الجمهـــوريـــة الجـزائـريـة الديـــمقراطيـة الشـعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة الـتـعـلـيـم الـعـالـــي و الـبـحـث الـعـلـمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة وهران
Université d'Oran
كلية الآداب واللغات والفنون
قسـم الفنـون الدراميـة

بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير في إطار مشروع:

-تعليمية المسرح بين الأكاديمية والاحتراف-

موسوم بـ:

أنمـاط التمثيـل في المسرح الجزائري
سيراط بومدين نموذجا

إعداد الطالب :

بولعباس عبد الرحمن

إشراف

د . لخضر منصوري

لجنة المناقشة

أ.د ميراث العيد	جامعة وهران	رئيسا
د. لخضر منصوري	جامعة وهران	مشرفا ومقررا
د. راس الماء عيسى	جامعة وهران	عضوا مناقشا
د. غـــانم نقاش	جامعة وهران	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2014 -2015

بسم الله الرحمن الرحيم

"قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ"

آل عمران الآية (26).

كلمة شكر

الله أكبر والحمد لله كثيرا وسبحان الله بكرة وأصيلا على توفيقي لما أصبو إليه.

الشكر الجزيل لأستاذي الدكتور **لخضر منصوري** وأستاذي الدكتور **راس ماء عيسى** على تحملهما عناء البحث معي والصبر إلى جانبي في لحظات بحثي.

والشكر موصول إلى كل أساتذة قسم الفنون الدرامية، من رئيس القسم الدكتور **إميمون إبراهيم** والدكتور **صياد سيد أحمد** والدكتور **شرقي محمد** والدكتور **غانم نقاش** والدكتور **ميراث العيد** والدكتور **عزوز بن عمر** والأستاذ **بوعناني سمير** والدكتور ة **جميلة مصطفى الزقاي** والدكتورة **فرقاني جازية** والدكتورة **الزّاوي فتيحة** والدكتورة **طامر أنوال**، الأستاذة **مليكة عثمان**

والشكر موصول إلى أمين المكتبة زينة محمد.

شكرا لكل من ساندني في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد

الإهـــداء

إلى صاحب اللّواء المحمود والحوض المنشود إلى الرحمة المهداة إلى الحبيب المصطفى صلى الله عليه سلم .

إلى من كانا سببا في وجودي ولو لا هما لكنت نسيا منسيا، إلى من تصنع الأجيال والأمجاد إلى التي الجنة تحت قدميها إلى أمي الحبيبة، وإلى من يجري دمه في عروقي عزتي وشرفي وافتخاري أبي الحبيب، والداي حفظهما الله ورعاهما.

إلى جدّي وجدّتي الكريمين اللذيْن لم يبخلا علي بالكلمة الطيّبة .

إلى كل أفراد عائلتي كبيرهم وصغيرهم.

المقدمة

يعد العمل المسرحي أكثر الأجناس الفنية قدرة على التعامل مع المتغيرات والمنعطفات الكبيرة في تاريخ البشرية، فالمبدع في هذا المجال له موقع متميّز ،لأنه يغوص في عمق الحدث، ولأن في الإبداع تكاملا بين الوعي والفن وبين الذات خلفياته ا فكرية ومرجعيات إيديولوجية، وبين المؤثر الخارجي، فإنه يتحدد وفق أطر فنية على مستوى التصور والإ خراج وبعض مما يتصل بهما من عناصر بنائية العرض مثل: الممثلين وتعبيرهم الجسدي والسينوغرافيا...الخ.

وقد عرفت الجزائر قبل ذلك عدة أشكال فرجوية مثل القراقوز وخيال الظّل والحلقة والمداح والقوال حيث كانت شخصيتي المداح والقوال تقوما بتشخيص تاريخ الأبطال إذ تقوم العملية السردية داخل الحلقة لتشد أكبر عدد من المشاهدين ، كما أن نشوء المسرح في الجزائر إرتبط بالزيارات الشهيرة "لجورج أبيض" وكذا ظهور الحركات التحررية في مطلع الثلاثينات فقد حاول فيها المستعمر طمس شخصية وهوية الشعب الجزائري وتشويه ثقافته، لذا اعتبر المسرح وسيلة للتعبير عن القضية الجزائرية قي الحركة التحررية.

بعد الاستقلال ظهر كتاب مسرحيون رفعوا مشعل التجريب منهم الكاتب عبد القادر ولد عبد الرحمن المدعو "كاكي" وعبد القادر علولة من بين المسرحيين الذين حاولوا رسم اتجاه المسرح الجزائري شكلا ومضمونا ، متجاهلين الأشكال الغربية التي لا تحمل دلالات تحاكي الواقع المحلي بمختلف طبقاته من خلال توظيف ذلك الزخم التراثي في المسرح كالحلقة و أشكال الأداء التمثيلي التقليدي فيها من خلال شخصية الراوي والجمهور مرتكزا (المسرح) على الموروث الشعبي كوسيلة لبلوغ غاية نبيلة تؤدي إلى تأصيل مسرح جزائري.

وحتى الممثلين الذين كانوا يشتغلون مع "كاكي و علولة" قد التمسوا ما كان يريدان من ذلك المسرح، فالممثل سيراط بومدين من الممثلين الذين اشتعلوا معهما، فكان يعرف كيف يضع بصمته من خلال أدواره المسرحية خاصة في مسرحيات علولة، فعندما نراه على خشبة المسرح نجد فيه تلك الميزة التي كان يبحث عنها المخرج وهي كيفية أداء الشخصية وفق رؤيته "المخرج"،كما انه يتميز بأسلوب كوميدي ساخر يستنطق من خلاله الكثير من الدلالات و المعاني سواء من خلال الحوار وطريقة إلقائه أو من خلال الحركات التي يؤديها، والتي تجلب له أكبر عدد من الجمهور بمجرد وجوده فوق ركح المسرح.

وعلى ضوء ما تقدم تمّ صياغة عنوان بحثنا بـــ:- **أنماط التمثيل في المسرح الجزائر ي-** وارتأينا أن يكون تحليل لأعمال الممثل المسرحي المرحوم **سيراط بومدين** ـــ أنموذجا كون هذا الممثل له باع طويل في التمثيل المسرحي من خلال عمله مع الكثير من المخرجين أمثال كاكي و علولة في العديد من المسرحيات منها: ا"لقراب والصالحين"، "كل واحد وحكم و"، "العلـــق"، "الخبزة"، "حمام ربي"، "اللّثام"، "الأجواد"، "المايدة"، وكذا في الأفلام والمسلسلات التلفزية .

يتمحور هذا البحث حول دراسة الأنماط التمثيلية في المسرح الجزائري، لذا ارتكزت إشكالية البحث فيما يلي: ما هي طبيعة الأداء التمثيلي في المسرح الجزائري ؟

وقد تفرع عن هذه الإشكالية عدة تساؤلات أهمها:

ـــ ماهي أساليب الأداء التمثيلي التي عرفها المسرح الجزائري ؟ وكيف وظفت تلك الأساليب في المسرح؟ والى أي مدى نجحت التجارب التي قام بها كل من كاكي و علولة في إيجاد شكل مسرحي مميز؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات قسمنا بحثنا إلى ثلاثة فصول مشفوعة بمقدمة ومدخل و ذيلنها بخاتمة .

تناول المدخل الإرهاصات الأولى لفن التمثيل وبداياته منذ القدم وتطوره عبر الأزمنة، أما الفصل الأول المعنون بـــ "**الفن المسرحي في الجزائر** " والمقسّم بدوره إلى ثلاثة مباحث، حمل أول هذه المباحث مسألة الموروث الثقافي الشعبي والأشكال الفرجوية التي عرفتها الجزائر منذ القدم، وجاء المبحث الثاني عارضا لزيارات التي قامت بها الفرق المسرحية إلى الجزائر زمن الاستعمار، والمبحث الثالث تطرق إلى الفرق المسرحية التي تأسست بعد تلك الزيارات ودورها في نشر هذا الفن في وسط مجتمع لا يعرف شيئا عن هذا الفن، والفصل الثاني الذي جاء بعنوان بـــ"**راهنية التمثيل المسرحي في الجزائر**" والذي قسم بدوره إلى ثلاثة مباحث، حمل أول هذه المباحث طبيعة التمثيل المسرحي في الجزائر بعد الاستقلال من حيث التوجه المسرحي والاقتباس الذي عرفته الجزائر في مرحلة البناء والتشييد، ليتم الانتقال في المبحث الثاني إلى الحديث عن التمثيل في المسرح الشعبي وتوظيف التراث في المسرح من خلال التطرق إلى تعريف الحلقة والمداح والقوال وكذا تجربة كاكي في استلهام التراث في المسرح الشعبي، أما المبحث الثالث فتطرقنا فيه إلى تجربة علولة في توظيف التراث في المسرح من خلال مسرح"الحلقة" .

وتفرد الفصل الثالث بالجزء التطبيقي في صورة دراسة تحليلية لأعمال الممثل **سيراط بومدين** من خلال الشخصيات التي تقمصها في مسرحية الأجواد. وقد استثنيت أعماله الفنية الأخرى في السينما والتلفزة لعدم توفري على جميع المصادر.

وأنهيت البحث بخاتمة خلصت فيها إلى مجموعة من النتائج والأفكار التي جاءت إجابة عن التساؤلات المطروحة في المقدمة.

أعتمدت في هذا البحث عن مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

ـ Patrice pavis,dictionair du theatre.

- برتولد براخت،نظرية المسرح العالمي.

- حافظ الحديدي، في الفنون المشهدية ،العرض والنص والأداء .

اعتمدت في هذا البحث على منهجين،الأول منهج تاريخي في المدخل والفصل الاول، وهو مسح تاريخي لبدايات التمثيل المسرحي وبداية النشاط المسرحي في الجزائر، أما المنهج الثاني فهو منهج وصفي تحليلي وذلك في الفصل الثاني لأنه الأنسب لطالما أنّنا في موقف محاولة تحليل راهنية التمثيل المسرحي في الجزائر واكتشاف التجارب الرائدة في هذا المجال من خلال مباحث الفصل .

وما لحظناه أنّ جلّ الباحثين في موضوع المسرح الجزائري انشغلوا وشغفوا لمسيرته التاريخية الش يء الذي فوّت عليهم الانتباه إلى مكامن الجمالية في نصوصه التجريبية سواء كتابة أو إخراجا أو تمثيلاً.

ككل بحث يجد الباحث نفسه أمام دوافع ذاتية و أخرى موضوعية تدفعه إلى ولوج عوالم بحثه، وما يدفع الدارس لاختيار هذا الموضوع هو الرغبة في التعرف عن قرب على المسرح الجزائري والتحديات التي عرفها بتوكيده عدة تجارب تطمح لتأصيل الفن المسرحي شكلا ومضمونا، اما الجانب الموضوعي فكان محاولة رصد الأشكال التعبيرية التي عرفتها الجزائر وطريقة الأداء التمثيلي فيها والكتابة الدرامية لها .

وأعترض البحث جملة من العراقيل والصعوبات وقفت حجرة عثرة أمام إتمامه، ولعل العائق الكبير هو ندرة المراجع المهتمة والمتخصصة في الدراسات التطبيقية للأداء التمثيلي في العروض المسرحية الجزائرية بمختلف توجهات مخرجيها.

وأخيرا فالشكر موصول لأستاذي المشرف على هذا البحث الدكتور **لخضر منصوري** الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته كما ضاعف ذلك المجهود بإرشادي ومنحي بعض المراجع المتعلقة بالموضوع فله جزيل الشكر والامتنان.

المدخـل

تاريخية فن التمثيل المسرحي

تاريخية التمثيل – النشأة و التطور:

عرف الإنسان منذ القدم التمثيل في أبسط صورها عندما كان يلعب لعبته لمحاكاة الطبيعة، لتساعده في ذلك قدرته على الحركة و تقليد الأصوات، و موهبة الخيال التي يتميز بها عن سائر المخلوقات، فكان يستعين بالمحاكاة على فهم الطبيعة و البيئة و ما حوله، لأنه كان في صراع دائم مع القوى الطبيعية من أجل الحصول على ضرورات حياته من مأكل و مشرب، فكان يوجه قدرته على المحاكاة نحو هدف، فحاكى الصياد و المحارب بطرق تمثيلية.

كان الإنسان البدائي يعيش على رغباته التي تشكل الدافع الأول لحياته، و تسيير إرادته، فلجأ إلى الحركة و المحاكاة، و سرعان ما تعلم أن يعبر عن رغباته بالرقص و التمثيل الصامت [1]، كما عرف الاحتفالات و التي كان لها دور كبير في نشأته الثقافية، ففيها تعلم مبادئ العقائد الدينية، و مارس الفعل الدرامي المعتمد على المحاكاة.فالاحتفال هو الممارسة الذي اختارها الإنسان ليعبر بها عن مظاهر الحياة بشكل جماعي أو فردي، من خلال لغة شاملة، تتضمن الرقص و الأغاني.

إن الممارسات التي تعقب عمليات الصيد، و التي يحاول فيها الإنسان الصياد أن يحاكي أمام عشيرته ما تم في رحلته بالحركة الراقصة حيث لم يكن يمتلك اللغة الكافية فكان الرقص لغته الرسمية.

"...إن الرقص الشعائري الجماعي الذي يؤديه الصيادون قبيل شخوصهم إلى الصيد، هو بمثابة تحريض لقواهم وشحذ عزيمتهم و إثارة حماسهم.. و هنا بدأت تتكشف ملامح الفن الدرامي...

و استطاعت لعبة الفن الدرامي رغم بدايتها أن تؤسس مشاه د طقسية دينية مختلفة الأشكال، ما لبثت أن غدت مظاهر متأصلة في أداء المشهديات الشعائرية"[2]

[1] بنظر : سمير سرحان دراسات في الأدب المسرحي دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة و الإعلام. ،– ص 7 ،

[2] منير حافظ، مظاهر الدراما الشعائرية ط 1 – 2009 – ص 7

و منه نشأت الطقوس الشعائرية التي كان يقيمها لقوى الطبيعة المختلفة بصفتها القوى المسيطرة على حياته، فبدأ يربط بين هذه القوى الطبيعية و العوامل المحركة لحياته، فأصبح يربط بين فصل الأمطار و الطعام أو بين نور الشمس و الدفء.

مع تطور الإنسان البدائي بدأ ينشأ في هذه المرحلة، شخص يجمع صفات الكاهن و العالم و المنظم الاجتماعي، و هو همزة وصل بين القبيلة أو المجموعة و بين القوى الطبيعية، حيث كان هذا الشخص هو الذي يقود حركات المجموعة الراقصة أو حركاتهم التمثيلية الصامتة التي يصممها في البداية لأن تنفيذها أصبح يحتاج إلى تنظيم.

وشيئا فشيئا أخذ هذا الشخص صورة الكاهن يعلّم الناس مبادئ الشعائر للصلاة عن طريق الرقص، لكي يتقرب من الآلهة و يحثها على خدمة الانسان[1]

لقد أصبح الكاهن هو مركز الثقل في الشعائر و التي كانت تمثل بذور الدراما، و هو رمز القوة و السيطرة في حياته اعتقادا منهم أنه سيعود إلى الحياة في صورة روح، لذلك تقام الشعائر الجنائزية لإرضائه.

إن هذا التعبير الدرامي، أو ما يعرف حاليا بالمسرح ، يرجع ظهوره إلى مجموعة من العوامل الاجتماعية و النفسية، حيث ارتبطت نشأته بحاجة الإنسان للتعبير عن آلامه و آماله و صراعاته مع كل الموجودات من حوله.

لذا وجد في المحاكاة (المسرح) تجسيدا لكافة الظواهر الطبيعي ـــة التي يسعى إلى فهمها، فقد أتاح له هذا الفـــن (المحاكاة) فرصة التفكير فيها و تفسيرها و الكشف عن أسرارها بشكل حسي، " إن الأمـــر الذي أضـــفى على الفن المسرحي منذ البداية ذلك الطابع الاجتماعي في جوهره ووظيفتـــه،

[1] ينظر :سمير سرحان ،دراسات في الأدب المسرحي ، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة و الإعلام. – ص 08.

عندما ساعد الإنسان في تحويل الحياة التي يعيشها إلى فن" [1] و ذلك عن طريق المحاكاة التي اعتبرها أرسطو غريزة متأصلة في البشر.

عرف المجتمع اليوناني القديم حركة فكرية وأدبية على قدر كبير من الأهمية، شملت مجالات عديدة، و قد ارتبط التراث الأدبي عندهم بالمعتقدات الدينية و الأساطير التي ألهمت الشعراء و الكتاب، ذلك أن المجتمع اليوناني كان و ثنيا، اتخذ لكل ظاهرة طبيعية إ لاَها يعبده و يتقرب إليه من خلال الطقوس و الاحتفالات.

وسجل الشعر اليوناني تلك الأساطير و الأناشيد، لتتحول بعد ذلك إلى ملاحم و مسرحيات استلهمها الشعراء و عرضها الممثلون على الخشبة.

لقد كانت التمثيليات في البداية تنحصر في التمثيل الصامت حول قصة بسيطة، لكن تلك القصة تطورت لتشمل ذكريات عن الموتى أثناء حياتهم (الملحمة)، حيث نشأت الأساطير التي تدور حول آلهة الزرع و آلهة القوى الطبيعية المختلفة، و هنا أصبحت الاسطورة مادة للدراما، كما دخل ميدان التعبير الدرامي الإله أو البطل التي ترّفع إلى مصاف الإله[2]

تعتمد تلك الاحتفالات على الرقص و الموسيقى، و استخدام المؤدون لأقنعة منحوتة من الخشب و استخدام الألوان لتزيين الجسد، و يرتدي الممثلون الملابس و الأزياء الخاصة لكي تلائم المشاهد التي يؤدونها، حتى تكون المحاكاة و التقليد مكتملا.

" فالمسرح اليوناني القديم... نشأ من الدين و من الاحتفالات الشعبية الدينية التي كانت تقام في اليونان خاصة تلك الاحتفالات التي كانت تقام احتفالا بالإله ديونيزوس رب الكروم و الخصب"[3]

[1] مدحت الكاشف ،المسرح و الانسان القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008،ص 9

[2] بنظر : سمير سرحان دراسات في الأدب المسرحي ،م س- ص 10

[3] كمال الدين حسين مدخل إلى فنون المسرح ،2007 ،مركز الإسكندرية – جامعة القاهرة - 2008 ص 77

حيث كان الجميع يشتركون في الغناء و الرقص، أما أقرب الموجودين شبها بالإله فهو الذي كان يتولى ارتجال الأغاني أو يقود فرقة خاصة من الراقصين " هؤلاء القادة أول الممثلين الذين يمكن تحديد شخصياتهم التمثيلية[1]

كانت هذه الأعياد تتضمن نوعا خاصا من الشعر يغنيه أ ه ل الطرب و يرددون قصة ذلك الإله أو يمجدون فيها أعماله و شخصيته، و عرفت هذه الأشعار بأشعار الديثرامب، و تتضمن مقاطع خاصة للمنشدين، ومقاطع لقائد الإنشاد، و كانت مادة أشعارهم الملاحم التي تحكي الأساطير و البطولات الإلهية اليونانية." و ينسب بعض الدارسين هذا النوع من الإنشاد الذي تردد فيه ما يسمى بالأغنية العترية، و هذا النوع هو الذي أعطى المأساة لهذا الاسم"[2]

و هناك نوع آخر من الإنشاد ربما كان له أثر في نشأة المسرحية اليونانية بعد ذلك، و هو الشعر الذي كان يلقيه المنشد من فوق المنصة أو واقف وسط الجمهور في مساحة خالية " كان المنشدون في هذا النوع يستمدون مادة هذه الأناشيد من أشعار الملاحم مثل هوميروس و هي نفس المادة تقريبا التي حولوها فيما بعد إلى تراجيديات ..."[3] وهنا كان المنشد يقوم ببعض الحركات التمثيلية و الإيمائية التي تساعده على إيصال أشعاره إلى الجمهور.

لكن من ذلك كله لم تتضح المعالم الرئيسية لتطور الإنشاد و الأغنيات الدينية المتمثلة في أعياد ديونيزوس إلى المسرحية بمعناها الحقيقي " إلا أننا نستطيع أن نروي قصة هذه البذور الأولى نقلا عن أول تاريخ مسجل ورد فيه ذكر التمثيل، و ذلك مما سجله لنا مسرح ديونيزوس في أثينا"[4]

يمكن القول أن الإغريق أول من عرفوا البداية الحقيقية للمسرح، خاصة في القرنين السادس و الخامس قبل الميلاد، حيث بلغت الحضارة اليونانية أوج ازدهارها في شتى المجالات و خاصة المسرح وذلك مع

---

[1] م ن ص 78

[2] بنظر : سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي،م س ، ص 16.

[3] ن م ص 17

[4] مظاهر الدراما الشعائرية – منير حافظ ط 1 – 2009 – ص 8

كل من اسخيلوس، سوفوكليس ويوربيدس، يرجع أول مسرحية ممثلة إلى اسم أقدم رجل في تاريخ المسرح و هو الشاعر و الممثل " ثيسبيس، حيث أدخل الممثل بالإضافة إلى قائد الكورس أو رئيس المنشدين، فأصبح الممثل يتبادل الحوار مع رئيس الكورس، و كان الممثل يقوم بتمثيل شخصيات مختلفة، يلبس لكل منها قناعا مختلفا و ملابس مختلفة، " لقد كانت هذه هي البداية الأولى لخلق نص مسرحي، إلا أن مثل هذا النص كان بدائيا لا يزيد عن كونه سلسلة من القصائد، يتناوب إنشادها رئيس الكورس و الممثل."[1]

كان هذا الممثل يعرض أشعاره على عربة في الطرقات، لكن هناك من فنّد هذه المعلومات، وقالوا أن الممثل ثيسبيس كان يقف أحيانا على منضدة ليكون في مستوى الكورس و المنشدين يجتمعون فوق المذبح، " ظل الكورس هو العنصر الرئيسي للعرض المسرحي في زمن ثيسبيس... أما الأحداث المتسلسلة المترابطة فلم تتخذ شكلها المعروف بوصفها أو حبكة مسرحية إلا بعد ثيسبيس" [2] وذلك في عهد المسرحية اليونانية الذين كان لهم الفضل في تطور الفن المسرحي أمثال: اسخيلوس وسفوكليس و يوربيدس.

بالرغم من تألق الممثل ثيسبيس في المسرح و إدخاله للممثل مع المنشد وذلك حسب جل الدراسات التي أرخت لهذه المرحلة، إلا أنهم يعتبرون أن اسخيلوس هو الأب الشرعي للدراما " و بالرغم مما شاع بأنه ورث من سلفه ثيسبيس هذا الفن، حيث كان هذا الأخير يتنقل في عربته إلى القرى و المدن اليونانية، و يسرد مقاطع هوميروس... تر نيا كيفية ممارسته للتمثيل، وتغيير ملابسه و قناعه في حين تستمر الجوقة بالرقص و الغناء..."[3]

[1] بنظر : سمير سرحان دراسات في الأدب المسرحي ،م س،ص 18.

[2] ن م ص 19

[3] عقيل مهدي يوسف أسس نظريات فن التمثيل دار الكتاب الجديد المتحدة ،ص 23

لكن الأمر مع اسخيلوس يختلف، لما تركه لنا من نصوص درامية كتبت في الأساس لتقدم على خشبة المسرح، حتى يشاهدها جمهور يأتي خصيصا لهذا العرض."...أما بالنسبة للإغريق هم أول بناة لدور التمثيل، كما أنهم أول من وضع ضوابط فن التمثيل و تقاليده، و هم أسبق الأمم القديمة إلى وضع القالب الشكلي للرواية التمثيلية..." [1] لقد ارتقى فن المسرح الإغريقي بشكل لافت، وذلك عندما تحمل المجتمع نفقات العروض المسرحية و انتشر إلى بقية العالم.

"لقد امتاز بأنه ولد ناضجا بما أرساه من قواعد و تقاليد فصله للعرض المسرحي عن العرض الديني، لذلك كانت خطواته العلمية و الفنية أسرع و أكثر تطورا، لذا يعد المسرح الإغريقي القديم الأساس الفعال الذي قامت على هديه و معاييره الحركة المسرحية العالمية في العصور الموالية"[2]

كان التمثيل عند اليونان يقوم على ممثل واحد و غالبا ما يكون هو الشاعر مؤلف المسرحية، و الذي يقوم بمفرده بتمثيل جميع الشخصيات في المسرحية حيث يلجأ إلى داخل الحجرة لتغيير أزيائه، بأزياء تناسب الشخصية الموالية التي سيؤديها، في حين أن أفراد الجوقة يستمرون في الإنشاد حتى يظهر مرة أخرى أمام الجمهور ليمثل الشخصية الثانية، و هكذا حتى ينتهي من تمثيل جميع أدواره.

في سنة 472 ق م ظهرت شخصية الممثل الثاني على يد أسخيلوس، فأصبح الممثل الأول يقوم بدور البطولة فقط، ويقوم الممثل الثاني بباقي الأدوار، و في سنة 458 ق م ظهرت شخصية الممثل الثالث على يد بوفوكليس، و الذي يقوم بدور الشرير في المسرحية، و أثناء المسرحية لا يظهر أكثر من ثلاث شخصيات يتكلمون.

لقد حضي المسرح الإغريقي بنصوص أدبية مسرحية متميزة لم تتوفر في المسارح الحضارية القديمة، كانوا أبطاله، اسخيلوس ،سوفوكليس و بوربيدس، كما حضي بالمفكر أرسطوطاليس، بوضع قواعد المسرح، حيث وضع قانون الوحدات الثلاث (الزمان – المكان – الموضوع)[3]

---

[1] ونذ قواص ،لمدخل إلى المسرح العربي ، دار الكتاب اللبناني – بيروت – لبنان ص 27

[2] أحمد زلط مدخل إلى علوم المسرح–دراسات أدبية وفنية دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ط 1 /2001 ص 31 .

[3]– أحمد زلط مدخل إلى علوم المسرح ص 31.

يعتبر المسرح الإغريقي من أرقى المسارح التي عرفتها البشرية، و قد سار على نهجها الكثير من المسارح فيما بعد، و استمر المسرح الديني عدة قرون يعرض في ظل الإمبراطورية الرومانية و فرنسا و إيطاليا و ذلك بعد الميلاد، حيث كانت تقدم مسرحيات دينية مسيحية، إلى جانب العروض الساخرة و التي تستهدف إرضاء العامة من المشاهدين، لكن رجال الكنيسة أحسوا أن تلك العروض الساخرة تهدد مكانة الكنيسة و تعاليمها الدينية " وكان من المنطقي أن يلجأ رجال الكنيسة إلى تشجيع نهضة متجددة للمسرح الديني، فكانت مظاهر الدين تقف عند تقديم قصة المسيح و معجزاته في عروض درامية."[1]، فكان القساوسة يشتركون في الأداء التمثيلي لتلك العروض مع الممثلين من العامة، و كان القساوسة يرتدون لباسهم الديني، و تؤدي تلك العروض داخل مسرح الكنيسة، وذلك حتى نهاية القرن 10 ميلادي.

في هذه الفترة بدأ المسرح يخرج من نفوذ الكنيسة، و بدأت أوربا تعرف مسارا ج ديدا للمسرح، مسرحا مستقلا عن الكنيسة، حيث بنيت أماكن مخصصة للعروض المسرحية، و بدأ المسرح يعرف تطورا كبيرا من جميع النواحي، كظهور المسارح الخشبية المتنقلة بعناصرها الفنية، ودخول الستارة المسرحية في أسلوب العرض، واستخدام الخدع و الإيماءات المسرحية و التأثيرات في أساليب العرض. ظهرت في هذه الفترة أربع أنواع رئيسية من التمثيليات و هي:

1. **تمثيليات الأسرار**: و التي تعتبر امتدادا للطقوس الدينية، لكنها ذات صفة مسرحية. " ...هذا الشكل احتضنته نقابات الحرف و الصناعة، و هي التي تقوم بانتقاء الممثلين اللذين لهم القدرة على تقمص الشخصيات المستمدة من القصص الإنجيلية..." [2] ومن بين المسرحيات التي كانت تعرض بنجاح ضمن الحلقات التمثيلية، مسرحية –آدم– حيث كانت تمثل في أعياد الفصح في

[1] أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، ص39

[2] عبد الناصر خلاف، فن التمثيل من أرسطو إلى ستانسلافسكي : 2009/ص 76

الميدان الخارجي للكنيسة، و هي تتكون من ثلاثة أجزاء- سقوط آدم وحواء – مقتل هابيل على يد قابيل – موكب الأنبياء لإعلان قدوم المسيح.

2. **تمثيليات المعجزات**: و التي تعبر عن أفعال و معجزات القديسين.

3. **المسرحيات الأخلاقية**: وهي تمثل الخير و الشر و صراعهما داخل نفس الانسان، و هي تجسد شخصيات وردت في الإنجيل و شخصيات أخرى من إبداع المؤلفين، و هي ذات طابع تعليمي أخلاقي.

4. **تمثيليات الاستراحة**: و هي مقاطع تمثيلية قصيرة تقدم بين أجزاء المسرحية الواحدة الطويلة.

كان التمثيل في السابق حكرا على الرجال، لكن في القرن الخامس عشر تغير ذلك الحال، و أصبحت النساء يشاركن الرجال في المسرح "... و يسجل تاريخ المسح العالمي صعود أول فتاة على خشبة المسرح سنة 1468، و في مونولوج مسرحي على القديسة كاتالين..."[1]

تميزت هذه الفترة (العصور الوسطى) بالغناء و التراتيل و الاعتناء بأزياء الممثل، وأدواته في التمثيل.

في المقابل كان الشرق الأقصى و الشرق الأدنى و الشرق الأوسط في كل من تركيا و مصر تتولد عندهم أنماط من الأدب المسرحي مثل الأراجوز (القار اقوز)، خيال الظل، كمعادل موضوعي لما كان يجري في أوربا ،و هي عروض هزليةساخرة، تستعين بالقوة البدنية، و كان هذا النوع أهم صوّر التمثيل الشعبي في بلدان الشرق، وتنقسم عروض خيال الظل إلى قسمين:

1. **تمثيلية درامية ظلية** : و تقوم على أساس نص أدبي نثري أو شعري أو معا.

2. **تمثيلية درامية ظلية** :تقوم على أساس دور فكاهي ساخر بين لاعبين[2]

ومع مطلع القرن 15 ظهرت نهضة شاملة في شتى المجالات، و منها الفن المسرحي، ففي هذه المرحلة اهتم الأمراء و النبلاء بالمسرح كثيرا، و تطورت تقنيات المسرح مثل المناظر و الإضاءة و المؤثرات و

[1] أحمد زلط ،مدخل إلى علوم المسرح–م س، ص 43.

[2] ينظر أحمد زلط مدخل إلى علوم المسرح م س ص 46

الموسيقى، كما ظهر نوع جديد من التمثيل سمي بكوميديا ديلارتي أو الملهاة المرتجلة " الممثل الاحترافي الحقيقي عاد إلى الظهور بصفته فنانا فردا ضمن التمثيلية الشعبية، كوميديا ديلارتي أي رجال الفن و الحرفة..."[1]

وهي تمثيلية شعبية تعتمد بالدرجة الأولى على الممثل، و يستند في تمثيله إلى فكرة بسيطة، وحدث بسيط، و يقوم الممثلون بارتجال الحوادث بلا ديكور أو مهارات تقنية " إنهم مجموعة من الممثلين المدربين لهم مهارات، يجسد كل واحد منهم شخصية مألوفة و شائعة، ويتفقون معا على تقديم برامج من أشكال مسرحية تقليدية..."[2]

ينطلق الممثل في كوميديا ديلارتي من سيناريو أو حكاية بسيطة تثير إلى موضوع المسرحية، و على الممثل ابتكار الحوار المناسب للمشاهد ارتجالا ،وظلت كوميديا ديلارتي أهم ألوان التسلية في أوربا و أكثرها انتشارا لمدة قرنين من الزمن.

شهد المسرح في أعقاب عصر النهضة تطورا كبيرا، وبرزت في الكثير من دولة أوربية مؤشرات التنوع و الازدهار المسرحي خاصة في مجال تطوير الملحقات الفنية مثل الاضاءة و المناظر. " ...ففي منتصف القرن 16 نجح الفنان –سرليو- في تصميم المناظر المصباحية للعروض المسرحية بتجديد في شكل و أسلوب الاستعمال، كما وفق –سباتيني– في تطوير دور الإضاءة في التعبير عن مواقف العرض المسرحي"[3]

كما ظهرت أشكال عدة للبناية الخاصة بالمسرح (المكان) مثل بناء المستطيل و البناء الشبه المنحرف، و الدائري و النصف الدائري " ... وزودت تلك المسارح الحكومية لأول مرة بالأسقف المغطاة و قاعات الادارة و غرف الممثلين و منصة العرض ومقاعد للجمهور في الصالة المواجهة للعرض..."[4]

---

[1] عبد الناصر خلاف فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي ص 82

[2] ن م ص 82

[3] عبد الناصر خلاف فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي ص 53

[4] أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح–م س، ص 43

عرف المسرح بعد ذلك منحنى آخر، غير الذي سبقه، حيث أصبح لفن التمثيل المسرحي قواعد وأسس يقوم عليها، وذلك بفضل مجهودات مس رحيين كرسوا كل حياتهم للمسرح و لا شيء غير المسرح، أمثال ستانسلافسكي، و بريخت و آخرين.

يعتبر ستانسلافسكي أول من أسس لعمل الممثل، ووضع له منهجا من خلال تأليفاته مثل: كتاب إعداد الممثل وحياتي في الفن " لقد سعى إلى البحث عن مسرح جديد يعارض النظام التقني، أي المدرسة التشخيصية... والممثل عنده هو سيد المسرح" [1].يعتبر منهج ستانسلافسكي بمثابة الثورة المسرحية التي غيرت المسرح من حالة إلى حالة أخرى، نظرا لإرسائه قوانين و أسس يقوم عليها التمثيل.

و نجد في المقابل منهج بريخت المضاد تماما لستانسلافسكي، فالممثل عند بريخت مطالب بأن يكون الخطاب موجها مباشرة إلى لجمهور، و على مصمم الديكور أن يستغني عن الوهم و الرمز، وأن يجري تغيير الديكور على مرأى من المشاهدين " فالتمثيل الملحمي هو التمثيل المراد به أن يكون طبيعيا بشكل كلي...كان على الخشبة البريختية أن تجرد من سحرها المسرحي، و على المشاهد أن يرفض حالة الثورة الانفعالية الاندماجية[2]

مع بداية القرن العشرين وظهور مخرجين كمسيّرين للعرض المسرحي بتوجيهاتهم، كما أنّ التطور العلمي استفاد منه المسرح كثيرا ،كما قامت مدارس تمثيلية بأسسها ونظرياتها التي يقوم عليها التمثيل، كما أُنشأت المعاهد والأكاديميات المتخصصة في علوم المسرح وفنونه والاهتمام المتزايد بتأهيل وإعداد الممثل.

[1] عبد الناصر خلاف، فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي ص 109

[2] ج ل ستيان ،ترجمة محمد محمود،الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ،دمشق 1999،ص 176.

الفصل الأول: فن التمثيل المسرحي في الجزائر

- الموروث الثقافي الشعبي " الأشكال الفرجوية"
- زيارة الفرق المسرحية للجزائر " فرقة جورج الأبيض"
- ميلاد الفرق المسرحية في الجزائر ودورها في نشر وتطوير الفن المسرحي

1_ الموروث الثقافي الشعبي – الأشكال الفرجوية – :

تجمع أغلب الدراسات المهتمة بالشأن المسرحي في الجزائر على أن الظاهرة المسرحية في الجزائر لم يعرفها الجزائريون بمفهومها الحديث المرتبط بالقواعد والأسس الدرامية القديمة والحديثة، بل عرفوا أشكالا فرجوية تقترب في مظهرها من الشكل المسرحي، مثل : **القراقوز** الذي ظهر أثناء الحكم العثماني للجزائر، ويذكر المؤرخون أن هذه اللعبة انتقلت من تركيا إلى الشام ومصر ثم شمال إفريقيا .

أما بالنسبة لهذا الشكل المسرحي في الجزائر، فإننا نجد الباحث (محمد عزيزة) يؤكد على أن فن القراقوز قد انتشر في شمال إفريقيا وفي الجزائر منذ حضور الأتراك إليها، وخاصة زمن (**خير الدين بربروس**)وأخيه (**عروج**) ، حيث كان الناس يتابعون العروض المسرحية المسلية لفن القراقوز بشغف كبير، كما لاحظ، (**محمد عزيزة**) أن عروض القراقوز التي كانت تقدم في المشرق العربي أوفي تركيا نجد فيها بعض الفحش الممزوج بترعة وعظية أخلاقية، في حين أن القراقوز الجزائري كان خاليا من أي فحش، وكانت تغلب عليه الترعة الكوميدية المسلية، وهذا على الرغم من أن شخصية هذا القراقوز لا تخرج على العموم عن كونها شخصية لا تكف عن الكذب والسرقة والاحتيال لكنها مع ذلك تنجو في كل مرة من أي عقاب.[1]

لقد كانت تمثيليات خيال الظل **والقراقوز** تؤدى في الجزائر في شهر رمضان داخل قصور الدايات والبشوات، وبقيت هذه الألعاب تمارس من قبل الطبقات الشعبية، وتلقى رواجا كبيرا، إلا أن أثناء الوجود الفرنسي في الجزائر منعته لإدراكها أن هذه الفرجة لها الأثر التو عوي والتحريضي، لاتسامه باللقاء والتأثير المباشر في المتلقي "إن لعلبة القراقوز كانت منتشرة في مختلف أنحاء الجزائر غداة الاحتلال الفرنسي، والعديد من الرحالة الأوروبيين الذين زاروا الجزائر في القرن التاسع عشر قد

[1]–عزيزة محمد :الإسلام والمسرح، ترجمة :الصديق توفيق، منشورات (دار الهلال) (مصر)، عدد243،أفريل 1971 ،ص159

حضروا عروضا في أماكن متفرقة ،غير أن سلطات الاحتلال أصدرت قرارا يمنع إقامة عروض القراقوز ،لأنها كانت تحرض على الثورة ضدها ،فقد سجل الرحالة (**بوكلر موسكو**) في يومياته أنه شاهد سنة 1835 بمدينة الجزائر عرضا للقراقوز، كما يذكر الرحالة(**دوشان**) أنه شاهد تمثيليات القراقوز يظهر فيها الشيطان مرتد بزة جندي فرنسي ".[1]

بالرغم من الدور الذي لعبته هذه الأشكال في وظيفتها الاجتماعية طوال سنين إلا إنها لم تتطور إلى الشكل المسرحي المتكامل مثلما حدث عند الإغريق، خاصة وأنها تتضمن بعض العناصر المسرحية أساسها الفرجة، من ثنائية العرض والجمهور، وما يفترض فيهما من إجراءات تخص الصنعة الفنية في العرض كالتمثيل والديكور والموسيقى، وأخرى تخص تقاليد التلقي والمشاهدة ممثلة في جمهور المتفرجين ." إن مسرح خيال الظل والقراقوز من الأشكال المسرحية التراثية المكتملة فنيا ومسرحيا، والتي تثبت معرفة الشعب العربي عموما والجزائري على وجه الخصوص بالفن المسرحي قبل استيرادهم هذا الفن من الثقافة الأوروبية في العصر الحديث، وهي القناعة التي تبناها الكثير من المسرحيين الجزائريين ومنهم (**ولد عبد الرحمن كاكي**) الذي كثيرا ما استخدم القراقوز في عروضه المسرحية، حيث تميزت تجربته الفنية باستلهام الترث الشعبي بكل أبعاده وفروعه فقد بادر سنة 1952 إلى إنشاء فرقة "القراقوز" من الهواة في مدينة مستغانم حيث اتجهت إلى الأوساط الشعبية لتدرس عاداتها وتقاليدها وتدون أساطيرها وقصصها الشعبية، وهذا من أجل بلورتها في قالب مسرحي شعبي أساسه التراث".[2] لقد كان واعيا لما لهذا التراث الشعبي من أهمية في صياغة تجربته المسرحية .

إلى جانب حفلات القراقوز التي عرفتها الجزائر، عرفت كذلك أشكالا فرجوية أخرى متمثلة في القوال والمداح "وهما شخصيتان تقوما بسرد حكايات شعبية في الأسواق والأماكن الجماعية، تتميز

[1] منور أحمد،مسرح الفرجة والنظال في الجزائر (دراسة في أعمال رضا حوحو)ط1 ،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع –الجزائر 2005،ص10ـــ

[2] أحسن ثليلاني ،توظيف الراث في المسرح الجزائري،أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الادب العربي الحديث،جامعة منتوري – قسنطينة– 2009، 2010،ص188.

بالوضوح والتحديد ...والقوال يستخدم الأداء الحركي للجسم حسب معنى الكلمة ...إنهما يحكيان قصص شعبية وأخرى بطولية ودينية تميل إلى الخرافة الشعبية والأسطورة... "[1] وكانت تتم هذه القصص بطريقتين "إما في شكل الحلقة المعروفة في الأسواق الشعبية، حيث يستعين الراوي في بعض الأحيان بشخصيات أخرى تقوم بالرد على الشخصية الرئيسية في الحلقة، وإما بطريقة المداح الذي يقوم بدور المغني ويؤدي مدائح دينية "[2]

يمكن القول أن المسرح في الجزائر بدأ شعبيا في الساحات العمومية والأسواق مع إلقاء الشعراء لقصائدهم ، والمداحين لأشعارهم، وتؤدى تلك الأشعار تعبيرا شفهيا وحركيا عن طريق الإيماء والذي أصبح على مسارحنا في شخص القوال .

فالإنسان بطبعه وغريزته ميالا للمحاكاة والتشخيص والمتعة والانبهار بعروض الفرجة، إنها جدلية الروح الدرامية في الإنسان التي تشمل المؤدي والمتفرجين، فالإبداع الشعبي الشفهي يكون السبّاق لكل ما سيليه من إبداعات فنية مكتوبة سواء في النثر أو الشعر، وفي نهاية المطاف يأتي الفن المسرحي آليا.[3]

لقد كانت تتم هذه الأشكال الفرجوية من طرف القوال والمداح، حيث كانا يستعملان الموسيقى والبندير، وتتم الحكايات وسط الجمهور ولها صفة الارتجال، يختلط فيها الكلام السردي –كلام المداح أو القوال – مع حوار المتفرجين، ويتوقف المداح أو القوال في السرد عدة مرات، ويطلب المعونة المالية من المتفرجين، ويقوم بالدوران وسط الحلقة، كما يجب عليه الإجابة عن بعض الأسئلة الموجهة له من طرف المتفرجين، وأحيانا يقوم الجدال بين القوال والجمهور ،وهذا كله شفهي.

[1] نور الدين عمرون،المسار المسرحي إلى 2000،شركة باتنيت ،باتنة، الجزائر،ط1 2006،ص18.

[2] مخلوف بوكروح ،ملامح عن المسرح الجزائري،مجلة أدبية ثقافية تصدرها وزارة الثقافة ص 10.

[3] ينظر، نور الدين عمرون،المسار المسرحي إلى 2000 م س، ص10.

"أن هذه التسمية تستخدم في الجزائر للدلالة على فئة من مؤدي المأثورات الشعبية في الأماكن العامة والمناسبات الدورية، مثل الأسواق الأسبوعية والأعياد الدينية وطقوس تقديس الأولياء، حيث يقدم

المداحون عروضهم في الأماكن التي تحتضن مثل هذه التظاهرات وفي الساحات العامة، إضافة إلى المقاهي وأحواش البيوت في مناسبات الأفراح، أما عن مصدر التسمية، فهي تعود إلى كون هؤلاء المداحون يحملون مادة غزيرة تتعلق بمدح الرسول- صلى الله عيه وسلم -والأنبياء، وبعض الصحابة والأولياء الصالحين والزهاد، إلى جانب ما تحمله التسمية من إشارة إلى قداسة المضمون الذي يرويه المداح، وهو ما يضفي على عمله مكانة عالية ضمن الممارسات الثقافية الشعبية القائمة"[1]

فما كانت تقدمه هذه الأشكال الشعبية الفرجوية ينطوي على مضامين حية تصور الواقع الاجتماعي والحضاري للمرحلة التاريخية السائدة، والدور الذي يلعبه الراوي في التأثير على الجمهور، وبالتالي بعث الوعي الاجتماعي والسياسي لدى أوساط الشعب ، لكن هذه الأشكال القريبة من المسرح أو الشبيهة به لم تستطع أن تعبر عن النمط المسرحي المطلوب، لأنها لم تتطور إلى شكل فني قائم بقواعد وأسس يمكن أن نطلق عليه اسما فنيا مثل المسرح، غبر أنها أشكال أدبية تعبيرية في عمومها .

