

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية العلوم الاجتماعية

قسم علم الاجتماع

الممارسة الاجتماعية في المسرح
الجزائري

دراسة سوسيولوجية في التجربة المسرحية الجزائرية

رسالة لنيل درجة دكتوراه علوم في علم الاجتماع الثقافي

إشراف الأستاذ:

الدكتور البروفيسور

عبدلاوي حسن

(أ. د الفقيدة كلودين شولي)

إعداد الطالب:

بوخليفة حبيب

السنة الجامعية:

2019 – 2018

بسم الله الرحمان الرحيم

" وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله و المؤمنون "

سورة التوبة، آية 105

الإهداء

الى زوجتي الفاضلة وأبنائي
مريم، يوسف واسماعيل.

كلمة شكر

أشكر بالدرجة الأولى أستاذتي الفقيدة البروفيسور كلودين شولي على صبرها
ونصائحها التي أفادتني كثيرا طيلة مرحلة البحث التي دامت خمس سنوات تقريبا
وأشكر خصوصا الأساتذ الفاضل الدكتور البروفيسور عبد اللاوي حسين على
إشرافه الجاد والمفيد ونصائحه القيمة التي جعلتني أتمسك دائما بجوهر واهداف
البحث العلمي المعرفي.

والاساتذة الكرام الدكتور البروفيسور مخلوف بوكروح من جامعة الجزائر3

والدكتور البروفيسور أحمد شنيقي من جامعة عنابة

والدكتور البروفيسور معتوق جمال من جامعة البليدة

على نصائحهم القيمة

وكل من ساهم في هذا العمل و ساعدني في البحث جزيل الشكر لهم جميعا

فهرس الموضوعات

مقدمة

1- المقاربة المنهجية للبحث

- 1.1 أسباب اختيار الموضوع.....6- 7
- 1.2 إشكالية البحث.....8- 16
- 3.1 فرضيات الدراسة.....17- 19
- 4.1 المناهج المتبعة في البحث.....20- 25
- 5.1 تحديد المفاهيم.....25- 43
- 6.1 الدراسات السابقة.....43- 64

2- مفهوم المسرح عبر تطور المجتمع البشري

- 1.2 النشأة و التطور.....65- 73
- 2.2 المسرح عند الأثينيين.....73- 82
- 1.2.2 مسرح القرون الوسطى في اوروبا.....82- 84
- 2.2.2 عصر النهضة الاوروبية.....84- 95
- 2.2 الفضاء المسرحي و الممثل95- 105
- 3.2 المسرح ظاهرة فنية اجتماعية.....106- 111
- 4.2 اهمية المحاكاة في الممارسة الاجتماعية.....112- 128

3- المسرح في العالم العربي الاسلامي

تمهيد

- 1.3 الطقوس الاحتفالية الشبه المسرحية140- 146

2.3	الاشكال المسرحية الشعبية في العصر العباسي	157-147
3.3	مسرح التعازي الشعبية	165-158
4.4	الاشكال المسرحية الفرجوية في المغرب العربي.....	168-166
4- التعبير الفني المسرحي ضرورة اجتماعية		
تمهيد.....		
180-174.....		
1.4	ضرورة التعبير المسرحي في المجتمع الجزائري	196-181
2.4	الاشكال المسرحية الشعبية وفن الفرجة الاحتفالية	214-197
1.2.4 قوال الحلقة		
2.2.4 السببية		
3.2.4	المسرح الاحتفالي للايراد	237-215
5-التجربة المسرحية الشعبية في المجتمع الجزائري		
1.5	النشأة الشعبية للمسرح الجزائري	262-247
2.5	التجربة المسرحية لولد عبد الرحمان كافي	274-263
3.5	التجربة المسرحية لعبد القادر علولة	285-275
3.5	النشاط المسرحي العام.....	299-286
6. الجمهور و الفعل المسرحي		
1.6	التلقي والمشاهدة.....	313-303
2.6	الخصائص الاجتماعية للجمهور المسرحي الجزائري	327-314
الاستنتاج العام		
الخاتمة		

المراجع
الملحقات

مقدمة

رحية الانسانية، أن نكشف، على ضوء بعض المعطيات التاريخية والثقافية، الممارسات الفنية المسرحية في المجتمع الجزائري.

لقد عرف المجتمع الجزائري شكلا من أشكال الفن المسرحي، التي مهدت الطريق للتجربة الدرامية الحديثة بمفهومها الأرسطي في بداية القرن العشرين، والتي تستمر إلى اليوم.

إن أشكال المسرح التي تواجدت في شمال إفريقيا بالمفهوم الشعبي هي مسرح خيال الظل والقراقو، ومختلف الأشكال الإحتفالية الأخرى كإحتفالية إيراد وسبب

ة والقوال، التي لا تزال قائمة إلى اليوم في بعض مناطق الداخلية للوطن، وقد تظهر من حين إلى آخر في بعض أسواق المدن الكبرى أو الأحياء الشعبية، كما نشاهدها عبر الطقوس الإحتفالية الموسيمية في جانيت وتلمسان ومنطقة القبائل والأوراس.

يقوم البحث أساسا على كيفية إستنتاج الظاهرة الفنية المسرحية في المجتمع الجزائري، سواء كانت طقوس إحتفالية بدائية أو تجربة فنية درامية حديثة. تتمثل في تأكيد التعبير الفني وضرورته في إبراز الشخصية الثقافية بأبعادها الحضارية والتاريخية. أصبح المشاهد الجزائري يبتعد نوعا وكما عن الفضاءات المسرحية الموروثة عن الحقبة الاستعمارية الفرنسية ولم يعد يهتم بما يجري فيها وما تقدم من عروض، منذ أكثر من عقدين من الزمن إلى اليوم. ظهرت القطيعة بين العرض المسرحي والجمهور وكشفت عن التخبط الذي تعيشه المؤسسة المسرحية من جهة، وفشل السياسات الثقافية الاجتماعية المتعاقبة في تحريكها من جهة أخرى. مهما كثرت التجارب في مجال الإبداع الفني لا يمكنها أن تعود إيجابا على المسرح، إلا إذا اعتمدت على أسس النظريات العلمية واتستحظرت الرؤية الفكرية والجمالية في ممارستها.

إن المسرح جزء لا يتجزأ من الديناميكية الثقافية للمجتمعات البشرية، لكونه عنصراً هاماً في تجسيد الشخصية الثقافية وضرورة تعبيرية بأشكالها المختلفة، التي اتخذها الإنسان كسلوك اجتماعي ثقافي منذ النشأة الأولى. قد يكون الفن المسرحي من أقدم الفنون على سطح الأرض وأكثره ارتباطاً بالمجموعات البشرية سواء كانت بدائية أم حضرية.

يختلف الإنسان عن الحيوان أساساً لكونه كائناً اجتماعياً، يتميز بالطبوس الإحتفالية التي ينظمها ويمارسها في ظل الظروف المختلفة، كدفن الموتى أو التحضير للحروب والدفاع عن النفس وتنظيم الأعراس، الأعياد وما إلى ذلك من مناسبات إحتفالية. يحتفظ الإنسان بفضل تلك الممارسات بطبيعته البشرية. تكتسي الظاهرة الفنية المسرحية طابعا اجتماعياً، تتجلى في ثلاثة عناصر هامة هي: الفضاء، الجمهور، تمثيل الحكاية أو الأسطورة. إستطاع التعبير الجماعي بمختلف أنواعه عبر العصور وفي مختلف الحضارات أن يجسد فناً مسرحياً قائماً بذاته.

تتطلب دراسة الموضوع البحث المتمعن في جغرافية المجتمع البشري وعناصره الثقافية وطبيعة علاقاته الإنسانية. تعاني مسارح أوروبا وأمريكا وشرق آسيا أحياناً بنسب متفاوتة، أزمت جزئية في تجاربها المسرحية، ولكن في المجتمع الجزائري تشكل خطورة في عدم التجديد وإقبال الجمهور على الفضاءات المسرحية الموروثة عن العهد الإستعماري.

يعتبر الفن المسرحي من أهم أدوات التعبير اجتماعياً وثقافياً، ومن أهم ألوان الفنون في نهضة المجتمعات البشرية الحديثة، إنه أكثر ارتباطاً بالجنس البشري وطبيعة سلوكياته الاجتماعية. لم يصل في المجتمعات العربية إلى درجة الضرورة، التي وصل إليها في المجتمعات الأوروبية، حتى يصبح جزءاً لا يتجزأ من سيرورتها الثقافية. لم يرقى إلى المستوى الفني الجمالي والفكري، ليجسد بذلك ليس فقط المتعة والفرجة المسرحية بل وكذلك الشخصية الثقافية بخصائصها النفسية، وأبعادها الحضارية والروحية.

لا تختلف المجتمعات العربية الإسلامية في علاقتها مع الظاهرة المسرحية الفنية إلا في بعض الخصوصيات الثقافية المحلية. هناك إتجاهين متناقضين في تفسير وجودها. يفترض الإتجاه الأول على أن المجتمع العربي الإسلامي لم يعرف هذا الشكل من التعبير الفني

الجماعي، إلا في ظل الفترة الإستعمارية، بفضل الأروبيين بعدما إستعمروا المناطق العربية وإدخاله إليها بصورته الحديثة وبمفهومه الأرسطي، أما الإتجاه الثاني فيؤكد العكس، أن المناطق العربية الإسلامية عرفته منذ زمن بعيد، ما يقارب عن ثلاثة آلاف سنة في عهد حمو رابي بملحمة " قلقاميش " في الحقبة التاريخية البابلية، شاملا الفراعنة على ضفاف نهر النيل، إلى غاية العصر العباسي في بغداد، أين كان سائدا شكل فن المقامات وخيال الظل للإبن دانيال، وفي المغرب العربي أي شمال إفريقيا بتواجد فن القراقو، وفن الحلقة والقراق. نحاول أن نكشف في هذه الدراسة الشاملة عن مدى تفاعل عناصر هذه الظاهرة الفنية في الممارسة الإجتماعية، بجميع أشكالها والكشف عن مكانزمات إرتباطها الوثيق بالمجتمع كوحدة عضوية متحركة بمختلف مؤسسته، سواء كانت تقليدية أو حديثة. إبراز كيفية التعبير الفني المسرحي كفعل إجتماعي ضروري في الزمان والمكان وعلاقته بالمجموعة البشرية في ظل مختلف الممارسات. نحاول في حدود التجربة المسرحية الانسانية، أن نستكشف على ضوء بعض المعطيات التاريخية و الثقافية، الممارسات الفنية المسرحية في المجتمع الجزائري. لقد عرف المجتمع الجزائري شكلا من اشكال الفن المسرحي التي مهدت الطريق للتجربة الدرامية بمفهومها الحديث في بداية القرن العشرين والتي تستمر إلى اليوم. ان اشكال المسرح التي تواجدت في شمال إفريقيا بالمفهوم الشعبي هي مسرح خيال الظل و القراقوز، و مختلف الاشكال الاحتفالية الاخرى كاحتفالية ايراد و سببية و القوال، التي لا تزال قائمة الى اليوم في بعض مناطق الداخلية للوطن، وتظهر من حين الى اخر في بعض اسواق المدن الكبرى. يتجلى البحث اساسا في كيفية استنطاق الظاهرة الفنية المسرحية في المجتمع الجزائري، سواء كانت طقوس احتفالية بدائية او تجربة فنية درامية. تتمثل في تأكيد التعبير الفني و ضرورته في ابراز الشخصية الثقافية بابعادها الحضارية و التاريخية.

1- المقاربة المنهجية للبحث

تمهيد:

إهتم الجمهور الجزائري في منتصف القرن العشرين بالعروض المسرحية التي كانت تقدم في فضاءات شعبية مختلفة والتي كانت تستمد مواظيعها من المحيط الإجتماعي الثقافي الإئتمائي، أدت حتما فيما بعد إلى تطور جزئي للممارسة المسرحية.

إن النشاط المسرحي بالمفهوم الأرسطي بدأ في ثلاثينيات من القرن العشرين، بعدما إكتشف بعض الجزائريين العروض المسرحية الفنية من خلال زيارة الفرق المصرية إلى أرض الوطن المغتصبة من طرف الإستعمار الفرنسي. هل يمكن أن نحدد صفات التجربة المسرحية الجزائرية بالمفهوم الذي نحدد به التجربة المسرحية الأروبية أو الروسية أو الأمريكية؟ وبعد ذلك نطرح السؤال الجوهرى عن وجود الجمهور نتيجة وجود الفن المسرحى مثلما هو سائر فى المجتمعات التى عرفت تقاليد المسرح اليونانى بمفهومه الأرسطى. يتلخص الباب النظرى فى عرض إشكالية البحث على ضوء الدلالات الكمية المتناقضة بين الظاهرة الفنية المسرحية كظاهرة إجتماعية وإنعدام إستقرار الجمهور، حيث إستنتجت فرضيات البحث الثلاثة، أولها المفهوم العام للفن المسرحى و قلة الإقبال على الفضاءات المسرحية، ثانيها عدم جدية العروض من حيث المكونات الفنية الجمالية وثالثها

عدم رسم الشخصية الثقافية بأبعادها الروحية والنفسية، التاريخية والحضارية. إن طرح فرضيات البحث قد ساعدنا على تحديد إطارها النظري من خلال الإعتماد أساسا على نظريتين إجتماعيتين للعالمين الفرنسيين جون ديفينيو وبيار بورديو فيما يخص سوسيولوجية الفن عامة والمسرح خاصة والمفكرة الروسية تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا في حقل سوسيولوجية تاريخ الممارسة. كما استدرجت بعض المفكرين الإجتماعيين مثل ماكس فيبر في موضوع تحليل الشبكة(الجماعة) وبرانيسلاف ملينوفسكي في موضوع الإحتياجات الفردية والوظيفية للعناصر الثقافية، بحيث يتقاسمهم بارسونز وإوارد تايلور وروت بينديكت في موضوع الظواهر الثقافية لدى المجتمعات البشرية.

إن دراسة الممارسة الفنية المسرحية في المجتمع الجزائري من خلال علم الإجتماع، تجبرنا على فهم التواتر في السلوك الإنساني وفي الحياة الجمعية واللجوء إلى المفاهيم والمصطلحات الأساسية للثقافة والمجتمع في الحقل الاجتماعي.

تطمح الدراسة المتضمنة إلى تعزيز الإسهام النقدي الراهن في نوعية الإبداع الفني الجزائري المعاصر، المتمثل في الظاهرة الفنية المسرحية منذ نشأتها الأولى إلى يومنا هذا، والجمهور الذي لم يتجسد بنوعية وكيفية بحيث أنه يصبح نسيجا إجتماعيا ثقافيا يحمل إستمرارية الفعل المسرحي ويجسد الشخصية الثقافية الجزائرية بكل أبعادها النفسية والروحية، الحضارية الثقافية.

1.1 أسباب اختيار الموضوع:

يجسد المسرح جوهر الثقافة فاعتقادنا، لأنه يجمع بين متغيرين ثابتين هو العرض المسرحي بجميع فصوله ومفرداته الفنية والجمهور الذي يشكل الكتلة البشرية التي تجتمع في مكان وزمان واحد لكي تتمتع بمشاهدة لما يعرض لها. لا يمكن لنا أن نفهم هذا السلوك إلا إذا تعمقنا في دراسة الثقافة الشعبية الشفوية التي تحمل بعض عناصر التعبير الفني المسرحي.

إن السبب الرئيسي الذي دفعني إلى البحث في الموضوع هو أن المسرح لم يبلغ المستوى الآثق من الأهمية في المجتمع الجزائري، من رغم أنه من أقدم الظواهر الفنية. يدركون الأفراد على حد سواء أهمية الفن المسرحي ولكنهم لا يجتمعون من أجله ولا يبذلون جهدا لاستهلاك المتعة المسرحية. إن تجربتي في حقل الإبداع المسرحي وارتباطي الوثيق بمهنة الإخراج الدرامي في المسرح الوطني الجزائري، أشعرتني بالمسؤولية الكاملة اتجاه تناول الموضوع مهما كانت الصعوبات والحوازر وقلة المراجع. يطمح البحث المتضمن في هذه الدراسة إلى تعزيز الإسهام النقدي الراهن في نوعية الإبداع الفني والثقافي الجزائري المعاصر المتمثلة في الإبداع الفني المسرحي منذ البدايات الأولى والجمهور الذي لم يتشكل بصفاته الكاملة، حتى يصبح نسيجاً اجتماعياً يحمل استمرارية الفعل المسرحي إلى يومنا هذا. لا يكفي التقليد الإتصالي الشفوي للدفاع عن استمرارية الفعل المسرحي. إن الصراع الخفي الموجود بين القليل من الأكاديميين والهواة العصاميين أدى إلى إفتقار المسرح الجزائري إلى بنية فكرية تجسد الشخصية الثقافية وترقى به إلى مستوى جمالي متميز، يؤثر في تربية الذوق الفني لدى الجمهور. بقي المسرح مثلما بدأ إحتجاجياً وفكاهياً يسد فراغ المطالب الإجتماعية كأنه منبرا سياسياً، ما عدا بعض التجارب التي ارتبطت بالحركة الفكرية الجمالية. كان إختيارنا ضروريا للموضوع، إنطلاقاً من هذه المعطيات ولإرتباطه الوثيق بجوهر الثقافة الجزائرية وبالمجتمع كوحدة عضوية تساير كل التحولات الإجتماعية والسياسية والإقتصادية. إستعار الجزائريون فن المسرح في شكله الحديث عن الأوربيين والمشاركة، وجعلوا منه فناً خاصاً بالثقافة الشعبية. نتناول في سياق الدراسة الطقوس الإحتفالية مثل ظاهرة إيراد في ضواحي تلمسان والتي تتوفر فيها بعض المفردات الفنية التي نجدها في المسرح الأوربي، ثم علاقتي الشخصية برجال المسرح الذين اجتهدوا في بناء مسرح خاص بالجزائريين مثل مصطفى كاتب وولد عبد الرحمن كاك، كاتب يسين وعبد القادر علولة، سليمان بن عيسى والحاج عمار، مما أدى بنا إلى خوض معركة البحث، لنؤكد مرة أخرى أن المسرح جزء لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية البشرية وأن المجتمع الجزائري يتمتع بوجود تجربة مسرحية لا تقل أهمية عن التجارب البشرية الأخرى.

2.1 إشكالية البحث:

إن المسرح ظاهرة متجذرة في أعماق المجتمع البشري ومن أهم عناصر الأنسجة الثقافية في الأنساق الإجتماعية. يحملها الوعاء الثقافي الإنتمائي منذ النشأة الأولى. هل توفرت كل الشروط الدرامية في التجربة المسرحية الجزائرية؟ أم تنقصها العناصر نفسها التي أدت إلى تطورها في المجتمعات المتقدمة الأخرى؟ وهل العروض المسرحية التي نشاهدها هنا وهناك خصوصا في الفضاءات المسرحية الموروثة عن الحقبة الإستعمارية توفرت فيها كل شروط الفعل المسرحي وتبدوا ضعيفة لا تقوم على أسس الفن الدرامي مثلما عرفتها أوروبا؟ وما هي أسباب عدم إستقرار الجمهور الجزائري وعدم تدفقه على القاعات المسرحية والفضاءات الثقافية المختلفة. يمكن تفسير نجاح بعض العروض إلى توظيف اللغة الدارجة وتناول مواضيع إجتماعية وهموم عامة البسطاء والتي في كثير من الأحيان تلجئ إلى الأسلوب الكوميدي المضحك. تأثر النظم السياسية والإجتماعية سلبا أو إيجابا في مسار ممارسة الفن المسرحي على وقع مراقبة مباشرة أو غير مباشرة بشتى الوسائل المختلفة. فهو يحتاج دون شك إلى كثير من الحرية في التعبير حتى يستطيع أن يتجسد أفقيا في المجتمع. هل استطاع الفن المسرحي أن يتحرر من إستبداد مراكز القرارات السياسية والمالية في مجتمعنا التي تحتفظ بالفضاءات العمومية أي تحت سيطرة السلطة؟ تتلخص الأسئلة العديدة في سؤال واحد وجوهري، لماذا الجزائريين بمختلف فئاتهم لا يترددون على القاعات المسرحية كما ونوعا؟ أو أن طبيعة العلاقة بين جمهور المشاهدين وظاهرة الفن المسرحي، طبيعة غير واضحة المعالم ولا تزال غامضة؟ دفعتنا هذه التساؤلات إلى البحث في التجربة المسرحية الجزائرية وما وصلت إليه من إنتاج والذي لا يمثل شيئا كثيرا وخطيرا "لأن الأهم هو ما يمكن الكشف عنه الآن وبعد الآن". تتحرك إشكالية البحث داخل الوسط المسرحي وترتبط بعدة عناصر خارجية، تخص أساسا المجتمعات التي لم ينشأ فيها المسرح بالمفهوم الأرسطي من ذاتها وإنما جاءها من خلال عناصر ثقافية خارجية. إن مسألة عدم تطور

المسرح وإزدهاره بنفس المستوى التي تعرفه المجتمعات المتقدمة، ترجع ليس فقط إلى العاملين في الحقل المسرحي بقدر ما هي تعود إلى الجمهور أيضا، ومنتساءل أي جمهور لأي مسرح؟ وأي نوع من المسرح لأي نوع من الجمهور؟

يهدف البحث إلى الكشف عن طبيعة التفاعل الاجتماعي في الممارسة الاجتماعية للفن المسرحي تحت تأثير عناصر التغيير الثقافي، ويسلط الضوء على بعض الظواهر الاحتفالية الاجتماعية. إذا كان المسرح من أهم أدوات التعبير اجتماعيا وثقافيا ومن أهم ألوان الفنون في نهضة المجتمعات البشرية الحديثة وأكثره إرتباطا بالجنس البشري، فلماذا لم يرتقي إلى درجة الضرورة الجمالية مثلما هو سائر في المجتمعات المتقدمة؟ وهل نحن بحاجة ماسة إلى هذا النوع من التعبير الفني الجماعي؟ الذي يجمع بين الأدب (النص) ومفردات فنية أخرى، تجتمع في الزمان والمكان الواحد، لتركب عملا فنيا متكاملا في الشكل والمضمون ونسميه العرض المسرحي أو المشهد، الذي يحرك في طياته عقائد وأحاسيس المجموعة البشرية وبذلك يتجاوز الأدب المكتوب ليصبح الجمال فعلا اجتماعيا¹ إن القدرة التي تجعل من الخيال واقعا والواقع فعلا يؤثر في المتفرج وليثبت فيه الوعي بأنه كائنا حيا اجتماعيا مرتبطين بخصائص الإنسان.

يلتقي الكاتب والشاعر والرسام والموسيقيار، الممثل والمغني في الفعل المسرحي ليجسدوا صورة معبرة عن شيء أو قضية من القضايا، عن أفكار ومعاني، يستمتع بها الإنسان المتفرج. ومنتساءل ما الذي يدفع الأفراد بمختلف مستواهم وإختلاف فنتهم وسنهم وعقليتهم وبمنح إرادتهم بالتوجه إلى قاعات المسرح؟ تقوم الأفراد بذلك الفعل من محض إرادتها من جيه نتيجة البحث عن التسلية والمتعة والترفيه، ثم الرغبة في تحقيق الذات والهوية من جهة أخرى، من خلال صور وأفعال وأقوال الشخصيات المتحركة على خشبة بحيث يشعر المشاهد وكأنه جزء من هذه الشخصيات الاجتماعية بسلوكاتها المختلفة والمتنوعة.

¹ Duvignaud Gean, Sociologie du théâtre, P.U.F, France, 1965, p.3

يلتزم الحدث المسرحي بثلاثة عناصر أساسية هي الفضاء، الممثل والجمهور وأخيرا ما نسميه عنصر التأسيس، النص، (الكتابة الدرامية) بمعنى آخر أن كل المجتمعات في فترات تطورها عرفت شكلا من أشكال المسرح، بناء على الممارسة الإجتماعية التي تتميز بها الطبيعة البشرية. إن الأشكال المختلفة للممارسة الإجتماعية للمسرح² تجسد وحدة متكاملة تنبض بالحياة وتحرك كل المجتمع ومؤسساته. إن التجاوب ما بين الأطراف المتعددة "هو التفاعل بين الجمال والحياة الإجتماعية، ما بين الإبداع الفني والحكاية المركبة من الذاكرة الجماعية³. فالأشكال المسرحية التي تواجدت في شمال إفريقيا بالمفهوم الشعبي هي مسرح خيال الظل والقاراقوز والقوال (الحكواتي) والتي قدمت من المشرق العربي، والتي تربط التجربة المسرحية الجزائرية بالعالم العربي، لذلك لا تختلف النشأة المسرحية كثيرا من منطقة إلى منطقة عربية أخرى. هذه الأشكال الفرجوية مهدت الطريق للممارسة المسرحية الأرسطية. إهتم الجمهور الجزائري في منتصف القرن الثامن عشر بهذه الأشكال المسرحية الشعبية التي كانت مواظيعها مأخوذة من الواقع الإجتماعي الثقافي وأقرب إلى عامة الناس وبالأخص شخصية جحا. تقترب هذه الأشكال الفرجوية إلى النوع الكوميدي وما يصنف بالأسلوب الهزلي المضحك. وجد هذا الشكل المسرحي أساسا في الأوساط الشعبية الفقيرة ولم تكن له قاعات خاصة أو وشبه ذلك بل كان يتحرك في المقاهي والأسواق وحتى الإسطبلات منددا بالقمع وإستبداد الطبقة الحاكمة الإستعمارية في نوع من السخرية والذي استمر إلى غاية 1843 بحيث منعه السلطات الإستعمارية بعد المراقبة الشديدة. إن النشاط المسرحي بدأ في الجمعيات الموسيقية التي كانت تتمتع بجمهور لا بأس به مثل جمعية المهذبية التي إعتنت ببعض الممثلين مثل رشيد قسنطيني ومحي الدين بشطارزي وغيرهم وكانت تسمح لهم في كل فاصل أن يمثلوا مشاهد قصيرة لا تتجاوز خمسة عشر دقيقة من النوع الترفيهي السكاتشي. بدأ بهذه الطريقة التربوية الفعل المسرحي جزئيا في المجتمع

² Ibid.

³ Marcel Mauss ,Esquisse d'une théorie de la magie ,P.u.f, France,1997,p.38

الجزائري في أشكاله البسيطة ليدفع فيما بعد الممثلين لكتابة نصوص شبه كاملة التي كانت في كثير من الأحيان مقتبسة عن مسرحيات المؤلف الفرنسي موليير.

الغريب في الأمر أن المجتمع الجزائري قد عرف من خلال الغزو الروماني لشمال إفريقيا الفضاء المسرحي الأرسطي ولا يزال آثاره إلى يومنا هذا في مدينة الجميلة (سطيف) وتيبازة وشرشال وسدرطة وعنابة قبل الفتح الإسلامي للمنطقة. لماذا انتظر الجزائريون كل هذه العصور ليخوض التجربة المسرحية في بداية القرن العشرين؟

كرسوا الباحثون الفرنسيون جهودا معتبرة في بعض أعمالهم الدراسية بحكم العلاقة الإستعمارية للكشف عن الحياة الثقافية الإجتماعية العربية، بما فيها شمال إفريقيا أي المغرب العربي، ولكنهم كانوا دائما يقدمون أولوية التأثير الثقافية الغربية على الثقافة الشرقية، أما علماء السوفيات وبحكم العلاقات السياسية والتاريخية مع العالم العربي، استطاعوا أن يقتربوا من فجوة المسرح العربي على العموم مثل أعمال كراتسكوفسكي وكريمسكي بشكل خاص في كتابه الضخم "تاريخ الأدب العربي الجديد".

إن التصور القوي في فاصلة هذه الأعمال والإهتمام بالمجتمع العربي في القرون الماضية، سمح لنا باستنتاج بعض الخلاصات والفرضيات فيما يخص ظاهرة المسرح في تطور الثقافة العربية. نشير إلى أن الباحثة الروسية تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا في كتابها الشهير "ألف عام وعام على المسرح العربي"⁴، تعتبر على "أن المسرح العربي بدأ في الجزائر أثناء تلك المناقشات الإبداعية الحامية وكان صاحب المبادرة في هذه المناقشات مدير الكونسرفاتوار الوطني التونسي الأستاذ في جامعتي باريس والجزائر محمد عزيزة، تفسر قبل كل شيء في تلك المناقشات قضية إهمال الفن المسرحي أو "دخوله طيات النسيان طيلة هذه الفترة على الرغم من ثراء الثقافة العربية"⁵. ألم يكن هذا النسيان نتيجة لعدم وجود المسرح بشكل عام؟ عدم وجود المسرح بمفهومه الأرسطي أي الأوربي إذا ما اقتصر فهمنا على هذا النحو وإذا ما أهملنا الوعي الجمعي الذي تجسد من خلال كافة السلوكات الثقافية

4 تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة، توفيق المادن، دار النشر، بيروت، 1971

5 نفس المرجع السابق

والأشكال الشعبية للفن المسرحي⁶. وحتى محمد عزيرة ذاته نسب ولادة المسرح العربي في كتابه "المسرح والإسلام" إلى عام 1848 بترجمة مارون النقاش لمسرحية "البخيل" لموليير وعرضها للجمهور العربي. يعتبر الحدث أول فعل مسرحي في العالم العربي بحيث استطاع أن يجمع بين العناصر الأساسية للحدث المسرحي هو الفضاء، الجمهور والممثل وفي نفس السياق نذكر أن إبراهيم دانيوس في نفس الفترة كتب في الجزائر نصا مسرحيا بعنوان "عشاق بغداد" ولكن ليس لدينا أدلة على أن هذا النص كان قد قدم على خشبة المسرحية وليس من الصعب أن ندقق في هذا الأمر لأن في هذه الفترة كانت المناطق العربية بما فيها الجزائر تحت وطأة الإستعمار ولكن نسأل لماذا حدث هذا متأخرا؟ هل توفرت الشروط اللازمة في المجتمعات العربية عموما والمجتمع الجزائري خصوصا لولادة الفن المسرحي الدرامي فيها؟ والتي تبنته جميع المجتمعات الغربية. انطلاقا من هذا المفهوم نحدد إشكالية وجود الفن المسرحي نو أصالة شعبية عربية، ثم ندرك ونفهم أسباب الضعف الذي أصاب الحركة الفنية المسرحية في المجتمع الجزائري، بحكم أن الفعل المسرحي يشكل جزءا هاما من الثقافة والأخذ بعين الإعتبار مميزاتها لدى **لويل هولمز**⁷، حينما يركز على كونها:

أ. متعلمة وهذا يميزها عما هو غريزي.

ب. مشاركة وهذه الميزة تجعل من السلوك متشاركا بواسطة أعضاء المجتمع ككل.

ج. يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع ويعني هذا بدوره أنها مرتبطة بالمؤسسات التربوية المتعددة في المجتمع وأهمها (الأسرة، المدرسة، المسجد) وكذلك كافة الجماعات الأخرى في داخل المجتمع الواحد".

كانت الخطوات الأولى للفن المسرحي في المجتمع الجزائري بمفهومه الأرسطي ظاهرة مستعارة شأنه شأن الأشكال الأدبية والفنية الأخرى كالصحافة والرواية، استخدمه

⁶ نفس المرجع السابق.

⁷ سامية حسن السعاتي، علم الاجتماع الثقافي، (لويل د هولمز) دار النهضة، بيروت، 1983، ص.71

الجزائريون في فترة معينة للدفاع عن هويتهم وتأكيدهم وإيقاظ الوعي من خطر الإستعمار الذي كان يهددها ومن جميع النواحي بأعنف وأبشع أساليب السيطرة على سطح الأرض.

استمرت الحركة المسرحية بعد الإستقلال في الدفاع عن الاتجاه السياسي الإيديولوجي الاشتراكي الوطني. تكاثرت الفرق المسرحية للهواة موازية للنشاط المسرحي المؤسساتي العمومي أي المسرح الوطني والمسارح الجهوية الأخرى عبر التراب الوطني الجزائري.

إن التغيير الاجتماعي والسياسي الذي عرفه المجتمع الجزائري بعد الاستقلال أدى إلى إعادة النظر في المؤسسة المسرحية من جانب التشريع وإدخال الفن المسرحي في النسيج الثقافي السياسي في خدمة النسق الجديد لبناء الدولة الحديثة. أصدرت الحكومة في عام 1963 أول قانون يخص تأميم المسارح في مسار تغيير أهداف المؤسسة الفنية المسرحية⁸ و"بهدف الإهتمام وتوسيع الحركة المسرحية في الجزائر. تجدر الإشارة إلى أن المستوى المتميز الذي بلغه المسرح الوطني الجزائري تطورا في العقد الأول من الاستقلال إلا أن قد أصابه نوع من الركود في العقدين الثاني والثالث بحيث لم يعرف تطورا يوازي حركة التنمية التي شهدتها البلد في مختلف الميادين وعلى جميع الأصعدة. تخلل الضعف في النصوص الرسمية القانونية التنظيمية التي لم تسمح بتفجير الإبداع الفني المسرحي، بعد عملية تأميم المؤسسات المسرحية الموروثة عن العهد الاستعماري. لم تواكب تلك القوانين الحركة المسرحية ولم تدرك أهميتها في النسيج الثقافي الجديد. إن نسبة النشاط المسرحي العام تميز بقلّة العروض وأنواع المسرحية المختلفة وضعف كبير في إقبال الجمهور على العروض المقدمة.

إن انتقال التجربة المسرحية في الآونة الأخيرة إلى النص المحلي الشفوي أدى إلى نتائج فنية محدودة وردية. يجب أن نشير إلى أن الكثير من النصوص المسرحية لا تتوفر فيها كل شروط الكتابة الدرامية فهي بالأحرى اقتباسات عن النصوص العالمية أحيانا أو

⁸ مخلوف بوكروح، الحدث المسرحي والجمهور، رسالة دكتوراة في علوم الاتصال، جامعة الجزائر، 1997/1998

العربية أحيانا أخرى. نشير كذلك إلى أن ظاهرة الإقتباس قبل الإستقلال قد ميزت النشاط المسرحي لسبب الرقابة التي كانت مفروضة عليه من طرف الإدارة الإستعمارية، إلى جانب إيمانه على النصوص المحلية الظرفية إستعمارية التآليف للتعبير عن الهوية ومعالجة القضايا الأخلاقية"⁹. لم يواكب التوجيه النقدي والتنظيري لممارسة المسرحية الجزائرية وظل الإهتمام بمجال المسرح لمدة طويلة غائبا وغير مرتبط بالبحث العلمي الأكاديمي".

فمنذ بداية التجربة الأولى في تجسيد الفعل المسرحي في 1926 بعرض مسرحية "جحا" لمؤلفها سلالي علي في قاعة سيكورسال حيث جلب أكثر من ثلاث آلاف متفرج في الأسبوع الأول من تقديمه. لقد وفق الحدث كل شروط الفعل المسرحي، بحيث اجتمعت العناصر الثلاثة المؤسسة له: هي الفضاء، الممثل والجمهور. لم تعرف التجربة المسرحية الحديثة النشأة في المجتمع الجزائري الممارسة الجدية والتجريب والتنظير، لا وجود للمسرح بمفهومه الحديث إذا ما افتقد الفعل بعناصره الأفقية الثلاثة، الفكرة والمكان، الزمان كما يسميه أرسطو الوحدة الدرامية. نحاول على ضوء كل المعطيات المتوفرة أن نكشف عن موطن الركود وعدم الإهتمام بالظاهرة المسرحية. مما يحولنا إلى الإشكالية الرئيسية للبحث في مغامرة معقدة بحكم العلاقة السطحية مع الفن المسرحي. لذلك تخلو القاعات نسبيا من الجمهور وأحيانا ينعدم فيها كليا.

3.1 فرضيات الدراسة

نحاول في هذا المبحث وبعد تقديم وتفسير الإشكالية العامة، أن نوضح الفرضيات التي تفرعت من صميم الموضوع في حدود التساؤلات التي نبعت من مخاض التفكير في الإشكالية وهي كالتالي.

أ. عدم إقبال الجمهور على قاعات المسارح الحديثة الموروثة عن الثقافة الأروبية الفرنسية يعود إلى أن المجتمع الجزائري لم يكتسب قبل الإستعمار السلوك الثقافي الفكري

9 نفس المرجع السابق.

الفني حيث إن الثقافة تتكون من السلوك المكتسب¹⁰، الذي يقره أفراد المجتمع في سياق النماذج الإجتماعية والمؤسسات التي يناضل أعضاؤها لتأكيدھا، وبهذا المعنى فإن المسرح من إنتاج المجتمع، يكتسبه الإنسان مثل الثقافة عن طريق التفاعل الاجتماعي.

ب. لم تهتم النظم السياسية الاجتماعية المتعاقبة بالفن المسرحي ومنذ ظهور التجارب الأولى بالقدر الكافي بحيث يجسد رؤية رسمية. أن الفن في الواقع الثقافي الاجتماعي والحضاري يفلت دائما من سيطرة النظم السياسية وعلى رأسها السلطة، بحكم أنها تستطيع بثتى الوسائل أن تراقب تقريبا جميع الظواهر الاجتماعية وتحصرها في صورة موحدة لنفسها والهيمنة المستمرة عليها، بينما الثقافة والفن وبالخصوص المسرح، فهو دائما متغير ثابت في أشكال جديدة لا يمكن إخضاعه للرقابة، لذلك المبدع في المجال الفني يتمرد دائما على السلطة سواء في حالة شعورية أو لا شعورية، لأنه يتعدى الجمهور "والركود الذي تحافظ عليه السلطة وتسميه التوازن"¹¹.

ج. يعد التعبير المسرحي مؤشرا حظريا مهما، لا يمكن أن يكون خارج التنظيم الكلي المتوافق الأنساق بما فيها السلوك الثقافي المكتسب، بما أن الفن المسرحي الدرامي ظاهرة دخيلة على المجتمع الجزائري، يختلف شكله عن أشكال الفرجة التي كانت سائدة قبل الفترة الإستعمارية، فهو بذلك متخلفا بعدم التوافق بين الحضارة والثقافة. ترتب في أنساق متناقضة، مما أدى إلى فشله في التوافق الكلي داخل نطاق التكنولوجيا الأساسية والنظام السياسي الاقتصادي. إن النتيجة تكون حتما ظهور التخلف الثقافي. لأن البناء الثقافي لم يعد متماسكا كما كان من قبل ومن ثم تنعكس آثاره على كفاءة تأديته لوظيفته في إشباع حاجات أفراد المجتمع وتوجيههم في تفكيرهم وسلوكاتهم ومن ثم يصبح المجتمع في حالة تخبط كثيرا مما يعرف في علم الاجتماع بالمشكلات الاجتماعية.

¹⁰لويل د هولمز، عن بحث في علم الاجتماع الثقافي، د.سامية حسن السعاتي، دار النهضة، بيروت 1983، ص 71

¹¹ Georges Herbert Mead, L'esprit, le soi et la société, Ed PUF Paris 2006 ,p72

تسمح هذه الجملة من الفرضيات أن نحصر الإشكالية في حدود الكشف عن الظاهرة الفنية المسرحية كظاهرة اجتماعية معقدة تتداخل فيها عناصر مختلفة لتشكل الفعل المسرحي. هل استطاع المسرح الجزائري أن يثبت وجوده داخل كل هذه التناقضات في تجربته الفعلية ويتميز عن سائر تجارب العالم العربي والعالمي؟ ما هي التأثيرات التي رسمت طريق التجربة المسرحية الجزائرية والمصادر التي استسقى منها في سياق تجاربه؟ ما هو حجم وخصائص الجمهور الذي يهتم بالعروض المسرحية؟

تهدف الدراسة للكشف عن خصوصية الفعل المسرحي في المجتمع الجزائري وعلاقته بالجمهور والبحث في مميزات هذه التجربة الثقافية البالغة الأهمية في مسار تطوره. توفر المؤسسة المسرحية العمومية على هياكل وتجهيزات وموارد بشرية والتشريع المتباين، ولكنها لم تتمكن في إرساء عادات وتقاليد مسرحية، تسمح بالتخطيط والبرمجة لمواسم مسرحية منتظمة، تمكن الجمهور المسرحي من الإقبال على العروض الفنية بصفة دائمة ومستقرة ومنتظمة، بحكم الطبيعة الجماهيرية التي يوفرها العرض المسرحي، الذي يقوم على ثلاثة عناصر أساسية هي: الفضاء، الممثل والجمهور. نسعى إلى تقديم بعض الأجوبة على الأسئلة التي ميزت الإشكالية المطروحة، في إطار مجموعة من الفرضيات تشمل مختلف أطراف موضوع البحث.

4.1 المناهج المتبعة في البحث

ينبغي على الباحث أو الباحثة في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية أن يرى بحثه مجسدا في التفكير بالوسائل التي يوظفها في مختلف مراحل الدراسة ونقصد بالذات المناهج المستعملة. إختارنا في إطار هذا البحث الوصفي للظاهرة المسرحية المنهج الكيفي وأحيانا نزوده بالمنهج التاريخي، هدفنا أساسا هو فهم الظاهرة الفنية المسرحية وعلاقتها بالجمهور، لقد كان اهتمامنا أكثر على حصر معنى الأفكار والأقوال التي تم جمعها في حوض هذا الموضوع الواسع والمعقد بقدر ما هو موضوع مرتبط بالجمع البشري.

إن تحليل المحتوى كان من أبرز الوسائل المستعملة في تفسير هذه الظاهرة الاجتماعية الثقافية. حاولنا معرفة أطوارها الفنية بارتباطها مع الطبيعة الجماهيرية - الشعبية والأحداث التي طبعتها بعد النشأة الأولى¹² "فالمصطلحات المستعملة في حد ذاتها هي من طبيعة كيفية وتعود إلى حقائق إنسانية لا تستجيب أبدا للقياسات الكمية التي تمت تهيئتها من أجل ذلك". يخص البحث الوصفي عرض النتائج والكشف عن بعض الخصائص وصفها في إطار السلوك الثقافي القاعدي التي تشترك فيه عناصر فردية مختلفة في المجتمع.

1.4.1 المنهج الكيفي و التاريخي

يهدف المنهج الكيفي والتاريخي أساسا إلى فهم الظاهرة في وجودها الكلي، بارتباطها العضوي مع المجتمع. إن الأهداف الأساسية المتبعة والمعطيات المتوفرة هي التي تلزم توظيف المنهج المذكور في تشخيص الإشكالية ومعالجتها. حاولنا أن نجيب على الأسئلة المطروحة آنفا التي أثارها مشكلة البحث وتحقيق الكشف الجديد حول ظاهرة الفعل المسرحي في الجزائر وعلاقته بالمجتمع. "لقد ظلت المناهج الكمية ومنذ زمن طويل مناوئة للمناهج الكيفية"¹³، وهذا لتجسيد الفكرة العلمية لبعض الظواهر المدروسة وابتعاد الرؤية الذاتية. تبين فيما بعد وخاصة في الأونة الأخيرة أن المناهج الكيفية ليست أقل تقديرا في فهم بعض الظواهر الاجتماعية.

1.4.2 المنهج التحليلي الوصفي

تختلف الإجراءات المستعملة في دراسات تحليل المحتوى عن إجراءات البحوث التاريخية من حيث أنها تسعى إلى أن تكون دقيقة حتى لا تقع في الأخطاء، وعلى ضوء هذه الاعتبارات تختلف أهداف هذه البحوث من حيث درجة عموميتها. فبعض البحوث تكتفي بتحليل محتوى رسائل الإعلان والدعاية. نسعى بفضل التحليل المحتوى -المضمون- إلى فهم

¹² موريس انجرس - منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية، ترجمة، بوزيد صحراوي، كمال بوشرف، سعيد سبعون، دار القصة للنشر الجزائر سنة 2004

¹³ نفس المرجع ص23

أنماط التغيير في القيم الإجتماعية - الثقافية خلال بضعة قرون. أما فيما يتعلق بدراسة النصوص المسرحية المحلية والتجارب المختلفة لبحثها على شكل عروض فنية مسرحية، فإننا نشير إلى أن المنهج النقدي يتجه إلى داخل النص المكتوب - المنطوق- ثم يبرز علاقته بعناصر المحيط الثقافي الإئتمائي أو المرجعي المسرحي بإرتباطه الوثيق بالمجموعة البشرية، وهنا يقوم التحليل المحتوي للنص الإبداعي المكتوب والمنطوق على أسس واضحة المعالم. يقدم النص المسرحي صورة واضحة عن المواضيع المعالجة من طرف فنانيين الحركة المسرحية الجزائرية.

تناولنا في الفصل الرابع دراسة وصفية تحليلية لظاهرة إيراد في تلمسان والتي ساعدتنا على فهم ضرورة الممارسة المسرحية في طابعها الإحتفالي وهي تختلف مثلا عن التجربة الأرسطية في الجزائر العاصمة وبالتحديد في المؤسسة المسرحية الوطنية.

حاولنا في الفصل الخامس أن نقدم تفسيراً للظاهرة المسرحية من حيث أنها بنية إجتماعية ثقافية لا تختلف في وجودها عن التجربة الأرسطية إلا أنها تتميز بالرجوع إلى الثقافة الشعبية كموروث ثقافي إجتماعي، ينتقل من جيل إلى جيل بفضل إستمرار عناصره المتجذرة في الوعي الجمعي. إعتمدنا على بعض الوثائق منها وثائق المؤسسات المسرحية الرسمية أي المسرح الوطني الجزائري والمسارح الجهوية والفضاءات الأخرى للفعل المسرحي مثل الجمعيات الفنية. أن الملاحظات التي كان يبديها الاختصاصيون عبر وسائل الإعلام المختلفة كانت جد مفيدة في سياق الدراسة بحكم طبيعة طبيعة نسق الإتصال الذي نقوم بدراسته وعلى هذا النحو حاولنا أن ندرس جزئياً محتوى التراث الشعبي الموظف في بعض التجارب المسرحية وبالخصوص تجربة ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة. يذكر تيودور كابلوف أن التحقيق بواسطة المقابلة هي الطريقة الأكثر استعمالاً في البحث السوسيولوجي "والمقابلة هي التحقيق الذي يطرح من خلاله على جماعة وعينة من المجموعة البشرية جملة من الأسئلة سلفاً"¹⁴.

¹⁴ تيودور كابلوف، البحث السويولوجي، ترجمة، نجاة عياش، دارالفكر، بيروت، ص. 171

إستفدنا كثيرا في المرحلة الثانية من البحث فيما يخص التجربة المسرحية الجزائرية والجمهور، بحيث تمكنا من تحديد الأسئلة المطروحة على بعض الفنانين والناشطين في المجال الفعل المسرحي الجزائري مثل الممثل القدير طه العامري، نورية، سليمان بن عيسى، فتيحة بربار، العربي زكال، زياني شريف عياد وفنانون آخرون. تحصلنا على النتائج الممكنة مما ساعدنا على إثراء موضوع البحث.

2.4.2 المصادر الوثائقية

إن إستخدام المصادر الوثائقية المختلفة في هذا البحث كان ضرورة ملحة لإنجاز فواصل هامة في تفسير الظاهرة المسرحية في المجتمع الجزائري، خاصة فيما يتعلق بالماضي القريب، أو ما نسميه الجانب التاريخي للفعل المسرحي.

2.4.3 تحليل المحتوى

تهدف أهمية تحليل المضمون- المحتوى- للنصوص المسرحية المختلفة سواء كانت بالدارجة أو بالفصحى أم بالفرنسية عبر فترات هذه التجربة، إلى التعرف على ما يشتمل عليه موضوع البحث والتركيز على الاتجاه الصحيح في تفسير الظاهرة المسرحية وإشكالية الجمهور.

لقد واجهتنا صعوبات متعددة ومختلفة في سياق البحث منها أولا النصوص التي لا تزال شفوية أو بعبارة أخرى المخطوطات المكتوبة بطريقة إرتجالية وإستعجالية، لم ترتقي إلى المستوى الأدبي الدرامي في بنائها وأسلوبها بحيث أنها تبرز إشكالية اللغة المسرحية. أن أغلبية النصوص لا تتوفر فيها شروط البناء الدرامي الأرسطي، مما كشف لنا عن الإختلاف الشاسع بين المخطوط والعرض. أما الصعوبة الكبرى التي واجهتنا في إطار هذا البحث هي عدم العثور على المراجع والمصادر التي ترجع إلى فترات التجربة المسرحية الجزائرية الأولى بمفهومها الحديث، والتي كانت نتيجة "غياب التوثيق للحركة المسرحية، في شكل

أرقام تبرز حركة العروض العامة والأماكن التي نزلت فيها"¹⁵. كما واجهنا صعوبة توزيع الإستمارة على الجمهور في القاعات (المسرح الوطني الجزائري- المسرح الجهوي لوهران - قاعة الموقار) وهذا بالرغم من أننا فسرنا بوضوح الهدف من هذه الاستمارة (أغراض علمية) وكان الكثير لا يهتم بهذا والنصف الآخر رفض قطعاً، إلا الجزء القليل الذي رحب بالفكرة.

إن البعض من الفنانين الكبار مثل الممثلة كلتوم لم نستطع مقابلتها بالرغم من أنها وافقت إذ لم تتوفر شروط المقابلة لضيق الوقت وعدم إستيجاب المعنية لأسباب صحية. أما المقابلات التي أجريناها كانت صعبة أولاً لضيق الوقت وثانياً لم يستوعب الفنان المقابل أهمية السؤال وأحياناً لا يجيب لخلفيات سياسية وإيديولوجية أو لعدم الثقة. إكتفينا بالقسط الذي قدم لنا من الأجوبة العامة حتى تمكنا بهذه الطريقة من جمع المعطيات المتعلقة بالدراسة.

1.3 تحديد المفاهيم

3.1.1 الثقافة ومفهومها العام

لا يستخدمون علماء الاجتماع مصطلح الثقافة كما هو مستخدم في الحديث العام. فالثقافة في لغة علم الاجتماع لا تشير فقط لأنماط الثقافة المظهرية لجماعات الطبقة العليا في المجتمع، بل أن الإستخدام السوسولوجي لهذا المصطلح يشمل كذلك الفن والموسيقى والأخلاق"¹⁶. فالرؤية السوسولوجية للثقافة تنظم فترة تمتد إلى آلاف السنين "وهي تشير إلى المخزون الواسع من السلوك المتعلم والذي انتقل عبر الأجيال"¹⁷ إن أول تعريف هام

¹⁵ مخلوف بوكروخ ، المرجع السابق، ص.9.

¹⁶Edward Tylor,culture primitive,traduction française Pauline Brunet, http://classiques.uqac.ca/classiques/tylor_edward-b/civilisation_primitive_tome_I/civilisation_primitive_tome_I_avis_editeurs.html, constl. Le 22/10/2008

¹⁷Francis Merrill,Society and Culture,Hardcover, prentice-hall, The Amazon Book Review 1952 p.58

عرفته الثقافة هو للأنثروبولوجي البريطاني إدوارد طيلور (Sir Edouard Tylor) في 1871 يشير إلى أنها "ذلك الكل المركب الذي يتضمن المعارف والمعتقدات والفن والقانون والأخلاق والعادات، أي قدرات وعادات يكتسبها الإنسان باعتباره عضواً في المجتمع"¹⁸ كما أن فرانسيس ميريل FRANCIS MERRILL يرى أن الكائن البشري يكتسب من الآخرين ويؤثر فيهم بدوره، فكل عضو في المجتمع يتعلم أن يتأثر بالمجموعة البشرية، والثقافة هي نتاج الجماعة في عملية تفاعل مستمرة بين شخص وأكثر¹⁹ ويوضح المؤلف قائلاً في هذا السياق بأن في المجتمعات الغربية ينضمون الأفراد لصوت التقاليد المسيحية الديمقراطية وهي نفس القاعدة التي يمكن تطبيقها على أية جماعة من جماعات المجتمع الإسلامي والتي يمكن أن تكون عرضة لصوت مؤشرات الثقافة الإسلامية الموروثة والمتناقلة عبر الأجيال وفقاً للمفهوم العلمي الثقافي. نعتبر أن الثقافة مدمجة في شخصية الفرد وبواسطتها تحدد مقررات الفعل. فالثقافة هي إنتاج الإنسان في المجتمع في تفاعله مع أعضائه، فهي تمثل بعض الجوانب من خصوصيات كل مجتمع رغم أنها إنسانية معقدة بأنها سلوك المتعلم وأنها تتكون من المهارات والعادات التي يكتسبها الإنسان بصفته عضو في المجتمع فكل مجتمع لديه ثقافته، لا يهم كم هي بسيطة هذه الثقافة وكل كائن بشري مثقف يشارك فيها بطرق مختلفة أو في ثقافة أخرى. يمكن تعريف الثقافة بعدد وجود الباحثين في مجال العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجية.

-الشخصية وعلاقتها بالثقافة:

إن التعريف الذي يهم موضوع دراستنا هو التعريف الكلي فهو أقرب إلى الاستعمال المفيد. مورتون برانس عرفها كالتالي (1929) بأنها "هي ذلك الكل المركب من كل

¹⁸ Francis Merrill, Society and Culture, Hardcover, prentice-hall, The Amazon Book Review 1952 p.58

(<https://archive.org/details/culturesocietyin00merr> conslt. le 27/11/2009

¹⁹ Ibid p.13

المكتسبات البيولوجية والدوافع والاتجاهات والميول والمواهب الفردية وكذلك النزاعات والاتجاهات المكتسبة بالخبرة".

-البعد الاجتماعي الثقافي في الشخصية:

يؤكد سوروكين²⁰ Pitrim SOROKIN أهمية موضوع الشخصية بالنسبة لعلم الاجتماع لأنه يرى أن الأفراد هم المكونات الأساسية في كل الأنساق الاجتماعية والثقافية، ولا ينكر أهمية الوراثة البيولوجية في الشخصية ولكنه يذهب إلى الجانب الاجتماعي والثقافي فالفرد يمتص عالمه الثقافي الاجتماعي وينمو في جوفه، أما البناء الاجتماعي فإنه يعكس مكوناته من الأفراد وأنماطهم الثقافية.

-المجتمع و الشخصية

المجتمع هو شيء أكثر من بيئة مادية ضرورية، وأكثر من مجموعة أفراد، أنه يقوم على الميراث الثقافي الذي تأخذه منه عاداتنا العملية الداخلية²¹. فمن شأن التراث الثقافي الذي يتغير باستمرار تبعاً لتجاربنا العملية، إيقاظ شخصيتنا وتوجيهها، فهو يحوزنا ويحد من استعدادنا في وقت واحد ليس فقط بتوفير الأغراض المحددة والمشجعة، وليس فقط بإرهاقنا بالقواعد وتكييف مواقفنا ومعتقداتنا ومقاييس سلوكنا ومثلنا العليا بطريقة لا نشعر بها. ينتسبون الأفراد إلى المجتمع كما تنتسب الخلايا إلى الكائن العضوي، ذلك أن مركز النشاط الوحيد للشعور، والوظيفة العضوية وأعراض الحياة هي شخصيات الأفراد وهذا ما نكتشفه عندما نحلل محتوى النصوص الدرامية المسرحية. أن المجتمع يشكل الفضاء الذي تتجسد فيه هذه الشخصيات وتتفاعل مع بعضها البعض في الزمان والمكان وتنتج الأفعال المختلفة في صراع لتأكيد الذات في الوجود نحو البقاء.

3.5 سوسيولوجية المسرح

²⁰ Sorokin Pitrim, Social and Cultural Dynamics, ed. Parter Sargent publisher, Boston 1970, p.182, <http://www.cfeps.org/ss2006/readings/Green-b.pdf> constl. le 18/ 02/2009.

²¹ Herbert Marcuse, la culture et la société, ed. Minuit, Paris, 1970.

هي مادة تهتم بالعرض المسرحي وعلاقته بالمجموعة البشرية أي الجمهور والفضاء المسرحي. أن مفهوم الرأسمال الثقافي للممشاهدين عند بيار بورديو لا يهتم بالبحث في العلاقة بين العمل الفني والبنية الاقتصادية، بقدر ما يهتم بالعلاقة بين العمل الفني سواء كان نصاً أم عرضاً والذهنيات الإيديولوجية للمجموعة البشرية، أو الطبقة الاجتماعية في لحظة تاريخية معينة وفي إطار ثلاث محاور أساسية هي:

1- تحليل العروض المسرحية التي قد جرت أو تجري في فترة ما وفي ظروف إجتماعية معينة.
2- دراسة الجمهور للكشف عن إختلافه وتغير خصائصه.

3- تحليل العلاقة ما بين الخيال في النص أو العرض والمجتمع حيث أقيم هذا الخيال ثم تنتقل السوسيولوجية إلى دراسة إستيتيقا التلقي.

إن كل كتابة مسرحية تعني مبدئياً الكتابة الدرامية لأن "الكاتب الدرامي يوظف عدة وسائل تسمح له بتركيب النص المسرحي وأحياناً الأخذ مباشرة عن الآخرين"²². وفي الآونة الأخيرة.

-الدور:

إن العنصر الأخير في عملية التنشئة الاجتماعية هي اكتساب الأدوار الاجتماعية المتخصصة والتي يتوقع أن يلبسها الفرد في المجتمع. يمكن النظر للدور الاجتماعي باعتباره نمط السلوك المتوقع للمخطوط المسرحي أو العرض المسرحي. أن "نمط الثقافة يكون له ردة فعل عميق في تركيب صفات الشخصية، تلك التي تعتر بوجودها أو تضطرب وقد تتغير خلال إحتكاكها بالآخرين وأثناء عملية التكيف مع الثقافة التي يعيش فيها"²³.

لم يعد يهتم المختصون كثيراً بعنصر الإستعارة مثلما كان في السابق ولكن هناك اهتماماً بالمخطوط نفسه.

²² Pavis Patrick, Dictionnaire de théâtre, Ed. Armand Collin, Paris, 2004.

²³ Ruth Benedict, Echantillons de civilisations, Gallimard, Paris, 1950 p. 57 .58 .

-الحوار:

الحوار هو كلام ما بين شخصين أو أكثر "الحوار الدرامي هو عامة تبادل كلامي ما بين الشخصيات"²⁴. هناك إتصال آخر بين الشخصيات، وما بين شخصية ظاهرة وشخصية باطنة مثلا: الحديث مع الأرواح وحوار مع الأشياء،...الخ.

8. 3. 1 الخطاب في المسرح:

إن مفهوم الخطاب أتى به صوسير (Saussure) وبعد ذلك بينفنيست (Benveniste)، الخطاب يقف ضد السرد، يستلزم السامع والمتحدث في نفس الوقت – المتكلم- في البداية الخطاب كان شفويا وفي نفس الوقت يمكن كتابته لأنه في مجال الفن المسرحي الدرامي يكون "كذلك مجموعة الكتابات التي تنتج الخطب الشفوية"²⁵.

يمكن القول أن الخطاب المسرحي يتعلق ليس فقط بالنص أي المخطوط وكذلك بالعرض، أنه شكل من أشكال الكتابة التقليدية التي تتميز بالأساليب الشفوية.

ويمتد هذا التعريف إلى خصوصية المخطوط الدرامي والعرض في آن واحد، يميز إسا شاروف إستعمال الخطاب في التمسرح من خلال قواعد الفعل الدرامي (المستوى المنطوق) والمشاهدة أي الرؤية والقصد به الحركات، والحركية الرمزية والحالة النفسية من خلال تجاعيد عضلات الوجه، الملابس، الجسم، أكسسوار والديكور...الخ.

9. 3. 1 الخطاب كفعل للكلمة المنطوقة:

الخطاب المسرحي يختلف عن الخطاب الأدبي بعنصر أساسي هو قوة تجديد رمز الفعل، حيث تصبح الكلمة هي الفعل. "أن الخطاب المسرحي هو فضاء منتج لمعاني

²⁴ Patrick Pavis op.cit

²⁵ Ferdinand de Saussure, cours de linguistique generale, ed.Payot, 1995 p.39

الأفعال²⁶ والهدف منه ليس فقط العرض المسرحي، وإنما تجسيد ميكانزمات البناء الدرامي أي الحكاية الشخصية والنص.

-النص الدرامي:

هي كلمة لاتينية من أصل (Textus) وتعني النسيج ويتبعها الفعل²⁷(TEXTERIA) أي نسج الشيء، جمعه. يعرف رولان بارت مفهوم النص أنه نسيج الكلمات المنطوقة في التأليف والمنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا، ويضيف أن النص ما هو إلا جسم مدرك بالحاسة البصرية، وأن مفهوم النص مرتبط تاريخيا بعلم من النظم في القانون، الدين، الأدب والتعليم. من الصعب جدا ان نفسر هذا المفهوم نقترح تفسيراً قد يميزه عن سائر النصوص الأخرى. أصبحت اليوم النصوص تحت وطأة الإخراج، كل الشروط التي ألزمت كتابة النص إلى غاية بداية القرن العشرين تبخرت ولم تعد ملزمة في ظل التجارب الحديثة مثل الحوار، الصراع، الحالة، الشخصية، ولم تعد هي الأهم في بناء العرض.²⁸ فالنص الدرامي

²⁶ Patrick Pavis op.cit

²⁶ Patrick Pavis op.cit

²⁸ Patrick Pavis op.cit

²⁸Tavstanogov Guiorgui, zerkalo scena, Izdatelstvo Iskoustvo, Leningrad, 1984 st.82

هو المخطوط الذي يترتب على الممثلين أن يقولونه، بات محددًا بالملاحظات الركحية، فهو ينتسب إلى الكاتب الدرامي أو المخرج نفسه، أنه وحدة تتوزع في سياق الحوار بين الشخصيات المتعددة في النص الواحد"²⁹ فهو بذلك يعطي الفرصة للأفعال ويجسد منابع الكلمة في صور دون أن ينقص من إرادتها، وبذلك نقول أن أصل الكلمة ليست في كل الأحوال واضحة. تقوم قراءة النص الدرامي أو تلقيه بالدرجة الأولى على التحليل الدرامي، بفضلها تتوضح دائرة الفضاء الذي يعكس الكلمة المتحركة والزمن، الفعل والشخصية. مهما اختلفت الآراء حول هذا المفهوم يبقى النص الدرامي عنصرا أساسيا في تحريك الفعل المسرحي وتطوره منذ أرسطو إلى يومنا هذا.

- الاقتباس:

الإقتباس هو تحويل نص من النصوص المكتوبة، سواء كان نصا أدبيا – نثريا – قصصيا وحتى مسرحي إلى نص درامي، أي إعادة تشكيل المخطوط الأصلي إلى مخطوط درامي جديد بحيث يستجيب إلى عناصر الركحية التي يستلزمها الإخراج أو الرؤية الجديدة للعرض، وهذا بهدف التعبير عن أفكار لا تختلف كثيرا وقد تكون مغايرة في إتجاه الأفكار الموجودة في النص الأصلي أو ما يسميها النقاد " الفكرة العامة والخاصة"³⁰.

إن التعامل مع النصوص الأصلية هو في الحقيقة تجربة مسرحية تميزت بها ليس فقط مجتمعات شمال إفريقيا و كذلك المجتمعات العربية الأخرى في مراحلها الأولى التأسيسية في أوائل القرن العشرين. بالرغم من أننا لا نتفق مع هذه الطريقة الساذجة في التعامل مع النصوص العالمية إلا أننا مضطرين بقبول المفهوم في إطار الممارسة بهدف توضيح الإشكالية العامة المطروحة. فقد كتبنا في هذا الموضوع وتدخلنا في عدة مناسبات، خاصة

³⁰ ibid,p.73

في المهرجانات و الملتقيات المنظمة عبر التراب الوطني. نشير بكل تأكيد أنه لا يمكن تغيير نصا أصليا خصوصا عندما يكون كلاسيكيا عالميا إلى نص محلي و اللهجة الدارجة إلا إذا كان المتعامل ملم بالمعرفة العلمية لمادة فنون الكتابة المسرحية وما يدور في جوفها. ليست القضية قضية حذف أو إضافة عناصر خارجية عن الكتابة الاصلية فيما يخص أسماء الشخصيات و الأماكن و اللغة. يتفاوت مستوى الجدية من مقتبس إلى آخر، حتى يصبح النص مبنيا دراميا وفي كثير من النصوص المقتبسة لا تتوفر فيها شروط الكتابة الدرامية. فهناك إختلاف بين الإقتباس الذي هو عملية تحويل النص الأصلي أو تبديله إلى نص جديد في شكل آخر يختلف عن الشكل الأول – الأصلي – القصة، الرواية، الأسطورة وبين الجزارة التي تعني تحويل أو ترجمة نص مسرحي عالمي أو عربي إلى بيئة ثقافة المجتمع الجزائري، فعملية النقل هذه ينتجها إختلاف البيئة الإجتماعية والثقافية و الأخلاقية التي تسمح بكل الأفكار وكل المشاهد فهي في الحقيقة رقابة ذاتية وفي نفس الوقت هناك عنصر اللغة الذي ينقل النص من الفرنسية أو العربية إلى الدارجة أو العامية. يتغير النص ليس فقط من ناحية البناء الدرامي ولكن كذلك من ناحية عناصر البناء اللغوي ومعانيها، أسماء الشخصيات، الأماكن، الألوان، وهذا ما خصصنا له الحديث في أكثر من مناسبة في مداخلات عديدة على أنه العجز في الكتابة المسرحية الدرامية.

1.3.12 الفعل المسرحي:

يعتبر الفعل المسرحي من أهم المصطلحات والمفاهيم المستعملة في رحلة التجربة المسرحية في المجتمعات البشرية أنه يحدد من جهة طبيعة السلوك المسرحي لدى المجتمع البشري بإختلافه عن المجتمع الحيواني و" ضرورة التعبير المسرحي في المجتمعات المتخلفة من جهة أخرى".³¹ فالفعل هو عنصر أساسي في الحدث الدرامي مثلما يحدده أرسطوطاليس في إطار الوحدة الدرامية، يتجسد إلا إذا توفرت الشروط اللازمة لكيونته في

³¹ Duvignaud Jean, op.cit

الزمان و المكان، منطلقا أساسا من الشخصية والحكاية ليكون سلسلة أحداث ركحية ينتجها سلوك الشخصيات المختلفة والمتعددة .

1.3.1 تعريف الفعل:

(أ) **التعريف التقليدي:** " هو مجموعة حركات جزئية وكاملة تكون موضوع مؤلفة الدرامية أو سردية "32.

(ب) **التعريف السميولوجي:** هو بناء العلاقة بين الفعل والشخصية، بتحديد الموضوع وهدف الفعل، "أن الفعل يتجسد عندما يأخذ أحد الفاعلين المبادرة للتغيير "33. فالفعل هو أساسا العنصر المحول والديناميكي الذي يسمح منطقيا وزمنيا بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى. أن الانتقال من مرحلة إلى مرحلة أخرى، من حالة البداية إلى حالة النهاية -الوصول- يصف في الحقيقة مسار كل فعل. يقصد أرسطو بالفعل بداية الحكاية ووسطها وانهاية. والجدير بالذكر أن بعض الأفعال في التجربة المسرحية الجديدة " تنفي التمسرح والإشارة "34 وهي تبحث عن الطقس الملائم والمصادف لفعل جدي وهذا ما كان يدفع أنطونين أرتو إلى تثقيف الفعل حتى يصبح عضوا جديدا في ذاتنا .

-**الدراما:** يعرف أرسطو الدراما في كتابه " فن الشعر " بأنها محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على إنفراد في أجزاء المسرحية وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي أي فعل لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير "35. فاللفظ من أصل يوناني (DRAMA) يمثل الفعل في حد ذاته وليس وصفه وهذا يعني كذلك الأداء و التي تمثل أساسا التراجيديا.

غاسنر جون و ادوارد كون، قاموس المسرح، ترجمة مؤنس الرزاز، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان، 1982، 32

33 Patrick Pavis op.cit

Ibid p.86³⁴

35 فؤاد الصالحي، عالم المسرحية وفن كتابتها، دار الكيني للنشر والتوزيع، عمان ، 200-ص 135.

الهوية: أكد ابن خلدون في مقولته الشهيرة³⁶ " لكل شيء طبيعة تخصه" وبناء على هذا فانتقاء خصوصية الشيء هو إنتقاء لوجوده ونفيه، يتميز الإنسان بطبيعة تخصه، إلا أنه داخل هذه الطبيعة الموحدة والمسكونة هناك تنوعات وإختلافات في اللون والعرق والثقافات ومختلف الممارسات والعلاقات والأبنية الإجتماعية بكل ما تحمل من معاني هذا الوجود الخصوصي. نشير إلى أن هذه الخصوصية الطبيعية لا يمكنها أن تتجسد فقط عند البشر بقدر ما هي خصوصية مجتمعية وتاريخية وهنا يؤكد العلامة ابن خلدون أن الإنسان إجتماعي بطبيعته. تجسد الهوية في فترة ما من تاريخ المجموعة البشرية بجميع عناصرها (الدين، الثقافة، اللغة، العادات والتقاليد والممارسات الاجتماعية المختلفة) وفي هذا الحال أليست الثقافة هي الجزء الأكبر من الهوية؟ أن خصوصية حياة المجتمعات البشرية ليست ثابتة عبر العصور، تتطور وتتجاوز ذاتها بإستمرار. فالهوية ليست عنصر جامع مثلما يعتقد الجيل وإنما هي متطورة مجتمعيًا وتاريخيًا بتغير الأوضاع والخبرات وتنامي أشكال الوعي والثقافات والإرادات والقدرات والمصالح المختلفة لكي تصبح نسق أو أنساق شبه ثابتة.

الدستور الجزائري ينص في مادته الثالثة والرابعة على أن الدين الإسلامي واللغة العربية والأمازيغية هما أسس الهوية الجزائرية. لا تتناقض الهوية مع طبيعة الثقافة المتحركة والمتغيرة ولا تتناقض مع فكرة الثقافة العالمية، والدليل على ذلك أن أكبر الأعمال الأدبية والفنية أصبحت عالمية لأنها تعالج موضوعات محلية الهوية. لا تتحقق الهوية إلا إذا تحقق وجود جماعة بشرية تشترك في بعض الخصائص الضرورية الاجتماعية قبل أن تكون فردية إذن هي متطورة ليس من حيث ماهيتها بل من حيث قابليتها للإستمرار الذي يحدث حتماً بالتجديد والتواصل الحركي، فهي تتميز بامتلاك قناعة مطلقة بهذا الإمتلاك المتمي.

-التنشيط الثقافي: التنشيط المسرحي أو الثقافي يصاحب اليوم فقط صنعة الفرجة أو المشهد فهو يهيئ المتلقي إلى الإنتاجات الفنية والثقافية المختلفة. ظهر هذا الاتجاه التنظيمي في أوروبا في أواخر السبعينات وخاصة في فرنسا في ظل السياسة الثقافية اللامركزية في حقل الفنون الدرامية، كان منهاجها في دوائر الفعل الثقافي " لا يكتفي المسرح بأن نكتب نصا ونخرجه

³⁶ Megherbi Abdelghani, pensée sociologique d'Ibn Khaldoun, ed, Casbah, Alger, 2010

على الركح ولكن لبد أن نهىء أجواء التلقى أى تربية الجمهور حتى يتذوق الفن الدرامي "37. أن مفهوم التنشيط من الناحية الثقافية الإجماعية يلعب دورا هاما في التأسيس للحركة المسرحية. يبدأ بالمدرسة وفي أماكن العمل و في فضاءات أخرى يمكن لها أن تعطي صورة واضحة عن الفن المسرحي، خصوصا عندما تفتقر المجتمعات إلى فضاءات فنية مخصصة لهذا النشاط (المراكز الثقافية، ديار الثقافة، الجمعيات الثقافية)حيث يلعب دورا هاما في عملية تعلم الشباب والأطفال بأهمية الفعل المسرحي في بناء المجتمعات . ظهر في بداية السبعينات العديد من الناشطين الحركة المسرحية للهواة مثل عبد القادر علولة وسليمان بن عيسى وولد عبد الرحمن كاكى. أشكال التنشيط تختلف من دائرة المناقشة بعد العرض إلى دائرة تنظيمه بكل أدواته الفنية والتقنية.

-المسرح الأرسطي: تناول³⁸ برطولد بريخت هذا المصطلح في بداية الأربعينيات من القرن الماضي، وبعد ذلك أصبح متداولاً بين النقاد لكي يدلوا بارائهم في الكتابة المسرحية أو الدراماتورجية، التي تبنى على الوهم والانفعال والخيال " وبعدها أصبح مصطلح يرادف المسرح الدرامي والذي قاومه بشدة، فهو يعتقد أن هذا المسرح يزيّف الحقيقة والواقع من خلال الإنفعال الذي يجسد فعل التطهير عند المتفرج ويمنعه من التفكير والنقد والوصول إلى الوعي الإجماعي ولكن نحن لا نتفق معه كلياً لأن التطهير (Catharsis) هو جزء من البناء الأرسطي للمخطوط الدرامي. يؤكد أرسطو في كتابه "فن الشعر" الذي ظهر في أثينا 355-323 ق.م على أن النص المسرحي خصوصا نص التراجيديا التي كانت من أهم الأنواع المسرحية تتجسد من ستة عناصر هما: الحكاية، الشخصيات، الحوار، الفكرة، الفضاء أو الديكور والموسيقى³⁹.

³⁷ Patrick Pavis Op.cit.

³⁸ Ibid.

³⁹ Aristote "l'Art de la Poétique" Ed. Poche Paris 1968.

-الفن الدرامي: الفن الدرامي هو تعبير ينص عموماً على الممارسة المسرحية بما فيها الكتابة والإخراج الفني، فهو يدل على الممارسة المسرحية بإرتباطها الوثيق بالأدب الذي يتجسد عبر الممثل على الخشبة و مفردات فنية أخرى.

-الفن المسرحي: إن تاريخ البشرية منذ أرسطو إلى يومنا هذا متنوع في التجارب المسرحية بمختلف الأشكال المسرحية من الصعوبة أن نعرف بدقة هذا المصطلح ولو بصفة عامة. أن أصل الكلمة يوناني Theatron الذي يدل على المكان حيث تجري العروض أمام الجمهور " الفن المسرحي هو فن الفعل والمشاهدة "40.

ما هي العلاقة مثلاً بين طقس من الطقوس الإحتفالية البدائية، ومسرحية من مسرحيات شكسبير في القرون الوسطى، أو عرض من عروض التقاليد الفرجة المغربية وعرض إحتفالي من التقاليد الشعبية الصينية ؟ وجدوا علماء الإجتماع والانتروبولوجيون الصعوبة في تحديد ضرورة هذا الفن في المجتمعات البشرية والتحديد الدقيق لهذا المصطلح الذي نشأ في ظل الممارسة المسرحية اليونانية القديمة. ، هناك من يفسره أنه الرغبة في المحاكاة أو التقليد (الذوق المتميز باللعب عند الأطفال والكبار) أن وظيفة تنظيم الطقس، هي إشباع الحاجة بالحكاية والسخرية من حالات المجتمع البشري، ولذة التمثيل.

التطهير: يشرح أرسطو في كتابه " فن الشعر " ظهور العواطف الأساسية الشفقة والترهيب التي يمثلها المسرح والتي يتماثلها المتفرج من خلال البطل أو توظيف الموسيقى التي تجسد بقوة هذه الأحاسيس التي تتميز بها التراجيديا، بإنفعال المتفرج مع الممثل على الخشبة، أن المصطلح يدخل في مجال الطبي ويدل على " إنتفاض العواطف الداخلية المكبوتة في السلوك الإنفعالي الخارجي " و⁴¹في هذه الحالة يتخلص الإنسان من الكبت الذي يفرض عليه من طرف الأنساق الإجتماعية. نجد هذه العملية في أماكن العبادة ولكن بطرق تختلف عن

⁴⁰ Patrick Pavis, Op.cit.

⁴¹ Pavis Patrick, Op.cit.

المسرح، فالتطهير هو هدف التراجيديا ونتيجتها حسب أرسطو، هو الوصول إلى سيطرة أكبر على الرعب الذي نشعر به خاصة ما يتعلق منه بصدمات تنتمي إلى ماضينا الخاص، ما يسمى بالتطهير-CATHARSIS الكلمة مشتقة من كلمة إغريقية تعني التطهير أو "الطهارة Purification، وهي كلمة تشير إلى التحرر عن التوتر"⁴².

الطقس: إن الكثير من الانثروبولوجيون يتفقون على أن الطقوس الإجتماعية هي أحد العناصر المهمة في الأنسجة الثقافية وفي نفس الوقت نقطة إنطلاق لعديد من جوانب الأداء " فالطقس يتكون من التكرار النمطي المغلق لنشاط ما، إستجابا للأثر السحري لأنه اكتسب دلالة باطنية عميقة " ⁴³، ومع مر الزمن أصبح له مغزى اجتماعي أو ديني له أهميته البالغة، يقسم جلين ويلسون وظائف الطقس إلى ستة.

(ا) الإحتفال بالإنجازات أو تذكور الكوارث.

(ب) تجديد المعالم الخاصة بالمناسبات الإجتماعية المهمة (العرس، الجنازة).

(ت)- إسترضاء الآلهة التي يعبدها المرء أو حثها على فعل معين (الطقوس، التضحية وصلاة الإستسقاء).

(ج)- تقوية أو اصرر الإنتماء والتوحد مع جماعة معينة وتدعيم القيم المعلنة (طقوس الختان).

(ح)- التواصل مع العالم الذي يقع وراء الطبيعة أو مع الأقارب الراحلين (جلسات استحضار الأرواح، طقوس الأسلاف).

(د)- توسيع حدود الوعي من خلال الدخول في حالات تشبه الغيبوبة أو حالات شبه انتشائية (المشي فوق النار أو طقوس العرودة الجنسية).

أن الإحتفالات بالسنة الينايرية بتلمسان تحمل أكثر من عنصر التي ذكرها جلين ويلسون. نجد فيها مكونات هذا الطقس وهي الترنيم والغناء الجماعي، العزف المتأزر على الآلات

⁴² جلين ويلسون،المصدر السابق.

⁴³ نفس المرجع، ص.19

الموسيقية، تشكيل خطوات المشي والرقص، الأقنعة والأزياء المفصلة بالمناسبة يمتزج الطقس بالأداء في كثير من مناطق شمال إفريقيا والعالم العربي. فالطقس يقوم على المحاكاة ولكن بطريقة تختلف على الطريقة الأرسطية.

-البطل: تبدأ الأساطير في جميع المجتمعات البشرية عبر التاريخ بميلاد البطل وغالبا ما يكون ميلادا إستثنائيا. فالملمحة مثلا مبنية أساسا على عنصر البطل ولا تختلف التراجيديا في نوعها بإبراز البطل إلا في البناء " ومن المحتمل أن تكون الإنتصارات الخاصة بنضج الشخصية مرادفه للحرية الإجتماعية، فالمجتمع كله يستفيد على نحو واضح من رحلة البطل في صراعه مع قوى مختلفة ليؤكد وجوده وانتصاره "44.

IDENTIFICATION 3-19 التوحد

هو عنصر من عناصر التطهير الذي يفسر لنا إرادة الإقبال على المشاهدة، عملية سيكولوجية تجعل من المتفرج مندمجا كليا أو جزئيا مع أحداث الدراما أو أفعال الشخصيات التي تصبح جزءا من عقل ونفس المتفرج، اللحظة التي يؤمن بما يحدث أمامه على خشبة المسرحية بتقدير أن ما يحدث هو الحقيقة. "إن التوحد هو أحد أنماط التخيل الإنساني شديدة القوة ومن دونه ربما لم يكن ممكنا وجود الحياة الإجتماعية الخاصة بنا بالشكل الذي نعرفه".

5.1 الدراسات السابقة:

تناولت الكثير من الدراسات هذا الموضوع وكل حسب إختصاصه، إتسمت المرحلة الأولى بمحاولات أكدت طبيعة العلاقة بين الإنتاج الأدبي وتأثير الوسط الإجتماعي فيها. تحدث الإيطالي جون باتيست على الدور الذي لعبه الأدب في ترقية الحضارات مركزا على دور الشعر في كثير من الحضارات السابقة القديمة بين الملاحم والمجتمعات القبائلية، ونذكر كذلك مؤلفات "مدام دي ستيل الأدب وعلاقته بالأنظمة الإجتماعية الذي صدر عام 1800،

44 نفس المرجع، ص.41

تحاول في أبحاثها أن تؤكد على ضرورة إنسجام المجتمعات مع العادات والمعتقدات السياسية السائدة ويتوجب على الإنتاج الثقافي الأدبي أن يرسم ويصور التغيرات الهامة التي تطرأ على النظم الاجتماعية⁴⁵. أصبح المسرح من أهم العناصر الثقافية يحتل مكانة هامة ومتقدمة في حياة الشعوب و يمثل مظهرا متميزا من مظاهر السلوكيات الاجتماعية الثقافية، ومعيار لمسار التقدم والرقي. لقد أصبح بجميع مفرداته الفنية من أهم إنتاجات الإبداع الفني، يعتمد على فنون الموسيقى والكتابة والتمثيل وتقنيات الإضاءة والسينوغرافيا والأزياء والرقص وغيرها من الفنون، إلى جانب فنون نطق الكلمة ووسائل التعبير الحركية ومن هنا كانت أهمية منذ العهد اليوناني القديم إلى يومنا هذا، كمجمع لكل الفنون والنشاطات الاجتماعية التي تؤثر تأثيرا كبيرا في حركة التغيير الاجتماعي وإتجاهاته وتجسد فكره وثقافته ومعارفه.

