيار	أحمد الطيب العلج
ولي الله	موليير	أحمد الطيب العلج
النضوليات	موليير	أحمد الطيب العلج
الدنفيل	يونسكو	إدريس التادلي
محجوبة	موليير	الطيب الصديقي
فليون (انجليزية)	بنجونسون	الطيب الصديقي
فليلفة (إيطالية)	كولدوني	التادلي ،الحداني، موهوب
العنكبوت(ألمانية)	جونة	أحمد الطيب العلج

وصاية فضلة

2. التأثر ببريخت والمسرح الملحمي:

إن الظروف التي عاشتها المغرب حوّلت الكتابات المسرحية إلى إبداع ووجدت في المسرح الملحمي البريختي ضالتها، فحولها رجال المسرح إلى أداة للتوعية والتوجيه،ومن المسرحيين الذين تأثروا ببريخت نذكر(إبراهيم بوعلو)في مسرحية (دعونا نمثل)و(وثائق من القرن 20)خير نموذج للمسرح الملحمي.

تجربة الطيب الصديقي :

ولد الطيب ألصديقي سنة 1937 بالصويرة، من أب علام وفقيه ومفتي صاحب كتاب : " إيقاظ السريرة في تاريخ الصويرة ". رحل إلى الدار البيضاء والتحق بإحدى مدارسها الثانوية الإسلامية، وبقي فيها إلى أن بلغ السادسة عشر من عمره حيث أغراه المسئولون في الثانوية– الفرنسيون آنذاك– بمنحة للذهاب إلى فرنسا ليقضي سنوات ثلاث للتدريب في التكوين المهني ليتخرج فيه بمهمة العمل في اللاسلكي

بالبريد. لكن بعد استشارة والده في هذا الشأن نصحه أن يتوقف عن الدراسة على الأقل سنة ليرتاح ويثقف نفسه.

شارك بالصدفة في تدريب مسرحي بالمعمورة ، سنة 1954 نظمته وزارة الشبيبة والرياضة تحت إشراف الفرنسيان " اندري فوازان " و" شارل نوك " ، حيث انضم إلى " فرقة التمثيل المغربي " التي ضمت خيرة الذين شاركوا في تلك التداريب ، وقد شارك ضمنها في مهرجان باريس لمسرح الأمم عام 1956 بمسرحية " عمايل جحا " المقتبسة عن " حيل ساكابان " لموليير ، ولفتت مشاركته أنظار المهتمين ، وبفضل هذا الاهتمام أتيحت له فرصة المشاركة في التدريب بالمركز المسرحي لغرب فرنسا تحت إشراف " هوبير جينيو Hubert Gignoux " ، حيث عمل كمساعد للمكلف بالمحافظة العامة بالمسرح الوطني الشعبي لجان فيلار من فاتح فبراير إلى 31 مارس 1957

وتطلع الصديقي إلى احتلال مكانته في الميدان المسرحي الذي بدأ يشق طريقه باحثا عن نفسه ،فبعد عودته إلى المغرب أخذ يبحث عن مجال عمل يتيح له تطبيق نظرياته وإبراز موهبته ، وهكذا أنشأ فرقة المسرح العمالي ، وقدم من خلالها اقتباسات اعتبرت جديدة على المسرح المغربي آن ذاك ، وسار في نفس الاتجاه عندما تقلد إدارة المسرح البلدي بالدار البيضاء.

اعتمد الصديقي في بداية مشواره على الاقتباس من المسرح الروسي والإيطالي والفرنسي، واعتقد أنها انطلاقة طبيعية قبل الخوض في مغامرة البحث عن شكل مسرحي متميز ،ومهما قيل عن تلك المسرحيات ،إلا أنه استفاد من تقنيات الغرب وأشكاله الدرامية ، وتوظيف عناصر التراث في نفس الوقت كالحلقة والبساط وغيرهما..

بدأ الصديقي ممثلا ثم اقتبس بعض المسرحيات العالمية ، وقام بإخراجها قبل أن يؤلف مسرحيات تستمد مواضيعها من التراث ، وتحاول أن تكتسب شخصيتها المتميزة ، وهذا التدرج من التمثيل إلى الاقتباس والإخراج فالتأليف دليل على تعدد مواهب هذا المبدع ، واستعداده ليصبح صورة تتجسد من خلالها المراحل التي قطعها

المسرح المغربي ، وقد ساعدته الموهبة المتعددة الجوانب على شق طريقه في ظروف لم تكن سهلة.

الطيب الصديقي والمسرح العمالي:

منذ أن بدأ الطيب الصديقي حياته الفنية كمخرج، كان جادا في البحث عن المغايرة والقصدية في عمله المسرحي، هذه المغايرة كانت تبتعد عن ماهو سائد من أعمال[1] على الساحة المسرحية المغربية آنذاك، سعى إلى كسر سكونية و جمود المتفرج بوعي كبير من خلال إشراكه في مناقشات حول عمله المسرحي بعد العرض الذي يقدمه.

وكان مركز " فرقة العمال" قرب ميناء الدار البيضاء اتخذ فيه الصديقي نفس أسلوب وطريقة أستاذه جان فيلار. فكان يعرض في كل ليلة مسرحية خاصة بطبقة عمال المرسى تارة وليلة بمكتب التبغ، وأخرى بعمال الحافلات، ويلي كل عرض مناقشة لتبادل الآراء بين الجمهور العمالي والممثلين.

هكذا استطاع أن يعرض خلال أربعة أشهر تقريبا مسرحية " الوراث" عن قصة " الوارث العالمي" لزنييار.

" والمفتش" عن " ريفزور" " لغوغول" . و " بين يوم وليلة" لتوفيق الحكيم. وكانت هذه المسرحيات كلها في إخراج جميل رائع يحترم فيها النص. وسيظل المسرح العمالي إلى سنة 1959 حيث ينتهي بعد أن يعرض مسرحية (الجنس اللطيف) التي اقتبسها عن (برلمان النساء) لارستوفان. وبعدها يعود إلى فرنسا ليتمم تكوينه التقني.

بهذا العمل المسرحي العمالي حصل الصديقي على شهرة ومكانة لا باس بها وسط مجمع العمال الذين أصبحوا واعين بالظلم الذي عقد وضعهم مما جعلهم يندفعون إلى الانخراط في نقابة " الاتحاد المغربي للشغل" التي كان رؤساؤها يشجعونهم على التعاون فيما بينهم حتى يواجهوا مشاكلهم الاجتماعية.

كان المسرح العمالي إثارة جديدة للجمهور العمالي المغربي الذين كانوا متعطشين إليه في ظروف الاستقلال أن يتبعوه خطوة خطوة، ذلك لان الفن الدرامي ينتمي إلى أغلبيتهم، وغايته توفير الثقافة إليه ووعيهم لوضعهم الاجتماعي الذي تقهقروا فيه، فالطيب ألصديقي عود العمال المناقشة المفتوحة بعد كل عرض. ودفعهم للبحث عن حقيقتهم كعمال يجب أن يحققوا جميع مطالبهم.

كان هذا الرائد قد فتح باب المسرح العمالي الملتزم. وكانت تجاربه قد أدت واجبها بايجابية مما حققت تحولات في صفوف العمال، وحبذا لو استمرت سنين حتى تعطي ثمارها وتبعث الأمال في نفوسهم لتنير لهم السبيل، لكن باءت بالفشل حين اختفت تجربته بالمسرح العمالي الذي كان يقوم على الترفيه ويكون في نفس الوقت:

1- وسيلة للتعبير عن أحوال المعيشة ومشاكل العامل ومطامحه.
2- وسيلة معرفة " هذا العالم" لنفسه.
3- وسيلة كذلك لإحياء الذكريات: كعيد الشغل وعيد الاستقلال، وعيد الجماعات وأيام العمال الخالدة.

يرى الطيب الصديقي أن المسرح يجب أن ينزع قبل كل شيء إلى أن يكون مسرحا اجتماعيا وسليما في أن واحد، ويريد أن يكون المسرح على اتصال وثيق بجمهوره وبمفاهيم الحياة اليومية التي يخضع لها، كما يريد المسرح أن يشعر الناس بالأخطار التي تهددهم، وصنوف القلق التي تتربص بهم، ويريد أيضا أن يبعث الآمال في نفوسهم ليبين سبيلهم.

ساهم الصديقي مساهمة بناءة في المسرح الاجتماعي والوطني على السواء، وكانت هذه المساهمة هي بناية صرح جديد يتطور عبر الزمن حتى الآن، إذ نراه يبذل كل مجهوداته في إعطاء فرجة الحياة اليومية من حسن إلى أحسن. والمتتبع لمسرحياته من المقتبسات إلى المنسقات ومن المسرح الاجتماعي والسياسي والتاريخي إلى إحياء التراث العربي القديم، والتراث المغربي في قالب جديد عصري، يشعر فيه المتفرج كأنه يعيشه في زمنه هذا خاصة حين يدخل عليه الإخراج والديكور بتقنية معاصرة جذابة تلعب وسطه المسرحية في انسجام بين هذه العناصر والممثلين.