لقد كانت عروض المداحين والقوالة تقدم للجمهور المتحلق حولها عروضا تشمل محاور عديدة نذكر منها:

1-القصص الديني المتعلق بميلاد الرسول – صلى الله عليه وسلم – ووفاته وبعض مراحل حياته.

2-قصص الزهد والصلاح.

3-قصص كرامات الأولياء الصالحين المؤسسين للطرق الدينية المنتشرة في مختلف مناطق الجزائر مثل سيدي عبد القادر الجيلالي.

[1] أحسن ثليلاني، توظيف الراث في المسرح الجزائري، م س، ص 194.

4-المغازي والفتوحات الإسلامية، وهي قصص حربي يروي بطولات المسلمين في مواجهتهم للكفار والمشركين.

5-قصص الأمثولات وهو قصص وعظي أبطاله من الحيوانات كالجمل والغزالة التي تشتكي للأنبياء والأولياء الصالحين، من الظلم المسلط عليها من قبل الإنسان.

6-قصص هزلية مثيرة للضحك بالاعتماد على عنصر المفارقة، تستمد عناصرها من المضامين السالفة الذكر.[1]

يختار المداح المناسبات الملائمة لنشاطه مثل الأعياد الدينية وطقوس تقديس الأولياء حيث يقدم المداحون عروضهم في الأماكن التي تحتضن مثل هذه التظاهرات وفي الساحات العامة، إضافة إلى المقاهي وأحواش البيوت في مناسبات الأفراح.

2- ميلاد الفرق المسرحية في الجزائر ودورها في نشر وتطوير الفن المسرحي في الجزائر :

أ_زيارة الفرق المسرحية للجزائر_فرقة جورج الأبيض في الجزائر_:

شهدت الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى فترة مثمرة في الميدان الفني تزامنا مع الزيارة التي قامت بها بعض الفرق المسرحية العربية،حيث كانت أول فرقة حطت رحالها بالجزائر آتية من المشرق العربي هي "فرقة القرداحي التي زارت تونس والجزائر سنة1908 وحققت نجاحا باهرا..." [2]

لعل من أبرز الذين أرسوا دعامة الفن المسرحي في الجزائر وحاولوا إدراجه ضمن الوسائل التثقيفية في الأوساط الشعبية هو **الأمير خالد**، وذلك لإطلاعه على أهمية المسرح في إيقاظ الأمة ، حيث طلب من الممثل (**جورج الأبيض**) حين التقى به في باريس سنة 1910 أن يبعث له ببعض المسرحيات

1 أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، م س ص 199.

2 تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي ،تر: توفيق المؤذن ،دار الفرابي ،بيرروت ص 165.

لتمثيلها في الجزائر، وعند عودته إلى القاهرة أرسل له عدة مسرحيات وذلك سنة، 1911، منها مسرحيات(**مكبث**) – لشكسبير– ومسرحية (**المروءة والوفاء**) –اليازجي–.[1]

أسس أمير خالد ثلاث جمعيات فنية بالعاصمة والبليدة والمدية، قامت هذه الجمعيات بتقديم عروض مسرحية ونشاطات طوال سنوات "حيث قدمت مسرحية (براد السم) و(مقتل الحسين) سنة 1913 ومسرحية (يعقوب اليهودي)سنة 1914".[2]

بالرغم ما يقال على أن المسرح الجزائري تأثر بالمسرح الفرنسي، فينبغي أن نقرّ أن المسرح بالمفهوم الحديث فن دخيل على الوطن العربي، بما فيها الجزائر، بحيث لا يمكن قيام حركة مسرحية من العدم، كما أنَ الجمهور الفرنسي الذي كان يرتاد قاعات العرض كان يضم فئة جزائرية مثقفة، فمن الطبيعي أن يكون هناك تأثير لكن التأثير كان على مستوى الشكل وليس المضمون، فالجزائريون أخذوا المسرح كوسيلة للتعبير عن قضاياهم وهمومهم، فالأعمال المسرحية التي كانت تقدم كان جوهرها– الموضوع التي تعالجه– جزائريا شعبيا، موظفا اللغة العربية سواء بالفصحى أو العامية، إضافة إلى الموضوع المعالج كان يتعلق بالمجتمع الجزائري وقضاياه وهمومه .

من الفرق المسرحية التي زارت الجزائر قبل فرقة (**جورج الأبيض**)، "الفرق التونسية التي قدمت عروضها المسرحية وذلك قبل الحرب العلمية الأولى "[3]، ومن المسرحيات التي عرضتها " عطيل، العباسة، صلاح الدين الأيوبي، وهي مسرحيات عرضت باللغة العربي الفصحى، وأحرزت نجاحا باهرا..."[4]

[1] صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى 1972– ج1ط2 دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ،ص 37.
[2] م ن ، ص 38
[3]. م ن ص0 4
[4]. نصر الدين صبيان ،إتجاهات المسرح العربي ،الجزائر ص184

إن نشاط جمعية الآداب التونسية لم يقتصر على تقديم المسرحيات فقط بل تعدى التوعية السياسية، وقد زارت بعد هذه الفرق ة عدة فرق "...لقد لقيت فرقة عز الدين إقبالا جماهيريا عندما قدمت إلى الجزائر عام1922، حيث قدمت مسرحيات ممزوجة بأغاني سلامة حجازي التي كانت معرفة في الجزائر عن طريق الأسطوانات ..."[1]

لعل من أهم المحطات في تاريخ المسرح الجزائري والتي كان لها وقع خاص على الجمهور الجزائري وخاصة المثقفين منهم هي زيارة فرقة جورج الأبيض للجزائر ينة 1921 "ففي هذه السنة قامت فرقة **جورج الأبيض** بزيارة الجزائر وقدمت عروضها في العاصمة ووهران وقسنطينة "[2]، لكن بالرغم من أهميتها في مسار المسرحي في البلاد لم تلقى إقبالا كبيرا من طرف الجمهور، الذي كان في أغلبه أمياً، فاللغة العربية الفصحى التي قامت بها مسرحياته (**ثارات العرب**)، (**صلاح الدين الأيوبي**) لم يتفاعل معها الجمهور، ما عدا بعض النخبة المثقفة والمهتمة بالمسرح التي كانت تنتظر مثل هذه الفرصة .

لكن أغلب الدارسين للمسرح الجزائري يقرون أن تلك الزيارة هي المنطلق الحقيقي للمسرح في الجزائر بمفهومه الحديث، خاصة وأن مسرحيات **جورج الأبيض** قامت على الشكل الأروبي الكلاسيكي "إن العامل الحقيقي في النهضة المسرحية في الجزائر كان إثر نزول فرقة مسرحية عربية في الجزائر يقودها الفنان العربي **جورج الأبيض** سنة 1921"[3]، وهذا لايعني أن الجزائر لم تعرف نشاطات فنية قبل تلك الزيارة "ففي سنة1919 تأسست ودادية الطلبة المسلمين بالجزائر ...وأجتمع الجزائريون وأسسوا مدارس حرة من أجل تعليم أبنائهم لغتهم الوطنية، كما أسست جماعة من الأعيان والتجار في الفترة نفسها ن اديا أطلق عليه اسم (نادي الترقي) "[4]، وذلك بغرض إقامة المهرجانات

[1] مخلوف بوكروح ،ملامح عن المسرح الجزائري ،مجلة أدبية ثقافية تصدرها وزارة الثقافة ، ص14.

[2] .م ن، ص14

[3] . محمد الطاهر فضلاء ،المسرح تاريخا ونضالا ج2 ط1 وزارة الثقافة الجزائر 2009،ص13

[4] صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى 1972–م س ،ص42.

والمحاضرات الأدبية والدينية ، كما ظهرت جمعيات أخرى، ففي نفس سنة برزت إلى الوجود "جمعية فنية رياضية مثلت رواية (أمير الأندلس) وفي سنة 1921 وبمناسبة تأسيس الأمير خالد لجمعية (الوحدة الجزائري) مُثّلت رواية (في سبيل التاج)ثمّ رواية (غفران الأمير) "[1]

بعد الحرب العالمية الثانية شهدت الجزائر فترة مزدهرة على الساحة الثقافية من تجمعات فنية وغناء وموسيقى ساعدت على بعث الحركة الثقافية فيها ،حيث كانت تُقدم "سكتشات" في المقاهي والأحياء الشعبية ومشاهد هزلية .

3- ميلاد المسرح الجزائري – الفرق المسرحية والرواد–

بعد الحرب العالمية الأولى اتّسعت الساحة الثقافية في الجزائر وذلك بظهور مناخ اجتماعي وثقافي جديد جاء نتيجة الزيارات التي شاهدتها الجزائر قبل وبعد الحرب الكونية، حيث تم على هذا المناخ إنشاء النوادي والجمعيات والفرق المسرحية التي كانت تحمل في مضمونها الرفض القاطع للسياسة الفرنسية من خلال أعمالها المتسمة بالطابع الوطني في التعبير عن الواقع الجزائري، حيث كان الحامل لهذا المشعل النخبة المثقفة التي لعبت دورا هاما في وضع الهياكل الجديدة في الإنتاج الثقافي من خلال تأسيس الكثير من الجمعيات والفرق المسرحية .

1-الجمعية الودادية للطلبة المسلمين شمال إفريقيا :تأسست في 1918[2]، حيث كانت حاملة للقضية الوطنية من خلال العروض المسرحية التي كانت تعرضها في المدارس و"من تلامذتها باشتارزي*"[3]

[1] احمد بيوض ،المسرح الجزائري ،النشأة والتطور 1926 1989 منشورات التبيين ،الجاحظية،ص14.

[2]. سعد الله أبو قاسم ،الحركة الوطنية الجزائرية 1945،1930،ط2،الجزء الثالث ،1986،ص103

* انظر الملحق.

[3] احمد بيوض،المسرح الجزائري،م س،ص15.

2- جمعية الأداب والتمثيل العربي :تأسست سنة 1921، كانت تعرف بالمهذبية، أنشأها (**الطاهر علي شريف**)، قدمت ثلاث عروض مسرحية هي:(**الشفاء بعد العناء**)1921،(**خديعة الغرام**) 1923، ومسرحية(**بديع**)1924، وهي مسرحية تراجيدية مؤلفة من ثلاثة فصول.[1]

وإننا نستطيع ملاحظة طابع المقاومة الثقافية في نشاط جمعية المهذبة من خلال ملمحين على الأقل، الأول هو اختيارها للغة العربية الفصحى أداة للتمثيل في وقت سعت فيه إدارة الاحتلال إلى محو هذه اللغة تماما، والثاني في اختيارها لخط الإصلاح الاجتماعي يتجلى بوضوح في تسميتها (**المهذبة**) وفي محاربتها للآفات الاجتماعية التي جلبها الاستعمار مثل شرب الخمر. [2]

كما ظهرت جمعية التمثيل العربي: حيث يذكر **علالو*** أنها تأسست سنة 1922 برئاسة (**محمد رضا المنصالي**) **الذي أقام كطالب بالمشرق العربي مدة طويلة، وكان ينتمي إلى هذه الفرقة عدة ممثلين أصبحوا معروفين فيما بعد مثل : **عزيز لكحل، وإبراهيم دحون، وعلال العرفاوي ومحي الدين باشطارزي**.[3]

وقد قدمت هذه الفرقة مسرحيتين على خشبة الكورسال هما: (**في سبيل الوطن**)بتاريخ 29 ديسمبر 1922وهي دراما من ثلاثة فصول و(**فتح الأندلس**) بتاريخ 25 جوان 1923 .[4]

تحمل المسرحيتان مدلولات سياسية وطنية تحررية فمسرحية (**في سبيل الوطن**) تتناول موضوع الوفاء للوطن والدفاع عنه بشر، في حين تناولت مسرحية (فتح الأندلس) أحداث فتح بلاد الأندلس من

---

[1] ينظر: احمد بيوض،المسرح الجزائري،م س،ص15..

[2]. ينظر: أحسن ثليلاني ،توظيف الراث في المسرح الجزائري،م س،ص32

* انظر الملحق.

** انظر الملحق.

[3] ينظر: سلالي علي (علالو) شروق المسرح الجزائري، ترجمة : منور أحمد، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000 ، ص 22

[4] احمد بيوض : المسرح الجزائري،م س،ص16.

طرف المسلمين وهي بالتالي تحيل جمهورها على الماضي العربي الإسلامي المجيد ويقول(فضلاء محمد الطاهر): "إن نظرة عابرة في نصوص أو عناوين المسرحيات التي كانت تمثل في هذه الفترة الأولى من بدء المسرح العربي في الجزائر، مثلا : (في سبيل الوطن)،(**فتح الأندلس**) وغيرهما، يعطينا صورة واضحة المعالم عن التفكير الشعبي السائد حول مهمة المسرح ورسالته في خدمة المثل الوطنية العليا . كما أن اختيار اللغة الفصحى لهذه التمثيليات يدل أيضا على روح المقاومة الشعبية لكل عنصر يريد مسخ الشخصية العربية في هذا الوطن[1]"

غير أن هذه المحاولات لتأسيس مسرح جزائري أصيل من طرف مسيري الفرق المسرحية أمثال (**علالو**) و(**باشطارزي**) تعثرت بعض الشيء في بدايتها، وذلك لقلة الجمهور المقبل على المسرح لجهله باللغة العربية الفصحى التي كانت مستعملة في الحوار " منها ما هو متعلق بعدم إعداد الجمهور الجزائري لتقبل فن المسرح وجهله أو عدم تعوده سماع اللغة الفصحى، إضافة إلى عدم امتلاك قاعة جيدة مخصصة للعروض الجزائرية مما جعلها مرتبطة بعطل الفرق الفرسية" [2].

لكن ومهما توقفت هذه المحاولات الأولية فإنها قد استطاعت تهيئة التربة والمناخ الثقافي العام لنشوء المسرح الجزائري ودفعه نحو ميدان المقاومة الوطنية بروح جزائرية خالصة، فرضتها الظروف التاريخية التي كانت الأمة الجزائرية تمر بها في ظل احتلال سلب الأرض واجتث عناصر الهوية .

لقد اتجه المسرح الجزائري نحو التأصيل بتوظيف كل ما يزخر به التراث الجزائري من مخزون، وهذا بعد أن كسب رهان الظهور والتأسيس عن طريق الفرق والجمعيات التي تأسست متفاعلة مع نمو الحركة الوطنية الجزائرية.

1. أحسن ثليلاني ،توظيف التراث في المسرح الجزائري م س،ص32

2. م ن، ص33

وأوّل مسرحية هلَل لها الجمهور هي مسرحية (**جحا**)التي كتبها (**سلالو علي**) المدعو- علالو- في" 12أفريل 1926 باللهجة العامية مراعاةً للمستوى الثقافي لجمهور الفترة ،وعكست الكثير من القضايا التي تمس الحياة الاجتماعية ،مستعينا برموز من التراث العربي "[1]

كان لقرب (**علالو**) من الفرنسيين واحتكاكه بهم ذات فائدة ،حيث كان يشاركهم في الحفلات مؤديا فيها أغاني وتمثيليات هزلية ، يقول **علالو**:"خلال هذه السهرات الموسيقية كنت أبث شيئا من المدح بتقديم نوع من المهازل العسكرية عن فريق الرماة الجزائريين، غناء ومنولوجات، كما أني ألفت مسرحيات ذات فصل واحد، وكنت أمثلها مع صديقي (**عزيز لكحل**) و(**إبراهيم دحمون**)، وكانت هذه المسرحيات القصيرة المكتوبة باللغة الدارجة تعالج موضوعات هزلية ذات طابع شعبي، أو مستقات من الواقع اليومي ..."[2]

عرف **علالو** في مسرحية (**جحا**) كيف يخاطب جمهوره ويعالج قضايا عصره، إذ حققت هذه المسرحية نجاحا لم يسبق وأن حققته مسرحية من قبل ،حتى أضحى المؤرخون للمسرح الجزائري يقرَون بأن المسرح الجزائري أنطلق من هذه السنة "إن الثابت وفق معظم من أرَخ للمسرح الجزائري هو أن الولادة الفعلية للمسرح الجزائري قد كانت بعرض فرقة (**الزاهية**) لمسرحية:(**جحا**) للمسرحي المتميز(**سلالي علي**) المعروف بكنية (**علالو**) وذلك يوم 12 /1926/04 بقاعة (الكورسال) بباب الوادي في الجزائر العاصمة، أمام حوالي 1500 متفرج" [3]

لقد اجتهد علالو ونجح في في تقديم أول عرض مسرحي جزائري شعبي بعنوان جحا، وهذا النجاح الذي لم يكن ليأتي لولا موهبته وخبرته الفنية وذكاؤه في مخاطبة الجمهور من خلال استدعاء التراث

[1]. بوعلام رمضاني ،المسرح الجزائري بين الحاظر والماضي ، المكتبة الشعبية،ص04

[2] علالو ،شروق المسح الجزائري ،تر:أحمد منور ،التبيين, الجاحظية2002،ص28

[3] أحسن ثليلاني ،توظيف التراث في المسرح الجزائري،م س،35.

الشعبي وتوظيف شخصية تراثية بحجم (**جحا**) ضمن إطار فني جديد حقق للناس فرجة وللمسرح الجزائري الولادة الشرعية .

وحققت تلك المسرحية إقبالا منقطع النظير، نظرا لعدة أسباب منها استعماله اللغة العامية، وباعتبارها مسرحية هادفة تعبر عن قضايا عصره، فعرض مسرحية (**جحا**) يكشف اهتمام (**علالو**) باستحضار التراث واتخاذه وسيلة في يجذب بها في مخاطبة الجمهور، حيث يؤكد (**علالو**)أنّه كان يسعى هو فرقته "إلى تأسيس وتأصيل مسرح جزائري ناطق باللغة العربية " [1] ففضل (**علالو**)على الحركة المسرحية في الجزائر لا يكمن فقط في البداية والتأسيس الناجح، بل كذلك في استقطاب العديد من جيله الذين أخذوا على عاتقهم مهمة النهوض بالفن المسرحي وتطويره ونشره في مختلف الأوساط والجهات الجزائرية، وفي اتخاذ المسرح وسيلة لتربية والتوعية ومقاومة المستعمر .

إذا كان الجزائريون لم يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث إلاّ في مطلع القرن العشرين، فإنّ تراثهم لم يخلو من الفنون القصصية والتمثيلية الشعبية التي أفرزتها الظروف التاريخية مثل :الرواية الشعبية والحلقة والمداح، هذا الموروث الذي شكّل جزءا مهما من مكونات الشعب الثقافية والفكرية، ليتجسد ذلك في الإنتاج المسرحي على يد الرواد المسرحيين الأوائل الذين أرسوا قواعد هذا الفن في الجزائر أمثال (**علالو**) و(**محي الدين باشطارزي**) و(**رشيد القسنطيني**)* من خلال استلهام موضوعاتهم من التراث الشعبي،كالسيّر الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة، وذلك ما طبع مسرحيات (**علالو**) التي عالجت قضايا اجتماعية يعيشها المواطن الجزائري في حياته اليومية .

شارك (**علالو**) في هذه الفترة كل من (**رشيد القسنطيني**) و(**محي الدين باشتارزي**) اللذين قدما أعمالا مسرحية مهمة في الميدان المسرحي، وساعدا في إنشاء مسار مسرحي ذا نمط خاص بالبيئة

[1]. أحسن ثليلاني ،توظيف التراث في المسرح الجزائري،م س،ص38

* انظر الملحق.

الجزائرية، وذلك محاولة منهم لتأسيس هوية هذا المسرح وتمييزه عن المسرح الأوروبي من خلال رجوعهم إلى توظيف التراث الشعبي واستعمال لغة ثالثة –العامية المهذبة –القريبة من الوجدان الشعبي.[1] فالتراث الشعبي المحكي يحتوي لغة شعبية عامية استلزم استعمالها في الأعمال المسرحية.

- تعرف علالو على (**رشيد القسنطيني**) سنة **1925** ،وانظّم هذا الأخير إلى فرقة (**زاهية**)التمثيلية التي أنشأها(**علالو**)،ومثّل فيها أول مرة في مسرحية (**زواج بوعقلين**)، يقول (**علالو**):"ففي سنة **1925** بعد عرض مسرحية (**جحا**) التقينا مرة أخرى ،وحيث أعلنت أنّي أُعدّ مسرحية، قال لي أحد المتحدثين لابد أن تدخل رشيد إلى فرقتك، فهو يضحك بطبيعته، وبالفعل كان مضحكا بالفطرة ومسليا، وقد توسمت فيه من خلال حركاته ممثلا كوميديا وتراجيديا "[2]

بعد وفاة زوجة (**علالو**) توقف نشاطه المسرحي وكذالك نشاط فرقته (**زاهية**)، في هذه الأثناء تأسست فرقة (**الهلال الجزائري**) تحت قيادة (**رشيد القسنطيني**) الذي كتب أول مسرحية للفرقة وهي (**العهد الوفي**)، وهي مسرحية تراجيدية من أربعة فصول ألّفها (**قسنطيني**)وعرضت أول مرة في 23من مارس سنة 1927، لكنها فشلت فشلا جماهيريا ،ومني مؤلفها بخيبة أمل كبيرة كادت أن تقضي على أماله المسرحية.[3]

يقول (**علالو**)عن ذلك في مذكراته "صرح رشيد وقال هذا آخر عهد بيني وبين المسرح ،لقد أنتهى المسرح بالنسبة إلي، فقلت له عليك أن تقدم أشياء تعجب الناس وتضحكهم، إنك تحسن إضحاك الجمهور وتسليه فلا تجهد نفسك في البحث عما يبكيه"[4]

[1]. ينظر،بوعلام مباركي لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية ،مجلة حوليات التراث ،العدد6 ،2006،مستغانم

[2] صالح مباركية ،المسرح في الجزائر ،النشأة والرواد والنصوص حتى 1972 م س،ص63.

[3] ينظر ،أحمد بيوض ،المسرح الجزائري م س ص 27

[4] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر،م س ،ص64.

كتب (**علالو**)بعد ذلك مسرحية كوميدية بعنوان (**زواج بوبرمة**) سنة 1929 وحققت هذه المسرحية إقبالا جماهيريا كبيرا، أنتج بعد ذلك العديد من الأعمال المسرحية والغنائية، ويقدر انتاجه بـــ 20 مسرحية و600 أغنية [1]

لقد كان للرواد الأوائل الأثر البالغ على الحركة المسرحية في الجزائر أمثال " **باشطارزي**" الذي كان مطربا ولا سيما الغناء الأندلسي، كان يغني ضمن فرقة " **المطربية** " ثمّ التحق بفرقة " **القسنطيني**" المسرحية وأُسندت إليه أدوارا خاصة بالغناء، و لم يباشر "باش طارزي" التأليف إلّا في سنة 1932، وأشرف على عدة فرق موسيقية ومسرحية كفرقة"**المطربية**"و"**زاهية**"، قدم حوالي20 مسرحية، حيث كان يقوم بالأدوار الرئيسية التي تعتمد على الغناء بالدرجة الأولى والفكاهة، كما كان له نشاطات مسرحية منذ 1919، لكنه لم يرقى إلى المستوى المطلوب حتى سنة 1932، يقول باشتارزي في الجزء الثاني من مذكراته "كانت بدايتنا سنة1919 ،وكان لنا مسرح صغير نقدم فيه مسرحيات باللغة العربية الفصحى، ورغم كون المواضيع كانت جادة إلا أننا لم ننجح في جمع 100 شخص حولنا ،وفي عام 1932 قدمت أول مسرحية لي بالعامية وهي "**البوزريعي في العسكرية**" " [2]

لقد كان يطمح إلى مسرح جاد متطور وإلى التحرر الثقافي، حيث سعى لإيجاد جمهور يتمكن من ترسيخ هويته الثقافية ومحاربة الآفات الاجتماعية وتنمية الجانب الأخلاقي، وتميز مسرحه بالطابع الفكاهي الترفيهي والسياسي التوعوي، بحيث كانت مسرحياته معالجة للأوضاع الاجتماعية التي كان يعيشها الإنسان الجزائري ومساهمة في تنمية الوعي بمخاطر الوجود للمستعمر .

أرتبط المسرح في الجزائر مع بداية الثلاثينيات بالظروف السياسية التي عاشتها الجزائر، خاصة بعد الاحتفال المئوي الذي أقامه المستعمر بمناسبة مرور مئة سنة على احتلال الجزائر، وعبر في هذه الفترة

[1] ينظر ،أحمد بيوض ،المسرح الجزائري،م س ص 28.

1 م ن ،ص32

أكثر من أي وقت مضى بما يعانيه الشعب الجزائري من طرف المجرمين الفرنسيين، خاصة وأن تلك الفترة بدأت تشهد حضور الأحزاب السياسية على الساحة، مما أدى بالمثقف والفنان المسرحي إلى تحمل مسؤوليته الوطنية.

في سنة 1934 كتب **باشطارزي** كومديا موسيقية بعنوان " **فاقو**"عالج فيها الوضع السياسي والاجتماعي السائد، وهي نوع جديد في الطرح، ثم مسرحية " **الخونة**" ولقيت المسرحيتين إقبالا من طرف الجمهور.[1] و شهدت الساحة الثقافية في الفترة الممتدة بين 1934و1939 نشاطا مسرحيا كثيفا على يد الكثير من فنانين تلك الفترة. ففي 1932عرضت كل من "**بوسبسي**"، "**عائشة باند**"، "**المورسطان**"، وبعد سنة واحدة عرضت مسرحيات عديدة منها " **زيد عليه**"، "الله **يسترنا**"، "**بابا الشيخ**"، "**تاخيرلزمان**"، "**لونجا الأندلسية**" وهذا من تأليف "**القسنطيني**"، أما"**باشطارزي**" فقدم بين 1934و1939 العديد من المسرحيات منها:" **فاقو**"، "على النيف"، "**الحاجة حليمة**"، "**زيد عيّط**"، "**الخداعين**".[2]

بالرغم من تباين الموضوعات التي تناولتها المسرحيات التي شهدتها الساحة المسرحية في الجزائر ذلك الوقت، إلاّ أنّها تتسم بخاصية مشتركة تتمثل في طابعها الكوميدي الشعبي الذي تميزت به ، فضلا عن الشكل الكوميدي من حيث النوع والدراجة من حيث وسيلة التعبير، محاولة من كتابها تأسيس هوية المسرح الجزائري من خلال رجوعهم إلى توظيف التراث الشعبي واستعمال اللغة العامية المهذبة، لأنها وسيلة من وسائل جذب الجمهور، والجمهور باعتباره جزء من العرض المسرحي.

ـــ **جمعية علماء المسلمين الجزائريين** : تأسست هذه الجمعية على يد نخبة من العلماء على رأسهم "**عبد الحميد بن باديس**" سنة1931، أتخذت من المسرح وسيلة لتمرير رسائلها الإصلاحية، حيث

2 ينظر إدريس قرقوة الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والأعماق،دار الغرب للنشر،ص 48.

[2] ينظر، أحمد بيوض المسرح الجزائري م س ،46.

شجّعت الكتاب وأعضائها على كتابة المسرحيات لتمثل في مدارس الجمعية في حفلات التخرج ومواسم الأعياد.[1] ومن كتابها" **أحمد توفيق المدني** "*و"**محمد العيد آل خليفة**"و"**أحمد رضا حوحو****.[2]

كما تأسست جمعية "**الشبيبة الإسلامية** "بالمدية، جمعية "**الكوكب**"بالعاصمة سنة1934،جمعيةا"لهلال للثقافة والرياضة "1940، جمعية "**رضا باي**"1941، "الفرقة العصرية للموسيقى والتمثيل "بالعلمة سنة 1943.[3] حيث قدمت هذه الجمعيات عدة عروض مسرحية، وفي هذه الفترة التي انتشرت فيها تلك الجمعيات كان الوعي الجماهيري قد تبلور وتغلغل في أوساطهم، كما أنّ المسرح لم يبق منحصرا في العاصمة فقط، بل امتد الى باقي المدن ،إذ بلغ عدد النصوص المقدمة من النشأة حتى بداية الثورة "100عرض مسرحي"[4]

عرفت الحركة المسرحية في الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية مصاعب جمة فرضها المستعمر من خلال تضييق الخناق عليه ومراقبة الانتاجات المسرحية، لكن ذلك لم يمنع الفنانين المسرحيين من أداء واجبهم اتجاه القضية الوطنية، وكانت أول مسرحية في خضّم الحرب هي مسرحية " **الحاج قاسي مجند**" التي عرضت في 2 نوفمبر 1939، تلتها عدة مسرحيات اجتماعية مثل : " **الشيب والعيب**"لـــ"**جلول باش جراح** "*، التي عرضت في 23من فيفري 1940، وفي سنة 1943أسس "**بصري سليم**" فرقة "عصرية التمثيل والموسيقى "قدمت رواية "آخر ملوك بني سراج".[5]

[1] ينظر،عبد المالك مرتاض،فنون النثر العربي في الجزائر 1954،1932،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر1983،ص200.

* انظر الملحف.

** انظر الملحق.

2 إدريس قرقوة الظاهرة المسرحية في الجزائر ،م س، ص38

[3] ينظر صالح لمباركية،دراسات ونصوص من المسرح الجزائري ،العدد2 نوفمبر 2009 ،ص 7

[4] م ن ص 07.

* انظر الملحق.

[5] ينظرأحمد بيوض، المسرح الجزائري، م س ،ص 57.

أصبحت الحركة المسرحية بعد الحرب العالمية الثانية ذا نشاط واسع النطاق ،كما كانت للقائمين على المسرح فرصة تنظيم مواسم المسرح العربي مما سمح بتطوره وارتفاع عدد المؤلفين ال دين يكتبون باللغة العربية الفصحى أمثال"**مصطفى الطاهر الفضلاء، عبد الرحمن الجيلالي، أحمد رضا حوحو** و **توفيق المدني**".[1] وكانت مواضيع المسرحيات اجتماعية ودينية وتاريخية وسياسية، لكنها في العمق رافضة للاستعمار.

ما يتضح على مسار الحركة المسرحية في هذه الفترة هو تراجع المسرحيات ذات الشكل الكوميدي من حيث الإنتاج، حيث أصبح التأليف أكثر نضج من ذي قبل، وأصبح المسرحيون يكتبون المسرحيات ذات التوجه السياسي التوعوي، "حيث شهدت العاصمة سنة 1946 تأسيس فرقة (**مسرح الغد**) من طرف (**رضا حاج حمو**) ومن مسرحيتها (**الناشئة المهاجرة**) و(**الخنساء**) سنة 1947 (لمحمد **صالح رمضان**) ،و(**المولد**) لـــ (**عبد الرحمن الجيلالي**)*، و(**حنبعل**) لـــ (**احمد توفيق المدني****) [2]

كما تأسست في السنة نفسها فرقة "المسرح العربي" أسسها (**مصطفى كاتب**)*** وقدمت العديد من المسرحيات منها: "البرجوازي **الظريف**"لـ(**موليير**)، ومسرحية "**طارق بن** زياد"لـــ (**سراج أمين**) 1950، وشاركت في مهرجانات الشبيبة الديمقراطية في كل من برلين 1951، بوخارست 1953، موسكو1957، واستقرت في هذه السنة في فرنسا، حيث انظم العديد من أعضائها إلى الفرقة الفنية لجبهة التحرير عند تأسيسها سنة 1958.[3]

---

[1] م ن ص 65.

* انظر الملحق.

** انظر الملحق.

[2] أحمد ابراهيم ،الدراما والفرجة المسرحية،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط2006،1،ص315.

*** انظر الملحف.

[3] مجلة كل العرب ،العدد 27،135 مارس 1985،ص48.

وفي سنة 1949 تأسست فرقة "**الزهر القسنطيني**" قدمت أول عروضها في 12افريل 1950،وهي مسرحية "بين البارح واليوم"، وانبثقت هذه الفرقة من جمعية "أصدقاء وأحباب الفن "، كما اقتبس (**رضا حوحو**) العديد من الأعمال المسرحية العالمية (لموليير)، ومن تلك المسرحيات:"**عنبسة**"، "**بائع الورد**"باللغة العربية الفصحى و"**النائب المحترم**"،"**سي عاشور**"بالعامية.[1]

كما تأسست فرقة "هواة المسرح العربي الجزائري"التي أسسها (**محمد االطاهر فضلاء**) سنة1947، اعتمدت على النصوص المكتوبة باللغة العربية الفصحى، من مسرحياتها:"**دموع الفقراء**" مقتبسة عن مسرحية "**أولاد الفقراء**" ومسرحية "**الصحراء**" المقتبسة عن مسرحية "**الجلاد**" (**ليوسف وهبي**).[2]

بعد طريق طويل شقه الرواد لإرساء هذه الظاهرة الفنية تقليدا فرجويا يحاكي الحياة العامة للمواطن الجزائري أثمر بعد ذلك تميزا في الطرح والأداء على غرار مسرحية " **حنبعل**" لتوفيق المدني، ومسرحية"**بلال بن رباح** " لمحمد العيد آل خليفة "وهي المسرحية الشعرية الأولى في الأدب الجزائري الحديث، وهي أول ظاهرة أدبية لفتت انتباه النقاد الجزائريين". [3]هذه المسرحيات ومثلها الكثير هي مسرحيات تدعو في مجملها إلى الثورة على الاستعمار مهما تعددت أشكاله واختلفت مسافاته الزمنية، هذه القفزة الأدبية الفنية في الطرح هي تبلور للخطاب الإصلاحي الديني الذي كانت تدعو إليه جمعية علماء المسلمين من خلال شعارها " الإسلام ديننا والجزائر وطننا والعربية لغتنا"والخطاب الوطني الذي دعت إليه الحركات الوطنية .

[1] ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، م س، ص 67.

[2] ينظر: محمد الطاهر فضلاء،المسرح تاريخا ونظالا،أفاق وزارة الثقافة،الجزء الاول، ط 1، 2009، ص 64

[3] ابو قاسم سعد الله، دراسات في الادب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،ص61.

حملت هذه المسرحيات خاصة المكتوبة باللغة العربية الفصحى بعض الصفات التي تقترب من المنهج الأرسطي، حيث تناولت مواضيعها نماذج لشخصيات عظيمة في التاريخ القومي الوطني، كما حملت فكرا ثوريا ضد الاستعمار .[1]

خلال هذه المسيرة، تنوعت طبيعة المواضيع بين الاجتماعية والوعظية الدينية وكذا التاريخية في قالب سياسي يخدم القضية الوطنية،فما قدمه الرواد ومن تلاهم من طاقات هذا الوطن من مختلف الأعمار، في هذه المرحلة كان في ظاهره فرجة مسرحية وفي خفائه استقلالا فنيا وفكريا، يصنف في قائمة المقاومة الفكرية والأدبية للشعب الجزائري التي فرضتها الظروف القهرية لعدم توازن القوى بين مستعمر يملك أحدث المعدات والتقنيات الحربية وشعب اعزل لا يملك حتى قوت يومه، لذا كانت الاستجابة لمعطيات التحولات الاجتماعية والسياسية التي فرضتها السلطات الاستعمارية، والمقاومة الفكرية كان عنوانها المسرح.

إنّ المواسم المسرحية التي كانت تحتضنها " **أُوبرا**"العاصمة كانت فرصة لاحتكاك مختلف الفرق المسرحية المحلية والعربية، كما كانت فرصة للاطلاع على مستوى العروض المسرحية بغية الاستفادة منها وتطوير آليات العمل المسرحي، لذا تضاعفت جهود المسرحيين بهدف الوصول إلى أسلوب يتَم اعتماده في إعداد الممثلين إعدادا مسرحيا، فعندما أسس **رضا حوحو** فرقته المسرحية "**مسرح الغد**" كانت مهمتها إعطاء دروس في التعبير الجسدي والإلقاء .

بعد اندلاع الثورة التحريرية المجيدة حرصت الجبهة على دفع القائمين على الثقافة الوطنية الى النظر برؤيا جديدة إلى الواقع، حيث دعت إلى تكوين فرق فنية وأسندت إليها تقديم العروض المسرحية تكون في مستوى الثورة المباركة، لكن الرقابة الشديدة أدت إلى تضييق الخناق على النشاط المسرحي، "فالسلطات الاستعمارية لا تترك فرصة حركة فردية أو جماعية، ظلما أو وشاية إلا وتستثمرها للزج

[1] ينظر: محمد الطاهر فضلاء،المسرح تاريخا ونضالا، المسرح الجزائري م س ، ص11.

بالجزائريين في السجون واعتقالهم أو قتلهم، فغالبية المثقفين والكتاب والمبدعين داخل السجون أو التحقوا بجيش التحرير الوطني تلبية لنداء أول نوفمبر، وغادر البلاد من بقي منهم"[1]

في نوفمبر 1957وجهت الجبهة نداء إلى جميع الفنانين ذو المواهب في الميدان المسرحي سواء كانوا في الجزائر أو في الخارج إلى تكوين فرق مسرحية تكون قادرة على إثبات الشخصية الجزائرية التي لا تربطها بفرنسا أي ارتباط وفي ابريل 1958تأسست الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني وأُسندت إدارتها إلى مصطفى كاتب [2] وفي تونس تبدأ الفرقة نشاطها بأول عرض في شهر أفريل 1958 على خشبة المسرح البلدي في تونس العاصمة بمسرحية "نحو النور"، التي تعرض قوة شاب جزائري فدائي في صفوف الثورة، تعتقله السلطات الاستعمارية، وتسلط عليه أبشع أنواع العذاب وأفضع ألوان الوحشية الاستعمارية لاستنطاقه.[3]

كتب بعدها "عبد الحليم رايس *" مسرحيات " **أبناء القصبة**"و"**دم الأحرار**"و"**الخالدون**"[4] وهي مسرحيات جسّدت وقائع خالدة من كفاح بطولي للشعب الجزائري في المدن والأرياف وفي الجبال وحتى داخل الثكنات العسكرية الفرنسية التي جندت الشباب الجزائري عنوة."لقد أصبحت هي السفير الفني للثورة الجزائرية في دول العالم العربي والغربي، وقد أحرزت هذه المسرحيات نجاحا باهرا في كل الدول التي عرضت فيها"[5]

إنّ الإيمان بالثورة أعطى دفعا كبيرا لكل العاملين بالمسرح إلى التأليف في موضوعات نضالية تصوِّر نضال الشعب الجزائري، وأصبحت الثورة المحور الأساسي الذي التف حوله الكتاب المسرحيين ،وكل

[1] صالح لمباركية،المسرح في الجزائر،دراسة موضوعاتية وفنية،دار الهدى،عين مليلة ،الجزائر،ص9.

[2] ينظر،مخلوف بوكروح،ملامح عن المسرح الجزائري ،مجلة أمال تصدر عن وزارة الثقافة ،ص21.

[3] جروة علاوة وهبي،ملامح المسرح الجزائري،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين2004،ص48.

* انظر الملحق.

[4] بداد عبد الي ،أثر التحولات السياسيةعلى الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد1988م،رسالة ماجيستير،جامعة وهران،2011 2012 ص83.

[5] جروةعلاوة وهبي،ملامح المسرح الجزائري،م س ،ص50.

الأعمال التي أنتجت في هذه الفترة كانت ذات توجه نضالي تعبوي، كانت غايته هي إطّلاع الرأي العام العربي والعالمي بالقضية الجزائرية، وأن هناك شعبا يكافح من أجل استرجاع كرامته وسيادته الوطنية.

يعتبر مسرح الثورة امتدادا لمسيرة الحركة المسرحية في الجزائر وتطورها. يقول عبد الحميد ريس:"إن مسرح الثورة امتدادا لتطور المسرح الجزائري ،ابتداءا من انطلاقته سنة 1926،حيث رسم طريقه إلا وهي الواقعية..."[1]

هذا وتجدر الإشارة إلى أن نشاط المسرح الجزائري المعبر عن الثورة والمتفاعل معها والملتزم بتطلعاتها لم يقتصر فقط على نشاط الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، وإنّما شمل أنشطة أخرى"خاصة تلك المسرحيات التي قدمها الطلبة الجزائريون الذين كانوا يدرسون بجامع الزيتونة بتونس بإشراف الشاعر صالح خرفي، وتلك المسرحيات التي قدمها كاتب ياسين في فرنسا وبلجيكا، إضافة إلى عديد المسرحيات التي أنجزها الثوار الجزائريون وعرضوها في الكثير من السجون والمعتقلات والجبال".[2]

لقد كانت الثورة مصدر الهام هؤلاء وكان حب الوطن والغيرة على مقوماته التاريخية والاجتماعية والدينية المحرض الأساس على انجاز أعمال مسرحية من شأنها أن تشحذ همم الشعب وإنارة عقول الناس من خطر المستعمر وضرورة طرده وأخذ حريته.

لقد واكب المسرح الجزائري فترة اندلاع الثورة التحريرية في سنة 1954 م، لأنها مرحلة مهمة في تاريخ الجزائر وقد أسهم هذا التوجه الجديد في تغيير طريقة عرض وتقديم المواضيع حيث "كان العزوف عن الموضوعات الاجتماعية الهزلية منها والجادة واضحا وأصبحت الثورة المحور الأساسي

[1] أحمد بيوض،المسرح الجزائري ،م س،ص89.

[2] عبد الناصر خلّاف، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد، المسرح في الجزائر، الهيئة العربية للمسرح، ط1، 2012، ص 40.

الذي التف حوله كل الكتاب المسرحيين"[1]، وقد كان هذا التوجه في ظل القمع المتزايد للسلطات الاستعمارية التي ما فتئت تفرض رقابة على جميع الأعمال، إذ عملت على إصدار العديد من القوانين الردعية، بهدف احتواء الوضع الأمني ومن أهم هذه الإجراءات فرض ترخيص قانوني عن كل عرض مسرحي تقوم به الفرق المسرحية، بالإضافة إلى إرسال جواسيس أثناء العروض المسرحية لمراقبة ما يعرض من مواضيع مختلفة .

تميز المسرح الجزائري في هذه الفترة بمجموعة من الخصائص التي ميزته عن باقي الفترات الأخرى، ونستعرضها على النحو التالي:

ـــ التوجه إلى المسرح الثوري لمواكبة الأحداث المختلفة في الجزائر وبالتالي ربط المسرح الجزائري بالثورة.

ـــ مساهمة المسرح الجزائري في نشر الوعي الثوري في أوساط الشعب الجزائري بهدف مساندة الثورة الجزائرية.

ـــ ظهور نخبة من الأدباء الذين جنحوا إلى الكتابة المسرحية على شاكلة" **عبد** الله **ركيبي**" "**أحمد رضا حوحو**" "**أبو العيد دودو** "الذين أبوا إلاّ أن يقوموا بدورهم الوطني وهو نشر الثورة التحريرية بطريقتهم الخاصة والفذة.

ـــ الهجرة الجماعية لكل إطارات المسرح الجزائري من ممثلين ومخرجين إلى مؤلفين وتقنيين إلى خارج الجزائر بسبب اضطهاد السلطات الاستعمارية لهم.[2] ويتواصل تطور المواضيع في المسرح الجزائري عندما عرف المسرح تأميما واستقلالا بذاته وهذا ما سنتعرض إليه في المرحلة الموالية التي تمثل مرحلة التأصيل.

[1] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر،م س،ص37

[2] محمد مصايف :النثر الجزائري الحديث، ص103

كان التوجه المسرحي في الجزائر قبل اندلاع الثورة التحريرية ذا توجه إصلاحي، حيث كان الرواد ومن بعدهم أصحاب الجمعيات الفنية يختارون نصوصهم وفق أهداف مسطرة، تمثلت في توعية الشعب وإصلاح حاله، فحاربوا الآفات الاجتماعية المنتشرة والدخيلة على المجتمع الجزائري الإسلامي مثل:إدمان الكحول والبخل، كما عرضت مسرحيات تاريخية تمجد الأبطال المسلمين مثل:مسرحية طارق بن زياد"فمن الملاحظ أنّ النصوص المسرحية في هذه الفترة يغلب عليها الطابع الإصلاحي، ويشمل هذا التوجه المسرحيات التاريخية والدينية والاجتماعية "[1] كان هدفهم هو إيقاظ الحس القومي العربي الإسلامي عند الشعب وشحذ روح المقاومة في وجه المستعمر، فكان إحياء البطولات العربية الإسلامية سبيلا للاقتداء بالسلف في شحذ هممهم ودفعهم إلى الثورة.