تأكد الباحثة الفرنسية أوديت أصلان في كتابها⁴⁶ "الفن المسرحي " على أهمية التاريخ للحركة المسرحية ومن ثم ترصد بكل الدلالات مسار التجربة المسرحية في المجتمع البشري الممتد في عمق الديانة الفرعونية والإغريقية، ثم تمر إلى العهد الروماني وبعد ذلك إلى القرون الوسطى ثم عصر النهضة إلى غاية بداية القرن العشرين. أن إهتمامنا كان منصبا أساسا على الجانب النقدي من الدراسة الفنية لما تحتويه من معلومات حول الأحداث الدرامية الفنية بما فيها التأليف والتمثيل والإخراج ولكن الباحثة لم تهمل الجانب السياسي الاجتماعي.

قامت إليزابيت يورنر بدراسة قيمة في كتابها " دراسة العرف في المسرح والحياة الاجتماعية" فهي إلى أهمية الفعل الاجتماعي الذي يتجسد عبر الزمن ويكون مخزون الأساليب والصيغ التي تتراكم عبر الأجيال، فالقيمة الدلالية للأعراف هي التي تعبر عن الماضي والحاضر وتعطي المعنى جوهر السلوك الثقافي والاجتماعي. تقسم الباحثة الموضوع إلى ثلاثة مجالات فيما يخص الظاهرة الفنية المسرحية أولا أهمية دراسة تاريخ

⁴⁵ محمد الجوهري، الثقافات و الحضارات، <https://www.abijad.com/author/2795504784 consult. le 15/06/2008>

⁴⁶ Aslan Odette, l'art du theatre, Ed. Seghers, Paris, 1963 p.172

الفعل الدرامي بكل عناصره والثاني الى المحيط السوسيو-الاجتماعي والثالث يتعلق بالدراسة السوسيو-أنتروبولوجية للظاهرة الفنية المسرحية. ركزت الباحثة على ضوء المفاهيم العملية للفعل المسرحي على عنصر اللغة لكونها ظاهرة إجتماعية، والتي في كثير من الأحيان تكون نتيجة الأعراف السائدة في المجتمعات.

تلقتي إليزابيت برونز في كثير من النقاط مع الباحثة الروسية تمارا بوتيتسييفا التي تؤكد من جهتها في كتابها "ألف عام و عام على المسرح العربي" أن كل المجتمعات البشرية عرفت شكل من أشكال المسرح البدائي. تحاول جادة أن تبرهن على أن المجتمع العربي عرف أشكالاً فنية مسرحية تختلف عن أشكال المجتمع الأوربي و تقترض " أن الأشكال الفنية الشعبية هي كذلك فن مسرحي بكل معنى ما يتضمنه هذا المفهوم ولكنها تتميز بأعراف تختلف عن أعراف المجتمع اللاتيني" وتقول في القسم الأول من هذه المؤلفة " أن عدم وجود النص المسرحي لايعني أبدا عدم وجود فن مسرحي، ومثال ذلك الممثلون الجوالون الفرنسيون والألمان والكوميديا دي لارتي الإيطالية والبهاليل الروس، والمسارح الهزلية السوقية في أروبا"⁴⁷ فهي تفشل كل الفرضيات التي حاولت تفسير اللغز أن المجتمع العربي لم يسبق له أن عرف الظاهرة الفنية المسرحية ثم تقترح الفرضية أن المجتمع العربي قد عرف الفن المسرحي وتعيد بصمات التجربة الدرامية في الأشكال الفرجة الشعبية وتدخل في إعادة التاريخ الاجتماعي الثقافي. أكيد أن الفن المسرحي وجد في المجتمع العربي على أشكال معينة النابعة من أعراف المجتمع ذاته ، مبينة بقولها " إن الإبداع الشعبي الشفهي يكون السابق لكل ما يتليه، ثم يظهر الأدب بعد ذلك الشعر والأدب الاجتماعي، وبعد ذلك النثر، ثم قد يظهر بعد ذلك الأدب المسرحي، وفي نهاية المطاف وبعد أن تؤكد الأمة وجودها يأتي الفن المسرحي الذي يعتبر من أكثر الفنون تعقيدا وضخامة"⁴⁸.

⁴⁷ تمارا الكسندروفنا بوتيتسييفا ، المرجع السابق، ص. 22.

⁴⁸ نفس المرجع، ص 22.

نحاول أن نكشف العوامل والأسباب التي مهدت ودفعت المجتمع الجزائري في فترة معينة إلى القيام بالتجربة المسرحية الأرسطية. الجدير بالذكر أن هذه التجربة فرضتها عوامل وقوانين تطور المجتمع البشري وتطور الثقافة العالمية، نحاول أن نفسر التفاعل الموجود بين عامل الحضارة ومحتواها المادي وتطور الثقافة لتأسيس الفعل المسرحي بمفهومه الحديث حتى ولو بشكل مبسط وتقريبي. يتضمن القسم الثالث من الكتاب الحديث عن انتشار الظاهرة المسرحية كفن قائم بذاته، بحيث أصبح متأثراً بالتجارب الأوروبية سواء على مستوى الكتابة أو التمثيل أو الإخراج إلى تركيب العرض بأدواته الفنية المختلفة في داخل التنظيم الإداري للمؤسسة المسرحية وعلاقتها مع النظم السياسية المختلفة.

تذكر في آخر المطاف الصعوبات التي تواجه تطور هذه الظاهرة الفنية وعلاقتها مع النمو الاجتماعي الثقافي والاقتصادي.

تعتبر أعمال جون دوفنيو " سوسيولوجية المسرح " من الدراسات البالغة الأهمية بحيث يقسم بحثه إلى ستة فصول. تبرز مقدمة الدراسة جوانب مهمة وأساسية في الفعل المسرحي وارتباطه الوثيق بالمجتمع ومعتقداته وأعرافه ويسميتها " الممارسة الاجتماعية للمسرح، نلاحظ بسهولة أن العرض المسرحي يحرك الإعتقادات والإنفعالات التي تستجيب إلى الصفات والغرائز التي تجسد حياة المجموعة والمجتمعات، بحيث يتجاوز الفن حدود الإطار الأدبي المكتوب، ويصبح الجمال فعل إجتماعي"⁴⁹. يرى في هذا الفصل أن الجوانب المختلفة للممارسة الاجتماعية المسرحية تكون وحدة كلية حية تجسد أطروحة المسرح في المجتمع والمجتمع في المسرح وتؤكد الحتمية التي تفرضها غريزة التعبير لدى المجتمعات البشرية. يرى أن الإحتفال المسرحي يختلف عن الإحتفال الاجتماعي بينما الأول يعجز عن الاستمرار، يتغذى بدوره من الثاني ليثري قوة الرموز والفاصل بينهما يكون الفعل وفي هذه الحالة تختلف الحالة الدرامية عن الحالة الاجتماعية.

⁴⁹ Duvignaud Gean, Op.cit

يتضمن الفصل الثاني من الدراسة " إختراع المسرح " فهو يتحدث عن التجربة اليونانية القديمة بإيجاز ثم ينتقل إلى التجربة المسرحية أبان عصر النهضة وظهور الطبيعة الاجتماعية، فالعقليات ومعتقدات العصور الوسطى لا تزال موجودة في عصر النهضة الذي يعتبر عصر تفجير الأفكار وبداية التغيرات الكبرى في المجتمع الأوربي والذي مهد الطريق إلى العصر الحديث. يتضمن الفصل الثالث " الوظيفة الإستراتيجية للأنيما " ويحاول الباحث الفرنسي أن يربط بين الكتابة كعنصر أساسي في التجربة المسرحية الأوربية بعد عصر النهضة وتجسيد الشخصية على مستوى العرض والكتابة والعلاقة الوثيقة بين النظام الملكي وحرية المبدع، ويشير إلى القداسة السياسية المتمثلة في شخصية الملك الذي يمثل " القوى الأخلاقية الاجتماعية " يذكر أن الأشكال الدرامية السابقة عن عصر النهضة كانت تجسد وتصور أساطير ومعتقدات الجماعة، تمسرح الترتيب الاجتماعي المتفق عليه بالتقاليد والسلم الديني. يتحدث في الفصل الرابع مؤلف " سوسيولوجية المسرح " عن شكل " المشهد المغلق " الذي يعتبر من الناحية الاجتماعية والسياسية إنعكاس للنظم التي كانت تدير أمور المجتمع والناس. أنها إمتداد لفضاء الخشبة الإيطالي ويعكس قوة فرنسا من حيث تطورها العسكري، فالخشبة المكعبة تجسد الجمود الذي يعكسه النظام الملكي فهذا الشكل الاستراتيجي للفضاء المسرحي " الخشبة المكعبة " أصبح نموذجا لكل أروبا في تلك الفترة. ينتقل من مثال راسين في الفصل الثالث إلى روسو في الفصل الرابع الذي كان يناهض الخشبة المربعة، تميز الإحتجاج لأول مرة بربط الفعل المسرحي وجماله بنشاط المجتمع وطبيعته، ثم ينتقل إلى لسينق وديدرو وإيديولوجية الدراما الجديدة، " أن النقد الذي يستنبطونه ضد المسرح الكلاسيكي يتجه عفويا إلى الفن الاصطناعي في جوهره الخام ، ليس لأنه يبتعد عن أرسطو ولكن يريد أن يفرض نسق ترتيبي خاص، فالواقع هو محاربة الاستيقا ولكن هذه الاستيقا ليست إيديولوجية، إنها جزء من الحياة نفسها، تبرز وتصور على أرض الواقع، سبق ديدرو ليسينق في هذا المجال "50. تشكل إزدواجية التمثيل-اللعب- مابين السياسي والمسرح مؤشر الدرامي يمثل في الحياة الاجتماعية نفسها.

⁵⁰ Duvignaud Jean, Op.cit, p.305

تنبثق فكرة الاضطهاد من صميم الأنساق الاجتماعية، فالضمير يعيش في الترهيب ليس في العلم، فالإنسان يتحرك كالعرائس محكوما عليه بالحيادية التي تمتزج بالعبودية.

ينفرد الفصل الخامس بفكرة المسرح الحر، الذي يصل إلى بداية العصر الصناعي، الميكانيكية والتمدن. لقد أثرت هذه العوامل على الظاهرة المسرحية. أن المبادئ المعتادة التي عرفها الفن المسرحي وفن الإخراج تأثرت هي الأخرى بظهور التقنيات الجديدة وإيديولوجيات الجمال في كل الأماكن حيث تدخل حضارة التقنيات. ظهر جمهور جديد يتوافد على قاعات العروض المسرحية ويحمل معه رغبات جديدة وإتجاهات وإحتياجات دائمة، إلى حد الآن غير معروفة في كل تفاصيلها. تغيرت صورة الإنسان في زمن ظهر فيه فنان مسرحي جديد. يركز المؤلف على أهمية التقنيات التي طرأت على العمل الفني المسرحي والفضاء المسرحي. أن موضوع الجنس الذي تناوله إبسين وغيره من الكتاب المسرحيين يعبر عن صرخة الحرية في مجال الفعل المسرحي. جسدت أفكار التحرر جوهر قيم المساواة (حتى ولو كانت خيالية) وغيرت جوهر الوعي الجمعي الرسمي.

تشمل حركة الفعل المسرحي من جهة التأليف والممارسة الاجتماعية، ومن جهة أخرى الإهتمام برغبات المتفرج المتعددة والمختلفة، حيث اتضح دور الناقد الدرامي كونه ليس رسولا الأذواق ولكن مخبرا، ووسيطا بين المتفرج القارئ والخشبة المسرحية. أنها مسؤولية ضخمة وصعبة إزاء العرض بجميع مكوناته، والجمهور الذي يتكون من مجموعات مختلفة ومتفرقة تختلف عن بعضها البعض بقيمتها ومفهومها للأشياء .

فالوظائف الاجتماعية الجديدة للمسرح التي ترتبط بالنظام الاجتماعي السياسي الاقتصادي الجديد (الرأسمالية المتنافسة) غيرت وظيفة ودور الفن المسرحي كفعل إجتماعي، فهذا التغيير مرتبط إرتباطا وثيقا بالتغيرات الاجتماعية، فالمخرج هو أداة هذه الرؤية الجديدة فيما يخص العرض المسرحي وعلاقته بالمجتمع والمؤسسات.

يتساءل جون ديفنيو في الفصل السادس من مؤلفته " سوسيولوجية المسرح " كيف يمكن الحديث عن ولادة مسرح جديد وكيف يمكن تحديد المسرح في وظيفته الإستراتيجية أم

الاجتماعية فقط. أن أشكال الإبداع المختلفة و مشاركة الجمهور، أنواع العروض كلها مرتبطة بالحياة الاجتماعية التي تعكس فقط الواقع الجماعي.

يحاول الفنان المسرحي في المجتمعات التقليدية، أن يصور ويمجد الأنساق التصنيفية الموجودة في المحيطات الجائسة، فهو وسيلة للمجموعة البشرية كي تفرض نفسها على المجموعات الأخرى، هذه التجربة المسرحية لم تبين لنا كل تفاصيل الحياة الاجتماعية لأنها كانت مستهلهة في نفس المكان والزمان، ذاتية متجزئة.

ظهرت المرحلة الثانية من هذه التجربة في الوقت الذي بدأت التغييرات الصناعية والتقنية والاقتصادية والاجتماعية التي أثرت بطريقة غير مباشرة على المجتمعات التقليدية بحيث أنها أحدثت تغيير كبير في البنيات المختلفة. إرتبطت المرحلة الثالثة في نوع هذه التجربة المسرحية بإلزام أولئك الذين يحاولون المسك بزمام الأمور في عالم مغلق بالتقنيات المتطورة النافذة والأفكار المتدفقة ، بالحديث على مستوى الإبداع الفني الذي أصبح متعدد الاختصاصات والخشبة الإيطالية التي فرضت نفسها بالرغم من إجراء بعض التعديلات على المستوى الهندسي. يبقى الإبداع الفني الدرامي مرتبطا إرتباطا وثيقا بالحياة الإنسانية والاجتماعية. العنصر المشترك ما بين كل التعابير هو خصوصية الشخصية المسرحية ويستخلص الكاتب متسائلا , أليس المسرح جاء ليذكر الإنسانية بمأسه التي هي نفسها التي تتجسد من خلال التجربة المسرحية بأنواعها الأساسية التراجيديا والكوميديا تقدم لنا شخصيات بأقنعتها سواء كانت هذه الشخصيات أسطورية أم من نسيج الخيال فهو عرض الضغوطات التي تتصادم في جوهر وعمق التجربة الجماعية.

إنصب إهتمامنا أساسا بالدراسات التي إهتمت بالجانب السوسيو-أنثروبولوجي، حيث يتفق الكثير من الباحثين على أن الدراسات التي تمت في مجال المسرح لم تتوصل إلى حد وضع نظرية موحدة للفن المسرحي نظرا لتفرع الاختصاصات في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية وضخامة الظاهرة الفنية المسرحية . يبقى أن إهتمام الباحثين في كثير من الدراسات المتوفرة، تناولت الجانب النقدي الأدبي أو تاريخ المسرح عموما مقارنة بالعلوم الإنسانية والاجتماعية التي تبدو قليلة. تمحورت جل الدراسات النقدية الأدبية للمسرح حول

ثلاث محاور أساسية، أولها بالبحث في طبيعة الظاهرة المسرحية والفعل الدرامي وإرتباطه الوثيق بالنص الدرامي، ثم بأصول وتاريخ المسرح، أما المحور الثالث إهتم بالجانب السياسي الإيديولوجي. نلاحظ أن العامل المشترك بين كل هذه الدراسات هو الإهتمام بالجانب التاريخي لهذه الظاهرة الاجتماعية. الشيء الذي يهمننا في هذه الدراسات هو ما يتعلق بالممارسة المسرحية ذاتها التي تعطي للباحث السوسيولوجي ميدانا خصبا لتفسير هذه الظاهرة الفنية.

يرى جون ديفنيو الذي يعتبر من أهم الباحثين السوسيولوجيون في المجال الفني المسرحي أن الدراسات حتى الآن لم تخرج عن دائرة التحليل الإحصائي للجمهور. ليد للباحث أن يربط بين دراسة الجمهور كفة إجتماعية ثقافية والفعل المسرحي الفني والإغراءات التي تمهد لاستمرار الفرحة والجمهور. لقد تطرق في كثير من أعماله ليس فقط إلى الفن المسرحي وكذلك إلى الإبداع الفني عموما. ينتقل الباحث من الوحدة الكبرى إلى الوحدة الصغرى وذلك بدراسة المسرحية في مجتمع معين وتحديد عناصرها المستمدة من المرجعيات الإستيتيقية لحقبة زمنية معينة، بإرتباطها الوثيق مع المرجعيات الاجتماعية للجمهور والتفاعل المستمر الديناميكي بين المجتمع بعناصره الثقافية الانتمائية والفعل المسرحي. تأتي بعد ذلك التقنيات المختلفة نتيجة تقدم الصناعة والعلم في هذا المجال، ثم تليها الكتابة الادبية الدرامية التي تتميز بها فترة من الفترات الزمنية بهدف الكشف عن طبيعة الفعل المسرحي وإبراز العلاقة بين شروط الإنتاج الفني والجمهور ودورها في ترقية وتطوير النص الدرامي، وهذا كله في سياق التأريخ للفن المسرحي.

يرى بيرنارد دور الناقد الفرنسي في كتابه⁵¹ "المسرح والجمهور"، أن المدخل الأساسي لفهم ظاهرة الفن المسرحي هو الجمهور بإعتبار أن المسرح يتميز عن بقية النشاطات الاجتماعية أنه حدثا اجتماعيا لذلك لا يقتصر فقط على النص -الكتابة- ويلتقي في هذا الاتجاه مع المنظر الروسي مير هولدا في ببناء تلك الرؤية. تتفاعل البنية الأفقية باستمرار مع

⁵¹Bernard Dort, Op.cit, p.13

البنية التحتية التي تتضمن الجمهور في صنع الفعل المسرحي، ثم تأتي الدراسات السيكولوجية التي تبحث في العلاقات النفسية الداخلية وتفسير فنون الأداء.

نذكر⁵² "سيكولوجية فنون الأداء" من تأليف جلين ويلسون ترجمة د.شاكر عبد الحميد، يحاول المؤلف الكتاب وهو مختص في علم النفس ومغني أوبرا وممثل ومخرج أن يلقي الضوء على عدد من النشاطات والعمليات السيكولوجية والاجتماعية المرتبطة بفنون الأداء منها على سبيل المثال الخيال، التطهير الانفعالي، الطقوس والأساطير والغرائز، الرقابة، المستويات غير المباشرة أو الرمزية في العمل الفني والمسرح وأهمية ذلك في الإبداع والأداء. ومن ضمن هذه الدراسات حول الفن المسرحي إنتقينا بعض المؤلفين العرب الذين اهتموا بدراسة الظاهرة المسرحية الفنية والذين يتوزعون على بعض الدول العربية المتطورة في هذا المجال.

نذكر المؤلفة المعنونة⁵³ "المسرح في الوطن العربي" لصاحبه علي الراعي التي صدرت عن سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب بالكويت. يتطرق علي الراعي في هذا الكتاب إلى أصول المسرح العربي خصوصا الأشكال الفنية للفرجة ثم يتحدث عن إكتشاف العرب للفن المسرحي بمفهومه الأرسطي نتيجة إحتكاكهم بالمحتل الأجنبي أوائل القرن التاسع عشر. يفترض البعض من الباحثين العرب أن رفع ستائر مسرح مارون النقاش في بيروت ذات يوم من عام 1848 كان بداية المسرح العربي حيث تجسد فعلا الحدث المسرحي في تلك المجتمعات. يحاول علي الراعي أن يجمع بين الكتابة – النص- والفعل المسرحي وهو يركز في كثير من الأحيان على المعطيات التاريخية والتراث وما كان يضمن أنه أشكال مسرحية، يروي قصصا عن مجالس لهُو بعض الخلفاء العباسيين ومراسيم تجمعهم بمقلدي الأصوات واللهجات. يذكر الفضاءات التي

⁵²جلين ويلسون،المصدر السابق.

⁵³ المسرح في الوطن العربي، علي الراعي، عالم المعرفة، الكويت، 1999، ص 34.

كانت تستوعب الفعل المسرحي بأشكاله الشعبية مثل الأديرة والحانات بحيث كان مسرح خيال الظل والمقامات سائرا بقوة في الأوساط الشعبية. ينتقل بعد ذلك ويتناول التمثيل الحقيقي ويذكر الرحالة الذين زاروا مصر ما بين القرن الثامن والتاسع عشر، أهمهم كريستيان تيبور وإدوارد لين ثم يتحدث على كتاب حسن المنيعي "أبحاث في المسرح المغربي" مكناس 1973 حيث يتناول مسرح الحلقة والبساط. أثار المؤلف قضية العلاقة بين المسرح والتلفزيون، علاقة جد سلبية تخريبية لتطوير الفعل المسرحي في المجتمع المصري وهو يذكر الأسباب السياسية والتنظيمية في تعثر التجربة المسرحية التي "تحالف تجار المسرح وأعداء الفكر التقدمي". يقسم الإنتاج المسرحي في مصر إلى ثلاثة أقسام هي المسرحية الاجتماعية النقدية ويذكر نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ولطفي الخولي وألفرد فرج إلى كوميديا انتقادية سياسية واضحة، أما القسم الثاني فهي المسرحيات التراثية يذكر نجيب سرور وشوقي ومحمود دياب.

يتضمن القسم الثالث المسرحيات السياسية أو التاريخية للأمة العربية بفضله إسقاطهما على الواقع العربي المتعفن. ثم يتناول على حد سواء كل مسارح البلدان العربية، الملاحظ في هذا الكتاب أن علي الراعي لم يتناول بجدية المسرح الجزائري وأنه أخطأ عندما ذكر أن "نجمة" لكاتب ياسين مسرحية وإنما هي قصة طويلة في فصله الخامس ولكن يبقى العمل جد مهم للدارسين والباحثين في مجال المسرح مع الأعمال الأخرى التي لا تقل أهمية.

استفدنا كذلك من دراسة علي عقلة عرسان⁵⁴ "الظواهر المسرحية عند العرب" التي صدرت عن المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان بطرابلس 1983. استطاع الكاتب أن يعطي لنا من خلال المنهج الوصفي التحليلي شرح وتفسير الأشكال شبه المسرحية التي تتضمنها مظاهر الاحتفالات والعادات والتقاليد التي عرفها العرب عبر مختلف العصور. ينقسم الباحث إلى بايين أساسيين. يعرف الكاتب في الباب الأول المفردات الفنية والأدبية التي تشكل حيوية الفعل الدرامي منها النص والتمثيل والإخراج والسينوغرافية والجمهور والفضاء والعرض ويفسر بطريقة شبه نقدية فوائد الفعل المسرحي ودوره في التغييرات

علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985⁵⁴

الاجتماعية والاقتصادية والثقافية بحيث يجمع بين عنصر المتعة والفكر. فالمحاكاة هي جزء من تجسيد الفعل المسرحي من خلال الراوي أو الحكواتي بطريقة تعتمد على السرد والحركة في أسلوب إرتجالي دون تنظيم مسبق، بحيث أن أي مكان يمكن أن يصبح فضاء مسرحي. فالراوي والمجموعة البشرية هم عنصر واحد في تجسيد الفضاء المادي والمعنوي ثم يتحدث عن النشأة الأولى عند الفراعنة واليونان وبعض المناطق من الشرق، تكاد الدراسة أن تدخل في الأبحاث الأنثروبولوجية، لأنها تناولت المكونات والعوامل التي كانت تدفع بضرورة الممارسة التعبيرية المسرحية. كان الرقص والموسيقى والغناء من العناصر التي مهدت لبداية الطقوس الاحتفالية الشعبية شبه مسرحية بحيث أن الفرجة كانت الدائرة الأساسية في ظهور الفن المسرحي في المجتمع العربي القديم. مهما اختلفت الشعوب وتخصصت ثقافتها فإنها تلتقي في جوهر الفعل المسرحي لذلك يؤكد مدافعا على أن المجتمع العربي عرف شكلا من أشكال العرض المسرحي كسائر الشعوب على سطح الأرض ولكنها لم تتطور إلى الشكل المسرحي الذي عرفته أوروبا بعد التجربة الأرسطية. يؤكد أن المجتمع العربي عرف طقوس إحتفالية دينية مثل المجتمعات البشرية الأخرى حتى بعد ظهور الإسلام كانت هذه الأشكال الشبه مسرحية موجودة ويصنفها بأنها احتفال جماهيري، وهي تقترب مما نسميه اليوم المسرح الشعبي، يتساءل الباحث لماذا لم تتطور هذه الأشكال الشبه مسرحية التي كانت تتوفر فيها كل شروط الفعل الدرامي إلى الشكل المسرحي الحديث. حاول أن يبين الأسباب السياسية والاجتماعية والعقائدية التي كانت حاجزا لم يسمح بوصول المسرح العربي إلى شكل فني متكامل سواء من الناحية الأدبية أو الركحية وهل يمكن أن يتحقق ذلك في ظل نفس الحواجز والصعوبات التي تعيشها التجربة المسرحية العربية.

إن الباحث الجزائري أحمد شنيقي في كتابه⁵⁵ "المسرح في الجزائر" والذي سبق أنه قام بهذه الدراسة وتقدم بها للحصول على درجة دكتوراه في العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة الصربون عام 1993، تعتبر من أهم الأعمال في مجال التجربة المسرحية الجزائرية. ينطلق الباحث من الإشكالية أن المجتمع الجزائري عرف المسرح بمفهومه

⁵⁵ Cheniki Ahmed, Theatre en Algerie, édisud, Paris, 2002.

الأرسطي إلا بعد مجيء الاستعمار الفرنسي إلى منطقة شمال إفريقيا. يتبين بكل وضوح في هذه الدراسة الكم الهائل من المعلومات حول أحداث الفعل المسرحي في المجتمع الجزائري وربطه بالتجارب بعض الدول العربية خصوصا مصر. إلترم من البداية بالتحليل الوصفي والكيفي لكل ما كان عاملا في النشأة الأولى للفن المسرحي في الجزائر من رغم أننا لا نتفق مع كل الاقتراحات التي كانت أكثرها تاريخية. يقترح مجموعة من المعلومات الهامة حول هذا الموضوع، حيث يطغى عليها بكل تأكيد عملية "التأريخ" لهذه الظاهرة الفنية في شكلها الشعبي الاحتفالي بعد ذلك خوضها التجربة المسرحية الأرسطية. يربط دائما بين المسرح الأوربي والتجربة المسرحية الجزائرية والعوامل الموضوعية والذاتية التي ساهمت في إستمرار هذه الأخيرة في إطار عملية الاستعارة للتعبير عن الهوية الجزائرية التي كادت أن تندثر في ظل الاستعمار الغاشم والمستبد. لقد ولدت نفسيا إيديولوجية الرفض. أن المفارقة العجيبة، في ظل هذه التجربة، هي إمتزاج الثقافة المسرحية الأوربية وبالأخص الفرنسية بالثقافة العربية الإسلامية، من رغم النقائص التي كانت تجوب الفعل المسرحي الجزائري. يرى الباحث أن البداية الفعلية للفن المسرحي الجزائري تعود إلى عرض مسرحية " جحا " لسلالي علي المدعو **علالو** في 1926، لأنها كانت تتضمن كل شروط الفعل الدرامي ابتداء من النص إلى التمثيل إلى تنظيم الفضاء وحضور الجمهور. استطاع الفن المسرحي بعد مرحلة الاستقلال أن يشق طريقه بمفهومه الحديث من رغم الصعوبات والحوازر التي كانت تعترض طريقه، وفي ظل التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية الكبريالتى طرات على المجتمع الجزائري.

قسم الباحث دراسته إلى ثمانية فصول متتابعة كرونولوجيا بحيث تفيدنا كثيرا من الجانب التاريخي لهذه الظاهرة الفنية الحديثة النشأة. يتناول في الفصل الأول البدايات الأولى للفن المسرحي ويسمياها " تاريخ الولادة ". يبين في الفصل الثاني " واقع المسرح بعد الاستقلال " ويمزج بين المسرح الأوربي والأشكال شبه مسرحية في المجتمع الجزائري. يتناول في الفصل الثالث " بصمات الاستعارة " بحيث يذكر العادات والتقاليد الشعبية ودورها في خوض التجربة المسرحية الأرسطية. يذكر تأثير الفرق العربية المصرية التي زارت الجزائر في أوائل القرن الماضي، ثم يؤكد أن ليس هناك " ثقافة عذراء " بمعنى آخر أن كل

الثقافات عبر العصور تمد وتأخذ من بعضها البعض على أساس التجربة المعاشة والاحتياجات الاجتماعية. يشير الدارس إلى أن الترجمة والاقتناس عن النصوص المسرحية الفرنسية مثل مسرحيات موليير لعبت دورا في تأسيس النص المسرحي العربي. إختيار النوع الكوميدي مثل مسرحية " البخيل " كانت أقرب إلى التركيبة الثقافية العربية. يشكل الاقتناس جزءا لا يتجزأ من الممارسة المسرحية الأولى بحيث أن المؤلفين يتصرفون بإعادة كتابة النصوص المسرحية حتى تصبح دائمة في المخيلة و الوعي الجمعي الجزائري وفي كثير من الأحيان دون الإشارة لأصل النص المسرحي. فمثلا جحا هي أصلا " الطبيب رغم أنفه" لموليير بحيث يقوم المؤلف بتغيير الأسماء والأماكن ويمزج شيئا من التراث ولكن يحتفظ بالبنية الدرامية. تميزت هذه الفترة بالإعتماد على نصوص الكاتب الفرنسي موليير.

يذكر في نفس السياق أن التجربة المسرحية الجزائرية مستعارة من الشكل الرسطي، تغدت من نصوص الرصيد الأدبي الدرامي الأجنبي. تركزت الممارسة المسرحية بعد الاستقلال على بيرتولد بريخت الذي يرمز إلى الموقف الثوري إزاء اختيار النهج الإيديولوجي الاشتراكي، لقد أثر في تجارب ولد عبد الرحمان كاكي والحاج عمار، كاتب ياسين، مما أدى إلى ترتيب العرض على شكل لوحات يسهل عملية تنظيم الفعل المسرحي. يتطرق في الفصل الرابع إلى إشكالية لغة المسرح، وهي من أهم الإشكاليات التي تطرح على مستوى الممارسة المسرحية، ليس فقط في الجزائر وإنما كذلك في كثير من البلدان العربية الشقيقة، بحيث أنها أثارت مناقشات حادة بعد نهاية العرض المسرحي. أي لغة يمكن إختيارها في العرض، اللغة الدارجة أم اللغة العربية الفصحى؟ يرى الباحث أن الملتقى- المتفرج- هو الذي يفرض اللغة المسرحية أي لغة العرض، بإعتبارها لغة التواصل مع مختلف فئات الجمهور. إتخذ علالو وقسنطيني وبشطارزي موقفا واضحا فيما يخص لغة العرض المسرحي انها بكل تأكيد اللغة الدارجة التي فرضت بدورها النوع المسرحي الكوميدي – الهزلي فيما بعد. كان من غير المتصور التعامل مع النصوص الكلاسيكية من النوع التراجيدي باللغة الدارجة. لم تنجح التجارب باللغة العربية الفصحى إلا نادرا. توجه الفعل المسرحي بعد الاستقلال إلى الشكل الشعبي الكوميدي الساخر والملحمي بفعل النظام السياسي-الاجتماعي الذي كان يطالب ببناء المجتمع الاشتراكي. كان لازما على الممارسات

الفنية المسرحية أن تصب في الإطار الأديولوجي الجديد أي ترقية الجمهور لهذا المفهوم الجديد. أدى توظيف اللغة اليومية إلى مسرح ثرثار حيث أخذ السرد القسط الكبير نيابة عن الفعل المسرحي، بذلك غابت المفردات الفنية الأخرى مثل الإخراج والتمثيل الجديين. يستشهد الباحث بتجارب علولة عبد القادر وولد عبد الرحمان كافي في مجال توظيف اللغة الدارجة وكذلك سليمان بن عيسى و كاتب يسين.

يتميز الفصل الخامس بالمواضيع التي تناولتها هذه التجربة المسرحية بحيث أنها كانت قبل الإستقلال مهتمه بالمتلقي أي حاجيات الجمهور وردود أفعاله أثناء العروض، التي كانت إجتماعية أخلاقية في معظمها قبل الإستقلال. تميز الإنتاج المسرحي بعد الإستقلال على مستوى المؤسسات العمومية بالمواضيع التاريخية التي كانت تتصف بالمواقف الوطنية.

يستشهد الباحث بالمسارح العمومية والتجربة المسرحية للهواة. يتناول الباحث في الفصل السادس الأنواع المسرحية أي التراجيديا والدراما الإجتماعية والكوميديا. لا نتفق معه في تحديد تلك الأنواع مثلما عرفتھا المجتمعات، التي كونت رصيذا ضخما في الكتابة الأدبية الدرامية، لأن التجربة المسرحية الجزائرية تفتقد إلى رصيذ أدبي الدرامي، يسمح بهذا التصنيف، مادامت عملية الإخراج لم تصل إلى مستوى النضج الضروري المعرفي المسرحي والفكري، لكي يتجاوز الترقيع والسطحية في التعامل مع النصوص المسرحية. ينتقل الباحث إلى الفصل السادس إلى طرق التلقي أو الجمهور بإعتباره أحد العناصر الأساسية في الفعل المسرحي. ويذكر الصعوبات والحواجز التي تقف في طريق البحث حول إشكالية الجمهور، منها غياب الوثائق وقلة الدراسات. بما أن الفن المسرحي الدرامي فن "مستعار" فهو نوعا ما غريب عن تركيبة عقلية المتلقي، عن عاداته وتقاليده، لذلك كان دائما ينظر إلى هذا الشكل من التعبير الفني على أنه لا يدخل في إحتياجات الروحية للمجتمع. أن المفارقة العجيبة أن في نفس الوقت كانت هناك مسارح ذات المعمار الهندسي الأوروبي تقريبا في أغلبية أكبر مدن الجزائر المستعمرة. يذكر الباحث المسرحيات التي كانت تعرض باللغة العربية الفصحى من طرف الفرق العربية وبالخصوص التي جاءت من مصر ولكنها

لم تنجح باستقطاب جمهور غفير. إنَّتم الكل بتوظيف اللغة الدارجة بعد عرض " جحا " لعلالو.

يكشف الباحث من خلال عملية التأريخ فصول التجربة المسرحية الجزائرية في بدايتها، الفترة التي سبقت الاستقلال حضرت الجمهور فيما بعد ذلك المؤسسات العمومية المسرحية بتنظيم العروض بصفة مستمرة. الملاحظ أن هذه المؤسسات تندرج في إطار المسار السياسي الإيديولوجي لتلك الفترة. ركز الدارس على بعض الفاعلين في التجربة المسرحية الجزائرية مثل عبد القادر علولة، كاكبي ولد عبد الرحمان، رويشد، كاتب ياسين، زياني الشريف عياد بمسرح القلعة.

أفادتنا أعمال الفقيد أحمد جليل في مذكرته للحصول على شهادة الماجستير بكلية علوم الإنسانية والاجتماعية، "النشاط المسرحي في الجزائر" الذي كان بمثابة تحليل عميق للحركة المسرحية في منطقة وهران، حيث يتناول أساسا التجربة المسرحية لحركة مسرح الهواة ما بين 1949-1980. شرح الباحث ديناميكية "المجموعات الأولية" للفعل المسرحي الهاوي ويقصد بها الفرق التي لا تدوم طويلا في مجال النشاط المسرحي ثم المجموعات العابرة وهي مجموعات تتجمع حول منشط الذي يحاول ترسيخ الفعل المسرحي عادة ما يكون ممثلا محترفا. ثم المجموعة الثالثة هي المجموعة المستقرة التي تقوم بالنشاط إلى غاية العرض وتتعامل مع النص و لوازم العرض. تحتوي المذكرة على ثلاث أجزاء ضخمة يفوق الجزء 250 صفحة تفيدنا بمعلومات جد هامة حول الحركة المسرحية للهواة في الجزائر.

استطاع الباحث عمرون نور الدين وهو اختصاصي في فن الإخراج الدرامي أن يصدر كتابا مؤخرا يتناول " ⁵⁶المسار المسرحي الجزائري " وهو عنوان المؤلفة. استهل الدراسة من خلال العملية التاريخية بتوظيف المنهج الوصفي التحليلي وشرح أساسيات المشهد المسرحي. يستخلص فكرة أن المسرح الجزائري لا يزال في مرحلته الجينية. يتعرض

عمرون نورالدين، المسار المسرحي الجزائري، باتنتيت، باتنتة2000⁵⁶

بالتحليل النقدي تقريبا لكل الإنتاج المسرحي الجزائري منذ بدايته إلى عام 2000 ويركز على منهجية تفسير الأحداث التاريخية كرونولوجيا حتى لا يقع في التجريد النظري والاستدلال الكلي. يتناول في القسم الأول من البحث الأشكال شبه المسرحية التي استمدت من الطقوس الدينية الإحتفالية وما يسميها "عروض الفرجة" ثم يمر بالأشكال الفنية لهذه الظاهرة في الفترة العباسية التي كانت متميزة بهذا النوع من العروض الشعبية، وهو يستشهد بقوة الإبداع الشعري وفن الخطابة. ثم بعد ذلك ينتقل إلى الفترة الاستعمارية أي منتصف القرن التاسع عشر والتأثير السلبي على الثقافة الجزائرية بغرس المعايير الثقافية الأوروبية وسط المجتمع الجزائري.

يتناول ظاهرة الاقتباس عن النصوص الفرنسية والعالمية وإعطائها الروح الشعبية سواء باللغة العربية أو الدارجة. تناول الباحث في القسم الثالث مسار العروض المسرحية بعد الإستقلال في غياب مشروع ثقافي-سياسي ببعض المعلومات حول بعض الناشطين والفنانين الذين يذكر أسماؤهم في كثير من الدراسات.

نستخلص في أخير المطاف أن كثير من الدراسات لم تثبت فائدتها فيما يخص العلوم الإجتماعية والإنسانية فهي نقدية تحليلية تدخل في المجال الأدبي النقدي ولكن تتداخل فيها في كثير من الأحيان العوامل الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية، يمكن أن نصنفها في الحقل المعرفي العام للفن المسرحي. كلها تشترك في ضرورة التنظير للتجربة المسرحية العربية على العموم والجزائرية بالخصوص وأن لا بد من عملية التأسيس في الأعمال الفنية سواء كانت أدبية درامية أم فنية استعراضية.

تتشترك دراستنا مع الدراسات السابقة في بعض الجوانب التاريخية ولكنها تختلف في بعض الجوانب الأخرى باعتبارها مقارنة سوسيولوجية تتخذ الفعل المسرحي كعنصر اساسي في التجربة البشرية، وعلاقته بالمجتمع والتركيبات الثقافية المختلفة.

2- مفهوم المسرح عبر تطور المجتمع البشري:

- 1) النشأة والتطور
- 2) الفضاء المسرحي والممثل
- 3) المسرح ظاهرة فنية إجتماعية
- 4) أهمية المحاكاة في الممارسة الاجتماعية

1.2 النشأة والتطور:

لم تعرف معظم المجتمعات العربية العنصر الأساسي للظاهرة المسرحية أي الكتابة الدرامية بمفهومها الأرسطي، إلا في مطلع القرن العشرين باحتكاكهم مع التجربة المسرحية الأوروبية أثناء الفترة الإستعمارية. لم يمتنعوا عن ممارسة أشكال فنية شعبية احتفالية، سواء كانت طقوس دينية في مناسبات خاصة متعلقة بعبادات وتقاليد تلك المجتمعات أم كانت مناسبات سياية لولاء الحاكم. ولكن هل هذا يكفي لتأسيس قواعد الفن المسرحي بمفهومه المتواجد؟

عرفت كثير من المجتمعات طقوس إحتفالية دينية ولكنها تطورت عندها بعد ذلك إلى متسوى فني مسرحي بعدما تفرغ من محتوياته العقائدية والدينية ثم تفرع في اتجاهات متنوعة في ظل السيرة السياسية والإجتماعية في تلك المجتمعات.

لا يمكن فهم الظاهرة المسرحية في المجتمعات العربية دون التطرق إلى فهم ثقافات هذه الفضاءات الإجتماعية الممتدة في أعماق التاريخ البشري. إرتأينا من الضروري تخصيص فصل نتناول فيه مفهوم المسرح عبر تطور المجتمع البشري وبالخصوص المجتمعات الأوروبية وتفسير بعض المصطلحات المستخدمة في صيرورة الفعل المسرحي التي هي في جوهرها تشترك مع الأشكال الإحتفالية الشعبية التي عرفتها المجتمعات البسيطة. يحدد الفضاء الفعل الدرامي والممثل يعكس هذا الفعل. أن العلاقة الوثيقة بين العنصرين توفر الفعل المسرحي ، ثم يأتي النص الذي يعطي لنا صورة واضحة المعالم حول تطور هذه المجتمعات من المستوى الشفهي للثقافة إلى المستوى الكتابي – التدوين - وهنا يمكن أن نذكر نظرية العالم الأنثروبولوجي الأمريكي مورجان (1881-1888م) الخاصة بتطور المجتمع الإنساني من حالة المجتمع البدائي القديم إلى حالة المجتمع المدني الحديث . فقد أثرت المدرسة التطورية (évolutionnisme) كثيرا بنتائجها الدراسية في الإتجاه الذي يركز على المدرسة التاريخية والذي يتمثل في دراسة تفصيلية لثقافات فردية صغيرة مثل ثقافات

العشائر والقبائل في إطار إعادة بناء وتصور الجانب التاريخي لتلك الثقافات . يتأكد هذا الإتجاه بعد أعمال إدوارد تايلور، بتعريفه الذي قدمه في أواخر القرن التاسع عشر في كتابه "الثقافة البدائية" والذي يذهب فيه إلى أن الثقافة هي "ذلك الكل المعقد الذي يشتمل على المعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون وغير ذلك من الإمكانيات أو العادات التي يكتسبها الإنسان بإعتباره عضو في مجتمع" معتمدا بالدرجة الأولى على التفاسير الوظيفية للثقافة كما كان سائرا في كثير من الأبحاث سوسيو-أنثروبولوجية على أساس ربط الوظائف بأنماط الحياة الإجتماعية. يتفق الكثير من العلماء والباحثين في مجال الفن بأن المسرح بدأ حوالي سنة 490 ق. م حين عرضت أقدم مسرحية في تاريخ البشرية هي "الضارعات" لأسخيلوس أمام جموع من النظارة الأثينيين، لا يمكن لنا الحديث عن الفترة التي سبقت هذا العرض . لا شك في أن وجود أشكال من التسلية بمئات السنين ، ولا شك كذلك أن للفراعنة في مصر القديمة أشكال إحتفالية ودينية قد اتخذت صورة أقرب إلى الظاهرة المسرحية. أن الفعل المسرحي الذي كانت تجسده تلك الطقوس التي لا تبتعد كثيرا عن الطقوس اليونانية القديمة التي مهدت الطريق إلى ظهور الفن المسرحي في المجتمع الأثيني القديم. فإذا إنتقلنا إلى بلاد اليونان نجد أن هناك أكثر من شاهد على هذه الظاهرة الفنية التي كانت تحظى بإهتمام كبير سواء من طرف الدولة أو العامة من الناس، وفي غالب الظن أن الديثورامبوس⁵⁸ "كان في أول الأمر ينشد ارتجالا، فكانت الكلمات والموسيقى جميعها من وحي النشوة التي تبعثها الإحتفال... كان كله وجله قصصيا سرديا في صورته، فكان يسرد أسطورة تتعلق بالإله"، ثم تحول ذلك السرد على تمثيل مباشر⁵⁹. مما يحملنا بكل تأكيد إلى نفس التصور الذي كان قائما في البلدان العربية في المرحلة الأولى التي لم تكن على الصورة التي يعرفها المسرح في أيامنا هذه. فقد استطاع الإغريق أن يرسخوا تقاليد رئيسية للمسرح اليوناني وبذلك ظهر هناك كتاب مسرحيين مثل أسخيلوس (Eschyle)، اربيدس (Euripide)،

⁵⁷ Aslan Odette, Op.cit, p. 17

Edward Tylor, culture primitive, traduction française Pauline Brunet, http://classiques.uqac.ca/classiques/tylor_edward-58/b/civilisation_primitive_tome_I/civilisation_primitive_tome_I_avis_editeurs.html

⁵⁹ الاررايس نيكول، المسرحية العالمية، الجزء الأول، ترجمة عثمان نوبة، القاهرة، 1967.

سوفوكليس (Sophocle) ومن الفلاسفة المنظرين لهذا الفن مثل أرسطو (Aristote) كما قاموا بالتفكير في إنشاء هندسة معمارية تخص مبنى المسرح الذي كان مهما في تطور ممارسة الفعل المسرحي.

جعل النظام الديمقراطي الأثيني من الممارسة المسرحية مؤسسة هامة في النسيج السياسي-الإجتماعي. ويعتبر اليونان أول من وضع نظاما خاصا للفن المسرحي بما في ذلك الإهتمام البالغ بهندسة الفضاء الذي يوفر شروط الفعل المسرحي. وبعد هذه المرحلة الثرية بالتجربة المسرحية، جاءت الحضارة الرومانية لتقلص من هذه النوعية في تطور الفعل المسرحي وإرتباطه الوثيق بالمحيط الإجتماعي-الثقافي والسياسي حيث كان الرومان أقل إهتماما بهذا الفن. فقد ورثوا الكثير عن الإغريق في مجال الفن المسرحي ولكنهم أضافوا شيئا متميزا في الهندسة المعمارية لمبنى المسرح وهو الدقة في تقاطيع الفضاءات المختلفة التي تكون المبنى في مختلف تخصصاتها. كان لهذه الفترة الزمنية أثرا بالغا في المسرح الأوروبي فيما بعد خصوصا بعد عصر النهضة. أول من اشتهر من الكتاب الرومان هما " بلوتس وترانس" اللذان تخصصا في النوع الكوميدي أما المأساة أي التراجيديا فكان "سوكا" وهو معروف كفيلسوف أكثر مما هو كاتب مسرحي. تعلق الرومان بفن الكوميديا أكثر مما يتعلقون بفن المأساة، ولم يكفيهم الوقت الكافي حتى يصلوا إلى المستوى الذي يجعل من المسرح في تلك الفترة يعكس قوة إمبراطوريتهم. دخلت أوروبا في مرحلة جديدة بعد سقوط روما، عادة ما يسميها المؤرخون بالقرون الوسطى، حيث حددت سلطة الكنيسة المطلقة العرض المسرحي في فضاءات العبادة مثل الكنائس والكاتدرائيات والدير. وعادت الممارسة المسرحية إلى طابعها الديني – الإجتماعي بحيث كانت جل المواضيع مرتبطة بالإنجيل وحياتة المسيح والحواريون. فقد الفن المسرحي وظيفته الإجتماعية بعد التطور المتميز الذي عرفه سابقا عند اليونانيين، ولم يعد حياويا في الشكل والمضمون ولم تعد تلك الظاهرة الفنية الجماعية تهم عامة الناس. إستمرت الأمور على هذه الحالة حتى غاية عصر النهضة وذلك في بداية القرن الخامس عشر، حيث عادت أوروبا إلى التجربة اليونانية القديمة⁶⁰ ومنابع الجهود

⁶⁰ عبد الرحمان ياغي، في الجهود المسرحية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

المسرحية الكلاسيكية الصافية" وهنا نذكر كورني ورايسن و"فولتير وموليير في فرنسا. تميزت هذه الفترة بالإتجاه الكلاسيكي الذي أعطى الفرصة للمسرح الإنجليزي لكي يتجه إتجاها يختلف نوعا ما عن الاتجاهات السابقة في تناول المواضيع الإجتماعية وتركيب الخطاب المسرحي، حيث تشابكت عناصر التراجيديا والكوميديا في نفس الوقت. إتجه المسرح إلى مختلف الطبقات الإجتماعية، وسجل العودة إلى وظيفته الإجتماعية وطبيعة نشأته في أحضان العقائد والطقوس الدينية دون أن يكون كذلك. ظهر رواد الفعل المسرحي الجديد وهما ويليام شكسبير وكريستوفر مورلوي.

إن الشكل المسرحي الجديد سواء على المستوى الكتابة أو الفعل أدى بالضرورة بالأدب والفنون التشكيلية إلى الإتجاه الرومانسي، والذي ظهر تأثيره ليس فقط على الفن المسرحي ولكن على كل المجتمع الأوروبي . وجد هذا التحول الإجتماعي أرضية صالحة على ضوء التنوع والإهتمام في الربط بين الممارسة المسرحية وحركة التغيير الإجتماعي وأصبحت هموم الطبقة الشعبية هي المحور الأساسي تقريبا لكل مواضيع العروض المسرحية . فهي ليست مجرد إنعكاس طبيعي للموضوعات الإجتماعية أو السياسية وإنما مستودعا للوعي الجماعي والرؤية الجديدة للواقع الذي هو نتيجة مسار تجريبي ثري للفعل المسرحي وتطور المجتمع الأوروبي على جميع المستويات بالإرتباط الوثيق بالحركة الفكرية والعلمية والمفاهيم الجديدة مع حركة تغير البنى الإجتماعية والثقافية للمجتمع الأوروبي. عرفت أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن الماضي تحولا ضخما وفائق السرعة في الأفكار والمفاهيم وتنظيم الشؤون الإقتصادية والإجتماعية، حيث لا يمكن الحديث عن تفاصيل الفعل المسرحي دون اللجوء إلى عناصره التاريخية وخاصة في مجال الكتابة التي تعتبر من أهم العناصر المادية بما فيها الفضاء المسرحي، لتحديد العلاقة الوثيقة بين المجتمع والفعل المسرحي بجميع مفرداته الفنية من تمثيل وكتابة وإخراج وفضاء وملابس وديكور وموسيقى، كلها تتشابك لتكون ذلك الفعل الذي لا يخلو من السلوك الثقافي الطقوسي الإحتفالي الموجود في كل المجتمعات البشرية. إن ولادة "الخشب الإيطالية" مهدت للتغيير الكلي للممارسة المسرحية في أوروبا، ليس فقط في مجال الكتابة المسرحية، وإنما كذلك في تركيب الديكور الذي أصبح جزءا لا يقل أهمية عن الكتابة إلى جانب الفنون

التشكيلية والتقنيات الجديدة التي أصبحت تساهم بصفة فعالة في الفعل المسرحي. إهتمت النظم السياسية الملكية بهذا النوع من التعبير بصفة متميزة كونه سلوكا ثقافي يربط أحيانا بين قمة السلطة السياسية والشعوب رغم الفوارق الطبقية الإجتماعية. لقد أثر التيار الكلاسيكي في جميع التعبيرات الفنية وأدى إلى ظهور التيار الرومانسي الذي بدوره جسد الواقع في شكل جمالي جديد فكان حافزا لتطور الجمهور المسرحي من بداية عصر النهضة إلى أواخر القرن الثامن عشر. تطور ذوق المتفرج ليس فقط على مستوى مشاهدة العروض المسرحية المختلفة بل كذلك عبر الرقص أي البالي والغناء أي الأوبرا والبالي الكوميدي⁶¹. تحرر الفعل المسرحي الحديث مقارنة بالماضي القريب والبعيد بالمسرحيات التي كانت تتناول مواضيع تنبض بالأفكار الثورية والعلاقات الإنسانية الجديدة في ظل تأثير البورجوازية المتواصل عبر مختلف الدوائر، خاصة المالية⁶² ولكن الرومانسيين كتبوا نصوصا مسرحية نظرية بعيدة عن شروط الفضاء المسرحي والركح" والجدير بالذكر أن في كثير من الحالات كان الكتاب هم الذين ينظمون العرض. يرتبط المسرح الحديث بظهور عملية الإخراج التي أصبحت لا تقل أهمية عن النص، بل هي عملية أساسية في نجاح العروض. أصبح الجمهور يطالب بعروض تتجاوز السذاجة، وتقرب من حقيقة الواقع الإجتماعي، بعيدة على الأوهام والصور الخيالية التي كانت تتميز بها الفترة الرومانسية يعتبر أنطون تشيخوف رائد من رواد هذا الإتجاه في روسيا، برنارد شو في إنجلترا وهنري إبسن في النرويج. سنكتشف في الفصل الثالث حين نتطرق إلى المسرح العربي كيف أن هذه التجارب المختلفة والمتنوعة كان لها أثرا مباشرا وغير مباشر على التجارب المسرحية العربية منذ النشأة الأولى وحتى يومنا هذا.

أصبحت العروض المسرحية أكثر إرتباطا بالواقع الإجتماعي الثقافي والإقتصادي في بداية القرن العشرين وبعد إكتشاف الطاقة الكهربائية وتطور العلمي والتقني. تطور الجمهور بمختلف فئاته مع إختلاف أنواعه حيث واكبت إتجاهات حديثة في الأعمال المسرحية.

Daniel Kouty Theatre, Dictionnaire, Ed. Bordas, Paris, 1984, p.41. ⁶¹

Ibid. ⁶²

ظهرت مدارس الإخراج وطرق تنظيم العرض المسرحي كإنتاج إقتصادي وتجاري. كل هذه العوامل جعلت المسرح أحد العناصر القاعدية للثقافة.

2.1..1 المسرح عند الأثينيين:

لم يكن المسرح في الأمس كما نراه اليوم بأشكاله المختلفة وأنواعه المتعددة إلا بعدما اجتاز مراحل متعددة ومختلفة وأصبح فنا قائما بذاته بنصوصه، ومبانيه وعاداته يحتوي على أسس الإنتاج مثلما هو سائد في المجتمعات المتقدمة. لم يصبح على هذا الشكل من التنظيم إلا بعدما تخلص من أصوله الدينية والطقوس الشعبية التي إنطلق منها. فالمنظر الأول في تاريخ التطور المسرحي أرسطو المنظر اليوناني القديم، يؤكد على الطابع الإجتماعي لهذه الظاهرة الفنية فهو يحدد نوعين من المسرحية التراجيديا والكوميديا، فالأولى أي تراجيديا مرتبطة⁶³ بنشيد الكبش" الذي تضحى به الجماعة البشرية للآلهة، أما الثانية فهي مرتبطة " بالنشيد الكموش" حيث تحتفل الجماعة بجني الثمار والخمر، ترقص وتفرح لهذا الموسم المبارك مع الآلهة. استطاع أرسطو أن ينظر لهذا النوع من النشاط الثقافي البالغ الأهمية في المجتمع اليوناني القديم إلا بعد مرور عدة عصور من التجربة الفعلية وانتقالها إلى الكتابة .

نخوض في مرحلة البحث هذه معترك التفاصيل والمصادر ما قبل هذه الفترة ، حيث أصبح المسرح مؤسسة مهمة في العمران الإغريقي القديم، مثلها مثل الأدوات الأخرى فهو جزء لا يتجزأ من النظام السياسي الإجتماعي والإقتصادي. نتفق على أن الفن المسرحي فن جماعي بطبيعته فهو مرتبط بكل الأنساق الإجتماعية ، ولعل هذه الميزة هي التي دفعت الإغريق إلى الإهتمام به إهتماما بالغا. نكتشف اليوم أن المسرح الإغريقي من خلال عنصرين أساسيين هما "النص المسرحي" والبنية أو الفضاءان.⁶⁴ أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية" فالمسرحية قصة تمثل، لها قواعدها وأصولها وهذا ما حاول أرسطو أن يبينه في كتابه "فن الشعر" التي تقوم على الحوار، فليس هناك راوي أو قاص يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطباعها وعلاقاتها كما في الرواية مثلا ، وإنما تكتشف الشخصيات عن نفسها بنفسها ونكتشف الأحداث من خلال الحوار والمواقف. فهي تختلف عن الأنواع الأدبية والأخرى أساسا في عنصر الفعل أو مجموعة الأفعال التي تجسد

⁶³ Aslan Odette, Op.cit , p.61.

⁶⁴ عمر الدسوقي، المسرحية، مطبعة الرسالة، عابدين، 1970.

الحدث⁶⁵ وهو ليس شيئاً مجرداً، بل مظهر من مظاهر النشاط البشري ونتيجة سلوك إنساني فكري وإجتماعي ذو علاقة وثيقة مع بيئته ومجتمعه". فالحوار هو القاعدة الأساسية التي تميز النص الدرامي- المسرحي عن الأجناس الأدبية الأخرى حيث تتفاعل الأحداث والشخصيات والصراع وهذا ما نسميه البناء الدرامي للنص المسرحي، حتى يصبح قابل للتمثيل قصد الانتقال به من الحروف المنطوقة إلى الممثلة على الفضاء الخاص لمثل هذه التظاهرات. يحدد أرسطو في كتابه فن الشعر "العناصر الست التي تركيب النص المسرحي هي الحوار، الشخصيات، الديكور، الموسيقي، الحكاية والفكرة. أن سرعة التغير في التركيبات الإجتماعية لم يفقد الرؤية لهذه الزوايا وقدرتها على الإستقطاب. لذلك اكتفي المؤلف المسرحي الإغريقي في كثير من المسرحيات بأيسر وقائع الحياة المادية ولا يحشو في النص المسرحي وقائع هامشية متقطعة ومتشعبة لا يستخدم إدراك المعنى الحقيقي للأفكار السيكو- إجتماعية التي يمكن أن تبرز من خلال معالجة ذلك الحدث وعرضه فنياً صحيحاً. والجدير بالذكر أن الظاهرة الفنية المسرحية في الفترة الإغريقية تطورت جنباً إلى جنب مع ضرورة التعبير عن المعتقد السياسي الإجتماعي الروحي للأمة اليونانية القديمة. كان مفروضاً على المجتمع اليوناني أن يقوم بطقوس خاصة للإله "ديونيسوس" أو "باخوس" آله النماء والخصب أي العنب والخمر. فكانوا يقيمون له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء، بعد جني العنب وعصر الخمر، يقوم أساساً على المرح والأناشيد الدينية والرقص ومن هنا نشأت الملهاة أي الكوميديا والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون أشجار الثمار قد جفت وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة أي التراجيديا. ثم تطور هذا الشكل من الكتابة مع تطور التمثيل في نفس الوقت وأخيراً وضع اسخيلوس الكاتب المسرحي اليوناني القديم في مسرحيته "الضارعات" أسس الكتابة الفنية الدرامية التي تركز على الحوار وأضاف ممثلين آخرين بدلاً من الراوي والجوقة في بداية الأمر وحمل الذين يكتبون للمسرح على مزيد من العناية بالفن المسرحي آخذين بعين الاعتبار الفضاء المسرحي.

يقوم محمد عزيزة في كتابه "المسرح والإسلام" (محمد عزيزة، دار قرطبة للنشر، تونس 1980) بتصنيف الصراعات الأربعة التي عرفها الإغريق ولم تعرفها التجربة المسرحية العربية. الصراع الأفقي والذي يتمثل في نصوص اسخيلوس مثل مسرحية "بروميتيا" ثم الصراع الأفقي والذي يتمثل في نصوص سفوكليس مثل أنتيقونا ثم الصراع النفسي على غرار مسرحية "أديب" لسوفوكليس⁶⁶. ولم تتفصل مرحلة تطور النص أي الكتابة عن تطور أهمية المبنى. تطور البنى الأفقية لظاهرة الفن المسرحي عند الإغريق لم

⁶⁵ عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة، بيروت، 1978، ص 11-12.

Daniel Kouty, Op.cit, p.55⁶⁶

تنسلخ عن تطور البنى التحتية. نتصور بسهولة أن المجتمع الإغريقي بجميع مؤسساته أخذ على عاتقه مسؤولية التعبير الفني المسرحي، فقد كان من أهم ركائز البيداغوجية السياسية الأثينية. ومع قلة الإنتاج المسرحي في الفترة الرومانية فإنه لم يجدد كثيرا في قواعد الكتابة وإنما ركز على فخامة المباني التي كانت تمثل عظمة الإمبراطورية الرومانية ومن أشهر الكتاب هما من أصحاب الكوميديا – الملهاة، بلوتيس وترانس. أن الإغريق والرومان إهتموا إهتمام بالغاً بالفن المسرحي وأعطوه المعنى الحقيقي لوظيفته السياسية والاجتماعية تحت تأطير كل المؤسسات مرتبطاً بكل نشاط المدينة بحيث كانت تنظم المسابقات المختلفة التي كانت تحفز على الكتابة وتنظيم العروض. كان يلتزم على المشارك أن يقدم ثلاثية أي ثلاث مسرحيات مثل المؤلف الكبير أسخيلوس (أوديب) في سنة 467 قبل الميلاد. أن البطل المسرحي هو الشخصية التي تحرك معظم الأحداث وتدور حوله كل الشخصيات الأخرى، تؤثر وتتأثر بكل ما يجري في الموضوع، فهذه العلاقة تكون الوحدة الدرامية، صفة يتميز بها الإنسان وصلته الوثيقة مع المجموعة البشرية. إستطاع الإغريق والرومان أن يجردوا بصفة واضحة ومستمرة الظاهرة الفنية المسرحية من أصولها الدينية، ونفس التجربة قام بها الإنجليز في منتصف القرون الوسطى. لقد ابتدأت عندهم من الأجواء والطقوس الدينية⁶⁷ "لأن العبادة في المذهب الكاثوليكي تحتوي على كثير من مظاهر المسرح، كالموسيقى والغناء وألوان الملابس الزاهية وموكب القسيس بالشموع، وإلقاء كلمات بطريقة خطابية وغير ذلك من الطقوس الإحتفال الديني". عرفت الحضارة الفرعونية مثل الحضارة الإغريقية هذا النوع من النشاط الديني الذي كان يحمل في جوفه مظاهر الفن المسرحي. يشير هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى هذه الإحتفالات الدينية في مصر الفرعونية حيث كانت الطقوس الدينية تقام في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث "إزيس" عن "أزوريس" وهي تشبه في كثير من العناصر الأساطير اليونانية القديمة التي تخلصت من الطابع الديني وتطورت إلى الشكل الفني المسرحي، لذلك ظل أمر المسرح الفرعوني غامضاً. نميل في كثير من الأحيان إلى الإعتقاد بأن الظاهرة الفنية المسرحية قد بدأت من

⁶⁷ أ.أ. داييس نيكول، المرجع السابق.

أصول دينية. أن المصادر الوحيدة التي يمكننا بواسطتها الكشف عن ذلك بهدف فهم هذه الظاهرة على أنها إجتماعية بالدرجة الأولى هي المصادر المكتوبة والمادية والقصد به المباني التي تركتها هذه الحضارات. تؤكد الإنتاجات المادية والحضارية اليوم وجود الفن المسرحي منذ زمن بعيد.

إن إهتمامنا بالنصوص المسرحية بالغ الأهمية، لكونها دليلاً قاطعاً في تفسير تأخر وجود الفن المسرحي في المجتمعات العربية الإسلامية. تعتبر المرحلة الإغريقية مرحلة تأسيساً للفن المسرحي وفصله عن الجذور الدينية لكي يصبح ظاهرة فنية إجتماعية-ثقافية.

يشير جون دوفنيو⁶⁸ "أن المسرح هو أكثر من المسرح فهو فن، دون شك من أقدم الفنون.. متجذر وملتزم بالتجربة الجماعية مقارنة بالفنون الأخرى، إنه أكثر شعوراً وإحساساً للاضطرابات التي تمزق الحياة الإجتماعية". إن الإهتمام بالنشاط المسرحي الدرامي أدى بالضرورة إلى الإهتمام بالجمهور الذي من أجله تنظم و تقدم العروض المسرحية بصفة منتظمة سواء عند الإغريق أو الرومان. تدخل الدولة في الشأن المسرحي أدى إلى إهتمام سكان المدينة اليونانية بهذا التعبير الفني الجماعي. لأن الدخول إلى الفضاءات المسرحية كان مجاناً إلا بعد فترة طويلة حيث ألزمت الدولة دفع مستحقات التذاكر باستثناء الفئة الفقيرة من المواطنين، حيث تكفلت هي بذلك. لا يمكن فصل العناصر الثلاثة المؤسسة للفن المسرحي عبر العصور وهي الفضاء (المحيط الإلتمائي الثقافي والإجتماعي والسياسي) النص أي الكتابة بقواعدها الدرامية ثم الممثل أو الخشبة. قد يأخذ العمل المسرحي أي زاوية من زوايا محيطه الإجتماعي والسياسي ويجعل من ذلك مدار إهتماماته التي أنتجت ثمرات التركيب الإجتماعي والثقافي⁶⁹ " ليس هناك أمة قديمة فاقت الأمة اليونانية في الإنتفاع بالقضايا الدينية من حيث استقطاب هذه القضايا لأكثر عدد من الناس ومن حيث هي محور إهتمام الجماعات" ولكنها استطاعت بفضل جهود فلاسفتها وكتابها ومثقفها أن تحول هذه الممارسات الطقوسية الدينية على أشكال فنية عميقة يهتم بها المواطنون إهتماماً بالغاً. إذا

⁶⁸ Duvignaud Jean. op.cit, p. 2.

⁶⁹ عبد الرحمن ياغي، المرجع السابق، ص. 23.

كانت نصوص أسخيلوس تتميز بالروح الدينية فإنها أقرب إلى الإنسان من حيث أنه "كائن إجتماعي" ففي مسرحية "الفرس" يآلف هذا الحوار.

- ملكة الفرس: "من قائدهم وسيد جندهم؟"

- منشد الكورس: ليسوا عبيدا ولا هم رعايا لأحد!"

إستطاع المؤلفون الإغريق بجهودهم وفهمهم لمجتمعاتهم أن يجعلوا من الفن المسرحي طاقة تعبر بكل وضوح عن قضاياهم المختلفة، وعن الجماعة الإنسانية بكل طبقاتها، بفضل أسخيلوس وسفوكليس ويوريبيدس ترسخت شروط ومفاهيم فنية للمأساة اليونانية وأسس الملهاة التي ساهمت في تطور التنظيم السياسي الديمقراطي في اليونان القديمة. كانت الجهود تهدف أساسا إلى تعليم قيم الديمقراطية الأثينية بوسائل فنية لها تأثيرها على المواطنين. فالشاعر المسرحي كان جزءا لا يتجزأ من الجمهور يقف في الصف الأمامي. نكتشف في مسرحية "بروميثيوس" لأسخيلوس، سارق قبس نور إله الآلهة "زيوس" لوزعه على عامة الناس، لأن هذه النار كانت مقدسة ولا يمكن لأحد أن يقترب منها وكان يعرف كسائر الناس أنه سيعاقب عقابا شديدا، أمر "زيوس" بالسارق أن يصلب في أقصى الصحراء وسلط عليه نسرا ينهش أمعائه وقلبه حتى يبقى العذاب متواصل إلى الأبد. ولكن المؤلف ذهب إلى خلاص العباد فأرسل إليه البطل هيروكوليس الذي رمى النسر بسهم فقتله وأنقذ بروميثيوس وحرره من العذاب الشديد. إهتم الإغريق بالفن المسرحي إلى درجة أنهم جعلوا منه محور ثقافتهم السياسية والثقافية حتى قال عنهم أفلاطون "إن أثينا أمه مسرحية". فعروض المآسي كانت تشبه المؤتمرات التي يلقي فيها أصحاب الفكر والشعر قناعاتهم ومواقفهم في القضايا المصيرية والإنسانية والسياسية والاجتماعية.

إذا كنا اليوم بحاجة إلى الدراسة والتعرف على الفن المسرحي الإغريقي ومحاور إهتماماته وتطوره عبر العصور، فلأننا على دراية بحتمية خلق الدراما لكي تكون تعبيراً صادقا وفكريا بالصورة التي يشعر ويحس بها الإنسان العربي. أفرزت النصوص المسرحية عند أسخيلوس أفكارا سياسية جوهرها الإنسان اليوناني وهمومه ومحاور إهتمام المواطن

الإغريق ففي مسرحية "أنتيقونا" نطالع حوار رائع وشيق وعميق بين الملك "كريون" وبين البطلة "أنتيقونا" بعدما رفضت تنفيذ أوامره التي تمنع دفن جثة أخيها "بولينيوس".

- أنتيقونا.... لكني سأدفنه.... وإن كان لا بد لي الموت فجريمتي مقدسة وسأشاطره الموت... إن حقوق الميت علينا أعظم من حقوق الحي !

- الملك: ... هل ... هل تجاسرت يا أنتيقونا على خرق القانون!

- أنتيقونا : نعم تجاسرت ... إن قوتك أيها الملك هي الضعف بعينه أمام قوانين الآلهة الخالدة ! ... وكان مصيرها السجن والإعدام لأنها دفنت شقيقها متحدياً أمر الحاكم فالمسرح الإغريقي بكل محتوياته كان يصور الصراع الأبدي بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان و الإنسان ونفسه. استطاع المؤلفون المسرحيون الإغريق أن يرفعوا من المستوى الفني والفكري لنصوصهم ويجعلوها منطلق الفلسفة التي نشأت في أحضان الفن المسرحي. فبعد أسخيلوس وسوفوكليس جاء عملاق الكوميديا (407-480 ق. م) (Euripide) أوريبيدس الذي اقترب من الواقع الاجتماعي باختلافه عن الرافدان السابقان، حيث إنه إلتمس محاور الواقع الاجتماعي الذي تعيشه عامة الناس من مواطني أثينا. لم يؤلف الكوميديا فقط بل كذلك التراجيديا والستيرة (المهزلة) وقد تمكن من كتابة أكثر من ثمانين مسرحية ولكن لم نعثر إلا على سبعة عشر مسرحية من نوع الكوميديا والتراجيديا. فقد تلقى تكويننا متنوعاً، تدرج على الرياضة والرسم والعلم والفلسفة، كان محيطاً بجميع المعارف التي سمحت له أن يلقب "بالفيلسوف المسرحي" ومن أهم مؤلفاته "ميديا" فالمأساة تدور حول الخيانة وما نتج عنها من مصائب، ثم تأتي مسرحية "الكترا" ثم مسرحية أريستيس"، ولعل المؤلف كان يحسن تصوير شخصيات النساء ويميل إلى إكتشاف عن الأنوثة من خلال الأساطير المختلفة الإغريقية، فكان يبحث عن التجديد في الكتابة المسرحية وتركيبها الفني الذي أوحى أقرب من الطبيعة البشرية وتحليله للواقع الاجتماعي – السياسي. والذي يهم في هذا الموضوع هو الإهتمام البالغ للإغريق بالفن المسرحي، لم يكن لنا القصد بعملية التأريخ لهذا ولكن إظهار الحرص على إستمرارية الإبداع الفني وربطه بالنشاط الفكري والبحث في أشكال فنية جديدة تجعل منه يحيا

باستمرار بعد موت رجالته وتتعاقبه الأجيال من أجل حياة ثقافية حقيقية. ندرك حقا من مسار تلك التجارب أن المسرح الأوروبي لا زال حيا، ديناميكيا يسعى إلى تحقيق الذات دون أن يقع في مخالب الإلتباع والإبتداع " له تاريخ ممتد الجذور يخدم الإنسان والفن في جميع المجتمعات" وكيف تأثر المجتمع العربي عند إكتشافه للفن المسرحي بالمسرح الأوروبي إلى يومنا هذا.

2.1.3 مسرح القرون الوسطى في أوروبا:

تمتد فترة القرون الوسطى من سقوط الإمبراطورية الرومانية إلى بداية الإكتشافات العلمية الكبرى والحركة الفكرية فهي المرحلة ما بين الجاهلية وعصر النهضة الأوروبية. تميزت بسلطة الكنيسة المطلقة تقريبا في جميع الميادين،⁷⁰ من المعروف أن المسرح كانت له علاقة وثيقة بالنظام الديني المسيحي فبطبيعة الحال كل النشاط المسرحي كان تحت الرقابة الدينية ويدخل في إطار النشاط التربوي للكنيسة. عادة ما كان القساوسة يتولون أمور الإبداع الفني المسرحي. مهدت الطقوس الدينية المسيحية الطريق إلى نشأة "الدراما الدينية"، في دور العبادة والكنائس واقتصرت على توظيف المواضيع الديانة المسيحية والمواعظ الأخلاقية. يقتصر الدارسون لهذه الحقبة من تاريخ الحركة المسرحية بوصفها بأنها كانت جد فقيرة في مجال النشاط المسرحي لإرتباطها الوثيق بملوك الكنيسة. لقد فقدت الكثير من حقيقة الإبداع الفني الدرامي ولم يزدهر فيها المسرح مثلما كان عليه في الحضارة الإغريقية. فالفعل المسرحي كان محصورا في دور العبادة والفضاءات التي كانت تسيطر عليها سلطة الكنيسة. يتبين من خلال المعطيات التاريخية أن المسرح لا يزدهر في ظل الرقابة الإيديولوجية الدينية. لم يكن هناك مسرحا بالمفهوم الديمقراطي الإغريقي ولكن هناك⁷¹ ديانة ممسحة، فالأهم كان الخطاب بمستواه الغيبي حيث أن جل المواضيع كانت مستمدة من الإنجيل وحياة المسيح عليه السلام، والجدير بالذكر أن لغة العرض كانت اللغة اللاتينية الإنجليزية، مما أصاب الحركة المسرحية بنوع من الركود والجمود، لأنها اقتصرت فقط على المواضيع الدينية ثم أن الرقابة كانت حاضرة على كل المستويات، لا تسمح بالخروج عن طاعة سلطة الكنيسة، ليس لها الكثير ما يمكن أن تقدمه في مجال الفن المسرحي، وهذا يذكرنا بالنظم التي تستبد حرية التعبير بمفهومها الديمقراطي. لم يأخذ الفن المسرحي نفس المجرى الذي قد أخذه في الفترة الإغريقية. كانت الكنائس والكاتدرائيات الفضاءات الوحيدة

Aslan Odette, Op.cit, p.172.⁷⁰

Kouty Daniel,op.cit. ⁷¹

التي تستطيع أن تنظم العروض المسرحية وتجمع نسبة مقبولة من المشاهدين. أن فترة القرون الوسطى لم تترك أثرا كبيرا في الحركة المسرحية الأوروبية. بدأ المجتمع الأوروبي في بداية القرن السادس عشر يعرف نوع من التغيير في مسألة العلاقات الاقتصادية، حيث ظهر نوع من التجارة استطاع أن يتجاوز الكنيسة الإقطاعية ويدخل في التبادل الحر لكثير من المواد الإستهلاكية مثل الحطب والخمور والنسيج ومواد أخرى مثل الشاي التي تستورد من بلدان أخرى، أدى حتما إلى بروز طبقة التجار البورجوازيين الذين أصبحوا متمكنين من إدارة شؤون بعض المدن الكبرى مثل مدينة فلونسيان الفرنسية التي كانت قد طورت هذا النوع من النشاط أكثر من قرن ونصف مضى. فالعروض التي كانت تسمح بيها الكنيسة في هذه الفترة كانت أساسا تخدم الحفاظ على سلطتها التي كانت تهتز من حين إلى آخر تحت وطأة التغييرات الإجتماعية التي كان يعبر عنها الناس بمناسبة الإحتفالات الشعبية المتعددة الأشكال والتي كانت تخرج عن الطاعة السلطة الدينية. استطاع القس "اريسوس" أن يجسد "الفعل المسرحي المسيحي" وهو من رجال الكهنوت في القرن الرابع الميلادي بعدما أصبحت الكنيسة في موضع القوة في مقاومة "المسرح الوثني" ثم طرد هذا الأخير من الكنيسة من جراء مواقفه وأرائه المذهبية داخل الين الواحد مما أدى إلى فشل هذه التجربة التي كانت في جوهرها تخدم الديانة المسيحية.

3-2 المسرح في عصر النهضة الأوروبية :

لم تسمح القرون الوسطى بظهور حيوية تربط الجمهور بالفن المسرحي ولم يهتم الكتاب بالموضوعات الإجتماعية أو السياسية. لم يكن الجمهور بحاجة لمثل هذه العروض التي لا تعبر عن وجدانه وإنما تعبر أكثر عن السلطة. بدأت بوادر جد إيجابية تظهر في الفعل المسرحي في أوروبا وهي "عروض أسرار الدين" وبما يعرف بالوحي، أدت على بروز نوع من الحيوية المسرحية. حيث تقربت بفعل تأثيرها على الجمهور وارتبطت بالمجموعة البشرية، فظهر في فرنسا كورني وراسيس وفولتير وموليير. فالمواضيع كانت تستمد قوتها من الواقع الاجتماعي وهموم هذه المجتمعات ونسيج ثقافتها. في نفس الفترة أي في منتصف القرن السادس عشر ظهر نوع من النشاط المسرحي الشعبي شديد الإهتمام لدى الطبقات الفقيرة المغلوبة على أمرها في نظام إقطاعي مستبد وهي "لاكوميد يادي لارتي" الذي كان يتميز بالإرتجال المطلق في تجسيد العروض الكوميديّة الساخرة والمضحكة فهو لا يتركز على الكتابة مثلما كان سائرا عبر العصور السابقة وإنما على خطوط عريضة ينطلق منها خصوصا التمثيل. فالممثل هو أساس هذا النشاط الفني الإجتماعي، يعتمد على الحركة المبالغ فيها. يذكرنا هذا الشكل من التعبير بالأشكال المسرحية التي ظهرت في المغرب العربي في بداية القرن السابع عشر مع مسرح خيال الظل والأرقوز. فالعلاقة المباشرة مع الممثل

والجمهور وتجسيد فضاء متكامل دون قطيعة في الفضاءات المفتوحة. كلما تأزم الإبداع الفني المسرحي وبالخصوص من ناحية العرض، تجد كثير من المبدعين المعاصرين والمنظرين يعدون إلى تلك التجارب الشعبية السالفة التي تشعل من جديد نار الفن المسرحي فالعودة إلى ينابيع "الفعل المسرحي الشعبي" يغذي بكل تأكيد الممارسة المسرحية بالحياة والنشاط.

تتميز كل المجتمعات البشرية في هذا الطبع من السلوك في الرغبة عن التجديد. نذكر فرانس بواس عندما ينتقد بشدة التعريفات العريضة للثقافات وبالخصوص الثقافات الشفهية ويقف ضد المنهجية الحقبية في تطور الثقافات. لا تزال لا كوميديا دي لارتي إلى اليوم حقل التجارب⁷² فيما يخص الفعل المسرحي. نذكر المخرج الإيطالي يلتزيهله وأريان منوشكين "في فرنسا" اللذان اقاما كثير من التجارب على أساس هذه التجربة. كانت فرق "لا كوميد دي لارتي" مهنية نوعا ما، تجوب ليس فقط إيطاليا ولكن كل أوروبا الهدف من عروضه التسلية والإعجاب بالدرجة الأولى والسرعة في تغيير المواضيع على نطاق واسع من الإرتجال مما يسهل عملية الربط بين المجموعة البشرية والعرض. نجد هذا السلوك في الممارسة المسرحية في الخطوات الأولى للفعل المسرحي في الجزائر في بداية القرن العشرين. عرف المجتمع الأوروبي دون استثناء فرق مسرحية متعددة في أواخر القرن السادس عشر متعددة تتناول مواضيع إجتماعية حساسة وتجسد النظام الطبقي عبر شخصية "الخادم" و"السيد"، وتتناول كذلك المحيط الإقتصادي الثقافي بجميع تركيبته الإجتماعية في قالب السخرية. من المعلوم أن إعادة إصلاح أجهزة الحكم السياسي أدى إلى ترسيخ السلوك الشبه الديمقراطي في التنظيم الإجتماعي،⁷³ لقد حررت الدساتير والإجراءات العامة الإنسان من العبودية ورفعته على دراجة مواطن". تعاضم دور الدولة في تنظيم الرأسمال التجاري ثم الصناعي منذ أواخر القرن السادس عشر ومطالبة الفرد بحريته الشخصية⁷⁴ ورفض الإعتبارات الدينية الموضوعية من قبل الفرد أو من قبل الجماعة بقصد إقرار الإقتصاد الحكومي الرسمي، نجاح البورجوازية في هذه الفترة كان مرتبطا بنجاح الدولة الملكية. أعطت هذه التحولات الإجتماعية والإقتصادية للفرد الإحساس بالكرامة والحرية وأيقظت عاطفة الإستقلال، الشيء الذي كان غريبا في القرون الوسطى. تقلصت سلطة الكنيسة على المستوى السياسي والمؤسسي والسياسي في البلدان التي تناولها الإصلاح والتي

Kouty Daniel, Op.cit, p.29.⁷²

⁷³ كلود دلماس "تاريخ الحضارة الأوروبية"، ، ترجمة توفيق وهبة، دار الفرابي،بيروت، 1982، ص 30.