بوابة فضيلة

فالصديقي بعد عودته من فرنسا بصفة نهائية عاد وفي نفسيته أمل وطموح وعزم على تحقيقها في بلاده. وقد حاول أن ينسى المسرح المغربي الذي تعلمه في فرنسا إلا التكنيك ليبدع مسرحا جديدا في مغرب، فحرص على تكريس جهوده ليعمق بحوثه الدرامية ويقدم نتاجا منسجما مع المجتمع المغربي، لأنه كان يدرك أن خدمة العمل الفني يحمل الخيبة إلى رجاله، أكثر مما يحمل إليهم المجد الذي يتوقعونه على حد تعبيره. وقد كان يتحدى كل واحد بعمله المتواصل دون تريث ليصل إلى الابتكار.، فبعد أن لمح إلى جيل الخمسينات ومنتصف ستينات القرن العشرين انسلخ عن الاقتباسات الغربية التي (مغربها)، وتشبث بالحبال الأشكال المعروفة في المسرح المغربي القديم: كالبساط والحلقة، وغيرهما. ويظهر هذا في مسرحياته: سيدي عبد الرحمن المجدوب. ومقامات بديع الزمان الهمذاني.

ففي موسم 1960- 1967 نجده يؤسس مجموعة مسرحية كان مركزها " المسرح البلدي بالدار البيضاء" بدا فيه بتقديم مسرحية (الحسناء) التي اقتبسها عن (أسطورة ليدي كويغا) لجان كسانو. ومسرحية (الوارث) اقتبسها مع احمد الطيب العلج ثم مسرحية (مولات الفندق) عن كارلو جولودني (محبوبة) عن (مدرسة النساء) لموليير.

وفي سنة 1962 غادر المسرح البلدي واستقر بفرقته بشاره الفداء فقدم مسرحية (في انتظار مبروك) اقتبسها عن (في انتظار غودو) لصمويل بيكيت ثم نظم جولات عبر تونس والجزائر.

بعد عودته إلى المغرب عمل على تطوير هذه الأعمال ليغير رايه من المسرح العبثي وليفتح أفاقا جديدة للمسرح المغربي ويدخل ليبرز شخصيات مشهورة في التاريخ المغربي، إذا اخرج مسرحية (حميد وحماد) لعبد الله شقرون التي عرضها 27 مرة كما كتب واخرج مسرحية (وادي المخازن). يعود الصديقي إلى مسرح اللامعقول بعد (في انتظار مبروك) بمسرحية أخرجها هي : " موموبو خوصة" عن مسرحية (اميدي أو كيف نتخلص منه) ليونسكو، حيث قدمها 38 مرة بمسرح محمد الخامس بالرباط. عين مديرا في سنة 1965 للمسرح البلدي بالدار البيضاء، حيث كون فرقة

محترفة وتحول بصفة نهائية عن مسرح اللامعقول ليهتم بالمسرح المغربي والتاريخي والتراث المغربي والعربي. فاستهل نشاطه مع الفرقة الجديدة بمسرحية (سلطان الطلبة) التي اشترك في تأليفها مع عبد الصمد الكنفاوي. وأنجز (في الطريق) أو (سيدي ياسين في الطريق) فيما بعد تأليفا وإخراجا. وعرضها بالمغرب 27 عرضا و 18 بالجزائر. ثم عرض مسرحية (طالب ضيف الله) . التي اقتبسها أحمد الطيب العلج عن (طلب زواج) لتشيكوف.

أما في موسم 1966- 67- 68 يبدع الصديقي رائعته الوطنية التي يبدأ بها إحياء التراث، ويؤكد بها إبداعه الفني وتقنياته الفنية كمخرج وممثل. أنها مسرحية (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) فيشخصها في لمحات جد متميزة ،تبرز فيها البطل كعالم بتجارب الناس، ومتصوف وفقيه. وقد مثلت أكثر من 80 مرة حتى الآن. في 1969 قدم في المهرجان الإفريقي، نظم بالجزائر (مذكرات أحمد) أو (النقشة) لغوغول بعد تقديم مسرحية (الأكباش يتمرنون) للطيب العلج. في 1960 يعرض أوبريت (الحراز) التي ألفها عبد السلام الشريبي في قالب جديد حيث قام الصديقي بإخراجها بعد أن قدمتها فرقة الوفاء المراكشية، ويختم هذا الموسم بـ (المجذوب) وبـ(مقامات بديع الزمان الهمذاني)التي نالت إعجاب الجمهور المغربي والعربي على السواء حين قدمها في المغرب وتونس والجزائر. وفي سوريا ومصر وإيران والكويت سنة 1976. يقدم فيه فنا جديدا بعد مسرحية (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) و (المقامات) مُتحِفا الجمهور بمسرحية جديدة من تأليف عز الدين المدني وإخراجه مسرحية "(الغفران) عن رسالة الغفران للمعري بالرباط والدار البيضاء (25/24/23 ابريل).

5. أعماله:

مقامات بديع الزمان الهمداني:

أخذ الصديقي بنصيحة أستاذه (جان فيلار) واتجه صوب الموروث الشعبي والعربي فاتحاً ملف المقامات ،يقول عنها. (أما "مقامات بديع الزمان الهمداني" فإني قدمتها لأنني: أولاً أحب المقامات، ولأنني أعتبر ثانياً أن المقامة مسرح أصيل وربما

أن هنالك في الشرق والمغرب من يقول: ليس لدى العرب مسرح، في حين أنه كان لدى العرب مسرح دائماً، وإن لم يكن لديهم رجالات مسرحيون، والمقامات بالنسبة لي سواء كانت للهمداني أو للحريري كلها مسرحيات: أشكال مسرحية مضبوطة مائة بالمائة. وأنا أحاول ما أمكنني داخل الأعمال، إن أجد، مرة ثانية، أشكال جديدة للمسرح العربي، لا ارتباط لها بأشكال المعرفة في الغرب، أنا مقتنع من حيث الأشكال، إن عندنا مسرحاً عربياً أصيلاً: ولا يمت بصلة إلى المسارح الأخرى) .

فلم يعد يبحث عن المضامين، بل وصل إلى الإشكال، وهي محاولة للتخلص من هيمنة الشكل الغربي للمسرح ومرجعياته، الاجتماعية والسياسية، وكان هذا بحد ذاته تحد كبير للذين يرفضون فكرة وجود مسرح عربي. وإذا كان البعض دعى لوجهة النظر هذه نظرياً فحسب، نرى أن (الصديقي) تبنى الدعوة نظرياً وعملياً من خلال عروضه المسرحية التي زار بعضها البلاد العربية مثل (مقامات بديع الزمان الهمداني) و (ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ) التي شاهدناها في بغداد، وحشد لها مجموعة مختارة من المسرحين العرب.

نص المقامات:

المقامة ليست مسرحية بالمعنى المتعارف عليه من حيث البنية الدرامية، لكنها تحوي عناصر قريبة من شكل المسرحية فهي تحتوي على شخوص وحكاية وحوار، وراوي وتنامي في العمل الدرامي ووصف، وهذا ما يجعلها قريبة تماماً من النص المسرحي ولكنها ليست شكلاً مسرحياً كما كتبه (شكسبير) أو (ابسن).

وإذا كان (الهمداني) في المغرب العربي كتب المقامات، فإن في الشرق العربي وفي العراق حصراً وفي مدينة البصرة ظهر (الحريري) ككاتب للمقامات.

كانت قراءة(الصديقي)للتراث العربي، وفق منظوره المسرحي، جعلت ذلك الجنس الأدبي بصورة نص مسرحي،(هنا ليس أمامنا نص دائماً وإنما معالجة مسرحية لعدد من المقامات الهمدانية: (المجاعية – الحمزية – المضيرية ... الخ)، ونحن إما أن نقبل فكرة تقديمها أو رفضها .. نحن إما نشعر أن لها علاقة بعصرنا

أو لا نشعر. وفي نظري أن المقامات جديرة بالتقديم، وأنها تحمل كثيراً من ملامح اضطرب عصرها لتسقطها على عصرنا).

لقد كان الربط بين عصر المقامة وما يحويه من مظاهر اجتماعية هي التي دفعت (الصديقي) ليجعلها خامة لعرضه المسرحي، لقد حركت عنده حاسة المبدع ليلتقط مشاكل عصره ويحددها ومن ثم يناقشها عبر استعارات أدبية وجمالية من أزمان قديمة، وتلك هي النظر الجدلية التي تسعى إلى الكشف عن مضمون التراث وتحديثه.

(ففي العمل كله تسري روح من النقد للتخلف الديني والفهلوة والتناقض المؤلم بين الفقر المقذع والغنى المفرط. وهو يلجأ في ذلك إلى جميع الوسائل: اللفظية والتمثيلية .. من الشتائم المسجعة الطريقة حتى الإيحاء الهزلي. أدب الشحاذين أمام أعيننا بكل شعوذته وظرفه، لكن ليجعلنا نأخذ موقفاً من أنماط الحياة الاجتماعية وتردي الإنسان في زماننا المعاصر).

إنه يتجه بذلك صوب الواقعية النقدية المقارنة. فهو يطرح زماننا بشكل مبطن بالماضي، كأنه يريد أن يقول ما أشبه اليوم بالبارحة. وهذا نقد يدلل على توقف الزمن وعدم وجود إصلاحات حقيقية قامت بها الدولة عبر مراحل متعاقبة، من أجل المجتمع .. فالفقراء هم أنفسهم وأن تغيرت وجوههم، لكن وجودهم في الحاضر نفسه في الماضي، وكذلك الأغنياء .. وهكذا الدنيا تدور والحال كما هو.

وهذا النقد موجه لكل مسؤول عن هذه المراوحة التاريخية، التي يعيشها المواطن العربي من المغرب إلى المشرق.

