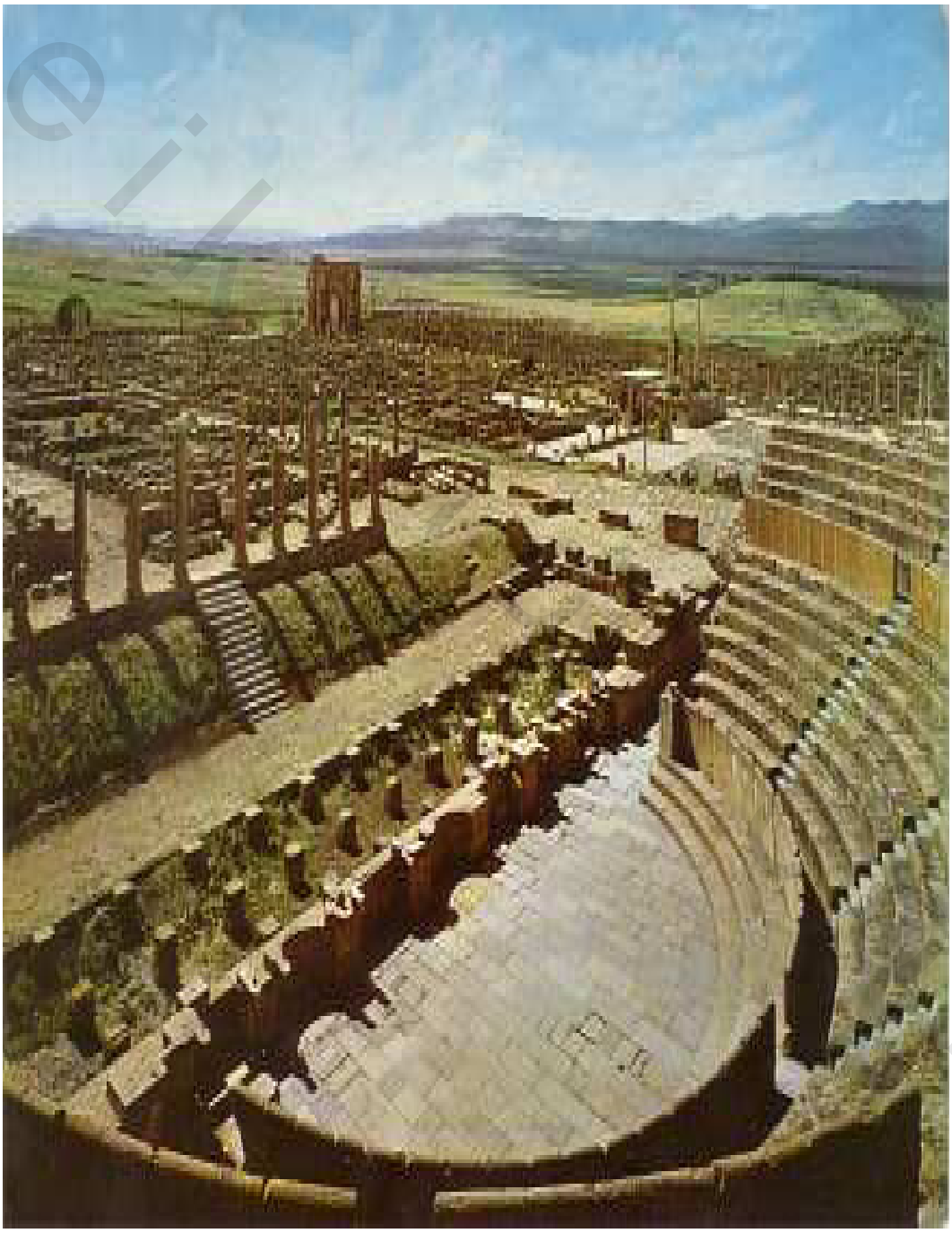
د. جميـــل حمـــداوي

صـــورة المســـرح الجزائـــري
فـــي النقـــد المغـــربي المعاصـــر



obeikan.com

obeikandl.com

المؤلف: جميل حمداوي
الكتاب: صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر
الطبعة: الأولى
السنة: ٢٠١٥م
اللوحة تشير إلى مسرح تيمكاد بالجزائر

إهـــداء

أهدي هذه الدراسة البحثية إلى جميع شعوب المغرب العربي الكبير، راجيا من الله عز وجل أن يجمعها في وطن مغاربي واحد وموحد، يسوده الحب والسلام والوئام، ويعمه الأمن والتقدم والرخاء والازدهار. آمين !

obeikandl.com

obeikandl.com

المقدمـــــة

إذا كان المسرح المغربي قد انطلق في سنة ١٩٢٣م مع قدماء تلاميذ ثانوية مولاي إدريس بفاس[١] الذين مثلوا مجموعة من النصوص المسرحية ، منها مسرحية (**صلاح الدين الأيوبي**)، و هذا النص المسرحي من تأليف الأديب اللبناني نجيب الحداد سنة ١٨٩٣م، فإن أول عرض مسرحي بالجزائر كان في ١٢أبريل ١٩٢٦م، عندما عرضت مسرحية (**جحا**)[٢] لسلالي علي(علالو)، وهي كوميديا في ثلاثة فصول، وأربعة مشاهد. بيد أن مايلاحظ على المسرح الجزائري غلبة ظاهرة الاقتباس ، واستنبات المسرح الغربي، والميل إلى المزاوجة بين التراث والحداثة، وتمثل الواقعية النفسية لستلانسلافسكي على مستوى تكوين الممثلين وتدريبهم، كما يتضح ذلك جليا عند عبد القادر علولة. وفي هذا الصدد، يقول لخضر منصوري:" استعان علولة كثيرا بتقنيات المنهج النفسي لستانسلافسكي، في إدارة ممثليه، معتبرا أنها القاعدة الأساسية في تكوينهم.كما كان يضع دائما في أذهان ممثليه أن مسرحه لايدفع الممثل إلى تقمص أدواره، لدرجة سقوطه في الإيهام، وامتزجت هذه الرؤى بآراء بريخت، من خلال مؤثر التغريب لتتولد عملية تلاقح بين المنهجين (تقمص وتغريب)، من خلال توظيف شخصية (القوال) التي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها، وتنشىء علاقة تتأسس على قدرات العرض في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والحركة والانفعال والعاطفة."[٣]

ويعني هذا أن عبد القادر علولة يجمع بين منهجين متناقضين : المنهج النفسي القائم على التقمص والمعايشة الداخلية ، والمنهج

---

[١] - مصطفى بغداد: **المسرح المغربي قبل الاستقلال**، منشورات الرهان الآخر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م، صص:٤٠-٥٠.

[٢] - الشريف الأدرع: **بريخت والمسرح الجزائري**، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار،الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠١٠م، ص:١٦.

[٣] - لخضر المنصوري: (المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة)، **كتاب العربي**، الكويت، العدد٨٧، يناير ٢٠١٢م، ص:١٩٦.

البريختي الملحمي الذي ينبني على التغريب، وكسر الإيهام. إنها مفارقة على مستوى التشخيص والإخراج المسرحي، وهذا قد يؤثر سلبا في ذهن الممثل وتصوره الفكري والإيديولوجي، فيسبب له غموضا فنيا وجماليا ناتجا عن الجمع بين طريقتين متناقضتين: الإيهام وعدم الإيهام في الوقت نفسه. ومن ثم، فالمنطق لايقبل مبدأ التناقض، ولا يرضى به العقل السليم. وقد أشار إلى ذلك لخضر منصوري بقوله:" إن المزج بين المنهجين لايتجلى للمشاهد العادي.إذ على الرغم من أن علولة تأثر بالمنهج الملحمي، فإن مسرحه يعتمد كثيرا على أساليب ستانسلافسكي في إدارة الممثل وتركيب شخصيات أدواره وتمثيلها أساسا.إن هذه المفارقة قد تبدو للبعض نقدا لعملية إدارة الممثل عند مخرجنا، لكن حينما نقوم بقراءة بسيطة لعملية التمثيل في مسرح علولة، نقف على ماذهبنا إليه، حيث نلمس عن قرب أن الممثل يعيش نوعا من التناقض على مستوى التمثيل.فهو - في الوقت نفسه- داخل دائرة الملحمية (نصا وإخراجا)، ويمثل شخصية دوره عن طريق التقمص، والغريب في ذلك أن هدف الرؤية الإخراجية هو كسر الإيهام."[٤]

وعليه، فقد تأثر المسرح الجزائري تأثرا كبيرا بالمنهج البريختي الملحمي على مستوى الإخراج، منذ الخمسينيات من القرن الماضي؛ لأسباب إيديولوجية لها علاقة بالنظام السياسي في الدولة من جهة أولى، و الإيمان بفلسفة الالتزام الواقعي المادي الماركسي من جهة ثانية، و رغبة في تحدي المستعمر الفرنسي من جهة ثالثة، وتجاوز للمسرح الغربي من جهة رابعة، ولاسيما مع مجموعة من الوجوه المسرحية الفذة، كعبد القادر ولد عبد الرحمن المدعو بكاكي، وعبد القادر علولة، ومحمد بن صالح، ومحمد خشعي... وفي هذا، يقول الباحث الجزائري الشريف الأدرع:" إن لقاء جيل الخمسينيات من المسرحيين العرب ببريخت جاء ضمن مسار التطور الطبيعي لمسرحنا، ومحاولة الخروج عن مركزية المسرح التقليدي الغربي.وقد تميزت فترة الخمسينيات بالتعرف إلى تجارب

[٤] - لخضر المنصوري: (المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة)، ص:١٩٦.

عالمية ثائرة على المسرح والدراما الغربيين، ومنفتحة على تجارب فنون العرض غير الأوروبية لبلدان الشرق الأقصى.
وليس بدعة، والحال كذلك أن يجد المسرحيون الجزائريون في بريخت - الذي ذهب إلى الصين يبحث عن حلفاء له ضد أرسطو- حليفهم ضد المسرح التقليدي الغربي[٥]."
وما يهمنا في هذه الدراسة هو أن نتعرف إلى كيفية تعامل النقد المغربي مع المسرح الجزائري؟ وما أهم المقاربات التي استعملها في ذلك؟ وما القضايا النقدية التي كان يطرحها هذا النقد أثناء تعامله مع هذا المسرح الفتي؟ وما منطلقاته المرجعية في ذلك نظرية وتطبيقا؟ تلكم هي أهم الأسئلة التي سوف نحاول الإجابة عنها في مؤلفنا هذا.

[٥] - الشريف الأدرع: **بريخت والمسرح الجزائري**، ص:١٦١.

obeikandl.com

المبحث الأول: المقاربـــات النقديـــة

انطلق النقد المغربي المعاصر، في تقويم المسرح الجزائري، والتعريف به تاريخيا وفنيا وجماليا، من مجموعة من التصورات النظرية والمنهجية ، بغية الإحاطة بهذا المسرح دلالة وصياغة ووظيفة ومقصدية. لذا، اختار النقاد المغاربة أن يصدروا عن منهجيات نقدية متنوعة، بتمثل مقاربات تحليلية صالحة لاستكناه أعماق المسرح الجزائري بنية وموضوعا ورؤية . ويمكن حصر هذه المقاربات في ما يلي:

المطلب الأول: المقاربـــة التاريخيـــة

كان حسن المنيعي أول ناقد مغربي يدرس المسرح المغربي بصفة خاصة، والمسرح العربي بصفة عامة، منذ أوائل السبعينيات من القرن الماضي، كما يظهر ذلك جليا في كتابه (**أبحاث في المسرح المغربي**) الذي نشر سنة ١٩٧٤م[٦]. وقد انطلق في ذلك من المقاربة التاريخية في دراسة المسرح المغربي، وقد خصص للمسرح الأمازيغي أو البربري مقدمة يشير فيها إلى المسرح البربري في المرحلة الرومانية، دون أن يخصص للمسرح الجزائري حيزا مناسبا ، بالتوقف عند البنايات المسرحية، والتعريف بالمسرحيين النوميديين كأبوليوس، وأوغيسطينيوس(أوغستان)، ويوبا الثاني...على الرغم من إشاراته العامة والخاطفة إلى إنتاجات الطوارق في مجال الشعر (**إزلان**)، وإشارته إلى رواية (**الحمار**

[٦] - حسن المنيعي: **أبحاث في المسرح المغربي**، مطبعة صوت مكناس، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٤م.

ص

الذهبي) لأبوليوس[٧]، دون أن يتناول مسرحه، أو يتوقف عند أدوره التمثيلية في المسرح القرطاجني أو النوميدي. أضف إلى ذلك، أن حسن المنيعي قد كتب مجموعة من الدراسات والأبحاث والكتب حول المسرح العربي ، ولكنه لم يشر – على حد علمي- إلى المسرح الجزائري بالتأريخ أوالتعريف أو النقد.

وللتمثيل نورد قولة لحسن المنيعي يتحدث فيها عن المسرح الأمازيغي ، دون أن يحدد موطنه بشكل دقيق:" إذا نحن تتبعنا آثار فن مسرحي في المغرب، فإن التاريخ يطلعنا على أن **البرابرة** الذين بقوا مدة طويلة تحت سيطرة الرومان، قد انتهوا إلى الأخذ بحضارتهم، بالرغم من أن بعض المؤرخين يرفضون فكرة ذوبان البربر في الرومان. ومع ذلك، فإننا نعلم أن التأثير الفكري لروما في إفريقيا كان عظيما"[٨].

ويرى الدكتور حسن المنيعي أن البرابرة" قد انبهروا ولا شك بأسلوب الحياة الرومانية وبطقوسهم في التسلية ومنها التمثيل المسرحي. وعلاوة على ذلك، فإننا نعرف من جهة أخرى أن جل المدن المغربية الرومانية تحتوي على(كابيتول أي المعبد) وعلى (مسرح). وبدون شك، فإن هذا المسرح كانت تمثل فيه روايات تكتب تارة باللغة الرومانية، وتارة أخرى باللغة القومية واللهجة العالمية، وإن هذه الروايات التي تتردد بين الجودة والضعف كانت مرة هزلية تشوق الطبقة الشعبية، بما تشتمل عليه من هزليات ومواعظ وألوان من الفلكلور المحلي، وكانت مرة قوية، بما تشتمل عليه من فن رفيع مقتبس عن الأدب الروماني. غير أن الزمان لم يحتفظ لنا بشيء من ذلك"[٩].

---

[٧] - حسن المنيعي: **أبحاث في المسرح المغربي**، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، العدد الأول، سلسلة شرفات، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م، صص:٨-١٢.

[٨] - حسن المنيعي**: أبحاث في المسرح المغربي**، منشورات الزمن، الطبعة الثانية ٢٠٠١م، ص:٩.

[٩] - حسن المنيعي: نفســـه، ص: ١٠.

ولقد توقف المسرح الأمازيغي نسبيا ، وعرف نوعا من الركود مع دخول العرب الفاتحين إلى بلاد شمال أفريقيا، وانشغال الأمازيغيين بالدين الجديد، واهتمامهم بالفتوحات الإسلامية، وتشييد المدن والممالك ، وتأسيس الحضارة العربية الإسلامية على أسس أخلاقية فاضلة. وفي هذا، يقول حسن المنيعي:" مهما كانت التأثيرات التي يحمل البرابرة تبعتها أمام الحضارات المستوردة على أفريقيا الشمالية، فمن الواجب أن نقر بأن تمثل هذه الحضارات لم يكن عميقا، لأن الإسلام هو وحده الذي استطاع أن يؤثر فيهم. لذا، نرى أنه لو عرف البرابرة المغاربة " الفن المسرحي" حقيقة، فإنهم قد ابتعدوا عنه، بعد رسوخ الدين الإسلامي. ومع ذلك، فقد لوحظ عندهم بقاء بعض التقاليد الفنية الناتجة عن تقديس الشعر"[١٠].

وعلى الرغم من هذا الركود النسبي، فإن الأمازيغيين عرفوا ظواهر مسرحية ، مثل: ظاهرة الفنانين المتجولين المعروفين بـ"**إمذيازن**" الذين كانوا " ينتقلون، في شكل فرق بين الأسواق والقرى، حسب مراحل معروفة وثابتة، شأنهم شأن البهلوانيين و شعراء **التروبادور** الذين عرفوا بفرنسا في العصر الوسيط، فالمنتسبون منهم إلى الأطلس المتوسط كانوا ينحدرون، في أغلبيتهم تقريبا، من قبيلة (**آيت حديدو**)، المرابطة بالسفح الجنوبي الشرقي للأطلس. وقد كانوا يسافرون على شكل جوقة كاملة". في حين، كان المغنون المتجولون القادمون من سوس يصحبون معهم ، في غالب الأحيان، صبيانا راقصين لا تبرأ سمعتهم من اللوم..."[١١].

ويلاحظ أن حسن المنيعي قد أشار إلى المسرح الأمازيغي في شمال أفريقيا، لكن من منظور مغربي، ولم يتوقف عند ماهو جزائري على مستوى البنايات والشخصيات المسرحية الفاعلة .

هذا، ويعد عباس الجراري من النقاد الأوائل الذين أشاروا إلى المسرح الجزائري إبان الفترة اللاتينية أو الرومانية في كتابه(**الأدب**

---

[١٠] - حسن المنيعي: نفسه، ص:١٠-١١.

[١١] - حسن المنيعي: نفسه، ص:١١.

المغربي من خلال ظواهره وقضاياه)، عندما تعرض للمسرح الأمازيغي المغاربي بالتأريخ والتحقيب والتوثيق الدياكروني، إذ أشار الباحث إلى البنايات المسرحية التي كانت موجودة في الجزائر، مع التعريف بأعلام هذا المسرح ، مثل: الممثل أبوليوس، والملك يوبا الثاني الذي بنى مسرحا في عاصمته الشرقية شرشال.
وفي هذا، يقول عباس الجراري:" وكما كانت لبلاد المشرق تقاليد مسرحية عريقة، فكذلك كانت لأقطار المغرب العربي تقاليد نشأت بالاحتكاك المستمر مع مختلف التيارات الحضارية والثقافية التي أتيحت لها معايشتها، ولاسيما في عهد القرطاجنيين والرومان.ولاتكاد توجد مدينة في هذه الأقطار إلا وتوجد بها أماكن للتمثيل مشهورة، كمسرح **تيمكاد ودقة وتيبازة**، إلى حد قيل: إن"عدد المسارح في أفريقية يفوق عدد الملاعب."
...وقد ازدهر فن التمثيل بصفة خاصة في منتصف القرن الأول على عهد أغسطس زوج كليوباترة الصغيرة بنت كليوباترة ملكة مصر المشهورة، وهو المعروف بـــ(يوبا الثاني) ، وكانت له عناية بالفنون والآداب.وأسس مدينة وليلي لتكون شبيهة برومة ، واتخذها عاصمة ثانية له بعد شرشال.
واشتهر من بين كتاب الدراما البربر أبوليوس المولود حوالي سنة ١٢٥ ، وصاحب الأبولوجيا، والأزاهير ، وقصة المسوخ ، وكانت تعرف بالحمار الذهبي...
وفي اعتراف المؤلف ذكر أنه ينظم" القصائد في جميع الأغراض الملائمة لروح الملحمة أو فيض الوجدان لمرح الملهاة أو جلال المأساة"."[١٢]
إذاً، يتبنى عباس الجراري المقاربة التاريخية في استعراض المراحل التي مر بها المسرح المغاربي بصفة عامة، والمسرح الجزائري بصفة خاصة، ولاسيما المسرح الأمازيغي، من خلال الإشارة إلى أهم البنايات المسرحية، مثل: مسرح دقة، ومسرح تيبازة، ومسرح تيمكاد، ومسرح شرشال...كما توقف عند

[١٢] - عباس الجراري: **الأدب المغربي: قضاياه وظواهره**، مطبعة المعارف الجديدة،الرباط، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩م، ص:٢٦٢-٢٦٤.

شخصيتين مسرحيتين تحسبان على نوميديا أو الجزائر كأبوليوس ويوبا الثاني.بيد أن الباحث لم يشر إلى شخصية أغيسطينيوس (أوغستان) في المجال الدرامي، فهي شخصية مسرحية مهمة في مجال النقد والتنظير، وخاصة في كتابه(**اعترافاتي**).

هذا، وتتسم دراسة الباحث بالاختصار والاختزال والتركيز، حيث لم يستقص الباحث الموضوع استقصاء دقيقا، وربما قد يعود الأمر في ذلك إلى قلة الوثائق والمصادر والمراجع التي تناولت المسرح الجزائري، على الرغم من اطلاع الباحث على مجموعة من الكتابات الاستمزاغية لكل من: شارل أندري جوليان(CH.A.Julien) ، وكاركوبينو(J.Carcopino)، وكوتيي(Gautier)، وجزيل(ST.Gsell)، وليون الأفريقي(Leon L'Africain)...

هذا، ويعد حسن بحراوي من الدارسين المغاربة الذين أرخوا للمسرحين: المغربي والجزائري على حد سواء، كما يبدو ذلك جليا في دراسته المعنونة (**ثمان طلقات في الاحتفال المغاربي- دراسة مقارنة لنشأة المسرح في الجزائر والمغرب**)، بتتبع الظاهرة المسرحية المغاربية في سيرورتها التاريخية، إبان الاستعمار وبعده، بالتركيز على الظروف التاريخية التي جعلت المسرح في الجزائر والمغرب، منتقلا في ذلك من مرحلة التقليد والتغريب نحو مرحلة البحث عن الذات أو مرحلة تأسيس هوية المسرح العربي، ثم استعراض مجموعة من الوجوه المسرحية التي ساهمت في نشأة المسرح الجزائري وتطويره. وما يهمنا في دراسته هو المسرح الجزائري، حيث يقول الباحث:" وفي الجزائر، انتشرت نماذج من المسرح الشعبي القائم على التهريج وفن القراقوز ذي الجذور التركية إلى جانب مسرح المداحين ورواة السيرة الشعبية كعنترة وراس الغول إلخ...

وفي كلا البلدين [يقصد المغرب والجزائر] وجدت هذه الأشكال نهايتها بقرار من السلطات الاستعمارية التي رأت فيها تعبيرا فطريا يصعب ترويضه وجعله في خدمة أغراضها الاستيطانية..

واستعاضت عنه بالشكل المسرحي العصري الذي وضعت بنياته التحتية، واستجلبت من ينهض به من الممثلين الأفاقين..
ويبدو أن جماهير البلدين قد أدارت ظهرها لهذا النمط الحديث من العرض الفني لابتعاده عن فطرتها، ولارتباطه بأعوان الدولة الغازية، وخاصة لاستغراقه في موضوعات تبعد عن انشغالاتها وهمومها اليومية، كما أن الفرنسيين من جهتهم لم يبذلوا جهودا تذكر من أجل حفز الناس على ارتياد المسارح التي شيدتها لوجه الترويح عن جالية المعمرين في المقام الأول، فقد كانت العروض فرنسية اللسان، وتمتح في الغالب من ريبرتوار الكوميديا الشعبية الرخيصة؛ مما زاد في تغريبها عن زمرة الأهالي، وبادلوها تجاهلا بتجاهل..
ولذلك، كان من اللازم انتظار سنوات العشرين من القرن الماضي لتشهد ساكنة المغرب العربي، وفي مقدمتها الجزائر والمغرب، أول لقاء مباشر لها مع الفرجة المسرحية الحديثة ممثلة في العروض التي ستأتي بها الفرق المشرقية الجوالة..
وقد كانت زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر سنة ١٩٢١، تلتها زيارة فرقة محمد عزالدين للمغرب سنة ١٩٢٣، وفرقة حسن بنان وزوجته (١٩٢٤) للمغرب كذلك..وقد حملت هذه الفرق الجوالة في جعبتها ألوانا من الأعمال المسرحية المختارة، بين تراثية ومقتبسة، بالفصحى أو العامية، من تلك التي أكدت نجاحها في مصر السباقة عربيا إلى استقبال واحتضان هذا الشكل التعبيري الجديد على الذهنية العربية عموما، وغير المألوف للأمزجة المغاربية على وجه الخصوص..ومن بينها مسرحيات صلاح الدين الأيوبي لنجيب حداد، وروميو وجولييت لشكسبير ، والطبيب المغصوب لموليير..
ولم تكن عروض الفرق المشرقية الجوالة هاته أول لبنة في ذاكرة المشاهدة المغاربية فحسب، وإنما كانت مثابة الشرارة الأولى التي ستقدح زناد الإبداع لدى شبيبة البلدين، وتساعدهما على الدنو من هذا العالم المجهول الذي ظلوا ينظرون إليه، دون أن يجرؤوا على

اقتحامه، لولا أن شاهدوا أقواما من بني جلدتهم يتفننون في تقديمه."[١٣]

وتتميز المسرحيات الأولى التي قدمت أو كتبت بالجزائر بكونها "تمثيليات بسيطة البناء، وذات طابع تربوي تهذيبي، وعلى درجة متواضعة جدا من الناحية الأدبية والفنية..."[١٤]

ولم ينطلق المسرح الجزائري فعليا إلا مع بعض الشخصيات المسرحية اللامعة، مثل: " **رشيد القسنطيني** الذي برز بشخصية ساخرة استحق عليها اسم شابلن الجزائر، وعكس في تمثيلياته نماذج من الحياة اليومية للجزائريين تحت الاحتلال، وأضحكهم على فساد واقعهم...ومثله فعل المسرحي **علالو** الذي كتب مسرحيات عامية مستمدة من التراث العربي (**جحا ١٩٢٦**) في محاولة لتقريب وقائعها من الحياة المعيشة لمواطنيه. وفي الوقت نفسه، فضح ما يعانونه من أزمات..

كما اتجه الممثل والكاتب الرائد **محيي الدين بشطارزي** إلى وجهة أخرى قوامها المسرحية ذات الأطروحة الأخلاقية التي كان يهدف من ورائها إلى ترسيخ الهوية العربية الإسلامية لدى المواطن الجزائري، ولفت انتباهه إلى المفاسد والنقائص التي تخدش كرامته، وتعكر حياته (مثل إدمان الخمر ، والاتجار بالدين، وتعدد الزوجات...)"[١٥]

إذاً، يتبنى حسن بحراوي المقاربة التاريخية في دراسة المسرح الجزائري، مع استعمال أسلوب المقارنة التاريخية لتبيان نشأة المسرح وتطوره في المغرب والجزائر، وهما خاضعان لنظام الحماية الفرنسية، وكذلك بعد انعتاقهما من عهد الحجر والاستعمار.