⁷⁴Kouty Daniel, Op.cit, p.31

حررت كل الجامعات من قبضة كبار المسحيين وأصبحت تحت إشراف إدارة الدولة بمفهومها الحديث.

تميز عصر النهضة بالتدابير الفنية المختلفة سواء في مجال الموسيقى أو الفنون الجميلة. إرتبط الإبداع الفني على العموم بالتيارات الفكرية مثل "الكلاسيكية" والذي أدى إلى بروز كتاب يهتمون أكثر بالمتلقي.

يعتبر وليام شكسبير من الأوائل الذين جعلوا من الكتابة الدرامية أهم عناصر العرض المسرحي وأعادوا صياغة مبادئ أرسطو للوحدات الثلاث الزمن، الموضوع، المكان. عمت الأفكار الكالفينية جميع أوروبا التي وقعت تحت وطأة الإصلاح في تسيير وتنظيم شؤون الدولة. أما إنجلترا فقد عرفت نوع آخر من الإصلاح لا ينتمي إلى المذهب الكالفيني ولا لمذهب لوثر، فهو ينتسب إلى هنري الثامن المعدل بإصلاح الملكة إليزابيث. تفجر الإبداع الفني المسرحي في هذه الفترة وما سمي فيما بعد بالمسرح الإليزابيثي نسبة للمملكة إليزابيث الأولى، فكانت معجبة كل الإعجاب بوليام شكسبير الذي لم يكن فقط كاتباً وإنما كذلك ممثلاً بارعاً مع زميله كريستوفر مارلوي.

إن النصوص المسرحية لوليام شكسبير أو كما يسمونه الشاعر الكبير الأرسطي، تربط بين الممارسة المسرحية وحركة التعبير الإجتماعي والإهتمام بهوم الشعب الإنجليزي لقد شكلت محورا أساسيا لكل مواضيع المسرحيات بهدف إحياء العروض التي تؤثر على المتلقي الذي أصبح يشعر بنوع من الحرية الوطنية. فالإنتقال من الحالة الطبيعية في التنظيم السياسي للحياة إلى الحالة الإجتماعية ولد قوة تعبير مسرحي ذو إرتباط وثيق مع كل طبقات المجتمع الإنجليزي. وقد أشار مونتيسكيو إل⁷⁵ "أن عدة أشياء تحكم الناس: المناخ والدين والقوانين والماضي وأمثلة الأشياء السابقة والطباع وآداب السلوك" ومن ثم تميز المجتمع الإنجليزي في عصر النهضة حسب مونتيسكيو "بأن القوانين تساهم بتكوين الطباع وآداب السلوك وخاصة الأمة" فالتنظيم المؤسساتي الذي بدأه الإنجليز هو أسلوب عمل وإحساس وتفكير وهذا ما نجده في تنظيم الإنتاج المسرحي في المجتمع الإنجليزي فبواحد توافق المؤسسات الإقتصادية في المجتمع الإنجليزي مع المؤسسات القانونية والسياسية أدى إلى بروز حيوية ثقافية عامة يحتاج إليها التماسك الإجتماعي مما أدى بدوره إلى الإهتمام بالفن المسرحي الذي كان يعتبر من أهم الوسائل التعبيرية الجماهيرية. إكتشف العلماء والأدباء والمفكرين في القرن الخامس عشر النصوص الأدبية والفلسفية الإغريقية القديمة وأصبح الإنسان محور كل أعمالهم وأفكارهم. مما أطلق عليهم إسم "الإنسانين" Humanistes وهذا مما دفع الكثير من الأفكار أن تثور جهرا ضد سلطة الكنيسة. تميزت الفترة ما بين القرن الرابع عشر والسابع عشر بحيوية كبيرة في مجال التفكير والإبداع الفني ولم يستثنى المسرح

⁷⁵Montesquieu , l'esprit des lois,Ed.Flammarion,Paris,2007.

من هذا التجديد في التعبير عن التغيرات الكبرى في مجال الكتابة والخشبة والبنائية. يمكن القول أن عصر النهضة تميز بإعادة إكتشاف الفلاسفة اليونان مثل أرسطو وأفلاطون.

⁷⁶ "فالأفلاطونية عرفت بدقة علم الجمال: بأن كل لما هو جميل منسجم، متوازن إنه أقرب إلى الخالق" إن الإنسان المبدع والقصد به الفنان يشارك في فعل الله. تجسدت في هذا الموقف الفلسفي أخلاق بأن الإنسان بطبيعته جميل، فهو حرص ومسؤول في إختياراته وأفعاله. الفلسفة الإنسانية الجديدة متفائلة وتقدر الإنسان. أن تطور هذا المذهب الجد مرتبط بالجماعة البشرية والأفراد في فترة تعددت فيها فضاءات التعليم والمعرفة أي الجامعات واكتشاف فن الطباعة التي سهلت من انتشار هذه الأفكار النيرة التي دفعت بأوروبا فيما بعد إلى الإزدهار والرفاهية.

أصبح الفنان شخصية مهمة بعدما كان في القرون الوسطى لا أهمية ولا قيمة اجتماعية له. تأثر المسرح الإنجليزي بهذه الأفكار الجيدة وإعادة إكتشاف المنظر اليوناني القديم أرسطو في قواعد الكتابة الدرامية وتطور الفن المسرحي في إنجلترا في عهد إليزابيت الأولى محاولاً أن لا يبتعد عن الطابع الشعبي والإهتمام بالجمهور الإنجليزي.

مآسي كريستوفر مارلوي فتحت الباب الواسع أمام أشكال مسرحية جديدة في ممارسة الفن الدرامي. فالمواضيع كانت أساساً تدور حول ظاهرة السلطة بجميع فصولها، الإستيلاء عليها ثم نتائجها وتأثيرها على الفرد أو المجتمع. نذكر مسرحية تمور لان لنفس الكاتب فهي تصور وصول هذه الشخصية المغولية إلى السلطة وكيف تدرجت إلى الأسفل. أصبح وليام شكسبير من أهم الكتاب والفاعلين في مجال الفن المسرحي الإنجليزي ويحسب على المسرح إليزابيتي بعدما ألف مسرحية "هملت" و"عطيل" و"الملك لير" "ماكبيت". تلخص نصوصه المسرحية قوة المؤلف ككاتب ومحلل سياسي إجتماعي بأسلوب يتميز بالدقة في رسم الشخصيات وحالتها النفسية المختلفة أمام الرغبات الإنسانية الجامحة. فالنظرة التشاؤمية التي أفرزتها القرون الوسطى في أوروبا تغيرت وأصبحت تفاؤلاً وإحساس بالحرية وأن حقوق الفرد غير محدودة. تركز التعبير المسرحي على الأشياء التي تصنع الحياة في إطار مسؤولية الفرد وحرية الإختيار، فالصراعات المختلفة التي كانت تجسد معظم مواضيع المسرحيات كانت تدور حول خصائص النفس البشرية التي تصطدم بالواقع المركب من أجزاء متناثرة وقوية تأثر على الفرد بصفته عضو في الجماعة. تقدم الفعل المسرحي في هذه الفترة من تاريخ أوروبا في طرح مفاهيم جديدة في العلاقات الإنسانية والاجتماعية. فالسؤال المطروح هل كان بإمكان أوروبا أن تنتج فكراً مسرحياً لولا ما ابتعدت عن سلطة الكنيسة

⁷⁶ Marie-Claude Hubert, Op.cit, p. 156.

ولم ترتبط بالفكر اليوناني القديم والديمقراطية الأثينية ؟ بالرغم من أن الكاتب⁷⁷ الإسباني تيرسودي مولينا كان رجلا دينيا، إلا أنه تناول مواضيع إجتماعية جد متقدمة من أخلاق وعادات هذه المجتمعات التي تجرم البوح بالإحساس بالحب. فهو الذي صنع شخصية دون جيون المشاكس للنساء. إعتمدت النصوص المسرحيته على النوع الكوميدي الذي كان مفتوحا كذلك على النوع التراجيدي، ففي مسرحية "كاذب صقلية" يجري هذا الحوار مع كتارينون ودون جوان والذي كتبها في بداية القرن السابع عشر.

"- كتارينون: هل تعتقد أنه يكون بإمكانك الوصول إلى جسد "تيسيبي" ⁷⁸ ؟

- دون جيون: إذ كانت عادتي أني أتجاوز دائما الحدود لماذا تسألني ، فهذا طبيعي!
- كتارينون: أنا أعرف جيدا أنك عقوبة النساء.
- دون جيون: أموت من أجل "تيسيبي"، أنها فتاة جميلة.
- كتارينون: إنك تنهياً بالحسن والجمال لإستقبالها.
- دون جيون . نعم! كما فعل هيني مع ملكة قرطاج.
- كتارينون: أنت تتصرف بهذا السلوك الكاذب لكي تخدع النساء ولكن الموت يجبرك على دفع الثمن.
- دون جيون: لا يزال الوقت كافيا والموعد بعيد وعلى هذا إسمك كتارينون".

لقد أوضحنا في الفصل الأول أن إستمرار حركة التغيير ونمط الحياة الذي يفرض الأفكار الجديدة التي تولد قيما ومعتقدات جدية مستفيضة على المستوى الأفقي. وهذا ما تفسره الوظيفية الثقافية عند فرانس بواز وملينوفيكسي ومن المستحيل أن نجد نمطا إجتماعيا حيث ينظر الكل في الإتجاه الواحد أو في كل الإتجاهات في نفس اللحظة. تعالج النصوص المسرحية في معظمها ظاهرة السلطة التي يتحدث عنها أرسطو وقسمها إلى ثلاثة أنواع من الحكومات الديمقراطية وحكم القلة والملكية لكن تصنيف مونتيسكيو للحكومات كان أيضا تصنيفا للعلاقات الإجتماعية.

وليام شكسبير في مسرحيته "ريتشارد الثالث" وتيرسودي مولينا في محتشم القصر" وكريستوفر مارلوي في مسرحيته "إدوارد الثاني" توماس ديكر في "العرس عند الإسكافي"

⁷⁷ Aslan Odette, Op.cit.

Tirso de Molina, El Burlador de Sevilla http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1970.date de ⁷⁸ de consultation le 12/03/2007

كورناي في مسرحيته الشهيرة "السيد" وأخيرا موليير في نصوصه الكوميدية "البخيل" والطبيب رغم عنه" و"مدرسة النساء" كل هذه الكتابات تركزت على المبدأ الحيوي وهو الشرف والذي يعني عند مونتيسكيو⁷⁹ "الشعور بما يدين به كل فرد لطائفته ومركزه" فالإبداع المسرحي كان إنجازا عملي متكيف مع كل بالتغيرات الهائلة التي شهدتها هذه الحقبة من الزمن في تاريخ الفعل المسرحي على مستوى بلدان القارة الأوروبية الغربية التي عرفت إنفتاحا هاما في مجال كل الفنون ، ثم إن مفهوم الإبداع الفني ظهر في كثير من النقاشات والأعمال الفلسفية والفكرية فقد نظر إليه سيدني⁸⁰ على أنه تلك الأشكال والصيغات التي لا وجود لمثلها في العالم الطبيعي" ونجد عند الكلاسيكيين الجدد في عصر النهضة سواء في الفنون التشكيلية وخصوصا في إيطاليا التي تعتبر منبع الفكر التنويري في شخصية ميخائيل أنجيلو الذي كان يمارس ليس فقط الرسم الزيتي ولكن كذلك النحت والهندسة المعمارية وليونادو ديبى فينشي الذي كان مهندسا ورساما ومعماريا. تفرد الفنان بصفته فردا مبدعا ذو أهمية بالغة في النسيج الثقافي الإجتماعي.

لم تظهر في تلك الفترة التخصصات المتعددة الذي يعرفها الفن المسرحي اليوم مثل الإخراج بمفهومه المهني والتقني كأسلوب تفكير بارتابه الوثيق مع النص الدرامي، ولم تعرف الخشبة المسرحية ذلك الحجم من المواد الفنية التي تشارك العرض المسرحي كوحدة فنية مستقلة تحتوي عموديا وأفقيا على مجموعة من التعبيرات تسمح لها بإقامة الفرجة والمتعة بارتابها الوثيق مع مختلف الجماهير. كانت الخشبة المسرحية تكتفي ببراعة بعض الممثلين الذين يقومون بتنظيم النص على الفضاء المسرحي. فالمسؤولية كانت على عاتق المؤلفين بالدرجة الأولى والقدرة على الإبداع لم تتجاوز حدود النص المسرحي والقراءات المختلفة للفرق التي بدأت تنظم في القرن السادس عشر. إستطاع وليام شكسبير مثلا أن يؤسس فرقته لأنه كان ممثلا من البداية. وموليير بدلا من أن يمارس الحقوق إختار التمثيل وبعدها الكتابة.

⁸¹ " يتجذر الفن المسرحي في واقع الحياة الإجتماعية وتجربتها الجماعية، وهو يجسد أولا الأدوار المختلفة التي تتركز عليها الأنساق الإجتماعية ومن خلالها يجسد الحالات المختلفة التي تؤثر في الفرد والجماعة". فالكتابة وبعدها العرض يرتبطان إرتباطا وثيقا بالمجتمع أو المحيط الثقافي الإنتمائي للمؤلف.

وجد المجتمع الأوروبي في عصر النهضة الظروف الملائمة لتفجير المعرفة تقريبا على كل المستويات، على الرغم من أن الجهود المبذولة لتوحيد هذه المعرفة الفكرية والأشكال في

Raymond Aron, les étapes de la pensée sociologiques, éd. Gallimard, Paris, 1976.⁷⁹

⁸⁰ علي عبد الرزاق، الإبداع والنقد الإجتماعي، دار المعرفة، الإسكندرية، 2005.

Aslan Odette, Op.cit, p.161. ⁸¹

الإبداع الفني سواء في الفنون التشكيلية أو الفنون المسرحية والأدبية ولم تهتم بالإختلافات الوظيفية والتناقضات الإجتماعية. استطاع المؤلفون المسرحيون أن يجعلوا من النص محورا أساسيا في نشاط المسرحي مما أدى إلى ازدهار الإبداع الدرامي. تغير الفضاء المسرحي بما فيها الخشبة المسرحية. توصل المهندسون المعماريون إلى إنشاء هندسة مغلقة للعروض المسرحية في رؤية فلسفية جديدة المناظر التي فرضها الجمهور.⁸² أن وحدة الفضاء والجمهور أسست نوعا جديدا في تلبية رغبة الكاتب المسرحي والفرقة. فالعقد المبرم بين المؤلف والجمهور، يحتم على المؤسسات المسرحية أن تلعب دورها في تجسيد الثقافية الجديدة التي أدت إلى "فترة التنوير بالإضافة على ظهور إهتمام الدولة بهذا النشاط الفني المتميز. إذا كانت طبيعة الجمهور تغيرت ولم تعد مثلما كانت في القرون الوسطى، فإن العرض وشروط تقديمه تغيرت كذلك. أصبح داخل القاعة مجموعة من المقاعد مخصصة لكل طبقة إجتماعية منفصلة عن الخشبة حيث تجري مشاهد المسرحية وعن الجمهور الذي كان يشكل النظام الطبقي الموجود آنذاك.

إن إنتقال المسرح من الكنيسة إلى المدينة أصبح واقعا ببناء مسارح ثابتة لا تتجزأ عن النسيج العمراني العام. أن عصر النهضة إستطاع أن يؤسس قواعد صلبة للممارسة المسرحية حتى أصبحت جزء لا يتجزأ من الحياة الفكرية والثقافية والإجتماعية.

2.2 الفضاء المسرحي والممثل

ذكرنا في المبحث الأول المراحل التي مر عليها الفعل المسرحي وأهمية الكاتبة الدرامية وعلاقتها بالظروف الإجتماعية والسياسية ثم أهمية النص أي المخطوط الدرامي وكيف إستطاع أن يؤسس للفعل والحدث المسرحي بجميع أدواته في المجتمع الأوروبي الغربي بالأخص في إنجلترا وإسبانيا وفرنسا وإيطاليا، مما أدى إلى الإهتمام البالغ بالبنية التحتية لتنظيم العرض المسرحي في ظل التغيرات السياسية والفكرية في الأنساق الإجتماعية أن إنتقال المسرح من دور العبادة المسيحية إلى الشارع ثم إلى فضاءات متخصصة للإبداع الفني المسرحي كان أساسا بفضل الممثل. لقد تخلصت الحضارة اليونانية من الفهم المبهم لظاهرة التمثيل (تأدية الدور) فالكاهن كان شخصية جد مهمة في تأدية الدور الجوهري في سلطة القائد الأعلى في تلك المجتمعات البدائية ويفحص تلك العلاقة الثنائية بين المؤدي والمتلقين وهي العلاقة التي تشتمل على بعض العمليات الإجتماعية⁸³ "كالتوحد أو

Duvignaud Jean, Op.cit, p.29. ⁸²

⁸³ جلين ويلسون، المرجع السابق، ص. 11.

التباهي (Identification) وسحر الشخصية وقوتها حضورها (Gharisma) والواقع أو الإعجاب الشديد أو الإفتتان (Idolaterie) والتسيير الجماعي". فالسلوك الغريزي الذي يدفع إلى التمثيل تحدث عنه أرسطو ووصفه بالمحاكاة (Immitation) الذي يميز الإنسان عن الحيوان. أن الأدوات التي يوظفها الممثل في عمله هي الجسد والصوت. إذا كان التمثيل يشكل أبعاد الخبرة المسرحية المختلفة، فالفضاء يكتسي نفس الأهمية من الناحية الإجتماعية. يذهب الفرد إلى المعبد ليستمتع ويرى الكاهن يتحدث عن أمور تخص مجموعة بشرية معينة. يذهب المواطن الأثيني إلى دثومبروس ليتمتع بمشاهدة الأساطير اليونانية القديمة هذا الاختيار الفاصل بين الفضاءات مبني أساسا على الرغبة في الإنتماء والتجمع.

إن الفكر الإنساني يزخر بكثير من المحاولات لتفسير نشأة المجتمع البشري ولكنه لم يحدد بدقة بدايته الأولى وعلى أي ساس بدأت الحياة الإجتماعية. لذا نكتفي برغبة الإنسان في الحياة الإجتماعية. هذا السلوك الضروري المكتسب الذي يتكون من الدفاع على النفس في شكل تجمعات حول المشهد الديني أو الإجتماعي السياسي أدى بالضرورة إلى تنظيم هذه الفضاءات المتخصصة،⁸⁴ لا يختلف الإنسان البدائي عن الإنسان المعاصر "في هذه الحالة.

عرفت أوروبا منذ عصر النهضة إلى غاية القرن التاسع عشر مراقبة شديدة حول الفعل المسرحي خصوصا في فرنسا. تحولت العروض الكوميديية إلى منابر ناقدة لكثير من السلوكات الإجتماعية والسياسية حي كانت⁸⁵ السلطة الحاكمة دائما تراقب من قريب برامج العروض المتعددة بطرق مختلفة". إن النوع الكوميدي في أواخر عصر النهضة أعطى دفعا قويا لفن التمثيل. فنص "ترتوف" "موليير" صور بأهمية بالغة ليس فقط الحدث المسرحي بل كذلك الفعل بإرتباطه الوثيق بالظروف السياسية والإجتماعية. تأكدت أهمية التمثيل لما بلغ الإبداع الفني المسرحي من مستوى جمالي يؤثر في أفراد المجتمع بعد عصر النهضة الكلاسيكي. فالبحت في الحركة التي تبهر هو فن مرتبط بالإفتتاح والوحدة والتوفيق بين كل الوحدات التي تجسد العمل الفني، تميز ميدان الموسيقى في هذه الفترة بولادة الأوبرا و "الكونطات" والإهتمام بالموسيقى الفردية. تميز الأدب بأولية الإهتمام بالإحساس حرية تجسيد الصور المختلفة التي تنبع من خيال المبدعين بإرتباطهم الوثيق بالمحيط الإنتمائي الثقافي.

إستطاع موليير أن ينتقل من الكتابة المسرحية الكوميديية إلى كتابة المسرحية الغنائية في "الغني اللطيف" فهي مبنية أساسا على شكل "بالي" من خمس مشاهد اختلط فيه الرقص والغناء ليجسد قصة مسلية حيث يلتقي الأستاذ في الموسيقى والرقص في خدمة السيد الثري

⁸⁴ مراد زعيبي، علم الإجتماع دراسات نقدية، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 2004.

Aslan Odette, Op.cit, p.182. ⁸⁵

"جوردان ليلقنون له دروسا تؤدبه ليكون شخصية متميزة ، في الحقيقة كانوا يسخرون منه لما كان يظهر أمام زوجته غيبيا"⁸⁶. بعد جودة الأدب الدرامي الذي انطلق من أثينا وانتشر بعد القرون الوسطى إلى كل بلدان أوروبا، جاء دور التمثيل أو "الممثل" الذي جعل من هذا النص جسدا حيا على الخشبة. انصب علماء الاجتماع بعد منتصف القرن العشرين عن البحث في هذه الظاهرة الفنية التي أعطت للفن المسرحي مكانة هامة في المجتمع البشري، فقبل تأسيسها كانت فرعا من النظرية التفاعلية الرمزية التي أنشقت من نظرية الدور.

يتطرق أرفين كوفن في كتابه المشهور "عرض الذات في الحياة اليومية" إلى التمثيل المسرحي من الناحية العلمية فكان متفق مع هربيرت ميد في بعض التصورات والإستفسرات التي كانت تتركز أساسا على نظرية التفاعلية الرمزية ولكن سرعان ما غير الباحث مواقفه من إتجاه النظرية التفاعلية الرمزية وأنصب على تفسير التمثيل المسرحي في إطار المبادئ الخاصة بالإبداع الفني على الخشبة، كونه جزء لا يتجزء عن الحياة اليومية للممثلين. إن الحياة الاجتماعية التي نعيش فيها ما هي⁸⁷ "إلا مسرح كبير له باب يدخل من خلاله الممثلون وباب آخر يخرج منه الممثلون بعد الإنتهاء من حصول أو مشاهد تمثيلهم، ثم إن الأفراد الذين يعيشون في المجتمع أو الحياة الاجتماعية هم عبارة عن ممثلين في هذا المسرح الكبير إذ أن كل فرد هو ممثل أمام الآخرين ، فللممثلين أدوارا إجتماعية مختلفة، منها الأدوار الرئيسية وأدوار مرؤوسة وأدوار وسطية وهذا الدور هو الذي يحدد مركزه التمثيلي". نشير حتما إلى أن النص أي الكتابة الدرامية هي التي جسدت مفهوم الأدوار، بمعنى آخر أن الكاتب هو الذي يجسد نموذج الشخصية التي يفضلها. يستطيع الممثل أن يركب صفاتها على الفضاء المسرحي، وقد يحدد الكاتب نوعان من نماذج الشخصية الناجحة والشخصية الفاشلة مما إلى نتائج الصراع هم إما النجاح، إما الفشل. وجاءت كل العروض المسرحية بداية من القرن السابع عشر تجسد هذا المفهوم الإجتماعي للأدوار، فالدراما بمفهومها الأرسطي تقوم على الصراع.

"طبارين" الممثل الفرنسي الذي عاش ما بين القرن السادس عشر والسابع عشر كان يعتمد على هذه المقاييس ليعبر على الشخصيات المختلفة في المجتمع وأهمية دورها في النسق الاجتماعي، حيث يرتجل من واقع الحياة الاجتماعية أدوار مختلفة في طابع هزلي حي لا مثل له آنذاك، بتوظيف عناصر مادية (أكسيسوار) ليرسم خصائص شخصية النبيل مثلا توظيف القبعة بطريقة معينة تجعل من التمثيل عنصرا يؤثر في الملتقى.

Moliere, <http://www.toutmoliere.net/le-bourgeois-gentilhomme,46.html>. Date de ⁸⁶ consultation le 15/06/2007

⁸⁷ كلود دلماس، تاريخ الحضارة الأوروبية، ، ترجمة توفيق وهبة، دار الفرابي، بيروت، 1982، ص 30.

أن التغييرات الإجتماعية والإقتصادية والسياسية والفكرية تؤثر ليس فقط على نوعية وأساليب الكتابة بل كذلك على نوعية التمثيل الذي أصبح جزءا مهما في حركة الفعل المسرحي "طالما فرونسوا جوزيف" في الثامن عشر إنتقل بالتراجيديا إلى مستوى أرقى في أداء الكثير من الشخصيات الكلاسيكية كان يوظف الأفكار الثورية الجديدة في تأدية الشخصيات المسرحية المختلفة " تميز القرن التاسع عشر بظهور الكثير من الممثلين على غرار "صارا بيرنارد" والتراجيدية "بارتيت جوليا" و"كوكلين بينوا" والذي كان ناقدا مسرحيا بارعا".⁸⁸

كان التمثيل المسرحي في هذه الفترة يتركز على إلقاء والنبرات الصوتية، فكان يبتعد عن الطبيعة النفسية البشرية من رغم أنه يجسد الأدوار المختلفة في المجتمع.

أدرك المنظر الروسي ستالينسلافسكي قنسطنطين في أواخر القرن التاسع عشر أن التمثيل لا يجسد الطبيعة النفسية الإجتماعية على حقيقتها ولا يعبر على الجانب السيكوسوسولوجي المعقد وأن التمثيل على شكله القائم، بقي على مستوى سطح طبائع البشر التي هي أساس كل الصراعات. لقد ألف كتابا في هذا المجال⁸⁹ "إعداد الممثل" حيث تطرق فيه إلى منهجية علمية تسمح ببناء الدور أي نسيج الشخصية الأدبية الدرامية، التي تقوم على أساس الفكرة التي تحرك الشخصية والهدف الذي تصبو إليه بأفعالها وسلوكياتها والتنقيب في الظروف النفسية الإجتماعية المقترحة. يتحدث المنظر عن أهمية الإتصال الوجداني بين الممثل وهو واقف على خشبة المسرح وما يجري بداخله وحوله، فالممثل الصادق هو الذي بإمكانه تحريك القوى الداخلية لجعلها إبداعا في الشخصية التي يحتلها⁹⁰ "إن خيال المؤلف الفني هو الذي يخلق الخط في صورة تشبه الحقيقة". ارتبطت الواقعية السيكلوجية كأسلوب جديد في فن التمثيل بالواقعية الاشتراكية بعد الثورة البلشيفية 1917، بعدما إحتضن المجتمع الروسي الأفكار الماركسية في بناء المجتمع الاشتراكي. لقد انتشر الأسلوب الواقعي السيكلوجي أو كما يطلق عليها مفهوم السيكلوجية الطبيعية في الأبحاث العلمية الأوروبية كنتيجة طبيعة لحصيلة التجارب التي خلص إليها المنظر من خلال ممارسته للفن المسرحي على مستوى التمثيل و الإخراج. يعود الفضل في ذلك للمؤلف المسرحي أنطوان تشيخوف الذي فتح أبواب الأسلوب الجديد. إن الاستقراء المتمعن في تاريخ المسرح وعلاقته بالفضاء من خلال تتبع المراحل التي عرفتها أماكن عروضه يؤكد أن العلاقة بين الممثل والفضاء علاقة فعلية وحقيقية وتكاملية.

⁸⁸ نفس المرجع.

قنسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة، محمد زكي العشماوي، مصر، 1960. ص. 205⁸⁹

⁹⁰ نفس المرجع.

نشير إلى أن هناك فضائين، فضاء الفعل المسرحي حيث يتحرك الممثل ليحاكي خصائص ثقافيه معينة ونقصد به الخشبة أو بعبارة أخرى الفضاء الذي يحتضن الحدث المسرحي بجميع عناصره والذي يتمثل في المدينة أو النسيج العمراني بمفهومه الحضاري والذي يترتب على أنساق قيمية وثقافية إقتصادية، مما لا شك فيه أن المدينة اليونانية القديمة هي التي احتضنت ولادة الفعل المسرحي وهي الفضاء الذي احتضن التعبير الدرامي ووفر الشروط الأزمنة لتطوره وتطور الخشبة المسرحية على حد سواء. كانت التراجيديات والكوميديات المستوحاة من الأساطير اليونانية القديمة، تعرض في هذه الفضاءات المفتوحة على شكل دائري مثل مسرح "أبيدور" الذي يستقطب أكثر من 20 ألف متفرج حيث كانت العلاقة بين الفضاء المسرحي والمجتمع علاقة عمودية، لما تمليه الخصائص الفكرية والروحية اليونانية القديمة. لذلك كانت مفتوحة إلى السماء فهو مكان للعقائد شبه مقدسة تحمل البنية الاجتماعية والتي حددت دورها معالم العرض المسرحي "وفقا لطبيعة البناء المقام في سفح الجبل، ثم المنتقل لوسط المدينة"⁹¹ وشكله الجبلي نصف الدائري يشكل وحدة منسجمة مع المحيط الثقافي الإنتمائي، ليصبح ركنا من أركان المؤسسات الرسمية. عرف عصر التنوير شكلا معماريا جديدا للمسرح وبدأ الإهتمام بتقنيات العرض والمناظر حيث بني مسرح الكوكب في لندن وتزايدت العروض الدرامية خصوصا النوع الكوميدي الأخلاقي بعد انتصار الثورة الانجليزية وتغير النظام السياسي إلى نظام يسمح بتعبير عن الواقع بأسلوب مباشر ولا تهم الأفكار بقدر ما يهم المسرح الذي أصبح فضاء يجسد الرؤية الساحرة حيث يمتزج العمق مع آلات التقنية حتى يقترب أكثر من المتفرج وينقله إلى عالم أكثر جملا من عالمه الخاص.

إهتم النظام الملكي إهتماما بالغا بالأشكال المعمارية التي شكلت في حقيقة الأمر قوته وشرعيته ولا يمكن للإبداع الفني المسرحي أن يتناقض مع أهداف البورجوازية التي بدأت تؤثر في سلطة القرار. ارتبط الشكل الهندسي الجديد لعماره المسرح بالشكل المعماري للمدينة، يبدو واضحا حسب ما يراه العالم الأنثروبولوجي الألماني. ثورنولد" R.Thurnawalid من أن الثقافة في كثير من الحالات تستخدم الحضارة كأداة لوجودها"⁹². وتجدر الإشارة إلى أن ثمة تداخل مستمر بين تطور المجتمع البشري والفضاء المسرحي. نجد من الناحية السوسولوجية أن هذا الأخير تطور وأخذ أشكالا هندسية مختلفة مثلما تغيرت الأنساق الاجتماعية. استقرت بعد القرن الثامن عشر والتاسع عشر القاعدة الأساسية في تحديد الفضاء المسرحي كوحدة هندسية معمارية متخصصة على أساس "العلبة الإيطالية" في ظل انتشار الإحساس بالحرية في التعبير الذي كان يواكب تنمية المجتمعات المعاصرة

⁹¹ جيمس مبردوند، الفضاء المسرحي، ترجمة، محمد سيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1987

Duvignaud Jean. Op.cit, p.128.⁹²

في ظل الإكتشافات العلمية بالتوافق مع احتياجات الإنسان المعاصر في الإتجاهات الإيديولوجية والفكرية وهذا حسب المفهوم الجديد في الإبداع الفني الذي جعل من الفنان المسرحي منتجا لمادة لا تخرج عن قوانين العرض والطلب.

"وفي نهاية القرن الخامس قبل الميلاد نجد لأول مرة مقاعد حجرية في الصفوف الأولى لطبقة الشرفاء وهذه علامة فاصلة بين الجمهور والممثلين". لقد تقلص عالم المسرح في كل من الفضائين الوقتي والمكاني، ومنذ أن أعاد "ليكارجاش" تجسيد الشكل الهندسي الإفتراضي حيث أن خشبة المسرح المرتفعة هي أهم العناصر في الفعل المسرحي.⁹³

امتد التطور في تغييرات شكل الفضاء المسرحي إلى الرومان على يد بلوتر (Plaute) وصار الكورس في الكوميديا الرومانية الجديدة حاجزا بين خشبة المسرح والجمهور.

الأمر الذي أدى إلى صعوبة التميز بينهما أي بين ما هو ثقافي فني وما هو اجتماعي⁹⁴ فمثلا إذا كانت الحاجات الإجتماعية الأساسية للإنسان يمكن أن تفسر تفسيراً إجتماعياً فإن طرق إشباعها تتم وفق عدد من العناصر الثقافي". فالرؤية الفضائية للفعل المسرحي هي نتاج ثقافي لا يمكنه أن يخرج عن دائرة التغيير الاجتماعي.

وفي سياق هذا البحث نميز الإختلاف بين الفضاء المسرحي وفضاء المسرح الذي⁹⁵ هو تعبير هندسي معماري نظرا لعملية الإنتاج " ولكن الفضاء المسرحي يفرضه الفعل الدرامي أي العرض بجميع مفرداته الفنية الأخرى فيما فيها الجمهور ليصبح للفعل المسرحي إمتداد حسي إجتماعي حضري. إن الفصل بين الفضاء اليومي والفضاء الفني له موازات تركيبية وروابط تاريخية مع الفصل بين الفضاء الديني المقدس والفضاء المسرحي غير المكشوف فهو لا يقل أهمية من الفضاء المسرحي المتطور. فالعلاقة العضوية التي تربط الممثل بالفضاء المسرحي تحتم تفاعل حي وديناميكي. ليس هو الحال في المجتمعات العربية التقليدية إلا في عنصر التمثيل الذي يجسد الفضاء الدرامي من خلال الكلمة المنطوقة، لينتج فضاء إفتراضي ومعنوي إلى يومنا هذا، لأن النص المسرحي العربي يعتمد أساسا على الأساليب الشفاوية و بذلك لم يتجاوز مرحلة سرد لأفعال الشخصيات وليس أفعالها كما هو ثابت في المفهوم المسرحي الأرسطي والمجتمعات المعرفية الدرامية. تتميز التجربة المسرحية العربية عموما بالأسلوب الملحمي لأسباب ثقافية وتاريخية وسياسية سنتطرق إليها بالتفصيل في المبحث الذي يخص المسرح العربي.

⁹³ جيمس ميردوند، المرجع السابق.

⁹⁴ محمد عاطف غيث، دراسات إنسانية اجتماعية، دار المعارف، القاهرة، 1965، ص.63.

⁹⁵ ميردوند جيمس، الفضاء المسرحي، المرجع السابق

كما يمكن أن نشير إلى أن المجتمعات العربية لم تعرف التعبير المسرحي بالمفهوم الأرسطي وأن اللغة العربية الفصحى لم تأخذ حقها في مراحل مختلفة من المتطلبات الداخلية للغة الدرامية. ترفض "المجتمعات المنغلقة" بشدة العناصر الخارجية على حد تعبير "برفسون" مما يفسر السلوك العصبي والصراعات الدامية التي كانت تقوم بين القبائل المختلفة من الرغم أنهم ينتمون إلى نفس النسيج الثقافي الإثني،⁹⁶ إن التضامن الآلي يوحد ويفرق في نفس الوقت عناصر المجتمع القبائلي".

إن تناول الفضاء المسرحي يمر حتما بتحليل النصوص الدرامية التي استطاعت أن تبني أشكالاً بأبسط الخطوط. تعتمد العلاقة بين الفضاء المعنوي والمادي أساساً على توظيف الأبواب أو الممرات التي تربط كلا منهما بالآخر في إطار خشبة المسرح للتركيز على الفرد أي الشخصية وأهميتها في الدور الاجتماعي.

يتعامل مع موضوع المساحات المسرحية الداخلية والخارجية بجدية حتى يبين التركيبة النفسية البشرية حيث يظهر أهمية توظيف الفضاء المسرحي في التجربة المسرحية الجديدة التي لا تزال مرتبطة بالتغيرات الاجتماعية والسياسية والفكرية. تحولت هذه الممارسات في أشكالها الجديدة إلى التنقيب في جغرافية النفس البشرية وارتباطها الوثيق بالتحويلات الكبرى في المجتمعات.

2.3 المسرح ظاهرة فنية اجتماعية

نشأ المسرح مع الإنسان وقد تكون النشاطات نشأة واحدة ويتفق علماء العلوم الإنسانية والاجتماعية وبالخصوص الأنثروبولوجيون أن الظاهرة الفنية المسرحية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع البشري. استطاع الإنسان أن يجعل من جسده وفضاءه لغة يتصل بها مع أفراد المجموعة البشرية الأخرى، وينظم أنساق إجتماعية وثقافية تمنحه القدرة على العيش باستقرار أو مقاومة العناصر السلبية التي تقف حاجزاً في طريقة. "فالإحساس بالتواصل دفع الجنس البشري إلى التعبير بطرق مختلفة وعبر العصور عن إهتماماته المتعددة وإنشغالاته".⁹⁸

⁹⁶ عبد الغاني مغربي، الفكر السوسولوجي عند ابن خلدون، الجزائر، الشركة الوطنية لطبع والنشر، 1971، ص. 153.

⁹⁷ جناس كوليكوف، الفضاء المسرحي، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، القاهرة، 1987، ص. 69.

تحدثنا في المبحث الأول عن النشأة الأولى وعلاقة الطقوس الدينية الإحتفالية التي كانت مهدا لظهور الفن المسرحي في بلد اليونان القديم، ثم تطور هذا إلى ما وصل إليه في أواخر الحضارة اليونانية إلى ظهور الأنواع المسرحية مثل التراجيديا والكوميديا والتنظير في مجال هذا النشاط على مستوى البناء الدرامي، حتى أصبح هذا الفن من أهم التعبيرات الإجتماعية الفنية ثم كيف ارتبط بالحركة الفكرية والتغيرات الإجتماعية والسياسية بعد القرون الوسطى، حتى أصبح جزءا لا يتجزأ من الحياة الإجتماعية والثقافية.

تشكل الكتابة الدرامية والتمثيل والفضاء عناصر مركبة تدفع دائما إلى البحث عن الأشكال الجيدة للتعبير المسرحي.

نحاول أن نجد أجوبة واضحة على أسئلة حيوية تتصل مباشرة بالإبداع الفني الذي يجسد في فترة من فترات حياة المجتمعات البشرية بصمات مادية وروحية تستجيب لإرادة الإنسان العقلية والحسية وتخرجه من مستواه الحيواني، فيعبر بمختلف الأشكال والأدوات على إنسانيته التي لم تعد فقط مرتبطة بالمعتقد الديني.

تبحث سوسيولوجية الفن التي تفرعت من سوسيولوجية الثقافة، في بداية تسعينيات القرن الماضي ليس فقط في وظيفة الفن من الناحية الإجتماعية بل كذلك عن الإرتباط الوثيق بين المجموعة البشرية وطبيعتها البشرية، وكيف يؤثر المجتمع بتركيباته المختلفة على الإنتاج الفني. قد استعان الكثير من الباحثين في هذا المجال بنظرية العالم الإجتماعي الفرنسي بيار بورديو التي أسسها على خلاصة مفاهيم أساسية هي "الحقل" و"المألوف" و"الرأسمال" فالعلاقة بين الإتجاه الذاتي والإتجاه الموضوعي. يتكون المألوف من النسق المركب من الإستعدادات المستمرة والمتنقلة و العوامل الإجتماعية: هي الطريقة التي تمكن الخارجي أن يكون داخلي، معنى ذلك كيف يمكن للبنية الإجتماعية أن تترسخ في العقول والأجساد البشرية. ففي مؤلفه "الإستثناء" (1979) و"قواعد الفن" (1992) يحلل بيار بورديو المنطق الإجتماعي للإستهلاك الثقافي ويحاول أن يبين علميا ومن الناحية السوسيولوجية الحكم الجمالي من خلال التحليل الموضوعي لحقل الإنتاج الفني والأدبي. يوفر الخطاب العلني المتكامل المتلاحم والمتماسك شروط ممارسات المجتمع أن تتخذ شكلا جماعيا. يندرج في إطار الأفعال الراضية لصورة المعجز العام وحتمية إنتقال المجتمع البشري من حالة إلى حالة أخرى وبذلك تأخذ تلك الطبيعة المتحركة والفعلية بقراءة الذات عبر صور وأشكال إجتماعية وإقتصادية وثقافية. لا تبقى الممارسات البشرية دائما مغلقة فهي عناصر المتخيل الجمعي الذي يكون جملة من التصورات والرموز والمعايير والقيم التي تصبح رصيда مكونا

للبنية اللاشعورية. فالهوية تكون بالضرورة على الواقع والرجوع إلى الماضي وعلى هذا الأساس تعني المعايير وتجديدا في الإتصال وتعميقا للوعي، بل إنه مقاومة حقيقة في مختلف أشكال المواجهة. إن رؤية الضعف والشقاء في المجتمع والإستثارة بعظمة العبقرية البشرية في التحول من حالة على حالة يؤكد أهمية الدور الحيوي الذي لعبه المسرح كأحد العناصر الإجتماعية في مواجهات التحدي وعلى الرغم من أن العرض داخل فضاء المسرح هو الذي يخلق الفضاء المسرحي، فإن تأثير الفضاء الإجتماعي على الأشكال والمحتويات يبقى دائما نافذا على الممثلين الذين يحدّدون مساحتهم الخاصة من خلال الخطاب العلني والحركة والإشارة وبمساعدة الأدوات المسرحية كالإضاءة والمؤثرات السمعية، الموسيقى ومفردات فنية أخرى، داخل هذه المساحة فقط يصبح للمسرحية إمتداد حسي. فعمل الفرد مرتبط بالجماعة في الحياة الإجتماعية وفي العمل المسرحي. هناك تشابه واضح بين تنظيم العمل المسرحي والحياة الإجتماعية. أن التبادل بينهما مستمر. لقد لاحظنا أن الفعل المسرحي الذي ينتقل من ضرورة التعبير الجماعي إلى البحث عن الجماليات الإجتماعية، يدفع الأفراد المجتمعين في نفس المكان والزمان ليشتركوا بذلك الإحساس الجوهرية الذي يسميه أرسطو "التطهير"⁹⁹ الذي يمكن المشاهد "من السيطرة على الرعب الذي نشعر به فيما يتعلق الصدمات لتنتهي إلى ماضينا الخاص" هي تلك الحالة النفسية التي يشعر بها المتفرج حينما يترابط بالفعل المسرحي والتي تحرره من التوتر". فالتفريغ الإنفعالي من خلال التحرر يجر الفرد إلى سلوك الإشتراك في الطقوس الإحتفالية المختلفة والتماسك مع الجماعة. يجسد الفن المسرحي الممارسة في التصور، أنه يوفر الشروط التي تسمح بالتعبير الفردي والجماعي من خلال أولا الجسد والكلمة ثم الكتابة والفعل، تتركب على أسسها فواصل مختلفة من الحياة البشرية. يكون المشاهد كائنا إجتماعيا في لحظة المشاهدة أمام مشهد من مشاهد الفعل المسرحي. أن سبب الإستثارة يرجع في أغلب الأحيان إلى مواقف قد عاشها أو حدثت له في حياته الخاصة وبذلك يربطها بما يحدث أمامه، فالتوحد مع الشخصيات المسرحية وأفعالها شيء غير إرادي، يعكس طبيعة البشر في كل المجتمعات، سواء كانت بدائية أو متحضرة. والنتيجة المترتبة عن التطهير لحالة الإستثارة التي يشعر بها المرء لمشاهدة أحداث فعلية تجسّد صورا وأشكالا تتبع من محيطه الثقافي الإجتماعي المرتبط بوجدانه الروحي والمادي، فالوعي الجمعي يلعب دورا هاما في الكشف عن المغزى من محتوى المشهد. مثلما فسره بيار بورديو بمفهوم المألوف، الذي يبني الحركة المتبادلة بين الخارجي والداخلي. وحتى المشاهدة التي تبدو بسيطة قد تنقل رموز ومعاني مهمة في محيط ثقافي معين"¹⁰⁰ يصبح الحقل الإجتماعي ضروري لكي نفهم العمل الفني. فلا يمكن للباحث في علم الإجتماع أن يتجاوز

99 جلين ويلسون، المرجع السابق، ص. 20.

100 نفس المرجع، ص. 22.

التأثيرات العميقة التي تحدثها الثقافة في المجتمع خصوصا في العصر الحديث، حيث يتم المزج بين التسلية والنقل الخاص للقيم الثقافية.

يختلف تطور الظاهرة الفنية المسرحية في المجتمع العربي، تماما عن تطورها في المجتمع الأوروبي و بالأخص في المجتمع المغربي. و هذا ليس معناه أن المجتمع العربي لم يعرف فنون الفرجة وإنما لم يجسّد فيها مفهوم الصراع بعناصره المختلفة في بناء الشخصية الدرامية، التي تتركب من وحدة الزمان والمكان والفعل. فالأشكال المختلفة التي كانت تعتبر مسرحا هي في الحقيقة بداية لتكوين الفعل الدرامي بمفهومه الأرسطي، ولا يمكن فصلها كليا عن هذا البناء الذي يوفر شروط الفعل، فمقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري لا تخلوا من جوهر الدراما إذ أنها تشكل النواة الأولى للفعل المسرحي، ولكنها في مساحة تاريخية واسعة أي ما نسميه اليوم بالمسرح الملحمي، أي أن عنصر وحدة الزمان والمكان لا يهم بقدر ما يهم سرد أفعال الشخصية التي تنتقل من فضاء إلى فضاء، حيث تصبح الكلمة هي الصورة وليس الفعل. أخذت التجربة المسرحية في المجتمع العربي شكلا يتميز بالخطاب العلني المحصور في الراوي والحكواتي، الذي يمثل مركز الفعل المسرحي. لم تستمر تجربة ابن دنيال في مسرح خيال الظل، لأسباب أكثرها سياسية مما هي دينية وهذا في ظل الدولة الإسلامية.

إن العناصر الأساسية التي تجسّد الفعل المسرحي: النص، الممثل والجمهور، تشترك فيها كل المجتمعات البشرية ولكنها تختلف في بناء الأشكال مسرحية دينية من القرون الوسطى، أو مسرحية لكريستوفر مورلوي وشكسبير في عصر النهضة، أو مسرحية أوجين يونيسكو، كلهم ينتمون لما نسميه المسرح ولكن كيف نشعر بالاختلاف بينهما فالإختلاف يوجد دون شك في المحيط الاجتماعي والثقافي التي نشأت فيه هذه المؤلفات. مهما كان إهتمامنا بالتقاليد المسرحية في المجتمعات فإن ممارستها بأنواعها المختلفة سواء في المجتمعات الإقطاعية أو الملكية أو المعاصرة تكون حتما مرتبطة بالتجربة الجماعية التغيرات الكبرى التي تطرأ على المستوى الاجتماعي والسياسي والثقافي، بحيث أنها تأثر على التعبير الفني المسرحي مهما كانت أشكاله.

2.4 أهمية المحاكاة في الممارسة الاجتماعية

تشكل الظاهرة الفنية المسرحية جانبا مهما وشديد الحيوية في الحياة الإنسانية وهذا على مدى تاريخ المجتمعات البشرية، فالتفاعل المستمر بين الجماعة والتعبير المسرحي في شتى أشكاله أدى حتما إلى ضرورة ممارسة هذا الفن وتجسيد الحالات المختلفة للمؤدي والمتلقي "سواء كانت هذه العمليات معرفية كالتفكير والخيال أو وجدانية كالخيبة والقلق

والحقد أو إجتماعية كالإعجاب والتعاطف أو دفاعية كالرغبة في التمكن والإنجاز والتفوق والسيطرة أو كانت غير ذلك من العمليات¹⁰¹.

ينبغي لنا قبل كل شيء تحديد الجانب النظري الذي مكننا من تفسير عملية الإبداع الفني المسرحي في المجتمعات التي لم تعرف التجربة المسرحية الأرسطية مثلما عرفتها المجتمعات الأوروبية في ممارساتها الثقافية، في ظل تطور العلوم المعرفية. لعبت التيارات الفكرية دورا هاما في إبراز الفن المسرحي كأحد العناصر الحيوية في تطور الثقافات المختلفة وتطور القيم الإنسانية والاجتماعية.

إن أول منظر للدراما في تاريخ البشرية هو أرسطو في كتابه " فن الشعر " حيث يفسر أن فعل المحاكاة هي جوهر الفن و يشير بدقة أن¹⁰² الملحمة والمأساة والملهاة والديثيرمبوس وكل أنواع العزف على الآلات الموسيقية هي أفعال مختلفة من المحاكاة وتوظيف وسائل مختلفة وموضوعات متنوعة متباينة بأسلوب متميز.

تعتبر الفنون بالنسبة لأرسطو مظهرا من مظاهر المحاكاة لا يستطيع الإنسان أن يستغني عنها، فهي بالتالي جزء من الطبيعة البشرية، فالبشر بإختلافها عن الحيوان، تتعلم عن طريق التقليد – المحاكاة – و المتعة في نفس الوقت. يقسم أرسطو أجناس الشعر إلى نوعين التراجيديا والمأساة، وهي فعل المحاكاة عن أنبل أفعال الشخصيات التي تثير الشفقة والرحمة والخوف والرعب، فنتج عواطف خاصة عند المتلقي وتؤدي حتما إلى حالة التطهير – CATHARSIS – أي التخلص من الإنفعالات المختلفة التي تطهر نفس الإنسان من عبئ العواطف الماثرة و التي تجسد أحد حوافز المشاهدة.

يقسم المنظر اليوناني القديم المأساة (التراجيديا) إلى ستة أقسام " الحكاية، الشخصيات، الحوار، الفكر، المنظر والموسيقى أو النشيد. تتضمن وسائل المحاكاة جزأين من هذه الأجزاء الستة، وطريقة المحاكاة تتضمن جزءا واحدا، وموضوع المحاكاة يتضمن ثلاثة أجزاء.¹⁰³ أما الملهاة فهي " محاكاة الأراذل من الناس بصورة هزلية تشكل صورة القبح".¹⁰⁴ يفسر أرسطو الملحمة على أنها محاكاة تقوم على سرد الأفعال عبر الشعر القصصي، فهي تروي الأحداث ولا تقوم على أفعال الأبطال مثلما هو في التراجيديا والكوميديا، إنها

¹⁰¹ جلين ويلسون، المصدر السابق ص.93.

¹⁰² أرسطو، فن الشعر، ترجمة علي بدوي، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص. 25.

¹⁰³ نفس المرجع السابق.

¹⁰⁴ نفس المرجع السابق.

سايرت المأساة بوصفها محاكاة، بواسطة الوزن ، للأفضل من الناس، ولكنها تختلف عنها في كونها تستخدم وزنا واحدا وفي كونها حكاية¹⁰⁵.

يلتقي جون دوفنيو المفكر الفرنسي مع أرسطو في ضرورة وحتمية التعبير المسرحي في المجتمعات الإنسانية ويؤكد على أن العرض المسرحي يحرك العقائد والعواطف التي تستجيب إلى الحالات النفسية الطبيعية التي تعبر عن حياة المجتمعات الإنسانية¹⁰⁶.

إن ألم تبدأ الروح الجماعية التي تتصف بها الظاهرة الفنية المسرحية منذ النشأة الأولى للإنسان؟ أن الإقبال على العرض والتصفيق له هو بمثابة الاعتراف بحقيقة الانتماء إلى ذلك الفضاء. فالظاهرة الفنية المسرحية هي ظاهرة إجتماعية بكل أبعادها التاريخية والإجتماعية والفكرية. تهتم السوسيولوجية بالفن ليس فقط من حيث الجانب الاستثنائي الإجتماعي وأهميته في بلورة أحكام الذوق الإجتماعية وإنما تبحث عن "أشكال توفر رموز الأزمة المادية الروحية في تقويم الشعور الجمعي، نلتمسها من خلال المواقف المختلفة للمبدع، نتيجة تأثيره البالغ على المجموعة البشرية " ¹⁰⁷.

تتشترك الظاهرة الفنية المسرحية بين جميع المجتمعات البشرية، لكنها تختلف في أشكالها المتعددة حسب إختلاف الثقافات. إن التطور الذي عرفه المسرح الدرامي جعل من الكتابة مؤسسة للتراجيديا التي تفرعت منها أنواع مسرحية أخرى لا تقل أهمية عن النشأة الأولى للمأساة التي عرفت تطورا كبيرا في العصر الكلاسيكي. " أصبح البطل يتحمل مسؤولية أفعاله بمفرده، عكس البطل في المسرحيات اليونانية الذي يتحمل نتائج أفعال لم يرتكبها، أي أن الفرق يكمن في مفهوم الخطأ أو ما يعرف عند اليونانيين (الهمارتيا) الذي يقع فيه بطل المأساة عن جهل، أو يحاول أن يقع فيه ثم يعدل عنه عندما يعلم الخطأ، ولكن أبطال الكلاسيكيين على وعي تام بما يتعرضون لفعله، أي أن¹⁰⁸" المأساة الكلاسيكية إرادية واعية بينما المأساة اليونانية غير إرادية وغير واعية ". تقودنا الأوجه المختلفة للممارسة المسرحية في المجتمعات البشرية إلى فهم العلاقة الموجودة بين الفعل المسرحي الدرامي والمجتمع البشري، بحيث أنها تحرك لا محالة كل عناصر المجتمع ومؤسساته مثل ظواهر التبادل، وتأكد فعل التمثيل، الفضاء والجمهور.

¹⁰⁵ نفس المرجع السابق.

¹⁰⁶ Duvignaud Gean, Op.cit.

¹⁰⁷ Duvignaud Jean, Op.cit, p.92.

¹⁰⁸ د.مخلوف بوكروخ، المرجع السابق.

إن هذه العلاقة الثلاثية ليست شكلية، بقدر ما هي إجتماعية بالدرجة الأولى منذ نشأتها الأولى، سواء على مستوى الثقافات البدائية-الشفوية- أو الثقافات القائمة المدونة.

تقوم الدراما على تصور الشخصيات بأفعالها، لتحكي صفات أفراد المجتمع عن طريق الحوار المتبادل بينها، حيث الدور الذي يقوم به الممثل، يحدد إجتماعيا نمط الخصائص التي تولد العلاقة الوثيقة بين العمل الفني والمشاهدة. إن مفهوم الدور في معناه السوسولوجي ينسب غالبا إلى لينتون ولكنه مصطلح خاص بالفن الدرامي المسرحي قد استعمله نيزشه Nietzsche بالمعنى السوسولوجي. يتضمن كل تنظيم مجموعة من الأدوار المتميزة تقريبا مثلا (المدير، الناظر العام، أمين الصندوق، مندوبو التلاميذ، التلاميذ... في مدرسة ثانوية معينة) ¹⁰⁹. إن الدور يجسد الشخصية التي تعبر في سلوكها الإيجابي أو السلبي على قدرات المجتمعات في تطورها. فالنظم السياسية وعلى رأسها السلطة تستطيع بشتى الطرق والوسائل أن تراقب تقريبا جميع الظواهر الاجتماعية وتحصرها في صورة موحدة لنفسها والهيمنة المستمرة عليها بالأخص الفن المسرحي هو دائما متغير في أشكال جديدة لا يمكن إخضاعه للرقابة في كل وقت. لذلك يتمرد المبدع في المجال الفني دائما على هذه السلطة سواء في حالة شعورية أو لا شعورية، لأنه يخرج عن الطاعة والركود، الذي تحافظ عليه السلطة وتسميه التوازن. وهذا ما يأكده هربرت ميد في كتابه " الروح، الأنا والمجتمع " إن النتيجة الحتمية لظهور التخلف الثقافي والإنحلال أو التفكك الإجتماعي هو أن البناء الثقافي لم يعد متماسكا كما كان من قبل، تنعكس آثاره على كفاءة تأديته لوظيفته في إشباع حاجات أفراد المجتمع وتوجيههم في تفكيرهم وسلوكياتهم. ومن ثم يصبح المجتمع في حالة لا تحتاج إلى الفعل الثقافي، يظهر فيها الكثير مما يعرف في علم الاجتماع بالمشكلات الاجتماعية. إذا كانت الظاهرة المسرحية إجتماعية بالدرجة الأولى، فلماذا المجتمع الجزائري لم يعرفها بشكلها الدرامي الأرسطي؟ بالرغم من أنه قد عرف سابقا أشكال شعبية من الفرجة لا تقل أهمية عن الأشكال التي عرفها المجتمع الأوروبي قبل ميلاد الدراما.

يرجع البعض حالة أزمة الإبداع المسرحي في مجتمعنا إلى قلة الكتابة أي النصوص التي تتوفر فيها شروط الكتابة الدرامية وما نسميه البناء الدرامي، والبعض الآخر يشير إلى غياب سياسة ثقافية فاعلة، تأخذ بعين الاعتبار الفعل الثقافي، والبعض الآخر يرفع أصبع الاتهام نحو الجمهور وعدم إقباله على العروض وتقايسه وسلبيته اتجاه الفن الدرامي. تبقى الظاهرة الفنية شبه غائبة غير مؤثرة ومتأثرة في المجتمع، ليس من الصعب أن نجد أشكال شبه مسرحية في الإحتفالات الشعبية، وبعض التقاليد التي تقوم بها بعض المجموعات البشرية في غرب وشرق وجنوب البلاد، مثل إحتفالات رأس السنة الأمازيغية يناير وخاصة في غرب

¹⁰⁹ بدون ريمونون و بوريكو فرانسوا، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة، سليم حداد، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1986

البلاد تحديدا في تلمسان، حيث نجد في مضمونها عناصر الدراما التي تبرز بقوة رموز التوحد والهوية والإلتحام الإجتماعي، أنها صور متحركة لزمن غاب عن التاريخ.

تجسد هذه العروض الإيمان القاطع بوجود الحياة الإجتماعية. أن المجتمعات التي تفتقد إلى رأس مال ثقافي مدون، تعتمد على مثل هذه الإحتفالات الشعبية التي تنتقل من جيل إلى جيل عبر الذاكرة الجماعية. أن ضرورة التعبير الذي يتحدث عنه جون ديفنيو في كتابه¹¹⁰ "سوسولوجية المسرح " يتأكد من خلال المسرح أو التمسرح الإجتماعي ويتفق مع شيلر عندما يؤكد أن التراجيديا ربت وبنيت المواطن اليوناني. إن الحياة الاجتماعية لا تقتصر فقط على مثل هذه العروض العفوية، ولكنها تقرب أفراد المجتمع من الفعل المسرحي الدرامي، أنها عملية بناء مستمرة ما بين الإحتفال الجماعي والإحتفال الدرامي وهذا هو الحد بين الظاهرة الفنية المسرحية بجميع أنواعها والطقس الإجتماعي. يتعلق الأمر بتبرير الفعل الجماعي، الذي لا بد من القيام به، سواء من أجل العقاب أو الحكم، المغفرة أو إنطلاق الحرب.

يتأخذ المسرح بمفهومه الحديث، هذه الصفة عند تنظيم العرض المسرحي أي عملية الإخراج، فالممثلون يتهيئون لفعل تمثيل الشخصيات، فهم يتزينون بالملابس ويتحركون على فكرة الشخصية، التي يمثلونها من صلب المخطوط الدرامي أي النص الذي يفرض عليهم.

تجاوزت الأبحاث الأنثروبولوجية الثقافية المحيطات البدائية للبشر إلى المجتمعات المدنية، لدراسة مشاكل الصراعات الثقافية والإمتزاج الثقافي في المجتمعات الزراعية الريفية، مقارنة بالمجتمعات الصناعية، ثم تحديد الثقافة بالشخصية، هذا بالإضافة إلى موضوع التغيير الثقافي. إن دراسة الظاهرة الفنية المسرحية في المجتمع الجزائري تحتم التطرق إلى الوعاء الثقافي الذي نشأت فيه. يتعلق الأمر بدراسة وتحليل جزء من الإنتاج التراث الشعبي اللامادي. إختارنا إنطلاقا من هذه المعطيات مادتنا من التراث الثقافي الشفوي الذي لعب دورا هاما في بعض التجارب المسرحية التي قام بها ولد عبد الرحمن كافي وعبد القادر علولة وسليمان بن عيسى، والتي ساهمت بقدر كبير في صنع الحدث المسرحي الثقافي. أن الظاهرة لا تخص فقط عنصر اللغة المستعملة في الحوار المسرحي وإنما كذلك الرموز التي تجسد الشخصية القاعدية لهذا المجتمع أو ذلك. توظيف الشعر الشعبي الملحون والحكم والأمثال والقصص الشعبية كانت عنصرا هاما في فنون أداء الفرجة.

يؤكد روبرت مرتون ضرورة الإتجاه الوظيفي في بعض الأشكال التعبيرية الإجتماعية لإنجاز هذه الوظائف الإجتماعية، منها وظيفة الطقوس الإحتفالية التي تعتبر وظيفة ساكنة، ندرك من خلالها الممارسات الإجتماعية المختلفة.

¹¹⁰ Duvignaud Jean, Op.cit.

يتميز بيار بورديو بتحديث النظرة الأفقية للظواهر الإجتماعية والثقافية في نظريته المشهورة المكتسب¹¹¹ "Habitus" بحيث أنه أصبح ضروريا في تجسد السلوكات الإجتماعية الثقافية لدى المجتمعات شبه البدائية والمتحضرة في نفس الوقت. يصبح النسق الإجتماعي في هذه الحالة حتما موضوعيا من رغم أنه يظهر في شكله الذاتي، أنه " الدافع لتفسير الخارجي إنطلاقا من الداخلي"،¹¹² ينص على أن " المكتسب مبدئيا يغذي الممارسة. يترتب على عناصر مستمرة ومتنقلة تغذي بدورها في نفس الوقت الفعل¹¹³.
سمح مفهوم " الحقل " لبيار بورديو أن يجسد العلاقة الوثيقة بين الفضاء الإجتماعي بجميع عناصره ومفهوم " المكتسب " بحيث أن الموروث الثقافي يصبح جزءا من المكتسب العام، يتضمن الحقل الإجتماعي قوانين وظيفية شبه ثابتة.

يجب أن نفرق بين المسرحية والفن المسرحي. قد تتضمن المسرحية المكان، الحوار، الحكمة والشخصية والعناصر الفنية التي تشترط في حدوث الفعل والتشخيص، أما الفن المسرحي فيعني جميع ما أنتجه الإنسان من مختلف أنواع المسرحيات على طول الحقب التاريخيه.

يتبين لنا من خلال دراسة تطور الظاهرة الفنية المسرحية أنها تتركب من مستويين:

- مستوى فعلي حركي شفوي.

- مستوى كتابي تدويني.

يتجسد المستوى الفعلي في الفعل المسرحي إشتراك عدد كبير من العناصر غير الأدبية وهذه العناصر اللازمة هي الممثلون، الديكور، الملابس، المكان والربط بينها وهو ما يعرف بعملية الإخراج. أما المستوى الثاني والذي نسميه مستوى التدوين ونقصد المخطوط الأدبي الدرامي بإعتباره نمطا أدبيا متنوع من حيث الأنواع الفنية الأدبية من مأساة وملهاة، مشجاة ومهزلة. تتضمن الدراما مصدر الفعل والأداء وتخص نوع معين من الكتابة والتدوين سواء كانت شعرا أو نثرا. تقوم على عنصر الحوار والفعل بإشتراك مفردات فنية أخرى بحيث يأخذ الأخير معنى أشمل من المسرحية في تجسيد الصراع الذي يعتبر عنصرا أساسيا في صنع الدراما حيث يكون نتيجة إشتراك أربعة عناصر أساسية هي الحكاية (النص الدرامي) الفضاء والممثل والجمهور، وعلى هذا النحو يكتمل العرض المسرحي سواء على مستوى الأشكال التقليدية للفرجة أو على مستوى المسرح بمفهومه الأرسطي الحديث. أن كلمة مسرح تعني مكان المشاهدة، حيث تتوفر فيه تلك الشروط الثلاثة للفعل." يستلزم على كل

¹¹¹ Jourdan Anne et Naulin Sidonie, la theorie de pierre bourdieu et ses usages sociologiques, ed. Arman Collin, Paris, 2011.

¹¹² Bourdieu Pierre, Le Sens Pratique, Ed Minuit, Paris 1980 P. 40.41.

Ibid.¹¹³

واحد منا ملاحظة وحدة الفعل ولا أحد يشك في الأمر وليست مشكلة صغيرة لمعرفتها¹¹⁴. أن الكتابة المسرحية عملا فرديا يقوم به المؤلف، أما عملية العرض وتنظيمه فهو عملا جماعيا، تشترك فيه عناصر فنية وتقنية مختلفة. فالمسرح بمعناه الواسع هو شكل من أشكال التعبير يعتمد على الفعل والتشخيص. أن الحركة الداخلية التي ينتجها الكاتب تصبح خارجية أثناء العرض. تتعدد جوانب الظاهرة المسرحية وتختلف من مجتمع إلى مجتمع وهذا ناتجا عن ثراء تلك التجربة عبر العصور، مجدى وهبة في معجم مصطلحات الأدب يقدم تعريفين لكلمة مسرح:

(أ) - هو الفضاء المبني الذي يحتوي الممثل وخشبة المسرح وقاعة المشاهدين-النظارة وفضاءات أخرى للتنظيم الإداري وإستعداد الممثلين للتمثيل.

(ب) - هو الإنتاج الأدبي المسرحي الدرامي(النص) في فترة تاريخية معينة، زيادة على ذلك تعدد أنواع المسرحية المختلفة بتعدد المذاهب الفكرية. " لقد عرفت الكثير من المجتمعات القديمة الدراما بشكل من الأشكال، فالدراما نشأت عن حاجة الإنسان الأساسية للتعبير وظلت تعبر عن هذه الحاجات قرونا طويلة إلى أن وصلت إلى صورتها الراقية عند الإغريق " ¹¹⁵. توقف يعقوب لندو عند الأشكال الشعبية للفن المسرحي العربي إلا أنه لم يستطع أن يرى علاقتها المباشرة مع تطور المسرح العربي، ويرفض الحوار الشعبي لأصل المسرح، " وغالبا ما ينسب منجزاته إلى ما كان قد اقتبسه عن المسرح الأوربي " ¹¹⁶. يتجه الكاتب عموما إلى إعطاء أهمية خاصة لتأثير الحضارة الغربية على الثقافة المسرحية العربية، فهو يربط بين عنصرين مختلفين الثقافة الغربية والثقافة العربية، باتحاد المحلي بالأجنبي بتقديم المحلي على الغربي ويؤكد أن المسرح بمفهومه الأرسطي لم يعرفه المجتمع العربي الإسلامي إلا في منتصف القرن التاسع عشر فقط، فهل هذا ممكن؟ إذا كانت أشكال الفرجة موجودة في المجتمع الإسلامي العربي وتتضمن هي الأخرى عناصر الدراما.

إذا كانت الظاهرة المسرحية الفنية نشأت عن ضرورة التعبير والمحاكاة ووجدت في أبسط صورها كوسيلة للتعبير عن المواجهة بين الإنسان وقوى الطبيعة الغامضة، الذي يتعذر تفسيرها وفهمها حتى يتمكن السيطرة عليها والأخذ بفوائدها من خلال الطقوس الإحتفالية الدينية والشعائر المختلفة التي تنظم بقدر من القداسة تضرعا إلى الآلهة والأرواح الأزلية.

¹¹⁴ Marie-Claude Hubert, Les Grandes Théories du Drame , Armand Collin, Paris 2005 p. 57.

¹¹⁵ مخلوف بوكروح، المرجع السابق.

¹¹⁶ " تمارا ألكسندروفنا بوتيسنفا، المرجع السابق.

هل يمكن أن نربط نشأة الفعل المسرحي بظهوره عند اليونانيين ولا ننسبه إطلاقاً إلى ثقافات الشعوب الأخرى التي سبقت الحضارة اليونانية القديمة؟ " الواقع أن المشكلة تتعلق بمدى معرفة المجتمعات والثقافات الأخرى المختلفة لظاهرة المسرح " 117. يربط الكثير من الباحثين في هذا المجال عدم إمكانية الظهور المبكر للفن المسرحي في العالم العربي يعود إلى بعض العوامل أهمها العوامل السياسية والاجتماعية، إذا ما كان فهنا لمصطلح المسرح مفهوماً أرسطوياً، يقتصر على الفضاء المبني يخص التمثيل والعرض والمتفرجين. إذا إتمدنا على هذه الأطروحة فقط نكون قد أهملنا جوهر الظاهرة الفنية المسرحية، الذي نجده حتماً في الأشكال الشعبية لفن الفرجة.

ينسب محمد عزيزه الباحث التونسي في كتابه الإسلام والمسرح " أن ظهور الفن المسرحي في المجتمعات العربية إلى عام 1848 في بيروت بعرض مسرحية " البخيل " لموليير من طرف مارون النقاش وليس من الصعب فحص هذه الحقيقة التاريخية التي كانت أول حدث مسرحي يوفر الشروط الكاملة للفعل المسرحي، وهل هذا يكفي أن ننفي للمجتمع العربي الإسلامي القدرة على ممارسة الفن المسرحي؟ أو أن الظروف والأوضاع السياسية – الاجتماعية لم تسمح له بتطور تلك الأشكال الشعبية الاحتفالية الدينية إلى مستوى راقى ومتكامل كفن المسرح. أن مسؤولية الباحث تستلزم الأخذ بجدية دراسة هذه الإشكالية واستعراض كافة التفسيرات المتباينة والموضوعية التي تقودنا إلى فهم العلاقة الوثيقة بين الفعل المسرحي سواء كان على أشكاله شبه البدائية أي الأشكال الشعبية أم على شكله الحديث المتطور، وظاهرة الجمهور. لا يمكن تصور الفن المسرحي بدون جمهور.

أن العناصر الثلاثة، الفضاء، الممثل والجمهور، التي تجسد الحدث المسرحي تجعل من المسرح فناً ديناميكياً ، 118 حيث تشكل فيه اللغة الجسر الذي يمتد بين المؤلف والممثل والمتفرج ، فهي دون شك تشكل الخط المتصل بين الأداء والتلقي و فن المسرح.

أن الحقيقة المتفق عليها في الفعل المسرحي لا تخلو من العرض الذي تقدمه لفئة أو فئات من الناس- المتفرجين- مما أطلق عليه مصطلح الجمهور يعني في اللغة العربية الجمهرة التي تعني التجمع أما مصطلح " Public " فهو مأخوذ من اللاتينية " Publicus " التي تدل على كل ما ينتمي إلى الجماعة بمدلولها العام. لا يهتم الجمهور بطباعة النص الدرامي بقدر ما

117 د. مخلوف بوكروخ ، المرجع السابق. ص 64.

118 تمارا بوتيسيفا، المرجع السابق، ص. 21.

يهمه العرض المسرحي، لأن النص المكتوب لا يصل إلى الفعل إلا إذا مثل على الخشبة. أن العرض المسرحي كفعل إجتماعي هو الذي يؤكد ويحيي الفن المسرحي والعكس ليس دائما صحيحا . يحتم العرض الفضاء، أي الخشبة والقاعة، فالجمهور هو مجموعة أفراد تجمعوا بالصدفة ومن محض إرادتهم، لمتابعة إحتفال معين أو عرض مسرحي وفني. ينطبق هذا السلوك ليس فقط على الأنساق الثقافية لدى المجتمعات المتقدمة وأيضا على المجتمعات التقليدية. أن المجموعة التي تكون الجمهور ضرورية لقيام العرض المسرحي وتحقيق الفعل المسرحي، الأهم في المسرح هي العلاقة بين الخشبة والقاعة، هذين الفضائين بكل تأكيد متداخلان، والفصل بينهما غير طبيعي¹¹⁹. أن الكتابة المسرحية التي تأسس للفعل المسرحي لها تصور مسبق لهندسة الفضاء المسرحي، ومن ثم لنوع الجمهور، الذي يتوجه إليه العرض المسرحي و بتحديد مواصفات وخصائص هذه الفئة من المتفرجين مثل الوضع الثقافي، اللغة التي يفهمونها، الذوق والمعرفة المسرحية، تقاليد وأعراف الملتقى.

عندما إكتشف المجتمع الجزائري الظاهرة الفنية المسرحية في أوائل القرن الماضي، كان الجمهور ينقسم إلى ذكور وإناث وهذا يؤكد¹²⁰ محي الدين بشطرزي في مذكرته الجزء الأول، لقد أشار إلى أن في كل يوم جمعة كانت القاعات على مستوى العاصمة تخصص للنساء فقط لحضور العرض المسرحي وخاصة على مستوى الأوبيرا سابقا(المسرح الوطني الجزائري)، ما أكده كذلك عميد الممثلين الجزائريين طه العامري في مقابلة أجريتها معه في حضان المسرح الوطني. يتشكل الجمهور في المجتمعات التقليدية حيث تتواجد الأشكال المسرحية الشعبية، بطريقة شبه عفوية من خلال وجود عناصر ذاتية تلتقي فيها مجموعة الأفراد تلقائيا أو نتيجة العلاقة الموجودة بين الفضاء الاقتصادي، الاجتماعي، الذي يصبح في فترة معينة فضاء ثقافي مهتما بمصالح الفرد، مثل السوق أو الساحة العمومية، فالخشبة المرتجلة عند القوال أو الحكواتي، لا تحتاج إلى التنظيم المعقد الذي نجده في المسارح الحديثة. لا يشكل عدد أفراد الجمهور معيارا أساسيا للتقييم، فجمهور الفرجة قليل العدد، بينما

¹¹⁹ Dort Bernard, Théâtre et Public, édition Seuil® Paris® 1966 p.318.

¹²⁰ Bachtarzi Mahieddine, Memoires, Ed. Sned, Alger, 1968.

جمهور المسرح اليوناني كانت المدينة كلها. لا يمكن تفسير ظاهرة الجمهور دون تفسير الظاهرة المسرحية تاريخيا وإجتماعيا ثقافيا. لا بد من تحقيق شروط معينة حتى نتمكن من الحديث عن الجمهور ككيان إجتماعي وثقافي. يتضمن المسرح الأرسطي الخشبة والقاعة، فالواحدة تصب في الأخرى الخشبة تعكس القاعة والقاعة تعكس الخشبة وتعكس عالم الآلهة والأبطال، وكذلك عالم ناس المدينة.¹²¹ لا تنطبق هذه الحالة على الأشكال الشعبية لفن الفرجة بخصوصيات الفضاء الأرسطي. لا يقتصر التفاعل المستمر بين المتلقي وما يعرض أمامه فوق الخشبة(المنصة) على المشاهدة فقط، وإنما يتعدى هذه الحدود التي يرسمها الفضاء المادي للفعل المسرحي وذلك نابعا من طبيعة الفن المسرحي القائمة على الحضور الفعلي للجمهور ومشاركته في الحدث المسرحي. ترتبط عناصر المجموعة البشرية إرتباطا وثيقا بالثقافة التي تتجسد في سلوكياتها وتصرفاتها وأفكارها وعاداتها وعقائدها وقيمتها وأهدافها المشتركة، فهي تتركب من كل هذه العناصر التي يكتسبها الناس في الفضاءات اليومية الاجتماعية نتيجة التواصل والروابط الفردية أو الجماعية.

لا بد علينا في سياق البحث أن نميز بين المشاهد والجمهور. أن المتفرج أي المتلقي الفرد يكون ضمن الجماعة التي تشكل الجمهور، أما الجمهور فهو كيان جماعي أني ودائم في الزمان والمكان. أنه جزء لا يتجزأ من الفضاء المسرحي، إنه كذلك إمتداد للفضاء اليومي. الفصل بين الوجدتين يقوم على فعل التقديس والتدنيس في الحضارة اليونانية القديمة مما بينه كازير في مناقشته عن أشكال التفكير الأسطورية. نظر إلى الفضاء المقدس بمنأى عن الفضاء اليومي"في تطوره من الشعائر الدينية، حيث ورث تنظيمه للمكان والأوركسترا التي كان فيها الكورس CŒUR" يرقص مع مذبح الكنيسة كمرکز له " 122

¹²¹Ibd, p.364.

¹²² حناسكو لنيكوف، فضاء المسرح، ترجمة، محمد سيد، مهرجان القاهرة الدولي، 1987، ص.13.

تتضح لنا في سياق البحث الأهمية الاجتماعية للظاهرة الفنية المسرحية بجميع أشكالها وأنواعها، داخل أنساق ثقافية متباينة ومختلفة. أن الجمهور عنصرا متغيرا ثابتا، لقد كانت صفاته في القرون الوسطى مثلا تختلف عن صفاته بعد عصر النهضة في أوروبا لم يكن يشبه الجمهور اليوناني وجمهور اليوم يختلف برمته عن جمهور الفترات السابقة.

وسنرى الإختلاف الظاهر بين جمهور المجتمع الذي أسس للمعرفة المسرحية والفعل الدرامي والمجتمع الذي لم يعيش تجربة الصراعات الثلاثة الأفقي والعمودي والداخلي. فالتجارب المسرحية المختلفة كانت دائما لها قسط كبير من الإهتمام بالجمهور، سواء من طرف المبدعين أو المؤلفين والمخرجين وحتى المؤسسات السياسية، ويمكن أن نذكر التجربة المسرحية للمخرج الروسي والمنظر في هذا المجال مايرخولد لقد رفض طريقة زميله المنظر في مجال التمثيل قنسننطتين سرقفيتش ستطانيسلافسي الذي كون منهجه على أساس المذهب الطبيعي السيكولوجي للفعل المسرحي، كيف أحرزت دراما العصور الوسطى كل هذا النجاح على الرغم من إفتقارها للتجهيزات التقنية المسرحية؟ يرجع الفضل إلى الخيال الحسي الفعال للمتفرج. يصرح مايرخولد²³ في 1921 عندما أخرج مسرحية "الفجر" لغيرهارين " لدينا الآن جمهور جديد لن يقبل منا أي هراء، فكل متفرج يمثل في حد ذاته روسيا السوفيتية بشكل مصغر، ومن ثم فما علينا إلا أن نأخذ بعين الإعتبار ليس فقط إهتمامات المؤلف وإنما كذلك إهتمامات المتفرج. " لقد أصبحت إهتمامات الجمهور الآن لها أهميتها الحيوية. ما يساعدنا على إبراز أن الظاهرة الفنية المسرحية التي بدأت في المجتمعات التي لم تعرف البناء الأرسطي للفعل المسرحي أن تقوم بممارسة على أساس أشكالها الشبه المسرحية الموجودة في الإحتقالات الشعبية المرتبطة بالطقوس المناسباتية مثل رأس السنة الأمازيغية " أيراد " و"سببية " بمناسبة عشاء فهي تتضمن كل معاني الفعل المسرحي.

¹²³ Meerhold Vsevoid, Questions de mise en scène , Izdatelstvo, Moscou, 1983 p.98.

3- المسرح في العالم العربي الإسلامي

1.3 الطقوس الإحتفالية شبه المسرحية

2.3 المبحث الثاني : الأشكال المسرحية الشعبية في العصر العباسي

3.3 المبحث الثالث: مسرح التعازي الشعبية

تمهيد

نشير إلى أن أصول الفن المسرحي في المجتمع العربي الإسلامي ظهرت في أشكال شبه مسرحية التي كانت تحمل في طياتها بذور الفن المسرحي بمفهومه الأرسطي، قبل احتكاكه بالمسرح الأوروبي، نتيجة الحركات الإستعمارية في أوائل القرن التاسع عشر.