لقد عرضت العديد من المسرحيات التي تطرح القضايا الاجتماعية بأسلوب ساخر ،نالت إعجاب الجماهير ،مثل :مسرحيات " **ناكر الجميل**"، "**علاش رانيك تالف**"،"**الكيلو**"،"**شكشوك**"[2]، كما أنّ المسرحيات الاجتماعية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية كانت أكثر نضجا وتطورا سواء من الناحية الأسلوبية أو الشكلية وحتى اللغوية، فتلك المسرحيات تميزت بالأسلوب الأدبي الراقي وباللغة العربية الفصحى التي تفهم في جميع أنحاء الجزائر و الأقطار العربية .

لقد حاول المستعمر قطع الصلة بين الجزائريين وتاريخهم، مما جعل رجال الإصلاح يحيون تاريخ الجزائر القديم ببعثه وإحيائه في كتابات مسرحية وكذا تاريخ الأمة العربية الإسلامية، والكتابة في التاريخ تستوجب دراسة معمقة مع الوعي التام لمجريات التاريخ والأحداث، وأول من كتب في مثل هذه المواضيع أحمد توفيق المدني في مسرحية " **حنبعل**" التي قدمتها فرقة هواة المسرح العربي، كما قدمت عدة مسرحيات تاريخية مثل:" **الصحراء**" ليوسف وهبي، "**يوغرطة**"لعبد الرحمن ماضوي، وهذا نظرا

[1] نصر الدين صبيان ،اتجاهات المسرح العربي في الجزائر ،ص 102.

1 صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر،م س،ص99.

للتاريخ الإسلامي الحافل بالبطولات والمواقف الإنسانية، مما جعل الكثير من الكتاب الجزائريين يعودون إليه، وكان لجمعية العلماء المسلمين الفضل في نشر مثل هذه المسرحيات في إطار المدارس والمؤسسات التعليمية التي كانت تشرف عليها، وكانت العروض يمثّلها تلاميذ المدارس لإحياء مناسبات دينية، ومن هذه المسرحيات "**الخنساء**"، "**بلال** بن **رباح**"، "هارون **الراشيد**"، "**المولد**"[1]

بعد اندلاع الثورة التحريرية أصبح المسرحيين الجزائريين أمام تحد آخر، وهو العمل على إبراز الثورة بأعمال فنية يكون المنطلق فيها الكفاح ومقاومة الاستعمار، لذا أصبحت الثورة المحور الأساسي الذي ألتف حوله كل الكتاب، حيث كانت كل الإهمال التي ألفها في هذه الفترة ذات توجه نضالي ،والهدف هو نشر الوعي بين الأهالي والدعوة إلى حماية الثورة وطرح القضية الوطنية وكشفها أمام الرأي العام.مثل: "**أبناء القصبة** "، "**دم الأحرار**"[2] لأن المسرح كان قد اصطبغ باللون الثوري التحرري هدفه توعية الشعب ونشر مبادئ الثورة وأهدافها.

إذا كان المسرح الأوروبي يرتكز على تصوير الوقائع وعرضها على الجمهور بأساليب مختلفة، منها ما هو تراجيدي وما هو كوميدي وما هو ساخر هزلي، فإن المسرح الجزائري كان يعتمد عل أسلوبين: "الأسلوب الشعبي الدارج الذي اهتم بالآفات الاجتماعية كالخمر والرشوة وغيرها ، والأسلوب الفصيح الذي اتخذه المسرح أداة للتوجيه والتعليم والدعوة إلى النضال "[3]

لقد كان المسرح أثناء الثورة مسرحا مناضلا وسفير الجزائر في الخارج حيث سعى إلى كسب المزيد من التأييد السياسي للقضية الجزائرية في العديد من الدول ،وذلك بتوضيح الصورة العامة لما يحدث في الجزائر من كفاح الشعب الجزائري من أجل هويته واستقلاله .

[1] أحمد بيوض المسرح الجزائري،م س،ص75.

[2] إدريس قرقوة،الظاهرة المسرحية في الجزائر،م س،ص77.

[3] صالح لمباركيه،المسرح في الجزائر،م س،ص 100.

إن ترسيخ المسرح قام أساسا على قاعدة الارتباط بالجمهور وبتقاليده الثقافية، فإلى الجمهور بالدرجة الأولى يعود الدور الأهم في بناء فضاء التعبير المسرحي وفرض نمط مسرحي ،يقول " **علالو**"في هذا الشأن "كان المسرح الكوميدي هو الذي بلائمنا، كما أنّ الجمهور كان يفضله..."[1] خاصة إذا نظرنا إلى التجربة التي كانت **لرشيد القسنطيني** وهي محاولته الخروج عن الشكل الكوميدي في مسرحية"**العهد الوفي**"التي فشلت جماهيريا .

لقد تميز الشكل المسرحي في الجزائر باعتماده على اللغة الدارجة وتوظيفه للتقاليد الشعبية، وغلب على عروضه الطابع الكوميدي، فالمسرح منذ نشأته وتأسيسه تبيّن في شكله ومحتواه قضية البحث عن الذات الجزائرية، وضمن إطار البحث عن الذات الجزائرية احتل التراث مكانة بارزة في المسرح الجزائري، فكان مسرحا يستعير الشكل التقليدي للمسرح كإطار للعرض، لكنه يطعم هذا الشكل لعناصر الفرجة الشعبية، حيث اتضح للرواد و منذ تجربة الإرهاصات الأولى أنّ المسرح موجود في الجمهور، به ينهض وإليه يتوجه الخطاب "فهو يشترك في العرض المسرحي، ويعد طرفا أساسيا في اللعبة المسرحية المقترحة، وهو ما يستوجب البحث عن موقف للمتفرج إزاء العرض، وكذا الطريقة التي يستعملها في قراءة المعلومات الواردة في المنصة بهدف الربط بين المؤسسة المسرحية وجمهورها".[2]

لقد ارتبط المسرح الجزائري بفضاء العرض، فكان مسرحا يتبنى سلطة الجمهور ويلبي احتياجاته واهتماماته وذوقه، فهو مسرح متأثر بالمذهب الواقعي من حيث اختيار الموضوعات القريبة من مزاج الجمهور، وجعل العقدة بسيطة والاكتفاء بالحوار الخالي من التنميق .

أمّا شكل النص فقد اعتمد على تقنية مسرحية كلاسيكية، وهي تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، وفي العرض تشكل الخشبة"إطار أشبه بإطار الصورة، يضم داخله منظرا مسرحيا مشابها للواقع

[1] الشريف الأدرع،بريخت والمسرح الجزائري،مقامات للنشر والتوزيع ،ص 19

1 التلقي والمشاهدة في المسرح، مطبعة مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر 2004، ص43.

بديكوراته وتفاصيله من نوافذ وأبواب وستائر وأثاث..."[1]ففي فضاء هذه اللعبة كان المسرح الجزائري يمسرح التراث ويعرض الذات الجزائرية مدافعا عن وجودها، وكان الجمهور يتحسس هذا الوجود ،فيتوحد مع الخشبة، لأنه يرى في مرآها ماضيه وحاضره ومستقبله، يعلق "**علالو**"على طبيعة الأعمال المسرحية التي كان يقدمها المسرحيون بأنّ"المسرح في بداياته كان مرحلة من مراحل اليقظة الوطنية في ذلك الوقت، فلم تكن المسرحيات المسلية التي اقتبسناها من حكايات " **ألف ليلة** وليلة" تسلي فقط جمهورنا، ولكن تذكر مواطنينا بعظمة وسمو الأمة العربية، في هذه الحقبة كان الاستعمار متسلطا متجبرا ودمويا، لذلك استلهمنا حذق "**ألف ليلة وليلة**" الشهيرة التي استطاعت بفضل حكاياها الفاتنة أن تبلغ غايتها بالفعل " [2]، وتجدر الإشارة إلى أن رواد المسرح الجزائري لم يكونوا متخصصين أو متخرجين من أكاديميات الفن الدرامي ،بل كانوا فقط من هواة المسرح ذوي موهبة فطرية وثقافة عامة وشعور وطني ودوافع نضالية مكنتهم من الامتثال لقضايا الأمة وصوت المجتمع، "لذا فصناعتهم المسرحية لم تكن مقيّدة بالحرفية المذهبية أو بنمطية شكل العلبة، بل كانت لديهم بصمات جزائرية شعبية فيما قدموه من عروض، فكان مسرحا واقعيا شعبيا متشبعا بقيّم النضال والمقاومة"[3]

انطبع المسرح الجزائري منذ انطلاقته على يد الرواد "**علالو**"، "**باشطارزي**"، "**قسنطيني**"بالطابع الشعبي .وفي تعريفه للمسرح الشعبي يرى عبد الكريم برشيد"أنه مسرح يجد فيه شيئين على الأقل :النزول إلى الطبقات الشعبية ومخاطبتها بلغتها اليومية"[4]

فمن سمات العرض الشعبي أنّه يتميّز بعدة خصائص أهمها:

[1] حسين كمال الدين، المسرح التعليمي، المصطلح والتطبيق، ط1، الدار المصرية اللبنانية 2005، ص 60.

[2] مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة المصادر،العدد8، ماي 2003،ص122.

[3] أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري،م س،ص 40.

[4] أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري،م س ص41.

ـــ أنّه ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة ،لذلك فقد لبى منذ البداية مطالب الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية .

ـــ أنّه مسرح ارتبط بالغناء والفكاهة وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وإرضاء ذوق الجمهور.

ـــ أنّه مسرح شعبي غير مثقف بقي بعيدا عن رجال الأدب .

ـــ إنّ الممثلين أنفسهم هم أظطلعوا بمهمة الكتابة وإعداد النص المسرحي، وكان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين ثمّ تجري في وقت لاحق، لذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض.[1]

يمكن القول أنّ المسرح الجزائري بحكم ظروف نشأته وارتباطه الوثيق بالمقاومة الوطنية قد توجه نحو توظيف التراث في سبيل تحقيق عدة غايات هي:

ـــ إحياء الشخصية القومية التي حاول الاستعمار طمسها.

ـــ جلب المتفرجين والتأثير عليهم باستغلال ما يكتسيه التراث من حضور حي في وجدان الأمة.

ـــ الفخر بالماضي المجيد تعويضا عن ضعْف الأمة في حاضرها آنذاك بسبب طغيان الاستعمار عليها.

لقد نشأ المسرح الجزائري في ظل الحركة الوطنية التي وجدت في فن المسرح سلاحا ثقافيا لمواجهة الاستعمار ،كما أنّ المسرحيين الرواد وجدوا في فن المسرح طريق لتحقيق طموحاتهم الفنية من خلال توظيف التراث في المسرح الذي ساعد المسرحيين على غرس هذا الفن في التربة الثقافية الجزائرية.

[1] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت 1999، ص544.

في الفترة التي انتشرت فيها الجمعيات وأخذ الوعي الوطني يتبلور ويتغلغل في أوساط الجماهير، لم يبق المسرح منحصرا على الجزائر العاصمة بل امتدّ إلى باقي المدن الجزائرية الأخرى، وقد ساهمت في ذلك جمعيات ونواد أخرى على غرار جمعية إخوان الأدب بوهران، ونادي السعادة بتلمسان. وغيرهما كثير ممّن دفع بالنهضة المسرحية في الجزائر حتى، فاقت العروض المقدّمة من النشأة إلى بداية الثورة مائة عرض مسرحي. كما هو مبيَن في الجدول الآتي:

عنوان المسرحية	اسم المؤلف/ الجمعية	اسم المخرج/ الجمعية	التاريخ
براد السم	البركانية	البركانية	1913
مقتل الحسين	البركانية	البركانية	1913
يعقوب اليهودي	البركانية	البركانية	1914
الشفاء بعد العناء	الطاهر علي الشريف	/	1921
في سبيل الوطن	رضا محمد المنصالي	رضا محمد المنصالي	1922
خديعة الغرام	الطاهر علي الشريف	/	1923
فتح الأندلس	سليم النقّاش	رضا محمد المنصالي	1923
البدوي	الطاهر علي الشريف	الطاهر علي الشريف	1924
جحا	علي سلال	علي سلال	1926
زواج بوعقلين	علي سلال	علي سلال	1926
أبو الحسن المغفّل	علي سلال	علي سلال	1927
العالم بالخطأ	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1927
العهد الوفي	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1927

زواج بوبرمة	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1928
الصياد والعفريت	علي سلال	علي سلال	1928
بابا قدور الطماع	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1929
طارق بن زياد	شباح المكي	شباح المكي	1930
عنتر الحشايشي	علي سلال	علي سلال	1930
ثقبة في الأرض	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1931
حلاق غرناطة	علي سلال	علي سلال	1931
الخليفة والصياد	علي سلال	علي سلال	1931
شد روحك	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1931
بوسبسي	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1932
تشرطش	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1932
جحا المعتد	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1932
عائشة وباندو	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1932
بابا الشيخ	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1933
المورسطان	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1933
الهمّاز	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1933
البوزريعي في العسكر	لويس شابروت	محي الدين باشطارزي	1934
خذني بالسيف	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1934
على النيف	لويس شابروت	محي الدين باشطارزي	1934
فاقو	لويس شابروت	محي الدين باشطارزي	1934

نقابة للبطّالين	لويس شابروت	محي الدين باشطارزي	1934
بني وي وي	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1935
الحاجة حليمة	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1935
شد مليح	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1935
عاقبة الصغير	محمد رضا المنصالي	محمد رضا المنصالي	1935
غفران الأمير	محمد محبوب اسطانبولي	محمد محبوب اسطانبولي	1935
نقابة العاطلين	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1935
بعد السكرة	جورج هيرتز	محي الدين باشطارزي	1936
حب النساء	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1936
زواج بالهاتف	جورج هيرتز	محي الدين باشطارزي	1936
مصائب الفقير	موسى حدّاوي	موسى حدّاوي	1936
ياحسراه عليك	رشيد قسنطيني	رشيد قسنطيني	1936
الخدّاعين	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1937
دولة النساء	لويس شابرو	محي الدين باشطارزي	1937
الزوجين	موسى حدّاوي	موسى حدّاوي	1937
علاش	محمد ولد الشيخ	محي الدين باشطارزي	1937
الهروال	محمد ولد الشيخ	محمد ولد الشيخ	1937
أش قالو	رشيد قسنطيني	رشيد قسنطيني	1938
زاهر بالسيف	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1938

زيد عيط	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1938
الطبيب الصقلي	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1938
الكذابين	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1938
بوتشاتشانة	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1939
الحاج قاسي محمد	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1939
سعداء بالحب	زروق محمد واضح	زروق محمد واضح	1939
العاشق الغريب	موسى حدّاوي	موسى حدّاوي	1939
قد ما تجرى	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1939
قف يا متهم	شاوي عبد الواحد	شاوي عبد الواحد	1939
ما ينفع غير الصح	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1939
هي ولاّ أنا	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1939
آه يا لمال	محمد حطاب	محمد حطاب	1940
الدكتور علال	محمد التوري	محمد التوري	1940
ذياب بن غانم	موسى حداوي	موسى حداوي	1940
سليمان ألوك	موليير	محي الدين باشطارزي	1940
الشباب السكير	عبد الحميد عبابسة	عبد الحميد عبابسة	1940
الشيب والعيب	جلول باش جراح	جلول باش جراح	1940
الصداقة	رضا باي	رضا باي	1940
في القهوة	محمد التوري	محمد التوري	1940
الكيلو	محمد التوري	محمد التوري	1940

مرونة	أحمد لكحل	احمد لكحل	1940
المشحاح	موليير	محي الدين باشطارزي	1940
الهبال	رشيد قسنطيني	رشيد قسنطيني	1940
الهمج	موسى حداوي	موسى حدتوي	1940
واش رايك تلف	محمد التوري	محمد التوري	1940
يا سعدي	محمد التوري	محمد التوري	1940
الأغنياء الجدد	موليير	محي الدين باشطارزي	1941
الراقد	رشيد قسنطيني	رشيد قسنطيني	1941
عائشة أم الزبايل	رشيد قسنطيني	رشيد قسنطيني	1941
الشرف	موليير	محي الدين باشطارزي	1942
قاسي قويدر	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1942
مجنون الشاطئ	موسى حداوي	موسى حداوي	1942
آخر ملوك بني سراج	شاتوبريان	سليم بصري	1943
آخر ملوك بني سراج	شاتوبريان	سليم بصري	1943
المكار	محمد حطاب	باش جرّاح	1943
آخر وداع	جماعي	جماعي	1945
سي بوزيان	محمد حطاب	محي الدين باشطارزي	1945
شكشوك	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1945
ولد الليل	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1945
آش صرافي الليلة	محمد بادي	مصطفى بديع	1946

أبو الحسن التميمي	أحمد رضا حوحو	احمد رضا حوحو	1947
خالد الجزائري	محمد ولد الشيخ	محمد ولد الشيخ	1947
الخنساء	محمد الصالح رمضان	محمد الصالح رمضان	1947
عمر على الصح	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1947
المجرم(طرطوف)	موليير	محمد واضح	1947
الملك الضائع	شاتوبريان	مصطفى كاتب	1947
المنصورة	إيمانويل روبلس	محمد فراح	1947
الناشئة المهاجرة	محمد الصالح رمضان	محمد الصالح رمضان	1947
أذان الفجر	احمد عامر	احمد عامر	1948
الفلوس	محمد التوري	محمد التوري	1948
قايد النسا	ب. رحال	محي الدين باشطارزي	1948
نكار الخير	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1948
سلاك الواحلين	نور الدين بن محمود	محي الدين باشطارزي	1950
ابن كماو	جلول باش جراح	جلول باش جراح	1950
راضي الذيب	علي ويرش	علي ويرش	1950
ليلى بنت الكرامة	محمد الطاهر فضلاء	محمد الطاهر فضلاء	1951
زيط معيط نقاز الحيط	محمد التوري	محمد التوري	1951
الجان المجنون	رضا فلاكي	رضا فلاكي	1951
محال	محمد أونيش	محمد أونيش	1951
دموع اليتيم	محمد الطاهر فضلاء	محمد الطاهر فضلاء	1951

البركة	محمد فراح	محمد التوري	1951
اجبد يماهم	بودية مرسلي	بودية مرسلي	1951
بابا الحاج فالكانتينا	بن تومي محمد	بن تومي محمد	1951
الأمير والبدوي	بن تومي محمد	بن تومي محمد	1951
بدوي في المدينة	بودية مرسلي	بودية مرسلي	1951
أبناء الصحراء	يوسف وهبي	محمد الطاهر فضلاء	1951
كيد النساء	شباح المكي	شباح المكي	1952
إبليس	نصر الدين العاصمي	نصر الدين العاصمي	1952
سي عاشور	محمد رضا حوحو	محمد رضا حوحو	1952
فاطمة المقرونة	محمد فلاكي	محمد أونيش	1952
أنتيقون	سوفوكليس	أحمد سفطي	1952
الغد السعيد	رضا فلاكي	رضا فلاكي	1952
آه يا الخير	عبد القادر غالي	عبد القادر غالي	1952
قلب من حديد	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1953
عمّي بوشحيلة	عن موليير	رضا فلاكي	1953
بربروس	احمد سفطي	احمد سفطي	1953
هملت	شكسبير	قدور فتال	1953
الآغا مزغيش	محمد بوشكير	محمد بوشكير	1953
تحية الأخوة	بودية مرسلي	بودية مرسلي	1953
بوناقة	عفان	محي الدين باشطارزي	1953

بطل قريش	محمد الطاهر فضلاء	محمد الطاهر فضلاء	1953
الثري الجديد	باش جراح	محي الدين باشطارزي	1953
سيدي الحاج	عبد الحليم رايس	مصطفى قزدرلي	1953
الفرقعة	خول رمان	عبد الحميد بن هالة	1953
بوكريشة	محمد التوري	محمد التوري	1953
مراد الوحيد	عبد الحليم رايس	عبد الحليم رايس	1953
بوحدبة	محمد التوري	محمد التوري	1953
الكاهنة	عبد الله ناقلي	عبد الله ناقلي	1953
أكاذيب	محمد الواضح	محمد الواضح	1953
الواجب	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1953
الميليونيرات الثلاث	جماعي	جماعي	1953
كفاش	محمد ونيش	محمد ونيش	1953
آه على المنافقين	محمد ونيش	محمد ونيش	1953
سيدي بورطال	عبد القادر غالي	عبد القادر غالي	1953
عنتر وعبلة	قدور فتال	قدور فتال	1954
رسبوتين	/	محمد الطاهر فضلاء	1954
مزارين	عبد الحليم رايس	عبد الحليم رايس	1954
القاضي عياد	محمد ونيش	محمد ونيش	1954
الكابران عطية	ابراهيم عطية	ابراهيم آدم	1954
هذه هي الدنيا	عبد الحليم رايس	عبد الحليم رايس	1954

عدو الشعب	هنري إبسن	محمد التوري	1954
أنا وأنت	بشير رحال	بشير رحال	1954
دون جوان	موليير	محمد بلحلفاوي	1954
أنا هي أنت	علي وريش	علي وريش	1954
دولة النساء	مصطفى كشكول	مصطفى كشكول	1954
سيدي المقدم	علي وريش	علي وريش	1955
أبو عزيمة الكيماوي	بان جونسن	محي الدين باشطارزي	1955

من خلال هذا الجدول[1]، يتبين ما يلي :

-التزايد الكمي للعروض المسرحية، وظهور أسماء جديدة في المسرح من كتّاب ومخرجين، سنة بعد سنة. ومن هذا المنطلق، يبدو أنّ الفشل الذي لاقته المسرحيات التي سبقت مسرحية "جحا" في استقطاب الجمهور، لم تكن أسبابه صعوبة اللغة، إذا ما اعتبرت هذه الأخيرة، عنصرا من عناصر بناء المسرحية وليست المسرحية كلها. بل تعود الأسباب حسب رأي الباحث، إلى طبيعة المواضيع المطروحة، إذ أنّ قيم الواجب الوطني لم تكن قد تبلورت لدى عوام الشعب الجزائري ، لصياغتها في صور مقاومة فكرية أو فنية، خصوصا أنّ آخر الثورات وقتئذ قضى عليها الاستعمار الفرنسي في 1911. والأثر النفسي الذي تركه فشل مقاومة أولاد سيد الشيخ على كافة الجزائريين . حيث ولّد لديهم الإحساس بالضعف، واستحالة مواجهة فرنسا التي عمّقت هذا الشعور، وأخذت تمكّن لجبروتها بالبناء والتعمير واستغلال الجزائري في ذلك يدا عاملة رخيصة. ومن هنا أصبح الجزائري مهموما بتأمين قوت عياله اليومي، في ظلّ عوز شديد ، فرضه الاستعمار واقعا حتميّا ، لا يمكن الخروج منه.

[1] الجدول مقتبس عن نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، م س ص. ص 112-120

ففي مثل هذه الظروف، يبقى الترويح عن النفس بالفكاهة يجد سبيله إلى الناس. ومسرحية جحا جاءت في هذا القالب، فكان لها القدرة على استقطاب الجماهير بشكل واسع.

-تغير في طبيعة المواضيع من خلال بعض المسرحيات على غرار "**فاقوا**" و"**على النيف**" "بني **وي وي**" و"**الخدّاعين**" وهي مسرحيات تكشف سلبيات التعاون مع الاستعمار وشجبه لدى خاصة الجزائريين وعوامهم. وهو ما يفسر ميلاد الحس الفني الذي تغذيه الظروف الاجتماعية والسياسية في ظل واقع استعماري مرفوض، خصوصا بعد بلوغ الخطاب الإيديولوجي الاستعماري قمّته بتحويل الجزائر جزءا لا يتجزّأ عن فرنسا، من خلال الاحتفال المئوي لاحتلال الجزائر. لكن هذا النوع من المواضيع ، سرعان ما يزول على إثر صدور قرار من الإدارة الفرنسية في 1934/03/19 القاضي بتشكيل " لجنة رقابة على النصوص العربية"[1] وهو ما يرجع المسرحيين الجزائريين إلى العودة للمواضيع ذات الطابع الاجتماعي، والتي تتلخص في محاربة الآفات التي عمل المستعمر على تكريسها في أوساط الجزائريين. وهي مواضيع أيضا تصنّف في خانة المقاومة للمشروع الاستعماري الفرنسي.

[1] Bachetarzi, Mahieddine. Mémoires 1947-1951, Tome II, ENAL, Alger, 1984, P464

الفصل الثاني: راهنية التمثيل المسرحي في الجزائر

1- واقع الحركة المسرحية في الجزائر بعد الإستقلال

أ- التوجه المسرحي

ب- الإقتباس في المسرح الجزائري

2- التمثيل في المسرح الشعبي –توظيف التراث في المسرح الجزائري

أ- تمهيد

ب- تعريف الحلقة

ج- تعريف المداح

د- تعريف القوال

ه- استلهام التراث عند كاكي مابين التقنية البرشتية و التراث

3- تجربة عبد القادر علولة في توظيف التراث

1- واقع الحركة المسرحية في الجزائر بعد الاستقلال:

كانت انطلاقة المسرح الجزائري بعد الاستقلال ثرية للغاية بفضل جهود ومساهمات العديد من رجال المسرح، حيث كانت تضم فرقة المسرح الوطني الجزائري "45 عضوا بعضهم كان ينتمي لفرقة المسرح العربي التي كان يديرها " **باشطارزي**" والبعض الآخر كان ينتمي للفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني التي كان يديرها " **مصطفى كاتب** "، حيث أفتتح المسرح الوطني موسمه المسرحي الأول بمسرحية من إنتاج الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني وهي: "**أبناء القصبة** " **لعبد الحليم رايس** وإخراج **مصطفى كاتب**، وذلك في 4أفريل 1963[1]

إنّ الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في ظل الاحتلال التي لم تكن تسمح بظهور نشاط مسرحي، وكذلك الرقابة المفروضة على الفنان وإبداعه،كما أن الجزائر عرفت المسرح على يد مسرحيين هواة "لكن رغم ذلك أستطاع هؤلاء الهواة أن يقدموا أعمالا مسرحية نابعة من الواقع الجزائري بمختلف مظاهره، أما الاقتباس فكان على مستوى الشكل في استعارة القوالب المسرحية [2]، وجاءت مسرحيات هذه الفترة جامعة بين التأليف المحلي والاقتباس والجزأرة، وذلك لسد حاجة مؤسسة المسرح الوطني، خاصة وأنّها المؤسسة الرسمية الوحيدة التي كانت موجودة والتي تعطي دفعا لسير الحركة المسرحية في الجزائر.

تعتبر مسرحية "**أبناء القصبة** "التي افتتح بها المسرح الوطني موسمه الانطلاقة الثورية للمسرح الجزائري لما بعد الاستقلال، حيث قدم عدة أعمال ثورية منها ما كتب خلال الثورة مثل مسرحية السالفة الذكر، ومسرحيات أخرى كتبت بعد الاستقلال تستعيد الأحداث وإعادة كتابة التاريخ، كما كتبت مسرحيات تطرقت إلى قضية التحرر في إفريقيا مثل مسرحية " **إفريقيا قبل عام واحد** "**لعبد**

[1] ينظر أحمد بيوض،المسرح الجزائري ،م س،ص97.

[2] مخلوف بوكروح ،المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومضامينه،ص 14.

القادر ولد عبد الرحمن المدعو كاكي"* والتمييز العنصري في مسرحية " **الكلاب** "لتوبي مريلان التي اقتبسها عنه "**الحاج عمر**"**.[1] أما أحمد عياد المعروف **برويشد** قدم سنة 1966مسرحية "**الغولة**"[2]، التي تناولت قضية البيروقراطية المتفشية في المؤسسات الإدارية والاقتصادية وعلى رأسها قطاع التسيير، يقول ب **اشطارزي** في هذا الصدد: "لقد كان لي الحظ في مشاهدة مسرحيتي"حسان طيرو"و"**الغولة**"[3]، حيث تطرح المسرحية الأولى موضوع الثورة المسلحة بطريقته الفنية الخاصة، حيث عالجها بطريقة هزلية رغم جدية الموضوع، كما تصور لنا مكانة المرأة في الثورة ودورها فيها إلى جانب الرجل، أما مسرحية البوابون فتعرض نماذج مختلفة في المجتمع، فهي عبارة عن مجموعة من المواقف التمثيلية القصيرة التي تبرز مشاكل الناس البسطاء أصحاب المهن الهامشية، ومن أهم المسرحيات المكتوبة غداة الاستقلال والتي عرضها المسرح الوطني هي" **احمرار الفجر**"**لآسيا جبار** والتي أخرجها **مصطفى كاتب** سنة 1964"[4]، وفيها تعرض المؤلفة جانبا من مشاركة الشعب الجزائري في الثورة من خلال عائلة جزائرية، وتكشف المسرحية عن أيمان الشعب بالثورة واحتضانه لها، أما نصوص **كاتب ياسين** فتطرقت لعدة قضايا مثل:الديمقراطية والحرية والإصلاح الزراعي، تميزت مسرحياته بالطابع الإنساني والبعد العالمي الذي يميز مسرحياته وتوظيفه لعناصر مسرحية عالمية مثل:"**الجوقة في مسرحية "الجثة المطوقة**" وتوثيق وتسجيل الأحداث التاريخية في مسرحية " **الرجل صاحب النعل المطاط** " فالمواقف والأحداث والشخصيات المستلهمة من مأساة الجزائر التي تشكل إحدى الخصائص الفنية لأعماله، ونجد كذلك مسرحيات **عبد القادر السفيري** ، **محمد التوري** ، **باشطارزي** التي تصور الواقع الاجتماعي وتعرض جوانب أخلاقية ونفسية نابعة من ذات الإنسان

* انظر الملحق.

** انظر الملحق.

[1] ينظر أحمد بيوض ،المسرح الجزائري ،م س،ص 98.

[2] مخلوف بوكروح ،ملامح عن المسرح الجزائري،م س ،ص29.

[3] ن م،ص 30.

[4] أحمد بيوض،المسرح الجزائري ،م س،ص 101.

كالبخل والانانية والحب والوفاء "[1] نلاحظ أن إنتاجات المسرح في الجزائر عقب الاستقلال واصل على نفس الخط وهو خط المقاومة الممجد للأعمال البطولية للشعب الجزائري ،منتقلا كذلك إلى الترفيه تارة والتوجيه والتنبيه من الآفات الاجتماعية التي تعرقل عجلة النمو على غرار البيروقراطية تارة أخرى .

أ- التوجه المسرحي في الجزائر بعد الاستقلال:

واكب المسرح الجزائري جل التيارات و التجارب المسرحية العالمية، وكان التأثر الأكبر بالمسرح البريختي، و لعل سمة الثورية التي يتسم بها المسرح الملحمي هي التي جعلت المسرحيين الجزائريين الحاملين لقيم الثورية يجدون ضالتهم فيه. **يقول مصطفى كاتب** " إن بريخت المسمى شكسبير القرن العشرين يهمنا و سيحتل لمرحلة طويلة خشاباتنا بمسرحياته القيمة".[2]

حاول المهتمين بالمسرح بعد الاستقلال التعبير عن ذلك التحول الاجتماعي من جميع النواحي برؤية جديدة، تمثلت في بالعودة إلى التراث الشعبي الزاخر بالأشكال التي يمكن أن تؤثر في الجماهير، هذا التراث الشعبي القريب من أحاسيس و مشاعر المجمع الجزائري "بحيث أن ذلك التراث يسعى إلى إيجاد الأشكال و المضامين المناسبة للوصول إلى قلوب الجماهير"[3]

لقد سارت أغلب مسرحيات هذه الفترة في نمط موضوعاتي موحد، و هو الدعاية لقدسية الثورة التحريرية " .. وسيبقى سلاحا لخدمة الشعب، بحيث يكون المسرح معبرا عن الواقع الثوري في إطار الواقعية التي تبني المستقبل.."[4]

[1] مخلوف بوكروح ,دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومضامينها،ص 16.
[2] الشريف الأدرع – بريخت و المسرح الجزائري مقامات للنشر و التوزيع ص 36
[3] نصرالدين صبيان – اتجاهات المسرح العربي في الجزائ- رسالة ماجستير ص 306
[4] مخلوف بوكروح – ملامح عن المسرح الجزائري م س ص 25

وحتى لا يجري المسرح الجزائري في فلك الثقافة الغربية سواء على مستوى الشكل أو المضمون، سارعت نخبة من المثقفين المبدعين، الى تجريب مختلف الأشكال التراثية الأدبية و الشعبية، و من هؤلاء المسرحيين نجد **ولد عبد الرحمن كاكي** في تجربته المسرحية من خلال مؤلفاته المسرحية مثل: "**القراب و الصالحين**" و "**ديوان القاراقوز**"، و في الكثير من اللوحات الفنية و المشاهد من مسرحياته، بإدخال ودمج القوال او المداح في العرض المسرحي، و تبعه بعد ذلك **عبد القادر علولة*** في استلهام الحلقة، و هدفهما كان خلق نوع مسرحي بشكل جديد يختلف عن المسرح ذو الطابع الارسطي.

إن اتّباع منهج جديد في المسرح كفن يتطلب الدراسة و البحث و هذا الأمر كان أمرا مستحيلا زمن الاحتلال، أما بعد الاستقلال فقد شغل الكثير بالبحث في الفن المسرحي، و استنباط قواعد و أشكال تناسب البيئة الجزائرية.

إن الفترة التي أعقبت الاستقلال كانت عبارة عن نهضة فكرية و ثقافية حيث تم خلالها إدراج المسرح كمنظومة تنموية لما لها من دور في تخليص الثقافة الجزائرية من التبعية خاصة الثقافة الغربية، مما جعل نخبة من المثقفين و المبدعين في توجيه المسار المسرحي في الجزائر و تفاعلت الجهود الفنية المسرحية من طرف تلك النخبة من خلال تجريبها لمختلف الأشكال التراثية الأدبية و الشعبية و ذلك قصد توكيد خصوصيتها الفنية، حيث يتبين أن القائمين عل المسرح تلك الفترة كانوا حريصين على سير المسرح باتجاه مسار محدد الأهداف مسبقا وهي الرجوع إلى التراث الشعبي وتوظيفه في المسرح، مع التزام يوفق بين المسرح والمجتمع ويطرح قضايا الجماهير الكادحة نظرا لانسجام مصالح هؤلاء مع مصالح التطور والتقدم في العالم، فالمسرح كان بمثابة الوسيلة المثلى للتعبير عن ظروف الشعب ومدى وعيه بمجرى الحياة.ومما لاشك فيه هو أن المرحلة المسرحية التي أعقبت الاستقلال كانت على صلة وثيقة

* انظر الملحق.

بالحياة السياسية، كما تحتوي على بعض عناصر أو مبادئ من نظرية التطور الثقافي الاشتراكي، وهي مسألة يصبح على غرارها المسرح أداة تثقيفية وتعليمية يرتبط بالشعوب وينمي اتجاهها التحرري .

ب –الاقتباس في المسرح الجزائري :

تعددت المواضيع الاجتماعية للمسرحيات المقتبسة، واختلفت مضامينها وأهدافها بحيث يستطيع المجتمع الجزائري أن يتلمس ذاته من خلال ما تطرحه من قضايا تخصه، و تحمل من الإبداع الفني و التفكير في الوقائع، مما يحصل لها وقعا نفسيا يحدث انسجاما بينها و بين الفرد، فتنقل هذه المسرحيات حدثا وشخوصا بلغة واقعية تعالج مواضيع مختلفة "فالاتجاه الاجتماعي في الأدب يفلسف القضايا الاقتصادية و السياسية و الاجتماعية و يعرضها من خلال الجدل و المناقشة و إثارة وجدان، فهو يحمل المبدع على أن يكون شاهد عصره يستمد مادته من أوراقه الخضراء التي تمثل تجربة حية لعمال مصنع أو جنود في موقع، ومن ثنايا ذلك كله يأتي التغيير الهادئ وينمو التطور الطبيعي و يحقق الانسان ذاته" [1] فالاقتباس يعمل على إدماج الرؤى و الأهداف بين ما هو محلي وما هو دخيل فهناك علاقة متينة بين المسرح و بين المجتمع تلعب دورا هاما في إثراء عملية الإبداع، فالمسرح بأدواته المتعددة هو إحدى مرايا المجتمع التي تعكس همومه.

لعل أكثر سمة تميز المسرحيات الجزائرية سواء ذات التأليف المحلي أو المقتبسة هو طابعها الاجتماعي الذي يلفت النظر إليه بمجرد طرحه قضايا تخص المجتمع كالتعليم والزواج، الميراث.

كان الاقتباس في مرحلة من المراحل التي مرت بها الجزائر قد طرح مواضيع قليلة الأهمية مقارنة بما كان يعانيه المجتمع آنذاك، خاصة فترة الثورة التحريرية، لكنه كان الأسلوب الأقرب و الأجدى لنقل هموم المجتمع الجزائري، فالبحث عن العلاقة بين المسرح و المجتمع أدى بالمقتبس إلى إعادة النظر في النص الأصلي، و ذلك باقتباس موضوع المسرحية ليجعل منه نصا جزائريا خاصة على مستوى

[1] محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للنشر و التوزيع و الطباعة، القاهرة 1999 ص 113.

الأحداث و الشخصيات. " فانصب اهتمام المقتبس على نقل الوسط الذي تدور فيه أحداث المسرحية المقتبسة إلى الوسط المحلي، مثلما هو الحال بالنسبة إلى المسرحيات التالية: (الممثل رغم أنفه)، (**سلاك الواحلين**)، (**سي قدور المشحاح**)، (**سليمان اللوك**)"[1] ففي هذه المسرحيات لم يكتف المقتبسون بترجمة الحوار بل ذهبوا في غالب الأحيان إلى تغيير عناوين المسرحيات و أسماء الشخصيات الأجنبية و استبدلوها بأسماء شخصيات جزائرية حتى تسقط الغرابة التي تحملها تلك الشخصيات الأجنبية التي لا تتناسب مع التغيير الذي أصبحت عليه المسرحية بعد الاقتباس.

لم يقتصر النشاط المسرحي في الجزا ئ على الإنتاج المحلي فقط لا سيما الجيد منه، كما أنه لا يمكن لأي مسرح قومي في العالم أن يعتمد على إنتاجه فقط لأن المسرح نشاط إنساني يحمل قيم وأهداف نبيلة. لذا وجد بعض المسرحيين الجزائريين ضالتهم في الاقتباس و ذلك من خلال تأثرهم بتلك النصوص، فالاقتباسات التي بلوروا من خلالها ما يهمهم و يهم المجتمع الجزائري في حياته الاجتماعية، فالمسرحيين الجزائريين في تعاملهم مع المسرحيات المقتبسة من المسرح العالمي استطاعوا أن يقدموا مجموعة من المسرحيات ذات الطابع الجزائري من حيث المواقف و الأحداث و الشخصيات مثل: **رشيد القسنطيني و محي الدين باشتارزي** ، حيث ابتكرا شخصيات و مواقف تتناسب مع الظروف الاجتماعية التي عبرت عنها مسرحياتهما. يذكر في هذا الصدد " **علال المحب**"* عند تقديمه مسرحية (**سي قدور المشحاح**)" أنه تم اقتباس هذه المسرحية الكوميدية عن مسرحية (**البخيل**) "ل**موليي**ر" و التي تجري أحداثها في القرن 17، وذلك بحذف بعض المشاهد و تعويضها بمشاهد أخرى، و حذف المواقف التي لا علاقة لها بتقاليدنا و عاداتنا" [2] وكان الهدف اقتباس مسرحية موليير حسب قيمنا و مشاعرنا التي تتناسب في الواقع مع القيم التي عبر عنها، قيم ذات منحى إنساني، و ذلك أن ظاهرة

[1] مخلوف بوكروح- المسرح و الجمهور – دراسة سوسيولوجية المسرح الجزائري و مصادره ص 16

* انظر الملحق.

[2] مخلوف بوكروح- المسرح و الجمهور م س ص 17

البخل لا تقتصر على مجتمع دون آخر، فهي موجودة في كل مكان وزمان، فقط تختلف طريقة المعالجة حسب ما تقتضيه الظروف.

يلاحظ أن المصادر التي استقى منها المسرح الجزائري مسرحياته المقتبسة عدم توجه إلى اقتباس مسرحيات عربية " فالمسرحيات الست كلها مسرحيات أجنبية و يعزو البعض هذا التوجه إلى الانفصال الذي كان قائما بين الجزائر و المشرق العربي في هذه المرحلة، مما حال دون الاستفادة من التجربة المسرحية العربية التي عرفت تطورا كبيرا في الستينات، علما أن المسرح الجزائري تأثر في بدايته الأولى بالمسرح العربي على إثر الزيارة التي قامت بها بعض الفرق المسرحية إلى الجزائر"[1]

أما الترجمة فتعد كذلك من أهم العوامل التي ساعدت على تطوير الحركة المسرحية في الجزائر، و يتضح من المصادر المتعلقة بالنصوص المسرحية المجزأة المقدمة في الفترة الممتدة من بعد الاستقلال حتى أواخر السبعينات أن مترجمي المسرحيات لم يتبعوا مدرسة أو تيار مسرحيا معينا، فقد اختلفت الاقتباس و الترجمة من كاتب إلى آخر، فبعضهم عمل على تقريب مضمون المسرحية من الواقع بنقل أحداث المسرحية الرئيسية ووظائفها بحذف مقاطع الحوار الذي لا يراه يناسب الذوق الجزائري، و أحيانا يضطر المترجم إلى تغيير عنوان المسرحية كما حدث في مسرحية "(ايفانوفيتش هل هو موجود) التي غيرَ المترجم عنوانها إلى (**إبليس الأعور**)"[2]

إن تنوع أشكال المسرحيات التي ضمها المسرح الجزائري ناتج عن تنوع المصادر التي استقى منها مادته، و على الرغم من تأثير المسرح العالمي التي تبدو واضحة في هاته المسرحيات المقدمة، إلا أن المسرح الجزائري استطاع أن يتخذ شكلا معينا يميزه عن غيره من المسارح إلى حد ما، كما أنه يتميز بغلبة الطابع الكوميدي و استعمال اللغة الدارجة، و قد يكون هذا راجع إلى العلاقة بين الكوميديا و

[1] مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور م س ص 18

[2] م ن ص 19

الواقعية، لأن الكوميديا تدور في مجال واقعي و تعالج قضايا الأشخاص و عاداتهم التي تتفق مع تقاليد المجتمع أو تتعارض معها، فوظيفة الكوميديا " هي الخوض المباشر في تفاصيل الاتجاهات السخيفة لبشر، وعوض أخطاء الناس على المسرح بطريقة مقبولة"[1]

لذا نجد أن المسرحيات الكوميدية في فترة معينة من تاريخ المسرح الجزائري قد احتلت الصدارة في الإنتاج، و هذا مرتبط بوسيلة التعبير أو اللغة التي قدمت بها المسرحيات، فالجمهور المسرحي كان يفضل المسرحيات المقدمة بالعامية " إن نسبة 91.60%احتلتها المسرحيات المقدمة بالدارجة، أما نسبة 5.55% احتلتها المسرحيتان اللتان قدمتا باللغة العربية الفصحى و هما (**عنبسة) لرضا حوحو**، **" الجثة الطوقة" لكاتب ياسين"** [2]

رغم الانتكاسات التي مر بها المسرح في الجزائر من رحيل بعض رجالاته و تفاوت مستوى النصوص المكتوبة، إلا أن بعض العوامل كانت أقوى لانتعاشه حيث بدأت الدولة تهتم بالحركة المسرحية و التي تجسدت في إقامة ندوة أيام المسرح التي أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح تحت شعار **"من أجل تطوير المسرح الجزائري1983"** ، والتي عالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي مثل : النص المسرحي لغة و مضمونا و شكلا و إخراجا و تمثيلا، بالإضافة إلى تنظيم هياكل المسرحية و التكوين المسرحي"[3]

عرف المسرح الجزائري بعد سنوات السبعين تيهت شيئا من عدم الثبات، حيث ما تلبث المواضيع التي يطرحها المسرحيون تبتعد لفترة عن المجتمع و ترتقي عنه حتى تعود من جديد و تطرح قضاياه، كما اختلفت المواضيع التي طرحتها المسرحيات سواء كانت محلية أو مقتبسة أو مترجمة، فمنها ما هو سياسي و منها ما هو اجتماعي إضافة إلى مواضيع أخرى متعددة الأفكار و الجوانب.