---

[١٣] - حسن بحراوي: (ثمان طلقات في الاحتفال المغاربي- دراسة مقارنة لنشأة المسرح في الجزائر والمغرب)، **الأدب المغاربي اليوم**، كتاب جماعي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٦م، ص:٣٠٢.

[١٤] - حسن بحراوي: (ثمان طلقات في الاحتفال المغاربي- دراسة مقارنة لنشأة المسرح في الجزائر والمغرب)، ص:٣٠٢.

[١٥] - حسن بحراوي: نفسه، ص:٣٠٤.

openkandil.com

هذا، وقد تمثل جميل حمداوي المقاربة التاريخية في كتابيه: (**المسرح الأمازيغي**)[١٦] و(**المسرح المغربي بين النشأة والتطور**)[١٧]، حينما تناول المسرح الأمازيغي بمنطقة تامازغا أو شمال أفريقيا، بالإشارة إلى دور أمازيغ الجزائر في تطوير هذا المسرح بناء، وتشخيصا، وكتابة، ونقدا، بالتوقف عند مجموعة من البنايات المسرحية، مثل: مسرح تيمكاد، ودقة، وتيبازة، وشرشال؛ والتوقف أيضا عند الممثل أبوليوس، والمنظر المسرحي أغيسطينيوس (أوغستان)، والملك يوبا الثاني الذي بنى مسرحا بشرشال ، وألف كتابا حول(**تاريخ المسرح**). وفي هذا الصدد، يقول الباحث:" عرف الأمازيغيون - ساكني شمال أفريقيا- أثناء الفترة اللاتينية تمدنا واسعا وازدهارا حضاريا كبيرا في ظل القرطاجنيين والرومان، كما تأثروا بالثقافة الفينيقية والثقافة المصرية الفرعونية.
وإذا استقرينا البنية التحتية لمنطقة تامازغا، فقد بنيت مدن كثيرة تحوي مجموعة من المسارح كمسرح صبراتة و لبدة بليبيا[١٨]، ومسرح قرطاج وتيليبت (Thelepte) ودقة بتونس، ومسرح تيبازة وتيمكاد بالجزائر، ومسرح وليلي وليكسوس بالمغرب. وقد تحدث شارل أندري جوليان في كتابه (**تاريخ أفريقيا الشمالية**) عن علو كعب مدنية شمال أفريقيا في عهد الإمبراطورية الرومانية. وفي الوقت نفسه، تحدث عن كثرة المسارح الفنية التي كانت من مظاهر حضارة الرومان في منطقة تامازغا[١٩]. وفي هذا الصدد، يقول شارل أندري جوليان:" **كان عدد المسارح في أفريقية يفوق عدد الملاعب** ، وكان مسرحا تيمكاد ودقة منحوتين في ربوة كما هو الشأن في اليونان. أما مسرح تيبازة، فقد كان بالعكس مبنيا، ومن الممكن أن يتبين المرء إلى اليوم في مسرح تيمكاد الثقب المستطيلة

---

[١٦] - جميل حمداوي: **المسرح الأمازيغي**، سلسلة شرفات ٢٥، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة٢٠٠٩م، ص:٨-١٥.
[١٧] - جميل حمداوي: **المسرح الأمازيغي المغربي بين النشأة والتطور**، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة٢٠١٤م.
[١٨] - شارل أندري جوليان: **تاريخ أفريقيا الشمالية**، تعريب: محمد مزالي والبشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر، الطبعة الأولى سنة ١٩٦٩م، ص: ٢٣٤-٢٣١.
[١٩] - شارل أندري جوليان: **تاريخ أفريقيا الشمالية**، ص: ٢٣٤-٢٣٦.

الشكل التي كانت تمكن من تحريك الستار. وكان مسرح دقة المشيد في عهد مرقس أوريليوس يحتوي على(٢١) مدرجا تنقسم إلى ثلاثة أقسام بواسطة درابزين. وتوجد في مؤخر الركح خمس درجات كبرى توضع فوقها مقاعد متنقلة. ويتركب الجانب الأمامي من الركح من مشاك عديدة لا تزال ماثلة إلى اليوم. وكان طول الركح ٧٥.٣٦ م وعرضه ٥٠.٥ م مفروشا بفسيفساء، تحملها ترابة معتمدة على أقبية. وكانت توجد ثلاثة أبواب في الجدار الخلفي من الركح. كما يوجد بابان على جانبي الركح يمكن منهما التوصل مباشرة إلى مجموعة من الأعمدة قائمة أمام المسرح"[٢٠].

ويعني هذا أن المسارح التي كانت تبنى في شمال أفريقية إما مسارح طبيعية منحوتة في الجبال، وإما مسارح مبنية من قبل السلطات الحاكمة. وكانت هذه المسارح واسعة الركح طولا وعرضا، مبنية بطريقة المدرجات من أجل استيعاب الكثير من النظارة على غرار المسرحين: الروماني واليوناني. ويحتوي هذا المسرح كذلك على أبواب منفتحة على الكواليس والجمهور، وستار واسع يفصل الجمهور عن الممثلين، كماهو حال المسرح الغربي اليوم، وكانت أرضية الركح منقوشة بالفسيفساء الملونة والزخارف المرصعة.

أما من حيث الطاقات البشرية الأمازيغية على المستوى العطاء الفني في مجال المسرح، فنقول إذا كان أغلب الملوك الأمازيغيين وزعمائهم، كماسينيسا وصيفاقس وتكفاريناس ويوغرطة، قد اهتموا بمقاومة الرومان على سبيل الخصوص، فإن الملك يوبا الثاني على العكس كان مواليا للقيصر الروماني . وفي الوقت نفسه، انشغل ببناء المدن، وإرساء الحضارة الرومانية في نوميديا وموريطانيا الطنجية. وقد اهتم بشكل خاص بالفنون والعلوم والآداب، فأنشأ المتاحف في مدينة الجزائر، وعاصمتيه شرشال ووليلي، إضافة إلى تشييد المعابد الدينية والقصور الفخمة والمسارح . ويقول شارل أندري جوليان في حق يوبا الثاني:" ولم

---

[٢٠] - شارل أندري جوليان: نفسه، ص: ٢٤٢.

ينشط العاهل الجديد نشاط آبائه. ولما لم تترك له الحماية الرومانية إلا المظاهر فقد تسلى بالاعتناء بالمجموعات الفنية والأدب الرخيص".[٢١]

ومن مظاهر اهتمام يوبا الثاني بالفن الدرامي تأليفه لكتاب تحت عنوان(**تاريخ المسرح**)، لكنه ، ويا للأسف! ضاع مع مرور الزمان، ولم يصلنا شيء من أوراقه وآثاره. وليس لدينا من ذلك سوى الشهادة التقريضية التي أدلى بها المؤرخ الفرنسي **لاكروا** الذي قال في حق يوبا الثاني:" اشتهر يوبا على الخصوص بعلمه الواسع، فقد ألف كثيرا من الكتب التي ردد ذكرها القدماء، وبقي منها قطع مبثوثة هنا وهناك...

أولا: **تاريخ بلاد العرب** الذي وضعه لتعليم يوليوس قيصر.

ثانيا: **تاريخ آشور** ، وقيل: إنه كتبه بعد أن شاهد هذه البلاد.

ثالثا: **آثار الرومان القديمة**.

رابعا: **تاريخ المسرح**، تحدث فيه عن الرقص وآلاته والموسيقا ومخترعي هذه الفنون.

خامسا: **تاريخ الرسم والرسامين**.

سادسا: **كتاب منابع النيل**، زيادة على **كتاب النحو والنبات**.".[٢٢]

ويتبين لنا - مما سبق ذكره- بأن الأمازيغ كانوا يقدمون عروضهم المسرحية مستعينين بالرقص والموسيقا والتشكيل البصري على غرار العروض المسرحية التي نشاهدها اليوم."[٢٣]

كما أشاد الباحث بالفنان النوميدي الجزائري أبوليوس أو أفولاي الذي مارس التأليف والتشخيص على حد سواء، وكان ذائع الصيت في قرطاج. وفي هذا، يقول الباحث: " وهناك أيضا شخصية أمازيغية أخرى مهووسة بفن المسرح، وهي شخصية الفنان والروائي النوميدي أفولاي (**أبوليوس عند الغرب**)، صاحب أول نص روائي عالمي يعرف باسم(**الحمار الذهبي**). وقد مارس

---

[٢١] - شارل أندري جوليان: نفسه،ص:١٧٢.

[٢٢] - نقلا عن لاكروا: **نوميديا وموريطانيا**، أورده إبراهيم حركات وآخرون، دار الكتب، لبنان، ص:١٤٣.

[٢٣] - جميل حمداوي: **المسرح الأمازيغي المغربي بين النشأة والتطور**، ص:١١-١٢.

أفولاي الفن المسرحي تشخيصا وإبداعا وكتابة وإخراجا. فقد ورد أنه زار قرطاجنة للتعلم، فاندهش بها أيما اندهاش. كما اندهش منه القرطاجنيون لما له من معرفة موسوعية في جميع الفنون والمعارف والآداب ، فكان القرطاجنيون يهتفون به كلما صعد إلى المسرح ، وهو بدوره يهتف بهم قائلا:"**إني لا أرى في مدينتكم إلا رجالا كرعوا من مناهل الثقافة، وتبحروا في جميع العلوم: أخذوا العلم صغارا، وتحلوا به شبانا، ودرسوه شيوخا. إن قرطاج لهي المدرسة المقدسة في مقاطعتينا، وهي عروس الشعر في أفريقيا، وهي أخيرا ملهمة الطبقة التي تلبس الحلة**"[٢٤].

ويمكن القول: إن أفولاي كان شاعرا متنوع الأغراض ، يبدع الشعر الملحمي والشعر الغنائي الوجداني . كما كان كاتبا مسرحيا غزير الإنتاج، إذ ألف مجموعة من التراجيديات والكوميديات، مستعملا في ذلك الشعر على غرار المسرحيين اليونانيين والرومانيين[٢٥]."

ومن جهة أخرى، يعد الباحث أوغسطينيوس(أوغستان) المنظر الثاني للمسرح بعد أرسطو، كما يظهر ذلك بينا في كتابه(**اعترافاتي**)، إذ دافع عن تصور درامي جديد، سماه بنظرية الإشباع المسرحي تكملة لنظرية التطهير عند أرسطو. وفي هذا الشأن، يقول الباحث:" إن مايهم أوغستان في المسرح هو الإشباع أو الارتواء، فبعد اندماج المتفرج في المسرحية كليا، بمعايشة مآسيها، والانسياق وراء أجوائها الغرامية والرومانسية، والتلذذ بأحزانها وآلامها المقرفة، يتحقق لدى المتفرج نوع من الإشباع الغريزي أو نوع من الراحة النفسية، سرعان ما تتحول إلى نزيف تراجيدي مؤلم. ومن ثم، فالمسرح الحقيقي هو الذي يحقق للمتفرج نوعا من الإشباع والارتواء النفسي والأخلاقي والبيولوجي، مثل: تلك النشوة الجنسية التي يستمتع بها المحبان العاشقان. وبتعبير آخر، لاينبغي أن يقدم المسرح للجمهور عرضا دراميا ناقصا في مكوناته الفنية والجمالية والتأثيرية، فلابد أن يتحقق الإشباع لدى

---

[٢٤] - شارل أندري جوليان: نفسه،ص:٢٤٩.

[٢٥] - جميل حمداوي: نفسه، ص:١٣.

الراصد المتفرج. وفي هذا السياق، يقول أوغستطينيوس :" ذلك هو الحب الذي كنت أكنه لهذه الآلام، والذي لم أكن أتوقع أن يمر (الحب) على قلبي وروحي؛ لأنني لم أرد قط رؤية الأحزان في الأشياء التي أفضل رؤيتها فوق خشبة المسرح ، ولكنني كنت مرتاحا جدا؛ لأن موضوع المسرحية التي كانت تعرض أمامي تشعرني بالإشباع، كما لو أنني أصبت بحكة جلدية، فحككت جلدي، وحققت ذلك الإشباع، لكن سرعان ما يتحول الحك المتكرر إلى جرح ينزف، فيختلط الدم بالوحل. هذه هي حياتي، ولكن هل نستطيع أن نسميها حياة؟ يا إلهي!"[٢٦]

وأخيرا، إذا كان أرسطو صاحب نظرية التطهير القائمة على الخوف والشفقة، فإن المنظر المسرحي الأمازيغي أوغستان رائد نظرية الإشباع المسرحي القائمة على الارتواء الفني والجمالي."[٢٧]

ويتجلى هذا البعد التاريخي كذلك عند جميل حمداوي في كتابه(**أدب الأطفال في الوطن العربي**)[٢٨]، حيث عرف الباحث بأدب الأطفال في الجزائر، بالتركيز على شعر الطفل، وسردياته، ومسرحه، وصحافته، وكتب المعارف والموسوعات ، ودور النشر والطباعة.

وفيما يخص مسرح الطفل، يقول الباحث في هذا الشأن:" نشط مسرح الأطفال كثيرا في الجزائر منذ ثلاثينيات القرن العشرين، إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر. فقد ألف محمد العيد آل خليفة مسرحية(**بلال**) سنة ١٩٣٨م التي تعد أقدم نص مسرحي وصل إلينا من تلك الفترة. وهناك مسرحيات أخرى كتبها كل من: الأستاذ محمد الصالح رمضان كمسرحيته(**الناشئة المهاجرة**)، ومسرحية(**الخنساء**) ، ومسرحية (**مغامرات كليب**) . وثمة

---

[26]- Saint Augustin, **Confessions,** III, 3, trad. D'Arnauld d'Andilly (1649), établie par O. Barenne, éd. Ph. Sellier, Gallimard, " Folio ", 1993, p. 89-92.

[٢٧] - جميل حمداوي: **المسرح الأمازيغي المغربي بين النشأة والتطور**، ص:١٢٢-١٢٣.

[٢٨] - جميل حمداوي: **أدب الأطفال في الوطن العربي**، مطبعة الجسور ، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.

مسرحيات أخرى كتبت ما بين الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن الماضي ، من قبل أحمد رضا حوحو وأحمد بن ذياب...
لكن مسرح الأطفال بالجزائر قد نشط بعد الاستقلال مباشرة، وبالضبط في سنوات السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، ليعرف - بعد ذلك- نوعا من التراجع والركود والكساد مع سنوات الألفية الثالثة لأسباب ذاتية وموضوعية.
ولكن لابد أن نشير إلى أن مسرح الأطفال بالجزائر - في الحقيقة- كان ينحصر ميدانيا في المسرح المدرسي، والمسرح التعليمي، والمسرح القرائي، ومسرح الدمى والعرائس، والمسرح الاستعراضي... وهذا معروف بشكل جلي وواضح في الجزائر،منذ أن ظهرت مؤسسة المدرسة التعليمية إبان الفترة الاستعمارية الفرنسية؛ إذ كانت المسرحيات الطفلية تقدم في البداية باللغة الفرنسية، فانتقلت إلى اللغة العربية ، ثم إلى اللغة الأمازيغية.[٢٩]"
وبهذا، يكون الباحث قد تناول المسرح الجزائري بصفة عامة، ومسرح الأطفال بصفة خاصة، في ضوء رؤية نقدية تاريخية دياكرونية قائمة على التحقيب والصيرورة والتوثيق.

المطلب الثاني: المقاربـــة الفنيـــة

ترتكز المقاربة الفنية على الجوانب الفنية واللغوية والجمالية والأسلوبية، دون نسيان ماهو دلالي وموضوعاتي ومضموني، والبحث عما يميز مبدعا عن مبدع آخر على مستوى المدرسة الفنية، والاتجاه الجمالي، واستكناه المكونات التصويرية والسمات الإبداعية في نص أو عمل أدبي أو فني ما.
وفي هذا النطاق، يعد مصطفى رمضاني من أهم النقاد المغاربة الذين تبنوا المقاربة الفنية في دراسة المسرح العربي بصفة عامة، والمسرح الجزائري بصفة خاصة، وقد توقف الباحث كثيرا عند عبد القادر علولة، في مقاله القيم(**مسرح الگوال عند عبد القادر**

[٢٩] - د.جميل حمداوي: **أدب الأطفال في الوطن العربي**، ص:٨١.

علولة) ، باعتباره رائدا للتجريب والتجديد والـتأسيس في المسرح الجزائري الحديث والمعاصر، ولاسيما أن علولة قد انزاح عن المسرح الأرسطي باستعمال أفضية مفتوحة، مثل: مسرح الحلقة، وتوظيف صيغة القوال، وتمثل الميزانسين البريختي، وتوظيف التراث الشعبي. ومن هنا، فقد مال عبد القادر علولة إلى التجريب كثيرا. وفي هذا السياق، يقول مصطفى رمضاني:" لقد اتجه عبد القادر علولة إلى التراث مدفوعا بدافع التجريب ، وبحثا عن الخطاب الـتأصيلي الحق، ومشدودا إلى الحداثة في أنقى مظاهرها. فإذا كان خطاب الحداثة في المسرح العربي يتوسل بالتجريب...، فإن عبد القادر علولة كان من أوائل المبدعين المسرحيين العرب الذين استطاعوا أن ينتبهوا إلى هذه المسألة ، إذ راح يؤسس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة، فاتصل بالفلاحين والفئات الشعبية السفلى، وحاول أن يشركهم في الفعل المسرحي عن طريق الاقتراب من مشاغلهم اليومية فيما يخص الجانب التيماتي، ومن أساليب الفرجة الشعبية فيما يخص الجانب الفني."[٣٠]

وفيما يخص المضامين والموضوعات والتيمات، فقد ركز علولة على " بعض القضايا التي تهم المجتمع الجزائري بشكل خاص، كقضية العمال، والصراع الطبقي، والبيروقراطية، وعلاقة السلطة بالشعب، وما إلى ذلك من المشاكل اليومية. ولكنه في الوقت نفسه، لايغفل القضايا الكبرى التي تهم المجتمع العربي والعالم الثالث كقضية فلسطين ولبنان والتبعية الاقتصادية وغيرها..."[٣١]

وعلاوة على ذلك، فقد وظف علولة فن الحكي والسرد إلى جانب الحلقة وفن الگوال ، بدل استخدام الحوار المشهدي والتمثيلي. لأن الجمهور - حسب علولة- يحبذ حاسة السمع ، ويفضلها على حاسة البصر. والمقصود من هذا أن المتفرج في مسرح علولة يقبل كثيرا على القصة المحكية ، بدل رؤية الفرجة التمثيلية المعروضة. يقول

---

[٣٠] - مصطفى رمضاني:(مسرح الگوال عند عبد القادر علولة)، **الأدب المغاربي اليوم**، منشورات اتحاد كتاب المغرب،مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م، ص:٣٢٣.

[٣١] - مصطفى رمضاني:(مسرح الگوال عند عبد القادر علولة)، ص:٣٢٣.

مصطفى رمضاني:" أما فيما يخص الجانب الفني، فنجده يستعين بلغة التراث الشعبي، ويوظف أسلوب الگوال المعروف في المجتمع الجزائري، ويتجاوز التقسيمات المألوفة في الحوار الدرامي. فلا وجود للحوار المسرحي في مسرحياته؛ لأن الحكي هو الذي يقوم مقامه. فالحكي عنده هو التقنية القادرة على خلق تواصل شعبي مع المتلقي، لأنه ينحدر أصلا من فضاء شعبي مألوف لديه، ومخزون في الذاكرة الشعبية هو فضاء الحلقة. وهذا الفضاء يمثل مصدرا أساسيا في تكوين الذوق الجمالي عند المتفرج. وهو فضاء يتميز بانفتاحه ومرونته في ضبط مكان المتفرجين والممثلين أو تحديد وضعيتهم. ويتيح للممثل قدرة أكبر على التخييل ، ومحاورة الجمهور من كل الزوايا ، على غرار ماكان يفعل المداح التقليدي أو الحكواتي أو الگوال.

ومن المؤكد أن عبد القادر علولة حين استغنى عن الحوار ، وعوضه بالحكي، كان يستحضر ما تحفظه ذاكرة المواطن الجزائري من ألوان التعبير الشعبي. وهو يرى أن الغاية من استغلال عناصر التراث الشعبي الجمالية تكمن في مخاطبة المواطن بالأسلوب القريب من ذاكرته، باعتبار أن هذا الأسلوب هو الذي يحدد ذوقه كما رأينا. لذلك، غالبا مانجده يتحدث عن المواطن في المسرح بدلا من الجمهور أو المتلقي. فإذا كان هناك مواطن، فهناك متفرج."[٣٢]

ومن أهم النماذج الممثلة لمنحاه التراثي الشعبي ثلاثيته المسرحية(**الأقوال، والأجواد، واللثام**)، وقد " صارت تجربته مثالا يحتذى في كافة القطر الجزائري، كما هو الشأن مع تجربة الشريف عياد التي لا تختلف كثيرا في أسلوبها عن تجربة علولة."[٣٣]

ومن هنا، يعد عبد القادر علولة من أهم المسرحيين العرب والجزائريين الذين استغلوا الجماليات التراثية أحسن استغلال، "بدءا بالأفضية المفتوحة، والخطوط الدائرية، والصيغ الشعبية المحلية،

---

[٣٢]- مصطفى رمضاني:نفسه، ص:٣٢٣.

[٣٣]- مصطفى رمضاني:نفسه، ص:٣٢٣.

وعلى رأسها فن الگوال بكل ما يرتبط من إكسسوارات في الزي والحركة والصوت والأدوات المرافقة لعملية الأداء التمثيلي.[٣٤]"
وبناء على ما سبق، يتبين لنا أن مصطفى رمضاني قد درس مسرح عبد القادر علولة ضمن رؤية فنية وجمالية متكاملة، تجمع بين المضمون والشكل معا، بالتركيز على تجليات التجريب والتحديث والتأسيس في مسرح الگوال.

المطلب الثالث: المقاربـــة الثقافيـــة

تدرس المقاربة الثقافية الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة. وبتعبير آخر، هو ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن. ومن ثم، لايتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية، بل على أنها أنساق ثقافية مضمرة ، تعكس مجموعة من السياقات الثقافية التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والقيم الحضارية والإنسانية. ومن هنا، يتعامل النقد الثقافي مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصا ، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضمر أكثر مما تعلن.
علاوة على ذلك، علينا ألا نخلط النقد الثقافي بنقد الثقافة أو الدراسات الثقافية العامة، فالنقد الثقافي هو الذي يتعامل مع النصوص والخطابات الأدبية والجمالية والفنية، فيحاول استكشاف أنساقها الثقافية المضمرة غير الواعية، وينتمي هذا النقد الثقافي إلى ما يسمى بنظرية الأدب على سبيل التدقيق. في حين، تنتمي الدراسات الثقافية إلى الأنتروبولوجيا والإتنولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة والإعلام وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى. وفي هذا السياق، يقول عبد الله الغذامي:" ونميز هنا بين (نقد الثقافة) و(النقد الثقافي)، حيث تكثر المشاريع البحثية في ثقافتنا العربية، من تلك التي عرضت وتعرض قضايا الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة

[٣٤] - مصطفى رمضاني: نفسه، ص:٣٢٥.

ص

بعامة، وهي مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتي تحت مسمى (نقد الثقافة)، كما لابد من التمييز بين الدراسات الثقافية من جهة والنقد الثقافي من جهة ثانية، وهذا تمييز ضروري التبس على كثير من الناس، حيث خلطوا بين (نقد الثقافة) وكتابات (الدراسات الثقافية)، وما نحن بصدده من (نقد ثقافي)، ونحن نسعى في مشروعنا إلى تخصيص مصطلح (النقد الثقافي) ليكون مصطلحا قائما على منهجية أدواتية وإجرائية تخصه، أولا، ثم هي تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالي، من حيث إنه المضمر النسقي لايتبدى على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمر تمكن مع الزمن من الاختباء، وتمكن من اصطناع الحيل في التخفي، حتى ليخفى على كتاب النصوص من كبار المبدعين والتجديديين، وسيبدو الحداثي رجعيا، بسبب سلطة النسق المضمر عليه."[٣٥]

وعليه، فالنقد الثقافي عبارة عن مقاربة متعددة الاختصاصات، تنبني على التاريخ، واستكشاف الأنساق والأنظمة الثقافية، وتجعل النص أو الخطاب وسيلة أو أداة لفهم المكونات الثقافية المضمرة في اللاوعي اللغوي والأدبي والجمالي. أما الدراسات الثقافية، فتهتم بعمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، وقد توسعت لتشمل دراسة التاريخ، وأدب المهاجرين، والعرق، والكتابة النسائية، والجنس، والعرق، والشذوذ، والدلالة، والإمتاع... وذلك كله من أجل كشف نظرية الهيمنة وأساليبها.

ومن أهم الباحثين الذين تأثروا بالمقاربة الثقافية خالد أمين في مقاله(**المسرح المحكي في المغرب والجزائر وجدان فرجوي مشترك**)، حيث ركز على مفهوم الهجنة الذي يعني تأرجح المسرح الجزائري بين ماهو عربي هوياتي، وماهو غربي وكوني وعالمي وإنساني. وبتعبير آخر، يتميز المسرح الجزائري بتجاوزه للبيئة المحلية الضيقة، بالانفتاح على التجارب المسرحية العربية والغربية والعالمية ، كما يبدو ذلك جليا عند عبد القادر علولة. وفي الوقت

---

[٣٥]- عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م، ص:٣٧-٣٨.