إن تجربة الفرجة المسرحية بأشكالها البدائية كانت موجودة في كل المجتمعات البشرية وبذلك المجتمع العربي الإسلامي، حتى ولو بقى المؤرخون ينسبون بدايته في العالم العربي إلى أواخر القرن التاسع عشر، أنهم يختلفون حول النشأة الأولى، فمنهم من يعتمد على بعض النصوص الأدبية والشواهد التاريخية حتى ولو كانت لا تنتمي إلى ما نسميه اليوم بالمسرح الدرامي ومنهم من ينطلق من ظواهر المحاكاة في أشكالها الطقوسية الإحتفالية الشعبية ويعتمدون في أبحاثهم على نظرية الوظيفية الثقافية والتي ليس لها علاقة بالشكل الأوروبي الأرسطي أو العلبة الإيطالية المغلقة. لا تزال هذه العروض الفرجوية الإحتفالية إلى يومنا هذا موجودة في بعض المناطق الريفية العربية وحتى في بعض مدن المغرب العربي، ونذكر منها ظاهرة "إيراد" في الناحية التلمسانية والتي أخذت قسط كبير في موضوع البحث في هذه الدراسة. أن ظهور الفن المسرحي عبر العصور في المجتمعات العربية بأشكاله الخاصة ثم إرتباطه بالتجربة الأرسطية المبنية على مفهوم الصراع، يمكننا أن ندرجه بشكله البسيط في التجربة المسرحية الدرامية الأرسطية؟ هل عرفت الفراعنة حقا الظاهرة المسرحية من خلال طقوسها الدينية المختلفة التي مهدت الطريق إلى المسرح الإغريقي؟ وهل ظاهرة مسرح "خيال الظل" الذي كان سائدا في القرن الثالث والرابع هجري في المجتمع العباسي كان بمثابة مسرح فني وأن المقامات لبديع الزمان الهمداني والحريري تعتبر نصوصا مسرحية تتوفر فيها شروط الدراما؟ والقصص المختلفة التي تحكى هنا وهناك في مجالس لهو بعض الخلفاء العباسيين ومراسيم نفوذهم السلطوي ومقلدي الأصوات واللهجات تعتبر بوادر الفن المسرحي؟ ثم ننتقل إلى تجربة التعازي عند الفرس والتي تتضمن ثلاث نصوص رئيسية هي المشاهد التي تسبق معركة كربلاء ثم مأساة كربلاء وآلام السيد الحسين ثم عقاب كربلاء. تنظم هذه الطقوس الإحتفالية الدينية إلى يومنا هذا بصفة جماعية يشترك فيها أفراد المذهب الشيعي تؤكد الطابع المسرحي للحدث، حيث تلقت العناصر الأساسية في تجسيد الفعل المسرحي الحكاية والتمثيل والجمهور. أن طريقة التنظيم والتنفيذ تشبه على حد ما تنظيم المآسي اليونانية القديمة في بدايتها حينما كانت لا تزال مرتبطة بالمحتوى الديني ولكنها تختلف في عنصر الفضاء المادي أو الخارجي.

نتطرق في نفس السياق إلى ظهور الفن المسرحي كتعبير ضروري إنطلاقا من علاقته الوثيقة بالمجتمع البشري حتى ولو كان يتسم بالطابع الشعبي الفلكلوري مع البدايات الأولى في أواخر القرن التاسع عشر في ظل التغيرات الكبرى التي عرفها المجتمع العربي إزاء مرحلة الإستعمار. إن إكتشاف العرب للمسرح على شكله الأوروبي في الحقبة الإستعمارية أدى إلى ظهور بعض التجارب تربط ما بين البنية الدرامية الأرسطية ومحتويات عناصر الثقافة الشعبية. لا نريد أن نرسم صورة خيالية عن بذور الفن المسرحي في المجتمع العربي

وإنما نحاول أن نبين كيف استطاع¹²⁴ "المسرح كعرض تمثيلي أن يظهر لجمهور في البلاد العربية الإسلامية وما مثله على الصعيد الثقافي والفني والتأثير الذي يفرضه على فئة من الشباب الذي أصبح متحمسا للفن التمثيلي كما يتحمس لنوع جديد من الرياضة" ولا شك أن العرب مثلهم مثل سائر المجتمعات البشرية قد عرفت أشكالاً من العروض أو مظاهر الفرجة وأنها قد تنوعت وإختلفت من منطقة عربية إلى أخرى.

ينقسم الباحثون اللأوروبيون إلى فئتين: فئة ترى أن الأشكال والمظاهر الفرجية هي في حد ذاتها نوع من التعبير المسرحي يختلف عن المفهوم الأوروبي للفن المسرح، أما الفئة الأخرى تنفي وجود الفن المسرحي ما قبل أواخر القرن التاسع عشر في المجتمعات العربية.

تعتمد هذه الآراء كلها على شواهد ومقولات عامة ليس لها علاقة بالبحث العلمي والدراسة المتأنية في ظاهرة الفن المسرحي. إذا كان المسرح بالدرجة الأولى هو قضية الممثل والممارسة العملية المرتبطة بالجمهور. إن المجتمعات العربية قد عرفت دون شك هذه الظاهرة ولكن بخصائصها المتميزة. إن إهتمامنا المركزي في هذا الفصل ينصب على المجتمعات العربية بتركيباتها الاجتماعية والسياسية والثقافية التي أثرت بطريقة أو بأخرى على بروز الفن المسرحي كظاهرة فنية، إستقامت فيها أشكال وأفكار النيرة. هناك خط فاصل بين الشكل الأوروبي المسرحي والأشكال التقليدية العربية للفن الفرجة. نحاول أن نلقي الضوء على الفن المسرحي كظاهرة فنية اجتماعية في حركية مجتمعاتنا الخاصة، لانستطيع فهم اسباب عجز الفعل المسرحي على مستوياته المختلفة، دون التساؤل حول مكانة الأشكال شبه المسرحية والطقوس والمعتقدات الخرافية في الحياة الاجتماعية.

¹²⁴ المسرح والإسلام، محمد عزيزة، دار قرطبة، تونس، 1980، ص 144.

1.3 الطقوس الإحتفالية الدينية الشبه مسرحية

يتفق الباحثون على أن الفن المسرحي نشأ في بلاد اليونان، وكانت لنشأته علاقة بعقائدهم، فقد آمن الإغريق بالهة مختلفة ومتعددة وكان من ألهمهم التي قدسوها "ديونيسوس" أو "باخوس" إله النماء والخصب وقد¹²⁵ "إعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمر ويغلب عليه المرح الأناشيد الدينية. وتعدّد حلقات الرقص وتنطلق فيه الأغاني ومن هذا النوع المرح نشأت الملهاة(الكوميديا) والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة وهو حف حزين ومنه نشأت المأساة (الترجيديا). هناك بعض الخصائص يشترك فيها كل من المجتمع الإغريقي والفرعوني كتعدد الآلهة والأساطير التي كانت محتوى سلوك الديانة الوثنية. فالثقافة والمجتمع عنصران مرتبطان ارتباطا وثيقا لا يمكن فصلهما ولكنهما من نوعين مختلفين¹²⁶" يتصلان ببعضهما عن طريق الأفراد الذين يكونون المجتمع ويفصح سلوكهم عن نوع ثقافتهم". نقاط التشابه بين الطقوس الدينية الإحتفالية عند كل من الفارغنه واليونانيين يؤكد وجود مفهوم مشترك ثقافي إجتماعي سياسي.

يشير هيرودوت المؤرخ اليوناني القديم إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث إزيس عن أوزوري ويكشف¹²⁷ "كنتز" في سنة 1922 وكورت في 1928 "أنّ هناك نصوصا تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهدا بكتلك التي اكتشفها كورت". تجسد الحكاية الأحداث التي تستمد نسيجها من الأسطورة حيث تبين مشاهد إزيس وابنه "حورس" وعدوهم "ست" إله الظلام. فالصراع العمودي الذي نجده في بداية النصوص المسرحية اليونانية القديمة يجسد صراع قوى الخير والشر ويمثل صراع الآلهة. يذكر المارخ اليوناني القديم هرودوت أن رجال الدين كانوا يقومون بتنظيم المشاهد والتمثيل ويدوم خمسة أسام وينتقل الموكب من مكان إلى مكان في البحث عن جثة "أوزوريس" التي قطعت إلى أربعين قطعة وفي كل مكان يظن أن به جزءا من الجثة تقوم معركة وهمية وأحيانا حقيقية. ثم وتدخل الجثة الهيكل ويشهد الجمهور هذا الحفل ويتجاوب انفعاليا مع الأحداث لتعلوا صيحاته وصراخه. أن الجدير بالذكر أنه توجد صفات مشتركة في العناصر الأساسية لتلك الطقوس الإحتفالية أو سمات متشابهة وقريبة جدا ما بين تشخيص الآلهة، فأوزوريس الإله الفرعوني و ديينيسوس الاثيني يرمز كل منهما إلى الخصب والنماء.

125 عمر الدسوقي، المصدر السابق.

126 محمد سويدي، مفاهيم علم الإجتماع الثقافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1991.

127 عمر الدسوقي، المرجع السابق، ص. 14.

تنقلت هذه المظاهر الإحتفالية بصفة طبيعية من منطقة إلى منطقة أخرى في حوض البحر الأبيض المتوسط و خلقت تبادلاً بين تلك المجتمعات البشرية حيث كانت المظاهر الإحتفالية الدينية من الأمور الشائعة في ذلك الزمن. ويكشف هيرودوت عن وجود علاقة وثيقة بين الفارعه واليونانيين قبل ميلاد المسيح عليه السلام، لقد رأى الطقوس الشبه مسرحية بنفسه، وبأن اليونانيين تأثروا بها وبفضل التبادل التجاري استطاع اليونانيون أن ينقلوا الكثير من هذه السلوكات الثقافية الإجتماعية. أن الإنتشار الثقافي سلوك فعلي بشري يساعد على تفاعل الحضارات فهو عملية إجتماعية أكثر منه فردية "وقبل نشوء الأوضاع الحديثة للإتصال بين الشعبين كان ظهور أي عنصر ثقافي جديد يستغرق قرناً للإنتشار في المنطقة ذاتها"¹²⁸. لم تتخلص الطقوس الإحتفالية الدينية الشبه مسرحية عند الفراعنه من جوهرها الديني الوثني ولكنها لم تقف على عتبة المعبد بل خرجت إلى الشعب¹²⁹ فكانت فرق متجولة تقوم بالتمثيل " بتوظيف الغناء والرقص.

ندرك حتما أن عنصر الحكاية - الأسطورة - أو الحدث أو الموضوع هو العنصر الأساسي من العناصر التي تتركب العمل المسرحي¹³⁰ والحدث مع ذلك لا يمكن أن يكون شيئاً مجرداً، بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني ونتيجة لسلوك إنساني نفسي وإجتماعي بإرتباطه الوثيق مع بيئته ومجتمعه" يرى نيتشه في "ميلاد التراجيديا" أن¹³¹ "الإستحواذ هو شرط الأساسي لكل فن الدرامي، والتمثل الدينيسي يزهو كريح الربيع بقوة لا تقاوم، كالعاصفة أو كجنون تختلط فيه عواطف شتى، هذا الدفع الربيعي هو تغير نشوان ويعبر عن عرض الإرادة الإنسانية". أن التشابه الموجود بين الطقس الديني والإحتفال المسرحي يدفعنا إلى الإعتقاد الكبير أن للفراعنة تأثيراً في بداية المسرح اليوناني القديم. مهما اختلف الباحثون في هذا المجال تبقى القرابة بين الطقوس الدينية والإحتفال المسرحي واضحة.¹³² "لأن نظرية أصل المسرح نظرية قابلة دائماً للنقاش لأنها نظرية قاطعة"

لم تجعل مصر الفرعونية من الفضاء مسرحاً في المدينة و لم تبعده عن المحتويات الدينية والسياسية. لم تكتشف مفهوم الحرية بواسطة تجبير الصراعات المختلفة، ودمجه في الحياة العضوية الإجتماعية. إن إنتقال الظواهر الثقافية و تبادلها لا يضيع معالمها بل إن لكل حضارة مميزات.

128 ماولز ما، وراء التاريخ، وترجمة أحمد أبوزيد، القاهرة، دار نهضة، 1965، ص. 228.

129 عمر الدسوقي، المرجع السابق، ص 14-15.

130 د. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، 1971، ص 16.

¹³¹Friedrich Nietzsche <http://lavoleusedelivres.tk/la-naissance-de-la-tragedie-ean-2070325423>

132 عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، 1971، ص 16.

تشير بعض الأبحاث إلى أن المصريين القدماء عرفوا المسرح بـ صور التمثيل، وأقاموا عروضاً مسرحية دينية، حيث كان الكاهن أثناء قيامه بطقوس العبادة في مناسبات مختلفة، يقوم بالتعبير عن¹³³ "آلام أوزوريس". بلا شك أن هناك مشقة في الحصول على المصادر المطلوبة لسبب قلة البحوث في هذا الموضوع، فبعضها مبعثر هنا وهناك والكثير لم نترجم إلى اللغة العربية. حاولنا في هذا المبحث أن نعكس الإتجاهات العامة التي سادت في فترة زمنية عابرة بالرغم من صعوبة العثور على الأدلة الوثائقية القاطعة التي تثبت بدقة أن الفن المسرحي وجد في أيام الفراعنة حتى ولو على الشكل الذي عرفه الإغريق أو ما نسميه باليوم البناء الأرسطي.

يرى العالم الأنثروبولوجي الإنجليزي¹³⁴ إدوارد تايلور أن هجرة العناصر الثقافية أو انتقالها واستعارتها من مجتمع إلى آخر عملية مقررّة ومعروفة ولم يكن المجتمع المصري القديم مغلق على نفسه¹³⁵ "فليس ثمة ما يمنع من إمكان حدوث هذه الهجرات أو الإستعارات الثقافية بين المجتمعات القديمة الأولى، أو بين المجتمعات البدائية القائمة الآن.

وتتمثل هذه الهجرات في إستعادة بعض الفنون والصناعات أو إقتباس بعض العادات، أو حتى إعتناق بعض الأفكار والمعتقدات والتطورات وعلى العموم فإن المدرسة الإنتشارية ترى أنه يمكن رد التشابه الثقافي الذي نجده عند هذه الشعوب "بدايته كانت أم متحضرة قديمة أم حديثة" إلى إنتشار تلك العناصر الثقافية المشتركة بينهما من أحد مراكز التقدم الثقافي.

إننا نود انطلاقاً من مبدأ أن المجتمع مؤلف من أفراد إيجاد التفسير الموضوعي للوقائع الإجتماعية ليس فقط في الغرائز وإنما كذلك في الحاجات والرغبات ومصالح الأفراد التي تحدد السلوكات الجماعية إزاء عدة اهتمامات ومشاعر بوحدة الإلتناء من خلال تنظيم طقوس إحتفالية معينة سواء كانت دينية أو غير دينية¹³⁶ "فالطقس يتكون من التكرار بالنمطي المغلق لنشاط استجاباً لأثر سحري" وبكل تأكيد قد إكتسب دلالة باطنية عميقة ثم يصبح مع مرّ الزمن ذو مغزى إجتماعي أو ديني له أهمية في حقل التعبير عن وحدة الإلتناء، والظاهرة المسرحية لا تختلف كثيراً على مستوى هذا التركيب المعقد إلا أنها لا تكتسي طابعاً دينياً، ومع اكتشاف¹³⁷ تأثير الرغبات اللاواعية في صور الأحلام وفي

نفس المرجع. 133

134 د. محمد السويدي، المرجع السابق.

135 د. محمد السويدي، نفس المرجع.

136 جلين ويلسون، المرجع السابق، ص. 153-154.

137 روجي باستيد، السيكولوجية وعلم النفس التحليلي، ترجمة، وجيه البعيني، دار الحداثة، لبنان، 1988، ص. 6.

الأعراض الهستيرية أو في طقوس المتزمتين كان سيموند فرويد مدفوعا إلى التساؤل ما إذا كانت المؤسسات لم تأتي بالأحرى من هذه المصادر السرية والخفية، وما إذا كانت أجمل زهور مدينتنا لم تولد في النهاية على البقايا المغلقة للجنسية عندنا" يتميز التجمع البشري بالقدرة على التنظيم والتفكير في إيجاد طرق معينة لتجاوز الإحساس بالإنذار، لذلك يعتمد على عملية¹³⁸ "المخيل" وما نسميه عادة بالتخيل عندما الأمر يتعلق بالفرد.

يمكن الإشارة إلى أن المعتقدات الدينية عند الفراعنة استمرت لأكثر من ثلاث آلاف سنة، وقد أثرت كثيرا في تطور الثقافة والحضارة على حد سوى. أن الإهتمام بالآلهة والظواهر الغيبية كان في مركز كل الجهود في بناء المجتمع الفرعوني، فالمعبد يعتبر من أهم الفضاءات في المدينة. إن الآلهة تقوم بدور الحماية الكاملة والحفاظ على مياه النيل الذي يسمح باستمرار الحياة، ومن بين مكونات الإحتفالات الطقسية هناك مكونات معينة شقت طريقا خاصا لها وساهمت بقدر كبير في الأداء المسرحي الذي لا يمكن فصله عن الحكاية أو الأسطورة¹³⁹ "ويأخذ المؤدون على عاتقهم بأدوار معينة ويقومون بمحاكاة الآلهة والحيوانات" وذلك من أجل التوحد والانتماء إلى الجماعة إلى الجماعة والحفاظ على الروابط الإجتماعية. أن المجتمع المصري القديم عرف بلا شك نوعا واحدا على الأقل من أشكال الفرجة بأبعاها المسرحية المختلفة المتجذرة في المجتمعات البشرية. ولا يمكن نفي هذه الحقيقة العلمية الإجتماعية التاريخية و الحضارية، بالرغم من أن ليست هناك أدلة مادية قاطعة مثلما هو الحال في المجتمع اليوناني القديم. تكتسي التجربة المسرحية في الحياة الإجتماعية البشرية جانبا هاما فهي جزء من طبيعة هذه المجتمعات.

2.3 الأشكال المسرحية الشعبية في العصر العباسي

لقد سادت الفكرة أن المجتمع العربي لم يعرف إطلاقا الفن المسرحي، إلا في أواخر القرن التاسع عشر. لا أعتقد أن الباحثين المستشرقين وعلى رأسهم جاكوب لوندو. لقد توقفوا وتمعنوا بجدية في التراث الثقافي العربي الإسلامي ودرسوا عناصره بدقة ودون خلفيات أو أحكام مسبقة. قد نتفق معهم في بعض الأطروحات التي تفسر بأن المجتمع العربي لم يهتم بالنص الدرامي ولم يكتشف مفهوم الصراع يكون أمرا مقبولا وقابل للنقاش، ولكن أن ننفي وجود العروض المسرحية على أشكالها الخاصة فهذا شيء يعتبر إنحيازي ودعائي غير مجدي إلى جانب الحقائق التاريخية والحضارية العلمية في سيرورة تطور المجتمعات البشرية نحاول في هذا المبحث أن نبين أن المجتمع العربي بتركيباته الثقافية والسياسية

¹³⁸ Mohammed Arkoun, essais sur la pensée islamique, Ed. P.u.f, Paris, 1980, p.37.

¹³⁹ جلين ويلسون، المرجع السابق، ص. 60.

الخاصة والتميزة، عرف شكل من أشكال الفن المسرحي والذي كان بإمكانه أن ينتج مسرحاً درامياً راقياً فيما بعد لولا أنه تخلص من إستبداد النظم السياسية الدينية.

لم يهتم الأوروبيون بالثقافة العربية بما فيها الأدب والفنون والعادات والتقاليد إلا بعدما دخلوا بلدانها مستعمرين ومناطقها الواسعة المتنوعة المناخ والطبيعة، أي في بداية القرن التاسع عشر. أما بالنسبة للفن المسرحي فلا يوجد له إلا في بعض الشهادات المخطوطة التي لا تعتبر في رأينا دراسات جادة تفينا بالمعرفة العلمية لهذا الحقل من النشاط الفني. أن الدراسات التي بدأت تهتم بالحقل الثقافي في بداية القرن العشرين ماهي إلا محاولات لتشهير الفكرة الإيجابية للإستعمار وتفعيل الحضارة الأوروبية بمفهومها الحديث في المجتمعات العربية. ترجع هذه الفكرة الراسخة عند الكثير من الباحثين العرب إلى ضعف الحركة المسرحية بمفهومها الأرسطي أي الدرامي سواء من ناحية الكتابة أو الإخراج أو الحركة النقدية. مهما اختلفت الأسباب الإجتماعية والسياسية والثقافية، يبقى عدم الإهتمام بالنص الدرامي بمفهوم الصراعات ذات المستويات الثلاثة: العمودي والأفقي والنفسي، يآثر على مستوى الممارسة المسرحية بشكل خاص، نتيجة المعتقد الديني السياسي وطابع التركيبة الثقافية للمجتمع العربي بعد ظهور القصيدة الإسلامية.

الأسباب التي أدت على عدم ترجمة النصوص المسرحية اليونانية القديمة ومن ضمن هذه الأسباب هو أن المترجمين في ذلك الوقت لم يروا الفائدة في ترجمة نصوص شعرية أقل جمالا وبلاغة من الشعر العربي الذي كان يتميز بالتعبير الغني من حيث جماليات الصورة والبلاغة اللغوية. السبب الثاني هو عندما بدأ تأسيس الدولة الإسلامية، اخفى الأدب المسرحي اليوناني تحت وطأة سلطة الكنيسة، التي كانت تحارب الشكل المسرحي الدرامي الآتي من المجتمعات الوثنية. ولا ننسى أن المترجمين العرب مثل ابن سينا وابن رشد اهتموا بترجمة الفلسفة اليونانية والأفكار العلمية التي كانت تختلف عن الأدب المسرحي، ثم أن العقيدة الإسلامية كانت في تفاعلها مع أفراد المجتمع اجتماعيا وإنسانيا أكثر شمولية و تأثيرا. فالتنظيم السياسي والإجتماعي في دين الإسلام يختلف عنه في النصوص السماوية الأخرى، وبالمقارنة كان رجال الدين الإسلامي أكثر تأثيرا على الأفراد بقربهم من عامة الناس و تواضعهم. أن الصفة التقدمية للديانة الإسلامية في ذلك الوقت وتركيزها على الفرد والجماعة في أن واحد أدت بفضاء المسجد إلى أن يصبح مؤسسة ذوقية اجتماعية وروحية في نفس الوقت وأن فكرة المساواة بين البشر كانت تترسخ في الوقائع الإجتماعية. أن مفهوم القداسة للفضاء الديني الإسلامي هو بمثابة منبر سياسي وإجتماعي وثقافي ولم يكن الفرد المسلم يحتاج الى تجسيد الصراع في تعابيره المختلفة أساسها الأدب الشعري، حيث لم يكن المسلمون بحاجة¹⁴⁰ "للبلط التراجيدي الذي شكل جسرا تمر عليه الفضيحة فهو الفرد الذي يرفض و يستمر في رفضه". بذلك تتحدى شخصية البطل العرف الإجتماعي التقليدي و تجعله يعيش مواقف وحالات معينة تجسد الصراع بين المعتاد ورفضه لأنه يرى، أن حريته سلبت، فيقاوم من أجلها. فالرؤية الفنية كانت تعتمد على الفردية كمبدأ لممارس. هذا ليس شأن الفرد في المجتمع الإسلامي، فهو يذوب في المجموعة بإرادة الله وليس ارادة البشر. فالخضوع لإرادة الله

Duvignaud G.Op.cite,p.05¹⁴⁰

ينفي مفهوم الصراع لذلك لم نجد نصوصا مسرحية درامية بالمفهوم الأرسطي. ثم إن الحضارة الإسلامية قامت من ذات نفسها ولم تعرف ظاهرة المزج الثقافي والإحتكاك بالثقافات الأخرى على المستوى الروحي. فالنص القرآني والسنة النبوية هي المصدران الأساسيان للتنظيم والتشريع. الثقافة الإسلامية لم تكن في موقع الخضوع. لذلك لم يتم ادراك الكتابة الدرامية بمفهومها الأرسطي حيث¹⁴¹ يواجه الفرد قوانين المجموعة والكيان الإجتماعي المفروض عليه ولكن هذا ليس معنى أن المجتمع العربي الإسلامي لم يعرف الظاهرة الفنية المسرحية، ما دام هذا الفن جزء لا يتجزأ من الطبيعة البشرية¹⁴²يسهل علينا الملاحظة أن العرض المسرحي يحرك جميع المعتقدات والرغبات التي تفرز نبضات حياة المجموعات والمجتمعات". فالظاهرة المسرحية تتجاوز مستوى النص الأدبي، أنها تجسد المحاكاة بأدوات مختلفة منها الجسد والصوت الموسيقي على مختلف الإيقاعات. أن التشخيص يقوم في المجتمعات العربية على مستوى النص الذهني، حيث الممثل يجسد جوهر الفعل المسرحي. أن الأسباب التي أدت إلى إجهاض التربية والذوق المسرحي في المجتمع العربي هي في 'إعتقادنا أسباب سياسية اجتماعية بالدرجة الأولى ودينية فقهية. تنبثق التجربة المسرحية من المستودع الوعي الجماعي والرؤية المركبة للواقع وإنعكاس موضوعي للتكوين الإجتماعي والثقافي. تغير المجتمع العربي الإسلامي بعد نزول الوحي القرآني في إدراك الوجود على ضوء الرسالة السماوية الجديدة. لقد وجد الأرضية الخصبة للتجسيد مفهوم مغاير للوحدة لألوهية التي ارتبطت من البداية بحركة التغير الإجتماعي والسياسي والثقافي. لم يواجه المجتمع العربي ظواهر الإنقسام في المرحلة الأولى من بناء الدولة، بعد تأكيد مفهوم الأمة الإسلامية، من رغم بعض الصراعات حول السلطة السياسية والنفوذ. فقد كان الواقع الإجتماعي يتميز بنمط ثقافي واحد يخلو من التعقيد معتمدا على نمط الإنتاج التقليدي كالزراعة والصيد والنسيج والتجارة. استطاعت العقيدة الدينية الجديدة أن تخلق توازن ثابت ولم يعد التوتر والقلق والصراعات الكبرى مصدرا للتعبير الفني في شتى أشكاله ولم يعد المسلم يبحث عن الحقيقة البشرية في سياق البحث عن العدالة الإجتماعية والحرية الأفقية. اكتفى بالخضوع التام لإرادة الله. يتحقق في مثل هذه الظروف التاريخية الميل إلى تأكيد النص الذهني الذي يتجسد في الدفاع عن المجتمع الجديد عبر الآداب الشعري في حين لم ينتبه المبدعون الشعراء إلى الكتابة الدرامية.

بدأ المجتمع يعيش الشك في مفهوم الأمة والعدالة الإجتماعية وهذا كان في أواخر العصر الأموي وبداية العصر العباسي، فعاد الإنسان العربي إلى التساؤل عبر أشكال مسرحية

¹⁴¹ محمد عزيزة، المرجع السابق، 1980.

¹⁴² Duvignaud Jean, Op.cit, p.19

شعبية تسمح له بالتعبير عن إهتماماته الإجتماعية والسياسية فوجد خيال الظل كأول تعبير مسرحي تتوفر فيه بعض الشروط الدرامية.

3.2.1 مسرح خيال الظل

تناولت الإجتهدات المختلفة والدراسات المتعددة في موضوع الفن المسرحي في المجتمع العربي ولم تركز عموماً فكرة وجود فن مسرحي بمفهوم الشكل المسرحي الحديث. وقد أجمع البعض من الدارسين في هذا المجال إلى أن بداية الفن المسرحي الشعبي كانت على يد ابن دانيال الذي أسس مفهوماً فنياً للفن الفرحة المسرحية يقترب في كثير من جوانبه من المفهوم الدرامي الأرسطي والذي عرف بمسرح خيال الظل. فكيف يمكن أن نصنف المواقف التي كان يتخذها الشعراء والخطباء¹⁴³ "حين يلقون بقصائدهم وخطبهم على الملأ من الناس في الأسواق التجارية التي كانت أسواقاً أدبية في الوقت ذاته" أن إحتفالات الشيعة من أنصار على بن أبي طالب في يوم عاشوراء كل عام بذكرى مقتله تعتبر البذور الأولى للفن المسرحي كما عرفته المجتمعات الغربية في بدايتها. يبقى الفن المسرحي قبل فترة ظهور مسرح خيال الظل غامضاً لا يعرف عنه شيء على مستوى الدراسات العلمية، نرى أن العناصر المسرحية كانت دائماً موجودة في كل مكان وزمان ولكنها كانت تختلف في شكلها ومضمونها وأهميتها من مجتمع إلى آخر. لم يربط "يعقوب لاندو" في كتابه "دراسات في المسرح والسينما عند العرب بين هذه الأشكال وتطور المسرح العربي ويرفض الجوهر الشعبي والقومي لأصل المسرح.

لقد¹⁴⁴ "ظل مسرح خيال الظل في حالة جنينية وولدت الدراما العربية ميتة" شأنه شأن العلماء الأوروبيين عندما يصفون في أعمالهم الحياة الثقافية للمجتمع العربي ومسألة الفن الإسلامي، وتطرقهم لقضية ظهور الفن المسرحي العربي يعودون دائماً إلى أحقاب الفترة الإستعمارية وإحتكاك العرب بالفن المسرحي الأوروبي و"العلبة الإيطالية"¹⁴⁵ "والخشبة والستارة والصالاة والبربتوار" والإضاءة الخ من أدوات تقنية فنية أوروبية. قد تبدوا للوهلة الأولى أن الإختلاف بين هذه الأشكال الفنية المسرحية السابقة لا تدخل في إطار التعاريف الأرسطية الكلاسيكية للفن المسرحي لأنها لا تتوفر فيها الشرط الأساسي الذي يجسد البناء الدرامي ألا وهو الصراع، سواء كان عمودياً أو أفقياً أو نفسياً.

143 عبد الرحمن ياغي، المرجع السابق، ص. 7-9.

144 ه.أ. حبيب، الأدب العربي، ماساشوسيت، 1970 ص. 105.

145 تمارا ألكسندروفنا بوتيتسيفا، المرجع السابق، ص. 9.

نحاول على ضوء الدراسات السابقة والمعلومات القيمة والمتفرقة ومن خلال المنظور السوسيولوجي والأنثروبولوجي في الحقل الثقافي والفني المسرحي أن نثبت¹⁴⁶ أن " الثقافة هي الشكل التاريخي حيث يحتفظ الإنسان بحاجياته التي تتجاوز بساطة الإنتاج المادي" و تشكل ضرورة التعبير الفني بشتى أشكاله وبذلك الفن المسرحي. إذا انطلقنا من عناصر التي تجسد الفعل في الفن المسرحي والتي تتضمن محتوى "المألوف Habitus" نجد كلا من المجتمع الغربي أو المجتمع العربي أنهم يشتركان في الصفات العامة للحدث الثقافي بحيث تكون عملية المشاهدة والإلقاء والملتقى.

"147 يمكن تشييد بناء رائع جميل، وإضاءته وتدفتته بشكل جيد، وتشكيل فرقة موسمية إستدعاء مصمم الديكور كبير تحت إشراف مدير قدير ومع ذلك لن يكون هناك مسرح، سيكون هناك بناء مجهز بشكل سجادة صغيرة على الأرض ثم يشرعوا بالتمثيل حتى يكون هناك مسرح، هذا هو جوهر العرض المسرحي"

لقد أوضحنا في الفصول السابقة أنه لكي يستمر نمط الحياة يجب أن نغرس قيما ومعتقدات في المجتمع وأن تقبل معينة حول الطبيعة المادية والبشرية ترفض أخرة و ثم تظهر التفضيلات كأثار غير مقصودة لمحاولة تنظيم الحياة الإجتماعية بطريقة معينة.

لم يعيش المجتمع العربي في تجربته المسرحية مفهوم الصراع الدرامي الذي عاشه المجتمع اليوناني القديم، لأنه كان يحاول تنظيم حياة سياسية إجتماعية مستقرة في المزان أعضاء المجتمع بالبقاء في الجماعة ولم يثير التساؤلات التي كانت منبع الفعل الدرامي في المجتمع الأوروبي القديم بتفجير الفعل المسرحي في المجتمعات الغربية وبين تلك التي كانت عائقا في المجتمعات الشرقية وخاصة في المجتمعات العربية تقاس بعشرات السنين .

وهذا لا ينبغي أن ننكر وجود الفعل المسرحي في المجتمع العربي الإسلامي يمكن القول وبكل تأكيد إنه قد عرف أشكالا مختلفة من النشاط المسرحي قبل منتصف القرن التاسع عشر".

يذكر شابشتي في كتابه "الديارات" أن اللعب بخيال الظل كان معروفا على عصره وكان يعتمد على الهزل والسخرية والإضحاك".

¹⁴⁶ Herbert Marcuse, La culture et la société, Ed. Minuit, Paris, 1970, p 135.

Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/vladimir-nemirovitch-dantchenko/>¹⁴⁷ consult.le 12/07/2009

إزدهر فن مسرح خيال الظل في العصر العباسي وارتبط جزئياً مع فن كتابة "المقامات" لبديع الزمان الهمداني والحريري. بعد ما عرف العامة من الناس التسلية عن "القصاصي" الذين كانوا بارعين في فن الحكاية حول نوادر الأخبار وغرابتها بطرق تمثيلية هزلية حيث يوظفون سمات الطبيعية البشرية بتقليد اللهجات المختلفة وتقليد كذلك الحيوانات مثل الحمير والعصافير ويعرفه "بالمحاكاة" Imitation التي هي تعتبر سلوك فطري لدى بني آدم.

كانت المواضيع تأخذ من الواقع الاجتماعي.¹⁴⁸ "يتفنن الحكاتين وهم ممثلون قديرون يتخذون دائماً مادتهم من الواقع الاجتماعي الثقافي" فهوؤلاء الحكاؤون يجسدون عبر نطق الكلمة خصائص الأفراد سواء كانت سلبية أو إيجابية وينسجون نصاً ذهنياً مسرحياً بمختلف الشخصيات التي تنفجر في الفضاء عبر جسد وصوت الحكواتي.

¹³⁰ "يمتلك الممثل العربي بطبيعة صدقا و عطاء فريدين ويكاد تعلقه بفن التشخيص يكون أسطوريا"، ولا يمكن تفسير التجربة المسرحية في المجتمع العربي بتوظيف المصطلحات المستخدمة في المسرح الأوروبي على العموم فهو فن يقترب من أساليب "التقمص" الفطرية كما أنه يشبه سلوك الأطفال عندما يلعبون، يتميز بالعفوية والتحرر ولا يأتي إلى هذا الفن إلا من آمن به.

لن تتخذ التجربة المسرحية في بدايتها فضاء إبان العصر العباسي.... جعلت من السوق والمسجد والساحات العمومية مكاناً للتعبير لأن هذه الفضاءات أكثر حيوية وحركة وارتباطاً بعامة الناس. لقد ظل العرب لفترة طويلة دون حاجة إلى خشبة المسرح في مفهومها الأوروبي.

الباحث الشريف خازنادار يذكر في إحدى تدخلاته بالملتقى الذي نظم في صائفة 1967 ببيروت¹⁴⁹. والمسليات والموسيقى والرقص إلى البلاط وأنه كان يميل إلى التهريج والأغاني الهزلية ومن ثم أصبحت قصور الخلفاء مكاناً للتجمع والتبادل الثقافي مع البلدان الأجنبية"

أنواع مختلفة من فنون أداء الفرجة عرفها المجتمع العباسي سواء على مستوى المراسيم أو الإحتفالات بالمناسبات الدينية الاجتماعية تحمل في تركيبها أصول الفعل المسرحي.

تتوفر في مسرح خيال الظل كل شروط الفعل الدرامي لقد إرتبط بالبناء الدرامي الذي ينتجه النص على مستوى العرض، حيث يجمع بين الشكل والمضمون ولا يختلف عن المسرح

¹⁴⁸ المسرح في الوطن العربي، علي الراعي عالم المعرفة الكويت، 1999، ص 34.

¹³⁰ علي الراعي/ نفس المرجع.

¹⁴⁹ علي الراعي، المرجع السابق، ص. 34

الأوروبي إلا في عنصرين، الفضاء والوساطة، وهو أول تعبير درامي ارتبط بالأدب العربي للمقامات.

محمد ابن دنيال هو أحد رواد هذا اللون من التعبير المسرحي يصف الشاعر المتميز برسم الشخصيات المختلفة الذي كان يقدمها لعامة الناس قال وهو يصف هذا الفن الذي أحبته الجماهير العربية على مختلف التركيبات الاجتماعية¹⁵⁰ "إذا رسمت شحوصة وبوبت مقصوصة وخلوت بالجمع، وجلوت الستارة بالشمع، رأيته بديع المثل يفوق بالحقيقة ذاك الخيال ويقول كذلك في نفس السياق ليفسر رؤيته الفنية للممارسة المسرحية الاجتماعية: هي الشخوص ورتبها وأجل ستارة المسرح بالشمع، ثم إعرض عملك على الجمهور وقد لأعدته نفسيا لتقبل عملك الذي جعلته يشعر بأنه في خلوة معك".

إن الصفة الاجتماعية والفنية التي كان يتميز بها هذا المسرح جعلته يجسد صورة الجمال كأنها حاضرة من الواقع الاجتماعي، ثم أن عملية الترتيب والتشخيص لا تقل أهمية عن عملية البناء الدرامي في التجربة الأرسطية. أن عملية التجسيد هي حقيقة فنية مشتركة في التعبيرات الفنية وفي مختلف الثقافات. أن إهتمام بعض الشعراء والأدباء العرب قبل تجربة ابن دنيال بالكتابة المسرحية أدت إلى بلوغ فن مسرح خيال الظل إلى مستوى راقى، حيث تمتزج فيه عناصر الدراما بأسلوب هزلي وأدب المقامات للبديع الزمان الهمداني والحريري أعطى نفسا جديدا لهذا الشكل من المسرح الذي يختلف عن الأشكال الشبه مسرحية التي ذكرناها سابقا مثل أسلوب الرواة.

إن الحوار هو أحد العناصر الأساسية التي يتركز عليها الفعل المسرحي مما يسمح بتجسيد الشخصيات والأدوار الاجتماعية المختلفة. في الكتابة الثانية التي أبدعها ابن دنيال وأسمها "عجيب وغريب" فإنها تظهر إلى الوجود الفني المسرحي شخصيات¹⁵¹ "منتقاة من السوق: الواعظ والحاوي وبائع الأعشاب والمشعوذ والمنجم، القراد، مدّرب الأفيال والراقص والعبد الأسود" فالدمى التي تجسد مختلف الشخصيات والأدوار الاجتماعية كانت في معظمها تنتمي على فئة البسطاء من الناس والتعبير عن حالتهم الاجتماعية.

يمكن القول أن ليس فنا مسرحيا دون تحديد الفضاء المادي الاجتماعي والمعنوي. تنظيم الفضاء المسرحي كان دائما لا يزال يعكس التركيبات الاجتماعية للمجتمعات، هذه القدرة على إبتكار وخلق التجربة الجماعية من خلال الممارسة المسرحية لدى المجموعات البشرية المختلفة تعد من سمات المجتمعات المتقدمة في التنظيم الاجتماعي سواء كان بسيطا أو معقدا

150 نفس المرجع، ص. 44.

151 نفس المرجع، ص. 49.

وأن القراءة الصورية للعروض عند طرف المجموعات البشرية تختلف من حتمية تاريخية إلى أخرى.

يسمى أرسطو التأثير على المشاهد من طرف العرض المسرحي "التطهير" Catharsis، ولكن هذا التأثير لن يستطيع أن يتجسد إلا في ظل البناء الدرامي ما كان يسميه¹³² "محمد ابن دنيال الترتيب" وإبهار المشاهدين. كفن هزلي يعتمد على عنصر التسلية والمتعة المسرحية.

جهود محمد ابن دنيال ماهي إلا نتيجة تطور مسار التجربة المسرحية بمفهومها الفرغوي كما أن أي ظاهرة لابد وأنها مرتبطة بمسارها التاريخي أي تعود على الطقوس التقليدية القديمة عند المجتمع العربي التي كانت تتركب من الإحتفالات الدينية المختلفة من الذكر والحلقة وفي هذه الحالات تظهر طبيعية التعبير المسرحي كجزء من الحياة البشرية.

إحتشاد الجمهور -النظارة- حول مكان الحدث ويتفاعل مع الفعل الذي كان يحدث أمامهم بالإشتراك المباشر عندما تغير المجتمع من ناحية التنظيم الإجتماعي والسياسي تغيرت طقوس الفرجة بالفرجة المسرحية¹⁵² يرى جون دوفنيو أن هذا التطور يمكن أن يكون حتمي¹⁵³ "مهما كان إهتمامنا بالتقاليد المسرحية.

نلاحظ أن الممارسة المسرحية بأنواعها المختلفة تتغير حسب تطور المجتمعات من مرحلة الإقتطاعية ثم النظم الملكية وبعدها المجتمعات الحديثة تجربتها تجربة الجمالية دور ووظيفة المسرح نفسها تتبدل جذريا في ظل هذه التغيرات على حد أننا نتساءل أحيانا عن كان هذا الفن هو نفس الفن الذي نتعامل معه"

نتفق مع الإتجاه السوسيوغوي الذي يعطي للثقافة الشعبية أهمية بالغة في تطور المجتمعات البشرية ويؤكد على انها تجسد جوهر نسيج العلاقات البشرية،نتيجة أنها أصيلة وغير خاضعة.

يعطي كارل ماركس وماكس فوبير طابعا مسيطرا للثقافة الرسمية في مختلف النظم السياسية الإجتماعية ولكن لم يحرموا للثقافة الشعبية أصالتها وقيمتها وأن السيطرة الثقافية لسيت دائما كلية بمعنى أن أهمية "بابات ابن دنيال" مرتبطة بالماضي والحاضر لقد أكدت عمق البناء من إمكانات درامية موجودة في المقامات.

بعدها تطور الشعر وفنون النشر وطرق وإلقاءه على الحشود البشرية سواء في سوق عكاظ بمكة المكرمة فسرعان ما تحتم على المبدعين أن ينتقلوا إلى أسلوب جديد في الكتابة الأدبية

152 تمارا ألكسند بوتيتسيفا، المصدر السابق، ص 35.

153 Duvignaud Jean, Op.cit, p. 52.

والتي تفرز عنصر الحوار والبناء الدرامي. أطلق علي هذا النوع من الكتابة "فن المقامات" ويعرف الزمخشري فن المقامة كالتالي¹⁵⁴ "المقام والمقامة كالمكان موضع القيام، فأتسع فيهما حتى استعملا "استعمال المكان والمجلس".¹⁵⁵ "أنا نجد في المقامة الموصلية، البناء والحوار الدرامي والصراع والحبكة أو العقدة والخط المتواصل للشخصية المسرحية" كل هذه العناصر يتحدث عنها أرسطو في كتابه "فن الشعر".

تجدر الإشارة إلى أن التمثيل في المجتمع العربي لم تدخله المرأة إلا مؤخرا، فكان الرجال هم الذين يقومون بدور النساء. يتحدث الرحالة الأوروبي¹⁵⁶ "كارستين نيبوز" الذي دخل الإسكندرية في منتصف القرن الثامن عشر ومكث في البلاد المصرية لعدة سنوات. لقد أشار إلى فن العوازي الذي تتكون فرقته من أكثر عشر أفراد إلى عشرين من بينها راقصات غجريات وتحدث بالوصف الدقيق عن فن الأراغوز وخيال الظل. "رقد وجد عددا كبيرا من الممثلين في القاهرة" ويقصد به فن المسرح. فالفرق كانت من بينها ممثلين يهود ومسلمين ومسيحيين. فالمجتمع العربي لم يكن بعيدا عن التجربة المسرحية بمفهومها الحديث، لكن اتساع المصطلحات هي التي جعلت مهمة التفسيرات العلمية صعبة. فالفن المسرحي مرتبط ارتباطا بتركيبة عقلية الإنسان العربي الذي يميل في كثير من الأحيان إلى الأفعال الذهنية أو النص الشفهي الذهني، ليركب الصور المختلفة من الواقع الاجتماعي الذي يعيشه.

يعود هذا التواضع إلى مسار تطور هذه الظاهرة الفنية وتمخضها في ظل نظام سياسي ديني لا يسمح كثيرا بالتعبير الفني عن تناقضات المجتمع نفسه.

توفرت كل شروط الفعل المسرحي الدرامي تجربة مسرح خيال الظل، الذي بقي متحركا ومؤثرا في الأوساط الشعبية إلى غاية بداية القرن العشرين في المناطق العربية خصوصا في مصر والمغرب العربي. إعتد هذا اللون المسرحي الخام على الدمى والعرائس، وانشق منه فن الأراجوز، حيث يدور التمثيل على لسان الدمى أمام المشاهدين باللغة العامية والذي استمد مواضيع القص من الواقع الاجتماعي والإقتصادي.¹⁵⁷ "لقد تطورت الدمى في المسرح إلى أن تعددت وتتنوعت فيما يسمى اليوم بمسرح العرائس وهو مسرح متكامل درامي بالمفهوم الأرسطي. يجري التمثيل وراء ستار أبيض شفاف موظفا الإنارة التقليدية من

¹⁵⁴ الزمخشري "مقدمة مقامات الزمخشري"، مكتبة الرسالة، القاهرة، 1963، ص. 7.

¹⁵⁵ عمرون نور الدين، مسار المسرح الجزائري، دار النشر بات. نيت، باتنة، 2000، ص. 39.

¹⁵⁶ علي الراعي، المصدر السابق، ص. 52.

عمرون نور الدين، المصدر السابق.¹⁵⁷

الشموع أو القنديل من الخلف، حيث نرى ظل الدمى تتحرك لتجسد حكايات مختلفة، تتفاعل مع الأحداث وتشكل الفرجة التي كانت أساس المتعة. عرف العرب عن طريق مسرح خيال الظل وبالخصوص المصريين والمغاربة بقرون متتالية، عادة الذهاب إلى المسرح لما يجسد من مقومات مادية واضحة: الإضاءة، اللون، الأزياء، الحوار فنون الأداء لمختلفة من رقص وغناء وموسيقى ثم مسرحية من نوع آخر تعتمد على نوع الحوار

ان الأشكال المسرحية التي عرفها المجتمع العربي، تمتد في الزمان والمكان، رغم أن التجربة لم ترسخ عبر الكتابة الدرامية المسرحية، بقدر ما ترسخت عبر الإلقاء الشفاهي، فقد استطاعت أن تجسد عبر العصور ضرورة الفعل المسرحي في المجتمعات العربية بكم أن العرض كان يتحرك داخل فضاء الكلمة المنطوقة بأسألبيه الشفاهية، التي كانت تؤسس للفن المسرحي في البيئة الإجتماعية. أن إفتقاد التجربة إلى النص المكتوب، أدى إلى نوع من عدم إستقرار الحركة المسرحية في المجتمعات العربية.

ولا نشك في أن اللغة العربية الفصحى، كانت تجسد الصورة من المعنى إلى الدلالة، وتفجر لغة الفعل الواضحة المسرود، التي يقوم عليها الفعل المسرحي¹⁵⁸ " إذن بقيت اللغة بستانا للمعاني والرموز أي للتجربة المعبر عنها وليست المعاشة مباشرة " إشكالية اللغة الدرامية قد نتناقش فيها ويمكن أن نطلق من العامية، التي أدت دورا هاما في الممارسة المسرحية في ممارسة تلك الأشكال الفرجية المختلفة، التي كانت في فترات مختلفة من تطور الفعل المسرحي في المجتمعات العربية¹⁵⁹ ". كما لم تستطع العربية الفصحى في أدهى عصورها الثقافية خصوصا في العصر العباسي، بإقصاء العامية من التأثير، ما جعل أكبر أدبائنا في ذلك العصر مثل الجاحظ يدعو للإلتزامها في بعض السرد الأدبي إذ يقول: " إذا سمعت نادرة من نوادر العوام ملحة من ملح الحشوة والطعام فإياك أن تستعمل فيها الإعراب أو تتخير لها لفظا حسنا أو تجعل من فمك مخرجات سريرا فإن ذلك يفسد الإمتاع ويخرجها عن صورتها ومن الذي أريدت له " تشكيل اللغة المسرحية هو من ضمن عناصر الفصل المسرحي.

158 محمد عزيزة، المصدر السابق، ص. 37.

159 العربية بالراهن والمأمون، نحو مصطلحات لغوية ومصارحات، " اللغة العربية "، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2009، دراسة، ص102.

يشترك أنماط لغوية لحياة الجماعة، فالتجربة المسرحية كانت ولا تزال مرتبطة بالعامية تقريبا في كل المناطق العربية هي المرحلة الأولى في تأسيس الثقافة المسرحية أو منسجها "بالتمثيل الكامل للثقافة" تبرز أساس في التراث الشعبي (الفلكلور) ويفسر رالف لنتون أنه من الصعب جدا قبول موضوع ثقافي معقد أو مجرد، لأن تجارب الثقافة تختلف من مجتمع على مجتمع فهو بطيء في تقبلها والعكس صحيح.

"إذا كانت الخاصية الجديدة تفي بالحاجة بصورة أنجع من الخاصية القديمة وإذا كانت قابلة للتكيف مع النموذج العام، فإن الأفراد يتبنونها بشكل واسع، على أن تحتل مكانها بين العناصر الثقافية العامة والعناصر الثقافية التخصصية.

وفي الوقت نفسه فإن الخاصية أو الخاصيات القديمة التي تحتل محلها بالخاصية الجديدة تفقد أنصارها بالتدريج حتى تختفي في النهاية كليا هي الثقافة¹⁶⁰ فنون إلقاء الشعر والنثر، كانت في أرقى مستوياتها في المعنى والدلالة والبلاغة، ولكنها لم تعمل على إبراز الكتابة الدرامية بالمفهوم الأرسطي إلا عندما بدأت تتخلص من القداسية المتفجرة وهو ما يسمى بأسلوب اللغة الثالثة. أنتجت التجربة المسرحية بأشكالها المختلفة عبر تأدية الطقوس الإحتفالية المختلفة عبر الزمن تلك الإزدواجية التي لا تزال إلى اليوم، في السياق يقول الدكتور ظافر يوسف¹⁶¹ "إن الإزدواجية اللغوية ظاهرة طبيعية وهي موجودة في جميع اللغات وليس هناك لغة واحدة في العالم يكتب بها ناطقوها كما يتكلمون" وعلى هذا يمكن القول أن فنون الفرجة المسرحية إرتبطت منذ الوهلة الأولى باللغة المنطوقة.

يتحتم علينا من الناحية التفسير السوسولوجي لهذه الظاهرة الفنية أن نميز بين ظاهرة الفن المسرحي في أشكاله الإحتفالية والطقوسية والدراما بمفهومها الأرسطي وفي كثير من الأحيان هناك خلط بين المصطلحين، فالأول يعني المشاهدة والثاني يعني الفعل. فإذا كان الأمر يتعلق بمفهوم المسارح تأكد أن المجتمع العربي عرف منذ زمن بعيد أشكال مسرحية معيشة تدخل في البناء الكلي للنسق الثقافي.

¹⁶⁰ اللغة العربية وتحديات العولمة، المؤتمر الخامس، مجمع اللغة العربية، دمشق، 2006، ص 11-12.

¹⁶¹ رالف لينتون، دراسة الإنسان، ترجمة عبد المالك الناشف، المكتبة المصرية، بيروت، 1964، ص. 370.

3-3 مسرح التعازي الشيعية

لا يمكن لعلم الاجتماع الثقافي أن يتجاوز تلك التأثيرات العميقة التي تحدثها المعتقدات في المجتمع، خصوصا في الفترة التي يكون فيها متكاملا الأنساق، وبساطة التركيبة الإجتماعية، مثلما كان حال المجتمعات الإسلامية بعد نزول الوحي التي إكتسبت معاني إجتماعية خاصة خلال التجربة الجماعية الإنسانية.

ولم تكن عناصر المسرح الدرامي غريبة عن المجتمع الإسلامي ولا ننسى أن الكثير من رجالات الدين الإسلامي¹⁶² حاولوا خنق التمثيل ومقاومة ظهور المسرح، ورغم ذلك فقد أنجب الدين التمثيل أي المسرح بالذات

إن إستمرار عناصر ثقافة معينة فكرة أساسية في نظرية إدوارد طيلور، فهذه العناصر تنتقل من جيل إلى جيل، بخصائصها الجزئية أحيانا لمدة طويلة عبر العصور في الزمان والمكان¹⁶³.

ورغم تعاقب الأحداث فإن كثيرا من هذه الملامح التي تمثل العادات والأفكار والعقائد والخرافات والأساطير " تجسدّ الينبوع الذي يسقي فنون الفرجة والأشكال المسرحية المختلفة. والدراسات التي "تناولت هذا الموضوع كانت من الوجه الأدبي الديني والتاريخي وأحيانا الفني يستثنى شودزكو" بلاد الفرس من غياب الفعل المسرحي في المجتمع العربي الإسلامي في كتابه "المسرح الفارسي" الذي نشر في باريس 1844.

ثم يأتي "ليتّن" في كتابه "الدراما في فارس" الذي نشر في "ليبزيف" 1929 ويصف هذه الإحتفالات بأنها تجسد التجربة الحقيقية للفن الدرامي بالمفهوم الأرسطي وهي طقوس إحتفالية دينية تسبق أول محرم وتجري في¹⁶⁴ "الساحات العامة وفي بعض المنازل الخاصة ومن على المنابر تقف شخصيات دينية مدعوة لتروي أحداث يطوله الحسين ابن علي " وتشيد بمناقبه".

إن الإحتفال الديني الشعبي للتعازي في منطقة ما وراء النهرين والتي تسمى اليوم بالعراق الذي يمتد من أول محرم حتى ظهر عاشوراء أي خلال عشرة أيام تقام فيه المسيرات الدينية العنيفة حيث تصبح مدينة كربلاء بجميع تركيبها الإجتماعية والسياسية في حالة توتر فريد

162 تمارا ألكسندروفنا بوتستيفا، المرجع السابق، ص. 40.

163 أحمد أبوزيد، تايلور، ترجمة أحمد أبوزيد، دار المعارف، القاهرة، 1957، ص. 53-54.

164 محمد عزيزة، المصدر السابق، ص. 39.

بنوعه ودائم ولا يمكن لأي مجموعة بشرية أن تستثني المشاركة المباشرة في هذا النشاط الديني الإجتماعي بالدرجة الأولى الذي تكتسي طابع مسرحي.

هذا الإحتفال المتجذر في المجتمع الشيعي إلى يومنا هذا لا يقل عمره عن عمر الديانة الإسلامية. كان نتيجة النزعات السياسية والدينية إبان المرحلة الأولى لتأسيس الدولة الإسلامية في ظل الصراعات حول تولي السلطة بعد موت النبي (صلعم).

فيعد ما قتل الخليفة علي ابن أبي طالب (كرم الله وجهه) زوج فاطمة بنت النبي على يد أحد المتمردين الذين انشقوا عليه بعد معركة "صفين" التي جرت بين أنصار علي ابن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان التي كان يتولى إمارة الشام.

لزم هذا الأخير العامة من الناس على مبايعة ابنه الفاضل "يزيد" ليكون خليفة على المسلمين من بعده. لقد قضى على فكرة "وأمرهم شورى بينهم" التي كانت تتم بالإختيار وانتقلت السلطة على طريقة التوريث. هذا الخرق الواضح لدى كل فرد مسلم للقاعدة الإسلامية في تنظيم شؤون المجتمع الإسلامي التي كانت تتجسد في عملية "الإنتخاب" أو ما كان يسمى في ذلك الوقت بالمبايعة أي قبول الأغلبية للفرد الذي تتوفر فيه كل شروط الفرد الحاكم، أدى بالضرورة إلى المواجهة.

أن الحسين ابن علي بن أبي طالب دخل في صراع مع "يزيد" الذي أصبح أميراً بالقوة، وأتجه فيما بعد على رأس مئتين من رجاله المحاربين لإنهاء سلطة هذا الأمير "الفاسد" وإستيراد الخلافة لإنهاء سل هذا الأمير الفاسد وإستيراد الخلافة بناء على الدعوة التي وجهت إليه من طرف أهل الكوفة. دخل الحسين ومن معه المعركة¹⁶⁵ "كربلاء" ليس بعيداً عن "النجف" فقتل كل أتباعه وعائلته وقطع رأسه وأرسل إلى الأمير الحاكم "يزيد" كدلالة على الإنتصار وحدث هذا حسب الرواية في 681م ميلادي.

إن النصوص التي تروي قصة مقتل حسين بن علي أبي طالب متعددة ولكنها لا تختلف في جوهر الرواية التي تتشكل من ثلاث حلقات، الأولى تجسد الحدث البدائي للتراجيديا أي معركة كربلاء بشكل مباشر والثانية تتحدث على الظروف المحيطة والوقائع التي كانت سبباً للمعركة تلك الوقائع والتي ترسم صفات الشخصية في الأفعال أي زواج علي بن أبي طالب من فاطمة بنت الرسول ، وعن طفولة الحسين وقدرته الفكرية وأحلامه ثم مقتل أخيه الحسن

165 تمارا الكسندروفنا بوتستيفيا، المصدر السابق ص.49.

وأمة فاطمة (رضي الله عنها) ثم زواج الحسين من أميرة "ساسانية" أما الثالثة فترسم صورة كربلاء بعد عنف المعركة.¹⁶⁶ ولكن هناك الكثير من الإختلاف بين هذه النصوص.

فتذكر النصوص اللبنانية والمصرية مثلاً أن رأس الحسين قد دفن في القاهرة، أما النصوص العراقية والإيرانية فتقول أن ابن الحسين قد نقله إلى كربلاء ليُدفن هناك مع الجثة.

النصوص المسرحية "للتعازي" كتبت من طرف مؤلفين مجهولين لا يعرف أسماءهم. أن ترتيبها على أساس أنها أصبحت نصاً درامياً لا يبتعد كثيراً عن التركيبات الدرامية الأسطورية عند الفراعنة من جهة وعند اليونانيين ولكن في النصوص "التعازي" تتجسد تراجيدياً الوقائع الأليمة المرتبطة بأحداث تاريخية وسياسية في المنطقة.

وقد يدور العرض المسرحي في فضاءات مختلفة للمدينة طوال ساعات أي من الصباح الباكر إلى غروب الشمس. الموضوع الأساسي الذي تعالجه هذه الملحمة الدرامية هو السلطة والفتنة الكبرى بين قسمين من المسلمين الشرعيين الذي يتمسكون بأن السلطة لا بد أن تبقى بين أفراد عائلة الرسول -صلى الله عليه وسلم- ونمهم علي ابن أبي طالب وبين الذين يرون أن الأمر شورى بين المسلمين عند إختيار الحاكم الذي يخلف الرسول -صلى الله عليه وسلم- وأن الخلافة لا بد أن تكون عن طريق "الإنتخابات".

يذكر المستشرق السوفييتي والصحفي أ. قيراسيسوف الذي حضر حفل التعازي في كربلاء في منتصف القرن العشرين¹⁶⁷ "يقام العزاء بثلاثة أشكال يبدأ بالموكب الذي يسير في معدته مجموعة من الأشخاص يضربون صدورهم وخلفهم يسير الحادي قائد الموكب وهو يروي مأساة كربلاء ومقتل الحسين بصوت عالي.

ثاني هذه الأشكال من حيث التعقيد هو موكب العزاء المسلمة "عزاء الجنائز" وعلى رأسه تسيير مجموعة غير كبيرة من الرجال الذين يرتدون ألبسة السوداء الطويلة ويضربون أكتافهم وظهورهم بالسلاسل وعادة ما تؤدي إلى جروح بليغة في أجسامهم وتسييل الدماء من كثر العنف ويسير خلفهم الراوي ممثلاً ببراعة قصة معركة كربلاء ومقتل الحسين بن علي بن أبي طالب. أن الشكل الثالث للعزاء هو أكثره مأساة بفعل الصور التمثيلية بقوة العنف وما يسمى¹⁶⁸ "بغراء المقامات" والقامة عبارة عن سيف عريض وطويل ذي حدين يجرح به الرجال السائرون في مقدمة المركب رؤوسهم وهم أشد تعصباً هذه الإحتفالات الشعبية لا

¹⁶⁶ تمارا الكسندروفنا بوتيسيتيفا، نفس المرجع، ص. 49.

¹⁶⁷ GUIRASSIMON A., Milles Kilometres en orient, Moscou, Izdatelstvo, 1968, p. 143

¹⁶⁸ GUIRASSIMON A. Op.cite p. 141

تختلف كثيرا عن في جوهرها عن الأعياد والمسيرات والأسرار التي لا تزال قائمة إلى يومنا هذا في بعض المدن الأوروبية قبل بافاريا وجينوة.

الحركة الدينية الشيعية لا تزال تحتفظ بهذه العروض لكي تجسد عناصر الوعي الجماعي للشعور بالإنتماء ، فعلى أن ميز بين التاريخ كأحداث واقعية والتاريخ معرفة لهذه المادة. فالأول يجسد الماضي حسب كلود ليفي ستروس¹⁶⁹ "كل شيء تاريخ، وما قيل البارحة تاريخ، ما قيل قبل دقيقة تاريخ كذلك".

كانت العلوم الاجتماعية لمدة طويلة وبالخصوص علم الاجتماع تحت سيطرة التاريخ والجدل بينهما لا يزال قائما إلى اليوم في طرح عديد من المسائل والمناقشات ولكن تبقى السوسيولوجية تحاول أن تبتعد أكثر عن التاريخ لتثبت وجودها كعلم قائم بذاته¹⁷⁰ "لأن التاريخ المنافس الوحيد لعلم الاجتماع في دراسة الظواهر الاجتماعية والثقافية والسياسية السارية". بعبارة أخرى إن التاريخ وعلم الاجتماع يدرسان نفس الظواهر، لذلك لا يجب الخلط بين الطقوس الإحتفالية كظاهرة إجتماعية مرتبطة بأحداث تاريخية واقعية وبين الفرجة المسرحية كعرض الجانب الديني والدنيوي والتمثيلي في نفس الوقت والذي يفضله تتحقق بالدرجة الأولى الشعور بالإنتماء والمتعة.

ثم إن عنصر التطهير الذي تحدث عنه أرسطو موجود بكل وضوح ولو جزئيا. فهي تراجيديا بالمعنى الحقيقي للمفهوم المسرحي الدرامي، فالتعزية ليست إحتفالا بسيطا يقوم على منطلقات دينية، ولكنه تركيبية معقدة تنبع من ضرورة التعبير المسرحي لدى المجتمع البشري. فكل العناصر المسرحية موجودة وهي تدوم أكثر من عشرة أيام. عناصر السينوغرافية مثل الدمى والألبسة والألوان وقراءة النصوص والرقص والإيقاع والتمثيل الجيد المبنى على الإندماج والتعبير عن حقيقة الشخصيات تقترب كثيرا من الفن المسرحي الدرامي يرتبط فيه الفعل والحركة بالنص والفضاء الذي يتكون من منصات دائرية ومربعة تقام لعدة أيام توحى بمركز الفعل المسرحي حيث يتجمع الجمهور منذ الصباح الباكر وهو ينتظر المشاهد بفارغ الصبر. كان هناك منظم العرض الذي يدعى "معين البكاء" وهو ما يعرف اليوم بالمرجح¹⁷¹ "بعض المشاهد تعتمد على الفاجعة حيث يقع الإمام الحسين فجأة من فوق صهوة جواده وهو مخرج بالدم ويقتل المتحاربون بعضهم البعض بخناجر يمسونها بين أسنانهم ثم يبدأ رأس الحسين المضجر بإلقاء الشعر...".

Levi-Strauss Claude, Anthropologie Structurale, ed. Pocket (Agora) Paris 2003 p. 143/146. ¹⁶⁹

Gravitz Madeleine, Methodes des sciences sociales, ed. Dalloz, Paris,2000. ¹⁷⁰

171 تمارا الكسندروفنا بوتيستيفيا، المرجع السابق، ص. 49.

فالعرض بعناصره المختلفة هو الذي يخلق الفضاء المسرحي، فإن الممثلين هم الذين يحددون مساعدته الخاصة من خلال الكلمة والحركة والإشارة وبمساعدة الأدوات الأخرى التي ترمز إلى معنى تراجيديا في دلالتها العامة أي محاكاة وقائع تاريخية قد لا تختلف كثيرا عن هذا التعبير الإحتفالي المسرحي داخل هذه المساحة التي تصبح لها إمتداد حسي إجتماعي. أن الخطاب العلني المبني على أساس "المحاكاة" المتكامل والمتلاحم المتناسك من حيث المعنى والمغزى الإجتماعي السياسي والثقافي هو الذي سيوفر لهذه الممارسات أهمية بالغة في المجتمع، ويتخذ شكلا جماعيا، يرفض صورة العجز العام والانزمام في مواجهة هيمنة النسيان، وذلك بفعل إستمرار الذاكرة لتأكيد الذات، لا تبقى الممارسات الإحتفالية الشعبية دائما مغلقة. إنها مكونات المتخيل الإجتماعي، الذي يحمل جملة من التصورات والرموز والمعايير والقيم، التي تتمتع بها المجموعات البشرية في فترات مختلفة من تطورها.

كانت السلطات المحلية في البداية تشجع عروض التعزية لأهميتها الدينية من رغم إدخال عليها بعض عناصر الكوميديا والموسيقى من طرف الممثلين ولكن بعد فترة أصبحت خطرا على السلطة نفسها لأنها إبتعدت رويدا رويدا عن المحتوى الديني الخالص وأصبحت تعلقها لتواجد جمهور غفير بالموكب يشاهد صور هجائية يختلط فيها الواقع والحكاية.

دخلت الإحتفالات التعازي تقريبا جميع الدول الإسلامية سابقا ولم تبقى هذه الأشكال المسرحية الدرامية اليوم إلا في العراق. هناك بعض بلدان شمال أفريقيا مثل تونس والمغرب تحتفظ أحيانا بتلك العروض التي تخص إعتقادات بالمذهب الشيعي. فالطقوس الإحتفالية تتضمن في جوهرها عناصر مسرحية فهي التي مهدت لولادة الظاهرة المسرحية الفنية بمفهومها الحديث.

وهناك طقوس إحتفالية في المجتمع العربي بعيدة كل البعد عن العزى الديني فهي مرتبطة بنهاية الأعمال الزراعية في الخريف بعد جني الثمار ولا تزال منتشرة على يومنا وتخلو من أي محتويات دينية.

4.3 الأشكال المسرحية الفرجوية في المغرب العربي

4.3.1 عرض البساط:

من ضمن هذه الإحتفالات والطقوس الشعبية في المجتمع العربي التي كانت تقترب كثيرا من الفن المسرحي نذكر مسرح "البساط" فهو يجسد الفعل المسرحي بكل ما تحمل من معنى لهذه الكلمة. تتكون العناصر التي تجسد الفعل المسرحي في الفضاء المادي والمعنوي كان يحتوي أساس على التمثيل البهلواني في توظيف أشكال الحيوانات المختلفة مثل الثعابين والقردة. فالمغرب إبتداءا من أواخر القرن السابع عشر كان يشتهر بمثل هذه العروض، هدفها الأساسي كان المتعة المسرحية كان مركزه ساحة "جامع الفناء" فهو يشبه عامة الفرق المسرحية المتجولة في عصر النهضة في أوروبا مثل "كوميديا دي لاتي".

فالساحة تمتلئ حيث تلتقى الفرق التي تتكون من هواة وموسيقيون وبهلوانات ومروزي الحيوانات مثل الثعابين والقردة والممثلون الجوالون يقول¹⁷² الطيب الصديقي المخرج الإحتفالي المغربي "أنها عرضا موكبا في شكله المطلق، فهو يحتوي على الكوميديا والدراما والأشعار والأغاني والرقص، تتشابك كلها لتشكل وحدة متناغمة عجيبة".

4.3.2 إحتفال عيسى ابن أحمد

عرف المجتمع التونسي إحتفالات مميزة بعيسى "إبن أحمد" يلتف المشاركون حول نار مشتعلة وهم يحملون الآلات الموسيقية مهما تتصاعد للهب النار تصاعد أصوات

الطيب الصديقي، مخرج مؤسس للمسرح الإحتفالي بالمغرب، مقابلة ، المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، 1989¹⁷²

المشاركين الأناشيد الدينية في شكلها الموشح قم يصطف الدراويش الحفاة بملابسهم الخشنة أما الموسيقيين ثم يبدؤون الحركة بإقاع معين وعلى هذا الأساس¹⁷³.

تنحني بالظهور على الخلف بأسلوب الرقص المنسجم مع الصراخ بأصوات خافتة ودقيقة على كلمة "ها" ثم "هو" وكان أحد كبار الفرقة هنا يقوم بدور "المايسترو" حيث يصحح الأخطاء في الإنسجام لتكون الدقة في الأداء.

شيئا فشيئا تتصاعد سرعة الحركة لتصل إلى فياض بالنشوة الداخلية ثم على حالة روحية فريدة تسمح لهم بإعتناق لهيب النار وتارة بأخرى مسح أجسادهم بقطع الجمر ويقومون بأفعال تشبه أفعال "السحارة" مثل غرس المسلات في الخدين أو اللسان.

فالمجتمع الغربي على العموم عرف أشكال إحتفالية دينية وغير دينية قريبة جدا من تركيبية العرض المسرحي حيث أنها ترتب إرتباطا وثيقا بالمجتمع وحتمية التعبير في الشكل المسرحي لقد ذكرنا بعض النماذج من هذه الإحتفالات الطقسية التي مهدت منذ البداية على الممارسة المسرحية بدلالاتها الفنية الحقيقية فالرقص والإيقاع والملابس والتمثيل والغناء عناصر أساسه في عملية التركيب العفوي لهذه العروض التي يتفاعل فيها كل من الجمهور والمؤدين.

يمضي الزمن وتتغير المجتمعات العربية في ظل التحولات الكبرى التي عرفتها البشرية على جميع المستويات منها السياسية والإقتصادية والثقافية وتصبح هذه الطقوس الإحتفالية "عروضا مسرحية" قائمة بذاتها لا تبعد عن الفعل الدراسي إلا قليلا تحمل صفة مستقلة عن محتوياتها البدائية، فيتحول هذا الإحتفال الشعبي على مزجه ثم على شكل من أشكال الفن المسرحي متميزا بخصوصية ثقافية لدى الفرد والمجتمع العربي.

ليس هناك شك في أن الكشف عن التراث المكتوم من موقع إجتماعي مفتوح للتجمعات كالمسرح، يتيح إمكانية إنتشار إعادة إنتاج القيم والمعايير التي يعكسها النتاج الثقافي القائم

173 الطيب الصديقي (مخرج ممارس مسرحي مغربي) ندوة حول "إشكالية الفعل المسرحي"، ، الجزائر، 1989.

بمحتوياته المختلفة وبمضمونه التاريخي العام ويقبل به المجتمع ويستوعبه وهذا ما يؤكد أهمية الدور الحيوي الذي يلعبه المسرح كأحد عناصر الإجتماعية في مواجهة التحدي.

يرى "لوكانش" الذي أخذ مفهوم الكلية Totalité عند هيجل ويعتبر أوام مفكر مركسي بعد "بلخانوف"، أن من الأخطاء التي تقع فيها الرؤية السوسيولوجية للفن تتمثل في أن هذه الرؤية تبحث عن المحتويات في الإبداعات الفنية وتدرسها وتربطها سطحياً بالعناصر الإقتصادية المعينة، في حين أن الإجتماعي في الآداب مثلاً هو الشكل الذي يرتبط بخبرة المبدع مع الآخرين ومع الجمهور ويشكل رسالة وعن طريق بتأثيرها بالأدوات والوسائل المختلفة تصبح إجتماعية.¹⁷⁴

"إنهيار الواقعية البورجوازية أي الواقعية النقدية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحلول التيارات الحديثة المتمثلة خاصة بفي الحركة التجريبية أو الطليعية" أدى إلى بروز في أواخر الخمسينات من القرن العشرين تجارب فرق مسرحية لا تختلف في أشكالها الفنية عن الأشكال الإحتفالية الطقوسية. نذكر على سبيل المثال "لفيق تياتر Living theater" في الولايات المتحدة.

174 الطيب الصديقي، نفس المرجع.

4-التعبير الفني المسرحي كظاهرة إجتماعية ضرورية

- 1) المبحث الأول: حتمية التعبير المسرحي في المجتمع الجزائري
- 2) المبحث الثاني : الأشكال المسرحية الشعبية وفن الفرجة الإحتفالية
- 3) المبحث الثالث : المسرح الإحتفالي للإيراد

إن الظاهرة الفنية المسرحية متجدرة في التجربة الجماعية البشرية حسب جون دفنيو الذي إهتم بالفن على العموم وبالمسح على الخصوص¹⁷⁵ إذا حققنا في إتجاه ودور المسرح ووظائفه تغييره حسب الأطر الإجتماعية .

ولذا تقترح في كل مرة صورة جديدة كترتيب جديد ويبقى أن نفسر لهذا الفن المسرحي يقدم لنا شخصيات غير نمطية المخالفون هم وحدهم فقط الذين يؤثرون باستمرار في الجنس البشري... "وعلى الرغم من أن العرض المسرحي نشأ في ظل الطقوس الدينية المختلفة إبتعد عنها فيما بعد حتى أصبح مطارد من طرف رجال الدين سواء في المجتمع الأوروبي أو العربي الإسلامي. فوجد مكانة بين أحضان "المخالفين" سواء للديانات السماوية أو للنظم السياسية الإستبدادية فاحتضن المجتمع الشعبي الحي فن التمثيل بما فيه عناصر العرض فالنظم الرسمية سواء كانت دينية أو مدنية لم ترحب بهذا التعبير الخاص التركيبي والذي لا يمكنه أن يكون دون المجموعة البشرية. وقد رفضته الديانة المسيحية إبان القرون الوسطى واعتبرته كفرا ما عدا "مسرح الأسرار" الذي كان تحت السيطرة المباشرة للسلطة الكنيسة المطلقة وكان يعالج مواضيع إنجيلية بحثة، كالنزعة الطبيعية إلى الحرية والخوف من ارتكاب الخطيئة وعقاب الرب.

حالة كانت تتميز بها رجال الدين الكنيسة اء هذا الفن في خدمة التربية المسيحية ما أدى بالضرورة إلى الجهود ولم نعرف نصا دراميا في مسرح الأسرار سمح لشخصياته بالتححرر من الأخلاق الدينية.¹⁷⁶ فهم يرفضون قوة حرية الوعي البشري سواء كان على مستوى الجماعة أو الفرد، الخوف من أن يخرجوا عن طاعة الله تلك الحرية التي تتدخل مباشرة في النسيج الإجتماعي فالعلاقة بين وحدوية الألوهية والفعل المسرحي علاقة صراع

Duvignaud G. Op.cite p.17¹⁷⁵

Duvignaud G. Op.cite p.79¹⁷⁶

دائم لم يسمح للفن المسرحي لفترة طويلة أن يتجسد بكل حرية في الأنساق الإجتماعية المختلفة.

فالنظم الرسمية منها الإقتطاعية وبعد ذلك البورجوازية لم تستطيع نع هذه الدراسات التي احتضنتها المجموعات الشعبية في شكل إبداع فني شعبي شفهي لا يحتاج على الأناقة اللازمة لكي يظهر وإنما يلتزم بأبسط الأمور حيث يكون الوعي الجماعي لتلك المجموعات البسيطة في تركيبها .

ونذكر على سبيل المثال "الكوميديا دي لارتي التي استطاعت أن تفرض عروضاً مسرحية لا تقل أهمية على¹⁷⁷ المسرح الإليزابيثي، فالتواضع الذي كان تتميز به تلك الجماهير هي التي وضعت مفهوم الحرية النسبي والتي كانت تتعامل به الفرق الشعبية اتجاه الفئات الفقيرة من السكان لقد احتفظت بالتقاليد الشعبية المروية التي تحمل كنوز الأجناس الشعرية والأغاني والأناشيد والأساطير والحكايات والحواريات، ذات قدرة كبيرة على الحياة بالفعل" استطاعت أن تحيا في ظل الإستبداد الرسمي ومن الطمس الإستعمار ومن الحروب ومع ذلك تجاوزت كل العقبات وبقيت إلى يومنا هذا، ما يسميها الأديب الجزائري محمد ديب¹⁷⁸ "ذاكرة الشعب تعوض عن المكتبة الوطنية في الجزائر".

إن تأكيدنا على أن المجتمع العربي الإسلامي عرف أشكال فنية مسرحية فلأنها لا تزال قائمة إلى اليوم عبر الإحتفالات الشعبية التي ذكرناها سابقاً وعلى نحو لا يمكن أن لا نتفق مع نظرية الوظيفية الثقافية عند برانيسلاف ملينوفسكي الأنثروبولوجي الإنجليزي من أصول بولونية.

عندما يؤكد أن¹⁷⁹ "في كل ثقافة، في كل عادة، وفي كل أداة، كل فكرة كل معتقد يؤدي وظيفة معينة بالغة الهيمنة ولهم خدمة معينة تمثل جزء مهم من الكل العضوي".

فحسب رأيه لا يمكن كتابة تاريخ الثقافات ذات التقاليد الشفهية، لذا من الواجب هو الملاحظة والإنتقاء المباشر لتلك الثقافات في حالتهم الحاضرة، دون الرجوع إلى تاريخ نشأتهم. يعتمد في تفسير نظريته على نصر الحاجة.

فالعناصر التي تتركب الثقافة بالضرورة تكون نتيجتها وظيفية وهو إشباع الحاجيات الأساسية للإنسان قبل الماكل والملبس والدفاع عن النفس...إلخ فالثقافة هي تجسيد لهذه الحاجيات مع مرور الزمن. نتفق مع هذه النظرية في مبدأ أننا لا يمكن دراسة أي ثقافة دون الملاحظة

Aslan Odette, op.cit p.231¹⁷⁷

178 السوق المعاصر، 196، رقم العدد 10، صفحة 52.

¹⁷⁹Denys Couche, La Notion de culture dans les sciences sociales, Ed. la Dicouvèrte, Paris, 1996.

المباشرة لهذه الثقافة محمد عزيزة الباحي التونسي يضيف هذه الأشكال بأنها¹⁸⁰ "المقابل مسرحية لم تستطع أن تؤدي إلى أي شكل متطور ودائم للمسرح".

وهذا موقف يحتاج على تفكير دقيق ولا يمكن الأخذ بها من الناحية السوسيوأنثروبولوجية فالمقارنة الكلية لهذه الأشكال المسرحية الشعبية بالدراما بمفهومها الأرسطي لا تستجيب ولا تستقيم لكي تؤكد على عدم وجوبها كفعل مسرحي في المجتمعات القريبة الإسلامية.

هذه الرواية الفلكلورية السطحية للظواهر الثقافية الاجتماعية تفتقد إلى التحليل الوظيفي ما دام لهذه الظواهر وظيفة معينة فإنها قابلة للفعل. ورغم أن هذه المجتمعات عجزت في فترة معينة أن تتبنى الفعل المسرحي بمفهومه الأرسطي فهذا لم يمنعها من معرفة أشكال مختلفة من المسرح ، وهذا العجز لا يعود على الطبيعة البشرية بقدر ما يعود إلى الظروف السياسية والاجتماعية والعقائدية.

والجدير بالذكر أن هذه الأشكال من المسرحية الجماعية موجودة في مختلف مناطق العالم العربي الإسلامي ولكننا اكتفينا ببعض الأمثلة التي تتمثل في ظاهرتين أساسيتين في التجربة المسرحية التي تقترب كثيرا من المفهوم المسرحي الدرامي هي تجربة مسرح خيال الظل وارتباطه الوثيق بالمقامات والتعازي الفارسية لما تحمل من دلالات ورموز درامية حتى ولو كانت لم تكتمل إلى الشكل المسرحي الدرامي بمفهومه الحديث .

وفي سياق الدراسة نحلل محتوى وشكل ظاهرة مسرح "إيراد" في المجتمع الجزائري والظاهرة الإحتفالية "السببية" في الجنوب الجزائري ونظهر ضرورة التعبير المسرحي الذي هو جزء لا يتجزأ من النسق الثقافي الاجتماعي نملك عنهما معلومات أكيدة، فلقد قابلنا بأنفسنا بعض المنظمين وأجرينا حوارا مباشرا معهم وأخذنا بعض الشهادات الدقيقة التي توفرت إلينا ورأينا العرض نفسه مباشرة بالنسبة لظاهرة "مسرح إيراد" بالمنطقة تلمسان.

سننطلق إلى المظاهر الإحتفالية يشكل وجسر لأننا لا نملك معلومات قيمة، مثل ظاهرة "بوعمجة" التي كانت موجودة في شكلها البدائي وأنا شخصيا أتذكر الجزء منها في بداية استقلال بمدينة القليعة ونفس الظاهرة موجودة في تونس والمغرب فهي لا تختلف كثيرا عن تلك الطقوس التي تتذرع إلى الله عند الجفاف أو أخطار ناجمة عن الطبيعة.

كل هذه الطقوس الإحتفالية المبنية على النص الذهني أي الحكايات بأساليب شفوية تمثيلية كانت أحد أكثر "التعابير ديمقراطية" وهي واسعة الإنتشار لما كانت تحمله من دلالات ورموز تغذي وتقوي دون الشك والروابط الاجتماعية، تدعو على الخير من رغم المصائب والآلام التي يتعرض لها الإنسان البسيط.

180 محمد عزيزة، المصدر السابق، ص 72.

(أ) الثقافة الشعبية والفلكلور

تعد الثقافة الشعبية ظاهرة إجتماعية تاريخية إنهاء تمثل العامل المشترك لثقافة كل المجتمعات دون إستثناء مع إختلاف أنماطها حسب "روت بنيدكيت" عنها تستمد وجودها من الماضي القريب والبعيد فهي تمثل الممارسة العفوية التي تحمل معاني ورموز تجسد من خلالها معايير إجتماعية وجدانية وتجسد الشعور بالإنتماء مجموعة معينة من البشر.