[1] حسين رامز محمد رضا، الدراما النظرية، تطبيق – بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر 1980 ص 50

[2] مخلوف بوكروح– – المسرح و الجمهور م س ص 21

[3] مفتاح خلوف – الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري – رسالة ماجستير – جامعة الحاج لخضر – باتنة 2008/2007 ص 48

كما استطاع المسرح الجزائري أن ينشئ علاقة بين عروضه و بين متلقيه من خلال تلك الاقتباسات حيث تنوعت المسرحيات المقتبسة بتنوع مواضيعها و اتجاهاتها و تعدد أهدافها، فمنها من يطرح مواضيع تخص هذا المجتمع الذي تعرض من أجله المسرحية ومنها ما تطرق إلى قضية سياسية أو أسلوبا إداريا ملتويا، ومنها ما يحصل من الكوميديا أداة لنقد الآفات الاجتماعية المفشية أو لطرح حملة من القضايا، مثل البيروقراطية و الاشتراكية و است غلال المناصب، وكل هذه المواضيع تصب في إطار اجتماعي، فالمسرح وجود حضاري تكمن استمراريته في التواصل و التعبير و الكشف عن عدة جوانب إنسانية متجذرة في المجتمع، فقد " اتجه الأدب المسرحي إلى التجارب الموضوعية و الواقعية وصور الملحوظات الخارجية على نطاق الذات، وانتقل من الفردية إلى الجماعية، وثار على شرو ر الحياة المعاصرة، مسجلا جميع مشاكل الإنسان في المجتمع وقضايا المعاصرة وصور تحقق المتعة و تحرك الدوافع و أسمى الأحاسيس. فالهدف الأسمى هو الإصلاح الاجتماعي سواء تشكلت المعالجة بإثارة الضحك و السخرية عن طريق (الكوميديا) أو إثارة شجون المشاهدين واستدرار دموعهم في عمل مأساوي أو تراجيدي[1]، فكما نقل المسرح ألام مجتمعه أثناء الثورة كان دوما مستعدا لنقل ألامه وأماله بعد الثورة، فبعد فترة من الإنتاج التي عرفتها مرحلة ما بعد الاستقلال، لتأتي مرحلة أخرى عرف فيها المسرح شيئا من الركود خاصة بعد تطبيق قانون اللامركزية سنة 1972 الذي نص على إنشاء مسارح جهوية في كل من وهران، عنابة وسيدي بلعباس، حيث شهدت الفترة عرض بعض المسرحيات المقتبسة التي سبق وإن عُرضت من قبل مثل: مسرحية" **القراب والصالحين**"، "**حمق سليم**" ومسرحيات أخرى، "فأمام قلة الإنتاج وانحصار الاقتباس في الأعمال الأدبية العالمية أصبح هذا المسرح يجتر الأعمال السابقة ويعقد المهرجانات المسرحية لتنشيط الحياة الثقافية" [2]، وذلك حتى تكون الاستمرارية لهذه النشاطات الفنية دون القطيعة النهائية، فكلما تعقدت أمور المجتمع أصبح غنيا

[1] سوني رحمة- ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري- مسرح وهران نموذجا – ج وهران 2004-2005 ص 35

[2] أحمد بيوض المسرح الجزائري،م س ،ص111

بالمواضيع التي يمكن لمبدع استلهامها أو إدراجها ضمن ما يقتبسه من مسرحيات عربية كانت أم غربية، فيضفي على عمله مواضيع جزائرية بشخصيات محلية ذات طابع جزائري، ليصبح الاقتباس خادما لمجتمع جديد وفي بيئة مختلفة.

فالمسرح وجود حضاري تكمن استمراريته في التواصل والتعبير والتغيير والاختبار والاختلاف والكشف عن عدة جوانب إنسانية متجذرة في المجتمع،فالمسرح يحقق لنا أمرين المتعة والإفادة، ولعل أكثر سمّة تميّز المسرحيات سواء المؤلّفة أو المقتبسة هو طابعها الاجتماعي الذي يلفت النظر إليه بمجرد طرح قضايا تخص المجتمع كالبيروقراطية والتعليم والزواج وغيرها، فهذه المسرحيات في أصلها وهدفها إنسانية لا محالة تطرح قضايا تخص الإنسان، هذا المخلوق الذي ارتبط منذ الخليقة الأولى بمجتمعه ، فهو يؤثر فيه ويتأثر به ناقلا الواقع بإيجابياتهوسلبياته.

2- التمثيل في المسرح الشعبي في الجزائر – توظيف التراث في المسرح-:

تمهيد:

إن مصطلح التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري و البقايا السلوكية و القولية التي بقيت عبر التاريخ و عبر الانتقال من بيئة إلى بيئة و من مكان إلى مكان، وهذا المصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث القديم، كما يضع الفلكلور النفعي أو الفلكلور الممارس سواء أضل لغته الفصحى أو تحول إلى العاميات المختلفة السائدة [1].فالتراث الشعبي بهذا المفهوم هو التركة التي يرثها اللاحق عن السابق في تسلسل مستمر يشمل كل الموروث على مدى الأجيال من أفعال و عادات و تقاليد.

كان حضور التراث الشعبي في المسرح الجزائري مميز، لدرجة وصف هذا المسرح من قبل رواده و نقاده بالمسرح الشعبي [2]، فالتجارب المسرحية في مسيرة المسرح الجزائري ارتبطت أساسا بتوظيف التراث الشعبي على غرار تجارب – كاكي – عبدالقادر علولة – و كاتب ياسين – ففي عموم إنتاجات المسرح الجزائري تعتريه ميزة أساسية و هي توظيف التراث الشعبي حيث" عرفت الجزائر مظاهر الفرجة الشعبية متميزة سواء على مستوى ممارسات الطقوس الدينية أو الاجتماعية في الأعراس و المناسبات المختلفة. و تشمل أنواعا متعددة من الرقص الفلكلوري و الألعاب الشعبية، و تختلف بعض هذه العناصر على امتدادها في الشمال الإفريقي... كما عرفت الجزائر فنون الفرجة الشعبية الأخرى التي شاعت في مختلف البلدان العربية مثل : القراقوز و خيال الظل" [3] كما عرضت أشكالا أخرى تكاد تكون مكتملة مسرحيا و دراميا مثل المداح و القوال في الحلقة، لأنها تضمن كل عناصر الفرجة و خاصة ميزة العرض و الجمهور.

---

[1] بنظر: احسن تليلاني– توظيف التراث في المسرح الجزائري ،م س ص 136

[2] بنظر – على الراعي – المسرح في الوطن العربي –منشورات سلسلة عالم المعرفة – الكويت - 198

[3] إبراهيم أحمد – الدراما و الفرجة الشعبية – دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر – الاسكندرية مصر 2005 – ط1- ص 312

ارتبط شكل مسرح الحلقة في الجزائر بنشاط رواة السيَر و القصص الشعبية مثل المداح و القوال فجاءت تسمية مسرح الحلقة " نظرا للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين – المتفرجين- وهو إما يكون حلقيا أو يشبه حذوة حصان"[1]

تعتبر رواية القصص الشعبية ظاهرة قديمة في المجتمعات العربية الإسلامية لتتطور هذه الظاهرة و تصبح عملا احترافيا بعدما كان مجرد هواية " إن ظاهرة رواية الأقوال الشعبية قد عرفها المجتمع الجزائري منذ قرون حيث كانت مجرد هواية لدى بعض الرواة، ثم أصبحت عملا احترافيا يقوم به أشخاص يتقنون جيدا رواية الأقوال وتمثيل تلك الرواية عن طريق حركات وإيماءات تعبر عن القول متبوعة بتغيير في الصوت وذلك حسب مجريات أحداث القصة، وهذا كله أمام جمهورا مشكلا حلقة حول الراوي .

ترتكز الحلقة على الذاكرة الشعبية و على خيال المبدع في القول و الفعل و الحركة لإمتاع المتلقي، حيث يتحلق الناس في مكان عام مثل: الأسواق و الساحات العامة و اقفين أو جالسين على الأرض في شكل دائري، حيث يقدم لهم المداح عرضا مستخدما حركات جسده ، فهو يروي القصة و يمثل حوار شخوصها مستخدما الكلمة و هي الرابطة الأساسية في التواصل بين المداح و جمهوره.

تتوفر ظاهرة المداح و القوال على كل عناصر ومقومات العرض المسرحي حتى و إن لم توجد بناية مسرحية لاحتضان العرض بالمفهوم الغربي، كما أن نشاط القوال أو المداح وهو يقدم عروضه للجمهور المتحلق حوله يكشف عن قدراته المسرحية، فهو ممثل موهوب ولديه كفاءات فنية عالية تمكنه من تقديم عرضه القائم على القصة الممثلة وطريقة عرضها بالانتقال من الحكي و التمثيل معبرا عن تلك الكلمات التي يقولها بحركات تعبيرية.

إن شخصيتي المداح و القوال لديهما حضور كبير في التراث الشعبي الجزائري بالإضافة إلى توظيفهما الفني في العديد من التجارب المسرحية في الجزائر التي راهنت على البحث عن أشكال مسرحية من

[1] الشريف الأدرع، بريخت و المسرح الجزائري – مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير – جامعة الجزائر 8- ص 60

خلال توظيف التراث، الأمر الذي من شأنه أن يكون بديلا محليا للشكل المسرحي الغربي، و يعد كل من **ولد عبد الرحمن كاكي و عبد القادر علولة** من أحسن اللذين ر اهنوا على تقديم تجربة مسرحية جزائرية ثرية من خلال توظيف المداح و القوال و الحلقة بوصفهما هيكلا مسرحيا متكاملا.

أ –تعريف الحلقة:

تعد الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية الشعبية التي عوضتها المجتمعات العربية في مراحل تطورها، و هي شكل فرجوي شعبي قديم يتوفر على عناصر مسرحية مختلفة منها الغناء و الرقص و الحركة و الحكاية و المؤثرات الصوتية " فموضوع اللغة يحتوي على رصيد كبير من الحكايات و الأساطير العجيبة التي تجلب المارة إليها، يغلب عليها طابع الارتجال في الأداء و الحوار الذي يؤدي إلى عدم تمكن الممثل من إدراج الحوار بتسلسل منطقي يصوغ الضحك و المأساة و الموسيقى و الرقص و غير ذلك"[1]، وذلك بالإيماءة و الألعاب البهلوانية عن طريق تشخيص الراوي أو المداح لبعض الأدوار الهزلية بين الحين و الآخر التي تتخذ طابعا فرجويا.

عرف جمهور المغرب العربي الحلقة بأسلوب يعتمد على القصص و تشخيص السيّر الشعبية في شكل دائري معتمدة على القوال أو المداح الذي يوظف الكلمة المؤثرة و الموحية كالشعر الملحون، ثم على مشاركة الجمهور في العرض، هذا إلى جانب توظيف العناصر التراثية التي تضفي على الاحتفالية طابعا شعبيا."

تعتبر الحلقة أحد أقدم الفنون الفرجوية، بحيث لازالت راسخة في وجدان جمهور المغرب العربي بفضائها الذي يؤثثه الحلايقي وفق أسلوب عمله من حيث القص و تشخيص السيّر الشعبية و تقطيعها إل مراحل و حقب بكلمات و حركات تجعله يعيش من ذاته بطريقة يختلط فيها العجائبي بالواقعي"[2]

[1] محمد خراف – نشأة المسرح المغربي و اسهامات الطيب صديقي – مجلة الاقلام العدد 6 – ص 05

[2] بوعلام مباركي – مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي – أطروحة دكتوراه – جامعة وهران- - 2007-2008 ص 287

فالحلقة عبارة عن تجمع من الناس في شكل دائري، يتوسطها فرد أو أفراد مختصون في الغناء و الحكايات و تسلية اجتماعية و إحدى تعابير التراث الشفوي، أما الفضاء الذي تقام فيه فنجده في أغلب الأحيان في الساحات العامة و الأسواق الشعبية و ذلك لوجود كل الشرائح الاجتماعية بمختلف مستوياتها الثقافية "والممثل في الحلقة يعتمد على الحركات الاستعراضية الممزوجة بالقص والرواية والغناء والتعليق والإخبار والسرد والتشخيص متنقلا من حدث إلى آخر وذلك لتحقيق الجانب الفرجوي من اجل السيطرة على كافة المتحلقين من حوله ليتواصل معهم تواصلا يقدم فيه أفعال أدائه تجسيما وحركة" [1] بمعنى انه يحكي ويشخص تلك الشخصيات التي يروي عنها بحركات وإيماءات متبوعة بتغيير في نبرة الصوت وذلك حسب القول المسرود.

يعرّف **علولة** الحلقة و خصائصها قائلا " في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا سوق أسبوعية أين يلتقي نفر و جموع من الناس لقضاء حوائجهم في هذه الأسواق، و كانت تقام حلقات على شكل دائري تروي قصص الأبطال و سيرهم و ما تركه هؤلاء من أمور عظيمة، فكانت لهذه الحكايات صدى عميق و أهمية بالغة لدى الجماهير، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية و خيال الإبداع في القول و الفعل و الحركة لإمتاع الملتقي، تختلط فيه الحقيقة بالخيال و الجد بالهزل"[2]

تحمل الحلقة رسالة قوية إلى المجتمع و ليس الترفيه فقط، إنما تهدف إلى تطهير المجتمع من الرذائل للمحافظة على تماسك المجتمع وفق عاداته و تقاليده، إنها وسيلة نقدية لبعض المظاهر السلبية الموجودة في المجتمع من خلال الحكم و الأمثال و النكت الشعبية. إنها عادات و تقاليد المجتمع الجزائري، و بما أن الحلقة لها دور في توعية الشعب وتوجيهه لما فيه الصلاح له نجد أن الحلقة تشكل ظاهرة ثقافية لها امتداد في عمق التراث الشعبي الجزائري، كما نجد كل من – ولد عبد الرحمن كاكي – و – **عبد**

[1] بوعلام مباركي،قراءات في المسرح الجزائري منشورات مخبر البحث:ارشفة المسرح الجزائري،مكتبة الرشاد للطباعة والنشر،الجزائر 2014،ص13

[2] م ن ص288

القادر علولة – قد وظفا الحلقة في التجربة المسرحية بهدف التوصل إلى فن مسرحي جزائري أصيل، و ذلك من خلال توظيف أشكال تعبيرية تراثية داخل الحلقة مثل المداح و الراوي.

ب – تعريف المداح :

يقول (**عبد الحميد بورايو**) حول وظائف التراث الشعبي " بأن بعض الأشكال التراثية التمثيلية انتشرت في كامل أقطار البلاد، مثلما هو الحال لفرق المداحين التي كانت تتجول في كل مكان مبدعة عروضا تمثيلية تحمل الطابع الثقافي الذي تتميز به الجزائر."[1] و يعود الأصل لهذه الشخصية الشعبية إلى حلقات الذكر و الوعظ و المجالس والتجمعات الاحتفالية التي يذكر فيها اسم الله و تمجيده و ذكر "الرسول صلى الله عليه و سلم"، و مع مرور الزمن انصرفت شخصية المداح إلى الشؤون الاجتماعية متخذة من القصص الشعبية معلما لها. حيث يقوم المداح بعرض القصص و الملامح، و يعتمد على التقليد و المحاكاة و التشخيص، و إعادة عرض الأفعال بأقوال مجموعة أو قطع شعرية، معطيا لكل شخصية صوتا وهيئة و سرعة، و نبرة الخطاب و انفعالا ملائما لحالتها[2]، يعرض المداح من خلال هذا عددا من الشخصيات مستعينا بأسلوب الحكي، موظفا التراث الشعبي و هذا كله يحدث في مكان عام وسط حلقة من الناس.

عرفت الجزائر اشتهارها بفن المداح، خاصة أثناء فترة الاحتلال" حيث كان يعتمد بدرجة كبيرة على السرد أكثر من الأداء الدرامي، حيث يسرد مرة و يؤدي حركات و إيماءات مرة أخرى تحتوي عدة شخصيات، متنقلا من مكان إلى آخر، متقمصا الدور المنوط به بأبعاده الجسدية و النفسية، حتى يفهم المتفرج دورها في الحكاية"[3]، ولعب المداح دورا هاما في المحافظة على التراث الشفوي للأمة.

[1] عبد الحميد بورايو– البطل و البطلة الضعيفة في الأدب الشعبي الجزائري – ديوان المطبوعات الجامعية 1998–ص 22

[2] بنظر مناد الطيب – مسرحية الرواية الجزائرية – أطروحة دكتوراه – جامعة وهران – 2005– ص 67

[3] بنظر بوجي عبد الفتاح – الحلقة و أسلوب الخطاب الدرامي في مسرح كاكي – رسالة ماجستير – جامعة وهران ص53

على الرغم من غياب الديكور التجسيدي داخل الحلقة إلا أنّ المداح يبدع في " اللعب " أي التمثيل باستعمال وسال يدوية مثل العصا أو الحبل أو الدف، ليساعده ذلك تشخيص المشاهد، وتبقى الكلمات هي المادة الأساسية للتعبير بمساعدة حركة اليدين و الرجلين وتقاسيم الوجه، و تغيير الطبقات الصوتية و إلقاء الأناشيد ، فالمداح يكشف عن قدرته التمثيلية العالية التي تمكنه من تقديم عرض مسرحي مكتمل العناصر من موضوع الحكي و التمثيل باستعمال الكلمة و الحوار الافتراضي، إضافة إلى الجمهور المتمثل في تلك الحلقة مندمجين في العرض و المشاركين في إقامتها.

ج – القوال:

و يعني الاعتقاد بالشيء و كذا التجادل، يتميز بالقول الحسن، و هو شخصية شعبية يطلق عليها اسم الشاعر الجوال، و هو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب و يتجول في الأسواق و القرى و المدن ناقلا الأخبار و الوقائع اليومية، ويعتبر القوال ظاهرة ثقافية أنتجتها الظروف تاريخية و اجتماعية نابعة من تراثنا الشعبي، و يتميز القوال بالقول الحسن و يرتبط بالحلقة، حيث يقف أمام الجمهور لاستحضار الأحداث الماضية.[1]

تهدف شخصية القوال إلى نقل الأخبار و نشرها إلى جانب رواية القصص البطولية و الدينية، كقصص الأنبياء و الرسل و سير الأبطال، و ذلك كله في وسط حلقة دائرية " فهذا الراوي الشعبي يختار مناسبات و احتفالات الزواج و غيرها من التجمعات لنشاطه، حيث يفسح له مجالا على شكل دائري تكفي لأدائه الحركي و التمثيلي في حين يتحلق حوله الحضور ويأخذ م كانه وسط الحلقة واقفا أو جالسا على ركبتيه وذلك حسب متطلبات الأداء مستعينا في ذلك بموهبته في التعبير بالكلمات و الحركات مستثمرا كل ما يحمله من مهارات خياله الإبداعي و قدرته على الأداء الدرامي، وهو تقمصه لشخوص القصة بخلق مشاهد مسرحية يقوم فيها بدورية أو أكثر مستخدما الحركة و الحوار،

[1] ينظر،طيب مناد، مسرحة الرواية الجزائرية،اطروحة دكتوراه2005، جامعة وهران، ص 71

زيادة على دوره الأساسي كراوي و معلق على أحداث القصة وشخوصها" [1]، ويجمع القوال في طياته إطارا حضريا و اجتماعيا و معرفيا عن المجتمع و العلاقات البشرية، مجسدا بذلك إحدى القيم الاجتماعية الناتجة عن الواقع باعتباره رمزا للأصالة.

و تجدر الإشارة إلى أن المداحين و القوالين في الجزائر قاموا بدور كبير في مقاومة الاستعمار الفرنسي، و ذلك من خلال ربط الشعب بتاريخه العربي الإسلامي، و تطعيمه بقيم المقاومة و البطولة عن طريق قصص البطولات في البلاد العربية فيما مضى.

يعتبر التراث الشعبي مادة دسمة للمسرحيين الجزائريين الذين كانوا يبحثون عن مسرح جزائري أصيل شكلا ومضمونا، أمثال **كاكي** و **علولة** اللذيْن كانا لهما تجارب في توظيف تلك الأشكال التعبيرية في المسرح، من حلقة ومداح وقوال، فهذا الأخير عند **علولة** " باعتباره راويا وساردا شعبيا ينسق بين الشخصيات ويمهد للأحداث، إنه بمثابة المداح و الحكواتي، و يتميز بلباسه المزركش و عصاه، و يروي الحكايات و يتغنى بخصال الشخصيات المعروفة لدى المتلقي، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمص بعض الأدوار، فالقوال يجمع بين التمثيل المشهدي و الحكي المسرود و يتأرجح بين الراوي المنسق و تمثيل الشخصيات المحورية مع التعريف بالشخصيات المسرحية المقدمة و التعليق عليها "ففي مسرح علولة يحتل القوال مكانا مركزيا، فهو الذي يضع شخصه تحت الأضواء ليتكلم بقول كل شيء ببساطة، يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها ثم يعود ليأخذ دور الراوي"[2]

إن الدارس لظاهرة المداح و القوال داخل الحلقة ، لا بد أن يلاحظ توفرهما على مقومات العرض المسرحي، حتى و إن لم توجد بناية مسرحية مخصصة لاحتضان العرض، لأن هذا الحاكي الشعبي كان في الحقيقة " هو الذي يحمل المسرح على كتفيه، إنه هو الذي يذهب إلى مكان العرض لا الجمهور،

[1] احسن تيلاني– توظيف التراث في المسرح الجزائري – م س ص 198

[2] أحمد بيوض–المسرح الجزائري النشأة و التطور م س ص 156

ثم يشكل من الفضاء الطبيعي فضاءه المسرحي، الذي يتحول أثناء العرض إلى فضاء مسرحي خاص ومحترم من قبل الجمهور، وعند ما ينتهي العرض تنتهي الخشبة"[1]

نتيجة الدراسات و الأبحاث في الأشكال التعبيرية في الأوساط الشعبية من طرف علولة اقتنع هذا الأخير أنه من الواجب البحث عن شكل مسرحي يقوم على أشكال تعبيرية شعبية، باعتبار أن مركز المسرح العربي يرتبط بثقافة الغرب، لذا تبنى أسلوب الحلقة بهدف إخراج نوع مسرحي ذو تأثير إيجابي. وقد نجح علولة في توظيف التراث الشعبي شكلا ومضمونا في بناء مسرحياته، وذلك من خلال منح شخصية القوال الدور الإيجابي الذي تجسد في تلك الحيوية و الفاعلية في التعبير عن مجموعة الرؤى الإيديولوجية التي اتصلت اتصالا وثيقا بمكونات المجتمع الجزائري، ونجد كذلك **كاكي** في تمكنه في استخدام شخصية المداح، إذ تقمص تلك الشخصيات وأداها بلهجاتها و حركتها، كما تملك تلك الشخصية قدرة رمزية في تجسيد جوانب من نفسيتها و تقديم ظروف حياتها[2].

لقد تمسرحت الحلقة كفرجة شعبية من خلال خلقها في التلقي نوعا من التأثير ، بحيث يصبح فيها المتفرج متشوقا لإنهاء الحكاية، لذا يمكن القول إن مسرح الحلقة في الفضاءات المسرحية الجزائرية في القرن الماضي ضمن رؤية جديدة، تستلهم التراث الشعبي فتحيل على أهم خصائصه، وقد نشأ هذا النوع من المسرح في الجزائر كطرح مغاير للمسرح الكلاسيكي الغربي " بحيث تطورت محاولة التأسيس و التأصيل لمسرح جزائري، و التي حاول من خلالها مجموعة من المسرحيين الجزائريين اقتحام مجال التجريب عن طريق العودة إلى تطوير و تطويع الأشكال التراثية الفرجوية، إذ أضحت الحلقة شكلا تجريبيا استطاع من خلاله الكتاب المسرحيون الرجوع إلى الكتابة المسرحية الجزائرية إلى منابعها الصافية بفضل عصرنة القوال و المداح للتعبير عن القضايا السياسية و الاجتماعية الراهنة"[3]

[1] احسن تليلاني. توظيف التراث في المسرح الجزائري م. س ص 200

[2] Voir : www.ehmadar/kaki.com

[3] صالح مباركية – المسرح في الجزائر– دراسات مسرحية دار الهدى – عين مليلة 2005–ص 101

ومن أبرز الكتاب المسرحيين الذين كان لهم السبق في مجال مسرح الحلقة نجد كل من – ولد عبد الرحمن كاكي – و بعده – عبد القادر علولة – اللذين عملا على رصد الظواهر الاجتماعية التي عرفتها البلاد قصد تجسيدها دراميا و العمل على مزج هذه الظاهر بالتراث.

3- استلهام التراث عند كاكي مابين التقنية البرشتية و التراث:

كان اهتمام الكتاب المسرحيين الجزائريين بالتراث و توظيفه في المسرح اهتماما كبيرا، إضافة إلى امتلاكه بعدا جماليا شعبيا خاصا على مستوى التواصل مع الفئات الشعبية العريضة لأنه تجسيد لروح الشعب وفكره ووجدانه، و يعد **عبد القادرولد عبد الرحمن كاكي** من أبرز رجالات المسرح الذين كرسوا حياتهم لخدمته، و قد اختص من غيره ببحثه الدائب عن تجربة مسرحية أصيلة و مرجعية شعبية للفن المسرحي مع احتفاظه بالتزامات المجتمع وقضاياه، و كانت تجربته منصبة على أشكال التعبير الشعبي و محاولة إثرائها، لذا كانت موارد التراث التي وظفها في مسرحه متنوعة و شاملة، فهي تشمل المعتقدات و العادات الشعبية و الأدب الشعبي ولعل ما نجده في توظيف **كاكي** للتراث الشعبي أنه جعل منه مادة درامية، و أعطى من خلال ذلك فرصة للقارئ أو المتفرج للتأمل و التفكير بواقعه، ومن ثم اتخاذ موقف إيجابي حيال ذلك، كما أراد أيضا تقديم رؤاه المستقبلية الهادفة، حيث لجأ إلى الربط بين المخيال الجمعي و الواقع ، بين التاريخ و المكتوب و المتخيل، و خطا خطوة إيجابية عندما بعث التراث من جديد و جعلنا نقف أمام أنفسنا أولا وأمام تاريخنا.

اعتمد كاكي على التراث الشعبي من خلال المداح في الحلقة و هو فضاء شعبي نقله على خشبة المسرح بعد أن كان مقتصرا على الساحات العامة و الأسواق الشعبية، كما توصل إلى خلق علاقة تجمع بين الممثل و الجمهور و ذلك من خلال المشاركة الايجابية "حيث كان يتعامل مع الممثلين بالصبر، فاتحا لهم المجال لكي يتسنى لهم الانسجام مع الدور و الر يتم الخاص به، كما كان يترك الحرية

للمثل في اختيار التعبير الصوتي و التكيف مع الجو العام بكل عفوية و تحديد الهدف دون الإخلاء بالقصيدة"[1]

ففي معرض تجريبه و توظيفه للأشكال الشعبية في المسرح أدخل عناصر الغناء و الرقص في عدة مسرحيات، و استلهم المسرح الشعبي و طوره بدمجه في إطار الحرفية المسرحية المتطورة التي استقاها من المسرح العالمي، لذا نجد عدد من النصوص المسرحية التي ألفها **كاكي** تندرج ضمن البحث و التنقيب عن مسرح جزائري أصيل، باعتماده على لغة مسرحية تستمد خصوصيتها من التراث المحلي أو العالمي، " كل هذه المعطيات أدت **بكاكي** إلى اللجوء للحكاية الشعبية المحلية المتداولة في الأوساط الشعبية، كما يظهر جليا في نصه – **كل واحد حكمو** – التي قام بتأليفها 1966، و التي تستلهم من الذاكرة الشعبية الجزائرية قبل أن تتضمنها هذه المسرحية، حيث قام المؤلف باستلهامها في عمله الدرامي من خلال استخراجها من الذاكرة الشعبية للمجتمع الجزائري"[2]

كما لا يمكن إغفال الأثر الفني الذي تركه **بريخت** على فناني المسرح العربي ومن بينهم الجزائر من خلال منهجه الملحمي " حيث يعتبر المسرح الملحمي اتجاها آخر لدراما الستينات في الجزائر، نظرا لما تحتويه من مواقف اتجاه القضايا السياسية و الاجتماعية قصد التغيير و التجديد ذي الطابع الثوري، وهو شكل قصصي لا يتقيد بالزمن، يستخدمه بر يشرت لتتابع الأحداث الاسياسية أو الفرعية دون تعقيدات الزمان و المكان أو بعقدة أساسية" [3] و لعل من بين الأسباب التي جعلت **كاكي** يلجأ إلى التوجه البريختي هي تلك الظروف التي عاشتها الجزائر في ظل الاحتلال و مخلفاته بعد الاستقلال، والتي دفعت به إلى الاقتناع " بوجوب تغيير للبنى الفكرية و الاجتماعية و السياسية و الثقافية ومنها مراجعة التراث، لا من أجل التقديس و الانغلاق، لكن لتحقيق الوثبة الحضارية المنشودة" [4] فكان لا بد من

[1] سنوسية باحفيظ–جمالية التلقي في المسرح الجزائري –أطروحة دكتوراه – جامعة وهران – 2011-2012. ص 103

[2] برجي عبد الفتاح – الحلقة و أسلوب الخطاب في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي – رسالة ماجستير –جامعةوهران 2008/2007 ص 136

[3] ەذلي علجة –توظيف التراث في المسرح الحلقوي في الجزائر، رسالة ماجستير – جامعةالمسيلة2009/2008 ص 117

[4] وتار محمدرياض، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتب العرب- دشق-سوريا، ط1 2002،ص 11

إيجاد صيغة فنية إنسانية من خلال العودة إلى أصل المسرح، حيث يعتبر مسرح كاكي – منبرا لإيقاظ الوعي الفكري، كونه يعالج قضايا إنسانية، فمن خلال توظيفه لشخصية المداح يحدث الانسجام بين فرقة التمثيل و الجمهور، محاولة منه لجذبه وربطه بمشكلة المسرحية، إذ يؤدي المداح دورا مزدوجا، فيعمد من خلال العرض المسرحي إلى إشراك المتلقي حيث يصبح متفرجا و مرسلا في آن واحد، ومن جهة المضمون يهدف المداح إلى لعب دور الناصح من خلال رصد تتالي الأحداث و وقائع الماضي و التعليق عليها بكلمات مؤثرة و موحية موجهة لجميع طبقات المجتمع.

سعى **كاكي** إلى كسر الجدار الرابع من خلال لجوئه في البداية إلى الاستعانة بمجموعة من الممثلين لشرح و توضيح المسرحية التي يريد عرضها للجمهور و فكرتها العامة إلى جانب وصفها لكونها مجرد تمثيلية على خشبة المسرح، كما فعل في مسرحية- **كل واحد وحكمو**-إذ نجد شخصية البخار تؤدي دور الراوي في ثنايا حواراته مع المجموعة و شخصية جبور.

البخار " **هذي وحد ميات سنة و لا أكثر،الحاجة صرات هنا، كان راجل شايب و قريب ينحني، غير الأولاد عندو طزينة، كان هو التاجر الكبير في المدينة، زعفران التالي يجبيه بسفينة، ماله كثير...**" [1]

حيث تستمر أحداث المسرحية ليتدخل البخار بين حوارات الجماعة و شخصية جبور، ليسرد مجموعة من الأحداث و المواقف للجمهور ليحقق ذلك **كاكي** أحد أهم وظائف الراوي وهي كسر الجدار الرابع، إلى جانب مساعدة المتلقي للاقتناع بأنه في عرض مسرحي و عليه التفكير فيما سيحدث بشيء من الهدوء و عدم الاندماج مع أحداث المسرحية فوق خشبة المسرح " فتجربة كاكي في العمل المخبري الذي سمي – **ما قبل المسرح** – و التي استمرت 10 سنوات -1951- 1961- التجربة الأكثر نجاحا في اكتشاف نموذج للمسرح الجزائري شعبي الجوهر، حيث تستعيد أغنية المأثر حيويتها،

[1] ولد عبد الرحمن كاكي – كل واحدو حكمه- الدورة الخامسة و الثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 -20 أوت مجلة فنون الثقافة ص 5

وتكيف العرض المسرحي، إذ يخلص كاكي إلى إبراز لغة مسرحية تتخذ ميزاتها من التراث الثقافي الذي تستلهمه، و تهذيب الوسيط الفني الملائم و المدروس الذي يوحي به"[1]

رغب كاكي في الاستفادة من طريقة الأداء عند المداح و القوال في الحلقة (فضاء العرض التمثيلي الشعبي) و نقلها إلى العرض المسرحي بمفهومه الحديث " إنه يعني ببساطة نقل **كاكي** العلاقة ممثلون – متفرجون الخاصة بالحلقة إلى المسرح و إعادة خلق الاستشعار و التعرف الذي يميز هذا النوع من التجمع"[2] لقد وظف **كاكي** تقنيات الفضاء المسرحي الأوربي في خدمة شكل تعبيري أفرزته تقاليد شعبية بواسطة أسلوب و مضمون الرسالة و متلقيها محققا بذلك معادلة هامة بمزجه لتقاليد شعبية عريقة بوسائل اتصال حديثة، و تميز هذه التجربة بقدرتها على مسرحة التقاليد الشعبية العريقة، ليثبت بذلك كاكي منهجه المبني على تأصيل مسرح جزائري، وذلك من خلال مواضيع مسرحياته المستلهمة من الأساطير الشعبية ووظفها في قالب مسرحي.

يتخذ كاكي من المسرح وسيلة من وسائل تغيير الواقع و خلق الأفضل" فوجد في أداء المداح الجواب الأمثل عن رغبته في التغريب البريختي *، فالممثل عند **كاكي** يؤدي عدة أدوار مختلفة، فهو الذي يصور شخصيات، كما يتحول في الوقت نفسه إلى راو ومعلق على الأحداث، فهو بذلك يعرض شخصيات مسرحية، و لا يتقصها على نحو ما نرى في المسرح التقليدي"[3]

وظف **كاكي** المداح بغرض التقريب وذلك من خلال تلك المقاطع الغنائية الشعبية المعروفة، حيث يرددها الجمهور أثناء العرض رفقة الممثلين، إلى درجة تتيح للمثل أن يترل إلى الجمهور أو العكس بإدماج أفراد من الجمهور في التمثيل، و في هذه النقطة نجد أن **كاكي** يلتقي مع بريشت الذي نادى بالمسرح الجماهيري و يرفض أن يتخذ لمسرح خادما للطبقة البرجوازية.

---

[1] الطيب مناد. – أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الحمن كاكي م. س ص 82

[2] م. ن ص 84

* انظر الملحق

[3] الطيب مناد. – أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الحمن كاكي م. س ص 87

و بذلك يكون **كاكي** قد أعاد العناصر و الأشكال التراثية كالحلقة و المداح و الغناء الشعبي والرقص مكانتهم في الثقافة المسرحية، لأنها عناصر مكونة للفرجة التي تشد المشاهد و تبهره لقد أصبحت السمة الغالبة على مسرح **كاكي** هو "إيجاد الوسيط الفني الذي يحول لغة المأثور المفتوحة إلى عدة دلالات وصور مجسدة بالحركة و الصوت على خشبة المسرح اقتناعا منه بأن المسرح هدفه العرض بالدرجة الأولى، لذا ينبغي تلخيص الكلام المطول و اختزاله بحركات الممثل و إيماءاته التي تترجم بصدق و بصيغة فنية موافقة للشخصيات وردود أفعالها، فالحوار في مسرحه متميز كونه مكثف بالإيحاء و الرموز، ومشحون بلغة تراثية تفيد تصوير المعاني و الأفكار أكثر ما تفيد في التفسير و الشرح"[1]

وظف **كاكي** الشعر الملحون باعتباره الأسلوب نفسه الذي طالما أتقنه المداح في الأسواق الشعبية، ورده على مسامع متلقيه، ثم أنزله على ركح المسرح، وذلك حتى يتمكن المشاهد من الوسط نفسه الذي ألفه في الأسواق " و هذا كله محاولة من **كاكي** أن يستثمر لغة الشعر الملحون لإنشاء فضاء مسرحي، يوظف من خلاله تجربة الحلقة الشعبية بغرض جلب انتباه المتلقي نحو موضوع المسرحية الذي يلقيه عليه"[2]

استعمل **كاكي** في مسرحه لغة شعبية في قالب شعري بأسلوب يجعل من المتلقي يتابع الأحداث و يفهم معناها، حيث أرادها أن تكون دلالة تراثية كانت تستعمل من طرف المداح في الحلقة الشعبية، كما ساعده على ذلك حفظه للكثير من الحكايات و الأساطير الشعبية و القصائد الشعرية الملحونة في تحقيق ذلك التوظيف" كما عمل بطريقته على تحقيق مسرح أكثر تعبيرا عن احتياجات الجماهير، دافعا اياهم إلى النظر في واقعهم و العمل على تجاوزه، فتجاربه التي قدمها عن تناول جديد لمواضيع من التراث مثل – **كل واحد وحكم و – بني كلبون – ديوان القراقوز– القراب و الصالحين** – و

[1] الطيب مناد. – أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الحمن كاكي م س ص 83

[2] بوعلام مباركي – لغة المسرح الجزائري بين الهوية و الغيرية–مجلة – حوليات التراث – العدد 6 /2006 مستغانم ص 71

غيرهم من التجارب المسرحية في الجزائر حيث اعتمدت على جمالية جديدة في صياغة المسرحية، هذا المبدأ الجمالي الذي يستعيد فيه **كاكي** مكان العرض التقليدي ليدخل عليه تطعيمات من فضاء المأثرة و طاقات التبليغ لدى المداح، بالإضافة الرجوع إلى التراث و استلهام شخوصه و إحداثه في إطار القضايا و الهموم المعاصرة"[1]

إن تجريب **كاكي** للشكل الملحمي في مسرحه تجاوز حد الاقتباس و ذلك بإعادته النظر في الهيكل الكلي للمسرحية و إعادة كتابتها حتى تظهر بطابع جديد شكلا و مضمونا، محاولا بذلك أخذ القالب المسرحي الكلاسيكي ليصب فيه مضامين محلية مستلهما و مستوحيا فيه بعض الأشكال التراثية الفرجوية، ليشكل بذلك مسرحا يصور مشاكل الإنسان، وخلق نماذج درامية من خلال استعانته بالتراث الشعبي " وهذا كله محاولة من **كاكي** لتقريب خطابه المسرحي من الجمهور، و إدخاله مجموعة من المقاطع الغنائية التي يتفاعل معها الجمهور مثل: المقطع الغنائي الذي يردده – القراب – في مسرحيته –القراب و الصالحين " **ها الما ماء سيدي ربي جايبو من عين سيدي العقبي**"[2]

عمل **كاكي** على طبع المسرح الجزائري من خلال أعماله المسرحية بطابع يحمل الخصوصية قبل و بعد الاستقلال، حيث كانت له تجارب مختلفة في تطوير مسرحه، وقد أدى هذا الاختلاف إلى ولوجه أبواب المسرح الشعبي وتوظيف التراث بمختلف أشكاله التعبيرية، حيث مزج الواقع بالخيال ألقت بظلالها على الممثل و الجمهور، بغية تحقيق الصلة بينهما، ليقدم مسرحا يحمل أبعادا عالمية ذات دلالات إنسانية وفق خصوصية محلية، وظهرت عنده في أربعة أشكال:

- التعبير عن التراث
- استخدام التراث في قالب تقليدي.
- استخدام التراث في قالب تجريبي .

[1] الطيب مناد. – أثر المسرح الملحمي البريختي على أكمال ولد عبد الحمن كاكي م. س ص 86

[2] بوعلام مباركي . لغة المسرح الجزائري بين الهوية و الغيرية م س ص 54

– استخدام التراث شكلا ومضمونا.[1]

وهذا ما جعل أعمال **كاكي** مميزة لأنها لم تكن نسخة غربية بحتة، بل كانت فنا قائما على بعض القوانين التي لا يخضع لها الفن الغربي، و أعمال رصدت واقع محلي و تراث جزائري أصيل، و تقنيات مستمدة من واقع الفرد الجزائري لصناعة الفرجة، حيث وضع لبنة أساسية في مسار المسرح الجزائري الذي يحمل بين جوانبه الملامح التي تعطي لهذا المسرح خصوصيته " لكنها لا تنأى في الوقت نفسه عن المناهج الحديثة و التيارات الغربية التي ولدت بموجب ولادة الحداثة، و بناءا على تطلعات الإنسان إلى الأفضل، تلك التيارات التي عصفت ببنى وقواعد المسرح القديم لتبني على أنقاذه مسرحا مختلفا لما كان من قبل، مسرح يجعل في طياته كل رؤى الحداثة وأساليب العصرنة التي تسعى لأن تستوعب العصر و كل ما طرأ على العالم من تغييرات" [2] لذا نجد كاكي قد استوعب واقعه وما يحمله من تطورات وولادة تيارات جديدة، فاختار ما يناسب مجتمعه و يتوافق مع مبادئه وأفكاره فلجأ إلى التراث و استلهمه وأعاد توظيفه بما يتناسب مع واقع، فعمل على إنشاء الفكرة و العمل لها، حيث ارتقت أعماله إلى أن جعل منها تعبيرا للحياة واعتمد على مصادر فنية استقى منها مفهومه للمسرح، فصارت له رؤية خاصة للواقع يستوعب منه النظريات الفنية و الجمالية، و يحاول تطبيقها في الواقع لإيجاد شكل مسرحي يحمل الأشكال التراثية الشفوية.

عرف المسرح الجزائري تحولا كبيرا على يد **كاكي** من خلال أعماله المسرحية، حيث نجده ثار على القواعد الأرسطية وحقق نجاحا من خلال إبداعه نصوصا متكاملة، كما تعتبر تجربته مرجعا في الساحة المسرحية الجزائرية إذ وجدت هذه التجربة في سياق زمني تطلب وجود تحولات على متطلبات الإنسان الجزائري، هذا ما أدى به إلى تخطي المبادئ الأرسطية في نسقها الكلاسيكي، فقدم للجمهور الجزائري من خلال فنه صور حديثة تحاكي نماذج جديدة للمسرح الغربي بصفة عامة، مراعيا بذلك

[1] صالح بوشعور محمد الأمين ،أثر السرد فيبنية التأليف المسرحي الجزائري م س ص 49

[2] مقال: جميل حمداوي: تجربة المسرح الجزائري www.arabworkbook.com

جماليات المسرح الجزائري و يحمله من ثقل تراثي كبير وذات خصوصية واسعة، مما حتم عليه توظيف معارفه الفكرية و الفنية لتحقيق ذلك الحلم الذي طالما راوده، وهو تأسيس مسرح جزائري أصيل شكلا ومضمونا.

كان اتجاه **كاكي** للمسرح العالمي كرد فعل لما كان سائدا خلال الثورة من نضال وفكرة تحرر، حيث كان يدعم فكرا إيديولوجيا حاسما، فوظف الصراع الاجتماعي ليبين أفكاره من خلال صراع الخير والشر، فالصراع هو القانون الأساسي للحياة، وهو ما أعطى لمسرحه بعدا ثوريا.

عمل **كاكي** على إنشاء الفكرة والعمل بها، حيث ارتقت أعماله إلى أن جعل منها تعبيرا للحياة، و اعتمد على مصادر فنية يستقي منها مفهومه للمسرح، فصارت له رؤية خاصة للواقع، يستوعب النظريات الفنية والجمالية ويحاول تطبيقها في الواقع لإيجاد شكل مسرحي يستوعب المقولات الفكرية والأشكال التراثية الشفوية."وتيار المسرح البريختي هو واحد من أكبر وأقوى التيارات العالمية التي تسود في المسرح المعاصر ليس في ألمانيا وحدها فحسب بل في العالم كله، وقد نجح بريشت في خلق تيار عام تبناه العديد من الكتاب و المخرجين في العالم ولا زالوا يسيرون على منهجه حتى الآن"[1]

ويمكن اعتبار مسرح بريخت مسرحا سياسيا بالدرجة الأولى يدعو إلى التفكير والنضال من أجل تغيير الأوضاع السائدة في المجتمعات الرأسمالية، ويهدف إلى قيام مسرح يتماشى مع العصر الحديث المبني على الأسس العلمية المنهجية.