ص

نفسه، يستعين الباحث بمنهجيات تكميلية أخرى، مثل: نظرية ما بعد الاستعمار، والنقد التفكيكي، والمقاربة الدراماتورجية. بيد أن هذه المنهجيات وأخرى كلها في خدمة المقاربة الثقافية التي تؤمن بالحوار والتكامل الثقافي. لذا، يقول الباحث:" أهم ما يميز المسرح المغاربي هو رحابته المشرعة على آفاق إبداعية خصبة تجمع بين الوجدان العربي/الأمازيغي من جهة، وإنجازات الآخر الغربي من جهة ثانية."[٣٦]

وعليه، فقد ركز الباحث على المسرح المحكي أو الكتابة الدرامية عند عبد القادر علولة والطيب الصديقي، تلك الكتابة التي تجمع بين السرد والتمثيل معا . وقد تمثل الباحث المقاربة الدراماتورجية التي تهتم برصد مواصفات الكتابة الدرامية بنية ودلالة ووظيفة، مع الاستعانة بالمنهج المقارن لتحديد أوجه التشابه والاختلاف بين المسرحيين المغاربيين: الطيب الصديقي و عبد القادر علولة."فالاثنان معا يتميزان باعتماد السرد الملحمي كبديل عن البناء الدرامي التقليدي؛ بالإضافة إلى استلهامهما لفضاء الفرجة المفتوحة من خلال كتابة بصرية تعمق الوعي بالشكل الدائري للفرجة المغاربية الشعبية، سواء من خلال تقليد القوال، أو المداح، أو الحلايقي.وقد أدى هذا الاشتغال إلى قذف جسد الممثل المحتفل في جوهر الوجدان الفرجوي المغاربي."[٣٧]

وبعد ذلك، يعرف الباحث فن الحلقة من وجهات مختلفة: أنتروبولوجية، ودراماتورجية، وتاريخية، وجغرافية، ونفسية، واجماعية، وثقافية، وتفكيكية، ويقرنها داخل المسرح المغاربي بالأثر البريختي. وفي هذا السياق، يقول الباحث:" ومن هنا، فإن تعالق الحلقة بالأثر التغريبي البرختي قوي؛ ويفسر ذلك التبني المتصاعد للنموذج البريختي في الفعل المسرحي المغاربي منذ

---

[٣٦] - خالد أمين: (المسرح المحكي في المغرب والجزائر : وجدان فرجوي مشترك)، **الأدب المغاربي اليوم،** منشورات اتحاد كتاب المغرب،مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م، ص:٣٠٧.

[٣٧] - د. خالد أمين: (المسرح المحكي في المغرب والجزائر : وجدان فرجوي مشترك)، **الأدب المغاربي اليوم،** ص:٣٠٧.

منتصف الستينيات مع عبد الرحمن كاكي، وعبد القادر علولة، وعزالدين المدني، ومحمد مسكين...وشأن الدراماتورجيا الملحمية البرختية، يشدد صانعو فرجة الحلقة على إسباغ المظهر التاريخاني على سرودهم من خلال التعليقات وتقنيات أخرى لكسر الإيهام باعتبارها آليات مضافة لهاته الأخيرة.وغالبا ما تكون هاته التعليقات منبعا للضحك، وإن كانت أيضا تكشف القناع عن المظهر الأسطوري في أفق تفكيكه.ولهذا السبب، يمكن النظر إلى الحلقة باعتبارها حدثا فرجويا ممثلا وممثلا.كما تسمو بها ملفوظاتها السردية إلى مرتبة فضاء جلي للمارسة النصية.ويشكل هذا الفعل خاصية عبور الحلقة من الفضاء الجغرافي (الحلقة تشبه الدائرة) إلى الفضاء الثقافي/الوجداني، من سرد أحادي إلى سرود متعددة، ومن النصوص إلى السياقات والأكثر أهمية من الشفهي إلى الأدبي، ومن الهامشي والمحايث إلى المركزي."[٣٨]

وقد تحدث خالد أمين عن خاصية الهجنة التي تطبع المسرح المغاربي، " فهو يتموضع في الحد الفاصل بين الشرق والغرب، بين الثقافة الشعبية والثقافة العالمة، بين الفرجة الشعبية المفتوحة والبناية المسرحية المنغلقة على ذاتها...، بين السرد الغربي والسرد المحلي.[٣٩]"

وبعد ذلك، تحدث عن فن الحلقة عند عبد الرحمن كاكي بقوله: "تعتبر تجربة الجزائري عبد الرحمن كاكي(١٩٣٤-١٩٩٥م) رائدة في توظيف شكل الحلقة الدائري وتقنيات القوال الشعبي في الستينيات من القرن الماضي. والملاحظ في تجربة عبد الرحمن كاكي(الذي اشتغل جنبا إلى جنب مع عبد القادر علولة في البدايات الأولى) هو تشبعه بالمسرح البريختي التعليمي والملحمي قبل عودته للحلقة الشعبية، ومحاولة استنباتها كشكل مسرحي قائم بذاته. ولعل أبرز مسرحيات كاكي التي استلهمت تقنيات الگوال الشعبي هي(**القراب والصالحين**) التي توجت في مهرجان صفاقس سنة ١٩٦٦م.كما أن جل مسرحيات كاكي المقتبسة تتشكل في فضاء

[٣٨] - خالد أمين: نفسه، ص:٣١٤.

[٣٩] - خالد أمين: نفسه، ص:٣١٤.

بيني مثل: مسرحية(**القراقوز**) (١٩٦٤م) المقتبسة عن الكاتب الإيطالي كارلو غوردوني، ولكنها ممزوجة بعوالم ألف ليلة وليلة وملحونيات الغرب الجزائري."[٤٠]

ولم تقتصر الحلقة على عبد الرحمن كاكي فقط، بل استخدمها عبد القادر علولة مع المسرح الگوال ، ضمن رؤية بريختية لتحقيق التواصل الفعال بين الممثل الملقي والمتفرج الراصد . وعلى الرغم من كون مسرح علولة مسرحا سرديا بامتياز، " إلا أنه مكثف من حيث الكتابة البصرية، وذلك بالاعتماد على جسد الممثل المحتفل أكثر من أي شيء آخر كالأكسيسوار أو الإضاءة.هكذا، يتشكل مسرح علولة من خلال تكثيف الجستوس الاجتماعي الذي يعكس وجهات النظر التي تتبناها الشخصيات المسرحية من خلال التعبير الفيزيقي، ونبرة الصوت، وملامح الوجه. وأحيانا تكون تجليات الجستوس في غاية التعقيد ، حيث لا تسعف الكلمة المنطوقة وحدها إبراز هذه التعقيدات برمتها. لذلك، فالممثل العلولي مطالب بمنح دوره التركيز اللازم حتى لا يخفق في تبليغ الصورة بكل أبعادها.فمن خلال تغريب السيميوزيس المسرحي، وانزياحه عن البناء الدرامي التقليدي، يهدف عبد القادر علولة ليس فقط إلى تجديد إدراك الذات المتلقية للموضوعات المقدمة فوق الخشبة، وإنما يتجاوز القيمة الإدراكية بهدف إدراج إرادة باطنية وعميقة لبناء ماتم تفكيكه سلفا انطلاقا من وجهة نظر اجتماعية نافذة.اعتبارا لهذا، فإن تقنيات علولة المسرحية مسيسة جدا ، وهي بهذا الصنيع بريشتية بامتياز."[٤١]

وقد كتب علولة خمس مسرحيات هي: (**القوال**) (١٩٨٠م)، و(**الأجواد**) (١٩٨٥م)، و(**اللثام**) (١٩٨٩م)، و(**التفاح**) (١٩٩٢م)، و(**أرلوكان خادم السيدين**) (١٩٩٣م). لكن خالد أمين يكتفي بمسرحية (**الأجواد**) لمقاربتها دراماتورجيا وثقافيا، بالتركيز على البناء الدرامي، حيث يقول الباحث:" يتشكل نص (**الأجواد**) من لوحات منفصلة عن بعضها من حيث الشخوص أو تطور الأحداث،

---

[٤٠]- خالد أمين: نفسه، ص:٣١٤.

[٤١]- خالد أمين: نفسه، ص:٣١٦.

وهذا يجعلنا نقر بأننا بصدد دراماتورجيا مغايرة من حيث الشكل والبنية. فالمسرحية لاتعتمد التطور الخطي للأحداث أو بنية درامية تسيج الصراع المتنامي بين الشخوص في أفق استشراف تطهير جمعي في نهاية الأمر. كل مشهد في مسرحية (**الأجواد**) مرتبط بشخصية محورية يتم تقديمها بالاعتماد على السرد الملحمي من جهة، والتمثيل الدرامي من جهة أخرى. والحال أن المزج بين ماهو محكي وماهو مشهدي في المسرح العلولي هو الذي يضفي عليه خاصية الكتابة المسرحية البصرية، ذلك أنه يعتمد على الممثل القوال (وهو الممثل الشامل)".[٤٢]

وتتميز المسرحية بتوظيف شخصيات مهمشة، والدوران في عوالم غرائبية، مع الثورة على التشييء، وتمثل المنهج البريختي على مستوى التشخيص والإخراج، وتعدد محكيات المسرحية، والجمع بين السرد والتمثيل ضمن ما يسمى بالمسرح المحكي. ويعبر هذا كله عن خاصية الهجنة التي يتسم بها المسرح المغاربي بصفة عامة، والمسرح الجزائري بصفة خاصة. وفي هذا، يقول الباحث:"يتميز المسرح المغاربي ما بعد الاستعماري بنزوع عام نحو توسيط تقاليد فرجوية تنتمي للشرق وللآخر.إن هاته الإستراتيجيات المتوسطة منبعثة بالفعل بواسطة تشكيلية الهجنة للذات المغاربية ما بعد الاستعمارية.فالمسرح المغاربي راهنا مسرح هجنة بامتياز؛ فهو متموضع بين سردين، وإن كان ينحو نحو إثبات سرد ثالث داخل تخوم ما يدعوه هومي بهابا (الفضاء الثالث).لم يعد هذا المسرح تقليدا للمسرح الغربي ولاشكلا ماقبل مسرحيا، وإنما هو تقليد مسرحي مختلف ومتسم بالهجنة ومتأسس على نقل كل ما يستعمل قصد تمثله بماهو شكل ما قبل مسرحي إلى البناية المسرحية. يتغيا انفتاح وحرية اللعب في فرجة الحلقة اختراق صلابة وانغلاقية البناية المسرحية الكلاسيكية.ولاتتحدد المحصلة في العودة إلى الشكل ماقبل المسرحي أو الاغتراب في الماضي، وإنما بالأحرى إبداع فضاء ثالث داخل ثبوتية وانغلاقية البناية

---

[٤٢] - خالد أمين: نفسه، ص:٣١٧.

الإيطالية. ولقد مارس هذا الثالث تأثيره على الكتابة الدرامية التي أضحت كتابة مهجنة تبرز الشفهية والأدبية في آن واحد. بعد مراجعة نقده لمقولة الهجنة."[٤٣]

وهكذا، يتبنى خالد أمين منهجا نقديا ثقافيا في دراسة الحلقة عند الطيب الصديقي، وعبد الرحمن كاكي، وعبد القادر علولة، مع الاستفادة من المناهج الأخرى ، مثل: المنهج الدراماتورجي، والمنهج الأنتروبولوجي، والمنهج المقارن، ونظرية مابعد الاستعمار...

ويعد هشام بن الهاشمي كذلك من أهم الباحثين المغاربة المعاصرين الذين طبقوا المنهج الثقافي في دراسة المسرح المغاربي، كما يبدو ذلك جليا في كتابه(**التناسج الثقافي في المسرح المغاربي**)، إذ يشير الباحث إلى منهجه بشكل واضح:" وفي ظل هذا السياق الذي يعرف تراكما في الدراسات التي تنجز عن خصوصية المسرح العربي بشكل عام، وتحولاته المتسارعة على صعيد ماهو تخييلي ومرجعي، ونتيجة لطموحنا إلى ألا تكون دراستنا النقدية مجرد تكرار وتلخيص لمواقف سبق تداولها، وألا يطغى عليها العرض التاريخي الذي يعيق دائما الباحث عن تحليل وتأويل حقيقة المسرح المغاربي، ارتأينا أن نحصر زاوية الدراسة في إطار قضية جوهرية جدا، تصوع من منظورنا إشكاليات المسرح المغاربي وتفاعلاته المتجددة، وهي قضية (التناسج الثقافي).

إن الاقتناع بأهمية القضية يحتاج إلى نماذج تطبيقية ، تتخذ منطلقا للدراسة والتحليل. ومن هنا، تنبع مسألة اختيارنا لعلي بن عياد وعزالدين المدني في تونس، وعبد القادر علولة في الجزائر، وعبد الكريم برشيد والطيب الصديقي في المغرب، وعبد الله البوصيري في ليبيا، فاختيار هذه النماذج مبرر لجهة تدليلها على حيوية خطاب التناسج الثقافي فيها، ومن ثم اضطلاع المسرح المغاربي بهذا الدور.

---

[٤٣] - خالد أمين: نفسه، ص:٣١٩.

ولأن المسرح شكل ثقافي يرفض الانطواء والانعزال، إذ ينهل من السياق الخاص، وفي الوقت نفسه يستفيد من الوافد وفق مبدأ الاستفادة والتجاوز، فقد اعتبرنا أن المنهج الأنسب للتعامل مع إشكالية التناسج الثقافي هو منهج النقد الثقافي.وسعينا من خلال توسلنا بآلياته ومفاهيمه من قبيل:" المركزية الغربية"، و" القراءة الطباقية"، و" التأويلية الدنيوية"، و" ارتحال النظرية"، و" النسق الثقافي المضمر" إلى تغيير زاوية النظر إلى المسرح من كونه شكلا جماليا إلى كونه خطابا ثقافيا وصوتا فكريا بارزا، يعتد بالتفاعل الثقافي والحوار الفني."[٤٤]

ومن هنا، يأخذ هشام بن الهاشمي بمبدأ التناسج الثقافي لتبيان التفاعل الثقافي الموجود بين المسرح المغاربي والمسرحين : العربي والغربي على حد سواء. وهذا ما يسمى أيضا عند خالد أمين بالهجنة.بمعنى أن المسرح المغاربي كان يتأرجح بين المشرق والغرب.أي: يتفاعل مع موروثه الشعبي والمحلي. وفي الوقت نفسه، ينفتح على التجارب المسرحية الغربية والعالمية؛ مما جعل المسرح المغاربي يتميز بنوع من الهجنة البوليفونية والتناصية على مستوى الأشكال والدلالات والرؤى الفنية والجمالية والفكرية والإيديولوجية.

وقد تبنى الباحث، إلى جانب النقد الثقافي، نظرية ما بعد الاستعمار، والمقاربة التفكيكية للمركزية الغربية ، وتقويض ثنائية الشرق والغرب، ومناقشة مفاهيم الهوية والخصوصية والإثنية والمحلية والكونية. كما استعان بالمقاربة الدراماتورجية في تحليل آليات التمسرح عند عبد القادر علولة. لذلك، خصص المدخل بدراسة عنوانها (تفكيك المركزية الغربية). وبعد ذلك، تناول مسرح علي بن عياد وعزالدين المدني بين سؤال المرجعية وتثمين الانفتاح، ومسرح عبد القادر علولة وتثمين الانفتاح، والتفاعل الثقافي في مسرح الطيب الصديقي، ومسرح عبد الله البوصيري بين سؤال

---

[٤٤] - هشام بن الهاشمي: **التناسج الثقافي في المسرح المغاربي**، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٣م، ص:٧-٨.

الخصوصية وإغراءات المسرح الغربي. ولكن ما يهمنا- هنا- هو ما خصصه الباحث للمسرح الجزائري في شخص عبد القادر علولة.
يبدأ الباحث دراسته الثقافية بفرش تاريخي مركز، يتناول فيه نشأة المسرح الجزائري وتطوره، من خلال الإشارة إلى مجموعة من المراحل التي تتمثل في :

❶المرحلة التراثية الفطرية التي كان فيها المسرح الجزائري متأثرا بفن الكاراكوز العثماني وفن الموشحات، كما في مسرحية (**نزهة المشتاق وغصة العشاق في الترياق في العراق**) لإبراهيم دانينوس في القرن التاسع عشر، وهي مسرحية غرامية وتراثية تتأرجح بين الفصحى والعامية؛

❷مرحلة تغريب المسرح الجزائري، والخضوع للعلبة الإيطالية، والانسياق وراء المسرح الفرنسي الكوميدي الشعبي الساخر؛

❸مرحلة زيارة الفرق المصرية للجزائر سنة ١٩٢١م (فرقة جورج أبيض- مثلا-)؛

❹مرحلة الجمعيات والفرق المسرحية كجمعية المهدية (١٩٢١)، وجمعية (التمثيل العربي) (١٩٢٢م)...؛

❺مرحلة التأسيس مع علالو ، ورشيد القسنطيني، ومحيي الدين باشطرزي...الذين تناولوا مواضيع اجتماعية بنبرة الغناء والفكاهة؛

❻مرحلة المسرح التربوي التعليمي ذي اللغة العربية الراقية مع كتاب جمعية العلماء المسلمين بعد الحرب العالمية الثانية، أمثال: محمد العيد آل خليفة، وأحمد رضا حوحو، ومحمد الصالح رمضان، وأحمد بن ذياب...، وقد اهتم هؤلاء بالمواضيع التاريخية(بلال بن رباح/ صنيعة البرامكة/ الناشئة المهاجرة/ المولد)؛

❼مرحلة إثبات الهوية بعد الاستقلال مع عبد الرحمن كاكي الذي استعان بالتراث الشعبي؛

❽مرحلة المسرح الواقعي الاشتركي مع عبد القادر علولة.

ويمكن أن نضيف مراحل مسرحية أخرى إلى ما أثبته الباحث، كمرحلة التجريب المسرحي، ومرحلة التأصيل والتأسيس، ومرحلة التفاعل والتناسج الثقافي...

وعليه، يرى الباحث أن مسرح عبد القادر علولة مسرح التناسج الثقافي، والانفتاح على المسرح العربي والمسرح العالمي، ولاسيما الغربي منه؛ إذ تأثر علولة كثيرا بالمسرح البريختي، ومال إلى التجريب بغية التأسيس والتأصيل، مستعينا بفن الحلقة، والمزج بين التمثيل والمحكي السردي، وتمثل الإخراج البريختي، والنهل من التراث الاحتفالي الشعبي، وتبني الطريقة الستانسلافسكية في تدريب الممثل وإدارته. وفي هذا، يقول الباحث:" إن مسرح علولة نتاج تناسج خلاق ومزج بين شكل الحلقة وفنيات المسرح العالمي، وخاصة المسرح الملحمي، لما بينهما من تقارب على مستوى السرد، وتنظيم الحكاية، وطبيعة مشاركة المشاهد في الفعل المسرحي.لذلك، لاغرابة أن نلحظ أن المسرحيين الذين عملوا على نقل الحلقة إلى أفق المعالجة الدرامية المنتجة ، وفي مقدمتهم علولة كانوا بريختيين، ثم تحولوا إلى مسرح الحلقة ...

وتعكس ثلاثية عبد القادر علولة (**الأقوال، والأجواد، واللثام**) النضج الفني لدى علولة. فقد اقتنع بواجب البحث عن شكل مسرحي يستمد مقوماته من الأشكال التعبيرية. ومن هنا، كان اهتمامه بالسرد، وفاعلية الكلمة، وإعادة النظر في الفن المسرحي ككل: سواء تعلق الأمر بالديكور، أم أداء الممثلين، أم النص، أم المتفرج، مستثمرا درايته الواسعة بالتراث الشعبي، واطلاعه العميق على المسرح الغربي."[٤٥]

وهكذا، يتبين لنا أن علولة نموذج مسرحي جزائري للتفاعل والتناسج الثقافي بين ماهو محلي وماهو عربي، وبين ماهو عربي وماهو غربي، وبين ماهو خصوصي وما هو كوني وإنساني. وفي هذا النطاق، يقول الباحث:" وقد شكل مسرح عبد القادر علولة نموذج الوفاق، والتقارب، والحوار بين الثقافات والفنون، إذ ساهم في رسم ملامح مسرح أساسه تحرير الهوية الفنية من كل أسوار مقيدة بحدود ثقافية ضيقة، لاتتمسك بخصوصية محلية تؤسس الصراع، والتوتر، والانقسام. فالخصوصية لدى عبد القادر علولة

[٤٥] - هشام بن الهاشمي: **التناسج الثقافي في المسرح المغاربي**، ص:١٨٠-١٨١.

ص

لاتعني الانعزال والانطواء ، وإنما الانفتاح على الإنجازات الفنية الغربية . وعبر هذا المزج والتناسج الخلاق بين المناهل الشعبية المتجسدة في فرجة الحلقة ، والمناهل العالمية المتمثلة في المسرح الملحمي... بشكل خاص- بنى علولة نصوصه الدرامية وفق اللوحات المستقلة عن بعضها بعضا.

...إن بحث علولة عن مسرح عربي ليس انحيازا لروح شرقية تضعه في تعارض مع الإنجازات الغربية، وإنما رغبة في ملامسة الكونية بعيدا عن الحواجز التي تنصب بين الثقافات، والهويات، والفنون. ولذلك، يتفاعل علولة في ثوابته المسرحية مع الخطاب النقدي والتنظيري للمسرح الغربي. ففي اختياره للأفضية الرحبة، خضع علولة لفضاء الحلقة الذي يستلزم فضاء عاما، علاوة على استفادته من تجارب مسرحية عربية تمردت على العلبة الإيطالية، وقدمت فرجاتها في الفضاء العام، لخلق التواصل الحميم بين صانع الفرجة والجمهور..."[٤٦]

وبناء على ماسبق، يتضح لنا أن الباحث هشام بن الهاشمي قد ركز كثيرا على مفهوم التناسج الثقافي، ليبين لنا من خلاله أن رؤية علولة لم تكن رؤية ثقافية ضيقة، مقتصرة على ماهو محلي وعربي وتراثي، بل كانت رؤية كونية منفتحة على مختلف التجارب المسرحية العالمية ، بما فيها البريختية، والواقعية النفسية لدى ستانسلافسكي، والمسرح الفقير لكروتوفسكي، ومسرح المضطهدين لأجوستو بوال، ومسرح المساحة الفارغة لبيتر بروك...

المطلب الرابع: المقاربــة التنظيريــة

يعد جميل حمداوي من الباحثين المغاربة الذين تمثلوا المقاربة التنظيرية في دراسة المسرح المغاربي بصفة عامة، والمسرح الجزائري بصفة خاصة، فقد تتبع مختلف التنظيرات المسرحية العربية واحدة تلو الأخرى بالدرس والتحليل والتعليق.

[٤٦] - هشام بن الهاشمي: نفسه، ص:٢٣٠-٢٣١.

ص

وغالبا، ما ينبني التنظير المسرحي - عند المبدعين والنقاد والمخرجين والفرق المسرحية- على تحديد ماهية المسرح، وذكر مقوماته، والإشارة إلى تبعية المسرح العربي للغرب. وبعد ذلك، ينتقل المنظر إلى رصد القواعد والمبادئ والأصول النظرية، سواء على المستوى الفكري أم على المستوى الفني والجمالي، مع تحديد الوظيفة والغرض من هذا التنظير الجديد. ولايعني هذا أن التنظير- هنا- بالمفهوم العلمي التجريبي، بل بالمفهوم الأدبي والإنساني، على أساس أن النظريات هي تصورات فكرية وممارسات عملية، تتخذ طابعا نظريا، تصف مختلف الممارسات الدرامية الكائنة أو الممكنة مستقبليا. وبالتالي، لاينبغي فهم التنظير بمفهومه الرياضي والفيزيائي القائم على وضع الفرضيات والتجريب، وإصدار القوانين التي تتحول إلى نظريات وقواعد مجردة عامة، تتعالى عن الزمان والمكان. فالتنظير المسرحي- هنا- بمثابة فلسفة فكرية تحدد الكائن والممكن فهما ووصفا وتفسيرا وتأويلا واقتراحا.

ومن المعروف جيدا أن التنظير المسرحي ليس جديدا في الساحة الثقافية العربية، بل كان معروفا عند الغربيين ، فقد وجدناه عند أرسطو في كتابه(**فن الشعر**)، وأوغسطينيوس في كتابه(**اعترافاتي**) ، وبرتولود بريخت في(**الأرغانون الصغير**)، وكوردون كريك في نظريته حول إصلاح المسرح، ودنيس ديدرو حول(**تناقضات الممثل**)، وفيكتور هيجو في مقدمة مسرحيته(**هرناني**) الداعية إلى تكسير الوحدات الأرسطية الثلاث، وبيتر بروك في نظريته المتعلقة بـ(**المساحة الفارغة**)، وجيرزي كروتوفسكي صاحب(**نظرية المسرح الفقير**)، وأنطونان أرطو صاحب المنهج الحركي و(**مسرح القسوة**)، وستانسلافسكي صاحب نظرية إعداد الممثل...وآخرين.

وقد وردت التنظيرات والتصورات المسرحية المغاربية في أشكال متنوعة على الوجه التالي:

١- **بيانات تنظيرية**: مثل: (بيان الإخراج الجدلي) لعبد القادر عبابو، وبيانات النظرية الاحتفالية[٤٧]، وبيان المسرح الثالث...
٢- **أوراق تنظيرية**: كورقة (المسرح الفقير) للمسرح الثالث[٤٨]؛ وورقة (مسرح المرحلة) لحوري الحسين...
٣- **مقالات صحفية**: مثل: نظرية (**النقد والشهادة**) لمحمد مسكين[٤٩]، وقد نشرت في مجلة (**التأسيس**) المغربية سنة ١٩٨٧م، في عددها الأول...
٤- **مقدمات المسرحيات**: كمقدمة محمد الوادي الملتصقة بمسرحية (**مدينة العميان**) فيما يخص الاحتفالية الجديدة، ومقدمة (**المرتجلة الجديدة**) و(**مرتجلة فاس**) فيما يتعلق بنظرية المرتجلات لدى محمد الكغاط[٥٠]، و مقدمة (**مسرح الزنج وثورة صاحب الحمار**) لعز الدين المدني فيما يتعلق بالمسرح التراثي.
٥- **النصوص والعروض المسرحية**: مثل: مسرحيات مصطفى رمضاني فيما يخص بنظرية الكوميديا السوداء.....
٦- **الحوارات والمحاضرات والشهادات المعلنة**: مثل: مسرح الگوال عند عبد القادر علولة، والمسرح الفردي عند عبد الحق الزروالي عبر شهادته المعنونة بـ(**تجربتي في المسرح**)[٥١]...
٧- **مشاريع تنظيرية:** مثل: (**مرتجلات**) محمد الكغاط[٥٢]؛

---

[٤٧] - عبد الكريم برشيد:(بيان المسرح الاحتفالي- كتابة جديدة-)، **مجلة التأسيس**، المغرب، العدد الأول: يناير ١٩٨٧م، صص:١٤-٢٦؛ (البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي)، **مجلة البيان**، الكويت، عدد:١٦٣، أكتوبر١٩٧٩م، ص:١٤.
[٤٨] - جماعة المسرح الثالث:(ورقتا المسرح الثالث والمسرح الفقير)، **مجلة المدينة** بالدار البيضاء، العدد:٦، يونيو١٩٨١م.
[٤٩] - محمد مسكين:(مفهوم الكتابة المسرحية النقدية- كتابة النفي والشهادة-)، **مجلة التأسيس**، المغرب، العدد الأول، يناير١٩٨٧م، صص:٤٧-٥٨.
[٥٠] - محمد الكغاط: **المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس**، مطبعة سبو، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م.
[٥١] - عبد الحق الزروالي:(تجربتي مع المسرح)، **مجلة آفاق مغربية**، العدد الثالث، ١٩٨٩م، ص: ١٠١ فما بعدها.
[٥٢] - محمد الكغاط: **المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس**، مطبعة سبو، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م.