ونعتقد أن قمة ما أنجزه في اتجاه المسرح التاريخي، تلك المغامرة الجريئة ("مقامات بديع الزمان الهمداني" التي استنبط لوحاتها وشخوصها من معطيات أدبنا القديم والتي قدمها الصديقي على أساس أنها وثيقة هامة عن إمكانات الأدب العربي وإمكاناته المسرحية. لقد طلع علينا الطيب الصديقي بالمقامات في حلة في غير التي أطلعنا عليها في كتب الأدب العربي وتاريخه. فأكد لنا بألف دليل على أنها تتوفر

على بناء درامي قوي وحوار يساعد على نمو الشخصيات وصراع متصاعد حتى الذروة وراو يوجه اللوحات والمشاهد على طريقة (برتولد برخت)، هذا الراوي الذي حدد للجمهور منذ الوهلة الأولى مكان وزمان العرض، وحدد لنا مواقع الشخصيات التي تتحرك داخل المقامات وخارجها، الشيء الذي نبه المتفرج إلى أنه في عرض مسرحي) .

والراوي شخصية متكررة في كل الأدب العربي المعتمد على فعل (القص) و (الحكي)، وهذا يشبه إلى حد كبير ما هو موجود في مسرح أسيا (النوه، الكابوكي، الكاثاكالي). والتي استفاد منها المسرح الأوروبي المعاصر، وخاصة برتولد برخت، الذي استخدم الراوي لكسر الإيهام والاندماج المسرحي.

إن (الصديقي) في تسليطه الضوء على الأدب العربي، ومحاولة إيجاد مقاربات بينه وبين الأدب المسرحي العالمي، يعد الاكتشاف الأهم في إنجازاته المعرفية.

لكن هذا الإنجاز في نفس الوقت ظل في حدود النص المسرحي أو بمعنى أدق (المقاربة الأدبية) وبقيت طريقة العرض والمعالجات الإخراجية أوروبية. ربما لم يكن (الصديقي) في رحلة بحثه السابقة يهدف إلى ذلك. ولكن كان الاكتشاف الأعظم لو اكتشف لنا خصائص التمثيل والأداء العربي عبر مظاهره التمثيلية الشعبية والتراثية. حاول (الصديقي) تقريب المقامات إلى بنائية النص المسرحي العالمي كمبرر وحيد لإثبات وجود مسرح عربي، لكن الحقيقة، هي أن المقامات إن كانت مسرحاً، فلها خصوصيتها الدرامية التي يتبعها فعل تجسيدي مقارب لها ومن صميمها.

عرض مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني هي محاولة لاستلهام تراث الكدية العربي، هذا عن طريق إعطاء المقامات شكلا مسرحيا احتفاليا معاصرا ، ذا أسلوب شعبي يعتمد على الكوميديا ، ويجمع حصيلة المسرح الاشتراكي بالتجارب الأوروبية والأمريكية دون أن ينسيه هويته القومية ،فنجده يوظف هذا بإطار عربي

أصيل ، مستخدما وسائل الغناء والرقص والإيماء والأقنعة الافريقية وديكورا مبتكرا حديثا بحيث يتحول العرض إلى احتفال شعبي يعيد أمجاد الشعائر المسرحية بخلقه انسجاما بين الصالة والمسرح دون أن يلهي المتفرج عن التأمل والتفكير.

إن النقد الاجتماعي جوهر اتجاه (الصديقي) في تناوله الأدب العربي، ولعل الدين والسياسة والأخلاق، كانت من أهم القيم التي ناقشها في مسرحه متخذاً موقعاً في ضوء معطيات الزمن المعاش. فالدين في جوهره لا ينقده ولا يوجه اللوم إلى مضمونه السامي الجليل. وإنما ينقد رجال الدين الذين جعلوا منه وسيلة للشعوذة والتكسب غير المشروع واستغلال مشاعر الآخرين البسطاء لتحقيق مآرب خاصة.

وكذلك تناول القيم السياسية والأخلاقية .. فهي سمو وكمال الإنسان في سلوكه وحياته العملية إن كانت صادقة، ولكن الانحرافات التي شابتها .. جعلها عرضة لتوجيه سهام النقد إليها للكشف عن زيف من يمارسها بشكل مخطوء ونفعي انتهازي.

ـــديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب:

حقق (الصديقي) في هذا العمل نجاحاً كبيراً على صعيد تحقيق تفعيل العلاقة المباشرة مع الجمهور، باعتبار أن الشخصية التي يتناولها في عمله ذات مرجعيات تاريخية ودينية تحرك وجدان المتلقين باتجاه حقائق الذات والروح التي غيبتها جملة من التراكمات الموضوعية.

ولعل هذا طريق مؤكد في النجاح عند أي فنان يعمل في المسرح ألا وهو فرضية (نبش) الذاكرة الجمعية لكل ما تختزنه من مواقف وتداعيات وأفعال واعية وغير واعية، ومن ثم إيجاد العلاقة الحميمة مع الجمهور في طريقة الجلوس، والكلام، والآهات، والرقص والغناء.

قدم الصديقي على خشبة المسرح البلدي بالدار البيضاء مسرحية (ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب)سنة 1967، تحكي المسرحية حياة الشاعر المغربي (سيدي عبد الرحمان المجدوب) الذي عاش خلال القرن السادس عشر الميلادي ، عبر رباعيته

المكتوبة بالعامية المغربية ، ومرجع أهميتها اليوم أنها شكلت تاريخيا اليوم تحولا مهما وبارزا في أبحاث وإبداعات الطيب الصديقي ،وكانت العودة للتراث والذاكرة الشعبية سبب نجاح المسرحية كبحث مسرحي فتح آفاقا جديدة للمسرح العربي ، وكعرض فني استقطب اهتمام جمهور واسع جعل عروضه تفوق المائة ، وتمكن الصديقي من أن يهتدي فجأة إلى أن السبيل الصحيح لممارسة مسرحية تريد أن تكون صدى ، ولو بشكل ما ، لوجدان الأمة ، لا يوجد في استنساخ روائع المسرح العالمي رغم ما يمكن أن تتوفر عليه من صبغة إنسانية من شأنها تحطيم الحدود بين الأوطان والمجتمعات

تبدأ المسرحية على الطريقة التكنيكية كما في مسرحية (في الطريق) بتعريف الحلقة في جامع الفنا بمراكش في لوحات متوالية يوجهها بحركات بهلوانية ، يدور فيها الممثلون دورات وسط الخشبة بإتقان واتزان مع تغيير هذه اللوحات والحلقات من سارد لسيرة عنترة إلى معركة علي بن أبي طالب مع راس الغول إلى حلقة صاحب القرد إلى حلقة يبدأ فيها التعريف بالمجذوب ، وفي الحلقة الأخيرة يحكي حياة المجذوب ويبين فيها شخصية الرجل كشاعر محنك بالتجارب ، عالم ، مفت ، مثقف ومتصوف خاصة حين ينتقد في رباعيته عصره، بما امتاز به من سوء سياسي وانهيار أخلاق الناس ، ولا ينسى أن يقدم معرفة المجذوب بالنساء وغدرهن ، وجمالهن وحبهن... كل ذلك مع سيرة من حياته في قالب مسرحي ممتع من يوم ولد وبلوغه السن العشرين، وسفره إلى الروم في البحر ، وسجنه وحجه ، وأخيرا مماته.

وتبدأ كل لوحة بحوار مكثف ومشوق يدعو المشاهدين إلى متابعة ما سيعرض عليهم، وهذه طريقة معروفة عند رجال الحلقة ، إذ يقدمون الخطوط العريضة للحدث ثم يأخذون في تفصيله. كما أن الراوي يستدرج المتفرجين إلى المشاركة في التمثيل فيقومون بأدوار مختلفة عندما يعمد المؤلف إلى الاسترجاع لتصوير بعض المراحل الماضية من حياة المجذوب.

اعتمدت المسرحية على التراث ، إذ يعتبره الطيب الصديقي مادة صالحة للتعلم والتعليم ، وقد عبر عن هذه الفكرة على لسان الراوي1 بقوله:

الراوي1: بفضل الشيخ المجذوب . عاش وتعذب وحب وجرب . نظم أشعاره بضوء عينيه . وبدقات قلبه . وتشوق وكواته الهجرة بلهيب ما ينطفى . حب الناس وحب الطبيعة . وكون الله العجيب . وفاهم وفهم . أما احنا غير روينا تجربته وحكينا سيرته باش السامع يبلغ للغايب ، والقريب يخبر البعيد.

وجدت مسرحية ديوان سيدي عبد الرحمان المجدوب صدى كبيرا من الجمهور و(نفذت التذاكر كلها وامتلئ المسرح واعتلى الممثلون (لم تكن هناك ستارة)، ثم دار بين الممثلين والنظارة نقاش فني حول المسرحية تبادلت فيه المقترحات الفنية بين الفريقين، بينما كانت تتردد بين الحين والآخر الأغنيات والمعزوفات على الطنبور. ثم بدأ العرض أخيراً بعد أن تأجل وقتاً طويلاً بسبب المناقشة التي انتهت بعد أخذ أصوات الصالة حول نقطة أو أخرى في المسرحية)

وهذا لا يعني نجاح شباك التذاكر، وإنما نجاح في التقاط القضية والشخصية والموضوعة التي تهم الناس تجعلهم يناقشون ويحركون أذهانهم. وهنا يبرز عنصر التوعية التي نادى بها (برخت) وجماعات المسرح الحديث الذين يحطمون فلسفة الإيهام وعناصرها بإيجاد تراكيب منظرية ومشهدية جديدة جاعلة المتفرج وجهاً لوجه أمام ذاته وقناعاته.