إن الصعوبة في تعريفها علميا أدى على إختلاف النظريات في مجال العلوم الإجتماعية والإنسانية وبالخصوص المجال الأنثروبولوجي والإثنولوجي، فعادة ما نربطها بمفهوم "الفلكلور" وبعد الدراسات العديدة التي تناولت هذا الموضوع على ضوء تطور المعرفة الإنسانية بشكل أصبحت تمثل الإنتاجات التي تتولد من طرف أفراد المجتمع ولقد ذكرنا في الباب النظري النظريات التي إهتمت بالثقافة كظاهرة إجتماعية تجسد ذاكرة الشعوب بمختلف أدائها الفني سواء كان الشعر أو الرسم أو النحت أو الموسيقى على الخشب أو المسرح.

هناك مفهومين متناقضين فيما يخص تعريف ظاهرة "الثقافة الشعبية". الأولى لا يعترف على الإطلاق بالديناميكية وروح الإبداع عند الثقافة الشعبية. إنهاء ظاهرة انبثقت عن الثقافة المسيطرة والمركزية المرجعية. إنها ثقافة فرعية متخلفة. يناقض المفهوم الثاني على الإطلاق المفهوم الأول ويرى في الثقافات الشعبية، أنها متفوقة بكثير عن الثقافات النخبوية، على الأقل أنهما يستويان في القيمة والأهمية.

تكتسي الثقافة الشعبية بكل تأكيد طابع إحتجاجي، توجد عادة في النسق الكلي المسيطر.

هي لا تتخذ طابع المقاومة في كل وقت. "ميشال دي سيرتو" يعرف الثقافة الشعبية بأنها "عادية". ليفي سطوروس الأنثروبولوجي الفرنسي هو الذي أدخل مفهوم "الترقيع" للأفعال الثقافية، يرى أن هذا الترقيع مجرد من الواقع مرتبط بالمعاني الأسطورية التي تقف إزاء

الإختراع التقني المبني على المعرفة العملية. أما في الوقت الحاضر فيستخدم في تصنيف أجراء الثقافة الكلية بما فيها التعابير المختلفة التي تقوم بها الشعوب المختلفة من موسيقى ورقص وتمثيل ورسم إلخ...

ب) الثقافة والهوية

إن فكرة الهوية مرتبط إرتباطا وثيقا بفكرة الثقافة، فالثقافة موجودة في كل مكان وزمان، لقد تميز النصف الثاني من القرن العشرين بديناميكية هائلة ومتحركة على مستوى الأيديولوجي والسياسي، مما أدى إلى المجتمعات متعددة الثقافات، من بينها المتزمتين الذين يحاولون الحفاظ على مكانتهم و نفوذهم في تركيب ثقافة مهيمنة الهوية. إن مفهوم الهوية الثقافية مفهوم سائل ومتحرك، يجسد إعتياد الشعور بالإنتماء، لأنها تتركب من الرموز. لقد أدخل حديثا في أبحاث العلوم الإجتماعية وبالخصوص فيما يتعلق مجال الأنتروبولوجية كان نتيجة تعقيد المجتمع الأمريكي من حيث التركيبة الإجتماعية الثقافية، الهوية الثقافية تعيدنا بالضرورة إلى الهوية الإجتماعية¹⁸¹"فهي تعبير مجدد عن إلتقاء القوى المختلفة والتفاعل ما بين الفرد ومحيطه الإجتماعي".

4.1 ضرورة التعبير المسرحي في المجتمع الجزائري

ينفق تقريبا كل الباحثون على أن المجتمع العربي، الإسلامي عرف أشكالا مسرحية عفوية التي كانت تجسد تعابير مختلفة من غناء ورقص وأناشيد وحكايات وأساطير

¹⁸¹ Memorandum Pour l'étude de l'acculturation :Linton, R.REDFIE, Mellville.H.USA, 1936.

وحوارات وشعر بمناسبة إحتفالات دينية وغير دينية ولكنها لا تكتمل كي تصبح شكلا مسرحيا بالمفهوم الأرسطي أو المفهوم المتعارف عليه اليوم أي "الحلبة المعلقة".

يتيح النص المبني دراميا على عناصر الصراع الثلاثة أو بمعنى آخر لا يوجد داخل هذه العروض المختلفة معاني فكرية وفلسفية تؤدي إلى التساؤل المستمر حول ماهية الوجود، هذا التسؤل المرتبط بعنصر أساسي هو الحرية سواء كانت مطلقة أو نسبية التي تسمح للشخصيات المختلفة ان تتصارع داخل هذا الفضاء المعنوي والمادي في نفس الوقت.

تدفع التجربة الجماعية بإستمرار فن التمثيل الى الوجود لا يتجزأ عن سلوك المحاكاة الذي يتحدث عنه أرسطو في كتابه "فن الشعر" وبهذه الطريقة تتم عملية التطهير التي تكون نتيجة تفاعل المشاهدين- الجمهور- مع ما يحدث في العرض.

إن العلاقة الوثيقة بين العناصر الثلاثة المؤسسة للفعل المسرحي هي (الفضاء والممثل والمشاهد) تؤدي حتما إلى التعبير المسرحي في مفهومه العام ولا يمكن حسب رأينا لأي نظرية مهما كانت قوتها العلمية أن تنفي وجود الفعل المسرحي في المجتمع العربي الإسلامي بصفة عامة وفي المجتمع الجزائري بصفة خاصة. لعله متجذر في التجربة الجماعية لكل خصوصياته و الوالنه، يدخل في إطار نمط ثقافي خاص بما يحتويه النسيج الإجتماعي الثقافي العام.

إن الرأي الصائب هو أن عقلية الإنسان ونفسيته من محصلات حياته الإجتماعية لا من الموروث البيولوجي وأول ما حارب فكره العنصرية في تفوق الثقافات هو "فرانز بواز" فكل أفكاره تتمحور حول الإختلاف بين الثقافات وقد عاش أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حيث ساد مفهوم تفوق العرق و الثقافات. أن التعبير المسرحي بأشكاله المختلفة استطاع أن يغير هذا المفهوم جملة وتفصيلا، فليس هناك تفوق ثقافة على ثقافة أخرى وإنما هناك إختلاف بين الثقافات المتعددة على سطح الأرض، فالإنسان واحد في الأقطار والقارات. لقد اثبتت الدراسات في مجال اللسانيات علميا أن حضارة الساميين أسبق وجودا وأعظم أثرا ومنها أنطقت الحضارات فيما بعد. الطبيعة البشرية في بدايتها الأولى والتي ارتبطت بالمعتقدات الوثنية والأصل الفني والفلسفي لعملية الإبداع غير عملية

"المحاكاة" كما تحدث عنها أرسطو في كتابه فن الشعر هي التي مهدت الطريق إلى الإبداع الفني المسرحي بإرتباطه الوثيق من المحيط الإجتماعي، والذي يتم فيه تصوير الشخصيات بمختلف أنماطها وصفاتها التي تمحور حول قوى الشر والخير.

فالوقت الذي إستمر تطور فيه هذا الفن في المجتمع اليوناني وبعدها الروماني حتى تخلص تماما من أشكاله البدائية، جاءت الديانة الإسلامية لتقف حاجزا في "عملية التصوير" تحديا لقدرة الله حسب مفهوم الجيل الأول منذ فجر الإسلام وفي نفس الوقت طريقة بيداغوجية لتعاليم الإسلام وعدم العودة إلى المفهوم الوثني للخلق.

هناك رأي آخر للأديب طه حسين حيث يقول "لم يعرف الأدب العربي المسرح لأن الأدب اليوناني قد إختفى حين كان العرب يقومون بترجمة الثقافة اليونانية، إذ كان محظورا، فالمسيحية في ذلك الوقت كانت تراه مغرقا بالوثنية".

لا يمكن في مسار هذه التجربة المسرحية، فصل تاريخ منطقة شمال إفريقيا وما يسمى بعد الفتوحات بالمغرب العربي عن تاريخ المنطقة العربية أو بالأخص فصلها عن المجتمعات العربية المتواجدة على ضفاف البحر الأبيض المتوسط.

فالمجتمع الجزائري لا يقل تأثيرا بالفتوحات الإسلامية التي أتت بمفهوم جديد فيما يخص التنظيم الإجتماعي العقائدي الذي كان يتميز بإحترام الإنسان والمساواة بين الناس والتمسك بالمثل العليا وكرامة الفرد وتمجيد العقل والمنطق والإيمان بالله الواحد، بعد ما كان يعيش العبودية والإستغلال.

يؤرخون الباحثون بداية الظاهرة الفنية المسرحية على شكلها الحديث، سواء كانت دراسات في علم التاريخ أو العلوم الإنسانية والإجتماعية أو الأدبية النقدية يعود لمنتصف القرن التاسع عشر ولا نستثنى المجتمع الجزائري من مسار هذه التجربة إلى حد هذه الحقبة منذ الزمن. ومع أن المجتمع العربي لم يعرف التعبير الفني، لكن بعد تطور العلوم السوسيوانثروبولوجية ظهر العكس، حيث مارس المجتمع العربي بكل تأكيد أشكال مسرحية تحمل في طياتها عناصر الفن الدراسي.

قد تناولنا هذا الموضوع بدقة سابقا وسنحاول التقرب من هذه الظاهرة الفنية الإجتماعية في المجتمع الجزائري على ضوء بعض الدراسات السابقة والمعلومات الكافية والدقيقة التي تمدها ببعض الأدلة فيما يخص الممارسة المسرحية سواء بشكلها التقليدي أو بأشكالها الحديثة.

لا يختلف المجتمع الجزائري في تجربته المسرحية عن باقي المجتمعات العربية الإسلامية من الناحية العلاقة بين مفهوم الإبداع الفني المسرحي والمجتمع، فهي علاقة تتميز بعدم الجدية والإلتزام السياسي الفاعل الذي كان بإمكانه أن يجسد "رأسمال" لا بأس من الإنتاج المنظم والعروض والنصوص والفضاءات المركبة التي تدفع بصيرورة فاعلة في تطور هذا التعبير الضروري عند طبيعة المجتمعات البشرية وفي مراحل تاريخية هامة.

والواقع أن الممارسة المسرحية في مسارها العفوي التقليدي، وجدت صعوبات جمة في الطريق إلى الظهور الواضح في البنى الإجتماعية والثقافية. نشير إلى أن إشكالية عدم إستقرار هذه الظاهرة الفنية في المجتمع الإسلامي العربي يعود لطبيعة عقليتهم بحيث ينظرون إلى الكليات ولا يميلون إلى التحليل، والفن المسرحي يعتمد على العقلية التحليلية لا التركيبية، ومن هنا كان المسرح مخالفا لطبعهم. لذا لم يعرف المجتمع الجزائري تراثا فكريا تحليليا إلا العقيدة، ولم يجد الفن المسرحي بيئة طبيعية تسمح له بالعيش والتطور بين المعتقد والإيمان والنتيجة أنه افتقر لمفهوم الصراع مع الآلهة والأقدار، لأن المسلم يخضع لإرادة الله الواحد الأكبر واكتفى ببعض الإحتفالات الدينية والموسمية التي كانت تجسد ضرورة التعبير المسرحي.

ليس هناك إشارة واحدة في النص القرآني تدل على تحريم التعابير الفنية عموما، ولكن السلوك الإجتماعي الديني هو الذي أفضى إلى نتيجة عدم قبول الفن المسرحي كوسيلة تعبيرية جماهيرية. فقد ظهرت جزئيا في مختلف فترات تطور المجتمع الجزائري ولا يمكن الفصل بين التعاليم الدينية والحياة الإجتماعية للأفراد حيث أنهم يكونون¹⁸² "جماعة مرتبطة بتلك التعاليم ولا يمكن لأحد من أفراد هذه الجماعة أن يتجاوزها". فالفرد يتحرر ولكن داخل

¹⁸² Gardet Louis⁵ Le citoyen de la cité Musulmane, Paris, 1961, p. 209.

مفهوم "الأمة" الإسلامية¹⁸³ الطابع الاجتماعي للواجبات الدينية ينتهي بتشكيل عقلية جماعية موحدة وإدماج نهائي للفرد في المجموعة"

لذلك أخذ الفضاء الديني حيزا معتبرا بما يحمل من رموز ودلالات في تجسيد الروابط الاجتماعية والشعور بالإنتماء، يتفوق عن الفضاءات التعبيرية الموجودة في الأوساط العامة. إذا كان المجتمع الأوروبي استطاع أن يتخلص من الخلط بين الروحي والمادي منذ عصر النهضة، فالمجتمع العربي الإسلامي لا يزال يعيش ويربط بين الواقع الاجتماعي المادي والغيب، وبذلك لا يستطيع أن يجسد الصراع الذي هو أساس الفعل المسرحي من خلال بناء الشخصيات بخصائصها وطباعتها.

4.1 النشأة الاجتماعية الأولى

الإعتقاد العام في الأبحاث السوسيوأنثروبولوجية الحديثة حول موضوع الثقافات هو أن كل ثقافة تتميز بخصائص معينة، والتي تتجسد يوميا بالممارسة الاجتماعية في إطار توظيفها المستمر عند الحاجة. لم ينقطع أفراد المجموعة البشرية عن ممارسة الأشكال الاحتفالية، على الرغم أن العقيدة الإسلامية باتت نظاما أخلاقيا قائما بذاته في تقاسيم المجتمع بكامله. "متى يشعر الإنسان في تجربة الجماعة بالحاجة إلى ذلك التعبير الخاص الذي هو المسرح"¹⁸⁴.

نرى من الضروري أن تفسير تلك الظواهر الاجتماعية الثقافية لا يعتمد فقط على المفاهيم الغربية، فيما يخص علوم النقد المسرحي وتعريفها الممتدة من التجربة اليونانية القديمة. ولكن يجب علينا أن ننظر إلى تلك الظواهر على أنها شكل من أشكال الممارسة المسرحية، لأنها تتوفر فيها العناصر المؤسسة للفعل المسرحي هو التمثيل والحكاية والجمهور وكل ذلك من أجل التشخيص الذي تتميز به الثقافات التقليدية الشفهية وبالخصوص في المجتمعات العربية الإسلامية. أن الدين الإسلامي ليس مجرد مقولة ثقافية إكتسبها النوع البشري عبر

¹⁸³ Mohamed Aziza " Le théâtre et l' Islam, Sned, Alger, 1982.

¹⁸⁴ Mohamed Aziza, Ibid P. 14.

التاريخ أو عبر الحقب البدائية من التطور الإجتماعي والثقافي، وإنما هو نظام عملي إجتماعي سياسي وعقائدي وإقتصادي، يتحكم دون منازع في الفرد وارتباطه الوثيق بالجماعة. إن الثقافة كما ذكرت سابقا تشمل القيم التي تؤلف الفرد مع مجتمعه في شبكة علاقات اجتماعية لها نسقها الفكري ، وله ما يناسبه في الإطار العملي سواء كان هذا الفرد واعيا أو مفكرا أو مبدعا، يتشبع منذ نشأته بتلك القيم والمعايير ويتحرك ضمن خصوصيات هذه الثقافة التي تؤكد وجود الذات.

إن المحاولات الأولى للمسرح الجزائري بمفهومه الحديث ترجع إلى بداية القرن العشرين. نعتقد أنها بدأت قبل تلك الفترة، في منتصف القرن بالسابع عشر ونقصد الفترة التي كانت تعرف بالعروض المسرحية الشعبية التي مهدت إلى ظهور الفن المسرحي كظاهرة فنية اجتماعية وهي مرحلة ظهور مسرح خيال الظل أو الثراقوز بعد انتقاله من بلاد الرافدين إلى مصر ثم إلى تركيا وبعدها إلى شمال إفريقيا مع نفوذ الإمبراطورية العثمانية .

وتذكر¹⁸⁵ أرليت روت Arlette Roth أن "بوكليير ميسكو" اكتشف هذا الشكل المسرحي في عام 1835 واشتمز من محتوياته" التي كانت في بعض الأماكن الأخرى يعالج بأسلوب السخرية الإستعمار الاستطاني الفرنسي، الذي كان يظهره في صورة الشيطان. اعتمد هذا النوع من المسرح على العرائس المصنوعة من خشب التوت أو الزيتون، وتزينها بطريقة جد حرافية، حتى تستطيع تأدية أنماط وخصائص الشخصيات النابعة من الواقع الإجتماعي.

من المؤكد أن دراسة هذا النوع من المسرح في أوضاعه الإجتماعية والسياسية هامة ولكن دون أن تتوفر لنا المعلومات والمعطيات الكافية، كي نقوم بتحليل معمق لهذه الظاهرة الفنية الشعبية. ومن المؤكد كذلك أن التحولات التي عرفها المجتمع الجزائري في أواخر العهد العثماني وبداية الإحتلال الفرنسي أثرت على تطور هذا الفن الشعبي الذي كان متفتحا على جميع الشرائح السكانية سواء في المدينة أو في الريف، محبوبا من طرف عامة الجزائريين.¹⁸⁶ لقد منعت السلطة الإستعمارية هذا التعبير الجماهيري في 1843 لأسباب سياسية" ولكنه

¹⁸⁵ Arlette Roth, Le théâtre Algérien, ed. François Maspero, Paris, 1967, P.14.

¹⁸⁶ Arlette Roth, Ibid, P.15.

بقي متحركا في كثير من المناطق الريفية، التي لم يصلها التنظيم الإداري والعسكري الإستعماري.

وتجدر الإشارة إلى أن مسرح خيال الظل الذي كان يتطلب المهارة والإحترافية الحقة لم ينتشر بقوة في شمال إفريقيا مما أدى إلى ظهور القراقوز الذي كان متناولا من طرف المحبين لفن الفرجة. ينقسم مسرح خيال الظل منذ نشأته الأولى في العراق على يد محمد ابن دانيال¹⁸⁷ " في مسار تطوره إلى ثلاث أنواع، مسرح العرائس، ومسرح العرائس المتحرك من طرف الأيادي ثم مسرحيات خيال الظل" الذي وصل إلى المجتمع الجزائري على يد الأتراك بشكله البسيط. فأصول هذا الفن الشعبي المتميز في المجتمعات العربية قد يكون منتقلا من بلاد الهند الى المناطق العربية عبر التبادلات التجارية¹⁸⁸" وأقدم نصوص هندية الماهاباراتا تشير بوضوح إلى مسرح خيال الظل، وعرف أتراك آسيا الوسطى مسرح الظل منذ زمن بعيد" فالقراقوز باللغة التركية تعني العيون السوداء . الشخصان اللذان كانا سببا في نشأة هذا التعبير الفني الشعبي هما "قراقوز والحاجي عيواظ، اللذان عاشا في البصرة، فالأول كان بناء والثاني حداد" حسب الرواية المتداولة في الأوساط الشعبية العربية، يعملان معا في بناء الجوامع بأمر من السلطان، ويحكي أيضا أن ثمرات ونكت هذين الرفيقيين المرحين كانت تمنع باقي العمال من العمل مما أجل إنتهاء بناء المسجد إلى مد طويل. إنتبه السلطان الى ذلك فأصدر أمره بإعدامهم. هكذا لقي العابثان الموت ولكن السلطان "أورهان" سرعان ما تمالكه الندم على هذا الفعل الظالم، فجاء رجل يدعى " سيه كوستري" ليخفف عن السلطان فنصب ستارا في ركن من أركان القصر وأظهر خيال الضحيتين وقلد كلامهما أمام السلطان. واستعمل "كويترى الماهر "بابوجية" ليعبر عن شخصيتي "قراقوز وحاجي عواظ" وأصبح منذ ذلك الحين سيدا لهذا الفن باعتراف كل لاعبي خيال الظل الأتراك¹⁸⁹ .

¹⁸⁷ Landeau J., Le théâtre et le cinéma arabe ed. Ed. La Rose, Paris, 1955, P. 21.

¹⁸⁸ Aziza Mohamed, Op.cite, P. 61.

¹⁸⁹ Ibid. P. 66.

وأصبح هذا الشكل من الفرجة المسرحية في المناطق العربية والإسلامية ومنها منطقة شمال إفريقيا منتشرا. واتخذ اللون وطابع عقلية المجتمع الجزائري. اتصف بالسخرية والأسلوب الهزلي المضحك في الحوار والجرأة في الطرح "خصوصا في المسرحية المعروفة بإسم "الحمام" أو ¹⁹⁰"ألعاب الليمون"، مما نتج عن ذلك منعه بكل الوسائل خوفا من تمرد الأهالي نختصر في سياق هذه الدراسة وفي هذا المبحث على الخطوات الأولى للتجربة المسرحية بمفهومها الأرسطي وهذا كان نتيجة وطأة المرحلة الإستعمارية. أن ظروف النشأة الخاصة بالفعل المسرحي في المجتمع الجزائري لا تختلف كثيرا عن بقية المناطق العربية التي دخلها الإستعمار بقوة السلاح. لم تحضى الثقافة في عهد حكم العثمانيين بالإهتمام ولهذا اعتمدت في تطويرها النسبي على ذاتيتها بالدرجة الأولى وعلى المجتمع الإسلامي الجزائري ثانيا انطلاقا من المؤسسات التربوية المحصورة في المساجد والمدارس والزوايا التي كانت تتولى من مدة طويلة نشر وتعليم اللغة العربية. "فالطرقية مثلا كانت ذات سلطة روحية ودينية ومدنية وقضائية. ولها من الولاء الشعبي ما يضاهاى بل يفوق الولاء العام لنظام الحكم القائم"¹⁹¹ ولم تدرج في برامجها الفن المسرحي ولم تهتم بما يدور من نشاطات فرجوية في الحياء الشعبية لأنها كانت تعتقد بأن هذا النشاط الفني الشعبي لا يستحق الإحترام والتقدير ولا يخدم العقيدة الدينية الإسلامية فهي تدرجه ضمن مفهوم الإنحراف الذي تستمد جذوره منذ فجر الإسلام كما ذكرنا سابقا وهذا ليس رأي البعض من علماء الدين.

إن الإستعمار الإستيطاني يقوم على إستغلال الأرض والثروة المعدنية والبشرية، على قواعد إجتماعية وسياسية وإقتصادية في نفس الوقت، لذلك يحاول من خلال المناهج التعليمية أن يبث قيم ومعايير الثقافة المسيطرة، وفي كثير من الأحيان تظهر إلى السطح في ظل الثقافة المركزية ثقافة شعبية تتميز بروح المقاومة.

لكي نفهم الظروف الإجتماعية والسياسية التي نشأ فيها الفعل المسرحي في المجتمع الجزائري بعد الغزو الفرنسي والذي أصبح يحمل طابعا إحتجاجيا، حتى بعد الإستقلال.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ آثار السياسة الإستعمارية والإستطانية في المجتمع الجزائري، منشورات المركز الوطني والبحث في الحركة الوطنية، الجزائر، 207، ص 17.

لم يمكن يهتم بالجانب الجمالي والفكري. كان بين حدين متناقضين من جهة التعاليم الدينية التي لم تمنح له الحرية الكافية، لكي ينتقل من الشكل الإحتفالي الموسيقي منذ قرون طويلة إلى الشكل الدرامي ومن جهة أخرى وقع في مخالب استبداد الإستعمار الإستيطاني، الذي كان يخاف من تمرد السكان الأهالي، فيقمع كل تعبير فني شعبي يخالف سياسة الإستيطان. ويذكر المفكر فرانس فانون¹⁹² في هذا السياق "أوليست عبارة "فرنسيون-مسلمون" مضحكة ومهينة وقليلة الحياء" ¹⁹³ "وقد بدأت المعركة الحاسمة قبل عام 1954 وبدقة أكثر منذ سنوات (1930) ذلك أن المسؤولين عن الإدارة الفرنسية في الجزائر قد كلفوا بتدمير أصالة الشعب الجزائري مهما كان الثمن وتفتيت الأشكال الموجودة المؤهلة لإبراز حقيقة وطنية من قريب أو من بعيد"

لم يستوعب المجتمع الجزائري الظاهرة الفنية المسرحية بمفهومها الأوروبي إلا في بداية القرن العشرين، وهذا بعدما إكتشفها خلال زيارة الفرق المصرية المسرحية إلى الجزائر في الربع الأول من القرن العشرين. حاول قبل هذه الفترة البعض من النخبة المثقفة مثل الأمير خالد أن ينشط الفن المسرحي باللغة الفصحى، بعدما حصل على بعض الترجمات العربية للنصوص الكلاسيكية الأوروبية.

كانت هناك بعض المحاولات في هذا المجال ولكنها لم تفلح بالنجاح التام، لذلك نعتبر ولادة التجربة الأولى للمسرح الدرامي بمفهومه الأرسطي، حيث توفرت كل شروط الحدث والفعل المسرحي في عرض مسرحية¹⁹⁴ "جحا" لسلالي على المدعو¹⁹⁵ "علاو" في 12 أبريل 1926 في شهر رمضان المبارك ". وفي هذه الظروف المتقلبة من عمر النهضة الوطنية ولد المسرح الجزائري الذي كان عنصرا هاما في ثقافة عصرية".

¹⁹² د.فرانز فانون، العام الخمس للثورة الجزائرية، طبعة خاصة، وزارة المجاهدين، ص 18، 2004.

¹⁹³ فرانز فانون، نفس المرجع، ص. 25.

¹⁹⁴ علي سلالي، شروق المسرح الجزائري، ترجمة، احمد منور، منشورات التين الجاحظية، 2000 ص. 21.

¹⁹⁵ سلالي علي، نفس المرجع.

يذكر¹⁹⁶ سلالي على رائد المسرح الجزائري أن في سنة 1922 بعد زيارة الفرق المسرحية إلى الجزائر، تأسست جمعية أخرى بإسم "التمثيل العربي" وكان على رأسها محمد المنصالي الذي أقام كطالب بالمشرق العربي مدة طويلة، ونشير هنا إلى أن هذه الفرقة التي كان ينتمي إليها عزيز لكحل، إبراهيم دحمون، وعلال العرفاوي ومحي الدين بشطارزي، قدمت مسرحيتين على خشبة الكورسال هما "في سبيل الوطن" وهي دراما من ثلاثة فصول "وفتح الأندلس" ما بين 1922-1923، ولم تكن هذه العروض تثير الإهتمام سوى عند جمهور محدود لنخبة من المثقفين و المتعلمين باللغة العربية الفصحى. وامتدت زيارات الفرق المسرحية المصرية إلى غاية 1924. المرحلة التأسيسية للفن المسرحي كظاهرة فنية إجتماعية أدت إلى بروز عدة جمعيات ثقافية تهتم بالكتابة والإخراج ولعل الكتابة كانت تتركز على عملية " إقتباس الأنماط الأساسية لهذه المرحلة الجينية تتلخص في القدرة على التنشيط الثقافي المسرحي بعد نجاح مسرحية¹⁹⁷ "جاحا" باللغة الدارجة العفوية وعدم إستقرار الجمعيات والنشاط والإبداع والتوزيع أدى الى نوع من المسرح خاص بالطلب الإجتماعي والسياسي المخفي.

فالذاتية والظرفية طغنا بصفة عامة على إنتاج العروض المسرحية التي كانت تعتمد على الأسلوب الهزلي المضحك وهي حالة لا تزال مستمرة في غالب الأحيان الى يومنا هذا.

حددت التجربة الأولى لعرض مسرحية "جاحا" الطابع الشكلي لكل محتويات العروض المسرحية مستقبلا، وأصبح النوع المسرحي الكوميدي الهزلي وتوظيف اللغة الدارجة ضروريان في تطوير هذه الظاهرة الفنية الإجتماعية. لقد ارتبطت بالتركيب البشرية الجزائرية – الأهالي – التي كانت ترفض الإندماج في الثقافة المسيطرة منذ الغزو الفرنسي وتحت سياسات مختلفة لعملية الإستيطان.

يجب القول بأن العناصر الأساسية التي كانت تتوفر في العروض الإحتفالية والتي ذكرناها توفرت في الشكل المسرحي الحديث بعد تجربة سلالي علي المدعو علالو هي الأساليب

سلالي علي، نفس المرجع¹⁹⁶

¹⁹⁷ Cheniki Ahmed, Theatre en Algerie, ed. edisud, Paris, 2002, p.15

الهزلية واللغة الدارجة التي كانت جسر متين للتفاعل بين الفعل المسرحي والجمهور، الذي كان معزولا عن الفعل الثقافي في النسيج العمراني الأوروبي بفضل السياسات العنصرية الإستطانية ويروي طوكفيل ألكسيس أنه من الخرافة محاولة دمج الأوروبيين والمسلمين، لإنعدام أي علاقة بينهم "فهم يشكلون مجموعتين متجاورتين لكن منفصلتين تماما ولهذا السبب رأى أنه لا يوجد مجتمع حقيقي في المستعمرة"¹⁹⁸.

إذا كان الجزائريون بحاجة للنشاط الإبداعي النسبي في مجال الفن المسرحي والتعبير بصفة عفوية ضمن علاقات إجتماعية خاصة وظروف سياسية معينة بصفة عفوية، لإثبات الذات والهوية، فإنه توجه إلى التجربة المسرحية الأقرب إلى مخياله الإجتماعي. فالتلقيح الذي حدث في القرن العشرين لدى زيارة الفرق المسرحية إلى العاصمة أدى إلى تفجير أسلوب فني تعبيرى لم يخرج في آخر المطاف عن الإمتداد التاريخي للمجتمع والقيم التي جسدها طيلة قرون كاملة هذا الترابط الذي هو جوهر الإلتزام المتبادل بين المجموعة والفرد.

في مطلع القرن العشرين شهد المجتمع الجزائري ظهور عدة جمعيات ثقافية ودينية وبعض بالمجلات التي تهتم بأمور الدين والثقافة وخاصة الفن المسرحي، هذا قبل زيارة جورج أبيض الجزائر العاصمة عام 1921 وقدم عرضين مسرحيين "ثارات العرب" وهيب دراما مقتبسة عن "البورعراف" للكاتب الفرنسي شتوبريان و"صلاح الدين الأيوبي" وهي دراما تاريخية مقتبسة عن "الطلاسيم" للسير والتر سكوت "مما أدى إلى إعتناق الجزائريين فعل الممارسة المسرحية

وكانهم وجدوا في تلك العروض الشرعية الثقافية التي تمنحهم العمل المسرحي دون اللجوء إلى الأوروبيين المستعمرين. ففي نفس الفترة تأسست عدة فرق مسرحية على مستوى المدن الكبرى مثل وهران، مديّة، قسنطينة، البليدة. الجمعيات الدينية مثل "جمعية علماء المسلمين" وعلى رأسها العلامة ابن باديس تحاول هي الأخرى أن تمارس النشاط الثقافي المسرحي

198 مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، ص.49

ولكن في حدود التربية والوعي الإسلامي بمناسبة الأعياد الدينية مثل المولد النبوي الشريف أو شهر رمضان المبارك.

وبعد فرقة "جورج أبيض أنت فرقة مصرية أخرى إلى الجزائر هي فرقة "عز الدين" عام 1924 وفي نهاية أبريل قدمت مسرحيتين شهيرتين مترجمين إلى اللغة العربية الفصحى وهما "يوليوس القيصر" على قاعة الكورسال "روميو وجولييات" "بكازينو الجزائر" 199 وكان حضها سيء من حيث عدد المتفرجين.

اهتزت نهاية الحرب العالمية الأولى السياسة الإستعمارية هذا عنيفا، فتغيرت الأوضاع تغيرا ملحوظا، فتورة أكتوبر الروسية ومبادئ ويلسون ونشاط الحركة العالمية التقدمية جعل الشعوب المستضعفة تطمح إلى تغيير الواقع السياسي والإجتماعي الثقافي المرّ وتلغي قوانين الأنديجانا في ظل هذه التحولات الكبرى على مستوى العالمي.

عرف المتجمع الجزائري نوعا من الإنفتاح، لا سيما في أوساط المدن الكبرى حيث ظهر نوع من الإتفاق النسبي حول ضرورة العيش مع إختلاف الملل التي كانت تتركب مجتمعات المدن الكبرى.

ويذكر الكاتب والشاعر²⁰⁰ غبريال أوديزيو الذي عايش الفترة الإستعمارية في الجزائر "إن المهم في نظري هو أن الجزائريين قد بدؤوا يعبرّون بشكل علني عن وجودهم وعن شخصيتهم في لغتهم ويثبتون وجودهم تبعا لتطور وعي ذلك المسرح بخصوصيته، ومصيره، وبقدراته. ما تم ذلك ولا كان من الممكن أن يتم ذلك إذا لم تكن هناك لا فرق ولا مسرحيات ولا قاعة للتمثيل ولا جمهور، فكان لابد من إيجاد كل ذلك أو تكوينه. أما فيما يتعلق بالسلطات، فإنها في أول الأمر لم تر ضررا في ذلك، فمن الحكمة وقد حرم الشعب من حقوقه أن لا يحرم ما يسليه وشيئا فشيئا تكونت الفرق ولم يكن ذلك دون مشقة في مجتمع تبدو فيه مهنة التمثيل مزرية بصاحبها، إنني أقول ما كنت شاهدته وعشته وفهمته ألا وهو

199 سلالي علي، المرجع السابق، ص.23.

200 سلالي علي، المرجع السابق ص 57-58.

نشأة فن وكيف انتقل من مهزلة القرون الوسطى إلى المسرح الوطني من عصا المهرج إلى سلاح المقاتل".

إلى جانب هذا النشاط المسرحي الذي كان يبحث عن المعايير الأرسطية والبناء الدرامي والتزام بالحرفية بهدف المتعة، كانت "الحلقة" باعتبارها شكل من أشكال الفرجة الشعبية التي ظلت موجودة في كثير من مناطق الأراض الجزائرية في الأماكن العامة الشعبية، مثل الأسواق الأسبوعية وبعض المناسبات الإحتفالية. فالمداح أو القوال هو عنصر التجمع، يلتف حوله المشاهدون ويستمعوا إلى حكاياته المثيرة والجذابة ولا يستطيع أن يقول بهذا إلا من تتوفر فيه صفات الممثل الحق فهو يعتمد أساس على أسلوب المحاكاة إلى درجة أنه يجسد عدة شخصيات وخاصة فيما يخص الشخصيات التاريخية التي ارتبطت بتاريخ الحضارة العربية الإسلامية أو بعض حكايات "ألف ليلة وليلة" التي بطريقة غير مباشرة اندمجت في الخيال الإجتماعي الثقافي.

فعملية الإلقاء والتلقي تتجسد عفويا في الفضاء الطبيعي لها وأحيانا عند الحاجة ينتقل إلى توظيف آلة موسيقية وفي كثير من الأحيان كان الناي أو البندير أو أحيانا أخرى بربابه وهذا حسب خصوصية الموسيقى في المنطقة. ولا يمكن للشعر الملحون أن يغيب في هذه الحالة. فالقوال يصبح هو الكاتب والمخرج والممثل في نفس الوقت. عوضت الحكاية العربي العرض المسرحي بمفهومه الأرسطي الدرامي بتركيابته المعقدة للفعل المسرحي.

يجتهد القوال دائما ليصل إلى المواقف التي فيها ديناميكية الفعل والتشويق. وهذا الشكل من التعبير المسرحي قد لا يحتاج إلى عناصر عدة لتكوين العرض، مثلما هو الحال في المسرح الأرسطي. ولا يمكن الفصل بين تلك الأشكال المسرحية الشعبية والشكل الأرسطي الدرامي الذي ظهر بعد زيارة جورج أبيض إلى العاصمة الجزائرية في 1921.

التجربة الأولى كانت ناجحة لأنها اعتمدت في بنائها على المحتوى الشعبي الذي موجودا في تلك الأشكال الشعبية مثل شخصية "جحا" وعنتر وإلى ما ذلك من الموروث الثقافي عبر العصور.

إن عملية الاستعارة كانت في بناء الشكل وليس المحتوى. نجح هذا التلقيح وأثمر فيما بعد عروض مسرحية كثيرة أفادت المسار التجريبي الفني المسرحي الجزائري، ولكنها لا تزال تفتقد إلى الجودة في البناء الكامل الذي يوفر شروط العرض، حيث تندمج عناصر الركح بأكملها لتجسد وحدة منسجمة تجعل من الفعل المسرحي شاهدا وفكرا وجمالا.

لقد فضلنا في موضوع الدراسة أن نركز أساسا على المنهج التاريخي إلى إعادة بناء الماضي في حقل النشاطات المسرحية الشعبية بدراسة الأحداث الأساسية في المراحل المختلفة لتطور ظاهرة الفن المسرحي في المجتمع الجزائري واعتمدنا أساسا على كثير من الوثائق والأرشيف فيما يخص المرحلة التي تلت النشأة الأولى في الفترة الإستعمارية.

4.2 الأشكال المسرحية الشعبية وفن الفرجة الإحتفالية

تتفق كل الدراسات حول موضوع نشأة الظاهرة الفنية بمفهومها الدرامي المسرحي في المجتمع الجزائري على أنها انطلقت في أواخر مطلع القرن العشرين بعدما زارت الفرق العربية العاصمة.

نتفق جزئيا مع هذا الرأي ونحاول أن نبين في المبحث، أن الأشكال المسرحية الشعبية التي كانت سائدة قبل هذه الفترة هي كذلك شكل من أشكال الفن المسرحي، يعتمد على العناصر الأساسية لبناء الفعل المسرحي وكان يتغذى من²⁰¹ الثقافة باعتبارها مصدرا للتشخيص.

فهي ليست مقصورة على صنف اجتماعي معين، ولكنها تشمل جميع الطبقات الإجتماعية. فالبيئة تعد بمثابة الرحم بالنسبة إلى القيم الثقافية، فهي بيئة تمارس مفعولها على الراعي وعلى العالم سواء، وهي الوسيط الذي يتشكل داخل كيان النفسي للفرد، بنفس الصورة التي يتم بها تشكيل كيانه العضوي داخل المجال الجوي الحيوي الذي ينتظمه.

لذلك ارتبطت هذه الأشكال المسرحية بعامة الناس، لأنها تنبع من ذلك النسيج الثقافي الإجتماعي الذي يميز العرض والنص الذهني الشفهي، ولا تزال هذه الأشكال المسرحية

²⁰¹ مالك بن نبي، شروط النهضة، ترجمة عمر كامل مسقاوي وعبد الصبور شهين، دار الفكر، دمشق، 1987، ص. 83

الفرجوية تنظم في بعض مناطق المجتمع الجزائري. واستطاعنا أن نلاحظها بالعين المباشرة والتدقيق في تركيبها وظروف أحداثها مثل ظاهرة "إيراد" و"سبيعة".

هناك مظاهر أخرى إحتفالية ليس لها نفس الحجم من التقديس مثل هذه الظاهرتين التي لا تزال تحق في المجتمع الجزائري ولاحظنا أن التجسيد وحده هو حقيقة العمل والفن المسرحي مهما كانت أشكاله، مستمدا قوته من عملية تجمع عناصر بشرية حول الحدث والفعل المسرحي. تجذر نوع آخر في الممارسة المسرحية الشعبية هي ظاهرة "القول" أو "الحلقة" التي انتشرت في المغرب العربي منذ أن ارتبطت هذه التربة بالمشرق العربي، فهي لا تخص فقط المغرب العربي ولكن كل المناطق العربية. واتخذت تسميات متعددة كالحكواتي، والراوي، والقاصن إذ إنها تعتمد على عنصر السرد وبذلك يصبح الحكواتي هو مركز الفعل المسرحي.

إن التراث الثقافي غير المادي المتوارث جيلا بعد جيلا، ينتقل من فترة الى أخرى ومن عصر إلى عصر بفضل مجموعات بشرية، بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها و مع المحيط الإجتماعي والسياسي المرتبط بالتاريخ والدين والقيم. إنه يجسد ليس فقط الحاجة إلى تأكيد الذات والهوية وكذلك تحقيق المتعة في المحاكاة التي هي جزء لا يتجزأ من الطبيعة البشرية وبالتالي يعزز الشعور بالإنتماء.

4.1.1 قول الحلقة: على رغم من أن هذه الممارسات تقلصت كثيرا في ظل التحولات الكبرى التي طرأت على المجتمع الجزائري إلا أنها لم تزول نهائيا(انظر الصورة 02/01)

فقد تحدث كثيرا الراحلة الأوروبيون الذين كانت لهم الفرصة لزيارة بلدان المشرق والمغرب العربي عن وجود هذه الأشكال من فنون الفرجة المنتشرة بقوة في تلك المجتمعات. نلتمس من شهادتهم وجود أشكال فنية مسرحية قائمة بذاتها كانت لها تأثير بالغ في التجمع البشري وبالخصوص في القرن التاسع عشر. وكذلك شديدة الرسوخ والثبات مما سمح للأجيال الحاضرة أن ترى أحيانا في الأسواق الشعبية هذا الشكل من التعبير الفني الشعبي .

ولا أعتقد أن هناك اختلاف كبير في أسلوب المحاكاة بين الرواة في القرون الماضية وبين أمثالهم اليوم. ربما تغير مضمون الحكايات والفضاء الذي يحدث فيه فعل الحكاية الذي أصبح مقتصرًا في الأسواق الأسبوعية الشعبية وقد تغيرت بعض الملامح الخارجية للقول مثل الأزياء وعناصر أخرى مرتبطة بسلوكاته النفسية والاجتماعية.

لم يعد التضامن العضوي يلعب نفس الدور الذي لعبه سابقًا في أولوية هذه الممارسات المسرحية الشعبية ونفترض أن تكامل المجموعة البشرية والتنظيم الاجتماعي السياسي في إطار شبكة القواعد يتدهور مع التقدم التقني مما أثر على تلاحم الجماعة.

فمنط الحياة المساواتي والقدري أصبح يتدرج نحو الفردية في ظل ظهور وسائل تعبيرية فنية أخرى مختلفة اختلافًا كبيرًا عن تلك التي عرفها المجتمع التقليدي سابقًا.

استطعنا أن نلاحظ ميدانيا هذه الممارسة في بعض الأسواق الأسبوعية مثل سوق "القليعة"²⁰² وهنا نخص الحديث على ظاهرة القول بالتحديد. نحاول في هذا المبحث أن نثبت أن كل نمط من التنظيم الاجتماعي السياسي الثقافي يقوم على أسس قيمية متميزة وأنها ضرورية للحفاظ على مؤسساته والحفاظ على الروابط الاجتماعية.

فكانت هذه أهم الأشكال المسرحية التقليدية الفرجوية التي سبقت النشأة الأولى للفعل المسرحي بمفهومه الدرامي الأرسطي في الثلاثينات من القرن الماضي.

فالتجربة المسرحية من حيث جوهر وجودها وارتباطها الوثيق بأنماط الحياة البشرية، لم تكن غريبة عن المجتمعات العربية الإسلامية. وتتساءل عن ظاهرة القول في المجتمع الجزائري التي بإمكانها أن تكون "مونودراما" وحضور الممثل الواحد لا يساوي الشخصية الواحدة في أصل التجربة الجماعية الإنسانية، فالممثل الفرد لا وجود له انطلاقًا من إدراكه ووعيه وإحساسه بالمجتمع كوحدة عضوية عليه تتركب نتيجة الاعتماد المتبادل بين الأجزاء والمجموع. فالممثل الواحد يختصر في داخل كل أنماط الشخصيات في الأدوار والوظائف

²⁰² مدينة القليعة تقع على بعد أربعين كيلومترا عن العاصمة الجزائر من الجهة الغربية.

المختلفة. نفهم من هذه التجربة أنها رصد لغياب الآخرين الذين كان بإمكانهم أن يشكّلوا الفعل المسرحي الدرامي الذي أخذ على عاتق الفرد الواحد، الممثل الواحد.

وهل هو تسجيل غياب الآخرين في أهمية الفعل المسرحي في بناء المعتقد الجمالي؟ فالقوال أخذ على عاتقه هذه المسؤولية في مجال الإبداع الفني المسرحي، وتجاوز واقع المجتمع التقليدي والتركيبية الأخلاقية الدينية ليؤكد حتمية التعبير الفني المسرحي الذي ليس بإمكان المجتمع البشري أن يفتقده²⁰³ "إن المونودراما" لها أصول في الفنون الشعبية العربية يتجلى ذلك عند الحكواتي والمداح والراوي والقوال". فهي نابعة من الضرورة الموضوعية الراهنة للحياة الاجتماعية ومن هنا استطاعت أن تحيي في الزمان والمكان النص الذهني وتفجر الخطاب المسرحي العلني حتى يكون مرتبطا ارتباطا وثيقا بتاريخه وواقعه الاجتماعي.

فهذا الشكل الذي يظهر بسيطا في بناءه قد يأخذ بعدا ثقافيا واجتماعيا داخل نفس الزمان والمكان ويجسد الإحتفال بالمشاركة المباشرة للفعل الدرامي وتلعب المرجعية الثقافية دورا حيويا في تحديد علاقة المتفرج بالعرض.

حفظت لنا هذه الظواهر منذ زمن بعيد أو قريب صورة دقيقة حول أصول الفن المسرحي الفرجوي والممارسة الاجتماعية المسرحية في المجتمع الجزائري. فالسلوك العفوي في بناء هذه العروض من خلال عناصر ذاتية تلتقي فيها المجموعة البشرية على اختلاف أصناف أفرادها والثقافة المرجعية الواحدة.

في هذه الحالة كان دائما الفن على شكله الطقسي الشعبي²⁰⁴ يتجاوز إطار حدود الأدب المكتوب" وضرورة المحاكاة تصبح فعل اجتماعي فالراوي في أشكال الحلقة ومجموعة النظارة – المتفرجين المستعملين هو وحدة موحدة داخل الفضاء المادي والمعنوي الواحد وليس هناك فاصلا بين مظاهر الإعتماد المتبادل الخاصة بكل مجتمع والوحدة بمعنى النظر إليه كما لو كان متماثلا في كل مكان وزمان، وبالتالي فهي تؤدي نفس وظائف المجموع.

²⁰³ د. عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار البيضاء، 1987، ص 26.

Duvignaud Gean, Op.cite p.2²⁰⁴

الظروف الإجتماعية والسياسية التي نشأت فيها هذه الظواهر المسرحية تختلف عن المجتمع الأوروبي ولكنها تشترك في عناصر الفعل الإجتماعي المسرحي.

فأعمال أوفيست²⁰⁵ كونت حيث تمتزج أنماط التحليل التطوري الوظيفي للمراحل الثلاثة التي يمر عليها المجتمع البشري وهو محور ديناميكياته الاجتماعية عبر المراحل اللاهوتية والميتافيزيقية والعلمية تؤكد بالضرورة الممارسة الفعلية للفن المسرحي بأشكاله المختلفة التي كانت أصلا طقوس دينية بحثة، أن "تطورنا ليس إلا تنمية طبيعتنا" أشار راد كليف – براون إلى أن الأنثروبولوجيا الاجتماعية باكتشافها كيف تحافظ العادات الإجتماعية على النظام الإجتماعي .

فكي يبقى أي نظام إجتماعي في رأيه "يجب بأن يتطابق مع شروط معينة فإذا " استطعنا تحديد أحد تلك الشروط العالمية تحديدا كافيا، بمعنى الشرط الذي يجب أن تتطابق معه كل المجتمعات البشرية يكون لدينا قانون سوسولوجي" يسمح لنا بأن نقيس تلك الظواهر المسرحية على أنها تتركب نتيجة الشرط الضروري لكل العلاقات الإجتماعية وهو تحديد حقوق وواجبات معينة بشكل جيد.

ويمكن القول أن أنماط الحياة المساواتية تتسم بعلاقات إجتماعية واهية التحديد إلا أنها تحافظ على إستمرارها من خلال الإتهامات بالتلوث والفوضوية من آليات أخرى قد تعرقل هذا الإستقرار. فالفضاءات الشعبية التي عادة ما تكون مساحات تبادل المصالح المختلفة بين أفراد المجموعات البشرية مثل الأسواق التجارية والمقاهي والمساحات العمومية والمساجد تعطي الفرصة للفنانين الممثلين أن يجسدوا أنماط سلوك الأفراد عبر الحكاية في طابع إرتجالي تجعل من العرض الفني المسرحي بشكله العفوي لا يشبه سابقة.

والكاتب الروسي فاسيلي دانسنكو الذي إشتهر كثيرا برحلاته في المشرق والمغرب يعطي لنا صورة حية عن ظاهرة الحلقة والقوال في المغرب العربي والحكواتي في المشرق، أن

²⁰⁵Duvignaud Gean,Ibid

الفنانين الممثلين الحوالين الذين أنشأتهم رمال الصحراء على الشكل التالي²⁰⁶. "إنهم يتجولون في كل أنحاء الجزائر والمغرب في ثياب رثة عتيقة وأرجل حافية. لكن تمعنوا في هذه الوجوه.

أنوفهم حادة كمنقار النسر وعيونهم ملتعبة وجباههم مرتفعة، لو تسنى لكاتب قديم وصفهم لقال فيهم دع عليهم طابع العبقرية، على الرغم من عدم مشاهدتي لمثل هذا الطابع على وجوه العباقرة. لحاهم طويلة سوداء منها الجعداء ومنها السبطة الحريرية.

وجوههم تعتبرها مسحة من الحزن وكأنهم يغنون كآبتهم ومعاناتهم الشخصية، بأنوفهم ترتجف وأصواتهم تبكي. إن هذه الموشحات التي ترددها أصوات الباريتون والتيفور قد ترددت بنفس الطريقة منذ قرون مضت في مدن اليمن السعيد في واحات درفور وكردخان بشمسها الساطعة على ضفاف النيل وفي الأعشاش المنسية بمدينة طرابلس والقيروان المقدسة وفي الجنوب وصولاً إلى آخر قرية عربية على الحدود مع التشاد.

إن شجون الشرق كله ينساب في هذه الكلمات وأحانها المتوارثة عن شعوب وممالك دجلة والفرات البائدة منذ قديم الزمان".

لا تزال ساحة "جامع الفناء" في المغرب الشقيق إلى يومنا هذا تزخر بتلك الظواهر المسرحية الفرجوية التي حافظت على طابعها حيث أن القوال -الحكواتي- يقوم بتقديم "عرضه المسرحي الشعبي" يومياً عندما يظهر يلتف حوله الناس ليتمتعوا بالحكايات المختلفة عن تاريخ الحضارة العربية الإسلامية وقصص "ألف ليلة وليلة" وحكايات أخرى شعبية ممتدة عند أحيانا من الوقائع الإجتماعية.

فالحكواتي هو عنصر أساسي في تجسيد "الفعل المسرحي بمفهوم المحاكاة تمتزج الحكاية هناك تحديد لنوع المسرحي أي²⁰⁷ التراجيدي والكوميدي" تمتزج الحكاية بكل الأنواع خلال السرد الأدائي وتنتج نوعاً واحداً معبراً عن الثقافة المرجعية حيث تختلط الشخصيات التاريخية بالشخصيات الأسطورية.

Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/vladimir-nemirovitch-dantchenko>²⁰⁶

²⁰⁷ Aristote "l'Art de la Poétique" Ed. Poche Paris 1968.

استطاعت الذاكرة الشعبية مثلما ذكر الكاتب محمد ديب أن تكون حاملة لهذه "المؤلفات" الشفهية عبر العصور ولا يهملها الحقائق التاريخية وقائع أحداثها، ف شخصية عنتر مثلا تتميز بالبطولة والمعاصرة وهي تتردد على أفواه الحكواتية -القبائل- ولها مكانة مهمة في "الخيال" الشعبي الجزائري قد تصل إلى حدود الأسطورة ولكنها في الواقع التاريخي شخصية من قبيلة بن عبس أسود البشرة وشاعرا في أواخر العصر الجاهلي، فهو ينقذ القبيلة من الهلاك ويتغلب على الأعداء وله الحق أن يتزوج ابنة عمه الفتاة النيلة عبلة.

وسنرى فيما بعد كيف استطاع سلالى علي في مسرحيته "عنتر الحشيشي" أن يجعل هذه الشخصية ترتبط بالواقع اليومي للجزائريين وتتصف بنوع من الهزل وهي تخرج تماما عن الرؤية الأسطورية التاريخية وهناك قصص أخرى تتداول على أداء "القوالين" فالحلقة هي أحد العناصر الهامة التي حافظت على الشكل المسرحي ولا تزال على اليوم في المغرب العربي وبعض مناطق الجزائري وبالخصوص في المجتمعات الجنوبية ضرورة الفعل المسرحي يفرض نفسه بقوة على العناصر البشرية المتجمعة أساليب الفنية للراوي وغريزة المحاكاة التي تنتصر دائما عندما يؤمن الفاعل - القوال- بما يقوم به من سرد الحكايات.

وبذلك يتحرر المشاهد المستمع من أنانيته ويندمج في الوحدة الأصلية، ليقترب من المعنى الاجتماعي للنقل المسرحي، أن استنطاق التاريخ والواقع هو في الحقيقة تجسيد للرغبة في وجود مغاير . يمتزج الشعر الشعبي أحيانا والموسيقى ليبلغ الدرجة العليا من متعة التفاعل المستمر بين المشاهد والقوال يجعل من الفضاء لفترة معينة فضاء مقدس يدفع كل مرة إلى الإحساس²⁰⁸ بالتطهير Catharis أي التحرر من عبء الواقع المزري والعنيف.

الذي تعيشه العامة من البسطاء الذين في الواقع الحدث والعنصر الأساسي الذي يبقى الفعل. عملية التلقي كانت دائما عبر الفترات المختلفة من تطور الظاهرة الفنية هامة.

يعد مسرح القوال الديني المكون الأساسي لمسرح الحلقة والحلقة كما أشرنا سابقا وهو الدائرة التي تتكون بفضل القوال، بشعبية كبيرة في فترات مختلفة منذ القرن السادس عشر إلى منتصف القرن الماضي، بين كل فئات المجتمع ولقد لعب مكان العرض إلى حد ما دورا في تحديد شكل العرض.

إشتهرت هذه العروض المسرحية في المجتمع الجزائري في الأسواق بالخصوص وأحيانا أخرى بمناسبة الإحتفالات الموسمية.

²⁰⁸ Ibid, p.28.

أتناول هذه الظاهرة على ضوء تجارب ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة وكيف وظفوا تلك العناصر من التراث الشعبي الجزائري اللامادية في أعمالهم المسرحية للبحث عن الهوية بالدرجة الأولى في التجربة المسرحية الجزائرية وإهتمامهم بإيجاد أشكال فنية شعبية تؤدي أفكارهم الإيديولوجية والسياسية.

فهذا الشكل المسرحي العفوي يتجسد في فضاء مسرحي هندسي خاص حيث أن النص الذهني يتفجر بأداء القوال الذي يعتمد أساسا على السرد الشفهي الذي يحمل بدوره دلالات درامية في جوهر المحاكاة.

يقف القوال المؤدي من جهة والمتفرج من جهة أخرى وهنا تصبح العملية فعليا عرضية مثل جميع أشكال العروض مثل الرقص والموسيقى التقليدية، فهنا العقل يمزج بين الخيال والواقع بأسلوب مشوق هو خليط من النثر والشعر الملحون" واللقاء الغنائي والتمثيل أي "التشخيص" بالتعبير الإنفعالي وتغير الزي أحيانا بتوظيف بعض الإكسسوارات القريبة من اليد مثل السيف والعصا والتاج وأشياء أخرى لا تتطلب الجهد في الإرتداء لبعض الدقائق، وتقليد الأصوات والحركة التي تصف خصائص السلطان مثلا أو البطل، فالحركة والإيقاع في تأدية الحكاية بطريقة تمثيلية خاصة تصبح جسرا يربط بين المتفرجين والمؤدي- القوال- وهو يدرك مدى أهمية فن التمثيل في هذه الحالة.

تنقسم الحكايات إلى أربعة أصناف، صنف يتميز بالعجائب وصف ممتع إجتماعي وثالث أخلاقي ديني وصنف يتميز بالغرائب في الفضاء الطبيعي، القوال الذي يختلف كثيرا عن الحكواتي في المشرق العربي. يخترع المساحة التي تناسب أداءه بطريقة عفوية وتصبح هي الخشبة التي يؤدي فيها نصوصه الذهنية التي ترتوي من مواضيع مختلفة.

إذا كانت فنون الحكواتية تطورت كثيرا في العصر العباسي لأنها كانت لا تتناقض التعاليم الإسلامية وبذلك سمح للقاص والراوي والمنشد والمغني والعاذف والشاعر بالعمل على رقي هذه الفنون، فقوال الحلقة كان مهتما كذلك بالقصص القرآنية مثل قصص نوح وهود وصالح وشعيب وموسى وعيسى وأيوب وإبراهيم عليهم السلام. لذا الأسلوب القرآني يساعد كثيرا على الأداء. فليست هناك التفاصيل الجزئية التاريخية التي عادة ما تؤرق رجال

الديانات الأخرى في نصوصهم التي تتحدث عن الكبيرة والصغيرة، فالآيات القرآنية في المرحلة الأولى تحدثك عن الأحداث المهمة دون ذكر الأشخاص ثم تنتقل إلى الحوار الذي يصنف الكافر والمؤمن وبعدها تظهر الشخصيات بالحوار مع الأحداث وهنا يكتمل البناء القصصي ويعطي الصورة الحية لفكرة الإيمان بالله. على رغم من السرد، تحتوي البنية القصصية القرآنية جوهرًا درامياً يتسع للمتعة. إلى هذا النوع من الحكايات نجد الحكايات الشعبية التي تدور ومواضيعها حول التجربة البشرية الجماعية. والسينوغراف، يركب كل هذه العناصر لتصبح وحدة متكاملة تتفاعل مع الجمهور الذي في كثير من الأحيان يشارك بطريقة مباشرة في هذه العملية. فهو يستطيع أن يندمج مع المتفرجين مباشرة في وقت ما إذا كان بحاجة إلى هذه العلاقة.

لذا يمكننا أن نقول قوال الحلقة هو ينبوع تنتقل من خلاله الذاكرة الجماعية وكل حكاية من الحكايات تلبس الثوب الثقافي الذي يخص المجموعة البشرية المعنية فهي تختلف بدرجات متفاوتة حسب اللغة والعادات الاجتماعية والمناخ الجغرافي والتاريخي.

فالقوال في الجزائر مثلاً يتميز بإعطاء شخصية عنتر طابع إجتماعي والرغبة الجامعة في تعويض الحاجات والفوارق الاجتماعية والجنسية بصفات النقاء والجهد والشجاعة التي تساعد البطل للوصول إلى هدفه وكل هذا في تقديس الفضاء المعنوي والمادي.

إن موضوع الحب، الموت، التبادل الإقتصادي والبشري، العمل، نجدها مجسدة في الأداء التمثيلي للقوال²⁰⁹ لأن الإنسان هو النوع الوحيد من ضمن الكائنات الحية الذي يستطيع أن يكون درامياً أي عفوية طبيعية تصبح إجتماعية وثقافية في عملية التمسرح تتمثل أمام عيون المشاهدين وأمام عيوننا وفي هذه الحالة يرتبط إمتداد الحالة النفسية في التجسيد بالماهية الاجتماعية التي بفضل هذا الفعل تحقق. هذه القوة الجماعية التي يأخذها الراوي- القوال لتوظيفها شخصياً، تحقق في الدين جماعياً بالظاهر وليس بالباطن.

²⁰⁹ Duvignaud Jean , spectacle et société , Ed.Denoel,Paris, 1970, p.17.

الأهم هو أننا نسأل عن الفعل الذي يجعل السحر ساحرا والدين مقدس، معنى ذلك الديناميكية المسرحية التي تعرض الطقوس، الحركات والأفعال²¹⁰ حيث أن كل الجسد الإجتماعي يحي نفس الحركات" فهو تطور فعلي محدود في الزمان والمكان يدل على جزء من التجربة الجماعية التي تتكون من عناصر متسلسلة ببعضها البعض والتي تحقق وتمثل الفعل الجماعي. فالقوال ينغلق في سرد الأحداث والأفعال وكأنه يريد إحياء الماضي وبذلك يختلف عن التجربة الدرامية اليونانية القديمة البروميتية التي تجدد وتبتكر حالات جديدة في وحدة المكان والزمان والحدث.

القوال في فضاء الحلقة المعنوي والمادي وضمن الثقافة المرجعية يتخذ جسمه كآلة لخلق الشخصيات المختلفة والتي أنتجتها وقائع تاريخية وإجتماعية مثل شخصية "عنتر" ولكن ليس بالمفهوم البناء الدرامي الأرسطي ولكن في إطار أسلوب الحكاية الممتعة.

لا يتطلب هذا الفعل التركيب المتعدد العناصر مثلما هو سائر في الفعل الدرامي الأرسطي ولكن يتطلب تركيب خاص بشخصية القوال الذي هو جزء لا يتجزأ من التركيبة الثقافية الإجتماعية. فالإرتجال وحضور البديهة كان أساس هذه العروض.

سمحت لنا الملاحظة المباشرة لظاهرة "القوال" أن نكشف عن القدرة الفائقة لفن التمثيل في مستواه العفوي، وكيف استطاع أن يحقق الحالات المختلفة النفسية التي تعبر على الإطار والأحاسيس والإنفعالات المتباينة في الطبيعية البشرية هذا من ناحية الإبداع الفني التمثيلي ومن جهة أخرى اكتشفنا وجه جديد للعلاقة بين القوال ونصه الذهني والجمهور فهو كامل²¹¹ "الذي يستخدم وسائل متعددة في عرضه للحكاية" لذلك نستنتج أنه يعيش جزءا كبيرا من الفعل الدرامي حتى يفجر المتعة المسرحية.

2.4 السببية:

²¹⁰MarcelMauss, Esquissed'unethéoriedelamagie ,

(http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/1_esquisse_magie/esquisse_magie.html) consult. Le 08/04/2009

²¹¹ Youcef Rachid Haddad, L'Art du conteur art de l'acteur", Ed, Cahiers théâtre - loavain,Paris, 1982, p 15.

يحتفل سكان الجنوب الجزائري بعيد "السببية" (انظر الصورة رقم: 5/6/7/8/9/10) السنوي الذي تبدأ طقوسه التحضيرية مع بداية شهر "محرم" التقويم الهجري وتستمر إلى غاية اليوم العاشر من نفس الشهر والذي يصادف بدقة يوم "عاشوراء".

تشهد منطقة "جانت" التي تبعد ألفين وثلاثة مئة كيلومتر جنوب شرق العاصمة، مراسيم إحياء هذه الإحتفالية الفريدة في العالم العربي الإسلامي، مناسبة تقليدية تعتبر من أهم تقاليد المنطقة. فهي من صميم تراث سكان قبائل التوارف البربرية وتحظى باهتمام كبير عند السكان المحليين لإرتباطها الوثيق بوجودان الهوية الثقافية للتركيبة الإجتماعية لهذه المجموعات البشرية. الفكرة الأساسية المجسدة في هذه المشاهد المسرحية الكورغرافية هي السلم والصلح التاريخي الذي تم بين قبيلتين -عشرين- "أزرواز" والميهان، بعد حروب ونزاعات دامت طويلا بينهما ولا يمكن لأحد من الشاهدين الأحياء أي الشيوخ الذين يتولون تنظيم هذا الإحتفال أن يحدد بدقة البداية ولكن يحكى أنه مرتبط بالذاكر البشرية والمعلومة الشفهية المنتقلة من جيل إلى جيل. هناك الإعتقاد التام أن السببية ظهرت إلى الوجود حينما²¹² "انتصر موسى علي فرعون". فمنذ وصول الخبر إلى القليبتين المتناحرتين قرروا أن يبرموا ويوقعوا الصلح بينهما ويدعموا السلام والإخاء والتسامح فنظموا هذا الحفل البهيج الذي استمر ينتقل من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل فالمناسبة تكتسي أهمية بالغة لدى أفراد المجموعات البشرية للمنطقة.

يهمنا في إطار إشكالية الدراسة هو التركيب الفني لهذه المشاهد التي تمتد جذورها من أعماق التاريخ والمحيط الإجتماعي نكتشف من خلال مشاهدتنا المباشرة ليوم الإحتفال حيث لا يختلف في جوهره عن أي عرض "بالي- الرقص" ابتداء من تجهيز الألبسة والأقنعة التي تخص بالدقة مجموعات "التوارف" إلى تنظيم وتصميم الرقصات الجد معقدة على إيقاع الآلات الموسيقية التقليدية "القنقه" والتي تجسد في قالب حكائي درامي ذلك الصراع الذي كان سائدا في عهود غابرة بين القبائل التي كانت تقطن منطقة الطاسيلي، ثم انتهى بها المطاف إلى الجنوح نحو السلم والصلح. والجدير بالذكر أن الرسومات الأثرية على الجدران

²¹² انظر الى الصورة رقم 23

التي تجسد خطوط ثلاثية الشكل، نجدها كذلك في تصميم الأفعنة²¹³ - "تكمبوثت" - وهي رسومات تعود إلى الفترة ما قبل التاريخ.

يمتزج في إحتفال السببية الرقص والموسيقى والغناء، وتحضير الطبق المفضل "البويشة". فهي خليط من التمر المجفف وزيت الزيتون وأحشاء . فتبدأ النساء عشرة أيام قبل يوم عشوراء بالتنقل بين الأحياء السكانية و هي تغني وتعزف على "القنقة" والقرع على الطبول ليخبروا عامة الناس أن إحتفال "سببية" بدأ ولا يمكن لأحد أن يتغيب عن العرس البهيج وكلتا القبيلتين تنهياً للتحضير، فالرجال يتدربون على الرقص والنساء يخترن أحلى الحلي والأزياء لليوم المشهود. أن الإحتفال بالأسطورة التي تمتزج بالوقائع التاريخية تعطي للعروض قيمتها الفعلية في المجتمع، قيمة إجتماعية ثقافية تؤكد إثبات الذات بالدرجة الأولى ثم تقوية الروابط الإجتماعية التي بدورها تحافظ إستقرار البنية الأفقية لنفس المجتمع.

فالعنف الذي تجسده الرقصات الجماعية الرجالية بالسيوف يتحول في آخر مشاهد الى ملحمة إخاء وتسامح في ساحة واسعة -اللوجيه- تقع بين القبيلتين وكأنها حدود إفتراضية لكل مجموعة تحاول أن تحافظ على التماسك الإجتماعي الذي يظهر من خلال تلك الرقصات المصممة بحرفية حقيقة. أما النساء فيتبعون نفس الإيقاع الموسيقي بقرعهم على آلة²¹⁴ "القنقة" التقليدية في حركات منسجمة مع الرجال وقد تزين بأحلى الحلي والملابس التي تخص الإحتفال. أن الإيقاع والجسد هما عنصران أساسيان في التعبير عن حقيقة إجتماعية لا تزال إلى اليوم في المجتمعات البشرية وهي العنف بأشكاله المختلفة.

تتلخص السببية في كلمات مختصرة على تردد النغمات والتي تقول²¹⁵ "حرب ما فيها دم ما فيها أجراح" ما بين الحقيقة والخيال، تمتد منطقة وسيطة هي منطقة تجسيد الحقيقة الإفتراضية لتمجيد سلوك حضاري يفترض على كل المجموعات البشرية أن تتبناه.

²¹³ أنظر الصور رقم : 04

²¹⁴ أنظر الصورة رقم 5.6

²¹⁵ بلقاسم حجاج، مليف وثائقي "السببية" ، إنتاج شركة مشاهو

إحتفال السببية قديم ولا يؤرخ له بدقة، تمتد جذوره في أعماق الأزمنة الغابرة فهو تقليد يجدد كل سنة مفهوم وحدة الهوية الثقافية والإجتماعية لقبائل التوراث التي استطاعت أن تربط هذا التقليد العتيق بالمفهوم الإسلامي وربطته بيوم عاشوراء الذي يحمل نفس الدلالات التي تستمد قوتها من النص القرآني فيما يخص قصة موسى عليه السلام وغرق فرعون في أعماق البحر.

"فكل المجتمعات البشري²¹⁶ يمكن أن تكون في حالات تتطلب إخراجا دراميا قويا وعفويا" سواء كانت مجتمعات تقليدية أو معاصرة.

يحقق المحيط الحيوي وجوده الجماعي بتمثيل الحالة الدرامية "لتماسكه الأسطوري" بتمثيل قصة أفعاله ديناميكية المجموعات والمجتمعات في شكل أفعال تتجسد من خلال التعبير الذي يوحد الأدوار الإجتماعية الأساسية فنجد نفس التنظيم في الإبداع الفني المسرحي.

4.3 المسرح الإحتفالي للإيراد

تعتبر الظاهرة الإحتفالية المسرحية "أيراد" (انظر الصورة رقم، 14/13/12/11) في قرية الخميس بمنطقة "بني سوس" بولاية تلمسان من أقدم العادات الثقافية الإجتماعية التي يهتم بها أهل المنطقة إهتمام بالغاً.

إن العرض المسرحي "الإيرادي" المتجذر في النسيج الثقافي الشعبي يقدم على شكل إحتفال جماهيري لا يستثنى أحد من أهل "بني سوس"، حيث يجتمع الناس ويحتفلون بالمصادفة بالعام الجديد "اليناير" -MENSIS - JUNARIS- الأمازيغي.

تتميز هذه الظاهرة بالإحتفال الطقوسي وتتجمع فيها كل عناصر الفعل الدرامي بمفهومه العفوي الخاص لا يتطلب لا نصا ولا معرفة علمية للممارسة المسرحية. إنه ينتقل من جيل إلى جيل بفضل الذاكرة الجماعية.

²¹⁶ J.DUVIGNAUD "Spectacle et société"Ed, SENOEL, PARIS, 1970, P 26.

فالنشأة الأولى حسب بعض وجهات النظر والتخمينات تعود إلى الإحتفال الذي قام به النوميديون 950 سنة قبل ميلاد المسيح عندما إنتصر القائد الأمازيغي "شيشناق" على أحد ملوك الفراعنة . لكن هذا الرأي لا يركز على الإكتشافات العلمية الأنثروبولوجية، لذلك نحاول أن نعطي لهذا الإحتفال الموسمي إتجاه ثقافي إجتماعي مرتبط بالطقوس التي كانت تقام بالزراعة التي كانت أساس الحياة الإجتماعية للمجموعات البشرية في تلك الفترة حول البحر الأبيض المتوسط وهناك ثمة تشابه بين الطقوس الإحتفالية الدينية اليونانية القديمة التي كانت تمجد آلهة النماء والخصب.

تؤكد الملاحظة الميدانية على كل المستويات أنه إحتفال موسمي يعبر عن الفرح والسرور وفي نفس الوقت يقوي الروابط والتماسك الإجتماعي. يختزن بداخله بناء درامي عفوي يؤسس لفن الفرجة الإحتفالية بمفهومه الشعبي. ولعل هذه الأخيرة تؤدي دورا مهما في التركيز على جزء من الهوية التاريخية.

تتوفر في هذه الطقوس الإحتفالية كل شروط ممارسة الفعل المسرحي، الذي يجسد في بنائه العفوي الخاص حالات ومواقف درامية اجتماعية نجدها في البناء الدرامي الأرسطي. تمتزج هذه الظاهرة بشكل "الكرنفال" ومسرح الشارع الإرتجالي الذي عرفته أوروبا بعد القرون الوسطى ولكن بأسلوب مختلف من حيث المحتويات الإجتماعية. فالإحتفال بالنماء والخصب له علاقة وثيقة بالدورات المناخية والتي يرمز إليها "الإيراد" الأسود.

تتلخص الحكاية في الصراع القائم بين الأسود على شرعية المولود الجديد التي ستضعه اللبوة ولا بد على أحد من هذه الحيوانات أن ينتصر ويأخذ بالقوة شرعية الأبوة لهذا الشبل و السلطة المطلقة على القطيع.

نكتشف في هذا العرض المسرحي في الفضاء العام المادي والمعنوي، أهمية الفعل المسرحي في الديناميكية الثقافية الإجتماعية وضرورة التعبير الدرامي عند المجموعات البشرية وأحد أهداف هذه الممارسة المسرحية الشعبية هو دفع المتفرج إلى الإحساس الفياض بعواطف مختلفة مثل الشفقة، الكره، الخوف، الخشوع، والإحترام وما إلى ذلك من حالات نفسية يعيشها المتفرج أثناء العرض.

4.2 منطقة بني سوس الخصائص التاريخية الثقافية والاجتماعية:

تقع منطقة بني سوس حيث تقام الظاهرة الإحتفالية "إيراد" على بعد 25 كلم من الجنوب الغربي لتلمسان، تشغل مساحة واسعة من أعالي واد تافنة الواقع بين جبال شامخة تمتزج بتضاريسها مع واحد الخميس الذي ينطلق من جبال المشاميش الواقعة على حدود المغرب.

تتكون منطقة بني سوس من ثلاث قسمات هي قسمة "الخميس" أين يقام سنويا الحفل المسرحي إيراد و"العزائل" أين يحتفل بالشاخ و "الكاف" الذي يحتفل "بإيراد والشاخ"، تتميز هذه المنطقة بالسهول المرتفعة والمتقطعة التي ترتفع نسبيا على سطح البحر والتي تسهل زراعة أشجار الزيتون والتين، العنصران الأساسيان للحياة الإقتصادية والاجتماعية. نجد كذلك تربية المواشي مقل البقر والخرفان والماعز مما يركب صناعة تقليدية يدوية، "ومن هنا تتبين أهمية الأرض في حياة سكان المنطقة.

فإذا سئل أحدهم عن أهم ثلاث أشياء في حياته قال: ²¹⁷الزوجة، البندقية والأرض وبالعامية المحلية (المرا- الزويجة، لمطيرة)".

نكتشف حاضرا أن المجتمع البشري لمجموعة بني سوس يتميز بالوحدة الثقافية والمرجعية البربرية التي استوطنت المنطقة منذ القدم وتنسب إلى كومية.

وهي قبيلة بربرية انفصلت بني سوس عن "تراره" عندما دخلها الإسلام فاتحا على يد المهدي بن تومرت، بزعامة أحد أبناءها الأبطال عبد المؤمن بن علي وترجع بعيدا من حيث النسب إلى بغون أنصليتين وهي قبيلة تفرعت عن زناتة بوصفها القبيلة الأم التي استقرت في بلاد تاغرارت (تلمسان الحالية).

لقد أشار ²¹⁸ "ليون الإفريقي" عن هذه المعلومات المؤكدة تاريخيا، فالمنطقة كانت تعيش في ظل عادات أمازيغية حتى الفتح الإسلامي.

بن عيسى عبد الكريم، مسرح إيراد الإحتفالي، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 2005/2006²¹⁷

كما يشير النسيج العمراني إلى تأثير الحضارة الإسلامية على الأشكال الهندسية البسيطة التي تتألف من الفناءات ووسط الدار لحسن ضيافة ونعتمد أن هذا الإحتفال كان له علاقة بالتوسع المساحي لهذه الفضاءات.

يشارك السكان فيه بقوة لما يحمل من دلالات ثقافية إجتماعية وسياسية. تتميز المنطقة بحكم طابعها الزراعي مثل كل مناطق البحر الأبيض المتوسط بالحرف التقليدية مثل صناعة الحصير المصنوعة من المواد المتوفرة مثل "الحلفاء" والليف الذي يستخرج من نبات الدوم وصناعة "التليس". يستخدم أهل المنطقة الطين لصنع بعض اللوازم المنزلية. واستعانوا بالخشب لصنع بعض الأشياء والآلات الأخرى التي توظف في الحياة اليومية.²¹⁹

يحتفل أهل المنطقة – بني سوس بتقاليد مختلفة بحكم الظروف التاريخية الطارئة على المجتمع وتمثل هذه العادات والتقاليد الهوية الثقافية الإجتماعية التي تجسدت في الممارسة الفعلية في الحياة الإجتماعية والسياسية.

أسست التجربة الجماعية للمجتمعات السابقة لمثل هذا السلوك الثقافي الدرامي الذي بطريقة أو بأخرى، تحيي الإحساس الجماعي لعملية التطهير، Catharsis، التي لا تتجلى في ظاهر المجتمعات وإنما تمتد إلى ترسيخ العلاقة القدسية لهذه العادات والتقاليد التي تحدد الخطوط العريضة للشخصية القاعدية، حيث أنها تفجر المحتويات الإجتماعية التي تطابق المشاكل الأساسية التي تعيق التجربة البشرية في استمرار المجموعة الكلية التي توحد الطقس الإحتفالي "الإيراد".²²⁰

المولد النبوي الشريف أحد الإحتفالات الدينية الخالصة الذي يحتفل به أهل منطقة بني سنوس لمدة أسبوع كامل من 12 على 18 ربيع الأول حسب التقويم الهجري وهذا الحفل تشترك فيه كل المجتمعات الإسلامية. زيادة على تحضير الطبق المفصل لهذه المناسبة مثل "تاقنته"

²¹⁸ Les Beni Snuôs et leurs mosquées : étude historique et archéologique / Alfred Bel... / [Fac-similé numérique] / Alexandrie : Bibliotheca Alexandrina , 2009-2010.

²¹⁹ كيس كبير الحجم مصنوع، شعر المعز ساعد على نعل الحبوب.

²²⁰ Duvignaud Gean, Spectacle et société, Op.cit, P. 26.

وهو خليط من الدقيق والزيت، وتقوم العامة من الناس والخاصة بزيارة المقابر وأولياء الله الصالحين وفي المساء يقوموا بالغناء والرقص وهم يرددن أناشيد دينية شعبية احتفظت بها الذاكرة الجماعية ويطلو مسحوق الحنة على أيدي وأوجه الأطفال في شكل رسوم باهية وتفنى النساء في إيقاع موحد الأغنية التالية:

221" يا فطنة لا ترقدي حلي الباب

وصنتي الليلة يزاد النبي

صلى الله على نبينا يشفع فينا

يا فطنة لا ترقدي حلي الباب

يامنة ولدت وحليمة ربات

المولود سيدي محمد"

هذه الأغنية الشعبية المتداولة منذ زمن بعيد تركز على ولادة النبي صلى الله عليه وسلم. إنه خبر منبئ بالخي، حدث له أهميته الإجتماعية والدينية إنطلاقاً من التنشئة التربوية داخل الأسرة والمحيط الإجتماعي المرجعي ومنتفق مع روجي بتستيد حينما يفسر أن المحيط العائلي يلعب دوراً هاماً ومركزياً في قاعدة الحضارة تحت تأثير الفعل بالتدرجي في عملية التنقل الثقافي عبر الأجيال²²² الذي يندمج بمعانيه شيئاً فشيئاً منذ الطفولة دائماً في المحيط المصغّر للمجموعة العائلية".

اغنية شعبية متداولة في أحداث احتفالية ايراد بمنطقة تلمسان²²¹

²²² Roger Bastide, Sociologie et Psychanalyse, Paris, p.u.f, 1972, P 178.

هناك عادات وتقاليد في منطقة بني سوس مختلفة ترتبط بالطبيعة أو بالدين أو الأحداث التاريخية الغابرة. كلها تلعب دورا هاما في التماسك الاجتماعي ولكن هذه الطقوس الاحتفالية تمتزج في جزء منها بالدين الإسلامي لأهمية الدلالات الاجتماعية التي تدعم الروابط الاجتماعية والشعور الجماعي بالانتماء.

(أ) - النايير:

تنقسم كلمة أنايير (يناير) إلى قسمين وهي كلمة أمازيغية: بين وأيون وتعني شهر من أشهر السنة البربرية الأمازيغية والذي يعتبر مباركا لكثرة الخصب والنماء وهو الشهر الأول من السنة الأمازيغية الموافق لـ 12 جانفي من السنة القريشورية.

الإحتفال "بيناير" تمتد جذوره من فترة ما قبل التاريخ ولقد عرف بعض التغيرات فيما يخص المحتوى العقائدي, تأسس في الوثنية ثم المسيحية النصرانية وأخيرا الديانة الإسلامية .

ولكنه في الجوهر لم يتغير حيث أن أهالي المنطقة حافظوا على الموروث التاريخي الثقافي وارتبط مجددا في شكل احتفال بهيج بالنسبة الأمازيغية.

إن كلمة شيشناق هي تحول إسم الملك البربري "شاشناق" الذي هاجر إلى ليبيا واستقر فيها. وبعد ذلك جمع جيش قوي من البربر وحارب الجيوش المصرية القديمة وانتصر عليها.

يحتفل عامة بني سوس بهذه المناسبة شاخ-ايراد رمزا للنماء والخصب والرفاهية والبهجة واستقرار الحياة الاجتماعية على كل المستويات.