٨- **قصة سردية وحوارية**: كما عند أحمد ظريف في كتابه(**فلسفة التجاذب في الفن المسرحي**)[٥٣]...

٩- **كتابات شذرية**: كما عند عز الدين المدني في مقاله المنشور في مجلة (**الحياة الثقافية**) تحت عنوان: (**نحو كتابة مسرحية عربية حديثة**)...[٥٤]

١٠- دراسات وكتب أكاديمية: مثل: (**جمالية الافتراض**) لنوال بنبراهيم[٥٥]، و(**الكوميـــديا الصادمة**) للحسن قناني[٥٦]،...

وقد ساهم كثير من المنظرين العرب في إصدار بيانات تنظيرية للمسرح العربي قصد السير به نحو الأمام، بحثا عن حداثة حقيقية لا تتعارض مع الهوية، قصد مواجهة التغريب والعولمة والمركزية الأوربية. ومن هؤلاء: توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وعلي الراعي، وسعد الله ونوس، وصلاح القصب، ونجيب الكيلاني، وعماد الدين خليل، وحبيب عبد الله،...

وقد عرف المغرب العربي، بدوره، منذ السبعينيات من القرن العشرين الميلادي، مجموعة من النظريات والبيانات والأوراق والمشاريع والعروض المسرحية التطبيقية التي استهدفت إرساء تصور مسرحي جديد ، من أجل تأسيس المسرح العربي وتأصيله وتثويره. بيد أن المغرب - حسب الكثير من الباحثين والنقاد- كان البلد السباق إلى التنظير المسرحي، مع مسرح الهواة، ولاسيما مع زعيم الاحتفالية عبد الكريم برشيد الذي أصدر بيانه الأول سنة ١٩٧٦م. وبعد البيان الاحتفالي الأول، توالت البيانات والأوراق والمشاريع والتصورات النظرية في دول المغرب العربي، وخاصة في تونس مع عز الدين المدني، بغية فهم مكونات المسرح نصا

---

[٥٣] - أحمد ظريف: **فلسفة التجاذب في الفن المسرحي**، مطبعة الراحة، ومطبعة الجودة، الرباط، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٧م.

[٥٤] - عز الدين المدني:(نحو كتابة مسرحية عربية حديثة)، **الحياة الثقافية**، تونس، العدد الرابع، فيفري ١٩٧٨م، صص:٥-١٦.

[٥٥] - نوال بنبراهيم: **جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي**، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.

[٥٦] - لحسن قناني: **الكوميديا الصادمة**، شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٢م.

ص

وعرضا وتقبلا، مع استقراء أسسه الفنية والجمالية والميزانسينية، قصد إنشاء مسرح بديل، بهوية عربية وخصوصية تراثية أصيلة.
وهكذا، فقد أفرزت مرحلة السبعينيات من القرن الماضي"تنظيرات وبيانات مسرحية تعد- بحق- مشاريع تنظيرية وإبداعية استطاعت أن تخلق قطيعة فكرية وإيديولوجية وجمالية مع المرحلة السابقة، وقد أعلنت هذه القطيعة عن طريق تأسيس حركة مسرحية جادة، امتدت عبر بيانات الاحتفالية لعبد الكريم برشيد وجماعته"[٥٧].
بيد أن أول تنظير مسرحي مغاربي - في اعتقاد الباحث- كان بالجزائر مع (**مسرح البحر**)، بقيادة قدور النعيمي الذي أصدر بيانه الأول سنة ١٩٦٨م. وتبعه في ذلك عبد الكريم برشيد ببيان المسرح الاحتفالي سنة ١٩٧٦م. وبعد ذلك، تعاقبت البيانات والتنظيرات المسرحية بكثرة، إلى درجة أن هذه البيانات والكتابات التأسيسية كانت تعبر في الحقيقة عن هوس تنظيري مفرط لدى المبدعين ومهتمي المسرح بدول المغرب العربي.
وقد توقف الباحث جميل حمداوي كثيرا عند (**مسرح البحر**) الجزائري، بغية استجلاء مختلف التصورات الدرامية التي كانت تتبناها في عملها المسرحي. وفي هذا الصدد، يقول الباحث:" ظهرت **فرقة مسرح البحر** الجزائرية بوهران في الستينيات من القرن الماضي مع مؤسسها **قدور النعيمي** ، و كانت هذه الفرقة مهتمة بالفرجة القديمة، وتوظيف الحلقة ، والخروج إلى الفضاءات المفتوحة كالبحر. كما كانت تبحث عن هوية المسرح العربي تأسيسا وتأصيلا، من خلال محاربة التغريب والاستلاب والمسخ الأجنبي لمسارحنا العربية، عن طريق تقييد العروض المسرحية بالعلبة الإيطالية والقالب الأرسطي.
لكن المستشرقة الروسية تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا، في كتابها القيم(**ألف عام وعام على المسرح العربي**)، ترى أن الفرقة ظهرت في سنة ١٩٦٨م، حيث تقول:" إن مجموعة من شباب مدينة وهران تركوا في صيف عام ١٩٦٨م، العمل والأسرة والبيت، وكل ما ليس

---

[٥٧] - محمد جلال أعراب: (نحو كتابة مسرحية تؤسس الفعل)، **جريدة الميثاق الوطني**، المغرب، بتاريخ ١٧غشت ١٩٩٠م، صفحة الميثاق المسرحي.

له علاقة مباشرة بالقضية التي يحبونها ، ووهبوا أنفسهم لإنشاء مسرح ثوري شعبي معاصر سواء من حيث الشكل أو المضمون. وتم إعلان هذا في **بيان خاص.** ويقضي أعضاء الفرقة ساعات متواصلة كل يوم في تثقيف الذات والبروفات والعروض وما يتعلق بها من أمور تنظيمية."[٥٨]

ويعني هذا أن أعضاء مسرح البحر أصدروا بيانا تأسيسيا يعرف بمرتكزات هذا المسرح الجديد. وبهذا، يكون بيان مسرح البحر الذي ظهر في أواخر الستينيات أول بيان مسرحي مغاربي في اعتقادنا الشخصي؛ لأن معظم البيانات المسرحية المغاربية ظهرت في السبعينيات من القرن الماضي. وكان أول بيان مسرحي لعبد الكريم برشيد الذي يسمى بالبيان الاحتفالي في سنة ١٩٧٩م. أما البيانات العربية التي تتعلق بمسرح المقلداتي مع توفيق الحكيم ، ومسرح السامر مع يوسف إدريس ، فقد ظهرت، بالضبط ، في فترة الستينيات من القرن العشرين.

ومن المسرحيات التي قدمها مسرح البحر(**جسمي وصوتك وفكره**)، وتتناول المسرحية استرجاع عملية تكون الشخصية الإنسانية من فترة ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا. وثمة مسرحية أخرى(**قيمة الاتفاق**)، وهي مسرحية سياسية، تتحدث عن الثمن الغالي الذي تدفعه الشعوب المستضعفة من أجل تحقيق السلم والسلام والتعاون والاتفاق.

ومن المعلوم أن (**مسرح البحر**) نظرية مسرحية، مادامت الفرقة قد أصدرت بيانا تنظيريا يمس مكونات المسرح الفكرية والفنية والجمالية . كما أن هذا المسرح أيضا عبارة عن ممارسة ركحية مشهدية. ولو فرضنا أن فرقة مسرح البحر لم تصدر بيانها التأسيسي ، لكنا قد اعتبرنا ممارستها المسرحية بمثابة نظرية، مادامت قد جربت أشكالا درامية جديدة، وبحثت كذلك في مكنون الفرجة الشعبية الموروثة لتأسيس مسرح عربي جديد وأصيل.

---

[٥٨] - تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا: **ألف عام وعام على المسرح العربي**، ترجمة: توفيق المؤذن، مطبعة دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م،ص:٢٥٧.

ص

ويعتمد مسرح البحر على مجموعة من المبادئ والمرتكزات الذهنية والجمالية، ويمكن تحديدها في العناصر التالية:

* **الخلق الجماعي:** يعتمد مسرح البحر على الخلق الجماعي. ويعني هذا أن العرض المسرحي يشارك فيه الكل خلقا وإبداعا وارتجالا، فيتم بناء العرض تأليفا وتمثيلا وإخراجا وتأثيثا على غرار التجربة الاحتفالية المغربية.

* **الارتجال:** مادام مسرح البحر يعتمد على الخلق الجماعي، ومشاركة الكل في بناء العرض المسرحي. فيعني هذا أن العرض المسرحي يتم بطريقة ارتجالية عفوية وتلقائية وفطرية. فيبقى العرض المسرحي قابلا للحذف والامتلاء من قبل الجمهور.

* **البحث عن قالب مسرحي عربي :** يهدف مسرح البحر الجزائري إلى البحث عن قالب درامي جديد، يتلاءم مع هوية الإنسان العربي وكينونته وأصالته تجريبا وتحديثا وخلقا ، على غرار المسرح الصيني والهندي والياباني والفيتنامي والأفريقي. ومن ثم، يقطع هذا المسرح العربي الأصيل صلته التامة بالمسرح الغربي وقالبه الأرسطي وعلبته الإيطالية.

* **الخروج إلى فضاءات مفتوحة**: يعلن مسرح البحر الجزائري انعتاقه من الفضاءات المغلقة التي تخنق المسرح العربي كالعلبة الإيطالية، مع إلحاحه على السفر بالفرجة الدرامية نحو البحر والأسواق الشعبية والساحات العمومية والمواسم والفضاءات المفتوحة ، اقترابا من الشعب والجماهير الشعبية من فلاحين وعمال وتلاميذ وطلبة ... " ولم يأت اختيار الاسم صدفة. إذ لم يكن لفرقة الشباب هذه بناء خاص بها، وكانت تقدم عروضها بالفعل على شاطئ البحر. لقد كان بإمكان هؤلاء الشباب التمثيل في أي مكان يجتمع فيه المتفرجون".[٥٩]

* **الروح الجماعية:** يستند مسرح البحر إلى تعاون الجميع، وتمثل الروح الجماعية، والالتزام بتطبيق المقاربة الديمقراطية في الحوار

---

[٥٩] - تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا: **ألف عام وعام على المسرح العربي**، ص:٢٥٧.

والتشكيل، وبناء العرض المسرحي، والاستفادة من النقد البناء والفعال.

* **مبدأ الحلقة:** اعتمد مسرح البحر على مبدإ الحلقة،" حيث كان المتفرجون يجتمعون حول مكان الفعل، ويشاركون فيه بأنفسهم، وقبل كل عرض، كان يجري شرح قواعد اللعبة للحضور. وكان إعداد عروض مسرح البحر يجري بشكل يدخل فيه الممثلون مرات عدة في حوار مع المتفرجين، يسألونهم النصيحة، ويطلبون منهم الدعم والمؤازرة، ويطرقون سوية أبواب الجدل والنقاش حول ما يعرضون. وهذا لا يحتاج إلى خشبة مسرح وصالة للمتفرجين. المتفرج- المشارك، يجب أن يكون قريبا من مكان الفعل. كما أن الديكورات البسيطة، وأجهزة الإضاءة، والعدة، وجهاز التسجيل، والفانوس السحري، كلها متنقلة وجاهزة على الدوام."[٦٠]

* **الرؤية الاحتفالية:** يعتمد مسرح البحر على توظيف الإخراج الدائري، عبر توظيف الحلقة، واستعمال الفضاء الدائري الذي يجمع المتفرج بالممثل، واستغلال الموروث الشعبي والفرجة الماقبل مسرحية كالدمى وخيال الظل... وبهذا، يقترب مسرح البحر من المسرح الاحتفالي تشكيلا ورؤية وأداء وقالبا.

* **المزاوجة بين المسرح الفقير والإخراج البريختي:** يرتكن مسرح البحر إلى توظيف تقنيات إخراجية بسيطة على مستوى الديكور والسينوغرافيا، واستعمال لغة شعبية بسيطة متلونة الذاكرة والأداء والتعبير. كما يلتجئ مسرح البحر إلى تكسير الجدار الرابع، والانطلاق من تقنيات التغريب والإبعاد."[٦١]

وبعد ذلك، ينتقل الباحث إلى التصور النظري عند المبدع المسرحي الجزائري المتميز عبد القادر علولة الذي يتجلى في شكل محاضرات وندوات ومحاورات وتوضيحات وممارسات تطبيقية. ومن ثم، فقد ارتبط علولة بالفرجة الشعبية وبمسرح القوال(الگوال). وفي هذا السياق، يقول الباحث جميل حمداوي: " ينبني تصور عبد

---

[٦٠] - تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا: نفسه، ص:٢٥٧.

[٦١] - جميل حمداوي: **المسرح المغاربي والتراث**، سلسلة المعارف الأدبية، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م، ص:٢٣٥-٢٣٩.

القادر علولة على رفض المسرح الغربي رفضا جذريا، بعد أن تعامل معه مدة ليست بالطويلة، ليقرر الثورة على القالب الأرسطي الكلاسيكي ، والتمرد عن العلبة الإيطالية التي تذكر الجمهور بفضاء درامي غريب عنه، وهو الذي تعود أن يرى الفرجة الشعبية في الأسواق والفضاءات الشعبية في الريف والمدينة على حد سواء. ومن هنا، اقترح عبد القادر علولة أن يوظف فن الحلقة ومسرح الگوال وفن السيرة للاقتراب أكثر من الفلاحين والعمال والتلاميذ والطلبة. أي: التواصل مع الشعب الجزائري أيما تواصل ، بعيدا عن المسرح الغربي القائم على التغريب والاستلاب والتدجين. وفي هذا السياق، يقول عبد القادر علولة موضحا طبيعة مسرحه الجديد"وفي خضم هذا الحماس، وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة، والفئات الشعبية، أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية، أو ذات الجذور الريفية، تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض، ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي (scénique La disposition)، وفي هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير، وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة، كان من الواجب تحويره. كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا»[٦٢].

ويتبين لنا، من هذه القولة، أن عبد القادر علولة كان يفضل استخدام فن الحلقة لخلق تواصل حميمي مع الجمهور ، باستعمال فضاء دائري، واستخدام سينوغرافيا بسيطة تذكرنا بتقنيات المسرح الفقير. ومن هنا، كان الإخراج المسرحي العلولي المرتبط بفن الحلقة إخراجا شعبيا تراثيا، يتميز - تماما- عن الإخراج المسرحي الذي تتطلبه قاعات المسرح ذي العلبة الإيطالية.

---

[٦٢]- انظر: المحاضرة التي ألقاها عبد القادر علولة في برلين سنة ١٩٨٧م، في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح.

وعليه، فقد شغل علولة، في إشراك الجمهور المحتفل، كل الوسائل السمعية والبصرية بقصد إمتاعه وإفادته ذهنيا ، و جذبه وجدانيا، والتأثير فيه حركيا. ومن جهة أخرى، طبق علولة أيضا المنهجية البريختية، بما فيها نظرية التباعد ، والتغريب، واللاندماج ، وتكسير الجدار الرابع من أجل مساعدة الجمهور على التفكير والنقد، والإدلاء بآرائه بكل صراحة في القضية المسرحية المطروحة أمامهم. وفي هذا الصدد، يقول عبد القادر علولة:«عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي، اكتشفنا من جديد ـ حتى وإن بدا هذا ضربا من المفارقة ـ الرموز العريقة للعرض الشعبي، المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم، كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة، ولم تبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين، وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيكارة، دون أن يتعجب من ذلك أحد»[٦٣].

هذا، ولقد تعلم علولة الكثير الكثير من جمهوره المتفرج والمتحلق حول حلقته الدائرية الشعبية الممتعة، حينما اختار على مستوى التعبير والكتابة والأداء فن الحلقة ، والقالب المسرحي الاحتفالي، وفن الگوال، والمحكي السردي. وقد أثبت علولة، مثل : التونسي عز الدين المدني، والمغربي الطيب الصديقي، والعراقي عمر الطالب، وجود المسرح في تراثنا العربي ، وأنه ليس بفن مستحدث ومستورد بدأ مع مسرحية(**البخيل**) لخليل القباني سنة ١٨٤٧م، كما يقول الكثير من المستشرقين والدارسين العرب، بل له جذور فنية ودرامية قديمة ، تتمثل في الكتابات السردية والقصصية التي تحمل في طياتها ملامح درامية ومسرحية واضحة وجلية. ومن هنا، لايريد الجمهور من المسرح ـ حسب علولة ـ إلا الجانب المسموع منه بدلا من الجانب البصري. ويعني هذا أن الجمهور يفضل سماع

---

[٦٣]- انظر: المحاضرة التي ألقاها عبد القادر علولة في برلين سنة ١٩٨٧م، في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح.

القصص والحكايات والسرود بدلا من التفرج على العروض المسرحية . والدليل على ذلك أن علولة وجد بعض المتفرجين يجلسون بطريقة خلفية لاينظرون مباشرة إلى المشاهد المسرحية، بل يكتفون بالسماع والحفظ، والتقاط الحوارات والسرود، وتشغيل الذاكرة إلى درجة أن البعض منهم كان يعيد بعض الحوارات المشهدية كلها مرات عديدة. وفي هذا النطاق، يقول علولة موضحا تصوره النظري الذي يقوم على مسرحة التراث، والدعوة إلى المسرح الشعبي المبني على فن الحلقة والگوال وفن الحكي: «إن النقطة التي ننطلق منها لتحقيق المسرح المحكي ليست ماثلة في أن لنا تراثاً قصصياً يمكن إعادة تشكيله مسرحياً، وإنما القضية هي أن لدينا تراثاً قصصياً ذا طبيعة مسرحية، يصدر عن خيال مسرحي، وفهم متميز لمطالب المشهد، والموقف، والشخصية، وسائر عناصر البناء المسرحي، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية (وليس الحوار)، لأن أسلوب الحكي كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن الأذن العربية هي الطريق المدرب لالتقاط الجمال (وليس العين)، ولأن التمثيل لم يكن نشاطاً فنياً اجتماعياً يتعامل مع المستويات الأدبية الكتابية... وأخيراً، ليكن منطلقنا في رعاية هذه الظاهرة الفنية في تراثنا الحكائي ما ندعو إليه من تأصيل لفنون الإبداع العربية (المعاصرة والقادمة) بتحريرها من شروط أنتجتها حضارات أخرى»[٦٤].

وهكذا، فمسرح عبد القادر علولة مسرح تجريبي حداثي متنوع وثري، يقوم على التثوير والتغيير والتجديد ، والانفتاح على التراث الشعبي، بالاعتماد على مجموعة من الفنيات المسرحية كالحلقة، والسيرة ، والحكي، والگوال. وهذه السمة التجريبية فكرا وجمالا هي التي جعلته يكرم في الدورة الرابعة للمهرجان الدولي للمسرح التجريبي سنة ١٩٩٢م، ذلك المهرجان الذي يقام بالقاهرة في شهر

[٦٤]- انظر: المحاضرة التي ألقاها عبد القادر علولة في برلين سنة ١٩٨٧م، في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح.

شتنبر من كل عام، وفي هذا المهرجان تعرض أنجح المسرحيات التجريبية في العالم قاطبة.

ومن المعلوم أن عبد القادر علولة يعتمد في مسرحه على التراث العربي الإسلامي، والتراث الشعبي، والتراث الكوني والإنساني، والتراث المسرحي البريختي. أما عن مصادره المسرحية، فيمكن الإشارة إلى البريختية، ومسرح جان فيلار، والحركة الاحتفالية، والمسرح الثالث المغربي الذي اهتم بفن الحلقة اهتماما أنتروبولوجيا ودراميا، دون أن ننسى تأثر عبد القادر علولة بعبد الرحمن كاكي (فن الحلقة)، والطيب الصديقي(المسرح المحكي)، وعز الدين المدني(المسرح التراثي)...

ومن الأشكال التي ركز عليها علولة لبناء مسرحياته، ولو كانت عالمية، هو قالب الگوال الذي ساعد المتفرج على الإبداع، وتكملة العرض المسرحي الشعبي. و يذكرنا هذا المسرح بقالب السامر عند توفيق الحكيم وغيره. وفي هذا الصدد، يقول علولة:" ليست قضيتنا نقل التراث من فضائه الطبيعي إلى علبة، ولكن هي بنية العروض بالطريقة التي يعمل بها الگوال مع أخذ ما يناسبنا من التراث العالمي الذي لا يمثل خدعة ولا يجعل المتفرج شوافا أو مستهلكا سجينا. فنحن نحاول أن نقيم علاقات ذكية مع المتفرج حتى يصبح مبدعا.فعرضنا هو شيء مقترح وليس نهائيا أو كاملا ولو أنه دقيق. فهو حافز أو منشط للطاقات الإبداعية والثقافية للمتفرج، وهذا موجود في المسرح الذي نقدمه، وموجود في قلب الأداء المسرحي الشعبي العربي".

وعليه، يبني عبد القادر علولة تنظيره المسرحي على الممارسة الميزانسينية والتصريحات الحوارية، بالتركيز على الفرجة الشعبية القائمة على السرد والحلقة وفن الگوال. [٦٥]"

---

[٦٥]- جمال صدقي: (حوار مع عبد القادر علولة)، **مجلة المسرح**، القاهرة، مصر، العدد:٤٦، شتنبر ١٩٩٢م، ص:٧٠.

وهكذا، نجد الباحث المغربي جميل حمداوي يتمثل المقاربة التنظيرية لتفكيك مختلف التصورات النظرية التي يصدر عنها الإبداع المسرحي الجزائري، كما يتضح ذلك جليا عند مسرح البحر ومسرح القوال عند عبد القادر علولة.

المطلب الخامس: المقــاربة السينوغرافية

تهتم المقاربة السينوغرافية بهندسة الفضاء المسرحي ، وكيفية تأثيث الخشبة ، ودراسة ما هو سمعي وبصري وحركي. ومن ثم، تحيل السينوغرافيا على ماهو سينمائي بصري ومشهدي، من جسد، وديكور، وإكسسوارات، وماكياج، وأزياء ، وتشكيل، وصوت، وإضاءة. و تعتمد السينوغرافيا على عدة علوم وفنون متداخلة، كفن التشكيل، وفن الماكياج، والخياطة، والنجارة، والحدادة، والموسيقا، والكهرباء، والفوتوغرافيا، والتمثيل . ويعني هذا أن السينوغرافيا فن شامل ومركب، تقوم بدور هام في إثراء الخشبة ، وإغناء العرض المسرحي، والسعي من أجل تحقيق نجاحه، وإبهار المتفرج.

ويعني هذا أن السينوغرافيا فن متكامل في عناصره، تقوم على نقل المجرد، وتحويله إلى واقع عن طريق التجسيد وإعادة الخلق. ومن ثم، تعتمد السينوغرافيا في المسرح على " تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت (أو المؤثرات الموسيقية والغنائية) والديكور والملابس بالقدر نفسه لتكامل وتداخل جهود مصمميها مع المخرج والمؤلف (وضع الممثلين أحيانا) لخلق فضاء خاص للعرض، ينقله من مجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد، داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية".[٦٦]

كما ترتكز السينوغرافيا على مجموعة من الصور السيميائية، كالصورة الجسدية، والصورة الضوئية، والصورة التشكيلية، والصورة اللفظية، والصورة الرقمية، والصورة السمعية الموسيقية،

---

[٦٦] - شاكر عبد الحميد: **عصر الصورة**، عالم المعرفة، الكويت، العدد:٣١١، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م، ص:٣١٢.

والصورة الأيقونية. ومن ثم، فالسينوغرافيا" هي عملية تطويع لحركة فن العمارة والمناظر والأزياء والماكياج والإضاءة والألوان والسمعيات، كما دخلت على تشكيلات جسد الممثل. وهي تعمل أساسا على فن التنسيق التشكيلي، وتناغم العلاقات السمعية البصرية بين أجزاء العمل المسرحي."[٦٧]

وقد يختلط مفهوم السينوغرافيا بالإخراج المسرحي، كما يختلط بمفهوم الديكور وبالمفاهيم الأخرى، كالإضاءة، والموسيقا، والصوت، والماكياج.... ولكن يمكن إزالة اللبس إذا قلنا : إن السينوغرافيا فن شامل يسع كل المكونات الأخرى. أي: السينوغرافيا علم وفن يحوي جميع المكونات الجزئية الأخرى التي تعرض على خشبة المسرح، من ديكور، وإكسسوارات، وإضاءة، وتشكيل، وموسيقا، وصوت. أي: إن السينوغرافيا هي الكل، والباقي أجزاء. أما الإخراج المسرحي، فهو أشمل لكل المكونات السابقة من سينوغرافيا، وديكور، وتمثيل، وهندسة الضوء، والموسيقا.