يدعو بريخت الإنسان أن يكون طيبا وأن يحيا في عالم يسوده الرخاء والنظر نظرة جديدة إلى البطل، ورأى أن البطل ليس الذي يحاول أن يلمع ويسمو عندما يقوم بأعمال خارقة، بل إن البطل في رأيه هو ذلك الذي يوحي إليه حبه للناس، وينظر بمنظار جديد للعلاقات الاجتماعية.

[1] مخلوف بوكروح ،ملامح عن المسرح الجزائري،مجلة الجيش،العدد 188، 1979،ص 49.

والمسرح حسب رأي بريخت"يجب أن يكون أداة ثورية تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة، وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي، ومن ثم لابد أن يتغير الشكل"[1]

كان تأثر **كاكي** ببريخت في المجال الفني والفكري والجمالي، فأسس مسرحه على منهج نظري ومنطق فكري، ويحدث الصراع من خلال تشابك المستويات والرؤى الفنية عن طريق الحلول المقدمة دون إهمال جانب التجديد، ورغم أنه نهل من مصادر فنية متعددة كـــ **:بيسكاتور** و **ميرخولد** و**أنطوان أرتو.**

لقد عرف المسرح الجزائري تحولا كبيرا على يدي **ولد عبد الرحمان كاكي** خاصة لما عرض مسرحيتي 132سنة ومسرحية شعب الظلمة أين ثار على القواعد الأرسطية وحقق نجاحا من خلال إبداع نص متكامل، يجمع هيكل المسرحية الغربية بمضمون شعبي جزائري و بلغة شعبية مفهومة، رصد بها تحولات المجتمع حتى يعطي للنص مدلولات جمالية تتناسب والمجتمع المحلي، فهو يمزج بين الواقعية الملحمية البريختية وتقنية القوال تجمع بينهما دلالات فنية و تقنية معقدة، من خلال إرساء قواعد فنية مستوحاة من التراث والواقع ممزوجة بالتقنية الغربية المتطورة ويتجلى تأثير خلال إرساء قواعد فنية مستوحاة من التراث والواقع ممزوجة بالتقنية الغربية المتطورة

ويتجلى تأثير بريخت على مسرح **كاكي** من خلال:

- تطوير العلاقة بين الممثل والجمهور حتى لا يثير عواطفه بل فكره بأسلوب ملحمي ومنطقي يدفعهم للتفكير وخلق مجال للنقد.

- تغريب الممثل عن طريق التأريخ والسرد الاجتماعي، وشخصياته مستمدة من عامة الناس يصورها من الداخل والخارج.

-الدعوة لكسر الإيهام لأنه يدرك أن ما يجسد مجرد حالات يمكن أن تتغير في الحياة الحقيقية.

[1] احمد بيوض،المسرح الجزائري النشأة والتطور،م س ،ص 170/169

-المؤثرات الصوتية : كالغناء والتراث بوصفها عناصر مستقلة تساعد في تصوير الواقع السلبي والدعوة إلى تغييره.

-الديكور : مشبع بمدلولات عن الحقيقة والواقعية يجسدها بصيغ فنية وفكرية .ويقدم كاكي مسرحياته للجماهير لا للأفراد ونلمس فيها عمومية الشخصيات دون التأكيد على الفردية، كما أن المسرحية لا تشمل على قصة تقليدية مبنية على تتابع الحوادث، وإنما يتطور فيها الحدث ليصل إلى حل معين يساعد على ربط الأحداث في المسرحية الواحدة ، وهي لا تشمل على بداية ووسط ونهاية، بل تشمل على ترتيب الأحداث ذهنيا.[1]

ولرّاوي دور فعال في حالات التعليق وإبداء الملاحظات، إذ نجد في مسرحية "كل واحد وحكمه "لعبد الرحمن كاكي دور البخار السارد للحكاية والأحداث يعلق عليها، ويقدم ملاحظات جديرة بالاهتمام لدى المشاهد.

جبور :البنت مين يخطبوها تنحجب.

نقوس :يا سيدي إذا حاب تتزوج ما توصلش للحجاب.

جبور :وأنت شكون قالك واجب.

نقوس :عندك الصح من قال لي، كون شديت فمي أفضل.

جبور :شركتك في الراي اشتى وصلك تحكم.

نقوس .عندك الحق آ سيدي، الأفضل كون شديت الفم.

جبور :هذا الشيء راه يبان ل ظلم.

نقوس :لا لا.

جبور :قول الحق ما تخافش.

[1] صالح بوشعور محمد الامين،أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري ،م س ص 94.

البخار :الحبة باش تبرى ايليقلك تفقيها، وإذا شريت حوتة من السوق اشويها وإلا اقليها، وإذا حاجة عجباتك و عندك المال اشريها، اعلاه القليل مريض، ما ينجم يشري ما ينجم يفقي، القليل قلبه حنين، ومين يشوف الظلم يتعذب كالحبة، قلبه ينعطب، نقوس هذا الشيء بان له شين ولكن راح يخطب[1]

من خلال حوار **الحاج جبور** و نقوس يتبين لنا أن الشيخ **جبور** مقبل على خطبة فتاة علما أنه متزوج من ثلاث نساء وله أثنى عشرة ولدا، إذ يريد هذا الشيخ دفع نقوس لخطبة الفتاة ويستشيره في ذلك لكن بطريقة تعسفية، لأنه عامل لدى **جبور**، أين يتدخل البخار (**الراوي**)في آخر الحوار كمعلق لما يجري، وملاحظ ومقدم لملاحظات عبر حكم أسهمت في توضيح الصورة للمتلقي،

وجبور - حسب البخار -لا يريد الزواج وإنما يريد شراء الفتاة من أبيها، وهذا الأمر بدا **لنقوس** ظلما لكنه لا يستطيع تغيير الحال لأن لا حول ولا قوة له، لكنه يذهب لخطبة الفتاة.

وهذه سمة من سمات الراوي في توضيح الرؤية للمتلقي قصد التفسير وإبعاد الغموض بالتعليقات والتعقيبات من طرف الراوي، كي يعيش المتلقي هذا الصراع الدائر بين الشخوص في ذهنه، وهو إسقاط على صراعه مع الواقع المعاش، ودور السرد هنا في توضيح الصورة والنوعية رغبة في التغيير.

لقد استفاد **كاكي** من المسرح الملحمي الذي"يعتمد على العقل والتغريب والمشاركة الوجدانية، وأبطل مفهوم الوهم، فمسرحه يدعو للتفكير والمشاركة، يصور الواقع ويرصد القيم، كما أنه يدمج عنصرين هما العنصر الشكلي الإيديولوجي بحيث يستحيل الفصل بينهما"[2]، كما جرّد كاكي مسرحه من كل انفعال، وعمل على تحقيق المتعة وهي حالة عقلية وعاطفية، وأصبح مسرحه يسمى مسرح الحرية فأخذ عنصرا جديدا معتمدا على الفعل، والبطل لا يخضعه لحالة نفسية ما، بل يخضع البطولة للواقع

[1] ولدعبد الرحمن كاكي ،كل واحد وحكمو،م س ،ص21.

[2] فريدريك أوين ،برتولد برايشت،حياته فنه وعصره،ترجمة:إبراهيم العريس،دار بن خلدون،ط2،1983،ص14.

الاجتماعي الموضوعي، "وهو أسلوب جديد يعمل على التقاط المعطيات القادرة على إعطاء الفن الدرامي محتوى تصوري واسع ومتفهم للكون"[1]، ذلك أن الإنسان هو المغير الوحيد للكون.

ويحتوي مسرحه على تقنيات جديدة يعتبرها بديلا عن العقدة في المسرح الكلاسيكي وتقاطع المسرحية يحدثها عمدا، كما يزود المتلقي بنتائج الأحداث لتقليل التوتر لديه ودفعه للتأمل في العلاقات الجدلية و يحرص على الاندماج الكلي أو الوجداني وإيقاظ الوعي والفاعلية الذهنية.

4- تجربة عبد القادر علولة في توظيف التراث :

يعد **عبد القادر علولة** من ألمع رجالات المسرح الجزائري كتابة وإخراجا و تمثيلا، ذلك من خلال تجربته الفنية، حيث لاحت طلائع هذه التجربة بانضمامه المبكر للمسرح الوطني ممثلا، ثم انتقل إلى الكتابة المسرحية، ثم الإخراج، إذ عرف في بداية هذه التجربة بترعته البريختية مثل أستاذه **كاكي** – و شكل ظاهرة مسرحية ظهرت من خلال أعماله الفنية.

اشتهر **علولة** باستخدامه الحلقة في المسرح لذا نجده أبعد الحلقة عن مفهومها الساذج و جعلها أكثر واقعية وأكثر مرونة، بعد ما كانت تحمل مضامين تعتمد على حكايات و أساطير شعبية بسيطة.

فالحلقة عند **علولة** أسلوب مسرحي يعتمد بالأساس على إحداث قطائع ما بين ما يمثل وما يشاهد، إذ أن التمثيل فيها يرتكز بالأساس على وظيفتين :السرد الحكاية ثمَ تمثيلها ،في نفس الوقت الممثل يمثل ويسرد نفس الحوار او نفس المضمون ،موظفا الذاكرة الجماعية من إشعار شعبية وأمثال وبعض الحكايات الأسطورية حيث تتفاعل هذه العناصر مع عناصر جديدة قريبة من المسرح بمفهومه الحديث، إذ يمتزج الاثنان ،ما هو تراثي وحداثي.

كما عمد في مسرح الحلقة إلى إعطاء تكوين خاص لممثليه عند إنتاج كل مسرحية جديدة و هذا التكوين كان يمس بالدرجة الأولى الجانب الفكري حيث " كان يأخذ مجموعة من الممثلين معه إلى الأسواق الشعبية و المناظر العامرة بالناس حتى يقتربون أكثر مع الشخصيات الحقيقية التي سيؤدون

[1] . فريدريك أوين ،برتولد بريشت،حياته فنه وعصره م س،ص 155.

تمثيلها على الخشبة"[1] هذا إلى جانب التكوين السياسي الذي اعتمد عليه كثيرا في بلورة الوعي لديهم إلى جانب التكوين التقني، حيث ركز على البنية الصوتية لدى ممثليه " فاللغة المسرحية تتوقف أيضا على طاقة المثل الحركية و الصوتية و في نفس الوقت و قبل كل شيء على طاقة فكرية..."[2]

إن الأداء التمثيلي الذي اعتمده يرتكز كثيرا على عامل السرد و على تقنية الممثل في التحرك على خشبة المسرح، يقول **علولة** في هذا المقام "لم يعد على الممثل أن يوهم بأنه شخص من الشخوص، و لم يعد عليه أن يسترسل بأهواء و أمزجة الشخصية المؤداة، و أن يتنازل عن شخصيته لصالحها، بل عليه أن يبني طوال مدة تأديته، و أنه ممثل و يبقى كذلك، يقوم بأداء فني يقدمه كاستماع أساسي للجمهور"[3] يريد علولة من خلال هذا أن يستعمل تقنية التغريب في التمثيل عند الممثل. فالإنسان هو الوحيد الذي بمقدوره أن يفعل و في نفس الوقت يدرك ما يفعل، كما أن التغريب يمنح المتلقي تطهيرا من إحساسات زائدة، و من اندماج مبالغ فيه بالمألوف في الشخصية، فيتخذ علولة منها موقفا ايجابيا يهدف إلى انتقاد المجتمع و حثه على التحرر من كل القيود التي تعيق سيره نحو التحرر و العدالة الاجتماعية.[4]

ينبني تصور علولة على رفض المسرح الغربي و الثورة على القالب الأرسطي و التمرد على العلبة الإيطالية، مفضلا استخدام شكل الحلقة لخلق تواصل حميمي مع الجمهور، و ذلك باستعمال فضاء دائري مع سينوغرافيا بسيطة إضافة إلى إشراك الجمهور في العرض المسرحي، و كان يرى علولة أن " المسرح الأرسطي وليد بيئة غربية لا يناسب ثقافتنا، حيث دعا إلى ضرورة العودة إلى الأشكال الفنية الشعبية و تبني أسلوب الحلقة و الراوي الذي يعتمد على مخاطبة الأذن التي بدورها تستدعي الخيال" [5] فمسرح الحلقة يعتمد على المداح أو القوال الذي يوظف الكلمة المؤثرة و الموحية كالشعر الملحون،

[1] عبد القادر علولة –من مسرحيات علولة – تر: أنغام بيوض، موفم للنشر- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 1997 / ص 244

[2] أحمد بيوض، المسرح الجزائري،النشأة والتطور م س ،ص 109

[3] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة،م س ص241.

[4] م ن ص 245

[5] مخلوف بوكروح، التجريب في المسرح العربي ص 08 www.elmadar.com

كما أن الممثل في مسرح علولة ليس نفسه في المسرح الأرسطي " فالممثل في مسرح علولة قد يعايش الشخصية دوره إلى حد ما، لكن دون إبهام، فهناك دائما تلك المسافة التي يلحظها المشاهد بين الدور و الشخصية، فنراه يخرج عن نظام الدور نفسه من خلال حركات أو مفردات لا تقولها الشخصية في النص، محاولا من خلال التمثيل بطريقة مغربة، لدفع المشاهد إلى التأمل و التعمق في الجوهر الداخلي للمسرحية"[1]

فالتغريب من أهم التقنيات التي استعملها علولة في مسرحه من خلال توظيفه شخصية القوال التي كثيرا ما تغرب الأحداث باعتماده على كلمات مفتاحية تجعل المتلقي يتباعد عن النص، بمعنى أنه يدرك أن الذي يمثل أمامه ما هو إلا شخص يمثل دور منوط به، مما يجعل المتلقي دائما في يقظة و ترقب لما يحدث أمامه، كما كان علولة يصنع دائما في أذهان ممثليه أن مسرحه لا يدفع الممثل إلى تقص أدواره لدرجة السقوط في الإيهام "حيث حاول **علولة** من خلال شخصية القوال كسر الإيهام لدى الجمهور، و هذا نابع من التصور العام لرؤاه المسرحية و الإخراجية، فعن طريق شخصية القوال، و خلال عملية السرد يقوم بقطع حبل الريادة على المشاهد، ليدخله في صلب الرواية من خلال التدقيق في صفات البطل، فالقوال يروي الحكاية و في أحيان أخرى يتحول إلى ممثل بطريقة حوارية مع قوال آخر، إذن هو شخصية مزدوجة على خشبة المسرح، بدونها لا تتم عملية سرد الحكاية، فعلولة جرد القوال من النص القصصي المؤسس على الحكي في طبيعته التراثية التي استعان بها الحلايقي في الحلقة الشعبية، و حمله نصا مسرحيا يجعل الممثل يتخلص من قيود منصة العرض الكلاسيكي و من كل المؤثرات الأخرى، لأن القوال شخصية حرة تتحرك، ترقص، تشخص و تروي الأحداث"[2]

وظف **علولة** فن الحكي و السرد إلى جانب الحلقة بدلا من استخدام الحوار المشهدي و التمثيلي، فالحاكي عنده التقنية القادرة على خلق تواصل مع المتلقي، لأنه ينحدر أصلا من فضاء شعبي مألوف

[1] لخضر منصوري – التجربة الإخراجية في مسرح علولة– دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد ،رسالة ماجيستير– ج وهران 2002/2001 ص 239

[2] لخضر منصوري – القوال في مسرح علولة http//www.masrahdz.com

لديه "وهو فضاء يتميز بانفتاحه و مرونته في ضبط مكان المتفرجين و الممثلين أو تحديد وضعيتهم، و يتيح للمثل قدرة أكبر على التخيل ومحاورة الجمهور من محل الزوايا"[1]

من المؤكد أن توظيف علولة للأشكال التعبيرية في المسرح كانت غايته في استغلال عناصر التراث الشعبي الجمالية التي تكمن في مخاطبة المواطن بالأسلوب القريب من ذاكرته ووجدانه من خلال ما تحفظه ذاكرة المواطن من ألوان التعبير الشخصي "فالاستلهام التراث يحدد معرفة المبدع باللحظات التاريخية التي يحاول استلهامها، حادثة تاريخية أو أسطورة أو خرافة، لاستنطاق ما تحتوي عليه من مخزون جمالي، فالأجناس الأدبية ترتبط بالمتغيرات الاجتماعية ، وبذلك تكون التغيرات التي تصاحب لحظة الابداع هي الدافع لتوظيف التراث وعرضه على الجمهور، وذلك ينطبق على لحظة العرض التي تقدم زمنين:زمن الماضي المتمثل في الموضوع التراثي وزمن الحاضر المتمثل في العرض نفسه، شريطة توظيف الرؤية الجديدة أو قراءة التراث بعين الحاضر "[2]

يعتبر مسرح **علولة** مسرحا شعبيا تراثيا يختلف تماما عن المسرح الذي تتطلبه قاعات المسرح ذي العلبة الإيطالية، لذا عمل **علولة** على إشراك الجمهور بكل الوسائل السمعية و البصرية، قصد امتاعه و إفادته ذهنيا و جذبه وجدانيا مستعينا بالتغريب و كذلك تكسير الجدار الرابع من أجل مساعدة الجمهور على التفكير و النقد و الإدلاء بآرائه في القضية المسرحية المطروحة أمامهم، يقول علولة في هذا الصدد: "عن طريق هذه التجربة (**مسرح الحلقة**) التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي، اكتشفنا من جديد الرموز العريقة للعرض الشعبي. الممثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين و خروجهم، كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة، و لم تبق هناك كواليس، و كان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين و غالبا ما كان الممثل يجلس وسط

[1] جميل حمداوي – نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي عبد القادر علولة public-alwatanvoice.com 2010/08/14

1 لخضر منصوري، قراءات في المسرح الجزائري، منشورات مخبر البحث:أرشفة المسرح الجزائر ي، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر 2014، ص08

المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة، دون أن يعجب من ذلك أحد" [1] ويمكن أن نقول أن علولة استعمل الفرجة الشعبية من خلال الحكي و الحلقة و القوال، كما استعان ببساطة الديكور و تقنيات المسرح الفقير، و ملامح المسرح البريختي و بعض خصائص المسرح الاحتفالي.

كما يعتبر الممثل في مسرحه مهم جدا، فمن خلاله يمرر رسالته و أدائه عن طريق النص "فالممثل في مسرحه لا يمكن الاستغناء عنه مطلقا، فمسرحياته تكتب لتمثل، و حتى النص المسرحي يحتوي في ذاته على خصائص العرض إذ أن الممثل هو الأداة الرئيسية لتوصيل ما يدور في ذهن الكاتب أو المخرج من معان و أفكار و انفعالات إلى الجمهور، إنه واجهة المسرحية"[2]

يعمل الممثل عند **علولة** كوسيلة للكشف عن مضمون العرض من خلال النص، ليكتشف المتلقي من خلال ذلك على أفكار المؤلف و قوته في جعل المشهد المسرحي مسموعا معتمدا في ذلك على صوت الممثل، فالنص عند علولة ينقل لنا العديد من المعاني و الدلالات بطرق متنوعة عن طريق الممثل، لأنه يحتوي على إمكانيات متعددة في تصوير الحكاية و الحدث و الموضوع، فمن خلال قدراته الصوتية والجسمانية المعبرة عن مضمون النص من خلال الإيماءات والحركات الهادفة التي تستنطق النص المكتوب لتجعله مرئيا أمام أعين المتلقي، وبذلك تتجلى قدرات ممثلي **علولة** في توصيل معاني النص الخفية، وهذا الكل لا يأتي من عدم بل من تكوين خاص أولى له **علولة** أهمية بالغة في مشروعه المسرحي، إذ أن القدرات الصوتية والجسمانية لا يمكن لها توصيل مضمون النص إلاَ إذا كان الممثل واعيا بهذه المضامين وعارفا بتقنيات السرد والحوار .

نجد أن **علولة** من خلال عمله الفني مقتنع أن المخرج لا يدخل فضاء المسرح بفكرة أو رؤية أو تشكيل حركي أو ديكورات جاهزة، بل بصمته تتمثل في تنظيم العمل الإنتاجي للممثلين، لأن التدريب عنده لا يعني إرغام الممثلين على تقبل رؤيته، أي أن إدارة الممثل و الوصول إلى أعماق الشخصية من

[1] عبد القادر علولة – الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري – تر: جمال بن العربي، من مسرحيات علولة–موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 1997 ص 18

[2] لخضر منصوري ، التجربة الاخراجية في مسرح علولة– دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد م س، ص 239

الأعمال الهامة لدى المخرج، فمن خلال شروحاته و تفصيلاته يجعل الممثل أكثر قدرة على الفهم، و من ثم يستطيع إقناع الجمهور بالشخصية التي يؤديها أمامهم، ويلزم هذه الطريقة الكثير من التمارين الجسدية و الصوتية، حتى يتمكن من إعطاء الكلمة معناها القوي . فللممثل يؤدي بلغة بصرية وسمعية كلمات النص، إنه يترجمها بجسده، بوجهه و صوته حتى لا يتخيل للمشاهد أنه يرى نصا منفصلا عن الإخراج[1]، فالأداء التمثيلي عند علولة يرتكز على عامل السرد وتقنية الممثل في التحرك على خشبة المسرح من خلال تلك التدريبات و الشروحات التي يعطيها المخرج لممثليه.

إن لجوء علولة في فترة زمنية كانت تعيشها الجزائر إلى بعض الأشكال التراثية القديمة و توظيفها في المسرح كان هدفه الولوج إلى معرفة تصور جديد لعلاقة العرض مع الجمهور الذي جعلته الظروف الاقتصادية و الثقافية و الاجتماعية لا يتردد على المسرح، فكان المسرح هو الذي يذهب إليه في الأسواق و الساحات العامة " فإشكالية الفضاء المسرحي جعلت علولة يفكر في إيجاد أساليب جديدة في خطابه المسرحي من خلال توظيفه الحلقة، التي كانت بمثابة المادة الخام لرؤيته الإخراجية و تشكيله الحركي و وسيلته للخروج من الفضاء الإيطالي الذي كان بالنسبة إليه مجرد فضاء يفرض بعدا أحاديا أثناء العرض، فالحلقة فضاء يسمح بتعدد الأبعاد، ذلك أن النص يصير من خلال هذا الفضاء متعدد الرؤى و يسمح لمسرحه القول"[2] ومن النماذج الممثلة لمنحاه التراثي الشعبي ثلاثيته الخالدة – **الأقوال** – **الأجواد** – **اللثام** –ليثبت من خلال ذلك تمكنه من تقنية المعالجة الدرامية لنصوصه، وسعى **علولة** في بحر تجربته المسرحية إلى الارتقاء والبحث عن مضامين وأساليب جديدة تعزز مكانة مسرح"الحلقة"، فجل مسرحياته ألَفها مدركا قدرات ممثليه الجسمانية والصوتية واضعا صوب عينه المتلقي الذي يعد مركز اهتمامه وأساس مسرحه،وتعتبر مسرحية"الاجواد"من أهم ما ألَف وأخرج "و لا شك أن نجاح هذه المسرحية من ناحية التمثيل، قد فرضه تحكم الكاتب في تعبير عن رؤيته الإخراجية، و قد هيأ

[1] بنظر عبد القادر علولة ،من مسرحيات علولة،م س ص 12

[2] صالح بوشعور محمد الأمين أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري. م . س. ص 55

الممثلين فرصة استخدام تلك القدرات و المواهب على أفضل وجه، فتعادلت حريته في الإخراج و مسؤوليته تجاه العرض بصفة عامة"[1]

حقق هذه المسرحية فرجة مسرحية تكمن قوتها في استغلال معظم مناطق الفضاء المسرحي، و كذا استجابة الممثلين لشخصياتهم المزدوجة (القول من ناحية و تمثيله من ناحية أخرى)، هذه الفرجة التي تثير اهتمام المشاهد في تتبع سير الأحداث من البداية حتى النهاية، **فعلولة** يرى أن معاناة خشصياته المسرحية في النص ما هي انعكاس لمنانات الطبقة الشعبية التي كتب من ولأجلها. فحين سئل علولة عن كيفية بنائه للشخصية المسرحية قال :" أنني أستخرجها من الحياة اليومية، من واقع كل يوم، بالطبع أن هناك معالجة فنية وجمالية، أي كل ما يشمل عمل الإبداع المعقد، إن شخوصي تنطلق وتنبثق من الواقع، وهدفهم هو واقع المتفرج" [2] فالمعروف عن **علولة** هو أنه بحث في التراث المحلي عن أساليب جديدة تجعله يتعرف على خصوصيات المشاهد الجزائري، وذلك محاولة منه لتقريب المصطلحات و العبارات المستعملة في نصوصه مثل: الحكم و الأقوال المأثورة التي تنبع من هذا المخزون الثقافي.

أخذ علولة شكل الحلقة التقليدي و أدخل عليه عناصر معاصرة أعطت للحلقة شرخا كبيرا بين المعطيات المعاصرة وبين العناصر الثقافية الشعبية، بالإضافة إلى اعتماده المطلق في الشكل المسرحي على لغة شعبية واقعية قوامها الكلمة في سرد الحكاية، وهذا ما نجده في بعض مسرحياته مثل المسرحيات السابقة الذكر (**الأقوال-الأجواد-اللثام**) حيث تشكل لنا نوعا من البحث عن مجموعة من العناصر المختلفة في الثقافة الشعبية الشفوية كالقوال و المداح و الحلقة و ذلك باعتبارها أشكالا تساعد على تكوين و إعداد فن مسرحي أصيل في قالب مسرحي ملائم للمتلقي[3]

[1] لخضر منصوري ، التجربة الإخراجية في مسرح علولة– دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد م س 239

[2] عبد القادر علولة – من مسرحيات علولة- م. س ص 243

[3] لخضر منصوري ، التجربة الإخراجية في مسرح علولة– دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد م س 239

حاول علولة بذلك ترسيخ مكونات الثقافة الشعبية الجزائرية الأصيلة باستلهامه وتوظيفه للحلقة و القوال في صياغة أعماله المسرحية التي اتخذت بناءا خاصا يعبر عن انشغالات الطبقة الاجتماعية الكادحة، مما يجعل تجربته في توظيف تلك الأشكال التراثية في بناء أعماله المسرحية بخصائص فنية و جمالية " لقد أصبح توظيف القوال و استخدام شكل الحلقة يساهم مساهمة فعالة في إثراء الفكر الواقعي الاجتماعي و السياسي في قالب فني و جمالي يستغني عن الخشبة الإيطالية و عناصرها السينوغرافية مثل الديكور و الملابس و المؤثرات المسرحية" [1] فهو بذلك يبحث عن مسرح أصيل يراعي طبيعة المتلقي و يستجيب لحاجاته الاجتماعية و ميولا ته الثقافية، حيث تعامل علولة مع هذا القالب المسرحي الجديد (**الحلقة**) بلغة العرض المسرحي من خلال تنمية الحوار المسرحي بواسطة الكلمات عن طريق سرد الحكاية من طرف القوال، بحيث تتدخل هذه الشخصية بلغتها المؤثرة و الموحية وإعطائها للقول و الكلمة أهمية بالغة في تبليغ الرسالة التي أرادها المؤلف، ووصف الأحداث و إبراز مواقف الشخصيات و التعليق عليها،" فشخصية القوال تحتل مكانا مركزيا، فهو الذي يضع شخصه تحت الأضواء، يتحكم ليقول كل شيء بساطة، يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها ثم يعود ليأخذ دور الراوي" [2] فمن خلال توظيفه للتراث و إدخال شكل الحلقة التقليدي للمسرح وتطعيمها بعناصر معاصرة، أعطت للحلقة قيمة جمالية و بعدا شعبيا قريبا من إحساس المتلقي، معتمدا في ذلك على لغة شعبية خاضعة لمنطق السرد و القول و تشخيص الأحداث.

ونورد إليكم طريقة تقديم القوال لشخصياته المسرحية بطريقة حكائية سردية كتقديمه لشخصية علال الزبال كما في مسرحية الأجواد:

"علال :علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

[1] بوعلام مباركي – مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي م س ص 283

[2] أحمد بيوض–المسرح الجزائري النشأة و التطور م س ص 156

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس.

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس.

يرشف قارو مبروم تحت الشاشية.

ينسف صدره كاللي معلق الحاشية.

وراء الظهر يثنى الذراع ويثقل المشية.

كأنه وزير جايب في جرته حاشية.

يخطوي فخور للرصيف ما عليه تخشة.

ويطل من بعيد في الحوانيت للسلعة المفرشة.

كأنه يراقب في المليحة والمغشوشة.

معجب بالخيرات خدمة قراينه في الورشة"[1]

وأدخل **علولة** القوال معيدًا الحلقة إلى خشبة المسرح، هذه الحلقة التي كانت تجد نفسها حبيسة الفضاء المسرحي التقليدي ويمكننا الاستشهاد بأربع مسرحيات انضوت تحت راية هذه التجربة الأصلية هي :**حمق سليم، الأقوال، الأجواد واللثام**"فالقوال شخصية محورية بدونها لاتتم عملية سرد الحكاية، **فعلولة** جرَد القوال من النص القصصي، الذي كان يستعمل في الحلقة الشعبية، وحينما حمله نصا دراميا لايجعل الممثل يتخلص من قيود منصة العرض الكلاسيكي ومن كل المؤثرات الأخرى، ان القوال شخصية حرة تتحرك، تشخَص وتروي الاحداث... "[2]

إن اعتماد **علولة** على توظيف الأشكال التعبيرية التراثية قد مكنه من إنشاء فن مسرحي أصيل ذو ميزة محلية، يجمع بين الحقيقة و الخيال وبين الفن و الواقع، حيث استطاع من خلال ذلك التوظيف طرح قضايا و مشاكل المجتمع الجزائري فيشكل فني جمالي، حيث عادت الحلقة كوسيلة فنية و تقنية، حتى

[1] عبد القادر علولة ،من مسرحيات علولة،مسرحية الأجواد م س ص79.

[2] لخضر منصوري، قراءات في المسرح الجزائري، م س ص27.

تجعل من التفاعل الفني بين الدلالة التراثية بوصفها وسيلة فنية، و الدلالة المعاصرة باعتبارها حقيقة تاريخية[1]

استحضر **علولة** في تجاربه المسرحية شكلا مخالفا للشكل الأرسطي الذي يعتمد على الإيهام و على تصوير الفعل المسرحي، حيث اعتبر الحلقة عاملا رئيسيا في العرض المسرحي و التي كانت موجودة في الأسواق و الساحات العامة. لينقلها إلى المسرح في فضاء يضم الخشبة و الممثلين و الجمهور و لهذا الأخير الحرية التامة في تقبل أو رفض العرض، يقول **علولة:** "عندما نتكلم عن الحلقة أو القوال فإننا نتكلم عن البنية المسرحية و مكوناتها التقليدية، فلم يكن لقائنا مع التراث سنة 1972، بل قبله و لكن تجربة مسرحية – **المائدة** – نبهتنا إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها، وتتطلب بنيات مسرحية أخرى"[2]

استطاع **علولة** أن يحقق عملا إبداعيا و شكلا مسرحيا أساسه التراث الشعبي حيث كانت تجربته المسرحية قائمة على تطوير ذلك التراث ليصبح شكلا واقعيا يكسب جمهوره تعبيرا جماليا و يكشف عن همومه و تطلعاته، كما حاول ترسيخ مكونات الثقافة الشعبية الخاصة بالبيئة الجزائرية الأصيلة من خلال استلهامه و توظيفه للحلقة و القوال في صياغته لأعماله المسرحية التي اتخذت بناءا خاصا يعبر عن انشغالات الطبقة الكادحة، ويعتبر القوال عند علولة شخصية مركزية في العرض المسرحي الحلقوي، فإذا نظرنا إلى البناء العام لمسرحياته، فإننا القوال داخل الحلقة هو الحاكي للأحداث كما يؤدي دور الوسيط بين المسرحية و الجمهور في سرده للأحداث و التعليق عليها" **فعلولة** أعطى للقوال عبر ثلاثيته (**اللثام و الأقوال والأجواد**) ثقلا جديدا في بناء المسرحية من خلال سرد الاحداث التي تعيشها شخصيات المسرحية عن طريق الحكي الذي يهدف الى مشاركة الجمهور ودعوته الى أخذ

[1] بنظر بوعلام مباركي، مظاهر التجريب المسرحي في الغرب العربي م س ص 282

[2] أحمد بيوض المسرح الجزائري النشأة والتطور، م س،ص 168

موقف مما يشاهده على خشبة المسرح،ففي هذه الحالة يقع تقاطع ما بين الممثل والقول فيصيران شخصا واحدا في الحوار وشخصيتين مختلفتين أثناء السرد، فالممثل يروي ويمثل الحدث المقدم"[1]

فمن خلال تجربته نجد أنها تميزت بخصائص فنية و جمالية فأصبح توظيف القوال و استخدام شكل الحلقة يساهم مساهمة فعالة في إثراء الفكر الواقعي الاجتماعي و السياسي في قالب فني و جمالي يتيح له الاستغناء عن الخشبة الايطالية ، **فعلولة** لم يختر من التراث الشعبي الجزائري إلا الأشكال الفنية التمثيلية و بالخصوص – **القوال** – ليؤطر بها أعماله الدرامية فتوظيفه للأشكال التراثية وتجريبه المسرحي انطلق من محيطه الاجتماعي وواقعه الثقافي و السياسي، لأن المجتمع بالنسبة له يعتبر أحد المصادر الهامة في التأليف المسرحي، فمنه استقى موضوعاته ومنه عالج القضايا الراهنة التي كان يعيشها المجتمع، وذلك بهدف خلق فن مسرحي ذات نمط محلي يتماشى مع قضايا المجتمع الجزائري وبيئته بحيث "استطاع **علولة** أن يكيف الحلقة مع طبيعة قضايا مجتمعه وبيئته من إطارها التقليدي الشعبي إلى نسقها الدرامي، وغايته من هذا التكييف هو البحث عن الثقافة و الهوية الوطنية من أجل تأسيس فن مسرحي أصيل تقوم معالمه على البحث و التجريب في الأشكال التراثية الشعبية لخلق قالب مسرحي تنبني خلفيته و مرجعيته الفنية و الجمالية على الحلقة و القوال و توظيفهما بشكل جديد يوفق فيه علولة بين المصدرين التراثي و الواقعي توفيقا خاليا من سرد الأحداث التاريخية" [2] فلجوء **علولة** للأشكال التراثية و توظيفها في مسرحه كان يهدف للولوج إلى معرفة تصور جديد لعلاقة العرض مع الجمهور، و ذلك راجع إلى ما تحمله تلك الأشكال من بذور مسرحية، حيث تجل توظيفه لها من خلال صفات شخصيات مسرحياته التي تغوص بجذورها في أشكال التراث المحلي.

يقول علولة موضحا تصوره النظري الذي يقوم على مسرحه التراث و الدعوة إلى مسرح شعبي مبني على فن الحلقة و القوال " القول هو الرابطة الأساسية في التواصل بين المداح و الجمهور، بالكلمة

[1] لخضر منصوري، قراءات في المسرح الجزائري ،م س، ص28

[2] بوعلام مباركي – ، مظاهر التجريب المسرحي في الغرب العربي م س ص 283

يجلب انتباه المتفرجين و يدعوهم إلى تخيل فردي ففي عرض من الحلقة، الممثل السارد ليس هو من يتخيل حالة ما، وإنما هو محفز لخيال المشاهدين المبدع، ويمكن للمتفرج أن يستوقف المداح لمسائلته أو لطلب التعديل، فيشرك الراوي و المتفرج بصفة دينامية و جدلية في ترتيب العرض المسرحي[1]

يمكن من هذا كله أن نصنف مسرح **علولة** ضمن المسرح التجريبي الحداثي المتنوع الذي عرضته الساحة الثقافية المسرحية في الجزائر، و الذي يقوم على التغيير و التجديد و الانفتاح على التراث الشعبي، و ذلك بالاعتماد على مجموعة من الفنيات المسرحية كالحلقة و القوال.

تعد تجربة عبد القادر علولة جديرة بالتنمية والاهتمام، إذ جاءت نتيجة الدراسات المعمقة في الأشكال التعبيرية المختلفة والمنتشرة في الأوساط الشعبية الجزائرية[2]، واقتنع **علولة** أنه من الواجب البحث عن شكل مسرحي يقوم على أشكال تعبيرية شعبية، باعتبار أن مركز المسرح العربي مرتبط بثقافة الغرب، ولهذا تبنى أسلوب الحلقة بهدف إخراج نوع مسرحي ذو تأثير على الجمهور.

أنّ التمثيل في مسرح علولة هو بالدرجة الأولى سرد لحكاية المسرحية وهذا لا يعني أن المسرحية سردية وفقط، بل أن أساس النصوص عند **علولة** مبنية على السرد ولأنها استلهمت من التراث،لكن نجد فيها حوارات مبنية على الاسس الارسطية وتتداخل مع السرد لبناء منظومة "جديدة"في النص المسرحي الجزائري "فالممثل هنا وسيط بين المشاهد وبين العرض المسرحي ...وهو لم يعد قبلة بالنسبة للمشاهد،بل مرشد للعرض المسرحي." [3]،وهذا ضمن رؤية إخراجية من أجل تجسيد أفكاره والتعبير عن موقفه إزاء المجتمع وظّف علولة تقنية تغريب الممثل ،فالممثل عند علولة هو ذلك الفنان الذي يلتزم بالبعد الفاصل بينه وبين الشخصية المسرحية، فالمسرح الذي يهدف إلى منع المشاهد من الاندماج لا يسمح للممثل بالاندماج، بل يجب أن يأخذ موقفا من الشخصية التي يؤديها بهدف ترك الفرصة

[1] عبد القادر علولة – الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري – تر: جمال بي العربي، م س ص 12

[2] ينظر عبد القادر بوشيبة ،مسرح علولة مصادره وجمالياته،رسالة ماجيستير،جامعة وهران ،1993 1994،ص 154

[3] منصور كريمة،خصائص الكتابة المسرحية عند علولة ،رسالة ماجيستير، جامعة وهران 2005 2006،ص190.

للمشاهد لرصد الأحداث رصدا إيجابيا إذ "لا ينبغي للممثل مطلقا أن يصل في أدائه إلى التحول الكامل إلى الشخصية التي يلعبها"[1]، فكل ما على الممثل هو تقديم الشخصية للمشاهد.

لقد عمل **علولة** من أجل صنع نموذج للممثل يساهم بشكل فعال في الحياة الاجتماعية ويعبر عن طريق الفن عن موقفه إزاء الأوضاع التي يعيشها، فعلاقة الممثل الجمهور يجب أن تكون حرة ومباشرة .

كما يدعم **علولة** أسلوب الأداء التمثيلي باستخدام عنصر الحركة لما له من أهمية في عرض التصرفات وتجسيد المشاعر متأثرا بالمسرح الشرقي والصيني على الخصوص الذي يعتمد أساسا على التمثيل الإيمائي وحركات اليد "إذ يمكن للممثل أن يرى نفسه وهو يمثل على طريقة المسرح الصيني"[2]، فإذا ما أحسن الممثل التعبير الفيزولوجي فإنه يمنح للجمهور إمكانية استعابه دون صعوبة.

ويعتبر الممثل عند **علولة** أو الممثل في المسرح الملحمي عموما مجرد شاهد وحاكي، فهو واسطة بين الأحداث والجمهور ،إذ يعرض مجموعة من المشاكل والقضايا ويقدم للجمهور إمكانية قبول أو رفض هذه الظروف الاجتماعية تبعا لانتمائهم الطبقي .

يعد **عبد القادر علولة** من المتأثرين حتى النخاع ببرخت، بأفكاره و منهجه الملحمي، يتجلى ذلك في أعماله المسرحية و تصريحاته، فأفكار بريخت حاضرة بقوة في نصوص علولة من خلال فكرة السياسي وطبيعة أفكاره، يقول **علولة:** "أعتبر أن برتولد بريخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية، وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الوحي، أو أكثر من ذلك صديقي ورفيق دربي المخلص"[3]

يعتمد **علولة** - سواء الكاتب أو المخرج -في كتاباته على أفكار بريخت ونظرته في معارضة القواعد والأسس الأرسطية، وهذا القدر الكبير من الاهتمام الذي يوليه له يتضح جليا في الكتابات التي أراد

[1] منصور كريمة،خصائص الكتابة المسرحية عند علولة م س ،ص190.

[2] م ن ،ص191

[3] - عبد القادر علولة –من مسرحيات علولة،م س ص247

بها علولة بالدرجة الأولى العناية بالمجتمع وعلاقات الأفراد، بإبراز الواقع المعيشي الذي يتخبط فيه الفرد وصراعاته سواء الداخلية أو الخارجية، بالمقابل تقديم البديل الملموس والمحسوس بغية تغيير نظرة المتلقي للواقع وتوعيته .

لهذا انفرد المنهج الملحمي المتبع من قبل **علولة** بخصوصيات أراد العمل بها كي تتماشى مع نظرته الذاتية وأفكاره الموضوعية، لتحقيق القواعد البرختية المؤسسة لمنهجه والتي تتكيف مع عقلية وذهنية المتلقي استنادا على الماضي، نذكر منها :السرد، التأريخية واستقلالية المشاهد.

فالسرد قد عوض أسلوب التعقيد في المسرح الأرسطي، وأصبح أساسيا ارتبط بالراوي السارد للأحداث، والمقدم للشخصيات، الواصف للمكان، المقتصد في الزمان، هذا السرد من الأشكال الروائية مرتبطة بوجود الراوي (سواء كان الكاتب أو إحدى الشخصيات) الذي يطرح الأحداث كما يراها [1]، أما التاريخية فهي الرجوع إلى القصة في الماضي وإسقاطها على الواقع حتى ينقضي البعد التاريخي والبعد العاطفي، على الممثل أن يصور كل حادثة بطابعها التاريخي والحادثة التاريخية حادثة عابرة، لا تتكرر، ترتبط بعنصر محدد، وفي مجرى هذه الحادثة تتراكم العلاقات المتبادلة بين الناس[2]

أما فيما يخص استقلالية المشاهد، فنجد المسرح الملحمي يجعل كل مشهد منفرد بذاته، وكأنها سلسة مسرحيات تنضوي في مسرحية واحدة، بهدف هدم تسلسل المشاهد عند أرسطو، وكسر الاندماج وتحقيق فكرة التغريب سواء على مستوى النص أو العرض -باستعمال ثلاث وسائل تحقق هذا الطرح:

1-النقل على لسان الشخص الثالث.

2- النقل بالزمن الماضي.

3-قراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات.

[1] ينظر،برتولد بريشت،نظرية المسرح العالمي،ترجمة:جميل ناصيف،عالم المعرفة بيروت،ص133.

[2] ينظر م ن ص 133.

إن الدارس والمتتبع لأعمال علولة المسرحية، يلاحظ ذلك التطابق الكبير بين أفكار علولة وقواعد بريخت الملحمية، بحيث حافظ على أسلوب السرد في القوال الذي يقدم الشخصيات بأبعادها الثلاثة، أما فيما يخص الممثل فانه يرى أنه يتميز بشخصيته ومميزاته ولا يجب عليه أن يوهم المتفرج من خلال أداة لشخصيته معينة، أنها حقيقة، حيث يبقى أداءه مجرد تمثيل مع الإشارة على ذلك لتحقيق التغريب.[1]

استعمل **علولة** تقنية التداول على الأدوار للممثل الواحد، ونجد هذا في مسرحية الأجواد أين كان **سيراط بومدين** في دور" **جلول الفهايمي** " يتقمص دور القوال في سرد الأحداث ووصف المكان أو تعبير عن مشاعر وآراءه اتجاه الواقع ورفضه له.

وكان السرد لغة **علولة** الأولى، أراد بها إبداء رأيه من الحياة والواقع بغية التغيير والإصلاح والتوعية، فهذا النوع المسرحي يزوده مع النص السردي، بكمية هامة من المعلومات عن النشاط الاجتماعي للشخوص المؤداة "ويعطي نتيجة لذلك تمثيلات معقدة، ورؤيته للحياة والنضالات الاجتماعية والطموحات العميقة ...وينطوي هذا المسرح كنتيجة على انحياز وعلى موقف طبقي مقروء في آخر المطاف "[2]

ولتحقيق التغريب يجب ان تتوفر الأساليب التالية:

1- النقل على لسان شخص آخر :هو أسلوب ملحمي متبع من أجل إدخال الرّاوي كأسلوب لابد منه لتحقيق فكرة المؤلف في التغريب، أي أن تدخل شخصية في حوار مع نظريتها وتقطع كلامها بحوار آخر قاله شخص ثالث، إما للتفسير أو وصف الحالة المعنوية أو المادية لشخصية أخرى ولحدث قد سبق وله دور في حدث لاحق.