تنظف بهذه المناسبة الهامة الديار والفناء والأثاث واستبداله بالجديد وحتى الأواني الطينية تستبدل بأواني جديدة وتحضير أطباق خاصة للأكل والفواكه الجافة وما يسمى "بالمخاط" المتكون من التين المخفف والجوز واللوز والفول السوداني والبندق والتمر والزبيب والحلويات والمرطبات وغيرها من الفواكه . ويلتف أفراد العائلة حول الصاع (الميدونه) وتقوم ربة البيت بتوزيعه على الجميع والأولوية لصغار السن ، هذا السلوك الاجتماعي الثقافي نجده تقريبا في كل المنطقة الشمالية للجزائر . وهناك بعض الاختلافات الطفيفة مثل الوسط الشمالي مثلا "تدعوا الأم طفلها الأصغر ليجلس القرفصاء في وسط وعاء واسع

الحجم وتدفق من على رأسه مكونات الخليط متمنين له أن يكون رجلا إيجابيا ومسؤولا وشيء في المستقبل.

إن السلوك الثقافي الإحتفالي يؤكد الروابط الإجتماعية والتماسك كما ذكرنا، على توليده لممارسات وقيم ومعتقدات تقوم بدورها بإضفاء الشرعية على نموذج العلاقات الإجتماعية.

تتميز السببية من حيث الشكل بالرقص والموسيقى وإرتداء عموم الراقصين ألبسة حربية وحملهم السيوف ويقدمون بحركات رقصية منسجمة تعبر أساسا عن صفات المقاتل - المحارب- أثناء الحرب والصفات التي يتميز بها في الدفاع عن شرفه وأرضه.

تتحد المرأة في المناسبة إلى جانب الرجل وتقوم بوظائفها المطلوبة منها، تشارك الرجل في بناء المجتمع الترقى في التحضير وفي الإحتفال الذي يصادف يوم عشوراء.

يحرص المجتمع الترقى على الإحتفاء الدائم بعيد السببية بما يحمل من دلالات ورموز تقوي من الروابط الإجتماعية والتماسك الإجتماعي الداخلي. ويختار القبائل الإلتفاف حول حضرة "أمين العقال" وهو شخصية روحية لها قداستها. كما يؤدون زيارة الى مقام مولاي عبد الرحمان وهم بذلك يندمجون في معتقد الأمة الإسلامية. فالحدث له أهمية بالغة في التعبير المسرحي الدرامي، يترجم العواطف والإحساس بالإنتماء الذي يترجمه هذا الإحتفال المتميز والفريد بشكله في كل المناطق العربية.

يجسد هذا النمط الثقافي التقليدي عملية إندماج الفرد في المجموعة البشرية، يؤكد ضرورة المشاركة الفعالة في السلوك الثقافي الجماعي، ويدفعه ثمنا ليصبح جزءا من تلك المجموعة و الذي يتمثل في عملية القبول التام لتلك القيم التي تجسد الإندماج الإجتماعي.

ب) المعنى الإحتفالي إيراد: 223

إن التراث عنصر هام في تكوين الأمة وترسيخ الشعور بالإنتماء، فهو يحرك الوجدان على المستوى النفسي والفكري والثقافي ، يقول ²²⁴عبد الكريم برشيد أحد المهتمين الكبار

²²³Abassi Zohra, Notion d'individu et conditionnement social, O.p.u, Alger, 2006, P. 94

بالمسرح الإحتفالي " عندما نحتفل فإننا نخرج من العادي المبتذل فنتجاوز الذات وكل قوانين البيئة ومن هنا كان الإحتفال مرادفا للتححرر من المكان وذلك باعتبار أنه له أبعاد محدودة وجامدة ومتحررة من الزمن. إذ أن الإحتفال يكون دوما في اللحظة الوليدة، إنه تحد للواقع الجامد ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع مبني لتواصل الذوات المختلفة ويموت فيه الواقع الجامد.

إن الإنسان في أصله مجموعة من الإحتفالات المتصلة بعضها ببعض، احتفال في الختان والعرس، وحتى حينما تغيب المناسبة، فإن الإنسان يخلقها ومن هنا تكون الحياة احتفالا كبيرا ويكون المسرح وهو صورة مصغرة للحياة احتفالا كذلك".

فالطقوس الإحتفالية مهما اختلفت في أشكالها ومحتوياتها الثقافية الإجتماعية فإنها تشترك في الأهداف الثقافية والإجتماعية والسياسية وتؤدي وظيفة هامة في تجسيد الروابط الإجتماعية وتحقيق التماسك الإجتماعي. يهدف الإحتفال الى تجديد الثقة والوفاء في بناء العلاقات الإجتماعية بالتقرب من الوجدان الشعبي والتعبير عن ثورات الضمير الإنساني وانتصار العقل على غريزة التدمير الجماعية فهو تحذير من الأخطار الناجمة التي تهدد الجماعة. فالاحتفال ظاهره ترفيهي وباطنه مجدد لطاقة الإنسان التسامحية وإمتداد للحياة الإجتماعية للمجموعة البشرية، لقد أكد²²⁵ "ليسينغ" أن الفن لا بد أن يتغذى من الجذور الثقافية الشعبية، ولكن لا يعني حسب رأيه حتمية الرجوع الى الأشكال البدائية للإبداع الفني من السهل التأكيد بأن العرض المسرحي يحرك المعتقدات والإنفعالات التي تستجيب إلى النبضات التي تكون حياة المجموعة والمجتمعات.

السلوك الإجتماعي والنفسي يتجسد بالدور، إن الفرد لا يحس بوجوده إلا ضمن المجموعة. والتمسرح الذي يتجسد بالمناسبة الإحتفالية يدفع باستمرار الحياة التي تتحقق في ظل التجربة الإجتماعية. لذلك تتحول الجماهير المتفرجة والمشاركة من²²⁶ " مجرد كم على طاقة فاعلة

²²⁴ عبد الكريم برشيد، ألف باء الإحتفالية المسرحية، مجلة الثقافة الجديدة، الرباط، فبراير، 1975، ص. 10.

²²⁵ Duvignaud Gean, Op.cit, P. 2

²²⁶ عبد الكريم بن عيسى، مسرح إيراد الإحتفالي، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 2006/2005

ومتغيرة" فهي التي تعطي القيمة الإجتماعية والشرعية الأخلاقية لكل الأشياء التي تميز المجموعة البشرية المعينة.

فالجسمور عنصر مؤسس للظاهرة الإحتفالية، هو الصوت الذي يقوم عليه استقرار المجتمع²²⁷ "فهو تعبير جماعي عن حسّ جمالي"، إنه يعبر عن القضايا التي تهم أفراد المجتمع. ان الجسد هو أحد محاور التعبير المسرحي "الإيرادي" حيث مفهوم الفرد جزء لا يتجزأ من السلم الإجتماعي للجسد الذي يقوم بالفعل أو مجموعات أفعال لتحقيق أهداف مختلفة في توفير الخير والرفاهية والأمن. فهو ليس فقط أداة للإنتاج بل كذلك أداة للترفيه.

والجدير بالذكر أن بعد التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع الجزائري منذ الفترة الإستعمارية لم يستطع إعادة تركيب الذهنية في تنظيم إجتماعي مقبول وفعلي، وفي النتيجة بقي مفهوم الفرد متعلق بالمفهوم التقليدي للتمثيل "الإيرادي" الذي يعتمد أساسا على تقنيات التعبير الجسدي Expression corporelles ويحاول تفجير صورة باطنية لمحتوى النص الذهني وبذلك يصبح الفضاء المادي والمعنوي متداخلا بفضل²²⁸ "القوة التي تستحضر الإضطراب الجماعي" فالممثل في احتفالية "إيراد" هو العنصر الأساسي لفن الفرجة .

أليست هي صورة للإحتفالات الدينية في المجتمعات البدائية البسيطة التي تعتمد في التعبير والتنظيم على دور "العراف" أو الكاهن، وهنا "المقدم" هو الواجهة الأساسية في استنطاق الفعل المسرحي بكل مكوناته.

(ث)- الفعل الدرامي في احتفالية "إيراد"

الواقع الإجتماعي بجميع تناقضاته يفرز شخصيات بصفات وخصائصها والتي تبرز أثناء الأداء بكل قوة وتضفي الطابع الإجتماعي على الفقر ومشاكل أخرى إقتصادية وإجتماعية تعيق استقرارها.

²²⁷ محمد أديب السلاوي، الإحتفالية في المسرح المغربي، ص 93

²²⁸ Duvignaud Gean, Op.cit, P. 3

توظيف المفردات الفنية الأخرى في العرض مثل الأقنعة والأزياء والاكسيسوار والآلات الموسيقية الوترية والنفخية والإيقاعية تعبر كليا عن طقوس وعادات وتقاليد الفضاء المادي والمعنوي للمجتمع السنوسي في شكلها البدائي البسيط والعفوي.

فهي لا تتغير في تركيبها مثلما تتغير الدراما بالمفهوم الأرسطي ولكن تختزن عناصر درامية يمكنها ان تكون شكلا من أشكال المسرح. فالفضاء المعماري السنوسي بالتاريخ والتراث يعطي الصورة الواقعية الإجتماعية للفعل المسرحي في إحتفال إيراد ثم إعادة بناء الصورة ببلاغة جديدة تشتغل بكل هذه الرموز وهذه الدلالات الحاملة لإمكانات قراءة المدينة المعاصرة وتفكيك في ظل الذاكرة الجماعية. فالعلاقة بين النسيج العمراني والفعل المسرحي ليست علاقة إفتراضية بل هو علاقة حقيقية فعلية.

احتفالية "إيراد" تذكرنا في تركيبها الدرامي العفوي بالتعازي الشيعية في كربلاء من حيث الديناميكية الإجتماعية و تأثيرها الواسع على جمع الافراد المجتمعين. ان المشاركة الجماعية بكل تأكيد تعطي لهذا الفعل طبيعته البشرية. يتشكل البناء الدرامي في الصورة العامة للمشاهد التي تنطلق من الماضي القريب والبعيد، مروراً بالحاضر، لتمتد الى المستقبل. تقوم الإحتفالية على عنصر الإبهار مثلما يقوم المسرح اليوناني القديم على التوحد والتطهير. فالتمثيل يقوم أساسا على البحث عن الجماليات التي تؤسس للفرجة وتدفع بالمتفرج الى التوحد داخل الفعل المسرحي بطريقة مباشرة، لتستحضر عفويا منهج²²⁹ "البيوميكانيكا" لميير هولده التي تعتمد على التعبير الجسدي المطلق.

فالعرض الشعبي على أساس المشاركة الواسعة للأحداث "الحكاية" جعل من عملية المحاكاة في احتفالية إيراد محاكاة جماعية باختلافها عن المسرح الأرسطي الذي يقوم بالمحاكاة الشخصية داخل بناء درامي محدود في وحدة الزمان والمكان والفكرة الموضوعية.

يتجاوز النص الذهني لموضوع "إيراد" الكتابة الأدبية لأنه جزء من الذاكرة الجماعية.

²²⁹La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet Jane Baldwin et Kathryn Mederos Syssoev/
<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/041382ar.pdf>

يفترض ²³⁰ إدموند ديستان " أن هذه الظاهرة مأخوذة عن المصريين القدماء نتيجة الانتشار الثقافي الذي كانت تسببه عملية التبادل التجاري وتنقل الأفراد في منطقة الحوض البحر الأبيض المتوسط واختلاط البربر بالأقباط. تتميز ظاهرة إيراد لبني سنوس بتوظيف الأفعنة المختلفة على خلاف الظاهرة الإحتفالية في مصر حيث يكتفي الممثل الرئيسي "إيراد" بتلطيخ وجهه بالجير ونوع من المسحوق يشبه الطحين. دخول الكارنفال إلى فناءات البيوت له دلالة جد مهمة وهي دخول البركة إلى الوسط العمراني. لا يمكن لأحد أن يرفض دخول الممثلين مهما كانت الحجة، وهنا يتأكد نوبان الفرد في المجموعة كي يكون شرعيا فردا من هذه الجماعة، فالتماسك الإجتماعي يتجلى بقوة التعبير الدرامي في احتفالية "إيراد".

تمتد جذور إحتفالية إيراد يفترض من قدم العصور الغابرة، فيرى البعض أنها اسطورة اخترقت الزمان و المكان و يحاكي احتفال انتصار الملك البربري شاشناق على الفراعنة في المعارك التي دارت بين الشيوخ المتحاربة قرب منطقة الرمشي بتلمسان، أين قتل رمسيس الثالث. وهذه الاسطورة الإفتراضية التاريخية لم تؤكد علميا، لذلك نذكرها على وجه إثراء البحث من ناحية المعلومات التي يمكن أن تكون في المستقبل موضوع أبحاث سوسيوأنثروبولوجية لتأكيد هذه الفرضية. فالصحفي والكاتب بن دمراد أشار في إحدى المحاضرات إلى التأريخ دون مراجع علمية تؤكد ذلك.

وأشار كذلك الأستاذ عبد الكريم بن عيسى إلى هذه النقطة في دراسته حول هذا الموضوع "مسرح إيراد الإحتفالي" ولكن تحفظ هو الآخر عن هذه المعلومات بان تكون يقينية.

ولكن هذا لا يعيق موضوع دراستنا لأننا تهتم بالظاهرة من حيث واقعها وأحداثها الحاضرة وارتباطها بالمجتمع الجزائري وكيفية ممارستها في جوهر الفعل المسرحي الإجتماعي.

230 Edmond D'Estaing, Yannayer chez les bni sous, in revue Africaine, t. 50, P 362.

فأسلوب المحاكاة في شكلها البسيط البدائي تحدث عنها عدد من الأستاذة الباحثين في ملتقى "عادات وتقليد بني سوس"²³¹ ، الذي أقيم بدار الثقافة من 14/11 مارس عام 2000 بمدينة تلمسان وكان لنا الحظ أن سجلنا هذه المداخلات. (انظر الى الصور 5، 6، 7، 8).

يرى الباحث أن إيراد كغيرها من الطقوس الإحتفالية الفلاحية تخلد بالمناسبة الموسم الزراعي في "الناير" المرتبط بمنطقة واد تافنة وواد الخميس المتواجد بمنطقة بني سنوس وتهدف الظاهرة الى التطهير من الإحساس بالخوف من الحيوان المفترس الأسد او "إيراد" الذي يعبر عنه باستعمال القناع وألبسة التي تشمل صورة الأسد وبهذه العملية تطرد الأرواح الشريرة التي عادة ما تكون سببا في كثير من المآسي والتي تفضي طابع سوء الحظ للموسم الزراعي

الرأي الشخصي للأستاذ عبد الكريم بن عيسى أن الظاهرة الإحتفالية "للإيراد" لم تظهر هكذا في مرة واحدة وإنما هي بالضرورة نتيجة مراحل سابقة، قد تمخضت في ظل أنساق اجتماعية ونظم سياسية مختلفة حتى وصلت إلينا حاضرة بشكلها العفوي الذي يتجسد في تنظيم العرض بالمسرحي الذي يرتبط بكل المنطقة في ديناميكية اجتماعية فريدة بنوعها.

يرى الباحث أن الإيرادية ولدت في ظل استبدال الأنظمة المتعاقبة التي كانت تقمع المجموعات البشرية، فجاءت الإحتفالية كوسيلة للتعبير الأدائي التمثيلي عن حالتهم الشقية والبائسة والأسد ايراد يمكن أن يرمز بكل تأكيد الى الحاكم المسيطر الإستبدادي فيجب القضاء عليه لأنه أحد الأسباب الرئيسية لاختلال التوازن الإجتماعي.

لذا يمكننا القول أن العنصر الأساسي في احتفالية إيراد هو التمثيل في مستواه الخام وليس بالمفهوم الفني الدرامي الأرسطي أو على منهجية مدرسة التمثيل لكونستونتين ستانيسلافسكي التي تعتمد على علم النفس الفيزيولوجي وإنما تمثيل عفوي تمتزج فيه الأساليب الشعبية المتوارثة عن الأجيال السابقة المرتبطة بالطبيعة البشرية

²³¹ ملتقى "عادات وتقليد بني سوس"، من 14/11 مارس، دار الثقافة، تلمسان، 2000

ان هذه المظاهر الإحتفالية في سلوكها الإجتماعي الثقافي توجد في كثير من المناطق العربية الإسلامية ولكنها تختلف في التركيب والتشكيل والأزياء والألوان منها من تعتمد أساسا على الرقص والموسيقى مثل الظاهرة الإحتفالية "السببية" ومنها من تعتمد على التمثيل والإلقاء مثل ظاهرة "أيراد". فوحدة الزمان والمكان هو كل الفضاء المادي بما فيها الأحياء والبيوت والساحات والأسواق وكل الفضاء المعنوي وهو التاريخ والتراث والقيم والمعتقدات.

ج) التمسرح الإجتماعي في إيراد

تحمل احتفالية²³² "أيراد" في تركيبها و ممارستها عناصر درامية في تجسيد الحدث الإجتماعي الثقافي، بذلك تجسد الفن المسرحي على مستواه العفوي، إذ أن المفهوم الدرامي يتمثل في رحلة البحث عن الطبيب عند سقوط اللبوءة وبعد ذلك عن الطفل .

ثم أن استخدام الأقنعة الخاصة بشكل احترافي يعطي الصورة الحقيقية لمفهوم الصراع الذي يتمثل في الشخصيات الجديدة والتي أضيفت فيما بعد مثل القوال والوزير.

لم تتوقف دلالات الفعل على مستوى المواقف وسلوكات الشخصيات في احتفالية إيراد مثلما هي سائرة في الدراما لأرسطوية، وإنما في بناء خاص بالحركة داخل الحكاية التي حملتها الذاكرة الجماعية الإجتماعية. فالفعل لا يقوم بفضل الصراع بين أهداف الشخصيات الإجتماعية المختلفة بخصائصها النفسية المعقدة بقدر ما يقوم على الرموز الإجتماعية المتحركة داخل الفضاء المسرحي، معتمدة على نفسها في تركيب²³³ "صورا من نوع يخص مجموعة من الاصطلاحات تفرضها الجماعة التي هي تعتبر من أهم الأعضاء الإجتماعية التي تقرر تباين عن المجموعة البشرية .

فالموقف في العرض كأداة اجتماعية للتعبير عن اهتمامات المجموعة لا يتبع عن التصرفات الإجتماعية وإنما عن "الكل الحكاية" برموزها المتجذرة في التاريخ الإجتماعي لهذه المنطقة التي هي جزء لا يتجزأ من العالم الإسلامي العربي.

نكتشف شيئا فشيئا الصراع من الحكاية الأسطورية وليس من السلوك الذي يولد مواقف ظاهرة في صفة التشخيص البشري، فالصفات البشرية هي رمزية أكثر مما هي سلوكية،

انظر الى الصورة رقم 8²³² /7/6/5

²³³ Berque Jaques, Maghreb, Histoire et société, Sned, 1974, p.31.

فالحدث المسرحي لا يظهر من الفعل المرتبط جزئياً بالحدث الرئيسي مثلما هو في الدراما الارسطية بل تنتج الرموز المتحركة داخل الحكاية الاسطورية.

تربط الشخصيات المختلفة في احتفالية "إيراد" أجزاء الحكاية الأسطورية، التي تفرز دلالات اجتماعية وظيفية مرتبطة بالمجتمع الإنتمائي. تعتمد أبرز شخصيات احتفالية "إيراد" علي النص الذهني و هي:

(ا) إيراد أمقران وهي شخصية تجسد فعل السلطة بحجم القوة والنفوذ وتمزج بين الفضيلة والعدل والدفاع عن المجموعة وتستحق بالتقدير والاحترام فهي ترمز إلى الحفاظ على سلامة المجموعات المختلفة التي تكون النسيج الإجتماعي البشري للمنطقة.

(ب) شخصية المقدم وهي شخصية بشرية حقيقية تجسد فعل الإنسان والدين والأخلاق والضمير الإجتماعي ولا شك أنها أضيفت بعد دخوله الإسلامية إلى المنطقة وبذلك تكيف الاحتفالية مع المعايير الأخلاقية الدينية الإسلامية .

وهي ترمز إلى الخبر نفس الشخصية كانت قبل ظهور الإسلام تمثل دون الشك الكاهن في مرحلة الوثنية أو من صفاته أن يمون كبيراً في السن وحكيماً وتقياً ومحترماً من طرف كل المجموعات وبذلك يتخذ شكل القوال في سلوكاته ولكن داخل نسيج الحكاية.

(ت) شخصية اللبوءة فهي زوجة إيراد أمقران (الأسد الأكبر) التي تعتبر محرك الفعل في مجرى الصراع. تتصف خصائص شخصيات الأسود بالطاعة والانتماء إلى المجموعة والولاء إليها وبذلك على السلطة التي تمثل التماسك الإجتماعي²³⁴ وتأتي الأسود كقوى ربط ومساعدة وقد تتمثل في أشخاص ينضمون على أية شخصية من الشخصيات السابقة، كالأعوان والمساعدين لقوى الشر المنافسة لشخصيته الرئيسية -البطل- قد يكون إيراد أمقران. (ح)

ح) شخصية المقنعين:

هي شخصيات تقف حاجزاً في طريق أهداف "إيراد أمقران" وتعيق التماسك الإجتماعي وتكون سبباً في جوهر الصراع الذي يجسد الحيوية في العرض المسرحي الاحتفالي.

²³⁵"لعين الدارة هي فرثة موسيقية لا يتجاوز عددها خمسة أشخاص حيث يستخدمون آلات موسيقية قديمة مثل البندير "القلال" كما يستخدمون آلات النفخ مثل الغايطة والقصبة".

234 عبد الكريم بن عيسى ، 2007-2008.

235 عبد الكريم بن عيسى/ نفس المرجع

تسمى هذه الشخصيات في المنطقة "باحاملي البوص" التي تصنع من نبات "الديس" وهي إنارة تقليدية تحمل في الأيدي مما يذكرنا بالعروض اليونانية القديمة في ديثرمبوس عندما يستمر العرض إلى الليل. لها كذلك دلالة في التصور الرمزي للنار التي تمثل النور الذي يخفى الظلام وبذلك تصبح قوة اتساع على مقاومة الأسود التي تريد اقتراس البشر.

الجدير بالذكر أن احتفالية إيراد لليلة تبدأ بعد غروب الشمس. النص المسرحي لإحتفالية "إيراد" يعتمد على "الكنفة" التي تحمله الذاكرة الجماعية "تأخذ عملية التأليف الطريقة الارتجالية ولكن داخل "الحكاية الأسطورة" حيث يستطيع أي محب أن يشارك لفكرة ما مستمدة من الواقع الاجتماعي الثقافي.

الكتابة الجماعية فهي تجربة قام بها العديد من ممارسي الفن المسرحي على مستوى مختلف الثقافات. ويجتمع²³⁶ "الإيراديون" وتتفقون عن فكرة أساسية ما ويحاولون التأليف الجماعي، تساهم أفراد المجموعة في نسيج المخطوط المسرحي. ليس هناك التقيد بوحدة الزمان والمكان وبذلك يكون النص ملحمي في بناءه حتى يستطيع السكان أن يشاركوا مباشرة في العرض الذي يتزوج كل فضاء المدينة القرية،

الاعتقاد السائد هو أن عدم تحديد مكان العرض يسمح لكل أفراد المجتمع أن يشارك في الاحتفال المسرحي وبذلك تتقوى الروابط الاجتماعية والتماسك الاحتفالي.

تتنقل طقوس احتفالية إيراد بني سوس من مكان إلى مكان حيث أنها تخلق ديناميكية اجتماعية وتوحد فضاءات الأحداث في فضاء واحد معنوي ومادي. التقنيات الموظفة في مستواها البيدائي يجعل من العرض ممتعا على النحو المرئي. اهتمام بعض الجمعيات المسرحية في مدينة تلمسان لتوظيف هذه العناصر من مظاهر "إيراد" على خشبة المسرحية أدى بالمنشط المسرحي على عbdون على العمل في هذا الإتجاه، تعامل مع التراث الإيرداي في تجسيد بعض العروض المسرحية . ولكنه لم يرتقي الى المستوى الجمالي الدرامي ولكنه أعطى صورة واضحة بأن يمكن استغلال هذه العناصر في البحث عن أشكال جديدة و مهمة في التجربة المسرحية الجزائرية هذه التجارب قام بها كثير من ممارسي الفن المسرحي في أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى مثل بيتربروك وبيرطولد بريخت وميبرهولد.

إيراد ظاهرة مسرحية احتفالية موسيمية تعتمد على طقوس متحركة في الفضاء المادي والمعنوي فهي تتوقف بين "التقديس والفرجة" انها ظاهرة فنية مسرحية بكل أبعادها التاريخية والثقافية تمزج الماضي بالحاضر وتنظر إلى المستقبل ممددة.

236 نسبة لإحتفالية إيراد

فالتمثيل والرقص والغناء والأزياء والتخطيط ويؤسس للفعل المسرحي بكل مقوماته الركحية بارتباطه الوثيق بالجمهور الذي هو بدوره جزء من العرض الشامل.

ان الهدف الرئيسي من احتفالية إيراد هو تحقيق التماسك الإجتماعي في ظل التناقضات الإجتماعية الاقتصادية والإحتفاظ بوحدة المجتمع على كل المستويات.

تتميز الظاهرة المسرحية "إيراد" بشكلها "الكرنفالي" حيث يكون ارتداء أنواع الأفعنة والتخفي بها تلطيف الوجه باللون الأسود أصبح جزء من سلوك بالمحاكاة والتعبير عما يحس به الفرد داخل الفضاء الإجتماعي المعقد بالعادات والتقاليد والأخلاق الدينية التي في كثير من الأحيان لا تسمح بالتعبير الحر²³⁷. و"هكذا، فإن إيراد قرى الخميس وشاخ الفرايل وحمار كرموس بني بحدل تصبح عروضاً بني سنوس كلها وللكاتب أن يجتهد في إيداع احتفالية جديدة، انطلاقاً من احتفالية بطلها "أيراد (الأسد)²³⁸ وهي تدوم اثنتا عشرة يوماً".

تصنف الأيام الثلاثة الأولى أي من 01 إلى 03 يناير بالأيام الإعلامية. تنظم في اليوم الرابع الدعوات (العرضة) واليوم الخامس والسادس يتم فيهم تحضير اللقاء الكبير، واليوم السابع مرتبط "بالتبخيرة"، واليوم الثامن دائماً من يناير يسمى "بإرديات السوق"، واليوم التاسع يوم تحتفل المجموعة بالخصب والحناء .

واليوم العاشر ينظم احتفال الغيرادية الصغرى .واليوم الحادي عشر والذي يعرف بعينوز ايراد

وفي اليوم الثاني عشر ن يناير تحتفل المجموعة البشرية "بايراد تامغرا " أي ايراد اليوم الكبير

بناء على هذا التنظيم يتم تحضير اللقاء الكبير – ايراد تامغرا – الذي هو نتيجة كل الجهود التي يبذلها المجتمع للوصول إلى الحدث الرئيسي . يذكرنا التنظيم في تحضير الاحتفالية الكبرى بالتحضيرات لظاهرة السببية والتعازي الشيعية ولكن باختلاف الشكل والمحتوى .

²³⁷ عبد الكريم بن عيسى، مسرح إيراد الإحتفالي، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان 2006/2005

²³⁷ نفس المرجع

تنتسب الظاهرة الايرادية أصلا إلى المجتمع بالدرجة الأولى، فالفرد يصبح بالضرورة جزءا منها²³⁹، فهي الشيء الوحيد الذي يربط الناس ببعضه البعض برباط حقيقي من الافكار والمستويات التي يشتركون فيها فالمشاهد الاحتفالية توظف اساسا الأفعه واتعبير الجسدي²⁴⁰

ويعتقد الايراديون ان الانسان بتفاصيل وجهه العادية لا يمثل الحقيقة ، فالقناع يعطي الصورة الحقيقية للشخص لأنه لا يتغير بل يبقى ثابتا. ان استعمال أقنعة تمثل الحيوان، لها اهميتها في سياق الأفعال المسرحية التي تتجسد من خلال الصراعات الرمزية، فهي تخفي الشخصية المدنية وتظهر الشخصية الاجتماعية، التي تكون لها الحرية الكاملة في التعبير الحر ونقد الوضع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي دون ان تدفع الثمن الباهض مثلما دفعه "بروميثيوس"²⁴¹ عندما خالف قوانين الآلهة التي تمنع من ان يبوح بسر النار لعامة الناس. تسقط اللبوة في نهاية الموسم الزراعي وهي تمثل فعل المتاعب والصعوبات والمصائب. فعند نهوضها وشفائها تمثل السنة الجديدة مملوءة بالأمل ولبهجة والفرح ، أما الرضيع التي تلده فهو دون شك يرمز لى المستقبل الزاهر. تختم الاحتفالية " بدعاء الختام " بإشارة من "المقدم" الى الفرقة الموسيقية ان تتوقف ويبدأ بالدعاء تضرعا إلى الله ان يشفي المرضى، وأن يجعل السنة الفلاحية أحسن خيرا وبركة "اللهم آمين" وهو الدعاء الذي يقوم به الأئمة في المساجد .

د) المواضيع الجزئية لإحتفالية إيراد :

بناء على الخطوط العريضة للحكاية ، يمزج الإيراديون مواضيع مختلفة من التاريخ والواقع الاجتماعي السياسي . فموضوع الملك جروان يمثله شخص من النظارة وهو يلبس بدلة الملوك الذين حكموا المنطقة قبل دخول الاسلام. أما الثورة الجزائرية فقد تجسد في الحوار القائم بين مجموعة أفراد المجتمع والقمر يطلبون منه أن يختفي ليسدل الظلام ويستطيع المجاهد ان يدخل القرية ويقوم بعمليته

"أفراد الجماعة يرفعون رؤوسهم إلى القمر²⁴²

الجماعة : لاله...القمر!...لالا... !

Ruth benedict « échantillons de civilisation Paris Gaggimard 1950 p28 ²³⁹

²⁴⁰ عبد الكريم بن عيسى، المرجع السابق، 2009

²⁴¹ http://www.theatre-odeon.eu/fichiers/t_downloads/file_814_DA_Promethee.pdf

²⁴² عبد الكريم بن عيسى، مسرح إيراد الإحتفالي، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان 2006/2005

رضوان : لالا !

الجماعة : في غيابك ...ولي

رضوان : ولي !

الجماعة : صاحبي ... راه يجي ... وسلكو يا ربي

المقدم : (يستقبل المجاهد الذي يسلم على رأسه احتراماً للحكيم ويعطيه رسالة)

روح يا ولدي...الله يحفظك...وينور لك الطريق...ويظلمها....على العدو والكافر...(ينصرف المجاهد) ينتهي المشهد عندما يصل خبر استشهاد المجاهد في أرض المعركة ، تذهب الأم لتسترجع جثة ابنها الشهيد وهي تقول للأمهات

الأم : السبع ... ما تنطفى نارهياالله يا شعب ...نأخذ

المجموعة: بثأره ...ياالله يا شعب نأخذ بثأره

عمار: يم استشهادي ...يا أمي ... ما تبكيش علي ...ولا تقومي تعزي في...زغرتي...ودودي...دوري في كل دشرة زغرتي...وقولي مات من أجل الجزائر ..."

كما نجد موضوع الحب في الاحتفالية برموز لا تقل أهمية من حيث التوظيف الدرامي في إطار عادات وتقاليد المنطقة الشخصية الشعبية . "قريدة" يمثل الحرفي الذي يصنع الخواتم فيطلب منه اهل القرية ان يصنع خاتما لفاطمة التي تعشق بلقاسم ، فالشخصيات كلها من النسيج الثقافي الاجتماعي لبني سنوس . تتحرك الذاكرة الجماعية لتنسج خيوط الحكاية الشعبية في شكل مشاهد مسرحية مرتجلة . هذا النوع من القصص نجده عند كل الشعوب ويقام عيد الأفتنة رغم الحواجز ويأتي سليمان، فيتبين أنه صانع الخواتم ليخطب لإبنة بلقاسم فتاة من القرية اسمها فاطمة. تتشكل هذه القصة في حوار بين الجماعة وسليمان وفاطمة ، فهي لا تختلف عن التأليف المسرحي الدرامي²⁴³

-Ruth Benedict, échantillons de civilisation, Paris Gallimard, 1950 p.253²⁴³

تجمع احتفالية ايراد كل المفردات الفنية الركحية من الأداء التمثيلي والرقص والغناء والجوقة والراوي والأزياء والأقنعة. أما الديكور فهو المدينة بنسيجها العمراني المتميز بالبساطة أو القرية بأزقتها وأركانها وساحاتها . ان التركيب العفوي للمشاهد جعل من احتفالية ايراد خاصة بمنطقة بني سنوس "فهي تؤكد مزاياها الرئيسية وتقدر القيم المختلفة في الحضارات الأخرى"

فكما يخص المفكر مالك بن نبي²⁴⁴ للثقافة اعتبارا هاما من حيث انها لست مفهوما مجردا من الواقع يتضمن الأفكار فحسب ، وإنما اسلوب حياة في مجتمع ما مرتبط بالسلوك الاجتماعي ذاته فهي تعكس الواقع الموضوعي بكل عناصره المادية والمعنوية .

فاحتفال ايراد " عرض مسرحي مركب من مواد فنية مختلفة تحتوي بداخله عناصر درامية لا تختلف كثيرا عن العروض المسرحية التجريبية التي نجدها في كثير من المجتمعات المتقدمة ، حيث يمتزج فيها السرد والفعل في آن واحد ، وذلك في متغيراته المتجددة أحيانا وملقحة أحيانا أخرى ، فهي²⁴⁵ " مسرح في الوطن ووطن في المسرح "

5 التجربة المسرحية الشعبية في المجتمع الجزائري

²⁴⁴ مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، ترجمة عبد الصبور شاهين ، مطبعة دار الجهاد القاهرة ، 2001

²⁴⁵ د. عبد الكريم بن رشيد "الوطن والمواطن في الرؤية الاحتفالية، محاضرة مدونة، الجزائر ملتقى المسرح والمدينة، الجزائر 2005

- 1) المبحث الأول : النشأة الشعبية للمسرح الجزائري
- 2) المبحث الثاني : التجربة المسرحية لولد عبد الرحمان كاكبي
- 3) المبحث الثالث : التجربة المسرحية لعبد القادر علولة
- 4) المبحث الثالث : النشاط المسرحي العام

لا يزال المسرح من أهم أدوات التعبير الفني الجماعي وبالأخص في المجتمعات التي لم تعرف انماط الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية الحديثة ولم تنسلخ كلية عن موروثها الديني والثقافي وتدخل فعالية مفاهيم الحداثة. ولم تخلو التجربة المسرحية الجزائرية من مفهوم المقاومة الثقافية ، الى جانب الممارسات الاحتفالية الشعبية كما رأينا في الفصل السابق والتي تمتد في الزمان والمكان، حيث قام بعض رجالات "المسرح الجزائري" بتوظيف التراث الشعبي اللامادي في اعمالهم المسرحية ، بعدما اكتشفوا المسرح الأرسطي من خلال نشأتهم في الفترة الإستعمارية واحتكاكهم بالأوروبيين في بداية القرن الماضي. تتفق نسبيا مع بعض الدراسات التي تناولت الموضوع سواء من طرف الأوروبيين أو الجزائريين على ان المسرح بمفهومه الحديث راى النور في الربع الأول من القرن العشرين .

يظهر من التجربة المسرحية الأولى لعرض مسرحية "جحا" بالعاصمة لسلاي علي المدعو "علالو" في عام 1926 ، أنه جسد كما ذكرنا سابقا كل شروط الحدث المسرحي، متميزا بالأسلوب الكوميدي الهزلي الشعبي ، ولم تخرج التجربة المسرحية عموما عن هذا الاتجاه الفرجوي المضحك الى يومنا هذا . وعندما يحاول بعض الناشطين في مجال الفن المسرحي اقتحام النوع التراجيدي فإنهم عادة ما يقعون في الأسلوب الملحمي

نلفت الانتباه ان في بداية القرن الماضي حاول البعض من المثقفين الجزائريين خصوصا بعد زيارة الفرق المصرية الى الجزائر تأسيس عروض مسرحية باللغة العربية الفصحى دون ان ينجحوا في استقطاب عدد كبير من المتفرجين لأسباب عديدة ، منها عدم اتقان عامة الناس للغة العربية الفصحى، نتيجة الاسلوب الاستعماري الاستطاني الفرنسي الذي حاول ان يدمر كل مقومات الجزائريين منها اللغة العربية. كما ان تناول هذه المسرحيات لمواضيع درامية تاريخية دون ان تحسن التركيب الفني الذي يجعل من هذه المواضيع ترتقي الى مستوى فني ينتج الفرجة والمتعة المسرحية.

وتجدر الاشارة الى ان المسافة الزمنية لم تكن بعيدة بين بداية المسرح الدرامي في المجتمع الجزائري والمشرق العربي، حيث لم تتجاوز نصف قرن او أكثر بقليل ، وهذا لا يعني شيئا

في مراحل تأسيس الفعل المسرحي الدرامي، فالمجتمعات لا تختلف كثيرا عن بعضها البعض من حيث الوعاء الثقافي الديني. ان المفارقة العجيبة ان بداية التجربة المسرحية في المجتمع الجزائري كانت نتيجة الزيارة الاولى لجورج أبيض الذي أعطى صورة حقيقية للفن المسرحي الدرامي الذي كان يتطلب الكثير من الوسائل الركحية والمعرفة المسرحية والتقنيات المختلفة وكأنه أعطى الضوء الأخضر بحكم انه عربي و مسلم على ان العرب قادرون على ممارسة الفن المسرحي دون اللجوء الى ثقافة الكفار الغزاة.

ثم توالى فرق أخرى التي ولدت الرغبة الجامحة في الممارسة المسرحية بمفهومها الدرامي الأرسطي .

حدثنا محبوب اسطنبولي قبل وفاته عام 2002، عن وجود بعض التجارب ومحاولات في الممارسة المسرحية قبل مجئ الفرق المصرية الى الجزائر في بداية القرن العشرين .

ان التجربة الأولى للفعل المسرحي كانت من طرف النخبة المثقفة عموما باللغة العربية دون ان تحظى تلك العروض باهتمام الجمهور، لأنه لم يتقن العربية الفصحى وغياب عملية التوحد التي تتجسد في لغة الحوار. لذلك نؤرخ لظهور المسرح الدرامي بمفهومه الأرسطي بتقديم عرض "جحا" لسلالي علي المدعو "علالو" ، حيث استطاع ان يقترب من عامة الناس بأسلوب لغوي دارجي في تركيب درامي كوميدي هزلي .

ونشير الى ان الموقف من الممارسة المسرحية كان قد اتخذ في البداية موقف المقاومة الثقافية ازاء الاستعمار.

لقد شيد الأوروبيون مسرح الأوبرا في بداية مرحلة الغزو أي في سنة 1867 في ساحة بور سعيد والذي يسمى اليوم المسرح الوطني محيي الدين باشطارزي ، واستمر بناء المسارح في أكثر من خمس مدن كبرى جزائرية الى غاية أواخر القرن التاسع عشر. ولكن هذه الفضاءات كانت بعيدة عن الأهالي الجزائريين بما تحمل من رموز ثقافة المستعمر المستبد ، فهي لا تندمج في النسيج الثقافي الشعبي وظلت عنصرا خارجي سلبي في الذاكرة الجماعية.

هذه الاشكالية لا تزال مطروحة الى اليوم عندما تخص مسألة البناء الدرامي في الكتابة او الاخراج ، مما أدى الى ضرورة البحث في خصائص الثقافة الشعبية .

ومن الأوائل الذي تفتنوا الى هذه المسألة كما ذكرنا سابقا هوسلالي علي المدعو علاو الذي وظف اللغة الدارجة في تنظيم العروض المسرحية والتي كانت عنصرا هاما في جعل الممارسة المسرحية ترتبط شيئا فشيئا بالمجتمع الجزائري الشعبي ووجهت الفعل المسرحي على هذا النحو الى يومنا هذا . ولا يمكن ان ننكر ان عملية²⁴⁶ "الأستعارة" عن الثقافات الأخرى سمحت باستمرار التجربة المسرحية في المجتمع الجزائري على الرغم من الطبيعة المعقدة للتغير الثقافي²⁴⁷ والتباين بين مضمون القيمة وواقع تطبيقها الذي لا يزال يعكس تناقضات تتفاوت أبعادها وأعماقها ضمن البناء الاجتماعي ، ومن ثم العرض المسرحي والجمهور. ونعني بذلك ان فن المسرح اذا استوجب تقييمه والحكم عليه ، فيجب ان يكون ذلك من خلال مشاهدة ما يحدث على خشبة و في مواجهة الجمهور . اذا كان العرض المسرحي قد نجح في أواخر النصف الأول من القرن الماضي ، فلأنه استطاع توفير الشروط اللازمة للفعل المسرحي . ان قضية الممارسة المسرحية هي قضية الممثل والبناء الدرامي للحكاية، فالممارسة العملية التي تتم على المسرح، حدثا ينبض بالحياة والحركة ، وهذه الممارسة تتركز أساسا على الممثل بالدرجة الأولى وهي كذلك مسؤولية المؤلف والمخرج في تطور فنون العرض المسرحي.

لقد تمسكت الممارسة المسرحية منذ البداية الفعلية بعنصرين مرتبطين ارتباطا وثيقا بالروح الشعبية التي فرضها المؤلف والممثل في آن واحد، وأخذت شكلا يناسب العامة من الناس ومضمونا تحتويه اللغة اليوميمة التي جسدت جسرا حقيقيا بين المتفرج والفعل المسرحي دون ان تخوض معركة الأفكار الفلسفية التي يتطلبها النوع التراجيدي .

ان انتقال فن الفرجة من الفضاءات المفتوحة الشعبية التي تركز اساسا على سرد الافعال الى الوحدة الدرامية المحدودة في الزمان والمكان والموضوع في حدود الفضاء المنغلق

Cheniki Ahmed Op.cite, p9²⁴⁶

²⁴⁷ د.محمد السويدي، المرجع السابق ص. 153

الحلبة الايطالية الموروثة عن العهد الاستعماري، أدى الى النوع الكوميدي الذي كان مفضلا من طرف جماهير الطبقة المتواضعة من الشعب²⁴⁸ ، "حيث تخلخت العلاقة بين المسرح والمتفرج من جهة وعناصر الثقافة الشعبية من جهة اخرى في البناء الدرامي.

ان المزج الثقافي او التنقف من الخارج الذي حدث في بداية القرن العشرين في ظل ظروف عملية الأستعارة في تنظيم العروض المسرحية و تقديمها تميز بالتعبير عن اهتمامات اجتماعية وأخلاقية. فكثير من النصوص المسرحية "الموليير" اقتبست واخرجت على خشبة المسرح ، فالبناء الدرامي البسيط لتلك الكوميديات سهلت عملية التلقيح بعناصر التراث الشعبي الثقافي الذي نال اعجاب الجماهير.

لقد فرضت اللغة الدرامية²⁴⁹ بالدارجة نفسها بعد عرض "جحا" لسلالي علي المدعو "علالو" بجانب اللغة العربية الفصحى التي كانت تعتبر عند الكثير لغة النخبة المتعلمة ، لذلك فهي ليست لغة الفن المسرحي الهزلي وإنما هي لغة الدين والتاريخ والهوية. بالاضافة الى ان الاستعمار لم يسمح لها بأن تتأكد ضمن استراتيجيات عملية الاستيلاء المستمر وطمس العناصر الاساسية للهوية الجزائرية ، ان تدمير الاستعمار الفرنسي الاستطاني للوجود الثقافي للجزائريين كان من أهدافه الاولى بابشع وسائل الاقتلاع على سطح الأرض .

بعد الاستقلال اتجهت الممارسة المسرحية نحو العروض التي تحتوي على مواضيع شعبية ولكن هذه المرة بكثير من الجودة والبحث عن اعادة الهوية الجزائرية على خشبة المسرح الوطني الجزائري والمسارح الجهوية الأخرى في ظل سياسة بناء "المجتمع الاشتراكي"

لم تبتعد الحركة المسرحية عن الصراعات الايديولوجية التي كانت قائمة بين أصحاب القرار ، انقسمت التجربة المسرحية الى شطرين ، شطر يحاول جاهدا توظيف عناصر التراث الشعبي وتقريب العروض من الطبقة الكاحلة وهم عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة وكاتب ياسين ، وشرط انصب على تحديث الفعل المسرحي الدرامي وجعله فن قائما

Cheniki Ahmed, Op.cite, p.9²⁴⁸

Cheniki Ahmed ibid ²⁴⁹

بذاته على كل المستويات وربطه بالتجارب والمعرفة المسرحية الغربية وهم مصطفى كاتب وعلال المحب والحاج عمار . والجدير بالذكر ان عناصر المسرح الهاوي كانت تجسد مستودع للمسارح العمومية خصوصا في مجال التمثيل. بعد الاستقلال تفجر النقاش حول الدراما المسرحية على جميع المستويات الثقافية ، تغيرت الأوضاع السياسية والاجتماعية نحو تشجيع الفعل المسرحي بجميع أدواته في ديناميكية جديدة تطمح الى بناء المجتمع الاشتراكي

مصطفى كاتب ، ولد عبد الرحمان كاكي ، محمد بودية وهنري كوردو تناقشوا كثيرا في موضوع الممارسة المسرحية الشعبية بما فيها الكتابة الدرامية والابداع الفني المسرحي كضرورة للمساهمة في التنمية الاقتصادية والاجتماعية .

تعددت المواقف والاتجاهات الفنية والايديولوجية ، فمنهم من فضل الاقتباس على الكتابة ومنهم من اختار الغوص في التجربة المسرحية بتوظيف عناصر التراث الشعبي والرجوع الى الأصالة التي تجسد الذات ومنهم من حاول المزج بين الاتجاهين .

لقد كان السؤال الرئيسي²⁵⁰ المطروح على اعقاب الممارسين المسرحيين هو : ما هي الوظيفة الأساسية للفن المسرحي ، وما نوع المسرح الذي يمكن تشجيعه وتطويره ولأي جمهور؟

اختار المؤلف والمخرج عبد الرحمان كاكي الطريق الأصعب ، حيث رأى ان الرجوع الى التراث الشعبي الجزائري لا محالة وتوظيفه في الممارسة المسرحية على قاعدة المعرفة المسرحية الأوروبية ، وهذا كان موقفا في ذات ثقافة المقاومة والرفض للإستيلاب الذي كان نتيجة لأكثر من قرن من الاستعمار . فالتجارب التي قام بها المسرحي ليؤسس للمسرح الشعبي كانت لا تخلو من التأثير الغربي حيث نجد بصمات بيرتولد بريخت وبيسكاتور

Piscator و أونطونين أرطو. Antonin Artaud

Cheniki Ahmed, Op.cite, p.11²⁵⁰

وبعد انطلاق هذه التجربة توافدت اسما في ظل البحث عن الهوية المسرحية الجزائرية ، فكتاب ياسين ، عبد القادر علولة و سليمان بن عيسى خصوا جهودهم في توظيف التراث الثقافي الشعبي في عملية التأليف والايخارج لتقريب العرض المسرحي الى المتلقي وحتى يصبح مفهوما ومدركا للتركيبية البشرية الاجتماعية التي كانت تفتقر إلى الثقافة المسرحية .

نخصص الفصل الخامس للممارسة المسرحية الشعبية بمفهومها الشعبي وعلاقتها ببعض القطاعات الثقافية الأخرى وكيف أثرت عملية التثقيف في الفن المسرحي ليس فقط على محتويات العروض، كذلك على الأشكال. ولم تقلح عملية التلقيح المناسب لخصوصية الفن الرابع المعقد التركيبات والذي يشترط ليس فقط الموهبة الخلاقة ولكن كذلك ان يرتبط بالضرورة الفكرية والجمالية وبالطبيعة البشرية التي تنهذب في ترسيخ "الحوار" كأسلوب حضاري في التعبير ، وتؤكد من مقولة أرسطو إلى ان الانسان كائن مدني وبعده ابن خلدون المؤرخ العربي . وفي هذا الصدد يقول الفيلسوف إيمانويل تارد "ان الانسان كائن حيوي بداخله كائن اجتماعي" ويتفق معه كل من مؤسسي علم الاجتماع مثل أوقيست كونت وإيميل دوركايم ان العقل والاحساس بالوجود يتأثر دائما تحت دوافع اجتماعية وسياسية. فطبيعة الممارسة المسرحية بأشكالها المختلفة سواء كانت في المجتمعات البسيطة أو المعقدة مرتبطة بضرورة اجتماعية ثقافية

1.5 النشأة الشعبية للمسرح الجزائري

ارتبطت الممارس المسرحية قبل الاستقلال أساسا بالمدينة ، اتخذت بعد عرض "جحا" لعلالو الطابع الكوميدي الهزلي معتمدة خصوصا على توظيف اللغة الدارجة (العامية) في الحوا، ولم تباعد المواضيع عن التعبير الوصفي لمواقف أخلاقية، ولم تأخذ موقف المعارضة المباشرة للنظام الاستعماري ولكنها اتخذت شكل المقاومة في تأكيد صفات الهوية الجزائرية ، ويقول الناقد "قابريل أوديزيو"²⁵¹ "المهم هو ان الجزائريين بدؤوا بالتعبير علانية عن وجودهم وشخصيتهم بلغتهم " .

Cheniki Ahmed, OP.cite,p.11²⁵¹

كان يتميز رشيد قسنطيني بموهبة خارقة للعادة في مجال التمثيل الهزلي بارتجال ألوان جديدة سواء في الحوار أو الحركة ، حيث استطاع ان يغزو قلوب الجماهير ، لقد كان مركز البحث المسرحي . فمسرحية "زيريبيان" جعلت منه نجما ساطعا بين العروض المسرحية الشعبية ، أحمد توفيق المدني الذي سبق وان نوصا باللغة العربية الفصحى يقول²⁵² "بمثل هذه المسرحيات نستطيع القول ان المسرح الجزائري انطلق رانطلاقة حسنة وعن قريب يمكننا ان نميز بين العروض الموسيقية والعروض الكوميدية المسرحية " .

قبل الحرب العالمية الثانية عرفت الممارسة المسرحية الشعبية رقاب صارمة على العروض المسرحية²⁵³ " كثير من العروض توقفت تحت مطرقة القانون في الوقت الذي اهتمت الأحزاب السياسية بالفرق المسرحية والاجتماعية ، الذي حاول ان يعطي صورة عن الواقع السياسي الاقتصادي للجزائريين ولو جزئيا في العرض الذي قدمه ونال اعجاب الجمهور مما يحمل من رموز المقاومة السياسية في مسرحية "فاقو"²⁵⁴ التي تفصح العملاء وتجار القضية الجزائرية والذي اطلق عليهم مصطلح "بني ويوي" والمرادف للفرنسية -bni oui oui ويعني بنعم القبول التام للإستعمار ، لقد منع العرض عن الحركة من طرف السلطات الاستعمارية

إلى جانب الرقابة الرسمية هناك رقابة أخطر والتي تمثل في بعض الجمعيات الدينية التي كانت ترى ان هذا النوع من التعبير يشجع الاختلاط بين الرجل والمرأة ويسعى إلى فساد الأخلاق الدينية والامر يخص مجلة "البلاغ الجزائري" التي تنتمي إلى التيار المتطرفين الاسلاميين .

يقول مصطفى كاتب في تفسير هذه الظاهرة الفنية وبدايتها في المجتمع الجزائري بأنها ارتبطت في المرحلة الأولى بالتسجيل الأسطواني المسمى "قراموفون" حيث تسجل "سكاتشات" مسرحية على الاسطوانة معضمها غنائية هزلية اجتماعية اخلاقية والتي أثرت

Bachtarzi Mahiedine, Memoire T.I SNED ALGER p113²⁵²

Ibid, p114²⁵³

Cheniki Ahmed , Op.cite,p.38²⁵⁴

فيما بعد على اتجاه النوع المسرحي الكوميدي الهزلي الذي اتجه اساسا إلى الطبقات الشعبية البسيطة الغير متعلمة والمتقفة . انطلق هذا النوع من المشاهد المضحكة من المقاهي والأحياء الشعبية ، فهو ينطلق من عملية الترجمة التي عرفتها بعض مجتمعات المشرق العربي - مصر ، لبنان ، سوريا - حيث شاركت النخبة المثقفة بقوة في عملية النشاط المسرحي ولم تكن هناك اشكالية اللغة الفصحى .

لقد لبي الفعل المسرحي في المجتمع الجزائري اهتمامات الطبقة الكادحة -الشعبية- كما ارتبط بالغناء واستطاع في ظرف زمني قصير ان يؤسس للمساحة التجارية .

بين الحرب العالمية الاولى والثانية بقيت الأشكال المسرحية الفرجوية الشعبية متحركة ولم يستطع الشكل الاوروبي للفن المسرحي ان يقضي عليها وتابعت وجودها إلى الممارسة المسرحية بالمفهوم الدرامي الارسطي . ان خصوصية التجربة المسرحية في مراحلها الأولى ان الممثلين هم الذين أخذوا مسؤولية التأليف والتنظيم العرض المسرحي. فكانت عملية فورية -استعجالية- لإعداد النص كي يكون مجسدا²⁵⁵ في أسرع وقت ومن ثم تقديمه للجمهور ، وكان التأليف ينطلق من المستوى الشفاهي بواسطة أحد الممثلين ثم تجري كتابته في وقت لاحق . هذه العملية تقترب من التأليف الجماعي التي عرفتها بعض الفرق المسرحية بعد الاستقلال. يتميز التأليف المسرحي بعلاقة عضوية مع العرض المسرحي بارتباطه الوثيق مع المجموعة البشرية . في تحاليله حول الاختلافات الثقافية التي أنتجت مجموعات بشرية سواء في المجتمعات التقليدية او الصناعية . بيار بورديو يستعمل نادرا المفهوم الانثروبولوجي للثقافة فهو يستخدم هذا المصطلح عندما يخص الامر الانتاج الثقافي بمعنى الانتاجات الفنية التي اتخذت القيمة الاجتماعية . فهو يطلق على هذه العملية مصطلح "هبييتوس"-Habitus- فهو نتيجة شروط خاصة لنمط حياة خاصة ، فهو يأكل ان "الهبيوتس" يعمل على تجسيد الذاكرة الجماعية ماديا " مغروس في عمق الذات ولا يحتاج إلى ضمير الأفراد ليكون جادا " ²⁵⁶ . فهو قادر على خلق وسائل جديدة ليلعب الأدوار القديمة

Bourdieu Pierre, Op.cite, p. 111²⁵⁵

Bourdieu « L'identité et la representation » Actes de recherches en sciences sociales n°35 1980 p63-72²⁵⁶

" هيبيتوس"-Habitus- هو أساسا قدرة الأفراد على الاتجاه في الفضاء الاجتماعي الذي يعتبرونه فضاءاتهم الخاص ويختارون ممارسات توافق انتماءهم الاجتماعي الثقافي . بعد مسرحية "جحا" التي اكدت اتجاه الممارسة المسرحية في شكلها الجديد الذي احتفظ بعناصر التراث الشعبي القديم ، جاءت مسرحية "فاقو" لمحيي الدين باشطارزي التي غيرت محتوى المواضيع فيما بعد التي اصبحت بفضل النشاط الثقافي السياسي العام تتناول مواضيع سياسية اجتماعية مثل مسرحية "على النيف" و"الخداعين" و"بني ويوي" استطاعت هذه العروض ان تقترب من الاحتجاج الذي ظهر عند بعض الناشطين السياسيين .

مسرحية "الخداعين" لمحيي الدين باشطارزي التي نالت اعجاب الجمهور في كثير من المدن الكبرى الجزائرية ، تكشف المسرحية عن المسلمين المنافقين ، "تاجر يجمع في التربية بين ابنه وابن صديقه جعفر وزبير الذي اصبحت فيما بعد يمارس السياسة ولكن جعفر عشق زوجة الزبير وبدأ يطلق اشاعات كاذبة على الزبير ليلطخ مكانته الاجتماعية وهكذا يكتشف أمره ويطرد ". وتجدر الاشارة إلى ان العرض المسرحي استطاع ان يخلق جدلا واسعا في الأوساط الثقافية والسياسية لأنها تطرح مسألة التمثيل السياسي للجزائريين وأثره السلبي على المجتمع وقد انتقدت المسرحية بقساوة شديدة . إلى جانب هذه المحاولات الشجاعة – التي عادة ما تمنع- استمرت الممارسة المسرحية الهزلية تتناول المواضيع الاجتماعية النابعة من الواقع الاجتماعي البسيط مثل موضوع الطلاق والعشق والكحول والكذب...الخ. لم تكن الصعوبات التي كانت تقف في حقل الممارسة المسرحية سياسية فقط بل كذلك اجتماعية وثقافية ، حيث كان من الصعب إيجاد العنصر الأنثوي ، فالرجال كانوا يمثلون دور النساء²⁵⁷"دحمون مثل دور السيدة تمانى " في مسرحية "جحا" . والجدير بالذكر ان معظم الممثلين كانوا ينحدرون من الأوساط الشعبية. لقد تفتن المجتمع الجزائري بعد الحرب العالمية الثانية إلى أهمية الفعل الدرامي في التربية السياسية وبدأ الجماهير تتعود

Cheniki Ahmed, p64.65²⁵⁷

على مشاهدة العروض بانتظام شبه محترف على الرغم من أساليبها العفوية التي²⁵⁸ تهتم بالمستوى الجمالي والمعرفي لأسس الدراما بمفهومها الأرسطي .

ارتكزت الممارسة المسرحية على عنصر^{259/260} "الهوية الثقافية الذي يجر دون قيد إلى عنصر الهوية الاجتماعية " التي تحدد مكانة الفرد في النظام الاجتماعي بتحديد اجتماعيا الهوية الاجتماعية الثقافية لا تخص الفرد فقط وإنما كذلك المجموعات البشرية التي تقف على التطابق الاجتماعي .

Selali Ali, Aurore du théâtre Algerien, Oran cahier du cdsh p51²⁵⁸

Denys Cuhe, Op.cite,²⁵⁹

Molière, L'Avare, Edition Poche, Paris 1968²⁶⁰

5.1.1 الكتابة المسرحية :

الكتابة المسرحية بدأت بأساليب شفوية في مرحلتها الأولى لم ترتقي إلى المستوى الدرامي الذي عرفته الكتابة المسرحية في المجتمع الأوروبي والأنواع المسرحية المختلفة ، ولكنها اكتفت في المرحلة الثانية أي بعد الحرب العالمية الثانية بالاقْتباس أي "الاخذ" عن الآخر. فالمقتبس يحتفظ بالبناء الدرامي ويقوم بحشو عناصر المحيط الاجتماعي الشعبي ما عدا بعض المحاولات من طرف بعض الأدباء والمفكرين الأقلية الذين جربوا التأليف المسرحي ولكنهم توقفوا لعدم تطابق نصوصهم مع صفات الجمهور الجزائري ، خاصة ان هذه النصوص كانت أكثرها أدبية مما هي ركحية ، هناك أسباب أخرى كانت عائقا في تطور الكتابة باللغة العربية الفصحى . ولقد ذكرنا سابقا بعض الأسباب منها استراتيجية المستعمر على تدمير المقومات الثقافية الجزائرية بعزل اللغة العربية وافراغها من محتواها الثقافي التاريخي وكذلك نقص التأطير الثقافي والتاريخي ، وكذلك نقص التأطير والفضاءات التي توافق المهنة المسرحية بمفهومها الأرسطي ، وزيادة عل ذلك خصوصية الجمهور الذي كان لا يفقه اللغة العربية. ومن ثم أصبحت الكتابة المسرحية بعد مرحلة الإكتشاف ، عملية فورية تعتمد أساسا على الاقتباس الذي يوفر شروط البناء الدرامي .

نذكر في هذا الإطار مسرحية "المشاح" التي اقتبسها باشطارزي عن مسرحية موليير "البخيل" و"سليمان لوك" عن مسرحية "المريض المفترض" لنفس الكاتب ، وكذلك مسرحية "الأغنياء الجدد" عن "الغني اللطيف" و"المجرم" عن مسرحية "ترتوف" و"سلاك يا سلاك" عن "حيل سكبان". هناك نصوص أخرى مقتبسة من النوع الدرامي مثل "سيرانو دي بيرجيراك" لمونسيرا "Monsserat" ، انتقون لسفوكليس اقتباس الرازي ، هاملت لوليام شيكسبير ، ولكننا نكتفي بالنصوص التي كانت توفر شروط الفعل والحدث الدرامي وهي النصوص التي تعتمد على النوع الكوميدي الهزلي والتي أثرت فيما بعد اتجاه الممارسة المسرحية .

وتجدر الإشارة إلى ان موليير كان أول من اعطى الفرصة لبناء العروض المسرحية ليس فقط في الجزائر بل في المشرق العربي كذلك ، فقد كانت نصوصه تحتوي على بناء سهل

عملية الاقتباس ، ولا يؤثر على مكانة الممثل في الفضاء ، ثم حكايته تقترب من حيث المواقف من المجتمع العربي الاسلامي ولا تحتاج إلى فلسفة .

5.1.2 فرقة جبهة التحرير الوطني

توقف النشاط المسرحي بعد اندلاع الثورة التحريرية في كثير من المدن الكبرى مثل قسنطينة ووهران وسيدي بلعباس وعنابة لما كان يحمل ذلك من معاني في مواقفه المقاومة للاستعمار الغاشم والمتسلط والمدمر. فبعد انعقاد مؤتمر الصومام في 20 أوت 1956 كان من الضروري اشراك وادماج²⁶¹ كل الفئات الاجتماعية من طلبة ومتقنين وعمال في خدمة القضية التحريرية.

وتعود فكرة انشاء²⁶² الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني إلى أواخر عام 1956 وبداية 1957 " ²⁶³ حيث تم الاتصال بين المناضل أحمد بومنجل ومصطفى كاتب لتأسيس الفرقة المسرحية ، وفي مارس 1958 تم انعقاد الاجتماع " القاضي بتأسيس الفرقة المسرحية لجبهة التحرير الوطني والتي استطاعت ان تضم خمسة وثلاثين فنا من كل مناطق الوطن. انقسمت هذه المجموعة إلى فئتين ، فئة للفن المسرحي وفئة للغناء ، وكان مركزها في العاصمة التونسية .

قدمت أول عرض مسرحي في شكل تركيب لوحات تمثل كل المناطق الجزائرية بعاداتها وألوانها وأزيائها ، وكان المعرض بعنوان " نحو النور " في المسرح البلدي بتونس ، وبعدها قامت بزيارة إلى بعض البلدان العربية والأوروبية .

ومع مطلع العام الجديد أي 1959 قدمت²⁶⁴ " أبناء القصبه " لعبد الحليم رايس ، وفي عام 1960 تم تقديم مسرحية²⁶⁵ " الخالدون " لنفس المؤلف ، والتي تعبر عن واقع الثورة

²⁶¹ طه العامري(ممثل في فرقة جبهة التحرير الوطني) مقابلة، 2005

صورة الفرقة المسرحية لجبهة التحرير الوطني و على راسها الفنان الفقيه مصطفى كاتب²⁶²

²⁶³ نفس المرجع السابق

رايس عبد الحليم، مسرحية ابناء القصبه، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، 1962، الجزائر²⁶⁴

الجزائرية والمقاومة المسلحة . انتقلت الفرقة بعرضها إلى الصين والاتحاد السوفياتي – موسكو- وبعد هذا النجاح في التعبير عن القضية الجزائرية عبر مدن أوروبا الشرقية عادت لتنتج وتقدم مسرحية²⁶⁶ "دم الأحرار" في بعض البلدان العربية مثل المغرب والعراق ومصر ، وبعد عودتها في مارس من عام 1962 إلى تونس الذي كان موافقا لوقف إطلاق النار فعادت نهائيا إلى أرض الوطن ، فكانت مستودعا هاما في انطلاق النشاط المسرحي على مستوى المسرح الوطني الجزائري الذي كان أول مؤسسة تأمم غداة الاستقلال .

اتخذ الفعل المسرحي منذ البداية الطابع الشعبي وكانت مراحل تطوره مرتبطة ارتباطا دائما ووثيقا بعامية الناس. تميز اتجاه النشاط المسرحي أولا بالبحث عن عناصر الهوية الثقافية الاجتماعية وثانيا بالتعبير عن اهتمامات الطبقة الكادحة ، بتوظيف اللغة الدارجة ليكون مفهوما من طرف التركيبة الاجتماعية الشعبية ولم يتغير هذا الاتجاه بعد الاستقلال إلا في المواضيع التي كانت مرة أخرى في صلب اهتمامات السلطة السياسية وبناء المجتمع الجدي اعتمدت التجربة المسرحية منذ البداية على عنصر التمثيل – الممثل- هناك فكرة تحليلية نفسية أخرى تشير على نحو خاص إلى الممثلين وفحوى هذه الفكرة²⁶⁷ ان الأداء هو جانب من جوانب البحث عن الهوية. فالممثل الذي لم يكن يكسب تجربة معرفية ثقافية في موضوع الفن المسرحي الدرامي خاض معركة الممارسة الفنية المسرحية لكن ليس باللغة الأدبية بل بلغة الأم أي الدارجة. لقد دفعت حالة تشتت الهوية أساسا إلى الممارسة الفنية المسرحية التي حددت تشوش او اضطراب هذا العنصر في شكل عروض مسرحية توضح وتبلور صورة الذات التي بدأت تفقد ملامحها تحت وطأة الغزو الاستعماري المدمر .

ولا ننسى أن هذه المرحلة بدأت عند سلطة الدولة العثمانية التي لم تهتم بالفعل الثقافي ، ومهدت الظروف لطمس الهوية الجزائرية ومن هنا نفهم ضرورة التعبير المسرحي الذي كان في إطار عملية "الأخذ" التي كانت بدورها في إطار عملية الانتشار الثقافي والحقيقة ان

رايس عبدالحليم، مسرحية الخالدون، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، 1963 الجزائر²⁶⁵

صورة مسرحية "دم الأحرار" عبد الحليم رايس²⁶⁶ 1963

²⁶⁷ جليلين ويلسون، المرجع السابق ص.320

المجتمع الجزائري مثل سائر المجتمعات العربية ، مجتمع يعتمد على الأساليب الشفهية في الفعل الثقافي. فالكلمة هي منهدس الصورة ووسيلة للإقناع والتأثير ولكنها لم تكن في منظمة داخل البناء الدرامي الذي أصبح عنصرا هاما في عملية التشخيص بعد مرحلة الإكتشاف. فليس الأمر مجرد الإستحسان الذي يلقاه الممثل ولكن أيضا ان يعيش المرء ذاته في الدور أسابيع عدة حيث يجد الممثل الذي هو عنصر من عناصر المجموعة المستبدة والمظلومة. كما يمثل جزء كبير من المجموعة البشرية العامة التي تبحث عن هويتها الاجتماعية والثقافية وإعادة تركيبها وتأكيدتها. لم يتناول الممثل الجزائري النوع التراجيدي ولا الدرامي ، لأنه كان يدرك مفهوم الصراع والبناء المعقد الذي يتطلب مستوى معرفي أدبي وفلسفي عميق لذلك توجه الى تناول البناء الكوميدي الهزلي الذي يسمح بإسقاط المحتويات الاجتماعية الجزائرية وتركيب العرض على أسس الفرجة المسرحية. ثم ان اللغة الدارجة بمستواها اليومي لا يمكنها ان تجسد النوع التراجيدي إلا اذا كانت موزونة على ايقاع شاعري. وهنا يتخذ الفعل المسرحي الجزائري الطابع الملحمي وهذا ما سنراه في تجربة عبدالرحمان كافي وعبد القادر علولة في خوضهما معركة الابداع المسرحي الذي كان معتمدا على عملية السرد التي يتميز بها البناء الملحمي ، موظفا عناصر التراث الثقافي الشعبي الشفهي في ظل الصراعات الايديولوجية والسياسية بعد الاستقلال .

3.1.5 مرحلة التأسيس :

مباشرة بعد الاستقلال اتخذت السلطة الجزائرية قرار تأميم المنشآت المختلفة ومن بينها "دار الأوبرا"²⁶⁸ في جانفي 1963 وفق المرسوم الذي ينص على ان المسرح الوطني الجزائري مؤسسة عمومية وطنية وهو تابع لوزارة التربية الوطنية. ولم يستثن التنظيم العمومي القاعات التي كانت تتواجد في أكبر مدن القطر الجزائري : وهران ، سيدي بلعباس ، قسنطينة، عنابة والتي أصبحت تابعة للمسرح الوطني بالعاصمة ولكنها مسارح جهوية . استطاع محمد بودية ومصطفى كاتب ان يحركوا هذه الفضاءات الموروثة عن الحقبة الاستعمارية ويجعلوا منها فضاءات تنبض بالحياة المسرحية . ومع ذلك لم تخف صفة التطوع والالتزام الذي تميزت به الشخصيتين في مجال النشاط المسرحي تعارض المواقف الايديولوجية²⁶⁹ والرؤية الفنية اتجاه الممارسة المسرحية. فاختلاف الآراء حول الشكل الذي لا بد على دور الفنان ان يلعبه في المشروع الاقتصادي والسياسي التي انتهجته السلطة في بناء المجتمع الجديد.

لقد تميز العام الأول بعد الاستقلال بانتاج وفير ، حيث اختلطت الرؤى في التصور، وعلى الرغم من الاختلافات الموسمية التي كانت أحيانا تعكر الجو في المؤسسة المسرحية إلا أنها في آخر المطاف كانت تصب في التأسيس لمسرح شعبي .

كان ولد عبد الرحمان كاكي أول من دافع عن فكرة مسرح مقبول ومفهوم من طرف الجمهور

حيث كانت الأولوية للنصوص باللغة الدارجة لأنها كات تربط المتفرج بالفضء المسرحي وتحفيزه على الاقبال على القاعات المسرحية. فكان همهم الأكبر في ان تعود الفئات الاجتماعية البسيطة الى قاعات المسارح لمشاهدة العروض، كما اقتبست الكثير من النصوص عن مسرحيات عالمية منها الكلاسيكية والحديثة.

Journal officiel ,n° 5-1 du 08 Janvier 1963 ²⁶⁸

Cheniki Ahmed, Op.cite, p 40²⁶⁹

لقد كان الحقل الثقافي في هذه الفترة مليئاً بالتناقضات التي أدت جزئياً إلى عدم تحديد دور ووظيفة العمل المسرحي، والتسيير المزاجي للمؤسسة المسرحية، بطابعها العمومي في جو من الحماس والتطوع من أجل ممارسة مسرحية تخدم المصالح العليا الوطنية .

ولا ننسى أن أفكار المقاومة لا تزال راسخة في معظم التركيبة البشرية التي هي امتداد لفرقة جبهة التحرير الوطني. فمفهوم الأمة الذي ظهر في منتصف القرن التاسع عشر في أوروبا تطور في المجتمعات المستقلة حديثاً أي في المنتصف الثاني من القرن العشرين²⁷⁰ " على مستويين متناقضين ، مستوى التقليد أو الأستعارة ومستوى الرفض أو المواجهة " .

لذا كان الاختيار الجماعي لإتجاه الفعل الثقافي وتجديده نسبياً بعد الاستقلال ضمن المشروع الأيديولوجي الاشتراكي، الذي حمل صفة احتجاجية موروثاً عن مرحلة ثقافة المقاومة إبان الثورة التحريرية.

لهذا السبب أخذ المسرح الطابع التربوي السياسي ، ولم تكن الحاجة إلى البحث في الجوانب الجمالية الفنية والفلسفية. توضح هذا التحديد السياسي لدور الثقافة والفن بعد انقلاب 19 جوان 1965 وأصبحت المؤسسات الثقافية والفنية دون استثناء مرهونة بالقرارات المركزية تناول مصطفى الأشرف المفكر الجزائري في إحدى مقالاته حول تحديد مفهوم الثقافة الوطنية²⁷¹ " الثقافة بين أيديولوجية الاستعمار و أيديولوجية الشعوب " ، حيث يقول " الثقافة ليست وظيفة لأنها محدودة في إطار جغرافي معين ولكن لأنها تستجيب إلى حاجيات خاصة تنموية وتحريرية " .

ارتبط مفهوم المسرح التربوي السياسي بمفهوم المحتوى الشعبي سواء على المستوى الثقافي المؤسساتاتي أو على المستوى الهاوي. لم تخرج الممارسة الفنية المسرحية عن البحث في مقومات الثقافة الشعبية. فالنظام السياسي يرتبط بالضرورة بنظام القيم والتمثيل، أو بمعنى

Roselyne Baffet ,Tradition théâtrale et modernité ,l'harmattan, Paris, 1985 p.63²⁷⁰

²⁷¹ Mostfa Iachraf « La culture entre l'idéologie coloniale et l'idéologie du peuple » Soumam 1956

آخر السياسة لا يمكن فصلها عن الثقافة التي تخص مجتمع ما، وفي هذه الحالة تأخذ لا محالة الطابع الوطني.²⁷²

ان مفهوم السلطة للحقوق والتنظيم ارتبط منذ البداية في المجتمع الجزائري بالنسق الثقافي الاجتماعي والسياسي كصنف فكري فعلي مستقل لا تشترك فيه المجتمعات بصف واحدة مماثلة ، لذلك السياسي كان ولا يزال يؤثر على الثقافة سواء سلبا او إيجابا .

لذا كانت مسألة تفرغ الممارسة المسرحية من محتوياتها الاستعمارية الهدف الاساسي الذي اتفق عليه تقريبا كل رجالات المسرح. فكانت لكاتب ياسين و ولد عبد الرحمان كافي نفس المواقف فيما يخص التسيير المؤسسات العمومية المسرحية، التأليف أو الإخراج على الرغم من اختلافهما في بعض نقاط المقاربة لتأسيس فن مسرحي شعبي.

اختلفت التجارب والنصوص والعروض المسرحية التي كانت معظمها كما ذكرنا تركز أساسا على عملية الإقتباس وما يسمى بإعداد النصوص الكلاسيكية الأوروبية مثل شكسبير ، موليير ، بريخت ، كالديرون ، روبليس .

وتجدر الإشارة الى ان المسرح الوطني من 1962 الى غاية 1965 أنتج وقدم أكثر من ثلاثة عشر عرضا مسرحيا، فترة تميزت بالتأليف الفوري لسد حاجيات الجمهور الجزائري ومعظمها كانت باللغة الدارجة، كما سجلت محاولات في البحث عن أشكال مسرحية جديدة في اطار الاتجاه العام للمسرح الشعبي .

وإذا نظرنا الى المسرحيات الجزائرية فهي قليلة، لم يكن بإمكانها تطوير الشروط الجديدة في البحث عن اشكال درامية تعتمد على المعرفة الدرامية " خمس مسرحيات من جملة النصوص التي كتبت قبل الاستقلال استطاعت ان تجد الطريق الى الخشبة هي²⁷³ " ما ينفذ غير الصح لمحي الدين باشطارزي " ، " الطبيب رغم أنفه " و " سلاك الوحلين " لمحمد التوري " و " مطبخ وغرفتين " لعبد القادر السافري " و " مونسير " لإيمانويل روبلاس " .

²⁷² Denys Couche, Op.cite,

²⁷³ Cheniki Ahmed, Op.cite, p. 43

لقد أدت التغييرات الاجتماعية والسياسية الكبرى التي طرأت على المجتمع الجزائري الى القطيعة مع شكل الممارسة المسرحية قبل الاستقلال . حيث كان الخطاب السياسي العام يمجّد فكرة "التربية الشعبية وبناء المجتمع الاشتراكي .

ولم يتغير حال المؤسسات الى اليوم في ظل التسيير المركزي عل الرغم من بعض المحاولات في رفع المستوى الفني الجمالي²⁷⁴ " إذا كان المسرح الجاد يتعلّق دائماً بالجمهور الجاد ، إذن لكل جمهور مسرح يستحقّه ."

نعود الى مسألة تحديد الظاهرة الفنية المسرحية وتعريفها بدقة فهو – المسرح- " يتخذ عدة معاني دون الدقة في التعريف في بعض المجتمعات البشرية لا مكانة للمسرح الدرامي كأداة تعبير ودون هدف . فهناك فن مسرحي مبني على الانتفاع المادي – الربح- مثلما هو سائر في كثير من المجتمعات الأوروبية، وهناك مسرح ملتزم بالقضايا السياسية والاجتماعية ويدور حول مواضيع تهّم أفراد المجتمع، حيث يصبح أداة فنية تربوية تحرك الضمير الجماعي ليكون عنصراً فعالاً في بناء المجتمع ، وهذا الاتجاه ميز التجربة المسرحية الجزائرية التي لم تخرج عن طابعها الشعبي .

3.5 التجربة المسرحية لولد عبد²⁷⁵الرحمان كافي

إذا كان محمد بودية الرجل الذي تميز بمواقفه الثورية الحادة ودفاعه عن فكرة المسرح الشعبي فإنه لم ينجو هو الآخر من التأثير الغربي، لذا نجده متأثراً إلى حد ما بجون فيلار على مستوى الدور الذي يلعبه المسرح في المجال التربوي .

²⁷⁴ Peter Brook, l'espace vide, Ed.Seuil Paris 1977 p 44

²⁷⁵ صورة ولد عبدالرحمان كافي

فبالنسبة إليه وظيفة المسرح تتحدد في ايقاظ الضمير نحو تغيير المجتمع إلى ما هو أفضل في حدود الايديولوجية التي تتبناها المجموعة البشرية.

بدأ عبد الرحمان كاكى الممارسة المسرحية قبل الاستقلال عندما اكتشف موهبته داخل الكشافة الإسلامية الجزائرية .

في ظل الحركة الوطنية التي بدأت تتجسد في المجتمع الجزائري بعد الحرب العالمية الثانية التقى بن عبد الحليم جيلالي الذي كان ينشط خلية مسرحية والذي ساعده على اكتشاف الفن الدرامي بمفهومه الحديث ، حيث تلقى تكوين في مجال التنشيط المسرحي .

لقد تغذى في مرحلة طفولته بالثقافة الشعبية وخاصة الشعر الملحون ، يظهر ذلك في الكثير من أعماله ، فلم يتخل كاكى المؤلف بالدرجة الاولى عن ثقافته الشعبية التي تغذى منها²⁷⁶ في "تيقديت" الحي العتيق بمدينة مستغانم .

كما ارتبطت تجاربه في مجال الكتابة – التأليف- بعملية الانتاج ، فقد أحدث الفنان والمفكر قطيعة واضحة في المواضيع التقليدية التي كانت تعج بها الممارسة المسرحية وتدفعها إلى الاتجاه الكوميدي الهزلي .

يسمي الباحث " ملياني الحاج " التجربة المسرحية قبل الاستقلال " بالعلاج الباشطارزي " ومن بين الدوافع الرئيسية التي يستسقي منها المسرح الجزائري المعاصر مضامينه²⁷⁷ " نجد على وجه الخصوص الحي وهو موضوع كثيرا ما كرر منذ السبعينات " . فالحي يجسد الفضاء الشعبي من الناحية المادية والمعنوية العلاقة الجزئية الاجتماعية في التنظيم التقليدي الاجتماعي وربطه بالذاكرة الجماعية . يختلف ولد عبد الرحمان كاكى في أعماله المسرحية عن السابقين من حيث أنه حاول ان يبدع شخصيات نابعة من الوسط الشعبي ولكن في اطار

²⁷⁶ Abderahemane Mostafa / Mansour Benchehida, Kaki le dramaturge de l'essentiel .Ed. Alger2003

²⁷⁷ ملياني الحاج، من التمدن إلى التحضر في المسرح الجزائري ، دراسة ، ملتقى الجزائر المسرح المدينة والمواطنة، 2007 الجزائر، ص 106

مقاربة بناءة "تراجيدية" بتوظيف مقومات الموروث الثقافي الشعبي الذي اكتسبه خلال فترة حياته وبالخصوص في مرحلة الطفولة .

ان من سمات وخصائص هذا الموروث أنه ينتقل من جيل الى جيل على شكل عادات وتقاليد ونظم وافكار ومعارف " فينتقل من مجموعة بشرية الى اخرى عبر عمليات شفوية.

ان علاقة كاكي بالفعل المسرحي علاقة "احتفالية شعبية" ، فكان أول من نقل الطابع الريفي في انماط وخصائص الشخصيات، خلافا لما قبل ، حيث كانت شخصيات المسرح الجزائري مرتبطة بفضاء المدينة. كما تظن للتركيب اللغوي للحوار واستسقى من الشعر الملحون حتى يقترب من النوع التراجيدي . لقد جعل تلقيح عناصر التراث الشعبي في اطار المعرفة الأرسطية من اعمال ولد عبد الرحمان كاكي تنفرد بالجدية وتتجاوز مرحلة الترفيع .

فكان من الضروري القيام بتلك التجارب الأولية من أجل اعادة تكوين الذات وتأكيد الهوية الجزائرية . اراد المؤلف والمخرج ان يقوم بالتجربة الدرامية التي تبني فضاء للأفكار ، هذه التمثيلية الدرامية في تعريفها هي²⁷⁸ " تمثيلية جماعية يقوم فيها الممثلون بتشكيل مجموعات صغيرة الابتكار مشروع درامي يخضع بعد ذلك للتجربة عن طريق الارتجال حيث يقوم كل ممثل بتقمص دور شخصية يؤديه امام المجموعات الأخرى " .