ـــأبو حيان التوحيدي:

شارك (الصديقي) بهذه المسرحية في مهرجات دمشق المسرحي التاسع عام 1984، وفيها تناول قلق المثقف الذي يعيش أزمنة مع المحيط المتمثل بالسلطة وجهل الآخرين، وهذا موضوع أزلي يتكرر كلما وجد المثقف نفسه يعيش حالة من الانعزال والتهميش.

المثقف يحس بالغبن لأنه بلا دور يرقي بالناس، ويطور أفعالهم ويكشف لهم حقيقة الوجود وصراعات العالم.

(أبو حيان التوحيدي)، الأديب والفيلسوف العربي، يختاره الصديقي مرآة كاشفة لهذه العلاقات المستورة: علاقة المثقف بالسلطة القمعية، استغلال السلطة الثقافية ومصادرها المثقفين، بمعنى آخر، يركز الصديقي على المثقف بكل تناقضاته، وضعفه وقوته وتزلفه وترفعه وشغفه عبر التوحيدي ويضعه في قفص الاتهام، لكن من يحاكم التوحيدي؟ القاضي، رمز السلطة، ورمز التسلط، ويجعلنا نحن شهوداً ننحاز أكثر فأكثر للتوحيدي).

إن مواقف (أبو حيان) و (سيدي عبد الرحمن) و (بديع الزمان) تمثل (الصديقي) ورؤيته الفلسفية النقدية للواقع الذي يعيش. اختيار أسماء لامعة ومعروفة المرجعيات في الثقافة العربية العريقة ويتحرك ضمن حدود الأرضية القومية والإنسانية المشتركة. إنها محاولة لارتداء شخصيات تختفي خلفها آراء ووجهات نظره (الشخصية – العامة). يناقش أزمات بلده بل أزمات العالم الثالث الذي تشكل به السلطة قوة مؤثرة على الكاتب في أسلوبه واختياراته.

إن المسرحيات السالفة الذكر تمثل اتجاهه الجديد وقراءته المغايرة لا المستسلمة للتراث العربي. والأعمال التي جاءت بعدها هي تكرار المنظور الفكري الفني.

وقدم بعد ذلك عام 1985 مسرحية (ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ) في مهرجان بغداد المسرحي الأول. ولكنها لم تجد الصدى المناسب لسمعة ومكانة (الصديقي). نظراً للجهود الإنتاجية التي سخرها لهذا العمل على صعيد المسرح العربي. حيث اشترك ممثلون وفنيون عرب ومنهم الفنانان العراقيان قاسم محمد وسامي قفطان.

تجربة ولد عبد الرحمان كاكي:

ولد عبد القادر ولد عبد الرحمان الملقب بكاكي سنة 1934بولاية مستغانم، والتحق بالكشافة الاسلامية منذ الصغر، مما جعله يهتم بالثقافة والمسرح خاصة، وانظم للجمعية (السعيدية)لينتقل بعدها إلى فرقة(الصائم الحاج)بسيدي بلعباس، وهناك تعرف على عبد القادر علولة، وفي سنة 1956 أسس كاكي(فرقة القراقوز)، وبعد الاستقلال اشتغل بالمسرح الوطني الجزائري بمدينة وهران.

نشأ الكاتب كاكي في جو يهتم بالفن والتراث، فهو ابن عائلة تتقن الشعر الشعبي، ومحيطه يهتم بالشعر الملحون والمداح والقرقابو، وقد بدأ الكتابة والإخراج في سن مبكرة حوالي 17 حيث كتب أول مسرحية له بعنوان(حكاية الزهرة)، وفي سن 21 جرب المسرح التجريبي ومسرح العبث.

كان كاكي يجمع بين التأليف والتمثيل والإخراج ،وقد تعرض سنة 1968 لحادث سير أقعده عن العمل،وأصبح عاجزا عن الاستمرار في العمل الفني، واكتفى بالإشراف التقني والإداري على المسرح الجهوي بوهران، وتوفي سنة 1995.

و اعتمد ولد عبد الرحمان كاكي في تجريبه للشكل المسرحي الملحمي على التعامل مع التراث الشعبي، هذا التراث الذي يرى فيه التجربة الحقيقية التي يجب إحياءها من جديد، وتعود اهتمامات كاكي بالتراث للسنوات الأولى من حياته حين كان يتلقى دروسا في المسرح على يد أستاذه الفرنسي هنري كوردو،الذي دفعه للبحث في التراث قائلا:(اذهبوا وفتشوا في تراثكم عن مسرحكم وفنكم ، ولا تسمموا أنفسكم بمسرحنا الذي وصل الجمود والتصلب...)، إنها دعوة صريحة من الأستاذ الفرنسي إلى كل المسرحيين الجزائريين ، يحثهم فيها على تأصيل مسرح جزائري يعبر عن همومهم وقضاياهم من خلال الرجوع إلى استلهام القصص والخرافات والأحاجي والأغاني الشعبية الموجودة في تراثهم الشعبي.

وقد قدم ولد عبد الرحمان كاكي أعماله المسرحية بداية من 1951 منها مسرحية (تاريخ الزهرة) (الكوخ)و(الشبكة) و(السفر)و(ديوان القراقوز) وهي أعمال مسرحية من تأليف جماعي ،تصب معظمها في الاتجاه الثوري ،دعما للثورة التحريرية وتعريفا بها

وبالقضية الجزائرية ، واعتمدت المسرحيات على البحث والتنقيب في التراث الشعبي بإشراف فرقة القراقوز.

و سمى كاكي فرقته باسم فرقة القراقوز، حيث يقول(إن كلمة كراكوز في الشرق العربي تعني مسرح الظل، ولكن في الجزائر نعني به مسرحا شعبيا حقيقيا يجري في الساحات العامة والأسواق مع ممثلين هم شعراء شعبيون يؤلفون المسرحيات والحوار، فليس في فرقتي مسرح ظل وإنما مسرح حقيقي يجري على الخشبة ومع ديكور بسيط وعندما بحثت عن نصوص للكراكوز الجزائري وجدت أشياء هائلة، مثلا: سجلت مسرحية شعرية هي شديدة الشبه تماما بمسرحية بريخت(نفس تشوان الطيبة)ولكن بدل الآلهة الثلاثة ثلاثة مشايخ وبدل البغي إمرأة عجوز عمياء .فتأمل هذا التراث الذي نهمله اليوم ونهرع الفن الأوروبي مقلدين له، علما أن مسرحية الكراكوز هي أقدم بكثير من مسرحية بريخت وبالطبع لا علاقة لها بمسرحية بريخت كما أن هذا قد أخذ مسرحيته عن أسطورة شرقية) .

وقاد الفرقة ولد عبد الرحمان كاكي، وظل أكثر من اثني عشر سنة وهو في بحث متواصل مع صحبه عن الأساليب الفنية والموسيقى العربية الأندلسية حتى استطاع أن يقدم نتيجة أبحاثه واكتشافاته في ميدان الفن المسرحي العربي، وذهب إلى باريس ليعرض ما أنتجه .

ومن التراث الشعبي استقى كاكي موضوعاته المسرحية التي أثرت اللعبة المسرحية، خاصة في جانبها الفرجوي، فأعادت تجربته المسرحية للعناصر والأشكال التراثية كالحلقة والمداح والغناء والرقص مكانتها في الثقافة المسرحية ،لأنها عناصر مكونة للفرجة التي تشد المشاهد إليها وتبهره.

وركز على الحلقة والتراث كما في مسرحية(إفريقيا قبل العام الأول)وكذلك مسرحية (ديوان القراقوز)المقتبسة عن الكاتب الإيطالي كارلو غوردوني، ولكنها ممزوجة بعوالم ألف ليلة وليلة ، وملحونيات الغرب الجزائري،حيث وظف فيها الحلقة ومداح الساحات العمومية، وهذا ما نراه جليا في مسرحية(القراب والصالحين)الذي استخدم

فيها وسائل فنية بريختية مثل تقنية التغريب، وهي دعوة الجمهور إلى الاستفادة من الماضي لتطوير الحاضر، وهدم الجدار الرابع ليؤكد للجمهور مسرحة المسرح، ويمنعه من الاندماج مع الشخصيات والأحداث.

وهكذا ارتكزت تجربة كاكي المسرحية على خلفية تراثية شعبية ، انبثقت من القوال والمداح ، والأغنية الشعبية والحكم والأمثال فضاهت أعمالا مسرحية ملحمية أوروبية وعربية من حيث مستواها وقيمتها الفنية والجمالية، وهذا ما نجده في مسرحية(القراب والصالحين)و(كل واحد وحكمه)وغيرها من الأعمال المسرحية الأخرى ذات الطابع الملحمي الشعبي

لقد ساهم الخطاب المسرحي المكتوب باللغة العامية في ميلاد مسرح الجزائري وخلق جمهورا مسرحيا وفيًّا لتقاليده المسرحية عن طريق معالجة موضوعات تعبر عن القضايا الاجتماعية والسياسية للشعب الجزائري، ويعتبر كاكي من أبرز الكتاب الذين تعاملوا مع الخطاب المسرحي بلغته العامية كونه خلق مسرحا شعبيا يعالج أحوال الشعب وحاجاته عن طريق البحث(عن لغة تعبير مسرحي متقدمة متجذرة في عمق التقاليد الشعبية الوطنية ومساير للعصر كاستخدامه للشعر الملحون المنقول في قصائد فطاحل الشعراء الشعبيين مثل لخضر بن خلوف وعبد الرحمان المجذوب وغيرهم ، مجسدا هذه اللغة الشعرية الشعبية لتنطق على لسان شخوص المسرحية ... كما عمل أيضا بطريقته على تحقيق مسرح تكون لغته أكثر تعبيرا عن احتياجات الجماهير ودافعا لها،للنظر في واقعهم اليومي والعمل على تجاوزه وتخطيه).