[1] ينظر عبد القادر علولة –من مسرحيات علولة،م س ص 241.

[2] ينظر أحمد بيوض المسرح الجزائري النشأة والتطور ،م س،ص168.

2- النقل بالزمن الماضي :وهنا يدخل الجانب التاريخي للأحداث، ولا بد لأسلوب السرد أن يكون الحل، فمن غير الممكن أن نجسد مثلا حدثا لا يخدم الفكرة الرئيسية أو الفعل، لذا فالمؤلف يتقيد بالوقت والأحداث، وللرّاوي دور كبير في إسقاط حادثة تاريخية وصفية قد تكون تبريرا أو تفسيرا، وهذا دور ايجابي للرّاوي في اختزال الزمن، وإعطاء فكرة للمشاهد أن ما يدور فوق الخشبة ما وهو إلا تمثيل لكسر الإيهام لديه وتغريبه عن العرض.

3- التعليقات والملاحظات :للرّاوي دور فعال في مثل هذه الحالات، إذ نجد في مسرحية اللثام دور القوال السارد للأحداث يعلق عليها، ويقدم ملاحظات جديرة بالاهتمام لدى المشاهد، كما يترك لديه انطباعا وفكرة عما ستكون عليه النهاية.

لقد عمل علولة بخصوصيات المنهج الملحمي لكي تتماشى مع نظرته الذاتية وأفكاره الموضوعية لتحقيق القواعد البريختية المؤسسة لمنهجه والتي تتكيف مع عقلية وذهنية المتلقي ومنها السرد والتأريخية واستقلالية المشاهد،كما أن المواضيع المعالجة تمس بالدرجة الأولى الطبقة الكادحة من خلال إبراز الواقع المعيشي الذي يتخبط فيه الفرد وصراعاته وتقديم البديل الملموس بغية تغيير نظرة المتلقي للواقع وتوعيته.

الفصل الثالث: الأداء التمثيلي لسيراط بومدين في مسرحية الأجواد

سيرة ذاتية

الفنان **سيراط بومدين** من مواليد 1947 بمدينة وهران، بدأ التمثيل في سن مبكرة، مثّل في العديد من المسرحيات منها "القراب والصالحين" **1977**، تأليف ولد عبد الرحمن كاكي وإخراج بن محمد محمد. "كل واحد وحكمو "لكاكي، "اللّي كْلا يخلص"، "البلعوط" **1993** تأليف حجوطي بوعلام إخراج سلال محمد، كما مثّل في مسرحيات علولة منها: "العلــق" 1969، "الخبزة" 1970، "حمام ربي" 1975، "اللّثام" 1988، "الأجواد" 1985، "التفاح"**1995**، ومسرحية "المايدة" 1973، وهي من تأليف جماعي، وهذا ليس كل ما في مسيرته الفنية ولكن أهم الأعمال التي قام بها، وهي أعمال أظهر فيها مهارات فنية عكست موهبته.

أنتقل بعد انفصاله عن تعاونية أول ماي التي أسسها علولة إلى العاصمة، حيث انظم إلى الفرقة المسرحية المستقلة"القلعة"سنة 1992 وشارك معها في الكثير من الأعمال المسرحية منها:"ألف تحية إلى متشردة" للأديب محمد ديب واقتباس محمد بن قــطاف وإخراج زيان شريف عياد، "آخر المساجين".

مسيرة هذا الفنان لم تقتصر فقط على المسرح بل امتدت لتطال فنون أخرى من خلال مشاركته في الكثير من السلسلات والحصص التلفزيونية مثل:حصة "عايش بالهف" وسلسلة "شعيب الخديم"، كما سجل **سيراط** حضوره في مهرجانات دولية ووطنية، حيث أحرز في المهرجان الوطني للمسرح المحترف سنة1985 جائزة أحسن دور رجالي، ونال في نفس السنة جائزة أحسن ممثل 1985 عن مسرحية الاجواد في مهرجان قرطاج بتونس.

توفي في العشرين من أوت 1995 بمستشفى مستغانم.

الأداء التمثيلي لصراط بومدين في مسرحية الأجواد :

سيراط والجسد:

إن جسد الممثل في العرض المسرحي من أهم العناصر التي تعطي دلالات قوية فوق الخشبة وذلك من خلال الحركات والإيماءات التي توحي بدلالات من دون قول كلمات ،فمهمة الممثل هي التعبير وقدراته الإبداعية كلها موجهة إلى نحو تجسيد التعبيرات الدرامية على خشبة المسرح صوتا وحركة "فالممثل ليس لسانا ينطق الشعر أو النثر فحسب ،وإنما هو رأس وعينان وذراعان وساقان وعليه ان يتقن استعمال ذلك كله على خشبة المسرح ..."[1]

كما أنّ تعبير الممثل يختلف في حالة المعايشة"الاندماج" عن حالة التشخيص في المسرح الملحمي مثل ما هو ملحوظ في مسرحية **الأجواد** التي تتوفر على عدة عناصر منها القوال الذي يتحدث بصفة الماضي، وتقسيم المسرحية إلى مشاهد كل مشهد مستقل عن الآخر، أي المشهد الأول لا يمهد للمشهد التالي فكل مشهد يعالج موضوع ، لكن هذا لا يعني أن المسرحية ملحمية كليا، لان عند مشاهدة المسرحية يتبين ذلك خاصة في مشهد **عكلي والمنور**.

فجسد الممثل في المسرح يتميّز بقدرته على تقديم كل معقد من المعاني والرموز باعتباره الرمز المادي الرئيسي، حيث يقدم دلالاته من خلال مظهره الخارجي وأفعاله وسلوكياته على خشبة المسرح.[2]

[1] نديم معلا لغة العرض المسرحي دار المدى للثقافة والنشر 2004،ص46

[2] ينظر .مدحت الكاشف اللغة الجسدية للممثل، مطابع التجارية،2006، مصر ص 35.

يعتبر جسد الممثل على خشبة المسرح من أغنى الوسائل التي يعتمد عليها المخرج في إضفاء الحيوية وإتمام التعبير الحواري من خلال الحركات والإيماءات فالحركة التي ينتجها جسم الممثل هي

الأساس فوق خشبة المسرح، لان تلك الحركة تعبر عما يقوله وفي نفس الوقت تضفي الحركية والنشاط على الركح، فالجسد من خلال تلك الحركات والإيماءات التي يصدرها تعوض في بعض المشاهد الحوار أو على الأقل تزيد الحوار معنى مثل تعابير الوجه وحركات اليدين، كما يجب على الممثل إن يرسم صورة ذهنية للموقف الذي يكون عليه أن يشخّصه بالتعبير الجسدي خاصة إذا كان هناك غياب التعبير الصوتي عن الموقف وجب على الممثل التعويض عن ذلك بالحركة، مثل مشهد **علال الزبال** حيث نشاهد الممثلين يؤدون حركات توحي بالعمل الذي يمارسه **علال**، "فالكلمات لا تقول كل شيء وهذا يعني أنّنا بحاجة إلى رسم الحركات على خشبة المسرح "[1]

مثلا في المشهد الأول عندما كان القوال يقدم في شخصية **علال الزبال** يكون الممثل **سيراط** يشخص لنا ذلك القول حركة بدون حوار لكن بحركات توحي أو تعبر عن ذلك القول الذي يسرد على مسامعنا، فهذا المشهد مبني على تصوير السرد تصويرا حركيا بلغة الجسد دون الحاجة إلى الحوار من طرف الممثلين ،فتلك اللغة الجسدية قادرة على إيصال الفكرة للمتلقي .

القوال :علال الزبال ناشط ماهر في المكناس ،حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس ،يمر على الشارع الكبير زاهي حواس، باش يمرح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس....[2]

فتلك الحركات التي كان يقوم بها الممثل كانت موازية للقول المسرود كما أن تلك الحركات

[1] فاضل الجاف المهارة وجمالية الأداء الجسدي في العرض المسرحي ،مجلة جامعة تكريت للعلوم العدد 1 2012 ص 160.
[2] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة، مسرحية الأجواد، ،موفم للنشر،المؤسسة الوطنية للفنون الطبعية 1997، ص 79.

توحي للمشاهد أن الفعل الواقع أمامنا هو الكنس .انظرالصورتان.





تتميز مسرحية الأجواد بالطابع السردي، تعرض أمامنا أحداث مختلفة، بحيث يترك لكل مشهد كيانه المستقل من دون إن يرتبط بما قبله أو بعده مما يتطلب من الممثل أن لا يعتبر نفسه مندمجا في الشخصية بل هو سارد لأفعال شخص آخر في الماضي، ولكي يدلل على هذه الأعمال ويقر بها للجمهور فإنه يقلّد حركات الشخصية ونبرة صوتها وتعبيرها بالوجه، فالممثل هنا أشبه برجل يعيد على مسامعنا حادثة رآها تحدث أمامه أو حدثت معه، "فمهمة الممثل هي تحقيق هدف محدد، يجب أن تكون أدوات التعبير لديه مقتصدة كي يتأكد أن دقة الحركة سوف تيّسر الوصول الى أسرع انجاز ممكن لهذا الهدف، لذا فالممثل يجب أن يتعلم ممارسة أقصى درجة من السيطرة على جسده الذي يجب أن يكون رياضيا، دقيقا وسريعا ويكوّن استجابات حادة ويكون متناسقا كليا وان يبقي أفكاره دائما تحت السيطرة ويكون جاهزا للقفز إلى مشهد ما دون تحضير انفعالي "[1]، ففي مشهد **علال الزبال** نجد الممثل **سيراط** يشخص تلك الحكاية التي يقولها القوال "المغني" تشخيصا صامتا عن طريق حركات وإيماءا ت توحي

[1] ج ل ستان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق تر:محمد جمّول دمشق مطابع وزارة الثقافة ط1 1990

بذلك الكلام "وهذا التعبير الأدائي يجعل الممثل في موقف معين ضمن إطار العرض المسرحي لتقديم الحكاية"السرد" لأنه لا يرتدي جلد الشخصية التي يمثلها"[1]

فالأداء التمثيلي في المسرح عبارة عن انتقالات عديدة بهدف خلق جدل متواصل وفاعل بين المرسل "الممثل"والمتلقي"المشاهد"، فالمسرحية ذات الاتجاه الملحمي تعتمد بالدرجة الأولى على المقاطعة بغرض الابتعاد عن الانغماس والاندماج في الحدث، فالممثل يتوقف يعلق ينتقل في أدائه من مستوى لآخر ليشكل في كل مستوى منظومة صوتية وحركية تختلف عن سابقتها.

فالممثل **سيراط** في مشهد **علال الزبال** نجده يجسد الفعل أمامنا من خلال حركات وإيماءات تعبر عن ذلك السرد الذي نسمعه عن تلك الشخصية، فهو هنا يقلد تلك الشخصية في أفعالها التي تقوم بها أثناء الكنس، فلغة الممثل هنا هي تلك الحركات التي يقوم بها والتي تجسد لنا المعاني والانفعالات المتباينة في تلك الشخصية.

أما مشهد **الربوحي الحبيب** فنجده مبنيا على تشخيص لحالات ومواقف اجتماعية صادفت **الربوحي الحبيب**، لذا فالأداء التمثيلي **لسيراط بومدين** في المشهد كان بين السرد وتشخيص تلك الحوادث التي حدثت **للربوحي** مع عمال البلدية، فتارة نجده في دور القوال وتارة أخرى يشخص تلك الحالة التي يسردها القوال، بحيث يتعيّن على الممثل أن يعبر عن تلك الشخصيات باللغة التي تناسب كل شخصية وانفعالاتها حسب الموقف الدرامي.

عندما كان الممثل **سيراط** في دور القوال نجده ذلك السرد متبوعا بحركات من طرف الممثل توحي

[1] ابو الحسن السلام الممثل وفلسفة المعامل المسرحية،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الاسكندرية ص48

بالصفات الموجودة في تلك الشخصية شخصية **الربوحي الحبيب** معتمدا على حركات اليدين وتعابير الوجه .

القوال: الربوحي الحبيب في المهنة حداد ،خدام في ورشة من ورشات البلدية ،في السن يعتبر كبير ما دام في عمره يحوط على الستين .في القامة قصير شوية .السندان والمطرقة خلاو فيه المارة .لونه سمر بلوطي ،وسنيه وحدة واقفة جدرتها تبان وزوج غايبين ... [1]

ففي هذا السرد كان الممثل **سيراط** يجسد ذلك القول حركيا إشارة إلى تلك الصفات الموجودة في الربوحي الحبيب، حيث عندما يذكر قامته انحنى قليلا وذلك تعبيرا عن قصر قامة **الربوحي الحبيب** .

انظر الصورة



فالإشارة عند الممثل يجب أن تكون لها معنى وان تتفق تماما مع القول دون أن تعطي معنى آخر وان تتم في اللحظة المناسبة للتعبير عن ذلك المعنى، فتلك الحركات التي كان يقوم بها الممثل **سيراط** في وصف شخصية **الربوحي** الحبيب كانت تعبر عن ذلك القول المسرود.

[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص 82

وكذلك نشاهد الممثل **سيراط** يقوم بحركات إيمائية تعبر عن القول الذي كان يسرده ممثل آخر عن صفة ملابس **الربوحي** الحبيب . انظر الصورتان..





القوال :...التواضع القناعة والحشمة حتى في اللبسة ظاهرة على الحبيب البساطة ،ساتر جلده ،بثياب في اغلب الأحيان بالية، في الألوان زرقاء رمادية ولا قرفية ،فوق الثياب للتغلاف يدير برتسو كان صيف او كان شتا البرتسو مخيط في قفاه في البطان جيوب سرية ...[1]

فتلك الحركات التي كان يقوم بها الممثل تطلع الجمهور على طبيعة هذه الصفات المتخيلة، فالممثل في مثل هذه المواقف يتطلب منه جهدا وتركيزا لتأدية تلك الحركات وفق القول المسرود من طرف القوال، فالحركة والإشارة هما طريقتان يصور بهما الممثل الصفات التي تتميز بها الشخصية التي يشخصها، فالمخرج يعرض اطار حركة الشخصية العام والممثل هو المسؤول عن إخراج تلك الحركات والإشارات، ويأتي ذلك بقدرة الممثل على فهم هدف كل دافع وراء حركة تقوم بها الشخصية.

[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص83.

إن الممثل في تأديته دورا في العرض المسرحي فعليه ان يعي جملة من العناصر منها فهمه للاتجاه الفني الذي يشتغل عليه مخرج المسرحية، كما عليه فهم العمل الذي يقوم به في العرض المسرحي للوقوف على وحدة المعنى في الفعل الدرامي سواء كان قولا أو حركة وذلك حتى يتسنى له معرفة منهج التمثيل المتخذ من طرف المخرج اهو تجسيدي أو تشخيصي يعتمد على الحركة وهذا في المسرح الملحمي وهو الذي تقوم عليه مسرحية **الاجواد** في معظم المشاهد وليس كلها.

في مشهد **الربوحي الحبيب** وأثناء سرد القوال للحكاية نشاهد الممثل **سيراط** يعيد تمثيل الحادثة التي وقعت **للربوحي الحبيب** مع عمال البلدية وذلك لإبراز صفات في المجتمع الذي تعيش فيه الشخصية في كنفه بصفتها جزء من ذلك المجتمع .تلك الوقائع كان **سيراط** يشخصها قولا وحركة، ففي اللحظة التي يكون فيها القوال يسرد الحادثة يتدخل **سيراط** لتقليد تلك الشخصيات التقى بها **الربوحي الحبيب** من عمال البلدية، وكان كل شخصية يقلدها إلا ويعطيها حركتها وصوتها بطريقة ساخرة، وهذا التحول من أداء إلى أداء يتطلب من الممثل جهدا كبيرا للوصول إلى ذلك التشخيص .

القوال : الأول قاله:الله غالب وما عندي طاقة وما عندي ما ندير للهوايش ، المرتبة اللي راني فيها

ماتبعتها سلطة ...[1] انظر الصورتان.



وهنا نلاحظ ان الممثل يوضح لنا كيف عُمل الربوحي من طرف عامل البلدية من خلال نبرة الصوت وإشارات اليد وتعابير الوجه، ويظهر عند تصويره لذلك العامل الغضب والنرفزة من **الربوحي** الحبيب.

فالممثل يجب أن ينمي مهاراته الفنية وقدراته البدنية إلى الدرجة التي يستطيع بها عرض ما يريده المخرج أن يعرضه على المشاهد، لذا يجب على الممثل أن يفهم الشخصية التي سيمثلها أو تلك الشخصيات التي سيشخصها في سياق العرض المسرحي أثناء السرد، وذلك حتى يظهر للمشاهد طبيعة الشخصية .

[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص83.

القوال:الثالث قاله:حصلنا في العباد ومناكر ،بغيت انت تزيدلنا هوايش حديقة وبعرها .[1]

انظر الصورتان.



وهنا ننظر كيف ينقل لنا الممثل من خلال تعابير الوجه كيف كانت معاملة عمال البلدية **للربوحي الحبيب**، تلك التعابير تزيد القول معنى وتبيّن طبيعة الشخصية لتكون الرسالة واضحة للجمهور، لأن الممثل بذلك قد صّور المتخيل على خشبة المسرح وهنا يكون التأثير أكثر من السرد، فلو سرد الحادثة بدون تشخيص لكان الآمر مختلف تماما، خاصة إذا نظرنا إلى المخرج وما يصبو إليه، فهدفه هو إظهار تلك الأفعال أمام الجمهور عن طريق تقليد حركة وصوت تلك الشخصية لتكون الفكرة أوضح والتأثير أكثر.

القوال:والخامس قاله:اذا تساعفني يا سي الحبيب الحرطاني غير خطيك من هذه القضية ،انت

[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص84

راجل زين ونية وهذا الشي صعيب عليك ...[1] انظرالصورتان.



من خلال القول الذي يقوله الممثل يتبين لنا طبيعة الأشخاص الذين يعملون في البلدية بحيث يريد أن يثبّطه عن هدفه النبيل الذي يصبو إليه **الربوحي الحبيب**، والممثل غايته هنا إيصال أوضح صورة عن تلك الشخصية عن طريق الإيماءة وتعبير الوجه والصوت، لأن الممثل لو شخّص لنا الشخصية بدون تلك التعابير لكانت الصورة سطحية ولا تثير في المتفرج شيئا،فطريقة كلامها وتعبير وجهها تدلل على أشياء كثير يفهمها الجمهور جيدا، منها امتعاض العامل من **الربوحي الحبيب**، بالرغم من انه لم يقل شيئا مستحيلا وإنما يريد مصلحة عامة تخص حديقة الحيوانات.

القوال: والثامن قاله:الهوايش راهم بالأقل عاطيينهم سكنة شوف لحاليتي انا الي راني مردَف عايش

[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص84

بالقرادة في السقيفة ساكنين فيها انا المرأة والذراري ...[1] انظر الصورتان.




والعاشر قاله:جنان البايلك اللي مافيهش بنمري و"الكروكوديل"الجربوع واللفعة مايستهل هدرة...[2] انظرالصورتان




[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص84

[2] م ن ص84

ففي هذه المشاهد كما نلاحظ في الصور أداها الممثل **سيراط** كلٍ على حدا متخذا لكل شخصية حركاتها وإيماءاتها، متنقلا حركيا وصوتيا من مستوى لآخر،كما نلاحظ في تشخيصه لشخصية العاشرة كانت حركاته وصوته ساخرة ومضحكة،ساخر من تلك الشخصية ومضحكة بالنسبة للجمهور حتى أن الجمهور طلب إعادتها،فكل شخصية شخصها الممثل بأسلوبها الخاص الذي وضعه لها المخرج في خطوط عريضة ليكون الممثل هو المكمل لتلك الخطوط من طريقة كلامها وحركتها وصوتها، ليستطيع المتفرج معرفة حقيقة ما يجري أمامه ،لان العرض المسرحي ككل هدفه هو إيصال المعنى للمتلقي، وتلك التشخيصات كانت كافية ليبيَن للجمهور طبيعة تلك الشخصيات.

ففي هذه التشخيصات المذكورة سلفا نجد أن الحركة التي وظفها الممثل هي اقرب إلى السخرية منها إلى الجدية، لأن تلك التشخيصات كانت نقدية مما ينتج لنا المبالغة في الأداء صوتا وحركة.

فالممثل المتمكن من الأداء الحركي والصوتي يستطيع بسهولة أن يصل إلى أفضل أداء عند تمثيل دوره، لأن انتقال الشخصية من النص إلى إنسان حي يتحرك ويتفاعل مع الآخرين على الخشبة تحتاج إلى ممثل مبدع ذو خبرة وتجارب.

"فبالرغم من إن الممثل في حاجة دائمة إلى مساعدة خارجية إلا أن العبء الأكبر مازال على الممثل في إظهار روح المسرحية، فالمؤلف والمخرج يتكلمان إلى النظارة عن طريق صوت وجسم الممثل، ولكي يكون وسيلة اتصال ملائمة يجب أن يكون مبدعا وواعيا بالمسؤولية الملقاة على عاتقه" [1]

فالممثل المبدع لحركات وإشارات سيكون حتما قد استحوذ على إعجاب الجمهور وتصفيق له بمجرد دخوله خشبة المسرح وذلك ما نلاحظه في مسرحية **الاجواد** فبمجرد دخول **سيراط بومدين** يبدأ

[1] عثمان بن المعطي عثمان،عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ،دار غريب للنشر والطباعة والتوزيع ،القاهرة ،ص237.

الجمهور في التصفيق، فالممثل هو الذي يمنح الحياة للنص على خشبة المسرح ففي هذه المسرحية "عمد علولة إلى تجسيد التشكيل الحركي وفق معرفته المسبقة بقدرات وطاقات ممثليه ومستواهم الفكري وفهمهم للأدوار والشخصيات"[1] **فسيراط** لديه إمكانات كبيرة في الأداء الحركي بطريقة مميزة ،إذ انه زياد على تأديته دورين في هذه المسرحية نجده قد أدى كذلك شخصية القوال وشخصيات سردها الراوي"**القوال**" بحيث كان لزاما عليه أن يكون لديه التركيز والجهد الكبير للتحول من أداء إلى أداء خاصة في مشهد واحد ويكون هو الراوي والمشخص لتلك الحالة التي يسردها، مثل مشهد **الربوحي الحبيب** عندما كان **سيراط** يؤدي دور القوال نجده يروي الحادثة وفي لحظة من لحظات السرد يتحول إلى تشخيص القول الذي قاله صغار الحي **للربوحي** حركة وصوتا مع تغيير مكانه على خشبة المسرح، حيث نجده على الجهة اليسرى من الخشبة عندما كا ن يؤدي دور القوا ل لينتقل إلى الجهة اليمنى للخشبة عند التشخيص.

ـــ مشهد من مشاهد الربوحي الحبيب: انظرالصورتان



سيراط في تأدية القوال.



سيراط اثناء التشخيص.

[1] لخضر منصوري ،التجربة الاخراجية في مسرح علولة ،دراسة تطبيقة لمسرحية الاجواد،رسالة ماجيستير ،جامعة وهران2001-2002ص260.

القوال: في ما يخص صغار الحي تحدثوا معاه طويل أخيرا واشتكاو له على حديقة المدينة ،كلموه طويل على الحيوان القليلة اللي فيها .قالوله خصارة عليكم ياصحاب البلدية مخليينهم جياع في كل الشهر تضيع منهم هايشة ...[1]

تعتبر الحركات والإيماءات من العناصر المهمة التي تقع على عاتق الممثل ، فالممثل الجيد هو الذي يسعى دائما لان يكون حريصا على متابعة التمرينات التي يجريها المخرج، لذا فالانسجام في قدرات جسد الممثل من أهم المسائل الأساسية التي يعتمد عليها المخرج في إعداد ممثليه جيدا لكي تكون تلك الحركات والإيماءات واضحة ودالة ومعبرة عن حدث ما ،بمعنى أن تكون مرتبطة بفكرة معينة.

إن التشخيص الذي كان الممثل **سيراط** يؤديه في مشهد الربوحي الحبيب لتلك الشخصيات التي التقى بها **الربوحي** ممكن ان يكون الممثل بالغ في تصويرها على خشبة المسرح إلى حد السخرية من تلك النماذج من الأشخاص الموجودة في المجتمع مثلما نلاحظ في المشهد عند تشخيص الشخصية العاشرة والتي طلب الجمهور إعادة المشهد حيث كان مبالغ فيه إلى حد السخرية، وهذا طبعا مقصود من طرف الممثل **سيراط** وفق رؤية المخرج .

فالأداء التمثيلي للممثل في مسرحية **الاجواد** القائمة على السرد من البداية حتى النهاية تعتمد على ألاَ يعتبر الممثل نفسه مندمجا في الشخصية التي يؤديها أو يشخصها بقدر ما هو قاص يسرد علينا أحداث لأفعال أشخاص آخرين في الماضي، وليدلل على هذه الأعمال ويقربها لفهم الجمهور فإنه يقلد حركة الشخصية ونبرة صوتها وتعابير وجهها، وهذا ما نلاحظه في تلك الأشكال.

أما مشهد **عكلي والمنور** ما يلاحظ في أداء **سيراط بومدين** هو انتقاله من دور المنور السارد لقصة

[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص83.

صديقه **عكلي** وتشخيص تلك الشخصية االتي يحكي عنها حركة وصوتا، فكلما جاء في موقف يستدعي التشخيص يخرج من دوره ويشخص لنا تلك الحالة التي كان فيها **عكلي**، وهنا لا نعلم أن كان ذلك التشخيص فعلا صوره لنا الممثل مثل صديقه سواء في الحركات أو في الصوت ام لا، المهم هو أن الممثل يخرج من دوره ويدخل في تشخيص حالة **عكلي**.لكن هذا لا يعني أن الممثل في هذا المشهد لم يندمج في الشخصية بل العكس، فمن خلال مشاهدتي للعرض المصور يتبين أن التقمص بلغ ذروته عند أداء الدور الرئيسي "المنور"، فمهمته هنا كانت موجهة نحو تجسيد التعبيرات الدرامية والانفعالية صوتا وحركة من خلال إبراز الصفات الداخلية للشخصية وهي الحزن معبرا عنه بالبكاء، والصفات الخارجية التي يظهرها الممثل عن طريق القول والحركة، وهذا "تقليد للفعل لا تقليد للصفة، فالمعايشة تعبر عن ذاتية الفعل عند الشخصية في حين تعبر التشخيصية عن الصفة الاجتماعية للدور"[1]

كان أداء **سيراط** في مشهد **المنور وعكلي** ما بين الكوميدي والجاد ويظهر ذلك من خلال طريقة إلقائه للحوار والحركات التي كان يؤديها، فأدائه في بداية المشهد عند نزعه للغلاف الذي كان فوق الهيكل كان كوميديا .

المنور:هذا محزم الحرفة ...الطابلية متاع الخدمة انتاع المرحوم هذا ما خلى في التريكة ...لبستهاله لسترة ...السترة مليحة يا بنيتي والدعوة راها عندك مخلطة ...نقلعوها .ايا لالة

[1] ابوالحسن السلام ،الممثل وفلسفة المعامل المسرحية ،م س ص 206.

نقلعوها ...[1] انظرا لصورتان.



أما المشاهد الجادة فأتت بين الحزن تارة على فراق صديقه والاعتزاز تارة أخرى بالقيم التي كان يتصف بها تارة أخرى.

فكلما كان الممثل مدركا لطبيعة الدور الذي سيمثله أو تلك الشخصية التي يشخصها في سياق السرد إلا وتمكن من النهوض بحياة الدور المسرحي العام، إذ يعرف أين تكون نبرة صوته عالية والسبب وراء ذلك وأين تكون نبرة صوته منخفضة والسبب وراء ذلك، لذا نجد الممثل **سيراط** كان ملما بتلك الأمور حيث نجده مرة حاد الصوت ومرة منخفض الصوت وذلك حسب الموقف الذي يعبر عنه وفق السياق العام للمشهد أو المسرحية ككل.

المنور:اليد معلمة كانت عند خويا تخرج العجب، الخروف يا معلمة ينصل منها العظام ويوقفه من جديد طرف فوق خوه...كان يصنع قنابل عهد الثورة المسلحة...طلبت منه يوَري لي كيف نصنع

[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص 119.

القنابل قلت له علمني لعلَ...قال اللاَ اليوم راه وقت آخرنعلم لك تبني مانعلمكش تهدم ...[1]

انظر الصورتان.



ففي هاتين الصورتين يتبن أكثر أن الممثل تقمص الشخصية شخصية **المنور** تقمصا تاما حيث نجده يعبر عن إحساسه بفراقه صديقه، صحيح انه كان يتحدث بصفة الماضي لكنه يعبر عن حزنه في تلك اللحظة التي كان يسرد فيها القصة، أي ذلك الحزن والبكاء هو في تلك اللحظة بالذات وليس انه ينقل لنا ذلك الحزن الذي شعر به في تلك اللحظة لحظة موت صديقه .

المنور:...قبل ما تخرج منه الروح ناض وأكد لي بحماس اخدم العلم يا منور وسبل اللي تقدر عليه ...قبل ما يلقف قالي ياوليداتي :منور ...منور العلم منور ...لما ينتشر العلم في بلادنا ويتملكوا فيه

[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص،122.

الخدامين البسطاء قراينك وقرايني ...شعبنا ذاك الوقت يتخلص من مشاكله...[1] انظر الصورتان.



فالممثل **سيراط** في مشهد **عكلي** ومنور ينتقل بين تمثيل لدوره و تشخيص لشخصية يسرد هو في حكايتها وتشخيص لحادثة او موقف كان قد حدث لصديقه مظهرا تارة الجانب المضحك وتارة الجانب المحزن مثلما نلاحظ في الصورة من خلال تعابير وجهه التي تظهر لنا حزنه على موت صديقه، هذا الانتقال يتطلب من الممثل تدريب جسده جيدا بحيث يستجيب لكافة متطلبات الأداء فالممثل مطالب بأن يعرض على الجمهور الكثير من ألوان التعبير العضوي من تعابير الوجه آو الإشارات المختلفة بأطراف جسمه وكذلك تغيير مستوى صوته .

أما في المشهد الثالث مشهد **جلول الفهايمي** فكان **لسيراط** أداء غير الذي شهدناه في المشهدين السابقين، فهذا المشهد عبار ة منولوج أو مناجاة، ويؤدي **سيراط** في هذا المشهد شخصية **جلول**

[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص124.

الفهايمي تعمل في مصلحة حفظ الجثث بالمستشفى حيث تصوره اللوحة سعيه الصادق لخدمة المصلحة العامة في المجتمع،كما تصور لنا كفاحه لفضح التجاوزات التي تحدث داخل المستشفى .

ولتأدية هذا الدور وإبراز صفاتها للمشاهد كان لابد على الممثل أن يوظف قدراته الجسمانية والصوتية لتوظيف ذلك على خشبة المسرح، لان هذا المشهد يتطلب جهدا عضليا وتركيزا عاليا، وذلك نظرا للحركة التي نلاحظها من خلال الجري النابع من الحالة النفسية للشخصية مثل القلق والنرفزة، فهذه الشخصية هي محو العمل الدرامي في هذه اللوحة آذ تتجمع حولها جميع العناصر الأخرى من فكرة وصراع، فهي التي تبرز أهداف ومضامين هذا المشهد، لذا يجب عل الممثل أن يصور لنا علاقتها الإنسانية ومظهرها الخارجي .

سيراط ومن خلال مشاهدتي لهذا المشهد كان حقا مولدا للمعنى بصوته وجسده كما انه كان متيقظ ومليئ بالنشاط والحيوية ومتسيِّدًا للخشبة سواء من خلال الحركة التي تشد انتباه المتفرج أو طريقة إصدار تلك الحركة، فعندما كان القوال يقدم في شخصية **جلول الفهايمي** دخل الممثل **سيراط** الى الخشبة مصورا ذلك السرد مرئيا .

القوال:...باش ما يتقلقش ويتحكم في اعصابه مشى يجري عند الغسالة كانت المزية البويتة متاعه محلولة قاس على روحه ثلث طواسي ماء وخرج يجري ...يجري في السبيطار يدور السبق على

الاجنحة...يجري خوفا اذا تحكمه القرينة ويخسرها نهائيا.[1] انظرالصورتان.




وفي حديثه مع نفسه نجده ينتقد ذاته معتمدا على حركات وإيماءات تعبر عن تلك النرفزة والقلق الذي يعتريه .

القوال :انا الفهايمي مانسواش ...انا متالبنبي الهم ..عندهم الحق اللي سبوني ...عندهم الحق اللي مسميني جلول الفضولي ...لو كان راني عايش في بلاد اخرى لو كان راهم سجنوني على طول العمر ...[2] انظرالصورتان.




[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص132.

[2] م ن ص132

في هذه المناجاة نلاحظ الممثل يصور لنا تلك النرفزة من خلال حركات اليدين وتعابير الوجه المتهجمة .فالقول يأخذ حيزا شاسعا تتفاعل فيه الكلمة مع الحركة، وذلك يسند إلى القدرا ت الجسمية والصوتية للممثل وسط الفضاء المسرحي "فالحركة قادرة على جذ ب العين والتمسك بها، وهي تستطيع إثارة تشويق المتفرج وإبراز عوامل الصراع الدرامي والتعبير الحس ي والانفعالات والمشاعر"[1] فالحركة الصادرة من الممثل من اهمم الأدوات لتجسيد أفكار المؤلف أمام الجمهور والمخرج عليه ان يختار الحركة التي تعبر عن الدوافع المحركة للموقف، ففعل الجري وما يصاحبه من حركات لم يكن صادرا من الممثل **سيراط** اعتباطيا وإنما جاء نتيجة لعدة ظروف تعيشها الشخصية كالنرفزة والقلق، مما يتطلب من الممثل إظهار تلك الحالات الشعورية على الخشبة .

القوال: ...جلول الفهايمي يعرف يحلل ويعرف يتحمل المشاكل يرايي على جيرانه كذلك ولكن فيه ضعف عصبي يتقلق تتغلب عليه عليه النرفزة يزعف ويخسرها.[2]

ما يميَز هذا المشهد كذلك هو أن الموضوع الذي يعالج فوق الخشبة موضوعا جادا لكن طريقة معالجته من خلال طريقة الأداء التمثيلي للممثلين كانت بأسلوب كوميدي ساخر، حيث نلاحظ العديد من الحركات والمشاهد التي أداها الممثلون بطريقة كوميدية مثل دخول الممرضان يحملان حاملة المريض وهي فارغة، بحيث نلاحظ المرأة الحامل تمشي والمكسورة رجله يمشي وهذا لتصوير

[1] نبيل راغب فن العرض المسرحي ،الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان،196،ص 115.

[2] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص129.

الاهمال والتسيب التي كانت تشهده المستشفيات الحكومية . انظرالصورتان



نلاحظ كذلك ان الممثل **سيراط** يؤدي خطابا على طول المشهد ذلك الخطاب يكون تارة مرة مناجاة ولوم النفس وتارة أخرى تشخيص لشخصيات التقائه ا في المستشفى، ذلك الخطاب الذي يوجهه الممثل للمتلقي يزيد لديه "المتلقي"حالة التيقظ لما يدور على خشبة المسرح،فالممثل هنا هو المولد الحقيقي للمعنى بصوته وحركته وجسده، ذلك الجسد نجد اعتمد عليه الممثل كثيرا في هذا المشهد من خلال حركته الدائمة والمتمثلة في الجري سواء فعلا كان يتنقل فوق الخشبة أو كان يتحرك فقط برفع وخفض رجليه، وكانت تلك الحركة يتبعها القول وذلك القول يحتاج إلى أن يقرنه الممثل بالحالة الانفعالية للنفس في كل موقف من المواقف .

جلول :...روح ياجلول الفهايمي روح ...الطب المجاني مازال ماطبعوا عليه ومازال ما فهموه مليح .يخلي دار وعدك ...انت اللي ما زال ما فهمت مليح وتخشن راسك ...الطب المجاني راهم فاهمينه يا المحوج مليح ويعرفوا كيف يقسروا بيه...الفراء المساكين...[1]

[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص134.

إن الممثل في مثل هذا المنولوج والذي يؤدي فيه دوره ويمثل شخصيات أخرى يحتاج إلى عمق التحليل والفهم الكبير للمضمون العام الذي يريد أن يصل إليه المخرج والتمكن من تقنيات الأداء في التعبير الصوتي والتعبير الحركي مع القدرة الفائقة على التنويع في مستويات الشعور عبر مستويات الحوار، وذلك حسب الموقف الذي يواجهه، فعندما كان يتحدث عن الطب المجاني نلاحظه ينتقد نفسه موظفا حركات وتعابير الوجه خاصة بذلك الموقف وحتى في الصوت نجده صوت متحسر على الأوضاع المتردية في المستشفى، أما عندما صور لنا عامل في المستشفى فتغير أسلوب الأداء حركة وصوتا وحتى في تعابير الوجه .

جلول:اجري يا جلول اجري ...انت بغيت حد ما رغم عليك ...شفت الفهامة وين توصل ...انا نستهل الضرب ...نستهل يحرشوا فيا ستة ووالا سبعة من سياناس يكونوا زروق متان محلفين ومتحزمين كما ينبغي...[1] انظرالصورتان.

_ هذه الحركات وتعابير الوجه عندما كان ينتقد في نفسه



[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص133



ـــ هذه الحركات وتعابير الوجه عندما كان يشخص لنا عامل المستشفى .

جلول: اجري ياحبيبي ما عندك ما تحكي لي المستشفى ليك دي فيه اللي يهوى لك ..حنا نزوقوه من برى ونغرسوا فيه الورد ...والباقي عليكم راكم تقولوا باللي حنا "مافيا" وانتما بغيتوا ديروا الاشتراكية هممالا ديروا ...ديروا يا خويا ديروا...خلونا حنا في عميتنا وانتما ديروا ...راكم تقولوا بلي حنا ناكلوا...ياسيدي نديروا بلي حنا رانا ناكلوا .وأنتما راكم ديروا ...ها ديروا... [1]

في هذا الحوار نجد ان الممثل صراط يتكلم ويصدر حركات وتعابير الوجه موازية لذلك الكلام، فتلك التعابير تزيد القول معنى في الاداء. انظرالصورتان.



[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص137.

مما لاشك فيه هو أن في هذه اللوحة لوحة **جلول الفهايمي** وُظفت بكثرة الحركة، حركات اليدين والرجلين وتعابير الوجه، لأن طبيعة الدور يتطلب من الممثل ذلك، فتلك الحركات والتعابير إن صح القول اقرب الدلالات إلى التعبير الصوتي، حيث يوجد الكثير من الحركات والإيماءات التي تصدر من أطراف ووجه الممثل أثناء القول تزيد من قدرة الصوت على التعبير الأدق لتلك الحالة، بل إن دلالا ت الوجه وإشارات اليدين تكون قادرة على أن تحل محل الكلمة مثل التعبير عن الدهشة، النرفزة، أو موقف من المواقف التي يستدعي تلك الأدوات التعبيرية .

جلول:...هو يخزر فيا وانا نخزرفيه ...هو يحل في عينيه وانا نخوص فيه ...[1]

ففي هذا المشهد نلاحظ ان الممثل سيراط يقول الكلمة ويشخصها بتعابير وجهه، في اللحظة التي كان يقول فيها هذا الكلام كان يشخص فيها مرئيا، حيث نشاهده يرفع حاجبيه عند القول "هو يحل في عينيه "، وعند القول "وانا نخوص فيه" نشاهده قد اغمض عين وترك الاخرى مفتوحة مع رفع حاجبه. انظرالصورتان.

عند القول :هو يحل في عينيه . **عند القول: وانا نخوص فيه.**

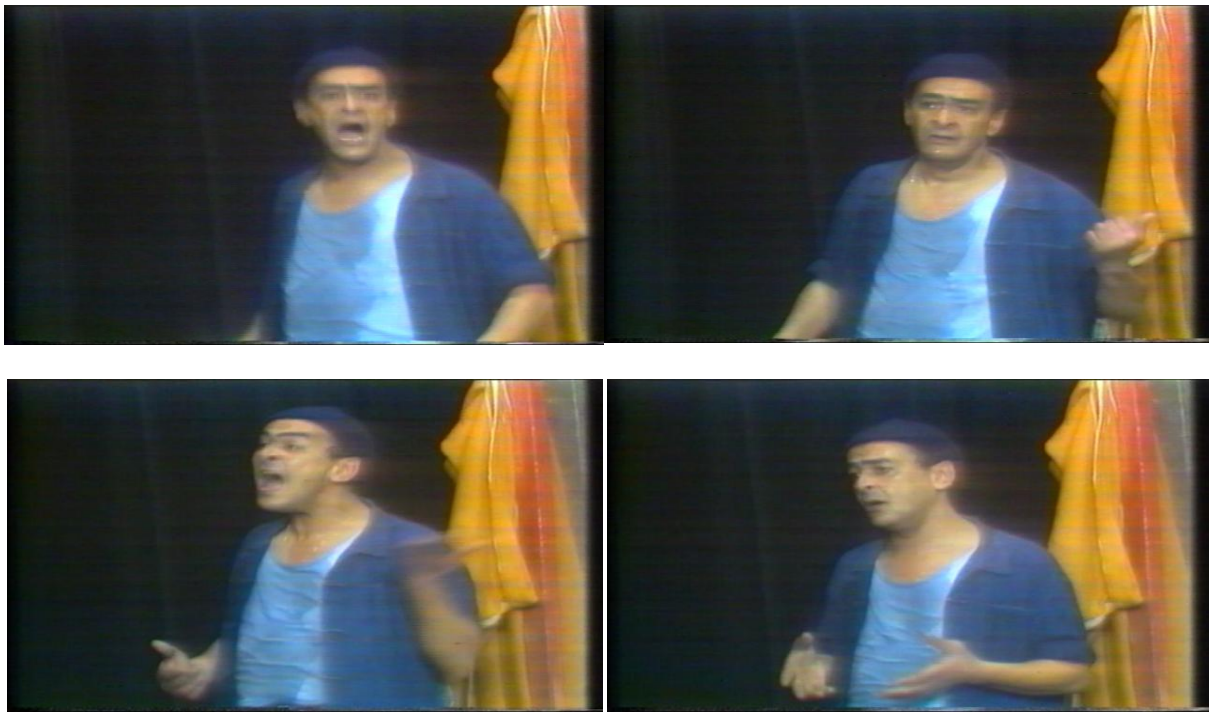


[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص144.

فتلك الايماءة والتعابير للوجه تعد وسيلة اتصال تعزز اللغة اللفظية التي تعتمد على الصوت .

إن الدور الذي أداه **سيراط** في مشهد جلول الفهايمي كان عبارة عن "أداء داخل داء، يؤدي دوره ويشخص عدة شخصيات مما يتطلب من الممثل التمكن من تقنيات الأدا ء في التعبير الحركي والتعبير الصوتي مع القدرة الفائقة على التنويع في مستويات ذلك التعبير" [1]، وذلك ما نلاحظ في ذلك المشهد ،ينتقد يعلق ينتقل في أدائه من مستوى إلى آخر ليشكل في كل أداء منظومة صوتية وحركية تختلف عن كل أداء، حيث اعتمد على الحركة كعنصر رئيسي في التعبير الذي شكل جانبا مهما في العرض ،حيث نراه يمثل اي شخصية يلتقيها في المستشفى ،لذا نجد الحركة تأخذ مساحة كبيرة للتعبير عن محتوى العملية المسرحية. انظرالصور.

عند أدائه لأحد المرضى جاء للمستشفى للمداواة. عندا أدائه لعامل بالمستشفى.



[1] ابو الحسن السلام الممثل وفلسفة المعامل المسرحيةم س ص50.