وجد كاكي ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية تختلف عن الحقبة الاستعمارية، حيث استطاع ان يستثمر قدرته الابداعية المسرحية أولا في التأليف ثم ارتبط بعد ذلك بالاجرا، مما سمح له ان يمزج بين المعرفة الدرامية بمفهومها الحديث التي تلقاها في كثير من المناسبات الثقافية التكوينية والموروث الشعبي الثقافي.

لا يختلف كاكي عن عبد القادر علولة في هذه النقطة ، أي هل تصبح الكلمة هي الفعل تتحرك مثلما يتحرك الجسد لتفجر صور ومعاني تقترب من الوعي الجماعي عند المجموعة

²⁷⁸ ادريس قرقورة، توظيف التراث في المسرح الجزائري وتحولات المدينة، دراسة، ملتقى المسرح والمدينة والمواطنة الجزائر 2006 ص 83

البشرية المشاهدة وبذلك يتجسد التوحد ويؤسس للفعل المسرحي بكل أبعاده الظاهرية والباطنية. لكن كيف استطاع ولد عبد الرحمان كاكاي ان يمزج بين عناصر الثقافة المسرحية الأوروبية والثقافة الشعبية لولا عملية التنقف أو الأخذ من الثقافات الأخرى في مجال الممارسة المسرحية ، أليس هذا دليلا قاطعا على ان الظاهرة المسرحية جزء لا يتجزأ من الطبيعة البشرية. يذكر في حوار له مع عبد القادر جماعي²⁷⁹ "كنا نذهب دائما الى السينما ... اكتشفنا مارلون برونو وجيمس دين ، واعداد الممثل لستانيسلافسكي " ثم التكوين الذي تلقاه عند هنري كوردو وروبير ديسهوق أعطى فكرة واضحة حول الفن المسرحي الذي يتطلب جهد فكري متواصل. تأثر المؤلف والمخرج بمنهجية بناء الشخصية المسرحية – الدور- ستانيسلافسكي، تتوقف هذه الطريقة على عنصرين أساسيين هما الذاكرة الإنفعالية والظروف المقترحة في خط متصل يربط بين الاحساس والفعل للوصول الى حقيقة التمثيل الحي وفي الأخير لا نستطيع ان نفرق بين الممثل والشخصية المسرحية ونسميها المدرسة فيزيوسيكولوجية أو السيكولوجية الطبيعية .

كم لم يتوقف كاكاي عند اكتشاف طريقة المنظر الروسي في مجال " اعداد الممثل " ولكنه ذهب الى تجارب مسرحية أوروبية أخرى مثل مييرهولد ، قوردون قرين ، أونطونيو أرطو و" قروتوفسكي " صاحب طريقة " بيوميكانيك " بيسكاتور وعلاق منهجية التغريب ، أي الفصل بين الشخصية المسرحية والممثل : برتولد بريشت الألماني.

لقد كانت بصمات مييرهولد وبريخت واضحة في أعمال كاكاي ، بسبب ان مفهوم البناء التراجيدي الذي أراده في اول تجاربه مع منهجية ستانيسلافسكي لم يكن سهلا في مرحلة التطبيق وتنقصه الثقافة المسرحية ثم التأليف الذي لم يرتق الى مستوى البناء الدرامي الذي يسمح بتجسيد الصراع ، ولم تتوفر الشروط اللازمة لإستمرار هذه التجربة الاندماجية .

اكتشف كاكاي عبقرية المنظر الروسي²⁸⁰ " مييرهولد فسيفولد " الذي مهد الطيق الى طريقة " البيوميكانيك " التي تعتمد على التعبير الجسدي والذي طورها فيما بعد قروتوفسكي

²⁷⁹ Interviews par Abdelkader Djemai « la République » 13 Janvier 1971

²⁸⁰ Meerhold Vsevolod , Questions de mise en scène , Izdatelstvo, Moscou 1983

وسماها "المسرح الفقير" الذي كان يعتمد كلياً على التعبير الجسدي والأصوات. فالطريقة كانت بكل تأكيد أقرب إلى الأشكال المسرحية الشعبية وأن الممثل هو العنصر الأساسي في الفعل المسرحي. كما لا ننسى أن ميبرهولد عمل مع ستالينسكي فترة قصيرة من الزمن بعد الثورة البلشفية في أكتوبر عام 1917، بعدها تفرقا واستمر في الوقوف ضد منهجية السيكولوجية الطبيعية لستانيسلافسكي.

المنهج البنيوي في تركيب العرض المسرحي بأبسط العناصر المادية معتمداً أساساً على جسد الممثل وقدرته الحركية أعطى لولد عبد الرحمان كاكاي الرغبة في استثمار تجاربه المسرحية ولكن دون أن يهمل تعاليم الطريقة الاندماجية التي تفرض على الممثل جهود جبارة لتجسيد الدور. لذا لجأ إلى مفهوم الوسطية عند " قردون قريق " المخرج الانجليزي الذي يعطي للمخرج الدور الأساسي في العمل المسرحي. كل من النص الدرامي والممثل في اعتباره عناصر استثنائية. فيرى أن الممارسة المسرحية الجادة، تتحرك وفق السلطة المطلقة للمخرج، الذي يسيّر وينظم ويركب العرض المسرحي حسب طاقته المعرفية والفكرية. هذا التوجه في العمل المسرحي دفع ولد عبد الرحمان كاكاي إلى توظيفه في عملية الإخراج في ظل العجز المزمن في مجال التأليف الدرامي. فالفضاء الدرامي تحت السيطرة المخرج التامة، الذي بوسعه أن يفتح آفاق تصور جديد في العرض المسرحي.

أن الاهتمام بالعلاقة الوثيقة بين الفضاء والديكور والممثل أدى بمؤلف " ديوان القراقوز " إلى صيغة جديدة تجسد الموروث الثقافي الشعبي الشفاهي. فكانت إعادة بناء الذات من خلال الكلمة المنطوقة بخصائصها التقليدية الساحرة، حيث توحد المشاهد الذي يفنقروا إلى تقاليد مسرحية دراسية وتجعله يرتبط بالعرض، فهي تؤكد الهوية بكل أبعادها الحضارية والتاريخية.

يقول ولد عبد الرحمان كاكاي²⁸¹ " الإيمان بالصدق في الفعل هو الذي يجعل من أحداث المسرحية حقيقية "، يتبين من ذلك أنه كان منشغل دائماً بمنهج ستانيسلافسكي على الرغم

بمناسبة إلقاء درس في التمثيل لطلبة معهد الفنون الدرامية - بيرج الكيفان - 1974²⁸¹

من تأثره نسبيا بمسرح "انطونين أرتو"²⁸² الذي كان يؤمن ان الفعل المسرحي قد يمكنه ان يستقيل عن النص عكس الطريقة الاندماجية. تصور إتو للفعل المسرحي يسمح بكل بساطة بالتعامل مع الموروث الثقافي الشفهي و لا يتطلب تعقيد الكتابة الدرامية، لذلك أصبح يوفر شروط الفعل المسرحي لعنصر "المداح" الذي نجده يتحرك في اعمال ولد عبد الرحمان كاكاي سواء على مستوى الكتابة او الإخراج. تتجه الكتابة واخراج الكلمة بالدرجة الأولى الى مجتمع يعتمد في أشكاله المسرحية على السمع والحركة بحيث تخلفان المتعة المسرحية. كان كاكاي واعيا باشكالية الفارق الموجود بين النظرية والتطبيق ، فالتخلف والانحطاط في العالم الاسلامي له أسباب عديدة، داخلية وخارجية، قديمة وحديثة ، ولكنها لم تمنع الطريق إلى الفعل المسرحي. كما أنه حاول اكتشاف الأنا الاجتماعي انطلاقا من عناصر التراث الشعبي. فكان يوظف "المداح" كاساس الرجوع إلى الذات²⁸³ "والحاجة الماسة لإكتشافها ، دفعته إلى البحث عن اشكالية تعبيرية مسرحية توافق مجتمعنا ". في خضم هذه التجربة التعبيرية، كنا مدركين ان جهودنا لا تصب في المسرح بمفهومه الأرسطي ، ولكنها محاولات تنسب إلى الكشف عن مسرح فني شعبي. بحث عبد الرحمان كاكاي عن مسرح شعبي فيه البساطة بعيدا عن البدائية والشاعرية و الرومانسية والواقعية و المذهبية السياسية. ليسنا بصدد مسرحيات كلاسيكية تعالج موضوعات مثالية خالدة عن موقف الانسان من الكون والغيب والمصي، ولسنا امام نوع من المسرحيات تتناول مشكلات اجتماعية وتكافح في سبيل الوصول إلى حلول لها من وجهة نظر فكرية معينة، وانما نحن امام نصوص وعروض مسرحية تنتج للمشاهد المستمع ونابعة من وجدانه الجماعي، وتستمد من حكمته وأمثاله وحكاياته²⁸⁴.

ومن مغامراته البريئة وعثراته المتواضعة انها تتناول المشكلات دون ان تصبح مسرحية المشكلة ، وتكشف عن النفسيات دون ان تصبح دراما سيكولوجية مثلما هو سائد في التجربة

²⁸²Antonin Artaud « Le théâtre et son double » Paris Gallimard 1964 p51

²⁸³ Abderahemane Mostafa / Mansour Benchehida, Op.cite, p.17 ,2003

²⁸⁴ André Sirep, Indialogue N° 11 Mai 1964 Paris 1964 p 47

المسرحية الأوروبية . فنجدها في الحقيقة ضرورة تعبيرية تفجرت في ظروف اجتماعية وسياسية معينة ولا تشبه المسرح التجاري . كما استطاع كافي ان يربط بين الكتابة والاعراج. عندما يكتب يقوم بالاعراج الذي ينبع من التصور العفوي لا يتطلب الكثير من الأدوات أو التفكير الفلسفي والفكري بقدر ما تتطلب البحث عن الربط بين المؤلف والجمهور في ظروف التناقضات الناجمة عن البنية الطبقية للمجتمع الجزائري .

فبعد ان تعرف على المسرح العالمي واقتبس بعض المسرحيات مثل²⁸⁵ "الطير الازرق" عن كارلو قودزي²⁸⁶ و"الراوية الصلعة"²⁸⁷ ثم "الحاج ابراهيم"²⁸⁸ وبعدها "الدكتور منير".

ثم تطرق إلى التأليف على أسس أرسطوية في البناء الدرامي في مسرحية "دم الحب" حيث حاول ان يبرز الاحساس بالحب في مجتمع يرفض الحديث عن هذا الموضوع فهي تقترب من النوع التراجيدي ". من هذا المنطلق الشعبي أوجد ولد عبد الرحمان كافي للمشاهدين اجواء افتقدوها حيث يستمعون إلى لحن الكلمة المنطوقة يشاركونهم بالاتحاد جماعة في الصراخ والممارسات التي تجعلهم يرتبطون مع الخرين من موقع الحدث الاجتماعي وليس من موقع شخصية واحدة ، وكل هذا من أجل ان يرتبط ويشعر المشاهد بصلة وثيقة مع العالم الطبيعي كمرجع ثقافي يتبل. وعلى سبيل المثال لا الحصر ، في مسرحية " بني كلبون" ...

" المجموعة : أحنا جينا زيار والزيارة محبة

الممثلات : أحنا الممثلات

الممثلين : أحنا الممثلين ، أحنا جينا زيار والزيارة محبة زيارين ناس هذا البلاد

الممثلات : الله يسترنا من الخشين ... الله يسترنا من الشين

²⁸⁵ L'oiseau vert d'après, Carlos Gozzi

²⁸⁶ Cantatrice chauve, d'après Eugene INESCO

²⁸⁷ EL-Hadi Brahim d'après, Tartuffe de Molière

²⁸⁸ Adaptation du docteur CNOCR-Jules Romains

المداح : رواية ابني كلبون انمثلهاكم

الممثل 1 : الله يسترنا من الخشين

الممثل 2 : الله يبعد علينا الشين

المداح 2 : بالمعنوي يسمى مرحبا

المداح 1: واللي ناوي الخير يجبر الصابي

الممثل 3 : الله يلعن اللي ينكر الصعبة

الممثل 4 : والحسود ما ايسفوا الخير

المداح 1 : واللي يعرضوه ما ينكرش الشعير

الجماعة: اللي فات مات

ينتقل الكاتب إلى توظيف الايقاع الغنائي الشعري لكل عناصر التمثيل – أغنية الجميع

زاد ولد عند سعيد بوسنة

عند سعيد بوسنة

زاد ولد عند سعيد اليوم عيد

وكل ما يريد عند سعيد بوسنة

زاد ولد عند سعيد اليوم عيد²⁸⁹

في مسرحية " كل واحد وحكمو " يوظف المؤلف نفس الهندسة الدرامية الملحمية التي تقف

أساسا على شاعرية الكلمة – المشهد الثاني²⁹⁰

²⁸⁹Ould Abderhmane kaki, Koul ouahed oua hakmou, ed. Art et culture Alger 2002 p5

²⁹⁰ Ibid

" البخا: ها البخور !

الجماعة: للي ابخر ايروح عليه السطور

البخا: ها البخور ! "

في كل المشاهد تقريبا ليس هناك خصائص نفسية للشخصيات بل إنها مفردات اجتماعية تنطلق من وعي الجمعي للمثلين بالبناء يتضمن سرد المعاني عبر شاعرية الكلمات التي تبني الصورة وتخلق حب الاستطلاع عند الجمهور ويقترب بذلك العمل الفني الى قلوبهم ومشاعرهم . ان العمل الفني الكامل الذي قام به المؤلف والخرج ولد عبد الرحمان كاكي هو " القراب والصالحين " على خشبة المسرح الوطني الجزائري في عام 1966 ، وكذلك اعادة كتابة المؤلفة المشهورة لبيرتولد بريخت " الانسان الطيب " جعل منه احد رواد الفعل المسرحي الشعبي .

حيث انتهج نفس الأسلوب في تركيب العرض المسرحي اذي يقوم على البناء الرامي الملحمي بتلقيح بعض عناصر تراجيديا اليوناني القديمة مثل الجوقة – cœur – التي تمثل بدرجة أولى عنصر التشويق . ونرى في المشهد الأول من مسرحية الجوقة تأسيس لبداية الموضوع التراجيدي بتوظيف الشخصيات المختلفة ، ولكن هذه المرة بكل وضوح

" - جماعة (أ) ها الماء...ها الماء...ماء سيدي ربي جايبه ... جايبه من عند سيدي العقبي

- سليمان : صحيح

- جماعة : ها الماء ... ها الماء ... ماء سيدي ربي ... جايبه ... جايبه ... من عند سيدي العقبي

(يدخل الدرويش)

- الدرويش : سمعت شي ناس يقولو...

- الجماعة : واش يقولو ؟

- الدرويش : سمعت الناس أهل العلم والعقلية يقولو

- الجماعة : واش يقولو هذا الناس ؟

- الدرويش : قلنا ذا الناس سيدي ، أهل العلم مخالطين مع أهل العقلية مجمعين ... رسانهم جامدين وما ينطقو بكلام حتى إيكون دوى ... أتقول موزون في ميزان ... أكلامهم مشنوع ويسوى ... " 291

استطاع ولد عبد الرحمان كاكي من خلال اقتباس حر لمسرحية بيرتولد بريخت ان يسقط نسيج اجتماعي ثقافي مرجعي في طور باء درامي ملحمي وفره النص الأصلي.

ولأول مرة يدخل شخصية " الدرويش " التي تقول الحقيقة وهي بمثابة الضمير الجماعي الحي الذي يصارع التناقضات الاجتماعية والسياسية بمواقف غير مباشرة عبر عنها من خلال نصوص مسرحية تمزج عناصر التراث مثل المداح والدرويش الذي يتحمل قول الحقيقة ولا يعاقب لأنه في نظر الجماعة شبه مجنون ينتمي الى عالم الأموات الأحياء .

يجب ان ندرج هذه التجربة في غمرة مرحلة التأسيس للفعل المسرحي في المجتمع الجزائري حيث يصبح النص المسرحي كأداة للتمثيل وكتابة الواقع الاجتماعي السياسي .

5.3 تجربة عبد القادر علولة

بعد ان توقف عبد القادر علولة عن الدراسة في سنة 1956 بسبب الظروف الاستعمارية الجهنية ، التحق بفرقة مسرحية هاوية " الشباب المسرحي " وشارك في عدة تربصات تكوينية سمحت له باكتشاف رغبته الجامحة للممارسة المسرحية . مثله مثل كاكي ، جاء من وسط شعبي بمدينة الغزوات الساحلية ، فكانت أول تجربته تعتمد على أسس النص الدرامي مع " الأسرى " لروماني بلوت ، وقد تبين فيما بعد ان علولة لم يخطئ في اختياره للفن المسرحي. إلتحق عبد القادر علولة بعد الاستقلال بالفرقة بالمرح الوطني الجزائري (Théâtre National) موظفا كممثل .

ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية القراب والصالحين، المشهد الأول، أرشيف المسرح الوطني الجزائري، 1966، 291،

ففي زخم بناء المجتمع الاشتراكي ، وبعد تأميم المؤسسة المسرحية كانت البداية في بداية الاستقلال الوطني جد غزيرة بالنظر الى الكم الانتاجي ، ففي العام الأول من الاستقلال استطاع المسرح الوطني ان ينتج عشر عروض مسرحية²⁹² "أبناء القصبه" لعبد الحليم رايس " افريقيا قبل ألفين " لولد عبد الرحمان كاكبي ، " حسن طيرو " لرويشد ، " الحياة حلم " لكالديرون ، " بنادق الأم كرار " بيرتولد بريخت ، " القاعدة والاستثناء " لبريخت ، " دون جوان " لموليير ، " العهد " لعبد الحليم رايس ، " الممثل رغم أنفه " لعبد القادر السفيري و " وردة حمراء من أجلي " لسين أوكازي.

وفي كل هذه الأعمال شارك عبد القادر علولة ك ممثل أو كمستشار مع مصطفى كاتب وعلال المحب و عبد الحليم رايس الذين كانوا يقومون بعملية الانتاج .

ان التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع الجزائري في بناء الدولة الفتية ونظرا لأهمية المسرح باعتباره عنصرا هاما في التنمية الثقافية والتربوية الجماهيرية، اتخذت المؤسسة المسرحية اتجاهها عموميا بعد مرسوم تأميم دار الأوبرا OPERA الذي بموجبه تأسس المسرح الوطني الجزائري الصادر في 08 يناير 1963 ، ينص على أن " المسرح في الجزائر الذي تبني الاشتراكية ملك للشعب "

لم تتوقف علاقة عبد القادر علولة عند حدود فن التمثيل ولكنه انتقل الى عملية الاخراج التي كانت صعبة لما تتطلب من شروط التحكم في تحليل النصوص وإبراز الأفكار الأساسية ، وتوظيف تقنيات الركب وتوجيه الممثل ، حيث دخل الفنان تجربة تتطلب المسؤولية والثقافة المسرحية الواسعة .

لقد كانت أول تجربة في حقل الاخراج الدرامي لعبد القادر علولة مسرحية²⁹³ " الغولة " لرويشد في عام 1964 وبعدها مسرحية " السلطان الحائر " لتوفيق الحكيم في عام 1965 ثم في عام 1967 قام باخراج مسرحية " نقود من ذهب " والذي اقتبسها من التراث الصيني

أنظر الجدول رقم 1²⁹²

احمد اباد(رويشد)، مسرحية الغولة، ارشيف المسرح الوطني الجزائري،1963 الجزائر²⁹³

للمؤلف " شوسوشن " ، ثم مسرحية " نومانس " اقتباس محبوب اسطنبولي. اهتم المخرج الى حد الآن بنصوص مقتبسة لأهمية بنائها الدرامي الذي كان يوفر الفعل ولكنه كان مهتما بالعمق الاجتماعي لشكل العروض . فالأعمال كانت لا تخرج عن إطار المسيرة الاشتراكية لبناء مجتمع يتطلع الى محاربة الآفات الاجتماعية الموروثة من العهد الاستعماري²⁹⁴ " يناضل من أجل مجتمع جديد تسوده العدالة الاجتماعية والحرية " . فبعد اكتشافه لفن التمثيل والخراج انتقل هذه المرة عبد القادر علولة الى التأليف حيث تفتن الفنان الى ان مفهوم الفن المسرحي الارسطي لا يزال غامضا عند المجموعات الاجتماعية الشعبية ، ولا يمكن الوصول الى وعيها إلا بالاقتراب من وعيها الجماعي الذي يتركب من عناصر التراث الشعبي. أصبح يهتم بالشكل الذي يلائم البنية العقلية عند المتفرج الذي يحمل جزءا كبيرا من الذاكرة الجماعية في صور الكلمات المركبة من الصور في القصص الشعبية والامثال بتوظيف القوال كعنصر اساسي في التعبير عن الاحتياجات الروحية الثقافية.

وعند هذا الاتجاه الجديد في التجارب الركحية والجمع بين التأليف والخراج فكانت الطريقة التي أبرزت الممارسة المسرحية الجزائرية التي تعتمد على النص المتحرك على الخشبة وهي السمة الغالبة منذ النشأة الأولى مع " جحا " لعلالو .

أي أن الممثل هو الذي أخذ على عاتقه عملية الكتابة المسرحية بمفهومه الذهني أي تلك الكتابة التي تقوم على التفكير في عقلية العرض على الفضاء المسرحي – الخشبة – وعلاقته المباشرة مع الجمهور ، فهو بذلك يبتعد عن نوع الكتابة الأدبية الدرامية في تأسيس المسرح الأوروبي .²⁹⁵ و أول مسرحية كتبها علولة هي " العلق " التي تختلف في بنائها على الكتابة الارسطية، بتوظيف التراث بادماج المداح الذي قد وظف من طرف ولد عبد الرحمان كاكي الشخصية الأكثر حضورا في المخيال الشعبي. فهي مسرحية تعالج ظاهرة البيروقراطية آفة قاتلة بدأت تتسرب الى المؤسسات الادارية والتي

²⁹⁴ الأطرش عبد الله " التراث الشعبي في مسرح علولة " رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الشعبي ، جامعة تلمسان 2001 ص 30 .

²⁹⁵ الأطرش عبد الله ، نفس المرجع ص. 32

تنتج لامحالة نظام اداري متعفن بالحقرة. راي المؤلف ان اساس الملك العدل ، متشعبا بالأفكار الايديولوجية الاشتراكية .

وبعدها قام بتأليف مسرحية " الخبزة " (انظر الصورة رقم،10)، وهي تتركب من إثني عشرة لوحة وهي تقترب من حيث الموضوع من مسرحية " الطعام لكل فم " لتوفيق الحكيم ، كما وظف المؤلف الراوي ليعطي للعرض الطابع الملحمي.

وتجدر الاشارة الى ان النص المقتبس كان يحمل أفكارا تقديمية اشتراكية. تكشف الشخصيات في عملية السرد الذي يتميز به المسرح الملحمي، عن ظاهرة البطالة ، الفقر والمجاعة التي تتولد نتيجة الصراع الطبقي .

فمحاربة السلوكات البورجوازية والدفاع عن الطبقة الكادحة – البروليتارية – هي الفكرة الأساسية للعمل الفني سواء من ناحية التأليف أو الاخراج .

ولا ننسى ان تلك الفترة كانت تتميز بتوعية الطبقات الاجتماعية الفقيرة التي كانت تحمل ثقافة شعبية مستمدة من الأوساط الريفية الفلاحية . فاحتلت هذه التحولات الاجتماعية والسياسية مركز مضامين التظاهرات الثقافية وكان التعبير المسرحي بشكله البدائي أكثر الفنون تعاملًا مع تلك التحولات فيما يخص بناء المجتمع الاشتراكي ، خصوصا بعد تأمين المحروقات في 1974. ومن ثم كانت معظم مواضيع المسرحيات تتطرق الى الممارسات والمفارقات التي كانت تقوم بها بعض الفئات الاجتماعية في تصديها للجماهير الكادحة في عمليات منح الأراضي للفلاحين ومشاركة العمال في تسيير المؤسسات الاقتصادية معتمدة على قوانين " بناء النظام الاشتراكي لبلادنا " ²⁹⁶ ان موقف الفنان كان واضحا من القضايا الاجتماعية والسياسية في اعتماده على النقد المباشر لبعض العناصر البورجوازية، فأظهر من خلال مؤلفاته معاناة شريحة هامة من العمال والفلاحين البسطاء . كما اقتبس علولة في 1972 للمسرح الوطني الجزائري مسرحية " حمق سليم " (انظر الصورة رقم،9) عن قصة " مذكرات مجنون " للكاتب الروسي نيكولاي قو قول Nicolas Gogol وقام بالاجراج

²⁹⁶ عبد القادر علولة - مداخلة - " الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري " المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، 1989ص16

والتمثيل. صرح بعد العرض الشرفي " رغم أنني تعبت كثيرا لاعلى مستوى التأليف لصعوبة النص واسقاطه على المجتمع الجزائري ، ذلك أنها تجربة بالنسبة لي جعلتني أكون حذرا خاصة على مستوى التمثيل ".²⁹⁷

ان الموضوع ينطلق ببساطة من يوميات موظف يعيش أزمة نفسية حادة وحالة من الاحباط والاستيلاء أمت به بسبب عقد إثبات الوجود " محاولا خلق ثورة تبدأ بالحلم وتنتهي بالحمق ".²⁹⁸ ألف علولة هذه المسرحية على شكل مونودراما، حيث حاول ابراز التناقضات الكبرى بين أهداف الطبقتين الاجتماعيتين البورجوازية والطبقة الكادحة . نجد نفس المواقف السياسية الايديولوجية الاشتراكية في مسرحية " حوت يأكل حوت " والذي ألفها مع ابن محمد وقام باخراج التصور السياسي الاشتراكي الذي كان مبنيا على الفوارق الصارخة في المجتمع الجزائري. كشفت المسرحية سواء على مستوى التأليف او على مستوى الاخراج²⁹⁹ " عن ظاهرة الإقطاع والولاء للرأسمالية". ان الثلاثية " الأقوال " – Les Dires – " الأجواد " و" اللثام " بالمحطة الأساسية في التجربة المسرحية لعلولة، كانت نتيجة بحث متواصل حول ايجاد شكل جديد يرتبط ارتباطا وثيقا مع المحيط الثقافي المرجعي. لذا حاول الفنان المبدع ان يؤسس رؤية جمالية منبثقة من الثقافة الشعبية المسيطرة دون الإلتزام المباشر بالقواعد الأرسطية .

ان " الأقوال " تعتمد أساسا على عملية السرد التي تفجر الكلمات الشعرية لمنطوقة ، وهنا³⁰⁰ " لابد لعين ان تسمع وللأذن ان ترى". فالفعل يقف على الكلمة وليس على الصورة المتحركة في صراع الشخصيات المتناقضة الأهداف. بعد "الأقوال" ألف عبد القادر علولة مسرحية " الأجواد "(انظر الصورة رقم رقم 11) ، فهي استمرار لنفس التجربة في الابتعاد عن البناء الأرسطي وتأكيد الشكل الملحمي بتوظيف عناصر التراث الشعبي الجزائري

²⁹⁷ بليدي - مقالة حول "حمق سليم" جريدة الجزائر الأحداث العدد 707 لسنة 1979

²⁹⁸ الأطرش عبد الله ، المرجع السابق

²⁹⁹ بوعلام رمضان، المسرح الجزائري ، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988 ص31

³⁰⁰ عمار بلحسن، مقال بجريدة، الجمهورية ، العدد 1980/04/24

والبحث في العلاقة بين الفضاء الروحي والمادي المسرحي والجمهور ، وخلق ذلك التوحد الذي يؤسس لحالة التطهير . " إنه يعني بالمعنى الحرفي " الكرم " الخاص بالطبقة الكادحة ، جوهر المسرحية هو عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية أو بالأحرى بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة والناس البسطاء " ³⁰¹. اتخذ علولة المسؤولية الكاملة في تغيير البناء الدرامي ، فهو يؤسس للعرض انطلاقاً من الكتابة ، ويحاول من خلال الثلاثية ان يجسد الطابع الشفهي الثقافي لسرد الأفعال. فكما تعد الحلقة أحد عناصر البناء المسرحي ، وتأخذ من التراث الشعبي الشكل المناسب لتجسيد أفكاره التقدمية ، فإن سحر الكلمة يجعل من عملية السرد مقبولة . أما الديناميكية الركحية فتعتمد على وزن الكلمات وجمالها ، وتمسك بالمتفرج وتؤثر في توليد الصور المعاشة عبر الارتباط بالذاكرة الانفعالية .

لقد مرت التجربة المسرحية لعبد القادر علولة بثلاث مراحل ، المرحلة الأولى هي مرحلة الكشف عن الظاهرة المسرحية التي تمتد من 1967 الى 1972 والمرحلة الثانية هي البحث عن الأصالة في التعبير المسرحي وربطه بالمحيط الشعبي الثقافي.

والمرحلة الثالثة والتي بدأها في 1989 ، ولم ينهها لأنه اغتيل غدرا وهو متجه الى دار الثقافة بمدينة وهران، مساء يوم الخميس العاشر من شهر مارس 1994 برصاصات مجهول ينتمي الى جماعة إرهابية، كانت تنشط بمدينة وهران. وهي مرحلة عاد بها الى التجربة المسرحية الأرسطية بإخراج مسرحية " ³⁰²أرلوكين خادم السيدين " لكارلوس قودزي".

لم ينسَخ عبد القادر علولة عن المجموعات الانسانية البسيطة ، فالمجتمع بكل ما يحمله من تناقضات هو الموضوع الاساسي في أعماله الفنية المسرحية. أدرك المسرحي بعد المشوار التجريبي الطويل من الانتاج والبحث والتأليف، ان الفعل الدرامي لا يمكنه ان يكون دون عنصر الصراع الذي توفره شروط البناء الدرامي الأرسطي. ندرك ان التجربة المسرحية للفقيد عبد القادر علولة تميزت بالطابع الاجتماعي وفق منظور ايديولوجي تقدمي اشتراكي،

³⁰¹ عبد القادر علولة، مداخلة ، ملتقى، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، الجزائر 1985

كارلوس قودزي، ارلوكين خادم السيدين، ارشيف المسرح الجهوي لوهران، ³⁰²1993

بتوظيف عناصر من التراث الشعبي، مثل الحلقة والقوال والمداح. ان المسرحيات مثل "الخبزة" و"العلق" و"حوت يأكل حوت" والأجواد واللثام وغيرها من الأعمال الفنية المسرحية تحيلك مباشرة الى مضامين اجتماعية واضحة المعالم والمواقف ، فهو صاحب قضية و ملتزم بأفكاره التقدمية.

كانت الكثير من التجارب المسرحية في المجتمعات الأوروبية تعتمد ليس فقط على النص (الكتابة) وكذلك على بناء الفضاء المسرحي، حتى يصبح ملائما للأفكار الجديدة مثل ظاهرة التغريب عند³⁰³بيرتولد بريخت ، الذي يرى ان دور ووظيفة الفن المسرحي تكمن في إيقاظ ضمير المتفرج والتفكير في تغيير الوضع القائم على أساس إشراكه في العرض كوحدة بيداغوجية تربوية. ليس هناك دليل على ان الفن المسرحي يقوم فقط على الكتابة، فهنا يوجد الفرق بين عالمين من الإبداع، عالم الكتابة وعالم العرض المسرحي، ومن بين كل الفنون المسرح يجمع العالمين بكل سهولة، ولكن يبقى النص هو الذي يحدد³⁰⁴ "القيمة الجمالية للعرض التي يبرزها المؤلف الشاعر " .

بحث المسرحي عبد القادر علولة باستمرار في بناء عقلية المتفرج الجزائري ويؤسس للتداول مع الجمهور كعنصر أساسي في الحدث المسرحي، فالشخصيات مركبة من الواقع الاجتماعي والاقتصادي. نقدم أمثلة لمجموعة مقتطفات من بعض المسرحيات، لكي نوضح الصورة أكثر، وسنأخذ من مسرحية " العلق "³⁰⁵ المشهد الرابع بالكشف على حقيقة المسيرين الذين لا يفكرون في المصلحة العامة ، وهم يقومون بسلوكات متعفن لإستنزاف الطاقات البشرية واستغلال الجهود من أجل مصالحهم الخاصة .

- المدير : أهلا ، أهلا بالفايقة ، ولكن حتى أنت غالطة فالحق اليوم عيد ميلادي واليوم قفل الأربعين ، ولكن الاحتفال هذا غير سبة ، اليوم نهار كبير ، اليوم العلاقات...

³⁰³ Bertold Brecht penseur intervenant/Chiantaretto G.F,ed. Publisud, Paris, 1985 p.42/46

³⁰⁴ Becq de Fouquières « Art de la mise en scène » Paris Charpentier 1884 p5

³⁰⁵ عبد القادر علولة، "العلق" المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الرباط، 1997،

- الجميع : العلاقات !

- المدير : نعم اليوم تتمن العلاقات

- الجميع : تتمن العلاقات

- المدير : نعم اليوم علاقات جديدة غادي يربطها مديرهم الحاج حميدة مع كبار المدينة وأنتم نتمى لكم تكونوا معايا وتساندوا في المسألة "306

وتنتهي المسرحية في الأخير بدخول المراقب المالي على المدير وجماعته الذين كانوا في حالة سكر بالغة ، فيلقى القبض عليهم . ويختم المداح المشهد الأخير من المسرحية :

- " كيف المعمول وسلاكها ، وين تغدى يا سي الحاج حميدة قدمت كرسيك واحتليت المائدة يا سي الحاج حميدة ، صبحت الادارة سوق للفايدة ياسي الحاج حميدة ، شيدت عرشك وعفست على المبدأ يا سي الحاج حميدة "307

أما مسرحية " الخبزة " التي تختلف كثيرا في مواقفها السياسية إزاء الطبقة الكادحة التي على الرغم من قرها الشديد قيت نحافظ على كرمها وطيبتها ، فهي بذلك تكشف لنا عن قهر البسطاء من الناس في مجتمع تحركه تناقضات جد سامة . كاتب عمومي في إحدى الأزقة الشعبية، يقصده الفقراء من عامة الناس لكتابة شكاويهم المختلفة باختلاف التناقضات الاجتماعية. الشخصية المحورية سي علي إنسان طيب وكريم لا يرفض طلب أحد عندما يتعلق بمساعدته لإيجاد حل لمشكلته ، ولا يأخذ أجر من هؤلاء المغلوبين على أمرهم وهو يتفهم الوضع المزري. وهو نفسه نتيجة هذا النظام السياسي الاجتماعي، يتضرر من حالة الفقر ولا يجد سوى حبات الزيتون أكلا ، يتكرر في الوجبات ، المشهد من مسرحية الخبزة يعبر عن الوضع المتردي للمجموعة الفقيرة .

- "عائشة : كول يا علي ما بقى حال

306 نفس المرجع

307 نفس المرجع

– سي علي : الزيتونات هذوا شفوني

– عائشة : كول برك ماتمسخير

– سي علي : قولي لي ذوق ما تقوليليش كول

– عائشة : هذا وقتها خلي البلاد تروي

– سي علي : البلاد تروي واحنا نعومو في البيت ، القطرة عايشة ، القطرة

– عائشة : لو كان مشيت علمتهم كانوا يسقمو السطح ماشي حق عليك يا علي هذا

مال الدولة ، راه رايب واحنا مغمضين العين عليه "308

النصوص المسرحية لعبد القادر علولة أملتها الظروف الاجتماعية السياسية ، بهدف توعية الطبقة الكادحة التي كانت في معظمها مؤلفة من الأميين أو بمفهوم آخر الواقعية الاجتماعية بمفهومها النقدي للأوضاع الاجتماعية لفئات الشعب البسيطة . وفي كل عمل فني يظهر الرجل السياسي الايديولوجي بمواقفه النقدية لما يجري في التركيب الاجتماعي البشري. تعمقت رحلة البحث تلك بالغوص أكثر في التراث الشعبي على شاكلته الشفهية ، ليس الجزائري فقط ولكن العربي أيضا. فكان يتابع الاشكال الفرجوية الشعبية في الأعياد والمواسم والأسواق والأماكن العامة ، ولا ننسى ان رفيق دربه في تلك المراحل كان محمد جليل الباحث في العلم الانسانية والاجتماعية. كما أراد التأسيس لمسرح نابع من العمق التاريخي الثقافي للمجتمع الجزائري، كان توظيف التراث الشعبي الشفهي مهما و ضروريا في بعض التجارب المسرحية عند ولد عبد الرحمان كاكي وكاتب ياسين لاستنطاق الوعي الجمعي و تربية الذوق الفن المسرحي. لقد اختلف هذا التوظيف عند عبد القادر علولة وتميز بالبحث المتأمل في هذا الامر ، فاستخدم "ما اسماء بوحدات الاتصال في أنماط التعابير الشعبية"³⁰⁹، ومنها ما هو متعلق بالمسرح العالمي خاصة الطريقة التغريبية لبريخت ومنها ما تعلق بعناصر الفرجة التقليدية كالمداح والقوال والحكواتي والحلقة ، وهي عناصر من

³⁰⁸ عبد القادر علولة، الخبزة، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، الجزائر 1970 ص 05

³⁰⁹ أحمد اسماعيل ، مسرح عبد القادر علولة ، مجلة/يداع للأدب والفن ، العدد 1994/04 القاهرة، ص 25

المخزون التراث الشعبي الشفهي. لكي نفهم عمق تجربة علولة المسرحية لابد ان نفهم ذلك التراث الشعبي الذي يقوم على عملية السرد منذ زمن بعيد عندما أجهض فن المقامات وخيال الظل في منتصف العصر العباسي لاسباب دينية سلطوية. ومما سبق ذكره يمكننا القول ان علولة حاول ان يقرب الفن المسرحي من مجموعة بشرية ليس لها مفهوم الصراع القائم في المسرح الأوروبي ، فهو يعبر عن الثقافة المرجعية والهوية .

5.4 النشاط المسرحي العام

نحاول في هذا المبحث ان نبين مدى علاقة النشاط المسرحي بالنسق الاجتماعي السياسي خلال الفترة الممتدة من بداية الاستقلال الوطني إلى حوادث أكتوبر 1988.

نستهلها باستعراض بعض المسرحيات(انظر الجدول رقم 3/2/1) ومصادرها وتحليل مواضيعها التي تمكننا من مشاهدتها بحكم وجودنا على ارض الميدان، سواء عبر أشرطة فيديو مسجلة أو حضرنا العرض الشرفي. تتميز هذه الفترة بغزارة إنتاج عروض مسرحية تختلف مواضيعها باختلاف المواقف السياسية والايديولوجية والقناعات الفنية. بلغ عدد المسرحيات التي قدمها المسرح الوطني الجزائري كمؤسسة عمومية نموذجية في مجال نشاط الفن المسرحي ما يقارب³¹⁰ 70 عن مسرحية من عام 1963 إلى غاية 1988 . والجدير بالذكر ان هذه الفترة تميزت بإعادة تنظيم المسرح الوطني الجزائري بأمر رقم 70 – 39 المؤرخ في 12 جانفي 1970 المتضمن القانون الأساسي العام للمسارح الجهوية (انظر الجدول رقم 07).

كما صدرت مراسيم ونصوص أخرى نصت على إحداث مسارح جهوية في سنة 1972 شملت ست (06) مسارح (وهران، سيدي بلعباس، قسنطينة، عنابة، بجاية ، باتنة)

بلغ عدد المسرحيات المقتبسة والمجزأة إلى ما يقارب إثني عشر مسرحية، معظمها إلى الدارجة . نجد بجوار التأليف الإستعجالي الذي كان يقوم به الممثلين أنفسهم ، بعض المحاولات من طرف الأدباء ولكنها ضئيلة جيدا، مقارنة بعملية الاقتباس المزممة التي لا تزال إلى يومنا هذا.

³¹⁰ أنظر الجدول رقم 01

قام الممثل المتميز عبد الحليم رايس في بداية أعوام الاستقلال الوطني بتأليف " أبناء القصبه " و" العهد " و" الخالدون " ، في نفس الفترة كتب عياد احمد المدعو الرويشد ثلاث مسرحيات " حسان طيرو" و" الغولة " ثم " البوابون " .

تنتمي هذه الفئة من المؤلفين إلى المدرسة الشعبية التي احتكت بالفعل المسرحي الأوروبي خلال الاستعمار، وأخذت بعض الشيء منه دون ان تدرس الفن المسرحي و معرفة النظريات المختلفة في هذا المجال. ينطلقون دائما من التراث الشعبي الحي التي تناقلته الأجيال بالطريقة الشفهية ولكن ليس على غرار ولد عبد الرحمان كافي أو عبد القادر علولة أو كاتب ياسين . هذا النوع من التأليف ينبع من الذاكرة الجماعية بفضل الممارسة الطويلة للفن المسرحي. فهو خام و عفوي من حيث الأصالة ولم يشعر بظاهرة القيم الازدواجية الثقافية مثلما يعيشها الإقتباس عن النصوص الكلاسيكية والعالمية.

لقد مرت المؤسسة المسرحية بفترات غير متوازنة فيما يخص انتاج العروض على الخشبة المسرحية ، لم يزع مسرحياته على إمتداد هذه الفترات بشكل مستوي .

ونلاحظ ان فترة الثمانينات طغت عليها عملية الإقتباس بنسبة كبيرة مقارنة بالفترة السابقة أي فترة السبعينات. " يلاحظ تفاوت كبير في اقبال الجمهور على العروض المسرحية المقدمة في فترة الثمانينات سواء على مستوى المصادر أو على مستوى السنوات ، يظهر هذا التفاوت خاصة بين سنتي 1986 التي حققت أكبر عدد من حيث الاقبال "311 على الرغم من أن المسرح الوطني الجزائري قدم في هذه السنة مصدرين (المقتبسة والمجزأة) وبين 1984 التي لم يتجاوز عدد الجمهور الذي أقبل على العروض المقدمة في هذه السنة 7796 متفرجا في الأصناف الثلاثة.

والجدير بالذكر ان المسرح الوطني الجزائري قدم 37 مسرحية خلال الفترة الممتدة من 1973 إلى غاية 1989 ، أربعة عشرة مسرحية جزائرية وسبع مسرحيات عربية وست عشر مسرحية أجنبية. " أما على مستوى الجمهور فحققت مسرحية " أه يا حسان " لرويشد أكبر عدد من المتفرجين ب19385 متفرجا بنسبة 33.04 %، في حين حققت مسرحية " العلق " المتساوية مع مسرحية من عدد العروض 9502 متفرجا بنسبة 16.19 % من مجموع ما حققته مسرحيات المؤلفين الجزائريين "312.

يمكننا القول ان نسبة النجاح للمؤلفين الجزائريين تتراوح بين 30 و 50 % مقارنة ببعض الكتاب الأجانب والقصد به المسرحيات المقتبسة عن الأدب الدرامي العالمي " بالأخ راك

311 مخلوف بوكروح، المصدر السابق.

312 نفس المصدر.

متسلل " للكاتب الروسي نيكولا قو قول و " المتعصبون " للكاتب الإيطالي كارلوس قولدوني و " تخطي راسي " للكاتب الروسي ماكس فريتس ومسرحية " الإنسان الطيب " لبيرتولد بريخت .

ونستخلص من التحقيق الذي أجريناه مع البيانات الجزئية السابقة، ان النصوص الأجنبية سواء كانت مقتبسة ومترجمة هي التي أخذت المرتبة الأولى، والذي بلغ عددها ما يقارب 21 مسرحية وتأتي بعدها المسرحيات الجزائرية .

تميزت الفترة من بداية الاستقلال إلى 1974 بنشاط مركز على التوازن في تقديم العروض المسرحية، وهذا راجع إلى وجود المخرجين المعتمدين في المؤسسة المسرحية العمومية وتقود عملية الإخراج التي تملئها الظروف التأسيسية للمؤسسة في زخم الصراعات الإيديولوجية التي كانت تطفوا أحيانا إلى السطح .

وجد مصطفى كاتب قد احتل المرتبة الأولى في عملية اخراج نصوص درامية من مصادر مختلفة وصل عددها إلى تسع مسرحيات ، ويأتي في المرتبة الثانية في نفس العملية علال المحيب ، ثم في المرتبة الثالثة عبد القادر علولة في عملية الإخراج ، ويأتي في نفس المرتبة ولد عبد الرحمان كاكي الذي تميز بإخراج نصوصه المؤلفة فقط .

وتوزع بعد ذلك النصوص الأخرى في عملية الإخراج بين عبد الحليم رايس والذي قام بإخراج نصوصه فقط و الحاج عمار ومصطفى قزدرلي ، وجون ماري بوقلان وطه العامري .

لكن إبتداء من عام 1973 تغير الوضع بعد إعادة تنظيم المؤسسة المسرحية العمومية وانتقلت عملية الإخراج إلى جيل جديد قد تعمقت رؤيته وتصوره لتنظيم العروض على خشبة المسرحية .

فوجد في المرتبة الأولى الهاشمي نور الدين الذي قد أنهى دراسته بألمانيا في مادة الاخراج المسرحي ، حيث أخرج على خشبة المسرح الوطني خمسة (05) مسرحيات من مختلف المصاد. ويليه الحاج عمار بأربع أعمال فنية في الإخراج ، ثم يأتي زياني شريف عياد وعبد الله أورياشي.، حتى عام 1988 لم يكن المسرح الوطني يتمتع بالحرفية المطلقة في مجال الاخراج، معتمدا أساسا على مجموعة ممثلين حاولوا الاستمرار في النشاط المسرحي في ظروف جد صعبة من حيث المستلزمات التقنية المختلفة، التي كان يتطلبها الركح وبراعة التمثيل، الذي كان و لا يزال يعتمد على المحاكاة البسيطة، التي كانت عبر الأساليب الشفهية في تعليم الفن المسرحي. الملاحظ أن الفترة الأولى بعد الاستقلال كانت تعتمد فيها المؤسسة المسرحية العمومية على عملية الاقتباس و الجزارة لتتخفف في المرحلة الثانية أي السبعينات وتعتمد المؤسسة على المسرحيات الجزائرية لتقود مرة أخرى عملية الاقتباس في

الثمانينات وتستمر إلى يومنا هذا ³¹³ . " أما على مستوى العروض و الجمهور فكانت المرتبة الأولى في السبعينات للمسرحيات الجزائرية في عدد المسرحيات و العروض و الجمهور في الثمانينات عادت المسرحيات المقتبسة في عدد المسرحيات و العروض و الجمهور".³¹⁴ نكتشف من خلال البيانات في المراتب عدم استقرار النشاط المسرحية العمومية ، فأدى افتقار التأليف الأدبي الدرامي و سوء تنظيم المؤسسة إلى هذا التفاوت في الإنتاج المسرحي .

لقد افتقدت المؤسسة المسرحية إلى التخطيط العلمي للنشاط المسرحي على مختلف المستويات ، حيث ان التخطيط مرتبط ارتباطا الوثيق بالتكوين العلمي الذي يتجاوز الترقية وهذا راجع إلى ان المسرح الوطني استمر في العمل ليس كمؤسسة قائمة بذاتها وإنما عمل على أساليب موروثه من العهد الاستعماري كفرقة مستقلة عن الكل.³¹⁵ بالرغم من ذلك، استطاع المسرح الوطني أن ينوع في التأليف والاقتباس والترجمة مما ساعد على تطعيم نشاط المؤسسة بنصوص متنوعة شكلا و مضمونا. فهذا الجهد لم يرتقي من مستوى الكتابة المسرحية التي تعد من الأركان الهامة و الأساسية في التأسيس لفعل المسرحي.

إن التعامل مع النصوص الأجنبية يكتسي طابعا خاصا لعدة أسباب منها ان البداية المسرحية بمفهومها الحديث كان تعتمد أساسا على عملية الارتجال و ما نسميه بالكتابة الذهنية الوظيفية ، فهي تقوم على العريضة أو " الكنفه " للفعل المسرحي و تفتقر إلى البناء الدرامي الأرسطي ، مضيفا إلى ذلك عناصر من التراث الشعبي العربي والمغاربي .

ان افتقار التجربة المسرحية الجزائرية الى الكتابة الادبية الدرامية متوازنة، دفع بها حتما للجوء إلى مصادر نصوص الكتابة الاجنبية العالمية منها الكلاسيكية و الحديثة.

ان التعامل مع نصوص المسرحيات العالمية، قد يختلف من كاتب إلى آخر، سواء كان ذلك على مستوى الجزارة أو الاقتباس أو الترجمة، وفي غالب الأحيان كانت هذه العمليات تدرج بالعامية.

لقد بينا في الفصل الاول و الثاني الأسباب التي كانت عائقا في تطور الكتابة الدرامية بمفهومها الأرسطي. يعود العجز في الكتابة إلى عدة عوامل منها إجهاض بوادر الفعل المسرحي في المجتمع العربي الاسلامي في العصر العباسي، الذي أفرزته فن المقامات و

³¹³ أنظر الجدول رقم 2

³¹⁴ أ. مخلوف بوكروح، المرجع السابق، ص 174

³¹⁵ Levistrauss claud, Pensée sauvage,ed.Payot, Paris 1962 p 28

مسرح خيال الظل ، ثم إن الرؤية الدينية الفقهية السياسية التي اثرت سلبا و اضحت عائقا في استمرار مواقف معارضة للنظم السياسية الاجتماعية القائمة آنذاك.

اختلفت الموضوعات التي عالجتها المسرحيات الجزائرية بين قضايا اجتماعية أخلاقية و ثورية. مثلما نكتشفها من خلال احداث مسرحية³¹⁶ "أبناء القصبه " لعبد الحليم رايس ومن إخراج مصطفى كاتب، هي قصة عائلة عاصمية متمزقة في نسيج التناقضات نتيجة اندلاع الحرب التحريرية و ينتهي بها الأمر إلى المشاركة الفعالة في تحرير الوطن من الاستعمار الغاشم. ينتهون ثلاث إخوة مختلفين في المواقف، إلى حمل نفس الأفكار والدفاع عن الحرية بانخراطهم في جبهة التحرير الوطني.

في نفس السياق حاول ولد عبد الرحمان كاكي بأسلوبه الملحمي في مسرحية "إفريقيا قبل ألفين" أن يبرز المقاومة للشعوب الإفريقية ضد الاستعمار.

أراد رويشد من خلال مسرحية³¹⁷ "حسان طيرو" إخراج مصطفى كاتب ، أن يعطي صورة مغايرة للثورة التحريرية ، حيث أن " حسان " الشخصية الرئيسية تصبح إرهابية رغما عنها بعدما ساعدت أحد الثوريين من جبهة التحرير الوطني و يعطي الصورة البشعة للاستعمار الفرنسي . مسرحية كوميدية بالدرجة الأولى ، تستهزئ بالوجود الاستعماري .

مسرحية " مطبخ و غرفتين " لعبد القادر السفييري و اخراج ولد عبد الرحمان كاكي ، تحاول ان تظهر للوهلة الاولى موضوع الهجرة من الريف الى المدينة لأسباب وعوامل تنموية ، ممرض يجد نفسه في المدينة بنمط حياة معقدة ومختلفة عن الريف ، فتبتلعه لعدة عوامل منها الرشوة والانتهازية التي يعتبرها المؤلف من الأوبئة الخطيرة التي تدمر الحياة الاجتماعية في المدينة .

" مسرحية الريح " هي محاولة من طرف الأديب مولود معمري للكتابة الدرامية وإخراج جون ماري بوقلان ، هي قصة مواجهة الجزائريين فيما بينهم ، مجسدة في المؤسسة العائلية.

الشخصيات المكونة من طارق الثوري المنخرط في صفوف جبهة التحرير الوطني وأمه و المستعمرين: رئيس البلدية وفي نفس الوقت إقطاعي غني وابنته وولده الذي يلعب دور الجلاد من أصل إيطالي وحببيه رئيس البلدية. وتجري الأحداث في ضواحي العاصمة، يعتقل طارق من طرف الجيش الفرنسي الذي يحاول استنطاقه تحت التعذيب ، ولكنه لم يستسلم مما قاده إلى الإعدام .

عبد الحليم رايس، أبناء القصبه، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، الجزائر³¹⁶ 1963

احمد عياد(الرويشد)، حسن طيرو، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، الجزائر،³¹⁷ 1964

" العاقرة " ³¹⁸ مسرحية من تأليف بوزرار زهير ممثل في المسرح الوطني ، تكشف لنا عن وضعية المرأة في المجتمع الجزائري المحافظ. هي قصة امرأة لا تنجب لزوجها أبناء، فرفضتها عائلة الزوج وأجبرته على تطليقها وإعادة الزواج من امرأة أخرى.

"العاقرة" هي موضوع اللاتسامح وصعوبة عيش المرأة في الظل النميمة و الأحكام المسبقة، إنها تتناول مشكلة اجتماعية قد جعلت بعض الأسر في حالة مواجهة تؤدي في كثير من الأحيان إلى تفكك الأسرة ويتعلق الأمر بمشكل العقم . هذه جملة أهم المواضيع التي تناولتها المسرحيات الجزائرية، أكثرها تتعلق بالحياة السياسية الاجتماعية.

عرفت المؤسسة المسرحية العمومية أواخر الثمانينات جيل جديد من الفاعلين في النشاط الثقافي المسرحي، وطرح أسئلة أكثر عمقا وجوهرا، مثل " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " المقتبسة من قصة الكاتب الطاهر وطار وإخراج زياني شريف عياد . فكل الحكمة تدور حول السؤال الجوهرية يتعلق باحتمال عودة الشهداء هذا الأسبوع وقام الشهداء من قبورهم وعادوا إلى الحياة ، تبدأ رحلة الشيخ العابد بن مسعود الشاوي بعد ان تلقى رسالة من الخارج والخبر كان " الشهداء سيعودون هذا الأسبوع " ³¹⁹.

- " ساعي البريد : يا عمي العابد !
- العابد : آه هذا أنت الربيعي ؟ صباح الخير !
- ساعي البريد : صباح الخير ... هالك يا عمي العابد ...
- العابد : واش هذا ؟
- ساعي البريد : برية ... جاتك البارح (يسلمه الرسالة)
- العابد : برية !؟
- ساعي البريد : جاتك من الخارج يا عمي العابد ... من بلاد بعيدة ياسر ...
- العابد : من الخارج ؟ وأنا واش عرفني بالخارج ؟ ... وزيد شكون مد عنوان العابد بن مسعود الشاوي للخارج حتى يكتبلي !؟ "
- ساعي البريد : الله يعلم يا عمي العابد ... أنا اسمحلي نبدأ اندور أبقى على خير ...

النص المسرحي اقتبس على الشكل الملحمي ، لكي يسمح عموما بالتساؤل عما يجري في وطن كثرت فيه التناقضات، حيث استطاع المخرج ان يوظف عناصر من التراث الشعبي وبالخصوص الموسيقى التي كانت تستطحب الكثير من المواقف والحالات على ايقاع البندير

بوزرار الزهير، العاقرة، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، ³¹⁸1973

³¹⁹ الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، نص، أرشيف المسرح الوطني الجزائري، المشهد الأول 1987

والجوقة. ان موضوع عودة الشهداء، يكشف عيوب المجتمع وصراعات المصالح، أي أنه إسقاط الأفكار السياسية على واقع إجتماعي مزري للغاية. فالشرعية الثورية في هذه المسرحية هي الفكرة الأساسية، التي فشلت في بناء مجتمع يتميز بالعدالة الاجتماعية، مثلما كان يحلم المجاهدون قبل ان يصبحوا شهداء، من اجل تحرير الوطن بدمائهم، فأصبحت المصالح الخاصة لدى المسؤولين هي الأهم.

لم تنهون الشخصية الرئيسية "العابد" في البحث عن الحقيقة، وعودة الشهداء سيقلب الوضع القائم عاليها سافلا، لذلك كثير من الناس لا يريدونه، يكفي الترحم عليهم وكفى.

يعبر في آخر المطاف عن الواقع وعن حقيقة الموقف من عودة الشهداء والذي يتمثل في صوت الجماعة – الجوقة :³²⁰ " واحد ما إرحب بيهم ...

لا المخلص ولا الانتهازي ولا المناضل وحتى والديهم ...

واش بيهم هذا الناس ؟ واش عربه ركبوا ؟

هكذا يتسمى علقوا الحلقة على نفوسهم ... بكل ما فيها ... بخيرها وشرها ... برضاهم والسخط انتاعهم ... واش مالغول جمد احساسهم ؟

العربة للي ركبوها ماهيش تمشي ... أنقطعت على البقية وحبست في الظلمة وهما ماهمش داريين "

تحويل النص الى الفضاء المسرحي كان يتطلب اللغة الدارجة – العامية – استطاع المخرد ان يعطي بعدا فكريا اجتماعيا وطنيا. فهذه المسرحية ربطت بين فترتين الماضي الثوري والاستقلال الوطني عبر جملة من التساؤلات والرموز الواضحة التي أسقطت على فشل بناء المجتمع الإشتراكي العادل . الشكل الملحمي الذي ركب به العرض بتوظيف المفردات الفنية المختلفة وبالخصوص السينوغرافية التي قام زروقي المعروف بمواقفه التقدمية . نتوقف عند هذا العدد من المسرحيات التي هي في سياق الدراسة ، حيث ان كل هذه المواضيع مستقاة من الواقع الاجتماعي السياسي . الى جانب المصادر الاجتماعية التي استسقت منها الخشبة المسرحية الجزائرية ، هناك مصادر أخرى ولعلها احتلت المرتبة الأولى هي التراث المسرحي العالمي. وفي هذا السياق نلاحظ ان الكتاب الروس احتلوا الصدارة ، حيث بلغ عددهم خمسة كتاب ، مسرحيتين لنيكولا غوغول " ياالأخ راك متسلل " و " المفتش " أو³²¹ " مير وربي كبير " حيث تتناول هذه المسرحيات احتكار السلطة. مسرحية " حمق سليم " التي اقتبسها عبد القادر علولة عن " مذكرات مجنون " وموضوعها البيروقراطية القاتلة

³²⁰ " نفس المرجع ، المشهد الخامس، 1987ص 35

فيكتور افتييميو، المفتش، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، الجزائر،³²¹1981

للتنمية والتطور. وتأتي بعد ذلك " بونوار وجماعته " التي اقتبسها الممثل العايب سليمان عن " الحمام " للشاعر الروسي ميافوسكي وإخراج زياني شريف عياد ، هي الأخرى تتناول موضوع البيروقراطية التي تقف عائقا في تحقيق برامج التنمية الاقتصادية والاجتماعية .

تكشف مسرحية ³²²"الدهاليز" لماكسيم غوركي ذات الإتجاه الواقعي الاشتراكي، الاستغلال الذي ينخر جسد البسطاء من الطبقة الكادحة. تجتمع الشخصيات المختلفة التي تصارع قوة الاستبداد وتتخلص من السيطرة.

لقد كانت المسرحيات المأخوذة من التراث العالمي ، الكلاسيكي منه والحديث ، دائما تناسب في تركيبها المجتمع الجزائري. إنها أقرب الى اهتماماته ، فالوسط الإجتماعي بتركيبته الثقافية وبكل ما يحمله من تناقضات، كان دائما مركزا للإهتمام . هناك جانب آخر لا بد من الإشارة إليه ، وهو ان جيل الثمانينات من المبدعين والذين تخرجوا من المعد الوطني للفن الدرامي والرقص سمح بمقاربة جديدة فيما يخص تناول الفضاء المسرحي بفضل المعرفة التي كانت تقوم على أسس علمية. سواء في مجال التمثيل أو الإخراج أو توظيف المفردات الفنية الركحية الأخرى .

إذا كانت المدة الزمنية الفاصلة بين جيل وآخر تتجاوز العشر سنوات ، فإن تطور خشبة المسرحية لم يشهد تطورا ملحوظا وبالخصوص فيما يخص الكتابة الدرامية.

ظهرت أسماء أخرى في التأليف والإخراج، حيث سجلت سنوات الثمانينات أسماء ومسرحيات معتبرة ، تضمن بعضها نقلا حرفيا لعملية الإخراج والكتابة في المسرح الأوروبي، في الوقت الذي كان فيه البعض الآخر يبحث عن هوية المسرح الجزائري على سبيل المثال لا الحصر عبد القادر علولة وولد عبد الرحمان كافي وكاتب ياسين .

فهناك اتجاهين في التجربة المسرحية الجزائرية ، الإتجاه الأول يحاول ان ينقل معايير البداع الفني الأوروبي لى لخشبة المسرحية الجزائرية . الإتجاه الثاني في البحث عن شكل جديد بتوظيف التراث الشعبي وإعطاء الشرعية للعرض لربطه بالجمهور دون اللجوء للإستغراب ، وبذلك تتوفر شروط الأصالة في العرض المسرحي. كما ان النوع المسرحي التراجيدي التراجيدي الذي يبحث عنه في بعض التجارب لم تتوفر شروطه إلا في ظل " الصراع النوع الملحمي، الذي يحمل الموت وينتصب كجسر للوصول الى ساحة الحياة " ³²³.

ماكسيم فوركي، مسرحية الدهاليز، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، الجزائر ³²²1983

³²³ عبد الرحمان بن زيدان ، المصدر السابق

لقد كان التنوع الذي عرفته خشبة المسرحية الجزائرية نتيجة تجاوز " المعالجة الباشطارزية" ³²⁴ للفعل المسرحي بارساء قواعد المعرفة المسرحية.

يعود إهتمام الدولة الجزائرية بالثقافة الى الثورة التحريرية، حيث تم إنشاء اول مرة في تاريخ الجزائر فرقة فنية مدعمة من قف جبهة التحرير الوطني ³²⁵ في 1958 ، كان هدفها الأساسي هو التعبير عن الهوية الوطنية والفنية الجزائرية.

شاهدنا هذا الإهتمام الرسمي بترجمته على أرض الواقع بعد الإستقلال مباشرة بتأميم الأوبرا التي أصبحت المسرح الوطني الجزائري. واستمر هذا الإهتمام الى غاية يومنا هذا ، ولكن هل استطاعت المؤسسة العمومية المسرحية ان تحتل مكانتها الأولى في ظل السياسات الثقافية المتعاقبة ؟ ثم لماذا لم تستطيع الخروج من دائرة الترقيع الثقافي المسرحي ؟ " ولقد أعطى الميثاق الوطني الصادر في 1976 أهمية خاصة للثقافة، ففي الباب الثالث وتحت عنوان المحاور الكبرى لبناء الإشتراكية، أشار الى ان الدفع الثوري في المجال الثقافي يجب ان يساهم في رفع المستوى الفكري والتقني للجماهير" ³²⁶ وبذلك أصبحت المؤسسة لمسرحية العمومية من أهم المؤسسات الثقافية التي تلعب دورا أساسيا في تكوين الانسان الجديد. كما أشار المؤتمر الرابع بضرورة وضع كل الوسائل الثقافية في متناول الجماهير والعمل على تطوير النشاط الثقافي بجميع فصائله وعلى مختلف المستويات. بموجب هذا الإهتمام بالثقافة ظلت المؤسسة المسرحية العمومية من أفقر المؤسسات العمومية، فيما يخص الإعانات المالية مقارنة بالمؤسسات الثقافية الأخرى، والتي لم تتجاوز 0.59 % من مجموع الميزانية العامة للدولة المخصصة للتسيير.

لقد تآثر نشاط المؤسسة وظهرت إضطرابات عديدة في مختلف مراحلها.

فهناك خلط بين المؤسسة الاقتصادية والمؤسسة الفني الثقافية ولا يمكن جعلهما في نفس المستوى لإعتبارات عديدة ، ذلك ان غياب ضوابط علمية تفصل بين الميزانية المخصصة للتسيير الإداري والتقني وبين الميزانية المخصصة للإنتاج الفني .

تتعامل الدولة مع هذه المؤسسة بنفس المستوى الذي تتعامل به مع المؤسسات الاقتصادية وخاصة منذ تطبيق القانون العام للعامل، الذي جعل من المبدع أجيرا، تسبب ذلك في عجز المؤسسة الفنية المسرحية بالقيام بوظيفتها الأصلية، أي الإهتمام بالإنتاج الثقافي الفني المسرحي، مما أثر سلبا على نوعية العروض، وهذه الحالة عشناها في أواخر الثمانينات.

³²⁴ الحاج ملياني، مفهوم ألقاء، مداخلة في ملتقى المسرح والمدينة، الجزائر 2008

³²⁵ أنظر الصورة رقم 2

³²⁶ مخلوف بوكروح، المرجع السابق

على الرغم من ان هناك تحديد واضح في النصوص المختلفة الرسمية حول السياسات الثقافية المتعاقبة والمواكبة للمرحلتين ، إلا أنها بقيت حبرا على ورق. لم نتطرق بالتفصيل في هذا البحث الى المسارح الجهوية لأنها لا تختلف في رأينا عن المؤسسة المركزية، المسرح الوطني الجزائري، في نمط الانتاج و التسيير ونوعية العروض شكلا ومضمونا. فالتشريع أصبح يناقض عملية الإبداع الفني المسرحي، فكل القوانين التي تسيير بموجبها المؤسسة العمومية قد تجاوزها الزمن وأصبحت لا توافق احتياجات تطور المجتمع و الابداع الفني المسرحي. تتطلب طبيعة المؤسسة الفنية المسرحية تنظيما خاصا بالانتاج الفني المسرحي و جعله من اولى اهتماماتها.

6-الجمهور والفعل المسرحي

تمهيد

(1) المبحث الأول : التلقي والمشاهدة

(2) المبحث الثاني : الخصائص الاجتماعية للجمهور المسرحي الجزائري

تمهيد

كانت بداية الفن المسرحي بأشكاله العفوية الفرجوية من أعماق المجتمع في الساحات العامة الشعبية وفي المقاهي وأماكن أخرى موجودة في النسيج العمراني المغربي، فهو نابع من مصائب الطبقات الفقيرة التي كانت تعاني التهميش والفقر والجهل، على مر الأزمنة المتعاقبة، التي أفرزت أشكالاً مسرحية فرجوية تتلخص في الراوي والحكواتي وفضاء الحلقة التي كانت العنصر الوحيد الذي أفاض التعبير المسرحي بمفهومه الخام بحكم أنها أول فضاء مسرحي عرفه المجتمع الجزائري، فهي مسرح كامل يجمع بداخله كل العناصر الأساسية والمركبة للفن المسرحي.

فهناك الممثل – الراوي – المفردات الأسطورية والاجتماعية، إنها فضاء التصور أو خشبة العرض الدائرية مكان وزمان العرض : السوق أو المقهى .

الجمهور (الملتقي) الذي يحيط بالقوال – الحكواتي – في شكل دائري جلوساً أو وقوفاً ، المردود القطعة النقدية التي يدفعها المتفرج ال.... كلما أشار المداح إلى الوعاء الذي تمتلئ من غمرة الاستمتاع إلى الحكايات المتدفقة من عجائب الوجود .

لقد حافظت الحلقة التي تميزت بحضور عفوي للمتفرجين من فئات الشعب المختلفة، والمرتبطة بمهارة القوال الذي يجسد بادائه الذاكرة الجماعية.

فالجمهور هو مجموعة متفرجين أمام ممثل يتحرك في فضاء معين ليقص عليهم حكاية أو أسطورة أو شبه ذلك.

وقد اهتمت الدراما الحديثة بالملتقي خصوصاً بعد الحرب العالمية الثانية، حيث جعلت من موضوع الملتقي قضيتها المركزية بالارتباط الوثيق بالانتاج الفني المسرحي.

بعد كل هذه الإعتبارات، يمكننا القول بأن الفن المسرحي ممارسة اجتماعية ومؤسسية .

حيث ان تنظيم عرض مسرحي مهما كان نوعه وشكله هو بالدرجة الأولى فعل سياسي يتطلب جهود في التنظيم وفضاءات عمومية مخصصة لهذا الغرض، سواء على مستوى المجتمعات المتقدمة أو البدائية التقليدية.

ثم يدعو الجمهور الذي يتشكل من مجموعات بشرية مختلفة، فتاريخ الفن المسرحي كان مرتبطا ارتباطا وثيقا بفضاء العمران. ان النشاط المسرحي كان دائما ولا يزال مرتبطا بالأبعاد السياسية والدينية والفكرية، حيث وحدة المدينة في حاسة الانتماء، من خلال الانفعال الجماعي، الظاهرة الفنية المسرحية لا تنفصل عن الجمهور. ان العرض المسرحي هو في جوهره احتفال شعبي، وهذا ما تريده طبيعة الشعر الدرامي³²⁷، فالقوة التي تحرك النفس البشرية عندما تشاهد حدثا مسرحيا، تعتمد على التعاطف بما يحدث امام المتفرج ، تلك القوة التي تولد الضحك من الضحك والدموع من الدموع في نفس المكان و الزمان.

يقوم الفن المسرحي على حضور العنصر البشري الحي، ذلك ان العلاقة بين الخشبة (المنصة) منذ الحضارة اليونانية القديمة، كانت علاقة تلقى واستقبال ومتعة. فالجمهور هو الشرط الأساسي والضروري لوجود الفعل المسرحي بجميع أنواعه وأشكاله.

2.6 التلقي والمشاهدة

تناولت القليل من الدراسات سواء في أوروبا أو العالم العربي إشكالية الجمهور المسرحي وأهميته في ترسيخ عادات وتقاليد المشاهدة المسرحية التي نفتقدها بكل تأكيد ويعود هذا لعدة عوامل اجتماعية واقتصادية وثقافية.

فالمجتمعات العربية لم تواكب منذ بداية هذا القرن³²⁸ "لواء الدعوة إلى الديمقراطية " حتى ولو كانت جزئيا تطالب بتحقيق الحرية التي ينشدها الفرد في ظل الحركات الاستقلالية

³²⁷ Duvignaud Gean, Op.cit. p.28

³²⁸ ابراهيم عبد الله علوم، المسرح وإشكالية الجمهور، النهضة العربية، بيروت، 2002 ص17

الوطنية من مختلف أشكال الاستعمار. كم ان تم تسجيل غياب ملحوظ ورهيب في دراسة حركة الرأي العام " أو التعرف على التوجهات المتخلفة التي تحتشد عند بورها الأفكار المؤثرة على مفاهيم الناس "329 ومعتقداتهم وميولهم.

لقد ظل الجمهور معزولا عن ردود فعل الأحداث التي تتفاعل وتتفاعل لتدفع إلى ظهور موجات ثقافية متوالية تنكسر آثارها بعد فترة قصيرة .

فالنظم السياسية لا تستجيب إلى هذه الدعوة إلا بعد الاضطرابات الاجتماعية دون إلتزام بمفهوم التغيير الذي تعرضه طبيعة المجتمعات البشرية . نعتقد ان طبيعة الجمهور العربي مرتبطة ارتباطا وثيقا بأزمة المجتمع العربي الحديث.

فإذا كانت الدراسات قد عجزت عن توضيح طبيعة هذا الجمهور في حدود المعرفة العلمية فذلك لأننا نعيش أزمة متعددة الجوانب ، أسفرت على الإدعاء بفهم هذه الظاهرة.

وفي ظل هذه التناقضات ، يبقى الجمهور موجودا في حالته الخاصة.

اهتم رولان بارت المفكر الفرنسي في دراسة " موت المؤلف " بسلطة القارئ على النص ، حيث أصبح جزءا من عملية الإبداع الفني الأدبي في مسافة التأويل الذي يفترضه القارئ على صنع " الحكاية ". ويقصد " موت المؤلف " باعتبار ان انتاجه الفكري أصبح مدون وجاهز ، فهو بذلك أصبح لا يخرج عن شروط صناعة الثقافة السينمائية التي كانت تحت سلطة المتفرج. ان عملية الإتصال بين المتلقي والمشاهدة عملية ديناميكية يقوم بها شخص ما- أو أشخاص - بنقل صورة متحركة 330 تحمل المعلومات أو الآراء أو الاتجاهات او المشاعر إلى آخرين لتحقيق هدف ما " عن طريق الرموز والإشارات .

وهذا يعني ان الأحداث المستمرة والمتحركة نحو هدف ما هي التي تجسد عملية الإتصال بين المشاهد وما يجري على المنصة - الفضاء - وتجعل من العنصرين مؤشرا ثابتان لا يستغنى أحدهما عن الآخر. ان العلاقة الثلاثية بين المتصل وقد يكون مجموعة متصلين - ممثلين والرسالة أي الموضوع أو الحكاية والمتلقي ، علاقة وثيقة مبنية على التفاعل بالأخذ والرد أي الاستجابة. ويمكن لنا فهم هذه الحركية التفاعلية من خلال العناصر الأساسية في عملية الإتصال وهي المصدر (المتصل) والرسالة (المضمون) والقناة (الوسيلة) والمتلقي - الجمهور من خلال النموذج التالي الذي اقترحه ديفيد بيرلو - David Berlo - 331 يلخص هارولد لاسويل - Harold Lasswell - محتوى عملية الاتصال بالأسئلة المشهورة التالية :

329 نفس المرجع ص. 16

330 صالح خليل أبوصابع، الاتصال والاعلام في المجتمعات المعاصرة، عمان، 2004 ص. 14

331 أنظر النموذج

1- من يقول – أو يعرض المرسل

2- ماذا يقول – أو يعرض الرسالة أو المضمون

3- بأية وسيلة (القناة – الجسد)

4- لمن ؟ - الملقى (الجمهور)

نموذج " ديفيد بيرلو" يعتمد في جميع حالات الإتصال عموما ، ولكن " جورج جيربينر³³² يلخص بجدول نموذجي عملية الإتصال في مجال الفنون الركحية .

ان الإتصال يقف على مستويين رئيسيين :

أولا : " الإتصال الذاتي "³³³ ، فهي عملية ذهنية شخصية خالصة تخاطب الانسان ذاته .

ثانيا : " الاتصال بين الأشخاص "³³⁴ communication interpersonnel ، فهو إتصال مباشر وجهها لوجه بين شخصين أو عدة أشخاص مبني أساسا على التفاعل بين هؤلاء العناصر البشرية.

لا تخلو الظاهرة الفنية المسرحية مهما كان شكلها والجمهور من تلك المستويين معا في آن واحد. فالتصورات المشتركة والتواجد في مكان واحد وزمن واحد التي تربط المتفرجين بالعرض تحدد طبيعة الجمهور المحتك اجتماعيا، فهو شرط من شروط وجود هذا النوع من النشاط الإنساني.

تتميز ظاهرة الجمهور المسرحي بالاتصال التطهير catharsis الذي تحدث عنها أرسطو الفيلسوف اليوناني القديم في كتابة " فن الشعر " وهو يتحدث نتيجة للغضب أو الأذى أو الألم الذي يصيب البشر والذي تجسد في نصوص التراجيديا اليونانية القديمة.

هذه العملية الاتصال تنطبق على كل المجتمعات البشرية، حيث هناك بعض المجتمعات الانسانية لا تزال تعيش طقوسها الاحتفالية وشعائرها الخاصة، وتستخدم اللغة والجسد لتأديتها مع الآخرين وفي مناسبات مختلفة.

وقد تحدثنا في الفصول السابقة عن هذه الظواهر التي كانت منبع الفعل المسرحي في المجتمع الانساني.

³³² أنظر الجدول النموذجي

³³³ Wilburschramer, communication et developement politique, Princeton université press,1997 p36 - 42

³³⁴Merril Jhon, Les messages et l'homme , ed. Newour longmamp, 1978 p 17-21

ان المسرح كما تبين سابقا هو ظاهرة اجتماعية بالدرجة الأولى ، هو الشعور بفضل وجود الجمهور " اننا جزء من مناسبة اجتماعية ما أو من واقعة ما تحدث الآن أمامنا " ³³⁵ .

يشتمل التخاطب الاجتماعي في المسرح على ثلاث مجموعات من البشر هي الكتاب أولا ، المبدعون ثانيا ، المؤدون ، وثالثا الجمهور.(انظر الى الشكل رقم 02/01)

ان حالة الاستمتاع المسرحي التي بفرزها بناء العرض تتم بالارتباط الوثيق مع الجمهور فهو مردود فوري ومباشر.

لقد كانت استجابة الجمهور سواء في الفضاء المغلق – الحلبة الإيطالية – أو الفضاء المفتوح، دائما تحمل القبول أو الرفض لما يحدث من أفعال ومعاني وفقا للنوع المسرحي الذي يركب العرض.

ان الأمر الحاسم في الفنون المسرحية ان الجمهور يعرف جيدا ان كان الأداء صائب وجيد ، وذلك بعملية الإدراك والتوحد . " انها القدرة الخاصة لدى الأفراد التي تجعلهم يسقطون أنفسهم عقليا داخل الوضع أو الحالة الخاصة بالشخصيات في المسرحية " ³³⁶ .

وعلى هذا الأساس بنى المنظر الروسي منهجه في فن التمثيل ويسمى بالطريقة الإندماجية عكس " بريخت " الذي يرى ان وظيفة المسرح تتمثل في المعالجة النقدية للمشاكل الحياتية بغية تغييرها . فقد كان هذا الأخير يسعى إلى بلورة شكل درامي خاص يتلاءم والوضع الاجتماعي الاقتصادي لمجتمع ألماني في ظروف تاريخية وسياسية معينة معتمدا على مبدأ "التغريب". فاهتمامه بوعي الجمهور أدى إلى ان " تغريب حادثة أو شخصية ، يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشخصية عما هو ظاهر بديهي ومعروف، و إيقاظ الدهشة والفضول بدلا عن ذلك " ³³⁷ . ان " التباعدية " -Distanciation- هي تلك المساحة من اللاتماهي أو ذلك التيار النقدي المرافق للنص الملحمي وللأداء والتمثيل مرورا بالإخراج ، لخلق في النهاية حالة فرجوية خاصة تضع المشاهد في طلب العملية المسرحية من حيث هي لعبة وتمسرح . كما تضع الفن المسرحي في حقيقة وظيفته الاجتماعية ، وتمكن الجمهور من الحفاظ على مسافة بينه وبين الخشبة ، حتى لا تقع في حالة " توحد " مع الأحداث ويصير جزءا منها ولا ينتقل إلى " عالم الغيبوبة " ، ويعطي للجمهور الإحساس والإدراك بأن ما يجري أمامه ليس إلا مسرحية موجهة إياه إلى رد فعل نقدي تحليلي .

جلين ويلسون، المرجع السابق ³³⁵

نفس المرجع ³³⁶

Bertold Brecht penseur intervenant/Chiantaretto G.F,Ed.Edisud Paris, p.43³³⁷

يعتمد الجمهور المندمج في الدراما بأشكالها المختلفة على عملية سيكولوجية كلية تسمى التوحد ، (انظر الى الشكل رقم:02/01) " التوحد هو أحد أنماط التجبيل الانساني " شديدة القوة " ومن دونها ربما لا يمكن تصور حالة " التطهير "338.

يظهر الفارق المميز الأساسي بين هاتين المدرستين، أي اذا كان على الممثل ان يتحرك أداؤه من الداخل إلى الخارج أم يتحرك من الخارج إلى الداخل ، اتجاه يعتمد على الحالة الداخلية – Attitude interne - أو يعتمد على الإتجاه الخارجي – Attitude externe-339.

لكي يفسر مفهوم " هيببتوس " قام بيار بورديو بنفس التحليل ، ولكن على الظاهرة الثقافية من زاوية العلوم الاجتماعية ، حيث ان التفاعل الموجود بين الداخلي *intérieurité* والخارجي *exteriorité*، وهذا يجعل مختلف التعبيرات الفنية جزء لا يتجزأ من الحياة الإجتماعية.

ومن الطبيعي أن المنهجين متناقضين فيما يخص وظيفة العرض المسرحي وأهدافه و أن يكون لكل منهج طريقة تركيبه. ذلك أن الجمهور يتكون عادة من فئات أو طبقات اجتماعية ن خصوصا في المجتمع العربي الذي يفتقد إلى استقرار جمهور متعود على العروض المسرحية.

سننظر إلى هذا الموضوع في البحث الذي يخص خصائص الجمهور المسرحي الجزائري، فهو لا يختلف في طبيعته عن الجمهور في المجتمعات العربية.

مهما تميزت تعاريف الفضاء المسرحي بالاختلاف في الرؤى، نوكد أن عملية التلقي لا تختلف في جوهرها عند المجتمعات البدائية أو المجتمعات المتخلفة والمجتمعات المتقدمة . نظرا لهذا التداخل يتم عادة بالتمييز في المسرح بين الفضاء المسرح *espace théâtrale* أي المكان الذي يقدم فيه العرض (قاعة_ساحة_شارع) و الفضاء الدرامي *Espace Dramatique*، الذي ينتجه و يرسمه النص³⁴⁰ والذي يتحقق ماديا على المنصة (الخشبة) *lieu de l'action* لكي يتحقق الحدث المسرحي لابد من ثلاثة عناصر : نص المؤلف , نص المخرج وعملية التواصل مع الجمهور(انظر الى الشكل رقم1و2).