ومن هنا فالمقاربة السينوغرافية هي التي تعنى بدراسة الفضاء المسرحي، وتستجلي مختلف التقنيات الفنية والجمالية والدرامية السمعية والبصرية والرقمية التي توظف في إخراج العرض المسرحي. أي: تدرس المقاربة السينوغرافية مجموعة من العناصر الأساسية التي تساهم في تقديم الفرجة الدرامية في أحسن صورة ميزانسينية، كالتفضية الركحية، والتزيين، والزخرفة، والتأثيث، والمونتاج، والتقطيع، والكولاج، والإيهام، والمكساج، والتنوير اللوني، والتبئير البصري، والتشكيل الجسدي.

ويعد جميل حمداوي من الباحثين المغاربة الذين تبنوا المقاربة السينوغرافية في دراسة المسرح المغاربي بصفة عامة، والمسرح الجزائري بصفة خاصة، كما يتضح ذلك جليا في كتابه (**الفضاء في**

---

[٦٧] - محمد إبراهيم: (المسرح والصورة ودكتاتورية المخرج)، **جريدة الفنون**، الكويت،العدد٨٥، السنة ٨، يناير ٢٠٠٨م، ص:٨٥.

المسرح المغاربي) [٦٨]، حيث توقف عند مكونين أساسيين ضمن هذه المقاربة هما: الفضاء المسرحي والسينوغرافيا المشهدية.
وقد انطلق الباحث من الفرضية التالية:" لقد ظل المسرح الجزائري لمدة طويلة عالة على المسرح الغربي، ولاسيما الفرنسي منه، نظرية واقتباسا وترجمة وإعدادا وتأثيثا وإخراجا واستنباتا، بعد أن تعرف، قبل ذلك، إلى مسرح القارقوز إبان الحكم العثماني، ولكن لم يستمر هذا المسرح العربي الأصيل في تقديم عروضه بسبب منع المستعمر له منذ سنة ١٨٤٣م، وتعويضه بالبناية منذ الخمسينيات من القرن التاسع عشر الميلادي[٦٩]. وبالتالي، فقد قدم المسرح الوطني الجزائري معظم ريبرتواره الدرامي والمتنوع، من حيث القضايا والأشكال والتجارب، داخل البنايات المسرحية المغلقة التي أوجدها المستعمر الفرنسي. لذا، ولدت الفرجة المسرحية الجزائرية مخنوقة، بفعل ضيق البناية الإيطالية بجدرانها الأربعة، وكواليسها الخلفية، وآفاقها الهندسية المحدودة، وما تضعه من فواصل وحواجز حقيقية أو وهمية بين الممثل والجمهور. لذا، جاء التفكير في ضرورة التحرر من هذه البناية المسرحية المغلقة، بالانتقال بالفرجة المسرحية إلى فضاءات شعبية عامة ، أو بتجريب أشكال فضائية جديدة، كالفضاء الدائري الذي يتشخص في مسرح الحلقة على سبيل الخصوص."[٧٠]
وقد تحدث الباحث عن طبيعة الفضاءات المسرحية عند فرقة مسرح البحر، وعبد الرحمن كاكي، وكاتب ياسين، وعبد القادر علولة، وفرقة مسرح التاج.
ففيما يتعلق بمسرح البحر، فقد أثبت جميل حمداوي أن الفضاء الذي استعملته هذه الفرقة كان فضاء مفتوحا ، ويتمثل في شاطىء البحر. وفي هذا، يقول الباحث:" يعلن مسرح البحر الجزائري انعتاقه من الفضاءات المغلقة التي تخنق المسرح العربي كالعلبة الإيطالية، مع

---

[٦٨] - جميل حمداوي: **الفضاء في المسرح المغاربي**، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م.
[٦٩] - الشريف الأدرع: نفسه، ص:١٥.
[٧٠] - جميل حمداوي: نفسه، ص:٦٩.

إلحاحه على السفر بالفرجة الدرامية نحو البحر، والأسواق الشعبية، والساحات العمومية، والمواسم، والفضاءات المفتوحة ، اقترابا من الشعب والجماهير الشعبية من فلاحين، وعمال، وتلاميذ، وطلبة ... " ولم يأت اختيار الاسم صدفة. إذ لم يكن لفرقة الشباب هذه بناء خاص بها، وكانت تقدم عروضها بالفعل على شاطئ البحر. لقد كان بإمكان هؤلاء الشباب التمثيل في أي مكان يجتمع فيه المتفرجون".[٧١]

هذا، ولقد اعتمد مسرح البحر بالجزائر على فضاء الحلقة أو التحلق الدائري بشكل من الأشكال:" حيث كان المتفرجون يجتمعون حول مكان الفعل، ويشاركون فيه بأنفسهم، وقبل كل عرض، كان يجري شرح قواعد اللعبة للحضور. وكان إعداد عروض مسرح البحر يجري بشكل يدخل فيه الممثلون مرات عدة في حوار مع المتفرجين، يسألونهم النصيحة، ويطلبون منهم الدعم والمؤازرة، ويطرقون سوية أبواب الجدل والنقاش حول ما يعرضون. وهذا لا يحتاج إلى خشبة مسرح وصالة للمتفرجين. المتفرج- المشارك، يجب أن يكون قريبا من مكان الفعل. كما أن الديكورات البسيطة، وأجهزة الإضاءة، والعدة، وجهاز التسجيل، والفانوس السحري، كلها متنقلة وجاهزة على الدوام."[٧٢]

وهكذا، نصل إلى أن مسرح البحر هو مسرح جدلي ثوري بريختي، يعتمد على تقنيات المسرح الفقير، وكان يقدم مجموعة من العروض المسرحية المرتجلة والفرجات الدرامية فوق شاطئ البحر، ضمن فضاء شعبي جماهيري مفتوح. وقد لا تكون - هنا- الحلقة بالمفهوم الذي نجده عند الطيب الصديقي أو أحمد الطيب العلج أو المسكيني الصغير أو عبد الكريم برشيد أو عبد القادر علولة، وإنما قد تكون الحلقة - هنا- مجرد تحلق دائري من قبل الجمهور الحاضر حول مجموعة من الممثلين المسرحيين المرتجلين."[٧٣]

---

[٧١] - تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا: نفسه، ص:٢٥٧.

[٧٢] - تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا: نفسه، ص:٢٥٧.

[٧٣] - جميل حمداوي: نفسه ، ص:٧٠-٧١.

obeikandl.com

أما عبد الرحمن كاكي، فقد وظف فضاء الحلقة والمداح ضمن رؤيته التراثية التأصيلية. وفي هذا السياق، يقول الباحث:" يعد عبد القادر ولد عبد الرحمن الملقب بكاكي من أهم المسرحيين الجزائريين الذين جربوا مجموعة من الأشكال المسرحية الغربية والعربية على حد سواء، إن تجريبا وإن تأصيلا. وقد استوعب عبد الرحمن كاكي مجموعة من التجارب المسرحية العالمية ، كانفتاحه على مسرح اللامعقول، ومسرح العنف، ومسرح بريخت، وكوميديا دي لارتي، ومسرح المداح والحكواتي، و مسرح الحلقة...

وقد ركز ولد عبد الرحمن كاكي كثيرا على فن الحلقة، كما في مسرحيته(**أفريقيا قبل العام الأول)** ، حيث تأثر فيها" بشكل الحلقة مع توظيف الأسلوب البريختي، ومشاكلته لتقاليد الحكواتية لدى العرب"[٧٤]. ويعني هذا أن عبد الرحمن كاكي قد حاول جادا التخلص من ضيق العلبة الإيطالية، بالانفتاح على فضاءات ميزانسينية وسينوغرافية مفتوحة، كما فعل تلميذه عبد القادر علولة. وفي هذا الصدد، يقول الباحث الجزائري الشريف الأدرع عن فن الحلقة عند عبد الرحمن كاكي:" كل هذا ينجز في حلقة، ومن هنا إطلاق" مسرح الحلقة" على عرض المداح وفنه عموما، نظرا للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين-المتفرجين، وهو إما أن يكون حلقيا، أو يشبه حدوة حصان.الشيء الذي يعني عدم الخضوع إلى المنظور مصدر التماهي في المسرح ذي الخشبة الإيطالية. وبذلك، يعلن الحاكي بمسرحه ومن خلال فنه عن نوع، المحاكاة فيه مضادة للمحاكاة."[٧٥]

ومن جهة أخرى، فقد قدم عبد الرحمن كاكي مسرحية تراثية أخرى تحت عنوان(**ديوان القاراقوز**)،على غرار مسرحية(**ديوان عبد الرحمن المجذوب)** للمخرج المغربي الطيب الصديقي، مستعملا فيها المنهج البريختي، والسينوغرافيا الميتامسرحية،مع استدعاء فن الحلقة ومداح الساحات العمومية[٧٦]. وهذا، مانراه كذلك جليا في

---

[٧٤]- الشريف الأدرع: نفسه، ص:٥٣.

[٧٥] - الشريف الأدرع: نفسه، ص:٧٢.

[٧٦] - الشريف الأدرع: نفسه، ص:٧٩.

مسرحيته(**القراب والصالحين**) التي تتحدث عن خرافة الأولياء الثلاثة والمرأة العمياء التي كان يقصها المداحون في الأسواق. ويلاحظ أن كاكي قد اشتغل في هذه المسرحية التأصيلية على المنهج البريختي، وتوظيف المداح، وتشغيل الفضاء الدائري الشعبي.

وعلاوة على ذلك، يمكن القول بأن المسرحي الجزائري **عبد الله ولد كاكي** كان يستعمل بكثرة الفضاء التراثي، من خلال تشغيل خيال الظل، واستعمال الستار الكاشف على مستوى السينوغرافيا والميزانسين، كما في مسرحيته الاحتفالية(**قاراقوز**) التي قال عنها الدكتور أمين العيوطي:"ولم يكن خيال الظل بأقل حظا من كل تلك الأشكال، وهي الشكل الذي يقوم على تمثيل المخايلين بالصوت لشخوصهم الظلية التي يحركونها من وراء الستار، ويعتمد على عرض نماذج تربطها قصة بسيطة، وتعتمد على المهازل والأساطير الشعبية وألف ليلة وليلة. كان هذا هو الشكل الذي بعثه من جديد عبد الله ولد كاكي في الجزائر في مسرحية(**كراكوز**)."[٧٧]

وعليه، يعد عبد الرحمن كاكي من المسرحين الجزائريين الأوائل الذين فكروا في التحرر من البناية المسرحية الغربية الضيقة، باستبدالها بفضاءات شعبية عامة مفتوحة ودائرية، مع الاشتغال على التراث العربي المحلي، باستخدام تقنيات درامية عربية أصيلة، وتمثل المنهج البريختي على مستوى تقديم الفرجة وتأثيث العرض، والتواصل مع الجمهور[٧٨]."

أما كاتب ياسين، فقد استعمل - حسب الباحث- فضاء المعامل، إذ يقول جميل حمداوي:" يعد كاتب ياسين من أهم المبدعين المسرحيين الجزائريين الذين فكروا في التحرر من البناية المسرحية الغربية الضيقة، بالتحرر من مكوناتها المكانية، سواء أكانت كلاسيكية أم حداثية، بالانفتاح على التراث العربي الشعبي الأصيل، بغية إيجاد مسرح عربي قالبا وبناء وتشكيلا، بهوية حقيقية تأسيسا وتأصيلا وتجريبا. ومن هنا، فقد كتب كاتب ياسين عن الثورة

---

[٧٧] - أمين العيوطي: (الاحتفالية كما أراها)، **حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي لعبد الكريم برشيد**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة ١٩٨٥م، ص:٣٥.

[٧٨] - جميل حمداوي: نفسه، صص:٧١-٧٣.

الجزائرية باللغة الفرنسية، ولاسيما في مسرحياته(**نجمة**)، و(**الجثة المطوقة**)، و(**سحابة دخان**) ، و(**محمد خذ حقيبتك**)، وهذه المسرحية سبق أن مثلتها فرقة مسرح البحر بوهران. ويتسم مسرح كاتب ياسين باعتماد الارتجال والميتامسرح، وتشغيل الفكاهة الشعبية، والاستفادة من المسرح البريختي. ومن ثم، فلكاتب ياسين تصورات احتفالية شعبية ارتبطت بمسرحه الاحتفالي الشعبي في بلعباس بالجزائر، كما يتضح ذلك جليا في مسرحيته المشهورة (٢٠٠٠) ذات الطابع الاحتفالي الشعبي، فضلا عن توظيفه لشخصية جحا في مسرحية (**سحابة دخان أو أبو دخان**) أو مسرحية(**مسحوق الذكاء**). وتتميز هذه المسرحية بالانفتاح على الفضاءات الشعبية المفتوحة، ولاسيما الفضاءات العمالية ، كما كان يفعل المخرج المغربي الطيب الصديقي في مدينة الدار البيضاء بغية تقريب المسرح من الجماهير الشعبية، أو ما يسمى كذلك بظاهرة المسرح الجوال. وهكذا، ففي " فرقة " المسرح والثقافة" الجزائرية الشابة، يجعل كاتب ياسين من بطل الحكايات العربية جحا محور مسرحيته(**مسحوق الذكاء**). وقد انتقلت أحداث المسرحية إلى الواقع المعاصر، إلى مصنع لتكرير البترول بين تركيبة من الديكورات المعدنية المعقدة، حيث يبدأ العمال بإخراج مسرحية كاتب ياسين، وبينما هم يقومون بتوزيع الأدوار، ينضم إليهم جحا بشكل غير متوقع، ويتدخل في إيقاع الحياة العمالية، وفي عملية الإنتاج، وبالطبع يتدخل في إخراج العرض كذلك. العمال الذين حلوا محل الجوقة في المسرحية بملابسهم البرتقالية العمالية الموحدة، انسجموا مع جحا في برنسه القاتم الذي يمثل الملابس العربية التقليدية خارج حدود الزمن."[٧٩]

وهكذا، نصل إلى أن كاتب ياسين قد جرب مجموعة من الأشكال المسرحية التي كانت تتأرجح بين القالب الغربي والقالب العربي الاحتفالي، من خلال الانزياح عن العلبة الإيطالية، واستثمار

[٧٩] - تمارا الكسندروفنا بوتنتسيفا: نفسه، ص:٢٤١-٢٤٢.

معطيات الفضاءات المفتوحة ذات البعد التراثي والشعبي الجماهيري."[٨٠]

أما المخرج المسرحي عبد القادر علولة ، فقد وظف فضاء الحلقة ضمن رؤية احتفالية شعبية. وفي هذا النطاق، يقول الباحث:" وظف المخرج الجزائري عبد القادر علولة فضاء الحلقة، ضمن رؤية احتفالية تتأرجح بين الرؤية البريختية (التغريب- التسييس- تكسير الجدار الرابع- التنوير- توظيف المسرح الملحمي...)، والرؤية الستانسلافسكية (التقمص- المعايشة الصادقة- الواقعية النفسية- توظيف المسرح الأرسطي-...)، وخاصة في مسرحيته(**الأجواد**) التي كانت مثالا للانزياح عن فضاء العلبة الإيطالية الغربية، بتوظيف الحلقة والأشكال التراثية الشعبية تأصيلا وتأسيسا. ويفسر هذا أن عبد القادر علولة قد" اشتغل على توظيف التراث في مسرحية(**الأجواد**)، فاكتسبت المسرحية قدرة كبيرة على التحاور مع موروثنا الثقافي والفني، من خلال توظيفه لعدة عناصر أضفت جمالية خاصة على العرض، في فضاء التشكيل الحركي وفضاء الكتابة في خروجها من حيز القاعة الإيطالية التي أعاقت تطور هذه المسرحية التي كان علولة يحاول باستمرار توظيف القوال والحلقة لكسر الإيهام من جهة، والعودة إلى الأصول للاحتفال عند عامة الناس من جهة ثانية.

إن لجوء علولة لبعض الأشكال التراثية القديمة كان بهدف الولوج إلى معرفة تصور جديد لعلاقة العرض مع الجمهور الذي لا يتردد على المسرح، فيصرح مخرجنا قائلا:" إذا الشعب البسيط لم يتردد كثيرا على المسرح، فلم لا يذهب المسرح إليه؟"."[٨١]

وهكذا، فقد حاول علولة أن ينزاح عن الفضاء الأرسطي الكلاسيكي ذي البعد الأحادي، والخروج عن فضاء العلبة الإيطالية المغلق، بالانتقال إلى فضاء الحلقة الشعبية المفتوحة ، بكل طقوسها ومكوناتها الاحتفالية، على الجماهير المتحررة من صرامة المقاعد المنظمة، والمتميزة بالأبعاد المتعددة والرؤى المتنوعة في تقديم

---

[٨٠] - جميل حمداوي: نفسه، ص:٧٣-٧٥.

[٨١] - لخضر منصوري: نفسه،ص:١٢٠.

obeikandl.com

الفرجة المسرحية،"إن إشكالية الفضاء المسرحي جعلت علولة يفكر في إيجاد أساليب جديدة لخطابه المسرحي من خلال توظيفه للحلقة، التي كانت بمنزلة المادة الخام لرؤيته الإخراجية وتشكيله الحركي ووسيلته للخروج عن الفضاء الإيطالي الذي كان بالنسبة إليه مجرد فضاء يفرض بعدا أحاديا أثناء العرض، فالحلقة فضاء يسمح بتعدد الأبعاد والمستويات والمنظورات، ذلك أن العرض يصير من خلال هذا الفضاء متعدد الرؤى يسمح بمسرحة القول."[٨٢]

والغرض من توظيف هذا الفضاء الشعبي الدائري أو شبه الدائري هو تحقيق الكينونة الشعبية، والسعي نحو التأصيل الحقيقي، وتأسيس لمسرح عربي مغاير للمسرح الغربي القائم على تشغيل فضاء العلبة الإيطالية،"لقد ساهمت الحلقة - كموروث شعبي- في بلورة تجربة علولة المسرحية من خلال (**الأجواد**)، فسمحت بفهم خطورة هذه التجربة- من ناحية تكسير الفضاء التقليدي- وفي إسهامات في توظيف طرق الحكي القديمة، لأن الشعر الشعبي كان بمنزلة المصدر المهم والغني في الكتابة المسرحية عند علولة. إنه ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات، ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض، لكن لم يكن هم علولة كسر هذا الفضاء نفيا للغرب كمفهوم إيديولوجي وإثباتا لروحه الشرقية، فعلولة عكس ذلك تماما، كان يهدف من خلال ذلك إلى إيجاد أساليب جديدة تمنح إبداعه بعدا" أمميا" عالميا لا شرقيا ولا غربيا."[٨٣]

وهكذا، نصل إلى أن عبد القادر علولة كان من أكثر المسرحيين العرب انفتاحا على الفضاء الدائري، بتشغيله لفن الحلقة والأشكال الفرجوية التراثية الأخرى ، كما في مسرحيتيه(**الأجواد) و(اللثام).**

وقد أشاد المسكيني الصغير بنجاح عبد القادر علولة في التحكم في جماليات الحلقة، كما نوه بكفاءته الميزانسينية والسينوغرافية في التعامل مع فضاء الحلقة، في المسرح العربي بصفة عامة، والمسرح المغاربي بصفة خاصة. وفي هذا الصدد، يقول المسرحي المغربي المسكيني الصغير في حق أخيه المسرحي الجزائري عبد

---

[٨٢] - لخضر منصوري: نفسه، ص:١٢٠.

[٨٣] - لخضر منصوري: نفسه، ص:١٢٠.

القادر علولة:" وأعتقد شخصيا أن الذين تعاملوا مع مسرح الحلقة والسيرة ، بشكل من الأشكال في المغرب العربي، باستثناء الكاتب الشهيد عبد القادر علولة الذي حاول اختراق فضاء الحلقة بذكاء مبدع في أعماله المشهورة (الأجواد، اللثام)، كانوا بعيدين من روح الحلقة، لأن نصا دراميا يلبس مثل هذا الشكل/ الحلقة، حيث يفترض توظيف عناصر التمثيل والغناء والرقص، إلى جانب الرواية والحكي والقص العجائبي- لا يمكن أن يخضع كليا للقالب المسرحي الغربي، و لا يمكن أن يكون إلا نصا فريدا له خاصيته الوطنية الشعبية المؤثرة، يفجر مكامن ومظان المتلقي الغربي والعربي في الشكل والمضمون... الذي هو ليس متفرجا تراجيديا؟ وليس متفرجا كوميديا أو تراجيكوميديا؟ إلخ... فهو جامع لكل هذه الحالات والمواقف الدرامية في آن واحد... في المشهد الواحد."[٨٤]

وعليه، فإن أسماء مسرحية ، مثل: عبد القادر علولة، والطيب الصديقي، وعبد الكريم برشيد، وعز الدين المدني، والمسكيني الصغير، وأحمد الطيب العلج، وقدور النعيمي... ستبقى أسماء لامعة تضيء ساحة الإبداع المسرحي المغاربي، بآرائهم الجريئة التي كانت تهدف إلى التخلص من معيقات المسرح الغربي، باستبداله بمسرح عربي أصيل وحقيقي، يلتحم فيه الممثل مع الجماهير الشعبية الحاشدة."[٨٥]

أما فرقة مسرح التاج الجزائرية، فقد ارتبطت بمسرح الشارع، وفضاء القلاع العتيدة ، كما يقول الباحث بذلك:" قدمت فرقة مسرح التاج لمدينة بوعريريج بالجزائر مسرحيتي (**الزهاد**) و(**جحا**) في فضاءات شعبية مفتوحة، في إطار ما يسمى بمسرح الشارع أو المسرح الجوال. وإذا أخذنا على سبيل المثال مسرحية(**جحا**) للمخرج ربيع قشي، فإنها تقدم طباع شخصية جحا. ومن ثم، فهي تستعرض فرجة تراثية تتمحور حول هذه الشخصية التراثية المثيرة للخيال والتخييل، والتي تنوولت كثيرا في السرود والمسرحيات

---

[٨٤]- المسكيني الصغير: **حكاية بوجمعة الفروج**، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٩م، ص:٤.

[٨٥] - جميل حمداوي: نفسه، ص:٧٥-٧٨.

العربية؛ لما لهذه الشخصية من إيحاءات رمزية في الثقافة الشعبية لدى الإنسان العربي بصفة عامة، والإنسان الجزائري بصفة خاصة. ومن ثم، فقد عرضها المخرج ربيع قشي في فضاءات مفتوحة، ولاسيما في شوارع المدن وطرقات القرى؛ فكان الناس يتحلقون حول هذه الفرجة، فينبهرون بمشاهدها الفكاهية والساخرة. كما كان الممثلون يلبسون ثيابا مزركشة؛ مما جعل هذه المسرحية تقترب بشكل من الأشكال من الكوميديا المرتجلة أو الكوميديا دي لارتي من جهة، ومن مسرح الشارع من جهة أخرى.

أما المسرحية الثانية(**الزهاد**) ، فتتمحور حول ثنائية الخير والشر، باستيحاء قصة فاوست والشيطان، وقد قدمت المسرحية في فضاء شعبي مفتوح يتمثل في قلعة المدينة. وتتخذ المسرحية طابعا فرجويا طقسيا. وبهذا، تكون فرقة مسرح التاج من أهم الفرق الجزائرية التي كسرت نمط الفضاء التقليدي الذي كان يرتكن إلى فضاء العلبة الإيطالية بجدرانها الأربعة.[٨٦]"

ويخلص الباحث إلى نتيجة أساسية هي أن" المسرح الجزائري قد فكر بدوره، كما فعل المسرح المغربي والتونسي من قبل، في التحرر من جدران العلبة الإيطالية المغلقة، بالانفتاح على فضاءات مسرحية جديدة، سواء أكانت مرتبطة بشاطئ البحر، أو بفن المداح و الحلقة ، أو مرتبطة بالمعامل والمصانع، أو بالشوارع والقلع . ولكن ما ينقص هذه التجارب الفضائية الطليعية بالجزائر أنها تفتقد إلى صياغة النظريات والتصورات النسقية الجمالية في شكل بيانات وأوراق تنظيرية، كما يتبين ذلك بوضوح وجلاء في المسرحين: المغربي والتونسي."[٨٧]

ومن جهة أخرى، فقد تتبع الباحث أنواع السينوغرافيا التي وظفت في المسرح المغاربي، فقد توقف عند السينوغرافيا الكوريغرافية التي استعملت في مسرحية جزائرية بعنوان (**شظايا نجمة**)، وفي هذا الإطار، يقول الباحث:"عرض مسرح سيدي بلعباس بالجزائر، ضمن المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة ، في

---

[٨٦] - جميل حمداوي: نفسه،ص:٧٨-٧٩.

[٨٧] - جميل حمداوي: نفسه، ص:٧٩.

دورته الخامسة، في شهر ماي من سنة ٢٠١٠م، مسرحية (**شظايا نجمة**) ، وهي من تأليف كاتب ياسين، وإخراج حسان غسوس. فلقد اشتغل المخرج على السينوغرافيا الكوريغرافية، بالتركيز على فرجة الأجساد والوجوه والمرايا التي كانت تنقر جميعها على إيقاع الموت والحياة، بتوظيف أسطورة نجمة الدالة سيميائيا على الهوية والتضحية والجذور الوطنية. وتطرح المسرحية قضية شعب يتحدى سلطة الموت والاجتثاث ليدافع عن حقه في الوجود. لذا، ينبعث من العدم من جديد بفعل القوة والرغبة والإرادة. وتحيلنا هذه السينوغرافيا الكوريغرافية على انشغال المخرج بمنهج كروتوفسكي في تكوين الممثل السامي، وتمثل منهج جاك ليكوك في تطويع الجسد الفيزيائي، والتأثر بمايرخولد في الاستفادة من الحركات البلاستيكية الآلية."[٨٨]

وهكذا، يتبين لنا أن جميل حمداوي قد وظف المقاربة السينوغرافية من خلال تناول موضوعين متكاملين هما: الفضاء المسرحي والسينوغرافيا المشهدية، ولكنه لم يتناول باقي المكونات الأخرى المتعلقة بالموسيقا، والإضاءة، والتشكيل، وطبيعة التأثيث، والديكور، والإكسسوارات، وغيرها من العناصر التي تندرج ضمن السينوغرافيا بصفة عامة. ويستلزم هذا الأمر الاحتكاك المستمر والدائم بالمسرح الجزائري ، ومقاربة عروضه في مختلف أشكالها الكلاسيكية والتجريبية والتأصيلية.