نلاحظ هنا كيف ينتقل الممثل من أداء شخصية المريض إلى أداء شخصية العامل بالمستشفى وذلك في نفس سياق السرد فلا يفصل بين الأداء والأداء أي زمن بل الدخول مباشرة في الشخصية الثانية شخصية العامل، وذلك التنقل من مستوى أدائي إلى مستوى آخر ليس اعتباطيا ولكن متماشي ا مع القول، ومنطلق من دافع يدفع الممثل الانتقال من أداء إلى أداء، والممثل هنا عليه أن يكون مستعدا لتغييرات الحركة التي عليه أن يشخصها في كل مشهد أو في كل لحظة من لحظات سرده، ويأتي هذا بعد أن يكون الممثل قد استوعب الدور الذي سيؤديه في العرض المسرحي.

فالحركة التي نلاحظها في مشهد **جلول الفهايمي** والمتمثلة في الجري سواء كان الممثل مؤديا للدور الرئيسي أو مشخصا لشخصيات أخرى فإنه لايتوقف عن الجري ويبقى مستمرا خلال المشهد

ما دام هناك قوة دافعة وهي القلق والنرفزة، والقوة الدافعة تلك تتناسب مع الرغبة رغبته في التغيير والفعل، فالحركة النابعة من سبب ما تجعل الممثل يؤدي كل حركة تحت تأثير باعث داخلي ووجود سبب منطقي يحمله على القيام بتلك الحركة، والممثل للتعبير عن تلك الحالة "القلق والنرفزة" يتطلب منه فهم جوانب الشخصية وإبعادها الاجتماعية والنفسية ليتشكل إيقاع الأداء في ذلك التعبير، فحالة **جلول الفهايمي** كما رسمها المؤلف مضطربة وقلقة نتيجة الأوضاع التي يعيشها المستشفى من إهمال واللامبالاة من طرف المسئولين وتهديده بالفصل عن العمل، لذا فمهمة الممثل هي إظهار تلك الجوانب لتوصيل الفكرة للمتلقي فالمسموع ليس كالمرئي، بمعنى انه يخلق على المنص ة شخصية او شخصيات تصورها المؤلف ويترجمها الممثل بالتصوير الحاضر المرئي أمام المتلقي في صالة العرض، فحركة الممثل من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه ليُحول النص المسرحي عن طريق الممثل إلى صورة مرئية من خلال حركاته وتعابير وجهه وصوته، " ففي إطار وحدة العرض واتساق عناصره يستطيع الممثل القدير أن يبتكر لفتات أو لمحات أو إيماءات جديدة تضرب على الأوتار المشدودة داخل الجمهور فيزداد ارتباطا به، ولا يعني هذا الخروج عن إطار الشخصية المؤداة، فالممثل

الجيد يستطيع من خلال أي نص مسرحي متقن أن يستخرج عشرات الفرص للتنويع في الإيقاع ونبرة الصوت ومذاق الجملة الحوارية وإيحاء الحركة وغير ذلك من الإضافات التي تكثَف من معاني النص ودلالاته وانفعالاته الدقيقة النابعة من ثناياه وأغواره-النص-"[1]

فالممثل يتحتم عليه ابتكار لمحات ولفتات جيدة ومتنوعة لجذب المتفرج من خلال ايقاع متنوع،وهذا الذي نلاحظه على الممثل صراط خاصة عند تشخيصه للشخصية العاشرة في مشهد الربوحي الحبيب .

[1] ابو الحسن السلام،الممثل وفلسفة المعامل المسرحية،مس ص189.

سيراط والصوت :

تحوي مسرحية الأجواد الكثير من إشارات الجانب الصوتي للشخصيات من خلال النغمة والسرعة وحجم الصوت والإيقاع، وضبط هذه المقومات الصوتية لها أهمية بالغة في تأويل المواقف، لأن اختلاف المواقف واللحظات بالنسبة للشخصية يتبعها منطقيا اختلاف الإلقاء، "فبواسطة صوت الممثل وجسده نجد ان الشخصية تتجلى أمامنا بصورة مباشرة أمام المتلقي، وبفصل ذلك الممثل وصوته وجسده تكتسب الشخصية المسرحية الدقة ويجعلها تنتقل من طور الافتراضية "النص" إلى طور الصورة المرئية"على الخشبة"، فالممثل يعتبر هنا كوسيط ينفل لنا صوت الشخصية ويجعلها تتجسد أمامنا بفضل جسده وصوته، ذلك الصوت يعد بمثابة الروح والجسد معا".[1]

فالممثل ملقى على عاتقه في مجال الإلقاء الصوتي أن يستعرض الأفكار والانفعالات التي حددها المخرج للشخصية أو لتلك التشخيصات التي سيؤديها الممثل في سياق العرض المسرحي، فكلما كانت الألفاظ موحية كانت المعاني التي تثيرها أعمق بكثير من حدودها اللفظية، خاصة وان أسلوب الممثل في الأداء والإلقاء يلعب دورا حيويا في تعميق الأبعاد المعنوية للكلمات التي ينطق بها، فالأداء الصوتي يشارك الجسد في إنتاج المعنى وبالتالي يمكن للنبرة أن تغير ذلك المعنى.

فالإلقاء من طرف الممثل لحواراته يلعب دورا مهما في إيصال اللفظة أو المقطع الحواري، فذلك الإلقاء من شأنه أن يجعل تلك اللفظة من خلال نطقها مناسبة للموقف، مثلا لو كان اللفظة أو ذلك المقطع الحواري يدل على الغضب فالصوت يكون معبرا عن تلك الحالة غليظ وحاد وليس صوتا خافتا ورقيقا، لان ذلك يخلي بمعنى ذلك المقطع الحواري أو تلك اللفظة.

[1] بنظر:مدحت كاشف اللغة الجسدية للممثل،م س ص 182.

في مسرحية **الاجواد** تبرز قدرة الممثل على خلق ما وراء الكلمات والبحث عن الظروف والعوامل الاجتماعية التي تحرك فعل الشخصية سواء تشخيصا أو الدور الر ئيسي للممثل .

مثلا في مشهد **عكلي** والمنور وفي حواره مع **الدركي** في المقبرة نجده يغير نبرة صوته من الشخصية التي يؤديها إلى نبرة أخرى، وذلك أثناء التشخيص، أو إن صح القول تقليد صوت **الدركي** الذي التقاه في المقبرة تلك النبرة الحادة تعبر عن حالة الاستياء ،وتلك النبرة الصوتية كانت متبوعة بحركة الرأس، "فالنص الدرامي ليس مجرد كلمات تجري على لسان الممثل فتأثيرها لا يتم ويتكامل إلاّ بموسيقية الصوت البشري والنظرات والإشارات حتى تُنجز الرسالة الفكرية والحسية للمضمون"[1]

المنور:...قال:يلعن بوها خدمة ...قلت له في الحق لو كان راهم يدربوكم على هذا الخدمة ...قال:تزيد كلمة ندكك...عند الخرجة زاد عساس الجبانة كمل على الدركي المسكين شافه صفر قال له نجيب لك ميهة باردة راني داير القلة في القبر تبرد ...واذا بغيت تريَح ادخل عندي

[1] عقل مهدي يوسف متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا ،جامعة بغداد دار الكندي للنشر والتوزيع ط1 2001 ص71.

هنا في البراكة واتكسل راه فيها برد الحال ...التكسل وخلي ربي يدير التاويل...[1] انظرالصورتان.



عند تشخيصة للموقف الذي كان في الدركي صوتا وحركة.

"فالصوت لدى الممثل يجب ان يكون مرنا قويا ومؤثرا ومتلونا من مستوى لآخر حتى يمكن له ان يؤدي إلقاء حواره وفق النسق الذي يتطلبه الموقف الدرامي "[2]، ففي ذلك الحوار الذي كان بين المنور والدركي والذي نقله لنا الممثل تشخيصا على خشبة المسرح يعتبر أداء صوتي واصف ينقل لنا تلك الحالة عن طريق الصوت متبوعا بالحركة وتعابير الوجه، "فالقاعدة التي يجب على الممثل التمسك بها هي ارسم بصوتك صورا لكلماتك ،حتى يشمها المستمع ويراها ويتحسسها بيده"[3]

فالممثل بفعله الصوتي وتلويناته المختلفة ومزجها بحالات نفسية تخص تلك الشخصية ونقلها على الخشبة يستطيع الممثل أن ينقل المتفرج إلى مستويات متعددة، ويأتي ذلك من طريقة إلقائه للكلمات وللمقطع الحواري بأكمله، فالممثل يقرأ النص على خشبة المسرح قراءة فنية من خلال حركاته

[1] عبد القادر علولة ،مسرحية الاجواد،م س ص 116.

[2] ابو الحسن السلام الممثل وفلسفة المعامل المسرحية،م س ص50.

[3] فرحان بلبل،اصول الالقاء والالقاء المسرحي الهيئة العربية للمسرح ،دراسات ،ص185.

وإيماءاته وطريقة إلقاءه ،فطريقة تلفظ الممثل للكلمات أو للمقاطع الحوارية ذات أهمية كبيرة في توجيه المعنى.

لقد كان الممثل **سيراط بومدين** في مسرحية **الاجواد** نجده في مشهد واحد ينتقل عبر عدة مستويات في الصوت، مما يتطلب منه جهدا وتركيزا عاليا ،لأن لكل أداء كان يغير مستوى صوته وذلك حسب الموقف واللفظة التي يقولها .

القوال:الاول قاله الله غالب وما عندي طاقة وما عندي ماندير للهوايش ،المرتبة اللي راني فيها ما تبعتها سلطة يتسمى كلي راني قاعد مقسر في قهوة...[1] انظرالصورتان.





ففي هذا التشخيص صوتيا وحركيا من طرف الممثل يتبين لنا ردة فعل تلك الشخصية والحالة التي كانت عليها ويظهر ذلك من خلال تلك الكلمات والحركات التي كان يقوم بها الممثل وهي النرفزة وتذمره من المرتبة الاجتماعية التي يحتلها .

كذلك في مشهد عكلي والمنور أثناء حديث المنور عن صديقه عكلي وجب على الممثل **سيراط** المجسد

[1] عبد القادر علولة ،مسرحية الاجواد،م س ص84.

لشخصية المنور أن ينتقل عبر مستويين من الصوت أو أكثر، وذلك الصوت يعبر عن الموقف الدرامي للحالة التي يمثلها، فطريق الإلقاء يجب أن تكون مناسبة للموقف وتكون متبوعة بإيماءات وحركات تزيد تلك اللفظة أو المقطع الحواري معنى "فلفظ الممثل لبيت ما أو كلمة يمكن أن تؤثر بشكل ملحوظ في تأويل الحضور لما يحمله من دلالات درامية"[1]

جلول :ماما ساعة على ساعة منين يجي يقصر عندي في الدار تعطيه يذوق الماكلة تسقسيه واش يخصها ،تعطيه يدبر عليها ...منين ينبها يقول لها مثلا :كثرت الزعفران واللاشريتي اليوم من لحم العنزي يغيصها الحال وتقول له راك مزنزها اليوم ياوليد امزغان...[2] انظرالصورتان.

ـــ عندما كان يسرد القصة . **ـــ عندما كان يشخص شخصية عكلي.**





في اللحظات الاخيرة لانتهاء هذا المشهد نجد مستوى الصوت للممثل انخفض واصبح صوت فيه الحزن والحسرة على فراق الصديق ،ذلك الانخفاض يعبر عن الحالة التي يعبر عنها ،وهي نقل الإحساس الذي

[1] غجاتي أسماء،تشكيل النص المسرحي في ثلاثية عبد القادر علولة ،رسالة ماجيستير،، ، 20072006 جامعة باتنة ص139

[2] عبد القادر علولة ،مسرحية الاجواد،م س ص121.

يشعر به هو أو الإحساس الذي شعر به صديقة وهو على فراش الموت، لكن هذا الصوت في الحوار لم يتغير سواء كان الممثل يؤدي دور المنور او عند نقل كلام صديقه .

المنور:...قبل ما تخرج منه الروح ناص وأكد لي بحماس اخدم العلم يا منور وسبل اللي تقدر عليه...قبل ما يلقف قال لي :ياوليداتي :منور...منور العلم منور ...لما ينتشر العلم فب بلادنا ويتملكوا في الخدامين البسطاء قراينك وقرايني ...لما يعودوا يتصرفوا بيه عمالهم وحياتهم اليومية

ذاك الوقت بلادنا تحصل على استقلال الثاني ...رحمه الله الراجل ...الراجل ...صاحب الموقف والنظرة البعيدة ...[1] انظر الصورتان.



عندما كان الممثل في دور المنور **عند ما كان ينقل لنا كلام صديقه.**

نلاحظ هنا حتى ملامح الوجه الحزينة لم تتغير وليس مستوى الصوت فقط ،عند السرد وعند نقل الكلام الذي قاله له صديقه.

[1] عبد القادر علولة ،مسرحية الاجواد،م س ص124.

أما في المشهد الثالث مشهد جلول الفهايمي فكان الممثل يؤدي الدور وينقد نفسه ويعلق ويشخص شخصيات التقاها في المستشفى ،مما يتطلب من الممثل مرونة جسدية وطلاقة في النطق،فتلك الحوارات التي كان يقولها الممثل لم تكن لها نفس المستوى الصوتي الصادر من الممثل بل لكل حوار يكون له صوت يتماشى مع الموقف الدرامي الذي يؤديه الممثل ،فالحوار هنا هو الذي يكشف عن الشخصيات ويظهرها للجمهور .

جلول :اذا عييت ياجلول ريح شوية ...انت حر ...مالك خايف هاك...واش خاصك يا سي محمد ؟المستشفى يا خويا هنا؟[1]

ففي هذا الحوار كان الممثل منتقلا عبر ثلاث مستويات من صوت ،الأول عندما كان يؤدي دوره الأساسي "جلول" والثاني عندما كان يمثل في شخصية المريض الذي ذهب للمستشفى ليداوي أما الثالث فهو عندما كان يمثل شخصية العامل بالمستشفى ،فعندما قال :"إذا عييت يا جلول" قالها بصوت منخفض مسترخي فيه نوع من السخرية،وعندما قال :"واش خاصك سي محمد"تغيرت نبرة الصوت إلى الصوت الحاد المرتفع المعبر عن نرفزة العامل ،وذلك تنقل لنا كيف يعامل المريض من طرف عمال المستشفى،لينتقل إلى مستوى صوتي آخر وهو صوت بطيء ومنخفض تعبيرا عن الحالة التي فيها الشخصية وهي المرض ،ففي هذا الحوار نجد أن الممثل كان يغير صوته حسب الحالة التي يشخصها بهدف نقل تلك الشخصيات مرئيا عن طريق القول والحركة والإيماءة.

ويمزج الممثل في هذا الحوار بين أكثر من مستوى أو نوع ، فمهمته أن يوصل المعاني ، وأن يحقق بصوته نمو وتوالد الأحداث المسرحية ، فتارة بصوت مرتفع ،وأخرى بهمس أو صوت خافت،

[1] عبد القادر علولة ،مسرحية الاجواد،م س ص 140.

فالإلقاء السليم من شأنه أن يجعل المرسلة الصوتية"اللفظة" تنتقل من الممثل إلى المتفرج ،فيدركها تمام الإدراك . كل هذا في ظل إتقان وسائل وأساليب الإلقاء المسرحي"فحين يصبح الممثل فوق الخشبة ، يجب عليه أن يستحضر ، ويركز ، ليعبر عما يدور في ذهنه بحركاته،وبصوته. وبذلك يصبح المعنى واضحا في ذهن المتفرج غاية الوضوح"[1] انظر الصور.



عندما كان يكلَم في نفسه.



عندما كان يمثل شخصية المريض.



ـــ عندما كان يمثل شخصية العامل بالمستشفى.

[1]: مفتاح خلوف الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائريمذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث جامعة الحاج لخضر،باتنة ص186.

لاحظنا من خلال العرض ليس الاختلاف في الصوت فقط بل حتى في تعابير الوجه وذلك حسب الموقف الذي يكون عليه الممثل أن ينقله،وهذا التغيير كله كان في نفس الحوار،مما يظهر لنا براعة وقدرة الممثل على التنقل من حالة إلى حالة وفي نفس اللحظة .

وفي نفس المشهد نلاحظ الممثل عندما كان يتحدث عن الطب المجاني كان في حالة نرفزة وقلق ،تلك النرفزة والقلق كانت تتصاعد في سياق كلامه إلا أن جاء في اللفظة "قزادرية"ارتفع صوته من المتوسط إلى الحاد المرتفع والذي يعبر عن درجة النرفزة من بعض الأطباء الغير النزهاء في عملهم، وهنا يقول الأستاذ "لخضر منصوري" أن ذلك خطاب إيديولوجي مباشر.

جلول : ...كين كمشة قليلة من الأطباء اللي يحبوا وطنهم وشعبهم واللي عندهم الضمير المهني ...قلال اللي يشفهم المسكين...الأغلبية في الأطباء يتسماو...قزادرية....[1] انظرالصورتان.





إن الكلمات التي يقولها الممثل يجب ان تعبر عن أفكار وتثير في المتفرج الإحساس الذي يكون مناسبا

[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص136.

لتلك اللفظة او المقطع الحواري، فالممثل بالصوت والنبرة الإيقاعية يجسد تلك الكلمات ،وهنا تبرز قدرة الممثل في جعل الكلمات المجردة الى مجموعة من الصور والمعاني، مثلا عندما اكتشف جلول الفهايمي رجل حي في مصلحة حفظ الجثث خاف وأصيب بالدهشة ،ولتظهر تلك الصفات وجب على الممثل أن يرسم بتعابير وجهه متبوعة بصوته صورا لتلك الكلمات التي يقولها لتزيد الموقف معنى وجمالية، فالممثل هو الوسيط بين النص والجمهور بحيث يوصل افكار ذلك النص وعرصها على الركح، فمهمته هي بعث روح الكلمات وجعلها متحركة امام المشاهد بحركته وصوته.

جلول:بكشت ...تلفت علي الشهادة ...انا نحوس على الشهادة في راسي وهو الكلام متغلب علي وفايض من فمي وليت نخرج ما حاصي ما نقول ...والسيد راه يشوف في خفت قلت لو كان يمسني نضربه بالمطرقة...[1] انظرالصورتان.





[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة مسرحية الأجواد ،م س ص144.

فالممثل في هذا الشكل يبيّن لنا بصوته وإيماءاته عن الحالة التي انتابته عند اكتشافه رجلا حيا بالمصلحة

لذا يمكن القول أن الممثل يحدد الميزات المرغوبة في الصوت ويوائم صوته بناءا على هذه الميزات ،فيمكن أن يتطلب الدور أو عند التشخيص طبقة صوتية حادة في لحظة من لحظات العرض المسرحي ،بينما في لحظة أخرى من لحظات العرض يتطلب صوتا خافتا، مما يتحتم على الممثل أن يدرس متطلبات كل مشهد أو لحظة من لحظات العرض على حدة، فمثلا عندما كان الممثل يتكلم عن صديقه عكلي كان صوت الممثل صراط خافتا بعض الشيء، أما في مشهد جلول الفهايمي فكان صوته في غالب الأحيان بنبرة عالية وحادة، لذا فصوت الممثل يجب أن يكون ملائما للموقف الدرامي .

فالأول كان يحكي عن فراق صديقه وحزنه عليه مما يتطلب طبقة صوتية ملائمة لذلك الحزن، أما في مشهد جلول الفهايمي فكان السمات الغالبة على الشخصية التوتر والقلق والنرفزة مما يتطلب من الممثل طبقة صوتية اخرى تعبر عن تلك الصفات الموجودة في الشخصية . انظر الصورتان.

ـــ مشهد الربوحي الحبيب. ـــ مشهد جلول الفهايمي.





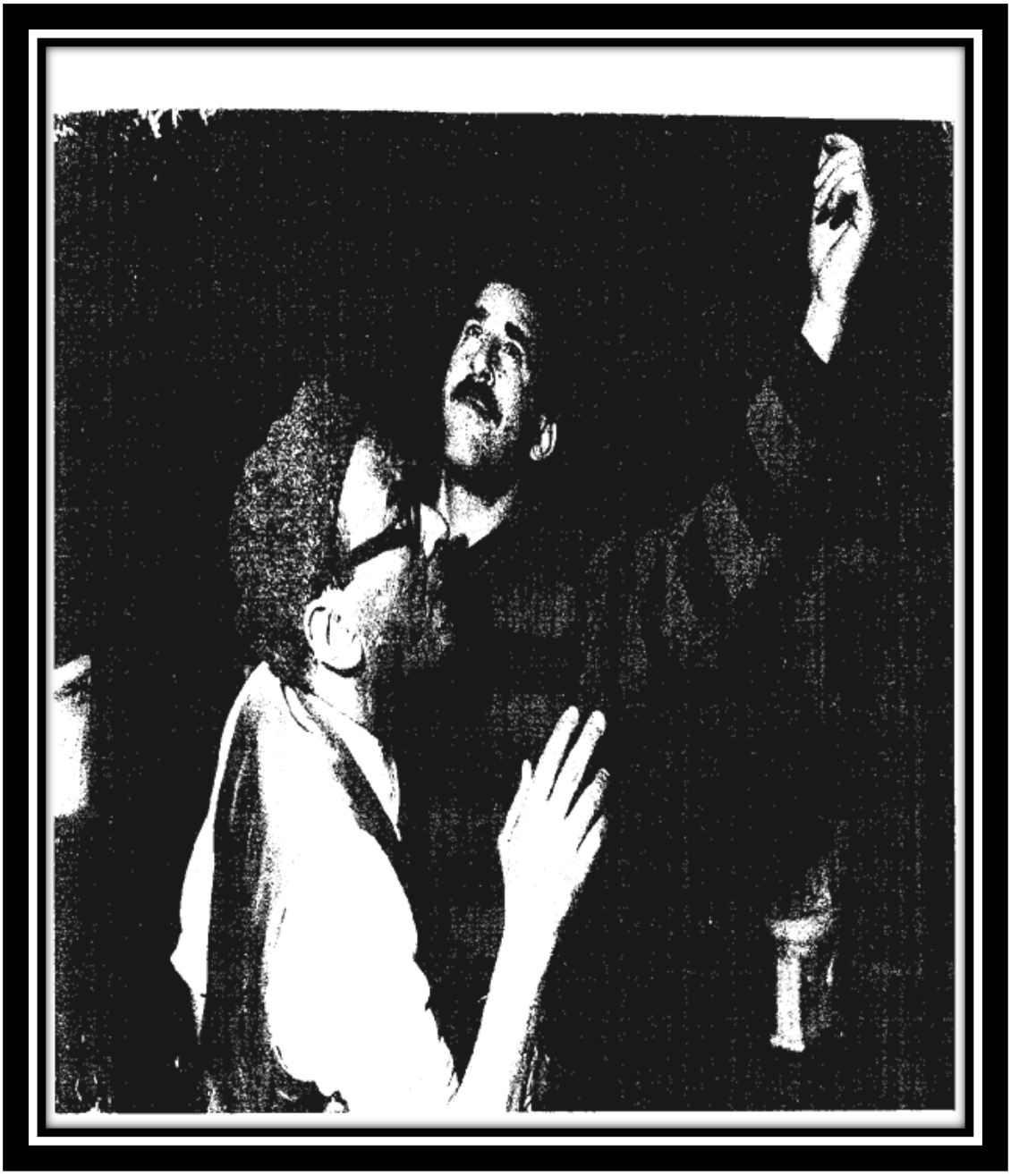
ـــ عندما كان يحكي عن صديقه . **ـــ عندما كان يشخص في عامل المستشفى.**

كلما كان التلوين في الإلقاء للمقاطع الحوارية من طرف الممثل حسب متطلبات الموقف إلا وأوصل الفكرة التي يريد المخرج أو المؤلف إيصالها للجمهور، "فالإلقاء عاملا مهمًا على خشبة المسرح وهو جزء لا يتجزأ من فن التمثيل بل هو احد أدواته الفنية، فالهدف الرئيسي الذي يصبوا إليه الممثل من خلال وسائله الفنية وخاصة الإلقاء هو أن يولّد القناعة لدى الجمهور بأبعاد الشخصية التي يشخصها أو التي يمثلها "الدور الرئيسي"وبالأقوال والمشاعر التي تقدمها تلك الشخصية، فالممثل يجب أن يوازن وينسق بين حجم الأفعال وأسلوب أدائها وبين حجم الكلمات وأسلوب إلقائها" [1]، فعندما يقول كلاما يجب أن يعبر عنه بالصوت والحركة وفق ذلك الكلام الذي يقوله.

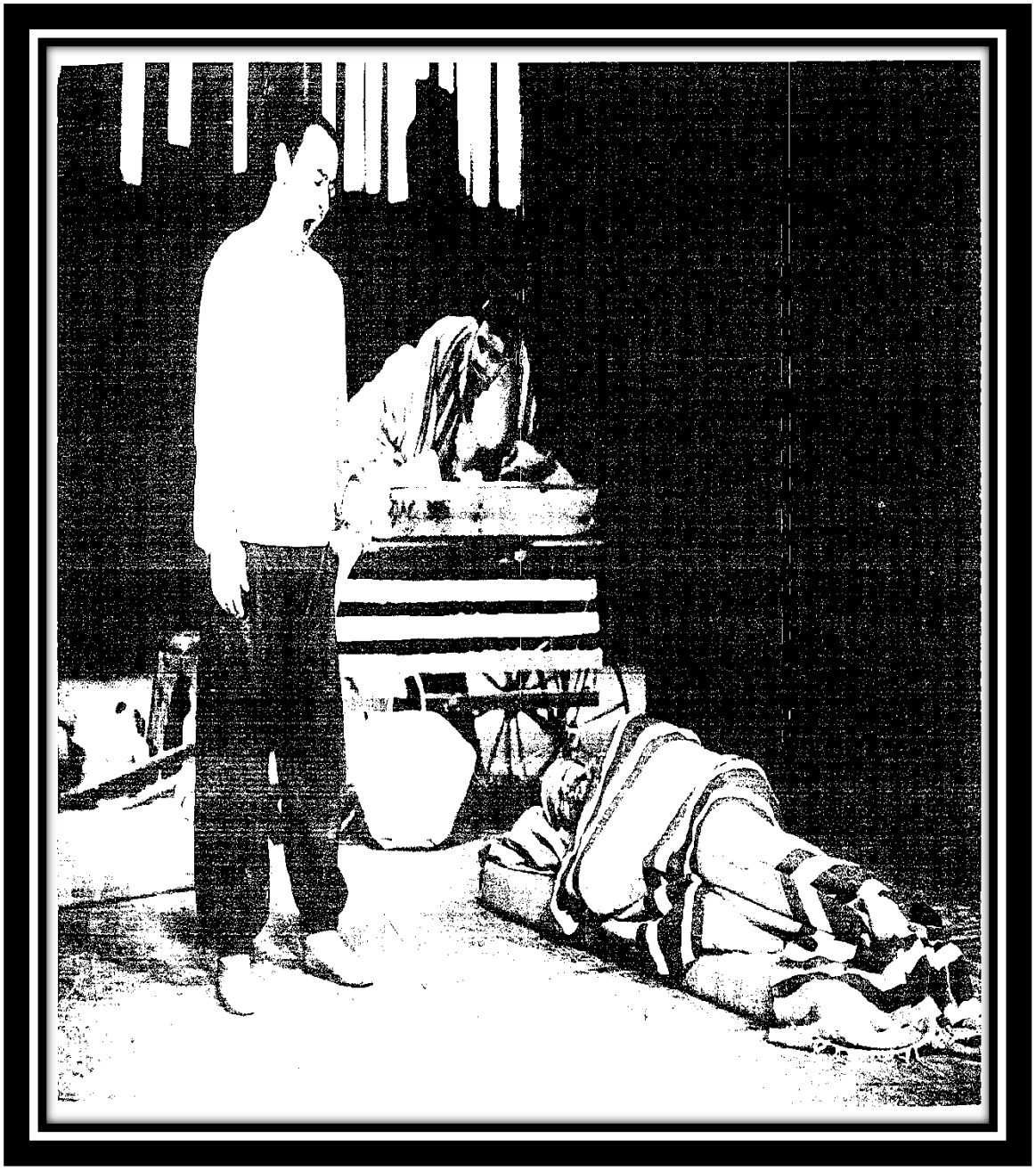
مثلا عندما اكتشف صراط رجلا حيا منطقيا أن يشعر بالخوف والدهشة ،فليس من المعقول ان نجده يضحك وكأن شيئا لم يحدث، لذا فالممثل في سياق العرض المسرحي يوازن القول بالفعل من خلال الصوت والحركة والإيماءة.

[1] فرحان بلبل، اصول الالقاء والالقاء المسرحي م س ص187.

الملحق



مسرحية التفاح 1995



مسرحية البيادق لمحمد أدار1987

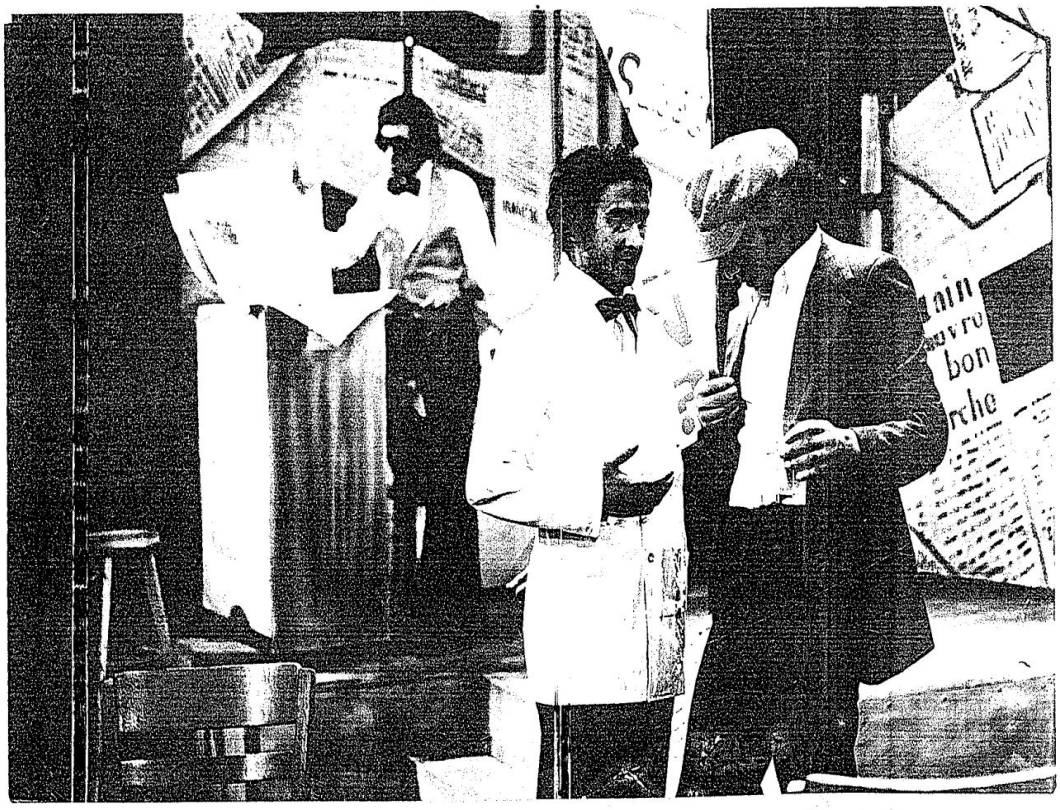
سيراط بومدين،الطيب رمضان،لحبيب مجهري.



مسرحية الاجواد. لعبد القادر علولة .1985

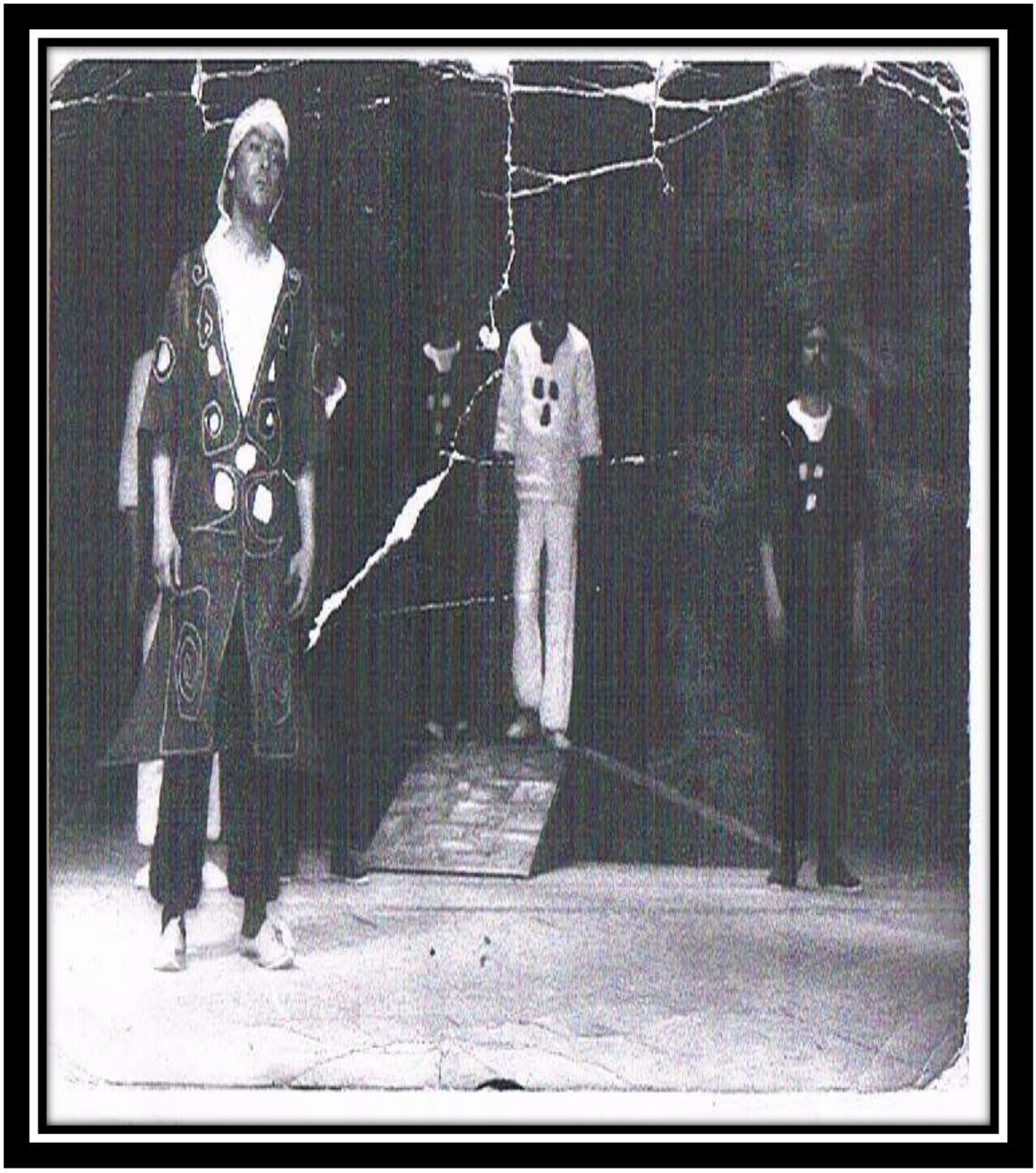
الممثل سيراط بومدين في دور منور.

الممثلة فصيلة حشماوي في دور المعلمة.



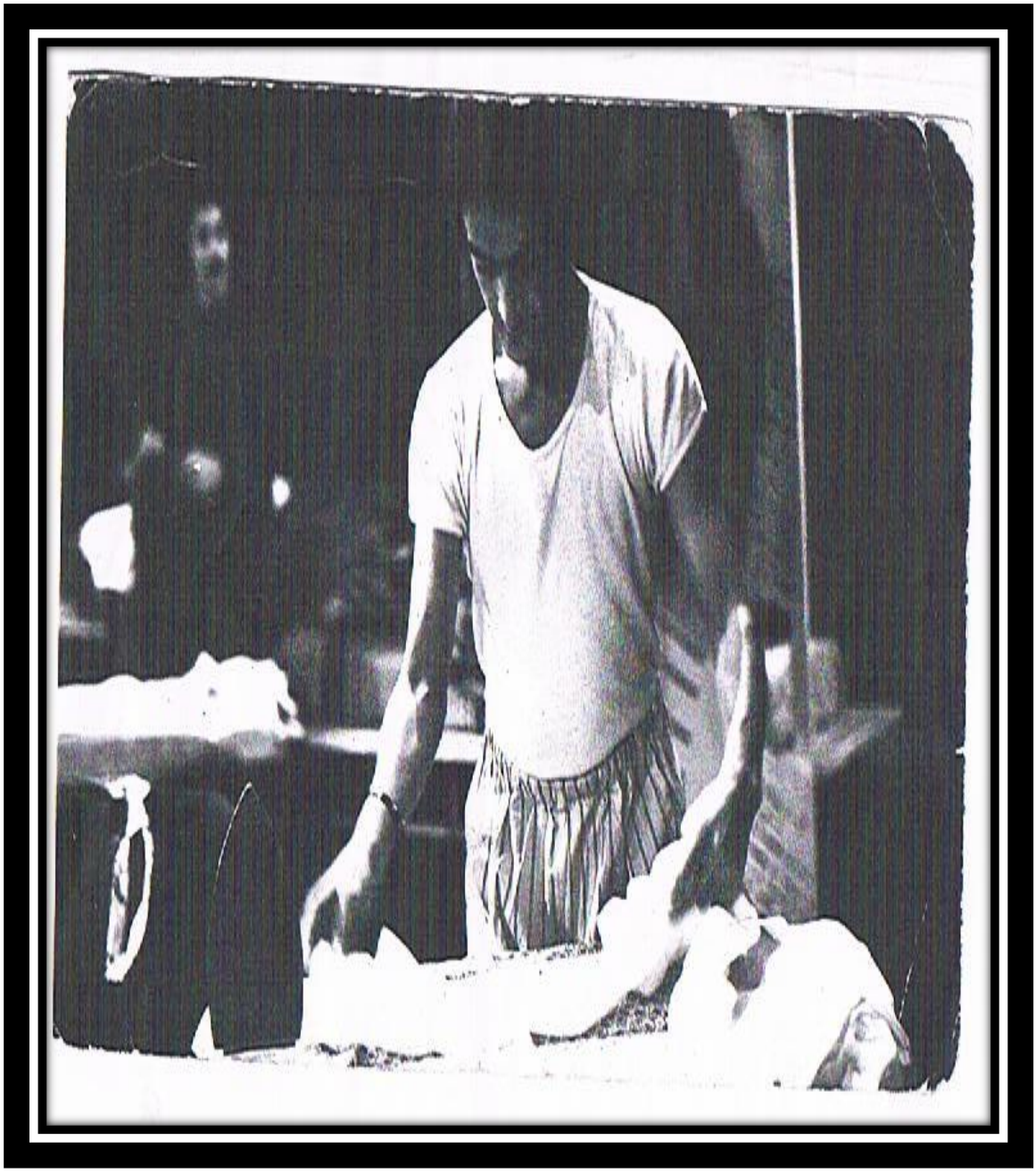
مسرحية الحساب اتلف1975

تأليف حجوطي بوعلام.



مسرحية القراب والصالحين1977.

تأليف ولد عبد الرحمن كاكي.



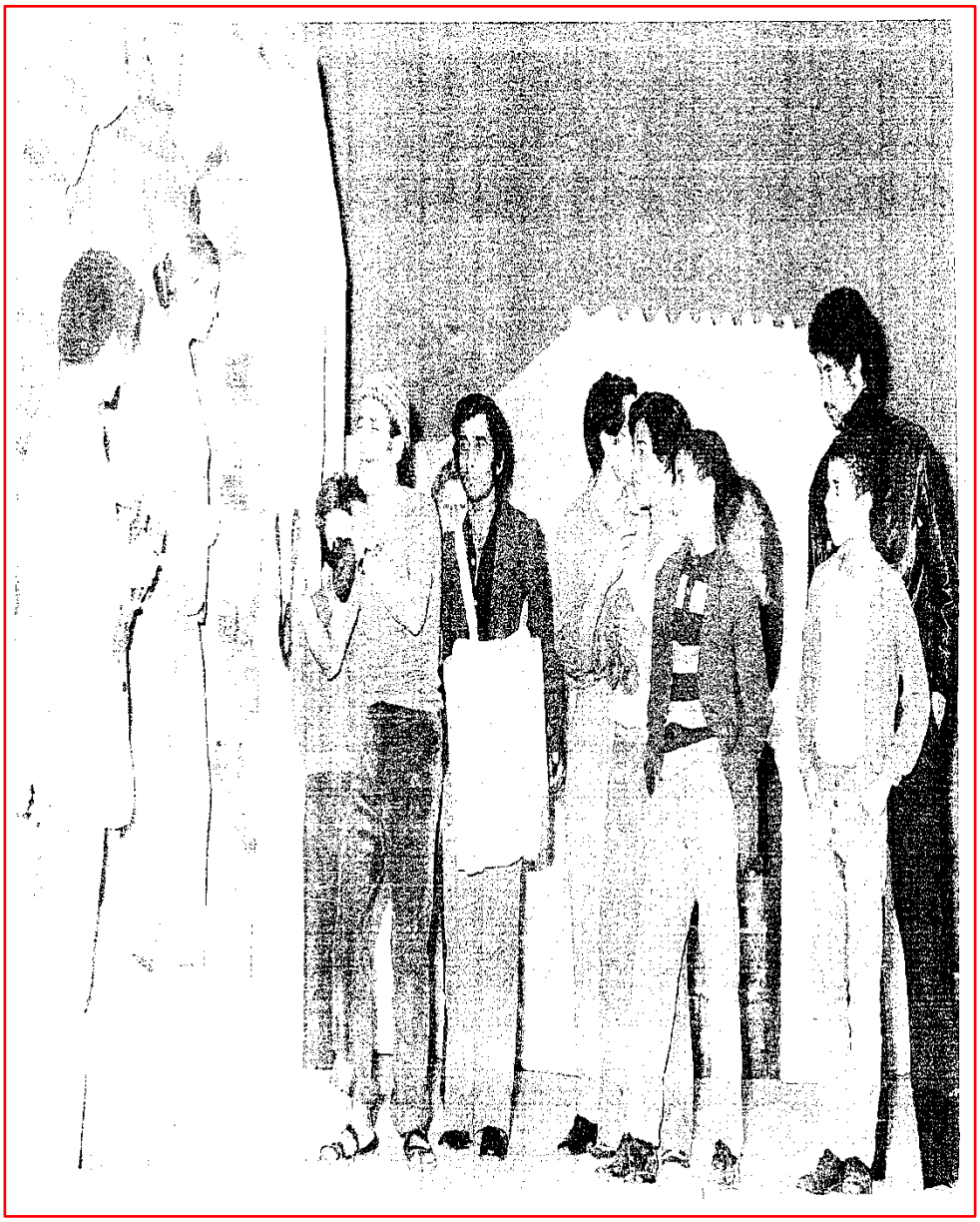
مسرحية الحساب اتلف1975

تأليف حجوطي بوعلام



مسرحية الحساب اتلف1975

تأليف حجوطي بوعلام



مسرحية الدّي واللاّ خلي1972

إخراج نورالدين بوخاتم.

تأليف حجوطي بوعلام .



مسرحية البلعوط.1993.

تأليف حجوطي بوعلام إخراج يلال محمد.

سيراط بومدين في دور سي مقدم

مسرحية البلعوط.1993.