338 جلين ويلسون، المرجع السابق ص 93

339 أنظر جدول التمثيل رقم 01

340 مخلوف بوكروح "الفضاء المسرحي وعلاقته بالمرجع " دراسة، فعاليات لمسرح والمدينة - الجزائر 2006 ص94

إذا كان الجمهور اليوناني القديم قد اهتم بالعروض المسرحية التراجيديات والكوميديا لان الدولة شجعت هذا التوجه و راعت في ذلك الظاهرة الفنية المسرحية التي تخلصت من طابعها الديني. فمثلا جمهور القرون الوسطى لم يتمتع بنفس المنزلة التي تمتع بها الجمهور اليوناني القديم. مهما اختلفت المجتمعات، يبقى الجمهور قائما في كل حقبة تاريخية بما فيها المراحل التي لم يزدهر فيها النشاط المسرحي، انه يجسد الرف الهام في بناء الفعل المسرحي.

مهما اختلف الدارسين في اشكالية الجمهور سواء على مستوى الفن المسرحي او الفنون الأخرى الركحية ، يكاد يتفقون على الدور الذي يلعبه المتلقي في عملية تطور الفن الدرامي.

يعتبر³⁴¹ " نورمان هولاند" Norman Hollande من أبرز النقاد الذين اهتموا بظاهرة التلقي، فهو يعتمد على اكتشافات سيغموند فرويد فيما يخص " اللاشعور " وما يحدث عند مراحل التنشأة الاجتماعية خصوصا بعد الولادة والطفولة. يفسر فرويد نجاح المسرحيات " أوديب ملكا " لسفوكليس " والكثيرا " بأنها مرتبطة أساسا بالحالة النفسية للأبطال في البناء التراجيدي، فإن هذا ما يحدث لنا جميعا في مرحلة الطفولة المبكرة.

وبهذه القوة التعبيرية يحدث التطهير الذي تحدث عنه أرسطو ، وعن هذا يرى فرويد انه³⁴² " عندما يسلط الكاتب الدرامي الضوء على الذنب الذي اقترفه أوديب فهو في الوقت ذاته يدفعنا إلى النظر في أعماق النفس الداخلية والتعرف على عقولنا الباطنة التي تسكنها نفس النوازع وان ظلت مكبوتة. فاللذة الجمالية و الإدراك الحسي للواقع يجعله يرتبط بما يحدث على المنصة الخشبية وبذلك يتحرر عن طريق التطهير catharsis. يؤكد سيغموند فرويد على ان³⁴³ المتفرج يخضع لإنفعالية أثناء العرض وهو يتمتع بالاحساس المكبوت في الظاهر المؤمن لأنا أخرى.، نظرا لتأويل اللغة الأدبية بوصفها كلاما لعناصر ثقافة ما تسمى " الهومينيوتيكيا " الاهتمام بالتأويل والفهم من خلال المخطوط الأدبي – النص- اهتمام قديم يؤرخ له بميلاد النص. ولكن يبقى شليرماخر Schleirmacher أول من نظر في هذا المجال(1768-1874) منظر التأويل الرومانطيسي، الذي حاول ان يؤسس نظريته عامة حول " التأويل " كإختصاص قائم بذاته لدراسة النصوص المسرحية اليونانية القديمة. ليس فقط على مستوى الأفكار وإنما كذلك على مستوى الفعل الاساسي المعرفي لعملية "التأويل" ذاتها. يقف الفهم على مستويين، نحو الذات، نحو الفاعل كعضو، كأداة اللسان اللغة وهي

³⁴¹ Bernard Dort, Op.cit, p. 184

³⁴² سوزان بينيت ، التأويل والتلقي، جمهور المسرح، ترجمة سامح فكري، القاهرة ، 1995 ص 12

³⁴³ Sigmand Freud « Etudes sur le spectacle »ed. Fisher Verlag Frankfurt,1969

تعتمد على التأويل في حقل الفهم سيكولوجي. تطور التأويل عند هيدجر Heidegger³⁴⁴ من خلال تطبيقاته الفلسفية، حيث ان الشروع الدائم في التفكير لا ينتهي، ويعتبر ان اللغة هي التعبير نفسه ، فهي مرتبطة بالكل الاجتماعي والثقافي. أما الفيلسوف الكبير للتأويل في الفكر المعاصر هو جادامير Gadamar، فقد تأثر بهيدجر، حيث هناك مفاهيم معيارية كراي الملف وفهم القارئ.

يعتبر جادامير³⁴⁵ "إن كل فهم يقوم على أن نفهم بوجه آخر ويؤكد أنه لا يمكن لأي منهج (علمي) أن يكفل الدخول إلى حقيقة النص أن الفهم فن ". ان عملية التأويل تتدرج في سياق فهم المتلقي(الجمهور) ولا يمكن لأي فن من الفنون أن يكون مقبولا من طرف المشاهد الا إذا كان النص الذهني الشفهي أو المكتوب يأخذ بعين الاعتبار المتفرج، الذي من أجله يتجسد الفعل المسرحي، بحثا عن الوظيفة الاجتماعية للإبداع المسرحي. ان إدراك الجوانب الخفية للجمهور واكتشاف الكيفية التي تشكل بها توقعاته إزاء الحدث المسرحي. ان المؤلف و المخرج و المنتج ملتزمون بتوفير الشروط اللازمة لتنظيم العرض. فلا بد على كل واحد منهم ان يضع³⁴⁶ نصب عينيه استشارة توقعات واستجابات معينة لدى الجمهور ونحن في سياق هذه الدراسة لا نقتصر على نظرية التلقي كما ذكرنا سابقا، ولكن إلقاء الضوء على الممارسة المسرحية في المجتمع الجزائري . هناك اتجاه يعتقد ان الفن المسرحي يتجه إلى طبقة معينة (الوسطى)، إلا أنه على مدار أكثر من نصف قرن من التجربة المسرحية الجزائرية، إكتشفنا أن الممارسة المسرحية في اشكالها الكومدية مرتبطة أساسا بالوسط الشعبي، بحكم النشأة الأولى لفن الفرجة، ثم الانتقال إلى الممارسة بمفهومها الأرسطي عن طريق الانتشار الثقافي والاحتكاك بالثقافات الأخرى الأوروبية على وجه الخصوص.

توجه المسرح بأشكاله المختلفة و بخطابه الاحتجاجي إلى جماعات مقهورة ومهمشة سواء في فترات الاستعمار او بعد الاستقلال، حيث النظم الاجتماعية السياسية لم توفر ظروف و شروط العدالة الاجتماعية.

لقد سعت بعض التجارب المسرحية في الجزائر إلى جعل المتفرج مركزا للظاهرة المسرحية، بالبحث بالدرجة الأولى عن الهوية من خلال توظيف العامية وعناصر التراث الشعبي، وهذا ما سنحاول تبيانه في ظل معلومات و معطيات ميدانية و لكن دون التطرق إلى الجمهور بصفة دقيقة.

³⁴⁴ سوزان بينيت، المرجع السابق، ص. 13

³⁴⁵ نفس المرجع، ص.15.

³⁴⁶ سوزان بينيت ، المرجع السابق ص. 18

6.2 الخصائص الاجتماعية للجمهور المسرحي الجزائري

كان المسرح دائما وعبر العصور مرتبطا ارتباطا وثيقا بجلمة من البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المتواجدة في المجتمعات البشرية. انتقل من الفضاءات المفتوحة التي كانت تستوعب أكثر 14000 متفرج في الاحتفال الواحد بأعياد ديمونيسوس في مسرح³⁴⁷ "إبيدور" في الفترة اليونانية القديمة إلى القاعات المغلقة بعد القرون الوسطى مثل مسرح "الكوكب" الأيلزابيتي في لندن، إلى مسارح أخرى عبر عواصم أوروبا.

كان الجمهور إلى غاية بداية القرن العشرين يمثل الأغلبية لكل شرائح المجتمع البشري، مما أدى حتما إلى الأهمية الاجتماعية للفن المسرحي، من خلال تطور الأشغال الهندسية المعمارية لتلك الفضاءات، بما تحمله من معاني تصميمية سويومترية دائرية ترتبط بكل النسيج العمراني للمدينة. تتأكدت هذه الأهمية من الدعم وتمويل الدولة لهذا الفن الذي يسع باتساع المجتمعات. أصبح المسرح وسيلة اتصالية جماهيرية مرتبطة بفعالية الجمهور كأحد عناصر بناء الفعل والممارسة المسرحية في ان واحد.

لم تكن الحركة الاجتماعية للجمهور دائما عمودية. لقد عرفت مثلا في القرون الوسطى انخفاضا ملحوظا، ولم تعرف نفس الوتيرة التي عرفتها في الفترة اليونانية القديمة، فبالرغم من كل هذه الاضطرابات في النشاط المسرح، فقد ظل الجمهور يؤدي الدور البارز في استمرار الإبداع الفني المسرحي. يشكل الجمهور جانبا هاما وحيويا في عملية تنظيم العرض الدرامي، انه جزء لا يتجزأ من الحدث المسرحي الكلي.

يقول مييرهولد المنظر الروسي³⁴⁸ "المنهج البيوميكانيكا" والذي يقف ضد جزء من منهج ستانسلافسكي الطبيعي السيكولوجي، بعد تقديم مسرحية "حفلة تنكرية" للكاتب الروسي ليرمنتوف " لدينا الآن جمهور جديد لن يقبل منا أي هراء".

اعتمدت التجربة المسرحية الجزائرية منذ بدايتها على العرض المسرحي، أكثر مما تعتمد على النص، لذلك كان الاهتمام بالنوع الكوميدي أسهل لقربه من المتفرج الذي إلى حد الآن لا يتذوق المواضيع التراجيدية، التي تؤثر في نفسية المتفرج بدرجة تجعله يقترب أكثر من هذا النوع الذي ارتبط أساسا بالشكل الملحمي، الذي لا يتطلب كتابة بنائية أرسطوية. كما ان

³⁴⁷ Aslan Odette, Op.cite, p.178

³⁴⁸ Meerhold Vsevolod, Op.cit, p.76

القدرة الفكرية ضرورية في هذا النوع من الكتابة. فالمواصفات الخاصة بشفرات ثقافية معينة هي التي تقوم بتحديد قدرة الجمهور على استيعاب وإدراك الأنواع المسرحية، التي تدخل في ³⁴⁹ "الرأسمال" الثقافي الاجتماعي. تتجاوز نماذج التواصل المسرحي لتبحث في مسألة لذة المتفرج، وقد اجتاز الأوروبيون لذة النص لينتقلوا إلى لذة العرض.

كما تجدر الإشارة إلى أن التجربة المسرحية اقتربت جزئياً من التجربة البريختية عندما تعلق الأمر لولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة في البحث في الهوية المسرحية و و ردة الفعل الإيجابية للمتفرج. كان الاقتراب من بريخت يلائم نوع "المسرح الملحمي" الذي يقوم بسرد الفعل وهو ليس ببعيد عن الأشكال الفرجية التقليدية في المجتمع الجزائري (القول والحلقة) ³⁵⁰ إذ أن هناك نقاط تشابه واشتراك في جوهر عملية تنظيم العرض.

يقوم اهتمام الجمهور بالعرض على ثلاثة عناصر أساسية، اللغة المفهومة والحكاية (الحبكة) و المتعة من خلال الجودة في التمثيل، وهذا ما توفر في بداية الممارسة المسرحية في الجزائر مع عرض مسرحية "جحا" الذي كان حدثاً مسرحياً توفرت فيه كل شروط الفعل المسرحي، فقد حضر العرض أكثر من 20000 متفرج في ظرف اسبوعين.

حاول ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة بعد الاستقلال أن يجعلوا من العرض فضاء للمتفرج بالدرجة الأولى، و التقليل من قيمة النص و ذلك لصالح الحدث المسرحي الملحم. يشير إسلين Eslin Martin في كتابه ³⁵¹ "تسريح الدراما"، أن المسرح بشكل عملي جداً يعلم الجمهور ويذكره بشفرات سلوكه، وقواعد تعايشه الاجتماعي ومن ثم فالدراما إجمالاً ليست إلا حدثاً سلوكياً ³⁵². لقد أوحى بعض الدراسات حيث استخدم فيها نماذج مسرحية في وصف الأنماط العالمية، بعد تطور الحركة المسرحية في المجتمعات الإنسانية وفي فنون العرض المسرحي والتنظير المصاحب لها، ³⁵³ بطرح فكرة بنوية درامية عالمية موازية للعملية الاجتماعية، وذلك لأن الدراما في التصور العام هي ذلك الفن الذي يتخذ موضوعه وبنيته وأحداثه من العملية الاجتماعية. كما عرف معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية الجمهور، بأنه مجموعة أفراد يشتركون من محض إرادتهم والإدراك في وحدة المصالح، ينتج عن ذلك الشعور تحقيق الذات. أما بالنسبة للظاهرة المسرحية فهو مجموعة أفراد (قليلة

³⁴⁹ Pierre Bourieu « La Notion du capital , du champs , et l'habitus », revue de la sociologie , Paris, 1998

انظر الصورة رقم 01 و ³⁵⁰ 02

³⁵¹ Eslin Martin, L'anatomie du drame, London Abacus, 1978 p 28

ibid, p.122³⁵³

أو كثيرة) تأتي لتشاهد عملية أحداث الفعل المسرحي. يمثل التفاعل المسرحي أهمية محورية بالنسبة للمسرح، ينقسم إلى عدة مستويات، أولها، التفاعل بين المشاهد والذي يتم في إطار العالم المتخيل (ويمكن تسميته بالتفاعل المشهدي المتخيل) وثانيهما، التفاعل بين الجمهور وهذا العالم المتخيل (ويمكن تسميته بالتفاعل بين الجمهور والخشبة في حيز عالم الخيال) أما المستوى الثالث فيتعلق بالتفاعل بين الجمهور و الممثلين (وهو التفاعل الحقيقي بين الجمهور والخشبة) أما المستوى الأخير فهو يرتبط بالتفاعل بين أفراد الجمهور و بعضهم البعض" كل هذه المستويات موجودة في كل الظواهر الثقافية المسرحية سواء في المجتمعات المتخلفة أو المجتمعات المتقدمة.

لقد أدت التحولات الكبرى في المجتمعات البشرية بداية القرن إلى ظهور مادة السيميوتيقا للدراسات المسرحية و التي أثارت بالدرجة الأولى مسألة أولية العرض عن النص. اهتمت في السبعينات من القرن الماضي ³⁵⁴"السيميوتيقا" بما يحدث فوق الخشبة المسرحية فهو كتابة فكان هجوما على النقد الدرامي التقليدي " الذي كان لا يتجاوز النص. كانت الدراسات تتمحور حول العلاقة بين النص الدرامي و الإخراج المسرحي في اغلب الجهود.

يمثل كل متفرج في حد ذاته ³⁵⁵ روسيا السوفيتية بشكل مصغر، ومن ثم فمعالينا أن نأخذه بعين الاعتبار ليس اهتمامات المؤلف وإنما اهتمامات المتفرج ، حيث أصبح لاهتمامات الجمهور الآن أهميتها الحيوية. انتهج بيرتولد بريخت نفس المنهج في تركيب العرض المسرحي، وكل منهما حاول نزع غلالة الغموض عن تقنيات المسرح التجاري و إلقاء فني على المدرسة الطبيعية التي تسببت في منع المشاركة الشرعية في الظاهرة المسرحية ³⁵⁶.

تحول الاهتمام بالجمهور أساسا في النصف الثاني من القرن العشرين، بعد التحولات الإيديولوجية الكبرى في المجتمعات البشرية وخاصة في أوروبا، التي كانت مستعمرة لكثير من المناطق العربية، و بفضل هذا الاحتكاك بين المجتمع الأوروبي والمجتمع العربي استطاع الجزائريون أن يخوضوا معركة الممارسة المسرحية التي انتقلت من الأشكال الاحتفالية الشعبية إلى الممارسة المسرحية بمفهومها الأرسطي.

لقد ظهرت في السنوات الأخيرة بعض الدراسات حاولت أن تكشف عن عالم الممارسة المسرحية في العالم العربي و الجزائر، على سبيل المثال الدراسة القيمة للاستاذ احمد سنيقي "المسرح في الجزائر " أو " المشاهدة و التلقي " للاستاذ مخلوف بوكرواح، أو " التقاليد

³⁵⁴ Passon Wilfried « Analyse de la performance théâtrale » revue Newyork 1981 p. 217

³⁵⁵ Meyerhold Vesvolod « théâtre de Meyerhold » Ed Ward Brown NewYork 1969 p.127

³⁵⁶ Susan Benet, Le public théâtrale, ed.Routledge, London, 1990, p. 41.

المسرحية و المعاصرة في الجزائر " لروزلين بافي، رغم ذلك فإننا نجد نوع من التجاهل تماما نحو عنصر الجمهور.

حاول الباحث مخلوف بوكروح أن يعطي صورة إحصائية فيما يخص هذا الموضوع، وأشار إلى الجانب الاتصالي الذي لا يقل أهمية مقارنة بندرة الدراسات حول هذه الإشكالية.

لقد عرف ياسين النصر جمهور المسرح " بأنه مجموعة من الشرائح اجتماعية متعددة الأهواء والمشارب متباينة القوميات ، متفاوتة الإنتماء ، متنوعة الفهم والثقافة ، تأتي إلى المسرح لترى وتتعلم "357. كما قسم محمد عزيزة في كتابه " المسرح والإسلام " الجمهور العربي إلى أربع فئات : حضري (المدينة) ريفي، ذكور إناث وكل فئة تتار نوع مسرحي معين. يعود هذا التقسيم إلى السبعينات من القرن الماضي، فهو لا يبتعد كثيرا عن "هنري لوفيفر" Henry Levèvre الذي يرى ان هناك ثلاث فئات في الجمهور المسرحي الأوروبي، المثقفون، النساء والشباب" بحيث لم يتغير كثيرا مع استقرار الجمهور الأوروبي بعد أكثر من عشرين قرنا من الممارسة المسرحية. ان واقع الجمهور المسرحي الجزائري يختلف تماما عن الجمهور الأوروبي، بحيث اننا نقسمه إلى فئتين كبيرتين.

الفئة الأولى وهي الأغلبية تنتسب لجمهور الصدفة أو المناسبة، والفئة الثانية جمهور العائلة المسرحية، في الفئتين نجد المثقف وغير المثقف. دون ان يكون هناك مؤشر واضح على وجود جمهور مستقر يقبل على العرض بانتظام. لقد قمنا في اطار الدراسة باستجواب مجموعة من المتفرجين اثناء عرض مسرحية 358 "الزائر" التي عرضت بقاعة المسرح الوطني في أفريل من عام 2004 ، تبين من خلال الإجابات، ان من بين 160 مستجوبا، كانت نسبة الذكور تفوق نسبة الإناث، حيث بلغ عددهم 62 مستجوبا بنسبة 55.86 % .

أما الإناث فبلغ عددهم 49 مستجوبة بنسبة 44.14%. (انظر الى الجداول رقم 1/2/3/5/6)

- الجنس 62 . 55.86 % .

- إناث 49 . 44.14 % .

- المجموع 111 . 100 % .

بالنسبة لأعمار المستجوبين تمت ملاحظة ان النسبة الكبيرة في القبول على العرض حققتها الفئة التي تتراوح أعمارها ما بين 26 إلى 40 سنة والأسباب يمكن ان تكون خارج الرغبة

357 ياسين النصر " الممثل ، دراسة في التكوين المسرحي " مجلة الأعلام، بغداد العدد 06، 1980 ص. 80

، " الزائر" مسرحية فلادلين دازورسيف، اقتباس و اخراج حبيب بوخليفة، المسرح الوطني الجزائري، 2004 الجزائر 358

في المتعة المسرحية، فبلغ عددهم 61 مستجوبا بنسبة 54.95%. المرتبة الثانية حققتها فئة من 40 إلى 50 سنة، فبلغ عددهم 31 مستجوبا بنسبة 27.92%.

الفئة الثالثة في سلم التقديرات لا تتجاوز أعمارها عشرين سنة 17.11%، وكان عددها 19 مستجوبا. نستنتج من ذلك ان فئة الشباب شبه منعدمة في تركيبة الجمهور المسرحي الجزائري، وان الفئة التي تهتم بالإقبال على قاعة المسرح لمشاهدة العروض المسرحية تتراوح بين الفئة الاولى والثانية، أي الأفراد الذين تتراوح اعمارهم بين 26 إلى 50 سنة.

الملاحظة الثانية في استجوابهم حول الحالة العائلية للجمهور، أن النسبة الكبيرة من المستجوبين عزاب، فبلغ عددهم 79 مستجوبا بين الذكور والإناث بنسبة 71.17% فيما بلغ عدد المتزوجين 32 مستجوبا بنسبة 28.83%.

الملاحظة الثالثة الميدانية في استجوابهم حول المستوى التعليمي، فقد تبين ان فئة الجامعيين هي التي تقبل اكثر على العروض المسرحية، فبلغ عددهم 63 مستجوبا بنسبة 56.76%.

المرتبة الثانية حققتها طلبة الثانويات ب 19 مستجوبا بنسبة 17.2%، وفي المرتبة الثالثة حققتها أصحاب المستوى المتوسط ب 18 مستجوبا بنسبة 16.22%.

من خلال مئة وستين استمارة موزعة على مجموعة المشاهدين الذين حضروا العرض إستجاب للأجوبة مئة وأحد عشر عنصرا.

تبين من خلال هذا التقدير العام ان هناك علاقة وثيقة بين مستوى التعليم والإقبال على العروض المسرحية، هذا الواقع الجزئي تؤكد معلومات المستجوبين.

فيما يخص مهنتهم، فتبين ان نسبة كبيرة تنتمي إلى التخصصات الادارية والتعليمية(قطاع التربية والادارة)، فبلغ عددهم 51 مستجوبا بنسبة 45.95%، وتأتي هذه الفئة في المرتبة الأولى. المرتبة الثانية إقتسمها العمال البسطاء في القطاعات المختلفة من الإدارة والمؤسسات العمومية ب 30 مستجوبا وبنسبة 27.11%.

أما المرتبة الثالثة هي خليط من العاطلين عن العمل والتجار البسطاء بتسعة مستجوبين بنسبة 8.9%.

ندرك من خلال هذه العملية البيانية أيضا، ان المستوى التعليمي يلعب دورا هاما في الإقبال على العروض المسرحية، وهذا ما توصل إليه باحث الجزائري مخلوف بوكروح في دراسته القيمة "الحدث المسرحي والجمهور". بمعنى ان من بين 111 مستجوبا نجد فئة الأساتذة والإطارات المتوسطة والموظفين، هم الذين يهتمون بالفعل المسرحي. كما استجوبنا في سياق التحقيق الميداني على متسوى العينة بوسط الجزائر العاصمة بقاعة المسرح

الوطني الجزائري ببور سعيد عناصر متفرقة أثناء عروض مسرحية أخرى، فوجدنا ان ليس هناك تباعد في التركيبة الاجتماعية للجمهور، مما قمنا به سابقا. اما بالنسبة للمستوى المعيشي، فنجد الفئة الأولى من المستجوبين، هي فئة الذين يتقاضون أجرا، وأحيانا يتجاوز الحد الأدنى للأجر القاعدي. فالعلاقة بين العرض المسرحي والجمهور لا يحدده الدخل، إنه عامل يأتي في المرتبة الاخيرة من العوامل التي تكون حافزا على الإقبال على العرض المسرحي. تبين من خلال المقابلات الجزئية ان الذي يهتم المتفرج في كل الأحوال هو جودة العرض. فقد تكون النتيجة عكسية لو قمنا مثلا باستجواب بمناسبة عرض³⁵⁹ "البوابون" لرويشد، وهذا راجع إلى عدة عوامل، منها النوع المسرحي وشهرة الفنان الذي يمتص بوجوده عدد كبير من المتفرجين.

فمهما كانت محاولات الفحص في خصائص الجمهور الجزائري، تبين بحكم تجربتنا على مستوى الميدان، ان الجمهور الجزائري غير مستقر، ولكن تبين كذلك أنه في أغليته متعلم ومثقف، يتكون من الإناث والذكور. مما لا شك فيه ان جمهور المسرح الجزائري تطور الى مستوى أحسن بكثير مما كان عليه في الخمسينات من القرن الماضي، حيث يقول طه العامري³⁶⁰ عميد المسرح الجزائري وممثل ومخرج " في الفترة الاستعمارية كان هناك فئتين من المتفرجين ، فئة الرجال والإناث. واستطاع مدير الفرقة المسرحية العربية على مستوى الأوبييرا في الفترة الستعمارية ان ينظم عرضا كل يوم جمعة بعد الظهر للنساء فقط، بموجب عادات وتقاليد الجزائريين المحافظة، فالاختلاط كان منبوذا " ³⁶¹.

ان عدم الاستقرار في الإقبال على العروض المسرحية قد يعود إلى عدة اسباب منها التربية الحسية المسرحية وتوثيق الاتصال مع الجمهور بشكل مستمر معه. وهذا لن يتجسد الا بإعادة النظر في تنظيم وتسيير المؤسسة المسرحية العمومية. بعبارة أخرى لابد للسياسة الثقافية ان تلعب دورها في تشجيع المعايير الحقيقية للفعل المسرحي على كل المستويات وربطه بالمعرفة العلمية، التي بدونها لا سبيل إلى فن مسرحي جاد، خاصة اننا نعيش في عالم يتميز بصورة رقمية المتحركة اخترقت الزمان والمكان.

مهما كانت الاحصائيات دقيقة، تبقى نسبية في ظل الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعيشها المجتمع الجزائري.

احمد اباد (رويشد)، المرجع السابق³⁵⁹

مقابلة مع طه لعامري يوم 18 مارس 2003³⁶⁰

³⁶¹ نفس المرجع

نعتقد اننا توصلنا لمعرفة هذا الجمهور في كثير من المناسبات، ولكن ماذا تعني هذه المعرفة عندما يفتقد الجمهور الظروف الاجتماعية و الاقتصادية الملائمة لتوازن ثقافة الاقبال على القاعات المسرحية و مشاهدت العروض بانتظام. انها معرفة تعتمد على التخمين والتجربة والاحتكاك الفردي، معرفة لا تركز على استقرار العرض المسرحي في الفضاءات المخصصة له في اطار برامج سياسية تنموية وثقافية واضحة المعالم والأهداف.

الاستنتاج العام

تشكل الظاهرة الفنية المسرحية جانبا مهما وشديد الحيوية في الحياة الإنسانية وهذا على مدى تاريخ المجتمعات البشرية، فالتفاعل المستمر بين الجماعة والتعبير المسرحي في شتى أشكاله أدى حتما إلى ضرورة ممارسة هذا الفن وتجسيد الحالات المختلفة للمؤدي والمتلقي " سواء كانت هذه العمليات معرفية كالتفكير والخيال أو وجدانية كالخيبة والقلق والحقد أو اجتماعية كالإعجاب والتعاطف أو دفاعية كالرغبة في التمكن والانجاز والتفوق والسيطرة أو كانت غير ذلك من العمليات الأخرى التي تجسد عناصر الروابط الاجتماعية. ان الإتجاهات العامة التي سادت في تفسير ضرورة هذا التعبير، وثبتت بدقة أن الفن المسرحي وجد في العالم العربي الاسلامي بالشكل الذي عرفه الإغريق أو ما نسميه باليوم المسرح الدرامي بالرغم من صعوبة العثور على الأدلة الوثائقية القاطعة لا يشكل كثيرا في اعطاء الصورة الواضحة لوجود اهمية الفن المسرحي.

انطلاقا من اشكلية العلاقة الهشة بين الفضاء المسرحي و الجمهور، حيث تفتقد المسارح الجزائرية توازن في عملية الاقبال على المسارح و انتظام برامج العروض.

نفترض ان المجتمع الجزائري قد عرف اشكالا مختلفة من فنون الفرجة التي توفرت فيها عناصر الدراما و قد كانت له علاقة مباشرة مع البنية التحتية للفن المسرحي المتواجد على مستوى المدن الأثرية الرومانية فلماذا اذن هذه العلاقة السطحية مع ظاهرة الفن المسرحي.

يمكننا أن نستنتج من خلال بعض المعطيات أن الأشكال التي كانت تجسد الإحتقال الديني كانت أقرب إلى الفعل المسرحي ولو استمرت لكانت مسرحا دراميا تتوفر فيه شروط الفعل بجميع عناصره ولا شك أنها كانت ممهدا لمظاهر الفن المسرحي الحديث بأنواعه المختلفة وبمفهومه الدرامي. فمشاهدة الفعل الذي كان يقوم به القوال و الراوي الممثل، قد شكل حلبة التمثيل والجمهور.

إذا استطاع اليوم المفكرين والباحثين أن يجعلوا من آئينة موطن بداية الفن المسرحي فلأنهم وبكل بساطة وجدوا في الصخور والمدن والمخطوطات المتبقية من تلك الحضارة أدلة مادية

دقيقة لا غبار عليها، من آثار الفضاءات المختلفة التي واكبت تطور المجتمع الديمقراطي الأثيني ولكن هذا لا يمنعنا من أن نواصل البحث في منطقة واد النيل أي مصر الفار عنه لكي نثبت وجود حضارة رفيعة المستوى في التنظيم والمعمار والطب، بأن كان لها فنا المسرحيا حتى ولو في أشكاله الاحتفالية الدينية البدائية. وذلك من اجل التوحد والانتماء إلى الجماعة والحفاظ على الروابط الإجتماعية. تكتسي التجربة المسرحية في الحياة الإجتماعية البشرية جانبا هاما فهي جزء من طبيعة هذه المجتمعات.

لقد سادت الفكرة أن المجتمع العربي لم يعرف اطلاقا الفن المسرحي، إلا في أواخر القرن التاسع عشر. لا أعتقد أن الباحثين المستشرقين وعلى رأسهم جاكوب لوندو ادرك جذور هذه الظاهرة و طبيعتها البشري الاجتماعية. قد نتفق معهم في بعض الأطروحات التي تفسر بأن المجتمع العربي لم يهتم بالنص الدرامي ولم يكتشف مفهوم الصراع يكون أمرا مقبولا وقابل للنقاش ، ولكن أن ننفي وجود العروض المسرحية على أشكالها الخاصة فهذا شيء يعتبر انحيازي ودعائي غير مجدي ألى جانب الحقائق التاريخية و الحضارية العلمية في سيرورة تطور المجتمعات البشرية. لقد عرف المجتمع العربي الاسلامي بتركيباته الثقافية والسياسية الخاصة والتميزة، على القل شكلا من أشكال الفن المسرحي والذي كان بإمكانه أن ينتج مسرحا دراميا راقيا فيما بعد لولا انه تخلص من استبداد النظم السياسية الدينية.

لم يهتم الأوروبيون بالثقافة العربية بما فيها الأدب والفنون والعادات والتقاليد إلا بعدما دخلوا بلدانها مستعمرين، ومناطقها الواسعة المتنوعة المناخ والطبيعة، أي في بداية القرن التاسع عشر. أما بالنسبة للفن المسرحي بمفهومه الدرامي الارسطي فلا يوجد له اثار قبل هذه الفترة الاستعمارية و هل هذا ينفي حقا وجود فنا استعراضيا مسرحيا في اشكاله الخاصة في المجتمع الجزائري؟.

ان الدراسات التي بدأت تهتم بالحقل الثقافي في بداية القرن العشرين ماهي الا محاولات لتشهير الفكرة الإيجابية للإستعمار، وتفعيل الحضارة الأوروبية بمفهومها الحديث في المجتمعات العربية. ترجع هذه الفكرة الراسخة عند الكثير من الباحثين العرب الى ضعف الحركة المسرحية بمفهومها الأرسطي أي الدرامي سواء من ناحية الكتابة أو الإخراج او الحركة النقدية. مهما اختلفت الأسباب الإجتماعية والسياسية والثقافية، يبقى عدم الإهتمام بالنص الدرامي بمفهوم الصراعات ذات المستويات الثلاثة: العمودي والأفقي والنفسي، ياثّر على مستوى الممارسة المسرحية بشكل خاص، نتيجة المعتقد الديني السياسي وطابع التركيبة الثقافية للمجتمع العربي بعد ظهور القصيدة الإسلامية. ثم أن العقيدة الإسلامية كانت في تفاعلها مع أفراد المجتمع اجتماعيا وإنسانيا اكثر شمولية و تاثيرا. فالتنظيم

السياسي والإجتماعي في دين الإسلام يختلف عنه في النصوص السماوية الأخرى، وبالمقارنة كان رجال الدين الإسلامي أكثر تأثيراً على الأفراد بقربهم من عامة الناس و تواضعهم. ان الصفة التقدمية للديانة الإسلامية في ذلك الوقت وتركيزها على الفرد والجماعة في آن واحد أدت بفضاء المسجد الى ان يصبح مؤسسة ذوقية اجتماعية وروحية في نفس الوقت وأن فكرة المساواة بين البشر كانت تترسخ في الوقائع الإجتماعية. ان مفهوم القداسة للفضاء الديني الإسلامي هو بمثابة منبر سياسي واجتماعي وثقافي ولم يكن الفرد المسلم يحتاج الى تجسيد الصراع في تعابيره المختلفة أساسها الأدب الشعري، حيث لم يكن المسلمون بحاجة للبطل التراجيدي الذي شكل جسراً تمر عليه الفضيحة فهو الفرد الذي يرفض و يستمر في رفضه. بذلك تتحدى شخصية البطل العرف الإجتماعي التقليدي و تجعله يعيش مواقف وحالات معينة تجسد الصراع بين المعتاد ورفضه لأنه يرى، أن حرته سلبت، فيقاوم من اجلها. فالرؤية الفنية كانت تعتمد على الفردية كمبدأ للممارسة المسرحية. هذا ليس شأن الفرد في المجتمع الإسلامي، فهو يذوب في المجموعة بإرادة الله وليس ارادة البشر. فالخضوع لإرادة الله ينفي مفهوم الصراع لذلك لم نجد نصوصاً مسرحية درامية بالمفهوم الأرسطي. ثم ان الحضارة الإسلامية قامت من ذات نفسها ولم تعرف ظاهرة المزج الثقافي والإحتكاك بالثقافات الأخرى على المستوى الروحي. فالنص القرآني والسنة النبوية هي المصدران الأساسيين في التنظيم والتشريع. لم تكن الثقافة الإسلامية في موقع الخضوع، لذلك لم يتم ادراك الكتابة الدرامية بمفهومها الأرسطي، حيث يواجه الفرد قوانين المجموعة والكيان الإجتماعي المفروض عليه ولكن هذا ليس معنى ان المجتمع العربي الإسلامي لم يعرف الظاهرة الفنية المسرحية، ما دام هذا الفن جزء لا يتجزأ من الطبيعة البشرية نستنتج ان العرض المسرحي يحرك جميع المعتقدات والرغبات التي تفرز نبضات حياة المجموعات البشرية والمجتمعات. تتجاوز الظاهرة المسرحية مستوى النص الأدبي، انها تجسد المحاكاة بأدوات مختلفة منها الجسد والصوت الموسيقي على مختلف الإيقاعات. ان التشخيص يقوم في المجتمعات العربية على مستوى النص الذهني، حيث الممثل يجسد جوهر الفعل المسرحي. ان الأسباب التي أدت إلى إجهاض التربية والذوق المسرحي في المجتمع العربي هي في اعتقادنا أسباب سياسية و اجتماعية و دينية فقهية بالدرجة الأولى.

تنبثق التجربة المسرحية من مستودع الوعي الجماعي والرؤية المركبة للواقع و انعكاس موضوعي للتكوين الاجتماعي و الثقافيو ممارسته الاجتماعية. لم يواجه المجتمع العربي ظواهر الانقسام في المرحلة الأولى من بناء الدولة، بعد تأكيد مفهوم الأمة الإسلامية، من رغم بعض الصراعات حول السلطة السياسية و النفوذ. فقد كان الواقع الاجتماعي يتميز بنمط ثقافي واحد يخلو من التعقيد معتمدا على نمط الإنتاج التقليدي كالزراعة والصيد والنسيج والتجارة. استطاعت العقيدة الدينية الجديدة أن تخلق توازن ثابت ولم يعد التوتر والقلق والصراعات الكبرى مصدرا للتعبير الفني في شتى أشكاله ولم يعد المسلم يبحث عن الحقيقة البشرية في سياق البحث عن العدالة الاجتماعية والحرية الأفقية. اكتفى بالخضوع التام لإرادة الله. يتحقق في مثل هذه الظروف التاريخية الميل الى تأكيد النص الذهني الذي يتجسد في الدفاع عن المجتمع الجديد عبر الآداب الشعري في حين لم ينتبه المبدعون الشعراء إلى الكتابة الدرامية.

بدأ المجتمع يعيش الشك في مفهوم الأمة والعدالة الاجتماعية وهذا كان في أواخر العصر الأموي وبداية العصر العباسي، فعاد الإنسان العربي إلى التساؤل عبر أشكال مسرحية شعبية تسمح له بالتعبير عن اهتماماته الاجتماعية والسياسية فوجد خيال الظل كأول تعبير مسرحي تتوفر فيه بعض الشروط الدرامية. ثم انتقل الى المغرب العربي بعد الفتوحات الاسلامية. لقد عرف المجتمع الجزائري تلك الاشكال الفرجوية زيادة على الطقوس الاحتفالية الموسمية القديمة كيانير و السببية التي امتزجت بعشراء و ايراد لتكون الممارسة المسرحية ضرورة اجتماعية.

الخاتمة

توصلنا في آخر الدراسة الى إزالة بعض الغموض الذي كان يحجب الظاهرة الفنية المسرحية في المجتمع الجزائري. إستطعنا من خلال الكثير من المعلومات حول سيرورة التجربة المسرحية الجزائرية ان نكشف جوانب هامة في التعبير الفني المسرحي وارتباطه الوثيق بالبنيات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

ان الممارسة المسرحية في الجزائر لم تنطلق فقط من عملية الإنتشار الثقافي فقط، وانما كذلك من ارتباطها الوثيق بضرورة التعبير المسرحي عند البشر على مستوى الحياة الاجتماعية بأشكال فرجوية شعبية التي تجسد الطقوس الاحتفالية المتنوعة من منطقة الى أخرى. احتوت الثقافة الشعبية منذ زمن بعيد هذا الشكل من التعبير الفني العفوي على مدار الاف السنين. يجسد بالدرجة الأولى الشعور بالانتماء الى المجموعة البشرية في حقل الرأسمال الثقافي الممتد عبر العصور، مثل ظاهرة القوال وتجربة خيال الظل والحلقة و ايراد و سببية ما الى ذلك من أشكال مسرحية اخرى فرجوية قد اختفت مع مر الزمن مثل ظاهرة "بوعنجة". تبقى ان الممارسة المسرحية في شكلها وبنائها الدرامي الأرسطي لم تظهر إلا في أواخر القرن الماضي بفضل إحتكاك المجتمعات العربية بالأوروبيين الذين دخلوا البلدان العربية مستعمرين. فعملية الاستعارة هذه L'emprunt سمحت للجزائريين، ان يكتشفوا فنا مسرحيا يختلف عن تعابيرهم التقليدية. لقد كان بمثابة ظاهرة فنية غريبة لا تدخل في السلوكيات الثقافية الاجتماعية المألوفة، باعتبارها مقصورة على فضاء مسرحي تغيشكله من المفتوح الى علبة مغلقة، تحتوي على تمثيل الحكاية، بدلا من الساحة و السوق و المقهى. لقد بدأ الجزائريون تدريجيا بتشكيل عروض مسرحية جزئية (السكاتش) هزلية مضحكة تنتمي الى النوع الكوميديا، من خلال الإرتجال في النص والتركيب، معتمدين أساسا على براعة التمثيل والمحاكاة الطبيعية للواقع الاجتماعي. مما أدى إلى بلورة هذا النوع من المسرح بالحدث المسرحي الحقيقي الذي تجاوز الترقيع بتوفير الشروط اللازمة لوجوب الفعل، بعرض مسرحية " جحا " لسلالي علي المدعو علاو الذي استقطبت أكثر من عشرين ألف متفرج في ظرف اسبوع. كانت عبارة عن مزج عناصر من مسرحية موليير "الطبيب رغم عنه " ومسرحية " المريض الوهمي " على توظيف عناصر من التراث الشعبي الشفهي. حاولنا في سياق الدراسة ان نكشف عن المحتويات التعبيرية المسرحية في الطقوس الاحتفالية مثل كرنفال "إيراد" بمنطقة بني سوس بتلمسان و "السببية" بتمنراست بالجنوب الجزائري، لناكد ان الظاهرة الفنية المسرحية جزء لا يتجزء من الحياة الاجتماعية البشرية. ونجيب عن التساؤلات الكبرى فيما يخص الممارسة المسرحية في المجتمع الجزائري وعلاقتها بالمؤسسات الاجتماعية المختلفة، اتخذنا بعض النماذج من العروض المسرحية التي قدمت في ظل الفترة ما بعد الاستقلال الوطني و التي

كانت دئماً تتخذ اشكال كوميدية هزلية بهدف المتعة المسرحية. اكتشفنا على ضوء مختلف النظريات الاجتماعية أنها كانت تتحرك بالدرجة الأولى في حقل الهوية الثقافية، التي كادت ان تدمر في الفترة الاستعمارية.

لاحظنا في سياق هذه الدراسة ان النص(الكتابة) يبقى الهم الأكبر في خضم التجارب المسرحية المختلفة، بحث ان الاقتباس أخذ حيزا كبيرا و اصبح ظاهرة مزمنة، يعتمد عليها رجال المسرح الجزائري، ونسبها بالتأليف الاستعجالي، لسد حاجيات العرض المسرحي.

اعتمد هذا التأليف على عناصر من التراث الشعبي بالخصوص عند عبد القادر علولة وولد عبد الرحمان كافي. تناولنا جوانب مهمة في فهم هذه الظاهرة الفنية، منه الجانب السياسي والاجتماعي وخصوصا في بداية القرن العشرين، في ظل التغيرات الكبرى التي طرأت على المجتمعات البشرية بالمفهوم الجديد لحقوق الإنسان و اساليب التنظيم الديمقراطي للحياة المدنية، مما ساعد كثيرا الحركة الوطنية على تجسيد مفهوم الإستقلال. ظهرت في هذه الظروف أول نواة الفن المسرحي باللغة العربية على يد طاهر الشريف ومنصالي محمد، ولكن لم تستمر هذه التجربة لسبب ان اللغة العربية كانت نسبيا عائقا في انتشار المتعة المسرحية. لم تكن الفئات الشعبية تتقنها نتيجة الاستعمار الذي حربها دون هواة بهدف اقتلاعها من الجذور بشتى الاساليب الوحشية، بعد تقريبا قرن من الزمن. لتنتقل الممارسة المسرحية فيما بعد باللغة الدارجة على يد باشطارزي و علالو ورشيد قسنطيني لنتج وتخرق الفئات الشعبية وتنجح نجاحا باهرا. نتيجة انتصار الحركات التحررية الوطنية في مختلف بقاع الكرة الأرضية، إلى جانب نجاح المعسكر الاشتراكي بتدعيمها، أصبحت الجزائر مستقلة على ضوء الأفكار التقدمية.

ان العزلة القومية وتباين الشعوب تختفيان أكثر فأكثر مع تطور البورجوازية وحرية التجارة والسوق الدولية، ومع تشابه الإنتاج الصناعي وما يرافقه من ظروف اجتماعية.

إعادة النظر في البناء الايديولوجي السياسي والتحرر من مخلفات الاستعمار والعمل على تأسيس حركة ثقافية جادة في بناء المجتمع الاشتراكي الجديد. لقد تحول المسرح إلى ظاهرة اجتماعية وحاجة ضرورية للحياة الثقافية يعبر عن الذات واهتماماتها الكبرى.

حاولنا من خلال بعض المسرحيات، ان نستكشف المواضيع التي كانت تعالج وتدرج في اهتمام المؤسسة المسرحية العمومية بعد الاستقلال. كانت المواضيع تنقسم إلى ثلاثة محاور أساسية نقدية سياسية اجتماعية، تاريخية وطنية، أخلاقية إنسانية، تصب كلها في خانة السلوك الاحتجاجي على الوضع الاجتماعي والاقتصادي المزري.

ثم تطرقنا إلى الجمهور، وحاولنا ان نوضح عملية التفاعل مع العرض التي تقف على ثلاث مستويات والتي تشترك فيها كل الظواهر الفنية المسرحية، سواء كانت تقليدية او حديثة. على

ضوء مختلف النظريات في العلوم الاجتماعية والانتروبولوجية، حاولنا ان نعطي صورة واضحة عن العلاقة الوثيقة بين الفعل المسرحي والمجتمع البشري. فالممارسة كانت اكثرها اجتماعية بقدر ما هي فنية جمالية.

ان مفهوم "هابيتوس" Habitus لبيار بورديو مثلا يفسر عملية الحركة الداخلية إلى الخارج والخارجية إلى الداخل Extériorité, Interiorité.

هناك علاقة تواصلية بين البنية الاجتماعية والبنية العقلية، بين التقسيم الموضوعي للعالم الاجتماعي ما بين مسيطر ومسيطر عليه في مختلف الحقول ومبادئ الرؤية والتقسيم الذي تطبقه العوامل³⁶². لقد كشفت هذه الدراسة ان الممارسة المسرحية لا تزال ممارسة اجتماعية تعيش كثير من التناقضات، تفتقد إلى مستوى التنظيم والتوزيع والجودة اللانقة في التأسيس للعرض المسرحي و تقديمه. مما اثر سلبا عن توافد المشاهد من مختلف الفئات الاجتماعية. لم نتطرق إلى الحركة المسرحية للهواة، لأننا نعتقد انها لا تختلف كثيرا عن المؤسسات العمومية في شكلها ومضمونها. انها تعيش مشاكل أكثر تعقيدا بسبب أنها تفتقد للدعم المالي الكافي الذي يسمح لها بمواكبة النشاط المسرحي العام، عادة ما تختفي بعد تقديم عرضها الثالث أو الرابع. هل استطاعت الممارسة المسرحية في المجتمع الجزائري ان تتجاوز مراحل الترقيع؟ الجواب لا، ان تأصيلها ورفع مستواها الجمالي والفكري مرهون بعدة عوامل.

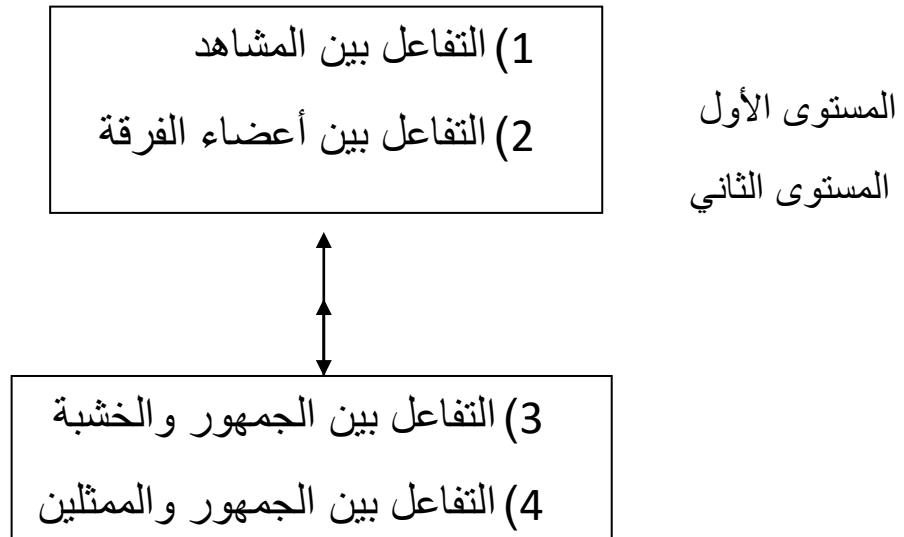
- العناية بالتكوين الفني على كل المستويات و تثقيف المبدع المسرحي باعتبار ان الفعل المسرحي حدثا ثقافيا اجتماعيا.
- الاهتمام بالتشريع الذي أصبح يناقض عملية الإبداع الفني المسرحي والتسيير العلمي للمؤسسات العمومية .
- الاهتمام بالفضاءات الثقافية المختلفة حتى تستطيع ان تؤدي وظيفتها الفنية بالدرجة الأولى، لا بد من سياسة ثقافية واضحة المعالم تعتمد على المعرفة العلمية والمعايير الموضوعية للإنتاج الثقافي المسرحي بارتباطه الوثيق بالثقافة المرجعية
- ربط الانتاج الدرامي بالوسائل السمعية البصرية (التلفزة) وتوسيع حصص تتناول موضوع الفنون الدرامية بصفة جادة من طرف مختصين .
- توسيع التربية الفنية على مستوى الأطوار التعليمية (ابتدائي، ثانوي، جامعي)

ان صورة الممارسة المسرحية في الجزائر قد تكون متنوعة، ولكنها غير ثابتة، فكل الصعوبات التي تواجه التجربة المسرحية الجزائرية هي صعوبات في النمو الاقتصادي الاجتماعي والتربوي الثقافي.

والجدير بالذكر ان هذه الدراسة كشفت عن المراحل التي عرفها المسرح الجزائري و التي تميزت احيانا في تاريخها، بفترات تعرض فيها للتقهقر والتراجع، وأخرى أعاد فيها الانطلاقة من جديد ولكنه لم يتخطى مرحلة التأسيس، ليتأكد كفن قائم بذاته.

هذه الدراسة ليست دراسة شاملة ، كاملة لكل النواحي وليست منهاجا تدريسيا، بل هي محاولة للتمعن في العلاقة بين المجتمع والممارسة المسرحية بشتى أشكالها، وضرورة التعبير المسرحي لدى المجتمعات البشرية بارتباطه الوثيق مع التاريخ والهوية الثقافية.

شكل رقم 1، رسم خط التفاعل المسرحي



المستوى الثالث

المستوى الرابع

المستوى الخامس

(5) التفاعل بين الجمهور وبعضهم

المستوى السادس

(6) التفاعل مع وسائل الإعلام
والمجتمع ما بعد العرض

الشكل رقم 2 الخشبة المسرحية

المنحنى التقني	المنحنى الخيالي
- "وجهة النظر" العقلية وجهة خارجية ، أي خاص بالجمهور (كما لو كان الممثل يقف في الخلف وينظر إلى نفسه كشخص آخر يقف أمامه) - يرتبط بمنهج التباعدية لبريخت - الاهتمام الأساسي بالتواصل مع الجمهور - يقوم بإعداد الممثل في هذا المنحنى على أساس	- يركز الاهتمام على الأفكار والمشاعر الداخلية للشخصيات - يرتبط بمنهج ستانسلافسكي - الاهتمام الأساسي بالصدق

<p>الإقتداء أو المحاكاة المتبعة بأداء التجربة في صنع الشخصية بتوظيف الجسد</p> <p>- يناسب هذا المنحنى الأعمال الفنية الملحمية</p>	<p>- هناك تفضيل لدى أصحاب هذا المنحنى للقيام بإعداد الممثل بأسلوب يقوم على أساس الذاكرة الانفعالية – mémoire affective - وتحليل الشخصية والارتجال والحوار مع الذات أو المناجاة</p> <p>- يناسب هذا المنحنى بشكل خاص المسرح الدرامي القصصي</p>
--	--

جدول رقم (02)

النسبة	العدد	الجنس
86.55%	62	ذكور
44.14 %	49	إناث
% 100	111	المجموع

جدول رقم (03)

النسبة	العدد	الحالة العائلية
28.83%	32	متزوج
71.17%	79	أعزب
%100	111	المجموع

جدول رقم (04)

النسبة	العدد	المستوى التعليمي
09.90%	11	ابتدائي
216.2%	18	متوسط
1217.%	19	ثانوي
656.7%	63	جامعي
% 100	111	المجموع

جدول رقم (05)

النسبة	العدد	الحالة العائلية
54.95%	61	ما بين 26-40
27.92%	31	ما بين 40-50
17.11%	19	أقل من 20 سنة
% 100	111	المجموع

النسبة	العدد	السلم الاجتماعي
% 18.92	21	طالب
% 09.91	11	عامل
% 17.20	19	موظف
% 45.94	51	أستاذ
% 06.31	07	عاطل
% 1.80	02	تاجر
% 100	111	المجموع

جدول رقم 07 قائمة العروض المسرحية

العام	المخرج	المؤلف	العنوان
1963	مصطفى كاتب	عبد الحلیم رایس	أبناء القصبه
1963	و - كاكى	و - كاكى	افريقيا قبل الفين
1963	رويشد	رويشد	حسن طيرو
1963	م - كاتب	كالديرون	الحياة حلم
1963	أ - فرعون	بريخت	بنادق أم كرار
1963	ج - بوقلان	بريخت	القاعدة والاستثناء
1963	مصطفى كاتب	موليير	دون جوان
1963	عبد الحلیم رایس	عبد الحلیم رایس	العهد
1963	حاج عمار	سفيري	الممثل رغم أنفه
1964	علال المحب	سين أوكازي	وردة حمراء من أجلي
1964	و - كاكى	و - كاكى	الشيوخ

1964	عبد القادر علولة	رويشد	الغولة
1964	علال المحب	ويليام شيكسبير	المرأة المتمردة
1965	علال المحب	موليير	سلاك الواحليين
1965	حبيب رضا	م - باشطارزي	ما ينفع غير الصح
1965	عبد القادر علولة	توفيق الحكيم	السلطان الحائر
1965	و - كاكى	ع - السفيري	غرفتان ومطبخ
1965	و - كاكى	و - كاكى	ديوان القراقوز
1965	حاج عمار	توم برولين	الكلاب
1966	مصطفى كاتب	رضا حوحو	عنسة
1966	و - كاكى	و - كاكى	القراب والصالحين
1966	عبد الحلیم راييس	عبد الحلیم راييس	الخالدون
1966	علال المحب	موليير	سي قدور المشحاح
1967	و - كاكى	و - كاكى	كل واحد وحكمه
1967	ج م بوقلان	مولود معمري	الريح
1967	عبد القادر علولة	شوسوشن	النقود الذهبية
1968	مصطفى كاتب	كاتب ياسين	الجنة المطوقة
1969	م قزدرلي	موليير	سليمان الملك
1969	مصطفى كاتب	آسيا جبار	إحمرار الفجر
1969	حاج عمار	ب بريخت	دائرة الطباشير
1970	علال المحب	ناظم حكمت	إبليس الأعور
1970	مصطفى كاتب	رويشد	البوابون
1971	علال المحب	علي سالم	أنت اللي قتلت الوحش
1972	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	حمق سليم
1972	مصطفى كاتب	كاتب ياسين	الرجل صاحب نعل

			المطاط
1973	طه العامري	محمد الثوري	بوحدبه
1973	طه العامري	محمود دياب	باب الفتوح
1973	عبد الله أرياشي	نيكولا قوقول	يا الأخ ذاك متسلل
1973	و - كاكى	و - كاكى	بني كلبون
1973	الهاشمي نور الدين	بوزرار زهير	العاقرة
1974		عبد الله بوزيدة	المقبرة
1974	عبد الحليم رايس	عبد الحليم رايس	دم الأحرار
1975	سعد أردش	سعد الدين وهبة	سكة السلامة
1975	حاج عمار	كارلو جولدوني	المتعصبون
1976	الهاشمي نور الدين	برتولد بريخت	الانسان الطيب
1977	أرياشي - شقراني	عبد الرحمان الجيلالي	المولد
1977	الهاشمي نور الدين	محمد الثوري	زعيط ومعيط
1977	المخرج عمر	علي سالم	عفريت وهفوه
1978	الهاشمي نور الدين	ماكس فريش	تخطي راسي
1978	م قزدرلي	محمد مروزان	فرسون والملك
1978	رويشد	رويشد	آه يا حسان
1979	زياني شريف عياد	ماياكوفسكي	سي بونوار وجماعته
1979	حاج عمار	أحمد بن قطاف	قف
	أحمد بن قطاف	أحمد بن قطاف	جحا والناس
1981	أرياشي عبد الله	ف إفقيمييو	مير وربى كبير

1982	أحمد بن قطاف	أحمد بن قطاف	يا ستار
1982	أرياشي عبد الله	مصطفى تومي	فين كنت البارح
1983	عبد القادر علولة	ماكسيم قوركي	الدهاليز
1983	زياني شريف عياد	محمد الماغوط	قالو لعرب قالو
1983	مصطفى كاتب	نبيل بدران	جحا باع حماره
1984	زياني شريف عياد	أحمد بن قطاف	عقد الجوهر
1985	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	العلق
1985	زياني شريف عياد	إحسان عبد القدوس	حافلة تسير
1986	أحمد بن عيسى	إدوارد فيليبو	عجائب وعجائب
1986	عزيز عربية	راي براد بوري	اليدله لون القمر
1986	عزالدين مجوبي	ميرمرزك	عابو النكار
1986	أحمد بن قطاف	كيروس تيليس	جيلالي زين الهدات
1987	حميدة آيت الحاج	أوكنيكا	أغنية الغابة
1987	فوزية آيت الحاج	أرتثور مولير	موت الاجر
1987	زياني شريف عياد	الطاهر وطار	الشهداء يعودون
1989	علال المحب	قارسيا لوركا	بيت ألبا
1989	مصطفى كاتب	سعد الله ونوس	بائع راسه
	ابراهيم شوقي	أرياشي عبد الله	الجوالة

جدول رقم 08

المجموع	المجزأة	المقتبسة	الجزائرية	المصادر السنوات
04	باب الفتوح	يا الأخ راك متسلل	العاقرة بني كلبون	1973
01			المقبرة	1974
03	سكة السلامة	المتعصبون	دم الأحرار	1975
01	الانسان الطيب			1976
03	عفريت وهفوه		بوحدبه نقاز الحيط	1977
03		تخطي راسي	فرسوسة والملك آه يا حسان	1978
01			قف	1979
16	04	03	09	المجموع

المراجع بالعربية

1. تمارا الكسندروفا بوتيتسييفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، ترجمة، توفيق المادن، دار النشر بيروت، 1971
2. بوكروح مخلوف ، الحدث المسرحي والجمهور، رسالة دكتوراة في علوم الاتصال، جامعة الجزائر، 1998/1997
3. السعاتي سامية حسن، علم الاجتماع الثقافي، لويل هولمز، دار النهضة، بيروت، 1983
4. انجرس موريس، منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية، ترجمة، بوزيد صحراوي، كمال بوشرف؛ سعيد سبعون، دار القصة للنشر الجزائر، 2004

5. تيودور كابلوف، البحث السويولوجي ، ترجمة، نجاهة عياش، دار الفكر، بيروت، 1999.
6. سامية حسن السعاتي، ، في علم الاجتماع الثقافي، كروبل أ.ل.كلوهون، دار النهضة، بيروت، 2002
7. جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الاداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، عالم المعارف، الكويت، 2000.
8. بودون رايمون و بوريكو فرانسوا، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة سليم حداد، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1986.
9. -عبد الرحمان ياغي، في الجهود المسرحية، دار النهضة، بيروت، 1980.
10. أرسطو، فن الشعر، ترجمة ع بدوي – القاهرة ، دار المعارف، 1985
11. محمد الجوهري، الثقافات و الحضارات،
<https://www.abjjad.com/author/2795504784>
12. حناسكو لنيكوف، فضاء المسرح، ترجمة، محمد سيد، مهرجان القاهرة الدولي، 1987.
13. عبد الرحمان ياغي، في الجهود المسرحية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت.
14. عمر الدسوقي، المسرحية، مطبعة الرسالة، عابدين، 1970
15. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية ، دار النهضة، بيروت، 1978.
16. كلود دلماس، تاريخ الحضارة الأوروبية، ، ترجمة توفيق وهبة، دار الفرابي، بيروت، 1982.
17. -علي عبد الرزاق، الإبداع والنقد الإجتماعي، دار المعرفة، الإسكندرية، 2005.
18. -إحسان محمد الحسن، النظريات الإجتماعية <http://tahsinrushdi.bplaced.net/>
19. مراد زعيمي، علم الإجتماع دراسات نقدية، ، الجزائر، 2004.
20. قنسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة ، د. محمد زكي العشماوي، ، القاهرة، 1960.
21. جيمس مبردوند، الفضاء المسرحي، ترجمة د. محمد سيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1987
22. محمد عاطف غيث، دراسات إنسانية إجتماعية، دار المعارف القاهرة، ، 1965.
23. - عبد الغاني مغربي، الفكر السوسيولوجي عند ابن خلدون، الجزائر، الشركة الوطنية لطبع والنشر، الجزائر، 1971،.
24. جناس كولنيكوف، الفضاء المسرحي، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، القاهرة، 1987.
25. محمد سوبيدي، مفاهيم علم الاجتماع، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر.
26. -عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ، دار النهضة العربية، بيروت، 1971.

27. روجي باستيد، السيكولوجية وعلم النفس التحليلي، ترجمة: وجيه البعيني، دار الحداد، لبنان، 1988، 16
28. المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي عالم المعرفة الكويت، 1999.
29. الزمخشري مقدمة مقامات الزمخشري، مكتبة الرسالة، القاهرة .
30. -عمرون نور الدين، مسار المسرح الجزائري، دار النشر بات. نيت، باتنة، 2000.
31. العربية بالراهن والمأمون، نحو مصطلحات لغوية ومصارحات، "اللغة العربية"، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2009.
32. اللغة العربية وتحديات العولمة، المؤتمر الخامس، مجمع اللغة العربية، دمشق، 2006.
33. رالف لينتون، دراسة الإنسان، ترجمة عبد المالك الناشف، المكتبة المصرية، بيروت، 1964.
34. أحمد أبو زيد، تايلور، القاهرة، دار المعارف، القاهرة، 1957.
35. الطيب الصديقي، مخرج مؤسس للمسرح الاحتفالي بالمغرب، مقابلة، المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، 1989
36. السوق المعاصر، 196، رقم العدد 10.
37. أثار السياسة الإستعمارية والإستطانية في المجتمع الجزائري"، منشورات المركز الوطني والبحث في الحركة الوطنية، الجزائر، 207.
38. - فرانز فانون، العام الخمس للثورة الجزائرية، طبعة خاصة، وزارة المجاهدين، ص 18، 2004
39. علي سلال، شروق المسرح الجزائري، ترجمة، احمد منور، منشورات التين الجاحظية، الجزائر، 2000 ص. 21
40. مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، ترجمة عبد الصبور شاهين، مطبعة دار الجهاد، القاهرة، 2001
41. عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار البيضاء، 1987.
42. - بلقاسم حجاج، فيلم وثائقي "السببية"، إنتاج شركة مشاهو 1997،
43. عبد الكريم برشيد، ألف باء الإحتفالية المسرحية، مجلة الثقافة الجديدة، الرباط، فبراير، 1975.
44. عبد الكريم بن عيسى، مسرح إيراد الإحتفالي، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان 2005/2006
45. محمد أديب السلاوي، الإحتفالية في المسرح المغربي. دار البيضاء، 1987.
46. عبد الكريم بن رشيد "الوطن والمواطن في الرؤية الإحتفالية، محاضرة مدونة، الجزائر ملتقى المسرح والمدينة، الجزائر 2005
47. ملياني الحاج، من التمدن إلى التحضر في المسرح الجزائري، دراسة، ملتقى، الجزائر
48. - ملياني الحاج، من التمدن إلى التحضر في المسرح الجزائري، دراسة، ملتقى الجزائر المسرح المدينة والمواطنة، 2007 الجزائر

49. ادريس قرقورة، توظيف التراث في المسرح الجزائري وتحولات المدينة، دراسة، ملتقى المسرح والمدينة والمواطنة الجزائر 2006
50. الأطرش عبد الله، *التراث الشعبي في مسرح علولة*، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الشعبي، جامعة تلمسان، 2001.
51. - بليدي، مقالة "حمق سليم" جريدة الجزائر الأحداث العدد 707 لسنة 1979
52. -بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988
53. - عبد القادر علولة، مداخلة ، ملتقى، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، الجزائر 1985
54. - ولد عبد الرحمان كاكبي، القراب والصالحين، المشهد الأول، أرشيف المسرح الوطني الجزائري، 1966
55. عبد القادر علولة، مسرحية "العلق" المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الراغاية، 1997
56. عبد القادر علولة، "الخبزة"، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، الجزائر 1970 ص 05
57. كارلوس قوتزي، ارلوكين خادم السدين، ارشيف المسرح الجهوي لوهران، 1993
58. أحمد اسماعيل ، مسرح عبد القادر علولة ، مجلة *إبداع للأدب والفن* ، العدد 1994/04 القاهرة، ص 25
59. -عبد الحليم رايس، ابناء القصبية، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، الجزائر 1963
60. - احمد عياد، مسرحية حسن طيرو، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، 1964
61. - بوزرار الزهير، العاقرة، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، 1973-
62. الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، نص، أرشيف المسرح الوطني الجزائري، المشهد الأول 1987
63. -فيكتور افتييميو، المفتش، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، 1981
64. -ابراهيم عبد الله علوم، المسرح وإشكالية الجمهور، النهضة العربية، بيروت، 2002 ص 17
65. -سوزان بينيت، التأويل والتلقي، جمهور المسرح، ترجمة سامح فكري، القاهرة ، 1995
66. -ياسين النصر " الممثل ، دراسة في التكوين المسرحي " مجلة *الأقلام*، بغداد العدد 06، 1980.
67. -فلادلين دازورسيف، "مسرحية الزائر" اقتباس و اخراج حبيب بوخليفة، المسرح الوطني الجزائري، 2004 الجزائر

المراجع باللغة الفرنسية

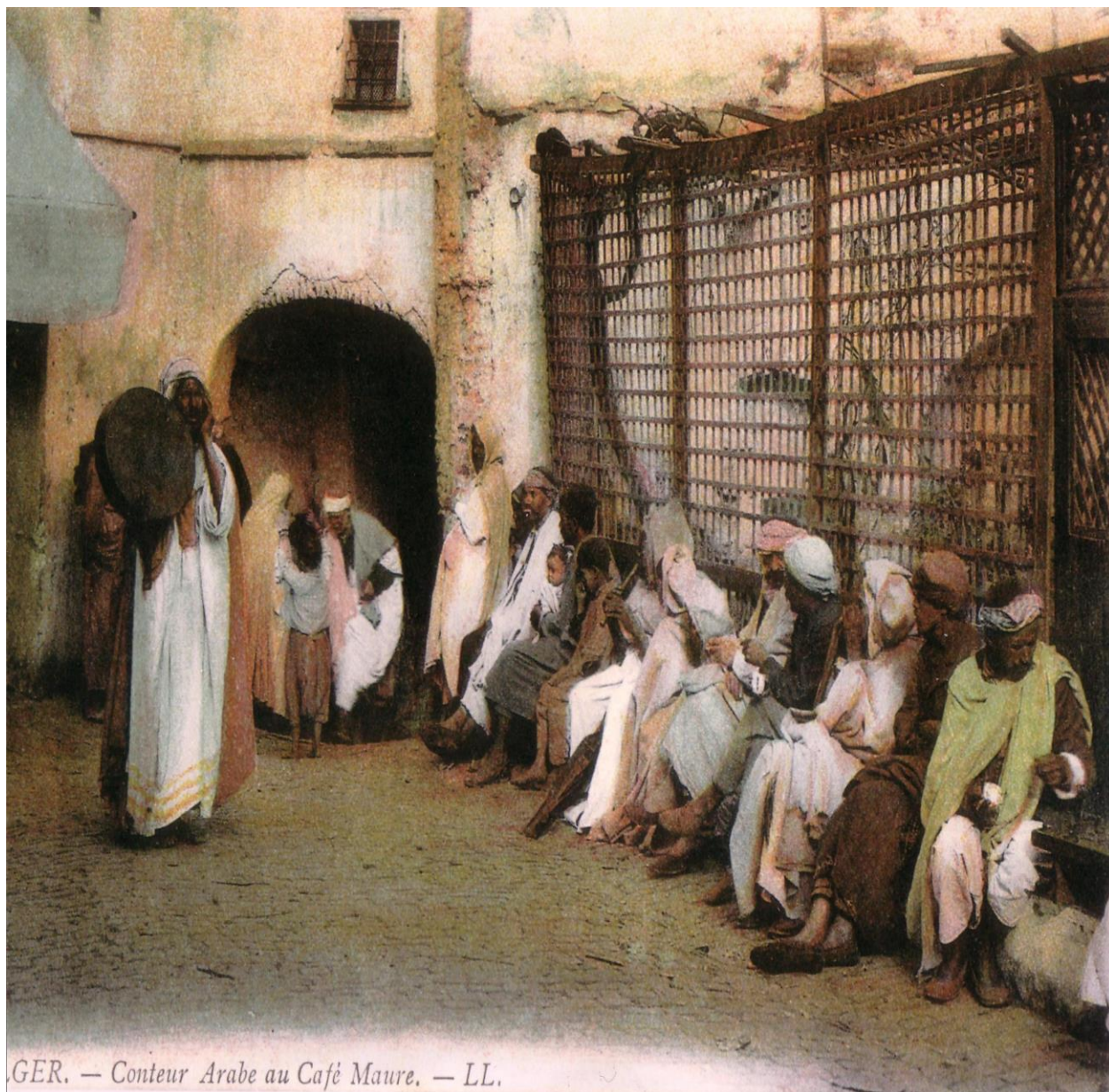
1. Abassi Zohra, Notion d'individu et conditionnement social, O.p.u, Alger, 2006.
2. -Abderahemane Mostafa / Mansour Benchehida, Kaki le dramaturge de l'essentiel .Ed.Alger2003 .
3. Adaptation du docteur Cnock de Jules Romains.
4. -André Sirep, Indialogue N° 11 Mai 1964 Paris 1964.
5. -Antonin Artaud , Le théâtre et son double, Paris Gallimard 1964.
6. -Aristote "l'Art de la Poétique" Ed. Poche Paris 1968.
7. -Arlette Roth, Le théâtre Algérien, François Maspero, PARIS, 1967.
8. -Aslan Odette, l'art du theatre, ed. Seghers,Paris, 1963.
9. -Bachtarzi Mahiedine, Memoire T.I Sned, Alger.1968.
- 10.-Becq de Fouquières « Art de la mise en scène » Paris Charpentier 1884, p.5
- 11.-Bel Alfred, Les Beni Snoûs et leurs mosquées, étude historique et archéologique / [Fac-similé numérique] / Alexandrie, 2009-2010
- 12.-Bernard Dort «*Théâtre Public* » edition Seuil, Paris, 1966.
- 13.-Berque Jaques, Maghreb, Histoire et société, SNED, 1974.
- 14.-Bertold Brecht penseur intervenant/Chiantaretto G.F,ed. Publisud, Paris, 1985.
- 15.-Bourdieu « L'identité et la représentation », Actes de recherches en sciences sociales, n°35 1980.
- 16.-Bourdieu Pierre, Le Sens Pratique, Ed. Minuit, Paris 1980.
- 17.-Cantatrice chauve, d'après Eugene Inesco.
- 18.-Cheniki Ahmed, Theatre en Algerie, ed.sud, Marseille, 2000.
- 19.-Denys Couche, La Notion de culture dans les sciences sociales, Ed. la Dicouvèrte, Paris, 1996.
- 20.-Duvignaud. Jean. Sociologie du théâtre, P.U.F., France, 1965.
- 21.-Duvignaud Jean, spectacle et société , Ed.Denoel paris 1970.
22. -Edmond D'Estaing, Yannayer chez les bni souss, revue Africaine.no 30. 1982

- 23.-Edward Tylor,culture primitive,traduction française, Pauline Brunet, consult.le 14/09/2008 http://classiques.uqac.ca/classiques/tylor_edward-b/civilisation_primitive_tome_I/civilisation
- 24.-EL-Hadi Brahim d'après Tartuffe de Molière.
- 25.-Eslin Martin, L'anatomie du drame, ed.Abacus, London 1978.
- 26.-Francis Merrill, Society and Culture, Hardcover, prentice-hall, The Amazon Book Review, 1952.
- 27.Friedrich Nietzsche <http://lavoleusedelivres.tk/la-naissance-de-la-tragedie-ean-2070325423>. consult. le 12/11/2008
- 28.-Georges Herbert Mead, L'esprit, le soi et la société , Ed PUF Paris 2006.
- 29.-Gravitz Madeleine, Methodes des sciences sociales, ed. Dalloz, Paris, 2000.
- 30.** GUIRASSIMON A., Milles Kilometres en orient, Moscou,Izdatelstvo,1968.
- 31.Herbert Marcuse, La culture et la société,Ed. Minuit, Paris, 1970.
- 32.http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/1_e_squisse_magie/esquisse_magie.ht-ml
- 33.-http://www.theatre-odeon.eu/fichiers/t_downloads/file_814_DA_Promethee.pdf
- 34.-Interviews par Abdelkader Djemai « la Republique » 13 Janvier 1971.
- 35.-Journal officiel , n° 5-1 du 08 Janvier 1963.
36. -L'oiseau vert d'après, Carlos Gozzi.
- 37.-La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet Jane Baldwin et Kathryn Mederos Syssoev/<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/041382ar.pdf>
- 38.-Landeau J. , Le théâtre et le cinéma arabe, ed. La Rose, Paris, 1955.
- 39.-Le citoyen de la cité Musulmane, Louis Gardet, Paris, 1961.
- 40.-Levi-Strauss Claude, Anthropologie Structurale, ed. Pocket (Agora) Paris 2003 p.
- 41.-LeviStrauss claud, Pensée sauvage, Ed. Payot, Paris 1962.
- 42.-Marcel Mauss ,Esquisse d'une théorie de la magie ,Puf France,1997p.38

- 43.-Marie-Claude Hubert, Les Grandes, Théories du Drame, Armand Collin , Paris 2005.
- 44.-Meerhold Vsevold , Questions de mise en scène , Izdatelstvo, Moscou 1983
- 45.-Meerhold Vsevold, Questions de mise en scène , Izdatelstvo, Moscou, 1983.
- 46.-Megherbi Abdelghani, pensée sociologique d'Ibn Khaldoun, ed, Casbah, Alger, 2010.
- 47.-Mémorandum Pour l'étude de l'acculturation, Linton, R.Redfie, Mellville.H.USA, 1936.
- 48.-Merril Jhon, Les messages et l'homme , ed. Newour longmamp, 1978.
- 49.-Mohamed Aziza,Le théâtre et l'Islam, Sned, Alger, 1982.
- 50.-Mohammed Arkoun, essais sur la pensée islamique, Ed. P.u.f, paris, 1980.
- 51.-Moliere, <http://www.toutmoliere.net/le-bourgeois-gentilhomme,46.html>
- 52.-Molière, L'Avare, Edition Poche, Paris 1968.
- 53.-Montesquieu ,l'esprit des lois,Ed.Flammarion,Paris,2007.
- 54.-Mostfa Lachraf « La culture entre l'idéologie coloniale et l'idéologie du peuple » Soumam 1956
- 55.-Ould Abderhmane kaki, Koul ouahed oua hakmou, ed. Art et culture , Alger, 2002.
- 56.-Passon Wilfried, Analyse de la performance théâtrale, Newyork, 1981.
- 57.Patrick Pavis Dictionnaire de théâtre, Ed. Armand Colin, Paris, 2004.
- 58.Peter Brook, l'espace vide, Ed.Seuil Paris 1977.
- 59.-Pierre Bourieu « *La Notion du capital , du champs , et l'habitus* » Etudes dans revue de la sociologie , Paris, 1998.
- 60.-Raymond Aron, les étapes de la pensée sociologiques, Ed. Gallimard,Paris, 1976
- 61.-Roger Bastide, Sociologie et Psychanalyse, Paris, p.u.f, 1972.
- 62.-Roselyne Baffet, tradition théâtrale et modernité , l'harmattan, Paris, 1985.
- 63.-Ruth benedict « échantillons de civilisation Paris Gaggimard 1950.

- 64.-Saussure Ferdinand, cours de linguistique generale, ed.Payot, 1995.
- 65.-Selali Ali, Aurore du théâtre Algerien, Cahier du Cdsh, Oran.
- 66.-Sigmund Freud , Etudes sur le spectacle ,ed. Fisher Verlag, Frankfurt, 1969.
- 67.-Sorokin Pitrim, Social and Cultural Dynamics, ed. Parter Sargent publisher, Boston 1970. <http://www.cfeps.org/ss2006/readings/Green-b.pdf> consult. le 17/12/2008
- 68.Susan Benet, Le public théâtrale, London, ed.Routledge, 1990 .
- 69.Tavstanogov Guiorgui,zerkalo scena,Izdatelstvo Iskoustvo, Leningrad, 1984.
- 70.Tirso de Molina, El Burlador de Sevilla
http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1970
- 71.Vladimir Nemirovitch-Dantchenko,
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/vladimir-nemirovitch-dantchenko/>
- 72.Wilburschramer,communication et developpement politique,Princeton université press,1997.
- 73.Youcef Rachid Haddad, L'Art du conteur art de l'acteur", Ed, Cahiers théâtre - loavain,Paris, 1982.

الصورة رقم 1. القوال والحلقة في بداية القرن العشرين في الجزائر



GER. — *Conteur Arabe au Café Maure.* — LL.



صورة رقم 03/02

من احتفالية السببية بجائيت (جنوب الجزائر)



صورة رقم 05





صورة رقم 06/05
احتفالية "ايراد" عام 2007



صورة رقم: 08/07



صورة رقم: 09، مسرحية "حمق ساليم"



10
الخبيزة"



صورة رقم
"مسرحية"

صورة رقم: 11

مسرحية " مسرحية "الأجواد" للمرحوم عبد القادر علولة

الفرقة المسرحية جبهة التحرير الوطني (1959) وعلى رأسها مصطفى كاتب

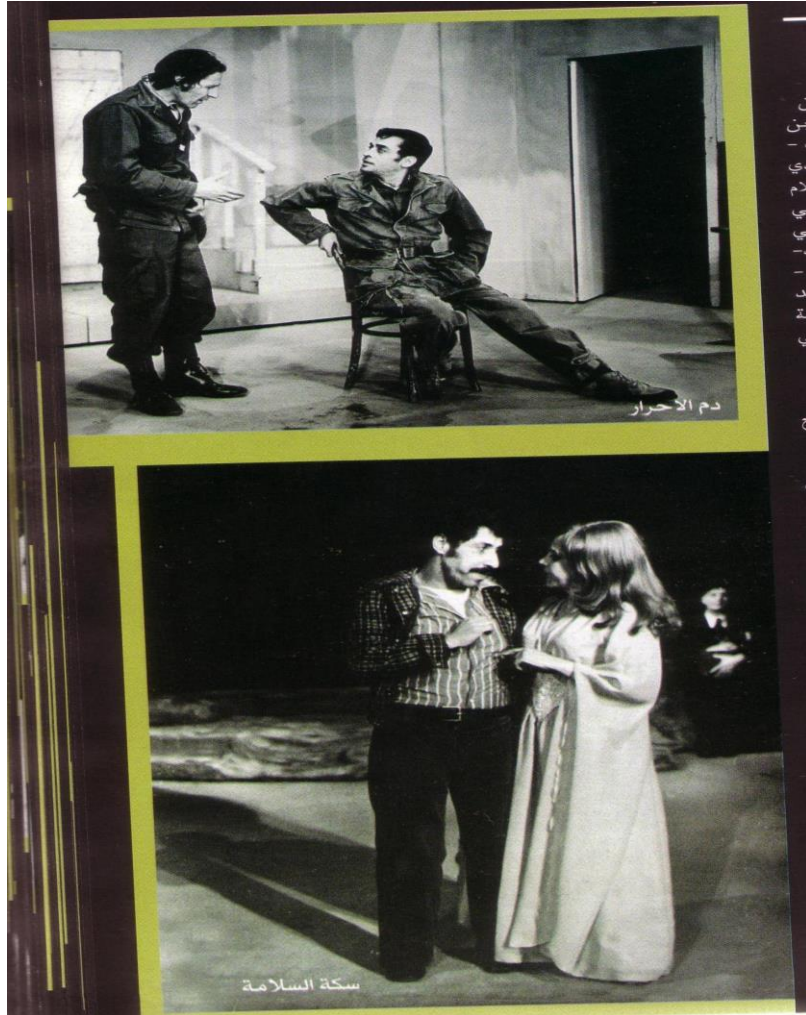
صورة رقم 12



صورة رقم 14/13

"دم الأحرار" لعبد الحليم رايس

مسرحية



مسرحية "سكة السلامة"

صورة رقم: 15

ولد عبد الرحمن كاكي، بورتري لبلقاسم



صورة رقم 16

مسرحية "الزائر" لبوخليفة حبيب الباحث المسرح الوطني الجزائري (2004)