إن تجاربه المسرحية التي قدمها، صاغها بلغة شعبية عامية تتوافق مع معادلته الموضوعية في استلهام التراث الشعبي وتكييفه وعصرنته حسب روح العصر وأذواق الجماهير الشعبية، وإن تجربته في استخدام اللغة الشعبية التي قدمها في الخطاب المسرحي الجديد تناول فيها مواضيع من التراث الشعبي مثل مسرحية (كل واحد وحكمه) و(بني كلبون)و(ديوان الملاح)و(القراب والصالحين) وغيرها،فهي تعتبر من

أهم الأعمال المسرحية في الجزائر التي اعتمدت على لغة تراثية سهلة الفهم ، توحي برموز ودلالات أكسبتها جمالية جديدة في الخطاب المسرحي.

مسرحية (القراب والصالحين):

تناولت هذه المسرحية قصة ثلاثة أولياء صالحين نزلوا لزيارة العباد في الأرض وتفقد أحوالهم ، يبحثون عن مضيف لهم بين السكان ، فيلتقون بسليمان القراب الذي دلهم على بيت حليمة العمياء بعد أن آلت محاولته بالفشل عندما طرق جميع الأبواب ، فترحب حليمة بالأولياء وتذبح لهم معزتها الوحيدة وهي كل ما تملك ، وتقدمها طعاما لهم ، ونتيجة كرمها وحسن ضيافتها لهم،يعد الأولياء الصالحين حليمة بعودة بصرها ، وكذا عودة ابن عمها الصافي.

وتتحقق الأمنية بعد مغادرة الأولياء لبيتها فيعود بصرها ، ويرجع ابن عمها ، فتكلف حليمة ابن عمها بإقامة وليمة على شرف الأولياء ، وتعم الفرحة الناس بهذه الوليمة على شرف الأولياء بعد أن تركوا لها الكثير من المال ،لكن الناس تكاسلوا وتوقفوا عن العمل وتوكلوا على ولائم حليمة إلى أن يفضح الصافي حقيقة سليمان وغيره من المستغلين لحليمة ، فيدعو ابن عمها الناس للعمل للقضاء على المستغلين،ويعود الخير للقرية وتكثر فيها الحركة نتيجة التجارة .

لقد وظف كاكي المثل الشعبي في المسرحية ليصور المجتمع تصويرا دقيقا ، خاصة التي غلب عليها البخل وعدم إكرام الضيف ، وهنا ما حدث لسليمان القراب حين أخذ الأولياء الصالحين وقصد الخديم ، وهو خديم (سيدي دحان)طالبا منه استضافتهم لكنه رفض قائلا " اللي جاء وجاب يستهل الهدرة والوجاب ،واللي جاء وما جاب ما يسلك حتى من النساب .وجاء هذا المثل في سياقه فالقرية تعيش حالة من الفقر الشديد والقحط ، وانعكس ذلك سلبا على سلوك أفرادها ، فتطبعوا بالبخل والأنانية ، ورفضوا استضافة الأولياء.

ويرد المثل الشعبي أيضا على لسان المداح في الاستهلال ، حيث يقول" كانوا مثل النخلة من بعيد باينين، ماشي مثل الدوم بين الحجر خازنين" أراد كاكي من هذا

المثل إبراز مكانة الأولياء الصالحين في المجتمع الشعبي ، بفضل سيرتهم العطرة و وأفعالهم الطيبة ، ويبقى ذكرهم خالدا حتى بعد مماتهم .

لغة المداح في المسرحية:

وظف كاكي في أعماله المسرحية لغة ذات طابع تراثي قريبة من لغة المداح التي يستعملها في الأسواق والحلقات الشعبية، فهي لغة ملحونة مؤثرة لها وقع خاص في نفوس الجمهور، تمتع المتلقي وتجعله يفكر في معانيها وإيحاءاتها ، لغة تكسب فيها الكلمة حيزا زمانيا على وجه الخصوص، بحيث تنتقل شفهيا في قالب شعري مقفى على شكل قصائد شعرية ملحونة، ومطولة بشكل ملحمي ، وهذا ما نلاحظه في رواية المداح لقصة الأولياء وتقديمهم للجمهور ، وذلك بلغة شعرية مؤثرة تعبر عن الحدث الدرامي،

تجربة **عز الدين المدني**

كاتب وباحث مسرحي ولد عام 1938 في تونس، رئيس تحرير صحفية العمل الثقافي ومجلة الحياة الثقافية، شارك في العديد من المهرجانات والأعمال المسرحية ، وحصل على وسام الاستحقاق الثقافي، وجائزة الدولة للأدب.

كتب 40 مسرحية، تم إنتاج وإخراج 27 من بينها، وله 13 مسرحية تبحث إلى اليوم عن منتج ومخرج وممثلين مكتوبة باللهجة التونسية ك "التشربيكة" و"التفدليكة" و"الله.

من أهم أعماله المسرحية (ثورة صاحب الحمار)،(ديوان الزنج)، (رحلة الحلاج)، (الغفران)،(تعازي فاطمية)، (مولاي السلطان الحسن الحفصي)، (التربيع والتدوير)، (الحمال والبنات)، (على البحر الوافر)، (حمودة باشا) و(الثورة الفرنسية)، (قرطاج)، أعد مسرحيات للمسرح منها روميو وجولييت، .كتاب النساء، شذرات السيرة الرشدية أعمال أخرى منها خرافات ..الفرس، ترجمة ريتشارد الثالث، كريولانس ترجمة وإعداد

مجموعة قصصية، من حكايات هذا الزمان، العدوان (رواية).. الأدب التجريبي، رواد التأليف المسرحي في تونس، أبو القاسم الشابي.

ويعتبر الكاتب عز الدين المدني من أهم المبدعين التونسيين الذين مالوا إلى التجريب والإبداع والحداثة في مجال المسرح ، فقد قدم تصورا نظريا للمسرح يعتمد على مسرحة التراث ، وقراءته من جديد نقدا وحوارا وكتابة لفهم الحاضر، وقراءته قراءة تاريخية معاصرة قائمة على التغيير والنقد العميق، ولاشك أن عز الدين المدني يقترب في تعامله مع التراث من النظريات الاحتفالية العربية التي أعطت اهتماما كبيرا للاحتفال الذي يجمع بين المتكلم والمتلقي، ومن المعروف أيضا أن عز الدين المدني أعطى الكثير للمسرح التونسي تأليفا وإخراجا وتنظيرا، فرفع من شأنه لكي يأخذ المكانة التي يستحقها بين المسارح العربية الأخرى.

1_ التصور النظري الذي تبناه عز الدين المدني:

يعد عز الدين المدني من أهم المنظرين العرب الذين انشغلوا بقضية التنظير المسرحي، والاهتمام بهويته تأسيسا وتجريبا وتأصيلا، وذلك بالبحث عن قالب مسرحي عربي، وقد انطلق المدني من ملاحظة هامة تتمثل في أن كثيرا من الدراميين العرب قد استوحوا الفن المسرحي من الغرب، وأخذوا منه التقنيات والفنيات بشكل ساذج ، بيد أن هناك من الباحثين من حاول أن يقدم مجموعة من التصورات المسرحية الداعية إلى التأصيل، ولكن بدون فهم حقيقي للواقع العربي، وبدون قراءة متمعنة وعميقة للتراث، فسقطوا في النظرة الفنية السياحية والفلكلورية، يقول الباحث:" إنه كان خليقا بالعرب المعاصرين ، لما تبنوا الفن المسرحي الغربي، وأعطوه الصدارة في آدابهم وفنونهم، ألا يتبنوا منه إلا النوع فقط، وأن يتركوا جانبا الفنيات ، والأشكال، والاتجاهات التي رافقت النوع، والتصقت به، وكادت تمتزج بأصوله...وإنه كان ضروريا بالنسبة إليهم أن ينظروا في جوهر المسرح، وأن يمعنوا النظر في أدواته، وأن يتأملوا في اتجاهاته، ولئن شرع البعض منهم– في السنوات الأخيرة الماضية– في تغيير ملامح المسرح في العالم العربي ، بإدخال فنية المداح والحلقة ، أو باستعمال فنية الكراكوز، أو بتحوير التركيب الدرامي شيئا ما، على نمط المقامات مثلا، فإنهم مازالوا لم يتعمقوا التعمق الكافي في المجتمع العربي: كالمجتمع التونسي أو المجتمع

الجزائري، الذي هو ليس إلا تضاريس لحضارة ألفية لها خصائصها ، ومميزاتها، وأصباغها، ونظرتها، وباختصار علاماتها الحضارية التي لا تزال في أشد الحاجة القصوى إلى سبر مجهولها ، وموؤودها، واقتفاء آثار ثوريتها، ومتابعة منعرجات صعودها وهبوطها.

ونقصد بهذا كله أنه يجب التعمق في التفكير العربي، والتشبع به، والوقوف على خصائصه، والرسوب في أغواره، وتفهم رقائق مداركه .

وبالتالي، فالمدني ليس من الباحثين والدارسين الذين ينكرون وجود المسرح لدى العرب، بل يثبت بشكل قطعي وحاسم وجود كتابة درامية في التراث العربي الإسلامي كما في كتب التاريخ والمقامات ورسالة الغفران وكتب الآداب والمعارف والفنون(فعلا لقد كان خليقا بالعرب المعاصرين أن لا يتبنوا من الفن المسرحي إلا النوع، لأنهم بتقليدهم الفنيات الغربية، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا، قد جعلوا من الفن المسرحي فنا مقصورا على الحضارة الأوروبية، في حين أن الشرق القديم قد عرفه حق المعرفة بتقنيات، وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح الغربي وأشكاله).