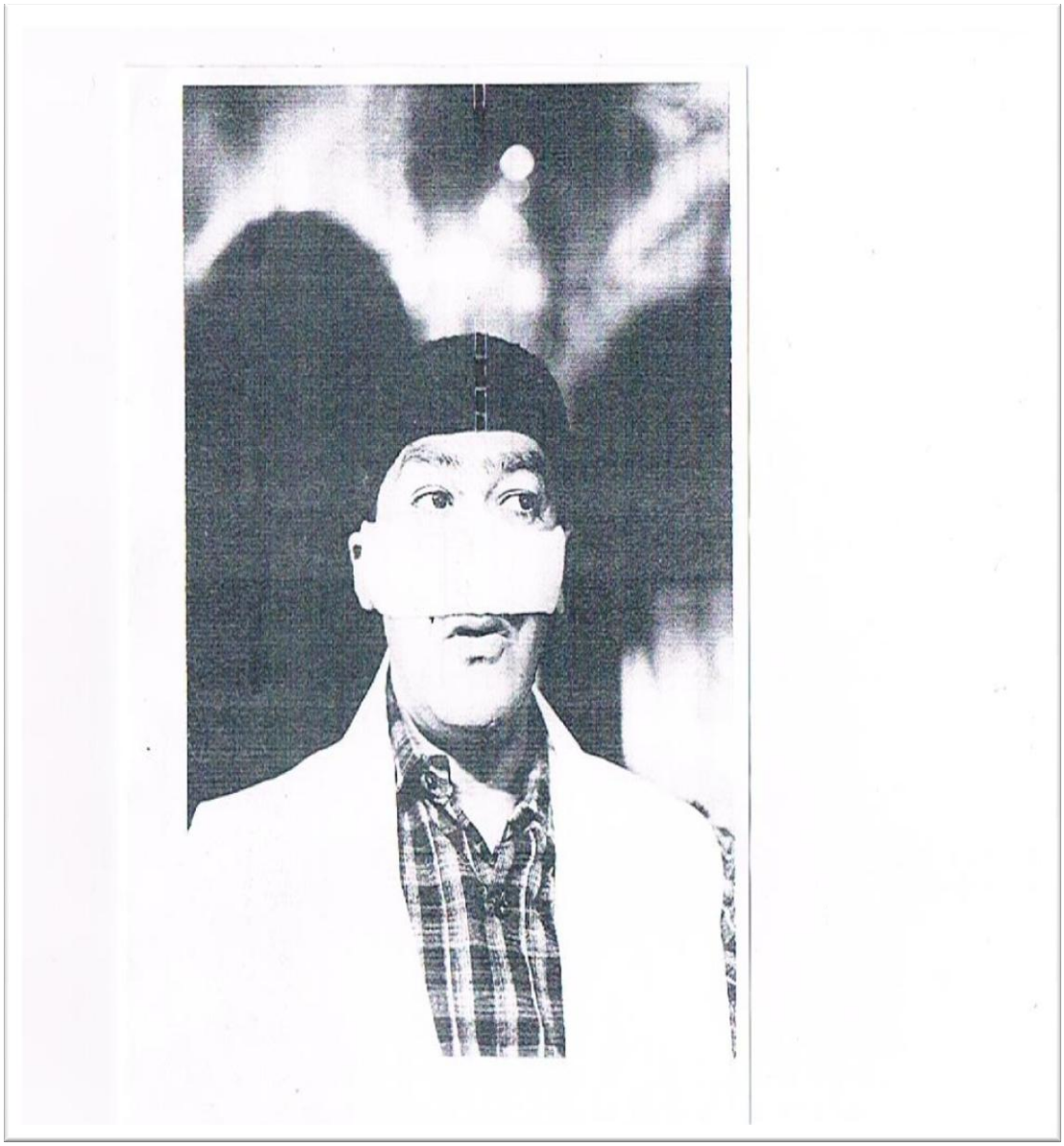
تأليف حجوطي بوعلام إخراج يلال محمد.

سيراط بومدين في دور سي مقدم



شهادة شرفية للممثل سيراط بومدين في مهرجان الهواة بمستغانم

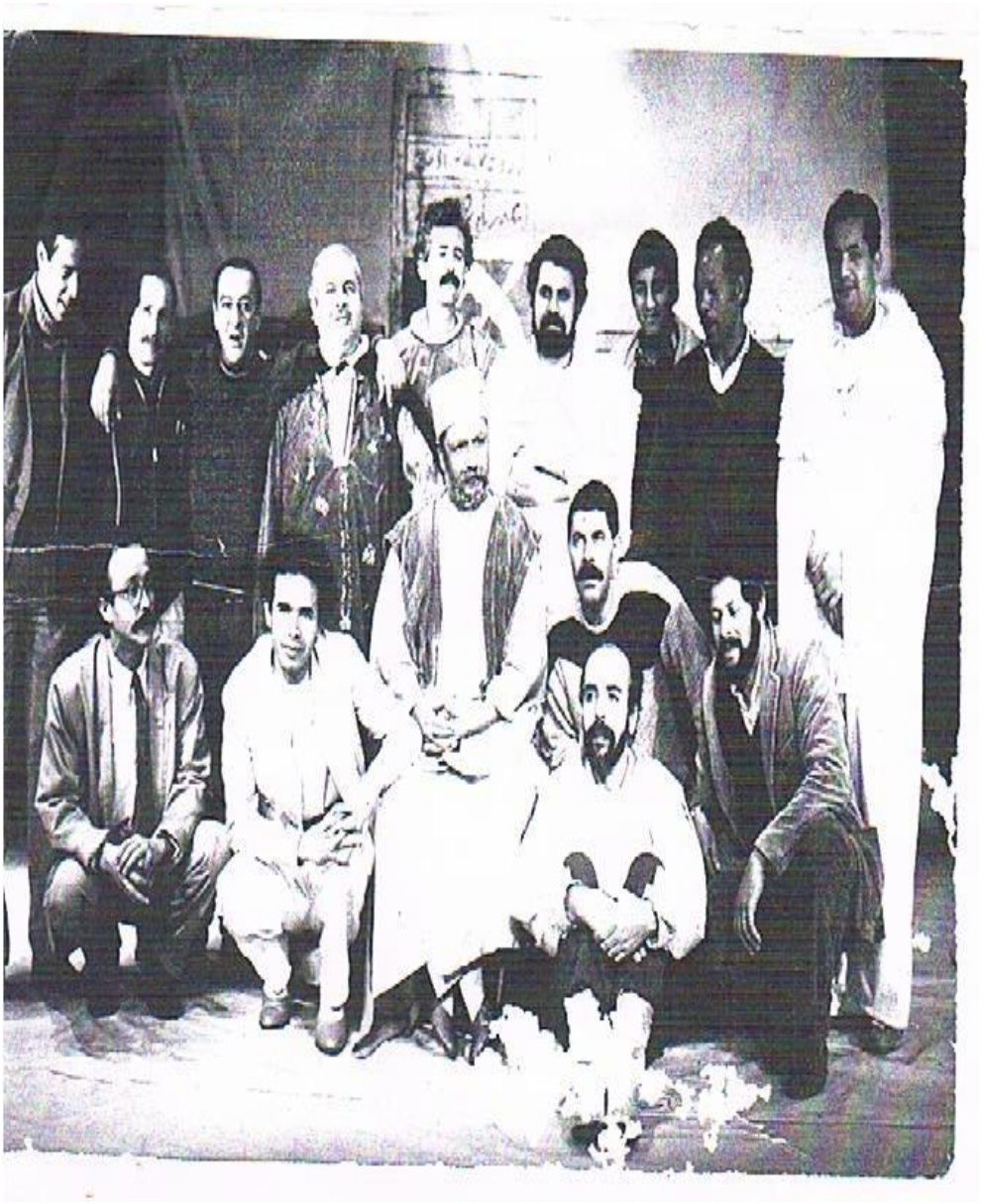




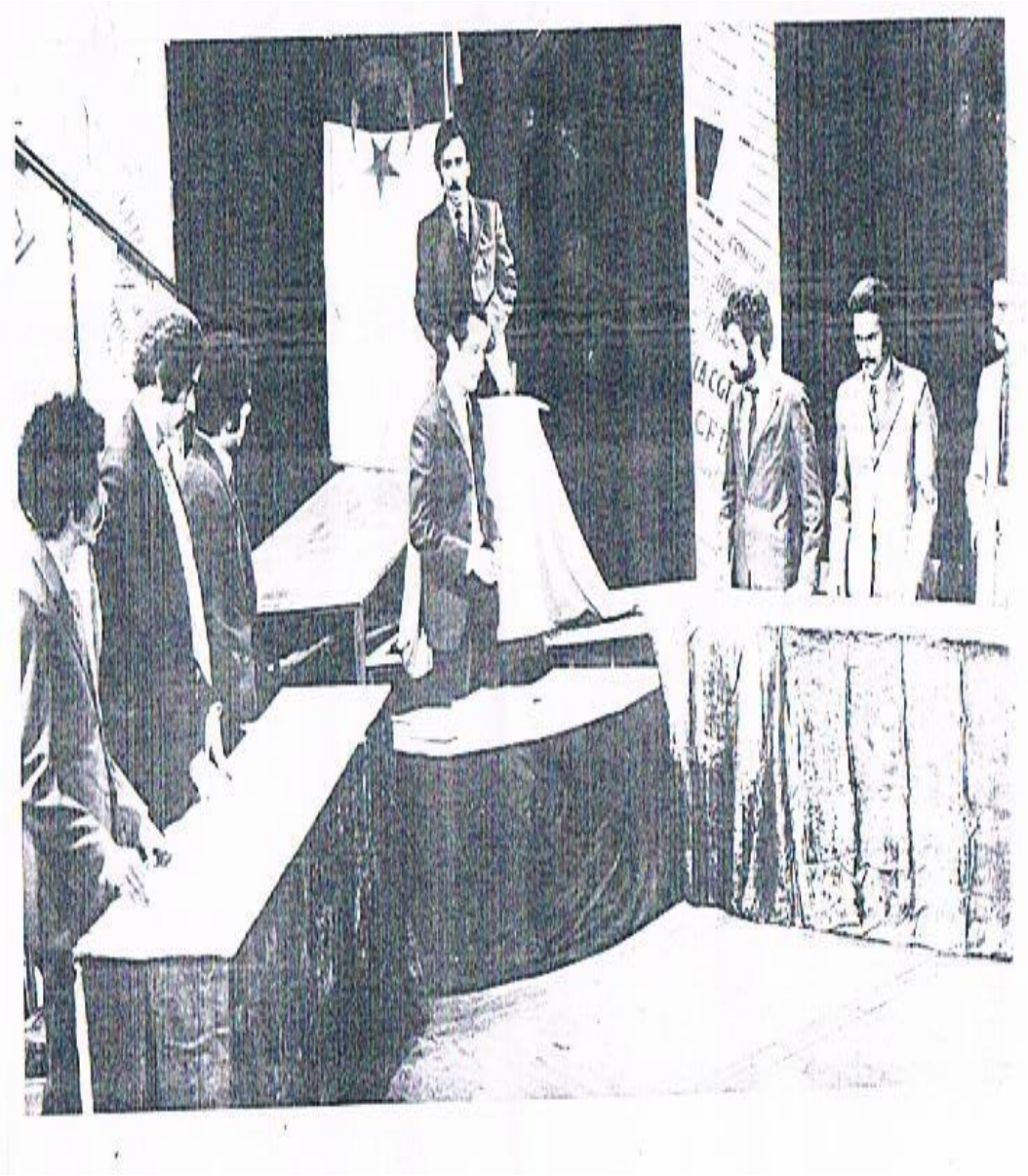
مسرحية اللثام1988.

سيراط بومدين في دور برهوم.

تأليف وإخراج عبد القادر علولة .



مسرحية البيادق1987.تأليف وإخراج محمد ادار.



مسرحية الحساب أتلف1974.

تأليف حجوطي بوعلام وإخراج الثنائي سلال محمد وعصمان فتحي.



مسرحية الاجواد لعبد القادر علولة1985:سيراط بومدين في دور القوال.



مسرحية الاجواد لعبد القادر علولة1985:سيراط بومدين في تشخيص عامل البلدية .



مسرحية الاجواد لعبد القادر علولة1985:سيراط بومدين في دور المنور.



مسرحية الاجواد لعبد القادر علولة1985:سيراط بومدين فيدور جلول الفهايمي .



مسرحية الاجواد لعبد القادر علولة1985:سيراط بومدين فيدور جلول الفهايمي .

1- محي الدين باشتارزي:

مغني وممثل ومؤلف مسرحي من مواليد 15 سبتمبر 1887، تعلم الغناء الأندلسي على يد اليهودي "ناطون ايدمون يافيل" رئيس جمعية المطربية آنذاك التي بدأ فيه ا باشتارزي نشاطه المسرحي عام 1919، ليصبح مديرا لها عام 1928 بعد وفاة رئيسها، أَلف واقتبس العديد من المسرحيات منه "جهلاء مدَعين بالعلم"، "فاقو"، "بنويوي"، "على النيف" و"الخداعين" وغيرها من، عيَن عام 1949 مديرا لفرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا بالعاصمة إلى غاية موسم 1955 1956 حيث أغلقت القاعة، وابتدءا من الثمانينيات دوَن مذكراته في ثلاثة أجزاء، توفي يوم 6فيفري 1986بالعاصمة.

2 – سلالي علي "علالو":

ممثل ومؤلف مسرحي ولد في 30 مارس 1902 بالعاصمة، اشتغل في بداية الأمر مساعد صيدلي فرنسي الذي كان له الفصل في اصطحابه إلى قاعة الأوبرا وساعدته على مطالعة الكتب الدرامية.

الَف العديد من المسريات اشهرها مسرحية "جحا" اظافة الى سبع مسرحيات هي:"زواج بوعقلين"، "أبو السن أو النائم اليقضان"، "الصياد والعفريت"، "عنتر الحشايشي"، الخليفة والصياد"، حلاق غرناطة"، "الاخوان عاشور"، كما كوَن فرقة "الزاهية" للمسرح في موسم 1925،1926،الف سنة 1982 كتابه حول نشأة المسرح الجزائري تحت عنوان "فجر المسرح الجزائري"، توفي في 19 فيفري 1992 بالعاصمة.

3 – رشيد القسنطيني:

رشيد بلخضر، المعروف برشيد قسنطيني، ولد في 11 نوفمبر 1887، بحي القصبة بالجزائر العاصمة، عاش طفولة صعبة، انقطع عن الدراسة وعمل نجارا مع والده، ثم سافر إلى فرنسا في باخرة، ونجا

بأعجوبة بعد استهداف الباخرة، ووصل إلى مرسيليا وعمل في إحدى المصانع. التقى عام 1925 مع علالو في إحدى المقاهي، وأقنعه بالعمل معه في فرقة الزاهية، ومثل معه في أول أدواره في مسرحية "زواج بوعقلين" مثل دورين في المسرحية، وقد لاقت المسرحية نجاحا كبيرا، تميز في الارتجال كما يشهد له بذلك علالو وباشتارزي.توفي في 2 جويلية 1944 بالعاصمة .

4 - محمد رضا المنصالي :

ممثل ومؤلف مسرحي من مواليد 1899 بالعاصمة.من أسرة هاجرت إلى لبنان عام 1911 ليعود إلى الجزائر في العشرينيات، حيث أسس فرقة مسرحية سماها "فرقة التمثيل العربي"، الَف واقتبس عدة مسرحيات منها : "في سبيل الوطن"، "فتح الأندلس"، انظم بعد ذلك إلى فرقة المطربية حيث مثَل فيها العديد من المسرحيات إلى أن وافته المنية عام 1945.

5- أحمد توفيق المدني:

مثقف ومؤرخ قدير من مواليد 16 جوان 1899 بتونس كان عضوا في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين لتي تأسست عام 1931 ورئيس تحرير البصائر، كتب عديد من المؤلفات في التاريخ منها "كتاب الجزائر"عام 1931 ، "رب ال 300 عام بين الجزائر واسبانيا" 1968،كما ألف عدة مسرحيات مثل :"حنبعل " 1948، "عطيل"1950، شغل عدة مناصب وزارية في الحكومة المؤقتة لجمهورية الجزائرية وكذا في الحكومة المستقلة .

6 – أحمد رضا حوحو:

أديب وكاتب مسرحي من مواليد 1911 بسيدي عقبة ولاية بسكرة، أسس مجلة الشعلة الأدبية واهتم فيها بالصحافة والأدب وانقد، ألف واقتبس العديد من المسرحيات مها:"عنبسة"، "بائعة

الورد"، العقاب"بالفصحى، ثمَ "النائب المحترم" و " سي عاشور " بالعامية .اغتيل عى يد المنظمة الارابية المسماة اليد الحمراء في 19 مارس 1956 .

7 – جلول باش جراح:

ممثل ومؤلف من مواليد 11 فيفري 1902 بالعاصمة، انظم عام 1926 إلى فرقة زاهية،كما انظم بعد ذلك إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا التي مثل فيها العديد من المسرحيات منها : "نكار الخير"، "عثمان في الصين"، "ولد الليل"، كما أَلف العديد م ن الأعمال منها "لقاء الله"، "زواج بالهاتف"،"وجه الخروف معروف".

كما عمل أستاذا في التمثيل بالكونسرفتوار حتى أغلق أبوابه عام 1960 ،بعد الاستقلال واصل مشواره الفني بالمشاركة في فيلمين الأول بعنوان" الليل يخاف من الشمس" 1964 لمصطفى بديع، والثاني بعنوان "الافيون والعصا" 1969 لأحمد راشدي، توفي في 29 مارس 1971 العاصمة.

8 – عبد الرحمن الرجيلالي :

مؤرخ ورجل دين من مواليد 1908 ببولوغين بالجزائر العاصمة حافظ لكتاب الله ومتفقه في دينه، نشر عام 1954 "تاريخ الجزائر العام" في أربعة أجزاء ،كما كتب في المسرح عام 1949و1950 مسرحيتي "لمولد"و"الهجرة النبوية" ساهم في دم المسرح الديني في الجزائر في الفترة التي اعقبت لحرب العالمية الثانية ،كما م المدافعين على استعمال اللة العربية الفصحى في المسرح.

9 - مصطفى كاتب:

رائد المسرح الجزائري، ولد سنة 1920، بمدينة سوق أهراس، في أقصى الشرق الجزائري، من أكبر مسرحيي وسينمائيي الجزائر، زاول درسته الابتدائية في مسقط رأسه، وتحصل على شهادة التعليم الابتدائي سنة 1932، لينتقل وعائلته إلى عنابة، فيكون أول اتصال له بالمسرح من خلال عرض

لفرقة مصرية سنة 1934. انتقل إلى العاصمة لأجل الدراسة الثانوية سنة 1936، ويقرر بعدها التمثيل في فرقة محي الدين باشتارزي، يشارك في النضال السياسي في حزب الشعب PPA وبعد الحرب العالمية الثانية نشط كممثل ومخرج، والتحق هو وفرقته بعد اندلاع الثورة بالنضال تحت لواء جبهة التحرير الوطني وبعد الاستقلال عين مديرا للمسرح الوطني وأسس قواعد المسرح الجزائري، وأسس معهد الفنون الدرامية والرقص الشعبي ببرج الكيفان، شارك في عدة أفلام سينمائية خالدة، مثل "ريح الأوراس"، "الليل يخاف من الجمر"، "العصا والعفيون"، أعيد إلى إدارة المسرح الوطني في نهاية الثمانينات، ليخرج آخر مسرحياته " باع رأسه في قرطاسه" لسعد الله ونوس، توفى مصطفى كاتب بفرنسا يوم 28 أكتوبر 1989.

10 – عبد الحليم رايس:

وهو بوعلام رايس المعروف باسم عبد الحميد رايس من مواليد ماي 1924 بوهران، تلقى تعليمه الابدائي بمسقط رأسه، كانت بدايته الفنية مع تأليف الاغاني، وفي موسم 1947_1948 انظم الى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا حيث مكث فيها العديد من المسرحيات، ثم ارتحل عام 1956 الى فرنسا وفي عام 1958 انظم إلى الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بون سوالف لها مسرحيات "أبناء القصبة"، "الخالدون"و"دم الأحرار".بعد الاستقلال مثل ف العديد من الافلام مثل:"لافيون العصا"و"حسان طيرو".توفي في نوفمبر 1979 ضواحي بوسعادة وهو يمثل في فيم "أسيلان".

11- رويشد:

وهو حمد عياد المعروف برويشد، من مواليد 20 فريل 921 بحي القصبة بالزائر العاصمة، التحق بفرقة "رضا باي" المسرحية الهاوية التي مثل فيها العديد من المسرحيات الكوميدية القصيرة، وفي عام 1942 نظم إلى فرقة المسرح العربي التي كان يديرها باشتارزي مثل فيها العديد من المسرحيات ايضا، ولما انقسمت الفرقة انظم الى فرقة محمد الرازي ومثل فيها عدة مسرحيات منها:"مصائب

بوزيد"و"بوزيد والجن"، وابتداء من عام 1953 بدأ يمثل بعض السكاتشات في حصة إذاعية تسمى"الدراوشي" ثم في حصة "اشرب واهرب"، بعد الاستقلال تألق نجمه في "حسان طيرو"1964، "الغولة" 1966، "البوابون" و"آه يا حسان"1987 مثل في العيد من الأفلام السينمائية مثل: "حسان طيرو"، "هروب حسان طيرو"، حسان النية" توفي عام1998.

12 – حسان الحسني "بوبقرة":

كوميدي وفنان قدير، لقب بفنان الشعب من مواليد 24 افريل 1916 بولاية المدية دائرة قصر البخاري، بدأ مشوار ه الفني 1940مع باشتارزي في مسرحية "أحلام حسان " وكلفته دخول السجن، بعد إطلاق صراحه استمر يمثل السكتشات الفكاهية، انظم الى فرقة المسرح العربي خلال موسم 1947_1948 حيث مثل فها العديد من المسرحيات .

بعد الاستقلال أصبح نجم التمثيل المسرحي والسينمائي، حيث مثل في العديد من الأفلام منها: "ريح الجنوب"، "حسان طيرو"، "الأفيون والعصا"، "ديسمبر"، "وقائع سنين الجمر"، توفي وهو يمثل في فيل "أبواب الصمت"في 25 ديسمبر 1987 .

13- الحاج عمر:

ممثل مسرحي من مواليد 17 نوفمبر 1930 بالجزائر العاصمة هاجر إلى فرنسا ودرس هناك، لما عاد إلى الجزائر مع مطلع الاستقلال انظم إلى فرقة المسرح الوطني الجزائري حيث اخرج لها عدة مسرحيات نذكر منها: مسرحية"ممثل رغم انفه" و "الكلاب" ثم "قف"، بالإضافة إلى"دائر الطباشير القوقازية".

14 _علال المحب:

هو حمودي علال المعروف بعلال المحب، ممثل ومخرج مسرحي بدأ مشوار ه لفني في فرقة المسرح الجزائري الهاوية لمصطفى كاتب في بداية الخمسينيات، حيث مثل في العديد من المسرحيات، كما انظم إلى فرقة المسرح العربي، التحق بعد الاستقلال بفرقة المسرح الوطني، حيث اخرج العديد من المسرحيات، نذكر منها: "ورود مراء ي"، "المرأة المتمردة"، "سلاك الواحلين"، "سي قدور المشحاح"، وفي آخر حياته أخرج مسرحية "بيت برناردا آلبا " التي اقتبسها عن الشاعر الاسباني فريدريكو غارسيا لوركا، كما اخرج فيلم "الرجل الذي ينظر من النافذة".توفي في 15 ماي 1995 بالجزائر العاصمة .

15 – كاتب ياسين:

أديب وروائي وشاعر وصحفي وكاتب مسرحي ولد في قسنطينة، وبالضبط في شارع المعصرة رقم 07 يوم 06 أوت 1929، ويعتبر أحد الكتاب الذين كتبوا باللغة الفرنسية وأبدعوا في كتاباتهم في مجال الأدب ، هاجر إلى فرنسا عام 1951،وفي سنة 1956 اصدر روايته "نجمة" ثم بعدها بعامين نشر مجموعته الشعرية الثالثة بعنوان " ألف عذراء"،وبعد استقلال الجزائر كتب"المظلع النجمي"1966، وله مسرحيات عديدة منها :فلسطين المخدوعة"، "الرجل صاحب النعل المطاطي"، "صوت النساء"وغيرها من الاعمال . وتوفي إثر مرض عضال يوم 28 أكتوبر 1989 بفرنسا.

16 – ولد عبد الرحمن كاكي :

وهو عبد القادر ولد عبد الرحمن المعروف بعبد الرحمن كاكي ممثل ومخرج مسرحي من مواليد 18 فيفري 1934 مستغانم بحي تيجديت العتيق، انظم عام 1942 الى الكشافة الجزائرية، وفي سنة 1945 قام بكتابة مسرحية"قصة زهرة" ذات فصل واحد وعمره لم يتجاوز 11 عاما، التحق بالجمعية الثقافية "السعيدية" التي ساهمت في تعميق تجربته، وفي عام 1958 أسس كاكي فرقة

"القراقوز" وبعد استقلال البلاد التحق بالمسرح الوطني الجزائري "فرع وهران" حيث كتب العديد من المسرحيات منها:"افريقيا قبل عام واحد"،" 132سنة"، "ديوان القراقوز"، "كل واحد وحكمه"، "بني كلبون"، "القراب والصالحين"، "ديوان الملاح"و"ما قبل المسرح"، نال عام 1966 جائزة مهرجان صفاقص عن مسرحية القراب والصالحين، كما نال عام 1990 الجائزة الكبرى للمعهد الدولي للمسرح في مهرجان القاهرة.توفي 14 نوفمبر 1995.

17 – عبد القادر علولة :

ممثل ومؤلف ومخرج مسرحي من مواليد 1939 بالغزوات ولاية تلمسان، بدأ نشاطه المسرحي عام 1955 في فرقة الشباب، وبدايته في المسرح المحترف كانت 1963 حيث مثل في العديد من المسرحيات منها:"أبناء القصبة"،" حسن طيرو"،" الحياة حلم"، "العهد"، "المرأة المتمردة"، "ورود حمراء لي"،"السلطان الحائر"، اخرج اول مسرحية له عام 1968 بعنوان الغولة ، كما اخرج في نفس السنة مسرحية " العلق" ثم "الخبزة عام 1970، كما اقتبس مسرحية "حمق سليم"عن غوغول سنة 1979، انتج بعد ذلك "الاقوال"، "الاجواد"، "اللثام"، عمل مديرا للمسرح الوطني ثم للمسرح الجهوي بوهران، توفي يوم الاثنين 14 مارس 1994 .

الخاتمة

وفي ختام بحثي الذي خصصته لدراسة أنماط التمثيل في المسرح الجزائري الذي استهدفت من خلاله الكشف عن الأساليب التمثيلية التي عرفتها الجزائر واهم التجارب الرائدة في تجريب أشكال مسرحية ذات قالب "جزائري" من خلال التمثيل في الحلقة من طرف المداح والقوال في العرض المسرحي، وقد خلص البحث إلى استخلاص بعض النقاط التي نراها نتائج عن التحليل الذي قمنا به من خلال المسح التاريخي وقراءة للتجارب المسرحية التي وصلت الى التجريب والنضج،وتمثلت في مايلي:

- عرفت الجزائر أشكالا تمثيلية تقترب في شكلها من المسرح بمفهومه الحديث لكنها غير مكتملة فنيا مثل القراقوز وخيال الظل والقوال والمداح داخل الحلقة .

- استفاد المسرح الجزائري كثيرا من الزيارة التي قامت بها الفرقة المسرحية العربية والاجنبية. .

- قامت عروض تلك الفرق على القالب الكلاسيكي من تقسيم المسرحية الى مشاهد وفصول وشكل الخشبة إلا أن مضمونها يعالج قضايا تخص المجتمع الجزائري.

-لجوء رواد المسرح الجزائري الى تقديم أعمالهم بالعامية التي يفهمها عامة الشعب الجزائري.

- تنوع موضوعات الإنتاج المسرحي أثناء فترة الاحتلال بين نشر الوعي في وساط الشعب وتحريضه ضد الاستعمار واثبات هوية الشعب الجزائري الثقافية وشخصيته الوطنية من خلال الترجمة والاقتباس واستلهام التراث وتوظيفه على خشبة المسرح.

- بعد الاستقلال عرفت الساحة المسرحية العديد من التجارب الجادة التي وفقت إلى حد ما في اثبات حضور المسرح الجزائري في الساحة العالمية والعربية، أهمها تجربة **كاكي** و**علولة**.

- حضور مكثف لمنهج **برتولد بريشت** واحتضان المسرح الجزائري له لما يميزه عن باقي التجارب والمناهج العالمية في مواجهة الاضطهاد والفوارق الاجتماعية وما يتصف به من سمات الثورة على

الشكل الأرسطي، كما ان المسرحيين الجزائريين استفادوا من الشكل وغيَروا في مواضيع النصوص، إذ جعلوها قريبة من المجتمع الجزائري باستلهام أشكال مسرحية من التراث، مثل اعتماد كاكي في العرض المسرحي على الشعر الملحون حتى يضع المشاهد في الوسط الذي ألفه في الأسواق محاولة منه في استثمار تلك اللغة لإنشاء فضاء مسرحي من خلال تجربة الحلقة الشعبية والغرض هو جلب انتباه الجمهور نحو موضوع المسرحية.

- عمل كل من كاكي وعلولة على تطوير العلاقة بين الممثل والجمهور من خلال كسر الجدار الرابع تأثرا ببريشت ودفعهم إلى التفكير والنقد ليصبح المتفرج متفرجا ومرسلا في آن واحد، كما وظ ف علولة الممثل المتعدد الأدوار في العرض المسرحي الواحد فهو يسرد الأحدا ث ويؤدي الدور الرئيسي ويشخص الشخصيات التي تأتي في ثنايا السرد من طرف الراوي، أي الجمع بين التمثيل المشهدي والسرد .

- اعتماد علولة في تجربته المسرحية على لغة خاضعة لمنطق السرد والقول في تشخيص الأحداث، بحيث يعتمد أداء الممثلي لديه على الكلمة المؤثرة والحركة الموحية .

-يعد الممثل في العرض المسرحي عند علولة .بمثابة العمود الفقري للعرض، لأنه هو الذي يمرر الرسالة عن طريق الأداء، كما يخضع"الممثل" عند علولة لتكوين خاص حتى يكون ملما بدوره وبالتالي إقناع الجمهور بالشخصية المجسدة أمامه وهذا يتطلب الكثير من التمارين الجسدية والصوتية،بحيث اعتمد علولة في أسلوب التكوين طريقة مناقشة واستكشاف أغوار الشخصية من خلال الملاحظة عن طريق الذهاب إلى الواقع واخذ نماذج من عامة الشعب ومحاولة إعادة تصويرها بقالب فني يدخل ضمن رؤية إخراجية، فالأداء التمثيلي مرتبط ارتباطا وثيقا بالممارسة وتقديم عدد هائل من العروض مما يكسب الممثل مهما كان تجربة تقنية من خلال المحاولة والخطأ، فالتجربةوالتمارين التي يقوم بها الممثل تهيئ له فرصة البحث عن أشكال غير تقليدية وأساليب غير نمطية يستخرج من خلالها كل مهاراته الادائية.

– الممثل لا يستطيع ان يعتلي خشبة المسرح بجرد حفظه للدور وموهبته، وإنما عليه أن يمسك بمقومات الاداء التمثيلي والتي يمكن أن يحصل عليها عن طريق تكثيف التمارين والتي تلعب دورا فاعلا في تطوير مهارته ليتمكن من تجسيد الشخصية بأفضل صورة، مثلا الممثل **سيراط بومدين** لديه الموهبة وإن لم يدرس قواعد التمثيل وأبجدياته إلا أنه تعلمها ميدانيا عن طريق التدريبات والعمل الجاد وكذا العروض المتكررة للمسرحية الواحدة مما اكسبه خبرة هامة في التعامل مع الدور المكلف به، كما انه يتميز بأساليب متعددة في أداء الدور المسرحي حتى أننا نجده في مسرحية الاجواد أدى ثلاثة ادوار رئيسية "المنور، عكلي، جلول الفهايمي " وهذا زيادة عن دور القوال وتشخيصه لعدة شخصيات، مما يجعل المسرحية متعددة المستويات من المشاهد الجادة إلى الساخرة ومن السريعة إلى البطيئة وأعطى لتلك المتغيرات نظامها التي تقوم عليه عن طريق أداءه التمثيلي المميز، وهذا التكليف لم يأتي من العدم بل من ثقة المخرج فيه، لأنه هو الذي صقل تلك الموهبة وأمدَ له أساسيات الأداء التمثيلي.

لذا يمكن القول أن المسرح الجزائري اهتم منذ نشأته بالبحث عن أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي وتوظيف تلك الأشكال (الحلقة والمداح والقوال) في العديد من التجارب المسرحية على غرار ما نجده في أعمال كاكي وعلولة .

كانت هذه أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي لهذا الموضوع الذي مازال بكرا يحتاج إلى المزيد من البحث و التنقيب لاستكماله و الوقوف عند العديد من قضاياه التي لم تطرق بعد، فان أصبنا فذاك مرادنا وان أخطئنا فلنا شرف المحاولة والتعلم، وآمل أن يكون هذا البحث حافزا لباحثين من بعدي على الاضطلاع بهذه المهمة العلمية.

المصادر والمراجع

المصادر:

1. ولد عبد الرحمن كاكي – كل واحدو حكمه- الدورة الخامسة و الثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 -20 أوت مجلة فنون الثقافة.

المعجم المسرحي:

2. ماري إلياس.حنان قصاب،المعجم المسرحي،بيروت،مكتبة لبنان 1997.

قائمة المراجع باللغة العربية:

3. إبراهيم أحمد، الدراما و الفرجة الشعبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر – الإسكندرية مصر 2005 ط1.

4. أبو الحسن السلام الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر.

5. أبو قاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر.

6. أحمد ابراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006.

7. احمد بيوض، المسرح الجزائري، النشأة والتطور 1926 1989 منشورات التبيين، الجاحظية

8. أحمد زلط مدخل إلى علوم المسرح-دراسات أدبية وفنية دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ط 1 2001.

9. أحمد صقر، توظيف التراث في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب دار أخبار اليوم، قطاع الثقافة.

10. إدريس قرقوة الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق و الأعماق، دار الغرب للنشر.
11. التلقي والمشاهدة في المسرح، مطبعة مؤسسة فنون وثقافة،الجزائر 2004.
12. الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري،مقامات للنشر والتوزيع.
13. بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الحاظر والماضي، المكتبة الشعبية.
14. جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين2004.
15. حافظ الحديدي، في الفنون المشهدية، العرض والنص والأداء، تبر الزمام تونس2007.
16. حسين رامز محمد رضا، الدراما النظرية، تطبيق، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر 1980.
17. حسين كمال الدين، المسرح التعليمي، المصطلح والتطبيق، ط1، الدار المصرية اللبنانية 2005
18. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطبع، 2002.
19. سعد أبو الرضا، الكلمة في البناء لدرامي، رؤية نقدية تحليلية مقارنة، دار الفكر لبنان
20. سعد الله أبو قاسم، الحركة الوطنية الجزائرية 1930، 1945، ط2، الجزء الثالث، 1986
21. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي،دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام.
22. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورصة الدولية، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001.
23. صالح لمباركية، دراسات ونصوص من المسرح الجزائري، العدد2، نوفمبر 2009 .
24. صالح مباركية – المسرح في الجزائر- دراسات مسرحية دار الهدى – عين مليلة 2005.

25. عبد الحميد بورايو– البطل و البطلة الضعيفة في الأدب الشعبي الجزائري – ديوان المطبوعات الجامعية 1998.

26. عبد المالك مرتاض، فنون النثر العربي في الجزائر 1954،1932، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1983.

27. عبد الناصر خلاف، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد، المسرح في الجزائر، الهيئة العربية للمسرح ط1، 2012.

28. عبد الناصر خلاف، فن التمثيل من أرسطو إلى ستانسلافسكي 2009.

29. عثمان بن المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، دار غريب للنشر والطباعة والتوزيع، القاهرة.

30. عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية، بيروت 1998.

31. عقيل مهدي يوسف أسس نظريات فن التمثيل دار الكتاب الجديد المتحدة، 2008.

32. على الراعي، المسرح في الوطن العربي – منشورات سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1998.

33. فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي الهيئة العربية للمسرح .

34. كمال الدين حسين مدخل إلى فنون المسرح ، 2007، مركز الإسكندرية – جامعة القاهرة.

35. محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضال ا،المسرح الجزائري في عهديه الحتلالي والاستقلالي الجزء الثاني، وزارة الثقافة2009.

36. مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومضامين.

37. مدحت الكاشف اللغة الجسدية للممثل، مطابع التجارية، مصر، 2008.

38. مدحت الكاشف، المسرح و الإنسان، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب.

39. منور أحمد، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر (دراسة في أعمال رضا حوحو)ط1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع –الجزائر 2005.

40. منير حافظ، مظاهر الدراما الشعائرية ط 1، 2009.

41. نبيل راغب فن العرض المسرحي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

42. نور الدين عمرون، المسار المسرحي إلى 2000، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1 2006.

43. هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان.

44. وتار محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتب العرب- دشق-سوريا، ط1، 2002.

قائمة المراجع المترجمة:

45. إيريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا،المكتبة العصرية بيروت.

46. برتولد بريشت، نظرية المسرح العالمي، ترجمة: جميل ناصيف،عالم المعرفة بيروت

47. تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن ،دار الفرابي، بيرروت.

48. ج ل ستيان، ترجمة محمد محمود، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، دمشق 1999

49. سلالي علي (علالو) شروق المسرح الجزائري، ترجمة : منور أحمد، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000.

50. عبد القادر علولة –من مسرحيات علولة – تر: أنغام بيوض –موفمللنشر- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية .1997.

51. فريدريك أوين ،برتولد بريشت، حياته فنه وعصره، ترجمة:إبراهيم العريس، دار بن خلدون ط2، 1983.

المراجع باللغة الأجنبية:

52. Bachetarzi, Mahieddine. Mémoires 1947-1951, Tome II, ENAL, Alger, 1984,

الرسائل الأكاديمية:

53. أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري – قسنطينة-2009/ 2010.

54. بداد عبد اللي، أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد1988م، رسالة ماجستير، جامعة وهران،2012/2001.

55. برجي عبد الفتاح – الحلقة و أسلوب الخطاب الدرامي في مسرح كاكي – رسالة ماجستير – جامعة وهران.

56. بوعلام مباركي – مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي – أطروحة دكتوراه – جامعة وهران- 2008/2007.

57. ربعي احمد، الكتابة الدرامية الجزائرية بين النظرية والتطبيق،رسالة ماجستير جامعة وهران، 2011/ 2010.

58. زويرة عباد، التجريب المسرحي في الجزائر – رسالة ماجستير، جامعة وهران 2004/2003.

59. سنوسية باحفيظ–جمالية التلقي في المسرح الجزائري –أطروحة دكتوراه – جامعة وهران – 2012/2011.

60. سوني رحمة- ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري- مسرح وهران نموذجا ج وهران 2005/2004.

61. صالح بوشعور محمد الأمين: أثر السرد فيبنية التأليف المسرحي الجزائري – رسالة ماجستير – جامعة وهران – 2011/2010.

62. عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجيستير، جامعة وهران،1993/ 1994.

63. لخضر منصوري – التجربة الإخراجية في مسرح علولة– دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد، رسالة ماجستير– ج وهران 2002/2001

64. مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة المصادر،العدد8، ماي،2003.

65. مفتاح خلوف – الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري – رسالة ماجستير – جامعة الحاج لخضر – باتنة 2008/2007

66. مناد الطيب – أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الحمن كاكي – دراسة مقارنة نموذجية – الإنسان الطيب في ستشوان–برتولد بريخت – القراب و الصالحين لكاكي.

67. مناد الطيب – مسرحية الرواية الجزائرية – أطروحة دكتوراه – جامعة وهران – 2005

68. منصور كريمة، الكتابة المسرحية عند علولة، رسالة ماجستير، جامعة وهران 2005/ 2006.

69. هذلي علجة –توظيف التراث في المسرح الحلقوي في الجزائر، رسالة ماجستير – جامعة المسيلة2008 /2009

المجلات والصحف والدوريات:

70. بوعلام مباركي لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، العدد6، 2006،مستغانم.

71. بوعلام مباركي، قراءات في المسرح الجزائري منشورات مخبر البحث:ارشفة المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر 2014،

72. لخصر منصوري، قراءات في المسرح الجزائري، منشورات مخبر البحث:أرشفة المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر **2014**

73. مجلة الثقافة، العدد الممتاز، مقال لعبد الحميد قوري، وزارة الثقافة، الجزائر.

74. مجلة كل العرب ،العدد 27،135 مارس 1985

75. محمد خراف – نشأة المسرح المغربي و إسهامات الطيب صديقي – مجلة الاقلام العدد 6

76. مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة المصادر،العدد8، ماي،2003

77. مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري مجلة أمال، مجلة أدبية ثقافية تصدرها وزارة الثقافة العدد5.

78. مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري،مجلة الجيش، العدد 188، 1979.

المواقع الالكترونية

79. Voir : www.ehmadar/kaki.com-

80. www.elmadar.com مخلوف بوكروح، التجريب في المسرح العرب

81. http//www.masrahdz.com- لخضر منصوري – القوال في مسرح علولة

82. public-alwatanvoice.com

83. www.arabworkbook.com-مقال: جميل حمداوي: تجربة المسرح الجزائري

الفهـرس

الفهـــرس

كلمة شكر

الإهداء

مقدمة ..... أ

مدخل: الإرهاصات الأولى لفن التمثيل 11

الفصل الأول : فن التمثيل المسرحي في الجزائر

1 - الموروث الثقافي الشعبي- الأشكال الفرجوية 22

2- ميلاد الفرق المسرحية في الجزائر ودورها في نشر وتطوير الفن المسرحي..... 26

أ - زيارة الفرق المسرحية للجزائر – فرقة جورج الأبيض 26

ب - ميلاد المسرح الجزائري- الفرق المسرحية والرواد 29

الفصل الثاني:راهنية التمثيل المسرحي في الجزائر

1 – واقع الحركة المسرحية في الجزائر بعد الإستقلال..... 59

أ– التوجه المسرحي..... 61

ب – الإقتباس في المسرح الجزائري 63

2 – التمثيل في المسرح الشعبي في الجزائر– توظيف التراث في المسرح 69

أ – تمهيد 69

ب – تعريف الحلقة..... 71

ج – تعريف المداح..... 73

د – تعريف القوال..... 74

3 – استلهام التراث عند كاكي مابين التقنية البريشتية و التراث..... 77

4 – تجربة عبد القادر علولة في توظيف التراث 88

الفصل الثالث:دراسة تحليلية لأعمال الممثل المسرحي سيراط بومدين

أ – سيراط والجسد..... 106

ب– سيراط والصوت..... 135

الملحق 148

الخاتمة..... 175

قائمة المصادر والمراجع. 179

الفهرس .....

ملخص

إن نشوء المسرح في الجزائر ارتبط بالزيارة الشهيرة "لجورج أبيض" وكذا ظهور الحركات التحررية في مطلع الثلاثينات فقد حاول فيها المستعمر طمس شخصية وهوية الشعب الجزائري وتشويه ثقافته،لذا اعتبر المسرح وسيلة للتعبير عن القضية الجزائرية قي الحركة التحررية. بعد الاستقلال ظهر كتاب مسرحيون رفعوا مشعل التجريب منهم الكاتب عبد القادر ولد عبد الرحمن المدعو "كاكي" وعبد القادر علولة من بين المسرحيين الذين حاولوا رسم اتجاه المسرح الجزائري شكلا ومضمونا من خلال توظيف ذلك الزخم التراثي في المسرح كالحلقة وأشكال الأداء التمثيلي التقليدي فيها من خلال شخصية الراوي والجمهور مرتكزا (المسرح) على الموروث الشعبي كوسيلة لبلوغ غاية نبيلة تؤدي إلى تأصيل مسرح جزائري.كما يخضع الممثل عند علولة لتكوين خاص حتى يكون ملما بدوره وبالتالي إقناع الجمهور بالشخصية المجسدة أمامه وهذا يتطلب الكثير من التمارين الجسدية والصوتية، بحيث اعتمد علولة في أسلوب التكوين طريقة مناقشة واستكشاف أغوار الشخصية من خلال الملاحظة عن طريق الذهاب إلى الواقع واخذ نماذج من عامة الشعب ومحاولة إعادة تصويرها بقالب فني يدخل ضمن رؤية إخراجية، فالأداء التمثيلي مرتبط ارتباطا وثيقا بالممارسة وتقديم عدد هائل من العروض مما يكسب الممثل مهما كان تجربة تقنية من خلال المحاولة والخطأ، فالتجربة والتمارين التي يقوم بها الممثل تهيئ له فرصة البحث عن أشكال غير تقليدية وأساليب غير نمطية يستخرج من خلالها كل مهاراته الأدائية.

الكلمات المفتاحية :

الممثل؛ التكوين؛ التدريبات؛ التراث؛ المداح؛ القوال؛ القراقوز؛ الجسد؛ التقمص؛ الشخصية؛ المسرح.

نوقشت يوم 23 فبراير 2015