المطلب السادس: المقاربـــة الدراماتورجيـــة

تعنى المقاربة الدراماتورجية بدراسة المكونات الدرامية الأساسية في النص أو العرض المسرحيين، باستجلاء مختلف التقنيات الجمالية التي ينبني عليها التشخيص، أو الإخراج، أو الكتابة المسرحية أو التأثيث الفضائي والسينوغرافي. أي: البحث عن الشعرية الدرامية في النص أو العرض، باستخلاص مختلف

[٨٨] - جميل حمداوي: نفسه، ص:١٦٠.

المكونات الثابتة والسمات المتغيرة التي تتحكم في العمل الإبداعي. علاوة على استكناه جميع العناصر الفنية والمسرحية التي توجه الإبداع الدرامي كتابة وبناء وتشخيصا وتأثيثا وإخراجا ورصدا.
ومن أهم الباحثين والنقاد في هذا المجال يمكن استحضار حسن يوسفي في دراسته ((**الأجواد**) **لعبد القادر علولة: محكيات ممسرحة لشخصيات هامشية**)، حيث ركز الباحث على سمات الكتابة الدرامية في مسرحية الأجود لعبد القادر علولة ، باستجلاء مميزاتها الفنية والجمالية والأسلوبية والدراماتورجية بنية ودلالة ورؤية. وفي هذا، يقول الباحث المغربي حسن يوسفي:" خاض عبد القادر علولة تجربة الكتابة للمسرح في أفق بلورة مسرح شعبي ذي نزوع واقعي ملحمي.ولعل هذا ماتعكسه ثلاثيته الشهيرة، **الأقوال**(١٩٨٠)، **والأجواد**(١٩٨٥)، **واللثام**(١٩٨٠). وهي الثلاثية التي بوأته مكانة مرموقة في المشهد المسرحي الجزائري، بلغت أصداؤها إلى أقطار أخرى، لاسيما بعد تقديم بعض عروضها خارج الجزائر، وبعد خضوعها للترجمة إلى الفرنسية من طرف مسعود بنيوسف، وتعرف جمهور مهرجان أفينيون على إحداها من خلال عرض مسرحية (**الأجواد**).
استهوت عبد القادر علولة الأشكال الحكائية الشعبية، فحاول إقحامها في تجربته الإبداعية، ولاسيما منها بالخصوص الحلقة والقوال باعتبارهما الشكلين اللذين تركزت حولهما أبحاثه وتفكيره، مستلهما إمكاناتهما في محاولة إحداث تغيير جذري في بنية المسرح.
وفي هذا السياق، تندرج مسرحية (**الأجواد**) التي تعد واحدة من الأعمال الخالدة في المسرح الجزائري، علاوة على كونها علامة على تجربة مبدع مسرحي كان له حضور مميز وقوي في المشهد الجزائري بشكل كلفه حياته، وذلك عندما اغتيل يوم ١٠مارس١٩٩٤."[٨٩]

[٨٩] - حسن يوسفي: (الكتابة الدرامية المغاربية- قراءة في بعض النماذج)، **الأدب المغاربي اليوم**، كتاب جماعي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٦م، ص:٢٩٣.

ومن ثم، تعبر مسرحية (**الأجواد**) لعبد القادر علولة عن شخصيات مهمشة في مجتمع محبط على مستوى القيم، تلك الشخصيات التي تنتمي إلى أوساط شعبية متردية، تلتجىء إلى السرد الذاتي للتعبير عن أحلامها المحبطة واقعيا ومجتمعيا. وفي هذا، يقول الباحث:"مسرحية (الأجواد) عبارة عن محكيات صغيرة عن شخصيات شعبية تنحدر من الأوساط الفقيرة، وتشتغل في وظائف متواضعة: علال الزبال، الربوحي الحداد، الهاشمي العساس، قدور البناء، عكلي الطباخ، المنور البواب، جلول الفهايمي العامل في مصلحة حفظ الموتى، خيرة العاملة، عثمان العامل، وسكينة العاملة في مصنع الأحذية.

تتخذ حوارات هذه الشخصيات في المسرحية صيغة البوح الذاتي التلقائي الذي تستعرض فيه وضعها الاجتماعي الهامشي، معاناتها الجسدية والنفسية ، بعض تفاصيل اليومي الذي تعيشه في مهنها المتواضعة، وكذا أحلامها البسيطة والتي هي، في الغالب، أحلام غير ذاتية وغير نرجسية، وإنما هي أحلام تتعلق بالوضع العام للمجتمع في مختلف جوانبه السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية.

وعليه، فإن نص (**الأجواد**) هو طبقات من الحكي المنضد، أو المتراكب بعضه فوق بعض، دون حبكة، وبالتالي دون بداية ولاوسط ولانهاية، لأن الأمر يتعلق بحكي ينساب تلقائيا، ويصبح لكل شخصية نص خاص بها.وهذه المحكيات الصغيرة تتصادى فيما بينها عن طريق وحدة المعاناة وتشابه الإحباطات والأحلام التي تعيشها الشخصيات.[٩٠]"

وتتسم كتابة علولة بالجمع بين السرد والتمثيل، إذ تحيل مسرحية (**الأجواد**)" على صيغة مميزة في الكتابة الدرامية، يتأرجح فيها دور الشخصية بين الحكاية والتمثيل.أي: بين سرد ما يتصل بحياتها ووضعها من خلال نصوص يتقاطع فيها السرد والوصف بشكل يحولها أحيانا إلى إرشادات مسرحية تتعلق بالشخصية ، وبين المشاركة في الحوار إلى جانب الشخصيات الأخرى في

[٩٠] - حسن يوسفي: (الكتابة الدرامية المغاربية- قراءة في بعض النماذج)، ص:٢٩٣.

المسرحية.وهذه الصيغة في الكتابة تحيل على تقنية القوال التي استهوت عبد القادر علولة ، وجعل منها إطارا لكتابته المسرحية ...وهذا التأرجح بين الحكاية والتمثيل هو مانلاحظه في المسرحية، حيث تحكي شخصيات عن نفسها تارة، وتتحول إلى محاور للشخصيات الأخرى تارة أخرى، كما هو الشأن بالنسبة للحبيب الربوحي والمنور وجلول. في حين، إن شخصيات أخرى تقدم نفسها من خلال محكيات صغيرة، نتعرف عبرها إلى مظهرها الجسدي، مهنها، انشغالاتها وأحلامها.وبذلك، تتحول المسرحية إلى بؤرة لتعددية صوتية يكتشف، من خلالها القارىء، نماذج إنسانية غارقة في أوحال مجتمع مليء بالمظالم، لايقيم وزنا للشرائح الفقيرة، ولايعترف بإنسانيتها."[٩١]

ويلاحظ أن الگوال يستخدم العامية الجزائرية باعتبارها لغة شعبية قريبة من الجمهور الحاضر ، بغرض خلق مشاركة وجدانية احتفالية. ومن ثم، تريد هذه المسرحية " أن تكون نموذجا للمسرح الشعبي ذي النزعة الواقعية الذي يميل إليه علولة، فقد جعل من وضعية الگوال إلى جانب اللهجة العامية وسيلتين فنيتين لترجمة هذا الاختيار.وقد نجحت هذه التجربة ، وتركت أصداء قوية ، سواء داخل المشهد المسرحي الجزائري أم خارجه، كما في المغرب، مثلا، عندما عرضت مسرحية(**الأجواد**)، وتعرف عليها الجمهور المسرحي المغربي."[٩٢]

وهكذا، فلقد استطاع حسن يوسفي أن يقارب مسرحية(**الأجواد**) لعبد القادر علولة في ضوء مقاربة دراماتورجية، تستقري البعد الدرامي في المسرحية كتابة وتشخيصا ودلالة ورؤية.

ومن جهة أخرى، فقد توقف جميل حمداوي، في كتابه (**أنواع الممثل في التيارات المسرحية المغربية والعربية**)، عند صورة الممثل، سواء في المسرح الغربي أم في المسرح العربي، وقد انطلق في ذلك من المقاربة الدراماتورجية التي تعنى بدراسة شعرية الممثل بنية ودلالة ووظيفة. وبعد ذلك، فقد استعرض مجمل

---

[٩١] - حسن يوسفي: نفسه، ص:٢٩٣-٢٩٤.

[٩٢] - حسن يوسفي: نفسه، ص:٢٩٥-٢٩٦.

التصورات المسرحية العربية التي تناولت مفهوم الممثل ممارسة وتنظيرا، إذ أشار الباحث إلى سمات متنوعة لهذا الممثل، كالممثل السامرعند يوسف إدريس، والممثل المقلداتي عند توفيق الحكيم، والممثل المرتجل عند علي الراعي ومحمد الكغاط، والممثل الجماعي عند سعد الله ونوس، والممثل الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد وجماعة الاحتفاليين، والممثل الصورة عند صلاح القصب، والممثل الساخر عند دريد لحام، وعمر حجو، ونهاد قلعي...، والممثل العامل عند محمد الوادي، والممثل الرمز عند محمد مسكين، والممثل الشامل عند عبد الحق الزروالي، والممثل الملتزم في المسرح الإسلامي، والممثل السيميائي عند جميل حمداوي، والممثل الافتراضي عند نوال بنبراهيم، والممثل الاحترافي عند سعيد الناجي، والممثل الإنسان عند أحمد ظريف، وممثل الحقبة عند الحوري الحسين، والممثل الروح عند المسكيني الصغير، والممثل الجدلي عند عبد القادر عبابو، والممثل المقهور عند لحسن قناني، والممثل القوال عند عبد القادر علولة، والممثل التراثي عند عزالدين المدني، والممثل الفرجوي عند الفاضل الجزيري، والممثل الفداوي عند توفيق الجبالي...

وما يهمنا في هذا الكتاب هو تبيان صورة الممثل عند عبد القادر علولة، وتحديد سمته الفنية والجمالية والدراماتورجية. ومن هنا، فقد ركز عبد القادر علولة على الممثل القوال (الگوال) باعتباره ممثلا فطريا شعبيا شاملا، يقدم فرجته المسرحية الاحتفالية بعفوية وتلقائية، وهو قريب من الفئات الشعبية من فلاحين وعمال، معتمدا - في تواصله مع هؤلاء- على الحكي السردي والحلقة والسيرة.

وعلاوة على ذلك، فقد وظف علولة فن الحكي والسرد إلى جانب الحلقة وفن الگوال بدل استخدام الحوار المشهدي والتمثيلي. لأن الجمهور - حسب علولة- يحبذ حاسة السمع ، ويفضلها على حاسة البصر. والمقصود من هذا أن المتفرج في مسرح علولة يقبل كثيرا على القصة المحكية بدلا من رؤية الفرجة التمثيلية المعروضة.

هذا، ويحضر الگوال ، في مسرحيات عبد القادر علولة، باعتباره راويا شعبيا، وساردا ينسق بين الشخصيات ، ويمهد للأحداث. إنه

بمثابة المداح والحكواتي، أو بمثابة ممثل شامل، ويحضر في المسرحية العلولية:" بعصاه ولباسه المزركش، ليروي الأحداث، ويتغنى بخصال الشخصيات المتجذرة في الوجدان الشعبي، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمص الأدوار."[٩٣]

ويعني هذا أن الگوال يجمع بين التمثيل المشهدي والحكي المسرد، أو يتأرجح بين الراوي المنسق وتمثيل الشخصيات المحورية، مع التعريف بالشخصيات المسرحية المقدمة، والتعليق عليها تحبيكا وتمطيطا. ومن هنا، يحتل الگوال، في مسرح عبد القادر علولة،"مكانا مركزيا. فهو الذي يضع، وبشكل جوهري، شخصه تحت الأضواء، يتكلم ليقول كل شيء ببساطة. يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها، ثم يعود ليأخذ دور الراوي. وهذا اللعب بين الحكاية والتمثيل المسرحي يعطي ولادة جديدة لشكلين من الجمهور: الجمهور الداخلي والجمهور الخارجي. يشترك الجمهور الداخلي في التمثيل المسرحي.ففي اللحظة التي يتحدث فيها الگوال، يصبح الممثلون الآخرون متفرجين، ثم يستعيدون أدوارهم حين تعاد إليهم الكلمة، وإذ يمرر الگوال إليهم فعل الكلام، فذاك يوحي بخلود الحركة في القول..."[٩٤]

ويورد الباحث طريقة تقديم الگوال لشخصياته المسرحية بطريقة حكائية سردية، كتقديمه لشخصية علال الزبال كما في مسرحية(**الأجواد**)**:**

"علال: علال الزبال ناشط ماهر في المكناس
حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس
يمر على الشارع الكبير زاهي حواس
باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوى للوسواس
يرشف قارو مبروم تحت الشاشية

---

[٩٣]- خالد أمين:نفسه، ص:٣١٦.

[٩٤]- لميا بيركسي:(حضور الثقافة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة)، ترجمة يسار أيوب، **مجلة أوغاريت**، عدد :٣، خريف ٢٠٠٤م، انظر:

www.o ugarit.org

ينسف صدره كاللي معلق الحاشية
وراء الظهر يتنى الذراع ويثقل المشية
كأنه وزير جايل في جرته حاشية
يخطوى فخور للرصيف ماعليه تخشة
ويطل من بعيد في الحوانيت للسلعة المفرشة
كأنه يراقب في المليحة والمغشوشة
معجب بالخيرات خدمة قراينه في الورشة."[٩٥]

ويقدم الگوال شخصية الحبيب الربوحي الحداد عبر فنيات الوصف والتشخيص، وسرد الحدث، وتحبيكه دراميا. ويلاحظ أن الحكي سمة أساسية وخاصية مفضلة عند عبد القادر علولة في تناول شخصيته المحورية:

"الربوحي: ...في ختام الدراسة خاد الربوحي الحبيب الحداد موقف ودبر على حل للنجدة. نظم حلقة تضامنية ودخل معاه شبان الحي في العملية. عادو كل يوم وقت المغرب يلموا كل مايحصلو عليه من مأكولات : لحم، دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة، وفاكية، وحين مايطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة وراه تابعينوا قطط وكلاب الحومة. أكثر من شهر وهو يجيبلهم في الماكلة.في المهمة داخل الجنان يلتزم عليه يجري ويتخبا من وراء الشجر خوفا.إذا العساس اللي يبات يحضي عادوا كل مايوصلهم يفرحو به ويرحبو به أحسن رحاب. الطاووس تفتح كعالتها وترسم بريشها الملون لوحات عجيبة. الببغاء ينطق بأهلا...أهلا مدوي الجو، القرد يشطح زاهي ينقز ويدير" كامبعرايس" في السماء والبط...البط يوقوق كأنه قايم بتصفيقة حارة."[٩٦]

ويستخدم الگوال ، في أقواله الشعبية، العامية الجزائرية ، ومسرح الشخصية، من أجل الاقتراب من الجمهور الحاضر ، بغرض خلق

---

[٩٥]- عبد القادر علولة: **الأجواد من مسرحيات علولة(الأقوال، الأجواد، اللثام)**، موفم للنشر، الجزائر، ١٩٩٧م، ص:٧٩.

[٩٦]- عبد القادر علولة: نفسه، ص:٥.

مشاركة وجدانية احتفالية. ومن هنا، يرتبط عبد القادر علولة جزائريا وعربيا بمسرح الگوال تجريبا وتحديثا وتأسيسا وتأصيلا، من خلال ارتباطه بفن الحلقة والسيرة والمسرح المسرد أو المحكي.
أضف إلى ذلك، فقد شغل عبد القادر علولة مجموعة من آليات التشخيص، كآلية الاحتفال المسرحي على غرار الحركة الاحتفالية كما عند عبد الكريم برشيد، أو عند أصحاب المسرح الثالث بالمغرب كالمسكيني الصغير، بإشراك الجمهور في بناء العرض المسرحي خارج العلبة الإيطالية، والجمع بين آلية الاندماج وآلية التباعد والتغريب ، وآلية تكسير الجدار الرابع، وآلية السرد والحكي، وبعض هذه الآليات المسرحية معروفة عند برتولد بريخت.
هذا، وتحضر هذه التقنيات المسرحية البريختية أيضا عند ولد عبد الرحمن كاكي، وحاج عمر،وهاشمي نور الدين... ويعني هذا أن عبد القادر علولة كان معجبا ببريخت كمعظم المخرجين العرب، كسعد الله ونوس، ومحمد مسكين، وعبد القادر عبابو، والطيب الصديقي، والمسكيني الصغير، ومصطفى رمضاني، ولحسن قناني، ومحمد الكغاط، وغيرهم كثير... ولكن من أهم الآليات العامة التي شغلها عبد القادر علولة في التعامل مع الممثل: آلية الحلقة، وآلية الگوال، وآلية السيرة ...
هذا، وكان عبد القادر علولة يخضع ممثليه لتكوين فكري وتداريب عملية وتقنية، مستفيدا في ذلك من آراء ستاسلافسكي وبريشت، إذ،"كان يأخذ مجموعة من الممثلين معه إلى الأسواق الشعبية والمناطق العامرة بالناس، كي يقتربوا من الشخصيات الحقيقية التي يودون تمثيلها على خشبة المسرح"[٩٧].كما اهتم علولة كثيرا بتكوين ممثليه مسرحيا وتقنيا وسياسيا، ليقوموا - بعد ذلك- بعملية تأطير الجماهير وتوعيتها وتنويرها. وفي هذا السياق، يقول علولة:" في المسرح، نطلب من الممثل أن يحرر ويقترح ويقدم رأيه، ويناقش ليصبح التفاهم في أعلى درجة، طبعا بعد قراءة وفهم الشخصية

[٩٧] - نقلا عن : لخضر منصوري:(المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة)، ص:١٩٠.

والنص والأبعاد التي نطمح إليها. ولا أقول: إن هذا يعتبر تجريبا.إنها طريقة ديمقراطية في العمل المسرحي. وفي بعض الحالات، يظهر لنا، من خلال المناقشات التي تجري داخل العمل ضرورة استبدال كلمة أو حركة، ولكن في نهاية الأمر يجري الاتفاق على العرض. وبعد العروض الأولى، نتابع النقاش، بغية التحسين.ولكن لايوجد ارتجال، والممثل لايخرج عن نطاق الاتفاقية."[٩٨]

ويعني هذا أن تدريب الممثلين ينبني على مناقشة العرض المسرحي فهما وتفسيرا، مع خلق روح التعاون، والتشاركية، والحوارية، والديمقراطية، واحترام النص بشكل من الأشكال، مع الابتعاد عن الارتجال العشوائي الذي قد يسبب في كثير من المطبات غير المتوقعة في العرض المسرحي. ويتفق علولة في هذا التصور التشاركي مع بريخت الذي يقول:" عندنا المخرج لا يدخل فضاء المسرح بفكرة أو رؤية أو تشكيل حركي، أو ديكورات جاهزة، لكن رغبته لاتهدف إلى تحقيق فكرة ما، بل مهمته تتمثل في تنظيم العمل الإنتاجي للممثلين (موسيقيين، ورسامين، إلخ...). في رأيه التدريب أو البروفات لاتعني إرغام الممثلين على تقبل رؤيته التي وضعها مسبقا للعرض، بل وضعها محل التجريب."[٩٩]

ومن جهة أخرى، يؤمن علولة بالتغريب واللااندماج والتباعد على مستوى التمثيل والتشخيص، متأثرا في ذلك بالمخرج بريخت:" لم يعد على الممثل **أن يوهم** بأنه شخص من الشخوص، ولم يعد عليه أن يسترسل بأهواء وأمزجة الشخصية المؤداة.وأن يتنازل عن شخصية لمصلحتها، بل عليه أن يبني طوال مدة تأديته، وأنه ممثل ويبقى كذلك، فيقوم بأداء فني، أداء يقدمه كاستمتاع أساسي للجمهور."[١٠٠]

---

[٩٨] - نقلا عن : لخضر منصوري:نفسه، ص:١٩٠.

[٩٩] - نقلا عن : لخضر منصور: نفسه، ص:١٩١.

[١٠٠] - نقلا عن : لخضر منصور: نفسه، ص:١٩٢.

ويعني هذا أن عبد القادر علولة يرفض المسرح الأرسطي، ويستبدله بالمسرح التجريبي الذي يستفيد من آليات المسرح الملحمي كما عند بريخت.
وعليه، يتميز القوال عند علولة بكونه ممثلا شعبيا فطريا، يحمل في طياته ذاكرة مخزنة من الثقافة والفنون الشعبية تتمثل في: الأمثال، والأشعار، والأزجال، والرقص، والغناء، والسرد، والسيرة، والحلقة...ومن ثم، فامتزاج" القوال بمفهومه التراثي والممثل بمفهومه الكلاسيكي- الأرسطي ينتج لنا شخصية مسرحية جديدة البناء، وإن هذا التزاوج يفرض بالضرورة نوعين من الإرسال (التمثيل).الأول سردي يعتمد على طاقات المشاهد السمعية والتخيلية.والثاني، يعتمد على الحوار والإيماءات التي تستدعي بدورها تتبع النص والحركات التي تصدر عن الممثلين أثناء عملية العرض.إنها بذلك تحقق فرجة مسرحية تكمن قوتها في استغلال معظم مناطق الفضاء المسرحي، وكذا استجابة الممثلين لشخصياتهم المزدوجة(القول من ناحية وتمثيله من ناحية ثانية).هذه الفرجة التي تثير اهتمام المشاهد في تتبع سير الفعل والحدث المسرحي، وبالضرورة تتبع نمو الشخصيات من بداية المسرحية إلى نهايتها.
إن هذه الخاصية في مسرح علولة الملحمي نجدها في نقيضه .أي: المسرح الأرسطي، فكان ستانسلافسكي يهدف إلى تفاعل الممثل مع المشاهد، لكن بطريقة مختلفة عن بريخت، فهو يرى أن معاناة البطل ما هي إلا المعاناة التي يعيشها المتلقي في حياته الخاصة، ويطلب في الكثير من الأحيان من ممثليه الاستعانة بذاكرتهم العاطفية وتجاربهم الخاصة."[١٠١]
ومن جهة أخرى، يعمد علولة إلى اختيار شخصياته وممثليه من الواقع الشعبي المعيش، بعد الاحتكاك بفئات المجتمع بكل أنواعها. وفي هذا الصدد، يقول علولة:" إنني أستخرجها من الحياة اليومية، من واقع كل يوم، بالطبع هناك معالجة فنية وجمالية.أي: كل ما

[١٠١] - لخضر منصور: نفسه، ص:١٩٤.

يشمل عمل الإبداع المعقد، إن شخوصي تنطلق وتنبثق من الواقع، وهدفهم هو واقع المتفرج.[١٠٢]"

ويبدو أن عبد القادر علولة على مستوى إدارة الممثل يمزج بين التدريب البريختي القائم على التغريب، والتدريب الستانسلافسكي القائم على التقمص، ويعني هذا أن هناك مزجا بين الملحمية والواقعية النفسية. وفي هذا، يقول الناقد الجزائري لخضر منصور:" استعان علولة كثيرا بتقنيات المنهج النفسي لستناسلافسكي في أداء ممثليه، معتبرا أنها القاعدة الأساسية في تكوينهم، كما كان يخضع دائما في أذهان ممثليه أن مسرحه لايدفع الممثل إلى تقمص أدواره، لدرجة سقوطه في الإيهام، وامتزجت هذه الرؤى بآراء بريخت، من خلال مؤثر التغريب لتتولد عملية تلاقح بين المنهجين(تقمص وتغريب) من خلال توظيف شخصية القوال التي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها، وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات العرض في خلق وبناء خيال المشاهد، عن طريق الكلمة والحركة والانفعال والعاطفة.

إن المزج بين المنهجين لايتجلى للمشاهد العادي، إذ على الرغم من أن علولة تأثر بالمنهج الملحمي ، فإن مسرحه يعتمد كثيرا على أساليب ستانسلافسكي في إدارة الممثل، وتركيب شخصيات أدوراه، وتمثيلها أساسا.إن هذه المفارقة قد تبدو للبعض نقدا لعملية إدارة الممثل عند مخرجنا، لكن حينما نقوم بقراءة بسيطة لعملية التمثيل في مسرح علولة، نقف على ماذهبنا إليه، حيث نلمس عن قرب أن الممثل يعيش نوعا من التناقض على مستوى التمثيل.فهو ، في الوقت نفسه، داخل دائرة الملحمية (نصا وإخراجا) ، ويمثل شخصية دوره عن طريق التقمص، والغريب في ذلك أن هدف الرؤية الإخراجية هو كسر الإيهام."[١٠٣]

وعلى وجه العموم، لقد شغل عبد القادر علولة القوال لتكسير الجدار الرابع، وتكسير الإيهام والتقمص، باستحضار المتفرج في بناء

---

[١٠٢] - نقلا عن لخضر منصور: نفسه، ص:١٩٥.

[١٠٣] - لخضر منصور: نفسه، ص:١٩٦.

ص

الفرجة الاحتفالية الشعبية المبنية على السيرة، والحلقة، والحكي، والسرد[١٠٤].
هذا، ويحضر الگوال في مسرحيات عبد القادر علولة باعتباره راويا شعبيا، وساردا ينسق بين الشخصيات ، ويمهد للأحداث، إنه بمثابة المداح والحكواتي، أو بمثابة ممثل شامل.