زد على ذلك، فعز الدين المدني يشير إلى أن المسرحيين المحدثين والمعاصرين انساقوا وراء المسرح الغربي، ولم يهتموا بعنصرين ضروريين ومتكاملين، وهما :التراث والنزعة الشعبية ذات الطابع الواقعي. وفي هذا السياق يقول المدني : (ابتعد رجال المسرح العرب شططا عن اهتمامات الشعب، وعن شواغل الإنسان التونسي مثلا، وعن قضايا المجتمع في بلادهم لأنهم لم يقيموا أي اعتبار للتراث الذي يحتفظ به الشعب في صدره، والذي يصونه الإنسان العربي في حافظته.فصار المسرح في البلاد العربية– إلا ماقل وندر منه– إما ضربا من التلهية وإما عنوان المفارقة على الرغم من أن هذا المسرح مكتوب بالعربية) هذا، وقد سعى المدني جادا في البداية للتوفيق بين الكتابة النصية التراثية العربية والقالب الغربي، وقد دفعه تفكيره في قضايا المسرح شكلا ومضمونا إلى طرح تصور نظري جديد يسمى في منظورنا بالمسرح التراثي ، وهو قريب من التصور الاحتفالي كما عند عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي. ويقترن هذا التصور النظري بالتراث اقترانا جدليا، فلا يمكن أن نفصل التراث عن أعمال المدني، فقد كتبت جلها بطريقة تراثية، وتشتغل على آليات ومقومات تراثية .

أما في مجال المسرح، فقد قاده هذا الاعتقاد إلى اقتراح مشروع مسرحي عربي يستلهم بعض الأشكال الواردة في الكتابة القديمة، ويجعل المتفرج في علاقة مباشرة مع الأحداث الممسرحة دون اضطراره إلى العودة لمواصفات المسرح في شكله الإيطالي).

وعلاوة على ذلك، ينظر عز الدين المدني إلى المسرح من خلال رؤية تراثية احتفالية قائمة على الحفل والتجمع والاحتشاد والمشاركة الوجدانية والذهنية والحركية، وذلك لعرض فرجة مسرحية احتفالية ممتعة ومفيدة تثير الجمهور الحاضر. وهذه الرؤية النظرية تقترب كثيرا من رؤية عبد الكريم برشيد ، وتمتح أيضا مقوماتها التطبيقية من الممارسات الميزانسينية للطيب الصديقي ، حيث يقول عز الدين المدني في مقدمة مسرحية" ديوان الزنج":" هذا الديوان المسرحي يريده المؤلف ، والمخرج ، والممثلون، والممثلات والفنيون أن يكون حفلة فنية جماهيرية بما في كلمة حفلة من دلالات شتى.

ويتبين لنا بأن عز الدين المدني (كاتب ومخرج مسرحي احتفالي يعطي للاحتفال دورا كبيرا في خلق متعة العرض المسرحي، فيركز على ضرورة الجمع بين الملقي والمتلقي في حفلة فنية ينصهر فيها الجميع ضمن مسرح شامل). وفي هذا الإطار يقول الباحث المغربي مصطفى رمضاني:(وبعد استقرائنا لنصوص عز الدين المدني المسرحية، وجدنا أنه يطبق بذكاء دعوته إلى مسرح عربي احتفالي. فقد جمع إلى جانب تلك الخصائص الفنية التراثية، خصائص من المسرح الغربي الشعبي نحو التغريب وشعبية الفرجة المسرحية، والتباعد، والمسرح داخل المسرح، تقنيات شعبية أخرى من المسرح الشرقي.

ويعني هذا أن الاحتفالية عند عز الدين المدني تعتمد على مجموعة من الخاصيات المشتركة مع الاحتفاليين العرب، ومنها الخاصيات التالية: الاحتفال، والمشاركة الجماعية، والشعبية، والواقعية، وتوظيف التراث، وتكسير الجدار الرابع، والاستطراد، والاستخراج، وخاصية التقعير والتمسرح...)

3_أنواع التراث في مسرح عز الدين المدني :

يتكئ عز الدين المدني على عدة مصادر متنوعة وثرية في كتابة مسرحياته، وتقديم عروضه الميزانسينية، فهو ينفتح على التراث الإنساني والعالمي، كما ينفتح على التراث اليوناني والغربي ، كما يقترن مسرحه بالخصوص بالتراث العربي الإسلامي توظيفا وتشغيلا

وهكذا لم تقتصر تجربة المدني على التراث العربي، إذ رأيناه يعود إل التراث اليوناني، وإلى مسرحية " الفرس" لأسخيلوس، هذه المسرحية التي مهدت السبيل أمام من جاء بعد مؤلفها ليخرج عن قاعدة الكتابة انطلاقا من الأسطورة، ذلك أن" الفرس" تقوم على حدث عاصره المؤلف اليوناني، وشارك في أهم أطواره، غير أن المدني لا يعتبر عمله اقتباسا، مهما كان نوع هذا الاقتباس، وإنما يعده بمثابة إعادة للكتابة، هدفها تقريب هذه المسرحية من حساسية جمهور اليوم وأذواقه وأفهامه، كما أنها وسيلة لإنقاذ الآثار الأدبية والفنية، وإسعافها بالحداثة، وهي فوق كل ذلك منافسة يدخلها المدني ولو كانت مع أول كاتب درامي عرفه تاريخ المسرح.

ومن هنا، فاطلاع المدني على التراث المسرحي الكوني والإنساني والعربي الإسلامي كان من أجل التجريب والتحديث بغية الوصول إلى محطة التأصيل والتأسيس:(وهكذا،تعامل المدني، وهو يقوم بتحديث الكتابة المسرحية، مع نصوص من التراث التاريخي والأدبي والشعبي دون أي إحساس بمركب النقص تجاه النص أو القالب الغربي، ودون أن يضع مخططا أو تصورا لقالب يريد أن يحققه، فكما كان العرب القدماء يكتبون النص المسرحي القديم، فإنه بدوره يكتب النص المسرحي الحديث، ذلك أن النص المسرحي، وكل نص هو شبكات، هو أجهزة، هو أنظمة، هو هياكل، هو قنوات، أو هو كل ما تريد من هذه المعاني، لكن مادته من ذاته، وعليه أن يكون ملائما لعصره.

ويعني هذا أن المدني استفاد الكثير من المسرح الغربي، واستوعبه جيدا بدون أن يسقط في دوامة الانبهار والتقليد والاجترار.

وفي المسرح التونسي لم يكتف عز الدين المدني بعملية التأليف المشترك بين المؤلف والمخرج، أو باستخدام المداح، أو مسرح الحلقة، أو التركيب الدرامي على نمط المقامات بحيث يصبح العرض مزيجا من فن التمثيل وفن الرواية، بل استغل تقاليد المسرح الأخرى من فنون الأراجوز والمقلد والبهلوان والمهرج والفواصل التمثيلية الشعبية.

ومن خلال هذه المحاولات نجد العودة إلى الشخصيات والمواقف التي تميز الفنون الشعبية في عروض البهلوانات والأراجيز والمقلدين والحكواتية، كما نجد العودة إلى منابع التراث في القصص الشعبي والمقامات وألف ليلة وليلة، وإلى شكل السامر الشعبي الذي يتحقق إما في مسرح حلقة مفتوح أو حتى داخل المسرح التقليدي.

وقد تعامل عز الدين المدني مع مجموعة من الكتابات التاريخية التراثية من خلال رؤية تاريخية نقدية معاصرة، مع الحفاظ على تقنياتها الفنية والجمالية، وإذا كانت هذه الأعمال تستلهم التاريخ القديم، فإنها تضع المتفرج في مواجهة مع هذا التاريخ الذي تأخذ معالجته طابعا علميا يرمي إلى ربط الماضي بالحاضر من أجل تأسيس رؤية مستقبلية.لذلك، نرى المدني قد عبر من قبل عن هذا الاتجاه الحداثي في كتابه" الأدب التجريبي الذي ينطوي على آراء ومفاهيم بناءة ترمي في معظمها إلى تطوير عملية الكتابة الأدبية والفنية عن طريق الاستفادة لا من الأجانب فحسب، بل ومن الخصائص الجمالية الكامنة في كتب العرب القدامى، وكذا عن طريق إحياء تقنيات السرد والحوار العربيين، وإنقاذ ماهو صالح في التراث، والتسلح بوعي تاريخي يراعي أسس العصرنة والتطور الحضاري.

وهذه الرؤية المعاصرة في التعامل مع التراث، وربط الماضي بالحاضر عن طريق قراءة الموروث قراءة متأنية عميقة، يركز عليها الدكتور علي الراعي قائلا إن ما يفعله المدني :(في مسرحياته:" ثورة صاحب الحمار"(1971)، و" رحلة الحلاج"(1973)، و" ديوان الزنج" (1974)، و" الغفران"(1976)، و" مولاي السلطان الحسن الحفضي"(1977) هو في أساسه ما يفعله كل كاتب مسرحي ذكي الفؤاد، صافي البصيرة حين ينظر إلى التاريخ نظرة عميقة، فينفي منه الأجزاء الميتة، ويستبقي الأجزاء الحية، وينظر إلى هذه نظرة عصية، يربط الماضي بمعاناة الحاضر عن طريق تأكيد نقاط الالتقاء المشتركة).

5_آليات التعامل مع التراث:

وظف عز الدين المدني مجموعة من الآليات المسرحية في تعامله مع التراث كآلية المفارقة التي تكمن في استخدام عناوين غريبة ومتناقضة في مجال المسرح كالجمع بين الشعر والتاريخ في مسرحية:" ديوان الزنج"، والجمع بين الرحلة والمسرح كما في مسرحية :" رحلة مسرحية"، والجمع بين الرسالة والمسرحية في نصه الدرامي :" رسالة مسرحية"، والجمع بين على البحر الوافر". وهذه الطريقة معروفة في كتب ":المسرح والعروض كما في مسرحية التراث التي كانت تتعدد فيها الموضوعات، وتتنوع فيها الرسائل والفصول والأبواب. ومن هنا، فالمدني يشغل عناوين تراثية مفارقة ومثيرة ومحيرة تربك أفق انتظار القارئ.

هذا ويوظف المدني آلية الاستطراد، وتقوم على تناول مجموعة من المواضيع داخل مسرحية واحدة، بحيث ينتقل الكاتب من موضوع محوري بارز ، لينتقل بعد ذلك إلى

محاور أخرى مكملة ومعضدة دراميا، كما كان يفعل الجاحظ في كتاباته كالحيوان والبيان والتبيين مثلا، حيث كان ينتقل من الشعر إلى النثر، ومن الجد إلى الهزل، ضاربا الأمثال، ذاكرا العبر، جامعا بين الكلام والأغراض والملح والطرائف... والمقصود من الاستطراد عند المدني هو استخدام أركاح متعددة لإخراج المسرحية، مع الحفاظ على الاندماج الموجود بين المتكلم والمتلقي قدر الإمكان.

ومن المعلوم أن المدني قد سبق أن وظف هذه التقنية السردية التراثية في مسرحية" الحمال والبنات"، بيد أن تقنية الاستطراد تعد عيبا فاحشا في النثر العربي القديم وبلاغته؛ وذلك بسبب التداخل في الأغراض، والتراكب في الأحاديث ، وإلقاء الكلام على عواهنه، وتكديسه على بعضه البعض.

لكن المدني حول الاستطراد إلى آلية درامية إيجابية لجذب المتفرج فنيا وجماليا، وإثارته ذهنيا ووجدانيا وحركيا. وفي هذا الصدد يقول عز الدين المدني:" لقد سبق للمؤلف أن "استعمل في أثر أدبي عنوانه: الحمال والبنات بعض الخصائص الجمالية التي وردت في الأغاني " لأبي الفرج الأصفهاني، و" الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي، و"كليلة ودمنة" لابن المقفع، و" التوابع والزوابع " لابن شهيد الأندلسي... وهو يعيد استعمال هذه الخصائص بأكثر دقة في هذا الديوان المسرحي.

هذا، وقد استخدم المدني آلية أخرى في التعامل مع التراث وهي آلية الاستخراج، وهذه الآلية بمثابة نوع من الاستطراد، كانت موجودة بكثرة في كتب التراث العربي، والمقصود منها أن الراوي يقص الحادثة في خطوطها العامة، ثم يعود ليتحدث عن نقطة جاءت غامضة بغية توضيحها وتفسيرها وإضاءتها أو التعليق عليها.

: مسرح الزنج

_المؤلف: صالح بن وصيف ...!

_صالح بن وصيف: من؟ من يدعوني باسمي ولا يكنيني؟

_المؤلف: أنا مؤلف الديوان؟...كم تملك من الضيعات؟

_صالح بن وصيف: ألف ضيعة! ...أقطعنيها مولاي الخليفة!!!

_المؤلف: وأنت يا جعفر؟...هل فكرت يوما أن للحقيقة وجوها متعددة! وربما متناقضة؟

_أبو جعفر بن جرير الطبري: الحقيقة واحدة: اسلامية، سنية، عباسية. رسمية!

المؤلف: أبا المحامد و أنت؟

_يعقوب الصيمري: إن لي مصالح في البصرة قد هدرت بددا. وإن لي ألف قنطار من الحنطة، وألف قنطار من القطن، وألف قنطار من الأثاث والرياش. قد احترقت كلها في حريق البصرة.إني فقير...!

_المؤلف: يحيى بن خالد

_يحيى بن خالد: لا تفضحني!

_المؤلف: ياشعرور البلاط! ويا ضارب الطبل والزكرة! أنت القائل

لله درك من سليل خلائف ماضي العزيمة طاهر السربال

أفنيت جميـــــع المارقين فأصبحوا متلددين قد أيقنوا بزوال

لقد عرفكم الجمهور على حقيقتكم، فكسروا طبولكم وزكرتكم!

_يحيى بن خالد: أبا جعفر العسقلاني القاضي بديوان المظالم، تقضي ولا تحكم ، وتنظر ولا تحسم!

_العسقلاني: أتولى الإفتاء والإشارة على مولانا الخليفة المعتمد على الله...

_المؤلف: عملك في الظاهر بريء، وفي الباطن مغشوش

وهكذا، يتدخل المؤلف أو الراوي باستعراض الشخصيات التاريخية، ومحاكمتها على مواقفها وأفكارها وقيمها، وذلك عن طريق نقدها وتسفيه تصرفاتها، وفضح ممتلكاتها، والتنديد بمهادنتها للسلطان.

مسرح الحلقة :

إن المصدر اللغوي لكلمة الحلقة جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (حلق)لتنفيذ التحلق والتطويف، وكلاهما يدلان على التجمع أو التجمهر، وحسب نفس المصدر فإن الكلمة تدل على كل شيء له شكل دائري، وتنطبق هذه الدلالات على الحلقة باعتبارها دائرة مشكلة بفعل التحلق الذي يمارسه المتفرجون، وهي لقاء عام يتشكل من خلال أجساد بشرية تشكل حلقة وبداخلها يقف الراوي.

تتكون الحلقة من عنصرين ضروريين في إقامة أي عمل فرجوي بها وهما :

الحلايقي: وهو الشخص الذي يشكل عملا فرجويا معينا، ويمكن أن يكون بالحلقة أكثر من شخص واحد يتوسطها .

الجمهور: يشكل دائرة الحلقة ويشاهد الحلايقي صانع الفرجة، هذان العنصران طرفان في عملية تواصلية اجتماعية تتم داخل إطار يثير شكله أكثر من سؤال، والأمر يتعلق بالشكل الدائري، هل هو اعتباطي أم له ما يبرره عل الأقل اجتماعيا؟.

إذا تأملنا المجتمع وعاداته الاجتماعية سنقف على الحضور القوي للشكل الدائري فيها، ابتداء من الأسرة المحافظة التي تتجمع على طاولة الطعام المستديرة، ثم في الثقافة الدينية حيث تؤدى الشعائر في موسم الحج من خلال دوائر يشكلها المصلون حول الكعبة، كما تعقد في المساجد حلقات يلقي فيها الواعظ دروسا دينية، ويقيم المتصوفة حلقات للذكر والابتهال، أما في الاحتفالات الشعبية كالأعراس والأفراح يشكل المحتفلون دوائر يتوسطها العازفون والراقصون، وتقدم الحياة اليومية خير دليل من خلال الأسواق الشعبية التي توجد بها حلقات للبيع بالمزاد يتوسطها الباعة والدلالون عارضين بضائعهم أمام الجمهور المتحلق حولهم.

ويمكن إلى حد ما أن نؤكد بأن هناك ارتباطا وثيقا بين هذه الأشكال السالفة الذكر، وبين الحلقة مكان الفرجة الشعبية وإن الحلقة تظهر كإطار مختلف عن الأشكال الفرجوية، التي تقوم على الدعاية والإشهار، وعلى إلزام الحضور باحترام قوانين

مضبوطة كالتذكرة ومدة العرض الفرجوي والمكان، وعلى العكس نجد المتفرج له كامل الحرية في حضور أي حلقة باعتبار الحلقة أصنافا، وهو غير ملزم بدفع مقابل مادي، كما أن الحلقة غير مقيدة بزمن معين ولا منحصرة في بناية أو مؤسسة و فضاؤها هو المكان المتواجد بين التجمعات البشرية كالأسواق والساحات.

أصناف الحلقة:

تنقسم الحلقة إلى عدة أصناف، والصنف عبارة عن مجموعة حلقات يجمعها عمل فرجوي واحد، ومجموع عدد هذه الأصناف لا يقل عن العشرة، وهي صنف الموسيقى و صنف ترويض الأفاعي، صنف ترويض القردة، صنف التمثيل، صنف الرواية الشفوية، صنف الناقد الاجتماعي، صنف الواعظ والإرشاد الديني، صنف السحر والتنجيم، صنف الطب التقليدي، صنف الألعاب البهلوانية .

ونهتم بشخصية الحلايقي من حيث الخصائص التي تجتمع فيه وأهمها:

جنس الحلايقي . عمره . خبرته . الإطار الذي يعمل فيه.

وأول شرط يجب أن يتوفر عليه رجل الحلقة هو المواجهة وقوة الشخصية ،وهذا ما يجعله يتحكم في مجريات الأمور في حلقته بقبضة من حديد و ويتمتع كذلك بنفس طويل انطلاقا من اتقانه لأساليب الخطاب التي تساعده على شد انتباه المتفرج والتأثير فيه، كما أنه يعرف جد المعرفة هوية الجمهور المتحلق حوله وأسلوبه في التفكير ومعتقداته.