المطلب السابع: المقاربـــة الببليوغرافيـــة

يعد محمد يحيى قاسمي من الببليوغرافيين المغاربة الأوائل الذين اهتموا بأرشفة المسرح الجزائري إبداعا وكتابة ونقدا، كما يتضح ذلك في كتابه (**ببليوغرافيا الادب المغاربي الحديث والمعاصر**) الذي تناول فيه إنتاجات دول المغرب العربي (المغرب، والجزائر، وتونس ، وليبيا، وموريطانيا)، بالتركيز على الأجناس الأدبية التالية: الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرح، والنقد.
وقد تمثل محمد يحيى قاسمي المقاربة الببليوغرافية التي تعتمد على التوثيق، والتحقيب، والأرشفة، والترتيب، والتصنيف، والوصف، والتفسير، والتأويل الببليومتري، وتوظيف المعطيات الإحصائية لتكميم البيانات المحصل عليها، بغية بناء الأحكام التجريبية التي تتعلق بالإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك.
وهكذا، يلاحظ الباحث، في كتابه الببليوغرافي، قلة النصوص المسرحية المطبوعة في الجزائر مقارنة بالمغرب وتونس وليبيا، إذ لم يطبع من النصوص في الجزائر من سنة ١٩٦٠ إلى سنة ٢٠٠٣م سوى أربع عشرة مسرحية. في حين، بلغ عدد المسرحيات المغربية المطبوعة منذ سنة ١٩٣٣ إلى نهاية ٢٠٠٣م إحدى وستين ومائة. وبلغت مسرحيات تونس ثلاث وخمسين إلى غاية ٢٠٠٣م،

---

[١٠٤] - جميل حمداوي: **أنواع الممثل في التيارات المسرحية الغربية والعربية**، مطبعة جسور وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٢م، صص:٢٦٧-٢٧٥.

ص

وهو العدد نفسه المطبوع في ليبيا[١٠٥]. ويعد عبد القادر علولة، ومراد سنوسي، وأحسن ثليلاني، وعزالدين ميهوبي أكثر إنتاجا في المسرح الجزائري[١٠٦].

أما النقد المسرحي الجزائري، فمازال إنتاجه ضئيلا مقارنة بالمغرب وتونس، ومن أهم كتبه - حسب الباحث- نذكر: (**شروق المسرح الجزائري**) لعلالو (١٩٨٢م)، و(**مدخل إلى عالم النص المسرحي**) لشايف عكاشة(١٩٩١م)، و(**المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر**) لبوعلام رمضاني (د.ت)، و(**المسرح الجزائري : نشأته وتطوره**) لأحمد بيوض(١٩٩٨م)، و(**المسرح من الكواليس**) لأحمد حمروش، و(**ملامح عن المسرح الجزائري**) لمخلوف بوكروح(١٩٨٢م)، و(**المسرح الجزائري**) لهنري كربا، و(**النص المسرحي في الأدب الجزائري**) لعزالدين جلاوجي (٢٠٠٠م)، و(**هوادج التراث** (ضمن كتاب ممالك من خشب)) لعبيدو باشا (١٩٩٩م).

المطلب الثامن: المقاربـــة الاجتماعيـــة

ينطلق عبد الرحمن بنزيدان، في كتابه (**أسئلة المسرح العربي**)، من المقاربة الاجتماعية أو السوسيولوجية التي تجعل من الأدب مرآة تعكس الواقع بكل تناقضاته الجدلية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والحضارية . ومن ثم، يقارب الباحث مسرحية (**قالوا العرب قالوا**) في ضوء الرؤية الواقعية الاجتماعية.وفي هذا الصدد، يقول الباحث:" انطلقت كتابة هذه المسرحية في نص (**المهرج**) للماغوط، حيث مارس المخرج الجزائري **زياني الشريف عياد** التقطيع والتوليف وإعادة إنتاج

---

[١٠٥] - محمد يحيى قاسمي: **ببليوغرافيا الأدب المغاربي الحديث والمعاصر**، منشورات مجلة ضفاف، سلسلة دراسات ٢، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، المغرب، الطبعة الاولى سنة ٢٠٠٥م، صص:٢١٣-٢٣٣.

[١٠٦] - محمد يحيى قاسمي: **ببليوغرافيا الأدب المغاربي الحديث والمعاصر**،ص:٢٩١.

إرساليات نص الماغوط وفق مستجدات الحياة العربية ، وتمشيا مع النهج السياسي، ومع قناعات فرقة المسرح الوطني الجزائري، والتي بلورها المخرج نفسه عندما طرح عليه السؤال التالي: لماذا (**قالوا العرب قالوا**)؟" ، فأجاب" اختيار مسرحية تدخل في انشغالات مجتمعنا في الوقت الراهن، في محاولة لطرح السؤال، والتجاوب مع هذه الانشغالات التي يجب أن تكون في مفهومها العام جماعية...وليست هذه الانشغالات محددة في إطار معين، عليها أن تكون ذات بعد إنساني عام. جاءت بعد الحوادث التي طرأت على لبنان إثر الغزو الإسرائيلي في هذا البلد خاصة لما تم الحصار على بيروت.كنا ننتظر رد فعل جماعي من طرف البلدان العربية، كنا ننتظر ذلك كمواطنيين عرب بما يتطلب ذلك من الانتماء إلى الوطن العربي كعربي بشكل خاص، وكإنسان بشكل عام، السكوت الرهيب- في تلك الفترة- أحدث زعزعة بين جميع المثقفين الذين يهمهم مصير الشعوب العربية بصفة عامة...في هذا الباب وكفنان أؤمن بالحرية من خلالها حاولت أن اقتبس موضوع(**المهرج**) لمحمد الماغوط، لكني أدخلت عليه العديد من التعديلات".

هذا المنظور الذي قدمه المخرج الجزائري كان في حقيقته تمهيدا لتهيئة المتلقي العربي لتقبل صدمة الواقع الذي ستقدمه فرقة جوالة تقدم عروضا أمام المقهى، وفي الأسواق والأحياء الشعبية، الفرقة التي لاتتقيد بنص ولابشكل، وهكذا تستطيع - مثلا- أن تقدم عطيل " حسب رؤيتها ونزولا عند رغبة المتفرجين.."""[١٠٧]

ومن هنا، تعكس مسرحية (**قالوا العرب قالوا**) الواقع العربي بكل أزماته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والحضارية، وتعبر عن انبطاح الإنسان العربي، وتمزق الوحدة العربية، وذلك كله في ضوء الرؤية الواقعية الاشتراكية. وفي هذا، يقول الباحث بنزيدان:" وإذا كان هذا المدخل يعتبر أساسيا في قراءة مسرحية (**قالوا العرب قالوا**) ، فإن زياني الشريف عياد وعزالدين مجوبي قاما بإبداع النص برؤية جديدة تتساوق والواقعية الاشتراكية كاختيار سياسي

---

[١٠٧] - عبد الرحمن بن زيدان: **أسئلة المسرح العربي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م،ص:٣٨٣-٣٨٤.

وفني وفكري للفرقة، لقد أعادا إنتاج النص بأدوات فنية قائمة على الأغنية الشعبية والموال، والحركات التعبيرية ، والنكتة اللاذعة لنقد السياسة العربية الحالية القائمة على التفكك في مجال التخطيط، والهشاشة في المواقف، والتراجع أثناء مواجهة العدو.

يعتمد العرض المسرحي على وضعنا داخل الجو العربي بأهازيج شعبية وأغان تلتقي في البكاء والرومانسية المريضة والتواكلية في زمن حدده المخرج بطلوع الفجر، وبداية الحركة في المقهى التي ستكون مكانا تجري فوقه أحداث المسرحية في فصولها الأولى، هذا المكان الذي سيصبح الماضي والقوة فيما فات، والضعف والوهن في الآن."[١٠٨]

وينتهي تحليل الباحث بتأويل سوسيولوجي للمسرحية على أساس أنها تعكس واقع الأمة العربية المحبط، بمرارته الفظة، وهشاشته المأساوية المأزومة.وفي هذا، يقول الباحث:" إن مسرحية (**قالوا العرب قالوا**) تضطلع بمهمة نقد حالة الاستسلام المسيطرة على بعض الحكام العرب الذين غابت عنهم الحمية الدينية والنخوة العربية والشعور بالمسؤولية .إنه انعدام الغيرة " الغيرة اللي محاوها العرب من القاموس" كما تقول المسرحية.

إن ضياع الأندلس، فلسطين، وعقد اتفاقية كامب ديفيد، والمسألة اللبنانية، ومحاكمة الواقع العربي الراهن، وتعرض المواطن العربي للقهر والإذلال، وملاحقة الشرطة والمخابرات والمباحث له إشكالية حقيقية للمجتمع العربي طرحته الفرقة الجزائرية عندما تعاملت مع التراث العربي والإنساني.فمن هارون الرشيد، وتصارع الأمين والمأمون حول السلطة، إلى صقر قريش-عبد الرحمن الأموي- ومن الحياة الواقعية إلى الحلم والفنطازي في نقد الواقع وتعريته.

لقد وضعتنا المسرحية داخل المأساة العربية، وجعلتنا ندرك بالشكل الفني العربي أننا أمام فرجة وظفت اللغة العربية الفصيحة واللهجة الدارجة وبعض الكلمات الفرنسية لخدمة النص كبنية متكاملة لم تبق متقيدة بنص الماغوط في مسرحيته (**المهرج**)، لأنها أعادت إبداعه

---

[١٠٨] - عبد الرحمن بنزيدان: نفسه، ص:٣٨٤.

من خلال القوالة المطربة، المسؤول الإسباني البائع والجوقة والقهواجي، وفي هذه الأشكال والشخصيات تأكيد على وجود هم حضاري عربي طرحته الفرقة الجزائرية من خلال الخطاب السياسي المباشر."[١٠٩]

وهكذا، يتبين لنا أن عبد الرحمن بنزيدان قارب مسرحية (**قالوا العرب قالوا**) من وجهة النقد الاجتماعي، بربط المسرحية بعالمها الواقعي التراجيدي الذي تغيب فيه الوحدة العربية الحقيقية، ويغيب فيها كذلك الفن الملتزم بقضايا الأمة.

المطلب التاسع: المقاربــة السجاليــة

تنبني المقاربة النقدية السجالية على الجدال والصراع والمواجهة الحادة، والتحامل على الخصم بطريقة انفعالية صاخبة، على الرغم من كون مختلف التصورات المسرحية هي تعبير عن اختلاف وجهات النظر ، وتعبير كذلك عن تناقض الرؤى والأفكار والإيديولوجيات ليس إلا. بل تصل هذه المقاربة إلى حد القذف والسب والشتم، واستخدام العنف الرمزي، واستعمال أسلوب التهكم والسخرية، كما يبدو ذلك جليا في كتاب (**الاحتفالية : مواقف ومواقف مضادة**) لعبد الكريم برشيد، عندما تعرض هذا الباحث الناقد للمسرحي الجزائري كاتب ياسين بالنقد والسخرية والازدراء، منتقصا من قيمته الإبداعية ، مادام يستخدم اللغة الفرنسية في الكتابة والإبداع والإنتاج المسرحي، كما ينفي عنه ريادته للاحتفالية في مجال المسرح. وفي هذا، يقول عبد الكريم برشيد:" وكاتب ياسين ، ماعلاقته بالاحتفالية ؟ هذا التساؤل الأولي، لابد أن يتبعه سؤال آخر غيره: سؤال أكبر منه وأخطر، وذلك لأنه يتعلق بعلاقة كاتب ياسين بالمسرح العربي عموما.إننا نعرف، أن هذا الكاتب-أولا- لايكتب باللغة العربية ثم إنه - ثانيا- متحامل بشكل واضح على هذه اللغة. فهي- في رأيه- من اللغات القديمة الميتة. إنها تشبه- في

[١٠٩] - عبد الرحمن بنزيدان: نفسه، ص:٣٨٦-٣٨٧.

نظره- اللاتينية التي ماتت لتفسح المجال للعاميات اللاتينية.أي: تلك العاميات التي أصبحت هي اللغات الأوروبية المعروفة حاليا ، ومهما قيل عن شطحات كاتب ياسين وعن بهلوانياته (اللفظية)، فإن تجربته- في الكتابة- لايمكن أن تخرج عن فضاء العالم العربي، وعن محيطه الواسع والرحب.فهي تجربة تتغذى من رصيد هذا الفضاء الفكري والفني والحضاري.إنها متأثرة بلا شك- عن وعي أو عن غير وعي- بالوجدان الشعبي لهذا الإنسان؛ هذا الوجدان الذي يختزن الأخلاق والعادات والاحتفالات والأعياد والأزياء والوشم والعمران والحكايات والخرافات والأساطير والألغاز والأحاجي والأمثال والحكم..

إن المعروف- عن هذا الكاتب- أنه لم يقف عند حدود الكتابة الأدبية، وذلك لأنه أسس فرقة مسرحية بالجزائر، وقدم- في إطارها- مسرحيات عديدة ومتنوعة.ولعل أشهر هذه المسرحيات تجربته الرائدة (**محمد خذ حقيبتك**).

إن هذا الكاتب/المخرج له بالتأكيد علاقة بالوجدان الشعبي العربي، وظهر ذلك بشكل واضح- من خلال شخصية جحا.أي: تلك الشخصية الشعبية التي أصبحت لديه تحمل اسم (سحابة دخان) أو (أبودخان) إن تجربة (**مسحوق الذكاء**)- والتي هي جزء واحد من ثلاثية مسرحية مهمة- لها ارتباط عضوي أكيد بالبحث في الاحتفالية، وعن الاحتفالية .إنها مرحلة أولية- متقدمة- وذلك من درجات هذه الاحتفالية المسرحية التي تشكلت- وتأسست- عبر مراحل ودرجات أساسية وضرورية. لأجل هذا إذاً ، جاء ذكر هذه المسرحية في كتاب (**حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي**)، وذلك باعتبار أنها (نموذج للتعامل والتفاعل مع التراث الشعبي، وهو تعامل المساءلة لتحريك جامد التراث، واستنطاق صامته، وتركيب بسيطه وفلسفة صوره وأحداثه وشخصياته.)"[١١٠]

وبعد ذلك، يرى عبد الكريم برشيد أن ليس كل من وظف التراث الشعبي يدرج ضمن المسرح الاحتفالي، فلابد من رؤية أو فلسفة

---

[١١٠] - عبد الكريم برشيد: **الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة**، منشورات تانسيفت، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م، ص:١٧٥-١٧٦.

ص

احفالية أو عيدية. وفي هذا، يقول برشيد:" إن الاعتماد على الموروث الشعبي وحده لايمكن أن يؤسس مسرحا احتفاليا؛ تلك حقيقة ينبغي ألا تغيب عن الأذهان.فقد يحدث أن يعطي هذا التعامل نصا مسرحيا يكشف عن روح هذا الإنسان وروح هذا التاريخ.ولكن ذلك لايكفي.إن الأمر يقوم- في المقام الأول- على وجود رؤية احتفالية للوجود؛ رؤية تتمثل-أساسا- في إنسانية الإنسان، وحيوية الحياة، ومدنية المدينة، وهل يمكن أن نعثر على هذه الرؤية لدى كاتب ياسين؟

إن مسرحه يحمل نزعة تحررية واضحة، وهي النزعة نفسها التي نجد لها وجودا في مسرحيات وكتابات وبيانات الاحتفاليين في كل العالم العربي.ولعل هذا ما جعل ألفريد فرج يدرج تجربته المسرحية في إطار المسرح الاحتفالي.يقول عنه (ومع ذلك، فإننا لهذه المناسبة لابد أن نذكر واحدا من رواد هذا الشكل المسرحي.ذلك الفنان هو كاتب ياسين، ومسرحه الاحتفالي الشعبي في بلعباس بالجزائر، ومسرحيته النقدية المشهورة (٢٠٠٠) ذات الطابع الاحتفالي الشعبي).

إن الاحتفالية إذاً- ويسحب رأي الكاتب المسرحي ألفرد فرج- هي شكل مسرحي؛ شكل ولاشيء غير ذلك أو أكثر من ذلك.وبذلك، يكون الكاتب الجزائري كاتب ياسين أحد رواد هذا الشكل.ويبقى أن نشير إلى الحقيقة الأساسية التالية وهي أن الاحتفالية أكبر وأخطر من أن تكون مجرد شكل فقط، ولو كان الأمر كذلك، لما أثارت حولها كل هذا الضجيج."[١١١]

يلاحظ أن عبد الكريم برشيد يحاكم كاتب ياسين انطلاقا من توجهاته النظرية الخاصة ، ويدافع عن ريادته الشخصية للاحتفالية.لذلك، يحاول أن يقصي كل الزعامات العربية الأخرى،على الرغم من توفر بعض أو جل العناصر الاحتفالية في تلك النصوص والعروض المسرحية .لذا، يبقى نقد عبد الكريم برشيد للمسرحيين الآخرين نقدا سجاليا شخصيا، قائما على وابل من التهم والأحكام المطلقة

---

[١١١] - عبد الكريم برشيد: **الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة**، ص:١٧٦.

المتسرعة إلى درجة التجريح والتشويه والمحاسبة الذاتية التي تخلو من الموضوعية والحياد والنزاهة العلمية.

obeikandl.com

المبحث الثاني: ببليوغرافيـــا الدراسات النقدية

ثمة مجموعة من الكتب والدراسات والأبحاث التي تناولت المسرح المغاربي بصفة عامة، والمسرح الجزائري بصفة خاصة، وقد كتبها باحثون ونقاد مغاربة معاصرون، ينطلقون فيها من مقاربات ومناهج نقدية مختلفة ومتنوعة حسب مرجعية كل باحث على حدة.
وقد بدأت هذه الدراسات في الاهتمام بالمسرح الجزائري منذ السبعينيات من القرن الماضي مع كتاب (**الأدب المغربي: قضاياه وظواهره**) لعباس الجراري (١٩٧٩م). وبعد ذلك، توالت المؤلفات والمقالات الورقية والرقمية التي تعنى بدراسة المسرح المغاربي بصفة عامة، والمسرح الجزائري بصفة خاصة.
وإليكم-الآن- ببليوغرافيا نسبية لما كتب حول المسرح الجزائري من مؤلفات وكتب ودراسات وأبحاث ومقالات صحفية، وقد ارتأينا أن نتجاوز المقالات الرقمية التي نشرت في المواقع الرقمية لصعوبة تتبعها في مظانها، وتكرارها من موقع إلى آخر، بل هناك مواقع أغلقت مع موادها ومعطياتها ومعلوماتها .

المطلب الأول: الكتــب والمؤلفـــات

١- جميل حمداوي: **المسرح المغاربي والتراث**، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م.
٢- جميل حمداوي: **الفضاء في المسرح المغاربي**، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م.
٣- جميل حمداوي: **أنواع الممثل في التيارات المسرحية الغربية والعربية**، مطبعة جسور وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٢م.
٤- جميل حمداوي: **أدب الأطفال في الوطن العربي**، مطبعة جسور، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.

٥- جميل حمداوي: **المسرح الأمازيغي**، منشورات الزمن، الطبعة الأولى سنة٢٠٠٩م، سلسلة شرفات رقم٢٥.
٦- جميل حمداوي: **المسرح الأمازيغي المغربي بين النشأة والتطور**، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة٢٠١٤م.
٧- حسن يوسفي: **المسرح والحداثة**، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.
٨- عبد الرحمن بن زيدان: **أسئلة المسرح العربي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.
٩-عباس الجراري: **الأدب المغربي: قضاياه وظواهره**، مطبعة المعارف الجديدة،الرباط، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩م.
١٠-عبد الكريم برشيد: **الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة**، منشورات تانسيفت، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م.
١١- محمد يحيى قاسمي : **ببليوغرافيا الأدب المغاربي الحديث والمعاصر**، منشورات مجلة ضفاف، سلسلة الدراسات ٢، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م.
١٢- هشام بن الهاشمي: **التناسج الثقافي في المسرح المغاربي**، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٣م.

المطلب الثاني: المقـــالات الورقية

١-جميل حمداوي: (قراءة في النظريات المسرحية المغاربية)، **مجلة الحياة المسرحية**، دمشق ، سورية، العدد:٧٤، شتاء٢٠١١م.
٢-جميل حمداوي: (الفضاءات المسرحية في دول المغرب العربي)،**مجلة الحياة المسرحية**، دمشق ، سورية، العدد:٧٥، ربيع٢٠١١م.

٣-جميل حمداوي: (المسرح الجزائري)، **مجلة الحياة المسرحية**،دمشق، سورية، ٨٢-٨٣ شتاء وربيع٢٠١٢-٢٠١٣م.
٤-جميل حمداوي: (نظرية الإشباع المسرحي عند الأمازيغي أوغستان من خلال كتابه (اعترافاتي))، **مجلة طنجة الأدبية**، المغرب، العدد:٤٧، مارس، صص:٣٢-٣٤.
٥-جميل حمداوي: (نظرية الإشباع المسرحي لدى الأمازيغي أوغستان)، **جريدة بيان اليوم**،المغرب، السبت/ الأحد ٢٠-٢١أبريل ٢٠١٣م، ص:٨.
٦-جميل حمداوي: (المسرح الجزائري والفضاء الركحي السينوغرافي)، **مجلة الحياة المسرحية**، دمشق، سورية،العدد٨٢-٨٣، ٢٠١٣م، صص:١١٣-١١٦.
٧-جميل حمداوي: (نظرية الإشباع المسرحي لدى الكاتب الكبير أوريليوس أوغيسطنيوس)، **جريدة أقلام المغرب**، من ١٣ إلى ١٩ماي ٢٠١٣م، ص:٩.
٨-جميل حمداوي: (نظرية الإشباع المسرحي عند الأمازيغي أوغستان من خلال كتابي (اعترافاتي))، **مجلة أمل**، المغرب، العدد٤٢، ٢٠١٤م، ص:١٠٣-١١١.
٩-جميل حمداوي: (يوبا الثاني الملك الأمازيغي المثقف)، **مجلة أدليس**، المغرب، العدد٩، خريف٢٠١٤م، صص:١٥-٢٨.
١٠-حسن بحراوي: (ثمان طلقات في الاحتفال المغاربي- دراسة مقارنة لنشأة المسرح في الجزائر والمغرب)، **الأدب المغاربي اليوم**، كتاب جماعي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٦م، صص:٣٠١-٣٠٦.
١١-حسن يوسفي: (الكتابة الدرامية المغاربية- قراءة في بعض النماذج)، **الأدب المغاربي اليوم**، كتاب جماعي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٦م، صص:٢٩١-٣٠٠.
١٢- حسن يوسفي: (الدراما المغاربية : مسرح الدوائر المغلقة)، **المسرح والحداثة**، سلسلة أبحاث، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م، صص:٤٥-٥٧.

١٣-خالد أمين: (المسرح المحكي في المغرب والجزائر وجدان فرجوي مشترك)، **الأدب المغاربي اليوم**، كتاب جماعي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٦م، صص:٣٠٧-٣٢٠.
١٤-مصطفى رمضاني: (حالة المسرح في أقطار المغرب العربي)، **مجلة دراما**، سورية، العدد الثاني، ماي ١٩٩٢م.
١٥-مصطفى رمضاني: (حالة المسرح خلال الربع الأخير من هذا القرن في أقطار المغرب العربي)، **مجلة العربي**، الكويت ، غشت ١٩٩٠م.
١٦-مصطفى رمضاني: (مسرح الگوال عند عبد القادر علولة)، **الأدب المغاربي اليوم**، كتاب جماعي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٦م، صص:٣٢٠-٣٢٥.

المطلب الثالث: استنتـــاج تركيبـــي

نستنتج، مما سبق ذكره، أن هناك **اثني عشر**(١٢) كتابا حول المسرح الجزائري، من تأليف باحثين ونقاد مغاربة معاصرين، أمثال: عباس الجراري، وحسن يوسفي، وعبد الكريم برشيد، وعبد الرحمن بنزيدان، وهشام بن الهاشمي، ومحمد يحيى قاسمي، وجميل حمداوي.
هذا، ويلاحظ أن جميل حمداوي قد خصص المسرح المغاربي بصفة عامة، والمسرح الجزائري بصفة خاصة ، بستة كتب تعنى بالمسرح الأمازيغي الجزائري، ومسرح الطفل، والنظريات المسرحية، والفضاء السينوغرافي، وصورة الممثل في المسرح الجزائري، وتوظيف التراث في المسرح الجزائري.
أما فيما يخص المقالات النقدية والصحفية، فيمكن الحديث عن أكثر **من ستة عشر** (١٦) مقالا بمنهجيات ومقاربات نقدية مختلفة، نشرت إما في جرائد (أقلام مغربية/ بيان اليوم/ جريدة العلم...) ، وإما في مجلات عربية ومغربية (مجلة العربي بالكويت/ مجلة الحياة المسرحية السورية/ ومجلة دراما السورية/ ومجلة طنجة

الأدبية بالمغرب/ ومجلة أدليس/ المغرب/ ومجلة أمل المغربية)، وإما في كتب ومتون مشتركة وأعمال جماعية (الأدب المغاربي اليوم (٢٠٠٦م))...

ومن أهم الأقلام المغربية التي دبجت هذه المقالات نذكر: مصطفى رمضاني، وحسن يوسفي، وحسن بحراوي، وخالد أمين، وجميل حمداوي... ومن ثم، يظل هذا الأخير أكثر إنتاجا في هذا الصدد حسب ماهو مسطر في لائحة ببليوغرافيا المقالات. لكن تبقى هذه المعطيات والنتائج والمعلومات التي جمعناها نسبية ليس إلا.

هذا، ويعد ماكتب عن المسرح الجزائري من قبل النقاد المغاربة المعاصرين قليلا جدا مقارنة بما كتب عن المسرح العربي بصفة عامة، والمسرح المصري بصفة خاصة، وكذلك مقارنة بماكتب عن المسرح التونسي. ولكن نصيب المسرح الجزائري، في نقود المغاربة، أكثر حظا وأهمية وقيمة مقارنة بالمسرحين الليبي والموريطاني. ويعتبر عبد القادر علولة ، بأعماله المسرحية الخمسة، أكثر الشخصيات المسرحية الجزائرية انتشارا وحضورا وتناولا في الكتابات النقدية المغربية المعاصرة التي تعنى بدراسة المسرح، إذ انصبت جل هذه الكتابات على تقويم مسرحيات علولة في ضوء مقاربات منهجية متنوعة، مع نقد عروضه الدرامية بنية ودلالة ووظيفة ورؤية. وبعد عبد القادر علولة، نجد حضورا لبعض الشخصيات المسرحية الجزائرية الأخرى، كأفولاي وأغسطينيوس المحسوبين على المسرح الأمازيغي القديم، وبعض التجارب المسرحية الحديثة كما عند: علالو، وعبد الرحمن كاكي، وكاتب ياسين، وفرقة مسرح البحر، وفرقة مسرح التاج، والمخرج زياني الشريف عياد.