جمهور الحلقة:

إن الجمهور طرف مهم في أي عملية إبداعية سواء كانت شعرا أو قصة أو مسرحا ، بمعنى أن هذه الإبداعات تتجه صوب الجمهور المتلقي و وأن غياب هذا الأخير يعني بكل بساطة انعدام عملية الإبداع من أساسها.

لقد أثارت الحلقة اهتمام الكثير من المسرحيين في المغرب العربي أهمهم عبد القادر علولة وولد عبد الرحمان كاكي ، الطيب الصديقي في مسرحيته(سيدي عبد الرحمان المجذوب)، والطيب العلج في مسرحيته (القاضي في الحلقة)وعبد القادر البدوي في مسرحيته (الحلقة فيها وفيها) ، وتأخذ الحلقة معناها الصوري انطلاقا من المقوم الرئيسي المتمثل في شخصية القوال والمداح :

1 . المداح:

المداح شخصية قديمة ارتبط وجودها بمفهوم المديح ،أي كل ما يتعلق بالأنبياء والعوالم الدينية وأشكالها، فالأصل فيه المديح الديني، ليتطور لاحقا مثله مثل كل أضرب الحياة ويتحول إلى قاص، و يقدم حكاياته في الأسواق الشعبية فيلتف حوله جماعة من المتفرجين يصغون إلى حكايته بلهفة كبيرة ومتعة لا نظير لها، بل قد تأخذ المتعة بالمتفرج لأن يحرك أطرافه كلما حرك المداح أحد أعضائه الجسدية، حتى يعتقد المشاهد إليهم أنهم جميعا في العرض، وليسوا فقط مجرد متفرجين مستهلكين.

وعروض المداح في الجزائر يحضرها متفرجون من عامة الناس ومن كل الأعمار، كان يوم السبت الشعبي مثلا يتحلقون واقفين أو جالسين على الأرض في شكل دائري ، وداخل تلك الدائرة أو الحلقة يقدم لهالمداح عرضه مستخدما حركات جسده ملونا طبقاته الصوتية ومحركا عصاه في حين يرافقه بالعزف عازف واحد أو أكثر، والسمة الغالبة في هذا العرض هو أن المداح يروي القصة ويمثل حوار شخوصها مستخدما الكلمة وحسب، فالكلمة هي الرابطة الأساسية في التواصل بين المداح وجمهوره ، بواسطتها يجلب انتباههم ويدعوهم إلى تخيل الحوادث والشخصيات التي يعرضها مستعينا بإكسسوارات بسيطة جدا كالعباءة أو الحذاء أو مجرد حجر صغيرة يضعه في مركز الحلقة ليوحي به المتفرجين المأخوذين في قبضة الكلمة الساحرة بأنه _ الحجر _ منبع السموم أو حيوان مفترس أو امرأة هجرها زوجها ، أما مدة العرض فهي تمتد من ساعتين إلى أربع ساعات ، ويمكن للمتفرج خلال ذلك إيقاف المداح في أية لحظة من العرض لطلب إعادة مقطوعة أعجبته ، أو تصحيح بيت شعري من أغنية ، وقد يتوقف المداح من تلقاء نفسه لجمع الدراهم التي يجود بها المتفرجون في مقابل الاستمتاع بعرضه المسرحي.

وقد لعب المداح دورا بارزا في المحافظة على التراث الشفهي للأمة، فنقله بطريقته من جيل إلى جيل .

ويعتبر ولد عبد الرحمان كاكي من أوائل المسرحيين الذين أدخلوا شخصية المداح في المسرح الجزائري، ويتجلى ذلك على وجه العموم في الاستهلالات المسرحية أو في التعليق على أحداثها.

2 . القوال:

هو (شخصية شعبية يطلق عليها اسم الشاعر الجوال، وهو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في الأسواق والقرى والمدن)، فهو يروي القصص البطولية والدينية كقصص الأنبياء والرسل والسيرة الشعبية مثل سيرة أبي زيد الهلالي، وسيرة سيف بن ذي يزن، وهو في وسط حلقة دائرية من الجمهور.

وقد انتشرت الحلقة في البلاد العربية ويشكل مكثف في المغرب العربي، ويرى العديد من النقاد أن أول من اشتغل على الحلقة في الجزائر هو(ولد عبد الرحمان كاكي) الذي يعتبر رائدا في توظيف شكل الحلقة الدائري وتقنيات القوال الشعبي في الستينات من القرن الماضي، والملاحظ في تجربة(ولد عبد الرحمان كاكي) تشبعه بالمسرح البريختي التعليمي والملحمي قبل عودته للحلقة الشعبية، ومحاولة استنباتها كشكل مسرحي قائم بذاته.

وظف عبد القادر علولة شخصية القوال في مسرحه بصورة مكثفة، ويتجلى ذلك على العموم في الإستهلالات المسرحية أو في التعليق على الأحداث، أو التعريف بالشخصيات وبخصالها، وأخذت شخصية القوال في مسرح علولة ثلاث تسميات، ففي نصوصه الأولى بداية من مسرحية(العلق) 1969 أخذ بمصطلح المداح، وفي المرحلة الثانية شاع مصطلح الراوي وحضر في مسرحيتي (الخبزة) و(حمام ربي) 1970 ثم عدل عن هذا المصطلح في نصوص فترة الثمانينيات ووظف مصطلح القوال، وهو ما ظل محافظا عليه في كل نصوصه اللاحقة.

لقد استطاع علولة أن ينقل التراث الشعبي للمسرح من خلال الحلقة الدائرية والديكور البسيط ،إضافة إلى حسن استخدام المداح والقوال .

المراجع:

ـ صالح لمباركية : المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972.دار الهدى عين مليلة الجزائر، ج1.
ـ نور الدين عمرون : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000.شركة باتنيت للنشر باتنة ،الجزائر.ط1، 2006
ـ تامارا ألكسندروفنا بوتنتسيفا / ألف عام وعام على المسرح العربي ،ترجمة توفيق المؤذن ، مطبعة الفارابي ، بيروت لبنان، ط2، 1990،
ـ محمد أديب السلاوي :الاحتفالية البديل والممكن،(دراسة في المسرح الاحتفالي)، منشورات دار الشؤون الثقافية والنشر،بغداد العراق 1983
ـ عواد علي : الطيب الصديقي رحلة فنان في مختبر الفرجة المسرحية ، مجلة العرب، السنة 38، العدد10179، 1916،
ـ محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة ،الدار البيضاء،ط1، 1986
ـ حسن المنيعي :آفاق مغربية ، مكناس 1981،
ـ خراف محمد، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة أقلام العراقية ، العدد6،السنة 15، يونيو 1980،
ـ مخلد نصير بركة الزيود ، أستاذ مساعد قسم الدراما ، جامعة اليرموك الأردن ، علي فياض الربيعات ، أستاذ مساعد ،قسم الدراما جامعة اليرموك ، الأردن ،: الاحتفالية في أعمال المخرج المغربي الطيب الصديقي ، شباط 2011
. حسن المنيعي، أبحاث حول المسرح المغربي، صوت مكناس ، صوت مكناس ، 1974،
ـ عواد علي : الطيب الصديقي رحلة فنان في مختبر الفرجة المسرحية
ـ صدوق نور الدين : حوار بعنوان :الطيب الصديقي فقيه المسرح المغربي ،بشهادات لمثقفين تتناول الشخص والفنان المقال بعنوان(الرجل الذي جاب بالمسرح المغربي كل الآفاق الممكنة والمتوقعة) (حسن بحراوي)،مجلة الكلمة العدد 97، مجلة أدبية فكرية ،ماي 2015
ـ مخلد نصير بركة الزيود ، علي فياض الربيعات ، الاحتفالية في أعمال المخرج المغربي الطيب الصديقي ، نقلا عن نصر الدين البحرة ، تجربة مسرحية رائدة في المغرب العربي، في: مجلة الموقف الأدبي، العدد الأول، السنة الثانية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1972.
ـ رياض عصمت، بقعة ضوء،(دراسات تطبيقية في المسرح العربي)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ،دمشق ، 2011،

نسخة فضية

ـ السلاوي، أديب، **المسرح المغربي**، دمشق: وزارة الثقافة، 1975
ـ عبد الواحد عوزري : تجربة المسرح، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1،
ـ شاؤول بول: المسرح العربي الحديث 1976_1989، لندن ، رياض الريس للكتب والنشر ،1989،
ـ صالح لمباركية : المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 ، منشورات دار الهدى ،عين مليلة ، الجزائر، ج1،
ـ جميل حمداوي ، الفضاء الركحي السينوغرافي في المسرح المغاربي ،دار الريف للطبع والنشر، تطوان، المغرب،ط1، 2020،
ـ تجربة مسرحية عربية ، من رسالة صديق المعرفة ، مجلة العرفة ، دمشق ، عدد خاص عن المسرح ، السنة 3، العدد34، 1964،
ـ مباركي بوعلام :مظاهر التجريب المسرحي الحلقوي في الجزائر،المركز الجامعي مولاي الطاهر بسعيدة،
ـ حفناوي بعلي : أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة،ط1 ، الجزائر 2002 ،

ـ جميل حمداوي: الاحتفالية في المسرح العربي،دار الريف للطباعة والنشر. تطوان.ط1، 2019
ـ ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت، مادة (حلق)، مج10، ،
ـ عبد القادر بن شيبة:مسرح علولة مصادره وجمالياته ، رسالة ماجستير ، جامعة وهران ، 1995،
ـ مقدس نورة : تداولية الخطاب في المسرح الجزائري ، مسرحية (الجزائر الثائرة)لباعزيز بن عمر أنموذجا ،