المبحث الثالث: القــراءة الميتانقديـــة

لقد استعرض النقد المغربي المعاصر، أثناء تناوله للمسرح الجزائري، مجموعة من القضايا النقدية، سواء أكان ذلك على مستوى التنظير، أم على مستوى التأريخ والتحقيب والتوثيق، أم على مستوى الممارسة النقدية التطبيقية. ويعني هذا أن النقد المغربي المعاصر توقف عند جوانب ثلاثة تخص المسرح الجزائري: الجانب التاريخي، والجانب التنظيري، والجانب التطبيقي.

ففيما يخص الجانب الأول، فقد قدم الباحثون المغاربة، بمافيهم عباس الجراي، وحسن بحراوي، وجميل حمداوي، تأريخا للمسرح الجزائري قديما وحديثا، بتتبع نشأته وتطوره من المرحلة اللاتينية إلى غاية الاستقلال، ومن تلك اللحظة بالذات حتى سنوات الألفية الثالثة. ومن هنا، كان التأريخ منصبا على المسرح الجزائري الأمازيغي والمسرح الجزائري العربي، حيث ركزت الدراسات النقدية على البداية اللاتينية للمسرح الجزائري لوجود بنايات مسرحية بدقة، وتيبازة، وتيمكاد، وشرشال...مع التوقف عند شخصيات مسرحية أمازيغية أثرت الساحة النوميدية بالفعل المسرحي، كأفولاي صاحب(**الحمار الذهبي**) الذي كان ممثلا مسرحيا بارعا، إذ قدم عروضا مسرحية متميزة في مسرح قرطاج، سواء أكانت كوميدية أم تراجيدية. وقدم أغيسطينيوس (أوغستان) كذلك نظرية جديدة في المسرح، سماها جميل حمداوي بـ(**نظرية الإشباع المسرحي**) التي تعني أن المسرحية لن تحقق متعتها أو لذتها للراصد المتفرج إلا بالارتواء الشبقي والجنسي والنفسي، بعد أن كانت نظرية التطهير لأرسطو هي المهيمنة على المسرح اليوناني والروماني واللاتيني. ولا ننسى ماقدمه يوبا الثاني للمسرح الجزائري الأمازيغي، ببناء مجموعة من المسارح (شرشل)، وتأليف كتب حول المسرح والكوريغرافيا (كتب حول الرقص والرسم والموسيقا)، وإن كانت قد ضاعت مع مرور الزمان...

وبعد ذلك، تحدثت الدراسات النقدية عن مجموعة من المراحل التاريخية التي مر بها المسرح الجزائري، منذ القرن التاسع عشرإلى يومنا هذا، وقد تحدد هذا التطور في مجموعة من المراحل هي:

❶مرحلة الأشكال المسرحية التراثية الفطرية (الكاراكوز-الموشحات الغرامية)؛

❷ مرحلة التغريب المسرحي بدخول العلبة الإيطالية؛

❸مرحلة التعرف إلى الفرق المسرحية المصرية؛

❹مرحلة ظهور الجمعيات والفرق المسرحية؛

❺مرحلة التأسيس المسرحي مع علالو، ورشيد القسنطيني، ومحيي الدين باشطرزي...؛

❻مرحلة المسرح التعليمي والتاريخي الهادف مع جمعية العلماء المسلمين؛

❼مرحلة المسرح الوطني مع عبد الرحمن كاكي بعد الاستقلال مباشرة؛

❽مرحلة الواقعية الاشتراكية مع علولة وزياني الشريف عياد.

وهناك مراحل مسرحية أخرى ، مثل: مرحلة التجريب، ومرحلة التأصيل والتأسيس، ومرحلة التفاعل والتناسج الثقافي.

ويلاحظ -على مستوى الببليوغرافيا- أن الإنتاج الجزائري في مجال المسرح إبداعا ونقدا مايزال ضئيلا مقارنة بنظيريه المغربي والتونسي.

وعلى مستوى التنظير، إذا كان المغرب وتونس يعجان بالتصورات والبيانات والأوراق التنظيرية، فإن الجزائر لم تعرف بيانا نظريا بالمفهوم الحقيقي للتنظير المسرحي إلا تجاوزا مع فرقة (**مسرح البحر**)، وبشكل نسبي مع عبد القادر علولة في شكل محاضرات وحوارات ودروس وورشات تكوينية حسب الباحث جميل حمداوي. وقد تحول هذا التنظير عند البعض إلى سجال نقدي عنيف كموقف عبد الكريم برشيد من احتفالية كاتب ياسين.

وفيما يخص الممارسة التطبيقية، لم يتوقف النقاد المغاربة المعاصرون إلا عند عبد القادر علولة باعتباره نموذجا مسرحيا

obeikandi.com

متميزا في مجال الكتابة والإخراج. بيد أن ثمة إشارات خاطفة إلى بعض الفرق والوجوه المسرحية الأخرى، كعبد الرحمن كاكي، وعلالو، وكاتب ياسين، ومسرح البحر، وفرقة التاج، والمخرج زياني الشريف عياد...

ومن أهم القضايا النقدية التي اهتم بها النقاد المغاربة المعاصرون، وهم يتناولون المسرح الجزائري بالدراسة والتحليل والتوثيق والأرشفة، قضية الهجنة عند خالد أمين الذي أثبت أن المسرح عند علولة ، كما يبدو ذلك جليا في فن الحلقة، يمزج بين ماهو محلي وماهو غربي. والموضوع نفسه تناوله هشام بن الهاشمي تحت مفهوم التناسج الثقافي في المسرح المغاربي بصفة عامة، والمسرح الجزائري بصفة خاصة، حيث بين أن المسرح عند علولة نموذج للتفاعل الثقافي والانفتاح على التجارب المسرحية العالمية، وتجاوز لماهو محلي وعربي باسم الكونية والعالمية.

أما عباس الجراري، وحسن بحراوي، و جميل حمداوي، فقد توقفوا عند المعطيات التاريخية ، من خلال التأريخ للمسرح العربي الجزائري، في مختلف محطاته الفنية والجمالية والسياقية (حسن بحراوي)؛ أو التأريخ للمسرح الجزائري الأمازيغي (عباس الجراري وجميل حمداوي)؛ أو التأريخ لمسرح الطفل (جميل حمداوي).

وقد توقف هذا النقد أيضا عند مجموعة من الخصائص الفنية والجمالية والدراماتورجية التي تتعلق بالكتابة، والتمثيل، والسينوغرافيا، والإخراج، والتلقي، كما يبدو ذلك واضحا عند مصطفى رمضاني (**مميزات مسرح الگوال**)؛ وحسن يوسفي (**خصائص الكتابة الدرامية عند عبد القادر علولة**)؛ وخالد أمين (**المسرح المحكي عند عبد القادر علولة**)؛ وجميل حمداوي(**خصائص صورة الممثل القوال عند عبد القادر علولة...**)...

ولا ننسى كذلك ماهو واقعي واجتماعي وسوسيولوجي في المسرح الجزائري، كما يبدو ذلك جليا عند عبد الرحمن بنزيدان أثناء دراسته لمسرحية (**قالوا العرب قالوا**).علاوة على قضية الأرشفة

الببليوغرافية عند محمد يحيى قاسمي، حينما تناول المسرح الجزائري بأرشفته إبداعا ونقدا.
ويلاحظ - مما سبق ذكره- أن ثمة تنوعا في زوايا النظر: التأريخ- التنظير- النقد. أضف إلى ذلك، أن هناك تنوعا واضحا في المقاربات النقدية : المقاربة التاريخية، والمقاربة الفنية، والمقاربة الثقافية، والمقاربة الدراماتورجية، والمقاربة التنظيرية، والمقاربة السينوغرافية، والمقاربة الببليوغرافية، والمقاربة السجالية، والمقاربة الاجتماعية...
بيد أن المتن المسرحي الجزائري إبداعا ونقدا مايزال قليلا على مستوى الكم والكيف مقارنة بالمسرحين: المغربي والتونسي، انطلاقا من مؤشرات الببليوغرافيات النقدية المعاصرة (محمد يحيى قاسمي - مثلا-). وبالتالي، لم يحظ بالدراسة المعمقة ، من المسرحيين الجزائريين في النقد المغربي المعاصر، إلا عبد القادر علولة بنسبة كبيرة ، ويتبعه في ذلك كل من: عبد الرحمن كاكي، وكاتب ياسين، وفرقة مسرح البحر، وفرقة مسرح التاج، والمخرج زياني الشريف عياد.
ومن جهة أخرى، فقد وظف النقاد المغاربة المعاصرون ، ولاسيما أثناء تعاملهم مع المسرح الجزائري، مجموعة من المفاهيم والمصطلحات الإجرائية التي يمكن تحديدها فيما يلي: الهجنة، والتناسج، والمركزية الغربية، والقراءة الطباقية، والتأويلية الدنيوية، وارتحال النظرية ، والنسق الثقافي المضمر، ونظرية ما بعد الاستعمار، والحلقة، والتجريب، والتأسيس، والحداثة، والاحتفالية، والتراث، والتغريب، والتباعد، والتقمص، والاندماج، والببليوغرافيا، وتكسير الجدار الرابع، والفضاء المسرحي، والسينوغرافيا، ومسرح الطفل، والمسرح الأمازيغي أو البربري، والكتابة الدرامية، والمسرح المحكي، والبريختية، والمساحة الفارغة، ومسرح المضطهدين أو المهمشين، والمسرح الفقير، والواقعية النفسية، وصورة الممثل، والدراماتورجيا، ونظرية الإشباع المسرحي، والاقتباس...

أما على مستوى المعرفة الخلفية، فقد انطلق النقاد المغاربة المعاصرون كلهم، وبدون استثناء، من مرجعيات نقدية غربية كلاسيكية ومعاصرة وحداثية (النقد التاريخي، والنقد الفني، والنقد السوسيولوجي، والنقد الثقافي، والنقد التفكيكي، والنقد الأنتروبولوجي، والنقد الدراماتورجي، والنقد الببليوغرافي، ونظرية مابعد الاستعمار...)، مع الانفتاح على مختلف التصورات المسرحية والإخراجية والسينوغرافية المعاصرة (ستانسلافسكي، وبريخت، وأنطونان أرطو، وأجستو بوال، وبيتر بروك ، وكروتوفسكي، والاحتفالية...)

ويلاحظ كذلك أن أغلب الدراسات النقدية موضوعية إلى حد كبير في تعاملها مع المسرح الجزائري إبداعا ونقدا ماعدا ما كتبه عبد الكريم برشيد حول كاتب ياسين، فذلك يدخل ضمن النقد السجالي الذاتي الذي محوره الصراع حول زعامة الاحتفالية.

وعلى أي حال، لايمكن للمسرح الجزائري أن يتبوأ مكانته اللائقة به وطنيا وعربيا وكونيا إلا بالدخول في علاقات مثقافة مع التجارب الأخرى، ولاسيما خلق توأمة ثقافية مع دول المغرب العربي لمدارسة المسرح الجزائري بنية ودلالة ومقصدية ورؤية .

obeikandl.com

الخاتمـــــة

لقد تناولنا في هذه الدراسة صورة المسرح الجزائري إبداعا ونقدا في النقد المغربي المعاصر، ولاسيما ذلك النقد الذي يعنى بالفعل المسرحي الذي يمثله في المغرب كل من: حسن المنيعي، وعباس الجراري، ومصطفى رمضاني، وعبد الرحمن بنزيدان، وحسن بحراوي، وخالد أمين، وحسن يوسفي، ومحمد يحيى قاسمي، وهشام بن الهاشمي، وجميل حمداوي...

ومن ثم، فقد تمثل النقاد المغاربة المعاصرون مجموعة من المقاربات والاتجاهات النقدية، في تعاملهم مع المسرح الجزائري من الفترة الرومانية إلى يومنا هذا. إذ تبنى هؤلاء النقاد المقاربة التاريخية، والمقاربة الفنية، والمقاربة الدراماتورجية، والمقاربة التنظيرية، والمقاربة الاجتماعية، والمقاربة النقدية السجالية، والمقاربة الثقافية، والمقاربة الببليوغرافية، والمقاربة السينوغرافية...

ومن ثم، فلقد ركز هؤلاء على مجموعة من القضايا النقدية التي لاتخرج عن ثلاثة محاور هي: التوثيق، والنقد، والتنظير. وتتمثل هذه القضايا في: قضية الهجنة أو التناسج الثقافي، وقضية التأريخ للمسرح الجزائري، وقضية المسرح الأمازيغي أو البربري، وقضية مسرح الطفل، وقضية الأرشفة والتوثيق الببليوغرافي، والمكونات الدراماتورجية، والسينوغرافيا الفضائية، والنقد السجالي، والنظريات المسرحية...

ويلاحظ أن المسرح الجزائري إبداعا ونقدا، على مستوى وتيرة الإنتاج، مايزال ضئيلا مقارنة بالمسرحين : المغربي والتونسي. وأكثر من هذا، فهو لم يدرس بعد بشكل واسع من قبل الأقلام النقدية العربية بصفة عامة، والأقلام المغربية بصفة خاصة؛ والسبب في ذلك يعود إلى وجود حواجز سياسية ونفسية تعيق فعل التواصل والتفاعل الثقافي بين الدول العربية بصفة عامة، وبين الدول المغاربية بصفة خاصة.

لذا، آن الأوان لخلق توأمة حقيقية بين الدول المغاربية على الصعيد الثقافي، من أجل تحقيق التنمية الثقافية المستدامة، وتأسيس فعل ثقافي مغاربي مثمر وهادف وبناء، بعيدا عن عوائق السياسة ومشاكلها المفتعلة والمصطنعة التي تؤثر سلبا في تواصل الشعوب العربية والمغاربية فيما بينها، وبناء مغرب عربي كبير على أساس الثقافة والمحبة والأخوة والتعاون والتضامن القومي.

obeikandl.com

ثبـــت المصـــادر والمراجـــع:

☚ المصـــادر الإبداعية:

١-عبد القادر علولة: **(الأقوال، الأجواد، اللثام)**، موفم للنشر، الجزائر، ١٩٩٧م.
٢- محمد الكغاط: **المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس**، مطبعة سبو، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م.
٣-المسكيني الصغير: **حكاية بوجمعة الفروج**، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٩م.

☚ المراجـــع:

٤- أحمد ظريف: **فلسفة التجاذب فى الفن المسرحى**، مطبعة الراحة، ومطبعة الجودة، الرباط، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٧م.
٥- تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا: **ألف عام وعام على المسرح العربى**، ترجمة: توفيق المؤذن، مطبعة دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م.
٦- جميل حمداوي: **المسرح الأمازيغي**، سلسلة شرفات ٢٥، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة٢٠٠٩م.
٧- جميل حمداوي: **أنواع الممثل فى التيارات المسرحية الغربية والعربية**، مطبعة جسور وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٢م.
٨- جميل حمداوي: **المسرح الأمازيغى المغربى بين النشأة والتطور**، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة٢٠١٤م.

obeikandl.com

٩- جميل حمداوي: **الفضاء في المسرح المغاربي**، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م.
١٠- جميل حمداوي: **المسرح المغاربي والتراث**، سلسلة المعارف الأدبية، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م.
١١- حسن المنيعي: **أبحاث في المسرح المغربي**، مطبعة صوت مكناس، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٤م.
١٢- شارل أندري جوليان: **تاريخ أفريقيا الشمالية**، تعريب: محمد مزالي والبشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر، الطبعة الأولى سنة ١٩٦٩م.
١٣- شاكر عبد الحميد: **عصر الصورة**، عالم المعرفة، الكويت، العدد:٣١١، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م.
١٤- الشريف الأدرع: **بريخت والمسرح الجزائري**، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠١٠م.
١٥- عباس الجراري: **الأدب المغربي: قضاياه وظواهره**، مطبعة المعارف الجديدة،الرباط، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩م.
١٦- عبد الرحمن بن زيدان: **أسئلة المسرح العربي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.
١٧- عبد الكريم برشيد: **الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة**، منشورات تانسيفت، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م.
١٨- عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.
١٩- لحسن قناني: **الكوميديا الصادمة**، شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٢م.
٢٠- محمد الكغاط: **المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس**، مطبعة سبو، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م.
٢١- محمد يحيى قاسمي: **ببليوغرافيا الأدب المغاربي الحديث والمعاصر**، منشورات مجلة ضفاف، سلسلة دراسات ٢، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م.

٢٢- مصطفى بغداد: **المسرح المغربي قبل الاستقلال**، منشورات الرهان الآخر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م.
٢٣- نوال بنبراهيم: **جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي**، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.
٢٤- هشام بن الهاشمي: **التناسج الثقافي في المسرح المغاربي**، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٣م.

المراجـع الأجنبيـــة:

25- Saint Augustin, **Confessions,** III, 3, trad. D'Arnauld d'Andilly (1649), établie par O. Barenne, éd. Ph. Sellier, Gallimard, " Folio ", 1993.

المقـــالات الورقيـــة:

٢٦- أمين العيوطي: (الاحتفالية كما أراها)، **حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي لعبد الكريم برشيد**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة ١٩٨٥م.
٢٧- جماعة المسرح الثالث:(ورقتا المسرح الثالث والمسرح الفقير)، **مجلة المدينة** بالدار البيضاء، العدد:٦، يونيو١٩٨١م.
٢٨- جمال صدقي: (حوار مع عبد القادر علولة)، **مجلة المسرح**، القاهرة، مصر، العدد:٤٦، شتنبر ١٩٩٢م.
٢٩- حسن بحراوي: (ثمان طلقات في الاحتفال المغاربي- دراسة مقارنة لنشأة المسرح في الجزائر والمغرب)، **الأدب المغاربي اليوم**، كتاب جماعي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٦م.

٣٠- حسن يوسفي: (الكتابة الدرامية المغاربية- قراءة في بعض النماذج)، **الأدب المغاربي اليوم**، كتاب جماعي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٦م.
٣١- خالد أمين: (المسرح المحكي في المغرب والجزائر : وجدان فرجوي مشترك)، **الأدب المغاربي اليوم**، منشورات اتحاد كتاب المغرب،مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م.
٣٢- عبد الحق الزروالي:(تجربتي مع المسرح)، **مجلة آفاق مغربية**، العدد الثالث، ١٩٨٩م.
٣٣- عبد الكريم برشيد:(بيان المسرح الاحتفالي- كتابة جديدة-)، **مجلة التأسيس**، المغرب، العدد الأول: يناير ١٩٨٧م.
٣٤- عبد الكريم برشيد: (البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي)، **مجلة البيان**، الكويت، عدد:١٦٣، أكتوبر١٩٧٩م.
٣٥- عز الدين المدني:(نحو كتابة مسرحية عربية حديثة)، **الحياة الثقافية**، تونس، العدد الرابع، فيفري ١٩٧٨م.
٣٦- لخضر المنصوري: (المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة)، **كتاب العربي**، الكويت، العدد٨٧، يناير ٢٠١٢م.
٣٧- محمد إبراهيم: (المسرح والصورة ودكتاتورية المخرج)، **جريدة الفنون**، الكويت، العدد ٨٥، السنة ٨، يناير ٢٠٠٨م.
٣٨- محمد جلال أعراب: (نحو كتابة مسرحية تؤسس الفعل)، **جريدة الميثاق الوطني**، المغرب بتاريخ ١٧غشت ١٩٩٠م، صفحة الميثاق المسرحي.
٣٩- محمد مسكين:(مفهوم الكتابة المسرحية النقدية- كتابة النفي والشهادة-)، **مجلة التأسيس**، المغرب، العدد الأول، يناير١٩٨٧م.
٤٠- مصطفى رمضاني:(مسرح الگوال عند عبد القادر علولة)، **الأدب المغاربي اليوم**، منشورات اتحاد كتاب المغرب،مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م.

☚المقـــالات الرقميـــة:

٤١- لميا بيركسي:(حضور الثقافة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة)، ترجمة يسار أيوب، **مجلة أوغاريت**، عدد :٣، خريف ٢٠٠٤م، انظر:

www.o ugarit.org

obeikandl.com

الفهـــرس

الإهـــداء	٣
المقدمة	٥
المبحث الأول: المقاربات النقدية	٨
المطلب الأول: المقاربة التاريخية	٨
المطلب الثاني: المقاربة الفنية	٢٠
المطلب الثالث: المقاربة الثقافية	٢٣
المطلب الرابع:المقاربة التنظيرية	٣٣
المطلب الخامس:المقاربة السينوغرافية	٤٥
المطلب السادس:المقاربة الدراماتورجية	٥٦
المطلب السابع:المقاربة الببليوغرافية	٦٧
المطلب الثامن:المقاربة الاجتماعية	٦٨
المطلب التاسع:المقاربة السجالية	٧١
المبحث الثاني:ببليوغرافيا الدراسات النقدية	٧٥
المطلب الأول:الكتب والمؤلفات	٧٥
المطلب الثاني: المقالات الورقية	٧٦
المطلب الثالث: استنتاج تركيبي	٧٨
المبحث الثالث:القراءة الميتانقدية	٨٠
الخاتمة	٨٥
ثبت المصادر والمراجع	٨٧
الفهرس	٩٢

obeikandl.com

سيــرة الباحــث:

- جميل حمداوي من مواليد مدينة الناظور المغرب.
- حاصل على دكتوراه الدولة سنة ٢٠٠١م.
- أستاذ التعليم العالي .
-أديب ومبدع وناقد وباحث، يشتغل ضمن رؤية أكاديمية موسوعية.
- حصل على جائزة مؤسسة المثقف العربي (سيدني/أستراليا) لعام ٢٠١١م في النقد والدراسات الأدبية.
- حاصل على جائزة ناجي النعمان الأدبية سنة٢٠١٤م.
- رئيس الرابطة العربية للقصة القصيرة جدا.
- رئيس المهرجان العربي للقصة القصيرة جدا.
- رئيس الهيئة العربية لنقاد القصة القصيرة جدا.
- رئيس الهيئة العربية لنقاد الكتابة الشذرية ومبدعيها.
- رئيس جمعية الجسور للبحث في الثقافة والفنون.
- رئيس مختبر المسرح الأمازيغي.
- عضو الجمعية العربية لنقاد المسرح.
-عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.
- عضو اتحاد كتاب العرب.
-عضو اتحاد كتاب الإنترنت العرب.
-عضو اتحاد كتاب المغرب.
- من منظري فن القصة القصيرة جدا وفن الكتابة الشذرية على الصعيد العربي.
- خبير في البيداغوجيا والسيميولوجيا والثقافة الأمازيغية.

obeikandl.com

- ترجمت مقالاته إلى اللغة الفرنسية و اللغة الكردية.
- شارك في مهرجانات عربية عدة في كل من: الجزائر، وتونس، ومصر، والأردن، والسعودية، والبحرين، والعراق، والإمارات العربية المتحدة،...
- مستشار في مجموعة من الصحف والمجلات والجرائد والدوريات الوطنية والعربية.
- نشر العديد من المقالات الورقية المحكمة وغير المحكمة التي تربو على الألف. علاوة على عدد كبير من المقالات الرقمية، وأكثر من (١١٠) كتاب في مجالات متنوعة. وبهذا، يكون أكثر إنتاجا في المغرب العربي من حيث الكتب والمقالات.
- ومن أهم كتبه: الشذرات بين النظرية والتطبيق، والقصة القصيرة جدا بين التنظير والتطبيق، والرواية التاريخية، تصورات تربوية جديدة، والإسلام بين الحداثة وما بعد الحداثة، ومجزءات التكوين، ومن سيميوطيقا الذات إلى سيميوطيقا التوتر، والتربية الفنية، ومدخل إلى الأدب السعودي، والإحصاء التربوي، ونظريات النقد الأدبي في مرحلة مابعد الحداثة، ومقومات القصة القصيرة جدا عند جمال الدين الخضيري، وأنواع الممثل في التيارات المسرحية الغربية والعربية، وفي نظرية الرواية: مقاربات جديدة، وأنطولوجيا القصة القصيرة جدا بالمغرب، والقصيدة الكونكريتية، ومن أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا ، والسيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، والإخراج المسرحي، ومدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، والمسرح الأمازيغي، ومسرح الشباب بالمغرب، والمدخل إلى الإخراج المسرحي، ومسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ومسرح الأطفال بالمغرب، ونصوص مسرحية، ومدخل إلى السينما المغربية، ومناهج النقد العربي، والجديد في التربية والتعليم، وببليوغرافيا أدب الأطفال بالمغرب، ومدخل إلى الشعر الإسلامي، والمدارس العتيقة بالمغرب، وأدب الأطفال بالمغرب، والقصة القصيرة جدا بالمغرب،والقصة القصيرة جدا عند السعودي علي حسن البطران، وأعلام الثقافة الأمازيغية...

- عنوان الباحث: جميل حمداوي، صندوق البريد١٧٩٩، الناظور٦٢٠٠٠، المغرب.
- الهاتف النقال:٠٦٧٢٣٥٤٣٣٨
- الهاتف المنزلي:٠٥٣٦٣٣٣٤٨٨
- الإيميل:Hamdaouidocteur@gmail.com
Jamilhamdaoui@yahoo.fr

obeikandl.com

كلمـــــة الغـــلاف الخارجـــي:

لقد تناول النقد المغربي المعاصر المسرح الجزائري في إطار رؤية مغاربية قائمة على التعايش والأخوة والتكامل والتسامح. ومن ثم، فقد رصد هذا النقد قضايا المسرح الجزائري موضوعا وصياغة ورؤية وعرضا وتقنية، سواء أكان عربيا أم أمازيغيا، ، عبر تمثل مجموعة من المقاربات النقدية التي تتمثل في: المقاربة التاريخية، والمقاربة الفنية، والمقاربة الثقافية، والمقاربة التنظيرية، والمقاربة السينوغرافية، والمقاربة الاجتماعية، والمقاربة الدراماتورجية، والمقاربة الببليوغرافية، والمقاربة النقدية السجالية...
ومن جهة أخرى، فقد كان التعامل مع هذا المسرح من زوايا ثلاث: التأريخ، والتنظير، والممارسة النقدية، مع توثيقه ببليوغرافيا وصفا وتفسيرا.

ص